

78/2



თეატრალური

გაზეტი

3

1978



თეატრალური

უცხოვე

3

1978

მადისი—ივნისი



რედაქტორი

ერემია ქარელიშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ნოდარ გურაბანიძე,
ოთარ ეგაძე,
ვასილ კიკნაძე,
ბადრი კოგახიძე,
ლილი ლომთათიძე,
ვახტანგ ქართველიშვილი,
ნინო შვანგირაძე,
გიორგი ციციშვილი,
დიმიტრი ჯანელიძე

რედაქციის მისამართი:
თბილისი-380007
კირიშვილის ქ. № 11-ა
ბელაშვილი
99-90-96

რესპუბლიკის
თეატრალურ
ავიზასთან

გიორგი ხუხუშვილი

დაცემა და
ამაღლება



ოიდიპოსი — თ. მეღვინეთუხუცესი

ჩვენს მახვილებში გაუნებლად ანთია რუსთაველის თეატრის საოცარი „ოიდიპოს მეფე“, ცოცხალ ხატად გვიდგას თვალწინ სამი სხვადასხვაინარი ოიდიპოსი, აქამდე გვიკვირს ტრაგედიის დინამიკა და სიმძაფრე. ვისაც ის წარმოდგენა არ უნახავს, ვერ გაიგებს ამ წრფელ, აღუმატებელ გახსენებას თუ მოგონებას. საკვირველი სისწრაფით გაირბინეს წლებმა და მაინც ცხადად ვხედავთ მონუმენტურ სანახაობას, ამაღლებულ ანტიკურობას, აპოლოს ქანდაკებასთან ატორტმანებულ ქოროს, თებებს ცის დაბზარულ თაღებს და კიბის მღალალ საფეხურებზე პირველად გამოჩენილ აღზევებულ მეფეს. ის თითქოს ღმერთების სამყოფელიდან ჩამოდის ადამიანთა მიწაზე, სადაც მოულოდნელი დაცემა ელის.

ასეთი რამ არასოდეს ავიწყდებათ. ვაი, რომ თვითონ თეატრს ადამიანის ბედი აქვს და სპექტაკლებს მარადიული სიცოცხლე არ უწყურათ თუმცა, ხსოვნაც დიდებული რომ გახლავთ, ჭიუტად ინახავს და წარმავლობას არ ანებებს იმას, რამაც ასე საოცრად გაათბო მრავალი ადამიანის გული. ეს ყველაფერი ასე იყო, ეს ყველაფერი ბევრჭერი იქნა. სოფოკლე და მისი „ოიდიპოსი“ კი მაცდუნებლად უღიმიან მომდევნო თაობებს. მოდის ახალი რეჟისორი და ახალ ოიდიპოსს ეძახის. არსი უცვლელია, იცვლება ფორმა, სამოსი, გარემო, ინტონაცია, დრო კარნახობს სტილს. მოდა და ქეშმარიტი სიახლე ერთმანეთს ეღავება. ღმერთები იქცევიან ჩვეულებრივ ადამიანებად. ისინი მიწაზე ჩამო-

დის და მოკვდავთა ყოფაში ეძებენ ქეშმარილებას.

თეატრი შემთხვევით იშვიათად ირჩევს პიესას, თუ ის ნამდვილი თეატრია. აქ იციან: კლასიკის დადგმა გაჭიბრება არ არის. ჭიბრი პატივმოყვარეობას ზადებს. პატივმოყვარეობა კი ხელოვნების, შემოქმედის დაუძინებელი მტერია. რადგან ირჩევენ, უფიქრიათ, ყველაფერი აუწონ-დაუწონიათ. იციან გახმაურებული ფორმულებიც, — კლასიკა თანამედროვეობასავით უნდა დადგა, მოიახლოვო წარსული, ძლიო სიშორე. წარსული გაქვავებულია. ქვა მძიმეა და ძნელად ემორჩილება იმ ენერგიას, რამაც ადგილიდან უნდა დასძრას. მაინც ეკიდებიან. სიზიფის ამოუხსნელი რწმენით ამოაქვთ მასალა, თუმცა, ზურგს უკან ესმით ირონიულად თუ ნიშნისმოგებით ნათქვამი; „რა საქირთა კიდევ ერთი „ოიდიპოსი“?

და ერთ ბედნიერ დღეს თეატრი საქვეყნოდ ამტკიცებს: საქირო ყოფილა და აუცილებელიც. დაიხს, კიდევ ერთი „ოიდიპოსი“!.. ოიდიპოსი კა მხნედ მოახიჭებს თავისი ტაჭვის დაუსრულებელ გზაზე. ის ჩვენთან მოდის ორიათას ხუთასი წლის უშორესი გზით დადლილი, მაძიებელი ქეშმარიტებისა და ისევ შეცვლილია ყველაფერი, უცვლელია არსი ადამიანობისა.

თუ აღტაცების უნარი არ შეგწევს, თეატრში ნუ წახვალ და თუ აღტაცების გადამღებიც ცეცხლი არ ავინთია, თეატრი არ გეტქმის. მე ჩემს უფროს ვაჟთან ერთად შევდივარ დარბაზში ახალი ოიდიპოსის სანახავად. იგი მაშინ და-

1. მარტ...



იბადა, როცა რუსთაველის თეატრის ბოზოქარი „ოიდიპოსი“ ქუხდა. ის დღევანდელი მისი შვილია და თეატრის აღქმაც თავისებური აქვს. და ის თავშეუყავებლად ამბობს „შეშვნიერი სპექტაკლი“. მისთვის ერთადერთი სიტყვა ზუსტად გამოხატავს ამ წუთის ქეშმარიტებს და ჩვენ კიდევ ერთხელ უსიტყვოდ ვეთანხმებით ერთმანეთს ჭერ კიდევ გაოგნებული დარბაზის წინაშე.

მასხენდება ის წუთი, როცა პირველად ვნახე სახელგანთქმული სამეფლის (ქოჩაიძე, ჩიკვაძე, სლოვინსკი) მაკეტი „ოიდიპოს მეფე“. ყოველგვარ ესიკოს ეკითხე უყურებ, რადგან იცო: თეატრის მკაცრი სინამდვილე მხოლოდ მიახლოებით თუ დაიტევს მხატვრობის შესაძლებლობებს. არსებობს მხოლოდ უეცარი ეფექტი. ანალიზი მერე ხდება. როგორ მოხერხდება ტექნიკურად ერთი მთლიანი ქსოვილის ქვეშ ქროსი გამთლიანება, როგორ განდებია თეატრალური განათებაში სკულპტურის უქე-ჩრდილები, მოულოდნელი ფორმები და მოხდება სასწაული: ამოძრავდება გაქვავებული წარსული. აქ ფიქრობ, ეკვობ, ვარაუდობ და ელოდები. სცენა სასტიკია, ამბობენ თეატრალური. რასაც მინიატურული სახით ხედავ, იქნებ რეალურ მასშტაბში წააგოს, არსებითი დაკარგოს, არ მოხდეს მისი სრულყოფილი ტექნიკური რეალიზაცია. აბა, ვინმემ სცადოს და ვენერა მილოსელი გიგანტურ სკულპტორად წარმოიდგინოს. მასშტაბი ცოტენება, უჩინარ ხარვეხსაც ზრდის და დაუზოგავად აჩენს.

პირველივე შთაბეჭდილება ფარდის გახსნისთანავე: ეფექტი შენარჩუნებულია.. გიგანტური სკულპტურული კომპოზიცია უხილავ მანქანებს მოძრაობაში მოჰყავთ. ორიათის ხუთასი წლის წარსული ახლოვდება სინათლის გავრცელების სიჩქარით. გარშემო შექმნილია. არც სასახლე ჩანს სადმე. არც — აპოლოს საკურთხეველი. სხებმა იდავონ იმაზე, ასე ეცვათ თუ არა ანტიკური სამყაროს ადამიანებს, ზუსტია თუ არა მოხუცის შინდისფერი ტოკა, ოკოსტეს მწვანე კაბა, ან ტირისის ჭვალის სამოსი, უფრული ისინი. როგორც მოახლოვებული სიკვდილი. ფერები ხუნდებიან და კვდებიან მზის ქვეშ. ქვა ფერს არ ინახავს. ან არის კია ყოფითი სისუსტით რაიმე კოლორიტის ადღგენა „ოიდიპოსში?“ წარსული ისეთია, როგორც ჩვენ ვხედავთ, ამბობენ მხატვრები, რეჟისორები (გ. ლორთქიფანიძე, თ. მესხი), ამბობენ კატეგორიულად. თავიდანვე მკაფიოდ აცხადებენ. ეს გარემო პირობითია, რადგან იმ ქვებიოც ძენლია სამი ათასი წლის წინანდელი ისტორიის ადღგენა, საბერძნეთის მიწაზე დღემდე რომ ყრია. მე ვგრძნობ, ამ შემოთავაზებულ პირობითობას, ვუძლიანდები. ეს ერთ-ერთი გზაა და არა

ერთადერთი. ხომ შეიძლება სხვაგვარი სპექტაკლი? უფრო ყოფითი, რადგან პირველივე ფრაზიდან სპექტაკლი მიწაზე დგას, ძველი ელადის მიწაზე. მიწა კი ყველგან მიწაა. ერთია მიზიდულობის ძალაც და მისი შეუჩერებელი ბრუნვაც. იქნებ, თვალში გეცეს მწყემისისა და მეფის ერთნაირად მოუთქვამი სამოსი, ამ მიწაზე თითქმის არც წვიმს, არც თოვს, არც მზე ხეთქავს ნაველევ ნიადაგს, არ სვამენ სისხლისფერ დავინოს, არ დვრიან სისარულისა თუ ტანჯვის ცრემლებს. როგორ გაცოცხლდებიან ამ მბრუნავი ქვების „მკვდარ სამყაროში“ ადამიანები? არა და თუ არ გაცოცხლდნენ, შორულდ ლანდებდალ დარჩენიან, ვერ მოვლენ ჩვენთან. ვერ მოგვახლოვდებიან. ხელოვნების მიწეარ სიმართლეს არ უყვარს თეატრალიზებული სამოსი. თუნდ ღმერთი იჯდეს ძველებურ ეტლში, მისი ცხენები ცხადად უნდა ჭიხვინდნენ. გვალცა თებეში, ყოველი სულდგამული იდაგება, ნაყოფი საშუში კვდება, ცოცხა გაიდგებულა და მძვინვარებს. მით უფრო რომ არსებობს ნატურის გრძნობა, სისხლისა და ოფლის შეგრძნება, „ადამიწებული“ სიმართლე? პირობითობის სამოსელი სმირად მაცოტუნებელია. მაგრამ თეატრი მაინც თეატრია, რადგან აღტურვო უთვალავი წვირილმანით, მისი ფარდების ჩარჩო მუდამ ანელებს სინამდვილის ილუსიას. ან უნდა დამემორჩილო არჩევანს, ან... აბა, ვინ დაიჭერებს ქანდაკების გაცოცხლებას? აქ უნდა დაიჭერო, სხვა გზა არ არსებობს, უნდა გესმოდეს სილამაზისა და ქეშმარიტების იდუმალი ენა. არცერთი ყოფითი საგანი არ ჩანს-სცენაზე; ტირისის კომპლის გარდა ყოველგვარი ნივთი შეგნებულად გაძევებულია. ეს ქანდაკებებით გარშემორტყმული შიშველი მიედანია, სადაც ბედისწერა დაუნდობლად აჯახებს ერთმანეთს ადამიანებს.

სიმართლე? სინამდვილე? ერთსაც და მეორესაც სპექტაკლის შემქმნელები სხვაგან ეძებენ, ადამიანებში, მსახიობებში, ოიდიპოსად და მის თანამემამულეებდალ რომ იქცევიან. სიტყვა, თუ ბუნებრივად არ ითქვა, ყალბია, ამბობენ ისინი. სიტყვა უნდა შექმნას ნორმალურ ურთიერთობათა ცოცხალი ატმოსფერო. სიტყვა ყველაფერზე გამძლე და მარად ცოცხალია. ისინი დაარღვევენ ბერძნულ ეგზემეტრს ფრაზებს დატხენ, განტვირთვენ მუსიკალობისაგან, ტრეკებზე ზოგად კილოს და კეთილზმოვანებას. ადამიანებმა ადამიანურად უნდა ილაპარაკონ. ჩემთვის გასაგებია ეს პრინციპი, თუმცა ისიც ვიცი, ძველი ბერძენი ტრაგიკოსები შემთხვევით არ წერდნენ ლექსად ტრაგედიებს.

სიტყვა იქცა მთავარ ძალად. სიტყვა გააწერებულა, ზუსტად წარმოთქმული, განცდილი სიტყვა. ამტყველდნენ ადამიანები, თავიანთ



სცენა სპექტაკლიდან

ბედზე, დარღვეულ სისწილედზე, შეღაბულ პარ-
მონიასა და თავსდატეხილ უბედურებაზე. დრო
ელვის სისწრაფით გამოიჭროლებს, მანძილი
წაიშლება და თითქოს ჩვენ, დღევანდელი ადა-
მიანები ვწუხვართ, ვგმინავთ დამანგრეველ
ატომზე, დამოკლეს მახვილივით რომ ჰკიდა
კაცობრიობის თავზე. ეს ნაძალადევი ასოცია-
ცია არ გახლავთ. ეს საკვირველი წინასწარმეტყ-
ველებანი თუ წინასწარგრძნობანი მრავალჯერ
უნახავს ადამიანს დედამიწაზე. ბევრ ასეთ ქა-
რიშხალს დაურღვევია სიმშვიდე, შეუღლასავი
პარმონია და უძებნია ადამიანს გამოსავალი,
უძებნია სიმართლე ქვეყნიერების გადასარჩე-
ნად. არსში ეს უცვლელი შექირვებაა, სულ-
ერთია როდის ხდება, ქვის ხანაში თუ ატომის
საუკუნეში. ცოდვა ბატონობს ქვეყანაზე და
მხოლოდ ქეშმარიტების პოვნას შეუძლია მისი
განღობვა. ადამიანები თითქოს მღელვარე
ზღვაში ბედისანაბარა მიტოვებული გემის
ერდოზე ქანაობენ სასოწარკვეთილნი. მოახლო-
ვებულია კიდევ ერთი ხლოში და გომორი. და
უნდა გამოჩნდეს კაცი, ვინც ღირსეულ მესა-
ქეობას შესძლებს, ოღონდ თვითონ არ უნდა
იყოს ცოდვილი, სისხლიანი ხელებით არ შეიძ-
ლება სიკეთის კეთება. სახელმწიფოს ქეშმარი-
ტ გონიერება უნდა პატრონობდეს. მაშინ
ხალხსა და მთუფეს შორის შემაერთებელი ხი-
ლი საიმედოა და მყარი. მაშინ შეიძლება ქვეყ-
ნიერების ხსნა. ასეთ ფიქრებს აღძრავს დღე-
ვანდელი „ოიდიპოსი“. ყოველი კაცი უნდა ჩა-
ღრმავდეს თავისი სულის სიღრმეში და თუ შე-
ძლება, უსპეტაკესი მონანიებით განიწმინდოს.
უმაღლესი ზნეობრავი სიმაართლის პოვნა ტრა-

დიკული პროცესია, ტივილიანი და მძაფრი.
ადამიანის არსებობა სიკვდილსა და სიცოცხლეს
შუა გამოკეტილი, ბედისწერის ჩარჩოებში ტრი-
ალებს და ეძიებს შინაგან წონასწორობას. აქ
სიტყვა იმუხტება აზრით, მუსიკის პარმონით,
ხდება გულში ჩამწვდომი და შემძვროლი. ეს
არ არის მუსიკა — ილუსტრაცია, მუსიკა
ფონი (ი. კეკელიძე). თითქოს ძველი ტაძრების
დახეთქილ გუმბათებში ჩაბუღრებული პასტო-
რალები, ლოცვებს ადევნებული ჰიმნები შერ-
თებია ოიდიპოსისა და მისი ხალხის დრტივნას.
ნურც იმას ჩავუვლით ცოდვად რევისორს, თუ
ის მოერიდა ქოროს ჭგუფურ მეტყველებას,
ერთგვარ შაბლონად მიიჩნია იგი, ქოროს უსი-
ტყვო ფონი შექმნა, თვით ქორო პერსონაჟი
ოთხ მთხრობილად დააცალკევა. (გ. ხურცილა-
ვა, ჯ. მონიავა, მ. ეგუტია, ვ. ფირცხალაიშვილი);
ამით უფრო გაააღამიანურა ქორო, ჩამოაცილა
მისტიკურ-ვატალური ელფერი. ფონი და წინა
პლანი გაერთიანდა, გამოთიანდა შემოზღულდუ-
ლი სცენური სამყარო და შემოფარგლულ მო-
ედანზე, როგორც სულიერი ბძროლის რინგზე
დაიწყო საოცარი შეჯახება.

სულის მოძრაობა! რა სტიქია შეედრება მას.
აქ მოქმედებენ დაწერილი და დაუწერილი კა-
ნონების რკინის ლოკია და ალოგეურობა,
პარმონია და ქაოსი. ეს მოძრაობა სპექტაკლ-
ში იწყება შინაგანი სმენით, იმ დახვეწილი
მუსიკალობით, ასე რომ ჩვევია გ. ლორთქიფანი-
ძეს. მე არ მინდა ცალცალკე შევჩერდე ყველა
აქტიორზე. ვინც სცენაზე დგას; არ მინდა
ცალცალკე აღწერო მათი ფუნქცია თუ მნი-
შენელობა. პარმონიული მთლიანობა არ არსებ-



ბობს უწვირილმანესი დეტალის გარეშეც კი. მონა ლიზას საოცარ ხელებს რომ ერთი თითი აკლდეს, ყველაფერი დაირღვევა. მე ახლა არც ცალკეულ ამოვარდნებზე, მოულოდნელ არით-მიაზე მინდა შევჩერდე. სექტაკალი ორკესტრული აღნაგობისა და ყოველი უმცირესი სიყალბე ყურს ჭრის. მინდა ზუსტად გადმოვცე წარმოდგენის შინაგანი გულისცემა, მისი არსი არსთაგანი, რადგან ბოლოს და ბოლოს ყველაფერი იმტომ გაკეთდა, ადამიანის მძლავრი სულისძვრა მიწისძვრასავით განვიცადათ და მისი თანამგრძობლები შევიქმნეთ. ოა ძვირად ფასობს ერთი ობოლი ცრემლი, ერთი წვეთი მარილიანი წყალი ჩვენი არსებიდან რომ გამოვინდვს ოიდიპოსის უძირო ტანჯვისაგან წარმოშობაში! ის უჩინარი ცრემლი ქვეყნად ყველაზე დიდ მარგალიტს ააწონის.

ოიდიპოსი! ტყავის თანხებით შეკრული ხამლებით გამოდის და ძლიერად დგას მიწაზე, მეფურად ამაღლებული, მეფილური. მან იცის: ჩურჩულით ნათქვამი მისი სიტყვა ქუბილზე მეტად ისმის. რაღაც სპარტანული, ანტიკური სრულყოფილება აღნაგობისა იგრძნობა მის არსებაში. (ო. მეღვინეთუხუცესი). დიას, ასეთი უნდა იყოს იგი, რათა მაღალი, ღამაში ხის დაცემას მეტი გმინვა მოჰყვეს. დაცემა კი გარდუვალია, რადგან ცოდვის შვილია იგი. საბედისწეროდ გაიშუღლა.. სული და სხეული. ეს გათიშვა ტრაგედიის საფუძველია. თითქოს ძირფესვიანად იცო, რაც მოხდება, მაინც სულისძვრა გარდუვალია.

ოთარ მეღვინეთუხუცესის ოიდიპოსი! რამდენი გამკვირდება არსებობს ამ როლის თამაშისა. დაბალი და მაღალი ტონების ოსტატური შეერთების ურთულესი საიდუმლოება, დაშვება ისე, რომ ნოღამდე არ დახვიდე, ხმის ამაღლება ისე, რომ გაუძლო მაღალ რეგისტრს. ეს ურთულესი რამ გახლავთ აქტიორულ ხელოვნებაში. უჩვეულოც კია ო. მეღვინეთუხუცესის მიერ თავიდანვე აღებული მეტად გველდებრივი ტონი, თითქოს უბრალო საუბარი, ფულითაღობა და სიწრფილე. პარტნიორებთან ერთად დახლართვა ტრაგედიის ჭერ უჩინარ მიზეზთა, ექვის გაჩენა, მერე თანდათანობით ზრდა სულიერი შემოერთებისა და წინასწარობის დაკარგვა. მეფური მტკიცე სიტყვა, რომ მკვლელი დაისჯება, ფიცის კი არა, საკუთარი განაჩენია. აქ უფოვალავი ნიუანსია, სიტყვის, ქცევის, სცენური მოძრაობის მრავალი შტრიხი, ხაზი თუ ინტონაცია. ბევრს ეჩოთირა მისი ხაზგასმული უბრალოება, საშველად მოსულ თანამემამულეებთან პირველი შეხმიანება, სულიერი კავშირების პოვნა და კეთილშობილურ თავდაქურაში გამჟღავნებული შინაგანი სიმართლე. ჭერ უჩინარად არსებობენ სიმართლის შემომსახვე-

რელი ხაზები, მერე წრე იკვრება და თითქოს ლითონის სიმაგრით გარს ერტყმის ტრადიციულადამიანს.

ტრაგედია მკაცრად დადგენილ ლოგიკას მიყვება და უსასტიკესი კანონზომიერებით მიეკანება იღუმალ მიზეზთა წიაღებისკენ. აქ უპკე გაიწყდება წარმოდგენის ცალკეული ელემენტები, მხატვრობის თუ მუსიკის ეფექტური შემოქმედება. ცალკე აღარაფერი არსებობს.

ალბათ, ათასეული წლების შემდეგაც განაცვიფრებს ადამიანებს სოფოკლეს დრამატურების ურყევი კონსტრუქცია. ეს მზის მოძრაობას ჰგავს, დილის ლირიკული სიმშველით იწყება. მცხუნვარე ზენიტს აღწევს და დაღამების ელემენტური სიჩუმისაკენ ეშვება. ამ ძნელად სავალ საფეხებზე რყევით, ძიებით, შეძრწუნებით მიეკანება ო. მეღვინეთუხუცესის ოიდიპოსი.

კეთილი სურვილით მოსული მწვემისი (გ. სიხარულიძე), კითხრის კალთებზე. დარჩენილი ლეგენდა — მეორე მწვემისი (ი. ოსაძე) გულში ქვასავით რომ ატარებს შემზარავი მკვლელობის ამბავს, მერე შეგუბებული მდინარის ძალით ყველაფრის გადამლახავი, გამჟღავნებული საიდუმლო. როგორი საკვირველი ჰარმონია ამ სულიერ მოძრაობებში. პირველი დაკარგვა შინაგანი წონასწორობის. კეთილი მეფე ექვიან ტირანად გარდაქმნილი, სულიერი სიბრძნე, ცოლისძვის კრეონის უსაფუძვლო გამეტება. აქედან იწყება დაცემა. კრეონი (მ. ბებურაშვილი) მშვიდი და ნათელი პატიოსნების შექი და რწმენა, დასჯა, რაიც არ ანიჭებს სიმშვიდეს და კმაყოფილებას, ექვი იზრდება როგორც სიმსივნე და შიგნადან არღვევს ენერგიით აღსავსე მეფე-კაცის სიცოცხლეს. ტრაგედია სიმართლე. ოიდიპოსი და ტირესია მისანი. ეს დუეტი იქცა წარმოდგენის ცენტრად. აქ შეშვიდროვდა, შეიკუმშა ენერჯია და საშინელი ძალა შეიძინებ შეკავებულმა ვნებებმა. სიტყვიერი პაექრობა სასიკვდილო იარაღების უღარუნს ჰგავს. მარსხანება სიმართლის წინაშე კიდევ უფრო ცხადად ღაღადებს, უნებურად, მაგრამ მაინც ჩადენილ საბედისწერო დანაშაულზე. როგორი იღუ: მალი ძაფებით არიან დაცვაშიერული ადამიანები ერთმანეთთან. რაიც ეს ძაფები გაშიშვლებიან, ისინი ჭაჭვებებით მაგარი აღმოჩნდებიან თურმე.

მე რამოდენიმეჯერ ვნახე ო. მეღვინეთუხუცესის ოიდიპოსი. ის სექტაკალიდან სექტაკლში

ებებს ნიუანსებს, ცვლის რეგისტრებს. საოცარია, ყველა თითქოს საშველად მიისწრაფვის მისკენ, დალუპვას კი აჩქარებს, იოკასტაც კი, მისი მეუღლე იოკასტა (მ. ჭავჭავაძე). განწირული სათნოება, შერყენილი სიყვარული, აღსრულებული ყველაზე საშინელი წყევლა: დედა შერთული ცოლად. მკაცრად, ზოგჯერ ზედმეტი თავშეკავებით გამოწნული და გააზრებული ეს სახეები ოიდიპოსისათვის არსებობენ, ოიდიპოსთან ერთად არიან განწირულნი დასაღუპავად. იოკასტა სასიკვდილოდაც ჩუმად მიდის. არავითარი ტრალიკული ზეაწეულობა. ზოგჯერ ხმადაბლა წარმოთქმული სიტყვები უფრო ტრალიკულად უღერენ, ვიდრე ყვირილი, ან სასოწარკვეთილი დაღადისი.

ტრალიკული ბედის ადამიანზე იტყვიან: რა მუხა წაიქცაო. დიდის დაცემას ხმაც დიდი აქვს. და მაინც მუდამ ძნელი საპოვნელია სამად სამი შემზარავი სიტყვის შესაფერისი კილო თუ რეგისტრი. „ჩემს ფეხებს ვეძებ“. ოიდიპოსის სულიდან ამოვარდნილი ეს სამი სიტყვა ჩურჩულითაც ნათქვამი შემზარავია. ო. მედეგითუხუცევი ორივეს მიმართავს ხოლმე — მაღალსა და დაბალ ტონს თანაბრად იყენებს. მე დღემდე არ ვიცი წარმოდგენის წიაღში ვულკანივით ამოხეთქილი ამ სამი შემზარავი სიტყვის სათქმელად რომელი ჯობს — დაუძღურებელი, ყელის დაწყვეტილი იოგებიდან ქლივის ამოღწეული უსხტი ბია თუ მკერდიდან ამომსკდარი ყვირილი: „ჩემს ფეხებს ვეძებ“.

იქნებ დავა ამაზეც შეიძლებოდა: საქირონი არიან თუ არა ფინალში თვალმდარბილი ოიდიპოსის მხრებქვეშ მისი შვილები. მე ვგრძნობ ტაქტს და თავშეკავებას მოკარბებულ დრამატოზმზე უარის თქმასაც. გადამდები ტანჯვის თანაზიარობა, სულიერი კათარზისი! თურმე რა ძალა აქვს ამ ორიათას ხუთასი წლის დაუძველებელ ქმნილებას. ის თავს უყრის კაცობრიობას ერთ ძლიერ ტრალიკულ არსებაში, მისი დაცემით იწყება ტანჯვით განწმენდა და ამაღლება. აქედან უკვე სიხარულისა და ადამიანური სიამაყის ზარები რქავენ. გენიალურ ქმნილებასთან მიახლოვება მაღალი ძაბვის ელექტროდენით დამუხტავს ჰვავს. ყველა ვერ უძლებს და იფერფლება. მარჯანიშვილებმა კი — და ყი, 27 წლის შემდეგ, დიმიტრი ალექსიძე ხელახლა მიუბრუნდა ნაცნობ თემას, ნაცნობ სახეებს. კვლავ ახალი გამოშასხველობითი ხერხებისა და მხატვრული საშუალებების ძებნა, წარსულში ნაპოვნისა და მიკვლეულის თანამედროვე ასპექტით დაწახვა.

ბანახლებული „პეკო“

საბჭოთა სცენის გამოჩენილი ოსტატის დიმიტრი ალექსიძის შემოქმედება მკიდროდა და დაცვირებული რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრთან. ამ თეატრის სცენაზე, სხვადასხვა დროს, მან არაერთი მხატვრულად სრულქმნილი და მრავალმხრივ საყურადღებო დადგმა განახორციელა. საქმარისა და ვასახელოთ და. ალექსიძისეული სპექტაკლები: გ. მიღვინის „ალკაზარი“, ე. სკრიბის „იქია წყალი“, კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ და „საპატარძლო აფიში“, მ. მრეველიშვილის „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, დიუმანუას და დენერის „დონ სეზარ დე ბაუნა“, მ. გოკოს „ვასა ფედერნოვა“, ი. პოპოვის „ოჯახი“, ი. კუვავაძის „გლახის ნაამბობი“, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“, დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიონი“, ბ. ბრეტის „სამგროშიანი ოპერა“ და სხვა, რომ ნათელი წარმოდგენა შეგვექმნას რეჟისორის მრავალმხრივ ნიჭზე, მისი შემოქმედებითი დიპლომის სივრცეზე. რუსთაველის თეატრში განხორციელებულ მისეულ სპექტაკლებს შორის ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი უჭირავს 1951 წელს დადგმულ გაბრიელ სუნდუიანის „პეკოს“. სპექტაკლი თავის დროზე აღიარეს, როგორც რუსთაველის თეატრის სერიოზული გამარჯვება. განსაკუთრებით აღნიშნავდნენ რეჟისორული აზროვნების სისადავეს, ამასთანავე, ფანტაზიისა და გამომგონებლობის უნარს, მწყობრ აქტიურულ ანსამბლს.

და ახ, 27 წლის შემდეგ, დიმიტრი ალექსიძე ხელახლა მიუბრუნდა ნაცნობ თემას, ნაცნობ სახეებს. კვლავ ახალი გამოშასხველობითი ხერხებისა და მხატვრული საშუალებების ძებნა, წარსულში ნაპოვნისა და მიკვლეულის თანამედროვე ასპექტით დაწახვა.

რეჟისორის წინაშე რთული ამოცანა იდგა — შეძლება კი თითქმის სამი ათეული წლის წინათ დადგმული სპექტაკლის „გათანამედროვებას“, ახალი ძალით აუღერებას? დ. ალექსიძემ



გადალახა სირთულეთა რკალი და დამდგმელი კოლექტივის მხარდამხარ, მათი ერთსულოვნებით, მონდომებითა და ერთსულოვნებით შექმნა თავისებურად განსხვავებული, თანამედროვეობის სულსკვეთებით გამსჭვალული, აქტუალური პრობლემებით აღჭურვილი სპექტაკლი.

დ. ალექსიძე შესაძლო ნაწილშივე პოულობს ულუსტეს კამერტონს — სევდიანი, ელგიური განწყობილება, მყუდრო, ინტიმური გარემო აუცილებელ და ორგანულ ფონად იქცა პეპოს ოჯახისთვის, მისი მეგობრებისთვის, მათი ცხოვრებისთვის მრწამსის, მისწრაფებების ხორც-შესხმის გზაზე. ამ განწყობილებას რევანორი ბუნებრივად უხამებს ძველი თბილისის მკვიდრთათვის ნიშანდობლივ რამონტიკულობასა და დამახასიათებელ მანერულობას, პირველი აკორდებიდანვე გამოკეთეს შესატყვის ხასიათს. რეჟისორი განსაუთრებთ გამოყოფს პიესაში არსებულ ძირითად სოციალურ მოტივს. პეპოსა და ზომიზომივის მძაფრი შეჯახება თვალნათლივ გამოკეთეს ნაწარმოებში დასმულ მთავარ პრობლემას.

მომდევნო სცენებში დ. ალექსიძე მოგველიონა, როგორც კომედიური სცენების მახვილგონივრულად გადაწყვეტის ნაცადი ოსტატი. თითოეული მონაკვეთი, მიზანსცენა სუნთქავს სიმართლით, სიმსუბუქით, კომედიური სიმახვილითა და გამომგონებლობით. ამასთანავე, რეჟისორს მძაფრად აქვს მოტანილი მხილების მომენტი, რაც ესოდენ აკონკრეტებს და ცხადყოფს მწერლის პოზიციას.

რეჟისორული და აქტიორული ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ ზომიზომივისა და ეფემიას „გამიჯნულების“ სცენა. ეს ნაძალადევი შეჯვარებულები ისეთი სიკეკლუციითა და თავდავიწყებით ეფიცებიან ერთმანეთს ერთგულებას, იმდენი „ცეცხლი და ვნება“ ჩაქსოვილი მათს მოქმედებებში და ყოველივე ეს ისე სახიერად მოაქვთ ე. მანჯგალაძესა და მ. ჩახავას, რომ ეს სცენა სპექტაკლის ერთ-ერთ დამამშვენებელ მონაკვეთად იქცა.

სპექტაკლს კარგი წერტილი აქვს მოძებნილი — უსამართლობასა და ძალმომრეობასთან ჭიკილღში პეპოს იმარჯვებს. მართალია, მას აპატიებენ, მაგრამ იმდენად დიდი მორალური კომპენსაცია, რომ პეპოს არარად უღიარს მცირე ხნით პატიმრობაში ყოფნა, იგი ამაჟღად წელგამართლი, ზნეობრივად ამაღლებული ემშვიდობება ოჯახის წევრებს, მეგობრებს. დასრულდა ზომიზომივის პარაზის, ფარდა აეხადა მათ ბილწ „მოღაწეობას“ და, აქ, რეჟისორს პროსცენიუმიზე გამოჰყავს მასა, სიმართლის მოთხვე-უბრალო ხალხი, რომელიც ალყაში მოაქცევს ზომიზომივს და შუთბრალებლად გათილავს მას.

რეჟისორს თანამოაზრედ მოველინა ცნობილი მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი (მასვე ეკუთვნის „პეპოს“ პირველი დადგმის სცენური გაფორმება). მისმა ფუნქციამ ახალი ფერები შეიმატა. მართალია, მხატვრის აზროვნებას რადიკალური სახეცვლა არ განუცდია — იგი ერთგულად დარჩა გადაწყვეტის ყოფილი-რეალისტური მანერისა — პეპოს კარ-მიღამო, ზომიზომივების ბინა აღრინდელი სახითაა წარმოდგენილი, მაგრამ მხატვარმა ახალი სული შთაბერა ძველებურ ადგილ-სამყოფელს, ახალი ელფერით შემოსა ნაცნობი კოლორიტი.

ე. ლაპიაშვილი შესანიშნავად წვდება სცენური სივრცისათვის საილუმოებს. მის მიერ აღქმულ და წარმოდგენილ სცენურ გარემოში მსახიობი თავისუფლად, დაღად გრძნობს თავს. მხატვარი ძუნწი, მინიმალური შტრიხებით გვიხატავს ძველი თბილისისთვის დამახასიათებელ კოლორითულ ფონს. ფუნჯის რამდენიმე ზუსტი მონასმით ძალდაუტანებლად შევავართ პეპოს ოჯახის დუბჟერ გარემოში, საპირისპირო ფერებით კი თვალნათლივ შევიგრძნობთ გადაგვარებული ზომიზომივების შინაგან სიკარგიულს, მათ ერთადერთ ცხოვრებისეულ სწრაფვას — ლტოლვას მომხვეჭელობისკენ. ამ შემთხვევაში მხატვარი მიმართავს თვალისმოპქრულ ფერებს, რაც კიდევ უფრო მწვევად ააშკარავებს ვაჟართა კლასის ტიპურ წარმომადგენელთა სრულ უბადრუტობასა და უსუსურობას.

როგორც საერთოდ, დ. ალექსიძის დადგმათა უმრავლესობა — „პეპო“ მდლარია აქტიორული მიღწევებით. პირველ რიგში ჩვენ მიანც ძველ შემსრულებლებზე შეეჩერდებით (ე. მანჯგალაძე-ზომიზომივი, მ. ჩახავა-ეფემია, ნ. ჩხეიძე-გიქო), რომლებიც პირველქმნილი სიხალისით, განწყობილებით, არტიტიზმით მოქმედებენ სცენაზე.

მულად დიდ ინტერესს იწვევს ე. მანჯგალაძის ახალ კომედიურ პერსონათან შეხვედრა. მსახიობი ყოველთვის ახერხებს გაამდიდროს სახე აქტიორული მიგნებებით. გულმოადინდლ ეძიოს და გამოკვეთოს როლის ერთი უმხედილი სრულიად უმნიშვნელო, თვალშეუვლები დეტალში. მიუხედავად იმისა, რომ ე. მანჯგალაძის რეჟერტურში ვხვდებით საპირისპირო ხასიათის პერსონაჟებს, მისი აქტიორული ბუნებისთვის ყველაზე ორგანულად მიანც კომედიური უანრი უნდა მივიჩნიოთ, სადაც მსახიობი, როგორც იტყვიან, თავს ისე გრძნობს — ვით თევზი წყალში.

ე. მანჯგალაძის კომედიურ გმირთა ვრცელ და საინტერესო გაღერებაში ზომიზომივი განსაკუთრებით გამოირჩევა. მსახიობი თავისი გმირის დახასიათებას ზუსტად მიგნებული გარე-



ეფემია — მ. ჩახავა, ზიშნიშვილი — ე. მანჯგალაძე

ნული პორტრეტიდან იწყებს: ზედმეტი საღებავისაგან ჩამუქებულ-აპრიალებულა უორნისფერი თმა, საგანგებოდ ამოქნილი, ასევე შეღებილი წარბები და უღვამები, მარცხენა ლოყაზე დიდი შავთმიანი ხალი; პატარა, ღრმად ჩამჯდარი, მოუსვენარი თვალები, ქურდული, შემპარავი ნაბიჯები, გაორებული, ორქოფული გამოხედვა — უკვე ქმნის სათანადო კოლორიტს, განწყობილებას.

ე. მანჯგალაძე მიმართავს შესრულების მწვავე, სატირულ ფორმებს. შეწყნარების უმცირეს შანსსაც კი არ უტოვებს ზიშნიშვილს, ბოლომდე ხსნის ნიღაბს მის შელახულ ბუნებას; ეს როლი ნიშნავს, თითქოს მსახიობი ზედმეტად ამუქებდეს ფერებს, პირიქით, მის შესრულებაში მოხსნილია ყოველგვარი დაძაბულობა, შეგნებულად უარყოფილია გაზვიადების ელემენტები, მაგრამ უარყოფითის გამოვლენის შინაგანი სისავსე, მამხილებელი ქვეტექსტების განსაკუთრებული ძალით ხაზგასმის უნარი თავისთავად მთელი სისასტიკით ამიშვლებს ზიშნიშვილის პიროვნებას.

ე. მანჯგალაძის ზიშნიშვილი სიძუნწის ეტალონი და ეს ძირითადი „ღირსება“ საგანგებოდაა წარმოჩენილი მსახიობის შესრულებაში. ზიშნიშვილი კურდღელივით მშისპარაა და ეს მომენტიც მკაფიოდაა ხაზგასმული. ზიშნიშვილა ავადმყოფურად ექვიანია და ამ სისაცილო შეშფოთებასაც ე. მანჯგალაძე გროტესკული ელემენტების ზომიერი შეზავებით გადმოგვცემს.

მხილების მომენტებთან ერთად ე. მანჯგალაძე თავის გამირს აჯილდოებს ბევრეფერი გულუბრეველობით, მიამიტურობით; მთელ რიგ სცენებში ლირიკულ ტონლობას მატებს სახეს, ერთგვარად აკეთილშობილებს კიდევ ამ უარყოფით პერსონაჟს. საერთოდ, ე. მანჯგალაძის შესრულებისთვის ნიშანდობლივია უარყოფითში დადებითი თვისებების გამოყოფა. რაც არ უნდა განწირული იყოს პერსონაჟი ავტორის მიერ, ე. მანჯგალაძის შესრულებით იგი ყოველთვის იმსახურებს ხოლმე გარკვეულ თანაგრძნობას. სპექტაკლში კიდევ ერთხელ მთელი სისავსით წარმოჩინდა ე. მანჯგალაძის მუსიკალური და პლასტიკური მონაცემები. იმპროვიზაცია და კომედიური ფერიერერკით აღსავსეა ზიშნიშვილისა და ეფემიას ცნობილი სცენა მეორე მოქმედებაში. ეს არის ე. მანჯგალაძისა და მ. ჩახავას მიერ ქეშმარტივ ოსტატობით ჩატარებული „დედები“.

ეფემიას შესანიშნავი სახე გამოკვეთა მედლა ჩახავამ. მსახიობი განსაკუთრებით გამოყოფს ეფემიას თვალთმაქც, მაცდურ ბუნებას, თავისი ახალგაზრდობითა და სიღამაზით გატაცებას. მ. ჩახავა ხაზს უსვამს, აგრეთვე, ეფემიას მომხვეპელობისადმი ლტოლვას, ოჯახური ძალაუფლების ხელში მთლიანად ჩაგდებას სურვილს. მ. ჩახავას ეფემია ხშირად ჭირვეულობს, კაპასობს, მოითხოვს მორჩილებას, თავისი ნებასურვილის უყოყმანოდ და დაუყოვნებლივ დაკმაყოფილებას, და ვაი მას, ვინც არ დაემორჩი-



ლება. ეფემიას სძაგს თავისი ქმარი, მაგრამ იძულებულია სიყვარული გაითამაშოს, რათა შეინარჩუნოს მატერიალურ ბაზაზე მოპოვებული ოჯახური ბედნიერება. ასეთ დროს მ. ჩახავა სავსებით გარდაიქმნება — მის ლირიკულ, ნაწინტონაციებში იმდენი ნაძალადევი სითბო და მოჩვენებითი ერთგულებაა ჩაქსოვილი, რომ ზიზზიოვი-ე. მანჯაღამე ლამის „დადნეს“ სიამოვნებისაგან.

ეფემია-მ. ჩახავა მეტად მსუბუქად, ძალდაუტანებლად გადადის ერთი სიტუაციიდან მეორეში. „მოსიყვარულე“ ქმართან „ქუქუქუს“ დროს, იქვე, პარალელურად ეარსებება საკუთარ შინამოსამსახურე ბიქს და ეს მსუბუქი ფლირტი ისეთ ორპროვან და ნახევრად ირონიულ ვითარებაში მიმდინარეობს, რომ სავსებით აშკარაა — ამ ქალისთვის წმიდათაწმიდა ადამიანური გრძნობა უცხოა და მთუწვდომელი.

ძველი თბილისის ერთ-ერთი კოლორიტული ფიგურაა გიქო. ამ როლმა თავის დროზე აღიარება მოუტანა მსახიობ ნოდარ ჩხეიძეს. დღევანდელმა „პეპომ“ დაგვარწმუნა, რომ წლებმა ვერაფერი დააკლეს ნ. ჩხეიძის ხელოვნებას და თუ მაშინ სიხარულით აღნიშნავდნენ მსახიობის სრული გარდასახვის უნარს, დღეს უკვე ეს როლი ორგანულად მიეხადება ნოდარ ჩხეიძის აქტიორულ ბუნებას.

ნ. ჩხეიძეს გრაფიკული სიზუსტით აქვს დამუშავებული სახის გარეგნული მონახაზი — წილში ოთხად მოხრილი, ტროსტით ხელში, თეთრი თბითა და გრძელი უღვაშებით, ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილი — თითქოს ძველი თბილისის ბინადარი გაცოცხლებულაო. მოძრაობები, პლასტიკური მონახაზი, უღარესად მეტყველი და გამომსახველია. ნ. ჩხეიძის შესრულებას ხალხური იუმორისა და კომედიურობის ლაღი ბეჭედი აზის.

პეპოს როლს სპექტაკლში ასახიერებენ ბ. ხიდაშელი და ე. სახლთხუციშვილი. ორივე მსახიობი ძირითადად ერთ საერთო მონახაზს მისდევს. დამაჭერებლად გადმოგვცემენ პეპოს ალაღმართალ, გულღია, ვაჟაკურ ბუნებას, მებრძოლ ხსნაბს. ხაზგასმით გამოკვეთენ პეპოს სწრაფვას სამართლიანობისაკენ, ნათელი მომავლისაკენ, აშკარად ავლენენ თავიანთ პოზიციას ცხოვრებისეული მოვლენების მიმართ.

ამასთანავე, ორივე მსახიობი მთელ რიგ ეპიზოდებში განსხვავებულ ასპექტში წარმოგვიდგენს თავის გმირს. ხიდაშელის პეპო უფრო რომანტიკული ზეაწეულობით, შესრულების მაღალფარდოვანი მანერით გამოირჩევა, მისეულ ინტერპრეტაციაში ნაკლებად იგრძნობა აზრის სისადავე, მოვლენათა განჭვრეტა მეტი სიღრმით, ფილოსოფიური გააზრებით.

ე. სახლთხუციშვილის პეპო უფრო რეალისტური აღრმავებული, მოაზროვნეა. მასში გაცილებით მეტია შინაგანი პროტესტის ძალა; გრძნობთ რომ ასეთი პეპო წარმატებით შეებრძოლება მის ირგვლივ გაბატონებულ უსამართლობას. ეს ბოლო მოტივი ე. სახლთხუციშვილის შესრულებაში უფრო მეტადაა გამოკვეთილი.

ასევე ორი შემსრულებელი ჰყავს კაკულის — ტ. ყველიაძე და ვ. გოგიტიძე, აქ უპირატესობა ტ. ყველიაძის შესრულებას უნდა მივანიჭოთ, რომელიც გამოკვეთს მეგობრისთვის თავდადებული, მხიარული და დარღვივანი მშრომელი კაცის ცოცხლად და სახიერ პორტრეტს. ვ. გოგიტიძის კაკულის აკლია შემართება, შინაგანი გზნება. იგი უფრო „მშვიდად ტონებში“ წარმართავს თავისი გმირის სცენური ცხოვრების მონაკვეთს, მაგრამ ვ. გოგიტიძის შესრულებაშიც არის ისეთი რამ, რაც ტ. ყველიაძის კაკულის აკლია — უშუალოა.

უურაღლება მიიპყრო ახალგაზრდა მსახიობმა დ. სუმბათაშვილმა კეკეს განსახიერებით. მისი განცდები წრფელია და მართალი; პლასტიკა — ჩინებული.

„პეპოს“ ახალმა ვარიანტმა რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში ღირსეული და მყარი ადგალი დაიჭვივდა.

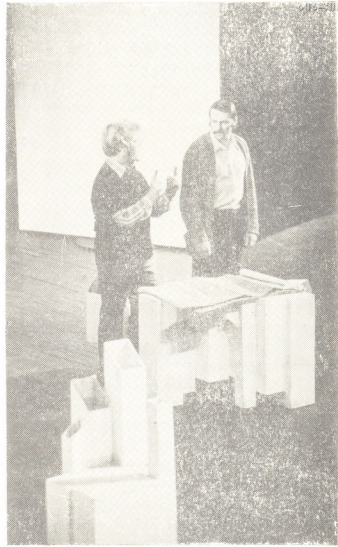
„საგოლლო სიტყვა თქვენ გეკუთვნით“

საბჭოთა კავშირში სისტემატიურად ტარდება სოციალისტური ქვეყნების დრამატურგიის ფესტივალი. მათე ფესტივალი, რომელიც ბულგარულ დრამატურგიას მიეძღვნა, სულ ახლახანს, აპრილის თვის პირველ დღეებში დამთავრდა. ჩვენი ქვეყნის 160-მა თეატრმა განახორციელა ბულგარულ ავტორთა პიესები.

