

# თეატრის ისტორია

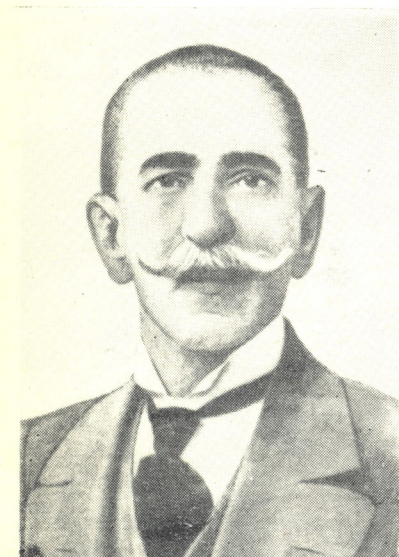
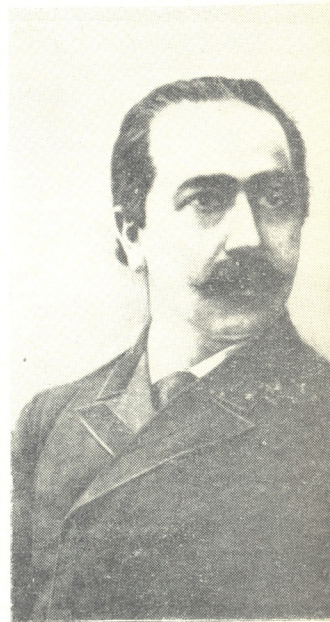
## გეორგიანი

4

1981

F 567  
1981





### მეორე გვერდზე

ზემოდან მარცხნიდან მარჯვნივ: ლადო მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ნატო გაბუნია, ვალერიან გუნია, კოტე მესხი, კოტე ყიფიანი.

მესამე გვერდზე: 1914 წლის სცენისმოღვაწეთა I ყრილობის მიერ არჩეული დრამატული საზოგადოების გამგეობა: მარცხნიდან მარჯვნივ (სხედან): შ. დადიანი, ვ. კანდელაკი, ალ. მესხიშვილი, ნ. გოციორიძე, აკ. ფალავა, ი. გედევანიშვილი, ლ. მესხიშვილი, ალ. კრივიცი-დარასხველიძე, მ. სიხარულიძე, დ. შალიბაშვილი, გრ. ნუცუბიძე, შ. ჭანტურიშვილი, დგანან: კ. ანდრონიკაშვილი, პ. ლეჟავა, ალ. წუწუნავა, ი. ბარათაშვილი, ალ. იმედაშვილი, გ. მატარაძე.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარეები 1945 წლიდან დღემდე: აკაკი ხორავა, შალვა დადიანი, მიხეილ მრეველიშვილი, დოდო ანთაძე, დიმიტრი ალექსიძე.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ბიულეტენი

# თეატრალური ბიულეტენი

4. 1981

წელიწადი 24-0

ივლისი — აგვისტო



რედაქტორი

**ერემია ქარელიშვილი**

პასუხისმგებელი მდივანი

**გურამ ბათიაშვილი**

სარედაქციო კოლეგია:

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

რედაქციის მისამართი:

თბილისი-380007

პიროვნის ქ. № 11-ა

ტელეფონი

99-90-96

საქართველოს თვებრალური საზოგადოება

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტში

**საქადაგო და ჩაიონული თეატრი:**

**ჩესპუბლიკის ნაყვანი კოლაჟივივის ღონეზა**

ფ-4836

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტს, რომელმაც მიიღო დადგენილება საქართველოს სსრ საქალაქო და რაიონული თეატრების მუშაობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ, მიაჩნია, რომ რესპუბლიკის საქალაქო და რაიონული თეატრების უდავო მიღწევების მიუხედავად, მათი მოღვაწეობის საერთო ღონე ჯერ კიდევ მთლიანად არ შეესაბამება დღევანდელი ამოცანებს.

პარტიის დოკუმენტებში, აღნიშნულია დადგენილებაში, სკკპ XXVI ყრილობისა და საქართველოს კომპარტიის XXVI ყრილობის მასალებში ხაზგასმულია, რომ გაიზარდა ლიტერატურისა და ხელოვნების როლი საბჭოთა საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში.

საქართველოს შემოქმედი ინტელიგენციის მოღვაწეობას მაღალი შეფასება მისცა ლ. ი. ბრეჟნევიმ საბჭოთა საქართველოსა და მისი კომპარტიის მე-60 წლისთავის დღესასწაულზე.

ეს შეფასება ქართულ საბჭოთა თეატრსაც განეკუთვნება, რომელსაც დიდი წვლილი შეაქვს ხალხის სულიერ განვითარებაში.

ბოლო წლების მანძილზე რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრომ განახორციელა თეატრების შემოქმედებითი და მატერიალურ-ტექნიკური პირობების გაუმჯობესების მთელი რიგი ღონისძიებანი. საქალაქო და რაიონულ თეატრებს შეემატა თეატრალური განათლების მქონე შემოქმედით ახალგაზრდობა. მწყობრში ჩადგა თელავის თეატრის ახალი შენობა. დაიწყო სოხუმის ქართული დრამატული თეატრის მშენებლობა, კაპიტალურად გარემონტდა ქუთაისის, გორის, ზუგდიდის თეატრების შენობები.

მაგრამ რესპუბლიკის ქალაქებსა და რაიონებში მოქმედი თეატრალური კოლექტივების მიღწევები შეიძლებოდა კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ყოფილიყო. თეატრების უმრავლესობა ვერ წარმართავს თავის მუშაობას თანამედროვე მაყურებლის მზარდი იდეურ-ეესთეტიკური ღონის შესაბამისად. რესპუბლიკის ყველა თეატრმა როდი მიაგნო თავის ინდივიდუალურ სახეს, ვერც ქალაქებისა და რაიონების სულიერ და კულტურულ ცენტრად იქცა.

რესპუბლიკის რაიონული თეატრების უმრავლესობის მუშაობის მთავარი ნაკლი ის არის, რომ, არა აქვთ მიზანმიმართული სარეპერტუარო პოლიტიკა. გადამწყვეტ გავლენას ვერ ახდენენ ამ საკითხში საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს თეატრების განყოფილება და სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგია, საქართველოს მწერალთა კავშირის დრამატურგიის სექცია.

კ. მარქსის სახ. საქ. სსრ

რესპუბლიკის ბევრ თეატრში კვლავ მწვავე პრობლემად რჩება კადრების საკითხი. რესპუბლიკის რაიონულ თეატრებში მომუშავე 420 მსახიობიდან მხოლოდ 120-ს აქვს სპეციალური უმაღლესი განათლება. არ არის მოგვარებული მსახიობებისა და რეჟისორების ოსტატობის სრულყოფის საერთო-რესპუბლიკური სისტემა.

მთელი რიგი სარაიონთაშორისო თეატრები — ზუგდიდის, მახარაძის, ფოთის დასები აღარ ასრულებენ თავიანთი ზონის რაიონების მომსახურების ფუნქციას. ბევრ რაიონში თეატრისადმი ინტერესი შემოფარგლულია აბონემენტების გავრცელებით. ცუდად იყენებენ დიდ მშენებლობებზე, სამრეწველო და სასოფლო-სამეურნეო ობიექტებზე გასვლითი სპექტაკლების, მაყურებელთა პაექრობის მოწყობის შესაძლებლობებს. თეატრების უმრავლესობა სერიოზულ მატერიალურ-ტექნიკურ სიძნელეებს აწყდება.

სათანადოდ არ მუშაობს რაიონულ თეატრებთან საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, რომელიც ღრმად არ სწვდება აფხაზეთის, აჭარის, სამხრეთ ოსეთის თეატრების პრობლემებს.

რესპუბლიკის თეატრალური ცხოვრების საკითხების გაშუქებაში უმნიშვნელო როლს ასრულებს მხატვრული კრიტიკა. რესპუბლიკური პრესა, რადიო, ტელევიზია ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ საქალაქო და რაიონული თეატრების საქმიანობას.

სარაიონთაშორისო თეატრების პარტიული ორგანიზაციები სუსტად მოქმედებენ რეპერტუარის ჩამოყალიბებაზე, თეატრის სხვა დიდმნიშვნელოვან პროცესებზე.

სათანადო ყურადღებას არ აქცევენ თეატრს საქართველოს კომპარტიის საოლქო, საქალაქო და რაიონული კომიტეტები. ზოგიერთი პარტიული ხელმძღვანელი ჭეროვნად ვერ აფასებს, თუ რა მნიშვნელობა აქვს თეატრს, როგორც მშრომელთა იდეურ-ესთეტიკური, სულიერი და ზნეობრივი აღზრდის მნიშვნელოვან როლს.

პარტიის რაიონული და საქალაქო კომიტეტების ბიუროები იშვიათად იხილავენ თავიანთ სხდომებზე თეატრალური ცხოვრების საკითხებს.

იმ მიზნით, რომ კიდევ უფრო ამაღლდეს რესპუბლიკის საქალაქო და რაიონული თეატრების იდეურ-შემოქმედებითი საქმიანობა და გაუმჯობესდეს მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა დაადგინა: რესპუბლიკის კულტურის სამინისტრომ შეიმუშაოს შესაბამისი წინადადებანი. განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმოს თეატრების პროფესიული კადრებით უზრუნველყოფას, გაუმჯობესდეს თბილისის შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა ადგილებზე განაწილებისა და დამკვიდრების სისტემა. საჭიროა აგრეთვე გაითვალისწინონ თეატრმცოდნეების, თეატრის კრიტიკოსების მიზნობრივი მომზადება, რესპუბლიკის წამყვანი რეჟისორების მიერ დადგმების განხორციელება საქალაქო და რაიონულ თეატრებში.

სცენის მოწყობილობას მიიღებენ ბათუმისა და ფოთის სახელმწიფო თეატრები, ზესტაფონში შეიქმნება ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის დრამატული თეატრის ფილიალი.

