



საქართველოს  
ქრონიკა

# თეატრალური

# პრობლემა

5

1978

156





საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

# თეატრალური

# ურობები

5

1978

სექტემბერი — ოქტომბერი



49651

რედაქტორი :

მრეშია ქარელიშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ნოდარ გურაბანიძე,  
ოთარ ევაძე,  
ვასილ კიკნაძე,  
ზადრი კოხახიძე,  
ლილი ლომთათიძე,  
ვახტანგ ქართველიშვილი,  
ნინო შვანგირაძე,  
გიორგი ციციშვილი,  
დიმიტრი ჯანელიძე

რედაქციის მისამართი:  
თბილისი-380007  
კირიშის ქ. № 11-ბ  
ტელეფონი  
99-90-96



# ცხოვრების მხარდამხარ

## საპარტვილოზ თეატრალური საზოგადოების V პლენუმი

საპარტვილოზ თეატრალური საზოგადოების ყოველი პლენუმი მნიშვნელოვანი მოვლენაა რესპუბლიკის თეატრალურ ცხოვრებაში. იგი აწარმოებს თეატრების განვლილ შემოქმედებით მუშაობას, იხილავს სასცენო ხელოვნების განვითარების თეორიულ პრობლემებსა და პრაქტიკულ ამოცანებს.

განვილოთ 1977-78 წ. წ. სეზონი სავსე იყო მნიშვნელოვანი მოვლენებით, რომელთაგან ზოგი სცილდება ერთი რომელიმე თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას. ზოგი კი ლოკალური ხასიათისაა, თუმცა, ამით მისი როლი ამა თუ იმ თეატრისათვის არა უმნიშვნელო, სწორედ ამ საკითხებზე იყო ღაპარაკი საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მერვე მოწვევის მეზუთე პლენუმზე, რომელიც 18 ოქტომბერს გაიმართა.

პლენუმი მოკლე შესავალი სიტყვით გახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარემ, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა დიმიტრი ალექსიძემ.

გასული სეზონის შედეგებზე მოხსენებით გააშუქდა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე ნოდარ გუშტაბანიძე:

— 1977-78 წ. წ. სეზონის დრამატული და მუსიკალური თეატრების ცხოვრების მიმართულების განმსაზღვრელ მომენტად, რომელიც განაპირობებდა რეპერტუარულ პოლიტიკას, იყო უდიდესი პოლიტიკური და საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენა — დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მე-50 წლისთა-

ვი — აშობის მომხსენებელი. — ეს იყო მარტო ძველავიხილი სახელმწიფოს სახელოვნად განვლილი ძნელი გზის დამაგვირგვინებელი ზეიმის წელი, არამედ დიდი პოლიტიკური აღმავლობის პერიოდი, რომელმაც განსაკუთრებული ასახვა პპოვა რესპუბლიკის დრამატული და მუსიკალური თეატრების მიერ საგანგებო გულისხურითა და შემოქმედებითი აღმავლობით განხორციელებულ სპექტაკლებში.

ნოდარ გურბანიძემ დიდი შეფასება მისცა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციისადმი მიძღვნილ კონცერტს, რომლის რეჟისურა არჩილ ჩხარტიშვილს ეკუთვნის. მომხსენებელი ხაზს უსვამს, რომ ეს კონცერტი არ იყო იმპროვიზაციული და ეყრდნობოდა რეჟისორის დრამად და სერიოზულად მოფიქრებულ, მტკიცედ გამართულ კასადს. სადაც ყველა ელემენტი ერთმანეთს განსაზღვრავდა და ურთიერთს იყო გადაჯაჭვული. ეს იყო საკონცერტო-სადადგო სანახაობათა რეჟისურის ნათელი მაგალითი.

მეორე უდიდესი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოვლენაა, რომელმაც უაღრესად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საბჭოთა ხალხის ცხოვრებაში, იყო საბჭოთა კავშირის და მოკავშირე რესპუბლიკების კონსტიტუციების მიღება. პლენუმი მიმდინარეობდა სწორედ კონსტიტუციის მიღების წლისთავზე, რაც გმირული შრომითა და შემოქმედებითი წარმატებით აღნიშნა საბჭოთა ხალხმა და ეს ვარემოება კიდევ უფრო ზრდის და ამაღლებს პასუხისმგებლობას ხალხისა და ხელოვნების წინაშე.

მომხსენებელმა დიდი მნიშვნელობა მიანიჭა მარჯანიშვილას სახელობის თეატრისა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრის გახსნას მსკოვში, რუსთაველის სახელობის თეატრის მონაწილეობას ბელგარადის საერთაშორისო ფესტივალზე, გრიბოედოვის სახ. თეატრის მიერ გამართულ სპექტაკლებს ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებში, ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. დრამატული თეატრის წარმატებით გამოვლენის თბილისის მაყურებელთა წინაშე. ეს არის ისეთი მოვლენები, რომლებიც ერთი რომელიმე თეატრის „საკუთრება“ კი არ არის მხოლოდ, არამედ დამახასიათებელია საერთოდ ქართული თეატრის შემოქმედებითი პროცესისათვის.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მე-50 წლისთავისადმი მიძღვნილი სპექტაკლებიდან მომხსენებელი გამოყოფს რეჟისორ იური კაკულიას მიერ გორის თეატრის სცენაზე განხორციელებულ ა. ფადეევის „ახალგაზრდა გვარდიას“. ამ სპექტაკლმა ცნობილი საბჭოთა რეჟისორის ა. პომპოვის სახ. მედალი დაიმსახურა სამხედრო-პატრიოტულ თემაზე შექმნილ ნაწარმოებთა შორის.



სექტაკლი გამოირჩევა მძაფრი შინაგანი დინამიზმით, რასაც განაპირობებს მოქმედების უჩვეულოდ დაძაბული რიტმი. ასევე რიტმი გმირების გარეგნული და ფსიქოლოგიური ცხოვრებისა. მხატვარ შ. ხუციშვილის გონება-მახვილური სცენოგრაფია ამ ცხოვრების იმ-გვარ სიუჟეტს ქმნის, რომ ძალუწუნებურად ყველაფერი ადამიანის დაქიმული ნერვს და კუნთს უქირავს. ამან საშუალება მისცა რეჟისორს, არა მხოლოდ პლასტიკურად შეტყვევოს სცენები შეექმნა, არამედ ერთგვარი სიმბოლური ხასიათის კომპოზიციაც. რეჟისორის გაბედულ, საკმაოდ მხატვრულ რისკზე აგებული მეტაფორები, მსახიობთა გულწრფელი ვატაცება ახალგაზრდა გვარდიელთა ცხოვრებით ქმნის ამაღლებულ პოეტურ სექტაკლს.

საიუბილეო დღეებში მარჯანიშვილის თეატრმა წარმოადგინა ი. გარუჩავას და პ. ხოტიაშვილის „შენი მიწა“, რომელიც აცოცხლებს სამამულიო ომისდროინდელ ქართველი ხალხის ყოფას, როცა ერთმანეთს უპირისპირდება ორი გრძნობა — სამშობლო მიწის სიყვარული და სიყვარული მოყვასისადმი, რომელმაც უმძიმესი შედეგია დაუშვა ქვეყნის წინაშე. ეს სექტაკლი, რომლის ავტორია ნ. გაჩავა, გამოირჩევა მკაცრი სისადავით, გარეგნული სიმშვიდით, სცენური გადაწყვეტითა და მსახიობთა შერჩევის თვალსაზრისით. მსახიობთა ანსამბლიდან განსაკუთრებით გამოირჩევა კ. დაუშვილი. ეს მართალი, შინაგანად ყოველთვის სავსე მსახიობი, რომელიც მოხუცი სვანის ნაშვილ სახეს ქმნის. ყველაფერი მის შესრულებაში ნაღვლილი, ცხოვრებისეული, ადამიანურად გასაგები და ახლობელია. პიესის სენტიმენტალური მოტივები დაძლეულია თ. ხხირტლაძის და მ. გორგლაძის შესრულების ამგვარივე მანერით. ახსილადვე, უპრეტენზიოლბობამ, ერთგვარმა შინაგანმა მონუმენტურობამ ეს პიესა ცხოვრების სუნთქვით აავსო და სასიცოცხლო სული შთაბერა.

რუსთაველის თეატრმა თავისი არჩევანი ე. გაბრილოვიჩისა და ი. რაიზმანის გახმაურებულ კანოცენტრზე „ჩენი თანამედროვე“ შეაჩერა და მისი ქართული ვარიანტი უჩვენა მაყურებელს. სექტაკლის ნაკლოვანება ერთად მომხსენებელმა აღნიშნა ის დადებითი მომენტი, ის მნიშვნელოვანი იდეა, რაც ნ. ხატისკაცი-სა და რ. ხატურუას სექტაკლს უღვევს საფუძვლად. კერძოდ — სახეობთა ადამიანის, კომუნისტის პირადი პასუხისმგებლობის გრძნობა იმ საზოგადოებრივი, ადამიანურ წინეობის წინაშე, რაც საზოგადოებას აცოცხლებს, ის, რაც მას აყალიბებს როგორც სოციალურ მოვლენას.

თბილისში მოწყობილი დიდი ოქტომბრის რევოლუციისადმი მიძღვნილი საუკეთესო სექტაკლების დათვალეირებაზე ქუთაისის ლ. მენსხიშვილის სახ. თეატრმა ორი სექტაკლი უჩვენა დედაქალაქის მაყურებელს ვ. იაქაშვილის „პორტოუნტის იქით“ და მ. შატროვის „ექვსი ივლისი“.

თეატრის მთავარი რეჟისორი გიორგი ქავთარაძე თანამედროვე ქართველ რეჟისორთაგან გამოირჩევა თემისა და იდეის აქტუალობით. იმის უნარი, რომ უშუალოდ გარჩიოს სადღევს ნაშვილი მნიშვნელობა და სად მოჩვენებითი. ამ თვალსაზრისით, მის მიერ დადგმული მ. შატროვის პიესა უაღრესად სანერგულია; მრავალი რთული პრობლემა იდგა რეჟისორის წინაშე. ჭერ ერთი, პიესაში დახატული ისტორიული პერსონაჟების განხორციელების შესანიშნავი ტრადიცია არსებობს და ძნელია გაუძლიერო ცოლუნებას, რომ ერთგვარი იმიტაცია არ მოხდეს. მეორეს მხრივ, შეუძლებელია არ გავითვალისწინო ეს ტრადიცია, რადგან იგი დიდ ცხოვრებისეულ და შემოქმედებით გამოცდილებას ეყრდნობა. და ბოლოს — ქართული თეატრის რეპერტუარი ისე აიწყო, რომ უკანასკნელი სამი ათეული წლის მანძილზე დიდი ბელადის ლენინის სახე ჩვენს სცენაზე არ განხორციელებულა. მიუხედავად ყოველივე ამისა, რეჟისორმა მაინც დასძლია ეს სიძნელეები.

არანაკლები სიძნელეები წინაშე იდგა ლენინის როლის შემსრულებელი მსახიობი დ. დვალისფილი, რომელიც სცენაზე გამოჩენისთანავე ცდილობს სწრაფად დახატოს ლენინის გარეგნული სახე. ჩქარობს დაგვარწმუნოს სცენური პორტრეტის მსგავსებაში, მაგრამ შემდეგ მსახიობის გულწრფელი აქტიორული თამაში, შინაგანი სიმტკიცე და სისუფთავე, სწორი ინფორმაცია როლისა, მსახიობისათვის ბუნების მიერ მინიჭებული ადამიანური სითბო და უშუალოდ უდავოდ კარგა და საგულისხმო ეფექტს იძლევა. ის, რასაც ამ სექტაკლში ვხედავთ, სარწმუნოა და გასაგები როგორც ისტორიული, ასევე წმინდა ადამიანური თვალსაზრისით.

შემდეგ ნ. გურაბანიძე დამარაკობს სარეპერტუარო პოლიტიკის საკითხებზე და აღნიშნავს:

— 1977-78 წ. წ. სეზონის სარეპერტუარო გეგმა კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრმა 60% -ით განხორციელა, რაც უხადია არ არის კარგი მაჩვენებელი, მაგრამ იგი შეიძლება ფენომენალურ მიღწევად ჩაითვალოს მუსიკალური კომედიისა და რუსთაველის სახ. თეატრების ფონზე. მუსიკალური კომედიის თეატრმა დამტკიცებული რეპერტუარის მინიმუმი შესარულა. რუსთაველის თეატრმა კი 6 დღეამდინ მხოლოდ ერთი გა-



ნახორცილა. საერთოდ, ამ თეატრმა თავის ორივე სცენაზე მხოლოდ 5 პრემიერა უჩვენა, რაც სრულიადაც არ შეესაბამება მის პოტენციურ შესაძლებლობებს. თეატრს საკმარისი დრო აქვს იმისათვის, რომ სერიოზულად და მეცნიერულად, პრაქტიკულად და შემოქმედებითად მიუღდეს რეპერტუარის შედგენას, არ დაუმორჩილოს ეს სახელმწიფოებრივი საქმე თავისუფალ იმპროვიზაციას.

მომხსენებელმა განსაკუთრებული ყურადღება გაამახვილა პერიფერიულ თეატრებზე, სადაც თავდადებით მუშაობენ რეჟისორები და მსახიობები, მხნედ იტანენ ყოველგვარ პირდაპირს, რაც მათ ყოველ ნაბიჯზე ხვდებათ და ძნელ პირობებში ცდილობენ შექმნან სცენური ნაწარმოებები. ამ მხრივ ენერგიულად, ძალეობის დაუზოგავად მუშაობენ ახალგაზრდა ვ. ჩი. გოგიძე, რომელმაც უკვე დაატყო თავისი ნიჭი ზუგდიდის თეატრს, ნ. ლორთქიფანიძე (თელავის თეატრში) და სხვები.

მთელი სეზონის მიმოხილვის შემდეგ მომხსენებელი შეუდგა ცალკეული ნაწარმოებების განხილვას, საოპერო თეატრთან დაკავშირებით იგი ამბობს:

— უნაასკნელ სეზონში თავდავიწყებით, ენერგიით, ერთუნიანობით შეუდგა გ. ალექსიძე ერთ დროს სახელგანთქანი ქართული ბალეტის აღორძინებას. წამყვანი სოლისტების აუტანელი სიმცირე, კორდებალეტის დაშლილი მექანიზმი, რეპერტუარის სიმცირე, წარმოუდგენელი სიძნელეების წინაშე აყენებდა ახალგაზრდა ბალეტმეხსენარს. ნელ-ნელა, მაგრამ მტკიცედ დაუაყენა ფეხზე ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით კორდებალეტი, ახალგაზრდა სოლისტებთან და ბალერინებთან მუშაობამაც თავისი ნაყოფი გამოიღო.

გასულ სეზონში გ. ალექსიძის დადებით ორი ბალეტი ნახა მაყურებელმა: ს. ცინცაძის „სვანური ლეგენდა“ და რ. გაბიჩაძის „მედეა“. ამგვარად, ქართველ კომპოზიტორებთან შემოქმედებით თანაშრომლობის შედეგად უნაასკნელ ოთხ წელიწადში მან შექმნა ოთხი ახალი ნაწარმოები. გ. ალექსიძემ გვაჩვენა, რომ მას არა მარტო ძალღმს. ვ. სიუჟეტური ბალეტების დადგმა, არამედ, და ეს არის მთავარი, ქართული ქორეოგრაფიის შემდგომი განვითარებისათვის მას, განსაცვიფრებელ მუსიკალობასთან ერთად, აქვს გრძნობა ცოცხალი მოქმედების გადატანისა პალსტიკაში და ქორეოგრაფიული პოლიფონიის ენით გადმოგვცემს შინაარსს. ასეთი დასკვნა ახალ ზორიონტებს შლის ქართული ბალეტის წინაშე. ერთი მხრივ კლასიკური ბალეტის რეპერტუარის შექმნით, სადაც უცვლელი რჩება საუკუნეებითა და ტრადიციებით ნაკარნახევი „წმინდა ენა“ და მეო-

რე მხრივ, ახალი საბალეტო ლექსიკის გაშრობა შეეძება ახალი რეპერტუარის საფუძველზე.

ასეთივე დიდი შეფასება მისცა მომხსენებელმა გ. მედიას მიერ მუსიკალური კომედიის თეატრში დადგმულ ო. თაქთაქიშვილის „მუსუსუს“ და „ორ გაჩანჩქს“. ისინი ერთგვარად აჯამებენ რეჟისორის მიერ მუსიკალური კომედიის თეატრში განვლილ ექსპერიმენტულ ძიებებს და ამავე დროს შეიცავენ ახალ თვისებებსაც, რაც აკლდა რეჟისორის წინა ნაშუქვებებს. კარძოდ, შეიცავს ცხოველმყოფელობას, მსხვილ სცენურ ფორმათა დრამატიზმს, ხალი-სიან, ჩქვეფარე იუმორს და ხალხურ ნაკადს.

მარჯანიშვილის თეატრის ორი სპექტაკლი იქცევა ყურადღებას: მ. ელიოზიშვილის „ბერაკონი“ და სოფოკლეს „იდიამოს მეფე“.

მ. ელიოზიშვილის „ბერაკონი“ დიდი ხანი ელოდა თავის სცენურ სიცოცხლეს. მხოლოდ რ. შირცხულავა, რომელსაც საერთოდ სჩვევია გულდინჯი და გონიერული მუშაობა ქართველ ავტორებთან, მოეცა ამ პიესას საკარგისი ყურადღებით და სიყვარულით. პიესისი ბევრი გონებასაზვიადური სცენები, კლამბურები, სიტყვების თამაში, პარალელური ამბები, სადაც ერთმანეთს ენაცვლება სახე და ნიღაბი, რეალობა და თამაში. მასში არსებითი მნიშვნელობის სიცოცხლის ნაკადი სჩქევს. რ. შირცხულავამ ამ ზღვა მასალიდან პიესის სცენური ვარა-ნტი შექმნა. ეს სპექტაკლი ხალხური თამაშობების სიბრძნითა და გულმტარყვილობითაა სავსე. მასში არა მხოლოდ მარჯანიშვილის თეატრია გამჟღავნებული, არამედ თვით ქართველი ხალხის თეატრალიზა, მისი განსაცვიფრებელი უნარი თეატრალური და პოეტური გარდასახვებისა, რომელიც მას ისტორიული ძნელბედობის უამს შეელოდა. მ. ელიოზიშვილმა და რ. შირცხულავამ გვიჩვენეს, რომ ქართველი ხალხის გენიამ შექმნა არა მხოლოდ გენიალური სიმღერები და განსაცვიფრებელი ლექსები, არამედ ნამდვილი თეატრალური ფორმები, თეატრალური ნიღბები, რომლებიც საუკუნეების სიღრმეში გამოკრისტალდნენ, ეს ყველაფერი სცენაზე მოწოდებულია მსახიობთა ჩინებულთი თამაშით, სადაც განსაკუთრებით გამოიჩინევა გ. ბერაკიშვილის და ს. ჭიაურელიის გემ-მარტივ ოსტატობით შექმნილი სახეები. რამდენი გულმტარყვილობა, სიწმინდე, თავდაბლობა, სხალხივ მოედინება სცენიდან!

სოფოკლეს „იდიამოს მეფე“-ს განსაკუთრებით ცხოველმყოფელი ინტერესი გამოიწვია ჩვენს საზოგადოებაში. გ. ლორთქიფანიძისა და თ. მესხის ეს სპექტაკლი ითვალისწინებს ქართული თეატრის გამოცდილებას და ამავე დროს წარმოადგენს ამ პიესის თავისთავადი ინტერპრეტაციის ნიმუშსაც. სპექტაკლის რეჟისურა მკაცრია, კონ-



ცენტრირებული, მიმართულია ოიდიპოს — ოთარ მეღვინეთუხუცესის ტრადიციული სიცოცხლის ყოველი უმოთვარესი პერიპეტეის გამოვლინებისაკენ

მეტად ეფექტურია პიესის დასაწყისი; ნაცრისფერ ფონზე განლაგებული ნატრისფერ სამოელში გახვეულია ჟორო, ი. კეკეაშვილის ტრაგიკული ქორალის ფონზე, სადაც უკვე ისმის განწირულობის საბედისწერო სმები, ამოძრავდება, აღელდება, ტალღებად დაიშლება და შეერთდება, რათა გვიჩვენოს საღისის ფიზიკური განადგურებისაგან მიეცნებული სიმწარე და საშინელება. ამგვარი მძაფრი აქორდული მოქარობა და ხმა ერთვება სპექტაკლს კულმინაციურ მომენტში, რათა უფრო გამოიკვეთოს მათი ტრაგიკული წინასარი. ოთარ მეღვინეთუხუცესი ოიდიპოსის ეს ძლიერი, შეუღრტეული და გონიერი ახალგაზრდა მცვე — შეუბრალებელი, სულისმტანჯველი თანმიმდევრობით ეძებს სიმართლეს. ეს არის ამ სახის ძირითადი და განმსაზღვრელი მომენტი, რომელიც საფუძვლად უდევს სპექტაკლის კონცეპციას. სიმართლე ძნელი მისაწვდომია, ძნელია მისი შეცნობა, განსაკუთრებით ოიდიპოსისათვის, ვინაიდან ეს სიმართლე მესი ბედისწერაა. დიდი აქტიორული ძალით, ტემპერამენტითაა გათამაშებული ტირენიასა და ოიდიპოსის შეჯახების სცენა. აქ ირაკლი უჩანეიშვილის ტირენია ო. მეღვინეთუხუცესის ღირბეული და თანატოლი პარტნიორია. უჩანეიშვილი ახლებურად ხსნის ამ სახეს. მისი ტირენია ისეთივე ტრაგიკული გვირია, როგორც ოიდიპოსი. იმიტომ, რომ სიმართლის ცოდნა მხოლოდ ძნელი, წარმოუდგენლად მტანჯველი სიმართლე მისთვისაც ბედისწერად ქცეულია. ამიტომ ოიდიპოსთან შებლა საკუთარ ბედისწერასთან შეიძლება უღრის. გასაგებია რეჟისორის მშვენიერი მეტაფორა: გაძევებული ტირენიას წინ მოწყვებით დაეშვა უხეში, მსხვილი თოკისაგან მოქსოვილი ბადე — სიმართლე დატყვევებულია, იგი დევნილია, შებოჭილია, მაგრამ მისი მარცვლები უკვე დედაც ოიდიპოსის სულის სიღრმეში და აქედან მოყოლებული ო. მეღვინეთუხუცესი — ოიდიპოსი დიდი ძალით და ტემპერამენტით მიიღებს სიმართლისაკენ. ამ როლში ისეთი დიდი ნაბიჯი და ძალა სჩანს მსახიობებისა, რომ გამარჯვება მისი ტალანტის მხარეა.

ნ. გურაბანიძის მიმოხილვამ გვჩვენა, რომ მართალია, ვანელილ სეზონში ქართულ თეატრს მრავალი მიღწევა ჰქონდა, მაგრამ გადასაწყვეტი პრობლემაც ბევრი აქვს. ამიტომ ახალი სეზონის ღირბეულად წარმართვისათვის ყოველი საშუალება უნდა გამოვიყენოთ.

თეატრალური სასოგადოების თემქლდომარემ დიმიტრა ალექსიძემ მოხსენებაში „რეჟისორთა კადრების აღზრდისა და მათთან მუშაობის გაუმჯობესების შესახებ“ ილაპარაკა რეჟისორის ადგილზე თანამედროვე თეატრში. მან აღნიშნა, რომ თეატრალური ხელოვნების განვითარების ამოცანები კომპლექსურად განიხილება, — დრამატურგია, რეჟისურა და აქტიორული ხელოვნება ერთმანეთისაგან განუყოფელია. ისინი ერთობლივად განაპირობებენ თეატრის აღმავლობას. მაგრამ, დასძენს იგი, ამჟამად დრომ ამ სამთავან რეჟისორს პრობლემა წინაშეაგდებ წამოაწვია. ეს პრობლემა არაა ახალი, მაგრამ ჩვენი თეატრის დღევანდელ და ხვალისდელ დღეზე ფიქრი ამახვილებს მას და მოვალე ვართ დრამად, სტილიზაციად და სრულიად ობიექტურად განვიხილოთ მისი მტკიცეული საკითხებია. ის, ვისაც თეატრი უყვარს და მის ხვალისდელ დღეზე ფიქრებს, არ შეიძლება არ აღელდებდეს იმათი ბედი, ვინც ჩვენს მერე უნდა ზიადოს თეატრის მძიმე ჭაპანი.

ორმოცი წლის წინათ, ამბოხს მომხსენებელი, მოწვეული იქნა რეჟისორთა საკავშირეო ყრილობა, რომელმაც განისილა ახალგაზრდა თაობის აღზრდის მეტად დიდმნიშვნელოვანი პრობლემა. მაშინ საუბარი იყო იმაზე, თუ როგორ გაზარდა რეჟისორის როლი თანამედროვე თეატრში, რომ რეჟისორის სახელთანაა დაკავშირებული თანამედროვე თეატრის შემოქმედებითი მიღწევები, მის ხელთაა სარეპერტუარო პოლიტიკა, კოლექტივის შემოქმედებითი ზრდის პერსპექტივები, ახალგაზრდა აქტიორთა დაოსტატება და დაწინაურება, რეჟისორი დიდ როლს ასრულებს თეთ დრამატურგის განვითარების საქმეშიც, განუწყვეტლად ფიქრობს მყურებულზე. მის იდეურ-ესთეტიკურ, წესობრივ და მოქალაქეობრივ აღზრდაზე, თეატრისა და მყურებლის მუღამე მჭიდრო ურთიერთობაზე.

ორატორი ყურადღებას ამახვილებს კვალიფიციორი, თეორიული ცოდნითა და პრაქტიკული გამოცდილებით აღჭურვილ რეჟისორთა ახალი თაობის აღზრდის საკითხებზე და ლაპარაკობს იმ არსებით ნაყოფანებებზე, რომელნიც რატომადღე ჰერ კიდევ გადაუღახავი ჩჩნება. სათანადო პირობების გარეშე, — ამბობს იგი, — შეუძლებელია აღზრდა კვალიფიციორი რეჟისორის, რომელსაც თეატრში მისვლისთანავე შეეძლება წარმატებით მუშაობა, ინსტიტუტში მიღებული თეორიული ცოდნის პრაქტიკული გამოყენება. თეატრალურ ინსტიტუტში რეჟისორს ვზრდით ისე, რომ მისი პრაქტიკული წვრთნისთვის საჭირო პირობები არ გაგაჩნდია, — არ არის ლამობატორია, არ არის საგანგებო დანადგარი. ინსტიტუტის მუშაობაც ღიდად აბრკა-



ლებს ექსპერიმენტული სცენის უქონლობა. ასეთი სცენის გარეშე კი სრულფასოვანი აღმართ-დღეობითი მუშაობის ჩატარება თითქმის შეუძლებელია.

დღეს რეჟისორის პროფესია — ამბობს ორატორი — უფარესად გართულდა, წარმოუდგენლად მრავალფეროვანი გახდა თეატრის შემადგენელი კომპონენტები, გაფართოვდა მისი შემოქმედებითი დიაპაზონი. თეატრის ანსამბლში ხელოვნების სხვადასხვა დარგებთან ერთად დღე-დღეობით დაიჭირა ტექნიკის უკანასკნელმა მიღწევებმა. ამასთან ერთად, თანამედროვე რეჟისორისათვის საკმარისი აღარ არის სპექტაკლის კომპონენტთა ცოდნა, მას ამ კომპონენტთა მარ-მონიული უტრუსების უნარიც უნდა გააჩნდეს. პროფესიულ ცოდნასთან ერთად მას მაღალი კულტურა, ფართო განათლება, დაუმრეტელი ფანტაზია, სიასლის გრძნობა და გამომგონებლის უნარი ესაჭიროება. ყველაფერი ეს თავისთავად განუწყვეტილი გულმოდგინე მუშაობით შეიძინება. რეჟისორის პროფესია ერთ დღენზე როდია გაჩერებული, იგი ცხოვრებასთან ერთად ვითარდება და რეჟისორი განვითარების ამ პროცესს არ უნდა ჩამორჩეს.

მომხსენებელი შევისო რეპერტუარის პრობლემას და აღნიშნა, რომ ძირითადად თანამედროვე თეატრი უნდა ეყრდნობოდეს ეროვნულ დრამატურგიას და უპირატესად თანამედროვე დრამატურგიას. მაგალითად, საინტერესო შედეგებს ვებზულობთ დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებების ინსცენირებებით. ეს ექსპერიმენტები გვაძლევს ახალ თეატრალურ ფორმებს. ასევე კარგია შექსპირი, ბოზარში, მაგრამ უნდა გვყავდეს საკუთარი, თანამედროვე დრამატურგები. როდესაც დრამატურგი თეატრისათვის პიესას დაწერს, მერ თეატრმა მას ხელი კი არ უნდა აჭრას, არამედ თავისად უნდა გაიხადოს, რაც თეატრს თავის განუყოფრებელ სახეს და შინაარსს მისცემს. დღეს კი, სამწუხაროდ, ასე როდი ხდება, ერთ ასე თუ ისე, წარმატებულ პიესას ყველა თეატრი დამს, ერთდებთან რისკსა და იოლი ფასით მიღან. ყოველ თეატრს უნდა უყვოდეს თავისი დრამატურგი, ისევე როგორც თავისი რეჟისორი. მომხსენებელს განსაკუთრებით გაუმართლებლად მიაჩნია რეჟისორთა სშირი ცვალებადობა. რა სიყვითე შეიძლება მოჰყვეს იმას, ამბობს ორატორი, რომ რეჟისორი ერთ წელს მუშაობს ფილში, მეორე წელს — სოხუმში, შემდეგ ბათუმში, თელავში, ჭიათურაში თუ მახარაძეში, თეატრისა და მსახიობების გაცნობასაც ვერ ასწრებს, რომ უკვე სხვაგან გადაჰყავთ. რეჟისორის ასეთი სირბილი თეატრიდან თეატრში აქვეითებს არა მარტო რეჟისორის პროფესიონალიზმს, არამედ თეატრსაც უკარგავს შემოქმედებით სახეს. რეჟისორმა ერთ ადგილზე უნდა მოიკიდოს ფე-

ხი, რათა თავისი შემოქმედებით მიზნებზე სრულად გაამდევნოს და თეატრსაც გარკვეულნი, თავისთავადი სახე შეუქმნას. დიმიტრი ალექსიძე ამის საუკეთესო მაგალითად ასახელებს პანცევისის თეატრს. მისი მთავარი რეჟისორი მილტინისი მეთად საინტერესო ხელოვანია. იგი არსად არ მოგზაურობს და იმ ხნის განმავლობაში, რაც ამ თეატრშია, ნამდვილად ნიჭიერი პროფესიონალი კოლექტივი შექმნა.

შეტბის თეატრი, რომელსაც ბევრს ვედავებოლით, პოპულარული გახდა. ამის ერთ-ერთი მიზეზი, აღნაათ, ისიც ვახლავთ, რომ თეატრს, აი უკვე მესუთე ხელწონია, ერთი რეჟისორი ხელმძღვანელობს, იგი კარგად თანამშრომლობს ახალთადა დრამატურგებთან. ეს თეატრი სწოთქავს თანამედროვეობით, დღევანდელი დღით.

ორატორი საგანგებოდ შეჩერდა ახალგაზრდა მსახიობთა მდგომარეობაზე და გულისხმობილი აღნიშნა, რომ ჩვენი თეატრები ყოველთვის არ ზრუნავდნენ თავიანთ ზვალისდელ დღეზე. ამას წინათ შემთხვევა გეკონდა შეგვესწავლა თუ როგორი ყურადღება ექცეოდა თბილისის წაჰყვან თეატრებში ახალგაზრდა მსახიობებთან მუშაობას, მათს შემოქმედებით დატვირთვას, და გამოირკვა, რომ მათ კოლექტივებში ოცდაათ წლამდე ასაკის არცერთი მსახიობი არ არის. ეს დიდად დამაფიქრებელი ვითარებაა.

მომხსენებელი ყურადღებას ამახვილებს სასცენო მენტყველების საკითხებზე და აღნიშნავს, რომ კუთხიდან სშირად ისმის გაუმართავი ფრაზები, სტენიური დიალექტები. უსწორი აზრობრივი მახვილები. რეჟისორი უნდა უფრთხილდებოდეს ენის სიწმინდეს, არ უნდა დაუშვას ენობრივი ნორმებიდან ოდნავი გადახვევაც კი. ჩვენი დღივი წინაპრები ქართული თეატრის უპირველეს მისიას მაყურებლის პატრიოტულ აღზრდასა და მშობლიური ენის მოვლაში ხელავდნენ. ეს სასახლო ტრადიცია აქტუალობასა და მნიშვნელობას დღესაც არ ჰკარგავს.

კიდევ ერთ მნიშვნელოვან საკითხზე ილაპარაკა დიმიტრი ალექსიძემ. ეს არის სპექტაკლების თეატრე უფსაცისის საკითხი, საჭიროა — ამბობს იგი — ყველა კარგი სპექტაკლი გადავიღოთ, შევქმნათ ერთგვარი ფილმოტკვა, რომელიც დროთა განმავლობაში გადაიქცევა ქართული თეატრის ისტორიად. რამდენი რეჟისორი და მსახიობი წავიდა ისე, რომ მათზე არაფერი დარჩა. ეს არ უნდა გავიმეოროთ, უნდა შევქმნათ აქტორების და რეჟისორების პორტრეტები, ფილმი-სპექტაკლები.

და ბოლოს, დიმიტრი ალექსიძემ გამოთქვა სურვილი, რომ სისტემატურად შეიკრიბონ ქართველი რეჟისორები, მსახიობები, თეატრალური მოღვაწეები და ისაუბრონ ჩვენი ეროვნული თეატრის პრობლემებზე. სექციაური მუშაობით,





ერთმანეთისათვის გამოცდილების გაზიარებით გაცილებით იოლად გადაიჭრება ქართული თეატრის ყველა მტკივნეული საკითხი

დ. აღექვიძის თანამოსხენების შემდეგ იწყება კამათი.

კამათში მონაწილეობა მიიღეს შ. რუსთაველის სახელობის თეატრის დირექტორმა პაპანი ბაძრაძემ, სოსუმის გ. ჭანბას სახელობის თეატრის ქართული დარბაზის მთავარმა რეჟისორმა ღმერთი ცინსპარნიშვილმა, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ფხვანეთის განყოფილების თავმჯდომარემ ზენო პალანდიამ, რეჟისორმა ლეონი პაქსაშვილმა, კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა და დირექტორმა გიბა ლორთქიფანიძემ, შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის რექტორმა ეთერი გუგუშვილმა, ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახელობის თეატრის დირექტორმა ლევან ლონტამა, საქართველოს კულტურის სამინისტროს თეატრების განყოფილების უფროსმა ალექსანდრე შალუბაძემ. მან, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების სამხრეთ ოსეთის განყოფილების თავმჯდომარემ ზაზინაზ ჩაბიძემ. მათ ილაპარაკეს გასული სეზონის შედეგებზე, მომავალ გეგმებზე და პერიფერიული თეატრების შემოქმედებითი ცხოვრების აქტუალურ საკითხებზე. გიგა ლორთქიფანიძემ თავის სიტყვაში დიდი ადგილი დაუთმო კინოსტუდია „ქართულ ფილმთან“ არსებულ თეატრალურ სახელოსნოს სექტაკლებს, რომელსაც რესპუბლიკის სახ. არტისტი, რეჟისორი მ. თუმანიშვილი ხელმძღვანელობს. გ. ლორთქიფანიძის აზრით, ეს არის უადრესად საინტერესო კოლექტივი, სადაც უმაღლეს დონეზეა დაყენებული აქტიორის აღზრდის საკითხი. გ. ლორთქიფანიძემ ილაპარაკა ახალგაზრდობის თეატრში მიღების საკითხზეც. სადღეისოდ მარჯანიშვილის თეატრში არ არის ახალგაზრდობა და ისეთი მდგომარეობაა შექმნილი, რომ უახლოეს ათ წელიწადში თეატრი ვერცერთ ახალგაზრდა მსახიობს ვერ შიიღებს. ეს კი სასიკეთოს არაფერს გვიქადისო. ერთადერთ გამოსავალს ორატორი ფილიალის ჩამოყალიბებაში ხედავს. ახალგაზრდებთან მუშაობის საკითხებზე ილაპარაკა ეთერი გუგუშვილმაც. მან აღნიშნა რომ თეატრების დღევანდელი მდგომარეობა გამოწვეულია კადრების არასწორი განაწილებით. უფრო სწორად, იმით, რომ ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ ახალგაზრდები საკუთარი სურვილებისა და პრეტენზიების მიხედვით ეწყობიან თეატრებში. რაიონში გაგვანდომილ ახალგაზრდებს მალე დედაქალაქის თეატრებში შევხვდებით, ისინი თბილისის თეატრებში შტატგარეშე თანამშრომლობას

ამკობინებენ პერიფერიის თეატრებში და მთელი დატვირთვით მუშაობს. ეს გარემოება მათს პროფესიულ დისკვალიფიკაციას იწვევს. სწორედ ეს გარემოება არის გათვალისწინებული მ. თუმანიშვილის თეატრში. იქ განაგრძობენ სწავლას, იქ გრძელდება მუშაობა სასცენო მოძრაობაზე, მეტყველებაზე, ზრუნავენ საერთო განათლებაზე.

ლევან ლონტამა გამოთქვა ბათუმის პარტიული ხელმძღვანელობის და თეატრის სურვილი, რომ მომავალ წელს ქართული თეატრის დღე აღინიშნოს ბათუმში, რადგანაც ეს წელი მათთვის საიუბილეოა. 1979 წელს სრულდება ბათუმში ქართული თეატრის არსებობის 100 წლისთავი.

ალ. შალუტაშვილმა ილაპარაკა სექტაკლების ფირზე გადაღების აუცილებლობაზე.

ბლენუმის მუშაობაში მონაწილეობდა და სიტყვა წარმოთქვა საქართველოს კ კულტურის განყოფილების გამგის მოადგილემ თინა გიგაშვილმა.

ბლენუმმა შეიმუშავა პრაქტიკული ღონისძიებები.



# ქუთაისის თეატრის საგანსტროლო საექსპლემენტის განხილვა

თული თეატრის განვითარება ეროვნული მატურის გარეშე. ამ მხრივ დ. ალექსიძემ მოიწონა ქუთაისელთა მიერ კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენას“ განხორციელება სცენაზე, მაგრამ უსაყვედურა შილდერის „უჩაღების“ არასახარბილო დონეზე წარმოდგენა. ეს სექტაკლი თეატრის მარცხად მიიჩნია, ვინაიდან დამდგემლმა რეჟისორმა ამირან ფვანიამ პიესას ვერ მოუძებნა სწორი ინტერპრეტაცია, ვერ ამოხსნა იგი თანადროული თეატრის დავითი.

ქუთაისის თეატრის საგანსტროლო სექტაკლების გამო მოხსენებით გამოვიდა შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორი, თეატრპედაგოგი მანდილიძე კიკნაძე. იგი აწვდის:

— საკითხი, რომლის გამოც თავი მოვიყარეთ, ებება არა მარტო ქუთაისის თეატრს, ვინაიდან მთელი რიგი პრობლემები თანამედროვეობა განუაზოგადოთ და განვიხილოთ მთელი ქართული თეატრის ასპექტით. ასეთი დიდი ინტერესი, რომელიც ჩვენმა დელეგაციამ გამოიჩინა ქუთაისის თეატრისადმი, დიდი ხანია არ ყოფილა, მაგრამ დიდი გულისტკივილით უნდა ვთქვა, რომ თეატრალურ წრეებში ეს ინტერესი ისე რელიეფურად არ შეუღწევია, არ იგრძნობა და ამის დადასტურება ჩვენი დღევანდელი შეგრება.

ჩვენი შეზღუდული ხშირად ჩივიან, რომ თეატრების რეპერტუარში არ არის ქართული პიესები, არ არის ორიგინალური დრამატურგია. ამ მხრივ ეს ბრალდება მოხსნილია — ქუთაისის თეატრმა გვაჩვენა მაგალითი, რომ იგი ძირითადად ქართულ რეპერტუარს ეყრდნობა.

უნდა ითქვას, რომ ის რეპერტუარი, რომელიც ამ თეატრმა წარმოადგინა, სასხეობის საქმარისი აღმოჩნდა, რათა დავინახოთ ეს თეატრი მის ყველა განყოფილებაში: რეჟისურა, აქტიორული ხელოვნება, სარეპერტუარო ორიენტაცია, კულტურა, დეკორაცია, მხატვრობა, მუსიკა, ტექნიკური და ორგანიზაციული მხარე.

როგორც ჩემთვის, ისე ყველასათვის ნათელია, რომ დღეს ქუთაისის თეატრი ჩვენი რესპუბლიკის ერთ-ერთი ძლიერი შემოქმედებითი კოლექტივია, რომელსაც შეუძლია მეტად რთული შემოქმედებითი პრობლემების გადაწყვეტა, ან ზოგიერთი პრობლემის დასა და ზარუნვა მომავალში მის გადაწყვეტაზე. ეს არის კოლექტივი, რომელსაც შეუძლია მეტოქეობა გაუწიოს კეთილშობილურ შეჯიბრებაში ჩვენი რესპუბლიკის საუკეთესო თეატრებს. ვიცნობ ამ თეატრის ცხოვრებას — თითქმის 20 წლის მანძილზე ყველა სექტაკლი მინახავს და ქუთაისის თეატრი არა შემოქმედებითად მომწიფებული,

11 სექტემბერიდან 24 სექტემბრამდე, რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრის სცენაზე მიმდინარეობდა ლადო მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო თეატრის გახტროლები.

25 სექტემბერს თეატრალურმა საზოგადოებამ მოაწყო საგანსტროლო სექტაკლების განხილვა. შესავალი სიტყვა წარმოთქვა და ქუთაისის თეატრის გახტროლების წარმატებით დამთავრება მიულოცა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარემ, სსრკ სახალხო არტისტმა დიმიტრი ალექსიძემ. თავისი სიტყვის დასაწყისში მან განაცხადა:

— დღეს აქ შევიკრიბეთ სერიოზული სჯაბა-ასისათვის, რათა პირუთენელად, გულწრფელად ვუთხრათ ერთმეორეს სიმართლე. ჩვენ ყველას ერთი რამ გვაინტერესებს — ძალიან გვიანდა, ქუთაისის თეატრი იყოს მოწინავე თეატრი, მას ამის ყველა საშუალება აქვს.

დ. ალექსიძემ განხილვის მოწინავეთა შეახსენა პრობლემათა ის წრე, რომელიც სადღეისოდ აქტიურია ჩვენი თეატრალური ცხოვრებისათვის, რათა ამ ფონზე წარმართოს საუბარი ქუთაისის თეატრზე მსჯელობისას. მან ყურადღება გაამახვილა მეტყველების კულტურაზე, ქართული ენის მდგომარეობაზე ჩვენს თეატრებში, შეეხო რეპერტუარის საკითხებს. დამსწრეთ მოაგონა, რომ თეატრის სული და გული არის რეპერტუარი და შეუძლებელია ქარ-



მრავალპლანიანი, მრავალ სფეროში წარმატებული, ჭრ არ მიწახვას. ქუთაისის თეატრი ამჟამად, როგორც იტყვიან, კარგ ფორმაში იმყოფება, მიუხედავად იმისა, რომ მე მაქვს შენიშვნები, ძალიან სერიოზული პრეტენზიები.

დავოწყობ რეპერტუარით. ყველამ იცის, რომ რეპერტუარი განსაზღვრავს თეატრის გზას, მის ორიენტაციას. ამ მხრივ იდეალურად არის აწყობილი და განაგარიშებული ქუთაისელთა რეპერტუარი.

სხვა საკითხია, რამდენად არის ეს რეპერტუარი, პიესების ამგვარი შერჩევა მხატვრულად გამართლებული.

პირველი — ყველაზე მნიშვნელოვანი ის გახლავთ, რომ ქუთაისის თეატრმა აღნიშნული რეპერტუარიდან ბევრი რამ წარმოადგინა ისეთი, რომელიც ჩვენს რესპუბლიკაში არ დადგმულა და პირველი სიტყვა, პირველი განაცხადი მის ეუთვნის. ამ მხრივ, პირველყოფილსა, უნდა დავასახლოოთ კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მაგვინა“. ეს დიდი შემოქმედებითი ნაბეჭია. რომანის ინსცენირება თავისთავად წარმოადგენდა ურთულეს პრობლემას და მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი რამ გადაუწყვეტელი დარჩა, თეატრმა ბევრი რამ ბოლომდე ვერ მოიტანა, ეს დადგმა უთუოდ თეატრის საინტერესო სპექტაკლებს რიცხვს განეუთვნება.

აქტიორული მიღწევებიდან პირველ რიგში უნდა დავასახლოოთ შოთა პირველის ფარსმან სპარსი. შე მეგონია, რომ სპექტაკლის ეს ერთ-ერთი ყველაზე საუკეთესო მიღწევაა. გიორგი მეფისა და ფარსმან სპარსის — ამ ორი სახის დაპირისპირება ძალზე ეფექტურ, სცენურ სანახაობას ქმნის და, ამავე დროს, რთული, ეპოქის სოციალური კონფლიქტების, პოლიტიკური ვენებების გასწვრივ საშუალებებს იძლევა. მაგრამ ეს ხდება უკვე მეორე მოქმედებაში. თითქმის მთელი პირველი მოქმედება შეეწირა ექსპოზიციას, ვერ მოხერხდა ვერც სპექტაკლის კომპოზიციის დაწყება და ვერც აქტიორული ურთიერთობების დამყარება.

ამ სპექტაკლში ჩვენ გვქონდა საშუალება გვიხილა კიდევ ერთი რთული სახე მამაშვე ერისთავისა ვახტანგ მეგრელიშვილის შესრულებით. მაგრამ ამ სპექტაკლში არ უნდა იყო ის ისეთი ყვირილი, როგორც არის „აღლუდა ქეთელაურში“. ამ სპექტაკლში არის სამი-ოთხი სცენა, სადაც ხმები აღარ ჰყოფნით მსახიობებს. ალბათ, ეს იმანაც განაპირობა, რომ რუსთაველის თეატრის სცენა საკმაოდ რთული სცენაა, სადაც აუსტრეისა და მასურებლამდე სიტყვის მტანის პრობლემა ყოველთვის იდგა, მაგრამ ქუთაისის თეატრის სცენაც დაახლოებით ამგვარი ხასიათისაა. ამიტომ პირველ სპექტაკლებზე თუ არა, შემდეგ მაინც გარკვეული ტონალო-

ბა, ორიენტირი უნდა აეღო თეატრს. რეპერტუარში წუხაროდ, ვერ მოხერხდა. ამ ყვირილის, მხამალად წამოძახილების გამო სწორად არ იხმოდა აზრი, არ იხმოდა ტექსტი.

ამ სპექტაკლში ვიხილეთ ანზორ სერხაძის, ამ ნიჭიერი მსახიობის გიორგი მეფის უაღრესად რთული და მრავალპლანიანი სახე. თეატრმა მართა ორეულის გამოყვანის ხერხს, აქ ორეულები არის როგორც ერთგვარი შინაგანი მონოლოგი. მე პრინციპში ამ ხერხს არ ვიზიარებ ამ სპექტაკლისათვის, რადგან ორეულის როლი, რომელსაც დ. დვალიშვილი ნიჭიერად განასახიერებს, ამოვარდნილია სპექტაკლიდან.

