

თეატრალური

კრიტიკა

2

1981

F-567
1981



საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ბიულეტენი

თეატრალური

ბიულეტენი

2. 1981

წელიწადი 24-0

მარტი — აპრილი



რედაქტორი

ერეკია ქარელიშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

**ნოდარ გურაბანიძე,
ოთარ ეგაძე,
ვასილ კიკნაძე,
ბადრი კობახიძე,
ლილი ლომთათიძე,
ვასტანო ქართველიშვილი,
ნინო შვანგირაძე,
დიმიტრი ჯანელიძე
გიორგი ციციშვილი,**

რედაქციის მისამართი:

თბილისი-380007

კირიშის ქ. № 11-ა

ტელეფონი

99-90-96

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

საბჭოთა საპარტეზო
60 წლისთავისათვის

ანგორ სამბახიძე

4. სახელოვანი ტრადიციების გზით

4836

ყოველი შემოქმედებითი კოლექტივის ბიოგრაფიაში არის განსაკუთრებით ღირსსახსოვარი, სეტაკო თარიღები. ბათუმის სახელმწიფო თეატრის, საერთოდ, აჭარაში თეატრალური ხელოვნების განვითარების ისტორიაში ოთხი ასეთი თარიღი გამოიყოფა: 1878 წლის 8 ივლისი — დედსამშობლო საქართველოსთან დაბრუნებულ აჭარაში პირველი წარმოდგენის გამართვის დღე; 1912 წლის 15 სექტემბერი — შალვა დადიანის „მოგაზური დანის“, ანუ ბათუმის პირველი პროფესიული თეატრის შექმნის დღე; 1921 წლის 1 აპრილი — ბათუმის საბჭოთა თეატრის ისტორიის დასაბამი და 1937 წლის 18 მარტი — ბათუმის მულტიმექსიანი პროფესიული თეატრის გახსნის დღე.

ქეთევან შურულის მიერ ჩამოყალიბებული სცენისმოყვარეთა წრის პირველი წარმოდგენის ასი წლისთავი მალე აღინიშნება, როგორც ოსმალთა სამსაუკუნოვანი ბატონობისაგან განთავისუფლებული აჭარის ისტორიის დიდმნიშვნელოვანი ნაშანსვეტი.

...ცხარე, მღელვარე დღეები იდგა აჭარაში, მთელ საქართველოში სამოცი წლის წინათ. სწორედ ბათუმი იყო თბილისიდან გამოქცეული მენშევიკური მთავრობის უკანასკნელი ციტადელი. მაგრამ ხალხის ნებით, ბოლშევიკების წინამძღოლობით, ქართველ პატრიოტთა აქტიური მონაწილეობით, 18 მარტს აქაც აფრიალდა საბჭოთა ხელისუფლების წითელი დროშა. ჩვენი ერის ისტორიის დრამატიკული ალსავეს ეს მოვლენები ჩინებულადაა ასახული ვალე-

რიან კანდელაკის ქრონიკაში „დრო — 24 საათი“. ბათუმის განთავისუფლების უშუალო მონაწილე, აწ განსვენებული გამოჩენილი ქართველი მსახიობი აკაკი ვასაძე, რომელიც მაშინ ქართული ლაშქრის მეომარი იყო, ასე იგონებს იმ დღეებს:

„...ათ მარტს ბათუმში აღექვანდრე წუწუნავა ვნახე

— ვინმე ჩვენებური ხომ არ არი ბათუმში? — მკითხა, ჩამოვთვალე ვინც ვიცოდი.

— ბატონო ადიოშა, ჩვენი თეატრის ახალგაზრდობა სად არის თუ იცით?

— უშანგი, მიხეილ ლორთქიფანიძე და ვეჩე ჭიქია, მგონი თბილისში უნდა იყვნენ.

სად იყო, სად არა, ტყავის პალტოებში სამხედრო ყაიდაზე გამოწყობილი შაქრო ბერაშვილი და სანდრო ახმეტელი წამოგვადგენ თავს...

— ნაბრძანები გვაქვს დღის სთუ საათზე სამეხისა და კანაბრის ფორტებისაკენ დავიძრათ საქურვლითა და სურსათით დატვირთული, გადმოცეც ბიჭებმა,

...ჩვენებმა მარცხენა ფრთიდან დასცხეს სიმაგრეში ჩამსხდარ ასკერებს. ზარბაზნის ქუხილიც მოისმა. ქურვებმა ფორტის თავზე იწყეს ცვენა და სკდომა. ზარბაზნების ხმამ ჯარი გაამხნევა და ვაშას ძახლით სიმაგრეს შეუტია და აიღო კიდვეც.

...ძილი არ მეკარებოდა. გვიან ღამით გვერდით მომიგდა ჩვენი ზემდეგი და მეკითხება:

— ვასაძე, ნასწავლი კაცი ხარ შენ და ამისნენი ერთი, რა ვქენით ჩვენ დღეს?

— ხომ არ შეიშალე, ბიჭო! როგორ თუ რა ვქენით, ბათუმი გადაფურჩინეთ საქართველოს, აი, რა ვქენით!

ეს იყო 1921 წლის 18 მარტს, იმ დღეს, როცა აჭარის ცაზეც ამობრწყინდა ოქტომბრის მზე და დაიწყო, ახალი, თავისუფალი და ბედნიერი ცხოვრება. ეს სიახლე, ცხადია, შეეხო ხელოვნებას, კერძოდ, თეატრს, რომელსაც რევკომმა იმთავითვე საგანგებო ყურადღება დაუთმო. რად ღირს მარტო ეს ფაქტი: საბჭოთა ხელისუფლების დაწყობის მეხუთე დღეს, 24 მარტს რევკომის სხდომაზე განიხილეს სათეატრო შენობების ნაციონალიზაციის, ჯარის ნაწილებისაგან მათი განთავისუფლების, დაფინანსებისა და სხვა საკითხები.

„საოქო კომისარიატთან არსებული ხელოვნების განყოფილება მოვალეა რაც შეიძლება მალე გაშალოს მუშაობა ბათუმის თეატრალურ-მხატვრულ ცხოვრებაში“ — მიუთითებდა სერგო ქავთარაძე.

ხელოვნების განყოფილებასთან შეიქმნა დარგობრივი სექციები, თეატრალური სექციის გამგედ დაინიშნა მსახიობი მიხეილ გე-

3. მარტის სახ. საქ. სსრ

ლოვანი, ყოფილი შმაგესკის თეატრი გადაეცა ქართულ დასს (მუშაობდნენ რუსული, სომხური, ბერძნული დასებიც), რომელშიც ჩაირიცხნენ მარო მდივანი (შემდგომ აქარას ასსრ პირველი დამსახურებული არტისტი), ოლიმპი-ადა ლოლობერიძე, ნინო ჭავჭავაძე, ალექსანდრა დარჩია-გარნელი, ალექსანდრე ყალაბეგოშვილი, გიორგი ყურულა (მეიერჰოლდის თეატრის რეჟისორი), შალვა დამპაშიძე, ემანუილ აფხაიძე, დავით შვალობლიშვილი, დუდე ძნელაძე, კირილე მაჭარაძე, შალვა ბეჟუაშვილი, აკაკი ვასაძე, აკაკი ჭავჭავაძე და სხვები. თეატრის კომისრად დანიშნა ვასო ურუშაძე, რომლის სახელთან ოცნანი წლების თეატრალური ცხოვრების არაერთი მნიშვნელოვანი მოვლენა დაკავშირებულია.

სწორედ ამ დასს ხვდა წილად სათავე დაედო ბათუმის საბჭოთა თეატრის ისტორიისათვის. ეს მოხდა 1921 წლის პირველ აპრილს, როცა საბჭოთა ხელისუფლების დაარსებიდან ორი კვირაც არ იყო გასული! პირველი სპექტაკლი გახლდათ ფრანგი დრამატურგის ოქტავ მირბოს დრამა „უნა და ზადლენი“, პირველი, საგაზაფხულო სეზონი საბჭოური თეატრისა 15 ივნისამდე გაგრძელდა.

თეატრისათვის მტკიცე საფუძვლის შექმნის გზაზე გადაღებული პირველი ნაბიჯი იყო დრამატული სტუდია, რომელიც 1924 წელს გახსნა მიხეილ ქორელმა, მისივე ხელმძღვანელობით გაიმართა 1924-1925 წლების სეზონიც.

1926-1928 წლებში ორი ჩინებული სეზონი გაიმართა აკაკი ფაღვას მეთაურობით. დასს შეემატნენ ვერიკო ანჯაფარიძე, მარო მესხიშვილი, ნიკო გოძიშვილი, დიდა წარმატებით დაიდგა ლოტარის დრამა „მეფე არლეკინი“, სერგეი ტრეტიაკოვის „იღრილე, ჩინეთო“, დადიანის „გუშინდელნი“, მიხეილ ჭავჭავაძის „კვაკვი კვაჭანტირაძის“ ინსცენირება, 1928 წელს, პირველად ქართულ სცენაზე, აკაკი ფაღვამ ბათუმში განახორციელა მის მიერვე თარგმნილი „რდევვა“ ბორის ლაერენიევისა.

მომდევნო ორი სეზონის განმავლობაში, როგორც ცნობილია, ბათუმელ მაყურებლებს ემსახურებოდა ქუთაის-ბათუმის თეატრად წოდებული მეორე სახელმწიფო დრამა და მათ ბედნიერება ჰქონდათ დამტკბარიყვნენ დიდი მარჯანიშვილის ბრწყინვალე დადგმებით. უშანგი ჩხეიძის ერთ-ერთი შედევრი ყვარყვარეც ხომ ბათუმში დაიბადა...

1930-1931 წლების სეზონში შედგენილ დასში, რომლის ხელმძღვანელად ვახო ღვინიაშვილი მოიწვიეს, გამოჩნდა პირველი აქარული მსახიობი — შემდგომ საქართველოს სახალხო არტისტი, აწ განსვენებული იუსუფ კობლაძე.

მომდევნო სეზონში, რაკი სამხატვრო ხელმძღვანელის შერჩევა გაძნელდა, ბათუმს ისევ აწ უკვე თბილისს გადასულმა მარჯანიშვილის თეატრმა გააწყო და დახმარების ხელი, მარჯანიშვილის გეგმით სუთი დადგმა განახორციელეს ნიკო გოძიშვილმა და დოდო ანათაძემ, ამ უკანასკნელმა კვლავ დადგა კარლო კალაძის დრამა „ხატიჯე“, პირველი დრამატული ნაწარმოები ახალი აქარის ცხოვრებაზე.

ერთი სიტყვით, საბჭოთა ხელისუფლების პირველ ათწლეულში ბათუმის თეატრალური ცხოვრება საქმიან ინტენსიური იყო, მაგრამ ესეცა; რაკი თეატრს არ უავდა საკუთარი კადრები, არც შემოქმედებით მუშაობას ჰქონდა სტაბილურობა. მთლიანობა, ეს კი აფერხებდა ერთიანი შემოქმედებითი სახის ჩამოყალიბებას, სარეპერტუარო პოლიტიკის უფრო გამიზნულად, გეგმავლიერად წარმართვას.

შუღმიგმოქმედი პროფესიული თეატრის დაარსება ყოველთვის იყო აქარის პარტიული და საბჭოთა ხელმძღვანელობის დაუცხრომელი ზრუნვის საგანი.

ბოლოს, 1932 წელს, ეს კეთილშობილური საქმე—ბათუმისათვის მსახიობთა მომზადებით ითავა სანდრო ახმეტელმა, რუსთაველის თეატრის სტუდიაში გაიხსნა ე. წ. „ქარული სექცია“, რომელშიც ჩაირიცხა წინასწარ შერჩეული ოცდაერთი ახალგაზრდა. ისინი, იმავე დროს, რუსთაველის თეატრის მსახიობებად ითვლებოდნენ და, თეორიულ ცოდნასთან ერთად, პრაქტიკული მუშაობის ჩვევებს იღებდნენ ქართული სცენის გამოჩენილ ოსტატთა გვერდით.

ამ დროს კი 1934-36 წ. ბათუმში, თბილისისა და ქუთაისის მსგავსად, კომპაგვირის ინიციატივით, ჩამოყალიბდა მუშა-ახალგაზრდობის თეატრი, პირველ დადგმად მან მყურებელს უჩვენა შალვა დადიანისა და თეატრის ხელმძღვანელის შოთა მანაგაძის პიესა „ჩვენი ქვეყნის ქაღვივლები“, დაწერილი აქარის-წყლის პიდროლექტროსადგურის მშენებლობის თემაზე. იმავე წელს შოთა მანაგაძე შეცვალა ახალგაზრდა რეჟისორმა შალვა ინასარიძემ, რომელიც მოსკოვის თეატრალური ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ დაუბრუნდა მშობლიურ ქალაქს და იქიდან მოკიდებული, მთელი ორმოცი წლის მანძილზე, დაუღალავად ემსახურებოდა ბათუმში სათეატრო საქმის აღმავლობას...

„ქარული სექციის“ სადიპლომო სპექტაკლის პრემიერა თბილისში გაიმართა 1935 წლის 5 აპრილს. ეს იყო გოლდონის კომედია „სასტუმროს დიასახლისი“. დადგმა განახორციელა დიპირტი ალექსიძემ.

სტუდიის დამთავრების შემდეგ ახალგაზრდობის დაოსტატების მიზნით, სანდრო ახმეტელმა

კიდევ ერთი წლით თეატრში დატოვა სტუდი-
ენტები და იმავე დიმიტრი ალექსიძის რეჟისო-
რობით დაიდგა გიორგი მდიენის დრამა „ბრმა“
(მხატვარი — დიმიტრი თვადე, მუსიკა — ივანე
გოციელიძე). ეს ნაშუუგვარი არაერთხელ წარ-
მოადგინეს როგორც რუსთაველის თეატრის
სპექტაკლი.

და, აი, 1937 წლის 18 მარტი. „ბრმა“ გა-
იხსნა პირველი სეზონი ბათუმში. სადაც სანამ
სტუდიენტები სასცენო ხელოვნების საიდუმლო-
ებებს ეუფლებოდნენ, იმ დროის კვლობაზე,
მშვენივრად მოამზადეს შენობა, პირველი წარ-
მოდგენა აჭარაში საბჭოთა ხელისუფლების დამ-
ყარების მე-15 წლისთავს დაემთხვა. „ახალგაზრ-
და კომუნისტ“ წერდა:

„18 მარტი აჭარაში საბჭოთა ხელისუფლების
დამყარების დღე, წელს სხვა მრავალ გამარჯვე-
ბასთან ერთად, აღინიშნა ბათუმში სახელმწიფო
თეატრის გახსნით. საღამოს 9 საათზე თეატრის
შენობა აივანო სასწრაფო გახსნაზე მოწვეული
სტუმრებით. აქ იყვნენ ჩაის პლანტაციებისა და
ციტრუსების ბაღების სტახანოველები, ნავთის
გადამამუშავებელი ქარხნის საუკეთესო აღამიანე-
ბი, ნავსადგურის წარჩინებული მუშები, სახე-
ლოვანი რკინიგზელები, მეცნიერ-მუშაკები, მო-
წაფეები და ლენინის ორდენოსანი რუსთაველის
თეატრიდან ჩამოსული სტუმრები. დამთავრდა
სასწრაფო ნაწილი, გაიშა ზარის ხმა. დარბაზში
ჩაქრა სინათლე... აჭარის სახელმწიფო თეატრში
გაიშა პირველი აჭარელი მსახიობების ხმები.
ასე დაიწყო პირველი სეზონი...“

ქეთევან გურულის პირველი სცენისმოყვარუ-
ლი წარმოდგენიდან 58 წელი სრულდებოდა...

ნუცა ფხაკაძე, ნუნუ თეთრაძე, ლილი აფხაზა-
ვა, იუსუფ კობალაძე, მერაბ ხინიკაძე, ზორბეგ
ლლონტი, ხასან მეგრელიძე, ალექსანდრე სარ-
ჯველაძე, ედნარ შამილაძე, ესედ ტივაძე, ის-
კენდერ კაიკაციშვილი, სულეიმან თურმანიძე...
აი, ისინი, ვინც სანდრო ახმეტელის, აკაკი ვასა-
ძის, აკაკი ხორავას, შოთა აღსაბაძის, დიმიტრი
ალექსიძის ხელმძღვანელობით გაიარეს აქტი-
ორული ოსტატობის სკოლა და პირველ მერ-
ცხლებად მოეციენენ ბათუმის ახალ თეატრს.
მათ შუგუთლდნენ ალექსანდრა გარნელი-დარჩია,
მედეა ქორელი, მარგარიტა ქილარჯიშვილი,
შალვა ბეჟუაშვილი, კოწო დოლონაძე და სხვები.
თეატრის პირველ სამხატვრო ხელმძღვანელად
დაინიშნა არჩილ ჩხარტიშვილი, რეჟისორად —
შალვა ინსარაძე, რეჟისორ-ოპერატორად შალვა
ხომერაძე.

44 წელი გავიდა მას შემდეგ. ამ ხნის მანძილ-
ზე ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრი
ჩამოყალიბდა საკმაოდ ძლიერ შემოქმედებით
კოლექტივად. აუჟამად დისის პროფესიული დო-
ნე ამაღლდა, გაფართოვდა მისი თვალსაწიერი, და

დღეს, აჭარაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყა-
რების მე-60 წლისთავის ზეიშზე, როცა თვალს
ვავლებთ განვლილ გზას, ვიგონებთ თეატრის სა-
უკეთესო სპექტაკლებს, უმნიშვნელოვანეს მოვ-
ლენებს მისი არსებობისა, რაც, უთუოდ, მთელი
ქართული თეატრის დიდი და სახელოვანი მათი-
ანეს მკაფიო ფურცლებია.

დღეს უკვე საყოველთაოდ აღიარებულია ბა-
თუმის თეატრალური ტრადიციები, რევოლუცი-
ანდე რომ ჩამოყალიბდა და კიდევ უფრო გაამ-
დიდრა ჩვენმა საბჭოურმა შთაგონებამ. დიას,
ბევრ, მასზე გაცილებით დიდ ქალაქს დაამშვე-
ნებდა ბათუმური სეზონები, ბათუმური ანტრე-
პრიზები, ბენეფისები, ძიებები, რომელნიც
წარმატებით დაგვირგვინებულა, ცალკეული დად-
გნები თუ სცენური სახეები, აქ რომ დაიბადნენ
სხვადასხვა დროს!

მართლაც და, რამდენი გამოჩენილი რეჟისო-
რისა და მსახიობის შთაგონებული შემოქმედების
მოწივე ყოფილა სხვადასხვა თაობის ბათუმელი
მაცურებელი. მეზნებარე სანდრო ყაზბეგი და
უბადლო ნატო გაბუნია-ცაგარელი, „ისცილის
მეფე“, ვასო აბაშიძე და სცენის ჯადოქარი ლა-
ლო მესხიშვილი, დიდებული ნინო ჩხეიძე და
ქართული თეატრის რაინდი ალექსანდრე წუწუ-
ნავა, განუმეორებელი ვერიკო ანჭაფარიძე, მი-
ხეილ გელოვანი, შალვა დამბაშიძე და ძველი
თუ ახალი ქართული თეატრის ყველა თვალსა-
ჩინო ოსტატი თავს მოვალედ რაცხდა თავისი
წვლილი შეტანა აჭარაში თეატრალური ხე-
ლოვნების განვითარებაში.

ილიას, აკაკის, სერგეი მესხის, შალვა დადიანის
და სხვა დიდ მოღვაწეთა დარად, ერისკაცობის
საკადრისი გულსხმეირებით ეკიდებოდნენ ბა-
თუმში თეატრის წინსვლა-აღმავლობას ალექ-
სანდრე იმედაშვილი, კოტე მარჯანიშვილი, მიხე-
ილ ქორელი, აკაკი ფაღვა, დიმიტრი ალექსიძე,
ბევრი სხვა გამოჩენილი ხელოვანი, და, მაინც,
სავსებით კანონზომიერად, ბათუმის ახალი თე-
ატრი სწორუპოვარი ახმეტელის, რუსთაველის
თეატრის პირშემა! ქემარაბიტად ნოყიერ ნია-
დაგზე აღმოცენდა იგი.

ბათუმის თეატრის შემოქმედებითი სახე მი-
სი გზა კარგა ხნით განსაზღვრა არჩილ ჩხარტი-
შვილმა, სწორედ მის სახელთანაა დაკავშირე-
ბული კოლექტივის განსაკუთრებით ძლიერა-
დი წარმატებები. პირველ წლებში დადგ-
მულ სიმონ მთვარაძის „თევრათს“, გიორგი მდიენ-
ის „სამშობლოს“, სანდრო შანშიაშვილის „არ-
სენას“, გუგა ნახუცრიშვილის „ლალო კეცხო-
ველს“ მოჰყვა ოპის შემდგომი სპექტაკლები
„მოკვეთილი“ და „ოიდიპოს მეფე“, რომელნიც
საეტაპოდ იქცნენ ბათუმის თეატრის შემოქმე-
დებითს ბიოგრაფიაში. „ოიდიპოსმა“ ხომ საქარ-
თველოს ფარგლებს გარეთაც გაუთქვა სახელი

არჩილ ჩხარტიშვილს და მთავარი როლის შემს-
რულებელს იუსუფ კობალაძეს.

ასევე საეტაპო დადგმებია: ვ. დარასელიან
„კიკვიძე“, (1942 წ. რეჟისორი — ვლადიმერ
ჩომახიძე), „ოტელი“ (1959 წ. რეჟისორი
ვანტანგ ტაბლიაშვილი).

განუხრებელია ბათუმის სახელმწიფო თეატრის
როლი და მნიშვნელობა აქარის მშრომელთა
ოდეურ და ესთეტიკურ აღზრდაში. დაარსების
დღიდან იგი ხალხის ცხოვრებით ცხოვრობდა,
ისწრაფოდა ყოფილიყო ხალხის გულისთქმის,
ხალხის აზრებისა და ოცნებების გამომხატველი.

კოლექტივი მუდამ იმის ცდაში იყო, თანამედ-
როვეობისათვის აეწყო თავისი ნაბიჯები. საშის-
ზე მეტი დადგოიდან, რაც კოლექტივს ამ 44
წელიწადში განუხორციელებია უმრავლესობა
სწორედ თანამედროვე თეატრზე, საბჭოთა სინამ-
დვილზე იყო შექმნილი.

თეატრი იმთავითვე კარგად გრძნობდა თავის
შოვალეობას — მხატვრული სიმართლით, დამა-
ჭვრებლად აესახა ის დიდი ნახტომი, რაც აქა-
რამ ახალი ცხოვრების გზაზე გააკეთა ისტორი-
ულად საოცრად ხანმოკლე დროში და თეატ-
რის დიდი უპირატეობები ეკიდებოდა ისეთ პიე-
სებს, რომლებიც გვიჩვენებდნენ ჩვენი მხარის—
საქართველოს ამ უძველესი, განუყოფელი კუ-
თხის სოციალისტურ ყოფას, თუ ავბედითს
წარსულს. ამასთან რეპერტუარში მუდამ საპატიო
ადგილი ეთმობოდა რუსული და მსოფლიო კლასი-
კური დრამატურგიის ნიმუშთ, თანამედროვე
რუსი და სხვა მოძვე ხალხების მწერალთა ნა-
წარმოებებს.

დიდა ბათუმის თეატრის დამსახურება აქა-
რში მწერლობის ისეთი რთული უნარის ჩასახ-
ვასა და განვითარებაში, როგორცაა დრამატურ-
გია. პირველი ნაბიჯი ამ გზაზე განხლდათ ამირან
შერვაშიძის „კრავჩუკის ცრქვლები“ დადგმული
1940 წლის 5 ივნისს. 1941 წლის 15 მარტს,
აქარაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების
მეცხრამეტე და თეატრის არსებობის მეოთხე
წლისთავზე მასურებელმა ნახა იმავე ავტორის
პიესა „მზე“, ხოლო ერთი წლის შემდეგ მისივე
„გენერალი ბაგრატიონი“.

ამ თეატრის წიაღიდან ამოიზარდა და მისი
ფრთხილი ყველაზე მახლობელი ავტორი გახდა
ვალერიან კანდელაკი, დღეს ფართოდ ცნობილი
ქართველი დრამატურგი.

ვინ იცის, ბათუმის თეატრი რომ არა, იქნებ
არც ალექსანდრე ჩხაიძის მწვევე პროზღმეტურ-
ი პიესები დაწერილიყო. დღეს კი „ხიდი“, „თა-
ვისუფალი თემა“, „როცა ქალაქს სძინავს“
საბჭოთა კავშირისა და სოციალისტური თანამე-
გობრობის ქვეყნების ხალხთა მრავალ ენაზე
დადგმება.

ადგილობრივ მწერლებთან ინტენსიური თა-

ნამშრომლობის შედეგია პარმენ ლორიას და
ფრიდონ ხალვაშის, ალექსანდრე სამსონიას და
შოთა როყვას დრამატული ნაწარმოებები. უფ-
რო აღრე კი ბათუმის თეატრთან ურთიერთ-
ობით შეიქმნა სიმონ მთვარაძის ისტორიული
ტრაგედია „თევზათ“, გიორგი მდივნის „სამ-
შობლო“ და სხვა პიესები.

თეატრის აუდიტორია მარტოოდენ ბათუმე-
ლებით როდი შემოიფარგლება, იგი მთელი სე-
რიოზულობით ეკიდებოდა აქარის რაიონების
მშრომელთა მომსახურებას, ხალხით უმართავ-
და მათ სპექტაკლებს, რითაც დაბა-სოფლების
მოსახლეობის ერთსულგვან მოწონებას იმსახუ-
რებდა. თეატრის დამსახურებაცაა ხულოსა და
ახალშენის სახალხო თეატრების არსებობის
ფაქტებიც და მათი წარმატებებიც რესპუბლი-
კურ დათვლიერებებში. ასევე დახმარებას არ
აკლებს დასი ბათუმის ოფიცერთა სახლისა და
გემთსაშენი ქარხნის რუსულ და ხალხური შე-
მოქმედების საოლქო სახლის სომხურ დრამა-
ტულ კოლექტივებს, პიონერთა პარკის ნორჩ
სცენისმოყვარეთა წრეს.

1979 წლის ივლისის ბათუმის თეატრმა თა-
ვისი არსებობის 100 წლისთავისადმი მიძღვნი-
ლი საიუბილეო გასტროლები გამართა თბილის-
ში. ეს იყო მისი მეექვსე გამოვლა დედაქალაქ-
ში. კოლექტივის ისტორიას ამშვენებს გასტრო-
ლები რიგაში (1967 წლის მარტში), მოსკოვში,
კრემლის თეატრში, (1968 წლის თებერვალში)
და ბულგარეთის სახალხო რესპუბლიკაში (1973
წლის ნოემბერში), რუსთაველის სახელობის
თეატრის შემდეგ ბათუმის თეატრი მეორე იყო
საქართველოში, ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გა-
რეთ რომ გავიდა და უცხოელ მასურებელს
წარუდგინა კართული სასცენო ხელოვნება.
ბულგარეთის ქალაქ ბლაგოვეგრადის ნიკოლა
ვაპცაროვის სახ. თეატრთან მას ათი წლის მე-
გობრული ურთიერთობა აკავშირებს და ამ
ურთიერთობის შემდგომ გაფართოება, უეჭვე-
ლია, სარგებლობას მოუტანს ორივე მხარეს.

ორმოცდაათი წელია დაუღალავად იღვწიან
მშობლიურ სცენაზე ნუნუ თეთრადე და მერაბ
ხინკაძე, ხასან მეგრელიძე და სულეიმან თურ-
მანიძე, ღირსეული წარმომადგენლები იმ კო-
პორტისა, რომელმაც დაიწყო ბათუმის მულ-
მივი პროფესიული თეატრის ისტორია.

მათ მხარში უდგანან აკაკი მგელაძე და გიორ-
გი ახვლედიანი, მომდევნო თაობების ოსტატები:
თამარ სულხანიშვილი, ნათელა წერეთელი და
ნაზი კეჭეყმაძე, იური ცანავა და გაიოზ გოგი-
ბერიძე, ნინო საკანდელიძე და მანუჩარ შერვა-
შიძე, ნუნუ ხინკაძე და ბერლია ინწირველი,
როლანდ კაკაუტიძე და ნაზ მესხიძე, ახალგაზრ-
დები: ლუიზა ჭიბლაძე, ცირა აზნაიანიძე, თამი-
ლა მერვილი, სერგო ბაზიაშვილი, ნოდარ ია-

კობიძე, ზურაბ შილაკაძე, სულ ახლახან დასს
შემატა ახალი ჯგუფი თეატრალური ინსტიტუ-
ტის კურსდამთავრებულებისა, რომელიც ექვა
არ არის, ღირსეულად გააგრძელებს უფროსი
თაობების ტრადიციებს.

თეატრის სათავეში უღვანან ამავე კოლექტი-
ვის აღზრდილი ლევან ლლონტი და მთავარი
რეჟისორი გურამ აბესაძე მთავარი მხატვარია
ანტონ ფილიპოვი, რეჟისორება — ენვერ ჩაიძე
და დავით ხინკაძე. სამუსიკო ნაწილის გამგე
— თენგიზ შამილაძე, სალიტერატურო ნაწილის
გამგე — ლიანა ლორთქიფანიძე.

ბათუმის თეატრის სამოცწლოვანი გზის მი-
მოხილვის ამ ნაწილში შესაძლოა, გვარების სა-
ქარბე იყოს, მსგრამ არ ეგების არ გავისხენოთ
რეჟისორები, რომლებიც სხვადასხვა დროს მო-
ღვაწობდნენ ამ თეატრში. უკვე ხსენებულ
რეჟისორებთან ერთად ესენი იყვნენ: ვასო ყუ-
შიტაშვილი, ვიქტორ შურულაია, გიორგი მრავ-
ლაძე, გრიგოლ ლაღიძე შოთა შესბი, ლეო შატ-
ბერაშვილი, 60-იანი წლებიდან — გიჟო ყორ-
დანია, თეიმურაზ აბაშიძე, გიორგი ქავთარაძე,
ვარლამ ნიკოლაძე. ცალკეული დადგმები განუ-
ხორციელებიათ ბათუმის სცენაზე ვახტანგ ტაბ-
ლიაშვილს, გიგა ლორთქიფანიძეს, თემურ ჩხეი-
ძეს, ბულგარელ რეჟისორს ანდრეი კალუდოვს
და სხვებს. სხვადასხვა სპექტაკლში ბათუმელთა
მხარდამხარ გამოსულან ელისაბედ ჩერქეზიშვი-
ლი, ვასო გოძიაშვილი, გიორგი შავგულიძე,
მედეა ჩახავა, ეროსი მანჯგალაძე, ელენე ყიფ-
შიძე და სხვები.

ბათუმის სახელმწიფო თეატრის კოლექტივი,
რომელიც 1959 წლიდან ამაყად ატარებს ილია
ქავთარაძის სახელს, წმიდად ინახავს მშობლი-
ური ქალაქის თეატრალურ ტრადიციებს. ყველა-
ფერს აკეთებს, რომ შეურყვნელად განაგრძოს
ეს ტრადიციები.

ახლა კოლექტივი ემზადება ზეიმით აღნიშნოს
ბათუმში პირველი თეატრალური წარმოდგე-
ნის გამართვის 100 წლისთავი. ხოლო საბჭოთა
აქარის მესამოცე წლისთავის იუბილეს იგი
უძღვნის ლიტერატურულ — კომპოზიციას „ოქ-
რო აქარის ლაჟვარდში“. გალაკტიონის ამ
ცნობილი ციკლისა და მისი სხვა ლირიკული
შედეგების მიხედვით დრამატურგ გიორგი
ხუბაშვილის მიერ მომზადებულ კომპოზიციას
დგამს გურამ აბესაძე. პრემიერა მაისის დამლევს
გამართება.

წინ კიდევ დიდი მოქმედებითი გეგმები და
ამოცანებია. ექვს გარდეშეა, ბათუმის თეატრი
ღირსეულად გადაწყვეტს ამ ამოცანებს, შეძ-
ლებს ამ გეგმების რეალიზაციას და კვლავაც
იქნება ერთ-ერთი მოწინავე რაზმი ქართული
საბჭოთა თეატრისა.

5. თეატრალური ხელოვნების ორი პერა

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების
დამყარების 60 წლისთავს სამხრეთ ოსეთის კოს-
ტა ხეთაგათის სახელობის სახელმწიფო დრამა-
ტული თეატრის გახსნის ნახევარსაუკუნოვანი
იუბილედ ემთხვევა. ქართველმა და ოსურმა
პროფესიულმა დასებმა ერთმანეთის მხარდა-
მხარ, ერთ ქერქვეშ ძმური დახმარებითა და
ურთიერთ გაგებით, გრძელი და შინაარსიანი
გზა განვლეს. წლების განმავლობაში მსახიობ-
თა კადრებითა და ნიჭიერი რეჟისორებით თან-
დათან შეივსო და დაკომპლექტდა შემოქმედე-
ბითი კოლექტივები. წლიდან-წლამდე მდიდრდებ-
და თეატრის რეპერტუარი ორიგინალური და
თარგმნილი პიესებით, როგორც თანამედროვე,
ისე კლასიკოსთა ნაწარმოებებით, რის საფუძ-
ველზეც თეატრმა სათანადო ადგილი დაიკავა
საბჭოთა თეატრის ისტორიაში.

1921 წელს ოსურმა თვითმოქმედმა დრამა-
ტულმა დასმა დადგა ცაგარლის „ციმბირელი“.
1921-22 წლების სეზონში — ელ. ბრიტაიის
„ორი და“, დ. ყორთის „მე არ ვიყავი, კატა
იყო“. აწყურების „ორი მშვიტი“ და სხვ.

1924 წელს თბაღისის ოსური დრამატული
კოლექტივი შეივსო ახალი შემადგენლობით:
ილია კავკაზაგი (პოეტი, დრამატურგი), ზაქა-
რია გაზაათი, ილია კავკაზაგის „პარტიზანები“
და „ისაყი“, თათარუან ქოქოთის „სისხლის
დრო“, „სასიძო დახცი“, „ცოლი და ქმარი“,
ცომაყ გადაიათის „ოსბალათარი“, ელ. ბრიტა-
ის „ხაზბი“, „ამირანი“, აღ. კუბალთის „აღ-
ღუში“ და სხვ. თბილისის ოსური დრამატული
წრე გ. ბუხნიკაშვილის უშუალო ხელმძღვანე-
ლობითა და აქტიური დახმარებით 1930 წელს
გადაკეთდა მოძრავ საკოლმეურნეო თეატრად,
სადაც რეჟისორი იყო ცნობილი ქართველი
მსახიობი ია ქანთარია.

1931 წელს ახალი ოსური დრამატული კო-
ლექტივი საგასტროლოდ ეწვია სამხრეთ-ოსეთს
და ოს მაცურებელს უჩვენა: „ოს-ბალათარი“.

„პარტიზანები“, „ამირანი“, „ხაზბი“. ამ გას-
ტროლებმა საფუძველი ჩაუყარეს პირველი
ოსური პროფესიონული თეატრის გახსნას.

1931 წლის გაზაფხულზე სამხრეთ ოსეთის
ოლქის ხელმძღვანელობამ გამოიტანა დადგენი-
ლება ქ. ცხინვალში სახელმწიფო დრამატული
თეატრის შექმნის შესახებ. თეატრის კოლექტი-
ვის პირველი წევრები გახდნენ თბილისის ოსუ-
რი სახალხო თეატრის მსახიობები და ცხინვა-
ლის დრამწრის წევრები: ალექსანდრე ბეკოთი,
ვერა ბეტეთი, ალექსანდრე გაგლოთი, საშა
გუქათი, გიორგი გუბეთი, ივანე (ძაბიღირი) ძა-
ხათი, სონია ძაღთათი, სოსკო ძაღთათი, ილია
ყაცმაზთი (კავკაზაგი), თათარყან ქოქოთი. გი-
ორგი ყულუმბეგთი, კოსტა ლოხთი, ალიხან მაგ-
ქათი, დიმიტრი მამითი, გრიშა ფლითი, ზურაბ
თუათი, მუსა ურუსთი, ვლადიმერ ხეთაგათი,
გრიშა ხუბულთი, ნინა ცაბითი, ნინა ცოცითი,
მუხტარ სავლოხთი და სხვ. 1931 წლის 29 ივ-
ლისს ცხინვალის ახალ კულტურის სახლში მთ-
აშურებელს პირველად კარი გაუხსნა სამხრეთ
ოსეთის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა.
წარმოდგენილი იყო ქართველი მსახიობის,
რეჟისორისა და დრამატურგის სენო წერეთლის
სამმოქმედებანი პიესა „ციტე-ცხელემა“. სპექ-
ტაკლი სახელმწიფო თეატრის მოთხოვნებიდან
ვერ აკმაყოფილებდა. რეჟისურამ და მსახიობ-
თა კოლექტივმა ვერ შეძლო წარმოდგენა თეატ-
რალური ხელოვნების პროფესიულ დონემდე
აყვანა. საჭირო იყო სცენის ოსტატობის, პრო-
ფესიონალების მიზიდვა და დახმარება.

ოსური თეატრის ახალბედა კოლექტივს დრო-
ულად დაეხმარა რუსთაველის სახელობის სა-
ხელმწიფო თეატრი. მან ახლად გახსნილი
ოსეთის სახელმწიფო თეატრის შეფომა ითავა
და პირველსავე სეზონში რეჟისორი შოთა ად-
საბაძე და მსახიობი ია ქანთარია მიავიონა
ცხინვალში — მოძვე ხალხის თეატრის კონსულ-
ტანტებად. ოსური თეატრის მუშაობას, მის
რეპერტუარს თვალყურს ადევნებდა და მეთო-
დურ დახმარებას უწევდა დიდი ქართველი რე-
ჟისორი სანდრო ახმეტელი. მისი ინიციატივით
და რესპუბლიკის მთავრობის ნებართვით რუს-
თაველის თეატრთან არსებულ სტუდიაში გაიხს-
ნა ოსური სექტორი. 1934 წლის 18 მარტს ამ
სტუდიაში ჩაირიცხა 20 ოსი ჭაბუკი და ქალი-
შვილი. მათ შორის იყვნენ: ალექსანდრე ბეკო-
თი, ვერა ბეთეთი, ვარია გაგლოთი, ლიდა
ჭიროთი, ილია ყაცმაზთი (კავკაზაგი), ნინა ცაბი-
თი, გერსან ყოროთი, დიმიტრი ფარასტათი,
გრიშა ფლითი, მუხტარ სავლოხთი, ფედრო ბა-
გათი, სევასტი გაბარათი, ელექსანდრე ძაღთი-
თი და სხვ. 1935 წელს სამხრეთ ოსეთის სა-
ხელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად
და მთავარ რეჟისორად დაინიშნა ცნობილი

ქართველი რეჟისორი ვიქტორ მურღულია.
პროფესიონალმა რეჟისორმა თეატრის რეპერ-
ტუარი გაამდიდრა როგორც ორიგინალური, ისე
თარგმნილი დრამატული ნაწარმოებებით. თე-
ატრის რეპერტუარს ამშვენებდნენ: არსენ ქო-
ციოთის „ტყუილს მოკლე ფეხი აქვს“ ასლან-
გირეი თანდუეთის „კულაკი წურბელოვი“, ილია
კავკაზაგის „ფაცაბი“, ვ. კირშონის „პური“,
კარლო კალაძის „ხატაჯე“ და „როგორ?“ ავ-
ქსენტი ცაგარლის „ხანუმა“. ჩერმენ ბეჩიშათის
„მეოცე წელი“, ალექსანდრე კორნეიჩუკის
„პლატონ კრეჩტი“, ელიზბიდიყო ბრიტაიის
„ხაზბი“, ტრიფონ რამიშვილის „17 დღე“ და
სხვ.

სამხრეთ ოსეთის სახელმწიფო დრამატულმა
თეატრმა ოთხი-ხუთი წლის განმავლობაში სცე-
ნაზე მრავალი საინტერესო დადგმა განხორცი-
ელა. სპექტაკლებზე პრესაში იწერებოდა დადე-
ბითი რეცენზიები, იმართებოდა დისკუსიები,
მაგრამ სპექტაკლები მაინც სათანადო დონეზე
არ იდგნენ. მსახიობებს აუღდათ გამოცდილება,
სასცენო ხელოვნებას ვულგარ იყვნენ დაუფლე-
ბულენი. ამის გამო 1936 წელს ცხინვალის თე-
ატრმა დასის ახალგაზრდობა ლენინგრადის
უმალღეს თეატრალურ სასწავლებელში გაგზავ-
ნა. ამ პერიოდში ადგილზე დარჩენილმა მსახი-
ობებმა რამდენიმე ახალი დადგმის განხორცი-
ელება შეძლეს. მათ შორის აღსანიშნავია: ა. ჩე-
ხოვის „იუბილე“ (1936 რეჟისორი ი. სამოხვა-
ლოვი, მხატ. მუხარბეგ თულანთი), მოლიერის
„ძალად ექიმი“ (1938, რეჟ. ვ. მურღულია,
მხატვ. ცოფან გაზდანთი), გ. მდივნის „სამშობ-
ლო“ (რეჟ. ი. სამოხვალოვი, მხატვ. მ. თულან-
თი), ი. იმედაშვილის „კოსტა“ (რეჟ. ვ. მურღუ-
ლია, მხატვ. მ. თულანთი).

1939 წლის 15 ოქტომბერს დაბადებიდან 80
წელი შეუსრულდა ოსი ხალხის საამაყო შვილს
კოსტა ხეთაგათს. ამ თარიღთან დაკავშირებით
სამხრეთ ოსეთის სახელმწიფო დრამატულ თე-
ატრს მიენიჭა კოსტა ხეთაგათის სახელი.

1940 წელს ქ. თბილისში შედგა სამხრეთ ოსე-
თის კულტურისა და ხელოვნების დეკადა, რუს-
თაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის
სცენაზე ოსეთის თეატრმა თეატრალურ ხელოვნე-
ბაში პირველი „გამოცდა“ ჩაატარა. წარმოდ-
გენილი იყო სამი სპექტაკლი: გ. ბერძენიშვილის
„ცეცხლი“ (რეჟ. ვ. მურღულია, მხატ. ც. გაზდან-
თი), კ. ხეთაგათის — „დუნია“ (რეჟ. გ. გუბე-
თი, მხატვ. მ. თულანთი), მ. სავლოხთის „მწყემს-
თა ბინა“ (რეჟ. ა. შაგქათი, მხატვრები მ. თუ-
ლანთი და ალ. ზასეთი).

საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის
წოდება მიენიჭათ მსახიობებს: ივანე აფანასის
ძე ძახათს, დიმიტრი ილიას ძე მამითის, ნინა
ზაქარიას ასულ ცაბითის და მუხტარ პავლეს ძე

სავლოხოსი. მსახიობთა დიდი ჯგუფი დაჯილდოვდა საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის სიგელებით.

1941 წელს ლენინგრადის თეატრალურ ინსტიტუტში გაგზავნილი ჯგუფი დაუბრუნდა მშობლიურ თეატრს. რუსეთში მსახიობის ხელოვნებას დაეუფლნენ: თ. ბაგათი, ზ. გაგლოთი, ს. გაზაათი, გ. თაუგაზი, ალ. თედეთი, ვ. თედეთი, გ. კაბისთი, ვ. ყაირთი, ნ. მაგკონთი, ვ. მაყითი, ს. მარლითი, ან. უაყითი, გ. სლანთი, ა. ფლითი, ზ. ცაბითი. მათი სახით თეატრს ახალი შემოქმედებითი ძალეები შეემატა.

1957 წელს თბილისში მოეწყო სამხრეთ ოსეთის ლიტერატურისა და ხელოვნების მეორე დეკადა. დეკადისათვის მზადების პერიოდში თეატრს დიდი დახმარება გაუწია საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა აკაკი ხორავამ, რომელიც ხშირად ამოდიოდა ცხინვალში, ესწრებოდა რეპეტიციებს, ამხნევებდა მსახიობებს, უსწორებდა მიზანსცენებს, იდეურად და ტექნიკურად ამაღლებდა სპექტაკლების დონეს.

დეკადის შემდეგ რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება მიიღეს ზინაიდა გაგლოთიმ და სონია ძაღთიათიმ; დამსახურებული არტისტის წოდება მიენიჭათ: ვარია გაგლოთის, ანდრეი გელდითის, სოსლან მარლითის, ზარეკა მედოითის, დიმიტრი პარასტათის, ნინა ცოციეთის. ცოტა მოგვიანებით თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელსა და მთავარ რეჟისორს ვლადიმერ ყაირთის მიენიჭა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის საპატიო წოდება.

1956 წელს თეატრმა კვლავ მოსკოვის სამხატვრო აკადემიურ თეატრთან არსებულ ვ. ნენიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის თეატრალურ სტუდიაში გაგზავნა ახალგაზრდების ჯგუფი, რომლებმაც 1961 წელს დაამთავრეს დასახელებული სასწავლებლის სრული კურსი.

ახალგაზრდა მსახიობთა პლადამ ნაყოფიერად გააგრძელა უფროსი თაობის ტრადიციები, შეიტვისა მათი მაღალი ოსტატობა, გამოიჩინა სათანადო ნიჭი და შრომისუნარიანობა.

1973 წელს თბილისში გამართულ საგასტროლო სპექტაკლების ჩვენების დროს ოსმა მსახიობებმა სასცენო ხელოვნების მაღალი ოსტატობა გამოიჩინეს. სცენაზე ნაჭიერად განსახიერებული, დამაჯერებელი სახეების შექმნისათვის რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭათ ვაკრილ დანიელის ძე თაუგაზის და ბორის ალექსანდრეს ძე ცხურბათის, დამსახურებული არტისტის წოდება მოიპოვეს ეველინა გუჭათიმ, რაისა გასითიმ, კაძანმა ცოციეთიმ, ჟვანე ჭიკვაითიმ, ალიხან თედეთიმ, რუსლან ძაღოითიმ, რუსლან ცაბითიმ. ცოტა მოგვიანებით ჩრდილო ოსეთის ასსრ დამსახურებული არტისტის წოდება მიიღო დავით გაბარათიმ და ფედია

ხარებათიმ. ქალთა საერთაშორისო დღესთან დაკავშირებით 1976 წელს რესპუბლიკის სახალხო არტისტის წოდება დაიმსახურა ნინა ცოციეთიმ.

ცხინვალის სახელმწიფო თეატრის რეპერტუარი ძირითადად ორიგინალური პიესებისაგან შედგება. სპექტაკლებიდან კარგი რეჟისორული ჩანაფიქრითა და მსახიობთა შესრულებით ყურადღებას იპყრობს ნიკოლოზ სალაშთის ოთხმოქმედებიანი დრამა „სარმათი და მისი შვილები“.

დიდ ყურადღებას იპყრობს სერგეი ხაცირთის პოპულარული ოპერეტები „დუღარი და მისი მეგობრები“, „აგორებული ქვა“, „მეგობრები“, „ბირკა“.

1977 წელს თეატრის კოლექტივმა მიიღო სსრკ აკადემიურ მცირე თეატრთან არსებული შჩეპკინის სახელობის სტუდიის აღზრდილ აქტიორთა ახალი თაობა 16 კაცის შემადგენლობით: ც. ბიჩენოვა, ლ. ბიტევა, ფ. ქაჭავი, მ. კოკოვი, ს. კაზიევი, ა. ჭიოევი, გ. ჭიოევი, ლ. ჭაგაევი, დ. მაკიევი, ე. თედეევი, ი. ენალიევი, ვ. თომეივი, ფ. თაღთაევი, ა. თავგაზოვი, ს. ხუგაევი. უმაღლესი თეატრალური სასწავლებლის კურსდამთავრებულებმა თან ჩამოიტანეს არბუჯოვის „ირკუტკის ისტორია“, შერიდინის „დუენია“. ახალბედა მსახიობებმა სადიპლომო სპექტაკლებში გამოავლინეს პროფესიონალური ოსტატობა, სასცენო ხელოვნების ნიჭი.

1965-1980 წლებში თეატრმა შექმნა ისეთი სპექტაკლები, რომლებმაც საპატიო აღიილი დაიკავეს ოსური თეატრის ისტორიაში. მათ შორის აღსანიშნავია: ა. ფსათასის კომედია „საჭიროა მატყუარა“, ფლტჩერის „ესპანელი მღვდელი“, ე. ურიმაგათის — „სანათი“, ელ. ბრიტიათის „ნაზბი“, ს. ხაცირთის „დუღარი და მისი მეგობრები“, „ბირკა“, „აგორებული ქვა“, მ. გორკის „ეგორ ბულიჩოვი“, ვლ. გაგლოთის „თქმულება დედისერთაზე“, ნ. ჯუსოითის „აზაუ და თაიშურაზი“ (სტეა გადიათის მოთხრობის მიხედვით) გაფეზის „ქვეყნის ნამუსი“, ნ. პოგოდინის „კრემლის კურანტები“, უ. შექსპირის „ჰამლეტი“, რეზო ციციეთის „ჩვენ ქუჩაზე დღესასწაულია“, ვასო სანაყოთის „ტატე“, „მეგობრები“, გ. გუჩმაზოვის „მგლები“, ვ. ვანეთის „ყუბადთის რძალი“, სოფოკლე „ანტიგონე“, შექსპირის „რიჩარდ III“, გ. ძუგაევის „დათვის სტუმარი“, გ. ხუგაევის „ჩეფენა“, გაფეზის „მე შენ მიყვარხარ“ და სხვ.

1972 წლიდან თეატრში საინტერესო დადგმებს ახორციელებენ დასის რეჟისორები მახამათ მაძათი, გეორ სუგათი, მაირბეგ ცალიქათი, ფედია ხარებათი, ხასან ჯუსოითი.

ოსურ დეკორაციულ ხელოვნებას, თეატრის აღმოცენების პირველ წელსვე, საფუძველი ჩაუყარა დიდმა ოსმა მხატვარმა, ოსური ფერწე-

რის უდიდესმა ოსტაჯმა მახარბეგ საფარის ძე თულდანიძემ (1878-1952). მანვე ამ საინტერესო შემოქმედებისაკენ გაზა გაუხსნა ალექსანდრე ზასეთის, ცოფან გაზდანიის და შამილ ძასოსთის. შემდეგ თეატრს შეემატნენ მხატვარი — დეკორატორები: თაურბეგ ვაგლოიძე, სოსლან ყოცთი, ვასილ ქოქოიძე, ივანე თიბილთი, ვიქტორ ცერაძე, ბათრძა ვაგლოიძე, პავლე ქოჯათი, როლანდ ცოცთი და სხვები. ოსური თეატრის სპექტაკლებს მუსიკალურად აფორმებდნენ და აფორმებენ: ბარის გალათი, თათარყან ქოქოიძე, დუდარ ხახანთი, ქრისტიფორ ფლითი, ილია გაბარათი, ფელიქს ალბორთი, ნიკო გულდიაშვილი, ნანა დურგლიშვილი, ეკატერინე მაზინგო, ვიქტორ გაბარაევი.

თავის დროზე ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ უდიდესი ბიძგი მოსცა ოსური თეატრის აღმოცენება-განვითარებას. ცხინვალში ოსური პროფესიული სახელმწიფო თეატრის გახსნამ კი ხელი შეუწყო ქართული თეატრის განმტკიცებას ოსეთში. 1937 წელს გაიხსნა სამხრეთ ოსეთის სახელმწიფო თეატრის ქართული დასი, რომლის ისტორია ღივილი ალექსანდრე კორნიიჩუის ცნობილი პიესით „პლატონ კრეტი“¹. მას მიჰყვა ბ. ლავრენციის „რდევვა“², ნ. შიუკაშვილის „შეშლილი“³, ვლ. შვაცკარინის „სხვისი შვილი“⁴ და სხვ. სპექტაკლების დადგმა განახორციელა რეჟისორმა ვიქტორ მურდულიამ.

ომის წლებში თეატრის ქართულმა დასმა დადგა ძმები ტურებისა და შეინის „გენერალური კონსული“⁵, შ. დადიანის „გეგემკორი“⁶, გ. მდივანის „პარტიზანები“⁷, გ. ნახუციანიშვილის და ბ. გამრეტელის „ლალე კეცხოველი“⁸, ი. გელევანიშვილის „მსხვერპლი“⁹, შიღერის „ვერაგობა და სიყვარული“¹⁰ და სხვ.

კ. ხეთაგათის სახ. სამხრეთ ოსეთის სახელმწიფო თეატრის ორივე დასის შემოქმედებით ზრდაში დიდი წვლილი შეიტანეს ცნობილმა ქართველმა რეჟისორებმა სანდრო ასპეტელმა, არჩილ ჩხარტიშვილმა, ვ. მურდულიამ, ვ. პაქკორიამ, გ. ჭანელმა, ივრ. ლალიძემ, გ. პატარიძემ, მ. ბასიშვილმა, მ. მემარიაშვილმა, ლ. შატბერაშვილმა, პ. ფრანგიშვილმა, ს. ახალაძემ, მ. დანიელაშვილმა, რემ შაფთოშვილმა, ო. ალექსიშვილმა, გ. აბრამიშვილმა, ჭ. აბაკელიამ. ცხინვალის სახელმწიფო თეატრის ქართულ დასში თეატრალურ ხელოვნებას ეუფლებოდნენ აშუამად ქართული თეატრის ცნობილი მსახიობები: ეროსი მანჯგალაძე, პავლე ინწყირველი და დიმიტრი გაგუა; ამიტომ თეატრის ადმინისტრაციისათვის ტრადიციად იქცა ერ. მანჯგალაძესთან ერთად სპექტაკლებში მონაწილეობის მისაღებად მიიწვიონ რ. ჩხიკვაძე, გ. გეგემკორი, გ. ბერიკაშვილი, თ. მაისურაძე და ქართული თეატრის სხვა სახელმწიფო მოღვაწეები.