დადგენილებაში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგიის მუშაობის გაუმჯობესებას. კოლეგიამ სარეპერტუარო გეგმების განსახრველად უფრო ფართოდ უნდა მიიზიდოს საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, სხვა შემოქმედებითი კავშირები. რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებას წინადადება მიეცათ შეიმუშაონ რესპუბლიკის საქალაქო და რაიონული თეატრების მსახიობებისა და რეჟისორების ოსტატობის სრულყოფის ეფექტიანი ფორმა, საქართველოს, მოსკოვის, ლენინგრადისა და სხვა ქალაქების წამყვან თეატრებში მათი სტაჟირების სისტემა,

დააწესონ დედაქალაქის წამყვანი თეატრების შეფობა სარაიონთაშორისო თეატრებისადმი. მთელი სარეპერტუარო პოლიტიკა ისე უნდა წარმართოს, რომ თეატრებმა შექმნან სსრ კავშირის სამოცი წლისთავის, გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავისადმი მიძღვნილი მაღალიდღეური ნაწარმოებები და სპექტაკლები.

საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ უნდა გაააქტიუროს აფხაზეთის, აჭარის, სამხრეთ ოსეთის, ქუთაისის განყოფილებების საქმიანობა. ძირეულად გარდაქმნის მუშაობას საქართველოს მწერალთა კავშირის დრამატურგიის სექცია, რომელსაც დაევალა მოაწყოს სემინარები რესპუბლიკის სხვადასხვა ქალაქში მცხოვრები ახალგაზრდა დრამატურგებისათვის.

ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტმა, რესპუბლიკურმა გაზეთებმა და ჟურნალებმა, საქინფორმმა უფრო ფართოდ უნდა გააშუქონ საქალაქო, რაიონული თეატრების ცხოვრება.

კაპიტალურად გარემონტდება ფოთის, ბათუმის სახელმწიფო თეატრების, ქალაქ რუსთავის მეტალურგთა კულტურის სასახლის შენობებზე, მეტი თანხები გამოიყოფა რაიონული თეატრებისათვის საჭირო ავტობუსებისა და სატვირთო მანქანების შესაძენად.

პარტიის საოლქო, საქალაქო რაიონულ კომიტეტებს წინადადება მიეცათ მკვეთრად გააუმჯობესონ მუშაობა თეატრებისადმი ხელმძღვანელობისათვის, გააძლიერონ მათი პირველადი პარტიული ორგანიზაციების ავანგარდული როლი, გულმოდგინედ შეარჩიონ კანდიდატურები რესპუბლიკის შემოქმედებითს უმაღლეს სასწავლებლებში გასაგზავნად, გააუმჯობესონ თეატრის მუშაკთა საყოფაცხოვრებო პირობები. რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროსთან ერთად მათ უნდა შეიმუშაონ საქალაქო და რაიონული თეატრების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განმტკიცებაში ქალაქებისა და რაიონების წილობრივი მონაწილეობის გეგმა. (საქინფორმი).

„ჩვენ მივმსაღმებით 70-იანი წლების ქართულ ხელოვნებას — ჩვენი თეატრის ნოვატორობას, რომელსაც შეუძლია თანამედროვის თვალთ იკითხოს კლასიკოსები, მივმსაღმებით კინემატოგრაფისტებს, რომელთა ფილმები სულ უფრო ხშირად იღებენ საკავშირო და საერთაშორისო პრემიებსა და პრიზებს, მივმსაღმებით მხატვრებს და კომპოზიტორებს, ფერითა და ჰანებით რომ ასახავენ დროის ჰეროიკას და აღამიანებს, მივმსაღმებით ყველას, ვინც შეხარის თანამედროვეობას და ვინც თავისი უამოქმედებით მერმისისაკენ მიისწრაფვის.“

მ. ა. შევარდნაძე

# წინასასაქრილოზო საუბარი

ჩვენი რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში ერთმანეთს ემთხვევა სამი მნიშვნელოვანი მოვლენა: საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მერვე ყრილობა და თეატრალური საზოგადოებისა და რუსთაველის თეატრის ასი წლისთავის იუბილეები. ბუნებრივია, რომ ამ დღეებმა ჩვენი ანთრალური ცხოვრების ერთგვარად შემჯავბელები და სამომავლო პერსპექტივებთან დაკავშირებული ფიქრები წარმოშვა. მკითხველებს ვთავაზობთ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის დიმიტრი ალექსიძისა და მწერალ გიორგი ხუხაშვილის დიალოგს, რომელიც ამ დღეების საერთო განწყობილებას და თეატრის პრობლემებს ეხმაურება.

დ. ალექსიძე: რუსთაველის თეატრის ასი წლის იუბილე თავისთავად მეტად დიდი მოვლენაა რესპუბლიკის ცხოვრებაში, მაგრამ იუბილეს წინ უსწრებს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების IX ყრილობა. ამ ყრილობას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვანიჭებთ, ერთი მხრივ იმიტომ, რომ იგი ემთხვევა დრამატული საზოგადოების 100 წლისთავს, რომლის ტრადიციებზეც ჩვენი საზოგადოება აღმოცენდა, მეორე მხრივ იმიტომაც, რომ იგი შეჯავბებს თეატრალური ხელოვნების უკანასკნელი ხუთი წლის შემოქმედებით ცხოვრებას, რომელიც აღსავსეა ფრიად მნიშვნელოვანი მოვლენებით. ამ ხუთ წელიწადში ძალზე ბევრი რამ მოხდა ქართულ თეატრში. შეინიშნება სრულიად ახალი პროცესები, რეჟისურაში, აქტიორულ ხელოვნებაში მოვიდა ახალი თაობა, შეიქმნა ახალი დრამატული თხზულებანი, ყველაფერ ამას განაალიზება სჭირდება, მაგრამ უმთავრესი მაინც ის არის, რომ მომავლის პერსპექტივებზეც უნდა ვიზრუნოთ, უამისოდ წარმოუდგენელია წინსვლა. და აი, სწორედ აქ გამოგავადგება და დავკვირდება ბევრი სახელმძღვანელო დოკუმენტი... მე ვგულისხმობ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიისა და საქართველოს კომპარტიის ყრილობათა გადაწყვეტილებებს. საყოველთაოდ ცნობილია, თუ რაოდენ გრანდიოზული პრობლემები დასახა სკკპ XXVI ყრილობამ ჩვენი ქვეყნის წი-

ნაშე, ამ ყრილობაზე ამხანაგ ლ. ი. ბრეჟნევის მოხსენებაში მოცემულია საბჭოთა კავშირის ეკონომიკური და კულტურული განვითარების უდიდესი ამოცანები. ამიტომ, როცა საზოგადოების ყრილობა მომავლის პერსპექტივებს დასახავს, რასაკვირველია, უწინარესად ამ ისტორიული დოკუმენტების მოთხოვნილებებს გაითვალისწინებს.

თქვენ, ალბათ, კარგად გახსოვთ ამხ. ე. ა. შევარდნაძის მოხსენება საქართველოს კომპარტიის XXVI ყრილობაზე. ამ მოხსენებაში მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმო ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებს. ყველაფერი ეს ჩვენი სისხლხორციეული საქმეა, ჩვენი სახვალხო საქმე. რაც შეეხება საქართველოს თეატრალური საზოგადოების საუკუნოვან იუბილეს, ეს თარიღი ჩვენთვის ძალზე მნიშვნელოვანია ერთი გარემოების გამოც — როგორც კი განახლდა ქართული თეატრი, იქვე გაჩნდა ფიქრი იმ შემოქმედებით ორგანიზმზე, რომელიც ფარად და მახვილად გამოადგებოდა თეატრს. დააკვირდით: თეატრი განახლდა 1879 წლის 5 სექტემბერს და სრულ რაღაც რამდენიმე თვეში იწყება ზრუნვა დრამატული საზოგადოების შესაქმნელად.

ნიკო ნიკოლაძე წერს საზოგადოების დებულების პროექტს. რაოდენ ჰუმანურია ეს პროექტი! როგორ ატყვია მას ქართველ სამოციანელთა იდეების გავლენა, ეს ორი ფაქტი ბევრ რამეს ვგასწავლის დღეს ჩვენი, თეატრალური საზოგადოების მესვეურთ — თეატრისადმი თანადგომა, მასში მიმდინარე პროცესების მხარდაჭერა და ახალიზი, ნიჭიერთა წახალისება, ეკონომიკური ბაზისის შექმნა, თეატრალური ლიტერატურის გამოცემა,— აი, ჩვენი მოქმედების სარბიელი. სხვა საქმეა თვითონ როგორ აღვასრულებთ ჩვენს ვალს, მაგრამ ერთ ფაქტსაც ვერ ავუქცივთ გვერდს — დღეს თეატრალურ საზოგადოებას არ აკლია მონდომება, საქმის სიყვარული, გულგრილობის ბარიერის გადალახვის სურვილი.

გ. ხუხაშვილი: თქვენ ძალიან თავდაპირვლად ბრძანებთ — მონდომება და ინტერესი არ გვაკლიაო, ამას ერთი მიზეზი აქვს, დღეს არ გვაკმაყოფილებს ის, რაც გუშინ იყო, თორემ აბა, ერთის წუთით შევადაროთ საზოგადოების დღევანდელი საქმიანობა, მისი მოქმედების სარბიელი აღრინდელს! რაოდენი განსხვავებაა! მარტო წლები კი არა, რამდენი დიდი საქმე გვაშორებს გუშინდელს — დაიხვეწა ჩვენი მუშაობის სტილი, უფრო ეფექტური გახდა შემოქმედებითი კონტაქტები, თვალის გადავლევთ ჩვენს მიერ მოწყობილ დისპუტებს, გამოფენებს, „მეგობრობის თეატრის“ ხაზით ჩატარებულ ღონისძიებებს, გამოცემულ წიგნებს, რამდენი ერთი გავიხსენოთ!

