

თეატრალური

საქართველოს
საზოგადოებრივი
მემორიალი

გაზეტი

2

1977



თეატრალური უცხოეუ

2. 1979

მარტი—აპრილი



რედაქტორი

ერემია ქარელიშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

გურამ ხათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ნოღარ გურაბანიძე,
ოთარ ეგაძე,
ვასილ კიკნაძე,
ბადრი კოვახიძე,
ლილი ლომთათიძე,
ვახტანგ ქართველიშვილი,
ნინო შვანავიკაძე,
გიორგი ციციშვილი,
დიმიტრი ჯანელიძე

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

გაგრძობილი თეატრალური კრიტიკისათვის

23 აპრილს შედგა თეატრალური კრიტიკის მდგომარეობისა და ამოცანებისადმი მიძღვნილი საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის მორიგი პლენუმი, რომელსაც ესწრებოდნენ პლენუმის წევრები, აფხაზეთის, აჭარის, სამხრეთ-ოსეთისა და ქუთაისის განყოფილებათა გამგეობების თავმჯდომარეები, თეატრების ხელმძღვანელები, რეჟისორები, მსახიობები, დრამატურგები, თეატრმცოდნეები.

პლენუმი გახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარემ, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა დიმიტრი ალექსანდრევიჩმა. მან თავის შესავალ სიტყვაში ილაპარაკა ქართული თეატრალური ხელოვნების მიღწევებზე, აღნიშნა, რესპუბლიკის თეატრების მიერ შექმნილი რიგი სპექტაკლებისა, რომლებმაც მსაუბრეების მოწოდება და ფართო აღიარება მოიპოვეს. ამასთან შეეხო რესპუბლიკის თეატრების მუშაობაში ჭერ კიდევ არსებულ სერიოზულ ნაკლოვანებებს. სხდომის თავმჯდომარემ დაძვინჯა ყურადღება გაამახვილა თანამედროვე თეატრალურ, აღნიშნა, რომ ჩვენმა დრამატურგებმა და თეატრებმა განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციონ საბჭოთა ხალხის შემოქმედებითი შრომის ასახვას, ახალი, კომუნისტური საზოგადოების აღმანიანს იდეურ-ზნეობრივ ფორმირებას, მის საბჭოთა პატრიოტიზმის სულიკვეთებით აღზრდას. თეატრი ღრმად უნდა შეიქრას ცხოვრებაში და მხატვრული დამატებლობით გვიჩვენოს მისი პოზიტიური და ნეგატიური მოვლენები.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ისტორიული დადგენილება მხატვრული კრიტიკის შესახებ შემოქმედებითი ორგანიზაციებისაგან მოითხოვდა დიდ ზრუნვას კრიტიკის გააქტიურების, მისი იდეუ-

რი და პროფესიული დონის ამაღლებისათვის. ამ დადგენილებას გარკვეული ძვრები მოჰყვა, განხორციელდა არა ერთი პრაქტიკული ღონისძიება, რასაც კრიტიკის ერთგვარი გააქტიურება მოჰყვა. მაგრამ თეატრალური კრიტიკა ჭერ კიდევ ვერ უზასუბებს გავრდილ ამოცანებს. დროულად ვერ აანალიზებს თეატრების მიღწევებსა და ნაკლოვანებებს; კრიტიკას ხშირად ობიექტურობა აკლია, ცალმხრივად იხილავს სპექტაკლებს, გვერდს უფლის ნაკლოვანებებს და ღიფირამბებით კმაყოფილდება. რაც მთავარია, თეატრმცოდნეთა და კრიტიკოსთა უმრავლესობა ნაკლებ აქტივობას იჩენს, რის გამოც ჩვენი რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრების მიერ დადგმული სპექტაკლების დიდი უმრავლესობა განუხილველი და შეუფასებელი რჩება. კრიტიკა ვერ ეხმარება სცენას ახალგაზრდა კადრების შემოქმედებით ზრდასა და დაოსტატებას, პერიოდული პრესაც მცირე ადგილს უთმობს თეატრალურ რეცენზიებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ნიჟიერ და კვალდიანოვი თეატრმცოდნეთა სიმციარეს არ განვიციდით, მათი შესაძლებლობა თითქმის გამოუყენებელი რჩება, თეატრმცოდნეთა აქტივობა ოდნავადი ვერ გამოხატავს მათ შესაძლებლობას.

— პლენუმზე. — ამბობს დიმიტრი ალექსანდრევიჩი. — მთელი პირდაპირობით უნდა ვილაპარაკოთ ამ ნაკლოვანებებზე, მის მიზეზებზე და დავსახოთ შემდგომი მუშაობის კონკრეტული ღონისძიებები.

პლენუმმა მოისმინა მწერალ ბიორბი ხუხუაშვილის შინაარსიანი მოხსენება ქართული თეატრალური კრიტიკის მდგომარეობისა და ამოცანების შესახებ. ვრცელი თანამოხსენებით გამოვიდა კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ბიბა ლორთქიფანიძე.

მოხსენებებმა, რომლებიც საქმოდ კრიტიკული იყო, ცხოველი აზრობა გაცულა-გამოცულა გამოიწვია, კამათში მონაწილეობა მიიღეს: მირა ფინჩაძემ, ნინო შვანგირაძემ, მერაბ გეგიაშვილამ, ვახტანგ ქართველიშვილმა, აკაკი ბაქრაძემ, დალი მუმლაძემ, ნოდარ უნაფიქოშვილმა, ნათელა ურუშაძემ, ბადრი კობახიძემ, ეთერ კოლონიაძემ.

პლენუმის დაწვრილებითი ანგარიში გამოქვეყნდება „თეატრალური მოამბის“ მორიგ ნომერში.

პ. ბარბაქაძის კაბეტი

27 მარტი — თეატრის
საერთაშორისო დღეა

სარბეი ობრაზცოვი

თოჯინების თეატრის მოღვაწეთა საერთაშორისო კავშირის (უნიმა-ს) პრეზიდენტი.

თეატრი გავშვავს

თეატრის საერთაშორისო დღე საყოველთაო-სახალხო, საყოველთაო-საკაცობრიო დღესასწაულია, მსახიობების, რეჟისორების, მუსიკოსების, კომპოზიტორების, მხატვრებისა და, უპირველეს ყოვლისა, თეატრის მაცუტრებლების დღესასწაულია, იმათი, დღესასწაული, ვისაც ჩვენ, თეატრის მუშაკები, ჩვენს ძალღონეს ვუძღვნით. ისინი ასობით მილიონები არიან, ხოლო კაცობრიობის მთელი არსებობის მანძილზე მილიარდებს აღწევს მათი რიცხვი, ვისი თვალებიც ბედნიერებით ბრწყინავდა და გულიც სიხარულით ძვრდა თეატრთან შეხვედრისას.

თეატრის დღეს დღესასწაულობს დრამაც, ოპერაც, ბალეტიც. დღესასწაულობენ და თან ხალხის სამსახურისადმი მიძღვნილ წლებს ითვლიან. ყველას სხვადასხვა რაოდენობის წლები გამოუდის. თეატრალური სანახაობის ყოველი თანამედროვე სახეობის გენოლოგია გამოკვლეულია თეატრმცოდნეთა მიერ და აღწერილია მრავალ მეცნიერულ გამოკვლევაში. თეატრალური ხელოვნების მხოლოდ ერთ სახეობას არ გააჩნია დაბადების არც თარიღი და

არც ადგილი. არაგის არ აქვს აღნიშნული არც წელი, არც საუკუნე, არც ქვეყანა და არც — კონტინენტი.

ეს იმიტომ, რომ თოჯინების თეატრი დაიბადა თავის უახლოეს ნათესავთან, ნიღბების თეატრთან ერთად, ზუსტად ადამიანთა სოციალურ გაერთიანებათა წარმოშობასთან ერთად, გვაროვნული საზოგადოების ჩასახვისას. თოჯინები და ნიღბები გამოქვაბულთა მცხოვრებლების რიტუალურ ქმედებათა ძირითადი შემსრულებლები იყვნენ. იმავე ხანს აღმოცენდა თოჯინების თეატრის მეორე ძმა—ჩრდილების თეატრი. იგი იშვა კოცონებისაგან, რომლებიც ჩრდილებს აჩენდნენ გამოქვაბულის კედლებზე.

თოჯინების თეატრი და ნიღბების თეატრი — თეატრალურ სახეობათა ყველა სახეობის წინაპრები არიან. ისტორიამდელი თოჯინების თეატრის ემოციური, ზემოქმედების ძალა ესოდენ დიდ იყო, რომ ყოველი თოჯინა, ყოველი ნიღბი განაზოგადებდა ცხოვრების მოვლენებს. დაბადებას, სიკვდილს, ცეცხლს, მზეს, კის ქუხილს, ავადმყოფობას, წინაპრებს, გაზაფხულს, ზამთარს, ზაფხულს, ჭალს, კაცს. არა ამა თუ იმ ჭალს, არამედ მის ჭალურ არსს, არა ამა თუ იმ კაცს, არამედ მამაკაცურ საწყისს.

ყოველი ნიღბი, ყოველი თოჯინა წარმოადგენდა სიმბოლოს, მეტაფორას, ერთგვარ ფილოსოფიურ სუბსტანციას, ურომლისოდაც შეუძლია ცხოვრების მთლიანობის შეგრძნება.

მეტაფორული შეგრძნებანი, ქარაგმული ხელოვნება თან სდევს კაცობრიობის მთელ ევოლუციურ განვითარებას დღევანდლამდე. მსოფლიოს ყველა ხალხის ზღაპრებში ჩაქსოვილია ხალხის სიბრძნეც და ნიჭიც. ხოლო ზღაპრები და იგავარაკები უდიდესი ძალის ქარაგმება, რომლებიც გვიამბობენ ცხოვრების სიმართლეზე, განაზოგადებენ ადამიანთა ხასიათებს, ურთიერთობებს, ადამიანთა საქციელს.

ქარაგმულად თქმის მეთოდს იყენებდნენ ისეთი დიდი მწერლები და მხატვრები, როგორც იყვნენ სვიფტი, რაბლე, გოგოლი, პუშკინი, სალტიკოვ-შჩენდრინი, დიურორი, ლეონარდო და ვინჩი, ბოსხი, ვრუბელი, დორე, გრანვილი. ეს სია შეიძლება გაგრძელდეს დაუსრულებლად.

ქარაგმას ორი პოლუსი აქვს: სატირის პოლუსი და რომანტიკული ჰეროიკის პოლუსი. ესენი დიდმნიშვნელოვანი პოლუსებია ხელოვნებაში. ადამიანმა უნდა იცინოს და უნდა იოცნებოს. თუ იგი არც იცინის და არც ოცნებობს, ვერც იარსებებს.

თოჯინების თეატრი ქარაგმის მეუფეა. თოჯინა, სწორედ იმიტომ რომ თოჯინა და არა ადამიანი, უკვე ქარაგმა. თოჯინების თეატრის გარეშე არც უცხოვრიათ და არც ეხლა ცხოვრობენ ადამიანები დედამიწის არც ერთ კუთხეში! უძველესი თოჯინების თეატრის საოცარი ფორმები დღემდე შემონახული იაპონიაში, ჩინეთში, ინდონეზიაში, ინდოეთში, ვიეტნამში. შემონახულია არა როგორც მარიტეტები, როგორც სანახაობა ტურისტებისათვის, არამედ როგორც დღევანდელი, ცოცხალი და ხალხის საყვარელი სანახაობა. ხოლო ევროპასა და ამერიკაში თქვენ შეგიძლიათ შეხვდეთ თოჯინების თეატრს სხვადასხვა ადგილას — პარიზის ღამის კაბარეში, სადაც თავს იყრის რაფინირებული საზოგადოება, ან ლუქსემბურგის ბაღში, სადაც ბავშვები მოდიან გინიოლის წარმოდგენაზე.

თეატრალური ხელოვნების ვერც ერთი სახეობის სპექტაკლში ვერ ნახავთ იმდენ სრულიად სხვადასხვა ფორმას, რამდენსაც თოჯინების თეატრში შეხვდებით. აქა ტრადიციული პანჩას წარმოდგენები ლონდონის ქუჩებში, პულჩინელას სპექტაკლები ბორგაზეს ვილაში რომში და აბსოლუტურად თანამედროვე სამოედრო ამერიკული პოლიტიკური თეატრი „ბრედ ენდ პაეტს“ და პატარა „ოჯახური“ თოჯინები და თეატრები, რომლებიც თავიანთ სპექტაკლებს სკოლებში უჩვენებენ და ჩეხოსლოვაკიის, ბულგარეთის, პოლონეთის, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის, უნგრეთის, რუმინეთის, იუგოსლავიის, საბჭოთა კავშირის თოჯინების დიდი თეატრები, რომლებიც სპეციალურ, კარგად მოწყობილ თეატრალურ შენობებში მართავენ სპექტაკლებს და რომელთაც მუდმივი დასი და ორკესტრი ჰყავთ, სახელოსნოებიც საკუთარი აქვთ.

ამჟამად თოჯინების თეატრები მთელ მსოფლიოში აღმავლობის გზას ადგანან. სულ უფრო საინტერესო, სულ

უფრო გავრცელებულია მათი სპექტაკლების სხვადასხვა ფორმა. იქმნება ახალი დრამატურგია, თოჯინათა ტარების ახალი მეთოდები, თოჯინასა და მსახიობს შორის ურთიერთობის ახალი ფორმები. იქმნება სკოლები და უმაღლესი სასწავლებლები, რომლებიც ამზადებენ თოჯინების თეატრის მომავალ მსახიობებს, რეჟისორებს, მხატვრებს.

სულ უფრო ხშირად ტარდება თოჯინების თეატრთა საერთაშორისო ფესტივალები, მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში სულ უფრო აქტიურად ენაცადება თოჯინების თეატრის ხელოვნება კაცობრიობის საერთო თეატრალურ კულტურას და სულ უფრო შესამჩნევ გავლენას ახდენს მასზე.

დაბოლოს, აი უკვე ორმოცდაათი წელია, რაც არსებობს თოჯინების თეატრის მოღვაწეთა საერთაშორისო ორგანიზაცია „უნიმა“. საოცრად ფართო, ერთსულოვანი და გულკეთილი ორგანიზაცია, რომლის წევრია მსოფლიოს 40 ქვეყანა. მე მგონია, რომ ამ ორგანიზაციის გულკეთილობა წარმოსდგება, უპირველეს ყოვლისა იმისაგან, რომ თოჯინების თეატრების მაცურებელთა უმრავლესობა ბავშვები არიან.

და აი ახლა, ბავშვთა საერთაშორისო წელს და „უნიმა“-ს არსებობის 50-წლისთავთან დაკავშირებით მე გულოცვ საბავშვო თეატრის ყველა მოღვაწეს, მსოფლიოს ყველა თოჯინელს, „უნიმა“-ს ყველა წევრს და ჩვენს მაცურებლებს, დიდებსაც და, უწინარეს ყოვლისა, ბავშვებს ამ ორ დღესასწაულს.

გილოცავთ! ვუსურვებ ბედნიერ სიცოცხლეს ბავშვებს, ბედნიერ შრომას დიდებს და ყველას, ყველას — მშვიდობას.

მოზარდ მაყუჩებელთა ქართულ თეატრში

27 მარტს, მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო ქართულ თეატრში გაიმართა თეატრის საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილი საზეიმო საღამო.

თეატრში მოვიდნენ ქართული თეატრის თვალსაჩინო მოღვაწენი, რეჟისორები, მსახიობები.

საღამო გახსნა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა, მეგზენკოს სახელობის პრემიის ლაურეატმა, პროფესორმა დიმიტრი ალექსიძემ.

წლებადელი წელი — თქვა დ. ალექსიძემ — გაერთიანებული ერების ორგანიზაციის მერ გამოცხადებულია ბავშვის საერთაშორისო წელიწადად და დღევანდელი ზეიმიც მიღის დევიზით — თეატრი ბავშვებს.

საქართველოს კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ, თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძემ ილაპარაკა, თუ რა მუშაობას ეწევა თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტი და რა ამოცანები დგას დღეს თეატრალური ხელოვნების წინაშე.

მარჯანიშვილის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა, მარჯანიშვილის სახ. პრემიის ლაურეატმა გიგა ლორთქიფანიძემ განიხილა ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის დაუფიქსარი სპექტაკლები, მსახიობები, აღნიშნა თუ რაოდენ დიდ ზეგავლენას ახდენდნენ ისინი მის თაობაზე, ილაპარაკა, საერთოდ, ხელოვნების დანიშნულებაზე და მის განუზომელ მნიშვნელობაზე ბავშვის ფსიქიკისა და მხატვრულ აზროვნების ჩამოყალიბების საქმეში.

მოზარდ მაყურებელთა ქართული თე-

ატრის ვეტერანმა, საქ. სახალხო არტისტმა გოგუცა კუპრაშვილმა ილაპარაკა იმ ზრუნვასა და სიყვარულზე, რითაც მოზარდი თაობა გარემოცული ჩვენში.

სიტყვები წარმოსთქვეს მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის დირექტორმა, ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ირინე გოცირიძემ, საქართველოს კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტის სასკოლო განყოფილების გამგემ რობერტ ღარიბაშვილმა.

დასასრულ წარმოდგენილი იქნა სცენები მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლებიდან „ბურატი-ნო“, „მერი პოპინის“, „ქამუშაძის გაქირვება“, „ღარისპანის გასაჭირი“, „უბედურება“, „მე ვხედავ მზეს“ და სცენა მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის სპექტაკლიდან „აბანო“.

მსახიობის სახლის საგამოფენო დაგეგმვა

27 მარტს თეატრალურმა საზოგადოებამ აკაკი ხორავას სახ. მსახიობის სახლის საგამოფენო დარბაზში მოაწყო თეატრის საერთაშორისო დღისადმი მიძღვნილი რესპუბლიკის თეატრალური მხატვრების ნამუშევართა გამოფენა.

იმის გამო, რომ თეატრის ეს დიდი ზეიმი ჩატარდა დევიზით — „თეატრი და ბავშვები“ გამოფენაზე უმთავრესად წარმოდგენილი იყო მოზარდმაყურებელთა ქართული და რუსული თეატრების, თბილისის ქართული და რუსული და ქუთაისის თოჯინების თეატრის სპექტაკლების ესკიზები.

გამოფენაზე წარმოდგენილია საქართველოს სსრ სახალხო მხატვრის დ. თავაძის, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ივ. ასკურავას, რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვრების გ. ცერაძის და გ. ბერეჟიკიძის, მხატვრების თ. გენეს, ო. თავაძის, ა. ჭელიძის, ნ. ვაფრინდაშვილის, მ. კოლეოშვილის, ფ. ციციშვილის, მ. კონდანასაშვილის, გ. აბაკელის და სხვათა დეკორაციებისა და კოსტუმების ესკიზები, მხატვრულ პლაკატები და მაკეტები.

რესპუბლიკის თეატრალურ
ავიზასთან

„ლაურენსის“ ახალი სიცოცხლე

— ა. კრინის „ლაურენსია“
ზ. ფალიაშვილის სახ. სახელ-
მწიფო აკადემიურ თეატრში.

— შექსპირის „რიჩარდ III“
რუსთაველის სახ. სახელმწი-
ფო აკადემიურ თეატრში.

— პირველად ქართულ სცე-
ნაზე — დიკენსის გმირები
მარჯანიშვილის სახ. სახელ-
მწიფო აკადემიურ თეატრში.

— ა. ს. გრიგოძის ცხომ-
რების ფორცლები გრიგოძე-
ვის სახ. თბილისის რუსულ სა-
ხელმწიფო თეატრში.

— განვიხილავთ რუსთავის
სახელმწიფო თეატრის ახალ
სპექტაკლს.

— უკრაინელი დრამატურგის
კიევა მახარაძის ალ. ჭუჭუნა-
ვას სახ. სახელმწიფო თე-
ატრში.

თანამედროვე ბალეტში თავი მოიყარა და
ერთმანეთში გადაიხლართა ჩვენი დროის ბევ-
რი მხატვრული ტენდენცია, გამობრწყინდა
აქამომდე უცნობი შესაძლებლობანი ხელოვნე-
ბის დარგებისა, რომლებიც მის სინთეტიკურ
მთლიანობას შეადგენენ.

მეოცე საუკუნემ მოიტანა საბალეტო უნარის
ტრიუმფალური აღმავლობა და გაფურჩქვნა.
საკმარისია დავასახელოთ დებიუსი, რაველი,
სტრავინსკი, პროკოფიევი, ბარტოკი, შინდერი-
ტი, შოსტაკოვიჩი — ეს უმაღლესი რანგის ხე-
ლოვანნი, რომელთა წვლილიც თვალსაჩინოა
ამ უნარის უმაღლეს საფეხურზე აყვანის საქ-
მეში. უფრო მეტიც, დღეს რომელიმე მუსიკა-
ლური სკოლისა თუ მიმდინარეობის ყოველ-
მხრივი შეფასება შეუძლებელია მუსიკალური
თეატრის მიღწევათა გაუთვალისწინებლად, მათ
შორის საბალეტო მუსიკის უნარში.

ქართული საბალეტო სკოლის წარმატება
უშუალოდაა დაკავშირებული სსრკ სახალხო
არტისტის, ლენინური და სახელმწიფო პრემიე-
ბის ლაურეატის ვახტანგ ქაბუციანის სახელთან.
ვახტანგ ქაბუციანის მხატვრული გემოვნება,
მგზნებარე სული, უშუალობა, ვნებათაღელვა,
მისი ქეშმარიტად ნაციონალური არტისტული
ტემპერამენტი, კლასიკური ცეკვის უმშვენიე-
რეს ფორმებად ჩამოსხმული გახლდათ ყოველ-
თვის საწინდარი ქართული საბჭოთა საბალეტო
სკოლის ტრიუმფალური სვლისა, დაწყებულ

ა. ბალანჩივაძის „მთების გულიდან“ დამთავრებული ა. მაკვარიაძის „ოტელიო“, რომელშიც ნათლად და აშკარად გამოკვეთა ვ. ჭაბუკიანის, როგორც ბალეტმეისტრისა და მოცეკვავის ქორეოგრაფიული გენია.

საბჭოთა ბალეტის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ფურცელია ა. კრეინის „ლაურენსია“, ვ. ჭაბუკიანმა ეს შესანიშნავი ნამუშევარი დიდი წარმატებით განახორციელა თბილისში 1948 წლის 14 ნოემბერს.

და აი, სამი ათეული წლის შემდეგ „ლაურენსიაში“ მეორე სიცოცხლე ჰპოვა ქართული თეატრის სცენაზე. ვ. ჭაბუკიანი ახალგაზრდული შემართებითა და ენთუზიაზმით მოეკიდა სპექტაკლის აღდგენას და ქართველმა მაყურებელმა იხილა დიდებული სპექტაკლი. შემეყული იმ ხალასი ნიჭით, რომლითაც განსმკვალულა ვ. ჭაბუკიანის ყოველი ნამუშევარი.

„ლაურენსიას“ ჩანაფიქრი ა. კრეინს დაებადა იმ დროს, როცა გულმოდგინედ ეძებდნენ საბჭოთა მუშაკალურ თეატრის განახლებას, უმთავრესად, თეატრის განახლებას გზებს.

ა. კრეინს, რომელმაც თავისი ბალეტის სიუჟეტის ძებნისას ესპანურ დრამატურგიას მიმართა, პირველ ყოვლისა აინტერესებდა ნაწარმოები, სადაც ასახული იქნებოდა ესპანელი ხალხის რევოლუციურ-პეროიკული ბრძოლა, ის მოვლენები, რომლებიც რითიმე გამოეხმაურებოდნენ თანამედროვეობას.

კომპოზიტორმა ურადღებდა შეაჩერა ესპანური დრამატურგიის კლასიკოსის ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროზე“ („ფუნტე ვეხენა“). დრამაში გახსნილია მოვლენები, რომლებიც განაპირობებდა ფეოდალური ესპანეთის ხანას. მწერლის ურადღების ცენტრშია ესპანელი ხალხის ბრძოლა ფეოდალ-მეზგრელთა წინააღმდეგ.

კასტილიის ერთ-ერთი სოფლის, ფუნტე ვეხენას გლეხები დიდი ხანა ითმენენ თავისი ფეოდალის — კომანდორის დონ ფერნანდა გომეისა და მისი თავაშვებული ჯარისკაცების თვითნებობასა და ძალადობას. ხალხის მღელვარება მატულობს, მწიფდება გადაწყვეტილება დემხოს კომანდორის ძალაუფლება და ხალხი გათავისუფლდეს მისი უღლისაგან.

ხალხურ ღრამასთან განუყოფლად დაკავშირებული სოფლის თავკაცის ქალიშვილის — ლაურენსიას და ახალგაზრდა გლეხის — ფრონდოსოს ბედი, რომელთა ბედნიერება და ირღვა კომანდორის უხეში თავნებობით.

ლაურენსია — თავისუფლებისმოყვარე ესპანელი ხალხის ქემმარტი შვილი აჩანებისაკენ მოუწოდებს ხასოწარკვეთილ თანასოფლებს.

ლებს. თავისი ტირანისაგან გათავისუფლებული ხალხი ზეიმობს გამარჯვებას.

ასეთია „ლაურენსიას“ ლიბრეტოს მოკლე შინაარსი.

რაც შეეხება ბალეტის მუსიკას, სრულიად ნათელია, რომ ა. კრეინმა შესანიშნავად გაართვა თავი მის წინაშე მდგარ მეტად რთულ ამოცანას — ხელახლა წარმოესახა ისტორიასთან დაკავშირებული მოვლენები, სამართლიანად დაეხატა უბრალო ადამიანების ხასიათები, დამაგრებლად გაეხსნა ლაურენსიას გმირული ხასიე.

„ლაურენსიაში“ სამი მოქმედება და ოთხ სურათია, თითოეულ მათგანს გააჩნია განვითარების საკუთარი ხაზი, ამასთან კულმინაციის დაძაბულობა იზრდება ერთი სურათიდან მეორეში, ხოლო აჩანებების ფინალურ სცენაში უმაღლეს წერტილს აღწევს.

ვ. ჭაბუკიანმა ბრწყინვალედ განახორციელა ბალეტის ქორეოგრაფია. „ცხვრის წყაროს“ გმირთა მდიდრული მუსიკალური დახასიათების შესანიშნავი ქორეოგრაფიული ექვივალენტი შექმნა.

ბალეტში კონცენტრირებულია ქორეოგრაფიის საუკეთესო ესთეტიური ძიებანი სცენური სიმართლის, პეროიკულ-რომანტიული სტილის, სახეობრივი ქორეოგრაფიის ლექსიკის თვალსაზრისით.

სპექტაკლი ვ. ჭაბუკიანმა შესძლო შეენარჩუნებინა ლოპე დე ვეგას დრამის ატმოსფერო, მისი მაღალი ემოციურობა, ხალხური ბრძოლის პათეტიკა. ამასთან, ბალეტმეისტერი მაქსიმალურად შეეცადა კლასიკური ქმნილება თანამედროვე, ლაკონური ენით აღეწერა, რისთვისაც შეამცირა ცეკვისა და პანტომიმის გრძელგრძელი პასაჟები.

მოქმედების განვითარება „ლაურენსიაში“ დრამატული გამაფრების პრინციპის მიხედვით მიმდინარეობს. პირველ ეპიზოდში ნაჩვენებია: საუარო-ყოფითი სცენებით აღსავსე ნათელი სურათი. აქ ერთიმეორეს ენაცვლება ესპანური სოფლის ფუნტე ვეხენას უშავილთა და ქალიშვილთა ცეკვები. მზიარული დროსკაბინას გამოჩნდება კომანდორი გომეი, რომლის უხეში ჯარისკაცები ცდილობენ გაიტაცონ და კომანდორს სახალხეში მიგვარონ ორი ლამაზი ქალწული — ლაურენსია და პასკუალა.

მეორე სურათში ლაურენსიასა და ფრონდოსოს საცეკვაო დუეტის შემდეგ, კომანდორის ჯარისკაცები დასცილდნენ და აბუჩად იგდებენ გლეხის ქალიშვილს ხასინტას და გლეხ უშავილკაცს მენდოს, რომელიც ლამობს დაიცავს ხასინტას.

კლასიკური საცეკვაო დივერტისმენტის შემ-



სცენა სპექტაკლიდან

დეგ, მეორე მოქმედებაში მდგომარეობა ღამის კატასტროფული ხდება. ლაურენსიასა და ფრონდოსოს ქორწილში მოქიფე სოფლებებს შორის შემოიქრება კომანდორი თავისი რაზმით, უხეშად ეპყრობა ლაურენსიას მამას ესტევანს, დააპატიმრებს პატარძალსა და მის ახალგაზრდა ქმარს.

უკანასკნელ მოქმედებაში კომანდორისაგან პატივადილი ლაურენსია, ჩამოგლეჩილი საქორწილო ტანსაცმლით, გამოჩნდება ტყის შუაგულში და გლეხებს აჩანყებისაკენ მოუწოდებს. კომანდორი იღუპება და ხალხი ზეიმობს თავის გამარჯვებას.

3. ჰაბუციანმა ხაზგასმით წამოსწია წინ თავისუფლებისა და სიმართლისათვის, მონობისა და ჩაგვრის წინააღმდეგ ხალხის გმირული ბრძოლის თემა.

ამ სპექტაკლში, ისე როგორც ლოპე დე ვეგას ტრაგედიაში, ნამდვილი გმირი — ხალხია, რომელიც კითხვაზე, თუ ვინ მოჰკლა კომანდორი, ერთსულოვნად უპასუხებს — ფუენტე ოვესუნამ, ესე იგი მთელმა სოფელმაო.

ხალხური სცენების დროს და ცალკეული პერსონაჟების, პირველ რიგში კი ლაურენსიასა და ფრონდოსოს პორტრეტული დახასიათებისას რეპროდუქცირებულია ესპანურა ნაციონალური კოლორიტი. აქ შეხედვით სეგვილიას ფანდანგოს, ხოტას და სხვ. განსაკუთრებით მოხერხებულად არის გამოყენებული და ორ-

ესტრირებული ესპანური ეროვნული ცეკვა „ლაფოზა“ (გლეხთა საიდუმლო კრების სცენა) ვ. ჰაბუციანი უოველივე ამას დიდი გემოვნებითა და ოსტატობით უსადაგებს მხატვრულ ქორეოგრაფიას და ისეთ ცეკვებში, როგორიცაა „ლირიული“, „ფლამენგო“, ანდა „კატანიეტები ცეკვა“ თქვენს წინაშეა ხალხური ხასიათის დამაჭერბელი ნიშნები.

სპექტაკლის ეპიკური, მონუმენტური ხასიათი არ გამოიხატავს ლოპე დე ვეგას დრამის გმირების კონკრეტულ დახასიათებას. ბალეტში ფართოდაა გამოყენებული ლეიტმოტივური დახასიათების პრინციპი. უველაზე მეტად განვითარებული მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული პორტრეტები გახლავთ ლაურენსიასი და ფრონდოსოსი.

ლაურენსიას ცეკვას (რ. აბაშიძე) ახასიათებს დიდი ინდივიდუალობა, დრამატული შინაარსი, ემოციურობა, რ. აბაშიძე ჩინებული მოცეკვავეა და ასევე კარგი მსახიობიც. მის ცეკვაში აღსანიშნავია არა მარტო მაღალი ტექნიკა, არამედ ღრმა შინაგანი გულითადობა და ზოგჯერ პოეტურობა. გარეგნულად მომზიბლავმა, წარმტაცი ქალური სისადავით შემუღლმა მოცეკვავემ ღრმად შეიგრძნო თავისი პარტიის განსაკუთრებული ხასიათი, მისი გმირული პათეტია და ჩვენამდე მოიტანა როლის არაჩვეულებრივი სტილისტიკა.

რ. აბაშიძე გვაძლევს ლაურენსიას როგორც პირველი ნონოლოგური სცენის (Lento), ასევე



მისი შემდგომი პასაჟის (Con moto. Quasi recitato) შესანიშნავი, ორიგინალურად გადაწყვეტილ ინტერპრეტაციას. აქ არის დრამატული ზემოთაგონებულობა, მანერის კონტრასტები და ენის უკიდურესობანი, ნატიფი პლასტიკური ფუფუნება, უესტის პათეტიკა, მაგრამ აქვე უნდა ითქვას, რომ რ. აბაშიძე უფრო ინდივიდუალური ტიპის მოცეკვავეა, იგი არაა რომანტიკით შეპყრობილი კლასიკური პრიმადონა. არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ნობოაროკოს“ ტიპური წარმომადგენელია.

მომხიბვლელია ზ. ამონაშვილის ფრონდოსო რომელშიც ამ თავისი ახალი როლით კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა თავის სიმღიერაში.

ფრონდოსოს მუსიკალურ სახეში დრამატული ხასიათი ჭარბობს. იგი წარმოდგენილია რამდენიმე თემით, რომელთაგან ორი ლეიტმოტივური ხასიათისაა. ესენია: ლაურენსიასდმი მისი სიუჟურულის თემა და კომანდორთან შეჭახებას თემა. ამ უკანასკნელის მუსიკა საფუძვლად უდევს ბალეტის საორკესტრო შესავალს (Sostenuto). ასევე დამახასიათებელია მისი უკანასკნელი შერკინება კომანდორთან სექტაკლის ფინალში (Allegro furioso). ამონაშვილის ცეკვას ნიშანდობლივ ზნაად გასდევს მამაკაცური მანერა. სიპყვეთრე და ენერგულობა თუ ჭერ ლაურენსიას სიუჟურულით შეპყრობილი ფრონდოსო შესრულების ნაწ, ღირიულ მანერას მიმართავს, კომანდორთან პირველივე შეჭახებაში, ლაურენსიასათვის თავდადებულ გმირი გამოავლენს იმ რაინდულ თვისებებს, რომლებიც ეგზომ მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი მძაფრი, ენერგული, ვნებიანი, ფართო და ფიცხი მოძრაობებით. აქ არის რეჩიტაციებიც (Poco meno moso) და ბობოქარი შემართებაც (Poco a poco string), რაც ხსნის ჭაბუკის ჭეშმარიტ ცეცხლოვან ტემპერამენტს. რ. ამონაშვილის ცეკვაში არ იგრძნობა დამაბულობა, მაგრამ იმავე დროს ჩანს კუნთების სიმკვრივის დიდი ძალა, ამას ემატება მსახიობის პეროვნება, რაც ამონაშვილს საუკეთესო სამკოთა მოცეკვავეების რიგებში აყენებს.

დიდი ოსტატობითა და გამომსახველობითი ძალით შეასრულეს „ცეკვა კასტანიეტებით“ გ. ლომიძემ და ვ. პრისიანეიუკმა, ღირიკული ცეკვა — შ. კრავცოვამ, „ფლამენგო“ — პოლოვიკოვამ, ვ. გორინმა და პ. ჩხიკვიშვილმა. ამ უკანასკნელში მთელი სისრულით იყო გადმოცემული ხალხის მონოლოტურობა და უშრეტო ენერგია.

შ. ნეშაიწვიერაძის ხასინტას ახასიათებს ტრაგიკით შეპყრობილობა, რითაც ის ლაურენსიას გმირული სახის ანტიპოდად გვევლინება.

სულ სხვანაირია სექტაკლში მეგობარი პასკუალა (ა. აბესაძე), ანცი და უღარდელი გოგონა. ბრწყინვალედ, ტექნიკურად სრულყოფილად ართმევს თავს ახალგაზრდა სოლისტი პასკუალას ურთულეს ქორეოგრაფიულ პარტიას.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მენგო — ბოგდალოვი. არაჩვეულებრივი სამსახიობო მონაცემები ახალგაზრდა მსახიობს საშუალებას აძლევს დამაჭრებელი, იმპროვიზაციული საწყისებით აღსავსე საღებავებით გადმოსცეს მენგოს ნათელი, ცოცხალი სცენური სახე: ბოგდალოვის საცეკვაო ხელწერას ახასიათებს მაღალი საშემსრულებლო კულტურა, ზნათა სიღამაზე და სიზუსტე.

ესპანელი გრანდის — ფერნანდო გომეცის — გლეხთა მჩაგვრელისა და დამმონებლის მეტად ხინტერესო სახე მოგვცა გ. ძასოხოვმა.

დიდი გემოვნებითა და საბალეტო სექტაკლის სპეციფიურობის ღრმა ცოდნით გააფორმა „ლაურენსია“ მხატვარმა ი. ასკურავამ.

ღირიკოვი ვ. ფალიაშვილი ოსტატურად ხსნას პარტიტურის შინაარსს, რომელიც მთლიანად მუსიკალური თხრობის სისადავით და გარკვეულობით გამოირჩევა.

პაკოლა ურუმადე

„რიჩარდ III“

9 ის, რასაც რუსთაველის თეატრი გვთავაზობს, ყველაზე ნაკლებადაა გარდასული დროის მოვლენათა ქრონიკა და კიდევ უფრო ნაკლებად ტრაგედია. მაყურებლებმა წინაშე შექსნიორის ნაწარმოების მეშვეობით თამაშდება ტრაგიკული თემა — ბრძოლა ძალაუფლებისათვის. ამ ტრაგიკის მიზანი როდია კონკრეტულ ისტორიულ გარემოში მოქმედი კონკრეტული პიროვნების წარმოსახვა. რეჟისორი რ. სტურუა ესწრაფვის გახსნას და წარმოაჩინოს ერთმმართველობის არაადამიანური არსი, რომელიც კაცობრიობას საუკუნეთა განმავლობაში სხვადასხვა ნიღბითა და ნაირსახეობით მოველინება ხოლმე. მან უთამა სვლაში გამოიშუშავა საკუთარი „წინობრივი“ ნორმები და თანდათან დახვეწილი, ყოველ ახალ გამოვლენაში უფრო და უფრო დამანგრეველი მრისხანე ძალა ხდება.

ამგვარად, რ. სტურუას სპექტაკლს განსაზღვრავს ადამიანური ღირსებების დათრგუნვისა და პატივსუფარეთა მიერ ძალაუფლებისათვის ბრძოლის თემა, რომელიც სცილდება გარკვეული ეპოქის საზღვრებს. მოქმედების ადგილიც განუყოფნება დედამიწის განუსაზღვრელ მონაკვეთს, რომელსაც თავისი დღი დასვა წარსულმა და ახლანდელმა დრომ, და რაოდენ უცნაურიც არ უნდა იყოს, მომავალმაც, იმგვარმა მომავალმა, როგორც იქნება იგი, თუ კი რიჩარდების მარჯვე წინსვლას ბოლო არ მოეღებება. მომავალი დრო ძალზე ნათლად იკითხება იმ გარეშობი, რომელიც შექმნილია სცენაზე (მახტვ. მ. შველიძე). სცენა მოგვაგონებს საშინელი კატასტროფის შემდეგ რაღაც სასწაულით გადაარჩინლ ბუნეკერს. მისი ალუმიინის კედლები დაქმულია ცეცხლისაგან, ალაგალაგ პირი დაულიათ უფროს ხვრელებს, საიდანაც მოველინებიან სცენას აჩრდილები და იმათი „აჩრდილთა აჩრდილები“, ვინც განაპირობა ამ ქაოსის შექმნა. რ. სტურუა აცოცხლებს მათ იმისათვის, რათა გაითამაშოს ტრაგედიის ის მძაფრი საყვანძო რგოლი, რომელსაც კაცობრიობა ასეთ მდგომარეობაში შეიკავს. ყველაფერი ის, რაც წარმოსახება და გათამაშდება სცენაზე წარსლის თავისებური გახსენბაცა და ამავე დროს „მომავლის გახსენბაც“.

გაფრთხილება, რათა უფრო დაკვირვებით ჩავწვდეთ და ამოვიცნოთ სხვადასხვა ჭრიის რიჩარდთა საქციელები, რათა სამყარო არ გადაიქცეს არამტიციე ალუმინის გარსში შეფუთულ სხვადასხვა ეპოქათა ინვენტარის ფუჭ გროვად.

ვიდრე სპექტაკლის მონაწილეები მოგვევლინებიან, მაყურებელს საკმაო დრო რჩება გულმოდგინედ დააკვირდეს სცენაზე გამეფებულ „თეთრ ღუმელს“, გარკვეული სტერილიზობისა და მოწესრიგებულობის მიღმა დინახოს ნგრევისა და რღვევის კვალი: ბოლომომწვარი მოთეთრო ტილოს ფარდა თითქოს ჩამოღვენილიაო ალუმინის კედლებზე, ჰერი ცენტრში ჩამონგრეულია და იქიდან ჩამოძონძილი ქსოვილის ბოლოები მოჩანს. სცენაზე აქა-იქ მიმოხეული აქსესუარები განამტიციებენ აზრს დროის წარმავლობაზე. ავანსცენაზე დროდარდო შეირხევა ხოლმე წყლის წისკვილის ბორბალი. კედლებთან მომაკვდინებელი მახვილივით ზეადმართულან ცელები, ნამგლები, შუბები. ყველაფერი ერთ მიზანს ემსახურება — შეგვახსენოს ეპოქათა სწრაფი მონაცვლეობა, რომელზეც აღბეჭდილია ძალაუფლების მოპოვებისა და ბატონობისათვის დაღვრილი სისხლის ნაფხურები.

მოულოდნელად სცენაზე გაბატონებულ მრავალმშენებლად სიჩუმეში გაისმის ჩერნის ეტიუდის მკვეთრი და სუფთა ბგერები (სპექტაკლის მუსიკალური ავტორია ვაჟაფანაიძე), იგი ავსებს სცენაზე გამეფებულ ვაკუუმს. შემდეგშიც რამდენჯერმე გაისმის ეს ბგერები და იგი აღიქმება ყველა იმ მოვლენის ანტიოპოდ. რაც კი სცენაზე მოხდება. მაგრამ ამჯერად იგი სხვას გვეუბნება: მის ქრისტომათიულ სიმწყობრესა და გამჭირვალეობას იკითხება ის, რაც მთლიანად შეესაბამება კლასიკური ტრაგედიის ჩვეულ წაკითხვას თავისი ტრადიციული ორი საწყისის ბრძოლის წარმოჩენითა და დასასრულს კეთილი ძალების გამარჯვებით. მით უფრო რომ ამ ბგერებს თან სდევს შავით მოსილი ქაღალის გამოჩენა. იგი იკითხვს სათვალეს, გადაშლის წიგნს... მაგრამ მის განზრახვას განხორციელება არ უწერია. იმას, რაც სცენაზე უნდა მოხდეს, თავისი ლოგოკა ავსებს, თავისი კანონები. მომავალ გამბრებს ან სპერდებთ წარდგენა მაყურებლის წინაშე. როდესაც დადგება უაბი მათი განკითხვისა, ისინი თვითონ, სხვის დაუხმარებლად გამოუტანენ განაჩენს თავიანთ თავს, რამეთუ თითოეული მათგანი არა მარტო მონაწილე სცენაზე გათამაშებულ მოვლენების, არამედ მოწმეც, რომლის ჩვენბაც საკუთარი გმირის შესახებ სწორიცაა და მიუკერძოებელიც.

4 ზეატორცნება თეთრი ტილოს ჰერი და მაყურებლის თვალწინ წარსდება სცენის უკანა კედელი შუაგულში შავნული ხვრელი. მის წინ ცეკვავენ ვაჟბურ გახელებამდე მისულები. სხეულთა კონტურები გაურკვეველია. მოძრაობები — მოუწესრიგებელი, ხან — შენელებული, ხან — აგზნებული. ბრბოს ამ როკავს თვალუღრს ადევნებს ნაცრისფერი მოსახსამიანი კაცი — ეს რიჩარდია, სწორედ მისი თვლით აღვიქვამთ სცენაზე მომხდარს, სწორედ ახე აირეკლა მის წარმოსახვაში „მხიარულბა და ნაწი სიმაგი“, რომელმაც შექსპირის სიტყვებით. „შესცვალა მრისხანე ომი და საუკრთა ხმები“. იგი ელოდება. მას ემქტური გამოვლნა ესპირობება, წინააღმდეგ

შემთხვევაში მისთვის აზრი არა აქვს საზოგადოებრიობის წინაშე გამოჩენას. მალე ვამბავდნო ჩიტები მინდებდა, დაქანცული წველები იატაკზე ეცემიან. სწორედ ამ დროს, რიჩარდი, კმაყოფილი ღიმილითა და თითქოს ოღონდ შეტკბუნებულიც, აღაჯგებს მიწაზე გარისხნულ შორის და წინ მიდის. ასეთი ექსპოზიციის შემდეგ შეიძლება წარუდგეს მაყურებელს. რიჩარდის გამოჩენისთანავე მის გვერდით ჩნდება რიჩარდის (მსახ. ავ. ხიდაშელი). შექსპირის მიხედვით რიჩარდის ტრავმის მხოლოდ ბოლო მოქმედებაში შემოდის სენაზე. იგი რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში რიჩარდის სულიერი ორთქლია. მასში რიჩარდი თავის მემკვიდრეს ხედავს და ამიტომაც დაუფარავად, უხვად წარმოაჩენს თავისი „თამაშის“ სადღესასწაულებს და წესებს, თავისი ბოროტმოქმედებების ფარულ საწარწყოებს. რიჩარდის პირველი მონოლოგი გამიწნულია რიჩარდის მონდისთვის, ვისთვისაც იგი სიამოვნებით ახდენს თავისი სიმდაბლის, ფიზიკური და ზნეობრივი სიმახინჯის დემონსტრირებას. იგი თითქოს იწვევს რიჩარდს დასტკბეს მის მიერ წამოწყებული თამაშით, სადაც რიჩარდის გარეგნული ნაკლი იქნება ზედმეტი კოზირი და არა ხელისშემშლელი ფაქტორი, რომელიც უზრუნველყოფს მის საბოლოო გამარჯვებას. რიჩარდი — რ. ჩიკვაძის პირველივე სიტყვიდან და მოქმედებებიდან ნათელი ხდება, რომ რ. სტურუა მისწრაფვის ტრავმის მთავარი პერსონაჟის სრული დეგრადაციასაკენ. შექსპირის რიჩარდი თავისი ქცევითაა ბრწყინვალე ლოკიტი. სითამაშით, გახედვითაა ჩვენს აღფრთოვანებას იწვევს, რაც საბოლოო ჯამში ბადებს სინანულს იმის გამო რომ ეს თვისებები წარმართული იყო მდაბალი, ვერაგული მიწისაკენ — ფიზიკური ნაკლოვანებებისა და არასრულყოფილების საზღვრად მიაღწიოს ძალაუფლებას. რიჩარდი, ჩიკვაძის, რეჟისორის ჩანაფიქრით, არ ესპირიტუა თვითგანტკიცება. იგი თავიდანვე განსჯეულია თავისი უპირატესობის შეგრძნებით გარემოცული ადამიანებისაგან. რიჩარდის წინაშე, რომელიც ასე ბრწყინვალედ ფლობს ინტრიგასა და ციტირებას ტექნიკას, თითოეული მათგანი უსუსურია. მან იცის თითოეულის ფასი და შეუძლებელია მისი მოტყუება სასაუკარულო ფაქტორი იქნება ეს, თუ მოჩვენებითი კეთილშობილებით.

სცენური მოვლენებისა და ხასიათების რეჟისორული აგების ლოგიკა ხასხებით ამართლებს პისის მთავარი გმირის ამგვარ გადაწყვეტას. სპექტაკლში არ არის არცერთი მეტნაკლებად დადებითი პერსონაჟი. თუ თავისთავში ყველა მოიცავს ბოროტებას, თითოეული უშუალო თუ მოკლდითი გზებით, რიჩარდის თანამონაწილეთა თითოეული პერსონაჟი ახდენს ბოროტების ერთგვარ პერსონიფიკირებას მთელი თავისი მრავალხასხობითა და ამომწურავი შესაძლებლობებით. ისინი ყველანი რიჩარდთან არიან — გვეუბნება რეჟისორი — სხვაობა მხოლოდ თითოეულის მასშტაბსა და პოტენციალსა და თუკი ამ სპექტაკლში რიჩარდმა შესძლო გამარჯვება მხოლოდ იმტომ, რომ მათზე ციტიერ. ცინიკური და დაუნდობელი აღმოჩნდა. შეიძლება ითქვას, რომ რ. სტურუა სპექტაკლს დასაწყისშივე ნათელი გახადა თავისი ჩანაფიქრი. იგი ისევე, როგორც თავის წინა ნა-

მუშევრებში, ისწრაფვის ჩვენი ყურადღება მიპყროს არა სიუჟეტს, არამედ იმ გამოშახვებში საშუალებებსა და ხერხებს, რომელთა მეშვეობითაც შექსპირული ქრონიკის მისეული კონცეფცია უფრო თვალსაჩინო და სახიერი ხდება. ამ თვალსაზრისით განსაუბრებით თამაშებედათა სპექტაკლის პერსონაჟთა პირველი გამოცდა — ფიზიკურად და ზნეობრივად მანინათა თავისებური „აღლელ პარადა“. თავიდანვე მოცემული თითოეულ მათგანში მოქმედებებისა და საქციელთა სრული პროგრამა. ყოველი მათგანი თავის საჩვენებელ ერთმონობაში წარმოაჩენს ბოროტების ცალკეულ პლასტს, რომელთა სიღრმისადაც საბოლოო ჯამში ამოვსებულდება რიჩარდი — მათი ხასხილი და ხორცა.