1974 წლიდან თეატრს ხელმძღვანელობს ლენინგრადის სახელმწიფო კულტურის ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებული, ცხინვალის მკვიდრი, ნიქიერი ახალგაზრდა რეჟისორი უზანგ მინდიაშვილი. მან მთელი მონღოლმებითა და საქმისადმი დიდი სიყვარულით მოკიდა ხელი საპასუხისმგებლო საქმეს და სათანადოდ გაამდიდრა თეატრის რეპერტუარი, დადგა: ეშეტხან ურმივაგთის ღრამა „სანიათი“, ნერაბ ელიოზიშვილის კომედია „არაფერი“, უან ბატისტ მოლიერის კომედია „გაბრიუცებულის ქმარი“, ალექსანდრე ოსტროვსკის კომედია „შინაურები ვართ. მოვრიგდებით“, ვალერიან კანდელაკის ღრამა „სოკრატე“, ავქსენტი ცაგარლის კომედია „ხანუმა“, მერაბ ელიოზიშვილის ღრამა „ოსური მასიური“, 1976 წლიდან თეატრის რეპერტუარს შეემატა ოტია იოსელიანის „ექვის შინაბერა და ერთი მამაკაცი“, ალ. ჩხაიძის „როცა ქალაქს სძინავს“, „თავისუფალი თემა“, გ. ბერიაშვილის „ბიჭო გოგია“, გ. ნახუციანიშვილის „კომბლე“, გ. ივანიშვილის „თეთრი შერცხალი“, ნ. დუმბაძის „საბრძოლველ დასკვნა“, გ. პაპიაშვილის „რწმენა“, ი. ვაკელის „შამილი“, აკ. გეგემის „ბებრბიჭა“, ლ. თაბუკაშვილის „დარბებს მიღმა გაზაფხულია“ და სხვ.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ სამხრეთ ოსეთის სახელმწიფო თეატრის ორივე დასში ჯერ კიდევ დროდადრო ჩნდება მდარე, იდეურ-მხატვრულად გაუმართავი როგორც ღრამატური ნაწარმოებები, ასევე სპექტაკლები. რატომღაც ადგილობრივი პრესა, თვითონ თეატრ-მცოდნეებიც თავს იკავებენ სპექტაკლების განხილვაზე, მათ ობიექტურ შეფასებაზე, იშვიათად ეწყობა ხოლმე დისკუსიები და თუ ეწყობა ისიც არაობიექტური. ამას სერიოზული ყურადღება ესაჭიროება. სამწუხაროა ის ამბავიც, რომ დღემდე თეატრს არ გააჩნია საკუთარი მუზეუმი, 50 წლის განმავლობაში არ მომხდარა შემოქმედებითი კოლექტივის ავკარგიანობის აღწესება. ვფიქრობ, ეს საკითხიც დაუყოვნებლივ მოსაგვარებელია.

საბჭოთა ხელისუფლების წლებში სამხრეთ-ოსეთში სასცენო ხელოვნებამ ფრიალ თვალსაჩინო წარმატებას მიაღწია. კ. ხეთაგათის სახელობის თეატრის ოსური და ქართული დასებმა მკურნალობის დამსახურებული სიყვარულით სარგებლობს, წლიდან-წლამდე იზრდება მათი იდეურ-მხატვრული დონე და თვალსაჩინო როლს ასრულებენ მასების საბჭოთა პატრიოტიზმისა და სოციალისტური ინტერნაციონალიზმის სულიკეთებით აღზრდის საქმეში, ქართველი და ოსი ხალხების ისტორიული მემკვიდრეობის კიდევ უფრო განმტკიცებაში.

ქვეყნის პინუტრაჟში

თავისუფალი მხარეთა გამოფენა

თავისუფალი მხარეთა ნაშუქების წლე-
ვანდელი რესპუბლიკური გამოფენა, რომელიც
მხარეთის სახლის საგამოფენო დარბაზში მო-
ეწყო, საქართველოს კომუნისტური პარტიის
26-ე ყრილობას მიეძღვნა. გამოფენაზე წარ-
მოდგენილი იყო თვითმხარეთა მხარეთა სხვადა-
სხვა თაობის წარმომადგენელთა ნაწარმოებები
შექმნილი დედაქალაქის თვითმხარეთში. თბილ-
ის მიღმა თუ რესპუბლიკის გარეთ. გამოფენა-
ზე შეინიშნებოდა რეპერტუარის მრავალფეროვ-
ნება და მხარეთული ხერხების მრავალგვარო-
ბა. შევხებით ცალკეულ ოსტატთა ნაშუქებ-
რებს, რომლებმაც ამა თუ იმ თვალსაზრისით
მოიქციეს ყურადღება.

ფ. ლაპაშვილის ბოლო დროის ნაშუქებ-
ბიდან ყველაზე მნიშვნელოვანია „ოტელი“. მხარეთი მისთვის ჩვეული მანერით ასრულებს
ესკიზებს. სცენოგრაფიული კონსტრუქცია გრა-
ფიკულად იკეთება, ფერადოვანი მხარე დეკო-
რაციულად არის გააზრებული და სასცენო
სივრცე მთლიანობაში მოწონებულ შთაბეჭ-
დილებას ტოვებს.

ე. დონცოვას ესკიზი პიესისათვის „უკანას-
კნელი“ ერთდროულად რამდენიმე ინტერიერს
წარმოგვიდგენს. ყოველი „ოთახის“ მოწყობი-
ლობა — ავეჯი, საგნები პიესაში ასახულ დროს
და ყოფას შეესატყვისება. „ოთახების“ გამყო-
ფი ერთმანეთისადმი ირიბად მიმართული ოქ-
როსფერი ფარდების მონაცვლეობას დინამიკა
შუქებს სცენაზე. ხოლო შემთ, შავ ფონზე
შოელვარე ხატები აზრობრივ სიღრმეს მატებენ
და ფარდებთან ერთად, თვითრეალური პირობი-
თობას სძენენ პავლიონური ხასიათის დეკო-
რაციას.

შ. ხუციშვილის ესკიზების მიხედვით შეიძ-
ლება ვიფიქროთ, რომ ავტორის შემოქმედები-
თი მრწამსისათვის უფრო ახლობელია პატრი-
ოტული შემართების, სულიერი ალტკინების
თემა („ახალგაზრდა გვარდია“, „წვივი“), სადაც
იგი პლაკატურ, ოღნავ ერთფეროვან, მაგრამ
ლაკონურად მეტყველ პირობით ხერხებს მი-
მართავს, ვიდრე მსუბუქი, გროტესკული, ხა-
სიათის ნაწარმოებში („ბაბაჯანას ქოშები“).

სამეულის ყოველი ესკიზი ოსტატურად შეს-
რულებული, დამოუკიდებელი მხარეთული
მნიშვნელობის ტილოა, რომელიც ფერწერული
სიმდიდრით, მსუბუქ შეგვრებული კოლორიტით
გამორჩევა („პრეშიერა“, „შთამომავლობა“,
„ბერიკონი“). თუმცა უნდა შევნიშნოთ, რომ
მათ მიერ უკანასკნელ ხანებში შექმნილი ნაშუ-
ქებების დიდი ნაწილი სწორედ დაზგური
თვალსაზრისით არის საინტერესო. ვფიქრობთ,
მხარეთები ამ ბოლო დროს შემოქმედებით კმა-
ყოფილებას ხელოვნების სხვა დარგებში (წიგ-
ნის გრაფიკა, დაზგური ფერწერა) უფრო პო-
ვებენ. ვიდრე თვითმხარეთში. დასაძნა, რომ განუ-
ხორციელებელი დარჩა „რიგოლეტოს“ სამე-
ულისეული გადაწყვეტა. იქნებ, სწორედ მათ
შეეტანათ ქართულ საოპერო სცენოგრაფიაში
ის სიახლე, რომელსაც ჯერ კიდევ ელის ოპე-
რის თვითმხარეთი.

გ. გუნიას ესკიზები სპექტაკლისათვის „ლე-
ლა“ შესაძლებელია, ავტორის საუკეთესო ნა-
წარმოებთა რიცხვს არ მიეკუთვნებოდეს, მაგ-
რამ წარმოგვიდგენს მხარეთარს, რომელიც მუ-
დამ პლასტიკურად ჩამოქნილ სცენურ კომპო-
ზიციას ქმნის, სადაც ლაკონური, გრაფიკულად
დახვეწილი კონსტრუქცია დომინირებს. კოლო-
რისტული გამა მკაცრია, თუმცა, ტონალურად
მდიდარი, ნახატი — გარეგან დინამიკას მოკ-
ლებული. კონსტრუქციის ესკიზებში ჩანს დეტა-
ლებისადმი რაოდენი კეთილსინდისიერი დამო-
კიდებულება, სკურპულოზური ცოდნა და ინ-
ტელიქტუალური მომზადება ახასიათებს მხა-
რეთარს.

მ. მურვანიძე ყოველი კონკრეტული ნაწარ-
მოებისათვის შესატყვის სცენურ ატმოსფეროს
ქმნის და უანობრივი სხვაობიდან გამომდინა-
რე, ესკიზებიც განსხვავდება ერთმანეთისაგან,
როგორც განწყობით, ისე მხარეთული ხერხების
მომარჯვებით („პულჩინელა“, „ქორწინება მო-
ნასტერში“). ხოლო მთლიანობაში გამოსტყვისის
შინაგანი ლირიკში, დამახასიათებელი კოლო-
რისტული სიმდიდრე და ხაზგასმული დეკორა-
ტიულობა, პლასტიკური წარმოსადგობა, ზოგ-
ჯერ ელეგანტურობაც კი. სამწუხაროა, რომ
მისი შემოქმედებითი პოტენცია გამოყენებული
არჩება ოპერისა და ბალეტის ქართულ თვითმხარეთში.

ი. გეგემიძის ესკიზები „სტევილიური დალაქი-სათვის“ ვერ გვაძლევს წარმოდგენას მხატვარ-ზე, რომლის მრავალფეროვანი ნამუშევრებაც საერთოდ მეტი გონებაშევილობით, დახვეწილი ნახატით, დეკორატიული ფერწერულობით ხასიათდება.

ნაკლებად საინტერესოდ იყო წარმოდგენილი „ექსტექტოკურ“ შთაბეჭდილებას ტოვებდა გ. ალექსი-მესხიშვილი. ეს ალბათ, იმის გამო, რომ თითქმის პარალელურად „მხატვრის სახლში“ მისი ნამუშევრების პერსონალური გამოფენა მოეწყო. წარმოდგენილი ესკიზი „ქორეოგრაფიული ნოველისათვის“ გვარწმუნებს, რომ საბალეტო თეატრთან მხატვრის მჭიდრო და ხანგრძლივი კონტაქტი ამ უნარს სტენოგრაფიული თვალსაზრისით, კიდევ ბევრ სასურველ სიახლეს შესძენდა.

მ. შველიძე ერთი შეხედვით სრულიად შეუთავსებელი, განსხვავებული ფაქტურის, განსხვავებული შინაარსობრივი საწყისის მქონე დეტალების ერთ სტენურ კომპოზიციაში, ახალ კონტექსტში კომბინაციის გზით, აქტიურ რეტროსპექტულ ასოციაციებს ქმნის. ფსიქოლოგიურ სიღრმეს მატებს დრამატულ ნაწარმოებს („ქალის ტვირთი“, „ძაღოსნები“).

მისგან განსხვავებით, კონკრეტულ დრამატურგიასთან მიმართებაში კოლაჟის ხერხებისადმი მიმართვა ოდნავ თვითმიზნურ შთაბეჭდილებას ტოვებს ლ. მანთიძის ნამუშევარში („სამოთხის ვაშლები“). თ. სუმბათაშვილის ესკიზები სპექტაკლისათვის „მომღერალი ქვ-შა“ დამოუკიდებელი მხატვრულად საინტერესო ნამუშევრებია, მაგრამ აზრობრივად ბოლომდე გამართულ შთაბეჭდილებას არც ისინი ტოვებენ.

მ. ქავჭავაძის ესკიზებში თავს იჩენს, როგორც გროტესკული აზროვნების („სიმონა მამარაშ სიზმრები“), ისე სადა მხატვრული საშუალებებით სცენაზე დრამატული სიმძაფრის შექმნის უნარი („მოჩვენებანი“). მასშტაბურად გახსნილ, მონოქრონულად გადაწყვეტილ სივრცეში ორგანულად ჩაწერილი მუქი ფერის აქცენტები ინტერიერის მოწყობილობის ან ფიგურების სახით რიტმულად მონაცვლეობენ და შინაგანად დაძაბულ სტენურ ატმოსფეროს ქმნიან.

რ. კონდახასაშვილის მიერ თოჯინების თეატრის სპექტაკლებისათვის („ოქროს გასაღები“, „ციხეფერი ზღაპარი“) შექმნილი ნამუშევრები დეკორატიულად მეტყველი, მხიარული სამყაროა, ბავშვებისათვის მისაღები და მარტივად აღსაქმელი. მაგრამ ესკიზების უმეტესობა ცნობილი მოტივების, ნაწილობრივ მოძველებული ხერხების მომარჯვებით, თოჯინური სახეების ერთფეროვნებით ხასიათდება. დღევანდელი სტენოგრაფიული მიღწევების საფუძველზე, თოჯინ-

ნურ თეატრში დეკორატიული საშუალებების უფრო საინტერესო გადახალისებას უნდა მოველოდეთ.

ამ მხრივ საყურადღებოა გ. ფაჩუაშვილის ესკიზები სპექტაკლისათვის „უფლისწული შაურად“. მხატვარი შემოქმედებითად გაიზარებს საბავშვო თეატრში გავრცელებულ ხერხებს, ინდივიდუალურ ხასიათს ანიჭებს ყოველ თოჯინურ გმირს.

გამოფენაზე რამდენიმე ნაკლებად მნიშვნელოვანი ესკიზით იყო წარმოდგენილი თ. ნინუა, მაგრამ ისინიც გვაჩვენებდნენ, რომ მხატვარი ძირითად მხატვრულ და აზრობრივ დატვირთვას გროტესკულად მეტყველ კოსტიუმებს აყისრებს. დეკორაცია მხოლოდ დეკორატიული ფონია, რომელიც კოლორიტში და ფაქტურაში იკვრება კოსტიუმებთან („კომბლე“).

თ. ჰენეს ნამუშევრები ფაქიზი ფერადოვნებით, სტენური სიმსუბუქით, დეკორატიულად დახვეწილი ნახატით გამოირჩევა („ჯადოსნური ფლიტა“, „მეტრცხალი პირველი სიყვარულისა“).

სპეციალისტებისათვის აქამდე უცნობი იყო დ. უტიანი (ლოვაე ჭინდი) ქურთების თეატრალური სტუდიის მხატვარი, რომელმაც გამოფენაზე განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო. მის მიერ შესრულებული კოსტიუმების ესკიზები სპექტაკლისათვის „სნო ათხოვებს ქალიშვილს“ სტენოგრაფიული თვალსაზრისით ახალს არაფერს იძლევა, მაგრამ გამოირჩევა მხატვრული შესრულების ოსტატობით, დეკორატიულად მეტყველი ნახატით, აქვარელური ფერების სიმსუბუქით. გრაფიკულად დახვეწილი ფურცლები გროტესკულად წარმოგვიდგენენ პიესის კოლორიტულ პერსონაჟებს.

მთლიანობაში გამოფენამ ვერ მოგვცა სრული წარმოდგენა თანამედროვე ქართული სტენოგრაფიის განვითარების საერთო დონეზე. ძირითადად წინა გამოფენებიდან ცნობილი ნამუშევრები ამჯერად ერთ ექსპოზიციაში შემთხვევითად იყო თავმოყრილი. წამყვან მხატვართა ნაწილი შედარებით სრულიად იყო წარმოდგენილი, ნაწილი ნაკლებად. ამიტომაც არის, რომ გამოფენის ზოგადი მიმოხილვა საინტერესოს არაფერს გვაძლევს. კვლავ აღვნიშნავთ, რომ ყოველი გამოფენის მოწყობა უფრო მეტ პასუხისმგებლობას, გააზრებას მოითხოვს, რათა ნაჩქარევად შექმნილი ექსპოზიცია ასეთ მშრალ შთაბეჭდილებას არ ტოვებდეს.

ლილი გვარამაძე

ფიქრები ქართულ ქორეოგრაფიაზე

დამთავრდა მხატვრული თვითმოქმედების
ინსტიტუტის იურიდიული ფაკულტეტი, მიმდინილი საბ-
ჭოთა საქართველოს (0) წლისთავისადმი. რა-
მდენიმე დღის განმავლობაში მყოფი გაქვდილ
დარბაზში უსმენდა ხალხურ სიმღე-
რებს, რომლებმაც მშობლიური მიწის სურნე-
ლი დაატრიალეს. ოლიმპიადამ სათუთი დამო-
კიდებულება გამოიჩინა ქართული სიმღერის
საგუნდო და ინდივიდუალურ შესრულების
მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციისადმი. დიდი ყუ-
რადლება დაეთმო ძველბურთი სიმღერების
აღდგენას. ბევრმა კოლექტივმა მსმენელთ მიან-
ქა სიხარული თავისი საშემსრულებლო ხე-
ლოვნებით — სვანეთის, ხევსურეთის, რაჭა-
ლეჩხუმის, ახმეტის რაიონის მთის სოფლების
გამოსვლებში. მშვენიერი იყო „იადონის“,
„შვიდეკას“ (მხარაძე), ლაგოდების, ასპინ-
ძის, ადიგენის, გორის, სიღნაღის „მრავალუმი-
ერის“, სამტრედიის, წაღენჯის და სხვა გუნ-
დები, რომლებმაც წარმოადგინეს ქართული
სასიმღერო ფოლკლორის ნიმუშები. ქობულე-
თის და ხელვაჩაურის რაიონებიდან ჩამოსულმა
გუნდებმა დამსწრეთ მოასმენინეს სიმღერები,
სადაც პოეტურ ფორმაში იყო ასახული მერა-
ბეთა და მეციტრუსეთა თავდადებული შრომა.
ყველაფერს ვერ ჩამოვთვლით. გუნდების გა-
მოსვლა ოლიმპიადაზე გადაიქცა ხალხური შე-
მოქმედების ზეიმად, ეს იყო ხალხის ნამდვილი
შემოქმედებითი გენია.

შედარებით ღარიბად და ფერმკრთალად გა-
მოიყურებოდა ქართული ქორეოგრაფია. მართა-
ლია, ოლიმპიადაზე მონაწილე მოცეკვავეთა
კოლექტივები, ბევრ შემთხვევაში, გამოიჩინე-
ოდნენ შნოიანი ჩაცმულობით, (ძალიან გავრ-

ცელებული იყო წითელი და შავი ფერების შე-
ხამება, ალბათ მხატვრის გეოვინების გამო!),
მწყობრი შესრულებით, მაგრამ ის, რასაც ისი-
ნი ასრულებდნენ, თანამედროვე თეატრალიზე-
ბული ხალხური ქორეოგრაფიის მოთხოვნის
დონეზე არ იყო. უმეტეს შემთხვევაში — ერთ-
ფეროვანი, დამდგმელთა ფანტაზიის მოკლებუ-
ლი. პრიმიტიული ტექნოლოგიური ხერხებით
გაუღენთილი, ეროვნულ ელფერს მოკლებული
ცეკვები, მათი თვითმყოფადობის დაკარგვით.
ამიტომაც გასაკვირი არ არის, თუ რატომ შეხვ-
და მაყურებელი ასეთი აღტაცებით მესტიის და
ლენტეხის, ყაზბეგის ანსამბლებს, სოფ. ლალის-
ყურის სასოფლო კლუბის თვითმოქმედ ქალთა
ანსამბლს, რომელმაც შეასრულა თუშური
ცეკვა დოქებით, დუშეთიდან „მთიელ ქალ-
ვათა ცეკვას“, ცეკვა „ქისტურს“, მუდამ შთამ-
ბეჭდავ აქარულ „ხორუმს“, „განდაგანსა“ და
„ო, ჰოი ნანას“, აფხაზეთის „ნართას“, „თუშ
ქალთა ლხინს“, მესხეთის „ვარძიობა-ვარძი-
ობას“. სწორედ ამ კოლექტივებს აქვთ
შემონახული თვითმყოფადობის და ტრადი-
ციულობის ის სიწმინდე და სილამაზე, რომ-
ლის გარეშე არ შეიძლება იყოს ჭეშმარიტად
ხალხური შემოქმედება, რომელიც უყვარს და
სამართლიანად აფასებს ყველაზე მკაცრი მსა-
ჯი — მაყურებელი...

როცა ჩვენ ტრადიციულობაზე ვლაპარაკობთ,
რა თქმა უნდა, არ ვგულისხმობთ ქართულ
ცეკვას, როგორც რაღაც ანაქრონიზმს, რაღაც
ლამაზს, მაგრამ უსიცოცხლო ჩუქურთმას, გა-
ქვავებულ „სამუზეუმო“ ექსპონატს. რა თქმა
უნდა, არა! „სამუზეუმო“ არ შეიძლება ეწო-
დოს ქართულ ქორეოგრაფიას. ჩვენს საცეკვაო
ფოლკლორის უმდიდრესი ენა, მისი ამოწურა-
ვი შესაძლებლობა დღემდე წარმოადგენს მის
მუდმივ განვითარებას და გაზიდრებას, მისი
მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის დაუშრეტელ
წყაროს. მაინც რა არის ცეკვის თვითმყოფადო-
ბა, მისი შესრულების ტრადიციულობა?! რა-
საკვირველია, უპირველეს ყოვლისა ტექნოლო-
გიური მასალა, პლასტიკურ მოძრაობათა ის
ერთიანობა, რომელიც განსაზღვრავს ყოველი
ხალხური ცეკვის თავისებურებას. რა ახასია-
თებს თანამედროვე ქართულ ქორეოგრაფიას?!
ვათა შესრულებაში, (განსაკუთრებით ცეკვა
„მთიულურში“), გაბატონებულია ცერებზე
ხტომა, ტრიალი სცენის ირგვლივ და ისეთი
მოძრაობები, რომლის შესრულების დროს
მოცეკვავე ვაჟის ჩოხის პირება ისე არიან გაშ-
ლილი, რომ ჩანს რა აცვია მას. არა სასურველი
სურათია!

ყველა ცეკვას აქვს თავისი შინაარსი, რა-
მელიც კარნახობს შესრულების ტემპსაც. ჩვენ-
თან თითქმის ყველა ცეკვა სრულდება ერთნა-

თრ საშინელ ჩქარ ტემპში, მიუხედავად მისი შინაარსისა. უარს არ ვამბობთ, რომ გვაქვს ვაჟთა ფეხის თითებზე ცეკვა, ძველთა-ძველი სვანური „ცერული“, გვაქვს ბუნებრივი, თვით ხალხში გავრცელებული ტექნიკური სიძინელები, რომელნიც გენეტიკურად დაკავშირებულია უძველეს ვაჟთა ტანვარჯიშთან „ფუნდუტთან“ და რუსთაველის დროის სანახაობა „მუშაითობასთან“. დინამიზმი, ენერგიული, ექსპანსიური აღფრთოვანება ცეკვის შესრულების დროს ცოცხლობს თვით ხალხში. ორგანულია მისთვის, ამიტომ ცეკვის სცენაზე გადატანის დროს არც არის საჭირო ქართული ცეკვების ამ ხელშეუვალ თვისებაზე მახვილის გადაჭარბებული გაძლიერება. თეატრალიზებულ ხალხურ ცეკვაში არ უნდა სჭარბობდეს, ეგრეთწოდებული „ტექნიკა“, რომელიც უმეტეს შემთხვევაში აგებულია ფორმალისტურ, ერთფეროვან, მოსაბეჭებელ ტრიუკებზე. იგი ვერ შეცვლის ეროვნული კოლორიტის სურნელებას. ცეკვის პირველი შემქმნელის, თვით ხალხისმიერ სულს, გონებასა და ხასიათს.

ხალხური შემოქმედება როგორც არ უნდა იყოს იგი: სიტყვიერი, სასიმღერო, საცეკვაო, თუ ხალხური თეატრონი, არა მარტო უძველესი ხაგანძურია, იგი შემოქმედების დაუმრეტელი წყაროა, ჩვენი წარსულის დაუვიწყარი ანარქულია.

გადავფურცლოთ ჩვენი ერის ისტორია. მრავალი საუკუნის განმავლობაში, ქართველი ხალხი იარაღით ხელში იცავდა თავის სამშობლოს, მრავალი საუკუნის განმავლობაში საქართველო იყო საომარ მოქმედებათა ასპარეზი და ქართველ ხალხს უხდებოდა დაცვა არა მარტო თავისი პოლიტიკური უფლებები, არამედ ფიზიკური არსებობაც. ქართველი ხალხი მთელი თავისი დიდი ისტორიის მანძალზე თავგამოდებით იცავდა კულტურის მონაპოვარს, რწმუნას და ენას. სწორედ ამ ისტორიული წანამძღვრებიდან მომდინარეობს ზოგიერთი ქართული ცეკვისა და სპორტის გარკვეული სამხედრო ხასიათი. ხელოვნება, როგორც ზედნაშენისებური მოვლენა, თავისი განვითარებით შეესაბამება საზოგადოების არსებობის მატერიალურ პირობებს და ასახავს მათ. მაგრამ, არასდროს არ უდრკებოდა ქართველი არცნაირ მტერს, როგორი საშიში და მრავალრიცხოვანი არ უნდა ყოფილიყო იგი. არასდროს არ ყოფილა მუხლმოდრეკილი, დაჩოქილი ქართველი დამპყრობლის წინაშე. მას ერჩივნა „სიცოცხლეს ნაძრახსა სიკვდილი სახელოვანი“. მოძრაობა, რომელიც დღეს გავრცელებულია „მთიულურ ცეკვებში“ — დაუშთავრებელი მუხლებზე დაცემა ბრუნდიდან, ხტომიდან და განსაკუთრებით მუხლებით წრის შემოვლა ყოვლად გაუმართ-

ლებელია, როგორც ისტორიულად, აზრობრივად, ასევე მხატვრულადაც, ხოლო როცა მოძრაობას ასრულებენ დიდი ხელში — ეს უკვე დიდი ისტორიული ფაქტის შეურაცყოფა და გაუხამსობაა — ცნობილია რომ საქართველოში, ალა მაჰმად ხანის შემოსევის დროს ქართველ რაზმს წინ უძღოდა შემოპართა სულის გამხმელებისათვის მედოლვე სიმღერითა და ცეკვით.

არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ჩვენი ცნობილი კომპოზიტორის შალვა მშვენიძის სიტყვები ორმოცდაათიან წლებში საქართველოს უშაღლესი საბჭოს ერთ-ერთი სესიის დროს: „დროა მოვსპოთ ქართული ხალხური ცეკვების დროს ყუინა, შეყვირება და უმთავრესად „მუხლებზე ტრიალი“, რადგან ეს ამახინჯებს ჩვენს ცეკვებს, უკარგავს მათ მშვენიერებას“. ამ სიტყვებში გამოიწვიეს საერთო მოწონება დარბაზში.

„მუხლებზე ტრიალი“ გამოიყენა ი. მოსიგევმა თავის ცნობილ ქორეოგრაფიულ სურათში „პარტიზანები“ — ხერხი ხერხისათვის, რომელიც გარკვეული აზრის გარეშე: დაბანაკებული პარტიზანების შესვენების დროს ამ მოძრაობას ასრულებს მოცეკვავე ქალი. ქართულ ცეკვაში ეს ხელოვნური ილეთი არამც თუ პოპულარიზაციის ღირსია, არამედ ესთეტიკურადაც ყოველად მიუღებელია.

მეტად სამწუხაროა ის ფაქტი, რომ „მუხლილეთებით“ გატაცება და მათი ინტენსიური გამოყენება ფართოდ დანერგილია ბავშვთა საცეკვაო ჯგუფებშიაც, რაც ყოველად მიუღებელია.

1979 წლის ოლიმპიადისთან შედარებით, ამა წლის ოლიმპიადაზე უხვად იყო წარმოდგენილი ცეკვა „ქართული“, მხოლოდ დაბალ დონეზე. სრულებით დაიკარგა ქალთა შესრულებაში სამდაკვრითი სვლები, სწორედ ის სვლები, რომლებიც ჰქმნიან „გედისებური“ სინარჩარის შთაბეჭდილებას. ქალები სარგებლობენ რა გრძელი კაბით, ამჯობინებენ უბრალო საბიჭვით ან სინშირით სიარულს სცენაზე, რაც მეტად ამახინჯებს ამ შესანიშნავ ცეკვას. სამაგიეროდ მოდაშია, მკლავებით „გედისებური“ მოძრაობები რაც სტოვებს უღარესი პროვინციულობის შთაბეჭდილებას. აღარ ჩანს ვაჟთა შესრულებაში უამრავი ვარიანტის „გასმეობა“ — „ქუსლური“, „ქედომილი“, „სარული“, „გაქნევი“ — „მაღალ გაქნევი“ და სხვა. თუ სრულდება — მარტო „სრიალა გასმ“, და ისიც საკმაოდ დაბალ დონეზე, გვერდზე გაშლილი მკლავის რხევით. დროა იმასაც მიექცეს ყურადღება, რომ ვაჟს ცეკვა „ქართულში“ უნდა ეცვას გრძელი ჩოხა, (ცეკვა „მთიულურის“ განსხვავებით), ქალს კი — უფრო მოკლე კაბა ისე, რომ ჩანდეს

ფესხაცმელის წვერები, მაშინ ცეკვაში სირბილ-საც ვერ გაზღდავს. ისიც არ უნდა იყოს მივიწყებული, რომ ცეკვა „ქართული“ წყვილთა ცეკვაა, რომელსაც ქალ-ვაჟი ასრულებს. ამიტომ, სრულებით გაუგებარია ცეკვა „ქართულის“ კოლექტიური „მასობრივი“ შესრულება. ანუ უფრო ზუსტად „მართონის სირბილი“ ზ. ფალიაშვილის „ქართულზე“ ოპერა „დაიასიდან“, შესრულებული დაძაბულ ჩქარ ტემპში.

არ შეიძლება არ ვაღიაროთ გულსწყრომი, რომ იკარგება ამ შესანიშნავი ცეკვის განუყოფელი ტრადიციულობა. მისი პლასტიკური „პარტიტურა“ ვითარდებოდა და ყალიბდებოდა მრავალი საუკუნის მანძილზე დაწყებული XII საუკუნეში.

სატრფიალო შინაარსის სიფაქიზით, რთული ტექნოლოგიით, ნახატის სიწმინდითა და კეთილშობილებით, ცეკვა „ქართულს“ ერთ-ერთი პირველი ადგილი უჭირავს ყველა ეროვნულ ცეკვათა შორის. ეს ცეკვა ქართული წყვილური საცეკვაო შემოქმედების გვირგვინია, რომანტიული დიალოგი, რომელშიც პოეტიზირებულია ქალისა და ვაჟის თანასწორფასოვნება, რაც მთელი ხშირ გაისმა რუსთაველის გენიალურ ქმნილებაში და წითელ ზოლად გასდევს საქართველოს ისტორიას, ჭერ კიდევ წარსულ საუკუნეში დაიწერა ბევრი ადფრთოვანებული სტრიქონი ცეკვა „ქართულის“ შესრულებაზე. გავიხსენოთ თუნდაც გიორგი ერისთავის ლექსი, მიძღვნილი დარია ბეგთაბეგაშვილისადმი ამ ცეკვის შესრულებისათვის. მაგრამ დღეს, ვიმეორებ, დიდის სიხანულით უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს ცეკვა სრულდება პრიმიტიულად, დამახინჯებული სახით, ჰყარავს თავის მშვენიერებას.

ოლიმპიადაზე იყო ნაჩვენები ორი საცეკვაო ნაწარმოები „ძველი თბილისის სურათების“ თემაზე, ძნელია დავეთანხმოთ მათ ავტორებს, რომ ყარაჩოხელებიც და კინტოებიც ცეკვავდნენ ერთსა და იმავე ძალიან ჩქარ ტემპში. მართალია, პლასტიკური საშუალებები, მათი ცეკვის ტექნოლოგია ერთნაირი იყო, მაგრამ შესრულების ხასიათი სულ სხვადასხვაა. ეს ურბანისტული, ქალაქური საცეკვაო ფოლკლორი იმით იყო მნიშვნელოვანი, რომ მას ტრადიციული წესები წმინდად ჰქონდა ადციული. თუ კინტო ცეკვავდა დინამიკურად, თავისებურად, მკვირცხლად, ყარაჩოხელის ცეკვას ახასიათებდა დარბაისლობა, ზეიმურობა-ოხუნჯობა და სწრაფად განძრევა მის ღირსებას არ ეცადრებოდა. ამიტომაც ერთი და იგივე სწრაფი ტემპი მთელი ცეკვის მსვლელობის დროს არ არის სწორი და დამაჭრებელი. მეორე, — ამ უანარის ცეკვაში შეყვანილი იყო ქალი. XIX-XII საუკუნის მიჯნაზე ქართველი ქალი არავი-

თარ შემთხვევაში არ იცეკვებდა ყარაჩოხელთა შორის. მიმართონ ქორეოგრაფებმა ჩვენი უდიდესი მხატვრების — ნიკო ფიროსმანაშვილის, ლადო გუდიაშვილის ტილოებს, მიძღვნილს ამ თემისადმი. განა ქართველი ქალი მონაწილეობდა ყარაჩოხელთა ქეიფის დროს?! გავიხსენოთ გრიგოლ ორბელიანის შთამავლონებელი სტროფები მიმართული ამ ქალაქური ფენის წარმომადგენლებისადმი. ყარაჩოხელი შორიდან ეტრფის საყვარელ არსებას, „მუხამაზში“ გააბამს თავის გულწრფელ, მგზნებარე გრძნობებსა და ფიქრებს. იმ დროში თბილისში ძალიან იყო გავრცელებული რანელთა მოხეტიალე დასების გამოსვლები ქუჩებში. ამ დასებში გამოდიოდნენ არაჩვეულებრივი სილამაზის მოცეკვავე ქალები — „ბაიადერები“. (გავიხსენოთ გრ. გაგარინის კოლორიტული სურათი — „მოცეკვავე ბაიადერა“. (ლიახ, „ბაიადერები“. ქართველ ქალს კი არ შეეძლო მიეღო მონაწილეობა ყარაჩოხელთა ღრეობაში).

თანამედროვე თემა ხალხურ ცეკვაში. ამ საკითხისადმი საჭიროა ძალიან ფრთხილი მიდგომა, ქართული ცეკვის ძალდატანებით გათანამედროებამ არ მიგვიყვანოს თავისებურ ჩიხში. უნდა გვახსოვდეს, რომ თანამედროვე თემის გაცეკვებისას მხედველობაში უნდა გვქონდეს ხალხური ცეკვის სპეციფიკა, პლასტიკური საშუალებების თვითმყოფადობა. სწორედ ამ თვალსაზრისით შეიძლება მსგელობა „შრომის ზეიმზე“, რომელიც გვაჩვენა ქორეოგრაფმა მ. ლომთათიძემ. შრომითი პროცესის გაცეკვებული ვარიანტი არ არის ახალი სიტყვა ქორეოგრაფიაში, ჭერ ოციან წლებში, ქორეოგრაფმა ნ. ფორეგერმა სასოკადოებს აჩვენა გაცეკვებული მანქანების მოქმედება. იმ დროისათვის ეს იყო თავისებური ნოვატორობა და ფორეგერს გაუჩნდნენ მიმბაძეულებიც. მაგრამ, მოდურმა მოვლენამ არსებითი კვალი ქორეოგრაფიის ისტორიაში ვერ დატოვა. რამდენიმე წლის წინათ, იგორ მოისევემა დადგა თავისი ანსამბლის ძალებით, საბჭოთა კავშირის 60 წლისთავის აღსანიშნავად ერთგანყოფილებიანი საცეკვაო სანახაობა „შრომის ზეიმის“ თემაზე, რასაკვირველია, თუ მხედველობაში მივიღებთ ამ დიდებული ანსამბლის შესაძლებლობას, — მოისევეს ეს ნამუშევარიც იყო მხატვრულად დამაჭრებელი. რაც შეეხება ლომთათიძეს, მას სწორად აქვს შერჩეული თემა (შეიძლება დავარქვათ ოლიმპიადაზე ამ გამოსვლას—„ქორეოპლაკატი“), ზოგიერთი ადგილი ჭკუამახვილურად და მოსაწონადაც აქვს გააზრებული, მაგრამ, ნამუშევარი უნდა დაიხვეწოს ბოლომდე, მიიღოს წმინდა ქართული გაცეკვებული ხასიათი. ცეკვისაგან გადახვევა იყო მისი მთავარი ნაკლი.

მე არა მაქვს მიზნად ოლიმპიადის ექვსი დღის პროგრამის ყველა ცეკვის გარჩევა.

დამთავრდა ოლიმპიადი. განაწილდა ლაურეატების წოდებები, დიპლომები, სიგელები. მაგრამ, რა დაუქმავოფილებლობის, გულგატეხილობის გრძნობა დარჩა გონებაში! ნუთუ ეს არის ის ქართული ქორეოგრაფია, რომელიც გვაღელვებდა, გვახარებდა, აღტაცებას იწვევდა არც ისე შორეულ წარსულში. რა დარჩა ჩვენს მესხიერებაში ამ ოლიმპიადაზე უმრავლესი ცეკვების შემდეგ — დოლის გამაყრუებელი ბრახა-ბრუხი, სტიჟიურ — ქაოსური ტემპები, „რობოტიკისებური“ მექანიკური, უგულო, აზრს მოკლებული მოძრაობები.

რა სავალალო შედეგია!

ნურავის ნუ ჰგონია, რომ ეს მარტო ჩემი პირადი შეხედულებაა, — მე მიყვარს ქართული ქორეოგრაფია, მე ვარ მისი თაყვანისმცემელი და მოტრფიალი. ქართული ქორეოგრაფიის ავი და კარგი მე მალეღებებს, მაწუხებს, მახარებს. ამ აზრისა თითქმის მთელი ქართული საზოგადოებრიობა. მოვიყვან მხოლოდ ორი ჩვენი სასიქადულო მოღვაწის აზრს. აი, რასა სწერს აკადემიკოსი ნიკო ცეცხოველი: „...ჩვენს სცენაზე მოხშირდა განსაკუთრებით ცეკვის დროს, ქართული ყოფისათვის უცხო ყუჟინა, ხტომა და მუხლებზე დაცემა. ჩვენ გვაქვს საკუთარი იმდენი და ისეთი ლამაზი, რომ სხვისაგან სესხება არ გვჭირდება“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 27. II. 1981 წ.). ანდა მოუსმინოთ ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს პროფესორ დიმიტრი ჯანელიძეს: „კოტევათ აშკარად, ჭერ კიდევ ვერ მოვანერსეთ, რომ საზოგადოებრივი მსჯავრი გამოვუტანოთ ქართული ცეკვის ბუნების და ხასიათის შემბლაღველს. გავრცელებულია ქაჯათკეული მოცეკვავეთაგან ცეკვის უხამსო აქცენტირება — მაღლიდან ხტოპით სცენის მთელ სიგარძეზე მუხლებით გასრიალება და სხვა მსგავსი ილეთები... რა ძვირად გვიჯდება ქართული ინტელექტუალური პრესტიჟისათვის ზოგიერთ ფეხ და ხელმოცარულ მოცეკვავისაგან ქართული ცეკვის კეთილშობილების შერყვნა“. (გაზ. „კომუნისტი“, 4. IV. 1981 წ.). სამწუხაროდ ასეთი გამოთქმები ხშირად გაისმის.

1980 წლის თებერვალში შედგა საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების პლენუმი, მიძღვნილი ქართული ქორეოგრაფიის დღევანდელი მდგომარეობისა და შემდგომი განვითარების საკითხებისადმი. პლენუმიზე დამსწრეებმა გამოთქვეს ბევრი ძვირფასი და მნიშვნელოვანი მოსაზრება, რომელმაც კარგი დახმარება გაუწია დადგენილების გამოტანის დროს. ბევრი ითქვა ქართული ქორეოგრაფიის დღევანდელ დაბალ მხატვრულ დონეზე, მის ნაკლებზე, აუცილებლად მის აცილებასა და გა-

მოსწორებაზე. პლენუმმა მიიღო სათანადო დადგენილება. დადგენილებაში აღნიშნული იყო ერთ-ერთი ღონისძიების განხორციელება — ქართული ფოლკლორული საცეკვაო ანსამბლის შექმნა. ეს იყო პრაქტიკულად მეთად საპირო და დროული გადაწყვეტილება. ქართული ცეკვის სიწმინდის, კეთილშობილებისა და ტრადიციულობის დაცვა, — აი, როგორი უნდა ყოფილიყო ახალი ანსამბლის მიზანსწრაფვა. როგორც ცნობილია, კარგი გადაწყვეტილების მიღება დიდი სამუშაოს მხოლოდ დასაწყისია, მაგრამ პლენუმის დადგენილება დარჩა უშედეგოდ, ქალაღზე.

ამის მიწეწია ალბათ, ის გარემოება, რომ ზოგიერთ ქორეოგრაფთა შორის გაბატონებულია აზრი, — ისინი ვერ მაღწევენ წარმატებას, ვერ „გაჰყიდიან“ „უტრიუკები“ ცეკვას, რესპუბლიკის ფარგლებს მიღმა გასტროლებზე გასვლის დროს.

ნუთუ მისაღებია და მოსათმენი ასეთი „კომერციული“ მიღგომა ხალხური შემოქმედებისადმი, ხალხური ცეკვისადმი? მერე რა შესანიშნავი სიმდიდრეა ქართული ქორეოგრაფიისა არაჩვეულებრივი ნაირსახეობაა მის რიტმებში, ტექნოლოგიურ მასალასა, თვითმყოფად თვისებებში, რა ოქროს ქვირობებს წარმოადგენს მისი უამრავი კუთხური დიალექტების სხვადასხვაობა.

ქართული ქორეოგრაფია ხალხის წარსულის, ყოფისა, ესთეტიკური მისწრაფების პლასტიკური მატანაა. ის უნდა იყოს დაცული, როგორც ჩვენ ვიცავთ მრავალსაუყუნოვან ტაძრებს, ისტორიისა და კულტურის ძეგლებს.

ნუ დავკარგავთ ჩვენს ეროვნულ ცეკვას.

თანადროულად სულისკვეთებით

4856
X

რეკოლუციამდელი ქართული დრამატურ-გის თანადროულად გააზრების მნიშვნელოვან ცდას წარმოადგენდა მარჯანიშვილის თეატრში 1972 წელს სპექტაკლ-დილოგიის „სამი ასული“ და „ტყის ქალების“ დადგმა. „სამი ასული“ სიმბოლისტური, ხოლო „ტყის ქალები“ ექსპრესიონისტული დრამაა. პოლიცარპე კაკაბაძემ შესანიშნავად დაუახლოვა ორივე ეს ნაწარმოები ქართულ სინამდვილეს, წარმოაჩინა რა მასში არა მარტო ეროვნული კოლორიტი, არამედ ეროვნული სულისკვეთებაც. მართალია, შემდგომ წლებში პ. კაკაბაძემ მთლიანად უარყო მისთვის არაორგანული უცხოური ესთეტიკის მხატვრული პრინციპები, მაგრამ „სამი ასულმა“ და „ტყის ქალებმა“ მაინც დამკვიდრეს ადგილი მის შემოქმედებაში. ეს ვითარება, უპირველეს ყოვლისა, გამოწვეულია იმ უღაო მხატვრული ღირსებებით, რომელიც ამ ორ ნაწარმოებზე გააჩნია. ამდენად, საუბრით ბუნებრივია ის ინტერესი, რომელსაც დღემდე ვიჩენთ ამ პიესებისადმი. ამ ინტერესის მკაფიო დადასტურებაა მარჯანიშვილის თეატრში აღნიშნული სპექტაკლ-დილოგიის დადგმა, რომელიც განახორციელა რეჟისორმა მედეა კუჭუხიძემ.

პ. კაკაბაძის მიერ სიმბოლისტური და შემდგომ ექსპრესიონისტული დრამის შექმნა არ იყო შემთხვევითი. ჩვენი საუკუნის ოციან წლებში სიმბოლიზმის გავლენაში ბევრი ქართველი მწერალი მოექცა. დიდად მნიშვნელოვანი იყო ის გარემოებაც, რომ სიმბოლიზმს რუსეთშიც ჰყავდა გავლენიანი წარმომადგენლები; ხოლო თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ამ დროისათვის კიდევ უფრო მჭიდრო ხდება ქართული კულტურის კავშირი რუსულ კულტურასთან, ცხადი გახდება, თუ ქართულმა მწერლობამ რატომ გადაუხადა თავისებური „ხარკი“ ამ მიზლინარეობას.

აღნიშნულ წლებში ა. ახმეტელი დგამს

ს. შანშიაშვილის სიმბოლისტურ პიესას „ბერლო ზმანას“. წარმატებით იდგმება ნ. შიუკაშვილის სიმბოლისტური დრამა „საბედისწერო დამბაჩა“. და თუმც „სამი ასული“ ამ პერიოდში არ იქნა სცენაზე ხორცშესხმული, იგი მაინც ერთ-ერთი ყველაზე სრულყოფილი სიმბოლისტური ნაწარმოებია.

„სამი ასული“ ძირითადად „სტატიკური“ თეატრის პრინციპზე აგებული პიესაა. მასში აშკარად იგრძნობა სიმბოლიზმის უმთავრესი ტენდენცია ასახოს უზიდავი, კონკრეტული სინამდვილის მიღმა მოქმედი რაღაც მაგიური ძალა, რომელიც არაცნობიერი გზით იჭრება ადამიანის სულში და მთლიანად იპყრობს მას, წარმართავს ადამიანის ცხოვრებას, ეყრდნობა რა მის ქვეცნობიერ იმპულსებსა და მისწრაფებებს.

მაგრამ სიმბოლისტური დრამისათვის დამახასიათებელი „ჩაურევლობის“ კონცეფციის ნაცვლად პ. კაკაბაძემ პიესაში აქტიური გმირის პრობლემა დააყენა. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით პიესის ფინალურ ნაწილში გამოვლენდა, რის გამოც ნაწარმოებს აშკარად დაეტყო რომანტიკული დრამის გავლენაც.

სამი ასული — ევა, თეო და დია, ბნელ ძალას — ჭაჭოს ჰყავს დატყვევებული. ისინი სასოწარკვეთილნი არიან თავისუფლების დაკარგვის გამო, იტანჯებიან დამქანცველი შრომისაგან. ქალწულებს აღარ აქვთ მომავალი, ამიტომ მათი ერთადერთი ნუგეში ოცნებაა, რომლის ძალითაც ისინი არღვევენ საპრობოილის პირქუშ კედლებს და ილუზიების მშვენიერ სამყაროში სახლდებიან, მაგრამ მათი ოცნებაც კი ფრთაშეკვეცილია. მათ ყოველ წამს ასხენებს თავს რეალობა. სამ ასული ოცნებაც კი აკრძალული აქვთ. და აი, მოულოდნელად, მათ საშველად უცნობი მოიღოს. იგი მოადგება კარს, რომელიც შიგნიდანაა ჩაკეტილი და გამუდმებული კაკუნით ამხელს თავის სურვილს — დაეხმაროს სამ ასულს. ევა, თეო და დია, უცნობს მიუხვდებიან განწარბავს, მაგრამ არ ძალუბთ გააღონ კარი — ძალზე დიდია ჭაჭოს გავლენა — მათი ნებისყოფა პარალიზებულია.

სამი ასული დიდხანს ებრძვის საკუთარ თავს. შექმნილი ვითარება მათგან მოითხოვს გაბედული ნაბიჯის გადადგმას, მაგრამ ისინი თავის თავში ვერ პოულობენ საამისო ძალას და მხოლოდ მაშინ აღებენ კარს, როცა კაკუნის მიწყდება; მათი სასოწარკვეთილება ზღვარს გადასცდება, მაგრამ უკვე გვიანაა, საშველად მოსული უფლისწული მკვდარია. ისმის საყვირის ხმა. უფლისწულის საძებრად წამოსული ამაღა აგნებს ჭაჭოს სამყოფელს. ჭაჭო მარცხდება, ასულები თავისუფლდებიან, მაგრამ ამ თავისუფლებას სიხარულის ნაცვლად მწუხარე-

პ. მარქაშის საბ. საკ. სსრ
საბიბლიოთეკო ნ. ხუბუღია

ბა მოაქვს — მათ შეგნებული აქვთ, რომ და-
ლუპეს მშვენიერი მეფის ძე.

ამ სიუჟეტურ ქარგაში ძნელი არ არის
აპოკიპტოსოთ სიმბოლისტური შინაარსი. სამი
ასული სიკეთის და მშვენიერების განზოგადო-
ებული სახეებია, რომელიც ბნელ ძალას ჰყავს
დათრგუნეილი. სამყაროში ყოველთვის იბადე-
ბა გმირი, რომელსაც სურს იხსნას სიკეთე.
მაგრამ სიკეთე და მშვენიერება ამ გმირს ვე-
რასოდეს ვერ უწვდის დახმარების ხელს, რის
გამოც იგი თავისი კეთილშობილური მისიის
მსხვერპლი ხდება. ბნელეთი საბოლოოდ ყო-
ველთვის მარცხდება. მაგრამ მას, ჩვეულებრივ,
ენიერება ის, ვინც ყველაზე მეტად იმსახურებდა
სიკეთისა და მშვენიერების ნაყოფით ტკობას.

არ არის გაპორციებული, რომ ახალგაზრდა
დრამატურგი იმდროინდელი საქართველოს კი-
თარებასაც გულისხმობდა. პოლიტიკური ავან-
ტიურიზმი, სოციალური უთანასწორობანი, მენ-
შვეიკთა იდეოლოგიური უნიათობა, აღიზიანებ-
და მის წარმოსახვას და ზადებდა სურვილს
მხატვრული განზოგადების გზით გადმოეცა თა-
ვისი პროტესტი.

მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში შემო-
აღწერილი სიმბოლისტური კოლიზია ასახული
იყო მთელი სისრულით. ამასთანავე, რეჟისორ-
მა ახალი ქვეტექსტი დაუძებნა ნაწარმოებს. მან
შესაჩინვეად გაააღმიაწურა „სამი ასული“, და
პერსონაჟები ეცა, ღია და თეო აქცია არა სიმ-
ბოლოებულ, არამედ, რამდენადაც ეს შესაძლე-
ბელი იყო, ცოცხალ ადამიანებად. მათი პა-
სიურობა, უნებისყოფობა, უსუსურობა, იქცა
არა განყენებულ სულიერ თვისებად, არამედ
მათი მორალური უმწიფრობის ნიშნულად. „სა-
მი ასულის“ ასეთმა ინტერპრეტაციამ მოქა-
ლაქებორები ბრალდების იერი მიიღო.

რეჟისორმა მ. კუჭუხიძემ სცენა შეამზადა
სიმბოლისტური განწყობის აღსაქვრელად. ნი-
ხევრად ცარიელი სცენა შედარებით კიბე-
ებით, შავთერ ტონებში გადაწყვეტილი დე-
კორაცია, არაუპიპირიული, ფანტასტიკური განა-
თება, პიესისათვის აუცილებელ ანტურაჟს ქმნი-
და. მსახიობების ხმა, თითქმის შორიდან მო-
ისმოდო:

„ღიბ — ეს ქარია

(განაგრძობენ ჩეჩვას. ვიღაც კიდე დაარ-
ტყამს კარზე, ასულები დააყურებენ):

მპბ. ეს ქარია!

ღიბ. ჰო.

(დუმილია. ისევ გაისმის რახუნი):

მპმ. ქარია.

ღიბ. ისევ.

მპბ. ა?“

სპექტაკლი მდიდარი იყო სიმბოლისტური
ინტონაციებით. მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ,

რეჟისორის მიზანს არ წარმოადგენდა სიმბო-
ლისტური დრამატურგიის რესტავრაცია. პირი-
ქით, იგი შეეცადა მნიშვნელოვნად გაეთანამედ-
როებინა პიესა, რისთვისაც უმთავრეს მოვლენ-
ნად სპექტაკლის იდეა აქცია. აქედან გამომდინ-
ნარე სპექტაკლში აქცენტირებული იყო სწო-
რედ ის მომენტები, რომლებიც მთავარი იდეის
გამოხატვას ემსახურებოდნენ. ამიტომაც სიმ-
ბოლისტური დრამა „სამი ასული“ იქცა აქ-
ტიურ მებრძოლად პასიურობის, გაუბედორობის,
ინერტულობის წინააღმდეგ. ეს სინთეზი სპექ-
ტაკლში სავსებით ორგანულად განხორციელდა.

თანადროულობისათვის შეაფერისად იქნა
გადაწყვეტილი პიესის სიმბოლისტური გვირე-
ბი. პიესაში ეცა განასახიერებს მშვენიერებას,
ღია — მოწყალებას, თეო — სიწმინდეს. და
თეო პ. კავაბაძის პიესაში მათი უმწიფობა ფატა-
ლურია, რეჟისორმა მათი ამაღლებულობას
ჩვენების მიუხედავად. მოვლენების ტრაგიკული
დაბოლოებისათვის ამ გვირგვინს დასდო ბრალი,
ხოლო მათი პასიური ღირსებები სავსებით გაა-
ფერმკრთალა მათივე ნაკლთან. უმწიფობასთან
შედარებით, რადგან რეჟისორის აზრით, აღ-
ნიშნული ღირსებები მხოლოდ მაშინ ფასობს,
როცა თავგანწირვასთან არის შეზავებული

რეჟისორმა პიესას არა მარტო შეუნარჩუნა
რომანტიკული სულისკვეთება, არამედ კიდევ
უფრო გამოკეთა და გააძლიერა იგი. მან გაამ-
ძაფრა განცდათა ჭილილი, მაღალი ტონუსი
შესძინა ვენაბათაღელვებას, სპექტაკლი ააგო ემო-
ციური შედეგადლობის პრინციპზე. სპექტაკლის
ფინალში, როცა სამი ასული ხვდება, რომ
დალუპეს მათ სახსნელად მოსული ადამიანი,
ყველა სხვა ინტონაცია გზას უთმობდა რომან-
ტიკულ აღწევებას:

„მპბ (ზრუნვით ეცლება მიცვალებულს). შენ
დიდხანს გირტყამდა ქარი? (ცოცხის). ო, გხე-
დავ და ვქვებო... და ვწყველი მთელ ქვეყანას...
იმიტომ, რომ ამ დიდმა ქვეყანამ, მე, პატარას,
მთელი თავისი სიხვე დაშატება.