დღიმიტრი ალექსიძე: ყოველი დღესასწაულის



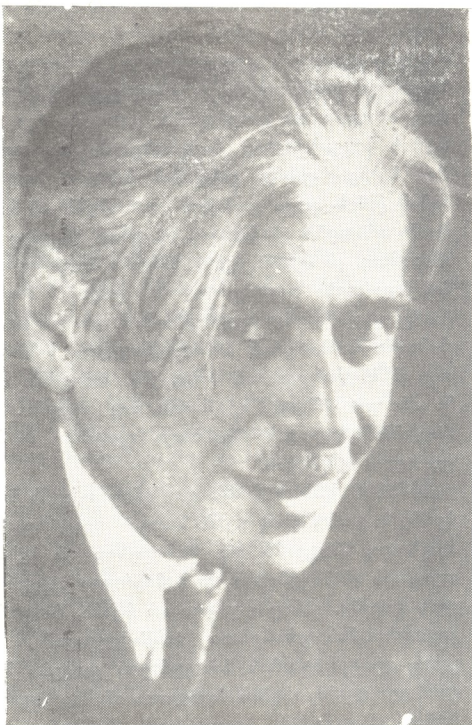
აზრი ის არი, რომ ფხიზლად გახედო წარსულს, გაანალიზო აწმყო და დაინახო მომავალი. თეატრალური საზოგადოების ასი წელი, რუსთაველის თეატრის საუკუნოვანი იუბილე! როგორი ვრცელი მასალა ისტორიისა არამარტო მოგონებებისთვის, ან თეატრის დღევანდელ პრობლემებზე დასაფიქრებლად, არამედ მის მომავალზე ოცნებისთვისაც. დიახ, ოცნებისთვის, რადგან თეატრზე ოცნებას ზღვარი არ უდევს. მე არ მწამს ხელოვნებაში ცხოვრება ოცნების გარეშე. რაგინდ ფორმულების სიზუსტემდე არ დავიყვანოთ ჩვენი პროფესიული საქმიანობა, წარმოსახვა მაინც დარჩება ჩვენს მთავარ იარაღად. წარმოსახვასა და ინტუიციას კი საზღვარი არა აქვს. მე მათ ვანიჭებ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას შემოქმედებით ცხოვრებაში. აქ ჭაბუკი და ხანდაზმულნი თანაბრად მეოცნებენი არიან. ასეთ დღეებში თითქოს ისტორიას თვალნათლივ ხედავ. უფლისციხის კლდეში ნაკვეთი თეატრისათვის განკუთვნილი ნაგებობიდან ავინიონის ფესტივალიდან დაბრუნებულ რუსთაველის თეატრამდე, ამ გზაზე დიდი სიყვარულის ჩირაღდნები ანთია. ეს თეატრის ჩაუქრალი სიყვარულია, რომელიც მუდამ გიზგიზებდა ქართველი ხალხის სულში.

ცნობილია, რომ ჩვენი წინაპრები — დიდი რეჟისორები კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი ხშირად უფიქრდებოდნენ საკითხს — არის თუ არა ქართული თეატრი ქართული! აქ იგულისხმებოდა თეატრის ეროვნული სახე, არა ვიწრო, კარჩაკეტილი, ნაციონალისტური გაგებით, არამედ როგორც გამოვლინება ერის სულიერი თვისებებისა, მისი ესთეტიკისა და ტემპერამენტისა, მისი აზროვნების თავისებურებისა. გამოჩენილმა ესპანელმა დრამატურგმა გარსია ლორკამ სთქვა: თეატრი უნდა იყოს ისეთი, როგორც მისი ხალხიაო. „ვეფხისტყაოსნის“ სახით ერის გენიამ დაჰბადა მსოფლიოს ინტერესი ქართველი ხალხისადმი. როგორ არ გავიხსენო შენაინვაი სიტყვები „ვეფხისტყაოსნის“ ერთი საუკეთესო რუსი მთარგმნელის კონსტანტინე ბალმონტისა — „თუ ჰომეროსი არის ელადა, დანტე — იტალია, შექსპირი — ინგლისი, კალდერონი და სერვანტესი — ესპანეთი, რუსთაველი საქართველოა“. ქართველი კაცი თეატრალურია თავისი ხასიათით, ტემპერამენტით და ფანტაზიით. ეს ისტორიულად ჩამოყალიბებული ხასიათია, თეატრის სიყვარული გენეტიკურად მოგვდგამს. მთავარი ისაა, რომ ეს სიყვარული ცალკეული ინდივიდებისთვისაა კი არ არის, მთელ ხალხს ახასიათებს, დააკვირდით, როგორ უცებ უღებს იგი ალღოს ყოველგვარ თეატრალურ მოვლენას, რა ზუსტად და გემოვნების შეუცდომლად რეაგირებს ყოველგვარ სიახლეზე,

როგორ ზეიმობს თეატრთან ერთად მის გამარჯვებებს. ამის სწავლა არ შეიძლება, ეს სისხლში უნდა გქონდეს, თაობიდან თაობაში უნდა გადმოდიოდეს. ამავე დროს თეატრის ასეთი ავტორიტეტი უდიდესი კულტურული მონაპოვარია. ზრდა და განვითარება კი ყველაფერს ჭირდება, რაც იბადება და ცოცხლობს. ჭირდება იგი თეატრის სიყვარულსაც მაყურებელში და თეატრის მესვეურებსაც, ვინც მის საოცარ ხელოვნებას ქმნის. ცივი გონების ადამიანებს ამ სფეროში არაფერი ესაქმებათ. აქ უნდა იყვოდეს ანათებდე. ეს დრამატული, მძაფრი სიყვარულია, მან შეიძლება დაგვეგრფლოს კიდევ, მაგრამ მაინც უსაზღვროდ ბედნიერი ხარ. ამაშია თეატრისადმი სამსახურის პარადოქსალური სიბრძნე. თუ ეს სიყვარული არ მოგყვება, თეატრში ფეხი არ უნდა შედგა აქტიორმა თუ რეჟისორმა, რაც მნიშვნელოვანი შექმნილა თეატრში, ამ სიყვარულს უშენებია.

გიორგი ხუბაშვილი: დავძენდი თქვენს ნათქვამს, ბატონო დოლო, არა მარტო თეატრალი, — მწერალი, მხატვარი თუ მუსიკოსიც არ მესმის თეატრის ამ მშვენიერი და შემძვრელი სიყვარულის გარეშე. ვისაც თეატრი არ სწამს, როგორც კაცობრიობის ერთ-ერთი სასწაულთაგანი, ის ვერც ლიტერატურის საიდუმლოს გაიგებს ბოლომდე. კლასიკოსების მაგალითი ამაშიც ჭკარწმუნებს. თეატრის თაღებქვეშ მარმონიულად თავსდება ხელოვნების და მწერლობის ყველა მუზა. ჩვენს რთულსა და წინააღმდეგობებით აღსავსე საუკუნეში, ჰუმანიზმის გამარჯვებისთვის უკომპრომისო ბრძოლაში, ეს სიყვარული და რწმენა აუცილებელიც კი ხდება არა მარტო მწერლისთვის, არამედ ყოველი ქვეშაირი პიროვნებისთვის. ქართულ თეატრს ტრადიციულად მოდგამდა ეს ერთობა. მეტსაც ვიტყვოდი: მეცხრამეტე საუკუნეში სრულიად ახალი ტიპის თეატრის მოთავე მწერლობა იყო. ამას ადასტურებს ილიას, აკაკის, მაჩაბლის, გიორგი ერისთავის ცხოვრება. მერე არ ყოფილა ჩვენში მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი მწერალი, ვისთვისაც უცხო ყოფილიყო თეატრის ჭირვარაში. თუ ეს კავშირი ოდესმე შესუსტებულა, ამით ორივეს წაუგია — თეატრსაც და მწერლობასაც. თეატრის ცხოვრებაში უბედნიერესად მიმჩინია ის წლები, როცა მწერლები სტუმრები კი არ იყვნენ თეატრში, არამედ შინაურები, როცა ისინი ქანდარიდან კითხულობდნენ ექსპრომტებს თეატრის ხელოვნებით მოხიბლულნი, სექტაკლების შემდეგ არტიკულ კაფეებში ღამეებს ათევდნენ. ის წლები, როცა მარჯანიშვილის კაბინეტში ჩაკეტილი დრამატურგი წერდა ახალ ეპიზოდს, თუ მთელ მოქმედებას, როცა თბილისის მშვენიერ ღამეებში რუსთაველზე გავლა რეჟი-

რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელები



კოტე მარჯანიშვილი

სორისა და მწერლისა უბრალო მაციონი კი არა, შემოქმედება იყო. თუ თეატრს ეუფლება მაც-თუნებელი ილუზია უმწერლოდ ფონს იოლად გასვლისა, ეს მომაკვდინებელი ცთუნება გახლავთ. პროფესიული თანადგომა კი არა მხოლოდ, ორივეს ფიცნაჟში ძმობა მართებს. თუ ნამდვილი ლიტერატურაა, დრამატურგის წიგნს მკითხველიც ეყოლება, მაგრამ ვაი, რომ თეატრი არ ვარგა უდრამატურგოდ. პროფესიონალიზმის ეპოქაში კომიკურად გამოიყურება ყოველგვარი იმპროვიზაცია და ვარიაციები. პიესებს ოსტატები ქმნიან, თეატრში მათ ოსტატები ანსახიერებენ. თუ ვინმეს უნივერსალური ტალანტი აღმოაჩნდება, ღმერთმა ხელი მოუშარტოს. მე არ ვლაპარაკობ მხოლოდ თეატრისა და დრამატურგის გარდაუვალ თანამოაზრეობასა და ურთიერთკავშირზე. საერთოდ მწერლობისა და თეატრის სამარადუამო დამეგობრება მიმაჩნია აუცილებლობად. ამისი სიმტკობები საბედნიეროდ, ზოგიერთი „ყრუ პერიოდის“ გამოკლებით ეტყობა ჩვენს თანამედროვე ლიტერატურასაც და თეატრსაც.