რიჩარდის შემდეგ მაყურებელს წარუდგება კლარენსი — გახაბადე, ეს ვებერთელა, გულშეკრდ მოღვლილი ადამიანი მძიმე ქურქში თითქოსდა ერთგვარი პაროდიაა გოლზენის ტილოებზე აღმკვლილი დარბაისლური, დინჯი იერსახეებისა. მეფის ძმა ციხეში მოყავთ! ამაზე შეიძლება იხარხარო და კლარენსიც სთავაზობს უკვლას მიიღოს მონაწილეობა მის ჰომერულ, „მხიარულებაში“. მის ამომხილს პირველი რიჩარდი გამოცხადდა მათა შეხვედრის სცენა მოულოდნელ რაკურსს იღებს სპექტაკლში. შექსპირის მიერ ამ ეპიზოდში გამოყენებული ტრავმული ირონიის ხერხი უფროანდის ხასხს იღებს, სადაც კლარენსი, ამ ყოველმკვლელს, პიერის როლი აქვს, რომელიც თავისი გულშეკრულობით გაება არღიციის მიერ დაგებულ მახეში რიჩარდს უსმენს კლარენსს და იყრებებს მოყვარული ძმის ნიღაბს. მაგრამ მაინცდამაინც არ ცდილობს იყოს ბოლომდე გულწრფელი და დამაჯერებელი. ყველაფერი, რასაც იგი აკეთებს, პირობითია, გარკვეული ხარკის მოხდა წესისადმი. იგი თითქოს რიჩარდისა და ბრევიანტის (რ. მიკბერტი) თაღებით შესცქერის საკუთარ თავს და ტკბება საკუთარი თვალთმაქობითა და მზაკუნობით. სცენიდან გამოსვლის ვერ ასრულებს კლარენსი, რომ მაყურებელს წარუდგება ახალი პერსონაჟი — მასტონის (ე. კავსადე), სპექტაკლში იგი რიჩარდის მთავარი მეტოქეა გვირგვინისთვის ბრძოლაში. მათ შორის ერთგვარი მსგავსებაა საბოლოოდ მისეული გრძობითა და გარდასახვისათვის მულდანი მზადყოფნით.

რეჟისორი მასტონსაც აძლევს საშუალებას სცენაზე შემოსვლისთანავე გააკეთოს გარკვეული „განცხადება თავის თავზე“. იგი მოვლენილია ისე, თითქოს არარსებულ საყაროდანაო, რომელიც უხილავმა ძალებმა გამოიხმეს სიცოცხლისაკენ. მას ლიტურგიულ ძილში დიდხანს ნამყოფი ადამიანის გამოხედვა აქვს. მოძრაობს შენელებულად, თითქმის სტატიკურად. მიუხედავად ამისა, მან უკვე მოასწარი შეგნო თავისი ფორმალური როლი — კანონიერი ძალაუფლების დამცველისა. მას ხელთ უპყრობ დროსა (უფრო ზუსტად მისი ფერწახული ნაფლეთები) და მომარჯვებული აქვს ფარჯანა, რომელსაც რამდენჯერმე გამოიერებს ამ სცენაში. „აბა რას გავს ეს? არიყებს გალიაში უნდა ამწყვდენდნენ და ყვავ-ყორნები თავისუფლად დანავარდობდნენ“.

მასტონის „ეფექტური“ გავლას თვალყურს ადევნებენ რიჩარდი და მისი უცილობელი აჩრდილი რიჩარდი. მათს გამომეტყულებაში



მარგარეტ — მ. თბილელი, რიჩარდი — რ. ჩხიკვაძე

აღფრთვანება და გაფაციცება იკითხება: მას-ტინგსი მათი ჭურის „ხილია“ და მომავალ კიდილში მას არცთუ უყანასკნელი როლი აქვს გამზადებული, მასთან საქირო იქნება ძალების დაძაბვა.

ამგვარად, უველაფერი აქამდე წარმოდგენილი სავსებით ცხადყოფს იმ ფაქტს, რომ სულიერ ფანეულობათა სისტემა, მოცემული თვით შექსპირის კრონიკაში, სპექტაკლში მთლიანად უგაულებელყოფილია. აქ ყველასათვის უცხოა ისეთი ზნეობრივი კატეგორიები, როგორცაა: კეთილშობილება, პატიოსნება, საკუთარი უფლებებისა და იდეისათვის ბრძოლა. აქ რიჩარდს არ სჭირდება დაპირისპირება სხვა ადამიანების მორალურ პრინციპებთან, მათ მრწამსთან. რეჟისორის ჩანაფიქრით მისი ამოცანა რამდენამდე გაუბრალოებულია და გამარტივებულია. იგი უნდა დარჩეს ისეთი, როგორც არის და თავის მავარ ადამიანთა საშუალებით გამოწუნულად მიუახლოვდეს დასახულ მიზანს. მაყურებელს თავიდანვე ეძლევა საშუალება ამოიკითხოს ეს აზრი და შემდეგში შეუნელებელი ინტერესით აღევნოს თავი იდეური ჩანაფიქრის ნათესაყოფად რეჟისორის ფანტაზიის მიერ მიგნებულ გამომსახველობით საშუალებებსა და ხერხებს.

✓ რეჟისორი გვთავაზობს რა შევხედოთ სცენურ სიტუაციებს დღევანდლობის სიშორიდან, არა მარტო შლის და ერთმანეთში აურევს დროის საზღვრებს, ამავე დროს ძალზე თავისუფლად და თამამად იყენებს სხვადასხვა თეატრალური ფარების საშუალებებსა და სცენაზე ქმნის ახალბული მოვლენების ხედვის ახალ რაჯურსს, აქედან გამომდინარე იძლევა გმირთა საქციელებსა და მოქმედებების ახალ შეფასებასაც.

ამ სპექტაკლში რ. სტურუასათვის ყველაზე ძვირფასი და გამორჩეული ხერხია გროტესკი, მაგრამ არა შექსპირულ კლანში, როგორც დაპირისპირებულ საწყისთა წარმოჩენის, ცხოვრების მრავალფეროვნების ჩვენების ხერხი,

არამედ როგორც საშუალება ჩვეულის უჩვეულოდ გადაქცევისა, რომელიც გამოჰკვეთს სპექტაკლს პერსონაჟთა მისწრაფებების აბსურდულობას, სინდაბლეს და გვაიძულებს ახლებურად გაეიზიაროთ ნაცნობი სცენური კოლოზიები.

გროტესკულად და კვლავ ბუფონადის მოშველებით არის გადაწყვეტილი რიჩარდის სცენა ლედი ანასთან (მსახ. ნ. ფარუაშვილი). თუკი მაყურებელი, შექსპირის ნაწარმოების მიხედვით, პირველად ამ სცენაში აცნობიერებს რიჩარდის მთელს უნარსა და ძალას დაუნდობლად დაუქვემდებაროს ადამიანები თავის ნებას, გადააქციოს ისინი თავისი ინტრიგის ბრმა იარაღად, აქ რ. სტურუას დადგმაში, რიჩარდი რიჩმონდისა და მეუბოვეთა თანდასწრებით გაითამაშებს მთარულ სიუჟეტს „ბოროტმოქმედისა და მასი უშურო მსხვერპლის შესახებ“. მსხვერპლი მოქმედებს ვიქტიმოლოგიის კანონების ზუსტი დაცვით. ამ სცენაში ერთადერთი, რის უნარსაც ავლენს ლედი ანა, მისი განრისხების წუთიერი აფეთქებაა, რის შემდეგაც იქვე, კუბოსთან მორჩილად ნებდება თავის უწინდელ მტერს, გაიმის ვიოლინოზე შესრულებული ნათელი და მორთოვარე მელოდია, რაც კიდევ უფრო მეტად გამოჰკვეთს სცენაზე გათამაშებულის სიბილქესა და სიმდაბლეს.

ამ სცენაში რ. ჩხიკვაძე — რიჩარდი თამაშობს დაბალი დონის მაცდუნებელს, რომელიც არ თაქირობს მაცდუნებლის შუამაგებასა და ცნობილ, გაცვეთილ ხერხებს. მის რიჩარდს არ ესპირობება ითამაშოს გულწრფელი აღლევება. ლედი ანას გასვლის შემდეგ სცენაში „მოსახამთან“ რიჩარდი კვლავ აგრძელებს მას გასახსრებას, აბუჩად ავლებს. და ბოლოს გადის რა სცენიდან, მანქვით ააყოლებს ფებს მსიარულ მელოდიას, ვარდსაც მოიქნევს. აქ იგი უკვე ყველას დასცინის, ვინც დააჭირა არსებობა ისეთი ქემშარბიტებისა, როგორცაა მოყვანის სიყვარული, თანგანცდა და სიბრა-

ლული სუსტიხადმი, პათვისცემა მიცვალბუ-
ლისადმი...

რჩარდის ასეთი მოზიემე და მრავალმნიშ-
ნელოვანი გასვლის შემდეგ სცენას კვლავ უც-
ნაური არსება მოველინება — შავი მოსილი
ქალი (მ. ჩახავა). იგი შემოდის იმისათვის,
რომ გამოაცხადოს სახელწოდება იმ წაწარვი-
ბების, რომელიც უკვე თითქმის ნახეარი სა-
თია მიდის სცენაზე... „სიცოცხლე და სიკვდი-
ლი რჩარდ III.“ ეს სიტყვები მის ბავთავან
გაისმის, როგორც ახალი ეპიზოდის დასაწყის-
ის მაუწყებელი გონი.

ესე იგი, ყველაფერი რაც აქამდე ვიხილეთ,
თავისებური პროლოგი ყოფილა, — სპექტაკ-
ლის არაჩვეულებრივად ქედითი ექსპოზიცია,
რომელიც წარმოგვადგინებს მთავარი მოქმედი
პირების არა მარტო ხასიათთა მოდლები, არა
მარტო რეჟისორული ჩანაფიქრის მონახაზი,
არამედ ის გამომსახველობითი საშუალებები და
სტილისტური ხერხებიც, რომელთა მეშვეობით
რ. სტურუა შემდეგშიც შესთავაზებს მაყურებ-
ბელს შექიბის პარნიკის წაქიხვის მისეულ
მეთოდის, თავის აქროს მის დღევანდელ მნიშ-
ნელობაზე.

შავი მოსილი ქალი სცენიდან გასვლას ვერ
ასწრებს, რომ მაყურებლებს მოელონება მოქ-
მედ პირთა ახალი ჩგუფი — დედოფალი ელი-
ზაბეტი (ს. ყანჩელი) და მისი ამაღ. თითქმის
ერთდროულად გამოჩნდება რჩარდი თავისი
მომხრეებით. მათ შორისაა რჩამონდიც, იგი
შორიახლო აკვირდება ყველაფერს, ჭრ კიდევ
ცდილობს კეთილსინდისიერ მოსწავლესათი
ათვისებს იმ „მეცნიერების“ ყველა მხარე, რა-
საც მრავალ ინტრიგებსა და მკვლელობებში
გაწვრთნილი უფროსი თაობა ასეთი გულუხო-
ბით ხარჯავს მის თვალწინ. ატმოსფერო უკი-
დურებად დამუხტულია, ორივე მხარე მზადაა
ბრძოლისათვის (შექსპირთან ამის მოთავე რი-
ჩარდა), თუკი სპექტაკლის პირველ სცენებში
რჩარდი თვალთმაქციობდა, ახლა სულიერად და
მისწრაფებით მომთაყვანე ადამიანებთანაა
და აღარ სჭირდება მოჩვენებითობა, თამაში,
გარდასახვა. აქ მას ძალზე კარგად იცნობენ.

ორი მოსისხლე მერის — ელიზაბეტისა და
რჩარდის ორთაბრძოლის კადრებივით სწრაფი
მონაცვლეობა უცებ წუდება და სცენაზე ისა-
დგურებს სირუფე. ამ სცენის ყველა მონაწილე
კვადება მარადისობის წინაშე, მარადისობა
შესცქერის მათ დედოფალ მარგარეტის თვა-
ლებით (იგივე შავი მოსილი ქალი). სპექტაკლ-
ში იგი ყველაზე ნაკლებად ჩამოგავს ზიზღისა
და შურისძიების გრძნობისაგან სიბრძნეობრი-
ულ შექპირისხეულ გმირს, მისთვის ეს უცხოა,
სიტყვები, რომელსაც იგი წარმოსთქვამს, გა-
მონახავენ მხოლოდ სიბრძნულსა და ზიზღს
იმ ადამიანების მიმართ, რომლებიც ეპოქისებო-
ან ძალაუფლებას, მისთვის წინასწარა ცნობი-
ლი მათი ბედი, ისევე როგორც მათს წინაპართა,
ისევე, როგორც მათი შთამომავლობისა —
მომავალი რჩარდებისა და მასტინებისა.
მას ხელთ აქვს წიგნი (შექსპირის? ბედისწე-
რის?) და წინასწარმეტყველებს, აუღელავებლად:
მშვიდად, ღირსებით, აღსანიშნავია, რომ შონ
დევრო სცენებში, სწორედ იგი აუხვევს თვა-
ლებს ბუკინგემსა და მასტინგს. სიკვდილის წინ,
ყოფიერებისა და მარადისობის გასაყარზე ჩუქ-
ნის მათ თავისი ნათელმზლველობის ნაწილს:

მასტინგის იწინასწარმეტყველებს იმ ქვეყნის
დალუპვას, რომელიც პათემოყვარებები გაბ-
ტონებულან; ბაკინგემი აღაპარკდება იმ გას-
დაუვალ შურისძიებაზე, რომელიც ელით მათ,
ვინც ხელი აღმართა შოყვასზე და დაღვარა
სისხლი ძალაუფლების ხელში ჩასაგდებად.

მოულოდნელი მიგნებებითა და უჩვეულო
რ. კურსებით არის მდღარა შემდეგი სცენაც —
კლარენის მოკვლის სცენა. ამ სცენის დასაწყის-
ში რეჟისორი ეპიზოდებს პარალელურა მონ-
ტაჟის ხერხს იყენებს, რამაც საშუალება მისცა
ეკონომიურად გამოეყენებინა სცენური დრო და
თანაც შესულიტინა ყურადღება კლარენ-
ის მონოლოგისადმი, რომელიც კლარენის
მაყურებელს მეოცნებედ და პოეტად წარმო-
სახება, რითაც იწვევს კიდევ თანაგრძობას მი-
სი ბედისადმი. კლარენის ამგვარი დახასიათე-
ბა სავსებით შეუფერებელი იქნებოდა რ. სტუ-
რუას დადგმისათვის. მისი მთავარი ტენდენცია
ხომ გმირთა დერომატიკაციაა. ამიტომაც რე-
ჟისორი სპობს ამ სცენის პათოსს. მისი გააზ-
რებით კლარენის ისე წარმოთქვამს მონო-
ლოგს, როგორც დაზვიარებულ გაკვეთილს. იგი
თვითონაც გაკვირვებულია, რომ ასეთი ხილვა
ეახლა. თუკი გაიხსენებთ იმას, რომ სპექტაკ-
ლის გმირებს სწორედ სასაზღვრო სიტუაციაში
ედღევთა უნარი ჩასწვდენენ აქამდე მათთვის
უცნობ ქვეყნარტებათა აზრს, მაშინ კლარენისა
მონოლოგიც შესაძლოა აღვიქვათ როგორც
სიკვდილის წინ მისი გონების მოულოდნელი
გახსნა. ამიტომაც მისი სიკვდილის სცენა მოკ-
ვლებულია ყოველგვარ ტრაგიზმს. მას ანდერსე-
ნის გმირების ტანსაცმელში გამოწყობილი ორი
მკვლელი ძალზე პირბოთი ხერხებითა და სა-
ზღზე მხიარული გამომეტყველებით უღებენ
ბოლოს, მაგრამ ვიღაც კლარენს სცენიდან
არაბოაბაში გადაიყვანდენ, ერთი მათგანი
წარმოთქვამს „ქადაგებას“ სინდისის შესახებ,
რომელიც ზედმეტი რამაა მხვავს საქმეებში.
და ეს არავის ავირვებს, რადგან სპექტაკლში
მესამე ხარისხიანი პერსონაჟებიც კი ფილოსო-
ფოსობენ, მათი ცხოვრებისხეული გამოცდილ-
ება ხომ რაღდენიმე საუკუნით ასაკოვანია თვით
შექსპირის პერსონაჟებზე, მათს ცხოვრებისეულ
გამოცდილებაზე. აქ ისეთ კაცუნასაც კი როგო-
რიც ბრეკენბერია, შეუძლია თქვას: „რამდენ
სულიერ ტანჯვას იტანენ და ისიც მოჩვენებითი
დიღების სანაცვლოდ... და თითქმის ამ მალ-
ფარდოვანი ფრაზის დაციხებად მისი ცრუ
ტრაგიკული პათოსის დაქინებად უღერს შემ-
დეგი სცენის მოკვლები—მეფე ელუარდის სიკ-
ვდილის სცენებ. სადაც რჩარდი, მისი მომ-
ხრები და მოწინააღმდეგეები, ყოველგვარი
„სულიერი ტანჯვის“ გარეშე უსისხლოდ კლავენ
მეფეს და ამით აჩქარებდენ მათთვის საოცნე-
ბო წაშის მოახლოებას.

ამ სცენის დასაწყისში რეჟისორი წარმოგვად-
გება, როგორც მოულოდნელი ეფექტების ქემ-
მარტივ ოსტატი, ტრადიციული ნორმებისა და
შეხედულებების ძალზე თამაში გარდაშქმენილი.
ის, რაც მეფე ელუარდის სახეში წარმოისახება
მაყურებლის თვალწინ, აღემატება ყველაზე
თამამ წარმოდგენებს — ელუარდი ჩილი ბავშ-
ვივით ჩასქიდებია ქოქისა და სცენის სიღრ-
მიდან მაყურებლისაკენ მოგორავს, ირგვლივ
აფრქვევს „უზარო“ ღიმილს. ეს მომრავი მასა
ძალზე ცოტათი თუ ჩამოგავს ადამიანს. რი-

სენა სპექტაკლიდან



ჩარდიც კი მათან ფიციური სილამაზისა და ჰარმონიულობის განსახიერებლად მოგეჩვენებათ. ახლობლების „მზრუნველობამ“, ღირსმეტყველობამ, მდაბალმა ვნებებმა გადაგვარების წარუშლელი კვალი დაამჩნია მის სახეს. ყოველივე ამას ქეშმარიტი ოსტატობით წარმოაჩენს მსახიობი ა. მახარაძე. მისი ელვარდი არარაობაა, გამეფებული რეგენი, რომლის ფუნქციაც როგორც სახელმწიფოს მმართველსა ყოველად უარგუმენტოა, უსაფუძვლო და ცოცხალი განსახიერებაა სრული მიხრწნის. იგი საშიშია, რადგან შეურაცხადია. აბოლქრებულს აბუჩად აგდებაც ძალუმს, გასრესაც, მაგრამ ეს არაფერს ცვლის მის გარშემო მყოფ ადამიანთა საქციელში. საზოგადო, გულიმამრევი ურჩხული, რომელიც აკინებებს ადამიანებს, არავის პატივისცემას არ იწყებს, ისევე როგორც მისი გვირგვინი, რომელიც მისი სიკვდილის შემდეგ რაღაც საიდუმლოებით გამრავლდება და მოსავს ყველას თავს, ვინც ცდილობს თუ არ ცდილობს ძალაუფლების მოპოვებას.

ელვარდის მიერ წამოწყებული რიტუალი, სახუმარო აქტია, რომელიც მხოლოდ შეშლილს თუ შექმნილ მოეფიქრებინა... და იგი კვდება არა ვადამყოფობის, ან ძვირფასი ქმის დაკარგვით გამოწვეული განცდის გამო, არამედ, ემოჩრჩილება სპექტაკლის დიალექტიკას: ბოროტების სისაგან მოიკვეთება კიდევ ერთი დამაპალი ტოტი, რათა მისცეს გზა ახალ ულორტს, უფრო შხამიანსა და სასიკვდილოს. მაგრამ თვით ეს პროცესი ტოტის მოკვების ნაჩვენებია უკიდურესი, შეიძლება ითქვას, ფიზიოლოგიური თვალსაჩინოებით, რაც ესაზღვრება „საშინელება თეატრის“ ესთეტიკას. ამით რეჟისორს სურდა ეჩვენებინა წარმოსახულის არსი თავისი სიღრმით, სიშინელით, შემზარავობითა და სიმდაბლით, მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ რეჟისორი თავის მისწრაფებებში შეძრას მათურებელი, აიძულოს საშინელებით აღშოფოთება, მოქმედებს სწორზაზობრივად და ზოგჯერ ივიწყებს კიდევ მხატვრული ზომიერების მოთხოვნებს. სამაგიეროდ, ამგვარ ხარვეზებს სრულიად მოკლებულია მეფის პანაშვიდის თავისებური

სენა, სადაც „დატირების“ ტექსტს წარმოქვაშს რინარდას დედა, „მხინჯოა დედის“ ეს ქეშმარიტი სახე (მ. თბილელი) საინტერესო თავისი გარეგნობით. უღარესად გროტესკული გადაწვევით, რომელიც ორგანულად იხატება მთელი სპექტაკლის ქსოვალში. სენაზე მოძრაობს უცნაური, საოცრად დაპატარავებული ადამიანის სხეული, უფრო ზუსტად, მარიონეტი, რომელიც თითქმის საზუტაფორაოს საკიდზე ეკრდა სენაზე გამოხვლამდე. მისი მოძრაობები თოჯინურია, იგი მთლიანად უსიცოცხლოა, თუმც მშვენიერ სიტყვებს წარმოთქვამს მოთმინებისა და სულის სათნოებაზე, რაც ასე აკლია მის ვაჟს — რინარდას, მაგრამ მისი სიტყვები ისეთივე ანაქრონიზმია ირგვლივ მყოფთათვის, როგორც თვით იგი. არაფერია არაბუნებრივი იმაშიც, რომ მისი შეგონებებისაგან დადლილი რინარდა, ყოველგვარი დედაშვილური მოკრძალებისა და სუყარულის გარეშე, დიმილით სტატებს ხელს და ჩვარივით გადაამხობს მაგიდას. მას ხომ უფრო მნიშვნელოვანი საქმეები აქვს — გვირგვინი უნდა მოხსნას გარდაცვლილ მეფეს, არაუშავს რომ თავზე ვერ დაიდგამს, ჯერ მთავარია შეეხოს მას, მტაცებელურ ხელეშში მისი სიგრძელ შეიგარძნოს.

პირველი მოქმედება მთავრდება მეფე ელვარდის სიკვდილით. მთელი ამ ხნის განმავლობაში რინარდი მონაწილე იყო იმისა, რაც ხდებოდა, მაგრამ იგი არ წარმართავდა მოვლენათა სვლას. იგი მოთმინებით და ჩუმად ელოდა თავის საათს, ცდიდა არსებობენ ძალები, რომლებსაც ხელს აძლევს და აუცილებელიცაა მისი ახალდება. საქირთა შეუთანხმდეს მას, წარმართოს ისინი საქირთა მიმართულებით.

სპექტაკლის მეორე ნაწილი მთლიანად იმ ხერხებისა და მეთოდების ილუსტრაციას ეძღვნება, რომელთა საშუალებლითაც უკვე მესამე მოქმედების დასაწყისში რინარდი მეფედ წარმოსდგება ჩვენს წინაშე.

და კვლავ გაისმის: „სიცოცხლე და სიკვდილი რინარდ III“ ამ შემთხვევაში ამ სიტყვებს დედოფალი ელოზაბეტი წარმოსთქვამს. ბალახანის ქვეშ მუხლმოდრეკილი ელოზაბეტი თითქმის გვიწყევს რიტუალურ თამაშში „მეფობანა“.

რომელიც გვიამბობს, თუ როგორ და რა გზებით მოიპოვება ძალაუფლება.

ამ თამაშში რჩიარდთან ერთად წაშეყვანას როლი ბავიგებს აკისრია. თუკი ვარკვი კმნიდა მეფეებს, სპექტაკლში ბავიგებში მეღროვეების იდეალური შეშქენელია, რომელიც ნახვარი სიტყვითაც ხვდება, თუ რა სურთ მისგან. თელეს მეორე მოქმედებაში ის ყველაზე აქტიურია როლი აქვს. მას პირველს ეყოფენის საკრამენტული ფრანზა: „გადაწყდა, ტახტზე რჩიარდი უნდა ავიდეს“. მას პირველს მოჰყავს მოძრაობაში მექანიზმი, რომლის მოქმედებაც რჩიარდს ტახტზე აიყვანს, მაგრამ რჩიარდის გზა, ვარდით როლია ფენილი. იგი ტახტის ერთადერთი უცვლელი პრეტენდენტი როდაა. ლორდ კანცლერი მასტინგის განუყოფელი იპათ რიგებს, ვინც შეიგარანო თავის ხელში საშველ გვარგვინას მომხრეობაში მომხრეობდა. სპექტაკლში მასტინგის საშუაობით რჩიარდისათვის არა როგორც ძალაუფლების კანონიერი საფუძვლების დაქვეითი, არამედ როგორც მისი მოქაშე, მოცილე, კრივე ერთნაირი ნიშნით არიან დაშუბტული და ანატომია მათ შორის კავშირი შეუძლებელია. ერთობა უნდა დაასწროს პირველი დარტყმა. რჩიარდის მიერ მასტინგთან ანგარიშსწორება ერთი ამოსუნი შესრულიებული ექსპრომტია. ამ სცენაში უწინარესად აქტიუბისკოპოს იზორბენს თავდადა, შემდეგ რჩიარდი და მისი ხელისშეწყობნი გადიან ფარდის უკან, სადაც სახელმწიფოლო მოითათბობენ თამაშის წესის შესახებ. საბამი ფბრალია — გამხმარი ხელი. შექსპირის დროს ადამიანის გათავდა საშინელ დანაშაულად ითვლებოდა, მაგრამ სპექტაკლში, სადაც მიდის დია თამაში, ეს არაკეთილსინდისიერი ხერხით სასურველი რეაქციის გამოწვევის საშუალებაა. რთული თამაშისათვის წინასწარ დაპროგრამებული ფიზიული და ანგაგინიანი მასტინგის წარმოსთქვამს საბედისწერი „თუს“. ზუსტად ამას ელოდა რჩიარდი. მას იწვევს სასიკვდილო განჩენი გამოაქვს მასტინგისათვის. ამ უკანასკნელის სიკვდილის სცენაც იხვევ, როგორც კლარენისა პარობიათაც გადაწყვეტილი და მასაც ახლავს სიკვდილის წინ წუთიერი თვალის ახლა. შავთ მოსილი ქალი გუწუდის მას შექსპირის ტოპს. ბედისწერის ამ მარადიულ წიგნს და იგი მასში მორჩილად ამოიკითხავს თავისი სიკვდილის წინა სიტყვებს. რათა დაწწუნდეს „რომ იგი არც პირველი და არც უკანასკნელი მასტინგისა ამ ქვეყანაზე“.

სპექტაკლში კიდევ ერთი პერსონაჟია, რომელსაც ძალზე დიდი ოსტატობით ამასხარავენ რჩიარდი. ეს არის ხალხი, რომელიც სპექტაკლის დაწყებდან დასასრულამდე დუმს. აღსანიშნავია, რომ ხალხი შექსპირის ქრონიკაზეც ასეთივე პასიურ დამოკიდებულებას ავლენს ყველაფერი იმისაღი, რაც კიხისა ხდება, რაც სხვა ობიექტურ მიზნებთან ერთად ხელს უწყობს რჩიარდის განდიდებას. ეს მოქმეობა სპექტაკლში გაღრმავებულია. ხალხი აქ არა მარტო დაბნეულია, იმის გამო, რომ არ ძალუძს ჩასწვდეს მმართველი ფენების ეშაკობას. არამედ ისეთივე მსხვერპლია, როგორც უღლი ანა. მასეთი მზადყოფნით რომ ნებდება რჩიარდის ხრიკებს. ფარსი, რომელსაც მათ თვალწინ გაითამაშებენ, თავიდან ბოლომდე თეთრი მავთია შეერჩილი, მაგრამ ხალხი, მყოფრებული არავითარ უფრადლებას არ აქცევს მასს, მათთვის მნიშვნელოვანია არა ის თუ „როგორ კეთდება ყოვე-

ლივე ეს“, არამედ თვით შედეგა, შედეგი კი ერთია: ვინმე უნდა უხელმძღვანელოს სახელმწიფოს და რა მნიშვნელობა აქვს იმას, ან რა სხვაობა იქნება იმაში იქნება ეს მასტინგის, ელუარდი თუ რჩიარდი. ამ სცენის სახიერი გადაწყვეტა მოწოდებულია ხაზი გაეხვას ამ ქმედების უარსობასა და მასხარაობას. წვიმს, უელას ქოლგებისთვის შეუფერება თავი. ბუნება თითქოს ხელს უწყობს რჩიარდის მისწრაფებას შექმნას ცრუ თანაბარუფლებაანობის ატმოსფერო. და როდესაც ამ სცენის დასასრულს ხალხის წარმომადგენელთა თავებს საზევო გვირგვინები დაწმუნებენ, ეს უყვე ყუბლი დემოკრატის ამოთვობა, ილუზია, რომელიც ასე დაშახანსათებელია რჩიარდის ტიპის დიქტატორთა მმართველობის საწყისი ეტაპისთვის.

წამახლე, რაც ხალხი „აღიარებს“ რჩიარდს, რ. სტურუა მოქმედებაში რთავს ეპიკოსდს, რომელიც არ არის შექსპირის ტექსტში. მარგარეტი მოუწოდებს რჩიარდს გაიქცეს. შეგარეგოვს ჭარი და დამკას იგი უზურპატორისაქენ. ამთ ჩაქვურ რეაქციასავით განუთავებლ ბორკრება კანონწომიერად იჩენს თავს ახალი სახით: ისევე როგორც ელუარდას მეფობის წიაღში იშვა რჩიარდის ბოროტი გენია. ასევე რჩიარდმაც მოახლდა თავისი შეუკვადრე რჩიარდი. ამ უკანასკნელს გამარჯვებისათვის უწინარესად თავის აღმწრდილის მოსპობა ესაქირებო.

აღსანიშნავია რომ სპექტაკლში რჩიარდი იმ მომენტში წყვეტს რჩიარდთან კავშირს, როცა ამ უკანასკნელმა მიზნას მიაღწია. სამეფო გვირგვინი დაიღდა და წარმოსთქვამს თავის საზევო სიტყვას. ეს სიტყვები რჩიარდის ბაგეთაგან გაისმის, როგორც მომავალი მოქმედების პროგრამა. ბახის „ავე მარასს“ ძლიერი აგორდება კიდევ უფრო გამოკვეთენ ამ პროგრამის ავისმომასწავებელ ელვრადობას. და ამავე დროს კმნიან თავისებურ კონტრასტულსაც. ცრუ განდიდება და დიდება ქეშმარიტი მარადიული, თითქოს შერწყმული ერთ აგორდში, მაგრამ არა მარჩინულ ურთიერთკავშირში, არამედ პარიქით, თითქოს გამოკვეთენ და თანაც განსაზღვრავენ კიდევ ურთიერთს. ამ ფიზიკულებთან რჩიარდის ხელისშეწყობნი. მათ როლი მიიღებს ის შედეგი, საითენაც მიისწრაფვოდნენ. რჩიარდა სასახლის კარის მავიის რიგითი წევრი მათ თვალწინ გარდაიქმნება უსაღვროდ საშიშ ძალად, რომელსაც საკუთარი პროგრამა მქონია, თავისი გეგმები. და აქ უელას მზერა მიპრობილია რჩიარდისასაც. სტენდას, ეს რესპექტაბელური გარეგნობის თვალთმაქცი (ბ. კობახიძე) აქ საერთო აზრის გამოხატველი ხდება: ახლად მოვლენალი ანტიმესია მისმა უსაყვარლესმა მოწაფემ და თანამებრძოლმა უნდა გაანადგურეს, რჩიარდი მზადა ამ ნაბიჯისათვის მას ხომ გასამარჯლოდ მიელი სახელმწიფო ელის და არა მმ ვერცხლი.

მაგრამ ვიდრე რჩიარდი გამარჯვებას მოიპოვებდა, სცენაზე ვითარდება მოვლენები და უახლოვდება წინასწარ ცნობილ დასასრულს. შეუთხვევათი როდია, რომ მთელ შესაშვე მოქმედებაში სცენაზე მასხარა (ა. მასხარაძე) შექსპირის პიესების ეს უცვლელი რეჟისორია და სპექტაკლის ახალი პერსონაჟი. იგი რჩიარდის ხელჯობის მოქმეობთ განლაგებს და გაანაწილებს აქცენტებს, მოქმედ გმირთა საქციელების პაროდირებას ახდენს. მოვლენათა ეს მოუყვრძობეული კომენტატორი შექმნილია რეჟისორის

ფანჯარის მიერ, რათა ხაზი გაუსვას ასახეულის ამოცანას და მისი დასაბუთების ლოგიკურ წინასწარგანსაზღვრულობას. მართლაც, უკვლავური რაკ სცენარზე ხდება, აბსოლუტურად კანონზომიერი მოახლოებული კვანძის გახსენსაჟვის. ახალმა სახელმწიფო მმართველმა უნდა შექმნას ახალი სახელმწიფო აპარატი და ამავე დროს განმტკიცოს თავისი მდგომარეობა, რჩარდის გეგვით გათვალისწინებული სახელმწიფო აპარატის წმენდის პირველი მსხვერპლი ბაქინგე-მია — რჩარდის გამეფებმა მთავარი როლის შემსრულებელი. ახალ სახელმწიფო მმართველობაში იგი არასასურველი მოწყეა, მან ძალზე ბეჭიტი იცის. და აი ბაქინგეში უწყობედ გამოცდას. ბეჭიტი რამ არის დამოკიდებული ბაქინგემის მოხერხებულობასა და საზრარაობაზე. კერძოდ იცოცხლებს თუ მოკვდება. — ცოცხალია პატარა ელფარდი, გააჩე? უსვას საცდელ კითხვას რჩარდს და თან იცქირება ფურცელში, როგორც გამოცდილი ბილითმა გამოსაცდელს რომ შეხვდა. ბუქინგეში ყოყმანობს, მან ძალზე გადააფასა თავისი თავი. ამ სავალაო ქოქმანში უშვებს მთავარ შედეგს, მოითხოვს ტიპ აუტს, რითაც რჩარდს აძლევს კიდევ საშუალებებს ხელი მოაწეროს მის სასიკვდილო განჩინეს. ის, რაც ებატებოდა შეფეგების „მეტიფელ“ ბაქინგემს, არ ეპატებოდა ბაქინგემს, რომელმაც უკვე გააკეთა თავისი საქმე. იგი უნდა მოკვდეს და კვდება კიდევ. (შესასირის მიხედვით ბუქინგემის სიკვდილით დასჯა გაცილებით გვიან ხდება, სოლსბერის შევადნეწი, იგი კვდება ისე, როგორც რჩარდის ყველა მსხვერპლი. სიკვდილის წინ მოულოდნელად განსხვისდება თავისი თავისაგან და ჩასწვდება ქეშმარტებას. რომელიც აქამდე მიუწვლაველი იყო მისთვის. შვეით მოსილი ქალი — ალერსიანი სიკვდილი შვე ნაქრით აუზვევს თვალებს. ბაქინგეში შეახსენებს მას მისსავე წინასწარმეტყველებას და სიმწრით აღიარებს, რომ უკვლავური, რაც თავს გადახდა, მისივე ზარებების საფლარია. მიზნულ ბუქინგემს მასხარა დაციწვით მიადევნებს სიტყვებს თვით ბაქინგეში, რომ ეუბნებოდა მასტინგს სიკვდილის წინ: „ჩვევს, ცოდვლანი ერთმანეთის სახეს ვიცნობთ და არა გულმოდ“.

და აი, მასხარა კვლავ მოაპყრობს ჩვენს ყურადღებას ახალ მოვლენას. დედოფალ ელიზაბეტის შემზარავი კვილი გამცნობს პრინცების დაზოკვის ამბავს. სცენის სარკიტეტრო რომოდან გამომდებთან პრინცთა აჩრდილები. ისინი ნელ-ნელა გადაკვეთენ სცენას. მათ ხელთ უწყრათ თავიანთი სიკვდილის მოწყეა — სამეფო გვირგვინი. აქ ჩვენს თვალწინ იწყება რჩარდის სახეცდა. მისი სხეული აღარ გამოირჩევა უწინდელი მედიდრობით, თითქოს დალეულან მისი ენერჯის მასხარდობებში სასიცოცხლო ძალები, იგი თითქოს წინასწარ გრძნობს უფრო მრისხანედ და ძლიერი ძალების მოახლოებას. თითქოს გრძნობს თავის განწირულობას. სულ უფრო ღრმავდება მასში დაშლისა და რღვევის პროცესი. როგორც ანთეისი ეკვრის დედაწიწას. ისე მიიღობის იგი დედისაგან, ვინმე მოსიგან აღიღვინოს დაკარგული ძალები, მაგრამ დედაც უშეწერა, მის ბაგეთაგან ლოკვასავით გაისმის წუქელა... გრძელდება რჩარდის ავინია... ზარები რეყენ... მრავლდება და მრავლდება აჩრდილები... ლელი ანა... მასტინგის... ბაქინგეში... დროის თანაბარ ინტერვალუმში თავისებური რეტერნად მეორდება პრინცთა სვლაც... და აი

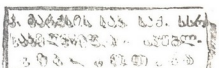
რჩარდი უახლოვდება იმ ზღვარს, მას რომ ამორებს ყოფიერებისაგან. შემზარავია მისი თვალის ახევა. მასში გაღვიძებული სინდისის თვალხარინო განსახიერებლ იქცევა ყველაგან მყოფი და ყოვლისმწველში შვეით მოსილი ქალი — დედოფალი მარგარეტა. სწორედ ის წარმოითქვამს იმ სიტყვებს რომლებშიც რჩარდი გააცნობიერებს თავისი დანაშაულობების მოელ სიამოვნს, რითაც ატყუროს „სიტყვიერი პაქრობის“ მსგავსად რჩარდის სულში შეჯახებული ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისები იძენს განსაკუთრებულ სიმძარტესა და თვალხარინობას. და აი მასხარა აცხადებს ფინალურ ეპიზოდს სახელწოდებით „სიკვდილი მეფე რჩარდისა“, მაგრამ ამ სახელწოდებაში მინიშნებულიც არ არის ის, რაც უნდა იხილოს მაყურებელმა.

სექტატელს მოსუორტას ცნობილი ბრძოლა გადაწყვეტილია, როგორც მაგიური რიტუალი, რომელიც სიმბოლურად გამოხატავს ბოროტების სიკვდილისა და მის მკვდრეთით აღდგომას უფრო შემზარავი, მრისხანე, მომავცინებელი იერით. სცენა ივსება გუგუნით, აღბათ, ახეულერს ინფრახებრები, რომ შეგვეძლოს მათა გაგონება. სცენაზე გადაიშლება ვეებერთელა ტილო, რომელიც ქმნის უზარმაზარი სივრცის ილუზიას. მის ამონაქრებში მოძრაობენ მითოური არსებანი, რომელთაგან ერთს გაიღვჯალი სიკვდილი უწერია, რადგან ამ მაგიურ წესჩვეულებას სხვა დასასრული არა აქვს. ისინი ეკვეთებიან ერთმანეთს ვეებერთელა ხშლებით. და ილუბება ის, რომელშიც უკვე ამოიწურა სასიცოცხლო ძალები, რომელიც მარადლობაში უკვე მონიშნა თავისი გაყინული ხელებით. და ისიც, თითქოს ჭიზბი ითრებს ვეებერთელა ტილოში გახვეული სიმწრით მოცოკავს ავანსცენისაგან და შეძახილით „ერთ ცხენში ძაძლევ შთელ ჩემს სამეფოს“ უჯანსკნელად ვაგამოვებს თავის არსებობას. მაგრამ ეს შეძახილი იქცევა მის სასიკვდილო ხრიალად.

ფიცარბაგისაგან ნელი ნაბიჭით სამეფო გვირგვინით ხელში მიეპართება რჩარდნი. ასევე ნელი გვირგვინისაგან თვალმოუწყვეტლად აღის ყველაზე ამაღლებულ ადგილას და ქვაკდება მრისხანე, ავისმომანაწვებელი დღეშილით.

მაგრამ ჩვენი ყურადღება მუხმოდრეკია მასხარასაგანა მიპყრობით, რომელიც დავიწყებია მეთვალეურის როლი და შემოგვეცქერის სრული უაღრდობით, შიშით სავეს. ვაცბუნებულნი თვალებით, რომლებშიც ნათლად იკითხება სამი სიტყვა: „აჲ და მარადის, უყუნითი უყუნისაჲმდე“.

ამგვარად, ყოველივე გვარწმუნებს იმაში, რომ რუსთაველს თეატრი ისწარფვოდა ენაილებინება. დაქვემდებარება. სწორედ ეს განსაზღვრავს სექტატელის პოლიტიკურ მიმართულებას და აქტულობას. რევისიანი თითქოს ერთ ფეყუს-ში უყრის თავს პატივმოყვარეობის, ერთმართველობისა და ძალადობის მიუღებლობის იდეას. სექტატელის სწორედ ამ მხარეს მიიპყრო ჩვენი ყურადღება. ამჟამა სექტატელის სცენური სახის მთლიანობის ამოსავალი წყარო, რომლის დაწინაშელება აიძულოს მაყურებელი ყურადღება გაამახვილოს, რევისორის აზრით, ტრადიციის შინაარსის უმთავრეს ასპექტზე და მივიღებს არა რჩარდ მესხაშის, როგორც ასეთის, მოქმედებათა გაიკვებამდე. არამედ „რჩარდობის“ როგორც სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენის უარყოფამდე.



მანია კობახიძე

დიდი იმედების შესვრება

მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლი „დიდი იმედები“ რეჟისორმა მედეა კუჭუხიძემ ბავშვთა საერთაშორისო წიგნიწადს მიუძღვნა. მართლაც, საფუძვლიანია მისი არჩევანი. დიკენსისთვის ხომ არაერთგზის ქცეულა ასახვის ობიექტად სწორედ ბავშვის ბედი, ოლივერ ტვისტის, კოპერფილდის, სმაიკის, ნიკოლას ნიკლზის, ფლორენსის, ნელის და სხვათა მავალითებზე ას უჩვენებდა წინაშე გავსაცდელი განუწოდებელი სიმძიმის, პატარებს რომ ხედებათ ხოლმე ხშირად წილად. დიკენსის შემოქმედებითი მეთოდისათვის გამომსახველობით საშუალებათა მრავალფეროვნება და მახასიათებელი, მისი შემოქმედებითი მეთოდი ურთიერთსაწინააღმდეგო ელემენტებსაც აერთიანებს. სიუჟეტის ერთგვარი მელოდრამატიზმი და პერსონაჟთა დახატვისას სატირის, გროტესკის საშუალებათა უხვი გამოყენება, დიდაქტიურობა და ღრმა რეალიზმი, სენტიმენტალობა და იუმორი. ცხადია, ინსცენირებაში ყველა ეს მომენტი არ შეიძლება იყოს შენარჩუნებული, ეს ზედმეტად რთული ამოცანაა. შესაძლოა არც არის საჭირო, რადგანაც ინსცენირების და სპექტაკლის ავტორი (ამ შემთხვევაში ორივე მ. კუჭუხიძე გახლავთ) ნაწარმოების მისეული წაკითხვის შესაბამისად, ძალაუფლებულად, მწერლის შემოქმედებითი მეთოდის ერთ-ერთ, მისი ჩანაფიქრის შესაფერ რომელიმე მხარეს წამოსწევს წინ და დანარჩენს მას უქვემდებარებს. უნდა ითქვას, რომ მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სცენაზე განხორციელებულ სპექტაკლში

რეჟისორის კონცეფცია და ამ კონცეფციის შესაბამისად რომანის სტრუქტურიდან საჭირო ელემენტების გამოჩენვა საქმოდ აშკარად იკითხება.

სპექტაკლში წინა პლანზე წამოწეულია რომანისთვის დამახასიათებელი მელოდრამატული ელემენტები. რეჟისორული გადაწყვეტის მეოხებით ეს ელემენტები მასშტაბურობას იძენს და ხშირად ტრაგიკულ უღერადობასაც აღწევს. სამაგიეროდ, იყარგება რომანის მეორე მხარე — ის იუმორი, რომელიც, ალბათ, დიკენსის შემოქმედების განუყოფელი და სავალდებულო ნაწილია. დიკენსის იუმორი უმთავრესად ავტორისეულ ტექსტშია ხოლმე მოცემული, აღწერილი მოვლენების მიმართ ავტორისეულ დამოკიდებულებაში ვლინდება. ვინაიდან „დიდი იმედები“ თხრობა პიპის (ან, როგორც მას სპექტაკლში უწოდებენ, პეპის) სახით წარმოებს, იუმორიც მის სიტუაცებში უნდა ვეძიოთ. ინსცენირებაში შენარჩუნებულია რამდენიმე ეპიზოდი ავტორისეული ტექსტისა, რომლითაც პეპის როლის შემსრულებელი პირდაპირ მაყურებელს მიმართავს. მაგრამ ეს ტექსტი იმგვარად არის შერჩეული, რომ დიკენსისეულ იუმორისტულ დამოკიდებულებას არ გამოხატავს წარმოსახული მოვლენების მიმართ. ის ან უბრალოდ კომენტარებას ახდენს ცხოვრების მიერ მისთვის გამოწადებული, მრავალნაირი განსაცდელისა, ან პერსონაჟის შინაგანი განწყობილების გადმოსაცემად არც გამოყენებული ეს განწყობილება კი, როგორც წესი, სამყაროს მოვლენების და საკუთარი ბიოგრაფიის ფაქტების წინაშე უმჯობესს, დაუცველობას და შიშს შეიცავს.

სცენური თხრობის სუბიექტური ხასიათი სპექტაკლში მხოლოდ ცენტრალური პერსონაჟის ტექსტის საშუალებით არ იქმნება. მთელი სცენური გარემო, მოქმედება, დანარჩენ პერსონაჟთა სახეები იმგვარად არის წარმოსახული, რომ პეპის შინაგან სამყაროს, მის განცდებს, ან ამ განცდებთან დაკავშირებულ მათ გამომწვევ მოვლენებს ასახავს ბავშვის, მოზარდის თვალთ დანახულს.

მატყარა გოგი მეხსიშვილის მიერ სცენური სივრცეც იმგვარად არის ორგანიზებული, რომ პატარა პეპის საარსებო გარემოს ერთგვარი რეალურობის, არასტაბილურობის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამ სამყაროში საკუთარი სახლის კედლებიც ვერ იცავს, ვერ იფარავს ადამიანს, მათ ნაცვლად პერსონაჟი, გამჭვირვალე ქსოვილი ირბევა, ასეთ კედლებში ნებისმერ მომენტში შეიძლება შემოიჭრას უცნობი ადამიანი. უცნობი ძალა და შესცვალის კაცის ცხოვრება. მაგრამ თითქოს ასეთი არასტაბილურობა



სტენა სპექტაკლიდან

სამარისად არ ასახავს ადამიანის არსებობის ტრაჯიკულ და ამ განცდის გასაძლიერებლად სპექტაკლის სცენოგრაფიაში კიდევ ერთი ელემენტი შემოდის — საფლავთა ჭვრები უკანა პლანზე, რომელნიც თითქმის მთელი მოქმედების განმავლობაში ჩანს და საშუალებას არ გვაძლევს, გამოვითხოთ იმ საერთო ატმოსფეროს, რომელსაც სპექტაკლში პეპის მიერ მისი ცხოვრების და მთლიანად სამყაროს წინაშე შიშისა და ძრწოლის განცდა განსაზღვრავს. საფლავთა სილუეტები თითქოს უოველივე არსებულის წარმავლობას უსვამს ხაზს.

