

თეატრული

საქართველოს
საზოგადოებრივი
ტელევიზია

უმჯობეს

4

1978

729 / 2
1978
224



თეატრალური

ურთაუბე

4

1978

თბილისი-აგვისტო



რედაქტორი

ერემია ქარელიშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

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

რედაქციის მისამართი:

თბილისი-380007

კირივის ქ. № 11-ბ

ტელეფონი

99-90-96



თეატრის ნახევარი საუკუნე

ნახევარი საუკუნეა ცოცხლობს და მარად თვითგანახლებისათვის იბრძვის მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრი.

ნახევარი საუკუნე რამდენიმე თაობის გზაა. ამ გზამ ისინი მოზარდმაყურებელთა თეატრშიც გაატარა და სულიერად უფრო გამდიდრებული შეუერთა ცხოვრების დიდ მდინარეებს. დარჩათ ლამაზი მოგონებები თავიანთ ბავშვობაზე, პირველ თეატრალურ ხილვებზე, თეატრის უცნაურ სამყაროზე.

სოფლად მოზარდებს ბუხრისპიკრას უყვებოდნენ ხოლმე ათასგვარ ზღაპრებს და თქმულებებს

კეთილსა და ბოროტზე. სოფლის სამყარო მათში ნერგავდა ბოროტზე კეთილის გამარჯვებულ იდეას, უღვიძებდა ამაღლებულისა და მშვენიერის გრძნობებს. თბილისელ მოზარდებს კი სხვა ბედნიერებაც ჰქონდათ. კეთილმა ადამიანებმა მათ იმ ზღაპრული უცნაური და ლამაზი სამყაროს უშუალოდ ნახვის საშუალებაც მისცეს. შექმნეს თეატრი, სადაც მხოლოდ ბავშვები და მოზარდები დადიან. აქ ყველაფერი მათია — სცენაცა და პარტირაც; ფოიეცა და მის კედლებზე მოხატული სურათებიც.

ისტორიის მაჯისცემა იგრძნობა ამ კედლებზე. მოზარდთა თეატრის ისტორია გვიცქერის კედლებიდან. წარსულსა და დღევანდელ ადამიანებს შორის მყარდება რაღაც ფარული, თვალისათვის შეუშინეველი კავშირი. ასე ერწყმის ურთიერთს ძველი და ახალი, ისტორია და თანამედროვეობა, სულთა ერთობის ამ დიდ კავშირში საცნაურია ფაშთა ცვლაც და მის წიაღში დატრიალებული ქარტეხილებიც. პატარების ამ დიდ თეატრში ისტორიის მებრძოლი სული ტრიალებს. ამ თეატრის პირველი მაყურებლები ისევ ცოცხლობენ, ჭერაც ახსოვთ „ტომ სლოიერი“ და „რობინ ჰუდი“. არც მომდევნო თაობები ივიწყებენ თავიანთ პირველსა და ლამაზ თეატრალურ შთაბეჭდილებებს. ასე გრძელდება მოგონებათა ისტორია, მათი სულის სიღრმეში შემონახული სახე თეატრისა. მათ კარგად იციან, თუ როგორ დაიწყო ამ თეატრის ცხოვრება, როგორი გზებით უყრიდნენ საფუძველს ახალ



მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის პირველი სპექტაკლის „ფრიც ბაუერის“ მონაწილენი, ცენტრში სპექტაკლის დამდგმელი, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ა. თაყაიშვილი.



თეატრს გ. კუპრაშვილი, თ. თვალაშვილი, გ. დარისხანაშვილი, მ. ერგნელი, მ. ქორელი, ე. ციხისთავი, ქ. ჩენგლაშვილი, ბ. გამრეკელი, ე. ბარბაქაძე, ნ. ერისთავი, ე. მახარაძე, მ. ტყე-მალაძე, ბ. გამრეკელი, გ. ჭავჭავაძე, ა. გომე-რადელი, გ. შორაძანი, ნ. მიქაშაძე, გ. ლომია, ი. გვინჩიძე, შ. მუჟაჟაძე, ვ. კობელი, შ. სიხა-რულიძე, შ. ინასარიძე, ბ. სვანი, ა. ყიასაშვილი, გ. როსტომა, ნ. ილირიძე, გ. ჩახავა, დ. ქეიშვილი და სხვები. რა ვუყოთ, თუ ყოველი მათგანის ნიჭი და ღვაწლი ერთნაირი არ იყო, დრო-ჟამმა გამოაჩინა ვინ რა ღვაწლი დასდო მოზარდმა-ყურებელთა თეატრს, მაგრამ ამ თეატრის ის-ტორიის პირველ მშენებლებს გულწრფელად მიჰქონდათ თითო აგური მტიკივ ბლაგვრის ასა-შენებლად. საერთო გულით ქმნიდნენ იმ თაღს, მტიკივ საფუძველი რომ ჩაუყარა ალ. თაყაი-შვილმა, მაგრამ როგორც სენეკა ამბობს, ეს თა-ლი „ჩამოინგროდა, რომ ერთი ქვა არ ამგ-რებდეს მეორეს!“

ამ საშვილიშვილო საქმის წაამწყებთა შო-რის იყვნენ დ. ანთაძე, გ. მიქელაძე და გ. სუ-ლიაშვილი. ამაოდ არ დაკარგულა მათი შრომა და ამაგი. თეატრის ისტორიის საწყის პერიოდ-ში მოზარდთა თეატრისადმი ინტერესის გაღვი-ძებაში, საზოგადოებრივი აზრის მომზადებაში, ჯანსაღი ატმოსფეროს შექმნაში, თეატრის სა-ფუძველების ფორმირებაში გარკვეული როლი შეასრულა მარკ ტვენის „ტომ სოიერმა“. ნ. ზაიცუკის „რობინ ჰუდმა“, ნ. საცის „ფრიც ბაუტერმა“. შემდეგ მათ შეემატა ვ. კურდიუმო-ვის „კაცი შავი სათვალღებით“, ვ. კობელის „გოჩა“ და ასე თანდათან გამოიყვითა თეატრის სახე. მაშინ თეატრის დირექტორი იყო ე. ზე-დგინიძე. მხატვარი მ. გოცირიძე, პედაგოგიური ნაწილის გამგე ქ. ჭულელი, ლიტერატურული ნაწილის ა. დვინიაშვილი.

თეატრის დაფუძნებას, ფორმირებას, მხატვ-რული ორიენტირის შემუშავებას ალ. თაყაი-შვილი მეთაურობდა. იგი იყო ნამდვილი მესაქე თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებისა. მან მთელი ეპოქა შექმნა ამ თეატრის ისტორიაში. თეატრის ცხოვრებაში დიდ როლს ასრულებდა სამხატვრო-პოლიტიკური საბჭო, რომელსაც ერ. ქარბელიშვილი ხელმძღვანელობდა.

ასე დაიწყო მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრის ისტორია. შემოქმედებაში ერთბაშად, უსაფუძვლოდ არაფერი არ იქმნება და მით უფრო უცნაური იქნებოდა გვეფიქრა, რომ თე-ატრის შესადგენ რთული პროვოლი ერთი დაკვ-რით შეიქმნებოდა. თეატრი გულდაგულ მიზ-ყვებოდა ქაშთა სვლას და ეს იყო მისი უპირვე-ლესი დამსახურება. თეატრი თანადროლოლობას გრძნობდა და ცდილობდა არ მოწყვეტოდა მას. მათყურებელთა დარბაზიდან ისმობდა ახალი დრო-

ის მაჩისცემა, ნორჩ მათყურებელს თეატრში მოჰქონდა სიახლე, მოჰქონდა ის, რასაც მხოლოდ ვალი ჰქონდა. თეატრის რეჟისურა და მსახიო-ბები ყურს უგდებდნენ ახალ თაობათა ფეხის ხმას, კვალში მიჰყვებოდნენ ცხოვრებას. ხში-რად ეს ეტიკეტიური ცხოვრების ავანგარდშიც იდ-გნენ.

თეატრიც ისევე ცვალებადია, როგორც ცხოვ-რება და მოზარდების ეს ლამაზი თეატრიც აარეთბებელ შემოქმედებულთა ცხოვრების ტალღებში. ოღონდ ეს არის რომ მას არასო-დეს არ დაუკარგავს სწორი ორიენტირი, არასო-დეს არ შებღალულა მისი შემოქმედებითი ზნე-ობა. ამას განაპირობებდა გემის ნაკადი კაპი-ტანი ალ. თაყაიშვილი, რომელსაც შეუმცდარად მიჰყავდა თეატრი მოზარდთა გულებისაკენ. ამ დიდ საქმეში გვერდით ედგნენ გ. კუპრაშვილი, თ. თვალაშვილი, გ. დარისხანაშვილი, მ. ერგნე-ლი... და შემდეგ, თეატრის შემომამტებულ მსახი-ობთა ახალი ნაკადი ვ. არეშიძის, ი. ნინუას, ალ. კაქუაიშვილის, ნ. სიბილას, დ. ცხაკაიას, ნ. ხო-რავას, მ. ჭავჭავაძის, ი. დონაურის, გ. დეი-საძის და სხვათა სახით.

თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების პირველ ეტაპზე ერთბაშად მრავალი პრობლემა გაჩნდა. ცოტა იყო ქართული თეატრი. უამისოდ კი ძნე-ლი გახლდათ თეატრის ნამდვილი წარმატება. თეატრს დიდ სამსახურს უწევდა რუსული დარ-მატურგია, მაგრამ ქართული მოზარდმაყურე-ბელთა თეატრი უპირველესად თავის „შინაგან წყაროებს“ უნდა დაყრდნობოდა. ასეც მოხდა. თეატრში თანდათან ფეხი მოიდა ეროვნულმა მწერლობამ. ომამდელი თეატრის მივლ საერ-პერტუარო ცხოვრებას სათავეში ედგნენ ა. თა-ყაიშვილი და ბ. გამრეკელი. ისინი იყვნენ თით-ქმის ყველა სპექტაკლის დამდგემლები. სცენაზე გაჩნდა შ. დადიანის „ბოთე და კუსპარა“. კ. ბუაჩიძისა და ს. მთვარაძის „აურიე რგოლი“, დ. ქონჯაძის „სურამის ციხე“, მ. ჯავახიშვილის „არსენა მარბდელი“, გ. ნახუციშვილისა და ბ. გამრეკელის „ნაცარქქია“, გ. ნახუციშვი-ლის „ლადო კეცხოველი“ და „პატარა მეომ-რები“, ა. წერეთლის „პატარა კახი“, ნ. ლომო-ურის „ქაჯანა“ და სხვა.

რეპერტუარიდან ჩანს, რომ თეატრი ესწრაფო-და გამოესახა ღრმა სოციალური პროცესები,, ეჩვენებინა წარსული ცხოვრების არა მარტო მძიმე სურათი, არამედ მკაფიოდ და ნათლად აესახა რევოლუციური ბრძოლების გმირული ეპოპეა: რომანტიკული საწყისის („ლადო კეც-ხოველი“, „პავლე კორჩაგინი“) წარმოჩენით იზრდებოდა თეატრის თვალსაწიერი, მაღლდე-ბოდა მისი ხედვის მანშტაბები, მაგრამ უმთავ-რესი მაინც ზეაწუთლის, პოეტურის, გმირულის გამოხატვა იყო. იგი მოზარდ მათყურებელში იწ-



ვედა კეთილშობილურ გრძნობებს. აღძრავდა გმირობისა და ვაჟკაცობის სურვილს.

როგორც მთელი ქართული თეატრისათვის, ისე მოზარდმაყურებელთა თეატრისათვის, დიდი გამოცდა იყო ომის წლები. თეატრის მუშაობაც ამ დიდ მოვლენას დაუკავშირდა. ყველაფერი, რაც თეატრის სცენაზე იდგმებოდა, ბოროტე კეთილის გამარჯვების იდეას ემსახურებოდა. ზოგჯერ არაპირდაპირი გზით ამხელდა თეატრი ძალადობასა და ბოროტებას, მაგრამ ყველა შემთხვევაში მხილების მიზანი მაყურებელისათვის გასაგები იყო. მოზარდი მაყურებელი ზუსტად გრძნობდა ბოროტის აღრესატს. თეატრმა იმ მღელვარე დღეებს ზიუძღვნა ა. კაქკაიშვილის „გაიადარი“, მ. ალიგვირის „ზღაპარი სიმართლესზე“. თანადროულად უღერდა გ. ნახუცრაშვილის „პატარა მეომრები“, კ. გოგაშვილის „ფარავნული ქაბუჯი“, ძმები ტურტებისა და შენიშინის „მშობლიური მიწა“ და სხვა სპექტაკლები.

დამთავრდა მოზარდმაყურებელთა თეატრის ისტორიის რთული და მრავალმხრივად საინტერესო პერიოდი, თეატრმა აღიარება მოიპოვა. მაყურებელმა შეიყვარა თეატრი. თეატრმა მონახა თავისი ადგილი ქართული საბჭოთა თეატრის დიდ ოჯახში. ამ დიდი და საშვილიშვილო საქმის წარმატება დაღად განაპირობა არა მარტო იმან, რომ მაყურებელში ფართო აღიარება და პოპულარობა მოიპოვეს გ. კუპრაშვილმა, თ. თვალაშვილმა, მ. ერგენულმა, გ. დარისპანაშვილმა, ვ. არეშიძემ და სხვებმა, არამედ იმის გამოც, რომ თეატრს მრავალი წლის მანძილზე სათავეში ედგა ალ. თაყაიშვილი.

ალ. თაყაიშვილმა კარგად იცოდა, რომ „ბავშვებისათვის უნდა ითამაშო ისე, როგორც დიდებისათვის. მხოლოდ გაცილებით უკეთესად. უფრო გულწრფელად და ფაქიზად“ (სტანისლავსკი). მაყურებელმა შეიყვარა თეატრის გულწრფელი და ფაქიზი ხელოვნება. ალ. თაყაიშვილისათვის ეს იყო დიდი სიხარული და იმედი.

ახალ თეატრს მარტო კარგი სპექტაკლი ვერ შექმნიდა. საქირო იყო ერთიანი იდეურ-საქონური მრწამსის გამოუმუშავება, საკუთარი ესთეტიკური პრინციპების თანმიმდევრული დაცვა და გაღრმავება, „პირველ რიგში, — წერდა ალ. თაყაიშვილი, — რა თქმა უნდა, გარკვეული უნდა ყოფილიყო ახლდშექმნილი თეატრის შემოქმედებითი სახე — საბავშვო თეატრის სპეციფიკა, მისი იდეურ-შემოქმედებითი მისწრაფება“. ამ დიდი მისიის შესრულება კი შეუძლებელი იყო სწორი საერთაერთაო პოლიტიკის შემუშავების გარეშე.

მიუხედავად იმისა, რომ კარგი პიესები ცოტა იყო, ამ პერიოდის ქართულ საბავშვო დრამატურგაშიც აისახა მწვავე კლასობრივი ბრძოლა და, საერთოდ, ახალი ელფის მნიშვნელოვანი მომენტები. ამახ წარმოადგენა სცენაზე მოთხივდა დიდ ტაქტს ახლდშოქმედებას — სცენაზე უნდა ასულიყო ახალი აღმნიანი. ხსიათის ფორმირების რთული პროცესის ჩვენება დიდ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. ბუნებრივია, ბავშვის სული, მისი ფსიქიკა ბოლომდე ვერ ჩასწვდებოდა კლასობრივი ბრძოლის სიღრმეებს, მაგრამ საქირო იყო გმირობის იმგვარი ჩვენება, რომ მასში აღზრდილიყო „ამ გმირობის სიმშვენიერის გრძნობა“ (გორკი).

მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ცხოვრებაში, წინა ათწლეულისაგან განსხვავებით, ახალი ნაკადი უფრო თვალსაჩინო გახდა 60-70-იან წლებში. მართალია, თეატრის განვითარების ამ ეტაპზე ზოგჯერ იგრძნობოდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრისათვის ხელოვნურად გართულებული ფორმების ძიების ცდები, ზოგჯერ თეატრს იტაცებდა თავისი „პროფილიდან გასვლის“ ტენდენცია, მაგრამ ამ პროცესშიც იკითხებოდა თეატრის სურვილი მკვეთრად გამიჯნოდა ტრადიციონიზმის დანაშრევებს, გაბედულად მოქმედნა ახალი ფორმები, რათა უკეთ გამოეხატა თანამედროვე, ერთბო ინფორმირებული თაობების სულიერა მისწრაფებები.



სცენა სპექტაკლიდან „ქონკია“

მოზარდთა გემოვნების, ინტერესების სწრაფი ცვლადობა თეატრისაგან მოითხოვს გამახვილებულ ყურადღებას, რათა არაფერი გამოჩინეს, არაფერი გამოეპაროს, ყური მიუგდოს თაობების გულისცემას, ეცადოს ღრმად ჩასწვდეს თაობათა სულიერი ცხოვრების არსს, იყოს და მარტო მესიქვე, არამედ წინამძღოლი და გზამკვლევი. ამოცანა დიდია, ფართოა პრობლემის წრე. ბუნებრივად, თეატრს არ შეუძლია ერთბაშად უპასუხოს ყველა კითხვას, გადაწყვიტოს ყველა პრობლემა, მაგრამ უნდა იგრძნობოდეს დაინებული სწრაფვა ესთეტიკური იდეალთან მიახლოებისა. ამ მხრივ არის საინტერესო და სასურველი მოზარდთა თეატრის ცხოვრება. თეატრის სცენაზე დაიდა სპექტაკლები, რომლებშიც იგრძნობოდა პროფესიული კულტურა, ოსტატობა, მკაფიო აზროვნება. სპექტაკლების ხასიათში კარგად იკითხებოდა ანსამბლურობა, რეჟისორული აზროვნების სამწიგნობრე და სინათლე. ასეთი იყო თ. მალაღვილის რამდენიმე წარმოდგენა.

მოზარდ მსაუბრეებთან თეატრს დაჩნდა თ. ჩხეიძის ხელი. მან თეატრში მოიტანა სადა, ფსიქოლოგიური სიპართით ამადლებული მეტაფორული აზროვნება, მისი სპექტაკლები ერთ მთლიანობაში დანახული მხატვრული მოვლენა იყო. მათში ღრმად გამოიკვეთა აქტიორულ ურთიერთობათა რთული საშუარო. თითოეული მათგანი წარმოადგენდა ონდივიდს, მოწინავესა და წაყვანს, მაგრამ ამასთანვე მოუტივლებელი ნაწილიც იყო საერთოსი. ასეთი გახლდათ დ. კლდიაშვილის „უბედურება“ და „ღარისპანის გასაქირი“. თეატრმა საიუბილეო სეზონში ყველა დადგინა სპექტაკლები და ეს შემთხვევითი არ არის. თეატრს მასში ავლენს თავის მხატვრულ მოზიციას. პრინციპული მნიშვნელობა აქვს დ. კლდიაშვილის პიესების განახლებას, რადგან იგი ორგანულად უკავშირდება თეატრის ბოლო წლების საუკეთესო სპექტაკლს „ქაშუშების გაქირვებას“. ამ მოვლენებს შორის არის ღრმა კავშირი და იგი თ. ჩხეიძისა და შ. გაწერელის რეჟისორული აზროვნების სტრუქტურის სიახლოვესაც მიუთითებს.

თეატრში უკვე მრავალი წელია მუშაობს შ. გაწერელია. ჭერ რიგით რეჟისორად, ხოლო შემდეგ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად. მის სპექტაკლებში მკაფიოდ ჩანს რეჟისორის დაინებული ძიება, შრომა და თავდადება. ყოველი დეტალი, ხატოვანი შიხანსცენა თუ ნიუანსი შესრულებულია ზუსტად, სახიერად, აზრანად. რეჟისორი მუდამ ძიებს ახალს, მანამდე მიუყვლივებს და უხლავს, იგი ისწრაფვის გამიფროს და განაზოგადოს უარყოფითი მოვლენის მამხილებელი აზრი. ძიებათა რთულ პროცესში ზოგჯერ მეთად გაბედულიც არის,

როცა მიმართავს რეჟისორული მეტაფორული ტავტოლოგიას, მაგრამ მეტაფორას აზროვნულ ფუნქციას უყვლის, ხოლო ფორმას სელულუბუნებს სტოვებს. თამამად სწევებს დიდ ამოცანას. მიღწეულია ძლიერი სცენური ეფექტი. მთავარია არა ვიზუალური ეფექტი, არამედ მისი ღრმა შინაარსობლივი განვინილობა. ამის საუკეთესო მაგალითია „ქაშუშების გაქირვება“. ეს არის, საერთოდ, ქართული თეატრის უკანასკნელი ათწლეულის საუკეთესო სპექტაკლი. განსაკუთრებულია მისი მნიშვნელობა მოზარდ მსაუბრეებთან თეატრისათვის. სპექტაკლი ქმნის სცენური აზროვნებისა და ოსტატობის ისეთ დონეს, რომ იგი თეატრის სამიწე წერტილად იქცევა, მის სიმაღლეს შესცქერის თეატრი და ცდილობს არ დაეშვას ქვემოთ.

შ. გაწერელის გამორჩეული შრომისპოვნეობა, დისციპლინირებული და ორგანიზებული მუშაობა ერთობ საშური თვისებაა, რომელიც ბევრ რეჟისორს აკლია. იგი კარგად გრძნობს დროის მაქისცემას, თეატრალურ ტენდენციათა პულსაციას. შ. გაწერელია ცდლობს მოზარდებისათვის შექმნას სპექტაკლები, რომელიც მათ არა მარტო აზროვნებრივად გაამდიდრებს, არამედ ესთეტიკურადაც აამადლებს. ასეთი იყო შ. გაწერელის ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი — ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ (თეატრში ადრე თ. ჩხეიძემ წარმატებით დადგა ვაჟას „სათაგური“). ენერგულ, ძლიერ, ფარო მალასტებში გადაწყვეტილი სახე სპექტაკლისა მსაუბრეებში ზრდიდა საკეთის, ვაჟაკობის იდეალს. წარმოდგენა ორიგინალურად იყო გააზრებული, ყოველ სცენას აჩნდა ახლის მამიებული რეჟისორის ხელი.

მოზარდ მსაუბრეებთან თეატრში მოვიდნენ ახალგაზრდა მსახიობები, მათ ახლა თათქმის წაშყვანი მდგომარეობა უჭირავთ. საშუალო და ახალი თაობის მსახიობებს შემოქმედებით ერთიანობას დავიკრებთ წარმართავენ დირექტორი ვ. ლომიძე და მთავარი რეჟისორი გაწერელია. ხანგრძლივი წლების მანძილზე სალიტერატურო ნაწილის გამგედ მუშაობს მ. ცხოშარია.

ნახევარი საუკუნე ერთი ადამიანის სიცოცხლიც არაა, მაგრამ ახლა ძნელია განვაჯღვროთ რამდენი ადამიანის სიცოცხლე გაიხარჯა ამ თეატრის შემოქმედებისა და ორგანიზაციული ცხოვრებაში. თეატრიდან უკვე წავიდა მისი უფროსი თაობა, თითქმის გუშინ იყო მათ მისიან წლებში რომ შეუერთდა ახალგაზრდობა. მისიანელებს ახლა უფროსი თაობის ადგილი უჭირავთ. ასე გრძელდება ესტავტა.

ჩვენ ვვჭრია, რომ არასოდეს არ შეწყდება თაობათა ეს დინება, რადგან უწყვეტია და მარად მოძრავი თეატრის გზა. ღრმად აქვს გადგმული ფეხვი ხალხის გულში, იქიდან იღებს სასრდოს და მერე ხალხსვე უბრუნებს თავის ნათელ შემოქმედებას.



თეატრი და დრო

კომედი ხალხის ხელოვნება მუდამ იყო და კვლავაც დარჩება თავისი ქვეყნის, თავისი ერის პოლიტიკურ ცხოვრებასთან მჭიდრო ურთიერთკავშირში. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ხელოვნება მოწოდებულია ასახოს სახელმწიფოებრივი ცხოვრების პერაპეტობები, თუმცა, იმის გამო, რომ პოლიტიკური, სახელმწიფოებრივი ცხოვრება ამითუ იმ ისტორიულ ეტაპზე გადაწყვეტ როდს თამაშობს საზოგადოების ყოფაში, ხელოვნებას არ ძალუძს მოახდინოს მისი მორალური მიზანსწრაფვის, ისტორიული პირობებით მყაცრად განსაზღვრული ტენდენციების იგნორირება. პოლიტიკური კურსის ნებისმიერი ცვლილება ავტომატურად ცვლის მხატვრული აზროვნების მიმართულებას, ცვლის ამა თუ იმ მიუხედავად გააზრებას, გადაწყვეტას.

მაგალითისათვის შევვიძლია დავასახელოთ გამოჩენილი ტრაგიკოსის ლოურენს ოლივეის მიერ ოტელოს გააზრება, რომელიც განსაზღვრულმა პოლიტიკურმა ტენდენციებმა აიძულეს შექსპირის პიესაში დაეანახა შვეციანანის მიერ თეთრი ქალის სიყვარულის უფლებებისათვის ბრძოლის ტრაგედია.

თუ ყოველივე ზემოთქმულს ქართულ თეატრს მივუსადაგებთ და შევეცდებით გამოვქცნოთ მისი პეროიკულ-რომანტიკული საწყისები (ქართული ხალხის ისტორიულად ჩამოყალიბებული მისწრაფებანი გმირულისადმი, რომანტიკულისადმი, მისწრაფებანი გამოწვეული კონკრეტულ პოლიტიკური ატმოსფეროთი, როცა საქართველო, ერთადერთი ქრისტიანული ოაზისი მუსულმანური სახელმწიფოების რკალში, უხსოვარი დროიდან მოყოლებული, უმღერდა და ადიდებდა საგმირო რომანტიკას, როგორც უმაღლეს სათნოებასა და სიკეთეს), მაშინ ნათელი გახდება, ჩვენი საუყუნის 20-იან წლებში თუ რატომ ჩამოყალიბდა ქართული თეატრი პეროიკულ-რომანტიკული ტიპის თეატრად. იმ ხანებში ქართულ თეატრს სათავეთი ედგენ საბჭოთა თეატრის ისეთი გამოჩენილი ოსტატები, როგორებიც იყვნენ კოტე მარჭანიშვილი და სანდრო ახეტელი და მყურებელთა ის

თაობა, რომელიც ესწრებოდა მათს პრემიერებს, თეატრალური ხელოვნების ამ უდიდეს დღესასწაულებს, ვერასოდეს დაივიწყებენ „ცხვრის წყაროს“, „ურიელ აკოსტას“, „ანზორს“, „ყაჩაღებს“ და სხვებს. ეს ის სექტაკლებია, რომლებშიც მსახიობთა ბრწყინვალე თამაში ზენიტს აღწევდა და პეროიკულ პათოსს ამკვიდრებდა. ეს სექტაკლები განსხვავებულია იყო ეპოქის ნამდვილი რომანტიკით. 30-იანი წლების თეატრალური მოსკოვი მქუხარე ტაშით აწილდებოდა მათ; ეს ის სექტაკლებია, რომელთაც ხელოვნების დიდმა მცოდნემ ა. ვ. ლუნაჩარსკიმ მრავალი საქებარი ხატუვა მიუძღვნა. დიახ, იმ პერიოდის ქართული თეატრი იყო ქემ-მართად პეროიკულ-რომანტიკული სტილის თეატრი, რომელიც გასცდა რესპუბლიკის ჩარჩოებს და მთელი საბჭოთა თეატრის საკუთრებულ იქცა. იმხანად, სადაც კი მიმდინარებდა ქართული თეატრალური კოლექტივების გახტაროლები, ყოველთვის ხვდებოდნენ მყურებელთა დარბაზის შესაფერ განწყობას, მის აღფრთოვანებულ რეაქციას.

დღეს მყურებელსა და თეატრალურ გმირს სრულიად სხვა დამოკიდებულება აქვთ ერთმანეთის მიმართ. მეცნიერებისა და ტექნიკის არნახულმა განვითარებამ თითოეულ მათგანს დღეს დღის, მსოფლიოს ბედ-იღბლის მეტისმეტად დიდი პასუხისმგებლობა დააქისრა. მყურებლის წარმოდგენაში რომანტიკული გმირი ჩამოვიდა პედესტალიდან, იქცა იმავად ადამიანად, როგორც ჩვენი მეზობელი, გახდა ისეთივე, როგორც ყოველი ჩვენგანი.

თანადროულობას მხრებში ჩაუვლია ჩვენთვის ხელი, ისინამდვილე გვაჭადოებს თავისი სიახლოვით, სხევე, როგორც ოიდაპოსის იტაცებს მოვლენათა დაუძლეველი ბედისწერა. დღევანდელ მყურებელს სურს თეატრში იხილოს არა ამაღლებული, მიუწვდომელი გმირი, არამედ პარტიში მჭდომი ადამიანი, მგარძნობიარ აღმატანი, რომელიც იტაცება, ისწრაფვის, იბრძვის ისევე, როგორც ამას აკეთებს ყოველი ჩვენგანი.

ამიტომ „რეალისტურ“ და „რომანტიკულ“ თეატრებზე კამათი არასწორია, რადგან, ხელოვნების ფილოსოფიის თვალსაზრისით, ეს ორი გაგება შეუთავსებელია და შეხების წერტილები არ გააჩნია.

რომანტიში — ესაა მხატვრული აზროვნების მიმართულება, მსოფლმხედველობა, სტილი, ცხოვრებისეული მოვლენების ასახვის ხერხი, მაშინ, როცა რეალში — ესაა მიზანი ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოების საბოლოო შედეგი, რომელიც ან მიღწევია, ან — არა.

პიკასოს „გერნიკა“, მოუხედავად მისი გარეგნული „არარეალისტრობისა“, ხელოვნების

უდიდესი ნაწარმოებია, უფრო მეტად რეალისტური, ვიდრე მრავალი „რეალისტური“ ტილო, უკიდურესი სისუსტით რომ აღწერს გარემომცველ სინამდვილეს.

ცხადია, ხელოვნებაში შესაძლებელია რეალისმის მიღწევა იმ ხერხების გამოყენების გარეშეც, რომლებსაც იმეორებებს მის მხალდაცვად. თუ მიზანი მიღწეულია, არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს თუ რა გზით მივიღოთ მასთან. კანონომიერი და უფლებამოსილი ყველა ჩვევა რომელიც საბოლოო გაშვში, მხატვრულ სახეს ხორცს შესახავს; და, თუ ეს სახე რეალისტურია, თუ ის დამაჯერებელია, თუ იგი თავისი შინაგანი სიპართით გვარწმუნებს, ჩვენ ყოფიერების საიდუმლოებათა აქისხანში — მანის ხომ სულერთია რა გზით მიიღწია შემოქმედმა თავისი სახეუვარ მიზანს. მან შექმნა, — მან გაიმარჯვა!

წარსულის სახელგანთქმულმა სექტაკლებმა სიყვარული და აღტაცება თავისი „გვირგვინით“ ან „რომანტიკულობით“ კი არ მოიპოვეს, არამედ მაღალი შემოქმედებით ხარისხით. ეს სექტაკლები ხელოვნების პირველხარისხიან ნაწარმოებებად მოგვეტოვნენ და სწორედ ამიტომ შემორჩნენ მათურებლს მესხიერებას. ისინი შესაბამისად მათურებლის წარმოსახვას გარემომცველ სინამდვილეს. შეიცვალა შესატყვისობა — შეიცვალა თეატრიც.

საბოლოონმა საფრანგეთის პირველ ტრაგიკოსთან ფრანსუა ტალმასთან საუბარში თქვა: „მე თანამედროვეობის ყველაზე ტრაგიკული პიროვნება ვარ, მაგრამ ექვსგარეშე შეც ისეთივე აღაშანი ვარ, როგორაც სხვები“.

გავლის დრო და ჩვენ თანამედროვე გმირებს, რომლებიც „სიხიფიანი არიან, როგორც სხვები“, კაცობრიობა შექმნის ხელოვნების უყვადვ ქმნილებებს, მაგრამ ეს მოხდება მოგვიანებით და არა ახლა, რადგან, ქემზარტი ხელოვნება, განსაკუთრებით კი თეატრი, მოწოდებული არ არის აღბეჭდოს ფაქტი, იგი მოწოდებულია შეიცნოს ეს ფაქტები. ამისთვის საჭიროა დრო-ჟამი.

ამ საერთო ტენდენციებმა უშეკველი გავლენა იქონიეს ქართულ თეატრზე და მწიფდებოდა რანელ-ნელა, თანდათან მიიღეს ხელშეწყობები ფორმა. დღეს, როცა ამბობენ, თეატრალურ მუშაობა თანამედროვე თაობამ მოქალაქეობრივ-რომანტიკული თეატრიო, ოპონდებები მხოლოდ სანახევროდ არიან მართადნი; ბეროიკა — დარჩა, რომანტიკა — წავიდა.

თანამედროვე ქართული თეატრი უფრო ანალიტიკური გახდა, უფრო დაიხვეწა. ქართული თეატრისათვის დამახასიათებელი რეისურსის დესკოტიზმი დღეს შეღავნდება არა უმდენად გარკვეულად, ეფექტური ფორმების ძიებაში, არამედ დაცვ პერსონაჟების ურთიერთქმედების სკრუპულოზურ დეტალიზაციაში, გმირთა აზრება და გრძობებში. სხის მწყობრი, მთლიანი განვითარება შეცვალა ეპიზოდების წყვეტილობა, სტოკატურმა შეერთებამ. ფერწერის, მხატვრის დიდი გაქანება შეცვალა გრავიორის გულმოდგინე მუშაობამ.

თუ 1946 წელს ბათუმის თეატრში არჩ. ჩხარტიშვილი „ოლიდიპოსის“ აპოთეროს გააზრტებს, როგორც მზის შესაგებებლად შესვლიან, 1956 წელს კი რუსთაველის თეატრში დ. აღიქსიძე ოლიდიპოსს ქვემოთ, ორკესტრი გზავნის, ხოლო

1978 წელს გ. ლორთქიფანიძე მეფეს უტყურებულ თეატრის ქორისტების უტრავსებას მალევე, თუ აკ. ხორავას გააზრტობით, „ოლიდიპოსის“ ფი“ არის დღერთის ტოლი გვირგვინიანის შექმნდება ბელისწერასთან. ს. წაკრიძის გაზრტობით სექტაკლში მოცემულია აღამაინის უთანასწორო ბძობა დაუმოკრიხილებელ ბედთან, ხოლო ო. მეღვინეთუფისის იბეტრარტაკით ესაა ქემზარტების დასინებული ძიება, დაე, თუნდაც ამ ძიებაში იგი დაღუპავდა, სიყვადილამდე, სამუდამო სიბრძვემდე მიყვანის.

მე ეს მაგალითები იმითომ მომყავს, რომ ნათელი გავხლო შემიდეგი გარკვეობა: ქართული თეატრის ევოლუცია გვიხატობს, რომ ერთადღოვე როდი ვართ გაუიწული, რომ ქართული თეატრის განვითარების გეგმი მთლიანად ემთხვევა თანამედროვე თეატრის სერთო განვითარებას და რომანტიკული გმირთა ტრანსფორმაცია არ შეიძლება და არცაა საჭირო განვიხილოთ, როგორც არასახეული ანდა უპროფითი მოვლენა.

ამ კავშირში უარყოფითი შეიძლება იყოს სულ სხვა რამ: პეროკული თეატრი გულისხმობს ერთს, მეტად საჭირო კომპონენტს, რომლის დაკარგვა მართლაცდა დასანანია. ეს კომპონენტია — მონუმენტურობა. სამწუხაროდ, ჩვენს თეატრში მონუმენტურობა საკმაოდ ხშირად სექტაკლის გარეგანი ფორმის გრაციოზულობაში შეღავნდება. ე. ი. უპირისპირედ დეკორაციის საიდლებსა და მსხობრივ სცენებში მონაწილეთა რაოდენობით.

როდესაც მონუმენტურობაზე ვლაპარაკობ, პირველ ყოვლისა, ვგულისხმობ მათურებელზე ან მსმენელზე სიუჟეტის ზემოქმედების ძალას, დასმული პრობლემების მასშტაბს, გმირთა აზრებისა და გრძობების აწილიტებას, მიუხედავად სექტაკლის სტილისა და ფორმის ხერხებისა.

მე ვლაპარაკობ ისეთ მონუმენტურობაზე, რომელიც პერსონაჟების არა რომელიცა განსაკუთრებულ „ამდებულ“ ქცევაში ძვეს, არამედ თვით სექტაკლის წყობაში, კონკრეტულ სცენურ ატმოსფეროში ჩაღებულ და მათურებელთა დარბაზს გადაეცემა.

სექტაკლი არის სანახაობა, რომელიც მათურების მესხიერებას შემორჩენს; სხვაფრივ შეუძლებელია მისი შემონახვა დროში; მხოლოდ სექტაკლიდან მრღებელი შობაქვედადების გააზრტებულად ფიქსირება — აი, რა არის მისი ხარისხის ერთადერთი სასწიში.

და თუ ამ გაგებით ქართული თეატრი თავისი განვითარების გზაზე დაკარგავს ტენდენციას, დაკარგავს ინტერესს სცენური აწმების გრაციოზულობის შობაქვედადების შექმნაში — ეს იქნება, ჩემი აზრით, კარგი ტრადიციის დაკარგვა. ამიტომ იგი სიფრთხილით უნდა დავიცვაო და განვავითაროთ.

თანამედროვე საბჭოთა თეატრი — ესაა უმაგალითო მოვლენა კაცობრიობის კულტურის ისტორიაში, რადგან იგი იქმნება სხვადასხვა ერთობლივი ძალით და თითოეულ მათგანს თავისი კოლორიტი, თავისი ეროვნული ინტერპრეტაცია გააჩნია.

ახლა, როცა ქართული თეატრისა და ხელოვნების მუშაობა წინაშე, საერთოდ, იშპის კითხვა, თუ როგორი უნდა იყოს თეატრის სახე? მე მინდა ვუპასუხო — პირველეს ყოვლისა, საკუთარი!



სანამ რეპეტიციის დაიწყებს...

ნიშვილი-რეისორისა და თუმანიშვილი-პედაგოგის, მაინც მისი მეშვეობით ჩვენ ვცნობთ თუ შეიძლება ითქვას, დღემდე ჩვენთვის უცნობ მ. თუმანიშვილს — მწერალ თუმანიშვილს.

ფიქსირებული ტექსტი ერთგვარად ვარდებ დროიდან და სივრცეში ვადიდის. ეს გარეობა, ერთი მხრივ, დიდ სიფრთხილესა და პასუხისმგებლობას გრძნობას ბადებს აღმანიშნავ; ამავე დროს, აღბათ იმის გამო, რომ მოსაუბრესთან პირდაპირი კონტაქტი არ არის, — უბრალოდ, მოულოდნელი გულწრფელი აღსარებისაკენ, როგორც, მაგალითად, ამ შემთხვევაში: „ცხოვრებაში ზედმეტად მოკრძალებული, ჩემი, ზოგჯერ გაუბედური აღმანიშნავ“ (ნ. ურუშაძე); საუბარში საქმად თავშეკავებული მიხილ თუმანიშვილი ჩვენს არდევს შინაგან ზღუდებს და გულს გვიშლის გრძნობაპორცივით:

„ვერ წარმომიდგენია ჩემი ცხოვრება უთეატროდ, ისევე როგორც წმისა და პერის, წყაროს რაქარკის და ვარსკვლავებით მოქედელი ცის გარეშე, როგორც ნაწივარზე გამოზრდილებული ცისარტყელისა და აყვავებული ხეების გარეშე. მე მთელი არსებით მიყვარს თეატრი. მიყვარს, ისევე როგორც საცოცხლე მე ვიტანე გვი უთეატროდ, როგორც ბავშვი უდედოდ, როგორც აღმანიშნავი საყვარელი გარეშე. მე არ მინდა ვიცხოვროვ ვარდების, კულიანების, ორკესტრის, დეკორაციების, მსახიობების (თუმცა ისინი ხშირად მაყენებენ ტკიპილს! მაგრამ ბავშვებში, ჩვენნი საყვარელი ბავშვებია, განა ტკიპილს არ გვაყენებენ?), პიესების გარეშე. მე მაყვარება გულის გულისა... მიყვარს თეატრალური კოსტუმები, ფაზები, გრაფი, ცხვარები, წვერები, მიყვარს განათება... მე არ შემძლია სიცოცხლე თეატრის გარეშე! მე ის მიყვარს პრემიების დღეებში, მორთულ-მოკაზმულ... მიყვარს მანანცე, როცა პერში მარცხის სუნით ტრიალებს, როცა ის უფრულია, ჩამკვდარი... მე მიყვარს ღამით მიუჩნებელი ლიტერატურის და კონტრასტების — სახსტრადო ორმოების ამ მუდმივი მოზინდარების ცქერა... მე სანოვნებას მეგობრის სადებავისა და წერბოს სუნი, მიყვარს გავარდნებული ნათურები აფიშების შრიალი... ამქვეყნად ყველაფერს მიჩრქვია თეატრი — მშვენიერი, საყვარელი, საოცრებათა განთქმორებული საყვარო!“

საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ე. წ. „ლიბრეოული გადახვევები“ ნაკლებადაა წიგნში. მას შინაგანი თანმიმდევრობის სისუსტე ახასიათებს და ზედმეტი თანმიმდევრობის ტონი. გარდა ამისა, იგი აბსოლუტურად ბუნებრივი პროცესების რეჟულირება და ისიც აღსანიშნავია, რომ ამ თხზულების შემქნაშიც შემოქმედებდნენ იგივე გარემო პირობები, ე. ი. საზრდო იგივე ყოფილა და ეს გასაგებია, რადგან ელიტარული დამკვეთი არჩევითა და ყოველგვარი ცოდნა თავისთავად ნეიტრალიტი.

რასეა წიგნი? ამ შეკითხვამ პასუხის გაცემა ყველაზე უკეთ და ამოწურავად თავად წიგნის ბოლო აბსცისს შემოვიბრუნოთა შესაძლებელი: „ეს წიგნი არაა კანონების ნუსხა, შემოქმედება მტნისმეტად რთული სფეროა იმისათვის, რომ იგი ფორმულდებად დავიყვანოთ. მე მხოლოდ ცვალებ მეთხილვისათვის ჩემი გამოცდილება გამეზარებინა, აგრეთვე ის, რაც ამ საკითხების შესახებ სხვისად გავიგე. ამიტომაც, ჩემი მიზანი ცდა არის მხოლოდ, მინდა მეთხილვას ასეთად მიიღოს იგი“. კიდევ უფრო კონკრეტულად წიგნის შესახებ ავტორისავე სიტყვებით:

რამდენიმე კართული სკოლის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ამავე მოხდა. თეატრალური საზოგადოების გამოცემლობაში ნათელი ურუშაძის რედაქციითა და წინათქმით დაბეჭდა საქართველო სახალხო არტისტის რეპეტიციის მიხილ თუმანიშვილის წიგნი.

40-იან წლებში თბილისის თეატრალური ინსტიტუტში ჩატარებულ ერთ-ერთ სამეცნიერო სხდომაზე მამინდელი გრუდებიტ მ. თუმანიშვილი გამოვიდა. კამათი სტანისლავსკის სახეობისა და მეთოდის ირგვლივ მამინდელებდა (თეატრალური წრეებში ეს ძალიან ხშირად ხდებოდა) და, სამწუხაროდ, საქონის ბუნდოვანებაში ნათელი ვერა და ვერ შემქონდა. შექმნილი ვითარების გადმოსაცემად ამ სხდომაზე გამოვიდა მ. თუმანიშვილია შემდეგი ანეკდოტი გასმოყენა: პატარა ბავშვი ეკითხება დედას, — დედა, საშობებ რა არისო, დედა დაფარდა და უთხრა, — საშობებ ის არის, სადაც ბევრი ბალი, ვაშლი, ქლიავი და პაჩიაო. აა, მამხვდლი რა ყოფილა საშობებ, — წაშობიანა ბავშვმა, — საშობებ კომპოტი ყოფილა!

მამინდელი „კომპოტი“ და მისი ინტრედუქციები ნაწილ-ნაწილად, მთლიანად და სერთოდ ყოველგვარ შესწავლას მ. თუმანიშვილია მის წილობაზე მეტი შესწერა; ფაქტურად მთელი შეგნებული სიცოცხლე მონაღამო პროფესიული დაოსტატების თანმიმდევრობა და მეტად მწილ გზას. ამ ხნის განმავლობაში ჩვენ მხოლოდ პრაქტიკულ ნიმუშებს ვიცნობდით მ. თუმანიშვილის მიერ შექმნილი წარმოდგენების სახით და აგრეთვე მის მიერ აღზრდალი, საქართველოს ყველა თეატრში მომუშავე მრავალი მსახიობისა და რეჟისორის მოდერნიზაციის მეშვეობით. დღეს კი ხელთა გვაქვს წიგნი, რომელიც მ. თუმანიშვილის პრაქტიკული და თეორიული შემოქმედების კანონზომიერის შედგენა და ამის გამო ნაცნობი და ახლობელია მისი მოწადებებისათვის, მაგრამ, ამავე დროს, ახალი და უჩვეულოა, როგორც მ. თუმანიშვილის მოდერნიზაციის ჩვენთვის უცნობი ფორმის გამოვლენა: მიუხედავად იმისა, რომ წიგნი აბსოლუტურად თუმანიშვილისეული ქმნილებაა, თუმა-



...ადვიერ ის, თუ რას ვაკეთებთ ჩვენ, რევისორები, სანამ რეპეტიცია და იწუებაა".
 იმისათვის, რომ გასაგებ გახდეს დასახული მისანი, ავტორს ჭერ განმარტული და განსაზღვრული აქვს თავად თეატრი. აქჯერად არა როგორც უნაზუსტი გრძობებისა და ხობების ახირებული ობიექტი, არამედ როგორც დულაღვი ფაქრის, აზრის, უდიდესი შრომისა და მსახურების საგანი და ადგილი. „ღრმად განათლებული ფანატისების, თვიანთი მისიის მორტრფილედ აღმანათი თანაშემგობობა“; ქაღაგი — მსახობი — ქემუარტიო მოქალაქეობრობის მაგალითი; ყოველი წარმოდგენა — „თეატრალური სასწაული“ განუყოფებელმა პროცესი; სექტაკლი — ერთიანი რევისორული აზრით გამსჭვალული წარმოდგენა — რიტუალი. — აი, ნიშნები, რომლებიც მ. თუმანიშვილის აზრით იდეალური თეატრისათვის არის აუცილებელი და რომლებშიც ფაქტურად გადმოცემულია თეატრის, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი დარგის, სპეციფიკურობა, მისი დანიშნულება და არსი.

შედეგ ავტორი იყენებს ცნობილ კლასიფიკაციას და გამოყოფს ორ უმთავრეს სახეს თეატრისას: ე. წ. არისტოტელესულს და ეპიკურს, ანუ არისტოტელესა და ბერტის თეატრებს. ან კიდევ, სტანისლავსკისა და მეიერჰოლდის თეატრებს. იგი თვლის, რომ ეს ორი ტიპის თეატრი არის ორი სპირისიტოო წერტილი, ორი პოლუსი, რომელთა შერეობა შეუძლებელია. მ. თუმანიშვილის სიმპატიები აშკარად მეორე თეატრისკენა მიმართული რომელიც განსხვავებით პირველისაგან (სტავსკინის თეატრი) იგი ცხოვრების მოდელირების თეატრს უწოდებს. ჩემი აზრით, დაყოფა საერთოდ საკმაოა, ვინაიდან, ჭერ ერთი, პირველ შემთხვევაშიც და მეორეშიც ეს არის თეატრი, რომელიც სტენაზე ქმნის ცხოვრების მოდელს; მაქსიმალური ილუზიის შექმნის ცდის დროსაც იქნება არა თვით ცხოვრება, არამედ მხოლოდ ცხოვრების მოდელი და ბოლოს და ბოლოს, მიზანს არც შეადენს, როგორმე ილუზიას დაუღწიოთ თავი: საბოლოოდ ყველაფერი ილუზიაა, მხოლოდ ერთი შეიძლება იყ. — უფრო მეტად, ხოლო მეორე — ნაკლებად ილუზორულია.

გარდა ამისა, მართალია, ხელოვნების ზოგიერთ დარგს და მათ შორის თეატრსაც არისტოტელემ „მიმბაძველობითი“ უწოდა, მაგრამ ისიც ცნობილია, რომ ბერძნული ტერმინი „მიმბაძვის“ ხელოვნების ორ მხარეს გამოხატავს: სანამდეილას: აღდგენას და მის თვისუფალ გამოხატვას. პლატონს „მიმბაძვის“ როცა დაპარაკობდა, პირველი მხარე ჰქონდა მხედველობაში, პითაგორელებს — მეორე, ხოლო არისტოტელეს — ორივე. ეს სახელწოდება (მიმბაძველობა), როგორც თანამედროვე მეცნიერება თვლის, მხოლოდ მისი ელმანდელი მნიშვნელობით ეწინააღმდეგება არისტოტელესებულ კონცეფციას, ისტორიკი მნიშვნელობით სავსებით ეთანხმება; ანტიკურულად მიუღებლად მიიჩნევის აგრეთვე არისტოტელესაღმი კატარისის ცენების იმ ინტერპრეტაციის მიწერა, რომელიც გრძნობების განწმენდას გულისხმობს და არა გონების გრძნობებისაგან განწმენდას.

არ შეიძლება დავითანხმო ავრთვეს სტანისლავსკის სისტემისა და სტანისლავსკის თეატრის გათიშვის კატეგორიულ მოთხოვნას. ის აზრი, რომ სტანისლავსკის თეატრის მაგალითზე არ

შეიძლება სტანისლავსკის სისტემის სრული შეფასება, სამართლიანია, მაგრამ მათი თეატრალის თეატრისა და სტანისლავსკის სისტემის დამპირსპირება და ორ „სრულად სხვადასხვა რამედ“ გამოცხადება არა მგონია მართებული იყოს: სტანისლავსკი ხომ იმ იმით აღმანათი რიცხვს მიეუთვნება რომელიც ისე ცხოვრობდა და ისე ქმნიდა, როგორც ფიქრობდა.

*

გადავხედე რვეულს, სადაც 1958 წელს თეატრალურ ინსტიტუტში მ. თუმანიშვილის მიერ წაყიებული რევიისის თეორიული კურსის მაქვს ჩაწერილი; პირველი გვერდი, პირველი ჩანაწერი: ჩინური ანბანსა — „დედამიწის ზურგზე ყველაზე მაღალი კომედი კი იწყება მიწიდან“. ნუ შევვინდებთ სიტყვების — ყველადღიური საშუალო და სასახური. ცხოვრება მხოლოდ მაშინ შეიძლება გახდეს ხელოვნება, თუ ჭერ იქნება შრომა და სასახური. იმისათვის რომ უარგად აკეთო საქმე, უპირველეს ყოვლისა, უნდა იცოდე, ამ საქმის არსი რა არის; შეგნებულ უნდა გქონდეს შენ რას აკეთებ და რისთვისა; ნახსენებია და ათვისებული უნდა გქონდეს ხელობა შენი.

რას აკეთებს თეატრი? შეიძლება ვასხვის ვსაძველდ კვლავ ვისარგებლებ ავტორის ლაკონური და დამაჭერებელი ფრაზებით: „თეატრს გადაჰყავს ლიტერატურა „ქმედების“ ენაზე ზუსტად ისევე, როგორც კომპოზიტორს გადაჰყავს ლიტერატურა მუსიკის ენაზე“. „მსახობი და რევისორი თხზავს „ქცევებს“ და „ქმედებსა“, განსხვავება ისაა, რომ მსახობის შემოქმედებითი წარმოსახვა ქცევით თხზავს გმირის ხასიათს, რევისორი კი თხზავს კონფლიქტის განვითარებას, ქედლებს“. ავტორისებული სიტყვისა და რეპარკის მეშვეობით თეატრი ამოკითხვას მოქმედებას პართა ენაქოლოგიას, რასაც საქციელის, მოქმედების ენაზე გადაიტანს. ამის შემდეგ კი წარმოიშობება უღერადი სიტყვა — მსახობის გამოხატველ საშუალებათა გვირგვინი“.

ლიტერატურის ენადაც სცენის ენაზე მივის დადებანის რთული პროცესის საფუძვლად მ. თუმანიშვილი მოდელირების თანამედროვე პრინციპს იყენებს. წარმოდგენის შეთხზვის რთული გზა, მართლაც, ვაგს დიდ სისტემათა პროექტირების პროცესს; ამიტომ ორივე შემთხვევაში სავსებით დასაშვებია ამ პროექტირების ერთად იგივე ხერხი, რომლის ნიშნულად მ. თუმანიშვილს ამერიკელი კონსტრუქტორ-გამომკონენელ ჯ. დელსონს გეგმა აქვს აღებული და თეატრალური შემოქმედებითი პროცესისა და აქვს დაყოფილი: ანალიზი, იდეის წარმოქმნა და მოდელირება.

აქედან იწყება წიგნის ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილი, მნიშვნელოვანი და პრინციული თავისი საქმიანი და კონსტრუქციული მიმართებით. საქმე იმაშია, რომ, როგორც გ. ტოვსტონოვცი აღნიშნავს თავის წიგნში „რევისორის პროფესია“, დღემდე არ შეწყვეტილია დავა და კამათი თეატრალური სისტემისა და მეთოდის მომხრეებსა და მოწინააღმდეგეებს შორის. ვითომ „რეტორიკისტიკა“ სიტყვას ხელოვნების სფეროში ზედმეტად სოფიან და აშბობენ რამ ის (სიტყვა) შემოქმედებითი პროცესისათვის აუცილებელ შემთავონებას ზღუდვას და ხელს უშლის. ამას ხანდახან, სამწუხაროდ, ზოგიერთი ცნობილი მსახობის დაუფიქრებელი



ლი განცხადება ერთვის, — არ ვცოც, ესა და ეს რომი როგორ მოვაწვდებ, სახლში არც მივუქნარა და მიმუშავია, რეჟისორს ხომ თავის დღეში უყურს არ ვუგდებ, როგორღაც თავისთავად ხდება, რომ გენიალურად ვთამაშობო. ჭერ ერთი, უნდა აღინიშნოს, კვლავ სამწესაზროდ, რომ მსახიობის ტალანტის მიუხედავად, სწორედ ზემოთ დასახელებული მიუხეზების გამო არც ერთი ის რომი არამც თუ გენიალურად, ელემენტარულად პროფესიულ დონეზეც კი არ შესრულდება; მეორე, ამ ამბის თავზეგადაღებით და ტრამახით გამოცხადება, თუ ამას აქტიორული ექსპლუცობით არ ავხსნი, კვლავ დაბალ პროფესიონალიზმზე და, თუ გნებავთ, უმცირებაზე მეტყველებს, ვინაიდან, მაგონ, მქატიცბა არ უნდა იმ ამბავს, რამდენი შრომა და ჯავა, რამდენი წვალება და ძიება სჭირდებოდათ მართლაც გენიოსებს თავიანთი შეადგერების შესაქმნელად. თეატრი, ალბათ ხელმოგების ის დარგია, სადაც სხვის ხარჯზე იოლად გამოსვლის შესაძლებლობა, რომელსაც შრომის კოლექტიური ხასიათი განაპირობებს, დილექტანტურად და სიარამავს ჭერ კიდევ დიდ პატივში აყოფებს. არასოდეს არ არსებობდა ისეთი ხელოვნება, რომელიც მასთან დაკავშირებული სიძნელეებით არა ყოფილიყო დაჯახებული. ვოლტერის თქმით, ტყუილად არ მოათავსებ ბერძენებს მუსეები პარნასის მწვერვალზე: იქამდე მიღწევას უმარავი წინააღმდეგობის გადალახვა სჭირდება.

მ. თუნიშვილის წიგნის „საქმიანი ნაწილი“ ის აუცილებლო საფუძველი გახლავთ, ურომლისოდრც დღეს წარმოუდგენელად პროფესიული თეატრის არსებობა. რა თქმა უნდა, თავისთავად არც ერთი მეთოდი თვითონ არაფერს არ წყვეტს, მას მხოლოდ მიყვავართ გადაწყვეტამდე; ისიც აღსანიშნავია, რომ ხანდახან უშუალოდღაც იბადება სწორი გადაწყვეტა და სწორი მიგნება, მაგრამ ეს, როგორც წესი, სტიქიურად, შემთხვევით ხდება. შემოქმედების ანალიტიკური პერიოდის ამოცანა სწორად სტიქიურობიდან და შემთხვევითობიდან თავის დახსნაა. წარმოუდგენელია, ინსტრუქციონალიზმმა ყოველ ახალ ნაწარმოებზე მუშაობის დაწყებისას თავიდან ეძიოს საწოტო სისტემა და ელემენტარული მუსიკალური ანაზის, ან მხატვრული — ფერწერის ძირითადი კანონები, როგორც გ. ტოვტრონოვოვი ამბობს, „თეატრსაც აქვს თავისი წილი და მათი მილიონი კომპინაცია“. მაგრამ იმისათვის, რომ იპოვოს მოცემული კონკრეტული შემთხვევისათვის აუცილებელი ერთადერთი კომპინაცია, სჭირია იცოდებ, ჭრერთა, საწოტო სისტემა და მერე, კომპინაციების შედგენა, უფრო სწორად, ის წესი, რომლითაც ეს კომპინაციები ადგება.