გარდა მთავარი როლებისა, შეიძლება დავგვასახელებინა ზოგიერთი მსახიობი, ზოგიერთი აქტიორული მიღწევა. ასეთებია, მაგალითად, თ. კიკნაძის, ვ. ოყრეშვიძის, ე. სვანიძის მიერ შესრულებული როლები. აქვე უნდა გავისვენო მეტავორული სცენა, — როდესაც იწყება არსაკიძის ხელის მოჭრის სცენა, როცა ყველა ხელს გაიწვის მე მომკეთეო. ამ სცენაში კარგად ჩანს, ერთი მხრივ, ქვეყნის მეთაურთა, ამა ქვეყნის ძლიერთა და, მეორე მხრივ, ხალხის, უფრო სწორად, შემოქმედის ურთიერთობა, კონტაქტი. — აი, ეს საკითხი მშვენივრად და ძალზე სახიერად არის გადაწყვეტილი სპექტაკლში.

თეატრმა წარმოადგინა დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაქირვება“. ეს არის სადიპლომო სპექტაკლი ჩვენი ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულის შოთა კობახიას ჩემთვის სახაშიშველი და სახიზარული ფაქტი გახლავთ, რომ დღეს ქართული თეატრის ახალი აზროვნების სფეროში ძალიან დიდი როლი შეასრულა დავით კლდიაშვილმა, ახალი ნაკადი შემოიტანა ქართულ თეატრალურ აზროვნებაში. ეს დაიწყო ჭერ კიდევ ადრე, როდესაც მიხეილ თუმანიშვილმა „დარისანის გასაღირი“ დადგა. ასეთი რთული ძიებების პერიოდში რეჟისორის აღმოჩნდა გონიერება და ტაქტი, რომ გაეკეთებინა ის, რისი შესაძლებლობაც იყო მის პოტენციაში, მის შემოქმედებაში ამჟამად. წარმოდგენაში რამდენიმე ისეთი აქტიორული სახეა, რომელიც დაამშვენებდა ყველა სპექტაკლს. ეს საღარაძის ეკვირიწე — ურთულესი სახე, ქართულ ლიტერატურაში, ანზორ სერხაძის პორტირი, დავით დვალიშვილის ბეგლარი, მიხეილ სვანიძის ლევანი, გრიგოლ ნაცვლიშვილის რომანი და სხვები. ერთი სიტყვით, ეს არის სპექტაკლი, რომელიც ცხოვრობს თეატრის რეპერტუარში უკვე კარგა ხანია და მე მეგონია, თუ თეატრი გაუფრთხილებდა ამ სპექტაკლს, იგი კიდევ დიდხანს დარჩება. ახალგაზრდა რეჟისორის ეს პირველი განაცხადი, ვფიქრობ, ძალიან საინტერესო აღმოჩნდა.

სცენა სპექტაკლიდან „შოაშომაელობა“,  
გურამი — გ. ქავთარაძე,  
ლანჩავა — დ. დვალისვილი.



ქართული კლასიკიდან თეატრმა წარმოადგინა აგრეთვე „აღლუა ქეთელაური“ და „სტუმარ-მასხინქელი“. ორთვე ეს პოემა რომ ძნელი დასადგენელია სცენაზე. ამას ჩემი განმარტება არ უნდა. გიორგი ქავთარაძეს მრავალი წელია აწუხებს ამ ნაწარმოებების დადგმის საკითხი. „სტუმარ-მასხინქელი“ მე მიმარჩია ერთ-ერთ საუკეთესო დადგმად. აქ ყველაფერი ფაქიზად და ზუსტადაა განაგარიშებული, სცენური მოქმედება ისეა ფაქიზირებული აქტიორულ შესრულებაში, რომ არაფერი ამ სპექტაკლში შედგენილი არ არის. საქაპათოა მხოლოდ დადგმის პირველი ნაწილი. მხედველობაში მაქვს „აღლუა ქეთელაური“, რომელიც სცენურადაც და კონსტრუქციულადაც არ არის მოწესრიგებული და რაღაც კოატურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამიტომ, შეუთხვევითი არ არის, რომ მსახიობების ყვირილი ისმის, მათი ხმები სცილდება ამ რეგისტრებს, რომელსაც თვითონ სიტუაცია, მოვლენა თხოულობს. რაც მთავარია, ანარქიზტიკა „აღლუა ქეთელაური“ აქლია ფინალი. მისი გმირების შეინაგანი წინააღმდეგობა, ფაქს ძლიერი ხასიათების დაპირისპირება უფრო ვაზუალური, გარეგნული ფორმისა გამოვიდა, ვიდრე შინაგანი.

ამრიგად თეატრმა ამ კლასიკური ნაწარმოებები გვიჩვენა, რომ მას შესწევს, როგორც იტყვიან, ქალიშვილებს ძალიან დიდ კლასიკურ ნაწარმოებებს. ალბათ, ამან განაპირობა თეატრის სურვილი დაეღვა შიღერის „ყაჩაღები“. წინასწარ უნდა ვთქვა, რომ მე არ ვიზიარებ იმ აზრს, თითქოს იმის გამო, რომ ამხეტელმა დაღვა გენიალური სპექტაკლი, ამიტომ ჩვენ აღარ დაეღვამთ ამ პიესას არასოდეს. აქ ამირან ფვანას სურვილში, რომ დაეღვა სპექტაკლი და თეატრის სურვილში ეჩვენებინა იგირუსთაფელის თეატრის სცენაზე, რასაკვირველია, დასაძრახისი არაფერია. ჩვენ უნდა ვიკამათოთ იმაზე, თუ როგორ განახორციელდა ეს დადგმა. არის თუ არა ღირებული ეს ახალი

მოდერნიზაცია სპექტაკლისა? მე მინდა ვუთხრა რეჟისორს, რომ როდესაც ფოთის თეატრში დაღვა „მოძღვარი“ და „ღარისპანის გასაჭირი“ და სცადა ტრადიციისაგან განსხვავებული გააღწყვეტა მოეძებნა. წარმატება ხვდა ერთ სპექტაკლსაც და მეორესაც. ამ სპექტაკლს კი წილად არ ხვდა ასეთი წარმატება. იმიტომ, რომ რეჟისორმა ვერ გაითვალისწინა დროის მოთხოვნა, სიახლე მხოლოდ პიესის კონსტრუქტურებაში დაინახა. ავიღოთ, თუნდაც კარლ შოპრის სახე. სცენაზე გამოვიდა შესანიშნავი ახალგაზრდა, ყველა ჩვენგანი იცნობს ერ. სვანაძეს, მისი არაერთი შესანიშნავი როლი გვინახავს და როგორც კი მან დაიწყო სცენაზე ყვირილი, უკვე ვერაფერმა ვეღარ უშველა. ძალიან საქამათოა ფ. ლაპიაშვილის მიერ სპექტაკლის დეკორაციული გადაწყვეტა, კოსტიუმები, როდესაც ახეტელის სპექტაკლში სორავა კარლ-შოპრის ხალხს რევოლუციისაკენ მოუწოდებდა, არ უნდა დაგვაფიქვდეს ის სოციალ-პოლიტიკური ატმოსფერო და დრო, როცა ეს სპექტაკლი შეიქმნა: როდესაც ფაშისში გაბატონდა გერმანიაში. დღეს კი, რასაკვირველია, იგივე რევოლუციური აზრი სხვა სცენურ საშუალებებს მოითხოვდა.

„მე, ბებია, ილიკო და ილიარიონი“ ამ წელია იმდენად ხშირად იდგმება სცენაზე, რომ ქართულ თეატრში მისი განხორციელების სტრუქტურა კი შეიქმნა. როდესაც პირველად დაიდგა მარჯანიშვილის თეატრში, მაშინ ახალი მასალა იყო, ამჯერად კი ქუთაისელთა დადგმაში სიახლე არ იგრძნობა, თითქოს უკვე საღდაც გვინახავს ეს სპექტაკლი.

მსახიობებიდან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს დავით დვალისვილის ილიარიონი. ასეთი ილიარიონი ქართულ თეატრს ჭირ არ მყოლია ეს არის ყველაზე საუკეთესო ილიარიონი. ბებიახ როლის ასრულება ახალგაზრდა მსახიობი ვეა ზუტუნაშვილი. იგი არ გაჰყვა სესილია თა-

ყაიშვილის კლასიკური ბეზიას გზას და სრულიად განსხვავებული სახე შექმნა. ეს მსახიობი ვიხილეთ სხვა სპექტაკლებშიც და სასიამოვნოა, რომ იგი შემოქმედებითად ძალიან ვაზრდელია. შესანიშნავია მატარებლის სცენა, ცოტა უაროდან გადახვევა იგრძნობოდა რუსული ენის შესწავლის სცენაში. საერთოდ კი უნდა ითქვას, რომ ამ სპექტაკლში დიდი და პატარა როლი შესრულებულია მაღალ აქტიურულ დონეზე.

თეატრმა საგასტროლოდ წარმოადგინა „ექვსი ივლისი“. ეს არის ძალიან რთული, საკამათო დადგმა, მაგრამ მე მისარული ვარ, რომ თეატრმა რეჟერტურში შეიტანა მ. შატროვის ეს პიესა. არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ასახავს რევოლუციის წარსულს, ამ სპექტაკლში არის ცოცხალი რევოლუციური წარსულის ასახვის ახლებური გადაწყვეტისა. წარმოდგენაში მთავარია ლენინის სახე დ. დვალიშვილის შესრულებით. საბჭოთა ლენინიანას უდიდესი ტრადიციები აქვს. მისასაღებელია, რომ თეატრმა გულისხმიერად და მოკრძალებული დამოკიდებულება გამოიჩინა ამ თემის მიმართ.

ქუთაისის თეატრმა გვიჩვენა ალ. ჩხაიძის „შთამომავლობა“. ეს პიესა პირველად ქუთაისში დაიდგა და მიმართა ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლად. აქ მსახიობთა როლებიდან შემოძლია დავასახელო დვალიშვილის ბონდო ლანჩავა, ღვინიაშვილის ფაკი გურიელი და სხვები. სპექტაკლში ნაჩვენებია, თუ თანდათან როგორ იწვრცევა ოჯახი, რომელსაც ფოტოსურათებიდან თაობები დასცქერიან. ეს ძალიან რთული საკითხია, მაგრამ ფინალში მეგის გამოსვლას არავითარი კავშირი არა აქვს ამ სპექტაკლთან. ეს არის ხელოვნური, ვითომდა იდეისთვის გამოიწვეული სცენა. ის რაც დასასტრეჟია, აუცილებლად უნდა დაინგრეს, ვინაიდან წუნობრივი და მორალური საფუძველი ამ ოჯახში მოშლილია.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ არა მარტო ამ სპექტაკლში, სხვა სპექტაკლშიც ახალგაზრდა მსახიობების გვერდით უფროსი თაობაც როგორ წილივს. გოგი ქავთარაძე ისევ გამოჩნდა, როგორც მსახიობი, ამ სპექტაკლში ლევანის სახეა. ხერხაძის შესრულებით საინტერესო სახეა, მაგრამ ბოლომდე არ არის დასრულებული, მისი ფუნქცია ადრე მთავრდება.

დაპოლოს, პე გვონია, თეატრის ძიება ახალი და რთული პრობლემების გადასაწყვეტად, პიესების ამგვარი შერჩევა მოწმობს, რომ თეატრი სწორ პოზიციაზე დგას. თეატრმა თავისი გასტროლები რომ გოგებაშვილის „დედა ენის“ ასი წლისთავისადმი მიძღვნილი დადგმით დაიწყო, ეს არის ბრწყინვალე აქტი.

მოსხენების შემდეგ იწყება ცხოველი კამათი, რომელშიც პირველი გამოდის დრამატურგი

ლემან სანიძემ. ლ. სანიძემ ილაპარაკა ქუთაისის თეატრის გასტროლების დიდ მშენებლობაზე ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში. შეეხო მ. შატროვის პიესის „ექვსი ივლისის“ დადგმას და დადებითად შეაფასა სპექტაკლი. კმაყოფილებით აღნიშნა, რომ მსახიობი დავით დვალიშვილმა ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის განსახიერებით შეძლო დაეძლია მეტად რთული ამოცანა და წარმატება მოეპოვებინა.

ლ. სანიძემ არასწორად მიიჩნია ფრ. შილდერის „ყაჩაღების“ დადგმის ინტერპრეტაცია, მისი აზრით, მთავარი გმირის პრობლემა რეჟისორის მიერ არ არის სწორად გაგებული. კარლ მოორი იბრძვის დიდი საკაცობრიო იდეებისათვის. ამას ეწირება იგი. მართალია, კარლ მოორი არ კვდება სპექტაკლში, ტრაგედიის გმირმა კი ან სიცოცხლე უნდა შესწიროს, ან ის, ვინც სიცოცხლეს შეტად უყვარს, ამიტომაც ამალიას სიკვდილი ტრაგედიის კულმინაციაა. ეს მომენტი სპექტაკლში სრულიად გაუმართლებლად არის მოხსნილი.

თეატრშიცოდნე ნანთელა ბრეველიანი განიხილა „სტუმარი-მსახიბელში“ ჯოჯოხასა და ზვიადაურის ურთიერთობის სცენები, როგორც მსახიობთა სიტყვის ქმედებაში გადასვლის თვალსაჩინო ნიმუში.

რუსთაველის სახ. თეატრის დირექტორმა, კრიტიკოსმა პაპაძე ბაგრატმა ილაპარაკა ქუთაისის თეატრის ღრუბნულ სახეზე. შერჩერა მისი შემოქმედებითი ცხოვრების მნიშვნელოვან საკითხებზე, აღნიშნა, რომ წარმოდგენილი სპექტაკლებიდან ყველაზე მეტად მოეწონა „შთამომავლობა“ და ყველაზე ნაკლებად „დიდოსტატის მარკვენა“.

— „შთამომავლობა“ მომეწონა უპირველესად, იმის გამო რომ თეატრმა, მისმა ავტორმა დასვეს ძალიან საპირბოროტო, მტკივნეული საკითხები, რომელიც ჩვენს საზოგადოებას აწუხებს. ეს ერთი მხარეა. მეორე: ეს სპექტაკლი გათამაშებულია აქტიურული შესრულების თვალსაზრისით ძალიან ზომიერად, რაც შეიძლება მართლად და რაც შეიძლება გააზრებულად. აქ არიან აღმავანები, რომლებიც მსჭელობენ, ფიქრობენ, აწუხებთ და აქვთ გარკვეული ურთიერთდამოკიდებულებანი ერთმანეთის მიმართ და თანაც პრობლემა, რომლის გამოც ისინი მსჭელობენ, მნიშვნელოვანი და საინტერესოა. და მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა ასაკის, სხვადასხვა ნიჭიერების, სხვადასხვა გამოცდილების მსახიობები თამაშობენ ამ სპექტაკლში, აქტიურთა თამაშის საერთო გამა, განწყობილება ერთნაირია: იქ არავინ არ არღვევს იმ საერთო განწყობილებას და საერთო ქსოვილს, რომელიც აქვს სპექტაკლს.

მაგრამ იმავე „შთამომავლობაში“ გამოჩნდა

ყველაზე დიდი ნაკლი, რომელიც აქვს დღევანდელ ქართულ ხელოვნებას. ჩვენ სწორად ვებრძვით რაღაცას და ვაკეთებთ სწორედ იმას, რასაც ვებრძვით. ასეა ამ სპექტაკლშიც. რასაც ებრძვის. პიესის ავტორი და სპექტაკლის დამდგმელი კოლექტივი, ფინალში იმას ადასტურებს. ყოვლად შეუძლებელია ეს სპექტაკლი დამთავრდეს ისე როგორც მთავრდება. მაშინ ყველა იმ ტკივილს, რომელიც ამ სპექტაკლმა ჩვენში წაარმოშვა, მნიშვნელობა აღარ ჰქონია. ჩემთვის სპექტაკლი დამთავრდა მაშინ, როდესაც გურამმა ბებიას პორტრეტი ჩამოკიდა იმ წინაარების გვერდით, რომელსაც სცენაზე ვუყურებთ. მე ერთი მნიშვნელოვანი რამ დავინახე ამ სპექტაკლში. ეს გახლავთ ის, თუ როგორ ეხმარება გარეგნული გამოშახველობითი საშუალება, ამ შემთხვევაში რეჟისორული გადაწყვეტისა თუ მხატვრობის სახით, ნაწარმოების აზრის გაზიარებას. შემდეგ ბაქრაძე განიხილავს „დიდოსტატის მარჯვენას“ და ამბობს:—„დიდოსტატის მარჯვენაში“ დარღვეულია ის შინაგანი, ტკივილიანი ფიქრი, რომელიც „შთამომავლობაშია“; თუმცა, „დიდოსტატის მარჯვენაც“ ასეთივე ტკივილითაა მის პროზაულ ვარიანტში დაწერილი. როცა „დიდოსტატის მარჯვენა“ სცენაზე გადავაკვძვს, ძალიან სერიოზული დამუშავება სჭირდება, რადგან კ. გამსახურდიას პროზა, მისი პოეზიისათვის დამახასიათებელი ელემენტები, თუ არ გადავაკარბებთ, ანტითეატრალუ-

რია. ამიტომ მისი ინსცენირებისას არ მოვერიდოთ იმას, რომ ვთქვათ, „დიდოსტატის მარჯვენის“ უკან დგას ისეთი დიდი ავტორიტეტის ქართველი მწერალი, როგორც კონსტანტინე გამსახურდია. კ. გამსახურდიასთვის, როგორც მწერლისთვის, დამახასიათებელია გარკვეული შინაგანი პათოსი, პათეტიკა, რაც დღეს ძალიან არაბუნებრივად უდერს სცენიდან. ამიტომ მეტი აქტიურობა იყო საჭირო მისი ინსცენირების დროს, რათა სცენაზე მიგველო უფრო მნიშვნელოვანი და შინაგანი ტკივილით სავსე ნაწარმოები.

ჩემთვის სასიხარულო იყო ის გარემოებაც, რომ თეატრი ძალიან ცდილობს რეპერტუარი ჰქონდეს ქართული და თანამედროვე. ეს ორი გარემოება ძალიან მისაღები და მისასაღებელია, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ შესაძლებელია ეს თანამედროვე მასალა არ გვაწვდოდეს სასურველ დრამატურგიულ საფანდელს, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში მაინც მნიშვნელოვანია ის, რომ თეატრი ამ საშუალებებით ლაპარაკობს დღევანდელ ტკივილებზე, დღევანდელ ამოცანებზე.

შემდეგ ა. ბაქრაძე განიხილავს „უჩაღლებს“ და ამბობს:

„უჩაღლები“ თავისი შინაგანი ინტონაციით აბსოლუტურად განსხვავდება იმ ინტონაციისაგან, რომელიც აქვს „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონს“, ან გნებავთ „შთამომავლობას“. მნიშვნელობა არა აქვს იმას, რომ თეატრი სხვა ხა-



სცენა სპექტაკლიდან „დიდოსტატის მარჯვენა“. კათალიკოსი — გ. ნათელიშვილი, მეფე გიორგი — ა. ხერხაძე.

სიათის დრამატურგიულ ნაწარმოებს იღებს. აქ დამოკიდებულების პრინციპია სხვადასხვა. დამოკიდებულების პრინციპი ერთ შემთხვევაში, კონკრეტულად „უჩაღლებში“ გახლავთ უფრო, თუ ძალიან მკაცრად არ გამოვივა, ცრუპათეტიკური, მაშინ როდესაც სხვა შემთხვევაში ეს დამოკიდებულება გახლავთ ადამიანური, შინაგანი ტკივილით სავსე. მე, როგორც მასუბრებელმა, არ მინდა მივიღო ეს პათეტიკა, რადგან ამ პათეტიკას ჩვენ ცრუ მიმართულებით მივყავართ, ცრუ რომანტიზმისაკენ მივყავართ, რაც ხელს უშლის, ჩემი აზრით, დღევანდელ თეატრს.

დრამატურგმა და კრიტიკოსმა გიორგი ხუბუნიძემ თქვა, რომ საგასტროლო სპექტაკლების განხილვას პროფესიული გულახდილობითა და პრინციპულობით უნდა მივუდგეთ. თეატრს უნდა ვუთხრათ პირუთენელი სიმართლე თავის ნამუშევარზე და არ დავაპუროთ იაფი ქათინაურებით. როცა თეატრთან გულახდილი საუბარი შეიძლება, იმ თეატრის ცხოვრება საინტერესოდ მიედინება. ქუთაისის თეატრი დღეისათვის სწორედ ასეთია. მისი შემოქმედება უძლებს მაღალ კრიტერიუმებსა და მიუდგომელ პროფესიულ ანალიზს. თეატრი ტრადიციულ სტილში მუშაობს. ეს მისი შეგნებული არჩევანია. ყველაზე უმთავრესი, რასაც ის თითქმის ყველა სპექტაკლში ესწრაფვის, ეს ყოფითი სიმართლეა. მე განსაკუთრებით მომწონს და მადლევებს თეატრის მისწრაფება თანამედროვე მასალაში იპოვოს ეს მხატვრული სიმართლე. „ექვსი ივლისი“, „შთამოავლობა“, „ქამუშაძის გაქირვება“, ის სპექტაკლებია, სადაც მართალი სიტყვა ამაყად ისმის. ასეთ თეატრს არ მიეტევება ინერცია და გაიოლებული ხერხების განმეორებანი. მის ნამუშევრებში ჭერ კიდევ იგრძნობა ნაცნობი, მრავალგზის გამოყენებული ფორმები, რაც თვალში საცემია, ჭეშმარიტ აღმოჩენათა ფონზე. თეატრს მეტი თვითკონტროლი და პროფესიული მამიებლობა მართება.

საქართველოს კულტურის სამინისტროს თეატრების სამმართველოს უფროსმა, თეატრმცოდნე ალექსანდრე შალუბაძემ საზოგადოებას იმ გარემოებას, რომ ქუთაისის თეატრი უშეღავთო თეატრია და დღევანდელი მსგელობაც სწორედ ამგვარად წარმოართა. „უჩაღლებში“ დადგმასთან დაკავშირებით კი განაცხადა,



სტენა სპექტაკლიდან „ქამუშაძის გაქირვება“.

რომ პრინციპულ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, ვინაიდან ამ სპექტაკლში არის ისეთი საშიში რეციდივები, რომელიც შეიძლება ძალიან მკაცრად აღუწერდეს იყოს ახალგაზრდობისათვის, სუსტი თეატრებისათვის. მისი აზრით, ეს დადგმა თვითმზნურ ხასიათს ატარებს, რეჟისორს არ აქვს სწორად გაგებული შილერის პიესა. სპექტაკლში ანაქრონიზმად მოჩანს მუსიკალური გაფორმება.

უდავო ფაქტია, თქვა ალ. შალუბაძემ, რომ ქუთაისის თეატრის გასტროლებმა დიდი წარმატებით ჩაიარა. მან მიულოცა თეატრის კოლექტივს ეს წარმატება, გააცნო რესპუბლიკური ფორუმის გადაწყვეტილება იმის თაობაზე, რომ ღ. მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო თეატრმა გაიმარჯვა რესპუბლიკურ



კონკურსში და ალკე 60 წლისთავთან დაკავშირებით მ. შატროვას „ექვსი ივლისის“ დადგენის გამო დაჭილდოვდა დიპლომით. ამავე სექტაქლში ლენინის როლის შესრულებისათვის დაჭილდოვებულია დავით დვალისვილი.

დრამატურგმა ლემან მინორბანმა თეატრს მიულოცა წარმატება და კმაყოფილება გამოთქვა, რომ 13 წლის შემდეგ ქუთაისის თეატრი საინტერესო და უმთავრესად ეროვნული რეპერტუარით წარსდგა თბილისელი მსაყურებლის წინაშე.

რეჟისორი ამირან შვანიძე შეეცადა განხილვის მონაწილეებისათვის განმარტა, თუ რატომ განიზარხა შილერის „ჟაქალბის“ დადგმა, რომ მან შილერის პიესიდან აიღო რაციონალური მარცვალი — „სიკვდილი ან თავისუფლება“.

თეატრშიცოდნე ანწორ ტრბბბბბმ თავის სიტყვაში განაცხადა:

— ჩვენ დიდი მადლობა უნდა გადავუხადოთ თეატრის ხელმძღვანელობას, რომ ძველი, საშუალო და ახალი თაობა ხელისხელჩაკიდებული შეხმატბილებული მუშაობს თეატრში. მე სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე მსახიობები არ მინახავს სცენაზე. შოთა პირველის ფარსმან სპარსი ბრწყინვალედ შექმნილი სახეა.

მომბეზრდა თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში აზროვნება მსახიობს მიღმა. ამ თეატრში ვიგრძენი, რომ რეჟისორი მსახიობების საშუალებით აზროვნებს, ცოცხალი ადამიანების საშუალებით ხდება აზრის მიტანა მსაყურებლამდე.

თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის პირველმა მოადგილემ, რესპუბლიკის სახ. არტისტმა ბბბბბბბ ილაპარაკა ცრურომანტიზმზე, ფსევდორომანტიზმზე თეატრში. აღნიშნა, რომ თეატრში არ უნდა გვქონდეს ცრუ, ყალბი პათოსი. იგივე „ჟაქალბში“ კი ამის რეციდივები არის და მისი დაუნახავობა შეცდომა იქნებოდაო. დღევანდელ საუბარს ის მნიშვნელობა ენიჭება, თქვა ორატორმა, რომ ჩვენ გავარკვიეთ რა მიმართულებით უნდა წავიდე ქუთაისის თეატრი.

ქუთაისის თეატრის დირექტორმა და სამხატვრო ხელმძღვანელმა ბბბბბ მამბბბბბ მადლობა გადაუხადა განხილვის მომწყობთ და მონაწილეთ, მაგრამ საყვედური გამოთქვა, რომ არ იყო სრულყოფილი და კონკრეტული საუბარი

ცალკეულ მსახიობთა შემოქმედებაზე, რის შესრულებასაც იძლეოდა საგატროლო რეპერტუარი. მან თვითონ დაასახელა იმ მსახიობთა გვარები, რომელნიც რამდენიმე როლით წარსდგნენ თბილისელთა წინაშე და იმსახურებდნენ უფრო მეტ ყურადღებას დღევანდელ განხილვაზე. ესენი არიან თ. ლენინაშვილი (პელაგია და ფატი), შ. პირველი (ფარსმანი), გრ. ნაცვლიშვილი (ომანი, გაიოზი), მის. სვანიძე (ლევანი), დვალისვილი (ლენინი, ილაარიონი), ა. ხერხაძე (გიორგი მეფე, პორფირი), ევა ხუტუნაშვილი (პეზია, მადლა), ც. ტაბატაძე (ვირა), მ. ჩიქოვანი (ოტია), ერ. სვანაძე (მერუინსკი) და სხვ.

გ. ქავთარაძემ გამოთქვა ღრმა რწმენა, რომ თეატრი გაითვალისწინებს თბილისის საზოგადოებრიობის დამოკიდებულებას „ჟაქალბის“ მიმართ.





რმსპუგლიკის თეატრალურ  
ავიზასთან

ნონა გუნია

ქართული გალასტი „მედეა“

ბასული სეზონის დახურვის წინ ზ. ფალია-შვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის აკადემიურ თეატრში მასურბელმა იხილა კომპოზიტორ რ. გაბიჩაძის და ბალეტმეისტერ გ. ალექსიძის ერთობლივი თანამშრომლობით შექმნილი ბალეტო „მედეა“, ევროპიდეს ტრაგედიის მიხედვით. ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს გ. ალექსიძეს არაერთხელ მიუშართავს ბერძნული მითებისა და ტრაგედიებისადმი, ხორცი შეუსხამს ანტიკური ლიტერატურის გმირებისათვის ბალეტის სცენაზე.

შემოქმედებითი ინტერესის ეს სფერო გ. ალექსიძის პირველსავე ნამუშევრებში გამოვლინდა, როდესაც მან 1967 წელს ლენინგრადის ფილარმონიის სცენაზე, თავის ბალეტ-მეისტერულ დებიუტზე, წარმოადგინა კომპოზიტორების კ. დებიუსის და ბ. ბრიტენის მუსიკაზე შექმნილი ქორეოგრაფიული მინიატურები: სირინგა, ნიობეა, ბახუსი, პანი, ნიფა და ნარციხი. ამ მინიატურებში უკვე ჩანდა ბალეტმეისტერის მისწრაფება, დაენახა ადამიანის სულიერი ცხოვრების წინააღმდეგობრივი მოვლენები, მხატვრულ სახეებში გამოეხატა ადამიანის დამოკიდებულება გარეშე სამყაროსთან, რაც ასე ზოგადად და პირველქმნილი სისადავითაა მოცემული ანტიკურ ხელოვნებაში.

აქვე დაიხსნა მისი ბალეტმეისტერული აზ-

როვნების პრინციპები, პლასტიკური ველობის თავისებური სისტემა, რაც მის მომდევნო დადგმებშიც განაგრძობს არსებობას, ასე მაგალითად, კომპოზიტორ ს. ცინცაძის „ანტიკურ ესკიზებში“, კომპოზიტორ იუ. ფალიკის „ორესტეაში“ და სხვა.

ახე, რომ გ. ალექსიძისათვის სრულიად კანონზომიერი იყო ევროპიდეს „მედეას“ განხორციელება, რაც მისი შემოქმედებითი ძიების შემდგომ ეტაპად გვევლინება.

თუ კი მანამდე, ლაკონური ფორმისა და შინაარსის ერთ აქტიან ბალეტებში ყურადღებას ამახვილებდა სიყვარულისა და სიძულვილის, მოვალეობისა და სიყვარულის გრძნობათა ჭიდილზე, ახლა ამ ურთულეს ტრაგედიულ კოლიზიებით დატვირთულ ნაწარმოების ქორეოგრაფიულ ინტერპრეტაციაში მან წინ წამოსწია საშობლოს წინაშე ადამიანის მორალური პასუხისმგებლობის თემა, ზნეობის საკითხები ადამიანთა ურთიერთობაში. როგორც ლიბრეტოს ავტორმა, გ. ალექსიძემ ევროპიდეს ტრაგედიის მსვლელობა ქორეოგრაფიული თეატრის კანონზომიერებას დაუქვემდებარა, განსაკუთრებული სიმახვილით დაამუშავა სცენები, რომელთაც ქორეოგრაფიული დრამატურგიის თვალსაზრისით, მედეას რთული ხასიათის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭებათ და შეიძლება ითქვას, ძირითად მომენტებს წარმოადგენენ. ასეთებია მედეას ძმის აფსირტესა და კოლზი მეომრების სცენები, კორინთოს მეფის ასულის, იასონის საცოლის კრეულის დუეტები იაონთან. (ევროპიდეს, ეს პერსონაჟები სცენაზე არ გამოჰყავს, მათ ამზავს მკითხველი სხვა პერსონაჟების ტექსტიდან იგებს). გარდა ამისა, საბალეტო წარმოადგენა განტვირთა მეფე კრეონისა და ეგეოსის მონაწილეობისაგან, რომელთა დიალოგები მედეასთან ცუკვის სპეციფიკას არ მიუღებოდნენ და დინამიკის შენელების გარდა არაფერს იძლეოდნენ. ბალეტმეისტერმა მოქმედების ძირითადი ხაზი განავითარა მთავარი გმირის — მედეას არსებაში გამოფხვებული ერთადერთ ვნების, შურისძიების გამოხატულების ფონზე. ტრაგედიის გმირთა ხასიათების სხვაობა, წარმოქმნილი კონფლიქტი, სულიერ ცხოვრებაში მიმდინარე წინააღმდეგობრივი წიაღსვლები და ძვრები, მკაფიოდ ვლინდება მათი დუეტების კონსტრუქციისა და პლასტიკის ხასიათში. მედეას აზრთა მსვლელობის, მისი განცდით შეფასებული და განსჯილი ცხოვრების წარსულის წარმოსადგენად ბალეტმეისტერი მიმართავს საინტერესო ხერხს — მედეას (ი. დანცია) და იასონის (ვ. ბახტაძე) ორეულებს ხილებში, რომლებიც სცენის მეორე პლანზე მოქმედებენ.

ამგვარი პირობითობა სპექტაკლის სიუჟეტუ-



რი ხაზის სრულად წარმოდგენასაც ესმარება. ამავე დროს ლოგიკურად აკავშირებს ერთმანეთთან სინამდვილესა და მოგონებების ქორეოგრაფიულ ფრაგმენტებს, ნათელს ჰყენს გვირგვინის მოქმედების გამომწვევ მიზეზებს.

სწორედ ორეულების საშუალებითაა წარმოდგენილი ოქროს საწმისის მოტაცებისა და აფხარტეს მკვლელობის ისტორია, რაც თვალსაჩინო ფსიქოლოგიურ დასახულებას აძლევს სცენის წინა პლანზე მდგომი მედეას მოქმედების პლასტიკურ სკულპტურულ გამომსახველობას, რომელშიც სინდისის ქენჯანა და სულიერი თვითგვემა იკვეთება.

სცენის სიღრმეში გათამაშებული მედეას წარსულ ცოდვათა შუქზე ადვილია იმის გაგებაც, რომ თავისი პირადი უბედობით თვალახელილმა გაასკეცებულად იგრძნო თავისი დანაშაულის სიმძიმე სამშობლო ქვეყნის, მშობელი მამის და მოკლული ძმის წინაშე. უცხო ქვეყანაში მარტოობის სიმწარე. აღნიშნული რეჟისორული მიზანსცენა, რაც საბალეტო სექტაკლის

სპეციფიკას კარგად ეგუება, უადვილებს მსახიობ მოცეკვავეს ბუნებრივად განავითაროს ტრაგედიის გმირის შინაგანი შუერიგებლობის მოტივები, ამავე დროს საფუძველს უქმნის მას სულით ამაყი, ტრაგიკული ხასიათის პირვნების მაქსიმალიზში გამოხატოს. ტრაგედიის ამ მოტივებს ბალეტმისტრმა რამდენიმე ვრცელი ქორეოგრაფიული კომპოზიცია მიუძღვნა.

ამრიგად, ამ სცენების ჩამატებას ტრაგედიის სცენურ-ქორეოგრაფიულ განხორციელებაში, აზრობრივი თვალსაზრისით, საკანძო მწიფელობა ენიჭება და სექტაკლის იდეური პოზიციის გამართვას ემსახურება. ამის საფუძველს თვით ტექსტიც იძლევა, ძძძის პირით რომ გვაქმნობს მედეას ტრაგიკულ დანაშაულს: „იგონებს მამას, სამშობლოს. იგონებს სახლკარს მისგან დაგმობილს...

...და შავდღეობით აშლია ბედქრულს სამშობლოს მიწის უსოფო სევდა.

თვითონ მედეაც თავის მონოლოგში მწარედ წარმოთქვამს:

ქ. პატიშვილი  
საქართველო



„შოი მამაო, შოი ძმაო, ჩემგან მოკლულა“.  
 მედღას პირველი გამოხვლა ტრაგიკული განც-  
 დის მწვერვალზეა. ბალეტმისტრმა ამ რთუ-  
 ლი ფსიქოლოგიური წყობის, ძლიერი პიროვნე-  
 ბის ქმედება-მონოლოგი აავსო სხეულის ისეთი  
 მოძრაობებით, რომელთა პლასტიკური სურათი  
 გასაოცარი სიხვედრით გამოხატავს ადამიანის სუ-  
 ლიერ ტანჯვას. ცეკვის მკაფიო სახვითი დეტა-  
 ლები ზედმიწევნით ახსენებენ ევროპიდელ  
 ტექსტს: „ასლა მედღა ბელშერისხული, ცას  
 ხელთ აღაპყრობს, ღაღადებს ღრტვიანვს და  
 ფიცის მოწმე ღმერთთა მალღთა ქმრისგან დაგ-  
 მობილ ფიცზე შეტკირის“.

მედღას პარტიასთან კომპოზიციურად შეერუ-  
 ლია ქალთა ქოროს ქორეოგრაფია, რომელიც  
 მონოლოგებში, სულიერი მერყეობის, თავის-  
 თავთან დაძაბული ბრძოლის მომენტებში ყო-  
 ველთვის თან ახლავს. თანაგრძნობის გამოხატ-  
 ველი მათი რბილი მოძრაობები მედღას განც-  
 დელს აირეგლავენ და პლასტიკურ ექოს აწვდიან.  
 ქოროს ცეკვის სევდიანი წარწარა ინტონაცი-  
 ა კონტრასტულ ფონს უქმნის მედღას უწომოდ  
 დაჰიმულ, იმპულსურ, აღზნებულ მოძრაობებს  
 და მკაფიოდ ავლენს მედღას სცენური სახის  
 თავისებურებას, რომლის საცეკვაო იდეების  
 კომპოზიციური წყობა მტკიცე ნებისყოფის,  
 ძლიერი ვნებების, უკომპრომისო პიროვნების  
 ხასიათს ძერწავს.

კარგად არის გამოყვანილი მედღას შურისგე-  
 ბის მსხვერპლის კრეუსას სახე. მისი ქორეოგრა-  
 ფიული დეტალები ისონთან ქალური სინაზით  
 და უღრტვიანული სიყვარულითაა გამსჭვალუ-  
 ლი. კრეუსას სცენური სახე სხეტაი, უცოდვე-  
 ლი არსების ნათელი პლასტიკური ელფერითაა  
 შემყული და კონტრასტული დაპირისპირების  
 წესით უფრო მძაფრად აჩვენებს მედღას მრის-  
 ხანე, უღმობელ ბუნებას.

ახალი ბალეტის ერთი ღირსებათაგანია მუსი-  
 კალური და ქორეოგრაფიული დრამატურგიის  
 ერთიანობა. მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული პრო-  
 ექტის ერთობლივი დამუშავება ყოველთვის აღ-  
 წევს მიზანს, რადგან პლასტიკური ხილვები და  
 ბგერათა სამყარო ერთმანეთს იმდენად უხან-  
 ლოვდები, რომ ერთ მთლიან სახედ ყალიბდე-  
 ბა. ასეთი ბედნიერი დამთხვევა ამ ბალეტში მე-  
 დღას მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სახიერების  
 მთლიანობაშია. კომპოზიტორმა, ტრაგედის  
 გმირს მოუნახა, სრულიად მოულოდნელი უღე-  
 რადობის, უჩვეულო ხასიათის თემა, რომელ-  
 შიც ადამიანის სასოწარკვეთა, გამოუვალი ტრა-  
 გიზში ისმის. გაბმულად მუდერი, ცივი ინტო-  
 ნაციის ლიტეთემა ადამიანის გმინავს ჰგავს. ეს  
 მედღას ძალების დაჰიმების მომენტებში, მყვი-

რალა და გამყინავია ბავშვების დასოცების  
 ნაშინ.

ბალეტის პარტიტურა მდიდარია რიტმო-მეტ-  
 რული მრავალფეროვნებითა და სხვადასხვაო-  
 ბით. შთაბეჭდილება იქმნება, რომ რიტმი ყვე-  
 ლაზე აქტიურად მოქმედი გამოუმსახველი სა-  
 შუალებია ტრაგიკული სიტუაციების სიმწვევისა  
 და ამ სიტუაციების საბედისწერო გამოაფრების  
 გამოსახატვად. რიტმული მრავალფერობა, რო-  
 მელსაც სხვადასხვა დასარტყამი ინსტრუმენტე-  
 ბის ტემპრების სხვაობა ამდიდრებს, მთავარი  
 გმირების დახასიათებასაც ემსახურება. ოსტა-  
 ტურადაა გამოკვეთილი იასონის თავმოწონე,  
 ფუჭისავცი, ყოყლოჩინა ბუნება, სწორედ ისე  
 როგორც მედღა უნდა აღიქვამდეს მას ძაბოვ-  
 დიაში. რიტმული სიმკვრივის და დაძაბული  
 ხმოვანებით მსჭვალავს კომპოზიტორი, ტრაგი-  
 კომიკური ნიღბების ქოროს შემოჭრას სცენაზე,  
 რომელთა ფუნქცია სპექტაკლში ირონიას უნდა  
 ნიშნავდეს, რადგან მათი როკვის სახიერება, ყო-  
 ველ მათ გამოხვლაზე, შპირდავი, ირონიული და  
 გამომწვევია. ასეთივე გამაღვიანებელი მკვეთრი  
 ხმოვანებით ხასიათდება ელინთა ღრეობის ამ-  
 სახველი ცეკვა კორედებალეტის შესრულებით.

ბალეტის მუსიკალურ სახეს, მის ინტონაცი-  
 ურ წყობას, თავისი ემოციური ტონუსით, ძა-  
 ლიან უახლოვდება მხატვარ ი. გეგუშვილის მიერ  
 გადაწყვეტილი სცენური გარემოს ატმოსფერო.  
 პანორამის შავთერტი ფონი, მოხატულობის მას-  
 შტაბები ქვის კედლების ასოციაციას ქმნის.  
 მაყურებლის წინაშე გადაშლილი გარემო მუდ-  
 როდეს და სითვის მოკლებულ სამყაროს შერგ-  
 ძნებას ტოვებს და გვჩარა რომ კოლხთა დედო-  
 ფალს მედღას აქ ბინა აღუკვეთეს.  
 ამ ფონზე კარგად გამოიყურება ქორეოგრა-  
 ფიული კომპოზიციების გეომეტრიული სტრუქ-  
 ტურული წყობა.

სპექტაკლში დაცულია ანტიკური ხანის სპე-  
 ცივიზიური კოლორიტი. მის ინტენსიურობას ამ-  
 ლიერებს მთელი რიგი პლასტიკური მიზანსცე-  
 ნები. მაგალითად, სპექტაკლის შესავალ ნაწილ-  
 ში ორი უხუცესის პანტომიმური თხრობა —  
 ქმედება, ევროპიდელს ტექსტის კითხვის ფონზე,  
 შურისძიების ღმერთქალღმის მითოური პერსო-  
 ნაუების — ერთიანობის ცეკვა.

ფინალური სცენის საერთო ქორეოგრაფიულ  
 კომპოზიციაში ქალთა ქოროს გამოხვლა სცენის  
 სიღრმეში, პანორამის გასწვრივ, როდესაც ისი-  
 ნი სხვადასხვა პლასტიკური აქცენტით აღნიშნა-  
 ვენ საერთო მიდევარებას, და ბოლოს, სცენის  
 პანორამის ფონზე სასოწარკვეთილ პოზებში შე-  
 ჩერდებიან და ანტიკურ ნაგებობათა ფრისების  
 მოხატულობის ასოციაციას ქმნიან.

ღიდი მუშაობა ჩაატარა საქართველოს სსრ  
 სახალხო არტისტმა, დირიჟორმა ვ. ფალიაშვილ-



მა, რათა რთული თანამედროვე ტექნიკური სი-  
ახლეობით აღჭურვილი პარტიკურა სრულყოფი-  
ლიად ახდერებულყო. გამოაჩინა რ. გაბიჩვა-  
ძის მუსიკის მელოდიური თავისებურება, ხმო-  
ვანების სიმდიდრე, მიაღწია ანსამბლურ შესრუ-  
ლებას საბალეტო დასთან.

მთავარი როლის მედეას შემსრულებელმა,  
საქ. სსრ სახალხო არტისტმა ი. ჭანდირმა ქო-  
რეოგრაფიულ ტექსტზე დაკვირვებულ მუშა-  
ობით შესანიშნავად გამოძერწა გმირის ხასიათი,  
მედეას შინაგანი სულიერი ცხოვრების ფსიქო-  
ლოგიური სველების სწორი ანალიზით მიაღწია  
გრძნობათა ქეშმარიტ სიმართლეს. იგი ფილიგ-  
რანული ოსტატობით დაეუფლა შესტას, სხეუ-  
ლის გამოშასხველობის, ხელებით მეტყველების  
მდიდარ ნიუანსირებას. ჭანდირის ცეკვის ძი-  
რითადი პლასტიკური ინტონაციას წარმოად-  
გენს მძვინვარე ვნებათა დღეღის და ტრაგი-  
კული გმირის სულიერი ძაღების უკიდურესი  
დაძახვით მიღებული მოძრაობათა სკულპტუ-  
რული სიმკვეთრე.

მეორე შემადგენლობაში მედეას პარტია ლი-  
ბკო-დრამატული პლანის მოცეკვავემ გ. გო-  
ჩიაშვილმა შეასრულა. მას აქვს დრამატული  
განცდის სიღრმე, ემოციურია, მაგრამ, მოძრა-  
ობაში, გრაფიკული სკულპტურული სიმაკრე  
აკლია. ამ ხარვეზს გრძნობის სიწრფელე ავსებს.

ვ. ჭულუხაძემ იასონის სცენურ-ქორეოგრა-  
ფიული სახის სკულპტურულ ფორმაში გამოკ-  
ვეთა მხედრის შემართება, მედიდურობა. ამავე  
დროს ცეკვის იმპროვიზაციული სიმსუბუქე  
მოზიზველლობას ანიჭებს ჭულუხაძის სცენურ  
მოქმედებას. ამით აიხსნება უშუალობის დიდი  
დოზა, რომლითაც დაჯილდოებულა მისი იასო-  
ნი. მეორე შემსრულებელი ვ. ტირეშჩენკო უფ-  
რო ექსპანსიური და აღვწნებულა.

კლასიკური ცეკვის ასპექტშია გადაწყვეტი-  
ლი კრუხას ნათელი და გამჭვირვალე პარტია.  
ამ როლში ჭერჭერობით ორი ბალერინა ვიხი-  
ლეთ — ვ. ლაფერაშვილი და რ. აბაშიძე. ლა-  
ფერაშვილის ცეკვა რბილია, პლასტიკური, რ.  
აბაშიძე უფრო მეფურია და ტექნიკურად გა-  
მართული.

ავსირტეს როლს ასრულებს საინტერესო და  
ძლიერი მოცეკვავე ნ. მაღალაშვილი. მისი არ-  
ტისტული ტემპერამენტი გამოიხატება ისეთ  
თვისებებში, როგორცაა ჭარბი გრძნობა, სით-  
ბო, ვაჟაკური შემართება. მარჯვედ ასრულებ-  
ენ ტექნიკურად ძნელ ილეთებს ტრაგიკულისა  
და ფარსის ნიღბის შემსრულებლები: ა. ბოგ-  
დალოვი და ჯ. ცხვედიანი.

საექტაკლი საინტერესო და შთაბეჭდავი გა-  
მოვიდა. ბალეტმეისტერმა ვ. ალექსიძემ გამოი-  
ყენა საბალეტო წარმოდგენების აგების ახალი  
კონსტრუქციული მეთოდი, სიმფონიური განვი-

თარების წესით ააწყო ქორეოგრაფიული  
პლასტები, მისცა მას ჩვენი ეპოქის შესაფერი  
მოტორული, იმპულსური სიმაფრე. გამდიდრა  
პლასტიკა ექსპრესიის გამოსახვის ახალი, ორი-  
გინალური ფორმებით, გაამაზვილა ყურადღება  
სამშობლოს წინაშე აღამიანის პასუხისმგებლო-  
ბის მოტივებზე. ფინალის რეჟისორულ გააზრე-  
ბაში კი ბალეტმეისტერი შეიძლება არ დავე-  
თანხმო.