თბილისის გრიბოედოვის სახ. სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა ამ ფესტივალში მონაწილეობა მიიღო გიორგი დანილოვის პიესის „საბოლოო სიტყვა თქვენ გეკუთვნით...“ დადგმით. ფესტივალის ფიურიმ სპექტაკლის დადგმელ ა. ტოვსტონოვოვს პრემია და დიპლომი მიანიჭა.

ინჟინერი პეტრე ქრისტოვი ხიდებს აპროექტებს. მისი უკანასკნელი პროექტი ყველას მიერ ერთსულოვნადაა აღიარებული. იგი გაბედულ ნაბიჯად და საინჟინრო თვალსაზრისით ერთადერთ სწორ გადაწყვეტადაა მიჩნეული. და აი, მოხდა გაუთვალისწინებელი რამ: ხიდი ჩაინგრა — დაიღუპა ხუთი ადამიანი, მათ შორის მშენებლობის უფროსი, რომლის შეცდომათა გამოც, შესაძლოა, მოხდა ავარია. ახლა მომხდარი ამბის მთელი სიმძიმე მხრებზე აწევდა პროექტის ავტორს, ინჟინერ ქრისტოვს.

პიესაში შემოთავაზებულია ქრისტოვის დანაშაულის გადაჭრის ორი შესაძლო ვარიანტი. და, თეატრიც თანმიმდევრულად იკვლევს თითოეულ მათგანს. სცენაზე დადგმულია დიდი, მბრუნავი სწორკუთხედიები — მათი ერთი მხარე თეთრია, მეორე — შავი. დიქტორი, როგორც სასამართლოში, იძახებს გვარებით და თითოეულ სწორკუთხედთან ჩნდება პეტრე ქრისტოვის სასამართლო საქმის განხილვის მორიგი მოწმის სილუეტი. ასე ვეცნობით სპექტაკლის ყველა მოქმედ პირს. ყოფის ძალზე ძუნწი ნიშნები აქ-



სცენა სპექტაკლიდან

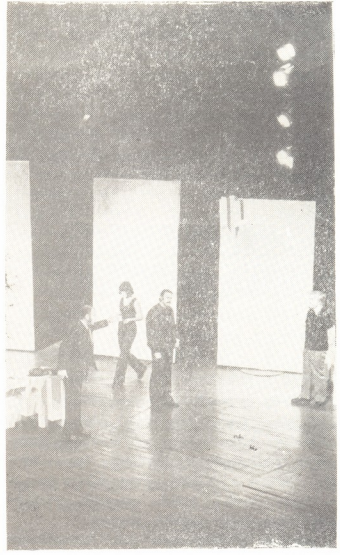
ღევნ მკურნებელს საშუალება მისხდნენ და შეიცნონ მოქმედების ადგილი, მისი ხასიათი. სათამაშო მოედნების ცვლა ხდება სწრაფად. სცენის მცირე ნაწილის განათებით. რეჟისორისა და მხატვარ თ. გენეს ასეთი გადაწყვეტა შესაძლებლობას იძლევა მოქმედების დინამიკური განვითარებისა და მთავარ გმირზე ყურადღების კონცენტრაციისა. ყველაფერი ემორჩილება სწორ, სამართლიან განსჯას, ძიებას — ინჟინერ პეტრე ქრისტოვის დამნაშავეობის ანუ უდანაშაულობის დადგენას. ამაზე პასუხის გაცემა მეტი სიმეტად რთულია. ამიტომ თეატრი გვაჩვენებს შინაგანი ბრძოლის მთელ სიღრმეს, გმირის სინდისს, რომელსაც გამოსავლის ძებნისას ავლენს ორი გმირი: თვით პეტრე ქრისტოვი (დ. სიხარულიძე) და გამოძიებელი (რ. ლიტვინოვი). პიესაში გამოძიებელი ესაა ქრისტოვის მეორე „მე“. სპექტაკლში გამუდმებით იგრძნობა ეს ორი, ურთიერთსაპირისპირო მეტროლო ძალა, რომელთაგან ერთია ქრისტოვი — აქტიურად მუშაობელი, მოკამათე, თავისი ოპონენტისადმი ანტაგონისტურად განწყობილი. მეორე — გამოძიებელი — ფილოსოფიური სა-

წყისი ქეშმარიტების ძიებისას. იგი მხედველო-
ბაში იღებს, როგორც პრობლემათა საერთო
თეორიულ ასპექტებს, ასევე დასავლელ ვარიან-
ტებს და სინარულიძე-ქრისტოვს თანმიმდევრუ-
ლად, სხვადასხვა ადამიანებთან, აგრეთვე მასთან
სხვადასხვაგვარად დამოკიდებულ ადამიანებთან
ურთიერთკავშირში შესაძლებლობა ეძლევა
სრულიად გამოავლინოს საკუთარი ხასიათი, სა-
კუთარი დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი.

სპექტაკლში ნაჩვენებია ქრისტოვის რთული
და დაძაბული ურთიერთობა მეუღლესთან, კა-
ტინასთან (თ. სოლოვიევა). თავდაპირველად ეს
ყველაფერი გამოხატულია პრეტენზიებში, რომ
თითქოს ქრისტოვს არ სურს ყურადღება მიაქ-
ციოს, თვალი გადაავლოს ოჯახს და მისვლეს
რა ხდება მისი შემოქმედებითა ინტერესების
მიღმა. ქრისტოვის პირველი სცენა კატასთან
აღსავსეა იუმორით, გარემოცულია კატას ქა-
ლური სითბოთი, სურვილით როგორმე შეაღ-
წიოს ქმრის გულში. შემდეგ სასამართლოს მუ-
ქარა, და კატია ცდილობს გაამართლოს ქმარი,
ჩაუნერგოს რწმენა იმისა, რომ იგი უდანაშაუ-
ლოა. თვითონაც აქტიურად ბეიღებს ხელს ამ
საქმეს. კატას ერთადერთი სურვილია როგორ-
მე გაამართლდეს ქრისტოვი! მისთვის ესაა მთა-
ვარი. ქრისტოვს არ სურს არავითარი შემამ-
სუბუქებელი შეღავათები; მომხდარი ამბით გა-
მოწვეული სიმძიმის გრძობა სულ უფრო და
უფრო სთანგავს მის არსებას, ნებას არ აძლევს
იოლად გადაჭრას პრობლემები, ასე რიგად რომ
აწვადებენ მას.

აი, დადასტურდა მისი უდანაშაულობა, ხიდი
აიგო. ქრისტოვმა სახელი გაითქვა, აჯალღოებენ,
ხალხი ხელში იტაცებს... ყველაფერი ეს სპექ-
ტაკლში ნაჩვენებია ქარბად, ბედნიერი აპოთეო-
ზის წითელ განთავილში, ნაჩვენებია კატია მორ-
თულ-მოკაშმული, ღამაში, ბედნიერი, დაჭრე-
ბული, რომ ახლა მას შეუძლია მოიმპოს მეუღ-
ლის წარმატებათა ნაყოფი. მაგრამ ვაი, რომ
ყოველივე ეს მიუღებელია ქრისტოვისათვის. მას
არაფერი სურდა საკუთარი მიღწევების სა-
ფასურად — ქრისტოვი კვლავ გარემოცულია
ახალი გემგებით. შემოქმედებითი ფანტაზიის
ახალი გაქანებით.

და, იმ მომენტში, როცა მასურბელი დამშ-
ვილდა და მიხვდა, რომ გვირს აღარაფერი
ემუქრება, ჩვენ კვლავ ვგაბრუნებენ გამოძიებ-
ლის კაბინეტში. ეს იყო ქრისტოვის ბედის გა-
დაწყვეტის პირველი ვარიანტი. იგი ჭერაც ახს-
ნა-განმარტებას წერს მომხდარი ამბის ირგვლივ.
ქრისტოვი სპექტაკლის პირველ ნახევარში წვა-
ლებით ეძიებს გზას, როგორ იცხოვროს. სე-
ტაკი, უკომპრომისო, მეტისმეტად სწორხაზოვა-
ნი ადამიანისათვის ბევრი რამ მიუღებელია:
ინსტიტუტის დირექტორის (ი. იოფე) არაწრფე-
ლი, მიკიბულ-მოკიბული სვლებით ხელმძღვანე-



სცენა სპექტაკლიდან

ლინა, რომელიც ცდილობს გამოიხსნოს და დაამ-
ყაროს მოხერხებული და გამოსადეგი ურთიერ-
ობიანი უფროსებთანაც და ქვეშევრდომებთანაც.
იგი ეგუება და ითმენს ყველას ოღონდ კი მას
არავინ შეეხოს; ძალზე დამთმობი ინჟინერ კი-
რილოვის (ლ. გავრილოვი) ყველაფრისადმი
უინტერესო პოზიციები და ახალგაზრდა გოგო-
ნას, ელენას (ლ. არტემოვა) სიყვარული, იმი-
ტომ, რომ იგი მეტისმეტად ბეცია და უპრე-
ტენზიო. ყველა ეს აღიზიანებს პეტერ ქრის-
ტოვს. მსახიობი სინარულიძე ხაზს უსვამს თა-
ვისი გვირის ინდივიდუალიზმს, კარჩაკეტილო-
ბას, დიდ მომთხოვნელობას როგორც საკუთარი
თავისადმი, ისე სხვებისადმი. მასთან კამათისას
გამომძიებელი ეძებს და ცდილობს ადამიანთა
საკლოვანებების გამართლებას. სწორედ ესაა
ადამიანისადმი აქტიური ინტერესი და ამ ინტე-
რესის მეშვეობით ქრისტოვის უმთავრესი და
სერიოზული შინაგანი წინააღმდეგობის ჩვენება.

თეატრმა შეძლო პიესის ეს, რეალურად მოქ-
მედი რთული ფიგურა და იმავ დროს ქრისტო-
ვის, თითქოსდა, მეორე ხმა დაეკონკრეტებინა
და თან რამდენიმედ განეწვავდებინა ქრისტოვ-

თან თითქმის ყოველი კამათის სცენაში და შეესხნენებინა, რომ გარდა მართლმსაჯულებისა არსებობს კიდევ სხვა სახეელი — სიმწრით ძიება სინდისისა.

სპექტაკლის მეორე ნახევარი იწყება ქრისტოვის ციხიდან დაბრუნებით. მართლმსაჯულებამ თავისი გააკეთა, სასჯელის ვადა ამოიწურა. ცხოვრება თავიდან დაიწყო. ამ ხნის მანძილზე მრავალი რამ შეიცვალა, შემოწმდა, დაიწმინდა. ყველაზე მეტად კი ქრისტოვი შეიცვალა — უფრო განმარტოვდა, თავის თავში ჩაიკეტა, სიმკაცრე და ღვარძლი მოემატა, ახლა მას მხოლოდ ერთი იდეაღა ამოძრავებს — დანაჯარგი აინაზღაუროს, კვლავ ააგოს ხიდი და დამტკიცოს თავისი პროექტის სისწორე. მაგრამ უფრო ფრთხილი გახდა. ამ ხნის განმავლობაში მან დაკარგა ცოლი, მისი საუბარი კატახსთან გულისტკივილითაა აღსავსე, გამოწვეული შეუვსებელი დანაჯარგით, რასაც ორივე ასე მტკივნეულად განიცდის.

მხოლოდ ეღვინე დარჩა უცვლელი, რომელსაც უყვარს, სწამს და მზადაა მისთვის ყოველგვარი მსხვერპლისა. პეტრე კვლავ აქტიურია, მადიებული, სურს მხოლოდ ერთადერთი — შექმნას, აშენოს, მაგრამ უსაქმურობამ გათანგა. და აი, ახალგაზრდა ინჟინერმა (ვ. გორდიენკო), რომელმაც იცის ქრისტოვის ფსიხი და პროფესიული უტოლდელობა, მიიღო ნებართვა დამოუკიდებელი შევსებლობისა და ქრისტოვის პროექტით ეთიოპიაში ააგო ახალი ხიდი. ახალგაზრდა ინჟინერს მიაჩნია, რომ მან გასაპირიდან იხსნა ქრისტოვი, რადგან ხიდის აგებით დაამტკიცა არა მარტო პროექტის ფასდაუდებლობა, არამედ აგრეთვე პროექტის ტექნიკური შესაძლებლობანი ნებისმიერ პირობებში. ახალგაზრდა ინჟინერი — ვ. გორდიენკო თავის თავში დაჯერებული. ცოტა არ იყოს, ლაზღანდრა, მიმზიდველი, სასიამოვნო და ყველასათვის სასარგებლო — ასეთია ქრისტოვის შესაცვლელად მოსული ცვლა. ასე შეიძლებოდა მომხდარიყო, მაგრამ არ მოხდა.

ნამდვილი სასამართლო მხოლოდ ახლა იწყება და ავტორიც და თეატრიც მის ბოლომდე გააჭრებას მყურებელს ანღობს. თეატრმა მყურებელი აიძულა მთელი საღამოს განმავლობაში განეცადა მრავალი სხვადასხვა ემოცია და მრავალჯერ მიბრუნებოდა ფიქრებს — სად იმალდება ჭეშმარიტება, ვინ უფრო მართალია, ვინ მხარეზეა მართალი — ყოველ შემთხვევაში, თეატრი ამ პრობლემებს დასტრიალებს თავს. და იგი არ გვთავაზობს მზა რეცეპტებს, პირქით, ჩვენს გულში ტოვებს ხელშეშახებ კვალს, რაც ყველას როლი ეხერხება.

სამყაროს ჯვარცმა

მიმცემ საუკუნეს მეცნიერების ეპოქა შეარქვეს. ალბათ, იმიტომ, რომ გონების ოლიმპზე ახლა ზუსტ მეცნიერებათა ღმერთებმა დღიანეს. განმგებელის პულტი საუკუნის რჩეულს — ფიზიკას ერგო. კაცობრიობის წინაშე შესაძლებლობათა უკიდევანო სივრცე გადაიშალა. ინტელექტმა სასაპარტოოდ დედაშიწა აღარ იკმარა, კოსმოსი დაიპყრო და ჩვენი გლექტიკაც ევიწროვება. მეცნიერებამ მომავალი ცხოვრების საკეთილდღეო პერსპექტივა დასახა, მაგრამ ატომური კატასტროფაც ხომ მანვე გახადა შესაძლებელი?

დაახ, პარადოქსული აღმოჩნდა მეცნიერების როლი თანამედროვე ეპოქაში. აღამის მოდგმას მან ხელთ მისცა სამყაროს უსასრულობის მაგიური გასაღები. რომელ კარს შეხსნის იგი — ბედნიერების თუ უბედურების? მეოცე საუკუნის მეცნიერის პასუხისმგებლობა კაცობრიობის ყველა-არყოფნას უკავშირდება. როგორ შეუთავსოს მან ურთიერთს ინტელექტუალური და მორალური საწყისები? იქნებ უარი თქვას საკუთარ აღმოჩენებზე? თუ განაგრძოს კვლევა და ყოველი მეცნიერული საახლის გონიერული გამოყენების შეადაგებულად იქცეს? სწორედ შემოაღნიშნული საკითხებია წამოკრილი შევცარიელი დრამატურგის ფრიდრიხ დიურენმატის ცნობილ კომედიაში „ფიზიკოსები“, რომლის დედამაც გრიბოვდების სახელობის თეატრში განახორციელა ა. ტოვსტრონოვგამა.

საწყისი კონფლიქტი მოცემულია თვით თემა. სა და ნაწარმოების უანარს შორის დიურენმატი ამ გარემოებას თანამედროვე ცხოვრების წესით ხსნის. მას მიაჩნია, რომ ჩვენი საუკუნე არ იღვევა ტრაგედიის, ტრაგიკული გმირის არსებობის საფუძველს, რამდენადღაც ამ გმირს უკვე აღარა ჰყავს ისეთი ღირსეული მეტოქე, კრეონტი რომ იყო ანტიგონესთვის (ანტი-



გონერ საქმეს ახლა კრეონტის სამდივნო განაკენს*) პიროვნება უსახო სახელმწიფო მანკანა უპიროსპირდება და ამაშია დიურენმანტის აზრით, ისტორიის შემზარავი კომიში. მხოლოდ კომედიაა უფლებამოსილი დაგვანახოს ჩვენი სინამდვილე, რამეთუ ძე ადამისა თავისი მოღვმის მომსახურე სასუფლებობა შექმნისათვის სახელსა და დიდებას, პრემიებსა და რვაგებებს არ იშურებს. შედეგად არ დაყოვნა — სამყაროს ნეიტრონული საფრთხე დაემუქრა. მეცნიერულ პრობლემებზე შემდგომი კვლევის შეწყვეტაც არა გამოსავალი, ვინაიდან „ის, რაც ადამიანმა ერთხელ აღმოაჩინა, შეუძლებელია საიდუმლოდ დარჩეს.“ — დიურენმანტს ამ შემთხვევაში, ცხადია, ისტორიული მაგალითიც ჰქონდა მხედველობაში, როცა 1949 წელს ამერიკელმა ფიზიკოსმა რობერტ ოპენჰაიმერმა ხიროსიმასა და ნაგასაკის ტრაგედიის შემდეგ უარი თქვა ატომურ ფიზიკაში მუშაობაზე. მაგრამ ამით არ შეწყვეტილა მეცნიერების ამ სფეროს განვითარება.

თავის ისტორიული პროტოტიპის მსგავსად ბ. კაზნიცის მებრუნაც, ითვალისწინებს რა საყოფარ აღმოჩენათა მოსალოდნელ შედეგს, განიზრახავს დაფაროს მეცნიერული აზრის მონაოვარი, რათა კაცობრიობას არსებობის შესაძლებლობა შეუნარჩუნოს. ამ მიზნით იგი ფსიქურად დაავადებულია სამყოფლის მიმართ. აქ, ამ მუდღეული „სანატორიუმში“ მეფე სოლომონის მორჩილის ნიღბით ცდილობს მებრუნის სულიერი თავისუფლების შენარჩუნებას, რადგან კედლებს მიღმა არსებული სამყარო ცოცხალ საყრობილედია ქცეული. სიმბოლურია მებრუნის აქ მოხვედრის საბაბი — ფიზიკოსის წარმოსახვაში ოდესღაც სიბრძნის, ქემშიარტების, ცოდნის ეტალონად მიჩნეული მეფე სოლომონის გამოცხადების აკვატება, ვინაიდან ცოდნამ შთანქა ადამიანი, აღარ დატოვა „ჩრდილიც კი მოკონებისა დემდამიწის ცმცხალ სუნთქვაში“, და რა ფასი აქვს ისეთ ცოდნას, რომელსაც შეიძლება მსოფლიო კატასტროფა მოჰყვას შედეგად. სწორედ ამიტომ გაუფასურდა ეს ოდენ სოლომონ — საბრალო მარტანებული ქემშიარტების, მოიგლიჯა სისხლისფერი მანტა (კაზნიცის მებრუნმა აღბათ, სანაცვლოდ მოისხა თეთრი ჭეწარი), განაშუღდა, მისი ფსალმუნები საშინელნი გახდნენ. საშინელია ეს ახალი ფსალმუნიც მართვადკარგულ სამყაროზე, კაზნიცის მებრუნსა ნერვიული შეტევის მოტივით რომ წარმოსთქმას ოჯახის გაოგნებული წევრების წინაშე. განგების ირონიით მისი ნაბოლარაც მამის პროფესიას იჩრებს თურქი. „არა, იორგ ლუკას, არ გაბედო, თავიდან ამოიგედ ეგ სისულდე. მე შენ გერძალავი!“ — კაზნიცის ვიგორ „იბტაჯზე ანარცხებს“ ამ საზარელ აზრს, შეშინებული ფეხებით სრებს, თელავს, აწიავეებს, სულს უბერავს, ირგვლივ ნატამალიც რომ არ დარჩეს მისგან. როგორ, ამ ჭერ უცდველ მხრებს

უნდა დაწვევს განა კაცობრიობის გალათიქსინილი ცოდვა? შეხვედის მებრუნს და მარტან მუნდება, რომ არც ისე იოლი ტვირთია მისი უღიდებულესობა ქემშიარტების ტორეალორობა საყოფეთის კედლებში მეფე სოლომონს გამართულ კორიდაზე.

თუ არა ეს გარემოება, სხვა რა ესაქმებოდა მებრუნს აქ, ამ წყნარ, „მუდღეული“ თავშესაფარში, რომელსაც, მისიონერ ოსკარ როსეს თქმის არ იყოს, „ღვთის ხელი ფარავს.“ ემ, რაღაც არასაკიეთო და პირქუში კია ეს ღვთის „მფარველი ხელი“. სწორედ ამაზე მიგვანინებს გრიბოედიველია სექტაკლის ცენოგრაფიული მოტივიც (მხატვარი ე. დონცოვა) — ჭვარდიანად დაგებული ორი უზარმაზარი შავი მორი, ავისმომასწავებლად რომ ჩამოწოლილა სანატორიუმის მისაღების ინტერიერის თავზე. უკანა პლანზე თეთრი კაფელით მოპირკეთებული სამი წრიულად განლაგებული საკანი მოსჩანს, რომელთა შორისაც ტერასების ორი ვეებრთელა ფანჯარაში გამავალი ხელი ერთი შეხედვით გეოგრაფულ რუკაზე გამოსახული დედამიწის ზედაპირის შთაბეჭდილებას ქმნის.

პაციენტ ერნესტის, იგივე აინშტაინის (ვ. გრუზეცი) მომვლელის მკვლელობის გამო გამოახებული პოლიციის ვიზიტით იწყება სექტაკალი. სცენის სიღრმედაც ვოლონის ხმა ისმის. ბეთობეობა. „კრედიტის სონატა“, მეორე ნაწილი. „ანდრე“ — აინშტაინს დამშვიდება ესაქიროება. პოლიციელები გულგრილი სახით შესვლამიან მოვალეობის შესრულებას. თან ყურადღება უფრგონა მედღისაქენ (თ. ბელოსოვა) აქვთ მიპყრობილი, იგი ჩვენებას იძლევა. მათთვის ეს სიტუაცია ორმაგად გასართობია: მკვლელობა საყოფეთის და თანაც შეფის უმწირობის მოწმენიც არიან! დაკითხვას პოლიციის ინსპექტორი რიპარდ ფოსი (ე. კუხალიცივილი) აწარმოებს. მარტა ბოლის გამაღიზიანებელი პედანტურობის, ხელკვეითთა წინაშე უხერხულობის, საყოფარი უსუსტრობის გამო ბრაზმორეული ფოსი ბოლოს ცემს და ნერვიულად ათამაშებს გასაღებების ასხმას. სწორედ ეს ქუხანარტობი ნიუტონია (ი. კოპჩენკო) აკლდა ამ ცხელ გულზე! მეთორმეტე საუესუნის კოსტუმში გამოწყობილი, წინდებისმარა ნიუტონის გალანტური მანერებით, კატსებური სიფრთხილით, ზოგჯერ უცნაური, გაუგებარი მსჭელობითა და ირონიული ტონით დაბნეული ფოსი ჭავს მატალია ფონ ცანდზე (ნ. ბურმისტროვა) იურის — დაე ახლა ნახონ, თუ კარგია, ირონიულობა! რაც კუხალიცივილს განსაკუთრებთ ნაზგამსული აქვს მეორე აქტის დასაწყისში. თითქმის იგივე უსაზსცენა: მოკლული გვამი, პოლიციელები, ფოსი, მხოლოდ მარტას ნაცვლად გულწრფულებული ფროლოანი ფონ ცანდი. იგივე ტექსტი, ისევე ვოლონის მონოტონური სოლო. ინსპექტორი კვლავ გასაღებს ათამაშებს და ბოლოს ცემს, ოღონდ ამჯერად უკვე დამშვიდებული, კაყოფილი, დამცინავი ივით. უპირატესობა მის მხარესა — ახლა ხომ ერთობ განსწავლული და თვითდაჭრებული ფროლოანი მატალია განიცდის უხერხულობას მის წინაშე. აჰ, მაინც მოახერხა ცანდმა მოულოდნელი სიურპრიზი მოეწყობ ინსპექტორისათვის — სცენაზე ჭარისკაცების ფორმაში, გამოწყობილი ახალი სანატრები შემოიღან. მძიმე წონის ექსპერიმენტები კრივში, რომელნიც საკონცენტრაციო ბანაკის და-



რატებს უფრო წაგავნან, ვიდრე სამედიცინო პერსონალს. არაუშვას, ამ ერთ ამაყ გამოხედვასაც აიტანს ფოსი იმ კამათილიების სანაცვლოდ, რაც „ალუბოს ბაღში“ მოუტანა მას. ამ საგვეთის გადაკიდეს მართლმსაჯულებას პირველად ეძლევა საშუალება შევებით ამოისუნთქოს და ამაში ფოსის დამსახურებაცაა! სუფთა სინდისით შეუძლია არ გაუყუნოს ციხის გზას მკვლევარი (უფრო ზუსტად დამნაშავენი): ნიუტონი, აინშტაინი, მეტაფიზი. თვითუფლის საქციელს გარკვეული სახაბი ჰქონდა.

მეზიუსმა გრძნობასა და მოვალეობას შორის არჩევანი უქანასუნღლვე შეაჩერა, რაც მისთვის კარგად ეცნობიერებული აუცილებლობით იყო მოტივირებული. მოკვლა მონიჭა შტეტლბერი (ი. კილიანინი), რათა ამით მილიონობით ადამიანის დაღუპვა აეცილინა კაცობრიობისათვის. მონიამ ირწმუნა მეზიუსის გენია, მხოლოდ ვერ გაიგო, რომ დღეს გენიოსის მოვალეობაა დარჩენი აუღიარებელი.

მონიასა და მეზიუსის აღსარებას ბუნების თავზე ჩამოკიდებული პორტრეტთან ფრთხილანი მატონდას მამა გადმოსცქერის — საიდუმლო მრჩეველი ავგუსტ ფონ ცანდი, „ღიდებული ადამიანი, ნაწილელი სულწმინდა რომელიც საერთოდ ყველა სხულდა და სწორადაც იქცეოდა. მსხვილი საქმისნები ხომ ადამიანის სულის ისეთ ბნელ ზეგულბებს წვლიბიან, რომელიც ფსიქიატრებისთვისაც კი მიუწვდომელია“.

საერთოდ, ღირდა კი მონიას ესოდენი გამეტება? მერედა ვისთვის? რატომ, რით დამსახურებს მათ ეს? იმით ხომ არა, რომ დღეს ყოველ ბრიყვს შეუძლია აანოს რექტრონათურა, ანდა აფეთქოს ატომური ბომბი? მერე რა, რომ მეცნიერების მონაპოვარი ათისესეს, ტექნიკა აღმორჩილეს, მანქანებს დაუფლუნეს. აინშტაინს ადამიანები და თავისი ვილიონო უყვარდა, ადამიანებმა კი მისი თორისი კვადლობაზე ატომური ბომბი გააკეთეს. არა, ნამდვილად არ სტყუოდა ინსექტორთან ნიუტონი — „რატომღა რათათ და თიშვით სინათლეს, თუმცა, ელექტრობაზე წარმოდგენა არა გაქვთ? მე კი არა, ეს თქვენა ხართ ბოროტმოქმედი რიარად და უმჯობესია საყოთარი თავი დააპატრონოთ“: ისევ შეუვალი პარადოქსი — მეცნიერი მხოლოდ აზრს ფლობდა საყოთრიც, აზრის მონაპოვარი კი საყოველთაო კუთვნილებდა.

სიბნელეში სასიყვარლო სცენის მომლოდინე მაყურებელს ხელთ მონიას გვაში შერჩება. სკამზე ჩამოქდარი კაზნიცი — მეზიუსი თავჩაქინდრული დასცქერის მას. აფორიკაბულ კოპჩენკო-ნიუტონს აღარ სცალია გალანდური მანერებისათვის. აინშტაინი კი ისევ უტარავს ვილიონოზე — ბელა ბარტოკი, „მელოდია“.

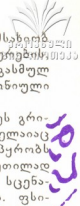
კაზნიცის მიერ მეზიუსის სახის ზედმერად დრამატიზირება ზოგჯერ გაუმართლებელ პროვინციულ, ყალბ პათეტიკაში გადადის. მოხსნილია ირონიული კვეტქესტი, გროტესკი. გაჩენილი თმა, გაბურძნვნილი წვერი, დაუდევარი ჩაცმულობა, ხელბის გამაღიზიანებელი უხტიკულატიკა, მომენტებში ტექსტის მონოტონური მოწოდება მოტორულ ტემპში და სასოწარკვეთილის სენაზე მოუხეზავი ძუნძული მაინცდამაინც ბევრს ვერაფერს ბატებს სახეს.

საერთოდ, სასურველი იქნებოდა სპექტაკლისთვის უფრო მკვეთრი, დინამიური ტემპირების დაღგენა [ქმედება ახლა ერთობ მოღუნებულია]. მოქმედების ტემპის შენელება

გამოწვეულია იდეური აქცენტების მრავალნიშნადობის განსაკუთრებული ხაზგასმით, მკვეთრად ირონიის, გროტესკის, პაროდის უკმაზისობით, რაც ვსრლედ აუცილებელია ინტელექტუალური კომედიისათვის და, მით უმეტეს, დიურენმატიკული მოულოდნელობების, პარადოქსების, უთიეთობისათა მთელი სტრიასისთვის, მისი თეატრალური მოდელის შესაბამისი რგანული ფორმისათვის, პიესის გრძნობათა ბუნების ადეკვატური თამაშის წესისათვის. მეტი სიმაფრეა სპირო კულმინაციურ სცენაში, სადაც ფიზიკოსებს შორის ნამდვილი ინტელექტუალური ბრძოლა უნდა გაიმართოს (და არა ფიზიკური, ყვინჩილებისდარი ძიძგული მეზიუსის სკანის კართან). მკვეთრად არ იგრძნობა მსახიობების პირადი დამოკიდებულება, პირადი პოზიკია სადისკუსიო პირობებისადაც, რაც ეს ინტელექტუალური ჰიდელი გამწვავების, დამახულობის ისეთ მაქსიმალურ გრადუსს მიადწევს, რომ სპირო გახდება მაყურებლის მოხმობა, მხოლოდ მაშინ გამართლებდა დარბაზისადაც კაზნიცის (სწორედ კაზნიცის, ვინაიდან აქ მსახიობა მოიარჩებებს „გაუცხოების ეფექტს“ და მაყურებელს უშუალოდ თავისი სახელით მიმართავს) რეაქცია — „დღეს გენიოსის მოვალეობაა დარჩენი აუღიარებელი“ რომელიც ახლა ამოვარდნილია სპექტაკლის თამაშის საერთო წესიდან. ნაკლებად ეფრტუარია კომედიური ეფექტების უსუსური გზების მცდელობა აინშტაინის გარგებობის. საინტიმარე მაკარტურის უაზრო და უმიზნო მანქვის, მეზიუსის იჯახის წევრთა გარგნული ფორმის ხარჯზე.

ნიუტონისა და აინშტაინის როლი ფაქტურულად ორი მკვეთრად განსხვავებული ნაწილისაგან შედგება. ეს განსხვავება სპექტაკლში უმეტესად გარეგნულ მხარეზეა აქცენტირებული. პიესისეული ფიზიკოსების სახეთა პირველი ნაწილიც ორპლანოვანია. მეთხველი კულმინაციურ მომენტამდე დაძაბული, მუდმივი ექვის ქვეშა — მაროლა ავადმყოფები არიან თუ არა ფონ ცანდის პაციენტები? გრობოელოველი სცენურ ვარანტში მაყურებელი მიმდინარე მოვლენებს ზემოაღნიშნულ მომენტამდე აღიქვამს როგორც „გუგების დედეტიკოსს“. ეს გარეშეება განპირობებულია მოულოდნელობათა შემდგომი რიგის უფრო მკვეთრი ეფექტისათვის. მოულოდნელობას ხომ ესოდენ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს დიურენმატი პიესისათვის თანდართულ თეზისებში. მაგრამ სპექტაკლის პირველ ნაწილში ფიზიკოსების სახეთათვის ორპლანოვანების მოხსნა ნებისმიერი სიტუაციის მრავალნიშნადობით აფეთქებას ახშობს. ამ მხრივ ი. კომპენკოს ნიუტონი ნაწილობრივ გამოირჩევა. საექსპლუზიკო ნაწილში ფოსთან დიალოგის დროს ბუხართან ზურგშეკვეთი მდგარი ნიუტონი შემობარუნდება, სახიდან ირონიული დიმილი უქრება და ფიქრში წასული სინარეტი შეშინავს: „ო, ეს ერენსტი, მე იგი ძლიერ მებრალბდა“ მაყურებელი კი ხელავს, რომ ამ წუთში მას საყოთარი თავი უფრო ებრალბდა. შემდეგ სახეზე ისევ ირონიული დიმილი აუთამაშდება და კვლავ ინსექტორს მიუბრუნდება. დასანანი, რომ მსახიობი ბოლომდე ვერ ინარჩუნებს და ანელებს ირონიულ ხაზს.

ვ. გრუშეცის აინშტაინს დაუდევარი ჩაცმულობა, მომაჭრებელი, მოვამფადებული მოხუცი პროფესორის სასაცილო შესახელობა



უწყობს ხელს შემდეგ ახალგაზრდა აგენტად ქცევაში, რომელსაც საკუთარ თავთან დიდი ბრძოლის შედეგად სინდისის სასარგებლოდ უხდება გადაწყვეტილების შეცვლა. გამომსახველი მსახიობი კულმინაციურ მომენტში: მხრებაწურული, მოზუჭული იოსებ ეისლერი საჯაროდს კიდევ ზის. მის სახეზე ნათლად იგრძნობა შინაგანი ბრძოლა, დაძაბული შინაგანი რიტმი. ერთროულად იკითხება ვედრება, საშინელება, სინდისის ქეჩენა, სირცხვილი, მონანიება... კლტონი აღელვებული აწყდება აქეთ-იქით, პაუზა. ეისლერი ნელა დგება საჯაროდს, გაუბეღვად მიემართება ბუხრისაკენ, იღებს ვიოლინოს — გადაწყვეტილება მიღებულია, აინშტანი სამუდამოდ რჩება სახატორიშში.

მაგრამ მოულოდნელდება რიგი ამით არ დასრულებულა. კვავ ვიოლინოს სოლო. ჩაბნელებულ სცენაზე „გასამხედრობელი“ სანიტრები შემოდან. მიკროფონში ფრიოლან ფონ ცანდის ბრძანება ისმის. ავისმომასწავებელი ჩაცინება. მისაღებში ფაშისტი გენერლის მიღართული პორტრეტი „შემობრძანდება“ სანიტრთა საპატიო ესკარტის თანხლებით და ბუხრის თავზე იკავებს ადგილს. აი ისიც, ვინც ასე ოსტატურად გააბა ფიზიკოსები — „ავად-მოვებების მოყვარული უიმედო რომანტიკოსი ფსიქიატრი“ შავი გრძელი კაბით, შავი სათვლებით, კუჩიანი ხეიბარი თავის ნამდვილი სახით! ცანდების არანორმალური საგვარეულოს უკანასკნელი წარმომადგენელი, მსოფლიო განგებლობის ფანტაზიური უინთი შეპყრობილი მანიაკი ფაშისტი წინაპრის პორტრეტთან ბუხარს მიპყრობილი შემზარავ აღსარებაში გაოგანებულ ფილანტროპებს ნიშნისმოგებით აუწყებს სიმართლეს. გულზე ერთადერთი სამკაული — ობობას შავი ბროში უფლავს. მიკროფონის ქვეშ მდგარი ფონ ცანდის ჩურჩული უსიამოვნო ყვირილში გადადის: „ჩემი ტრესტრ ხელში ჩაიგდებს ყველა ქვეყანას და კონტინენტს, მთელს, მზის სისტემას ანდრომედას ნისლოვანებამდე!“ უნებლიედ მესხიერებაში ამოტივტივდება ერთი დეტალი: პირველ აქტში სცენიდან გამავალი ფონ ცანდი-ბურმის-ტროვა უფერად შემობრუნდება და იორგ ლუკას ალერსიანად გადაუსვამს თავზე ხელს. აი, თურმე რა იმაღებოდა იმ მოვებების მიღმა! სისხლისმწოველმა ობობამ ინტიციციით შეიცნო მოსალოდნელი საკბილო — მომავალი ფიზიკოსი, სულმა წასძლია და ხელით მოსინჯა იგი. ამ პატარა მეტიარამ კი წელან კინლამ გული გაუხეთქა. არა, მაინც რა კმაყოფილი სახით მოურბენინა ტორშერის ზონარი!.. ახლა კი ღვარძლით ანთებულ ფონ ცანდს საბქს წევრები ელან და იქ მიეჩქარება. „ეს აღსასრულია, მსოფლიო სულით ავადმყოფთა სახლის გუფ დიასახლისს ჩაუვარდა ხელში...“ სცენის ინტერიერის თეთრი კაფელი ძალზე ტრწყმის მპურებელთა დარბაზის კედლების ფაქტურას.

5. ბურმისტროვის მიერ წარმოდგენილი ფონ ცანდის სახეში უტორირებულია ცლა ექიმის სულიერი სიმახინჯის ხაზგასმისა. ზოგჯერ თავს იჩენს პათეტიკური ტონი, უსარგებლო ნერვიული აჟიოტაჟი, ემოციათა „გულისამაჩუქებელი“ მოძალემა — თუნდაც ზედმეტი ფამილარობა ღინა როჯესთან.

აღსანიშნავია თ. ბელოუსოვას ათლტურ აგებულების, მკვეთრად აქცენტირებული, სასაცილოდ მეკაერი, წესრიგის მოყვარული პე-

დანტური ხასიათის მედიცინის და. მსახიობი ვ. ვინოვას მიერ ღინა როჯეს უბედურების სასოწარკვეთილების, დაბნეულობის ხაზგასმულ ჩვენებაშიც ნაწილობრივ იკითხება ირონიული ქვეტექსტი.

ფრიოლან მატლიდა ფონ ცანდის სახეს გრიბოლოველთა სპექტაკლში არაიდან შენგელაიკ განასახიერებს. მისი გმირი თავიდანვე იპყრობს მპურებელს. წყნარი, მორიღებული, კთილად მომღმარი მზრუნველი ექიმი ფინალურ სცენაში ამუღვენებს თავის ნამდვილ ბუნებას. ფსიქიურად დაავადებულ წინაპართა უკანასკნელი ნაშეირი — მარტოხელა კუჩიანი შინაბერა ადამიანებზე შურისძიებით საკუთარ ბედს უცხადებს პორტეტს.

მეორე მოქმედების დასაწყისში შენგელაიას ფონ ცანდი ინსპექტორის წინ ზის. სიგარეტით ხელში, ჩაფიქრებული, ანთებული თვალებით ერთ წერტილს მისჩერება. შექანიყური დილოგი ფოსთან. თვალს არ ამორებს აჩემსებულ წერტილს — ფრიოლან მატლიდა მოვლენათა შემდგომ სვლას ქვრეტს, გადაწყვეტილებას იღებს. მაშ ასე, მისი გეგმის უკანასკნელი პუნქტიც შესრულებულია! მაგრამ ამის შესახებ ჯერ ხომ არავინ იცის?! დროა გახსნას საიდუმლო. ჩაბნელებულ სცენაზე მორიდებულად შემოდის, ხმადაბლა, მშვიდად იძიევა ბრძანებებს, იღიმება. მშვიდი ღმილითვე წარმოსთქვამს მთელ მონოლოგს. ავანსცენაზე დაჩოქილი, ხელმაყრობილი შინაბერას მწარე ღმილში საკუთარი თავის შეცოდება იკითხება. არავინ შეიბრალა მეფე სლომონის გარდა. მან მოიღო მხოლოდ მოწყალეობა. პოლა დანარჩენებმა ზღონ სამაგიერო, იგემონ მწარე ნაყოფი ფიზიკურად უნაყოფო მარტოხელა ქალის, „ამოცანა ამოხსნილია, მაგრამ არა კაცობრიობის, კუჩიანი შინაბერას სასარგებლოდ“. ფონ ცანდი სცენას სტოვებს.

საბოლოოდ „ღვთებამაც“ აიღო თავისი „მფარველი ხელი“ და გამოაჩინა ხელისგული — ჯვარცმული სამყარო, „საღდაც შორს, ყვითელი უსახელო ვარსკვლავის ირკვლივ ეულად და უაზროდ მბრუნავი რაღაქატური დედამიწის“ ჯვარცმა — სპექტაკლის პალსტაური მეტაფორა.



მხატვარი — ს. ბაზიაშვილი ნატურბირი — ნ. არბოლიშვილი

რომ ფუნქციონირებს შექმნილი ხელოვანი თავისი ჩანაფიქრის ერთგული რჩება, ვიდრე ამ ჩანაფიქრს ხორცს არ შეასხამს. იდეა, როგორც ეს ხშირად ხდება ხოლმე, მოულოდნელად ჩნდება. ერთმა მოქალაქემ თავისი შორეული, მაგრამ მდიდარი ნათესავის პორტრეტი შეუკვეთა, ვინაიდან იმ ნათესავს გარდაცვალების შემდეგ ფოტოსურათი არ აღმოაჩნდა, მხატვარს ზეპირი წარმოსახვით უნდა შეექმნა მისი სახე. და აი, პრაქტიკული მოსაზრებით, ოჯახის კანონიერი მატერიალური მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად, მხატვარი შეუდგა დაკვეთის შესრულებას, მაგრამ შემკვეთი ყველა ვარიანტს იწუნებს — მხატვრის ტილოზე გამოსახული მისი ნათესავი არამც და არამც არა გავს კეთილშობილს. შემკვეთს კი სურათში თავისი კეთილშობილი ნათესავი სურს იხილოს. ამ წინააღმდეგობამ შთააგონა მხატვარს „კეთილშობილების“ გამოსახატავად საკუთარი ავტოპორტრეტი შეექმნა.

მხატვრის შემოქმედებითი ძიება სწორედ აქედან იწყება. არა და არ გამოუდის მას ეს „დაწვევლილი კეთილშობილება“. არადა, თავისი საუკეთესო მეგობრის, სახელგანთქმული მხატვრის (მსახიობი ნ. იაკობიძე) დაუინებელი რჩევით მხატვრის ოჯახს ამ შეკვეთით შეუძლია საკმაოდ მოიმართოს ხელი. მაგრამ მხატვარს არ სურს მისი ავტოპორტრეტი არც „ბუბუტურას“ (ყოვლის მიმართ გულგრილი, ინერტული), არც

დედბოტის (დასჯით რომ ემუქრება ყველას), არც „გრანდომანის“ (მეტისმეტად ოფიციალური რომ გამხდარა, თვით სიყრმის მეგობრის მიმართაც კი) სახით შემორჩეს შთამომავლობას.

მხატვრის ავტოპორტრეტის ვარიაციების ჩამოთვლისას ჩვენ ლოგიკურად მივდივით იმ პრობლემის ფიქსაციამდე, რაც პეისისა და სპექტაკლის იდეურ ჩანაფიქრს წარმოადგენს. სპექტაკლის ავტორთა მცდელობა იქითკენ იყო მიმართული, რომ სპექტაკლს გამჟღავნებდა გაყოლილი მოქალაქეობრივი პათოსი. ეს ამოცანა, გადაუქარბებლად შეიძლება ითქვას, კარგი რეჟისორული და აქტორული ხელოვნებით არის მიღწეული; მაგრამ მიუხედავად დამდგმელი ჯგუფის ანსამბლურობისა, ჩვენ მაინც უნდა გამოვყოთ მსახიობი მანუჩარ შერვაშიძე.

მანუჩარ შერვაშიძე ამ სპექტაკლის, თუ შეიძლება ითქვას, მთავარი ღერძია. მისი „ბუბუტურა“, „დედბოტი“ და „გრანდომანი“ მსახიობის გამარჯვებაა.

ერთ სპექტაკლში — სამი კონტრასტული ხასიათი, ხელშესახებად გამოკვეთილი და გამოძიქრწილი! ახლა ისიც ვავითვალისწინოთ, რა იდეურ-მხატვრული დატვირთვა აქისრია ამ როლელს. სწორედ ამ როლელის, ამ ხასიათების შეშვეობითაა გამოკვეთილი სპექტაკლის იდეური ჩანაფიქრი — მანკიერი ტენდენციების უარყოფითი ზეგავლენა საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაზე.

დრამატურგის მიგნებად მიიჩნევა „ბუბუტურა“

რას“ ხასიათის ჩანაფიქრი, ხოლო რევისორის მიერ პეისის ავტორის ჩანაფიქრის პლასტიკური წარმოსახვა სცენაზე მეტად უჩვეულო სანახაობას ქმნის. სცენის კუთხეში, თვალსაჩინო ადგილზე დგას მხატვრის ვეებერთელა ჩარჩო, რომელსაც ჩვეულებსამებრ, დაუსრულებელი ნახატის უცხო თვალთაგან მოსარადებლად, ასევე ვეებერთელა ფარდა აქვს ჩაშოფარებული. ფარდის გადახდას ჩარჩოში გამოჩნდება მხატვრის ავტოპორტრეტი. ეს „ავტოპორტრეტი“, რომელიც გარეგნულად მართლაც გავს მის „ორიგინალს“, არის მსახიობი მანუჩარ შერვაშიძე. ეს ეფექტი ისე მოულოდნელი, ამვე დროს სცენური თვალსაზრისით ისე შთაბეჭედავია, ვფიქრობ, მისი პირველი ხილვისას ნატურბირის, რომელსაც ძალდაუტანებლად, ბუნებრივი უშუალოდით ასახიერებს მსახიობი ნ. არბოლიშვილი, გულის სიღრმიდან შიშისა და გაოგნების აღმოჩნდარი ბუნებრივი კვილი უაღრესი სიზუსტით გამოხატავს მაყურებელთა აღქვატურ შთაბეჭდილებას. ჩარჩოში „მოქცეული“ მანუჩარ შერვაშიძის „ბეჟუტურა“, ოდნავ ღიმილიანი, ამასთან აშკარად გამოხატული უღარდულობით, წედმიწევნით გავს იმ ინერტულსა და ყოვლის მიმართ გულგრილობით აღსავსე ადამიანებს, ქვეყნის სატყავარი რომ არ აწუხებთ. „რა ჩემი საქმეა სხვისი დამრახვა? მე კეთილშობილება ვარ და არ შემიფერის სხვის საქმეში ცხვირის ჩაყოფა“. ასეთია მისი დევიზი, მისი ცხოვრების აზრი.

სრულიად სხვადასხვაგვარად წამოუდგენიათ ადამიანებს სიკეთე ქვეყნად. სამწუხაროდ, ხშირია, როცა გულგრილობაც სიკეთედ ინათლება. ამ მხრივ ტაიური და მრავლისმეტყველია ეს დიალოგი:

„ბშშშშ — ყველა ჩემნაირი რომ იქნებოდნენ... მე თუ მკითხავთ, საერთოდ, ადამიანები არ უნდა ერეოდნენ ერთმანეთის საქმეში. რა ჩემი განსაკითხია, თუ ვინ ვის მტრობს?... ან ვინ ვის მეგობრობს?“

ნბშშშპირი — როგორ, არ უნდა მივხედოთ ადამიანებს ერთმანეთს?

ბშშშშ — ყველამ თავის თავს მოუაროს... სხვის საქმეში ცხვირი რატომ უნდა ჩაჰყო?

ნბშშშპირი — თუნდაც დაქცეულა ქვეყანა, არა? ..

ბშშშშ — რა თქმა უნდა.