(მოისმის ჯაჯოს მრისხანე ხმა, კარი იღება).

მპბ (იფარავს ჰევიარს. ძლიერად გასძახის).
გაბრუნდი. არწივის ბრჭყალები მაქვს!..

(ისმის შორეული საყვირის ხმები. შემოდის
ღია).

ღიბ. ქვევიდან დაშქარი ეშვება. ალბათ, ეს
ვაჟი დაკარგვიათ და საყვირით უხმობენ.

ჯაჯოს ხმბ. კარი დახურეთ, სინათლეზე არ
მოგვაგონი!..

მპბ გამჟღავნებულნი იტაცებს ბუხრიდან
ანთებულ კვარს,

(ატრიალებს კარში და კივის), ვაი, ცოდვა!..
უბედურება!

ჯაჯოს ხმბ, დავიღუპეთ!

ღიბ. აჰა, ტყის ბერი ცოშკადან გადავარდა!

თემა. ჭაჭოც შიშით თავს იკლავს.

ღიბ. გაღვარჩით!

მეპ. მოდიოთ, დამსაჯეთ, მე დავლუბე მშვენიერი მღვდის ძე...“

პიესა „ტყის ქალები“ ექსპრესიონისტული დრამის გავლენითაა შექმნილი. თუ სიმბოლიზს ქართულ მწერლობაში საკმაოდ დიდი ასპარეზი გააჩნდა, ამას ვერ ვიტყვით ექსპრესიონიზმის თაობაზე, რომელსაც საქართველოში თითო-ორიოლა მიმდევარი თუ ჰყავდა. მიუხედავად ამისა, ოციან წლებში საქართველოში იცნობდნენ გერმანული ექსპრესიონიზმის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლებს — გეუნკლენ-ვერს, ვოლფსა და ტოლერს. გარკვეულ სიმბოლიზებს აღძრავდა ექსპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელი ძველის ნგრევისა და ახლის შენების სულიკვეთებაც.

პ. კაკაბაძე შეეცადა პიესაში დაეპირისპირებინა გრძნობათა ქაოსი და საზოგადოებრივი დოგმატები, გამოენახა მამაკაცისა და ქალის ჰარმონიული, ურთიერთობის მოდელი. პიესაში გარკვეული ადგილი დაეთმო „სქესთა ბრძოლის“ იდეას და ფროიდისტულ სექსუალიზმს. პ. კაკაბაძემ ჩანაფიქრის განსახორციელებლად მთლიანად განყენებული, პირობითი გარემო აირჩია. პიესაში უხვად იქნა გამოყენებული ექსპრესიონისტული დრამისათვის ნიშნული გრძნობათა „ღია კარი“ და „სიმახინჯის უსთეტიკა“.

„ტყის ქალები“ პერსონაჟთა ცნობიერება ვერ ეგუება უოფიერების დოგმატებს. მაგრამ ასეთ სუბიექტივიზმს გარესამყაროსთან მკვეთრი დაპირისპირება მოაქვს. ამ ჩიხიდან თავის დახსნის უოველგვარი ცდა მარცხით მთავრდება. ეს დაბნეულობა პერსონაჟებში ტრაგიკულ მსოფლშეგრძნებას იწვევს. პ. კაკაბაძემ გროტესკული ფორმით გადმოსცა ეს შინაგანი წინააღმდეგობები და შეეცადა დაედასტურებინა დაკანონებულ საზოგადოებრივ ურთიერთობათა აუცილებლობა, მაგრამ დრამატურგის სურვილი არ ჩამოყალიბდა განზოგადებულ მხატვრულ ფორმად, რის გამოც პიესამ დაკარგა კომპოზიციური მთლიანობა (განსხვავებით „სამი ასულისაგან“, სადაც განხორციელდა ორი განსხვავებული მხატვრული ესთეტიკის სინთეზი).

რეჟისორი მ. კუჭუხიძე არ ცდილა პ. კაკაბაძის ეს ორი, იდეურად სრულიად განსხვავებული ნაწარმოები გაერთიანებინა, თუმცა კი მათი დადგმისათვის ერთი და იგივე პრინციპი გამოიყენა, ორივე გადაწყვიტა სრულიად პირობითი თეატრალური ხერხებით და შეეცადა აზრობრივად დაეკავშირებია თანადროულობასთან. ამ თვალსაზრისით „სამი ასული“ უფრო „დამყოლი“ მასალა აღმოჩნდა. „ტყის ქალები“

ბის“ განზოგადება კი არ მოხერხდა, რის გამოც მთლიანად სპექტაკლმა იდეური ორიენტაცია ნაწილობრივ დაჰკარგა კიდეც.

რეჟისორის ასევე არ უცდია შეექმნა წარმოდგენა მხოლოდ ექსპრესიონისტულ ესთეტიკაზე დაყრდნობით. ისევე როგორც „სამი ასული“, „ტყის ქალებიც“ არ იყო სინამდვილეს მთლიანად მოწყვეტილი და განყენებული.

სპექტაკლში პირველი სცენების მჩქეფარე რიტმი, გრძნობათა ცხოველმყოფელობა, მკვეთრად უპირისპირდებოდა ფინალური ნაწილის გამოკვეთილ პესიმიზმს, ვითარების გამოუვალობას. დასკვნის სიცხადის მიუხედავად ხელოვნურად უღერდა დიალოგი.

„პირველი ძმბ. სოფელი ქმნის სიტყვას და წერს დაფაზე წმინდა კანონს.

მეორე ძმბ. კაცთა სახეზეც იხატება სოფლის წესი.

პირველი ძმბ. ის სიწმინდე დაფიდან გადმოიწეროთ არა მარტო სახეზე, გულზეც აფიქსირდეთ სულით. მხოლოდ სულით ამაღლება არის თავისუფლება.

მეორე ძმბ. კაცი მალღდება სიმართლისათვის ბრძოლაში.

პირველი ძმბ. ვებრძოლოთ სოფლად წმინდა მცნებათა შემბლაღველებს.

მეორე ძმბ. მოვერიოთ საკუთარ მანკიერებას. ჩვენი სიწმინდით და სიკეთით ხალხს მაგალითი მივცეთ.

მესამე ძმბ. ვებრძოლოთ ბოროტებს.

ყველანი. გზას ვავუღებთ.

პირველი ძმბ. სათნოებით ჩავკიდეთ ხელი ერთმანეთს დაპირილებმა“.

აღნიშნული ნაკლოვანებების მიუხედავად „სამი ასულის“ და „ტყის ქალების“ დადგმა მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა, რადგან, ცხადყო, რომ შესაძლებელია რევოლუციონამდელი არარეალისტური დრამატურგიის თანამედროვე წაკითხვა, მათი შემწეობით საზოგადოებრივად აქტუალური პრობლემების აღძვრა. სპექტაკლმა ნათელაჰყო, რომ თეატრს შეუძლია ჩვენთვის მიუღებელი თეატრალური ესთეტიკითაც კი გაიმდიდროს მხატვრული პალიტრა და იგი თანამედროვეობის სამსახურში ჩააყენოს. და რაც მთავარია, ეს არ იქნება დრამატურგის მიერ შექმნილი მხატვრული საშუაროდან გადახვევა, არამედ მხოლოდ გზა მისი თანადროულობასთან დაკავშირებისა.

თეატრალურ აფიშასთან

ბაკაი ბაქრაძე

მოლოდინის სკივილი

არსებობს ერთი შეხედულება, რომელსაც დღეს წამდაუწუმ გაიგონებთ — პიესა იწერება თეატრში. ამ აზრს არ უნდა ჩავებლაუქოთ, რამეთუ პიესა შეიძლება დაიწეროს ყველგან, თეატრშიც და შინაც, ოღონდ გააჩნია ვინ წერს. ცხადია, არაფერი განსაკუთრებული აღმოჩენა არ იქნება, თუ ვიტყვი, რომ თეატრშიც დაწერილა ბევრი პიესა, რომელთაც არავითარი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნიათ და — სახლშიც. მომხდარა პირიქითაც: თეატრშიაც შექმნილა მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ნაწარმოები და უთეატროდაც — მწერლის მაგადაზე. ასე, რომ მთავარია მწერლის ნიჭიერება. ოღონდ ეს კია ანგარიშგასაწევი: თუ პროზაიკოსისა და პოეტისათვის ძირითადად ეს ნიჭიერება ადამიანის სულითა და სიტყვის საიდუმლოს წვდომას გულისხმობს, დრამატურგისათვის მესამეც ემატება — თეატრის საიდუმლო. როცა უშენაესი ამ საიდუმლოს წვდომის უნარით გაგაჩენს, უკვე სულერთია სად წერ — თეატრში, თუ საკუთარ ბინაში. თუ ასეა, რატომღა გვაშინებს ზემორე მოხსენიებული შეხედულება? აქ გასათვალისწინებელი ის გახლავთ, რომ თეატრი, შემოქმედებასთან ერთად, არის ყოველდღიური პრაქტიკული საქმიანობაც. ამიტომ, სამწუხაროდ, ხშირია შემთხვევა, როცა პრაქტიკულ საქმიანობას მეტი ყურადღება ექცევა, ვიდრე შემოქმედებას და სწორედ ამ დროს დებულება — პიესა იწერება თეატრში — ფრიალ მავნე როლს ასრულებს. გვას უხსნის თეატრის თვითნებობას დრამატურგიის საწინააღმდეგოდ. ამ თვითნებობამ დრამატურგია გადააქცია თეატრისათვის ნედ-

ლეულის მიმწოდებელ ხელობად. ამგვარი დამოკიდებულება იმდენად ჩვეულებრივი გახდა, რომ სოსო სიგუას უცნაური რამ ათქვეინა — „რაც შეეხება დრამატურგიას — მე მგონია, იგი არის არა ლიტერატურის დარგი, არამედ თეატრალური ხელოვნების ნაწილი. მან მეტამორფოზა განიცადა და სრულიად ახალი ელფერი შეიძინა, ამიტომაც, რომ პიესა აღარ გვიზიდავს, მაგრამ სპექტაკლს ინტერესით ვუყურებთ“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1980 წ., 7 მარტი). ასე გულგრილად გამოვუტანეთ განაჩენი მწერლობის უმშვენიერესსა და ურთულეს დარგს. ჯოგეირთი პიესამახერის ნაცოდვილარი მეტამორფოზად მივიჩნიეთ და ამის საფუძველზე დრამატურგიას სიტყვაჯამული ლიტერატურიდან მივერქვებით. იმას კი აღარ ვფიქრობთ, რომ ამით, ერთი მხრივ, მწერლობას ვაღატაკებთ, ხოლო, მეორე მხრივ, თეატრს მხოლოდ თავშესაქცევის ფუნქციას ვუტოვებთ. უდრამატურგოდ თეატრს აზროვნების უნარს წავართმევთ.

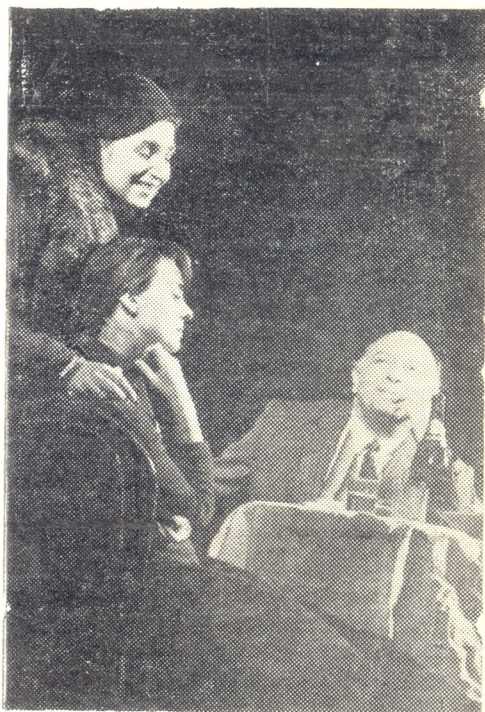
ამ კუთხით თუ შევხედავდით ლალი როსებას პიესას „პროვინციული ამბავი“, შეიძლებოდა საყურადღებო დასკვნა გაგვეკეთებინა.

პუბლიცისტური გაგებით ეს პიესა აქტუალურ საკითხს არ ეხება. იგი გვიამბობს ოთხი პროვინციელი მსახიობის და ერთი გაურკვეველი პროფესიის ლოთის ურთიერთდამოკიდებულებაზე. ალბათ, ამიტომაც მიაკერეს მას იარლიყი: პიესა პროვინციული თეატრის ცხოვრებას გვიჩვენებს, მაგრამ ეს მწარე შეცდომაა. უმეცრების გამო გაიგივებულია პიესის მასალა და აზრობრივი შინაარსი. ავტორი, აღზრდილი რეჟისორისა და მსახიობის ოჯახში, კარგად იცნობს თეატრის სამყაროს, ცხოვრებას, იყენებს მას მასალად. როცა ამ მასალას ღრმად ჩავწვდებით, დავინახავთ, რომ „პროვინციული ამბავში“ არის ხუთი ადამიანის ბედი, რწმენა, იმედი, უვიცობა, ტყვეილი, სიხარული, სევდა, სიყვარული, ტყუალი და სიმართლე, გატარებული ცხოვრების დარჯაქში. არის კიდევ განწყობილება, რაც აგრეთვე არსებითია და რასაც დღეს იშვიათად ნახავთ სცენაზე. ლაპარაკია იმ განწყობილებაზე, რომელიც მაყურებლის სულში სახლდება, დაგაფიქრებს და გულს აგატკივებს. უბრალო დეტალს გაგახსენებთ, წვიმს, ჭერს ატანს და ოთახში წვეთავს. ნინო ტაშტს უდგამს. დრო და დრო მაყურებელს ესმის — ტყაპ — წვეთის დაცემის ხმა. ამ მოლოდინით სავსე ატმოსფეროში ეს ხმა გაგონებთ დროის თვლას. თითქოს ვიღაც, უხილავი და უჩინარი, ანგარიშობდეს ადამიანის ცხოვრების წუთებს.

ამ სახლში ყველა რაღაცას ელის: ლეო კინოსტუდიიაში მიწვევას და როლს ფაქტში; ნინოც — როლს, „ეკვოს მასწავლებელი“ უნდა დაიდგას

თეატრში და ამგვარად მას ვერ აუვლიან ჯვერდს, ზიზაც — ახალ როლს, სიყვარულს, პროვინციიდან გაქცევას, ახალ სსპარეზზე გასვლას; მურმანი — მთელი ცხოვრების შეცვლას. მაგრამ ამაოა ეს მოლოდინი. არაფერი შეიცვლება. სიკვდილის დღემდე ყველაფერი ისევ ისე იქნება, როგორც დღეს არის. მხოლოდ ხანდახან, წვიმიან დღეს, ქერიდან ჩამოვარდნილი წვეთი — ტყავ — გაგახსენებს, რომ დრო უღმობლად მიადის. იმედი და ოცნება, ადამიანთან ერთად, თანდათან ქრება და კვდება.

აზრს, რომელიც „პროვინციულ ამბავშია“ გატარებული. მე დავარქმევდი ზოლოდინის ტიკვილს, რომელიც უოველ კაცს აწუხებს და აღარ აქვს მნიშვნელობა იმას, რა პროფესიის არის ეს ადამიანი. იგი საერთო ადამიანური წუხილია. რაკი ასეა. ეს პიესა აქტუალურაც ყოფილა, მნაშენელოვანიც და საყურადღებოც. კარგია, რომ მასში ცრუაქტუალურობა არ არის, რომელსაც გაწაფული პიესამახერები თვალში ნაცრის შესაყრელად იყენებენ.



დრამატურგიის დაკნინება გამოიწვია იმ წონასწორობის დარღვევამაც, რომელიც დრამატურგს, რეჟისორსა და მსახიობს შორის არსებობს თეატრში. დღეს სშირია ლაპარაკი მსახიობის თეატრზე, რეჟისორის თეატრზე, დრამატურგის თეატრზე. მართალია, დრამატურგის თეატრი ჭერჭერობით უცხოეთში არსებობს და ჩვენში არ გამოჩენილა. მაგრამ მალე, ალბათ, აქაც გაჩნდება. არის ცხარე კამათი, რომელი სჯობს, რომელი უფრო გამოხატავს დღევანდელ ტენდენციას. ხომ არ აჯობებდა გვეფიქრა, გვეოცნება, გვეზრუნა თეატრზე, რომელშიც მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი ერთად, ჰარმონიულად იქნებოდნენ შერწყმულნი და მათი საერთო შრომით დაიბადებოდა წარმოდგენა? დრამა ამგვარად, რომ ასეთი თეატრი იდეალური თეატრია. დღევანდელი თეატრის ერთ-ერთი საკრიბოროტო და მოსაგვარებელ საკითხად ეს ჰარმონიული შეთანხმებაც მიმაჩნია. რა თქმა უნდა, ამით ის არ მინდა ვთქვა, რომ წინათ არ ყოფილა ჰარმონიის დარღვევის შემთხვევები. ყოფილა, როგორც არ ყოფილა. საკმარისია გავიხსენოთ აკაკი წერეთლის მწარე ჩივილი.

„რატომ ისე არ ადგენენ პიესას, როგორც ავტორებს უწერიათ? რა ნება აქვთ მოთამაშებებს, რომ ზოგს ჰკვეცავენ. ზოგს თავისას უმატებენ, ამახინჯებენ პიესებს და თავის საკუთარ გემოზე ადგენენ? და არა თუ სხვების შექსპირის პიესებზეც ვეღარ გვიცვნი: პეტრუჩიოს მაგიერ ვიღაც კულაბაშია იმერელს ვეხატავენ და შტოქმანის ნაცვლად ჩვენებურ ბანკობიას მოთამაშებს. ენატარტადა ზუთხის მძიბებელ მოკეჭებს“.

როგორც ვხედავთ, სრული ჰარმონია მწერალსა და თეატრს შორის წინათაც არ ყოფილა და

ალბათ, არც მომავალში იქნება. შეიძლება ზოგჯერ ეს წინააღმდეგობაც კი ყწუობდეს ხელს კარგი სპექტაკლის დაბადებას, მაგრამ ეს წესად არ უნდა ვაქციოთ. გამოხატვისი კანონად არ უნდა გავხადოთ, რადგან მწერლისა და თეატრის ურთიერთობის კანონზომიერება ჰარმონიას, შეთანხმება-შეხატკბილებას გულისხმობს. შრომის განაწილება პროფესიათა შორის დღი ხანია მოხდა და მისი გადასინჯვა-აღრევა სასურველი არ არის. ეს საქმის წახედნას შეუწყობს ხელს. ამიტომ დრამატურგმა თავისი ლიტერატურული საქმე უნდა აკეთოს — პიესა წეროს. თეატრმა თავის თეატრალურ საქმეს მოუაროს — წარმოდგენა დადგას.

ლ. როსებასა და მ. კუჭუხიძის სპექტაკლი „პროვინციული ამბავი“ ამ კუთხითაც იმსახურებს ყურადღებას.

რეჟისორი არ ერევა ავტორის ფუნქციაში. იგი პიესის აზრობრივ შინაარსს აღრმავებს რეჟისორული ხელოვნების საშუალებებით. საბუთად წარმოდგენის ფინალი გავიხსენოთ.

ლოთმა სტუმარმა თავისი მონოლოგი წარმოთქვა და გავიდა. მერე პიესაში წერია: „ზიზი მარტოა. წვიმამ ალბათ, იმატა. დაახლოებით სტუმრის მონოლოგის შუაში ქერიდან უკვე რამდენიმე წვეთი ჩამოვარდა ნინოს მიერ საგანგებოდ შედგმულ ტაშტში. ახლა, სრულ სიჩუმეში ეს წყაპუნი სშირდება და ძალზე მკაფიოდ

ისმის. ფანჯრიდან ნათურის მბუხუტავი შუქი ეცემა ზიზის, მის სახეს, იგი მაგიდასთან დგას, უძრავი, წელგამართული და პირდაპირ დარბაზისაკენ იყურება. ყველაფერი ზედმიწევნით ზუსტად არის აღწერილი და თითქოს დასამატებელი არაფერი რჩება, მაგრამ არის დამატებული, ერთი შეხედვით, უბრალო რამ — გამხმარი ტოტი. ზიზი — ნ. ჩიქვინიძეს ხელში გამხმარი ტოტი უჭირავს. სხვისა არ ვიცი და მე ამ გამხმარმა ტოტმა ბევრგვარი ფიქრი აღმიძრა. კონტრასტია: ერთი მხრივ, ახალგაზრდა ქალის მზნე ფიგურა. ამ ქალმა ახლახან დააღწია თავი სასოწარკვეთილებას და იმედის სხივი აკაფდა მის თვალებში. მეორე მხრივ — გამხმარი ტოტი, როგორც უფინცო მომავლის სიმბოლო. თითქოს ეს ქალი და მომავალი ჩუმად, მალულად ერთმანეთს ებრძვიან, ამ ქოლიში მომავალი დარჩება გამარჯვებული, რამეთუ მარტოობა და სიბერე ისე უღარაჯებს ზიზის, როგორც გამხმარი ტოტი.

სურავინ იფიქრებს, რომ აქ შესაძლებელია გამოვლენილი. არა. ცხოვრება ბრძოლაა და ჩვენ ყველამ ვიცით, რით დამთავრდება საწუთროსა და აღმნიან შორის ეს უთანასწორო საგრობა. მაგრამ მაინც არავინ იხებს უკან და ბოლომდე ეწევა ცხოვრების ქაპანს. აქ არის ოპტიმიზმის წყარო. ზიზი ბოლომდე დარჩება იმ პროვინციული თეატრის სცენაზე, რომელიც წას ასე სძულს და თვროლისოდაც არსებობა არ შეუძლია. მაინც იქ არის მისი სიხარულისა და ტკივილის ბუდე და მხოლოდ სიკვდილი თუ დააშორებს მათ. ტყუილად ხომ არ ამბობს ლოთი სტუმარი — „საქმე მაინც საქმეა, რას იზამ, ჩვენი ვალა... ღირსების ამბავია...“

მიუხედავად იმისა, რომ წარმოდგენის მონაწილე ხუთივე მსახიობი მკაფიოდ დადგენილი მიზანს ცურების შესაბამისად მოქმედებს, სპექტაკლის ყურებისას ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებათ, რომ აქტიორს არავინ ზღუდავს და იგი სრულიად თავისუფალია. ამ თავისუფლების შექმნის საშუალება კარგად დაწერილია პიესამ მისცა რეჟისორს, თორემ იძულებული გახდებოდა ცრუ თეატრალური ეფექტებისათვის მიეპარათა, რითაც მსახიობს შეგობავდა და მანეკენს დაამსგავსებდა.

ყველა ჩვენთაგანს ბევრი უნახავს სპექტაკლი, სადაც ზოგჯერ იძულებით, ზოგჯერ ნებით რეჟისორი იგონებს მსახიობის მოქმედების სქემას. აიძულებს აქტიორს არ დაარღვიოს იგი. ამით ინიციატივას ართმევს მსახიობს და რეჟისორული დავალების ბრმა შემსრულებლად ხდის. ეს უკარგავს აქტიორის თამაშს ემოციურ შინაარსს და მასურბელი გულგრილია მის მიმართ. სამაგიეროდ აღტაცებულია რეჟისორის გამოგონებლობის ნიჭითა და უნარით. მაგრამ ეს არღვევს

სპექტაკლში მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთშეხების ჰარმონიას, რაც უთუოდ უარყოფითად მოქმედებს წარმოდგენაზე. რაც მთავარია, ამგვარი სქემა ხელს უშლის მსახიობს აჩვენოს ადამიანის უთვალავფეროანი სულიერი სამყარო.

ახლა გავადევნოთ თვალი „პროვინციული ამბავის“ პერსონაჟების სულის მოძრაობას.

ოჯახური სკანდალი მოხდა. ლეო ცოლისდასეხება. შეშინებული ნინო დას მიემხრო. გაბრაზებული ლეო სახლიდან წავიდა მუქარით — „სანამ მოვალ, იფიქრეთ... გეხმეთ?“ ამაყად წასვლის უფლებას იმედი აძლევდა: დარწმუნებული იყო, რომ კინოსტუდიაში მიაწვედნენ. მოტყუვდა. უარი შემოუთვალეს. გაწირებული ბრუნდება შინ. თუ ცოტა ხნის წინათ ლეო — მეღვინეთუხუცესი საკუთარი ღირსების გრძნობითა და თვითდარწმუნებული ტოტებია ამ სახლში, ახლა ნირშეცვლილი, საქციელწამხდარი ბრუნდება უკან. ხელთ დებუა უჭირავს და ნინოსა და ზიზის ეუბნება — „თქვენი გახარება მინდოდა, თორემ არ მოვიდოდი“. მერე ცოლის მიმართაც — „გახიარე... წაიციტე, წაიციტე...“ აღარც წედანდელი რიხიანი ხმა, აღარც თვითდაჯერება და სიამაყე. მაყურებლის თვალწინ ერთი საცოდავი კაცი დგას, რომელსაც ვალახული ბავშვით ეპოპრება ტურნები და მთელი სხეულით თანაგრძნობას და მხარდაჭერას ითხოვს. მერე, ცოლთან ერთად, თეატრში გარბის. მართალია, ცდილობს ისევ ძველებურად რიხიანად ილაპარაკოს — „ნუ წუხდებით, მე თვითონ მოვუვლი ჩემს საქმეს“, — მაგრამ უკვე ყველაფერი ნათელია. არაფრის მომვლელი ეს კაცი არ არის. მისი პომპეზურობა და რიხი მხოლოდ ნიღაბია, რომელიც ხანდახან მალავს ხოლმე ერთი საწყალი ვაცის სულის ტკივილს.

უსაშველოდ გაუხარდა ნინოს მურმანის ჩამოსვლა. ეს ქალი გულთაა ადამიანია. მას არაფრის დამალვა არ შეუძლია. მურმანის დაბრუნება ორგვარად ახარებს: ერთი მხრივ იმიტომ, რომ უყვარს ეს კაცი, ძველ მეგობრად თვლის, მისი აქტიორული ნიჭიერების სტერა და, მეორე მხრივ იმიტომ, რომ თეატრში ვეღარ დაჩაგრავენ. მურმანი გამოეკომბაგება, მხარს დაუჭერს, დაფასებს, მაგრამ ნინოც მოტყუვდა. „ცეკვის მასწავლებლის“ როლების განაწილების დროს მურმანი არც ნინოს და არც ზიზის არ მიემხრო. მათ სასარგებლოდ კრიტიცი არ ლაპარაკ და როლებაც სხვას მისცეს. ამ ორგულობამ ნინო აღაშფოთა, აქოთქოთდა, სულ უსინდისო, უნამუსო, საზიზადარი და ტურა ეძახს. მაგრამ რა! როგორც კი ნინო — გ. ვაბუნიას თვისებას მიწვდებით, მაშინვე მიხვდებით, საკმარისია მურმანი ისევ ამ ოჯახში შემოვიდეს, გაუღიმოს, ტკბილი სიტყვა უთხრას, რომ ქალი კვლავ ფინანსად გაეფი-

ნოს. ნინო — გ. გაბუნიას ბოროტების ჩადენა არ შეუძლია. ამ ზერელე, ქარაფშუტა, მოფუს-ფუსე ქალში მხოლოდ კეთილი სუფევს. მართალია, როცა გააბრუნებენ, გაანჩხლებენ, მაგრამ მალე ყველაფერი გაუვლის. დამშვადლება და ყველას შეურიგდება. ეჩხუბება იგი ქმარსაც, დასაც, მაგრამ მაშინვე ყველაფერი ავიწყდება და მზად არის ორივეს თავს შემოეცლოს. როგორც უნდა იყოს ადამიანის ხასიათის გამოვლენა, მის არსებში ერთი ძარბოვანი თვისება ცოცხლობს და იგი გარემოს გავლენით არ იცვლება. ოღონდ სიტუაციის შესაბამისად ხან მკაფიოდ გამოიხატავნდება და ხან — ვერა. გ. გაბუნიას მიერ დახატული ნინოს ეს ძარბოვანი თვისება სიკეთეა და არავითარ პირობებში იგი არ შეიცვლება. ოღონდ გარეგნულად ეს სიკეთე დაშალულია ქარიფანტიაობის უკან.

ერთი დეტალისთვისაც მინდოდა ყურადღება მიმექცია: როცა ლეო ნინოს დეკემბის გადასცემს, გ. გაბუნია ტექსტს რუსული ინტონაციით კითხულობს. მოგვხსენებათ, ქართული დებუებში რუსული შრიფტით იწერება. ეს გარემოება ფონეტიკურად ქართულ სიტყვებს სასაცილოდ აუღერებს. ამით სარგებლობს მსახიობი და მსყურებლის ღმილსაც იწვევს და, რაც მთავარია, გამოხატავს ზიზღსაც იმათ მიმართ, ვინც მას ქმარს როლი არ მისცა.

ფსიქოლოგიურად რთულ სურათს ქმნის ზიზი-სა და მურმანის ხანმოკლე ურთიერთობა. იგი იწყება თითქოს ნამდვილი სიყვარულით და მთავრდება გულგატეხილობით და გულაცრუებით. რამ ათქმევინა ზიზის — „ორი ცული ყოფაქცევის ადამიანი ხვდება ერთმანეთს ბინძურ სახლში და ერთმანეთში რაღაც იდეალს ეძებენ“? რა არის ეს — მართალია მრუშობა თუ სასოწარკვეთილების გამოვლენა? ჩემი აზრით, სასოწარკვეთილების გამოვლენა. ამით არის გამოწვეული ზიზის თვითგვემა და მურმანის უნი-ათობა.

მათი წამიერი შეხვედრა შემთხვევის ბრალი არ არის. ისინი კანონზომიერად შეიყარნენ. ორივე მაძიებელი ბუნების ადამიანია, ორივეს დიდი პრეტენზია და სურვილი აქვს, ოღონდ არცერთს არ გაჩნია ნებისყოფა, აუცილებელი მათი მისწრაფების დასაკმაყოფილებლად. გზაკვალაბნეულობის შედეგად მურმანი ქურდი გახდა (საკონცერტო ბრიგადის ფული მიითვისა), ხოლო ზიზი — მძვავი. ორივე მათგანის ცხოვრება არის ტრაგედია ადამიანისა, რომლის მოთხოვნილება არ შეესაბამება მისსავე ნებისყოფას. ამის გამო რეალობის ადგილს მისტიფიკაცია იჭერს. ზიზი იგონებს ნამდვილ სიყვარულს, ნამდვილ იდეალს, ნამდვილ ხელოვნებას, ნამდვილ ადამიანებს, რითაც თავს იტყუებს. როცა მისტიფიკაციის ბურუსი გაიფანტება და რეალობა გა-

მოჩნდება, ზიზი სასოწარკვეთილებაში ვარდება, ყველა და ყველაფერი სძულს, თავისთავიც კი. ასევე მისტიფიცირებულია მურმანის წარსულიც. მისი ნიჭიერება, მისი უნარიანობა, მისი მამაკაცური ხიბლიც, ზიზისავე განსხვავებით, იგი ამას დიდხანსა მოხვდა და მის სულში სასოწარკვეთილების ადგილი გულგრილობა დაიჭირა. იგი გულწრფელად ებღუებება ზიზისთან ურთიერთობას. მაგრამ მისი მისი შენარჩუნების ძალა არ შესწევს.

ამგვარად აღვიქვი მე ნ. ჩიქვინიძის შესრულებული ზიზი და კ. მახარაძის — მურმანი.

ზიზიად გამოვიჩინა. იქნებ ხელოვანს ამა თუ იმ ნაწარმოების შექმნას ის არ უფიქროს, რასაც მას კრატია ან პუბლიკუმი მიაწერსო. შეიძლება, მაგრამ ამას მნიშვნელობა არ აქვს. ხელოვანი სრული უფლებამოსილია ქმნიდეს როგორც ცნობიერად, ისე არაცნობიერად. ამიტომ გამორიცხული არ არის ზოგჯერ თავად ხელოვანიც ვერ მიხვდეს იმას, რომ ის, რაც კრატიაში ან პუბლიკუმი ადინახა, მართლაც იღო მის ქმნილებაში. ოღონდ ერთი რამ არის ცხადი: ვერავითარი კრატია, ვერავითარი პუბლიკუმი მხატვრულ ნაწარმოებში ვერ დაინახავს იმას, რაც იქ არ დევს. თუ დაინახა, მასსადამე, იღო.

თუმცა, ყოველ ადამიანს თავისი მკეთრად ჩამოყალიბებული სამყარო აქვს და შეიძლება სხვადასხვაგვარად დაინახოს და აღიქვას ესა თუ ის მხატვრული ქმნილება. რამდენადაც მდიდარია ხელოვანი, იმდენად მრავალფეროვანია მისი ქმნილების აღქმაც. ამიტომ აზრთა სხვადასხვაობა მხატვრული ნაწარმოების სიმდიდრეზე მეტყველებს. ოღონდ ხელოვანმაც და პუბლიკუმმაც უნდა იწამოს, რომ აზრთა სხვადასხვაობა გამოწვეულია თავად მხატვრული ნაწარმოებით და არაფერ არაფერს მიაწერს მას.

ეს იმიტომ მოგახსენეთ, რომ „პროვინციული ამბავში“ გამიჭირდა ღოთი სტუმრის წარსულის ამოცნობა, ამან კა მაძიებელი იგი ერთგვარ ქადაგად მიმეჩინა, რომელიც, დაცემულობის მიუხედავად, მაინც რწმენისა და იმედისაკენ მოუწოდებს ადამიანებს. მართალია, ასეთი პირები ცხოვრებაშიაც და ლიტერატურაშიც გაღიზიანებას იწვევენ. მაგრამ კ. მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენაში ეს არ ხდება. ეს კი უპირველესად, თუ არ ვცდები, გ. სიხარულიძის დამსახურებაა, რომელიც ზომიერებას არ არღვევს და ბოროტად არ იყენებს შესაძლებლობას, რასაც სცენაზე ღოთის განსახიერება იძლევა.

ჩემი აზრით, ლ. როსებას ერთადერთი შეცდომა პიესაში ეს ღოთი სტუმარია, სადაც ადამიანი რეჟონიორით არის სტეკლილი.

რეჟონიორს აუცილებლად უნდა გავეცეთო. რეჟონიორი ადამიანს სქემით ცვლის. სქემაზიზირად ხდება მსყურებლის პროვაცირების სა-

ფუძველი. თუ რეჟისორს აქვს უფლება ზოგჯერ მყურბლის პროვაცირებისა, დრამატურგი მოკლებულია მას. მოკლებულია იმიტომ, რომ დრამატურგი მოვალეა ხელოვნების მარადიული ღირებულება შექმნას მაშინ, როცა, თეატრის სპეციფიკის გამო, რეჟისორის ნაშუშევარი ეფემერული ხასიათის არის. რა რიგ დიდებულიც უნდა იყოს წარმოდგენა, იგი დროებით ცხოვრობს და გარკვეული პერიოდის შემდეგ არსებობას წყვეტს. პიესა კი რჩება და თაობიდან თაობაში გადადის. საზოგადოების განწყობილების შესაბამისად, რეჟისორი ხშირად ქმნის სპექტაკლს, რომელიც სიტუაციას კარგად ეხმაურება და წარმატებას აღწევს. შეიძლება დარჩეს ლეგენდაც, რამეთუ მომავალ თაობას მისი შემოქმედის საშუალება არ ექნება. ამას ვეძახი მყურბლის პროვაცირებას. დრამატურგს კი ამის არც საშუალება აქვს და არც უფლება, რაკი, როგორც ითქვა, მისი ნაწარმოები რჩება და მისი ავტორის აწონდაწონა მომავალ თაობასაც შეეძლება. სამწუხაროდ, სუსტი ნებისყოფის დრამატურგს სიბლავს ამათუ იმ წარმოდგენის ეფემერული წარმატება და ცდილობს შექმნას გახმაურებული მოდელის მსგავსი პიესა. თუ ამ ცდუნებას თავი არ დააღწია, იგი ყოველთვის თეატრის ანკვსზე გამობმული ივლის. ლიტერატურის დარგიდან გახდება თეატრის ნედლეულად. ამოცანა კი ის არის, რომ დრამატურგამ შექმნას თეატრის მყარი წარმატების საფუძველი. იმიტომ უნდა მიექცეს განსაკუთრებული ყურადღება ყოველ ახალ დრამატურგიულ ნაწარმოებს. ჩვენ ყველას, თეატრით დაინტერესებულ პუბლიკუმს, გვაწუხებს ტკივილი, მოლოდინი ისეთი თეატრისა, სადაც ჰარმონიულად იქნება შერწყმული დრამატურგი, რეჟისორი და მსახიობი. ეს უნდა გახდეს კიდევ ერთი ახალი საფეხური ქართული თეატრის განახლებისა.

„ლალატი“ გორის თეატრში

„პიესის წერა რომ დავიწყე, გადავწყვიტე არ შევიბოროო თავი ერთის რომელიმე სასტიკად და მტიცივდ განსაზღვრულის ისტორიულის ხანათით-მეთქი. ეგ ხანა უეჭველია, თავის დროებითს ხასიათს დაამჩნევდა დასასურათებელ ადამიანთა და ამბავთა და მეც ხელ-ფეხს შემეიკრავდა თავისი განსაზღვრულობით...“

ალ. სუმბათაშვილის ეს სიტყვები ინფორმაციად კი არ აღიქვა თეატრმა, არამედ კონკრეტულ სამოქმედო პროგრამად მიიღო და სწორედ ამან განაპირობა პიესის თანამედროვე ინტერპრეტაცია. იმიტომ საყურადღებოა ნაწარმოებში რა ამოიკითხა დამდგმელმა ჯგუფმა, რა მიიჩნია დღევანდელი მყურბლისათვის უმთავრესად, რით მიიზიდა დღეს თეატრი ამ პიესამ?

„ლალატი“ მრავალწახანოვანი პიესაა, რეჟისორს შეუძლია რამდენიმე პრობლემა ამოიკითხოს მასში, მაგრამ ერთი რამ მაინც უმთავრესად რჩება. ეს გახლავთ სამშობლოსათვის თავდადების სულისკვეთება, სიყვარული მამულისა და თავგანწირვა მისთვის. აქედან მომდინარეობს ბრძოლის სიმტიცივე, ურყეობა, სწორედ ამ პრობლემაზე გაამახვილა ყურადღება გორის თეატრში „ლალატის“ დადგმისას რეჟისორმა დავით ცისკარიშვილმა. ამასთან ერთად იგი შეეცადა უფრო ღრმად ჩაეხედა პიესის პერსონაჟთა ურთიერთობაში, დაენახა ამ ურთიერთობის დამაკავშირებელი ხაზები და ასე გაენალიზებინა მათი ქმედებანი. აქედან გამომდინარე რეჟისორმა სპექტაკლში მოქმედი პირნი არ დაჰყო ბოროტ ავაზაკებად და ცთუნებულ ანგელოსებად. აქ თითქმის ყველას თავისი ცოდვა-ბრალი აქვს.

ნაწარმოების პერსონაჟებს, მიუხედავად დიდი განსხვავებულობისა, მაინც აერთიანებთ ერთი რამ — ეს გახლავთ ერთმანეთის მიმართ შიშის გრძნობა, შიში, რადგან ორივე მხარეს ბრძოლა უძევს წინ, დაუნდობელი ბრძოლა და ამიტომ ბუნებრივია შიში, ექვი და სიფრთხილე თან სდევს მათს ქმედებას.

დანაღმულ ველს გავს პიესის სამოქმედო არე — სოლიემანი არ ენდობა ზეინაბს, არც ოთარ-ბეგს ენდობა იგი და არც არ-რაზაკს. ოთარ ბეგი — ბესოსაც კი არ ენდობა, ზეინაბი ოთარბეგს უფრთხის და ა. შ.

სცენა სრულიად განტვირთულია რეკვიზიტისა, თუ სხვა აქსესუარებისაგან, ჩვენ ვხედავთ თეთრ, ბრტყელ დისკოს, მის მცირე ანარეკლს (ეს ანარეკლი უკანა ფარდაზე ხან მშველ მოგვევლინება და ხან — ნახევარმთვარედ) და ბადეებს.

ბადე — გალია, რომელშიც მოქცეულია მთელი ქვეყანა, ბადე-ცხაური, მიჯნა თუ საზღვარია ადამიანთა შორის შინაგანი, თუ ფიზიკური გათიშულობისა, ეს ბადეები განუწყვეტილვით თამაშდებიან წარმოდგენაში. ისინი ხან უხმაუროდ და შეუუმჩნევლად ამოიზიდებიან მიწის სიღრმიდან, ხან ეღვისებურად აღიმართებიან და ერთბაშად თიშავენ ორ ბანაკს, ხან სულ უჩინარდებიან, ხანაც უძრავად აღმართულნი მყარად და საიმედოდ კეტავენ სცენას. მხატვრის (ხელ. დამს. მოღვაწე, მარჯანიშვილის სახ. პრემიის ლაურეატი შ. ხუციშვილი) სასიქაღულოდ უნდა ითქვას, რომ მან რეჟისორის ჩანაფიქრის სრულყოფას მიადღწია. სპექტაკლში გამოყენებულია ქრიშტოვ ჰენდერცკის „კოსმოგონია“. ბადეებთან ერთად ეს მუსიკაც ერთ მხატვრულ მთლიანობაშია მოქცეული და საერთო ატმოსფეროს ქმნის. მუსიკა საოცრად ზუსტად ესადაგება სპექტაკლის სასიათს. იგი ბადეებთან ერთად თითქოს კვალდაკვალ დასდევს პიესის გმირებს, ხან გულის გამაწვრილებელია, ხან მკვეთრი და სასტიკი, მაგრამ ყოველთვის დამუხტული და ნერვიული. იგი მთელი სპექტაკლის განმავლობაში კულმინაციისათვის ამზადებს მსმენელსა და მაყურებელს.

„ლალატის“ ყოველი როლის განსახიერება დიდი გამოცდაა ნებისმიერი მსახიობის ნიჭისა თუ ოსტატობისა. დ. ცისკარიშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლში ამ როლების გათავისება იმთავითვე ძნელდება, რომ მსახიობმა ერთგვარი ცვლილებაც უნდა შეიტანოს სახის გახსნის აქამდე არსებულ ტრადიციაში, ასე მაგალითად, მაყურებელი შეეჩვია სპექტაკლიდან სპექტაკლში მორარულ ცისფერ და გულუბრყვილო ბავშვს, ანც გაიანეს. სულ სხვაგვარია ამ სპექტაკლის გაიანე (მსახ. უ. კაბულაშვილი), იგი ყველაფერს გრძნობს, ხედავს, განიცდის. არც მოხერ-

ხებულობასა და ეშმაკობასა მოკლებული. გავიხსენოთ მისი საუბარი მაიკოსთან. მან შესანიშნავად იცის დედის ბედი, მაგრამ შეგნებულად ცდილობს ტკივილი მოიმატოს, გაიძლიეროს, რათა განწმენდილმა და ძალა მომატებულმა შესძლოს ბრძოლა. რეჟისორს გადაუმონტაჟებია ეპიზოდები. (გაიანეს დათოსთან შეხვედრა და გაიანეს საუბარი მაიკოსთან). ჩინში მოქცეული გაიანე ცდილობს ინფორმაციის ეს ორი წყარო, ერთდროულად გამოიყენოს.

ანდა მაიკოს სახე. გორის თეატრის სპექტაკლის მაიკო ძალაგამოლეული მოხუცი კი არ არის, გაიანეს ფეხდაფეხ დევნის მეტი რომ არაფერი ევალება და არც ეკითხება. მაიკო (მსახ. ევ. დადიანი) ენერგიული, შინაგანი სიძლიერით აღსავსე მოზიზილავი ქართველი ქალია, რომელიც წარმოდგენის საერთო ტენდენციისა და გადაწყვეტის აქტიური მატარებელია. წარმოდგენაში წინა პლანზე წამოწეული ამ ქალის დიდი ეროვნული სულისკვეთება, უტახელობა, მნიშვნელოვან ხდის ამ ერთი შეხედვით მეორეხარისხოვან როლს; სწორედ მაიკოს დაშახტებება, რომ გაიანესათვის სულერთი არაა „კრისტე ლმერთოს“ იტყვის, თუ „აოლატის“.

შეგნებულად გავამახვილოთ ყურადღება იმ როლებზე, რომლებიც ადრე რატომღაც არაძირითად დატვირთვას ღებულობდნენ. ამ სპექტაკლში კი მნიშვნელოვან სახეებად მოგვევლინენ. ახლა კი სახეთა იმ ქვეკუთხედზე, რომლებიც იყო და რჩება „ლალატის“ უმთავრეს მამოძრავებელ ბერკეტად. ესენია ოთარ-ბეგი, ზეინაბი, სოლიემანი, ანანია, საბა ბერი. ამ ხუთეულიდან მორალურად სრულად უშეიკვლო და სამაგალითო ანანია და საბა ბერია. ამ უკანასკნელის ფუნქციაც მნიშვნელოვნად არის გაზრდილი სპექტაკლში. ამიტომ კანონზომიერია, რომ სწორედ საბა იწყებს და ამთავრებს სპექტაკლს (საბა მ. მეზურნიშვილი) ცოდვათა განტევების ღოცვით. სპექტაკლის საფინალო სცენაში პიესის ტექსტის გადამონტაჟებით ჩართულნი არიან ოთარ-ბეგი და სოლიემანი. მათ შუა მოქცეული საბა მხოლოდ ბერის ჩოხაში გამოწყობილი მავედრებელი კი არ არის, არამედ მებრძოლი — რწმენის, ერთგულების, ხელშეუხებლობის, შეურყვინლობის გარანტია და თავდება. გ. ბასიშვილი საინტერესოდ გვიზატავს ქართველი გლეხის ანანაის სახეს. ეს ყველას მრჩეველი, დამრიგებელი და თავისი თავის სიმართლეში დარწმუნებული ბრძენკაცი დიდი სითამამითა და სიმართლით ეუბნება ოთარბეგს „არა ბატონო, აგერია ანგარიში, ეგ სპარსელებმა იციან ზურგში ხანჯლის ჩაკვრა. ჩვენ კი გულში ვიცით“. ბასიშვილი-ანანია ის

ქართველი გლეხია, რომელსაც არასოდეს არ უღალატნია თავისი ერისათვის. ისტორიის ქართველებში დღემდე შეურყვნელად, შეუბღალავად გამოატარა საქართველო.

ოთარ-ბეგის (რესპ. დანს, არტისტი ს. ტატალაშვილი) წინააღმდეგობებით სავსე სხვ ფსიქოლოგიური კვლევისა და განსჯის ობიექტია სცენაზე. უამისოდ პერსონაჟი შერბილებულ-შელამაზებული შეცდომების ტყვეობაში მოხვედრილი მსხვერპლი იქნებოდა ან პრიმიტიული, მხოლოდ მუქი საღებავებით დახატული ტრივიალური ავაზაკი, რამეთუ არ შეიძლება არსებობდეს არანაირი მიზეზი ღალატისა, არათუ გამართლება, მისი უბრალოდ გაგებაც კი. ტატალაშვილის ოთარ ბეგი ჩაგვაგონებს ერთ ქეშპარიტებს — პათოსება და სამართლებერ დაუშვებს ღალატის ვერავითარ გამოვლინებას — თვით უმცირესსაც კი — აქ არ არსებობს დიდისა, თუ მცირის გაგება, ერთხელ ჩადენილი დანაშაული ადამიანის ყოველდღიურ დანაშაულებათა და ახალ-ახალი ღალატის მიზეზი ხდება. სწორედ იმის საჩვენებლად, თუ რა საბედისწერო შედეგი მოსდევს ნებისმიერ კომპრომისს, თვით ოთარ-ბეგი სდებს თავის თავს მკაცრ, მაგრამ სამართლიან სასჯელს. „შუძლებელია შენდობა განდგომილისა, მოღალატისა“ — სპექტაკლის ფინალში იგი რამდენიმეჯერ იმეორებს ამ ფრაზას, ამძაფრებს, აკონკრეტებს და ერთდროულად ანწოგადებს თავის დატვირთვასა და ამოცანას.

შესანიშნავი სცენური გარეგნობა აქვს ზეინაბის როლის შემსრულებელს დ. ჭამაურს. მისი ზეინაბი გამწარებული, სასოწარკვეთილი ქალია, რომლისთვისაც აუტანელი ტანჯვის მომტანია ყოველი დღე ოცწლიანი მონური ცხოვრებისა. იგი ზოგჯერ დაბნეულიცაა, იმედგატეხილიც და უსასოც და მხოლოდ ქეშპარიტად კრიტიკულ სიტუაციებში წარმოგვიდგება მრისხანედ, შეუპოვრად და წელგამართულად, მაგრამ ამ მომენტშიც არ ტოვებს მაყურებელს შეგრძნება იმისა, რომ ჩვენს წინაშეა ერთდროულად სუსტი და ძლიერი ქალი, დედა, რომელიც იძულებულია ატაროს ის უმძიმესი ტვირთი, რომლის ზიდვა მამაკაცსაც კი უჭირს. უყურებ დ. ჭამაურის ზეინაბს და ხედავ რა შინაგანი ბრძოლის, საკუთარ სისუსტეთა დათრგუნვის ფასად უჯდება მას საკუთარ თავზე ყოველი ასეთი გამარჯვება. სწორედ ასეთი მკაცრი დაპირისპირებაა ერთ სახეში, ქალური ბუნებისა და დედოფლური ხვედრისა, დედის სასოწარკვეთილებისა და ერის კეთილდღეობისათვის თავგანწირული დედოფლისა, ანდა უბრალოდ უბედური, დაღლილი ქალისა ამ დაღლის უფლებაც რომ არა აქვს.

სრულიად განცალკევებით, გამორჩეულად

დას სპექტაკლში სოლეიშანი. რაოდენ ადვილია აჩვენო სტერეოტიპი მტრისა, ბოროტი ავაზაკისა, მზაკვარი დაპყრობელისა, ამ იოლ გზაზე იმთავითვე უარი სთქვეს დ. ცისკარიშვილმა და სოლეიშანის შემსრულებელმა ო. ქუთათელაძემ. სოლეიშანი თავისი რწმენის ერთგული მატარებელია. იგი შეუვალა და მტკიცე, არასოდეს უღალატია თავისი რწმენისათვის. ამიტომ თავისი სიმართლაც აქვს. სოლეიშანი ჭკვიანი კაცია და გამოცდილი მეომარი. რეჟისორი და მსახიობი ხაზს უსვამენ ამ გარემოებას და გვეუბნებიან: ამგვარ მტერთან შეშმა მუდამ სახიფათოა, მომკავდინებელია მასთან დაშვებული უბრალო შეცდომაც კი. სოლეიშანი დამარცხებულიც კი ერთგვარი სიამაყითა და შინაგანი რწმენით აღსავსე იმეორებს: „ზეინაბ, მე მაღლა ვდგევარ, ჩემზე მაღლა კი ალლაჰია დაე გაიგოს შენმა ხალხმა, როგორ გაყიდა შვილმა შენმა ერი თვისი და დედა თვისი“.

სპექტაკლი ასკეტურია და მკაცრი. რეჟისორს, მხატვარს მსახიობებს სიყვარულით, მონღოლებით უმუშავნიათ პიესაზე. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს თითქოს იგი დაზღვეული იყოს ნაკლისაგან. შეიძლებოდა საუბარი მის სუსტ მხარეებზეც. ზოგიერთი სახის დაუსრულებლობაზე, მსახიობთა მეტყველების კულტურისა თუ მოძრაობის დაუხვეწაობაზე. საამისო სურვილს უთუოდ ბადებს სპექტაკლი, მაგრამ გორელთა „ღალატში“ ღირსეული, მხარდასაქმერი უფრო თვალსაჩინოა, აშკარად ჩანს თეატრის ნააზრევი და ჩვენც ეს მომენტები წამოვწიეთ წინა პლანზე.

„მუსუსი“ მოსკოვის სკენაზე

ამ რამდენიმე წლის წინათ შედგა ოთარ თაქთაქიშვილის დებიუტი კომიკური ოპერას უნარში. ამ დებიუტს ისეთი წარმატება ხვდა, რომ აშკარა გახდა კომპოზიტორი კვლავ დაუბრუნდებოდა ამ უნარს, ხოლო მისი „მუსუსი“ საყოველთაო აღიარებას მოიპოვებდა.

ასეც მოხდა: ახლახან ჩვენს საოპერო თეატრში დაიდგა „პირველი სიყვარული“, რომელიც ნებისმიერ სცენას დაამშვენებს.

„მუსუსმა“ კი მრავალი თაყვანისმცემელი შეიძინა. მისი პრემიერა შედგა მოსკოვის კამერულ-მუსიკალურ თეატრში, ან როგორც მას, უკვე დიდი ხანია უწოდებენ — პოკროვსკის თეატრში, რადგან სწორედ იგი, ჩვენი დროის ეს გამოჩენილი რეჟისორი განაპირობებს ამ თეატრის, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე მოწინავე და თანამედროვე თეატრის, მსოფლმხედველობას. ბ. პოკროვსკიმ მ. ჯავახიშვილის ნოველაში ამოიკითხა უშუალობა, ხალასი სიყვარული, ო. თაქთაქიშვილის რომანტიკულ და, ამავე დროს, უაღრესად მიწიერ მუსიკაში კი ადამიანის სიკეთის ჰიმნი, უბრალო ადამიანთა სახეებში შეიგრძნო მკაფიო ეროვნული ხასიათები და სასურველ მიზანსაც მიადწია — მაყურებელი მხიარული, ხალხური კალორიუთი აღსავსე სპექტაკლის მონაწილე გახდა.