მითი მოგვითხრობს, რომ მედეა მას შემდეგ,  
რაც აღასრულებს თავის ტრაგიკულ განწრაზვას,  
ფრთხიანი ეტლით გაემუტრება, ბალეტშიც ასეა,  
მედეა სცენის პანორამაზე ამოკვეთილ ჩარჩოში  
აღის და დახატული ფრთხიანი ეტლის ფონზე  
უძრავად ჩერდება. ამ დროს სცენაზე იასონი  
დიდი ემოციური სიძლიერით ასრულებს თავის  
სოლო ვარიაციას, რომელშიც მედეას მიმართავს  
წყევლით და მუჭარით. მედეა კი ფაქტურად  
უკვე კარავს ცოცხალ კონტაქტს სცენაზე მიმ-  
დინარე მოქმედებასთან, მას აღარა აქვს იასო-  
ნთან საპასუხო ცეკვა დუეტში, რომელშიც უნ-  
და გამოხატულიყო სულით ამაყი მედეას უმოწყ-  
ყალო სიძულვილი ფიცისგამტეხი იასონისა და  
კორინთელი ხალხის მიმართ.

ჩვენ ფგარობთ, რომ ბოლო ქმედება — ცეკ-  
ვა ისე მედეას უნდა დარჩენოდა, რომ კიდევ  
ერთხელ გამოვლენილიყო მისი ხასიათისა და  
ნებისყოფის ზეაღამიანური ძლიერება.



ბოლო ქმნილება „მუსუსი“ (1978 წ.), სადა მოხსენიებულია 10 წელი ამორებს წინა ნოველებს.

ო. თაქთაქიშვილი თავისებურად უდგება მ. ჭავჭავაძის პროზას. კომპოზიტორი არ არბილებს მათ სოციალურ კონფლიქტს, ინარჩუნებს ნოველის განუმეორებელ კოლორიტს, მაგრამ ამჟღავნებს რომანტიკულ საწყისს, რასაც თავის მხრივ ლირიკული ინტონაციური ნაკადის გაქტიურება მოჰყვება. ლირიკო-რომანტიკული მოტივების გამაფრების ეს ტენდენცია ერთნაირად დამახასიათებელია როგორც „ჭილღოსა“ და „ორ განაჩენში“, რომლებიც ღრმა სოციალურ ღრმებს წარმოადგენენ, ისე „მუსუსში“, რომელიც კომპოზიტორმა კომიკური ოპერის სახით წარმოაჩინა.

# ოპერა მუსიკალური კომპოზიციის თეატრში

„მუსუსი“ ო. თაქთაქიშვილის პირველი კომიკური ოპერაა, თუმცა, საკუთრივ კომიკური საწყისი სრულიადაც არ იყო უცხო ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებისათვის. იგი უხვად უღერდა მისი ინსტრუმენტული ნაწარმოებების, სიმფონიებისა და კონცერტების გარკვეულ მონაკვეთებში „გურულ“ თუ „მეგრულ“ სიმღერებში, კამერულ ქმნილებებსა და თვით ოპერებშიც. სახლური იუმორით აღსავსე ეპიზოდები გვხვდება „მინდასა“ და „მთვარის მოტაცებაში“, „ჭილღოსა“ და „ორ განაჩენში“, მაგრამ ყველა ამ შემთხვევაში კომიკური, იუმორისტული ელემენტი ღრამატულის კონტრასტული ფონია, ნაწარმოების მთავარი აზრის ემოციური ზეგავლენის გამაფრების საშუალება. „მუსუსში“ კი იგი აზროვნების ძირითადი ფორმაა, რაც თვისობრივად ახალ ასპექტში გამოვლინდა ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებას.

სამპრამო უნარი ო. თაქთაქიშვილის მხატვრული ესთეტიკის ასახვის ძირითად ქვაკუთხედად იქცა, სადაც თავს იყრის და განსოგადებას აღწევს მისი შემოქმედების ამა თუ იმ პერიოდის ყველა მნიშვნელოვანი მხარე და საიდანაც აირტიკლება სხვა უნარებში აზრობრივი, რიტმიკონტონაციური, ფაქტურული, მელოდიური თუ კილო-პარამონიული კომპლექსები. ო. თაქთაქიშვილის საოპერო ქმნილებები აღმოცენებულია ქართული მწერლობის საუკეთესო ნიმუშზე — ვაჟასა და ვალაკიონის, კონსტანტინე გამსახურდიასა და მიხეილ ჭავჭავაძის საუკეთესო ქმნილებათა საფუძველზე. უკვე ლიტერატურული პირველწყაროების შერჩევა ნათელს ხდის, რომ კომპოზიტორის ყურადღების ცენტრშია აღმამის რთული შინაგანი სამყარო თავისი წინააღმდეგობებით, სიძნელეებით, მათი დამლევის განუზომელი სურვილით; ბუმანიში, რომელიც კაცობრიობის წინსვლისა და განვითარების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიშანია, მისი მამოძრავებელი გრანდიოზული ძალა.

ამ მოტივების თავისებური გააზრებით მიიყვრო ო. თაქთაქიშვილის ყურადღება მიხეილ ჭავჭავაძის პროზამ; მისმა მძაფრ სოციალურ კონფლიქტებზე დაფუძნებულმა ლაკონურმა მოთხრობებმა განაპირობეს ერთქტიანი საოპერო ნოველის უნარის დამკვიდრება ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში, რასაც სათავე ტელე-ოპერა „ჭარისკაცი“ დაეღო. შემდეგ ეს ნოველა ოპერა — ტრილოგიაში „სამ სიცოცხლეში“ შევიდა თავისი ლიტერატურული პირველწყაროს სახელწოდებით „ჭილღო“. მ. ჭავჭავაძის მოთხრობის მიხედვით შეიქმნა ტრილოგიის მეორე ნოველაც „ორი განაჩენი“ და კომპოზიტორის

„მუსუსი“ თითქოს ერთი ამოსუნთქვით არის შექმნილი. ოპერა ძალიან მოკლე დროში დაიწერა, თუმცა, მის ჩანაფიქრს ხანგრძლივი დროის მანძილზე ატარებდა კომპოზიტორი, თავდაპირველად ო. თაქთაქიშვილი ეფიქრობდა „მუსუსი“. მესამე ნოველად შეეტანა „სამ სიცოცხლეში“, მაგრამ ოპერის დრამატურგიაში განაპირობა თანამედროვე თემაზე შექმნილი ფინალის რუკიდან, რისთვისაც კომპოზიტორმა გ. აბაშიძის ლექსებზე აგებული კომპოზიცია „დროშები ჩქარა“ აირჩია და „მუსუსის“ ჩანაფიქრი მხოლოდ ათი წლის შემდეგ განახორციელა.

ოპერის ლიბრეტო ო. თაქთაქიშვილს ეკუთვნის. უკვე ლიბრეტოში გამოიკვეთა ნაწარმოების ძირითადი აზრობრივი კონცეფცია. სოციალურმა კონფლიქტმა შედარებით მეორე პლანზე გადაინაცვლა. წამყვან თემად იქცა სიღალე, სისხლის, მჩქეფარე იუმორი, რომლის ფონზე გამოიკვეთა ლირიკული ხაზი, ახალგაზრდული სიყვარულის უცვლისშემძლე ძალა, რომლის დათრგუნვა აზვის და არაფერს არ ძალუძს. ეს



სცენა სპექტაკლიდან

განწყობილება გადავიდა მ. თარხნიშვილის სხარტ და მოქნილ სასიმილო ტექსტურაშიც.

ოპერის მუსიკა საოცარი ლაკონიურობით და გულწრფელობით გამოირჩევა. მომხიბვლელი მღერადი მელიქიური ნაკადი შევსებულია კომიკური ოპერისათვის დამახასიათებელი გონება-მახვილური, ჩქარსათქმელებზე აგებული რეჩიტატივით. გამომსახველ, მღერად თემებს უპირისპირდება ყოფითი სცენების სიცოცხლითა და მხიარულებით აღსავსე მანგები. ოპერაში კომპოზიტორი არ ღალატობს თავის ძირითად შემოქმედებით პრინციპს — მკვეთრად გამოხატულ ეროვნულ ხასიათს, ძირითადი თემატური მასალის ხალხურ საწყისებს. აქ კიდევ ერთხელ იჩინა თავი ო. თაქთაქიშვილისეულმა ფაქიზმა, ნატიფმა, მომხიბვლელმა მელიქიებმა. მთავარ გმირთა სახეები კომიკური ოპერისათვის დამახასიათებელი სიმკვეთრით არის მოცემული. ყოველი გმირისათვის ნაოვნია საზოგადოებრივი მელიქიური კომპლექსი. „ყველაფერი ემორჩილება მძაფრ დინამიკას, რომელიც უვერტუოზოში ისახება და ნაწარმოების ბოლომდე არ ნელდება.

ოპერა თავისებურ სამნაწილიან კომპოზიციას წარმოადგენს შესავლით. საგუნდო ინტროდუქცია და ფინალი ერთგვარ თაღს ქმნიან, რომელთა შორის მიხასა და ფეფოს სიყვარულის და ამასთან დაკავშირებული წინააღმდეგობების მთელი ჯგუფია აგებული. როგორც ინტროდუქცია, ასევე ფინალი უნარულ საგუნდო სცენებს წარმოადგენენ, რომელთა ცენტრში მოცემულია

მთავარ გმირთა ლირიკული სახეები. ინტროდუქციაში, რომელიც სოფლის ზეიმს ხატავს, გლეხკაცთა ლალ, შემართულ გუნდს გადაკეთეს მიხასა და ფეფოს დახასიათება. მაგრამ გმირთა ეს პირველი დემონსტრირება ორკესტრის მეშვეობით ხდება და გადმოცემულია მიხასა და ფეფოს ციკვებით. ფინალური სცენა კი ჭორიკუნების გუნდია „გაიგონეთ, რა მოხდაო“, რომელიც მიხასა და ფეფოს სატრფიალო დუეტებით არის გადაკეთილი. დინამიური, სხარტ, რიტმულ ჩქარსათქმელებზე აგებული. ხალხური კოლორიტით გამსჭვალული ჭორიკუნების გუნდი მუსიკალური იუმორის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს.

მაჟაოოდ არის გამოძერწილი ძუნწი, ხარბი მოხუცი პეტრეს სახე, რომელიც ყველაფერში სარგებლობს ეძიებს. ყველა ეს თვისება უპირველესად მის ინტონაციურ სამყაროში ჩნდება. ამ სპეციფიკური კოლორიტის მისაღწევად ო. თაქთაქიშვილი გონება-მახვილურ ორკესტრობას მიმართავს და ტემბრული შეპირისპირებით აღწევს სასურველ დუეტს თუმცა, მიხასა და ფეფოს პარტიები ლირიზმით, სინატიფით გამოირჩევა, არც აქ არის გამოირცხული იუმორის ელემენტი. საინტერესოდ არის გახსნილი მიხამუსუსის სახე. რაღაც სხვა, ამ სოფლისათვის უცხო ქალაქურ ცხოვრებას ნაზიარები კაცის სახე შესანიშნავად არის გახსნილი სიმღერაში „შანტე-



დერი“, რომელიც უღერს იუმორიც და ქალაქის ცხოვრების თავისებური რომანტიკაც. ფეფოს პარტია დახვეწილი, სადა და მომხიბვლელი, გამჭვირვალე მელიოდით გამოირჩევა. ფეფოსა და მისხს ინტონაციებში იკვეთება სიყვარულის ლეიტმოტივი, რომელიც ოპერის ძირითად თემად იქცევა.

ნაწარმოები მდიდარია ანსამბლებით განსაკუთრებით შთამბეჭდავად უღერეს ფეფოსა და მისხს სატრაფილო დუბლები, რომლებშიც ყველაზე მკაფიოდ ვლინდება მათი დამოკიდებულებების სინქრიდე. გულწრფელობა.

ოპერაში დიდი ფუნქცია ენიჭება ორკესტრს. სწორედ საორკესტრო პარტიტურაში იღებს დასაბამს ყველა ძირითადი თემა, რომელიც შემდგომ ვოკალურ პარტიტებში ვითარდება. ლიტურგიების ძირითადი კომპლექსი მოცემულია უკვე ვრცელ უფერტურაში. უფერტურა ოპერის საერთო განწყობილების მაღალმხატვრული განზოგადებაა. აქ სკულპტურულად იკვეთება მთავარ გმირთა სახეები, მათი რიტმო-ინტონაციური ხათვაებიც. საორკესტრო ეპიზოდებს დიდი ადგილი ეთმობა თვით ოპერაშიც. შთამბეჭდავია, ემოციური საორკესტრო ინტერმედია „მზის ამოსვლა, მზის ჩასვლა, მთვარის ამოსვლა“. ორკესტრის ვარდნილ ფუნქციაზე, ისიც მიუთითებს, რომ მისხსა და ფეფოს პირველი და, რაც მთავარია, ოპერის ერთ-ერთი მთავარი გმირის—ფეფოს საქმროს დონდლოს სახე ვოკალის გარეშე, მხოლოდ ორკესტრის მეშვეობით იხსნება. მიუხედავად ამისა, კომპოზიტორი გმირის მთლიან სრულყოფილ პორტრეტს ძერწავს.

ოპერა „მუსუსი“ ვ. აბაშიძის სახელობის თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობის თხოვნით დაიწერა და ამავე თეატრში ჰპოვა თავისი პირველი სცენური სიცოცხლე. ოპერა „მუსუსი“ ნოველების საღამოში გაერთიანდა და მასთან ერთად თეატრმა აღრინდელი ერთაქტიანი ოპერა „ორი განაჩენი“ შეიტანა.

„ორი განაჩენი“ ღრმა სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამაა, რომელშიც გარკვეული ადგილი კომიკურ საწყისს ეთმობა, აქ კომპოზიტორი კომიკური ოპერის ელემენტებისა და მუსიკალური დრამის ლოგიკურ სინთეზს აღწევს. ოპერის მთელი პირველი ნახევრის მუსიკალური ქსოვილი კომიკურ-ყოფით პლანსა მოცემული. მხოლოდ მის ქვეტექსტებში, პარტიტურის შენიღბულ ინტონაციებში შეიძლება შეინიშნოს ის სევდიანი, ტრადიციული მოტივი, რომელიც ძირითადად იქცევა ოპერის მეორე ნახევარში.

სახლური იუმორის ინტონაციურ მიმოქცევაში იღებს სათავეს ბაჩილას სიმღერა „ვახ, შენ კი გენაცავლე“, რომელიც თანდათან ოპერის ძირითად ლეიტმოტივად იქცევა და მისი შემდ-

გომი განვითარება მელიოდის აზრობრივი ტრანსფორმაციის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს. სიმღერის უბრალო, მოუხეშავი მელიოდა თანდათან რაფინირებულ ინსტრუმენტულ მოტივად გარდაიქმნება. რომელიც ყველა კულმინაციურ მომენტში გაიფრთხილება და გარდაუვალი ტრადიციული ბედისწერის თემად იქცევა. თეატრის არჩევანი ალბათ, სწორედ ამ დასაწყისის კომიკურმა პლანმა განსაზღვრა. მაგრამ თავისი ძირითადი აზრობრივი კონცეფციით ეს ოპერა სავსებით ეწინააღმდეგება მუსიკალური კომედიის თეატრის ბუნებას. ამ ოპერაში სწორედ ყველაზე მძაფრად გამოვლინდა კონტრასტული შეპირისპირების ის პრინციპი, როდესაც კომიკური ფონი ტრადიციული საწყისის გამძაფრებას ემსახურება და, რაც უფრო გამოკვეთება დასაწყისის ეს კომიკური ელემენტები, მით უფრო მძაფრად აღიქმება ოპერის ტრადიციული ფინალი, რაშიც კიდევ ერთხელ დავგარწმუნა ოპერის ამ ახალმა დადგამმა.

ო. თაქთაქიშვილის საოპერო ნოველებმა „ორი განაჩენი“ და „მუსუსი“ უდიდესი სიძნელეების წინაშე დააყენეს თეატრი. ნაწარმოებები მთლიანად საოპერო დრამატურგიას ეყრდნობა. მათში გამოითიშულია სალაპარაკო დიალოგები, ყველაფერი წმინდა ვოკალზეა აგებული. მუსიკალური მასალის სირთულე მსახიობთაგან მაღალ ვოკალურ-საშემსრულებლო კულტურას მოითხოვდა და უნდა ითქვას, რომ თეატრმა ამ რთულ ამოცანას კარგად გაართვა თავი. ბუნებრივია, სპექტაკლი ყველაფერი ერთ დონეზე არ არის, მაგრამ ძირითადად თეატრმა საინტერესო სპექტაკლი შექმნა. აქვე უნდა ითქვას, რომ თეატრში ახლა განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ვოკალს, რის შედეგად საკმაოდ გაიზარდა თეატრის საერთო მუსიკალური დონე. ეს აშკარად გამოავლინა ამ სპექტაკლმა. საინტერესო სახეები შექმნეს ა. გოგორიშვილმა (ბაჩლა), ნ. მემპარიაშვილმა (მათე), კ. ჩიკვაძემ (მაშა), ბ. ნებიერიძემ (მისა). მაგრამ სპექტაკლმა ისეთი შემსრულებლებიც გამოავლინა, რომელთათვის საოპერო ფაქტურა სავსებით ბუნებრივი აღმოჩნდა. ამ მხრზე არ შეიძლება არ აღინიშნოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტის თ. მერკვილიძის დედა „ორი განაჩენი“. თ. მერკვილიძის ოსტატობა ახალი არ არის თბილისელი მსმენელისათვის, მაგრამ აქ იგი მისთვის ახალ დრამატულ ამოღუაში გამოჩნდა, როგორცაა დასაბამი მიეცა „ლამანიჩლოში“. თ. მერკვილიძემ სახოვანად შესტლი უბედური ქალის სავსე პარტიის შესრულება.

ი. ბოქორიძის ლამაზი, თბილი ხმა საოცრად

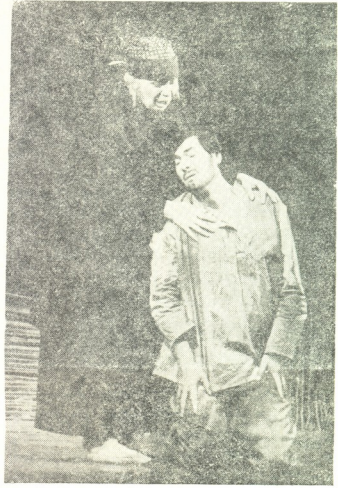
მისხლადა ფეფოს ლირიკული სინატიფით აღ-  
სავსე პარტიას. ი ბოქოძის ფეფო ამ სექტაკ-  
ლის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი გამარჯვებაა.  
შესანიშნავია გ. ქეიშვილის დონდლო. მან საორ-  
კესტრო პარტიტურით გათვალისწინებული მუნ-  
ჯი გმირის ადექვატური კომიკური სახე შექმნა  
და განსაკუთრებული სილადე და იუმორი შეს-  
ძინა სექტაკლს. მუსიკალური კომედიის თეატ-  
რის სექტაკლებში უფრო და უფრო ხშირად  
ვხვდებით რესპუბლიკის დამსახურებულ არ-  
ტისტს თ. ლაფერაშვილს. რომელმაც ამ სექ-  
ტაკლში პეტრეს კოლორიტული სახე შექმნა.

მუსიკალური სექტაკლის სულისჩამდგემელი,  
თავი და თავი ღირსიორია. „ორი ნოველის“  
წარმატებაც ნიჭიერი ღირსიორის ა. მამაცაშვი-  
ლის სერიოზული, ინტენსიური, თავდადებული  
შრომის შედეგია. ადვილად შესამჩნევია, თუ  
როგორ დაამუშავა ღირსიორმა თითოეულ შემს-  
რულებელთან თითოეული ფრაზა, თითოეული  
ეპიზოდი.

ჩინებულად უდერა ორკესტრი. მუსიკალური  
კომედიის თეატრის ორკესტრის სიმცირე გარ-  
კვეულ დაღს ამჩნევდა თვით ოპერის ორკესტრო-  
ბას, რომელიც უფრო დიდ შემადგენლობაზეა  
გათვალისწინებული. მიუხედავად ამისა, ა. მამაცა-  
შვილმა დინამიურად წარმართა მთელი სექ-  
ტაკლი და სახოვნად წარმოაჩინა ამ ორი ნოვე-  
ლის სრულიად განსხვავებული კონტრასტული  
ემოციური შრეები.

სექტაკლის დადგმა ეკუთვნის რეჟისორ გ. მე-  
ლივას. სწორედ მას უნდა ეტვირთა ურთულესი  
ამოცანა — იმ ძირითადი ღერძის პოვნა, რომე-  
ლიც ლოგიკურს გახდიდა ამ ორი ნოველის  
ერთ სექტაკლად ჩვენებს. ოპერების დამაკავში-  
რებლად რეჟისორმა საერთო დეკორატიული  
ფონი აირჩია, რისთვისაც მხატვარმა ფ. ლაპია-  
შვილმა საინტერესო გადაწყვეტა მოძებნა. თო-  
კებისაგან დაწნული დეკორაცია ხან სოფლის  
ორღობებს წარმოხსავს, ხან ქალაქის ვიწრო  
ქუჩაზანდებს. კარგად იქნა გათამაშებული „ორ  
განაჩენში“ წნული ფარდა, რომელიც ერთ  
შემთხვევაში ქალაქური ეგზოტიკის მირაჟს  
ქმნის, მეორე შემთხვევაში კი ციხის ვაჟუვალ  
კარიბჭედ აღიქმება, რომლის უკან შემწარავ  
შთაბეჭდილებას ახდენს ტუსაღთა გუნდი.

რეჟისორულად საინტერესოდ არის გააზრე-  
ბული „მუსიკლი“. სექტაკლის რეჟისურა მთლიან-  
ად მუსიკალური დრამატურგიიდან ამოიზარდა.  
ამან განაპირობა მოძრაობის პლასტიკურობა,  
სისხარტე, კომიკურობა. გ. მელივამ იყენებს  
პარტიტურით გათვალისწინებულ კონტრასტუ-  
ლობის პრინციპს. ამ მხრივ განსაკუთრებით  
შთაბეჭდვითა მისას სიზმრის სცენა — ღრმად  
ლირიკული, რომანტიკულ-მელოდრამატიული,  
რომელიც უცნაოდ იცვლება შემწარავი რეალურად — გა-



სცენა სექტაკლიდან

მოღვიძებული მისა თეთრკოღებებიანი და თეთრ-  
საშოსიანი მოცეკვავე გოგონების ნაცვლად ხე-  
დავს თავის თანსოფლელ ვაჟებს, რომლებიც  
ორკაბებით უპირებენ დახრჩობას. არანაკლებ  
შთაბეჭდვითა მუსუსით აღფრთოვანებული გო-  
გონები მარიონეტული ჭირაობა-მსვლელობა.

შესანიშნავად არის დადგმული უვერტურა.  
მასში თავმოყრილი ყველა თემების გამო, იგი  
გმირთა ექსპონირების საოცარ საშუალებას იძ-  
ლევს. გ. მელივამ გამოიყენა ეს შესაძლებლობა  
და უვერტურაშივე პანტომიმური ხერხებით  
მოახდინა გმირთა ექსპოზიცია. ეს სცენა გაცო-  
ცხლებულ ტიტრებს მოგვაგონებს კინოფილმის  
დასაწყისში. მაგრამ მთლიანად სექტაკლში ამ  
ხერხმა გარკვეული საშინაობა დაზადა.

პანტომიმით გათამაშებული ეს ვრცელი უვერ-  
ტურა, შემდგომ საგუნდო ინტროლუქციონში  
ჩართული ინსტრუმენტული ნომრები (ფეფოს  
და მისას ინსტრუმენტული დახასიათება) ძალიან  
ზრდიან საორკესტრო ეპიზოდის მასშტაბებს და  
ამასთან ძალაუფლებურად იწვევენ მოძრაობის  
განმეორებებს, რაც ანელებს პირველ მძაფრ  
შთაბეჭდილებებს.

„ორი ნოველი“ მუსიკალური კომედიის თეატ-  
რის მნიშვნელოვანი შენაძენია. ამ სექტაკლით  
თეატრმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა დასის ის  
შემოქმედებითი ზრდა, რომელიც თეატრში აშ-  
კარად შეიმჩნევა.





# „სიუჰარული თელეგკეჰუ“ რუსთაველის თეატრში

„მე მწევედ შევიგრძნობ რაღაც ფარული ძალის მოქმედებას... და მარადიულ ტრაგედია ადამიანისა, რომელიც კეთილშობილ და თავისთვის დამღუბველ ბრძოლას ეწევა, რათა გამოავლინოს თავისი თავი ამ ძალასთან ურთიერთობაში და არ დარჩეს, ცხოველის მსგავსად, უსასრულოდ მცირე ებიზოდად მის გამოვლენაში“.

## იუჯინი ონილი

„სიუჰარული თელეგკეჰუ“ რუსთაველის თეატრში პრინციპული მნიშვნელობის მქონე მოვლენაა. სპექტაკლი მიზნად ისახავს გამოხატოს ადამიანთა არსებობის მარადიული კონფლიქტი, სიუჰეტრიდან დიდ განზოგადოებამდე ამაღლდეს. ადამიანის არსებობის სქემა, მისი არქეტაპული ფორმები დაგვანახოს.

შემთხვევითი არ არის ის, რომ თვით ონილის ხშირად მოხუცებს მაგალითად და ნიშნულად ბერძნული ტრაგედია, მის დრამატურგიაშიც ხომ მითის შექმნის ცდაა. სწორედ ამგვარად წაიკითხა პეტსა თეატრმა და სპექტაკლის ერთ-ერთი უმთავრესი ღირსებაც ამასთან არის დაკავშირებული — ხასიათების, მოქმედების სიზარტლის მიღმა კიდევ სხვა ფენა ახოციაცურ და სიმბოლურია.

თემურ ჩხეიძის რეჟისორული ხელწერის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი პიესისადმი ყურადღებანია, „ინტიმური“ დამოკიდებულება და ხსიანოვნა, როდესაც ამ დამოკიდებულებას მხოლოდ კონკრეტული ფაქტებით და ხასიათებით შემოფარგვლა კი არ მოსდევს, არამედ შემოქმედებითი ძიებების რე-

ქებობების ფერმას სპექტაკლში არც თუ ისე კონკრეტული ხასიათი აქვს. ეფრაიმის და მისი შვილის, ებინის საქმიანობაც ეფრაიმი ერთგვარად განუყენებულ ხასიათს იძენს. სამუშაოზე დაპარაკობენ, მაგრამ ჩვენს თვალწინ არ მუშაობენ, ეფრაიმის ახალგაზრდა ცოლიც, აბი არ გავს ეფრაიმის დიასახლისს. მისთვის ეს ეფრაი უფრო აბსტრაქტულია და არა კონკრეტული, მიწის დაუფლებაც, მის პატრონად ყოფნა აბის თითქოს მხოლოდ საკუთარი არსებობის სტაბილურობის ილუზიის შესაქმნელად, საკუთარ ძალეში დასარწმუნებლად უნდა.

ამ არაკონკრეტულობას ჩვენამდე სხვა მნიშვნელობა მოაქვს. ეფრაი საერთოდ დედამიწაა, გარემო, რომელშიც ადამიანი ცხოვრობს და რომლის პატრონად უნდა წარმოადგინოს თავი, თუმცა ხინამდელიღემ უფრო ხშირად ეს გარემო განაპირობებს მის საქციელს, მის ბედს თუ უბედობას. ასეთი სიმბოლური ეფრაი სპექტაკლში ყურადღების ცენტრში. საბოლოოდ რა ბედი ეწევა ადამიანთა მიწას, როგორი პატრონი სჭირდება მას და შესწევს თუ არა კაცს უნარი იყოს მასთან კავშირში და ამავე დროს თავისუფალი.

ელიშერ მაღალაშვილის ეფრაი ქებოტი თავისი მიწის განუყოფელი ნაწილია, ბოლომდე არ გამოეყო მას, მიწასთან მისი კავშირი ჰარმონიულ ერთიანობას, სიმთავრეს ანიჭებს მას და სასიცოცხლო ძალებს მატებს. ეფრაიმის ძველი თაობის კაცია, ახალ თაობას კი დარღვეული აქვს ჰარმონიული კავშირი, აზიცი და ებინიც ეფრაიმს თავის საკუთრებად აღიქვამენ, მაგრამ მათი დამოკიდებულება მიწისადმი უკვე არ გულისხმობს იმგვარ კავშირს, რომლის დროსაც ადამიანს „მიწის ხმა“ ესმის, მათი დამოკიდებულება უკვე მხოლოდ მესაკუთრული, მერკანტელურია. ადგილი აქვს მიწის „გაუცხოვებას“ ადამიანისთვის. ეფრაი, იმ თავისი სახით, რომლითაც პიესის დასაწყისისთვის არსებობს, ფაქტობრივად ადამიანი, ეფრაიმის შექმნილია, რომელშიც ქებების გრავა ეფრაიმად აქცია. მაგრამ ადამიანის მიერ შექმნილი მასვე უპირისპირდება, მისთვის მტრულ ძალად იქცევა, რომელიც დაღუპვას უქადის. ჰარმონიული კავშირის ასეთი დამოკიდებულებით შეცვლა განაპირობებს იმ სახელისწერო როლს, რომელსაც ეფრაი აბის და ებინის ცხოვრებაში ითამაშებს. ამ დამოკიდებულებების გამო გახდება შესაძლებელი ებინის დაქვეება აბის სიყვარულში, ამ სიყვარულის და მისი ნაყოფის — ბავშვის მიჩენვა მხოლოდ ეფრაიმის დაპატრონების საშუალებად.

ელიშერ მაღალაშვილის მიერ შექმნილი სახე



ხავს ფერებით გამოირჩევა. ყველაფერში გერძნობა მისი ეფრაიმ ქებოტის ძალა, მისი კავშირი მიწასთან, რომელზედაც ის წყარად ღვას. თითქოს თელღის მსგავსად, ფესვებით არის მისგან ამოზრდილი. მისი შინაგანი სამყარო კონფლიქტს მოკლებულია, ეფრაიმი მთლიანი პიროვნებაა. ბიბლიური ანოციაციება, ეფრაიმის მიერ თავისი თავის შედარება შემომქმედთან შემთხვევითი არ არის. ბიბლიური ღმერთის მსგავს მკაცრ და ძლიერ სახეს ქმნის მსახიობი. ეფრაიმის ტრაგედიაც იმ მარტოობაშია, რომელიც ასეთ ადამიანთა ხვედრია. თავად ის ძლიერი გრძნობების პატრონია. როგორ შეიძლება დავივიწყოთ ის წუთი, როდესაც ის აბის ეთხოვება, სინაზე, რომლითაც ხელზე კოცნის, თუმცა მისთვის უკვე ცნობილია აბის ბოროტქმედება და დალატი. ნებისმიერ ემოციას ეფრაიმი ძალზე აშკარად და ხავსად ავლენს, მისი საქციელი ან სიტყვა იშვიათად ფარავს საპირისპირო სურვილს, რაც ჩვეულებრივ კონფლიქტური შინაგანი ბუნების მქონე ადამიანებს ახასიათებთ. ასეთი ემოციების მიუხედავად მას არ გაჩნია უნარი, ადამიანთაგან სითბო მიიღოს ან თუნდაც ელემენტარულ ურთიერთგაგებას მიადწიოს. თავის მსგავს ძლიერ ადამიანებს ის არ შეხვედრია, სუსტების შინაგანი კონფლიქტები და მერყეობა კი მას არათუ არ შეუძლია გაიგოს, ზიზღსაც კი იწვევს მასში. მათ მიმართ ზიზღს და გაბოროტებას გამოხატავს ეფრაიმის ცეცხა ახლადშობილი ბავშვის ნათლობაზე. უფროს ქებოტს უკვე ღრდნის რაღაც ეჭვი, ინს-

ტინქტურად გრძნობს რომ ბავშვი მისი არ უნდა იყოს, თუმცა დარწმუნებულია ხაკუთარ ძლიერებაში და იმავი, რომ სწორედ მას შეუძლია იყოს ნამდვილი მამა და ძლიერ პიროვნებად, თავის მსგავსად გაზარდოს შეილი, არ დაამსგავსოს იმ კაცუნებს, მის გარშემო რომ ცდილობენ იცეკვონ, იმზიარულონ, იცხოვრონ, არაფერი კი გამოხდით. ეფრაიმის მარტოობამ აქცია მისი სახლი ასეთ ცივ და თითქოს უკაცურად. მისი ხაარსებო გარემო სცენტურად ძალზე ხატოვნად არის შექმნილი (მხატვარი — მ. შავჭავჭავაძე). ეს უფრო თავდას ზგავს, ვიდრე ითაბს, მის შუაგულში მოთავსებული და თითქოს იზოლირებული დალი საწოლა სიცივის და მარტოობის ატმოსფეროში იმყოფება, რომლის შეცვლა ახალგაზრდა ცოლის, აბის გამოჩენასაც არ შეუძლია. ამგვარად, ეფრაიმ ქებოტის სიძლიერე, მისი ურღვევი კავშირი მიწასთან, მისი პიროვნების მთლიანობა სხვა ადამიანებთან კავშირის დარღვევას და, საბოლოოდ, მისი ტრაგედიის მიზეზად იქცევა. ეფრაიმს თვითშენარჩუნების, თავისი მსგავსი ადამიანის შექმნის ინსტიქტმა უშტყუნა. ქალი, რომელიც მან მოიყვანა სახლში, არა მარტო უცხო აღმოჩნდა მისთვის, მტრულადაც განიწყო ამ, მისი აზრით, ზედმეტად ჭანხალი მოსუცის მიმართ.

ზინა კვერენჩილიძის აბი, თუშცა ხშირად უხვამს ხაზს თავის სიძლიერეს, მტკიცე ხასიათს, მაგრამ სინამდვილეში საკმაოდ არათანმიმდევრულია. მას შემდეგაც, რაც ჩვენთვის აშკარაა, რომ ებნის მიმართ მისი გრძნობა ხე-

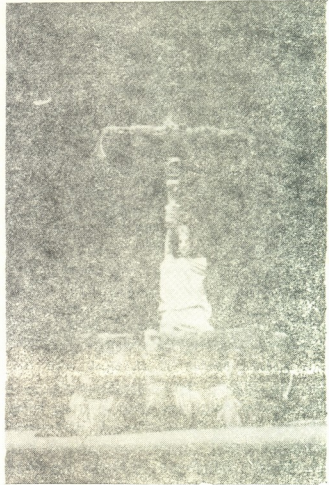


რიოზული და ღრმა, აბი ფერმის ხსენებისას თითქოს ივიწყებს მას. ებინთან დაახლოვების შემდეგაც მისი სიტყვები იმის შესახებ, რომ უკანასკნელი ოთახი სახლში, რომელიც მას არ ეკუთვნოდა, ეხლა მისია, პირდაპირი მნიშვნელობით აღიქმება. წინა სცენა აბის და ებინის სიყვარულის სცენა, თითქოს იშლება ჩვენს მუხსიერებაში ამ ერთი, საკმაოდ გულწრფელად და არა შემოხვევით ნათქვამი ფრაზის წყალობით. თუცა, შემდეგში აბი არაერთხელ ცდილობს ებინის მიმართ თავის სიყვარულში დავარწმუნოს, ამგვარი გამოვლენებები, რომლებიც შესაძლოა, რეუსორის და მსახიობის ჩანაფიქრით, პერსონაჟის შინაგან ბრძოლას უნდა გამოხატავდენ, უფრო არათანმიმდევრულობის და როლის გამჭოლი მოქმედების გაურკვევლობის შთაბეჭდილებას ქმნიან.

სექტაულის ცენტრალური თემა მიწის ნამდვილი პატრონის აღმოჩენა, — იმგვარი ადამიანის, რომელიც ცხოვრების სიმძიმის ზიდვასაც შესძლებს და, ამვე დროს, გრძნობათა სიფაქიზეს, ადამიანურ სითბოს შეინარჩუნებს. ეს თემა უშუალოდ არის დაკავშირებული ებინ ქებოტის სახესთან. აკაც ხიდაშელის ებინი თავიდანვე კონტრასტულია ეფრაიმის ფიგურასთან. მშვიდ, თავის ძალებში დარწმუნებულ ეფრაიმს გაღიზიანებული, მამის წინააღმდეგ გაბოროტებული ყაწვილი უპირისპირდება (ონილის ამ პიესაში ხომ სხვა ნაწარმოებებზე უფრო აშკარად ვლინდება ფსიქოანალიზის გავლენა და ებინის სახეც ოიდიპოსის კომპლექსის მატარებელია). მსახიობის შესრულებაში ებინ ქებოტის პიროვნება ჩვენს თვალწინ დიდ და რთულ ევოლუციას განიცდის. და ამ ევოლუციას მთელ მის მანძილზე მწვევე შინაგანი ბრძოლა სდევს თან, რომლის შედეგადაც ებინის პიროვნების საბოლოო ჩამოყალიბება ხდება. დასაწყისში ებინს ეფრაიმის მთლიანობა აკლია, მაგრამ ძლიერი გრძნობისთვის მისი შინაგანი სამყარო უკვე მზად არის. აბისთან შეხვედრა მხოლოდ გამოავლენს მის ამ უნარს. აბი რომ არა, სხვა ქალი შეუყვარდებოდა ასევე ძლიერ, მაგრამ ფერმა, მიწა, ებინის ტრადიციის მიზეზი გახდებდა. ის თითქოს შურს იძიებს ადამიანებზე, რომლებმაც უღალატეს და მათ ურთიერთობას ბუნებრივ, ნამდვილ სახეს წაართმევს, იმგვარ ნიღაბს შეუქმნის, რომელიც სხვასთან ურთიერთობაში დამლუხველ როლს ითამაშებს და შინაგან გაორებასაც გამოიწვევს. ონილი ამბობს კიდევაც ერთგან: „ადამიანის გარეგნული ცხოვრება სხვათა ნიღბებთან ბრძოლით აღსავსე მარტოობაა, შინაგანი კი საკუთარ ნიღბებთან ბრძოლით“ ებინისთვის დიდხანს შეუძლებელი აღმოჩნდება აბის ნამდვილი სახის შეცნობა, შეიძლება ითქვას,

ბოლომდე ვერც აღმოაჩენს და თუ აღმოაჩენს მათი სიყვარულის გადასარჩენად ჩადენილი ბოროტმოქმედება, ახლადშობილი ბავშვის მოკვლა ებინს კიდევ უფრო გააბოროტებს მის წინააღმდეგ, საბოლოოდ დანაშაულის თავის თავზე აღების გადაწყვეტილება მხოლოდ დიდი სიყვარულით არის გამოწვეული და არა ნამდვილი ურთიერთგაგებით, აბის საქციელის მოტივირებაში ჩაწვდომით. სულ ცოტა ხნის წინ ისტერიულ მდგომარეობაში მყოფი ებინი ამ გადაწყვეტილების მიღებისას მშვიდდება, თითქოს მიღწეულია მისი შინაგანი ჰარმონიულობა და აჟან მერყე, გაორებულ ყაწვილს ძალა შესძინა. თავის თავთან და ფერმასთან ბრძოლაში ხიდაშელის გმირმა საკუთარი პიროვნება დაამკვიდრა, შექმნა და საბოლოოდ გამარჯვებული გამოვიდა იმ ძლიერი გრძნობის წყალობით, რომლის უნარაც აღმოაჩნდა. აპიტომ არ კარგავს იმედს ეფრაიმზე, ეს შეუნარჩუნებს მას ძალას და გაუჩენს სურვილს დაელოდოს ებინს, დაახვედროს და გადასცეს ფერმა, დალოცოს საცხოვრებლად ადამიანთა მიწაზე.

# ფრაგმენტები წამიანისა



სცენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან

პაცობრიობის ისტორიის ბორბალი აღმის  
 უამიდან ბრუნავს შეუნელებლივ. დროა მისი  
 წარმართველი. ეს უსაშველო წრებრუნვა უთ-  
 ვალავ აღამიანთა ცხოვრებას ითრევეს და ინე-  
 ლებს. უამიდან უამს ძნელად დასაძლევ ერთეუ-  
 ლებს წამიედება, გაიღრქიალებს და ძლივს გა-  
 დატრიალდება. ერთეულები კი საუყუნეთა შო-  
 რეთს შეუყვებიან, საგულად რწმენას მოიმარჯ-  
 ვებენ და დროდადრო მოგვადგებიან კარს. სოკ-  
 რატე, ანტიგონე, ჯორდანო ბრუნო, უანა დარკი,  
 დიმიტრი თავდადებული, ქეთევან წამებული...  
 თხუთმეტი ასწლებლის შემდგომ ჭერი შუშა-  
 ნიკე მიდგა. მისი ურყევი სული ორ სცენაზე  
 აბობოქრდა, ორ თეატრალურ სიცოცხლეს  
 ეზიარა — რუსთაველის სახელობის თეატრში  
 „შუშანიკის მარტვილობა“ (პიესა ნ. ხატისკა-  
 ცისა, რეჟისორი — ნ. ხატისკაცი, მხატვარი  
 მ. შველიძე, კომპოზიტორი — ი. კეჭაყმაძე) და  
 კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალურ  
 სახელოსნოში მ. მრევლიშვილის „წამებაი დე-  
 დოფლისა“ (რეჟისორი — ნ. ბაგრატიონი, მხა-  
 ტვარი — კ. ქორიძე, კომპოზიტორი ბ. კვერ-  
 ნაძე, დადგმის სამხატვრო ხელმძღვანელი —  
 მ. თუშანიშვილი).

რუსთაველეთა დადგმის სცენა კლდეში ნაკ-  
 ვთ სადგომს წააგავს, იმდაგვარს, როგორიც  
 ვარძიაშია, პალატებითა და ხარკმელებით. სა-  
 ერთო რუბი ტონი, მაქსიმალურად განტვირთუ-  
 ლი სივრცე, მხოლოდ ორიოდ საფლავის ლო-  
 დი, ერთიც ბორბალი. ყურადღება გვირგებზე,

მათს ურთიერთობებზეა აქცენტირებული. ზემო-  
 დან თოკით მოწნული, მოძრავი ჭვარია ჩამოშ-  
 ვებული — სპექტაკლის ხატი, აღამიანური  
 რწმენის სიმბოლო. უდერს დედოფლის საგა-  
 ლობელი ქორალი. სცენის ხიღრმიდან ჭვრის  
 დაპყრობის (თითქოს მწვერვალი დაიპყრო)  
 გამოშხატველი პლასტიკური მოძრაობით დე-  
 დოფლის საქმეთა აღმწერილი იაკობ ხუცესი  
 (გურ. ხალარაძე) წინ მოუძღვის შუშანიკს (ი. გი-  
 გოშვილი) ამქვეყნიური ბედნიერების უარყოფ-  
 ელს, პიროვნების რწმენის, ნებისყოფის სიმ-  
 ტიკიცისათვის წამებულს.

მაინც რამ განაპირობა რუსთაველეთა „შუ-  
 შანიკის“ უარი? ანტიგონემ ოცი წლის ასაკში  
 სთქვა „არა!“ ვიდრე არ მქონდა ნახწველი კომ-  
 პრომისზე წახვლა, ვიდრე არ იყო შებოქილი  
 პოლიტიკურ-იდეოლოგიური კონცეპციებით, პა-  
 სუხისმგებლობის გრძნობით მავანთა და მავანთა  
 წინაშე. მაგრამ შუშანიკი — დედოფალი, მეუღ-  
 ლე, დედა? სწორედ ეს დედოფლობა, მეუღ-  
 ლეობა, დედობა იქცა მისი, შუშანიკის სულიე-  
 რი მეომბის, შინაგანი სამყაროს მუხრუჭად. პი-  
 როვნული სული შეუბოქა ბედნიერების ამ



პროზაულმა ვარიანტმა. ყველაფერი ეს ერთად აღებული შეტანალებად მოხერხებული, მაგრამ საერთო ფორმა გამოდგა ცხოვრებისეული კომპრომისისა. დასთმოს, დაემორჩილოს, შეეგუოს სპირველ დათმობას ხომ უკველთვის მეორე მოხედვს. მოუხვენრად ბორგავდა მისი შეუგუებელი სული — ერთადერთი იდეალი სინდისისა! რა მნიშვნელობა აქვს მის პლასტიკურ მხარეს, იქნება ეს ოსტკუთხა ფორმის წვარი, თუ სხვა რამ. მთავარია ირწმუნო კეთილისმქმნელი — ადამიანი და გწამდეს მარადის. მაშინ აღბათ, აღარ დაუშვებ კომპრომისს.

ვარსკენმა ტემპარატი ღმერთი უარყო და აღიარა არტოშანი. აწი კი კმარა, დადგა ვაში ი. გიგოშვილი „გაუცხოების ეფექტს“ მოიშველიებს და პირადად თავისი სახელით მიმართავს მკურნებებს: „როცა იცი საჭიროა ჭალაბისათვის, ოჯახისათვის, შვილებისათვის — არ დაარქვა შეიღს გურანდუბტი, არამედ ნინო! არ დათმოს გაღმა შვრია, არამედ პურის ან არ ააგო ტაძარი მთაზე! ან არ იყოს ომი! როცა იცი ასეა საჭირო შენი ქვეყნისათვის — არ უნდა დათმოი როცა იცი უნდა წახვიდე სახლიდან, ასეა საჭირო შვილებისათვის, ოჯახისათვის, ჭალაბობისათვის, ქვეყნისათვის და არ მიდიხარ, ვითომ თქვენთვის ვამბობთ უარს — სტუპიდი ლაჩარი ხარ!“

ზურგზე ტვირთოვადებული, წასასვლელად გაშალებული შუშანიკი—გიგოშვილი ვარსკენისათვის უკან დასაბრუნებლად სადედოფლო სამკაულს უწვდის ჭოჭიკს (ს. ლალიძე), პიტიაბშისაგან ქორწინების დღეს ძღვენად ზოძვეულს. სცენის სიღრმიდან იაკობი მოვახლებდა. ღმერთთან და მტერთან შუამავალი არ შეიძლება, ღმერთსაც და მტერსაც პირისპირ უნდააო ლაპარაკი... დედოფალი შერეულ ფუთას ძირს აგდებს ხე იქვე ჩაიმუხლებს — რადგან პირისპირ, მაშ, რჩება! პირისპირ შეებრძოლება პიტიაბშს! ამ საბრძოლო აზარტს კი ჭერჭერობით წყველაში გაღევს, რომელიც სახლს მოახლოებული პიტიაბშის ამოღის ყუიანასა და ცხენთა ფლორეების თქარა-თქურის მზარდ დინამიკასთანაა უნისონირებული, დანარჩენი კი მერე, პირისპირ! და შა, სახედლებლო კრებზე ითათბირებს, კანონებს გადახედებს, ტემპარატიბა მოიძიებს, გადაწყვეტილება გამოიტანებს — დედოფალი შუშანიკ თავის მეუღლეს ვარსკენ პიტიაბშს არ განუშორება! მაშ, ისევ მოაჩილებას?! არა, აივხო შუშანიკის მოთმინების ფიალა!