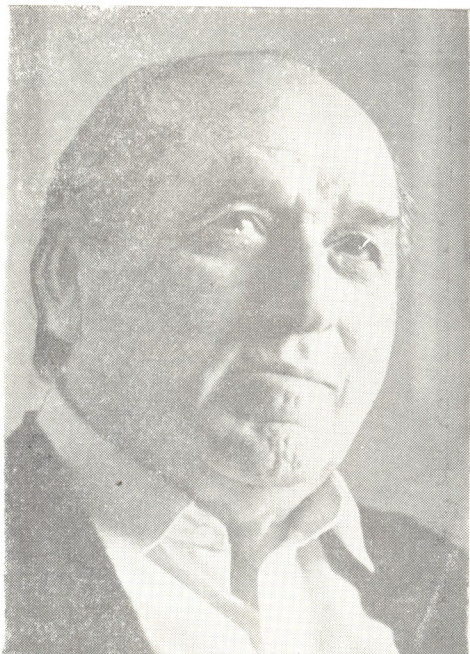
ღ. ალექსიძე: მე მეტსაც ვიტყვოდი, თეატრსა



სანდრო ახმეტელი

და მწერლობას შორის კონფლიქტი მუდამ მოჩვენებითია, არაბუნებრივი. კონფლიქტი და ურთიერთ გამომრიცხავი ანტაგონიზმი არსებობს ნიჭიერებასა და უნიჭობას შორის. მხოლოდ გულუბრყვილო რეჟისორს ჰგონია პიესის წერა იოლი საქმე, ასევე არანაკლებ გულუბრყვილო მწერალს — სპექტაკლის დადგმა მიაჩნია იოლ საქმედ. ბრძტის მაგალითი გამონაკლისია. გამონაკლისი კი კანონს ვერ შექმნის. ლიტერატურასაც და თეატრსაც ჰყავს თავისი გენერლებიც და ჭარისკაცებიც. უჭარისკაცებოდ ჭერ ომი არავის მოუგია. ეს ასე იყო და ასე იქნება. მე კარგად მახსოვს თეატრში ის წლები, როცა სალიტერატურო ნაწილის გამგეებად მუშაობდნენ გერონტი ქიქოძე და შალვა აფხაიძე, როცა თეატრთან ახლოს იყვნენ კონსტანტინე გამსახურდია, დემნა შენგელაია, ლეო ქიაჩელი, რომ არაფერი ვთქვათ ასეთ თეატრალ მწერალზე, როგორც შალვა დადიანი იყო. დრამატურგია უმადლესი პოეზიაა, შექსპირის ეს განსაზღვრება ჩემთვის ლიტერატურისა და თეატრის მარადიულ ერთიანობას ნიშნავს. ძლიერ სიყვარულს შეცდომებიც და ეჭვიანობაც ჩვევია ხოლმე. თე-

რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელები



აკაკი ვასაძე



დამირი ალქასიძე.

ატრისა და მწერლობის სიყვარულიც არ არის მუდამ ჰარმონიული, მაგრამ სიყვარული რისი სიყვარულია, თუ ექვიანობასა და შეცდომებზე არ ამაღლდა? ლიტერატურისა და თეატრის ბუნება მუდამ სწრაფცვალებადი გვეჩვენება, მაგრამ ორივეს გამძლე, მარადიული შინაგანი კანონზომიერებები აახლოვებს. ორივე „ბუნების სარკეა“ და „მხოლოდ მის სახეს გვიჩვენებს, რასაც შიგ ჩაუხედა“. მომძლავრებულ თეატრს მუდამ ჰყავს თავისი დრამატურგი, მომძლავრებულ დრამატურგს — თავისი თეატრი. ისინი ერთმანეთს სიცოცხლეს განაპირობებენ. რაც შეეხება მაძიებლობას, ორივენი მუდამ ეძიებენ და ჰპოვებენ. ჩემი რეჟისორული გამოცდილება სტაბილურ ფორმებს ითვალისწინებს, კლასიკურ ფორმებს ერთგულებს, მაგრამ ჩემთვის გაუგებარი და უცხო როდია სიახლენი, თუ ექსპერიმენტები. მაგალითისათვის მინდა გავიხსენო ჩემს მიერ 60-იანი წლების დამდეგს რუსთაველის თეატრში დადგმული ბრეტის „სამგრო-შინი ოპერა“. ეს იყო საბჭოთა სცენაზე ბრეტის განხორციელების პირველი ცდა. მე მინდა ვისარგებლო შემთხვევით და დიდი მადლიერების გრძნობით გავიხსენო ნოდარ კაკაბაძის სტატია, რომელმაც მაშინ ღრმად გაანალიზა ჩემი

პირველი ცდა ბრეტის საბჭოთა სცენაზე განხორციელებისა. მე ბედნიერი ვარ, რომ ეს ექსპერიმენტი განაგრძო და განავითარა რობერტ სტურუამ.

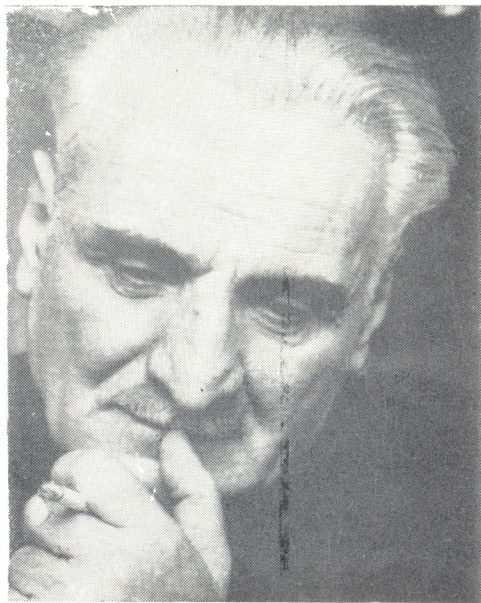
ასევე ექსპერიმენტული ხასიათისა იყო ჩემთვის რუსთაველის თეატრში დადგმული ო. იოსელიანის „დამიანი იბადება ერთხელ“. ამ სპექტაკლში ზაქარიაძის მიერ მინაგოს ხასიათის ძიება გახდა საწინდარი გვიან დაბადებული მახარაშვილისა კინოფილმ „გარისკაცის მამაში“...

ბ. სუხაშვილი: ძიება ხელოვნების მარადიული თვისებაა. ჩვენი ცხოვრების ყველა სფეროში შეიქრა რევოლუციური გარდაქმნების სული. როგორ შეიძლება ხელოვნება არსებობდეს კონსერვატიულ უძრობაში, მძაფრი გადახალისების, სახეცვლის გარეშე. ყოველგვარი სიახლე პირველად გამაღიანიებელი და გაოცებამდე მოულოდნელია. შორს რომ არ წავიდე, ასეთი არ არის რობერტ სტურუას რეჟისორული ძიებები? ეს გარდუვალი პროცესი ცხოვრების კანონზომიერებიდან აღმოცენდება. სულერთია პირველად სად იჩენს თავს, — თეატრში თუ ლიტერატურაში. ადრე თუ გვიან ორივე სფეროში იკიდებს ფეხს. ბოლოსდაბოლოს ეს ერთი მთლიანი პროცესია, წარმოსახვის მარადიული

რუსთაველის თეატრის სამსახვრო ხელმძღვანელები



არჩილ ხხარტიველიძე



სერგო ზაქარიაიძე

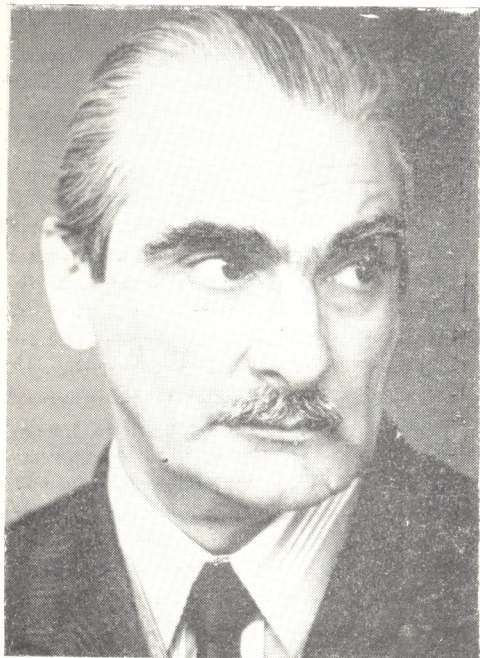
განახლების პროცესი. ასეც ხდება, რომ ერთი შეხედვით ტრადიციულიც თავის არსში განახლების სტიქიას შეიცავს, უმთავრესად ფსიქოლოგიურ სიღრმეებში წასვლის სტიქიას. თემურ ჩხეიძის თეატრალური მიდრეკილებანი და ძიებანი ამ სახით მუდავნდება. ბოლოს ორივე ერთი დედის ტყუპებით არიან, თუმცა, გარეგნულად თითქოს არ გვანან ერთმანეთს. ზოგჯერ ულტრაექსპერიმენტიც ძველია, ან როგორც იტყვიან: „ახალი ხშირად კარგად დავიწყებული ძველია“. დღეს ბევრს ლაპარაკობენ ქართულ თეატრზე, ეს ახლა შემთხვევითი არ გახლავთ. მართალია, როცა ქართულ თეატრს აღფრთოვანებით იხსენიებენ, ძირითადად რუსთაველის თეატრს გულისხმობენ, მაგრამ რუსთაველის თეატრი ციდან არ ჩამოვარდნილა. და მაინც ის უცნაური შვილია, დედამამს რომ არ ჩამოგავს ერთი შეხედვით.

დ. ალექსიძემ: ერთი შეხედვით ასეა, მაგრამ ნულიდან არაფერი იწყება. სიცოცხლე სიცოცხლიდან წარმოდგება და არა არარაობიდან. რუსთაველის თეატრი დღეს ადრინდელი რუსთაველის თეატრის პირმშოა. ეს არის ნათესაური კავშირი არსში. ხელოვნება არ იმეორებს ფორმებს, ეს კაპრიზი არ გახლავთ, მარადიული კანონია. რობერტ სტურუა რომ ჩემსავით ხედავდეს, სამყაროს, და საკუთარი წარმოსახვა არ

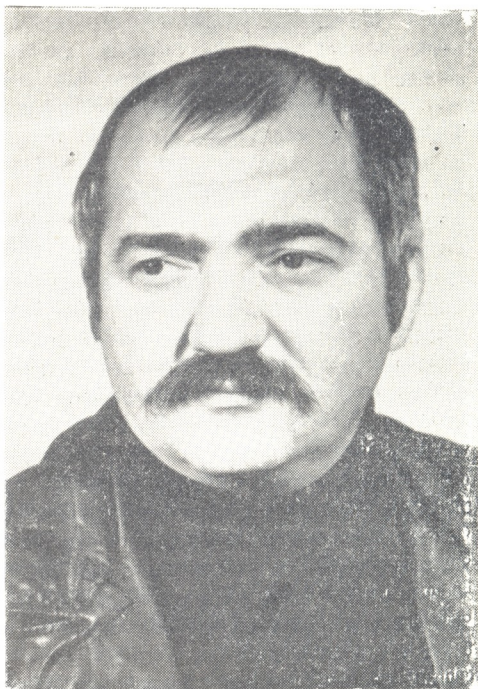
გააჩნდეს, მაშინ ხომ რობერტ სტურუაც არ იქნებოდა. შექსპირსაც თავისებურად ხედავს იგი, ბრენტსაც და თანამედროვე ქართველ მწერალსაც. მე სულ სხვანაირად დავდგი ბრენტის „სამგროშიანი ოპერა“. მაგრამ ამას სრულიადაც არ შეუშლია ხელი ალტაცებაში მოვსულიყავი მისი „კავკასიური ცარცის წრით“. ვერ წარმოიდგენთ რაოდენ ბედნიერი ვიყავი ინგლისის სამეფო თეატრის დასთან შეხვედრის დროს. როდესაც მსახიობებმა გაიგეს, რომ მე რამაზ ჩხიკვაძეს ვასწავლიდი, ერთ-ერთი ახალგაზრდა ქალი, შექსპირის „მეთორმეტე ღამეში“ ვიოლას რომ თამაშობდა, გადამხვია, კისერზე ჩამომეკიდა და ინგლისურად დიდხანს მელაპარაკებოდა რაღაცას. როგორც გამოირკვა, იგი მთხოვდა თბილისში ჩამომეყვანა და მესწავლებინა რომ მომავალში რ. ჩხიკვაძისნაირი მსახიობი გამხდარიყო. განა ეს დიდი ბედნიერება არ არის? ცრემლები მომადგა თვალებზე. მაშინ დავრწმუნდი რუსთაველის თეატრის დიდი, ნამდვილ წარმატებაში.