წესი, რომელსაც მ. თუნიშვილი საფუძველად უდებს მომავალი სექტაკლის შექმნას, როგორც აღვნიშნე, უპირველეს ყოვლისა, ამ სექტაკლის მოდელირებაში მდგომარეობის და ძალიან საინტერესოა და მოხანსმანაძისი. ჩემი აზრით, დაუსტებებს მოათხოვს მხოლოდ ავტორის მიერ შემოთავაზებული ტრამინოლოგიის (მოდელი, გეგმა, პროექტი) სტეციფიკური მხარეები, ვინაიდან, მაგალითად, ტერმინისათვის „მოდელი“ ა. ფ. ლოსკეს 1968 წელს დათვლილი აქვს მამნიშვნელობა. გამორჩეული არ არის, რომ დღეისათვის უფრო გავრდილია ამ ტერმინის სენსატიურ ფერთა რიცხვი. „სარეჟისორო გეგმა მხატვრულ სახეთა და მოქმედებათა დიდი

და რთული სისტემაა, აურაცხელი რაოდენობის ურთიერთდაკავშირებულ და ურთიერთგემოქმედებულ ელემენტთა კომპლექსი. მომავალი სექტაკლის მოდელის აგება, ე. ი. მხატვრული ხანის „პროექტის“ შეთხზვა რეჟისორისაგან მოთხოვს ცოდნას, თეატრალური ტექნიკის დაუფლებას, ნიჭს... მოდელს (გეგმას) შეადგენს იდეა, მოქმედების, მოვლენის, მოქმედ კართა სურვლის, მასწავლებლის, ხასიათის, განწობილების ნაშენების, დეკორაციისა და მუსიკის, კოსტიუმისა და გრიმის, სინათლისა და რეჟისორის შესხად მიკენებული ელემენტებია და, რაც მთავარია, გამკოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის სისტემები, მოვლენური რიგავ ელემენტები. იმისათვის რომ ავავთო მომავალი სექტაკლის ასეთი მოდელი (სარეჟისორო გეგმა), დავამუშავოთ მისი ყველა ელემენტი, შემოდებისდავავარდ უნდა მოვზრდოთ ყველა ცოდნა და კანონი: აღმაიანთა საწოგადობების კანონები, ცხოვრებაში აღმაიანის ბუნებრივი მოქცევის კანონი, მოქმედების კანონი, გამკოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის კანონი, კომპოზიციის კანონი, ქმედითი ანალიზის მეთოდი და ა. შ.“ რეჟისორული გეგმის შექმნის პროცესი ავტორს სამ ეტაპზე ანუ სამ ნაწილზე აქვს დაყვანილი: ა) იდეურ-თეატრალური ჩანაფიქრი — ლიტერატურული ანალიზი; ბ) თეატრალური ანალიზი — მოქმედებათა ანალიზი და ყოფის შესწავლა; გ) გადაწყვეტა — ჩანაფიქრის, იდეის ზორცემხსნა, ჩანაფიქრის რეალიზაცია ფორმაში. პროცესის საფუძველად უდევს ფორმულა: „სექტაკლის არა მისი იდეა, ხოლო არსებობა — მოქმედება“.

წიგნის ძირითადი ნაწილი დათმობილი აქვს სარეჟისორო გეგმის წეშოთ აღნიშნული ნაწილების დრმა და საგულდაგულო აღწერა — დამუშავებას. ეს კეთდება საქმიანად და მკითხველისათვის ადვილად ასაღწეული ლაკონიური და თვალნათლივი ხერხით. პირველ ნაწილში განსაუხურებთ აღსანიშნავია ფაბულის შეტად საინტერესო და მუშავება და ე. წ. „ინსტრუქტორი ეტაპის“ დამთავრების შემდეგ მასალის დასავრთვებლად შემოთავაზებული საკითხების სია და იერსახის ანექტის ამომწურავი სოხუბე და მრავალფეროვნება.

ავტორი თვითონ გეავრთხოებს, რომ სექტაკლის ჩანაფიქრზე მუშაობის პროცესის მის მიერ შემოთავაზებული თანმიმდევრობა ფრიალ პირობათია და ამ შემთხვევაში სარეჟისორო გეგმაში გარკვეული ლოგიკური თანმიმდევრობის დასაცავადა მოცემული.

სარეჟისორო ექსპლიკაციის მეორე ნაწილი — თეატრალური ანალიზი ანუ მოქმედებათა ანალიზი და ყოფის შესწავლა — ძირითადი და კანონტრუქციული ნაწილია. აქ მუშავდება წარმოდგენის დერძი და საერთოდ თეატრალური ხანახანის მთავარი საფუძველი-მოქმედება. რა თქმა უნდა, ეს არის ფანტაზიის აქტიურ მუშაობასთან დაკავშირებული შემოქმედებითი პროცესი, რომელსაც საფუძველად უდევს უსტეკარიუმში — ცხოვრებისეული ლოგიკა. და მას ვერც ერთი გადაწყვეტა ვერ ასცდება, ვინაიდან ერთა და იგივეა ცხოვრებისეული ფსიკოფიზიკური მოქმედებისა და სცენური მოქმედების კანონები. აქედან გამომდინარე გასაგებია, რაოდენ მნიშვნელოვანია რეჟისორის პირვინებისეული თვისებები: მისი მთლიანობა, ცხოვრებისეული კრიტერიუმი და გეოვნება. მოქ-



მედლების შეთხზვაც ხომ თავად საკმაოდ დამაბული მოქმედებაა. მოქმედება ადამიანის მიერ საკუთარი ერთიანობისა და მთლიანობის დამტკიცებაა. მოქმედება მაშინ იწყება, როცა აღმოჩნდება წინასწარი მართის დარღვევა; მაგრამ რა იწყებს ამ დარღვევას, ძირითადად თავად ადამიანზეა დამოკიდებული, იმაზე, თუ ცხოვრების რა მარაგი აქვს დაგროვილი: იქნება ეს მომხდარი ამბები, ავტორტული აზრები, შეძრწუნებული გრძნობის ბორკავა და შფოთვა, სისწრების ნახვთები, წინათგრძნობის ვახვდები, თუ სხვადასხვა რამ, ყველაფერი ის, რასაც ადამიანის გარშემო სინამდვილის მთლიანობა შეუქმნია.

„ყოველი მდინარე თავისებურია. ამ თავისებურებას განსაზღვრავს ის ადგილი, რომლითაც მდინარე მოედინება. სექტაკლის მოქმედების ხასიათი დამოკიდებულია შემოთავსებელი ვითარებებზე. რევისორის ნიქას და ოსტატობაზეა დამოკიდებული, რამდენად საინტერესო და მოსაწონი გამოვა შემოთავსებულ ვითარებათა კალაპოტი, რომელშიც მოედინება მოქმედებათა ნაკადი“. სექტაკლის შეთხზვის რთულ პროცესში ყველაფერია გასათვალისწინებელი და წინასწარ გასაზრებელი. იმისთვის, რომ გავყო ადამიანის საქციელი, უნდა გაითვალისწინო: 1) სიტუაციის მიხედული განსაზღვრა, 2) ქმნილებათა რომელ სახეობას მიუკუთვნებს თავის თავს და 3) აუდიტორია, რომლის წინაშეც იცავს ის საკუთარ ღირსებას. იმისთვის, რომ შეთხზვა გვირის საქციელი სექტაკლში, გვირ გვირის შეხედულებებს უნდა მივხვდეთ, უნდა გავიკო მისი მრწასა. შეხედულებათა კოლოსალური განსხვავების საოლუსტრაციოდ ავტორის მოქაყას საინტერესო მათგანია: სხვადასხვა გვირთა (აღნივ, დონ-იხობი, მათა, მამლები, ფიგარო) საქციელის განსაზღვრელი ცხოვრებისეული ფილოსოფიის არსი, თვით მათ მიერ გამოქმნილი.

ეთერალურ ანალოზზე მუშაობას ავტორის ინტერესების სფეროში შესულია უპირაი დეტალი. მაგალითად, „მევირ სპირიტისის“ ცნება, რომელსაც იგი უწოდებს ყოფითიდან, ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან ავტორის და რეჟისორის მიერ შემოთავსებულ ვითარებაში მართლმავტარად ცხოვრებისათვის ბიძგის მისაღებ აუცილებელ ტრამპლინს.

უფრო ადვილად არ არის დატოვებული მთლიანობის ესთეტიკური კატეგორია: „სასცენო ბრძოლა“ ავტორის მიერ სამ ნაწილადაა დაყოფილი. დამუშავებულია ე. წ. გვირის ხასიათის განვითარების ტაბულა“ მისი მდგომარეობის, საქციელის მიხედვით, როგორც კლარის თამაშშია. — დებულებას, მატყულშობისა და ინტელექტის ეტაპებისათვის. წიგნში მაგალითი-სათვის შემოთავსებულ ვარანტი „დარისხანას გასაპირიდან“, ჩემი აზრით, აგრეთვე ერ-თად კონსტრუქციულია და საქმიანი.

რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვან ადგილი აქვს დათმობილი მოძღვრებას ზეაოცანისა და გაქყოლია მოქმედების შესახებ, რომელსაც ე. თუმანიშვილი მომავალი სექტაკლის მთლიანი ქმედების ხერხემალს, მის საძირკველსა და კონსტრუქციას უწოდებს. მასაღა ნათელი და ადვილად ასაღქმელი ხდება მ. იბსენის „მოჩვენებათა“ და განსაკუთრებით დ. კლიდაშვილის „დარისხანის გასაპირის“ მშვენივრად შედგენილი სისტემატებით.

წიგნის, თუ შეიძლება ითქვას, სულსა და

გულს წარმოადგენს თავი ქმედითი ანალოზზე შესახებ. ეს ვახლავთ „მოთავარი მოვლენის“ დენათა რიგში“. ჩემი აზრით, ქმედითი ანალოზის თუმანიშვილისეული განსჯა დიდ მიღწევად უნდა ჩაითვალოს სტანისლავსკის ამ დიდი აღმოჩენის შემდგომი თეორიული და პრაქტიკული დამუშავების ისტორიაში.

როგორც ცნობილია, თვით კ. სტანისლავსკიმ, სამწუხაროდ, ვერ მოასწრო თავისა აღმოჩენის თეორიული დამუშავება. მ. თუმანიშვილი წინათქმის, რომელიც მან გ. ტოვსტონოვოვის „რევისორის პროფესიის“ ქართულ გამოცემას წაუშლდვარა, წერს: „სიცოცხლის განსარჩულს სტანისლავსკიმ უდიდესი აღმოჩენა გააკეთა — შექმნა „ქმედითი ანალოზის მეთოდი“. ქართულ თეატრალურ ინსტიტუტში ამ ახალ მოძღვრებას გიორგი ალექსანდრეს ძე ტოვსტონოვოვი ქადაგებდა“. ხოლო თვით გიორგი ალექსანდრეს ძე თავის წიგნში ამბობს: „ჩემი წარმოდგენით, ქმედითი ანალოზის მეთოდი სადღესოდ მსა. ხობთან მუშაობის ყველაზე სრულყოფილი ხერხია. ეს არის კ. სტანისლავსკის ხანგრძლივი ძიებათა გვირგვინი მეთოდოლოგიის სფეროში... მეთოდის არსა ძირითადში გამუალებით აღვიქვამდ და ამოვიცნოდ კ. სტანისლავსკის სწრაფვითა და მიმდევართაგან, რომლებიც ჩემი მასწავლებლები იყვნენ, აგრეთვე საკუთარი პრაქტიკული მუშაობის პროცესში. მეიოდის ჩემული გაგება ბევრ საქაიხში ინდივიდუალური, სუბიექტური, არავისთვისაა საყვალდებულ, ამიტომა, ვთხოვრ ჩემ მიერ ნათქვამი აღიკვთა არა როგორც სტანისლავსკის პოძღვრების ობიექტური გადმოცემა, არამედ როგორც ჩემი დასკვნებისა, რომლებიც საკუთარი პრაქტიკული მუშაობის შედეგად გამოვიტანე“.

პირადად მე საქართველოში ქმედითი ანალოზის მეთოდიან პირველ პროპაგანდისტად და გამოტარებლად ჰქ სტანისლავსკის და ოსტალიანის შემხვდა, აგრეთვე მოწვევი გ. ტოვსტონოვოვის. სამწუხაროდ, მას თავისი მდიდარი პრაქტიკული გამოცდილები ტრეჭერობით თეორიულად არ გამოუყოფია.

მ. თუმანიშვილი წლების მანძილზე აწარმოებს პრაქტიკულ დამოპრობირებულ მუშაობას, რომელშიც მშვენივრად აზოგედებს თავის წიგნში და, რაც მოთავრია, გადმოგვეცვს მარტივად და ნათელს შვენს მეთოდის, „სულელების“, თუკი ის ვინცათვის კიდევ რჩება ბუნდოვანი. საქმე იმაშია, რომ გ. ტოვსტონოვოვიც ჩივას თავის წიგნში, ქმედითი ანალოზის მეთოდის ძებრები შეკვას. ზოგერთი მსახიობები ამ მეთოდის წინააღმდეგ გამოდიან. მ. თუმანიშვილიც იგივეს იმეორებს: „მეთოდობრივ, მეთოდის“ წინააღმდეგ უნეკო მსახიობები ილაშქრებენ, რადგან „მეთოდი“ ლაკუშის კალაღი-ვით სწრაფად აშხელს შემოქმედებითს უფრობას“, იმბრტ რომ „...მოვლენის მიქება და განსაზღვრა, ე. ი. ლიტერატურულ ტექსტში ქმედითი საფუძლის ამონის, ძალზე, აბიური შემოქმედებით პროცესია“. ხშირად ხდება, რომ საკუთარი უმეცრებისა და უსუსტრობის აღიარების ნაცვლად, ადამიანი ობიექტულად ადაბრალდებს ყველაფერს და უტიფრად აცხადებს. — არ ვარკავ. გარდა ამისა, სიწარმცე და დილეტანტზში ისევე მიედრად არაინ ვერთმანეთთან დაკავშირებულნი, როგორც პროფესიონალოზში და ნატი. შეუძლებელია, ნიქერ ადამიანს არ ახსიანათებდეს სრულყოფისა და სიღრმეში წვდომის მწვევი სურვილი. იმასაც თუ გავი-



თვალისწინებით, რომ, სამწუხაროდ, დღევანდელ ბაზარზე დილექტანტიზმი კარგად საღებდა და ქეშმარიტი შემოქმედება და აღიარება ერთმანეთს ყვეფილვის არ ემთხვევა, გასაგები ვაზღდება, რომ პროფესიული დაოსტატების გზა ბევრს ზედმეტად მაინია და „დაწერაბებული და აწუხილი ცხოვრების“ გაროულება არაფრად ეპიტანვება. მით უფრო მისასაღებელია მეთოდის შესახებ ქართველი რეჟისორის მიერ ქართულ ენაზე დაწერილი წიგნი.

ავტორი დასაწყისშივე ვაწვდის ლაკონიურ და მეტად საჭირო ცნობებს მეთოდის ისტორიისათვის, რითაც ნათელი შემოაქვს და გარდა ამისა, საფუძველს უყრის იმ საქმიან ტონს, რომელიც, თუნდაც ცნობილი ქეშმარიტების გაღმოსაცემად, ეგზომ კარგად აქვს მონახული. მაგალითისათვის მოვიყვანე რამოდენიმე განმარტებას:

„სტანისლავსკის ახალი სარეჟეტიციო მეთოდი — ქმედითი ანალიზის მეთოდი — სრულიად არ უარყოფს მის მიერ მანამდე ნაწილს. პირიქით, დიდი რეჟისორი ყველაფერს აუზატება აკანონებს, მაგრამ უყვე გთავაზობს ზუსტ სარეჟეტიციო მეთოდს, რომელიც თვით თეატრის ქმედითი ბუნებიდან გამოდინარეობს. გმირების ძლივს შესამჩნევი გუნება-განწყობის, სურვილების, განცდების სფეროდან მას სარეჟეტიციო პროცესი მოქმედების, საქციელის, მოვლენების სფეროში გადააქვს, ეს უყვე გარკვეულად მოწესრიგებულ სისტემაა“.

როგორც მწერალი ავებს სიტყუერი მწერაგვ, მუსიკოსი კი მელოდიურს, როგორც მათემატიკოსი ავებს მათემატიკურ რაგვ, ასევე ავებს რეჟისორი მოვლენათა რაგვ. პიესაში მომხდარი მოვლენათა სისა კი არა, მოვლენების გამოკვეთილი რაგვ, რითაც ვაცილებით უფრო მეტს აღწევს, ვიდრე უბრალოდ ქმედებას. გონებით ნაწილი იდეურ-თემატიური ჩანაფიქრი ცოცხლდება და იტყუა გადაშობს, ამაღლებული ქმედება — სექტაკულა“.

მოვლენური რაგი არის გამჟოლი მოქმედების რთული მარშრუტი ზეამოცანისაკენ (ფინიშისაკენ), შეთხზული რეჟისორის იდეურ-თემატიური ჩანაფიქრის შესაბამისად და გამოდინარე იქიდან თუ „რაზე“ და „რის“ თქმა სურთ რეჟისორსა და მსახიობებს“.

„მსახიობის პროფესია ეს არის ავტორის სიტყუებთა და რეჟარკების საშუალებით მოქმედი პირის ფსიქოლოგიის ამოკითხვა და მისი გადაყვანა ქცევისა და ქმედების ენაზე“.

ეს-რაც შეეხება ქმედითი ანალიზის მეთოდის თეორიულ განსაზღვრას, წიგნში თვალსაჩინოებისათვის მოცემულია მ. თუმანიშვილის მიერ დაწუშავებული და დადგმული დ. კლდიაშვილის „ღარისანის გასაქირის“, ვოლოდინის „კბილის ექიმის თავდასავლის“ შექსიარის „მეფე ღირის“ მოვლენური რაგიები, რომელიც მთლიანი ციტარება ამ შემთხვევაში შეუძლებელია. ხოლო ნაწილობრივ ციტარებას აზრი არა აქვს, ვინაოდან დაიკარგება სწორედ თანმიმდევრობის გაღმოსაცის აუცილებელი პირობა. დანტერესებულ მკითხველს მხოლოდ გვერდებს მივუთითებ წიგნიდან: 118-119, 121-122, 126-130, 136-139.

(ვისარგებლებ შემთხვევით და აქვე დავასახლებ იმ გვერდებსაც, რომლებზეც დაბეჭდილია თვალსაჩინოებისათვის მოცემული სანტერესო მასალა და რომლის ციტარებაც აღნიშნული მიწევის გამო შეუძლებელია: ნაწარმოე-

ბის სცენებად დაყოფის პირობითი ნუსხა — გვ. 58; სიუჟეტის ნაწილებად დაყოფის ვარიანტი — გვ. 66; ფაბულის დაწუშავების ვარიანტები — გვ. 66; სავარაუდო საკითხები მასალის შესასწავლად — გვ. 71; იერსახის ანკეტი — გვ. 75; შეუთხვევით მოქმედი პირობა დასახიათებლად — გვ. 92; გამჟოლი მოქმედებისა და ზეამოცანის სისტემები — გვ. 104; გმირის ხასიათის განვითარების ტაბულა — გვ. 111; კლასიკური თეატრალური ფორმების მგალითების სია — გვ. 187).

ავტორს არ გამოჩენია ქმედითი ანალიზის მეთოდით მუშაობის დროს შესაძლებელი საშეშრებები, რომლებსაც საფუძვლადგაუდგომ ჩამოთვლის. მაგალითისათვის რამოდენიმე მით შორის: ქმედითი ანალიზი როგორც მუშაობის მხოლოდ დასაწყისია, მხოლოდ რიოდან მსახიობის მიხალეობა და ამის დაწუწება არ შეძლებება; აგრეთვე არ შეიძლება ქმედითი ანალიზი ადურიით სექტიკულის ნაწარმედა მონაზეში. უნდა ვფიქრობდეთ — იპაროვსაკამ მსახიობები სექტიკულზე დილოგის გამოგონებს არ შეიჩვიოს და ა. შ.

* * *

ფერიცვალება დაარქვა მ. თუმანიშვილმა იდეური ჩანაფიქრის ხორცშესხმას ფორმად, რომელიც, რა თქმა უნდა, უმარვედეს ყოვლისა, შთაგონების აღუშალებსთან არის დაკავშირებული, მაგრამ ვინაოდან ხელოვნება, გულისხმობს კანონთა ცოდნას და მათს გათვალისწინებას, ნაწარმოების ტრატუტურის ჩამოკლებებისა და შემდეგ მათი აღქმისათვის აუცილებელია ისეთი საკითხების მხედველობაში მიღება, როგორცაა უნარი, თეატრალური ხელოვნების პირობითობა, გარდასახვა, სტილი, რატიმი, კომპოზიცია, გრძობათა ბუნება, ჩამოთვლილთაგან უქანსკენლზე ავტორი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას და შეუთხვევით არა, რადგან სწორედ გრძობათა ბუნება, თუ შეიძლება ითქვას, ის „საშუშოა ცნება“, ის გასაღები, რითაც თეატრი ხსნას ავტორის სახეობრივი ხილვის განუშეორებელ, ღრმად პირადულ ხერხსა და გარეგან ფორმაში ხელოვანის შინაგანი სამყაროს ღრმად ინდივიდუალურ გამოხატულებას.

„რა არის ბოლოს და ბოლოს სარეჟისორო გეგმა? ესაა მხოლოდ შენიშვნები მომავალი სექტიკალის მიმართ, მხოლოდ მოშადაება სარეჟეტიციო პროცესისა ...ტერმინი „რეჟეტიციო“ დღეს სრულყოფითად არ ნიშნავს მარტო „გამეორებას“. რეჟეტიციო ნიშნავს გამოკვლევას, ანალიზს, შესწავლას, მომავალი სცენების მიდების პოვნას. რეჟეტიციო ნიშნავს აზრის ხორცშესხმას ე. ი. ჩანაფიქრის რეალიზაციას კონკრეტულ სცენურ ფორმაში. ფლობერის პერიფრაზირება რომ შეიძლებინათ, შეგვიძლია ვთქვათ: აზრი — სცენური ცხოვრების სულია, ხოლო ფორმა — ხორცია მისი“.

ხორცშესხმის ეტაპზე ხდება მასალის მხატვრული განლაგება იმ ანგარიშით რომ შეიგდგომი მოახდინოს გარკვეული ესთეტიკური ეფექტი. ეს მხატვრული ხერხი განსაკუთრებით ხეჩხის მოფიქრებას და შეთხზვას. მის გამოხატვას პლასტიკურ ფორმაში მსახიობის, დეკორაციის, კოსტუმების, მუსიკის, აქსესუართა და სხვათა საშუალებით სექტიკალის გადაწყვეტა ეწოდება. სახეობრივი გადაწყვეტა ე. ი. მხატვრული ხსნის შექმნა.



მუშაობის ბოლო ეტაპზე, თუკი დავუშვებთ თანამედრობის პრინციპს, რომელიც, რა თქმა უნდა, ზედამეწევით სავარაუდო და პარობითა, ხდება მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტორების თავმოყრა, რომელთა თავისუფალ მოქმედებაზე და პარობითულ ურთიერთშერწყნაზე ალბათ, დამოკიდებული შემოქმედებითი განთავისუფლება.

სტრატეგიის ეტაპზე თვისობრივი ნახტომი კეთდება, მასალის თვისების გარდა, მისი გადაშლვაზე ხდება ე. ი. მასალიდან ისეთი რამის გამოღება, რასაც თვითონ მასალა ჯერ კიდევ არ შეიცავს. ლ. ვიგოტსკის გამოთქმით რომ ვისარგებლოთ, ხელოვნება ისე შეფარდება ცხოვრებას, როგორც ღვინო ყურძენს.

ხელოვნება გრძნობის საზოგადოებრივი ტექნიკა, რომლის მიშვეობითაც სოციალური ცხოვრების სფეროში ჩვენი არსების ყველაზე ინტიმური და ყველაზე პირად მხარხმარის ჩაბნა ხდება. მ. თომანიშვილის ამოცანას არ შეადგენდა შემოქმედებითი პროცესის ფსიქოფიზიოლოგიური საფუძვლების ცვლილა და განხილვა. მიუხედავად ამისა, ინტუიციისა და ქვეცნობიერის პრობლემები მისი ინტერესების მიღმა არ დარჩენილა. დღეს ჩვენ იძულებული ვართ ვიწმინდოთ, რომ ადამიანი ერთხელ მიღებული მატერიალურ განსაზღვრების ერთგული არა რჩება. ხანგრძლივი ძიებების შედეგად განწყობის თეორიასა და ფსიქონალიზის ბაზაზე ჩვენ ვცდებით პატვიცისტიკით ვიშქვადებით ადამიანის ბუნების ილუმინაციის მხარეების მიმართ. ადამიანი უარზე მოქმედებას ანგარიშივით ცდილობს და ამგვარი საქციელის უფლებებელია ადამიანის არსებაზე მეტად არასრულ წარმოდგენას ნიშნავს.

* * *

წიგნის ბოლო თავს „უკუთავშორი“ ეწოდება და ავტორის თქმით, ისევე, მსგავსად დასაწყისისა, თეატრზე ფიქრებს ეხება, ოღონდ, ახლა — თეორიის სფეროდან, სახელოდორ, თეატრალური ხელოვნების მეექვსე კომპონენტის არსებობას განმარტავს სპეციფიკურ მხარეზე. მეექვსე კომპონენტი ანუ მასურბელი განსხვავებით ხელოვნებას სხვა დარგებისაგან, თეატრში არა მარტო, თუ შეიძლება ითქვას, „მოხმარებელია“ არამედ სპექტაკლის „თანავტორიც“ არის.

უსაზღვრო მასურბელობისა და თეატრის ურთიერთშერწყმედება. თუ კარგი თეატრი მხოლოდ კარგ მასურბელთან ერთად არის შესაძლებელი, ასევე, ყოველ აუდიტორიას, როგორცაც თვითონ იმსახურებს, ისეთი თეატრი აქვს. თეატრში მასურბელი აბოლოვებს შემოქმედებითს აქტს. სანამ არ არის მასურბელი, საშუალო დამთავრებულად არ ითვლება. პიტერ ბრუკის თქმით, არც ანტონოვი, არც რეიხსონი, არც მანხოსკი განდიდების სენის შემოქმედის დროსაც კი არ დაეძალებათ სარკის წინ თამაშის სურვალს.

სპექტაკლის შემქნა რთული პროცესია, დამოკიდებული ხანგრძლივად ხშირად მტკივნეულ შემოქმედებითს ბრძოლაზე მისი კომპონენტების თანაარსებობისა და შეთავსებისათვის; სინდელიც და თვისებურებაც სცნეწურა ურთიერთობისა სწორედ ისაა, რომ იგი ერთდროულად მიმდინარეობს პარტნიორთან და მასურბელთან და თან ურთიერთობა ორმხრივია.

წიგნში თეატრის კომპონენტთა რთული ურ-

თიერთობის პრობლემა დამუშავებულია ფორმაციის თეორიის თანამედროვე ხერხებისა და საშუალებების მისაღებებით. სახელოდორ, გათვალისწინებულია გარკვეული „შეთანხმებების“ შედეგად აგებული კოორდინირების პრინციპი და ჩატარებულია კოდისა და უკუკავშირის გამოყენების ექსპერიმენტი.

კოლი იმ პირობით ნიშნითა სისტემა, რომლებითაც მოცემული საზოგადოება შეთანხმდა გამოყოფა გარკვეული ინფორმაცია და იმისათვის რომ გაიზიაროს კოდარბული ცნობა, აუცილებელია მისი პრინციპი რთული მხარისათვის იყოს ცნობილი. წიგნში ვკითხულობთ: „კავშირის არსის მუშეობით ცნობა იტარებს მასურბელთა დარბაზს აღწევს. რაშენდაც ცნობის არა შეუძლია სასებით გაუქმის განუსაზღვრებლობა სცენაზე მიმდინარე ამბის მიმართ (ეს ხომ მხატვრული სახეა და არა ციფერი თუ ცნება), აპროპო მასურბელი, რომელიც კოდარბული ცნობას იღებს, არჩევანის პრობლემის რწნაზე დგება. იგი სათანადოდ მომზადებული უნდა იყოს ამ სახის ხელოვნების აღქმისათვის, უნდა ჰქონდეს ზოგადი ცნობა ადამიანის იმ სფეროდან. რომელსაც თეატრი უძენის თავის მასურბებს...“ და შემდეგ: „თუკი მასურბელის არჩევანს თეატრის არჩევანს ემთხვევა, ისანი თანამოზარენი არანი. მასურბელი შემოქმედებითი პროცესის თანავტორიბელი და თანავტორი ხდება, თუ არადა, თავის უმასურბეობას გამოხატავს.“

აქ ავტორი მეტად რთულ პრობლემას ეხება, რომელიც სპეციალურ შესწავლას და საფუძვლიან გამოკვლევას მოითხოვს და კვლავ არის პრობლემისათვის, შალერთან, დღესდღეობა, ბრებებთან, სტანდარტისთან, თუ გნებავთ, ი. უაღვლიან დაბრუნებას და, აგრეთვე, ამ საქათვის მიმართ თანამედროვე ფსიქოლოგია და სოციოლოგია მართებელი პრეტენზიის გათვალისწინებასაც. ამკერად ერთს ვიტყვი, ჩემი აზრით, ექსპერიმენტული. ჯერ-ჯერობით ხელოვნების იერი დაჭრავს, ალბათ იპროპო, რომ მეცნიერებებშიც კი, სადაც მანისპულირება ხდება ზუსტი მონაცემების, რადგანი აქვს ხოლმე ურთიერთ-გაუგებრობის, დადგენ, მიუხედავად იმისა, რომ სიტუაციების საკვანძო ობიექტები აღნიშნული არიან ერთი და იგივე სიზოლოგებით, მათ სხვადასხვა ადამიანებისათვის სხვადასხვა მნიშვნელობა აქვთ და, მით უმეტეს, ძნელია ეს ხელოვნებაში, სადაც „სარგებლობენ“ მხატვრული სახეებით. იდეალურ შემთხვევაშიც კი საუკეთესო ხელოვნების ნაწარმოების შემოქმედების შედეგად მიღებული იმავარი პარდალარი რუსულტატა, რომელიც წიგნის № 30 სქემის მეხუთე პუნქტშია ჩამოყალიბებული: „პირვნებისა და მისი საქციელის შეცვლა“.

ხელოვნების ნაწარმოების თანავტორობა მეტად რთული და ფაქიზი მოქმენტი, აპროპო ძნელია მისი გარკვეულ სქემაში მოქცევა და მისი მხოლოდ აზნების სფეროთი შემოფარდვლა. მართალია, აქ კვლავ თეატრის სპეციფიკურობა იჩენს თავს, ის რომ თეატრში სპექტაკლის საცქერად მოსული ადამიანი დიდად განსხვავდება იმ ადამიანისაგან, რომელიც წიგნს, ქანდაკებს თუ მუსიკალურ ნაწარმოებს ცალკე, თავისთვის აღიქვამს. ვინაიდან, როგორც თვლიან, მასურბელთა დარბაზში ინდივიდუალობა იკარგება, იშლება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ანაგაც ძნელია ინდივიდუალობის მთლიან-

ნად გაქრობა, ანდა, თუნდაც, აუდიტორიის იმ ინდივიდუალების წაშლა, რომელიც სექტაკულის საცქერად დღეს შეიკრიბა. ერთი სატყუთო, ყველაზე უხეში დაყოფის დროსაც, მაგალითად, მოწონება-არმოწონება, მოწონებისა და არმოწონების იმდენ ნაირსახეობასთან გვაქვს საქმე რამდენი წარმოდგენაც ჩატარა და რამდენი მაყურებელიც მოვიდა. ზოგს ნაცნობი ამავე ხიზლავს, ზოგს, პირიქით, — უცნობი და უჩვეულო, სიახლის ფაქტორი დიდად მნიშვნელოვანია და ა. შ. ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოებისათვის, თითქოს ავტორს ჩანაფიქრების უსასრულო რაოდენობა ჰქონდა, დასაშვებია განსჯის უსასრულო რაოდენობა და თან, არახოდეს არ შეიძლება იმის თქმა, თვით მხატვრის მიერ იყოს ჩაქსოვილი ეს უსასრულობა, თუ ნაწარმოებში თავისთავად იხსნება. ერთი კია, ადამიანზე ზემოქმედება მხოლოდ იმდენად შეესაძლებელი, რამდენადაც მას ძალუძს თავისი გრძნობების ფორმირება.

* * *

დაუბრუნდეთ კვლავ წიგნის სათაურს: „სანამ რეგეტიცია დაიწყება...“ წინადადების ბოლოს დასმული მრავალწერტილი ფრთად საგულისხმოა და ნაწარმოების თავისებურებას კარგად გამოხატავს. საქმე იმაშია, რომ მ. თუმანიშვილის წიგნი იმდენად „დაწერილია“ არ არის, რამდენადაც „ნაწერილია“; იგი პარობი-თად არის ფაქსირებულნი წერილობითის ტექსტში, რელიეზაციას, თუ შეიძლება ითქვას, ზეირო შესრულებით თხოულობს და ეს არის მისი ღირსება. ვინაიდან წიგნი ეძღვნება პრაქტიკულ საქმიანობას — რეჟისურას. მ. თუმანიშვილის წიგნი კითხვისას ისეთსავე თანავტორობას და თანაშემოქმედობას მოითხოვს, როგორსაც კარგი მაყურებლისაგან კარგი თეატრი. ამიტომ კითხვის პროცესში არ უნდა მოისპოს დიალოგი მოსუბრტებს შორის და, რაც მთავარია, ეს არ უნდა იყოს ბასი ცუდ თანამოსუბრტებს შორის. რომელთაც მთავარი რამ არ შეუძლიათ: კითხვაზე პასუხის გაცემა და თავისივე შეკითხვების შემდეგ მოცდა და პასუხის მოსმენა.

ყოველგვარი ხელოვნების თქვას და განზრახვას ინდივიდისა და სამყაროს შერეგება წარმოადგენს. სამყაროს ღვთაებრივ შემოქმედებაზე შემოქმედებითი აქტი მადლობის გადახდა, პასუხის გაცემა, ე. ი. ადამიანის არსებაში მოთავსებულ შემოქმედებითი ძალების რელიეზაცია. მაგრამ ეს შემოსევითი არ ხდება. ზნეობრივი სიწმინდე, დაძაბული შრომა, კანონების ცოდნა და შემოქმედებითი შექაჩვის ორგანიზება — მობილიზება ხდის მხოლოდ შესაძლებელს შემოქმედის სულის სიღრმეში მოთავსებულ საგანძურის გამოყენებას.

ეს სტატია მ. თუმანიშვილის წიგნის ბოლო აბზაცით დაიწყო. დასასრულს ავტორის მიერ უდგებულად მოხაზული ეპიგრაფის ციტირების ღელვებს მივსცემ ჩემ თავს: „მშ, ასე, უპირველეს ყოვლისა, მითელი სიმკაცრით უნდა ჩასწვდეს კანონებს, წესებს, ნორმებს. მხოლოდ ამის შემდეგ შეძლებს სულის აღწევებას ათასგვარი გარდასახვისათვის. კანონთა არსის წვდომა გვანათვისუფლებს კანონებისაგან“.

ნოვასტორული სემპტაკლის განხილვა

60-70-იან წლებს ქართულ თეატრში, რევოლუციამდელ ქართულ დრამატურგიაზე დაყრდნობით ჩატარებულ ძიებებსა და ექსპერიმენტებს, სათავე დაუდო 1964 წელს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე წარმოდგენილმა „პოეზიის საღამომი“. ამ სექტაკლ-კომპოზიციაში ცენტრალური ადგილი დაიკავა დ. კლდიაშვილის „დარისხანის გასაქირმა“. სექტაკლის დამდგმელმა კოლექტივმა ახლებურად ააუღერა ქართული კლასიკური დრამატურგიის ეს შესანიშნავი ქმნილება. შემსრულებელთა მაღალმა პროფესიულმა, კულტურამ, სცენური ხერხებისა და გამოხატვითი საშუალებათა მრავალფეროვნებამ, ჩანაფიქრის სიღრმემ, მთელი სასაუბრო წარმოაჩინა პიესის ღირსებები. ალბათ ამიტომ დაშანჩა დრმა კვლი ამ სექტაკლმა ყველა მომდევნო დადგმებს, გააღვივა ის ცხოველი ინტერესი, რომელიც გამოიჩინა 60-70-იანი წლების ქართულმა თეატრმა რევოლუციამდელი ქართული დრამატურგიის და განსაკუთრებით დ. კლდიაშვილის შემოქმედების მიმართ.

სექტაკლი-კომპოზიცია „პოეზიის საღამო“, ლიტერატურული თეატრის პრინციპზე იყო აგებული. მასში გაერთიანებული იყო ლექსი, პოემა, ნოველა, დრამა. ერთმანეთისაგან განსხვავებული სახეობის ნაწარმოებთა სცენური სინთეზი, თავისთავად წარმოდგენდა თამაშ თეატრალურ ექსპერიმენტს. მით უფრო, რომ ეს ნაწარმოებები სტილურად გაერთიანებული იყო. ბუნებრივია, რომ სექტაკლის ასეთმა წყობამ „დარისხანის გასაქირის“ პოეტურ პლანში გადაწყვეტა მოთხოვნა. დადგმის ხელმძღვანელმა მ. თუმანიშვილმა „დარისხანის გასაქირის“ ჩართვა „პოეზიის საღამომი“ ასე ახსნა: „ახლა, როცა „პოეზიის საღამომი“ ვმართავთ, პირველ ყოვლისა სწორედ ცხოვრების პოეტური განცდა გვინდა გაჩვენოთ. ავირჩიეთ დ. კლდიაშვილის „დარისხანის გასაქირი“. იგი ლექსად არ არის დაწერილი, მაგრამ ამით სრულიადაც არ მცირდება მისი პოეტური ხარისხი. ეს პიესა იმდენი პოეტური ნაწარმოებია“ (გაზ. „თბილისი“, № 9, 1964 წ.).



(ცხადია, „დარისპანის გასაქირის“ პოეტურ მლანში გადაწვევდა და „პოეზიის საღამოს“ მისი ჩართვა, არ მოხერხდებოდა ლიტერატურული თეატრის პრინციპის ვარგე. რეჟისურამ მიმართ ამ პრინციპს, რამც თავისთავად გამოიწვია „დარისპანის გასაქირის“ ენაწაცია. ამასთანვე ეს იყო ერთადერთი გზა ეკლექტიზმისაგან თავის დასაღწევად. ანან გამოიწვია პიესის სრულიად ახლებური ვერადობა. პიესაში გამოვლენილი იქნა ლირიკული ინტონაციები, რომელიც კონფლიქტის განვითარების შესაბამისად დრამატული პოეზიისათვის ნიშნულს განმარტვინებდა. ხოლო სექტაკლის ფორმის გამოვლენისათვის დრამატული პოეზია ეპიკური საშუალებებით იყო გადამოცემული. ეს სრულია სახელე იყო იმ პერიოდის ქართულ თეატრში და ალბათ, ვარკვეულ წინააღმდეგობას წააწვედებოდა მათურბეგლთა კონტაქტის მხრივ, რომ არა ზემოაღნიშნული ლიტერატურული თეატრის პრინციპი. ამავე პრინციპის შემყვებით ხორციელდებოდა სხვა პირობითობანიც სექტაკლში — დეკორაციასა და პერსონაჟისეული კოსტუმის უარყოფა. „დარისპანის გასაქირის“ პერსონაჟთა გვერდით „პოეზიის საღამოს“ სხვა მონაწილეების ყოფნაც. შედეგად, გამოირიცხა ილუზორული თანაგაცდა სცენასა და აუდიტორიის შორის. მათურბეგლთა და სცენას შორის დაეპარა ურთიერთობაწმებზე დაფუძნებული. პირობითობის შემყველი კონტაქტი. ყოველივე ეს „დარისპანის გასაქირის“ სრულიად ახალ, მანამდე უცნობ სცენურ ატმოსფეროში აქცევდა და ბუნებრივია, უყენებდა ახალ შესაბამის მოთხოვნებს. იგი ორგანოდ უნდა შეერწყოლა სექტაკლის კომპოზიციას.

ზემოაღნიშნულ პირობითობათა გასაწონასწორებლად და ახალი თეატრალური ეფექტის მისაღწევად, თეატრს უპირატეს დააწესდა და გამოავლინა „დარისპანის გასაქირის“ პერსონაჟთა მოქმედების ფსიქოლოგიური მოტივები და მათი ურთიერთობის ლოგიკა. მაგრამ არც ეს იყო საქმარისი. პიესის ესთეტიკურ ტრანსფორმაციასთან ერთად, აუცილებელი იყო პიესის გვირგვინის ქვეყის ახსნა თანამედროვეობისათვის საინტერესოდ, საგულთხსნოდ და შესვფერისად. აუცილებელი იყო მათი სტლიური მოძრაობის გამოწვევები ახალი იმპულსების აღმოჩენა და გახსნა. ამასთანავე, არ უნდა დაკარგულიყო ეპოქის ნაშენები, მწერლის სტილი და, რაც მთავარია, სოციალური საღრმე, ესოდენ ნაშენული და კლდიაშვილის შემოქმედებისათვის, თეატრული უყვლდმხრე შედეგად დაქვეყყოფილებინა აღნიშნული მოთხოვნები. მაგრამ მის წინაშე წამოჭრა ახალი პრობლემა რომელ თანხრს გადაუწყვეტა „დარისპანის გასაქირი“. თეატრმა ურადღება გააშავილა და კლდიაშვილის მხატვრული საქაროს ერთ თავისებურებაზე, რომელიც ს. კილიას ასე აქვს ჩამოყალიბებული:

— „დ. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“ თითქმის ერთნაირად ვალტაკებულნი, დანინებულნი და უბადრუქნი არიან. ერთგვარად განცილიან ცხოვრების ბუღიდან ავივარდნა აღაშინების მწარე ხვედრს, რელიებრივ დაქვეითებას და დანინებას. მწერალი ოსტატურად გვიხატავს უფსკრულს, რომელიც არსებობს, ერთი მხრივ, მათ ეკონომიკურ შესაძლებლობასა და, მეორე მხრივ, მათ აზნაურულ აპარტავნობას შორის. დაკნინებული აზნაურის ცხოვრება და კლდიაშვილმა ქართული ლიტერატურ-

რისათვის მანამდე უჩვეულო იუმორის ფორმად დახატა. მართალია, ქართულ ლიტერატურაში, ჰქონდა ერთგვარი ტრადიცია დაკნინებული თავდაწნაურების ყოფაცხოვრების ასახვისა, მაგრამ ამ სფეროში არავის მიუღწევია ისეთი მხატვრული სისრულისა და სრულყოფისათვის, როგორც ეს და კლდიაშვილმა მოხერხა. მწერალმა აქ მოიპოვა საუბუარო მზა და შეიამუშავა ორიგინალური ინტონაცია“.

ამრიგად, თეატრმა განიზრახა გადაეცემა მწერლის ეს ორიგინალური ინტონაცია, და, რაც მთავარია, თეატრალურ ენაზე აეიტყველებინა აღნიშნული „უჩვეულო იუმორის“ ფორმა“. ბუნებრივია, რომ ამ მიზნის მისაღწევად თეატრმა ტრაგიკომედიის ენაში აიჩინა.

დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა ტრაგიკომიკურობა, თავის დროზე აღნიშნულ იქნა კ. მარკანიშვილის მიერ: „დ. კლდიაშვილის პიესები სრულიად არ არის სწორად გაგებულნი ჩვენს დამდეგლებს მიერ. არ შეიძლება, მაგალითად, „დარისპანის გასაქირიდან“ ანტიდოქტორი ვოდევილის შემქნა, რადგან ეს პატარა ნაწარმოები გაუღწელობია ნამდვილი ტრაგიკომიტი. დიან, შე ვიკორებ, რომ ეს ტრაგიკომიტი დაღას სიცილისა და ცრემლების საწლავსოე“. სწორად ამ პოზიციიდან მიუდგა „დარისპანის გასაქირის“ რუსთაველის თეატრი, ცხადია, ეს ძალზე რთული გზა იყო. ამიტომ შეიქმნა სცენების ასეთი ფაქტურა, სადაც თვალბილული სენებოდა კომიკური სიტუაცია. მაგრამ ასევე თვალსაჩინო იქნებოდა გვირგვინის ტრაგედულობაში მისული გაქირება. ანან გამოიწვია რიტმის სწრაფი მონაცვლილთა კომიკური სიტუაციისათვის დამახასიათებელი ტუმბის შეცვლა გადაზრდა ტრაგიკული ინტონაციის გამოქსახველ პაუსაში, ნაშალდევი. წამით გაშუქებული ოპტიკის შერყევა შემობრუნება მანაგანი მდგომარეობით გამოწვეულ სასოწარკვეთილებისაყენ. ასე იყო გადაწყვეტილი თითქმის ყველა სცენა — დარისპანის მოსვლა, სასიძოს გაცნობა, საუბუარო შევილის ცუდად შენიღბული მამულობა, იმედის ჩასახვა და მისი მსხვერპვა. ბუნებრივია, სცენების ასეთი ტრაგიკომიკური ტრუქტურა არ აფერხებდა სექტაკლის დრამატიზმს. პირიქით, იგი ხელს უწყობდა მოქმედების განვითარებას და აძლიერებდა ემოციურ ზეგავლენას.

ლიტერატურული თეატრის პრინციპმა კიდევ ერთი მოთხოვნა წაუყენა „დარისპანის გასაქირის“. პიესას აუცილებლად უნდა ჰქონოდა უბუბლიტურული ვერადობა. შესაძლებელია სწორად ამის გამო იქნა ყურადღება გამახვილებული პიესის კავშირზე თანამედროვეობასთან და აქცენად გამომდინარე მის საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე.

ამ თვალსაზრისით „დარისპანის გასაქირი“ მთავარ დრამატურგიულ მასალას სთავაზობდა ლიტერ. ერთი შეხედვით მსაბუქ. ყოფით თემაზე აგებული ეს პიესა საკმაოდ ღრმა, ფილოზოფიურ და დღემდე აქტუალურ პრობლემას აღძრავს. მწერალმა ძალზე მახვილგონივრულად, ცხოვრებისეული სიმსუბუქითა და მრავალფეროვნებით დაუპირისპირა ერთმანეთს აღმანიჭ-

1 ს. კილიაია — უახლესი ქართული მწერლობა. დ. კლდიაშვილი, ვაზ. „საბუბოთა საქართველო“, 1912 წ., გვ. 195.

2 დ. კლდიაშვილი — სახელგამო, თბ., 1947 წ., გვ. 927.



ცხოვრებაში მორალური და მატერიალური ფასეულობანი. მაგრამ მხოლოდ დაუპირისპირა, საბოლოო დასკვნა, საბოლოო განაჩენი მას არ გამოუტანია. ამიტომ ვახლა შესაძლებელი არ მიხვდიან სადისკუსიო სექტაკლის შექმნა, სწორედ ეს იყო ნიადაგი, რომლიდანაც აღმოცენდა ყოველგვარი პირობითობანი. „დარისპანის გასაქირის“ შემოადინწმული იდუა ავტორს ძალსეც ცხადად, შეუნიღბვად აქვს მოცემული: ენობოიკურ გაქირებაში ჩავარდნოდ დარისპანს ოჯახიდან ერთ-ერთი „შეკეპლის“ მოცილებდა უნდა ეს „შეკეპლი“ მისი უშუალოდ ქალიშვილია, რომელიც ვერა და ვერ გაუთხოვებია. დარისპანში ერთმანეთის საპირისპირო გრძნობები იბრძვის. ერთი მხრივ, სიყვარული თავისი სათნო და კეთილი პირშობს მიჰართ, და, მეორე მხრივ, გაბრუნება მისი თავიდან მშორების უკიდურესი სირთულია გამო. მან მიაქცია დარისპანი ტრაგიკულ კოლიზიაში, თუცა იგი ყოველმხრივ ცდილობს არ გამოუტყდეს თავის თავს ამ უნებლიე დაწამულებრივ გრძნობაში და ყოველმხრივ ცდილობს მის შენიღბვას. სწორედ ეს წარმოშობს გრძნობათა რთულ გამას და კომიკურ სიტუაციას უქმნის დარისპანს. შინაგანი ტრაგეზმის და გარეგნული კომიზმის გამო აღიქმება ეს ნაწარმოები ტრაგიკომედიადა. აქედანაც ჩანს, რომ განცდის ამბივალენტობა, რომელმაც ტრაგიკომედიის ფორმას შიშოვა გამოსახვა, და კლდაიშვილის შემოქმედების საფუძვლებს წარმოადგენს. ამიტომ იყო ორგანული ყველა ის ექსპერიმენტი, რომელსაც თეატრმა მიჰართა. ხოლო რადავანც ყველაფერი ეს მსახიობების შემეწობით ხორციელდებოდა, ბუნებრივია, ყურადღების მთავარი იმიტად იქცა დარისპანი, რომელსაც ს. ჯაქარიძე ასახიერებდა.

ს. ჯაქარიძეს ერთბოლოად რამდენიმე ფუნქცია ეკისრებოდა. მის ირავლივ კონცენტრირებულ ტრაგიკომიკურ სიტუაციას, რომელიც, როგორც ფიქსუმი, დარისპანში იურიდა თავს, არ უნდა დაეტყუებია ნატურალიზმის შთაბეჭდილება. „გაუცხოება“ როლთან და განარისპანთან, სექტაკლის „თამაშის წესის“ აუცილებელი შემადგენელი ნაწილი იყო. ამ ვითარებაში ს. ჯაქარიძეს გვა გაუხსნა ტრაგიკული ინტონაციისკენ („გაუცხოების ეფექტის“ გარეშე, ტრაგიკული ინტონაცია თუთუფი დაამძიმებდა „დარისპანის გასაქირის“ დინამიკურ სიუჟეტს), მაგრამ ტრაგიკული ინტონაციას, თავის მხრივ, დამოუკიდებელი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, რადგან მ. თუმანიშვილის სიტყვებით თუ ვიტყვი, ამ გმთ. ს. ჯაქარიძეს „ცხოვრების პოეტური განცეა“ უნდა გადმოეცა. და ყოველივე ეს უნდა გამზდარიყო დ. კლდაიშვილის მხატვრული ბუნების გამოხატვით. აქვე უნდა ითქვას, რომ მსახიობში ფუნქციების ასეთი შერწყმა, სიახლეს წარმოადგენდა ქართული სცენასთვის.

ს. ჯაქარიძის სცენაზე პირველივე გამოჩენისთანვე, მოქონდა წარმოსახვის მრავალფეროვნება. მისი დინჯი მოვლინება მართას ოჯახში, ახელდა შინაგან აფორიქებს და ცუდად შენიღბულ სასოწარკვეთილებას. ასეთი დარისპანი ჩვენში სიბრალულსა და თანაგრძნობის უფრო აღძრავდა. ვიდრე დ. კლდაიშვილისეულ ირონიას. დარისპანის დაბნეულობა და თვალბნეული სიცრუე სექტაკლის პირველ ნაწილში, არ აღიქმებოდა როგორც გამარის გულშეჩვეულო-

ბა. ეს უფრო ჰგავდა გამოუვალ ვითარებაში მყოფი ადამიანის სურვილს დაევიწყა სინამდვილე და თუნდ დროებით მიისცე შექმნა კეთილმყოფლობის ილუზია. პიროვნების შინაგან გაორებაზე აქცენტი თავიდანვე ამხადებდა ნიადაგს მხოლოდწმული ფსაქოლოგიური მდგომარეობისათვის, ამხადებდა საფუძვლებს ტრაგიკომიკური სიტუაციის შესაქმნელად.

„დარისპანს, — კმაყოფილებით რომ მიყურებდი, თქვენ ნუ მომიკვებდით ისეთი პირები მსტუმრობენ, რომ ზოგჯერ თავადშეუღს ის იკადრებენ... ჩემს ოჯახში კი მოუხარიათ... (სიაშინებნებით იცინის) დიდ პატავში ყავთ ამ უტყბო და განათლებულ პირებს ჩემი ცოდნულიც...“

და რაც უფრო მეტად ცდილობს ს. ჯაქარიძე-დარისპანი დამაჭრებელი გახალის თავისი საკუთარი, მით უფრო ტრაგიკომიკურია მისი რწმუნება, მით უფრო ცხადი ხდება მისი პროტესტი.

„მარტო, — ამისთანა კარგ გოგონას ვინ დაიწუნებს, რას ამბობ, შე კაცო? ყოველთვის მოიწონებენ.“

დარისპანს, — მოიწონებენ კი არა... სისხლი გამოშრო მე მაგან, მართა ჩემო, სისხლი გამოშრო!... ამ გზაში სულ იმას ჩავჩინებ — აი, ბოშო, სხვას რომ ლეინახავ. თამაშთ იყავი, ხმა ამოიღე, ენა მუცელში ნუ ჩაგვიარდება, დაანახე, რომ მუნჯი არა ხარ... შენ არ მომიკვდე, ვერაფერი შეგახსენე! — რაჯერ ვინმე გარეშეს თვალს მოკრავს, ქეც დაუწმდება, ქეც დაყრუვდება, ქეც დაუტყდება: „დადგომო თუ ერთი მოასწრო, აყენებ ზეზე“... და ა. შ.

და აი, ონსიხემა და ოსიკოს გამოჩენამ დარისპანში იმედის ნაწერქალი აღძრა. ს. ჯაქარიძე ახერხებდა ენეგებიან, რომ არც ეს იყო რეალურად ჩასახული იმედი, რომ ესეც გაქირვების დავიწყების უცა იყო. ჩინდა, რომ დარისპანს გული ეტანებოდა — ეს წარუწყვებია, როგორც ყველა წინამორბედი, სრული მარცხით დამთავრდება. მაგრამ ახალი მოცემული პირობები მკვეთრად ცვლიდა ს. ჯაქარიძე-დარისპანის მოქმედების ტემპორიტმს.

„დარისპანს — ...ლიდი ღვთის წყალობა!.. სანამ კარგ ყმაწვილს არ შეხვდება, არც კარგი მშობელი და არც გონიერი გასათხოვარი, რა-საშეკრველია, საქმის არ გადაწყვეტია... იცოცხლით, მოხვნილები ბევრი ამოლიოლეს... მარა, სანამ კარგს არ შეხვდება, რაზე ვავადო ჩემი მასიაყოლებელი ქალი ოჯახიდან?“

ს. ჯაქარიძე ზუსტად გადმოცემდა დარისპანის სულიერი მდგომარეობას. მისი მოძრაობა ტლანქი, უთავბოლო და გარეგნულად ამოკოორდინირებული იყო. მაგრამ ამ გარეგნული მოშეშეშეულობის მიღმა მინც შეგრძნობდა შინაგანი წონასწორობა. ნათქვამი რომ სარწმუნო და დამაჭრებელი გაცხადა, სწორად მიჰართავდა უსტეტულობას. სიტყვებს ზავსახშით, დამარცხების წარმოიქმნა. ყოველი ახალი მოცემული შემოქრას, ტემპორიტმის მატება ახლდა, ეს განვითარება კულმინაციას აღწევდა კაროფნას ცეცვის სცენაში. ს. ჯაქარიძე-დარისპანის აღგზნებული და ნაძალადევი სიხარულით აღბეჭდილი სახე, კაროფნას მორცხვი და ტლანქი ცეცვა, ამ ცეცვაში გარემომყოფთა იმულებით მოწაწოლობა, ქმნიდა იმ ტრაგიკომიკურ ეფექტს, რომელსაც გარეგნული მშვიდობიანობის მიუხედავად ნაწარმოების ტრაგიკული არ-

15-964



სის ამოხსნისკენ მივყავდით. აქაც ს. ჯაქარაიძე-დარისპანი გვეკვლინებოდა ტონის მიმცემად და მთავარ მამოძრავებელ ძალად. სპექტაკლის გამშავებულ რიტმს, კერძონაშთა აფორიაქებას წერტლის უსვამდა ცნობა იმის შესახებ, რომ ოსიკოს სხვა დანიშნული ჰყოლია:

მარტა. — თქვენ მაინც რატომ არ გამაგებინეთ, ბატონო ოხნისიმი რომ ჩემს ოსიკოს დანიშნული ყოლია, პა?