ო. თაქთაქიშვილმა თვითონ დაწერა ოპერის ლიბრეტო, გამოავლინა რა თეატრალური სცენის კანონების შესანიშნავი შეგრძნება (რუსული ტექსტი ეკუთვნის დრამატურგ პ. გრადოვს). მან შექმნა ერთიანი მუსიკალურ-სცენური ნაწარმოები, გამართული შინაგანი დრამატურგი-

ით, ლოგიკურობით, გამჭოლი მოქმედებით, სხარტი სახეებით. სიყვარული სიცოცხლის წყაროა, სიკეთე ყოვლისშემძლეა. ეს გახლავთ ამ ოპერის იდეა.

თავბრუნდამხვევი, კომედიური მოქმედება, რომელშიც საღირსიურო პულტან მდგარი კომპოზიტორიც ებმება, აღევებს და იტაცებს მსმენელს. ეს სპექტაკლი ყველასათვის ერთნაირად გასაგებია, თუმცა, იგი გადაწყვეტილია მწვავე ბუფონადის სტილში, მას თან მოაქვს სიკეთე და სიცოცხლისადმი რწმენა.

ეს განწყობილება სპექტაკლის დაწყებამდე იქმნება — მაყურებელთა დარბაზში მსუბუქი, მხიარული, ზეაწუთი მუსიკა შემოიჭრება. სულ უფრო და უფრო კეკლუცად, ანცად უღერს უვერტურა, მასში გაიფლავებენ ოპერის მთავარი თემები, ხან მგზნებარე და ფიცხი, ხან — ნაწი, ლირიკული, სიმსუბუქით ჰაეროვანი, აუთრული ფაქტურით, სიფაქიზით, რიტმული სიმკვეთრით იგი იწვევს კლასიკურ კომიკური ოპერების უვერტურების ასოციაციას.

„მუსუსის“ მუსიკალურ დრამატურგიაში ერთმანეთს ეჯახება ორი კონტრასტული თემატური მასალა — უნარულ-ყოფითი და ლირიკული. სწორედ მათი სწრაფი შენაცვლება ქმნის მხიარული აურზაურის განწყობილებას. ეს ორი მასალა უკვე ექსპოზიციაში შეებრძოლება ერთიმეორეს და არა მხოლოდ მთავარ გიგანტს წარუდგენს მსმენელს, არამედ სოფლის განვითარებულ პორტრეტს. ხალხური სახეები, სოფლური ტიპაჟები აღსავსეა გულუბრყვილო იუმორით. უნებლედ გვაგონდება ო. თაქთაქიშვილის სიმფონიებისა და ინსტრუმენტული კონცერტების შუა ნაწილების მჩქევარე სახეები, განსაკუთრებით ლამაზი, კეკლუცი საორკესტრო მინიატურა „იუმორესკა“.

სოფლის ჭორიანები, ენატარტარა დედაკაცი, ფეფოს მამა, ავი, დაუნდობელი პეტრე, მოსულელო საქმრო, დონდლო, უსიტყვო პერსონაჟი, რომლის სახე მხოლოდ პლასტიკის ბერებებით იხსნება, მისი შურიანი დედა რაოდენ ზუსტი, სხარტი, თეატრალურად მკვეთრი, მთელი სოფლის ჭგუჯური პორტრეტია შექმნილი. კომპოზიტორისა და რეჟისორის მიერ პანტომიმისა და სუფთა ინსტრუმენტული მუსიკის საშუალებით, კალიდოსკოპური სისწრაფით გაიფლავებენ ისინი მიხას წინაშე. რამდენი ექსპრესიაა მათ გარეგანულ სტატიურობაში — კოჭლი, ელაში, კუჭიანი ჭერ კიდევ არცერთს რომ არ დაუკარგავს გათხოვების იმედი. როგორ ცდილობს ყოველი მათგანი მიხას გულის დაპყრობას. როგორი შურით ივსებოან, როდესაც ამჩნევენ, რომ ვაჟკაცის მჭერა სულ სხვა ვილაცას დაეძებს მათ შორის.

ჟანრულ-ყოფით კომედიურ ხაზს კიდევ უფრო ამძაფრებს პეტრესა და მის მეგობართა ბუფონური პერსონაჟები.

მაგრამ ყოველივე მივიწყებას მიეცემა, ყოველივე გზას უთმობს ღიღ და ამაღლებულ სიყვარულს. რომელსაც ძალა შესწევს ყველა დაბრკოლება გადალახოს. ასე სათუთად, ღამაში ოცნების ფრთებზე რომ მოაქვთ ტურფა ვეფოსა და ვაჟკაც მიხას, სიშებინათა ჭგუფში ყრულ მუღერ ხის ჩასაბერ საკრავთა ფონზე სათანადო, ნაზად გამოიკვეთება სიყვარულის ლეიტმოტივი — ნათელი გასხივოსნებული მელოდია. მიხა მოუთმენლად უამბობს ფეფოს, თუ რა საოცრებანი ნახა ქალაქში; პანტომიმურ სცენაში იგა „შანტეკლერს“ ანსახიერებს. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ ქალაქში ძოდური ცეკვა უსწავლია, მაინც სოფლის ბიჭია, ალბათ, ამიტომაც გაისმის აქ ცეკვა „ქართულის“ ინტონაცია. ორი, ერთმანეთისაგან ესოდენ განსხვავებული თემატური საწყისის განზრახ შეუთავსებლობაში, კვლავ, მწვავე კომედიურობაა.

უნაწესი, უფაქივსი ემოციებით, სიმართლის, მშვენიერების რწმენით არიან დაჭილდოებულნი ფეფო და მიხა. ჟანრულ-კომედიურისაგან განსხვავებით, ლირიკული ფრაგმენტები გაუღენთილია გაბმული, ნარნარა აქარული მელოდებით.

სიყვარულის მაღალმა გრძობამ გააკეთილშობილა მიხა — უბრალო სოფლელი ბიჭი. მიხა სიზმარი — ლირიკული ინტერნეცო განასახიერებს გმირის პოეტურ სულიერ სწრაფვას, რომელიც მას ყოველგვარ ჩვეულებრივს, მიწიერს დაავიწყებს.

ოპერის ფინალი საქორწილო წესჩვეულებაა. შორიდან ძველი საღიდაბელი მოისმის, მისი ჰიმნური ხასიათი აღამიანს სინათლის, სიკეთის რწმენას მატებს. სიყვარულის ლეიტმოტივის ფონზე ხელიხელჩაკიდებული გამოჩნდებიან ფეფო და მიხა და ახლა მათ წინაშე, თავს ხრის ყველა, რადგან სიყვარულმა ყოველგვარ სიძნელეს და განსაცდელს გაუძლო, ყველა დაბრკოლება გადალახა, ასე განამტკიცებს სპექტაკლი სიკეთის რწმენას.

ეს არის ნამდვილი ქართული სპექტაკლი თავისი სურნელებით, კონცეფციით, ხასიათით. შემთხვევითი როდია, რომ რეჟისორმა მას აფიშაზე ქართული სახელწოდება „მუსუსი“ დაუტოვა და ეს სიტყვა არაერთხელ გათამაშებული სცენაზე, ყველაზე მაღალი, პოეტური გრძობის სინონიმად აქცია.

მოსკოვის კამერული მუსიკალური თეატრის მსახიობები დაჭილდოებულნი არიან თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების გამომსახველი ხერხების მდიდარი არსენალით, კარგი ვოკალური და ქორეოგრაფიული მონაცემებით, პლასტიურობით, უცხისა და მიმიკის ხელოვნებით,

შინაგანი რიტმის ფაქიზი შეგრძნებით. ამიტომაც ასეთი გემოვნებით და გატაცებით განახორციელეს მათ „მუსუსის“ ახალი ვარიანტი, რომელიც ავტორმა სპეციალურად შექმნა ამ შემოქმედებითი კოლექტივის შესაძლებლობათა გათვალისწინებით.

ქართულ ფოლკლორთან ერთად ოპერაში ფართოდ შემოვიდა ქალაქური მუსიკა, აქ ახალი პერსონაჟები გაჩნდნენ, რომლებიც კიდევ უფრო ამძაფრებენ ნაწარმოების კომედიურ საწყისს, მის შინაგან დინამიურობას, ამწვავებენ ბუფონურ ელემენტს და მათ ფონზე კიდევ უფრო ფართოდ, ღრმად იკვეთება ძირითადი ლირიკულ-პოეტური, რომანტიკულად ამაღლებული ხაზი.

კომპოზიტორისა და რეჟისორის თანამოაზრენი გახდნენ მხატვარი მ. უშაცი, კოსტუმების მხატვარი ჩ. გუდიაშვილი, ბალეტმეისტერი ლ. ტალანკინა.

ძირითადი დატვირთვა კი თავის თავზე მსახიობებმა აიღეს, მათ ვინც ასეთი სიყვარული გამოიჩინეს ქართული ოპერისადმი. ესენია ი. ბარტენევა, ნ. კურპე, ლ. სოკოლენკო, რ. სოკოლოვა, ი. პარომონოვი, ვ. ხრულევა.

მომთხვენმა მოსკოველმა აუდიტორიამ ისე მიიღო ო. თავთაქიშვილის „მუსუსი“, რომ აშკარა გახდა — მას ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლე უწერია.

საქართველოს თეატრალური
საზოგადოების
100 წლისთავი

დირიჟორი ჯანალიძე

თეატრის მსახური

განმანათლებლურ, რევოლუციური იდეებით შთაგონებულ მოღვაწეთა საზოგადოებრივ კრებულებად გაერთიანება, შეკავშირებულ მიზანმიმართულ ძალად მოქალაქეობრივ სარბიელზე გამოსვლა, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის წამოწყება ოცდათორმეტწიანი შეთქმულებას უკავშირდება. ოცდათორმეტწიანელებმა თავისი ბეჭდვითი ორგანო „სალიტერატურონი ნაწილნი ტფილისის უწყებათანი“ გაიჩინეს, სახელოვნო შეკრებები და კონცერტები გააშორეს, ცალკეული თეატრალური წარმოდგენებით დედაქალაქის ცხოვრება გამოაცოცხლეს; ერთი სიტყვით, ოცდათორმეტწიანელები ბიბლიოთეკების, უმაღლესი განათლების კერების, პროფესიული თეატრის აღდგენას ესწრაფოდნენ.

ამიტომაც იყო, რომ ილია ჭავჭავაძე, ვერ ურიგდებოდა წინა თაობათა მემკვიდრეობას უარყოფილებას და „დროების“ 10 წლისთავის აღსანიშნავად გამართულ მწერალთა და მოღვაწეთა შეკრებაზე აცხადებდა: „სამართალი ითხოვს, რომ ყველას თავისი მიეზღოს, თუმცა იმ დროსაზედ, რომელზედაც უფ. ს. მესხმა მოიხსენია ეხლანდელთა „დროების“ მოღვაწეთა თავის მიმართულებაზედ წააწერეს, მაგრამ დროსა კი მემკვიდრეობით გვაქვს გადმოცემული განსვენებული სოლომონ დოდავისაგან, გიორგი ერისთავისაგან“.

მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში, ორ დასის შეხედულებანი დრამატურგიულ მემკვიდრეობაზე მკვეთრად განსხვავდებოდა ურთიერთისაგან. პირველი დასის ჰუმანისტურ-დემოკრატიული მიმართულება (ილია ჭავჭავაძე, აკაკო

წერეთელი) ისტორიული მიდგომით, მოწინავე ტრადიციების მემკვიდრეობითი მონაცვლეობით აფასებდა დრამატული მწერლობის და სასცენო ხელოვნების სარბიელზე წინა თაობათა დამსახურებას. ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენის 50 წლისთავზე წარმოთქმულ სიტყვაში ილია ჭავჭავაძემ „გაყრა“ მოლიერის ნიჭის ნაწარმოებად მოიხსენია, ხოლო ამ კომედიის ავტორი ვიორგი ერისთავი იმ დრამატურგად, რომელმაც დაიწყო ქართული საზოგადოების ტკივილთა და ნაკლოვანებთა გამოქვეყნება და ამ გამოქვეყნებით საზოგადოების ზნეობრივი აღზრდა და გაწვრთნა. ვიორგი ერისთავის დამსახურებად აღიარა ილიამ ქართულ ლიტერატურას რომ კარგა გაეხსნა სცენისაკენ და ნება მიეცა საზოგადოებისათვის ქადაგება-მოდვრებისა.

ამისაგან განსხვავებით, მეორე დასი — რადიკალურ-დემოკრატიული მიმდინარეობა (ნაყო ნიკოლაძე, ვიორგი წერეთელი, სერგო მესხი), „ზოლიზმის“ ესთეტიკურ თვალსაზრისზე დაყრდნობით, უარყოფდა ქართული დრამატული მწერლობის მემკვიდრეობას („ვერ გამოხატა რომელიმე მხარე ჩვენი ნამდვილი ცხოვრებისა“) და მოითხოვდა „შეუფერავი, დეგორტირებული სიმართლით თანამედროვე ცხოვრების ასახვას. ს. მესხი აცხადებდა „დროსა მივატოვოთ წერა და წარმოდგენა გ. ერისთავისებური პიესებისა, რომელთა დედაპაპი და დედა-მოქმედება არის მხოლოდ იმერლების და სომხების ლაპარაკის უშენო წაბაძვა და უაზრო დაცინება“ (გაზ. „დროება“, 1878, № 105).

ასეთი განსხვავება ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ორი დასის შეხედულება-შეფასებაში სრულიადაც არ უშლიდა ხელს, რომ მათ ერთობლივი მიმართებით ეჭრუნათ პროფესიული თეატრის აღდგენისათვის. აქი მეორე დასის მესვეური ნიკო ნიკოლაძე აცხადებდა: „განა ამ სტრუქტურების დამწერი ყველაფერში ეთანხმება მაგალითად გ. წერეთელს, ილ. ჭავჭავაძეს აკ. წერეთელს ან ს. მესხს? ან განა ესენი ყველაფერში ეთანხმებიან იმას? არა, ზოგიერთ საქმეში, ზოგიერთ კითხვებზე ჩვენ სხვადასხვა აზრისა ვართ, მაგრამ ჩვენ საზოგადო მიზანი ყველას ერთი გვაქვს და უნდა გვკონდეს, ამ საზოგადო მიზანს ჩვენ ყველანი ჩვენი ძალისა და ცოდნის მიხედვით ერთგულთა ვემსახურებით“.

ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ორივე დასის წინაშე გადაუდებელ ამოცანად იდგა ქართული პროფესიული თეატრის შემოქმედებითი მუშაობის განახლება. გ. ერისთავის თეატრის შემდგომი, — მთელი ოცი წლის მანძილზე ქართული მწერლობისათვის სცენისკენ განხილვი კარი ისევ დახშული აღმოჩნდა. მართალია, სცენისმოყვარეთა წრეების დროგამოუკებითი წარმოდგენები, თეატრის ხალხში, სოფ-

ლად გატანის პრაქტიკა სიცოცხლეს კი უნარ-
ჩუნებდა ქართულ სახილველს, მაგრამ ეს სრუ-
ლიადაც არ იყო საკმარისი. დრო და ვითარება
შითხოვდა, რომ თეატრი ეროვნულ-განმათავ-
სუფლებელი მოძრაობის ტრიბუნად ამაღლებუ-
ლიყო.

გასული საუკუნის სამოცდაათიან წლებში, ზეკ-
რის მანიშნებელი სათეატრო ტერმინი შემუშავ-
და და ჰუმანისტურ-დემოკრატიულ და რადიკალ-
დემოკრატიულ მიმდინარეობათა უურნალ-გაზე-
თების სიტყვათა მიმოქცევაში ჩაერთო. ეს ტერ-
მინია „სამუდამო თეატრი“. პირველი დასის
უურნალი „ივერია“ და მეორე დასის გაზეთი
„დროება“ სასვეა ასეთი გამოქმედებით: „მუდმი-
ვი მოთამაშეები“, „მუდმივი ტრუპა“, „სამუდამ-
ო სცენა“, „სამუდამო თეატრი“, „დღემდე ერ-
თი სამუდამო თეატრი არ არსებობს“ (ს. მესხი).
— „ჩვენში გაძლიერდა სამუდამო ქართული სცენ-
ის დაადგენის სურვილი“ (ილია ჭავჭავაძე). ამ
„სამუდამო“-ში ქართული მითშემოქმედებიდან
შომდინარე მარადისობისა და უკვდავებისაკენ
მისწრაფების ძარღვი ფეთქავს; ამ „სამუდამო“-
ში ეროვნულ-რევოლუციური პატრიოტიზმის
ოპტიმისტური სულიკვეთება შეიცნობა. აკი
უძველესი ქართული სახილველის გამოხატულე-
ბაში, — თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე (ძვ. წ.
მეორე ათასწლეულის შუა ხანა) ვხედავთ უკვ-
დავების წყლისა და სიცოცხლის ხის სადიდებელ
წილობასთანა ფერხულს. მრავალსაუკუნოვანი
კულტურის მქონე ერისათვის, დიხაც, უპირანი
იყო მუდმივი თეატრი — მისი მარად სიცოცხ-
ლის, უკვდავების ცხადსაყოფად.

ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის
მესვეურებმა იმთავითვე იზრუნეს, რომ „მუდმი-
ვი თეატრი“ კერძო მესაკუთრე საქმოსნებს არ
ჩავარდნოდათ ხელში. გაზეთი „დროება“ სასტი-
კად ამხელდა, გმობდა საზოგადოებრივ საქმოს-
ნობასთან მიტმასნებულთ, ქართული წარმოდგე-
ნების შემოსავლით რომ ითბობდნენ ხელს.
ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის
მესვეურებმა თეატრის კერძო მოსაქმეთათვის
გადაცემის შესაძლებლობა იმთავითვე აღკვეთეს.
ეტყობა, ეს ნაბიჯი პარიზის კომუნის გავლენით
იქნა გადადგმული, პარიზის კომუნამ ხომ გააუქ-
მა კერძო ანტრეპრია და შექმნა თეატრები მსა-
ხიობთა კოლექტივების (ამხანაგობების) ხელ-
შეღვაწელობით (დასავლეთ ევროპის თეატრის
ისტორია, მოსკოვი, 1970, ტ. 5, გვ. 34). პარი-
ზის კომუნის გამოცდილების გამოყენება სრუ-
ლიად გასაგებია, თუ გავიხსენებთ, რომ ილია
ჭავჭავაძემ პარიზის კომუნის „ტვირთმძიმეთა
და მავრალთ მხსნელ დროშას“ ლექსი მიუძღუ-
ნა. ხოლო ნიკო ნიკოლაძემ, იმ ნიკოლაძემ, რო-
შელსაც კარლ მარქსმა კავკასიაში პირველი ინ-

ტრინაციონალის წარმომადგენლობა შესთავაზა,
გაზეთ „დროებაში“ ორი წერილი მიუძღვნა პა-
რიზის კომუნას, გაარჩია და ქართულად გამო-
აქვეყნა კომუნარი პარიზელი ბიჭის მადიდებელი
ლექსი ვიქტორ ჰიუგოსი. ნ. ნიკოლაძის მიმართუ-
ლების გაზეთმა „დროება“ 60-ზე მეტი წერი-
ლი, ცნობა და დებუება დაბეჭდა პარიზის კომუ-
ნის შესახებ. როგორც მართებულად აღნიშნა
აკ. სურგულაძემ „ნ. ნიკოლაძე პარიზელი კო-
მუნარების მხურვალე თანამგრძნობი იყო და
სწამდა იდეალი, რომელსაც კომუნა ემსახურე-
ბოდა. იგი სამარცხვინო ბოძზე აკრავდა კომუ-
ნის ჯალათებს, ზიზღით წერდა ვერსალეთსა
ბურჟუაზიულ ხრავაზე, რომელმაც გაყიდა სამ-
შობლო და პრუსიულ იუნკერობასთან კავშირში
სისხლში ჩაახრჩო პარიზის რევოლუცია“ (აკ.
სურგულაძე, ქართული საზოგადოებრივი აზრი
XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, თბ., 1972,
გვ. 301).

ამიტომაც სრულიად გასაგებია, რომ „მუდმივი
თეატრის“ ორგანიზაციული სტრუქტურისათვის
ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მე-
სვეურებმა პარიზის კომუნის გამოცდილება გა-
მოიყენეს და სასცენო დასის გამგებლობა და-
წარმართვა სათეატრო ამხანაგობას დააკისრეს. ამ
დროიდან მაინც ტერმინი „ამხანაგობა“ ეროვნ-
ულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ლექსი-
კისათვის დამახასიათებელ სიტყვად იქცა („ჩვე-
ნი გონიერი მოქმედებით, ჩვენი შეერთებული,
ერთი მიზნისკენ მიდრეკილი ძალით, ჩვენი
დისციპლინით უკანასკნელი მეხი დავსცეთ
ჩვენს ძველ თაობას და დამპალ ცხოვრებას. მარ-
ტო ამრიგი ამხანაგობაში განწყობილებით შეკ-
ვეძლება ჩვენ ჩვენი ცხოვრების გაუმჯობესება
და პატრონობა“, ან კიდევ: „ამისთვის უცილე-
ბელი და საჭიროა ამხანაგობებთან დაახლოება.
საერთო მოქმედების დამარაგება, საერთო პლა-
ნის გაწესება, ისე რომ მთელ ახალგაზრდობას
არა თუ მარტო საერთო მიზანი, მაგრამ საერთო
გზაც ჰქონდეს“ (ნ. ნიკოლაძე, რჩეული ნაწე-
რები ტ. II, გვ. 1 IV ხაზი ჩემია. დ. ჯ.). გაზეთ
„დროებაში“ ხომ ილია ჭავჭავაძე, სხვებთან
ერთად, აცხადებდა „ქართული სათეატრო კო-
მიტეტი არ არსებობს და არის მხოლოდ სათე-
ატრო ამხანაგობა“. („დროება“, 1880, № 44)

ეს სათეატრო ამხანაგობა 1879 წელს შედგა
დიმიტრი ყიფიანის მესვეურობით. სათეატრო
ამხანაგობის წარმართვის და ხელმძღვანელობის
მძიმე მოვალეობა ილია ჭავჭავაძემ და ივანე მა-
ჩაბელმა გაინაწილეს. შედგენილი იყო სათეატ-
რო ამხანაგობის პირობა (წესდება), რომელიც
საგულისხმო საბუთია იმისა, თუ როგორი წინ-
დახედულობით და ყოველივეს გათვალისწინე-

შით იყო გააზრებული მუდმივი თეატრის შედგენილობა და მუშაობის წესი.

„სათეატრო ამხანაგობის“ ამ პირობა-წესდებაში მთავარი და წამყვანი მნიშვნელობა დასის მუშაობის წარმართვაში ეკისრებოდა რეჟისორს, რომელიც მსახიობთა ამხანაგობის საზოგადოებრივ მიერ უნდა ყოფილიყო არჩეული, ამ კრების წინაშე იქნებოდა ანგარიშვალდებული და პასუხისმგებელი. „პირობით“, რომლითაც 1879 წლის 31 მაისს შედგენენ ერთმანეთს მუდმივი დასის პირველი მსახიობები, რეჟისორის ფუნქცია შემდგენიარად არის განსაზღვრული: „1. რეჟისორის ვალია: ა. პიესის არჩევა წარმოდგენისათვის. ბ. როლების დარიგება ორი კვირის წინათ წარმოდგენამდე; გ. დროის და ადგილის დანიშვნა რეპეტიციებისთვის და წარმოდგენებისათვის; დ. განკარგულება თეატრისათვის საჭირო ტანსაცმლის ყიდვის შესახებ; ე. ხელმძღვანელობა რეპეტიციებზე და წარმოდგენებზე; ვ. მოწვევა სცენისმოყვარულებისა წარმოდგენაში მონაწილეობისათვის, მოწვევა სცენარეის და ზავის მოადგილესი... ზ. წარმოდგენის მარკების დარიგება; ჰ. აფიშების და სხვა განცხადებების შედგენა; თ. ჯარიმების დანიშვნა და იმათგან შემოსული ფულის მოხარება მეთვრამეტე პარაგრაფის თანახმად... 24. დასის „წევრთა ყრილობის თავმჯდომარედ ითვლება რეჟისორი და აქვს უფლებანი, ყველგან ამ თანამდებობისათვის მინიჭებულნი“. ამ პირობის ტექსტში ხაზგასმით არის ჩაწერილი ავტორის ტექსტისადმი ფრთხილი და მზრუნველი დამოკიდებულების მოთხოვნა.

ეს პირობა-წესდება იმის უტყუარი მოწმობაა, რომ დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის მოწინავე თეატრებში დაწესებული პროცესი რეჟისორის ხელოვნების მნიშვნელობის ზრდისა, საქართველოში დროულად იყო შეცნობილი და გააზრებული.

ამ პირობა-წესდების ერთ-ერთ მინაწერში ვკითხულობთ: „1. ივნისს, 1879 წ. ქ. თბილისს-ტრუპის კრებაზე დაესწრნენ: ვ. აბაშიძე, კ. ყოფიანი ნ. შიშინაშვილი, ა. ცაგარელი, ზ. მაჩაბელი, ბ. კორინთელისა და ნ. გაბუნია. გადაწყვიტეს ერთხმად: რეჟისორობა იყოს დავით გიორგის ძე ერისთავმა და მისცეს იმას უფლება მიიღოს და გამორიცხოს ტრუპიდან წევრები თითონ ტრუპის დაუკითხავად“. აქვეა ამ კრებაზე არჩეული პირველი რეჟისორის მინაწერი: „თანახმა ვარ ტრუპის გადაწყვეტილებაზე; დავით გიორგის ძე ერისთავი“.

„მუდმივი თეატრის“ დასის მიერ არჩეული პირველი რეჟისორი დავით ერისთავი იყო ამ დროის ცნობილი მოღვაწე, დრამატურგი, მხატვრული კითხვის აღიარებული ოსტატი, ჩაცმის როლის შემსრულებელი, მკვლევარი, რომელმაც

1879 წელს. ერთ-ერთ ქართულ ოჯახში, გრიბოედოვის დროიდან შემონახული ხელნაწერის ახალი ვარიანტებით გამოსცა „ვაი ჭკუისაგან“, საჩაროდ წაიკითხა შესანიშნავი მოხსენება გრიბოედოვის შესახებ, რითაც გარკვეული წვლილი შეიტანა რუსულ-ქართულ თეატრალურ ურთიერთობაში განმტკიცებაში. დავით ერისთავი ეს ის დრამატურგი და რეჟისორია, რომლის ძეგლი მთავმინდაზე უკვდავყოფილია აკაკი წერეთლის ეპიტაფიით:

ძღვნად და საკურთხად სამარადისოდ
სამქვეყნოდ და სამოსოფლიოდ,
ღირსმა ერის-ძემ, თვით ერისთავმა
სამშობლოსათვის დაღდა „სამშობლო“.

„სათეატრო ამხანაგობის“ თეატრი, რომელიც მუდმივ თეატრად მკვიდრდებოდა, ქართული სახელწოდების ტრადიციის მემკვიდრეობით მონაცვლეობას გამოხატავდა. რამდენადაც მას სათავეში ედგა გ. ერისთავის თეატრის ერთ-ერთი ფუნქციონირებადანი დიმიტრი ყუფიანი, სამოციანელთა მეთაურები: ილ. ჭავჭავაძე, ივანე მაჩაბელი, ხოლო მსახიობთა ამხანაგების მიერ არჩეული პირველი რეჟისორი თვით გიორგი ერისთავის ვაჟიშვილი დავითი იყო. აი, როგორ ახასიათებს კოტე მესხი დავით ერისთავის რეჟისორობას; „ნამდვილი მოყვარული თეატრისა და ხელოვნებისა, თითონაც არტისტი და დეკლამატორი, განვითარებული გემოვნების, ცოცხალი ხასიათის პატრონი დავითი სათავეში გვედგა... დავითი ჯარასავით დატრიალებდა, აქ როლს არიგებდა, იქ დეკორაციებს ამზადებდა, ერთხანტონაციას უსწორებდა, მეორეს როლის ხასიათს უხსნიდა, მესამე მკერავთან მიჰყავდა და ტანსაცმელს ურჩევდა. სულ ჩვენთან იყო და როცა მოგვმორდებოდა, მაინც ჩვენს საქმეს აკეთებდა... წარმოდგენის ხალამს დავითის მღელვარებას და ფაცაფუტს სასწავარი არა ჰქონდა. ცდილობდა ყველაფერი წესიერად უყოფიყო. თუ წარმოდგენა კარგად მიდიოდა, სიხარულისაგან აღტაცებული იყო... დიდ სიხარულს და სიტკბობას გრძნობდა, როდესაც კარგად ვთამაშობდით, მაგრამ თუ წარმოდგენა ცუდად მიდიოდა, ეს დიდი შთაბეჭდილების კაცი მოიღუშებოდა, დადუმდებოდა, სახე სულ ეცვლებოდა და განუზომლად წუხდა. მგლოვიარე სახით იჯდა დირექტორის ლოყის კუთხეში და ეტყობოდა, რომ არტისტებზედაც, მაჟურებლებზედაც უფროის იტანჯებოდა... შეუდევით „სამშობლო“ დაღმის მზადებას. დავითი და მისი მეგობარი მიხილ ბუბუთოვი გვწვრთნიდნენ ყოველს რეპეტიციებზე. დავითი მეტადრე მკაცრი იყო, თუ ქართულ სიტყვას დაამახინჯებდა ვინმე სცენიდან... დიდი მომზადებით „სამშობლო“ წარმოდგინეთ. არ შემძლია არ გავიხსენო დავითის თვალებზე სიხარულის ცრემლები, როდესაც არა

ტიტებმა ხელთ ავიყვანეთ და ისე გამოვიყვანეთ თეატრიდან“. დ. ერისთავის რეჟისორობა არ იფარგლებოდა მსახიობებთან მუშაობით, ის დრამატურგებსაც ეხმარებოდა. გ. თუმანიშვილას მოწოდებით „დავით ერისთავმა მისცა პლანი ა. ცაგარელს მისი კომედიის გადასასწორებლად სცენისათვის“.

სათეატრო ამხანაგობა უკვე არსებობდა, მაგრამ თეატრი, რომ სამუდამოდ დამკვიდრებულიყო, აუცილებლად უნდა შექმნილიყო ისეთი საზოგადოება, რომელიც სასცენო ხელოვნებას ფართო სარბიელს შეუქმნიდა, თეატრს ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სამხატურში ჩააყენებდა და სცენას რევოლუციური-დემოკრატიული იდეების ტრიბუნად აამაღლებდა.

მეფის კოლონიალური პოლიტიკის გამწვავების პირობებში, თავადაზნაურული წრის ზოგმა რეაქციონერმა (გ. მუხრანსკიმ) ძალდატანებით ასიმილაციის თეორიულ გამართლებას და დასაბუთებებს მიჰყო ხელი. ამიტომაც იყო, რომ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მეთაური ილია ქავჭავაძე აცხადებდა: „ყოველა საქმე, ყოველი საგანი, რაც ჩვენი ცხოვრების მიმავლობაში თავისით, თუ სხვისით აღმოჩნდება, სულ ყოველთვის ჩვენი ვინაობის საქმეს უნდა შეუჩრიოთ, ქვეშ დაუყენოთ — სკოლაა, ბანკია თუ თეატრი, ყველაფერს სულ მაგისკენ უნდა მიუბრუნოთ თავი“.

გადაწყდა დრამატული საზოგადოების დაარსება. მეორე დასის მეთაურმა ნიკო ნიკოლაძემ შეადგინა დრამატული საზოგადოების წესდება და იგი დასამტკიცებლად წარუდგინეს მეფის მთავრობას. ეს იყო 1879 წლის ზაფხულის დასაწყისში. ამ დროს ნიკო ნიკოლაძე გაუ. „ობზორს“ რედაქტორობდა, თავისი ვაჟეთის ფურცლებიდან მეფის თვითმპყრობელობას ახსენლდა და ებრძოდა. მეფის მთავრობამ გაუ. „ობზორი“ დახურა, მისი რედაქტორი ნიკო ნიკოლაძე, აღმინისტრაციული წესით, სტავროპოლში გადასახლეს. აღბათ, ესეც უნდა ყოფილიყო იმის მიზეზი, რომ ნიკო ნიკოლაძისაგან შედგენილი ქართული დრამატული საზოგადოების წესდებულების დამტკიცება, თითქმის მთელი წლით შეფერხდა. ბოლოს როგორც იქნა, წესდებულება დაამტკიცეს და იგი მთლიანად გამოქვეყნდა გაუ. „დროების“ ფურცლებზე (1881 წ. №№ 66, 67).

ძიულებული კი იყვნენ დრამატული საზოგადოების წესდებულებაში ჩაეწერათ: „ყოველ თავის მოქმედებაში საზოგადოება ემორჩილება საცენურო წესდებულებას და პოლიციურ განკარგულებას“. დრამატულ თხზულებათა და თეატრის წარმოდგენების შეზღუდვა-შევიწროება გასული საუკუნის სამოციან წლებში გამოცემული „ცენზურისა და ბეჭდვითი სტყვის წესდებ-

ბით“ დაკანონდა. თეატრისათვის ხელშეწყობული უნდა ყოფილიყო ქრისტიანულ აღმასრულებლობათა მოძღვრება, უმაღლესი ხელისუფლება ყველა მისი ატრიბუტებით, სამეფო სახლა და ძირითადი კანონები. ერთი სიტყვით, ქართული დრამატული საზოგადოება პირობას კი დებდა, რომ მეფის ცენზურის პროკრუსტეს სარეცელზე დაწვებოდა, პოლიციის თავგასულობასაც დაემორჩილებოდა, მაგრამ სინამდვილეში მას სასტიკი ბრძოლა ელოდა, რომ პისა ცენზურულ აკრძალვა-დამახინჯებისაგან ეხსნა და პოლიციურ ზედამხედველობიდანაც თავი დაეღწია. დრამატული საზოგადოება იცავდა ცენზურასთან ბრძოლაში თეატრის ინტერესებს და ახერხებდა ზოგჯერ აკრძალული პიესების ცენზურის ბრჭყალებისგან გამოხსნას.

მთავარი ის იყო, რომ ქართულ დრამატულ საზოგადოებას თავის საზოგადოებრივი მოწოდება და მიზანდანიშნულება შეესრულებინა. რაც მის წესდებულებაში შემდეგი სახით იყო ჩამოყალიბებული: „ქართული დრამატული საზოგადოება ფუნდებდა ქ. ტფილისში იმისათვის, რომ დაეხმაროს დრამატული ხელოვნების წარმატებას კავკასიის სანამესტნიკოში მცხოვრებ ქართველთა შორის; ამასთანავე დაეხმაროს სამუდამო და შემთხვევით ქართულ წარმოდგენების გამართვას კავკასიაში“.

საუფრადებოა, რომ ტერმინი „სამუდამო“ წესდებულებაში იქნა ჩართული, სხვადასხვა მუხლებში იხსენიება „სამუდამო წარმოდგენები“, „სამუდამო დასი“, ამით საზგასმით იყო მინიშნებული ხალხის მიზანწრაფვა სამუდამოდ თეატრის დამკვიდრებისკენ. და, მართლაც, ქართული დრამატული საზოგადოების უპირველეს და უმნიშვნელოვანეს დამსახურებად უნდა მივიჩნიოთ, რომ მეცხრამეტე საუკუნის 80-იან წლებიდან მოყოლებული ქართული პროფესიული თეატრი აღარ მოშლილა, — სამუდამო სცენა, სამუდამო დასით სამუდამო თეატრად დამკვიდრდა და მზეგრძელი აღმოჩნდა. დრამატული საზოგადოების წესდებულებით ქართულ მუდმივი თეატრის სარბიელი არ იფარგლებოდა საქართველოს საზღვრებით. ქართული თეატრის შემოქმედება უნდა გავრცელებულიყო მთელი კავკასიის სანამესტნიკოში მცხოვრებ ქართველთა შორის“ და უფრო მეტიც. წესდებულება ითვალისწინებდა „წარმოდგენების ასახსნელად დამბრტყების და სცენარების“ რუსულ ენაზე გამოცემას.

ეს იმას ნიშნავდა, რომ ქართულ თეატრს არაქართველი მაყურებელიც უნდა მოეზიდა, აღეზარდა, თუ ქართველთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის აქტიურ მონაწილედ არა, მის გულმხურვალე თანამგრძობლად მაინც. დრამატული საზოგადოება, მისი წესდებულებ-

ბით სრულიადაც არ კმაყოფილდებოდა სამუდამო თეატრის ხელისშეწყობით და ხელმძღვანელობით. იგი ხალხში გატანილ სახილველისათვის, სცენისმოყვარეთა წრეებისათვის დახმარებას კისრულობდა. ამით ქართული დრამატული საზოგადოების დემოკრატიზმი ვლინდებოდა, რაც მის წესდებულებაში თავით ბლომდგა გატარებული. ქართული დრამატული საზოგადოება „თავის ქონებას სახმარებლად“ აძლევს არა მარტო „სამუდამო დასს“, არამედ „მოყვარულთა წრეებსაც“.

საზოგადოების შემადგენლობის საკითხი საგანგებო ყურადღებას იპყრობდა. დემოკრატიზმის თვალსაზრისი რომ არ შელახულიყო, ამ მხრივაც იზრუნეს თუმცა დრამატული საზოგადოების წევრობა წოდებრიობასთანაც და ქონებრივ ცენზთანაც უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული იმ დროის ვითარების გამო. წოდებრიობასთან იმდენად, რამდენადაც ქართული მუდმივი თეატრის არსებობა სათავადაზნაურო საადგილ-მამულო ბანკზე იყო დამოკიდებული. ილია ჭავჭავაძის თავგანთავით ბანკი, საზოგადო საქიროებისათვის გადაღებული თანხიდან, ქართულ თეატრს ეხმარებოდა. ქონებრივი ცენზი კი დრამატული საზოგადოების შემადგენლობის იერარქიულ კიბეს განსაზღვრავდა: „წევრნი შემდგენნი“ იხდიდნენ წლიურად არა ნაკლებ ათი მანეთისა. „წევრი საპატიო“ შეიძლებოდა ყოფილიყო ის პირი, რომელიც საზოგადოებას შესწირავდა არა ნაკლებ 1000 მანეთისა; „წევრნი ნამდვილნი“ იხდიდნენ წლიურად ხუთ მანეთს.

იმისათვის, რომ მესამე წოდებას (წვირილ ვაჭრებს, ხელოსნებს, მუშა ხალხს) დრამატულ საზოგადოებაში მონაწილეობისათვის კარი არ ჰქონოდა გადაკეტილი, მათი მონაწილეობა თეატრალურ საქმიანობაში, რომ უფლებამოსილი ყოფილიყო, წევრობის მეოთხე კატეგორია — „წევრნი დამხმარებელნი“ იქნა დაწესებული, ასეთ წევრად ამოირჩეოდა ისეთი პირი, რომელიც „თავის უსახეილო მოქმედებით დაეხმარებოდა საზოგადოების საქმეს“. წესდებულების მესამე კარის მეთერთმეტე მუხლით დადგენილი იყო: „საზოგადოების ყველა წევრებს განურჩევლად წოდებისა, აქვთ თანაბარი ხმა, როდესაც რომელიმე საგანი ისინჯება საზოგადო კრებაში“ — ამრიგად, საზოგადოების შემადგენლობისათვის „წევრნი დამხმარებელნი“ კატეგორიის შემოღებით და ყველა კატეგორიის წევრთათვის „განურჩევლად წოდებისა“ თანასწორუფლებიანობის დადგენით ქართული დრამატული საზოგადოების დემოკრატიზაცია და ფართო საზოგადოებრივ-სახალხო კრებულად ჩამოყალიბება ხორციელდებოდა. მესამე წოდებისანი საზოგადოების საპატიო წევრებადაც კი შეიძლებოდა

ყოფილიყო არჩეული. წესდებაში ხაზგასმით არის აღნიშნული: „შეიძლებოდა საპატიო წევრად არჩეულიყო ისეთი პირი, რომელმაც სათეატრო საქმეს რაიმე განსაკუთრებული სამსახური გაუწია“. ასეთი პირის მიერ ფულის შეწირვა საჭირო არ იყო.

კამათს არ იწვევდა ის უდავო ჭეშმარიტება, რომ მუდმივი ეროვნული თეატრის საფუძველს დრამატული მწერლობა წარმოადგენდა. ამიტომაც იყო, რომ დრამატულ საზოგადოებას განსაკუთრებული მზრუნველობა, ყურადღება და პასუხისმგებლობა ეკისრებოდა ორიგინალური დრამატურგიის განვითარებისათვის. დრამატურგებისათვის „მათი ნიჭის გასავარჯიშებლად“ წესდებით, ნივთიერი დახმარება იყო გათვალისწინებული. ქართული დრამატული საზოგადოების ფუძემდებლებს, იმათათვის შეგნებული ჰქონდათ, რომ ორიგინალური დრამატურგიის განვითარებისათვის აუცილებელი იყო ორიგინალურ და ნათარგმნ დრამატულ თხზულებათა გამოცემა, მათი სახალხო, ბეჭდვითი სიტყვით გავრცელება, მათთვის თეატრალური კრიტიკის მეოხებით ისეთი სახელის შექმნა, რომ მკითხველი მოწადინებული ყოფილიყო წაკითხული პიესის სცენური განხორციელება ეხილა. მთავარი ის იყო, რომ ბეჭდვითი სიტყვით ორიგინალური ქართული პიესა სოფლებებისათვის, გლეხობისათვის ხელმისაწვდომი გაეხადათ, თორემ გლეხები სოფ. იუალთოში იძულებული ყოფილან, რაკი გ. ერისთავის კომედია „ძუნწი“ ხელთ არა ჰქონდათ, შინაარსის ცოდნით იოლად წასულიყვნენ და კომედია, სახელდახელოდ, თვით შეთხზავთ და ეთამაშნათ კიდეც („სასოფლო ვაჭრით“, 1874, № 17). სოფელი პიესა, თუ კი ის სტამბურად გამოცემული იქნებოდა, სახალხო მისაწვდომი ხდებოდა. სასოფლო სცენისმოყვარეთა წრეებს საშუალება ეძლეოდათ პიესა ხელთ ჰქონებოდათ და სცენაზე განხორციელებინათ. დრამატულ საზოგადოებას, დებულების ძალით, იმისთვისაც უნდა ეზრუნა, რომ ქართული ორიგინალური პიესის დადგმაზე არაქართველი მამულებიც მოეზიდა და ამით ქართული დრამატული და სასცენო შემოქმედებისათვის შორს გაეთქვა სახელი. ამ მიზნით, დრამატული საზოგადოება კისრულობდა დადგმული ორიგინალური პიესების ლიბრეტოების და სცენარების რუსულ ენაზე გამოცემას. ასეთი ლიბრეტოები, რომ ნამდვილად იბეჭდებოდა, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ ლენინგრადის თეატრალურ ბიბლიოთეკაში ჩემი თვლით ვნახე ავქსენტი ცაგარელის პიესების რუსულ ენაზე, მოკლე შინაარსის გადმოცემი, სტამბურად დაბეჭდილი პროგრამები. დრამატულ საზოგადოებას ისიც კარგად ჰქონდა შეგნებული, რომ ორიგინალური დრამატული მწერლობის განვითარებისათვის აუცილებელი იყო შეჭობის

ვითარება. ამიტომაც დრამატული საზოგადოების წესდება „საუკეთესო დრამატული თხზულებისათვის ქართულ ენაზედ კონკურსის შემოღებას და ჭილდოს (პრემიის) გაცემას ითვალისწინებდა. პირველი პრემია კომედიისათვის „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“ ავქსენტის ცაგარელმა დაიმსახურა.

წესდებულებით, თეატრალური კრიტიკა დრამატული საზოგადოების საზრუნავად იყო გამოცხადებული. დრამატულ საზოგადოებას უნდა ეზრუნა თეატრალური კრიტიკის შესაბამისობისათვის იმ მოთხოვნებისადმი, რასაც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობა უყენებდა ქართულ სამუდამო თეატრს. დრამატული საზოგადოების მიერ გამოცემული გაზეთი თუ უფროსი უპირატესად დრამატული თხზულების გამოსაქვეყნებლად და თეატრალური კრიტიკისათვის უნდა უფილიყო განკუთვნილი. აკი გაზეთ „თეატრის“ პროგრამა მისმა რედაქტორმა ვასო აბაშიძემ თეატრალური კრიტიკისათვის უპირატესი და უპირველესი როლის მინიჭებით შეადგინა (თ. ქვარია, გაზეთი „თეატრი“, თბ., 1974, 88-89) დრამატული საზოგადოება ზრუნავდა არა მარტო ინდივიდუალური კრიტიკული აზრისათვის, არამედ მოწადინებული იყო სარბიელი გაეჩინა თეატრალური კრიტიკის კოლექტიური გამოსვლებისათვის, რისთვისაც დრამატული საზოგადოების წესდებულების 25-ე მუხლით დადგენილი იყო: „გასასინჯად და დასაფასებლად დრამატულის თხზულებისა, რომელნიც წარმოდგენილნი არიან ჭილდოს მისაღებად, საზოგადოების უფროსის ან გაზეთის გამოსაცემად, ზოგიერთი საგნების გასარჩევად და მინდობილობის აღსასრულებლად საზოგადოების კრება ირჩევს გარეშე პირებიდანაც საკუთარ კომისიას, რომლის მოქმედების ასპარეზი წინათვე გარკვეული უნდა იყოს საზოგადო კრებისაგან“.

დრამატული საზოგადოების ერთ-ერთი მთავარი საზრუნავი უნდა უფილიყო მსახიობის აღზრდა, მსახიობის დაოსტატება, მისი პროფესიული დონის ამაღლება. ამ საკითხებზეც აზრთა სხვადასხვაობა არსებობდა. ერთნი რომ თეატრალური სასწავლებლის დაარსების აუცილებლობაზე მიუთითებდნენ, მეორენი — უარყოფდნენ რა თეატრალური სკოლის საჭიროებას, მსახიობის აღზრდას თვით თეატრს აკისრებდნენ. თეატრალური სასწავლებლის მოწინააღმდეგენი აცხადებდნენ: „უკველი აქტიორი ვალდებულია მრავალგვარი სწავლა მიიღოს, მაგრამ სწავლა კი ვალდებული არ არის უნიჭო კაცი ნიჭიერ აქტიორად გამოიყვანოს. მაშასადამე ეს ელემენტარული, დაუწყობელი და უგვანო სასწავლებელი, როგორც თეატრალური სასწავლებელი, მსურველს გერაფერს მისცემს. ვისაც ნიჭი აქვს და სურვილი გონება გაიხსნას წიგნების კითხვით, დაკვირვებით და ხეირიანი მიმართულების

გახდეს, ეს უფრო საუშკობესოა, ამასთანავე თვით პრაქტიკა სცენაზედ ამაღლებს უფრო, ვიდრე თეატრალური სკოლა“ („დროება“, 1875, № 33). ასეთი შეხედულებას ქართული მოწინავე საზოგადოებრივი აზრი არ ეთანხმებოდა. პირიქით „დროება“ ესალმებოდა მეტად კეთილ და საქებ განზრახვას იმ ახალგაზრდებისას, რომელთაც სურდათ თეატრის სკოლაში სწავლა, რომ შემდგომ ქართულ სცენას გამოდგომოდნენ (იქვე). ამიტომაც იყო, რომ დრამატული საზოგადოება თეატრალური განათლების დაფუძნების მომხრედ და ქომადგად გამოდიოდა. საზოგადოების წესდებულებით გათვალისწინებული იყო თეატრალური განათლების არა მარტო რომელიმე ცალკეული გვარობა, არამედ მთლიანი სისტემა, რაც მოიცავდა თეატრალური შემოქმედებისაკენ მისწრაფებულ ახალგაზრდობასაც და უკვე სცენაზე ფეხადგმულ პროფესიულ მსახიობებსაც. ახალგაზრდის მსახიობად აღზრდისათვის განზრახული იყო „სათეატრო კლასების“ გახსნა, ხოლო პროფესიული სცენის ამაღლებისათვის „დროებითი კურსები გასავარჯიშებლად არტისტებისა“. დრამატული საზოგადოების წესდებულება ითვალისწინებდა მსახიობებისათვის ნივთიერ დახმარებას, „რომ უფრო გავარჯიშდეს მათი ნიჭი და მოქმედება“. მას შემდეგ, რაც „სათეატრო კლასებში“ მომზადებული სცენაზე მსახიობობას იწყებდა, მას სწავლა უნდა განეგრძო დროებით კურსებზე ნიჭის და მოქმედების გასავარჯიშებლად“. ქართულ თეატრალურ განათლებას, დრამატული საზოგადოების ამ წესდებულებით მიეცა საწყისი, რის საფუძველზედაც გასული საუკუნის ოთხმოცდაათიან წლებში შემოღებულ იქნა „გამოსაცემელი წარმოდგენები“. ვ. აბაშიძე და ვ. გუგუნი მსურველი ახალგაზრდების მონაწილეობით გამოსაცემელ წარმოდგენას დგამდნენ, შედეგის მიხედვით საგამოცდო კომისია (კოლექტიური კრიტიკული აზრი) გამოარჩევდა სასცენო ნიჭით დაჯილდოებულთ, რომელთაც მსახიობად ან თანამშრომლად ლებულობდნენ მუდმივ დასში. ამავე საფუძველზე აღმოცენდა ლ. მესხიშვილის ცდა ქუთაისში მსახიობთა ახალი თაობის აღზრდისა, რაც ბოლოს 1912 წელს ლადო მესხიშვილისავე თაოსნობით, თბილისში დრამატული კურსების გახსნით დაგვირგვინდა... დრამატული საზოგადოების დებულება ითვალისწინებდა სათეატრო ბიბლიოთეკის შექმნას „სათანადო კატალოგის შედგენითა და ცეცხლისაგან მისი დაზღვევით. ქართული თეატრალური ბიბლიოთეკის შექმნა ითავა დრამატული საზოგადოების გამგეობის წევრმა პეტრე უმიკაშვილმა (1836—1904) პეტრე უმიკაშვილის მიერ შექმნილი ბიბლიოთეკა ხელნაწერი პიესების მდიდარი ფონდით 1914 წელს ქართული თეატრის შენობის ხანძრის დროს დაიწვა. ქართუ-

ლი თეატრალური ბიბლიოთეკის შესაქმნელად თუმცა რამდენიმე დაწესებულება იღწვის (თეატრალურ ინსტიტუტში, თეატრის, მუსიკის და კინემატოგრაფიის მუზეუმი. თეატრალური საზოგადოება და სანახაობრივი საშუალო სასწავლებლები) მაგრამ ცენტრალური თეატრალური ბიბლიოთეკის შექმნის საკითხი ჯერ კიდევ გადაუჭრელია და უთუოდ მოსაგვარებელია, დროა, ამ საქმეს მზრუნველი და პატრონი გამოუჩნდეს. ქართული დრამატული საზოგადოების წევრნი-დამფუძნებელნი იყვნენ: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, დიმიტრი ყიფიანი, ივანე მაჩაბელი, რაფიელ ერისთავი, ანტონ ფურცელაძე, ალ. უახუბეი, ვასო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი, ალექსანდრე ბერიძე, იოსებ ბაქრაძე, ნიკო ავალიშვილი და სხვ. სულ 29 წევრი.

ქართული დრამატული საზოგადოების პირველი საზოგადო კრება 1881 წლის 18 იანვარს შედგა; კრებამ აირჩია ქართული დრამატული საზოგადოების გამგეობა; ილია ჭავჭავაძე (თავმჯდომარე), აკაკი წერეთელი (თავმჯდომარის მოადგილე), კოტე ყიფიანი (მდივანი), გიორგი თუმანიშვილი (ხაზინადარი), რაფიელ ერისთავი, მიხეილ ქაიხოსროს ძე ყიფიანი, ნიკოლოზ ქანანაშვილი.

1896 წელს ქუთაისში ჩამოყალიბდა ქართული დრამატული საზოგადოების განყოფილება „დრამატული კომისიის“ სახელწოდებით. შემდეგ სხვადასხვა ქალაქებში შეიქმნა დრამატული საზოგადოებანი: ჭიათურაში (1907 წ.) ბათუმში (1913 წ.) და სხვ. დრამატულმა საზოგადოებებმა 1914 წელს მოიწვიეს სრულიად საქართველოს სათეატრო მოღვაწეთა პირველი ყრილობა. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ დრამატული საზოგადოების მატერიალური საყოფაცხოვრებო ფუნქციები გადაეცა მსახიობთა პროფესიულ კავშირს (თავმჯდომარე ვ. გუნია). საბჭოთა მთავრობამ მანამდე არანახული პირობები შეუქმნა ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარებას. 1945 წელს, დიდი საბჭოთა მსახიობის აკაკი ხორავას თაოსნობით განაწლდა დრამატული საზოგადოება „საქართველოს თეატრალური საზოგადოების“ სახელწოდებით. თეატრალურმა საზოგადოებამ ფართოდ გაშალა ფრთები, იგი განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდება შემოქმედებით მუშაობას, აქტიურად ეხმარება საქართველოში საბჭოთა სასცენო ხელოვნების განვითარებას, შეისწავლის და განაზოგადებს საქართველოს და მოძმე რესპუბლიკების თეატრების შემოქმედებით გამოცდილებას, მჭიდროდ შემოქმედებით კავშირს აყრებს მოძმე რესპუბლიკების თეატრებთან, ამ მიზნით საზოგადოებამ შექმნა „მეგობრობის თეატრი“, რომელიც საზღვარგარეთის თეატრების გასტროლებსაც აწყობს, თეატრალური საზოგა-

დოება პრაქტიკულ, შემოქმედებით დახმარებას უწევს თეატრებს. ყოველმხრივ ხელს უწყობს თეატრის მოღვაწეთა იდეურ-პოლიტიკური დონის და მხატვრული ოსტატობის ამაღლებას, აქვს გამომცემლობა, უურნალი „თეატრალური მოამბე“ რომლის მეშვეობით მნიშვნელოვან პროზაგანდას უწევს საქართველოს თეატრების შემოქმედებით მიღწევებს, აქვს აკ. ხორავას სახ. მსახიობის სახლი, რომელშიც იმართება სპექტაკლები, დისკუსიები და კონფერენციები სასცენო ხელოვნების საკითხებზე. თეატრალური საზოგადოება აქტიურად ეხმარება ხელოვნების სახალხო უნივერსიტეტების მუშაობას, დიდ ყურადღებას უთმობს სახალხო თეატრების განვითარებას, მალაღმთიანი სასოფლო მოსახლეობის კულტურულ მომსახურებას.