მაგრამ მაშინაც გავიფიქრე და დღესაც ვფიქრობ, რამდენად უფრო დიდი იქნებოდა წარმატება თეატრისა, შექსპირისა და ბრენტის გვერდით რომ ქართველი დრამატურგიც ყოფილიყო! მე მოწმე ვახედი იმისა, თუ რა მოხდა საარბრითუენში, როცა რუსთაველებებმა ითამაშეს

რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელები



ბიხიელ თუმანიშვილი



რობერტ სტურუა

დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“. ეს სპექტაკლი იმავე სტურუასა და თემურ ჩხეიძის მიერ არის განხორციელებული. ეს იყო ტრიუმფალური წარმატება ქართული, ნამდვილად ეროვნული თეატრისა. ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ფაქტი მოხდა მოგვიანებით, როცა იგივე პიესა ლამის პირველ საათზე ახლა უკვე გერმანელებმა გაითამაშეს. ეს იყო გასაოცარი რამ! იმერული კოლორიტი, დასავლეთ საქართველოს იუმორი, ფსიქოლოგიური ნიუანსები, ხასიათები, ბუნება ისე ღრმად, ნიჭიერად გაითამაშეს გერმანელებმა, რომ ტაშის გრიალში წავიდა სპექტაკლი. სცენა აივსო ყვავილებით, მსახიობები ერთმანეთს ჰკოცნიდნენ. მაღალი ლიტერატურის, ეროვნული დრამატურგიის გარეშე თეატრი არც ყოფილა და არც იქნება. მთელი ჩვენი მომავალი მუშაობა თეატრში ამ ძირითად პრობლემას უნდა მიეძღვნას, ვინაიდან შექსპირსა და ბრენტს ჰყავს პატრონი! ჩვენ კი ჩვენს ეროვნულ საუნჯეს უნდა მივხედოთ! ამით იმის თქმა კი არ მინდა, რომ ზურგი ვაქციოთ მსოფლიო კლასიკას, მათ შორის რუსულ კლასიკას რომლის წინაშე ვალშიც ვართ. არ არის სწორი რომ ჩეხოვი ქართულ სცენაზე უცხო ხილია.

ბ. შუხუმილი: როგორც არ უნდა ამაღლდეს ქართული თეატრის პროფესიონალური დონე კლასიკაზე დაყრდნობით, თანამედროვე დრამატურგიის გარეშე მეტად დამაფიქრებელი არათანაბრობა, თუ ცალმხრივობა შეგვჩეხავს ხელთ. თუ თეატრის გამარჯვებები ეროვნულ მწერლობას არ ემყარება, რბილად რომ ვთქვათ, მის ტრიუმფს ჩრდილი ადგას. მე არ მჭერა თითქოს დრამატურგები უფრო იშვიათად იზადებოდნენ, ვიდრე ნიჭიერი რეჟისორები და მსახიობები. ცხოვრება არ იჩინს ამგვარ მიკერძოებას.

დ. ალექსიძე: მეც მაგ აზრის გახლავართ. ქართულ თეატრს მუდამ ახასიათებდა ფართო ინტელექტუალური ჰორიზონტი. მსოფლიო კლასიკა მისთვის ორგანული ხდებოდა. საყოველთაოდ ცნობილია ქართული შექსპირიანა. „რიჩარდ მესამე“, ყამირ ნიადაგზე არ აღმოცენებულა. ადრინდელი „ჰამლეტიც“, „ოტლოც“, „მეფე ლირიც“, ბევრი სხვა დღევანდელი შექსპირიანის წინაპირობაა. ჩვენ მუდამ წინაპრებიდან მოვდივართ. რაც შეეხება ახლებურად დადგმას, ეს თეატრის ხელოვნების მარადიული თვისებაა. ასედაც უნდა იყოს, ძველის განმეორება ვის რად უნდა. ღმერთმა ნუ ქნას ქართული თეატრი

ამ ფართო ხედვისა და ინტელექტუალური მო-  
რიზონტის გარეშე აღმოჩნდეს ოდესმე, მაგრამ  
ყველაფერ ამას უნდა შეეფარდოს მისივე ეროვნული  
მწერლობა, საკუთარი დრამატურგია.  
„ოიდიპოსთან“ ერთად მე პირადად უდიდესი  
კმაყოფილება მაგრძნობინა „ბახტრიონის“ დად-  
გმამ. აქ გენიალურ ვაჟა-ფშაველას ორგანულად  
შეეხამა მეტად თავისებური ქართველი პოეტისა  
და დრამატურგის დავით გაჩეჩილაძის ოსტატო-  
ბა. „გუშინდელის“ ახალმა დადგმამ, საინტერესოდ  
გასცენიურებულ „ჰაიკ აბასთან“ ერთად  
კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა ეროვნული მწერ-  
ლობის ჭეშმარიტ ძალმოსილებაში. გარდა ამისა,  
დღევანდელ დრამატურგიაშიც ბევრი რამ საყუ-  
რადლებო გამოიკვეთა. თუნდაც თამაზ ჭილაძის  
პიესები აიღეთ, მისი თაობის რამდენიმე დრამა-  
ტურგი, როგორც იტყვიან, თანამედროვე სტან-  
დარტების დონეზე მუშაობს. ამას წინათ მე ვნა-  
ხე მარჯანიშვილის თეატრში ლალი როსებას  
„პროვინციული ამბავი“. მედეა კუჭუხიძის რე-  
ჟისურაც ამ პიესის ფსიქოლოგიურ თავისებუ-  
რებათა გამო უფრო მნიშვნელოვანი და შთამ-  
ბეჭდავი შეიქმნა. ეს ხომ ცხადლივ ასეა. უფრო  
მეტოც: ბოლოხანებში ამ თეატრმა უმთავრესად  
თანამედროვე დრამატურგიაზე დაყრდნობით  
გამოკვეთა თავის ხელწერა, ცხოვრების სიმათ-  
ლისკენ და ფსიქოლოგიური წიაღებისკენ სწრაფ-  
ვა. ცხოვრება კი მოგეხსენებათ, ამოუშრეტელი  
რამ განლავთ. გენიოსებმაც კი ვერ დაშრიტეს  
მისი მარადიული მდინარება.

ბ. ხუხუშვილი: მიუხედავად სირთულეებისა,  
ღრმად მჭერა თანამედროვე დრამატურგიის მომ-  
ძლავრება, მჭერა მისი უახლოესი პერსპექტივე-  
ბისა. ვგრძნობ, რომ ეს მიძინებული ღომი ახალი  
ნახტომისთვის ემზადება. საერთო განწყობილე-  
ბა და სულისკვეთება მუდამ გადამდებია. დრა-  
მატურგია ვერ აცდებდა ცხოვრების ახალ ტალღას,  
ასე მძლავრად რომ ამოძრავებს და აფორიაქებს  
ჩვენი მატერიალური და სულიერი ყოფის ყო-  
ველ სფეროს. დრო ჩვენი შინაგანი ტემპერატურის  
საზომი კი არა, უმძაფრესი სტიმულატორია.  
თუ შემოქმედად გაჩნდი განცხრომა და მოხვე-  
ნება არ გიწერია.

დ. აღმაშენებელი: დიახ, ეს ცხოვრების სიბრძნე  
გახლავთ, თეატრშიც და მწერლობაშიც გამეფე-  
ბული სიმშვიდის და თვითკმაყოფილების ყვე-  
ლაფერზე მეტად მეშინია. ზოგჯერ გამარჯვება  
აღუწებს ადამიანს; მარცხი აფხიზლებს. მდგომარეობასთან,  
უძრობასთან შერიგება კი ღმერთმა  
დაგვიფაროს. მწერალს უთქვამს: პროვინცია  
მოუშორებელ დაღს ასვამს ადამიანსო. მე არ  
მინდა დღეს ეს მჭეროდეს ჩვენი პერიფერიული  
თეატრების მისამართით. მდინარე, თუნდაც ამ-  
ღვრისული, მუდამ ჭობს დაშვიდებულ, თუნდაც