დარისპან. — (ფრაცებთ) დანიშნული ყოლია?!" ამ ერთ ფრაზაში ს. ჯაქარაიძე-დარისპანი გამოსატყდა განაჩენის მთელ სიმძიმეს. აქედან მოყოლებული თითქოს სპექტაკლში ამოიწურებოდა კომიკური ელემენტი და აისხებოდა მოვლენების მხოლოდ ტრაგედულ მხარეს. ცხადია, ეს ტრაგიკომიკური უანრამდე გადახვევა იყო. მაგრამ გამართლებული იმ რეჟისორული კონცეფციით რომ ბოლოს და ბოლოს დარისპანის მდგომარეობა ის მორალური ჩიხია, რომლიდანაც თავის დაღწევა შესაძლებელია მხოლოდ სოციალური გარდაქმნებით. ტრაგიკული ფინალი ერთგვარად შეაჩამებდა ჩვენს თვალწინ წარმოსახულ ამბავს და ასახავდა ვითარების მთელ სიმძიმეს. მაგრამ არჩეული უანრამისაგან ასეთი გადახრა, მხოლოდ ფინალურ სცენას შეეხებოდა. მასპინძლებთან გამოშვებების შემდეგ, ს. ჯაქარაიძე-დარისპანი, მიიღებდა რა იმავე დიწქ მოსახს, რომელიც სპექტაკლის დასაწყისში ჰქონდა, ჩაიკლებდა რა ხელს თავის ქალიშვილს, მთელის გამოხსნაველობით გვაუწყებდა, რომ აპირებს განაგრძოს კარდაკარ სიარული. მოვლენის ასეთი ხაზგასმული ილუსტრაცია ისევ და ისევ იწვევდა „გაუცხოების ეფექტს“. და ანაზღად „წარმოშობდა სცენაზე მოთხრობილისადმი დისტანციურ დამოკიდებულებას.

ბრეტის „ეპიკური“ თეატრის ელემენტებს „პოეზიის საღამოში“ ახმაოდ დიდი ადგილი ჰქონდა დათმობილი. თუმცა იგი სპექტაკლში არ ფიგურირებდა „წმინდა“ სახით და უფარული იყო ლიტერატურული თეატრის პრინციპის ექვე. „ეპიკური“ თეატრის ელემენტი „დარისპანის გასაქირში“ გარდა აღნიშნულ ესთეტიკური მნიშვნელობისა (იგულისხმება ტრაგედიისკენ გადახრის გაბათილება „გაუცხოების ეფექტით“) პუბლიცისტურ ელერადობას იძენდა. იგი გამოკვეთდა და ამჟღავნებდა აზრის გამოხატვისათვის საჭირო აქცენტებს, თანამედროვეობასთან აკავშირებდა გასული საუკუნის მოვლენებს და აღაშინებდა.

ბრეტის ესთეტიკის ესოდენ სრულყოფილი გამოყენება სრული სიახლე იყო ქართული თეატრისათვის. მაგრამ ისიც უნდა დავძინოთ, რომ ბრეტის „ეპიკური“ თეატრის ელემენტები ყოველთვის როდი იყო გამოყენებული სრულყოფილად და პირდაპირი დანიშნულებით. ეს პირველი ცდა იყო და, ცხადია, არ იყო დაზღვეული შეცდომებისაგან. ზოგიერთ სცენაში იგი რამდენადმე ფორმალურ იერს ატარებდა, რადგან დაკავშირებული იყო სცენურ ანტურაჟთან და არა უშუალოდ მოქმედებასთან. ასე მაგალითად, ს. ჯაქარაიძე-დარისპანი, ერთ-ერთ სცენაში, სკამს უთავისუფლებდა კაროუნს და ოსიკოს. ამ სკამზე კი ისხდნენ „პოეზიის საღამოს“ სხვა მონაწილენი, რომელთაც არ ჰქონდათ რაიმე კავშირი „დარისპანის გასაქირის“ პერსონაჟებთან, ეს ქმნიდა „გაუცხოების ეფექტს“, მაგრამ უმნიშვნელოს და არა ორგა-

ნულს სპექტაკლისათვის. მაგრამ „ეპიკური“ თეატრის პრინციპების სპექტაკლში გამოყენების თვით ფაქტი უაღრესად პროგრესული მოვლენა იყო ქართული თეატრისათვის. მან ხელი შეუწყო „დარისპანის გასაქირის“ გამარჯვებას და ცხადყო, რომ ბრეტის ესთეტიკის დანერგვა ქართულ სცენაზე შესაძლებელია ეროვნულ ნივთზე დაერდობით. ეს ნათლად გამოიკვეთა „პოეზიის საღამოს“ რეჟისურაში და ცხადად აისახა ს. ჯაქარაიძის მიერ დარისპანის შესრულებაში.

შემთხვევითი არ იყო, რომ ეს სიახლე დაიკავშირდა მ. თუმანიშვილის და ს. ჯაქარაიძის შემოქმედებას. 60-70-იანი წლების ქართულ თეატრში მ. თუმანიშვილის ძიებების ერთ-ერთი უპირველესი მხარდაჭერი და განახორციელებელი ს. ჯაქარაიძე იყო. იგი განეკუთვნებოდა იმ მსახიობთა რიცხვს, რომელთათვის ძიება შემოქმედების განუტყრელი ნაწილია, ხოლო ახლის პოვნა ყველაზე დიდი შემოქმედებითი სისარულო.

„დარისპანის გასაქირში“ გააღებულ ყველა ნოვატორული ნაბიჯი, ეყრდნობოდა დრამატურული მასალის და უშუალოდ გამომდინარეობდა და კლდიაშვილის მხატვრული სამყაროდან. ამიტომ იყო, რომ ამ სპექტაკლის შემქმნელი კოლექტივის დამოკიდებულება კლასიკური დრამატურგიის ამ ნიმუშისადმი, მომავალში ტონის მიმცემი გახდა ყველა ძიებისა და ექსპერიმენტისათვის. რამდენიმე წლის შემდგომ იგი დასრულებას და სრულყოფილ გამოხატულებას ჰპოვებს ამავე სცენაზე განხორციელებულ და კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალიში“. თამაშად შეიძლება ითქვას, რომ „პოეზიის საღამოში“ დაულდო სათავე ქართულ თეატრში ტრაგიკომედიის უანრის და ბრეტის „ეპიკური“ თეატრის პრინციპების დანერგვას. ამიტომ არ შეიძლება დაიწყებულ იქნას ეს სპექტაკლი. მით უფრო, რომ შემოსსენებული პრინციპების გვითარება და დამკვიდრება თანამედროვე ქართული სცენის მთავარ ინტერესს წარმოადგენს.



კუთხეში სიმეტრიულად მიამაგრებდა და „მოუკიდებდა“. გობს სამჯერ წაღმა შემოკრძალებულია და დაღმერის ხმაალა შესახვდა — „შეგრძელებულია დობის წელიწადი გაუთენოს მის ოჯახს, მასცეს უხვი მოსავალი ღვინის და ყოველგვარ „ნაშუ-შევარის“... სასმისით დაღვედა ღვინოს, ზედ დააყოლებდა ხაქაურსა და ღორის თავიდან ჩამონათლს — ერთ ღუმელს. სასმისს უფრო-სობის კვალობაზე სხვას გადასცემდა — თითო-ეული დალოცვის შემდეგ ღვინოს გადაკრავდა და სხვას გადასცემდა. დანაურების შემდეგ რ-უებოდა აგუნას გადაძახება — აგუნას სიმღერა. მილიან საწნახელთან, ყველის ხელში აქვს ან კომპანი — ყურძნის ჩასაქუციანი ურო, ცუ-ლი, ნაჯახი, როგორცაა (ხედავს), ან მოკლე, მაგ-რამ მსხვილი „ტუკი“ საწნახლის გარშემო ჩაი-რაზუბიან და მომირჩევენ „იარალს“. გადაძ-ძახებელი ძლიერ ხმაალა მღერის:

აგუნა, აგუნა გაღვეთარე —
ბახვი, ასკანა გაღვეთარე...
დანარჩენები ბანს შესძახებდნენ: ხო-ხო-ხო-იის და რიტმულად ურახუნებდნენ საწნახელს...
გაღამახებელი განაგრძობს:

ჩვენს მამულში ყურძენო,
მტრის მამულში ფურცელიო!
ბანები: ხო-ხო-ხო-ხო და იო-იო!
გაღამახებელი:
ჩვენს ქალებს ჩერია — კვირისთავო,
მტრის ქალებს „ჩხირი“ და კირის თავიო.
ბანებიც უბანებდნენ...

გაღამახებელი ზურგზე „მოიკუტურებს“ პა-ტარა ვაჟს, ჩამოყავილება ხელით ვაჟს (პნით მან ისურვა ისეთივე მძიმე მტევნები მოეხსა, რო-გორც მას ჰქვია ზურგზე) და გადასძახებს, გაღამაღერებს:
ჩვენს მამულში გოდორ-გოდორიო,
მტრის მამულში კიშპალ-კიშპალიო.

ბანებიც ადასტურებენ.
ეს სიმღერა-გაღამახება თითქმის ერთი საათი გრძელდებოდა, მთელი კუთხე მიღამო, მთელი გურია, აგუნას განგაშით იყო მოცული. ახლო მეზობლები სიმღერას ერთი-მეორეს აცლიდნენ, უთითორებს ყურს უგდებდნენ — ერთი რომ ერთ მუხლს იმღერებდა — მეორეს იმღერებდა მეზობელი. ამრიგად სიმღერა, რახუნა, ბანი რიტმული და პარმონიული გახლდათ“ (პ. წუ-ლიძე, ეთნოგრაფიული გურია, თბ., 1971, გვ. 56-58).

ტ. მამალაძის, ე. ნავაშიძის პირველადწერი-ლობათაგან ყურადღება მიიქცია აგუნას საღი-დებელ სიმღერაში „ბახუას კარის“, ბახვის და ასკანას ხსენებაში, რამდენადაც უკვე ამით მინიშ-ნებული იყო ქართული და ბერძნული მითშე-მოქმედების ურთიერთკავშირი.

ღღის ველარ ვიტყვი, რომ აგუნა კუთხურ-გურულია, რამდენადაც აგუნას საღიდებელ-სა-ვედრებელი არა მარტო გურიაში, არამედ მთელ დასავლეთ და სამხრეთ საქართველოში ისმოდა. ლეჩხუმში ვენახის სახალწლო მილოცვის წესი დღითი ადრე იცოდნენ, როგორც კი „სახლის მკვლე“ ახლო წელს სახლსა და დედაწუთის მიულოცავდა. ოჯახის ერთი წევრთაგანი ვე-ნახში წავიდა. მას გარშემო შემოვლიდა და მაღალი ხმით დაძახებდა:

ანგურამ ჩამოიარა
ილითა და მალითა,
ორშომო და ხრიკითა,
ჩვენი მამული ჩიარა,

აგუნა, თხილაგუნა, გორი, გაღამაგუნა და არიხუნა

პართული სახილველის საწყისების კვლევი-სას ხალხში დღემდე შემონახულ წესსახიობას მივმართავთ, რამდენადაც, როგორც შენაშენუ-ლია წესსახიობა მყარი და გამძლეა, შორეული წარსულიდან თაობიდან თაობისათვის გადმოცე-მით შენარჩუნებული სახეს ძნელად იცვლის, წინაპართა ნააზრევსა და განცდილს მითშე-მოქმედებით გარდაქმნილს ინახავს.

პირველი ცნობები მევენახეობა-მეღვინეობის ღვთების აგუნას საღიდებელი წესსახიობის შე-სახებ, გასული საუკუნის 40-იან წლებში, ტ. მა-მალაძემ და ე. ნავაშიძემ გამოაქვეყნეს. ამის შემდეგ დროდადრო აგუნას წესსახიობის ახალ აღწერილობას ვპოულობთ და მის კვლევა-ძიე-ბას ვხვდებით ნ. მარის, ივ. ჯავახიშვილის, ვუკ-ბერძის, იქეთ. თაუაშვილის, დ. შენგელაიას, გ. ჩიბაიას, ვ. ბარდაველიძის, ი. მეგრელიძის, ა. ლეიკაშვილის, გ. შარაშიძის, ა. წულაძის და სხვ. შრომებში. ნიკო მარის მტკაცებთი, სიტყვა „ღვინო“ მთელი ევროპისა და წინა აზიის ხალხთა მიერ იაფტირდებოდაგან არის შეთვისე-ბული, სიტყვა „ღვინოს“-თან დაკავშირებით მარს აღნიშნული აქვს, რომ ბასკურ ენაზე ვაჟს ეწოდება „augen“ (ე. მარი, რჩეული შრომები (რუს. ენაზე), ტ. I, ლენინგრადი, 1933, გვ. 146, 172).

ყურადღებას ისიც იქცევს, რომ „ნაჯახს“, რაც აგუნას წესსახიობაში მაგიური მნიშვნელო-ბისაა (ნაჯახით, სიმღერასთან ერთად, რიტმუ-ლად ურახუნებენ საწნახელს), ქანურად, მეგ-რულად ეწოდება „არგუნ“-ი (არნ. ჩიქობავა, ქანურ-მეგრულ-ქართული ლექსიკონი, თბ., 1938, გვ. 162).

აგუნას საღიდებელი წესსახიობის საუკეთესო აღწერილობა გურიიდან აპ. წულაძემ დაგვიტო-ვა: კალანდა დღეს (ახალ წლის პირველ დღეს) „დაბინდებისას მამრობითი სქესის ოჯახის წე-ვრები დიდი და პატარა მარანზე მიიტანდნენ გობს, რომელზედაც ეწყო ღორის თავი, სააგუ-ნე ხაქაური და ერთი დოქი ღვინო. ოჯახის უფროსი შუა მარანში კურის თავზე დადგამდა, „სამ ღარ“ შინ ჩამოქნილ წმინდა სანთელს (სივრცით 6-8 სანტიმეტრი) გობის სხვადასხვა



წივი შეიტება,
 ღვინის ღვარი ააყენა
 ისხა, ისხა, ისხა...
 გამოღმა-ყურძენი,
 გაღმა-ფურცელი.

რაკაში აგუნას წესსახობა ბავშვების მიერ შესრულებულ თამაშობას შერევა. „ლიდ ხუთ-შაბათს ბავშვები ვენახთან ცეცხლს დაანთებდნენ, ცეცხლსა და ვენახს სამეგრე შერაგურბენდნენ, რკინებს ერთმანეთს ურახუნებდნენ და ხმაშალა გაიძახოდნენ:

ანგურა, ანგურა
 ღმერთო აშორე ჩვენს ვენახს
 სეტყვა-კობი.
 ღმერთო დაიკავი ჩემი მამული.
 ანგურა, ანგურა
 არიწინა, არიწინა,
 ჩემს ბუჭერში ტახის თავი,
 სხვის ბუჭერში ხვლიკის თავი,
 ჩვენ ვენახში გიღლა-გიღლა,
 სხვის ვენახში კიმალა-კიმალა.

(ვ ბარდაველიძე, სიცოცხლის და სიუხვის ხე ქართველთა სარწმუნოებაში. საქართველოს ეთნოგრაფიის საკითხები, თბ., 1968, გვ. 63-64).

სამეგრელოსა და აფხაზეთში სრულდება ხმაღერა რომელშიაც ისმის „ჩაგუნა“. ქართულ-ორომანტიკონიდან შეიძლება დავიმოწმოთ შემთხვევები, როდესაც სახელს „ა“ ხმოვანით რომ იწყება, ზოგჯერ წინ დაერთვის „ა“ თანხმოვანს, მაგ.: ანთა-ჩანთა, აჩა-ჩაჩა, აჩი-ჩაჩი და ა. შ. (ალ. ლლონტი, ქართველური საყოფარესო სახელები. ანთროპონიმთა ლექსიკონი თბ., 1967, გვ. 23, 47, 144). ასე, რომ „ჩაგუნა“ იგივეა, რაც აგუნა, თუ ეს ასეა, მაშინ ხალხურ „ჩაგუნას“ (დ. განელიძე ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948, გვ. 457-462), რომელსაც მისი სიძველის დამადასტურებელი საფერხული წყობა გააჩნია, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა, რამდენადაც იგი მევენახეობის და მეღვინეობის ღვთაების აგუნას კულტის უკავშირდება და ძველი ქართული დიონისური მისტიკის, — ღვთაება აგუნას საღვთობის საფერხული წყობის სახიბობის გაღმარებას უნდა წარმოადგენდეს.

უნდა გავიხსენოთ ისიც, რომ ჩაგუნა-აგუნას მნიშვნელობით სამეგრელოში ჭუჭქელააც ისმის: ჭუჭქელია, ჭუჭქელია

ჩემი მამული დატვირთულია.
 სხვის მამულში ფურცელი.
 მოესხას, მოესხას...
 ჩემს მამულში ყურძენი

და სხვის მამულში ფურცელი.

იოსებ ყუბუშიძის ვარაუდით „ჭუჭქელია“ შემოიღება „დუღელია“ ანუ თავთავის ფონეტიკური სახეანაცვლი იყოს.

ექვთიმე მთაწმიდელის მიერ შედგენილ „მცირე სტუმრის კანონს“ში ძველი ბერძნული და ქართული წარმართული ღვთაებება მოხსენიებულია: „სახელის-ღებანი იგი საწარმართოთა კერპთანი, რომელნი მათ ღმრთათ შერაცხნა რომელიმე მამათა და რომელიმე ღვთაება — სრულადი მოსპენ; დიოს, ანუ აპოლონს, ანუ არტემს, ანუ ბოჩი და ვაკი და ზადაგონს და არამოს (ანუ) რომელ იგი წყნსადა ყურძინსას, ბილწისა მის დიონისეს სახელს იტყვიან და სიცოცხლა აღაზრუნენ ესე ყოველი საემსაქოდ არს და მოსპენ“ (ელვა. გუგუნაშვილის გამოცე, თბ., 1972, გვ. 55). ღვთაებათა ჩამოთვლაში „ანუ“

მაცალკეებითი კავშირია. ამ მნიშვნელობაში „ანუ“, როგორც ეს შ. ძიძიგურს აქვს აღნიშნული, ფართოდ იყო გავრცელებული ძველ ქართულში (კავშირები ქართულ ენაში თბ., 1969, გვ. 86).

რაკი ექვთიმე მთაწმიდელის მიერ ჩამოთვლილ ღვთაებათა შორის დრამატული ხელოვნების და მევენახეობის ღვთაება დიონისესთან ერთად ქართული წარმართული ღვთაებანია მოხსენიებული, „მცირე სტუმრის კანონის“ ეს ადგილი განსაკუთრებით საინტერესოა და ქართული წარმართული პანთეონის მკვლევართა ყურადღებას იქცევს.

ივ. ჭავჭავიძე, ეტბოდა რა ღვთაება „ბადაგეონის“ ვინაობის და საღვთობის საკითხს, წერდა: „გაურკვეველი არჩება, სახელის გარდა რამე ცნობების უქონლობის გამო, იმ ღვთაება „ბადაგეონის“ მნიშვნელობა, რომელიც ექვთიმე მთაწმიდელის ცნობაში იხსენიება, მის შესახებ, რომ რამე გვცოდნოდა, ეგების მაშინ გამოკვეთილყო, აქვს რამე კავშირი ამ „ბადაგეონის“ თან იმ „აგუნა“-ს არაშეხვედრად გურარის ახალწლის საღამოს უამს მეკვლე მარანში ვაზის ნაყოფიერებას შესთხოვს ხოლმე“ (ქართველი ერის ისტორია წ. I, თბ., 1960, გვ. 110-111).

მეცნიერებათა აკადემიის ენათმეცნიერების ინსტიტუტში 1967 წელს „ქართული ენის ინვერსიული ლექსიკონი“ გამოცე. ჩვეულებრივ ანბანურ ლექსიკონში სიტყვები თავიდან ასოების მიხედვით არის გაწყობილი (ააარბაბა... აბა... აგარაკი... ადრე) ინვერსიულ ლექსიკონში სიტყვები დალაგებულია მათი ბოლოკიდური ასოების მიხედვით (აა კეთება, მაგიადა...) და როცა „აგუნა“-ს ძებნა დავიწყებ მისი ბოლოკიდური ასოების მიხედვით ასეთ სიტყვას წიგნში: „თხილაგუნა“. მართალია, ეს სიტყვა შეტანილია „ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში“, მაგრამ რას ვიფიქრებდი თუ აგუნას თავსართად „თხილ“ დაერთვოდა. აქ „თხილაგუნა“ შემდეგნაირად არის განმარტებული: იმერ (ულო), ერთგვარი ტუის ყურძენი — თეთრი ყურძენი იყო. რკველი მტევანი მქონდა და შერეული ფოთოლი შეჭრილი, პატარ-პატარა და რკველი კაკალი (მარცვლა)—რკველი-რკველი და ზომიერი“. სიტყვა „თხილაგუნა“ ქართული ენის განმარტებით ლექსიკონში შეტანილია და განმარტებულია საქართველოს შინაარსეულობის მასალებიდან, რაც 1935 წელს აკადემიკოს ივ. ჭავჭავიძის ხელმძღვანელობით შეიქმნა.

ივ. ჭავჭავიძე, როცა ის „საქართველოს ეთნოგრაფიის ისტორიის“ მეორე წიგნს წერდა „თხილაგუნა“-ს შემცველი მასალა ჭერ კიდეზე ხელთ არ მქონდა. ეს იქიდან ჩანს, რომ საქართველოში გავრცელებული ყურძენის გრძ-სხვაობათა საში „თხილაგუნა“ შეტანილი არა აქვს.

სიტყვა „თხილაგუნა“ კომპოზიტია რაც თითქმის უნდა მიგვაჩვენებდეს „აგუნას“ თხოლონ დეკავშირებას, რაც თითქმის არაფრით არ უღებება მევენახეობის და მეღვინეობის ღვთაების ნიშნებას. იქნებ ამ საღვთობებში ტაბუა გამოყენებული, რის მიხედვითაც თხილაგუნა ყურძენად არ მოიხსენიება.

უფრო მარტივად იქნებოდა ყურძენის ჭიხის აღნიშნულ კომპოზიტს „თხილაგუნა“-ს პირველი ნაწილი „თხილ“ ქართველური ენების ისტორიული განვითარების დონეზე განვცხილდ. შესაძლებელია „თხილ“ სრულყოფილიც არა ნიშნავდეს ხეხილს, არამედ მიგვანიშნებდეს ისეთ



1. თხაკი (თხაგუნა) — თხის ნიღბოსანი ბერიკაობიდან (მხატვარ მოსკოთიძის ჩანახატი, გაზ. „კვალი“, 1893, № 5).

სიტყვაწარმოებაზე, როგორც არის „კბილ“, თუ ძველი ქართული მიმღობის აღმნიშვნელ სუფიქსად მიჩნეულ „ილ“-ს ცალკე გამოყენებით, მაშინ ისეთავე სურათს მავიღებთ, როგორადაც დასახელებულ „კბილ“ იძლევა. „კბ“-ძირი სიტყვისა „კბენა“ „კბ“ მიმღობის სუფიქსით წარმოების შუადგ იქცევა „კბილ“-ად და აღნიშნავს „მკბენს“ (გ. კლიმოვი, ქართველური ენების ეტიმოლოგიური ლექსიკონი (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1964, გვ. 101).

თუ თხის ნიღბოსნობის აღმნიშვნელ თხობაში წარმოების სუფიქსს „ილ“-ით შევცვლით მივიღებთ „თხილ“-ს მხებები ე. ი. ის ვინც თხის ნიღბოსანია. საინტერესოა, რომ სიმ. ყაუხჩაშვი-

ლი სატირის და დიონისეს ნახევართხებად განმარტებისას იგონებს ძველ ქართულ სიტყვებს „თხიერი“, რაც თხის ტყავისაგან გაკეთებული ტყის სახელია (ანტიკური ლიტერატურის ისტორია, თბ., 1953, გვ. 151). ყოველივე ამისდა მიხედვით „თხილაგუნა“ უნდა ნიშნავდეს ნახევრადთხა აგუნას ან თხისტყაოსან აგუნას.

ქართული მითოლოგიური კალმაცემებით თხა ვენახთან არის დაკავშირებული:

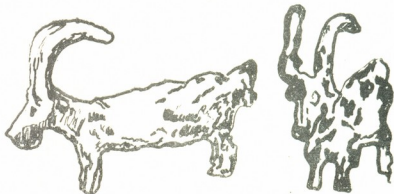
მოლი ვნახოთ ვენახი,
რამ შექაშა ვენახი,
მივიღ ვნახე ვენახი,
თხამ შექაშა ვენახი.
მოლი ვნახოთ თხაო,
რამ შექაშა თხაო;
მივიღ ვნახე თხაო,
მგელმა ჭამა თხაო
მგელმა თხა, თხამ ვენახი შექაშა.

(ი. გოგებაშვილი, დედა-ენა, მეორე ნაწილი, თბილისი, 1912 წ.).

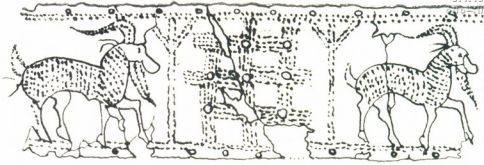
ყურძნის ჭიშხვაობათა სახელდებად მითოლოგიურ ღვთაებათა და ცხოველთა სახელების გამოყენება ქართველ მიწათმოქმედთა ჩვეულება უოფია, რასაც ამტკიცებს ყურძნის ჭიშხვაობათა სიიდან „დევისთვალა“, „ცხენის ძუძუ“, „მელიკულა“, „ბარისთვალა“ და სხვ. (ივ. ჭავჭავაძე, საქართველოს ეკონომიური ისტორია, ტ. II, თბ., 1935, გვ. 505-512).

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატს გ. ჯაოშვილს ატენში (გორის რაიონი) ასეთი გამოთქმაც ჩაუწერია: „რას იკრიკები თხის ღმერთითო“. ეს ხალხური თქმა ჩვენს ვარაუდს დამადასტურებელ ძალას მატებს.

თხის და ღვთაება აგუნას სახელების ერთ კომპოზიტად შეკვრა არც თუ უჩვეულოა და აშლენად ჩვენი ვარაუდი არ უნდა იყოს მოკლებული დამაჭრებლობას; მით უფრო, რომ დრამატული ხელოვნების ღვთაების დიონისეს კულტთან უშუალოდ არის დაკავშირებული თხისტყაოსნობა, თხა და ტრაგედიის სახელწოდება რომ ტრადიციულად „გაგებულ იყო კომპოზიტად ტრაგოს (თხა)+ოდე (სიმღერა) და აშლენად იაზრებოდა როგორც „თხის სიმღერა“. როგორც სატირთა განსხვავებულ თხის ტყავით მოსილ ქარისტთა სიმღერა. ელინისტურ მხატვრობასა და ქანდაკებაში სატირები მართლაც თხის რქებითა და ჩლიქებით არიან წარმოსახულნი. თხა დიონისეს ტოტემად იყო მიჩ-



2. ბეკეები (თხის გამომსახველი კვერები) მიცვალებულის დღეობა ლიფანლისათვის სვანეთში (ვ. ბარდველიძე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვნების ნიმუშები, თბ., 1933, გვ. 72).



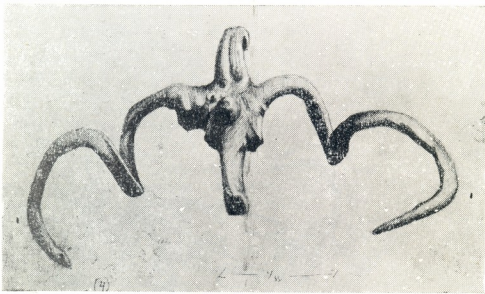
3. ბრინჯაოს სარტყლის ფრაგმენტი, ძვ. წ. I ათასწლეულის შუა ხანა. ბრილი (მთის რაჭა). მ. ჯანელიძის ნახატი. (საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1970, გვ. 285).

ნეული“ (ა. აღექსიძე, ანტიკული დრამის საკითხები თანამედროვე მეცნიერებაში, კრებ. „მიომომბიდველი“, ტ. 6-9, თბ., 1972, გვ. 361).

თბილისაგუნას მიხედვით მევენახეობის ღვთაება აგუნა უნდა წარმოედგინოთ თხაჯაცის სახიერებით. აგუნას ტოტემად თხა უნდა ყოფილიყო. გიორგი წერეთლის მიერ აღწერილ და მხატვარ მოსე თოაძის მიერ დასურათებულ ბერეკაობაში ერთ-ერთი ბერეკა თხაჯაცის ნიღბოსანია, თბის რქები აქვს გაკეთებული („კვადია“, 1898, № 5, ნახ. 1). ხევსურეთში, ალ. ოჩაურის ჩანაწერით ახალწელს (კუჭატ დღეკა „ბერეკას მორთავენ სოფლებში. გაფხუჭუნკაცს. შააბზენ ვაცის ყბათ. რქათაც გაუკეთებენ. შააბზენ კულს რაისასა, გაქყვების ხალხი, ის დაიწყებს მასხარაობას, ხან თამაშობას დაიწყებსა-დ, ხან ხალხს სცემს რქებით. შჩიგავს, ხან ვაცავით კიანს დაიწყებს“ (ქ. რუხაძე, ძველი ქართული აგრაღული დღესასწაულის მთავარი პერსონაჟი ბერი-ბერა, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის ტ. XI, თბ., 1957, გვ. 174-175). თბის რქოსანი ნიღბი ბერეკაობაში ქართ-

ლშიაც არის დამოწმებული სოფრომ მაგლობლიშვილის და ამ სტრიქონებს ავტორის ჩანაწერით. ქარელის რაიონის სოფ. დარბში „ბერეკებს გაუკეთებდნენ ნიღბებს, პურას თვთა-ვებს, თბის რქები ჰქონდათ“ (მთქმელი ვანო ბებრიშვილი, 88 წლისა).

საქართველოში თბის კულტის არსებობას გვამცნობს წესჩვეულებანიც და არქეოლოგიური მასალაც: ყვავილ-ბატონების წესსახიობის შესრულებასაც ავადმყოფს თავს შემოავლებდნენ თეთრ თიყანს (თბის ნაშიერს), რომელააც თავი წითლად უნდა ჰქონოდა შედებილი. ყვავილბატონებისათვის მისართვე ხონჩაზე კვერებს შორის უნდა ყოფილიყო ბეკეკა (თბის გამოშსახველი კვერი). (ვ. ბარდაველიძე, ქართველ ტომთა უძველესი სარწმუნოება და საწესო გრაფიკული ხელოვნება (რუსულ ენაზე), თბ., 1957, გვ. 90-91). სვანეთში მიცვალებულთა დღეობა ლიფანალში ცხოველთა სახის კვერებში განსაკუთრებით თბის გამოშსახველი კვერი იქცევადა ყურადღებას (ვ. ბარდაველიძე, ქართული (სვანური) საწესო გრაფიკული ხელოვ-



4. ვერძის თავის ბრინჯაოს ქანდაკება, ძვ. წ. II ათასწლეულის მიწურული. ბრილი (მთის რაჭა). მ. ჯანელიძის ნახატი. (საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. I, გვ. 272).

ნების ნიმუშები, თბ., 1958, გვ. 72; ნახ. 2).
არქეოლოგიური მასალიდან უნდა მოვიხსენიოთ ბრინჯაოს სარტყელი (ძვ. წ. I ათასწლეულის შუა ხანა), რომელზედაც თხა გამოხატული აგრეთვე ვერძისა და ვაცის თავის ბრინჯაოს ქანდაკებები (ძვ. წ. II ათასწლეულის მიწურული; იხ. „საქართველოს ისტორიის ნარკვევები“, თბ., 1970, ტ. I, გვ. 272, 285), რომელთაც რიტუალური მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდათ (ნახ. 8, 4, 5); აგრეთვე თხისტყოსანი სიუხვის ღვთაების ქანდაკი მცვეთის აზნაზისხვის ძეგლებიდან.

ისიც შეტად საკულისხმოა, რომ ზემოთ მოყვანილ რაჭულ სიმღერაში მევენახეობის სადიდებელთან ერთად, მეტალურგიის საღაღებელიც ისმის, „აგუნა“-სთან ერთად „არიწყინე“-ა მოხსენებული და ისე საბატიოდ, განსწორებითი წარმოთქმით, რომ „არიწყინე“ აგუნას ტოლფარდათ აღიქმება. ეს საკვირველიც არ უნდა იყოს, რამდენადაც მსოფლიო მეცნიერების მიერ აღიარებულია ქართველი ტომების დასახურება მეტალურგიის განვითარებაში (იხ. გ. კვიციანიას ახლახან გამოცემული წიგნი — „უცხოელი მეცნიერები უძველესი ქართველი ტომების მელითონეობის შესახებ“); თუ ძველთაგანვე მელითონეობით სახელგანთქმულ მესხებში დღემდე შემონახული აღმოჩნდა ძაღნეულობის შემუშავებულ მელითონეობასთან დაკავშირებული საფერხული ბერობანა (დ. ჭანელიძე, მესხეთის სახილველი-ბერობანა, ყურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1977, № 12, გვ. 76-77), რაპაჯიცი (სადაც მელითონეობის ერთ-ერთი უძველესი კერა მიკვლული — ბრილი) მევენახეობის კულტთან ერთად, ზემოთმოყვანილი საღაღდლის მიხედვით საგარაუდებელია მეტალურგიის მფარველი ღვთაების „არიწყინე“-ს სახელის სხენება. მელითონეობის ღვთაება „ოთობერ“-თან ერთად, თითქოს თავი იჩინა მელითონეობის ღვთაების მეორე სახელში „არიწყინე“-მ. ბრინჯაოს სარტყელზე თხის გამოსახულება და ბრინჯაოსაგან ნაქანდაკე ვერძისა და ვაცის თავები უნდა მიგვანიშნებდეს მევენახეობისა და მეტალურგიის ღვთაებრივ ძალთა არაღაც მითოლოგიურ კავშირზე, რაც გურულ წესსახიობაში რკინეულის საწინაგულ ცეხათაც არის საცნაური. ვერძის ბრინჯაოს გამოსახულება ესმუთება ოქროს საწმისის მითს, რასაც ჭერ კადე შორეულ წარსულში ოქროს მოპოვებას უკავშირებდნენ.

დაპირუდღეთ „თხააგუნას“. ღვთაების სახელი, რომ მისი ტოტემი ცხოველის სახელთან ერთად ისენიებოდა, ამის მოწმობა სცანურმა მურყვაობა-კვირიაობამ შემოგვინახა, რაშიაც დევნილია „მელია ტელეფია“ და სწორედ ამის მსგავსად უნდა იყოს ნაწარმოები „თხა აგუნა“ (თხისნიღბოსანი აგუნა, ან თხაყაცი აგუნა“), რაც შემდეგში, ეტუბო, ამ ღვთაების სახელად განუთვნილ ყურძნის ჩიშის აღმნიშვნელადაც ქცეულია, მსგავსად ჩიშისა მელიოულად. მევენახეობის ღვთაება აგუნას წრის ღვთაება უნდა იყოს ევთოზე მთაწმიდელის მიერ ძველ ქართულ წარმართულ ღვთაებათა შორის დასახელებული „ბადაგონა“.

ეტუბო, ქართული მითოლოგიით მევენახეობა-მეღვინეობის ღვთაებათა წრე მთელ რიგ სხვადასხვა სახელის მქონე დიდ თუ მცირე ღვთაებებს ითვლიდა. ეს იქიდანაც ჩანს, რომ ექვთიმე მთაწმიდელის მიერ დასახელებულ



5. ვაცის თავის ბრინჯაოს ქანდაკება, ძვ. წ. II ათასწლეულის მიწურული. ბრილი (მთის რაქა). მ. ჭანელიძის ნახატი. (ს. ჭანაშვილის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი).

წარმართულ ღვთაებათა შორის არის „ბოჩი“, (თხისაგუნა?), რასაც ივანე ჯავახიშვილის გარკვევით, მაშალი თხის ან ცვტრის ე. ი. ვაცის მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა და ახლანდ, მკვლევარს შესაძლებლად მიაჩნდა „ბოჩი“ ნაღირთა მფარველ ღვთაების სახელთან „ოროპინტრისთან“ („ოროპოჩთან“) დეკავშირება და ხაზგასმით აღენიშნა მისი ბერძნული მითოლოგიის ღვთაების „ბან“-თან მსგავსება (მოკრთველი ერის ისტორია“, თბ. 1960, წ. I, გვ. 87-88). ეს „ბოჩი“ იგივე „თხისაგუნა“ უნდა იყოს.

მევენახეობის ღვთაებათა შორის, რომელთა კულტთან დაკავშირებულია ქართული ხალხური დრამის წარმომავლობის ერთ-ერთი ნაკადი (ბერიკაობა თხაყაცის ნიღბოსანი) წარმოდგენილია მითოლოგიურ არსებათა მთელი წყვილი: აგუნა (თხის აგუნა ანგურა, ჩაგუნა)

- ბოჩი (ოჩიპინტრე, ოჩოკოჩი)
- ბადაგონ
- დიონისე
- ბახეი (ბახუსი)
- ასკანა

მევენახეობის ღვთაებათა სახელების ასეთი სიმრავლე სრულიად გასაგები უნდა იყოს, რამდენადაც საქართველო მევენახეობის ერთ-ერთ მთავარ ცენტრად არის მიჩნეული, თხის აგუნას კუშირს თვარტთან დასტურებენ თხის ნიღბოსანი ბერიკაობაში, თხის გამოშახველი არ. ქეოლოგიური ძეგლები. — დიონისეს, მისი მეუღლის არაიდანს ქანდაკებების და დიონისეა წრის ღვთაებათა ნიღბების აღმოჩენა ვანშია და მცვეთის მახლობელ ნაქალაქარ სარკინეში.



„ვეფხი და მოყმე“ კომპოზიტორის პირველი ცდა საბალეტო მუსიკის თანრში.

აღსაფასებელი ლეგენდა

დღიღი ხანი არ არის მას შემდეგ, რაც თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ქუთაისის ფილიალში შედგა კომპოზიტორ შალვა დავითოვის ერთპიტიანი ბალეტის — „ვეფხი და მოყმე“ — პრემიერა. ლბრეტო ბალეტისათვის დაწერა და ქორეოგრაფიულად ხორცი შეასხა რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ბექარ მონავარდის-შვილმა.

ეროვნული ბალეტის შექმნის პრობლემა იყო და არის ქართული ბალეტის ოსტატთა მარადიული ძიების მიზანი. ეროვნულ ბალეტს დასაბამი ყარგა ხანია მიეცა, მაგრამ დასაფასებელია კომპოზიტორ შალვა დავითოვის და ბალეტმეისტერ ბ. მონავარდისაშვილის ეს საკმაოდ წარმატებულად დაგვირგვინებული ცდა — ბალეტად ექციათ ცნობილი ქართული ხალხური ლეგენდა.

კომპოზიტორ შალვა დავითოვის სახელი საკმაოდ პოპულარულია მუსიკალური საზოგადოებრიობისათვის. ნაციონალური კოლორიტით აღბეჭდილი კომპოზიტორის ნაწარმოებები სათავეს ქართულ ხალხურ მუსიკალურ ფოლკლორში იღებს. შ. დავითოვის კალამს ეკუთვნის მრავალი სიმფონიური ნაწარმოები, ვოკალურ-სიმფონიური ციკლები, გუნდები. იგი ავტორია ორი საკმაოდ ცნობილი საკლარნეტო კონცერტისა, სიმფონიისა, კანტატისა, სიმფონიური პოემისა, ვოკალური ციკლისა ვაჟა-ფშაველას ლექსებზე. რამდენიმე საესტრადო სიმღერისა.

ბალეტი მოკლე საორკესტრო უვერტურით იწყება; სადაც კონტრაბასებისა და ვოლონჩელების უნიზონი პირქუშ მუსიკას ქმნის, რასაც პარმონიულად ამდიდრებს მეოთხე ტაქტიდანვე მთელი სიმებიანი ჯგუფი. ეს ჩუმი და ილუზიული მელოდია, რომელიც შემდეგ მთელი სიმფონიური ორკესტრის დატვირთვის ხარჯზე კულმინაციას აღწევს, გადმოსცემს ვეფხისა და მოყმის გმირული სიკვდილის მოკლე შინაარსს.

იხდება ფარდა და იწყება მონადირეთა ცეკვა. ამ ნომერში ფლეიტების სოლო ფონზე მთელი სის ჯგუფის გამოყენებით მიღწეულია საცეკვაოდ საინტერესო რიტმიული, ინტონაციური და პარმონიული მრავალფეროვნება. როდესაც მონადირეთა ცეკვა კულმინაციას აღწევს, ლითონის ჯგუფში გაისმება მოყმის თემა, სცენაზე შემოიჭრება თვით მოყმე და ცეკვაში ჩაბმება. მოყმის თემა წაშუვან ადგილს იკავებს მონადირეთა ცეკვაში. ეს ნომერი დიდი ზეიმით მთავრდება და ყველა მოცეკვავე, მოყმის ჩათვლით, სტოვებს სცენას. ამ დროს დასარტყელი ინსტრუმენტების ტრემოლოს ფონზე, ფაგოტების, როიალის და პატარა დაფდაფის საშუალებით, მთელი ლითონის ჯგუფის მოულოდნელი რიტმული ბგერათხვლით გადმოიფრქვევა ვეფხის თემა, სცენაზე შემოდის ვეფხი. გამოჩნდება და მყისვე შეიშალება სცენის სიღრმეში. ვეფხის თემას რამდენჯერმე იმეორებს სხვადასხვა ინსტრუმენტი. კვლავ გაისმის მოყმის ცენტრალური თემა, ამჯერად უკვე ორკესტრის მთელი დატვირთვით, რაც კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მოყმის, როგორც გმირის ვაჟაკურ თვისებებს. როდესაც ეს ნომერი კულმინაციას უახლოვდება, აქ კვლავ შემოდის ვეფხი, მოულოდნელია ორივე გმირის შეხვედრა და იწყება საშვედრო-სასიცოცხლო ბრძოლა.

აღსანიშნავია, რომ ბრძოლის ეპიზოდი გადმოცემულია ორკესტრში კომპოზიტორის მეტად საინტერესო მიგნებებით. პროფესიონალურად გადაწყვეტილი საორკესტრო აწროვნების ხერხები მრავლისმეტყველოდ წარმოაჩინენ ბრძოლის ეპიზოდს. ნაწარმოების ტექნიკურად ყველაზე რთულ კულმინაციურ მომენტში ქუთაისის თეატრის სიმფონიური ორკესტრი კარგად ართმევს თავს ამ ეპიზოდის შესრულებას. ორკესტრში ყოველთვის გაისმის მოყმის, ვეფხისა და მათი დამაკავშირებელი რიტმული ინტონაციები, რომლებიც ქმნიან მთლიან მუსიკალურ დრამატურებს. კულმინაციას მიღწეული სიმფონიური ხმოვანება უეტრად ჩერდება და გვეპყრის დაბალ რეგისტრში ნელი, საშვედროარო ხასიათის სრულიად საწინააღმდეგო მელოდია. ეს იგივე თემატა, რომლებიც სულ რამდენიმე



ტაქტის წინ ნაჩვენები იყო როგორც ვეჟაკუ-
რი, შემართული, სიცოცხლისა და სიხალისის
გამომხატველი, ოღონდ, ახლა ისინი უკვე მი-
ნორში ყდერენ. სამგლოვარო ხასიათის ეს ინ-
ტერლულია ვეფხისა და მოყმის სიკვდილის
მომსახვებელია. რჩებან მხოლოდ პირველი
ვიოლინოები, რომლებიც ფრაგიულ კილოში
გაღმოსცემენ სეფიან მულოდას. ეს დედა
იგლოვს შეილს. ამ ნაღვლიან ჰანგებს თანდათან
აიტაცებენ მეორე ვიოლინოები, ალტები და
შემდეგ უკვე მთელი სიმებიანი ინსტრუმენტე-
ბის აკომპანიმენტით გაიხმის ვიოლონჩელი
გულში ჩამწვდომი თემა—კულმინაციამდე ასუ-
ლი დედის გლოვა. ეს ნაწილი მუსიკალურად
მეტად მულოდიურია. ქართული აკორდებით და-
ხუნძმლოლი, დამაჭერელად ყდერს მისი მე-
ლოდია და სიამოვნებით ისმინება. კულმინაციას
მოჰყვება საორკესტრო ქორალი, რომელშიც
გამოხატულია დედის დიდი ჰუმანიზმი — მოყ-
მის დედა თანუგრძნობს ვეფხის დედასაც, რო-
მელიც, ალბათ, ასევე დასტარის დაღუპულ ძეს.
ბალეტს აგვარგვინებს რწმენისა და იმედის
თემა, რომელიც მთელი ორკესტრული დატვირ-
თვის მიღის და დრამატურაულად ეხმარება
იმ დიდ სულიერ გამაჩრვებას, რაც ბალაის
ტექსტშია ნათქვამი:

აჟის მეტს აღარ გიტარებ,
შენ არ ხარ სატირალია,
ერთი შეილ მაინც გაგზარდე
ვეფხებთან მეომარია.

„ხატოვანი და საცეკვაოა მთელი ბალეტის
მუსიკა გულის სიმებს რომ შეაერთოს, ისეთი
მულოდეობა, ფარდის დახურვის შემდეგაც
რომ ცოცხლობს, ისეთივეა მუსიკალური დრა-
მატურგია“ — აღნიშნავდა გავეთი „ქუთაისი“.

ბალეტმეისტერმა ბექარ მონავარლიანსვილმა
აღლო აულო, თავის ადგილზე ზომიერად გაათა-
მავა საფერხულო ხასიათის ელემენტები, ცე-
რულის მტვრევალი, თამაშებრივი ნიუნსება.
გადატვრთვა იქნებოდა ქართული ცეკვები
ყველა ილითის გამოყენება. დასაწყისში მიზან-
მიღწეულია მონადირეთა რაინდული ცეკვა.
მოყმის გამოჩენა და ვეფხთან შებრძოლება.
რაც მთავარია, ბალეტმეისტერის რისკი ვეფხის
გათამაშებისა ორიგინალურად არის მიგნებული.

სახეუა ცეკვითი ფოკლორი. ბალეტი გა-
ქვავებული ფრესკა ან ამოძრავებული ჩუქურთ-
მა როლია — აცეკვებულია დიდი ამბავი, გენაა
ბალადისა, ფილოსოფია ვეფხის ძალასთან შერ-
კინებული კაცის ძალის ტოლფასოვნებისა, დე-
დის გლოვისა, რომელშიც გამოსკვივის „კიდე-
ვაც დაიზრდებიან ალგეთს ლეკვები მგლისანი“.

ქებისა და მადლობის მეტი რა ეთქმის ი. ჩუი-
აკოს, რომელმაც ასეთი გრძნობით შეისისხლ-
ხორცა ქართველი ქაბუკი მოყმის სიცოცხლე.

ტექნიკურად მშვენივრად დასძლია ურთულესი
პარტია და სკულპტურულადაც საამო სანახაობრივი
ბის მოწმენა გავცხადა.

აზრობრივად დატვირთა მ. ნიკოლეიშვილმა
დედის სახე. განსაკუთრებულ მოწონებას იმსა-
ხურებს ვეფხი — ვ. მაზური. მის მიერ აცეკ-
ვებული ტორები საქართველოსთან შებრძო-
ლებული ძალაა, იმთავითვე განწირული მიწაზე
გასართბმელად. შთაშებედავ და ზომიერია ვ.
მაზურის ყოველი მოძრაობა.

მხატვრმა ი. ყოფმისემ მოგვხიბლა მშობლი-
ური მიწის, ქართველთა რაინდული სულისა და
სიცოცხლის დამაქვიდრებელი პათოსის გამოვ-
ლინებით, რათაც შთაშებედავ ტალოდ აქცია
მთელი სპექტაკლი.

საორკესტრო ხარტიების საინტერესო ინტერ-
პრეტაციას გვაწვდიდა ახალგაზრდა დირიჟო-
რი თ. ქუშხურიძე. იგი არაჩვეულებრივი ემო-
ციითა და დახვეწილი მანერით ქმნიდა გმირუ-
ლი ბალაის მძლავრი რიტმებისა და ბეჭდების
ჰარმონიას.

„ვეფხმა და მოყმემ“ სიცოცხლე უნდა გააგრ-
ძელოს სცენაზე ხოლო საშველიშვილო საქმის
თოსნებმა — შალვა დავაღოვა და ბექარ მონ-
ავარლიანსვილმა კვლავაც გაგვახარონ ახალ-
ახალი ქმნალებით.



ერთი პატარა ღღასასწაული

ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწე რეჟისორი ნანა დემეტრაშვილი შარშან შემოდგომაზე ბულვარტში, ქ. კირჯალში მიიწვიეს აკაკი გეჭაძის კომედიის დასადგმლად — „გზა! ყარამანს ქალი მოჰყავს“. კირჯალის სახელმწიფო თეატრში რეჟისორის დახვედრა კარგა ხნის წინათ ბულვარტულად თარგმნილი აკაკი გეჭაძის მეორე პიესაც „წმინდანები გოგონებში“, „ყარამანის“ პრემიერა 5 ნოემბერს შედგა, ხოლო „წმინდანების“ — ნოემბრის მიწურულში. ორივე სპექტაკლი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის სამოცი წლისთავს მიეძღვნა. დადგმული რეჟისორი ნანა დემეტრაშვილი ბულვარტის სახალხო რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს საპატიო სიგელით დაჯილდოვდა.

კირჯალის საოლქო გაზეთმა „ნოე ვიკეტმა“, („ახალი ცხოვრება“), 1977 წლის 19 ნოემბრის ნომერში გამოაქვეყნა რეცენზია ნანა დემეტრაშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლზე „გზა! ყარამანს ქალი მოჰყავს“, რომელსაც აქვე გთავაზობთ.

5 ნოემბერს ქ. კირჯალის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე პრემიერად წარმოადგინეს ქართველი დრამატურგის აკაკი გეჭაძის კომედია „გზა! ყარამანს ქალი მოჰყავს“, რომელიც დადგა სტუმარმარ-რეჟისორმა, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ნანა დემეტრაშვილმა.

ეს არის სიცოცხლით სავსე, ხალისიანი ერთი ამბავი ორი მეგობრის ცხოვრებისეულ თავგადასავალზე, მათ განცდებზე. ისინი, ხვედრიან რა სხვადასხვა კომიკური სიტუაციაში, ააშკარავენებენ ცხოვრებას მთელი თავისი რეალური ფორმებით. უმღერიათ ბედნიერ წუთებს, უბრალო აღამიანურ სიხარულს, გვიჩვენებენ თავიანთ სულიერ სიმდიდრეს და იუმორის შესანიშნავ, არაჩვეულებრივ გრძნობას, რაიც ასე ნიშანდობ-

ლივია ქართველი ხალხის ბუნებისათვისაა დღე ჩვენს კი აქამდე ნაკლებად ვიცნობთ.

მაყურებელი, სპექტაკლს რომ ერთიანად აღიქვამს, ამას რეჟისორის მიერ პიესის ორიგინალურ წყაითვისასა და დადგმის თავისებურ გადაწყვეტას უნდა უპაძლოდეს. ნ. დემეტრაშვილის რეჟისურა თვითმყოფადაა. სწორედ მისი ინტერპრეტაციით პიესის დედანაზრია მისი შთავარი სათქმელი განსხვავებულია აბსოლუტური სიზუსტით, თავისებური, ჩვენთვის არაჩვეულებრივი და საყვირველი სახით. მან თავისი რეჟისორული თვალთახედვა, პიესის გააზრება მსახიობებსაც გადასცა. ადაგზნო ისინი შთაგონებულა, თვალუზოგავი თამაშისთვის.

ნ. დემეტრაშვილმა თეატრის დასიდან შეუცდომლად გამოარჩია ყველა შესაფერისი შემსრულებელი, გამოიცნო მათი მსახიობური შესაძლებლობანი და ყველას შთაუნერგა, გაუღვიძა საკუთარი თავის რწმენა. ყველგან და ყველადგერში იგრძნობა ძალიან ფაქიზი და გონავრული რეჟისორული ჩაჩევა, რაც კიდევ უფრო აადვალებს და დახვეწილს ხდის მსახიობის თამაშს. ყველა მსახიობის საშემარულებლო ოსტატობაში ჩანს სინსუბუტე ავს რომ აოცებს და იზიდავს მაყურებელს. მსახიობების თამაშში არ იგრძნობა იაფფასიანი ან მფლანგველური გადაქარბება მაყურებლის მისაზოდად. თუმცა პიესა იმპროვიზაციის საშუალებებს ხშირად იძლევა. ეს სრულბეზიოაც არ ნიშნავს იმას, რომ რეჟისორი მხარს არ უჭერს, რაიმეთი ბორკავს მსახიობებს, რომ მათ მთლიანად და სისრულით გამოავლინონ თავიანთი შესაძლებლობანი.

დიდი საბჭოთა რეჟისორი ანატოლ ფეროსი ამბობს: „უდიდესი რეჟისორის გარეშე არ არსებობენ უდიდესი მსახიობები — ესაა თანამედროვე დრამატული ხელოვნების ერთ-ერთი თავისებურება“. და ჩვენ ამ ქეშმარიტებაში სავსებით ვრწმუნდებით მთელი წარმოდგენის მსვლელობის დროს. სპექტაკლში მონაწილე მსახიობთაგან ერთიც არ არის ისეთი, რომელიც დაჭერებით არ ითქვას — კარგაო. დავიწყებთ თუნდაც როლებით: ჩვენთვის ერთობ მახლობელი და გასაგები გახდა პორფილე, რომლის როლსაც ფრიალ ზუსტად ძერწავს პეტრე ათანასოვი, ასევე შესანიშნავია თონა — კრასამირა კაროვა, თებრო — მარგარიტა მანდალიცკა, ეკა — ანა ლაზაროვა, რადოსტინ მინალოვი. ყველაზე გამოჩენილი, განსაკუთრებული და მოულოდნელი აღმოჩნდა ჩვენთვის შესანიშნავი ტრო — სვეტლანა გრდევას. მარია იოსი-ოვლან და ივანე პეტროვიკის სახით. სამივე მსახიობი ოდნავდაც არ დაჰმყოფილდა შესაქმნელი იერსახის ჩვენებით, ელემენტარული პროფესიული ადრითი და ეშმაკური სამსახიობო ხერხების გამოყენებით, არამედ, ისინი მუდამ



სცენა სპექტაკლიდან „წმინდანები ჯოჯობეთში“

დოფინა, მერი, თათია და ეთერი, მან ყველა ეს იმის ძიებაში იყვნენ პიესაში შეეტანათ რაღაც საკუთარი, თავისებური, რათა ამით განსაკუთრებული ხაზი გაესვათ თავისი დამოკიდებულებისათვის იმ ადამიანთა ხასიათების მიმართ, ისინი რომ ანსახიერებენ.

არ არის სავალდებულო, იყო უძველესად თეატრის სპეციალისტი, რომ უყუთ გაიგო თუ რა ძნელი გადასაწყვეტი ამოცანის წინაშე იდგნენ ისინი, რა კარგად, ღრმად შეიგნეს ეს და რა კეთილსინდისიერად გადაწყვიტეს ყოველივე.

ფრიალ შთამბეჭდავია მსახიობი სვეტლანა გრდევა — ელპიტეს ბაბუცას, სუსანას, სალომეს როლების შესრულებელი. ეს დრამატული მსახიობი ქალი მისთვის უჩვეულო აშკარად ასრულებს ყველა როლს, მღერის, ცეკვავს და თამაშობს ისე, რომ მის ქალურ თამაშში ცალკეული სახეების შექმნასას ერთხელაც არ ხდება რაიმეს ინტონაციური თუ მიმიკური გამოყოფა. შესანიშნავი დიქცია, მდიდარი პროფესიული გამოცდილება, აგრეთვე ბუნებრივი იუმორი ეხმარება მას თავისი გმირების სახეთა სრულყოფილ გამოქვეყნებაში, იგი ქმნის ორაგინალურ, მხატვრულად შთამბეჭდავ და თვითმყოფად სახეებს, რითაც სცენაზე გამოჩენისათ-

ნავე სპარტლიანად იმსახურებს მაყურებლის მოწონებას.