ნბშშშპირი — და ამას ამბობს მამაკაცი... ასე ვთქვათ, კეთილშობილების განსახიერება! როგორ შეიძლება იყო საკეთის განსახიერება, თუკი ბოროტების წინააღმდეგ არ იბრძვი? რომ ვინე უსამართლოდ მეპყრობოდეს, თქვენ არ გამოიქვითავებთ?

ბშშშშ — რა ჩემი საქმეა?..“

გულგრილობა, მიმტვეებლობა, „რა ჩემი საქმეა“ დამლუბველი მოვლენაა, რაც ჭერ კიდევ არც თუ იშვიათად შეგვხვდება ჩვენს ყოფაში. ამ მოვლენებთან ბრძოლა ჩვენი საზოგადოების ვალია, მაგრამ ყველას აღმოაჩნდება იმის მორალური უფლება, რომ სხვას უიყინოს? ვფიქრობ, ამ პრობლემას აყენებენ სექტაკლის ავტორები და თუ მას მთელი სიგრძე-სიგანით გავაზრებთ, მეტად დამაფიქრებლად დაგვალონებს.

მრავალმხრივი მხატვრული დატვირთვა აქვს თვით მხატვრის მიერ საკუთარი ავტოპორტრეტის „ბეჟუტურას“ თავისივე ფუნჯით გადაღებვას. კეთილშობილების ნიღბით მოარული ადამიანები, როგორც აღვნიშნეთ, საზოგადოების



მეგობარი — ნ. იაკობიძე, მეუღლე — თ. სულხანიშვილი

წინსვლას საგრძნობლად აფერხებენ. მათთან ბრძოლა, მათი იგნორირება ჩვენი სანაშადვილი-დან ყოფას მეტ სიმშვენიერს შესძენდა. ამიტომ გვესახება სიმბოლოურად მხატვრის — ს. ბა-ზიაშვილის ენერგიული გადაწყვეტილება „ბუ-ტურას“ გაქრობისა. „ბუტურაში“ აღებულ „კოლოსალურ“ თანხას (როგორც მისი მეგობარა უწინასწარმეტყველებს) ამჟობინებს ისევ მატე-რიალურ სივრცეებს განიცდიდეს, ოღონდ კე-თილშობილების ნიღბით ნუ იარსებებენ გულ-გრილი, სისხლდაცლილი ადამიანები.

„ბუტურას“ როლის განსახიერება, შესაძლოა, გარეგნულად არც თუ ისე რთულ ამოცანას წარმოადგენდეს, მაგრამ მისი შინაგანი სამყა-როს წარმოსახვა მსახიობისაგან უთუოდ მოით-ხოვდა არა მარტო ოსტატობას, არამედ დიდ გამოცდილებასაც. საბედნიეროდ, მ. შერვაში-ძე ორივეს თანაბრად ძლიერად ფლობს. მან კონტრასტული, ურთიერთდაპირისპირებული სა-მი ქართული სცენური ხასიათი გახსნა.

მ. შერვაშიძის „დესპოტი“ უაღრესად შთამ-ბეჭდავი და ამაზრუნეია. იგი დესპოტის შინა-გან სამყაროს ხელშეხებად ძერწავს. ჩვენი აზრით, მშვენიერად არის გააზრებული სცენუ-რი სურათი, როცა დესპოტად მოვლენილი „კე-თილშობილების“ ახალ ვარიანტს სპოსოს თვი-თონ მხატვრის მეუღლე, რომელიც ადრე მზად იყო ქმრის მიერ შექმნილი ნებისპიერი ნახატი საჯაროდ გაეყიდათ, ოღონდ მატერიალური უზ-რუნველყოფა მოეტანა ხელმოკლე ოჯახისათვის. ამ სცენას საყმაოდ მძაფრი მხატვრული, მკა-ვალმხრე გააზრებული დატვირთვა აქვს. მხატვრის მეუღლის (თ. სულხანიშვილი), გან-რისებებული შეტევა „დესპოტის“ გასაქრობად ქვეშეცნეულად გამოხატავს საზოგადოების აქ-ტურ ბრძოლას უარყოფით მოვლენებთან.

ამჯვარად, მხატვარს (ს. ბაზიაშვილი) არა და არ გამოუვიდა „ავტოპორტრეტი“, რომელიც ქეშპარიტ კეთილშობილებას განასახიერებდა. ძნელი ყოფილა საყუთარ თავთან ქიდილი. „სა-კუთარი თვისი დახატვა“. პიესისა და სპექტაკ-ლის დედააზრი ნათლად იკვეთება მხატვრის გულახდილ აღიარებაში: „არ გირჩევთ ავტო-პორტრეტი დახატოთ... ცოტა არ იყოს, საკვეყ-ნოდ თავის გამოტანა საზოთიარო... მაგრამ თქვენთვის, თქვენს გუნებაში ყველამ დახატეთ საკუთარი თავი და გარედან შეხედეთ მას.. და-მერწმუნეთ, ეს არ იქნება ურიგო...“

აშკარა, ი. ქავკავაძის სახელობის ბათუმის სახელმწიფო თეატრის ამ ახალ სპექტაკლზე ხანგრძლივად შეიძლება ლაპარაკი. ამის საფუძ-ველს სპექტაკლიც იძლევა და აღ. ლორიას ღრმად გააზრებული პიესაც, რომელსაც ავტორი ახლახან გარდაცვლილი მამის, ცნობილი ქართ-ველი მწერლის ნათელ ხსოვნას უძღვნიან.

სახელოვანი იუბილარი

მრავალი ხილული თუ უხილავი ძაღვები თ არის გადანასკული ორი ხალხის — ქართვე-ლებისა და სომხების ისტორიული შემოხილუ-ბა. თუ როგორი კეთილშეყოფელი ურთიერთო-ბით იქედებოდა ეს მეგობრობა, ამაზე ნათლად მეთყველებს თუნდაც ჩვენი იუბილარის თბი-ლისის სომხური თეატრის დაბადების ისტორია, თეატრისა, რომელმაც ახლახანს არსებობის 124 წლისთავი იზეიმა. ძველი თბილისის პირ-მშობი დიდი როლი შეასრულა სომხური თეა-ტრალური ხელოვნების განვითარებაში. უნებუ-რად გვახსენებდა ოვანეს თუმანიანი: „... ძველი ტფილისი... ეს იყო განუმეორებელი თავისთა-ვადი სამყარო, სადაც თავთავისი ნიშნულადივი ყოფითა და კოლორიტით განსხვავებული ხაღ-ხების ერთიანობამ საგანგებოდ გამორჩეული ატმოსფერო შექმნა, რომელსაც ასაზრდოებდა და ტონს აძლევდა ცხოველმყოფელი ქართული სული“.

სომხური თეატრიც ამ „განუმეორებელი თა-ვისთავადი სამყაროს“ დვიძლი შევიდა. მისი „სახუცხო ატმოსფეროში“ ნასაზრდოები, თბი-ლისის ისტორია შეტად მდიდარია ხალხთა შე-ძმობილების ამაღლებებელი ფაქტებთა და მა-დლიერების გრძნობით გამთბარი ფერების, ამ მშვენიერი ქალაქის სადღედელოად.

როგორც ცნობილია, გასული საუკუნის 50-იანი წლების თბილისი მთელი კავკასიელი ხალხების შემოქმედებითი აზროვნების ცენტრი იყო. გიორგი ერისთავის თაოსნობით 1850 წელს აღდგენილ იქნა ქართული თეატრი. ქართული ეროვნული კულტურის ამ მნიშვნელოვანმა წარ-მატებამ წახალისა პროგრესულად განწყობილი სომხები და ქართველების მსგავსად მათაც შე-ქმნეს კულტურის ასეთივე კერა. ბიზოგად, ქარ-



თული თეატრის არსებობის ფაქტმა მძლავრი ბიძგი მისცა თბილისში დაარსებულიყო სომხური თეატრი მშრომელი ხალხის გამოფხიზლებას, აღზრდასა და კულტურული აღორძინებისათვის. და აი, 1858 წელს კიდევ ახლა თბილისში სომხების დიდი ხნის ოცნება — ჩამოყალიბდა დახი და დაიწყო სომხური წარმოდგენების გამართვა. სომხური გიმნაზიისა და ნერსისიანის სემინარიის მოსწავლეებისა და მოსკოვის ლაზარეანის ინსტიტუტის სტუდენტების თაოსნობით.

ახლადგენადგმული სომხური თეატრის ირგვლივ დაირაზმა იმდროინდელი მოწინავე ინტელიგენცია, აღმოჩნდნენ ნიჭიერი მსახიობები და დრამატურგბა ა. ქაშიშვილი, მ. პროშანი, გ. ტერ-ალექსანდრიანი, მ. ტერ-გრიგორიანი, ს. მატჩიანი, გ. იზმირიანი, ნ. ფულასიანი და სხვები. ახალი ძალების გამოჩენამ ახალი იერი მისცა თეატრს. „სქოლასტიკური შინაარსის პიესებში შეცვალა ხალხის ყოფა ცხოვრების აზრსა-სვენდამა რეალისტური მიმართულების ვოლფვილებმა. ნ. ფულანიანის „დალალი დალი“, მ. ტერ-გრიგორიანის „ესეც შენი მოციქულობა“, ნ. აღადიანის „ვაი, შენ ჩემო დაკარგული რომოციღარო ოქროვ“ და სხვები რეალისტური დრამატურგიის ადრეული ნიმუშები იყო“ (ს. ავჩიანი).

მაგრამ სომხური თეატრის ნამდვილი აყვავება მხოლოდ მაშინ დაიწყო, როცა მას სათავეში ჩაუდგა გ. ჩიმიშვიანი. მას მხარში ამოუდგა გ. სუნდუციანი — სომხური რეალისტური დრამატურგიის ფუძემდებელი. გ. სუნდუციანის დრამატურგიამ — „საღამოს ერთა ცხვირი ხეირია“, „დაქციული ოჯახი“, „პეპო“, „კიდევე ერთი მსხვერპლი“, „აბანოს ბოხია“ — საბოლოოდ განსაზღვრა თეატრის პროფილი, აამა-დლა მისი ავტორიტეტი. და გადააქცია ეროვნული კულტურის ჩაუქრებელ კერად. რომელიც მანეიცივით იზიდავდა როგორც ადგილობრივ ახალ შემოქმედებით ძალებს, ისე სხვადასხვა ქვეყნებში გაფანტულ სომხური სცენის გამოჩენებლ ოსტატებს. თეატრის მაღალი შემოსულ-დებლობითა კულტურა განსაკუთრებით სახი-ერი იყო იმ წლებში, როცა მის სცენაზე სხვა-დასხვა დროს გამოჩნდებოდნენ ხოლმე თეატრალური ხელოვნების სახელმძღვანელო წარ-მომადგენლები. — პ. აღმაიანი, სირანუში, ახ-ტიცი, ო. აბელიანი, ო. მაისურიანი, ო. გულა-ზიანი, ვ. ფაფაიანი, ზაბელი და სხვები. დასის შემადგენლობაში იყვნენ ნიჭიერი მსახიობები მ. ამირიანი, მ. კარინიანი, მ. აღაბეკიანი, გ. იზმირიანი, ზ. გრიგორიანი, ქ. არამიანი, ვარდუჟი, ა. მანანდანი, გ. ტერ-დავთიანი, ა. სუქიანიანი, ვ. ტერ-გრიგორიანი, ა. სარდა-რანი და სხვები.

ქართველი ხალხი, მისი მოწინავე შვილები სრული თანაგრძნობით შეხვდნენ სომხურ ატრის შექმნას. იწყება სისტემატური და ინტენსიური თანამშრომლობა ქართული და სომხური თეატრების კოლექტივებს შორის. ამ თანამშრომლობის სახელოვანი ტრადიციების და-ნერგვაში განსაკუთრებით დიდი როლი შეასრულეს სერგეი მესხმა, გ. სუნდუციანმა, ვასო აბაშიძემ და სხვა მოღვაწეებმა. ისინი დაუზარებლად და ერთობლივად იღვწოდნენ თეატრალური ხელოვნების შემდგომი გაფორმებისათვის ორივე ერის საკეთილდღეოდ.

ქართულ და სომხურ თეატრებს იმდენად მჭიდროდ შემოქმედებითი თანამშრომლობა ჰქონდათ, რომ ი. გრიშაშვილის ცნობით „გამოჩენილი სომხური მსახიობები გ. ჩიმიშვიანი და არაქიანი ხშირად ქართულ ენაზე ასრულებდნენ — პირველი პეპოს და მეორე კაულის როლს და, პირიქით, ვასო აბაშიძე, ანდრო ადამიძე და ნიკო გოცირიძე არაერთხელ გამოსუ-ნდნენ სომხურ ენაზე ეპოპულარო როლებში“. სწორედ ამ უანგარო მეგობრობამ ათქმევინა გ. სუნდუციანს რ. ერისთავის საიუბილეო ბანკეტზე ის მგზნებარე სიტყვები, რომლებიც დღე-საც სასიამოვნოდ უღერს: „ამასაც მოგახსენებთ ჩვენი გვიარის მაგიერ, რომ ჩვენ, საქართველოში აღზრდილი სომხები, ქართული მიწითა ვართ აღზრდილი, ჩვენ საქართველოს ჰიარისა და ღზინის მულამ თანამოზიარენი ვყოფილვართ და ვიქნებით“.

რევოლუციამდელი სომხური თეატრის მას-ზრდოვებელი იყო გ. სუნდუციანის დრამატურ-გია, რომელშიც „საუცხოოდ, კარგად და ხე-ლოვნურად იხატება ნამდვილი ცხოვრება და ავტორის კეთილშობილური აზრები. აზრი და ტბი ერთმანეთს ეცილება ამ პიესებში. ამიტომ სიამოვნებით ისმენს როგორც განათლებული კაცი, ისე უბრალო მუშა, რომელიც პირველად ესწრება წარმოდგენას“ („ივერია“).

გ. სუნდუციანისა და ა. შირვანზადეს პიე-სების გვერდით თეატრი თავის რეპერტუარში საპატიო ადგილს უთმობდა როგორც რუსული დრამატურგიის კლასიკების — ნ. გოგოლის, ა. ოსტროვსკის, მ. გორკის და სხვა მწერლების, ისე დასავლეთ ევროპის მოწინავე დრამატურგ-თა საუეთესო ნაწარმოებებს, სულ უფრო და უფრო ღრმადებოდა კავშირი ქართულ თეატრ-თან და დრამატურგიასთან, სომხურ სცენაზე ხშირად იღმებოდა ა. ცვაგარლის, ვ. გენიას, ა. აწყურელის, ა. სუმბათაშვილი-იუფინის და სხვათა პიესები.

მაგრამ დაიწყო რეაქციის წლები და სომხურ თეატრსაც დაუდგა „შვიი დღეები“. მერე იმპერიალისტურმა ომმა და მენშევიკების უღდე-ურმა ბატონობამ მთლად მოუთავა ხელი.



სულთმოპობაძე თეატრს სულზე მოუსწრო საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვებამ საქართველოში. მხოლოდ ამის შემდეგ შეაქმნა ნამდვილი პირობები სომხური თეატრის შემოქმედებითი განახლებისა და წინსვლისათვის. სომხურ თეატრს აუშენდა საკუთარი კეთილმოწყობილი შენობა და დაიწყო ახალი პერიოდი მის ცხოვრებაში. სცენის ძველ ოსტატებს ი. ალხანიანს, ლ. ალუკერდიანს, ა. მამიკონიანს, არტ. და მ. ბერკიანებს, ვ. ვალუხტიანს, გ. მარუთიანს, ვ. აკოფიანს, გ. ფირუშინს, პაპარს, მ. მოქორიანს და სხვებს 30-40-იანი წლებიდან მხარში ამოუდგა ახალი თაობა: არტ. ლუსინიანი, ბ. ნერსისიანი, დორი — ამირბეიანი, ა. ქაჯვორიანი, ე. სტეფანიანი, ა. ყარაჩიანი, რ. პაპოვიანი, ს. შტეიანი, წ. ვრუიანი, გ. ელშატანი, პ. სიმონიანი, ა. უსაკორიანი, ს. ელიაზარიანი და სხვები. რეჟისორები — დ. ქალანთარი, სტ. ქაფანაკიანი, ა. ბურჭალიანი, ფ. ბუიანი, ა. აბარიანი, ს. უმიანი, მხატვრები — რ. ნალბანდიანი და მ. კირაკოსიანი, კომპოზიტორები — ა. ტიგრანიანი, ნ. მკრტიჩიანი, გ. მაშხაჯიანი.

ეს კოლექტივი წლების მანძილზე არაერთი მაღალხარისხის სექტაკლით წარსდგა მაყურებლის წინაშე, რასთვისაც მათ ხელოვნების მოღვაწეთა სხვადასხვა საპატიო წოდებები მიენიჭათ. ამჟამად თეატრის კოლექტივში უფროსი თაობის გვერდით ნაყოფიერად მუშაობენ და თეატრის შემდგომ აღმავლობას ემსახურებიან უკვე ცნობილი მსახიობები: ს. სოსიანი, რ. ოვანესიანი, ს. ჭანიანი, შ. ჩოფიანი, ე. კარაპეტიანი, ბ. ბულღუანი, რ. ხაჩატურიანი, გ. სანოსიანი, ა. ადილხანიანი, დ. ფირუშინი, რ. ალქანიანი პ. თათარიანი, ა. ქოჩარიანი, მ. ბაბიანი, კ. აბრაჰანი, ლ. გეგორჯანი. ახალგაზრდა მსახიობები: გ. ჰოვაკიმიანი, ს. ამბარცუმიანი, რ. პაპიანი, რ. მათიაშვილი, ე. ოპანიანი, ე. ვარდანიანი, ა. ბაინდურიანი, გ. ბარსელიანი და სხვები.

თეატრის წარმატებაში დიდი წვლილი შეიტანა თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში აღზრდილიმა ახალგაზრდა რეჟისორმა მ. გრიგორიანმა, რომელმაც თეატრის უახლოესი რეპერტუარი გაამდიდრა ისეთი სექტაკლებით, როგორიც არის ნ. ზარანიანის „მშვენიერი არა“, კასონას „ხეობი ზეზუურად კვდებიან“, მ. ქარიშის „მთვარის დაბნელების დამეს“ და სხვ.

სტ. შაუშიანის სახელობის სახელმწიფო სომხური დრამის კოლექტივი ახლაც სახელოვნად განაგრძობს რევოლუციამდელი სომხური თეატრის შემოქმედებით ტრადიციებს — კერძოდ ქართულ დრამატურგიასთან თანადგომის ტრადიციას. უკანასკნელ ათწლეულში სომხურ სცენაზე დაიდგა მრავალი ქართული პიესა, მათს

შორის ნ. დუმბაძის „მზიანი ღამე“ დ. ჯაფარიძის „რალდებო დასვენა“, ო. ჩიჭავაძის „ვაჟიშვილები“ და სხვ.

თეატრს მჭიდრო შემოქმედებითი კავშირი აქვს საქართველოს მწერალთა კავშირის სომხურ სექციასთან, თბილისში მცხოვრები სომხ მწერლებთან (გ. ასლანიანი, ს. მანველიანი, ს. ავჩიანი, გ. სიგრაიანი და სხვები).

1958 წელს აღინიშნა თეატრის დარსების ასი წლისთავი. ამ თარიღს მხურვალედ გამოეხმაურნენ ქართული სცენის გამოჩენილი მოღვაწეები. „შემოქმედებითი მეგობრობის ტრადიციები განსაკუთრებით ძვირფასია ჩვენთვის, საბჭოთა თეატრის მუშაკებისათვის. თბილისის მაყურებელს უყვარს და პატივს სცემს შაუშიანის სახელობის სომხურ თეატრს. ჩვენ ყოველთვის გვახარებდა და გვახარებს ამ თეატრის კოლექტივის მაღალი შემსრულებლობითი კულტურა“ (ვ. ანჯაფარიძე). „ჩემთვის მუდამ დაუვწყარო იქნება 1958 წელს ამ თეატრში გატარებული დღეები „ხევისებურ გოჩას“ დღემასთან დაკავშირებით. უფრო ადრე ლენინაჯანის თეატრშიც მიმუშავია. ორივე შემთხვევაში ვგრძნობდი, რაოდენ ღრმად იყო ფეხვებგადამული ქართველი და სომეხი აღმანებლის ერთობაპატივისცემის, მეგობრობისა და სიყვარულის გრძნობა. ამ მეგობრობას წინ უძღოდა ჩვენი წინაპრების ერთობლივი ბრძოლა თავისუფლებისათვის“ (დ. ანთაძე).

ბოლო წლების სომხურ თეატრთან მჭიდრო შემოქმედებითი თანამშრომლობა აკავშირებდა ქართული სცენის დიდოსტატს ვ. გოძიაშვილს, ამ ტრადიციას აგრძელებენ გამოჩენილი რეჟისორები დ. ალექსიძე, გ. ლორთქიფანიძე და ქართული თეატრის სხვა მოღვაწეები.

ამჟამად თეატრის დირექტორია ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე პ. მირველოვი, ხოლო რეჟისორებად მუშაობენ რ. ჩალტუკიანი (მთავარი რეჟისორი), პ. უმიანი და კ. მათიაშვილი. მხატვარია შ. ტერ-მინასიანი. თეატრის კოლექტივს მრავალფეროვანი შემოქმედებითი გეგმა აქვს, რომელთა განხორციელება ახალ ფურცლებს გადაშლის თეატრის ცხოვრებაში.

სომხური თეატრის უძველესი კიდევ უფრო ამაღლებს თავის შემოქმედებით პროფესიულ ოსტატობას, ახალ-ახალი დადგმებით გაახარებს თავის მაყურებელს და როგორც წარსულში, კვლავაც დარჩება სომეხ-ქართველთა შეძმობილების ცოცხალ სიმბოლოდ.



თბილისის თეატრების პირველი სპარტაკიადა

ქარგად გამოვიდა აგრეთვე მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი ბ. გოგინავა.

სპორტულ თევზჭერაში პირველი ადგილი აიღო ოპერისა და ბალეტის თეატრმა, მეორე — თოჯინების თეატრმა, მესამე — რუსთაველის სახელობის თეატრმა. თავი ისახელეს ი. კოლოლომ, გ. სარჩიშვილიძემ და რ. მიქაბერიძემ.

მძლეოსნობაში პირველი იყო პანტომიმის, მეორე — მოზარდმაყურებელთა, მესამე — მუსიკალური კომედიის თეატრების გუნდები.

დღი ინტერესი გამოიწვია მინიფეხბურთმა, რომელიც ჩატარდა კიროვის სახ. პარკის დახურულ დარბაზში. თბილისის თეატრების გუნდებში კონსულტანტებად მოწვეულნი იყვნენ თბილისის „დინამოს“ ოსტატი ფეხბურთელები.

ფინალში პირველი ადგილისათვის ბრძოლაში ერთმანეთს შეხვდნენ შ. რუსთაველის სახელობის აკადემიური (კონსულტანტი დ. უიფანი) და მოზარდმაყურებელთა ქართული (კონსულტანტი შ. ხინჩაგაშვილი) თეატრების გუნდები. გამარჯვა რუსთაველის თეატრის გუნდმა (მწვრთნელი თ. ჩხეიძე) ანგარიშით 5:2, მათვე მოიპოვეს სპარტაკიადის გარდამავალი თასი.

მესამე ადგილისათვის ერთმანეთს შეხვდნენ პანტომიმის (კონსულტანტი ა. ჩივაძე) და მინიატურების (კონსულტანტი მ. მაჩაიძე) თეატრების გუნდები, გამარჯვა პანტომიმის თეატრის გუნდმა ანგარიშით 5:2.

აღსანიშნავია, რომ ფინალურ მატჩებში რუსთაველმა გ. ფერაძემ და პანტომიმელმა ვ. შალიაშვილმა მეტოქის კარში 3-3 ბურთი გაიტანეს და შეასრულეს „მეტ-თრაქი“, ხოლო გ. ფერაძემ მოიპოვა სპარტაკიადის საუკეთესო ბომბარდირის სახელი.

მინიფეხბურთში ჩამოყალიბდა თბილისის თეატრების ნაკრები გუნდი, რომელიც შეხვდება თბილისის სახელმწიფო დაწესებულებების XI სპარტაკიადაზე გამარჯვებულ საქართველოს სსრ ფინანსთა სამინისტროს გუნდს.

მოპოვებული ქულების მიხედვით პირველი ადგილი დაიკავა პანტომიმის თეატრის გუნდმა, მეორე — რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრისა, მესამე — მუსიკალური კომედიის თეატრის გუნდმა.

სპარტაკიადის მონაწილეებმა ჩააბარეს „შოთ“ კომპლექსის ნორმატივები და ემზადებიან ამიერკავკასიისა და საკავშირო თეატრების სპარტაკიადისათვის.

მზია მუხამბერიძე

დამთმარდა თბილისის თეატრების პირველი სპარტაკიადა, რომელიც მოაწყო კულტურის მუშაკთა პროფკავშირის თბილისის სანახაობითი დაწესებულებების გაერთიანებულმა კომიტეტმა და ნებაყოფლობითი სპორტსაზოგადოება „სპარტაკის“ რესპუბლიკურმა საბჭომ.

სპორტის სხვადასხვა სახეობაში ერთმანეთს ეპექტებოდნენ: ჯ. ფლიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის, შ. რუსთაველის, კ. მარჯანიშვილის, ალ. გრიბოედოვის, ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის, პანტომიმის, მინიატურების, მოზარდმაყურებელთა ქართული, თოჯინების, სოხური და მეტეხასახლგაზრდული თეატრების ნაკრები გუნდები.

ტყვიის სროლაში პირველი ადგილი დაიკავა მინიატურების, მეორე — მოზარდმაყურებელთა ქართულმა, მესამე — მუსიკალური კომედიის სახელმწიფო თეატრებმა.

მაგიდის ჩოგბურთში პირველ ადგილზე გამოვიდა მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრი, მეორეზე — მუსიკალური კომედიის თეატრი, მესამეზე — რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრი. ცურვაში პრემიები ასე განაწილდა: პირველ ადგილზე გამოვიდა მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრის გუნდი, მეორეზე — პანტომიმის თეატრი, მესამეზე — მუსიკალური კომედიის თეატრის გუნდი. თავი ეპოჩინეს ო. ბალაშოვამ, ნ. პროსკურინამ, ა. გოგორაშვილმა.

ჭადრაკში პირველი ადგილი დაიკავეს მეტეხის სახლგაზრდული თეატრის მსახიობებმა, მეორე — ოპერისა და ბალეტის თეატრმა, მესამე — მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მსახიობებმა. წარმატებით გამოვიდა მეტეხის სახლგაზრდული თეატრის მსახიობი დ. აღიშბარაშვილი. მან წააგო მხოლოდ ერთი პარტია,



ქართული თეატრალური ტანსაცმლის ისტორიიდან

ენიკო ალექსი-მესხიშვილი ეყუთვნას იმ მ. მულიშვილებს, რომელთაც მნიშვნელოვანი დამსახურება მიუძღვით მშობლიური კულტურის შესწავლისა და გავრცელების საქმეში. ის იყო პიროვნება, რომელმაც ცხრაასიანი წლების საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში გარკვეული წვლილი შეიტანა.

ნ. ალექსი-მესხიშვილი გახლდათ ახალციხის და დუშეთის მაზრის უფროსი, 1903-1904 წლებში საეცენიერო და სალიტერატურო გაზეთის „კვალის“ რედაქტორი; ამავე დროს საქართველოში თეატრალური ხელოვნების განვითარებისათვის თავდადებით იღწევოდა. საერთოდ იყო მრავალმხრივი დიპლომატიის შემოქმედი და მოღვაწე: მსახიობობდა, რეჟისორობდა, ეწეოდა მთარგმნელობით მუშაობას. რუსულ ენაზე თარგმნა ი. ქავკაძის „ქეთა ღალაღა“ და 1902 წელს გამოსცა „თეატრალის ეგზემპლარის შემოსავლიანად 5 კაპეიკა გადასდო კავკასიელ შეუძლებელ სტუდენტთა დამხმარებელ საზოგადოების სასარგებლოდ“.

ნ. ალექსი-მესხიშვილს მნიშვნელოვანი წვლილი აქვს შეტანილი ახალციხის სცენისმოყვარეთა წარმოდგენების დაფუძნებისა და განვითარების საქმეში. მან თავის სასცენო ხელოვნებაში გამოიყენა თეატრალური კულტურის მიღწევები და ქართული რეალისტური აქტიორული ხელოვნების შემოქმედად გვევლინება.

1879 წელს აღდგენილი ქართული თეატრის მსახიობებმა და ახალციხის მაზრის სცენისმოყვარეებმა ერთობლივი შემოქმედებით ძალით წარმოადგინეს გ. სუნდუკიანის „პეპო“ და ვ. აბაშიძის ვოდევილი „ცოლი თუ გინდაო, ეს არი“. ავქ. ცაგარელი მოიხიბლა და აღტაცებული დარჩა პეპოს როლის შემსრულებელ

ნ. ალექსი-მესხიშვილით. ეს იყო პეპოს როლის გაზრება რეალისტური ხელოვნების თანამედროვე ხედვით. ავქ. ცაგარელი აღიარებს ნ. ალექსი-მესხიშვილის პეპოს როლის ახლებურად გაზრებას, ბუნებრივი თამაშის მიწოდებლობას როლის სინამდვილით გამოხატვაში. ემოციური შემოქმედების სიძლიერემ ათქმევინა დრამატურგს და მსახიობს: „თუ ოდესმე შეჩვიდა პეპოს როლის თამაშობა დაახლოებით მაინც მივბაძე ნიკო ალექსი-მესხიშვილის თამაშობას“.

ამ წერილით არ ვახსავთ მიზნად ნ. ალექსი-მესხიშვილის მოღვაწეობის მთელი ასპექტით გაშუქებას. ვსურს მკითხველს გავაცნოთ მის მიერ გამოქვეყნებული გამოკვლევა, რომელიც 1904 წელს გაზეთ „ივერიის“ ფურცლებზე დაიბეჭდა სათაურით „ისტორიული პიესის წარმოდგენის გამო“ და მოიცავს 63, 66, 70, 80, 96, 103 ნომრებს.

ეს გამოკვლევა საყურადღებო და მნიშვნელოვანია, არამარტო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული, არამედ თეატრმცოდნეობის თვალსაზრისითაც. არსებული ისტორიული და მსატრეული ლიტერატურის ანალიზის საფუძველზე მკვლევარი მკითხველის წინაშე ფართო ერუდიციით წარმოგვადგება.

ნაკვეთის გამოქვეყნება პრესის ფურცლებზე განაპირობა ქართული პროფესიული თეატრის დასის მიერ 1903 წლის 2 დეკემბერს წარმოდგენილმა კ. მესხის ისტორიულმა პიესამ „რუსთაველი“. შემოხსენებული პიესის წარმოდგენის გამო გას. „ივერიამ“ ადგალი დაუთმო ნ. ალექსი-მესხიშვილის და ქ. ყაფანას წერილებს, რომლებშიც გამოქვეყნდა ორი რადიკალურად განხილვებული შეხედულება პიესის დრამატული ღირებულებაზე და მსახიობთა მიერ როლის შესრულების შესახებ.

„რუსთაველი“ ავტორის სურს დაგვიანტოს ჩვენი სასიქადლო მოგონის. შოთა რუსთაველის ყოფაცხოვრება, მისი საზოგადო მოღვაწეობა და მამართულება... და საერთოდ თამარის დროის ხანა... წარმოდგენილი პიესა კარგი იყო. კარგები ყვნენ თვით მობენფანს, ნ. ჩიქაძე და სხვ... აღნიშნავდა ქ. ყაფანას.

ამ პიესის წარმოდგენიდან ოთხი თვის გასვლას შემდეგ გაზეთი „ივერია“ 1904 წლის მარტის თვეში აქვეყნებს ნ. ალექსი-მესხიშვილის ფრიალ საყურადღებო გამოკვლევას. ავტორი მოგვანშენებს: „ჩვენს თეატრში არაიშვათად წარმოდგენენ ხოლმე ისტორიული შინაარსის პიესებს. ამახ წინათ წარმოადგინეს შავ. „შოთა რუსთაველი“. ნაკლავანებისას არას მოგახსენებთ. მსურს მხოლოდ გამოვთქვა ჩემი აზრი — თუ სცენის მოწყობილობა, ტანსაცმელი, სახის გამომეტყველება (გრიმი), მიხვრამიხვრა მსახიობთა ამ წარმოდგენაზედ რამდენ



ნად თანხმებოდა ისტორიულ სინამდვილეს, კეშმარტებს...¹⁴

როგორც ვხედავთ საკითხი მრავალმხრივი მიდგომით არის წარმოდგენილი. რეცენზენტის ინტერესი არ იფარგლება მარტო სცენის ხედვით აღქმით, არამედ საკვლევე საგნად არის დასახული თუ მსახიობის მიერ გარდასახვის შედეგად შექმნილ მხატვრულ სახეში, რამდენად ვლიანდება შემოქმედების ისტორიულობის პრინციპი, შეესაბამება თუ არა შექმნილი სახე წარმოსახულ ეპოქას. ნ. ალექსი-მესხიშვილმა გაგვიზიარა აზრი, რომლის საფუძველზე სპექტაკლი ერთი დღეის მხატვრულ კონცეფციას უნდა გამოხატავდეს და თანაც ისტორიულ-ეთნოგრაფიული სინამდვილე გათვალისწინებული უნდა იყოს.

ნ. ალექსი-მესხიშვილის ეს შრომა საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც ეს არის, საერთოდ პირველი სერიოზული ცდა ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით ქართული ტანსაცმლის ისტორიის შესწავლისა თეატრში გამოყენების თვალსაზრისით. ამ შრომაში წამოჭრილმა ზოგმა საკითხებმა, მეცნიერული საფუძველზე გაშუქება მოკვებს გამოჩენილი მკვლევარების: აკად. ივ. ჭავჭავაძის, ივ. ციციშვილის, ნ. ჩოფიაშვილის... შრომებში. მიუხედავად ამისა ავტორის ეს ნაჩვენებ მოკრძალებული სიტყვა, რომელსაც გვერდს ვერ აუღვინს ქართული თეატრალური ტანსაცმლის ისტორიის მკვლევარი. აღსანიშნავია, რომ ნ. ალექსი-მესხიშვილის ამ შრომის მნიშვნელობის შესახებ პირველი ცნობა ი. გრაშაშვილმა გამოაქვეყნა. „ნაციონალური-მესხიშვილის კალამს ეუთვნის მეტად საინტერესო ისტორიული წერილები ქართულ ჩაცმადანაწარმოებში“¹⁵.

ისტორიული პანისის პერსონაჟთა ჩაცმულობის მეცნიერული შესწავლა მოითხოვდა ისტორიული ლიტერატურის და სხვა წყაროების ღრმა ცოდნას, მიკვლევას და განაწილებას. როგორც ავტორი მუთითობს, მას სახელმძღვანელოდ ჰქონდა ვახუშტის „საქართველოს ისტორია“, გ. გაგარინის ნახატები, აგრეთვე ჩვენი ძველი ნახატები, სახინაის „საქართველოს სა-მოთხე“, მწიგნობრების წიგნები: შამანავის მიერ გვი ამაღაზრის მუღღლის თამარ ბატონიშვილის 1847 წ. მეფე არჩილის „საქართველოს წიგნობანი“, მეფე თეიმურაზის: „ქორწილი, მეფის აღგომა, დედოფლის საწოლის წყევლა“ და სხვ., პლ. იოსელიანის „ცხოვრება მეფე გიორგი მეცამეტისა“, ჩემი მერს სახელი და გაგონილი: თ. გრაგოლ ორბელიანისაგან, პლატონ იოსელიანისაგან, უფლან ორბელიანისაგან, ილია აბაზისაგან, ანჩინასის დეკანოზის დამატრი და არხიმანდრიტი ტარასი ალექსი-მესხიშვილისაგან, მეტეხის დეკანოზის ევრემ ალექსიშვილისა-

გან და სხვათა მცოდნეთა ჩვენი წარსულის პირთაგან¹⁶.

ნათელია, მკვლევარი არ დაკმაყოფილდა ისტორიული მწიგნობრივი მასალით და იგი შეუძინა და გაუმდიდრებია მცოდნე პირებთან საუბრების საფუძველზე. ეს განსაკუთრებით დასაფასებელია ნ. ალექსი-მესხიშვილის კვლევის მეთოდისთვის. ყველა ამ წყაროებზე დაყრდნობით განაწილდა ქართული ჩაცმულობის ისტორიის მასალები და მცოდნე პირთაგან შეყრებილი ცნობები და ისინი მიმართა თავის თანამედროვე სასცენო შემოქმედების შესაფასებლად.

კვლევის მასალა, რომელსაც გვაწვდის ნ. ალექსი-მესხიშვილი მრავალი კუთხითაა წარმოდგენილი. მკვლევარის მიერ საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ეთნოგრაფია თეატრალური შესწავლილი და ისტორიულ მთლიანობაშია წარმოდგენილი. ანვითარებს არაერთ საინტერესო მოსაზრებას და აზუსტებს სხვადასხვა ნივთის, ჩასაცმელის, თავსაბურის, სამკაულის, ცხენის მოკაშმულობის, დამის სახელწოდებას. ამავე დროს განიხილავს ქართველი ადამიანის წინაქვედლებას, გვაცნობს მისი ეთიკის ნორმებს. ყურადღებას უთმობს ისეთი საკითხის განხილვას, როგორცაა წინაპართა ყოფა, კულტურა. გამოკვლევს დართული აქვს მატერიალური კულტურის ტერმინთა განარტებანი.

ნ. ალექსი-მესხიშვილმა პირველმა მიაქცია ყურადღება და განაწილდა ეთნოგრაფიული მასალების საკითხი და აღნიშნა მათი შესწავლის მნიშვნელობა. „დრო-კა შევუდგეთ შესწავლებას ჩვენი წარსულისას! დიდად შესაძლებელია, ამა თუ იმ საგნის შესახებ არა ერთი შეცდომა შემოგვეპაროს, ამას არ შევუშინდეთ და უშეშარ: გამოვსთქვათ, განვუზიაროთ ჩვენი მოქმეთა ჩვენი აზრი, გამოკვლევა ამა თუ იმ საგნის შესახებ... ვწერ, რაც, ჩემის აზრით, ყურადღების ღირსია ჩვენი სცენის და ეროვნების მოყვარეთათვის“¹⁷.

აქ ნათლად ჩანს ნ. ალექსი-მესხიშვილის მეცნიერული და მოქალაქეობრივი პათოსი, საკვლევი საკითხისადმი მისი მოკრძალებული მიდგომა, ხედავს პროგრესულისა, გაფრთხილება ეროვნული საგანძურისა, რაც ესოდენ გააუღებელ ამოცანად იდგა მეოცე საუკუნის გარეყრუე.

ნ. ალექსი-მესხიშვილმა, მის მიერ შემუშავებულ გამოკვლევაში ქართული ეროვნული ტანსაცმლის შესწავლას მთავარი ყურადღება დაუთმო. როგორც ცნობილია საუკუნეთა ქიდილონი იცვლება ქვეყნის ისტორიულ-პოლიტიკური განვითარება, მასთან ერთად ცვლილებას განიცდის ეკონომიური და კულტურული დონე, იცვლება დამოკიდებულება საგნისადმი, რაც სი-



ნამდვილის კანონზომიერი გამოვლენაა. ამ ისტორიულ ცვლილებათა ურთიერთკავშირშია ნ. ალექსი-მესხიშვილის მიერ შესწავლილი და განხილული სხვადასხვა სოციალური ფენისათვის დამახასიათებელი ჩაცმულობა. ავტორმა ნათელი მოჰფინა იმ ფაქტორს, რომლის ზემოქმედების შედეგად ცვლილებას განიცდის ტანსაცმელი. გამოკვლევა XII-XIX საუკუნეებს მოიცავს და განხილულია სპექტაკლის „შოთა რუსთაველთან“ დაკავშირებით, „თამარის დროს როდის ეხურათ თავს ელანდელო წოწოლა ჩერქეზული „ფაფახები?“ როდის ეცვათ ტანს კოქებადისინი გრძელი „ჩერქესკა“, როდის ეცვათ კინტორი, ორპირად შესაკვრელი მოკლე, ნაოქ-მოკლე ახალუხი, საკინძ-განხილვად გადადილი... როდის ეტრათ წელზე განიერი ან ვიწრო თასმით ჩერქეზული, ან სრულიად ვერცხლის ყაწიმებიანი ქამარი... ან შოთას დროს თავს ელანდელო ქართული ქუდის მინამცავის, მხოლოდ უფრო დაბალა, წვერარ გაქრალი, უფრო, პატარა ბოქიონა, სარღუჭი ქუდი, ხმარებული ქალთა გინდა კაცთაგანაც, ხომალდის ცხვირის გვარი (შუბლზედ და კეფაზედ აწეული); ტანს პერანგი, ეელ სრულიად მენი, როგორც ძველად მარჯვენა მხარეს საყინძით-ოქრო-ვერცხლის, ან აბრეშუმბამბის გამონასკული დლითი შესაკვრელი. პერანგი, როგორც ძველად, აბრეშუმისა, ბამბისა, შალისა, როგორც დღეს თუშუმეზ-ხევისურთ, — საყელი გარეშე... გულზედ ოქრომკერდ მოვლებული. ზედ ახალუხზედ გადატანილი ისე, რომ გული მთლიანად ორ-პირად დაფარული იყო, ჩანდა მხოლოდ ყელთან პერანგი, სახლები მაჭასთან ვიწრო, უფროებო, ქართულ ყათინის დიღებით შესაკვრელი“⁷.

ავტორის მიერ ტაბლოლოგიური ანალიზის საფუძველზე აღწერილია საომარი იარაღის ჯგუფი და მათი ხმარების წესი, საერო და საბრძოლო სამოსის ანსამბლი, ჩასაცმელის ნაირსახეობა, ქსოვილის რაობა, ფერთა ტონი, ფორმა, შტრიხი. ჩასაცმელის მოკაშმულობა და მასთან შესაბამისი სპეციალური ნაირსახეობა პარალელურ კომპლექსშია განხილული. ამასთანავე მკვლევარმა ყურადღება მიაქცია, რომ „შესამოსელის შესახებ, ვახუშტის გარდა არავის ხმა არ ამოუღია. ასე რომ ის საგანა, როგორც დბაქრადე გვამოწმებს, დღემდე ხელახლებულია“⁸.

აღწერა-დანახიათების და შედარების გზით განხილულია დგამის ნაირსახეობიდან „ტაბლა“, „საკაში“, „ხონჩა“, „ტახტა“... ამასთანავე საოჯახო ყოფის კომპონენტების კვლევაში მკვლევარი დგამის ხასიათს, მის ფორმას გვაცნობს.

მრავალნაირი წყაროს, ცნობების შედარების

საფუძველზე მკვლევარმა გაგაცნო ქალის და მამაკაცის თმის ვარცხნილობა, წვერულა და დაყენების წესი. პარალელურად მეთოდოლოგიური კვლევის პრინციპით მოახდინა ქართველი კაცის წინ-ჩვეულების, ქცევის, მოქმედების, მეტყველების, თოყის ნორმების დადგენა და წარმოაჩინა ამ თვისებათა კრიტერიუმი. „მიხვრა-მოხვრა ერთობ ქართველთა, მეტადრე ძველთა და განსაკუთრებით მესხთა დარბაზულური, დინჯი, ზრდილობიანი იყო. ღვარჯავის, მუსხაივის დროს ხმის ამაღლება, თვალების ბრალაღი, თითქო გიჟი მოხვერა არისო, ხელების გაშლა, ქნევა, თითებ გაპარკული ხელების მალა აღებ-დაღება, როგორც ერთმა ჩვენმა წარჩინებულთაგანმა წესიერად აღწერს ან წარმოადგენის აღმეს, „იღებს და აწვინებს ვისიმე რაიონსო“, არამც თუ მეფის, არამედ უფროსის... წინაშე დიდი სიბრძნე, უზრდელობა იყო. აგრეთვე წარამარად უღვაშის გრება, როდესაც მანდილოსანს ანუ უფროსს ელაპარაკებოდიო, უყურებდიო, შეუჩაცხუოდად და მუქრებად ჩაითვლებოდა“⁹.

საზოგადოებრივ და კულტურულ მოვლენათა განვითარების ისტორიულ პროცესთან ურთიერთკავშირშია წარმოდგენილი კვლევის ერთ-ერთი საინტერესო საკითხი, როგორცია თავსაბურის შესწავლის ისტორია. ნ. ალექსი-მესხიშვილის კვლევა ამ საკითხზე კონკრეტული მასალის განზოგადოების მაგალითს წარმოადგენს და ეყრდნობა თხზულებებს: „თეიმურაზ II-ის „სარკე თქმულთა“, საბინინის „საქართველოს სამოთხე“, „სურათები წმ. შუშანიასი და ქეთევან დედოფლისა“¹⁰.

ამ საკითხის შესწავლითაც გამოვლინდა ავტორის მეტად სერიოზული დამოკიდებულება და მკაცრი მომხიზვნელობა მისი თანამედროვე სცენოგრაფიისადმი. მკვლევარის მიერ თავსაბურის, თავწასკრავის, მანდილის... შესწავლა მრავალი კუთხითაა წარმოდგენილი და სათანადო ტერმინოლოგიითაა განხილული. ვცნობით ფორმას, ფერს, ქსოვილის რაობას, მათ შორის დამახასიათებელ ნიშნს და ძირითად განსხვავებას. ყოველივე ამის საფუძველზე აფასებს თუ რამდენად არის ყოველივე ეს გათვალისწინებული ისტორიული პიესის დადგმაში. ამავე დროს ნ. ალექსი-მესხიშვილმა პირველმა განმარტა და საინტერესო ცნობა მოგვარა, „იილქან ჯილას“ შესახებ. „იილქანი იყო სახმარებელი თავად-აზნაურობაში და დაქორწინების დროს ზედ გვირგვინს ადგამდნენ (ფორებიანს), ხოლო სამეფო-დედოფლის იილქან-ჯილას ერქვა „სირიხა“. დარეჯან დედოფლის, ერეკლე მეორის თანამეცხედრის ნაქონი სირიხა დარჩენია თამარ ბატონიშვილს, დავით სარდლის

ორბელანის მეუღლეს, რომელსაც იგი შეუწი-
რავს ანჩისხატის ტაძრისათვის. 1859 წ. მაშინ-
დელი ეგზარხოვის განკარგულებით სხვათა სა-
ცელსიო ნივთთაშორის ესეც საჭაროთ გაუ-
ყადნიათ. უყიდა თამარ დედოფლის შვილი-
შვილს კნ. ანასტასია დავითის ასულს გაგარი-
ნისასა, რომელიც როგორც წმიდათა წმიდას
უფროსბილდება და ინახავს. ესე ძვირფასი ნივ-
თი უყიდა შვიდთუმნად, როგორც პ. კარბელა-
შვილმა გარდმოშვა, თვალმარგალიტითაა თურ-
მე მორთული. გარს შუბლზედ დასამარებლად
ავლია აკბილური ოქროს ზოდის ხრაიეთ შესა-
რავი ბრტყელი სალტა, მიემსგავსება თამარ მე-
ფის და წმ. შუშანიკის ხირიჯას, მხოლოდ განს-
ხვავდება მით, რომ სალტა კბილიანია¹¹.