სპექტაკლში პეპის ორი მსახიობი — ნანი ჩიკინიძე და ალექსანდრე იოსელიანი განასახიერებენ. პრინციპი ერთი მსახიობის მეორეთი შეცვლისა ბავშვობის ასაიდან სიურჟში გადასვლით არის ნაქარანახევი. თითქოს დამთავრდა ერთი ეტაპი პეპის ცხოვრებაში, იგი წავიდა მის ჰევიშემის (მას ელენე უიფშიძე განასახიერებს) სახლიდან. სადაც პატარა ბიჭი მდიდარ, ხანშიშესულ ქალს ემსახურებოდა და მისთვის რაღაც ახალი, „დიდი იმედების“ სავსე ცხოვრება უნდა დაიწყო. მაგრამ სპექტაკლში, მიუხედავად იმისა, რომ ერთ მსახიობს მეორე ცვლის, ფაქტიურად არავითარი გარდატეხა არც პერსონაჟის ხასიათში, არც მის არსებობაში არ ხდება. პერსონაჟის და მთლიანად სპექტაკლის ერთგვარი სტატიურობის ახსნა, ალბათ, იმ გარემოებით შეიძლება, რომ არსი მის დამოკიდებულებისა სამყაროსადმი იგივე რჩება და სპექტაკლის ატმოსფეროც. შესაბამისად, თითქმის უცვლელია. მაშინაც, როცა პატარა პეპი განდიდებას უოველგვარ პერსპექტივას მოკლე

ბული ბავშვია და მაშინაც, როცა მის წინაშე მოულოდნელად ახალი მომავალი იშლება, რომელშიც მას თითქოს სიმდიდრე, კმაყოფილება და პატივი ელის. სპექტაკლში იქმნება შთაბეჭდილება, რომ პეპის ეს ბოლომდე არც სჭირა, რომ უოველივეს წარმავლობის შერატანება ასეთ დროსაც არ სტოვებს უმარჯობას. და მაშინაც როცა იგი სოციალურ პირობითობას აყვება ნაცნობთა წრის შეცვლას და ახალი მდგომარეობის შესაფერი ცხოვრების დაწყებას აპირებს, თითქოს ესეც ინერციით ხდება. თითქოს ესეც სიზმრის მსგავსია მისთვის. „დიდი იმედების“, მომავლის რწმენის ნაცვლად რაღაც „სომანბელური“ მდგომარეობაა. ჩვენს წინაშე და ამგვარ ვითარებებში ამ იმედების მსხვრეფაც უოველგვარ მოულოდნელობას მოკლებული, სრულიად კანონზომიერი მოვლენაა. სხვა ვითარებებში, სამყაროს სხვაგვარი აღქმისას, შესაძლოა, ახალ პერსპექტივებთან დაკავშირებით წარმოქმნილი ზნეობრივი გამოცდა გამხდარიყო სპექტაკლის ცენტრალური თემა. ის, თუ როგორ ხდება პიროვნების მიერ ასეთ დროს სხვადასხვა ღირებულებათა გადაფასება, რა რჩება ქვემარტივ მასში, რა იყარვება სამულამოდ ან თუ დროებით ამ თემის მიინიშნება სპექტაკლში არის. ეს ჩანს იმ ურთიერთობაში, რომელსაც პეპი სხვა პერსონაჟებთან აშუარებს. იმაში, თუ როგორ იცვლება მისი დამოკიდებულება მისი გამზრდელის, მკვლელ ჭეო გარჯემის ლიზის, აბელ მევეჩინის, მის ჰევიშემის ნათესაუვების მიმართ.

მაგრამ ეს თემა სპექტაკლში ცენტრალური არ გამხდარა, მხოლოდ ფონს უქმნის სხვას.

ძირითადს, რომელიც პეპის ცხოვრების მაგალითზე სამყაროში პატარა ადამიანის დაუცველობის და ყოველივე არსებულის წარმავლობის ჩვენებასთან არის დაკავშირებული. სპექტაკლში ეს განცდა იმითაც ძლიერდება, რომ სხვა ადამიანებთან ურთიერთობა მას ვერ იხსნის, ვერ იფარავს. მის მიმართ კეთილად განწყობილი ადამიანები იმგვარად არიან წარმოდგენილი, რომ დიდი სურვილის მიუხედავად, ვერაფრით დაეხმარებიან ყმაწვილს. გარკვეულ (ბონდო გოგინავა) სპექტაკლში, თავისი სიყვითის და გულადობის მიუხედავად, იმდენად შეზღუდული, გონებაჩლუნგი, გაუთლელია, რომ ეს თვისებები, ძალზე ჰიპერტროფირებული, წოგირით მომენტში მისი დეფექტიურობის შთაბეჭდილებასაც კი ქმნიან. მეორე კეთილმისურველი — აბელ მეგვიჩი (თენგიზ არჩვაძე) ჩამოყალიბებული ბოროტმოქმედი, კრიმინალური პიროვნებაა და, ბევრიც რომ ეცადოს, მისი მხარდაჭერა პეპის მიმართ, ადრე თუ გვიან, საწინააღმდეგო შედეგს გამოიღებს. ასეთ ადამიანებს არ შესწევთ ძალა პეპის ხვედრი შეუმსუბუქონ. მას, კი ვისაც ეს შეუძლია, ამის გაკეთება არ სურს. მის ესტელა (მარინე ბუაღვა) მის ჰევიშემის მიერ აღზრდილი გოგონა, რომელიც პეპის შეუყვარდა, სპექტაკლში რაღაც არაკონკრეტული, განყენებული პერსონაჟია. მისი ხასიათის გახსნა არ ხდება, მისი სახით მხოლოდ პერსონიფიცირებულია მთელი სამყაროს გულგრილობა ადამიანის ხვედრის მიმართ და თვით ადამიანთა გულგრილობა ურთიერთისადმი, დარღვევა იმ შინაგანი კავშირისა, რამელიცაა შესაძლოა, შექმნილი ბევრ ეხსნა სულიერი კატასტროფისაგან.

სპექტაკლის ფინალში პეპი კვლავ გადაგდებულია ცხოვრების ორომტრიალში ორიენტირის და საყრდენის გარეშე. მას ის იმედებიც მოესპო, აგრე რომ უსახავდა მომავლის რაღაც პერსპექტივას. როგორი იქნება მისი მომავალი ცხოვრება, რა ელის მტრულ სამყაროში ყმაწვილს, რომელსაც წინეობრივმა განსაცდელმა ძალა კი არ შეშაბა, კიდევ უფრო უმწეო გახადა? სპექტაკლი არ იძლევა პასუხს ამ კითხვაზე.

გრიგოელდვის ნათელ სსოვნას ეკლვნება

შესრულდა 150 წელი გამოჩენილი მწერლის, საზოგადო მოღვაწისა და დიპლომატის ალექსანდრე სერგეის ძე გრიგოელდვის დალუპვიდან, ადამიანისა ვინც მეგობრობისა და ნათესაობის მქილრო ურთიერთობით დაუყავშირა თავისი ბედი საქართველოს. აქ, საქართველოში შექმნა მან თავისი უკვდავი კომუნიის „ვთი ქუთისაგან“ის პირველი აქტები. შესანიშნავი ლექსი „იქ, სადაც მიიკლავება ალაწანი“. საქართველოსთანა დაკავშირებული მისი ნაწარმოებები „საქართველოს ღამე“, „კალიანი“, „რადამისტი და ზენობია“, რომლებშიც გრიგოელდვი ბატონყმობის ძალმომრეობის სურათებს გვიხატავს. იგი დაუახლოვდა პროგრესულად მოაზროვნე ქართულ თავად-აზნაურობას და შეისწავლა ჩვენი ხალხის ისტორია, მისი მრავალსაუკუნოვანი შემოქმედებითი ცხოვრება და სახელმწიფოებრივ თანამდებობაზე ყოფნისას ხელს უწყობდა სამაზრო სასწავლებლების გახსნას, იყო ერთ-ერთი ინიციატორი თბილისის საჯარო ბიბლიოთეკის დაარსებისა, გაზეთ „თბილისის უწყებათა“ გამოცემისა, ზრუნავდა საქართველოს დედაქალაქის კეთილმოწყობაზე და ა. შ. „გრიგოელდვი ერთ-ერთი პირველი რუსთაგანი იყო, რომელიც სიყვარულით მოცივდა ჩვენს მხარეს; იგი ფხიწლად უყურებდა მის მომავალს და მხურვალედ თანაუგრძობდა მის ბედ-იბადალს“, — წერდა დ. ერისთავი.

საქართველოში პატივი სცა გრიგოელდვის ხსოვნას 1879 წელს მისი დალუპვის 50 წლის-თაგთან დაკავშირებით, 1895 წელს საწეიმოდ აღინიშნა გრიგოელდვის დაბადების ასი წლის-

თავი, ხოლო: 100! წელს თეირანში გრიბოედოვის დაღუპვის 75 წლისთავთან დაკავშირებით გაზეთი „ივერია“ წერდა — „მხოლოდ ასეთ გულწრფელ მოღვაწეებს შეუძლიათ სამუდამოდ განამტკიცონ ძმური სიყვარული და ურთიერთობა საერთო ბედობლით დაკავშირებულ ერთა შორის“.

თბილისის გრიბოედოვის სახ. სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა თავისებურად აღნიშნა გრიბოედოვის დაღუპვის 150 წლისთავი. თეატრშივე შეიქმნა სცენური კომპოზიცია „ნათელი ხსოვნისადმი“. ამ კომპოზიციას არა მუყავე კონკრეტული ავტორი, მის ავტორად გვევლინება მთელი თეატრი, რომელიც ასე იგონებს და ელოლიავება დიდი რუსი მწერლის სახელს. ახალი სპექტაკლი „ნათელი ხსოვნისადმი“ მოგვითხრობს გრიბოედოვის მიერ ნინო ქავჭავაძის ნაცნობებისა და ახლო მეგობრების გვერდით თბილისში გატარებული ცხოვრების უკანასკნელ ბედნიერ წლებზე.

სპექტაკლში გამოყენებულია ძვირფასი ისტორიული დოკუმენტები, რომლებიც ვეიხანათებენ რუსეთსა და სპარსეთს შორის იმ წლებში შექმნილ ურთიერთობას, საარქივო მასალები, რომლებიც გვაცნობენ იმ დაძაბულ დიპლომატურ ვითარებას, რომელშიც ა. გრიბოედოვის უხდებოდა მუშაობა.

ბევრ ახალსა და საინტერესოს იგებს მაყურებელი ჩვენამდე მოღწეულ მის თანამედროვეთა მოგონებებიდან. იმ წერილებიდან, რომლებიც გაუგზავნია გრიბოედოვის თბილისიდან პეტერბურგში, სპარსეთიდან—თბილისში და აგრეთვე უამრავი სამეცნიერო გამოკვლევიდან შესანიშნავი მწერლისა და გამოჩენილი დიპლომატის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ.

სპექტაკლის სცენური კომპოზიცია აგებულია იმ მოქმედ პირთა თხრობაზე, რომლებიც წამყვანი არიან სპექტაკლში. ისინი ხან ჩაერთვებიან ხოლმე მოქმედებაში და ხან მაყურებელთა დარბაზს უამბობენ ნანახსა და განცდილს.

მაგრამ ყველაფერი, რასაც ლაპარაკობენ და აკეთებენ სცენაზე, უკავშირდება ნინო ქავჭავაძის — ა. ს. გრიბოედოვის მოსიყვარულე მეუღლესა და ერთგულ მეგობარს.

იგი არა მარტო მთავარი მოქმედი პირია სპექტაკლისა, არამედ თვით გრიბოედოვის ყველა გრძნობათა და ზრახვათა განსახიერებასაც წარმოადგენს. გრიბოედოვის ხმა, რომელიც სცენიდან მოისმის, მიმართულია მხოლოდ მისკენ, ის მას ელაპარაკება, მას უწიარებს თავის ფიქრებს, იმედებს, წინათგრძნობებს.

ნინო ქავჭავაძე მთელი სპექტაკლის განმავლობაში სცენაზეა, იგი მდუმარედ ზის საჯარ-

ძელში, როდესაც ნიკოლოზ I (მსახიობი ვ. ლოლაშვილი) ნიშნავს გრიბოედოვს ელჩად სპარსეთში და როცა სპარსეთის შაჰი (მას იგივე ა. შალოლაშვილი განსახიერებს) უწყალო ფილებას გამოთქვამს რუსეთის ელჩის ა. ს. გრიბოედოვის საქმიანობის გამო.

ნინო ქავჭავაძე საქ. სსრ. დამსახურებული არტიტის ე. კილოსანიძის შესრულებით გულწრფელად ერთგულია თავისი სიყვარულისა. მასწავლებელ ა. ს. გრიბოედოვსა და მოწაფე ნინოს შორის სიყვარულის პირველი გამგზავნიდან, კათედრალურ ტაძარში ქორწინებიდან, უკანასკნელ გამოშვებობამდე თავრიზში, საიდანაც გრიბოედოვი თეირანს გაემგზავრა 5 თვე და 8 დღე გადის; ამ მოკლე დროის განმავლობაში ნინო ქავჭავაძე გრიბოედოვის მოსიყვარულე მეუღლე იყო. მაგრამ თავისი სიყვარული იმით უკვდავო, რომ სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე შეინარჩუნა წმინდა დამოკიდებულება საყვარელი ადამიანისადმი. ე. კილოსანიძე ზედმეტი ემოციების გარეშე, თავდაპირვლად, მაგრამ ღრმა გრძნობით ქმნის ნინო ქავჭავაძის სახეს.

ქალაქის ულამაზეს ადგილას, მთაწმინდაზე, ასვენია თეირანიდან ჩამოტანილი, იქ მხეცურად მოკლული გრიბოედოვის ცხედარი.

იგი დაკრძალულია ქავჭავაძეთა ოჯახის საკვარცხულო აკლდამაში. საფლავის ქვაზე წარწერილია:

„შენი ქეუა და საქმენი უკვდავია რუსთა ხსოვნაში, მაგრამ მე რამ მაცოცხლოს, ჩემო საყვარელო, დაუვიწყარო. ნინოსავან“.

ამ აზრითაა გამსჭვალული მთელი სპექტაკლი „ნათელი ხსოვნისადმი“, რომლის დადგმაც განხორციელა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ აღ. ტოვსტონოვოვმა და რომელიც სამგლოვიარო პიზნივითაა გათამაშებული. ა. ტოვსტონოვოვი ყურადღებას არ ამახვილებს სცენურ ქმედებაზე. ეს ტრადიციული მოთხრობა, ერთ მინორულ პარმონიულ აკორდზეა აგებული. სპექტაკლში მოისმის ცრემლიანი ოხვრაც. მაგრამ მასში მთავარია დაფიქრება ნიჭიერი კაცის ბედზე. აქ არის საუბარი აზრის მარად ცოცხალ წყაროზე. მარად ცოცხალ, წმინდა სიუყვარულზე.

ზეაწეული მწუხარებით მოგვითხრობენ მსახიობები ლ. გავრილოვი, ა. კონტი, ე. კოჩენკო, ე. კუხალიძევილი, ი. ლევინი, საქ. სსრ დამსახურებული არტიტი ლ. პიარნი, ა. შალოლაშვილი, ე. სმირანიანა და სხვები თავისუფლების მომღერლის ა. ს. გრიბოედოვის ბედნიერ დღეებისა და გმირული სიკვდილის ამბავს.

ლამარა ღონღამე

—„მე არაფერი მეგულება მისი მღელვარე სიკოცხლის უკანასკნელ წლებზე უფრო შესაშური. თვით სიკვდილი, რომელიც წილად ზედა მას გაბედულ და უთანასწორო ბრძოლაში, არ უოფილა საშინელი და მტანჯველი გრიბოდოვისათვის. იგი იყო წამიერი და მშვენიერი“; — დაწერა ა. პუშკინმა, როცა შეხვდა ურემს, რომლითაც გრიბოდოვის ცხედარს მოასვენებდნენ და როდესაც მისი ახლად მიწამიერილი საფლავი იხილა თბილისში.

ლ. ვ. ფედორენკოს მიერ გააზრებული მხატვრული გაფორმება ხაზს უსვამს უკუდავი კომედიის შემქმნელის ტრადიციულ ბედს. სცენის ცენტრში, ამადლებულ ადგილას. გრიბოდოვის საფლავია. მისი ჩრდილი ეცემა უკანა ფარდას, რომელიც ეკრანის როლს ასრულებს; ამ ეკრანზე მაყურებელი ხედავს გრიბოდოვისა და ნინოს ქორწინებას. მათი ცოლქმრობის მარადიული კავშირით სამზოდურად შერტებულ ხელებს. მოისმის ვალსი, რჩმელიც თეატრის ფოიედან სცენაზე გადადის; შემდეგ ეს ლირიკული მელოდია თანდათან წარების საგანგაშო რეკავში გადაიზრდება. კომპოზიტორ ა. რაკვიაშვილის მიერ ზ. კვიციანიძის ლექსის ტექსტზე დაწერილი რომანსი წარმოადგენს კიდევ ერთ მომქმედ პირს, რომელიც გამოხატავს არა მარტო ნინო ქვეყანადის მწუხარე განწყობილებას, არამედ მთელი სპექტაკლის ლეიტმოტივსაც.

ჩვენგან 150 წლით დაშორებული ამბები ისევე აღდევებს და გულს სტკენს შოამომავალთ, როგორადაც განიცდიდნენ მას ანანუდროვენი.

ა. ს. გრიბოდოვისადმი ბევრი ლექსია მიძღვნილი, მასზე დაწერილია მ. მრევლიშვილის პიესა „მგზნებარე მეოცნებე“, ღ. თაქთაქიშვილის ტრადედია „გრიბოდოვი“, ღ. თორაძის ოპერა „ჩრდილოეთის პატარძალი“, სატელევიზიო მხატვრული ფალში „სამელნის ნაპბობი ისტორია“, მ. მერაბიშვილის მიერ გამოქანდაკებული დიდებული ძეგლი. ახლახანს ვ. აღფენიძემ დაამთავრა რომანი „უამი სიყვარულია და უამი სიძულვილია“, რომელიც მოიცავს მთელ იმ ეპოქას, რომელშიც გრიბოდოვიც ცხოვრობდა.

სპექტაკლი „ნათელა ხსოვნისადმი“... მაყურებელს აძლევს ნინო ქვეყანაქსთან ერთად განიცადოს თავისი დროის გამოჩენილი მოაზროვნის აღქმანდრე სერგეის ძე გრიბოდოვის დაღუპვის სიმწარე.

კიდევ ერთხელ
სიყვარულზე

რუსთაშის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში წარმოადგინეს ლაშა თაბუკაშვილის „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“ (დამდგმელი რეჟისორი მიხეილ ბუკია).

ლაშა თაბუკაშვილის გმირები მისი თანამედროვე. მისივე ტოლი გოგო-ბიჭები არიან. ეს ის აღამიანებია, რომელთა გვერდითაც ავტორს უცხოვრია, რომლებთან ერთად მწუხარებაც ბევრი გადაუტანია და სიხარულიც. ტკივილიც და სევდაც. მეგობრობის სიტუციო და მისი დაკარგვის სიმწარეც. მათი შეცდომების თანაწიარიც უოფილა და მათი დავაჟუაცების სიამაყიც განუცდია.

ლ. თაბუკაშვილის უარყოფით პერსონაჟებიც კი (თუმცა, არც შეიძლება ეს სიტყვა ვინმე პაროზ მისი იმ გმირების დასახასიათებლად, რომლებსაც შეცდომა თითქოს იმიტომ მოხდით, რომ ნამდვილ აღამიანებად ჩამოყალიბდნენ) საოცრად მართალნი, უშუალონი და ერთგვარად უმწიფონიც კი არიან. ამიტომ არის, რომ ზიზღის მაგივრად სიბრალულის გრძნობას აღვიძებენ, მოშველების, ხელის გაწვდის, სითბოს გაზიარების სურვილს ბადებენ. ამშვივე შედაგვდება დრამატურგის პოზიცია, რომლითაც თითქოს გვეუბნება, რომ მისი გმირები ცუდს საქმეს შეცდომით სწადიან და არა იმიტომ, რომ ცუდები არიან.

ეს ახალგაზრდა ავტორი დამკვიდრდა ჩვენს ყოველწლიურ თეატრალურ ცხოვრებაში. მის პიესაში გამოვლენილი სიყეთისადმი დაუქვებეღელმა, ღრმა რწმენამ, განაპირობა რუსთავის თეატრის არჩევანი.

ახალგაზრდა ავტორი.
ახალგაზრდა დამდგმელი რეჟისორი — მიხეილ ბუკია, იგი მეორე სეზონია თეატრში.
ახალგაზრდები, არიან სპექტაკლში მონაწი-

ლე მსახიობები, — ეკა ქუთათელაძე. რევანს ჩხიკვიშვილი, ტრისტან სარალიძე, ელგუჯა ქებაძე. — სულ ახლახან მოედინე თეატრალური ინსტიტუტიდან.

სიყვარულს გაფრთხილება უნდა! ეს უძველესი და უახლესი ქეშმარიტება კიდევ ერთხელ შეგვახსენა ამ ახალგაზრდა შემოქმედებითმა კოლექტივმა და მყურებელმაც დიდი სიყვარულით, ახალგაზრდობისადმი ბევრის მიბტვებლობით, მხარდაჭერით და მათთვის რწმენის შემატების სურვილით მიიღო იგი, რადგან ეს ჩათვალეს იმის ერთგვარ უვერტიურად, ძალის მოსინჯად, რასაც მათგან მოვლის მყურებელიც, თეატრიც და მათთან თანმდგომი უფროსი თაობის ის მსახიობები, რომლებიც წარმოდგენაში მონაწილეობენ. — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ია ხობუა (კოკას ბებია), მსახიობები — მკერავი ლენა — (ნ. დათუნაშვილი) და კირილე — კ. ბეჭია.

სპექტაკლი სულ შვიდი მოქმედი პირია, მოქმედების დრო — ახლანდელი, მოქმედების ადგილი — კოკას ბინა. მხატვარი გ. მდებრი-შვილი და რეჟისორი „კოკას ბინა“ გვთავაზობენ ოღნავ შემადღებულ სცენურ მოვლენას რაც. ჩვენის ფიქრით, ავტორისა და დამდგმელის კოლექტივის პოზიციის ერთგვარ მინიატურულ მასშტაბებში გამჟღავნებაზე მიგვანიშნებს.

ვინ არის კოკა ჩხიძე? — მსახიობ რ. ჩხიკვიშვილისათვის ეს, ალბათ, ერთი უმწიფარო, ტკივილგანუცდელი ბიჭია, რომელსაც დაუფქვრებლობის გამო ვერ აღმოუჩენია თავის თავში მისთვისვე დაფარული დადებითის ამოუწურავი მარაგი. ამიტომ არის, რომ ბედნიერება და სიყვარული ბებიას მიერ მორთმეული საუზმე ჭგონა, რომელსაც ისე მიირთმევს, ზედაც არ უყურებს — საუზმის დროს წიგნის კითხვითაა გართული.

წარმოდგენაში არის ასეთი სცენა — ნინიკო (ე. ქუთათელაძე), კოკა, გელა (ტ. სარალიძე) და ბადრი (ე. ქებაძე) სუფრას უსხედან და მზიარულნი — ისმება ღვინო, არის გიტარა, მღერა. სიცილი... მერე მიდის ნინიკო. აცილებს კოკა, შემოდის ბებია, ბრუნდება კოკა... გადის ბებიაც და მეგობრები მარტო რჩებიან. კოკა იღებს სასმისს და იწყებს სადღეგრძელოს — აცხადებს, რომ იგი ეძებს რაღაც სხვას. ჭერ არანახულს და ჭერაც განუცდელს, რომ ნინიკო — ეს ის არ არის!... ერთი სიტყვით. კოკა წარმოიქვამს სიტყვებს, რომლებშიც იმალება. თუ შეღავნდება მთლიანად ამ სურათის სცენური გასაღები. აქედან გამომდინარე გვინდა ვთქვათ, რომ ამ სურათში სცენური ინტერპრეტაციის დროს ყველაფერი კოკას ფიქრთა გამომჟღავნება-გამომწერებლად უნდა ემსახურებოდეს. მი-



სცენა სპექტაკლიდან

თუმცეს, როცა თვითონ არაფერს მალავს — მყურებელი უყვე მოწმეა მისი სკეპოლ შეუფარველი დიალოგისა ნინიკოსთან, როცა მას სახლში იბარებს ბებიას არკოფენის დროს და ისმენს იმ სიტყვებსაც, რასაც კოკა ამბობს ნინიკოსთან დამოკიდებულების თაობაზე. მართალია, რეჟისორის მიერ ამ სურათში დიდი მონაღმებით არის დაგეგმილი თითოეული პერსონაჟის გადაადგილება, გაუთავებლად თამაშდება გელასა და ბადრის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თვითმიზნური პლასტიკური ექსპრიმენტები, მაგრამ, გაუგებარია, რისთვის კეთდება ეს, როცა ძირითადი სათქმელის არც ფსიქოლოგიურ შემზადებასა და არც სპირო ფტოსფეროს შექმნას უწყობს ხელს. ამდენად რეჟისორი საქმიოდ უშწეო მდგომარეობაში აყენებს ორ ნიჟიერ, ყოველ შემთხვევაში მათ ასე ვიცნობთ თეატრალური ინსტიტუტიდან, ახალგაზრდა მსახიობს — ტ. სარალიძეს და ე. ქებაძეს, რომ არაფერი ვთქვათ რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტის ია ხობუას შესახებ.

ია ხობუა რუსთაველი ჩასულ მსახიობთა იმ თაობას ეკუთვნის, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა. კედლები ამოუშენა და ამჟამად უღრტავნელად ემსახურება რუსთაველს თეატრს. არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ მისი ბებიაც ისეთივე დაუშვადლებელი, უზმუროდ თავდადებული და მომზობლავია, როგორც თვითონ.

რ. ჩხიკვიშვილი დებიუტანტია ამ როლში მაგრამ პირველივე გამოჩენით ისე გვზიზიკავთ თავისთავადობით. სცენურ მდგომარეობათა შეფასების ბუნებრივობით და სიმართლეს გრძნობ-

ბით, რომ ბევრ რამეში უნებური მიმტევებელიც ხდები.

კოკა — რ. ჩხიკვიშვილის დავაუკაცების, დავაკაცებას პროცესს ბოლომდე დიდი ინტერესით ვუყურებთ და ზოგჯერ კიდევაც ვტბეებით ახალგაზრდა მსახიობის ხმის თამაში, მეტყველები მოდულაციებით, ინტონაციის მდიდარი შუქჩრდილების ოსტატური მონაცვლეობით.

დაკვირვებინართ ოდესმე ტიტას? — გასაცარი თვისება აქვს ამ დალოცვილ ყვავილს — საყმარისია ცოტაოდენი სითბო და ეს უნაზესი ყვავილი ისე გადავიშლის გულს, თითქოს მთელი ცხოვრება შენს მოლოდინში იყო. ეკა ქუთათელაძის ნინიკო ტიტას მავონებს — გულდახურულს, ნაზსა და სითბოს. მოლოდინში მართოლავ უსკეტაკეს ყვავილს.

ეკა ქუთათელაძე, ახალგაზრდობის მიუხედავად, იმ მსახიობთა რიცხვს შეიძლება მივაკუთვნოთ, რომელთა მოწოდება, თავდადება და პროფესიონალური თვითშეგნება ქვეშარტი მოქალაქისა და ხელოვანის ნიშნებს ქმნიან ხოლმე. როცა მის მიერ ნათამაშევი ნინიკოს უყურებ, ერთი შეხედვით შეიძლება მოგეჩვენოს, რომ სიმართლის, გულწრფელობისა და ერთგვარი უმანკოების გარდა, მას არ გააჩნია სხვა საშუალებები, რომელიც აღმართოვანებელ მჩქეტარებას მიანიჭებდა მის გმირს, მაგრამ თუ გავიხსენებთ მის მიერ თეატრალურ ინსტიტუტში შესრულებულ ლიზა ბრიჩინას სახეს ბ. ვასილივის პიესაში „განთიადი კი აქ წყნარი იცის“ შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, რომ მსახიობს ძალაც აქვს და პოტენციაც მოულოდნელი ელვარებითა და ფერადოვნებით ააიკიკოსის გმირის სახე, როცა მას გამოცდილი რეჟისორი უდგას გვერდით.

წარმოდგენაში არის კიდევ ორი მოქმედი პირი — შერაზი ლენა (ნ. დათუაშვილი) და მისი ქმარი, კირილე (კ. ბეჟაია). მათი თემა პიესაშიც თითქოს ერთგვარ დამოუკიდებელ შენაკადს წარმოადგენს, რისი საშუალებითაც ავტორი ცდილობს ერთხელ კიდევ გაუსვას ხაზი, გაამკვეთროს ესა თუ ის მოვლენა. მსახიობები არც ცდას აკლებენ და არც ვულგოზინებას, რომ თავისი სათქმელი სხვაზე ნაკლებად არ მოიტანონ მასურებლამდე!

ზინა კახელი

ერთი საღამოს ქრონიკა

იმ დღეს თეატრში ყველაფერი უცნაურად დაიწყო...

პარტერში შესული მაყურებელი მოულოდნელობისაგან კრთებოდა... რეპროდუქტორი ახალ ამბებს გადმოსცემდა... სპექტაკლის დაწყებას კი თხუთმეტი წუთი აკლდა. მოულოდნელობის ეფექტით გაოგნებული მაყურებელი, ნელა, უხანაუროდ იკავებდა ადგილს პარტერში და თანაც ხარბად, ცნობის-მოყვარე თვალთ მისჩერებოდა შავად მოსილ, გაჩირაღდებულ სცენას, სადაც მსახიობებიც მაყურებლებივით იქცეოდნენ — ისინიც აუჩქარებლად იკავებდნენ თავთავიანთ ადგილებს. აი სცენაზე გამოჩნდა ქალი, ადგილს ეძებს სიღრმეში აღმართულ ამფითეატრში... მას წყვილი მოჰყვა, წყვილს კიდევ სხვა და სცენაზე მოწყობილი ამფითეატრი თანდათან ივსება, მაყურებელთა დარბაზში კი ჩუმი ჩოჩქოლია...

რას ნიშნავს ყოველივე ეს?

აღ. წუწუნავს სახელობის მახარაძის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში პრემიერაა. წარმოდგენენ ტარას შევჩენკოს სახ. სახელმწიფო და ნ. ოსტროვსკის სახელობის კომკავშირის პრემიების ლაურეატის ალექსი კოლომიეცის პიესას „ველურ ანგელს“. საგანგებოდ და-

ბექდილი ფერადოვანი პროგრამები მაყურებელს თეატრალურ ხედვას ატყობინებენ... სპექტაკლი მოამზადა მოძვე უკრაინიდან ჩამოსუკლმა დამდგმელმა ჯგუფმა: რეჟისორმა, უკრაინის სსრ სახალხო არტისტმა ნიკოლოზ რავეციმ და უკრაინის სსრ დამსახურებულმა მხატვარმა ვიქტორ ბალაშმა...

დადგმა ეძღვნება გენიჩესკისა და მახარადის რაიონებს შორის სოციალისტური შეჯიბრებისა და მეგობრობის ორმოცი წლისთავს, რაც სიმბოლური გაგრძელებაა ქართული და უკრაინული ხალხთა საუკუნოვანი მეგობრობისა.

სპექტაკლის ენარი დამდგმელმა ჯგუფმა ასე განსაზღვრა: „ერთი ოჯახის ამბავი ორ ნაწილად“. ცოტა არ იყოს — უცნაური განაცხადია... მაყურებელი დაინტერესებულია, დამდგმელმა ჯგუფმა ანკესი გადმოგადო... წარმოდგენაში მთელი დასი მონაწილეობს... პროლოგი — დარბაზთან კონტაქტის დამყარების კიდევ ერთი საშუალებაა.

სცენაზე დიწვი ნაბიჯით შემოდის ხანშიშესული მამაკაცი... ნელა უახლოვდება სადურგლო დაზგას, წინსაფარს იფარებს და იწყებს მუშაობას... მისთვის არ არსებობს არც მაყურებელთა დარბაზი და არც სცენაზე მოწყობილი ამფითეატრი... მუშაობაში გართული მოხუცი გატაცებით ისმენს დღის ახალ ამბებს.

ნელ-ნელა ქრება შუქი, სპექტაკლი იწყება...

მაყურებელთა დარბაზიდან კისკისით შემობრბის ტანია... უკან ახალგაზრდა რეპორტიორი მოსდევს... მათ შორის „ფლორტა“ გაჩაღებული... რეპორტიორს პლატონ ანგელის ნახვა აინტერესებს, და აი, ბედის ირონია! ტანია ანგელის ქალიშვილია...

რით დაიძაბუნრა მოხუცმა ანგელმა რეპორტიორის ყურადღება... თუმცა, არა მარტო რეპორტიორის... ანგელი ყურადღების ცენტრშია... ეს არის კაცი, რომელიც თავისი პრინციპებით ცხოვრობს. მის შედუღებულ ოჯახში ყველას კეთილი ადგილი უჭირავს. „ვინც არ მუშაობს, ის არც ჭამს“, „ყველა თავისი შესაძლებლობების მიხედვით“, აი, ანგელის ოჯახის დევიზი... და ამ დევიზით ნაშენი პატიოსანი ოჯახი, სხვებისგანაც შრომას, გარჯას და თავდადებას მოითხოვს...

შრომითი აღზრდის საკითხებს მიუძღვნა თავისი პიესა უკრაინელმა დრამატურგმა. თეატრი სიძნელის წინაშე აღმოჩნდა. მიიღებდა თუ არა ქართველი მაყურებელი უკრაინული ოჯახის ცხოვრებას, გაითავისებდა თუ არა გმირთა ყოფას ქართული დასი? ინტერნაციონალურმა სულისკვეთებამ, პრობლემის დადგენილებამ განაპირობა სპექტაკლის წარმატება. თეატრმა მიზანს მიაღწია. დადგამს მაყურებელი ჩააფიქრა. ინტერესი გაუღვიძა და კითხვაც დაასმევინა: „როგორ ვცხოვრობდი დღემდე?“, „როგორ ვიცხოვრებ აწი?“, „მართალი ვარ თუ არა ოჯახთან, საზოგადოებასთან?“.

სცენაზე პლატონ ანგელის გარემომცველ ხალხსაც იგივე კითხვები აწუხებთ. სწორედ ამიტომ შემოგვთავაზა დამდგმელმა დასმა პირობად „თეატრი თეატრში“. მოქმედი პირნი, სცენაზე დატრიალებული ამბების მაყურებლებიც არიან და უშუალო მონაწილენიც ბრძოლა, შინაგანი კონფლიქტი ვითარდება, იშლება და კულმინაციას აღწევს ყველას თვალწინ... არავისთან არაფერი აქვს დასაძალი ანგელების ოჯახს... უანგარო, პატიოსანი შრომა საბჭოთა სახელმწიფოს, ყველა ოჯახის საფუძველს უნდა წარმოადგენდეს...

მოუხვეწარი კაცია პლატონ ანგელი... მთელი ცხოვრება პატიოსნად ემსახურება საყვარელ საქმეს. დამსახურებულ პენსიზე გასულიც უქმად არ ჩერდება... ოჯახში ყოველი საგანი მისი ხელით არის გამოჩინებული... უყვარს, ელოდება ალალი შრომით შექმნილ ყოველ ნივთს, ყოველ ლუქმას... შვილებიც ბავშვობიდანვე შეაჩვია პატიოსნებას, უანგარობას... მერე რა მოხდა, თუ უმცროსი ვაჟი წუთიერი სისუსტის დროა გაწუღებდა მამის იდეალებს? მოხუცს სწამს, რომ იგი მაინც ანგელების გვარისაა და დადგება დრო, შვილი ოჯახს დაუბრუნდება. აგერ, ქალაქში გადასახლებული უფროსი ვაჟი პეტრო, მოხუცმა მამამ გამოაფხიზლა... უარი ათქმევინა დიდკუბოზაზე, თანამდებობაზე და მშობლიურ ოჯახს დაუბრუნა სუფთა სინდისით... მისი ხელმოწერით აღარ აშენდება საცხოვრებელი სახლი შეუფერებელ ადგილზე, წყევლა-კრულვით აღარ მოიხსენიებს ასობით ოჯახი ანგელების შთამომავლობას... ოჯახს ესმის საყვარელი ადამიანის... კვლავ ერ-

თავ მოიყარეს თავი, ეფოფინებთან თავიანთ მამამთავარს... ფუქვად არ გაღეულა პლატონის ცხოვრება... ერთხელ გაკეთებული არჩევანი სიცოცხლის ბოლომდე ურყევად ატარა...

საქართველოს სარ დასახურებელი არტიტი რომან ლომინაძე, რომელსაც სპექტაკლში პლატონ ანგელის როლის განსახიერება მოუხდა, მთლიანად შეერწყა გმირის ცხოვრებას და საბჭოთა ადამიანის განზოგადოებული სახე შექმნა. მსახიობს ღირსეული პარტნიორობა გაუწვია პლატონის მეუღლის, შვილებს აღზრდაში გაქალაქავებული დედის, ნახი, სათანო ადამიანის ულიანა ანგულის როლის შემსრულებელმა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა ლამარა თურმანიძემ.

წარმოდგენის ბოლოს ოვაციებს დასასრული ადარ უჩანდა... მაყურებელი ტანს უტრავდა თეატრის გამარჯვებას, რომელმაც ერთ სპექტაკლში ასეთი ანსამბლურობა წარმოგვიდგინა: გივი ახმეტელი, თემურ კვრიკველია, ოთარ კუტალაძე, ციანა გოჭაძე, ცირა ლოლაძე, ამირან ქადეიშვილი, მაგული ქათამაძე, მიხეილ წიგნაძე, ნუგზარ გურიელიძე, გულიკო მახარაძე, ნუგზარ ბარამიძე და პროლოგში მონაწილე მსახიობები ერთმანეთს ეკრძალებიან ოსტატობის წარმოჩენაში და კოლექტივის საქმიანობას თავდადებაში.

დამდგმელმა ჯგუფმა გაიმარჯვა... გაიმარჯვა უკომპრომისოდ... სპექტაკლს მხატვრული გაფორმება, რეჟის არმეტრის ჩონჩხით და თეატრალური პროექტორების წარმოჩინებით, კიდევ უფრო მეტად უსვამდა ხაზს სპექტაკლის მიზანს: გაეშიშვლებინათ, მაყურებელთა სამსჯავროზე შეულამაზებლად გამოეტანათ „ერთი ოჯახის ამბავი ორ ნაწილად“.

...თეატრში უცნაური აღარაფერი იყო... მაყურებელს აღარ აოცებდა რეპროდუქტორიდან ახალი ამბების გადმოცემა... ყველას აზრი ერთისკენ იყო მიმართული — „ველური“ ანგელი უჩინარის ძალით მართავდა დამსწრეთა ფაქიკრას; კომპოზიტორ თენგიზ შამილაძის მარშისებური მუსიკა კი თან მიჰყვებოდა შინისაკენ მიმავალ მაყურებელს და აღავსებდა უანგარობისა და პატიოსანნი შრომის საძმასურად.

ახალგაზრდობის შეხვედრა

16 მარტს თეატრალურმა საზოგადოებამ მოაწყო თეატრის ახალგაზრდა მხატვრების, ხელოვნებათმცოდნეების, თეატრმცოდნეების, სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტის თეატრალურ სახელოსნოსა და ხელოვნებათმცოდნეობის, თეატრალური ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობისა და უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტების სტუდენტთა შემოქმედებითი შეხვედრა.

შეხვედრის მონაწილეებმა ისაუბრეს მხატვრის როლზე თეატრში, თანამედროვე ქართული თეატრალური მხატვრების მრავალფეროვან გამომსახველობით საშუალებებზე. ამ მხატვრების პოპულარობაზე არა მარტო საბჭოთა კავშირში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც: მ. შურვანიძის, მ. ჭავჭავაძის, თ. სუმბათაშვილის, გ. მესხიშვილის, უ. იმერლიშვილის მიერ გაფორმებულ სპექტაკლებზე პოლონეთისა და გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის თეატრებში.

შეხვედრაზე ცხოველი კამათი გაიმართა თანამედროვე თეატრალური მხატვრების კრიტიკის საკითხებზე. აღინიშნა, რომ მიუხედავად მხატვრის ღიდი ფუნქციისა, სპექტაკლებს განხილვისას მხატვართა ნამუშევარი შეფასების მიღმა რჩება, რომ ხელოვნებათმცოდნეები და თეატრმცოდნეები ვერ ახერხებენ სპექტაკლის ამ მეტად საყურადღებო კომპონენტის ჭეკოვან განხილვას.

საუბარო შეიხო აგრეთვე მუსიკალური და დრამატული თეატრების მხატვრობის თავისებურებებს, აღინიშნა, რომ მიუხედავად უანგარობრივი სხვაობისა, მათ მხატვრობას შორის სხვაობა არ არის და რომ სპექტაკლზე მუშაობის პინაკოში ორივე თეატრში ერთნაირია, რომ მუსიკალური თეატრის მხატვრობა მოითხოვს ისეთივე თანამედროვე მხატვრულ აზროვნებას და გამომსახველ საშუალებებს, როგორც დრამატული თეატრის მხატვრობა.

სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტის თეატრალური სახელოსნოს სტუდენტებმა (პროფესორ ფ. ლაპაშვილის კლასი) გულმხატვრობით აღნიშნეს, რომ მათ არა აქვთ თეატრში პრაქტიკის გავლის საშუალება, გამოთქვენ თეატრალურ ინსტიტუტთან შემოქმედებითი კონტაქტის სურვილი.

მიხვილ თუშანიშვილი

თეატრალური სახელოსნო

პიკინი — იეს ყველაზე რთული სამუშაოა, რომლისთვისაც ოდესმე მომიკვილია ხელი... მაგრამ, რომ იცოდეთ, რაოდენ საინტერესოა, აღაშინებს, რომელიც სხვაგვარად ლაბირაქობდა, ახლებურად ახწავლილ მეტყველება და მისგან სრულიად სხვა, ახალი არსება შექმნა.

ბ. შოთ. „მაგ.ლონი“.

უპვე 30 წელზე მეტია, რაც ახალგაზრდებს თეატრალურ საქმეს ვსწავლი. ჩემი მოუფლები სხვადასხვა თეატრებში, ტელეტელევიზია და კინოსტუდია „ქართული-ფილმი“-მუშაობენ. ბევრი მათგანი დიდ თეატრალურ კოლექტივს ხელმძღვანელობს. ზოგი უკვე ხელოვნების ცნობილი მოღვაწე გახდა, მაგრამ ერთგვარი შიში-ბა თუ შოუსენერობის გრძნობა დღესაც არ მასვენებს.

ჩემის ღრმა რწმენით ახალგაზრდა მსახიობებისა და რეჟისორების აღზრდას მთავარი პრობლემა ახალგაზრდობაში კი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ მათ აღზრდილებში. შეიძლება დაბეჭდათებით ითქვას, რომ როდესაც აღზრდილი (და არა დამღვრილი) თავად აჩივს გატაცებული აღზრდის პროცესით და მას ძალუქს ეს პროცესსა საკუთარ თეატრალურ შემოქმედებით საქმიანობას დაუკავშიროს (ეს კი აუცილებელია), მაშინ შესანიშნავ შედეგებს ვღებულობთ. მაგრამ როდესაც კურსის ხელმძღვანელი ამოავად მზესავით „გაიშანათებს“ კურსს და თავისი „იდეებით“ დაატყვევებს მოწაფეებს, ასეთ ვითარებაში საქმე ნორმალურად ვერ წარაჩარება.

ასეთ კურსებზე აღზრდის მაგვარად სწავლება მიმდინარეობს, რა მწარედ სდებია ის, ვანც მას ჩაღებს. თუ სტუდენტი არ აიბს გატაცებული თავისი საქმით, თეატრზე შეყვარებულს თანდათან გაუქრება ეს გრძნობა და გაუღაბტახილს იგი ცინიზში გადაეზრდება. ამიტომ აუცილებელია, რომ ხელმძღვანელმა სტუდენტებს პირველივე დღებიდან შეუქმნას საქმის ნათელი იდეალი და ყველანაირად შეეცადოს, რომ ამ იდეალს ისინი ეთავაყენებოდნენ. ამის პაღწევა ძალზე ძნელია, მაგრამ აუცილებელია. სტუდენტთა ასეთი ახალგაზრდა კოლექტივის ყოველდღიური მუშაობა გაუთავებელი დღესახწავლი როდია! ეს ძალზე მძიმე და დამღლილი სამუშაოა. კოლექტივი გვერთანებული ახალგაზრდები კი სულ სხვადასხვა ხასიათის,

ჩვევების, რწმენისა და გემოვნების აღაშინათე რთობას წარმოადგენს. ამ საქმეში დიდი მოთმინება და აღუღლოვე მუშაობა საჭიროა, რათა ბოლოსდაბოლოს დადგეს მოწინა, როდესაც ეს მძიმე შრომა სტუდენტებისთვის სიხარულად და ბედნიერებად იქცევა. და აი, ბოლოად ამის შემდეგ შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ კოლექტივი შექმნილია და შეგვიძლია მის აღზრდას შევუდგეთ.

ბოლოოდ პირადად დაინტერესებულ და გატაცებულ ხელმძღვანელს შეუძლია გაუძღვოს კოლექტივს, თანაც ერთი აუცილებელი პირობის გათვალისწინებით: თუ ეს ხელმძღვანელი თავად არას ნიჭიერი. ყველაფერი უნდა გაკეთდეს იშისათვის, რომ აღზრდის პროცესის ერთფეროვნება მოისპოს. ხელმძღვანელი უნდა იყოს გამოგონებელიც, ფანტაზიორიც, ფსიქოლოგიც. რათა მას ყოველდღიურ, თითქოსდა მოსაწყენ, მაგრამ აუცილებელ საქმიანობაში მატერიალობისა და თეატრალურობის ელემენტების შეტანა შეეძლოს. ეს ხომ ისეთივე აუცილებელია ახალგაზრდობისათვის, როგორც პატივ ფრენისათვის. ხელმძღვანელი თავად უნდა იყოს საქმით გატაცებული და თავისი მუშაობით სხვაც გაიტაცოს, თან გაიყოლიოს, შემდეგ კი გვერდში ავირდეს.

ზოგჯერ, როდესაც მოწაფე იმდენად მოწიფდება, რომ დამოუკიდებლად შესძლებს მუშაობას, ხელმძღვანელმა წინ უნდა გაუშვას იგი. ამის უკუკუ იწყება ეტაპი, როდესაც აღზრდილი თავის მოწაფეს დამოუკიდებელი მუშაობის საშუალებას აძლევს და შორიდან უთვალთვარებს. რათა საქირების შემთხვევაში დახმარება. ახალგაზრდას არ შეიძლება ბოლოად აუხსნა, კუთა დააჩიგო. მას უნდა შეაყარო თავისი საქმე, უნდა გაიტაცო. ახალგაზრდებთან მუშაობა: ჩემის აზრით, სრულებითაც არ ნაშნავს გადასცე მათ თეატრალურ ხელოვნებაში მუშაობისას დაგროვილი საკუთარი ცოდნა და გამოცდილება.

როდესაც ახალგაზრდების ახალი თაობა მოდის, ყოველთვის დროისა და იმ სიხალის მძაფრ შეგრძობა შეუფლება. რომელიც თან მოსდევს მას. ახალგაზრდობა ყოველ წელიწადს თათქოს ისეთივეა, როგორიც გასულ წელს, მაგრამ რაღაცაში სრულიად განსხვავებული. როგორია მათი სულიერი სამყარო, ტემპერამენტი, ინტელექტი, გრძნობათა გამოცდილება, მოთხოვნები? რისკენ მისწრაფებია, რა ინტერესებთ, როგორია მათი მრწამსი? თუ ვერ შევძლებთ ამ კითხვებზე პასუხის გაცემას, მათთან ურთიერთობასაც ვერ დავაყარებთ. ყოველი ახალგაზრდა პიროვნება, ეს შევადარებ სრულიად დამოუკიდებელი სკოლა. სიცივისა და ბოროტებას თავისი. საკუთარი გაგება. საყაროს ახლოუტურად დამოუკიდებელი სხვაც. მათი საყუფრებად შესწავლის გარეშე შეუძლებელია აღზრდის აჩარბობელ გამოუყენებელი მეთოდების შედეგაანობაზე ვქონათ იმედი. ამ პრობლემის წილია სირთულე იმში მდგომარეობს, რომ არ შეიძლება ერთბაშად და საშუალოდ შეეცნო ბავშვობა. იგი ყოველ წელიწადს ახალია. თვით ცხოვრებაც იცვლება ჩვენს თვალწინ. ვიცვებით ჩვენც. უფროსები და ჩვენთან ერთად, ჩვენი ბავშვებიც — დღეაშენის მოსახლეობას ყველაზე აწივისებელი ნაწილი. ამიტომ ყოველთვის ახლებურად უნდა აღგზარდოთ ისინი. მათთან კონტაქტის სულ მუდამ ახალი გზე-

ბი უნდა ვეძიოთ. ჭრ უნდა შევისწავლოთ ახალგაზრდები, შევეცადოთ დავინახოთ ის განასხვავებელი, რაც მათ წინამორბედი თაობისაგან გამოირჩევთ და მხოლოდ ამის შემდეგ, ძალიან ფრთხილად, ისე რომ თავზე არ მოვახვიოთ, აღზრდის ახალი საშუალებების ძებნა უნდა დაიწყოთ. ვცდილობ რა გავიტაცო ახალგაზრდები, მუშაობის პროცესი თავადაც გავიტაცებს ხოლმე და მათგან არანაკლებ ვღებულობ. ვიდრე ისინი ჩემგან. ხომ ნათქვამია, მართალია, ამის გარეშე ჩვენს საქმეში არაფერი გამოვა, ხელმძღვანელმა მოწაფეს დროის გამოხატვა საკუთარი ხმით უნდა ასწავლოს, მან ახალგაზრდობას ხელვადების საშარადისო კანონები უნდა შეასწავლოს, მაგრამ მათ ახალგაზრდის გაკეთებული არ უნდა გაიფიქროს, არამედ საკუთარი სათქმელი უნდა სთქვან.