იგივე შეიძლება ითქვას ივანე პეტროვსკის არტისტული თამაშის გამოც, რომელიც სამ სახეს განასახიერებს — ომანას, რომანოვსა და მაკარიას. გასაოცარია ამ მსახიობის პლასტიკურობა და ფრიალ დამახასიათებელი ხმის ტემბერი, რაც ასე ეხმარება მას ყოველი როლის ინდივიდუალურად გამოკვეთის დროს. იგი თითოეულ სახეს ერთნაირი სათბოთი და სიყვარულით წარმოგვიდგენს, მიუხედავად იმისა, ამა თუ იმ სახეს რა ნეგატიური ნიშან-თვისება და ბუნება გააჩნია.

ეს ორი მსახიობი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, შემოქმედებითად მოწიფების ხანაში გადადგა, მაგრამ როდესაც მაყურებელი ხედავს, თუ რა ახალგაზრდული ცეცხლით, ენერგიული შთაგონებით და თავდაუზოგავად, მაღალ პროფესიონალიზმით თამაშობს ორივე, სიხარული გვეუფლება იმ რწმენისა და იმედის გამოც, რომ მომავალში ისინი კიდევ უფრო გავრცეებენ ახალი როლების შესრულებისას.

საგანგებოდ მინდა აღვნიშნო მარია იოსიფოვას თამაში. თუმცა მას წილად ხვდა რამდენიმე ადამიანად გარდასახვა, როგორცია ივლიტა,



როლი განსახიერა უფრო ზუსტად, ვიდრე ბოლოდროინდელ როლებში გვევლინებოდა. თამაშობს აღმავრენით, სრულიად შეუბოროტავად, თავისუფლად და დამაჯერებლად, რაც რეჟისორულ მოთხოვნებს სავსებით აკმაყოფილებს. ამით მან კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ მომავალში მსახიობის სცენური ხელოვნება კიდევ უფრო გაიზარდეს და ახალ როლებში მეტოსტატობას გამოიჩენს.

მ. იოსიფოვა ისეთ შთაბეჭდილებას გვიტოვებს, თითქოსდა თავის თავს სცენაზე ანაწილებს. ეს მისი გულლია და აღუდრვრეველი, სუფთა აღტყინება შესანაშინავი დამატება მსახიობის იმ სცენური ტექნიკისა, რომელსაც ის ფლობს. ამიტომაც სრულიად სპარტოლიანად იმსახურებს მაყურებლის ტაშსა და აღვრთვანებას.

ვლადიმირ იოსიფოვის ყარამანი მის სხვა როლებთან შედარებით შესამჩნევად განსხვავებულია. ეს როლი განწმენდილია წვრილმანი პროფესიონალიზმისაგან. აქვე აღმოვაჩინეთ ერთი სასიხარულო განსაკუთრებული თვისება — ვლ. იოსიფოვის თამაშში დავინახეთ თავისი პროფესიისადმი პასუხისმგებლობის ამაღლების შეგება, რაც მეტად ავალღებულება მას, თავისი როლი ბოლომდე ღირსეულად შეესრულებინა. მსახიობი ტემპერამენტს ავლენს არა მარტო კომედიური სიტუაციების გათამაშებისას, არამედ ქართული ადამიანის ბუნების ძირითადი შტრახების საერთოდ ჩვენების დროსაც. შეასრულა რა ყარამანის როლი, ვლ. იოსიფოვი ისე ბუნებრივად შეერწყა წარმოდგენის საერთო რიტმსა და განწყობილებას, მის ატმოსფეროს, რომ უდავოდ, ზედმიწევნით გაამართლა რეჟისორ ნანა დემეტრაშვილის მოთხოვნები, რის შედეგადაც მსახიობმა თავისი გმირის სწორი განსახიერებით მაყურებლის მოწონება და მხარდაქერა დაიმსახურა. ამ როლით ვლ. იოსიფოვმა დაგვანახა ახალი შესაძლებლობანი და დაგვიტოვა, რომ შეიძლება მას მუდამ ვენდოს, როგორც სერიოზულ და ნიჭიერ ხელოვანს.

ამ თვალსაზრისით აქვე უნდა ვახსენოთ ექტოს როლის შემსრულებელი სტეფანე პოპოვი. მისი თამაში ამბიციურია, მაგრამ მსუბუქი და უბრალო. ადვენებთ რა თვალყურს მის თამაშს, უნებლად გეჭმუნებათ შთაბეჭდილება და მსთან ერთად გიჩნდებათ ფიქრიც — მსახიობობაზე ადვილი არაფერი ყოფილაო. მაგრამ ყველამ როლი იცის, ამ მსუბუქი სცენური თამაშის მიღმა მრავალი წლის დაუინებითი, ქანცისგამწყვეტი შრომა რომ იმალება, რომელიც საფუძველს უყრიდა მის დღევანდელ თამაშს და რაც აუცილებელია ადამიანის ნიქისა და უნარის გამოსვლინებლად. სწორედ იგია მთავარი „დამწავე“ იმ ნათელი ატმოსფეროს შექმნისა, რომელიც

სუფევს როგორც სცენაზე, ასევე დარბაზში. განწყობილების შექმნა — ეს ძირითადი ღერძია ყველა კომედიის დედაწარისა. სწორედ ამისთვის იღწვის ექტო. ის ქმნის იმ სახეს, პიესის რიტმს რომ წარმართავს. ბოლო ხანს პოპოვის თამაშში მომძლავრდა მსახიობისათვის ნიშანდობლივი არაჩვეულებრივად ძვირფასი უნარი, როგორცაა მსახიობსა და მაყურებელს შორის უშუალო კონტაქტის დამყარება.

ბოლოს ორიოდე სიტყვა, საერთოდ, სპექტაკლის რაობაზე.

პიესა ქართულია, რეჟისორა და მხატვრული გაფორმება ევროპის ქართულ ნაწარმ დემეტრაშვილს, მუსიკა — გომარ სიხარულიძეს.

მისუხედავად ამისა, მიჰყვებით წარმოდგენას და გრძნობთ ბულგარულ ინტონაციებს, პიესის ბულგარულ ტრაქტოვას და სულისკვეთებას.

იმისათვის, რომ უფრო ადვილი წარმოსადგენი ყოფილიყო პიესის ეროვნული კოლორიტი და ელფერი, მხატვრობამ ჩართულია ქართული საყოფაცხოვრებო ნივთები. ასეთ გაფორმებულ სცენაზე თავისუფლად შეიძლება დაიდგას ბულგარული პიესაც, რადგან ამგვარი საყოფაცხოვრებო ელემენტები ჩვენთვისაც ორიგინალი იქნება.

ამ მხატვრულ გაფორმებას ემატება ჩვენთვის ახლობელი და თანაზიარი ქართული ეროვნული სულისკვეთება! ჩვენს სულს ადვილად ეზიარება ქართული სტუმართმოყვარეობა, ხალხური იუმორი, მზიარულება, ცოცხალი და ემოციურა ცეკვები! ბულგარული სისხლის სიმსუბრავლე და ბულგარული ტემპერამენტი, ეტყობა, ძალიან ახლოსაა ქართულ ბუნებასთან.

შესძლო თუ არა რეჟისორმა, მსახიობებს დახმარებოდა, რომ მათ უფრო უკეთ შეეცნოთ სცენაზე მსახიობური მოქმედების ახალი ჯემბარიტი სიახლე, ანდა, ვთქვათ, უფრო მეტად ეგრძნოთ საკუთარი სულის გამდიდრება, ამაღლება?

ეს საკამათო აღარცაა, რა თქმა უნდა, შესძლო!

მსახიობები და მაყურებელნიც განსაკუთრებული გრძნობით მოიგონებენ იმ წუთებს, როდესაც შეხვდნენ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ნანა დემეტრაშვილს. მან ბევრი რამ გააკეთა იმისთვის, რომ ჩვენში კვლავ შეეხსენებინა, რომ თეატრში წარმოდგენაზე დასწრება ყოველი ჩვენგანისთვის ერთი პატარა დღესასწაული რამ არის!



რებელმა აღიქვას გენიალური მწერლის სულიერი სამყარო და მისი მტრების უმწეობა და არაპროფიტუალობა.

რიგის მოზარდმაყურებელთა თეატრის შემოქმედებითი განვითარებისათვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, რომ მის კედლებში გაჩნდა სხვა მხატვრულ სტილში გადაწყვეტილი სპექტაკლი. ამ სპექტაკლის სტილისტიკა განსხვავდება თეატრის მთავარი რეჟისორის ადოლფ შპიროს ჩინებული შემოქმედებითი ხელწერისაგან. ეს სხვაობა უთუოდ ამიღიდრებს მსახიობთა შემოქმედებას და სტიმულს აძლევს ახალ რეჟისორულ ძიებებს. რაც თეატრისაკენ იზიდავს მათყურებელთა სულ უფრო მეტ მასებს.

ამას გარდა, სპექტაკლი „მერსი, ანუ შიშოვის მოგზაურობა“ მოზარდ მაყურებელს აზიარებს რუსული კლასიკური ლიტერატურის ბრწყინვალე წარმომადგენლის ლევ ტოლსტოის სულიერ სამყაროს. მართალია, ტოლსტოი სცენაზე არ ჩანს, მაგრამ მთელი სპექტაკლის აგებულებით იგულისხმება და მაყურებელამდე მოდის მწერლის პიროვნული ძალა და მაღალ სულიერ ღირებულებათა დაუძლეველობის იდეა.

სპექტაკლი გადაწყვეტილია გროტესკის ენაში. ეს რთული ენარია, განსაკუთრებით ახალგაზრდა შემსრულებლებისათვის, რომლებიც ძირითადად მთავარ როლებს ასრულებენ.

სპექტაკლი იწყება მეფის ეანდარმთა სანაგვე ყუთიდან ამოსვლით. ამ ადამიანებს მოაქვთ ბოროტების თემა. ისინი გაბრაზებული არიან ყველაზე და ყველაფერზე. ამიტომაც ბოროტების მონებად ქცეულან — შეუძლიათ წარმოუდგენელი სიტუაციები შეთხზან და შემდეგ დატყბენ ნახელავით. ასე, რომ მათი სანაგვე ყუთიდან ამოსვლა სავესებით ბუნებრივი აღმოჩნდა. ისინი ამოსვლისთანავე იწყებენ ჯაგრიანობას იატაკის ხეხვას. ეანდარმზედ წარწერილებიან საშიშ ძალად. ისინი მზად არიან ყველაფერი წაშალონ, რაც კი წინ აღუდგებათ. შემდგომ სცენებში ზოგი ამოთვანი მეზღედ ან მთიბავად მოგვევლინება. სპექტაკლში არის ერთი საინტერესო მიგნება — ეანდარმზედ სცენაზე ხან ფანჯრიდან შემოლიან, ხან კარებიდან, ხანაც — ბუხრიდან. მოკლედ ყოველი მხრიდან. წარუმატებლობის შემთხვევაში კი ცდილობენ მიჩქმალონ თავიანთი კვალი. ეს დეტალი ცხადს ხდის მათს პიროვნულ ბუნებას, მათს ადამიანურ სამყაროს.

საინტერესოააა გადაწყვეტილი სპექტაკლის

სპექტაკლი ლევ ტოლსტოის

რიგის მოზარდმაყურებელთა თეატრის კოლექტივი კარგადაა ცნობილი თბილისელი მაყურებლისათვის. ორიოდ წლის წინათ თეატრმა თბილისში ჩამოიტანა ადოლფ შპიროს მიერ განხორციელებული ორი ჩინებული სპექტაკლი „ბუმბარაში“ და „ივანოვი“.

სწორედ ამ თეატრში ბულატ ოკუჯავას პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლზე „მერსი, ანუ შიშოვის მოგზაურობაზე“ გვიანდა შევეჩვიდეთ.

ჩვენმა თანამედროვე ბულატ ოკუჯავამ პიესისათვის გამოიყენა ისტორიული ფაქტები. 1862 წლის 6 ივლისს ეანდარმთა მეფის, თავად ვ. დოლოგორუკოვის ბრძანებით გაჩხრიკეს და დაარბიეს ლევ ტოლსტოის მამული. დიდი მწერალი ამ დროს სხვაგან იმყოფებოდა, მან საშინელ შურაცხყოფად მიიღო მომხდარი ფაქტი. განრისხებული ტოლსტოი წერდა: „მე ხმამაღლა ვაცხადებ, რომ ვყიდი მამულს, რათა გავემგზავრო რუსეთიდან, სადაც არ შეიძლება თუნდაც ერთი წუთით ადრე იცოდე, რომ შენ, შენს დას, ცოლს და დედას არ შეკრავენ და არ გაროზგავენ, — მე გავემგზავრები“.

ეს დარბევა ეანდარმერიის აგენტის შიშოვის დაბეზლებით მოხდა. სპექტაკლი განახორციელა მოსკოვის საბჭოთა არმიის თეატრის რეჟისორმა მიხეილ ლევიტინმა. მან სპექტაკლი გროტესკულ ფორმაში გადაწყვიტა. მათ ყველაფერი გააკეთეს იმისათვის, რომ დღევანდელმა მაყუ-

მხატვრული გაფორმებაც (მხატვარი ანდრეს ფრეიბერგსი).

ერთი შეხედვით დეკორაცია ტაძარს მოგვაგონებს. (კარებებთან და ფანჯრებთან დატანებული ნიშები, ირგვლივ მხოლოდ თეთრი კედლები). მოქმედება თეთრი კედლების წრეში მიმდინარეობს. ამ ფონზე მუქ კონტურებში გამოწყობილი მოხედეები მოსწაინან, როგორც ქუჩუიანი ლაქები, რაც ამ პერსონაჟთა სცენურ დახასიათებას ამდიდრებს, სახიერსა და უფრო თავსაჩინოს ხდის. სცენაზე ყველაზე ერთ ჯგუფად მოძრაობენ. გარეგანი ფაქტურით ყოველი მათგანი ცალ-ცალკე შეიძლება შეუმჩნეველიც დარჩენილიყო, მაგრამ მთლიანობაში ისინი მძლავრ რეაქციულ ძალას წარმოადგენენ, ძალას რომელიც მზად არის გადათელოს ადამიანი თავისი ღირსებებით.

ასეთია ჟანდარმერიის მოხელეთა თემა სპექტაკლში.

მაგრამ ეს დადგმის მხოლოდ ერთი მხარეა. პარალელურად ვითარდება ჟანდარმერიის აგენტის შიზოვიის ისტორია. მას იბარებენ მესამე განყოფილებაში და საიდუმლო დავალებას აძლევენ... ისანია პოლიანაში თვალყური ადევნოს ლევ ტოლსტოის მამულს, სადაც მათი ფიქრით არაღეგალური სტამბა იყო შექმნილი.

აგენტი შიზოვი მიდის დავალების შესასრულებლად, მაგრამ მისთვის გამოყოფილ თანხას გაფლანგავს და უფროსების წინაშე თავის გამართლების მიზნით ყალბ ინფორმაციას აწვდის ჟანდარმერიას. სწორედ ამის საფუძველზე ხდება დიდი მწერლის მამულის რბევა. თავიდანვე შიზოვიც თავის მეგობართა ჩვეუფს განეკუთვნება, იგი არაფრით განსხვავდება სხვა ჟანდარმებისაგან, მაგრამ თანდათანობით გმირში ხდება გარდატეხა. რეჟისორს სურდა ეჩვენებინა ლ. ტოლსტოის სიდიადე ამ სფლიერად დაცემულ მოხელეთა გარემოცვის ფონზე. ამასთანავე ტოლსტოის გარემოსთან ზიარებამ შიზოვიც გააღვიძა ადამიანი. მან შეიგნო ცხოვრებისეულ ფასეულობათა არსი, დაწმუნდა საკუთარი თავის უმეცრებაში.

სპექტაკლში არის კულმინაციური ეპიზოდი — ჟანდარმერიის მიერ ტოლსტოის მამულის განხრეკისა და დარბევისა. ისინი ნელ-ნელა და გაჭირვებით აღებენ სცენის შუაგულში დატანებულ უზარმაზარ კარებს. მაყურებელთა თვალწინ იშლება მამულის შემინული ზამთრის ბაღი. კარების გაღებით — ბუნების, სიკეთის და სილამაზის სამყარო იჭრება ცივ, არაფრისმეტყველ თეთრ კედლებში. ამ პოეტურ და ზღაპრულ გარემოში მკლის ხროვასავით იჭრებიან ჟანდარმები. ამტრევეენ და აფუჭებენ ყველა-

ფერს, რასაც ხელით შეეხებიან. რამდენიმე წუთის შემდეგ ეს იდილიური სამყარო სპექტაკლისაყრელ ადგილს ემსგავსება.

რეჟისორ მიხეილ ლევიტინს მოუხდა რიგი სირთულეების გადალახვა. დამდგმელმა რეჟისორმა ტექსტი აწმინდა ზედმეტი სიტყვებისაგან: მსახიობებთან დაძაბული მუშაობის შედეგად სპექტაკლში თითოეულმა გმირმა შეიძინა თავისი ინდივიდუალური თვისობრივი თავისებურებანი. ნათლად გამოიყვება ნაწარმოებისა და სპექტაკლის იდეა — ურთიერთდამოკიდებულება დიდსა და პატარა ადამიანებს შორის. როცა პატარა ადამიანი ცდილობს მიეყდლოს დიდ ადამიანებს, ისარგებლოს მათი ავტორიტეტით და გამოიყენოს იგი თავის სასარგებლოდ.

მთავარი კი ის ვახლავთ, რომ რიგელმა მაყურებელმა დიდი მწერლის იუბილეს დღეებში ნახა სპექტაკლი დიდი მწერლის ცხოვრების ერთ მონაკვეთზე. თეატრი არ მოერიდა თემის სირთულეს, გაბედულად შეეჭიდა მას და გამოარჯვა კიდევ:



„დიუსელდორფერ შაუშპილჰაუსის“ განსტროლები თბილისში

დიუსელდორფის დრამატული თეატრი გერმანიის ერთ-ერთი ძველი თეატრია. ამ თეატრის ისტორიასთანა დაკავშირებული გერმანული დრამატურგიისა და თეატრალური ხელოვნების თვლახანი წარმოადგენლების მოღვაწეობა.

კარლ ლებერტ იმერმანა, მე-19 საუკუნის ცნობილი გერმანელი რომანისტმა და დრამატურგმა შექმნა თეატრალური გაერთიანება, რაც შემდეგ იმ დრამატულ თეატრში გადაიზარდა, რომლის სათავესთანაც იდგნენ განთქმული მსახიობი ქალი ლუაზე დაუმონი და რეჟისორი გუსტავ ლინდემანი და რამაც საბოლოოდ „დიუსელდორფერ შაუშპილჰაუსის“ სახე მიიღო, თეატრისა, რომლის განსტროლებმა თეატრის თბილისელი მოყვარულებით ივლისის პანაქებასაც შემდეგ კი პირთამდე აავსო რუსთაველის თეატრის როგორც დიდი, ასევე მცირე დარბაზი.

ერთ დროს დიუსელდორფის ამ თეატრში მოღვაწეობდა მსახიობი, რეჟისორი და მწერალი ვოლფგანგ ლანგჰოფი, რომელიც შემდეგ გერ-ში გადავიდა და იქ ბერლინის განთქმულ „ლორენს ტეატრის“ ჩაუდგა სათავეში. ლანგჰოფის შემდეგ დიუსელდორფის თეატრს ხელმძღვანელობდა მსოფლიოში სახელგანთქმული

მსახიობი და რეჟისორი, მეფისტოველის რომანის ბრწყინვალე შემსრულებელი, თომას მანის უოფილი სიმე, გუსტავ გრიუნდგენსა, რომელიც თ. მანის ვაჟმა, მწერალმა კლაუს მანმა მეთისმეტად სატირულად, ცოტა უსამართლოდ და ცოტა სუბიექტურადც დაგვანატავის რომანში — „მეფისტო“ პენდრიკ ჰოფგენის სახით. ამდენად, გრიუნდგენსა არა მარტო გერმანული თეატრის, არამედ გერმანული ლიტერატურის ისტორიაშიცაა შესული.

ამჟამად დიუსელდორფის თეატრს სათავეში უდგას გიუნტერ ბელიცი. „დიუსელდორფერ შაუშპილჰაუსის“ მოსოვსა და თბილისში განსტროლებზე ორი სპექტაკლი ჩამოიტანა — ერთი კლასიკური, შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“ და მეორე — ბრემტის ადრეული და შედარებით უცნობი პიესა — „მდაბორთა ქორწილი“ („წვრილი ბაურგერის ქორწილი“).

შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“ სასცენო სიცოცხლის ორი საუკუნე უსრულდება (მისი პრემიერა შედგა 1784 წელს). ასე რომ მსოფლიო თეატრალურ ხელოვნებას უზარმაზარი გამოცდილება აქვს დაგროვილი ამ დრამის დადგმის დარგში. იგი ჩვენშიც, მარკანიშვილის თეატრშიც იდგმებოდა კარგა ხანს.

მართალია, შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“ მაღლდება თავის ეპოქაში ყველა სხვა დანარჩენზე, მაგრამ არსებითად ესეც ბიურგერული ტრაგედიაა, რის ტიპურ ნიმუშებსაც წარმოადგენენ ლესინგის „მის სარა სამსონი“ და „ემილია გალოტი“, რომლებთანაც შილერის პიესა აშკარა სიახლოვეს და ნათესაობას ამჟღავნებს.

„ვერაგობა და სიყვარული“ უაღრესად მწვავე პოლიტიკური, ანტიფეოდალური სატირაა, რომელიც, ლიტერატურის ცნობილი სპეციალისტის ერიკ აუერბახის სიტყვებით რომ ვთქვათ, წარმოადგენს, „როგორც სხვა არცერთი დრამა, ხანკლის ჩაცემას აბსოლუტუზმის შიგ გულში“. (ამ მხრივ უაღრესად საგულისხმო სცენები თამაშდება მოხუც კამერდინერსა და ლედი მილფორდს და ლედისა და ფერდინანდს შორის). მაგრამ მაინც შილერის ეს პიესა მთლიანად



სცენა სპექტაკლიდან „მდაბორთა ქორწილი“

ვერ ძლიერ უნარისათვის დამახასიათებელ ზოგადი თვისებებურებას, უნაშთოდ ვერ იშორებს ეპოქით აღბეჭდილ ნიშნებს და ზოგადი თვისებების მხრივ ამჟღავნებს ახალგაზრდა დრამატურების შემოქმედებით უწიფარობას („ვერაგობა და სიყვარული“ შილერის III პიესა). პიესაში აშკარად იგრძნობა ლესინგის „ეილია ვალტის“ ძლიერი გავლენა: სიტუაცია მრავალმხრივ ანალოგიურია, ვხვდებით პარალელურ პერსონაჟებს: ლუიზე-ეილია, ფერდინანდ-აიანა, მილერი-ოდოარდო, ვერმი-მარინელა, ლედი მილფორდი — გრაფის ქალი ორსინა. ფერდინანდის მიერ ლუიზეს მოწამვლა ანალოგიურია ოდოარდოს მიერ ქალიშვილის მოკლესა, რათა ემილია შერცხვენას აკლდინოს. მეტსაშუალო ტრადიციული თეატრალური საშუალება თუ ხერხია აგრეთვე კონფლიქტის აგება ყალბი წერილის საფუძველზე.

პიესას, როგორც ცნობილია, შილერმა „ლუიზე მილერი“ დაარქვა; მასხიომ ილდანდის რჩევით, შემდეგ პიესას სახელწოდება შეუცვალა: „ვერაგობა და სიყვარული“ — ახალი სათაური ცოტა გარეგან თეატრალურ ეფექტზე გათვლილი და ცოტა მაღალფარდოვან-პათეტიკურია. ახალგაზრდა შილერი ჭერ კიდევ მიმართავს იაფფასიან გარეგან საშუალებებს, ემოციამოქარბებულ, პათეტიკურ, ექსპანსიურ ლექსიკას (შორისდებულებებსა და შეძახილებს), რიტორიკულ შეითვისებასა და გულიანამაჩუყებელ სიტუაციებს.

ალბათ, აქარბებს ჩვენს მიერ უკვე ერთხელ ნახსენები ერთი აუტერბახი, მაგრამ სიმართლეს უმიკველად უახლოვდება, როცა აღნიშნავს, რომ „ვერაგობა და სიყვარული“, ბოლოსდაბოლოს, არის „არა სინამდვილე, არამედ მელოდრამა“.

ამიტომ მართებულად მოქიყა რეჟისორი როლანდ შეფერი, როცა თანამედროვე მაყუტებლის გემოვნების შესაბამისად ცვლილებები შეიტანა პიესაში და სცადა მისი თანადროული, აქტუალური აუტერბახი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ მხრივ პიესის ფინალის შეცვლა: სპექტაკლის ფერდინანდი არ უარსებდა და არ მიუტევებს მამას დანაშაულს და პრეზიდენტი ვალტერიც ბოლომდე „პრინციპული“, ბოლომდე „გაუთითებელი“ რჩება (შილერი კი, როგორც გახსოვთ, პიესის ბოლოში ტოტალური ურთიერთმიტევების აპოთეოზს აწყობდა).

მართალია, შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“ მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია, მაგრამ მასში მაინც მეტია ისტორიული, დროული, ვალდებულებისტორიული და ზედროული, — ამ პიესაში თითქმის არ არის, ან ნაკლებია მარადიული, ზოგად საკაცობრიო პრობლემატა, რაც დასტურდება, მაგალითად, „დონ კისოტში“, „ჰამლეტში“ ანდა „ფალსტში“. „ვერაგობა და სი-

ყვარული“ პერსონაჟები არ არიან მარადიული ტიპები, კაცობრიობის ისტორიის მუდმივი თანამგზავრები, თუნდაც ისეთი მასშტაბისა, როგორც არიან შაღერისავე კარლ და ფრანც შოპენაუერი.

დღესდღეობით თანდათანობით საყოველთაო ქეშმარიტებად იქცევა აზრი, რომ ხელოვნების ყოველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია ახალ ეპოქაში, შეცვლილი სოციალურ-პოლიტიკური, სულიერი-ფსიქიკური სიტუაციის, აგრეთვე აღამიანთა შეცვლილი ესთეტიკური გემოვნების შესაბამისად. ახალ უჩვეულო წახანაგებს, ახალ შინაარსსა და მხარეებს ავლენს სოლმე; და რაც უფრო მნიშვნელოვანია ნაწარმოები, მით უფრო მრავალმნიშვნელოვანი, მრავალი მნიშვნელობის შემცველი და მდიდარი სიმბოლიკის მქონეა იგი.

ამიტომ არ შეიძლება რომელიმე პიესის, თუნდაც გენიალურის, მუზეუმური, უცვლელი, ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებული სახით დღევა.

დღეს ფეოდალური დესპოტიზმის წინააღმდეგ ლაშქრობა, თუ კი ეს პროცესები არ განვარდობდებით, არ გავითანადროულეთ და აქცენტები არ გადავანაცვლებთ, თანამედროვე მაყურებლისათვის მოსაწყენი და არათანადროული იქნება. კონკრეტული ანტიფეოდალური ჭაწყი უფრო გარდაიქმნას ყოველგვარი ძალადობის, დიქტატურის, აღამიანის უფლებათა შელახვის წინააღმდეგ ამზობად.

კლასიკური პიესის თანამედროვე წაკითხვის გარეშე ვერ შეიქმნება მნიშვნელოვანი სპექტაკლი.

კლასიკური ტექსტის, მასალის ხელშეუხებლობის მოთხოვნა ახლა ანაქრონიზშია. დღეს, დღეობით ყოველი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი ფართო აზრით პიესის აღბეჭდვის, პიესის აქტუალური, თანადროული სიტუაციასთან შეგუება-მიგუებას, გათანადროლებების მიზნით გადამუშავებას წარმოადგენს. ასე იქმნება დღეს-დღეობით ეპოქალური თეატრალური წარმოდგენები, რომლებიც მე უფულოდ მოხანავს: ტ. გუცოტინოვოვის „ცხენის ამბავი“, ბენო ბესონის „დრაკონი“, მისივე „შვიდობა“ (პრისტოვანეს მიხედვით), მანფრედ ვეკერტის „რიჩარდ III“.

ხელშეუხებელი ლიტერატურული მასალა, ლიტერატურული ტექსტი საერთოდ არ არსებობს. ამ მხრივ გამოვალისი არც დრამატურგთა მეფე — შექსპირი არ არის. თანამედროვე რეჟისორები და მწერლები გაბედულად უქვემდებარებენ თავიანთ მიზნებს შექსპირის მასალასაც (ამ მხრივ ორი შესანიშნავი მაგალითი მაგონდება ბრეტის „კორიოლიანი“ და ისევ ვეკერტის „რიჩარდ III“).

რადგან რეჟისორი არ არის და არც უნდა იყოს დრამატურგის მორჩილი ვასალი, იგი არ არის ლიტერატურული მასალის მხოლოდ სცენური ილუსტრატორი, პიესის სცენაზე უბრალოდ გადამტანი. რეჟისორი დრამატურგის თანაშემოქმედი და, ამავე დროს, თავისებური ოპონენტი და მეტოქეც უნდა იყოს.

რეჟისორმა უნდა შექმნას ფაქტიურად ხელოვნების ახალი და, რაც მთავარია, თვისობრივად განსხვავებული ნაწარმოები, რამეთუ პიესა ხელოვნების სხვა დარგს განეკუთვნება და სპექტაკლი კი — სხვას.

და მაინც სარეცენზიო სპექტაკლი უფრო მსახიობების სპექტაკლია, ვიდრე რეჟისორისა. ეს ალბათ, იმიტაც აიხსნება, რომ ამ სპექტაკლის რეჟისორი, როლანდ შეფერი თვითონაც მსახიობია და ეს მისი რეჟისორული დებიუტია. შეფერი, როლანდ შეფერი შედარებით „თავშეკავებული“ რეჟისორია და ძირითადად მოკრძალებით ემორჩილება დრამატურგის ნებას.

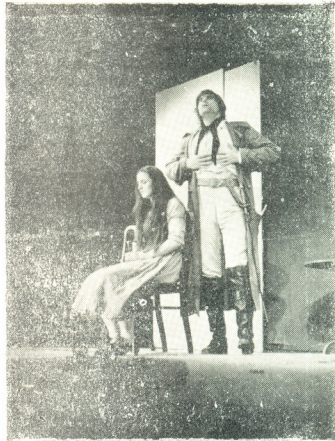
შეფერი ასპარეზს უმთავრესად მსახიობებს უთმობს, რომელთა ოსტატობაც სამართლიანად შეაქვს ჩვენმა რეცენზენტებმა (პირველ რიგში აღსანიშნავია პრეზიდენტის როლის შემსრულებელი ედგარ ვალტერი რომელიც ყოველგვარი ეგზალტაციის გარეშე ძლიერ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე შემდეგ მოხსენების ღირსნი არიან ფერდინანდის განმსახიებელი პეტერ ზიმიონიევი და ლუიზე მილერის როლის ინტერპრეტატორი შარლოტე შვაბი, რომელიც სცენაზე გამოჩენისთანავე სითბოს, სიკეთეს, სინათლეს, სიწმინდეს გამოასხივებენ).

ჩემი აზრით, რიჩარდ შეფერი უფრო მეტად თავის რეჟისორულ მიზნებს უკავებს, უქვემდებარებს მსახიობთა თამაშს, ვიდრე პირაქით.

სიმათლე რომ ითქვას, შეიძლება ეს ბევრს მკრეხლობად მოჩვენოს, როცა სპექტაკლის ვუყურებდი, პირადად მე შილერის ლიტერატურული მასალისადმი მეტი თავისუფალი მიდგომის მოთხოვნაზედა გავჩინდა.

მე სრულიად არ მინდა იმის თქმა, თითქოს სპექტაკლში არ იყოს სანატრესო რეჟისორული მიგნებები, ანდა როლანდ შეფერი შილერის ტექსტის ბრმა, უკრიტიკო მიმდევარი იყოს — მე მხოლოდ იმას ვამბობ, რომ შილერის ავტორიტეტი ცოტა ზედმეტად თრგუნავს რეჟისორს და დრამატურგისაგან განსხვავებულის თქმას ნაკლებად ზედავს. ჩემი აზრით, ასეთად ძნელად თუ გადავლტავთ ლედი მილფორდის ექსცენტრიულ-სექსუალური როკვა მაგიდაზე, რასაც მსახიობი დაუსელდორფში მთლად დედი-შობილა ასრულებს, ხოლო მოსკოვსა და თბილისში „ლედვის ფოთლები“ მაინც დაიფარა).

რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზში



„ვერაგობა და სიყვარული“
ლუიზე მილერი — შარლოტე შვაბი
ფერდინანდი — პეტერ ზიმიონიევი

დაუსელდორფელზე შილერის პიესის დიამეტრულად საპირისპირო სამყარო, საწინააღმდეგო ატმოსფერო და გარემო წარმოგვადგინეს ბრემტის ადრეული პიესის „წვირილი ბიურგერის ქორწილის“ სახით. მართალია, შილერი ვერაგ, ბოროტ, უკეთურ ადამიანებს მეტს გვიჩვენებს, ვიდრე კეთილშობილ, კეთილ, ნათელ პიროვნებებს, მაგრამ პიესისა და სპექტაკლის საერთო განწყობილება, საერთო ატმოსფერო პაეროვანი და ამაღლებულია.

ბრემტის ერთოქმედებიანი პიესის გარეშე კი მთლიანად „დამიწებული“, „დადაბლებული“, აშშორებული და დაქაობებულია. აქ არ არის არცერთი ნათელი პერსონაჟი, არცერთი ნათელი წერტილი. ყველაფერს ფალისტერობის სუნი უღის. მექორწილეთა საუბარიც „დადაბლებული“, „დამიწებული“, „ფიზიოლოგიურია“: ლაპარაკობენ ჭამაზე, საქმელზე, უოტერკლოზეტზე. თუმცა აქა-იქ, როგორც ეს ფალისტერებს ჩვევიათ ხოლმე, „რომანტიკულსაც“ ჩაურევინ. მაგრამ თვინითი შეხებითა და სიტყვებით ყველაფერს ბილწავენ.

აი ერთ-ერთი დიალოგის პატარა ნაგლეჯი.

„ახალგაზრდა კაცი: (დას; იგულისხმება საცოლის და, რომელსაც ეარშიყება ნ. კ.) — თქვენ რომანტიკულს უქერთ მხარს?



და: დიას, ძალიან, განსაკუთრებით ჰაინეს. მას ტპილი პროფილი აქვს.

მამა: მოკვდა ზურგის ტვინის ქლექით“.

მამა (საცოლის მამა). ყბელია, ავჯია, უყვარს ამბების მოყოლა, ქუთუაშვილებისა და ამბის საინტერესოდ თბრობის პრეტენზიით, მაგრამ არ აცინად, არ ამთავრებინებენ, რადგან მის მიერ მოთხრობილი ამბები თვით მათთვისაც კი ბლავჯვი, უწმასური და ამ სუფრისათვისაც კი შეუფერებელი ჩანს.

მეორწილენი ერთმანეთს კებენ, იღრინებან, დაგროვოდ ბოლბას და გენის ანთხევენ. ყოველდღე ადამიანური სისაზოზღრე და სულ-მოკლეობა იჩენს თავს ქორწილში. პატარძალს მაიხლიან: უყვე ორსულადა ხარო.

ქორწილი თითქმის იშლება, სიძის მიერ შეკოწმებული ავეჯი ილეწება, სტუმრება და მას-პინძლები ერთმანეთს დებრეან... სტუმრებმა მუცლები ამოიყორეს, ჩიჩაყვები ამოივსეს, ღვინით გაიჟყინენ, ბოღმაც გაღმონთხიეს, მასპინძლებიც გამოღანდდეს და უმადურებაც წვაიდენ. ბოლოს მარტო დარჩნენ ნეფე და დედოფალი, ნეფემ სტუმრებს, „წყუელი ღორები“ უწოდა და მართლაც ისინი ღორულად მოიქცნენ.

სექტაკლის ბოლოში სულმოკლე ნეფე, რომელმაც თითქმის ყველა ფიზიოლოგიური მოთხოვნილება დაიკმაყოფილა, დედოფალს ჩამტვრუულ და აულაგებულ სუფრავე გადააწვენს სააღერსოდ (პიესაში ნეფე პატარძალს თავის გაკეთებულ საწოლზე მიათრევს, რომლის, ჩატეხვა-ჩანგრევის ხმა ისმის მეორე ოთახიდან).

...ეს პიესა ბრეტპმა 1919 წ. დაწერა. თავდაპირველად პიესას უბრძოლოდ „ქორწილი“ ერქვა შემდეგ „წვრილი ბიურგერის ქორწილი“ უწოდა. ამ დროს ბრეტპს მიუწინეში ცხოვრობდა და ცნობილ კომიკოსთან, კლოუნთან, კაბარეტისტთან და სცენების ავტორთან, კარლ ვალენტინთან იყო დაახლოებული, ერთხანს მის ორკესტრშიაც უკრავდა კლარინეტზე. ამ წელსვე დაწერა ბრეტპმა „ქორწილის“ გარდა სხვა ერთპიტიანი პიესებიც: „სინათლე წყვილიაღში“, „ის ეშპაკს აძევებს სხეულიდან“ და „მთხოვარი ანუ მკვდარი ძალი“.

ეს არის ექსპრესიონიზმის ბატონობის პერიოდი, თუმცა ბრეტპს ამ ადრეულ დრამატულ ცდებს თითქმის არაფერი ჰქონდათ საერთო ექსპრესიონისტულ დრამებთან.

ამ სექტაკლის რეჟისორია მიპაელ გრუნერი. იგი შესანიშნავად ქმნის შენელებული ტემპის, სცენებისა და სურათების სტატურობით, პერსონაჟების შედარებით უძრავობით დამყაყებულობის, მოდუნებულობის, სრული სულიერი სიცარიელის განწყობილებასა და ატმოსფეროს. რეჟისორი რელიეფურად გვიჩვენებს ამ ადამიან-

ნებზე ბიოლოგიური ინსტინქტების სრულ ტონობას და მათი სიხარბით, თქველფუნს-სინესით, პერიოდული სქესობრივი ალგუნებით ამ ადამიანებისაგან აგებს თავისებურ „ბესტიარიუმს“, ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ ცხოველები მაინც უფრო სიმპათიური ჩანან და გაცილებით ნაკლებად იწვევენ ჩვენში გულის რევის რძნობას.

რამდენადაც მომხიბვლენი და საყვარელნი არიან პეტერ ზიზონიუეკი და შარლოტე შვაბი ფერდინანდისა და ლუიზე მილერის როლებში, ამდენადვე ამასრუნენ და გულისამრევი არიან ისინი სიძისა და პატარძლის როლებში. მათი გარეგნობაც დამახინჯებულა.

გროტესკზე მეტად, მე ვფიქრობ, რეჟისორი და მსახიობები კარიკატურას, ბურლესკს, შარეს იყენებენ. ადამიანს შინაგან და გარეგან კარიკატურებს წარმოადგენენ მეგობარი (მსახიობი ნილს ჰანზენი), ახალგაზრდა კაცი (მსახიობი უდო ზამელი), ქალი (დიტლინდე მილერბეტტი), საცოლის და (მსახიობი ჰენრიეტე ტიმიგი), საცოლის მამა (მსახიობი ვერნერ მაიერი). შედარებით „ნორმალური“ ჩანს სიძის დედა (მსახიობი ჯენი ლატერმანი).

ექსპრესიონისტური დრამის პერსონაჟებს ამ პიესის „გმირები“ მხოლოდ იმით ჰგვანან, რომ ესენიც მოქმედ პირთა სიაში აბსტრაქტულად არიან აღნიშნულნი: არც სახელი, არც გვარი, მხოლოდ თავისებური სოციალური თუ ბიოლოგიური სტატუსი: მამა, დედა, და, მეგობარი, ახალგაზრდა კაცი, ქალი, მისი ქმარი, პატარძალი, ნეფე... ექსპრესიონისტულ დრამას ჰგავს ბრეტპის ეს ადრეული პიესა მოქმედ პირთა სიმცირითაც და მოქმედების სიღრბილითაც. მაგრამ ნატურალისტური დეტალიზაციათა და კონკრეტულობით იგი დიამეტრულად განსხვავდება ექსპრესიონისტული დრამისაგან. მე განსაკუთრებით მომეწონა ამ სექტაკლში მეგობარი (მსახიობი ნილს ჰანზენი) და ახალგაზრდა კაცი (მსახიობი უდო ზამელი) — მათ სკლეოტიკოსი ბეტრების მოძრაობა და გამოქვეყნებულება აქვთ, ბიოლოგიურად კი ახალგაზრდები არიან. სულიერი განვითარებით ამებათა, ერთუჭრედნიან ცხოველთა ასოციაციას იწვევენ, სახეზე გამომეტყველება არ ეცვლებათ, მიმიკა თავიდან ბოლომდე უცვლელი რჩებათ, თითქოს მეტყველება უპირთ, მოძრაობაც, გაუმეუბლე-გახევებლენი გადაადგილებიან ხოლმე, რომელიმე ბიოლოგიური ინსტინქტის კარნახით.

„დუსტერდორფელ შუშპილპაუზის“ ორი სექტაკლით თბილისელმა მაყურებელმა შესამჩნევად გაიმდიდრა თავისი წარმოდგენა თანამედროვე დასავლეთევროპულ თეატრალურ ხელოვნებაზე.

ჩვენი იუბილარები

გურამ ბათიაშვილი

გვერდაშუვლელი სამყარო



„ცისპარი“ ახლადდაარსებული იყო და არა მარტო იმ ახალგაზრდების მიქაღ ქცეულიყო, რომლებსაც უკვე გაებედნათ თავიანთი თზულებების აქ მოტანა, არამედ იმათი სალოცავეც იყო, ვინც წერდა, მაგრამ ჭერ ჟურნალში ამის გაცხადება, აქ ლექსების, მოთხრობების თუ წერილების მოტანაც კი ვერ გადაეწყვიტა.

ეს უკანასკნელნი ისე იოლად და დიდი თანატოლებივით დავუვებოდით უკვე ცნობილ „ცისკრელებს“, როგორც კარგი ბიძაშვილ-მამიდაშვილები. მათთან ქუჩაში გავლა ხომ გვესახელებოდა და გვესახელებოდა! გვიხაროდა მათს სიახლოვეს რომ დაგვინახავდნენ.

ასეთ აშბავს კი ვინ გამოტოვებდა — ერთ დღეს რედაქციაში ლაპარაკობდნენ ხვალ „ცისკრელები“ გორის ახალგაზრდა მწერლებს ფეხბურთის ეთამაშებოდა. მუდამ მოძრავი, დაუღვარი ნოდარ ჩხეიძე იყო ამგვარ წამოწყებათა თავი და თავი.

„ცისკრელების“ ფეხბურთელთა გუნდი კი ამ დროს უძლიერეს გუნდად მესახებოდა. ავთან. დილ ლოლობერიძეზე თუ მიხეილ მესხზე არანაკლებ მომწონდა მათი „ფეხბურთი“ (აი, რას ნიშნავს ბრმა სიყვარული).

მეორე დღეს, კვირას, დილაადრიან, ელექტრომატარებლით, ანუ როგორც უფრო მოსწრებულად ეძახიან, „ელექტრიკით“ გაემგზავრა თბილისელთა გუნდი გორს: მუხრან მაქავარიანი, ნოდარ ღუმბაძე, ნოდარ ჩხეიძე, ედიშერ ყიფიანი, გიორგი ხუხაშვილი, ჭანსულ ჩარკვიანი, ტარიელ ჭანტურია, ზაურ ბოლქვაძე, რევაზ თვარაძე, გურამ ფანჯიკიძე (სამწუხაროდ, სხვები აღარ მახსოვს) წარმოადგენდნენ თბილისელთა სპორტულ ღარსებს.

ამ ჩინებულ კრებულს ახალგაზრდობის დიდი მეგობრის, „მკვდრის მზას“ დამწერის გიორგი შატბერაშვილის მეთაურობა კიდევ უფრო მეტ ლაზათს აძლევდა.

ჭუმბურ თითმერია და მეც ავეტორღალიეთ ამ



გაუნდა. გვიხაროდა მათს გვერდით ყოფნა და სწორედ რომ ავეტორალიდეთ, თორემ არც არავის არაფრად ვკვიროდით, არც არცინ გვეძახდა.

ალარ მახსოვს როგორ დამთავრდა თამაში (მგორი, ცისკრულემბა“ მოიგეს) ის კი კარგად ჩამარჩა მესხიერებაში, რომ დაამცველმა ნოდარ ღუმბაძემ ერთი შესანიშნავი გოლი გაიტანა. ჩინებულად დაარტყა... თავის კარში და გაიტანა კიდეც.

თამაშის შემდეგ უკვე ცნობილი და აღიარებული ოთარ ჩხეიძე რესტორან „ინტურისტში“ გაუმასპინძლდა თბილისიდან ჩამოსულ ახალგაზრდა მწერლებს.

მესხიერებას შემოჩრა სადამო გორის სადგურში. პირველ ბაქანზე რომელიღაც მატარებელი იდგა და ჩვენ პირველსა და მეორე ბაქანს შუა, ხრეშზე ვიდექით და ველოდით მატარებელს. რატომღაც კარგა ხანს ველოდით და ცხარე და დაუდგრომელმა ნოდარ ჩხეიძემ ეს მოლოდინი ლამის ლიტერატურულ დისპუტად გადააქცია. კამათი „მე, ბებია, ილიკო და ილიარიონს“ შეეხებოდა, რომლის ბეჭდვაც ისიც იყო „ცისკარში“ დაიწყო. რა გატაცებით ლაპარაკობდა ნოდარი რომანზე, როგორ ალაგუნებდა სხვებს და რაოდენ ალერსიანი ღიმილი ჰქონდა ამ დროს ნოდარ ღუმბაძეს. თუმცა, ძალიან უხერხულობდა „ბებიაზე“ ამდენს რომ ლაპარაკობდნენ.

ჭერ კიდეც სტუდენტი ვიყავი, მაგრამ უკვე ვთარგმნიდი აღიარებული თურქი მწერლის აზიზ ნენისის მოთხრობებს. აზიზ ნენისს საქართველოში ჭერაც არ იცნობდნენ და ერთი სული მქონდა როდის ვეტყუდი ნოდარ ღუმბაძეს, რომ არსებობს ქვეყნად ერთი თურქი მწერალი, რომლის სახელი მთელმა მსოფლიომ იცის, მაგრამ მისი მთავარი ღირსება ის არის, რომ მას ბევრი რამ აახლოებს ქართველ იუმორისტ ნოდარ ღუმბაძესთან. ცხადა, ამდენი ვერ ვუთხარი, მაგრამ რაღაც-რაღაცეები მაინც გავაგებინე და ნოდარი დაინტერესდა კიდეც.

დისპუტი არც საერთო ვაგონის „ტამბურში“ დამცხრალა და მგონი, თბილისის ქუჩებშიც კი გაგრძელდა.

იმ ღამის შემდეგ გაივლის ხუთი-ექვსი წელიწადი და ნოდარ ღუმბაძის სახელს ბევრი ქვეყნის მკითხველი გაიგონებს. მერე ნოდარი და აზიზ ნენისი თბილისში შეხვედებიან ერთმანეთს. ამ შეხვედრის პირველი დღე არაფრით არ განსხვავდება სხვა ოფიციალური შეხვედრებისაგან. ნოდარს ჭერ კიდეც არა აქვს დიდი გამოცდილება უცხოელ მწერლებთან შეხვედრებისა, აზიზ ნენისი კი მისთვის სრულიად უცხო ხალხში მოხვდა, მან არაფერი იცის იმ მწერლებზე რომლებიც გარს ახვევია, ამიტომ პირველი ორი

დღის შეხვედრები ხელოვნური გულითადადობა გაზიარებაში მიმდინარეობენ, მაგრამ მჭიდროდ ორიოდ დღე და აზიზ ბეი და ნოდარი ძველი მეგობრებივით შეეხმატბილებიან ერთიმეორეს. ნოდარი თითქოს აქუნებს კიდეც აზიზ ბეის: ბავშვობაში ბებიას რომ გავაბრაზებდი და ჩემს დატუქსვას რომ მიინდობებოდა, „შე თათარო“, „შე თათაროს“ მეძახდა, ხომ ხედავთ, როგორია თათრობის ჩვენეული შეფასებაო. აზიზი გულთანად იცნობდა ნოდარის ბებიის ამგვარ დატუქსვავზე და თუ დასკინდებოდა, თვითონაც წამოსვლად ან ნოდარს, „შე თათარო!“ ამ ორი მწერლის შემდგომი შეხვედრების ყურება ერთ რამედ ღირდა, ერთი თურქულად ლაპარაკობდა. მეორე — ქართულად ან რუსულად, მაგრამ თარგმნის საშუალებითაც კი ცხადი იყო სიტყვის მადლი და ისეთი გულიანი ხარხარი ატუდებოდა ხოლმე, როგორც ნოდარ ღუმბაძისა და მისი ძველი მეგობრების შეხვედრისას გვიხანავს.

მომდევნო წელიწადს ნოდარ ღუმბაძე სხვა ქართველ მწერლებთან ერთად თურქეთში ჩავა და მე მომწე ვარ აზიზ ნენისისა და ნოდარ ღუმბაძის გულთხადი შეხვედრებისა. ხუთი დღე ვიყავით სტამბოლში და არ მახსოვს საათი რომ აზიზ ბეი ნოდარ ღუმბაძის გვერდით არ ყოფილიყო. ყველაფერი გვერდზე გადასულ, ყველა საშუალო თავი ანება (აზიზ ნენისი კი იშვიათად იქცევა ასე, რადგან მაინჩა, რომ მწერალმა ყოველდღე უნდა წეროს, ყოველ ცისმარე დღეს, მიუხედავად იმისა, ეწერება თუ არა) და ქართველი მეგობრის გვერდით იყო.

შემდეგ მათივე ასლიაზიზი, ჩვენი დიდი მეგობარი ლაზი, მოინდომეს ნოდარის წიგნის თურქეთში გამოცემას, ნოდარს არცერთი ეგზემპლარი არ აღმოჩნდება შინ, გარდა „მე ვხედავ მზის“ გერმანული გამოცემისა და მათი ასლიაზიზიც გერმანულიდან ათარგმნიდა ამ რომანს. მიუხედავად მესამე ენიდან თარგმანისა (ქართული-რუსული-გერმანული-თურქული), თურქი მკითხველი მაინც დაინახავს ქართველი ხალხის სულიერ სიღამაზეს.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი არის ის, რომ თურქეთში ქართული მოდგმის აურაცხელი მკითხველი დაინახავს თავის წინაპართა დღევანდელმობას. მათს სულიერ სისხტაკეს და მედგრობას გასაქირისას.

— ამ წიგნმა გამოგვაცოცხლა, ნამეტნავად დავიწყეთ ქართულის სწავალი-მეტყვის რამდენიმე წლის შემდეგ ბურსელი შაირ ღირკლამე, რომელიც თურქეთის ქართველობას შორის ეროვნულის არ დავიწყებების, ენის შენარჩუნების მოქალაქეა.

ეს ერთგვარი გახსენება იყო, ჩემთვის კი მთავარია თვალი გადავავლო ნოდარ ღუმბაძის



როდს ქართული თეატრის განვითარების ისტორიაში. თითქოს ერთობ ხმადაღმა ნათქვამი ფრაზაა განვითარების ისტორიაში, რომ ვამბობთ მაგრამ დიდი დაკვირვება და კვლევა-ძიება არ სჭირდება, იმას, რომ ნოდარ დუმბაძემ მართლაც, უდიდესი წვლილი დასდო ჩვენი დროის ქართულ თეატრს.

რაში გამოიხატება ეს წვლილი, იმ კაცისაგან, რომელსაც არასოდეს ჰქონია სურვილი პიესები დაწერა და დრამატურგი ყოფილიყო? ჰუმანიზმის პრინციპები, რომლის ქადაგებასაც მსახურებდნენ ნოდარ დუმბაძის პირველივე ნაწარმოებები, არასოდეს ყოფილა უცხო ქართული პროზისათვის. ნოდარ დუმბაძემ კი კიდევ უფრო მეტი უშუალოდ გვიამბო ადამიანთა ტკივილებზე, თუ სიხარულზე, მისი პერსონაჟები მოხიარული იდები კი არა, ცოცხალი ადამიანები. ადამიანები, რომელთა მსგავსს ათასჯერ შეხვედრიხარ ცხოვრებაში. ნოდარ დუმბაძის პროზა ცხოვრებიდან იღებდა სათავეს და ამიტომ იყო ესოდენ ხალასი, ესოდენ ახლოდელი მკითხველისა თუ მაყურებლისათვის. მის „ბებიაში“, „მე ვხედავ შვსსა“ თუ სხვა ნაწარმოებებში უამრავი სცენური სიტუაციაა, მაგრამ ვერც ერთს ვერ დასწამებ ხელოვნურობას, არაბუნებრიობას. ე. ი. იმას, რაც სათავეშივე ჰკლავს ქემშარიტი ლიტერატურის ყოველ გამოვლინებას.

ნოდარ დუმბაძისა და ქართული თეატრის ურთიერთობის თაობაზე რომ ვლაპარაკობთ, პირველ რიგში გიგა ლორთქიფანიძის სახელი მოდის წინა პლანზე, რადგან სწორედ გიგა ლორთქიფანიძისთანა დაკავშირებული ნოდარ დუმბაძის სცენური ნაშრომაცა და მისი ხანგრძლივი, მყარი სცენური სიციქვლაც.

დაიხ, გ. ლორთქიფანიძემ შემოიყვანა ქართულ თეატრში ნ. დუმბაძე და ეს მოვლენა რეჟისორის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ერთ ნაფულ უფრცვლად მიიჩნევა.

ნიშანდობლივია და კანონზომიერიც ის გარემოება, რომ ნ. დუმბაძე სწორედ გ. ლორთქიფანიძემ აღმოუჩინა ქართულ თეატრს და ნ. დუმბაძის ნაწარმოებთა მიხედვით შექმნილი სპექტაკლების წარმატება სწორედ მარჯანიშვილის სახ. თეატრთანა დაკავშირებულად. ეს არ არის შემთხვევითი ფაქტი და იგი კიდევ ერთხელ უსვავს ხაზს ერთის მხრივ მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედებით თავისებურებას (რომლის აქტიურ გამოხატველადაც მოგვევლინა გ. ლორთქიფანიძე ნ. დუმბაძის ნაწარმოებთა დადგმით) და მეორეს მხრივ ნ. დუმბაძის პროზის სახელოვან, იდენტურობას იმ თეატრალურ პრინციპებთან, რომელსაც მარჯანიშვილის თეატრი იზარებდა და ქადაგებდა. სამხატვრო თეატრი მხოლოდ იმითომ კი არ დავადა ჩე-

ხვს, რომ ჩეხოვი კარგ პიესებს წერდა, არამედ იმითომაც რომ ჩეხოვის დრამატურგიაში მან დაინახა სამხატვრო თეატრის ინტერესებთან თანხვედრილი დამოკიდებულება ცხოვრების ასახვისადმი, მასთან თანხვედრილი შემოქმედებითი სტილისტიკა.

გ. ლორთქიფანიძემ ნ. დუმბაძის პროზაში დაინახა ამ პროზისა და მარჯანიშვილის თეატრის შემოქმედებითი ინტერესების, ცხოვრების ასახვისადმი დამოკიდებულების იდენტურობა, ხალხურობა, ცხოვრებისეული სიპაროდე, ჰუმანიზმი. ეს ის მცნებელია, რომელსაც ეურდნობოდა წლების მანძილზე მარჯანიშვილის თეატრი და რომელიც მწიანი წლების დამლევს ვახლი ძალით მოიძანა ქართულ პროზაში ნოდარ დუმბაძემ. ამ ფაქტს არაფრით არ უნდა ჩაევილო მარჯანიშვილის თეატრის მიღმა და გ. ლორთქიფანიძის ფხიზელ შემოქმედებით თვალ არც გამოპარვია ეს მომენტი. ნ. დუმბაძის პროზა მისთვის გახდა საშუალება სცენიდან ელასაკნა ადამიანურ სიკეთესა და ტკივილებზე, სიყვარულსა თუ სინანულზე. ნ. დუმბაძის პროზა ხომ აღსავსეა იმგვარი სახეებით, ხასიათებით, სიტუაციებით, განწყობილებათა სხვადასხვა ფერით, რომ მათზე სცენური თვალსაზრისით თვალის ერთი გადავლებაც კი დაგარწმუნებთ, თუ რაოდენ აქტიური და განსაღლი მისი სიცილი და რაოდენ გულის მომკვლელია მისი ცრემლი. ღრმად განცდილი სიცილისა და ტკივილის ასეთი მონაცვლიობა ძნელად რომ შეგხვდეთ სხვათა პროზაში. ნ. დუმბაძის ძალუქს მაყურებელს ღრმად განაცდივისონ, მაყურებელი მუდამ ჰკავდეს დატყვევებული, ამ დატყვევების მთავარი მიზეზია ის უშუალოდა და სიპაროდე, რომელიც ესოდენ ახასიათებს მას და რომლის საოცარი სცენური აღმქმელია გ. ლორთქიფანიძე. მაინც რამ განაპირობა მწერლისა და რეჟისორის ასეთი შემოქმედებითი მეგობრობა? სწორედ იმან, რაც უმთავრესად გაუხლია გ. ლორთქიფანიძის თავისი სცენური შემოქმედებისათვის და რაც ესოდენ დახასიათებელია ნ. დუმბაძისათვის. მწერალი და რეჟისორი შემოქმედებითი პრინციპებზე დააკავშირეს ერთმანეთთან. ამიტომ ვახლავთ ეს თანამეგობრობა ასე ძლიერი და შემოქმედებითი წარმატების განმპირობებელი.