6. ალექსი-მესხიშვილის ირგვლივ შემოქმე-
დებით თუ საზოგადო ცხოვრების ასპარეზზე
თავს იყრია და იმ დროის მოწინავე ინტელიგენ-
ცია. როგორც ადამიანი, როგორც პიროვნება
ბუნებით საინტერესო გახლდათ და ყოველთვის
იმსახურებდა პატივისცემას. გამოარჩეოდა სა-
ოცარი ენერჯით, პრინციპულობით და მომთ-
ხონებლობით. ის იყო ადამიანი, რომლის ტრფი-
აღს სამშობლო, ეროვნული კულტურა და ქარ-
თული თეატრი წარმოადგენდა. შინაგანი ბუნე-
ბით თეატრალი გახლდათ. ეთაყუანებოდა თე-
ატრს და ემსახურებოდა მის აღორძინებას.

ყრუთა ბაასი

ასახვის ერთ-ერთი კომედიური ჟანრბ

კომედიური სახვის ყველაზე უფრო გავრ-
ცელებულ ფორმებს შორის, ცრუმარქვიანობის
შემდეგ, ყრუთა დიალოგი ანუ ყრუთა ბაასი უნ-
და დავასახელოთ.

არ გვგონია, საგანგებო დაკვირვება დაგვჭირ-
დეს, რომ ხსენებული ორი ფორმის ნათესაო?⁶
და ერთმანეთთან დამაკავშირებელი კვანძები და-
ვინახოთ. საქმე ის გახლავთ, რომ კომიკურის
ყოველგვარი გამოვლინების საფუძველს, საზო-
გადოდ აღიარებული აზრის თანახმად, წარმო-
ადგენს ისეთი გარემოება, როცა მთავარ როლს
ასრულებს ცდუნება, როცა ნამდვილის მაგიერ
არა ნამდვილს აქვს მინიჭებული „გადამწყვეტი
მნიშვნელობა“. ცრუმარქვიანობა, მაგალითად,
არსებითად და ყოველმხრივ არის განპირობებუ-
ლი ასეთი გარემოებით: ერთი ადამიანი გვევლი-
ნება მასზე უკეთესი ან უარესი მეორე ადამიან-
ის მაგიერ, მოქმედებს ამ უთანასწორობის სახე-
ლით და, გარკვეული პირობით, იკავებს მის აღ-
დილს, რის გამოც თავს იჩენს შეუსაბამოა იმ
მოთხოვნებებს შორის, ერთი მხრივ, რომელ-
თაც შეცვლილს უყენებენ, და იმ შესაძლებლო-
ბას შორის, მეორე მხრივ, რაც შემცვლელს გა-
აჩნია და შექმნილ ვითარებაში ან ზედმეტია,
ან კიდევ არასაკმარისია იმისათვის, რათა ცრუ-
მარქვიამ მასზე დაიხრებულები როლი სასაცილო
მარცხების გარეშე შეასრულოს, და სიცილი,
რასაც ჩვენთვის ცნობილი კომედიების წაკითხვა
ან სცენაზე დადგმულის ნახვა იწვევს, ძალიან
ხშირად აღნიშნულ ან მის ანალოგიურ წინააღ-
დეგობაზე დაფუძნებული.

ყრუთა ბაასიც ისეთი გაუგებრობის, ცდუნე-
ბის ნიადაგზე აღმოცენებული და განვითარებუ-

- ¹ გაზ. „ივერია“, 1903, № 33.
- ² აქვ. ცაგარელი, კომედიები, თბ., 1936, გვ. 402. ი. გრიშაშვილის რედაქციით.
- ³ გაზ. „ივერია“, 1903, № 259.
- ⁴ გაზ. „ივერია“, 1904, № 63.
- ⁵ აქვ. ცაგარელი, კომედიები, თბ., 1936, გვ. 468.
- ⁶ გაზ. „ივერია“, 1904, № 63.
- ⁷ გაზ. „ივერია“, 1904, № 63.
- ⁸ გაზ. „ივერია“, 1904, № 63, 70.
- ⁹ გაზ. „ივერია“, 1904, № 63.
- ¹⁰ გაზ. „ივერია“, 1904, № 63.
- ¹¹ გაზ. „ივერია“, 1904, № 96.



ლი სიტუაცია, როგორც არსებითად ცრუმარქვიანობა ემყარება. თუ ცრუმარქვიანობის შემთხვევაში უურადღების ცენტრში დგება ნაძვინის სახელით მოქმედი პერსონაჟი, ყრუთა ბაასში ერთი სიტუაცია, თუ აზრის ნაცვლად ნაიქვამი სხვა აზრი და სიტუაცია გვეხმის. ამასთან, ასეთ შემთხვევაში ნაიქვამი სიტუაციები თითქმის ისევე არ შეესაბამებოდა საქმის არსს და ხელს არ უწყობენ დაწყებული მოქმედების მოსალოდნელი მიმართულებით წარმართვას, როგორც ცრუმარქვიანობა არ შეესაბამება მოვლენათა არაკომიკური განვითარების ინტერესებს.

რაკი ყრუთა ბაასის დახასიათება მოვიხილოთ, საქიროა ზოგადად მაინც მივუთითოთ და განვსაზღვროთ, თუ რა ადგილი აქვს დათმობილი ახსავის აღნიშნულ ფორმის კომედიური ჟანრის განვითარებაში, მაგრამ, ვიდრე ხსენებულ ამოცანით გამოწვეულ დაკვირვებებს წარმოვადგენდეთ, აუცილებელია მკითხველი ჩავახედოთ დასმული საკითხის არსში, სახელდობრ ვაჩვენოთ — რას წარმოადგენს კონკრეტულად ყრუთა ბაასი თუ დიალოგი, ან რატომ უწოდებენ მას ასე.

მარტივად რომ ვთქვათ, ყრუთა ბაასი „საბაასო კომიზმის“ (ი. გრიშაშვილი) ძირითადი ფორმაა, ენობრივი არეუ-დარევაა, გაუგებრობაზე აგებული სიტუაცია-პასუხია ორი ან მეტი მოქმედი პირისა, ე. ი. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ისეთ გარემოებასთან, როცა თანამოსაუბრეებმა არსებითად არ უწყიან რაზე ბაასობენ ერთმანეთთან; არ უსმენენ ერთმანეთს ან ერთი მეორის ნაიქვამს, გარკვეული მიზეზის გამო, ვერ იგებენ და ამიტომ თითოეული თავისთვის იპასობს, რაც თავად ეპირანება და რასაც მეორე, ან, რომელიც მოწოდებულია ეს ნაიქვამი მოიხმინოს, სულ სხვა-შეცვლილი ან საწინააღმდეგო აზრით „შეიძვენებს“.

ყრუთა ბაასის არსსა და ფორმებში გარკვევის თვალსაზრისით, როგორც ჩვენ გვგონია, ერთობ საინტერესოა ნ. ვ. გოგოლის „რევიზორის“ ის სცენა, რომელზეც წარმოდგენილია გორდონისა და მისი ხელქვეითების უცაბედი შეხვედრა ხლესტაკოვთან.

გორდონი. — ვისურვებთ დღეგრძელობას!
ხლესტაკოვი. — (თავს უკრავს) გამარჯობათ!

გორდონი. — უკაცრავად...
ხლესტაკოვი. — არა უშავს...

გორდონი. — ჩემი მოვალეობაა, ვითარცა აქაური ქალის თვისა, ვივარსო, რომ მგზავრები და ყველა კეთილშობილი პირი არავინ შეაწუხოს.

ხლესტაკოვი. — (დასაწყისში ცოტათი ებმის ენა, მაგრამ დასასრულს, გათამამდება და ხეშმალდა ლაპარაკობს) რა ვუყო, ჩემი ბრალი არ

არის, მერწმუნეთ გადავიხდი. სოფლიდან გამიგზავნიან... თვითონ უფრო დამხმარეა: ქვსხვით საქონლის ხორცს იძლევა, წვნიანის მაგიერ კი, ეშმაკი იცის, რა ჩაუსხამს. ფანჯრიდან უნდა გადავხსროლა. მთელი დღეები შინშილითა მკლავს. ჩაიკ იხითი უცნაურია, თევზის სუნად ჰყარს. მერე რისთვის... კარგია, შენმა შვილ!

გორდონი. — (შემტრთად) უკაცრავად, ღმერთმანი, ჩემი ბრალი არ არის. ბაზარში ყოველთვის კარგი საქონლის ხორცი გვაქვს, ხოლო მოგორელ ვაჭრებს ჩამოაქვთ, ყოველმხრივ წესიერი ნახლია.. თუ რაიმე წესიერად არ არის, ნება მიბოძოთ, სხვა ბინაზე გადავუყვანო...

ხლესტაკოვი. — არა, არ მინდა. მე ვიცი, ეგ სხვა ბინა რას ნიშნავს; ე. ი. სატუსალო. მერე და რა უფლება გავქვ? როგორ მიბედავო!... აი მე... მე პეტერბურგში ვსასუბრო (ცდილობს უჩინად დაიპიროს თავი), მე, მე, მე...

გორდონი. — (განზე) ღმერთო ჩემო, რა ბრაზიანი ყოფილა. ყველაფერი გაუგია, ყველაფერი უამბნით წყუელ ვაჭრებს.

ხლესტაკოვი. — (თამამდება) თუნდაც მთელი რაზმი დამახვიოთ, არ წამოვალ. მე პირდაპირ მინისტრს მივმართავ (მუშტებს ურტყამს მაგიდას), ერთი აპოთ დაიხედეთ!

გორდონი. — (გამოიჭიმება. მთელი ტანით ცახცახებს) შემიწყაუთ, ნუ დამლუპავთ. ცოლი მეყვს, შვილები, ნუ გამაუბედურებთ!

ხლესტაკოვი. — არ მინდა, არა! ბიქოს! რა ჩემი საქმეა?! თქვენ რომ ცოლშვილი გყავთ, ამიტომ მე სატუსალოში უნდა გეახლოთ? კარგი ამბავია, სწორედ.

„რევიზორის“ დამოწმებული სცენა ჩვენთვის საინტერესოა რამდენიმე თვალსაზრისით.

განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ აქ ჭაკვის რგოლებივით უკაცრავლობა ერთმანეთს ცრუმარქვიანობა და ყრუთა ბაასი. კერძოდ, ისინი, კომედიური ასახვის ეს ფორმები, ერთი ნეორესხვან გამომდინარებობენ. ციტირებულ კონტექსტს თუ კარგად დავაკვირდებით, დავინახავთ, მაგალითად, რომ მასში ყრუთა ბაასი უშთავრესად იმის საფუძველზე აღმოცენდება, რომ გორდონიმა გაუგებრობის გამო ხლესტაკოვი რევიზორად მიიჩნია. თავის მხრივ, სკოზნიკ-დამუხანავსკისა და ხლესტაკოვის დიალოგი, რომელიც, როგორც მთელით, ენობრივი ურთიერთგაუგებრობის საუკეთესო ნიმუშს წარმოადგენს, კიდევ უფრო აძლიერებს ცრუმარქვიანობის მიზეზით გამოწვეულ კომიკურ სიტუაციას, ე. ი. თუ პირველად მარტო გორდონის ეგონა ხლესტაკოვი მისთვის საშიში პეტერბურგელი ჩინოვნიკი, შემდეგ და შემდეგ თავად ხლესტაკოვმაც იწყო მასზე ასე შემთხვევით დაკისრებულ „როლიშ შესვლა“ და ამგვარად მისი, რო-



გორც ცრუმარქვია-ცრუმოსახელის, მოქმედება მთელი პიესის საფუძვლად იქცა.

როგორც აღნიშნულიდან გამომდინარეობს, „რევიზორის“ ჩვენს მიერ დამოწმებულ სცენაში ცრუმარქვიაობა და ყრუთა ბაასი არა მარტო მეზობლობენ, არამედ ხელს უწყობენ ერთმანეთს, ერთიმეორის განვითარების პირობებს შეადგენენ, თითქოს მიზეზ-შედეგობრივ ურთიერთობაში არიან: ყრუთა ბაასი ცრუმარქვიაობის საფუძველზე ვლინდება, ხოლო ყრუთა ბაასის შედეგად და მისი ხელშეწყობით ცრუმარქვიაობასთან დაკავშირებული ვითარება უფრო აღმავდება.

ეს, — რაც ცრუმარქვიაობისა და ყრუთა ბაასის ურთიერთდამოკიდებულების გამო შეგვეძლო გვეთქვა.

მაგრამ უმთავრესი, რაც ჩვენ ამჭერად გვაინტერესებს, ისაა, თუ რა სახით იჩენს თავს ყრუთა ბაასი ციტირებულ სცენაში.

ამ საკითხის გარშემო კი უნდა აღვნიშნოთ: ხლესტაკოვი და გოროდნიჩი ერთმანეთის წინაშე დგანან, როგორც დამნაშავენი, (ერთი ურჩი გადამხლებია, მეორე ბოროტმოქმედი ჩინოვნიკი). ისინი დამნაშავეებად სივლიან კიდევ საკუთარ თავს. ერთიმეორეში კი დამნაშავეს ვერ ამჩნევენ — პირიქით, ერთიმეორეს ისინი თავიანთ მსაჯულებად სახავენ. ამის გამო ერთიმეორეს ისევე აცოდებენ თავს, როგორც დამნაშავე-მსაჯულს, რის შედეგად ორივე წარმოთქვამს ერთმანეთისათვის გაუგებარ რეპლიკებს.

ყრუთა ბაასი „რევიზორში“ იმის შედეგია, რომ ხლესტაკოვი მოელის გოროდნიჩისაგან სიტყვებს, რომელთაც მისი, როგორც ურჩი გადამხლელის, მსჯავრდების მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს. და, რაკი სკოლნიკი-დამნაშავესი ასეთ სიტყვებს არ ამბობს, ხლესტაკოვს მართებულად არ ემსის გოროდნიჩის საუბრის ნამდვილი არსი. თავის მხრივ, გოროდნიჩი მოელის ხლესტაკოვის, როგორც ვითომდა რევიზორის, ავისმომასწავებელ სიტყვებს, მაგრამ ხლესტაკოვი, რომელიც ჭერ კიდევ გონზე ვერ მოსულა, ვერ შეჩვევა მასზე ძალაუნებურად დაკისრებულ როლს, ასეთი სიტყვების მაგიერ რაღაც სხვას ამბობს (თავს იმართლებს, მაშინ, როცა შეეძლო დაეტყუა გოროდნიჩი).

აღნიშნული სახის გაუგებრობა ნ. გოგოლის პიესით ასახულ მოქმედებას წარმართავს კომედიური არსით და არა დრამატულით, რაც მოხალოდნელი იყო, თუ ხლესტაკოვის ნაცვლად ცენტრიდან „ნამდვილი“ რევიზორი ჩამოვიდოდა.

„რევიზორის“ მსგავსი სიტუაციის პირობებში ვითარდება ყრუთა ბაასი პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერძი“. გავიხსენოთ სცენა რუსეთის მეფის არმიის საიდუმლო ნაწილის შტაბში, სა-

დაც რევოლუციონერად მონათლული ყვარყვარე დახვრტავს ელოდება და ამ დროს ოფიცრები, რომელთაც ეს-ესაა დღემით შეიტყეს მეფის ძალაუფლების დამსობა, მორჩილად წარსდგებიან მის წინაშე და შეეცდებიან „მოსალოდნელი განკითხვისათვის“ შეწყნარების გარანტია მიიღონ. საქმე ისე მოეწყობა, რომ ოფიცრები ყვარყვარეს რევოლუციონერს უწოდებენ, ამით ოფიცრები ცილიობენ აამონ ყვარყვარეს. თავად თუთაბერი კი ფიქრობს, საიდუმლო ნაწილის მესვეურები რევოლუციონერს რომ მიწოდებენ, რომ ჩემს მიუტკეველ დანაშაულს უსჯამენ ხაზს და მაცკრად დამსჯიანო. მოკემულ შემთხვევაში თანამოსაუბრეთა ნორმალური ურთიერთგაგება აბსოლუტურად გამორიცხულია.

მნიშვნელოვანი გარემოება, რომელიც ყრუთა ბაასის დასახსიათებლად უნდა განვიხილოთ, აღნიშნული ფორმის უაღრესად ეპიზოდური ხასიათია. ცრუმარქვიაობისაგან განსხვავებით, რომელიც როგორც უკვე მივთითეთ, ბევრჯერ სავანებოდა, წინასწარ განზრახულად ეწყობა, ყრუთა ბაასი უფრო ხშირად შემთხვევითი ანუ ძალაუნებური შედეგის ნიადაგზე აღმოცენებული. ამიტომ, თუ, მაგალითად, ცრუმარქვიაობის გამოწვევი სიტუაცია უმეტესწილად თავიდან ბოლომდე გამწვდოზია კოქედისათვის (მოლიერის „ტარტუფი“, გოგოლის „რევიზორი“ და ა. შ.), ყრუთა ბაასი არცთუ იშვიათად უცაბდება. მასში მონაწილე ძალების შეგნებისაგან დამოუკიდებლად იჩენს თავს, როგორც ასახვის თავისებური ფორმა, იგი მხოლოდ ცალკეული დეტალების ასაგებად, ეპიზოდურად გამოიყენება. გაუგებრობა, რასაც საკუთრივ ყრუთა ბაასი ეფუძნება, თითქმის ყოველთვის მალე თავდება, რის კვლობაზეც ყრუთა ბაასს ანუ ენობრივ ურთიერთგაუგებრობასაც ბოლო ედება.

თითოეულ კერძო შემთხვევაში ყრუთა ბაასი ძირითადად და უმთავრესად მისი გამოწვევა მიზეზ-საბაბის შინაარსით გამოირჩევა. ხსენებული ფაქტორის მისეღვით დავასახელებთ ჩვენც ზოგიერთს, სახელდობრ იმათ, რომლებიც მომეტებულად გავრცელებულია კომედიო-გრაფიის პრაქტიკაში და შედარებით უფრო ტიპიური გვეჩვენება.

პირველობა ყრუთა ბაასის ზემოაღნიშნული სახით კლასიფიკაციის დროს, შეიძლება ვარგუნოთ ისეთ შემთხვევებს, როცა ურთიერთდაყრუება მოქმედი პირებისა გამოწვეულია ამ უკანასკნელთა ინტელექტუალური სხვადასხვაობით ან იმით, რომ ისინი ერთნაირად ინფორმირებული არ არიან მათი მსჯელობის საგნად მიჩნეული ამათიმ გარემოებასთან დაკავშირებით. გავიხსენოთ ყრუთა დიალოგი „ყვარყვარე



თუთაბერის“ იმ სცენაში, რომლის განხილვაც ზემოთ ვცადეთ (მეფის არმიის საიდუმლო ნაწილის ოფიცრებმა იციან — ოფიციალურად ინფორმირებული არიან, — რომ რევოლუციონერებმა ცარიზმი დაამხეს, მათთან მოსაუბრე ყვარყვარ თუთაბერის ყურამდე კი ამ ინფორმაციას ჭერ კიდევ არ მიუღწევია. ყოველივე ამის გამო, ყვარყვარეს არ გაეგება — რატომ და რისთვის ეფერებოდა მას სამხედრო მოხელეებზე).

ცალკე შეიძლება განვიხილოთ ისეთი გარემოება, როცა ყრუთა ბაასი გამოწვეულია იმით, რომ თანამოსაუბრენი სხვადასხვაგვარად არიან ინფორმირებულნი ამა თუ იმ საგანზე, მოვლენაზე, ამის თვალსაჩინო ნიმუშად შეგვეძლოს მივიჩნიოთ, მაგალითად, მ. ბარათაშვილის „ქრიკინა“ ერთი სცენა, სადაც თინას არასწორად ჰგონია, რომ მისი ბიძაშვილი მარინე გვირად იქცა და, ამის გამო, თავისებურად იგებს თვითონ მარინეს ნათქვამს, მის სიხარულს, რაც სოფელით გოგონას სულ სხვა ხასიათის ემოციებს ემყარება.

ყრუთა ბაასი შეიძლება აღმოცენდეს იმ ენის არადაშავყოფილებული ცოდნის შედეგად, რომელზეც პერსონაჟებს უნდათ (ან იძულებული არიან) იმეტყუელონ. ამის თავისებურ ნიმუშს წარმოადგენს ერთი სცენა გ. ერისთავის „დავიდან“. სადაც სამი პერსონაჟიდან, რომლებიც ერთმანეთს ესაუბრებიან, არცერთმა არ იცის მეორის ენა, რის გამოც არავის არ გაეგება — რას ამბობს მისი თანამოსაუბრე. „თარჯიმანი“ სარკის კომუხვოვი, რომელიც შემთხვევით ასრულებს ზრინულ მთვალეობას, სასამართლოს მოხელეს ხარტოვ ვზაიკინის საყურადღებოდ ნათქვამ ლომინ გადამბრელოძის ქართულს ამახინჯებს, თვითონ ლომინის წინაშე კი ხარტოვინის სიტყვებს ასხვავერებს.

ყრუთა ბაასი ხშირია, როგორც თანამოსაუბრეთა ყურადღების გაფანტვის, მადღუნების, სმენის უცაბედი გამოთიშვის შედეგი, რასაც მოსდევს სხვათა ნათქვამის არსში ჩაუკვირებლობა და გაუგებრობა. მხგავსი შემთხვევა უღელს საფუძვლად, მაგალითად, სასაცილო სიტუაციებს ილია ქვაკვიძის „მაქანალიში“. ყრუთა ბაასი ხსენებულ ნაწარმოებში (პირველი მოქმედების მე-6 და მეორე მოქმედების მე-9) გამოსვლა ჭერ ლუარსაბ-ხორეშანის და შემდეგ ლუარსაბ-დავითის მონაწილეობით) ორგანულად არის ჩაქსოვილი პიესაში ასახული მოქმედების განვითარებაში და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, მეტად საქირო სტიმულს იძლევა ახალგაზრდა თათქარიძის დამახასიათებელი სიბრყველის კრატოული ვაცნობიერებისათვის. როგორც ხორეშან-სუტკენინასთან, ისე დავითთან საუბრების დროს ენობრივი გაუგებრობისა და აზრთა არე-

ღარევის მიზეზი აქ უფრო მეტად ლუარსაბ-ხორეშანის და მხოლოდ ის ვერ ასწრებს თანამოსაუბრის მიერ გამოთქმული სიტყვებისა და აზრების სწორად გაგებას, რის გამოც ეჩვენება, თითქოს სულ სხვას ეუბნებიან და პასუხებსაც საკუთარი მოჩვენებისა შესატყვისად წარმოთქვამს. ე. ი. სუტკენინას და დავითის ნათქვამის უკუღმართად, დამახინჯებულად გაგება, როგორც ეს პიესის ჩვენთვის საგულისხმო კონტექსტიდან ჩანს, აიხსნება არა იმით, თითქოს ნათქვამი იყოს მეტისმეტად ბუნდოვანი, არამედ ყველაფერი აქ ლუარსაბის უკუყოლის, სიბრყველის, გონებასუბტობის შედეგია, მისი დაბნეულობა სიტყვა-პასუხის არე-ღარეულობა მისავე უგანურებას ამტკიცებს, წინარე აზრი რომ უფრო ნათელი იქნეს, მოკლედ მოვიტანოთ ილიას „მაქანალის“ ერთი სცენა.

დავითი. — ლუარსაბ! ცული საქმე დავემართო, ძმაო, მაგრამ როგორმე უნდა გამოვასწროთ, სირცხვილია, ქვეყანა ყბად აკვილებს, საქოლაჲს აკვილებენ.

ლუარსაბი. — მა რა მოგვივა, რომ მაგათგან მოვტყუვდეთ და ეგ მაიმუნი წავიყვანოთ; არა, შენ ჩემი ფიქრი ნუ გაქვს, ხანჯალზეც რომ ამაგონ, შენს სიტყვას არ გადავალ. მაგრად დავდეგები.

დავითი. — ბიჭო და, მაგრად დგომას კი არ გეუბნები, სირცხვილია-მეთქი.

ლუარსაბი. — სირცხვილია და ისეთი!

დავითი. — აბა, კარგად ჩაუფიქრდი. კაცს ქალი დავუნიშნეთ, ამოდენა ხალხი საქორწინოდ მოვაწვევინეთ, ამოდენა ხარჯი ვაქნევინეთ, ქალი საყდარში მოვიყვანეთ, ჩვენ კი დავკარკაროთ ფეხი და საყდარდან გამოვცვივდით, ხუმრობაა? ახლა უკან როგორღა უნდა დავდეგეთ?

ლუარსაბი. — მე და ჩემმა ღმერთმა, მართალს ამბობ, უკან რად დავდეგები, მითხარ, მაგრად იღვიძო და ვიდეგები.

თუ ფსიქოლოგის პოზიციებიდან შევხედავთ საქმეს, დავინახავთ, რომ ყრუთა ბაასის ზოგ იქ კონკრეტულ შემთხვევაში, რომელიც ზემოთ განვიხილეთ, მთავარია განწყობის ფაქტორი. მსმენელს ხანდახან ეუბნებიან არა იმას, რის მოსაზრებაზეც იგი ძლიერ არის განწყობილი და შემწახლებული. ასეთი თავისებური განწყობის ზეგავლენით თანამოსაუბრის მხრიდან მოსმენილ რეპლიკებს იგი „შეიცნობს“ არა ნაშედეგით, მთქმელის მხრივ მოწოდებული აზრით, არამედ იმის მიმსგავსებით ან სულაც ისე, როგორც იგი მოელოდა. შეტვივლი და გადატრიალებული მნიშვნელობით.

ასეთი მოსაზრების დასადასტურებლად შეგვიძლია „მაქანალიდან“ დამოწმებული იგივე სცენა მოვიშველიოთ, რომელსაც ზემოთ გავე-

ცანით. ლუარსაბი არწმუნებს დავითს, რომ ხან-
ჯალზეც რომ ამაგონ შენს სიტყვას არ გადავალ,
მაგრად დავდგები და მახინჯ ქალს ცოლად არ
წავიყვანო. ეს კი არაფერია, თუ არა ახალგაზრ-
და თათქარიძის წინასწარ შემუშავებული გან-
წყობის მომასწავებელი სიტყვები, განწყობისა,
რომლის ზემოქმედებით ლუარსაბი ამჯერად
უარს ამბობს გაიძვერა მოსე გრძელიძის სიძო-
ბაზე.

ზოგჯერ ყრუთა ბაასი მარტო რომელიმე ერ-
თი მიზეზის შედეგი არ არის. ცალკეულ შემთ-
ხვევებში ასეთი კომიკური სიტუაციის ფორმი-
რებაში ერთად მონაწილეობს ორი ან მეტი ფაქ-
ტორი. თუნდაც ერთხელ კიდევ მოვუბრუნდეთ
იმავე ლუარსაბისა და დავითის დიალოგს. ძნე-
ლი შესამჩნევი როდია რომ ლუარსაბის „დაყ-
რუებას“ აქ განაპირობებს არა მარტო მისი გო-
ნებაჩლუნგობა და მიუხევედრელობა, არამედ
ისიც, რომ დავითმა ღალატი ჩაიდინა, ძმისგან
დამოუკიდებლად ახალი გადაწყვეტილება მიი-
ღო და ამაზე ლუარსაბმა არა იცის-რა. ე. ი. და-
ვითთან შედარებით, უმცროსი თათქარიძე არა
საკმაოდ ინფორმირებულია.

საგულისხმოა აღინიშნოს, რომ როგორც ცრუ-
მარქვიანობის, ისე ყრუთა ბაასის შემთხვევაში
ერთობ მკაფიოდ იჩენს თავს სცენაზე წარმოდ-
გენილი ვითარებისადმი დამოკიდებულების ის
თავისებურება, რითაც მხოლოდ და მხოლოდ
კომედია გამოირჩევა. კერძოდ, აქ ვლინდება,
რომ მოქმედი პირები საკუთარ გაუგებრობათა
ტყვეობაში არიან, მათ არ იციან — რას აკე-
თებენ, რას ეუბნებიან ერთმანეთს... ეს მაშინ,
როცა მაყურებელი ყველაფერს ჰხედავს, მას
ყოველივე ესმის, ის გრძნობს, რომ თავისი გო-
ნიერებით, სიფხილეთი კომედიურ პერსონაჟზე
მალა დგას და ამ გრძნობას თავისი სიცილით
აღნიშნავს.

ი. გრიშაშვილი — ბიესაბის მთარგმნელი

ბამონაშვილი პოეტსა და საზოგადო მოღვა-
წეს იოსებ გრიშაშვილს ძალიან დიდი წვლილი
მიუძღვის ქართული თეატრის განვითარებაში,
ჯანსაყუთრებით დასაფასებელია მისი დეაწლი
სამუშაოთა თეატრის რეპერტუარის ბრწყინვალე
თარგმანებით გამდიდრებაში. პოეტური სიტყვის
ეს უბადლო ოსტატი დიდებულად ფლობდა
სცენურ სიტყვახაც, რადგან საუცხოოდ იცნობ-
და თეატრს, სცენურ მეტყველებასა და მის თა-
ვისებურებას. ჩვენ ადრე საშუალება გვქონდა
შევხეობოდით მარაჯანთან თანავტორობით თარ-
გმნილ პიესებს, აშუამად კი გვინდა მკითხველის
ყურადღება საკუთრივ მის თარგმანებზე შე-
ვაჩეროთ.

1926 წლის 14 აპრილს ვაზ „ზარია ვოსტო-
კა“ იუწყებოდა, რომ ქართული თეატრის რე-
პერტუარი გამდიდრდა კიდევ ერთი თარგმნილი
კომედიათი ფულდას „ვირის ჩრდილით“.

გერმანული დრამატურგის ლ. ფულდას სამ
მოქმედებიანი კომედია „ვირის ჩრდილი“
ი. გრიშაშვილმა თარგმნა 1924 წელს. მის ბი-
ბლიოთეკა-მუზეუმში დაცული პიესის ხელნა-
წერიდან ირკვევა, რომ თარგმანს იგი უძღვნის
პოეტ მარიჯანს, პიესის ხელნაწერის მეორე
ვარიანტზე კი მიუწერია: „ამ პიესის თარგმნის
პონონარის ნახევარი ეკუთვნის ქ-ნ მარიჯანს,
როგორც ჩემს თანამშრომელს, 1924 წლის 29
დეკემბერი“. ხელნაწერის ამავე ვარიანტში ბო-
ლო ფურცელზე არის ასეთი მინაწერი: „მთარ-
გმნელი ი. გრიშაშვილი მარიჯანის დახმარებით.
გერმანულთან შედარებულია. 1924 წ. 1 დეკემ-
ბერი“.

პიესა ი. გრიშაშვილმა თარგმნა აკ. ფალავას
წინადადებით. თარგმანი შესრულებულია მარაბ-
ლისეული თეოტი ლექსით. პიესის დადგმა გან-
ზრახული იყო 1924 წლის სეზონში, მაგრამ
დაიდგა 1926 წელს, 8 აპრილს, სეზონის უკა-



ნასკენლ სპექტაკლად, როგორც თვითონ იტყო-
და, მარჩანიშვილის ხელდასმით. სპექტაკლი და-
დგა ა. ჯ. ფაღვამ თავისივე დამატებითი სტუდი-
ის ახალგაზრდობის მონაწილეობით, რომელ-
თაგან განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ვასო
გოძიაშვილი (ანფრაქსი) და სესილია თაყაიშვი-
ლი (გორგოსი). „ანფრაქსის როლი ლუღვიგ
ფულდას პიესაში „ვირის ჩრდილი“ ვასო გო-
ძიაშვილის პირველი მთავარი როლი იყო. —
წერს გ. ცაიშვილი, — რეცენზენტები ერთ-
ხმად აღნიშნავენ, რომ ვ. გოძიაშვილის მიერ
შექმნილი სახე მეტად შთაბეჭდილი, ქეშპარი-
ტად რეალისტური და კლორიტილიანი“. ვა-
სოს ამ როლში გულწრფელი მოწონება დაუმი-
მსახურებია და მისი სახელი, როგორც დიდი
იმედის მომცემი ახალგაზრდა მსახიობისა,
ფართოდ გახმაურდა.

კომედიის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პი-
რია ექიმი სტრუფიონი, რომელიც გამოძახებუ-
ლია მეორე სოფელში ავადმყოფთან. იგი და-
იქირავებს ვირს. დიდი სიციხისაგან გათანგული
სტრუფიონი საჭიროებს შესვენებას, დაისვენებს
ვირის ჩრდილში. ვირის პაქრონი ანფრაქსი
ექიმს მოსთხოვს ვირის ჩრდილის ქირასაც, რად-
გან მან გააქირავა მხოლოდ ვირი და არა ჩრდი-
ლი. სტრუფიონმა კი ვირის ჩრდილიც გამოი-
ყენა. ამ ნიადაგზე მოუვათ ჩხუბი, მიდიან მო-
სამართლებსან, მათ გამოიქმნაგებთან გაქნილი
დემოგოგები, რომლებიც ამ დავას გადაზრდიან
საერთო ხასიათის ჩხუბში. საზოგადოება გაი-
ყოფა ორ ანტაგონისტურ ჯგუფად. გამძაფრე-
ბულ ბრძოლაში ჩაერევა ხელისუფლებაც. მო-
ხალაღმდეგენი გამოიყენებენ იარაღსაც. ორივე
მხარე საშველად მოიხმობს მაკედონიის მეფეს—
კასანდრეს, რომელიც კონფლიქტს იმით და-
ასრულებს, რომ ყველას თავის მონა-მორჩილად
გამოაცხადებს.

გაუთი „კომუნისტი“ (1926 წ. 10 აპრილი)
ხაზგასმით წერდა: „საგანგებოდ უნდა აღინიშ-
ნოს თარგმანის სუფთა, მკვირცხლი და მაღლი-
ანი ენა, რომელიც ეკუთვნის ი. გრიშაშვილს“.

1926 წელს აკაკი ფაღვა ი. გრიშაშვილის
უკუთავს ჰ. ბერგერის მ. მოქმედებანი პიესის
„წარღვრის“ თარგმანს. ი. გრიშაშვილის ეს პიესა
უნახავს მიხეილ ჩეხოვის მონაწილეობით და ძა-
ლიან მოსწონებია. „გასაოცარი რაღაც იყო
ჩეხოვი, იმის ეშხით უფრო ვიყისრე თარგმ-
ნა“ — წერს პოეტი. მაგამ ვინ იქნებოდა
ქართული ჩეხოვი? — ეს კითხვა აინტერესბე-
და. თარგმნის პროცესში. მხედველობაში იხუ-
ზარდალიშვილი ჰყოლია. პიესა თარგმნა რუ-
სულიდან. მაგონის არქივში დაცული ქართული
თარგმანის ერთ-ერთ ვარიანტზე გაკეთებულია

მიწაწერი „თარგმანი დავიწყო 1926 წ. 1926 წელს
ტომებრი. დავასრულეთ 15 იანვარს. ვიმუ-
შავეთ მე და მარგარა 11 საღამო თითო სა-
ღამოს 5 საათი, სულ 55 საათი“.

1926 წელს ი. გრიშაშვილმა კ. მარჩანიშვილის
წინადადებით თარგმნა ბერნარდ შოუს „წმინდა
ქალწული“ (ჟანა დარკი). პიესის მონტაჟი ეკუ-
თვნოდა თვით მარჩანიშვილს.

პიესა დადგა ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო
თეატრმა კოტე მარჩანიშვილის ხელმძღვანელო-
ბით 1928 წლის ნოემბერში. დადგმა ეკუთვნე-
ნოდა ვახტანგ აბაშაძეს. მხატვარი იყო პროფ.
ი. შარღუშანი, მონაწილეობდნენ: ჟანა დარკი-
ელენე დონაური, კარლოს მე-7 — ა. კვანტა-
ლიანი, რობერტ დე ბოდრაიუი — შ. დამბა-
შიძე, სახლთუხუცესი — ალ. ყორჟოლიანი, აგ-
რეთვე მონაწილეობდნენ ს. ზაქარაძე, შ. გო-
მელაური, ი. ზარდალიშვილი და სხვ.

1929 წელს თეატრმა „წმინდა ქალწული“
წარმოადგინა თბილისში. გასტროლების 24
და 26 აპრილს. ამ პიესის დადგმა ერთ-ერთი
ბრწყინვალე ფურცელია ქუთაის-ბათუმის დრა-
მის ისტორიაში, რომელიც შემდეგ კოტე მარ-
ჩანიშვილის თეატრად ჩამოყალიბდა.

სპექტაკლს, კოტე მარჩანიშვილმა ორიგინა-
ლური ფორმა გამოუძებნა. იგი სატირულ-ირო-
ნიულ პლანში გადაჭრა. მან, როგორც დ ან-
თაძე იგონებს, ძალიან მოხერხებულად გამოი-
ყენა და აამეტყველა შოუს გონებამახვილური
რემარკები, რომელსაც თარგმანში ქართული
კლორიტი შესძინა ი. გრიშაშვილმა.

1935 წელს ი. გრიშაშვილი რუსთაველის თე-
ატრისათვის თარგმნის გოლდონის კომედიას
„სასტუმროს დიასახლისი“. „სასტუმროს დია-
სახლისის“ თარგმნა პოეტის ერთმა მოულოდ-
ნელმა შემთხვევამ შთააგონა. 1935 წელს იგი
მიწვეული იყო მოსკოვში ქართულ სადამოუ-
ფ თებერვალს ამ ღონისძიების მონაწილე ქარ-
თული მწერლები მიიპატივს დედაქალაქის
სხვადასხვა თეატრებში. ი. გრიშაშვილი სამ-
ხატვრო თეატრში მიიპატიეს, სადაც სწორედ
გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ გდო-
და. სპექტაკლმა ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა
პოეტზე. იგი ყველაზე მეტად მოხიბლა აქტი-
ორთა საშემსრულებლო ტექნიკის მაღალმა
ღონემ, განსაკუთრებით აღაფრთოვანა მიჩა-
დოლიანას როლის შესრულებელმა მსახიობ-
მა ელანსკიამ. თეატრიდან გამოსვლისთანავე
ქრისთველის თეატრის სახელზე აფრინა ასეთი
შინაარსის დებეზა „სურვილი მაქვს გადავთარ-
გმნო გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“;

1 იხ. ფ. №1—1058.

2 იხ. ფ. №1—1057.

1 ი. გრიშაშვილის ბიბლიოგრაფია-მუხეუმი,
ფ. №1—1042



რომელიც თქვენი მსახიობებისათვის ზედგამო-
ჭრილი იქნება. ჩამოვალ ათს. მოიფიქრეთ“.

რუსთაველის თეატრსა და ი. გრიშაშვილის
შეთანხმების საფუძველზე, პოეტი შეუდგა გო-
დოლონი კომედიის თარგმანზე მუშაობას და,
როგორც უკვეღვითის, ამჟამადღც დიდი ინტე-
რესით მოეყდა მწერლის ცხოვრებისა და მო-
ღვაწეობის ფაქტების შესწავლას.

გოდოლონის დრამატურგიისათვის დამახასია-
თებელი რეალიზმი უკვლავე მეტი სიძლიერით
გამოიხატა „სასტუმროს დიასახლისში“. საერ-
თოდ, გოდოლონის დრამატურგია აგებულია
რეალურ სიუჟეტებზე. ამბობენ იგი ბაზარ-ბა-
ზარ დაიარებოდა და სპეციალურად უყვირდე-
ბოდა მდაბიო ხალხის ცხოვრებას, რათა ეპოვა
დეტალები თავისი პერსონაჟებისათვის. მართ-
ლაც, გოდოლონის დრამატურგიის მთავარ მოქ-
მედ პირებს უმთავრესად მდაბიო ხალხი წარ-
მოადგენს.

პიესა, როგორც ვთქვით, სპეციალურად რუს-
თაველის თეატრისათვის ითარგმნა. იგი მოაშუა-
და იმხანად აშავე თეატრთან არსებულ სტუ-
დიის აქარულმა სექციამ, როგორც სადაპლომო
სპექტაკლი, სპექტაკლის მოშუადება ახალგაზრ-
და ნიჟიერ რეჟისორის დიმიტრი აღექსიძეს დაე-
კისრა. მართლაც, სტუდიელებმა შესძლეს უკ-
ველმხრავ საყურადღებო სპექტაკლის შექმნა,
რომელიც იმითაც იყო საინტერესო, რომ რო-
გორც სტუდიის აქარული სექციის მაშინდელი
შემადგენლობა, ისე თვით ეს სპექტაკლი სა-
ფუძვლად დაედო ბათუმის სახელმწიფო თეატ-
რის მკვიდრ ნადავგზე დაფუძნებას.

სპექტაკლის წარმართვა ერთხმად დაიარა
ქართულმა პრესამ. ვაჟ. „კომუნისტმა“ (1936,
№—87) მას მზაური, სიცოცხლითა და სხარუ-
ლით აღსავსე, სმენისა და მხედველობის დამა-
ტკობელი სპექტაკლი უწოდა. უდავოა, რომ
მის გამარჯვებაში მნიშვნელოვანი წვლილი მიუ-
ძღვოდა ი. გრიშაშვილს, როგორც მთარგმნელს.
„კომუნისტის“ იმავე რეცენზიაში ვკითხულობთ:
„სასტუმროს დიასახლისში“ მოთხრობილი ანე-
გდოლი იმის შესახებ, თუ როგორ მოინადირა
ქვიანმა და მსგრებებულმა მირანდოლინამ
ქალთმოძულე კავადერი, სიყვარულის როგორ
ციბე-ცხებლებაში ჩაადო ის—უკვლავერი გა-
დმოცემულა განსაცვიფრებელი სიმსუბუ-
ქით და გრაციით, ლამაზად და უბრალოდ,
მოსწრებულთ დილოგებით და რეპლიკებით,
რომლებიც საუცხოოდ უდერს ი. გრიშაშვილის
მშვენიერ თარგმანში“.

ვაჟ. „ლიტერატურულმა საქართველომ“
(1936, №—55) ხაზგასმით აღნიშნა, რომ „მო-
ეტმა ი. გრიშაშვილმა მოგვცა მშვენიერი თარ-
გმანი, რომელიც თუმცა რუსულიდან არის გა-
დმოკეთებული, მაგრამ ორაგინლის სურნელე-
ბას და კოლორიტს არ ჰკარავს“.

სპექტაკლის პრემიერა შედგა 1936 წლის
5 აპრილს. მარტო აპრილის თვეში პიესა წაქე-
იქნა წარმოდგენილი (5, 6, 11, 12, 14, 15 აპ-
რილს). ეს იყო ამ კომედიის პირველი დადგმა
ქართულ სცენაზე. ი. გრიშაშვილისავე ცნობით,
გოდოლონი ქართველ მათურებელს პირველად
გაცნო ივანე მაჩაბელმა. მან თარგმნა „რო-
გორც ჰქუხის, ისე არა წვიმს“, რომელიც დიდი
წარმატებით იდგმებოდა ქართულ თეატრში. ამ
პიესაში განსაკუთრებით გამოუჩენია თავი ვასო
აბაშიძეს და კოტე მესხს.

გავიდა რამდენიმე წელი. ი. გრიშაშვილი კვლავ
უბრუნებდა „სასტუმროს დიასახლისს“ ტექსტს.
1945 წლის 4 სექტემბრისათვის მას უკვე მზად
ქონდა კომედიის ქართული ტექსტის ახალი,
შესწორებული, სრულქმნილი და დახვეწილი
ვარიანტი, რომელიც 1952 წელს 20 ივნისს წა-
რმოადგინეს მარჯანიშვილის თეატრში. „სასტუ-
მროს დიასახლისის“ ეს მშვენიერა თარგმანი
დღემდე გამოცემული არ არის და ქართული
თეატრები ხელნაწერით სარგებლობენ.

1925 წელს ი. გრიშაშვილი თარგმნის ვალდა
კორაღვივის ერთმოქმედებან კომედიას
„ამერიკელი ქალი ანუ ისეთი მამაკაცი“. კო-
მედია 1925 წელს ცალკე წიგნად გამოსცა გა-
მომცემლობა „სორაპანა“.

1932 წელს თარგმნა ავალიევსკის „უცხოელი“,
სკეტჩი ერთ მოქმედებად. თარგმანი მიუძღვნა
ანეტა ქაქოძესა და დედუ ძნელაძეს. როგორც
ერთი, ისე მეორე პიესა ძირითადად აგიტა-
ციურ-პროპაგანდისტული მიზანდასახულებისანი
არიან და ორივე ქართული ეტრატის მიმდინა-
რე რეპერტუარში შედიოდა.

ი. გრიშაშვილის თარგმანი ძალიან ხიზლავდა
მკითხველსა და მასურებელს, მის თარგმანებში
დიდოდ აფასებდნენ გამოშასხველობით უშუა-
ლობასა და მაღალ პოეტურ დონეს, განსაკუთ-
რებით კი დედანთან ზედმიწევნით სიახლოვეს
რაც მეტად იზვიათ მოვლენაა პოეტურ თარგ-
მანებში.

კოტე მარჯანიშვილი დიდად აფასებდა პოე-
ტის სხარტ, მახვილ, ლექსიკურად მდიდარ და
დახვეწილ ენას. იგი ენობოდა პოეტს, საგან-
გებოდ ურჩევდა პიესას და სიხოვდა აუცილე-
ბლად ეპოვა დრო და ეთარგმნა. „სცენაზე აიდ-
გი ფეხი, გისწორება ბევრი თარგმანი, გამობრ-
ძმედილი ხარ სცენურ ენაში იცნობ მსახიობს,
წმინდა ქართული კონსტრუქციით ლაპარაკო-
ბო“— ეუბნებოდა ხოლმე დიდი რეჟისორი პო-
ეტს. შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ და-
დგამაც სწადადა თურმე, იმ შემთხვევაში მხო-
ლოდ, თუ ი. გრიშაშვილი თარგმნიდა. პოეტს კი
ინგლისური ენის უცოდინარობის გამო თავი
შეუყავებია, რაზედაც მარჯანიშვილს ასე უზა-
სუნხია: „არაფერია, რუსულად კარგი თარგმა-“

ნები არსებობს და თუ ძალიან გინდა ინგლისური ენის მცოდნესაც ვაჩვენებთ, ოღონდ სცენიდან შენი სატრფიალო ენით დამალაპარაკო“.

აკაკი ვასაძემ ჩვენთან საუბარში განაცხადა: „ტარტიუფს“ თუ ვითამაშებდი „მხოლოდ და მხოლოდ ი. გრიშაშვილის თარგმანში“.

საინტერესოა ი. გრიშაშვილის აზრი მთარგმნელობით ხელოვნებაზე. ჭერ კიდევ 1928 წელს გაწ. „ხოლოში“ წერდა: „მთარგმნელმა უნდა იცოდეს ავტორის სულის კანკალი, ისიც იმასავით გონებაშეხილი და თვალმგრძობიერი უნდა იყოს, მთარგმნელსაც იგივე აზრი უნდა ჩაუფხვდეს თავში, რომელიც თვითონ მწერალს ამოქმედებს, ერთი სიტყვით, მთარგმნელმა ისეთი ნაწარმოების გადმოღება უნდა იკისროს, რომ ამ „კისრულს“ თან არ გადააყვეს — როგორც ილია იტყვოდა“.