თავის დროზე აისვდორა დუნეანი ასე შიშარ თავდა პლასტიკის სკოლის მოწაფეებს:

— ბავშვებო, მე არ ვაპირებ გასწავლოთ ცეკვა. თქვენ იცეკვებთ მაშინ, როდესაც მოვესურებთ და იმას, რასაც საკუთარი სურვილი გიყარნახებთ. მე მხოლოდ მუსრს გასწავლოთ ნიტებივით ფრენა, ქარში ახალგაზრდა ხეებისით მოხვრა, გასწავლოთ სიხარული ისე, როგორც ზესელას და პატარა ბაყას — ცვარ-ნამს რომ წესს, უხარიათ შაისის დილა, მინდა გასწავლოთ დრუბელივით თავისუფლად სუნთქვა, ნაცრისფერი კატასავით მსუბუქად და უშობ ბტუნა...

რამე მდგომარეობდა ჩვენი ექსპერიმენტის არსი? მე დავიწყე ახალგაზრდების შეგროვება, რომელთაც სურდათ მსახიობისა და რეჟისორის ინსტიტუტის დაუფლება და მათი ერთობლივი სწავლების ორგანიზაცია მოვახდინე. ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობები და რეჟისორები თავიდანვე ერთად სწავლობდნენ, როგორც ერთიანი თეატრალური კოლექტივი. საწესდროლ, სწორად გავიწყდება, რომ თეატრალური ინსტიტუტში შემსვლილთა უმეტესობა თეატრზე ოცნებას და არა სწავლის სურვილს მოჰყავს ჩვენთან ასეთი ახალგაზრდებისათვის სწავლება ისეთ აუცილებლობას შეადგებს, რომლის დაუფლება საქირთა იმისათვის, რომ საუყარელი საქმის წიაღში შედგენის უფლება მიიღონ. აქედან გამომდინარე შევეცადე ინსტიტუტის პირობებში ყველაფერი გაემეოთენინა იმისათვის, რომ ახალგაზრდები თავიდანვე თეატრისათვის დამეახლოვებინა. ინსტიტუტის რექტორატს ერთი აუტორიტარია ვთხოვეთ (ეს იყო ნახევრადბნელი XI აუდიტორია) და იგი ნაშვილ პატარა თეატრად ეკციეთ. ჩვენ თეატრთანაჲს ვთამაშობდით, ვთამაშობდით სერიოზულად და ზოგჯერ უფრო სერიოზულადაც, ვიდრე ნაშვილ თეატრებში. ამ აუდიტორიაში ყველაფერი იყო ჩვენი, როგორც ნაშვილ თეატრებშია ხოლმე: გვექონდა პატარა სცენა (მ.წ.), ფიცარნაგის სიმალე სულ 25 სმ. იყო, მსახიობის თოხებში თეატრებისაგან იყო გაკეთებული, გვექონდა ჩვენი თეატრალური ფარდც, რომლითაც საქირთების მიხედვით შეიძლება გვესარგებლა ანდა თანამედროვე სახელის „მოხვევის“ მიზნით სრულბნობაც არ გამოგვეყენებინა. გვექონდა პატარა მათურბელთა დარბაზი, სარეკოზიტო, სამეკრავლო, განათების სამქრო და ა. შ. და ყველაფერი ეს ერთ აუდიტორიაშია გვეყავდა ჩვენი მსახიობების დასი, დირექტორი, მხატვრული ხელმძღვანელი, დინწაილი, დასის გამგე

და სადადგმო ნაწილის გამგე. ყველა ეს საშუალებობა სტუდენტებს რიგრიგობით ეკავათ ნახევარი წლის განმავლობაში, ხოლო გარკვეული პერიოდის ბოლოს მთელი კოლექტივი იკრიბებოდა და განვლილი მუშაობის ანგარიშს ახარებდა: ხელმძღვანელსაც აკრიტიკებდნენ და ახალ თანამდებობებზე გადაყვანილ. (იხევე, რომელიც ცხოვრებაში).

ამ პატარა გამოგონილი თეატრის ცხოვრება სტუდენტების მიერ შედგენილი ძალიან მაკაცი თეატრალური წესდების მიხედვით მიმდინარეობდა. ყარგი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული მუშაობისათვის სტუდენტებს „დაფნის გვირგვინით“ აჩილდებდნენ, რომელმაც მათ სახელს სწარდნენ. იმათ ვინც დაარღვევდა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას, შვაად შედებულ „სერტეფიკატი“ საკმე სვაძდნენ და ამგვარად უჭრდნენ. ამ თამაშის მთელი სადღელოება იმაში მდგომარეობდა, რომ კოლექტივის წევრებს მათვე გამოგონილი წარჩინების ნიშნების ძალიან სჭრდადა, ეს რომ არა, თამაშის ფასი კაპიე იქნებოდა. თამაშის არსი იმაში მდგომარეობდა, რომ იგი წრფელი სიხარულითა და ცრემლებით, ნაშვილ ცხოვრებად იქცეოდა. XI აუდიტორიის თეატრალური ცხოვრების პირველი წლების ძირითად ამოცანას ქმედითი ანალიზის მეთოდის შესწავლა და დაუფლება შეადგენდა. ეს მეთოდი ჩვენი თეატრალური ცხოვრების მეთოდოლოგიურ ქვაკუთხედად იქცა. ყველაფერი, რაც კი აუდიტორიაში კეთდებოდა, კეთდებოდა იმისათვის, რომ დავუფლებოდათ ამ მეთოდს. სწორი მეთოდი — ძალზე მნიშვნელოვანია, ეს პრინციპული პოზიცია ბელოვინებაში, ეს რწმენაა. თავი და თავი ყველაფრისა იყო ის დებულება, რომ რეჟისორი — ეს არის ძიება, გამოკვლევა, ანალიზი, აგება და, რაც ყველაზე მთავარია, თეატრში — ქმედება, ქმედება და კიდევ განცედა. პირველი ეტიუდები აფექტურ მოქმედებაზე პატარ-პატარა სპექტაკლებად იქცეოდა. ეს იყო რეჟისორების პირველი ცდები, თუმცა, ისინი მსახიობის ინსტიტუტის მსახიობებთან ერთად ეუფლებოდნენ. მეორე მხრივ, მსახიობებიც ესწრებოდნენ მეცადინეობას თეორიულ რეჟისურაში. ხომ არსებობს ისეთი საკითხები და პრობლემები, რომელთა შესწავლა ამ თუნდაც მათში გარკვევა აუცილებელია. ასეთი სახის კონკრეტი გააშლიდრება და როგორც რეჟისორებს, ისე მსახიობებს, სწავლების მეორე წელს უკვე პატარ-პატარა სპექტაკლებს, მომავალი დადგმების ესკიზებს ვდგამდით. მაგრამ მთელი ჩემი ყურადღება მომავალი შემოქმედი-მხატვრის აღზრდისაგან იყო მიმართული. რეჟეტივიებზე წარმოსახვის უნარს, რიტმისა და სივრცის შეგარძნებს, დამოკიდებულებისა და ურთიერთდამოკიდებულების მექანიზმებს ვამუშავებდით. ყოველთვის ვცდილობდი ახალგაზრდებისათვის მოქალაქეობრიობის გარძნობა მთაქნერგა, ვცდილობდი, რომ თითოერთი ეტიულის, თუნდაც ყველაზე მარტივის მიმართაც კი სტუდენტებს თავისი პოციტური დამოკიდებულება ექონოდათ. ვცდილობდი დამკრწმუნებინა — ნაშვილი ნიქი იმით გამოირჩევა, რომ უნარი აქვს უფრო მძაფრად და ზუსტად დაიჭიროს, გაიხაროს და ასახოს დღეადელი დღე. მესამე ყველაზე უკმა საყარესო სპექტაკლი დავდგი. მისი დამდგომი რეჟისურება ის სტუდენტები იყვნენ, რომლებმაც ურთიერთდამხარებით ერთობლივად ისწავ

ლეს შემოაბა. ამის შემდეგ შეიქმნა კიდევ რამდენიმე სექტაკალი. კოლექტივი ჩამოყალიბდა, შემედიროვდა. ყოველი წარმატება მას ძალა მძაბუნა, მარცხი კი აღდებულ ფიცის ერთგულსაც სცდიდა.

1974 წლის ზაფხულის არაადეგობრულ კოლექტივის წევრებმა დამოუკიდებლად დაწერეს განთავსების უადგილო „ახალგაზრდა გვარლის“ ინსტენერება. მერე სექტაკალი მაჩვენებს და საფუძვლიანი გადაწყვეტილების შემდეგ იგი ახალი სახელწოდებით — „ახალგაზრდა გვარლის სახელით“ გამოვიდა სტენაზე. სექტაკალი თბილისში, ბაქოსა და სხვა ქალაქებში იქნა ნაჩვენები. და აი, დადგა ტრაგიული მომენტები: კოლექტივი შეიქმნა, ჩამოყალიბდა, მისში სრული ერთსულოვნება სუფევდა, იგი არ სცემობდა, ვაგრძელებდა თავისი შემოქმედებით ცხოვრებისას კი არ შეედიო; მას დაშლა ემუქრებოდა. სწავლების წლები გათავდა და ახალგაზრდა მსახიობები რესპუბლიკის სხვადასხვა თეატრებში უნდა განაწილებოდაყვენენ.

ახალგაზრდა მსახიობებსა და რეჟისორებს მხარში ამოუდგა კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. ხელშეწყობდა, მისი დირექტორის რ. ჩხეიძის და კინემატოგრაფიის კომიტეტის თავმჯდომარის ა. დვალისშვილის სახით. მათ კინოსტუდიასთან თეატრის დაარჩის იდეა ენმოგვთავაზეს.

თეატრალური ხელოვნება, უპირველეს ყოვლისა საზოგადოებასთან, მაყურებელთან კავშირის გულისხმობს. რუსეთში მსახიობი რამენს ქმნის სტენაზე. იგი სხვა ადამიანებს მიმართავს და იმ იდეებს ქადაგებს, რომლებიც მასაც და მის მეგობრებსაც აღლევებს. მსახიობი ყოველ საღამოს თავის თანამემამულეებთან ერთად ცხოვრებისეული საქმეების შესახებ ძალზე მნიშვნელოვან დიალოგებს მართავს. იმისათვის რომ მაყურებელთა დარბაზში მსახიობის თანამოაზრე გახდეს, უპირველეს ყოვლისა საქროა, რომ მსახიობი თავად იყოს უადრესად ზნეობრივი და განათლებული ადამიანი, რომელთანაც მაყურებელი ინტერესით დაამყარებს ურთიერთობას. ეს ყველაზე მთავარია! დიეტორი თეატრი — ეს განსაკუთრებით თავისი საქმის ნიჭიერ ფანტაციისთა და ღრმად განათლებულ ენთუზიასთა კოლექტივი. ეს არის საზოგადოების უმაღლესი ზნეობრივი პრინციპების მქადაგებელთა თანამეგობრობა. ასეთი თანამეგობრობის წევრებმა თან უნდა გაყოლონ ადამიანები, ღმარაზი და სასიკეთო საქმიანობისაკენ უბიძგონ მათ. თეატრალური კოლექტივის არსი სწორედ ამაში მდგომარეობს. მსახიობი-მქადაგებელი მაყურებლის თვით სულსა და გულს უნდა მიმოიზიადეს, კოლექტივი კი თავისი ქადაგების შესახებ უნდა იტყოს.

რა მიზანი აქვს თეატრალურ წარმოდგენას საერთოდ? თეატრი ურთიერთგამიდრებისა და ერთმანეთში რაღაცის შეცვლის მიზანს ემსახურება. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი და საპასუხისმგებლო ამოცანაა. ჩვენც სწორედ ეს დავსახეთ მიზნად. მაგრამ ყველაფრის განხორციელება, რაც დავსახეთ, როდია ადვილი! თეატრალური სახელოვნოსი ორგანიზაციის პერიოდში სტუდიენტებს ბევრი სიძნელის გადალახვა მოუხდათ. თავიდან შენობაც არ გვქონდა. მუშაობდა სხვადასხვა ადგილში გვიხდებოდა. დიდიდამ საღამომოდ სავარჯიშოებს ვაკეთებდით, მაგრამ სა-

ვარჯიშოები ეს ხომ არ არის მსახიობობა, თეატრი. საქრო იყო თანამი და რაც შეიძლება ბევრის. ვთამაშობდით კლუბის სტენაზე, საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებში მოკლევადიან ვასტორადში იმყოფებდით. კთამაშობდით ჭყო კიდევ ინსტიტუტიდან შემორჩენილ ორ სექტაკალს, პარალელურად კი კინოსტუდიის დირექციის მიერ შეერთავაზებული კინოდარბაზის გადაკეთების შევუდებდით. მსახიობები და რეჟისორები გამოვლილ მშენებლებივით მუშაობდნენ. დარბაზის მშენებლობამ კარგა ხანს გაატანა, მაგრამ ახალგაზრდების ენთუზიაში არ შენელებულა და მუშაობა აქტიურად გრძელდებოდა. ყოველივე ეს მრავალი ახლად ორგანიზებული ახალგაზრდული თეატრის ცხოვრებას წააგავდა და არაფერი უჩვეულო ამაში არ იყო. არ მგებულა ისეთი სტუდია, სადაც თანადევნებოდა ენთუზიაში და ფანტაზიაში არ ყოფილიყოს. სწორედ ეს მფიქრებდა და მაძულებდა და დღედაღამ სტუდიურობის შენარჩუნებისათვის მუშაუნა.

ყოველ ახლად შექმნილ კოლექტივს თავისი მრწამსი, საკუთარი წესდება უნდა გააჩნდეს, სადაც ჩამოქრებული საქმის მთელი არსი უნდა იყოს ასახული. საქმე კი რაღაც გარკვეული მიზნისათვის დაიწყო. ხომ არ შეიძლება ისე, უზრალად კიდევ ერთი მორიგი თეატრალური კოლექტივი შექმნილიყო?! ალბათ, იმით, ვინც ასეთი კოლექტივის შექმნა გადაწყვიტეს, საქროდ მაინდათ მოეცინათ ისეთი ახალი ფორმები, რომლებიც უფრო ზუსტად ასახავდნენ მოცემულ ეტაპს. ერთი სიტყვით „ახალი ტაძარი ახალ წესჩვეულებებს მოიბოძოს“ — როგორც პიტერ ბრუკი ამბობს. ასეთი იყო ჩვენი კოლექტივის წესდება. მას თეატრალური საქმის სისხლის პრინციპები, სარეჟისორო და აღმწარდელიობით მეთოდები, ძალზე მაკრო და ძნელად შესასრულებელი ეტაპის კანონები უდევს საფუძვლად. სახელოსნოს ცხოვრების მკაცრი რეჟიმი — სახელოსნოს ფუფუნა ფუფუნა. ამის გარეშე არაფერი გამოვა. წესდებაში შესული საკითხების არსის განხილვას დაწერილებით აღარ შევუდებდით, მაგრამ ერთი ვიტყუ: ყოველივე, რაც დასახული გვაქვს, შესასრულებლად არც თუ ისე იოლია, უფრო მეტიც. სტუდიაში ყველაფერი როდი კეთდება წესდებისათვის შეთანხმებულად! მაგრამ ეს არ მსონებს: ჩვენი შემოქმედებითი მცნებების ყოველი პუნქტი ადვილი რომ იყოს შესასრულებლად. ეს იმის მაუწყებელი იქნებოდა, რომ მცნებები უნდა შევავსოვალა; გავკეთოვლებინა, უფრო მეტიც და ზუსტი გავცნაოდა. ყოველთვის მივიწრაფვით მორიგონებისაკენ, რომელიც სულ უფრო გვმოკლავდა. მაგრამ სრულყოფილება სწორედ ხომ მოძრაობაში? მოძრაობის შეგრძნება, ყოველ შემთხვევაში. ჭერ-ჭერიობით, ვვიკრობ, რომ მაქვს. ჩვენ ჭერ ყველაფერი წინა გვაქვს და მომავლის იმედით ვცხოვრობთ.

ჩვენი სახელოსნოს მთავარ საქმედ სტუდიურობის მივიჩნევ, თუ სტუდიურობა დაიკარგება, მაშინ ყველაზე მთავარიც აღარ იქნება. სტუდიურობა კოლექტივს აშკარაოვებს და ნამდვილი შემოქმედებისა და სისტემატური ვარჯიშებისათვის ყველაწიერ პირობას ქმნის. ეს კი, ჩემის აზრით, ქვემარტივი შემოქმედების აუცილებელი პირობაა. რეჟისორი ხომ ყველა მეთოდოლოგიურ პირობებს ყოველდღიური ვარჯიშების დროს სწვენდა და მხოლოდ

ლოდ ყოველდღიური ვარჯიშების დროს შეიძლება როლისათვის აუცილებელი უნა თუ ის თვისება აღწარმო მსახიობში. ჩვენს მუშაობის ქაზმაზის მუშაობის ვაღარებ. მობლოდ დავლაღვი ვარჯიშით შეიძლება მიღწილი მსახიობია ურთულესი ჩვევების შექმნას, რაც სრულფასოვანი მხატვრული სახის შექაქმნელად ისრადენ აუცილებელაია ავადემიურ თეატრებში რატომღაც აზის საშუალება არ არის. შესაძლოა აზის კიდევაც (როგორ შეიძლება არ იყოს?). მაგრამ, როგორც ჩანს, თვით შემოქმედებითი ცხოვრება აზის განხორციელების საშუალებას არ იძლევა.

თუ გავიხსენებთ ძველი იტალიური ნაღებების თეატრის ისტორიას, მაშინვე ნათელი გახდება, რომ მსახიობისა და ტონდლორის მუშაობა დაახლოებით მსგავსი რამ იყო. ტონდლორის უაღრესად დიდი მუშაობა სჭირდება, იგი ვამუშდებით ვარჯიშობს. დრამატულმა მსახიობმა კი რატომღაც ვადაწვევია, რომ მის ეს სრულიად არ სჭირდება. აღტაცებაში მოყვარული ბაღლების მსახიობებს, რომლებაც წარმოუდგენელი შრომა აღწევენ მაღალ ოსტატობას. ჩვენ კი რატომღაც არ გვსურს ან არ შეგვიძლია იგივე ვაეკეთოთ ჩვენს საქმეში. ალბათ, ეს აზის ბრალია, რომ თუ ბაღლების მსახიობი ძალიან ბევრს არ იმუშავებს, ის უზარალოდ ჩამოვარდება პუანტიდან. დრამატული მსახიობი კი როგორც ვეხებ მართა დიდება მიწავს. ეს არის ჩვენი ტრაგედია!

თანამედროვე მსახიობისათვის არ კვარა, რომ მხოლოდ აზროვნის და შეიგრძნოს. მან უნდა შესძლოს გამოხატოს ის, რაც შინაგანად აქვს დაგროვილი. ტყუილად ზამ არ მუშაობდა გენიალური მეიერჰოლდი თვის მსახიობთან ბიოქემიკაიზაზე? სახელწოდება ცოტა არ იყოს შინის მომვარელია, მაგრამ არის — შესანიშნავი! თუ გნებავთ, გავიხსენოთ ძველი აღმოაჩენების შესანიშნავი მსახიობები! ამისათვის კი აუცილებელია მუდმივი აწყობის გზით სრულყოფილ სახემდე მივიყვანოთ ჩვენი ინსტრუმენტი. როდესაც სტუდიებისათვის ტრენაჟი აუცილებელად და მათი მუშაობის შემადგენელი ნაწილად უკვეა, მაშინ რაღებისა და სექტაკლების შექმნისას შეიძლება არაჩვეულებრივ შედეგებს მივადწიოთ. მსახიობი შინაგანად პლასტიკური ვით მოქნილი უნდა იყოს. მან ზუსტად უნდა შესძლოს შეგრძნება, რეაგირება და გამოხატვა. სწორედ გამოხატვა! რადგან საუბრისთვის ნაწერევი და ნაგრძნობიც კი, თუ არ გამოხატება, არვის სჭირდება, ყოველ შემთხვევაში დრამატულ ხელოვნებას. ამათკი ფსიქოლოგიურ ცდამდე დაუკნალი ტრენაჟი სტუდიურ ცხოვრების ფუძეთა ფუძედ მიჰაჩნია.

თეატრალური სახელოსნოს მუშაობა კიდევ იმით არის გართულებული, რომ ახლავისოული ახლავარდა მსახიობები უყვე გამოცდილ და ცნობილი კინომსახიობებს შეუდგენს. აუცილებელი იყო სარეპეტიციო მეთოდითი განსხვავებული ამ რჩი ჭაფუის შეთავსება და ერთიან ვერგინება გადაქცევა. ეს პრობლემა დღესაც ერთი უშიწმენდლოვანესთავანია ჩვენს მუშაობაში. იგი აუცილებლად უნდა გადაეჭროს და შეუთავსებლობის ბარიერი რაგორღე უნდა გადავლახოთ.

ამჟამად სახელოსნოს ძირითად ბირთვს შეადგენს: დ. აბაშიძე, ო. კობეჯიძე, გ. წიკაბაძე, ე. მანჯალაძე, გ. თიხაძე, დ. წეროძე, ლ. კა-

პანაძე, ლ. ელიავა და სხვ. ახლავარდა მსახიობებიდან: ა. აპირანაშვილი, მ. არაბული, პ. პარათაშვილი, მ. ჭინოია, დ. ჭოჯია, რ. იმნაშვილი, ზ. კუფშიძე, ზ. მიქაშვიძე, ლ. რბეზიაშვილი, მ. სურმაჯა, თ. თოლორაია, დ. ხაჩიძე, ხარეთისორი კოლეგაში შედის საქ. ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე კ. სურმაჯა (სახელოსნოს დირექტორიც ის ხალხვით), ნ. ბაგრატიონ-გრუზინსკი, ქ. დოლიძე, ც. ნაკაშიძე, ჩვენსა რეპერტუარში ექვსა სექტაკლია: „ახლავარდა გვარების სახელით“ — ფადეევის მიხედვით, ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“, მ. მრევლიშვილის პიესის მიხედვით „წიგნები დედოფლისა“, ფერმოს „ქარბის აჭახუნებენ“, ლ. ქელოძის სტენარის მიხედვით „სამხრადლა“, დ. კლდიაშვილის „ბავაყლას დორკა“, ლ. თაბუკაშვილის „დარბაზებს მიღმა გაზაფხულა“, ამჟამად დასადგმულად მზადდება „თ. კილიძის, სულხო-კობილიანს და შოლიერის პიესები, დედდალამ ვმუშაობთ, ზოგჯერ დიდ სიძნელებებს ვაწყდებით, მაგრამ სასიხარულო წუთებიც ბევრი გვაქვს. სასაოჯონო ისიც, რომ სახელოსნოს მუშაობაში ისეთი ტექნიკური კადრები ჩავაბით (მეგარდირები, გამათებლები, სცენის მუშები, რეკვიზიტორები და სხვ.), რომლებიც სექტაკლების მსორები სცენებში დებულდენ მონაწილეობას, ჩვენი დარბაზმცირე ზომისა (სულ 175 მუყურებელს იტევს), მაგრამ ჩვენის აზრით, ეს სრულიად საკმარისია. დრამატულ უელოვნებაში მშვენიერის შექმნა პატარა თეატრშიც შეიძლება. ამიტომ კინომსახიობის თეატრს „სახელოსნო“ ვუწოდებთ, სადაც შთავიწინების მოლოდინს გარეშე ვმუშაობთ. შთავიწინება კი დაუღალავად მუშაობის პროცესში მიდის. მხატვრებისა და მოქანდაკეების ყოველთვის მზურდა. მათ აქვთ თავიანთი სახელოსნოები, სადაც ბატავენ. ძირწვენი, რაღაცას სცდიან, ერთმანეთს აზრებს უზიარებენ. კამათობენ, ეძებენ, ზოგჯერ ერთობლივადც ცდილობენ მუშაობას. აქვეა საჭირო მასალაც: თიხა, ქაღალდი, მოზერტები. ეს ერთიანი მეგობრული საამქროა და არა დაწესებულება. ყველას საშუალო ტანსაცმელი აცვია. რატომ არ შეიძლება გაცე გაცილებით თეატრებშიც? რატომ მოდიან მსახიობება რეპეტიციებზე ასე გამოწყობილები? რატომ არ შეიძლება ეს საზოგადოებას საშუალო ტანსაცმლით შევცვალოთ, როგორც ამას ქაზმაზები და მოცეკვავეები აკეთებენ? დრამატული თეატრშიც შეიძლება ამის გაკეთება და აი, ჩვენც სახელოსნოს შექმნა ვადაწვევით.

სახელოსნოსი თითქოს ყველაფერი გვაქვს — სცენა, მუყურებელთა დარბაზიც, მსახიობების ოთახებიც, ფოიე და ა. შ. მაგრამ ყველაზე მთავარი ჩვენს საქმეში ახლავარდა მსახიობებია. რა საინტერესოა შორიდან უფოდავადლო მოუხერხებელი, ზოგჯერ მოუხეშავი, მაგრამ აუცილებლად ნიკიერი (უნიკო შემდგომში აუცილებლად ვაგუჭებებს ყველაფერს) ახლავარდა ჩამოყალიბების პროცესს, რომელსაც შემდგომ თავისი რწმენა, მწყამსი უჩნდება. ის შემოქმედად, მხატვრად იქცევა, რომელიც საკუთარი ხმით ცდილობს გამოხატოს, რაც შეგნით დაუტოვებდა. ეს ვასაოცარი, არაჩვეულებრივი გრძნობაა! ამის გულისათვის ღირს სიცოცხლე! თეატრალური სახელოსნო — მსახიობების სახლია. ჩვენ ხომ ცხოვრების უმეტეს ნაწილს თეატრის კედლებში ვატარებთ. ყველაფერი უნდა გაკეთდეს იმისათვის, რომ ეს სახლი მსა-

ხიობებისათვის თბილ, მყუდრო კუთხედ ვაქციეთ. ჩვენც შევეცადეთ ამისათვის მივედღწია. მცირე წოდის ფორე ჩვენი ბინების ჩუქურდო მოლს წააგავს. კუთხეში დიდი ტახტი დგას, რომელზედაც უამრავი მუთაჟა და ბალიში ყრია. წვეთი თ დიდი შექვარი კილია. სექტაკლის მსვლელობის დროს გარშემო ვაქრობთ სინათლის და შექვარის რბილი შუქი სიმყუდროვეს ჰქმნის. ფორეში ყოველთვის დიდს სამოვარი და მსახიობებს ნებისმიერ დროს შეუძლიათ ჩაის დალევა. აქვე ნამდვილი ზარი გვიკილია. როდესაც ზარს დატყავენ, ყველა სტუდიელი აქ, მოლში იკრებიან და სხვადასხვა რატულა ატარებს: სექტაკლის დაწვებამდე და მოთავრების შემდეგ მისი ძალიან დეტალური გარჩევა და ანალიზი მიმდინარეობს. განსაკუთრებულად საზეიმო რიტუალით ტარდება მაშინ, როდესაც სექტაკლში ახალი მსახიობები შეგვყავს. აგრეთვე პრევიერების დროს ან რომელიმე მსახიობების დაბადების დღის აღსანიშნავად. გვაქვს კიდევ წინასახალწლო რიტუალი და ბევრი სხვა. ყველა ეს რიტუალი საჭიროა იმიტომ. რომ სტუდია მოზობიერებულ მდგომარეობაში იყოს სულ და რომ არ დაგვაიწყდეს რისი გულიანობის ვართ მოსული.

დღე დღის ტრენინგი იწყება, რომელსაც ვალდებულია ესწრებოდეს ყველა რეჟისორი. ისინი რიგრიგობით ატარებენ ტრენინგს. შეცვლინდება ძირითად მენტორებსაში. წარმოსახვას და მსახიობის ფსიქოფიზიკური აპარატის გავარჯიშებაზე ტარდება. ტრენინგი 30 წუთს გრძელდება. მაგრამ მსახიობები ჩვეულებრივ მენტორს თხოულობენ. მიიღი ჩემი შემოქმედებითი და პედაგოგიური ცხოვრების მანძილზე მხოლოდ, ახლა მივხვდი, რომ ტრენინგს მაშინ აქვს აზრი, როდესაც მსახიობი მის საარგებლობას გრძნობს და სიამოვნებას აღწერილობს. ხომ ნათქვამია: დასთესვ შეგრძნებას — მოიმიკ აზრს, დასთესვ აზრს — მოიმიკ სურვილს, დასთესვ სურვილს — მოიმიკ საქციელს, დასთესვ საქციელს — მოიმიკ ჩვევას, დასთესვ ჩვევას — მოიმიკ ხასიათს. ჩვევისა და სწავლების გარეშე რაფერი გამოვა. ჩვენი შემოქმედების მთელი საიდუმლოება ხომ იმაში მდგომარეობს, რომ აღამიანის შიგნით არსებული უზილავი ხილულად ვაქციეთ. ის აზრები, გრძნობები, სურვილები, რომლებიც მუშაობის პროცესში გროვდება, შინაგანიდან გარეთ უნდა „გაღმობითქოს“ და მასურებელთა დაბაზამდე მივიღეს. თუ არა და რა აზრი ექნება მსახიობის განცდებებსა და მისი ქცევების ლოგიკის დადგენას, როდესაც ყოველივე ეს მის სულსა და გულში დარჩება?!

ჩვენს საქმეში, ჩემის აზრით. მოვარია შესრულების რეალისტურ სკოლას მივსდით. ყველანიირი თეატრალური მიმდინარეობა და ფორმა უნდა მოსინჯო. უნდა საკუთარი ემბო, მაგრამ გზაში ნაპოვნის შინ მოტანაც უნდა შევეძლოს. რა სახის პირობითობაც არ უნდა შესთავაზოს დრამატურგმა ან რეჟისორმა მსახიობს. ის თვალბითა და სულით ვარსკვლავებისაკენ უნდა ისწრაფვოდეს. მაგრამ ორივე ფეხით მყარად უნდა იდგას მიწაზე. მსახიობმა ცხოვრების უდიდესი სინამდვილე — ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა უნდა შეინარჩუნოს. მსახიობისაგან, კიდევ მინდა იმპროვიზაციის უნარი გამოვიმუშავო, რომ ყოველ რატიტცი-

ასა და სექტაკლზე გამოხვლის დროს მან ყველაფერი ხელახლა აღმოაჩინოს და თავდაც გაატაკო! თამაშმა. საუბარი მაქვს დამოუკიდებელ და დრმა აზროვნების გამომუშავებაზე. მაგრამ მსახიობმა კიდევ უნდა გამოხატოს ის, რაც ჩაფიქრებული და დაგროვებული აქვს შიგნით. ჩვეულებრივ ჩანაფიქრი ბევრად უფრო ეფექტურია, ვიდრე შემდეგ განხორციელებული. რამდენი ჩანაფიქრია ასე განუხორციელებლად დარჩენილი! ამიტომ განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ გამოხატველობას. ვფიქრობ, რომ ყველა სტუდიის უბედურება იმაშია, რომ სტუდიური ურთიერთდამოკიდებულების საფუძვლად რჩება ერთუზაზში, ნაცვლად მძიმე შრომისა და იმ შეგნებისა, რომ ეს შრომა ისევე სჭირდება მსახიობს, როგორც პაერი, ოცნება, როგორც თვით ცხოვრება! ყოველთვის მაგონდება შარლ დიულოვის სიტყვები იმაზე, რომ სამსახიობო ხელოვნების იდეალი — ეს არის შედეგია, რომელსაც ცარიელ სცენაზე სრულდება. ე. ი. მოვარია დააგროვო და შემდეგ გამოხატო. გა-მო-ხა-ტო! ამისათვის კი მსახიობს ინსტრუმენტი ყოველთვის კარგად უნდა ჰქონდეს აწყობილი. ძალიან ძნელია რაიმე „გამოძერწო“ მსახიობისაგან, რომელსაც, მაილწევს თუ არა მისავს სართულს, გონია მთელი იაღბუში დაიპყრო. მსახიობი პროფესიონალი უნდა იყოს. ამ სიტყვის ყველაზე მაღალი მნიშვნელობა მოქმედებას მაგდასთან ჯდომას სიმძნელის ამოცანის ამოხსნა უნდა შეეძლოს. რაც კი სცენას სჭირდება, ყველაფერი უნდა იცოდეს. მსახიობი როგორც გარეგნულად, ისე შინაგანად, საოცრად მოქნილი, პლასტური უნდა იყოს. ძალიან ემოციური უნდა იყოს და შენაძლოს გაიტაცოს მასურებელი. მაგრამ მუშაობის პროცესში არ უნდა უყვარდეს მაგიდასთან ჯდომა. რაღა დასამალია და ჩვენი მსახიობების უშეგნება მოქმედებას მაგდასთან ჯდომას და ზნობრივი თუ ლიტერატურული პრობლემების „განხილვას“ ამკობინებს. როგორ არ უყვართ ახეთ მსახიობებს თავისი მძიმე სხეულის სკამიდან აწევა, ფეხის გადაღმა და „წრეში“ შესვლა. მათ ავიწყდებათ, რომ ჯერ კიდევ პალეოლითიდან მოყოლებული ამ წრეშია მათი ადგილი, რომ მსახიობის ხელოვნება მხოლოდ აქ, ამ წრეში იწყება. დანარჩენი კი მხოლოდ შემამაზადებელი ეტაპია, შემოწმება და გამორკვევა იმ ამოცანებისა, რომლებიც წრეში უნდა განხორციელდეს.

აი, სწორად ამახ ეძღვნება ჩვენი სახელოსნოს ყოველდღიური საქმიანობა და ცხოვრება.



საქართველოს
წიგნების კავშირი

თეატრ აბაშიძე

მუსიკალური სპექტაკლების რეჟისურის ფორმირების თავისებურება

რეჟისორის ის ადამიანი, რომელიც სპექტაკლს თხზავს, ხოლო, როცა შეთხზავს, სცენურად ანხორციელებს მას.

რეჟისურა განსაკუთრებული, მეტად დიდ-მნიშვნელოვანი სახეობაა თეატრალური ხელოვნებისა. იგი შეიცავს თხზავს. ე. ი. ავტორობას და საოგანო-ადმინისტრაციულ მუშაობასაც ამ თხზულების განხორციელებისათვის.

რეჟისორობის პრობლემა, ანუ სხვაგვარად რომ ეთქვათ, სცენური ნაწარმოების — სპექტაკლის დადგმა ლიტერატურული ნაწარმოების პიესის საფუძველზე მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის ურთიერთობის, ანუ ერთიანობის შექმნაში მდგომარეობს.

ურთიერთობა რეჟისორის ძირითადი ინსტრუმენტი და მისი მიზანი. სცენაზე მსახიობების ურთიერთობიდან იზადება სიუჟეტი, სიუჟეტისა და მაყურებლის „ურთიერთობიდან“ იზადება ნაწარმოების იდეა, იდეა ბალებს ტენდენციას, ტენდენცია კი საზოგადოებრივ შეხედულებას. მაშასადამე, რეჟისორების აზრი მდგომარეობს იმაში, რომ გააღვიძოს საზოგადოებრივი შეგნება ვასცინირებულ ლიტერატურასთან, სპექტაკლთან მაყურებლის ურთიერთობის შექმნის საშუალებით. სპექტაკლის შექმნის დროს რეჟისორი მაყურებელთან კონტაქტირ-

ბის საშუალებათა მთელ არსენალს იყენებს ამაში შედის დეკორაციული გაფორმებაც, სინათლაც, ფერებიც, სცენური მეტაფორებიც, მიზანსცენებიც და ა. შ.; მაგრამ უველაზე მთავარი, უველაზე უფრო ძირითადი და მნიშვნელოვანი კომპონენტი ამ კომპლექსურ, რთულ რიგში იყო, არის და იქნება ადამიანის ხმა და ადამიანის სხეულის პლასტიკა. თავისი არსებობას ათასწლეულთა განმავლობაში თეატრმა ისწავლა ურთიერთობის კომპონენტთა შერევა სხვადასხვა კომბინაციებით, რამაც გამოიწვია თეატრალური „უნარების“ შექმნა, მაგრამ ურთიერთობის რაიმე პრინციპულად ახალი, ძველისაგან პრინციპულად განსხვავებული საშუალებების შექმნა დაწესებული ესკიზიდან დღევანდელ დღემდე — თეატრმა ვერ შესძლო, ხოლო ვინაიდან რეჟისურის ძირითადი პრობლემა სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის თანამონაწილეობის შექმნაში მდგომარეობს; ხოლო ასეთი ურთიერთობის შექმნის საშუალება მხოლოდ ერთია — ადამიანის ხმა, — მაშინ პრობლემა, არ შეიცვლის რა თავის არსსა და საბოლოო მიზანს, იწყებს ფორმალურად სახეცვლას ურთიერთობის ინსტრუმენტის, ე. ი. ხმის გამოყენების ხერხის მიხედვით.

ერთი სიტყვით — ურთიერთობა მღერით — ოპერაა. ურთიერთობა ლაპარაკით — ტრაგედია, კომედია, დრამა.

ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ თეატრი ფორმით სხვადასხვა საშუალებასა და ხერხს იყენებს, მას ზანც ერთი საერთო და უცვლელი მიზანი აქვს — ზემოქმედება მოახდინოს საზოგადოებრივ შეგნებაზე მაყურებელთან სახეთა სისტემის ეარჯსი ურთიერთობის გზით. ისიც ცხადია, რომ მესაქე ანუ წამყვანი ამ გზაზე რეჟისორია.

სამწუხაროდ, რეჟისურა დღევანდელ დღეს მეცნიერება არ არის, — ეს მხოლოდ მოძღვრებაა, რომელსაც უნივერსალური მეთოდია, თეორია და პრაქტიკა არ გააჩნია. ამიტომ თვითყული რეჟისორი, ძირითადად, „ცდებისა და შეცდომების“ მეთოდით მიღებულ საკუთარ გამოცდილებას ეყრდნობა. ერთი სიტყვით, ის ნიადაგი, რომელზეც დაფუძნებულია „მეცნიერება რეჟისორების შესახებ“, მეტად მერყევი და არც თუ ისე ნაყოფიერია.

ერთადერთ ფუნდამენტურ დარგს ანუ სფეროს ჩვენს საქმეში სადღესო თეატრის ისტორია წარმოადგენს. სწორედ მას მოჰყავს სისტემაში რაც ვაკეთებულა, მის მიერაა დადგენილი ნიშანსვებები და სწორედ ისტორიის წყალობით თვალი რომ გადავაკლოთ დღევანდელა დღის სიმაღლიდან საერთოდ თეატრისა და,

კერძოდ, მუსიკალური თეატრის ისტორიას — შეიძლება დავასკვნათ, რომ თავისი განვითარების მთელი ისტორიის განმავლობაში თეატრმა ჩამოკლება სულ სამი ტიპის მუსიკალური წარმოდგენა: იტალიის „გრანდ-ოპერა“, ვენას „ოპერეტა“ და ამერიკული „მიუზიკლი“.

„გრანდ-ოპერა“ წარმოადგენს წმინდა ფორმას, ისევე როგორც ზღაპარი ან სონეტა, ესა უველაზე დიდი მუსიკალური — დრამატული ნაწარმოები, რომელიც თეატრში შესასრულებლადაა განკუთვნილი.

მთავარი, რაც განსხვავებს საოპერო სპექტაკლს, ესაა სიუჟეტის გადმოცემის უფრო მეტი სირთულე დრამისთან შედარებით. ამ გაჯრდილ სირთულეს წარმოშობს ოპერისათვის დამახასიათებელი ურთიერთობის საშუალების არაბუნებრივობა, ვინაიდან ადამიანთა ურთიერთობის ბუნებრივი საშუალებაა სალაპარაკო მეტყველება და არა მღერა.

ამრიგად, მღერას ანუ ვოკალს, რომელიც საოპერო სპექტაკლში ადამიანთათვის ბუნებრივ სალაპარაკო მეტყველებას სცვლის და ერთადერთი არაა, უოველ შემთხვევაში, ურთიერთობის ძირითადი საშუალება ხდება, ამ ვოკალს შეაქვს სპექტაკლში მუსიკალური ხელოვნების განსაკუთრებული სახეობა, ბგერათა შექმნის სასიმღერო დიდებული ხელოვნება „ბელკანტო“.

„ბელკანტო“ ხელოვნების უაღრესად რთული სახეობაა და თავისთავად, წმინდა სახით, წარმოადგენს არა საშუალებას, არამედ მიზანს, მაგრამ საოპერო სპექტაკლში, რომელიც მუსიკალურ-თეატრალურ სახასიათს წარმოადგენს, „ბელკანტო“, არ ჰქარავს თავის თვითღირებულებას, იძენს დამატებით სირთულეს როგორც ურთიერთობისა და ურთიერთშემოქმედების საშუალება. ეს დამატებითი სირთულე წარმოადგენს ოპერის მსახიობის ძირითად პრობლემას, მის ძირითად განსხვავებას „უბრალო“ ვოკალისტიდან. დრამის მსახიობის სათამაშო პალიტრის საფუძველი „ქვეტექსტია“, ოპერის მსახიობის სათამაშო პალიტრის საფუძველი კი უღერადი ინტონაცია.

შეგელს მიაჩნდა, რომ მუსიკალური აზროვნება, რამდენადაც იგი, აბსტრაქტულია, შემოქმედებითი აზროვნების უველაზე რთული სახეობაა, ამიტომ, ოპერის თეატრი, როგორც ხელოვნების ფენომენი, კაცობრიობის სულიერი მოღვაწეობის ერთ-ერთი უდიდესი მიღწევაა, ვინაიდან იგი აერთიანებს უველა ტიპის მუსიკას: სიმფონიას, საგუნდო მღერას, აგრეთვე პოეზიას, დრამატურგიას, ფერწერას, არქიტექტურას, პანელტს.

კომპონენტების ასეთი გრანდიოზული რაოდენობა უაღრესად ამწელებს რეჟისირებას, რასაც კიდევ უფრო აღრმავებს ოპერის მსახიობის თამაშის პრინციპების სპეციფიკა.

როდესაც მუსიკალური თეატრის მსახიობთა თამაშის პრინციპების სპეციფიკაზე ვლაპარაკობთ, საქირთა გავითვალისწინოთ ის განსაკუთრებული პირობები, რომლებშიც მას მუშაობა უხდება. და მაშინ როდესაც დრამის მსახიობის სცენური მოქმედება განაირობებულია რეჟისორის მიერ დასმული ლოლიკურად ურთიერო დაკავშირებული ფსიქოფიზიკური ამოცანებით, და თუ ამ ამოცანების შესრულების დრის დრამის მსახიობი აბოლუტურად თავისუფალია საშუალებათა არჩევაში სახის ემოციური სტრუქტურის შესაქმნელად და იმ ხერხების შერჩევაში, რომლებსაც იგი იყენებს მისთვის საჭირო გუნებაგანწყობის მისაღწევად, ოპერის თეატრის მსახიობი მუდმივად სიუჟეტის მუსიკალური განვითარების განსაზღვრულ კალაპოტში იმყოფება და უოველი მისი მოქმედება თუ გრძნობა უაბობდება და წესრიგდება ამა თუ იმ მუსიკალური ეპიზოდის მელოდიური, პარმონიული ან რიტმული სტრუქტურით, და თუ დრამის მსახიობს „აძილებს“ თამაშს გრძნობათა და ურთიერთობათა მის მიერვე შექმნილი ლოლიკა, — ოპერის მსახიობის შემოქმედებას უცილობლად წარმართავს ის მუსიკალური ტანლა, ის მუსიკალური ფაქტურა, ის მუსიკალური ატმოსფერო, რომელიც უხდება მოქმედება საოპერო სპექტაკლის მსახიობს მთელა წარმოდგენის განმავლობაში.

ამრიგად, თუ დრამის მსახიობს მისწრაფებები, სურვილები, გრძნობები ებადება, ეცვლება და უქრება უაღრესად მისივე პირად ფსიქოფიზიკოლოგიური მოთხოვნილებათა და შინაგან განწყობილებათა მიხედვით, ოპერაში მისი დროს აუცილებელია ტაქტების მიხედვით იქნას გაანგარიშებული ამა თუ იმ გრძნობის წარმოშობა, ამა თუ იმ შინაგანი მდგომარეობის ცვალებადობა. ჩემი აზრით, მუსიკალური სპექტაკლისა და დრამის შემსრულებელთა თამაშის პრინციპების სწორედ ამ განსხვავებაში მდგომარეობს ის ძირითადი თავისებურება, რომელიც განსხვავებს მუსიკალური სპექტაკლის რეჟისირებას დრამატული სპექტაკლის რეჟისირებისაგან.

დრამის რეჟისორის მუშაობა, მეტნაკლებად საქციელთა და სურვილთა შეთხზვის თავისუფალი იმპროვიზაციაა დრამატურგის მიერ შექმნილი ფაბულის ჩარჩოებში, მაშინ როდესაც ოპერის რეჟისირება იმავე დროს სახეთა ურთიერთშემოქმედების სისტემის შეთხზვაცაა და ამ

სისტემის ელემენტების მათემატიკური განაგარჩეობაც, რომელიც უნდა შეესაბამებოდეს კომპოზიტორის მიერ შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოების ეპიკიდების ხანგრძლივობას. ასეთი „ორიარუსიანი“ ანალიზისათვის საჭირო კრიკიტი, ჩემი აზრით, უაღრესად მიმწიდეველია.

ეს ყველმხრივი განაგარჩეობა სავალდებულოა დადგმის ყველა რგოლის, ყველა კომპონენტის დამუშავების დროს, ე. ი. მუსიკალური სპექტაკლის წმინდა ფორმაზე მუშაობისას საჭიროა დამატებითი, უაღრესი სიფრთხილე და სიზუსტე მუსიკალური ფაქტურას შეპირისპირებისას სპექტაკლის ელემენტებთან.

მუსიკალური სპექტაკლის რეჟისორების კიდევ ერთ დიდმნიშვნელოვან თავისებურებას წარმოადგენს შეუჩერებლობა, უწყვეტებობა, მუსიკალური ქსოვილის შეუჩერებელი დინება მოთხოვნას ასეთსავე უწყვეტობას სცენური მოქმედებისას, რომელიც უნდა ვითარდებოდეს და ძლიერდებოდეს იმის და მიუხედავად სილისტი მდებრივ თუ ორკესტრი უკრავს, ქორო ვლერს თუ ანსამბლი მღერის.

როდესაც დრამაში რეჟისორული მეტაფორა ან სცენისა და ეპიკიდის ფსიქოლოგიური გადაწყვეტა მუსიკალურ აკომპონიმენტს ან მუსიკალურ თანხლებას მოითხოვს, მაშინ ამ მუსიკით ვლერადობის ხასიათს სპეციალურად შეარჩევნებ ხოლმე, რათა ხაზი გაუსვან მსახველობითი ანუ ასოციაციური რეჟისორული ხერხის აზრსა და მიზანს; ოპერაში ყველაფერი საწინააღმდეგოდ ხდება, ოპერაში მუსიკა არც აკომპანამენტია და არც თანხლება, ოპერაში მუსიკა სტიმულია, რომელიც მიმართულებას აძლევს და განსაზღვრავს რეჟისორული არსენალის მთელ სახეობრივ-ასოციაციურ წყობას.

ამრიგად, დრამაში რეჟისორის გამომსახველობით წყობას განსაზღვრავს შეთხზულ ურთიერთობათა ლოლიკა, ოპერაში კი მუსიკის ფაქტურა და ვლერადობის განწყობილება უკარნახებს ამ წყობას.

„მუსიკალური რეჟისორების“ ეს თავისებურება, ჩემი აზრით, ყველაზე უფრო ძნელი დასაძლევია; სწორედ ამაში მდგომარეობს მუსიკალური ნაწარმოების რეჟისორის ძირითადი განსხვავება, სწორედ ეს სპეციფიკა, „ორმაგი დამოკიდებულების“ სპეციფიკა შეიცავს საოპერო სპექტაკლის შეთხზვისა და დადგმის მთავარ სირთულეს. ამიტომაც, რომ ხშირად საოპერო სპექტაკლები გადაიქცევა ხოლმე კოსტუმირებულ კონცერტებად, რომლებშიც პროფესიული სპექტაკლის მოლიანობისა და მონოლითურობის მაგიერ მუსიკალური ფრაგმენტების რიგია მოცემული, სადაც ყოველი ცალკეული

პერსონაჟის გამოსვლა წარმოადგენს არა ერთიანი სისტემის ნაწილს. არამედ ცალკე „მინი-გამოსვლას“ საკონცერტო, საესტრადო ან საცირკო ნომრის მსგავსად.