მწიანი წლების დამდგეს დაწყებული შემოქმედებითი თანამეგობრობა რეჟისორსა და მწერალს შორის დღესაც გრძელდება. ამ ხნის მანძილზე ნ. დუმბაძემ არაერთი ჩინებული ნაწარმოები შექმნა, სხვადასხვა გეოგრაფიულ გარემოში მოქმედებს მისი პერსონაჟები, სხვადასხვათა მათი ბელი, მიზანი, ცხოვრებისადმი დამოკიდებულება, მაგრამ რეჟისორი მუდამ მასთან არის. გ. ლორთქიფანიძის მიერ დადგმულ



5. დუმბაძის ყოველ ნაწარმოებს წარმატება ხვდა წილად — იქნებოდა ეს მარჯანიშვილის თეატრში თუ ბათუმში, მოსკოვის მაღალა ბრონანისა, თუ იგივე მოსკოვის მოზარდმაყურებელთა თეატრში. რეჟისორისა და მწერლის ურთიერთობაზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ გ. ლორთქიფანიძეს 5. დუმბაძის ნაწარმოებთა მიხედვით 12 სექტაკლი აქვს დაღმწული.

უკვე მრავალმა ითამაშა ბებიას როლი, მრავალს უცდა კომედიანტ მანინც შემსრულებლად. თაყაიშვილისა და გ. ლორთქიფანიძის მიერ შექმნილ ბებიას, მაგრამ ოცნება ოცნებად დარჩენილა. თუმცა, მე ერთ ბებიას მაინც გავიხსენებდი. ერთი მეტად თბილ, მეტად ტოსილ და ანც ბებიას. ეს. ლ. ახეჯაყოვას ბებიია. მოსკოვის მოზარდმაყურებელთა თეატრში შექმნილი ახეჯაყოვას სახე 5. დუმბაძის სახეების ნათელ გაღმწერაში ერთ-ერთ ჩინებულ ადგილს დაიჭერს. რა არის მისი ღირსება? რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე ამტკრად ს. თაყაიშვილითან ერთად არ ქმნიდა ბებიას სახეს. მას სულ სხვა ყაიდის, სხვა შემოქმედებითი ბოგარაფის მქონე მსახიობთან ჰქონდა საქმე. თეატრიც სულ სხვაგვარი იყო. ამიტომ მან ერთიანად შეხეცავლა როლისადმი დამოკიდებულება და სხვაგვარად წარმართა ახეჯაყოვას როლზე მუშაობის პროცესი. ახეჯაყოვას ბებია ზურაიკელას ორთულივით იყო, უყურებდით მას და გვტროდათ ბებიაც ზურაიკელასნაირი იქნებოდა ბავშვობაში, ზურაიკელაც ბებიასნაირი იქნება მოხუცებულობის ყაბს. იქნებ, აქაც იღებს სათავეს ბებიას ასეთი თბილი ღიმილი, რომ დღევანდელ ზურაიკელაში იგი თავის ბავშვიბას ხედავს? იქნებ ესეც არის მიზეზი ან უშუალო თბილი დამოკიდებულებისა?

5. დუმბაძის შემდგომ ადექტად ქართულ სცენაზე გოგი ქავთარაძე მიიჩნევა. მან ითამაშა თითქმის ყველა მთავარი როლი 5. დუმბაძის ნაწარმოებებში („თითქმის“ ეს ზურაიკელაა, რომელიც გ. ქავთარაძეზე ადრე მოვიდა ქართულ თეატრში) და თუ სოსოია ასე საყვარელი გახდა მაყურებლისათვის, ასე ახლობელი, ამას გ. ქავთარაძესაც უნდა ვუშალოდეთ, მის უშუალობას, გულწრფელობას. მან არამარტო ითამაშა 5. დუმბაძის ეული პერსონაჟები, არამედ დადგა კიდევ ბევრი მათგანი და ერთერთ მ პირველ ქართულ რეჟისორად მოგვევლინა, რომელმაც უცხოეთისაკენ გაუკავა გზა 5. დუმბაძის სცენურ გამარებს. ბულგარეთში მის მიერ დადგმული „ნუ გეშინია, დედა“, ბულგარული თეატრალური ხელოვნების მოვლენად იქნა მიჩნეული. ახლაც, როცა ეს წერალი იწერება, გ. ქავთარაძე ლ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო თეატრში ატარებს 5. დუმბაძის ახალი რომანის „მარადისობის კანონის“ რეჟე-

ტიციებს და გვტვრა, რომ მწერლის ახალ შემოქმედებებს პერსონაჟები ხანგრძლივ სიცოცხლეს ჰპოვებენ ქართულ სცენაზე.

თუ გ. ქავთარაძე 5. დუმბაძის პერსონაჟების თამაში და შემდეგ მწერლის ნაწარმოებების დადგმით გამოირჩიოდა, რობერტ სტურუა ის რეჟისორია, რომელიც დიდი ყურადღებით ეყარება 5. დუმბაძის პროზას. მან პირველმა და ვკონებ, ერთადერთმა მისცა სცენური საცოცხლე „მზაზე დაშვს“. სწორედ ამ სექტაკლით დაიწყო 5. დუმბაძისა და რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ურთიერთობა და არც შემდეგ განუდებულა იგი. გავტყველდა „საბარდღმო დასკენით“, „მე, ბებია, ილიყო და ილიარინით“. მომავალი კიდევ მრავალ საინტერესო სიუარპრიზს გვიპაძის.

არცერთ თანამედროვე ქართველ მწერალს არ ღირსებია ისეთი სიყვარული და პოპულარობა, როგორც ეს 5. დუმბაძეს არგუნეს მისნა ქმნილებებმა. ვერც ერთი ქართველი მწერალი ვერ დაიყვინის, რომ მის ნაწარმოებებს სცენაზე გაერთიანებინოთ ქართული თუ რუსული, მოკავშირე რესპუბლიკების თუ უცხოეთის თეატრის ამდენი ჩინებული ოსტატი. ეს უდალესი აულიტორიაა, უზარმაზარი! მაყურებელზე არავერს ვიტყვი და, ერთმანეთს რომ 5. დუმბაძის ნაწარმოებებში მონაწილე მსახიობთა რიცხვი მივუშატოთ, უფრო დიდ ციფრს მივადებთ, ვიდრე ზოგიერთს მკითხველი ჰყოლია საერთოდ. მაყურებელს კი ვინ მოსთვლის! ვინ მოსთვლის მაყურებელს, რომელმაც მოკავშირე რესპუბლიკებში, ფინეთში, ბულგარეთში ინგლისში, თუ სხვაგან შეუღლიათ თეატრის კარი, მოკალათებულან სავარძელში და საგულდაგულოდ უცქერიათ, თუ როგორ კვდება ბებია, როგორ კადდება ჭაყო, და ყველგან როგორ სუნთქავს სიყვითე...

სიყვითის მქადაგებელია ნოდარ დუმბაძე. ჩინებულად თქვა მისი იუბილეს დღეებში გურამ ასათიანმა: იშვიათია კაცი, რომელსაც ამდენი ტკივილი გადაეტანოს და მაინც ამდენი სიხარული მოეტანოს ადამიანებისათვის. ყოველი შემოქმედის გულახდილარზე დასაწერი სიტყვებია.

დღეს ამდენი სიხარულის მომტანი და სიყვითის მქადაგებელი ნოდარ დუმბაძე აწ წლისა. ქვეყნად ბევრი რამ არის იშვიათი, მაგრამ ისიც იშვიათია რომ ჩვენს დროში აწ წლის კაცს ასე ცხადად შეექმნას თავისი დიდი სამყარო, სამყარო, რომელსაც ნოდარ დუმბაძის გვერდამუველი სამყარო მჭეა და რომელიც დღეს განსაკუთრებით სჭირდებათ ადამიანებს.

რამაზ ჩხიკვაძე



დღემანდელი რამაზ ჩხიკვაძე ერთ მშვენიერ დღეს უეცრად არ აღმოცენებულა. იმისათვის, რომ საყოველთაო აღიარება მოეპოვებინა, მას გრძელი გზის გაველა დაქირდა. დამარცხება იშვიათად უგრძნვია, მაგრამ მისი გზა ხელოვნებაში სულაც არ იყო თავბრუსხვევი წარმატებით დაწყებული გზა მწვერვალისკენ. იგი წლების მანძილზე დღითიდღე ოსტატდებოდა. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ მასურებელმა სცნაზე გამოჩენისთანავე გამოარჩია მომზიდლავი გარეგნობის, ზედმიწევნით მუსიკალური და ნიჟერი ახალგაზრდა, რაც იმთავითვე აკონია ბოლა, როცა რამაზი დიდი ხნის დადგმულ სპექტაკლებში შეჰყავდათ ეპიზოდურ როლებზე. განსაკუთრებით დასამახსოვრებელი იყო კოსტია ზაიცივი სპექტაკლში „დიდი მომავლისათვის“ და მეფის ძე მაგნუს „დიდი ხელმწიფეში“. მსახიობისათვის ამ სახეებს, ისევე როგორც თითქმის სრულიად უსიტყვო როლებს „არენას“ და „ყარალებში“, იმდენად ჰქონდა მნიშვნელობა, რამდენადაც ამ წარმოდგენებში იგი სცენის დიდი ოსტატების ა. ხორავასა, ა. ვასაძის და თეატრის სხვა ჩინებული მსახიობების გვერდით იდგა სცენაზე. ახლო მანძალიდან აკვირდებოდა მათს შემოქმედებას.

პირველი როლი, რომელზეც რამაზ ჩხიკვაძემ რუსთაველის თეატრში იმუშავა, იყო ზდენეკის სახე წარმოდგენაში „ადამიანებო, იყავით დიანულად!“ ეს წარმოდგენა მთლიანად ახალგაზრდობის ძალებით დაადა და განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა თეატრის ცხოვრებაში.

ახალგაზრდობისათვის მის. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით ფურციის ამ ნაწარმოებზე მუშაობა არ იყო მხოლოდ ერთი მორიგი წარმოდგენის შექმნა. ეს იყო ბრძოლა ერთმორწმუნეთა კოლექტივის შექმნისათვის, თეატრში ახალგაზრდების მიერ თავიანთი ხელწერის, თავიანთი მრწამსის დაშვიდრებისათვის. და ამ ბრძოლაში იყო ჩაბმული თეატრალურ ინსტიტუტში დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილის მიერ აღზრდილი მსახიობების მთელი თაობა. ამ გზაზე მამინ პირველ ნაბიჯებს დგამდნენ ის ადამიანები, რომლებსაც მომავლის თვალბრინვად ახალი, ახალ შემოქმედებით პრინციპებზე დამყარებული თეატრი უნდა შეექმნათ. ამ ბრძოლაში თავისი თაობის სხვა მსახიობებთან ერთად აქტიურად, მთელი არსებით ჩაება რამაზ ჩხიკვაძე. მართალია, ზდენეკის როლი სპექტაკლში არ იყო წამყვანი, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე, მაგრამ თვით მუშაობის ატმოსფერო, ძიებებით სავსე რეპეტაციები, მასალით გატაცება და, საერთოდ, ყველაფერი, რაც ამ სპექტაკლის შექმნის პროცესს შეადგინდა, აღმოჩნდა ჩინებული დუღაბი. ასე მტკიცედ რომ შეეაჯვარა შემოქმედთა მთელი თაობა.

სპექტაკლებში „ახალგაზრდა მასწავლებელი“ და „ახლისიანი მეგობრები“ რამაზ ჩხიკვაძემ ტიტკოსა და თამაზის სახეებზე იმუშავა ერთმორწმუნეთა თეატრისათვის ბრძოლის მეორე ძეგლის — ა. დვალისვილის „უკმდევიანობით. და თუმცა მრწამსი საერთო იყო, ამ



რეესპონსის ხელწერა განსხვავდებოდა მის თუ-
მანიშვილის ხელწერისაგან. ეს მუშაობას კი-
დედ უფრო საინტერესოს ხილდა.

უფრო მოგვიანებით, რამაზ ჩხიკვაძის ბიო-
გრაფიაში განჩადა როლი, რომელიც მას მა-
ყურებლის სიყვარული, საერთო აღარება მოუ-
ტანა. ეს ვახლდათ დიანდრო თავისი დროის
უბრწყინველეს წარმოდგენაში „ესპანელი მღვ-
დელი“. მაყურებელი უკვე ტაშათ ეგებებოდა
მსახიობს, ახალგაზრდობა ქუჩებში დიანდრად
დადიანდროს სტრენდას. თუმცა ლენინოვს აკლ-
და რამაზ ჩხიკვაძის შემდგომი დროის სახეები-
სათვის დამახასიათებელი ბრწყინვალეობა, უკვე
იყო ბუნებით მომადლებული ნიჭის მომზიბე-
ლდობა, ახალგაზრდული სილადე, გარეგნული
მშვენიერება, მომაჭადოებელი, წყრალი ხმა.

შემდეგ ერთიმეორეს მიყვა დ. ალექსიძესა
და მის. თუ მანინშილთან თანაშემოქმედების
წლები, თანამაზრე მსახიობთა ერთობლივი
შემოქმედების წლები; სხვადასხვა უნარის, სტი-
ლის, ხასიათის დრამატურული მასალასთან ქი-
დილის წლები. სცენაზე ერთიმეორის მყოფლე-
ბით ცოცხალდებოდნენ ბერია, ვანო ლუფლუფი,
ფილოსოფიის დოქტორი მილორად ცვაო-
ვიჩა, თედორე გილენოვი, ვეფხია ვაბაძეაური,
პეტრი პეტუსი, ვიქტორია, პოული, მარკო
ფორლიაპოლი... თავისი შემოქმედების ამ ეტა-
პის შესახებ უკვე დაისტატებული რამაზ ჩხი-
კვაძე იტყვის: „იპარადად მე, და ვფიქრობ ჩემი
თაობის სხვა რუსთაველიდებსაც; რეისურაზე
სასაყვედურო არაფერი გვეთქმის. დიმატრი
ალექსანდრეს ძე ალექსიძე... ჩენა პედაგოგი,
მასწავლებელი, დაუმრეტელი ფანჯალიის რეჟი-
სორი, მიხეილ ივანეს ძე თუმანიშვილი, რომელ-
თან ერთადაც ჩვენ დიდი გზა გავიარეთ. სწო-
რად ისინა მოათხოვდნენ მაღალსტატობას, მათ
ჩაუყარეს სამირკველი თეატრის დღევანდელ
დღეს“... (გაზეთი „ვერეინი თბილისი“, № 102,
1976 წ.).

„ფილოსოფიის დოქტორე“ მუშაობის დროს
მთელი სისრულით იქნა გამოყენებული იმპრო-
ვიზაციის ხერხი, ერ. მანჯგალიასა და გ.
გეგეკორის ბრწყინვალე დღეტობა ერთად, რამაზ
ჩხიკვაძემ, ამ ხერხით მუშაობის ვასილიკარი
უფარი გამოაღიანა. სხვა არა იარაფერი ვთქვათ,
მარტო კლარასთან მისი ურთიერთობაც ქი მგ-
ნებების, გინებაზახვებელი მონაპოვრების უწყ-
ვედ ქაქვის წარმოადგენდა.

ვეფხია ვაბაძეაური („ამაზვი საყვარულიას“)
სამაშულო სპორტის მომავალი ვარსკვლავი, ხვა-
ნიანდელი რეჟორდსმენი, დოცენტ ექვთიმე ჯე-
თამიას საყვარელი მოწაფე და ერთადერთი
იმელი. დღეს ქ ერთი ტლუ მთავლი ბიკი,
ალალი, უმუშრველი, ლალი. გულმოდგინდე ემ-
წადებდოდა ვეფხია რეჟორდისათვის. მაგრამ ვაი,
რომ სამნიელი მეხი დაატყდა თავს... უმუშრვა-
და... უმუშრვარდა მიუწოდებელი, მზის სადარი
ქალიშვილი იაშვე მატაბელი. აი, მსთან პირ-
ვილი პაემანიც. და კლავ უმედურება — ვეფ-
ხიას დაავიანდა პაემანზე. რა განწირულებით
იყო სავზე რამაზ ჩხიკვაძის მიერ წარმოთქმული
ბოდიშის ყოველი სიტყვა... რა მგზნებარე
ტრფობას აჩენდა აღმოღებელი მერჩა... უმუ-
შრვარდა, და ისე ძლიერ, რომ ამაყი მთიელი
ფოქაცი არც ტუფლი თაკილის ქალიშვილის
მოსახიბლავდა, არც მუშრვარცმყოფელი შეჯიბრს
— მტოქის გვიანდ ჩამოსაცილებლად... და ყო-
ველივე ამს მსახიობი ვასილიკარი გზნებით,
ქაბუყური აღტყინებით და, ამდენათვე, სუფ-

თად, ფაქიზად გამოხატავდა. ან რარიგად
და მსახიობს სცენა ექვთიმე ქათამიძეს —
ვეფხიას აღარაფერი ახსოვს, აღარ აღარდებს
მომავალი ბრძოლა რეჟორდისათვის. მას მო-
ლოდ იაშვერე უნდა ლაპარაკი, მხოლოდ მასზე
შეუძლია ფიკრი. ვერ აჩნევდა ამ ენაბოღში
ვეფხია აღმზრდელის შემფრთხილას, გოცხველი
იყო და აღმუთოებელი არჩეით „უნდა გაქცე-
ნე იფიქრებ მასზე, ამოიგდე გულადა“... ამა
როგორ გაქცეეს? ან ვი? სკეთარ გულს გა-
ქცეეს?... ნება რეებს ჩხიკვაძეს ეს შემოიღო ბე-
რიკაცი?.. ვეფხია უმალ საყუთარ სიკოცხიეს
მიუტანს ზვარჯად სიყვარულს, ვიდრე ექვთი-
მეს შეგონებას დაუგადებს ყურს. ისე ძლიერია
ისე ყოვლისმომცველი ვეფხიას სიყვარული,
რომ აღრბანიელი ექვთიმეც ქი აყოლია წამით.
აუვა ექვთიმე და დაუახსხხა გული მოწაფეს,
მაგრამ ვეფხიას არ ესმის მისი, მას მხოლოდ
საყუთარი გულის ძახილი ესმის...

ტრფობის სულ სხვა ხარისხი უჩენდა რამაზ
ჩხიკვაძემ მაყურებელს პეტრი პეტრუსის როლ-
ში. თავისებურად პეტრისაც უყვარს ლადა მა-
ტისკოვა. მაგრამ უყვარს შედრეებელი მსაქა-
ციის მშვიდი სიყვარულით. ან, უფრო ზუსტად,
ქი არ უყვარს, უხმოზს, იზიადებს ლადას ხორ-
ციელი მშენიერება. აღტაცებით შესტყირის,
მარამ ეს არ არის ვეფხიას აღტაცება, საბო-
წინეფ ფიკრი წამათაც რომ არ მოუვა აზრად,
პეტრი მთელი არსებით მიადტვის ლადასკენ,
მაგრამ რაქამს დაიცხრო ვენბა მშვიდი და „გო-
ნიერი“ ხდებდა და ძალიან ადვილად უირავს სა-
ტრფოს.

სიყვარულის კიდდე ერთი სახე — ვიქტორის
ტრფობა მუქთა ვლკასადმი ა. არბულოვის პიე-
საში „ისინი შეხედნენ ერთმანეთს“. დასაწყის-
ში ვიქტორი თითონაც ვერ გარკვეულიყო თა-
ვის გრძობაში, სურვილს — ხშირად ყოფილი-
ყო ვლკას გვერდით, დტოლვად აღიქვამდა.
ზერეთოდ და დაუდევარი იყო სატრფოსთან ურ-
თიერთობაში. ამიტომ მაყურებელიც არ დებუ-
ლობდა ვიქტორის ტრფობას სერიოზულად.
მაგრამ სკამარისი იყო ვლკას დაყარვა, რომ
ვიქტორის თვალდებში დრმა ტკივილი ჩაწოლი-
დყო. აი ამ მომენტდან რწმუნდებოდა მაყუ-
რებელი რომ ქემშარატი ქი იყო ვიქტორის
გრძნობა, მაგრამ თვით ვერ გაუგო თავის გულს
და გაუფიანდა ბედნიერება. შემდეგ, მთიელი
საქტვალის მანძილად, აღარ ტრეფდა ვიქ-
ტორის ტკივილი. და გვარწმუნებდა, რომ რამაზ
მსახიობისათვის დრმა განცდა ისევე მსაქვლ-
მია, როგორც კომედიური სმაძაფრე. აი ისეთი,
მარკო პორლიაპოლის სახეში რომ ვნახეთ,
(„დაიასახილეს“). ეს იყო ძალიან სასაცილო მო-
ხუცი, გამოძრწილ-დაბეწული მხატვრული
ფორმით, ზუსტად მგზნებელი მხატვრული ხერ-
ხებით. არაფერი იყო მხატვრული სახეში ზედ-
მეტი, არსად ირღვეოდა ხასიათის მთლიანობა.
ისეც უნდა აღინიშნოს, რომ ახალგაზრდა მსა-
ხიობის მიერ წარმოსახული მოხუცი მარკო
საოცრად ბუნებრივი იყო. ვერსად, ვერც ერთ
წუთში ვერ შენიშნავდით, რომ მსახიობი ცდი-
ლობს ითამაშოს მოხუცი. მან შექმნა მხატვრუ-
ლი სახე და არ ლადატობდა მას.

ფიქრბობ არ შევცდებით, თუ ვიტყვი,
რომ მარკო ფორლიაპოლი მოხუცი, ძალზე
სახიერი და მწვედე კომედიური, ერთფვარად
ქოხა მრჩეველის წინაპირობას წარმოადგენდა.
მაგრამ ქოხა მრჩეველი ისევე როგორც მთლად
საქტვალად „ქიწკრაქა“, მარტო ძველის ვაგრ-



ძლებდა როდი იყო. ამ წარმოდგენით თეატრის ცხოვრებაში გადაშალა ახალი ფურცელი — შეიქმნა ახალი სასცენო მოედანი — მცირე სცენა. მიზანი ახალი სასცენო მოედანს შექმნის უბრალო იყო, მაგრამ ძალზე დროული და ცხოვრებისეული — აქ უნდა ჩატარებულიყო ლაბორატორიული მუშაობა, აქ უნდა ეცდინა თეატრს მსახიობთან მუშაობის ახალი გზები და საშუალებები, ახალი ხერხები და ფორმები. მასურებელი უნდა მოეწვიათ ექსპერაიმენტულ დავიერებისათვის. და პირველივე წარმოდგენა ამ სცენაზე — „ქინკრაქა“; იყო წარმატებით დასრულებული ექსპერიმენტი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო იგი რამაზ ჩხიკვაძისათვის. „შეიძლება ითქვას, — განაცხადა მსახიობმა — რომ „ქინკრაქაში“ ჩემმა მუშაობამ განაპირობა გეგის გამოცვლა, იქცა გარდატეხის მომენტი. იქამდე ძარიბადალ ჩემს თანატოლებს ვიამაზობდი, ახლავარდა ექმწოდები... აქ კი სულ სხვა ხასიათის როლი იყო — ხნიერი კაცი, მძაფრად სახასიათო, კომედიური... არის როლები, რომლებიც პირველი წყვილისთანავე შეგაყვარდება. ხდება ისეც რომ როლში სულ ცოტა ტექსტია და იგი იმპროვიზაციის შემადგენლობებით გიხილავს“. სწორედ ეს — როლზე იმპროვიზაციის ხერხით მუშაობა, დღევანდელ საფუძვლად ენოდენ ხალხთან, ლაღ, გამოვლინდობით სავსე წარმოდგენას, რომელიც თუმცა, საბავსო სექტაკლად ითვლებოდა, მოწარმად მასურებელს უდიდეს საიმოვნებას ანიჭებდა. ამის ერთ-ერთი მიზეზი იმაშიც უნდა ვეძებოთ, რომ ზღაპრის პერსონაჟებს — დევას, მშეთუნახავის, ტურის, დთვის მგლის, ქისამარჩევის, ყოვლისმემდეგ ქინკრაქა ბაჰას როლებში მასურებელი შეხვდა თეატრის საუკეთესო მსახიობებს. ყოველი მათგანი გასაკუთარი გატაცებით თამაშობდა მისთვის მანამდე უჩვეურობს, თითონაც მთელი არსებით ეძლეოდა შემოქმედებით ნეტარებას და მასურებელსაც თავისი ხელოვნების სანეტარო ტყვეობაში აქცევდა. და ამ ბრწყინვალე სახეთა კადილეოს კომპო თავისი დარჩენილი ადგალო ეყავა რამაზ ჩხიკვაძის ქუსა მრჩევლს. მისი პირველი გამოჩენა, პირველი შემაბილი — „აქ შემოსვლა არავინ გაბეღოს!“ და დარბაზს თავშეუკავებელი ხარბარი ეუფლებოდა. შემდეგ თეატრის მოყვარულინი ფიქრს ცდილობდნენ — ნთუ ეს თავმოტყველია, წელიში უტანურად მოხარული ტანმორჩილი მოხუცი მეთვლიელს უნებარი „წვერ-უღავსო“! დამშვენებული, წიწილი, კანდანაოქებულ თავზე ხილბანდწაყრული, ეს ხმაგაყინავა საფრთხიბილი, ყველაისთვის საყვარელი, ხმატყბილი, მოხიბლავი რამაზ ჩხიკვაძე! ნთუ შეიძლება მშენიერმა ახლავარდა კაცმა ასე დაუნდობლად შეცვალის თავისი გარეგნობაც, ხმაც, მიხვრა-მოხვრაც?! უჭირდათ რამაზის ცნობაც და იმის შეგუბაც, რომ მსახიობი მოხუცე ასახიერებს. ნორჩი დღვის გაიძვერა მრჩეველი კი ამ დროს თავის საქმეს აკეთებდა: საიდუმლოს გაცემასათვის ტუქსავლა აღსრულის, თანატოლოთა გატაცებით თამაშობდა „კოიბანას“! თუ კამათებს, ახიერებულს, უწინო „ბავშვს“, დიდი გულმოკლავებით ურჩევდა სამალავს, გრძნულ ნივთებს. შემდეგ, ამ ნივთების დარბაზისა და ზღაპრის მყოფლაში ბებრულად სწრაფად, მკვდარავით იძინებდა... ერთი სიტყვით, ცხოვრობდა სცენაზე დღვის ბოროტი, გაიძვერა მრჩეველის ძალზე სახიერი ცხოვრებით. მსახიობს, რეჟისორთან ერთ-

თად, მიგნებული ქონდა როლის მკაფიო ქმედითა ხაზი. ყოველ მოწვევისათვის საცდელად მძაფრ ხერხებს იშველებდა. ს. ზაქარაძის მიერ მძალიო ოსტატობით მიგნებული ყოველ ახალ ფერს სასასუბო „დარტყმით“ იგერებდა, ფანტაზიის სმიდრით, სახიერებით მასურებელს თავრის ახვევდა.

სექტაკლით და, კერძოდ, რამაზ ჩხიკვაძის ქოსიერთი აღტაცება ვასცდა ქართული თეატრის ფარგლებს. მას ტაშს უტრავდნენ მოსკოვში ბავშვებს, დედაქალაქის მრავალმხანველი მასურებლებიც, ჩვენი ქვეყნის უტყაცრესი კრიტიკოსებიც. აი რას წერდა ერთ-ერთი მათგანი — ნატალია კრიპოვა ჟურნალ „ტრატორ“-ის ფურცლებზე: „დღვის მახლობლად იატყაქე ზის უტანური მელოტი მოხუცი ვეზირი, გაიძვერა პირივნება, ზღაპრის ყველა უმედურების მოთავი იგი ბოროტია, დარბაზში სუთვ ბავშვებს არ უტყავს, მაგრამ მისი, როგორც მძაფრული ქმნალების ქვერტა — უდიდესი სიამოვნება. მასში ყველაფერი არარეალურია, შეუძლებელი, სასაცილოდ და არტისტულიც. რამაზ ჩხიკვაძემ (რესპუბლიკას დამახსურებელი არტისტი), რუსეთისთვის თეატრის სცენაზე ყოველგვარი წამყვანი როლების დიდი ზნის შემსრულებელია, უტყრად თეატრალურ-კომედიური ინერგაის იმოდენ მარაგი გამოავლინა, რომ გიჩვენება, თითქმის წლების ანამდე საგანებოდ ამ როლისათვის აგრკოვება მას“. (№ 8, 1946 წ.).

ასე იქცა თეატრის მცირე სცენა რამაზ ჩხიკვაძის შემოქმედების მცირე სცენა სამშობლოდ. რამაზ ჩხიკვაძის სახელი ყველას პარზე ეყვრა, როგორც აღმოჩენა. თუმცა მასურებელი მას აქამდეც კარგად იცნობდა.

სამოციანი წლები ის ხანა იყო, როცა საბჭოთა სცენაზე მტკიცედ იწყო დამკვირება ბ. ბრეტის დრამატურგამ. ამ მოვლენასადმი გულგრილი არ შეიძლება და დარჩენილიყო ქართული თეატრი, საქართველოში კი, უწინარეს ყოვლისა, რუსთაველის თეატრი. და მართლაც დი. ალექსიძემ შემოიყვანა დიდი დრამატურგი ჩვენს სცენაზე — დედა მისი „სამრამაზი ოპერა“ და მეკადანს როლი თავის მოწაფეს — რამაზ ჩხიკვაძეს დააკისრა. განაკვირა ამაში არაფერი იყო — მსახიობს ამ როლის წარმატებით დაძლევისათვის ყველა მონაცემი ქონდა — უწინარეს ყოვლისა ნიჭიერება, მოსახიბველობა, გარკვეული ოსტატობა, მუსიკალიზა... და მუხედავად ამისა, ის დიდი გამარტება, რომლისაც ყველა ელოდა, მიღწეულია ვერ იქნა. „მეკადანს ბრეტის „სამრამაზი ოპერაში“, სხვათა შორის, ეს იყო ჩემი პირველი შეხვედრა ბრეტთან. დღვის, აღბათ ბევრ რამეს შეცვლილი ამ როლში. დიდი სცენური გამოცდილების გარეშე ამ ავტორის კარგად თამაში, ჩემის აზრით, შეუძლებელია — მე იგი ყველაზე რთულ დრამატურგად მიმაჩნია მსახიობისათვის... განცდილ ხაზი ყველა როლში არის, თავიდან ბოლომდე. იგი ბრეტსაც აქვს, მაგრამ მასთან ეს ხაზი წყვეტილია. მრავალჯერს უნდა გამოთქოშო სახილად, რომ შენი — აქტიორისა და მოქალაქის სახელით, თეატრის სახელით მიმართო მასურებელს. ხაზი გაუსვა ზოგიერთ მომენტებს, შეშვედი კი ისევ ჩიერთო სახეში. განცდილ გარეშე კი თეატრი შეუძლებელია“. — ასე ფასებს თავის პირველ შეხვედრას ბრეტთან მსახიობი. აღბათ, ბუნებრივად არის, რომ პირველი შეხვედრა ასეთ რთულ დრამატურგასთან, და თან ისეთ ვითარ-



რებაში, როცა შენს თვარს ბრებტზე მუშაობის არავითარი ტრადიცია არ გაჩნდა, დიდი გამარჯვებით არც შეიძლებოდა დაგვირგვინებულყო. ეს იყო მხოლოდ გზების ძებნა. ეს იყო პირველი თვლის ჩაგდება, თვისლის რომელიც გარკვეული დროის შემდეგ უნდა გამოეღო ნაკოფი. და გამოიღო კედემქ ერთაც იყო ამ ნამუშევარში ნიშანდობლივი — ბრებტთან შეხებადობლად რამაზ ჩხიკვაძეს გზა პირველმა მისმა მასწავლებელმა დიმიტრი ალექსიმემ დაულოცა.

სახიგო და საინტერესო იყო რამაზ ჩხიკვაძის გიჯა პრისტანდა ი. კარაჯალაძე პიესაში „დადარგული ბართი“. ბევრი სახელე იყო ამ მუშაობაში — ჯერ შეუჩვევლი მცირე სცენა, სრულიად უცნობი დრამატურგი, უცნობი ახალგაზრდა რეჟისორი... მაგრამ გვერდით იყვნენ ნაცადი პარტნიორები, შემოქმედებითი თანამშრომლები, რომლებთანაც ყველა ზღვლის გადალახვა შეიძლება. და მართლაც, იყო ძალზე ფერადოვანი, ლღვი, ხალისანი წარმოდგენა, მკიდრო და სახლებელი მძაფრად კომედიური სახეებით, იყო სიცოცხლე სცენაზე და სინარული დარბაზში.

სცენის ქეშმარიტი ოსტატის ქნალება იყო რამაზ ჩხიკვაძის მიერ რეჟისორ არჩილ ჩხარტიშვილი თანაშემოქმედებაში შექმნილი თხდოს სახე „ბებერ მეზურნეებში“. აქ კვლავ ახალი სახე წარმოვლდა მსახიობი — წინა პლანზე წამოიწია დრმა დრამატოში დიდი აღაზიანური სიღრმე, გამოთარბი ქეშმარიტად ეროვნული, ხალხური კოლორიტით. მოხუცი მღვდლის სიმღერა არ იყო მხოლოდ სიმღერა — ეს იყო გულის ამოხვევის ეს იყო ხულის ამოხახლი. ტბილად ნათქვამი დილის საარით ეგებება თუღი მზეს ყოველიღვიურად, ას წელს მიტანებელი იყო სეზონის ცასა და მიწას, ესეუარულდება მეგობრებს, შორიდან ტბილი მანათი უღერებს თავის გავრდილს, სვლიანი საგალობელით დაბარბის პირატურსა და საჩუპიშიში აღუშულ ბიჭებს, სიმღერაზე ხდება სული. ამ წარმოდგენაში რამაზ ჩხიკვაძის მიერ მანდერი ძირული განსხვავდება სხვა სექტაკლებში არანაკლები ბრწყინვალეობით ნათქვამი სიმღერისაგან. აქ სიმღერა იყო თვდოს არსებობა. კაცმა რომ თქვას, თავის გმირს მსახიობი ძალზე ძუნწი მომარბებით, კიდევ უფრო ძუნწი ტექსტით და არსებითად კი სიმღერით გვიხატავდა.

უქანსკელ წლებში რამაზ ჩხიკვაძის ყველა განხორბებული, საქვენოდ აღიარებული გამარჯვება რეჟისორ რობერტ სტურუას სახელთან არის დაკავშირებული. დღეს ყველასათვის ნათელია, რომ მსახიობსა და რეჟისორს შორის მიღწეულია ისეთი ურთიერთგაგება, როდენაც სიტყვა აღარც კია საჭირო, როცა აღაშინებს უთქმელად ესმით ერთმანეთის. როდესაც რ. სტურუა და რ. ჩხიკვაძე ერთმანეთს შეხედენ, რეჟისორს უკვე დადებული ქონდა თავიანი ბრწყინვალე სექტაკლები „სეიღლების პროცესი“ და „ვახშობის წინ“, ხოლო მსახიობს ნათამაშები ქონდა პეტრი პეტრუსი, მარკოზ ფორლოპოლი, ქოსა მრჩეული, მეტი დანა, გიჯა პრისტანდა... წარმოდგენაში, სადაც ისინი პირველად უნდა შეხვედროდენ ერთიმეორებს, როდენ ასრულებდენ თვარბის საუკეთესო მსახიობები, რამაზის შემოქმედებითი თანამოაზრებმა. პიესაც ჩინებული ადრჩია ახალგაზრდა რეჟისორს — უკე რომბრის დრამა —

„შეხვედრა“. მცირე სცენაზე, მაყურებლის წინაშე მსახიობები თამაშობდენ მძაფრსა და თან დრამას, დადგმულს ნიჟიერი რეჟისორის მიერ, დარბაზში კი მოწყენილობა სუფევდა. რატომ მოხდა ასე? ვფიქრობთ გადაწყვეტაში, საფუძველზე იქნა დაშვებული შეცდომა. არ იყო სწორად აშოხსნალი ნაწარმოების ძირითადი ქმედითი ხაზი, ურთიერთობათა ლოგოკა, თვითული მოქმედი პირის მამოძარკებელი სურათლები. ამაწ გამოიწვია ის, რომ სცენის ოსტატები მხოლოდ ტექსტს კითხულობდენ უმეტესად, არ ებრბოდენ ერთიმეორეს, არ იყო ნამდვილი აზრთა და გრძობათა ქიდილი, და მანც, რამაზ ჩხიკვაძისა და რ. სტურუას ურთიერთობისათვის ამ წარმოდგენას უკვალდა არ ჩაუვლია — მათ საფუძვლიანად მოუხსნეს კბილი ერთიმეორეს. ამის დასტურია მათი შემდგომი ერთობლივი ნამუშევარი — დ. ღუმბაძის „მზინი დამის“ ეპიკოდური პერსონაჟის ხანდაზმული პროფესორი ბატონი კსიანცე. მსახიობმა შეძლო ზუსტი დეტალების, მახვარი სცენური ფორმის წყალიბით დასრულებული მხატვრული სახე გამოქმედა.

„ხანუშას“ მოწინააღმდეგეებთან ერთად მოხარენც ბევრი ყავდა. და მთავარი მომხრე წარმოდგენისა იყო მრავალრიცხოვანი მაყურებელი, რომელიც დიდი ხალისით ეტანებოდა სექტაკს. „ხანუშას“ მესამე სექტაკლზე ისეთივე ხალხმრავლობა იყო, როგორც პრემიერაზე. თვით მონაწილენი კი, მიუხედავად აზრთა სხვადასხვაობისა, მიუხედავად ძალზე მწვავე კრიტიკული შეტევებისა, დიდა სიყვარულით თამაშობდენ თავიანთ როლებს. განსაკუთრებით ხალისიანად ეშაადებოდენ ყოველი სექტაკლისათვის ხანუშას, აეგონას და თავად ვანო ფანკოშვილის როლებს შემსრულებლებს ბ. ყანჩელი, რ. ჩხიკვაძე და ერ. მანგალაძე. განსაკუთრებით დაულოცებელი აზრით ეტარებოდენ გამომგონებლობის ერთმანეთს რ. ჩხიკვაძე და ერ. მანგალაძე. და ცოლდა გახეილილი ჯობია — პეტროვის თნით შეყვობილი, ზოგადი იმპროვიზაციის დასაშვებ საზღვრებსაც საკმაოდ სცადებოდენ. მაგრამ მანც, უღიდავ სიამოვნებას გვირდენ მაყურებელთა დიდ უმრავლესობას თავისი უღალი მაღალნიჟიერებით.

სიკვე როგორც ყავდა, მძაფრი პოლომეიკის საგანი გახდა რ. სტურუასა და რ. ჩხიკვაძის თანაშემოქმედების კიდევ ერთი ნაყოფი — ევარჯიანე თუთაბერი. თუქცა, სამარტილიანობა მოითხოვს იმის თქმასაც, რომ სექტაკლის მოწინააღმდეგენი ძირითადად ნაწარმოების გაგებას, გადაწყვეტას არ დადებულობდენ. თორემ, რამაზ ჩხიკვაძის ევარჯიანეს მსახიობის ოსტატობის ნიშნულად მიჩნედდენ. ამაზე თითქმის არავინ კამობდა. ცხარედ დავობდენ — შეძილებოდა თუ არა პ. კაკაბაძის პიესაში ბრებტის პიესიანად ნაწყვეტის შეტანა, თორემ ეს კი არავის უთქვამს — რამაზი არტორი იუს ცუდად თამაშობს. უფრო მეტიც, მსახიობს ეს ნაწყვეტი ბ. ბრებტთან მეტად თვალსაჩინო მიხალვებდა ურთულესი დრამატურგის სიღრმეში წვდომად ჩაუთვალეს.

კიდევ უფრო მეტი სობდა შეხასა ქართულმა, რუსულმა თუ უცხოეთის კრიტიკულმა აზრმა რამაზ ჩხიკვაძის მიერ გაცოცხლებულ საყუთრებულ ბრებტისულ აზდას. საყოველთაოდ აღიარებულ სექტაკლში „კაკასიური ცარცის წრე“ რამაზ ჩხიკვაძის აზდაკი სამარტილიანად ითვლე-



კულისების ხმა

რას ჰქვია ცეცხლი თუ არ აელდა,
 არ შეგვეტრუსავს და არ გადაგვებუგავს?
 მიქარვად მოჩანს ზრუნეაც და ელდაც,
 ახლაკის „სიბრძნის“ თუ რაღაც უგავს...
 ზოგს რომ ჰგონია ისეც არაა,
 ჩხიკეს გამოიცნობ ყვევისგან — ასში,
 ხან ისეთს ვუძღვებთ — სხვა რა ჩარაა,
 იმის და ამის რომაა მსგავსი.
 კარგია როცა ტკივილებს ამზნევე,
 ვის? მას, — ვინც ჭერ კიდევ მამულით ფეთქავს,
 არ ვარგა ვიცი, სულს თუ დარდს აჭვევ,
 ძნელია, მაგრამ
 ეს უნდა მეთქვა.
 ვინატრებდი რას?, შეუვალობას!
 ამდენის მერე, ცოტას — განა ბევრს!..
 შეხად, კვლავ მრავალ სცენურ გალობას,
 ამ ლექსს სინათლეს — და სხვა არაფერს.

ბა უმადლეს აქტიორულ გამარჯვებად, „გარდა-სახვის ზეივად“, ხოლო მისი „სიმღერა-მონო-ლოგი აქტიორული ხელოვნების მწვერვალად, რეჟისორთან ერთად დიდია რამაჰ ჩხიკვაძის წვლილიც იმაში, რომ „კავკასიურმა ცარცის წრემ“ გადააბოჯა საბჭოეთის საზღვრებს და ქართული ხელოვნება, „სამანიშვილის დიდინა-ცვალიან“ მხარშედგით, ცხრა მთისა და ცხრა ზღვის იქით გაიტანა.

როსთაველის თეატრის მუზეუმში რ. ჩხიკვაძის პირად საქმეში ინახება ერთი დახასიათება, ხელმოწერილი მის. თუმანიშვილის მიერ. „იგი სადღეისოდ მყოფრებლის უსაყვარლესი არტისტია. ეს სიყვარული რამაჰ ჩხიკვაძემ დააქსახურა უღარესად დიდი ნიჭიერებით, ნების უარდესი მრავალმხრივობით. იგი დაბადებულია არტისტად და მხოლოდ არტისტად. აქვს უსაზღვრო სცენური მომხმარებლობა, დაჯილდოებულია სრულყოფილი მუსიკალური ტალანტით... რ. ჩხიკვაძე ისეთი ხელოვანია, რომელიც სცენაზე უოფნით თვითონ დებულობს უადრესად დიდ სიამოვნებას და ამიტომაც სხვებისთვისაც სიხარულის მომტანია. სცენაზე ყოველი მისი გამოჩენა — ზეივია. რაც უნდა რთული ამოცანას წინაშე იდგეს იგი, უქმნება შობილადილება, თითქმის ყველაფერს ძალიან ადვილად ძღვეს. თუმცა, არასოდეს არაფერი უშრომლად არ შეუქმნია.

ამჟამად რ. ჩხიკვაძე შემოქმედებითი უნარიანობის აღზევების, გაფურჩქვნის პერიოდშია. და ამიტომ, სახეებით კანონზომიერი იყო მისი კარილეს ესოდენ მაღალი წარმატება. ამ სახეში ნათლად გამოჩნდა მსახიობის ყველა სასუკეთესო თავისებურება — გამოუმსახველობითი საშუალებების სიუხვე, იუმორის სიჭკაიზე, ის, რომ გახალცრად სიხარულიანი მსახიობია და თან ქემმარტივად სინთეტური არტისტი — ფლობს სიტყვის და მოძრაობას, მღერის და ცეკვავს. ყველა ამის გარეშე შეუძლებლია ქემმარტივ ოსტატის

წარმოდგენა და ყველა ამას გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა კარილეს სრულყოფილი მსახიობის „შექმნა“.

მსახიობის მიერ ხორცშესხმულ კარილემ მინოშვილის ხოტბაში ერთიმეორეს მხარს უბამენ ბერლინის, დრეზდენის, ვარშავის, პოზნანის, საარბრაუენის, მექსიკის გაუთებებ, პარუთენელი საბჭოთა კრიტიკოსები და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის დიდოსტატები, აღტაცებით უყარავს მას ტაშს ქართული და რუსი, პოლონელი და გერმანელი...

რამაჰ ჩხიკვაძე კი ახლა სულ სხვა საზრუნავითაა დატვირთული. დიდი გამოცდა ელის მსახიობს — რიჩარდ მენამის ურთულეს სახეს შესეიდება. ბოლო წლებში რატომღაც ისე მოხდა, რომ დიდებისა და წარმატებების უწყვეტ შარაგზავს რამაჰ ჩხიკვაძეს მკვეთრად გამოკვეთილი კომედიური მსახიობის სახელი დაუმკვიდრდა. ეს კი ვფიქრობთ, უსამართლობაა. მისი შემოქმედებითი დახასიათება გაცილებით უფრო ფართოა, მას ფსიქოლოგიური დრამა და მაღალი ტრაველიაც თანაბრად ხელეწიფება. და ახლა, თავისი რიჩარდით უთუოდ დაამტკიცებდეს ამას.

სულ ცოტა ხნის წინათ როსთაველის თეატრის სცენაზე ვნახეთ დაუსელდორფის თეატრის წარმოდგენა „გამაზი“. სადაც ერთადერთი მსახიობი ცირკის გამაზის სახით ევლიანება მყოფრებულს და სათანახვრის განმავლობაში ახასიაზრად იცვლის სახეს. ვნახეთ და ძალიან ბევრმა გამოთქვა სიხარული, რომ მსგავსი წარმოდგენა არ არსებობს რამაჰ ჩხიკვაძის რეპერტუარში. რა დაუსრულდებელი მიგნებების ფეიქრერკს დაატრიალებდა!.. მაგრამ რ. ჩხიკვაძეს ჭერ ამისთვის არა სცალია. აი, ითამაშებს რიჩარდს, შემდეგ სრული უფლება ექნება დროებით მოიარგოს გამაზის, ეშმაკის, ქაჩის ნიღაბი... მოიარგოს და ლაღად გაიხარდოს სცენაზე, იხუმროს, იცელქოს, გაიხაროს და გაახაროს მყოფრებელი.



ლადო გეგეჭკორი

ჩემი თაობის ადამიანები ლადო გეგეჭკორის შემოქმედებას პირველად უფრნად „ჭეჭილიდან“ გაცნენ. შემდეგ კი მისი ლექსები უფრნად „განათლებლაში“ და „სახალხო გაზეთში“ იბეჭდებოდა. ცხრაასიანი წლების ქართულ უფრნად-გაზეთებში ხშირად ნახავდა მკითხველი ლადო გეგეჭკორის ნაწერებს.

ლადო გეგეჭკორის შემოქმედებას ფართოდ ახპარეზი ჩვენს დროში მიეცა. იგი წერს ლექსებს, მოთხრობებს, გამოკვლევებს. თითქმის ზედმეტად გამოდის მისი წიგნები „რა დროა“, „ავაშენოთ“, „გამოიცანო“, „საბავშვო ლექსები“, „ლექსები და მოთხრობები“ და სხვა. მკითხველმა სიყვარულით მიიღო ეს წიგნები და ახლა ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობას წარმოადგენს. ლადო მწერალთა კავშირის წევრია მისი დარსებებიდან.

ლადო გეგეჭკორის ლექსები ქართველმა კომპოზიტორებმა მუსიკაზე გადაიღეს და წარმატებით სრულდებოდა ესტრადაზე და ხალხური გუნდების მიერ.

მაგრამ ეს ერთი მხარეა ლადო გეგეჭკორის შემოქმედებისა. იგი საუკეთესო მომღერალია, ქართული ხალხური სიმღერების შემსრულებელი და ტრფიალი. ვალერიან გეგეჭკორმა — ლადოს ბიძაშვილმა, ახალი სენაკის სასულიერო

სახწავლებლის გალობის მასწავლებელმა დოც აშ სასწავლებელში სწავლობდა) შეაყვარა ლადოს სიმღერა. ამ სიმღერას ლადო არასდროს არ გაშორებია და სხვადასხვა დროს წარჩინებით მღეროდა სოხუმში ძ. ლოლუას გუნდში, შემდეგ ფოთში, რადიოკომიტეტის კაპელაში და ა. შ. გიმნაზია დამთავრა თუ არა, ლადო პეტერბურგს გაემგზავრა, მედიტონ ბალანჩივაძის გუნდში ჩაირიცხა და წარმატებით მღეროდა ქართულ ხალხურ სიმღერებს.

იმ ხანებში, ქ. თბილისში ლოტბარმა, კირილე პაკორიამ დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერებისა და ცეკვის ანსამბლი შექმნა. ამ ანსამბლმა მალე გაითქვა სახელი, რაც განაპირობა მისმა მალაქმა საშემსრულებლო დონემ. ლადომაც ამ ანსამბლს მიაშურა და მისი აქტიური წევრი გახდა. შემდეგში იგი ამ ანსამბლის სალიტერატურო ნაწილის გამგეა და ამავე დროს კირილესთან ერთად ანსამბლის რეპერტუარის შემქმნელი და შემადგენელი.

დიდი საქმე გააკეთა ამ ანსამბლმა. იგი წარმატებით გამოდიოდა საქართველოს ხელოვნების პირველ დეკადაზე, 1937 წელს მოსკოვსა და ლენინგრადში. ფაქტიურად, პირველად აქედან გავიდა ქართული ხალხური სიმღერა ფართო ახპარეზზე. სწორედ იმ ხანებში მოუსმინეს მ. გორკიმ და რომენ როლანმა ქართულ ხალხურ სიმღერებს, რომელიც ანსამბლმა იმდროს ლადო გეგეჭკორის, ლუდი ბაბილუას, რემა შელეგას და სხვათა შესრულებით. რომენ როლანი და მაქსიმ გორკი აღტაცებულნი დარჩნენ.

დიდხანს იყო ლადო ანსამბლის სათავეებთან. ამ ხნის განმავლობაში მან დიდძალი მასალა დააგროვა და ქართველი ლოტბარების შესახებ ოთხი წიგნი გამოცა საერთო სათაურით: „ქართული ხალხური სიმღერების ოსტატები“. ამ წიგნებში საფუძვლიანად შესწავლილი და გაანალიზებულია 120-ზე მეტი საუკეთესო შემსრულებლის თუ ლოტბარის შემოქმედება და მოღვაწეობა. ქართული მუსიკალური ფოლკლორის პერცერტი მკვლევარი გვერდს ვერ აუვლის ამ შრომას.

ლადო გეგეჭკორი ყოველთვის ახლო იყო ცხოვრებასთან, ფეხდაფეხ მისდევდა მას და მასთან ერთად ტრიალებდა. ამან განაპირობა ახლო ურთიერთობა თავისი თაობის მწერლებთან, მუსიკოსებთან, საზოგადო მოღვაწეებთან თუ მეცნიერებთან. სწორედ ამ ურთიერთობის ნაყოფია ლადოს მემუარული ხასიათის ნაშრომი „წლები და შეხვედრები“. ამ წიგნში გულწრფელად და სიამართლიანად ნაპირობი ყოველივე ის, რაც იგი ავტორს უნახავს, განუცდია და უფრატინა. მომავალ წელს კი მკითხველი მის ახალ წიგნს მიიღებს, რომელსაც გამოცემად ამზადებს გამოცემლობა „ხელოვნება“.

ლადოს მოღვაწეობაში გვერდს ვერ ავუვლით ერთ მნიშვნელოვან ფაქტს. ლადო იყო ახლად დაარსებული სახელმწიფო უნივერსიტეტის პირველი მდივან-მწიგნობარი და უნივერსიტეტის ფუნდამენტალური ბიბლიოთეკის შექმნის ერთ-ერთი ინიციატორი. იგი თავისი მხრებით ეწიედებოდა ოჯახებიდან ბიბლიოთეკისათვის განკუთვნილ წიგნებს.

პასილ კობელი

ამ კაცმა ახლა 90 წელს გადააბაჯა...

დგას იგი ჩვენს წინაშე ღვაწლმოსილი, ქართული კულტურის ქომაგი და მოამაგი, ხელოვანი, კაცური კაცი. მის პაროვნებას ერთიორად ამკობს შესანიშნავი ოჯახი თავისი ტრადიციებით, განათლებით, ერულიცითა და მოღვაწეობით. გავახსენოთ აწ გარდაცვლილი: მისი მეუღლე, დამსახურებული მასწავლებელი, ცნობილი პედაგოგი, ლენინის ორდენისანი თამარ ასლანის ასული გელოვანი-გეგექკორისა და მისი ვაჟი, რუსთაველის თეატრის მსახიობი, სახალხო არტისტი — შერაბი. ამ ხანდაზმულობის უამს თავის მამას გვერდით უღვას რუსთაველის თეატრის მსახიობი, სახალხო არტისტი, ჩვენი საყვარელი გოგი გეგექკორი. ლადოს თავს დასტრიალებენ საყვარელი რძლები — დამსახურებული არტისტი ეკატერინე ვანჩაძე და ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ნათელა ურუშაძე...

ამ უურადლებით გარემოსილი, იქარვებს მწუხარებას, კვლავ ფუსფუსებს, შრომობს, კითხულობს, წერს, ცხოვრების ფერხულშია ჩაბმული. მხცოვან ხელოვანსა და საზოგადო მოღვაწეს ბატონ ლადოს ვუსურვებთ სულიერ მხნეობას, ხანგრძლივ, ჭანმრთელ სიცოცხლეს ხალხისა და ქვეყნის საკეთილდღეოდ.

პართული სცენის ვეტერანს მსახიობსა და რეჟისორს ვასო კობელს დაბადების 80 და სასცენო მოღვაწეობის 60 წლისთავი შეუხარულდა. ვასო კობელი (კობახიძე) დაიბადა თბილისში. სათეატრო ხელოვნება ჭერ კადევ თბილისის მეორე სახელოსნო სასწავლებელში სწავლის დროს შეუყვარდა, აქ იგი მოსწავლეთა თვითმოქმედი დრამატული წარმოდგენებში იღებდა აქტიურ მონაწილეობას. სასწავლებელი წარჩინებით დაამთავრა, ელექტრო-ტექნიკოსის დიპლომი მიიღო, მაგრამ სასცენო ხელოვნებას იგი შეუყვარდა, რომ საშობაწყო სარბილად თეატრი აირჩია. იგი ხშირი სტუმარი იყო ქართული სახალხო თეატრისა, რომელიც შუბალა-შვილების (ახლანდელი მარჯანაშვილის სახელობის თეატრის შენობა) სახლში იმყოფებოდა.

ახალგაზრდა ვასომ აქ გამოცდა ჩინებულად ჩააბარა, უტყუარი არტისტული ნიჭი გამოაჩვენა და მამნივე დასში ჩაირიცხეს. პირველ ხანებში მასობრივ სცენებში გამოჰყავდათ, სულ მალე დამოუკიდებელი როლების შესრულებაც დააქირსეს. პირველი ასეთი როლი იყო მედუქნის ბიჭი ი. გედევანიშვილის პიესიდან „მსხვერპლი“. ვასო კობელი თავის ახალ პროფესიას პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა, სცენის დიდოსტატების თამაშსა და როლზე მუშაობას უკვირდებოდა, მათ რჩევა-დარიგებას გულმოდგინედ ეკიდებოდა, კითხულობდა, სწავლობდა თეატრალურ ლიტერატურას და პრაქტიკულ გამოცდილებასთან ერთად პროფესიული ცოდნაც იძენდა. პირველი მსოფლიო ომი რომ დაიწყო, ვასო ჭარში გაიწვიეს, თურქეთის ფრონტზე მოხვდა. თავისი საყვარელი პროფესია იქაც არ მიატოვა. გადაწყვიტა ჭარისკაცებისათვის კულტურული მომსახურება გაეწია, შეარჩია მსურველები და წარმოდგენების მართვას შეუდგა, წარმოადგინა ი. ჭავჭავაძის „კაკო ყაჩაღი“ და დ. აწყურელის ვოდევილი „ორი მშიერი“.