იაკობი ვარსკენის ბრძანებით სუფრას აკურთხებს. დოკვის ჩუმი ბუბუბული ძლიერ „კრემჩენდოში“ გადაიზარდება — ყურადღება ი. გიგოშვილზეა კონცენტრირებული, მისი ანთებული სახის შუშანიკი ღვინით სავსე ფიალით ხელში ვარსკენისაკენ მიემართება. „და მოილო

ღვინო, უთხრა მაღლობა, გაუწოდა მამათაშვილს სთქვა, ესე არს სისხლი ჩემი დანთხეული თქვენთვის“ და დედოფალმა აქნეული ფიალით პიტიაბშს სახეში შეასხა ღვინო (ცურტაველის მოთხრობაში შუშანიკმა ჭოჭიკის ცოლს მისთვის გამოწვდილი „ქიქაი იგი პირსა შეაღწეა და ღვინოი იგი დაიხსია“. ნ. ხატისკაცმა ჭოჭიკის ცოლი პიტიაბშით შეცვალა).

\* \* \*

...კინოსტუდიის თეატრალური სახელოსნოს სცენაზეც გაიშალა შუშანიკის გზირობის თხუთმეტსაუკუნოვანი ისტორიის ცეცხლში გამოწვევა ერთრატა — სპექტაკლის დეკორაციული ფონი. და გაცოცხლდა საწყარო მენელად სავალი გზით წამებადმე, წამებიდან უკვდავებადმე. აწვირთდნენ ვნებები, ამოქმედდნენ ინტერესები, აკვენსლა სიმართლი, გესლიანად აქირქილდა შესაპართლობა, საწყალობად დაიჩვილა საღამურზე სიკეთემ, მომეტებული აზარტით დაჯკრა დოღს ბორტმა. საინტერესოა მათი რევისორული გააზრების ხერხი, როცა ამ ალეგორიების თეთრი (ა. ამირანაშვილი) და შავი (წ. მიქაშვიდი) ბერიკების სახით პერსონაფიცირებაში ვლინდება. ამთ კიდევ უფრო გამძაფრებულია პოზიციათა შეტაკება, კონფლიქტების სიმწვავე. ამასთანავე „გაუცხოების“ ფუნქციური დატვირთვაც უმეტესწილ მათზე მოდის.

ქალბერია (დ. ხაჩიძე) ბანზე ჩამოჭდარა, ვაშლს შეეცვია, თან თვალს ადევნებს ბერიკების მუსიკალურ ჭიდილს:

ქალბერია — ხუცეს, რაი უბერებელ სოფლად?

იაკობი. — რწმენა უბერებელ სოფლად — ურწმუნოება სიბერეა ყრმათა!

ქალბერია. — ხუცეს, რაი აღუვსებელ სოფლად?

იაკობი. — რწმენა აღუვსებელ სოფლად — ურწმუნოება ორგულობა კაცთა!“

სწამდა მ. არაბულის შუშანიკს ქმრისა, ხატად სახავდა, ღმერთის წილ ჰყავდა, ღმერთს მასში ეძიებდა. პიტიაბშმა კი რა მიუგო წილად დიდი ერთგულებისა და სათნოებო? მ. არაბულის შუშანიკის ტრაგედია უწინარეს შეურაცხყოფილი, ძლიერი ქალის სიკერპიდან დაიწყო და შემდგომ მისი დიდი სულიერი სიმტკიცის საფუძვლად იქცა. სცენაზე პირველი შემოსვლისთანავე შემოჰყვა დედოფალს უტყუარი ქალური ალღოთი ნავრძობა განსაკუთრების მადლოდნი. ქალის ბუნება ჩანუდებს მის სულში. მოსოქვაშს და გოდებს შუშანიკ — გრძობა და რწმენა შებღალული. რაა ხვედრი სადედოფლო სამოსელისა თუ სარცეკლი კურთხეული გაყოფლია. მ. ჭინორიას იაკობის სავარძელში წის,



სცენა კინოსტუდიის თეატრალური სახელოსნოს სპექტაკლიდან

იცდის სანამ ვნება დუღილის გრადუსს მიაღწევდეს და მერე ეახლება შუშანიკს. დედოფალი ქართლისა და ჰერეთისა აუწყებს გადაწყვეტილებას, განუდგეს ქმარს. იაკობის მახვილი თვალი ამჩნევს შურისძიებით ანთებული ქალის ამბოხს, მოსინჯავს მისი არჩევანის სიმტკიცეს და შეაგებებს არაოდენ სარტყელის წაბლწვისათვის. დედოფლის გაკვირვებული მზერა — არამედ? აქ იაკობმა უმადლესი მოვალეობის ხარისხში აიყვანა შუშანიკის განზრახვა სოფლის განწირვისა და ჭემმარტიი სვედრებლის უარყოფისათვის. შეკრთა დედოფალი, უკან დაიხია, ჭვარს წაშოედო, ახელა, ური მიუდღო ქორალს — არ მოელოდა თუ ამოდენა ჭვარს განუშაადებდა სვედრი სატირთველად შეეშინდა. შეეშველა იაკობი, ჭირი და ლხინი ზიარი გვაქვს, კვლავაც განამტკიცეო სანტარო დედაც, კაცობა ძეთა, მხნეობა სპათა, სულგრძელობა ასულთა ჩვენთა. დაჰყვა დედოფალი ნებას მიასა. სწორედ ამ დროს გათავდა შუშანიკის პირადი დრამა და აქედან დაიწყო დედოფლის ტრაგედია...

\* \* \*

...ხოლო მე ვიკემნ ადრე და მივიწეა დაბასა მას, რომელსაცა იყო ნეტარი შუშანიკი — წერს იაკობ ცურტაველი მოთხრობაში. რუსთაველელთა შუშანიკს ქადაგებას აწყვეტილებს იაკობ სუცესის ძახილი კულისებიდან. გურ. საღარა-

ძის იაკობს ფრიად საშური საქმე აიძულებდა ეჩქარა და ისიც ეშურა, მაგრამ საკვანძო ინფორმაციას წინ მცირე პარელუდია უძღვის, პოლიტიკურ სიტუაციას აღწევს სუცესი, აღამიანები ებრძვიანო ერთმანეთს ლუკმაპურისათვის, მათ სულს სძინავსო და ვერასოდეს ვერაფერი ვერ გააღვიძებს. იაკობიანგან ზურგმუცტევით მღგარ დედოფალს ტყვიასავით ხვდება მთავარი: „მთათვის სულერთია უარყოფს პიტიახში ქრისტეს, შეეფიცება არტომანს თუ თავში ქვას იხლის!“

გურ. საღარაძის იაკობი აშკარა თანავტორია შუშანიკის შემოქმედებისა და ოპოზიციონერი პიტიახისა. მან ადრევე შენიშნა შუშანიკის პიროვნებაში დაგუბებული საბრძოლო პოტენცია. შოდა, ჩქარობდა ხუცესი ეუწყა დედოფლისათვის, რომ დადგა უამი, დროს! და აშკარად უბიძგებს მას, დააჩქაროს არჩევანი, თანაც დასძენს, მე დავილაღე და უსარგებლო ვარო ამ საქმისათვის...

\* \* \*

...და დაიწყო სახელოსნოს სცენაზე ტრაგედია დედოფლისა. მ. არაბულის შუშანიკი უკვე სახელმწიფოებრივ-პოლიტიკურ მაკსტრალზე გავიდა, მისი ბედი მოქმედებს სახელმწიფოებრივ მდგომარეობაზე. უარყოფო დედოფალმა ქრისტ-



ტი და ჭვარცმულ ღმერთს ყველა უარყოფს, ეუბნება სპარსი (თ. თოდორაია) ორ ცეცხლშუა მოქცეულ პიტიახშს (% ყიფშიძე). შუშანიკის რწმენის ობიექტი არამარტო საპიტიახშოს, სპარსეთის საზრუნავიც გახდა.

ხელავს დედოფლის ავტორიტეტის მასშტაბს ვარსკენი. % ყიფშიძის ვარსკენი პიტიახშის საქციელი სპექტაკლში პოლიტიკურად მოტივირებულია. პატივმოყვარე, დიდების მოტრფიალე პიტიახშს ვახტანგ გორგასალის პოზიციური უპირატესობა აიძულებს საყრდენი სპარსულ ორიენტაციაში ძიოს. რითი სჯობია მეფე ვახტანგი ვარსკენს — გარეგნობით, ვაჟკაცობით, სიძლიერით, ღონით თუ სიმარჯვით? გორგასალეც იმავე დიდების მოტრფიალე არ არის განა? მამ, რად იქცეს მოსაპარეშეთა საბურთაოდ და მიაგნო კიდევ აღზევების გასაღებს ვარსკენმა. მე თუ ძლიერ, სოფელიც ძლიერ; მე თუ ნეტარ, ცოლიც ნეტარ, შვილებიც ნეტარო. მოკლედ, სახელმწიფო ეს მე ვარო, პიტიახშმა. დიდება მისი ერთადერთი ღმერთი. ახლა კი თავანისცემა სპარსეთიდან დაბრუნებულს!

საინტერესოაა გადაწყვეტილი ვარსკენის პირველი შემოსვლის სცენა: შავ-ბერიაკს დოლის აქცენტირებული რიტმული (უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლს დადგენილი აქვს ზუსტი ტემპო-რიტმი) სურათის ფონზე შიშისაგან დაფეთებული, თავში ცემისაგან დაბნევილი, ერთფეროვანი უსახო, ბრბოს შექუჩება მელუისათვის თავყანასცემდა. ისიც არ აუოვენებს და შემიძის. % ყიფშიძის პიტიახში ქართლისა და ჰერეთის ვარსკენ — მწვერ სამეფო ხალაითა და მეწამული მოსახსამით, ხელში აჯვანილი ვარდისფერ კაზიანი ანგელოზისდარი პატარა გოგონათი, გაბრწყინებული სახითა და ანთებულ თვალბოთით. მისაღწევაზე პირქვედამხობილ ქვეშევრდომთაგან წაგვიანევი ტაშის გამო 'სახეზე წაშიერად გამკრთალი მრისხანება სიამოვნებამ შეუცვალა % ყიფშიძის. დედოფალი, განვიდგაო, ამცნო იაკობმა. პიტიახშმა ბავშვი ძირს ჩამოსვა. გაბრალებამ თვალბი აუმღვრია, მოსახსამი ნერვიული გაქნევით შეისწორა დედოფლის საქციელში იაკობის როლი შეაფასა. მუჭარის მწერა მიმოავლო ირგვლივ და სენაკს წასულ შუშანიკს მიაშურა.

\* \* \*

...ქვეყნის ბელი კი არავის აღელვებს. აღაპიანებს ინდივიდუალობა დაუარგავო, სტერეოტიპულნი გამხდარან. ქვეყანას მე ხომ არ გადავბრუნებო, უქცევიათ ცხოვრების წესად და ბრმად მისდევენ დროს. არავინ ცდილობს წინააღმდეგობის გაწევას. უმალ ამიტომაც სურს

გურ. საღარაძის სუტებს, დააჩქაროს შემთხვევა სი არჩევანი დედოფალმა. ხალხს სპირიტუალურად ახალგაზრდა, მტიციე ნებისყოფის დედოფალი კი საამისოდ გამოდგება.

შეურაცხყოფილი შუშანიკი-გიგოშვილი უარს ამბობს ყველაფერზე. მაგრამ შვილებიც გაიმეტოს? შეუოვნდა. „ინიც მოვა ჩემიან, — თქვა იესომ, და არ იტყვის უარს ყოველივე საყუთრებზე, არ იქნება ჩემი მოწაფე“ — უბიძგა იაკობმა დედოფალს.

დედობის სული მარტივობის უმასაც არ ასვენებს შუშანიკს, კეთილი ფერიასავით მოვლინება იგი ცქირს (დ. კვიციანი), წვრილად გამოკვთხავს შვილების ამბავს. აქვე აღვნიშნავ, რომ დაზარებულობას მოკლებული და ფუნქციურად გამარტივებულია ცქირთან დაკავშირებული სცენების მნიშვნელობა.

სიბნელეში, სათლების შუქზე, დედოფლის სადგომის კართან მალულად შეგროვილან მოლოცვლები. ნეტარ შუშანიკს შეველას ევედრებთან, ჭოჭყსა (ს. ლალიძე) და მის თანამეცხედრებსაც უნებებიათ მოხვლა. ეაჭებთან დედოფალს, უცოდველნი ვართ, შეგვაკედრე მოგვიტეოსო უფალმა. თანაც ჩქარობენ, არავინ მოუსწროთ და მით არა ევენოს რა მათს მღვთმარობას.

\* \* \*

სცენის მარჯვენა კუთხეში წამოუღებულ ჭვართან დაჩოქილმა შიშისაგან გათანჯულმა ბრბომ ვუღლის სიღრმეში ჩამარხული რწმენის საგალობელი აღავლინა. მათ ვინ რას ჰკითხავს. აგრ ზემოთ თეთრი ბერიაკ ჭვარსა ცმული, ქვემოთ კი ქვეყნის ბედს სპარსი მარჩველი განაგებინებს აბორგებულ პიტიახშს. სცენაზე ნერვიულად რომ სცემს ბოლთან. თვით მღვდელმთავარი, ამქვესნურ სიამება მოტრფიალე ეპისკოპოსი აფოციც (რ იმანიშვილი) პიტიახშის სამსახურში ჩამდგარა. მხოლოდ ჭოჭყმა (პ. ბარათაშვილი) დასძლია მერყეობა და გაუბედა სიმართლე ვარსკენს.

იმაგრე % მიქაშაშვილის შავ-ბერიაკამ ჩაახშო მისი ღღის ბრაგუნმა ხალამურის ცენსა. თავი ჩამოიხრჩო მესალამურემ — ღმერთი არა მწამს კაცო რომ გვაწვალეფსო, კაცნიც არა მწამს, ქრისტე ჭვარს აცვისო და დააგდო სალამური ობლად. შუშანიკს მიმღევარიც გამოუნდა. მესალამურის სიკვდილი უკვე მეორე პროტესტა საპიტიახშოს ცხოვრებისეული მოდელის წინააღმდეგ, რაშიც ვლინდება რეჟისორის აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიცია. შავ-ბერიაკამ კამათლები მიუყარა სატყუარად და თავშესაქცევად თეთრ მოსახელეს, თანაც მის

მაიმიტ აწარტს დამცინავი ექოთი ესმინება. ბანზე ჩამომჯდარი გოგნებული ქალ-ბერიკა გაუძრევლად ზის და ერთ წერტილს მისჩერებია.

მარტივობის დედოფალი, ეწამება მისი ხალხი. შესძრა წამებული დედოფალი სპარსის მოტანილმა ცნობამ. აკვივდა დედის სული, აბორგდა და ჭოჭოხეთურ სერობად დატრიალდა, კოშმარულ ზმანებად გაიშალა მეწამულ მდინარეში ბავშვის დახრჩობის ეფექტური წარმოსახვა შუშანიკის შინაგანი სულიერი მდგომარეობის პლასტიკური პროექცია სცენაზე. ვერც ამ საშინელებამ გასტენა დედოფალი. ვერ მოუფო პიტიახშია, რადგან არ უწყოდა, „ბრძოლა, რომელიც გამარჯვებით არასოდეს არ გვირგინდება — მიუფთა ხედვრია“ (ანუ, „ნატიგონი“). შუშანიკი წმინდანად დასთქვეს აგერ უკვე ათასხუთასი წელია. ვარსკენის სახელიც ისტორიამ დედოფლის წყალობით შექონა.

\* \* \*

...ღირსო განა ქალობის, დედობის, დედოფლობის უარყოფა იმ უტყინო ბრბოს სანაცვლოდ, ტაძრის კართან რომ შეუფუფლა, ეკითხება ი. გიგოშვილის შუშანიკს პიტიახში ვარსკენ — უ. ლოლაშვილი. სიცოცხლე უმადლესი მოვალეობა ვარსკენის. რის ღმერთი, რა რწმენა. სამოთხეც და ჭოჭოხეთიკ ამქვეყნიურობაა, გაანია ვინ რომელს მოეკედლება. სანამ ცოცხლობს, უხვად ისარგებლებს ამით, ყველაფერს წაგლეჯს ამ ცხოვრებას, რასაც კი შესძლებს. მტკიცედ სწამს საკუთარი ძალის, უნარის, თავისით გაიტანს ლელოს. არტოშანის ხარჯზე სპარსელებს თვალებს დაუბრმავებს. ხალხი დაშინებული ჰყავს. მაშ, ვილასთვის იღწვის დედოფალი? (შუშანიკი: „სწორედ მაგიტომ, მეც რომ ვულაბატო, მაშინ მართლა მოკვდება მათთვის რწმენაც, სინდისიც. სანამ არსებობს თუნდაც ერთი კაცი, ჰეშმარტება ცოცხალია“) დედოფალი პასუხს აგებს სიტუაციის და საკუთარი სინდისის წინაშე. გრძნობს პიტიახში დედოფლის უპირატესობას. ეშინია მისი სიძლიერის და ეწამება ვარსკენიც. დადის სცენაზე მოტეხილი პიტიახში — ლოლაშვილი, სუნთქვა უძნელდება. არ გაბედოთო დედოფალთან შესვლა, მცველი დააყენა, მაგრამ იცის, ამით საკუთარ თავს იცავს.

რაც უნდა მომხდარიყო, უკვე მოხდა. ქვეყანას მე ხომ არ გადავაბრუნებო და სდუმდნენ. იტვირთა დედოფალმა ეს მიმი ჭვარი, მაგრამ სიცოცხლის დასალიერზე, ეგზისტენციურ მომენტში, როცა ერთხელ კიდე მოიხედა უკან, იმძლავრა ბუნებამ. დაენანა სიცოცხლე, შეიღებო, ვარსკენი-მამაკაცი და არა ქვეყნის განგე-

ბელი პიტიახში. აღიარა რომ შეუძლებელია ყველაფრის უარყოფა. მაგრამ ახლა მნაშენელია აღარა აქვს მის პირად პოზიციას. შეგძლია იტარო, სისუსტე გამოამყვადვო, ანუგეშებს სუცხვი. რაც უნდა მომხდარიყო, უკვე მოხდა.

განესრულა ესაი მარტივობისა. აღესრულა დედოფალი — დაფიქსირა ი. გიგოშვილმა წმინდანის პოზა. უწყალო ყოფილა ზედის ირონია — გარდაცვლილ დედოფალს მეგზურებად თერთო მოსილი ანგელოზები მოეკლინენ პიტიახშის ამალიდან, თოყვე გამობშული რომ ათრიეს შუშანიკი სწორედ ისინი.

ეპილოგი — „რეკავს“ რწმენის ჭვარი. ჟღერს ქორალი. გურ. საღარაძის იაკობ სუცხვი-დედოფლის გმირულ საქმეთა მნათი შეგონებას იწყებს: „რაც უნდა მომხდარიყო, ის უკვე მოხდა. როცა ხალხის სული მოდუნდება, როცა შეიპყრობს მას სიწარმაცე და აფხორცობა, როცა ცხოველური მისწრაფებანი მასში სჭობნანა აღამიანურს, როცა იმძლავრებს მასზე მტერი, როცა ვასტებს მას შინაური დალატი და მმართველთა უგუნურობა — უთუოდ უნდა განდღეს გმირი და ჩნდება, რადგან უკვდავია, როგორც ეტყობა, ხალხის სული“ — ამ სიტყვებშია კონცენტრირებული გმირობის კანონზომიერი, ისტორიული აუცილებლობის სპექტაკლისეული იდეური პოზიცია.

საკუუნეთა შორეთიდან კარს მოდგა შუშანიკი. შეგვეხმინა, გაგვახნევა — აღამიანებო, გწამდეთო საკუთარი თავისა, გწამდეთო თქვენი არჩევანისა, თუ იგი კეთილის ქმნითა მოტივირებული. ეძიებდეთ და მოკვებდეთ მას!





# აქტიური ხელოვნებისათვის

ლადო მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო თეატრის საგასტროლო რეპერტუარის ანალიზმა სპეციალისტების წინაშე არაერთი მნიშვნელოვანი და საქართველო საკითხი წამოიჭრა. პრობლემათა უმეტესობა საერთოდ ქართული თეატრის სადღეისო კირვარამის განმსაზღვრელია და სცილდება მხოლოდ ამ თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას, ამიტომაც მეტისმეტად დროულია ამჟამად მათზე მსჯელობა, ვინაიდან შემდგომ დაგვიანებულიც კი შეიძლება იყოს. ამჯერად მხოლოდ ერთ, ჩვენი ფოქრით, აქუალურსა და საქართველო პრობლემას შეეხებით. მიგვაჩინა, რომ უწინარეხად ყოველ სპექტაკლში უნდა იყოს გამოკვეთილი თეატრის სამეტყველო ენა, ის სპეციფიკური ნიშანი, რომელზეც უნდა იყოს აგებული მთლიანად წარმოდგენის კონსტრუქცია, რითაც განსხვავდება იგი ხელოვნების სხვა დარგთაგან. თანამედროვე ქართული სპექტაკლების გარკვეული ნაწილი გვაფიქრებინებს, რომ ამ მხრივ თვით საქართველოში, სარეპეტიციო პროცესში არის დაშვებული შეცდომა. ეს ცალკე მსჯელობის საგანია და მასზე ამჯერად არ შევჩერდებით.

თუ გადავავლებთ თვალს ქართული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას, შეიძლება სპექტაკლები ორ ჯგუფად დაიყოს. პირველ ჯგუფში მოექცევა სპექტაკლები, რომლებიც დიეტარტურულ პირველწყაროს (დრამატურგია, პროზა, პოეზია, კინოსცენარი და სხვ.) ილუსტრაციას წარმოადგენენ. ხოლო მეორე ჯგუფში ის

სპექტაკლები, რომლებიც აზრთა კიდობნისაა, ზიციანთა შერკინების, იდეათა პაექრობის, სასუინადმიღვეო სურვილთა შეგახების ურთულეს პარტიტურაზე დაყრდნობით ქმნიან სასტიკი ბრძოლის პროცესებს, უაღრესად ქმედით სიტუაციას, ცხოვრებას წარმოგვიდგენენ მის ყველაზე უფრო კონფლიქტურ სიტუაციაში.

პირველი ჯგუფის სპექტაკლები შეიძლება იყოს პრობლემატურიც, საინტერესოც, სახიეროც, მაგრამ ნაკლებად აქტიური თავისი ბუნებით, ვინაიდან ამ დროს დრამატურგის მიერ აღწერილი ეპიზოდების მიმდევრობა და რემარკები გულგრილი სიზუსტით გადააქვს სცენაზე შემოქმედებით კოლექტივს. ჩვენ ვვულისხმობთ ცხოვრების ფორტოგრაფიული სიზუსტით ახსავს კი არა, არამედ დრამატურგული ქსოვილის პირდაპირ და პირველად გადატანას სცენაზე. ამ დროს ნაწარმოების მხოლოდ ზედა შრეების შეხებით ხდება მანანსცენათა სახიერების ძიება.

მეორე ჯგუფის სპექტაკლები უარესად აქტიურია, ვინაიდან მდებარე სცენური ცხოვრებას შესაქმნელად უმჯობესი, უკიდურესობამდე მიყვანილი კონფლიქტების წყებაა მივსწვდილი დრამატურგის სიტყვაზე დაყრდნობით. ასეთ დროს პეისის დრამა შრეებში შექრით, სკრუპულოზური ანალიზით მიკვლეულია აქტუალური პრობლემატუა, მნიშვნელოვანი აზრი, რომელსაც სიტყვა გადააქვს სცენურ ქმედებაში. ამჯერად იზალება მხოლოდ სახიერი მიზანსცენა კი არა, არამედ აზროვნების პროცესების ექვივალენტო სცენურ მეტაფორათა ნაკადები. ასეთ დროს დრამატურგის სიტყვა სცენური მეტაფორის შექმნის საშუალებაც არის, სასცენო კონფლიქტის წარმოშობის მიზეზიც და შედეგაც. ასე იზალება ქმედითი სიტყვა ანუ სასცენო შემოქმედების გვირგვინი.

ასეთი სპექტაკლები მუდმივმოქმედი ვულგარინიგითაა, რომელიც გაქვდებით ფეთქავს და ამოურქვევის (კულმინაცია) უამს შესძრავს ხოლმე საზოგადოებას. მასხალაზე არღვევს მის ნიჟურდროეს, განცხრომის ყოფას, ნებიერობას, აფხიზლებს აღმართებს, აფორიკებს სულს და ამოძრავებს ვონებას.

ასეთი სპექტაკლების შექმნა ტალანტის გარდა მუდმივ ტრენაჟს მოითხოვს. შედეგი კი უდიდესი სულიერი ტუბობის მომნიკებელია, როგორც შემოქმედებითი კოლექტივისათვის, ისე მაყურებლისათვისაც, ვინაიდან იგი აქტურად არის ჩაბმული სცენურ ქმედებაში და არჩევანის წინაშე მყოფი შემოქმედებითი კოლექტივის თანამოაზრე და თანამოქმედი ხდება. ბოლოს და ბოლოს თეატრის მოქალაქეობრივი ელდებულება ერისა და ხალხის წინაშე ხომ ამში მდგომარეობს.



ასეთი სინქრონული წევრკმედების მიღწევა ძნელია. ქართულ თეატრში ძალზე იშვიათად წარმოიქმნება ხოლმე ასეთი კონტაქტები, მაგარამ ამაგარი შევკმედების ნაერწყლების გათვალისწინებით გვხვდება სხვადასხვა წარმოდგენების ცალკეულ სცენებში, რაც იმედის მომცემად გვესახება. სწორედ ასეთი ორი ეპიზოდი განსაკუთრებულად გამოიკვეთა ქუთაისის თეატრის სპექტაკლში „ორი პოეზია“. ჩვენც მათზე გვიხდა შევაჩეროთ მკითხველის ყურადღება.

I ეპიზოდი. ზვიადურის სტუმრობა ჯოჯოხის ოჯახში. (ვჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“, ინსცენირების ავტორები — გურა კვაციანელი, გოგი ქავთარაძე, რეჟისორი გოგი ქავთარაძე). მოცემული პირობები ასეთია: ორი მონადირე შემთხვევით შეხვდა მთაში ერთმანეთს. ქისტმა ჯოჯოხის „კაი ყმა“ შეიგარძნო ზვიადურს და სახლში მიიწვია, ვერ შეიცნო მასში მისიხსლად ხეყურა.

მთაში სტუმრობა უღიდესი მოვლენაა მასპინძლისათვის. სტუმარი ღვთისა და, მამასადავმე, ხელმეუხებია და თაყვანსაცემი. მიუღლომელ და შორეული მთის სოფლებში სტუმარი იშვიათია და ამიტომაც სანუყვარია და სასურველი. სტუმარ-მასპინძლობა წმინდაა და ადამიანი, რომელსაც განსაკუთრებით უფრთხილდებიან და იცავენ ფშავ-ზეგურებიცა და ქისტებიც. ამიტომაც სტუმარ-მასპინძლობა ადამიანთა ურთიერთობის ყველაზე ზეაწეული მდგომარეობაა, კრიტიკული სიტუაცია და მამასადავმე ამ დროს ადამიანის შინაგანი სამყაროს ქეშარიტი გამოვლინებაც ხდება. ეს პროცესი განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია და ადამიანთა, მამასადავმე გადატვირთულია ემოციებითა და გრძნობებით. ამიტომაც ამ წესჩვეულების დარღვევა ის საკონფლიქტო მარცვალი, რომელიც იწვევს ჯოჯოხის უსახტიკეს და უკიდურეს აღწევებს. ეს გახლავთ ჯოჯოხის ანორ სერხაძის როლის მარცვალი.

წევრკმედებულ ეპიზოდში სტუმარ-მასპინძლობის ამაღლებული გრძნობა სასუთად გავიხიბლა და სახიერად გადაიტანა სცენურ დანადგარზე რეჟისორმა გიორგი ქავთარაძემ. ტექსტის დრო პლასტებში შეჭრის შედეგად შეიქმნა სცენური კმედების რთული შინაგანი კომპინაციები. ეფექტური მინასცენების გარეშე ძნელია სრულად ამეტყველო და ხელშეხსები გახადო ადამიანის სულიერ სამყაროში მიმდინარე უხილავი ძვრები, რომელთა გამოხატვა სიტყვით უმძიმესია და ქაღალდეზე გადატანა ურთულესი. ამაშია ქეშარიტი შევკმედებითი წუთების სიღაღდე და მამასიხობო ხელოვნების სამარადეშო იღუმალბება. ეს იღუმალბება იგრძნობოდა ანორ სერხაძის ჯოჯოხისში.

საკუთარ ბინაში ჯოჯოხისამ ამაყად შეიბრძნო მას ხომ სტუმარი მომყავდა! ეს დინეკა უცხად შეიცვალა. სწრაფი, გაჩვეული, მაგრამ მონატრებულ მოძრაობით გააწყო ტაბლა. ვჟაკუტური სითბოთი გადახედა ზვიადურს, სხივი ჩაუღდა თვალებში, შინაგანად განათდა თითქოს. გაღლებულმა შესვა სადღეგრძელო. სულმოუთქმელად დასცალა თახჩი და... ნათლად დავინახეთ და შევიგრძენით როგორ გაცოცხლდა მსახიობის კმედებამო ვაჟასუთლი ჯოჯოხის სიტყვები:

„აი, სტუმარი მოგვარე, ღვთის წყალობაა ჩვენზედა“

ახალგაზრდული უნაანობით, გონდასაკარგი სურვილითა და შეუნიღბავი დატაცებით შესართულა ჯოჯოხის ხერხაძემ სტუმარ-მასპინძლობის რიტუალი. ჩვენს თვალწინ გადაიშალა ჯოჯოხის შინაგან სამყაროში მიმდინარე პროტესტები, მას მოეწონა ზვიადური (გიგო დედუცია) და როცა თახჩი ხელში გულდაღძმობას ეფიცებოდა, ვგრძენით, რომ მთიელი ვეყუაცის უწალო ბუნებამ სულიერი თანამგომი აღმოჩინა ზვიადურში. ძალა შეეპატა თითქოს და მის თვალთა ელვარებაში ამოვიკითხეთ იმგვარი პარმონია, პიროვნების იმგვარი მთლიანობა, რომელიც ბუნებას სახიანობებს მხოლოდ ბუნების ნაწილად იქცა შინაგანად ამაღლებული ჯოჯოხის ხერხაძემ. აი სწორედ ეს დღეებული პარმონია დაირღვა მომხდურ ქისტებთან ბძროლაში. ამ ეპიზოდის დასასრულს მძაფრად შევიცანით პიროვნების შინაგანი მსხვრევის ტრაგედია, პიროვნების მთლიანობის რყევის ტრაგედია, პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის ზარის არსებობის სიმწვავე. ადამიანთა ურთიერთობის პარმონიის დარღვევის სიმძაფრე ვინაღდან ეპიზოდის დასაწყისშივე ჩავვითრია სცენურმა კმედებამ და აქტიურად განვკაწყო, ამიტომაც დაბადა ასეთი ასოციაციები.

ამ ეპიზოდის ამოსხნის დროს ნაწარმოების ფსკერზე არსებული აწრი იქნა ამოკითხული რეჟისორისა და მსახიობის მიერ. ზუსტმა ანალიზმა კი გამოიწვლი სცენური ცხოვრება შექმნა. ამიტომაც მიგაჩინა იგი საუკეთესოდ და ჩვენი ძირითადი დებულების დასამტკიცებლად ამიტომ შევარჩიეთ.

მეორე ეპიზოდი. ხელის თხოვა ბეგლარ ჭინჭარაძის ოჯახში. (დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაქირვება“, ინსცენირება სერგო ქეიშვილისა, რეჟისორი შოთა კობიძე).

სასტუმრო ოთახში, მორცხვად რომ დგანან მაგდა და სკამები და პატრონის მოლოდინში გარყული ერთადერთი სავარძელი, მხოლოდ პელაგია დაფარფატებს. ბედი ეწია, ქალიშვილის ხელს სთხოვენ, მაგრამ სინარულის გამოხატვად ვაჟიშვილის, ბეგლარის დასტურს ელის



ამ ძველი, უსახური და უპრეტენციო ავეჯის ნაწილია თინათინ ღვინიაშვილის პედაგოგია. მსახიობი ფაქიზი ფერებით ცდილობს უმეტესწელო, უჩინარი შექმნას მისი გმირი. უღიმღამო ცხოვრება, დაფარული ნაღველი და გამუდმებული კრთომა, თავშეკავებული ქალური სიკვლევით და გამუდმებული ფუსფუსი შვილის მოლოდინში — ასე შეამაზადეს რეჟისორმა და მსახიობებმა მაყურებელი ბეგლარის გამორჩენისათვის. და აი, ბეგლარიც! საშუალო ტანის, მკვრივი აღნაგობის, არაფერი გამოჩნეული, განსაკუთრებული, მომხიბლავი, დარღმინადული არაა ამ აზნაურიშვილის გარეგნობაში. არავითარი თავაწყვეტა, თავდაწვეტა, არც ერთი მოუფიქრებელი ნაბიჯი არ არის მისი საქციელში თითქოს ჩარჩოშია ჩასმული მისი პორტრეტი და პატრონს ერთხელ მოხაზული კონტურის დარღვევა არ სურსო. მისი მკაცრი და უშფოთველი გამოხედვა თითქოს ირგვლივ სიცოცხლეს სპობს.

ეს მეტისმეტად ჩვეულებრივი სიტუაციაა და ნურაფერს განსაკუთრებულს ნუ ელითო — თითქოს გაგვფართხილეს თავიდანვე რეჟისორმა და მსახიობმა დავით დვალიშვილმა. ამიტომაც შემდგომ სოფელში ღვინის დროს მისი ცეკვა და ნინოსადმი გრძნობის გამოხატვა — ასევე ჩარჩოში ჩასმული, წინასწარ მოფიქრებული და სასურველი მიზნით გაანგარიშებული „თავაწყვეტა“. ამ მეტისმეტად ჩვეულებრივ კაცუნაში გამორჩეულობისა და განსაკუთრებულობისაკენ ღტოლვა იმდენად დაუმორჩილებელია, რომ თავისი სიბრძნეობის საშინი და დამრთავუნველი მანქანა ხდება. საშინო არიან ასეთი კაცუნები! დროზეა საჭირო მათი მოთოკვა, ისინი ხომ ყოველთვის ისწრაფვიან ძალაუფლება, სულ პატარა, მაგრამ მანაც ძალაუფლება იგდონ ხელთ, რომ მორჩილებაში იყოლიონ სხვები. აღმანიანთა ურთიერთობები მოსაგვარებელია! ასეთი ადამიანებისაგან შემდგარი საზოგადოება ჰარმონიულად ვერ განვითარდება! ავის მათუწყებლად გაისმა სცენიდან დავით კვლიაშვილის ღრმად ჭეშანური ხმა რეჟისორ შ. კობახიას და მსახიობ დ. დვალიშვილის მოქალაქეობის პოზიციასთან ერთად. სახის ასეთი გადაწვეტა ახალია და საინტერესო. მხოლოდ ნიჟს, ნამდვილ აქტიორულ გუმანს, რეჟისორთან ერთად ნაწარმოების ზუსტ ანალიზს შეუძლია მიაკვლიოს ნაცნობ ხასიათში ახალ ფერებსა და ნიუანსებს...

წინასწარ დამუშავებული თავდაპირველი და გასომილი ნაბიჯით შემოვიდა ბეგლარი — დვალიშვილი ოთახში. განცხრომით ჩაესვენა სავარძელში. მოჩვენებითია მისი დაღლა! დედის წინაშეც კი სურათის ჩარჩოს მიღმა არსებული ცხოვრების დამაღვას ცდილობს. იგი ღრმად

გადაწვა სავარძელში. ფეხები პატარა მოხერხებულად მოაწყო. მოთმინებით დაელოდა ვიღერ დედა ფეხსაცმელებს გახლიდა და თითქოს დიდად მნიშვნელოვან და მხოლოდ მისთვის შესაძლებელ „რიტუალს“ ასრულებსო, ფეხის თითების მოძრაობას მოჰყვა, რაოდენ შემაზრუნია ეს ჩარჩო თავისი პორტრეტთანად!

და შემდგომ, როდესაც დამ ქალური მორცხვობით უცბად უარს სთქვა ვათხოვნივს, ბეგლარი დიძაბა, მხოლოდ ერთი წუთით ჩამოესხნა სიმშვიდეს საფარველი და... მთელი ოთახი გაირინდა, „დარღმინდა“ პორფირასაც კი (ა. ხერბაძე) ბავშვზე შეეყენა ღიმილი. პედაგოგია (თ. ღვინიაშვილი) რაღაც საშინალებების მოლოდინში გაქვავდა, ოტია (მ. ჩიქოვანი) გალახული გლანასავით აიტუვა კუთხეში, ბეგლარი (დ. დვალიშვილი) ცეკვად გახედა სონიას, არც გაუღიმა, არც გაიკვირა, არც დატუქსა, არც უარის მიზეზს დაეითხა, არც კი ისურვა სხვათა აზრი მოესმინა. უხმოდ ჩააღლო ხელი და როგორც ნივთი ისე გაიტანა ოთახიდან. ვაგრძენით, რომ ოტია დაღწინავეი არ დაბრუნდებოდა სოფელში!

დ. დვალიშვილის ყოველი მოძრაობა, ერთი შემხედვით შეუმჩნეველი გამოხედვა, ყოველი დეტალი და ნიუანსი გამოკვეთილად ავლენს ბეგლარის ბუნებას, ამოთარხებს და გაჩვენებთ სჯის მას. რადგანაც თვით ეპიზოდის ამოხსნის დროს ზუსტად არის დადგენილი რისთვის არსებობს იგი სპექტაკლში, გამოშახველობითი საშუალებების სახიერება კი ამოცნობილია ნაწარმოების სტრუქტურის შორის. ამიტომაც სიღრმისეულია მისი აზრიც და აქტიურია მისი პოზიცია: თანამედროვე თეატრი ხომ ამგვარი შემოქმედებისაკენ ისწრაფვის.

ქუთაისელთა რეპერტუარიდან ჩვენ აღვნიშნეთ ის ეპიზოდები, რომლებიც საინტერესოდ მიგვარჩნა სწორედ სცენური სახიერებისა და ქმედების თვალსაზრისით. ასეთი სათეატრო ესთეტიკა, როგორც უკვე იყო აღნიშნული, აქტიურ ხელოვნებას ქმნის, მაყურებელი ბრძოლისა და აზროვნების პროცესში აქტიურად არის ჩაბმული, სინკრონულად ხდება ასოციაციათა ჭაჭვის წარმოქმნა. თანამედროვე სათეატრო ხელოვნება ასეთი შემოქმედებისაკენ ისწრაფვის. ამიტომაც მიგვარჩნა ეს საკითხი მეტისმეტად აქტუალურად.



# მალალი ოსტატობა

ბრწყინვალე წარმომადგენლები არტისტის სახალხო არტისტი მაცვალა ქასრაშვილი და საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, საერთაშორისო პრემიების ლაურეატი ზურაბ სოტკილავა. ორივე მომღერალმა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია დაამთავრა რსფსრ სახალხო არტისტის პროფესორ ვ. დავიდოვა-მჭედლიძისა და სსრკ სახალხო არტისტის, პროფესორ დ. ანდლულაძის ხელმძღვანელობით.

თოთხმეტი წელიწადია მ. ქასრაშვილი დიდი თეატრის სოლისტი. ზ. სოტკილავამ კი მილანის საოპერო თეატრში გაიარა სტაჟირება მესტრო ბაირასთან და ეს ხუთი წელია დიდ თეატრში მოღვაწეობს. ამავე დროს მიჰყავს სოლო სიმღერის კლასი პ. ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორიაში.

ოქტომბრის დამდეგს თბილისში გამართულ კონცერტებზე ზურაბ სოტკილავამ (ლირიულ-დრამატული ტენორი) დააფიქრა და ააღლვა მსმენელი შესრულების სიახლითა და მსოფლიო მუსიკალური ლიტერატურის უდიდესი კლასიკოსების — პ. ჩაიკოვსკისა და ს. რახმანინოვის ნაწარმოებთა საინტერესო გაზარებით. ხმის სილამაზემ, მაღალმა პროფესიონალიზმმა, არტისტულობამ და კულტურამ მომღერალს ხელი შეუწყო სახეების მთელი გაღერის შექმნაში. ყოველი რომანსის შესრულებაში მომღერალს შეჰქონდა თავისი ინდივიდუალობა, დიდ ყურადღებას უთმობდა სიტყვას, შინაგან დიალოგს.

მაღალმა ვოკალურმა ოსტატობამ და დიდმა მუსიკალურობამ ზ. სოტკილავას საშუალება მისცეს მიეღწია ნატიფი ნიუნსირებისათვის (მეცო, ვოჩო, პიანო, პიანისიმო). შესრულებისას მომღერალს ახასიათებდა დიდი კონტრასტულობა, იცვლებოდა მხატვრის პალიტრა, ზ. სოტკილავას ხმა ხან რომანტიკულად, მსუბუქად, ხან ემოციურად, დატვირთულად ჟღერდა.

დიდი შინაგანი ექსპრესიით შეასრულა მომღერალმა ს. რახმანინოვის „ყველაფერი წამართვი“, „იასამანი“, „ჩემი სატკივარი“, „ნუ მიმღერ, ლამაზო“, პ. ჩაიკოვსკის „არც ერთი სიტყვა, მეგობარო“, „რატომ“ და სხვ. მაცურებელთა ღარბაზი შეიგრძნობდა მომღერ-

როგორც დიდი რეჟისორი კ. ს. სტანისლავსკი იტყოდა: ჭეშმარიტი ხელოვნების ყველაზე რთული და, ამასთან, უბრალო განსახლვრება სიხარულის გრძნობაა.

ცხადია, ეს ემოციური ფაქტორი ჩნდება მაშინ, როცა მაცურებელი ჭეშმარიტ ხელოვნებას ეხიარება.

ამასწინათ სწორედ ასეთი მოვლენის მოწმენი გავხდით სსრკ სახალხო არტისტის, პროფ. დ. ანდლულაძის ორენსადმი მიძღვნილ კონცერტზე, რომელიც ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში გაიმართა.

„მე ვახსენე ქართული „ბელ კანტო“, დროა ამ ტერმინმა დაიპყვიდროს მოქალაქეობრივი უფლებანი. ქართული „ბელ კანტო“ დიდი ხანია არსებობს და წარმატებით ვითარდება“ წერდა ცნობილი საბჭოთა მუსიკათმცოდნე ი. პოპოვი („სოვეტსკაია კულტურა“ 1971. 26. X).

ჩვენი დროში ქართული „ბელ კანტო“ ვითარდება უფროსი თაობის შესანიშნავ მომღერალთა მიერ შექმნილ ტრადიციებზე დაყრდნობით. ქართული პროფესიული ვოკალური ხელოვნების



ლის ყოველ სუნიტქვას, პაუზას და შინაგანად ერწყმოდა მას.

თავისი ბრწყინვალე ვოკალური მონაცემების გამოძევადების საშუალება განსაკუთრებით სოლო კონცერტის მეორე განყოფილებაში მიეცა მომღერალს, როდესაც, მან ურთულესი არიები შეასრულა. ეს არის ოტელი ვერდის ოპერიდან „ოტელო“, ანდრე შენიე — ჯორდანოს ოპერიდან „ანდრე შენიე“, ხოზე ბიზეს ოპერიდან „კარმენი“ და სხვ.

ასეთივე დიდი წარმატებით ჩატარდა მეორე კონცერტი ზ. სოტკილავასა და მ. ქასრაშვილის მონაწილეობით.

არაჩვეულებრივად რთული პროგრამით წარსდგნენ სახელმწიფო აკადემიური დიდი თეატრის სოლისტები მკაცრი თბილისელი მსმენელის წინაშე.

ორი კონცერტანტის ოსტატობამ და ტალანტმა მოაჯადოვა მსმენელი. მ. ქასრაშვილის ხვედროვანი, მსუბუქი, ლამაზი ტემბრი იღვრებოდა მთელ დარბაზში. მისი მდიდარი და მრავალფეროვანი ხმა, ხან რბილად და ამალღებულად, ხან კი მგზნებარე ტემპერამენტით ჟღერდა.

ნათელმა ინდივიდუალობამ მომღერალს შეაქმნევინა შესანიშნავი სცენური სახეები, რაც კამერული ჟანრის ერთ-ერთ ურთულეს ელემენტად ითვლება: დეზდემონა ვერდის ოპერიდან „ოტელო“ და სანტუცა მასკანის ოპერიდან „სოფლის პატოსნება“, ტოსკა პუჩინის ოპერიდან „ტოსკა“ და კარმენი ბიზეს ოპერიდან „კარმენი“.

მომღერალი მრავალფეროვანია თავისი ტალანტით, მას ძალუძს უდიდესი გარდასახვა. მ. ქასრაშვილის ხმა იღებდა იმ ელვების, რასაც უკარნახებდა სახის შინაგანი განწყობა.

მ. ქასრაშვილის დიდებულ პარტნიორად მოგვევლინა ზ. სოტკილავა. მათი შემოქმედებითი ტემპერამენტი, ხმის ჟღერადობის სილამაზე და სიკაშკაშე განსაკუთრებული ძალით გამოძევადდა დეზდემონასა და ოტელოს დუეტში ვერდის ოპერიდან „ოტელო“, კარმენისა და ხოზეს დუეტში ოპერიდან „კარმენი“ და სხვ. მათი ხმები ერწყმოდა ერთმანეთს, იქმნებოდა სრული ანსამბლი, პარტნიორები დიდებულად გრძობდნენ ერთურობას, მღეროდნენ დიდი

შემოქმედებითი აღმაფრენით და მთლიანად ბოლო მალალი ხელოვნება.

ამ მომღერალთა მუშაობისა და წარმატებულ საკონცერტო მოღვაწეობაში მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვით დიდი თეატრის კონცერტმეისტრებს ლ. მოგილევსკაიას და ელ. საპიენკოს.

დიდად საპასუხისმგებლო გეგმები აქვთ ჩვენს თანამემამულეებს. უახლოეს მომავალში მათ მოელით კონცერტები ქალაქ ვისბადენში, სადაც შესრულდება ვერდის რეჟიემი. მ. ქასრაშვილი ჩიოკოვსკის ოპერაში „ევგენი ონეგინი“ წარსდგება ჩეხოსლოვაკიელი და ამერიკელი მსმენელის წინაშე. დიდ თეატრში ამზადებს ლიზას პარტიას ჩიოკოვსკის ოპერაში „პიკის ქალი“, ჩიო-ჩიოსანს პუჩინის ოპერაში „ჩიო-ჩიო სანი“ და აგრეთვე დიდ საკონცერტო პროგრამას ო. თაქთაქიშვილის, შოსტაკოვიჩის, სტრავინსკის ნაწარმოებებთა მიხედვით.

ასევე მნიშვნელოვანი და ფართოა ზ. სოტკილავას საგასტროლო გეგმები, რომელმაც ამ ზაფხულს სოლო კონცერტებით უკვე დაიშახურა ამერიკელი მსმენელის მალალი შეფასება. მას ტაშს უკრავდნენ დეტროიტსა და ჩიკაგოში, ფილადელფიასა და ნიუ-იორკში. 1979 წლის ვაზაფხულზე ზ. სოტკილავა მიწვეულია აშშ-ის ქალაქებში, მილანის საოპერო თეატრში, ბულგარეთსა და დასავლეთ გერმანიაში, სადაც საგასტროლო ტურნეს გამართავს. დიდ თეატრში ახლა მუშაობს ცრუ დიმიტრის პარტიაზე, მუსორგსკის ოპერაში „ბორის გოდუნოვი“.

თბილისელი მსმენელი კვლავაც მოუთმენლად ელის ამ შესანიშნავ მომღერალთა გასტროლებს.