ასი წელია, რაც ქართული მოწინავე საზოგადოებრიობა გვერდში უდგას ქართულ თეატრს და შეძლებისამებრ ხელს უწყობს მის განვითარებას. თუ დღეს ქართული სასცენო ხელოვნების მიღწევები საქვეყნოდ, მსოფლიო სარბიელის მასშტაბით არის აღიარებული, ამაში გარკვეული წვლილი ასწელოვან თეატრალურ საზოგადოებას მიუძღვის.

აფხაზური თეატრი 50 წლისაა

„თეატრალური მოამბის“ რედაქციის დავალებით თეატრალურმა მიმომხილველმა რამაზ კუპრაძემ შემდეგი კითხვებით მიმართა სოხუმის აფხაზური თეატრის მსახიობებსა და რეჟისორებს:

1. რა მიგაჩნიათ თქვენი თეატრის ცხოვრებაში უმნიშვნელოვანეს მოვლენად განვილი 50 წლის მანძილზე?
 2. ამ წლებში შექმნილ რომელ აქტიორულ სახეს ანიჭებთ უპირატესობას?
 3. თეატრის ცხოვრებაში რომელი კომპონენტი უფრო გამოიკვეთა — რეჟისურა, აქტიორული ხელოვნება თუ დრამატურგია?
 4. რა როლების თამაში გასურთ მომავალში?
 5. ვისი ხელოვნება გესახებათ ორიენტირად თქვენს მოღვაწეობაში?
 6. რა როლს ანიჭებთ აფხაზური თეატრის განვითარებაში ქართველი მოღვაწეების, ქართული დრამატურგიისა და, საერთოდ, ქართული თეატრალური ხელოვნების კეთილმყოფელ გავლენას?
- ქვემოთ გთავაზობთ საუბრის შინაარსს.

ალექსი არგუნი — აფხაზეთის ასსრ კულტურის მინისტრი; ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი:

ჩვენი თეატრის ცხოვრებაში ამ 50 წლის მანძილზე ყველაზე დიდ მოვლენად მიმაჩნია აფხაზური თეატრის 50 წლისთავთან დაკავშირებით მისი „საპატიო ნიშნის“ ორდენით დაჯილდოება. ეს არის აფხაზური თეატრის აღიარება საკავშირო მასშტაბით. იმანაც გაგვახარა, რომ ეროვნული პროფესიული თეატრის დღესასწაული დაემთხვა ასეთ გრანდიოზულ მოვლენას — ლენინის დიდი პარტიის XXVI ყრილობას, საბჭოთა საქართველოსა და აფხაზეთის, რესპუბლიკის კომუნისტური პარტიის შექმნის მე-60 წლისთავს. აფხაზურმა საბჭოთა თეატრმა, რომელმაც პირველი ნაბი-

ჯები გადადგა საბჭოთა ხელისუფლების წლებში, მიზნად დაისახა ოქტომბრის ნათელი იდეების სამსახური.

დღეს აფხაზური თეატრი საქართველოში ერთ-ერთი მოწინავე პროფესიული კოლექტივაა. მის სცენაზე იდგმება არა მარტო აფხაზური დრამატურგიის, არამედ მსოფლიო კლასიკის ნიმუშები — ევრიპიდეს, სოფოკლეს, შექსპირის, შილერის, ლოპე დე ვეგას, გოლდონის, გარსია ლორკას, ოსტროვსკის, გოგოლის, გრიბოედოვის, გორკის, ბრესტის ნაწარმოებები. აფხაზურმა თეატრმა შეისისხლხორცა ქართული და რუსული თეატრების საუკეთესო ტრადიციები. თეატრმა იმთავითვე ფართოდ გაუღო კარი აფხაზ მწერლებს და ამით ბიძგი მისცა ეროვნული დრამატურგიის განვითარებას. არსებობს 50 წლის მანძილზე გამოიკვეთა აფხაზური თეატრის ჰეროიკულ რომანტიკული სახე. ბოლო წლებში კი თეატრის სცენაზე ხშირად ვხვდავთ კომედიურ სპექტაკლებს, რაც ჩვენი ცხოვრების ზოგიერთი მანკიერი მხარის მხილების პათოსით გახლავთ გამსჭვალული. ბოლო ათწლეულში თეატრმა განახორციელა საინტერესო სპექტაკლები, სადაც ნათლად გამოიკვეთა ადამიანის ფსიქოლოგიაში წვედომის სურვილი. ასეთი სპექტაკლები გახლდათ შილერის „დონ კარლოსი“, ბ. შინკუბას „კლდის სიმღერა“, ა. გოგუას „ვალი“, ლ. უკრაინკას „ტყის სიმღერა“, ვ. ოლოდინის „უფროსი და“, ა. მუჟბას „ალმასი“, ე. რობერის „მარი ოქტობერი“, რ. გამშათოვის „მთიელი ქალი“, ნ. დუმბაძის „ნუ გეშინია, დედა!“, იბსენის „მოჩვენებანი“ და სხვ.

აფხაზურ თეატრში მრავალი აქტიორული გამარჯვების მოწმენი უოფლიან მაყურებლები. გავისხენოთ თუნდაც საქართველოს სსრ სახალხო არტისტების რ. აგრბას—ლენინი, ლ. კასლანძის — ოტელი, ა. არგუნ-კონოშოვის დეზიდემონა, შ. ფაჩალიას — იაგო, მ. ზუხბას — მედეა და მრავალი სხვა.

მ. ბოლო დროს თეატრის ცხოვრებაში გამოიკვეთა რეჟისურა. საინტერესო სპექტაკლები დადგეს დ. კორტავამ, მ. მარხოლიამ, ზ. კოვემ, ნ. ჩიქოვანმა. კვლავ „აქილევსის ქუსლად“ რჩება ეროვნული დრამატურგია, მიუხედავად იმისა, რომ გამოჩნდნენ ახალგაზრდა დრამატურგები. ეს ტრადიციის უქონლობითაც არის განპირობებული. ჩვენ მრავლად გვყავდა და ამჟამადც გვყავს შესანიშნავი პოეტები, პროზაიკოსები, ხოლო დრამატურგები თითოეულ ჩამოსათვლელნი არიან. უნდა ვთქვათ, რომ იმედის თვალთ შევცქერით მომავალს. ვინაიდან ახალგაზრდები ამჟღავნებენ საინტერესო აზროვნებას, ადამიანის ფსიქიკაში ჩაღრმავების წადილს.

6. ქართველმა თეატრალურმა მოღვაწეებმა, საერთოდ, ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ უდიდესი გავლენა იქონიეს აფხაზურ თეატრზე. გულითადი, ძმური სიყვარულის ძაფები აკავშირებთ ქართველ და აფხაზ მსახიობებს, ისევე როგორც ქართველ და აფხაზ ხალხებს, რომლებიც ისტორიული სვე-ბედით არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული. ამ ძმობის, შემოქმედებითი მეგობრობის მაგალითები მრავლად გვაქვს. მაგრამ მე გავიხსენებ ერთ-ერთ მათგანს. 1974 წელს აფხაზური თეატრის სპექტაკლში „თეთრი ბაირაღები“ ითამაშა გამოჩენილმა მსახიობმა, სსრკ სახალხო არტისტმა აკაკი ვასაძემ. იგი შემდგომში წერდა: მე უკვე ხანდაზმული ვარ, მაგრამ აფხაზ მეგობრებთან ეს ჩემი პირველი შეხვედრაა. რა სიმაღლეებს მიაღწია აფხაზურმა საბჭოთა კულტურამ, განსაკუთრებით თეატრმა, მე ერთი იმათთაგანი ვარ. ვინც ხელს უწყობდა მის ჩამოყალიბებას, ახლა კი მისი გაუგონარი აღმავლობის მოწმე ვავხლარ. ამაში მე დავრწმუნდარ, როდესაც ვნახე სპექტაკლი „თეთრი ბაირაღები“ და აფხაზური სცენის ოსტატთა თამაში.

ქართული კულტურის მოღვაწენი დღესაც, ტრადიციისამებრ დღენიდაღ ზრუნავენ აფხაზურ კულტურაზე. კერძოდ, თეატრზე. ჩვენი თეატრის ხვალისდელი დღე, თეატრალური ახალგაზრდობის აღზრდა დიდად არის დამოკიდებული ამ ძმურ მზრუნველობაზე.

შ ა რ ა ხ ვ ა ზ ი ლ ი ა — საქართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტი, ს. ჭანბას სახ. „საპატიო ნიშნის“ ორდენოსანი აფხაზური სახელმწიფო დრამატული თეატრის დირექტორი:

1. ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა? რაღა თქმა უნდა, ჩვენი თეატრის იუბილე. მისი დაჯილდოება „საპატიო ნიშნის“ ორდენით. მინდა გამოვთქვა გულწრფელი მადლობის სიტყვები პარტიისა და მთავრობისადმი, პირადად ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევისადმი, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის, პირადად ელდარდ ამბროსის ძე შევარდნაძისადმი იმ დიდი მზრუნველობისათვის, რასაც ისინი იჩინენ ეროვნული ხელოვნების, კერძოდ აფხაზური თეატრისადმი. მთელი კოლექტივის სახელით მინდა „თეატრალური მოამბის“ მკითხველს განუცხადო, რომ ახალი შემოქმედებითი აღმავლობით ვუპასუხებთ პარტიისა და მთავრობის მზრუნველობას. აფხაზური თეატრი მთელ თავის გამოცდილებას, ენერგიასა და ოსტატობას მოახმარს ხალხის, პარტიის სამსახურს. ჩვენ კარგად ვიცით, რომ ეს მაღალი ჯილდო გვავალებს ბეჭითად ვედუწით ახალი წარმატებებისათვის, დღენიდაღ ვიყოთ ახლის, პროგრესულის ძიებამი.

2. თეატრში მუშაობის მანძილზე, ახლა ვერც გეტყვით, რამდენი როლი ვითამაშე, ათეული წლების მანძილზე მდიდრდებოდა ჩემი შემოქმედებითი პალიტრა. მქონდა წარმატებაც და წარუმატებლობაც. „ჩავარდნილი“ გარემო წარმოდგენილია აქტიორის ცხოვრება. ჩემს აქტიორულ ცხოვრებაში საეტაპო როლებად მიმაჩნია იაგო შექსპირის „ოტელოში“, ანზორი ს. შანშიაშვილის „ანზორში“, სეიდიყი ალექსი არგუნიის „სეიდიყში“, ბათალი სამსონ ჭანბას „მამაჭირბში“, ავაბო ოტია იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდებაში“ და ბოლოს ალოუ შოთა ჭყადაუს პიესაში „ალოუ ბრაზოზს“. ეს პიესა წარმოდგენილ იქნა მანკაძის საკოლმეურნეო სოფლის თემაზე შექმნილი სპექტაკლების დათვალეობაზე. როგორც წარმოდგენა, ისე ჩემი როლი აღინიშნა საქართველოს კულტურის სამინისტროს ჯილდოთი.

3. ბოლო დროს აფხაზურ თეატრში გამოიკეთა რეჟისურამ. იგი უფრო ღრმა, დახვეწილი და თანამედროვე გახდა. რა თქმა უნდა, აქტიორული ოსტატობის დონეც საგრძნობლად ამაღლდა.

4. რა როლის თამაში მსურს მომავალში? ნათქვამია, გაუფიქრს გატეხილი სჯობაო და მეც დაუფარავად გეტყვით, ვოცნებობ ვითამაშო მეფე ლირი. ეს სურვილი დიდი ხანა მაწვავლებს. ვნახოთ, ამხსდება თუ არა ოცნება.

5. ვინ არის ჩემი საყვარელი მსახიობი? შორს არ წავალ, ისინი აგერ, ჩემს გვერდით მოღვაწეობენ. მე მიყვარს და ვაფასებ სოსოუმის ქართული თეატრის ღვაწლშობილ მსახიობებს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტებს თინათინ ბოლქვაძეს, ნორა ყიფიანს, ფლორა შედანიას, მიხეილ ჩუბინიძეს, ჩვენ 40 წლის მანძილზე ერთად ვიზიარებდით შემოქმედებით წარმატებებსა თუ წარუმატებლობებს...

6. ქართული თეატრი მუდამ საუკეთესოთა შორის იყო საბჭოთა კავშირში. ახლა კი იგი ცნობილია მსოფლიო მასშტაბით. არ შეიძლება ასეთი დიდი ტრადიციების თეატრს კეთილისმყოფელი გავლენა არ მოეხდინა აფხაზური თეატრის განვითარებაზე.

დ ი მ ი ტ რ ი კ ო რ ტ ა ვ ა — თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწე:

1. ჩვენი თეატრი საგასტროლოდ ყოფილა თბილისში, მოსკოვში, უკრაინისა და ჩრდილოეთ კავკასიის სხვადასხვა ქალაქებში. ბევრჯერ განშიცდია მისი წარმატების დიდი სიხარული, მაგრამ ყველაზე დიდი მოვლენა, როგორც ჩემმა უფროსმა კოლეგებმა აღნიშნეს, ჩვენი თეატრის დაჯილდოება გახლდათ. ეს იყო აღიარება ხალხის, პარტიის, მთავრობის მხრივ. რო-

ცა გადიარებენ, მაშინ უფრო მეტი მოვალეობა გაკისრია. თუ თეატრი ხალხის სულიერი ცხოვრების ცენტრია, და ეს ნაშვილიად ასეა, მაშინ თეატრი ვალდებულია მუდამ ხალხთან იყოს. კვებოს იგი პროგრესული, ანკარა წყაროსავით წმინდა აზრით; ამას ჩვენი თეატრი აკეთებდა და მომავალშიც გააკეთებს.

3. ერთხელ ტოვსტონოგოვა საუბარში ბრძანა: თეატრში სამი მთავარი კომპონენტი: დრამატურგია, აქტიორული შესრულება და რეჟისურა. როცა ეს სამი კომპონენტი ქმნის ერთ მთლიან პარმონიას, მაშინ შედეგი ყოველთვის შესანიშნავია. ჩვენი თეატრი ბოლო დროს ამ სამი მთავარი კომპონენტის შერწყმისაკენ ისწრაფვის. ხშირად ვაღწევთ ამას, ხანდახან კი ვერა. რაც შეეხება რეჟისურას, უკანასკნელ წლებში, სხვათა აღიარებით, იგი პროფესიულ დონეზეა.

მიწინარე სეზონში თეატრის ცხოვრებაში უთუოდ ღირსსახსოვარი მოვლენა იქნება ნ. მიროშინიჩის „აღორძინების“ დადგმა ლ. ი. ბრეტუნის ცნობილი წიგნის მიხედვით. დადგმაზე იმუშავენბს ოლესის რუსული დრამატული თეატრის დამდგმელი ჯგუფი. წელსვე განზრახული მაქვს დავაღა შექსპირის „მაკბეთი“.

ძალიან დიდი სურვილი მაქვს დავაღა თანამედროვე ახალგაზრდობის სულიერი ცხოვრების ამსახველი პიესა; ასევე მინდა შილერის დრამატურგიასთან შეხვედრა და, რასაკვირველია, ნოდარ დუმბაძის ახალი ნაწარმოების დადგმა. როგორც იცით, ჩვენ განახორციელეთ ნოდარ დუმბაძის „ნუ გეშინია დედა!“ და „თეთრი ბაირალები“. ეს უკანასკნელი ავტორს ძალზე მოეწონა და თქვა: ეს ჩემი ნაწარმოების საუკეთესო წაკითხვა არისო. მწერლის ამ მაღალმა შეფასებამ ფრიალ გვასიამოვნა და გაგვახალისა...

5. პირადად მე ძალიან მიყვარს ტოვსტონოგოვისა და სტურუას შემოქმედება. პირველის — როგორც კლასიკური რეჟისურის წარმომადგენლისა, ხოლო მეორის — როგორც მსოფლიო მასშტაბით ახლის აღმოჩენისა და დამამკვიდრებლისა...

6. აფხაზური თეატრი რომ მოწინავე, თანამედროვე თეატრია, ამას ქართულ თეატრს, მის სახელგანთ მოღვაწეებს უნდა ვუმაღლოდეთ, ჩვენი თეატრის ზრდა-განვითარებისათვის კოლოსალური ენერგია დახარჯეს აკაკი ხორავამ, აკაკი ვასაძემ, დიმიტრი ალექსიძემ, ილია თავაძემ, ეთერ გუგუშვილმა, ბადრი კობახიძემ, კოტე მახარაძემ, ანტონ თავზარაშვილმა, ვასილ კიკნაძემ და სხვებმა.

ჩემი გულითადი მადლობა მინდა მოვახსენო თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის კოლექ-

ტივს, პირადად საქართველოს კულტურის მინისტრს ოთარ თაქაიშვილს. ჩემი ღრმა რწმენით, მათი წარუწვევლობის შემდეგობით კვლავაც არ მოაკლდება ახალი პროფესიული კადრები აფხაზურ თეატრს. და ბოლოს ერთი სურვილი მინდა გაგიზაროთ. ძალიან გვინდა თბილისელი მომთხოვნი მაყურებლის წინაშე თამაში. ეს იქნება ერთგვარი გამოცდა და, ამავე დროს, სტიმულიც მომავალი შემოქმედებითი მუშაობისათვის.

მ თ მ რ კ მ ღ მ ნ ი ბ — საქართველოს თეატრალური საზოგადოებას აფხაზეთის განყოფილების თავმჯდომარე, საქართველოს და აფხაზეთის დამსახურებული არტისტა:

1. აფხაზური თეატრის „სამატიო ნიშნის“ ორდენით დაჯილდოება, პარტიისა და შთავრობის ჭილღო იმაზე მეტყველებს, რომ აფხაზური თეატრი დღემდე ღირსეულად მოვადა. ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა აფხაზური თეატრის იუბაღუნა და ჭილღოს გადაცემისადმი მიძღვნილი საზეიმო საღამო. ნამდვილად თეატრისა და ხალხთა მეგობრობის ზეიმი გახლდათ. რა დამაინფებს გულათად წიხალმეზებს. განსაკუთრებით ამდღევა ჩვენი პედაგოგების ეთერ გუგუშვილის, დიმიტრი ალექსიძის, გიგა ლორთქიფანიძის, ბადრი კობახიძის გამოხსვლებმა. დღესაც ყურში ჩამწმის თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის რექტორის ეთერ გუგუშვილის სიტყვები; „მე ყველა თქვენგანი მახსოვს, მახსოვს თითოეული თქვენგანის სახელი, მახსოვს ყველა, ყოველი სტუდენტი, ყოველი მათი ნამუშევარი და ყოველი თქვენი სტუდენტური სპექტაკლი. ჩვენს ინსტიტუტში ყველას ახსოვხართ იმიტომ, რომ თქვენ იყავით საუკრელი აღსაზრდელები, და ჩვენ ვამაყობთ თქვენით. ბედნიერი ვარ თქვენთა ჩემო ძვირფასებო, და მოგმართავთ აფხაზურად „მე თქვენ მიყვარხართ...“

2. სამსახიობო კარიერის დასაწყისში ვითამაშე ჩემი საყვარელი როლები — ცაო იუს „ტაიფუნში“ სი-ფინი, რ. ებრაღიძის „თანამედროვე ტრაგედიაში“ ევა, რობერის „მარი-ოქტობერში“ მარი. უკანასკნელ ხანებში უ. ანის „ანტიგონეში“ ანტიგონე, სხვათაშორის, ამ აქტიორულ სახელთაგან გამოვყოფდი სი-ფინს და მარი ოქტობერს.

3. ყოველგვარი მიკერძობის გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ბოლო დროს თეატრის ცხოვრებაში გამოიკვეთა რეჟისურა. ამას ადასტურებს დ. კორტავას მიერ დადგმული „თეთრი ბაირალები“ და ზ. კოვეს მიერ განხორციელებული გრიბოულოვის „ვაი ქკუსაგან“.

4. მომავალში მე მინდა ის როლები ვითამა-

შო, რაც აფხაზურ სცენაზე სახელდობრ მე უნდა ვითამაშო... მსურს შევქმნა საბჭოთა ექიმი ქალის სახე. რატომღაც ხშირად მეუბნებიან, თქვენ ექიმი ბრძანდებითო?..

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების აფხაზეთის განყოფილების თავმჯდომარეობა ხელს არ მიშლის ჩემს აქტიურ მოღვაწეობაში. პირიქით, „იძულებული“ ვარ ყოველდღიურად ვიფიქრო თეატრზე, მის სიახლეებზე, ძიებებზე, უფრო მასშტაბურად და ინტენსიურად ვარ ჩაბმული თეატრალურ ცხოვრებაში.

5. მე ძალზე ბევრი მსახიობის შემოქმედება მიყვარს და ძნელია ვისმე მივანიჭო უპირატესობა. და მაინც ქალებში დიდი ვერტიკო ანჯაფარაძის თაყვანისმცემელი ვარ. შამაკაცებში კი მუდამ საუკრულოთ ვადევნებ თვალს ოთარ მეღვინეთუხუცესისა და გიორგი გეგეჭკორის სცენაზე. თუ ეკრანზე გამოჩენას.

6. ქართული თეატრალურა ხელოვნება მუდამ ახდენდა და ამჟამადც ახდენს დიდ გავლენას აფხაზურ თეატრზე. სადაც ყოველთვის წარმატებით იდგებოდა ქართული დრამატურგის საუკეთესო ნიმუშები. იმე სიამოვნებით მითამაშნია ქართულ პიესაში.

ს მ ი რ ა ნ თ ა ბ ა — საქართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტი: ჩემს კოლეგებთან ერთად აღფრთოვანებით შევხვდი აფხაზური თეატრის „საპატიო ნიშნის“ ორდენით დაჯილდოებას. სასიხარულოა იმის შეგნება, რომ შენი წვლილიც არის ამ დიდ გამარჯვებაში.

2. თეატრში ჩემი მოღვაწეობის მანძილზე მრავალი როლი ვითამაშე. მათ შორის გამოვყოფ ელექტრას სოფოკლის „ედიპტრამი“, ბლანშეტენეს ულიამსის „სურვილი ტრამვაიში“, კომისარ ქალს ვიშნევსკის „ოპტიმისტურ ტრაგედიაში“.

3. ბოლო წლების მანძილზე აფხაზურ თეატრში იგრძნობა რეჟისურის პროგრესი, მაგრამ ეს არამც და არამც არ უნდა გავიგოთ ისე, თითქოს აქტიორს უკანა პლანზე გადაენაცვლებინოს.

4. მინდა ვითამაშო თანამედროვე პროგრესულად მოაზროვნე ქალი თავისი ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობებითა და ზნეობრივი სიწმინდით.

5. წმინდად ვინახავ ჩვენი დიდი მასწავლებლის აკაკი ხორავას ხსოვნას. ქედს ვიხრე ვერიკო ანჯაფარაძის, სესალია თაყაიშვილის, შინალორა ზუხუბას დიდი ტალანტის წინაშე.

აფხაზური თეატრისათვის მუდამ იყო და ახლაც არის ძვირფასი და ახლობელი ქართული თეატრის ტრადიციები.

მ ა მ ბ რ ა ზ უ მ ხ ბ ა — აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტი:

1. აფხაზური თეატრის „საპატიო ნიშნის“

ორდენით დაჯილდოება. ეს გახლდათ მთელი ჩვენი თეატრის, ავტონომიური რესპუბლიკის მშრომელთა დიდი სიხარული.

ჩემი ყველაზე მნიშვნელოვანი როლი იყო ბლანში — რობერის — „მარი ოქტობერში“, რომლის დადგმა დიმიტრი კორტავამ განახორციელა. წარმოდგენას დიდი წარმატება ხვდა.

3. ბოლო დროს მეც რეჟისურის წინსვლა, მისი პროფესიული დახვეწა მახარებს. თეატრის ხვალისდელი დღე უფრო საინტერესო იქნება ამ მხრივ, რადგან თეატრში მოვიდა ნიჭიერი ახალგაზრდა რეჟისორი ზ. კოვე.

4. მომავალში შემოქმედებითი წვითა და გაცხადებით ვითამაშებ ყველა როლს, რასაც რეჟისორები მომანდობენ...

5. დიდი ხანია ოთარ მეღვინეთუხუცესის თაყვანისმცემელი ვარ. შახსოვს, თბილისში, ის „მოკვეთილში“ თამაშობდა. მე კი მასობრივ სცენებში ვმონაწილეობდი. იმ დღიდან ოთაროს შემოქმედება ჩემთვის ეტალონად იქცა.

6. ჩვენ, ყველანი, ე. წ. საშუალო თაობის წარმომადგენლები, ქართული თეატრალური სკოლის ტრადიციებზე აღვიზარდეთ. მე მგონია ამით ყველაფერია ნათქვამი...

ა მ ი რ ა ნ თ ა ბ ა — აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტი:

1. აფხაზეთში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების ზეიმის წინა დღეებში აფხაზური თეატრის დაჯილდოება სემბოლური მოვლენაა. ეს არის ლენინური ეროვნული პოლიტიკის, ხალხთა ძმობისა და მეგობრობის ზეიმი.

2. თეატრში ჩემი ყველაზე მნიშვნელოვანი როლის გამოყოფა ძალიან მაჭირს. მე ყველა ჩემი როლი მიყვარს, არ ვიცი, მაყურებელს, როგორ მოსწონს, მაგრამ მე მაინც მიყვარს, რადგან თითოეულ სახეში ვაქსოვ მთელ ჩემს შესაძლებლობას, სულსა და გულს.

4. სურვილი მქონდა მეთამაშნა დრამატურგ ალექსი არგუნის პიესაში „როცა მთები ზღვას დაჰყურებენ“. ეს სურვილი ამიხდა. ვითამაშობ ჰალილის როლს.

5. ქართულ თეატრთან მჭიდრო ურთიერთობა მქონდა თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში სწავლის პირველი დღეებიდანვე. ჩემთვის ძვირფასია ორი დიდი სახელი — აკაკი ხორავა და სერგო ჯაქარიძე. აფხაზი მსახიობები დიდი სიყვარულით ვიგონებთ სერგო ქელიძეს, რომელმაც სოხუმში „ოტელოს“ დადგმა განახორციელა და რეჟისორ ვასო ყუშიბაშვილს. ამ უკანასკნელმა სოხუმის ქართულ თეატრში დადგა მ. ბერიაშვილის „ვაზის ტირილი“. სპექტაკლში მეც მიმიწვია. ბევრი რამ ვისწავლე ამ ბრწყინვალე რეჟისორისაგან.

სისოხელის ასი წელი — ბედის გაელვება

თემურ ჩხეიძე იმ რეჟისორთა რიცხვს ეკუთვნის, ვინც 70-იანი წლების დამდეგს შეუდგა მუშაობას. ეს ის წლებია, როდესაც თეატრალური „მამების“ თაობამ საკმაო სისხვით წარმოადგინა თავისი ესთეტიკური, სულიერი და სოციალური პროგრამა. საამდროოდ სასცენო აზროვნების მეთაურებად, მოგვევლინენ. გ. ტოვსტონოვოვი, ო. ეფრემოვი, ა. ეფროსი, ი. ლუბიმოვი. საქართველოში ამ ინიციატივას თაოსნობდნენ მ. თუშინიშვილი და გ. ლორთქიფანიძე. ესტონეთში — ვ. პანსო, კ. ირდი, ე. კაიდუ, ლიტვაში — ი. მილტინისი, სოჭეთში — ჰ. კაბლანიანი. მკითხველისთვის ცხადია, რომ სიტუაცია ერთობ ჰარმონიულად გამოიყურებოდა. ერთი ნაწილი აშკარად პირობით სასცენო მოქმედებას უჭერდა მხარს. არც ფსიქოლოგიურ თეატრს (ფსიქოლოგიურ — ყოფითი სახესხვაობის) აკლდა თავისი ქოშაგები. ისეთებიც იყვნენ, ვინც ორივეს გამაერთიანებელ სინთეზს ეძებდა.

თემურ ჩხეიძემ ფსიქოლოგიური თეატრი ირჩია, თავისი რადიკალური თანმიმდევრული ვარიანტით. ამასთან, ეს არჩევანი მან ფსიქოლოგიური თეატრის ძნელბედობისა და კრიზისის უამს გააქვთა, როდესაც შეუიარაღებელი თვლიც კი შეამჩნევდა ფსიქოლოგიური თეატრისგან საზოგადოებრივი ინტერესისა და რეჟისორული ძალების უკუდენას. ახლა, 80-იანი წლების მიჯნის თვალსაწიერიდან, რეჟისორის მიერ მხატვრული ორიენტირის არჩევანის პრობლემა და მისი ერთგულება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანად გვესახება.

თემურ ჩხეიძის რეჟისორული ხელწერისათვის უცხოა სასცენო მეტაფორების განმარტოვა-

* წერილი დაბეჭდილია ჟურ. „ლიტერატურაში“ ობობრენე“-ში. (1980 წ. № 9). ვებეჭდვით შემოკლებით.

დებელი ენა. მის მიერ წამოყენებული ფილიგრინული ფსიქოლოგიური გამოკვლევებისათვის მსგავსი არსენალი შეუფერებელია, — ზედმიწევნით მოუხეშავი და თვითმიზნური.

თემურ ჩხეიძემ უარი სთქვა ლირიკასა და პუბლიცისტურად გააზრებულ პოზიციასზე, უარყო ავტორისეულ მასალაზე ყოველგვარი ძალდატანება, რა ფორმითაც არ უნდა იყოს გამოხატული იგი, და ნოვატორული სიმძაფრე მიანიჭა არისტოტელესეულ ტრადიციულ ინტერპრეტაციას იმის თაობაზე, რომ დრამა არის ხასიათების თვითმძიარობა, გმირის არსის ზუსტად განსაზღვრის შემდეგ რეჟისორი ყველა ღონეს ხმარობს, რათა გმირმა არაფერი ითამაშოს, იყოს თავისთავადი, ის, რაც არის, და ამ სახით განვითარდეს ბოლომდე.

ერთი შეხედვით, ძნელი დასადგენია თემურ ჩხეიძის ხელოვნების განვითარების ლოგიკა 70-იანი წლების მანძილზე. მაგრამ თუ ერთიანად მოვიზრებთ მის მთავარ დადგმებს — „სამანიშვილის დედინაცვალს“, „გუშინდელს“, „ბერნარდა ალბას სახლს“, „ოიდიპოს მეფეს“ და „წუვიდალის მეუფებას“, უსათუოდ დავინახავთ, რომ მათ ერთმანეთთან აკავშირებთ ის ცხოვრებისეული სიღრმე, საიდანაც აღმოცენდნენ აღნიშნული სპექტაკლები იმ პრობლემის წვდომის მომენტებია მხოლოდ, რომელსაც წველებით და ტკივილით სწყვეტს ხოლმე თემურ ჩხეიძე. ეს პრობლემა იმდენად ღრმაა, რომ მისი გარეგნული აღწერა ან მასზე დაკვირვება არ კმარა, თავისთავად იგულისხმება, რომ ამ პრობლემაში უნდა შეხვდეთ. მიუხედავად ამისა თემურ ჩხეიძის ბოლო დადგმა „წუვიდალის მეუფება“ რაციონალური ამოშიფრვის ერთგვარ გასაღებს იძლევა. რამეთუ „სამანიშვილის დედინაცვალზე“, „გუშინდელზე“ და „ოიდიპოს მეფეზე“ დაკვირვებამ ნათელყო, რომ შეიძლება ბოლო ყოველი მათგანისათვის გვეწოდებინა „წუვიდალის მეუფება“. და არა მხოლოდ ტოლსტოის პიესასთან პირდაპირი სიახლოვის გამო, არამედ უნივერსალური თემის განხორციელების სიღრმის გამო, საიდანაც მომდინარეობს დრამის სათაური.

აქ საჭიროდ მიმაჩნია ერთგვარი ისტორიული უკანდახევა.

თემურ ჩხეიძე იმ დროს მოვიდა რეჟისურაში, როდესაც ადამიანის, მისი ღირსებისა და რეალობის ირგვლივ წამოკრილ, პათეტიკურად გაღიზიანებულ შეხედულებათა შორის წინააღმდეგობა, თავაზიანად რომ ვთქვათ, ცხოვრებისეული სიმართლისაგან მოწყვეტით განიხილებოდა და მას საერთო არაფერი ჰქონდა სინამდვილესთან.

ხელოვანი ჩაუყვირდნენ ლოზუნგს: „ყოველი კაცი თავისი ბედის მქედელია“ და აღმო-

აჩინეს მისი მეორე მხარე: „ადამიანი გარემო-
ბის ტიპინაა“. ეს ქეშმარიტება მთლიანად უნდა
განეცალა ადამიანს, რათა თვითონ ეგრძნო
მისი შეზღუდულობა. და აი, მისი წლების
შუაგულში თეატრების სცენაზე უცნაური პერ-
სონაჟები გამოჩნდნენ — შინაგანად პასიური,
ზოგჯერ ისტერიული კაპიტალანტები. ისინი არა
თუ ოთახ-ოთახ თმობდნენ საკუთარ სახლს
(ეფროსის სამი დისა არ იყოს), არამედ მისხ-
ლობით ჰკარგავდნენ შინაგან დაშოკიდებლო-
ბას. ტუზუნბახი სულ მის ცდამა, სლოიონის,
თავის მომავალ მკვლელს მუზღებზე დაადოს
თავი. ამ მიზანსცენამ სიმბოლურად გამოხატა
მათი ბედი. როდესაც ადამიანი საკუთარ თავში
ჰკარგავს ადამიანურს, მას ვედარასოდეს დაიბ-
რუნებს. ისინიც კი, ვინც ჭერ კიდე გუშინ
სულიერი ცხოვრების თითქმის მამოძრავებელ
ძალებად ითვლებოდნენ, ადამიანურის მხოლოდ-
და კვალს თუ გამოარჩევენ ნატაშებისა და პრო-
ტოპოპოვების ბრბოში. თუმცა ახლა ჩეხოვის
ამგვარი ინტერპრეტაციის პირველყოფილობა
სულაც არ არის მთავარი. ეს განსაკუთრებული
საუბრის თემაა. ეფროსის მიერ დადგმული
„სამი და“ ამ შემთხვევაში ჩვენ არ გვიანტე-
რებს. როგორც ჩეხოვის დრამატურგიის სას-
ცენო ისტორიის ერთ-ერთი ეტაპი, აშუაშად იგი
ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, როგორც საზოგა-
დობრივი თვითშემეცნების პროცესის არსები-
თი მომენტი. „სამი და“ უკვე ნათქვამი იყო.
თემურ ჩხეიძე თეატრში რომ მოვიდა. ა. ეფრო-
სის სპექტაკლს არ შეუცვლია ის გზა, რომელ-
საც შეუდგა ახალგაზრდა რეჟისორი, მაგრამ
განამტკიცა მისი არჩევანი, აიძულა უფრო
ღრმად და მკაცრად გაეცნობიერებინა და ჩამო-
ეყალიბებინა ეს არჩევანი. და აი, ქართველი
რეჟისორის პირველივე სპექტაკლებში ხდება
აქცენტების გადანაცვლება. მას აინტერესებს
ჩვეულებრივი ხალხი, ის ადამიანები, ვისაც არ
ძალუმს ასცდეს ცხოვრებისეული პროზის ნა-
კადს. მათ ბედს იგი იზიარებს როგორც ქეშმა-
რიტ ფასეულობათა კარგვის ტრაგიკომედიას.
ასე აიხაზა ეს გარემოება რობერტ სტურუასთან
ერთად დადგმულ დავით კლდიაშვილის „სამა-
ნიშვილის დედინაცვალიში“ (1969 წ.)

ხან მჩქეფარე კომედიური ტემპრამენტით.
ხან გარინდებული, დაძაბული დრამატულობით
მოგვითხრობენ რეჟისორები გაღარბებულ აზ-
ნაურ პლატონ სამანიშვილზე, რომლის მამას,
ჭერ კიდეც ჯანმავარ და გაუტეხავ მოზუც ცო-
ლის შერთვა განუზრახავს. ახალი მეკვიდრის,
ესე იგი, თავისთავად უზადრუკი ქონების შე-
საძლო მოცილის გაჩენის საშინრობამ აუწე-
რელ საშინელ მდგომარეობაში ჩააგდო პლა-
ტონი. მაგრამ მან იპოვა გამოსავალი — თვითონ
გაუწევს მამას მაქანკლობას, მოუძებნის ორ-

ნაქმარვე და უშვილო ყოველ შემთხვევისათ-
ვის. (მშვიდად რომ იყოს,) ქალს: ბობოქარი
თავგადასავლების შემდეგ საქმე თითქოს მო-
გვარდა კიდეც, უოველივე კეთილად მოეწყო.
სახლში ისევ მშვიდობამ დაისადგურა, ყველას
მოსწონს ოჯახის ახალი წევრი... მაგრამ უცე-
არი ახალი ამბავი მოსვენებას უკარგავს პლა-
ტონსა და მის ცოლს, — ელენე, დედინაცვალი
ორსულადაა. პლატონი იმპოზამდეა შეშინებუ-
ლი და სასოწარკვეთილი, რომ მზადაა მოკლას
ელენე. გულიხსნიერი, კეთილი ადამიანი ჩვენს
თვალწინ ამორალურ არსებად იქცევა. ეს მის
სამწუხარო მაგალითია, თუ როგორ ნთქავს
ხოლმე ადამიანს ეგოისტური ინტერესი და რო-
გორ აღარ ესმის ხოლმე აღარაფერი ანგარების
ხმის გარდა. და რამდენადაც უმტკივნეულოდ
და, არსებობდა, შეუფერხებლად მიმდინარეობს
ეს პროცესი, მით უფრო მწვავედმა თხრობის
ხასიათი. წყვილიანი მოიცავს პლატონ სამანი-
შვილს. და მხოლოდ წრებდად დაშლილი ტალ-
და მოწმობს იმას, რომ ადამიანი შინაგანად და-
იღუპა.

თუ პლატონი ლუქმაპურისათვის ბრძოლის
აუცილებლობამ, სოციალურმა გარემომ ჩააგ-
დო ამ დღეში და „მკვდარ სულად“ აქცია, იგი-
ვე „მკვდარი სულის“ ოღონდ სრულიად განს-
ხვავებული ვარიანტის განხორციელებაა კი-
რილე მიმინოშვილი (რ. ჩხიკვაძე). კირილე მი-
მინოშვილი მთავარი სიუჟეტის ერთ-ერთი გან-
შტოებაა, თუმცა იგი არამც და არამც არ ჭერ-
დება განშტოებულ მდგომარეობას. კირილე
პლატონს აედევნება. იმორჩილებს მის ნებას და
თავგადასავლათა ეს მაძიებელი, ხან ქიეფს, ხან
ფათერაქს და ხან უსიამოვნებას გადაჰყრის მას.
კირილე „შემოდგომის აზნაურთა“ იმ რიცხვს
ეკუთვნის, ვისაც შემორჩა შეძლება. იგი თა-
ვისუფლად, წინაგუხედავად ცხოვრობს. მაგრამ
სწორედ ეს კეთილდღეობა ღუპავს მას უფრო.
ვიარე პლატონს ხელმოკლეობა. შემადრწუნე-
ბელია პლატონის შინაგანი კვდომა, მაგრამ უფ-
რო ამაზრუნენია კირილეს სულიერი სიცილილე.
იგი აშკარად „მკვდარი სულია“. უსაზღვრო და
თავხედურია მისი შინაგანი სიცარილე. გაჭირ-
ვებისა და ეთიკის სუნდებისაგან გამონთავი-
სუფლებული ენერგია გამოსავალს ეძებს და
პოულობს კიდეც არსებობით გამოწვეულ სტი-
ქიურ ალტაცების განმტკიცებაში. კირილე ტრა-
გიკული გმირის მოულოდნელი და გროტესკუ-
ლი პარალელია. მან შეგნიდან ამოატრიალა თა-
ვისი განმასხვავებელი თვისებები: თვითშეგნების
სიმაღლე მას სრულ უქონლობად, აბსოლუტუ-
რად უკონტროლო იმპულსებად აქვს ქცეული.
ტრაგიკული გმირი სიკეთისა და ბოროტების,
გამოფხიზლებებისა და გონების დაკარგვის ბეწ-
ვის ხილზე ბალანსირებს. კირილე — ტრაგიკო-

მიკუთრი პერსონაჟი, ადამიანის სულის მისადგომებთან ტყენის ადგაღს, ყოველდღიურ, ყოველწუთიერ უპანიშენლო მიზანს იმდენი ენერგიის ნაყადს ატენს თავზე, გეგონება სიკვდილ—სიცოცხლის საქმე წყდება. ხოლო როდესაც ბნელი მელანქოლია ეუფლება, — და ქალღვრულით უქმუქნის სახეს პიესის ერთ-ერთ პერსონაჟს, როდესაც თავბეღურად აწყვეტს ნერვებს დანარჩენებსაც, — საშინელი ხდება. აქ უკვე გონებაში მას „ნაძირალებას“ თქმას უკავშირებს ძალაუნებურად, რაც თანამედროვე დასავლეთის კინემატოგრაფიისათვის ძალზე აქტუალურია.

პლატონისა და კირილეს ამ ორი ხასიათის თანმიმდევრული ანალიზითა და დაპირისპირებით რეჟისორები გვაჩვენებენ, რომ მთავარი ერთობს სიღარიბე და მეორეს სიმდიდრე არ არის. საქმე ის არის, რომ მათთვის იდეალები მკვდარია, და არც ისინი არსებობენ ამ იდეალებისათვის. აი, ასე გამოიყურება „წყველადანის მეთუფება“ მწვევე და მკაცრ სპექტაკლ „სანანიშვილის დედინაცვალში“. ცხოვრება, — გააზრებისათვის ამგვარი ტრაგედიის უნარს, რომ მოითხოვს, ის ძალაა, რომელსაც ხელეწიფება „ემპაქეულ ვოდევილში“ ჩაითრიოს ადამიანიც. მღვრი იდეალიც და თვით ტრაგედიაც.

თუ „სანანიშვილის დედინაცვალში“ გვიჩვენა, როგორ ნთქავს წყვილიად ადამიანს, სპექტაკლში „გუშინდელი“ წყვილიაღს ძალები გამარჯვებულნი და დამკვიდრებულნი არიან. ამ სპექტაკლში რეჟისორმა უურადღება მიაპყრო იმას, თუ რა ცვლილებას განიცდიან გამეფებულ წყვილიაღს ადამიანური თვისებები და ადამიანური ფასეულობანი, სპექტაკლი ზუსტად და გამოკვეთილად არ იწყება. მოქმედება თითქოს ერთფეროვანი, მონოტონური ციკლიდან — დამყაყებულნი, მიყრუებული არსებობის მორევიდან მოიზღაზნება, რეჟისორს თითქოს „დავიწყდა“, რომ ხელთ ყოფითი კომედია აქვს და უნარს დაშორებულ ფართო სურათს გვიხატავს, იგი ერთგვარ დაკვირვებას აწარმოებს იმაზე, თუ კიდევ რისი ძალა შერჩენია ისტორიის მიერ მივიწყებული საზოგადოების ამ ნარჩენს. ამგვარად თანდათან ჩვენს თვალწინ ყალიბდება გოგოლის ეპიკურობით აღსავსე სურათი, პროვინციული სოფლის მცხოვრებნი აპათიასა და უძღღღღობას მოუცავს. ერთ დროს საამაყო სკოლის კარი ამოჭედილია, ეკლესია — დანგრეული, სანერგებები გაპარტახებული, გზები — გადარეცხილი. და აი ამ „ივარქმნილი სისაძაგლის“ ეპიცენტრად გვევლინება დაუსრულებელი და ყველგან მყოფი მაგაღა.

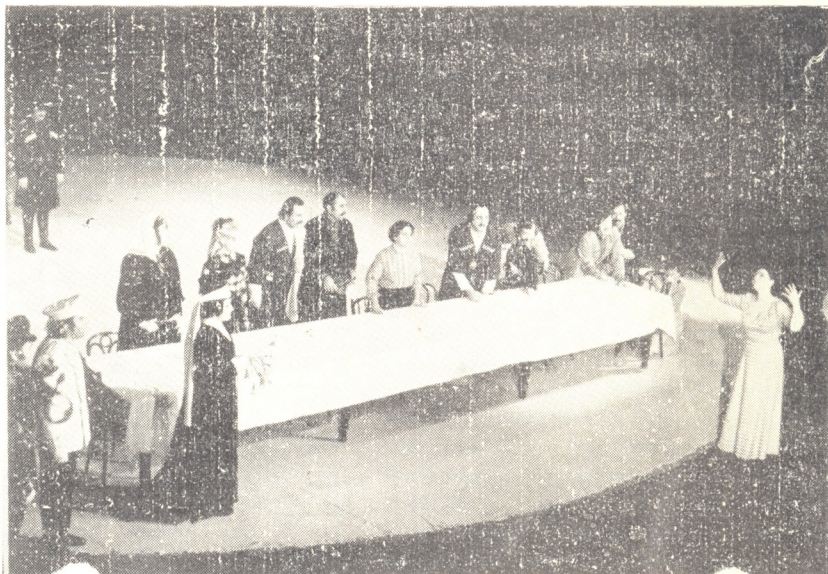
ცხოვრების ილუზორული და ყოფითი აღწერის ნაცვლად, რაც ეგზომ ახასიათებს ეროვნული ყოფითი სპექტაკლების დეკორაციულ

გაფორმებას, მხატვარმა მიხილ ქავჭავაძემ შექმნა ეროვნული ცხოვრების გარკვეული პლასტების კონსტრუქციული და აზრობრივი ჩინო — საქეიფო მაგაღა. ყველა მიზანსცენა თითქოს ამ მაგაღიდან გამოშდინარეობს, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მაგაღა ბატონობს ამ პერსონაჟებზე. ისინი კი დარწმუნებულნი არიან, რომ საკუთარი ინიციატივით მოქმედებენ და როდესაც პანიკისაგან გონდაკარგული პერსონაჟები სცენაზე მაგაღას დაარბენინებენ და გზად ყოველივეს ანადგურებენ, ეს სახე უკვე პარადოქსულად შეტრაილებული ბედის იდეის ერთგვარ ყოფით ფარულ ტრავესტიად იკითხება. გმირთა ბედიღბალს სწყვეტენ არა უზენაესი და ზეპიროვნული, არამედ მდბბალი და ვულგარული ძალები, ამასთან ყოველივე ერთნაირი ფატალური გარღვევალობით ხდება. „გუშინდელის“ ხატოვან სისტემაში მაგაღას მთლიანი მნიშვნელობა ლიუბაჟოვისიეული „ჰამლეტის“ ცნობილი ფარდის ერთგვარი შებრუნებელი პარალოია.

და აი, ამ ღვთისა და კაცის მიერ მივიწყებულ უბადრუკ სოფელში ჩამოღის მაზრის უფროსი გრენგოლმი (უანრი ლოლაშვილი). ზიზღით დაფრიალებს იგი სოფლის მიწაზე თავისი ქათქათა კიტელით. სულ არ აინტერესებს აქაური ამბავი, მხოლოდ ერთი მიზანი აქვს — დაუძვრეს ყოველნაირ მიმართვას, თხოვნას, პეტციას. და, რაც უფრო მოწურად იქცევიან სოფლის მცხოვრებნი, მით უფრო აღვირახსნილად და დაჭერებულად იქცევა მაზრის უფროსი, ნახევრადგერმანელი, ნახევრადქართველი, რომელმაც ერთგული უანდარმობით შიადწია ამ მდგომარეობას, გრენგოლმი განყენებული უნიადაგო ძალაუფლების განსახიერებაა.

დასაწყისიდან ისე ჩანს, რომ სოფლისა და „ადგილობრივი პრემიერის“ ბედის ხაზებმა არ უნდა გადაკვეთოს ერთმანეთი, მაგრამ დატრიალება ყოველად გაუთვალისწინებელი ამბავი — მაზრის უფროსი არშეიყობს უწყებს გაღატაკებული თავადის ასულ ფაციას. არშეიყობის დროსაც უსულგულაა გრენგოლმი, ამ პროცესში იგი მხოლოდ მამაკაცური საქციელის სტერეოტიპით ხელმძღვანელობს. რეჟისორი და მხახიობი ზუსტად ანაწევრებენ ამ სწრაფვის ხასიათს, გრენგოლმი არშეიყობს, მაგრამ თან ნადირობს, იმავე დროს ვიღაცას უსწორდება, ამით უნდა მისი ეროვნების და წოდების ძღვეცა და შეურაცხყოფაც. მისი არშეიყობა ცინიკურია, ძალადობის ხასიათისა. მას მხოლოდ ქალის სურვილი ამოძრავებს და ეს იმდენად აშკარაა, რომ სუფრის ყველა წევრი ამჩნევს ამას, თუმცა აღშფოთების ნაცვლად გულგრილად მისჩერებიან. რეჟისორი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ გრენგოლმი ორმჯე ათამაშს ეწევა. თავადის ქალი თავისთავად... მაგრამ სხვაც უნდა გა-

სენა სექტაკლიდან
„გუმინდელნი“



თელოს, უნდა დაუტკიცოს, რომ არ არსებობს სიმღაბლე, რისთვისაც ქვეშევრდომნი ტაშს არ დაუტრკვენ. საყოველთაო განწირულება ბაღებს სურვილს, გაიწომოს თუ სადამდე არიან დაცემულნი ეს ადამიანები. ღირსებულმა ფუტურისტმა, ასე ეძახიან სოფელში ადიკოს, ვეღარ მოითინა და მოულოდნელად შეუძახა გრენგოლმს... შინისა და გააფთრებისაგან მარხის უფროსმა მას ღვინო შეასხა სახეში, უსასრულო სიჩუქე ჩამოწვა. სუფრის წევრები, საქმე რომ არ დაღუპონ, სიმღერას წამოიწყებენ. ტაშსაც ააყოლებენ, ადიკო დოქს წამოავლებს ხელს. სიმღერა ძლიერდება, იგი გამაფრთხილებლად უღერს, — არ გაბედო, ადიკო, თავზე არ დაუშვა დოქიო! და საბოლოოდ განადგურებული „ფუტურისტი“ ღვინით უვსებს ცარიელ ჭიქას გრენგოლმს, ვერ მოახერხა მარხის უფროსმა ქვეშევრდომთა მორალური დაცემის დონის გაწოშვა. ერთი გახდა ცხელი: უძირია ეს უფსკრული, კიდევ ბევრია თავქვე გასასვლელი. იმდენი, რომ მთელი სიცოცხლე ეყოფა ზოგიერთს.

ამკარაა გრენგოლმის ზეიმი: კვანძის გახსნა ახლოვდება, დროა ყველას გასაგონად გამოაცხადოს ფაცის დანიშვნა. მან მოწყალებასავით ამცნო ხალხს ახალი ამბავი, და გამარჯვებული სახით უნდა გამოირდეს აქაურობას. ახლა უკვე ახლადამოყვრებული ოჯახის წევრებს უფლება აქვთ ტოლ-სწორივით გამოემშვიდობონ მას. დიდხანს, მძიმედ ართმევს ხელს სასიამორო, თავადი კოწია (კახი კავსაძე), ეს

ხელის ჩამორთმევაზე უფრო შებმაა. ჩაფიქრებული, სიძულვილით აღსავსე მწერა. კოცნაც არაჩვეულებრივია — დაწვერვას უფრო ზგავს, თითქოს ყელის გამოჭრა უნდაო. გამწარებული უჭერს ხელს გრენგოლმს ფაცია (ნანა ფაჩუაშვილი). გრენგოლმი შეუმჩნეველად ცდილობს, ხელი გამოინთავისუფლოს, მაგრამ კაკანათი ჩაიკეტა. მის წინ ახლა მორცხვი ქალიშვილის ნაცვლად გააფთრებული მტაცებელია. არა, ეს კვანძის გახსნა არ არის, რეჟისორმა კულმინაციურ მწვერვალთან მიგვიყვანა, სადაც უოველივეს სიძულვილი ამოქმედებს. ეს სიძულვილი ბრძოლა არ გახლავთ, ეს არის სიძულვილი, ძიძგა, ღრღნა.

ფარული ტრავესტიის ბედისწერის იდეის ერთ-ერთი თავისებურება ის გახლავთ, რომ მისი პერსონაჟები ტრაგიკული ბედის მსხვერპლნი არ არიან, მათ ტრაგიკომიკური ბედი სწირავთ. ტრაგიკული გმირი უმეტესწილად სიკვდილით აღწევს საკუთარი თავის, როგორც სულიერი და ეთიკური არსების დამკვლარებას. ხოლო ტრაგიკომიკური პერსონაჟი თავის თავში კლავს ქვეშარტად ადამიანურ შესაძლებლობებს და ამით იძენს სიცოცხლის უფლებას. მისი სიცოცხლე უღრის მის კვდომას სულიერ და ეთიკურ ფასეულობათა სისტემაში. მას სულაც არ უნდა ბედთან შეტიდება, ერთი სურვილი ამოძრავებს მხოლოდ — შეეგუოს, შეეთვისოს ბედს. და თუ დროადარო გვგონია, რომ ასეთ გმირს ბედი სწყალობს, ეს მოჩვენებითია. ლუქმა, რომელსაც მისთვის ბედი იმე-

ტებს, ეკლითაა სავსე. პატივყარილი პერსონაჟები აღშფოთებდას იწვევენ. ამ აღშფოთების დროს ზიზღი და თანაგრძნობა თანაგანცდის ერთიან ამაღლებებელ სურვილშია შენიღბული...