ომის დამთავრების შემდეგ ვასო კობელი კვლავ თეატრს უბრუნდება. აქედან იწყება ვასო კობელის ნაყოფიერი შემოქმედებითი მუ-



შაობა. მასურებლის გულწრფელ მოწონებას იმსახურებენ პირველხანებშივე შესრულებული როლები — გიგო და მიხო — ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, ბარათაშვილი — ნ. შიუკაშვილის პეესაში „სულელი“, არსენა — ალ. ყაზბეგის „არსენაში“, კოტე ფანტაშვილი — ავ. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავში“, პესო — ალ. სუმბათაშვილი-იუთინის „ღალატში“, კარლ მორი — შილერის „ყაჩაღებში“ და სხვა.

ვასო კობელი 1925 წლიდან, სხვადასხვა სეზონებში, მოღვაწეობს რეჟისორად და მსახიობად ქიათურის, ბათუმის, თბილისის მოზარდმასურებელთა თეატრებში. იგი არ ივიწყებს სცენის მოყვარეთა წრეებსაც. წლების მანძილზე სელმძღვანელობდა საბურთალოსა და რკინიგზის სატვირთო სადგურთან არსებულ თვითმოქმედ დრამატულ კოლექტივებს. მისი რეჟისორობით დადგმულია ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნამობი“, რ. ერისთავის „ჭერ დაბოცენე და მერ იქორწინეს“, გ. სუნდუიანის „პეპო“, ავ. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, ალ. შირვანზადეს „პატრონებისათვის“, უ. მაჭიტაცოვის „არშინ მალაღან“, ვ. გაბესკირიას „გაზაფხულის დილა“ და სხვა.

ვასო კობელს სასცენო მოღვაწეობის 60 წლის მანძილზე შესრულებული აქვს 100 მეტი როლი, ხოლო დადგმული აქვს 70 პიესა.

ვასო კობელის შემოქმედებითი მოღვაწეობა მართლ დრამატულ თეატრებში მუშაობით როდი ამოიწურება. 1924 წელს მას იწვევენ საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიაში საცენტრადო მსახიობთა დასის გამგეთ. ასევე ნაყოფიერი მუშაობა გასწია ქართულ ცირკში, სადაც იგი სცენარისტად და დამდგმელ რეჟისორად მუშაობდა. ცირკში მუშაობის დროს ვ. კობელმა დაწერა წიგნი „ქართული ცირკის ოსტატები“, რომელიც საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამომცემლობა „ხელოვნება“ 1956 წელს გამოცა.

ვასო კობელი აქტიურ მონაწილეობას იღებდა აგრეთვე ახლად ჩამოყალიბებულ ქართულ კინოსტუდიის მუშაობაში. კინოში მას შესრულებული აქვს ეპიზოდური როლები ფილმებში — „წითელი ეშმაკუნები“, „კომუნარის ჩიზუხი“ და სხვ.

ვასო კობელის კალამს ეუთვნის ორიგინალური პიესები: „სისხლიანი ნავთი“ „წითელი მანჩესტერი“, საბავშვო პიესები „გოჩა“ და „წვიპა“...

ვასო კობელი პენსიაზე გასვლამდე ხელმძღვანელობდა თბილისის სართავ-სატრიკოტაჟო ფაბრიკის კულტურის სახლთან არსებულ თვითმოქმედ თეატრალურ და მუსიკალურ კოლექტივებს.

ნათელა სალბრაძე

ოცდახუთი წლის წინათ ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე ცნობილი რეჟისორმა ვასო ყუშობაშვილმა გ. ქელბაქიანის პიესა „ახალგაზრდა მასწავლებელი“ დადგა. მასურებელი ინტერესით ელოდა ამ სპექტაკლს რადგან ამ პერიოდის ქუთაისის თეატრში შემოქმედების ახალმა სიომ დაძებრა, სცენაზე ზედოზედ ჩნდებოდნენ ახალი, ორიგინალური და თარგმნილი პიესები, საინტერესო რეჟისორული ნაშთმშენებები, აქტორული სახეები და სახელები.

სპექტაკლმა სასაზოგადო შთაბეჭდილება დატოვა. ეს იყო დრმა რეალისტური, საოცრად თეატრალური წარმოდგენა, რომელიც წარმატებულად მოგვიტობობდა სოფლის მასწავლებლის საპატიო მისიანზე, სოციალისტური ყოფის იმ პროგრესულ მოვლენებზე, რომლებიც წარმართავდნენ თანამედროვე სოფლის სისხლსაც ცხოვრებას.

ამ სპექტაკლმა ქუთათელმა მასურებელმა პირველად იხილა მამინ სრულიად ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე საკმაოდ ცნობილი მსახიობი ნათელა სალბრაძე. ის თამაშობდა აგრონომის ცოლის, თამარის როლს. ოსტატურად აცოცხლებდა ქალაქელ კეთილ ქალს, რომელსაც სოფელი არ ენახა და სოფლურ ყოფაზე თავისი გულუბრყვალო თვალსაზრისებით გულიანად აცინებდა მასურებელს.

ქუთაისის სცენას ბევრი სახელოვანი მანდილოვანი ამშვენებდა. ყოველი მათგანი რომელიმე გარკვეული ნიშნითაა აღბეჭდილი ჩვენი და ჩვენი წინაპრების სხვანაშ: ზოგი სილამაზით, ზოგი წარწარა ხმით, ზოგი ტრაგიკული განცდის სიღრმით, ზოგი უნაპირო კომიზმით... ნ. სალბრაძის თამარს თან შემოჰყვა სცენური სიმართლე, ბუნებრივი უშუალობა, ფაქიზი იუმორი, განცდის სიწრფილე — თვისებები, რომელთა გარეშე არ არსებობს ქეშპარტი შემოქმედება.

ეს იყო ოცდახუთი წლის წინათ. მის შემდეგ



ბევრმა წყალმა ჩაიარა, ქუთაისის თეატრის სცენაზე ბევრი ქარბორბალა დატრიალდა, ზოგი წალმა, ზოგი უკულმა (ამის გარეშე არ არსებობს შემოქმედება), გახუნდა ბევრი ხელოვნური ციხფერი ყვავილი, გაცვდა ბევრი პუტაფორული ოქროს ქოში, დავიწყებას მიეცა ბევრი უფერული ნაწუფევი... მაგრამ უფრო არ გასვლია სცენურ სიმათლეს, უშუალობას, სიწრფილეს, რეალობის ამ უპირველეს ნიშნებს, რომლებიც დიდი გზის დასაწყისშიაც და დღესაც შუადგენდენ და შუადგენენ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ნათელა სალარაძის მოღვაწეობის საფუძვლებს.

მსახიობის შემოქმედებითი შესაძლებლობანი დამოკიდებულია მსახიობის ბუნებრივ მონაცემებას და მხატვრულ მსოფლმხედველობაზე. პირველი თავისთავადი მოვლენა, მეორე — ზედნაშენური, შექმნილი, ერთმანეთთან დიალექტურ კავშირში იმყოფებიან და განაპირობებენ კიდევ ერთმანეთს. მსახიობის მონაცემებს განვითარება და გაზრდა ჰქონდა, რაც გარკვეული მსოფლმხედველობის ნიადაგზე ხდება. მხატვრული მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში კი გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება პირველ შთაგონებას, პირველ წვრთნას, პირველ მასწავლებელს, კოლექტივს, რომელშიც ხდება მსახიობის შემოქმედებით შესაძლებლობათა გაფურჩქვნა. ბედნიერია ის მსახიობი, რომლის პროფესიული აღვსება წარმართება გარკვეული შემოქმედებითი პრინციპების მქონე რეჟისორის მიერ ჩანადრე შემოქმედებით ატმოსფეროში, თანამოაზრეთა დასში.

ამ თვალსაზრისით ნ. სალარაძე ბედნიერ ვარსკვლავზეა შობილი. მისი პირველი მასწავლებელი და ხელოვნებაში დიდი გზის გამაყვავი

რეჟისორი ვასო ყუშიტაშვილი იყო, პირველი დასი, რომელშიც შემოქმედებითი ნათლობა მიიღო, მარჯანიშვილის დიდებული თეატრი, ხოლო პირველი როლი, რომლითაც ფეხი შედგა მელაშვილის დადგამის — ელისაბედი გახლდათ, ილია ქავჭავაძის „კაცია აღმაინა!“-ს მიხედვით შექმნილ სპექტაკლში.

ის დღე სამარის კარამდე ემახლოვრება. მეორე ზარის შემდეგ ნახევრად ჩაბნელებულ კულისებში ოთხნი იდგნენ: ლუარსაბი — ვასო გოძიაშვილი, ღარეჯანი — ცეცილია წუწუნავა, სუტენინა — მერა დავითაშვილი და ელისაბედი — ნათელა სალარაძე.

— ერთი ამას დამიხედეთ! ვა, შენა ყოფილხარ და! — თქვა ვასომ და ნ. სალარაძის გრემითა და ჩაცმულობით აღტაცებულმა მხრებზე ხელი მოუთათუნა, ნუ გეშინია კარგად გამოიყურები! ცეცილიამ კი სამჯერ შემოატრიალა ადგილზე, პირველი გადასახა და დალოცა: — ბედნიერი იყო შენი ფეხი ამ დღე სცენაზე! — გახსოვდეს, თავი და თავი ნი მართლად... შენ თითონ თუ არ გჯერა, რასაც სცენაზე აკეთებ, სხვას ვერა და ვერ დააჯერებ... ეს რომ შეძლო, ცხოვრებაშიც მართალი და პატიოსანი უნდა იყო... უსინდისო შემოქმედი ვერასოდეს ვერ შექმნის ქეშმარიტ ხელოვნებას. კარგად გახსოვდეს ეს.

ცეცილია წუწუნავასა და ვასო გოძიაშვილის დალოცვა, მათ გვერდით თანაში, მათი ზიარი მიღწევა და სიხარული — უდიდესი ბედნიერება და გზის შესანიშნავი დასაწყისი იყო. სპექტაკლის შემდეგ ვასო ყუშიტაშვილმა დიმილით უთხრა — „ძალიან კი არ გაგივიდეს თავს!“ — ეს იმას ნიშნავდა, რომ მსახიობმა გაიმარჯვა.

მაგრამ ნათელა სალარაძის შემოქმედებითი მოწიფება და აქტიორული ოსტატობის სრულყოფა გორისა და ქუთაისის თეატრებში მოხდა, იმ წლებში, როცა ამ კოლექტივებს სათავეში ვასო ყუშიტაშვილი ედგა.

1949-1951 წლებში გორის თეატრის სცენაზე ნ. სალარაძე შექმნა სცენური სახეები, რომლებმაც აღტაცებაში მოიყვანა არა მარტო გორის, არამედ დედაქალაქის მაყურებელიც. პირველი პრესა და საზოგადოებრივი აზრი მალე შეფასებდა აძლედა მის მიერ დიდი ოსტატობით განხასიახურებულ თეატრს (გ. ქელბაქიანის „თქმულბა დიდ მეგობრობაზე“), როსოლიას (ა. შირვანზადეს „პატიოსნება“), გრაფინიას (პ. ბოპარშეს „ფიგაროს ქორწინება“), მედინას (ვ. პატარაიას „უჩა უჩარდია“) და სხვ. აჯამებდა რა გორის თეატრის საავსტარო სპექტაკლებს თბილისში, გაზეთი „ზარი ვოსტოკა“ (25.7.1951 წ.) წერდა: „დიდ მოწონებას იმსახურებს ნიჭიერი მსახიობის ნ. სალარაძის თა-



მაში, რომელმაც ბრწყინვალედ შეასრულა სახასიათო როლები“.

1952 წელს ნ. საღარაძე ქუთაისის თეატრში მიიწვია მისმა მასწავლებელმა — ვასო ყუში. ტაშვილმა... და მის შემდეგ ამ კოლექტივის ორგანულ ნაწილად იქცა. ქუთაისის თეატრის ტრადიციული რეალიტური სამსახიობო სკოლა ნოუტური ნიადაგი აღმოჩინა ნიჭიერი მსახიობისათვის. ამ ოცდახუთი წლის მანძილზე ვინ მოთვლის, რამდენჯერ აუფგერებია მასურების გული ნ. საღარაძის მიერ ოსტატურად ვაცოცხლებულ სცენურ სახეებს. მათ შორის რამდენიმე განსაკუთრებული სიძლიერით აღიბეჭდა ჩვენს ხსოვნაში. ეს სახეებია: ლიზა (მ. გორკის „შვის შვილები“) გულქანი (ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“), ემილია (შექსპირის „ოტელიო“), კატარინა (ვ. შაუგოს „ანუელი“), მისის დაკენი (ბ. შოუს „ემშაქის მოწაფე“), პანოვა (კ. ტრენიევის „ლუბოვ იაროვანი“), ხემინკორი (რ. თაგორის „კამოლა“) ვაღერია ბარისოვნა (ნ. ვირტის „თვალწვედენელი სივრცეები“), ელიზავეტა დანილოვნა (ვ. დარსელის „იკივძე“), კუკუშკინა (ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“) და სხვები... დიდხანს გვემხსოვრება ქუთათელთა „ოტელიო“ ა. ხორავასა და ა. ვასაძის მონაწილეობით, და მათი ღირსეული პარტნიორი ნ. საღარაძე, რომელიც ემილიას წარმოადგენდა. არასოდეს დაგვაწყენებდა მისი ლიზა — თეთრ სამოსელში გავეული მეოცნებე, ნატიფი სხეულით, მუსიკასავით ამღერებულთ თითები, სიმართლითა და უშუალობით, გულიდან წამოსული თბილი ხმით... „ჩემს ფეხთა წინაშე თავგატეხილი ქაბუთი მოლოდავს ლოყაზე სისხლი ჩამოსდის... თავს ზეცისაკენ აღმართავს... ვხედავ მის ამღერულ თვალებს, ღია პირს და სისხლით შედებილ კბილებს“ — ამბობდა მსახიობი და მასურებელიც, მასთან ერთად, თვალნათლად ხედავდა ცხრაასხუთის სისხლიან ტრაველას, რუსი ინტელიგენციის უძლურებას, რა შემოქმედებას ახდენდა ადრახაზე რეაქტაციით წარმოქმნილი სტრაქონები:

არწივი ზეცაში მიქრის და ნავარდობს,
მის ფრთებზე ციმციმებს შვის სხვი

მაღალი,

მეც მინდა სულ მაღლა ზეცაში ავვარდ
და გავხდე სიმძლავრით არწივის ბადალი...

ნ. საღარაძის ლიზა ერთ-ერთი უშუქვენიერესი რომანტიკული სახე იყო მსახიობის შემოქმედებაში.

ნ. საღარაძე მრავალმხრივი მსახიობია. ლიზას ტრაგიკული სახის პარალელურად ის ქმნის იუმორითა და კომიზმით დამუხტულ უპარულ სახეებს: მედინას („უჩა უჩარდა“) ანეტას (მ. ბერძენიშვილის „ღერწამი ქარში“) და სხვ. ყოველ სცენურ სახეს პროფესიული პასუხის-

მგებლობითა და სიყვარულით ანახიერებს აპიკომ მისი გმირები არასდროს არ არიან მო-

საწყენნი და ერთფეროვანნი.

ნ. საღარაძემ უკვე ოცდაათზე მეტი წელი მოათია ქართულ სცენაზე, მაგრამ მის შემოქმედებაში ზნარი არ გაჩენილა — უკანასკნელ წლებში მის მიერ შექმნილი სახეები მოწმობენ, რომ ჩამოღდა უამი სიწიფისა, უამი უხვი რთვლისა. ამას ადასტურებს მისი კუკუშკინა („შემოსავლიანი ადგილი“) და ეკვირინე (დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაქირვება“).

დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაქირვება“ მესხიშვილელთა ამ ბოლო სეზონის საუკეთესო სექტაკლია (ინსცენირებას. ქეიშვილის, დადგმა შ. კობიძის, მხატვარი ჯ. ქეიშვილი, კომპოზიტორი პ. ბუხაიძე). ეს არის ტრადიციული თეატრალური ხერხებით კლდიაშვილის თემის ნოვატორული გადაწყვეტის წარმატებით დაგვირგვინებული ცდა.

სექტაკლში მასურების მოწონებას იმსახურებს ეკვირინეს სცენური სახე. რომელსაც ნ. საღარაძე დიდებული სისხდავითა და დახვეწილი პლასტიკურობით ანახიერებს. ეს არის თანამედროვე აქტიორული კულტურის დონეზე შექმნილი სახე რომელიც, როგორც ცნობილმა თეატრმცოდნემ, ვასილ კიანაძემ ამ სექტაკლის განხილვისას განაცხადა, სავსეა ნიუანსებით, მიგნებებით დეტალებით, ინტელექტუალური სიღრმითა და წრფელი გრძნობით.

სიმონეთში, დავით კლდიაშვილის სახლკარში, პარდაპირ ცის ქვეშ წარმოადგინეს მესხიშვილელმა „ქამუშაძის გაქირვება“. სიმონეთისა და მახლობელი სოფლების ასობით მცხოვრები მოვალა სექტაკლის სანახავად... ვარსკვლავებით მოქედელი კამარა, ზაფხულის სურნელებით გაუდენილი ღამე, ხალხმრავლობითა და ელექტრონით შემკრთალი ბალახი და კაკლის ხე, მოჩუყული სასიმინდე... ურმის თვალი... და გარდასული ცხოვრების საოცრად მართალი სურათები... ეს იყო არა მარტო მართალი თეატრალური ხელოვნების, არამედ ჭეშმარიტების, აღმანიანობის, თანამედროვეობის გულწრფელი ზეიმი... მასურებელი შეცბუნებული, აღტაცებული და დაწწუხრებული უსმენდა და ხედავდა არც თუ ისე შორეულ წინარის ტრაგიკულ ყოფას, ცრემლს ღვრიდა და ტაშით ხელისგულებს იხურებდა...

შრომაში, შემოქმედებით წვაში ჩაილია მოღვაწეობის ოცდაათი წელიწადი... უსუსურვებთ — ოცდაათი კიდეც ჩაილის!



ლ. შოთაძე — მადამ მეზელისნოვა
(ელ. მიაკოესკის „აბანო“)

ლილა შოთაძე

ლილა შოთაძე იმ ადამიანებს ეკუთვნის, რომელთაც ბუნებამ მიანიჭა დიდი ენერგია, შეუნდებელი შემოქმედებითი ენთუზიაზმი და არაჩვეულებრივად ახალგაზრდული სული. უაღრესად ქმედითი ბუნების წყალობით მას ხშირად ნახავთ მოკამათეს და აღელვებულს, ხან გახარებულს და მცინარეს, ხანაც შეწუხებულსა და აფორიაქებულს, ერთი სიტყვით, ცხოვრება მტრად აქტიურ გამოხატულებას ჰპოვებს მის არსებობაში და ექვცარეშა მსახიობის შემოქმედების ინდივიდუალობაც, რომელიც განსასახიერებელ გმირთა აქტიური საწყისის წინა პლანზე წამოწევსა და მის თვალსაჩინოდ ჩვენებაშია. აქედან გამომდინარეობს, რომ შოთაძის გმირები ყოველთვის დაულაღვი და სისხლსავსენი არიან. განიცდიან რა გრძნობათა ქარბ მოზღვავენას, მათთვის უცხოა მეოცნებეთა იდეალისტური სამყარო, ადამიანის მშვიდი, ქვრეტითი ბუნება. ისინი კონკრეტულ, მყარ ცხოვრებისეულ ნიადაგზე დაფუძნებულ გაგებას ემყარებიან და რეალური ცხოვრებით ხელმძღვანელობენ, არასოდეს არ ხდებიან უშოქმედონი და საკუთარი მიზნის მისაღწევად თავგამოდებით იბრძვიან. აქედან გამომდინარე მსახიობის გამოხატვის საშუალებანიც შესაბამისად თვალსაჩინო და ქმედითია. მას არ იზიადეს აკვარეიის საღებავი, გამჭვირვალე და გარდამავალი ტონებით. მისთვის უფრო ახლოა ზეთის საღებავები, მსუყე კონტრასტულ ფერთა გამით. ლილა შოთაძის ხელწერაში ვერც გრავიურას შევხვდებით. იგი დიდ ტილოს ამკობინებს, თუნდაც პლაკატს, რომელსაც ფართო ენერგიული მონახაზი და მკაფიო შტრიხები გააჩნია.

ყველა ეს თვისება ლილა შოთაძეს ჭერ კიდევ მარჯანიშვილის თეატრში გამოაჩნდა, სა-

დაც დაიწყო მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია. ამ თეატრში მან 20-ზე მეტი ეპიზოდური როლი შეასრულა, რომელთაც გზა გაუკაფეს შემდგომი წარმატებისაკენ. ამ მხრივ უნდა აღინიშნოს მელიტას როლი (პერიალისის „აბანო-ნი გოგონა“, 1961 წ. დამდგმელი რეჟ. ა. ქუთათელაძე). აი როგორ ახასიათებს ამ სახეს ნ. შალუტაშვილი — „მელიტა შოთაძე თითქოს ამჟამის თავისი ქალური მიწოდებულობით, თავისი ბაფთებით, მაგრამ მისი ხმას ინტონაციაში დაფარულად უღერს სევდა და შური, მას შურს მარასი. რადგანაც დიდი ხანია „უკვლავური იცის“, დიდი ხანია სიყვარული პრაფილია გაიხადა და არასოდეს მას არავინ არ შეიყვარებს ისე წმინდად. „უფანაგოდ. როგორც მარას... მსახიობი მელიტას სიცილში, დაჭერებულ ენერგიულ ცინიზმში კარგად გადმოვცემს უიმედობისა და დაღლილობის მწარე ნოტებს“.

მსახიობის უნარმა, ეპიზოდური როლშიც მოეხერხებინა საკუთარი თავის მაქსიმალური რეალიზაცია, გ. ბუხნიკაშვილს აგრძნობინა შემოქმედებითი პოტენცია და სინანული გამოათქმევინა, რომ მაკურებელი ჭერ-ჭერობით ვერ ხედავს მას სავსუსხისმგებლო როლებში². მართლაც, მარჯანიშვილის თეატრში ვერ მოხერხდა მსახიობის შესაძლებლობათა მთლიანი გამოვლენა. მისმა შემოქმედებამ სრული გამომჟღავნება და ჩამოყალიბება ჰპოვა ახალ კოლექტივში, რომელიც შეიქმნა გ. ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით, მარჯანიშვილის თეატრიდან გამოყოფილი ახალგაზრდების ბაზაზე 10 წლის წინათ ქ. რუსთაშვი. არნახული გატაცებით და შემოქმედებითი ენთუზიაზმით მოვიდა ახალგაზრდა კოლექტივი დაწყებულ საქმეს და არაჩვეულებრივი შემოქმედებითი ატმოსფერო შე-



ქმნა, რომელმაც არა ერთი ნიჟაერი მსახიობი გამოავლინა. პირველივე სეზონში მოიპოვა თეატრმა საყოველთაო აღიარება და ამავე სეზონში აღიარა მკურნებელმა ლეილა შოთაძემ ვასილისას როლში. მ. გორკის პიესაში „ფსევტზე“. ეს იყო პირველი სერიოზული გამარჯვება.

ამ როლში გამოკვეთა მსახიობის მძლავრი ტემპერამენტი, მოვლენათა აქტიური აღქმის უნარი, ძლიერი ნებისყოფა, გამოხატვის მკვეთრი საშუალებანი. უფულო, უხეში ვასილისას ხასიათში ლეილა შოთაძემ გამოჰყო ბნელი, მაგრამ ძლიერი პიროვნების ქვეცნობიერი სწრაფვა ახალი ცხოვრებისაკენ, მისი უფოთარება და „მწარე ნაღველი“ მომავალზე. ე. გუგუშვილი, არჩევდა რა მთლიანად სექტაკლს, აღნიშნავდა:

«Драматично и необычайно насыщена своей человеческой сущности Василиса Л. Шотадзе. Артистка сочетает в своем исполнении протест осуждения с Тонкой едва уловимой долей симпатии к этой страждущей и тоже рвущейся в иную жизнь вероломной бабе. Сочетание это обобщивается впечатляющей и действенной силой».

გამორჩენლმა მსახიობმა, პროფესორმა მარიამ კნებელმა გამოთქვა აზრი, რომ შოთაძის შესრულებით ეს სახე გასცდა ვიწრო ნაციონალურ ზღვრებს და ინტერნაციონალური უღერადობა მიიღო.

ვასილისადან მოყოლებული ლეილა შოთაძის შემოქმედება სულ უფრო და უფრო იხეცნება და სრულყოფილ სახეს აღებულობს. ვიქტორბა, მსახიობის შესაძლებლობათა მეტად ნათელ დემონსტრაციას რეგანას სახე წარმოადგენდა შექსპირის „მეფე ღირსი“ (1917 წ. დამდგმელი გ. ლორთქიფანიძე), შექსპირთან შეხვედრა ყველა დროის მსახიობისათვის გამოცდას წარმოადგენდა. ამ გამოცდის დაძლევა მხოლოდ ღირსეულთა ხედიერი იყო, რადგანაც შექსპირის გენია შთანთქვავდა უღირს მიახლოებულთ და ააშკარებდა მათ ნაკლოვანებებს. ლეილა შოთაძემ კი, შესაძლოა არა უნაკლოდ, (სახეს აკლდა ფსიქოლოგიზმი), მაგრამ კემპარიტად შექსპირისეულ ვენებათა ღღვას ხარისხში წარმოადგინა ეს სახე და მით დაშასურებულად ჩადგა მოწინავე ქართველ მსახიობთა რიგებში. რეგანას სახეში უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა მსახიობის ხსარტი აზროვნება. მოვლენაში ღრმად წვდომის უნარი, როლის რითმული და პლასტიკური მხარის უმეტდომო შეგრძობა, სიტყვის შესანიშნავი ფლობა, ხმის ფართო დიაპაზონი. მახსენდება დიდი მწვანე თვლები, ჩაღისფერი გრძელი თმები, შავი კაბა, ზედ შავი ფართო ტუპის ქაშარი, ქამარზე ჩაღისფერტარანი ხანჯალი, რომელიც ქმნიდა სრულ შთაბეჭდილებას

თითქოს თმა ბოლოვებდოდა ხანჭლოდ უსვამდა ხაზს რეგანას მტაცებელურ მსურველში ჩქარი შინაგანი რითმი, ვერაგი გამოხედვა, მკვეთრი მოძრაობები, ხმის უღერადობა მთლიანად დაბალ რეგისტრში იძლეოდა როლის მეტად ეფექტურ გარეგან სფეროვს. შინაგან მარცვალს წარმოადგენდა იხოზარე, რომელსაც ადამიანი დაჰყვავდა ცხოველის დონეზე, აცლიდა ყოველგვარ ადამიანურს და არ ახევიებდა არანაირი ბოროტმოქმედების წინაშე. მსახიობი ოსტატურად ხატავდა ფეოდალური საზოგადოების ტიპურ წარმომადგენელს, ზუსტად ადგენდა მომხდევლობის სურვილით შეპყრობილი რეგანას მოქმედებრივ ხაზს და ლოგიკას და თვალსაჩინოს ხდიდა ამ ლოგიკის სოციალურ საყრდენს. რეგანას განსახიერება ლეილა შოთაძის ბიოგრაფიაში უთუოდ ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა.

თუ დავუვიკრდებით ლ. შოთაძის მიერ ნათამაშებ როლების სიას, ადვილად შევნიშნავთ მათ შორის დიდ განსხვავებულობას და მრავალფეროვნებას, რაც მსახიობის მაღალ პროფესიონალიზმზე მეტყუევებს. „მარამ მარტო წერტინას რას იზამს თუ ბუნებაზე არ უშველა“, ნათქვამა და, ექვგარეშეა ყოველი მსახიობის შემოქმედების საწინდარი მის ადამიანურ ბუნებაში ძევს, იმ ბუნებაში, რომელიც საფუძველია ყოველგვარი შემოქმედებისა და რადგანაც ლეილა შოთაძის ადამიანური ბუნება მეტად მრავალფეროვანია, მისი ფსიქიკური სტრუქტურა ადვილად აგზუნებადი და მეტად პლასტიკური, იგი ადვილად გადადის ერთა ემოციური მდგომარეობიდან მეორე, სრულიად განსხვავებულ ემოციურ მდგომარეობაში. მისთვის არ წარმოადგენს სირთულეს ნაირგვაროვანი ხასიათების შეგრძნება, მათი გრძნობათა ბუნების გაგება. აქედან გამომდინარე, მსახიობის შემოქმედებაში დრამატული თუ სახსიათო როლები მთლიანობაში ტოლფასოვან შეფასებას იმსახურებენ. ნათქვამის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს ვასილისას და რეგანასაგან რადიკალურად განსხვავებული მაღამ მეუღლიანსოვას (მაიაკოვსკი „ბანონ“, 1912 წ. დამდგმელი ი. კაკულია) და ანა ანდრეევნას („რევისორი“, 1917 წ. დამდგმელი ე. ქუთათელაძე) სახეები, მაღამ მეუღლიანსოვა, მაიაკოვსკისეული დაუნდობლობით დახატული ეს პაროდირებული პერსონაჟი, მესჩანობისა და სიტუტუციის ნიღაბს წარმოადგენს. იგი საყოთნო ღირსების დამტკიცების სურვილითაა აღვსილი და ყოველნაირ ღონეს ხმაირებს, რათა თვალსაჩინო და გამორჩეული იქნას, საყოთარი არაორდინარობით ცდილობს მოიპოვოს პატივისცემა და მით იქონიოს ადგილი და გავლენა საზოგადოებაში — იმ საზოგადოებაში, რომელიც კემპარიტად მისივე ღირ-

სია. მაღამ მეზღლიანსოვა მტუყველებასიცი კი
 აშუღაენებს ამ განსხვავებულობას და ლაპარაკობს
 ნახტერად ინგლისური ფრაზებით, ხან კი
 უურადლების მისაქცევად საკუთარი სხეულის
 პლასტიკას აშველებს. ერთი სიტყვით, ტუავი-
 დან ძურება. ამ როლმა მსახიობისაგან მოითხო-
 ვა, როგორც ვხედავთ, სრულიად განსხვავებუ-
 ლი, სტეკოფური გამოხატვის საშუალების და
 ლეილა შოთაძემაც იპოვა ისინი თავის შესაძ-
 ლებლობათა მღადარ არსენალში. გამოავლინა
 ფორმის ზუსტი შეგრძნება, ზომიერი იუმორი,
 პლასტიკობა. შესრულების სიზუსტეუქ.

ანა ახლადღევას შესრულებისას კი ლეილა
 შოთაძემ ეხდებოდა, რომ იგი თანამედროვე სინ-
 თეზური მსახიობია და რომ მას ისევე ეხერხე-
 ბა ცეკვაც, სიმღერაც, როგორც სტენური სახე-
 ების განხორციელებისათვის აუცილებელი სხვა
 ელემენტები.

ლეილა შოთაძის ერთ-ერთ შესანიშნავ თვანე-
 ბას წარმოადგენს მისი განურჩეველი მიდგომა
 ეპიზოდური თუ მთავარი როლისადმი. მიუხე-
 დავად იმისა, რომ მას უკვე მრავალი საბასუ-
 ხისმგებელი სახე აქვს შექმნილი, იგი ახლაც
 ისევე, როგორც თავისი შემოქმედებითი გზის
 დასაწყისში, უდიდესი გულისხმობით და სიყვარ-
 ლითთ ეკიდება ეპიზოდს. აი, მაგალითად, ლ.
 პირანდელის პიესაში „ექვსი პერსონაჟი ეძებს
 ავტორს“ (1975 წ. დამდგ. გ. ანთაძე) მან თამა-
 შმა მაღამ პაჩე, რომელსაც 3 წუთიანი სცენა
 ჰქონდა II მოქმედებაში, მაგრამ ამ პატარა
 ეპიზოდითაც თვალსაჩინო და მტუყველი ხასია-
 თი შექმნა, ამ მცირე დროში იპღენად ზუსტად
 მოახდინა კონკრეტულში ტიპურის გამოხატვა,
 რომ მაღამ პაჩეს სახე თითქმის ყველაზე შთა-
 ბუქდავე შექმნა სპექტაკლში.

რ. თაბუაშვილის პიესაში „რას იტყვის
 ხალხი“, თამარის სახის შექმნით ლეილა შოთა-
 ძემ დაამტკიცა, რომ მსახიობი დამოუკიდებელი
 შემოქმედია და არა მწერლის მიერ მოცემული
 ხასიათის უბრალოდ შემსრულებელი. პიესას,
 გაჩნდა, რა პრობლემის აქტუალობა და მრავა-
 ლი სხვა დრამატურგიული ღირსება. დიდი წარ-
 მატებით იღვმებოდა ადრე და ასეთივე წარმა-
 ტებას იმსახურებს კვლავაც, მაგრამ თამარის
 როლი ლეილა შოთაძის შესრულებით სრულიად
 ახალ სიყოცხლეს ეუარა, ახალ ტონალობაში
 აუღერდა და საერთო ტონის მიმცემი შექმნა
 სპექტაკლში. როგორი მნიშვნელობით, თვით-
 ღირსების შეგრძნებით, საკუთარი თავის შეუმც-
 დარობით ლაპარაკობს თამარი-შოთაძე ყველა-
 ფერზე და საოცარ კმაყოფილებას განიცდის სა-
 კუთარი პიროვნებით, რაც ეგზოიმ დამახასიათე-
 ბელია ისეთი მეშჩანი, ობივტაკტი ადამიანისა-
 თვის, როგორიც თამარია. თამარის უაღრესად
 კომპეტენტური განაცხადი თუ „რას იტყვის

ხალხი?“ — მამოძრავებელ მცნებას წარმოადგენს.
 გენს თითქმის ყველა პერსონაჟისათვის.

ლეილა შოთაძემ გამოიყენა და საკუთარი
 პიროვნებაში გაატარა ცხოვრებისეული სახეები,
 ისე რომ სრული შთაბეჭდილება შეგვექ-
 მნა თითქმის თამარი კომპლექტად ჩვენს კონ-
 რეტულ ნაცნობაში, მსახიობმა თავისებურად,
 მკაფიო შტრიხებით დაგვიხატა ეს პერსონაჟი
 და ამასთანავე გაგვიმღაღვნა სახისადმი საკუთარ-
 ი დამოკიდებულებაც, გვაგრძობინა ის ცი-
 ნაწში, რომელსაც იმსახურებს ობივტაკტურ-
 პრაპიეტული აზროვნების ადვილიან. თამარის
 სახის შექმნით ლეილა შოთაძემ გამოვილინა
 ცხოვრებისადმი დაკვირვებელი დამოკიდებუ-
 ლება და უნარი მისგან იმ მსახლის ამოკრეფისა,
 რომელიც აქტიორს შემოქმედებითად აძლიდ-
 რებს. მსახიობის ბოლო ნაშუთევაწს წარმოად-
 გენს ნექტარინა გვირგვლიანის სახე შ. დანი-
 ნის რომანის „გვირგვლიანების ოჯახის“ ნი-
 ხეღვით ვ. კენამის მიერ შექმნილ ინსცენირე-
 ბაში. ნექტარინა გვირგვლიანის ნაწარმოებში
 ცენტრალური ადგილი უჭირავს და სპექტაკლის
 მთავარ ღრძსაც ეს სახე წარმოადგენს. მისი
 პირადი ცხოვრების ფონზე უშუქდება ის სო-
 ციალური ძვრები, რომელსაც ადგილი ჰქონდა
 საქართველოში, მე-20 საუკუნის დასაწყისში.
 ნექტარინა გვირგვლიანის მონარქიულმა სულმა
 ვეღარ გაუძლო დალექტაციური კანონზომიერე-
 ბით შემოქრალ უდიდეს ცხოვრებისეულ გარ-
 დაქმნებს და დამარცხდა მიუხედავად მახვილი
 გონიერებისა, გონების თვალთ ვერ ჩასწვდა
 მიმდინარე სოციალურ პროცესებს, თუმცა, ინ-
 ტუიტურად მიხვდა საკუთარი მიზნების განუ-
 ხორციელებლობას, უფრო მეტად, შეიგრძინა
 საკუთარი დასასრული. ლეილა შოთაძემ დამარ-
 წმუნებლად დაგვიხატა ნექტარინა გვირგვლია-
 ნის წინააღმდეგობებით აღსავსე სულიერი საშ-
 ყარო, მისი ხსიათის სუსტი და ძლიერი მბა-
 რებები. განიხილავდა გარკვეულად ძლიერი პირო-
 ვნების დეზორიენტირებულობა და ნიადაგამოც-
 ლილი მდგომარეობა. მიუხედავად როლის
 ფრაგმენტულობისა, მსახიობმა მოახერხა ყოვე-
 ლი დეტალის ლოგურად გააზრება, მდგომარე-
 ობათა უცაბედი შეცვლის გამართლება და ცალ-
 კეული სცენების ერთ მთლიან გაშქოლ მოქმე-
 დებაში მოქცევა.

აშუამად ლეილა შოთაძე იმყოფება თავისი
 შემოქმედების სიმწიფის ხანაში, იმ ხანაში, რო-
 მელშიც ხდება ფასეულობათა გადაფასება და
 ახალი თვისობრივი კატეგორიის წარმოქმნა.

1 „საბჭოთა ხელოვნება“, 1963 წ. № 3
 2 „ზარია ვოსტოკა“, 1968 წ. 12 ივლისი.
 3 „ზარია ვოსტოკა“ 1968 წ. 12 ივლისი.



თეატრალური ფერწერის მიწნავეები

რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე თეატრალურმა ფერწერამ ეროვნულ კულტურას არაერთი მნიშვნელოვანი ფიგურა შესძინა. ირაკლი გამრეკელის, პეტრე ოცხელის, ვალერიან სიღამონ-ერისთავის, ლადო გულდაიშვილის, ელენე ახვლედიანის, დავით კაკაბაძის, თამარ აბაქელიას და სხვათა სახელები საშუღამოდ ჩაიწერა ქართული დეკორატიული ხელოვნების ისტორიაში.

სიამოვნებით უნდა აღინიშნოს, რომ სასცენო ფერწერის შესანიშნავი ოსტატები — სოლოკო ვირსალაძე, იოსებ სუმბათაშვილი და ფარნაოზ ლაპიაშვილი, რომლებსაც დიდი დეწლი მიუძღვით თეატრალური ხელოვნების განვითარების საქმეში, დღესაც დაუღალავად იღწვიან და გვზიბლავენ თავისი მაღალი ოსტატობით.

დეკორატიული ჟანრის აღიარებული ოსტატების გვერდით ნაყოფიერად მუშაობენ ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლები, რომლებმაც მართალია, დიდი ხანი არ არის, რაც თეატრის წულურბლს გადაბაიჯეს, მაგრამ თამამად და დარწმუნებით მიდიან დასახული გზით. აზროვნების სიანდრე, ეროვნული მოტივების ხატოვანი, ემოციური ხორცშესხმა, ცოცხალი ფანტაზია და ენერგიულობა ახასიათებს მათ შემოქმედებას. ამასთან ერთად მკვეთრად შეღავნდება თითოეული მათგანის ინდივიდუალობა.

გრაციული პლასტიკურობით, სივრცობრივი გადაწყვეტის სიღრმით, ინტენსიური ფერწერით, ესთეტიკურობით გამოირჩევა ი. გეგეშიძის დეკორაციები ს. ცინცაძის ბალეტისათვის „სენაური ლეგენდა“ (თბილისის ოპ. და ბალეტის თეატრი).

ხაზების დეკორატიულობა, სინატიფე, ლირიკული კომიშიმი და მაღალი არტიზტიზმი ახასიათებს გ. მესხიშვილის ნამუშევარს ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ (1977 წ. ოდესის მუსიკალური კომედიის თეატრი).

გვზიბლავს ახალგაზრდა შემოქმედის ნუას ოსტატობა, რომელმაც უკვე მრავალჯერ თეატრალური კრიტიკის ყურადღების მიქცევა, მახვილგონიერებით, ლირიკულობით და თბილი, რბილი იუმორით არის გამსჭვალული მისი ნამუშევრები — მ. უნტის „თორმეტი გამოერების“ (მეტეხის თეატრი-სტუდია, 1977 წელი) და ტოლსტოის „ბურატინოს თავადასავლის“ (ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრი, 1977 წ.) ესკიზები. მხატვარი ცოცხლად გვახატავს ყოველ გმირს. საინტერესოდ უზამებს აპლიკაციებს ფერადოვან გამას.

თ. გეინეს პოეტურობა და ლირიკულობა, შ. შეულაშვილას საინტერესო არქიტექტურული-სივრცობრივი გადაწყვეტა, მ. შველიძის რეალურობა და გახსნილობა ავსებენ შესანიშნავი ნამუშევრების არასრულ სიას, რომელთა დახვეწილი, მხატვრული გემოვნება და საშემსრულებლო ოსტატობა მოწმობს ავტორთა დიდ შემოქმედებით შესაძლებლობაზე.

გიორგი გუნია, მაღალი ინტელექტისა და დახვეწილი გემოვნების მქონე ნიჭიერი მხატვარი, ამჟამადღა დამაჭერებლად და შთამბეჭდვად წარმოსდგა ჩვენს წინაშე.

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრისათვის (1976) შესრულებული ჩაიკოვსკის ოპერის „პიკის ქალის“ დეკორაციების ესკიზებში იგრძნობა საშემსრულებლო ტექნიკის მაღალი დონე და სრულყოფილობა, ფორმების სიმკაცრე და ლაკონიურობა. დეკორაციის თეატრალური გამომსახველობა და შინაარსობრივობა, მხატვარმა იპოვა ძალიან თავისებური და ორიგინალური კომპოზიციური გადაწყვეტა. მარტივი დეკორაცია ორი კომპონენტისაგან შედგება სამი კარტისა და ბანქოს სათამაშო მაგიდისაგან, რომლებზეც აგებულია სექტაკლის განვითარება.

მოქმედების დასაწყისში მაგიდა წარმოადგენილია წრიული ფარდის სახით, რომელიც სიუჟეტის შესაბამისად ყოველ სურათში ტრანსფორმირდება და მოქმედების ახალ არენად იქცევა. იგი ხან საზაფხულო ბაღია, ხან ლუიზას ოთახი, ხან სამეკლისო დარბაზი, სადაც მუქი ფერებისა და დარბაზის მდიდრული მორთულობის კონტრასტულობა სიუჟეტის დრამატული გამწვავების უსევამს ხაზს. მოსალოდნელი დრამის წინათგრძნობა ძლიერდება დამცინავი ჩურჩულით ქორალის აკომპანიმენტის თანხლებით, რომელიც ავისამუწყებელ „სამ კარტს“ მღერის.

თანდათანობით გარდაიქმნება კარტების სიმბოლური მონახაზების სტრუქტურული ნახატები. ისიც აგრეთვე სახეს იცვლის მოქმედების ადგილის შესაბამისად და იესება მკაცრი ატრიბუტებით.



ჭავჭავაძის ბაღის გისოსებიანი გალავანი თა-
ლიანი სარკმელებით იცვლება გრაფინიას ოთახი
ირთვება კლასიკური პორტრეტებით, დეკორა-
ციამში ჩნდება შანდლები და ოქროს მონეტების
კაშოსახლეები.

გულმინაკობრა გერმანიის სიგუის სცენა,
რომელიც ოსტატურად არის გამოყენებული
განათების ხერხი. ოქროს მონეტის თანდათანო-
ბით განათება თითქოს გმირის მზარდ სულიერ
აღვსენებას გადმოგვცემს. ეფექტურია ფინალურ
ის სცენა — ბანქოს სათამაშო სახლი მრგვალი
მაგილით და დეკორაციის სიღრმეში გამოხატუ-
ლი საში დიდი ოქროს მონეტით. როდესაც მა-
გილიდან, რომელიც თავდაპირველ ვერტიკალურ
მდგომარეობას ღებულობს, მკვდარ გერმანს
ფულას გროვა ეცემა, სამივე მონეტა სიმბო-
ლურად მკავილენიება.

მხატვარმა კოსტუმებშიც გამოხატა მთავარი
გმირის ერთგვარი დემონიზმი, მისი ეგოისტურ
მისწრაფება და სულიერი სიმარტოვე, მან
მარტო გერმანი შეუმოხა შავ სამოსში, როცა და-
ნარჩენი მოქმედ პარტი, მის საპირისპიროდ,
მწვანე სამხედრო მუდგებებში წარმოვიდგება.

მაკარ, კლასიკურ სტილში გაწონასწორებუ-
ლი დეკორაციის მკაფიო, დახვეწილი ხაზები,
თავშეკავებული ძუნწი ფერები (მწვანე, ყავის-
ფერი, შავი, ნაცრისფერი და შუქ-ჩრდილითა
კონტრასტები) ქმნიან ადამბულ, მდელვარე,
ემოციურად მძაფრ ატმოსფეროს, რომლის ღრმა
დრამატიზმი გუნისათან ტრაგიკულ მონახაზებს
იძენს.

გუნის მიერ შესრულებული დეკორაციები
მოწმობს მის ინდივიდუალობაზე, ძიებისაკენ
სწრაფვაზე, მხატვრის მზარდ ოსტატობაზე.

ფანტაზიის სიმდიდრით, ლირიკულობით,
პლასტიკური ხაზებით გამოირჩევა თ. მურვანი-
ძის მიერ შესრულებული მაკეტი და დეკორა-
ციის ესკიზები პროფიციენტის ოპერისათვის
„ჭვრისწერა მონასტერში“. სპექტაკლი დაიდგა
ლოძის დიდ საოპერო თეატრში (1977) სადაც
მისმა მხატვრულმა გაფორმებამ დიდი შეფასე-
ბა დაიმსახურა.

თ. მურვანიძე ლირიული უნარის მხატვარი
დეკორატორია, სადაც თავს იჩენს მისი ტან-
დენცია ხაზების მოქნილობისა და ელასტიკუ-
რობისადმი, შესრულების ფერწერული მანერი-
სადმი. ყოველი მისი ნამუშევარი აღსავსეა პოე-
ტური წარმოსახვითა და შემოქმედებითი შთა-
გონებით.

საინტერესოდ და გონებამახვილურად გადაწ
ყვება ოპერის დეკორაცია. მაკეტი წარმოად-
გენს სპექტაკლის საერთო ფონს, რომელიც
მთლიანობაში გამოხატავს როგორც მოქმედე-
ბის ადგილს, ასევე კომედიურ-ლირიკული ოპე-
რის სუუეტს. სცენის სიღრმეში გამოხატული

მუქი ლურჯი ფონი ბლიკებით შეეხამება ერთ
ლაშეში მიმდინარე სპექტაკლის სიუჟეტს. ხუ-
ლო მის წინ დაკიდებული დეკორაციის დეტა-
ლები ძველ იაღქნიან სომალდებს გვაგონებს.

შავი ხავერდის, თეთრი გამკვირვალე მაქანი-
სა და ტულისდას შესრულებული ყვითელი ლა-
ქებით მოფანტული „იაღქნები“ მსუუქად ირ-
წევან და თითქოს მთვარიან ლაშეში მომხდარ
მზიარულ სახივეარულო კომედიურ ამბავს გვი-
ამბობენ. მხატვრის ჩანაფიქრით „იაღქნები“
მოქმედების განვითარებასთან ერთად რიგ-რი-
გობით მსვადანსვა მინარტულებით მოძრაობენ—
ხან სცენას გასწვრივ, ხან ზევით და ხან ქვე-
ვით, ხან კი ერთდროულად იძენდა ადიან ზე-
ვით და იშლებიან გვერდებზე, რომ მათი ბო-
ლოები რკალისებური არშინასვით ფარგლავენ
მთელ სცენას. საერთო სურათის ავისებს ისეთვე
იაღქნისებური ფორმის მქონე დეკორაციები.
ღონ შერომის სახლის, დედათა მონასტრის,
სევილიის სანაპიროს, ბერების მონასტრის და
სხვათა მოქნილი, პლასტიკური ფორმები, რბილი
ხაზები და იგავე მუქი ლურჯი ფერი გამონათე-
ბებით შენახმნავად ერწყმის ფერწერულ ფონს.
„იაღქნები“ შეიძლება თვეზებად წარმოვიდგი-
ნოთ, რომლებიც ზღვასა და თვევით მოვპრე-
ებს გვაგონებს. მათი მოგრძო ფორმა მზიარულ
საყარნავლო ნიღბებადაც აღიქმება, ხოლო სპექ-
ტაკლის აფიშაზე აღმქმელი გადაცემული დეუ-
ნიას კაბის მოხატულობა და გახსნილი მარაო,
რომელიც მას სახეს უფარავს, სრულ ჰარმო-
ნიამა უკვე აღწერილ ფორმასთან.

შესანიშნავია ფინალური სცენა, სადაც სიღრ-
მეში, მუქ ფონზე, ჩნდება და ნელ-ნელა იზრდე-
ბა უზარმაზარი მარაოსებური ტექსტლივით წი-
თელი მზე, რომელიც მაცოცხლებელ სინათლეს
ასხივებს და ახალი დღის დასაწყისის, სიყვარუ-
ლის დღესასწაულის და ახალგაზრდობის სიმ-
ბოლოდ გვევლინება.

თ. მურვანიძის ნამუშევართა ლირიკულობასა
და პლასტიკურობასთან საინტერესო წინააღ-
მდეგობრიობას ქმნის მ. ჭავჭავაძის შემოქმედე-
ბის ხაზგასმული თავშეკავებულობა და მაკეტის
გამომსახველობა.

მრავალი საინტერესო სპექტაკლის მხატვრუ-
ლი გაფორმების ავტორი, რომელსაც უფრო
კლასიკური უნარის ნაწარმოებები იზიდავს, თა-
ვის შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს სიუ-
ჟეტის ფსიქოლოგიურ მხარეს უთმობს. ბრეხ-
ტის პიეის „სამონა მამარის სიზმრები“ დეკო-
რაციის და კოსტუმების ესკიზების გადაწვებტა
(ქართული მოზარდმავურებელთა თეატრი,
1977 წ.), ისევე, როგორც სხვა მისი ნამუშე-
ვები, გამოირჩევა ნატიფი გემოვნებით და ნა-
წარმოების ხასიათის თავისებური აღქმით, შეს-



რულენის მაღალი ტექნიკით, აგების მარტივად, ლაკონური ფორმებით.

დეკორაციაში მხატვარმა სრულად და თვალსაჩინოდ გამოხატა ძველი სასტუმროს შიდა ეზო, რომლის ბზარებიანი, თითქოსდა დაგლეჯილ-დაკარგებული ფაქტურა, გახუნებული საღებავი კედლები მიგვიტოვებს მორალურად გაღატაკებულ სამყაროზე, რომელშიც ცხოვრობს სიმონა მამარი, საშუალო, რომელმაც ზურგი აქცია გმირ ქალს, ხოლო მისი პატრიოტული სწრაფვა სიგიჟედ მოიჩინა.

სცენის სიღრმეში მოთავსებული რკინის ქიშკარი, სასტუმროს ეზოს გარე სამყაროს უერთებს. მარამ ეს არ არის ის პარადული შესასვლელი, რომლის სინათლედ ეზოს ახალ სხივს მოჰყვანს. სწორედ ამ ქიშკრიდან შემოდინა დატანჯული ლტოლვილები და საქმელს ითხოვენ, ამ კარებში შემოაბიჯებენ შეიარაღებული გერმანელი ჯარსკაცები, რომლებმაც ქვეყნის ხალხს შიში და წაშემა მოუტანეს. სწორედ ამ „შავ კარებს“ მოჰყვება პიესაში აღწერილი ძაღადობის რბოლა, რომელსაც მხოლოდ სიმონა მტკიცედ ეუბნება „არას“ უპირისპირდება რა უაღრესად ფრანგების გოვას, რომლებიც მზად არიან სიკვდილით დასაჯონ ნორჩი გმირი, ისევე, როგორც ოდესღაც უნა და რკი დასაჯეს.

მეტად ოსტატურად და ფსიქოლოგიურად ზუსტად გამოიყენა მ. ქავკავაძემ საორკესტრო ორბო, რომლის სიღრმეში და ხიზნულში შესაძლოა უნდა ვეძოთ ამ სულისშემხსთველი სამყაროს სადარბაზო შესასვლელს.

განაჩენის სცენაში, სადაც ბრალდებული ფრანგები შემოსილინი არიან ალისფერ სამოსში, ორბოდან ამოდინა სასულიერო მართლმსაჯულება ყვითელი მანტიებში და აირწინალებში, რომელთა მეტყველო თანხმობა ქეშმარიტ ბოროტმოქმედებაში იჭრდება.

შთაბეჭდავად გამოიყურება ფინალური სცენა, სადაც ყველა მოქმედი პირი, სიმონას გარდა, გვეკვლინებიან ისეთივე ღია სალათისფერ კოსტუმებში, როგორიაც მთელი დეკორაცია შედებილი. მკრთალი ნეიტრალური ფერით მოცული სცენა თითქოს გამოხატავს უძღური ბრბოს სულიერ სიციარიდესა და გულგრილობას, მათ შინაგან განწყობილებას, გარემოსადმი დამოკიდებულებას შესანიშნავად ესატყვისება სასტუმროს კედლებზე მოხატული გოთის ფრესკები, რომლებზეც გამოხატულია „იოაკიმის სიზმარი“ „იოაკიმის დაბრუნება მწყვეტებთან“. ამ ხალხს არ სჭირდება გმირი, ისინი გლეჯენ კედლებიდან ყველა საგნებს და კოცონისათვის ალაგებენ სცენის შუაში, რომლებიც სიმონა უნდა დასწვან. თავის სიგიჟეში ისინი ვერ ამჩნევენ, რომ მას შემდეგ, რაც სიმონა მამარს სულით დაავადებულთა სახლში წაიყვანენ, კო-

ცონზე აღიმართება უკვე ახალი გმირი უსახო ფიგურა.

დავით ოსტატობით შესრულებული ტიპაჟების დამახასიათებელი კოსტუმები, ისევე როგორც მთლიანად სექტაკლის გაფორმება — უღავოდ ნიქიერი მხატვრის კიდევ ერთი შემოქმედებითი წარმატებაა, რომელმაც ზუსტად გადმოგვცა ბრეტისული აქტიური თეატრის შენაარსი, ფართოდ გადაგვიშალა საშუალო, რომელშიც ცხოვრობენ და მოქმედებენ მისი გმირები.

გვაკვირვებს „საშუელის“ (ო. ქიჩაიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვიძე) შემოქმედების მრავალფეროვნება და სიმდიდრე ერთი სეზონის განმავლობაში. მათ მიერ შესრულებული ესკიზები გამოირჩევა მდიდარი ფერადოვანი გამით, მკვეთრი კოლორიტით, ძლიერი და ენერგიული ფერწერით. თვითული გმირის ღრმად გააზრებული და დასრულებული პოზა, უესტი და მოძრაობა საორკულ ზუსტად გადმოგვცემს, მათს შინაგან საშუალო, კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს მხატვართა დაღ ნიქსა და მაღალ სამეხსრულელო ოსტატობაში.

ახლებურად წარმოგვიდგინა „საშუელის“ ვერდის ოპერა „რიგოლეტო“ (1977). აქ მხატვრებმა პიუფოს დრამატურგიულ საუბუტს მიმართეს. ტრადიციული მაქანანსა და მსუბუქ სამოსს დაუპირისპირდა მუქ ტონებში შესრულებული მძიმე კოსტუმებით შემოსილი მასიური და ძლიერი ფიგურება, რომლებმაც სექტაკლს მეთი სიმაჯრე და დრამატისში შესძინა.