ბიოგრაფი ნატროზვილი

## სანდრო შანშიაშვილი



სანდრო შანშიაშვილმა ფასდაუდებელი ღვაწლი და ამაგი დასდო მთელი ჩვენი კულტურის, ქართული პოეზიის, ქართული თეატრის ისტორიას.

სანდრო შანშიაშვილის პირველი ლექსი „სულ წინ ისწრაფე“ 1905 წელს დაიწერა. პოეტი მაშინ ჩვიდმეტი წლის ჭაბუკი იყო, მაგრამ მარტო ჭაბუკობის ასაკის სიხალისითა და გატაცებებით არ აიხსნებოდა წინ მისწრაფების ის დაუძლეველი წყურვილი, რომელიც მისი უკვე პირველი ლექსის სათაურშივე გამოთქმული. ქვეყნად უკვე ჰქროდა განახლების ქარიშხალი, პაერში განათხულის სურნელი იგრძნობოდა, ირახმებოდა ხალხი, ფეხზე დგებოდა და ნათელი მომავლისათვის იბრძოდა. ამ მებრძოლთა შორის იყო ახალგაზრდა პოეტიც. სანდრო ჯერ ისევ გიმნაზიის მოსწავლე იყო, როცა ამბოხების სულით გამსჭვალული ლექსებისათვის ქანდარმებმა დააპატიმრეს და სამი თვით მეტეხის ციხეში გამოამწყვდიეს. მაინც ვერ გასტეხეს პოეტის საბრძოლო ნე-

ბისყოფა. იგი თამამად მოუწოდებდა მკითხველს:

ვაშა ჩვენს იმედს, აღფრთოვანებას, —  
ცხადს, სინამდვილეს, არა ზმანებას!

ახალგაზრდა პოეტმა სამწერლო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე მიიქცია როგორც მკითხველის, ისე ლიტერატურული საზოგადოებრიობის ყურადღება. თავისი „ეტიუდების“ პირველ ტომში კიბა აბაშიძე წერდა:

„მეცხრამეტე საუკუნის უკანასკნელი დროის ჩვენი ლიტერატურა თითქოს შავ ღრუბლებს წარმოადგენდა, რომელიც ჭექა-ქუხილისა და ელვასეტყვის მათუწყებლად იკრიბებოდა. ახალმა მეოცე საუკუნემ გრიგალი მოიტანა, რომელმაც ძირითადად შეცვალა რუსეთისა და მასთან დაკავშირებული ჩვენი ცხოვრება. რევოლუციამ მდგრად შეანძრია მთელი ორგანიზმი სახელმწიფოსი და მრავალი ავადმყოფობა გამოაჩნდა დიდი ხნით უპატრონოდ დაგდებულ ვეებერთელა სხეულს. რევოლუციამ უსახლვრო იმედებით აღგვაფრთოვანა... უსასოებასა და უიმე-



დობას საზღვარი დაედდა... ოპტიმიზმის კვალი ამჩნევია შანშიაშვილის ლექსებს და უხვად არის გაბნეული გრიშაშვილის, მჭედლიშვილის და სხვათა ლექსებში“.

კიტა აბაშიძე მაშინ ჩვენი ლიტერატურული მოძრაობის შუაგულში იდგა და მისი სიტყვა ნამდვილი ავტორიტეტული იყო. და აი, მან, იმ ახალგაზრდა პოეტთა შორის, რომლებიც რევოლუციის ქარიშხალს მოჰყვნენ, ყველაზე უწინარეა სანდრო შანშიაშვილი დასახელებული, და მისი პოეზიის ოპტიმისტური შინაარსიც ზუსტად განსაზღვრა; ამრიგად, პოეტი დაიბადა დიდი სახალხო მოძრაობის წიაღში.

სანდრო შანშიაშვილმა მტკიცედ დაიმკვიდრა უმნიშვნელოვანესი ადგილი ქართული ლიტერატურის ისტორიაში. მთავარი, რაც თავიდანვე იპყრობდა ყურადღებას შანშიაშვილის ლექსებში — ეს იყო ორგანული განცდა ხალხის სულის, მისი ფსიქოლოგიური ვითარების. ამ მხრივ პოეტი აგრძელებდა ქართული ლიტერატურის საუკეთესო ტრადიციას, რომელიც სწორედ ამ ხალხურობაში გამოიხატებოდა. მთელი მომდევნო ათეული წლების მანძილზე მწერალი მუდამ ინარჩუნებდა თავისი პოეზიის ამ განსაღ საქმისებს.

თავის შემოქმედებაში, თავის პოეტურ ნაწარმოებებში იგი უმდეროდა ქართველ ხალხს, მის სიყვარულს სამშობლოსადმი, საქართველოს ულამაზეს ბუნებას, მძლავრი ფერადებით დახატა პოეტმა უბრწყინველესი პეიზაჟი ჩვენი სამშობლოს ლექსში „კახეთი“. ამ მხრივ აღსანიშნავია მისი ლექსები „ბინადარი“, „რთველი კახეთში“, „სოფელს“, „კახეთის დედოფალი“ და მრავალი სხვა. ამავე დროს, პოეტი გამოხატავდა ქართველ გლეხკაცის სიყვარულს შრომისადმი, გამოხატავდა შრომის პროცესს, როგორც შემოქმედებას. ეს ითქმის მის ლექსებზე, რომლებიც სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ დაიწერა, როცა შანშიაშვილის პოეტური ჰორიზონტი კიდევ უფრო გაფართოვდა, როცა მან იპოვა ახალი თემები.

როგორც ნიმუში ახალი სოციალისტური ლირიკისა, უნდა დასახელებულ იქნეს ს. შანშიაშვილის ბალადა „დედისერთა ლენინთან“. ეს ერთ-ერთი რჩეული ნიმუშია არა მარტო შანშიაშვილის შემოქმედებაში, არამედ მთელ ქარ-

თულ ლიტერატურაში. ამ ლექსში კოცნებულა რომანტიკა მძლავრ მოქალაქე ომებისა, როცა ქართველი ხალხის შვილები, მოძმე ხალხებთან ერთად, იცავდნენ საბჭოთა რესპუბლიკას და ანადგურებდნენ შემოსულ ინტერვენტებს და თეთრგვარდიელების ბრბოებს.

ამ ბრძოლის რომანტიკის სულით არის გამსჭვალული ის ლექსები, რომელშიაც პოეტი უმდერის ჩვენი ქვეყნის გმირული წარსულის ადამიანებს. ამ მხრივ აღსანიშნავია ბალადა „ქართველი დედა“. ეს ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია. მასში ასახულია ეპოქა ასპინძის ბრძოლისა, როცა ქართველმა ხალხმა ერეკლე მეფის მეთაურობით მოიგერია ვერაგი თავდამსხმელები. პოეტმა დახატა კოლორიტული სახეები ახალგაზრდა ქართველი გლეხკაცის, მისი დედა მელანოსი და სატრფო ცაგოსი. პოეტი ასახავს, როგორ გასწირეს სამშობლოსათვის თავი დედამ და შვილმა. ბალადაში გადმოცემულია რაინდული სულის სიდიადე, რაც ყოველთვის ახასიათებდა ქართველ ხალხს.

სანდრო შანშიაშვილის მთავარი თემა მუდამ თანამედროვეობა იყო. მან ერთ-ერთმა პირველთაგანმა უმდერა საქართველოს ელექტრიფიკაციის პირმშოს — ზაქესს („ელექტრო ამბაზი“), გვხვებარე ლექსით გამოეხმაურა თავისუფლებისათვის მებრძოლ ესპანეთის ხალხს („დოლორეს პასიონარია“); სამამულო ომის წლებში პოეტის ლექსი ამხნევებდა და გამარჯვების რწმენას განუშტკიცებდა ჩვენს მებრძოლებს, რომლებიც მთელი კაცობრიობის გადასარჩინად იღწვოდნენ.

აღტაცებით შეეგება პოეტი საბჭოთა ხალხის გამარჯვებას და მშვიდობის დამკვიდრებას ქვეყნად:

გულზე მეფონა ვარდის მშვენება,  
გავალ ქუჩაში, არ მესვენება;  
იამ მახარა გაჯაფხულზედა,  
ხამ გაიელვა მინდვარზე ხნულზედა,  
გაუმარჯვიათ ოშში წახულებს!

რომანტიკული გზნებით და გატაცებით უმდეროდა პოეტი სიყვარულის წმინდა გრძნობას. სატრფილო მოტივებზე დაწერილმა მისმა ლექსებმა („წმინდა ხარ ჩემო“, „მწყემსი ვოგო“, „თამარ“, „დიელო“, „სულის თვისტომნი“), დიდად გაამდიდრეს ახალი ქართული ლირიკის სავანეში. ქართველი ხალხის განმათა-



ვისუფლებელ მოძრაობას, მის რევოლუციურ ბრძოლას, მის სახელოვან წარსულსა და აწმყოს ეხება სანდრო შანშიაშვილის მოთხრობები („სამნი“, „მეჩონგურე ამბაკო“ „პირველი ტრაქტორი“ და სხვა). ამ მოთხრობებში ჩანს ხალხის ცხოვრების ღრმა ცოდნა, გულწრფელი სიყვარული სამშობლოსადმი.

დიდი ღვაწლი და ამავე დანდო სანდრო შანშიაშვილმა ქართულ საბჭოთა დრამატურგიას. საკმარისია ითქვას, რომ რუსთაველის სახელობის თეატრის ისტორია იწყება შანშიაშვილის „ბერლიზნაითი“, ამას მოჰყვა „მათრახის პანაშვიდი“, „ანზორი“, „არსენა“, „ქრწანისის გმირები“, „არსენ ჯორჯიაშვილი“, რომლებიც ათეული წლების მანძილზე არ ჩამოსულან სცენიდან.

ჩვენი მაყურებლის იდეური და ესთეტიკური აღზრდის საქმეში განუზომლად დიდი როლი შეასრულა სანდრო შანშიაშვილის სახელოვანეტილმა პიესამ „არსენამ“. ამ შესანიშნავ დრამატულ ქმნილებაში მწერალმა მიზნად დაისახა გამოეხატა ქართული ეროვნულ-სახისათი, სული მთელი ხალხისა — ძლიერი, ღონიერი, გაუტყეხელი, აღსავსე საქვეყნო სიკეთითა და მადლით. სანდრო შანშიაშვილმა ამ პიესაში დახატა მე-19 საუკუნის პირველი ნახევრის საქართველო; მწერალმა ეს ეპოქა წარმოგვიდგინა, როგორც ბრძოლის ველი, სადაც ერთიმეორის სამკებრო-სასიცოცხლოდ შესტილებოდნენ კეთილი და ბოროტი, ნათელი და ბნელი, სიყვარული და სიძულვილი. დიდი და მონუმენტური ფიგურა არსენაი, ფართო და ხალვათია მისი სული, ის დაუცხრომელი მეზრძოლია სიკეთისა და თავისუფლებისათვის და ამ წმინდა მცნებებისათვის ბრძოლის გზაზე ხდება ის ნამდვილი წინამძღოლი, ნამდვილი ბელადი თავისი ხალხისა.

მთელი პიესა გამსჭვალულია უღრმესი პატრიოტიზმით, რომელიც გახუტრებულია ხალხთა ძმობის წმინდა გრძნობისაგან. ვინ უღდას არსენას მხარში, როცა ის თავისუფლების წმინდა დროშას ააფრიალებს? აქ მას მხარში უღდას დიდი რუსი ხალხის საუკეთესო შვილი, დეკაბრისტული იდეებით გამსჭვალული ოფიცერი სულაკოვი; აქვეა რიგითი ჯარისკაცი ვასია მიტროხინი, რომელიც აჯანყებულ ქართველ გლეხკაცებს მიმართავს: „ძმებო გლეხებო.. აი ეს მიც-

ნობს, თქვენი არსენა! როგორც თქვენსავე ძმა, ისე ვიყავით იქ, ბეგარაზე, მტლან საფრთხეში და გასაჭირში: თქვენებო გლეხი ვარ და მიწის მუშა! მშობლებს მომწყვიტეს, დედა ტიროდა, მამაჩემიც ურჩობდა და იმ საბრალოს როზგები დაჰკრეს! მე თან გამომეყვა დედის ცრემლი და ის მაგონებს, რომ იქ, რუსეთში, ჩემებოც ისე იტანჯებოდნენ, როგორც აქ თქვენი მშობლები და ნათესავები“. აქ შესანიშნავად არის გამოხატული მშრომელთა კლასობრივი სოლიდარობის იდეა, შეგრძნება იმისა, რომ სანატრული თავისუფლება უნდა მოიტანოს მხოლოდ ყველა ერის შვილებს საერთო ბრძოლამ.

არსენას და ნენოს წრფელი და წმინდა სიყვარული უფრო ხაზგასმით წარმოაჩენდა ჩვენი ხალხის მაღალ მორალს, მის შინაგან სულიერ სამყაროს. „არსენა“ ნამდვილად საეტაპო სპექტაკლი იყო ქართული თეატრის ისტორიაში.

ასევე საეტაპო სპექტაკლი იყო ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, რომელმაც სრულყოფილად გამოხატა ხალხის სული მისი კრისტალური სიწმინდით და კეთილშობილური ჰუმანისტური იდეალებით.

ისტორიულ-პატრიოტულ თემატიკას მიუძღვნა სანდრო შანშიაშვილმა თავისი „ქრწანისის გმირები“, რომელშიც მთელი სისასით გვიჩვენა ერეკლეს მონუმენტური სახე; აქვე ძლიერი რეალისტური ფერადებით არის გადმოცემული რუს-ქართველთა ისტორიული ძმობის უკვდავი იდეა.

ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორია განუყოფლად არის დაკავშირებული სანდრო შანშიაშვილის სახელთან. ქართველი მკითხველი და მაყურებელი მუდამ დიდად აფასებდა სიტყვის ამ ბრწყინვალე ოსტატის შემოქმედებას და დღესაც, მისი დაბადების ოთხმოცდაათი წლის თავზე, ქართველი ხალხი სულითა და გულით ულოცავს თავის საყვარელ მწერალს ამ სახელოვან იუბილეს და უსურვებს დღეგრძელობას და ახალ შემოქმედებით წარმატებებს.





ყოფილებისა. 1918 წლიდან უკვე განიზაბატორი და ხელმძღვანელია თოჯინების, შემდგომ კი საბალეტო თეატრებისა ბავშვებისათვის. მისივე ინიციატივით იქმნება საბავშვო მუსიკალური სათამაშოების პირველი სახელმწიფო სახელოსნო. მუშავდება სპეციალური პროგრამები საბავშვო კონცერტებისათვის, იმ დროის საუკეთესო შემსრულებლების მონაწილეობით.

1920 წელს ნატალია საცი მუსიკალური დრამის სახელმწიფო ინსტიტუტთან აარსებს საბავშვო კლუბს, რომელიც შემდგომ ნორჩების ესთეტიკური აღზრდის საცდელ სკოლად იქცა. საინტერესოა რეჟისორ ა. თაიროვის ერთი მოგონება: „მასოვს, 1925 წელს მიმიწვიეს ესთეტიკური აღზრდის საცდელ სკოლაში, რომლის ხელმძღვანელი ნ. საცი იყო. (პარალელურად მას თეატრიც მიჰყავდა). სალამოს „მუსიკის შემოქმედებითი აღქმის საღამო“ ერქვა, და ნ. საცს იგი საკუთარი მეთოდებით მიჰყავდა, სხვადასხვა ასაკის ბავშვები მოძრაობით გადმოსცემდნენ, ზოგჯერ საკმაოდ რთულ მუსიკალურ ნაწყვეტებს. გასალოცარი იყო როგორი გემოვნებით ტაქტითა და მუსიკის სწორი შეგრძნებით მიდიოდა ყველა ეს ეკზერსისი“.

განუზომელია ნ. საცის დეაწლი ახლად დაარსებული მუსიკალური თეატრისათვის რეპერტუარის შექმნაში. საოცარი ენერგიით შეუღდა მუშაობას ნატალია საცი საბჭოთა კომპოზიტორებთან: დ. შოსტაკოვიჩთან, ტ. ხრენიკოვთან, დ. კაბალევსკისთან, ვ. რუბინთან, ი. ოლეშას, ე. შვარცის ნაწარმოებებთან და ხალხური შემოქმედების დამუშავებით იქმნება ლიბრეტოები ოპერებისათვის. უმთავრესად ამ ლიბრეტოების ავტორი თვით ნ. საცია.

1976 წელს ნ. საცის თეატრი თბილისში ჩამოვიდა საგასტროლოდ. რუსთაველის თეატრის სცენაზე (აქ მოდოდა მათი ვასტროლები) თეატრის ცხრა საუკეთესო დადგმა იქნა ნაჩვენები. 17 დღის განმავლობაში დღეში ორჯერ იხსენებოდა ფარდა პატარების წინაშე. სპექტაკლის წინ სცენაზე გამოდიოდა ნატალია საცი და საოცარ სიჩუმეში იწყებოდა საუბარი თეატრზე, სპექტაკლსა და მის გმირებზე, ძირითადი მაყურებლის-ბავშვების დისციპლინაზე და მრავალ საინტერესო ფაქტებზე ბავშვებისა და მოზრდილთათვის.

## შთაბრუნებული ხელოვნება ნორჩ ბავშრებზე

რამდენი ათეული წელია საინტერესო შემოქმედებითი ცხოვრებით ცხოვრობს მსოფლიოში ერთადერთი საბავშვო მუსიკალური თეატრი, რომლის ხელმძღვანელი და დამაარსებელი სსრკ სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ნატალია ილიას ასული საცი გახლავთ:

დიდი ქემარიტი ნიჭი, ბავშვურ ფსიქიკაში წვდომის უნარი და დაფოკებელი ენერგია ნორჩებთან მუშაობისა განაპირობებს ნ. საცისა და თეატრის ნაყოფიერ, ხანგრძლივ შემოქმედებით ძიებებს.

ნატალია საცი მუსიკალურ ოჯახში დაიბადა. მისი მამა ილია ალექსანდრეს ძე საცი სამხატვრო თეატრის კომპოზიტორი იყო. ბედნიერია ნ. საცი იმით, რომ ახსოვს მისი მამის მეგობრები — იმ დროის გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწენი. კ. სტანისლავსკი, ლ. სულერჟიციკი, ე. ვახტანგოვი, კ. მარჩანიშვილი, ვ. კაჩალოვი, ი. მოსკვინი, აი არასრული სია ილია საცის მეგობრებისა, რომლებმაც უშუალო გავლენა მოახდინეს ნორჩი ნატალია საცის ცხოვრების შემდგომ ფორმირებაზე, შეხედულებათა ჩამოყალიბებაზე.

ნატალია საცი უმამოდ 9 წლისა დარჩა, მაგრამ ობლობას დალი არ დაუსვამს მის ცხოვრებაზე. იგი ენერგიითა და შემოქმედებითი გეგმებით სავსე შეხვდა ოქტომბრის რევოლუციას. საცი მთლად ახალგაზრდა, 15 წლისა ხელმძღვანელობდა განსახკომის მუსიკის საბავშვო გან-



საბავშვო მუსიკალურ თეატრში, საუბარი სპექტაკლის წინ ტრადიციაა. და ეს ტრადიცია დაამკვიდრა ნ. საცის ორატორულმა ნიჭმა, აუდიტორიის ვირტუოზულმა ფლობამ, მოულოდნელი იმპროვიზაციებით მდიდარმა საუბარმა. ამ ტრადიციას საბავშვო მუსიკალური თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე, ნატალია საცის ქალიშვილი როქსანა საცი-კარპოვაც აგრძელებს. მათი დაკვირვებით, ეს საუბრები მაყურებელს აახლოვებს სცენასთან, ბავშვები თანაზიარნი არიან სცენური მოქმედებისა, მათი რეჟისორი ელვისებური და ზუსტი ხდება. იქნება ეს ი. მინკოვის ორმოქმედებიანი კომიკური ოპერა „ჯადოსნური მუსიკა“ (რომლის პროლოგი და ეპილოგი მუსიკალურ ტერმინებს, მომღერლების ხმების დიაპაზონს, კომპოზიტორისა და მწერლის შემოქმედებით მუშაობას აცნობს ბავშვებს), ი. ოლეშას მოთხრობის მიხედვით შექმნილი ვ. რუბინის ოპერა „სამი ბლენძი“ ბავშვების საყვარელი გმირებით, ტ. ხრენნიკოვის „გოლიათი ბიჭი“, დათრგუნული ბროტები და მოხეიმი სიკეთით, თუ ს. პროკოფიევის სიმფონიური ზღაპარი „პეტია და მგელი“ (ს. პროკოფიევმა ეს ნაწარმოებები ნ. საცის თხოვნით შექმნა და მასვე მიუძღვნა), ნატალია საცის პროლოგი-საუბარი თან ახლავს და დაუვიწყარ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე:

საბავშვო მუსიკალური თეატრის სპეციფიკა მსახიობებს მრავალ მოთხოვნას უყენებს, ისინი თავისუფლად ფლობენ ვოკალს, პლასტიკას, სასცენო მეტყველებას, ცეკვას, ბალეტის მსახიობები კი სიამოვნებით მღერიან გუნდში. ეს პირველ რიგში ნატალია საცის მსახიობებთან ნაყოფიერი შრომის შედეგია.

თეატრი ბევრს მოგზაურობს საბჭოთა კავშირში და საზღვარგარეთ. მრავალი დადგმა აქვს განხორციელებული ნატალია საცის საზღვარგარეთაც.

ბევრი საინტერესო ჩანაფიქრია მომავლისათვის. ახლა თეატრი რვა თვითმოქმედ თეატრს უწყვეს შეფობას, რომლებსაც მუსიკალური თეატრის თანამგზავრები ჰქვიათ. თეატრისათვის შენდება ახალი შენობა ვერნადსკის პროსპექტზე. ახალ შენობაში, ძირითადი დარბაზის გარდა (რომელშიც წარმოდგენები წავა) კიდევ ორი დარბაზი იქნება. ერთი სიმფონიური და კამერული

მუსიკის კონცერტებისათვის, მეორე დისკუსიებისათვის, შეხვედრებისათვის.

ნ. საცის ხელმძღვანელობით თეატრი აქტიურ მუშაობას განაგრძობს ნორჩ მაყურებელთან. ანტრაქტის დროს ბავშვები ხანახის შემდეგი ცოცხალი შთაბეჭდილებებით ქმნიან ნახატებს ხანახის მიხედვით. სტენდებზეა გამოფენილი ნახატები, მოსული წერილები, სურვილები და მადლობები საყვარელი მსახიობებისა და ნატალია საცის მიმართ.

საქართველოსთან თეატრის მეგობრობა უფრო განმტკიცდა თბილისური გასტროლოგის დროს. ნ. საცის თბილისში მრავალი მეგობარი და თაყვანისმცემელი ჰყავს. მსოფრს გაიხსენო, თბილისის 24-ე სკოლის მეხუთე კლასელის ხათუნა აბულაძის სიტყვები: „ჩვენ მადლობელი ვართ მოსკოვის საბავშვო მუსიკალური თეატრისა დიდი სიხარულისათვის. კვლავ გელოდებით თბილისში“. და ჩვენც გვსურს ხშირად ხვდებოდეთ ნ. საცის ტალანტს, მის სახელგანთქმულ თეატრს. ნ. საცის მოღვაწეობაზე ბევრი თქმულა, მაგრამ აქ მინდა მოვიყვანო ცნობილი მწერლისა და ჟურნალისტის მიხეილ კოლცოვის სიტყვები, იმ სტატიიდან, რომელიც 25 წლის ნატალია საცის 10 წლის ორგანიზატორულ და შემოქმედებითი მოღვაწეობას იუბილეს მიეძღვნა. „მრავალჯერ, სანამ ფარდა აიხდებოდეს, სპექტაკლის წინ სცენაზე ჩნდება ქალის ფიგურა და იწყებს საუბარს დარბაზის მეგობრულ სამეფოსთან.“

„გამარჯობათ, დეიდა ნატაშა“.  
— „გამარჯობათ, ბავშვებო — აბა მითხარით რა მიყვარს?“

წკრილა ხმებიც არ აყოვნებენ პასუხს „ვიცი, შენ ჩვენთან საუბარი გიყვარს.“  
„კიდევ რა მიყვარს ბავშვებო!“

„კიდევ სიჩუმე გიყვარს, დეიდა ნატაშა“

„მართალია, ბავშვებო, მე სიჩუმე მიყვარს და რადგან სიჩუმეა, მსურს დღევანდელ სპექტაკლზე გიამბოთ“. ის ენათუხანაში და მჩქეფარე ენერგია უშუვია დღესაც.

მსოფლიოში ერთადერთი საბავშვო მუსიკალური თეატრის სცენიდან ისევე ხალასად ქდერს მისი დიდებული, მახვილგონიერი, შთაგონებული სიტყვა.

ნიკო კევილიშვილი

## თეატრის ერთგული მსახური



დირიჟორი ბაბუა ბავშვობიდანვე გაიტაცა თეატრალურმა ხელოვნებამ. ჯერ კიდევ მშობლიურ სოფელ ბუკნარის სკოლაში სწავლის წლებში და მონაწილეობდა სასკოლო წარმოდგენებში, ხოლო საშუალო სასწავლებელში სწავლის დროს საბოლოოდ გადაწყვიტა სცენის სამსახურში ჩამდგარიყო.

ამ გადაწყვეტილებამ დ. გაგუა თბილისში ახლად დაარსებულ თეატრალურ სტუდიაში მიიყვანა, სადაც მიმღები კომისიის თავმჯდომარე ქართული თეატრის რეჟორმატორი კ. მარჯანიშვილი იყო. ქაბუკი გამოსცადეს. მისმა მეტყველებამ და გარეგნულმა იერმა კომისიის წევრებზე და პირადად კ. მარჯანიშვილზე კარგი შთაბეჭდილება დატოვა და გაგუა სტუდიის მსმენელი გახდა.

სტუდიის დამთავრების შემდეგ დ. გაგუა თბილისის მუშათა სახალხო თეატრში მიიწვიეს მსახიობად. მაგრამ მალე სამხედრო სამსახურში გაიწვიეს და მხოლოდ 1927 წელს სამხედრო ვალის მოხდის შემდეგ უბრუნდება მუშათა თეატრს. აქედან პროფესიული კვალიფიკაციის ამაღლებაც მიზნით დ. გაგუა მოსკოვში, იური ზავაძის ხელმძღვანელობით არსებულ თეატრალურ სტუდიაში გაიწვივნა.

სტუდიის დამთავრების შემდეგ დ. გაგუა სამშობლოში ბრუნდება და სოხუმის სახელმწიფო თეატრის ქართულ დასში იწყებს მუშაობას, სადაც ცნობილი ქართველი რეჟისორი ვახტანგ გარიკი (ვაჩნაძე) მოღვაწეობდა.

გარიკმა დ. გაგუას შილერის ფრანცის როლი შესთავაზა. ახალგაზრდა დებიუტანტმა ამ მეტად საპასუხისმგებლო როლს კარგად გაართვა თავი. დიდი წარმატება ხვდა, როგორც სპექტაკლს, ისე დ. გაგუას მიერ შესრულებულ ფრანცს, მაგრამ განსაკუთრებული წარმატება ხვდა დ. გაგუას მიერ შესრულებულ აფხაზი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის ს. ჭანბას პიესის „მუჰაჯირების“ მთავარი გმირის ბატალის როლის შესრულებას. აღნიშნულ სპექტაკლში მონაწილეობდნენ აგრეთვე რესპუბლიკის სახალხო არტისტები ცაცა ამირეჯიბი, ელო ანდრონიკაშვილი, ნიკო გვარამი, მსახიობი მიხ. მგელაძე და სხვ.

სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ პიესის ავტორი ს. ჭანბა ავიდა სცენაზე და გულმუხურვად მიულოცა მსახიობებს მისი გმირების უწყალოდ განხორციელება. მოხუცმა დრამატურგმა გულში ჩაიკრა დ. გაგუა და თვალცრემლიანა მიმართა: „მადლობელი ვარ თქვენი, სპექტაკლმა დიდად ამაღლევა და გამახსენდა ის შეგნელი დრო, როდესაც ძალიად ჰყრიდნენ და უტყნო მხარეს ასასლებდნენ ჩვენს სალხს“. მომდევნო სეზონში იგი ქუთაისის თეატრშია, რომელსაც იმჟამად რეჟისორი მიხეილ ქორელი ხელმძღვანელობდა, იქიდან კი თბილისში გადმოდის და მუშაობას იწყებს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. პარალელურად მუშაობს საქართველოს რადიოკომიტეტში.

1934 წლის სეზონში დ. გაგუა რეჟისორმა სიკო ვაჩნაძემ ბაქოს ქართულ თეატრში მიიწვია. მო-



მდევრო სეზონებში დ. გაგუა მოღვაწეობდა ქუთაისის, ბორჯომის, ცხინვალის, ზუგდიდის თეატრებში, 1937 წლიდან 1941 წლამდე კი რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მსახიობია. წლების მანძილზე დ. გაგუა მუშაობდა კულტაგანმანათლებლო საქმეთა სამმართველოში რეჟისორ-კონსულტანტად, სხვადასხვა ინსტიტუტებში ხელმძღვანელობდა თვითმომქმედ თეატრალურ კოლექტივებს, საზოგადოება „ცოდნის“ ხაზით კითხულობს ლექციებს თემებზე: „ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი“, „აკაკი წერეთელი და ქართული თეატრი“, „კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ასპეტელის ცხოვრება და შემოქმედება“, „ქცივისა და მეტყველების კულტურა სკოლაში“ და ა. შ.

დ. გაგუას უმუშავია გამოჩენილ რეჟისორებთან: კ. მარჯანიშვილთან, მის. ჭიაურელთან, ალ. წყნუშვილთან, ვ. გაროთან, მის. ქორელთან, ა. ვასაძესთან, დიმ. ალექსიძესთან და სხვ. თავის სასცენო მოღვაწეობის 40 წლის მანძილზე მას შესრულებული აქვს 25-მდე დიდი და პატარა როლი. მათ შორის ფრანცი (შეიღერის „უჩაღები“), პრეზიდენტი (შეიღერის „ვერაგობა და სიყვარული“), კომანდორი (ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“), ანჰორი (ს. შანშიაშვილის „ანჰორი“), ბეტრუნიო (უ. შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მორჩულება“), სიმონა („ჯანყი გურიაში“) და სხვა.

დ. გაგუას დადგმული აქვს მრავალი პიესა, მათ შორის: ალ. კაჭკაჭიშვილის მიერ ინსცენირებული „ბაში-აჩუკი“, ნაზიმ ჰიქმეთის „ყეყეჩი“, ალ. შანშიაშვილის „ხევისბერი გოჩა“, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, ს. მთვარაძის „სახსოვარი“ და სხვ.

იმის შესახებ, თუ რა შეფასებებს აძლევდა დ. გაგუას მიერ განსახიერებულ როლებს პრესა, მოვიტანთ ზოგიერთ გამოხატვას: დ. გაგუამ შეძლო, წერდა ცნობილი კრიტიკოსი ბენსარიონ ფლენტი გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ მ. გორკის „მტრების“ დადგმის გამო რუსთაველის სახ. თეატრში, — გადმოეცა ბურჟუაზიულ-პომეჟნიკური წყობილების დაუნდობელი წარმომადგენლის იაგოდინის თავისებური ჩასიათი“.

დ. ჭანელიძე „კომუნისტში“ გამოქვეყნებულ რეცენზიაში ა. აფხაძის პიესის „სამანის არაგველებს“ დადგმის გამო რუსთაველის თეატრში, წერდა: „მსახიობმა დ. გაგუამ სრული ძალით განახორციელა რევაზის როლი“.

„უურადღებას იპყრობს დ. გაგუას ნამუშევარი, რომელმაც ოსტატურად შეასრულა ქირურგ გრიგოლ შელიას როლი — გ. კელბაქიანის პიესაში „გამოცდები“, და აკაკი წერეთლის „პატარა კანში“ გელას როლი, — წერდა ქართული თეატრის ისტორიკოსი სერგო გერსამია ბორჯომის რაიონულ გაზეთში .

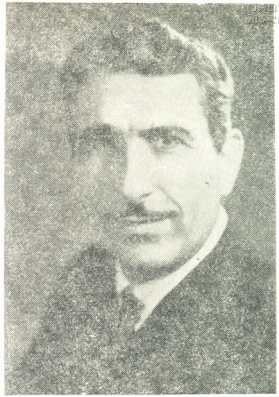
„როლების შემსრულებელთაგან პირველ რიგში აღსანიშნავია მსახიობ დ. გაგუას მიერ შესრულებული აბდულ-შაჰილის როლი, — წერდა რეცენზენტი პ. მესხი იმავე ბორჯომის რაიონული გაზეთის 1946 წლის 7 ნოემბრის ნომერში.

მსახიობ-ლექტორს სწორად შეხვდებით რესპუბლიკის წარმოება-დაწესებულებებში, შახტებსა და მაღაროებში, საბჭოთა მეურნეობებსა და კოლმეურნეობებში, მაგრამ იგი უფრო სკოლებისა და უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტთა მისი ლექციები მჭიდროდ არის დაკავშირებული სასწავლო-აღმწოდლობით ხაზითთან.

„მოსწავლე ახალგაზრდობას შორის მხატვრული კითხვისა და მეტყველების დანერგვის მიზნით მეტად სასარგებლო მუშაობას ეწევა საზოგადოება „ცოდნის“ წევრი, რუსთაველის სახ. თეატრის მსახიობი დ. გაგუა“ — წერდა გაზეთი „სახალხო განათლება“.

აქტიური საზოგადოებრივი მოღვაწეობისათვის დიმიტრი სოლომონის ძე გაგუას მინიჭებული აქვს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის საპატიო წოდება.

ახლა იგი 75 წლისაა და კვლავ ენერგიულად განაგრძობს საზოგადოებრივად სასარგებლო მოღვაწეობას.



## სერბო ისნელი

რუსთაველის თეატრის მსახიობთა კოპორტას ბევრი დიდი სახელი ამშვენებს, ეს სახელები განაპირობებდნენ თეატრისადმი ჩვენს დამოკიდებულებას, სიყვარულს, მაგრამ ამ თეატრშივე არიან მსახიობები, რომლებიც, მართალია პირველ ვარსკვლავებს არ წარმოადგენენ, მაგრამ თეატრის ყოველდღიურ ცხოვრებაში მცირე, მაგრამ საჭირო როლებს ასრულებენ. ერთი ამათგანია სერბო ისნელი, რომლის თეატრის სიყვარულმა განაპირობა ერთგული სამსახური თეატრისადმი. ხელოვნების სიყვარული მომავალ მსახიობს დედამ ვაუღვივა. დიდი ხნის განმავლობაში კავსაძის გუნდში მღეროდა, შემდეგ სწავლობს შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში, 1942 წლიდან კი რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრშია. აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, თამარ ჭავჭავაძე, გიორგი დავითაშვილი, სერგო ზაქარიაძე... — აი, ამ დიდი მსახიობების გვერდით იზრდებოდა ს. ისნელი, დღითიდღე ეუფლებოდა სცენის საიდუმლოებას, ბედმაც გაუღიმა — თეატრში ახალი შესული იყო და უმალ მიიღო როლები. მისი პერსონაჟები სცე-

ნიდან ებრძოდნენ საბჭოთა მიწაზე მოსულ მტერს. თეატრში მოსვლის პირველ წელს მონაწილეობდა დ. ერისთავის „სამშობლოში“ (ალავერდა), ს. შანშიაშვილის „კრწანისის გმირებში“ (ჯაფარაული), ალ. ყაზბეგის „ქეთევან დედოფალში“ (მუსტაფა ალა), ი. ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“ (სკორუპა), ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის „ლალატში“ (ყარა იუსუფი), ნ. პოგოდინის „თოფიან კაცში“ (მენშევიკი). წლებს წლები მისდევდა. დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა თავის მოვალეობას, ყველა როლზე ენერგიულად და დიდი სიყვარულით მუშაობდა, ეს იყო ოსვალდი, შექსპირის „მეფე ლირში“, თუ საათა, მ. ძრეელიშვილის „ნიკოლოზ ბარათაშვილში“. შეთე, ს. შანშიაშვილის „ხევისბერ გოჩაში“, დეზერტირი მაიორი, ჩისკოვის „გამარჯვებულნი“, შარლ დობინე, შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“-ში, თუ ადოლფი, შილერის „ყაჩაღებში“.

1952 წელს რეჟისორი დ. ალექსიძე მუშაობას იწყებს ცნობილი სომეხი დრამატურგის გ. სუნდუკიანის პიესაზე „პეპო“. აქ მსახიობს ორი როლის შესრულება ეკისრება. გიგოლისა და გიქოსი, — ორი განსხვავებული სახე, ორი



სხვადასხვა ბუნებისა და ხასიათის ადამიანი. აი, რას გვიამბობს ს. ისნელის თაობაზე თვით დიმიტრი ალექსიძე:

„პირველ რიგში უნდა აღვნიშნო ისნელის შრომისუნარიანობა, ინტერესი ყოველთვის ყველა როლისადმი, რომელიც კი მისთვის მიუტყიათ, ხოლო რაც შეეხება ჩემი სპექტაკლის გმირებს, მან გამისწრაფა გმირთა ტიპები ნამდვილი სუნდუქიანისა, ისეთი როგორებსაც მე ვეძებდი.

სუნდუქიანისეულ პერსონაჟებს მოსდევს კორეხილორი („გესპანელი მღვდელი“), ფირუზ ალა („გლახის ნაამბობი“), მგელაქა („ბახტრიონი“)... კ. ბუაჩიძის პიესაში „ეზოში ავი ძაღლია“ ჩინებულად შეასრულა მინდელიძე, კაცი, რომელსაც ხალხის თვალში არ უნდა დამცირდეს. მაგრამ ცოლის კაპრიზებს ვერ უძლებდა და ამოღენა კაცი ისე სასაცილოდ, საცოდავად მოხერხებოდა წელში, რომ მაყურებელს დიდხანს ამასხვრდებოდა ცოლისაგან გაწვალებული, დაჩაგრული მინდელიძე. ამ როლს მოსდევს პიესა დიდ ქართველ მხატვარზე, ერის სიამაყე „ფიროსმანზე“. ამ პიესაში მის მიერ შესრულებული როლი პატარა და ეპიზოდური იყო, მაგრამ დიდ მნიშვნელოვანი — ეს გახლდათ ნამდვილი ფიროსმანისეული მეეზოვე, ადამიანი, რომლის ყოველ ქვეტში, მეტყველებაში, გამოხედვაში აღბეჭდილიყო დიდი დარდი და ვარამი.

რუსთაველის თეატრის წარმატებად იქცა გ. ლორთქიფანიძის მიერ დადგმული ო. მამფორიას „მეტეხის ჩრდილში“, სერგო ისნელმა ამ სპექტაკლში სპექულიანტის როლი შეასრულა. მსახიობის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მან საკმაო მხატვრულ სიმაღლეზე აიყვანა ეს სახე და წარმატებული სპექტაკლის ერთ კარგ კომპონენტად იქცა იგი. ეს პერიოდი მსახიობისათვის დაუვიწყარია, რადგან „ფიროსმანშიც“ და „მეტეხის ჩრდილშიც“ სერგო ზაქარიაძესთან მუშაობა მოუხდა. აი, რას გვიამბობს ამის თაობაზე მსახიობი:

— საოცრად რთული იყო ბატონ სერგოსთან მუშაობა ამავე დროს საინტერესო. ძალიან წინააღმდეგი იყო ზედმეტი, სასხვათაშორისო ტექსტისა, მაგრამ თუკი შეამჩნევდა, რომ მსახიობი პროფესიულად და ენერგიულად მუშაობდა, დიდი სიხარულით აჰლეგდა რჩევას და თვითონაც ეხმარებოდა. მეც

მრავალი სასიკეთო რჩევა მომცა მალეობელი ვარ მისი, რომ ეს ორი სახე შემაქმნევინა.

ს. ისნელისათვის დაუვიწყარია ერთი როლი — ეს გახლავთ ართავაზა ნ. დუმბაძის „მზიან ღამეში“. უწყინარი, მრავლის მნახველი და მცოდნე. მოხუცი ართავაზა ახალგაზრდობის მეგობარია. იგი ცდილობს იყოს კეთილის მსახური და ამასვე ჩააგონებს ახალგაზრდობას.

ერთ დროს, ეს იყო 1973 წელს, ს. ისნელს დაევალა თბილისის შუამიანის სახ. სიმონური თეატრის ხელმძღვანელობა. ამ საქმეს მან პატრიოტული სულიანკვეთებით მოჰკიდა ხელი. თეატრის აღორძინების სურვილით მივიდა თეატრში, მაგრამ მშობლიური, რუსთაველის თეატრის გარეშე დიდხანს ვერ ვასძლო და 1976 წელს კვლავ მშობლიურ კერას უბრუნდებდა.

ს. ისნელს მიღებული აქვს მედლები „შრომითი მამაცობისათვის დიდ სამამულო ომში“, შრომითი წარჩინებისათვის“ და სხვ. 1961 წელს კი რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის წოდება მიენიჭა.

ღვარამიანი ბახხანიძე

პერიოდ ანკაფარტი

# შთაბონებული მოულოდნელობა



მსახიობის ხელოვნებას ვერ აღწერ სიტყვით. ის შენი თვალთ უნდა ნახო, უნდა შეიგრძნო, მისი ტალანტის ტყვე უნდა გახდე. — მხოლოდ ამ გზით შეიძლება ამოიციო მისი ხელოვნება.

მსახიობის შესახებ არსებულ დიდ ლიტერატურაში ყველაზე მეტად ბელინსკის მიერ აღწერილი მოჩალოვის პამლეტი მზიბლავს და მარწმუნებს, მაგრამ მაინც, როდესაც ამ წერილს ვკითხულობ, ბელინსკი უფრო მადლეუვებს, ვიდრე მოჩალოვი.

საუკუნე თავის მსახიობსაც შობს. ასეთი იყო უშანგი. როდესაც მინდა მისი დიდი ხელოვნების საიდუმლოს მივაგნო, მახსენდება ხოლმე სტანისლავსკის სიტყვები: „თავბრუდამხვევი, შთაბონებული მოულოდნელობა! მოულოდნელობა, რომელიც უცებ ფეხქვეშ მიწას გამოგაცლის და სხვა მიწაზე დაგაყენებს. ამ მიწაზე მყუდრებელი არასოდეს არ მდგარა, მაგრამ გუმანი თცნობს, წინათგრძნობით, მიხედვით, — ახლა კი ამ მოულოდნელობას თავისი თვალთ ხედავს პირველად. აი, ეს გიპყრობს, გიშონებს შთელი არსებით, მსჭელობა და კრიტიკა დაიბადა ორგანული ბუნების წიაღიდან... ასეთი მხატვრული ქმნილებების შესახებ ვერ იტყვი, რატომ არის იგი ასეთი, არა სხვაგვარი. ასეთია იგი იმიტომ, რომ ასეთად დაიბადა. ვინ აკრიტიკებს ელვას, ქუხილს, ქარიშხალს, გრიგალს, გარდურაუს ან შხის ჩახვლას?!“

მე მჭერა, რომ კემშარიტი აქტიორული ნი-

ქის იდეალი სტანისლავსკისთვის სწორედ უშანგისთანა შემოქმედი იყო.

ვისაც უნახავს უშანგი, ის ვერასოდეს ვერ დაივიწყებს მის უჩვეულო, თვალისმომპრედი მოულოდნელობით აღსავსე ტალანტს. ამ უჩვეულო ნიჭიერების წყალობით აღწევდა იგი ტრაგიკულის მწვერვალს. მისი ხელოვნება იყო ნათელი, ფაქიზი, პოეტური.

1898 წლის 28 ნოემბერს, ზესტაფონის რაიონის სოფელ ფუთში ჩხეიძეების ოჯახს ვაჟი შეეძინა. ის არ იყო პირველი, მაგრამ ოჯახის წევრებს, მოკეთებს და მეზობლებსაც კი განსაკუთრებით უყვარდათ. როგორც სჩანს, უჩვეულო მიწაიდევლობა, რომელიც შემდეგ მსახიობს უშანგი ჩხეიძის ერთი უძლიერესი იარაღი იქნება, თანდაყოლილი თვისება იყო და ბავშვობაშივე გამოვლინდა.

მალე ჩხეიძეების ოჯახი ზესტაფონში გადავიდა საცხოვრებლად. პატარა უშანგის კერძოდ ამზადებდნენ ქუთაისის ვაჟთა კლასიკურ გიმნაზიაში შესასვლელად.

პატარა უშანგი ხშირად დაყავდათ სტუმრად ბაბუსთან ქიათურაში. პირველი ძლიერი თეატრალური შთაბეჭდილებაც აქ მიიღო. ქიათურაში იმხანად გამოჩენილი ქართველი რეჟისორი და მსახიობი ვალერიან შალოკაშვილი მოღვაწეობდა. მისგან მიღებული შთაბეჭდილება იმდენად ძლიერი იყო, რომ შემდეგ პატარა უშანგი, თანატოლ ბავშვებთან ერთად, თვითონაც მართავდა წარმოდგენებს.

გამოცდები ქუთაისის ვაჟთა გიმნაზიაში უშანგიმ წარმატებით ჩააბარა. ქუთაისში საცხოვრებლად გადმოსვლამ, თეატრით მისი გატაცება გა-



აძლიერა. ეს ის პერიოდაა, როდესაც ქუთაისის თეატრში მოღვაწეობდნენ ქართული თეატრის უდიდესი მსახიობები: ლალო მესხიშვილი, ვალერიან გუნია, ალიქსანდრე იმედაშვილი, ნუცა ჩხეიძე, გიორგი არაღელი-იშხნელი, მათთან ერთად ახალგაზრდა მ. გელოვანი, ზ. გომელაური, მ. კიაურელი და სხვანი.

მიხეილ კიაურელის ხელმძღვანელობით არსებულმა გიმნაზიის მოწაფეთა დრამწერმ დადგა პიესა „პანსონის ზღუდეთა შორის“, სადაც უშანგი ერთერთ მთავარ როლს ასრულებდა — ეს იყო მისი პირველი თეატრალური ნათლობა.

1919 წელს უშანგი თბილისის უნივერსიტეტის აგრონომიულ ფაკულტეტზე შედის, შემდეგ კი გადადის საბრძანისმეტყველების ფაკულტეტზე ისტორიის განხრით. პარალელურად ირიცხება გიორგი ჭაბადარის მიერ დაარსებულ თეატრალურ სტუდიაში. გიორგი ჭაბადარი ჩამოვიდა პარიზიდან, სადაც წლების განმავლობაში მუშაობდა რეჟისორად გამოჩენილი ფრანგი თეატრალური მოღვაწის ანტუანის მიერ დაარსებულ თეატრში. უშანგი ჩხეიძე უნივერსიტეტში სწავლასთან ათავსებდა სტუდიაში ყოფნას. სტუდიაში მიწვეული იყო რეჟისორი მიხეილ ქორელი, რომელსაც ჰქონდა უკვე საკმაოდ დიდი გამოცდილება. სტუდიაში დაიწყო დამუშავება სპექტაკლების. ქორელი ამზადებდა შარაშიძის პიესას „ავგაროში“, რომელშიაც უშანგის უნდა შეეხსრულებინა ერთ-ერთი ეპიკის როლი, მაგრამ უშანგი მალე სტოვებს სტუდიას, „მომბეზრდა სტუნაობა და სხვა სათანაშო აქ არა არის რა...“ ამბობდა იგი. უშანგი მაინც არ ანებებს თავს სცენას და ერთდროულად მონაწილეობს ავქალის აუდიტორიის (ხელმძღვანელი პავლე ფრანგიშვილი), ავლაბრის თეატრის და თბილისის ცენტრალური კლუბის (ხელმძღვანელი ი. ზარდალიშვილი) სცენისმოყვარეთა დრამატულ წრეებში.