ამ ფრაგმენტულობის, კონცერტულობის, „მინი-სანახაობითობის“ გადალახვა წარმოადგენს მუსიკალური თეატრის რეჟისორის ძირითად ამოცანასა და სირთულეს.

და ეს სირთულე შეიძლება დაძლეულ იქნას მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ რეჟისორი ყოველდღიურად და სრული ურთიერთგაგებით თანამშრომლობს დამდგმელ-დირიჟორთან მუსიკალ-დრამატურგიული მასალის დამუშავებას, სპექტაკლის შეთხზვისა და ბოლოს, თვით დადგმის ყველა ეტაპზე.

ეს დამოკიდებულება და ურთიერთდამოკიდებულება დამდგმელ რეჟისორსა და დამდგმელ დირიჟორს შორის და, პირველად, ეს მონოლითურობა ორი შემოქმედი პროფესიონალისა, რომლებიც ქმნიან არა „მუსიკას“ და „მიზანსცენებს“, არამედ რაღაც უფრო დიდს, მთლიანს, სადაც სპექტაკლის მუსიკალური ვლერადობა და თვით სპექტაკლი ბუნებრივად სრულყოფენ ერთმანეთს, ბუნებრივად გამომდინარე იქნებიან ერთიმეორისაგან; სადაც მღერა ვლერს არა მარტო ღამაზად, არამედ გააზრებულადაც და გაიზიჟულადაც, სადაც მომღერალ მსახიობთა მიერ გამოხატული გრძნობები და სურვილები პარამონიულად შეერწყმიან ერთმანეთს ერთობლივად მიგნებულ ზეამოცანაში. — წარმოადგენს მუსიკალური სპექტაკლის რეჟისორის კიდევ ერთ თავისებურებას.



სახიობასთან დაკავშირებული საკითხები „შაკ-ნამეს“ ქართულ პეისიებში

ჩვენი მიზანია „შაკ-ნამეს“-ში სახიობასთან დაკავშირებული სპეციფიური ტერმინების გამოვლენა და კვლევა, რადგან მათში დაიძებნება თეატრალური წარმოდგენის ჩანასახობრივი მონაცემები. როგორც ირკვევა, ამ ლექსიკას მკიდრო კავშირი აქვს ბრძოლის ცერემონიალთან დაკავშირებულ ლექსიკასთან.

საბრძოლო ცერემონიალის ტერმინოლოგიიდან უპირველეს-ყოვლისა აღსანიშნავია საკრავთა დასახელება. საკრავები ბრძოლის დაწყების, საომარი მზადების განუყოფელ ატრიბუტს წარმოადგენს. წინდაწინვე უნდა შევნიშნოთ, რომ თვით ბრძოლის ეპიზოდებიდან შესაძლებლად მიგვაჩნია დაახლოებით ბუთა ჭგუფის გაყოფა.

- 1. შებრძოლების დასაწყისი, 2. ხშობის,
- 3. ცნობის, 4. მახარობლის დასაჩუქრების და
- 5. ბრძოლის დამთავრების შემდეგ ზეიმი:

„ქიშვარ მანუჩარს წინამე
გავზავნა მახარობელი,
აიქთიჩანისა თავი და
მართლის ამბვისა მცნობელი.
აიყვანეს და მომართეს,
ყუიორის ქანარა მკვობელი.
და რა შეიყვანს მინდორშიგ,
იყუენს მართეთია მუმობელი“.

(ტ. I, 379 სტროფი)¹

¹ იქ, სადაც გვერდი არ არის მითითებული, ყველგან იტულისხმება სტროფი



ბუკის გამოყენება ბრძოლის დაწყების წინ
ბრძოლის დაწყების წინ, ლაშქართა გასამხნე-
ვებლად უღერს: ქოსი, ნობა, ბუკი, ტაბლაქა,
ქანარა, ნალარა და ნაფირი:

„ორგითვე სცემდეს ტაბლაქსა
და ქოსმა შექმნა ღვრიალი,
იყო ნაფირთა შებერვა
ქანარას ქონდა ზრიალი.
ორთავე რაზმი დააწყუეს,
იყო ძახილი, ხრიალი.
და ლილასა გვანდა აბჯარი,
იგი მინდორი ტრიალი“.

(ტ. I, 384)

ბრძოლაში გამარჯვების შემდეგ იმართება
ლხინი:

„მალი შეჭკუეთეს, არ მოკლეს,
აღარა ცრემლი სღიანო,
ლაშქარი მისცეს, გაუშვეს,
წავიდენ, შინ მიდიანო,
ჯიმშედ ველშიფე მობრძანდა,
სად სარი ქალაქ დგიანო,
და შეიქნა სმა და ნადიმი,
ბრძანდები, ამას ქუიანო“.

(ტ. III, 365)

ბრძოლასთან დაკავშირებული სანახაობრივი ატრიბუტების შესახებ სრულ წარმოდგენას საკუთრივ საბრძოლო ეპიზოდები გვაძლევენ. ეს პროცესი მიმდინარეობს შემდეგი საკრავების უღერადობით: ქოსი, ნაღარა, ბუკი, ტაბლაკი, ნაფირი, აგრეთვე — დაფი, ქანარა, სტვირი, დაბაბი, დუმბელი, ჩანგი, ზანზალაკი, ნობა, გურგი, სიანჯა, ზამბულური.

„ჰყრეს ქოსთა და ნაღარათა, თურქნი წინა მოეგებნეს, ჯმალმოწყდილმან შეუტრია, მათი სისხლი მგვეთა თქვედნეს, ფირანობით ველარ იცნეს, გასაქვევად გზანი ტყებნეს, და ზოგთა სულნი დაელოცნეს, დაკოდილნი გარდებენეს“.

(ტ. II, 3251)

„თავს მუზარადი დაირქვა, შუა რაზმშიგან დგებოდა, ჰვეანდა საწუთრო ლელვასა, ქოსთა ვმა გაგვირდებოდა; მიწისა პირი სისხლითა, ვით ვარდი, გაწითლდებოდა, და ვეფხთა და წულისა ნიანგთა, ლომთ გული გაუსუტდებოდა“.

(ტ. II, 4712)

„გახშირდა ვმა ქოსისა და ნაღარისა, მოდგა ტეერი შუბისა და მათითა სიმძიმითა მიწა ზღუავითა ექანებოდა, მათი ზახილი ცათამდის გაიწეოდა, ასეთი მტეერი და აღმური ავიდა, რომე მანათობელი მზე კუპრისა ფეოად გახდა, საწუთრო შავსა ზანგსა დაემსგავსა; ჯაბანთა გული ვასკლებოდა ბარგისტანელთა აბათთა ხუივილისავან, ცისა ქესსა ჰგუნდა“ (ტ. III, 270 გვ) ბევრ დასახელებას სხვადასხვა ვარიანტები დაეძებნება: ქოსი /ქოსა, სტვირი/, მტვირი, დუმბული ზამბულური /ზაბილური/ ზაბულური, ზაბილი, ქანარა ქანარანანი, ტაბლაკი/ ტაბულაკი. ხშირია საკრავთა წყვილულები, სადაც შეხამებულია მათი ტემპრები, ქოს-ნაღარა, ჩანგ-ბარბათი:

„ქოს ნაღარათა, ნაფირთა იყო ყურილი, ტურციალი“ (ტ. I, 526)

„ლმშქართაგან ტირილითა ჩანგ-ბარბათითა მოიშალა. (ტ. I, 2876)

„წაიღეს და ხმა გახშირდა სპილენძ-ქურთა ტაბლაკისა“. (ტ. I, 1901)

„რა გათენდა მათ აბებს დროშა, ეღერდა ყურიო-მტვირნი! პილოზედა გამოაბეს ბარგ-ყარვები, სპილენძ-ქურნი“. (ტ. I, 1132)

ერთკომპონენტთან დასახელებებს დაეძებნებათ დეფიზიანი და უდეფიზო ფორმები, როგორცაა: ზროხა-კული და ზროხაკული, ყვირო-

სტვირი და ყვიროსტვირი. გვაქვს ისეთი კომპოზიტების შემთხვევებიც, როდესაც პირველი ელემენტი არის არა საკრავი, არამედ სხვა საბრძოლო ატრიბუტის აღნიშვნელი. ასე მაგალითად: პალოქოსა, მძივ-ნაფირა: „ერთთან უნდა შეუინახხოთ მძივ-ნაფირა, ნაღარაო“.

(ტ. III, 346)

აღსანიშნავია, რომ საკრავთა დასახელებას (და სხვა ატრიბუტებსაც) თან ახლავს განმარტება — ეპითეტა, რომელაც ხაზს უსვამს მის საბრძოლო დანიშნულებას: საოჰარი (სტვირი ან ქოსი, ტ. I, 324), სარაზმო, საზარო.

„ჰყრეს ქოსსა და ნაღარასა, ზროხის კულთა სარაზმონა, თეთრი მძივი გამოაბეს

მათ პილოთა საზარონი“ (ტ. III, 647)

„აგრე ჰყრეს ვმა საოჰარ ქოსსა და ნაღარასა“ (ტ. III, 283 გვ.)

„აგრე ჰყრეს ვმა საოჰარა ქოსისა, კუნესა სტვირთა სარაზმოთა“. (ტ. III, 236 გვ.)

აღსანიშნავია ხმას გამოცემა, ხმისმაჩვენებელი, ხმა ძაბვითა ტერანა, როგორცაა დამბილუშა:

„ნაღარა სცემს“ დამბილუშას.

შემცოდეთთა თვისა სურინა“. (ტ. III, 664)

საქურალებოა სიტყვა რაგი („რაგ“), რომელიც ნიშნავს „გმას“.

„და თბრილსა გავიდეს მანუჩარ,

ელრიალოზს ცხენთა რაგაა“. (ტ. I, 799)

(იგულისხმება ზანზალაკის ელრიალი).

საკრავების გარდა საბრძოლო ატრიბუტებს განეუთვნება ჩვეულებრივი დროშა. „ქანიური დროშა“ და „თეთრი მძივი“. ორი უკანასკნელი ტერმინი იდეომატურ სიტყვათ შენაერთს წარმოადგენს.

გვაქვს აგრეთვე კომპოზიტები: დროშა — შუბი, ქოს-დროშა.

„რა გათენდა მათ აბებს დროშა.

ელერდა ყურიო-მტვირნი“. (ტ. I, 1132)

„და წაიოიღეს ქიანური დროშა და შეიქმნა ასეთი ზახილი“. (ტ. III, 203 გვ.)

„თეთრი მძივი გამოაბეს

მათ პილოთა საზარონი“. (ტ. III, 647)

„დროშა-შუბის სიმრავლითა

მათ ვარსკვლავნი ჩამოყარნეს“. (ტ. I, 2011)

ბარამ თქვა თუ „ტუსი არის,

ქოს-დროშისა მქონებელი“. (ტ. II, 3374)

შემიძება აგრეთვე შევჩერდეთ ცხენთა, სპილოთა, მეომართა მიერ წარმოებული მოქმედებისა, თუ მათ საკრავთა და იარაღისაგან წარმოშობაში ხმაურის აღნიშვნელი ლექსიკურ ერთეულებზე, როგორცაა: კუნესა (კუნესა), დრგოლი, ზრიალი, ელრიალი, ტურციალი, სტრიალი. მათ კვედებით შემდეგ კონტექსტში.



„კუნესა სტვირთა სარაზმოთა“.

(ტ. III, გვ. 234)

„ორგნითვე სცემდეს ტაბლასა,
და ქოსმა შექმნა დგრაილი.“

იყო ნაფირთა შებერვა
ქანარას ქონდა ზრიალი.
ორთავე რაზმი დააწუეს,
იყო ძახილი, ზრიალი.

და ლილასა გვანდა აბჯარი,
იგი მინდორი ტრიალი“. (ტ. I, 384)

„გათენდა, სცემდეს ტაბლასა,
გამოდგა სრულად ჭარია.“

არის სამასი ათასი

უღრიალობს ცხენთა ზარია“. (ტ. I, 428)

„მერმე განშირდა ორსავე რაზმსა შიგან ნა-
ლარისა ვჰა და დრგაილი, და წამოიღეს ქაიანუ-
რი დროშა და შეიქნა ასეთი ზახილი, ყივილი
მოსაწევარი, ახთათა ცუივილი, პილოსა ზრტიალი
და ქეჭიშისა ზარისა ზრიალი, რომე ამას ჰკუნ-
და, თუ მოვიდა ზღუა და მოგლიჯა თემი და
ქუეყანაო“. (ტ. III, 203 გვ.)

გაშეფების ცერემონიალის დროს ან ზეიმის
აღწერისას მოხსენიებული ზოგიერთი რეალიები
ემთხვევა ბრძოლისას. საბრძოლო და საზეიმო
რიტუალებში გამოყენებული საერთო საკრავე-
ბია: სტვირი, ქოსი, ნაღარა, ნაფირა, დუშბული,
ტაბლაკი, ჩანგი, ზროხა-კული, სპილენძ-ჭურბი.
მაგ:

„შეიქმნა ყველგან ქოსთა

ვჰა გულითა მხიარულითა“. (ტ. III, 4361)

„ერანისკენ მორკმულთა
წამოვლეს სიგარმე გზისანი,
მოვიდნეს გამარჯვებულნი,
მადლის მიმცემნი მლთისანი,
გამოიბეს და ბუცსა ჰკრეს,
ვჰა ისმის დუმბულისანი,
და ტურფად მოჰკახმნეს ქალაქნი,
—მგზავსნია სამოთხისანი“. (ტ. I, 2438)

„მერმე დასხდეს მხიარულნი,
მათნი მჭკრეტნი გააკვირნეს,
რა გათენდა, ცხენთა შესხდეს
ტაბლაკთა ვჰა გააჯშირნეს,
წამოვიდეს მხიარულნი,
მინდორს მკეცნი ინადირნეს,
და აყრილთა და ნაოჯართა
აშენება დააპირნეს“. (ტ. II, 3318)

„ერთ მართებდა სისხლოს ძებნა,
ხმალაოწვდილინი მათთვის ელიდეს,
ეერ იპოეს აფრასიობ,
ერანისკე წამოვიდეს,
„ზროხა-კულითა შეუბერეს,
სპილენძ-ჭურბნი მალა ყვირდეს,
და „როსტომ მოვა გამარჯვებით,

ხოროგეს ამბავს მოართმიდეს“. (ტ. II, 3774)

არის რიგი საკრავებისა, რომლებიც მხოლოდ
ღმინის, ზეიმის დროსაა გამოყენებული და არ

გვხვდება ბრძოლისას. ასეთია: ბარბათი, დოგი, მუყაში, რასტინოვა, ჩონგური.

„დღუშუბლსა და დოგსა სცემდეს, ზედან ტბილად იმღერდიან, მუტრბინი და მოშაითნი მას ქებასა იტყოდინან, გამარჯვება უხარიან, მას წინაშე წარმოდგიან, და უხაროდა ერანელთა, ვითა ვარდი აყუადლიან“. (ტ. I, 2439)

„ორმოცს დღესა ქიხოსრომ აღარა ჰკრა ზარბითია, გლოვით იყო პაპისათვის, შავი ეცევა ვით წესია; სოფლის საქმე გამოვსცადლოთ, — მიგვანინა ჩვენც ესია, და კაცი რაგინდ მორბმით იყოს, ტახტად მიჩანს აღიზია“. (ტ. II, 4927)

„ნახა, რომ სასახლის კართან ერთი საზნადარი ზის და მეტის სიმთურალოთა დასაინებია და ჩონგური ველში უქირავს. მივიდა ფალავანი, უიასა ველი სტაცა და საწყალი სწრაფად შიადრძო და ჩონგურსა ველი მიჰყო და უცხოსა ხმით დაუშლრა... ამა ხმისა გამგონე, სულ ყველამ ჩონგურები ძირსა დააწყეს და იმის გაოცებულმა ყურება დაუწყეს“. (ტ. III, გვ. 336).

„ჯმა-ტბილი ჰკრა სუფრაზედა, მუყაში და რასტინოვა“. (ტ. I, 2114)

აღნიშნული საკრავებდან დოგი განმარტებულია, როგორც საბრძოლო საკრავი, შაგრაში ისეთი საკრავები, როგორცაა ჩონგური, ცხადია მხოლოდ ლხინის დროს გამოსაყენებელი იყო და ბრძოლისათვის შეუფერებელი.

ზოგიერთი დასახელება ახალი კომპოზიტიების სახით გვხვდება ზეიმის ამსახველ ეპიზოდებში, საბრძოლო სიტუაციებიდან განსხვავებული ფორმით: ქოს-დაბდაბი, ნალარა-სპილენძ-ჭური, სიქა და ნალარა.

„და ქოს-დაბდაბით, ნალარითა, ქიანიურ დროშებითა“. (ტ. I, 1563)

„წავიდნენ მისაგებებლად ნალარა-სპილენძ-ჭურითა“. (ტ. I, 4361)

„სიქა და ნალარა მანუჩარის სასახლესდ იცემებოდა“. (ტ. III, გვ. 322)

„ლხინის დროს არ გვხვდება საბრძოლო „ოთერი მძივი“, რომლითაც ბრძოლისათვის გამზადებულ სპაილებს აჰკობდნენ.

ზემისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე: ნადიმი, მეჭდომი, სუფრა, ლხინი, ლხინი და შექცევა („ლხინითა და შექცევითა“). ნადიშობის თანხლები ელემენტია ნადირობის პროცესიც, აღსანიშნავია სპარსელთა სპეციფიური დღესასწაულის დასახელებაც „ნავროზობა“ (ახალიწელი).

ზემისა და სახანობასთან დაკავშირებულ ლექსიკიდან აღსანიშნავია საკრავებზე დაკვირვებული პირთა და საზოგადოდ, მუსიკის შემსრულებელთა აღნიშნული ტერმინოლოგია: მეჩანგე, მეჩანგოსანი, მეჩანგურე, მემულნე, მუტრბი, „უღიან-ბარბითიანი“ მომღერალი, შგოსანი, სანანდარი, მოშაითი.

ხშირად ამგვარი ლექსიკური ერთეულები თვით საკრავის სახელწოდებიდან გამოიშინა-რეობს. „უღიან-ბარბითიანი“ — საკრავი „უღი“.

„მეჩანგენი და მემულნე ამოსა ვმასა ჰყურდიან“. (ტ. I, 87)

„დადივეს წინა ნადიმი მნათობი სუფრა-ლხინისა, მეჩანგეთ მორთეს საკრავი ვმა სირინოზთა პირისა, ლალის თასითა შეიქმნა ხმა ხომ-გოურის ღვინისა, და დაალბეს ვარდის ბაგენი... თქმა არ ეგების ლხინისა!.. (ტ. I, 1490)

„მუნ იყო ყოველი მუტრბი უღიან-ბარბითიანი“. (ტ. I, 670)

„ამა მეჭლისა შიგან მქდომმა ერთმა ვეზირმა შებალის სიკვდილი. მეჩანგურის სიკვდილი და ფერიდუნტის და სამა ფალავნის ანბავი სულ ყველა წერილათ უამბო ველმწიფეს“.

(ტ. III, გვ. 337)

ამრიგად, ფირდოუსის „შამ-ნამე“-დან ამოკრული მასალები საყურადღებო ცნობებს იძლევა სახანობასთან დაკავშირებული რიტუალების შესახებ. ყოველ სიტუაციას: საბრძოლო ცერემონიალს, ლხინს, ნადიშს, გამარჯვებას აღსანიშნავ ზეიმს, რაინდთა ახპარეზობას... გაჩნია თავისი ტრადიცია, რომელშიც აქტიურად მონაწილეობდა მუსიკოსთა ანსამბლები, დაყოფილი ტემპრის და მიხედვით. სრულდებოდა ცეკვები, სარატაული ცერემონიალები.

ეს ტრადიციები საქართველოში გერ: ნათელი გახდა მწიგნობრული გზით, ხოლო XVI საუკუნეიდან ბევრმა ჩვევა თანდათან მოიკიდა ფეხი და დამკვიდრდა. ამდენად, „შამ-ნამე“-ში აღწერილი სიტუაციები საყურადღებოა არა მარტო სპარსული სულიერი კულტურის შესასწავლად, არამედ აღმოსავლეთ საქართველოში მისი ნაწილობრივი დამკვიდრების თვალსაზრისითაც; ეს ეხება განსაკუთრებით ქალაქურ ხელოვნებას, როგორც ხალხურს (ამულურს), ასევე მაღალ ფენებისს, როგორც პროფესიონალურს, ასევე არაპროფესიონალურსაც.

იოსებ გრიშაშვილი თეატრალური მოღვაწე

დაბადების 90 წლისთავის გამო



დისხ, ი. გრიშაშვილი—ეს დიდებული პოეტი, მართლაც, დიდი თეატრალიც გახლდათ. ამ სფეროში არ არის დარჩენილი არცერთი უბანი, რომლისთვისაც მას თავისი კვალი არ დაემჩნიოს. იგი დიდ მწერლობაში ქართული თეატრიდან მოვიდა, ქართული თეატრი იყო ხალხთა დარჩენილი ჭაბუკის თავშესაფარი, მისი აღმშრდელი და, როგორც თვითონ უწოდებდა, უნივერსიტეტიც: „ვიგონებ ჭარმაგ გუნაის თეატრს, ჩემი ბაღლობის უნივერსიტეტს“ — წერდა პოეტი.

ვალერიან გუნაი მოხიბლა ჭაბუკის ნიჭმა, თავისთან თეატრში მიიყვანა, სულელიორად დანიშნა, თანაც თავისი უურნალის „ნიშადურის“ სარედაქციო საქმიანობა ჩააბარა. მისი გახმაურებული ლექსიც, ილია ჭავჭავაძის ვერაგული მკვლელობის გამო დაწერილი, აქ დაიბეჭდა.

ქართული თეატრი ამ დროს თავისი აღდგენიდან სულ რაღაც ოცდახუთიოდე წელს ითვლიდა, აღდგენიდან, რომლის ინიციატორები და სულისჩამდგემელები ერის დიდი შვილები ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი იყვნენ. მათი ხელმძღვანელობით თეატრი მაშინვე იქ-

ცა ეროვნული კულტურის, ეროვნული საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ერთ-ერთ მთავარ კერად, ხალხის ინტერესთა და მისწრაფებათა გამომხატველად. ამიტომ, ბუნებრივია, თეატრის ირგვლივ თავს იყრიდნენ მწერლები და კულტურისა და ხელოვნების გამოჩენილი მოღვაწენი, რომელთა გულსაც ერის წულული აჩნდათ წულულად. მათ თეატრი ეროვნული თვითმყოფობის მგზნებარე ტრიბუნად გადააქციეს და მშრომელი ადამიანის ინტერესთა სამსახურში ჩააყენეს. „ამით, როგორც მგოსანი აღნიშნავდა ხშირად, ქვითყირის საძირკველი ჩაეყარა ჩემს მომავალს“... ჭაბუკი მგოსანი თავიდანვე ამ დიდებულ გარემოცვაში მოყვა და საქვეურო საქმის სიყვარულით გაიმსქვალა. მან სიამაყით მიიღო ღამათა ესტაფეტა, არა მარტო ღირსეულად დაიცვა, არამედ ღირსეულადაც გააგრძელა დიდი წინაპრების პატრიოტული ტრადიციები მწერლობასა და თეატრში.

ი. გრიშაშვილი მოწოდებით პოეტი იყო, ხოლო, როგორც პოეტი, იგი პირველად თეატრში ეყურთხა, თეატრიდან მოვევინა პოეტურ მექას. მისი ლექსების საჯაროობის პირველ პარნასად სცენა ითვლება, ვიდრე დაბეჭდვად, სცენიდან კითხულობდა საგანგებო ლიტერა-

ტურულ სადამოებზე თუ დივერტისმენტებზე, მსმენელს ხიბლავდა და ატყვევებდა აგრეთვე გრიშაშვილისებური, განუყოფელი კითხვა ლექსისა, რომელიც მელოდურობით, „გრძნობათა სიკარბითა“ და ემოციური ეშხით გამოირჩეოდა.

1905-1907 წლები. თბილისის ერთ-ერთ განაპირა მუშათა უბანში, ხარფუხში, სადაც დაიბადა და აღიზარდა, ახალგაზრდა პოეტი აუალიბებს სცენისმოყვართა წრეს, რომლის მთავარი ხელმძღვანელიც, მსახიობიც და დრამატურგიც თვითონ იყო. წარმოდგენები იმართებოდა ხარფუხის, ვეტკელის, რენესანსის, რუსული დრამატული სტუდიის, ვერის აუდიტორიის და სახალხო თეატრების სცენაზე. რეპერტუარში შეტანილი ჰქონდა ძირითადად საკუთარი პიესები.

ი. გრიშაშვილის თეატრის მაყურებლები უმთავრესად იყვნენ ხელოსნები, მუშები, ფეიქრები, ნოქრები, აპკრის წევრები...

ი. გრიშაშვილის თეატრალური მემკვიდრეობიდან ყურადღებას იპყრობს მისი დრამატურგიული მოღვაწეობა, რომლიც დიდი ნაწილიც 1905 წლის რევოლუციის პერიოდს ემთხვევა. ეგრძოდ, პოეტის არქივში დაცული პიესების ხელნაწერთა ანალიზით ირკვევა, რომ მისი პირველი ერთმოქმედებიანი კომედიები — „სანაძლეო“ და „ლოთები ორთაქალაში“ სწორედ 1905 წელს არის დაწერილი.

1906-1907 წლებში წერს 30-მდე მცირე ფორმის პიესას. ესენია: „ქეიფი გოლოვინის პროსპექტზე“, „ბოიკოტი“, „აცხა“, „უბედური სიყვარული“, „ტიმოთეს ლეღვი“, „ცანცარა მწერალი“ და სხვ.

მომდევნო წლები ნაკლებ ნაყოფიერი გამოდგა მწერლისათვის ამ უანრში. 1922 წელს დაწერა ერთმოქმედებიანი პიესა „ექიმთან“, 1928 წელს — „სახლების ჩამორთმევა“, 1933 წელს — „ესეც შენი ქართული“, 1940 წელს „საიათხოვა“.

ი. გრიშაშვილის პიესები ძირითადად სოციალურ-ზნეობრივ პრობლემებს ეხება. მათში ასახულია ქალაქისათვის დამახასიათებელი ყოფა-ცხოვრება. ეს პიესები თავის დროზე თითქმის ყველა დაიდგა, როგორც პროფესიულ, ისე სახალხო თეატრებისა და თვითმოქმედი კოლექტივების სცენაზე. ამ ნაწარმოებთა პერსონაჟები — მუშები და ხელოსნები პროფესიული რევოლუციონერები არ არიან, მაგრამ მთელი თავიანთი რწმენით ისინი რევოლუციის მხარეზე დგანან, სამშობლოსა და ჩაგრულთა განმათავისუფლებელ ბრძოლას თანაუგრძნობენ.

ი. გრიშაშვილს არც სოციალური ჩაგვრისაგან დაბეჩავებული გლეხობა გამოირჩენია. იგი გვი-

ხატავს მათ მძიმე ყოფასაც ბურჟუაზიული ექსპლოატაციის პირობებში. გვიჩვენებს რომ სხვადასხვა გადასახადებითა და დიდ მიწათმფლობელთა ექსპლოატაციით შეწუხებული გლეხები იძულებული ხდებიან შეიღებინ, შიმშილს რომ გადაარჩინონ და ცხოვრება „შემუსუბუქონ“, ქალაქში გაგზავნონ ვაჟართა შინამოსამსახურებლად ან ლექნის შეგირდებლად. მაგრამ აქაც თავს ვერ აღწევენ გაქირვებასა და დამცირებას. ხდება მათი დიფერენციაცია, ერთი ნაწილი მუშათა კლასს უახლოვდებოდა, ნაწილი კი ვაჟარ-მრეწველთა გავლენას თავს ვერ აღწევს. („ცანცარა მწერალი“, „ბოიკოტი“).

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ი. გრიშაშვილის ფართოდ განმარტებული ვოდევილი „ტიმოთეს ლეღვი“, რომელიც დაწერილია 1907 წლის 10 მაისს. პირველად, ავტორისავე რეჟისორობით, წარმოდგენილი იქნა იმავე წლის 13 მაისს მცხეთაში. მეორედ — 20 მაისს ავქალაში და მესამედ — 9 ივნისს „მურაშოს“ თეატრში. ამის შემდეგ ეს მხიარული, ხალისიანი კომედია-ვოდევილი დიდხანს სცენიდან აღარ ჩამოსულა. როგორც მხილველები იგონებენ, თვით ავტორი ბრწყინვალედ ასრულებდა მსახურის როლს. „1908 წლის ზაფხული. ჩემი დედისეული სოფელი დიღომი. მაშინ 14-15 წლისა ვიყავი... ამ პერიოდში შევხვდი და დავუმეგობრდი სოსო გრიშაშვილს. — იგონებს სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, ცნობილი კინორეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი. — ხალხი უკვე იცნობდა ახალგაზრდა პოეტს. სოსო თითონ კითხულობდა თავის ლექსებს და თავისივე პიესა „ტიმოთეს ლეღვი“ ახალგაზრდა მსახურის როლს თამაშობდა ისე ნიჭიერად, რომ ყველა აღტაცებაში მოყვდა. ყოველთვის, როდესაც რაიმე ღონისძიება იმართებოდა და ავიშვები გვაუწყებდა, რომ სადამოც სოსო გრიშაშვილი ითამაშებსო, დარბაზში ტევა არ იყო, ხალხმრავლობას საზღვარი არ ჰქონდა“.

საქართველოში ძნელად მოიძებნება ქალაქი, დაბა თუ სოფელი, სადაც ეს მხიარული ვოდევილი-კომედია არ დაედგათ და თავისი უზნალო შინაარსით არ მოეხიბლოს მაყურებელი.

დღევანდელი დრამატული მწერლობის მიდევნების თვალსაზრისით თუ მივუღებთ, ი. გრიშაშვილის პიესები თავისი ფორმითა და გამომსახველობით საშუალებებით შეიძლება დიდი ხელოვნების მოთხოვნებიც ვერ დააკმაყოფილებს. მაგრამ თავის დროზე მაყურებლის დამსახურებელი მოწონებით სარგებლობ-

¹ „თეატრალური მოამბე“, 1969 წ., № 2, გვ. 8

და, მას ხიბლავდა პიესების დემოკრატიული შინაარსი, მართალი ხასიათები, ცხოვრებისეული მოვლენები, ცოცხალი კომედიური სიტუაციები, სხარტი და მოსწრებული დიალოგი, ფრაზის პოეტური სიმსუბუქე და უშუალოება.

საბჭოთა პერიოდში დაწერილ პიესებიდან გამოირჩევა „ეკიმთან“, „ნაგავი“ და „ესეც შენი ქართული“. ეს სამი ნაწარმოებიც ძირითადად ავტობიოგრაფიული მიზანს ემსახურება. განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ესეც შენი ქართული“, რომელიც დაწერა ქართული ესტრადისათვის.

მისი წლებში სოციალისტური მშენებლობის სწრაფმა განვითარებამ, მეცნიერებისა და ტექნიკის განუხრებლმა აღმავლობამ მოითხოვა ენის კულტურის ამაღლება, გაჩნდა ახალი ტერმინები, ფრაზეოლოგიური კონსტრუქციები, რასაც ხშირად უსწოროდ იყენებდნენ, არ ითვალისწინებდნენ ქართული ენის ბუნებას, მის თავისებურებას, რაც ენის დამახინჯებასა და უსწორო ტერმინებით დანაგვიანებას იწვევდა. პარტიამ და ხელისუფლებამ ამ მდგომარეობას დროულად მიაკვირა უურადლება და ქართული ენის სიწმინდის დაცვა თავის ზრუნვის საგნად აქცია. პარტიის ცენტრალურ კომიტეტთან შეიქმნა მთავარი სატერმინოლოგიური კომიტეტი ფილიპე მახარაძის თავმჯდომარეობით. ფილიპე მახარაძის წერილი „ქართული ტერმინოლოგიის სისწორით გატარებისათვის“, რომელიც 1931 წელს გაზეთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნდა, საფუძვლად დაედო ქართული ენის სიწმინდისათვის გაჩაღებულ ვართო მოძრაობას. ამ ვითარებამ შთააგონა პოეტს სიუჟეტი პიესისა „ესეც შენი ქართული“.

პოეტის უყანასკნელმა სამმა პიესამ თავის დროზე აქტიური როლი ითამაშა მცირე ფორმის დრამატულ ნაწარმოებთა სცენასა და ესტრადულზე დამკვიდრების, ძველი ცხოვრებისაგან შემორჩენილი მანკიერი მოვლენებისა და ყველა ჭურის ანტიპოდების წინააღმდეგ შეურიგებელი ბრძოლის საქმეში.

გარდა ორიგინალური პიესებისა ი. გრიშაშვილმა ბევრი კარგი თარგმანი შესძინა ქართულ დრამატურგიულ მწერლობას. მისი მთარგმნელობითი მოღვაწეობა ორი ასპექტით წარმოგვიადგება. ესაა ცნობილი ქართველი მწერალი ქალის მარიჩანის თანავტორობით შესრულებული და საკუთრივ (დამოუკიდებლად) შესრულებული თარგმანები.

ი. გრიშაშვილის მიერ საკუთრივ თარგმნილი პიესებია: ლ. ფულდის „ვირის არდილი“, ბ. შოუს „წმინდა ქალწული“, კ. გოლდონის „სასტუმრის დიასახლისი“, ვ. კოროლევიჩის

„ამერიკელი ქალი“ და ა. ვალევსკის „უცხოელი“.

ი. გრიშაშვილის მიერ თარგმნილ პიესებს მნიშვნელოვანი ადგილი ეკირა თბილისის მოზარდმეყრდნელებთა თეატრის რეპერტუარშიც. მის მიერ თარგმნილი შვარცის „წითელქუდა“, თუმანიანის „გიჟორ“, დარბინიანის „მეწისქვილე“ და სხვ. წლების მანძილზე თეატრის სცენიდან არ ჩამოსულა. ხოლო მისი საკუთარი ნაწარმოები „ბაბაჯანას ქოშები“, გარდა თბილისის ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრისა, წარმატებით დაიდგა პოლონეთის მუსიკალური კომედიის თეატრის სცენაზეც (1942 წ.) (იხ. გაზ. „საშობლო“, 1972 წ. №-15).

ი. გრიშაშვილის თარგმანების მაღალი მხატვრული დონე საკუთვლთაოდ აღიარებულია. მისი თარგმანები გამოირჩევიან პასუხისმგებლობის გრძობით, დიდი მხატვრული ერუდიციით, ტექსტის ღრმა გაგებით, დახვეწილი ენით, მდიდარი ლექსიკითა და სცენური ღირსებებით.

კრიტიკოსი ბესარიონ ფლენტი გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ (1937 წ. №-23) პიესა „ფიგაროს ქორწინების“ თარგმანზე წერდა: „უნდა აღინიშნოს პიესის უნაკლო თარგმანი, შესრულებული პოეტების ი. გრიშაშვილისა და მარიჩანის მიერ. თარგმანში დაცულია სიტყვიერი მასალის ის გასაოცარი სიმბუნველე და მოკვეთილობა, რომლითაც ხასიათდება ბომარშეს ეს შესანიშნავი ქმნილება“.

ი. გრიშაშვილის მიერ თარგმნილი პიესები დიდი წარმატებით დაიდგა ქართული საბჭოთა თეატრის სცენაზე და თეატრის ისტორიაში იხინი საეტაპო სპექტაკლებად არიან აღიარებული.

აღრმულ პერიოდთანვე ი. გრიშაშვილის პოეტური ფანტაზია თეატრალურ ხელოვნებაშიც მუდავანდებოდა და თეატრი თანდათან მისი პოეზიის თემად მკვიდრდებოდა. ერთ მოზარდილ ტომს შეადგენს ის ლექსები, რომლებიც პოეტმა თეატრის შთაგონებით დაწერა. ეს ლექსები ნათლად ღაღადებენ ი. გრიშაშვილის თეატრალური ხელოვნების ფანტატიურ სიუჟარულზე.

მისი პირველი თეატრალური ლექსების ციკლა „სახალწლო ექსპრომტები“ 1910 წელს გამოქვეყნდა გაზ. „სახლის“ პირველი იანვრის ნომერში. ამ ექსპრომტებში დახასიათებულია ვ. აბაშიძის, მ. საფაროვი-აბაშიძის, ნ. გაბუნიაშვილის, ლ. მესხიშვილის, ვ. გუნიაშვილის, კ. მესხის, ნ. ჩხეიძის, ელ. ჩერქეზიშვილის და სხვათა ხასცენო შემოქმედება.

ამავე წლითაა დათარიღებული ლექსი „მხახიობის აღსარება“, რომელშიც კარგად ჩანს,

რომ ამ დროისათვის მას უკვე ჩამოყალიბებული ჰქონდა საკუთარი შეხედულებები სამსახიობო ხელოვნებაზე, თეატრის დანიშნულებაზე როდესაც ვითხოვლობთ ი. გრიშაშვილის მიერ 1924 წელს დაწერილ ლექსს „კულისებში“ უნებლიედ გვახსენდება თეატრალური ხელოვნების დიდი კორიფეს კ. სტანისლავსკის სიტყვები: „რა ღამაააა, რა ფანტასტიკური დეკორაციათა უკანა მხარის კუნჭულები... თუ კი არსებობს დედამიწაზე მშვენიერება, ის სცენაა“.

ი. გრიშაშვილის მიერ პოეტურად აღქმული კულისების მიღწერის სამყარო მოხდენილი ემოციური ფერადოვნებით არის გადმოცემული ლექსის სტრიქონებში: „კულისებმა ჩემი ხმა, ცაზე ორთქლად აზიდა, სცენა აჩხილი მძა არის, კულისები ნაჩი და“.

კულისები პოეტში ყოველთვის იწვევს სულიერ აღმაფრენას. კულისები ხომ „ღამა“ სცენის მხვეალაა? ჯადოსნური თავშესაფარია, და როდესაც მსახიობები, შემოქმედებითი ცეცხლით აღგზნებულნი, კულისებიდან სცენაზე გამოდიან, პარტერში მყოფი პოეტი უზუნაეს სიამოვნებას განიცდის:

მაგრამ როცა სცენაზე იწეის ჭიანჭურები და შემოდის ლექსებით მიშა ჭიანჭურელი, როცა ანჭაფარიძე იკრავს ტუფლის ყაითასს, ამ დროს ამ სიხარულსა ჩემებურ სხვა ვინ აიტანს!

ქართული თეატრის ახალი დადგმები, მსახიობთა დებიუტები, იუბილეები და სხვა თეატრალური მოვლენები ხშირად ხდებოდა ი. გრიშაშვილის პოეტური შთაგონების წყარო. განსაკუთრებული სიბოლოთი, პატვისციემითა და მოკრძალებით გამოირჩევა მსახიობი ქალებისადმი — ეფ. მესხის, ელ. ჩერქეზიშვილის, ნ. ჩხეიძის, ოლ. ლეჟავას, ვ. ანჭაფარიძის, ნ. ვანანაძის, თ. ციციშვილის და სხვათა მიმართ მიძღვნილი ლექსები.

ი. გრიშაშვილი ქაბუკობაშივე მოხიბლა ქართული თეატრის მხვენებამ. ნუცა ჩხეიძემ თავისი მაღალი ხელოვნებით, გრძობათა სიმდიდრით, მგზნებარე ტემპერამენტით, პეროქული სულით: „რა ბედნიერი ვარ, რომ ჩემი სუფლიორობის დროს შენც ისმენდი ჩემს კარნახს“ — უთხრა ხანდაზმულ მსახიობს ხანდაზმულმა პოეტმა. მაგრამ მას ხომ გრძობების ლექსად ამოთქმა უფრო ეხერხებოდა? პოეტმაც ნ. ჩხეიძის მიერ დიდი ოსტატობით შესრულებული მარგარიტა გოტიეს ხილვით განცდილი გრძობები ლექსში უკეთესად გამოხატა. მსახიობის

მიერ დახატულმა მარგარიტას სცენურმა სახემ, მისმა ფსიქოლოგიურმა განცდებმა პოეტში ნათესაური განცდები გააღვიძა:

„ო, მარგარიტა! მარგარიტა! შენს უკვდავ გრძობას, გრძობას საშინელს, გრძობას ღამაშს, გრძობას დაღალულს. ვინ დააფასებს, ვინ შეიძლებს მის გამოცნობას? შევედურებ თავს, შენს მუქ თავლებს, ცრემლით დაღარულს, და მეც ვიგონებ: როს ალერსით დამიგებს მახე“.

ხოლო, როდესაც მსახიობმა ოლდა ლეჟავამ ბრწყვივალედ შეასრულა ლ. ანდრეევის პიესაში „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“ ოლოლის როლი, ი. გრიშაშვილზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, მსახიობს უფაქიწესი ლექსი უძღვნა მოლოლი შეარქვა, რაც შემდეგ მის სცენურ ფსევდონიმით გადაიქცა:

„შენ ხავერდის ყვავილი ხარ, ხან ტკბილი და ხან კი მწვავე, შენ ნუკი ხარ, ლაღი ნუკი, ტბის გულმკერდე მოცეკვავე, შენ ხარ რწმენის სამლოცველო, გამოუცნობ გრძობით ხავე, შენ წიაღში მგონის სული ჩავაქსოვე, მოვათავსე, შენ ზამბახის ფურცელი ხარ, სუურავ ნაშში, ცად იწვევი, შენ ვეზუვის ფრიალო ხარ, შთა საბატკი, ცეცხლის მგრქვევი“.

თავის მემუარებში პოეტი უღიდესი სიბოლოთი და სიყვარულით იხსენებს კოტე მარჯანიშვილს, მასთან ურთიერთობას. ი. გრიშაშვილი მარჯანიშვილს სამართლიანად უწოდებს თეატრის რევოლუციონერს, დიდი ფანტაზიის ოსტატს, რომელმაც ქართული თეატრის ბჭე გააღო და სცენაზე გააფხულის მქეთვარე ტალღები შემოიტანა.

ი. გრიშაშვილის მიერ თეატრალურ სფეროში გაწეული მრავალფეროვანი მოღვაწეობიდან ყურადღებას იპყრობს მისი, რედაქტორული მოღვაწეობაც. ამ მხრე განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მის მიერ ქართული ოპერების ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ ლიბრეტოებზე გაწეული მუშაობა, აგრეთვე მისი რედაქტორობით გამოცემული ა. წერეთლის, ა. ცაგარლის, ვ. სუნდუკიანისა და სხვათა დრამატული ნაწარმოებების კრებულები.

1937 წელს მოსკოვში გამართულ ქართული ხელოვნების დეკადისათვის ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა ახალი რედაქციით წარმოადგინა ვ. დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტე“. ოპერის ლიბრეტოს რედაქცია გაუკეთა და შეავსო ი. გრიშაშვილმა, როგორც ძველი თბილისისა და მისი ყოფა-ცხოვრების საუკეთესო მცოდნე პოეტმა. ი. გრიშაშვილის მიერ მთლიანად იქნა დაწერილი ლიბრეტო მე-

ოხზე მოქმედებისათვის, რომელიც სარედაქციო კომისიის დადგენილებით სპეციალურად რუსი მსმენლისათვის ოპერას დაემატა. ი. გრიშაშვილმა ხელახლა დაწერა „საკოსა და სიკოს“ სამი კულეტი — 1,2 და 4, ხოლო დანარჩენებს საფუძვლიანი რედაქცია გაუკეთა, ამ სახით იქნა ოპერა წალღებულები დეკადზე, ასე თარგმნა მ. ბაჟანაძე უკრაინულ ენაზე, ასე იქნა ჩაწერილი იმ ქაზად გრამოფონის ფირფიტებზეც.

ი. გრიშაშვილის მიერ „ქეთო და კოტის“ ლიბრეტოს რედაქცია საინტერესო ფაქტია. მუსიკისა და ლიბრეტოს ავტორი კომპოზიტორი ვ. დოლიძე კარგად იცნობდა ძველ თბილისის ყოფა-ცხოვრებას, მაგრამ მისი ლიბრეტო მანც მოკლებული იყო როგორც ლიტერატურულ, ისე პოეტურ უღერადობას, ალაგ-ალაგ დაშინებული იყო მდარე, არქაული გამოთქმებით და კუთხური დიალექტებით.

ი. გრიშაშვილმა ლიბრეტოს პროზაულ ტექსტს სახე უცვალა, იგი შეავსო, როგორც საკუთარი, ისე ქალაქური ფოლკლორიდან მოტანილი მარგალიტებით. ზოგიერთი გრძელი და გაქიანურებული არიების ტექსტები მისი რედაქციის შედეგად ლაკონური, პოეტურად სხარტი და მოსდენილი გახდა.

ვიქტორ დოლიძის დის, ნინო დოლიძის გადმოცემით კომპოზიტორი ძალიან დიდ ყურადღებას აქცევდა მუსიკისა და სიტყვის შეთანაწყობას, ამიტომაც იგი სშირად მიმართავდა ქართულ პოეტებს დასმარებისათვის. ქართველ პოეტთაგან კომპოზიტორი განსაკუთრებით აფასებდა ი. გრიშაშვილს, როგორც ქალაქური პოეტურ-მუსიკალური ფოლკლორის კარგ მცოდნეს. მათ დიდი შემოქმედებითი მეგობრობა ჰქონდათ.

1953 წელს თბილისის ოპერის თეატრმა ი. თუმანიშვილის რეჟისორობით წარმოადგინა ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ ლიბრეტოს ახალი რედაქციით, რომელიც ი. გრიშაშვილს ეკუთვნის.

„აბესალომ და ეთერი“ ცხრა რეჟისორს აქვს დადგმული, — წერდა მისი პირველი დადგმოდან 35 წლისთავზე ი. გრიშაშვილი. ყველა ეს ცხრა დადგმული პოეტობას ჩემოხდა და ტექსტს თავისებურად ასწორებდა და აკეთებდა. ამან, რასაკვირველია, უსიამო შედეგი გამოიღო და უფრო არც დარია საქმე“.

ი. გრიშაშვილმა მიზანშეწონილად მიიჩნია ლიბრეტოს ზოგიერთი სიტყვების და უხერხულ გამოთქმების გასწორება, მათ ნაცვლად უფრო გასაგები და სასიმღეროდ გამართული სიტყვების ჩასმა, რადგან ბრჭყლე და გაუგებარი

გამოთქმები ხელს უშლიდა მსახიობს სიმღერის პროცესში.

ი. გრიშაშვილის რედაქციის შედეგად ოპერის ლიბრეტო უფრო სრულყოფილი შეიქნა. პოეტი ძირითადად ხალხური „ეთერიანის“ ვარიანტებით სარგებლობდა. მისი მიზანი იყო შეენარჩუნებინა ლიბრეტოს თანახმეობა ფალიაშვილის გენიალურ მუსიკასთან, ისე რომ აჩრავითარი ჩრდილი არ მიეყენებინა ლიბრეტოს ავტორის პ. მირიანაშვილისთვის: „ჩვენ მიზნად არ დავვისახავთ ოპერის გადაკეთება, როგორ შეიძლება ამ ლამაზ ქსოვილს ონვარი ხელი მოხვდეს. ჩვენ რეჟისორისა და ლიტერატორის მითითებათა საფუძველზე ტექსტის ენას ოდნავი სკალპელი გავკარით და მე მგონი ჩემი მასწავლებლის პეტრე მირიანაშვილის აჩრდილი მასპიტებს ამ სითამამესო“. — წერდა პოეტი.

ი. გრიშაშვილის რედაქციით, წინასიტყვაობით, შეინიშნებოდა და დექსიკონით გამოცემული სათეატრო დარგის წიგნები: ავქსენტი ცაგარლის კომედიები (1936 წ.), აკაკი წერეთლის თხზულებათა სრული კრებულის მე-5 (1949 წ.), და მე-10 (1959 წ.) ტომები, გ. სუნდუკიანის პიესები (1950 წ.) და სხვა. გამოირჩევა მაღალი მეცნიერული დონით. ი. გრიშაშვილმა აკაკის დრამატული ნაწარმოებები რუდუნებით შეკრიბა და ერთად თავმოყრილი პირველად წარუდგინა მკითხველს. ზოგი მათგანი სრულიად უცნობი იყო და თვითვე მიაკვლია (პიესა „განთადი“).