ძალზედ საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი სოფოკლეს „ოიდაპოს მეფის“ მკეტი იგი წარმოადგენს საერცობრივ კონსტრუქციას მასზე ტრანსებად განლაგებული, ერთიანი ორბისფერი საფარის ქვეშ მოქცეული ქორთი, რომელთა მხოლოდ სასხეი მოქანანს და მთლიან პლასტიურ რელიეფურ ფორმად წარმოგვიდგება. თვით კონსტრუქცია რთული მიქანაშია, რომელიც სეციალური ტელეკომპოსიტიური დანადგარის საშუალებით მოქმედების მიზნდვით იცვლის კონფიგურაციას. ე. ი. მთელი სექტაკლის მსვლელობის დროს სცენის სიღრმეში განლაგებული ქორი მუდმივი მოძრაობითა და პლასტიური გარდაქმნებით დინამიურად ერწყმის, ავსებს და მეტყველებს ხდის თითოეულ მიზანსკენას რომელიც წარმოშობს შექჩრდილისა და ფერების კონტრასტულ თამაშს. რის გამოც იქმნება ცოცხალი და ფერწერული ფონი.

ასევე ცოცხალი და მეტყველია „ოიდაპოს“ მეფის ტიპაჟების ესკიზები, რომელთა მკაცრი, მოუღებტური თითქმის აქუსგან გამოძერწილი ფიგურები, კოსტუმების თავშეკავებული და ერთმანეთში შერწყმული ფერები შესანიშნავად გადმოგვცემენ ნაწარმოების ხასიათს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს „სამეულის“ მიერ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე განხორციელებული (1977 წ.) „ბერიკონის“ დეკორაციისა და კოსტუმების ესკიზები. მათში კარგად არის გადმოცემული ნაწარმოების არსი, მისი ნაციონალური ხასიათი, ხალხური საწყისები.

სცენაზე დაკიდებული მუქ-მოყავისფრო-შო-ნაცრისფრო ფერებში შესრულებული არშია შემომწვარი გუმბათი, გვირგვინი, იმდროინდელი საქართველოს კირვარამზე და უამთა სიავეზე მიგვითითებს, რასაც ხაზს უსვამს ფონის ასეთივე ჩამუქებული ტონები და მთავარ მოქმედ პირთა ბოლო შემომწვარი ნაფლეთებამდე ქცეული სამოსი.

ეს არის დანგრეული, დამწვარი წმინდა სავანე, რომელიც დარჩა საფუძვლის გარეშე, მას შემორჩა მხოლოდ გვირგვინში გაშოსახული ფრესკა „საიდუმლო სერობის“, სიუჟეტური პარალელი პეისის მოქმედებისა. რომლის შეუვსებელ სახეებში თამამად შეგვიძლია სპექტაკლში მონაწილე გმირები ჩავვხვდეთ. ორიგინალურადაა ჩაფიქრებული მოძრაობა ურმის მსგავსი დანადგარი, რომელიც ნათლად მოგვითხრობს მონეტალე ბერიკების ცხოვრებაზე. მოქმედების მსვლელობაში იგი ხან თავბერიკას სახერხბილეთა, ხან ბერიკების გასათამაშებელი ადგილი, ხან კი ქობი, სცენის კუთხეებში განლაგებული, უშუალოდ მოქმედებაში ჩართული ოთხი ზეინი (განსაკუთრებით პირველი ორი) მოსავლის, მიწის სიმბოლოა. ნაბადი კი, რომელსაც ლაღე და იანო ხელიხელჩაკიდებული ეუწვიან და რომელზეც ახალ-ახალი სიცოცხლე იბადება, ცხოვრების უღელთა, ოჯახის კერაა, სიცოცხლის, სიყვარულისა და მარადისობის სიმბოლოა. სწორედ სიცოცხლისაღმი მისწრაფებას, სიკეთის უკვდავებას და გამარჯვებას ნიშნავს გმირის ხელმოკრედ დაბადება სპექტაკლას ფინალში, გვირგვინი, რომლის კეთილი საქმეც ღვთაებრივ წმინდანობადაა ამაღლებული.

სპექტაკლის დეკორაცია ხაზგასმულად ფერწერულია. მიუხედავად იმისა, რომ გვირგვინი და სერთოდ ფონი მუქ-მოყავისფრო ტონებშია შესრულებული, ხოლო ზეინები, ურემი, მსახიობთა სამოსი კი ღია ყვითელ, მწვანე, ყუვისფერ და ნაცრისფერ ფერებში, ისინი იმდენად შეხამებულია ერთმანეთში, რომ დეკორაციაში ქმნიან ერთან ფერადოვან გამას.

ქეშმარიტა მრავალი ქების და საყოველთაო აღიარების ღირსია „სამეულის“ შემოქმედება. და არა მარტო მათი შემოქმედება. ყველა მხატვარ-დეკორატორების ნამუშევრები გულწრფელ აღფრთოვანებას იმსახურებს.

ქართველი თეატრალური მხატვრები კიევიში

ამსწინამთი კიევიში, უკრაინის მხატვართა კავშირის საგამოფენო დარბაზში გამართული ქართული თეატრალური მხატვრების ნამუშევართა გამოფენა ქართული დეკორაციული ხელოვნების ზეიმაღ იქცა. აქ წარმოდგენილი იყო 24 ქართველი მხატვრის 250 ნამუშევარი: დეკორაცია და კოსტუმების ესკიზები, მაკეტები. გაიმართა გამოფენის განხილვა, რომელსაც თავმჯდომარეობდა უკრაინის მხატვართა კავშირის თავმჯდომარის პირველი მოადგილე გ. ჩერნიავსკი. გამოფენის განხილვაში მონაწილეობდნენ კიეველი მხატვრები და მოსკოვიდან და ღენინგრადიდან მოწვეული სტუმრები.

ხელოვნებათმცოდნე ე. კუწნიცოვმა (ლენინგრადი) ისაუბრა ქართული სცენოგრაფიის განვითარების გზებზე, მის ტრადიციებზე და ხაზგასმით აღნიშნა ქართველ მხატვართა განსაკუთრებული ადგილი საბჭოთა სცენოგრაფიაში.

ხელოვნებათმცოდნე ა. დრაჰმა (კიევი) ისაუბრა ქართული სცენოგრაფიის ტრაგიკულ, ბუფონალურ, კომედიურ, გროტესკულ ხასიათზე („კვაჭი კვაჭანტარაძე“, „ბერიკონი“, „სანამ ურემი გადაბრუნდება“), მათ ღრმა ეროვნულობაზე.



ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა ი. ვე-
რიკოვსკიამ (კიევი) ისაუბრა ქართული სცენო-
გრაფიის უაღრეს თეატრალობაზე. ამ თვისებამ
— ამბობს იგი — განაპირობა ქართველი მხატ-
ვრების ნამუშევართა გამოფენის ასეთი წარმა-
ტება.

მხატვარი მ. ფრენკელი (კიევი) შეეხო რამდე-
ნამე მხატვრის ნამუშევარს.

განსაკუთრებით მაღალი შეფასება მისცა გ.
გუნიას „მეფე ლირს“; მ. მურვანიძის „უცხო
კაცს“; მ. ქავჭავაძის ესკიზებს „მამლეტისათ-
ვის“; სამულის (ო. ქიჩაიძე, აღ. სლოვინსკი,
ი. ჩიკაიძე) „ოდიზოს მეფის“ მაკეტს და ფ.
ლაპიაშვილის ნამუშევარებს, რომელსაც იგი იც-
ნობს კიევში მუშაობიდანაც.

მ. ფრენკელმა თავისი სიტყვა ასე დაასრუ-
ლა:

— ჩემთვის საინტერესოა მთელი გამოფენა. მე
მგონია, ბევრ ამხანაგს ისეთი შეგრძნება აქვს
ქართველი კოლეგების გამოფენიდან, რომ ქარ-
თველმა მხატვრებმა გვიჩვენეს სითამამისა და
გამბედაობის ძალიან კარგი მაგალითი, მაგალი-
თი შინაგანი ფსიქოლოგიური ზღუდეების გა-
დალაზხვისა.

ხელოვნებათმცოდნე ო. პეტროვა (კიევი)
ისაუბრა ნ. იგნატოვის „ბერიკაობის“ კოსტუ-
მებზე და აღნიშნა, რომ იგნატოვის ხელოვნე-
ბა საინტერესოა ეროვნულ მემკვიდრეობასთან
ინდივიდუალური მიდგოვით.

შემდეგ ო. პეტროვი ვრცლად შეჩერდა შ. შეყ-
ლაშვილის მაკეტზე სექტაკლისათვის „განკით-
ხვის დღე“. „მხატვრის წინაშე — თქვა მან —
სერიოზული ამოცანა იდგა, სექტაკლი უნდა
განეხორციელებინა არა თეატრალურ შენობაში,
არამედ მხატვრულ ოსტატობასთან ერთად დი-
დი ტაქტიკა და ფაქიზი გემოვნება იყო საჭირო,
რომ ტაძარში ეპოვა ნამდვილი და პირობითი
საზომი. ტაძრის კედლებში მუშაობისას, იგი
უარს ამბობს დეკორაციულ ხერხებზე და ქარ-
თული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ
ბუნებრივ და ტრადიციულ მასალას მიმართავს.

მხატვარი დ. ნარბუტი (კიევი), გვიზიარებდა
რა გამოფენით მიღებულ შთაბეჭდილებას, აღ-
ნიშნავდა: მე მშურს ქართველი თეატრის მხატ-
ვრებისა. მშურს იმიტომ, რომ მოვედი გამოფე-
ნაზე და ჩვიპირე ფერების სამყაროში, თეატ-
რალურ ფერწერაში, კარგ ფერწერაში. მშურს
იმიტომ, რომ უკრაინელი მხატვრები, მართალია,
ტემპერამენტით ვენათესავეებით ქართველ მხატ-
ვრებს, მაგრამ ჩვენ, უკრაინელმა მხატვრებმა
დავივიწყეთ უკრაინული თეატრალური მხატვ-
რობის ტრადიციები, ქართველმა მხატვრებმა
კი ეს არ დაივიწყეს და გვაჩვენეს ახალი საბ-
ჭოთა თეატრალური ხელოვნების შესანიშნავი
მაგალითი.

საერთოდ ამ გამოფენამ გამოაცა იმით, რომ
აქ არ არის ცუდი ესკიზები, არის ტექნიკური
მაღალ დონეზე შესრულებული ესკიზები, რო-
მელსაც მხატვრები დიდი გრძნობით ასრულე-
ბენ.

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი გ. კო-
ვალენკო (მოსკოვი) შეჩერდა ი. გეგუშიძისა და
მ. შველიძის ნამუშევრებზე, მისი აზრით ამ
მხატვრების ნამუშევრები გამოირჩევიან მაღალი
დონის ფერწერით და მეკეთრად თავისთავადია.

მაღალი შეფასება მისცეს ქართველი მხატ-
ვრების შემოქმედებას სხვა ორატორებმაც და
დამთვალეობებმაც. შთაბეჭდილებას წიგნ-
ში შეხვდებით საინტერესო ჩანაწერებს, რომელ-
შიც მაღლობას უხდიან ქართველ მხატვრებს
„უზარმაზარი სიაოვნებისათვის“.

კიევის საზოგადოებრიობამ აღნიშნა ქართველ
თეატრალურ მხატვართა შემოქმედების მრავალ-
უანრობობა, მაღალი კულტურა, პროფესიო-
ლი ოსტატობა და ღრმა კავშირი ეროვნულ
ტრადიციებთან.

მოწოდებით მხასხვარი

ბ. სტრასსას სახ. მსახიობის სახლის საგამოფენო დარბაზში საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ინიციატივით მოეწყო მხატვარი იური კონონენკოს ნაშუშევართა პერსონალური გამოფენა.

ი. კონონენკო ციმბირის მკვიდრია (დაიბადა 1938 წელს ქ. ირკუტსკში), სპეციალობით — ინჟინერ-მშენებელი. მხატვრული განათლება თავდაპირველად ქ. ჩიტის საბავშვო სამხატვრო სკოლაში მიაღო, შემდეგ ირკუტსკის სამხატვრო სასწავლებელში სწავლობდა, რომელიც არ დაუსრულებია, ერთი წელი ლენინგრადის თეატრალური ინსტიტუტში გაატარა.

ამ ერთი შეხედვით უცნაურ ბიოგრაფიაში აღაშინებს ადვილად შეიცანობს შემოქმედის მშფოთვარე სულის, მის მოუსვენარ, დაუდგომელ ბუნებას.

ი. კონონენკომ ციმბირისა და ცენტრალური რუსეთის თეატრებში ოცდაათამდე დადგმა განახორციელა. მათ შორის სამი — მსკოცში, მოსკოვტისა და მცირე აკადემიურ თეატრებში.

თბილისში გამართული გამოფენა ი. კონონენკოს პირველი პერსონალური გამოფენა იყო და ამდენად ძალზე მნიშვნელოვანი და საპასუხისმგებლო ახალგაზრდა შემოქმედისათვის. ავტორმა წარმოადგინა 110 ნაშუშევარი: პორტრეტები, ნატურმორტები, გრაფიკული ჩანახატები, სექცაკლების დეკორაციების ესკიზები.

მაკურებლის წინაშე წარსდგა ღრმა და თავისებური ხედვის მხატვარი, რომლის თვითმყოფადი ნიჭი, სინამდვილის ორიგინალური აღქმისა და წარმოსახვის უნარი მის ნაწარმოებებს განუმეორებელ ელფერს ანიჭებს.

ი. კონონენკოს ქმნილებათა ენა ძუნწია, ნაწარმოებების სახეობრივი სტრუქტურა მარტივი, ამის გამო ისინი ერთი შეხედვით შეიძლება ერთფეროვანიც კი მოეჩვენოს ადამიანს. ასე, მაგალითად, ნატურმორტებში ავტორი ზშირად იყენებს ტიქს და ლიმონს, ამ თემაზე რამდენიმე ვარიაციას ქმნის: „თამაში“, „ნატურმორტი“, „ნატურმორტი კაქტუსით“, „ნატურმორტი თაროებით“, ან, „ნატურმორტი თეთრი ყვავი-

ლით“, „ნატურმორტი ცისფერი ყვავილით“ ა. შ.

საგნები თავისთავად არ წარმოადგენენ რაიმე მნიშვნელოვანს ავტორისათვის. ისინი მხოლოდ საბაზა ფერისა და რიტმის ურთიერთმოქმედების გამოსავლენად.

იგივე ითქმის გრაფიკაზეც. კომპოზიციაში გამოსახულებები წინასწარ გაზრებულ ფორმალურ კონსტრუქციას ემორჩილება და ერთმანეთთან ფანტასტიურად, გამონაგონის პრინციპითაა დაკავშირებული. ამის გამო ისინი აღიქმება როგორც გასაოცარი ფორმის და ხასიათის გაცოცხლებული მანეკენები. ამ გამოსახულებათა სიტყვებით გადმოცემა ძალზე ძნელია. ისინი საკუთარი თვლით უნდა ნახოს ადამიანი.

და, ბოლოს, გამოფენის კიდევ ერთი შეზღვევნილი ნაწილი-პორტრეტები, რომელთა შესახებ უცილებლად უნდა ითქვას რაიმე, ვიდრე საკუთრად თეატრალურ დადგმათა ესკიზების განხილვაზე გადავიდოდეთ.

მისუბედვად მხატვრის რწმუნებისა, რომ პორტრეტებზე გამოსახული პიროვნებები ცოცხალი არსებანი არიან, რომელთაც იგი ზშირად შეხვედრია, მაინც უნდა ავლენაწოთ, რომ პორტრეტების სახეობრივი გადაწყვეტა მხატვრის მიერ წინასწარ დასახულ იდეას ემორჩილება ფორმისა და ხაზის რიტმის, ფერისა და ფაქტურის თვალსაზრისით, იმდენად, რომ მათში ზოგჯერ ცოცხალი არაფერია, სავაიეროდ. ადამიანის ხასიათის წვდომასა და გამოვლენაში მხატვარი გასაოცარ შედეგებს აღწევს.

და, მაინც, ეს არ არის ცოცხალ ადამიანთა პორტრეტები ჩვეულებრივი გაგებით. ეს უფრო აქტიორული ნიღბების გაღერება, მხატვრის შინაგანი საშუაროს არენაზე მოქმედი ნიღბებისა; მათთან ერთად ავტორი ღრმად განიცდის რთულ ცხოვრებისეულ სიტუაციებს.

მოწიქრომულ გამოსახულებათა სიბრტყობრივ და ხაზობრივ სტრუქტურაში ჩვენ შევიცნობთ ადამიანთა მეტად საინტერესო ტიპებს, მათთვის დამახასიათებელი ნიშნებს. ამ მიზნით ავტორი მიმართავს უაღრესად თანამედროვე სახვით საშუალებებს.

ი. კონონენკოს ფერწერულ და გრაფიკულ ნაშუშევრებში თანამედროვეობა მძაფრად და მკვეთრად შეიგრძნობა. ავტორი ცდილობს გადასინჯოს ადამიანის მნიშვნელობა და ადგილი საზოგადოლებაში. იგი გვჩვენებს, რომ ადამიანი არც თუ ისე პრივილეგირებული, იდეალური არსებია ამ ქვეყანაზე.

გამოფენის საჯარო განხილვისას არავის აღუნიშნავს ფორმის არასრულფასოვნება ი. კონონენკოს ნაწარმოებებისა. ეს ბუნებრივიცაა. ვინაიდან დეფორმაცია, გაზვიადება, ფორმათა



შემქმედრობა, ხაზთა გადაადგილება, მოცულობათა მოულოდნელი, უცნაური მდგომარეობა სივრცეში, ფერის ალოგიურობა — ყველაფერი ეს არღვევს ჩვეულ წარმოდგენებს კომპოზიციასა და კოლორატზე, და ამგვარად, მხატვრის მიერ შექმნილ სახეთა საფუძველი მოკლებულია ისეთ პრინციპებს, როგორცაა ნახატი, კომპოზიცია, ფერთა შარშიონია, მოკლედა ყოველივე იმას, რასაც სკოლა ქადაგებს.

მხატვარ ი. კონონენკოს თავისი სამყარო აქვს, საყუაროი კანონებით აგებული და მოქმედი სამყარო. მისი გაგება ყოველთვის ადვილი როდია, ვინაიდან ძნელია მისი ნაწარმოებების გაუმოტანა, თარგმანა ელემენტარულია სიმბოლოების ენაზე. სწორედ ამიტომ, კანონზოვიერად ვფიქროვებ მხატვრის დამოუკიდებლობა, მისი უფრთხილობა თეატრთან. უნდა ითქვას, რომ თუმცა ი. კონონენკოს კარგად ესმის თეატრის სპეციფიკა, იგი მაინც მძიმედ ეგუება თეატრს.

ძნელია მსჯელობა თეატრალური მხატვარზე მის მიერ განხორციელებულ დადგამთა გაცნობის გარეშე. მხოლოდ საგამოფენო ნამუშევრებით. ხომ ყველახათვის ცნობილია ის ფაქტი, რომ ესკიზი ყოველთვის ზუსტად არ გადადის სცენაზე. ხშირ შემთხვევაში იგი იძენს რაღაც ახალ, განსხვავებულ ინტერპრეტაციას.

ჩვენ შემთხვევით არ დავიწყეთა ეს წერალი ი. კონონენკოს „წმინდა შემოქმედებითა“ ნაუფერების განხილვით. როგორც ნახატში, ასევე პორტრეტებსა და ნატურმოკტებსში მხატვარი ემტებს და პოულობს თეატრალური მოქმედების სახვითი გადაწყვეტის საშუალებებს. ამას მხატვარი, ბუნებრივია, გადაჰყავს ნამდვილ თეატრში, სადაც სცენაზე ცოცხალი მსახიობები მოქმედებენ; სხვანაირად რომ ვთქვათ, შემოქმედებითი ფანტაზიის სამყაროდან მხატვარი რეალურ თეატრში ხვდება, და თუ წარმოდგენილი ესკიზების მიხედვით ვაშკელებთ, ეს სამყაროც საინტერესოა და მნიშვნელოვანი.

სხვადასხვა პიესებისათვის ესკიზებსა შემქმნის ი. კონონენკო იმვე პრინციპებით ხელმძღვანელობს, როგორც დეზუტრ ნამუშევრებში. არსი ამ პრინციპებსა საგნების რაოდენობრივი სიმცირე და ფერის თავშეკავებულობაა.

სცენურ სივრცეს მხატვარი უფრობს მის მიერ გამოწვეულ პერსონაჟებს, რომლებიც იქცევიან არა თეატრალური მოქმედების სიმბოლოებად, ქმნიან შთაბეჭედავ სცენურ გარემოს.

ბევრ ესკიზში კონონენკო მოხერხებულად აგნებს თავისებურ ყოფით საგნობრივ ელემენტებს. ეს საგნები ნაკლებად წააგავს ჩვეულებრივს, რეალურს. ხშირ შემთხვევაში მათი სტრუქტურა მნიშვნელოვანწილად ფანტასტიურია (დოკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის

„აქ განთავილი წყნარი იცის“, პერმის დრამატული თეატრი, 1975 წელი). ვასილივის ამ მხატვრის მოქმედების ღერად სცენის შუაგულში აღმართული ციხე-კოშკის მსგავსი ნაგებობა იქცა.

სხვა შემთხვევაში ი. კონონენკო სასცენო მოედანს თავისუფალს სტოვებს და სჭერდება გარკვეულ სიმბოლოს, რომელიც სავსებით შესაბამეა თეატრალური პერსონაჟების ხასიათს. ა. არბუშვილის პიესაში „საღამოს შუქი“ (მოსკოვის მიერ თეატრად, 1975 წელი) სცენაზე აღმართულ მდელ ტრანსპორტზე გამოსახულია ხელნაწერობილი ადამიანი, რომელიც საოცრად მოგვაგონებს ჯვარცმულს.

რ. იბრაგამბეკოვას პიესაში „სახლი ქვიშაზე“ მოსახვედის თეატრი) სცენის სიღრმეში მხატვარი ოვალურ სივრცეს ქმნის, რომელზეც თითქოსდა ილუზინატორადან დანახული პეაზაფია გამოსახულია.

თუმცა ი. კონონენკო ხშირ შემთხვევაში დეტალურად არ აშუშავებს სცენურ სივრცეს, თუმცა მის მიერ შექმნილი ციხე-კოშკები კონკრეტულობას მოკლებულია და მხოლოდ ზოგადადა მინაშნებული, იგი მაინც ახერხებს ფერწერის საშუალებით შექმნას ეპოკურად დამუხტული ატმოსფერო.

ამგვარად, ი. კონონენკოს ესკიზებში გარეგნულად ყველაფერი შეესაბამება სცენური მოქმედების მხატვრული გაფორმების თანამედროვე ხასიათს. საქმე მხოლოდ ისაა, შეესატყვისება თუ არა მხატვრის თვალთახედა რეჟისორისას, გამოსახვებს თუ არა მხატვრული გაფორმება პიესის ავტორის მიერ წარმწყვებული დრამატურული კოლიზიების არსს.

ამ კითხვებზე პასუხას გაცემა დაბეჭდებით შესაძლებელი იქნებოდა მხოლოდ სპექტაკლის ნახვის შემდეგ.

მისათვის, რათა მხატვრობა ორგანულად ეხებადგოს სპექტაკლს, აუცილებელია კეთილისწყოვდლ პარობათა მთელი კომპლექსის არსებობა, ამის მიღწევა კი ყოველთვის როდი სერბდება.

თუმცა მხატვარი იარაღს არა მყრის და თავდადებით იცავს თავის შემოქმედებით პრინციპებს. მას მხარში უდგანან და ამხნევებენ მეგობრები, ღრმად დაწმუნებულნი იურის თვითმყოფად ნიქსა და შემოქმედებით შესაძლებლობებს.

ი. კონონენკო იმ მხატვართა კატეგორიას განეკუთვნება, რომლებიც არა მარტო ერთგულად ემსახურებიან ეროვნულ სახვით კულტურას, არამედ გაუფლმებით ესწრაფვიან დასახონ და განახორციელონ ახალი შემოქმედებითი ამოცანები.



გორც ადგილობრივ, ისე ახლომახლო სოფლებში ბილან, საღამო გაიშარა საქველმოქმედო მუშაობით. შემოსავლის ნახევარი უნდა მოხმარებოდა წინამძღვრანთკარის სასურენო სასწავლებელს, ხოლო დანარჩენი — არაგვის ხიდის აგებას.

მცხეთის სახალხო თეატრის ისტორიაში აღსანიშნავია ერთი მეტად მნიშვნელოვანი მოვლენა — ძირითადად წარმოდგენები საქველმოქმედო მიზნით იმართებოდა. თითქმის არ მოიპოვებდა არც ერთი ძველი რეცენზია, სადაც აღნიშნული არ იყო წარმოდგენის შემოსავლის საქველმოქმედო დანიშნულება. ისინი იმართებოდა ხიდებისა და გზების შეკეთების, სკოლების, ღარიბ სტუდენტებისა და მოსწავლეების, ხანძართი, ან სტაქიური მოვლენით დაზარალებული სასარგებლოდ. ეს შესანიშნავი თანხონობა კიდევ უფრო აახლოებდა მსურებელს თეატრთან. წრე დიდი მონდობით მუშაობდა. ზედმიწევნით ივგებოდა ადვილად მოსამზადებელი და გასაფორმებელი პიესები, როგორც არას: „ძუნწი“, „გაყრა“, „ხაფანგში“, „დაზარუნებულის დღე“, „შენი ქორივი“, „ბურუსი“, „ქუთაშხარული“ და სხვ.

ამ სპექტაკლებმა კარი გაუღო ღარიბ გლეხობას. ბილეთების ფსაი იაფო იყო, ხოლო ღარიბებს ბაღთა უფასოდ ეძლეოდა.

მცხეთის მკვდარი წრის უზუტეობა წვერი ვანო გარსევანაშვილი იგონებს: „1907 წლის ერთ კვირა საღამოს სასოფლო კანცელარიას დარბაზში ვილაც ახალგაზრდა ფუსფუსებდა, ახსუთაყვებდა იქაურობას და თან ღიღინებდა. ჩვენს შეკითხვაზე თუ რას აკეთებდა, აღტაკებდათ გვაპასუხობს, რომ აქ, ამაღამ წარმოდგენა იქნება. ეს ამბავი მაშინ მცხეთის მოედო, დარბაზი დაინტერესებულია მსურებელთა იაფო წარმოდგენის „ტიმოთეს დედა“, სადა ტიმოთეს როლის ასრულებდა სწორედ ეს ახალგაზრდა, რომელიც იმ უამად დასს ხელმძღვანელობდა. ეს ახალგაზრდა კი იოსებ გრიშაშვილი იყო.“

მასმა თამაშმა, რჩევა-ღარიბებმა, გადაშლება ხალხის გამოიწვია მცხეთელ ახალგაზრდობაში. გადაწყვეტილი რაღაც უნდა დაეღმოდით მათაც დედადეს ასეთი წარმოდგენები. იშოვეს აუკს. ცაგარლის რამდენიმე პიესა, ბინადი აიღეს იგივე კანცელარია დარბაზი. დასადგმულად „ხანუმა“ აირჩიეს. ქალები ვერ იშოვეს, ისინი სცენას არ ეყარებოდნენ. პირველ ხანებში რაკი ქალები ვერ მიიხდეს. მათი როლების განსახიერება ვანო გარსევანაშვილსა და ვანო თონაიშვილს მოუხდათ. რა თქმა უნდა, ტანსაცმელი შედგებდა და დიდიდებს გამოართვის. საქურო ნივთებაც სახლიდან მოზადეს; ეს მათი პირველი გამოცვლა იყო ცინანუა.“

პირველი წარმადებით ფრთხილად ახალგაზრდებმა ისეთი ენთუზიაზმით გაჩაღეს მუშაობა, რომ ორი კვირის შემდეგ კვლავ მოამზადეს ამავე ატორის მეორე პიესა — „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, რომელიც მოსახლეობის თხოვნით განმეორებული იქნა.

ამ ხანებში მცხეთაში ჩამოვიდა მხატვარი მოხუცი თოძე თავისი მოსწავლეობით. რომელმაც დიდი დახმარება გაუწია თეატრალურ დასს — მოწოდებმა დეკორაციები, ხოლო მოხუცი თოძემ თეატრს ფარდა დაუხატა, რითაც ძლიერ ამაყობდნენ სცენისმოყვარეები. ამ ფარდის სახა-

მცხეთის სახალხო თეატრი

მდიდარი ტრადიციების მქონე უძველეს ქალაქ მცხეთის სცენისმოყვარეთა წრის ისტორია მჭიდროდ არის დაკავშირებული ცნობილი მხატვრის ალექსანდრე მრევლიშვილის სახელთან.

ალ. მრევლიშვილმა დიდი ამაგი დასდო მცხეთაში სახალხო განათლებისა და თეატრალური კულტურის განვითარების საქმეს. მისი ინიციატივითა და ორგანიზატორობით დაარსდა სასოფლო თეატრი.

ალ. მრევლიშვილს გლეხობის გამოფიზღუბისათვის საქიროდ მიიჩნდა თეატრის დაარსება. იგი სიტყვა-სიტყვით განუშარტავდა ხალხს, რომ „თეატრი ჰქვია იმ სახლს, სადაც თვითონ გვიჩვენებენ კარგი და ავი აღამიანის თავგადასავალს“. სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებს ხალხი პირველად გულგრილად შეხვდა, მაგრამ სულ მალე დარწმუნდა თეატრის სიკეთეში და არამც თუ დაუახლოვდა და შეისისხლბორცა იგი, არამედ მის განვითარებაზე იწყო სრუნივა.

ალ. მრევლიშვილმა ვარს შემოიკრიბა სოფლის ახალგაზრდობა და კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობაში ჩაება.

1882 წლის 21 ივნისს, სვეტიცხოველის ეკლესიაში, დიდი ხეების ქვეშ, წარმოდგენების გასამართავად მოწყობილ ფარულში, ნახევრად დღია ცაის ქვეშ ტაშის გრიალში აიხადა თეატრის ფარდა და ხალხის წინაშე მსურველ სიტყვით წარსდგა სასოფლო თეატრის საძირკვლის ჩამყრელი და დამაარსებელი ალექსანდრე მრევლიშვილი. მან სოფლის ახალგაზრდობას გამოარჩევბა მოულოცა. დალოცა ისინიც ვინც „ქეთილ ფიქრებს“ წამოეთყვანათ წარმოდგენის სახანადა.

ამის შემდეგ უჩვენეს ალ. ყაზბეგის დრამა „არხენა“. სპექტაკლში მონაწილეობის მისაღებად თბილისიდან ჩამოვიდნენ ჩვენი სასაქალაქო მსახიობები ნატო გაბუნია და ვალერიან გუნია, რომლებიც დიდი ინტერესით შეეადნენ, ახალი თეატრალური კერის დაარსებას.

თეატრის გახსნას დაესწრო თბილისიდან სავანეებოდ ჩამოსული მომღერალთა გუნდი იოსებ რაჭალის ხელმძღვანელობით. გუნდთან ერთად, კონცერტში მონაწილეობას იღებდნენ ნატო გაბუნია და ვალ. გუნია.

წარმოდგენის დღეძალი ხალხი დაესწრო, რო-

ხვად, ბევრი მნახებელი ჩამოდიოდა თბილისი-დან.

სცენისმოყვარეთა ენერგიულმა და კეთილსინდისიერმა მუშაობამ და შეხანიზნავმა მხატვრულად გაფორმებულმა სექტაკლებმა საზოგადოებას თეატრი შეაყვარეს.

თანდათან ივსებოდა დასი ახალგაზრდა ნიჭიერი ძალებით, რაც მტიცივე ნიადაგს ჰქმნიდა სხვადასხვა უანრის პიესების დასადგმელად. წრეთა რამდენიმე ქალი ჩააბეს; სუფილინიც აიყვანეს. აქაც გამოჩნდნენ დაზმარეები — მაშინ ბევრი მცხეთელი ახალგაზრდა თბილისში, რკინიგზის მთავარი სახელმწიფოების მოწინავე მუშებად ითვლებოდა. ესენია: პავლე მაჩხანელი, ვანო თანიაშვილი, ალექსი და გიორგი კაპანაძეები და სხვები. ისინი აღტაცებული იყვნენ სცენისმოყვარეთა დადგმებით და რითაც შეეძლოთ თავსა და ენერჯიას არ ზოგადედნენ.

ერთხელ, თბილისიდან მცხეთაში ამოიყვანეს ავადობის აუდიტორიის ცნობილი მსახიობა ნინო გოციროძე, რომელიც მცხეთის სცენისმოყვარეთა წრეს ჩაუღდა სათავეში და რველსუცილის პიესების დადგმა დაიწყო.

6. გოციროძემ მოსვენისთანავე პირველ პიესად აირჩია ტ. რაშიშვილის „მეზობლები“, სადაც ექიმის როლს თვით ნიკო გოციროძე ასრულებდა, ხოლო გამახსობტების — ვანო გარსევანიშვილი და ნინო გრძელიშვილი.

მცხეთის საზოგადოებრიობა მიეჩნია წარმოდგენებზე დასწრებას, ინტერესით მოელოდნენ მომდევნო სექტაკლებს. მაგრამ დადგმის ნებაართვის აღება არც თუ ადვილი იყო იმ დროს. მეფის მთავრობა ხშირად ახშობდა ახალგაზრდების მისწრაფებას. მათ უწინადათ სცენაზე რევოლუციური პიესები არ დაედათა. იყო შემთხვევა, როცა ბოქალმა წარის წევრებს „დამისი“ დადგმა აუკრძალა, რადგან ძალიან რევოლუციური იყო.

ახეთ აშბავსაც ჰქონდა ადგილი: ადგენდნენ ა. ყაზბეგის „არსენას“. ნებაართვა აღებული იყო, ბალუთებიც გაყიდული, დარბაზიც გაქვდილი მასურებლით და ის იყო ფარდის ახლას პირბედნენ, რომ სცენაზე ყვირილით აიჭრა მამასახლისი და სცენისმოყვარეებს „ბუნტოვნიყები“ უწოდა. მერე დეკორაციები დაუნგრია და სახლის გაფანტა.

მაუხბედაც მეფის მხებელეთა ასეთი რბრესიება, თეატრის მსახურნი მუშაობას არ წვევდლდნენ, პირიქით, ხელითელჩკიდებულნი, უფრო შეჭვადრეობულნი, გაბედულად მიჰყვებოდნენ თვინათ ერთხელ დასახულ მიზანს.

ახე გადიოდა დრო. და 1921 წელს, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დღიდან, მდგომარეობა ძირფესვიანად შეიცვალა. ვაცხოველო მუშომა. თუმცა დეკორაციები და სცენისათვის საქირო მოწუბობლობა კვლავ აკლდა, მაგრამ მალე ეს ნაკლოვანებაც იქნა შევსებული.

იმხანად, თბილისში, ქართული სახაზინო თეატრის დირექტორად მუშაობდა ცნობილი დრამატურგი იოსებ გედევანიშვილი, რომელმაც დადი დაზმარება გაუწია შობილიურ ქალაქ თეატრს უფასოდ გადასცა როგორც დეკორაციები და ტანსაცმელი, ისე სცენისათვის საქირო ნივთები.

დასუნი აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ და საინტერესო სახეებს ჰქმნიდნენ სცენისმოყვარეები: მარო ლაშაური, შოთა თარღაშვილი,

არსენ გარსევანიშვილი, შაქრო მაჩხანელი, რო ებრალიძე, ბაგრატ გრაცენილი და სხვ.

ალხანიშხავია ისიც, რომ ამ თეატრის სცენაზე მონაწილეობა მიუღია მწერალსა და დრამატურგს შალვა დადიანს, თავისივე პიესა „გადასახდელში“ ერთ-ერთი მთავარი როლი შეუძარსულებია. სექტაკლი დუღეგამს რეჟისორ ვასო ფერიაშვილს, მისივე ხელმძღვანელობით განხორციელებულა აგრეთვე აკაკი წერეთლის ისტორიული დრამა „პატარა კახი“.

1914 წელს დასს სათავეში ჩაუღდა მცხეთის მკვიდრი აკაკი ეგვენის ძე თარღაშვილი, რომლის უშუალო ხელმძღვანელობით წლების განმძიხვე იდგებოდა: „სირიანის ხალაოი“, „რკინის პერანგი“, „ხევისბერი გოჩა“, „და-მამა“, „დალატა“, „სამშობლო“, „ფიქრის გოჩა“, „კინტო“, „ირო გიორი“ და სხვ.

მისი რეჟისორობის პერიოდში დასსში მონაწილეობდნენ ს. მებურთიშვილი, მ. ხიზანიშვილი, ალ. ბარისაშვილი, ი. ბაბაკიშვილი, გ. ხუბეროვი, ვ. კაპანაძე, ნ. ნაზლიძე, მ. და ე. თარღაშვილი, გ. ნამორაძე, თ. თეთრაძე, ფ. იორღანიშვილი და სხვ.

1916 წლიდან კი თარღაშვილი მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობმა, რესპუბლიკის დამახუბრებულმა არტისტმა დავით ოკროსცვარიძემ შეეცალა.

მისი რეჟისორობით დაიდა ა. ყაზბეგის „მოდვარი“, ე. ბუაჩიძის „მეაცირი ქალიშვილები“ და სხვ.

1919 წლის პირველ სექტემბრიდან, მცხეთის კულტურის სახლს დრამატულ წრეს, კულტურის საზინსტროს ბრძანებულებით მიენიჭა სახალხო თეატრის სახელწოდება.

იმვე წლის 5 დეკემბრის თეატრმა გახსნა თავისი პირველი სეზონი და წარმოადგინა დ. ქელბაქიანის დრამა-ლეგენდა „თჰმულენა დაიდ მეგობრობაზე“, გერონტი პატარიძის რეჟისორობით.

1922 წლის სათეატრო სეზონში მასურებლის დღი ინტერესი გამოიწვია თეატრის მიერ ნ. იაშვილის და ლ. საქასვილის ხელმძღვანელობით დადგმულმა სექტაკლებმა: „დამწამავი კატორღელი № 37“ და „ბატონი ლონიდა რეპკიის პირისპირ“.

1923 წელს, მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობის ვ. ცხვარიაშვილის ხელმძღვანელობით სახალხო თეატრმა განხორციელა პიესა „ველურები“, ხოლო შ. ბასილაშვილმა იმავე სეზონში წარმოადგინა „უღანაშუალო დამწამავნი“ და „დაწმავის ოქხანი“.

1926 წელს დასს სათავეში ჩაუღდა მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი გრიგოლ კოსტავა, რომლის რეჟისორობით დაიდა: „სახქლოს უმაღლეს ზომა“, ლიტერატურული მონტაჟი „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, „ნისლიანი დღეები“, „დუღელი“. „სიყვარული ჩვენივე, ქართული“, „მხხვერპლი“ და სხვ.

1919 წლიდან დღემდე, სახალხო თეატრში მუშაობენ გ. ხუბეროვი, მ. კაპანაძე, ნ. ბერძენი, ნ. არაქელაშვილი, ც. კაპანაძე, ნ. ელიოზიშვილი, რ. ლაშინი, ნ. და ი. ივანიშვილი.

აი ამ წრეში აღზარდნენ და დავუკაცდნენ ვლადიმერ იმერლიშვილი, შოთა თარღაშვილი და ელგუჯა ნასყიდაშვილი. სცენისმოყვარე ვლადიმერ იმერლიშვილს სა-

თეატრო განათლება არ მიუღია, მაშ რამ მიი-
ყვანა იგი თეატრში? ცხადია თეატრის დიდმა
სიყვარულმა და აი, ამ სიყვარულითა და ანთე-
ბული გულთი ემსახურება იგი სათეატრო ხე-
ლოვნებას.

1947 წელს, მცხეთის საშუალო სკოლის მოს-
წავლელი კოლექტიურად დღესწრნენ თბილი-
სის მოზარდმაუფრებელთა თეატრის სპექტაკლ-
„ღამიპარს“. წარმოდგენამ მოსწავლე ვლადიმერ
იმერლიშვილზე წარუშლელი შთაბეჭდილება
მოახდინა. ამ დროს იგი მე-9 კლასის მოსწავლე
იყო. სპექტაკლში განსაკუთრებით მხედართ-
მთავრის მთავარი როლით მოიხიბლა და მაშინ-
ვე დაებადა სურვილი მასაც განესახიერებია ეს
როლი. ამ მიზნით იგი დაბრუნებისთანავე აქ-
ტიურად ჩაება სასკოლო დრამწერში, რომელ-
საც ნინო ივანეს ასული ხუციშვილი ხელმძღვა-
ნელმბდა, ხოლო აკაკი თარაღაშვილი რეჟისო-
რობდა.

მათი ხელმძღვანელობით სკოლის დრამატულ-
მა წრემ წარმოადგინა იგივე პიესა, სადაც ვ.
იმერლიშვილი მხედართმთავრის მთავარ როლს
ასრულებდა. ვლადიმერს აუსრულდა ოცნება,
როლა ჩინებულად შეასრულა.

1950 წელს, საშუალო სკოლის დამთავრებ-
თან დაკავშირებით გამოსაშვებ საღამოზე სკო-
ლის ძაღვით წარმოადგინეს ი. ვაგებაშვილის
„იოანანა რა ჰქმნა?“ ამ პიესამ ვლადიმერს კი-
დეც შთაღ გაუღვივა სცენისადმი სწრაფვა და
გადაწყვიტა საშუალოდ დაეკავშირებოდა თე-
ატრს, მაგრამ 1951 წელს, იგი საბჭოთა არმიის
რიგებში გაიწვიეს. 1951-1953 წლებამდე ვ.
იმერლიშვილი დასავლეთ უკრაინის ქალაქ
სლაუტაში სათადარიგო ოფიცრთა ორწლიან
სასწავლებელში სწავლობდა. დამთავრების შემე-
დეგ უფროსი ლეიტენანტის ჩინით უბრუნდება
მშობლიურ სოფელს და მუშაობას იწყებს მცხე-
თის სამხედრო კომისარატში. პარალელურად
მცხეთის საშუალო სკოლაში ასწავლის სამხედ-
რო საგანს.

ვლადიმერის მიერ შესრულებული პირველი
როლი უყვალად არ გამქარა და ჯარიდან
დაბრუნებისთანავე კულდურის სახლთან არსე-
ბულ სცენისმოყვარეთა წრის აქტიური წევ-
ბედს. მონაწილეობას იღებს ი. მოსაშვილის
„ჩაძირულ ქვეშაში“.

ამ პიესაში ვ. იმერლიშვილი საიდუმლო პო-
ლიციის უფროსის როლს ასრულებდა. პირველ
როლს მალე მეორე მოჰყვა. ეს იყო რაიკომის
მდივანის როლი. კლდარაშვილის პიესაში „დაბ-
რუნება“. ორივე როლი გაწარმოვალად და
ცხოვრებისეული სიპართითი წარმოსახა და მა-
ყურებლის მოწონებაც დაიმსახურა.

პირველი როლებიდანვე ნათელი გახდა მსა-
ხიობის კარგი მონაცემები. ვლ. იმერლიშვილი-
სათვის შეტად საპასუხისმგებლო იყო 1955-1956
წლების სათეატრო სეზონი: რესპუბლიკის დამ-
სახურებელი არტისტის დავით ოქროსცვარის
რეჟისორობით დადგმულ თუ. ყაზბეგის „მოძ-
ღვანეში“ გელას როლი შესრულდა და გამარჯვ-
ებასც მიადგინა, კ. ბუაჩიძის „მკაცრ ქალიშვი-
ლებში“ თენგიზის როლი ითამაშა, ხოლო ავ. წე-
რეთაის „კინტოში“ ილიას მთავარი როლის
საუკეთესოდ შესრულებისათვის პრესის ყურად-
ღება დაიმსახურა.

1954 წლის 28 მაისს გაზეთი „კომუნისმის
გზით“ წერდა: „თავად ილია ვლადიმერ იმერ-
ლიშვილის შესრულებით საინტერესო იყო...

განსაკუთრებით კარგი იყო მსახიობი მეორე
მესამე მოქმედებაში“.

და აი, როცა 1959 წელს, მცხეთის კულტურ-
ის სახლთან არსებულ დრამატულ წრის ბაზა-
ზე სახალხო თეატრი შეიქმნა, ვლადიმერის ოც-
ნებას ფრთები შეეხსა. წარწყვეტისთანავე იგი
მთელი ენთუზიაზმით ჩაება მის შემოქმედებით
მუშაობაში.

მავე წლის 5 დეკემბერს სახალხო თეატრმა
რესპუბლიკის დასახურებელი არტისტის გი-
ორგი პატარიძის რეჟისორობით წარმოადგინა
სპექტაკლი „თქმულება ღაღა მეგობრობაზე“,
სადაც ვლადიმერმა დიდი დამაჯერებლობით
წარმოსახა ათაბეგის როლი.

პიესაში „ღამიპარსის ოჯახი“ მან ერთ-ერთი
მთავარი გმირის — ექიმი არიგო პალმირის
როლი შეასრულა და წარმატებასაც მაიაღწია.
გაზეთი „სოფლის ცხოვრება“ ამის შესახებ
წერდა: „თავისი გმირის ხასიათს კარგად ჩას-
წვდა მცხეთის საშუალო სკოლის მასწავლებ-
ელი ვლადიმერ იმერლიშვილი. მისი არაგო, რო-
მელმაც უყოველგვარი ანგარების გარეშე მისცა
თავმსახური ბედის ანაზარად დაჩქინულ ქალს
ხოლო მისი შვილი საკუთარ შვილად გამოაც-
ხადა, ჰუმანური და იმავე დროს შეტად პრინ-
ციპული და სიტყვის პატრონი“.

აღწიწილ თეატრის სცენაზე ვ. იმერლი-
შვილმა დღემდე მრავალი საინტერესო სახე
შექმნა, როლებიდან გამორჩეულია: ეგონ რანტი
პიესაში „გზა აბნეული შვილი“, ნუგზარი („საქ-
მროების არჩევანი“), კაპიტან შარგი („საბჭო-
ლის უმადლესი ზომა“), მურგოვა („უღდანაშაუ-
ლო დამნაშავენი“), სოლომონი (ლატერატურ-
ული მოხატვა „ნ. ბარათაშვილი“), შოთა აპირი-
ძე („ოქსბური აფრხაუბარი“), ჭაბუკი („ნის-
ლიანი დღეები“) ბოქაული („მსხვერპლი“).

მსახიობი შოთა თალაშვილი დაიბადა 1930
წელს, მოსამსახურის ოჯახში. 1948 წელს შო-
თა, დამთავრა თუ არა ადგილობრივი საშუა-
ლო სკოლა, საბჭოთა არმიის რიგებში გაიწვიეს.

1951 წელს უბრუნდება მშობლიურ მცხეთას
და მუშაობას იწყებს კომუნალური ქსელის
ელექტრომონტორად. თავისი სწევლობის
გამო შოთა მალე უახლოვდება კულტურის
სახლს და შეთავსებით იწყებს მუშაობას.

სამსახურის დამთავრების შემდეგ სათეატრო
ხელოვნებაზე შეყვარებული ახალგაზრდა ზში-
რად რჩება კლუბთან არსებულ დრამატული
წრის რეპეტიციებზე და თვალუფრს ადევნებს
მათ მუშაობას. ერთმა შემთხვევამ გადაწყვიტა
გამხდარიყო მსახიობი.

დასის რეჟისორი დ. ოქროსცვარიძე მითითე-
ბას აღძვედა მონაწილეობას. მისი მთელი ენერ-
გია წარმართული იყო, რომ მსახიობს სრულიად
გამომყვადგენია თავისი შესაძლებლობა. შოთა
სმენად იყო ქვეული და გაფართოებული თა-
რებით მისწინებდა რეჟისორს, რომელსაც თ-
რ გამობრვია დაინტერესებული ახალგაზრდა. რე-
პეტიციის დამთავრების შემდეგ იგი თავისთან
მიიხმო და უთხრა — თუ მოწონს ადი სცენა-
ზე და ითამაშო. პ. კაკაბაძის „ყვარყვარ თუ-
თაბერში“ ქუჩარას როლის შესრულება მიანდა.
შოთას აღფრთოვანებას საზღვარი არ ჰქონდა,
სამუშაოდან დაბრუნებული დაუფოგავად მუ-
შაობდა ამ სახეზე.

მართალია, სხვადასხვა მიზეზების გამო პრე-
მიერა არ შემდგარა, მაგრამ ამ სპექტაკლის რე-

პეტიციის დროს გამოქვეყნდა შოთას სცენო-რი შესაძლებლობა, რის გამოც ახალ პიესაში „ოქმულება დიად მეგობრობაზე“, რეისონაჟა, გარსევანის როლი დაიკისრა.

მაღე დაშთავრდა რეპეტიციები, დაინიშნა

ბრემიერას დღეც. შოთას მღელვარება სასლვ სცილდებოდა, მაგრამ ფარდა აიხდა თუ არა, თავისუფლად დაიწყო მოძრაობა, ყველაფერი კარგად დაშთავრდა — გამარჯვება მიულოცეს ახალბედა მსახიობს. ამ დღიდან იგი აღარ ჩამოშორებია სცენას. მან წარმატებით შესარტულა: დავითი („საქმროების არჩევანი“), ლეონი-ლი („ბატონი ლეონიდა რეაქციის პირასპირ“), ტრიფონ ზანდუელი („ველურბეა“), ბრიგაღი-რი („ახალი მის:მართა“), რომერტ სელტერი („სახეღლის უმადღესი ზომა“), ერეკლე (ლიტერატურული მონტაჟი „ნ. ბარათაშვილი“), სა-ქლა („მსხვერპლი“) და სსვ.

მცხეთის სახალხო თეატრის ისტორიის ფურ-ცლებს მრავალი ნიჭიერი სცენისმოყვარის საინ-ტერესო ბოგორავია აშშვენებს, მათ შორის ელ-გუჯა ნასყიდაშვილისაც.

ე. ნასყიდაშვილის სასცენო ნათლობა სექ-ტაკლ „ბაღნარში“ მოხდა. დაშქები მსახიობის ნაქს ხელმძღვანელმა ნინო ხუციშვილმა სწრა-დელ ადღო ადღო და სულ მაღე პატარა რო-ლიდან დიდ როლებზე გადაყვანა.

სასცენო მოღვაწეობის 25 წლის მანძილზე ე. ნასყიდაშვილმა მრავალი დასამსახოვრებელი სახე შექმნა. გ. კელბაქიანის „ოქმულება დიად მეგობრობაზე“ დაღმის შეახებ 1958 წლის 2 მარტს გაჭეთი „კომუნაზმის გზით“ მაღალ შეფასებას აძღვედა წარმოდგენას და ე. ნასყი-დაშვილზე წერდა: „ბარათაშვილის როლის შემს-რულებელი ე. ნასყიდაშვილი ნიჭიერი სცენის-მოყვარეა და, რაც მთავარია, ძალზე დიდი მონ-დომებითა და სიყვარულით ეკიდება საქმეს. მან კარგად გადმოგვცა ის მთავარი, რაც როლის დარსებას შეადგენს — ეს არის სამშობლოს უსაზღვრო სიყვარული...“

ახვე დიდი მოწონება დაიმსახურა ე. ნასყი-დაშვილმა ა. წერეთლის „კინტოში“, სადაც სი-მონა თვადის როლს ასრულებდა.

ე. ნასყიდაშვილი „მსხვერპლი“ გავოს მთა-ვარ როლს ასრულებდა და როგორც მასურებ-ლის, ისე პრების ყურადღებას იმსახურებდა. ში) შესახებ გაჭეთი „კომუნაზმის გზით“ წერდა: „სტრატეგიის მკვლელისა და გამჭურდავის — გლხივი გავოს სახე ერთ-ერთი რთული და დრ“ა უსქოლოდგოური როლია. პირიქით ერთ დროს გავო მოწინავე იღებვის მქადაგებელი, ახალი თაობის კაცი იყო. მამ რამ აძღულა ასეთი ადა-მინი, პატარასანი გლხივი, აღამინის სისხლში გაეგვარა ხელი? სწორედ ამ კითხვას პასუხობს გავოს როლის შესახებმწავი შემსრულებელი ელგუჯა ნასყიდაშვილი, რომელიც საოცარი სიხალბით გადმოსცემს სოციალური უყუღმარ-თობის მსხვერპლის ყველა მანყიერ თვისებებს“.

სახალხო თეატრის ამ სამ ნიჭიერ მსახიობა— ვ. იმერლიშვილს, შ. თალაშვილსა და ე. ნასყი-დაშვილს სასცენო მოღვაწეობის 25 წლისთავი შეუბრუნდღათ. ეს თარიღი საქართველოს თეატ-რულურმა საზოგადოებამ და ადგადობრივმა ორგანიზაციებმა მათი შემოქმედებითი საღამო-თი აღნიშნა.

საუბარი ბალეტზე

ახლსხნს თბილისში მორიგ მცეადინებობზე შეიკრბა ბალეტმაისტრთა შემოქმედებითი ლაბორატორია. რომელიც მრავალი წელია არ-სებობს სრულიად რუსეთის თეატრალურ საზო-გადოებაში მუსიკალური თეატრების კაბინეტ-თან და რომელსაც რსფსრ ხელოვნების დასა-ხურებელი მოღვაწე, პროფესორი პეტერ ანდ-რიას ძე გუხუცია ხელმძღვანელობს. ლაბორა-ტორია აერთიანებს ბალეტის კრიტიკოსებს, ჩვენს ქვეყნის წამყვანი თეატრალური კოლექ-ტივების ქორეოგრაფებს.

დაიწყო საანტერესო შემოქმედებითი საუბარი ყველაზე უმთავრეს პრობლემებზე. მსჯელობ-ღსენ სხვადასხვა საორგანიზაციო და შემოქმე-დებითის საკითხებზე. შეეხნენ ყველაფერს, რაც კი აღეღვებთ ხელოვნების ძალზე შრომატევა-დი სახეობით დაკავებულ მუშაკებს — ქორეო-გრაფებს. ითქვა მრავალი რამ: პირველ რიგში კი იმ მხატვრულ მეთოდზე, რომელიც საბალე-ტო სპექტაკლებში გამოხატავს გვირის შინაგან სიამყაროსა და სულიერ განვადებს. ხატვანად და სწორად მოძებნილ ქორეოგრაფიის ენას მ-ყურებლამდე მიავს სპექტაკლში ჩაქმულ მოძი-ძირითადი აზრი. ბალეტმაისტრის ეს ძირითადი ამოცანა სხვადასხვაგვარი ხერხებით გადაიჭრება ხოლმე.

მოსკოველი კრიტიკოსის ნ. არკინას გამოხვლა მიეძღვნა ბაქოს საოპერო თეატრში განხორცი-ელებულ საბალეტო სპექტაკლის „შეადი მზე-თუნახავის“ დაწვრილებით ანალოზს, რომელიც კომპოზიტორ კ. კარაგვის ახალი რედაქციით განხორციელდა. დაინიშნა ბალეტმაისტრებისა და სპექტაკლის მონაწილეების კარგი მუშაობა. განსაკუთრებით კარგი იყო ქორეოგრაფიული ენა, რომელიც დაფუძვნებული იყო პირობით სიმფონიური ხერხზე, აღამინის სულის ბორიოს რომ გადმოსცემდა სპექტაკლის ძირითადი აზ-რი მასურებელს გაღაცემოდა კორღებალტის საცეკვაო ნომრების შემოვლით, რომლებიც

ახაზავდნენ მთავარი გმირის შინაგან სამყაროს. მოსკოველი კრიტიკოსები კ. საღოვსკაია და ნ. ჩქანოვა, ლენინგრაძელი კრიტიკოსი ს. კუზნეცოვი, ახალგაზრდები რა ჩვენი ქვეყნის სხვა-დასხვა ქალაქში დადგმულ ახალ ბალეტებს, ზოგიერთ საკმათო მხატვრულ ხერხებთან ერთად აღნიშნავდნენ ბალეტმანქანების მრავალ საინტერესო მიგნებებს, ბალეტის მსახიობთა ოსტატობას. შეიხნენ ისეთ პრობლემებს, რომლებიც სასწრაფოდ უნდა გადაიქრას.

დიდი პროფესიული ოსტატობა, ხედვითი და მუსიკალური ნიჭი მოეთხოვება ქორეოგრაფს, რომელიც თხზავს ქმედით, აქტიურ ცეკვას. ასეთი ცეკვა შეუძლებელია გამომსახველობითი მოქარაობის გარეშე, ხოლო დაშვანის სხეულის გამომსახველობითი შესაძლებლობანი ამოუწურავია.