1920 წლის შემოდგომაზე კი უშანგი წარსდგა ქართული სახელმწიფო დრამის თეატრის ხელმძღვანელების — აკაცი ფაღავასა და მიხეილ ქორელის წინაშე და ჩარიცხული იქნა დასში.

ახალგაზრდა, სრულიად გამოუცდელი უშანგი, თითქმის ყველა პიესაში იყო დაკავებული. უფრო ხშირად ეპიზოდურ როლებს ასრულებდა, მაგრამ ისეც ხდებოდა, რომ ნაუცმათევად მთავარი როლის შემსრულებელი შეუცვლია (კონსული მონტა ალიქსანდრე იმედაშვილის მაგივრად „კაი გრაქში“).

მალე ხალხის ცხოვრებაც შეიცვალა და თეატრის ცხოვრებაშიც რადიკალური გარდატეხა მოხდა.

1922 წელს თბილისში ჩამოვიდა მთელ რუსეთში სახელგანთქმული რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი, რომელსაც რუსთაველის თეატრის

ხელმძღვანელობა შესთავაზეს. იგი დათანხმდა მარჯანიშვილმა დახადგმულად შეარჩია ლოკედე ვეგას „ცხვრის წყარო“. ეს სპექტაკლი უდიდეს თეატრალურ ზეიმად გადაიქცა და საფუძვლად დაედო ახალი ეპოქის ქართულ თეატრს. 1922 წლის 25 ნოემბერი გახდა ქართული საბჭოთა თეატრის დაბადების თარიღი, მისი შემქნელი და ფუძემდებელი — კოტე მარჯანიშვილი.

ქართულ თეატრში პირველად შეიქმნა სპექტაკლი, როგორც ერთი მთლიანი მხატვრული ორგანიზმი. ამ ორგანიზმში აქტიორული ანსამბლი, დეკორაცია, მუსიკა, განათება. — ყველაფერი ერთ აზრს დაემორჩილა. იმ ერთი ხელოვანის ნებისყოფას, რომელიც ნაწარმოების იდეას სცენის ხელოვნების ყველა საშუალებით ხსნიდა.

მარჯანიშვილმა თეატრში ახალი შინაარსი მოიტანა. ჩვენი სცენა სადღესასწაულო ასპარეზად გადაიქცა, აივსო მუსიკით, ათასგვარი ფერით. ყველა წვრილმანი საკუთარი შინაარსით დაიტვირთა. მარჯანიშვილი ქართულ სცენაზე ამკვიდრებდა სიცოცხლეს, შინაარსიანს, ღრმას, საზეიმოს. მას უნდოდა, რომ თეატრში მოსული მაყურებლის გულს სიხარული დაუფლებოდა. ის განსაკუთრებულ სიხარული, რომელიც ხელოვნებას შეუძლია მიანიჭოს ადამიანს. ახალი ცხოვრება ფრთას ახსპავდა მის შთაგონებას, უკვე ხანდაზმულს ძალას აძლევდა გმირობისათვის თეატრის ასპარეზზე.



პამლეტი — უშანგი ჩხეიძე



ჩემის აზრით, უშანგი ჩხეიძე იყო ის იდეალური აქტიორული მასალა, რომელსაც მარჯანიშვილი ფრიალ აფასებდა, ჭკვიანი, ტემპერამენტისანი, საოცრად ემოციური, გარეგნულად თავშეკავებული, მაგრამ შინაგანად ცეცხლოვანი გრძნობებით სავსე, ძალიან მიმზიდველი, სიამაყის იერი გადაჰკრავდა მის ყოველ მოძრაობას, რბილი, სასიამოვნო ხმის ტემბრი, უცნაურად მეტყველი თვალები ჰქონდა.

თავდაპირველად მარჯანიშვილის სპექტაკლებში უშანგი ითამაშა: მოსამართლე (ლოპე დევეგას „ცხვრის წყარო“), ფილი კულენ (ჯ. სინგის „გმირი“), ელიზბარი (ს. შანშიაშვილის „მათრახის პანაშვიდი“) და მეფე ჭუმბერი (გედევანიშვილის „სინათლე“). ზემოთხაზოვლილი ლიტერატურული სახეები, რასაკვირველია, უშანგის აქტიორულ შესაძლებლობებს ვერ გამოავლენდნენ. მარჯანიშვილი გრძნობდა, რომ საჭირო იყო თამაში, გაბედული ნაბიჯის გადადგმა და გადადგა კიდევ — ჰამლეტის როლი დააქისრა! დიდ მსახიობს საოცრებო მწვერვალზე მიუთითა და მოუწოდა!..

დაიწყო ჰამლეტზე მუშაობა. მარჯანიშვილი დაქანკალბდა უშანგის, თავს ევლებოდა. ფრთხილად, თანდათან მიუყვდა იგი ამ გმირის ცხოვრების ტრაგიკულ გზაზე. როგორ უხაროდა კოტეს უშანგის საოცარი ნიქის სიმდიდრის ყოველი გამოხატულება. მართლაც, ყოველი რეპეტიცია უშანგის ნიქის რომელიღაც ახალ თვისებას ავლენდა დაუსრულებლად. იქმნებოდა „შთაბეჭდილება“, რომ უშანგის გრძნობათა ძალას არ აქვს საზღვარი. გამოუცდელ მსახიობს გასაოცარ ხერხებს კარნახობდა ინტუიცია. მარჯანიშვილს სწამდა მსახიობის ინტუიციის, ამიტომაც ენდობოდა მას. დიდი რეჟისორის ამგვარი ნდობით ფრთაშესხმული მსახიობი, სულ უფრო მეტი გატაცებით ეძებდა გმირის სულის სიღრმეს, მისი განცდის სიმართლეს, ზოგჯერ მარჯანიშვილი სულგანაბრული ადევნებდა თვალს იმ რთულ შინაგან პროცესს, რომელიც სარეპეტიციო დაბრახში უშანგი ჩხეიძეს დანიის პერიტციის სახეს აახლოებდა.

დადგა პრემიერის დღეც. ქართველი საზოგადოება განსაკუთრებული მღელვარებით ელოდა „ჰამლეტს“. უშანგი ჩხეიძის დებიუტი ჰამლეტის როლში, — ეს ნამდვილი დღესასწაული იყო. მოვიყვან პატარა ამონაწერს აკაკი ფაღვას წერტილიდან, რომელიც მან გენერალური რეპეტიციის შემდეგ მისწერა თეატრს: „რა უბრალოა, მარტვი, სპეტაკი, ვით ბავშვი, ჩენი უშანგი. იგი რომ ნიქიერი მსახიობი იყო, ახალგაზრდობის ყველა მეგობარი ვამბობდით მისი მოსვლის პირველი დღიდანვე, მაგრამ რომ ის ასეთი დიდი ინტუიციის პატრონი იყო, დღემდის არ ვიცოდი. მთელმა დასმა ჭერ არც



ყვარყვარე — უშანგი ჩხეიძე

კი იცის ალბათ, რომ თქვენი ჰამლეტის ინტერპრეტაცია არის პირველი ინტერპრეტაცია ასეთი ხასიათის. ყველა თეატრი ყველა ხალხისა დღემდე გმირად სახავდა ჰამლეტს, და „ჰამლეტის“ ყველა მოქმედ პირთ.

ჰამლეტი გაადამიანებული დღემდის არ ყოფილა...“

მარჯანიშვილის „ჰამლეტი“ ქართული თეატრალური ხელოვნების დიდ მოვლენად იქცა, დღესასწაულად. სანამ ცოცხლობდა იგი სცენაზე, კრიტიკოსთა ქება-დიდება არ დაკლებია. ქართული თეატრის დღეს, ორ იანვარს, „ჰამლეტს“ წარმოადგენდნენ ხოლმე, როგორც ქართული თეატრის საუკეთესო მიღწევას.

„ჩემო უშანგი! ჰამლეტი იყო მხოლოდ დასახულის იმ დიდი გზისა, რომელსაც, მჭერა, გაივლი, როგორც დიდი შემოქმედი...“ — მარჯანიშვილის ეს სიტყვები მომავლის გზას უნათებდნენ უშანგის.

1926 წელს მარჯანიშვილი იძულებული გახდა დაეტოვებინა რუსთაველის თეატრი. უშანგი ჩხეიძე არ გამყვა მას, არ სჭეროდა, რომ კოტე აღარასოდეს არ დაბრუნდებოდა.

შემდგომ სეზონში უშანგი გოდუნე ითამაშა ბ. ლაერენევის რევოლუციურ პიესაში „რღვევა“ (დადგმა ს. ახმეტელისა). სპექტაკლს ფართოდ

გამოუმსურა პრესა. გაზეთმა „ზარია ვოსტოკამ“ ასეთი დახასიათება მისცა უშანგის გოდუნს: „ეს არის ცოცხალი სახე გარკვეული ნებისყოფით, რწმენით, გარკვეული ხასიათით. ეს არის არსებულის განსჯადება მტკიცე, ბრძენი, გაბედული და უაღრესად რევოლუციონერი ბელადის სახე: სწორედ ასე გვიხატავს გოდუნს ქართულ სცენაზე უ. ჩხიძე, რომელიც სრულყოფილად დაეუფლა ამ როლის საიდუმლოებას“.

მაშინ რუსთაველის თეატრიდან წავიდნენ: უშანგი ჩხიძე, შალვა ლაშაშვიძე, თამარ ქვავაძე, და მათზე უფრო ახალგაზრდებიც. მარჯანშიელი შეუდგა ახალი თეატრის შექმნას ქუთაისში. ამ თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი საყრდენი უშანგი იყო.

ქუთაისის თეატრის პირველი სეზონი 1928 წლის ნოემბერში გაიხსნა ერნსტ ტოლერის პიესით „ჰობოლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ პიესა მოგვიტორობს 1919 წლის რევოლუციურ მოძრაობაზე გერმანიაში. გვიჩვენებს, თუ როგორ დევნიან კომუნისტებს, როგორი თავგანწირვით იბრძვიან ისინი და ვერ იმარჯვენენ. პესიმისტურ ფერებში დაწერილ ტოლერის პიესას მარჯანიშვილმა ოპტიმისტური უღერადობა მიანიჭა. იდეური ჩანაფიქრით და მისი მხატვრული გადაწყვეტით ეს სპექტაკლი ახალი სიტყვა იყო ქართულ თეატრში. „ეს დადგმა ახალ პერიოდს ქმნის ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში“ — წერდა გაზეთი „მუშა“.

უშანგი ამ სპექტაკლში ასრულებდა მთავარ როლს — კომუნისტ კარლ ტომასს, რომელიც ვერ უძლებს მძიმე სულიერ ტვიფილებს და სიცოცხლეს თვითმკვლელობით დაასრულებს. გმირის ცხოვრების რთული ფსიქოლოგიური მდგომარეობანი მხატვრობისაგან დიდ ოსტატობას მოითხოვდა. უშანგი უკვე იყო ოსტატი — მისი დახვეწილი ინტონაცია, განცდის სიღრმე, მეტყველი პლასტიკა, რიტმის იშვიათი შეგრძნება და ფსიქოლოგიური ნიუანსები — ხელოვნების დონეზე იყო და მაყურებლის აღტაცებას იწვევდა. „უშანგო იყო კარლ ტომასი უშანგი ჩხიძის შესრულებით“, — წერდა გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“, გაზეთი „მუშა“ კი დიდ აღვივს უთმობდა უშანგის შესანიშნავ თამაშს.

რა დიდი წარმატებაც არ უნდა ჰქონდეს მხატვრობის უცხო რეპერტუარში, მისი ინდივიდუალობის ჩამოყალიბების უპირველესი წყარო მანც ეროვნული დრამატურგიაა. სულ მალე მიეცა უშანგის ქართულ რეპერტუარში თავისი ნიქის გამოვლენის საშუალება, — იმავე სეზონში მარჯანიშვილმა სამი ქართული პიესა დადგა: კ. კალაძის „როგორ“, შ. დადიანის „კაკალ გულში“ და პ. კაკაბაძის „უვარყვარე თუთაბერი“, — განსხვავებული მხატვრული დონის და

განსხვავებული თანრის ნაწარმოებები. უშანგის მიერ შექმნილი სამი სახეც! ბეგლარი, კვეთენი და უვარყვარე — საოცრად განსხვავდებოდა ერთიმეორისაგან, როგორც გარეგნობით, ისე შინაგნებით. ეს განსხვავება უშანგის დიდი აქტიორული იპოპონის საბუთი იყო, ამავე დროს მისი აქტიორული დავუყავებობის.

უშანგის ბეგლარი („როგორ“), 1905 წლის რევოლუციის გლეხთა პარტიზანული რაზმების მეთაური, საოცრად დამაჭრებელი და მომხიზველი გმირი იყო. თავშეკავებული, ურყევი ხასიათის, ძლიერი ნებისყოფის და დიდი ტემპერამენტის თავდადებული მებრძოლი.

სულ სხვანაირად გამოიხატებოდა უშანგის ნიქი კვეთენაძის როლში (შ. დადიანის „კაკალ გულში“). ამ კომედიაში ავტორი დაუნდობლად ამხელდა საბჭოთა აპარატში შეპირჩენილ ბიუროკრატებს, მოლაქლაქე და ფუქსავატ აღამიანებს — „სიცოცხლე და ხალისი ქარბად ჩქედდა სპექტაკლის ყოველ ნაკვთში, მის მსვლელობაში იგრძნობოდა არაჩვეულებრივი სიმსუბუქე“ — წერს უშანგი. მისი კვეთენაძეც მსუყე ფერებით იყო დახატული, მაგრამ რა თავისუფალი, რა მსუბუქი ფუნჯით. უშუალო იყო იგი და მიმზიდველი. თანაც ქუჩაჩუნელი, უღარდელი, ყოყოჩა, თავმოწონე. ვის არ ახსოვს უშანგის კვეთენაძის „ჩომ დილა, ნადიკა“ — ფრაზა, რომლითაც იგი ერთ-ერთ მემანქანეს



„კაკალ გულში“ — უშანგი ჩხიძე  
 იაკო  
 კაკალ — უშანგი ჩხიძე  
 კე მამოქა თუცა



მიმართავდა, ხშირად იმეორებდა და ამით როლის თავისებურ რეფერენად აქცევდა.

შალვა დადიანს ძალიან მოსწონდა უშანგის კვეთენაძე. ალბათ მსახიობის ეს გვირგვინ ყველა მხედველობაში, როდესაც ცოტა მოგვიანებით თქვა: — „უშანგი ჩხეიძე სხივოსანი, მაღალნიჭიერი ტემპერამენტის მსახიობი იყო, რომელსაც ეხერხებოდა აღუვებულყო ტრადიციული უმწვერვალე სიმალღეზე და კომედიაში კი შეეძლო საყოფაცხოვრებო სურათების ამოფრთხილება.“

პოლიკარპე კაკაბაძის პიესის გმირი ყვარყვარე უშანგის თეატრალური შემოქმედების ერთ-ერთი მწვერვალია, სახე საოცრად გამოკვეთილი — უქნარა, ზარმაცია, უმოძრაო ხელები, ცივი ხმა, გულგრილი ინტონაცია, ზოგჯერ ეშმაკური, ზოგჯერ გესლიანი — ასეთ წახნაგებად იკვეთებოდა მისი ყვარყვარე. გრძნობდი, რომ მსახიობი დასცინის თავის გმირს, რომ მას, როგორც ხელოვანს, სიამოვნებს მახვილი ფერით გმირის სატყა. თანდათანობით ისე დაეუფლა უშანგი ყვარყვარეს სახეს, რომ ყოველ წარმოდგენაში ახალ-ახალი ნიუანსებით ავსებდა ხოლმე. ყვარყვარე თუთაბერში უდიდესი ძალით გამოვლინდა უშანგი ჩხეიძის იმპროვიზაციული ნიჭი, მან სიმ ყვარყვარე თითქმის ურეპეტიციოდ ითამაშა... და მაღალ განწოვადებამდე ასული უშანგის ყვარყვარე ქართული თეატრალური ხელოვნების ოქროს ფონდშია შესული. მის გვირგვინი, წელში ამაყად გამართული, დგას ურიელი.

კ. გუციოვის „ურიელ აკოსტა“ მარჯანიშვილის „ყველა სპექტაკლის გვირგვინია“ — უშანგის სიტყვით. რეჟისორული ნიჭის ბრწყინვალეობა და სიღრმე, მაღალი თეატრალური კულტურა, თანადროულობა, მსახიობთა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის საოცარი გამოვლინება — ამაში იყო მარჯანიშვილის ამ ქმნილების ფასეულობა.

ამ სრულქმნილი სპექტაკლის ყველა კომპონენტი პარმონიულად ერწყმოდა ერთმანეთს — მსახიობის თამაში, დეკორატიული გაფორმება, მუსიკა, განათება, რიტმი, — ყველაფერი ნაწარმოების იდეის ამოხსნას ემსახურებოდა. მაგრამ განა სხვა თეატრებში დადგმული „ურიელ აკოსტა“ ნაწარმოების დედა-აზრის ამოხსნას არ ისახავდა მიზნად? თავის მოგონებებში ლუჩაჩაიასკია-როზანელი წერს:

„მოსკოვში გასტროლებზე წარმოდგენილ „ურიელ აკოსტას“ დენსრო ერთ-ერთი ელჩის მეუღლე, ოდესღაც ევროპაში სახელგანთქმული ტრაგიკოსი მსახიობი ქალი. მან მითხრა — მე თითონ მითამაშია ივლითი დიდ ტრაგიკოსებთან,

რომლებიც ურიელს თამაშობდნენ, რამ მხოლოდ დღეს მიბვდი, რომ ეს პიესა გენიალური ნაწარმოებია. — ვაჟა, ვაჟა მარჯანიშვილს!“

მარჯანიშვილის წარმოდგენის იდეური ჩანაფიქრი მთელი სისრულით უშანგის ურიელში ვლინდება. უშანგის ურიელი იყო უაღრესად კეთილშობილი, ნათელი გონების განსწავლული მოაზროვნე და შეუპოვარი მეტრქოლი. მან დაწერა წიგნი, სადაც ამბობდა ტრადიციის სავსით დაფარული დოგმატიური რელიგია ებრაელების სინდერიონმა დაწვა წიგნი და დაწყველა მისი ავტორი. შეუდარებელი მეტრქოლის სული ვერც წყევლამ შეარყია, მაგრამ დიდმა სიყვარულმა უძვირფასესი ახლობელი ადამიანებისადმი გასტყა ურიელი და მან უარყო თავისი რწმენა, მისი ცხოვრების ნათელი შუქი. სასოწარკვეთილებით მოცული ურიელი სინალოლაში ვარბის, იქ მას აძლევენ ეტრატს, რომელშიც ჩამოთვლილია პირობები. ურიელი იწყებს მის კითხვას, ო, რა ძნელია ეს აღსარება! ხმა უკან-კანდება, თვალს უზნებლდება, მაგრამ არადაძინაწური ნებისყოფით აიძულებს თავს განაგრძოს კითხვა.

ეს უარყოფა ისეთი ტანჯვა იყო უშანგის ურიელისათვის, მისი სულის მწუხარება კი ისეთი ღრმა, რომ სუნთქვამეორეული მაცურებელიც მასთან ერთად იტანჯებოდა. უშანგის-ურიელს ხმა თანდათან უწყდებოდა, ეცლებოდა ღონე და ეტრატით ხელში ის უგონოდ ეცემოდა იატაკზე. დე-სანტოსი ხელიდან გამოგლეჯდა ეტრატს და თითონ ამთავრებდა იქ დაღუნსხულ პირობების სულ ბოლო მუხლს — „აქ, წმინდა ტაძრის კარის წინაშე დავწვიები პირველ და ყოველ თქვენგანმა მე ტანზე ფეხით გადაიაროს! ბრბო ღრიალით მიათრებს ურიელს უარყოფის წესის ასაგებად. ერთხანს კადეც ისმის ყუიანი და ხმაური. შემდეგ პერანგმეფილითი ურიელი სტენაზე შემოიჭრება — მის ყურს მოხვდება ძმის შეძახილი იმის შესახებ, რომ აღარ არის მათი დედა, ივლითი კი თანახმაა ბენიონის შეერთოს ცოლად. მასხალადმე, აღარ არსებობს დაბრკოლება. აღარ არიან ისინი, ვისთვისაც მან ეს საშინელი მსხვერპლი გაიღო... და ამოხეთქა ქარიშხალმა! ახლა უკვე აღარ არსებობს ძალა, რომელსაც გახედებული ურიელის შეკავება შეეძლოს — რაც ხელში მოხვდა, ყველაფერი მიღწე-მოღწეა, სინალოლის სანათურები წმინდა სანთლებით ძირს დაანარცხა და შეჰყვირა

„ო, უგუნურებო, ნუთუ გგონიათ, რომ ამ სანთლებით თქვენ დააბნელებთ დიდი მნათობის ბრწყინვალე შუქებს!“ — უარყოფის ეტრატით შორს გადაისროლა და მიახალა —



„ვეყრი, რაც ვთქვი, არის სიცრუე!“  
 აქ უშანგი განიცდიდა ისეთი საშინელი ძა-  
 ბით, მის გრძნობათა მოვლავებში ისეთი სი-  
 მართლე იყო, რომ გემინდა — ვაი, თუ გულ-  
 მა ვერ გაუძლოს ასეთ არაადამიანურ დაძაბუ-  
 ლობას. „ის მინც ბრუნავს, მინც ბრუნავს!“ —  
 ზარვით რედა უშანგის ხმა — „იდე, საბო-  
 ლოო სარწმუნოების იყოს გონება, მხოლოდ  
 გონება!“

ეს მაღალმატარული წარმოდგენა, შედეგრი,  
 როგორც მას გასტროლებს ღროს მოსკოვში  
 უწოდებს, მარჯანიშვილის გენიამ შექმნა, მსახი-  
 ბთა ის შესანიშნავი ანამბლის წყალობით,  
 რომელსაც ურიელი — უშანგი იყო, დე-სან-  
 ტოსი — ალექსანდრე იმედოშვილი, დე-სილვა  
 — შალვა ღამბაშიძე, ბენ-აკიბა — ალექსანდრე  
 ყორფლიანი, დედა — ელენე დონაური და  
 სხვანი. შემდეგ ამ ჯგუფს უფრო ახალგაზრდა  
 შემსრულებლებიც შემოემატნენ — პიერ კობა-  
 ზიძე, მიხეილ სარაული, გრიგორე კოსტავა, ვახო  
 ხიდაშვილი და სხვანი. ასე ცოცხლობდა  
 „ურიელ აკოსტა“ ოცდაათე მეტი წელი მარ-  
 ჯანიშვილის თეატრის სცენაზე და მუდამ უძ-  
 ლიერეს შთაბეჭდილებას ახდენდა.

ზშირად მიფიქრია, რა უფერული იქნებოდა  
 ჩენი ცხოვრება თეატრში, და თეატრს გარე-  
 თაც, უშანგი რომ არ ყოფილიყო სცენაზე, და  
 ცხოვრებაში. რაინდი იყო იგი — ამ სიტყვის  
 უკეთესობაზე იდეის მნიშვნელობით. მის გვერ-  
 დით ზშირად ვყოფილვარ, უშანგის პარტიო-  
 რომა საცენეო იყო, ყოველთვის მქონდა ისეთი  
 შთაბეჭდილება, რომ უშანგი არა მარტო  
 ურიელის სიცოცხლთი ცხოვრობდა, სცენაზე,  
 არამედ ივლითის სიცოცხლთაც. ჰამლეტში  
 სულ ცოტა ხანს ვიყავით ერთად, მაგრამ ამ  
 მოკლე სცენაშიც, ისე მიტკერდნენ მისი თვა-  
 ლები, იმდენი სევდა იყო ამ მუერაში, იმდენი  
 საყვედური და სიყვარული, რომ ცრემლები  
 მხარბობდა. მე ვასუბობდი არა ჩემდამი მიმარ-  
 თულ მის სიტყვებს, არამედ იმას, რასაც მის  
 თვალეში ვკითხულობდი. უშანგისთან სცენაზე  
 ყოფნით განცდილი ბედნიერება დღესაც ცოცხ-  
 ლობს ჩემში.

თვითონ უშანგის აზრით, აქტიორული განსა-  
 ხიერების მხრივ, მის მხატვრულ სახეთა შორის  
 ყველაზე მაღლა ფრანჩესკო ჩენჩის სახე იდგა  
 (მ. შელი, „ბეატრიჩე ჩენჩი“). მარჯანიშვილიც  
 ასე სთვლიდა — ურთულესი ფსიქოლოგიური  
 დეტალები, გააზრებული მოძრაობა, ჩახშული  
 ხმა, თვალეში ჩაწოლილი საშინელი დაუოკე-  
 ბელი სურვილები, პირველყოფილი ადამიანის  
 ავადყოფური, ველური ინსტიქტებით შეპყრო-

ბილი ეს მოხუცი გასაოცარ შთაბეჭდილებას  
 ახდენდა. მასურბებელს იმდენად იტაცებდა მსა-  
 ხიობის სრული გარდაქმნა ჩენჩის სახეში და  
 დახვეწილი ოსტატობით მისი წარმოსახვა, რომ  
 ავიწყდებოდა პიესის შემზარავი სიუჟეტური  
 ხაზი და მთლიანად მსახიობის ოსტატობის  
 ტყვეობაში ექცეოდა. აი, თუნდაც ეს ეპიზოდი:  
 უდიდესი სულიერი დაძაბულობის მომენტში  
 ლოგინში წამოშვდარი ჩენჩი ხელით აწვალბ-  
 და თავისივე შიშველი ფეხის თითებს. რა სი-  
 თამამეა მსახიობის მხრივ! მაგრამ ვის ეჩოთირა  
 უშანგის შიშველი ფეხი? არავის. რომელ მსა-  
 ხიობს ამატიებდა მასურბებელი ასეთ უკიდურეს  
 ნატურალიზმს, რომელსაც უშანგი ამ როლში  
 მიმართავდა!

კიდევ ერთხელ გაიელვა უშანგის ნიქმა ქარ-  
 თულ პიესაში. ეს იყო კარლო კალაძის „სატი-  
 ჭე“. გაბორატებული, კერპი მოხუცი გულბაა-  
 თი ვერ ურიგდება ახალ ცხოვრებას. საკუთარი  
 შვილიც კი გასწირა. მხოლოდ იმისათვის, რომ  
 აქარელმა ქალიშვილმა ჩადრი მოიხსნა. უადრე-  
 სი დამაჭერებლობით შექმნა უშანგამ ამ ჭიუ-  
 ტი ადამიანის სახე. მისი გმირი გააფარბები  
 იბრძოდა თავისი განწირული იდეების გადასარ-  
 ჩენად.

უშანგის უკანასკნელი შემოქმედებითი მწვერ-  
 ვალი იყო იაგოს სახე შექსპირის „ოტელოში“. სანტერესოა თვითონ უშანგის მოსაზრება ია-  
 გოს შესახებ. „მე მგონია, ისეთი პირები, რო-  
 გორიც იაგოა, რომელნიც ესოდენ დიდი ბორო-  
 ტების ჩადენას ახერხებდნენ, უსათუოდ რაიმე  
 მიწაზედელი თვისებებითაც იქნებოდნენ და-  
 ჭილდოებულნი, როგორც გარეყნულად, ისე  
 საერთოდ, რომლის წყალობითაც ისინი სხვების  
 ნლობას იმსახურებდნენ. მხოლოდ მოხერხებუ-  
 ლი გაიმკერბით, თუ რაიმე სხვა თვისებებიც  
 არ გიწყობენ ხელს, ადამიანების ნლობას ვერ  
 მოიპოვებ იმდენად, რომ რამდენიმე კაცის სი-  
 ცოცხლე შეიწირო. იაგო — კი როგორც ოტე-  
 ლოს, ისე სხვების დიდი ნლობით სარგებლობს  
 და ახერხებს კიდევაც მათ დაღუპვას. არ კმარა  
 იაგოს ყოველი მოქმედება კარგად იყოს შენიღ-  
 ბული და უჩინარი გარემო მყოფთათვის... ია-  
 გო, როგორც ოტელოს, ისე სხვების თვალში  
 მოჩანდეს უადრესად კეთილშობილ და გულ-  
 წრფელ ადამიანად. მხოლოდ ასე შეუძლია მას

დრომდე დაუხვებლად იმოქმედოს და განახორციელოს თავისი ბნელი ზრახვები“.

უშანგიმ სწორედ ასეთი იაგო განახსიერა. ასეთი გაადამიანურებული იაგო, არა ერთი ფერით დახატული, არამედ რთული ფერებით დაჭილდოებული, თანაც უაღრესად ნიჭიერი, უძველესად შექსპირისეული სახეა.

იაგოს შესრულებით დამთავრდა უშანგის აქტიორული ბიოგრაფია. ავადმყოფობა აღარ ამღევდა საშუალებას განეგრძო სცენაზე შემოქმედებითი მოღვაწეობა.

ქართული თეატრის ისტორიის ერთ-ერთი ყველაზე ამაღლებველი ფურცელი უშანგი ჩხვიდისთან არის დაკავშირებული.

უშანგი იყო ქართველი მსახიობი, საქართველოს მიწამ შობა იგი. მასში შერწყმული იყო ჩვენი ერის ნიჭიერება და საუკეთესო თვისებები. უშანგი იყო სულით ლამაზი, ჭკვიანი, კეთილშობილი, ფაქიზი, და პოეტური, ამავე დროს გმირული აღგზნებით აღსავსე. მშვენივრად სთქვა უშანგიზე სიმონ ჩიქოვანმა: „უშანგი ჩხვიდის არტიკულ პიროვნებაში პარამონიულად შერწყმული იყო დიდი სულიერი ექსპრესია, უშუალო და მომხიბლავი, თავისებური გარეგნობა. მისი სული მუდამ ამღერებული იყო. იგი ბუნების მიერ მონიჭებულ ბედნიერებას ჰგავდა. უშანგი ჩხვიდე თავისი საამური ხმით, როგორც მაისის წვიმა, ახალისებდა მაყურებელს. ყველი მისი გამოხვლა სცენაზე იყო არტიკულური შემოქმედების დღესასწაული და ადამიანის სულის მშვენიერების დამტკიცება. მისი ხმა იყო გაზაფხულის ძახილი და უშუალოა“...

უშანგი ახლა 80 წლისა იქნებოდა. ოცდახუთი წლის წინათ იგი უღროოდ წავიდა ჩვენგან, მაგრამ უშანგისთან მსახიობები მუდამ იცოცხლებენ, მათი ხელოვნება მარადიულია.

## საგზოგლოსათვის უაწიურული სიხოხვლე

150 წლის წინათ, გურიაში, სოფ. გამოჩინებულში დაიბადა ფილიმონ ჭორიძე. ეს სოფელი საჯავახოს მახლობლად გორებზე არის შეფენილი. ფილიმონის მშობლები ზედ მთის კორტოხზე ესახლნენ. იქ პატარა ეკლესიაც ყოფილა მამინ და ამ ეკლესიაში მამამისი მღვდელმსახურებას ეწეოდა. 10-12 წლისას დააწყებინეს წერა-კითხვის სწავლება. იანე (ფილიმონის მამა) იმ დროისათვის კარგად ნაკითხი კაცი იყო, მაგრამ რადგან საოჯახო საქმეს ვერ აუღიოდა, შვილი თავის მოყვარე მღვდელს მიაბარა მეზობელ სოფელში, სწავლაში სიბერითე გამოიჩინა და მამამ ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელში გადაიყვანა. ქუთაისის სასულიერო სასწავლებლის წარმატებით დამთავრების შემდეგ თბილისის სემინარიაში გააგრძელა სწავლა და ისიც წარმატებით დამთავრა.

ფ. ჭორიძეს ბავშვობიდანვე თავდავიწყებით უყვარდა სიმღერა-გალობა. მის სმენას და ხმას თავიდანვე აფასებდნენ სკოლაში და სასკოლო გუნდებში ამღერებდნენ. ერთი გარემოება აფიქრებდა: სემინარიაში ქართული საგალობლების გალობას უკრძალავდნენ. ფილიმონს რუსული საგალობლებიც მოსწონდა, მაგრამ ქართული ძვალ-რბილში მჭონდა გამჭლარი, ხედავდა, გრძნობდა მის სიდიადეს და სწყინდა, რომ აბუნად იგდებდნენ.

სემინარიის დამთავრების შემდეგ სასულიერო კარიერა შესთავაზეს, შენი ხმის პატრონი ეპის-

კომოსობამდე მიადწევო-ურჩევდნენ ნაცნობ-  
მეგობრები. მას კი ეს გზა არ აინტერესებდა,  
რალც სხვა უნდოდა, მაგრამ რა? — ეს ჯერ  
არ იცოდა. ამიტომ დროებით პატარა თანამდე-  
ობაზე მოეწყო. პარალელურად ეგზარქოსის  
გუნდის მომდერალი და ლოტბარის თანაშემ-  
წის ადგილი დაიკავა. ამ დროს თბილისში იტა-  
ლიური ოპერა უკვე არსებობდა და იტალიელი  
მუსიკოსებიც ფუსფუსებდნენ (მომდერლები,  
დამკვრელები, დირიჟორები...). ერთხელ ამ  
უცხოელმა მომდერლებმა ფილიმონს მოუსმი-  
ნეს და გაცოდნენ. მათ ვალდებულად ჩათვა-  
ლეს თავი ეს თვითნაზადი ბაჭაღლო ტალანტი  
არ დაეკარგოთ ხელოვნებისათვის, დაარწმუნეს,  
რომ იგი შეუდარებელი, უნიკალური, განსა-  
ცვიფრებელი ხმის პატრონია, რომ მას დიდი  
წარმატების მიღწევა შეუძლია, თუ ამ დიდე-  
ბულ მონაცემებს საჭირო მიმართულებას მის-  
ცემს. ურჩევდნენ იტალიაში წასულიყო. სათქმე-  
ლად ადვილია, მაგრამ იტალიაში წასვლა, იქ  
სწავლას ხომ თანხები სჭირდება?.. მონდომებამ  
ყველა სირთულე დააძლევინა. ფილიმონს იტა-  
ლიაში წავიდა. მართლაც მალე მიადწია დიდ  
წარმატებებს, მილანის საქვეყნოდ განთქმულ  
საოპერო თეატრში „ლა სკალაშიც“ კი გამო-  
დიოდა, გახტროლებს მართავდა ევროპის ქვეყ-  
ნებში, ამერიკაშიც და დიდი წარმატება ჰქონ-  
და. იტალიიდან იგი პეტერბურგის საოპერო თე-  
ატრში მიიწვიეს. ეს თეატრიც მაშინ მთელს  
მსოფლიოში აღიარებული იყო. სამწუხაროდ,  
შემდეგში, საერთოდ, გული აიკრუა საშემსრუ-  
ლებლო ხელოვნებაზე. მას უფრო იზიდავდა  
ისტორია საქმი, რომელიც მშობელ ქვეყანას გა-  
მთადგებოდა არა მარტო მოცემულ მომენტში,  
არამედ, საერთოდ, მომავალში. როგორც მისი  
შვილი, ცნობილი რეჟისორი მის. ქორელი გად-  
მოგვეცხვს, ფილიმონს თვითონ უთქვამს, ეს:  
საოპერო ასპარეზმა დროებით კმაყოფილება  
მომცა, — ვაწყობდი, რომ, ქართველმა კაცმა,  
ჩვენი ქვეყანა ვასახეულე. ტაშს მიკრავდნენ, წერ-  
დნენ სახელოვანი კაცი ხარო. შემდეგ კი დავ-  
ფიქრდი და დავინახე, რომ გამორჩენილი მომ-  
დერლის წარმატება დროებითია, წარმავალია.  
დღეს ხელით მატარებენ, მადიდებენ. მოვკვდე-  
ბი — ჩემი სხენებაც გაჰქრება, ჩემი კვალიც არ  
დარჩება ჩემს ქვეყანას, შთამომავლობას ვერა-  
ფერს დავუტოვებ“ (მის. ქორელი, ფილიმონ  
ქორიძე, 1940, გვ. 118).

მოსხა კიდევ ერთი დამაფიქრებელი შემთხვე-  
ვა ფ. ქორიძის ცხოვრებაში. ეს იტალიაში იყო.  
ფილიმონმა შენიშნა, რომ ოპერაში, სცენაზე,  
მოცემთა ლხნა, მრავალხმიანი სიმღერების მო-  
სმინათ, მაგრამ სუფრაზე, მომდერალთა კერძო  
შერებისას გუნდურ სიმღერას ვერსად ვერ  
გაგონებთ. ეს კიდევ უყოთხავს იქ იტალიელე-



ბისათვის, რატომ გუნდურად არა მღერით,  
ჩვენში, საქართველოში, ყველგან. სოფელშიც  
და ქალაქშიც, გუნდურად მღერიანო, იმათ უპა-  
სუხნიათ:

„თქვენით ქართული წესი ჩამორჩენილია, თუმ-  
ცა ორიგინალურიცაა, სუფრაზე ქამა-სმა არის  
საჭირო, მეგობრული ბაასი, სიმღერა კი, მით  
უფრო გუნდური, ეკლესიაში და ოპერაშია კარ-  
გი...“ (მ. ქორელი, „ფილიმონ ქორიძე“, გვ. 28).

მომავლად და არ შემიძლია აქ არ მოვიტანო  
ეს მოგონება. აქვ. მეგრულითმ მიაშბო: ერთგან  
გუთრის სოფელში გუნდს ვაულობებდი, ხმებს  
ვუსინჯავდი ფიჭარმონიაზე. ერთი გამოვიდა  
და არ იქნა, ის ნოტი ვერ ავადებინე, რომელ-  
საც კლავიში აძლევდა. არ შევიტანე სიაში.  
პროცედურის დამთავრების შემდეგ ჩემთან  
დარჩა ორი-სამი კაცი. ყველანი რომ გაიკრიფ-  
ნენ, მორიდებით მითხრეს: დღეს რა დაემართა  
იმ ბიქს ვერ გავვიგაო, ჩვენთან რომა ჩვენე-  
ბურ უბრალო სიმღერებს მშვენივრად მღერის  
და თქვენთან რა ღმერთი გაუწყრაო. გავოცდი.  
ის როგორ იმღერებს მეთქი. ნამდვილად ასეაო,  
ბატონო. დავუძახებო. მოვიდა, ვამღერე. იმღე-  
რა. ახლა წყება კი არა, მეორე ხმა შენ უთხარი,  
წყება ამან თქვას მეთქი, იმღერა ასევე ვამღე-  
რე ბანიც. ფიჭარმონიასთან მოვიყვანე, ტონს



ვამლევე, ისევე სხვას ამბობს. ბევრი ვეწვალე და ბოლოს შემთხვევით თვითონვე წამოიშველა— ბატონო, თქვენ რომ ხმას მაძღვეთ, მე ჩემს მიორე ან მესამე, ან პირველს ვუბნებდი, იმას ხომ არ გავიმორებებ, ჩასაც შენ მაძღვეო.

ბრწყინვალე მაგალითია იმის საჩვენებლად, თუ როგორ ძვალ-რბილში აქვს ქართველ კაცს ხმის აყოლება და როგორ უჭირს უნისონში მღერა... თვით ფილიმონსაც ასე ჰქონდა ეს ძვალ-რბილში გამჭადარი ბავშვობიდანვე. ახლა ხედავს, რომ იტალიაში, მომღერალთა წრეშიც კი ვერ ახერხებენ გუნდურად, მრავალ ხმაზე იმღერონ, ხოლო მის გამოჩინებულში აკნი-დან ახლად გადმოხულ ბავშვსაც სხვაგვარად სიმღერა არ შეუძლია. ქართველი კაცი, რომელსაც სიმღერა მოსწყურებია და მარტოა, გულისტკივილით წამოიხატებს: „ვაჰმე, სიმღერა მწადიან, მაგრამ არა მყავს მოხანოე“... ათახეული წლების მანძილზე დაძაბული მუშაობის შედეგია ეს მიღწევა და ახლა ეუბნებიან — ეს ჩამორჩენილობის ნიშანია.

არა, არ უნდა ფილიმონს არც იტალია, არც ევროპა, არც ამერიკა... არც ნებიერი ცხოვრება უნდა, მან ხალხის ამ დიდებულ საუნჯეს უნდა უშველოს, ყველას უნდა დაანახოს, რომ ჩვენი სიმღერა-გალობა ჩამორჩენილობის ნიშანი კი არა, წარმატების მაჩვენებელია. ახლა კი ეს საუნჯე განსაძღვრება, ქართული საგალობლები იდევნება, საერო სიმღერებიც თანდათან სხვაფერდება, მაშასადამე, ძველი იკარგება, ერთადერთი საშველი მათი გადარჩენისა მათი ფიქსირება, მათი ჩაწერა. მაგრამ რუსიფიკატორული პოლიტიკა დაუინებით ავრცელებს ვერსს, რომ ქართული მუსიკის ველური ხმების აჭრავალი მუსიკის კანონების საფუძველზე შექმნილი მუსიკალური დამწერლობით ვერ გამოიხატება ისევე, როგორც ქართული სიტყვები, ვთქვათ,— უცვლილ ან ჭრიბინა რუსული ასოებით რომ დაწერილი კვავილი და ჩრიბინა გამოგვივა... სხვათა შორის, საესტეტი სწორი დებულება გახლავთ, მაგრამ მტერი მას ღვარძლით ამბობდა და სამტროდ იყენებდა, მოყვარე კი შეურაცხყოფილად გრძნობდა თავს და ცდილობდა არა ევროპული მუსიკალური დამწერლობის სრულყოფას, რათა ქართველი სიმღერა-გალობის უნაკლოდ ჩაწერა მოახერხებინა, არამედ თვით ქართული სიმღერების მისადაგებას ამ დამწერლობისათვის, ე. ი. არა ზუსტად ჩაწერას. ამაში ამჟამად დარწმუნება ნამდვილად შეიძლება — ამ ფაქტით, რომ ქართული სიმღერა-გალობის თასობით ერთგულის ჩანაწერები მოგვეპოვება ამჟამად, რომელთა საგრძნობი ნაწილი ვაშლ-ქვეყნებულეცაა, თანაც ათეულებით წლის წინათ, მაგრამ ჭერ არ მომხდარა ამ ჩანაწერების გამოყენებით, მხოლოდ მათი მეშვეობით, ვინ-

მეს ქართული ხალხური სიმღერა ესწავლებოდა გუნდებში ჩვენში თუ უცხოეთში აგვარად ნასწავლი ქართული ხალხური სიმღერა გამოეტანა საქაროდ. დღემდე ასეა: „ხასანბეგურას“ თუ „აღიფაშას“, „შვიდეკაცს“ თუ „ჩაქარაბას“ ყოველგვარ გუნდში ასწავლის ზეპირად ამ სიმღერის მცოდნე. ნოტებით შეიძლება ზოგიერთი უფრო მარტივი ქართული ხალხური სიმღერის ვისწავლოთ და შედარებით სრულყოფილად შევასრულოთ, ან არადა რთული სიმღერები უნდა გამარტივდეს, დამახასიათებელი დღილიან საგრძნობი ნაწილი ჩამოშორდეს და მელოდიის ძირითადი ხაზი შევიწარმუნოთ; ასე რომ ხალხურ სიმღერას ემგავნება, მაგრამ ნამდვილად ნავარაუდევია სიმღერის ასლი არ იქნება... ამჟამად ეს საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია; მაგდ. არაყიშვილი, რომელსაც ასეულობით ქართული ხალხური სიმღერა აქვს ჩაწერილი და გამოკვეყნებულიც. პირდაპირ აღნიშნავს: რომ ქართული ხალხური „სიმღერის აბსოლუტური სისწორით ჩაწერა, ჩვენ ეხლანდელ მეცნიერულ-მუსიკალური საშუალებების, ფორმების და სახელოების რიგშიც მიხედვით, შეუძლებელია“... (დ. არაყიშვილი, ქართული მუსიკის გურული შტო“, თურნ. „ქართული მწერლობა“, 1927, № 10, გვ. 152). ამიტომ ამგვარი საშუალებით ჩაწერილი სიმღერა შედარებით უნაკლოდ შეიძლება იმღეროს მხოლოდ იმან, ვინც იცის მონაცემული სიმღერა თუ არა, ამ სიმღერის შემქმნელი კოლექტივის მუსიკალური პრაქტიკის საერთო ხასიათი...

ზემოაღნიშნულის მიხედვით, არ უნდა ვავიქროთ, რომ ეს გამოცემული თუ გამოუცემელი ჩანაწერები ქართული ხალხური სიმღერებისა, მართლაც ამაოდ დეკარგული შრომაა, როგორც ამას აფასებდნენ მეფისდროინდელი რუსიფიკატორები, ამ ჩანაწერებს დიდი მეცნიერული მნიშვნელობა აქვთ, მაგრამ ისინი წერდნენ არა მეცნიერული მიზნებით, არამედ ესთეტიკურის. სიმღერათა ფიქსირებისა და მომავალ თაობათვის მათი შენახვის მიზნით. აი, ეს მიზანი არაა სასურველ დონეზე მიღწეული და მათი (ამ ჩანაწერების) მეცნიერული ღირებულებაც ვაცილებით გაიზარდებოდა, უფრო, ნამდვილ მეცნიერულ ჩანაწერებად ჩაიოვლებოდა, ის რომ ჩაწერათა ნამდვილი ბუნებრივი შესრულების პირობებში, მის შესრულებასთან დაკავშირებული ყოველი დეტალის, ყოველი რიტუალის ზუსტი აღწერით.

მაგრამ ამჟამად ჩვენ საქმე გვაქვს ისეთ ფაქტთან, რომლის შეფასება გადპარბეზულად შეუძლებელიც კია, რადგან თვით ფაქტის შესრულება არის დაკავშირებული ყველაზე ამაღლებულ, ყველაზე დიად, ყველაზე პატივსაცემ მსხვერპლის გადებასთან. კაცს გარდაუვალად

მოელოდა სულისა და გულის წარმტაცო კარიერა, სიცოცხლეშივე აღიარება, ხელოვნების მწვერვალზე დგომა, მოელოდა დიდება და პატივი და ეს კაცი უარყოფს ამ კარიერას მხოლოდ იმიტომ, რომ რაზე უშველოს მშობელი ხალხის დიად მონაპოვარს, მის სწორუბოვარ მუსიკას, დაუმტკიცოს ყველას, რომ ქართული ხალხური გუნდური შესრულება არა ამ ხალხის ჩამორჩენილობის, არამედ უდიდესი მოღწევის მაჩვენებელია. მან უყუყუნაოდ აქცია ზურგი თავლის ნომპირელ მომავალს და სამშობლოს დაუბრუნდა, თუცა ჭერ კიდეც სრულად წარმოადგენილი არ ჰქონდა როგორი სიძნელეები შესვდებოდა. მან კიდეც არ იცოდა რომ გადასალახავი ექნებოდა არა მარტო სიღარიბე, უქონლობა, არმედ ყველაზე ძნელი დაბრკოლება, უგულობა, მარტოსულობა, საზოგადოების გულგრილობა... მან ადრე შენიშნა ეს სიძნელეები, ჭერ კიდეც შეეძლო დაბრუნებოდა თავლისიმოქრელ პერსპექტივას, მაგრამ არა! ღრმა მოსუცებულობამდე მხნედ, გულგაუტებლად ემსახურებოდა მშობელ ხალხს. ამიტომ სავსებით უშედეგოც რომ ყოფილიყო მისი შრომა, მარტო ამ დიადი მიწებისათვის თავდადებული საშახური ეყოფა მას სადიდებლად.