რეჟისორი შეუბრალებლად ამხელს მთელ სიმართლეს პერსონაჟების შესახებ, იმ შემთხვევაშიც კი, როდესაც ისინი შენდობას თხოულობენ და მზად არიან თავი შეუშვირონ ფსიქოლოგიური ანალიზის დაუნდობელ სკალპელს. თემურ ჩხეიძე ზოგჯერ იმ გამოცდილ ექიმს მოგვაგონებს, ვინც პაციენტში სულს ეძებს და სულის ნაცვლად მას მხოლოდ სხეული დახვდება. შ. დადიანის პიესის გმირებს მან ვერ აღმოუჩინა სულიერი საწყისი.

თემურ ჩხეიძის მიერ შექმნილი სახეები ხაზს უსვამენ, რომ წყვილიაღის მეუფების პირობებში ხდება ტრადიციული ანტიმონიების: — გამარჯვებულის და დამარცხებულის, მტაცებლისა და მსხვერპლის გარდაშავალი ცვლილებები. „სამანიშვილისნაირ“ და „გუშინდელისნაირ“ სპექტაკლებში არ მოიძებნება არცერთი პერსონაჟი, რომელიც, მეტნაკლები სხივის სახით, პატოსან ორთაბრძოლაში პირისპირ შეებმებოდა წყვილიაღს. გმირული ღირსების ტრადიციული კოდექსი ამ შემთხვევაში უძღურია, რამეთუ მის წინაშე არ დგას ჩვეულებრივი სახის ძალა — ანტაგონისტი. თითოეულმა გმირმარაღაც წაგლიჯა ცხოვრებას და სამაგიეროდ ზღო ამის გამო. ამიტომაც მარცხით შემოუბრუნდა ყოველი გამარჯვება, რადგან ეს გამარჯვება სიტუაციის შიგნით მოაპოვა მან და არა სიტუაციაზე გამარჯვებით. ამ ტრაგიკომედიებში წყვილიაღი ყოველი ჭეჭრუტანიდან მოძვრება, წყვილიაღი მოუგერიბეღია. აქ მას უკლებლივ ყველა ემორჩილება, არ არსებობს ადამიანი, რომელსაც არ გაეცლო მისი გამხრწნელი და დამღუბველი სკოლა.

მაგრამ თემურ ჩხეიძე ფართოდ მოაზროვნე ხელოვანია და უარყოფს ტოლობის ნიშანს ადამიანის დამცირებასა და დაღუპვას შორის. რეჟისორის მიერ „ემშაკეულ ვოდვეილთან“ გამართულ ორთაბრძოლაში (ემშაკეული მხილებულია „სამანიშვილშიც“ და „გუშინდელშიც“) აღმოცენდა მისივე ახალი სპექტაკლები: „ოიდიპოს მეფე“ და „წყვილიაღის მეუფება“. ეს სპექტაკლები კანონზომიერად უკავშირდებიან ახალი ღირსების თემას. პირობების უფრო მაღალ დონეზე გადაწვეტამ რეჟისორისაგან უნარის შეცვლა მოითხოვა. ტრაგედიისათვის ტრაგიკომედია უნდა დაეთმო. ტრაგედიის შინაარსს წყვილიაღთან გაძლიანება არ შეადგენს, არამედ მისი განცდა — ტანჯვისა და ბოროტმოქმედების გზით. ტრაგედიის საკითხი რეჟისორისათვის ახლა დაისვა, როგორც წყვილიაღის საშუაროდან გამოღწევის, „საკუთარი თავიდან მონის თანდა-

თანობით განდევნის“ საკითხი, ჩხეიძის ფორმულის თანახმად, ოდონდ არაჩხეიძისეული გააფთრებით. თემურ ჩხეიძის გმირისათვის ამ გზის ერთგვარი დასასრულია „აღდგომა“, წყვილიაღისაგან საბოლოო განწმენდა: თ. ჩხეიძის მიერ ტრაგიკულის ამგვარი გაგება XIX საუკუნის რუსული ლიტერატურისათვის უფრო ახლობელია, ვიდრე მაღალი კლასიკური ტრაგედიისათვის, რასაც, მეტწილად, გმირის ცხოვრებისეულ ფასეულობათა კრახი უდევს საფუძვლად.

მაგრამ, როგორც სპექტაკლმა დაგვანახა, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფეც“ შეიძლება, ძალდაუტანებლად ჩააბა რკინის წრეში. ეს ტრაგედია ჩხეიძის თემის განვითარების გზაზე მხოლოდ მის ერთ-ერთ ეტაპს არ წარმოადგენს, იგი ცოცხალ სოფოკლესთან მისვლის ცდაა. სპექტაკლი გამოირჩევა მისი შემადგენელი ნაწილების მიღღარე დეფორმაციით და არა პარამონიული შეთანხმებულობით. ოიდიპოსის სახე მწვავე ანალიტიკური მანერითაა ინტერპრეტირებული და რეჟისორული გადაწყვეტის ძირითად არგუმენტადაა ქცეული.

მიუხედავად იმისა, რომ პიესა საერთოდ ათეული წლების ინტერვალით იღებება, მისი შესრულების ტრადიცია მაინც შთაბეჭედავი და დაუვიწყარია. ჩვეულებრივ, იგულისხმება მნიშვნელოვანი არქიტექტურული ანსამბლის კოპოზიცია, ზუსტად დამუშავებული მასობრივი სცენებითა და უღანაშაულოდ დატანჯული კეთილშობილი მოხუცის ფიგურით. ტრადიციამ „ოიდიპოს მეფე“ ამაღლებულ შილერისაგან დაუმორჩილა. პათეტიკური იყო რეჟისორ დიმიტრი ალექსიძის მიერ 1956 წელს შ. რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე დადგმული „ოიდიპოს მეფე“, რომელშიც ძლიერად თამაშა აკაკი ხორავამ. ბედისაგან ძლიერი და ბედთან გამირულად შექილებული ხელმწიფის როლი აკაკი ხორავა სპექტაკლის დომინანტად იქცა, მან განახორციელა თემა ადამიანის გამართლებისა, რამეთუ ამ ადამიანმა არ უწყის, რასა იქმს. სოფოკლეს გმირი აქ ყოველმხრივ გამართლებულია. მას არც მამის მკვლელობის გამო ადანაშაულებენ, არც დედის სიკვდილის გამო, არც იმის გამო, რომ შავი ჭირი მოედო თებეს და გააუტაცრიელა. აღიარეს, რომ იგი არა თუ უღანაშაულოა, არამედ მშვენიერი. მისი ბედი ჭეშმარიტი გმირის ბედია, ხოლო საზღაური — ყოველად დამუხახურებელი. თეატრმა „ოიდიპოს მეფეში“ მიაგნო ადამიანის, ისტორიის მოქმედი პირის ღირსებასა და დანიშნულებასზე არსებულ ყველაზე ამაღლებულ და უბიწო წარმოდგენათა გადარჩენის ფორმულას და მთელი დანაშაული ავბედს გადააბარა.

თემურ ჩხეიძემ რომ „ოიდიპოს მეფეს“ მოკიდა ხელი, ბევრ არსებით რეჟისორულ საშუ-

აღებაზე თქვა უარი. იგი შეგნებულად თმობს მორთულ-მოკაშმული, სამოსში გამოხვეული, მასობრივი სცენებით დატვირთული სპექტაკლის ტრადიციას. არსად არ უშაღლებს ხმას პათეტიკურად, პირიქით, მის სპექტაკლს ფხიზელი რეალისტური ინტონაცია დაჰყვება.

თემურ ჩხეიძე გამაღივებელი შუშით აკვირდება ოდიბოსს, მისი რაობის ამოსაცნობად, ოდიბოსს, ვინც ამდენი რამ გააკეთა, რა კავშირია მასა და მის ნაღვას შორის, რუფისორს აღმუშავებს არა მხოლოდ სფინქსისაგან თებებს დაშხნეული მეფე, არამედ ის, ვისაც თან მოჰყვა ფებდაფებს ეს საშინელი შავი ჭირი.

ოდიბოს — გიორგი ხარაბაძე — მეფური დიდების შარავანდედი მოსავს. იგი წარმოსადეგია, თავისუფლად ფლობს სხეულს. ერთიანად ხალხის და ცალკეული ადამიანის ბედილბაღს ძალდაუტანებლად და გაწაფულად მართავს, არსად და არავისთან არ ხვდება წინააღმდეგობას. გარკვეულ დრომდე თვალისმოპყრელი ტრიუმფით მიემართება მისი ცხოვრების გზა. თუშცა სწორედ ეს გზა აბრმავებს ოდიბოსს, ვისი სტიქიაც დიდი პოლიტიკაა, ხოლო რწმენის სიმბოლო — მატერიალური, ქონებრივი წარმატება.

თემურ ჩხეიძის გაზრებით მისანი ტირესია ყველაფრის ცოდნით გატანჯული ადამიანია. მომავლის ცოდნა მისთვის ფასს უკარგავს აწმყოს, რადგან ყოვლად უშფოთველ დღეში იგი მომავალ უბედურებათა მარცვალს ხედავს, ხოლო გამირთა ტრაუმიში — კარს მომდგარ შერცხვენას.

ოდიბოსი — გიორგი ხარაბაძე — ტირესიასგან ზუსტ და ჩამოყალიბებულ ჩვენებას ელის: ვინ ჩაიდინა ქვეშევრდომთაგან ეს ბოროტება? ტირესია პასუხს გაუბრძის. მაგრამ როდესაც ოდიბოსი მას დასდებს ბრალს, როგორც მკვლელობის მონაწილეს, გაცეცხლებული სიტყვა-სიტყვით ამოთქვამს სიმართლეს. და აი, მაშინ ამოქმედდება ოდიბოსში უზურპატორი და ძალა-უფლებით დაბრმავებული ადამიანის ლოგიკა. ტირესიამ ოდიბოსს სიმართლე უთხრა, მაგრამ ოდიბოსმა ეს სიმართლე ცილისწამებად, მტრების მზაკვრობად, პოლიტიკურ შეთქმულებად მიიღო. დესპოტური ნაჩქარეობით დაიჭერა ეს აზრი და ძებნა დაუწყო შეთქმულების მოთავსს. ასევე ნაჩქარევად მიიგნო კიდევ, კრეონს დააბრალა მოთავეობა, აღარ ჭირდება არაფრის მტკიცება, ოდიბოსს აღარაფრის მოსმენა არ სურს. ერთი სიტყვით, კრეონი უნდა მოაკვდინოს.

არა, ოდიბოსი სულაც არა ჰგავს განგების ბრმა ძაღლების წინაშე შესაწირ ბატანს. თუმცა ამ ძაღლებმა ზუსტი ვარაუდით ამოარჩიეს სამ-

სხვერპლო. ბედი იმარჯვებს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გონებით, ანგარიშით.

ასე მივყავართ ოდიბოსის სახით თანმიმდევრულ გაფსიქოლოგიურებას ბედის სახის არსებით ცვლილებასთან, ბედისა, რომელიც სპექტაკლის უკიდურესად ღაჭაბულ ატმოსფეროში დემონის კონტურებს იძენს.

...ოდიბოსი იმ დროს ადგება ჭეშმარიტებისაკენ სავალ უკანასკნელ გზას, როდესაც იგი მისგან ისეა დაშორებული, როგორც არასდროს. პოლიბოსის სოკვდლის ამბის მოსმენის დროს თავს ძალას ატანს, არ გაიღიბოს. წინასწართქმა, რის გამოც იგი დიდი ხნის წინათ განერიდა კორინთოს, არ აღსრულდა. პოლიბოსმა საუკუნოდ განისვენა ისე, რომ შვილის ხელი მასზე არ აღმართულა. აუჩქარებლად მიიერთვეს ღვიწნოს მაცნესთან ერთად ოდიბოსი (ავთანდილ მახარაძე), ეს მამის მოსახსენიებელია და საზეიმოდ იშვედროულად. მაგრამ სიფიცხე კვლავ ეუფლება, როდესაც მაცნე მის დასაწყნარებლად ეუბნება, რომ პოლიბოსი და შეროპე მისი ნამდვილი დედამაა არ არიან, რომ მათ მხოლოდ იშვილეს და გაზარდეს იგი. ოდიბოსი ცდილობს გაიგოს საკუთარი წარმომავლობა. მისი დიდებულება არანაშული ძალით უნდა გაბრწყინდეს. ოდიბოსი, აქამდე რომ კაცთა შორის უპირველესად თვლიდა თავს, სინამდვილეში „განგების შვილია“, „გარსკვლავთა ძეა“, უბრალოდ დიდებული კი არა — „ღვთაებრივი“, ადამიანთა კანონები მას არ ეხება. და აი, თვითგანდიდების და ქედმაღლობის მოქმეტი (რადგან იგი ადამიანი არ არის, მისთვის ყოველივე ნებადართულია და არ არსებობს არაფრის ზღვარი) იგი იგებს მარტივად და მტკიცედ ნათქვამ საშინელ ჭეშმარიტებას.

ოდიბოსის კრახი მატერიალური წარმატების კულტზე დამყარებული დიდების მარცხია. სახარების გაფრთხილებაც ხომ ამას ღდაღებს — ვიი მას, ვინც მთელ ქვეყანას მოიხეტქს, ხოლო სულს თვისას დაკარგავსო. ოდიბოსი შინაგანმა დემონმა აცთუნა. დაჰპირდა, ქვეყანას მოგცემო და სანუკვარ ადამიანურ შესაძლებლობათა ხორცშესხმაც არ აცალა. და ახლა, ამ შესაძლებლობათა მოსაპოვებლად ოდიბოსი თვათვასამართლებას ადავდენს საკუთარ თავზე. ყოველგვარი განყენებული დასკვნის გარეშე. ამ საშინელი ბოროტმოქმედების ჩადენით გამირი ბედის თანამონაწილე აღმოჩნდა, იმიტომ, რომ მისი შინაგანი სამყარო თურმე „წყველიადის მეუფების“ ხელთ ყოფილა.

სწორედ აქედან იწყება ის გადაწყვეტი დრამატული მოვლენები, რომლებშიც ვლინდება თემურ ჩხეიძის რუფისურის შინაგანი თემის განვითარება. რუფისორისათვის მთავარი ოდიბოსის გამოღწევაა წყველიადან და მისი შედ-

გომა „აღდგომის გზაზე“, რის ფასდაც უნდა დაუჯდეს ეს მის გვირს. „მოქალაქეთა შორის პირველი“ ახლა უთანასწოროა, კაცისა და ღვთის მიერ უარყოფილი, სამუდამოდ შერცხვენილი. აი ამ ადგილიდან სასოწარკვეთისა და წაქეზების (ჩხვიძე ასე იმედოვნებს) ბოლო მომენტებიდან იწყებს აღდგენას ქვეშაობისად ადამიანური პიროვნება. ამ გზით უნდა განთავისუფლდეს ბოლოს და ბოლოს ოიდიპოსის ბედის კლანჭებისაგან და საკუთარ თავში ეთიკური თვითგამორკვევის უნარი აღმოაჩინოს. რეჟისორი იმედით შეპყურებს ოიდიპოსს, ოღონდ ამ იმედის ხორცშესხმას ოიდიპოსი მხოლოდ ახალი ტანჯვის ფასად თუ მიაღწევს. სწორედ ეს არის, რისი დავიწყება მას არც შეუძლია და არც სურს. ტანჯვის ფასი ის პუნქტია, სადაც დაშვებულია ყოველგვარი სისუსტე და ზედამიერულობა, რამეთუ მის არგველივ ტრაილებს მთელი სპექტაკლი. ოიდიპოსის ტანჯვის სიძიძის მისხალიც რომ დააკლდეს, აზრს დაკარგავს მის მიერ ტანჯვის გამოტარებული პიროვნება, უაზრო და გაუმართლებელი იქნება მთელი ის აზრბავი, რაზეც ამდენი ვალაპარაკეთ. ახალი ღირსება, რომლისკენ მიმავალ გზებს ეძიებს თემურ ჩხვიძე, მიუხედავად წყვილია. გახლავთ ღირსება „შინაგანი ადამიანისა“, უკანასკნელ ფასეულობათა გადარჩენა რომ შეიძლოს.

რეჟისორის მხატვრული სამყაროს განსაკუთრებული დრამატიზმი ის არის, რომ „აღდგომა“ (ამ თქმის შინაგანი ზღვარის სახით) მიუღწეველი და განუხორციელებელი ღირსება, საცნაური გახდა მხოლოდ მისკენ მიმავალი გზა. გიორგი ხარაბაძემ ტრადიციების წინააღმდეგობათა დამკვირვებელი საშუალებით მოახერხა საჩინოდ გამოცხადება კავშირი ოიდიპოსის ნაღვალსა და მის ადამიანურ ბუნებას შორის. თუმცა, თვითგამორკვევის თემა ემოციურად მთლიან სარწმუნო ვერ გახდა და მას ოიდიპოსის ბედთან ღრმა ფესვები არ აკავშირებს. მისი სასოწარკვეთილი თვითგასამართლება ფინალში გამოფიქრდებაზე უფრო სპონტანური აფეთქებაა, ქედმაღალი პიროვნების თვითდამანგრეველი ახირება უფროა, ვიდრე — სიცოცხლის აღსასრულით გამოწვეული მოქმედება. „აღდგომის“ თემა მკრთალად განხორციელდა.

თემურ ჩხვიძის დიდი ხანია იზიდავს რუსული კლასიკა. მაგრამ „წყვილიაღის მეუფების“ დადგმის კონკრეტული სურვილი ამ ზოგადი ინტერესებითა და იმ გარემოების თანხედრობითა გამოწვეული, რომ რეჟისორმა „ოიდიპოს მეფეში“ ვერ გადაჭრა ყველა დასახული მნიშვნელოვანი პრობლემა.

ბორის რავენსკისმა რომ „წყვილიაღის მეუფება“ დადგა, მას შემდეგ ყველა დადგმის

რეჟისორული კომპოზიციების ცენტრში აკიმი წარმოადგენს დადგმის მთავარ მწვერვალსა და სინათლის წყაროს. შექმნილია ტრადიციამ ზოგიერთი ტოლსტოისეული აქტენტის არსებითი გადაადგილება დაკანონა. კრიტიკის დაკვირვებით სპექტაკლს წყვილიაღის ძალა კი არ ეუფლებოდა, არამედ სინათლის ძალა ახსივოსნებდა. ამ გასხივოსნებულ გზაზე ნიკიტა ყველა რეჟისორს მონანიებდაკენ მიჰყავდა. აკიმი რომ არა, დაეუფლებოდა „ჩიტი“ და დაიღუპებოდა. ბორის რავენსკისის ერთ დროს ნოვატორული კონცეფცია შემდეგ უსასრულოდ გაიმეორეს და გაუფერულეს. თანდათან გამოჩნდა მისი ნაკლოვანებანი: ცალმხრივობა, შინაგანი სიუჟეტის სტატიკურობა.

თემურ ჩხვიძისათვის ტრადიციული სპექტაკლის შექმნის საკითხი ჩვეული ფსიქოლოგიზმის საზღვრის გადალახვის პრობლემაც არის. რეჟისორი გრძნობს, რომ უნივერსალური ცხოვრების შინაარსის მომცველი ტრადიციული კოლონიის განხორციელება შეუძლებელია მხოლოდ ხასიათის კატეგორიასთან აქლაციით. და ისიც ყოველ თავის სპექტაკლში თანდათან უფრო ამტიკებს საკუთარ მონაპოვარს ფსიქოლოგიური ანალიზის სფეროში. უფრო მეტობად გადაღის „ხასიათების თვითმოდრაობიდან“, „სახეების თვითმოდრაობაზე“, ყოფის საშუალებით ცდილობს განასხვავოს ყოფიერება.

„ოიდიპოს მეფეში“ საძიებელი ურთიერთკავშირის მიღწევა მთლიანად ვერ მოხერხდა. ყოფა ბოლომდე მოქნილი, გამჭვირვალე და გასაგები ვერ იყო. სამაგიეროდ ყოფითი რეალობითა და დეტალებით აღსავსე „წყვილიაღის მეუფება“ გამოტანილი აქვს უნივერსალურ განზოგადებულ თეთრ სივრცეში (მხატვარი მირიან შველიძე) და აქ გაითავსებს დაძაბულ და ვნებით აღსავსე ქმედებას კაცობრიობის ძეგლს. სწორედ ამ ინტერპრეტაციას ესადაგება ლ. ტოლსტოის აზრი იმის თაობაზე, რომ „თავგზააზნეული და ტანჯული ადამიანი ერთი კერძო პიროვნება როდია. მე ლეე ნიკოლოზის ძე ვარ, ხოლო ადამიანი არის ხალხი — ისინი, ვინც ახლა ცხოვრობენ და ისინი, ვინც მომავალში იცხოვრებენ... ადამიანი კაცობრიობის ძეა“.

თემურ ჩხვიძემ ტოლსტოის პიესა „წყვილიაღის მეუფება“ ენციკლოპედიასავით წაიკითხა. ამ სპექტაკლში წყვილიაღი ბედის სახით არ არის წარმოდგენილი. მას ყოველდღიურ ცხოვრების მძლავრი და მაცდური ნაკადის სახე აქვს.

ტოლსტოის პიესის თემათა და სახეების მრავალფეროვნებაში თემურ ჩხვიძე შინაგან შექმედებას ეძიებს, ხოლო სხვადასხვა პერსონაჟის ბედში ერთიან ხედვას პოულობს. ჩვილის მოკვლის სცენაში ანიუტკა (ლია გულაძე) შეშინებული უგდება ყურს, როგორც ისმის სარდაფი-

დან ბარის ხმა, წამოყვირება, როგორ დადიან. უსმენს და თან ბუბუტუტებს: „ნეტა, მეც მოვ-
მკვდარიყავი“; თან დასძინს: „ათ წლამდე შეიძ-
მიანი კიდევ ჩვილია. მისი სული კიდევ შეიძ-
ლება პირდაპირ ღმერთთან მოხვედეს, თორემ
ხომ ერთთავად მოისვრება ლაფში“. და თავის
სპექტაკლში თემურ ჩხეიძე იკვლევს, როგორ
გარდაიქმნებიან სუფთა, მგრძობიარე ანიუტ-
კები უხეშ და უზნეო მატრონებად აკულინა და
ანისია პიროვნების მორალური გახრწნის საფე-
ხურებს წარმოადგენენ. და მთელი საშინელება
ის არის, რომ მატრონად გადაქცევასათვის სუ-
ლაც არ არის საჭირო განსაკუთრებით ცუდი
მადრეკილებები. საქმარისია, ერთი იმდენი,
მიეცე ცხოვრების დინებას, გაიარო მისი გამ-
ხრწნელი და შიშისმომგვრელი სკოლა. აკუ-
ლინას (თ. ჯოხაძე) სახის გადაწყვეტა დრამა-
ტიზმითაა აღსავსე. დაფეთებული, საშინელება-
საგან ანთებული თვალებით იგი ყველაფერს
ხედავს და ყველაფერი ესმის. უფრო მეტაც
იგი გამუდმებით უთვალთვალებს მკვლელებს,
მატრონა და ანისია ამოწმებენ, კართან ვინმე
ხომ არ დგასო და გამოადგენ. ხელთ ფერ-
მკრთალი აკულინა შერჩებათ, მაგრამ აკულინა
სულაც არ იმალება... მის უბნო შეკითხვას ცხოვ-
რების რაობის შესახებ, პასუხად მოსდევს:
ცხოვრება ის არის, როცა თვალწინ მამას მო-
გაკლავენ და შენ შეგიძლია ამას მოწმესავით
უყურო. ეს დაუმთავრებელი და ამოუწურავი
პასუხი მხოლოდ სპექტაკლის დასასრულს ხდე-
ბა ნათელი. აკულინა ფიქრობს, როგორ მო-
იქცეს და ცხოვრების დინებას ირჩევს. ახლა
ისიც ყველასავითაა. მეორე მოქმედებაში ადარც
უნდა, რომ მამის მოკვლა ახსოვდეს, იგი სა-
ერთო ფერხულში ებმება, ცხოვრების სიკეთის
ირგვლივ რომაა გამართული. ნიკიტას სიყვა-
რული პირველი გემრიელი ლუწვაა, რაც მან
ცხოვრებას წაგლიჯა. ასე უახლოვდება შინაგა-
ნად აკულინა მეორე მოქმედებაში პირველი
მოქმედების ანისიას, როცა ანისია ქმარს სულს
ართმევს და ნიკიტას დასცევს. თვითონ ანისია
უკვე თავდაღმართზეა, ახლა იგი „სიკეთისა და
ბოროტების“ ზღვარს გადასცდა, წყვილადმა
შეიტყუა. ახლა იგი თვითონ იქცა იმ ძალად,
რომელიც სხვებს გააფრთხილებს ითრევს წყვილი-
ადში.

განსაკუთრებული ყურადღებით აკვირდება
თემურ ჩხეიძე ჩილიკიანების ოჯახის წევრებს,
ცდილობს გაიგოს, რა ნათესაობა აკავშირებთ
აკიშს, მატრონას და ნიკიტას. ჩვეულებრივ სა-
ხეებში მან უცნაურობა, მოულოდნელობა ამო-
იკითხა. სწორედ ამ უცნაურობის გააზრებით
აღწევს ტოლსტოის აზრის სიღრმეს, მის ლოგი-
კას. აკიშს ღმერთი არ დავიწყებია, იგი ნაშუსი-
ანია და მან მთელი სიცოცხლე გაატარა მატრო-

ნას გვერდით, რომელიც სიკეთეს ვეღარ არჩევს
ბოროტებისაგან. მრავალი წელია ერთად ცხოვ-
რობენ სინდისიერი და უსინდისო. უმწიკვლო
და მკვლელი, სონია თუ მკვლელ რასკოლნიკოვ-
თან მიდის, მიდის იმიტომ, რომ იგი გადაარჩი-
ნოს და ამ შესვედრამ რაღაც უნდა გადაწყვი-
ტოს. ხოლო აკიში და მატრონა ერთმანეთს ავ-
სებენ. მათი კავშირი და შეთანხმებულობა სა-
შიშია.

ყოველსმომცემელმა წყვილადმა თავით ფეხამ-
დე შებოჭა აკიში, ასეთი ასიმილირებული ითა-
ნაშა იგი კარლო საკანდელიძემ. მისი გმირის
სიკეთე მოკლებულია მომხიბვლელობასა და ლა-
ზათს. უშნოს, გაღუფლს, თვალები ერთობ
მოჭუტული აქვს, ურბები, დაცული, თითქოს
ამით უნდა გადაარჩინოს სული და სხეული.
აკიში ნიკიტას მონანიების სცენაშიც განზე
დგას, დაბნეულია, იგი არ მონაწილეობს არც
შეიშში, არც გამარჯვებაში, არც შინაგანად
იზიარებს არც ერთს.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე გადმოაბიჯა
ამ ერთი შესხედვით, არაბუნებრივი და უჩვე-
ულო კავშირის პირშეშო ნიკიტა ჩილიკიანი.

ნიკიტა — გაიძნელაძე — პირველი გამოჩე-
ნისთანავე ყმაწვილური კრძალვისაგან სახეაწით-
ლებულია. იგი მორცხვად იქცევა, ხეირიანად
არც კი იცის, რა შეიძლება და რა არა, ამქვეყ-
ნად. თანდათან მას გარემოება კარნახობს, რო-
გორ მოიქცეს, გუხს აძლევს. რეჟისორისათვის
ნიკიტას ბედი ცხოვრების პროცესია და არა
მხოლოდ სიტუაცია ან არჩევანის მომენტი. მისი
გმირი არაფერს სწყვეტს, არავითარ პასუხის-
მგებლობას არ გრძნობს. იგი მხოლოდ პასუ-
ხობს ცხოვრების ზოგიერთ უპირველეს მო-
თხოვნილებას.

გარკვეულ დრომდე ნიკიტას გზას ინდივიდუ-
ალური თვისებები არ გააჩნია. ბოროტებასაც—
ჩვეულს და ტიპიურს,—სხვებთან ერთად ჩადის.
ზოგჯერ ნიკიტა დამფრთხალი იყურება აქეთ-
იქით, ვინმეს საყვედურიან შერეას არ წავა-
წყდეთ, მაგრამ „ყველანი“ მხოლოდ მოთხოვნით
უყურებენ: ასეთ პირობებში ბოროტმოქმედების
თავადან აცდენა პრაქტიკულად შეუძლებელია.
რეჟისორს ყველაზე უფრო ერთი აინტერესებს:
რა მოუვა ნიკიტას ბოროტმოქმედების ჩადენას
შემდეგ? მისთვის ყველაზე უფრო მნიშვნელო-
ვანია „წყვილადის მეუფებაში“ მოხვედრული
ადამიანის შინაგანი შესაძლებლობანი. ახალ ღირ-
სებასთან მისასვლელ გზას თემურ ჩხეიძე სა-
კუთარი თემისა და პუშკინის ფორმულის შე-
ერთებით ეძებს. ეს ფორმულა ასეთია: „ადამი-
ანის დიდების საწინდარი, მისი დამოუკლებ-
ლობაა“.

ამიტომაც რეჟისორი არ ინდობს გმირს და
საშინელ დარტყმებს აგემებს. ამ დარტყმებმა

იგი ან საბოლოოდ უნდა მოკლას, ან გამოუფხ-
ნიზლოს გონება. სპექტაკლის კულმინაციად იქ-
ცა მომენტი, როდესაც ანისია (ანა ფაჩუაშვი-
ლი) გამეტებით მოისვრის ჩვილს სარდაფში გან-
წირული ყვირილით: „ახლავე დააღრჩვე. მაინც
არ ვაცოცხლებ“, და ცხოველური შიშისაგან
მთლად გათეთრებული ნიკიტა ფორთხვით მი-
ჭყვება მას... რეჟისორი თითქმის ისევ თავს
იკავებს საბოლოო დიაგნოზისაგან, ღიად სტო-
ვებს საკითხს იმის თაობაზე, რა არის ეს? აგო-
ნიაა თუ წყვილიადის დაძლევის შესაძლებლობით
გამოწვეული წამება? მკაცრი და საშინელი „ხა-
სიათების თვითმობრახობა“ თემურ ჩხეიძის
მხატვრული ხედვის პირობებია. ეს პირობები
პიესის გმირებისაგან სრულ მორჩილებას მო-
ითხოვენ — უკითხავად შესვან ფიალა. სულ
ერთია, რითი იქნება სავსე, სამხალათი თუ მა-
ცოცხლებელი სასმელით.

რეჟისორისათვის გადაწყვეტია მონანიების
და აღდგომის საკითხი. ეს არის ტრაგედიის გუ-
ლისათვის ტრაგიკომედიის ძლევა, წყვილიადის
საწინააღმდეგო ფასეულობებთან მისვლა. წყვილი-
ადის მეუფებასთან გამართული ბრძოლაა ადა-
მიანის გადასარჩენად... თუმცა გია ძნელადის
შესრულებით ფინალი თემის ლირიკული გადა-
წყვეტა უფროა, ვიდრე ტრაგიკული დასასრუ-
ლი. მისი გმირი თავზარდაცემულია წყვილიადის
გამო, მაგრამ ვერ არის წყვილიადის დამძლევი.
მონანიება ამ შემთხვევაში კერძო და უძლეური
სულის ცხოვრების მოვლენაა და არავითარ
საშეშრობებს არ წარმოადგენს წყვილიადისათვის,
რამეთუ მას თან არ ახლავს აღდგომა. იგი ზო-
გადმნიშვნელოვანი და შეუქცევი მოვლენების
ტრაგიკულ დონეზე ვერ აღის.

წყვილიადის დაძლევის პროცესი სულაც არ
არის ისე უბრალო და თვალსაჩინო, როგორც
ამას ზოგიერთის მშვენიერი სქემა და რეპეტი-
ცია გვთავაზობს. ამ საქმეში ხელოვნება ლაქ-
მუსის როლს ასრულებს.

თემურ ჩხეიძე ღრმად და თამამად ავითარებს
ფსიქოლოგიური თეატრის ტრადიციებს, მას არ
ხიბლავს მარტივი ამოცანები და გარეგნული
წარმატება, მას სწამს აღსარებლობის მიმართუ-
ლების შესაძლებლობებისა, სწამს, რომ მნიშვ-
ნელოვანი იქნება მისი მხატვრული შედეგები.

ესთეტიკური კრედიო, რასაც ამკვიდრებს დღეს
ეს რეჟისორი უკომპრომისო ანალიზის სურ-
ვილი და არასენტიმენტალური ადამიანურო-
ბა — ამჟამად, 80-იანი წლების დამდეგს, სულ
უფრო და უფრო პასუხობს მომწიფებულ სა-
ზოგადოებრივ მოთხოვნებს.

კიდევ ერთი პერა ქუთაისში

მუშაინსი მუდამ თეატრალური ქალაქი იყო.
თბილისში გიორგი ერისთავის თეატრმა არსებო-
ბა რომ შეწყვიტა, ეროვნული კულტურის ამ
ღიდი კერის აღორძინებასათვის მეცადინეობა
სწორედ ქუთაისში იწყება და როგორც უფრ-
ნალი „ციხკარი“ იწყებოდა (1861 წლის №-3)
ქუთაისში გაიმართა „გაყრის“ პრემიერა.

შორს წაგვიყვანდა ქუთაისის თეატრალურ
ტრადიციებზე საუბარი. იმას ცი მოვავიწყებთ,
თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებდა ქართული
კულტურის ისტორიამ ქუთაისს შალვა და-
დიანი: „ქუთაისის თითქმის ქუდ-ბელი აქვს და-
ყოლილი, ბედნიერ დღეზეა გაჩენილი, თითქმის
ტრადიციით მოღობს, რომ ყველა ჩვენი თვალსა-
ჩინო მსახიობი ჯერ ქუთაისის სცენაზე უნდა
„კურთხეულ იქნას“ და მოიხვედონ სახელი და
შემდეგ იცნოს ქვეყანაში“.

ქუთაისის თეატრალური ცხოვრების წარმმარ-
თველად და განმსაზღვრელად უმეტეს შემთხვე-
ვაში ქართული დრამატული საზოგადოება
გვევლინებოდა. სწორედ იგი მეცადინეობდა
იმისათვის, რომ ამ ქალაქში არ ჩამქრალიყო
შემოქმედებითი ცხოვრება თეატრისა, ცარიზმის
ბატონობის ხანაში უფლებებო და უსახსრებო
თეატრს იმ მხსნელად ევლინებოდა, რომელიც
ზრუნავდა მის ყოველდღიურ ყოფაზე. სწორედ
იგი იწვევდა რეჟისორებს, მსახიობებს, წარ-
მართავდა მის ფინანსურ თუ მხატვრულ ცხოვ-
რებას.

დღეს თეატრი სახელმწიფო ზრუნვის საგანია,
საბჭოთა მთავრობამ ყველა პირობა შეუქმნა
თეატრს შემოქმედებითი ცხოვრების მრავალ-
მხრიობისა და სისხლსავსეობისათვის, ეს ზრუნ-

ვა, ეს ჭირისუფლოური პატრონობა კი ხორციელდება საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მეშვეობით, რომელიც სახელოვნად აგრძელებს ქართული დრამატული საზოგადოების ტრადიციებს.

საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ აქ ბოლო წლებში ბევრი კარგი საქმე წამოიწყო, გაფართოვდა და გაძლიერდა მისი საქმიანობა. ამის დასტურია ის, რომ ქუთაისშიც გაიხსნა მსახიობის სახლი — კიდევ ერთი კერა ეროვნული კულტურის ზრდა-განვითარებისა. ქუთაისს, რომელშიც სამი დიდი თეატრა, რამდენიმე სახალხო თეატრი მუშაობს, ქალაქს, რომელშიც თავს იყრის ქართული თეატრალური კულტურის მრავალი წარმომადგენელი, მართლაც, სჭიროდა თავისი სახლი, სახლი, რომელშიც სისტემატიურად შეიკრიბებოდა თეატრალური ხელოვნების მსახურნი და იმსჯელებდნენ თავიანთ შედეგებზე. პრობლემებზე, რომლებსაც მათ წინაშე აყენებს დრო. ცხოვრება, იმსჯელებდნენ იმაზე, თუ როგორ გაატარონ ცხოვრებაში პარტიის გადაწყვეტილებანი.

ამ სახლის შექმნას დიდი ამაგი დასდეს საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ ამავე საზოგადოების ქუთაისის განყოფილებამ, რომელსაც ამაგდარი თეატრალური მოღვაწე დიდმა ჭეიშვილი უდგას სათავეში. ქუთაისის პარტიულმა და საბჭოთა ორგანოებმა.

და აი, 7 აპრილს შედგა კიდევ სახლის გახსნისადმი მიძღვნილი საზეიმო ცერემონიალი, რომელზეც შესავალი სიტყვა წარმოსთქვა ქუთაისის სახალხო დეპუტატთა საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარის მოადგილემ ვახტანგ გოდუაძემ.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ დიმიტრი ალექსიძემ ილაპარაკა იმ დიდ მცეცადინეობაზე, რაც მსახიობის სახლის გახსნისათვის გასწია საქ. ცპ ქუთაისის საქალაქო კომიტეტმა, თეატრალური საზოგადოების ქუთაისის განყოფილებამ და ცხადია თავად რესპუბლიკის თეატრალურმა საზოგადოებამ, მან ილაპარაკა მსახიობის სახლის წინაშე დასახულ დიდ ამოცანებზე.

— თეატრალური ხელოვნების მუშაკებისათვის, მსახიობებისთვის დაარსებული საკუთარი სახლი — ამბობს დ. ალექსიძე — ამიერიდან იქნება წმინდათა წმინდა ადგილი, სადაც ხანგამოშვებით შეიკრიბებიან ადამიანები თეატრალური ხელოვნების, მხატვრობის, ლიტერატურის, მუსიკის საკითხებზე აზრთა ურთიერთგაზიარებისათვის ქუთაისმა ხომ განუზომელი როლი შეასრულა ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში. ასეთ სახლზე ოცნებაც კი არ შეეძლოთ ჩვენს წინაპარ ბუმბერაზ მსახი-

ობებს, რომლებიც სწორედ ქუთაისის თეატრის სცენას ამშვენებდნენ. მეტად ნიშანდობლივად მიმაჩნია ის გარემოებაც, რომ ქუთაისში ასეთი დიდი კულტურული კერა სწორედ სკკპ XXVI ყრილობის შემდეგ დაარსდა. ეს ბუნებრივი და სავსებით ლოგიკური მოვლენაა, რადგან ამ ყრილობამ ჩვენს წინაშე დიდი პერსპექტივები გადაშალა.

შემდეგ დ. ალექსიძემ წამოაყენა წინადადება, რომ ქუთაისის მსახიობის სახლს მიენიჭოს კოტე მესხის სახელი.

დ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო თეატრის დირექტორმა და სამხატვრო ხელმძღვანელმა, საქართველოს კომკავშირის პრემიის ლაურეატმა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ გოგი ქავთარაძემ ქუთაისის თეატრალურ მოღვაწეთა სახელით გამოხატა სიხარულის გრძნობა კულტურის ასეთი მნიშვნელოვანი კერის შექმნის გამო. მან აღნიშნა, რომ ეს სახლი ხელოვნების ყველა სფეროს მუშაკთა გაუწევს მასპინძლობას. ეს იქნება არა მარტო მსახიობთა და რეჟისორთა, მხატვართა, მწერართა, კომპოზიტორთა შესაყრები და მნიშვნელოვან პრობლემებზე სასაუბრო საკრებულო. აქ ჩვენ შევხვდებით მოკავშირე რესპუბლიკებიდან, თუ უცხოეთიდან ჩამოსულ კოლეგებს, განვიხილავთ სპექტაკლებს, გავმართავთ საინფორმაციო, თუ შემოქმედებით საღამოებს და ა. შ. მისასალმებელი სიტყვებით გამოვიდნენ: პროფესორი დავით ბრეგვაძე, რესპუბლიკის სახალხო მხატვარი ვალერიან მიწანდარი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტები ტარიელ საყვარელიძე და შოთა პირველი, დრამატურგები. გ. ხუხაშვილი და ალ. ჩხაიძე, პროზაიკოსი სერგო ჭეიშვილი.

საბოლოო სიტყვა წარმოსთქვა დიდმა ჭეიშვილმა, რომლის მოკლე გამოსვლა აღსავსე იყო სიამაყის გრძნობით, რომ დასრულდა დიდი შრომა და ქუთაისის ინტელიგენციამ მიიღო კულტურის კიდევ ერთი დიდი კერა.

ჩვენნი იუბილარები

ეთერ ღვინიაი

გიორგი სარჩიშვილი

რმსპუშკინის დამსახურებული არტისტი გიორგი ესტატეს ძე სარჩიშვილი დაიბადა 1894 წლის 10 ნოემბერს ქ. თბილისში. ღღევანდელ ვასო აბაშიძის ქუჩაზე, მისი ცხოვრებას გზა და პროფესია სწორედ ამ ქუჩამ განსაზღვრა. ქალაქის ეს პატარა ქუჩა ორ თეატრს შორის მდებარეობს; ერთი მხრივ მას ემეზობლებოდა ე. წ. სახაზინო თეატრი (ოპერის თეატრი) და მეორე მხრივ ღღევანდელი რუსთაველის თეატრი. შეიძლება იფიქროთ, მერე რა მოხდა, რომ ასე ახლოს ეს ორი თეატრია, ვინც ამ ქუჩაზე დაიბადა, ყველა მსახიობი ხომ არ გამოსულაო. ცხადია, მაგრამ საქმე ისაა, რომ ძველი თბილისი სასტუმროების სიმცირეს განიცდიდა და თეატრების ადმინისტრაციები ახლო მდებარე ხეივანს სახლებში ათავსებდნენ წლიურად თუ დროებით სავსატროლოდ ჩამოსულ მსახიობებს. გიორგის მამას იმ დროისათვის საქმოდ კარგი სახლი ჰქონია და თეატრიც უყვარდა, ამიტომაც მას მუდამ ჰყოლია მდგმურად მსახიობები. პატარა გიორგი ამ საინტერესო მდგმურებს უახლოვდებოდა და ისინიც ბავშვს სპექტაკლებზე დაატარებდნენ. ასე დაიწყო თეატრის სიყვარული.

გიმნაზიაში სწავლის პერიოდში იწყებს გიორგი სამსახიობო მოღვაწეობას. 1912-13 წლებში თბილისში იმ დროს არსებულ ზარჩინის რუსულ დასში ირიცხება მსახიობად, 1914 წელს კი „ტარტოს“ სცენაზე გამოდის გიორგიევის ფსევდონიმით.

1918 წელს თბილისში გიორგი ჯაბადარას ხელმძღვანელობით დაარსდა სათეატრო სასასწავლებელი — სტუდია, რომელსაც „ჯაბადარის სტუდიას“ ეძახდნენ. ამ სტუდიაში თავი

მოიყარა ნიკიერმა ახალგაზრდობამ, მათ შორის იყო გიორგი სარჩიშვილიც. სტუდიის პირველი წარმოდგენა იყო ბრიეს „სარწმუნოება“, რომელშიც გიორგი სოკიტის როლს განასახიერებდა. სპექტაკლმა საყოველთაო გამოხმაურება დაიმსახურა. საზოგადოებამ გულთბილად მიიღო მასში მონაწილე ახალგაზრდობა და არც შემცდარან; თითქმის ყოველი მათგანი შემდეგ ქართული თეატრის მშვენება გახდა. სტუდიამ მხოლოდ ორი წელი იარსება. გიორგიც იმათ შორის იყო, ვინც ორი წლის კურსი მოისმინა და შემდეგ თეატრში მიიღეს მსახიობად. 1920 წლის 23 აგვისტოს ქართული თეატრის ადმინისტრაციამ გიორგი სარჩიშვილიც ხელშეკრულებით ჩარიცხა დასში.

პირველი როლი, რომელიც გ. სარჩიშვილიც ამ თეატრში შეასრულა, იყო ჩალიანი შ. დადიანის პიესაში „გუშინდელი“. ამ, თითქოს, უმნიშვნელო ეპიზოდში ახალგაზრდა მსახიობმა საზოგადოების ყურადღება მიიქცია.

იმ დროს თეატრის დასი არც თუ მრავალრიცხოვანი იყო და, ცხადია, ყველა მსახიობს საკმარისი სამუშაო ჰქონდა. პირველსავე სეზონში გიორგიმ რვა როლი შეასრულა. მართალია, არცერთი იმათგანი პირველხარისხოვანი არ იყო, მაგრამ ამ პატარა როლებში გამოჩნდა რომ გ. სარჩიშვილიც თეატრისათვის საჭირო მსახიობი იქნებოდა. ამ წელს გარდა ჩალიანისა, შეასრულა: სოლომონი (დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“), შიკრიკი (შექსპირის „ოტელო“), ლუკა (ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“), ბეჟანი — (ვ. გუნიას „აღლუმი“), ალავერდი (დ. ერისთავის „სამშობლო“, ფიჩხულა (ავტ. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“), კუზიანი (ტ. რამიშვილის „შეშლილი“).

გ. სარჩიშვილიც შემდეგ სეზონებშიც არის დაკავებული თეატრის რეპერტუარში ზოგიერთ სპექტაკლში ორ როლსაც კი განასახიერებს. არაფერს ზოგავს, თუ კი მისი შრომა თეატრს გამოადგება.

რუსთაველის თეატრში კ. მარჯანიშვილის მოსვლას დიდი იმედით შეხვდა, ოცნებობს ახალ თეატრზე და თავის მეგობრებთან ერთად იბრძვის მის შესაქმნელად; ამ გატაცებამ მიიყვანა გიორგი კორპორაცია „დურუჯის“ შემქმნელებთან როგორც თანამებრძოლი და მეგობარი. დღესაც სათუთად ინახავს და უფრთხილდება „დურუჯელის“ სამკერდე ნიშანს, როგორც იმ ბოლოქარ დღეთა მოსაგონარ რელიქვიას.

გ. სარჩიშვილიც ლეგენდარული „ცხვრის წყაროს“ პირველ შემსრულებელთაგან ერთადერთია ცოცხალი რომ შემოგვრჩა. აქ იგი დონ როდრიგეს განასახიერებდა. სპექტაკლის არნახულ წარმატებაში გ. სარჩიშვილის წვლილიც იყო.

კ. მარჯანიშვილმა შეამჩნია, რომ გ. სარჩიშვილი იყო ოსტატი ეპიზოდის ფილიგრანული დამუშავებისა, ასეთი მსახიობი კი თეატრს უსათუოდ სჭირდებოდა. ამიტომაც კ. მარჯანიშვილმა „შის დაბნელება საქართველოში“ მუჟიკას უსიტყვო როლი მისცა. ახალგაზრდა მსახიობმა მთელი თავისი სიყვარული ჩააქოვა ამ ეპიზოდში და შექმნა იმდროინდელი ღოთი მდაბიოს ტიპური წარმომადგენელი. სხვათაშორის, გ. სარჩიშვილი იმთავითვე გრიშის ოსტატად ითვლებოდა და ამ როლშიც გამოიყენა თავისი უნარი გმირის გარეგნული სახის შექმნისას.

მომდევნო სეზონებში სარჩიშვილის გმირთა გაღერვა თანდათან იცვება სერიოზული როლებით: 1925-26 წლების სეზონში „შის დაბნელებაში“ უკვე ივანეს განასახიერებს, „გაანაურებულ მდაბიოში“, ადრე თუ თერძის შეგირდს ასრულებდა, ახლა თვით თერძის როლში გამოდის; ეს სეზონი მსახიობისათვის ძალზე ნაყოფიერი იყო, ყოველ სპექტაკლში სერიოზულ წარმატებას აღწევდა. საყოველთაოდ აღიარებულ „დეზერტირებაში“ გ. სარჩიშვილიმ გვრიშოვი და „იზოზჩიკი“ განასახიერა. „ლაშარაში“ — ნადირა, მონაწილეობა მიიღო პანტომიმა „მზეთამზეში“ — კარის ვეზირი შეასრულა.

ეს სეზონი იყო რუსთაველის თეატრში მარჯანიშვილის მოღვაწეობის უკანასკნელი სეზონი, შემდეგი სეზონიდან თეატრს უკვე ახმეტელი ხელმძღვანელობს და გ. სარჩიშვილი ამ დროისაც ყველა სპექტაკლის მონაწილეა. აღ. ახმეტელის ამ პერიოდის პირველ სპექტაკლში „ზაგმუჟ“ გიორგიმ უბარ-ოსტიმი შეასრულა და სხვა მონაწილეებთან ერთად საზოგადოების მოწონება დაიმსახურა. ამავე 1926-27 წ. სეზონში ახმეტელმა შიუკაშვილის „ამერიკელი ძია“ დადგა. გ. სარჩიშვილი დიდი მონაწილეობით განასახიერებდა კინტოს „კინტოების ინტერმედიაში“. ერთხელ მთავარი როლის-არშაკ მინაიჩის შემსრულებლის ნ. გოცირიძის ავადმყოფობის გამო გიორგიმ თითქმის ურეგულტივოდ ითამაშა არშაკ მინაიჩის როლი და საგანგებო რეცენზიაც დაიმსახურა. ამ როლის კარგად შესრულების გამო იყო რომ მომდევნო სეზონში „ამერიკელი ძიას გასაბჭოებაში“ უკვე არშაკ მინაიჩის როლი მისცა ახმეტელმა.

გ. სარჩიშვილის როლი და ადგილი თეატრში თანდათან გამოიკვეთა, იგი ახმეტელის დიდი გამარჯვებების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მონაწილეა: ჰაუნკლევერის „საქმის კაცში“ გ. სარჩიშვილიმ მისტერ ტოპაზის მთავარ როლს ასრულებს და სპექტაკლის გამარჯვების უპირველესი მიზეზთაგანია. ლავრენევის „რღვევაში“, რომელმაც არა მარტო ჩვენთან, მთელს კავშირში დაიმსახურა მოწონება, სარჩიშვილიმ აკ. ვასაძის დუბლიორია შვაჩის როლში, სპექ-

ტაკლის საერთო წარმატებაში მისი წვლილიც დიდი იყო. განსაკუთრებით გამოირჩეოდა გ. სარჩიშვილიმ ახმეტელის მორიგ დიდებულ სპექტაკლში „ანზორ“, რომელშიც ჩინელის ეპიზოდური როლი საერთო აღტაცების საგნად აქცია. ვისაც კი ეს სპექტაკლი უნახავს, გიორგი სარჩიშვილიმ ერთ-ერთ პირველთაგანს იხსენებს. ამ როლში საბოლოოდ დამატაცა გიორგი სარჩიშვილიმ თავისი ოსტატობა.

გ. სარჩიშვილიმ წარმატება ხვდა აღ. ახმეტელის კიდევ ერთ უმნიშვნელოვანეს დადგმაში, შილერის „ყაჩაღებში“, სადაც იგი პატრის როლს ასრულებდა და ამ საოცრად აწყობილ სპექტაკლში ორგანულად იყო შერწყმული.

სეზონები სეზონებს მისდევდა და გიორგი სარჩიშვილიმ ახალ წარმატებებს აღწევდა იმ სპექტაკლებში, რომლებიც რუსთაველის თეატრის სერიოზულ წარმატებად ითვლებოდა. დიდი იყო გ. სარჩიშვილის წვლილი ისეთ სპექტაკლებში როგორცაა კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩტი“ (ბუბლიკი), დადიანის „ნაპერწყლიდან“ (ზიკოვი), ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ (დუდკინი), შიუკაშვილის „სულელი“ (მდოიანცი), კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცი“ (შაითანი) და სხვა. ვინ მოთვლის კიდევ რამდენი როლით გაამდიდრა მან თეატრის რეპერტუარი.

როგორც უკვე ვთქვით, გ. სარჩიშვილიმ გრიშის ოსტატად ითვლებოდა, ამიტომაც იგი თეატრთან არსებულ სტუდიაში გრიშის პედაგოგად იყო მიწვეული. 1939 წელს, როდესაც დაარსდა თეატრალური ინსტიტუტი, მისმა დამაარსებელმა აკ. ხორავამ და აკ. ვასაძემ გ. სარჩიშვილიმ ამ მნიშვნელოვანი საგნის პედაგოგად მიიწვიეს. უკვე ორმოც წელიწადზე მეტია ჩვენს ახალგაზრდობას გრიშის ხელოვნებას ასწავლის. მან დაწერა და გამოსცა ფუნდამენტური შრომა გრიშის ხელოვნების შესახებ, რომელიც ასობით და ათასობით სტუდენტს მოყვარე ახალგაზრდას ეხმარება გრიშის ხელოვნების შესწავლაში.

გ. სარჩიშვილიმ პედაგოგიური და მეცნიერული მოღვაწეობისათვის მინიჭებული აქვს დოცენტის წოდება. დღეს ოთხმოც წელს გადაცილებული ბატონი გიორგი ახალგაზრდული თავდადებით მუშაობს ინსტიტუტში, მხარში უდგას თავის ყოფილ მოწაფეებს, რათა ქართულ თეატრს აღუზარდონ ღირსეული ცვა.

ორმოცი წელი სხენაზე



ღარბაზში სინათლე ჩაქრა, ფარდა გაიხსნა და წარმოდგენა დაიწყო. იმ საღამოს პირველად გავიცანი ნიჭიერი ახალგაზრდა კაცი — ნოდარ მასხულია, რომელმაც მოგვხიბლა, და, თურმე, პირველად გამოდიოდა სცენაზე.