ი. გრიშაშვილი განსხვავებული გულისყურით ეპყრობოდა პიესების თარგმანს. მას წამდა, რომ პიესას მაინც სხვანაირი თარგმანა უნდა, ვიდრე ლექსსა და მოთხრობას. განზრახული ჰქონდა სპეციალური გამოკვლევა დაეწერა ასეთი სათაურით „ქართული ენა თეატრში“.

ი. გრიშაშვილს ჰქონდა ქართული ენის ბუნებაში წვდომის გასაცარი ალღო. დიდი მონღომებითა და განსაცვიფრებელი ენერგიით ზრუნავდა თითოეული სიტყვის ასავალ-დასავალზე, მის ადგილზე. ფრაზაში, წინადადებაში, ენის კრიალოსანს არა ვფანტავ ონავარი ხელით, ყოველ გამოთქმას სათუთად ველოლიავებო, ვიპერ ყოველ ცალკეულ სიტყვას და ვსახვ იქ. სადაც მისი ბადალი სიტყვა არ მოგვევკვება. როცა ზოგიერთი რუსული სიტყვისათვის ვერა შემიფარდება, მივმართავ ხოლმე ჩემს ლექსიკონს („ტფილისური ქართული ლექსიკა“) და გამოთქმაც მზად არის.“

ყოველივე ამის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს მის არქივში დაცული ჩანაწერები და ნედლი მასალა. იგი დაახვავებდა ხოლმე სინონიმების მთელ ნაირსახეობას და იქიდან ისე ლამაზად შეარჩევდა და მიუსადაგებდა თარგმნელ ტექსტში, შესაფერ ადგილზე, რომ უეტვის ვერ იფიქრებდით.

ი. გრიშაშვილის მიერ თარგმნილ პიესებს შნო და ლაზათი დღესაც არ მოჰკლებია. ქართული თეატრის თარგმნილ პიესათა რეპერტუარში დღესაც უბადლონი არიან, და რა საწყენია, რომ ისინი საცავისა თუ არქივის კუთვნილებად ქცეულან, ფართო საზოგადოებისათვის მიუწვდომელ განძად ითვლება. მათი გამოცემით კი უთუოდ დიდი მამულიშვილური საქმე გაკეთდებოდა.

კოტე მარჯანიშვილის უკანასკნელი დღეები

მოსკოვში ჩახვლისას კოტე უმაღლეს მუსიკაში ჩაება.

დილიდან მცირე თეატრში ჰქონდა რეპეტიციები, ორ საათზე ოპერეტაში მოვადლოდა. ჩემს ნამუშევარს გაასწორებდა და ხვლის სამუშაოს დამიგებავდა. სადილად ყოველთვის მეგობრებთან იყო ხოლმე და ჩვენც თან დავყავდით. თუ ოპერეტაში არ გამოშვდილა, ტელეფონით დამირეკავდა, ესა და ესენი წამოიყვანდა და ამ რესტორანში მოდიოო. ჩვენც წავიდლოით და მხიარული სადილის შემდეგ შინ ვბრუნდებოდით. ნასაღილევს კოტე ისვენებდა, მე და ირინე დონაური კი რომელიმე თეატრში წავიდლოდით. წარმოდგენიდან დაბრუნებისას კოტე დაწვრთლებით გამოგვიოხავდა, რა ვნახეთ, რა მოგვეწონა და ჩვენს შეფასებას აკრიტიკებდა. გვირჩევდა სიმფონიურ კონცერტებზე იარეთ, მარტო წარმოდგენების უურებით ნუ კმაყოფილდებითო.

ხშირად შინ დაბრუნებისას კოტესთან ვინმე სტუმარი დაგვხვდებოდა და ვინაიდან მოსკოვ-

1 კოტე მარჯანიშვილის უახლოეს მოწაფეს, აწ განსვენებულ რეჟისორ სერგო ჰელიძეს დარჩა გამოუქვეყნებელი მოგონებები. ამ მოგონებებიდან ვაქვეყნებთ ერთ ნაწყვეტს, რომელიც დიდი რეჟისორის უკანასკნელ დღეებზე მოგვიხსობს.

რედ.

ში ოჯახურად მოწყობილი არ ვიყავით და თანაც ცოტა მძიმე დრო იყო სურსათ-სანაწარმის შოვნის მხრივ, სადმე რესტორანში წავიდოდი სტუმარ-მასპინძელი და შინ საკმაოდ გვიან ვბრუნდებოდი, მაგრამ რა დროსაც არ უნდა დავძინა, კოტე ყოველ დილით ძალიან ადრე დგებოდა და „რომიო და ჯულიეტაზე“ მუშაობდა ჩვენ კი დაცვივინოდა, ძილის გულები ხართ.

ერთ დღეს სრულებით მოულოდნელად მცირე თეატრიდან დაგვირეკეს და გვაცნობეს, რომ დღეს კოტე რეპეტიციაზე ცუდად გახდა და თუშვია გავაფრთხილა, ქალიშვილი ფეხმძიმედ მუცელ ანაფერის შეტყობინოთ, მეშინია მასზე ცუდად არ იმოქმედოს ამ ამბავით, მაინც საქიროდ მიგვანჩია ეს იცოდეთ და ხელა ექიმისაც გიგზავნიოთ.

ა. კოსტროვის თავის მშვენიერ მოგონებებში კარგად აქვს აღწერილი ეს დღე და მისი ცუდად გახდომის მიზეზი. მაშინ სახლში არაფერი ვიცოდით, ვინაიდან კოტე არაფერს გვეუბნებოდა იმ უსიამოვნებაზე, რომელიც მას მცირე თეატრის დირექტორთან ქონდა. ამას იმატომ აკეთებდა რომ უფრთხილდებოდა ირინეს ჭანმრთელობას.

საკვირველია, ეს ადამიანი ყველას უფრთხილდებოდა, ყველაზე ზრუნავდა, ყველასათვის თავდადებული იყო, თავისი თავი კი სულ არ აზრდებოდა და არ აწუხებდა.

კოტე ნახალიღვი იყო და ეძინა, როდესაც ექიმი მოვიდა. მან ხუმრობა დაიწყო, გვარწმუნებდა, სრულიად ჭანმრთელად ვარ და ეს ცრუ პანტა არისო, მაგრამ ჩვენ არ მოვევით და ვაძიულეთ ექიმისათვის ეჩვენებინა თავი.

ექიმმა გააფრთხილა, რომ მას ძალიან აწუხული აქვს წნევა და აუქრძალა აღეკვება და პაპირისის მოწევა, მაგრამ კოტემ ყველაფერი ეს სასაცილოდ აიგდო და აქვე შესთავაზა ექიმს უშუალოდ თბილისში აშაადებდნენ.

მაშინ კოტემ ეს ავადმყოფობა თითქოს არაფერად ჩააგდო, მაგრამ აიჩემა, ირინე თბილისში უნდა წაიყვანო, მალე მოსარჩინე არისო, მართლაც ორივენი თბილისში გაემგზავრნენ.

მათი გამგზავრების შემდეგ ჩვენი ბინის დაახლოებით მთელი კოტე ხშირად მუშუბნებოდა, — ისე მეჩვენება, თითქოს თავს ცუდიანი კაცი მადგასო, ირინე სახლში უნდა წაიყვანო, არაფერი მომივიდეს და მის მშობიარობაზე ცუდად არ იმოქმედოსო.

მოსკოვში დაბრუნებისას ერთი უცნაურობა დასჩემდა, ღამე ვეღარ იძინებდა და ხშირად ჩემი ოთახის კარებს მოაკაუნებდა, ზოდის მომიხილდა, რომ გამავლივია (საოკრად მორიდებულ იყო კერძო ურთიერთობაში) და მთხოვდა,

არ მეძინება და სადმე გავიაროთ. მანქანის მოვიძახებდით და დიდხანს დავსეირნობდით და ცარაელებული მოსკოვის ქუჩებში, შემდეგ გათენებისას რომელიმე რესტორანში ვსაუშობოდით.

კოტე სულ თავის წარსულს იგონებდა და ათას რამეს მიაზებოდა. ერთხელ მითხრა: ჩემს სიცოცხლეში ბევრი შეცდომა ჩამიდენია, ბევრი უსიამოვნება და წყენა შემეხვედრია, მაგრამ რომ შეიძლებოდა ცხოვრება გავიმეორო, ერთ წერტილსაც კი არსად გადავსვამ, დაე ყველაფერი ისევე შემემთხვას, ისეთი ბედნიერი ვყოფილვარ ბევრჯერ და იმდენი სახარული მინახავს თეატრში; თეატრისათვის არასოდეს არ მიღალატინა და შეცდომებზე თუ მომსვლია, მისი სიყვარულით და ერთგულებით მომსვლია. არასოდეს სხვა გრძნობით არ ვხელმძღვანელობდი, გარდა თეატრისადმი თავდადებული სიყვარულისა და ამით ბედნიერი ვარო.

ავადმყოფობას აღარ უჩიოდა. ძალიან ენერგიულად და ხალისიანად მუშაობდა, მაგრამ ნერვიულობდა რომ მცირე თეატრში „ღონ კარლოსის“ გამოსვება ბრკოლდებოდა და ეს აყვებდა მის თბილისში დაბრუნებას. გული სულ სამშობლოსაკენ მოუწევდა. ოპერტის თეატრში კი უფრო ცოცხლად მზადდებოდა წარმოდგენა.

კოტემ ერთხელ რეპეტიციაზე მოსვლისას გვითხრა, აქეთ რომ მოვიდოდი, მარხილი გადაბრუნდა და ქვეშ მოვექექეო. ყველანი ძალიან შევშინდით, კოტე კი სიცილით გვამშვიდებდა, ავადმყოფობის დრო სადა მაქვს, მალე აქ ორივე წარმოდგენას გამოვუშვებ და საქართველოში მეჩქარება დაბრუნება, — ახალგაზრდა მსახიობებთან „რომიო და ჯულიეტა“ უნდა დავდგაო.

16 აპრილს ოპერტის თეატრში რომ მივედი რეპეტიციაზე, კოტე იქ დამხვდა. გამიკვირდა. მან მითხრა, დღეს მცირე თეატრში არ წავსულვარ, დილით სახლში დავეშა გავგზავნე, დღეს აღდგომაა და, როგორც ძველმა კაცმა, დღესასწაული მივულოცე შინაურებსო.

იმ დღეს „ღამურას“ მესამე მოქმედება დაიწყო და სულ ადილოდ და მალე, მთელი მოქმედების მიზანსცენები დაალოცა. ამის შემდეგ მესამე მოქმედება კიდევ ერთხელ გაიმეორა და ბევრს იცინოდა, რადგან ძალიან მოსწონდა მსახიობს ზენკინის მიერ ციხის დარაჯის როლის შესრულება.

მსახიობმა კლავდია ნოვიკოვა იმ დღეს სახლში დავგპატოვა სადილად თავის ამხანაგებთან ერთად და ვინაიდან რეპეტიცია გაგრძელდა, მსახიობებს წაადღეწე მუშუბნებოდნენ, — უთხარი კოტეს, დროა დასაბრუნო რეპეტიცია, სადილზე გვაგვიანდებაო.



დასრულდა რეპეტიცია. ყველანი გარს შემო-
 ეხვივნენ კოტეს, მოემზადნენ ნოვოკოვასთან წა-
 სასვლელად, მაგრამ მან უთხრა, თქვენ წადით,
 მე წვერს გავიპარსავ და მალე მოვალო. კლავ-
 დია ნოვოკოვა ეხუმრებოდა. — ჩვენს მეტო
 არავინ იქნება, თქვენ კი ჩვენ ასედაც მოგვარო-
 ხართო. მაგრამ კოტემ არ ქნა, სიჩქაროდ გამო-
 ეშვებოდა ყველას და წვერის გასაპარსად წა-
 ვიდა. მეც თან წვაყვეი. საპარკმებროს შემდეგ
 პეტროვსკზე წავედით ყვავილების მალაჩიაში.
 იქ ორი დიდი კალათა შეუკეთა, ერთი ნოვი-
 კოვას გაუგზავნა, მეორე — ანატოლი ლუნა-
 ჩარსკის მუღღლეს, რომელთანაც იმ საღამოს
 ვახშმად ვიყავით მიწვეული.

სახლში წავედით. კოტემ ტანსაცმელი გამოიც-
 ვალა და კლ. ნოვოკოვასთან გავსწიეთ.

კლ. ნოვოკოვას თავის ამხანაგების გარდა კო-
 ტესთან ნამუშევარი ოპერეტის ძველი მსახიო-
 ბები მოეწვია მის პატრისაცემად. ყველა კოტეს
 უცდიდა, მაგიდასთან არ სხდებოდნენ და დიდი
 სიხარულით მიეგებნენ ჩვენს მისვლას.

ძალიან მხიარული დროსტარება იყო. კოტეს
 ძველი ამხანაგები სიამით იგონებდნენ წარსულ
 მუშაობას და ნატრობდნენ კიდევ შეხვედროდ-
 ნენ მას და კვლავ ერთად ემუშავათ.

კოტეს ღვინო ბევრი არ დაუღევია, რადგან,
 როგორც ზემოთ ვთქვი, საღამოს ისევ სტუმრად
 იყო წასასვლელი.

მართლაც, საღამოს 7 საათზე ყველას გამოემ-
 შეიღობა, ყველა გადაკოცნა და სახლში დაე-
 ბრუნდით. საღამოს ლუნაჩარსკის ბინიდან რამ-
 დენჭრემ დაგვირქეს, მაგრამ კოტე ისვენებდა
 და არ გავაღვიძე, ვუპასუხე, კოტე შეუთანხმდა
 მსახიობ ვსევოლოდ აქსიონოვს, ის წარმოადგე-
 ნის შემდეგ გამოუვლის და ერთად მოვალთ-
 ჭეთქი.

მართლაც, ღამის 12 საათი იქნებოდა როდესაც
 ან. ლუნაჩარსკის ბინაზე მივედით. თვითონ ლუ-
 ნაჩარსკი შინ არ დადგებდა, ავად გამხდარიყო და
 რამდენიმე დღის წინათ მოსკოვგარეთ სანატო-
 რიუმში წაუყვანათ.

მისი მუღღლე ნ. როზენელი მცირე თეატრის
 მსახიობი იყო და სტუმრად თვინათი თეატრის
 მსახიობები ჰყავდა დაპატრებული. მათ გარდა
 იყვნენ კოტეს ძველი მეგობარი პოეტო ვასილი
 კამენსკი, სერგო ამაღლობელი, რამდენიმე უც-
 ხო პირი და შინაურები.

მცირე თეატრის მსახიობები კოტეს შემოეხ-
 ვივნენ და უსაყვედურეს, რომ იმ დღეს ის მათ-
 თან არ იყო რეპეტიციასზე. თქვენ თავს გვართ-
 მევნ, მაგრამ არავის არ დავანებებთ, სულ
 ჩვენთან უნდა გადმოხვიდეთ, ჩვენი უნდა გახ-
 დეთ — ეუბნებოდნენ კოტეს.

საზოგადოდ, იმ ღამით ვახშამზე სულ იმაზე
 იყო ლაპარაკი, რომ კოტე მარჯანიშვილი რუ-

სეთში გადასულიყო სამუშაოდ და მცირე
 ატრს ჩასდგომოდა სათავეში — „მცირე ბრუ-
 რი ვერ გაიხარებს თუ ისევ ქართველი არ გვე-
 ყოლა ხელმძღვანელიო“ — ხუმრობდნენ ისინი
 (როგორც ცნობილია, მცირე თეატრს დიდი ხნის
 განმავლობაში ხელმძღვანელობდა ა. სუმბათა-
 შვილი-იუზენი, რომელიც იქ ძალიან უყვარდათ).
 სერგო ამაღლობელს კი დირექტორობას სთავა-
 ზობდნენ.

სერგო ამაღლობელმა უპასუხა, „თუ კოტე
 მარჯანიშვილს დათანხმდება და იყარებს მცირე
 თეატრის საშხატარო ხელმძღვანელობას, მაშინ
 მეც სიამოვნებით გადმოვად თქვენთანო“ (მა-
 შინ სერგო ამაღლობელი მოსკოვის ახლო თე-
 ატრის დირექტორი იყო და დიდი ავტორიტეტი-
 თაც სარგებლობდა თეატრალურ წრეებში).

კოტეს რუსეთში საბოლოოდ გადასვლის გავო-
 ნებდა არ უნდოდა და ამბობდა: რომ ვიკოლე
 ხუთი წლის სიცოცხლე კიდევ დამჩრენა, სრუ-
 ლიად ახალგაზრდა მსახიობებს შეეკრებ და ახალ
 თეატრს შევქმნი, ვინაიდან ჩემი თეატრი უკვე
 მომწიფებულია და უჩემოდაც იარსებებსო.

რომ აღარ მოუგზენ, კოტე დაემუქრა, თავი
 დამანებთ, თორემ პრემიერის გამოშვებასაც არ
 დაველოდები და ხვალვე საქართველოში წავა-
 लო.

ნავახშმევის დარბაზში გვედით. პოეტო ვასილ
 კამენსკი ბაიანზე უკრავდა და თავის ლექსებს
 კითხულობდა, შემდეგ ყველანი კოტეს შემო-
 ეხვივნენ გარს და მხიარულ მუსიკაში გაერთ-
 ვნენ. კოტეს ღვინო არ დაუღევია, თავს კარგად
 გრძობდა და ძალიან მხიარული იყო.

ვიღაცა პატრონი მიმართა და ახალგაზრდო-
 ბამ ცეკვა დაიწყო. კოტე კუთხეში დევანზე იქ-
 და და დამილით გვიცქეროდა. უეცრად სრუ-
 ლიად მოულოდნელად, ხმამაღლა თქვა: „გაკვე-
 ნებაზე ხომ ყველანი მოხვალთ?“ ცეკვა უცებ
 შეწყდა და ყველა გაკვირვებით მიაჩერდა კო-
 ტეს. მან თავისი ნათქვამი ისევ გაიმეორა და
 შემდეგ ჩემზე მიუთითა: აი ეს უნდა მოვკლა,
 ხედავ რა ლამაზი ქალი წამართვაო. სიცილი
 ვტებხეთ და ცეკვა ისევ გაგრძელდა (მაიბნეს,
 რომ ამავე ამბის მოგონებისას ვსევოლოდ აქსი-
 ონოვი ჰყვებდა, თითქოს ეს სიტყვები კოტემ მას-
 ზე თქვა. ჩვენ ახლო ვიდევით ერთმანეთთან და
 შეიძლება მან ეს ხუმრობა თავის თავზე მიიღო.
 შეიძლება პირიქითაც იყო. ამის დაწუხტება ძნე-
 ლია და არც არის მთავარი, ეს ხომ ხუმრობა
 იყო).

სათისს 5 იყო, მანქანები გამოვიძახებთ და ყვე-
 ლანი წინა ოთახში გავიდნენ პალტოების ჩასაც-
 მელად. მე და ჩემთან მოცეკვავე ქალი კი ოთახ-
 ში შემოვჩრით და ცეკვა განვაგრძებთ.

უცებ კარები ფართოდ გაიღო და კარებში
 კოტე გამოჩნდა. პალტო ჩაეცვა და შვაი ბეწვის

ქული თვალბამდე ჩამოეხატა. ეს ქული რომ პირველად დაიხურა, ირინე გაეხუმრა ივანე მრისხანეს ჰგევხარო და ქული გაუსწორა. ამის შემდეგ ყოველთვის ამ ქულს მე ან ირინეს დაგვახურინებდა ხოლმე და ხუმრობდა: ეშინიათ, რომ დავერდი და მაკობტავებნო.

დიღხანს გვიყურა კოტემ ღიმილით და მერე ქართულად მითხრა, გეყოფა ბიჭო, კმარა, წავიდეთო! მეც ცეკვა შევწყვიტე, ქული გავუსწორე და წავედი.

ან. ლუნაჩარსკი მეექვსე სართულზე ცხოვრობდა. ადრინა დილა იყო, ლფტი არ მუშაობდა. მზიარულად ჩავედი კვეთო, კოტემ უკვდა გადაკიცხა, მანქანებში გაანაწილა, გარკვევა ვის ვინ უნდა მიეცილებინა და წასვლა დავაპირეთ. გამოთხოვებისას მცირე თეატრის მსახიობებში კოტეს უთხრეს, გუშინ მთელი დღე ოპერეტაში იყავით, დღეს მთლიანად ჩვენთან უდა იყოთო, კოტემაც აღუთქვა, რომ დღეს მათთან იმუშავებდა და მანქანები დაიძრნენ.

მანქანაში კოტესთან ვასლი კამენსკი და სერგო ამაღლობელი ისხდნენ, მე მათ წინ ვიჭეკი მძღოლის გვერდით. გზაში ჭერ სამიენი მზიარულად ზუსაიფობდნენ, შემდეგ კი კოტე მოულოდნელად გარეშდა. ჭერ სერგო ამაღლობელი მივაცილეთ სახლში. ვასილი კამენსკი განაგრძობდა მუსაიფს, მაგრამ კოტე აღარ აძლევდა პასუხს.

როდესაც კამენსკი მივიყვანეთ სახლში, მან კოტეს ჰკითხა — შენი ნახვა მინდა და სახლში როდის იქნებითო. კოტემ არაფერი უპასუხა. მე ვიფიქრე, ალბათ ჩაეძინა მეთქი და ვ. კამენსკის ვუთხარი, რომ საღამოს 11 საათიდან კოტე ყოველთვის სახლში იყო. ამის შემდეგ კოტესთან გადავჭეკი და სახლისაკენ გავვიეთ.

გზაში ორიენი ჩუმად ვიყავით. სახლთან რომ მივედი, კოტესაკენ მივიხედე, ის არ განძრულა. მაშინ მე ვუთხარი, მოვედი-მეთქი და ხელი მოკვადე. დევანახე რომ თვალები ღია ჰქონდა, მაგრამ ადგომა არ შეეძლო. საჩქაროდ გადავიდა მანქანადან, ჩვენს მეთვრისკენ გამოვქაძე და ვუთხარი, კოტე ნებსაშია, მომეხარე სახლში შევიყვანოთ მეთქი. ორივემ დიდის გაქირავებით გადამოვიყვანეთ კოტე მანქანიდან, მან ხელები მხრებზე მოგვხვია და ფეხებს ძლივს მიათრევდა. ლოგინზე რომ დავაწვიეთ, თვალები ისე ღია ჰქონდა, მაგრამ ხვრინვა დაიწყო, მე შემეშინდა, სულ ნახევარი საათის წინ კარგად იყო, ნახვამი არ იყო და ვერ გამეგო, რა მოუვიდა.

დასახლისი გავადვიე და ექიმს გამოვუძახებთ. ექიმი მალე მოვიდა და როგორც კი დახვდა, სთქვა, სისხლის ჩაქცევა აქვსო. მე ვთხოვე სავადმყოფოში წაგვეყვანა, რომ სისხლი გა-

მოეშვათ, სხსწრაფოდ საკაცე ამოიტანე მანქანაში ჩავსვი.

გზაზე კოტემ ხელზე ხელი წამავლო და არ მოუშორებია, სანამ სავადმყოფოში არ მივედი. იქ ექიმებმა სწრაფად ტანი გახადეს, საკაცეზე დაწვიეს და პალატისაკენ წაიყვანეს. მეც თან გავყვეი, როდესაც ლოგინზე გადავიყვინა მოუნდომეს, ქალები ხევენ და გაუქირადო. მაშინ მე ავიყვინე ხელში და ლოგინზე დავაწვიე, მაგრამ ვიგრძენი, რომ მკლავები სულ გაიცივდა. შევშინდი და ექიმებს ვთხოვე ჩქარებულყოვენ. მათ მითხრეს წადით ხალათი ჩაიცვით და ისე ავიღეთო.

საქართოდ ჩავიბრინე ქვემო სართულში, სერგო ამაღლობელი დაფრთვე და ვცნობე კოტეს ავადმყოფობა. სერგომ მიპასუხა, ეხლავე მოვდივარო. მე ხალათი ჩავიცვი და ისევ ზევით ავიდი. პალატის წინ ექიმები დამხვდნენ, როცა შევივითხე, კოტე როგორ არის მეთქი, ერთმა მათგანმა მიპასუხა, უკვლავური წესრიგშია, მაჭის ცემა შეწყდაო. უცბე ვერ გავიგე მისი პასუხი და ვუთხარი, თუ კი მაჭისცემა შეწყდა, უკვლავური წესრიგში როგორ არის მეთქი, მან მიპასუხა, საშუალოდ ასეა, მაგრამ არაფერი ეშველებო.

კარებს მივვარდი და გავადე. დავინახე კოტეს უკვე ზეწარს აფარებდნენ. ამ დროს ექიმები მომესივნენ და კარებს მომამორეს. მთხოვდნენ, დამშვიდდით, იმას აღარაფერი ეშველება და სხვა ავადმყოფებს ნუ შეაშინებთო. ქვეით ჩამომიყვანეს.

ვერაფერი გამეგო. საოცრად მშვიდი ვიყავი და ვცდილობდი გავრკვეულიყავი რა მოხდა. ვუშინ კოტემ სახლში დევეშა გაგზავნა, კარგად იყო, სულ ნახევარი საათის წინ ხალასიანი და მზიარული იყო, ახლა კი მარტო იწვა ზევით პალატაში და სახეზე ზეწარს ჰქონდა გადაფარებული.

სერგო ამაღლობელი მოვიდა, მალე ელენე გოგოლევა და ვს. აქსიონოვიც მოვიდნენ და სულ მალე უყვე ბევრი მეგობარი აქვე. მასთან ახლო იყო.

დილის 8 საათი იქნებოდა, როდესაც სავადმყოფოდან გავედი. მე წავედი და თბილისში დევეშები გავგზავნე. ვერ გავხედე სახლში რა-მე შემეტყობინებინა და დევეშა თეატრში გავგზავნე. ამის შემდეგ შინ დადებრუნდი, მისი ოთახი აფორთაქებული დამხვდა. ლოგინი ცარიელი. მაგიდაზე გადაშლილი იყო „რომოე და ჭულეტა“... მხოლოდ მაშინ გავერკვიე საბოლოოდ რა გამოუსწორებელი, რა საშინელი ამბავი მოხდა და მუხლები მომეკეთა...

სულ მალე ტელეფონის ზარი აწკრიალდა... ყოველი მხრადან მეტიოხბოდნენ, მართალი იყო თუ არა ეს უბედურება.

10 საათი იყო, უცებ მომავლანდა ჩვენი საუბარი ვაგონში, როცა მოსკოვში მოვემგზავრებოდით. გამახსენდა კოტეს ნათქვამი:

„ჩემი სიკვდილის დღეს რეპეტიცია არ მოხსნა“. უცებ ტანთ ჩავიცვი და თეატრში წავედი.

თეატრში ჩემი მისვლა გაუფიქრდათ და ერთმა რეჟისორმა მომმართა, ახლა თქვენთვის ძნელია მუშაობა და სანამდეც გენებოთ — მე მომიხმარეთო, მაგრამ მსახიობებმა, რომელიც გარს გვერტყუნენ, მის ზურგს უჯან, ჩუმად მანიშნეს, არ დავთანხმებულაყვი: მე ამ რეჟისორს მადლობა მოვახსენე თანაგრძნობისათვის, მაგრამ დახმარების გაწევაზე უარი ვუთხარი. მისი წასვლის შემდეგ მსახიობებმა გამომიცხადეს, ახლა ბევრი ეცდებმა, ვითომდა თანაგრძნობის სახით, კოტეს ნამუშევარს მიეტმასნოს. თქვენ არავის არ დაუთმოთ, ხოლო სანამ თქვენ არ შეგექმდებათ მუშაობა, ჩვენ გვირჩევნია სულ არ ვიმუშაოთ, ვიღერე თქვენ არ მოხვალთო.

ძალიან ამაღელვებელია მათმა ასეთმა დამოკიდებულებამ და ვუთხარი, რომ რეპეტიციები ყოველდღიურად იწარმოებს და მუშაობას განვაგრძობ-მეთქი. მართლაც, გარდა ერთი დღისა, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი მცირე თეატრში გადაასვენეს, რეპეტიციები ერთი წუთითაც არ შემეწყვეტია.

ობლად დარჩენილი ელ. ახვლედიანი, დ. მაქავარიანი და მე მთელი დღე თეატრში ვიყავით და იქიდან პროზექტურაში მივიდიოდით, სადაც კოტე ესვენა, მისი მეგობრები არასოდეს არ გვტოვებდნენ მარტო და ყოველმხრივ ცდილობდნენ ჩვენი მდგომარეობა შეეშუსუბუქებინათ.

ასე მიდიოდა ეს მძიმე დღეები. არაფერს ვწერ დანარჩენ ამბებზე, იმ დიდ პატივისცემაზე, რომელიც მის მიმართ გამოიჩინა თეატრალურმა მოსკოვმა. ეს ყველაფერი უკვე აწერილი და ცნობილია, მე კი, ისეთ მდგომარეობაში ვიყავი, რომ ბევრი არაფერი მახსოვს.

როდესაც კოტე მარჯანიშვილის ფერფლს თბილისში მიახვენებდნენ, მოსკოვიდან დიდი დელეგაცია მიჰყვებოდა. ჩვენც, მისი მოწაფეები, ელ. ახვლედიანი, დ. მაქავარიანი და მე ვაპირებდით მათ თან წავყოლოდით, მაგრამ კოტეს მეუღლემ ელენე დონაურმა და სერგო ამაღლობელმა გვითხრეს: თქვენი ვალდებულებაა აქ დარჩეთ, კოტეს საქმე გააგრძელოთ. წარმოდგენა დროზე გამოუშვით და ტყალოთ ისეთი

წარმოდგენა იყოს, როგორც კოტეს სახელები ეკადრებაო.

რა უნდა გვეთქვა, უიანასკნელად გამოვეთხოვეთ საყვარელი მასწავლებლის ფერფლს, რომელიც ყვავილებით მორთული საერთაშორისო ვაგონის კუბეში ესვენა და მოსკოვში დაფრჩით.

თბილისიდან დაბრუნებისას ს. ამაღლობელმა და ა. პოკროვსკიმ, რომელიც მაშინ მოსკოვის ოპერეტის დირექტორი იყო, დაწვრილებით გვიამბეს თბილისში კოტეს დაკრძალვის ამბავი, აგრეთვე გველაპარაკნენ იმ დიდი პატივისცემის შესახებ, რაც კოტესადმი გამოიჩინა უკრაინის თეატრალურმა საზოგადოებრიობამ ქ. ხარკოვის ვაგზალზე, როსტოვსა და ბაქოში შეხვედრებისა და თბილისის საზოგადოების განუსაზღვრელი გლოვის შესახებ.



ხმის სტიქიის დედოფალი

...თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი. მიმდინარეობს ო. თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცების“ პრემიერა. სცენაზე გამოჩნდება ცისანა ტატიშვილი და თამარის არიის უაღრესად მელოდირი მუსიკა დივიანებს ყველგან. მღერის ცისანა ტატიშვილი და ისეთი შთაბეჭდილება გექმნება, რომ კომპოზიტორმა ამ ჯაღონსური ხმისათვის დაწერა ეს მელოდია. უსმენს სუნთქვაშეკრული და გაქვავებული დარბაზი. გაისმის უკანასკნელი აკორდები. თანდათან ქრება ხმა. დარბაზში სიწყნარე ისაღგურებს და უტებად, თითქოსდა რაღაცამ იფეთქაო, გრიალებს ოვაცია: „ბრაგო!“, „ყოჩაღ!“, „გმაღლობო!“ ეს იყო თითქოს მუჟლოდნელიც და დაუჩერებელიც: რამდენადმე უჩვეულო პარმონია კომპოზიტორის საოცრად გულში ჩამწვდომი მუსიკისა, მომღერალი ქალის ხმაც, ტემბრალური სილამაჟეტე, მოძრაობაც, რომლის სინაჟეტეცა და სიძლიერეც ძნელია აღწერო, ხოლო ხმის გამომსახველობა თავისი უსაზღვროებით მოგაგონებდათ ვიოლინოს ჟღერადობას, დაბოლოს, შესრულებაც. ეს იყო ცისანა ტატიშვილის ბრწყინვალე გამარჯვება.

„მთვარის მოტაცება“ სახვეა მდიდრული მუსიკათა და აღმოჩენებით. თამარის არიას ახასიათებს ნაზი ლირიკური ინტონაციები, იგი აღსავსეა ნადვებითა და ადამიანური სითბოთი. მე მიყვარს ოთარ თაქთაქიშვილის მუსიკა და ხშირად შემეპქვს ჩემს საკონცერტო პროგრამებში კომპოზიტორის ციკლები და რომანსები. ყოველივე ეს მე დადავდ დამეხმარა უფრო ინტიმურად ახლოს შემეგრძნო ჩემი გვირის მუსიკის შინაგანი არსი. თამარის პარტია ერთ-ერთ საუკეთესოდ მიმაჩნია ქართულ საოპერო რეპერტუარში. იგი გაპურობს საოცრად ლამაზი მელოდირობით, აქ ბევრი სიფაქიზეა, დიდებულებაც, უშუალობა და სიბრძნე. მე დიდი სიყვარულით ვიშუშავე ამ ნაწარმოებზე და მოხარული ვარ, რომ მაყურებელმა უკვე პირველ სექტაკლებზე



ც. ტატიშვილი — აიდა

გულთბილად მიიღო ეს ჩემი ახალი ნამუშევარი“.

ცისანა ტატიშვილს მუსიკა ბავშვობიდანვე უყვარდა, ხოლო მას შემდეგ, რაც „დიდი ვალსი“ ნახა, მტკიცედ გადაწყვიტა მომღერალი გამხდარიყო. მოხდა ერთი გაუთვალისწინებელი რამ. იმ მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორმა, სადაც ცისანა აპირებდა ჩაბარებას, ურჩია, რომ მომღერლობაზე ხელი აეღო და სხვა საქმეს შესდგომოდა. ამისდაშიუხედავად, ცისანას იმედი არ გადაუწყვიტავს და ერთი წლის ინტენსიური მეცადინეობის შემდეგ იგი კონსერვატორიაში შევიდა. მისი პირველი კონსულტანტა ს. ინაშვილი იყო, მეტე გ. ქართველიშვილიდან სწავლობდა ოთხ წელიწადს, მეხუთე წელი პროფესორ დ. მჭედლიძესთან დაასრულა. ამავე წელს გამართა მან პირველი სოლო კონცერტი. კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ მიიღეს ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის დასში და მისდა სამწუხაროდ, კოლორატორული მეორე პარტიები მისცეს. ცისანა ტატიშვილს დრამატული სოპრანო აქვს და ცხადია, მეტად გაუჭირდებოდა ზემოაღნიშნული პარტიების შესრულება, რის გამოც მისი თეატრიდან წასვლის საკითხი დაისვა. იმ ხანებში გაიმართა კონცერ-



ტი, სადაც თეატრის ყველა მომღერალს საშუალება მიეცა მაქსიმალურად გამოეკვინებინა საკუთარი შესაძლებლობანი. კონცერტს თეატრის მაშინდელი დირექტორი ა. ჩიშკაძე ესწრებოდა. მან მოუსმინა ცისანა ტატიშვილს, ობიექტურად შეაფასა მისი შესაძლებლობანი და დატოვა თეატრში. 1964 წელს ცისანამ ეთერი იმდერა ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერიში“. ეს მისი დებიუტი იყო. დღეს ცისანა ტატიშვილი საქართველოს სსრ სახალხო არტისტა და მისი მობოგრაფი თანდათან ივსება სულ უფრო მეტი და მრავალფეროვანი ღირსშესანიშნავი მოვლენებით. უღადებს როლი შეასრულა ც. ტატიშვილის შემოქმედებითა მეგობრობამ ნ. ანდლუაძესთან. აგერ უკვე ცამეტი წელია რაც ცისანა კონსულტაციას გადის ცნობილი მომღერალთან.

მახსენდება თბილისის კონსერვატორიის დიდადარბაზი. ფიდელიას არაა პუჩინის ნაქლებ ცნობილი ოპერიდან „ეღდარი“. ამ არიასაც იშვიათად ასრულებენ. და კვლავაც გაინაბა დარბაზი. მომღერალი ქალის შესრულებაში გააბრწყინეს მუსიკის ვნებამაც, მისმა სიმწვლარებმაც. არიის ფინალი. მეორე ოქტავის რე, ნელა, ძალიან ნელა, ტეხილი ბგერათყუბობით, თანდათანობით იკრებს ძალას და სულ ზევით მიიწევს ხმა, ხოლო როცა აღწევს მესამე ოქტავის სი ბემოლს, მისი ძალა, გავსება მაქსიმალური ხდება. ბგერითი სტიქია გადმოიფრქვევა მსმენელს. და კვლავ ოვაციები, კვლავ იშვიათი, სამუდამოდ გონებაში ჩარჩენილი შთაბეჭდილებანი.

თუმცა ზაკონცერტო მოღვაწეობა როდია მომღერალსაივის ძირითადი. ცისანა ტატიშვილი პირველ ყოვლისა საოპერო მომღერალი ვართო და მრავალმანაინი რეპერტუარით, მისი საჯანტროლო რუქა სავსეა მრავალი მოგზაურობით როგორც ჩვენი ქვეყნის შიგნით, ისევე საზღვარგარეთ. მას უმდერია საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა დიდი ქალაქის საოპერო თეატრის სცენაზე, ხშირი სტუმარია ლენინგრადის კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრისა, ხშირად მართავს სოლო კონცერტებს. ცისანა ტატიშვილი უკვე სამალო სახელგანთქმულია და ცნობილი მომღერალია და სწორედ ეს სახელმოხვეჭილობა უზრუნველყოფს მის გამოსვლებს ანშლაგებითა და კემშარატი წარმატებით.

მერმან ვედეინდმა, საარბრიუენის თეატრის დირექტორმა და მთავარმა რეჟისორმა, ასეთი ოლა უძღვნა ცისანა ტატიშვილს: „შენ მდეროდა ოქროს სხივებით გაციკროვებული ხებით. ანე დიდებულად ამ თეატრში არასოდეს არავას არ უმდერია (ნუ დავიწყებთ, რომ ამავე თეატრში ერთ დროს მდეროდა სახელგანთქმული კაბალიე — ვ. ზ.). უჩვეულო ძალით მდეროდა საქართველოს მზე, მან მეგობრობისა და თავისუფლების

არწმენა, ღვთაებრივი ნეტარება განაცდევინა დამიწის ყველა ადამიანს. (იმ სპექტაკლზე მსოფლიოც ვედეინდის ჩნ წლის იუბილეს მიეძღვნა, მსოფლიოს ყველა კუთხიდან ჩამოვიდა ხალხი — ვ. ზ.), მაღლობა შენ და ჩემს ქარველ მეგობრებს, რომელთაც აქ მანათობელ შეუქურდ გაიედღეს... დიდებულში! მაღლობა და პატივისცემა შენ და შენს საქართველოს, მეგობრობის ნაშედილ ქვეყანას“.

ც. ტატიშვილის პირველი ნამუდგალი წარმატება უკავშირდება მის გამოსვლას ვ. მასკანის ოპერაში „სოფლის პიკოსნება“. სანტუცა პარტია თვალსაჩინო მაგალითია მსახიობის კოსტუმბის გასაოცრად სწრაფი ზრდისა.

ც. ტატიშვილის სანტუცა, რომლის პარტიაც ნათლად, ტველად, ცვრანად, ვნებინად, ტემპერამენტრანად, თითქოს და ერთი ამოსუნთქვის იმედრება, იშვიათი სცენური სახეა. და ჩვენ გვესმის, თუ როგორ წამოაპართება მომღერალი ქალის ხმა ქოროდან და გადაფარავს მას, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა უნიონში აღერებს. დაბოლოს, სანტუცა და ვარამს ყველა იზიარებს. მოქმედების კულმინაციაა, ხოლო თუ მას ცისანა ტატიშვილი მდეროს — მთელი ოპერის კულმინაციადაც იქცევა. აქ ლავსმაგვარი ხმის ფორტისიმი და გამსხლტომი, აორთქლებადი პაანისიმი, უღიდესი ექსპანრესია და გულის სიღრმეში ჩამწვდომი სინაზე თავის ამოგება აღწევს.

ც. ტატიშვილის ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევარია სენტა ვაგნერის „მფრინავი ჰოლანდიელი“. ისევე უზარალო გოგონა, ისევე ტრაგული სიყვარული. ვაგნერის მუსიკა ადამაღლებს ამ გოგონას, აქცევს მას უსაზღვრო და საბედანწერო სიყვარულის საშობლოდ. იმდერო ვაგნერი — ძალიან მნელია, და არა მარტო პარტიის ტესიტურის გამო. უფრო რთულია შეადწოვა ვაგნერის მუსიკის ღრმა, განუმოკრებელ, მოქნიბლავ საშყაროში. ც. ტატიშვილის პირველადე გამოსვლა ამ პარტიაში სენსაციად იქცა, ამ სიტყვის სრული გაგებით. მისმა ხმამ, რომელიც ყოველთვის გვანციფერებდა სილაჰაით, ვაგნერის მუსიკაში ახალი ტემპრული საღებავებით გაიედღა, ახალი სიციცხლე ჰმოვა. სენტას პალადა — დამთავრებული ღრმატული სცენაა, სადაც მომღერალი ხსნის თავისი გმარის მეოცნებე, წმინდა, რომანტიული და ამავე დროს, სულიერად ძლიერი ქალიშვილის საშყაროს, ხოლო ჰოლანდიელია დუეტში (მეორე მოქმედება) ვაგნერის მუსიკა და ც. ტატიშვილის ხმა ერთმანეთს ერწყმის, ერთ მთლიანობად იქცევა, გეჩვენება, რომ კომპოზიტორმა არა მარტო გენიალური მუსიკა შეთხზა, არამედ ხმაც მასთან



ერთად. ეს, კერძაობა, ძალზე იშვიათი დამთხვევაა.

განუყოფილია ც. ტატიშვილი ვერდის ობერშიც. მისმა აიდამ უმკაცრეს გამოცდას გაუძლო საქვეყნოდ ცნობილ რეჟისორთან ვ. ფელტენშტანთან. ეს პარტია მთელი სეზონის განმავლობაში იხვეწებოდა ბერლინის განთქმულ „კომიხე“ ოპერის“ სცენაზე. აიდას პარტია — ეს არის საჯილდოაო ქვა, დრამატული სოპრანოს სიმწიფის გამოცდა, ის გაჟღერებული მინა, რომლის ქვეშაც უტყუარად გამოჩნდება მომღერალი ქალის ღირსებაც და ნაკლოვნებაც, ხმა. ცა და ოსტატობაც. ცისანა ტატიშვილი „დაამარცხა“ აიდა. მინი აიდა არის მონა ქალიც; მეფის ასულაც და ნაზი არსებაც, თავისი მამის შვილიც, რომელსაც მსურავლედ უყვარს სამშობლო. აიდას არაბში და რადამისთან დუეტშიც ც. ტატიშვილის ხმა, პასტელური ტონებით შეღამაზებული, მომხიბლავად მღერადი და კანტადენური, აწნერასთან დუეტში გამოჩნდება ნაქარწყლები და მეტალი, ნოსტალგიურ არაბში მესამე აქტიდან და მამასთან დუეტში ხმა გაბეჭვია მიწილიველ ბურუსში, და ბოლოს, მეორე აქტის ფანალომ გადმოაფრქვევა უსარმშარი, ღამაში, უღერადი, მწვერვალებიყენ მსახოლო ხმის ღვაც.

უდაღესა წარმატება სდევს ც. ტატიშვილის ლეონორას ვერდის „ტრუბადურში“. აქ კადვე ერთხელ რწმუნდები იმამი, რომ არ ცდებიან ის სპეციალისტები, ვინაც ც. ტატიშვილას ხმის ხილამაზებს რ. ტებლდისას, ხოლო მღერის ხატოვანებს — შ. კალასის საშემსრულებლო მანერას ადარებენ. მღერის ლეონორა და ჩაგესმის ეს იშვიათი, თავისი ხილამაზითა და სიძლიერით კერძაობადა მომწიფდებიელი ხმა. მომღერლის შთაგონებული ოსტატობა, ბუნებრივი მუსიკალურობა და შესრულების განუყოფილობა ქმნიან ძვირფას შენადნობს, საიდანაც აშკარად გამოყოფიან არა მარტო ქართული, არამედ, რუსული და იტალიური „შემადგენლობაც“.

საუკეთესო ჩანაფიქრის განხორციელება ცუდი საღებავითა და გაფუჭებული ფუნჯით, ფუჭი ცდაა. ფერმწერის ხელი ელასტიკური და მგრძობიარე უნდა იყოს, საღებავები — კარგი, ტილო — ჩინებულიად დაუფუჭებული. ფუნჯები — სუფთა. ასევეა თეატრალური მსახიობის მასაც. მისი ხმა, სხეული, ფსიქიკა მზად უნდა იყოს შემოქმედებასათვის. მისი მთელი ორგანიზმი უნდა იყოს საღი, მოქნილი, პლასტიკური, სხარტი, უნდა შეეძლოს ნებისმიერი ნახატის შექმნა, რომელსაც მისი „უწინაგები მხარანებელი“ — მსახიობის შეგნება, მისი „წარმართველი ცენტრი“ დაუსახავს. მას უნდა ჰქონდეს საღი ფსიქიკური აპარატი — ეს არის ის მთავარი მსახიობის ხელოვნებაში, რითაც იქმნება,

უდაღებდა მომავალი მხატვრული სახე. წარმართული სახეით შექმნილი სახე თანდათანობით ეღიბდება არა მარტო ხმაში, არამედ სხეულის მოძრაობის, თვალების, ხელების, თითების — გარეგნული ნახატის საშუალებით. ფაქტია, რომ ოპერაში, ჩვეულებრივ თეატრთან შედარებით, პირისპირადა მატულობს. ბრეტისა არ იყოს, „...მომავალი კაცი რეალურია. მაგამ, როცა ის მღერის, მთელი სცენა პირობით ხასიათს იძენს. მაგამ რაც უფრო ბუნდოვანი, არარეალური ხდება რეალობა მუსიკის შემოქმედებით, ...მით უფრო ღიდ სიაზონებას გვანაქებს ყველაფერი ეს ერთად — ტუბობის ზომა არარეალობის ზომის პროპორციულიაო“ (იხ. ნ. ბრეტ. Театр т. 5/1, М. 1965, 299). და აქ შეუძლებელია არ გავიხსენოთ ტურფა ტოსკა, რომლის პირველივე გამოჩენა სცენაზე აშკარავეს კავარადობის ვნებთან სიყვარულსაც, სკარპიოსის საბედისწერო სწრაფველსაც და მაყურებელთა დარბაზში აღტაცების ჩურჩულს. დიას, ეს ღამაზმანი — უდაღესი ვნებების ქალია. მას უყვარს, ექვიანობს, იცავს, შურს იძიებს, კლავს და იღუპება ნათლად და ვნებიანად. ამ ქალის განწყობის ყოველი ხაზი თუ ნაკვთი აისახება მომღერლის ხმაში, რომელიც კვლავ განცვიფრებს ტემპრული საღებავების მღიდარი პალიტრით. ხოლო ტოსკას არაა — ლოცვის შესრულება ამკობს არა მარტო სპექტაკლს, არამედ უამრავ კონცერტსაც.