მაგრამ ე. ქორიძე მარტო ხალხური სიმღერებისა და საგალობლების ჩაწერით როდი მკაცროვდებოდა. მისი დამსახურება გაცილებით დიდია როგორც პრაქტიკოსი მოღვაწისა. იგი მუდამ ფუსფუსებს, სადაც უნდა იყოს (თბილისში, ქუთაისში, იზურგეთში...) თავის გარშემო იკრებს იმ დროს განთქმულ მგალობელ-მომღერლებს, რომელთაგან ერთი მხრივ საგალობლებსა და სიმღერებს იწერს, მეორე მხრივ მათივე დახმარებით ადგენს გუნდებს და მართავს კონცერტებს... ქართული ხალხური სიმღერების და საგალობლების სცენაზე გამოტანის პრიორიტეტი ე. ქორიძეს ეკუთვნის.

მთელი სიცოცხლის მანძილზე იმის ზრუნვაში იყო, როგორმე გამოეცა თავისი ჩანაწერები. მოუხერხდა მხოლოდ რამდენიმე სიმღერის გამოცემა. ათასობით საგალობლის ჩანაწერები კი სულაც კინალამ დაიკარგა, რადგან ფილიმონ ქორიძე მოულოდნელად გარდაიცვალა 1911 წელს ბახმაროში და ვერ მოახწრო ვინმესთვის ეთქვა, სად ჰქონდა შენახული ეს ჩანაწერები. ეს განძი კი მიბარებული ჰქონდა ვინმე კერესელიძისთვის, რომელსაც თვით ფილიმონმა ასწავლა მუსიკალური დამწერლობა, კარგი ხელის პატრონი აღმოჩნდა და თავის ჩაწერილს იგი შემდეგ ამ კერესელიძეს ათთარებინებდა. ფილიმონის გარდაცვალების შემდეგ, ეს გადამწერი ბერად აღკვეცილა და როგორც მორწმუნე სასოებით უფრთხილდებოდა ამ ჩანაწერებს, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ

კი ეს ჩანაწერები მიწაში ჩაუფლავს, შეუნახავს ყუთებით — რამე უსიამოვნება არ შემახვედროსო... მაგრამ ამ ბერს, ამ განძის შენახვისათვის საბჭოთა მთავრობამ პენსია დაუნიშნა, ხოლო ნოტები ჩამოიტანა და საიქილოდ შეინახა მუზეუმში (ახლა ხელნაწერთა ინსტიტუტში). ხუთი ათასზე მეტი საგალობელი და სიმღერაა ჩაწერილი ამ ფოლიანტებში.

ცოტა უფრო ადრე რომ მიგვეხედა, უკანასკნელ ხანებამდე ცოცხლობდნენ ქართული საგალობლების იქნადენი და ზოგი ამ ჩანაწერების მიხედვით მკვლევარებმა გაეხსენებინათ, ადუღიანათ... მაგრამ უკვე გვიანდა — ეს ჩანაწერები ქართული კულტურის მკვლევარს დიდ სამსახურს გაუწევს, ქართული საგალობლების აღდგენას კი ვეღარ შეძლებს... ე. ქორიძის დამსახურება ქართული კულტურის წინაშე მაინც დაუფასებელია: მთელი მისი პრაქტიკული მოღვაწეობით, ზეპირი თუ წერილობითი გამოსვლებით იგი ემსახურებოდა იმ ქვეყნისთვის ჩვენებს, რომ ქართული ხალხური მუსიკა და საგალობლები შემოქმედი ხალხის კულტურის უდიდესი მიღწევაა. მან პირველმა დაიწყო ამ კულტურის პროპაგანდა. პირველმა მიგვითხა, რომ ამ საუნჯეს თვალისჩინივით გაფრთხილება უსაჭიროება, მიგვანიშნა იმ თავითვე, რომ საფრთხის წინაშეა ქართველი ხალხის ეს დიადი მონაპოვარი, მას გადაშენება ელის და მთელი მისი ხანგრძლივი სიცოცხლის მანძილზე თავდაუზოგავად იღწევდა ქართული მუსიკის შენარჩუნება-განვითარებისათვის.

ე. ქორიძე განისვენებს ქ. მხანარაძეში, მოედანზე, სადაც ადრე ეკლესია იდგა და სასაფლაო იყო. გვპატივს მივბედიოთ ამაგდარი მოღვაწის სავფიშ. იგი უკვე კულტურის ძეგლია.





# გარჯანიშვილის თეატრი მოსკოვში

„ოიდიოს მეფის“ დამდგმელებმა ქიფანიძემ და თ. მესხმა ახლებურად და ღრმად გაიარეს ბედის უძველესი ტრაგედია. ბედის გარდუვალობის იდეა, იდეა იმისა, რომ ადამიანი დამოკიდებულია წინასწარგანსაზღვრულ გარემოებებზე, ჭეშმარიტების გაბედულ წვდომასზე, რა მწარტე არ უნდა იყოს იგი, ადამიანი საყოთარი თავისა და სამყაროს შეცნობას ბოლომდე უნდა ჩაჰყევს, ადამიანი ვალდებულია თვითონ აგოს პასუხი თავისი საქციელის გამო. ყველაფერი ეს სპექტაკლის იდეათა კომპლექსში იყრის თავს და ძალიან თანამედროვედ უდერს.

სპექტაკლის იდეები შესანიშნავად გამოვლინდა მრავალმხრივ ნიჟერი, ძლიერი მსახიობის ო. მეღვინეთუხუცესის თამაშში. მისი თამაში და სახის მიხედული გააზრება დამუხტულია შინაგანი დინამიკით — მისთვის სრულიად მიუღებელია თვით აზრიც კი ოიდიოსის მიერ ჩადენილ ბოროტებაზე და იგი მოჰაკვიანებელ სიშარბულს ესწრაფვის. სახეთა სისტემაში მ. ჭავჭავაძის იოკასტე, ი. უჩანეთვილის (ტირეზოსი), მ. ბებურიშვილის (კრეონი) თამაშში, ქოროს მოქმედებაში ჩაქსოვილია ტრაგედიის ტრაგიკული სტილის ქეშმარიტი გრძნობა. ეს განლაგებული სპექტაკლის მეტად საყურადღებო, საყოველთაო მნიშვნელობის გაკვეთილი. თანამედროვე თეატრი თითქმის ეკრძალებს ტრაგედიას. შიშობს, ვაითუ, ვერ მოვლახვო ეს მწვერვალი, მაგრამ ქართველმა ამხანაგებმა დავანახებეს, რომ მაღალი ტრაგედია, აზრის ტრაგედია სავსებით ხელეწიფება თანამედროვე თეატრს და რომ იგი ფლობს საამისოდ აუცილებელ და ქმედით გამოშსახებულ საშუალებებს.

სპექტაკლის მხატვრული „ფოკუსი“, მისი ფორმის საიდუმლო სწორედ ის არის რომ მისმა დამდგმელებმა უძველესი თეატრის ესთეტიკა გაითვალისწინეს. ისინი არ ეღავებიან მას, არც იმას ცდილობენ დასძლიონ იგი. სამაგიეროდ ზუსტად და ტაქტიანად არის გამოყენებული ფრონტალური მიზანსცენები, ქოროს სტატურობა, მსახიობთა პლასტიკა სწორედ ტრაგედიის სცენური თავისებურებებიდან მოვლინარეობს. თურმე დღევანდელი თეატრის ესთეტიკურ სისტემაში შესაძლებელია ეს ხერხები გამოიხატველად და ქმედითად მოგვევლინონ.

„ბერიკონი“ ჩვენი თეატრალური განვითარების იმ ხაზს განეყოფნება ღია პირობითობას, ცხად სათამაშო ხერხს რომ მისდევს. ეს მართლაც, სახიობა, სახეებით გადმოცემული მოქმედება. ბერიკონი თავიანთ ფაფორაქებზე გვიამბობენ და ამით ხელოვნების არსზე, ცხოვრებაში ხელოვნების დანიშნულებასა და ავტოლზე გველაპარაკებენ.

კრიტიკოსს ეს სპექტაკლი თავისებურად ღრმად და ორიგინალურ სპექტაკლად მიაჩნია.

არბოზი ცნობილია, ამ ზაფხულს კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა მოსკოვულ მყურებელს თავისი სამი სპექტაკლი უჩვენა: სოფოკლეს „ოიდიოს მეფე“, მ. ელიოზიშვილის „ბერიკონი“ და ვ. კორსტილიევის „მარტოობის დღესასწაული“.

მარჯანიშვილელთა ე. წ. „მცირე გასტროლები“ დიდი წარმატებით ჩატარდა. ამას მოწმობს საკავშირო და რესპუბლიკური ჟურნალ-გაზეთების აქტიური გამოხმაურება.

მ იენისის სრულიად რუსეთის თეატრალურ საზოგადოებაში განხილულ იქნა მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლები.

განხილვას ხელშეწყობდა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ბ. პნახტასნიძე.

შესავალ სიტყვაში ა. ანახტასიევი აღნიშნა, რომ სამივე სპექტაკლით მარჯანიშვილის თეატრი მოსკოვულ მყურებელს წარუდგა როგორც დიდი, ნაშედილი, ჩამოყალიბებული, ტრადიციებით მდიდარი და სიახლებების მძაივბელი თეატრი. ამ სპექტაკლებმა სადღესასწაულო ხასიათი მიანიჭა მოსკოვის წლებანდელი თეატრალური სეზონის დასასრულს, საზეიმოდ დაავიჯვენა — 1977—1978 წლების სეზონი.

თეატრმცოდნე ი. რიბაპაშვილმა გასტროლების წარმატება, სპექტაკლებისადმი მყურებელთა და კრიტიკოსთა დიდი ინტერესი იმით ახსნა, რომ თეატრის რეჟისურამ და დასმა სამივე სპექტაკლით ხელოვნების ამოცანების მიმართ ზედმიწევნით სერიოზული მიდგომა გამოავლინეს.

— მართალია, არცერთ ამ სპექტაკლთაგანს სიუჟეტურად არაფერი საერთო არა აქვს თანამედროვეობასთან, მაგრამ სამივეში იგრძნობა ზუსტად, ღრმად და რთული კავშირი დღევანდლობასთან, — ამბობს ი. რიბაპაშვილი.



— ს. კიპურელისა და გ. ბერიაშვილის შესრულებით სიუჟარულის ახსნა და შემდეგ შეიღების გაჩენის სცენები დიდხანს დამამახსოვრდება. ამბობს იგი, მაგრამ იქვე გამოთქვამს პინოშენას, რომ სექტაკლის დადგმის ხერხის სერიოზულობა ხასიათებს არ უნდა შეხებოდა. ისინი ყველა შემთხვევაში არაპირობითი უნდა ყოფილიყვნენო.

კრიტიკოსმა ვ. კოროსტილევს „მარტოობის დღესასწაულთან“ დაკავშირებით თქვა: ვფიქრობ, საქმიან ცხადია, რომ ო. მეღვინეთუხუცესის, ამ უკვე ცნობილ მსახიობის მიერ ფიროსმანის როლის შესრულება უზარმაზარი მასშტაბის მოვლენაა ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში. აქ ისე აშკარაა ამ ტალანტის ძლიერება. იმდენად მისაწვდომია ადამიანის სულის უცვირესი მოძრაობა, იმდენად ემთხვევა მსახიობის მიერ შექმნილი სახე ჩვენს წარმოდგენას ლეგენდარულ მხატვარზე, რომ უბრალოდ ძნელი წარმოსადგენია ვინემ სხვანიარად ითამაშოს იგი.

მსახიობმა ითამაშა ადამიანიც, მხატვარიც. მან ხორცი შეახსა ლეგენდას, მან ითამაშა ტრაგიკული პიროვნება, რომელიც ქვეყანას დროზე აღრე მოევიღნა.

მე მესმის, რა ძნელი საქმე იყო ამ სექტაკლის წმინდა რეჟისორული გადაწყვეტა. ვფიქრობ, გ. ლორთქიფანიძემ მთლიანობაში მოუძებნა მას ზუსტი ფორმულა იმით, რომ ყოველივე მისთვის ფიციარნაზე მოუყარა თავი. ამ ფიციარნაზე ცოცხლობს, იტანება და კვდება მხატვარი.

სექტაკლის საერთო მთლიანობის ფონზე განსაკუთრებით თვალში საცემია ზოგი რამ. კერძოდ, ჩემი აზრით, არ იყო საჭირო მარგარიტას ცეკვა. ეს ცეკვა თავისი კონკრეტულობით ეწინააღმდეგება მხატვრის ხილვას, ოცნებას. შეიძლებოდა ყოფილიყო ცეკვის მინიშნება, წყნარი მუსიკა, ამ საესტრადო სიმღერა-ცეკვის შორეული მელოდია ნაკლებ შთაბეჭდილებას არ მოახდენდა. ცეკვის ბუკავალიზრობას სექტაკლი პროზაულ პლანში გადაჰყავს, მაშინ როდესაც მისი ძალა პოეტურ გადაწყვეტაშია.

რეჟისორმა ლ. ხეიფიციმა ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ ავტრ უკვე ორი ათეული წელია მოსკოვის თეატრში არ იდგმება ანტიკური ტრაგედია და დღეს მარჯანიშვილის თეატრმა მოსკოვს ნამდვილი ტრაგედია უჩვენა. და რომ ეს მეტად პრინციპული ხასიათის მოვლენაა. პრინციპული მნიშვნელობისაა ის ფაქტიც, რომ ვ. კოროსტილევს ამ ჩინებულ პიესას მოსკოვი მარჯანიშვილის თეატრის მეშვეობით ეცნობა.

გამოგატყდებით, ფარდა რომ გაიხსნა, გულს მომესალმუნა, ნეტარება ვიგრძენი. ის, რაც ვნახე, დიდი ხნის ნაოცნებარი იყო. დიადმა სიმშვენიერად

უცებ მაზიარა ტრაგედიათ, მაღალი ღირსების საუბარს. აზავთარი იაფფასიანი კომპონენტების დღევანდელი ატრიბუტები, მაყურებლის ტაშს ან ალტაცებას რომ იწვევენ. რა კარგად მოუფიქრებიათ! მაყურებლისთვის არაფერია „ნაცონობი“ ან „გახაგები“. სწორედ ეს იყო ჩემთვის ძვირფასი, მაგრამ იმასაც გაგიმგნელთ, რომ ბოლომდე რაღაც დამაკლდა ყოველივეს ასავებებლად. აი, ის გარეგნული, შინაგანთან, ტრაგეულ-ლობასთან რომ იყო შეთავსებული. ერთ მთავრად, დაინტერესებულად მომიჩინა ნეტა დამამალოს, დაინტერესებულად, ყოველივე, სცენაზე შემოვარდნილ თვალმდებარეობი, დასახილვადი, გაოცებელი, ატრიბუტული ადამიანი და ყოველივე აზილომ ერთიგორგნა, თავსდატეხილი დიდი ტრაგედიის გამო.

ჩემი აზრით, თქვენი თეატრი ერთი იმ მცირერიცხოვან თეატრთაგანია, ვინც ვუყავს რად, გაბედულად, თუ გნებავთ, დიდი შემოქმედებით სითამამით ელასარაკება მაყურებელს სცენიდან, არ ეკორჩილება მკვეთრ, ნაქიერ, მაგრამ მაინც გასართობი ხელოვნების მბრძანებლობას.

— აღნიშნულ სამ სექტაკლში, — განაგრძობს ორატორი — თუმცა, ერთ-ერთი მათგანის დამდგმელი ლ. მირცხულავა თქვენი თეატრის რეჟისორი არ არის, მთლიანად გამოსკვივის თქვენი თეატრის ესთეტიკა. თამამად შემიძლია ვთქვა — მიუხედავად სექტაკლების გარეგნული განსხვავებულობის, განსაკუთრებული სიმკაცრით, განსაკუთრებული სერიოზულობითა და მთლიანობით წარმოგვიდგა თეატრის ესთეტიკა.

მეტსაც გეტყვით, რთული ესთეტიკა. რთული გზა.

ჩემი აზრით, ჩვენ ვნახეთ მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე შესანიშნავი სექტაკლი. სტერილური მიერ დადგმული „კომპილიო“ ჩემთვის ყველაზე შესანიშნავი მოვლენაა მსოფლიოში, მაგრამ აქაც კი სულ იმაზე ვფიქრობდი, რომ მაყურებელს აწვალბდა კითხვა: რაზე დადგმული სექტაკლი?

მე რომ მკითხოვნ, რითი სუნთქავს თქვენი თეატრი, ლ. ტოლსტოის პასუხს გავცემდი, მიიღით, ნახეთ და იფიქრეთ-მეთქი. ერთი ცხადია: თქვენ სერიოზულად ელასარაკებით დარბაზს, რაც ასე იშვიათი და ძვირფასია ჩვენთვის.

შემდეგ ლ. ხეიფიციმა დიდხანს ილაპარაკა მსახიობთა თამაშზე და განსაკუთრებით გამოხატა ო. მეღვინეთუხუცესის და მ. ჭავჭავაძის ოსტატობა, მათი პლასტიკა.

— მეფე ოიდიპოსის მიერ ყოველივე მომხდარის სახელდობრ ჩემი, დუმილით აღსავსე რეაგირების ადგილებია მსახიობის თამაშის მწვერვალი. მე შევიკეროდი მის თვალმდებარე ვებ-დავდი შორეულ აღქმას. ბოლო მ. ჭავჭავაძის



უბრალო ადამიანურ მოძრაობაში ერთმანეთს ერწყმის დიდი სისხლადვე უდიდესი ქალღობა, რაც იოხის ოდენადაც არ არღვევს ტრაგიკულს. ორატორმა აღნიშნა მწვეფების (ი. ოსაძე და გ. სიხარულიძე) განსაკუთრებული დაცირთვა, რასაც მსახიობებმა კარგად გაართვეს თავი. აღნიშნა აგრეთვე მსახიობ ქალთა (მ. ჭავჭავაძე, ნ. ქიურელი, გ. გაბუნია, ნ. მუსულიაშვილი) მტრისმეტად სანატრესო ნაშუშვარი ამ სამსპექტაკლოში.

ლ. ხეიფიცმა ხაზი გაუსვა ს. ქიურელის თამაშს „ბერკონში“, ამ მოძრაობის თავისებურებებს. იქნებ ეს თვით ქართველი ქალის წმინდა ეროვნული თვისებების, შინაგანი ზუნების, შინაგანი ტრაგიკულის არსიდან გამოქმდნარეობის დასტურია იგი. „ბავშვების დაბადებამ მასურებლის ტაში დაიმსახურა იმიტომ, რომ ბრწყინვალეა, ტაქტი და იუმორი შესანიშნავად შენივთდა რეჟისორულ მიგნებაში“.

ვ. კოროსტილევს „მარტოობის დღესასწაული“ ე. ლ. ხეიფიცს ყველაწიერი თვალსაზრისით დანარჩენებზე უფრო დასტურებულ სპექტაკლად მიაჩნია.

— ყველაზე დასამახსოვრებელი მთელს სპექტაკლოში ფიროსმანის თვალეხი.

ამ სპექტაკლმა საშა ვაშილიკოვის თვალეხი მოჰკავია. მომავონდა ვასილი შუქსინი, საშუალოდ დამამახსოვრდა ფიროსმანის თვალეხი — მხატვრის თვალეხი, მას ხომ ძალზე უჭირდა სიცოცხლეში. ეს უკვდავი თვალეხი.

საოცარია ასე შესანიშნავად როგორ დაწერა მოსკოვებმა რუსმა დრამატურგმა ფიროსმანე: ალბათ, მხატვრის დღემა სიყვარულმა, მის მიმართ უდიდესმა ყურადღებამ შეაძლებინა. ალბათ იმანაც, რომ ეს დრო-უპირობით მუღღივი ამბავია. ო. მედვენიტოვსევი დიწხად ესაუბრა დაბრახს, არ ცდილობს აღავსოს იგი, აფორიაქოს.

ეს სპექტაკლი ნამდვილად პარტიული, ჩვენთვის ძალზე საჭირო სპექტაკლია.

ო. მედვენიტოვსევისა ამ სპექტაკლით გვახვალა, როგორც შეიძლება სცენაზე ირწმუნო ადამიანის ბედი და რა სიღარბისილით უნდა მოქმედებდეს მსახიობი სცენაზე, რამდენჯერ გვინახავს მარტოხელა მხატვრები, როგორ იტანჯებიან ისინი. მაგრამ „ფიროსმანე“ ეს საოცრად ნაჩვენები, ეს არის სპექტაკლის უდიდესი ღირსება.

ლ. ხეიფიცის შემდეგ მოხსენებით გამოვიდა პროფ. ი. ვიშნევსკაძე, რომელმაც სიამაყით გაიხსენა, რომ ერთ დროს ის და რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე ერთად სწავლობდნენ მოსკოვის თეატრალურ ინსტიტუტში, რომ მისმა მეგობარმა რეჟისორმა დღეს მოსკოვში ჩამოიყვანა თეატრი, ჩამოიყვანა შერჩეული სპექ-

ტაკლებით. და ეს სპექტაკლები მოსკოვში, სადა თეატრი საზოგადოებრიობისათვის თავისებურად გაკეთებულა იქცა.

— დღეს თქვენი თეატრი ინტელექტუალობის გაკეთილს გვიტარებს. იგი კვლავინებურად რომანტიკულია და მშვენიერი. ჩემი აზრით, მთავარი ამ სპექტაკლებში გასლავთ ის, რომ სამივე სპექტაკლი უაღრესად თანამედროვეა.

შემდეგ ათვარებებს აზრს, რომ სამივე სპექტაკლის თანამედვერობა იწვევს მასურებლის ფიქრს საკუთარ თავზე. დროზე. ოიდიოს მეფე მას პოლიტიკურ სპექტაკლად მიჩნია, რადგან იგი სიმატლის ცოდნას ღაღადებს მე მგონია, სწორად ამოვიკითხე ზეამოცანა, მე მგონია, ასე ფიქრობდნენ რეჟისორები, მსახიობები. მთავარია, ვაიყო სიმატლე, რა დამდუშველი და დამანგრეველი ძალითაც არ უნდა გეშუქრებოდეს იგი.

ამ სპექტაკლოში არავინ ფიქრობს ოიდიოსის კომპლექსზე, ფროიდისტულ მოტივებზე. არავინ მოგვათხრობს სიხსტლის აღრევაზე. თურმე ამ სპექტაკლოში წამოქრილი სკიოთის მრავალი წელია გვანტერესებს: საჭიროა თუ არა სიმატლის ცოდნა, ხომ შეიძლება ადამიანი შეაჩეროს სიმატლის ძიების გზაზე. ასეა პიესაში, ასეა სპექტაკლოშიც. ყოველივე მიმართულია იქითვე, რომ შეაჩეროს სიმატლის ძიება, ბევრი საშუალებაა საამისო. უამრავი წინააღმდეგობა ხვდება გზად სიმატლეს. ამ სპექტაკლის ყოველი პერსონაჟი ობივატლად წარმოგვიდგება. ასევე ყოფილი ხერხით შესანიშნავად აქვს ვახსნალი მსახიობი გ. სიხარულიძის თავისი მცენე-ცოცხალი, ჩვეულებრივი, ემსაქი გულყვაცის სახე. აი სწორედ ამ ხალხში ზის ობივატელი, ის ცდილობს უთხრას ოიდიოსს: შეჩერდი! რა საჭიროა ტრაგიკულ, კომიკურ, ყოფილი პლანში გაისმის ფრაზა: შეჩერდი! ხოლო მთავარი სწორედ შეუჩერებლობაა. თვალათავი ბედი როდია, უშთავრესი ადამიანის ნებაა. აქ უშთავრესის გახლავთ, რომ მსახიობმა ოიდიოსი წარმოგვიდგინა თავის სულში საუყუნეების მატარებელ ადამიანად. ჩვენ სცენაზე ვნახეთ ოიდიოსის სახეცვალება. სანამ წინასწარმეტყველებას შეიტყობდა, ეს იყო გორკის ადამიანი, რომელიც კადეც უყვარდა ხალხს და არც უყვარდა. კვანძის გახსნა და უნილი ემსახურება აზრს — საქმეს ბოლომდე უნდა ჩახდიო, ხოლო როდესაც ადამიანი სიმატლეს შეიტყობს, იგი ბედნიერებას, თავისუფლებას და სიმატლეს ეზიარება, რადგან დიდი დანაშაულიც უნდა მქონდეს ჩადენილი.

ვ. კოროსტილევს „მარტოობის დღესასწაული“ ი. ვიშნევსკაძის აზრით ზელოვანის სულში დატრიალებული დრამის აღხარებაა. ეს მარადული თემაა. ეს თემა უფრო ამდევლებელია,



ვიდრე ხელოვანისა და მმართველის, ძალაუფლებების წარმომადგენელთა კონფლიქტი. ხოლო სცენაზე წარმოდგენილი დიდი ხელოვანის, გამოჩენილი ადამიანის სულიერი დრამა რომ დარბაზის ადგილებას იწვევს, ეს პირველ რიგში ფიროსმანის როლის შემსრულებელი მსახიობის დამსახურებაა. სცენაზე დადგმული ფიციარანაე მხოლოდ ფიროსმანის ამბის მოსათხრობი ადგილი არ არის. აქ ამ შავ ფიციარანაზე დატრიალებული ბრძოლა, ეს გაბლავთ ბრძოლა საკუთარ თავთან.

ვ. კოროტილევას გმირებს არ უნდათ ილიი გზით მოპოვებული სიყვითე. ი. ვინცენსკიამ გამოაქყო გ. გაბუნაისა და ნ. მუხლიშვილის მშენებრივი თამაში. ეს სპექტაკლიც მას რეგისლად თანამედროვედ მიაჩნია.

— გაცილებით უფრო რთულად მერყენება „ბერიკონი“ — ამბობს ორაბორი. ეს ყველაზე ეროვნული სპექტაკლია და ჩვენთვის ნაკლებ-გასაგები. სიამოვნებით ვუფურებდით ყველანი, მაგრამ ენის უცოდინარობის გამო ვერ შევიარტყინათ მისი იუმორის ნაწილიც კი. მიღღარი მერყენა პიესის ენა. შარიალია, ი. რიბაკოვმა ბერიკების თამაშის დიდ სტიქიაზე ილაპარაკა, მაგრამ მე მგონი, საქმე ის კი არ არის, რომ მას სიცოცხლე აკლია. სწორედ სიცოცხლე აქვს მას ჰარბად. მეტი გასაქანია საქირო. დღეს, არის საქირო თუ არა, გამოდიან დარბაზიდან. თქვენ კი, ბერიკებს თამაშობთ და რატომღაც მხოლოდ სცენის ჩარჩოთი შემოიფარგლეთ, მაშინ როდესაც თამაშად შეგეძლოთ ფართოდ გაგეშალათ ბერიკების თამაში.

მსახიობები მშენებრად თამაშობენ, გარკვეული ილიი როლის სპექტაკლი ყოფილიყავა. ერთ-ერთი ბერიკა ბატონს რომ თამაშობს (თ. შიასურაძე), ისეთი მხარული და მოჩერჩეტოა, რომ ვერ გავიგე, რატომ ეშინიათ მისი, რთული პიესა, ხალხური, შესანიშნავი. ის ადამიანურ ცოდნებზე დაწერილი — ბერიკებს დალატიც შეუძლიათ, გაყიდვაც, ოქროც აცთუნებს მათ.

მცირე თეატრის მხატვარი მ. კუმანაძე იმპობს:

დიდი სიამოვნება მომანიჭეს თეატრის მხატვრებმა; განსაკუთრებით ორმა ნამუშევარმა, რომელიც „სამეფოს“ ო. ქოჩიაძის, ა. სლოვიჩის და ი. ჩიკვაძის ეკუთვნის. მათი ხელოვნება უმაღლეს შეფასებას იმსახურებს. ერთი სანტერესო გარემოება მინდა აღვნიშნო — ხშირად მხატვრები, განსაკუთრებით ძლიერი მხატვრები, საკუთარი მცხ დასამკვიდრებლად ცდილობენ, რაც შეიძლება დიდი „მოვლანი“ ჩაიგდონ ხელში, უმეტესწილად საკმაოდ კატეგორიულად და უტაქტოდ იქცევიან ხოლმე, ამ შემთხვევაში კი ძალზე ტაქტიან მხატვრებთან

გვაქვს საქმე. მათ დიდი მხატვრული მოსაზრებით მოიწიეს პატარა მონაკვეთზე, ნამდვილად ხელოვნების დღესასწაულიც გამართეს მასზე. რამაც მნიშვნელოვნად განაპირობა ნაჩვენები სპექტაკლების სიმწკრიბი.

აქ ბერიკი ილაპარაკებს „ბერიკონზე“, სხვადასხვა აზრი გამოითქვა. მე სპექტაკლი მთლიანად მომეწონა. თავისი „თამაშის წესით“, თავისი ფაქტებით, თანამედროვე ადამიანის ტემპერამენტის შეგრძნებით. როგორმაც დღეს ცოტათი დაკარგა სიამაღვლის ვულწარტული აღქმა, უშუალოთა.

ჩემთვის მხატვრებს ნამუშევარი „ბერიკონში“ დიდი მოვლენაა. დიდი ხანია არ მინახავს ასეთი კარგი მხატვრული ნამუშევარი სცენაზე. აქ ყველაფერია „მოპარტყებული“ — თეატრალური დეკორაციის უთანასწოლი წლების მომზადებაც.

მხატვრების არჩევულებრივი ოსტატობა თუნდაც სპექტაკლის ცენტრალურ კონსტრუქციაში ვლინდება. იგია ხაგანი, იგია სანაშენელი ძელი, მაგიდაც, ბერიკული წარმოდგენების სცენაც თავისთავად ეს კონსტრუქცია ხელოვნების ნაწარმოებია, ამასთან მოწყობილობა ათასნაირი მიზანსცენის გამოვლენის საშუალებას რომ იძლევა. შესანიშნავი მოქმედი დეკორაციაა.

რა გამოგონებლობით და ფაქიზი პლასტიკითა ნაყეთები ზემოაღნიშნული კონსტრუქცია, რა რთულად და შინაარსიანად არის დამუშავებული მისი, რა დახვეწილად არის განლაგებული მსერის ლატანი, მარტო მსერის კი არ არის, უფრო დიდი რაღაცაა. გუმბათის ყელზე გამოსახულია „საიდუმლო სერობა“, რომელსაც ადამიანთა სახეების ნაცვლად გამოიშვარი ხვრელები აქვს. ამ სურათს უშუალო კავშირი აქვს ყოველივე იმასთან, რაც სცენაზე ხდება ბერიკების ბედის ბერიკატეობის, ლაღეს ღალატის ამბავთან. იგი კჳუის სასწავლებელ სიმბოლოდ კი არ არის აქ გამოფენილი, მისი სახე სპექტაკლის რთული პარმონიის ნაწილს წარმოადგენს. სწორედ ეს არის მხატვრების დიდი დამსახურება.

უპირატებლო იქნებოდა არ აღმნიშნა ერთი ძალზე არსებითი გარემოება. ბერიკი კარგი მხატვრული გადაწყვეტა გვიჩვენებს, სპექტაკლიდან განვხრომ მდგარა. აქ კი დიდებული, ნამდვილად მხატვრული ნაწარმოები ორგანიზულად შეენიება სპექტაკლის ქსოვლას. ეს კი უღაოდ რეჟისურის უდიდესი დამსახურებაა. რეჟისორს რომ არ ეგრძნო ასე კარგად დეკორაციებისა და კოსტიუმების მხატვრული თავისებურება, ასეთი ორგანული შერწყმა არ მოხდებოდა.

შინაარსიანია „მარტოობის დღესასწაულის“ მხატვრული (მხატვარი ა. ქელიძე). სპექტაკლი გადაწყვეტილია ფიროსმანის ტილოებმა მეშ-



ვეობით. კარგადაა შესრულებული. მით უმეტეს იმ მაყურებლისათვის, ვინც ნაკლებად იცნობს მხატვრის შემოქმედებას, აუცილებელიცაა. ასეთი აშკარა ილუსტრაციულობა მომხდარის აზრს აღრმავებს და ძალზე მართებულიცაა.

პროფესორი ვ. ფროლოვი ამბობს:

გამოგიტყდებით, რომ თქვენს სპექტაკლებამდე ქემოპრტიტ ტრაგედია და ტრაგეიული თეატრი არ მცოდნია. მივხვდი, რომ თქვენ დიდი, რთული, დავიწყებულ, დიდად სარისკო გახას აღგახართ. და ეს თქვენი გამარჯვება, ბრწინვალე გამარჯვებაა. თქვენი „ოიდიპოსი“ ტრაგედიის ახალი ფორმაა (თამაშის ყველა მომენტზე არ ვილაპარაკებ), იგი კათარსიზია, ეს დამანგრეველი რაღაცაა. უცებ ოიდიპოსი თვალნათესა იშრეტს და ეს ყოველივე ხდება მწყემსების გარემოცვაში და არა გარკვეული ტრაგეიული ზეაწეული ფიგურების თანდასწრებით, რაც დაუვიწყარ შთაბეჭდილებას ახდენს.

პროფესორი ვ. ფროლოვი თვლის, რომ ქართულმა თეატრმა საერთოდ დიდი როლი ითამაშა სპექტოთა თეატრში ბერძნული ტრაგედიის დამკვიდრების საქმეში. მას ახსოვს 1958 წელს მოსკოვში ა. ხორავას, ს. ზაქარაიძის აკ. ვასიძის, ე. მანჯგალაძის მიერ შესრულებული ოიდიპოსი. რამდენ მან საუბარი გადაიტანა „ბერიკონსე“.

ამ კომედიის უზარმაზარი ძალა სწორედ მის ტრაგეიულობაშია. ეს გახლავთ სპექტაკლი-გამოცანა. ამიტომაც გავვიკირდა ჩვენი ჩვეულებრივი წარმოდგენით მისი გაგება. მერბა ელიოზიშვილს, რომელმაც დაწერა ეს პიესა, სპექტაკლის შემდეგ შეეხვია. იგი არაჩვეულებრივად ნიჭიერი და ენამახვილი კაცია. ამიტომაც მინდა ამ სპექტაკლზე ლაპარაკი.

ლაპარაკის სურვილი კიდევ იმიტომ მაქვს, რომ დავრწმუნდით ეს თეატრი სერიოზული თეატრია, საკუთარი თავის პატივისმცემელი, თეატრია, მკაცრი, უნაკლო გემოვნება აქვს. გემოვნება კი ხშირად გვაჯიწყდება ხელოვანის ან მთელი კოლექტივის შემოქმედების განხილვის დროს.

ამ სპექტაკლში ორი ბრწყინვალე აქტიორული გამარჯვებაა. ის, რასაც გ. ბერიაშვილი აკეთებს, ღრმა მსახიობური შესრულების ნიმუშია უსაშველოდ რთულ პიესაში. აქ ყველაფერი თავბერიაშვილა დამოკიდებული, იგი დიდი ფილოსოფიური შინაარსის მატარებელია. უნაკლოდ, შესანიშნავად ასრულებს ამ ამოცანას მსახიობი და ეს ჩვენი ხელოვნების მაღალი კლასის დონეა, რაც საქართველოს, სპექტოთა კავშირის საზღვრებს სცდება.

ბრწყინვალეა ს. ქიურელი. თავისი პარტიო-

რით ისიც დიდი მსახიობია. ს. ქიურელის ბერეიულ თეატრში ლირეიულ, ტრაგეიულ ფერებს მოუხმობს, წარმატაცი ხილამანის ფარდავს ქოსეს ამ სადებავებში, ამასთანავე ს. ქიურელად რჩება. სახეში შესული, ინარჩუნებს მანძილს, იმისათვის, რომ ბრწყინვალე ქალისა და მსახიობის როლი შესრულოს, თვალეში მას მხიარული ქინკა უზის, მისი ყოფნა ამ როლში უკვე თამაშია, ამ თამაშიში შეიგრძნობა ღრმად ხალხური და ტრაგეიული თემა, ამ სპექტაკლის არის და აზრის.

მეც ვთვლი, რომ სპექტაკლს დასრულება სჭირდება. უნდა დაიხვეწოს წრესვალეული მსკარადულობა, რომელიც პიესითაა ნაკარნახევი. პიესაში მითითებულია ნიღბები — თახბერეკა, მღვდელბერეკა, კვახბერეკა და ა. შ. პერსონაჟებისათვის განსაზღვრული ნიღბებია განკუთვნილი.

ყველაზე მსუყე ბერეიებს შორის კვახბერეკა (მსახიობი ლ. ანთაძე), მან შესანიშნავი შინაგანი არის მოუძებნა სახეს, რაც მიზანს ხვდება.

მ. ლომოსკინამაც ის გარემოება აღნიშნა, რომ მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლებმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს მოსკოველ მაყურებელზე თავისი რეისორული გააზრებით, მსახიობური შესრულებით, მხატვრული დაწესებით. თავისი დამოკიდებულებით ლიტერატურული მასალის მიმართ. ამჭერად ჩვენ იმ თეატრის გამარჯვების მოქმე ვართ, რომელსაც ურთულესი ნაწარმოებები აქვს არჩეული. მას სულ არ აღარდება, მაყურებელმა არ მოიწყინოს. დავიბტაცო კიდევ, მაყურებელი არ მოიწყინს, თუ მას ასეთ მაღალ დონეზე ესაუბრებიანო, დასძინა მ. ლვოვსკომ.

რა მოხდა ჩემთვის მნიშვნელოვანი „ოიდიპოს მეფეში“? გამოცოა პოეზიამ, განმაცვიფრა სცენური მოქმედებაში ყოველ წუთს ჩაქსოვილმა აზრმა. განმაცვიფრა იმან, თუ რა შესანიშნავად აკეთებს ამას მსახიობი ო. მღვინეთუბუტცისი, როგორ მართავს ჩვენთვის თითქოს შორეულ ტექსტს, როგორ ძაბავს ჩვენს აზრს.

ვ. კოროსტილევის „მარტოობის დღესასწაული“ რომ ვნახე, მივხვდი, რომ მხოლოდ ასეთი კულტურის თეატრს შეუძლია ამ პოეტური ნაწარმოების დადგმა-მეთქი. თვითონ ნაწარმოები სადავოა—მისი დრამატურგია თავისთავად შეკამათება განსხვავებულ ესთეტიკურ შეფასებებთან. ამ სპექტაკლში საუბარი მხატვრის უფლებებზეა, იმაზე, თუ რას წარმოადგენს მხატვრის პაროვნება. ჩემი აზრით, ზედიწევივით სინტერესოა ეს ტილოები და პროტოტიპები. როდესაც ამ პროტოტიპებმა უქმყოფილება გახტევა. დღეს მხატვარს, ასე რატომ დაგვხატო, ეს უკვე კლასიკური სვლაა, უზუსტესი თვალთ დანახული ამბავია. ამას ხომ ყოველი ფტის ნაბიჯზე



ვხედებით ცხოვრებაში. ათობით წერილს გვეძირენ ხოლმე, „ჩვენს მეფოვლადეები ასეთები არ ვართ, დაგვაშინებენ“ ვიმეორებ, ნაწარმოები ხალაო, თუმცა ამასთან ძალზე პოეტური. აქ დრამატულ მოვლენებს პოეტური აზრი წარმოადგენს, რაც ჩვენს სცენაზე იშვიათად ხდება და თუ პოეტური აზრი მოვლენად იქცევა, მაშინ ჩვენ მისი ზრდის და განვითარების მოწმენი უნდა გავხდეთ. ერთი ეს შენიშვნა მინდა ვუთხრა ავტორს. დრამატურგი მოვლენადქცეულ აზრს ვეღარ ავითარებს, რაც სტატეგორობას ქმნის და აზრი წინ ვეღარ მიდის. ამიტომ ვერ განხორციელდა ვერც ერთხელ სცენაზე შემოხული ოცნება, თუმცა, იგი ყველა სურათში მონაწილეობს, მას კი თანამედ შეეძლო პიესაში დიდი როლი ეთამაშა და მის პოეტურ და დრამატურგიულ კულმინაციად ქცეულიყო. მე მგონი, ეს არის პიეზის ერთადერთი დრამატურგიული ნაკლი ვ. კოროსტილევის მიერ განცხადებულ უნარში. მ. ლეოვსკიმ თავისი გამოცხადების დასასრულს თქვა, რომ მარჯანიშვილეთა სპექტაკლებმა მას დაანახეს რა გამოგვეცალა ხელიდან თეატრში — ეს გახლავთ პოეტური და ინტელიგენტური საუბრის დონე, ის, რაც თქვენმა თეატრმა მოგვცა.

განხილვა შეაჯამა პროფესორმა ბ. ბნასტა-სნიძემ. დასასრულს მან თქვა:

— მინდა ჩემი სათქმელი ერთი მოგონებით დავამთავრო. პირველად მარჯანიშვილის თეატრი მოსკოვში დაახლოებით 50 წლის წინათ ჩამოვიდა. 20-იანი წლები იდგა. მაშინ დიდმა რეჟისორმა მოყრდამებით თქვა: „ჩამოვედით იმიტომ, რომ ერთხელ და სამუდამოდ მოვსპოთ მეფის რუსეთის დროინდელი ანეკდოტი. თუ ამას მოვანერგებთ, ჩავთვლით, რომ რაღაცა მაინც შეეძვლით“. დიდი დრო გავიდა მას შემდეგ, დიდი გზა გაიარა ქართულმა, კერძოდ მარჯანიშვილის თეატრმა, რომელიც, ჩემის აზრით, დღეს ასეთი ძლიერი სახით წარმოსდგა ჩვენს წინაშე.

ამას წინათ სეზონის დამთავრებასთან დაკავშირებით ვსაუბრობდით. როზოვმა შეეუხებულმა თქვა, რომ ჩვენთან თეატრი იშვიათად უსწრებს მასუბრებელსო. მგონია, რომ სწორი თქვა. აქ კი ამ სპექტაკლებზე ჩვენ ვიგარძნით, რომ ეს თეატრი უსწრებს მასუბრებელს, პატივს სცემს და ენდობა მას.

ჩვენს დროში რეჟისორის თეატრი არ შეიძლება არსებობდეს, რა თქმა უნდა, რეჟისორებს გავლენა აქვთ, თქვენს თეატრში რეჟისორის

„მე“ იგარძნობა, მაგრამ ეს გახლავთ დიდი თეატრისა და დიდი მსახიობის თეატრი. ეს კი განუყოფელი რამაა. ამ გზაზე ჩვენ დიდ წარმატებებს გისურვებთ.

მომხსენებელთა შემდეგ სიტყვა წარმოთქვა მარჯანიშვილის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა გ. ლორთქიფანიძემ.

— მადლობა მინდა მოგახსენოთ — ამბობს იგი — ძალიან სერიოზული და მაღალი საუბრისთვის. მართლაც, მოსკოვში ყოველი ჩამოსვლა გარკვეული ანგარიში, საკუთარი აზრებისა და გრძობების შემოწმებაა. ყველაზე ძვირფასი და შესანიშნავი ის გახლავთ, რომ აქ იქცა თითქმის ის, რასაც ჩვენ ვვიქტობთ. ეს თითქოს ჩემი აზრი იყოს, თითქოს ჩვენ წინდაწინ გვესაუბროს, ავეხსნას, რისი თქმა გვინდოდა თითოეული სპექტაკლით, რისთვის დავდგით, რა აზრი გვაქვს რავებდა. სინამდვილეში ხომ არც ერთთან არ მისაუბრია. სწორედ ეს არის უდიდესი სიხარული ჩვენთვის და ჩვენი თეატრისთვის, რომელიც ღირსეულად ატარებს უდიდესი რეჟისორის მარჯანიშვილის სახელს, თეატრისათვის, რომელსაც ნოემბერში 50 წელი უსრულდება. ეს გასტროლები და თქვენთან შეხვედრა ჩვენთვის დიდი იმპულსია, რათა უფრო სერიოზულად მოვეწაადოთ ამ თარიღისათვის, ამ დღეებისათვის და 1979 წელს, კვლავ წარმოვადგეთ თქვენს წინაშე.

პუბლიკაცია მოამზადა ლიბ ლლონტაძე



# „დიდი ტალანტების, მალაქი არსისსიფის დემონსტრაცია“

რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივისათვის იუგოსლავია მესამე ქვეყანა იყო, სადაც წილად ხელა პატივი უფილიყო ქართული თეატრალური ხელოვნების წარმომადგენელი.

ბელგრადის ინტერნაციონალური თეატრალური ფესტივალი, რომელსაც შემოკლებით „ბიტეფს“ უწოდებენ, მეთორმეტედ იწვევდა მაყურებელს თეატრალური ხელოვნების ზეიშზე. ფესტივალში მონაწილეობდა მსოფლიოს 14 ქვეყანა: იტალია, ესპანეთი, საფრანგეთი, ბელგია, ამერიკის შერტობული შტატები, ინგლისი და სხვ.

გასაგებია, თუ რა დიდი პასუხისმგებლობა დაეკისრა რუსთაველის თეატრის მსახიობებს, რომლებიც მონაწილეობდნენ ამ ფესტივალში და, რაც მთავარია, ხსნიდნენ მას სპექტაკლით „კავკასიური ცარცის წრე“.

ფესტივალი 7 სექტემბერს გაიხსნა ბელგრადის სახალხო თეატრში. აქ რუსთაველელებმა ორი საფესტივალო სპექტაკლი ითამაშეს, შემდგომ კი თეატრის ხელოვნება უჩვენეს ზაგარებს, ზენიცისა და ტუზლას მცხოვრებლებს. 17 სექტემბერს დასა სამშობლოში გამოემგზავრა.

ფესტივალის განხნის მეორე დღესვე ქართველი მსახიობები უურადღების ცენტრში მოექცნენ. ბელგრადის ოფიციალურმა გაზეთმა „პოლიტიკა ექსპრესმა“ გამოაქვეყნა წერბალი „კავკასიური ცარცის წრეზე“, რომელსაც მოჰყვა ინფორმაციებისა და რეცენზიების დიდი ნაკადი იუგოსლავიურ პრესაში. ქალაქის მერმა რატუშაში შეგვედრა მოუწყო ქართველ მსახიობებს, თეატრ „ატელიეს“ პრესდარბაზში ბელგრადის თეატრალური სამყაროს წევრებმა პრესკონფერენცია გამართეს, რომელზედაც კითხვებით მი-

მართეს რეჟისორ რ. სტურუას, კომპოზიტორ გ. ყანჩელს, მხატვარ გ. მესხსაშვილსა და მთავარი როლების შემსრულებლებს. ქართველ და იუგოსლავ თეატრალურ მოღვაწეთა ეს საუბარი ბელგრადის ტელევიზიაში გადასცა.

მაყურებელთა ოცაციებმა, პრესის ასეთმა მხურვალე გამომხატურებამ აშკარა გახადა ქართველი მსახიობებისადმი კეთილი განწყობა, წარმოდგენის აღიარება და ინტერესი ქართული თეატრისადმი.