გამჭვირვალე ტბას. მეც მარადიული მოუსვენ-  
რობისა და ძიების მომხრე ვარ. იქ, სადაც ხე-  
ლოვნების ნერვი მოდუნდება, ცხოვრებაც დუ-  
ნენა. ის ქალაქიც უფერულია და უღიმღამო, სა-  
დაც თეატრის ცხოვრება ჩამკვდარია. ჩვენ ყვე-  
ლას გვხარებს ქუთაისის თეატრის წარმატება  
მოსკოვში. ამ თეატრის ცხოვრებაში საგულისხ-  
მო შინაგანი პროცესები ჯერ კიდევ საფუძვლი-  
ანად არ გვაქვს შესწავლილი. რა თქმა უნდა, მი-  
სი ასევე შინაგანი სირთულენი და სიძნელენიც.  
იქ ნიჭიერი და შთაგონებული რეჟისორი თავისი  
საკუთარი გზით მიდის. მხოლოდ ამ გზით სია-  
რულს შეუძლია ჭეშმარიტი ბედნიერების მო-  
ტანა. მეტად საგულისხმოა გოგი ქავთარაძის  
საოცარი ერთგულება თანამედროვე დრამატურ-  
გისადმი. რამდენჯერ დაუდგამს პირველს ქარ-  
ველ დრამატურგთა პიესები. იგი ხშირად პირვე-  
ლი აღმოჩენია საინტერესო ავტორისა. მან  
პირველმა დადგა გურამ ბათიაშვილის „ვალი“,  
უღაოდ საინტერესო, ემოციური ნაწარმოები  
მეტად მტკივნეულ პრობლემაზე, ორი ხალხის  
წარუბოცეულ მეგობრობაზე და ერთგულებაზე.  
ასევე პირველმა გადაიტანა სცენაზე ნოდარ დუმ-  
ბაძის „მარადისობის კანონი“ და გურამ ფან-  
ჯიკიძის „აქტიური მზის წელიწადი“. მე მინდა  
ერთ საკითხს შევეხოს. ამ ბოლო წლებში ხში-  
რად ლაპარაკობენ, თუ ვისია თეატრი, რეჟისო-  
რის, მსახიობის, თუ დრამატურგის. არ უნდა  
დავივიწყოთ, რომ თეატრი სინთეზური ხელოვნე-  
ბაა — თეატრი წარმოუდგენელია ანსამბლის  
გარეშე და ამ ანსამბლს მსახიობები ქმნიან, ისე-  
ვე როგორც სიმფონიურ მუსიკას ქმნის ორკეს-  
ტრი დირიჟორის ხელმძღვანელობით. თეატრი  
წარმოუდგენელია სიმფონიზმის გარეშე. ნამდვი-  
ლი რეჟისორის თეატრი, პირველ ყოვლისა, აქ-  
ტიორის თეატრია. მე ამ აზრს მუდამ ვუჭერდა  
მხარს და მომავალშიც დავუჭერ. ამიტომაც ჩემი  
ცხოვრება ხელოვნებაში ვერ წარმომიდგენია  
რეპეტიციის და მსახიობთან მუშაობის გარეშე.  
როგორც რეჟისორი, ყველაზე ბედნიერი მაშინ  
ვარ, როდესაც ჩემს სპექტაკლში ახალი მსახი-  
ობები იბადებან.

ახალი მსახიობის დაბადება! რა შეიძლება  
ოჟოს ამაზე მნიშვნელოვანი! მე იმდენ სიამოვნე-  
ბას არ მაყენებს სპექტაკლი რამდენსაც რეპე-  
ტივია. მე მიყვარს რეპეტიცია, რადგან მხოლოდ  
რეპეტიციის პროცესს შეუძლია მომგვაროს რე-  
ჟისორის დიდი შემოქმედებითი სიხარული და  
ბედნიერება. ეს ბედნიერება ახალი ხელოვნის  
დაბადებაა, ხელოვნისა, რომელიც ეკუთვნის  
ხალხს, რეჟისორს, დრამატურგს და ყველას, ვი-  
საც თეატრი უყვარს და თეატრით ცხოვრობს.

დღევანდელი მსახიობი ვიწრო პროფესიონა-  
ლური გამოცდილებისა კი არა, არამედ უაღრე-

სად დახვეწილი, მრავალმხრივ განათლებული პიროვნება უნდა იყოს. იგი თიხა როდია რეჟისორის ხელში სახეების გამოსაძერწად, თვითონაც აქტიური მხატვარია, აღმოჩენის რთული შემოქმედებითი პროცესის მონაწილე. დიახ, აქტიური მონაწილე და არა მარიონეტი! აღმოჩენილ ტალანტს მოვლა სჭირდება. შრომა და კიდევ შრომა, რადგან ნიჭიერებიდან დიეტანტობამდე ერთი ნაბიჯი რჩება თუ ნიჭიერება ყოველდღიურად არ მდიდრდება ახალი მხატვრული გამოცდილებებით. ეს პროცესი უსასრულოა. და როცა თეატრში ამგვარ სულისკვეთებას ვგრძნობ, ჩვენი თეატრის და საერთოდ თეატრის უყვადვი ხელოვნების მარადისობას ვხედავ. მე პირადად მჯერა ჩვენი სტუდენტური ხასიათის თეატრებისა, იგივე მეთების იქნება ეს, კინოსტუდია „ქართული ფილმისა“, თუ თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებისთვის შექმნილი სტუდია — დიდ სცენაზე გასვლის წინ საწვრთნელი მოედანი. ეს ყველაფერი მარადიული განახლების საწინდარია, რომლის გარეშე არ არსებობს ცხოვრება ხელოვნებაში.

**ბ. ხუხაშვილი:** და არც მწერლობაში, ბატონო დოდო. დღეს მე სწორედ ძიების მოუსვენარი სულისკვეთება მომწონს და მაიმედებს ქართულ მწერლობაში და, რა თქმა უნდა, დრამატურგიაში. ორიგინალურად მოსწრებულად უთქვამს ერთ მწერალს: დრამატურგი ლეგენდარულ შეხერაზადას უნდა გავდეს, ყოველ ეპიზოდსა და სცენაში იმდენად მოულოდნელი უნდა იყოს, მისი დასჯა ვერ შეძლონ, მუდმივი ინტერესის გამო სიცოცხლე გაუხანგრძლივონო. მხოლოდ ჭეშმარიტ აღმოჩენებს მოაქვს მწერლობაშიც და ლიტერატურაშიც მისი მარადიულობის რწმენა. ჩვენს რთულ, მძაფრ საუკუნეში, ადამიანის საკეთილდღეო ბრძოლებში, უსაზღვროდ გვჭერა თეატრისა, შემოქმედი აზრისა.

ამ განწყობილებით იღება ყოველ ახალ სეზონში თეატრის კარი.

# თეატრალური საზოგადოება: წლები. მოვლენები

**1880 წელს**, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ნიკო ნიკოლაძის, ივანე მაჩაბლის, ვასო აბაშიძის, ვლადიმერ მესხიშვილის, ვალერიან გუნიას, გიორგი თუმანიშვილის და სხვათა ინიციატივით დაარსდა დრამატული საზოგადოება, რომლის პირველი თავმჯდომარე იყო ილია ჭავჭავაძე, თავმჯდომარის მოადგილე — აკაკი წერეთელი. საზოგადოების მიზანი იყო ხელი შეეწყო ქართული თეატრალური ხელოვნების და ეროვნული დრამატურგიის განვითარებისათვის, ეზრუნა მისახობთა ახალი კადრების აღზრდაზე, რეპერტუარის გაუმჯობესებაზე და სხვა.

საზოგადოებამ 1889 წელს გადაიხადა განახლებული თეატრის ათი წლისთავი. ამ თარიღისათვის გამოიცა ვალერიან გუნიას ნაშრომი, რომელშიც განხილულია თეატრის განვლილი ათი წლის ისტორია, გაშუქებულია მისი შემოქმედებითი პრინციპები და ამოცანები.

**1905 წლის** რევოლუციის დამარცხებისა და სასტიკი რეაქციის გამოფების შემდეგ დრამატულ საზოგადოების მოღვაწეობას პირობები შეეზღუდა და პირველი მსოფლიო ომის პერიოდში მთლიანად შეწყვიტა. ილიასა და აკაკის მიერ შექმნილი საზოგადოების აღდგენა და განვითარება შესაძლებელი გახდა მხოლოდ ჩვენს დროში, როცა ქართული სასცენო ხელოვნების განვითარებამ სახელმწიფოს მუდმივი ზრუნვის შედეგად, მაღალ დონეს მიაღწია.

**1944 წლის** 16 აპრილს საქართველოს სახკომსაბჭოსთან არსებული ხელოვნების საქმეთა საამართველოს იმდროინდელი უფროსის ოთარ ეგაძის თავმჯდომარეობით შედგა საინიციატივო ჯგუფის სხდომა, რომელშიც შედიოდნენ ვ. ანჯაფარიძე, გ. ბუხნიკაშვილი, ლ. გვარამაძე, აკ. გასაძე, ნ. ვაჩნაძე, გრ. ვენაძე, ალ. თაყაიშვილი, ბ. კანდელაკი, შ. კვალიაშვილი, შ. კილოსანიძე, გრ. კილაძე, ნ. მარშაკი, აკ. ფაღავა, შ. ლამბაშიძე, კ. შახ-

აზიზოვი, დ. ჯანელიძე და აკ. ხორავა.

**1945 წლის 9** აგვისტოს საქართველოს სსრ სახკომსაბჭომ მიიღო დადგენილება საქართველოს თეატრალური საზოგადოების დაარსების შესახებ და ახლად დაარსებულ საზოგადოებას დახმარების სახით გამოუყო 400 000 მანეთი, რუსეთის თეატრალურმა საზოგადოებამ დაუბრუნებელი სესხის სახით მისცა 100 000 მან.

საქართველოს სსრ სახალხო კომისართა საბჭოს დადგენილების შემდეგ შეიქმნა საორგანიზაციო ჯგუფი, რომელშიც შევიდნენ: ვ. ანჯაფარიძე, დ. ანთაძე, კ. ანდრონიკაშვილი, შ. აფხაიძე, დ. ბენაშვილი, გ. ბუხნიკაშვილი, ი. ბოდროვი, ი. გრიშაშვილი, შ. გაბესკირია, ს. გერსამია, ი. გვინჩიძე, არტ. ბერიოანი, შ. დადიანი, აკ. ვასაძე, ალ. თაყაიშვილი, გრ. კილაძე, მ. რუსლანოვი, ან. სმირანინი, აკ. ფალავა, შ. ღამბაშიძე, რ. შადურთი, ს. შანშიაშვილი, ალ. წუწუნავა, მ. ჭიაურელი, დ. ჯანელიძე, აკ. ხორავა.

საორგანიზაციო ჯგუფმა შეადგინა თეატრალური საზოგადოების წესდების პროექტი, ჩაატარა საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა გაწვევრიანება და საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პირველი ყრილობის მოსაწვევეი საორგანიზაციო მუშაობა.

**1945 წლის 17—18** დეკემბერს ჩატარდა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პირველი, დაძფუძნებელი ყრილობა. ამ დროისათვის საზოგადოება აერთიანებდა 435 წევრს. ყრილობას დაესწრო 84 დელეგატი.

ყრილობის მიერ არჩეულმა გამგეობამ საზოგადოების თავმჯდომარედ აირჩია სსრ კავშირის სახალხო არტისტი აკაკი ხორავა, მოადგილედ — შალვა დადიანი, პასუხისმგებელ მდივნად — სერგო გერსამია.