კომენტარებში პოეტის მიერ გამოვლენილია რიგი ტექსტუალური უზუსტობანი და დაზუსტებულია ცალკეულ ნაწარმოებთა დაწერის თარიღები. აკაკისავე ავტოგრაფებზე დაურდნობით, რომელსაც თვითვე მიაკვლია საქართველოს მუზეუმის ხელნაწერებში. ამ კრებულეობით პირველად ი. გრიშაშვილმა გააცნო მკითხველს აკაკის მიერ თარგმნილი პიესები.

აღნიშნული გამოცემა საფუძვლად დაედო 1959 წელს გამოცემულ აკაკი წერეთლის თხზულებათა სრული კრებულის თხუთმეტომეულის მეათე ტომს.

ი. გრიშაშვილის მიერ აღნიშნულ მწერალთა პიესების კრებულების გამოცემა უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო ამ მწერალთა დრამატურგიული მემკვიდრეობის ათვისების საქმეში. ამ კრებულებს დართული კომენტარები თავისი შინაარსით, ფორმითა და მოცულობით სცილდება შენიშვნების ფარგლებს და მეცნიერულკვლევითი მონოგრაფიების მნიშვნელობას იძენს. მათში ისეთი ცნობები და მასალა მოტანილი, რომელსაც მკითხველი სხვაგან ვერ შეხვდება.

„მრმი ჩვეულება მაქვს, როგორც მკვლევარს. არ მიყვარს თემა, რომელზედაც ყველა

მუშაობს და წყაროები კი ერთი და იგივეა. მიუვარს ცინცხალი თემა, რომელსაც ჭერ არავინ შეჭხებია ან ვერა ბედღვენ. მე ვარ განცვაფრებისა და მოულოდნელობის მწერალი, ღმერთმანი, არა ვტრახაზობ“.

ეს გულწრფელი განაცხადი, მართლაც დამახასიათებელია ი. გრიშაშვილის კვლევითი მუშაობისა, საერთოდ, და კერძოდ მისი კვლევითი მუშაობისა თეატრალურ დარგში. ამის ნიმუშებია „ილია ქავჭავაძე და ქართული თეატრი“, „ალექსანდრე უაზბეგი, როგორც მსახიობი“, „ავქსენტი ცაგარელი“, „ქართული შექსპირიანა და ივანე მაჩაბელი“, „გაბრიელ სუნდუკიანი და ქართული საზოგადოებრიობა“, „რევიზორი ქართულ სცენაზე“, „ა. ნ. ოსტროვსკი საქართველოში“, „მაქსიმ გოროცხი „ნაძირალანი“, „ქართული ესტრადის მოკლე ისტორიული მიმოხილვა“ და სხვა. ი. გრიშაშვილის ეს გამოკვლევები გამოირჩევა როგორც მეცნიერული კეთილსინდისიერებით, ისე გადმოცემის სისადავით. ისინი, პროფესორი გიორგი ციციშვილის სიტყვებით რომ ვთქვათ, იკითხება, როგორც მხატვრული ესეები.

არ შეიძლება აქ ი. გრიშაშვილის კითხვის ოსტატობაზეც არ შევჩეროთ მკითხველის ყურადღება. იგი ხშირად კითხულობდა სცენიდან ლექსებს, კითხულობდა ბრწყინვალედ, ორიგინალურად, მისი კითხვის განუშემორბელები მანერა მსმენელს ხიბლავდა და უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებდა.

ი. გრიშაშვილი ქართული საბჭოთა ესტრადის ერთ-ერთი პირველი დრამატურგიცაა. იგი საგანგებოდ წერდა იუმორისტულ კუმედებებსა და მცირე ფორმის სცენებს ვ. აბაშიძისა და ნ. გოცირიძისათვის.

ქართული მუსიკის პოპულარიზაციის საქმეში დიდი როლი შეასრულეს „გრიშაშვილის სადამოებმა“, რომელსაც პოეტი მართავდა 1910-იან წლებში. ამ სადამოებში იგი იწვევდა ნიჭიერ მუსიკოსებსა და მომღერლებს. ი. გრიშაშვილმა არაერთი რომანსი დაწერა სპეციალურად ვანო სარაჯიშვილის, ქეთო ჭაფარიძის, სანდრო კავსაძისა და სხვებისათვის.

ი. გრიშაშვილის თეატრალური მოღვაწეობა იმდენად ფართო და მრავალფეროვანია, რომ ერთი საუბრისათვის წერის ფარგლებს სცილდება და საგანგებო შესწავლასა და ანალიზს მოითხოვს.

მეოცე საუკუნის გამოჩენილმა პოეტმა, სიტყვის უბადლო ოსტატმა მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას და ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანა მის ისტორიაში.

ბურამ სალარაძე

რუსთაველის, ვეჯას, გალაკტიონის, ქვეყანაში ლექსი იყო და იქნება ხალხის უბირველესი სულიერი მოთხოვნილება, საზრდო, მისი წარსულისა და დღევანდელობის ამსახველი ჭეშმარიტი სურათი.

და შეუძლებელია, რომ ქართველ ერს არ ჰყავდეს თავისი მხატვრული კითხვის ოსტატი, რომელიც სიმღერას ლექსად იტყვის, ხოლო სიტყვას სიმღერად აქცევს.

გ. სალარაძის მხატვრული კითხვის სტილი მშვენიერია, ფრაზა მკაფიოდ იკვეთება, მიზანი ცხადი ხდება — ყველაფერი სულეირდება.

ხმა საფუძველი და საწყისია მსახიობის. ხელოვნებისა, ხმის ონომენი ხსნის შემოქმედის ტემპერამენტს.

გ. სალარაძის ხმა და მეტყველი თქმა შთამბეჭდავი ზემოქმედებით გააწვდის როგორც გრძნობის უწმინდეს და უნაზღეს ინტონაციებს, ასევე ხათელს ხდის მის აბოზოქრებულ სულსაც.

მხატვრული კითხვის ჭეშმარიტი მოყვარულნი არიან ისინი, რომელნიც ლექსზე ჰქვრეტას, თუ მასზე ფიქრს არანაკლებ ვნებასა და დროს ალევენ, ვიდრე საჭირო იყო მის შესაქმნელად. გ. სალარაძეც, განსაკუთრებით გალაკტიონთან შეხვედრისას, სულის სიღრმემდე

იწვის, პოეტის ლექსს საკუთარი სულის სიმღერად აქცევს. მსგავსი შერწყმა კი მხოლოდ ვირტუოზს ხელეწიფება.

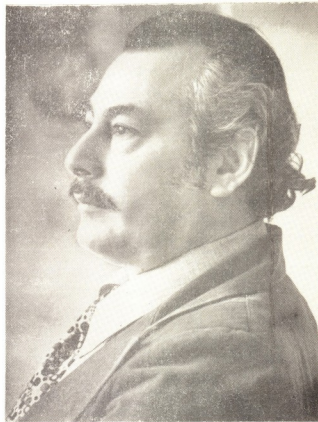
დიახ, მხატვრული კითხვა გვირგვინია გ. სალარაძის შემოქმედებისა და იქნებ სათავე აქტიორული აღზევებისა.

წარმოდგენილი წერილის ფორმა მსახიობის მთელი შემოქმედების გამოწველივით შეფასებას არ ითვალისწინებს. ჩვენ ახლა, მხოლოდ რამდენიმე როლს გამოვყოფთ, რომელსაც პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა გ. სალარაძის ოსტატობის, მისი საშემსრულებლო მანერის ჩამოყალიბებაში.

გ. სალარაძის პირველი მნიშვნელოვანი გამარჯვება რუსთაველის თეატრში მილან სტიბორია. „როცა ასეთი სიყვარულია“, მ. თუმანიშვილის დადგმა).

რეჟისორმა მ. თუმანიშვილმა სპექტაკლი დადგა ფსიქოლოგიურ დრამად, რომელშიც განსაკუთრებული სიცხადით განსაზღვრა გმირთა არსის შეცნობის რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზა და რამაც თავის მხრივ დადგმას დიდი მოქალაქეობრივი პათოსის ჟღერადობა მიანიჭა. გ. სალარაძემ და მ. თუმანიშვილმა უაღრესად ემოციურ სპექტაკლში ჩვენც გავგატარეს, სტიბორის სულიერი წამების გზაზე, ჩავვაფიქრეს, შეგვაძრწუნეს.

თუ დასაწყისში სტიბორი — სალარაძე სპეტაკი ლირიზმითა და ჟღერადი პოეტურობით იყო აღსავსე, კაფეს სცენაში, როცა ლიდასაგან გებულობდა წინა ლამეს სხვასთან გატარების ამბავს, სტიბორი მკვეთრად იცვლიდა განწყობას, მაგრამ მაინც ვერ სძლედა უმოქმედობას და მხოლოდ პასუხობდა „მე შენ მიყვარხარ, ლიდა!“ მაყურებელი თანამონაწილე ხდებოდა იმ დიდი ტრაგედიისა, რომელიც იმალებოდა ამ გაოლენებულ თქმაში. ამავე დროს მსახიობმა სტიბორის ავადმყოფურ სულგრძელობაში წარმოაჩინა მისი დამთრგუნელი ეგოიზმი: „რაც არ უნდა მოხდეს, — დავიბრუნო ლიდა“. დასასრულს კი, როცა უკანასკნელი იმედიც უჭარწყვლდებოდა, სტიბორი სულიერად ძაბუნდებოდა და თავის უმწიგობას მხოლოდ საბრალოდებო სკამზე ხვდებოდა და ქვითინილთა ინანიებდა.



ცესში“ (რ. სტურუას დადგმა) გ. სალარაძემ მისტერ ჰეილი განასახიერა.

სპექტაკლის მძაფრი იდეა წარმოქმნიდა საერთო ჰარმონიულობასა და ერთობლივ რიტმს. რეჟისორ რ. სტურუას დადგმაში, ერთი მხრივ, ჰეილმა მძაფრი, გახელებული პათოსი ყალბი დოგმატების უარყოფისა, მეორე მხრივ პეისის გმირების სიმართლისათვის მძლავრი შეუდრეკელი ბრძოლა.

გ. სალარაძის ჰეილი გამოქანდაკებული წმინდანი იყო. ცივი და მიუკარებელი. მთელი სპექტაკლის მანძილზე არცერთ ისეთ სიტყვას არ წარმოსთქვამდა, არცერთ მოძრაობას არ წარმოაჩენდა, რომელიც ოდნავ მაინც დააარღვევდა იერსახის სკულპტურულობას.

პასტორი ჰეილი სეილემის პროცესს ესწრებოდა, როგორც კუდიანების სულის მცოდნე და მისი სიტყვები ცდუნებით იყო აღსავსე, როგორც სიტყვები თვით ეშმაკისა.

გ. სალარაძის ჰეილის ძლიერ, სახიერ თვალეზზე იხატებოდა მისი გმირის ფანატკური რწმენა, მრავლისმეტყველი ხელის პლასტიკურ მონახაზში იკითხებოდა ჰეილის გულისწადილი თანაუგრძ-

ნოს ხალხს ჩადენილ ბოროტებაში.

მსახიობი ოსტატურად აერთებდა პას-ტორის შინაგან ეჭვებსა და გარეგნულ სიმშვილეს, ღმერთის მსახურის მორჩილ გონებას ადამიანის სულის დაუცხრომლობასთან.

გ. სალარაძის არტიტულ ნატურაში ტრაგიკული იმპულსების სიჭარბემ და მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში მსგავსი ხატების წარმოჩენამ ადამილდა ტრაგიკულის შთაწვდომის პათოსი მის ხელოვნებაში, რაც უაღრესად სახიერად გამოვლინდა მასხარას იერსახეში. (უ. შექსპირის „მეფე ლირი“ მ. თუმანიშვილის დადგმა).

რეჟისორმა მ. თუმანიშვილმა და გ. სალარაძემ ახლებური ინტერპრეტაციით წარმოაჩინეს მასხარას სახე, ლირისა და მასხარას ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი. სწორედ გ. სალარაძის მასხარა იწყებდა სპექტაკლში ტრაგიდიას, ლირი კი ასრულებდა. მსახიობის პირველი გამოჩენისთანავე პროსცენიუმზე ფილოსოფიური იერსახის საზოგადოებრივი ტრაგიკულობა იკითხებოდა. გ. სალარაძის მასხარა ჭკვიანი, ძლიერი, ირონიული, გესლიანი, შორსმჭკვრეტელი იყო, გადაჩვეული სიცილსა და სხვის გაცინებას.

მსახიობმა მასხარა სასახლის კარზე სხარტად მოაზროვნე, სევდიან კაცად გაიზარა და თავისი ცხოვრებისეული სიბრძნე მეფეს ეფემერულობას მკვეთრად დაუპირისპირა.

ეს მხატვრული სახეები ცხადყოფდნენ, რომ მსახიობი უკვე სავსებით იყო დაუფლებული მკაცრ, ჭუნწ, ეფექტურ, მრავლისმეტყველი, სახიერი სცენური ფორმის პოვნის ხელოვნებას.

ბ. ბრეტის „კავკასიურ ცარცის წრეში“, რომელმაც შ. რუსთაველის თეატრს დიდი გამარჯვება მოუპოვა, გ. სალარაძემ სამი, ერთმანეთისაგან სავსებით განსხვავებული სახე წარმოაჩინა, ამ დადგმაში შექმნილი სცენური სახეები ყურადღებას სწორედ სახასიათოსაკენ ღრმად იპყრობენ. მაგრამ უნდა გავიხსენოთ დღაქის შუქურა (ბ. ბრეტის „კეთილი ადამიანი სეზუანიდან“, რ. სტურუას დადგმა), სადაც უკვე გაცხადდა მსახიობის უნარი კომედიური პლასტიკის წვდომისა. რეჟისორმა რ. სტურუამ მსახიობს ფართო

შემოქმედებითი სარბიელი მისცა, რომელმაც, თავის მხრივ, ხელი შეუწყო რეჟისორს სახეთა ინტერპრეტაციის წარმატებაში. გ. სალარაძის მიერ სწორად არის გაგებული ბ. ბრეტის დრამატურგიის არსი — „გაუცხოება“. ერთი სპექტაკლის სამივე სახე გამოირჩევა ფსიქოლოგიური ნახაზის სიზუსტით, ბრეტისეული ხასიათების სიმკვეთრით, პუბლიცისტურობითა და პლასტიკურობით: თავადი ყაზბეგის მიერ წარმოთქმულ ფრაზაში „რასაც ვაკეთებ, ყველაფერს ლაზთთანად ვაკეთებ“ გზაზრავს გ. სალარაძის ინტონაცია, რომელიც სავსეა ადამიანთა დათრგუნვის ძალადობის სურვილით, გვაფხიზლებს აგრესიული, დემაგოგი პიროვნების დამფარველი მისი შემზარავი ღიმილი.

ეფრეიტორის სახეში იგი ავზორცობას, პირად დაინტერესებას, დაუნდობლობას უსვამს ხაზს და ამასაც მსახიობი უზუსტესი პლასტიკით, ქმედით ანალიზის ლოგიკურობით აღწევს. ამ ეპიზოდში გამოვლინდა მსახიობის კარგი ვოკალური მონაცემებიც.

მის მიერ შექმნილი ბერის იერსახე კი აღვირახსნილი და გაიძვერა, ტლანქი და შემზარუნე წარუშლილი შთაბეჭდილების წარმომჩენი სცენური ნიღაბია.

სამივე ეპიზოდში მსახიობი აღწევს ბოროტების, მლიქვნელობისა და ბიწიერების ბრეტისეულ, დაუნდობელ გაკიცხვას.

მაგრამ, მსახიობს სათქმელი კიდევ ბევრი აქვს. ამიტომ, ყველა დიდი ინტერესითა და ღრმა რწმენით ველით გ. სალარაძის ახალ შემოქმედებით გამარჯვებებს.

ნიმე ხარაზიშვილი

გიგა ებრაღიძე



„მე სახლში შევალ და მერე წადი. არ მიყვარს, შორ გზაზე რომ ვაცილებ მახლობელ ადამიანს“. — მოხუცი ამას ბიჭისაგან ნახევრად ზურგშექცეული ამბობს და, ცრემლს თვალი რომ არ მოჰკრას, ხელჩაქნეული, სწრაფად გაეცლება.

ვეებერთელა ტკივილად იქცევა ღუმლი, საოთხრო, უხერხულ, მაგრამ ამაყ ტკივილად, თავის უადგილობას ყველა იქ მყოფს შალი-შალ რომ აგრძნობინებს, თანაც ერთგვარ მოკრძალებასაც აღუძრავს.

მაყურებელი ხვდება — უჭირს გ. ებრაღიძის საბა ბაბუას, მაგრამ ღუმს, რადგან ეს მისთვის ერთადერთი, საუკეთესო გამოხავალია. რადგან ღუმლი მისი ყველაზე ნაცადი ხერხია — კაცური ნაშუსის შემნახველი, ღირსების გამოწოდებელი.

ორიოდე წუთის წინ იგი ტელეფონთან იდგა — უგრძობდ, თავისივე ტანსაცმელში.

— მისმენ ხომ, ბაბუა. მანდარინები თბილად შეფუთენ, ამაღამ დიდი ყინვა იქნება, ისეთი პირო უჩანს.

მისი გზა ლანჩხუთის სახელმწიფო თეატრში

დაიწყო. პირველად აქ ეზიარა მსახიობის ცხოვრების ავსა და კარგს, გრიმის პირველ მოსმასა და სხვად ქცევას. იმ დღიდან იგი მარტო გიგა ებრაღიძე აღარ არის. არის ათასი პიროვნება, ათასი ადამიანი. პირველად კი მამასახლისად გარდაიხასა შ. დადიანის „ნიწოშვილის გურიასში“.

1936 წელი იდგა, როლებს როლები მოჰყვა, შექტებას — მეტი დანტერესება: იასონი — ე. ნიწოშვილის „ქრისტინეში“, ლევანი — ს. კლდიაშვილის — „გმირთა თაობაში“, გოდუნა — ბ. ლავრენევის „რღვევაში“.

— სექტაკლებზე მუშაობას მთელი ჩვენი ენერჯია მიჰქონდა, იგონებს გ. ებრაღიძე — მაღე ოში დაიწყო. ქვეყანას გაუჭირდა. მატერიალურს თავი დავანებოთ, მორალური გამხნეებაც სჭირდებოდა ბევრს.

ვინ მოსთვლის, რამდენჯერ გაქიმულა სოულების გზებზე ლანჩხუთელ მსახიობთა ქვეითი ქარავანი. სიარულს ცალკე უამინდობა აძნელება, ცალკე დალილობა და ცალკე კიდევ დეკორაციების თრევა.

— ფოთის სახელმწიფო თეატრში 1947 წლი-

დან ვმუშაობ. დღევანდელივით მახსოვს, ადრე-
ული შემოდგომა იყო რომ მოვედი, სექტემბ-
რის ათი.

გიორგი — „ოთარანთ ქვირვიში“, ბაზი-აჩუკი
„ბაზი-აჩუკში“, გიორგი „გიორგი სააკაძეში“,
კარდინალი მონტანელი — „კარაზანაში“, ზახა —
„მოკვეთილში“, ჭემალი — „ჩაძირულ ქვებში“.

წავიდნენ წლები. წავიდნენ და უამრავი რამ
დაეყოლეს თან. უამრავი ძვირფასი სახე — ტუ-
ვილითა და აღფრთოვანებით აღქმული. მარა-
დიული ზეიმის განცდით მოაპირთავეს მისი
პიროვნება და ეს მარადიული ზეიმი მისთვის
სცენაზე უოფნა იყო და არის.

...ნახევრალზაპარულ სიცხადეში დანთქმული
მყურებელთა დარბაზი. ბინდშეპარული სცენა.
სადაც მის უკან გალანდული იისფერი თუ
იასამნისფერი.

ასე დაიწყო. ასე გაგრძელდა.

ჭერ კიდევ გუშინ იყო. კახთ დიდი ბატონის —
ერეკლეს ტკივილებით რომ ცხოვრობდა და
გრძნობდა, როგორ ფეტიქავდა მის სულს შერ-
დილი მეფის ქველი, მაქიმბელი სული.

უურებადედ გალიმებული ბეჟანა... თითქოს
სხვა სამყაროდან მოსული, ასე უბრალო და
აღალი, პრიმიტიული და უცნაურად ღრმა. —
„ბეჟანა ჩემი საყვარელი სახეა. ახლა ვფიქრობ,
ბევრ რამეს დავაკლებდი ამ გმირს, ერთი ჩემი
ლანჩხუთელი მეზობლის ბავშვივდიდან დამა-
სოვრებული ზენ-ქცევა რომ არა.“

ბრძენი, უბადლო ილია (გ. ნახუცრიშვილის
„წიწამური“), ქველმოქმედი ნიკო ნიკოლაძე
(რ. ქორქიას „ნიკო ნიკოლაძე“), გიორგინი,
(ნ. გოგოლის „რევიზორი“), არხენი აბრკულე
(ი. ვაკელის „აპრაქუნე ჭიჭიშვილი“), გონჯი და
სულით ულაშაზეხი ეწოპე (ფიფერიელის „მელა
და ყურძენი“), კეთილშობილი მოხუცი საბა
(ალ. ჩხაიძის „დაბრუნება“), მოლაღატე, მღი-
ვნელი ბაგრატი (ი. დოლიბაის „პლიკონი“),
ელიშუქი (შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“).

ტრაგიკული, დრამატული, სატირული... არის
მთ შორის რაღაც საერთო. ერთი იმშან-თუ-
სება, სამივეს რომ აერთიანებდეს, ანაზახეუ-
ლებს. ეს, ალბათ, როლის ბოლომდე განცდა და
მიხეულში გადასვლაა. ეს ალბათ, ბუნებრივობაა,
სიწრფედე, გულგახსნობობა. ეს, ალბათ, მამა-
კაცური ხასიათის ხაზგასმა და პატივისცემა,
რაც ასე ხელშეშახები და საცნაურია მსახიობ
გიგა ებრაღიძის შემოქმედებაში.

— ეწოპე ჩემთვის საქარო როლი იყო. ფსა-
ქოლოგიურად ძალზე ტვეადი, წინააღმდეგობ-
რივი და საინტერესო სწორედ ამ უკანასკნელ
თვისების გამო და საერთოდაც, დრამა ჩემი
აშკლუაა. სამწუხაროა, რომ ჩვენი დრამატურ-

გია ხეყვად ვერ ახერხებს ამ დონის ურთიერ-
ობებში, ღრმა ხასიათები შემოგვკვთავაზოს.

ვაქაცური გარეგნობის ჭალარა კაცი უურა-
ლებით მიცქერის და ხელით იურდნობა მაგიდას.
აქ-იქ მეღანს ამოუქამია მაგიდაზე გადაფა-
რებული წითელი ხავერლი. მიკვირს, ეს ოთახი
მსახიობისას არაფრით არ ჭგავს. ასეც უოფილა.
თეატრის პარტორგანიზაციის მდივნის კაბინე-
ტი.

— კარგა ხანია, ამ მოვალეობასაც ვასრუ-
ლებო — შეუბნება.

ოთახის კარი კულისებს უერთდება — თე-
ატრის „სამწარეულოს“, კედლებს მიურდნო-
ბლი სცენის დეკორაციები გარწმუნებენ, რომ
ნამდვილად თეატრში ხარ. დაკიდულ კიბეს
მალდა, იარუსებისკენ მივყვები. ლოფს კარე-
ბი ღია დაუტოვებიათ.

...მხოლოდ თავისი სიმყუდროვით გართუ-
ლივით ამოყურებს დაბლიდან სცენა. სიფრი-
ფანა ქობი, ქათმის ფეხებზე შემდგარს მაგა-
ნებს, როგორც ჩანს, საღამოს ზღაპარს გაა-
თამაშებენ.

რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი გიგა
ებრაღიძე ფოთილების საყვარელი მსახიობია.

— მსახიობობა პროფესიათა პროფესიად
მიმაჩნია. ნამდვილი მსახიობი სცენაზე — ეს
მართლა სასწაულია, შეუბნება იგი.

ნიკო ნიკოლაძე! ფოთში ის სახელი ყველამ
იცის. და ეს არამარტო იმ დამსახურებათა შე-
დეგია, რაც მან ამ პატარა, ზღვისპირა ქალაქის
საკეთილშობილად გააკეთა, იმ შრომის წვლი-
ლიცაა, რომლის საფუძველზეც თეატრმა ქა-
ლაქს „ახალი“ ნიკო ნიკოლაძე მოუვლინა.

საქმარისი იყო ნამდვილ ნიკო ნიკოლაძეს-
თან მსახიობის მხოლოდ გარეგნული მსგავსება
დაგენახათ. მარტო ამით მოგვრელი შთაბეჭდი-
ლებაც გასწვდებოდა ბევრ ეპითებს.

ამ მსგავსების ძალამ ააღვლა უთუოდ, ქალ-
ბატონი რუსუდანიც — ქალიშვილი ნიკო ნი-
კოლაძისა, როდესაც ფოთის ვ. გუნიას სახე-
ლობის სახელმწიფო თეატრის საგანტროლო
სპექტაკლების დროს თბილისში რ. ქორქიას
„ნიკო ნიკოლაძე“ იხილა. აღვებებულმა ქალმა
ცრემლიც ვერ დამალა, სცენაზე ავიდა და იქ
მიულოცა მსახიობს დიდი გამარჯვება — მამა-
ჩემი მომაგონეო. ამაზე აღმატებული ქება არ
არსებობს. და თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ
ქალბატონმა რუსუდანმა გიგა ებრაღიძეს მამი-
სეული ქუდიც მიუძღვნა, დაგვთანხმებოთ
ალბათ, ვერც ერთი მსახიობი უკეთეს ჭიღლოს
ვერ იხურებდა თავისი საუკეთესო როლი-
სათვის.

„სიკვილიდამოვლილი კაცი“. ეფთიმესკუს

ამ პიესაში გიგა ებრალიძე ფილიმონის როლას საუკეთესოდ შესრულებისათვის რუმინული დრამატურგიას საკავშირო დათვლიერებაზე სსრკ კულტურის სამინისტროსა და სრულიად რუსეთის თეატრალური საზოგადოების საპატიო სიგელით დაჯილდოვდა.

ჩილოდ სხვაც მრავალი ახსოვს. თუნდაც ეს, ოქტომბრის რევოლუციის 50 წლისთავთან დაკავშირებით მოწყობილ თეატრების რესპუბლიკურ დათვლიერება-კონკურსში მიღებული ვიმპელი. უამრავი სიგელი. მადლობა.

ახლა, 60 წელს გადასცდა და პერსონალური პენსიონერიც გახდა, მაგრამ თეატრს მაინც ვერ თმობს, გიგა ებრალიძე იცის ამ დაფასებას წინაც და უადრიც.

— კინოში თუ გიცდიათ ოდენსე თამაში?

— ერთ სატელევიზიო მხატვრულ ფილმში — „მოლანდება“ გადამიღეს ადრე. იქ თათარ ვაჰარს ვანსახიერებ. ახლანა „დათა თუთაშხიაში“ მამახალიის ვითამაშე.

„ქვა ვარ, მიხაკო, ქვა და ასე ვიქნები, სანამ ის ბიქი არ გადავა ეზოდან“ — მოხუცის ხმაში სიჭიუტე ჩაკირქვავებულა.

რა ამ სიჭიუტის მიღმა? ვაჟკაცის ჩვევა ქირთა თმენისა, საკუთარი ტკივილის გამხელის რიდი, თუ გულჩვილობა ბაბუისა შვილის დაკარგვის ფასი უყვე რომ იცის...

დუმილი. ისე არ ეხერხება ებრალიძის საბას დუმილი. ძალად მორგებულ საღტესავითა ეს დუმილი. რაღაც სასტილით, სიცოცხლის გასაყარამდე რომ უნდა ზიდოს მარტოხელა მოხუცმა.

ამ დუმილის უკანაც ძალაა. ვეებერთელა, უცნაურად ძლიერი, მამაკაცური, დამორგუნველი.

ეს ძალა გ. ებრალიძის ყველა სახეშია, რადგან მის სულში იღებს სათავეს, და მსახიობის ეს ვაჟკაცური სულია სწორედ თითოეული მისი გამირის მასაზრდოებელი დვრიტა და გზაბილიკი.

გიორგი დავითაშვილის გახსენება

თეატრში ფეხი შევედგი თუ არა, დიდ სვეტთან თვალი მოვკარი წარმოსადგე ლამაზ, სათვალეებიან მამაკაცს, ეს იყო გიორგი დავითაშვილი... მთელი დასაიკრიბებოდა, ფიიფი ტევე არ იყო. მასახიობები ერთმანეთს გვევოდნენ და ულოცავდნენ სეზონის დაწყებას. გ. დავითაშვილი წინ წამოვიდა. მივესალმე და მიხლოდა გზა დამეთმო, მაგრამ შემაჩერა და მითხრა: „ახალგაზრდავ, რატომ გამირბი, მე თქვენ მიხდა გემუსაიფოთ. თქვენი ქება მესმის, მეტად სასიამოვნოა“ და თავაზიანად გამომიწოდა ხელი, მისმა თავაზიანმა საუბარმა იმავე წუთს გამოამეღავნა მისი დიდი შინაგანი კულტურა.

გაღიღდა თვეები, წლები და ეს პიროვნება, ჩემ თვალში სულ უფრო მაღლდებოდა. იგი ყველა ახალგაზრდა მსახიობის მიმართ — ქალი იყო იგი, თუ ვაჟი — იშვიათ ყურადღებას იჩენდა, გვესაუბრებოდა თეატრზე, მსახიობის პროფესიაზე და თეატრის სიყვარულს გვიჩვენებდა, ახალგაზრდებისაგან ბეჭით შრომასა და მოთმინებას მოითხოვდა. თავისი გულწრფელობით გვხიბლავდა, პირში იცოდა თქმა, კარგს შეგიქებდა და ნაკლებ მიგითითებდა, მაგრამ მიგითითებდა ფაქიზად. გიორგი თეატრზე ფანტიკურად იყო შეყვარებული, დილიდან საღამომდე იქ იყო, ადრე მოდიოდა და გვიან მიდიოდა შინ. ყველაფერს კარგად ხედავდა, არაფერი არ გამოეპარებოდა, თეატრის ცხოვრების უმნიშვნელო დეტალებიც კი, მას წარმოუდგენელი მოთმინების უნარი ჰქონდა და დაბრკოლებებს იოლად სძლევდა. ბევრი ლაპარაკი არ უყვარდა, მოკრძალებული იყო, თავის გამოჩენას არ ცდილობდა, მუდამ უკანა რიგში ჯდებოდა,

მაგრამ ისეთი სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობდა, რომ ამხანაგების ყურადღება მთლიანად მისკენ იყო მიპყრობილი...

ბედნიერება მქონდა ა. ოსტროვსკის „უღანაშუალო დამნაშავენი“ კრუჩინინს როლში მენახა ნუცა ჩხეიძე, თამარ ჭავჭავაძე, თამარა ბაქრაძე. ნეზნამოვის როლში — გ. დავითაშვილი, შმაგას როლში — აკაკი ვასაძე, გალჩინას როლში ნატალია ჭავჭავიძელი. ყოველ რეპეტიციას ვესწრებოდი (აღღვენილი სპექტაკლი იყო). გ. დავითაშვილი ახალგაზრდა აღარ იყო ამ როლისათვის. ვიდრე ვნახავდი, შეუფერებლად მიმაჩნდა, ვფიქრობდი, ნუთუ ბ-ნი აკაკი ვასაძე მას ვერ გრძნობს მეთქი, მაგრამ მე დამწყები, გამოუცდელი მსახიობი ვიყავი და მსახიობის გარდასახვის მთელ საიდუმლოებაში ვერ ვერკვეოდი. აკაკი ვასაძეს არაფერი არ შეეშლებოდა, შესანიშნავად იცოდა ყველა მსახიობის ძალა და უნარი. და აი, როცა თარდა გაიხსნა და გ. დავითაშვილი ნეზნამოვის როლში იხილეთ, ჩემს ააოცებას საზღვარი არ ჰქონდა. სიკრანზე გულგაღვილი, შუბლზე თმებჩამოყრილი, ლამაზი გრძნობით სავსე ახალგაზრდა იდგა... სპექტაკლის დამთავრებისთანავე მიიჯერე მასთან და მივეულოე. აიორაგიმ შემაჩერა და მიითხა: „აი, შენ რომელ როლს ითამაშებდი“. მე ალჩინა დათაუ-სახილეთ. რამთენჯირზე ჩაახველა, შემომხვედა თავისი მეტყველი თვალებით და მიითხრა — „საოცარია, ყველა დამწყებ მსახიობს სურს განასახიეროს ისეთი როლი, როგორცაა კრუჩინინა. ან ახალგაზრდა ჭაიოს როლი. თქვენ კი, დამწყებმა მსახიობმა, ახალგაზრდამ, ნაზმა, ჰაეროვანმა, მოინდომეთ დაუძლიერებელი გალჩინას როლი, საინტერესოა“...

ბოლო დროს ვერ იყო ჯანმრთელოდ, მაგრამ თეატრში მანკე მოდიოდა, ხშირად სიცხიანიც კი. მას აღარ შეეძლო ნეზნამოვის როლი შეესრულებინა, ამ როლისათვის შესათერისათ ახალგაზრდა მსახიობი ბიჭიკო ჩხეიძე მიიჩნია, შეაქო მისი ნიჭიერება, გადაწერილი როლი თავისი ხელით გადასცა და დალოცა, წარმატება უსურვა. მართლაც, ბიჭიკომ ამ როლში დიდი გამარჯვება იხეიმა.

ერთ დღეს ავად გახდა ნატალია ჭავჭავიძელი. სამ საათში უნდა შემეცვალა

იგი, მე დამწყებ, გამოუცდელ მსახიობს. სასოწარკვეთამ მომიცვა. გ. დავითაშვილმა, გაიგო თუ არა ეს ამბავი, ვიდრე გრძნობს გავიკეთებდი, დამიძახა და მიითხრა: „ნუ ღელავ, მთავარი სცენაზე გასვლამდე ნათლად წარმოიდგინო ამოცანა, რად გაღიხარ და რა გსურს“. თან დაუმატა, „რატომ გავიწყდება, რომ შენ მიითხარი გალჩინა მომწონსო, ე. ი. მოხუცების თამაშისადმი მიდრეკილება გქონია“ — გამამხნევა. ახალგაზრდა მსახიობისათვის ეს დიდ რამეს ნიშნავდა.

სპექტაკლი დამთავრდა, კულისებში მსახიობები ამოვიდნენ, მომილოცეს, პირველი გიორგი დავითაშვილი იყო, აკაკი ვასაძემ შუბლზე მაკოცა. მეორე სპექტაკლშიც მომიხდა სასწრაფოდ შესვლა, გალჩინას როლი უნდა შემესრულებინა. ამჯერად, ძალიან დამეხმარა რესპუბლიკის სახალხო არტისტი თამარ ბაქრაძე, რომელიც კრუჩინინას თამაშობდა. როცა სპექტაკლი დამთავრდა, გ. დავითაშვილმა თითის ქნევით, ღმილით მიითხრა: „აი შე ეშმაკო, შენა, ალბათ, წინასწარ გქონდა მომზადებული როლი“. ელისაბედ ჩერქეზიშვილიც ესწრებოდა სპექტაკლს. ის ხომ წინათ თამაშობდა გალჩინას. იმანაც გამამხნევა და შემაქო. ანუ გულისხმიერ, დამხმარე ადამიანს მსახიობი ვერ დაივწყება.

გიორგი თეატრში უსახლვრო სიყვარულით სარგებლობდა. ავად რომ გახდა, მთელი დასი შემოფოთებული იყო, ყველა გულწრფელად სწუხდა... ვიდრე ავად გახდებოდა, ს. არღუელის წიგნი გამოვიდა გიორგი დავითაშვილის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე. მე მივეულოე. მეორე დღეს კი მომიტანა წიგნი „ჩემთვის ყოველთვის ძვირფას, ნიჭიერ, კატიუშას! ჩემთვის ძალიან სასიხარულოა, რომ ჩემზე დაწერილმა წიგნმა გამოიწვია თქვენი ინტერესი. გავლის დრო და შე უკვე აღარ ვიქნები ამქვეყნად. თქვენ კი აიღებთ წიგნს თქვენი ღამაზე ხელებით და გამოხსენებთ. ვანა ეს სასიხარულო არ არის? ვუცდები დიდხანს არ გალოდინოთ, ყოველ შემთხვევაში, 100 წელიწადს არ გადავაცილებ.“

გ. დავითაშვილი
1957 წ.

ამ წიგნს სასოებით ვინახავ, კარადაში მიღვეს და კარადის მინიდან ყოველთვის მახსენებს — თუ გიყვარს თეატრი, პატივი ეცი შენს წინამორბედებსა და მასწავლებლებს.

მ ე დ ე ა



მედია! საოცარი სილამაზე და ქღერადობა აქვს ამ მოკლე სახელს. სილამაზე, ხელოვნებამდე, მუსიკალურობამდე ასული.

მე ისიც კი მგონია: — რაკი თეატრალურმა ხელოვნებამ დაამკვიდრა ეს სახელი ცხოვრებაში, რაკი მან პირველმა გაუწია პოპულარობა, მხოლოდ ხელოვნების მსახურთ უნდა ერქვათ იგი. და ეს თითქოს ასეცაა. აბა გადაავლეთ თვალი, რამდენმა მედიამ გაამდიდრა და სახელი გაუთქვა ქართულ კულტურას.

მედია — მუსიკოს შემსრულებელი თუ კომპოზიტორი.

მედია — პოეტი თუ მწერალი.

მედია — ვოკალისტი თუ ქორეოგრაფი. ფერმწერი თუ მოქანდაკე, მსახიობი თუ რეჟისორი.

ასე მგონია, ევრიბიდე შეცდა. მის მიერ, მომეტებულად მუქი ფერებით დახატულმა გრძნეულმა ქალმა, ჩამოიბერტყა მხრებიდან ბერძენთა მიერ მოცხებული გამხმარი ტალახი და იქცა პოეტის, მწერლის, მხატვრისა და მოქანდაკის დაუშრეტელ მუზად.

მარტო ის რად ღირს, რომ დედამიწაზე ერთ-ერთი კეთილშობილური პროფესიის, ფარმაკოლოგიის დამფუძნებლად იქცა ეს სახელი. და მაინც არცერთ სფეროში არ არის იგი უფრო პოპულარული, ვიდრე ხელოვნებაში.

ერთ-ერთი მათგანი კი მედია კექუხიძეა, რომელიც, როგორც რეჟისორი და

ადამიანი, პირადად ჩემთვის, მსახიობისთვის, იქცა კეთილშობილების, განსწავლულობის, მოქალაქეობის, პროფესიონალიზმის, ნიჭიერებისა და უბრალოების სიმბოლოდ. ჯერ მხოლოდ ის კმარა ჩემთვის საამაყოდ, რომ პირველი ნაბიჯი პროფესიულ სცენაზე სოხუმის სახელმწიფო თეატრში, მისი მზრუნველობითა და ხელმძღვანელობით გადავდგი.

ეს იყო ვადიმ კოროსტილევის პიესა „მე მჭერა შენი“. არასოდეს დამავიწყდება პირველი რეპეტიციები და საერთოდ მთელი სპექტაკლი. აღრე რომ არ მცნობოდა, ალბათ, სპექტაკლში დაკავებული მსახიობი მეგონებოდა, იმდენად მომხიბვლელი და ლამაზი იყო სოხუმური მზის უამრავი სხივით გაჩახახებულ სარეპეტიციო დარბაზში.

ლამაზი აზრით სავსე თვალებით, სახის სწორი, გამოკვეთილი ნაკვთები ოდნავ დაბერილი, ბეშვეური, გასაბუტად გამზადებული ტუჩებით გვიყურებდა იგი და ძნელი წარმოსადგენი იყო, რომ ეს ადამიანი რაიმეს დაგიწყნებდა, გავისწორებდა და კიდევ უარესი; — რისხვად დაგატყდებოდა თავს, თუ მის ყველა ნებასურვილს ზუსტად არ შეასრულებდა.

პიესაც უხდებოდა მედიას. ასე მეგონა მაშინ. ასე მგონია ახლაც და არა მარტო მგონია, ვიცი და დარწმუნებულნი ვარ, რომ ხელოვნების ნაწარმოები

საოცრად გავს მის შემქმნელ შემოქმედს.

აბა დააკვირდით მის მიერ განხორციელებულ ოცდაათზე მეტ დადგმას სხვადასხვა თეატრის სცენაზე და დარწმუნდებით, — მიუხედავად იმისა, გაიმარჯვა თუ არა მისმა სპექტაკლმა, მათში მაინც ჩანს კუჭუხიძისეული მომხიბვლელობა, ქალურობა, უბრალოება, ფილიგრანობა და, თუ გნებავთ, სინაზეც კი.

პიროვნებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნებაში. რაც არ უნდა ჩქმალო, მაინც ამოტივტივდება ნაწარმოების შემქმნელის ყველა ცუდი და კარგი თვისება. ისევე როგორც გენი გადადის შთამომავლობაში; როგორც სამოსელი ამჟღავნებს პიროვნების ხასიათს; როგორც ქცევა ნათელყოფს პატრონის აღზრდა-განათლებას.

მედია კუჭუხიძე თეატრისათვის არის დაბადებული. იგი მთელი თავისი არსებით მოწოდებულია „ბედნიერება მოუტანოს ხალხს“. მარჯანიშვილისეული ეს სიტყვები საოცრად ესადაგება მის შემოქმედებასა და არსებობას.

იმ ოცდაათი სპექტაკლიდან, რომლებიც მედია კუჭუხიძემ შექმნა ქართულ სცენაზე, მე ათის მონაწილე ვახლავართ და ამდენად ჩემთვის ძვირფასია ყოველი მისი ნამუშევარი, რეპეტიცია თუ ნააზრევი. ეს ურთიერთობა ავერ ჩვიდმეტი წელიწადია მიმდინარეობს და არა მგონია ფუტკად ჩაველოს მას ჩემთვის.

არ შემიძლია არ გავიხსენო ერთი კუჩრობული შემთხვევა სოხუმის თეატრში. საერთოდ თეატრალური ცნობრება საესეა კუჩრობებით, მაგრამ ეს, ალბათ, ერთ-ერთი საოცარი იყო.

ერთ მზიან კვირა დღეს, ჩემს პატარა გოგონასთან ერთად თეატრის წინ ჩავიარე. — „არჩქა, ჩქარა, ჩაიცივი, გრიბი გაიკეთე. მთავარი როლის შემსრულებელი არ მოვიდა, მეზღაპრე უნდა ითამაშო „თოვლის დედოფალით“, ჩამავლეს ხელი და თეატრში შემავდეს. ახალი ჩასული ვიყავი სოხუმში. ჯერ სცენაზე ფეხი არ დამედგა და უცებ ასეთი რამ! უარის თქმაც კი ვერ მოვასწარი, ატირებული გამომტაცეს ხელიდან ბავშვი და საგრიმიოროში შემავდეს. ვინ მაეცვდა, ვინ — გრიმს მიკე-

თებდა, ვინ — მარიგებდა. მედია თავზე მდგა და პიესას მიკითხავდა. იგი დამდგმელი რეჟისორი იყო ამ სპექტაკლისა და ყველაზე მეტად ის განიცდიდა სიტუაციას. მით უფრო, არც პიესა მახსოვდა წესიერად და არც სპექტაკლი მენახა. მედია მამშვიდებდა — „მე დაგეხმარები, ყველაფერს გიკარნახებო“. უცებ ერთ ფრაზას ჩავეპიდე; მედია მიკითხავდა: „ახლა, მე თქვენ მოგიყვებით ზღაპარს...“ რა მოხდება, ქალბატონო მედია, რომ ვთქვათ, მე თქვენ წაგიკითხავთ ზღაპარს, დავიჭირო პიესა და ვიკითხო შესაძლებლობის ფარგლებში, მთელი სპექტაკლი-მეთქი. ამ მიზეზბამ გამოაცოცხლა ყველა და უკვი ვილარავითარი ძალა ველარ დამიხსნიდა თამაშისაგან. მართლაც ასე მოხდა. მე დავდიოდი პიესით ხელში აბსოლუტურად უცნობ სცენაზე უცნობი პარტნიორების გვერდით (ზოგი მათგანიც პირველად ვნახე), უცნობი მყურებლის წინაშე და თვალისგადავლეობით ამოკრევილ ტექსტს წარმოვთქვამდი. მაგრამ ტექსტი ერთია და სპექტაკლში მიზანსცენებსაც არა ნაკლები გამომსახველი ფუნქცია აკისრია. მედია მუხლისჩოქა დაძვებოდა დაზგებს ქვეშ და მკარნახობდა სად და როდის გადავსულიყავი.

ჩემს გაჭირვებას ისიც დაერთო, რომ ერთ-ერთ მსახიობს თურმე ყურს კლეზბია და პარტნიორის არტიკულაციის მიხედვით ხვდებოდა რეპლიკის დამთავრებას. მე აზრს გკრეფდი და ჩემი სიტყვებით გავდიოდი ფონს. რამდენჯერმე შევინიშნე, როგორ უმწიოდ მომიჩერებოდა იგი. ამ დროს დაზგის ქვევიდან მედეას ჩურჩული მომესმა. „მაგას რეპლიკის ბოლო სიტყვები მაინც მიაწოდო“.

სპექტაკლის შემდეგ აფხაზური დასის მთავარი რეჟისორი ნელი ეშმა შემოვიდა კულისებში და აღტყეპულმა მომილოცა: — „როდის მოემზადე. მთელი მეორე მოქმედება გიყურე და საოცარია, ისე კარგად შეიწყვი სპექტაკლს, კაცს ეგონება თავიდანვე თამაშობდი“, დაღლილი, დამტვირთიანებული, გაუბედურებული და ილაჯაწყვეტილი მედია ამ დროს დაზგის ქვევიდან გამოძვრა, იქვე სკამზე დაეშვა. ეს მისი ნათამაშევი როლი იყო, მისი ნატანჯი და ნაწვალები. აკი სპექტაკლის შემდეგ თილის-

მა მაჩუქა და როცა სპექტაკლის პროგრამაზე სამახსოვრო წარწერა გამოკეთა, თვე და რიცხვიც კი აღურია იმდენად დადლილი და დაქანცული იყო.

მაგრამ ყოველთვის ასე იოლად არ ხდება თეატრში. მახსოვს მედესთან ერთად გაწამებამდე მისული რეპეტიციები. მახსოვს, როგორ ვერ გავუვგით, როგორ ვერ ავყვივით იოსელიანის „თერიაინის“ რეპეტიციების დროს მსახიობები. რაოდენ ძნელი გახდა სპექტაკლის გრძნობათა ბუნებაში გარკვევა, როლების გახსნა, ფსიქოლოგიური ანალიზი. ვხედავდით როგორ იტანჯებოდა რეჟისორი. ვგრძნობდით რაოდენ უსუსური იყო ვიყავით მის წინაშე. ასევე იყო კაკაბაძის „ტყის ქალებში“, იოსელიანისავე „ტაკიმასხარაში“. ბრაზობდა მედესა. ვბრაზობდით ჩვენც. მსახიობმა თუ ვინმე გაწირა, მტრისას და ვებუზღუნებდით. „საიდან მოაქვს ეს ანგრეულ-დანგრეული პიესები?“, „სად პოულობს ამ აბსურდებს?“, „არ გავგვიწყალა ტვინი?“, მაგრამ მედეს ისევ მოქონდა ისეთივე პიესები. ისევე გვისხნიდა, გვარკვევდა, ჯერ მოთმინებით, მერე ალტკინებით, მერე აჭარხლებული სიბრაზითა და სასოწარკვეთით და ჩვენ თანდათან ვხვდებოდით, რომ მას არ შეეძლო უბრალო პიესის დადგმა. მას არ შეეძლო დრო დაეკარგა ისეთ იოლ და ყველასათვის გასაგებ მასალაზე, რომელსაც არც სიღრმე გააჩნდა და არც ქვეტექსტი. არც ზეამოცანა და არც აზრობრივი დატვირთვა. მას არ შეეძლო აეტანა აზრგამომშრალი მსახიობი. იგი გვწურავდა, რომ როგორმე სასურველი შედეგისთვის მიეღწია. გვაფხიზლებდა, გვაჯანჯლარებდა, გამოვყავდით თვითდამშვიდების ბურუსიდან არაპროფესიული შეზღუდულობიდან, გადავყავდით სადღაც უწონადობაში და, ალბათ, ყველაზე კარგად ეს მაინც ლორთქიფანძის „ჟამთა სიამეში“ გამოჩნდა.

თავვე დაკიდებული ქრისტე. აწეწილ-დაწეწილი, მსუყე მუქ-თეთრი პანორამა, უხეშად გაჯორკნილი ხე-ჟამიანობისაგან გაწამებული, ხალხი. ბოლმა და ნადველი გულში და ბოლოს ლევანის განწმენდა. განწმენდა მძიმე, ადამიანის გონებისათვის მიუწვდომელი ცოდვებისაგან. ეს სპექტაკლი იყო ხარკი რეჟისორული ძიების, უძილო დამე-

ების, წამებისა და დამქანცველი შრომისადმი მიტანილი.