ქორეოგრაფისათვის შედარებით იოლია მოქმედი ცეკვის შეთხზვა ერთი შემსრულებლისათვის, როდესაც ლოგოურად ვითარდება ერთი სახე და იგი ხსნის ერთი გმირის ქცევას ხასი. შედარებით რთული საქმეა ქორეოგრაფიული დუეტის შეთხზვა. ორი იერსახე, რომლებიც დამოუკიდებლად ვითარდებიან, გადაიხლართებიან და ორგანულ ურთიერთკავშირში ქმნიან თავიანთ ერთობლიობას. განსაკუთრებით ძნელია მუშაობა მოქმედი ცეკვაზე მონაწილეთა დიდი რაოდენობისთან, რათა მთლიანობაში არ დარღვეს კომპოზიციის ერთიანობა, დამოუკიდებლად განვითარდეს თათოუფალი პერსონაჟის მოქმედების ხასი. ბალეტმანქანის ძირითად საცეკვაო ხაზს ქმნის მათთვის შეთხზულ მოქმედი ცეკვის ტექსტში, მაგრამ აქტიორის საქციელი სპექტაკლში, რომელმაც იცის რა უნდა გაეკეთოს, როგორ და რისთვის და ხსნის პარტიის გამკოლ მოქმედებას, აჩანაკლებ ფაქტორს წარმოადგენს სახის გახსნის საქმეში. ცეკვის მაღალ ოსტატობას მყურებელთაღმდე უნდა მიჰქონდეს დიდი სიმაჩთღე, ჩამოუყალიბოს შეხედულებათა ესთეტიკურობა, აღზარდოს ადამიანებში ჰუმანურობა. ყველაფერი ეს, ექვს-გარეშე, უმთავრესია. ამიტომ, საქაროა ბალეტის მსახიობებში ავანგარდითი მომთხროვნეობა, დავენმაროთ, რომ დაუფლონ ცეკვის მაღალ კვალიფიკაციას. ყურადღება გამახვილდა ბალეტის მსახიობების კულტურის საერთო დონის საკითხზე, რასაც დიდი როლი ენიჭება ოსტატობის ფორმირების საქმეში. ბალეტის მსახიობი არა მარტო უნდა ფლობდეს ცეკვის ტექნიკას მთელი თავისი კლასიკური ხერხებით, არამედ უნდა ჰქონდეს გარდასახვის უნარი, შექმნას იერსახე, მაგრამ ცეკვის მაღალი ოსტატობის აღზარდასა და მომთხროვნეობისთან ერთად,

არ უნდა დავივიწყოთ სპექტაკლის სიუჟეტური და მუსიკალური დრამატურგა.

XX საუკუნის 30-40-იან წლებში ბალეტში დაიკა ტრადიციულობა, დაიკარგა დრამატურგია. ამასთან დაკავშირებით დღის წესრიგში დადგა უანრების პრობლემა.

დრამატურგიულად სუსტ სახალეტო ლაბრეტოში ბალეტის მსახიობი არ გრძნობს აქტიორულ თემას, რომელიც წარმოადგენს საუფძველს სახის გახსნისა და დავივიწყების საქმეში. მხოლოდ სასცენო მახლისადმი სეროოზული მიდგომა მისცემს მას შესაძლებლობას დასძლიოს მოქმედება, რადგან ფაქტიურად, სცენარის ავტორი წარმოადგენს მთელი სპექტაკლის ღერს.

თეატრების სახალეტო შემადგენლობის ცხოვრებაში არანაკლები როლი ენიჭება რეჟერტუარის შერჩევას, მაგრამ აქ ხელს გვიშლის სახალეტო კოლექტივების სხვა პრობლემა — სახალეტო კადრების ის უქარისობა და დენალობა, რაც დაკავშირებულია ქორეოგრაფიული ხას-წავლებლების სიმცირესთან. მრავალ თეატრში სახალეტო სპექტაკლების დადგენის სიძნელე იმითაა გაპარობებული, რომ თეატრში არ მოიპოვებიან მთავარი პარტიების შესარულებელი ბალეტის მსახიობები. ბალეტის სოლიოტების აღზრდა თეატრში ძალზე რთულია და დაუდროს მოითხოვს, რაც ხშირად რეჟერტუარის საზარადოდ მიდინარეობს.

თავის გამოვლებში ხელოვნებაშიცოდნეობის დოქტორი მინსკელი ი. ჩურკო, ბალეტმანქანებში ოდესელი ვ. სპირნოვ-გოლოვანოვი და ჩელიაბინსკელი ვ. ბუგრიმოვიჩი შეეხნენ ყველა ამ პრობლემას, ილასარაკეს იმ სითოულეებზე, რომლებიც თეატრებში ბალეტების დადგენას წარმოიჭრება ხოლმე.

საბუთო ბალეტი, რომელმაც მსოფლიო დიდება მოიპოვა, მყურებელთა შორის დიდი სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობს. ათასობით მყურებელს სურს დაესწროს ჩვენი ქვეყნის წამყვანი თეატრების სახალეტო სპექტაკლებს, მაგრამ ყველას როდი აქვს ხე დენიერება, ზოგიერთ ქალაქში კი საერთოდ არ არის სახალეტო კოლექტივები და აი, აქ ამ სიძნელეთა გადასალახავად, მოდის კინო.

ამიტომ საქაროა ისეთი სპეციალისტები, რომლებსაც კარგად ცოდინებთ როგორც გადაღების ტექნიკა, ისე მთი კინოში დადგმა და, ცხალია, კარგად იქნებან გაცნობილი ქორეოგრაფიული ხელოვნების თავისუბურებებს. მოსკოველი კრიტიკოსის ვ. ვ. ვლადიმიროვის მიერ წამოწყებულია საკითხმა კინო-ბალეტზე გამოავლინა კინობალეტის დღევანდელი მდგომარეობა.

ამიტომ უყუყმანოდ და სამართლიანად კონ-



ფერენციაზე მოითხოვეს ქორეოგრაფიის სპეციალისტების უფრო ფართოდ ჩაბმა კინო-საბალეტო სპექტაკლების გადაღების საქმეში.

ლაბორატორიაში თავისი მუშაობის ერთი დღე მთლიანად მიუძღვნა ფრანგი ბალეტმეისტრის მორის ბეუარის შემოქმედებითი ნივთიერების გაცნობას. მორის ბეუარი არის თანამედროვე ქორეოგრაფიის უდავოდ ნიჭიერი და თავისებური ოსტატი, რომელმაც სახელი გაითქვა ცნობილი დადგმებით — სტრავინსკის „წმინდა განსაფხულით“, რაველის „ბოლეროთი“, სიმფონიათი ერთი აღმანისაჟის“ და სხვ. რომელთა თაობაზეც დაწერილებით ისაუბრა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა ლ. ა. ლინკოვამ. მან დაამსწრეთ საინტერესოდ მოუთხრო მ. ბეუარის კომპოზიტორებთან ერთობლივი შემოქმედებითი მუშაობის, თანხლები მუსიკის შერჩევისა, ქორეოგრაფიისა და მიხეიკის ურთიერთშერწყმის და ურთიერთგავლენების შესახებ.

გ. ბუაჩიძემ სემინარიის მონაწილეთ წაუკითხა მ. ბეუარის ინტერვიუს საკუთარი თარგმანი.

მ. ბეუარს ბალეტი მიაჩნია როგორც სულიერი საგანი. იგი არ აღადგენს თავის საბალეტო სპექტაკლებს, მიაჩნია, რომ ბალეტი მხოლოდ პრემიერის დღეს ცოცხლობს. სპექტაკლის გაუმეორება ესაა მომავლადი არსების სიცოცხლის განანგრძლივება. ამიტომ იგი დგამს ახალ ბალეტებს და არასოდეს უბრუნდება ძველს. ბალეტში უმთავრესია შესტი, გეომეტრიკებს მ. ბეუარი, იმოდრაო და საკუთარი სხეულის, ხელების, ფეხების მოძრაობი გადმოსცე აზრი ისეთივე მთავარია და ისეთივე ბუნებრივი როგორც ლაპარაკი. არ უარყოფს რაკივასიურთ ცეკვის ხაზს, ბეუარი მიისწრაფვის დაამკვიდროს და განამტკიცოს ცეკვაში უფრო გამაზვილებული სურათი.

მ. ბეუარს მხოლოდ შემსრულებლები ადგანენ შემოქმედებითად! თავდაპირველად მან უნდა ნახოს და შეიგრძნოს რა შეუძლია ამათუამ მოცეკვავებს, შეუძლე იგი მუშაობის პროცესში გამომდინარეობს ბალეტის არტისტის შესაძლებლობებიდან. ბეუარის მრავალი და თითქმის ყველა საბალეტო დადგმა დაფუძნებულია შემსრულებლთა ნიჭზე, უნარზე და სპეციფიკურ თავისებურებებზე ძირითადად კი დასადგმელი ბალეტის სოლისტიკებზე.

ჩვენ მთხვედნი კი არა, ტექნიკოსები ვართ და ბედნიერია ის საუკუნე, რომელშიც იბადება თნდლაც ერთი მთხვეელი — ამბობს მ. ბეუარი. მ. ბეუარის ყველა დადგმა ესაა ზეშთადგონება, მაგრამ მისი შთადგონებული სწრაფვა არაა მოკლებული ნათელ ლოგიკურობას. მან ზუსტად იცის რა უნდა თქვას და როგორ მოგვაწოდოს. მის ნაშუშევარში ცეკვის ნახატი

და მთელი ქორეოგრაფიული ქარგა თვისადმად დაქვემდებარებული. ზოგჯერ ყოველივე მხარეებზე ბრწყინვალედ აღწევს, ზოგჯერ კიდეც ნაკლებად, მაგრამ მთავარი მინც ისაა, რომ არის განვითარება, კულმინაცია და განმუხტვა, შემთხვევით მოძრაობათა შერჩევის გარეშე.

ლოგაუტრად ავტბული საცეკვაო ნომრება თავის თავში ატარებენ ქორეოგრაფიული აზროვნების სიზუსტეს. მ. ბეუარი გულმოდგინედ მუშაობს კომპოზიტორებთან, ღრმად იჭრება მათს ჩანაფიქრში, ხშირად უპირისპირდება მუსიკის შემქმნელს, და ყოველივე ამას აკეთებს იმ ძირითადი იდეის ხორცშესხმისათვის, რაც საფუძვლად უდევს სპექტაკლს.

თავისი ინტერვიუს დასასრულს მ. ბეუარი გამოსთქვამს მოსაზრებას იმის თაობაზე, თუ როგორ შეიძლება აღმანი იქცეს დიდოსტატად. ბეუარს მიაჩნია, რომ უპირველეს ყოვლისა უნდა შეარჩიო მასწავლებელი, უსიტყვოდ უნდა დაემორჩილო მის უმჯაცრეს დისციპლინას, ურომლისოდაც შეუძლებელია გახდა საკუთარ საქმის კარგი მცოდნე. როდესაც ყველაფერი ამას შეასრულებს, რაც კი რამ შეგვისწავლია, უნდა დაშალო, რათა შემდეგ ახლებურად ააგო შენი ახალი საქმე. ამრიგად, თავდაპირველად მონური მორჩილება და დისციპლინა, შემდეგ კი ტოტალური თავისუფლება!

ლაბორატორიის მუშაობის დასასრულს სიტყვით გამოვიდა პროფესორი პეტრე გუხევი.

მეცადინეობის ყველა მონაწილე დაესწრო ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისკულა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლებს „ს. ცინცაძის ბალეტს „დელი და მონალიტი“ და პ. ჩაიკოვსკის „შენლუქნიეს“ (დადგმა თეატრის მთავარი ბალეტმეისტრის, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის გიორგი ალექსიძისა), დაათვალიერეს თბილისის ქორეოგრაფიული მასწავლებლები და დაესწრნენ უფროსი პედაგოგის მასწავლებელ თ. ვიხოდცევას დაწყებითი კლასების გაკვეთილს. სტუმრებს უჩვენეს ა. ბალანჩინაძის საფორტპიანო კონცერტის მუსიკაზე დადგმული გამოსაშვები სპექტაკლები. ამ საჩვენებელ გამოსვლებს სტუმრებთან ერთად ესწრებოდა თვით ა. ბალანჩინაძე. აქვე ნაჩვენები იყო ი. გაიდინის დაუმთავრებელი სიმფონია. მასწავლებლის კურსდამთავრებულთა ნაშუშევარმა როელიც გ. ალექსიძის თაოსნობით მომზადდა, დაამსწრეთა მადალი შეფასება დაიმსახურა.

ორგანიზატივი ვარაუდობს, რომ შემდეგი მეცადინეობა ჩატარდება მოძმე აჭერბაიჯანში — ქ. ბაქოში.

დავით ერისთავის ბარათი აკაკის

კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის აკაკი წერეთლის პირად არქივში № 478 აღრიცხულია 1882 წლის 16 მაისს თბილისიდან ქუთაისში დრამატურგ დავით გიორგის ძე ერისთავის მიერ აკაკი წერეთლისადმი მიწერილი ბარათი. აი ეს ბარათი:

16 მაისს 1882 წ.
ტფილისი

ძმაო აკაკი!

გუშინ ლეიფციხიდან მამივიდა მამიჩემის პორტრეტი, რომელიც, როგორც იცი, მეორე გამოცემისათვის შეუქვეთე¹.

ახლა, ჩემო ძმაო, ყველაფერი მზათ არის და შენ წინასიტყვაობას მოველი, რომ ბეჭდვა დაიწყო. თუ ძმა ხარ ნუ დაიზარებ და მალე გამოიგზავნე.²

აქ უშენოთ დიდი ამბები მოხდა; ტყუილად წახვედი ქუთაისს. აქაური ყრილობა უფრო საინტერესო იყო.³

გიგზავნი რუსულს თარგმანს შენს ლექსისას; ვერ გაგბედე დაბეჭვდა, რადგანაც აქ ბევრი რამ არის ჩამატებული, რომელიც შენ არა გაქვს.⁴ თუ კოტე ყიფიანს შეხვდე, უთხარი... სურათი „სამშობლოსი“ გამოიგზავნოს; მაგის გულისთვის ბეჭვდა შევაყენე⁵. მოველი შენგან მალე პასუხს.

შენი დავით ერისთავი..

1. ლაიფციხში დამზადებული, მუდმივი ქართული თეატრის დამაარსებლის, ყურნალ „ცისკრის“ სულისჩამდგმელის, დრამატურგ გიორგი ერისთავის პორტრეტი დართულია მის თხზულებბათა კრებულის მეორე, 1884 წლის გამოცემაში.

2. ა. წერეთელმა დანაპირი დროულად შეასრულა. აღნიშნულ გამოცემისათვის დაწერილ მოკლე, შინაარსიან წინასიტყვაობაში გიორგი ერისთავი დაახასიათა, როგორც კრიტიკული რეალიზმის ერთი პირველი წარმომადგენელთაგანი საქართველოში.

3. 1882 წლის მაისიდან 11 მაისამდე თბილისში მუშაობას ეწეოდა ქართლ-კახეთის თავად-აზნაურთა კრება (იხ. გაზეთი „დროება“, 1882 წ. №№ 95, 96, 97).

4. აკაკი წერეთლის რომელ ლექსზეა საუბარი, ვერ ირკვევა.

5. დ. ერისთავის პიესა „სამშობლო“ გადმოკეთებულია ფრანგი დრამატურგის ვიქტორიენ სარდუს იმავე სახელწოდების ისტორიული დრამიდან.

ხსენებული პიესის გადმოკეთებაზე დ. ერისთავს 1881 წლის ივლისის დამლევიდან დაუწყია მუშაობა. იმავე წლის აგვისტოში გაზეთ „დროების“ რედაქციაში წაუკითხია.

პიესა 1881 წლის ყურნალ „ივერიის“ მეათე ნომერში გამოქვეყნდა და შემდეგი წლის 20 იანვარს პირველად თბილისში იქნა წარმოდგენილი.

ცალკე წიგნად 1882 წელს გამოიცა.

ოთხარ ეგვიპტის წიგნების საჯარო განხილვა

ქუთაისის ცენტრალური საჯარო ბიბლიოთეკის დიდ დარბაზში საქართველოს მწერალთა კავშირის ქუთაისის განყოფილებისა და საზოგადოება „ცოდნის“ საქალაქო ორგანიზაციის თაოსნობით მოეწყო ოთხარ ეგვიპტის ახალი წიგნების „გასტროლები, შეხვედრები, შთაბეჭდილებანი“ და „მხატვართა შორის“ საჯარო განხილვა. პოეტ ლილი ნუტუბიძის შესავალი სიტყვის შემდეგ მოხსენებით გამოვიდა პროფ.ს, კრიტიკოსა და ლიტერატურათმცოდნეობის სექციის თავმჯდომარე, კრიტიკოსი სიმონ არველაძე.

მოხსენებელმა ვრცლად განიხილა კრიტიკოსის ორივე წიგნი. აღნიშნა, თუ როდენ დიდი მნიშვნელობის მქონეა ასეთი წიგნები. ისინი ჩვენი შთამომავლობისათვის ცხადყოფენ ქართული კულტურის ბევრ საინტერესო მონაკოვარს, შემოგვიანახავენ ჩვენი დღეების დამოკიდებულებას ამ მონაკოვრისადმი. ხალხით, ცოცხლად გვიამბობენ ქართული კულტურის აღიარებაზე უცხოეთში.

ორივე წიგნის განხილვის მონაწილეებმა — მწერალმა სერგო ფსაქაძემ, რესპუბლიკის სახალხო არტიტმა შოთა პირველმა, კრიტიკოსმა ავთანდილ ნიკოლეიშვილმა, მხატვარმა გივი თოღაძემ, მოქანდაკე რობერტ მნაცავიანმა, ლიტერატორმა პავლე ხმალაძემ, წიგნის მოყვარულთა საზოგადოების ქუთაისის საქალაქო განყოფილების მდივანმა ლია გურეშიძემ, საჯარო ბიბლიოთეკის თანამშრომელმა დარეჯან ლავილაძემ, პედინსტიტუტის ფრიადოსანმა სტუდენტმა თამარ ასფლდიანმა და სხვებმა დაწვრილებით ილაპარაკეს წიგნების ღირსებაზე, ავტორის შემოქმედებით დიაპაზონზე და წერის კულტურაზე.

2 იანვარი. ვაჟა-ფშაველას „სათაგური“ მუსიკ. კომედია 2 მოქ. ლიბრეტო და დადგმა გ. მელიქიანი, დირიჟორია პ. დავითაშვილი, კომპოზიტორი — შ. მილორავა, მხატვარი — კ. ობოლაშვილი, ქორეოგრაფი — იუ. ზარეცი, ქორმისტი — ვ. კარდანახიშვილი. ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრი.

2 იანვარი. ზ. კვიციანიძე, „სახალწლო ფათე-რაქები“. ერთმოქმედებიანი წარმოდგენა ბავშვებისათვის. რეჟისორ-ასისტენტია ლ. პიარნი, მხატვარი — ლ. ფედორენკო, კომპოზიტორი — მ. ოქლაშვილი. პ. გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრი.

17 იანვარი. პ. იბსენი, „მოჩენენბანი“. მთარგმნელი და დამდგმელი გ. ხუგავეი, მხატვარია გ. კურტინსკი, მუსიკა — პროკოფიევის ბალეტადან „რომიო და ჯულიეტა“. კ. სთეაუფროვის სახ. ცხინვალის თეატრის ოსური დასი.

28 იანვარი. ალ. კოტეტიშვილი, „სამოთხის ვაშლები“. ორმოქმედებიანი დრამა. დადგა ა. ტოვსტონოგოვმა, მხატვარია ლ. მანთაძე, მუსიკ. ვაგორმა — რ. გევენიანმა. კ. მარჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრი.

3 თებერვალი. გ. ბერიაშვილი, „ძახილი ნაქაძლში“. დრამა 2 მოქ. დადგა ზ. ჭანელიძემ, მხატვარია შ. ცხადია, მუსიკ. ვაგორმა ზ. ჭანელიძემ. ვ. გუნას სახ. ფოთის თეატრი.

4 თებერვალი. ა. სუმბათაშვილი-იუნიონი „ლალი“. დადგა გ. პატარიძემ, მხატვარია ა. გოგოლაძე, მუსიკა შერაჩია გ. სხნარულიძემ, ქორეოგრაფია კ. კვიციანიძე, ფარეაბა — პ. ქალაგიშვილისა. მესხეთის თეატრი.

12 თებერვალი. ს. აფიანი, „ბეზიას იუბილი“. კომ. 2 მოქ. დადგა ზ. უმიკიანმა, მხატვარია რ. კონდალასაშვილი. ს. შაუმიანის სახ. სომხური თეატრი.

14 თებერვალი. რადა მოსკოვ, „გამარჯობა, გამარჯობა, დილა მშვიდობისა!“ დადგა ვ. სმირნოვამ, მხატვარია ა. საუშინი. თოჯინების რუსული თეატრი.

18 თებერვალი. პანჩო პანჩევი, „წლპარია ოთხ ტუპუზე“. დადგა მ. ჭანელიძემ, მხატვარია ა. ჭელიძე, კომპოზიტორი — მ. სამილოვი, ქორეოგრაფი — იუ. ზარეცი. ლენინური კომ. კავშირის სახ. მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი.

18 თებერვალი. ა. წერეთელი „კინტი“. ხურობა 2 მოქ. დადგა ვ. მალდფერიძემ, მხატვარია შ. ხუციშვილი, კომპოზიტორი — გ. ტურიაშვილი, ქორეოგრაფი — მ. ჩახავა. ე. ერისთავის სახ. გორის თეატრი.

21 თებერვალი. დ. კლდიაშვილი, „დარისპანის გასაქირი“, „უბედურება“; დადგა თ. ჩხეიძემ, მხატვარია — მ. ქავჭავაძე, კომპოზიტორი დ. ტურიაშვილი. მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი.



24 **თებერვალი**. მ. გეგია, „სიცრუნი“. პიესა 1 მოქ. დადგა ნ. კვასხაძემ, სცენოგრაფია — თ. გომელაურისა, კოსტიუმების მხატვარი — მ. ქავჭავაძე, კომპოზიტორი — გ. ჩხაიძე, რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

24 **თებერვალი**. გ. სებასტიანი, „უსახელო ვარსკვლავი“. მთარგმნელები: აღ. შალუტაშვილი, ლ. ცაგარეიშვილი, დადგა გ. აბესაძემ, მხატვარია ა. ფილიპოვი, მუსიკ. გააფორმა თ. შამილაძემ. ი. ქავჭავაძის სახ. ბათუმის თეატრი.

25 **თებერვალი**. ო. თაქთაქიშვილი, „მთვარის მოკაცება“. ოპერა 3 მოქ. ლიბრეტოს ავტორია ო. თაქთაქიშვილი, ლექსები ეუფთვის შ. ნიშნაინიძის, რეჟისორი გ. უორდანი, დირიჟორი — გ. აზმაიურაშვილი, მხატვარი — მ. შოლაშვილი, ქორეოგრაფები: გ. ბუჩქაძე, ა. დანელიანი, ცეკვების დასდგმელი — ბ. დარახველიძე. ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრი.

25 **თებერვალი**. გ. ნახუცრიშვილი, ბ. გამრეკელი, „კომპლექსი“. ზღაპ. 2 მოქ. დადგა დ. ცისკარიშვილმა, მხატვარია თ. სუბზთაშვილი, კომპოზ. — ვ. აზარაშვილი, ქორეოგრაფი — ნ. ქეთარაძე, ს. ჭანაძის სახ. სოხუმის ქართული დასი.

25 **თებერვალი**. ერთაქტიანი ბალეტის საღამო — დ. შოსტაკოვის „ქალიშვილი და ხულიგანი“. შ. დავითაშვილი, „ვეფხი და მკვამლე“. დამსდგმელი ქორეოგრაფია ბ. შონაიურაშვილი. მხატვარი ი. ყუფშიძე, დირიჟორი — თ. ქუშურაძე. ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის ქუთაისის ფილიალი.

27 **თებერვალი**. გ. პეტრიაშვილი, „ამბავი მუსიკოსებისა“. პიესა 2 მოქ. დადგა გ. სების. კვერაცემ, მხატვარია ვ. ხუციშვილი, კომპოზიტორი — ლ. კილაძე, ქორეოგრაფი — მ. ჩახავა. თიბონების ქართული თეატრი.

28 **თებერვალი**. ნ. გერგენი, „ვეფხვის ბოკეტი“. მთარგმნელი — ნ. კვიციანი, დადგა გ. მაცხოვრებელმა, მხატვარია გ. ბერეჩიძე, კომპოზიტორი — რ. ფურცელაძე, ქორეოგრაფი — ა. სირხილაძე. ქუთაისის თიბონების თეატრი.

4 მარტი — ნ. ხონისკი, „ღამის ამბავი“. მთარგმნელი — ჯ. ბაქაძე, დადგა — მ. ბუჯიამ (შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომანტი) დადგმის ხელმძღვანელია ა. ქუთათელაძე, მხატვარი — გ. მღებრაშვილი, მუსიკ. გააფორმა დ. ტურიაშვილმა. რუსთაველის თეატრი.

8 მარტი. გ. დანილოვი, „უჟანასკენი სიტყვა თქვენზეა“. პიესა 2 ნაწ. ბულგარულიდან თარგმნა ე. შვარცოვმა, დადგა ა. ტოვტონოვოვმა, რეჟისორია გ. ჩერქეზოვილი, მხატვარი — თ. მენინ, მუსიკ. გააფორმა ნ. გევენიაშვილმა. გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრი.

8 მარტი. ა. გელეოვანი, თ. ჩანტლანემ, „ემშაკის კული“. დადგა — რ. მირცხულავამ, მხატვარია ო. თაქაძე, მუსიკა ეუფთვის გ. ბჭვანელს. მინიატურების თეატრი.

8 მარტი. გ. ბათიაშვილი, „ლალი, სიყვარული და სხვები“. დადგა ბ. ტორონჯაძემ, მხატვარია შ. სიხარულიძე მუსიკა ეუფთვის მ. ბერიკაშვილს. ა. წერეთლის სახ. ქიათურის თეატრი.

10 მარტი. ა. გეწაძე, „ფეხშეშველა სახიმო“. პიესა 2 ნაწ. დადგა ნ. დეისაძემ, მხატვარია ნ. იოსებშვილი, მუსიკ. მონტაჟი — გ. ძმულაძის თელავის თეატრი.

16 მარტი. გ. ბათიაშვილი „გუბი“. დადგა

ო. ტერაძემ, მხატვარია ზ. ცხაღია. ვ. ვინის სახ. ფოთის თეატრი.

17 მარტი. ვ. დოლიძე, „ქეთო და კოტი“. რეჟისორია ვ. ნიკოლოძე, მხატვარი — თ. თუციშვილი, დირიჟორი — თ. კობახიძე. ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის ქუთაისის ფილიალი.

17 მარტი. ვ. დარასელი, „იკვიძე“. დრამა 2 მოქ. დადგა ი. მაცხოვრებელმა, მხატვარია შ. დარჩია, კოსტიუმების მხატვარი — დ. ნეკისაძე, მუსიკ. გააფორმა ნ. ძმულაძემ, ქორეოგრაფია ა. გვაზაშვილი. ა. წუწუშაძის სახ. ძაბაძის თეატრი.

20 მარტი. ივანეა მიღვეა დავოცხა, „ვენახოთ ვინ გაიმარჯვებს!“ — ორნაწილიანი მხარული ხალხური თამაში დიდებისათვის და პატარებისათვის. მთარგმნელია მ. ნირიასოვი, დადგა ლილიან ტოლოშოვამ (ბულგარეთის სახალხო რესპუბლიკის დასახარებელი არტისტ) კომპოზიტორია დიმიტრ ვილჩევი, მხატვარი — ევგენია რაევა, ქორეოგრაფი — სტეფან პოლიაკოვი. ლენინური კომპაზიორის სახ. მოხარდ მსურებელთა რუსული თეატრი.

25 მარტი. მარიან ლიდა, „სხაპანაიგო საცოლდე“. მუსიკალური კომედი-დრამა 2 მოქ. ლიბრეტოს ავტორია იან მაიდროვიჩი, ლექსები ეკუთვნის კაზიმირ ვინკლერს, ქართული ტექსტი — ჭებალ ქელიძის, დასდგმელი რეჟისორია ალექსანდრე დლუგოვი (პსრ), დირიჟორები — მარიან ლიდა (პსრ), ავთანდილ მამაცაშვილი, ქორეოგრაფი — ზიგმუნდ კაპინსკი (პსრ), მხატვრობა-დეროგაცია ეუფთვის ბარბარა კულჯინაფსკიანის (პსრ), კოსტიუმები — ანა ეიერტონა (პსრ), კონსულტანტ-კოსტუმერებისტი — ვალდემარ სინდერი. ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომპოზიტორის თეატრი.

25 მარტი. ვაჟა-ფშაველა, „ალულა ქეთელაური“, „სტუმარ-მასხიძელი“. ინსცენირების ავტორები: გ. ვარაყეხილი, გ. ქავთარაძე, დადგა გ. ქავთარაძემ, მხატვრები — დ. დათუკიშვილი, ჯ. ქვიციანი, მუსიკ. გააფორმა ნ. ოცნაშვილმა, სექტალური გამოყენებულია შ. მშველიძის სიმფონიური სურათები „წვიადაური“, „მინდია“, „მზის ამოსვლა“. ლ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის თეატრი.

26 მარტი. სოფოკლე, „ოიდიპოს მეფე“. ტრაგედია, მთარგმნელი დ. განჩილაძე, დამსდგმელები — გ. ლორთქიფანიძე, თ. მესხი, მხატვრები: ო. ქოჩიაძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე, კომპოზ. — ი. კექელიძე, სცენური მოძრაობა — ა. შალიაშვილი. კ. მარჩანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრი.

26 მარტი. გ. ხუგაევი, „ანდრო და სანდრო“ კომ. 2 მოქ. მთარგმნელები: აღ. შალუტაშვილი, დ. კობახიძე, დადგა დ. კობახიძემ, მხატვარია დ. ბალარჯიშვილი, მუსიკა შვარჩია დ. გურგენიძემ. თელავის თეატრი.

27 მარტი. მ. ხეთაგური, „თეთრი პალატა“, დრამა 2 მოქ. დადგა იუ. კაკულიამ, მხატვარი ჯ. ფაჩაშვილი, მუსიკა შვარჩია აღ. წერეთელმა. გ. ერისთავის სახ. გორის თეატრი.

27 მარტი. გ. ბათიაშვილი, „მარცვლები და დოლაბები“ („პიენის კობხვა“). დადგა ვ. ჩიგოციძემ, მხატვარია ლ. მურუსიძე, მუსიკ. გააფორმა თ. სიქიანამ. შ. დალიანის სახ. ზუგდილის თეატრი.

29 მარტი. ე. ნუჟარაძე, „არქეოლოგები“, რეჟისურა და დეროგაციული გადაწყვეტა ს. მა-



რველიშვილისა, კომპოზიტორი — ნ. ელილაშვილი. ახალგაზრდული დრამატული თეატრი-სტუდია („მეტეხი“).

30 მარტი. ი. გოგებაშვილი, „იავნანამ რა ჰქმნა“. (პიესის ავტორი — ქ. ჭილაშვილი). დადგა ქ. ხარშილაძემ, მხატვარია ნ. აბაშიშვილი, კომპოზიტორი — ი. კეკეუაძე, ქორეოგრაფი — გ. ოლიკაძე. მოზარდ მსაყრებლთა ქართული თეატრი.

30 მარტი. ალ. მრევლიშვილი, „განკითხვის დღე“ ამჟამად მღვდელმთავართ ცოდვებისა, მათი განკითხვისა და უღირსთ განკვეთისა. ორ მოქმედებად. დადგა კ. გურგენიძემ, მხატვარია შ. შეულავაშვილი, მუსიკა — მ. ოძელისა. ახალგაზრდული დრამატული თეატრი-სტუდია. („მეტეხი“).

30 მარტი. ვ. კოროტილივი, „მე მტერა შენი“. პიესა 2 მოქმედებით: 1. გრუსინსკი, 2. ლ. ყურულაშვილი, დადგა ი. მაქსიმოვილი, მხატვარია მ. თუთაიშვილი, კომპოზიტორი თ. შამილაძე. ა. წუწუნავას სახ. მახარაძის თეატრი.

31 მარტი. ო. მამფორია, „იეთიმ გურჯი“. დადგა ლ. პაქსაშვილმა, მხატვარია მ. მალა-შონია. ქორეოგრაფი — ვ. კვიციანიძე. მესხეთის თეატრი.

31 მარტი. ი. ვაკელი, „პარაკუნე ქიმიქიელი“. სატირული კომედია 2 მოქმედებას. ყოფ-შიქემ. მხატვარია მ. აბუხაძემ, მუსიკ. გააფორმა ნ. ძნელაძემ, ა. წერეთლის სახ. ქიათურის თეატრი.

31 მარტი. ფ. ტუგლასი, „ილიმარი“, პიესა 2 მოქმედებით (ინსცენირება რიენ ავტორისა), მთარგმნელი ა. კალაძე, დადგა ნ. ფურცხვანიძემ, მხატვარია გ. ბერეჟიკიძე, მუსიკა ეუთუნის ნ. ელგარძის. ქუთაისის თოჯინების თეატრი.

1 სპრილი. ი. მეტრეველი, „შეხვედრები ძელი ფურცელი“. კომ. 2 მოქმედებას. ქინკა-ჩაქემ, მხატვარია შ. შეულავაშვილი, მუსიკ. გააფორმა მ. მიქაძემ. ახალგაზრდული დრამატული თეატრი-სტუდია („მეტეხი“).

8 სპრილი. ი. ტაბიძე, „შავი წიგნი“. დადგა ნ. კალანდარიშვილმა, მხატვარია ან. მუხეტიერაძე, მუსიკ. გააფორმა კ. სვანიძემ, ვ. გუნიას სახ. ფოსოს თეატრი.

11 სპრილი. გ. იათაშვილი, „დაბადების დღე“. კომ. 2 მოქმედებას. დადგა კ. გურგენიძემ, მხატვარია ლ. მურუსიძემ, კომპ. — გ. ოძელი, სიმღერების ავტორი ანჰორ კავსაძე, ქორეოგრაფი იუ. ზარეცი. შ. დადიანის სახ. ზუგდიდის თეატრი.

15 სპრილი. შირვანზადე, „მორგანის მძახალი“. სატირული კომედია 2 მოქმედებას. რ. ჩხელ-ტიკიანმა, მხატვარია შ. ტურ-მინასიანი, პალეტ-ნიანტი — ლ. ბაბუკია, ხმის რეჟისორი — გ. მირველივი. ს. შუშუანიანის სახ. სომხური თეატრი.

16 სპრილი. რ. ტომა, „რვა მოსიყვარულე ქალი“, სატირული კომედია ორ მოქმედებითა და პაქსაშვილი, დადგა გ. თოღაძემ, მხატვარია უ. იმერლიშვილი, მუსიკ. გააფორმა ე. გარაუანიძემ, ქორეოგრაფი გ. მელაძე, მარ-ჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრი.

18 სპრილი. შ. აჩინჯლი, „წყაროს ხმა“. პიესა 2 მოქმედებას. დადგა მ. მარხოლიამ, მხატვარია თ. ფვანია, კომპოზიტორი — რ. გუმბა. ს. ქანანას სახ. თეატრის აფხაზური დასი.

20 სპრილი. ი. ქავჭავაძე, „კაცია-დამიანი?!"

დადგა ნ. დემეტრაშვილმა, მხატვარია ა. გუგუშვილი, მუსიკ. გააფორმა რ. ტურ-მინასიანი. მესხეთის თეატრი.

29 სპრილი. გ. სუნდუქიანი, „პეპო“. კომ. 3 მოქმედებას. დადგა ალექსიძემ, მხატვარია ფ. ლაპიაშვილი, კომპოზიტორი — ა. კერესელიძე, ქორეოგრაფი — იუ. ზარეცი. შ. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

30 სპრილი. ალ. ტოლსტოი, „ცოცხალი ღე-ში“. მთარგმნელი ა. კანდელიკა, დადგა ლე-ვი: ბ. ვასილევ, უ. მინდიაშვილი, მხატვარია — გ. ცურაძე, სპექტაკლი გამოყენებულია რამბანინოვის მეორე საფორტპიანო კონცერტი. კ. ხეთაგურავის სახ. ციხეზღის თეატრის ქართული დასი.

6 მაისი. ალ. ლორია, „ავტორტრეტო“. კომ. 2 მოქმედებას. დადგა ე. ჩაიძემ, მხატვარია ა. ფილიპოვი, მუსიკ. გააფორმა ეუთუნის თ. შამილაძემ. ი. ქავჭავაძის სახ. ბათუმის თეატრი.

9 მაისი. ა. ჩხაიძე, „შოთაშავლობა“. პიესა 2 მოქმედებას. ფვანია, მხატვარია თ. ფვანია, მუსიკ. გააფორმა — კ. გოდუაძემ. ს. ქანანას სახ. თეატრის ქართული დასი.

12 მაისი. ა. ჩხაიძე, „შოთაშავლობა“. პიესა 2 მოქმედებას. დადგა ნინუაძემ, მხატვარია მ. თუთაიშვილი, მუსიკა შერაჩია თ. შამილაძემ. ა. წუწუნავას სახ. მახარაძის თეატრი.

19 მაისი. გ. ნიკაძე, „ცანავალი“. მთარგმნელი თ. პაპიტაშვილი, დადგა ლევი: ბ. სარჩიშვილი, ა. ჩხაიძემ, მხატვარი — მ. ციცი-შვილი, კომპ. — მ. დავითაშვილი. თოჯინების რუსული თეატრი.

20 მაისი. ა. არბუხიანი, „უღმობელი თამა-შობანი“. დრამატული სცენები 2 ნაწ. სიმღერები იგორ შკლიაროვსკის სიტყვებზე, დადგა ა. ტოვტონოვამ, რეჟისორია ლ. ჯამ, სცენოგრაფია — ე. დონოვასი, ქორეოგრაფი — იუ. ზარეცი, კომპ. — რ. დემინსკი. ა. გრი-ბოუდოვის სახ. რუსული თეატრი.

20 მაისი. შ. დადიანი, „გვიგრილიანების ჯგაზი“. პიესა 2 მოქმედებას. ინსცენირების ავტორი ვ. კიკაძე, დადგა დ. კობახიძემ, მხატვარია ა. ქეილიძე, კომპოზიტორი — დ. ტურიაშვილი. რუსთავის თეატრი.

22 მაისი. „ჩვენ 140 წლისა ვართ“ — ნაწევრები სპექტაკლებიდან. კომპოზიტორია მ. უმიკიანისა, მხატვარი — შ. ტურ-მინასიანი, მუსიკ. გააფორმა ა. ასატრიანისა, ციციების დადგე-ლია ლ. ბაბუკია. ს. შუშუანიანის სახ. სომხური თეატრი.

23 მაისი. მ. გეგია, „მშის შვილიშვილი“. პიესა 2 მოქმედებას. ფურცხვანიძემ, მხატვარია მ. ბერეჟიკიძე, მუსიკ. გააფორმა ლ. ხინვალი. ქუთაისის თოჯინების თეატრი.

26 მაისი. „ილია ქავჭავაძის ბოგრაფია“. ლიტერატურულ-დრამატული კომპოზიცია. კომპოზ. ავტორებია: გ. კვარაცხელია, გ. ქავთარაძე, დადგა გ. ქავთარაძემ. სპექტაკლი გამოყენებულია მოცარტის, ვაგნერის მუსიკა და ქართული ხალხური სიმღერები. სპექტაკლი ემდგენა ი. ქავჭავაძის დაბადების 140 წლისთავს. ლ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის თეატრი.

27 მაისი. „ჩემო კალამო“, ი. ქავჭავაძის მიმღწევი ლიტერატურული საღამო. საღამო მოამზადეს გურამ საღარაძემ, თემურ ჩხეიძემ, მხატვარია გ. მესხიშვილი. შ. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

27 მაისი. ლ. თაბუკაშვილი, „ძველი ვალის“.

პიესა 2 მოქ. დადგა მ. კუქუხიძემ. კ. მარჩანი-
შვილის სახ. აკადემიური თეატრი.

2 ივანეძე ვ. შაშა, „კაცი, ქალი და მოცარ-
ტი“. ლირიკული კომედია 2 მოქ. დადგა დ.
კორტავამ. ს. ჭანბას სახ. თეატრის აფხაზური
დასი.

4 ივანეძე ნ. იორდანიანი, „ამოუხსნელი სი-
ყვარული“. პიესა 2 მოქ. მთარგმნელია პ. წე-
რეთელი, დადგა მ. შვანიაშვილი. ს. ჭანბას სახ. აფხა-
ზეთის თეატრის ქართული დასი.

7 ივანეძე ტ. რამიშვილი, „სტუმარ-მასპინ-
ძლობა“. კომ. 3 მოქ. დადგა ვ. რციხიამძემ.
ა. წულუხიძის სახ. მახარაძის თეატრი.

12 ივანეძე ვ. იაკოშვილი, „ჰორიზონტს იქით“.
მთარგმნელია ალ. კობახიძე, დადგა ა. ქუ-
თათელაძემ. ა. გრიბოედოვის სახ. რუსული
თეატრი.

20 ივანეძე იაკობ ცურტაველი, „შუშანიის
მარტილობა“. პიესა ნ. ხატისკაცისა, დადგა
ნ. ხატისკაცმა. რუსთაველის სახ. აკადემიური
თეატრი.

22 ივანეძე რ. გაბიჩავაძე, „მედია“. ბალეტი
2 მოქ. ლიბრეტო გ. ალექსიძისა, ევრიპიდეს
ტრაგედიის მიხედვით, დადგა გ. ალექსიძემ,
მხატვარია იუ. გეგეშიძე, სპექტაკლის მუსიკა-
ლური ხელმძღვანელი — ვ. ფალიაშვილი. ზ.
ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის აკა-
დემიური თეატრი.

24 ივანეძე ა. წივიაძე, „ლობის იქით“. ს. შა-
შანიას სახ. სოხუბრი თეატრი.

25 ივანეძე ვ. კანდელაკი, „ერთხელ დახო-
ცილები“. (სხევისტოები ბალადა). კომ. 2 მოქ.
დადგა ნ. დიხაძემ. თელავის თეატრი.

29 ივანეძე რ. ალექსანდროვი, „ტონო,
გულბანი ბიჭი“. თარგმანა ვ. ლოლაძემ. დადგა
გ. სარჩიშვილმა, მხატვარია რ. კონდახაშვილი,
კომპოზიტორი — მ. დავითაშვილი. თოჯინების
ქართული თეატრი.

29 ივანეძე მ. ბარათაშვილი, „ასეთი ხასია-
თი“. კომ. 2 მოქ. დადგმა და მუსიკალური გა-
ფორმება გ. მაცხოვრავისა. ა. წერეთლის სახ.
ქიათურის თეატრი.

30 ივანეძე ი. თაქთაქიშვილი, „ორი განაჩე-
ნი“. მის. ჭავჭავაძის ნოველების მიხედვით.
ლიბრეტოს ავტორია ი. თაქთაქიშვილი, ლექ-
სიზმების ავტორია ი. თაქთაქიშვილი, დად-
გა გ. მელიქიძემ, დირიჟორია ა. შამაქაშვილი,
იუ. ზარციკი. ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კო-
მედიას თეატრი.

30 ივანეძე ფ. შილიერი, „ტირანების წინააღ-
მდეგე“ („უჩინებელი“). დადგა ა. შვანიაშვილი, მხატვარია
ფ. ლაპიაშვილი, კომპოზიტორი — მ. მინკოვი,
ქორეოგრაფი — მ. ჩახავა. ლ. მესხიშვილის
სახ. ქუთაისის თეატრი.

30 ივანეძე ა. ლიივესი, „მონოლოგი“ პიესა
2 მოქ. მთარგმნელია ა. კალაძე, დამდგმელი —
შ. დავითაშვილი, მხატვარია — ა. გოგოლაძე,
მუსიკ. გააფორმა პ. დავითაშვილმა. მესხეთის
სახალხო თეატრი.

30 ივანეძე გრ. კანოვიჩი, „გადაღობთ,
მოქალაქე მოსამართლენო“. მთარგმნელია ვ.
მაისურაძე, დადგა შ. ჩერქეზიშვილმა, მხატვარ-
ია ილ. უთურაშვილი. მუსიკა შეარჩია თ. სი-
ქინავამ. შ. დადიანის სახ. ზუგდიდის თეატრი.

შუადგინა მ. გომოლაშვილმა

იუმორი

იანუშ ოსენაძე

ბედნიერი დღე

გულზე ხელს დავიდებ და ვიტყვი, რომ
გუშინდელი დღე ყველაზე ბედნიერი იყო ჩემს
ცხოვრებაში.

დილას შინიდან გამოვედი თუ არა, რამდე-
ნიმე ძველისძველი ნაცნობი შემხვდა. წინათ
ოღნავი თავის დაკანტურებით, გულგრილად
მესალმებოდნენ ხოლმე, ახლა კი დანახვისთა-
ნავე მომცვივდნენ და სხაასუსთი დასაყარეს:
როგორ ბრძანდებით? საქმეები როგორ მიდის?
ახალს რას წერთ? თქვენისთანა ნიჭიერმა კაცმა
ბრწყინვალე შემოქმედებითი ნიმუშებით ხშირ-
ხშირად უნდა გაგვახაროსო და ასე შემდეგ.

მერე კოლეგა შემხვდა. მან დარცხენითა და
თავის განსართლებელი სიტყვების ბუტბუტით
ჩემში ხელი ჩაიკვია და შარშანწინ ნასესხები
ფული დამიბრუნა, რომელიც გულწრფელად
რომ ვაღიარო, აღარც კი მახსოვდა.

კ: ფემი მეგობრები გულთანად ხარხარებდნენ
ჩემს მიერ მოყოლილ ანეგდოტებზე. ხარხარებ-
დნენ კი არა, ღამის სიცილით გაიგუდნენ, თუმ-
ცა, ღმერთმა უწყის, ყოვლად უპარილო და
უღალატო რაღაცეებს ვჩნახავდი.

შინ რომ დავბრუნდი, გამოიცემლობიდან
დამირბეის და საზეიმოდ გამაცვიც, თქვენი მო-
თხრობების კრებულს გამოსაქვეყნებლად ვამ-
წადებთ და ყოველგვარი გეგმის გარეშე, ერთ
თვეში გამოვაო. ჩემი ხელნაწერი იმ გამოცემ-
ლობაში თითქმის სამ წელიწადს იდო და ამ
ხნის განმდობლობაში ვერავინ მოიცალა უარი მა-
ინც რომ მოეწერა და გულისგამაწვრილებელი
ლოდინისაგან გავენთავისფლებინე.

ჭერ გონს არც კი ვიყავი მოუსული, რომ ახლა
თეატრიდან დამირეკეს. თეატრის სამხატვრო
ხელმძღვანელმა მღელვარებისაგან აკანკალტუ-



ლი ხმით მოხვია, ჩემი პიესის დადგმაზე დაე-
თანხმებოდი. ის პიესა სიკაბუჯის წლებში დაე-
წერე და დრო რომ გავიდა და თვალი გადავა-
ვლე, თვითონვე აღარ მომეწონა, არავითარი
ღირებულება არა ჰქონდა.

მავე დღეს რამდენიმე ჟურნალის რედაქცი-
იდან უიმედოდ დაკარგული ჰონორარი გამომი-
გზავნეს.

ფულის დათვლა არც კი მქონდა დამთავრებუ-
ლი, რომ კარის ზარის ხმა გაისმა და საბინაო
სამმართველოს უფროსი მებალა, რომელმაც
ხანა ბინის ორდერი ჩამაბარა. თანაც დიდ-
ხანს ბოდნოში მიხალა, უნდა გვაპატიოთ, უფრო
მალე რომ ვერ გადაგვაყოფილეთო. მე ვაპატიე
და იგი ბედნიერებისაგან გაციცროვნებული წა-
ვიდა.

იმ საღამოს მიმიწვიეს ჩვენი საზოგადოებრივი
და კულტურული წრეების წარმომადგენელთა
შეხვედრაზე, სადაც ასი კაცო ოჯახში ჩემს სტუ-
მრად მიპატიებებს ერთმანეთს ეცალებოდა.

სალამოს სახლში მთლად გამოსავათებული
დავბრუნდი და მაშინვე სავარძელში ჩავეშვი.
ჰ, რაც არ უნდა თქვა, შრომა და ნიჭი ადრე
თუ გვიან აღიარებს სპოვებს. ამდენ ხანს ამოღ
როდი ვსრომობდი ასე შერისხული. ბოლოს და
ბოლოს ხალხმა დააფასა ჩემი შემოქმედება.

ტელეფონი აწკრიალდა. სიმამრი რეკავდა. რა
კარგია რომ დარეა! მაშინვე ჩემს წარბაზი-
ბებსა და ბედნიერ დღეზე დაუწყე საუბარი...

— ბოდიში, სიტყვას რომ გაწყვეტინებ, —
მითხრა მან, — დღევანდელი გაზეთები წაიკი-
თზე?

— არა, რა არის განა?

— ისეთი არაფერი, დაბეჭდილია ცნობა ჩემი
მინისტრად დანიშვნის თაობაზე.

პოლსანაურიდან თარგმნა შ. ამირანაშვილმა

ჩელკაში

მოლსაპარაკე ფრინველი

პარი ვავაღე. კიბის თავზე ვილაც გაქუცული
ტიპი იდგა და ხელში ზორბა თუთიყუში ეჭირა.
რომელიც რალაციტ კარმენს მაგონებდა. ორი-
ენს — კაცსაც და ფრინველსაც ისეთი ნატანჯი
და მბნედილი გამომეტყველება ჰქონდათ, თი-
თქოს მიედ ღამეს დიდ გაწა-მაწიაში ყოფილან
და უძილოდ დარჩენილანო.

— მოლაპარაკე ფრინველები არ გაინტერე-
სებთ? — კუშტად მკითხა კაცმა. თუთიყუშმა კი
დაუფარავი სიძულვილით შემომხედა.

— ო, არა, ჭერჭერობით, იცით, იოლად დას-
ლივარ... — წავილულულე დაბნეულად.

— შეიძინეთ ფრინველი, — კიდეც უფრო მკა-
ცრად, თითქმის ბრძანებით მითხრა კაცმა, არ
ინანებთ!

— კი აბა... მაგათ ლანძღვა-გინება იციან
ხოლმე.

— ეს ფრინველი არ იგინება. მან მხოლოდ
ქვიანური ლაპარაკი იცის. ხომ სწორია, ტო-
ტო? — მიმართა მერე ფრინველს.

— სწორია — წამოიძახა თუთიყუშმა და მის
ხმაში ისეთი დამაჭრებელი ტონი გაისმა, რომ
მე იმწაქმდე ჩემი ექვისა შემრცხვა.

— ხედავთ?! თანაც უნდა მოგახსენოთ, რომ
ტოტოს შესანიშნავი ლიტერატურული გემო-
ვნება აქვს: წაიყვანეთ ფრინველი, სანამ არ გა-
დამიფიქრებია. თითქმის მუქთად გაძღვეთ. მე
ამას მხოლოდ თქვენი გულსათვის, თქვენი
პატივისცემის გამო ვაკეთებ, ასე ვთქვათ...

— მაინც რას ლაპარაკობს ხოლმე? — ვკით-
ხე მე.

— სრულ ქეშმარიტებას — მომიგო გამყი-
დველმა და გამშრალი ტუჩები მოილოცა —
ტოტოლია, მიმართა მან ფრინველს მოფერებით
და მტკრიან თავზე ხელი გადაუსვა, ვინ არის
ჩვენთან ბულგარეთში ყველაზე ჩინებული ბე-
ლეტრისტი?

— კოკოჩოვი! — მგუნებარედ და შეუვალი
რწმენით წამოიძახა თუთიყუშმა.

— საუკეთესო დრამატურგი ვილა? — გა-
ნაგრძო პროკურორის ტონით გამყიდველმა!

— კოკიჩოვი! — შემწარავი ხმით დაიღრია-
ლა თუთიყუშმა.

— ყველაზე ბრწყინვალე საბავშვო მწერალი?

— კოკიჩოვი! — სასწრაფოდ წანოიძახა
თუთიყუშმა, თითქოს ვილაცის პრეზიდენტში
დასახელებას ჩქარობსო.

— აბა, რალა მეთქმის, — გავლიმე კმაყოფი-
ლებით, ტოტო ქეშმარიტად გამოჩნული
ფრთოსანია. მე მას უყოყმანოდ ვიყიდი და კარ-
გადაც გავუფრთხილდები.

— აი, ხედავთ, ამხანაგო კოკიჩოვო, — წაი-
ბურტყუნა გამყიდველმა. ხომ გეუბნებოდით,
არ ინანებთ-მეთქი...

თარგმნა შ. ამირანაშვილმა

„თეატრალურ მოამბეში“ დასაბეჭდად
მიიღება მასალა ნახევარი საეტეორო თა-
ბახის რედაქციის, არაუმეტესი მანწა-
ნაზე გადაბეჭდილი 13-14 გვერდისა.
რედ.

შ ი ნ ა ა რ ს ი

| | |
|--|----|
| ვასილ კვიციანი — თეატრის ნახევარი საუკუნე | 3 |
| თემურ აბაშიძე — თეატრი და დრო | 7 |
| მედია კუჭუხიძე — სანამ რეპეტიცია დაიწყება | 9 |
| მერაბ გეგია — ნოვატორული სპექტაკლის გახსენება | 15 |
| დიმიტრი ჯანელიძე — აგუნა, თხილაგუნა, ბოჩი, ბადაგეონ და არიწკინე | 19 |
| ვლადიმერ ზარიძე — აცეკვებული ლეგენდა | 24 |
| მეთოდი ტოდვეი — ერთი პატარა დღესასწაული | 26 |
| გუბაზ მგერელიძე — სპექტაკლი ლევ ტოლსტოიზე | 29 |
| ნოდარ კაკაბაძე — დიუსელდორფერ შაუშპილპაუზის გასტრო- ლები თბილისში | 31 |

ჩვენს იუბილარები

| | |
|---|----|
| გურამ ბათიაშვილი — გვერდუვლელი სამყარო | 35 |
| ლალი ყურულაშვილი — რამაზ ჩხიკვაძე | 39 |
| მირანგულ ავხაჯანიშვილი — კულისების ხმა (ლექსი) | 43 |
| აკაკი დევიძე — ლადო გეგეჭკორი | 44 |
| ნაყო კველიშვილი — ვასილ კობელი | 45 |
| დავით ხუროძე — ნათელა საღარაძე | 46 |
| ელისო გუდიაშვილი — ლეილა შოთაძე | 49 |
| ნათია ასათიანი — თეატრალური ფერწერის მიღწევები | 52 |
| ქეთევან ხუციშვილი — ქართული თეატრალური მხატვრები კიევიში | 55 |
| მიხეილ ბარანოვი — მოწოდებით მხატვარი | 57 |
| თამარ გომართელი — მცხეთის სახალხო თეატრი | 59 |
| ნინა ვოლინა — საუბარი ბალეტზე | 62 |
| ელზა ჯაფარიძე — დავით ერისთავის ბარათი აკაკის | 65 |
| ოთარ ეგაძის წიგნების საჯარო განხილვა | 66 |
| ახალი სპექტაკლები საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრ- ებში 1978 წლის 1 იანვრიდან 1 ივლისამდე | 66 |

იუმორი

| | |
|---|----|
| იანუშ ოსენკა — ბედნიერი დღე | 69 |
| ჩელკაში — მოლაპარაკე ფრინველი | 70 |

გარეანის პირველ გვერდზე:

სცენა მოზარდმაყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლ „ქამუშაძის გაჭირვებიდან“ (პიესა დ. კლდიაშვილისა, დამდგმელი რეჟისორი შალვა გაწერელია).

გარეანის მეოთხე გვერდზე:

სცენა ბულგარეთის ქალაქ კირჯალის თეატრის სპექტაკლიდან „გზა, ყარაჰანის ცოლი მოჰყავს“ (პიესა აკაკი გეწაძისა, დამდგმელი რეჟისორი — ნანა დემეტრაშვილი).

პ. კაკაბაძე. „ყვარყვარე“. რამაზ ჩხიკვაძე ყვარყვარეს როლში (დამდგმელი რეჟისორი რობერტ სტურუა).

სცენა ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის ბალეტ „მედეადან“. (ბალეტის სულხან ცინცაძისა, დამდგმელი — გიორგი ალექსიძე).

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

Тбилиси — 1978

№ 4 (104)

ფასი 40 კაპ.
Цена 40 коп.

გადაეცა წარმოებას 17/VIII-78 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 19/X-78 წ.
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა — 6
სააღრიცხვო-საგამომც. თაბახი 7,87
ქაღალდის ზომა 72×108¹/₁₆