ცისანა ტატიშვილი ყოველური ხელოვნების უმდიდრესი ტრადიციების ქალაქში აღიზარდა, ჩამოყალიბდა, მოიწიფდა. ახლა ის თავად აგრძელებს, აფართოვებს და ამდიდრებს ამ ტრადიციებს. ის ახლა თავისი შემოქმედებითი ძალეობის გაფურჩქნის ხანაშია. მისი ყოველი გამოხველა შევიდა იქცევა ხოლმე. მომღერალი ქალის უახლოეს გეგმებშია კარმენი და დეზდემონა. ვფიქრობ, რომ ცისანა ტატიშვილს ეღიან ღედი მაკბეტი და ნორა, ტატანა და პრანცესა ებოლო, ტურანდოტი, ვანერას ყველა გიჟი, რიხარდ შტრაუსის სალომეა.

ხოლო ჩვენ, უბრალო მსმენელები, იმ იმედით, რომ კვლავ და კვლავ შევხვდებით ნაზდვილ, იშვიათი სილამაზისა და ოსტატობის ხელოვნებას, ვვლით...



ვალერიან დოლიძე

ვალერიან დოლიძემ თვალსაჩინო როლი შეასრულა ქართული საბჭოთა თეატრის ცხოვრებაში. მან სახელოვანი გზა განვლო მშობლიურ სცენაზე და თავისი ნიჭიერებით თავიდანვე მიიქცია ყურადღება. სცენაზე მისი გამოჩენა ყოველთვის სიხარულსა და გამოცოცხლებას იწვევდა მაყურებლებში.

რა საშუალებებით აღწევდა მსახიობი ასეთ წარმატებას? ეს საიდუმლოება შეიძლება ზოგისათვის აუხსნელიც იყოს, მაგრამ თუ მხედველობაში მივიღებთ მსახიობის ფიზიკურ და შინაგან მონაცემებს, რომლითაც იგი ბუნებით არის დაჯილდოებული, მის ტემპერამენტს, პლასტიკურობას, გმირის სულში ღრმად წვდომის უნარს და ბოლოს სცენურ ოსტატობას, ნათელი გახდება, თუ რატომ იყო ვალერიან დოლიძე ხალხისათვის ასე საყვარელი მსახიობი.

მე პირადად, როგორც დრამატურგი, დიდი მადლიერი ვარ მისი. ჩემს პიესებში, რომლებიც რუსთაველის სახელობის თეატრში დაიდგა, ვალერიან დოლიძემ წარმატებით შეასრულა დაკისრებული როლები. მაყურებლის მეხსიერებას დღემდე შემორჩა მის მიერ შესანიშნავად შესრულებული იოველის სახე. ეგ უხერხემლო, „რაფინირებული“ ინტელიგენტი, რომელსაც დიდი პრე-

ტენზია აქვს და ევროპაში განსწავლულიობით მოაქვს თავი, ცხოვრებაში ფუქსავატი და უსიათო კაცია. იოველის როლის მხატვრული წარმოსახვა მსახიობის მიერ იმდენად ცოცხალი და შთამბეჭდავი აღმოჩნდა, რომ მაყურებელს ერთსულოვნად მოსწონდა, და მსახიობს ოვაციით აჯილდოებდა.

ვალერიანმა „აპრაკუნე ჰიმჰიმელშიც“ ისახელა თავი, რითაც დიდი ვალი დამდო მე, როგორც პიესის ავტორს. არც თუ ისე დიდი როლი: რაიალმასკომის თავმჯდომარე ვარდენი თავისი აქტიორული ოსტატობით შთამბეჭდავს სახედ აქცია. მან მოახსია ზედმიწევნით დამახასიათებელი ფერები და ნიუანსები. მაყურებელს შეიძლება დღესაც კი არ დავიწყებია სცენა, როცა ვარდენი თავისი აღზევების დღეებში სოფელში ჩამოდის და ძმაკაცები ხელგაშლილი და ტაშფანდურით ეგებებიან, ხოლო დაკემის დროს, როცა ის მეორედ ესტუმრება სოფელს, ძველებურად არაჟინ ეგებება, არც აპრაკუნე და ამიტომ მისი უკანასკნელი რეპლიკა: „კაცო, ჩამოვედი, მე ჩამოვედი“... უკვე ტრაგიკულად ჟღერს.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ვალერიან დოლიძის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე გ. წერეთლის „პირველ ნაბიჯში“ ერეკია წარბას როლში (დადგმა დ. ალექსიძის). თითქოს, ეს სახე მხოლოდ მისთვის იყო შექმნილი, ისე მოირგო იგი და პირველი მოქმედებიდან დაწყებული სპექტაკლის დამთავრებამდე არც მსახიობს და არც მაყურებელს სახიდან ბედნიერი ღიმილი არ მოშორებია.

ზემოთხსენებული როლების გარდა, მას ბევრი სხვა მხატვრულად დამაჯივრებელი სახეებიც შეუქმნია. მათ შორის, მე მინდა დავასახელო კონსტანტინე ბატონიშვილი ალ. ყაზბეგის პიესაში. მსახიობი აქაც არ ღალატობდა ნაწარმოების დედააზრს, ადამიანის სულში ღრმად ვგახედებდა და დამაჯივრებლად გვიხატავდა კონსტანტინე ბატონიშვილის ტრაგედია.

აი ასეთი ღამაზი გზა განვლო მშობლიურ სცენაზე ვალერიან დოლიძემ და რა დასანანია, რომ მეტად ადრე, ორმოცი წლის ასაკში თავისივე სურვილით სცენა მიატოვა.

დრამატურგის 60 წლისთავი



მალმირიან კანდელაკს სამოცი წელი შეუსრულდა. რა დიდი დრო გასულა მას აქეთ, როცა ჭერ კიდევ სრულიად უცნობი ვაღერიანი აკაკი ხორავამ თავისთან მიიხმო და „სარველა“ სთხოვა. „სარველა“ ვ. კანდელაკის სატირული პიესა გახლდათ. იგი მძაფრად ამხელდა ჩვენი ცხოვრებას ნაკლოვანებებს, წარსულის გამონათქვამებს. იმდენად მახვილგონიერად, გამოვლენილად იყო დაწერილი, რომ ზოგიერთებს მისი საჭარო ჩვენებაც კი არ უნდოდათ. სპექტაკლი (რეჟისორი აკაკი დვალისძე) თბილისის კომიტეტშიც განიხილეს. მოხსენება მე დამევალა. თეატრის კულუარებში მითქმა-მოთქმა ატყდა. ზოგი რუსთაველის თეატრისათვის შეუფერებელ პიესად სთვლიდა, რომანტიკულ-პეროიკული არ არისო, ზოგს ნაწარმოების სიმწვავე აშინებდა. ერთი სიტყვით, ასეთ დროს სალაპარაკო მიწევს რა გამოლევს, მაგრამ მთავარი ის იყო, რომ ახალგაზრდა დრამატურგისა და რეჟისორის ნამუშევარს მტკიცედ იცავდნენ ა. ხორავა და ა. ვასაძე. პიესამ ბევრი მანამდე უთქმელი სიმართლე უთხრა მაყურებელს. დააფიქრა, დანამუსა. ვ. კანდელაკისათვის დიდი მხარდაჭერა იყო რუსთაველის თეატრში მისი პიესის დადგმა. შემდეგ არც ვ. კანდელაკს გაუცრუებია მაყურებლის იმედი, პირველი კრიტიკული მახვილი ზუსტი აღმოჩნდა. შემდეგშიაც ბევრჯერ მოიმარჯვა იგი და მუდამ სწორი ორიენტირი ჰქონდა მის მახვილს. ვ. კანდელაკი წლების

მანძილზე დაოსტატდა, გაიზარდა მისი თვალსაწიერი. გაფართოვდა შემოქმედებითი მასშტაბები. მეტი სოციალური სიმძაფრე და სიღრმე შეიძინეს მისმა პიესებმა. გამოიკვეთა არაერთი ხასიათი, სცენა, მოკლენა. თეატრში მათ ახალი სიცოცხლე შეიძინეს. მტკიცედ დამკვიდრდნენ მის ისტორიაში.

და მართლაც: განა შეიძლება მარჯანიშვილის თეატრის ისტორიამ დაივიწყოს ვ. კანდელაკის „მაია წუნეთელი“? მაშინ, ზომ ეს პიესა მოკლენა იყო. მწერალმა პიესაში იპოვა გულწრფელი მოტივი თავისი ხალხის ისტორიისა, გამოხატა ნიჭიერად, ოსტატურად, მონახა ისტორიის თანდართული განცდისათვის საჭირო განწყობილებანი და სპექტაკლიც ახლებურად აუღერდა. ვ. გომიაშვილის ერთ-ერთი უსაყვარლესი როლი გახდა ერეკლე მეფე „მაია წუნეთელში“. პიესამ ბევრ მსახიობს მოუტანა წარმატება და პოპულარობა. საქართველოში თითქმის არ დარჩენილა თეატრი „მაია წუნეთელი“ რომ არ დაედგას.

ვ. კანდელაკმა მეტის ხალხით განაგრძო დრამატურგის მძიმე ტვირთის ზიდვა. ტვირთი კი, მართლაც მძიმეა. რამდენი გულისტკივილი, დევნა და იმედგაცრუება ახლავს მას თან. რა გინდ დიდი აღიარებაც არ უნდა ჰქონდეს, ყოველ თეატრში თავიდან განიცდებდა პიესის ბედს. ვინ იცის, რომელი რეჟისორი როგორ წაიკითხავს, რას მიჩქმალავს, რას წამოსწევს წინა



პლანზე. იქნება თუ არა იგი თანახმიერ ავტორის ჩანაფიქრისა. დრამატურგს სხვაც ბევრი აქვს საზრუნავი და საფიქრალი.

ვ. კანდელაკი ქედუხრელად შეუდგა ამ საძნელო საქმეს და ავერ ოცდაათ წელზე ღვთა ქართულს თეატრის (არა მარტო ქართულის!) აფიშას ამშვენებს მისი არაერთი პიესა. პირველ რიგში უნდა დავსახელოთ „ქარიშხალში“, „დრო-24 საათი“. მეტად საჭირო და სასურველი „ხევსურული ბაღადა“. სხვათა შორის „ხევსურული ბაღადა“ უკვე თხოთუქტი წელაა, რაც იდგმება რესპუბლიკის თეატრებში. ეს ადვილი საქმე არ გახლავთ, ამდენი ხნის მანქალზე თეატრებს ძალიან ცოტა პიესა შემორჩა.

„დრო-24 საათი“ ვ. კანდელაკის ყველაზე უფრო სრულყოფილ ნაწარმოებზედ მიგაჩნია. ბედმა კი მაინც და მაინც არ გაუღიმა. გულსატკეანი, რომ პიესას ვერ შეგებდეს რესპუბლიკის უპირველესმა თეატრებმა. არა და რა მადლიანი „მასალა“ თეატრისათვის. რამდენი რამის თქმა შეეძლო თეატრს. მაღალი მოქალაქეობრივი პოზიციებიდან დაწერილ პიესას დადგმაც ჭეროვანი უნდა!

მრავალფეროვანია ვ. კანდელაკის დრამატურგიის თემატიკა, მისი იდეურ-მხატვრული სამუშაო. ვას არ შეხვდებით ვ. კანდელაკის პანელებში, აქ არიან მეფეები და ჭარისკაცები, სახალხო გმირები და რევოლუციისათვის თავდადებული ადამიანები, მუშები, ახლგაზრდა სპეციალისტები, დეგრადირებული, ისტორიის ასპარეზიდან გარიყული ტიპები, სხვადასხვა მორალისა და პოლიტიკური მრწამსის ადამიანები, სხვადასხვა სოციალური წრის წარმომადგენლები, კოლმეურნეები, მოწინავენი და ჩამორჩენილი, ზარმაცნი და მამაცნი. ერთი სიტყვით, ეს არის სინტერესო, ვრცელი სამუშაო, რომელიც ათასი ჭურის ადამიანებით არის დასახლებული. მათ შორის ზოგი უფრო ძლიერია, დასრულებული, ზოგი ფერმკრთალი და უინტერესო, მაგრამ ეს არის დრამატურგის სინამდვილე. მისი გმირების ცხოვრება, მათი მხატვრული დონე, შუქ-ჩრდილები. ამ ადამიანებმა გაიარეს ქართულ სცენაზე და ბევრი მათგანი დიდხანს ენახისოვრება მაყურებელს.

ვ. კანდელაკის პიესები წარმატებით დაიდგა რესპუბლიკის გარეთ. ყველგან მიიტანა მწერალმა თავისი გულის სიმართლე, მხატვრული სიტყვა.

ვ. კანდელაკის პიესებს ახასიათებთ მავალ-სიტყვაობა, ოსტატურად არის მოფიქრებული სიტუაციები, კონფლიქტში ვითარდება ხასიათები, თანდათან იკვთება და იკვრება მოვლენათა წრე, ნათელია სიუჟეტური ხაზი, მდიდარია პერიპეტეებით. მწერალი კარგად გრძნობს ეპოქის მაჩისცემას, მის რიტმს, რომელიც თავის

გამოძახილს პოულობს პიესაში. სულ უკლებლივ რიტმზეა აგებული „ამაღლებული სოფელი“ და სხვაზე „ოქროს საწმისი“. აქ მარტო დრო და თემატიკა როდი ქმნის ამ განსხვავებულობას, მასში დიდ როლს ასრულებს თვით მოქმედ გმირთა ცხოვრების რიტმი, ძველი სამყაროს ადამიანთა გაცოცხლებით მწერალი მუდამ სადღესიო პრობლემებზე გველაპარაკება. როცა ჩვენ ბრძენ „სოკრატეს“ ვუყურებთ სცენაზე, ვგრძნობთ, რომ ეს წარსულის ადამიანი კი არა, დღევანდელი მოქალაქეა. ცოცხალი, რთული და საინტერესო. სიბრძნე ყოველთვის თანამედროვეა. ამ პიესით მარჯანიშვილის თეატრმა გვაჩვენა ღრმა, ზრანანი, დამაფიქრებელი სექტაკლი.

ვ. კანდელაკის პიესები ასახვენ ჩვენს თანამედროვეობასა და წარსულს. მათ უძღვნას მწერალი თავის ნაფიქრსა და ნაშაგარს. დროის ამ ვრცელ სამყაროშია მოაზრებული დრამატურგის ხასიათები. ისინი აღბეჭდილი არიან ინდივიდუალური თავისებურებებით, აქვთ თავიანთი, სხვათაგან გამორჩეული ყოფა.

ვ. კანდელაკმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული საბჭოთა დრამატურგიის განვითარებაში. ქართული აუდიტორია მომავალშიაც ბევრჯერ შეხვდება მის გმირებს.

შრომითა და ბრძოლით გაიარა ვ. კანდელაკის სამოცმა წელმა. ბევრი სიხარული განაცდივინეს მწერალს პიესებმა, თეატრებმა, რევისორებმა, მსახიობებმა, კრატეამ. არც გულისტკივილი მოაკლეს მათ, მაგრამ რას იზამ, „დრამის შექმნა სხვაგვარ პოეტურ თხზულებებზე გაცილებით ძნელია“ (ილია) და ყველას თავისი „წვლილი“ შეაქვს მის კიდევ უფრო გართულებებაში.

წინააღმდეგობათა დძღვევის გზით ამკვიდრებენ თავიანთ იდეალს ვ. კანდელაკის სულის ორეულები. ამავე გზით ამიღივრებენ ქართულ დრამატურგიას ვ. კანდელაკის ნაწარმოებები.

კეთილი გზა მათ!



უპრეტენზიოდ, სიყვარულით

თინათინ ლოლაძეს სამოცდაათი წელი შეუ-
სრულდა. ორმოცდათხუთმეტი წელია იგი
უპრეტენზიოდ, სიყვარულით ემსახურება სე-
ვარულ საქმეს.

მისი გზა თვითმოქმედი დრამურის მოკარან-
ხეობით დაიწყო 1922 წელს, როცა ჭრე კიდეც
მოსწავლე იყო. მუშაობდა ქართული მანგანუ-
მის ქალაქში ვაკონების მტვირთავ მუშათა
ცენტრალურ კლუბში, სადაც დროდღარო მო-
ღვაწობდნენ ს. კავსაძე, ი. აბტალიდი, გ. ნუ-
ცუბიძე, ნ. სიხარულიძე, ბაბო და არჩილ ავა-
ლიშვილები, გ. ჩაფიძე და სხვ.

მძლავრი და სიცოცხლისუნარიანი იყო ეს
წრე და რეპერტუარიც შესაფერი ჰქონდა. იდ-
გებოდა ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“ და
„სინათლე“, პ. ირეთელას „ჩვენნი დროის გმი-
რები“ და „ქრისტინე“ (ე. ნინოშვილის მიხედ-
ვით), დ. ერისთავის „სამშობლო“ ვ. გუნიახ
„და-ძმა“ და მრავალი სხვ. შემდეგ ეს დრამურ
გარდაიქმნა აგიტმხატვრულ ბრიგადად „ლურჯი
ხალათის“ სახელწოდებით, რომელიც თბილის-
საც სწორად ესტუმრებოდა ხოლმე და იქაური
მოთხოვნები მაყურებლის მოწონებას იმსახუ-
რებდა. მაშინ ამ დასში იყვნენ მშები კავსაძე-
ები, ხატულიშვილები, ი. ვაშაძე, გ. შატერაშვი-
ლი, ვ. და ა. ფხალაძეები, შ. კაპანაძე, ბ. ბარა-
თაშვილი და სხვ.

1927 წლამდე მუშაობდა თინათინ ლოლაძე
ამ წრეში, ხოლო შემდეგ, ქუთაისის თეატრში

გადავიდა სამუშაოდ, ქუთაისშივე ჩააბარა სა-
შუალო სასწავლებლის ბოლო გამოცდაც.

ქუთაისში იგი ადგილობრივი ინტელიგენციის
წრეში მოხვდა. სისტემატურად მონაწილეობდა
ლიტერატურულ საღამოებში. თინათინი დღე-
საც ინახავს იმდროინდელ ფოტოს, რომელზეც
აღბეჭდილნი არიან დია ჩიანელი, დირიჟორი
ევგენი შიქელაძე, ილიკო აბაშიაძე, ლადო ბუვა-
ნელი და სხვები.

ლიტერატურულ საღამოებში ხშირად მონა-
წილეობდნენ ჭაჭუ ჭორჭიკია, დაა ჩიანელი,
კოლაუ ნადირაძე, ვიქტორ გაბესკირია, გიორ-
გი მღვანა, ბონდო კეშელავა, შაჰრუს ჩარ-
კვიანი და მრავალი სხვ. აქვე გაიკაფა თინა-
თინმა სცენისაკენ მიმავალი გზაც.

ქუთაისის თეატრში მოღვაწეობა მოკარანხე-
ობით დაიწყო, მაგრამ მალე სცენაზე გადაინაც-
ვლა. იმ დროს ქუთაისის თეატრში მ. ქორელი
რეჟისორობდა, დასში კი ირიცხებოდნენ ნინო
ჩხეიძე, ცაცა ამირჯიბი, იუზა ზარდალიშვილი,
მიხეილ გელოვანი, ვასილ არაბიძე, შალვა ხო-
ნელი, გრიგოლ კოსტავა, მიხეილ სვანიძე, ბ. კო-
კელაძე, ან. ლათანაშვილი, შალვა ინასარიძე,
ნუნუ მაჭავარიანი, ანეტა ქიქოძე და სხვ.

შესანიშნავ მსახიობთა წრეში მოხვდა თინა-
თინი მშობლიური ქალაქიდან წასვლის პირველ-
სავე წელს. მას შემდეგ ბევრმა წყალმა ჩაიარა,
საქართველოს ბევრი ქალაქის თეატრში იმუშა-
ვა მან — სოხუმში, თბილისის მოგზაურ დას-
ში, გორში, ცხინვალში, ბორჯომში, ზუგდიდ-
ში, ქუთაისში, მაგრამ თავისი შემოქმედების
აქვედ მანაც ქილოურის თეატრში მიანიწია, სა-
დაც პ. ფრანგოშვილისა და ალ. იმედაშვილის
ხელმძღვანელობით, მხარდაჭერითა და წაქეფე-
ბით გახდდა და შეება ისეთ როლს, როგორიც
დღესდემონა განლაკვ. თინათინი დღიი საუკა-
რულითა და მოკრძალებით იგონებს იმ დროს,
თეატრის ოქროს ხანად მოიხსენიებს მას და
ამბობს: „თუ ჩვენ არ დავიჩრდილებთ და ჩვენი
ახალგაზრდული სიტუვა ვთქვით ამ სექტაკალ-
ის, ეს მოხდა დღიი მსახიობის ალ. იმედაშვი-
ლის წყალობით, რომელმაც გავგაბედინა დიდი
ბუმბერაზ დრამატურგთან მიახლოება და ტა-
შიცი, რომელსაც ჩვენ გვიკრავდნენ, მთლიანად
მას ეკუთვნოდა“.

სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა თეატრში თი-
ნათინის რეჟისორ-მასწავლებლები იყვნენ მ. ქო-
რელი, პ. ფრანგოშვილი, ვ. უშუბიტაშვილი,
ალ. იმედაშვილი, ა. ჩხარტიშვილი, გ. ფრონის-
პირელი, ლ. შატერაშვილი, ვ. გარკია, ო. ალექ-
სანოშვილი, ს. ვაჩნაძე, ს. ცოშაია და სხვ. დღიი
სიყვარულითა და პატივისცემით იგონებს თი-
ნათინი უფროს ამხანაგებსა და ტოლ-მეგობ-
რებს, რომლებთანაც მას გულწრფელი მეგობ-
რობა აკავშირებს.

როდესაც ვეკითხებით თუ როგორი როდე-



ბი იზიდავდა და რომელი ახსოვს უცვლელად მეტად, იგი დიმიტრი გვახსუბობს: „უკვლა, მაგრამ განსაკუთრებულ შიშსა და მოკრძალებას ვგრძნობდი ლამაზი ქალების მიმართ. თითქოს ბუნდალ დაჰყვა, გარეგნობით არცთუ ისე ბრწყინავს, ლამაზმანების თამაში. ტიპური იმერული პროფილი დიდად მიშლიდა ხელს მათს განსახიერებაში. კლასიკურ პიესებში ზშირად მიხედვოდა საოპერაციო ფირით ცხვირის აწევა და ამიტომ სახის არცერთი ნაწილი ისე დაღარული არა მაქვს, როგორც ცხვირი. მართლაც, მოდი და ჩემი ცხვირით განსახიერე დეზდემონა, ჭულიეტი. ქრისტინე, ტატანა, ქსენია, ზენაია, გაიანე, რუქაია!

ხლდო თუ რაოდენ „უშლიდა“ ხელს თინათინს ვითომდა არასცენური გარეგნობა, ამას 1936 წლის გაზეთ „ჭიათურის მდარაოელის“ მეშვიდე ნომერში კიანოს ხელმოწერით გამოქვეყნებული რეცენზიით ვგებულობთ. თინათინი მაშინ დეზდემონას ანსახიერებდა: „მსახიობმა თ. ლოლაძემ გრაციით და ექსპრესიით შექმნა როლი. სადა და სავსებით რეალურ ტონებში გვაჩვენა უმწიკვლო, საზღვარდაუღებელი სიყვარული და ერთგულება ქმრისადმი. თ. ლოლაძე როლს გულწრფელობით ანსახიერებს. ახალგაზრდა მსახიობისაგან ეს მიღწევაზე მეტია“.

რეცენზენტი ნ. მიქავა განიხილავს თ. ლოლაძის მიერ სოხუმის თეატრში განსახიერებულ „ჭულიეტას“ როლს და ასკვნის: „ჭულიეტას რელიეფურ სახეს ქმნის მსახიობი თ. ლოლაძე. იგი კარგი დეკლამატორია, შექსპირის შეუღარებელი პოეზია ბადაგვით იღვრება მისი ბაგედან“ (გაზ. „კომუნისტი“, 6 იანვარი, 1937 წ.). გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ 1957 წლის 24 მარტის ნომერში საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ვერიკო ანჯაფარიძე თ. ლოლაძის მიერ გრ. პლიევის პიესა „ჩერმენში“ ნანას როლის განსახიერების გამო წერს: „მუნწად, ლაკონურად, სკულპტურული სრულყოფით ძერწავს ჩერმენის დედის ნანას სახეს მსახიობი თ. ლოლაძე. იგი იძლევა დავიწყებული, მრავალქირნაგემი მონა ქალის სახეს, რომლისთვისაც ერთადერთი სიხარულია გმირი შვილი“.

თინათინ ლოლაძის სამსახიობო ხელოვნება მრავალჯერ გამხდარა რეცენზენტთა ყურადღების ღირსი, ამას მისი მდიდარი პირადი არქივიც მოწმობს.

თინათინ ლოლაძეს თეატრებში უმუშავნია სალიტერატურო ნაწილის გამგედ, რეჟისორის ასისტენტად, რეჟისორად. 1959-1961 წლებში ცაგერის სახალხო თეატრის რეჟისორი იყო. აქ განახორციელა: ნ. კიკვაძის „დიმიტრი თავდადებული“, მ. ჭავჭავაძის „ჩვენებურები“ და „ჟამთაბერის ასული“, ს. შანშიაშვილის „ნევისბე-

რი“, ლ. მილორავას „ეკრა-ჭიუტა“, ვ. სობახიძის „ასი მილიონი“, ვ. მჭედლიძის „მაიორი ფოლადაური“, გ. ბერძენიშვილის „ნატყვიარი ქალღირსი“ და სხვ. ამ უკანასკნელას საუკეთესოდ დადგმისათვის ცაგერის სახალხო თეატრმა რესპუბლიკურ კონკურსში პირველი ადგილი დაიმსახურა, თვით თინათინ ლოლაძეს კი საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება მიენიჭა.

ნაყოფიერი იყო ამ თეატრისა და მისი რეჟისორის შემოქმედებითი მუშაობა. დადგმის მხილველნი სხვა ღირსებებთან ერთად ერთხმად აღნიშნავდნენ სახალხო თეატრის მსახიობთა მიერ მაყურებელამდე სიტყვის ძალდაუტანებლად, გამართულად მიტანას, ეს კი, ბუნებრივია, რეჟისორ თ. ლოლაძის დამსახურება იყო. თავად გვარიანი მოქართველთ, სცენაზე უზვიადი ქართულს ვერ იტანდა.

ნაყოფიერი იყო თინათინის მოღვაწეობა დიდი სამამულო ომის დროს. საშეფო კონცერტების ჩატარებასა და ჰოსპიტლებში მომსახურებისათვის მას არაერთი მადლობა, სიგელი, მედალი აქვს მიღებული.

დადის ჭიათურის ქუჩებში თმებადთოვლილი მანდილოსანი და გულით დააქვს თავისი ხალხის ღრმა სიყვარული.

ვერიკო ანჯაფარიძე

მისი კვალი არასოდეს წაიშლება

(გესარბონ ქლენტიის ღაბაღევის
75 წლისთავის ბამო)



ჩემი სიცოცხლის მანძილზე ყველაზე მეტი ახლობლობა მწერლებთან მქონდა. მათ შორის სამნი იყვნენ ჩემი უახლოესი მეგობრები — ლევან ასათიანი, სიმონ ჩიქოვანი და ბესარიონ ულენტი. როცა მათ ვიხსენებ, ან მათზე ვლაპარაკობ, ეს იმას ნიშნავს, რომ მე ვიხსენებ ჩემს ახალგაზრდობას, ვლაპარაკობ ჩემს ცხოვრებაზე, რამდენი ნათელი საათი გაგვიტარებია ერთად, რამდენი სიხარული განგვიცდია, რამდენი იმედი, ოცნება!

არ შევცდები თუ ვიტყვი, რომ ბესარიონი საქართველოს კულტურულ სფეროში მოვლენა იყო. მან იცოდა ყველაფერი, არა ზერეული, არამედ მაღალ პროფესიულ დონეზე, მუდამ სადღეისო მოვლენების შუაგულში ცხოვრობდა, იგი იყო საოცრად აქტიური, ხალისითა და ენერგიით სავსე. მე უმოქმედო და გაჩუმებული ბესო არ მახსოვს, ესლაც ცოცხლად მიდგას თვალწინ მუდამ ხმაურიანი, მუდამ მოლაპარაკე, მოკამათე ბესარიონი.

ათეულმა წლებმა გაირბინეს, მაგრამ ზოგი რამ ისე ჩამჩა მესხიერებაში, თითქოს გუშინ იყო. ახალგაზრდა პოეტებისა და მსახიობების ერთი ჭკუფი ხშირად ვხვდებოდი ერთმანეთს. ჩვენ ხომ ახალი ცხოვრების სათავეებთან ვიდექით! ამიტომ გამოსარკვევი, საკამათოც ბევრი რამ გვქონდა. ხან საღ ვიკრიბებოდი და ხან — საღ. უფრო ხშირად რაუდენ გვეტაძესთან, რადგან მას ყველაზე უკეთ მოწყობილი ბინა მქონდა. ჩვენი თავმოყრა მაინცა და მაინც ძვირი არ ჯდებოდა. ნინა — რაუდენის მეუღლე გემრიელ ლობიოს მოგვიშაადებდა, ვილაცა მოიტანდა ღვინოს, ყველს და შოთ პურებს, სა-

მაგიეროდ მთელი ღამე კამათი და ხალისიანი ურჩამული იდგა. ერთხელ ვილაცას წამოცდა, ვინ უკეთ თამაშობს „პამლეტში“ — უშანგი თუ ვერიკო, ატყდა კამათი, ზოგი მე მაქერდა მხარს, ზოგი — უშანგის. ჩვენც ჩავერიეთ ამ კამათში, მე ვლაზიანებდი უშანგის, რომ რეცენზენტები მე უფრო მაღალ შეფასებას მაძლევენ, ვიდრე შენ მეთქი. უშანგი უხერხულობას გრძნობდა, მაინც და მაინც ვერ იცავდა თავს.

უცნაურად მოგვეჩვენა, რომ ჩვენი პირველი მოკამათე ბესარიონი ხმას არ იღებდა, მხოლოდ სულ ხითხითებდა. ბოლოს ვილაცამ უუვირა კიდეც — „შენ რას ხითხითებ, რა გიხარიაო?“

ერთი საათია კამათობთ, — თქვა ბესომ, და არავის არ მოგსვლიათ აზრად, რომ ოფენილის სათამაშო მხოლოდ ერთი სცენა აქვს, ხოლო ჰამლეტი ოთხი მოქმედება იტანჩება და ყველა სცენა ერთი მეორეზე უძეფლესი და უძლიერესი სათამაშოა.

აქაც, როგორც ყოველთვის, ქუჟამახვილობამ არ უღალატა. ლევან ასათიანთანაც ვგროვდებოდი. ლევანს ორი ბაწია ოთახი ეკავა, ერთში მხოლოდ პატარა მაგიდა იდგა და წიგნებით იყო გატენილი, ხოლო მეორეში — ოჯახი —



ლევანი, თინა და მათი შვილი გურამი ცხოვრობდნენ. ჩვენ ამ ოთახში ძლივს მოვთავსდებოდით ხოლმე, ზოგს სკამი ერგებოდა, ზოგნი ტახტზე მოვიალათებდით, ზოგნი კიდვე წიგნებზე ვისხედით. რაღა თქმა უნდა, მოთავე ყოველთვის ბესო იყო. ერთხელ ავგინირდა, არ მინდა თამაშობა, გამანებეთ თავი, თქვენ ავად თუ კარგად ყველანი ზიხართ, და მე კი სულ ფეხზე უნდა ვიდგე“ ძლივს დავაშოშმინეთ, რიგრიგობით ვუთმობდით სკამს.

ერთიღო მინდა გავისხენა: ჩემი მოღვაწეობის 25 წლის თავზე თეატრმა შემოქმედებითი საღამო გამიპართა. მაშინ საღამოს მთელი შემოსავალი მისახიობს ეყუთვნოდა. საღამოზე საყმარო დღი თანხა შეგროვდა და მომეცა საშუალება მთელი თეატრი და ჩემი მეგობრები დამეპატუნა. დროსტარებამ დღიამდე ვასტანა, წუტე ამოვიდა, ჩვენ კი დაშლა გვენანებოდა, გვედით ქუჩაში, იქ გაგრძელდა ცეკვა, თამაში და პირველად და უანასკენად ვნახე ბესოს ლეკური — თავგამოღებით ცეკვავდა, ხტოდა, თანაც გაჰყვიროდა: „ასე“, „ასე!“ ბესოს შეუერთდა ლევან ასათიანი, მიველი ქუჩის ფანჯრიდან ნახლი შესცქეროდა, არ დამაფიწყებდა ამ ორეულის გუჟური ლეკური.

რა ტბილია ეს მოგონებები!

თითქოს ცუდად ხედავდა ბესო, მაგრამ მის თვალს არაფერი გამოეპარებოდა:

საქართველოზე შეეყარებული, ჩვენი ტრადიციების დამცველი, ქართული სიტყვის ქომაგი, მარჯანიშვილისა და მისი თეატრისთვის ფანია ტყუარად თავდადებული რაინდი, — ასეთი იყო ბესარიონი.

თავის გამოსვლებში ავლენდა ღირ ნიქს, სუღიერ ძაღს, თავისი მრწამსის ლურჯვ რწმუნას, არავათარი მერყეობა, რაც სჭრეოდა, რასაც სწორად სთვლიდა, იმას მთელის ძალით იცავდა. აღტურვილი იყო ცოდნით, კუთით, მახვილგანიერებით, თანაც ორატორული ნიჭი ჰქონდა — მისი სიტყვა ყველას არწმუნებდა, პაექრობაში მუდამ გამარჯვებული გამოდიოდა. ბესოს აღტინებებს, ენერგიას ბოლო არ უჩანდა. ძალიან პოპულარული იყო არა მარტო საქართველოში, არამედ საბჭოთა ქვეყნის მრავალ რესპუბლიკაში, ყველგან ჰყავდა მეგობრები, ყველგან უხაროდან მისი მისვლა.

ყველაფერი ამსთან, თავისი ბუნებით ბესო იყო ღიაროცი. ეს არ არის პარადოქსი, — ის იყო ძალიან გულჩვილი, მგრძნობიარე, ბევრჯერ მინახავს მის თვალზე ცრემლიანი. მეგობრობა იცოდა, მეგობრისთვის არაფერს არ დაიშურებდა, ბოლომდე გატანა იცოდა.

მახსოვს ჩვენი თეატრის გასტროლები უკრაინასა და მოსკოვში, მაშინ ქართული თეატრი პირველად გასცდა რესპუბლიკის საზღვრებს. უკრაინაში მარჯანიშვილს კარგად იცნობდნენ

და დიდ პატივს სცემდნენ. მარჯანიშვილმა ხომ კიევიშე შექმნა პირველი რევოლუციური მოდენა, და არ იყო გასაკვირი, რომ კიევის საზოგადოებრიობა აღდროფუნებთი ხვდებოდა მარჯანიშვილს. ასეთა შეხვედრებებს მარჯანიშვილი ბესოს ეტყუარად ხოლმე — „ბა შენი იცი, ბესო, გვასახელე“, და ბესარიონი გამოდიოდა, თავმოწონედ ლაპარაკობდა ქართულ თეატრზე, ხელოვნებაზე, უკრაინის ხელოვნებაზე, უკრაინის მწერლობაზე, პოეზიაზე, მარჯანიშვილი მობიბლული იყო ბესოს ერთდციით. მაშინ ხომ იგი სულ ახალგაზრდა იყო.

ერთხელ მომიხდა, გაუგებრობის გამო, წერილი მიმეწერა ბესოსთვის. მინდა მოვიტანო ნაწყვეტი ამ წერილიდან: „ეს ხომ ერთადერთი წერილია შენთან ჩემგან მონაწერი, ბესო, და რა სავალალოა, რომ ეს გამოწერილი სულელურმა გაუგებრობამ. თავადანვე უნდა გითხრა — ამ საღამოზე დამსწრეთა შორის ყველაზე ახლობელი და ჩემთვის ყველაზე ძვირფასი შენ იყავი. მე ძალიან მიყვარხარ, ბესო, შენ შეგიძლიან დაიჯერო, ან არ დაიჯერო, ამას ჩემთვის მნიშვნელობა არა აქვს. მე ხომ დღემართვე მიველივარ, არავითარი ანგარება ჩემში არ არის და იცოდე, ბესო, რომ ჩემთვის არ არსებობს ისეთი რამ, რასაც შეეძლოს ჩემი შენდამი ეს დიდი სიყვარული და პატივისცემა შეარყოფოს. მე და შენ ბევრჯერ შევეამთებულვართ, ჩემში წინააღმდეგობას იწვევს ზოგიერთი შენი დაუინებული მტკიცება, მაგრამ არცერთი ჩვენგანი არ არის უნდაცო, ალბათ, — ეს წუთიერი გაბრაზებაა, და მთავარი რაც შენში მწაშს დამიყვარს, უცველელად რჩება ჩემში. ბევრს არ შეუძლიან ისეთი მეგობრობა, როგორიც შენ, ისიც ვიცი, რომ გული გაქვს კეთილი და მოსიყვარულიე...“

ძალიან ნიჭიერი ხარ, ტკიანი — რამდენჯერ გაუტაცნივარ შენს უტყუარ გემოვნებას, რამდენჯერ შემშურებია შენი, ამ ჩემს შენდამი დათოქილად წლების ბოგრაფიაში. (ხომ აქვდა გავხსენა გულა და ვეღარ ვიკავებ თავს)“.

ბესოს სიკვდილამდე ორი დღით ადრე მივედი მის სანახავად. ძალიან დასუსტებული იყო, მაგრამ ჩემი მოსვლა მაინც გაუხარდა. ძლივს ლაპარაკობდა და მაინც იმას იმეორებდა, რაც ბევრჯერ გამიგონია მისგან.

— არ გინდა ბესო, ნუ ლაპარაკობ, მე ევ ვიცი, ყველაფერი.

„არაო, მოთხრა, ეს ხომ უანასკენლად გეუბნები როგორ მიყვარხარ“.

დაამიანებხადალი ასეთი სიყვარულით ავსილი გულით წავიდა ბესო ამ ქვეყნიდან, მაგრამ დასტოვა მეტად საგრძნობი კვალი ქართული კულტურის მატიაენში და ეს კვალი არასოდეს არ წაიშლება.



მადნაფიცვის გახსენება

ბესო ელენტი 1940 წლის დამდეგს ვავიციანი. მაშინ მრავალეროვანი საბჭოთა ლიტერატურა აკაკი წერეთლის დაბადების 100 წლისთავის დღესასწაულისათვის ემზადებოდა. უკრაინულ პრესაში საიუბილეო პუბლიკაციების მოსამზადებლად, უკრაინის მწერალთა კავშირის დავალებით თბილისს ვესტუმრე. თბილისს ჭერაც შენარჩუნებული ჰქონდა ძველი ცხოვრების ეშხი და ლაზათი, ასე სისხლსავსედ რომ აჩნდა ნიკო ფროსმანაშვილის განსაცვიფრებელ ფილოებს, იმჟამინდელ, ვანა მარტო ქართველ, პოეტთა მომჯადოებელ სტრიქონებს.

დიდი სითბოთი და სიყვარულით შემხვდა ყველა. ტყუილად ხომ არ არის ნათქვამი: თუ ბედი თავიდანვე გწყალობს, იგი ბოლომდე გაკყვებაო. წყნარ, მყუდრო სასტუმრო „თბილისში“ შევხვდი ალექსანდრე ველოკიმის ძე კორნეიჩუქს, რომელიც შ. რუსთაველის სახელობის თეატრში თავისი პეისის „ბოგდან ხმელნიცკის“ პრემიერაზე დასასწრებად ჩამოსულიყო. დიახ, ეს იყო ჩემთვის ჭეშმარიტად დაუვიწყარი დღეები! ამ დღეს საქართველოს მწერალთა კავშირში მეგობრულად ჩამოვართვი ხელი გიორგი ლეონიძეს, სიმონ ჩიჭოვანს, ირაკლი აბაშიძეს... საშკო კორნეიჩუკმა აქვე გამაცნო ქართული სცენის ჯადოქრები — აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე. უკრაინა-

ში უდიდესი წარმატების მქონე, შექმნილი ფილმის „ელისოს“ დამდგმელი ნიკოლოზ შენგელაია და მისი მშვენიერი მეუღლე, პოპულარული კინომასახიობი ნატო ვაჩნაძე, სწორუპოვარი ვერიკო ანჯაფარიძე, ბოლოს, გამოჩენილი ლიტერატურათმცოდნე, ლიტერატურისა და თეატრის კრიტიკოსი — ბესარიონ დავითის ძე ელენტი, საყვარელი, ენამახვილი, ერუდირებული ბესო!

ცხოვრებაში ბედმა გამანებებია მნიშვნელოვანი და დასამახსოვრებელი შეხვედრებით შინ თუ გარეთ. ისეთ ეპოქაში ვცხოვრობთ, ამაში გასაოცარი არც არაფერია: მშვიდობისათვის ბრძოლის, ხალხთა და მათი კულტურის წარმომადგენლებს შორის ურთიერთმეგობრობისა და ურთიერთგაგების საერთო მიზნებს ხშირად ჩვენი პლანეტის სხვადასხვა მერიდიანებზე გადავუტყუორცნივართ. პარიზში, ნიუ-იორკში, ბუენოს-აირესში და მსოფლიო კულტურის სხვა ცენტრებში შეხვედრებითა და საუბრებით მიღებულ ყველაზე ბრწყინვალე, ნათელ შთაბეჭდილებებს ჩემი მესხე-რებიდან ჭერაც არ წარუხოცია ის ამაღლებული და წარმატები დღეები, რომლებიც ომის დაწყებამდე საქართველოში გავატარე!

აი, ჩვენ სტუმრად ვართ ბესო ელენთან მეგობრული სუფრის ირგვლივ, რომელიც გვიანობამდე გაგრძელდა. ლეონი სავსე ყანწები და ბოკალიონი. სადღეგრძელოების შადრევანი, ადამიანების გულწრფელ ვერძობათა. მხიარულებისა და სიყვარულის მოზღვავება, მაგრამ ოდნავ ნალველდაკრული — ეს ხომ გამოსათხოვარი სადილი! მომხიბლავი დღეები — გიორგი ლეონიძისთან ერთად გამგზავრება მცხეთაში. შეხვედრა გაზეთ „კომუნისტის“ რედაქციის პარტიულ აქტივთან, „ბოგდან ხმელნიცკის“ ტრაგიკულად პრემიერა, სადილები, ვახშმები, ქართველური (დაესაუქუნელობით ცოცხლობდეს იგი!) ტრადიციული ნადიმი.

ბესო და მისი შესანიშნავი მეუღლე — გულითადი, ყურადღებიანი, გამომგონებელი მასპინძლები არიან. აქ ყველაფერი შესანიშნავი, გემრიელი და სასიამოვნოა. ჩვენ ყველანი ახალგაზრდები და ჯანღონით სავსენი ვართ: ნეტავი, დილამდე შეგვეძლოს დარჩენა! მაგრამ მე და კორნეიჩუქს საღამოს მატარებელზე — „თბილისი-მოსკოვი“ — ბი-

ლეთები გვაქვს აღბეჭდილი. გადავწყვიტეთ კიევში მოსკოვზე გავლით დავბრუნდეთ; იქ თითოეულ ჩვენგანს ჩვენ-ჩვენი საქმე გველოდება. ჯერ ჩუმჩუმად დაეხედავთ ხოლმე საათს, მერე ვიშმუშებებით, ვიწურებებით. ბოლოს, ფრთხილად გადავუკრავთ სიტყვას, რომ ჩვენი მატარებელი... მაგრამ ყოველი ცდა ამაოა! საათი მატარებლის ყავლის დროს გვაჩვენებს, ჩვენ კი ჯერაც მაგიდას ვუსხედვართ. ნეტავ, რით დამთავრდება ჩვენი ამბავი?

ყველაფერი მშვიდობიანად და რომანტიკულად დამთავრდა. რამდენიმე წუთის შემდეგ თავქუდმოგლეჯილები მიეჭოდით მანქანით, რომ როგორმე ექსპრესს დაეწვოდით. და მართლაც, პირველივე გაჩერებაზე დავეწვიეთ. ვაგონის კუბეში გველოდებოდა კახური ღვინით სავსე ხუთლიტრიანი ბოცა და ტყის სურნელოვანი იის კონები. თუმცა, კი თებერვალი იდგა... რამდენი ვიოხუნჯეთ, ერთი სიტყვით, „თბილისის დონეზე შეხედრა“ შეუადამედე გაგრძელდა.

წინასწარ გეტყვი, რომ ეს არ იყო ერთადერთი „სატრანსპორტო ისტორია“, კორნეიჩუკისა და ჟღენტის ბიოგრაფიაში.

რამდენიმე წლის შემდეგ ბესო და საშკო მოსკოვში სასტუმრო „მოსკოვის“ პოლში შეხვდნენ ერთმანეთს. მიესალმნენ, გადაეხვივნენ, რესტორანში ისაილიეს. ამჯერად როლები შეიცვალა: სტუმარს ავციანებს კორნეიჩუკი, ჟღენტს კი ეჩქარება და ნერვიულობს; მას თბილისისაკენ მიმავალი თვითმფრინავის ბილეთი უდევს ჯიბეში. მაგრამ ალექსანდრე კორნეიჩუკს არაფრის გაგონება არ სურს. მეგობრის ხეწნა-მუდარაზე აუცილებლად უნდა გავფრინდე, შინ გადაუდებელი საქმეები მელოდებიანო — პასუხად ესმის: „მაჩვენე, შენი ბილეთი!“

ბილეთი ნაკუწ-ნაკუწად იქცა, ბესო კი დევ ერთი დღე-ღამით დარჩა მოსკოვში, ხოლო თვითმფრინავმა რომლითაც ბესო უნდა გაფრენილიყო, კატასტროფა განიცადა...

ახლა უკვე აღარც ალექსანდრე კორნეიჩუკა ჩვენს შორის და აღარც ბესარიონ ჟღენტი. მძიმეა ამის განსენება, გულისტკივილს იწვევს ამის დაჯერება. მაგრამ მათი დიდი ხნის მეგობრობა ათბობს და მარადეაშს კვლავაც გაათბობს

უკრაინისა და საქართველოს ლიტერატურათმცოდნეობის ინსტიტუტის შორის მეგობრობის ბრწყინვალე და ერთ-ერთი ნათელი გამოვლინება.

უკრაინაში ბესოს მრავალი მეგობარი ჰყავს, სიყვარულისა და მოწიწების გრძნობით რომ იხსენებენ მას. ჩვენი დიდი სამშობლოს მოძმე ხალხების ლიტერატურისა და მათ შორის მეგობრობის განმტკიცების ენთუზიასტი უკვდავი აკაკი წერეთლის დარად, ახსოვდარა სხვა ქართველ კლასიკოსთა ნაანდერძევი, გულწრფელად და თავდავიწყებით უყვარდა უკრაინელი ხალხის გენიალური შვილის — ტარას შევჩენკოს შემოქმედება, ზედმიწევნით იცნობდა ივანე ფრანკოს, ლესია უკრაინკას და უკრაინის მრავალ სხვა კლასიკოსს და თანამედროვეთა შემოქმედებას. ბ. ჟღენტის უპირატესობა იმაში მდგომარეობდა, რომ ისევე, როგორც ჩვენმა მიკოლა ბაჟანამ, შეისწავლა დიდი შოთას და დავითის ტკბილზმოვანი ენა, შესანიშნავად დაეუფლა ტარასის და ლესიას ენას. არასოდეს დამავიწყდება ბესო ჟღენტის ბრწყინვალე მოხსენება დიდ უკრაინელ მწერალ ქალზე, რომელიც ზეპირად წარმოთქვა ლესია უკრაინკას დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ იუბილეზე თბილისში.