ყრილობამ დაამტკიცა საზოგადოების განყოფილებანი:

1. სამეცნიერო — შემოქმედებითი განყოფილება, რომელიც აერთიანებდა რეჟისურის და მსახიობის, თეატრის ისტორიის, დრამატურგიისა და კრიტიკის კაბინეტებს. 2. ბიბლიოგრაფიული განყოფილება.

**1947 წელს** თეატრალურ საზოგადოებასთან შეიქმნა გამოცემლობა „ხელოვნება“.

რომელსაც გადაეცა სტამბა და წიგნის მალაზია.

**1948 წლის** იანვრიდან საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარედ აირჩიეს შალვა დადიანი.

**1949 წლიდან** შეიქმნა თეატრალური საზოგადოების საწარმოო განყოფილება, რომლის მისია გახლდათ საზოგადოებისათვის ეკონომიური ბაზის შექმნა.

**1950 წლის 24-25** აპრილს ჩატარდა საზოგადოების II ყრილობა. ამ დროს თეატრალური საზოგადოება აერთიანებდა 472 წევრს, ყრილობას დაესწრო 62 დელეგატი. ყრილობის შემდეგ გამართულმა ახლად არჩეულმა პირველმა პლენუმმა საზოგადოების თავმჯდომარედ აირჩია შალვა დადიანი, პასუხისმგებელ მდივნად — დრამატურგი სიმონ მთვარაძე.

**1954 წლის 11-13** ოქტომბერს გაიმართა საზოგადოების III ყრილობა. ყრილობას დაესწრო 86 დელეგატი, ყრილობის შემდეგ გამართულ გამგეობის პირველ პლენუმზე საზოგადოების თავმჯდომარედ აირჩიეს შალვა დადიანი, პასუხისმგებელ მდივნად — დავით ჩხეიძე.

**1956 წლიდან** დაიწყო ყოველკვარტალური ბიულეტენის „თეატრალური მოამბის“ გამოცემა.

**1957 წლის 29-30** დეკემბერს გაიმართა საზოგადოების მე-4 ყრილობა. ამ დროისათვის თეატრალური საზოგადოება აერთიანებდა 1038 წევრს. ყრილობას დაესწრო 79 დელეგატი.

საზოგადოების თავმჯდომარედ კვლავ აირჩიეს შალვა დადიანი, მდივნად — დავით ჩხეიძე.

**1959 წლის 25** აპრილიდან შალვა დადიანის გარდაცვალების გამო საზოგადოების თავმჯდომარეობა დაევალა აკაკი ხორავას.

**1960 წლის 16** მარტს საზოგადოების პლენუმმა საზოგადოების თავმჯდომარედ აირჩია დრამატურგი მიხეილ მრეველიშვილი.

**1962 წლის 16-17** აპრილს გაიმართა საზოგადოების მე-5 ყრილობა, რომელიც შესავალი სიტყვით გახსნა უხუცესმა მსახიობმა ნუცა ჩხეიძემ. ამ დროისათვის საზოგადოება აერთიანებდა 1386 წევრს. ყრილობას დაესწრო 462 დელეგატი.

საზოგადოების თავმჯდომარედ აირ-



ჩიეს მიხ. მრევლიშვილი, მოადგილე —  
გაიოზ იაკაშვილი, მდივნად — დავით  
ჩხეიძე.

**1962 წლის 24 ოქტომბერს** გაიმართა  
საზოგადოების პლენუმი. რომელზეც  
საზოგადოების თავმჯდომარედ აირჩიეს  
რესპუბლიკის სახალხო არტისტი დოდო  
ანთაძე.

**1963 წელს** გაუქმდა გამომცემლობა  
„ხელოვნება“.

**1966 წლის 9 ივნისს** გაიმართა თეატ-  
რალური საზოგადოების მე-6 ყრილო-  
ბა. ამ დროს საზოგადოება აერთიანებდა  
1604 წევრს, ყრილობას დაესწრო 293  
დელეგატი. გამგეობის თავმჯდომარედ  
არჩეული იქნა დოდო ანთაძე, მოადგი-  
ლედ — გაიოზ იაკაშვილი, მდივნად —  
დავით ჩხეიძე.

**1967 წელს** თეატრალურ საზოგადოე-  
ბაში შეიქმნა სარედაქციო-საგამომცემ-  
ლო განყოფილება, რომლის უმთავრესი  
ამოცანაა თეატრალური ლიტერატურის  
გამოცემა. დღემდე განყოფილებამ გა-  
მოსცა ასსამოცზე მეტი დასახელების  
გამოკვლევა, მონოგრაფია, ალბომი,  
დრამატურგთა კრებული, ბუკლეტი, თუ  
სხვა სახის ლიტერატურა.

**1968 წელს** „თეატრალური მოამბე“  
გადაკეთდა ორთვიურ ორგანოდ, გაუ-  
ჭობესდა მისი პოლიგრაფიული სახე,  
გაიზარდა ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა.

**1968 წელს** მწყობრში ჩადგა თეატრა-  
ლური საზოგადოების დასასვენებელი  
სახლი სოხუმში.

**1971 წელს** მწყობრში ჩადგა თეატ-  
რალური საზოგადოების ახალი შენობა  
(კიროვის ქ. № 11-ა). ამ შენობაში გადა-  
ვიდა საზოგადოების აპარატი.

**1971 წლის 24 მაისს** ჩატარდა საზო-  
გადოების მე-7 ყრილობა. ამ დროისა-  
თვის საზოგადოება აერთიანებდა 2020  
წევრს. ყრილობას დაესწრო 178 დელე-  
გატი. გამგეობის თავმჯდომარედ არჩე-  
ული იქნა დ. ანთაძე, მოადგილედ —  
გ. იაკაშვილი, მდივნად — დ. ჩხეიძე.

**1971 წელს** გაიხსნა საქართველოს  
თეატრალური საზოგადოების ქუთაისის  
განყოფილება.

**1971 წელს** გაიხსნა საქართველოს თე-  
ატრალური საზოგადოების აჭარის გან-  
ყოფილება.

**1972 წელს** გაიხსნა საქართველოს  
თეატრალური საზოგადოების აფხაზე-  
თის განყოფილება.

**1972 წლის 26 ნოემბერს** გაიხსნა მსა-  
ხიობის სახლი. სახეიმი ნაწილის შემ-  
დეგ მსახიობის სახლის სცენაზე პირვე-  
ლად წარმოდგენილი იქნა ბათუმის  
ი. ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო თეატ-  
რის სპექტაკლი გ. ბათიაშვილის „დაუმ-  
თავრებელი ძიება“, რომელიც კ. მარ-  
ჯანიშვილის ცხოვრების რამდენიმე  
დღეს ასახავს.

შემდგომი ორგანოების დადგენილ-  
ებით მსახიობის სახლს მიენიჭა აკაკი ხო-  
რავას სახელი.

**1973 წლის 30 ნოემბერს** საზოგადო-  
ების პლენუმმა თავმჯდომარედ აირჩია  
საქართველოსა და უკრაინის სახალხო  
არტისტი, ტარას შევჩენკოს სახ. პრე-  
მიის ლაურეატი დიმიტრი ალექსიძე,  
მოადგილედ — რესპუბლიკის დამსახუ-  
რებული არტისტი — ბადრი კობახიძე.

**1974 წელს** შემდგომი ორგანოების  
გადაწყვეტილებით შეიქმნა „მეგობრო-  
ბის თეატრი“.

**1974 წელს** გაიხსნა საქართველოს თე-  
ატრალური საზოგადოების სამხრეთ  
ოსეთის განყოფილება.

**1974 წელს** საქართველოს კომპარ-  
ტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ  
მიიღო დადგენილება საქართველოს თე-  
ატრალური საზოგადოების მუშაობის  
შემდგომი გაუმჯობესების თაობაზე,  
რის შედეგადაც სარედაქციო-საგამომ-  
ცემლო განყოფილებას მიეცა საკუთარი  
გრიფი, ხოლო სამეცნიერო-შემოქმედე-  
ბითი განყოფილების ბაზაზე შეიქმნა სა-  
მეცნიერო კაბინეტები: ამასთან გაიზარ-  
და „თეატრალური მოამბის“ ტირაჟი, ნა-  
ბეჭდ თაბახთა რაოდენობა.

**1976 წელს** მწყობრში ჩადგა თეატ-  
რალური საზოგადოების ქობულეთის  
შემოქმედებითი სახლი.

**1976 წლის ივნისში** გაიმართა საზო-  
გადოების მერვე ყრილობა. ამ დროისა-  
თვის საზოგადოება აერთიანებდა 2504  
წევრს. ყრილობის შემდგომ პირველ  
პლენუმზე საზოგადოების გამგეობის  
თავმჯდომარედ აირჩიეს დ. ალექსიძე,  
მოადგილედ ბ. კობახიძე, პასუხისმგე-  
ბელ მდივნად — კ. ნანიკაშვილი.

**1977 წელს** მწყობრში ჩადგა საზოგა-  
დოების საწარმოო კომბინატის ახალი  
შენობა.

**1981 წელს** ქუთაისში გაიხსნა მსახი-  
ობის სახლი.

## პური ჩვენი არსობისა

**საქართველოს** თეატრალური საზოგადოების იუბილეს ღირსეულად ეგებება საზოგადოების დიდი კოლექტივი — საწარმოო უბნები, საზოგადოების განყოფილებები აჭარაში, აფხაზეთში, სამხრეთ ოსეთში, ქუთაისში, და. საერთოდ, მრავალრიცხოვანი არმია საქართველოს თეატრალური საზოგადოების წევრებისა. ამასთან დაკავშირებით „თეატრალური მოამბის“ თანამშრომელი შეხვდა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილეს ამხ. დიეგო სხირტლადეს და რამდენიმე კითხვით მიმართა:

— რას გვტყვი თეატრალური საზოგადოების საწარმოო მუშაობის თაობაზე? —

— დღეს შედარებაც კი არ შეიძლება აღრინდელ და დღევანდელი საზოგადოებებისა. ამჟამად საქართველოს თეატრალური საზოგადოება მძლავრი, სამეურნეო ანგარიშზე არსებული ორგანიზაციაა, რომელიც სამი ათასზე მეტ წევრს აერთიანებს. მას აქვს საკუთარი საწარმოო უბნები თბილისში, ქუთაისში, ბათუმსა და ცხინვალში, დასასვენებელი სასახლეები სოხუმში, ქობულეთსა და მანგლისში, საკუთარი გამოცემლობა 200 თაბახის გამოცემის უფლებით წელიწადში, ჟურნალი „თეატრალური მოამბე“, სტამბა, „მეგობრობის თეატრი“. საზოგადოება სხვადასხვა ღონისძიებებითა და სახსრებით ქმედითად უწყობს ხელს თეატრალური ხელოვნების განვითარებას, ქართული თეატრის კონტაქტებს მოძვე საბჭოთა რესპუბლიკებ-

თან და მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის თეატრებთან.