სადაც არ უნდა დაედგა მედეს სპექტაკლი, რუსთაველის თეატრში („მუშის სამხეცე“) თუ გრიბოედოვის თეატრში („ანა ფრანკის დღიური“), მარჯანიშვილის თეატრში, („მოაწმინდის მთვარე“), თუ სოხუმში („მე ვხედავ მზეს“) ყველგან ჩანდა მისი მაღალი მოქალაქეობრივი მრწამსი. მისი მამულიშვილოდ სითბო და ადამიანური ზრუნვა.

მას ყველაფერი შეუძლია გააკეთოს თეატრში და, ალბათ, მის სათაყვანებელ პედაგოგსა და რეჟისორს მიხეილ თუმანიშვილს რომ არ ეთქვა ეს სიტყვები, მედესა იტყოდა უთუოდ.

„ვერ წარმომიდგენია ცხოვრება უთეატროდ... მე მთელი არსებით მიყვარს თეატრი. მიყვარს ისევე, როგორც სიცოცხლე. მე ვიტანჯები უთეატროდ, როგორც ბავშვი უღედოდ, როგორც ადამიანი საკვების გარეშე. მე არ მინდა ვიცხოვრო ფარდების, კულისების, ორკესტრის, დეკორაციების, მსახიობების (თუმცა, ისინი ხშირად მაყენებენ ტკივილს, მაგრამ ბავშვები, ჩვენი საყვარელი ბავშვები, განა ტკივილს არ გვაყენებენ?) პიესების გარეშე. მე მიყვარს ყველა ჯურის ფარდა... მიყვარს თეატრალური კოსტუმები, იმბები, გრიმი... მიყვარს განათება, მე არ შემოძლია სიცოცხლე თეატრის გარეშე!.. მიყვარს გავარვარებული ნათურები, აფიშების შრიალი... ამქვეყნად ყველაფერს მირჩევნია თეატრი — მშვენიერი, საყვარელი, საოცრებათა განუმივრებელი სამყარო“...

და მართლაც, ამდაგვარად გამქლავებული სიყვარულის შემდეგ, წარმოუდგენელი საშინელებაა სატრფომ ასეთივე სიყვარულით არ გიპასუხოს და მედესა უყვარს თეატრს. უყვარს მისი თავდაუზოგავი შრომისა და შემოქმედებისათვის. პასუხისმგებლობისა და პროფესიონალიზმისათვის. ძიებისა და დღესასწაულებისათვის. უყვარს აუწონავი, დაუყვივრებელი სიყვარულისათვის.

ალექსანდრე კოტეხიშვილი
იური გაცხაროვი

სვეტლანა გოლოვინა

თბილისის ა. ს. გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამატული თეატრის მსახიობის სვეტლანა გოლოვინას სცენური ბიოგრაფია საკმაოდ ადრე დაიწყო — ცამეტი წლისა მივიდა იგი სტავროპოლის სამხარეო დრამატული თეატრის სტუდიაში. ასაკის გამო თავდაპირველად უარიც კი უთხრეს მიღებაზე, მაგრამ მსახიობობის სურვილმა, დაუინებად, გულმოდგინებამ და შრომისმოყვარეობამ თავისი გაიტანა. სვეტლანამ წარმატებით დაასრულა სტუდია და მაშინვე მიიწვიეს სტავროპოლის სამხარეო თეატრში.

სტავროპოლის თეატრში რამდენიმე წელი დაჰყო და მოსკოვის ა. ლუნჩარსკის სახელობის სათეატრო ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტში შევიდა. ისეთი გამოცდილი პედაგოგებისა და სახელგანთქმული ოსტატების კლასში მეცადინეობამ, როგორც იყვნენ გრ. კონსკი და ა. ანდროვსკაია, მსახიობ ქალს ბევრი რამ მისცა.

— ჩემი პედაგოგები გვასწავლიდნენ, როგორ გვეფიქრა, როგორ გაგვეანალიზებინა ესა თუ ის ამბავი, გვასწავლიდნენ გულმოდგინებას, სიბეჯითეს, გააზრებულ დადინჯებულ მუშაობას როლზე, გვასწავლიდნენ ფანტაზიის, წარმოსახვის, შეთხზვის ჩვევებს და ამ ფანტაზიის წარმართვის საჭირო მიმართულებით, — იგონებს მსახიობი ქალი.

1969 წელს მსახიობის თეატრალურ ბიოგრაფიაში ახალი ფურცელი გადაიშალა — სვეტლანა ლენინგრადის მ. გორკის სახელობის დიდი დრამატული თეატრის დასში ჩაირიცხა, დასში, რომელსაც გიორგი ალექსანდრეს ძე ტოვსტონოვოვი მოთავეობს. დიდ დრამატულ თეატრში შესანიშნავი მსახიობების გვერდით ყოფნამ ბევრი რამით დაავალ-

დებულა ს. გოლოვინა. მართლაც, სვეტლანამ დამატყცა, რომ გ. ტოვსტონოვოვი არ შეცდა, როცა იკავებოდა მისი მიიწვია. ს. გოლოვინამ ბრწყინვალედ ითამაშა თავისი პირველი როლი — ვარვარა მ. გორკის „მოაგარაკენში“. მეორე მისი როლი დიდ დრამატულ თეატრში — ეს იყო ვალენტინას როლი ა. ვამპილოვის პიესაში „წარსულ ზაფხულს ჩულობსკში“, რომელიც ქალის როლის საოკეთეს შესრულებისათვის პირველი პრემიით აღინიშნა.

მსახიობ ქალს კინოშიც იწვევენ. პირველად იგი გადაიღეს ვ. სადოვსკის ფილმში „თეთრი დედოფლის სვლა“, მოგვიანებით რეჟისორი ვ. ტრეგებოვიჩი ფილმ „დაურიაში“ ერთ-ერთ მთავარ როლს აკისრებს.

აგერ უკვე მესამე წელია, რაც სვეტლანა გოლოვინა თბილისის ა. ს. გრიბოედოვის სახელობის თეატრის სცენაზე მოღვაწეობს. თბილისელი მაყურებელი მას კარგად იცნობს ორი როლით — ესენია: ნადეჟდა მ. გორკის პიესიდან „უკანასკნელი“ და ნელი ა. არბუზოვის „მკაცრი თამაშობიდან“ ბოლო ეს როლიც თანამედროვეობისადმი მიძღვნილ სპექტაკლებში ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის 1978 წლის შედეგების მიხედვით საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრემიით აღინიშნა. სწორედ ამ როლის შესრულება გვაძლევს საშუალებას შევიკარგოთ მისი, მსახიობის შემოქმედებითი პოტენცია. თუ სპორტული ტერმინოლოგიით ვისარგებლებთ, მაშინ აქაც, ისევე როგორც სხვა როლებში თამასას იგი დიდი მარაგით სძლევა. რას აძლევს ეს მარაგი, ჰაერის ეს სივრცე აღებულ სიმალლეზე? აჰ, რა თქმა უნდა, თვით მსახიობი ქალის პიროვნება თამაშობს მთავარ როლს: იგი თავისი დამოკიდებულებით როლისადმი უსახღვროდ მიმდობი და გულუბრყვილოა — ცხადია, თუკი ეს როლი მის მიერ „მიღებულია“, ასეთ შემთხვევაში, იგი განსაკუთრებულად მომთხოვნიდა და ეს ნდობა და გულუბრყვილობა ნებას აძლევს მსახიობს ძალღონე კი არ დახარჯოს გარდასახვაზე, არამედ თავისი ყურადღება მთლიანად გაამახვილოს ტექნიკური საშუალებების შერჩევაზე. აღფრთოვანება მსახიობ ქალში ფანტავს ამ საშუალებების ძეგნით გამოწვეულ დაღლი-

ლობას და ის, ვინც ს. გოლოვინას რეპეტიციებს დასწრებია, გოცნებული რჩება იმ გამომგონებლობათა გამო, რითაც მის წინაშე დასმულ ამოცანებს სწყვეტს. აქ იგი თავის სტიქიაშია. უმოწყალოდ იშორებს თავიდან ყოველივე ზედმეტს და ცდილობს ჩასწვდეს ძირითად არსს, ყოველივე ცოცხალსა და მთრთოლვარეს, მთელი თავისი მგზნებარებითა და სიმბურვალით. ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს ა. არბუზოვის პიესის კრიტიკული განხილვა ან, გნებავთ, ნაწილობრივ ნელის სახის დახასიათება, მაგრამ ფაქტია, რომ მსახიობს, რომელიც ამ როლს ასრულებს, დიდი საშიშროებანი ელის, ავტორის წარმოდგენაში მისი გმირი ქალი, ზნეობრივ ეტალონს შეადგენს, რომელიც სამაგალითო უნდა იყოს ყველა დანარჩენი პერსონაჟისათვის. მაგრამ, როგორ შეუბრალელად ტვირთავს ამ ნორჩ არსებას ავტორი ყველაფერი იმით, რაც მაქსიმალურად იწვევს და აღიზიანებს მაყურებელს. დამის გასათევი ადგილის უზრუნველყოფისათვის ნელი მზადაა მადლობა გადაუხადოს ბრწყინვალე ახალგაზრდას, მოსკოველ ვაჟს იმით, რომ საწოლში თავის გვერდით წოლაც კი შესთავაზოს. ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ სპექტაკლის გმირები ზუსტად ხუთი წუთია, რაც ერთმანეთს იცნობენ. თანაც დაესძენთ, რომ ეს ექსტრემალური მწვერვალი, თუ ასე ვუწოდებთ მას, პიესის დასაწყისშივე აღიმართება. ავტორი, ჩვენი აზრით, რამდენადმე ჭირვეულია:

—ჩემი გმირი კი წმინდანია და მეტი არაფერი — ამბობს იგი, მართლაც, ავტორი ამას გვიმტკიცებს მთელი პიესის მანძილზე, მაგრამ მისი გმირი ქალი სხვის შვილს პატრონობს და მასთან ერთად მთელ ჰეგეანას მოიღვს. მერე ბავშვს დედაც მოსდევს. ესაა შემთხვევათა მწკრივი. რისთვისაა საჭირო ასეთი დიდი გადახვევა? იმისათვის, რომ ნელის როლის შესრულებისათვის საჭიროა მთლიანად იქნას გადალახული დრამატურგიული მასალისადმი უნდობლობა; თანაც, ეს გადალახვა იმაში მდგომარეობს, რომ დაწერილი — ესაა კერძო შემთხვევა, მაგრამ თამაშდება უფრო მეტი, ხორციელდება უფრო მეტი და ამ ძლიერ გადაჭკდრომაში ძლივს



შეიცნობა დრამატურგიის ჩონჩხი ეს ძალზე მშვენიერია, ეს სწორედ სიმბოლისის მარაგია, რაზედაც ზემოთ მოგახსენეთ.

პერსონაჟისადმი უნდობლობა მაშინვე იხსნება და თქვენ იძირებით იმ ნეტარ, ფანტასტიკურ სამყაროში, სადაც ყველაფერი დასაშვებია, სადაც მთავარია ნათელი თანაგრძნობა და სიბრაულული ამ სიტყვის მაღალი გავებით. ეს ის რომანტიზმია, რომელიც როგორც ეს, უცნაურად არ გვეჩვენება, იგი ძალუმაღ იპყრობს პოზიციებს ხელოვნების სამყაროში. ეს კვლავ სიკეთის, სინათლის, სიბრაულულის იგივე გრძნობებია — ყოველივე ის, რაც „გაღელვებთ“, ყოველივე ის, რაც არასოდეს არაფრით არ იცვლება.

ცხადია, სპექტაკლის „მკაცრი თამაშობანის“ წარმატებაში უდიდესი როლი შეასრულა სვეტლანა გოლოვინას ბრწყინვალე თამაშმა.

—ასეთია ჩვენი პროფესია — ამბობს ს. გოლოვინა, — მსახიობის პულისის ცემა სცენაზე — 120 უნდა იყოს. და, თუ ასეთი რამ არ არსებობს, თუ აქტიორი მშვიდია, ცივია, თავის თავში ბოლომდეა დაარწმუნებული და თანაბრად სუნთქავს, უნდა წავიდეს სცენიდან.

სრული საფუძველი, გვაქვს იმისა, რომ ვიფიქროთ — ახლო მომავალში სვეტლანა გოლოვინას შემოქმედებითი მიღწევები გაორკაცდება, ხოლო მხატვრული ღირსებანი უფრო მაღალ მწვერვალებს მიაღწევენ.



გაღვა გიგილიაშვილი

რამსუბლიანის დამსახურებული არტიტი მეღვა ბიბლიოფილი მშ-იანი წლების დასაწყისში უზარა პროფესიულ სცენას და დღევანდელი ქართული თეატრის საიმედო ძალას წარმოადგენს. თეატრის სიყვარული ბავშვობიდანვე დაჰყოლია. აკი თვითონაც ამბობს, — არ მახსოვს, როდის დავიწყე ფიქრი თეატრზე, ალბათ, მას შემდეგ, რაც საერთოდ, აზროვნების უნარი გამიჩნდაო. მის დაუოკებელ სწრაფვას, რომ ცხოვრების ძირითად მიზნად სცენისადმი სამსახური გაეხადა, ოჯახურმა გარემომაც შეუწყო ხელი. სწორედ დედ-მამას უნდა უმადლოდეს, რომ ფრთები შეესხა ბავშვობისდროინდელ გატაცებას. თუმცა მშობლები პროფესიით მედიცინის მუშაკები არიან, ხელოვნების და, კერძოდ, თეატრის ტრფიალი მათ ჩაუნერგეს თავიანთ ქალიშვილს.

სწავლის პერიოდში (1947-1958) იგი ხშირად გამოდიოდა სასკოლო ოლიმპიადაზე, კონცერტებზე, კითხულობდა ლექსებს, მონაწილეობდა ი. ჭავჭავაძის სახელობის 28-ე საშუალო სკოლის დრამატული წრის სპექტაკლებში, რომელსაც ფიზიკის მასწავლებელი, აშუამდგნობილი კინორეჟისორი რეზო ესაძე ხელმძღვანელობდა. სკოლაში მედიკოს უთამაშნა კრუჩინინას როლი ა. ოსტროვსკის პიესაში „უღანაშაული დამანაშვენი“. მოსწავლე გოგონა ბოლო წლებში იმდენად გაუტაცნია პოეზიასა და ლიტერატურას, რომ მათემატიკურ საგნებზე სრულებით აუყრია გული. ჯობს თვით მედიკოს მოეუწყინოთ:

— ბოლო წელიწადს, უკანასკნელ მეოთხედში, საკონტროლო წერისას მათემატიკის რვეულში გალაკტიონის ლექსებს ვწერდი. სასკელო სამართლიანი იყო, მათემატიკის გამოცდაზე არ დამიშვეს და გამოცდა შემოდგომაზე გადამიტა-

ნეს. ბუნებრივია, ატიტატს ვეღარ მივუხდებოდი. ერთი წელი უნდა გაგრძელებულიყო თეატრალურ ინსტიტუტში შესვლის მტანჯველი მოლოდინი, რასაც ავადმყოფურად განვიცდიდი, მაგრამ მამაჩემის აქტიურმა ხასიათმა მიხსნა. მამამ მიმიყვანა ინსტიტუტის რექტორთან (მაშინ თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი ილია თავაძე გახლდათ), აუხსნა მდგომარეობა. ილია თავაძემ და რეჟისორმა მიხიელ თუშანიშვილმა მომისმინეს და გადაწყვიტეს, რომ არ ღირდა ერთი წლის დაკარგვა. 1958 წლის სექტემბერში შევედი თეატრალურ ინსტიტუტში სამსახიობო ფაკულტეტზე და ატიტატაც სექტემბერშივე მივიტანე. მას შემდეგ, რაც მათემატიკაში გამოცდა ჩავაბარე. ასე უჩვეულოდ შევედი ინსტიტუტში.

ასრულდა მეღვა ბიბლიოფილის ბავშვობის ნანატრი. მაგრამ მან კარგად იცოდა, რაოდენ ძნელი და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზა აირჩია. იცოდა, რომ მარტო გარეგნული მომხიბვლელით ფონს ვერ გავიღოდა. საკირო იყო გამუდმებული, დაუღალავი შრომა-ძიება აქტიორული საიდუმლოებების ჩასაწვდომად, სამსახიობო ტექნიკის დასაუფლებლად, საკუთარი „მეს“ საპოვნელად. მოკრძალებით იხსენებს თავის პირველ მასწავლებლებს — რეჟისორ კუყური პატარიძეს, მეტყველების პედაგოგს მალიკო მრეველიშვილს, აკაკი ფაღავას. ნათელა ურუშაძეს, ნადეჟდა შალუტაშვილს და სხვებს.

ინსტიტუტის სცენაზე მეღვა განსახიობრ: ხამფერვანი გ. ერისთავის „მუნწში“, დონანა ა. პუშკინის „დონ-ჟუანში“ და სხვ. სწრაფად გაირბინა სტუდენტობის წლებში. ბოლო კურსზე უდიდესი შემოქმედებითი სიხარული განაცდივინა ლარისას როლმა ა. ოსტროვსკის „უშოთოვში“, სადიპლომო სპექტაკლში, რომელიც რეჟისორმა შალვა გაწერელიამ დადგა. მეღვას ლარისას დიდი მოწონება ხვდა წილად. მსახიობი საოცარი გუნებით გვიხატავდა მიტოვებული ქალის აფორიაქებულ, მაგრამ ბედთან შეურიგებლობის ტრაგიზმით აღსავსე ბუნებას.

— ინსტიტუტის როლებიდან ყველაზე მეთად მიყვარდა ლარისა, იგონებს მეღვა, როგორც ცოცხალი არსება, ჩემთვის ახლობელი ადამიანი. მახსოვს, როდესაც „უშოთოვს“ რეპეტაციებს გავდიოდით, სიკვდილის წინა მონოლოგის ფინალური სცენა არ გამოდიოდა. ვნერვიულობდი, ვბრაზობდი კიდევ. თითქმის ტირილით, ჭიუტად ვიმეორებდი: არ შემძლია! შექდეგ, უკვე სპექტაკლში, სწორედ სიკვდილს სცენა იყო (როგორც ყველა აღნიშნავდა) ყველაზე ძლიერი.

„საოცრად პოეტური, სათუთი, სადღაც ცო-

ტოდენ მკაცრი, დაბადებული ბედნიერი ცხოვრებისათვის, იმ მცირერიცხოვანთაგანი, ვისაც შესწევს უნარი შეიცნოს სილამაზე, კემპარტება, შესწევს დიდი, გულწრფელი გრძნობის უნარი, მოტყუებული, მაგრამ შეუდრეკელი, ამაყად ეთხოვება სიცოცხლეს ლარსა. აი, როგორია იგი მედეა ბიბლიეშვილის შესრულებით — წერდა „ზარია ვოსტოკა“. (1962 წ. 8/11)

ამგვარად, უკვე ინსტიტუტის კედლებშივე ნათლად გამოვლინდა მედეა ბიბლიეშვილის როგორც ლირიკულ-დრამატული როლებისათვის მოწოდებული მსახიობის, ინდივიდუალური თავისებურება. 1962 წლის მაისში მედეა ამიერბრეს თეატრალური ინსტიტუტის ახალგაზრდა მსახიობი რუსთაველის თეატრში გაანაწილეს, მაგრამ მან სოხუმში წასვლა ამჯობინა, რადგან მის კურსელთა ერთა ჯგუფი სოხუმის თეატრში მიდიოდა, სადაც ახალგაზრდა რეჟისორება ლევან მირცხულავა და მედეა კუმუხიძე მიაგვინეს თბილისიდან.

სოხუმის თეატრში მხოლოდ ერთი სეზონი დაჰყო და ორი როლი განასახიერა — მოსამართლის ქალიშვილი ნ. პიქეთის პიესაში „დამოკლეს მახვილი“ და ცუცა ნ. დუმბაძის პიესაში „მე ვხედავ მუხს“. 1963 წლის სექტემბრიდან მედეა მარჯანიშვილის თეატრში გადმოვიდა და პირველი როლებითვე მიიპყრო მაყურებლის ყურადღება. ამ თეატრის სცენაზე იგი საზოგადოების წინაშე წარსდგა თეას როლით სექტაკლში „ნოველები საღამო“, სადაც ო. გობრონიძის მამვე სახელწოდების ნოველაში დასამსოვრებელი სახე შექმნა.

მომდევნო წელს მ. ბიბლიეშვილს ა. კასონას ცნობილ პიესაში „ხეები ზეზუერად კვდებიან“ მარტა-იზაბელას როლში გამოსვლა მოუხდა. ეს იყო სერიოზული გამოცდა ახალგაზრდა მსახიობისათვის და ამ გამოცდამ მას წარმატების სიხარული მოუტანა. თბილისელმა მაყურებელმა იწამა მისი ნიჭი. თეატრალური კრიტიკაც გულთბილად შეხვდა მედეა ბიბლიეშვილის მიერ ამ როლის შესრულებას შპკმ საქმოდ გამაურებულ სექტაკლში. „ამ სახის შექმნით ახალგაზრდა მსახიობმა ცხადყო, რომ თავის განსაკუთრებულ ადგილს დაიკავებს მარჯანიშვილის თეატრის იმ თაობის მსახიობთა შორის, რომლებსაც უნარი აქვთ და მოვალენიც არიან თეატრის ლირიკული ტრადიციების აღმდგენი და გამაგრებელი ბედნიერი ხვალისნდელი დღე შექმნან“. — წერდა ვაჟ. ახალგაზრდა კომუნისტი“ (1964, 13. VI).

მართლაც, როლიდან როლში უფრო გამოიკვეთა მედეა ბიბლიეშვილის სამსახიობო უნარი — გადმოეცა თავისი გმირის შინაგანი ბუნება



შეულამაზებლად, გულწრფელად, ემოციურად და მუხტვით.

მარჯანიშვილის თეატრში შექმნილი სახეებიდან უნდა მოვიხსენიოთ ფიბი (ჯ. სელინჯერის „თამაში ქვავის უანაში“ 1964), ვისი (ო. ჩხეიძის „ვისია ვისი?“, 1965), მერი (გ. ხუბაშვილის „მთაწმინდის მთვარე“, 1965), განსაკუთრებით დაამახსოვრდა მაყურებელს ირინას ლირიკული, პოეტური სახე ვ. კოროსტილოვის პიესაში („მე მჭერა შენი“ 1966).

1967 წელს რეჟისორმა ლევან მირცხულავამ განახორციელა აკაკი გეწაძის „წმინდანები ჯოჯოხეთში“ და ნასტიას როლი მედეა ბიბლიეშვილს მიანდო. ეს როლი თვისობრივი სიახლე იყო მედეას შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. მსახიობს უნდა შეექმნა თავისი ბუნებისაგან რადიკალურად განსხვავებული სახე. სისხლქარბი, ერთი შეხედვით თითქოს ექსპანსიური ნასტაკ სავსებით ეწინააღმდეგებოდა იმ ლირიკულ განწყობილების როლებს, რომლებიც მანამდე შეასრულა მსახიობმა. საჭირო იყო მკვეთრი სახასიათო შტრიხების მოძებნა და მედეამაც შესანიშნავად გაართვა თავი ამ როლს. მისმა ნასტიამ საყოველთაო მოწონება დამისახურა და მსახიობს ახალი შემოქმედებითი სიხარული მიანიჭა. „კახაკი ქალის როლში მედეა ბიბლიეშვილმა გარდასახვის დიდებული უნარი გამოავლინა“, — წერდა ლენინგრადის პრესა მარჯანიშვილის თეატრის 1972 წლის ვასტროლების დროს ახალგაზრდა მსახიობზე (ვაჟ. „სხენა“, 1972, 11. VIII).

1971 წელს კიევიდან დაბრუნებულმა და აღექსიძემ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე განხორციელა ფრ. შილერის „ღონ კარლონი“, რომელშიც შედგა ბიბლიეისტიკა ელისაბედ ვალუას როლი შესრულდა. მსახიობმა ლიარიკულ, რბილ ტონებში მომხიბვლელად წარმოგვიდგინა დედოფლის ჴვიადი, ამაყი და, ამავე დროს, კეთილშობილი, სათნო ბუნება. „ნაწი, შაეროვანი, გრძნობიერი, თავდაპირველი“ — ასეთი ეპითეტებით აკცობდა პრესა მედიას ელისაბედს. მეტად შთამაგონებელი იყო დედოფლის სცენები ღონ კარლოსსა და მარკიზ პოზსთან. მსახიობი ხაზს უსვამდა თავისი გმირის მახვილ გონებას, ფაქიზად გადმოგვიცმდა მის არსებაში სიყვარულისა და მოვალეობის გრძნობათა კიდეებს, მდიდარი ინტონაციებით გვიხატავდა ელისაბედ დედოფლის თავშეკავებულ ვნებას. ამ როლის გამო რ. კრეჩეტკოვა „სოვეტსკაია კულტურაში“ (1972, I. VIII) წერდა:

„საინტერესოა მ. ბიბლიეისტიკის დედოფალი ელისაბედი. აქ მსახიობი, რომელმაც ასე მკაფიოდ, უანრული ძარღვიანობით ითამაშა: ნასტია ა. გენაძის პიესა „წმინდანები ჭოჭოხეთში“, პოულობს პრინციპულად სხვაგვარ ფერებს, საოცარ ფსიქოლოგიურ სიზუსტეს, ნახატის აკვარელურ გამჭვირვალეობას. მისი დედოფალი თავისუფალი ადამიანია, თავისუფლებას მიჩვეული ქალია, რომელიც უტყრად აღმოჩნდა ფილიპე II სასახლის რეგლამენტებით შემოფარგულ საშაროში, სადაც უკველი ნაბიჯი გათვალისწინებული, უკველი გრძნობა მითითებულია, ხოლო ნებადართული საბურველები იხლართება ინტრიგები და მწიფდება შავნული შეთქმულებანი. იგი ქალურია და გარეგნულად სუსტი. მაგრამ ამაღლებული სულის ადამიანია. აქვს შინაგანი ძალების ამოუწურავი მარაგი, რომელიც სიყვარულშიც იჩენს თავს და პოლიტიკაშიც“.

ამავე წელს შედგა ბიბლიეისტიკა დ. აღექსიძის მიერ დადგმულ სოფოკლეს „ანტიგონეში“ იხილა მასურებელმა, რომელშიც მთავარი როლი განასახიერა. მომდევნო წელს კი რეჟისორ ანზორ ქუთათელაძის სპექტაკლ „მოსამართლეთი“ გვანცას როლი შესრულდა. გიორგი ბუხაშვილის მოქალაქეობრივი პათოსით აღსავსე, აქტუალურ თემაზე დაწერილ ამ პიესას დიდი წარმატება ხვდა წილად. ამაში წვლილი სპექტაკლის სხვა მსახიობებთან ერთად შედგა ბიბლიეისტიკაც მიუძღოდა. მან სიცხადითა და დამაჩერებლობით გადმოგვცა ომის სუსხნაგები ახალგაზრდა ქვრივი ქალის მძიმე განცდები, კიდელი საკუთარ თავთან. დრამატული დაძაბულობით აღსავსე იყო სცენები მამამ-

თილთან, როდესაც იგი შვილის გადარჩენისათვის იბრძოდა. მსახიობი შეუღლამაზებლად, გულწრფელად გადმოგვიცმდა თავისი გმირის ქეშმარიტ, სულიერ სამყაროს, აკი ამიტომაც მოსწონდა მისი შესრულება მასურებელს და წერდა, რომ მისი უკველი შესტი, უბრალო მოძრაობაც კი, დასამახსოვრებელიაო.

შემდგომ წლებში შედგა ბიბლიეისტიკის რეპერტუარის შექმნა: თამარი (კ. ვამსახურდიას „მთვარის მოტაცება“, 1972), თეო (პ. კაკაბაძის „სამი ასული“ და „ტყის ქალები“, 1972), მედეა (გ. ფანჯიკიძის „თვალი პატრონი“ 1974), მანანა (გ. იოსელიანის „ტაკიანხარა“, 1974), გაბი (რობერტ ტომას „რვა მოსიყვარულე ქალი“ 1978) და ბოლოს. მაკა თამაშ ქილაძის პიესაში „ბუდე მეცხერ სართულზე“.

ამ რეპერტუარიდან გამოირჩეოდა მანანას როლი ჭაბა იოსელიანის პიესაში, რომელსაც რეჟისორმა მედეა კუჭუხიძემ თანამედროვე ფარსის ორიგინალური ფორმა მოუძებნა და მსახიობებს შესაძლებლობა მისცა ახალი კუთხით წარმდგარიყვენ მასურებლის წინაშე. მედეა ბიბლიეისტიკის მანანა ჴერელე, უკველგვარ იდეალს მოკლებული, განებივრებული არსებაა და მსახიობიც კოპიური დეტალებით აველნდა ირონიულ დამოკიდებულებას თავისი გმირის მიმართ. მაგრამ მედიკოს მორიგი დამსახურებული გამარჯვება მიიწვ მაკას როლმა მოუტანა.

თამაშ ქილაძის პიესა მარტოობის პრობლემას ეხება. ავტორი მთელი პიესის მანძილზე მხოლოდ და მხოლოდ ორი პერსონაჟის საშუალებით გვიმუდვენებს თავის ჩანაფიქრს. მ. ბიბლიეისტიკა და მისმა პარტნიორმა კოტე მახარაძემ (ბესო) შეძლეს დრამატული სიმძაფრით გადმოეცათ თავიანთი გმირების სულიერი ტკივილი. პიესა და სპექტაკლის ავტორები (კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი გ. ლორთქიფანიძე, გ. თოღაძე) დაუფარავად ეუბნებიან მასურებელს: გაუფრობილდნენ თავიანთ ადამიანურ ღირსებას, ნუ უშუღვებებულყოფენ ცხოვრების დაუწერელ კანონებს, თუ არ სურთ მარტოობის მარწუხებში მოქცენენ.

შედეა ბიბლიეისტიკის მაკა თავისი თავის მიმართ უკომპრომისო, ძლიერი ნების ადამიანია, რომელსაც შესწევს უნარი უარი თქვას მის გვერდით მყოფ ადამიანზე, იპოვოს ძალა საკუთარ თავში — თვითგვემით გამოისყიდოს დანაშაული.

— არა, ბესო, მე შენთვის არ მიღალატნია, არც ბიძინასთვის... მე ჩემს თავს ვუღალატე და ხომ ხედავ, სულ მარტო დაჯიჩი — გულში ჩამწვდომად გაისმის მაკას ეს სიტყვები. მსახი-

ობი ძლიერი ემოციური დატვირთვით წარმოგვიდგენს მარტოხელა ქალის სულიერ განცდებს და მასუბრებელსაც განაცდიეინებს.

არც ეკრანის თვალს გამოპარვია მედია ბიზნესის მომხიბვლელი გარეგნობა და ჭერ კიდევ 1983 წელს რუჟისორ კოტე ციციშვილს იგი მთავარ როლში მიუწევია სატელევიზიო ფილმისათვის „ერთი მოთხრობის ფინალი“. დიდ ეკრანზე მას ვხვდებით ოთარ აბესაძის ფილმებში: „ჩემი ქალაქის ვარსკვლავი“ (ოლ-ოლი, 1970) „ანარკლი (ზანა, 1974), სადაც მედია მისთვის ჩვეული უშუალოებით გვიხატავს ჩვენი თანამედროვე ქალების საინტერესო სახეებს, მაგრამ დასანანი, რომ ჭერ კიდევ სრულყოფილად არ გამოვლენილა მედია ბიზნესში-ლი-კინომსახიობი. მას წინ მდებარე, ახალ-ახალი გამარჯვებების რწმენით აღსავსე გრძელი გზა უდევს. ამიტომაც მომინდა გავსაუბრებოდი მსახიობს. ეს საუბარი თეატრში შესდგა.

— როგორია როლზე თქვენი მუშაობის მეთოდი?

— მეთოდი, როგორც ასეთი, არ გამაჩნია, ის თითქმის სტიქიურია, თავდაპირველად მთლიანად ინტუიციასზე ვარ მინდობილი. შემდეგ ხდება გააზრება-განალიზება გმირის ხასიათისა, მისი მოქმედებისა; ხშირად საკუთარი ბუნებიდან გამოვდივარ, თუ თვითონ სახე რადიკალურად არ განსხვავდება ჩემი პიროვნებას გრძნობათა სამყაროდან.

— თქვენ მიერ განსახიერებული როლებიდან რომელი უფრო გიყვართ, რომელმა მოგანიჭათ ყველაზე დიდი შემოქმედებითი სიხარული, რომელი როლი არ გამოგივიათ?

— ჩემს მიერ შესრულებული როლებიდან ყველაზე პეტად ჩემი ბოლო ნამუშევარი მიყვარს — შაკას როლი თ. ქილაძის პიესაში „ბუდე მეცხრე სართულზე“. არ გამოვივიდა ანტი-გონეს როლი სოფოკლეს ტრაგედიაში „ანტი-გონე“.

— თეატრისა და კინოს გარდა რა გიზიდავთ? — ვწერ ჩემთვის.

— როგორია თქვენი შემოქმედებითი გეგმები?

— ჩემი შემოქმედებითი გეგმები მთლიანად რეჟისორთა ნება-სურვილზეა დამოკიდებული რას იზამ — ასეთი პროფესია გვაქვს მსახიობებს, ხელოვნების სხვა წარმომადგენლებისაგან განსხვავებით; მე ვგულისხმობ იმ ბედნიერ ადამიანებს, რომელთაც შეუძლიათ განმარტოს, დნენ საკუთარ თავთან, მთლიანად დაინთქან თავიანთ სამყაროში და კმნადენ სხვებისაგან დამოუკიდებლად.

— რომელ რეჟისორთან ისურვებდით მუშაობას?

— ძნელი კითხვაა, ყველაზე მაცოთუნებელიც.

როგორ გითხრათ? ეს სიყვარულივითაა, ორგზის ბედნიერებაა, როცა შენც უყვარხარ. რუჟისორი, ვისთანაც ვისურვებდი მუშაობას, დენუ იქნება დაძმნდლული ტიტულებითა და ნურც მაღალი ნიჭიერებით გამორჩეული; ერთია მთავარი — სწამდეს ჩემი, რადგან რწმენა შეუძლებელს გააკეთებინებს ადამიანს. ცხოველთა შორის ყველაზე მშველი — აქლემიც კი ვერ გადაივიდა ცხელ უდაბნოებს, რომ არ სჭიროდეს, მალე წყურვილის მომკვლელ ოაზისს შეხვდებოი. ისეთ რეჟისორთან მუშაობას ვისურვებდი, ვისაც შეუძლია შენსა დაგროვილი სულიერი მარაგი ამოხილოს.

— თქვენი საყვარელი წყევალი, დრამატურგი, პოეტი, მსახიობი?

— დეე ტოლსტოა, სერვანტესი, კონსტანტინე გამსახურდია, შექსპირი, ჩეხოვი, პოლიარპე კავაბაძე, გალაკათონი, პუშკინი, დანტე, სესალია თაყაიშვილი, ვერკო ანჯაფარაძე, ალისა ფრინდლიხი, კეტრინ მემპებერნი, პიტერ ოტულოი.

— როგორ გაქვთ წარმოდგენილი მსახიობის ამბლუ?

— ამბლუა არსებობს, ჩემი აზრით, თვით უნიკიერეს მსახიობთა მიმართაც კი.

— რა არის უმთავრესი მსახიობის შემოქმედებაში?

— მხვერპლის გაღება.

— თქვენი საყვარელი ლიტერატურული გმირი?

— ნატაშა როსტოვა, ანა კარენინა, დონ კისოტი, პიერ ბეზუხოვი.

— რას თვლით თქვენს, როგორც მსახიობის, ნაკლად?

— ექვის გრძნობას, რომელიც განსაკუთრებით პრემიერის დღეს მეუფლება ხოლმე და ხელს მიშლის.

— რას უსურვებდით მარჯანიშვილის თეატრს, რომელსაც საიუბილეო 50 წელი შეუსრულდა?

— კარგ რეჟისურას, კარგ დრამატურგისა, კარგ როლებს.

პავლე ხმალადი

სენაზე და სენის გარეთ

შუთაისის თეატრმა აღზარდა და შემოქმედებითად დააჯიქავა არაერთი მსახიობი. ერთ-ერთი ამათგანია ლ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის თეატრის მსახიობი ნესტან კვიციანი.

ვ. მიაკოვსკის სახელობის პირველი საშუალო სკოლის პარალელურად ნესტანმა დაასრულა მ. ბალანჩივაძის სახელობის მუსიკალური სკოლის საფორტეპიანო კლასი. იგი მოწაფეობიდანვე გამოირჩეოდა სცენური ნიჭით, განსაკუთრებული მხატვრული მეტყველებით. აქტიურად მონაწილეობდა სკოლისა და ქალაქის ყველა ღონისძიებაში, რასაც ადასტურებს მამინდელი პრესა, — ქურონალი „ოგონიოკი“, გაზეთები „სახალხო განათლება“, „ახალგაზრდა კომუნისტი“, „ქუთაისი“ და ქ. რიგის გაზეთი „პადომიუ იაუნატნე“. მათში მოთხოვნილია მეათეკლასელი ქუთაისელი გოგონას წარმატების ამბავი, მიაკოვსკის სახ. საშუალო სკოლამ ლატვიელ მეგობრებთან შეხვედრისას წარმოადგინა ნ. კვიციანის მონტაჟი, რომელმაც საერთო მოწონება დაიმსახურა.

1957 წელს პუშკინის გარდაცვალების 120 წლისთავთან დაკავშირებით სასკოლო საღამოზე ნესტან კვიციანი შეასრულა ზემფირას როლი. ამ საღამოს დაესწო:

ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე რეჟ. ნ. გომიაშვილი, რომელიც იმხანად ქუთაისის თეატრს ხელმძღვანელობდა და სკოლის დამთავრებისთანავე იგი თეატრში მიიწვია. პირველად ნ. კვიციანი შეასრულა ნარგიზას როლი გ. ქელბაქიანის პიესაში „ხმა გულისა“, უსაზღვრო იყო სიხარული და დღევა დიდი თეატრის სცენაზე გამოსვლისას, იგი პარტნიორობას უწყევდა ისეთ პოპულარულ მსახიობს, როგორცაა რესპუბლიკის სახალხო არტისტი იპოლიტე ხვიჩია. ამას მოჰყვა მსახურის როლი რ. თაგორის პიესაში „კამოლა“ და ანისკას საინტერესო სახე ლ. ლეონოვის პიესაში „შემოსევა“.

სეზონის დასასრულს ნესტან კვიციანი ჩაირიცხა ალ. წულუკიძის სახელობის ქუთაისის პედაგოგიურ ინსტიტუტში. იგი აქტიური წევრი იყო ინსტიტუტის დრამწრისა. პარალელურად მონაწილეობდა თვითმოქმედ დრამატულ წრეებშიც.

ინსტიტუტის დასრულებისთანავე ნესტან კვიციანი აქვე დატოვეს ქართული ენის კათედრაზე, სადაც პროფ. დ. გეგუაძის ხელმძღვანელობით კითხულობდა ლექციებს მხატვრული მეტყველების საკითხებზე, პარალელურად მუშაობდა პედაგოგად 23-ე საშუალო სკოლაში.

ამ დროს ქუთაისში მომწიფდა აზრად, რომ შექმნილიყო ახალგაზრდული თეატრი. ამ მიზნით ვ. აბაშიძის სახელობის კულტურის სახლში რეჟისორმა მ. ფურცხვახიძემ და ა. ალფაიძემ განახორციელეს ვ. პიუგოს „ანჟელოს“ დადგმა. რომელშიც ტიზბეს ღრმად დრამატული როლი ნ. კვიციანი შეასრულა, ამ ფაქტმა საბოლოოდ განსაზღვრა მისი მომავალი. სსრკ სახალხო არტისტთან აკვასაძესთან შეხვედრამ, რომელიც იმხანად ლ. მესხიშვილის თეატრს ხელმძღვანელობდა, ნესტან კვიციანი თეატრში მიიყვანა, სადაც რეჟისორმა თ. მესხიშვილმა მას დააკისრა ციცოს როლი ალ. ჩხაიძის პიესაში „იზუზუნე, ფუტკარო“, ამას მოჰყვა ნატრული (რ. ბერძენის „ახირებული“), მოხუცი დედაკაცი. (მ. კაკაბაძის „ბაგრატ მეშვიდე“), ნინა მარჩენკო (ვ. სობკოს „შეინახეთ ჩემი საიდუმლო“), განკა (ი. ზაპოლსკაიას „პანი დულსკაიას მორალი“), მარგო

(ო. იოსელიანის „ექვსი შინაბერა და ერთი მამაკაცი“), გალია (ე. ბრაგინსკისა და ე. რიაზანოვის „ერთხელ, ახალწლის ღამეს“), როდა (ვ. დელმარის „დაუთმე ადგილი ხვალინდელ დღეს“), ნადიკო (შ. დადიანის „კაკალ გულში“), მზია (ვ. იაკაშვილის „ცინისხვევის საიდუმლო“), ანნა პავლოვნა (ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“) და მისგან რადიკალურად განსხვავებული სახე დოფინა აკ. გეწადის პიესაში „გზა, ყარამანს ქალი მოჰყავს“, რომელშიც მსახიობი გარდასახული იყო, როგორც გარეგნულად, ისე მეტყველებით დიქციონით, მოძრაობით.

ნესტანისათვის არ არსებობს დიდი და პატარა როლი. იგი თანაბარი პასუხისმგებლობით ამზადებს ყველა როლს, ცდილობს სრულ გარდასახვას, რეცენზენტები აღნიშნავენ მის სისადავეს, სიმართლეს, ბუნებრივობასა და ზომიერების გრძნობას. დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაჭირვებაში“ ნესტან კვეიძის მიერ შესრულებული მინადორა კოლორიტული სახეა. წარმატებით განასახიერა მან აგრეთვე ქაჯლინა მოლიერის უკვდავ კომედიაში „ძალად ექიმი“.

ნესტან კვეიძეს წილად ხვდა ბედნიერება ემუშავა ცნობილ კინორეჟისორ ელდარ შენგელაიასთან ფილმზე „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რომელშიც მან შეასრულა ნუჩია ბრეგაძის როლი, ხოლო 1977 წელს რეჟისორმა რ. შირაბიძემ იგი მიიწვია კინოსურათში „ამკლების დაბრუნება“ თამარის სახასიათო ეპიზოდზე.

თეატრში მუშაობის პარალელურად ნ. კვეიძე თანამშრომლობს რესპუბლიკურ და საქალაქო ჟურნალ-გაზეთებში. იგი სისტემატურად აქვეყნებს მოთხრობებს, ნოველებს, ესკიზებს, მინიატურებს, აქტიურად ეხმაურება მისი საყვარელი ქალაქის კულტურულ ცხოვრებაში მომხდარ მოვლენებს.

ამ რამდენიმე წლის წინათ მწერალთა კავშირის ქუთაისის განყოფილების გამგეობამ მოაწყო ნესტან კვეიძის მოთხრობების საჯარო კითხვა-განხილვა, ხოლო 1969 წლის თებერვალში საქართველოს მწერალთა კავშირის და საქართველოს ალკკ ცენტრალური კომიტეტის მიერ ჩატარებულ ახალგაზრდა მწერ-



ლების თათბირ-სემინარზე ისიც მონაწილეობდა, როგორც პროზაიკოსი.

ხუთი წლის წინათ ქუთაისის თოჯინების თეატრში დაიდგა ნ. კვეიძის მიერ ინსცენირებული „ოქროს თევზი და მებადღური“. ამჟამად ამავე თეატრში წარმატებით მიღის ცნობილი მწერლის ნ. გერნეტის პიესა „ვეფხვის ბოჯვერი“, რომლის თარგმანი მას ეკუთვნის, ხოლო მოზარდმაყურებელთა ქუთაისის სახალხო თეატრმა 1978 წელს განახორციელა ნ. კვეიძის პიესა „ფურცლები რევოლუციური წარსულისა“.

აქტიორულ და ლიტერატურულ მუშაობასთან ერთად ნ. კვეიძე საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწევა და აქტიურ მონაწილეობას იღებს ქალაქის კულტურულ ღონისძიებებში.

ნანა კანდელაკი

სანდრო კავსაძე (მეგობრება)

1924 წელს მამაჩემი ხაშურიდან შოროპანში გადმოიყვანეს სამუშაოდ. მამა ექიმი იყო, მაგრამ მშვენიერად უყრავდა გიტარაზე, მანდოლინაზე, კარგად მღეროდა, პურმარილიანი კაცი იყო და იმ დროს შოროპანში, ზესტაფონში, ჭიათურაში და საჩხერეში მცხოვრებ ინტელიგენციის წარმომადგენლებს ძალიან უყვარდათ ჩვენს ოჯახში თავშეყრა.

ჩემი მშობლების ხმაშეწყობილ სიმღერას აკვნიდან ვიყავი შეჩვეული. მაგრამ ერთხელ, პატარა გოგონა საოცარმა სიმღერამ გამაღვიძა. მომჭაღოებელ ხმათა ტრაოს, თურმე, ჩემთან ერთად მთელი სახლის მცხოვრებლებიც უსმენდნენ.

მღეროდნენ — სანდრო, გიგუშა და დათაშკა კავსაძეები.

იმ საღამოს შემდეგ კავსაძეები ჩვენი ოჯახის ხშირი ტუმრები გახდნენ. განსაკუთრებით კი სანდრო. და მიუხედავად იმისა, რომ მამაჩემსა და სანდროს შორის დიდი ასაკობრივი სხვაობა იყო, მათ გულთიადი მეგობრობა ჰქონდათ მთელ შემდგომ წლებში.

სანდრო მაშინ ჭიათურაში ცხოვრობდა და მუშაობდა. იგი დიდი გულისყურით კრებდა, სწავლობდა მივიწყებულ ქართულ ხალხურ სიმღერებს და მერე საზოგადოებას აცნობდა მათ. სანდრო კავსაძის დიდი დამსახურებია ისეთი ტალანტის გამომწვეურება, როგორც იყო დავით გამრეკელი. მანვე შეუწყო ხელი მრავალი ხალხური სიმღერების შემსრულებელი გუნდების ჩამოყალიბებას. მეგობრობდა მარო თარბანიშვილთან და მის დასთან — ეკატერინესთან.

სანდროს ძალიან უყვარდა სიმღერა. სიმღერა იყო მისი ცხოვრების მიზანი. ავი იმიტოვაც ითვლებოდა მრავალი ქართული ხალხურა სიმღერის შესანიშნავ შემსრულებლად. განსაკუთრებით ქართლ-კახური სიმღერების: „ურმული“, „დაიკვიანეს“, „მეტური“, „ბერი კაცი ვარ“, „წამთარი“, „გახსოვს, ტურფავ“, „გუშინ შვილი გურჯანელი“, „ჩავუბტეთ და ჩავუბტეთ,

ბართაშვილს“. რომანსები: „მხოლოდ შენ ერთს“, „ია, ვარდი და წამბახი“, „მე ვნახე სიზმარი“ და სხვა.

1930 წელს ჩვენი ოჯახი საცხოვრებლად თბილისში გადავიკვია.

როგორც იტყვიან, ჩამოსვლა და მოწყობა ვერ მოვასწარით, რომ ერთ მშვენიერ დღეს კავსაძეები თავს დაგვადგნენ. რა თქმა უნდა, მაშინვე გაიშალა სურვა და გიყვარდეს, აგუგუნდა გულშიჩამწვდომი ქართული სიმღერები.

მოულოდნელად ქუჩიდან მქუხარე ტაში მოკვსმა.

ყველანი აივანზე გავცვივდით და რასა ვხედავთ, ამოს ქუჩა (ახლანდელი შეროპიას ქუჩა) ჩვენი სახლის წინ ხალხითაა სავსე.

— შენ გაიხარე, სანდრო კავსაძე, ბარაქალა! — შეშვივრა ვილაძემ და ისევ ტაშმა იქუხა. სანდრომ ხელი გადახვია შვილებს. მამაჩემს და „ბერი კაცი ვარ“ შემოსძახა.

სანდროს შესრულებით ბეგრქერ მომისმენია „ბერი კაცი“, მაგრამ ჩემს მესხიერებაში მაინც ის საღამო დარჩება სამუდამოდ.

1937 წლის მოსკოვში ჩასატარებელ დეკადისთვის რომ ემზადებოდა ჩვენი რესპუბლიკა, სანდრო კავსაძე აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების გუნდს სელმძღვანელობდა, დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების გუნდს — კირილე პაქოკია. ორივე გუნდი გულმოდგინედ მეცადინებოდა. და აი, დადგა გენერალური რეპეტიციის დღე. სანდრომ ბილითები მოგვიტანა და მშობლებთან ერთად მე და ჩემი დაც დავცნვართ ამ კონცერტს.