ეს იყო ამ ორმოცი წლის წინათ, როდესაც გეგექორის რაიონის კულტურის სახლში ერთ-მოქმედებიან პიესებს წარმოადგენდნენ. ახალგაზრდა სცენისმოყვარემ მოგვხიბლა სცენურობით. ემოციით, გარდასახვის საოცარი უნარით. იგი ისე მოხერხებულად ასრულებდა სახასიათო როლებს, რომ ყოველი მისი მოძრაობა, უხტი, რეპლიკა სიცილ-ხარხარს იწვევდა.

ახალგაზრდა სცენისმოყვარე საშუალო სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ რაიონმა სასწავლებლად თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში გაგზავნა. ინსტიტუტში მეტი ასპარეზი იყო მის ნიჭს, აქ ქართული თეატრის გამოჩენილი მსახიობები წარმართავდნენ ემაწვილ კაცის ნიჭს, ტალანტს.

თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ ნ. მასხულია სოხუმის ქართულ თეატრში ჩამოვიდა. იმ დროს საქართველოს სახალხო არტისტი, რეჟისორი ლეო ჭეღია დგამდა ახალგაზრდობის ცხოვრების ამსახველ პიესას „ნმა გულისა“. რეჟისორმა დაუყოვნებლივ შესთავაზა ელფეთერის როლი.

აი, რას ვკითხულობთ ამ სპექტაკლზე დაწერილ რეცენზიაში — „თითქმის სავსებით ზედმეტია ელფეთერის როლი, მაგრამ მხოლოდ ნ. მასხულიამ აქცია იგი თავისი შესანიშნავი თამაშით პიესის განუყოფელ ნაწილად“.

დღითიდღე იზრდებოდა მსახიობი. რეჟისორ ლ. მირცხულავას მიერ დადგმულ იტალიელი დრამატურგის კარლ გოლდონის ცნობილ კომედიაში „ორი ბატონის მსახური“ მან სასტუმროს მეპატრონის ბრიგულას სახე განასახიერა ოსტატურად.

ამ რამდენიმე წლის წინათ მარიკა ბარათა-

შვილმა მშვენიერი პიესა ჩამოგვიტანა სოხუმი — „ჩემი ყვავილეთი“, მსახიობებმა სიხარულით მოკიდეს ხელი როლებზე მუშაობას, ნოდარმა ყარამანის როლის შესრულებით კიდევ უფრო მეტი სიყვარული დაიმსახურა სოხუმელ მაყურებელთა შორის.

ბევრ რწმობი გვინახავს, მაგრამ განცდათა გადმოცემის ბუნებრიობის, უშუალოების, სიტუბოსა და გულწრფელობის გამოხატვის მხრივ განსაკუთრებით ძლიერი იყო „ჩემს ყვავილეთში“, მისი ყარამანი მსენ გლეხკაცი გახლდათ, რომელსაც ახარებდა გვარის განგრძობა, კერის შენარჩუნება, ხალხის საერთო კეთილდღეობა, ნ. მასხულიამ ამ სპექტაკლში დაამტკიცა, რომ ოსტატურად შეუძლია გადმოსცეს პერსონაჟის ირონიით ნაკაში იუმორისტული სახე.

თეატრი არასოდეს ყოფილა ისე ახლოს ცხოვრებასთან და მის პრობლემებთან, როგორც დღეს, ჩვენს სინამდვილეში, ამის დასამტკიცებლად შორს წასვლა არ დაგვიკრძალავს, მოვიყვანო სოხუმის სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრის მაგალითს, რომელმაც თანამედროვეების თემაზე შექმნილი რამდენიმე პიესა დადგა, მათ შორის ა. ჩხაიძის „როცა ქალაქს სძინავს“. ამ პიესაში ნოდარ მასხულია გამოირჩეოდა ვახტანგ მებუქეს როლის განსახიერებით.

მაყურებელს დიდხანს ემახვილება მის მიერ შესრულებული კომიკური, თუ სხვა ხასიათის როლები — კარპე (ო. იოსელიანის „სანამ ურე-

მი გადაბრუნდება“). შაითან ხიხო (გ. ნახუც-
რიშვილი „შაითან ხიხო“), ექიმი (მოლიერის
„ძალად ექიმი“) და სხვ.

მაყურებლები ტაშით ხვდებოდნენ სცენაზე
და ტაშითვე აცილებდნენ მსახიობს თოფელის
როლის შესრულების დროს (დ. ფსათასის „სა-
ქიროა მატყუარა“).

ოთარ ჩხეიძის — „მამაო თედორეში“ ერთ-
ერთი მთავარი გმირია სისხამა, ნ. მასხულიამ
გვაჩვენა ამ ადამიანის რთული ბუნება, შეუღ-
რეკელი სწრაფვა დიდი მოწინასაყენ.

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა ზურაბ
ანჯაფარიძემ ბავშვობის წლები გეგეპქორის
რაიონში გაატარა, თავისუფალ დროს მუდამ
კულტურის სახლში ტრიალებდა. მაშინ ადგი-
ლობრივი დრამატული წრის წევრი იყო ნოდარ
მასხულია, სწორედ აქ დამეგობრდნენ ისინი,
გასულ წელს ზ. ფალიაშვილის სახ. თბილისის
ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის
გასტროლების დროს ვიხივეთ ზურაბ ანჯაფა-
რიძეს გამოეტქვა თავისი აზრი სოხუმის ქარ-
თული თეატრის მსახიობის, რესპუბლიკის დამ-
სახურებული არტისტის ნოდარ მასხულიას
თეატრალურ სახეებზე.

— ნოდარი ჩემი ბავშვობის მეგობარია, ჩვენ
ერთად ვთამაშობდით სოფლის სცენაზე. იგი
უოველთვის გამოირჩეოდა ნიჭით, იუმორით, სა-
ნიმდერო ხმით და სცენური ოსტატობით, უნდა
გამოგიტყდეთ, რომ სწორედ ნოდარმა აღმიძრა
სურვილი სცენაზე მუშაობისა. ის თეატრალურ
ინსტიტუტში წავიდა სასწავლებლად, მე კი —
კონსერვატორიაში.

გარდა იმისა, რომ იგი კარგი მსახიობია, კარ-
გი ადამიანი და მოქალაქეცაა. რესპუბლიკის
დამსახურებული არტისტი ნოდარ მასხულია
უკვე 40 წელია ემსახურება ეროვნული თე-
ატრის სცენას, ამ ხნის განმავლობაში მან თა-
ვის შესაძლებლობა ექსტრადაზეც გამოცადა.

აფხაზეთის ფილარმონიასთან დაარსდა თუ
არა ქართული მინიატურების თეატრი „ოქრო-
პირი“, იგი მყისვე გახდა ნიჭიერ მსახიობთა აბ-
პატარა კოლექტივის წევრი, ნ. მასხულია ერთ
საკონცერტო პროგრამაში რამდენიმე სხვადასხვა
სახეს ქმნის და მაყურებელთა დარბაზში ჯან-
სად სიცილს იწვევს.

რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ნო-
დარ მასხულია ამჟამად მიწვეულია კიევში,
დოჟუენკოს სახ. კინოსტუდიაში, ახალ ფილმში
„ქორწილი თოვლში“ მთავარი გმირის მუსტაფას
როლს ასრულებს.

40 წელი ერთი საქმისადმი უცვლელი სამ-
სახური მხოლოდ იმას შეუძლია, ვისაც უზო-
მოლ უყვარს თავისი პროფესია.

ღვაწლის დღეასება

პრიბან ადამიანები, რომელნიც ჩუმად, უან-
გაროდ იღვწიან და თავდადებულად ემსახურე-
ბიან ქართული თეატრის მომავალი თაობების,
აღზრდას, სწორედ ასეთ ადამიანთა რიგს მიე-
კუთვნება შ. რუსთაველის სახ. თბილისის თეა-
ტრალური ინსტიტუტის პედაგოგი, ხელოვნებას
დამსახურებული მოღვაწე ალექსანდრე (საშა)
მიქელაძე. სამოცი წელია იგი სიყვარულით
ემსახურება ამ საპატიო საქმეს. მას მრავალი
მომავალი ხელოვანისთვის დაულოცნია გზა,
მრავლისათვის ჩაუნერგავს სიყვით და კაცო-
მოყვარეობა.

სახელოვანი აღმზრდელის და ხელოვანის ნი-
ჭის, მისი ამაგის კიდევ ერთი აღიარება იყო
ა. ხორავას სახ. მსახიობის სახლში გამართული
საიუბილეო საღამო, რომელიც ა. მიქელაძის
დაბადების 80 და პედაგოგიური მოღვაწეობის
60 წლისთავს მიეძღვნა.

საღამო გახსნა და იუბილარს პირველი მი-
ესალმა საქართველოს თეატრალური საზოგა-
დოების თავმჯდომარე დ. ალექსიძე.

ალ. მიქელაძის გულთბილი სიტყვებით მა-
მართეს შ. რუსთაველის სახ. თეატრალური
ინსტიტუტის რექტორმა, პროფესორმა ე. გუ-
გუშვილმა, ამავე ინსტიტუტის სამსახიობო კა-
თედრის წევრმა დ. იოსელიანმა, კინორეჟი-
სორმა ნ. მჭედლიძემ, რესპუბლიკის სახალხო
არტისტებმა ნ. ჩხეიძემ, გ. ტატიშვილმა, დამ-
სახურებულმა არტისტმა ე. ასლამაზიშვილმა,
ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, რუს-
თავის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ა. ქუთა-
თელაძემ, ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის დი-
რექტორმა, ხელოვნების დამსახურებულმა მო-
ღვაწემ ს. მრევლიშვილმა და სხვებმა.

შემდეგ მრავალრიცხოვანი აუდიტორიის წი-
ნაზე წარსდგნენ ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა
და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატ-
რის სოლისტები, რესპუბლიკის სახალხო არ-
ტისტი ი. შუშანია და რესპუბლიკის დამსახუ-
რებული არტისტი ვ. კანდელაკი.

საღამო მიჰყავდა რესპუბლიკის სახალხო
არტისტს ზინაიდა კვერენჩიხიძეს.

დასასრულს ალექსანდრე მიქელაძემ მადლო-
ბა გადაუხადა დამსწრეთ.

გელა მგანარიძე

ნათელა წერეთელი



1979 წელს თბილისში შედგა ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო თეატრის საიუბილეო გასტროლები. ასეთი გასტროლები მუდამ ამოკავშირებებს ხოლმე რომელიმე ახალ სახელს. ამჯერად ერთი ასეთი იყო ნათელა წერეთელი.

ეს სახელი თბილისელებისათვის იყო აღმოჩენა, თორემ აჭარის მოსახლეობისათვის იგი დიდიხანია ცნობილია და მას ჭეროვანი ადგილი უჭირავს ბათუმის შემოქმედებით და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

ნათელა წერეთელმა 1944 წლიდან, რუსთაველის თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების დღიდან დღევანდლამდე თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება ბათუმის თეატრს დაუკავშირა. მან წელია ბათუმელ მაყურებელს ახარებს მხატვრული სახეების მრავალფეროვნებით, ტემპერამენტით და ადამიანური მომხიბვლელობით.

ნათელა წერეთელმა სტუდენტობის პერიოდშივე მიიქცია აღმზრდელი პედაგოგების ყურადღება. როცა ერთმანეთზე მიყოლებით წარმატებით შეასრულა რამდენიმე ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული, რთული მხატვრული სახეები: ქსენია ბ. ლავრენევის „რღვევაში“, მადამ ფონტენი გოლდონის „საპატარძლო აფიში“, კუბირკინა სოლოგუბის პიესაში „ნაზი გულის ბრალი“. მისმა ნამუშევრებმა სცენის დიდოსტატის რეჟისორ დოდო აღექსიძის უმაღლესი ნიშანი „ნ“ დაიმსახურა.

რეჟისორმა არჩილ ჩხარტიშვილმა, რომელიც იმხანად ბათუმის სახ. თეატრს ხელმძღვანელობდა ახლად ინსტიტუტდამთავრებულ ნათელა წერეთელს წინადადება მისცა ბათუმის თეატრში წაშელოდა სამუშაოდ.

ამ დღიდან იწყება ნათელა წერეთლის დამოუკიდებელი შემოქმედებითი გზა.

სადებიუტოდ ნათელა წერეთელს შეხვდა კაროუნას კოლორიტული და, ტრადიციულობის თვალსაზრისით, მეტად სახიფათო სახე დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაქირში“. ავტორის მიერ მოცემული უქაუნწესი სიტუაციური მასალით კაროუნა უნდა დაიხატოს როგორც სოციალური ბედუქუღმართობის მსხვერპლი და, რაც ყველაზე რთული მისაღწევია, მის გარშემო შექმნილი კომიკური სიტუაციების მიღმა უნდა გამოიკვეთოს უბედური ქალის ტრაგიკულობამდე მისული მძიმე ხვედარი. კაროუნას როლის შემსრულებელი ან დაოსტატებული მსახიობი უნდა იყოს, რაც ამ შემთხვევაში გამორიცხულია, ან განსაკუთრებული აქტიორული აღღო უნდა ჰქონდეს, რათა როლი უბადაღებულ შინაბერას ნიღბად არ იქცეს.

ნათელა წერეთლის პირველი შერკინება ასეთ რთულ კლასიკურ ქმნილებასთან მსახიობის ქეშმარიტი გამარჯვებით დაგვირგვინდა, მან შექმნა დასრულებული ტრაგიკომიკური სახე დაბეჩავებული ქალისა, რომელსაც უსამართლო ბედიღბალი სხვების გასართობ ტყინად აქცევს.

მომდევნო როლი, რომელშიც ბათუმელმა მაყურებელმა იხილა ნათელა წერეთელი იყო სმერალდინა „ორი ბატონის მსახურში“. ამ როლით მსახიობმა ერთხელ კიდევ განიმტკიცა ნიჭიერი კომედიური მსახიობის სახელი.

მნიშვნელოვანი მხატვრული მოვლენა იყო

იმდროინდელ ბათუმის თეატრში ა. ჩხარტი-
შვილის მიერ დადგმული მაღალმხატვრული
სპექტაკლი — ვაჟა-ფშაველას „მოკვთილი“.
რეჟისორმა ქართულ სცენაზე პირველად ალა-
პარაჯა დიდი ვაჟას გმირები, რანდული სულისა
და ბუენების ადამიანები. წარმოდგენის პატრი-
ოტული პათოსი სავსებით ეხმიანებოდა საბ-
ჭოთა ადამიანების 1945 წლის გამარჯვებისწინა
საზეიმო განწყობილებას. ნათელა წერეთლის
მშვენიერიც საერთო რომანტიკული განწყობი-
ლებას პირწმოდ იყო, ჩინებულად გადმოსცემდა
ავტორის იდეურ ჩანაფიქრს.

როდთა სიმრავლემ და ნაირსახეობამ ახალ-
გაზრდა მსახიობს რწმენა შემატა, ამის და-
მამტიკებლად ახალგაზრდამ დიდი ტაქტიო
და დამაჯერებლობით განსახიერა ხანშიშესული
მდაბიო რუსი ქალის კუკუშკინას სახე (ოს-
ტროვსკის „შემოსავლიან ადგილში“). ნათელა
წერეთელმა ამ როლში გამოავლინა მისთვის
დამახასიათებელი კიდევ ერთი თვისება: ინტე-
ლექტი და საგნის სიღრმეში წვდომის უნარი.

დრამატურგ ვ. კანდელაკის კომედიაში „ამალ-
ლებული სოფელი“ ნათელა წერეთელი სატი-
რული ხერხებით ამათრახებს ქორიანა და
უსაქმური ქალების სულიერ სიღატაკეს. მისი
ოფელია გააზრებულობითა და სცენური გა-
მომსახველობით მაყურებელთათვის საყვარელ
პერსონაჟად იქცა. მსახიობი შეუბრალდებლად
ამათრახებს მისი გმირის მანკიერ მხარეებს.

ორმოცდაათიან წლებში ბათუმის თეატრი
სიყვარულით კიდებს ხელს საბჭოთა ხელისუფ-
ლებისათვის ქართველ ბოლშევიკების ბრძოლის
ამსახველ პიესას შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“.
მეტად საინტერესო იყო ნ. წერეთლის პარას-
კევა. იგი სცენაზე სისხლსავსე ემოციებით
მოქმედებს და ავლენდა დაოსტატებული სახა-
სიათო მსახიობების ფართო შესაძლებლობებს.

ნ. წერეთლის ნიჭი განსაკუთრებით გაიშალა
კარლ ვიტლინგერის ტრაგიკომედიაში „ვარსკ-
ლავიდან ჩამოფრენილი კაცი“. პიესაში მოცე-
მულია კაპიტალისტური სამყაროს რიგითი ადა-
მიანების სავალალო ბედი. ნ. წერეთელმა ამ
ნაწარმოებში ხუთი ერთმანეთისაგან განსხვავე-
ბული მხატვრული სახე შექმნა, ხუთივე მაღალ-
მხატვრული ოსტატობით წარმოგვიდგინა და
გვაჩვენა მთელი გაღერვა დაბეჩავებულ უბრა-
ლო ადამიანებისა და იმათი ვის გამოც კაპიტა-
ლისტურ ურთიერთობაში პატიოსან კაცს ვერ
გაუხარია: ემა ფიშერი, კეთხენი, ჰერტრუდა,
კლარა ცისტი, პაულინა, — აი სახეები, სადაც
მსახიობმა ფართო შესაძლებლობა გამოავლინა.
„მსახიობთაგან პირველ რიგშია აღსანიშნავი
თალიკოს როლის შემსრულებელი ნათელა წე-

რეთელი“, — ასე იუწყება გაზეთ „საბჭოთა
აპარის“ ერთერთი თეატრალური რევენუა,
რომელიც განიხილავს ალ. სამსონიას კომედიის
„ვაჩე ვაჩიშვილი და სხვების“ დადგმას ბა-
თუმის თეატრის სცენაზე.

ხანშიშესული გაუთხოვარი ქალის მეტად
კოლორიტული სახე შექმნა ნ. წერეთელმა
ხსენებულ წარმოდგენაში. მსახიობმა იზოვა
ორიგინალური ფერები და ნიუანსები ამ, ჩვენის
აზრით, არცთუ ორიგინალური დრამატურგი-
ული სახისათვის.

ნ. წერეთელს მარტო სახასიათო როლები
როდი ეხერხება, იგი დრამატულ თუ ტრაგიკულ
როლებში ავლენს დიდ სითბოსა და შინაგან
ძალას, მისი ზანგი ქალი მემი სპექტაკლში
„დაუთმე ადგილი ხვალინდელ დღეს“ ადამია-
ნური კეთილშობილებისა და ჰუმანურობის
ხატება იყო.

ასევე წარმატება ხვდა ნ. წერეთელს ჯონ
პატრიკის კომედიაში „ეს უცნაური მისის სევი-
ჯი“. აქ იგი ასრულებს მისის პედის. მსახიობი
ამაღლებლად გვიხატავს სულიერად დაავა-
ლებული ქალის ტრაგიზმით სავსე ცხოვრებას
და უბრალო ხერხებით დიდ ემოციურ ზეგავ-
ლენას ახდენს მაყურებელზე.

ნ. წერეთელმა სხვადასხვა პერიოდში წარმა-
ტებით შეასრულა ქრისტინე „ნიწოშვილის გუ-
რიაში“, ერთდროულად ორი როლი მართა და
იბრუხტი „ნაცარქექიაში“, ქაბატო „ხანუმაში“,
კინტო „კინტოში“, ნატო „მოსამართლეში“,
სარე „ეწოში ავი ძაღლია“ და სხვ.

ნ. წერეთელმა პრავალი როლი ითამაშა ბა-
თუმის თეატრის სცენაზე და იგი მუდამ ახერ-
ხებდა მოვლენების და სახეებისადმი საინტერე-
სო და თავისებური ხედვა ეჩვენებოდა. მაყურე-
ბელი ეზიარებოდა უცხო და პოეტურ სცენურ
სამყაროსათვის. ნათელა წერეთლის დავწლი
ღირსეულად დაფასდა, 1956 წელს მას აპარის
ასსრ დამსახურებული არტისტის, ხოლო, 1965
წელს საქ. სსრ დამსახურებული არტისტის სა-
პატიო წოდება მიენიჭა.

ნ. წერეთელს ჯერ კიდევ შესწევს ძალა ემსა-
ხუროს ხალხს.

ნ. წერეთელმა ამ სამაგალითო ერთგულები-
სათვის, რაც ბათუმის თეატრისადმი გამოიჩინა,
მაყურებელთა და კოლეგების გულწრფელი
სიყვარული დაიმსახურა.

შეხვედრა მსახიობთან

თეატრის წინ, სკვერთან შეხვედრით ერთმანეთს. კარგახანს ვიდრე და ვსაუბრობდით. ფიქრიანად დაგვეუბრებდა სავარძელში გარინდებული, ძეგლად ქცეული აკაკი. მე უკვე მერამდენედ ვკითხულობდი: „მინც როლის დამთავრდება თეატრის შენობის რემონტი?“ ნოდარ ჩაჩანიძე მხრებს იჩეჩავდა და უხერხულად იღიმებოდა. იღვა ჩემს წინ მსახიობი უგრიმოდ და უპარკოდ, გამელელები მაღულად აპარებდნენ თვალს ჩვენსკენ. მონატრებულ მხერაში სითბო და მოკრძალება იკვეთებოდა.

— სპექტაკლებს კვირაში მხოლოდ სამ დღეს ვთამაშობთ კულტურის სასახლეში. დიდ გულისხმიერებას იჩენს მისი დირექტორი გ. წულუკიძე. დანარჩენი დღეები სულ გასვლითი სპექტაკლები გვაქვს, მაღაროთა სამმართველოების კლუბების სცენაზე ვთამაშობთ. დეკორაციები ვერც კი იმართება... და ვართ ასე... რეპეტიციები ფოსტის შენობაში გვაქვს.

სევდა იგრძნობოდა მის სიტყვებში, გულწრფელად განიცდიდა, მაგრამ მომეჩვენა რომ უკვე შეეჩვია ასეთ ვითარებას. შეეჩვია! ესე იგი დამორჩილდა! ვდგევართ ახლა აქ, თეატრის წინ. ის — სახალხო არტისტი და მთელი ქალაქის საყვარელი მსახიობი, მე მასზე სტატია მაქვს დასაწერი. ვცდილობ შევადწმო მისი სულის ხვეულებში, გავაცნობიერო მისი ქეშმარიტი ადამიანური თვისებები, რომლებიც სხვადასხვა როლში გამოკრთება ხოლმე. მსურს ნათელი გაცხადო მაინც რა არის ამგვარი პოპულარობის საიდუმლო, სად არის მყურებელთა სიყვარულის სათავე. ბედის დაცინვაა, მართლაც, თორემ ახლა მის საკაზმულოში უნდა ვისხდეთ, იქ უნდა ვსაუბრობდეთ. შევთავაზე სასტუმროში, ჩემს ნომერში ავიღეთ-მეთქი. რა ექნა! ის ახლა უსახლკარო, ბუღემოშლილი მსახიობი იყო და ღიმილით დაჰყვა ნებას. ნელა მიფუყვებოდი ხეთა რიგს.

ის ახლა უნდა დრტყინავდეს, მოსვენებას არ უნდა აძლევდეს ქალაქის თავაკებს, უნდა უმტკიცებდეს, უნდა მოითხოვდეს, შეფოთავდეს...

თეატრი კი ძველებურად ხარაჩოებშია ჩასმული... თეატრის უპირველესი აქტივობი ახლა დედაქალაქში უნდა გარბოდეს, ახლა იქ უნდა უმტკიცებდეს თავაკებს, ფუძემოშლილი თეატრის ბედს უნდა ავედრებდეს, სამი ჩაშლილი სეზონის იარას უნდა იშუშებდეს და თავგამოდებულად უნდა იბრძოდეს, იღვწოდეს...

თვალს კვავ თეატრის ბანისაკენ გავაპარე. აკაკი ისევ ფიქრიანი დაგვეუბრებდა და ღუმდა. მერე სასტუმროს ერთ ოთახში ვისხედით და ვსაუბრობდით... ფანჯრიდან სწორედ ის ფოსტის შენობა ჩანდა, სადაც რეპეტიციებს ატარებს ქიათურის აკ. წერეთლის სახ. თეატრის დასი.

ნოდარი ფანჯარასთან წურგით წის, კეთილად იღიმება, და დინჯად მიამბობს:-- მამაჩემი სამთო ინჟინერი იყო გრაგოლილის ძე ჩაჩანიძე თავდადებული მშრომელი და თავისი ქალაქის პატრონი. მეც მიანდერძა ეს ტრფიალი და ვარ ასე მიჩაქვული ჩემი ქალაქის მიტებს. დედაჩემი დიასახლისი იყო, გულთბილი და სათნო ადამიანი, ჩემს საქმიანობაში ღიდად ჩახედული გახლდათ. საშუალო სკოლა აქ დავამთავრე. სამთოელთა ქალაქში ახლავარდა კაცს თავიდანვე თითქოს განსაზღვრული უნდა ჰქონდეს პროფესია, მით უფრო სამთო ინჟინრის მეპკვიდრეს. მაგრამ გული თავისას არ იშლის და... ჩემი ცხოვრება თეატრს შევავლდე.

ახლა ნოდარ ჩაჩანიძე საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, ქალაქის საპატიო მოქალაქე, სახელოვანი და დაფასებული კაცი. და წარმოვიდგინე განრისხებული როგორ ითხოვს თეატრისათვის — საშენ მასალას, მსახიობებისათვის განათებულ, მოსახერხებელ საკაზმულოებს... ჩემი სტუმარი კი განაგრძობს:

— 1950 წელს მისაღები გამოცემები ჩავაბარე შ. რუსთაველის სახ. თეატრალურ ინსტიტუტში. იცით, იყო ერთი უიღბლო დღე ჩემს ცხოვრებაში. არა, სხვაც იყო, მაგრამ ის ერთი მაინც მწარე განცდად შემომჩნა. ჩარიცხულთა სიაში ჩემი გვარი არ აღმოჩნდა. საშინელი მღელვარება გადავიტანე. თუმცა, მაღე გაირკვა, რომ შეცდომით გამოჩენილია ჩემი გვარი.

ინსტიტუტის წლები ხომ ყველაზე ლაღი. ფრთააშლილი, სიტკობით, იმედითა და ოქანონი განწყობით არის სავსე. ოსტატობას ვეწაფებოდი აკ. ხორავას, აკ. ვასაძის, დ. ალექსიძის გაკვეთილებზე. მეტყველებას ვხვეწდათ მ. მრეველიშვილისა და ბ. ნიკოლაიშვილის მზრუნველობით. ლექციებს გვიკითხავდნენ აკ. ფაღვა და ჭანელიძე, მ. რატენერი... ჩვენი პატარა ინსტიტუტი დიდი სიცოცხლის სათავე იყო...

ამ დიდი სიცოცხლის შენაკადია ქიათურის თეატრი — ვფიქრობ მე — დიდი მდინარე კი

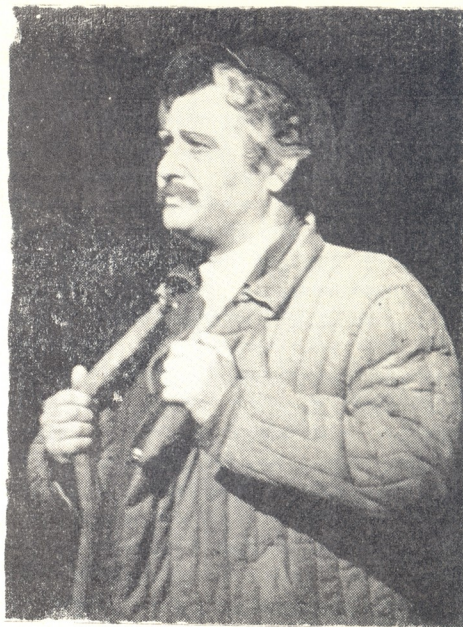
მაშინ არის ღონიერი, თუ კი შენაკადი აქვს მრავალი. ქართული თეატრი მაშინ იქნება სი-
ცოცხლისუნარიანი და კემპარტიად ძლიერი,
თუკი შენაკადებიც მქუხარე და ომახიანი ხმით,
დაუდგარი მოძრაობით და ანკარა წყლით
გამდიდრებენ საერთო დინებას. ახლა ეს ერთი
შენაკადი ძლივსა უნდა და შეველს ითხოვს..
ნოდარს სწივი ჩაუდგა თვალბში, ხმაში სით-
ბო ჩაედგარა და სახეზე ნეტარი ღიმილი აუ-
კიაფდა:

— ჩვენი კურსი მეტისმეტად საინტერესო
იყო: ოთარ მეღვინეთუხუცესი, ირაკლი უჩაენ-
იშვილი, ლია ელიავა, ნოდარ მგალობლიშვილი,
მალხაზ ბებურიშვილი.. ზიზი ზაღდასტანიშვი-
ლი, გ. მდინარაძე, ვ. ელოშვილი... სხვადასხვა
ინდივიდუალობის, ხელწერისა და ბუნების
ადამიანები ვავსებდით ერთმანეთს. ყოველ
ჩვენთაგანს ჩვენი თემა გვეკონდა, მრავალმხრივი,
შინაგანი სამყარო გავგანდა, განსაკუთრებუ-
ლად მგრძობიარე სულიერი განცდებით. მა-
ღალი იდეალებითა და მისწრაფებებით ვცხოვ-
რობდით. თავდაუზოგავად ვმუშაობდით. ჩვენი
ხელობას დაუფლებას ვესწრაფოდით, დაუდ-
გარნი ვიყავით. მომთხოვნიც და მშფოთვარე-
ნიც. ეს თვისებები ჩვენ-ჩვენს თეატრებში გა-
მოგვყვა და დღემდე შემოვივინახეთ. მისარია
ყოველი მათგანის წარმატება. მათი გამარჯვე-
ბა — ჩემი სიძლიერეცაა, მათი ჩავარდნა — ჩე-
მი უღებლობაა, მათი სიხარული — ჩემი ზეი-
მიც არის. და ვართ ასე... ვშრომობთ, ვიმარ-
ჯვებთ და ვმარცხდებით. კვლავ ვიმარჯვებთ და
ისევ ვესწრაფვით ოსტატობას, ამიტომაც სა-
ინტერესო ცხოვრებით ვცხოვრობთ.

გუუყურებ ნოდარ ჩაჩანიძეს და მისი თაობის
მსახიობთა სასცენო შემოქმედება წარმომიდა
თვალწინ. თეატრისათვის ცხოვრება მთელი შე-
ნი არსების, ნიჭის, ცნებების, უნარის დაუზოგ-
ველი ხარჯვაა სცენისათვის, თავდაუზოგავი
გახელებაა, სიყვარული. ამიტომაც საზღაურიც
უსაშველოდ დიდია — ერის სიყვარული. ჩვენ
ხომ არაერთგზის განგვიცდია მათ გმირებთან
შესხვედრისას კემპარტი სიხარული.

— სტუდენტობის წლებში ვითამაშე აღექ-
სანდრე (მ. გორკის „უკანასკნელნი“), სპექტაკლი
დადგა დ. აღექსაძემ. აკ. ხორავას ხელმძღვანე-
ლობით მოვამზადეთ კორნეიჩუკის „მკარ
დუბრავა“. მე კონტრატ ტოპოლია განვასახი-
ერე. აკ. ვასაძის რეჟისორობით ვიმუშავეთ
შ. დადიანის პიესაზე „გუშინდელნი“. მე მამა-
სახლის ვთამაშობდი...

თავიდანვე გაირკვა მისი შემოქმედებითი
პროფილი, ღრმა ფსიქოლოგიური ნიუანსებით
დატვირთული სახეები, მკვეთრი გამომსახველო-
ბითი საშუალებებისადმი ლტოლვა. მაღალი
მოქალაქეობრივი პათოსით დამუხტული მ. გორ-



ნ. ჩაჩანიძე — საბა

კისა და შ. დადიანის პიესები სწორედ აქტიორ-
მოქალაქის ჩამოყალიბებას უწყობდნენ ხელს,
მწვავე კონფლიქტური სიტუაციები აქტიური
მოქმედების ყინს ბადებდნენ. ასეთი საძირკვე-
ლი ჩაყარა მათს შემოქმედებას, ასეთი მრწამ-
სით დაადგნენ ისინი ხელოვნების შარავას...

— 1956-57 წლების სეზონში რეჟისორმა
ი. კაკულიამ პირველად ამიყვანა ჭიათურის
თეატრის სცენაზე. თეატრში მზადდებოდა გორ-
ბატოვის პიესა „ცხოვრობდა ორი ადამიანი“,
ახლგაზრდა თაობის აღზრდის, პიროვნების
ჩამოყალიბების რთულ პრობლემას მიეძღვნა
სპექტაკლი. ვიქტორი ჩემი პირველი როლი იყო
თეატრში. წარმოდგენას წარმატება ხვდა წი-
ლად, რესპუბლიკის კომკავშირის დიპლომით
დაგვაჯილდოვეს. ბედს არ ვუჩივი, მაგრამ მე-
ტის გაკეთება მინდა მოვასწორო. სამუშაო არა-
სოდეს მომკლებია, საინტერესო როლები თანამ-
გზავრებით მახლდნენ ხოლმე. დამწყებმა მსა-
ხიობმა ვითამაშე ხარტონი პ. კაკაბაძის კომე-
დიაში „კოლმეურნის ქორწინება“. მოგხსენე-
ბათ. გიორგი შევგულიძის მერე მართლაც რომ
შეუძლებელი იყო ამ როლზე მუშაობა. რეჟი-
სორ ს. ცომაიას ურიგო სპექტაკლი არ დაუდ-
გამს, მეც ვცაადე ჩემი შესაძლებლობები ამ
ჟანრში. რეჟისორ ს. ყიფშიძესთან ერთად მო-
ვამზადე კიკვიძის როლი (ვ. დარასელის „კიკ-
ვიძე“). კიკვიძის სახის ამოსავალი წერტილი

განდა ის, რომ 22 წლის ყრმა, ჭერ კიდევ დაუ-
დუღარი მაჭარი, ბრძოლებმა გამოაწრთო.
ნაადრევად დაეუჟაცადა, ნაუცბათევად ზრდას-
რული კაცი გახდა. და იგი ლეგენდად იქცა. მას
დიდი გული ჰქონდა, მრავალ სატივიარს იტევ-
და და სვანგანაშო ვითარებაშიც კი გამოხვალს
ადვილად პოულობდა. ჩემი გმირი ალესილი
მახვილი იყო. ქარქაშიდან ამოზიდული სატევა-
რი. მშფოთვარედ ცხოვრობდა, ტყვია თუ მო-
ცელავდა, არ ეგონა, ამიტომაც შეურიგებელი
შეხვდა სიკვდილს. ასეთი დაუდგრომელი იყო
ჩემი კიკვიძე. თავით ფეხებამდე ქართველი
ვაჟაკი. ყალბზე შემედგარი გაუხედნავი ულაყი...

ჩემი მოსაუბრე სულ ჩაიძირა მოგონების
სიტკობებაში. თავისი შემოქმედების წარსულ
დღეებს შეეხმანა... ჩემს თვალწინ მისი გმირი
აღიმართა. ხმაღწვილი და ზვიადი, თავისი
მრწამსის დამცველი... წარმოვიდგინე როგორ
იბრძოლებდა კიკვიძე დღესაც თავისი ღვიძლი
სამქისათვის... ჭიჭურ მიუხდებოდა, ვისაც ჭერ
არს და უთუოდ მიადწევდა სწაღელს, დაუნ-
დობლად შემუსრავდა წინააღმდეგობას. აქლა
რომ მსახიობში კიკვიძის სული ჩასახლდეს,
მისმა შეუპოვრობამ და თავდადებამ იძალავროს,
რა ადვილი იქნება სიძნელეთა დაძლევა, თუნდაც
ჭიაღურის თეატრის სცენის მტეჟანიზაციისა და
ელექტროგანათების საკითხის მოწესრიგება. ეს
ხომ წვრილმანია იმასთან შედარებით, რა ბრძო-
ლებსაც გაუძლო სამოქალაქო ომის გმირმა...

— მე, როგორც მსახიობს, მზიბლავს როცა
როლი ადამიანური განცდების მრავალ პლანს
შეიცავს, მისი ცხოვრების ფართო პანორამაა
მოცემული პიესაში. როცა პერსონაჟს დიდი
სამოქმედო ასპარეზი აქვს. ასეთი ბედნიერი
დამთხვევა მოხდა საბა ურბნელის როლში.
გ. ხუხაშვილის პიესა „ცხოვრება კაცისა“ სწო-
რედ ამგვარი სამოქმედო ასპარეზის შემცველი
იყო საბას ყრმობიდან სიბერემდე. 20 წლისა
დავადგებოდი ცხოვრების შარავას და 70 წლი-
სა ვასრულებდი... ძალიან მიყვარს ეს როლი.
მთელი ჩემი არტისტული და ადამიანური თვი-
სებები მას დავულოცე. თითქოს ტანით ვიგრ-
ძენი მისი სული, მისი ყოველი ტკივილი და
სურვილი ჩემად გავიხადე. საოცარია, მაგრამ
ისე მოხდა, რომ პირველსავე რეპეტიციებზე
ჩემად დავიგულე როლის თვახებები. რეჟისო-
რი ო. ალექსიშვილი გატაცებით მუშაობდა,
შეყვარებული იყო პიესაზე. მისი განწყობა
ჩვენც გადმოგვედო. ძალდაუტანებლად, თითქოს
ერთი ხელის მოსმით ვქმნიდი სხაბს სახეს. ჩემს
არტისტულ „ყუღაბაში“ ნამაღევად დაგროვი-
ლი ფერები, ხაზები, განცდები, შტრიხები. ნი-
უანსები — თავისთავად მოედინებოდნენ. ერთ-
ერთს ეხამებოდნენ, სათუთად იყრიდნენ თავს
საბა ურბნელის სამყაროში.

მართლაც, რომ იტყვიან რილი მიორგო,
სწორედ ისე მოხდა. მსახიობის საკუთარი სუ-
ლისა და აზრის ნაყოფს წარბოადგენდა საბა,
მისი სულიერი სამყაროს ბინადარი, მისი ორე-
ული იყო. მოხდა სრული გარდასახვა. იმდენად
ორგანული იყო საბას მისწრაფებანი, მისი აზ-
როვნებისა და ცხოვრების ფორმა, რომ მაყუ-
რებელთა დარბაზი მსახიობის ტყეობაში აღ-
მოჩნდა. ნ. ჩაჩანიძე საბას თვლებით აღიქვამდა
ცხოვრებას, ასე ცხოვრობდა ნ. ჩაჩანიძის საბა,
უფრო სწორად გ. ხუხაშვილის, ო. ალექსი-
შვილისა და ნ. ჩაჩანიძის საბა ურბნელი. დრა-
მატურგის, რეჟისორისა და მსახიობის შეწყო-
ბილი თანაზიარობით დაიბადა როლი. ისინი
მოკავშირენი იყვნენ და სამთა კავშირმა დიდი
სიხარული მოუტანა შემოქმედებით კოლექ-
ტივსაც და მაყურებელსაც. 1967 წელს საბა-
თა კავშირის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ
დრამატული თეატრების საკავშირო ფესტივალ-
ზე სპექტაკლმა მიიღო მესამე პრემია. პრემია
მიენიჭა პიესის ავტორს გ. ხუხაშვილს.

—სპექტაკლი თბილისში ჩამოვიტანეთ. შ. რუს-
თაველის თეატრის სცენაზე წარმოვადგინეთ და
თეატრალური საზოგადოებრიობა ცხოველი ინ-
ტერესით გამოგვეხმაურა. ამ როლმა გარდატე-
ხა მოახდინა ჩემში, დასაბამი მისცა ახალ რო-
ლებს, სხვა საღებავებს, სხვა საშუალებებს...

ახლა რომ დავიწყო საბას სახეზე მუშაობა,
აღბათ, სხვაგვარად ვიმუშავებ. ისე, როგორც
დღევანდელი სათეატრო ესთეტიკა მოითხოვს.
მაგრამ დიდი ადამიანური განცდები, ცხოვრების
შეცნობის უინი და უკუღმართი ბედის ტრიალის
შეცვლის სურვილი — იგივე იქნებოდა. ეს
აღბათ, კაცური კაცის ცხოვრების მარადიული
სწრაფვაა. მაგრამ ამ სატივიარის გადმოცემის
საშუალებები იქნებოდა სხვაგვარი.

„ცხოვრების შეცნობის უინი“ — ძალზე მო-
მეწონა ნოდარის ფრაზა. ყოველი ადამიანი, რომ
ცდილობდეს ცოტათი მაინც შეცვალოს სი-
ნამდვილე უკეთესობისაკენ, იზრუნოს სიკეთისა
და სათნოების დასათესად, მიზნად გაიხადოს
მოყვასის სიყვარულის ქადაგება, ერის წყლუ-
ლის მოშუშება, „მოქმედება და მხოლოდ მოქ-
მედება“... მაშინ... სულ ვფუფუსებთ, პა-
ტარა ლობეებით შემოვფარგლავთ ხოლმე ჩვენს
კარ-მიდამოს, პატარა კოშკებს ვაგებთ, ვამაგ-
რებთ და მთავარი — საერთო საზრუნავი, სა-
ერთო მიზნები და მისწრაფებანი კი ხელიდან
გვისხლტება... ასე რომ არა, ამდენ ხანს რატომ
უნდა იყოს საუკუნოვანი ისტორიის მქონე ქა-
ლაქის თეატრი ხარაზოებში ჩასმული, გულ-
გრილად რატომ უნდა ვუყურებდეთ ავტობუ-
სებში შეყუჟულ მსახიობებს, რომლებიც კლუ-
ბის პატარა სცენაზე ვერ გამართულან, ფრთე-
ბი ვერ გაუშლიათ, ვერ უთამაშიათ... გულ-

გრეობა და უმოქმედობა, სათავეა უმეცრე-
ბისა, დამწვინების დამორგუნველი სენისა...

— ძვირფასია ჩემთვის ნოდარ ტყემალაძე
(ა. ბელიაშვილის „შვიდაცა“) სამთოელთა
ცხოვრების ასახვა ჩვენი მოვალეობაც იყო და
დიდი სურვილიც. ო. ალექსიშვილმა მონღოლ-
ბა არ დააკლო სპექტაკლს. ჩვენი თანამედროვე
ადამიანის მოწინები და საქმიანობა არაერთგზის
გადამიტანია სცენაზე. გამომარჯვებია, ზოგჯერ
დავმარცხებულვარ კიდეც. განვასახიერე ჯანი-
კო (ა. ჩხაიძის „როცა ქალაქს სძინავს“. რეჟი-
სორი ნ. იონთამიშვილი), გიორგი ჯავახიძე
(რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მღვიანა“, რეჟი-
სორი ს. ყიფშიძე) ძალიან მიყვარს იპოლიტეს
ეპიზოდური როლი სპექტაკლში „მრუდე კიბე“
და თვალის ექიმისა (ნ. დუმბაძის „მე, ბებია,
ილიკო და ილირიონი“).

ეპიზოდური როლი ხომ განსაკუთრებულ
მხატვრულ სახიერებას მოითხოვს. გვირის ცხოვ-
რების ერთი მოწვევით მისი მთლიანი ბიოგ-
რაფიის შემცველი უნდა იყოს. ადამიანის მრავალ
თვისებათა ანარეკლს უნდა წარმოადგენ-
დეს სცენაზე მსახიობის ერთი გამოჩენაც კი.
მსახიობური არსენალის მობილიზებისა და
ერთდროული გამოყენების უნარს უნდა ფლობ-
დეს მსახიობი. მას ხომ ასეთ დროს მხოლოდ
ერთი „გასროლის“ საშუალება ეძლევა. ნიშანში
მოხვედრა კი მონადირის უმდიდრესი გუმანითა
და მახვილი თვალის წყალობით ხდება.
ცხოვრებაზე დაკვირვების უნარს ფლობს
ნ. ჩაჩანიძე, კონკრეტულში ზოგადის ამოცნო-
ბის ალღოთა გამდიდრებული მისი აქტიორუ-
ლი ბუნება. ცხოვრებისეული სიმართლის მხატვ-
რულ აზროვნებაში გადატანის ოსტატობა ჭეშ-
მარიტი არტისტიზმის ძალას ავლენს — ასეთია
ნ. ჩაჩანიძე დღესაც...

— ყოველ მსახიობს თავისი იდეალი ჰყავს.
ჩემთვის ასეთია სერგო ზაქარაძე. ახალგაზრ-
დობაშიც მას ვეტროფი და დღესაც მისი შე-
მოქმედების ტყვე ვარ. საოცარი ძალა, ღრმა
აზროვნება, მასშტაბური ვნებები და დეტალის
ფერადოვანი სიფაქიზე ისე იყო შერწყმული
ბატონი სერგოს გვირგვინში, რომ თავად ცხოვ-
რება ადიოდა სცენაზე თავისი სირთულითა
და სიღრმით. მისი გვირგვინი მიწის შვილები იყ-
ვნენ. მაგრამ ზებუნებრივი ანდამატის მფლო-
ბელნი, ამიტომაც ამაყნი და დიდებულნი —
ოიდიპოსი, თინიბეგი, ფიროსმანი, ქადაგი —
და სახიერი ნიუანსის გაპოვნებელი სურვი-
ლი. თუ გახსოვთ მისი მინაგო თუთუნს რომ
სჭირდა (ო. იოსელიანი „ადამიანი იბადება ერ-
თხელ“) და მთელ თავის დარდს, ვარაშს, ტკი-
ვილს რომ აყოლებდა ზედ ბატონი სერგო
მართლა სჭირდა თუთუნს და ჩვენ მართლა
გვახებლებდა მისი გვირის დიდი ადამიანური

ვნება. ზემოქმედება, მართლაც, რომ თავზარ-
დამცემი იყო ხოლმე. მაგრამ არასოდეს არ
ვბაძავდი. მინდოდა ჩემი გზით მეველო, ოღონდ
მასავით სისხლხორცეული და ძარღვიანი როლ-
ბი შემეკმნა.

ჩვენს თანამედროვეთაგან. გამოყოფილი მი-
ხეილ ულიანოვს. მეტად საინტერესო მსახიობია.
მისი თავმჯდომარე და დიმიტრი კარამაზოვი
სრულიად ახალ ჰორიზონტს შლიან სამსახიობო
შემოქმედებაში. და ისევ და ისევ ცხოვრება,
სინამდვილეა ის საძირკველი, რომელზედაც
ჩვენი ხელოვნების ნერგი აღმოცენდება და ხა-
რობს, ასაზრდოვებს და კვებავს ჩვენს ფან-
ტაზიას...

ახლა მოვამზადე საბა იაშვილის როლი
ა. ჩხაიძის პიესაში „დაბრუნება“, წარმოდგენა
დადგა ახალგაზრდა რეჟისორმა ლ. ბულუხიამ...

ჩემი მოსაუბრე შეუცვლდა, ჩაფიქრდა. ჩემს
თვალწინ კი მოხუცი საბა იაშვილის თვალები
აკიაფებდნენ.

...თეთრი, უბიწო ფერი... ერთი ძლიერი და
შემოძარცული ხე. ამ ხესავით შეუღრეკი სა-
ბა — ნ. ჩაჩანიძე. სამამულო ომია, გლოვა და
უსამშველო სევდა ჩაღვრილა საბას სულშიც,
მაგრამ ერთადერთ შვილს დაბადების დღეს
უხდის. მოსალევენად ვის მიუწყევს გული...
ნ. ჩაჩანიძის საბა სოფლის თავკაცია, მისი ბე-
ღისა და უბედობის მოზიარე და ახლა მისი
ხმა იმედის უშუქით ათბობს დათალხულ ყმა-
წვილ ქალებს, შოხსან დედაკაცებსა და ჯავ-
რისაგან გატეხილ მოხუცებს. ლხინს დანატრე-
ბული სოფლელები წუთით ივიწყებენ დარდს.
ამაყად და ლალად ცეკვავს საბა, თითქოს მომხ-
დურ მტერს ავულიანებს და ლხინით იმორჩი-
ლებსო. ჰანგს აყოლილი საბა-ჩაჩანიძე ახლა
ტოტებგაშლილ ხეს ჩამოგავს — ძლიერსა და
ფესვიანს. თანასოფლელებიც მის ჩრდილში
ერთიანდებიან სიმშვიდეს დანატრებულნი. და
სწორედ აქ უწია ბრმა ტყვიამ საბას — დე-
პეშამ შვილის სიკვდილი ამცნო... ბორცვზე
შემდგარი საბა ჩაჩანიძე შეირხა, მიმედ და-
უშვა ძლიერი ტოტები, ლამის წამოიქცა ფესვ-
გამდგარი ხე. სოფლელებმა შეამაგრეს იგი. მოცე-
ლილს ადამიანთა სითბო გაუხდა ქომაგად. ასე
ზეზეუღლად, ძლიერად, მეზობლებით გარშემორ-
ტყმული საბა უძირო და ჩამქრალი თვლებით
სამარადუამო წუხილისა და რისხვის სიმბოლოდ
იქცა.

რეჟისორისა და აქტიორის ამ სახიერ მი-
ნიშვნებაში ქართველი კაცის ჭართა თმენის სი-
დიადე შევიცანით, მისი სულის ძლიერება ვი-
წამეთ.

შემდეგ უკრაინაში, როდესაც დაღუპული
შვილის თანამებრძოლის ოჯახში მყოფმა შვე-
გერემან ყრმაში შეილიშვილი შეიცნო, საბა-

ჩაჩანიძეს არაფერი უთქვამს. სხივამდგარი თვალებით, მონუსხულივით აედევნა ბაღის დასათვალიერებლად. საბას სულის ფსკერზე ჩამარბული ტკივილი შეირბა უნებურად უსამველოდ დაგუბებულ სიხარულად იქცა და... უმფოთველი ნეტარება აღიბეჭდა საბა ჩაჩანიძის ფერმკრთალ სახეზე. მოხუცის სულის შემძვრელ მდუმარებაში სისქლის ყივილა, ტკივილისა და შვების, მწუხარებისა და იმედის ჭიდილი აირეკლა...

და მერე, თავისსავე სოფელში, იმ ფესვგამდგარი ხის ძირში, შეილიწვილთან განშორების უამს თვალი აარიდა მას, რადგანაც ჩამქრალ კერიას ჩამოგავდნენ საბას თვალები, მიუსაფარი ტკივილი კვლავ სულის სიღრმეში ჩაიკვება, მხოლოდღა მუხლი მოუსდინჯა ყრმას და ცხოვრების შარაზე გასულს გზა დაულოცა უხმოდ. იყო რაღაც აღმამფრენი და ამალებულად წმინდა ამ წუთიერ გარინდებაში.

— ეს სპექტაკლიც ჩვენი სცენის მიღმა, კულტურის სისახლეში ვითამაშეთ. გვკბირდებიან, რომ ახალ სეზონს ჩვენს თეატრში გავხსნით და რეპერტუარიც აგვეწყობა უთუოდ.

მშვიდად თქვა ნოდარმა და ღიმილით დაუმატა:

— აი, ლუარსაბ თათქარიძეს სიამოვნებით ვითამაშებდი. ალბათ, კინოსტუდიაშიც შემომთავაზებენ სამუშაოს. მომავლის გეგმები მხოლოდ ჩემზე არ არის დამოკიდებული. ამიტომაც ახლა ნაკლებს ვამბობ და შევეცდები მეტი გავაკეთო. ნამდვილად დიდი სიხარული და შემოქმედებითი ტკბობა მომიანიჭა ელდარ შენგელაიასთან მუშაობამ კინოფილმ „სამანიშვილის დედინაცვალზე“. მსახიობის კინოგადღებაში მონაწილეობა პროფესიის კიდევ ერთი ასპექტით გამდიდრებას ნიშნავს. სხვადასხვა ინდივიდუალობის მქონე ახალ-ახალ მსახიობებთან გიხდება პარტნიორობა. ეს რა თქმა უნდა, ამდიდრებს როლზე მუშაობის გამოცდილებას, ახალი გამოშსახველობითი საშუალებების ძიებასაც და კიდევ უფრო გამდიდრებული უბრუნდები სცენას.

კირილე მიმინოშვილი ნ. ჩაჩანიძის პირველი როლია კინოხელოვნებაში. კლდიაშვილისეული მსუბუქი იუმორი, ადამიანის სიყვარულიანი გაკიღვა შეიგრძნობა მსახიობის შესრულებაში. რუხი ფერის გრძელი ჩოხა და კრაველის დიდი ფაფახი კირილეს მწირი ბუნების ამაყი საბურველი გახლავთ. კირილე — ნ. ჩაჩანიძე თავგანწირული სიმბავით ეფარება ამ საბურველს, თავდაუზოგავი გახელებით ცდილობს ჟინიანი დროსტარებით შემეხროს მოსაწყენი ერთფეროვნება...

კარგა ხანია დაამთავრა რეჟისორმა ლ. გორდელაძემ მუშაობა ფილმზე „ბათა ქექია“.

ნ. ჩაჩანიძის ბათა ფაქიზი სულის, გონიერი, ენამახვილი კაცია. კუნთბაგარს მიწასთან განმარტოება სწყურია თითქოს. მხოლოდ იქ, ყანაში, ვაჟიშვილებში მდგომს უმსუბუქდება სულის ტკივილი — სიღონის სიყვარული რომ უნდა ზიდოს კუბოს ფიცრადღე. იქ, ყანაში, მიწის თოხნასთან ერთად უმუშდება ბათა — ჩაჩანიძეს ბედის უკუღმართობით დაჩენილი ჭრილობაც...

ზოგჯერ თვალეში სხივი ჩაუდგება ხოლმე ჩაჩანიძის ბათას, აეშლება ცულუსტობის კაენანი, აღარ დაგიდევთ წლების სიმძიმეს, ონავარი ბალღევით ამჩატდება, ახალ ონბაზობას ჩაიფიქრებს, რომელიმე მაწლობელს რაივე ბადეს დაუგებს და მერე ლალი ღიმილით თვითვე ცდილობს ვითარების განმუხტვას.