1971 წლის მარტი. დიდი ზეიმები თბილისისა და სურამში, გულთბილი შეხვედრები, უსხოვარი დროიდან მოყოლებული ურიცხვი და ურღვევი მეგობრობის მაგალითები.. და, სუფთა უკრაინულ ენაზე ეს შთამაგონებელი მოხსენება..

ილია ჯურაბიშვილი

წილკნის ქუჩაზე, სადაც ამჟამად მკო სა-
ფაროვა-აბაშიძის მემორიალური დაფა გაკრუ-
ლი, ორსართულიანი შენობის მეორე სართული
მთელ ღამეს ელექტროშუქით იყო განათებუ-
ლი. დიდი დარბაზის კუთხეში, საწერ მაგიდას-
თან სავარძელში სამი კაცი იჯდა და თეატრის
ბედ-იღბალზე საუბრობდა. მოულოდნელად სა-
ვარძლიდან ერთი ტანმალდი კაცი წამოიღვა,
როიალს სახურავი ახადა და კლავიშები შეარ-
ხია.

— აბა ჩემო ვანო, ერთი ურმული გვიმღე-
რე მე და ილიას, — უთხრა მშვიდად ზაქა-
რიამ.

კლავიშებმა და ვანომ ერთდროულად დაიწ-
ყეს სიმღერა. სიმღერას სიმღერა მოჰყვა, ამ-
ბავს — ამბავი. ვანო მღეროდა არიებს ქართუ-
ლი ოპერებიდან. ზაქარია როიალის კლავიშებზე
ხელებს ათამაშებდა, ცალი თვალი კი ვანოსაკენ
ექირა. სიმღერა გათავდა. აღფრთოვანებული
ზაქარია ვანოს გადაეხვია. თამბაქოს ბოლში გა-
ხვეული ილია ვანოს გაბრწყინებული თვალე-
ბით შეჰყურებდა.

— რა არის კომპოზიტორი უმომღერლოდ? —
ქალღელზე გადატანილი სანოტო ნიშნებია, —
ჩაილაპარაკა ილიამ და ზაქარიას გადახედა. ამ
დროს უცებ ოთახში თმაშვეერცხლილი ქალი
შემოვიდა. ეს ქალი მკო საფაროვა-აბაშიძე გა-
ხლდათ. იქვე, პირველ სართულზე ცხოვრობდა.

— არ გძინავთ, ქალბატონო მკო? — მორი-
ლებით შეეკითხა ილია.

— რა დამაძინებს, ჩემო ილიკო, როდესაც
აქ საოპერო თეატრი ვადმოგიტანიათ, — უპასუ-
ხა მკომ და სავარძელში წელა ჩაეშვა.

ზაქარიამ და ვანომ მკოს ნახვით უსაზღვ-
როდ გაიხარეს, რეპეტიციები და სიმღერები
განაგრძეს. ზაქარია როიალს უკრავდა და ვანო
თავდავიწყებით მღეროდა.



ეს გრძნეული სიმღერები ილია ჯურაბიშვი-
ლის მთელ მხატვრულ შემოქმედებას პარმონი-
ულად მიჰყვება და მეც მისი ეს პატარა ნამ-
ბობი აქ ამატომ გავიხსენე.

ილია ჯურაბიშვილს თევობითა და წლობით
შეეძლო ელაპარაკა ბეთოვენისა და შოპენის,
მოცარტისა და ჩაიკოვსკის, ფალიაშვილისა და
ლისტის მუსიკაზე. ვანო სარაჯიშვილისა და შა-
ლიაპინის სიმღერის ეშხზე, ვასო აბაშიძისა და
ლალო მესხიშვილის აქტიორულ ტალანტზე, მა-
გრამ, როდესაც ვთხოვდით ხოლმე დაეწერა
თავისი ბიოგრაფია, ამ თხოვნას მუდამ დუმი-
ლით ხვდებოდა და ზოგჯერ ხელსაც კი ჩაიქ-
ნევდა. და განა გასაკვირია ასეთი თავმდაბლობა
ილია ჯურაბიშვილისა, კაცის, რომელმაც ერთ
დროს სახელი გადაიკეთა და 1894 წელს გაზეთ
„ივერიაში“ დაბეჭდილ მოთხრობას „კირილე
პეტროვიჩის“: „ილო“ მოაწერა, რადგან მასაც
ილია ერქვა და ქვეჰავაძესაც. მაგრამ ამ საქმე-
ში ილია ჩერდია, დაიბარა ახალგაზრდა მწერალი
და უთხრა: გეთყუვა, რატომ აწერ მოთხრობას
„ილოს“, როცა თქვენ მშვენიერი გვარი და სა-
ხელი გაქვთ! ქაბუტკა ამაზე დარცხვენით უპა-
სუხა დიდ მწერალს: ჩვენ მხოლოდ ერთი ილია
გვყავს და სხვა ილია რა სახსენებელიაო. ამაზე
ილია არ დაეთანხმა ქაბუტს და იქიდან მოყო-
ლებული ილია ჯურაბიშვილს არააოღეს არ



მოუწერია „ილია“. ამიტომ გასაგებია. თუ რატომ არ დააკმაყოფილა მან ჩვენ თხოვნა და არ დაწერა თავისი ბიოგრაფია. და ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ძალიან მორიდებული იყო და თავის თავზე ლაპარაკი მეტად ეძნელებოდა.

ილია ზურაბიშვილის ბიოგრაფია გვაგონებს შორიულ საუკუნეში მოღვაწე ზოგირითი ქართული მწერლის ბიოგრაფიას. რომელიც დროთა განმავლობაში დაკარგულა და ჩვენამდე არ მოუღწევია. მართალია, საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურის მუზეუმში ილია ზურაბიშვილის ფონდში დაცულია მისი ბიოგრაფიული ჩანაწერები. მაგრამ ამ ჩანაწერებში ძირითადად იხილება არის აღნიშნული: დაბადების თარიღი და ნაშახურების გარეული სია. მწერლის ბიოგრაფიის საქარო მასალებს ვერ მივაგენით ვერც თელავში, სადაც მისი მშობლები ყვარლიდან გადმოსახლებულნი საცხოვრებლად. ამიტომ იძულებული ვართ ზოგჯერ დავეყრდნოთ მწერლის ცხოვრების ცალკეულ ეპიზოდებს, რომლებსაც იგი ხანდახან მორიდებით გვიამბობდა ხოლმე. უყურადღებოდ არ დაგვიტოვებია ნაამბობი მისი ნათესავებისა და მეგობრებისა, რომლებიც ახლოს იდგნენ მწერალთან.

ზურაბიშვილები შეძლებული აზნაურები ყოფილან. მწერლის პაპა ელევთერ ზურაბიშვილი ერკლე მეფეთან კარგად დაახლოებული პირი ყოფილა, თელავში, სოფელ კურდელაურში დიდი მამული ჰქონია, მის პირველ შვილს ელევთერს და მწერლის მამას, როცა დავაუკაცებულა, ცოლად შეურთავს სამეგრელოდან თელავში გადმოსახლებული მეღობჯო ქაჩაიას ქალი მეღანო. ცოლის შერთვის შემდეგ ელევთერს თელავი მიუტოვებდა და გადასახლებულა ყვარელში, სადაც, როგორც სამხედრო პირს, ადგილობრივ მილიციაში დაუწყია მუშაობა. ელევთერს შეეძინა ოთხი შვილი: თედო, ქეთევანი, მიხაკო და ილია. თელავიდან ყვარელში გადმოსახლების შემდეგ ელევთერი ხელმოკლედ ცხოვრობდა და ვერ შეძლო სწავლა-განათლება მიეცა შვილებისათვის. ეს გარემოება დიდად აწუხებდა მამას და შვილების უზომოდ მოყვარულ დედას — მეღანოს.

ილია ელევთერის ძე ზურაბიშვილი დაიბადა 1872 წელს ყვარელში, იქვე დაამთავრა სოფელ საცხენისის ორკლასიანი სასწავლებელი. სოფელ საცხენისის სკოლა ახლოს იყო მდინარე დურუჯთან, რომლის ნაპირებზე მთელ დღეებს ატარებდა თევზაობით გართული ყმაწვილი და თავის ტოლამზანაგებთან გატაცებით მღეროდა და ცეკვავდა.

ილია ზურაბიშვილის დედა — მეღანო ქაჩაია განათლებული ქალი იყო. შესანიშნავად იცნობდა ქართულ ხალხურ სიმღერებს და ცეკვებს, თვითონ ბრწყინვალედ მღეროდა და ცეკვავდა.

მას შემდეგ, რაც ელევთერი ყვარლიდან თელავში გადასახლდა, მისმა ოჯახმა თელავში სახელი გაითქვა სიმღერითა და ცეკვით. ოჯახის ყველა წევრი მღეროდა და ცეკვავდა.

პატარა ილია აედევნებოდა ხოლმე თელაველ მომღერლებს და მათთან ერთად მღეროდა კახურ მრავალუმიანებს, ურმულსა და სხვა ხალხურ სიმღერებს. ხალხური სიმღერისა და ცეკვის უზომო სიყვარული, როგორც ვხედავთ, ილია ზურაბიშვილს ოჯახიდან მოსდგამდა.

აი, რა მიაბო მწერლის ახლო ნათესავმა, აკადემიკოსმა ელევთერ ანდრონიკაშვილმა¹. „ელევთერ ზურაბიშვილის ოჯახში ყველა მღეროდა და ცეკვავდა. საცირკებოა, რომ მისი უფროსი შვილი — მიხაკო, ყრუ იყო. მაგრამ ეს ხელს როდი უშლიდა შესანიშნავი მომღერალი და მოცეკვავე ყოფილიყო. ერთ დღეს მიხაკო მაღალ საზოგადოებაში მუსიკის თანხლებით ქართულს ცეკვავდა. უცებ, როდესაც მოცეკვავეს პირი ხალხისკენ ჰქონდა, დამკვირვებმა დაკვრა შეწყვიტეს, რომ შეეტყოთ. ესმოდა თუ არა მას მუსიკის ხმები. და აი, მუსიკასთან ერთად მოცეკვავე უმაღლეს შეჩერდა და გაჯავრებით მიუვარდა დამკვირვლებს, უსაყვედურო. ეს ოინი რატომ მიუყვითო“. ამით ჩანს თუ რა კარგად გრძნობდა იგი მუსიკას.

თეატრალური და საბალეტო ხელოვნების თვალსაჩინო მოღვაწე იყო აგრეთვე ილია ზურაბიშვილის უფროსი და ქეთევანი, რომელიც თავისი ცეკვითა და სიმღერით დიდხანს ხიბლავდა ქართველ საზოგადოებას.

თვითგანვითარების დაწვევებში ილიამ საფუძვლიანად შეისწავლა და გაიცნო ქართული, რუსული და ევროპული კლასიკური მწერლობა. იგი მთელ დღეებს ბიბლიოთეკებში და წიგნსაცავებში იჭდა და ეცნობოდა ძველ ქართულ ხელნაწერებსა და ხელოვნების იშვიათ ძეგლებს. ჰაბუის თვითგანვითარებას ხელი იმანაც შეუწყო, რომ ყვარლიდან მთელი ოჯახი თელავში გადასახლდა, სადაც მას უფრო მეტი რაშუალება ჰქონდა გასცნობოდა ჩვენს ძველ ისტორიულ დოკუმენტებსა და მიმოწერას. თელავი ხომ ისტორიული ქალაქია, სადაც არსებობდა მრავალი სხვადასხვა საგანმანათლებლო დაწესებულება და სადაც დაცული იყო ჩვენი ძველი მეფეების სიგელგუჯრები და ბევრი საინტერესო საბუთი. თელავში გატარებულ დღეებ-

¹ ილიან ზურაბიშვილის მამიდა, ელისაბედ ელევთერის ასული ზურაბიშვილი იყო თფიკერ ნიკო ანდრონიკაშვილის მეუღლე. მათი შვილი იყო ვანჭქმული იურიხტი, პროფესორი ლუარსაბ ანდრონიკაშვილი — მამა ცნობილი პროფესორის ელევთერ ანდრონიკაშვილისა და მწერალ ირაკლი ანდრონიკოვისა.

სა და იაჟურ სამსახურს მწერალი შემდეგ ტკბილად იგონებდა.

ქაბუეს თბილისში უფრო მეტი შესაძლებლობა მიეცა თანმიმდევრულად შეესწავლა ქართული, რუსული და დასავლეთ ევროპის ფილოსოფიური აზროვნება, განსაკუთრებით ეწაფებოდა იგი ლიტერატურისა და თეატრალური ხელოვნების კლასიკოსებს, ღრმად ეუფლებოდა მეცხრამეტე საუკუნის მოწინავე იდეებს — გიიანელთა შეხედულებებს, რაც მის სულში ღრმა, წაუშლელ კვალს სტოვებდა.

ილია ჭურაბიშვილი სალიტერატურო ასპარეზზე XIX საუკუნის 90-იან წლებში გამოვიდა. იგი ჭერ კიდევე ჭარისკაცის მაზარაში იყო გახვეული, როდესაც გაზეთ „ივერიამი“ დაიწყო თანამშრომლობა. „ივერიის“ რედაქტორმა ილია ქვეკვაძემ თავიდანვე ყურადღება მიაქცია ახალგაზრდა მწერალს და სისტემატურად დაიწყო მისი მოთხრობების, ესკიზებისა და თეატრალური რეცენზიების ბეჭევა. 39 მხატვრული ნაწარმოებიდან, რომლებიც ილია ჭურაბიშვილმა თავისი ხანგრძლივი სამწერლო მოღვაწეობის მანძილზე შექმნა, 32 „ივერიამი“ გამოაქვეყნა. 1905 წელს „ივერიის“ ბიბლიოთეკამ ი. ჭურაბიშვილის ორი მოთხრობა: „გაროჯილი“ და „ტურიკო, მგელია და თოლია“ (შემდეგში „ორ მონადირედ“ ცნობილი) ცალკე წიგნად გამოსცა და გაზეთ „ივერიის“ მკითხველებს პრემიად დაურთო.

მოთხრობა „გაროჯილი“-ს თემა მწერალს დიდად აინტერესებდა. ამ თემას იგი თექვსმეტი წლის შემდეგ კვავდ დაუბრუნდა, 1910 წელს უფრო „ეგრის“ პირველ-მეორე ნომრებში გამოაქვეყნა „გაროჯილის“ გაგრძელება, რომელსაც ასეთი სათაური მისცა: „გაროჯილი“, (ნაწილი II), „მარანო“, (ნაწყვეტი დაუსრულებელ მოთხრობისა „გაროჯილი“). გარდა ამისა, მწერალმა მეფის არმიამი მომსახურე ქართველი ჭარისკაცის მწარე ბედს მიუძღვნა მოთხრობა „სამშობლოს მსხვერპლი“, რომელიც დაიბეჭდა 1894 წელს „კვალში“ (№№1-2). ეს მოთხრობა იმავე სათაურით (ფრჩხილებშია ჩასმული „სურამის ჭარისკაცის ცხოვრებიდან“) ავტორმა თექვსმეტი წლის შემდეგ გამოაქვეყნა აღმანახ „ლიონში“.

1896 წელს თელავში მუშაობს მომრიგებელი მოსამართლის მოადგილედ. 1897 წელს იგი თბილისში გადმოიღეს და საოქმო სასამართლოში თარგმანად იწყებს მუშაობას, 1903 წელს კი ირჩევენ თბილისის გუბერნიის საკრებულოს მდივნად. ამავე დროს იგი ეწევა აქტიურ ლიტერატურულ და თეატრალურ მოღვაწეობას.

1910 წელს საზღვარგარეთ მიემგზავრება, იყო ბერლინსა და ევროპის სხვა ქალაქებში. წლების მანძილზე ილია ჭურაბიშვილი სრულად

ლიად უხელდასოდ მუშაობდა მდინედ იმ საზოგადოებაში, რომელსაც ევალბოდა უნივერსიტეტის დაარსების საკითხის მოგვარება და მისთვის ფონდის შეგროვება. ამ საზოგადოების ხელმძღვანელი ყველა ოქმი და დადგენილება ილია ჭურაბიშვილის მიერაა დაწერილი, როდესაც ასეთი დაუღალავი მოღვაწეობისათვის საზოგადოებამ გადაწყვიტა მისთვის ხელფასი დაენიშნათ, მას სასტიკი უარი განუცხადებია. ილია ჭურაბიშვილს, როგორც პატრიოტს, ბავშვივით უხაროდა, რომ საქართველოს ექნებოდა უმაღლესი სასწავლებელი — განათლების დიდი კერა — უნივერსიტეტი.

1937 წლიდან მწერალი მუშაობდა მინისტრთა საბჭოს იურიდიულ განყოფილებაში მთარგმნელად. იქ მან საქმოდ დიდი მუშაობა გასწია იურიდიული ტერმინების დასადგენად და დღეს მის მიერ შემოტანილი მრავალი იურიდიული და ტექნიკური ხასიათის ტერმინი დამკვიდრებულია იურიდიულ მეცნიერებასა და ტექნიკურ ლიტერატურაში. ილია ჭურაბიშვილი აქტიურად მონაწილეობდა აგრეთვე „ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონის“ სარედაქციო მუშაობაში.

მხატვრული სიტყვის ეს შესანიშნავი ოსტატი, იმავე დროს თეატრალური და მუსიკალური ხელოვნების ღრმა მცოდნე და ბრწყინვალე მკვლევარი იყო.

ი. ჭურაბიშვილის სალიტერატურო ასპარეზზე გამოსვლის დროს ქართული მუსიკათმცოდნეობის დონე დაბალი იყო. თუ მხატვრულ ლიტერატურაში ჭურაბიშვილს ჰყავდა დიდი წინამორბედები — ილია, აკაკი, ვუა, ყაზბეგი, გიორგი წერეთელი და სხვები, დამამდილებით შეიძლება ითქვას, რომ ქართული თეატრალური და მუსიკათმცოდნეობის დარგში მას წინამორბედი ბევრი არ ჰყოლია. ილია მუდამ ერთი პირველთაგანი ემსახურებოდა თეატრალური და მუსიკალური ხელოვნების ყოველ მნიშვნელოვან მოვლენას. ღრმა ცოდნასთან ერთად იშვიათობიერებას ამჟღავნებდა, წერდა შთაბეჭებით, სიყვარულითა და გაცაცებით. მისი ნარკვევები მაკო საფაროვა-ბაშვიძის, ვასო აბაშიძის, ნატო გაბუნიაის, ლალო მესხიშვილის შესახებ და მონოგრაფია ვანო სარაჯიშვილზე მხატვრული ნაწარმოებებივით იკითხება.

ილია ჭურაბიშვილის სტატიები თეატრსა და მუსიკის შესახებ მაღალ პროფესიულ დონეზე იყო დაწერილი.

ილია ჭურაბიშვილი გარდაიცვალა 1955 წელს, დაკრძალულია მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა დიდუბის პანთეონში.

ძველი ქართული თეატრის მკვლევარი



1925 წელს თბილისში გამოცემული ნარკვევი „ძველი ქართული თეატრი“ (ისტორიული მიმოხილვა) კარგა ხანია ბიბლიოგრაფიულ იმე-ათობათ იქცა. ეს არის პირველი შეცნიერული ნაშრომი ქართული თეატრის ისტორიაში, რომელშიც კომპაქტურად და ძირითად საზეგში მოცემულია ქართული თეატრის გენეზისის საკითხები, დაწუებული — ძველი წარმართული სარწმუნოებრივი დღესასწაულებიდან — დამთავრებული ფსევდოკლასიკური თეატრით ანუ ირაკლის თეატრით. ეს ისეთი საყურადღებო ნაშრომია, რომელსაც გვერდს ვერ აუვლის თეატრის ისტორიის და ძველი ქართული დრამატურგიის ვერცერთი მკვლევარი.

რამდენიმე თავისაგან შემდგარ ნაშრომში ავტორი — მიხეილ აბრამიშვილი იხილავს ყველა იმ მოვლენას, რასაც კი რაიმე დამოკიდებულება აქვს თეატრალურ სანახაობასთან, ან თეატრის ისტორიის თუნდაც უშორეს წარსულთან.

ქართული თეატრალობის გენეზისის შესწავლისას ავტორი განიხილავს „ბერიკაობას“ და მას ძველ ბერძენთა დიონისეს დღესასწაულთან აკავშირებს, დაწვრილებით აღწერს ბერიკაობის დღესასწაულს საქართველოში, ხაზს უხვავს დიონისეს დღესასწაულთან მის მსგავსება-განსხვავებას.

ყენობის შესახებ მიხ. აბრამიშვილი იზიარებს ა. ხახანაშვილის აზრს, რომ იგი სპარსეთის რომელიღაც შაჰზე საქართველოს გამარჯ-

ვების (როგორც ამას სხვები ფიქრობდნენ) დღესასწაული კი არაა, არამედ საგაზაფხულო დღესასწაულია, რომელშიაც იხატება მზიანის გაზაფხულის გამარჯვება ზამთარზე. ეს ნიშნები კარგად ჩანს თეატრალური სანახაობის ელემენტების შემცველ, ჭავახეთში შედარებით პირველყოფილი სახით შემორჩენილ „ყენობაში“. მიხეილი დაწვრილებით აღწერს ჭავახეთის „ყენობას“ და მას უპირისპირებს შემდეგში ჩამატებული სხვადასხვა ელემენტებით გამდიდრებულ საქართველოს სხვა კუთხეებში ცნობილ „ყენობას“.

გარდა ზემოჩამოთვლილი, უმთავრესად აგრარული ხასიათის წარმართული დღესასწაულებისა, მიხ. აბრამიშვილი თეატრალობის განვითარებაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სხვადასხვა ხასიათის დღესასწაულებს და ჩვეულებებს, კერძოდ ქორწილს და მიცვალებულის გამოტორილს — „ზარს“.

ქორწილი წიგნის ავტორს მიაჩნია თეატრალობის ელემენტებით სავსე ჩვეულებად. მკვლევარი უფრო მნიშვნელოვან ჩვეულებად თვლის მთელ საქართველოში კარგად ცნობილ „ზარს“, რომელშიაც ძლიერ ბევრია დრამატული ელემენტები და მთელი ეს პროცესია. — აღნიშნავს იგი, — თავის გამოსატყულებით წააგავს ანტიკური ტრაგედიის არქიტექტონიკას. მოაზრე-



ებს მომტირალის მიმართ ისეთივე ფუნქცია აკისრიათ, რაც ანტიკურ ტრაგედიაში — „ქოროსი“. იგი აღნიშნავს, რომ ძველ ტირილთან დაკავშირებულია ცეკვაც. დასადასტურებლად მოჰყავს ფშვსა და აფხაზეთში მიცვალეზულთა დატირების აღწერა, რომელიც ხდებოდა ცეკვის თანხლებით და მთლიანად ეს ცერემონიალი სახე იყო თეატრალური ელემენტებით.

მიხ. აბრამიშვილი აღნიშნავს, რომ ზარით ტირილი ძველი აზიელი ხალხის ჩვეულებაა, რომელიც, როგორც ირკვევა, არც ძველი რომისთვის უყოფილა უცხო. რასაც მოწმობს საფლავებში აღმოჩენილი და ლარნაკებზე გამოხატული ნიღბები. იგი ვრცლად იხილავს ქართულ თეატრალობასთან დაკავშირებულ ტერმინებს „მგოსანი“, „სახიობა“, „მუსიხა“, იყვლება ის სიტყვათა მნიშვნელობებს, მათი წარმომავლობის ხასიათს, მათი მნიშვნელობების თანდათანობით ცვლილებას, ამ ცვლილებათა მიზეზებს. მგოსანი მომღერალი პოეტია და მკოდებელიცაო, — ამბობს იგი, — სახიობა კი მხოლოდ სამხიარულო სიმღერაა, ცეკვასთან შეერთებული — „როკითი სიმღერა“. ამ სამხიარულო გასართობების გარეშე თიქმის არ იმართებოდა არც ერთი ქართული დღესასწაული, ქართული სუფრა. ქართული სუფრა მიხ. აბრამიშვილის მიაჩნია ნამდვილი თეატრალურ სანახაობად, რომელმაც განცვიფრებაში მოიყვანა ევროპელი მოგზაურნი ლამბერტი და შარდენი თავისი წესრიგით, სადაც „ტოლუმბაშის სიტყვასა და განქარგულებას ექვემდებარებოდნენ მთელი სუფრის მომხილენნი ისე, როგორც გაწვრთნილი რეისორის ხელი ამოძრავებს მთელს თეატრალურ წარმოდგენას“.

თეატრალობას არაა მოკლებული ძველი ქართული საჯარო ხასიათის თამაშები — მუშაობა, უბახი, ბურთაობა. იგი დაწვრილებით და დამაჭრებლად გვესაუბრება სიტყვა „თამაშის“ მნიშვნელობაზე, რომელსაც დღესასწაულიდან იმით ანსხვავებს რომ თამაშა არაა სიმღერის — სიტყვის შეცვლა, იგი მხოლოდ მოქმედებაა, გართობაა, შექცევა. თამაშია დრამატის კლდედული ქმედება, მაგრამ მას აქტიორთან აქვს ახლო კავშირი. თამაშიდან იღებს ხალხი იმ წმინდა ესთეტიკურ კმაყოფილებას, რომელსაც ჩვენ დღეს ვითხოვთ თეატრისაგან.

უბახაზე, ბურთაობასა და მუშაობაზე ავტორი გვაწვდის ცნობებს ძველი წყაროებიდან, სადაც ვრცლადაა დახასიათებული თითოეული მათგანი. ეს წყაროებია: თეიმურაზ II „სარკე თქმულთა“, ვახუშტი, „რუსულდანიანი“, შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, „ამარან-დარეჯანიანი“...

ავტორი განიხილავს ლიტერატურულ დრამების ხასიათს, მათს სახეცვლილებას დროთა

ვითარებაში, როცა მასში იჭრება რეალური უოფაცხოვრებითი ელემენტები და მისტერების სახელწოდებით ხდება ცნობილი.

ნაშრომის უკანასკნელ თავში მიხ. აბრამიშვილი გვესაუბრება ირაკლის თეატრზე, რომელსაც იო პერიოდად ჰყოფს (1760—1794; 1794—1882).

პირველი პერიოდისათვის დამახასიათებლად თვლის ლიტერატურული და მისტერიული შინაარსის „სასკოლო დრამას“. მეორე პერიოდისათვის — ფსევდო-კლასიკური ხასიათის რეპერტუარს. „სასკოლო დრამის“ ნიშნებს წიგნის ავტორი პოულობს თელავისა (1782) და თბილისის (1786) სემინარების პროგრამებსა და სწავლის ხასიათში. როგორც ერთი, ისე მეორე გადმოღებული იყო კიევისა და მსკვილის სათეოლოგიო სკოლებიდან ანტონ კათალიკოსის (ინიციატორი და დამაარსებელი ამ სემინარებისა) მიერ.

ფსევდო-კლასიკურ თეატრზე საუბრისას მ. აბრამიშვილი იმოწმებს ალ. ორბელიანის მიერ გადმოცემულ ცნობებს ქართული წარმოდგენების გამართვაზე და დოკუმენტურ მასალებს გიორგი ავალიშვილზე, როგორც სუმაროკოვის პიესების მთარგმნელსა და სუმაროკოვის თეატრის გადმოქმნაზე საქართველოში; დავით ჩოლოყაშვილზე, გაბრიელ მაიორსა და იმ მსახიობებზე, რომელნიც 1849 წ. აღამამადანის შემოსევის დროს ბრძოლაში მსხვერპლად შეეწირნენ საუვარედ მამულს.

ნაშრომს დართული აქვს დამატება, რომელშიც მოთავსებულია დ. ჩოლოყაშვილის პიესა „ექილენია“, გიორგი ავალიშვილის „უბნობა მკვდართა“ და ალ. ქავჭავაძის მიერ ფრანგულიდან თარგმნილი კორნელის ტრაგედიის „სინანა“-ს პირველი მოქმედებიდან მონოლოგი.

ხტენებული ნაშრომის ავტორი დღევანდელი საზოგადოების უმეტესი ნაწილისათვის ნაკლებად ცნობილია, მიუხედავად იმისა, რომ იგი მრავალმხრივი მოღვაწე იყო.

მიხელო ვლადიმერის ძე აბრამიშვილი დაიბადა 1892 წ. სოფ. არგვეთში, მასწავლებლის ოჯახში. 26 წელი იმუშავა მიხეილის მამამ პედაგოგიურ ასპარეზზე. ამ ხანში მან სხვა სასარგებლო საქმეთა შორის რამდენიმე სკოლის (მათ შორის თავის საუთარ სახლში) დაარსებას შეუწყო ხელი.

ოჯახშია აღმოსავლეთ კეთილსასურველი გავლენა მოახდინა მიხეილზე, რომლის ცხოვრების გზა, დაწყებული საჩხერის სამრეკლო სკოლიდან დორპატის უნივერსიტეტით დამთავრებული, არ იყო იჯარდით მოფენილი.

თბილისის სასულიერო სემინარიაში მ. აბრამიშვილის პატრიოტულ აღზრდას და განათლებას ხელმძღვანელობდნენ ვ. ბარნოვი და



ი. ვართაგვა, რომელთა დახმარებით და უშუალო ხელმძღვანელობით მიხეილი კარგად დავუფლა შრომისა და წერის კულტურას.

1911 წ. მიხეილი სემინარიის მეგობრებთან ვ. კოტეტიშვილთან და თ. ბეგაშვილთან ერთად შევიდა პეტერბურგის ფსიქო-ნევროლოგიურ ინსტიტუტში სიტყვიერების ფაკულტეტზე. ამ ინსტიტუტში თავისი სპეციფიკურობით დიდად შეუწყო ხელი მიხეილის გონებრივ განვითარებას და მასში სამეცნიერო მუშაობის ჩვევების გამოუმუშავებას.

მიხეილი ივლებოდა რამდენიმე სამეცნიერო წრის წევრად. ს. ვენგეროვის რუსული ლიტერატურის წრეში წაიკითხა რეფერატი თემაზე „ბაღჩისარაის შადრევანი“, რომელშიაც აღნიშნავდა, რომ ამ ნაწარმოებში, ისევე როგორც მრავალი რუსი მოგზაურის, ან ხანმოკლე დროით იქ მცხოვრები რუსი პოეტის ან მწერლის ნაწარმოებებში, ხშირად კავსიის ტერიტორიაზე მცხოვრები სხვა ეროვნების წარმომადგენელი ქართველად არის მიჩნეული. დაახასიათა ქართველი ქალის ტიპი, შეადარა იგი ზარემს და აღნიშნა, რომ „ქართველი ქალის ფსიქოლოგია სრულიადც არ შეესაბამება პოეტის მიერ ქართველად მონათლულ ზარემას ტიპს“, მოხსენებას დიდი კამათი გამოუწვევია სტუდენტთა შორის. თ. ბეგაშვილის ცნობით, ამავე წრეში მიხეილს დაუმოუწვია ასეთი თემა: „ქართული ფოლკლორის გავლენა პუშკინისა და ლერმონტოვის პოეზიაზე“, რომელიც გამოთქვამდა აზრს, რომ ხსენებული პოეტების შემოქმედებით გენიის გაფურჩქნას ხელი შეუწუებს ქართულმა ლეგენდებმა და თქმულებებმა. ეს იყო საკმაოდ გაბედულად ნათქვამი მოსაზრება, რომელიც გაიზიარა ვენგეროვმა და თავშეუყავებლად მოკამათე სტუდენტების დასაზავებლად განაცხადა, რომ მიხ. აბრამიშვილის დებულება მას მიაჩნია არაგუმენტირებულად და ანგარიშგასაწევად, ხოლო რაც შეეხება თვით მომხსენებელს, იგი გარდა ფართო ერუდიციისა, ამჟღავნებს შესანიშნავ ლიტერატურულ-ესთეტიკურ აღღოსა და ქველა მონაცემებს, რომ მისგან ლიტერატურის ღირსეული მკვლევარი გამოვადგეს.

1915 წ. მ. აბრამიშვილს ვხედავთ დორპატის (იურიევის) უნივერსიტეტის ისტორია-ფილოლოგიის ფაკულტეტის III კურსის სტუდენტად. ამ დროს იგი უკვე 23 წლის ახალგაზრდაა, განათლებული, ნაკითხი და ერთი კუთხით არ წყვეტს კავშირს საქართველოს კულტურულ-ცხოვრებასთან, თანამშრომლობს გაზ. „სახალხო გაზეთში“, ჟურნალებში: ი. იმედაშვილის „თეატრსა და ცხოვრებაში“, რ. ფანცხავას „განთიადში“, ცოტა მოგვიანებით, მისსავე ჟურნალ „ცხოვრებაში“.

1915 წ. ბექდავს საყურადღებო წერილებში უფრ. „თეატრსა და ცხოვრებაში“ ი. გრიშაშვილსა (2-3) და გ. ტაბიძეზე (№ 28—31), ახალგაზრდა კრიტიკოსს განსაკუთრებ. საყურადღებოდ მიაჩნია ი. გრიშაშვილის სიტყვის ძალა, მიხეული „სიტყვათა მქნელობა“, რომლითაც დიდი სამსახური გაუწია ქართულ სიტყვიერებას.

გ. ტაბიძეს მიხ. აბრამიშვილი მიიჩნევს გონების პოეტად და მის შემოქმედებას მებრძოლი სულის პოეზიად თვლის, რადგან მის ლექსთა სტრიქონებში მიმაღული იმად, ცხოვრებასთან შეურთებლობა ამოიკითხა. ახალგაზრდა კრიტიკოსი პოეტს უწოდებს ლექსის ახალი ფორმის შემომტანს ქართულ ლიტერატურაში და იმედს გამოთქვამს, რომ, როდესაც ეს სრულიად ახალგაზრდა პოეტი შემოქმედებითად დავაჯავცდება, „მშინ იქნება მისი ლექსი ღრმა — ზღვასავით და მსუბუქი — ეთერვით, მწუხარე — გაზაფხულის ვაზივით და მწველი — ცეცხლივით“.

1916 წ. რ. ფანცხავა იურიევიში მყოფ. მ. აბრამიშვილს სთხოვს წერილობით გამოუთავანოს სამეცნიერო წრეში წაკითხული რეფერატი — კანტის ესთეტიკური თეორიის საკითხები — ქუთაისში უფრ. „ცხოვრებაში“ მოსათავსებლად, რადგან „კანტზე ჩვენს ლიტერატურაში ერთი კრიტიკე არავის დაუძრავს ჯერო“ — დასძენს იგი.

საქართველოში დაბრუნებისთანავე მ. აბრამიშვილი ებმება დედაქალაქის კულტურული ცხოვრების ფერხულში. მხარს უჭერს ქართული სიუვერსიტეტის დაარსების აუცილებლობას, სიტყვით და საქმით ეხმარება ამ კეთილშობილური საქმის მოთავეთ, ბექდავს წერილის „ფიქრები ქართულ უნივერსიტეტზე“.

1918 წლის სექტემბრიდან გამოდის პედაგოგიური მოღვაწეობის ასპარეზზე, იწყებს მუშაობას ქალთა და ვაჟთა გიმნაზიებში... მალე გაითქვა სახელი, როგორც სამაგალითო მასწავლებელმა და ბრწყინვალე აღმზრდელმა. „კარგი მოაზროვნე ინტელიგენტი, ლიტერატურული მოღვაწე, საკმაოდ განათლებული, მტკიცე ხასიათის და ზნეობრივად მეტად ფაქიში“. — ასე ხასიათდება ოფიციალური დოკუმენტებით მიხეილი. „დიდი ინტერესით ვკითხულობდი ჩემი საყვარელი და რჩეული მოსწავლის კრიტიკულ, თეორეტულს და სხვა ხასიათის ნაშრომებს, სახელმძღვანელოდ შედგენილ წიგნსაც — წერს თავის მოგონებაში თ. სახოკია და დასძენს: „როცა მიმა დაინიშნა ცხინვალის პედინსტატუტში ქართული ენისა და ლიტერატურის კათედრის წევრად, მე ვხედავდი თუ რა სეროიზულად და პასუხისმგებლობის შეგნებით ემზადებოდა ის თითოეული ლექციისათვის.“

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების და-
მყარების შემდეგ, 1921 წ. მ. აბრამიშვილი უყო-
ყმანოდ დადგა საბჭოთა პლატფორმაზე და აგი-
ტაციას ეწევა საბჭოთა მთავრობის სასარგებ-
ლოდ. ობოლ მუშასთან (პოეტი სოლომონ თა-
ვაძე) ერთად აარსებს ჟურნალს — „ხელოვნე-
ბას“; რომელშიც თანამშრომლობენ საბჭოთა პო-
ეტიკებზე მდგომი ჟურნალისტები.

მასინდელ სასკოლო პროგრამაში გათვალის-
წინებული იყო დასავლეთ ევროპის ლიტერა-
ტურის შესწავლაც, მაგრამ იმის გამო, რომ
მოსწავლეთათვის სათანადო მასალები ძნელად
მისაწვდომი ან თითქმის მიუწვდომელი იყო,
ეს საათები ისევ ქართული ენისა და ლიტერა-
ტურის შესწავლას ხმარდებოდა. მის. აბრამი-
შვილმა ეს პრობლემაც თავისებური ოპერატი-
ულიობით გადაჭრა. მან კ. გაგუხათან ერთად ორ
წელიწადში მოამზადა და გამოსცა (1929 წ.)
სახელმძღვანელო „მსოფლიო ლიტერატურის
ნიშუებში“; რომელშიც შეტანილი მნიშვნელოვანი
როლი შესარულა მოსწავლე ახალგაზრდობის
განათლებისა და მათი ცოდნის გაღრმავების სა-
ქმეში.

სახელმძღვანელოში თითქმის ყველა „ნიშუ-
ში“ მოტანილი იყო მეტნაკლებად შემცირებუ-
ლი სხვით, რომელსაც წინ უძღოდა მოკლე
კრიტიკულ-ბიოგრაფიული მიმოხილვა ნაწარმო-
ების ავტორზე, მისი ქვეყნის იმდროინდელი
სოციალ-პოლიტიკურ მდგომარეობაზე და თვათ
ლიტერატურულ ძეგლზე.

1932 წ. მის. აბრამიშვილი მუშაობას იწყებს
საქართველოს მუზეუმის ფოლკლორის განყო-
ფილებაში მეცნიერ მუშაყად. რამდენიმე ხნის
შემდეგ კი ენისა და ლიტერატურის ინსტიტუტ-
ში უფროს მეცნიერ თანამშრომლად, მის პი-
რად არქივში დაცული მასალების მისეღვით
იკვევა, რომ მიხილეს 1933-34 წლებში უმაღ-
ლეს ინსტანციებში დაუყენებია საკითხი, სა-
შუალო სკოლაში ფოლკლორის საგნის სწავ-
ლების შესახებ. ამ საკითხზე მოუთავსებია გა-
ზეთში წერილი, რომელსაც რედაქციის დადებ-
ითი გამოხმაურება მოჰყოლია. ამის შემდეგ
შეუდგენია სახელმძღვანელო ფოლკლორისა,
წინასიტყვაობით და შენიშვნებით, რაზედაც
დადებითი რეცენზია მიუცია ვ. კოტეტიშვილსა
და ლიტერატურის ერთ-ერთ მასწავლებელს.
ქრესტომათია გამოსაცემად გაუმზადებია 1935
წლისათვის გარდა ამისა, ამავე წლისათვის გა-
მოსაცემად ჰქონია მზად „შრომის სიმღერები“
და „პოეტის საკითხები“, რომლის კურსსაც
იგი უმაღლეს სასწავლებელში კითხულობდა.

მიხეილის პირად არქივში დაცული მასალებით
თუ განვხვით, ყველაზე მეტი და ფასეული მისი
ნაშრომებიდან ესთეტიკის საკითხებზე მოდის.
მას დაუშუაებული ჰქონია კანტი, შილერი,

სენსერი, სოლოვიოვი, ელინური და თანამედ-
როვე სილაშაზე და სხვ. როგორც აღვნიშნეთ,
მისი სადილობო შრომაც ესთეტიკის საკით-
ხებს ეძღვნებოდა, სადაც ფორმისა და შინაარ-
სის საკითხები თანამედროვე მეცნიერულ დო-
ნეზე აქვს გადაჭრილი.

რაც შეეხება მის. აბრამიშვილს, როგორც
პედაგოგს, იგი იყო სერიოზული და დიდად ნა-
ყოფიერი პედაგოგი. მასწავლებლობა მისი მო-
წოდება იყო, ისწავლოდა აღეზარდა და გაე-
კეთილშობილებინა ახალგაზრდობა, გაუღმებოთ
ზრუნავდა მასწავლებლის როლის ამაღლებისა-
თვის. სწავლების უფრო პროგრესული მეთო-
დური ფორმების დანერგვისათვის.

თვითონ იყო უკეთილშობილესი, თავმდაბალი
და უგულითადესი ადამიანი, თავდადებული
პატრიოტი მოქალაქე, განახლებული ცხოვრე-
ბის დაუღალავი მსახური.

მის. აბრამიშვილი გარდაიცვალა 1939 წლის
აპრილში, შემოქმედებითი ნიჭის გაფურცქვის
პერიოდში.



მოგონება მამაზე

მამა-შვილური სიყვარული ნორმალური ადამიანისათვის თანდაყოლილი თვისებაა და ამაში სატრაბახო არაფერია, მაგრამ ადვილი წარმოსადგენია, თუ რაოდენ ორკეცდება მშობლისადმი სიყვარული და პატივისცემა, თუ იგი შვილის არა მარტო აღმზრდელი, პედაგოგი და უფროსი მეგობარიცაა, თუ მასთან არა მხოლოდ მშობლიური გრძნობა, არამედ შემოქმედებითი მუშაობაც გაკავშირებს. თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში არც თუ ძალიან ხშირია შემთხვევა, როდესაც ოჯახის თითქმის ყოველი წევრის სულიერ საზრდოს წარმოადგენს ეროვნული თეატრისადმი სიყვარული და გატაცება. აი ასეთ ბედნიერ გამონაკლისთან გვაქვს საქმე ამ შემთხვევაში.

მამა — თეატრის ხელმძღვანელი, ერთი შვილი — ამ თეატრის მსახიობი, მეორე — ამავე თეატრის მთავარი მხატვარი. ასე გრძელდებოდა წლების მანძილზე.

მამაჩემის, რეჟისორისა და მსახიობის, ქართული თეატრის დაუღალავი მუშაკის ოჯახთან განსაკუთრებული მეგობრობა აკავშირებდათ ქართული თეატრის გამოჩენილ მოღვაწეებს: სანდრო ახმეტელს და შალვა დადიანს, ალექსანდრე წუწუნავას და იოსებ გროსშვილს, ნიკო გოცირიძეს და გიორგი ქუჩიშვილს, ალექსანდრე იმედაშვილს, მიხეილ გელოვანს, ნიკო ქუჩიშვილს და დავით ანდლულაძეს, ელგუჯა ლორთქიფანიძეს, ვანო აბაშიძეს, აკაკი ხორავას და აკაკი ვასაძეს, შალვა დამბაშიძეს და გიორგი დავითაშვილს, ვასო გოძიაშვილს და

პიერ კობახიძეს, ირაკლი გამრეკელს და ალხაბაძეს. ჩემს მეხსიერებას შემორჩა ის საღამოები, როდესაც ოცდაათიან წლებში, თეატრის ტრადიციული დასვენების დღეს — ორშაბათს, ეს მოღვაწენი იკრიბებოდნენ ჩვენს ოჯახში და მეგობრულ სუფრასთან საათობით მსჯელობდნენ ქართული თეატრის ავკარგზე, მის აწმყოსა და მომავალზე... ბუნებრივია, მე და ჩემს ძმას, კარლოს ძალიან გვაინტერესებდა სახელოვან მამულიშვილთა საუბრის მოსმენა, რასაც არც მშობლები გვიშლიდნენ. ცხადია, ასეთ გარემოში პატარაობიდანვე ჩავვსახა ქართული თეატრისადმი, ხელოვნებისადმი სიყვარული და გატაცება.

მოწარმის გულში რაღაც რომ ჩასახლდება, არ შეიძლება როდისმე გზა არ გაიკვილოს. ისიც ხდება რომ ადამიანი ცხოვრების მიზნის არჩევანში ცდება, პატარაობიდანვე სულ სხვა რამეთია გატაცებული, ჰაბუკობისას სულ სხვა გზას დაადგება და ერთ მშვენიერ დღეს, აღმოაჩენს რომ ეს გზა მისი მოწოდება არ ყოფილა. აი, აქ იჩენს თავს ის „რადაც“, რომელიც ამ ადამიანის სულში პატარაობიდანვე სახლობს.

სწორედ ამ გარემოებამ გამაბედვინა დღეს, მამაჩემის, რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ვიქტორ ათანასეს ძე ნინიძის დაბადების 90 წლისთავზე შეიხვედრისთვის გამეზიარებინა მეხსიერებაში შემორჩენილი რამდენიმე ტკბილი მოგონება მამაზე, აღმზრდელზე და ხელოვანზე.

* * *

მასხვს, ეს იყო 1927 წელს. მამინ მამა პლენანოვის სახელობის მუშათა კლუბთან არსებულ თეატრალურ კოლექტივს ხელმძღვანელობდა.

იმ საღამოს თეატრალური კოლექტივი თავის მასურებელს ახალ წარმოდგენას აჩვენებდა. მიდიოდა რევოლუციური დრამა „კაცის სამართალი“, რომელშიც მუშა-რევოლუციონერი გიორგის როლს მამა ასრულებდა. გიორგის კატორღაში გზავნიან, შორეულ ციმბირში. ოჯახის უფროსს მეუღლე და მცირეწლოვანი შვილი აცილებს. საკატორღოდ გამზადებული გიორგი გულისტკივლით ეთხოვება ცოლ-შვილს, 6-7 წლის პატარა ბიჭუნა გულისგანმგმირავი ტირილით მიჰყვებას მამას.

პიესის მთავარი გმირის, გიორგის პატარა ვაჟის უსიტყუო როლს ჩემი უფროსი ძმა ასრულებდა. იმ საღამოს კარლოს ბედმა „მუშხილა“, სპექტაკლის დაწყების წინ სიცხე მისცა და წარმოდგენაში მონაწილეობას ვერ მიიღებდა. როცა მამას ეს ამბავი შეატყობინეს, სახლში დარტყა და თქვა კლუბში სასწრაფოდ მე მივეყვანეთ. ცოტა ხნის ჰირვეულობის შემდეგ დამითანხმეს შეემცვალა ვადამყოფი „მსახიობი ძმა“. სწრაფად ჩამაცვეს, სახელდახელოდ რე-



მამა და შილი

პეტიცია გამატარეს და ხელის კვრით სცენაზე შემავდეს...