ოპერის თეატრის დარბაზში აღტაცებული მსმენელების ტაშმა და ვაშას შეძახილებს ბოლო არ უჩანდა. მართლაც ის კონცერტი ქართული სიმღერის ნამწვლილი ზემი იყო. ყველა ნახამოცნები დარჩა კავსაძის და პაქოკიას მუშაობით, ბევრი მივიწყებული სიმღერის აღდგენით და მათი მაღალდონზე შესრულებით.

ორივე გუნდმა და დეკადის ყველა მონაწილემ მოსკოველების მოწონება დაიმსახურეს. ის დღეები ყველა ცენტრალური გაზეთები აქრელებული იყო რეცენზიებით. ბევრი მონაწილე დააჯილდოვეს ორდენებითა და მედლებით — მთ შორის სანდრო კავსაძეც.

მოსკოვის შობამწვლილებების გასაზიარებლად სანდრო საგანგებოდ გვეწვია და ჩიბუხიც მოიტანა, რომელიც უსახსოვრა იოსებ სტალინმა.

მასხოვს, ჩიბუხს დაუკითხავად წავატანე ხელი, ვათვალისწინებდი. სანდრომ მოურიდებლად ამართვა ჩიბუხი და მკაცრად მითხრა:

— ფრთხილად, შვილოსა, ე მანდ არ დაგივარდეს და არ გატყდეს. მეორე ასეთი ჩიბუხი არ არსებობს ქვეყანაზე.

სანდრო ამოუბოდა ამ რელიკვიით და სათუთად ინახავდა ჩიბუხს ჩაკეტილ უჯრაში.

სანდროს ტალღოვანი თმა ჰქონდა, ქალარაშერიული, რომელსაც ოდნავ დაგრძელებულს ატარებდა. ერთხელ რომ გვეტუმრა, ჩემმა დამ, ნატამ, სანდროს ბაბთით შეუკრა თმები და სარკეში ჩახედდა. — ნახე, როგორ გიხდებაო.

სანდროს თავშომწონედ გაეღიმა და წამოიძახა:

— თქვენ თუ გინდათ, ასე ვივლი, **Чем я не красавец князь Потемкин?**

— მართლა პოტიომკინს ჰგავხართ, სურათებში რომ მინახავს, სანდრო ძია — ვუთხარა მე.

— დიახაც, რომ კრასავეცი ხარ

სანდროს გაცივინა და ხელი ჩაიქნია.

— ეგებ, ჩემი კრასავიცობის რაღა შეგრჩა, მაგრამ დრო იყო, შვილოსა, ფეხით ვერ დავდიოდი ჩვენი კნიაუნების ქათინაურებით და მორცხვებულად, და ვალაფინსკზე ეტლით დავსერილობდი. ისინი კი ყოველ ჩემ დანახვანზე „დუშკა, სანდრო, დუშკა“-ს მომაძახებდნენ ხოლმე და კოცნას მიგზავნიდნენ.

იმ დროს სანდრო უკვე სამოცდაათს მიტანებული იყო და კვლავ სანდრომინი და მშვენიერი გარეგნობა ჰქონდა შერჩენილი. განსაკუთრებით ჩოხა-ახალუხი უხდებოდა. ესტრადაზე ხან ლენინსფერ ჩოხაში გამოდიოდა, ხანაც თეთრში, რამდენჯერმე შავ ჩოხაშიც მინახავს. როგორ მინდოდა მასთან სურათი გადამეღო, ვერ გავუბედე, ახლა კი ვნანობ...

1937 წლის ზაფხულში სანდროს ყელის ტკივილი დანქმდა. ხმა ვაებზარა. ლაპარაკიც უჭირდა. სულ მალე იგი მოსკოვში წავიდა სამკურნალოდ.

მამაჩემი და დედა საგანგებოდ ჩავიდნენ მოსკოვში სანდროს სანახავად კრემლის საავადმყოფოში. ცუდი ამბავი ჩამოიტანეს. სანდროს ყელის კიბო დამართინაო. მთელი ერთი კვირა მოვიწყინეთ მე და ჩემმა დამ. სასწრაფოდ წერილი მივწერეთ და ამანათი გავუგზავნეთ ჩვენებური ხილით.

სანდრო, ეტუბა, გაამხნევა ჩვენმა წერილმა, თვითონაც მოგვწერა, რაც მთავარია — ცოტაც და მალე ჩამოვალაო. მამაჩემმა თქვა — ალბათ, არც ექვობს, რაცა სკირს და ეს კარგია, მხნედ იქნებაო. ჩვენ კი ხშირად შეგვახსენებდა — მისწერეთ სანდროს წერილი, სამხიარულო რამე მისწერეთო.

ექიმებმა დაარწმუნეს სანდრო, ჩიუვი გაქვს, ოპერაციას გაგაყეთებთ და მორჩებითო.

სანდრო გამხრევებულა. მაგრამ, როცა ოპერაციის შედეგად გაუმჯობესება არ უგრძენია, გამოკეთების იმედი სულ დაუკარგავს, რაც მისი წერილებიდანაც იქნა.

სამწუხაროდ, ბევრი წერილი დამეკარგა, მაგრამ სანდროს იმ პერიოდის ოთხი წერილი შემომრჩა და ჩემს არქივში ინახება.

1939 წლის გაზაფხულზე სანდრო თბილისში ჩამოიყვანეს მძიმე ავადმყოფი.

მამას ძალიან ვიბოვე და წამიყვანა სანახავად. ჯერ კიდევ შინ იწვა მაშინ. მწოლიარე დაგვხვდა. გამხდარი, საგრძნობლად გატებილი, მაგრამ მაინც ისევ მშვენიერი პირისხახისა.

რომ დავინახა, ცრემლი მოერიო ჩემს ნაწნავს დასწვდა, მოუფერა, მერე უცებ გადაწვა ბალიშზე და თვალი დახუკა.

მე ჩავინუხლე სანდროს საწოლის წინ და ხელზე ვაკოცე.

სანდრომ ქალღიმილი მოითხოვა და გაკრული ხელით დამიწერა:

— აბა, ერთი წამოუწყე. ბუკებს ცერკოვნი მრავალუამიერი, ვნახო, ხომ არ დაგვიწყდა...

სანდროს უკვე არ შეეძლო ლაპარაკი და წერილობით ესაუბრებოდა შინაურებს თუ მხანველებს.

გაოგნებული მივაჩერდი მამას. მან გადაიკითხა სანდროს დაწერილი, განგებ გაეღიმა და აღერსით უთხრა:

— ნამგზავრები ხართ, გიგუშა და დათაშაკაც დადლილია, აბა რა დროს მრავალუამიერია, აი, წამოდექი, პურმარილი ჩემზე იყოს და ისეთი სიმღერა დავაგუგუნოთ, ამ სახლმა ცეკვა დაიწყოს.

სანდრომ ამოიოხრა, ხელი ჩაიქნია, მერმე უცებ ისევ ფანჯარს წაატანა ხელი და ქალღიმილზე დამიწერა:

— მიდი, ჩემი უჯრა გააღე, ამოიდე ჩიბუხი და რამდენი ხანიც გინდა ათვალეირე.

ალბათ, ვახსენდა, ერთხელ რომ ამართვა ხელიდან ჩიბუხი და ახლა უნდოდა ამით ესიამოვნებინა ჩემთვის.

ამან სულ მომიკლა გული. თავი ვერ შევკავებ და ხმამაღლა ავტირდი.

მამამ საჩქაროდ წამომიყვანა. კიბზე რომ ჩამოვდიოდი თვითონაც თვალებს იმშრალეზდა ცხვირსახოცით.

მაშინ პირველად ვნახე მამას თვალბუზე ცრემლები და მივხვდი: სანდროს დიდი დღე აღარ ეწერა.

1939 წლის 12 ივნისს სანდრო კავსაძე გარდაიცვალა. იგი საზოგადო მოღვაწეთა ვაკის პანთეონში დასაფლავდა.

ლალი ყურულაშვილი

მხატვარი-განათლებელი

სასომელოთაოდ ცნობილია, რომ თეატრი კლექტიური ხელოვნებაა და რომ მხატვრული ნაწარმოებმა შექმნის პროცესში ამ დიდი კლექტივის უკვე წევრს თავისი ფუნქცია აქვს შემოქმედებით ბირთვისად და იმათაც, ვასაც პირობითად ტექნიკურ პერსონალს უწოდებენ; პირობითად, რადგან ისინი შემოქმედებითი პროცესის აქტიური მონაწილენი არიან და ხშირად მათზე ბევრად არის დამოკიდებული წარმოდგენის წარმატება თუ წარუმატებლობა. რაგინდ სრულყოფილიც არ უნდა იყოს მომავალი სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება ესკიზებზე, თუ იგი შესატყვისად არ იქნა განხორციელებული დეკორაციებსა და ტანსაცმელში, თუ სცენაზე დაცული არ იქნა მხატვრის მიერ შემოთავაზებული ფერთა გამა, თუ არ იქნა მიგნებული განათების საუკეთესო ვარიანტი და შემდეგ ეს მიგნება არ იქნა დაცული — შექმნილი ესკიზი ფუქად ჩავლალი შრომა იქნება. თუ მკერავმა, ხარაზმა, გრიშორმა ზუსტად ესკიზის მიხედვით მოხდენილი, მორგებული, მოსახერხებელი ტანსაცმელი, ფეხსაცმელი, პარკი, წვერულვაში არ შექმნეს, მსახიობს ურადლება გაფანტება, ფიქრი მალიძალ გაქცევა იმისკენ, რაც აწუხებს (უხეირო პარკი, რომელიც უკველ წუთს შეიძლება მოძვრეს; ფეხსაცმელი, რომელიც უტერს; ვაწრო ან მოკლე სამოსი). ეს კი ხელს შეუშლის შემოქმედებით პროცესს. კერძოდ წარმოდგენის განათებაზე დიდად არის დამოკიდებული მხატვრის ჩანაფიქრის

რეალიზაცია, როგორც მხატვრის გაფორმების, ასევე განათების დროსაც. დიდი ურადლება უნდა დაეთმოს, სპექტაკლის უანრობრივ და სტილურ თავისებურებას. აღამიანი, რომელიც წარმოდგენის განათების საქმეს ემსახურება, თითონაც უსათუოდ ხელოვანი უნდა იყოს. „არავითარი სრულყოფილი აპარატურა არ შეიძლება გამოყენებული იქნეს შემოქმედებითი მიდგომის გარეშე, ისეთი აღამიანის გარეშე, რომელიც დაეუფლა ტექნიკას, გახდა მხატვარი, სურს და ძალუძს კიდევ, გამოიყენოს ახალი ტექნიკური საშუალებები თეატრალური ხელოვნების სასარგებლოდ“. (ნ. აკაოვი).

გადუქარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრს მრავალი წელია უყვს განათების რთული და საპასუხისმგებლო საქმის ჩინებული სპეციალისტი — სინათლის მხატვარი გიორგი ვასილის ძე მამულაშვილი.

1935 წელს შედო გ. მამულაშვილმა თეატრის კარი. გაკირვებამ მოაყვანა სკოლადაშთავრებული, ადრე დაობლებული ქაბუკი თეატრის ელექტრო სააშქროში. დიდი ხნით აქ დარჩენას არც აპირებდა. მასაც ალბათ სხვა, უფრო ფერადოვანი ოცნებები იტაცებდა. მაგრამ მოვიდა, ეზიარა ჭადოსნურ სამყაროს, გახდა დიდი ქართული რეჟისორის აღ. ახმეტელის ცეცხლოვანი შემოქმედების თანაზიარი და თავისი ცხოვრება სამუდამოდ დაუკავშირა თეატრს. რეჟისორთან, მხატვართან, მსახიობებთან, სცენის მუშებთან, ბუტაფორებთან, მუსიკოსებთან, წარმოდგენის ყველა სხვა შემქმნელებთან ერთად, ისიც ხშირად ათენებდა უძილო ღამეები, იყო ქეშმარილი ხელოვნების დაბაუბნის, დიდი ძიებების მოწმე და მონაწილე. მასაც დასაწყისში მოწაფეს, შემდეგ კი რიგით განათებელს, თავისი მოკრძალებული წვლილი შექმნადა საერთო საქმეში. ქებაც არავითხუდ დაუშსახურებია მამულაშვილს, საქმით დაინტერესებულ ემაწვილს, შენიშვნაც მიუღია, შექმნას არ გაუთამამებია, შენიშვნას გული არ აუტრუებია. მუშაობდა, ცდილობდა, ოსტატებოდა.

1935-1940 წლებში დროებით დატოვა თეატრი, მამულიშვილურმა ვალმა სავალდებულო სახმედრო სამსახურში იხმო. ვალმობილი კვლავ თეატრს დაუბრუნდა და გაასკეცებულო ენერგიით დაეწევა საქმეს, მაგრამ კვლავ მალე მოუხმო სამშობლომ და სამამულო ომის პირველი თვეებიდანვე სამშობლოს დამცველთა რიგებში ჩაღვა, პირნათლადაც მოიხადა თავისი მოქალაქეობრივი ვალი — ლეგენდარული მცირე მიწის გმირ დამცველთა შორისაც იყო, სხვა ფრონტებზეც იბრძოდა. ომის დამთავრების შემდეგ წელგამართული დაუბრუნდა მშობლიურ თეატრს. 1946 წელს უფროსი განათებელი

ლი ხდება, ხოლო 1956 წლიდან დღემდე თეატრის ელექტრო სააქროს განაგებს. ენერგული, საქმისმცოდნე, კეთილსინდისიერი, ცნობის, შრომის, ცოდნისმოყვარე გ. მამულაშვილი თეატრის კოლექტივში სავსებით დამსახურებული ავტორიტეტით და სიყვარულით სარგებლობს.

თეატრის ხელმძღვანელობა, რეჟისურამ, მხატვრებმა კარგად იციან, რომ საქმეში ყოველთვის შეიძლება გქონდეს გ. მამულაშვილის იმედი, იციან, რომ იგი ჩინებულად, ხუთი თითით იცნობს თავის „საბრძანებელს“ — ელექტრო სააქროს, რომელიც დღეს უახლესი აპარატურით არის აღჭურვილი. გ. მამულაშვილმა მარტო ის კი არ იცის ზედმიწევნით კარგად, რაც სცენას, წარმოდგენის განათებას ეხება, არამედ მთელი თეატრის რთულ ელექტრომურწეობას იცნობს. იცის ამ ვიება შენობაში სად რამდენი ნათურაა, რომელი საიდან ინთება, შესაკეთებლად საიდან რას უნდა მიუღდეს. მაგრამ მის მთავარ სასწრუნავს, რაღა თქმა უნდა, სცენა შეადგენს. თეატრში მოსვლის დღიდან მის თვალწინ, ხშირად მისი უშუალო მონაწილეობით, ძალზე ბევრი რამ შეცვლილა თეატრის ელექტრომურწეობაში. 30-იანი წლების პრაქტიკული მოწყობილობები რთულმა დანადგარებმა შეცვალეს, და ყოველთვის დიდი გულისყურით და ინტერესით სწავლობს, ითვისებს ყოველ ახალ აპარატს, ყოველგვარ სიახლეს.

ვინ იცის თეატრში მოღვაწეობის მანძილზე რამდენჯერ ხვდომია წილად განათების რთული პარტიტურის მქონე წარმოდგენაზე მუშაობა. დღეს ყველა ამ წარმოდგენის ჩამოთვლა ალბათ თითონვე გაუჭირდება. ის კი კარგად ახსოვს, რამდენი სხვადასხვა შემოქმედებითი ხელწერისა და ადამიანური ბუნების რეჟისორთან, მხატვართან უმუშავია, საამოცნებით იგონებს აღმხმეტლთან და ირ. გამრეკელთან, შემდეგ აკვასაძესთან, დ. ალექსიძესთან, ს. კელიძესთან, არ. ჩხარტიშვილთან, ე. ახვლედიანთან, ს. ვირსალაძესთან, დ. თავაძესთან, ფ. ლაპიაშვილთან, თ. აბაკელიასთან გატარებულ წლებს, იგონებს, როგორ აიღვა სცენაზე ფეხი და მის თვალწინ როგორ ჩამოყალიბდა სცენის დიდოსტატად მ. თუმანიშვილი. სიამოვნებით იგონებს აკვადალიშვილთან მუშაობას. ყოველთვის დიდი სიხარულით მუშაობს რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძესთან. არ ავიწყდება არცერთი მხატვარი, რომლის დაოსტატების მოწმეც ყოფილა თეატრში გატარებული მრავალი წლის მანძილზე, ახსოვს და უყვარს ყველა ქვეშაობიტი ხელოვანი — მსახიობი, მწერალი, კომპოზიტორი, რომელთა თანაშემოქმედებაც არგუნა ბედმა.

წარმოდგენის მხატვრული გაფორმების მრავალი სხვადასხვა ხერხის და პრინციპის დაბადების მომსწრე და მონაწილეა გ. მამულაშვილი; თავის დროზე მრავალი სიახლე დაუნერგია, ერთერთი ასეთი სიახლე იყო პროექციის გამოყენება. დაეუფლა ამ ტექნიკურ სიახლეს და შიგრალაც თავისივე შეიტანა. პროექციისათვის ფირებს მტწილად თითონვე აშაბდებდა. შემდეგ დიდი რუდუნებით უვლიდა, უვლიდა და ინახავდა მამინაც კი, როდესაც სპექტაკლი რეპერტუარიდან იხსნებოდა.

დღეს გ. მამულაშვილი მხარში უდგას თეატრის ახალგაზრდა რეჟისორებსა და მხატვრებს, ჩვეული მონდომებით და ენერგიით მუშაობს, უშურველად ახმარს თავის მდიდარ გამოცდილებას ახალ-ახალი წარმოდგენების შექმნის საქმეს. არც იმას ივიწყებს, რომ სპექტაკლის განათებას ერთი და ორი კაცი ვერ გასწვდება. ამიტომ ზრდის ახალგაზრდებს, ასწავლის, რაც სხვებისაგან უსწავლია, დაუდალავად შრომობს, ფუნფუნებს, სულ რაღაცას საქმიანობს, კაბუკური მგზნებარებით ევიღება საქმეს შებერებული მამაკაცი. მშვიდად ისმენს მითითებებს, იწერს იმახსოვრებს, უდრტვიწველად ღებულობს შემოქმედებითი ძიებებით ნაყარახევე უამრავ შესწორებებს, ცვლილებებს. ვერც დალლას შეატყობთ როდესმე, ვერც უგულისყურობაში დაიკერთ, მუშაობს, თავის ძნელ საქმეს სიყვარულით აკეთებს თეატრის მხატვარი-გამნათებელი გიორგი მამულაშვილი.

იუგოსლავური თეატრი თბილისში

„მეგობრობის თეატრმა“ კიდევ უფრო გააფართოვა თავისი საქმიანობის გეოგრაფიული არე. ამჯერად თბილისის სტუმრები იყვნენ არა საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების გამოჩენილი ოსტატები, არამედ უცხოური თეატრი. ეს იყო პირველი მეტად მნიშვნელოვანი ღონისძიება მეგობრობის თეატრისა. ამ მოწვევის მნიშვნელობა მით უფრო იზრდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ თბილისში ჩამოსული სლოვენის ნაციონალური თეატრის მსახიობები არა მხოლოდ შემოქმედებით ინფორმაციას აწვდიდნენ ჩვენი დედაქალაქის მაყურებლებს, არამედ თვითონაც ლეზულობდნენ ინფორმაციას ჩვენს შემოქმედებით ცხოვრებაზე, ყოფაზე, ურთიერთობაზე.

ამიტომაც ეს გასტროლები მეტად სასარგებლო და საქმიანი იყო. სწორედ ამაზე ილაპარაკა სსრკ სახალხო არტისტმა, თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, პროფესორმა დიმიტრი ალექსიძემ გასტროლების გახსნისას რუსთაველის თეატრის სცენაზე, როცა სტუმრებს ესალმებოდა. მან აღნიშნა დიდი მნიშვნელობა ამ გასტროლებისა იმ მხრივაც, რომ სლოვენის ცენტრი ლიუბლიანა, საიდანაც ჩვენი სტუმრები ჩამოვიდნენ, და თბილისი, დამპობილელი ქალაქები არიან. ახლა ეს დამპობილება თეატრალური ხაზითაც შესდგა, რადგან ლიუბლიანელ და თბილისელ მსახიობთა კონტაქტები, დამეგობრება მეტად მყარ შემოქმედებით ნიადაგზე მოხდა.

ლიუბლიანელებმა თბილისში წარმოადგინეს „ბატონი გლემბაები“, იბსენის „პატარა ეროლფი“, მოლიერის „იმპროვიზაცია ვერსალში“ და „სკაპენის ოინები“. რეპერტუარი საკმაო შესაძლებლობას იძლეოდა იმისათვის, რომ

სრულყოფილად გაგვეგო თუ რა შემოქმედებით სტილისტიკას მისდევს თეატრი. — ეს არის კლასიკური სტილის თეატრი, რომელიც იზიარებს და მისდევს სტანისლავსკის სისტემას და თავის მიღწევებს ამ სისტემისადმი ერთგულებას უმადლის.

ლიუბლიანელი სტუმრები მიიღო საქართველოს კვ თბილისის საქალაქო კომიტეტის პირველმა მდივანმა თ. მენთეშაშვილმა. თ. მენთეშაშვილი გულთბილად მიესალმა თბილისს დამპობილელი ქალაქ ლიუბლიანის თეატრის მოღვაწეთ.

— სიმბოლურია იაიცი, რომ თქვენ თბილისში მოგვიწვიათ თეატრმა, რომელსაც „მეგობრობა“ ჰქვია, — უთხრა სტუმრებს თ. მენთეშაშვილმა — მეგობრობა გვაკავშირებს ჩვენ. დარწმუნებული ვართ, რომ ეს ჩამოსვლა კიდევ უფრო გააღრმავებს ჩვენს ურთიერთობებს.

ლიუბლიანის თეატრის დირექტორმა და სამხატვრო ხელმძღვანელმა პოლდენ ბიბიჩმა, გახეთ „ლიუბლიანსკი დნეენიკის“ რედაქტორმა ბოუო კოვაჩმა და სსრ კავშირში იუგოსლავიის საელჩოს მრჩეველმა მარკო კოზმანმა თავიანთ გამოსვლებში აღნიშნეს ასეთი შეხვედრების დიდი მნიშვნელობა.

საუბარში მონაწილეობდა პარტიის საქალაქო კომიტეტის მეორე მდივანი ნ. გურგენიძე.

ლიუბლიანელი სტუმრები მიიღეს აგრეთვე თბილისის სახალხო დეპუტატების საბჭოს აღმასრულებელ კომიტეტში. სტუმრებს თბილისის ცხოვრების, მისი განვითარების პერსპექტივაზე ესაუბრა თბილისის სახალხო დეპუტატთა საბჭოს აღმასრულებელი კომიტეტის თავმჯდომარე გ. გაბუნია.

სტუმრებმა დაათვალიერეს მცხეთა, ჯვარი, დაუმეგობრდნენ მარჯანიშვილის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრს, სადაც ნახეს „ოიდიპოს მეფე“. სტუმრებმა მაღალი შეფასება მისცეს სპექტაკლი რეჟისურას და ოიდიპოსის თ. მეღვინეთუხუცესისეულ შესრულებას.

თითქმის მთელი კვირა გრძელდებოდა იუგოსლაველთა სტუმრობა თბილისში და წასვლისას ყველა ერთ აზრს გამოთქვამდა: — შეხვედრა მეტად სასარგებლო იყო. კონტაქტები კიდევ უფრო უნდა გაღრმავდეს.

თეატრალური წიგნის თარი

სიმონ არველაძე

„მხატვართა შორის“

ოთარ ევაძე თავის ახალ წიგნში „მხატვართა შორის“ (საქ. კვ. ც.-ის გამომცემლობა, 1977) საინტერესოდ განიხილავს გამოფენებზე წარმოდგენილ სახვითი ხელოვნების ნიმუშებს, თემატურ და პერსონალურ ვერსიასებს, ქმნის თვალსაჩინო ხელოვანთა პორტრეტებს, ქართულ სახვით ხელოვნებაში ქართული პოეზიის კლასიკოსთა იერსახეებს, ფართოდ აანალიზებს ლენინის თემისადმი მიძღვნილ მრავალ ნაწარმოებს და ამით მათი ფაფიოდ წარმოგვიჩვენებს ბოლო ოცი წლის მანძილზე ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების სურათს, მის შედეგებს, საერთოდ, ხელოვნების იდეურობისა და ხალხურობის მომცველ მრავალ საკითხს. სწორედ ეს არის უპირატესი ღირსება და მაღალი წიგნისა და ავტორიც ამ განსაკუთრებული უნარიანა და მაღლითაა მოხილი.

„ათი-ფერტლო, ათი ნაქანდაკარი“ ქართული ფერწერისა და ქანდაკების საუკეთესო ნიმუშების გაანალიზება და პირუთვნელი შეფასება. ამ წერტილში გარჩეულია ელგუჭა ამაშუკელის ქანდაკება „რევოლუცია“ და ირაკლი ოჩიაურის „აჭანუბა“, რომლებსაც ავტორი დაადა მნიშვნელოვან ნაწარმოებებად მიიჩნევს რევოლუციის თემაზე შექმნილ იმდროინდელ ქართულ ქანდაკებაში. ასეთივე ობიექტურობით არის შეფასებული სხვა ქართველ ფერმწერთა და მოქანდაკეთა ქმნილებანი ომისა და მშვიდობიანი ცხოვრების აქტუალურ საკითხებზე.

სტატეების „მხატვრის გულით“, „ხელოვნების მაღალი დანიშნულება“, „სახვითი პუბლიცისტიკას — ფართო გზა“ დახასიათებულია სხვადასხვა თაობის ქართველ ხელოვანთა ფერწერული, გრაფიკული და სხვ. უნარის ნაწარმოებით, სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნების პუმანისტური ბუნება, ახალი ცხოვრების ასახვისა და განმტკიცების ისეთი მოქნილი და ოპერატიული ფორმა, როგორცაა მხატვრული პლაკატი, მართებულად აღნიშნავს ო. ევაძე: „მხა-

ტვრული პლაკატი სახვითი ხელოვნების ქმედითი უნარია და მას ფართო გზა უნდა მიეცეთ. პლაკატი მასებთან მოსაუბრე მკაფიო და გასაგები ენაა და მას უღერადობა უნდა გავუძლიეროთ“. (გვ. 89).

წიგნში სოლიდური ადგილი ეთმობა ქართული კლასიკის კორიფეთა იერსახეების შთამბეჭდავად გაცოცხლებას, სახვითი ხელოვნების ენაზე მათს წარმოჩენას. ცხოველი ინტერესით იკითხება ვრცელი ეტიუდი-გამოკვლევა „გალაკტიონის იერსახე“, ნაჩვენებია აკაკის, ილიას, რუსთაველის შემოქმედებითი პროფილი და იერსახე, ავტორი შემდეგაც არა ერთხელ უბრუნდება გენიალურ რუსთაველსა და ილიას („რუსთაველი ჩვენთანაა“, „დამლოცვენ, მოვეგონები“, „რას ჩაღიხარ, კაცო?!“, „წიწამურსა და მთაწმინდაზე“ და სხვ.) და მათ წარმოსახვას სახვით ხელოვნებაში...

გალაკტიონის იერსახე მონუმენტურ ფიგურაა ჰგავს. დიდი პოეტის შემოქმედებითი ნიმუშების არსის გახსნა ორგანულად ერწყმის მასზე შექმნილ ფერწერულ, თუ სკულპტურულ ნახელებსა პროფესიულ ანალიზს. ასეთებია: იაკობ ნიკოლაძის, სილოვან კაკაბაძის, დავით კაკაბაძის, უჩა ჭავჭავაძის, კორნელი სანაძის და სხვათა ნამუშევრები. მათ სრულიად ახლებურად, ერთმანეთისაგან თვისობრივად განსხვავებულ სტილში ფსიქოლოგიურად გახსნეს მე-20 საუკუნის დიდი ლირიკოსის იერსახე; გრაფიკული ფერწერულ თუ სკულპტურულ პორტრეტებში ჩაქსოვის და აღბეჭდეს მძლავრი სტიქიონის მისივე შემოქმედებისა, თვალნათლივ დაგვანახეს, რომ „რევოლუციურის, ჭერ არ ნახულ, ჭერ არ გაგონილ“ საქართველოს მოველინა თავისი ახალი დიდი ტრუბადური.

ეტიუდი-გამოკვლევა „გალაკტიონის იერსახე“ მკვერმეტყველურად ცხადჰყოფს ავტორის ესთეტიკური აზროვნების ფართო დიაპაზონს, ღრვა ერუდიციას, პროფესიონალიზმს.

ავტორის ჭკოროვანი ყურადღებით ეკიდება მოძებ ხალხთა წარმომადგენლებს, ჰქმნის აგრეთვე სოციალისტური ქვეყნების ფუნჯისა და საქრეთელის გამოჩენილ ოსტატთა პორტრეტებს, დამაჭერებლად მიმოიხილავს სახვითი ხელოვნების ნიმუშებს. ამ რკალში ერთიანდება რუს, ესტონელ და სხვა ერის ხელოვანთა მთელი პლეადა. სტატეებში „ესტონეთის ხელოვანთა სამყაროში“, ეკატერინე ბალაშოვა — რუსული ტალანტი, „ნატურიდან დახატული და გამოქანდაკებული ლენინის პორტრეტები“ გარჩეულია მთელ რიგ ნიჭიერ ხელოვანთა თემატურად აქტუალური და მრავალფეროვანი ფერტილოები, გრაფიკა და პორტრეტი.

სტატიაში „სამი მილონელი მხატვარი თბი-

ლისში“ აქცენტორებულია პოლონელ ხელო-
ვანთა — განსხვავებული ხელწერისა და ერთი
ესთეტიკური მწრწამისი შემოქმედება —
ვილიმოვსკას, კრავჩიკისა და გრანოვსკის შემოქ-
მედებითი პოტენციალი, რაც რელიეფურად
ქნა წარმოჩენილი 1967 წლის საგამოფენო
სეზონის გახსნისას თბილისში.

საგულისხმოა, რომ პოლონელი მხატვარი
ბრონისლავა ვლიმოვსკა გამოჩენილი მეცნიერის
ივანე თარხნიშვილის შვილიშვილი უოფილა,
თავის მეორე საშობლოში — საქართველოში
პირველად მოეწყო მისი ფერწერული ნამუშევ-
რების გამოფენა, რაც სასიამოვნო სიურპრიზად
აღიქმება. მის ორიგინალურ ფერტილოებს
სხვადასხვა დროს ვასცნობია უცხოეთის ბევრი
ქალაქი (ლონდონი, პარიზი, რომი და სხვ).
ბ. ვილიმოვსკას ფერწერულ კომპოზიციებში
(„კრემლი“, „წითელი მოედანი“, „უნივერსიტე-
ტის ხედი“, „ხილი“, „შამთრის სასახლე“ და
სხვ.) ავტორის თქმით, ეპოქის სული და ადამი-
ანების სტრუქტურა პიუზაჟურ გარემოცვაშია
დანახული და ოსტატურად ფიქსირებული.

„ადამიანი ფერებითაც ავლენს დიად აზრს
და ღრმა ემოციებს, ნათელ მიზანს და კეთილ-
შობილურ მისწრაფებას. ჩვენში მოღვაწე ფერ-
მწერთა საოქტომბრო-საიუბილეო ნამუშევრე-
ბის გამოფენა ამის ნათელი მაგალითია“ —
ასე იწყებს ოთარ ევაშვიტს საიუბილეო თარიღ-
სადმი მიძღვნილ გამოფენაზე ფართოდ წარ-
მოდგენილ სახვითი ხელოვნების ნამუშევრების
დახსიათებას. ეს საიუბილეო ფერმეტყველება
მკაფიოდ ავლენს თვითიული მონაწილის შე-
მოქმედებით ინდივიდუალობას, ფერთა პალიტ-
რის მრავალფეროვნებას, ეროვნულ თვითმყო-
ფობასა და ეპოქის პროგრესული იდეალები-
სადმი ერთგულებას. ავტორის თქმით, მნახვე-
ლი ხედავს ავტორთა იდეურ სიმწიფეს და
მხატვრულ-პროფესიულ სიმაღლეს. მრავალი
ნიჭიერი მხატვარი მონაწილეობდა ამ საიუბი-
ლეო გამოფენაში და ყოველი მათგანი თავის-
თავადი და განუმეორებელია, ყველა ერთად კი
მრავალმეტყველი და მღერადი. ამ კრიტიკი-
ით ანალიზდება და ფასდება ქართველ ფერ-
მწერთა და გრაფიკოსთა თვალსაჩინო ნაწარმო-
ებნი, უპირატესად ის ნამუშევრები, რომლებიც
ხელოვანთა იდეური სიმწიფისა და მხატვრული
ინდივიდუალობის მკაფიო მაჩვენებელია. ასე-
თებად უნდა მივიჩნიოთ, რა თქმა უნდა, ავტო-
რისეული დახსიათებითა და შეფასებით:
რობერტ სტურუას ტრიპტიქი „1917 წელი“,
იური მექვიანაშვილის ფერწერული კომპოზი-
ცია „1921 წელი“, კოკი მახარაძის „მიწა ქარ-
თული“, ნიკოლოზ იგნატოვის „სიმღერა სა-
ქართველოზე“ და სხვ. „ნ. იგნატოვის სიმღერა

საქართველოზე“ — ასევე ავტორი, — თანა-
მედროვე ერთ ნათქვამი ქორალია, რომელიც
ძველსაც გვახსენებს და ახალსაც ამკვიდრებს
წარსულში გვახსენებს და აწყოს გვაჩვენებს.

ნაშრომში ცოდნითა და ღრმა წვდომით არის
განხილული ლენინიანა სახვით ხელოვნებაში.

ლენინიანასადმი შემოქმედება მისწრაფება უკ-
ვე სახალხო ხასიათისაა. ეს თემა მარადიული
გამძლეობისა და კვლავაც მოელის თავის დი-
დოსტატს, მაღალი რანგის ხელოვანს. დღემდე
კი ლენინიანას შარავანდედით მოსავს და ამკობს
— უთვალავი ფერწერული, გრაფიკული თუ
სკულპტურული ნაწარმოები.

შეიღობა გავსიაროთ ო. ევადის მოსაზრე-
ბა, რომ ლენინიანა ძირითადად სამ პერიოდს
მოიცავს.

1. ლენინის ემიგრაციაში ყოფნა. ამ პერიოდ-
ში ლენინის იერსახის შექმნაზე უმუშავებია
მხატვრებს, რომლებიც პირადად იცნობდნენ
ლენინს, ნატურიდან ხატავდნენ და აქანდაკებ-
დნენ მის პორტრეტს. ზოგი რამ ჭერ კიდევ მი-
უკვლეველია (არონსონის ქანდაკებები, მაგარა-
მის ფერწერული პორტრეტი).

2. ლენინის უცხოეთიდან დაბრუნების შემ-
დეგ შექმნილი ჩანახატები. ფერტილოები და
სხვ. (ბერინგოვის ნახატი, შავრანის ჩანახატი,
ალექსეევსა და ანდრეევის ნატურიდან შესრუ-
ლებული ნახატი და ნაძერწი პორტრეტები).

3. ლენინიანას ციკლს განეკუთვნება გამოჩე-
ნილი რუსი მხატვრის მალიაინის მიერ აღბეჭ-
დილი დიდი ლენინის იერსახე — მრავალი
ჩანახატი და პორტრეტი. მალიაინისეული ნა-
ხატები გასული საზღვარგარეთაც. პიკასოს შე-
უფენია ზოგი ჩანახატი — ორიგინალი, რომე-
ლიც მერმისში კიდევ უფრო ნათელს გახდის
ლენინის თემისადმი მხატვრის დამოკიდებუ-
ლების საკითხს.

საგანგებოდ მახვილდება ყურადღება ქართ-
ველ ფერმწერთა ლენინიანაზე, რომელიც ბე-
ნედიანის დაბადების 100 წლისთავს მიძღვდა და
მიჩნეულია ახალ მნიშვნელოვან სიტყვად თანა-
მედროვე ქართულ სახვით ხელოვნებაში. (ივ.
ვეფხიაძის „რევოლუციის გარეგანი“, გ. გელო-
ვანის „ლენინი — რევოლუციის ბელადი“).

გ. ხუნდაძის „ლენინის შეხვედრა ჯონ რადთან“,
გ. კორტიკაძის „ლენინი და ძველი რუსეთი“,
ზ. ლევაძის და სხვათა ფერტილოები და კომ-
პოზიციები).

ძნელია, თუნდაც სქემურად, მხოლოდ და
აღუფსხო ყოველივე ის, რაც 800 გვერდიან
ფუნდამენტურ წიგნშია მოცემული. აქ ჩვენ
დავჭრდით მხოლოდ იმის ხაზგასმას, რომ წიგ-
ნის ე. წ. „გელოზაღური“ პრობლემატიკა, მეც-
ნიერული სიღრმითა და პუბლიცისტური გან-
ზოგადებით ახსნილი და გაშუქებული. ამას-
თან ამა თუ იმ საკითხზე მსჯელობისას ლო-
გიკური და მხატვრული ელემენტები ორგანუ-
ლად ერწყმის ერთმანეთს, რაც ერთობ ცხო-
ველმყოფელობის შუქს მუდის მრავალფეროვან
მასალას.

უმოთ გაბელაიას ხსოვნას



მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დასს მოულოდნელად გამოავლდა აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტი შოთა იუსტინეს ძე გაბელაია.

42 წლის ასაკში გარდაიცვალა ნაჭიერი, საინტერესო, იუმორითა და სიცოცხლით აღსავსე მსახიობი, რომლის სასცენო ხელოვნებას ბევრჯერ გაუხარებია, გაუხალისებია ჩვენი მკურნებელი. შ. გაბელაიას მიერ განხორციელებული გმირები თავისი უშუალოებით, სიწრფელით, ზოგჯერ მოუხერხებლობით სიცილს იწვევდნენ. სიცილით ამკვიდრებდნენ სცენაზე სიპართლეს და სიკეთეს, სიცილით ამხოზდნენ უკეთურობასა და უსაპართლობას.

შ. გაბელაია 20 წლის განმავლობაში მოღვაწეობდა სცენაზე და მთელი თავისი შემოქმედებით დაადასტურა თავისი უტყუარი ტალანტი, ხალასი აქტიორული შესაძლებლობანი.

შ. გაბელაია დაიბადა 1936 წელს ქ. ფოთში.

1956 წელს, სკოლის დამთავრებისთანავე მუშაობა დაიწყო ჭანბას სახელობის სოხუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის ქართულ დასში ჯერ თანამშრომლად, შემდეგ მსახიობად.

1962 წელს დაამთავრა შ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტი და საშუაოდ კვლავ სოხუმის თეატრს დაუბრუნდა, სადაც 1968 წლამდე დაყო.

1968 წლიდან საცოცხლის დასასრულამდე იგი

მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობია. დღეისათვის შ. გაბელაიას შემოქმედებით ბიოგრაფია 60 მთავარ და ეპიზოდურ როლს იტევს.

სოხუმის თეატრის სცენაზე შესრულებულმა პირველმა ნამუშევარმა ველოსიპედიცინა (ვლ. მაიაკოვსკის „აბანო“) ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიქცია. იგი გამოირჩეოდა სატირული ჟღერადობით, სახიერი ფორმით. ეს როლი საქართველოს ალკე ცენტრალური კომიტეტის საპატიო სივლით აღინიშნა.

სოხუმის თეატრის სცენაზე შექმნილ სახეთვან განსაკუთრებული მოწონებით სარგებლობდნენ შ. გაბელაიასული ჭაბანა (დ. გაჩეჩილავის „ბახტრიონი“), სკაპენი (მოლიერის „სკაპენის ოინები“), ფოსტალიონი (ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ მჯესს“), ეშარი (პ. გეწაძის „წმინდანები ჭოჭოხეთში“, მაგრამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა ახალგაზრდა მსახიობის მიერ გაცოცხლებულმა ჯარისკაცმა შვეიკმა (მაშეკ „უოჩალი ჭარისკაცი შვეიკი“). ეს აუო აღმაიანო, რომელიც ვერ უშკავდებოდა ძალადობას და არც ამ ძალადობის გაგება შეეძლო, ოპის სიტუაციაში უნებლიედ მოხვედრილა, ალღოს ვერ უღებს არსებულ ვითარებას და განუწყვეტილვ კურონულ მღვთმარეობაშია. თავისი მიმნდობი, უშუალო ბუნებით გაბელაია-შვეიკი მკურნებელთან არაჩვეულებრივ კონტაქტს ამყარებდა და მისი მხარდაჭერით მოქმედებდა მთელი სექტაკლის მანძალზე. ყოველ სცენაში, ყოველ

ეკიზოლში ვითარდებოდა მისი მოქალაქეობრივი სახე, არა მხოლოდ კომიკური, არამედ კრიტიკულიც, რითაც მონარქიულ წყობას ახედა. შვეიცის სახემ თვალსაჩინო ვახადა მისი მსახიობური თვისებები: სიწრფელე, ძალდაუტანებელი იუმორი, სცენური თავისუფლება და იმპროვიზაციის უნარი. შვეიცის როლის წარმატებით შესრულებისათვის შ. გაბელაია სსკ სახალხო არტისტთან ვერიკო ანჯაფარიძესთან ერთად, ერთი თვით მივლინებული იყო ჩეხოსლოვაკიაში. იქ ქართველი მსახიობი ჩეხოსლოვაკურ პრეზიტი — შვეიცის ჩიხუხით დააჯილდოვეს.

1966 წელს ჩეხოსლოვაკიის დრამატურგიის საკავშირო ფესტივალზე, რომელშიც ჩვენი ქვეყნის ავტორიტეტული თეატრები მონაწილეობდნენ, შ. გაბელაიას შვეიცის როლას საუკეთესო შესრულებისათვის პრემია მიენიჭა.

აღნიშნული შემოქმედებითი ბიოგრაფიით დატვირთული შ. გაბელაია გულთბილად მიიღო მარჯანიშვილის თეატრის კოლექტივმა. მკვეთრად სახასიათო, კომიკური აშკლუის მსახიობს არ გასჭირვებია ახალ დასთან შეგუება და მალე ორგანულად შეეთვისა მის ხელოვნებას, ღირსეულად ამოუდგა მხარში მარჯანიშვილებს და მაყურებლის უურადღება მიიქცია.

მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე შექმნილ სახეთაგან ყველაზე ნიშნულგვან იყო მისი გაქნილი, გაიძვრა კიბი კიბუნტირაცე (მ. ჭავჭავაძის „კვაკი კვაკანტირაცე“), ტაქიპასხარას ფარსული სახე (ჭ. იოსელიანის „ტაქიმასხარა“), მხიარული, მოცინარი გრაქა (ჭ. შონიას „ადღესებელი საწყაული“), გამკრახი, მოხერხებული ყასაბი (ფ. დიურენმატის „მილიარდერის ვიზიტი“), ერთგული მსახური ტოშაბი (გრ. გორინის „ბარონ მიუნაჟუნენის ცხოვრება და გარდაცვალება“).

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო შ. გაბელაიას მიერ განხორციელებული ექნერ ვახტანგ მებუეკ (ალ. ჩხეიძის „როცა ქალაქს სწინავს“). კეთილი, კაცთმოყვარე, იუმორით აღსავსე ვახტანგის შემოსვლა ახალისებს მეგობრებს, განმუხტავს დამაბულობას და სიცოცხლის ნაყადი შემოაქვს სცენაზე. მსახიობი დიდი უშუალოებითა და სიყვარულით ძერწავდა თავისი ტოლი თანამედროვის სახეს.

შ. გაბელაია ნაყოფიერ მუშაობას ეწეოდა კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“, იგი 20 კინოსურათშია გადაღებული. ამთაგან აღსანიშნავია „ციმბირელი შაჰა“, „ესკულაპეს მოწაფე“, „ყვარყვარე“, „გასეირნება თბილისში“, ამ ფილმებში მან მთავარი როლები შესრულა. განსაკუთრებული შემოქმედებითი წარმატებე-

ბით აღინიშნება გზაბნეული ვალოდია ქინკარაძე „არაჩვეულებრივი გამოფენიდან“. ყველას მოსიყვარულე და თვითონ ყველასაგან მივიწყებული არისტო „სამანიშვილის დედინაცვალიდან“. შ. გაბელაიას აქტიორული ნიჭი ქართულ ესტრადაზეც აუღერდა — მისმა საესტრადო პროგრამამ „მხიარულ ტალღაზე“ მთელი მშობლიური მხარე მოიარა, არ დარჩენია საქართველოს კუთხე-კუნჭული, ლაღად რომ არ ეცინებინა მაყურებელი.

შ. გაბელაიას გმირებს სიხარული და ღიმილი მოჰქონდათ მაყურებლისათვის სცენაზედაც და ეკრანზეც. ღიმილი იყო მისი მუდმივი თანმხლები. გაღმებულები უწილადებდა სიტოხსა და სიყვარულს მეგობრებს. მათ ხომ ყველაზე უკეთ იციან, როგორი პროფესიულობით, მონდობებით ეციდებოდა იგი თავის საყვარელ საქმიანობას. — სამსახიობო ხელოვნებას.

მეგობრების სხოვნას სამულამოდ შემორჩება მისი ნიჭიერებით აღბეჭდილი შემოქმედება, მისი მხიარული, ალამმართალი, ნათელი სახე.

ლია ლლონტი

შ ი ნ ა ა რ ს ი

მებრძოლი თეატრალური კრიტიკისათვის 3

27 მარტი — თეატრის საერთაშორისო დღე

სერგეი ობრაზცოვი — თეატრი ბავშვებს 4
 მოზარდ მაცურებელთა ქართულ თეატრში 6
 მსახიობის სახლის საგამოფენო დარბაზში 6

რანსუაზლიკის თეატრალურ აზიზასთან

ვლადიმერ ზარიძე — „ლაურენსიას“ ახალი სიცოცხლე 7
 პაოლა ურუშაძე — „რიჩარდ III“ 11
 მაია კობახიძე — დიდი იმედების მსხვერველა 18
 ნანა ვოლინა — გრიბოედოვის ნათელ ხსოვნას ეძღვნება 20
 ლამარა ღონღაძე — კიდევ ერთხელ სიყვარულზე 22
 გია კახელი — ერთი საღამოს ქრონიკა 24
 ახალგაზრდობის შეხვედრა 26
 მიხეილ თუმანიშვილი — თეატრალური სახელოსნო 27
 თემურ აბაშიძე — მუსიკალური სპექტაკლების რეჟისურის
 ზოგიერთი თავისებურება 32
 გულიკო მამულაშვილი — სახიობასთან დაკავშირებული საკით-
 ხები „შაჰ-ნამეს“ ქართულ ვერსიებში 35
 გივი ჭაოშვილი — იოსებ გრიშაშვილი თეატრალური მოღვაწე
 (დაბადების 90 წლისთავის გამო) 37
 ეთერ ეგაძე — გურამ საღარაძე 44
 ნინო ხარაზიშვილი — გიგა ებრალიძე 47
 ეკატერინე ვაჩნაძე — გიორგი დავითაშვილის გახსენება 49
 ჭემალ მონიავა — მედეა 51
 ალექსანდრე კოტეტიშვილი, იური გასპაროვი — სვეტლანა
 გოლოვინა 54
 სულიკო ხეტეშვილი — მედეა ბიბლიეიშვილი 56
 პაველ ზმალაძე — სცენაზე და სცენის გარეთ 60
 ნანა კანდელაკი — სანდრო კაციაძე (მოგონება) 62
 ლალი ყურულაშვილი — მხატვარი-გამნათებელი
 იუგოსლავური თეატრი თბილისში 66

თეატრალური წიგნის თარო

„მხატვართა შორის“ 67
 შოთა გაბელიას ხსოვნას 69

გარეჯანის პირველ გვერდზე:

სცენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „რიჩარდ III“
(დამდგმელი რ. სტურუა)

გარეჯანის მეოთხე გვერდზე:

1979 — ბავშვთა საერთაშორისო წელი

სცენა მოზარდმაყურებელთა რუსული თეატრის სპექტაკლიდან
„აბანო“ (დამდგმელი ლ. მირცხულავა)

სცენა მოზარდმაყურებელთა რუსული თეატრის სპექტაკლიდან
„კარლსონი“.

სცენა ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „სროლა“ (დამდგმელი დ. ხინიკაძე)
გენერალი ჩარნოტა — ი. ცანავა
კორნეიხინი — კ. ვოგიბერიძე

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

Тбилиси — 1979

№ 2 (108)

ფასი 40 კაპ.
Цена 40 коп.

გადაეცა წარმოებას 17/IV-79 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 21/V-79 წ.
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,3
სააღრიცხვო-საგამომც. თაბახი 6,12
ქალაქის ზომა 72X108¹/₁₆