ბელგრადის სახალხო თეატრში გათამაშებული საფესტივალო სპექტაკლების შემდგომ ჩვენ შესაძლებლობა გვქონდა ჩაგვეწერა მაყურებელთა აზრი „კავკასიურ ცარცის წრეზე“. ბუნებრივია, ჩვენ იქაურ მაყურებლებს არ ვიცნობდით, მაგრამ იმთავან, ვისაც ვთხოვეთ აზრის გამოთქმა, უმრავლესობა თეატრალურ სფეროც განეტყველებოდა. ეს გარემოება ცხადსყოფდა, რომ იმ დღეს „კავკასიური ცარცის წრე“ დაესწრო ბელგრადის მოწინავე ინტელიგენცია და თეატრალური ელიტა. ვაგაცნობთ იუგოსლავიელი მაყურებლების შთაბეჭდილებებს:

მანია ღმირბრიშვინი (მსახიობი):

მე ბედნიერი ვარ, რომ ვნახე ეს სპექტაკლი, რომელიც ბრეტის სრულიად ასაღ, მოულოდნელ გააზრებას წარმოადგენს. ბედნიერი ვარ, რომ ვინილეთ ეს ზეიში, ასეთი ამადლებული პოემა, გენიალური სპექტაკლი, ბრწყინვალე ტალანტთა თაიგული, რეჟისორის უსაზღვრო ფანტაზია. ეს აქტიორთა ინდივიდუალობის მდიდარი პალიტრას! სახეთა პოლიფონიური ინტერპრეტაცია! ჩემი აღტაცების დასტურად საითათოდ უნდა ჩამოვიტოვოდე ყოველი მსახიობის გვარი, მაგრამ მე დავსახებლებ მხოლოდ ბრწყინვალე აქტიორს, რომელიც აუდაკის როლს თამაშობს და მსახიობს გრუსებს როლში.

ვულუცავ მათ მთელი გულით!

ყველაზე დიდი ექნა რეჟისორისათვის, მსახიობებისათვის ის ექნება, თუ გამოვტყდები და ვაღიარებ, რომ პარტერში მყოფს საოცრად მშუღდა მსახიობებისა, რომლებიც სცენაზე იდგნენ. მინდოდა მათ გვერდით ვმდგარიყავი, თუნდაც უტუქვი მოწმის როლში!

მე კარგა ხანია არ მინახავს ასეთი სპექტაკლი, სადაც მსახიობები ასე ბედნიერები არიან, რომ ქმნიან, განიცდიან და ცხოვრობენ სცენაზე!

დიდი მადლობა თქვენ, იყავით ასეთი მშვენიერი და შთაფრენბულინი ამ ბრწყინვალე თეატრში, რომელიც შოთა რუსთაველის სახელს ატარებს.

ნიზან ჩირილშვინი („ბიტეფის“ დირექტორი):

ჩემი კოლეგის, ფესტივალის დირექტორის მირა ტრაილოვიჩისაგან განსხვავებით, ქართული თეატრი პირველად ვნახე და დიდად მადლობეული ვარ მისი, რომ სწორედ ასეთი სპექტაკლი --



ფესტივალის შინაარსის შესატყვისი, თანამედროვე ტენდენციების შესაბამისი, შერჩეული „ბიტეფის“ გახსნისათვის. ამჟერად ჩვენ ბრეტის ვნახეთ ქართული თეატრის ოსტატთა შესრულებით. ეს ის ქვეყანაა, რომელშიც შთაგონა ბრეტის ამ პიესის დაწერა, ჩვენთვის აღმოჩენა იყო თვითმყოფადი და უმდიდრესი ქართული კინემატოგრაფიის გაცნობა, ასეა კი „ბედნიერები ვართ, რაკი ვიხილეთ მშვენიერი სპექტაკლი, აღსავსე ხალხური სულით, ოპტიმიზმით, სიცოცხლის სიყვარულითა და აქტიორული ბრწყინვალეობით.

მე ბედნიერი ვარ, რომ ჩვენი „ბიტეფი“ გაიხსნა სპექტაკლით, რომელიც სრულყოფილად წარმოგვიდგება, როგორც ტოტალური, ყოვლისმომცველი თეატრი.

**მირნოს ზემლოვინი (ბელგრადას სახ. თეატრის მთავარი რეჟისორი):**

რეჟისორებისთვისაც და მსახიობებისთვისაც ბერტოლდ ბრეტის მუდამ საიდუმლოა, გამოცანა, რომელსაც ყველა თავისებურად ხსნის. ქართული თეატრის ოსტატებმა ახლებურად აიხსნეს ეს გამოცანა და პასუხს მისცეს ახალი, ორიგინალური ფორმა. სპექტაკლი არჩვეულებრივად პოეტურია, მდიდარია გამომსახველობითი საშუალებებით, რომლებიც ასე ბუნებრივად ერწყმინა ბრწყინვალე აქტიორთა შიქვფარე ტემპერამენტს. ისეთი ქმნალებანი, როგორიცაა მაღალი პროფესიული ოსტატობით, რაფინირებული გემოვნებით ხორცშესხმული მასშტაბური სახე ალდაკისა, არასოდეს ავიწყდებათ.

ჩემი აზრით, XII „ბიტეფი“ ბრწყინვალედ დაიწყო!

**მირა ტრანილოვინი (ბიტეფის“ ღირეკტორი):**

აღბათ, ჩემგან უხერხულია იმაზე ლაპარაკი, რომ როცა ფესტივალისთვის სპექტაკლებს ვარჩევდი და შ. რუსთაველის თეატრს შევთავაზე „ბიტეფიში“ მოწაწილეობა, დარწმუნებული ვიყავი — ბელგრადას საზოგადოებრიობა მოიწონებდა და სწორედ ასეთი აღფრთოვანებით შეხვდებოდა ამ წარმოდგენას. საქმეარ სიტყვებს თავს ავარდებ, რაკი არაერთჯერს გამომიქვიპს ჩემი აღტაცება თუ მაღლიერება ამ სპექტაკლის მიმართ და უბრალოდ ვიტყვი — ბედნიერი ვარ, რომ ფესტივალის გახსნა შორეული საქართველოს თეატრმა!

**ღმის ბეტარინი (ბელგრადა):**

მე „ბიტეფის“ მუდმივი მასურებელი ვარ. „კავკასიური ცარცის წრე“ ერთ-ერთი იშვიათი სიურპრიზია თეატრალური ფესტივალისა. ეს ცოცხალი წარმოდგენაა აღსავსე ათასგვარი საოცრებით და დამშვენებული დიდებული აქტიორებით. ძალიან მწველბა გული, რომ არ ვიცი ქართული ენა და სრულიად ვერ დავტყბი ამ

ბრწყინვალე სპექტაკლით. მე მიწდა ზაზი ვუსუვა ზუმანოვის იმ შტრახს. რომელიც დაინდინა ბოლომდე გასდევს ამ წარმოდგენას და მოგახსენიო გრუშებს როლის შემსრულებელი, ასე ოსტატურად რომ გააცოცხლა სცენაზე ყმაწვილი ქალი, თავგანწირული სხვისი ბავშვის გადასარჩენად.

მე გამოვანა ამ სპექტაკლში და უარესად ბედნიერი ვარ, რომ ჩემი საყვარელი „ბიტეფი“ ასე მშვენიერად დაიწყო!

**სარბა სლმინკინი (სარევის თეატრის დირექტორი):**

როგორც მასურებელი და თეატრის თანამშრომელი, მთელი გულით ვულოცავ შ. რუსთაველის დრამატულ თეატრს ასეთ დიდებულ სპექტაკლს, ეს არის მაღალი სცენური კულტურის წარმოდგენა, მდიდარი სცენური ენის მქონე, ერთ-ერთი იმ ნამუშევართაგანი, როგორცაც, სამწუხაროდ, იშვიათად ვნახულობთ ყველაზე მნიშვნელოვანი, ჩემი აზრით, ისაა, რომ წარმოდგენა გაუდენილია ზუმანური სულით, რომლის მეზიარატრენი აიან მსახიობებიც და რეჟისორიც. მე სავესებით ვეთანხმები ჩემს კოლეგას ჩირილოვს, რომელმაც აღნიშნა, რომ „კავკასიური ცარცის წრე“ სრულყოფილად წარმოგვიდგენს ტოტალურ, ყოვლისმომცველ თეატრს.

**რბე მარტინინი (მსახიობი):**

მე მსახიობი ვარ, მიყვარს ბრეტის, სწორად ვთამაშობ მის პიესებში და ყოველთვის მაწუხებს პრობლემა, როგორ უწდა თამაშო იგი. ჩვენთან მე არ მინახავს ბრეტის პიესა, რომელსაც ექნებოდა ვასაღები ჭეშმარიტ ბრეტის წარმოსაღვენდა. ჩვეულებრივ, მინახავს უფერული, ნაცრისფერი წარმოდგენები დღეს კი ყველაზე მეტად მეც და, ჩემი აზრით, ბელგრადას საზოგადოებაც იმან აადლევა, რომ პირველად ვიხილეთ ნამდვილი ბრეტის. ეს პირველი, იმპროვიზირებული ბრეტისა, რომელსაც დამსახურებული წარმატება ხვდა წილად!

**სინიშა იბნინი (ბელგრადას თეატრ. მუზეუმის დირექტორი):**

ორი წლის წინათ მე ეს სპექტაკლი ვნახე თბილისში, სადაც სტუმრად ვიყავი რამდენიმე დღით. ამ საღამოს კი შევამოწმე ჩემი შთაბეჭდილებები — ესოდენ ღრმა და ემოციური. ჩემი აზრით, „კავკასიური ცარცის წრე“. დიდი ტალანტების, მაღალი არტისტიზმის დემონსტრაციას წარმოადგენს. შემინდომ სხვა მსახიობებში, თუ საგანგებოდ გამოვეყო რამაზ ჩიკვაძეს, რადგან მე იგი მიმანიხა ევროპული და უფრო მეტიც, მსოფლიო მასშტაბის მსახიობად. ასეთი მსახიობები აიღეული წლების მანძილზე ერთხელ იბადებანი. მსოფლიო მნიშვნელობის ნებისმიერი თეატრი ინატრებდა ასეთ მსახიობს. მაღლობა მას!



# მოზარდ გაყურებელთა თეატრის წარმართვა

მოსამშენის ქუჩებში გაკრული აფიშები იუწყებოდნენ, რომ დედაქალაქს საგასტროლოდ უნდა სწვეოდა ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრი. მოზარდთა თეატრის კოლექტივი დიდი პასუხისმგებლობის წინაშე იდგა, მას უნდა დაეცვა ქართული თეატრის პრესტიჟი და თავისი სიტყვა ეთქვა ნორჩი მაყურებლისათვის.

გასტროლები დიდი აღმავლობით მიმდინარეობდა 5 სექტემბრიდან 16 სექტემბრამდე, სტანისლავსკის სახელობის დრამატულ თეატრში. გაიარა მძლეფარებითა და სიხარულით აღსავსე თერთმეტმა დღემ, რომლებმაც კიდევ ერთხელ ნათელაქო თანამედროვე ქართული თეატრალური ხელოვნების წინსვლა. ამას მოწმობს მოსკოვის პრესის ფართო გამოხმაურება და სსრკ კულტურის სამინისტროში მოწყობილი საგასტროლო სექტაკლების განხილვა, რომელიც გახსნა კულტურის სამინისტროს თეატრების სამმართველოს უფროსის მოადგილემ დ. ბაიბორაძემ, ქართული მოზარდის შემოქმედებითი კოლექტივის დაჭილდობა საკავშირო აღკც ცენტრალური კომიტეტის სიგელით, სსრკ კულტურის სამინისტროს მადლობა და სექტაკლ „ქამუშაძის გაკირვების“ დამდგმელ რეჟისორის შალვა გაწერელიას დაჭილდობა ფულადი პრემიით. განხილვაზე გამოვიდნენ თეატრმცოდნეები: ვ. კალიში, ვს. ივანოვი, ტ. შახნაიზოვა და სხვ. საკავშირო პრესა მსურველად გამოეხმაურა გასტროლებს.

აი, რას წერს გაზეთ „პრავდის“ ფურცლებზე თეატრმცოდნე ნ. აგიშვითა:

„არ არის ისეთი თემა, რომელიც არ შეიძლება მივანდოთ ბავშვებს“. ეს პირველი შეხედვით მტკადა სადავო მტიცება ეკუთვნის დღევანდელის დიდი ავტორიტეტის მქონე პედაგოგს მაკარენკოს. მთავარი, ალბათ, ისაა თუ რა მიზანს ისახავს საბავშვო თეატრი და როგორი ხერხებით აღწევს იგი ამ მიზანს.

მოკლევებით ღარიბია ქართული სოფლის ცხოვრება, სოფლისა, რომლებმაც თავისი საუკეთესო შვილები ფრონტზე გააცილა. მძიმე შრომაა მიწაზე, მოქანცველი მოლოდინი, შიში და იმედო.

ამ გაკირვებით აღსავსე დროს დემონსტრაციის

ნ. დუმბაძის და გ. ლორთქიფანიძის სექტაკლ „მე ვხედავ შვს“ (ამით დაიწეს თავისი სექტაკლი) ვლები თბილისელმა სტუმრებმა (ორი მთავარი მოქმედი პირის სოსოიას და ბრმა გოგონა ხატიას ყრმობა. არა დამინტერესებელი სიუჟეტური სვლებით, არამედ გმირთა სულეირი ცხოვრების შინაარსით თეატრი მიისწრაფვის მოიპოვოს დარბაზის ყურადღება.

აი ტყვე გერმანელი თაოვს ქეთოს, სოსოიას დეიდას, პურს და იგიც აძლევს მას ყველაფერს — პურს და ყველს, პაპიროსსა და ღვინოს, ხოლო მეზობლების გაცეცხულ მწერაზე ყვირის, „ეს ხომ იმას ნიშნავს, რომ ომი დამთავრდა“. და შავით მოსილი მწუხარე ქალებისაგან შემდგარი. სასულიერო ორკესტრი (რეჟისორ შ. გაწერელიას მიერ წარმატებით მოძებნილი სახე) იწყებს დავკარს, რაც აძლევს გოგონებულ გერმანელს განზე გადგეს. სამწუხაროდ, ყველა სცენა როდია ამდენადვე შთამბეჭდავი და დრამატული. სექტაკლს, რომელიც კოლექტივმა კომპოზიციის მე-60 წლისთავს მიუძღვნა, ჭერ კიდევ მოუწევს შეიძინოს მთლიანობა და უფრო მეტფრო რიტმი, თუმცა იგი საკმაოდ გარკვეულად ამჟღავნებს დასის შემოქმედებით პოტენციალს.

ქართული მოზარდმაყურებელთა თეატრი ენდობა თავის მაყურებელს, იმედოვნებს მის მზადყოფნას მოეპყროს სექტაკლს არა როგორც უბრალოდ გასართობს, არამედ გასართობს, რომელიც მოითხოვს გონების და სულის დაძაბვას. თავის საუკეთესო ნამუშევრებში თეატრი ახდენს რეჟისორული აზროვნების თანამედროვე დონის, მსახიობთა შესაძლებლობის არჩევნულდებრივ (თანაც უწინარეს ყოვლისა, ახალგაზრდა მსახიობებით, რითაც სამწუხაროდ ყველა მოზარდმაყურებელთა თეატრმა როდი შეუძლია იამაყოს) დემონსტრირებას. ასეთი დადგმობია: დ. კლიაშვილი „ქამუშაძის გაკირვება“ და ბ. ბრეტის „სიმონა მამარის სიხმრები“.

ქართული ლიტერატურის კლასიკოსის დ. კლიაშვილის მიერ ნაღვლიანი ღიმილით მოთხრობილი გალატაკებულ აზნაურთა ცხოვრების არასახარბილო ამაბოვი წყაიბოთა ფაქიზად და უადრესად ხატოვანად გონებმახავალურად იუენებს რა, სცენური სივრცის თითოეულ მონაკვეთს, რეჟისორი შ. გაწერელია ადაღგენს ძველი იმერეთის სოფლის თავისებურ ყოფას, ძნელაძე, ლ. ჭაყელი, მ. ბოცვაძე და სხვები თამაშობენ სტილის ზუსტი შეგრძნებით, ხოლო ყველაზე უმნიშვნელო როლი (მ აბაშიძე, ნ. ჩხიკვიშვილი) გულმოდგინედაა შესრულებული.

მხატვრულად ნაკლებ დასრულებლობის მიუხედავად „სიმონა მამარის სიხმრები“ წარმოგვიდგება უფრო „მოზარდითა“ დამახასიათებელი.

ბელ დადგამდ. პირველ რიგში გ. მახათაძის სიმონას წყალობით, ვფიქრობთ, რომ სწორედ მოქმედებისადმი თავისი გარკვეული დამოკიდებულებით ბრესტი, დრამატურგი, საკმაოდ რთული მოზრდილთა თეატრისათვის, უკვე არა ერთხელ აღმოჩნდა ქემშარიტად ახლობელი მოზარდთა სცენისათვის.

გამხდარი მოსამსახურე გოგონა სიმონა დახეული კოფითი და გაცვეთილი ფეხსაცმელით მზადა დიცივას საფარანგეთის მიწა დამპყრობეთათვან თავისი სიკაცხლის ფასადაც კი, როგორც თავის დროზე უნა დარკი, რომელიმეც სიმონა სისმარში თავის თავს ზედავს, ვითარდება ნათელი, გროტესკული სანახაობა (ვფიქრობთ, ცალკეული ადგილები მეტაფორებით და სიმბოლოებით გადაჭარბებული), მაგრამ მის კამერტონად, რომელსაც არცერთი სიყალბე არ დაუშვია, რჩება მ. მახათაძის გმირი ქალი.

ამგვარად, ქართული მოზარდმეყრებელთა თეატრი ქმნის აზრის გამომაცოცხლებელ და ორიგინალური ფორმით მიმზიდველ სპექტაკლს და თავის მაყურებელთან ატარებს შინაარსიან და სილამაზის ბედნიერებაზე, პათოსუნებაზე და სინდისიერებაზე. (სასურველია მივლოდ, რომ კოლექტივის ეს ღირსებები გამოუმუდავნდეს თანამედროვეობისადმი მიძღვნილ დადგმებში, რაც აშკარად აკლდა სტუმრების საგასტროლო აფიშას). „სული ვაღდებულა იზრომოს!... სამწუხაროდ ყველა მოზარდილი როდი აღიარებს ამ ქემშარიტებას და რაღა უნდა ითქვას ბავშვებზე. თეატრმა უნდა შესძლოს მათი დაინტერესება. ძალზე უბრალოდ აიძულოს მოწყუდეს ისეთი მაცდუნებელი საგნებისაგან, როგორცაა წინ მჭდომი მეზობლის ბავთა, ან კანფტბი, რომელიმე მარკსნივ მჭდომი მეზობელი ხსნის. მას ამისათვის გააჩნია ბევრი გამოცდილი ხერხი, მათ შორის მუსიკა, სიმღერა, ცეკვები, მოსკოველმა მაყურებელმა ნახა მუსიკალური სპექტაკლი — პ. ტრავერსის „მერი პოპინსი“.

ამჟამად მოზარდილთა და ბავშვთა სცენაზე პოპულარულ მიუზიკლების გამო მსჯელობებში არა ერთხელ განმეორებულა: დრამატულ დადგამში სხვა ზნელოვნების გამოყენება თვითონიანი არ უნდა იყოს, არ უნდა იხმარებოდეს როგორც თვალისმომპრეტი გარსი. და თუ გმირები ამდღრდნენ, ეს იმისათვის, რომ სწორედ სიმღერებშიაღან გაავოს მაყურებელმა მათზე მთავარი.

ამით ბევრი რამის მიღწევა შესძლეს „მერი პოპინსის“ შემქმნელებმა (რეჟისორი ნ. ზატისკაცი, მერის როლში — ბ. ზავავა). აქ ტექსტის მოსმენა ნაკლებ საინტერესოა, ვიდრე მხიარული სიმღერებისა, შესრულებული ქართველი არტისტების მიერ მათთვის დამახასიათებელი მუსიკალურობითა და ზომიერების გრძნობით,

ვიდრე უყურებდე თუ როგორ ცეკვავენ პეტის გმირები როლიკებზე.

„შ. გაწერლია მყარად დგას ქართულ მიწაზე, — უკითხულობთ „ქამუშაძის გაქირვებაზე“ ვ. ივანოვის წერილში მოსკოვსკი კომსომოლეც“ — ში, — იგი აცნობიერებს მის სარობელმებას და წუხილს. მაგრამ მისი ზნელოვნებისათვის უცხოა ნაციონალური შეზღუდულობა და ლოკალურობა“.

„სოფლის თავს დამტყდარი გვალვის ნიშნად — განაგრძობს ავტორი — მთელ სცენაზე გადაკრულია ყვითელი ტილო (მხატვარი მიხეილ ქაჭკაძე). ხან თვალისმომპრეტი, ხან ოდნავ მიყრუებულ პირობით, მაგრამ რეალურ ფონზე იშლება სცენური მოქმედება. თითოეული ფიგურა წარმოადგენილია, როგორც განსაუთრებული ესთეტიკური ერთეული. ყველაზე უბრალო სოფლური სამოსიც კი საკმაოდ გამომსახველია, თვალისმომპრეტი ყვითელ ფონზე რეჟისორი ქმნის გრაფიკულად მკაფიო და ძუნწ ხასიათს, რომლებიც მოგვიხსნობენ სოფლის ცხოვრების ნაღვივან ამბებს, არ მპარგავენ პარამონიულობასა და დახვეწილობას.

აქ განმტკიცებული სცენური მოქმედების ესთეტიკური ორგანიზაციის პრინციპის შინაშე ვნელოვანი და ეფექტურია. სილამაზის მეორე წყარო, რომლითაც სარგებლობს რეჟისორი „ქამუშაძის გაქირვებაში“, ქართული ხალხური სიმღერაა, იგი ხან ხადღესასწაული, ხან ნაღვივანი, ხან საქორწინო და ხანც სამგლოვიარო. ამ ხალხში ჭეჩაც არ ჩამქრალა სული, თუმცა, იგი ხშირად ძლივს ბუჟტავს ცხოველური ვენებების გარემოცვაში. სწორედ ასეთი წარმოსახვა. ბალაღიანი თანავსეველები და ღრმა დრამატოშით აღსავსე მოხუცი ლევან ქამუშაძე...

გია ძნელაძე წარმოგვიდგენს თავის გმირს მამაკაცის ღირსების თავისებურ კრებით სანედ. იგი პატოსანი, შრომისმოყვარე, გულიანხმირთია, ამვედ დროს, მსახიობი გვიჩვენებს როგორ უფასურდება ეს ღირსება ცხოვრებაში.

გული მახათაძემ წმინდა და ნაღვივანი ნოტაზე გაითამაშა სონიას სახე. გაწვალბული და მშფოთვარე სონია შინაგანად არაფერს არ თმობს, ინარჩუნებს ადამიანურებას...

იგივე „ქამუშაძის გაქირვების“ გამო ლ. დუკიანოვა შურნალ — ოგონიოვი“ წერდა:

„სპექტაკლი გვანციფრებს კონტრასტებით. სცენოგრაფიის არჩევულებრივი სიძუნწით და პიესის გმირების ხასიათების ძალზე კოლორიბული, ზოგჯერ გროტესკული გადაწყვეტიბით... ისე მილიდარია აქტიორთა პლასტა და თითოეული სცენის უმცირესი დეტალებიც იმდენად გამომსახველია, რომ იგი ფერწერულ ტილის მოგაგონებთ“.

ქემშარიტად ფილოსოფიური, სულიერი და პუბლიცისტური ხილრბით, ფსიქოლოგიური მჭვრეტელობითა და სოციალური მოტივებით გაგვახარა შ. გაწერლიას შესანიშნავმა სპექტაკლმა „სიმონა მამარის სისმარები“, სადაც ბრეხტის რთულ პიესას მოძენილი აქვს დამოუკიდებელი სცენური გადაწყვეტა „კვითხულობთ ვ. კალიშის ტრატიონი (კომპოზიტორსა

ნიკოლოზ კრავიშვილი

პრავდა“), რეჟისორმა „სიმონა მამარის სიზმრის პრავდა“), რეჟისორმა „სიმონა მამარის სიზმრებში“ ისევე, როგორც „ქაშუშაძის გაქირვებაში“; დამტკიცა ქართული მოზარდ მკურნებელთა თეატრის მაღალი რეპუტაცია და მოზარდ მკურნებელთა თეატრის ფართო შესაძლებლობები ზოგადად“. „სექტაკლის ავტორებს არაფერი არ გაუუბრალოებით, ამ მომხიბლავი მოქმედების შენაღებელი ნაწილი — გაფორმება, მუსიკა, პლასტიკა მუშაობენ ერთი იდებზე. ხოლო იდეა ამაღლებული და უბრალოა. როცა ქვეყანა განსაჭირშია, მასში არ არიან პატარა აღმზიანები... თვითიულს შეუძლია გახელს გმირი.

მკურნებლისადმი პატივისცემა თეატრის პროფესიული ოსტატობის დონეშიც გამოიხატება. ეს იქნება გაწერელის ანალიტიკური რეჟისურა თუ თეატრისათვის ხელმისაწვდომი მხიარული მუშაკლის სტიქია...

ამის შესანიშნავი მაგალითია პ. ტრავერსის „მერი პოპინსი“ ნ. ხატისკაცის დადგმით. „დარწმუნდით დიმილი და სისხარულში. იცეკვით და იმღერეთ როგორც ჩვენ“. ამ ქემარიტების სამართლიანობაში რწმუნდება თვით მოსაწყენი მისტერ ბენსიცი კი...

ამ სწრაფ სექტაკლში თავისი მსუბუქი რიტმები და ი. ზარეცკის ძალზედ საინტერესო ბრწყინვალე ქორეოგრაფია, მსახიობთა ნათელი ნამუშევრები (უპირველეს ყოვლისა, მ. ხაფავა მერი პოპინსის როლში) — ეს დღესასწაულია არა მარტო პატარა მკურნებლისათვის, არამედ ჩვენითვის, მოზრდილთათვისაც“.

3. ივანოვი „პრავდაში“ აღნიშნავდა:

„ქართული მოზარდ მკურნებელთა თეატრის რეჟისურა, რომელიც ითვალისწინებს ბავშვთა აუდიტორიის შესაძლებლობებს და მოთხოვნილებებს, ახერხებს შეინარჩუნოს თავისი ხელოვნების საერთო ნიშანთვისება. ნანახი სექტაკლები არამარტო ღრმა და მნიშვნელოვანია, არამედ ისინი იძლევიან შემოქმედებითი გზის ჩანაფიქრისა და განცდილის შეგრძნებას. გზა, რომლითაც მიდის თეატრი შ. გაწერელის ხელმძღვანელობით, გვეჩვენება სწორად და პერსპექტიულად“.

გარდაიცვალა ხელოვნების დამასურებელი მოღვაწე, სკპ წევრი 1939 წლიდან, პერსონალური პენსიონერი ნიკოლოზ ზართლიაძის ძე კრავიშვილი.

ნიკოლოზ კრავიშვილი დაიბადა 1893 წელს ქ. სამტრედიოში. ბავშვობიდანვე ჩაება შრომით საქმიანობაში. 1923 წლიდან მსახიობია. 1923 წელს მუშაობას იწყებს ქ. თბილისის სახალხო სახლში, შემდეგ წლებში მუშაობდა ჭიათურის სახ. თეატრში და თბილისის სახელმწიფო თეატრში. 1931 წლიდან პენსიაში გახლდათ მუშაობდა რუსთაველის სახ. აკადემიურ თეატრში სახელმწიფო და საზოგადო საამქროს გამგედ, სცენის ინსპექტორად კონსტრუქტორად, სადაღმომ ნაწილის გამგედ. მსახიობად მუშაობის პარალელურად 1926 წლიდან სწავლობდა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის კონსერვატორიაში ვოკალურ ფაკულტეტზე.

ნიკოლოზ კრავიშვილი თავისი საქმის ჩინებული მცოდნე იყო, დიდი დეწილი მიუძღვის თეატრის მთელი რიგი სექტაკლების დეკორაციების შექმნაში, მან საკუთარი ტექნიკური ნახვის მიხედვით შექმნა დანადგარები სექტაკლებისათვის „თეთნულად“, „საქმიანი კაცი“, „არსენა“, „ეხსანელი მღვდელი“, „იოდისოს მეფე“ და სხვა.

ნიკრავიშვილი აქტიურ მონაწილეობასღებულობდა საზოგადოებრივ საქმიანობაში, 1948 და 1950 წლებში იყო მშრომელთა დეპუტატების რაიონული საბჭოს დეპუტატი, მონაწილეობდა რესპუბლიკის ქალაქების საწიეიმო მხატვრულ გაფორმებაში.

ნიკრავიშვილი დიდი სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობდა თანამშრომელთა და მეგობრებს შორის, უყვარდა. ახალგაზრდები, უზიარებლად მათ თავის შრომით გამოცდილებას. დღეს თეატრის საამქროებში ბერძენი მის მიერ აღზრდილი სპეციალისტი მუშაობს.

ნიკრავიშვილის, როგორც კარგი სპეციალისტის, თავმდაბალი მეგობრისა და სექტაკი აღამიანის ნათელი ხსოვნა მუდამ დარჩება მის მეგობრების გულში.

სამ. სსრ კულტურის სამინისტრო,  
სამ. თეატრალური საზოგადოება,  
რუსთაველის სახ. აბაღმეიური თეატრი



# მსახიობის სახლის საზონის გახსნა

ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა შეხვედრა იონის მშრომლებთან. სეზონის მანძილზე შეტაკად საინტერესო გეგმები გაუქვს დასახული. უახლოეს დღეებში, მწერალთა კავშირთან ერთად, ჩავატარებთ ცნობილი ლიტერატორის ივანე ენციკლოპედიის დაბადების 80 წლისთავისადმი მიძღვნილ საღამოს; მოვიწვევთ რესპ. სახალხო არტისტს კ. მახარაძეს. იგი ისაუბრებს „ფეხბურთი 78“; მოეწეობა რესპ. დამს. არტისტის პეტრე თომაძის შემოქმედებითი საღამო მიძღვნილი დაბადების 80 წლისთავისადმი; კინოსტუდიის თეატრალურ სახელოსნოს სპექტაკლის „ბაკულის ღორების“ ჩვენების შემდეგ, მოვაწყობთ მრგვალ მაგიდას სპექტაკლის ირგვლივ; შევხვდებით საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს ვ. ანჯაფარიძეს დაბადების 80 წლისთავთან დაკავშირებით; შევხვდებით აგრეთვე საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს ს. თაყაიშვილს, საგამოყენო დარბაზში გაიხსნება ახალგაზრდა მხატვრის გ. მიღელაშვილის ფერწერულ ნამუშევართა გამოფენა; მოეწყობა ლიტერატურულ-მუსიკალური საღამო „შემოდგომა“, გაიმართება, მარჯანიშვილის თეატრის 50 წლისთავის აღსანიშნავი საღამო „მათი გახსენება“ და დრამატურგ მარიკა ბარათაშვილის შემოქმედებითი საღამო მწერლის დაბადების 70 წლისთავთან დაკავშირებით; საგამოყენო დარბაზში მოეწყობა კ. მარჯანიშვილის მიერ რუსეთში განხორციელებული სპექტაკლების ესკიზების გამოფენა; უ. ჩხეიძის დაბადების 80 წლისთავს მიძღვნება საღამო მისივე სახლ-მუზეუმში; აღინიშნება რუსთავის თეატრის 100 წლისთავი; ეიზეიმენტ მოზარდ-მსაყურებელთა თეატრის 50 წლისთავს; გაიმართება საღამო „ბელკანტოს ოსტატები“, რომელსაც წაიყვანს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ნოდარ ანდლუღაძე; გაიმართება სსრ კავშირის სახალხო არტისტის მ. ცარიოვის საიუბილეო საღამო; ჩატარდება ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის 125 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო. და ბოლოს, მოვაწყობთ ჩვენთვის უკვე ტრადიციულ ქვეყნულ — სახელმწიფო კონსერვატორიის, თეატრალური ინსტიტუტისა და სამხატვრო აკადემიის სტუდენტთა შემოქმედებითი შეხვედრას. ამასთანავე, ყოველთვიურად ჩატარდება „თეატრის დღე“ და კინოლექტორიუმი.

16 ოქტომბერს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ა. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლმა VII სეზონის დადგომა იზეიმა.

საღამო გახსნა და დამსწრეთ ახალი სეზონის დაწყება მიულოცა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარემ, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა დიმიტრი აღექსიძემ.

— ახლად, როცა რესპუბლიკაში ახალი თეატრალური სეზონი დაიწყო და ჩვენმა თეატრებმა თავიანთი პირველი სპექტაკლები წარმოადგინეს. მსახიობის სახლმა მიუშობა ისე უნდა ააწყოს, — ამბობს დ. აღექსიძე. — რომ უფრო მკიდრო და საქმიანი გახდეს მსახიობებისა და მათი სახლის ურთიერთობა, ხელი შეეწყოს თეატრის სიახლეების პროპაგანდას, მსაყურებელს დანიტერებს სასცენო ხელოვნებით და მის ესთეტიკურ აღზრდას.

მისახალებელი ხატვა წარმოიქვა თბილისში სტუჰრად მყოფმა ფურნალ „თეატრალნაია ჟიზნის“ მთავარმა რედაქტორმა ი. ზუბატკინმა.

რუსთაველის სახელობის თეატრის იუგოსლავიის საფესტივალო მოგზაურობაზე და თეატრის მომავალ გეგმებზე ისაუბრა თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგემ ლ. ფიფხაძემ.

მსახიობის სახლის სამხატვრო საბჭოს თავმჯდომარემ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა დ. მამულაძემ დამსწრეთ ვაცხო მსახიობის სახლის მიმდინარე სეზონის პირველი ნახევრის სამუშაო გეგმა.

ჭერ კიდევ სეზონის გახსნამდე, აღნიშნა მან, დღეშეთის რაიონსა და ბარისახოში ჩავატარებთ

მსახიობის სახლის შემოქმედებითი გეგმებზე საუბრის შემდეგ გაიმართა კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს რუსთაველის, გრიბოედოვის, სომხური და მოზარდ-მსაყურებელთა რუსული თეატრების წარმომადგენლებმა.

გულიკო მამულაშვილი

კრამბულში, რომელიც შეადგინა თეატრმცოდნე ლ. ღონღაძემ, შესულია საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების ცნობილ მოღვაწეთა წერილები, ისინი მოგვითხრობენ გამოჩენილ ქართველ რეჟისორზე, სსრკ სახალხო არტისტი ღმობირ ალექსიძეზე. წიგნში შესული მასალები

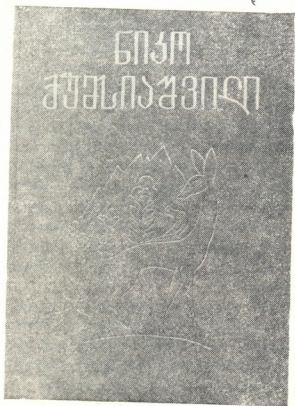
## თეატრალური საზოგადოების

ბი მკითხველს სრულ წარმოდგენას აძლევს ლ. ალექსიძის შემოქმედებაზე, მის თვითმუცობად რეჟისორულ ნიჭზე, პედაგოგიურ და საზოგადოებრივ მოღვაწეობაზე. ავტორები გვესაუბრებიან სიცოცხლის ხალისითა და დაუშრეტელი შემოქმედებითი ფანტაზიით აღსავსე მის პიროვნებაზე. კრებული უხვად არის ილუსტრირებული მასში მოთავსებული წერილებისა და ფოტოების უმეტესობა პირველად ქვეყნდება. წიგნის რედაქტორია ნოდარ გურაბანიძე, გამომცემლობის რედაქტორია — ნ. ფურცელაძე, მხატვრული რედაქტორი ზ. კახანაძე. კრებული შეიცავს 226 გვ. და ღირს 1 მან. 80 კაპ.

### როდამ ქუმსიაშვილი — „ნიკო ქუმსიაშვილი“

გამოჩენილი ქართველი მომღერლის ნიკო ქუმსიაშვილის შვილმა როდამ ქუმსიაშვილმა ფრცელი და საინტერესო მონოგრაფია მიუძღვნა თავისი მამის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას. წინასიტყვაობაში როდამ ქუმსიაშვილი წერს: „ნიკო ქუმსიაშვილი მიყვარდა როგორც ადამიანი და მოქალაქე, მიყვარდა და მიყვარს როგორც მომღერალი, ცხადია, როგორც მშობელიც“. სწორედ აი ეს დიდი სიყვარული გამოსკვავის ყოველ სტრიქონში და ნაშრომს საინტერესო საკითხავს ხდის. წიგნში, გარდა ძირითადი მონოგრაფიის ტექსტისა, მოთავსებულია ავტორისავე მიერ შეგროვილი სხვადასხვა მოღვაწეთა წერილები და მოგონებები გამოჩენილ მომღერალზე.

წიგნი, რომლის რედაქტორიც არის ნ. ხელაძე, შეიცავს 182 გვ. და ღირს 1 მან. 40 კაპ.



# მეორე გამოცემული ახალი ნიჰიზმი

„ზარანოვ ლაპიაზვილი“.

ღვაწლმოსილ ქართველ თეატრალურ ფერმწერს ფ. ლაპიაზვილს დაბადების 60 წლისთავთან დაკავშირებით საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ და მხატვართა კავშირმა მიუძღვნეს ალბომი, რომელშიც დაბეჭდილია მხატვრის ნამუშევრების ფოტო-რეპროდუქციები. ალბომს წამძღვარებული აქვს შემდგენლის ე. ნიჰიაშვილის წერილი.

ალბომის რედაქტორია ნ. ფურცელაძე. შეიცავს 32 გვ. და ღირს — 60 კაპ.

ელ. საყვარელიძე — „გიორგი საღარაძე“.

ნახევარი საუკუნეა, რაც საქართველოს სახალხო არტისტის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის გიორგი საღარაძის შემოქმედებითი გზა დაკავშირებულია რუსთაველის სახელობის თეატრთან. გ. საღარაძის მიერ განვილი ამ ვრცელ შემოქმედებით გზას ასახავს ელ. საყვარელიძის მონოგრაფია. წიგნი, რომლის რედაქტორიც არის ი. გვათუა, ილუსტრირებულია, შეიცავს 96 გვ. და ღირს 35 კაპ.

რამაზ თაბუაშვილი „პიემსანი“

ძარბაველი დრამატურგის რევაზ თაბუაშვილის პიესების კრებულში შეტანილია „ნიკიასის შემდეგ“, „რას იტყვის ხალხი“ და „დაბადება“. კრებულში შესული პიესები ეძღვნება თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებს და დადგმულია რესპუბლიკის თეატრების სცენებზე.

კრებული, რომლის რედაქტორიც არის ვ. ბურკაძე, შეიცავს 200 გვ. და ღირს 45 კაპ.

ნათელა არველაძე — „მასხიოზი, რაქისორი, რამბინი“.

ნათელა არველაძის წიგნი განხილულია დიდი რუსი რეჟისორის კ. სტანისლავსკის მიერ ჩამოყალიბებული ახალი სარეჟისიო მეთოდი — ქმედითი ანალიზის მეთოდი და აღწერილია, თუ როგორ იქნა ეს მეთოდი გამოყენებული ქართულ სცენაზე აღამეტელის, გ. ტოვსტანოვოვისა და მ. თუშანისვილის ცალკეულ დადგმებში.

წიგნი, რომლის რედაქტორიც არის ვ. ბურკაძე, შეიცავს 148 გვ. და ღირს 60 კაპ.





ი უ მ რ ი

\* \* \*

მრთმბ ცნობილმა გრაფომანმა ბერნარდ შოუს მოსვენება არ მისცა, რომ რეკომენდაცია მიეცა მისი პიესა თეატრში მიეღოთ დასადგმელად.

შოუმ უპასუხა:

— ნუ მთხოვთ! მე, არ შემძლია დავუშვა, თეატრში შეუფერებელი ლანძღვა-გინება ის-მოდეს!

კი მაგრამ, ჩემს პიესაში ასეთი რამ, რომ არ არის?

— დამერწმუნეთ, ასეთებს გაიგონებთ მაუფრებელთა შორის! — უპასუხა შოუმ.

\* \* \*

ბმპრბმპლმი მილიონერი ერთ-ერთ მიღებაზე შოუს გაეხუმრა:

— მე, მზად ვარ დოლარი გადავიხადო, რათა გავიგო თუ რაზე ფიქრობთ ახლა!

— არ ღირს ახე დახარჯოთ, ჩემი ესლანდელი ფიქრი ამ ფასათ არ ღირს! — უპასუხა შოუმ.

— ეს შეუძლებელია! მაინც რაზე ფიქრობდით?

— თქვენზე. — უპასუხა შოუმ.

\* \* \*

მრთმბ ბანკირმა, მიღებაზე შოუს უთხრა:

— ძალიან მცხვენია, მაგრამ ძალზე იშვიათად ვკითხულობთ თქვენს ნაწარმოებებს, რომელსაც ახე მწელვარებით კითხულობს ყველა!

— ნუ შესწახმდებით უპასუხა შოუმ, მე, სრულებით არ ვკითხულობთ თქვენს საბანკო ანგარიშებს, რომლებიც ასევე აღვლევებს თქვენს კლიენტებს!

\* \* \*

პინს „ადამიანი, ზე ადამიანის“ რეპეტორის დროს ერთი მსახიობი, რომელიც მენდოხას ანსახარებდა, ძალზე მოსვენულად მოქმედებდა და შოუ დამუშავა:

— თუ ახე გააგრძელებთ, მე თქვენს როლს მესაზე მოქმედებდიან ამოვიღებ და მეოთხე სექციონებში თამაშაც აღარ მოგიწევთ!

— რა უცნაური სასჯელია? ღიმილით შეესახება მსახიობი.

— სასჯელი კი არა, ეს თქვენი დაწვდევია, რომლითაც თქვენ ვადაგარჩნით, რათა შეუმწინევიად გახვიდეთ თეატრიდან და აღფოთობულმა მაყურებელმა შუა სექტაკლის დროს არ გაგლოჯოთ, — ღიმილით უპასუხა შოუმ.

\* \* \*

მრთმბლ ბერნარდ შოუს შეეკითხნენ:

— რაა მოთავარი, პიესა თუ თეატრი?

— თეატრი პიესებს ვერ შექმნის — პირიქით პიესები შექმნიან თეატრებს, — ჩვეული სიღინჯით უპასუხა შოუმ.

შეკრება ს. ზ. — იამ

შალვაპინი კომენაგენში იყო საგახტროლოდ. კონცერტის შემდეგ ქუჩაში მოხუცმა მანდილოსანმა შეაჩერა და სთხოვა:

— ბატონო შალიაპინ, მე, ბარონესა უეტგუნტი ვარ... სადაც ჩემი მანქანის მძღოლი გაიბნა... დაიყვარეთ გეთაყვა „კარლი“

— ხუთასი ფრანკი, უპასუხა შალიაპინმა.

— რა „ხუთასი ფრანკი“ გაიკვირვა ბარონესამ.

— ამ თანხას ავიღებ თქვენგან, ქუჩაში გამოსვლისათვის.

— თანხმა ვარ, — უპასუხა ბარონესამ.

— კაა-არლი! მთელი თავისი ხმით დავუგუნა შალიაპინმა. ბარონესას მანქანა მოვიდა და შალიაპინმა მძღოლს გადაულაპარაკა:

— შეგიძლია ბარონესასგან მიიღო ხუთასი ფრანკი, მხოლოდ ჩემი სადღეგრძელოს დაღვევა არ დაგავიწყდეს.

\* \* \*

64 წლის ფილადელფიელ ჯონ უაიერს, რომელმაც თითქმის მთელი მისი ცხოვრება ადგილობრივი თეატრის გამართვლად გაატარა, ოცნებად შექონდა ჰამლეტის როლი ეთამაშა. მთელი როლი შეპირად იცოდა, ღმით სპექტაკლების შემდეგ, მარტო გადიოდა რეპეტიციებს სცენაზე. ჯონ უაიერის დაუოკუნელმა თხოვნამ, როგორც იყო გული მოუღობო თეატრის დირექციას და გახინჯვის შემდეგ ნება დართეს ეთამაშა ჰამლეტის როლი, თან გაკვირვებულნი იყვნენ ჯონ უაიერის ბრწყინვალე აქტიორული მონაცემებით. როცა ასე კარგად დამთავრდა ყველაფერი და მოხუცს ოცნება აუხარულდა — ის გარდაიცვალა და ანდერძი დატოვა, სადაც ითხოვდა, რომ მისი თავის ქალა სპექტაკლში რეკვიზიტად გამოეყენებინათ.

**შ ი ნ ა ა რ ს ი**

ცხოვრების მხარდამხარ	3
ქუთაისის თეატრის საეასტროლო სპექტაკლების განხილვა	9

**რესპუბლიკის თეატრალურ ავნიზასთან**

ნონა გუნია — ქართული ბალეტი „მედეა“	16
მანანა კორძია — ოპერა მუსიკალური კომედიის თეატრში	20
მაია კობახიძე — „სიყვარული თელებქევემ“ რუსთაველის თეატრში	21
მარინე ბუჭუყაშვილი — ფრაგმენტები წამებისა	27
ნათელა არველაძე — აქტიური ხელოვნებისათვის	32
უანა თოიძე — მაღალი ოსტატობა	35

**ჩვენი იუბილბარები**

გიორგი ნატროშვილი — სანდრო შანშიაშვილი	37
ნანა ვოლინა — შთაგონებული ხელოვნება ნორს მაყურებელს	40
ნიკო კვეციშვილი — თეატრის ერთგული მსახური	42
მანანა ამაშუყელი — სერგო ისნელი	44

**ღვაწლმონილთა გაცხენება**

ვერიკო ანჯაფარიძე — შთაგონებული მოულოდნელობა	46
ვანო შილაკაძე — სამშობლოსათვის შეწირული სიცოცხლე	52
ლია ლლონტი — მარჯანიშვილის თეატრი მოსკოვში	56
ლილი ფოფხაძე — „დიდი ტალანტების, მაღალი არტისტიზმის დემონსტრაცია“	62
მოზარდ მაყურებელთა თეატრის წარმატება	64
ნიკოლოზ კრავეიშვილი (ნეკროლოგი)	66
გულიკო მამულაშვილი — მსახიობის სახლის სეზონის გახსნა	67
თეატრალური საზოგადოების მიერ გამოცემული ახალი წიგნები	69
იუმორი	70



გარეკანის პირველ გვერდზე:

ო. თაქთაქიშვილის „მუსუსი“ თბილისის ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრში. დამდგმელი რეჟისორი გურამ მელივა.

გარეკანის შუაგულ გვერდზე:

რსფსრ სახალხო არტისტი— მაყვალა ქასრაშვილი ტოსკას როლში. ნახატი გიორგი თოიძისა.

ВЕСТНИК  
ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ГРУЗИИ  
(на грузинском языке)  
Тбилиси — 1978  
№ 5 (105)

ფასი 40 კაპ.  
Цена 40 коп.

გადაეცა წარმოებას 31/X-78 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 7/XII-78 წ.  
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა — 6  
საალრიცხვო-სავაგომოც. თაბახი 6,5  
ქაღალდის ზომა 72X108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>



2/2