დასასრულს კმაყოფილი მაყურებელი ტაშს უკრავდა სპექტაკლს. როგორც ჩანს, მე ძალიან მომეწონა სცენა, სპექტაკლი და ტაშიც, რადგანაც ორიოდე კვირის შემდეგ ჩვენს ოჯახში „სკანდალი“ მოხდა — ისევ „კაცის სამართალი“ მიდიოდა. მამამ კლუბში წასაყვანად გამოჯანმრთელებული კარლო მოამზადა. მე ამ ამბავს დიდი პროტესტით შევხვდი, მაგრამ რომ ვერაფერს გავხდი, ისეთი ტირილი ავტებე, მთელი სახლი ავიკელი. სახტად დარჩენილი მშობლები ასეთ წინააღმდეგობას არ მოელოდნენ, ვერაფრით ვერ შესძლეს ჩემი დაშოშმინება. სხვა გზა არ ქონდათ, კლუბში მე წამიყვანეს. განაწევნებულმა კარლომ თავი იმით ინუგეშა, რომ დიდი მსახიობივით „დუბლიორი“ აღმოუჩნდა. ასეთი იყო ჩემი პირველი სცენური ნათლობა.

* * *

1936 წელი იდგა.

სანიტარული კულტურის თეატრმა საკუთარი შენობა მიიღო, ყოფილი მილიციის კლუბი, რომელიც პლენხანოვის გამზირზე მდებარეობდა. თეატრის კოლექტივის სიხარულს საზღვარი არ ქონდა. მიმდინარეობდა შენობის რეკონსტრუქცია. სეზონის გახსნას აპირებდნენ შალვა დადიანის პიესით „აჭილა“. სპექტაკლის დადგმავზე მუშაობდა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, აწ განსვენებული ნიკო გობიაშვილი, მე მაშინ მეცხრე კლასის მოსწავლე ვიყავი და თან სანკულტურის თეატრში ვირიცხებოდი ცა-

ლკეულ გამოსვლებზე. მამასთან აირობა მქონდა დაღებულნი, რომ თეატრში მუშაობა გავლენას არ მოახდენდა სკოლაში ჩემს აკადემიურ მოსწრებაზე და ჩემთვის ყველაზე დაბალი ნიშანი „ოთხი“ იქნებოდა.

ახლოვდებოდა ახალ შენობაში სეზონის საზეიმო გახსნის დღე. მიმდინარეობდა „აჭილას“ უწყვეტი რეპეტიციები, მე გიმნაზისტ გრიშას ვთამაშობდი, მოხდა ისე, რომ სკოლაში ერთ-ერთ საგანში სამიანი მივიღე, სახლში ყველას ვთხოვე ეს ამბავი მამისათვის არ გაემხილათ, პირობა დავდე უახლოეს დღეებში გამოვასწორებდი სამიანს. სკოლაში გაკვეთილები მეორე ცვლაში მქონდა, მამა თეატრში ადრე წავიდა, მე კი თერთმეტი საათისათვის გამოვცხადდი რეპეტიციაზე, კულისებში ვიდექი და ჩემი სურათის დაწყებას ველოდი... უცებ დაარბაჟის კარი გაიღო, მამამ რეჟისორს რეპეტიციის შეწყვეტისათვის ბოდიში მოუხადა, ყურში რაღაც უჩურჩულა და სხამაღლა მიმართა ტექნიკურ რეჟისორს — „თანამშრომელ ნინიძეს გამოუძახეთო“. ტანმა მიგრძნო ცუდად იყო საქმე, მაგრამ იხტობარი არ გავიტებე და სცენაზე რიხით გამოვედი. თან უტიფრად მივმართე: — რაშაა საქმე, ვაქტორ აჯანასევიანი?

წუთით სიჩუმე ჩამოვარდა... მერე კი დარბაზში მამას მრისხანე და ომხაიანი სმა გაისმა.

— არ მკითხო არაფერი, დატოვე რეპეტიცია და შენი ფეხი არ ვნახო აქ.

მე დავიბენი, მერე გონს მოვეგე და რაღაცის თქმას ვაპირებდი, რომ შევამჩნიე ბატონმა ნი-

კომ ხელით მანშინა გაჩუქდით, მეც დავემორჩილე განკარგულებას და თეატრის დავტოვე. ქუჩაში ჩვენი თეატრის უხუცესი მსახიობი გრიგოლ პავლიაშვილი დამეწია და მითხრა: „შორს ნუ წახვალ, შედი ეჭოში და დაგველოდე“. მიხვდი, სულ დაღუპული არ იყო საქმე. ვიცოდი თეატრის ხელმძღვანელთან „დიპლომატიური მოლაპარაკება“ გაიმართებოდა და საკითხი ჩემს სასარგებლოდ გადაწყდებოდა. გავიდა ათი წუთი, ოცი... მე ეჭოში ვბორიალობ, მაგრამ ჩემთან არავინ არ მოდის. მერე, როგორც იქნა, ეჭოში ორი მსახიობი და ტექნიკური რეჟისორი შემოვიდნენ, ხელი მომიდეს და ქუჩაში გამიყვანეს, ღია ფანჯარასთან მიმიყვანეს, ამწიეს და ფანჯარასთან მომდგარ ორ მსახიობს გადამიცეს, რომლებმაც ქუჩიდან თეატრის დარბაზში გადამსაუბრეს. ფანჯარა მიიხურა, რეჟისორმა განკარგულება გასცა დარბაზის კარები ჩაეკეტეთ და მესამე სურათის რეპეტიცია დავიწყეთ. როგორც მერე გაირკვა, მამას, თეატრის ხელმძღვანელს რეჟისორ გომიშვილისათვის წინადადება მიუცია ჩემს როლზე სხვა მსახიობი დემიანო და დარჩენილ დროში უზრუნველყო ჩემი შესვლა, როცა თხოვნა არ გასკრა და მამა ვერ დაითანხმეს, ბატონმა ნიკომ თანხმობა მისცა და კაბინეტიდან გამოვიდა, შემდეგ უფროსი თაობის მსახიობებთან მოითათბირა და გადაწყვიტეს ასე „არალეგალურად“ გამეღო რეპეტიცია. სამი დღის შემდეგ გენერალურ რეპეტიციას პიესის ავტორი ბატონი შალვა დადანი უნდა დასწრებოდა.

ეს დღეც დადგა, ბატონი შალვა თეატრში მობრძანდა და მამასთან ერთად დარბაზში რეპეტიციის საწახლად გაემართა. ფიციში ბატონი შალვა პატივცემულმა ნიკომ გვერდზე გაიხმო და რაღაც უთხრა, როცა დარბაზში შევიდნენ შალვამ მამას ისე, სხვათაშორის უთხრა:

— შენ რა, ჩემო ვიქტორ, ბოიკო შენ გზავნი დაყენე?, აი, ახლა კოლიამ მითხრა და მიქო, სპექტაკლში ერთ-ერთი საინტერესო სახე შეუქმნა.

მამა მაშინვე მიხვდა რაშიც იყო საქმე. პატრიცულ ნიკოს მრავალმნიშვნელოვნად გადახედა და შალვას მიუგო. რას იზამ, ჩემო შალვა, კვიცი გვარზე ბტისო.

* * *

მასხვს, ეს იყო 1938 წელს. ამ პერიოდის პრესაში ხშირად შეხვდებოდით წერილებსა და რეცენზიებს, რომლებიც მკითხველს აუწყებდნენ, რომ ქართულ სცენას დაუბრუნდა ერთ-ერთი მისი სიამაყე და მშვენება ნუცა ჩხეიძე.

„დიდი სპექტაკლი პატარა თეატრში — ასეთი რუბრიკით იწყებოდა გავით „მუშა“-ში დასტამბული რეცენზია, რომელიც სანუკულტუ-

რის თეატრში დადგმულ იბნენის „მოჩენებზე“ ეხებოდა.

ცნობამ იმის თაობაზე, რომ ჩვენს თეატრში მუშაობას იწყებდა ისეთი ბუმბერაზი მსახიობი როგორც იყო ნუცა ჩხეიძე, ყველანი სიამაყის გრძობით აგავსო. ხუმრობა ხომ არ იყო — 15 წლის შემდეგ ქართულ თეატრში თავისი სიტუცა უნდა ეთქვა ქართული სცენის სინდისსა და ნაშუსს, მის მშვენიერს, ნუცა ჩხეიძეს და ეს სიტუცა ქართველ მაყურებელს ჩვენი თეატრის სცენიდან უნდა მოესმინა.

სპექტაკლის დასადგმელად მოწვეული იყო დიდი ქართველი რეჟისორის სანდრო ახმეტელის მოწაფე, საქართველოს სახალხო არტისტი, აწ განხვეწებული შოთა აღსაბაძე.

მასხვს, თეატრის ხელმძღვანელობამ მთელი დასი შეგვკრიბა და გვესაუბრა იმაზე თუ რაოდენ პასუხისმგებლობას გვაკისრებდა საქმე, რომელსაც თეატრი შეეკიდა.

შეუბრის დამთავრების შემდეგ მამამ თავის კაბინეტი მიმიხმო, იქვე იყო ბატონი შოთაც.

— აბა, ჩემო ვიქტორ, — მომშა'ო მამამ, — მე და შოთამ გადაწყვიტეთ ერთი საქმე დაგვალოთ და იმედი გვაქვს არ შეგვარცხვენ.

როგორც ყველა თავზე დამწყებ მსახიობს სჩევია, გავიფიქრე. ალბათ, სპექტაკლში ჩემი დაკავება გადაწყვიტეს მეთქი და თვალწინ ოსვალდის საინტერესო სახემ გაიფიქრა. ყოყმანისა და ფიქრის გარეშე თავდაჩერებულად ვუპასუხე: — იმედი გქონდეთ არ შეგარცხვენთ — ვთქვი და კაბინეტიდან გასასვლელად მოვემზადე.

მამამ და ბატონმა შოთამ გაკვირვებით გადახედეს ერთმანეთს, — მოიცა, ჭერ ხომ არ გვიოქვამს რას გავალებთო, შემაჩერა მამამ.

— ჩვენ გვიწდა, რომ უყოველი რეპეტიციის წინ ქალბატონ ნუცას თეატრის შემოსავლელთან დახვდეთ, მისთვის განკუთვნილ საგრიმირო ოთახამდე მიაცილო, ხოლო რეპეტიციის და სპექტაკლების დროს კულისებშია დაელოდო და თუ რაიმე დასჭირდება, მოემსახურო.

მიუხედავად იმისა, რომ ჩემს ნაფიქრალს წყალი გადაესხა, მე მაინც უდიდეს პატივად მივიჩინე ეს დაკვლება და საამოვნებით დავთანხმდი, ჩემს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში საამაყოდ დარჩება ის დღეები, რომელსაც მე, დამწყები მსახიობი, ქართული თეატრის მშვენიერის, ქალბატონ ნუცას გვერდით ვიდექი 1937-38 წლებს თეატრალური სეზონის მანძილზე და მისგან ბევრ რამეს ვსწავლობდი.

აღნიშნული სეზონის დამთავრების შემდეგ ნუცა ჩხეიძე რუსთაველის სახელობის თეატრში მიიწვიეს სამუშაოდ და ჩვენი თეატრის პატარა კოლექტივი გულშემატკივლი გამოეთხოვა დიდ მსახიობს.

მამაჩემის არქივში დღესაც ინახება ნუცა ჩხეიძის სურათი, რომელზედაც მსცოვანი მსახიობის მინაწერია: „ხელოვნების გულწრფელ, ენერგიულ და ნიჭიერ მუშაკს, ჩემს მეორე ნათლიას, პატივცემულ ვიქტორს. 1937-38 წ. სეზონის მოსაგონებლად. ნუცა ჩხეიძე.“ იქვეა ნუცას მიერ მამისადმი მიწერილი წერილი: „პატივცემულო ვიქტორ, ჩემო მეორე ნათლია! ნათლიას გიწოდებ იმიტომ, რომ 15 წელიწადი ჩამოშორებული ვიყავი ჩემს საყვარელ საქმეს. თქვენ დამბარუნეთ თეატრში და თქვენი გულთბილობით, გულისხმიერებით დამავსწევთ წარსული სიმწარე“.

მე კი რატომღაც დღემდე მგონია, რომ მადლიერების გამოხატველი ამ სიტყვების პატარა მარცვალზე მეც შეუთვნის და გული სიამაყით მივსება.

* * *

მხს.მ.მ.ს. ეს იყო 1948 წელს.

ჩვენი ქვეყანა დიდ სამამულო ომში იყო ჩაბმული და სამკვიდრო სასიცოცხლო ბრძოლას აწარმოებდა.

როგორც ჩვენი სამშობლოს უყვლა თეატრი, სასკულტურის თეატრიც ცდილობდა თავის წარმოდგენებში აესახა საბჭოთა ხალხის გმირული ბრძოლა ფაშისტების წინააღმდეგ.

სწორედ ამ მიზანს ემსახურებოდა 1942-48 წლების სეზონის რეპერტუარში შეტანილი გიორგი ტოვსტონოვოვისა და ვლადიმერ ბრაგინის (იმ წლებში ორთავანი თბილისის გრიბოედოვის თეატრში მუშაობდნენ, პირველი რეჟისორად, ხოლო მეორე — მსახიობად) პიესა „ექიმ ვერბიციის ცდები“. პიესაში ასახული იყო საბჭოთა დაწვერვის ბრძოლა ფაშისტური დივერსიის წინააღმდეგ. პიესას მამა დგამდა და ამავე დროს მთავარ როლს, აკადემიკოს თამაშობდა, მე დაკისრებული მქონდა საბჭოთა მწვერავის როლის განსახიერება. აკადემიკოსმა, რომელიც ახალი ვაქცინის გამოგონებაზე მუშაობდა, არაფერი იცოდა იმაზე, რომ მის ლაბორატორიაში მომუშავე ახალგაზრდა მეცნიერ მუშაკი სახელმწიფო უშიშროების კაპიტანია და იგი უყვლა ღონეს ხმარობს დაიცვას აკადემიკოსის გამოგონება დივერსანტთა ხელყოფისაგან. პიესაში ერთი ასეთი სცენა იყო: აკადემიკოსი, ევგენი ნიკოლაევიჩი ლაბორატორიაში მუშაობს, მის გვერდითაა ახალგაზრდა მეცნიერ მუშაკი, გენადი (მამა და მე) აკადემიკოსს გენადის სთხოვს სეიფი გააღე, ჩანაწერები გამოიღე და დღევანდელი ცდების შედეგები ჩასწერეო. გენადიმ სეიფი რომ გააღო, დაინახა, რომ საქალაქე ცარიელია, ჩანაწერები აღარსადაა. ვიღაცას მოუპარავს.

სპექტაკლი მაყურებელმა გულთბილად მიიღო და მნახველთა მოწონება დაიმსახურა.

ერთ-ერთი სპექტაკლის დროს ზემოთ აღნიშნული სცენის მსვლელობისას ასეთი კურთხევა მოხდა:

პაქაძე-მამია — (მამა) გენადი, გეთაყვა, საქალაქე გამოიღე და დღევანდელი ცდების შედეგები ჩანაწერებში შეიტანე.

გენადი — (მე) — სეიფთან მიდის, აღებს და საქალაქე გამოაქვს, ხსნის საქალაქედს და თავზარდაცემული მიმართავს აკადემიკოსს: საქალაქე ცარიელია, ჩანაწერები არ არის, ვიქტორ აფანასევიჩი!.. მივხვდი თუ რაოდენი დანაშაული მომიყავდა. უწიფო თვალებით შევუყურებდი მამას, ის კი იღვა და სახეზე ღიმილი გადაკრავდა.

საქმე იმაში იყო, რომ ათ წელზე მეტი ხნის წინძილზე, რაც მე სასკულტურის თეატრში ვმუშაობდი, წმობლისათვის მამა არ დამიძახებია, ეს მისგან აკრძალული მქონდა, ხან ბატონო ვიქტორს ვეძახდი, ხან კი სახელითა და მამის სახელით მივმართავდი. და ჩვევა იმდენად აღებულა ჩემში, რომ როდესაც სცენაზე ორნი ვადექით, ერთბაშად გამოვითიშე და წლების მანძილზე მიჩვეული მიმართვით მივმართე. რას იხა?, ზოგჯერ ასეც ხდებოდა...

* * *

მისხოვს, ეს იყო 1941...

მაცრამ მკითხველს, რომ თავი არ მოვაბეზრო, თუ ცოცხალი ვაქენი, თბრობას გავაძეგლებ 1988 წელს, როცა მამაჩემის, ვიქტორ ათანასეს ძე ნინიძის დაბადების 100 წლისთავი შესრულდება.

უფროსი გეგობრის გახსენება

მარჯანიშვილის თეატრის ქალარა კედლებს ბევრი სასწაული ახსოვთ. ამ სასწაულებს ახდენდა ის ბრწყინვალე თაობა, რომელმაც შექმნა მარჯანიშვილის თეატრი, ჩამოაყალიბა მისი შემოქმედებითი მრწამსი, მოუპოვა მასურბელის სპეციალური და საქართველოს საზღვრებს გარეთ გაიტანა მისი დიდება. ამ თაობას ჩვენ მუდამ დიდი მოწინააღმდეგეობით და პატივისცემით ვიგონებთ. მათ შორის თავისი განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პიერ კობახიძეს. იგი მრავალი წლის განმავლობაში ეწეოდა დიდსა და საპატიო ტვირთს, როგორც თეატრის წამყვანი შემოქმედელი, სამაგალითო აღმასწავლებელი და მოქალაქე. მან მრავალი სახე შექმნა ჩვენს სცენაზე და მრავალი ძვირფასი ფურცელი ჩასწერა ქართული საბჭოთა თეატრის მატარებელში. როდესაც პიერი დავკარგეთ, მაშინ მივხვდებით, თუ რა მძიმე ტვირთს ეწეოდა იგი და ძალიან გავვიჭირდა მისი შეცვლა.

ჩემი თაობისათვის პიერი იყო არა მარტო უფროსი თაობის მსახიობი, არამედ უფროსი ძმა, მეგობარი, ახალგაზრდობის მსურველი ქომაგი და მხარდაჭერის, ქირსა და ლხინის შემოქმედელი პიროვნება, აღმასწავლებელი, რომელსაც შეეძლო დაეთრგუნა საკუთარი ინტერესები სურათო საქმისათვის, იგი იყო შემოქმედელი, რომელიც ფიქრობდა თეატრის ხვალისდელ დღეზე და თავის არ ზოგავდა რომ ის ხვალისდელი დღე, რაც შეიძლება ნათელი და სკეპტიციური ყოფილიყო. არ მომხდარა ჩვენს თეატრში რაიმე საკუთრადღებო ფაქტი, ან მოვლენა, რომ პიერი არ გამოხმაურებოდა მთელი თავისი გულწრფელობით, სიყვარულით. ასეთ შემთხვევებში იგი პირველი იყო და უკან არასოდეს არ დაიხევდა. უიშისოდ ჩვენს შეხვედრებს, ჩვენს ყოველდღიურ მუშაობას, ქირსას, თუ ლხინს მოაკლდა სიტობო, შნო და ლაზათი!

თუ როგორ უყვარდა მეგობრები, შესანიშნავად არის გამოხატული მის ლექსებში, მის

გამოსვლებში, მოგონებებში, მის ხატოვან ფრთიან გამოთქმებში, მე კი ერთ ამბავს ვიხსენებ.

ჩვენი თაობა ვერ მოესწრო უშანგი ჩხეიძეს სცენაზე და ჩვენთვის იგი ნახევარღმერთი, ლეგენდარული, რომანტიული შარავანდელი მოსილი პიროვნება იყო.

სექტაკლის შემდეგ ხშირად ვრჩებოდით თეატრში, ვსაუბრობდით, ვკამათობდით, ეს შეხვედრები მეგობრული ვახშით მთავრდებოდა. საქმად გვიან, ზოგჯერ გათენების უამს, მივდიოდით უშანგის სახლთან (მოსკოვის ქუჩაზე ცხოვრობდა, მეორე სართულზე, ავინიან ბინაში) და ვუმღეროდით „გინდ მეძინოს, მაინც სულში მიზიხარ“. ამ სიმღერას მაშინ მთელი საქართველო მღეროდა. ვიმღერებდით და ჩუმი, თრთოლით შევახებდით: „უშანგი, უშანგი!“ ზოგჯერ იმ სანუკვარი ავინის კარი გაიღებოდა და უშანგი მადლობის ნიშნად ხელს დაგვიქექდა ხოლმე, ჩვენც უწოდებდით ბედნიერნი ვუმღეროდით. ზოგჯერ კარი არ გაიღებოდა, მაგრამ ჩვენ მაინც ბედნიერნი ვიყავით. ახლო-მახლო მეგობრები გვცნობდნენ და არ ბრალავდნენ, იცოდნენ ვინ ვიყავით. ერთხელ ეს ამბავი პიერს მოვუყვებო. ძალიან იმოქმედა მასზე, თვალები ცრემლით აევსო და გვითხრა: „ყოჩაღ, რა კარგად მოგიფიქრებიათ. მოდი, ამაღმ ერთად ვივასშოთ და მერე უშანგისთან ავიდეთო“. ასეთ მოვიქციეთ, ავედით. ვუმღერეთ, დავამთარეთ სიმღერა და გვიჩერდით, უცდად, თითქოს წინასწარ შეთანხმებული იყო, გაისმა პიერის ჩურჩული: „უშანგი, უშანგი!“ მოხდა სასწაული! გაიღო ავინის კარი და გამოჩნდა უშანგი (ალბათ, პიერის ხმა იცნო) „ამობრძანდით, ყმაწვილებო — გადმოგვძახა. ჩვენც ავედით, უშანგიმ ბოლინი მოგვიხადა და საწოდში ჩაწვა. ჩვენ შორი-ახლო დავჩქვით. პიერი მივიდა, დაუწყუო ცოცხა, ალერსი — „უშანგი, ძვირფასო, როგორ ხარ, ჩამოდი თეატრში, ხომ იცი, როგორ გვიჭირს უშენოდ!“ უშანგის დიდლო, საოცრად მოელვარე თვალეში სიხარულის ცრემლი აკიადდა: „პიერი, საყვარელო, მიხარია, რომ გხვდავ. გმადლობთ, ყმაწვილებო!“ პიერმა თვითული ჩვენგანი წარუდგინა უშანგის და, რაც მთავარია, ყველას გვაჩვენა, თუ როგორ უნდა უყვარდეს შემოქმედს შემოქმედელი, ვეჟაკი-ვაჟაკი!

დაუვიწყარი დამე იყო, დვთაბრივი!

პიერმა ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ უშანგი რაც შეიძლება გვიან გამოთხოვებოდა სცენას. უშანგი ავად იყო და უჭირდა ურთილის როლის შესრულება. ეშინოდა, ცუდად გავხდებოდა და სექტაკლს ვეღარ დავამთარებო. ამიტომ პიერი იღდა კულისებში ურთილის ტანსაცმელსა და გრიმში და ამით აზნევებდა

უფროს მეგობარს, ძალას ჰმადებდა. ასე აჩუქა მან ქართველ მაყურებელს რამდენიმე შესანიშნავი სექტაკლი „ურთელ აკოსტასი“. ასეთი კეთილშობილი და რაინდული სულის პატრონი გახლდათ იგი.

მისი შემოქმედების გვირგვინი ურიელ აკოსტა იყო. 24 წლისამ შესცვალა დიდი უშანგა და 55 წლისამ შეასრულა უკანასკნელად. ეს იყო მისი გედის სიმღერა.

1963 წელს სოხუმსა და ბათუმში ვიყავით გასტროლებზე. რეპერტუარში იყო „ურიელი“ც. მესამე მოქმედების პირველი სურათი პიერმა ჩვეულებისამებრ დიდი აღმავლობით ჩაატარა და როდესაც ავარდა კიბეზე სიტყვებით „მეივალ, მივდივარ, მეივალ, მივდივარ!“ ფეხი დაუცდა და კიბიდან (არ ენთო, მორიგა ნათურა და კიბეც თავის ადგილზე არ იდგა) გადავარდა. სცენის მუშამ ხელი შეაშველა, თორემ იქვე დაიღუპებოდა. მაგრამ თავი მაინც დაარტყა. ბათუმში რომ ჩავედით, პიერი თავს ცუდად გრძნობდა, მაგრამ თეატრს სპირდებოდა და უარი ვეღარ თქვა.

მე მქონდა ბედნიერება წლების განმავლობაში პიერთან ერთად ვყოფილიყავი სცენაზე. ძალიან მიყვარდა „ურიელი“ და როცა სცენიდან გავდიოდი, კულისებში ვიდექი და ვუყუარებდი ხოლმე მას. ზეპირად ვიცოდი პიერის ყოველი ინტონაცია, ყოველი მოძრაობა მისი სულისა. იმ დღეს ბათუმში კი იგი შეუღარებელი იყო, სცენაზე იდგა დიდი ხელოვანი! ქალბატონმა ვერიკომ უთხრა: დღეს ვეღარ გცნობ, პიერ, სულ სხვანაირი ხარ, რა დავგეშართა?“ პიერმა სევდიანად იმუშრა: „თავი, მტკივა. მხოლოდ გულით-და ვთამაშობო!“

საგრიმორო ოთახში სამნი ვიყავით: ბატონი პიერი, ვასო გოძიაშვილი და მე. მესამე მოქმედების შემდეგ პიერი შემოვიდა, პარკი მოიხსნა და თქვა: „მეტი აღარ შეიძლიან!“ შუბლი მთლად სისხლისფერი ჰქონდა. ვასო გოძიაშვილი იშვიათად მინახავს ასე შეწუხებულ, წარმოვარდა, პირსახოცი დაასველა და შუბლზე დაალო: „პიერ, რას სჩადი, ძმაო, თავს გააფრთხილო!“ პიერი თვალდახუჭული ისვენებდა, გაისმა მესამე ზარი, პარკი მივაწოდე. „ბატონო პიერ, ერთი მოქმედება-ღა“ დარჩა“, ვუთხარი მე. საოცარი ღიმილით მომიბრუნდა და მითხრა: „გოგო, მე აწი ვეღარასოდეს ვითამაშებ ურიელს!“ მაგრამ მინც გავიდა სცენაზე, სამწუხაროდ, არამც თუ ურიელი ვეღარ ითამაშა, საერთოდ აღარ გამოსულა სცენაზე — რამდენიმე დღეში გასტროლები დამთავრდა, პიერი სოხუმში წავიდა დასასვენებლად, ერთი კვირის თავზე კი მარჯანიშვილის თეატრის ფოიეში ესვენა და „ურიელის“ ჰანგები მიაცილებდნენ უკანასკნელ გზაზე.

ელენე სიბილა

ელენე სიბილას სამსახიობო ნათლობა აქსენტი ცაგარლის „ხანუშთაი“ დაიწყო. პირველ სექტაკლს დაღა წარმატება მოუტანია დებიუტანტისათვის, რის გამოც, მკაცრ სფარავას უთქვამს: „ჩემი როლების დირსეული შემსრულებელი და შემვიდრე იქნებაო“. ეს იყო 1922 წელს, სცენისმოყვარეთა დასს ამ დროს ქართული თეატრის დიდი მოამბე შალვა დადიანი ხელმძღვანელობდა, რომელიც სიხარულით შეხვდა ახალგაზრდა მსახიობის წარმატებას. ამას ადასტურებდა ის, რომ ელენე სიბილა პირველივე როლით მოიპოვა უფლებება დასში ჩარიცხულიყო, შემდეგ კი, ვიდრე კოტე მარჯანიშვილის თეატრში მოვიდოდა, მან განვლო, იმხანად მსახიობისათვის ჩვეული გზა — ქალაქიდან ქალაქში ხეტიალისა. ამ გზამ მიიყვანა იგი ქუთაისის თეატრშიც, აქ იყვნენ მისი პირველი მარჯავლებელი ვალერიან გუნია, ალექსანდრე იმედაშვილი, იუზა ზარდალიშვილი, მათი მხარდაჭერით ეზიარა ქართული თეატრის ტრადიციებს, შემდეგ კი სხვა თეატრებში — ქიათურსა, სოხუმში, ფოთი, მრავალრიცხოვანი ჩარბების თამაში ქართულ, რუსულ თუ უცხო ავტორთა პიესებში, მათ შორის ბევრ ისეთ პიესაშიც რომელიც რევოლუციის სულისკვეთებით იყო აღბეჭდილი და იმ წლების საერთო განწყობილებას გამოხატავდა.

თითქმის ათმა წელმა განვლო ელენე სიბილას სცენაზე პირველი გამოსვლის დღიდან და მხოლოდ ამის შემდეგ საქაო გამოცილებით აღჭურვილი მოდის იგი კოტე მარჯანიშვილის თეატრში 1931 წელს და მის ნიჭიერ კოლექტივში თავის საპატიო ადგილს იკავებს.

ერთ ჩვენს პოეტს უთქვამს — სიბილას გამოჩენა სცენაზე გაზაფხულსა ჰგავსო, ამ შეხედულებას იზიარებდა იმხანად ბევრი მაყურებელი, ამ მაყურებელს მოსწონდა ახალგაზრდა მსა-



ხიობის განსხვავებული არტიკული ხმაც და სიახლოვე ქართული სცენის უკვე აღიარებული ოსტატობის ხელოვნებასთან. ვასაკვირი არ არის ელენე სიბილას, ძველი თეატრის მსახიობის ივანე მჭედლიშვილის უმცროსი ქალიშვილის, რომელიც თეატრალურ ატმოსფეროში იზრდებოდა, კარგად სცოდნოდა თეატრის ტრადიციები. დასაწყისი ბედნიერი აღმოჩნდა, კოტე მარჩანიშვილმა მოსვლისთანავე შეიყვანა იგი ისეთ შესანიშნავ სპექტაკლში, როგორც იყო „პოპო“, ჩვენ ვცოცხლობთ“ და დააკისრა ევა ბერგის მთავარი როლი. ამავე სპექტაკლში კიდევ ერთი ახალი მონაწილე შეიყვანა კოტე მარჩანიშვილმა, ეს გახლდათ გიორგი შავგულიძე, რომელსაც კარლ ტომასის როლის შესრულება დაეკისრა, აქამდე რომ უშანგი ჩხეიძე თამაშობდა. დამთავრდა სპექტაკლი, ჩაჩუმდა ოვაცია, ორი ახალგაზრდა მსახიობი სიბილა და შავგულიძე განაჩენს მოელიან კოტე მარჩანიშვილისაგან, — „არ მახსოვს როგორ დამთავრდა სპექტაკლი, თითქოს ყველაფერი ბურუსში გახვია... მახსოვს მხოლოდ კოტე გაბრწყინებული სახე და კოცნა, კოცნა და ტაში“... იხსენებდა ელენე სიბილა.

ბუნებრივია, სასცენო გზის დასაწყისში მიღებული ეს ძვირფასი საგურჯინო ფრთხილები შეახამდა მსახიობს და შეუძლებელს შეაძლებინებდა. მითუმეტეს, რომ კოტე მარჩანიშვილთან შემოქმედებითი კონტაქტი ტოლერის პიესაში მონაწილეობით არ დამთავრებულა. ევა ბერგის შერდეგ იმ სპექტაკლში, რომელშიც უშანგი ჩხეიძე, შალვა ღამბაშიძე, თამარ ქავჭავაძე ქმნიდნენ ოტელოს, იაგოს, ემილიას დაუვიწყარ სახეებს, ელენე სიბილას დეზდემონას როლის შესრულება დაეკისრა. და აი, იაგოს შემქმნელის, უშანგი ჩხეიძის მოგონება ოტელოს და დეზდემონას ერთ-ერთი სცენის თაობაზე — „ამ სცენაში ისეთი ინტიმური სანუკვარი გრძნობა და დამოკიდებულება მოსჩანდა ახლად-შეუღლებულ საყვარელი ადამიანებისა, ისეთი სულიერი სიახლოვე და სიწმინდე, რომ საბუღალდე ჩამარჩა მესხიერებაში, იშვიათად ნახავთ რომელიმე სცენაზე ისეთ სადა და ადამიანურ დამოკიდებულებას ოტელოს და დეზდემონას შორის რომ იყო, მარჩანიშვილის მიზანსცენამ ხელი შეუწყო ღამბაშიძეს და სიბილას გულწრფელად და უბრალოდ განესახიერებინათ ზემოთხსენებული სცენა“. ელ. სიბილას დეზდემონა მიიღო და იწამა მკურნებელმა, კოტე მარჩანიშვილი კი რომელიც გულწრფელად ულოცავს მსახიობს წარმატებას, უკვე ახალ სიურპრიზს უშაადებს მას, ამის შესახებ თვითონ ელენე სიბილა იგონებს: „დღეს უშანგი თამაშობს ყვარყვარეს, მე და ჩემი მეუღლე კვლავ პარტერში ვხსენდვართ და მოუთმენლად

ველით ფარდის ახდას... დამთავრდა პირველი მოქმედება, რეჟისორის თანაშემწე ადელკეზელა შემოიჭრა ხალხში — მარჩანიშვილი გიხმობო, — სწრაფად გავიკვლიე გზა ხალხით გაქედელ დარბაზში და წამში კულისებში გაჩნდი. „მე ვიცი რომ გიყვარავი, მანასადამე რასაც ვთხოვ შემისრულებ?“ — მეუბნება კოტე „თუ მიბრძანებთ, ქანდარიდან პარტერში გადავვარდები“, ვასახობი, — „არა, ეს შერე, ჭრე კი ლირსა უნდა ითამაშო, უკვე სერიოზულად მეუბნება კოტე — „თუ თქვენ გნახავთ, დიდი სიამოვნებით“, ვამბობ და პარტერისაკენ მივიჩქარი. „სად მიბიხარ, ახლა უნდა ითამაშო, ცეცილია წუწუნავა ავად გამხდარა, გვიან შეგვატყობინეს, სპექტაკლი უნდა იხსნა“, ადელკეზელისაგან სულს ვეღარ ვითქვამ, — „არაფერია, ლენა, მეც სრულად შემთხვევით მომიხდა ყვარყვარეს თამაში, ყორფილიანის ავადმყოფობის გამო, სპექტაკლსაც იხსნი და კიდევ ერთ კარგ როლს შეიძენ“ — მეუბნება უშანგი... კარგით, ოღონდ გეშუღარებთ, თქვენ ნუ მიუყრებთ, ვეუბნები კოტეს. — „არა მე საქირო საქმე მაქვს, ახლავე ხალხში მივდივარ, უთხარით ეტლი მომიშალდნ“, — ანუნებს ვილაცას კოტე. მხოლოდ ერთხელ მომატყუა საყვარელმა მასწავლებელმა, იგი არ წასულა თეატრიდან და პოლიკარზე კაპაბაძესთან ერთად თურმე თავისი ლოჟიდან მიყურებდა. დამთავრდა სპექტაკლი, კოტე მკოცნის, თან ტაშს მიკრავს, მკოცნის პოლიკარზე, „ძალიან კარგია, ძალიან, კიდევ ერთი ლირსა დაიბადა, სულ სხვანაირი ლირსა“, ამბობს დიდებული ავტორი“.

ელ. სიბილას ლირსამ, რომლის პირველმა გამოჩენამ სცენაზე მარტო მაყურებლების კი არა, სპექტაკლის მონაწილე სცენაზე მყოფი მსახიობების გულიანი სიცილიც გამოიწვია, სცენური არსებობის უფლება მოიპოვა, უკვე შექმნილობდა მსჯელობა მსახიობის დიპლომაზე, განსხვავებული სახეების შექმნის უნარზე. დეზდემონას შემდეგ, თუნდაც ნაუბრათყვად, მსახიობის შეყვანა მძაფრად სატირულად სპექტაკლში, ლირსას აშკარად გროტესკულ როლზე დიდი რეჟისორის მიერ მსახიობში სხვა ხასიათის მონაცემების განჭვრეტას ნიშნავდა. ეს აზრი კი საბოლოოდ განმტკიცდა, როდესაც ელენე სიბილა მარჩანიშვილის კიდევ ერთი ჩინებული სპექტაკლის („შისი დაბნელება საქართველოში“) შეუცვლელი პერსონაჟი გახდა. მართლაც, მარეხი სიბილას განსახიერებთ ელისაბედ ჩერქეიშვილის, ნიკო გოცირიძის, ტასო აბაშიძის, ვასო გოძიშვილის შეხმატკობილებული ანსამბლის განუმორებელი წევრი შეიქმნა. სპექტაკლში, რომელიც ძველი თბილისის განუმორებელ სურათებს გვიხატავდა, სიბილა — მარეხის და



ევა ბერგი—ელენე სიბილა
(„ჰოპლა, ჩვენ ვცოც-
ხლობთ“)

გოძიაშვილ-ჩემშაკოვის სიმღერები უჩვეულოდ ხალისიან განწყობას ქმნიდა, მათი განცდები და ურთიერთისადმი განუზომელი სიყვარულის მტკიცება მძაფრად კომედიურ ხასიათში ვითარდებოდა და ძველი თბილისის უმიზეზოდ ატეხილ ორომტრიალში, ქალაქისა და სოფლის კოლორიტულ პერსონაჟთა და შავგულიძისეული დიდებული კინტოს ფონზე ისეთ გადამდებ სიცილს აღძრავდა, ემოციების ისეთ ზღვაში გადაჰყავდა მაყურებელი, რომ ჭეშმარიტი შემოქმედების მოწიარედ ხდიდა.

მსახიობის საბედნიეროდ მოხდა ისე, რომ სიბილას მონაწილეობის მიღება მოუხდა კოტე მარჯანიშვილის სხვა დადგმებშიც, იმ სპექტაკლებში, რომლითაც თავის დროზე სათავე დაუდგინა ახალი საბჭოთა ქართული თეატრის მხატვრული პრინციპების დამკვიდრებას. მაშინ როდესაც კოტემ ეს სპექტაკლები აღადგინა თავის ახალ თეატრში. ასეთი გახლდათ „ცხვრის წყარო“, სადაც მსახიობი პასკვალას როლს ასრულებდა.

სიბილას მიერ შესრულებულ ბრძენი ქაბუკის ბაროკ სპინოზას სახეში მკაფიოდ ვლინდებოდა თვით სიბილას შემოქმედებითი სწრაფვა და იმავე დროს ორგანულად ერწყმოდა მარჯანიშვილის შედეგების „ურიელ აკოსტას“ ღრმად დრამატულ ატმოსფეროს.

ელენე სიბილას მრავალი წლის მანძილზე ვხვდებით სპექტაკლების მთვარ როლებში, ეს არის ვ. უშუბიკაშვილის სპექტაკლის „ფიგაროს ქორწინების“ პერსონაჟი სიუზონ — ხალისიანი, ტემპერამენტით აღსავსე ქალიშვილი, ფიგაროს ღირსეული თანამებრძოლი. თანამედროვე გმირი აიშვიკი, ჩადროსხმული აქარელი გოგონა, რომელიც კარგად გრძნობს ახალი ცხოვრების

ძალას და მისი დამკვიდრებისათვის მებრძოლთა რიგებში ღებება, გავისხენოთ ლუიზა, ღრმა ლირიზმით აღბეჭდილი სცენური სახე შიღერის დრამიდან „ვერაგობა და სიყვარული“, რომელიც თანაგრძნობას აღძრავდა მაყურებელში ღარიბი მუსიკოსის მიღერის ქალიშვილის დრამატული ბედისადმი. მაღალი წოდების წარმომადგენელთა აღვირახსნილი ცხოვრების ფონზე სიბილას გმირი გიჟიდავდათ კეთილშობილი თავდაპეტით, ფერდინანდისადმი გულწრფელი სიყვარულის განცდით.

ძნელად თუ დაივიწყოს მხახველმა მის მიერ განსახიერებული ძველი თბილისის პერსონაჟები, ამიტომ იყო, რომ სწორედ თბილისური მანკის მებოტე პოეტს და ქართული თეატრის დიდ მოამაგეს იოსებ გრიშაშვილს ელენე სიბილას შესახებ უთქვამს: „...სიბილა ერთნაირი ეუხით გამოდის სცენაზე, როგორც კომედიაში, ისე დრამაში, კომედიაში მუდამ ცქრიალა, კისკისაა, მისი სცენაზე გამოჩენა გაწაფხულსა ჰგავს, ასევე მომზიბვლელია დრამაში, მისი ცრემლები მაყურებელში გადადის და ყველას — დიდსა და პატარას, თვალი ცრემლით ენამება“.

მართლაც, სისადავე, უბრალოება, ხშირად ნამდვილი დრამატიკაში ახასიათებდა მის ქალებს და უფრო მეტად ქართველ ქალებს. ასეთი იყო სოციალური უთანასწორობის მსხვერპლი დარიკო („ნინოშვილის გურია“), რომელსაც მხოლოდ ერთხელ და ისიც სიკვდილის წინ, აღმოხდება გულიდან შემწარავი პროტესტის ხმა. და აი, ისევე მსხვერპლი ბატონყმური ურთიერთობისა, ახალგაზრდა, სიცოცხლით აღსავსე თამრო („ჩატეხილი ხიდი“), ბედნიერების მოლოდინში ასე ენაწყლიანად რომ აჰიკიკიებულა,

მერე კი შეგინებული ცხოვრების დაღს რომ დაუსახიჩრებია.

ელენე სამხარაულიძე

მას შეეძლო დამაჩერებლად გადმოეცა სრულიად საპირისპირო ხასიათთა განწყობანი. თუმცა მათში აშკარად შეიცნობოდა ელენე სიბილასათვის დამახასიათებელი შესრულების მანერა, ინტონაცია, მაგრამ განსხვავება მაინც აშკარა იყო, მაგალითისათვის გავიხსენოთ ოლიას სპექტაკლიდან „უბრალო გოგონა“. იგი გვიხატავდა თანამედროვე ქალიშვილის ხასიათს. მსახიობი თითქოს მთელი არსებით შეიგრძნობდა თავისი გმირის გრძნობათა სამყაროს და საინტერესოდ, ცოცხლად წარმოგვიდგენდა მისი ცხოვრების სურათებს. იმავე პერიოდში ითამაშა სიბილამ ნაპოლეონ ბონაპარტეს დის კაროლინას როლი სპექტაკლში „მადამ სან ფენ“. სხვა მსახლით ნაძერწიაო, რომ იტყვიან, სწორედ ასე აღიქვებოდა სასახლის კარის გაბღენძილი მანდილოსანი, რომლის სახეზე ხაზგასმული სერიოზულობა და შევლედულობა შეზავებულიყო. ყოველივე ეს იუმორით იყო დამშვენებული. და მართლაც, სხვა სამყაროდან მოსული გმირი გახლდათ. სხვა სოციალური ნიშნის მატარებელი ადამიანი, რომლის მიმართ მსახიობი თითქოსდა ირონიულად იყო განწყობილი.

არაქნის გომბი

1961 წლის ივლის-აგვისტოში ჩეხოსლოვაკიასა და უნგრეთში გავემგზავრეთ ტურისტებად.

კუბეში სამნი ვართ: აკაკი ხორავა, მისი მეუღლე ნინა ალექსი-მესხიშვილი და მე.

დილის 6 საათია. ჩვენი მატარებელი სასაზღვრო ქალაქ ჩოზიდან ჩეხეთის საზღვარზე გადავიდა და საბაქოსთან გაჩერდა.

გაირფრავია, წკრიალა ცა. არ მეძინებდა, თავზე შეწარი მაფარია და გარინდებულ ვარ, რომ ჩემს საპატრიო თანამგზავრებს ძილი არ დაეუფრთხო. ვიგონებ ჩვენს წამოდგენას ჩეხეთის ეროვნული გმირის იულიუს ფუჩიკის ცხოვრებაზე, ვიგონებ ფაშისმის წინააღმდეგ მათი ბრძოლის ეპიზოდებს და განსაკუთრებით მყუდრო და მიმზიდველი მეჩვენება ეს სიჩუმე მაშინდელი სირენების შემზარავი წივილის, ტყეების ზუზუნის და აფეთქებების ფონზე.

ამის გაფიქრება ვეღარც დავასრულე, რომ იქაურობა საშინელი აფეთქების ხმამ შესძრა. შეშინებულნი წამოგხტით. ბატონი აკაკიც ფეხზე იდგა. საწოლებზე შუშის ნამსხვრევები და თეთრი სითხე ესხა.

— ეს ალბათ ტვინია, მაგრამ თავები რომ ყველას მთელი გვაქვს? — ვფიქრობ მე — ნეტავ რა მოხდა? ცრემლი მერევა.

— ოღონდ, ახლა დავბრუნდეთ მშვიდობით და აღარასოდეს ვახსენებ ჩეხოსლოვაკიას.

ბატონმა აკაკიმ ძლიერი ხელი თავზე გადამისვა და თავისი განუმეორებელი ხმით ჩაილულუნა.

ბოლო დროის ნამუშევრებიდან ცოცხლად შემორჩა მეხსიერებას მოქრისის როლი არჩილ ჩხარტიშვილის მეტად საინტერესო დადგმიდან „მოკვთილი“. ჩონთას დედის დრამატულ ხასიათში მსახიობი ისეთ სითბოს აქსოვს, მისი გმირი ისე კარგად შეეწყო პატრიოტული გზნებით გაცოცხლებულ პოეტური სპექტაკლს, რომ მის საუკეთესო სახეთა შორის დაიკავა ადგილი.

ეს პატარა ტანის ქალი, დიდი კრიალა თვალები რომ უმშვენებდა სახეს, მაყურებელს უზიარებდა თავის შემოქმედების დიდ სიზარულს, თავის ადამიანურ რწმენას სიკეთისადმი.

სამშობლოს მხურვალე პატრიოტი ელენე სიბილა სამამულო ომის მძიმე წლებში მებრძოლი ჯარისკაცების ხშირი სტუმარია, ასობით სამეფო კონცერტის აქტიური მონაწილე. სახელდახელოდ აგებული სცენიდან იგი ჯარისკაცებს სამშობლოს დაცვისავე მოუწოდებს, ეს არ არის ლიტონი სიტყვები. ამ მოწოდებაში ჩაქსოვილია მისი ფიქრი სამშობლოზე, მის მომავალზე, საყოთარ შვილს — 17 წლის დედისერთას ფრონტზე ისტუმრებს... შემდეგ კი იწყება შინმომსუვლელის დედის მოუშუშებელი სევდა, უძილო ღამეები... ნელ-ნელა ჩამოსცილდა იგი სცენას და სიცოცხლისთან დამაკავშირებელი ეს ძაფიც გაწყდა...

გარეანის პირველ გვერდზე:

გ. სუნდუკიანის „პეპო“ რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში (დამდგმელი რეჟისორი დ. ალექსიძე)

პეპო — ბ. ხიდაშელი, ზიმზიმოვი — ე. მანჯგალაძე

გარეანის მეოთხე გვერდზე

ლ. თაბუკაშვილის „ძველი ვალსი“ ე. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში (დამდგმელი-რეჟისორი მ. კუჭუხიძე).

გ. ბათიაშვილის „მარცვლები და დოლაბები“ შ. დადიანის სახ. ზუგდიდის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში. (დამდგმელი რეჟისორი ვ. ჩიგოგიძე)

ალ. ლორიას „ავტოპორტრეტი“ ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო თეატრში (დამდგმელი რეჟისორი ე. ჩაიძე)

ბეუტურა — გ. შერვაშიძე

ВЕСТНИК

ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ГРУЗИИ

(на грузинском языке)

Тбилиси — 1978

№ 3 (103)

ფასი 40 კაპ.
Цена 40 коп.

გადაეცა წარმოებას 20/VI-78 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა — 6

სააღრიცხვო-სავაჭრომც. თაბახი 6,8

ქაღალდის ზომა 72X108¹/₁₆