კირილე და ბათა ნ. ჩაჩანიძის კინოში მოღვაწეობის მხოლოდ დასაწყისია, ახალი შემოქმედებითი სიძნელეების დაძლევის დასაბამიც.

ნ. ჩაჩანიძემ მცირე პაუზის შემდეგ დასძინა:

— მაინც რა უცბად შემოეცალა ჩვენს ქალაქს აქტიორთა ის თაობა, რომელიც თეატრის საამაყეს წარმოადგენდა. პ. ფრანგიშვილი, გრ. ტყაბლაძე, მიხ. ვაშაძე, თ. აბაშიძე, გ. ნუცუბიძე, მ. კუსიანი, ა. მოსაშვილი, ა. ბარათაშვილი, ვ. სვანელი, თ. ლოლაძე და სხვანი. უდიდესი სკოლა და სიხარული იყო ჩემთვის მათს გვერდით მუშაობა. ჩვენს ქალაქს ძლიერ დააკლდა პ. ფრანგიშვილი, გრ. ტყაბლაძე, მშენებელი უორა შანიძე, ექიმი ლეო ქვარიაი, ვართაგვეები, აბაშიძეები, დ. კლდიაშვილის გვირათა მსგავსი დავით აბდუღელიშვილი. ადამიანები უთუოდ ამდიდრებენ ქალაქს. მათთან განშორებით კი თითქოს თითო ჩირაღდანს დაიღვენთა და სვდად იქცაო.

მე ყვირილას პარას ვცხოვრობ. ჩემი აივნის წინ აღმართულია დიდი ტრანსპარანტი: „ქიათურა ჩემი სიამაყეა“. ყოველ დღით ვკითხულობ და ვიხსენებ, აკაკი წერეთლის და აბიბას მიერ აღმოჩენილი მარგანეცი როგორ იქცა ქვეყნის ეკონომიკის ძლიერ არტერიად. ასი წლისაა ჩემი ქალაქი, უნიკალური თავისი ბუნებრივი მდებარეობით, მღვიმის მონასტრით, ზემოიშვილების პეწითა და ზრდილი თავაზიანობით.

ახლა კი, როცა ჯ. რაჭმაძის თაოსნობით ყვირილა გაიწმინდება, როცა ხეობაში კამკაა წყალი იწყებს დენას, კიდევ უფრო დამშვენდება ზემოიშვილების ეს გუმბათიანი ქალაქი..

მერე ჩვენ კვლავ ხეთა რიგს მიყვებით, თეატრის წინ პატარა სკვერთან ვემშვიდობებთ ერთმანეთს. თეატრის ბანიდან კი კვლავ მღუმარე აკაკი დაგვყურებს...

ლიკა ჭავჭავაძე



„როდის შემიყვარა თეატრი?“

მგონია, რომ ამ სიყვარულთან ერთად დავი-
ბადე. მახსოვს ადრეულ ბავშვობაში, ყოველ-
თვის ბავშვური „შურიით“ შევცქეროდი როგორ
ემზადებოდა დედაჩემი — თამარ ჭავჭავაძე
სპექტაკლისათვის, როგორ იცვამდა და მიდიოდა.
მერე მოუთმენლად ველოდი მის დაბრუნებას
თეატრიდან და ვოცნებობდი იმაზე, თუ როდის
გამოვიდოდი „სცენაზე“.

და მალე აიხდინა კიდეც ოცნება — ექვსი
წლისა უკვე „სპექტაკლში“ მონაწილეობდა
მართალია, ეს ჯერ მხოლოდ ბინის დიდი დე-
რეფანი იყო, მაყურებლები კი მეგობრები, და
მათ შორის ა. ხორავა, ა. ვასაძე, ემ. აფხაიძე...
მაგრამ დანარჩენი ყველაფერი ისე იყო, რო-
გორც ნამდვილ თეატრში — აირჩიეს ბავშვებ-
მა პიესა, გაინაწილეს როლები, ჰქონდათ რეჟე-
ტიციები. მერე იყო პრემიერა — ჩაცმა, გრიპა,
მღელვარება, ტაში — ყველაფერი ნამდვილი
იყო. და თვით ლიკა ჭავჭავაძე დარწმუნებუ-
ლია, რომ ამ დღეს მის ცხოვრებაში გადაწყვე-
ტი მნიშვნელობა ჰქონდა.

საშუალო სასწავლებელი რომ დაასრულა,
მის წინაშე არ დამდგარა სამომავლო საქმის
არჩევის საკითხი. ეჭვი არც მშობლებს —
თამარ ჭავჭავაძეს და პიერ კობახიძეს ეპარებო-
დათ, არც ოჯახის უახლოეს მეზობლებსა და

მეგობრებს — აკაკი ხორავასა და ენაწილ
აფხაიძის ოჯახებს. არც სხვას ვისაც კი თვალი
უღვენებია ლიკას ბავშვობისათვის, უნახავთ
იგი სასკოლო წარმოდგენებში, კონცერტებზე.
კონცერტები კი, სადაც გოგონა ჩინებულად კი-
თხულობდა საყვარელი პოეტების ლექსებს, მის
ცხოვრებაში ხშირი იყო და განა მარტო სკო-
ლაში... წარმოიდგინეთ, მას სახელოვანი დედის
გვერდით ესტრადაზე გამოსვლის სიხარულიც
უგემნია. მეხუთე კლასში იყო წითელწყაროში
გამართულ საღამოში რომ მიიღო მონაწილე-
ობა და მანაც დედის სწავლად, აკაკის, კრი-
ლოვის, საბჭოთა პოეტების ლექსები წაიკითხა.
„შეეჩიბრა“ დედას და მოწონების ტაშიც უხ-
ვად დაიმსახურა. ეს არ იყო ერთადერთი შემ-
თხვევა. ასე ხდებოდა პერიოდულად შემდეგაც
და ყოველი ასეთი საღამო გოგონას რწმენას
მატებდა.

ასეთი „ბიოგრაფიით“ მოვიდა თეატრალურ
ინსტიტუტში ლ. ჭავჭავაძე, ა. ხორავამ, რო-
მელსაც მეორე კურსი მიჰყავდა, ლიკა თავის
ჯგუფში აიყვანა და ამ დღიდან მისი უცვლელი
მასწავლებელი და მრჩეველი იყო ინსტიტუტ-
შიც და შემდეგაც, სიცოცხლის ბოლომდე.

ბევრი რამ ისწავლა, ინსტიტუტში, როცა სა-
კურსო და სადიპლომო წარმოდგენებში ტასოს
(ა. ცაგარლის „ჰეკუსის მქირს“), ეფიმიცას
(ი. კარაჯალეს „ბატონი ლეონიდა რეაქციის
წინ“), მაშას (ვ. როზოვის „გზა მომავლისა“),
კაკალას (პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინე-
ბა“), კორინკინას (ა. ოსტროვსკის „უდანაშაუ-
ლო დამნაშავენი“) როლებზე მუშაობდა.

¹ ლ. ჭავჭავაძე, — Заветная мечта. газ.
Молодой Сталинец, 8/III, 1958.

განსაკუთრებით დიდი სიხარული მოუტანა კორინკინას პატარა, მაგრამ ძალზე მძაფრად და საინტერესოდ დაწერილ როლზე მუშაობამ. ეს შრომა მომხიბლავი და სახალისო იყო. შედეგად აც დააყოვნა ლ. ჭავჭავაძე პიესაში უმთავრესი როლების შემსრულებელთა სრულფასოვანი პარტიორი გახდა. ლ. ჭავჭავაძემ დიდი ხნით დაამახსოვრა თავისი კორინკინა წარმოდგენის ყველა მნახველს.

ბევრი სასიხარულო წუთები განუცდია ლ. ჭავჭავაძეს სასცენო მეტყველების გაკეთილებზეც. სადაც საყვარელი პედაგოგების მ. მრევლიშვილის და ბ. ნიკოლაიშვილის ხელმძღვანელობით იწრთობოდა, იხვეწებოდა მისი, მომავალი მსახიობის უმთავრესი იარაღი — სიტყვა.

ძალიან სწრაფად გაიზინა სტუდენტობის წლებმა. და აი, 1956 წლის სექტემბერში ლ. ჭავჭავაძემ რუსთაველის თეატრის კარები შეღო უკვე როგორც დედის და აღწერდელი მასწავლებლის აკ. ხორავას თანასწორუფლებიანმა კოლეგამ. თუმცა, რა თქმა უნდა, მან კარგად იცოდა, რომ ეს უფლება მხოლოდ იურიდიული ფაქტი იყო და რომ ამ სახელოვანი კოლექტივის წევრობა ბევრს. მეტად ბევრს ავალბედა. მეტად დიდ მოთხოვნებს უყენებდა. იცოდა — თუ უნდა დაიმკვიდროს თავისი ადგილი ამ დიდებულ სცენაზე, კიდევ ძალიან ბევრი უნდა ისწავლოს, ყოველთვის. მთელი სიცოცხლის მანძილზე ბევრი უნდა იშრომოს. იცოდა და შეუღდა კიდევ დიდი ხნის ნანატრ, მძიმე ზვას.

სადებიუტო როლზე ლ. ჭავჭავაძეს ახალგაზრდა რეჟისორ გ. პატარაისთან მოუხდა მუშაობა. ეს გახლდათ როზიტა კ. ბუაჩიძის კომედიაში „ეუზოში ავი ძაღლია“. აღ. თოძის, მ. ჩახავას. ნ. ჩხეიძის გვერდით სარეჟიციო ოთახში გატაობული საათები, სპექტაკლში მათ გვერდით ყოფნა, ჩინებული სკოლა იყო დამწყები მსახიობისათვის.

კიდევ უფრო ფეხბედნიერი აღმოჩნდა მისთვის მეორე როლი — სლაკვა ნუშიჩის პიესაში „ფილოსოფიის დოქტორი“. მისი. თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით მომზადებულმა როლმა მსახიობს მოუტანა მაყურებლის აღიარება, თანამოაზრეთა ერთსულოვან კოლექტივთან ერთად მუშაობამ — შემოქმედებითი ბედნიერება, ხოლო იმან, რომ მისი უმთავრესი პარტიორი — ველიშირი იყო მისი ძმა ბადრი კობახიძე — დიდი აღამაზნური სიხარული. ეს ხომ დაძმის პირველი შეხვედრა იყო სცენაზე...

შემდეგაც, წლების მანძილზე, არაერთხელ განუცდია სიხარული — რეჟეტივების დროსაც, წარმოდგენის წინ — საკამულო ოთახშიც, სცენაზეც — საყვარელ გმირთან შერ-

წყმულის; ჩინებული პარტიორებით გარშემორტყმულს.

ქსენია გოდუნოვა („ბორის გოდუნოვი“), მარია („გურჩის მთები დაუთოვია“), ფანი („ანგელა“), გინატრე („ვარსკვლავი ინათებს“), — ლ. ჭავჭავაძის პირველი წლების როლებია. ეს ეტაპი მსახიობის ცხოვრებაში მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტით დაგვირგვინდა. სპექტაკლში „რღვევა“ მან შეასრულა ტატიანას როლი, რომელსაც პირველ დადგებაში თამარ ჭავჭავაძე თამაშობდა. პარტიორებად ყავდა აკ. ხორავა და ბ. ზაქარიაძე. და, რაც მთავარია, თამარ ჭავჭავაძე და როდენა სცენაზე ერთიმეორის გვერდით იდგნენ ლიკა ტატიანა და თ. ჭავჭავაძის ბერსენიევა. აჰ, რა იყო — შვილი დედის ღირსეული მემკვიდრეა. ტატიანაში ჩანდა ახალგაზრდა თამარის ძალა და ცეცხლი, სინატიფე და მომხიბვლელობა.

შემდეგ მოუხდა შექილება შექსპირთან. ამჯერად აქტრისა — დედოფალი „ჰამლეტი“ (დამდგმელი დ. ალექსიძე), რა დიდი დამარწმუნებლობა, შინაგანი სიმართლე იყო ამ პატარა როლში, რარიგი ხაზგასმული სიმძაფრით გაამათრახა ახალგაზრდა მსახიობმა მოღალატე დედოფალი...

კიდევ ერთი შეხვედრა დ. ალექსიძესთან და ახალი სიხარული — საინტერესო როლი სპექტაკლში „ტერენსას დაბადების დღე“ და გვერდით პარტიორთა შორის, საყვარელი მასწავლებელი აკ. ხორავა.

„როცა ასეთი სიყვარული“ მეორე წარმოდგენა. „ამ სპექტაკლთან ბევრი იმედი, ოცნება, აღმოჩენა დაკავშირებული. ეს სპექტაკლი ნერგავდა ჩვენში მშვენიერების გრძნობას. დღეს ის ფაქტიურად მიდის. მაგრამ დაე დარჩეს ჩვენთან ის მშვენიერი, რაც ჩვენში გაჩნდა მისი დაბადების შემდეგ გილოცავ მაიკა! მიშა თუმანიშვილი“. (წარწერა პროგრამაზე), მართლაც დიდი იმედები და ოცნებების ფრთების შესხმა, ბევრი სიახლე და აღმოჩენა იყო ლიკა ჭავჭავაძისათვის დაკავშირებული მაიკას როლთანაც და მის. თუმანიშვილთან საერთოდ ყველა შეხვედრასთან. იმედებიც, ოცნებებიც, აღმოჩენებიც იყო, როცა იქმნებოდა ალის („ქალთა აჯანყება“), როცა მუშაობდა რეჟინას როლზე, როცა სპექტაკლში „ფედრა“ ენონას როლის შესრულება ხვდა წილად.

მოვიდა ქართულ სცენაზე ბრეტის დრამატურგია. რუსთაველის თეატრში მან „სამაგროშინანი ოპერით“ შემოღდა ფეხი. მეკვლე — დ. ალექსიძე იყო. ლ. ჭავჭავაძეს ამ წარმოდგენაში მეც-დანას ერთერთი მსხვერპლის — ლიუსი პიჩემის როლი ხვდა წილად. მოხდა პირველი შეხვედრა ახალ სამყაროსთან. მსახიობმა შეიყვარა ლიუსი, მაყურებელმა კი მას

ნახელავი მოუწონა. შემდეგ წარმოდგენაში „სე-
ჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (რეჟისორი რ. სტუ-
რუა) შინის როლზე მუშაობამ ლ. ჭავჭავაძე
კიდევ უფრო მიახლოვა ბრეტის სამყაროს.
ხოლო სტუმარმა „კავკასიური ცარცის წრიდან“
(კვლავ რ. სტურუა) ისეთ კუნჭულებში ჩაახედა,
რაც მანამდე მისთვის დაფარული იყო. და
ორივე შემთხვევაში უპირავი იყო სასიხარულო
წუთები. ისევე როგორც „უვარუვარზე“ მუ-
შაობის დროს, სადაც ლ. ჭავჭავაძე დიდი სი-
ყვარულით თამაშობდა ლირსას.

რ. სტურუასთან ამ ორ შეხვედრას შორის
არის მოქცეული ანგუსტიკისი ფ. გ. ლორკას
პიესიდან „ბერნარდა ალბას სახლი“. დრამატურ-
გიაც სრულიად სხვაგვარი, რეჟისორ თ. ჩხეიძის
მუშაობის მანერაც დიდად განსხვავებული იმი-
საგან. როგორც რ. სტურუა ბრეტის პიესებს
დგამდა. თვით როლიც სრულიად სხვა ხასი-
ათის — ღრმა და ძალზე საინტერესო. და დიდი
სიფაქიზით და დამაჭერებლობით წარმოსახულ-
მა ანგუსტიკისის სულიერმა დრამამ დაანადგო-
ანა. მოხიბლა მყურებელი და კიდევ ერთხელ
შეახსენა ძალზე შორეულად ახალგაზრდა თამარ
ჭავჭავაძე.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე თითქმის მე-
ოთხედი საუკუნის მოღვაწეობის მანძილზე
ლ. ჭავჭავაძემ 40-მდე როლი შეასრულა. მათ
შორის დიდი როლებიც იყო. ეპიზოდებიც: იყო
დრამაც. კომედიაც... იყო წარმატებაც. უკმარის-
ობის გრძობაც. ყველაფერი იყო. რაც ნიადაგ
ახლავს მსახიობის ცხოვრებას.

არც ბავშვობის მეორე გატაცებისათვის ულა-
ტია. დღესაც ჩვეული გატაცებით კითხულობს
ლექსს ესტრადიდანაც, ტელევიზიითაც. რა-
დღიოთიც.

დღეს ლ. ჭავჭავაძე შემოქმედებითი ხაზიფის
ხანაშია და წინ კიდევ დიდი გზა უძევს. ვიმე-
დოვნებთ, რომ მას კიდევ წინა აქვს საინტერესო
შემოქმედებითი ცხოვრება. ახალი სახეების
წვდომის პროცესი, რაც ახალი სიხარულის მომ-
ტანი იქნება.

დიდოსტატის გახსენება

ამ ოცდათხუთმეტიოდე წლის წინათ,
შემოდგომის ერთ საღამოს, რუსთავე-
ლის სახ. სახელმწიფო თეატრალური
ინსტიტუტის სტუდენტთა ერთი ჯგუფი
მარჯანიშვილის სახ. თეატრის ხალხით
გაქედით დარბაზში სულგანაბული უს-
მენდა პეტრე ბაგრატიონის როლის შემ-
სრულებელს, რომელსაც მაცნემ ბარა-
თი მოუტანა. იტყობინებოდნენ: რუსის
ჯარმა, მთავარსარდალ კუტუზოვის
ბრძანებით მოსკოვი დატოვაო... ამ ამ-
ბის შემცნე მსახიობს, წუთით ზეადმარ-
თული მარჯვენა ჰაერშივე გაუშეშდა,
თითქოს ძარღვებში სისხლი შეუჩერდა
და გაეყინა. ამ დროს მყურებელიც
მთლად გაირინდა, სუნთქვა შეეკრა,
და აი, როდესაც მსახიობმა მთელი
კორპუსითა და ზეადმართული მარჯვე-
ნით ნახევარწრე მოხაზა, თან შემადრწუ-
ნებლად დაიქუხა — „ცხენი“-ო...
თეატრალური ინსტიტუტის რამდენიმე
სტუდენტმა თითქმის ერთდროულად
ჩაიჩურჩულა: „ხედავთ!.. იგი უკვე
ცხენზე ზის“, — მათ მოეჩვენათ, რომ
მსახიობმა ანაზღად ლაგამი მოზიდა,
გაქანებული ცხენი ყალყზე შეაყენა და
ახლა მზად არის სხვა მიმართულებით
გაქუსლოს...

სტუდენტთა ეს ჯგუფი იმ ღამეს თით-
ქმის პირველად ეზიარა სერგო ზაქა-
რიაძის ხელოვნების ასეთი ძალით ავიზ-
გივებას...

ვერ ვიტყვით მანამდე რამდენჯერ
გვინახავს სხვადასხვა როლში სერგო
ზაქარიაძე, დიდად მოგვწონებია კიდევ.
მაგრამ იმ ღამეს მის მიერ გათამაშებუ-
ლი ეს სცენა საკმარისი აღმოჩნდა იმი-

სათვის, რომ სერგო ზაქარიამე სათაყვანებელ მსახიობთა პირველ რიგებში ჩამდგარიყო...

შემდეგ უძლიერესი შთაბეჭდილება ს. ზაქარიამემ ჩვენზე თინიბეგ უთურგაულის როლის შესრულებით მოახდინა... ახლაც თვალწინ გვიდგას მისი ბოროტად მოჭუტული თვალები, ტუჩებზე მიკრული ნამცეცა მხრჩოლავი „პაპიროსი“, ფრთხილი და გვერდულა სიარული მრუდე და მობაჯბაჯე „თათებით“. მაყურებელი მასში გრძნობდა, რომ მიუხედავად ხანდაზმულობისა, ამ კაცს ჯერ ვაკეზე ფეხი არ დაედგა, რომ მთელი მისი სიცოცხლე ზვიად და ცადაზიდულ მთებში გაეტარებინა და მისგანვე მიეღო ეგრერიგად ზვიადი და ეგოისტური ხასიათი, თუმცაღა, სხვას უწოდებდა: „ყაყაჩოსავით ჯულშავასა და ლოყაწითელას“... სინამდვილეში კი თვით იყო ნადირი, ბოროტი ავაზა, რომელიც საკუთარ. ერთადერთ შვილსაც კი არ ინდობს, თავისი ღრძო და ბოროტი მიზნების შესასრულებლად...

უსახლერო იყო ამ ნიჭიერი მსახიობის შემოქმედებითი დიაბაზონი... როგორ შეიძლებოდა ადამიანს მისი მომადლებული ნიჭის წინაშე ქედი არ მოეხარა, ან ამყამად არ გაიხსენოს და თვალწინ არ წარმოუდგეს კინოში, თუ სცენაზე მის მიერ განსახიერებული სახეები: პეტრე ბაგრატიონისა და დავით აღმაშენებლისა, ჯიბილონი და პიგმალიონისა, შადიმან ბარათაშვილისა და თინიბეგ უთურგაულისა, ბაყბაყ დევისა და ფიროსმანისა...

საოცარია, საიდან მოედინებოდა ერთ პიროვნებაში იმდენი სიკეთე და სათნოება, იმდენი კაცთმოყვარეობა და ჰუმანობა, რომ გიორგი მახარაშვილსა და დავით აღმაშენებელს, ჯიბილონსა და პიგმალიონს, პეტრე ბაგრატიონსა და ფიროსმანს, სანათას ან ბესიკს ყოფნოდა.

გიორგი მახარაშვილი ხომ ზაქარიამის შემოქმედებითი გვირგვინი იყო. ზაქარიამის გიორგი მახარაშვილი, შესაძლოა ბარად ჩამოსული მეოცე საუკუნის ვაჟის მინდიაა, რომელსაც შესანიშნავად ესმის ვაჟისა და მიწის სუნთქვა. ტყვიების წვიმა მოდის, ირგვლივ ადამიანები იცელებიან და ამ დროს მახარაშვილი-ზაქარიამე ცეცხლმოდებულ პურის ყანას ჩასაქრობად თავგანწირვით ეკვეთე-



ბა. შესაძლოა, მახარაშვილი-ზაქარიამე რომ არა, ავტორისა და რეჟისორის ამ დიდებულ ჩანაფიქრს, დარბაზში დამკინავი ღიმილი გამოეწვია, მაგრამ ზაქარიამის მაღლიანმა ნიჭმა ყველა ეროვნების მაყურებელამდე ისე მიიტანა ეს სცენა, როგორც ავტორისა და რეჟისორის გაუზარებია და სრული გამარჯვებაც ხომ ასეთ შემთხვევაშია გარანტირებული...

ან კიდევ, რამდენ შეუსაბამობას გადაყრის გიორგი მახარაშვილს მისი დაუოკებელი სურვილი, პირმშოსთან შეხვედრისა... იგი ხომ ყველა საბჭოთა ტანკისტში თავის გოდერძის ხედავს. შუალამისას ტანკების მთელ კოლონას წინ გადაუდგება და თითოეულს თავისი შვილის სახელს გასძახის.

რომელი ერთი სცენაც არ უნდა გაგიხსენოთ, ყოველი მათგანი ღრმა აზრითაა აღსავსე და ძლიერი ემოციით გამთბარი.

ეს დიდებული მსახიობი იმ დროს წავიდა ჩვენგან, როცა თავისი შემოქმედებითი ძალების ზენიტში იმყოფებოდა და კვლავ მრავალჯერ შეეძლო მაყურებლისათვის უდიდესი სიამოვნება მიენიჭებია.

გაკურიანის სემინარზე

ამ წელზე მეტია, რაც ბაკურიანში იმართება შემოქმედებითი ახალგაზრდობის რესპუბლიკური სემინარი. ყოველ ასეთ შეხვედრას დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს, რადგან რესპუბლიკის მოწინავე შემოქმედებითი ახალგაზრდობა ეცნობა ერთმანეთს, მყარდება საქმიანი კონტაქტები.

მეტად საინტერესოდ წარიმართა თეატრის დღე წელს 17 მარტს. სემინარის მონაწილეები შეხვდნენ საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარეს, სსრკ სახალხო არტისტს დიმიტრი ალექსიძეს და დრამატურგ ვიორჯი ხუხაშვილს, რომლებმაც ილაპარაკეს ახალგაზრდა შემოქმედთა აღზრდის პრობლემებზე, იმაზე, თუ რამდენად მონაწილეობენ ისინი რესპუბლიკის თეატრალურ ცხოვრებაში. დ. ალექსიძემ სემინარის მონაწილეებს აუწყა, რომ უკვე გადაწყდა თეატრალურ ინსტიტუტთან სასწავლო თეატრის შექმნა. ასეთი შემოქმედებითი ლაბორატორია მნიშვნელოვნად შეუწყობს ხელს ახლებელ და მსახიობისა და რეჟისორის დაოსტატებას. ხშირია შემთხვევები როდესაც სადიპლომო სპექტაკლი მხოლოდ რამდენიმეჯერ იდგმება, ისიც ინსტიტუტში და სტუდენტებს საშუალება არ ეძლევათ გამოვიდნენ ფართო აუდიტორიის წინაშე. ამიტომ აუცილებელია სტუდენტებმა შეძლონ საკუთარი ინდივიდუალობის დადგენა, შემოქმედებითი პოზიციის გარკვევა და მისი მკაფიოდ ჩამოყალიბება. ასეთ პრობლემატურ საკითხებს გადაწყვეტს სასწავლო თეატრი.

სემინარის მონაწილეებმა იმსჯელეს მეტეზის ახალგაზრდული თეატრის პრობლემებზე, აღნიშნეს, რომ უფრო ნათლად უნდა გამოიკვეთოს თეატრის შემოქმედებითი სახე, ამაღლდეს სპექტაკლების მხატვრული დონე, რადგან თეატრი თანდათან კარგავს მაცურებელს, იგი ვერ გადაიქცა შემოქმედებითი ახალგაზრდობის მნიშვნელოვანი შეხვედრების ცენტრად.

გაიმართა საინტერესო დისკუსია — ახალციხის თეატრის პრობლემებზე ისაუბრა თეატრის ხელმძღვანელმა ნანა დემეტრაშვილმა. მან გულისტკივილით აღნიშნა ის ფაქტი, რომ თეატრს არა ჰყავს ახალგაზრდა მსახიობები, უმრავლესობას არ უნდა რესპუბლიკის თეატრებში მუშაობა და ძირითადად თბილისში რჩებიან. გამოითქვა სურვილი, რომ კულტურის სამინისტრომ მეტი ყურადღება გამოიჩინოს მსახიობთა განაწილებისას და დაეხმაროს რაიონის თეატრებს ახალგაზრდა მსახიობებისა და რეჟისორების პრობლემის გადაწყვეტაში.

თეატრმცოდნე მარინა ხარაძემ ისაუბრა თეატრის და მაცურებლის პრობლემებზე. ძირითადად საკითხი ეხებოდა მოზარდმაცურებელთა თეატრების მუშაობას, სკოლებში მოსწავლეთა დაინტერესებას თეატრალური ხელოვნებით. კამათში მონაწილეობა მიიღეს რეჟისორმა ავთ. ვარსიმაშვილმა და მანანა მენაბდემ. ახალგაზრდა მწერალმა თამაზ მეტრეველმა, სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტმა ნანა დევდარიანმა, თეატრმცოდნეებმა მარინე ბუხუკაშვილმა და გუბაზ მეგრელიძემ.

ამ უკანასკნელმა აღნიშნა, რომ პრესის ფურცლებიდან გაქრა პოლემიკური ხასიათის წერილები, კრიტიკა. აღარ არის შემოქმედებითი ხასიათის კამათი. ამის გამო ჩამოყალიბდა რეცენზიის სტერეოტიპული ფორმა, რომლებშიც მხოლოდ სათაური და ავტორის გვარი იცვლება.

ასეთი ცხოველყოფილი კამათისა და მსჯელობის შემდეგ სემინარის მონაწილეებისათვის კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალურმა სახელოსნომ წარმოადგინა შატროვის პიესა „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“.

პიპი ჯონსმა

შტრიხი ოტელის როლისათვის

ნოველა

დიდი ხანია რაიონის სახალხო თეატრში ასეთი მონდომება აღარ ყოფილა. ეს ამბავი მაშინ დაიწყო, როცა რეჟისორმა მსახიობთა მორიგ შეკრებაზე ამაყად გამოაცხადა:

— ამხანაგებო, მეგობრებო, ძმებო, კოლეგებო, რასაც ახლა შეიტყობთ, ნურც მეტიჩრობაში ჩამომართმევთ და ნურც მიუღწევლისაკენ ღტოლვაში... საქმე იმაშია, მეგობრებო, რომ... — ბატონმა სიმონმა თავისი ხალხი გადაათვალიერა, და შემეშადა, რომ მთლიანად ამოცნოვისზე რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა მისი ნათქვამი. — საქმე იმაშია, მეგობრებო... — იგი კვლავ შეჩერდა.

— სთქვით ბარემ, ბატონო სიმონ, რასაც ამბობთ, ნურც ჩვენ დაგვტანჯეთ და ნურც თავს იწვალბოთ! — მიამახა ვილაცამ.

— კარგით, გეტყვით, — და მოჭრით თქვა. — „ოტელო“ უნდა დავგვათ!

ბატონი სიმონი, ცხოვრებისა და ხალხის ფრიად კარგ მცოდნედ რომ თვლიდა თავს, ელოდა, მისი მსახიობები ადგილიდან წამოცვივდებოდნენ და ვაშას და ბრავოს ძახილით აიკლებდნენ იქაურობას, მაგრამ თქვენც არ მომიკვდეთ...

— როგორ ძვირფასებო, ვერ გაიგეთ თუ გაგიმეორათ, რაც ვთქვი? „ოტელო“ უნდა დავ-

დგათ! — კვლავ რიხიანად გაიმეორა გაოცებულმა რეჟისორმა.

— ბო... დიში, ბა... ტონო სი... მონ, — წამოიწყო ენაბლუ დუტუმ, რომელსაც თეატრში მხოლოდ სტატისტის როლს ანდობდნენ და ამითაც კმაყოფილი იყო, — თუ შე... იძლება ა... გვისხენით, რომელ ოტელოზე გვეუბნებით?

— პატივცემულო ბატონო დუტუ, — განგებ გაჭიანურებით წამოიწყო სიმონმა, რომელსაც ეტუბოდა ნერვები დაწვეტაზე ჰქონდა, — თქვენ, როგორც თეატრის თავდადებულმა მუშაკმა და ასევე შეუდარებელმა ხელოვანმა, — სიმონი ტონს არ იცოლიდა, — უნდა იცოდეთ, რომ „ოტელო“ ამქვეყნად, სხვათა შორის ეს სრული პასუხისმგებლობით შემიძლია განვაცხადო, მთელ მზისა თუ მზის გარეთა სისტემაში მხოლოდ ერთია და მეტ ახსნა-განმარტებას არ უნდა მოითხოვდეს!

— ესე იგი, შექსპირის „ოტელო“? — ამოღერდა დუტუმ.

— თქვენ წარმოიდგინეთ, პატივცემულო, რომ სწორედ შექსპირის „ოტელოზე“ მაქვს საუბარი. — კვლავ ქილიკით შეეპასუხა ბატონი სიმონი. — რა, თქვენს მეტეოროლოგიურ სადგურს, რამე საექვო ცნობა ხომ არ მიუღია, იქნებ გვითხრათ! — ესეც თავისებური გაჭილიკება იყო.

დუტუს ორი რამ უყვარდა ამქვეყნად — თეატრი და მეტეოროლოგიური საიდუმლოების ამომცნობი სადგური. რომ შეეითხოვოდით, რომელს აძლევდა უპირატესობას, ვერ გიპასუხებდათ, ერთს კი დაბეჯითებით გეტყვოდათ: ვერც ერთს შეეღოდა, ვერც მეორეს.

ამიტომაც ცეცხლდებოდა ბულაღტერი ქსენია — დუტუს ყურადღება ვერა და ვერ დაიმსახურა. ხან ელაქუცებოდა, ხან კენწლავდა, მაგრამ, კედელს ცერცვი შეაყარე, დუტუს ყურებს არაფერი ესმოდა.

— დაახ, მეგობრებო, — განაგრძო ბატონმა სიმონმა, — თქვენთან მრავალი წლისა და მრავალი სიძნელეების დაძლევის გამოცდილებამ მომცა იმის საშუალება, რომ ეს მეთქვა თქვენთვის. — ცოტა ხნით შეყოვნდა და განაგრძო — თუმცა... თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ მე არ მოველი ჩვენი დადგმის მსოფლიო სტანდარტებამდე აყვანას, მაგრამ... რას იტყვით, მეგობრებო?

ყველა გასუსული იჭდა.

— ვიცი, ვიცი და არც დაგეძრანებათ, — დიმილით თქვა ბატონმა სიმონმა, — თქვენ ჩვენი საერთო, — საერთოს განსაკუთრებით გაუსვა ხაზი, რადგან უნდოდა მსახიობებს თავისიანად მიეჩნიათ, — შესაძლებლობა გაეჭვებთ. ეს არაფერია, მეგობრებო...

გამოცოცხლდა სახალხო თეატრი.

დანვე ჩორქოლი, დიდი მზადება იყო თეატრშიც და დაბაშიც.

ექვს საათზე ყველა მსახიობი თეატრში იყო და სპექტაკლისათვის ემზადებოდა. სტუმარს, რა თქმა უნდა, ცალკე ოთახი მიუჩინეს, გრიმიორი, რომელიც ჰყავდა ჩამოყვანილი, სპექტაკლისათვის ამზადებდა. ყველა მსახიობი ადგილზე იყო გარდა ერთისა და ეს ერთი მეტეოროლოგიური სადგურის მუშაკი დუტუ იყო.

— ვოტ პადლეც, ვოტ ბეზატვეტსტვენენოსტ! — ციცხლზე ნავთს ასხამდა ქსენია. სად არის ახლა ის შტერი, შტერი, გამოთაყვანებული? ხომ არ ჰგონია, რომ თუ არ მოვა, სპექტაკლი ჩაიშლება? მყავს-რა, ისიც, რა ჰქვია, ბეჩა იმას... ჰო... ოლივიე!

ბატონი სიმონი მართლა დღეავდა. დღეავდა არა იმიტომ, რომ მსახიობი დააკლდებოდა, ეს მოგვარდებოდა, ოტელოს ამაღლაში ერთი კაცი ზედმეტი იქნებოდა, თუ ნაკლები, ამას არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, არც ის გაუჭირდებოდა, რომ სხვით შეეცვალა ოტელოს ოთახის მცველი — გულს ის უკლავდა, რომ ასეთ დაუდევრობას, უნასუხისმგებლობას იჩენდა მისი მსახიობი და ისიც მაშინ, როცა ესოდენ მნიშვნელოვანი მოვლენა ხდებოდა დაბაში.

სპექტაკლი არაჩვეულებრივად კარგად ითამაშეს. ყოველ შემთხვევაში, დაბელები ასეთი წარმატების მომსწრენი არ ყოფილან. დარბაზიდან ისმოდა ტირილიც, ზღოუქონიც, ტაშისცემაც და ხანდახან შეკვივლებაც.

მესამე მოქმედება დამთავრდა.

ბატონი სიმონი მსახიობებისაკენ გაეშურა, რომ შეეყო და თან გაემხნეებინა, — ცოტაც და თუ ასე გაგრძელდა, ყველაფერი კარგად დამთავრდებაო. უცებ კულისებში მიმავალს წინ დუტუ აესვეტა, დუტუ, იმის ნაცვლად რომ თავჩაქინდრული და დარცხვენილი მდგარიყო, იღვა და მურაბის ქურდობაზე წასწრებული ბავშვით იკრიბებოდა. ბატონი სიმონი გაცივებდა...

- რა გაციენებს თუ იცი ახლა, შენ?
- ბა... ტო... ნო სი...
- მომწყდი აქედან! — ახლა კი იღრიალა ბატონმა სიმონმა.
- წა... ვი... დე? სა... დე?
- ჯანდაბაში!
- რა... ტომ კა... დრულობთ, ბა... ტონო სიმონ?
- მე, მე ვკადრულობ? ერთი ამას დამიხედეთ, კიდეც რომ შეკამათება.
- მა... რთლა წავიდე? — გულდაწყვეტით შეეკითხა დუტუ.
- წადი! — ბრძანა მბრძანებელმა და გატრიალდა, — მერე კი როგორც ყოველთვის, გუ-

ლი ერთბაშად მოუღბა, დუტუც შეეცოდა და მოაძახა:

— წადი, ბოლო სცენისათვის მოემზადე, დანარჩენზე მერე მოვილაპარაკებთ!
— მა... დლობთ, ბა... ტო... ნო სიმონ. — მოაძახა უკვე გაქცეულმა დუტუმ.

...ბოლო მოქმედება დაიწყო. მერე ბოლო სცენა. დიდი ოტელოს თხვინით ეს სცენა ისე გადაკეთდა, რომ დეზდემონას ოთახთან დგას ორი მავრი დარაჯი მახვილით ხელში. ერთი სცენის მარცხენა კუთხეში, მეორე — მარჯვენა კუთხეში. ექვებით დამძიმებული ოტელო შემოდის სცენაზე და ბორგავს, შფოთავს. მსუბუქი ფარდის მიღმა წევს დეზდემონა. ოტელო უნდა მივიდეს სცენის მარჯვენა კუთხეში, ნახევრად სიბნელეში მდგარ მცველთან და უნდა დაითხოვოს, რათა თავისი საშინელი განზრახვა აღასრულოს. სცენის მარჯვენა კუთხეში მდგარი მცველი დუტუა.

აი, ოტელო მცველისაკენ დაიძრა. დარბაზი საშინელების მოლოდინში გატრუნულა. ოტელო მიუახლოვდა დუტუ-მცველს. ადრე ეს მოქმედება ისე იყო გათამაშებული; მხედართმოთავარი, მიუხედავად მთელი თავისი მდგომარეობის სირთულისა, ნელა მივა მცველთან, მხარზე ხელს დაადებს, მშვიდად, ეტყვის, რომ გავიდეს, გაცალოს იქაურობას და თან გაიყოლიოს მეორე კუთხეში მდგარი ამხანაგი.

აი, დაიძრა ოტელო მცველისაკენ. უნდა გამეორდეს ის, რაც რეპეტიციებზე გაკეთდა, მაგრამ ოტელო შედგა. რაღაც შეეჭვებული მიანერდა მცველს. კულისებში მდგომმა ბატონმა სიმონმა შეამჩნია, რომ დიდ ოტელოს სახეზე დიმილისა თუ გაცობის იერი მიეყინა. აქ არ უნდა შეჩერებულიყო ოტელო, მაგრამ იგი იღვა და ვერც ვერაფრის თქმას ახერხებდა და ვერც მოქმედებდას.

ბატონი სიმონი, რომელიც დუტუს უკან იღვა კულისების სიღრმეში, აღელდა: ნუთუ... ნუთუ დიდ მსახიობს ეს მიზანსცენა დაავიწყდა; ანდა რეპლიკა. დემროო ჩემო! ნუთუ შეიძლება, რომ მას შეეშალოს რამე?!

უცებ ოტელომ გადაიხარხარა.
ბატონი სიმონი სულ დაიბნა.

მაგრამ ოტელომ „როლში ჩასვა“ ეს ხარხარი და ისე რომ სხვა არაფერი უთქვამს, ხელის მკვეთრი აქნევით ანიშნა დუტუ-მცველს აქედან მომწყდიო. დუტუმაც არ დააყოვნა და ძუნძულით გადაირბინა სცენა. მეორე მცველს წაავლო ხელი და დაბნეული გაიყოლია.

ხალხმა ვერაფერი გაიგო. სცენა აღბათ, ასე უნდა წარმართულიყო. მაგრამ ბატონმა სიმონმა ხომ ყველაფერი იცოდა. ოტელო კი ხარხარებდა და იმასლა ცდილობდა, მისი ეს მოქმე-

დება მსაყურებელს ჩვეულებრივ თამაშად მი-
ელო.

რალაცას ისე ემოქმედნა დიდ მსახიობზე, რომ
უკვე დეზდემონას დახრჩობის სცენაში მხრე-
ბი უცახცახებდა. სიცილი, ნერვიულ სტეს-
ში გაითამაშა და ყველა დააჭერა სცენურ სიმარ-
თლეთში. ბევრის მომსწრენი შემდეგში ამბობდნენ,
რომ ასე კარგად ეს სცენა ჯერ არ შეუსრულე-
ბიაო ამ დიდ მსახიობსო. მისი ასეთი ხარხარი
შემდგომში ლეგენდასავით დარჩა დაბაში და
ყველამ ტრაგიკული სიცილი შეარქვა. რატომ?
ამას ვერავინ გასახუხებდათ.

ყვავილები, ტაში, შეძახილები...

მსახიობებმა ტაშისცემით გაცვილეს დიდი
ოტელო თავის ოთახამდე. უკან გამობრუნებას
აპირებდნენ, მაგრამ მან ყველანი თავის ოთახში
შეიპატიუა და ახლა კი მისცა თავს ნება, რომ
მართლაცდა, თავის ნებაზე ახარხარებულიყო.

— ვინ იყო, თუ ღმერთი გწამთ, მაჩვენეთ ვინ
იყო?

— ვინ, ბატონო? — მორიდებით ჰკითხა ბა-
ტონმა სიმონმა.

— ის, ის მცველი, დეზდემონას ოთახის კა-
რებთან რომ იდგა, სცენის მარჯვნივ.

ბატონი სიმონი დაიბნა.

— აი, ის მე რომ... — დიდი ოტელო სიცილს
ვერ იკავებდა, — მე რომ დავითხოვე, სცენის
მარჯვნივ რომ იდგა.

— აჰ, დუტუზე ბრძანებთ?

— არ ვიცი დუტუ ჰქვია თუ რა, ახლავე, ახ-
ლავე აქ მომგვარეთ.

ბატონმა სიმონმა ბიჭებს ანიშნა ჩქარა მო-
ძებნეთ და აქ მოიყვანეთ დუტუ. თვითონ კი
მომღიპარი მისჩერებოდა სტუმარს.

დერფენიდანაც ხარხარი მოესმათ და როცა კა-
რი გაიღო და ორმა მსახიობმა ტყვესავით შუაში
ჩაყენებული დუტუ შემოიყვანა, ახლა კი ყვე-
ლამ დაკარგა ძვირფასი სტუმრის მორიდება და
ყველამ ერთბაშად ატეხა ხარხარი. იცინოდა
ყველა და იცინოდა თვით ბატონი სიმონი.

მათ წინ იდგა დუტუ. თითქმის მთლად შიშვე-
ლი, მას შავი გრიმი მხოლოდ მარცხენა მხარეს
წაცხვა: ნახევარი სახე, ნახევარი ტანი თეთრი
ჰქონდა, თავიდან ტერფამდე ორფეროვანი იყო
დუტუ.

დიდი მსახიობი ზეზე წამოდგა, მივიდა დუ-
ტუსთან და ყველას გასაგონად თქვა:

— ბევრი რამე მინახავს და გამიგონია სცენის
შესახებ, მსგავსი რამ კი არა. ემაწვილო, რამ
მოგაგონა ასე მორთვა-მოკაზმვა, ასე სანახე-
როდ, შენმა დანახვამ კინაღამ როლი არ ჩა-
მიგდო.

— მა... პატ... იეთ... პატივ... ცე... მულო! —
მოიბოდიშა დუტუმ. — და... მა... გვიანდა და

მი... ვხვდი, მთლიან... ად გაგრი... მვას ვერ მო-
ვა... სწრბელი, ა... მინდის ბიურო... ში მორი... გე
ვი... უა... ვი...

დუტუმ თავი ჩაქინდრა.

მეორე დღეს, გამოსათხოვარ ბანკეტზე, დიდ-
მა ოტელომ დუტუ გვერდით მოისვა და გამხი-
არულებულმა ხმამალა, სიცილით თქვა:

— წუხანდელ შტრისის ოტელოს შემდეგ თა-
მაშში აუცილებლად შევიტან, თქვენ წარმოიდ-
გინეთ, მომეწონა კიდეც.

... დუტუს გამირობის ამბავი, რაც მსაყურებელს
შეუმჩნეველი დარჩა, ქსენიას წყალობით მთელ-
მა დაბამ შეიტყო. ქსენია, მიუხედავად თავისი
დიდებული არტისტული ნიჭისა (მას ხომ ასე
სჯეროდა), ვეღარ უმკლავდებოდა საკუთარ
გრძნობებს, ვეღარ ახერხებდა ამრუზით და ქედ-
მალღურად ეცქირა დუტუსათვის; პირიქით, თუ
მომენტს მოიხელთებდა დაუფარავად ამბობდა:

— ნიჭიერია ეს დასალუპავი, ნიჭიერი ცოტა
ენა არ ებმოდეს და სათქმელს იოლად ამბობ-
დეს ვინ შეედრება. უჭირს ლაპარაკი და ალ-
ბათ, ამიტომაც... — აღარ აბოლოვებდა ქსენია,
რა ჰქონდა მრავალწერტილებში მოქცეული, ყვე-
ლას თავისებურად შეეძლო გაეგო. თვითონ რა-
ტომ უნდა გაეხსნა ფრჩხილები, მერე გადახე-
დავდა მსმენელებს და გააგრძელებდა.

— ისე არც მაგით დაიწუნება მაგნიარი კაცი!
და, და, არ დაიწუნება!

ო უ მ რ ი

ჰანს კრაუსი

გარდასახვის ქალა

კურტმა საწერი მაგიდის უკრა გამოგლიჯა. ფულის ყუთი სწორედ იქ აღმოჩნდა, ამოიღო და გვერდით მდგომ სავარძელზე დადო. ამ დროს კარი ნელა გაიღო. კურტი მშვიდი კაცი იყო და უდიდესი ხიფათის დროსაც კი სიმშვიდეს ინარჩუნებდა. ხმაურზე აუჩქარებლად შეტრიალდა კარისკენ, სახე თვალებამდე ღღერძი ბაღდაღით ჰქონდა ახვეული. ღია კართან ახალგაზრდა ქალი იდგა და კურტს ფართოდ გახეული თვალებით შეჰყურებდა, მძარცველ-ც ყურადღებით ათვალიერებდა ქერა ქალიშვილს და ფიქრობდა:

— ალბათ, ახლა აყვირდება და იძულებული გავხდები ბოლო მოვუღო, რომ ბინიდან დაუბრკოლებლად გავაღწიო.

მაგრამ ქალიშვილი არ აყვირებულა.

— თქვენ, ალბათ, ექიმი ჰოლსტენი ბრძანდებით? — ჰკითხა ქალმა წყნარი, მელოდური ხმით და ფრთხილად მიუახლოვდა. კურტისაგან ორიოდე მეტრის დაშორებით შედგა და ათრთოლებული ხელი გაუწოდა — როგორ მიხარია, რომ მაინც მობრძანდით.

ღმერთო ჩემო, ბრმა ყოფილა! — გაიფიქრა კურტმა.

კაცმა ხელზე ხელი მოჰკიდა და დიდრონ ცისფერ თვალებში ჩახედა, თვალები გაურკვეველი მიმართულებით იმზირებოდნენ.

ახლა კი დაბრძანდით, ბატონო ექიმი. — სთხოვა ქალიშვილმა. მერე ხელის ცეცებით მიავსო სავარძელს, რომელზეც ფულით სავსე ყუთი იდო და ჩამოჭდა.

— ვერც კი წარმოიდგენთ, რაოგ ადფრთოვანებული ვარ თქვენი მობრძანებით... სიგარეტს ხომ არ ინებებთ? — ხელის ცეცებით საწერ მაგიდაზე სიგარეტის კოლოფი მოძებნა და სტუმარს გაუწოდა.

— ეტყობა, ამ ბრმის გარდა, შინ სხვა

არავინ არის, — გაიფიქრა კურტმა, დივანზე დაჯდა, ქალიშვილს გამომცდელი მზერა მიაპყრო, სახიდან ბაღდაღი მოიხსნა და სიგარეტი ხარბად მოკაჩა.

— ბატონო ექიმი, მართლა განმკურნავთ? ქალიშვილს სახეზე ნდობით სავსე სათნო ღიმილი დასთამაშებდა.

ქალიშვილმა უამბო: ამასწინათ თვალის კლანიკაში მივედი, იქ ვერაფრით დამესმარნენ და მაჩაჩემმა სახელგანთქმულ ძკურნალს ბატონ პოლსტეს მიმართა, რომელიც დღეისათვის შეპირებია მოსვლას.

კურტი პასუხად რაღაცას ლულულუღებდა, ეშინოდა გაუფრთხილებლობით თავი არ გავცეო.

— გესმით, ნაბიჯების ხმა — თქვა უეცრად ქალიშვილმა, — ეს ნამდვილად მამა იქნება...

კურტი წამოხტა, რაშდენიმე საბოდიშო სიტყვა ჩაიბურღლუნა და გასასვლელისაკენ გაეშურა. კიბე კისრისტებით ჩაირბინა და ქუჩაში მშვიდობიანად გავიდა...

ნახევარი საათის შემდეგ, როდესაც კურტი გარეუბნის სადგურის ბაქანზე მატარებელს უცდიდა, თავს ორი კაცი დაადგა.

— გამოგვეყვით! — უთხრა ერთმა მათგანმა და სისხლის სამართლის სამძებრო პოლიციელის მოწმობა უჩვენა.

კურტს პოლიციის სამორიგეოში აუხსნეს, რომ ძარცვის მცდელობისათვის დააკავეს. როდესაც კურტმა წაყენებული ბრალდება უარყო, ინსპექტორმა ისე დაწვრილებით აუწერა ვილაში მომხდარი ამბავი, გეგონებოდათ. თვითონაც იქ ესწრებოდაო.

— ამჭერად ძალიან არ გავკვირვებია თქვენი მხილება, ირონიულად გაიღიმა ინსპექტორმა. ახალგაზრდა ქალმა, რომელთანაც ბაასობდით, დაგვირეკა და თქვენი პერსონა და ჩაცმულობა ზუსტად აგვიწერა, ნიკაპზე ოდნავ შესამჩნევი ნაიარბიცი კი...

— აბა, ამას როგორ შესძლებდა? — იკითხა კურტმა უნდობლად — ის ხომ უსინათლოა.

— უსინათლო? — კვლავ ირონიულად გააღიმა ინსპექტორმა, — იგი მსახიობია და თავისი დიდი ტანატის მხოლოდ პატარა ნიშნუში წარმოგადგინათ.

კურტი, როგორც ვთქვით, მეტისმეტად მშვიდი კაცი გახლდათ და უსიამოვნო სიტუაციაშიც სიმშვიდეს ინარჩუნებდა. მან პოლიციის მსახურს გაცემული მზერა შეავლო, მწარე ღიმილმა ტუჩები დაუმანქა და კბილებში ვამოსცრა:

— მართლაც, დიდი ნიჭის პატრონი ყოფილა!

გერმანულიდან თარგმნა
რუთა ამირანაშვილმა

შ ი ნ ა ა რ ს ი

საბჭოთა საქართველოს 60 წლისთავისათვის

ანზორ ზამბახიძე — სახელოვანი ტრადიციების გზით	3
რუბენ ჩეთიძე — თეატრალური ხელოვნების ორი კერა	7
ქეთევან კინწურაშვილი — თეატრალურ მხატვართა გამოფენაზე	11
ლილი გვარამაძე — ფიქრები ქართულ ქორეოგრაფიაზე	13
მერაბ გეგია — თანადროულობის სულისკვეთებით	17

თეატრალურ აზიზასთან

აკაკი ბაქრაძე — მოლოდინის ტკივილი	20
ლია ჯოჯუა — „ლალატი“ გორის თეატრში	24
მირა ფიჩხაძე — „მუსუსი“ მოსკოვის სცენაზე	27

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების 100 წლისთავი

დომიტრი ჭანელიძე — თეატრის მსახური	29
აფხაზური თეატრი 50 წლისა	36
ვლადისლავ ივანოვი — სიცოცხლის ასი წელი — ბედის გაელევა	40
კიდევ ერთი კერა ქუთაისში	48

ჩვენი იუბილარები

ეთერ დავითაია — გიორგი სარჩიელიძე	50
ნიკოლოზ მიქაშვიძე — ორმოცი წელი სცენაზე	52
ღვაწლის დავასება	53
ელენე საყვარელიძე — ნათელა წერეთელი	54
ნათელა არველაძე — შეხვედრა მსახიობთან	56
ლალი ყურულაშვილი — ლიკა ქაეჭავაძე	61
სამუელ თოიძე — დიდოსტატის გახსენება	63
ბაკურიანის სემინარზე	65
გივი ჯოხაძე — შტრიხი ოტელოს როლისათვის	66

იუმორი

ჰანს კრაუზე — გარდასახვის ძალა	70
--	----

გარეკანის პირველ გვერდზე: სცენა კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლიდან „ჰაკი აძბა“.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე: სცენა სოხუმის სახელმწიფო ქართული თეატრის სპექტაკლიდან „კაჯაკები“.

სცენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „მშვენიერი ქართველი ქალი“.

სცენა გორის გ. ერისთავის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „ლალატი“.

БЮЛЛЕТЕНЬ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ГРУЗИИ «ТЕАТРАЛУРИ МОАМბЕ»

Тбилиси — 1981

№ 2 (120)

ფასი 40 კაპ.

გადაეცა წარმოებას 3/III-81 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 18/V-81 წ.
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,3
საალრიცხვო-საგამომც. თაბახი 6,75
ქალაღდის ზომა 72X108¹/₁₆

შეევეთა 1223

უე-08395

ტირაჟი 1500

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების სტამბა, თბილისი, გორკის ქ. № 3
Типография Театрального Общества Грузии, Тбилиси, ул. Горького № 3



90. 24/8