დიან, წარმოება პური ჩვენი არსობისა. აბა, ვინ იფიქრებდა, რომ თეატრალური საზოგადოების საწარმოები წელიწადში 5 მილიონ მანეთზე მეტ პროდუქციას გამოუშვებდა და სუფთა მოგების სახით ერთ მილიონ მანეთს მისცემდა საზოგადოებას! მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ასეთი საწარმოო მიღწევები უკანასკნელი წლების მონაპოვარია. ასე როდი იყო, თუნდაც ამ ათითხუთმეტიოდე წლის წინათ. როცა ფუნქციონირებდა მხოლოდ ერთი—თბილისის საწარმოო უბანი. იგი შედგებოდა ქალაქის სხვადასხვა უბნებში დაქსაქსული წვრილი, კუსტარული საამქროებისაგან, რომელთა უმეტესი ნაწილი მოთავსებული იყო სარდაფებში, ნორმალური შრომისათვის მოუხერხებელ და ძველ შენობებში, სადაც არ იყო ელემენტარული პირობები თანამედროვე წარმოებისა და შეუძლებელი გახლდათ ახალი ტექნიკისა და ტექნოლოგიის დანერგვა. უამისოდ კი დღეს წარმოუდგენელია ფიქრი წინსვლასა და ზრდაზე. ამის გამო საწარმოო კომბინატის მიერ გამოშვებული რამდენიმე დასახელების ნაწარმი(თმა-პარკები, პარფიუმერია-კოსმეტიკის პროდუქცია და პლასტმასის სხვადასხვა ნაკეთობანი) იყო დაბალი ხარისხის, მოკლებული ყოველგვარ გემოვნებასა და მხატვრულ გაფორმებას. თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის აპარატშიაც არ იყო კვალიფიციური ინჟინერ-ტექნიკური და საბუღალტრო პერსონალი, ტექნიკური დარგის სხვა მუშაკები. ამ მიზეზით საზოგადოება და მისი საწარმოო უბანი განიცდიდნენ დიდ ფინანსურ სიძნელეებს; შემოსავალი (სულ რაღაც ასიოდე ათასი მანეთი) ბევრად ნაკლები იყო, ვიდრე საზოგადოების ხარჯები. აღნიშნულს დაემატა ისიც, რომ უკონტროლობამ, არაკვალიფიციურმა მუშაობამ, წლიდან წლამდე ბალანსის განხილვამიუღლებლობამ შექმნა დიდი საკრედიტო დავალიანება ექვსი მილიონი მანეთის ოდენობით, ხოლო გაურკვეველი თანხა ბალანსში შეადგენდა კიდევ უფრო დიდ ერთეულს — რვა მილიონს! არსებითად აქ საქმეს ვერც იმან უშველა, რომ 1973 წელს გაიხსნა თეატრალური კომბინატის ქუთაისის საწარმოო ფილიალი, რადგან იგი იმდენად მცირე, უმნიშვნელო და

ეკონომიურად სუსტი იყო, რომ ვერა-  
ვითარ დახმარებას ვერ გაუწევდა მძიმე  
ფინანსურ მდგომარეობაში ჩავარდნილ  
საზოგადოებას.

— რამდენადაც ვიცით, საქართველოს თე-  
ატრალური საზოგადოების მუშაობის გაუმჯო-  
ბების თაობაზე მიღებული იყო საქართველოს  
კვ ცენტრალური კომიტეტისა და მინისტრთა  
საბჭოს დადგენილება, რა გაკეთდა ამ დადგე-  
ნილების განხორციელებისათვის?

— საქართველოს თეატრალური სა-  
ზოგადოების საწარმოო საქმიანობის  
გარდატეხის წლად 1974 წელი უნდა  
ჩავთვალოთ, როცა საქართველოს კომ-  
პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა და  
რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭომ მიი-  
ღეს ერთობლივი დადგენილება (10 დე-  
კემბრისა, № 667) „საქართველოს თეატ-  
რალური საზოგადოების მუშაობის შემ-  
დგომი გაუმჯობესების შესახებ“, რომ-  
ელმაც კონკრეტული, ქმედითი ღონის-  
ძიებანი დასახა მდგომარეობის გამოსას-  
წორებლად. ამ დროიდან მოყოლებული  
საქმემ ნელ-ნელა, თანდათანობით, მაგ-  
რამ სტაბილურად დაიწყო გამოსწორე-  
ბა. ამას მოწმობს, პირველ ყოვლისა,  
პროდუქციის გამოშვების ზრდის ტემპი,  
რომელსაც თეატრალური საზოგადოე-  
ბის თბილისის საწარმოო კომბინატმა  
მიაღწია: 1975 წელს გამოშვებულ იქნა  
2 მილიონ 800 ათასი მანეთის პროდუქ-  
ცია, 1976 წელს — 3 მილიონ 200 ათასი  
მანეთისა, 1977 წელს — 3 მილიონ 500  
ათასისა, 1978 წელს 4 მილიონი მანეთი-  
სა, 1980 წელს 4 მილიონ 600 ათასისა,  
ხოლო წელს გამოშვებულ იქნება 5 მი-  
ლიონ მანეთზე მეტი ღირებულების  
პროდუქცია.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრა-  
ლური კომიტეტისა და რესპუბლიკის  
მინისტრთა საბჭოს ამ დადგენილებითვე  
თეატრალურ საზოგადოებას დაუმტკიც-  
და ახალი შტატები და სტრუქტურა.  
1975 წელს გაიხსნა თეატრალური კომ-  
ბინატის ბათუმის საწარმოო უბანი და  
აღებულ იქნა კურსი წარმოების ინტენ-  
სიური განვითარებისა და პროდუქციის  
გამოშვების როგორც მოცულობის გაზ-  
რდის, ასევე ასორტიმენტის გაფართოე-  
ბისაკენ.

1978 წელს ცხინვალშიც გაიხსნა თე-  
ატრალური საზოგადოების საწარმოო  
უბანი. გარდა ამისა, საზოგადოების ფი-  
ნანსურ-ეკონომიური მდგომარეობის  
გაუმჯობესების მიზნით და ზემოხსენე-

ბული დადგენილების მეოხებით, საქარ-  
თველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
სისტემიდან თეატრალური საზოგადო-  
ების საწარმოო კომბინატს გადმოეცა  
სამი მნიშვნელოვანი საამქრო: დროშე-  
ბისა, ხის ეროვნული სუვენირებისა და  
ვერცხლის ნაკეთობათა საამქროები.  
1977 წელს კი, როგორც იქნა, დასრულ-  
და მშენებლობა თბილისის საწარმოო  
კომბინატის ახალი შენობისა და მთელს  
ქალაქში მიმოხნეულმა საამქროებმა  
(გარდა ხის მხატვრული დამუშავების  
საამქროსი) ერთ ჭერქვეშ მოიყარეს  
თავი. ამჟამად იგი წარმოადგენს საკმა-  
ოდ მოზრდილ თანამედროვე საწარმოს  
მისი ყველა ატრიბუტითა და აქსესუ-  
არით, რომელსაც დიდი შესაძლებლო-  
ბები აქვს.

— როგორია საწარმოო კომბინატის მდგო-  
მარეობა დღეს, რა პროდუქციას უშვებს იგი?

— დღეს ჩვენს საწარმოო უბნებში  
128 დასახელების ნაწარმი მზადდება,  
რომელთაგან ჯერჯერობით მხოლოდ სა-  
მი გამოდის სახელმწიფო ხარისხის ნიშ-  
ნით. საწარმოო კომბინატის ნაწარმიდან  
უნდა აღინიშნოს ხისა და ვერცხლის  
ეროვნული ნაკეთობანი, თმა-პარიკების  
და კოსმეტიკა-პარაფიუმერიის ნაწარმი,  
საფეიქრო გალანტერიის, ნატურალური  
ტყავის, პლასტმასის, ბეწვის, ლითონ-  
გალანტერიის, თაბაშირის, შუშისა და  
ბროლის ნაწარმი, ნაქსოვი ხელჩანთები,  
ბავშვთა სათამაშოები, მეღქიორისა და  
სხვადასხვა სახის ჭურჭელი და მრავალი  
სხვა. ბუნებრივია მომავალში ამ მრავა-  
ლი დასახელების პროდუქციაში ხარის-  
ხის ნიშნიანი ნაწარმის რიცხვიც გაიზო-  
დება. დღეს კი საწარმომ უკვე მიაღწია  
პროდუქციის თვითღირებულების შემ-  
ცირებას, მოგების გეგმის შესრულებასა  
და ახალი ტექნიკის დანერგვას.

პროდუქციის გამოშვების ზრდას ლო-  
გიკურად მოყვა საქართველოს თეატრა-  
ლური საზოგადოების მეორე მადანიის  
გახსნა თბილისში. ყველა ამ ღონისძიე-  
ბამ, რომელიც პარტიისა და მთავრობის  
ზემოხსენებული დადგენილებიდან გა-  
მომდინარე ჩატარდა, დიდად გაზარდა  
წარმოების მოცულობა და მოგება.

ამჟამად რეალურმა მოგებამ, რომელ-  
საც საწარმოო უბნები აძლევენ თეატ-  
რალურ საზოგადოებას, მიაღწია ერთ  
მილიონ მანეთს და უნდა ვივარაუდოთ,  
რომ იგი მომავალში კიდევ უფრო გა-

1-4836

ქ. მარქ-ის სახ. საქ. სსრ

იზრდება, რაც საშუალებას მოგვცემს უფრო ფართოდ გავშალოთ ფრთები.

— სტამბის შესახებ რას გვეტყვი? რამდენადაც ვიცით, მისი მდგომარეობა არასახარბიელოა.

— დიახ, მრავალი წელია თეატრალური საზოგადოების სტამბას მძიმე პირობებში (ვიწრო სარდაფში და ძველი პოლიგრაფიული მანქანებით) უხდება მუშაობა. ამჟამად დაწყებულია სტამბის ახალი შენობის მშენებლობა. მისი ნაწილი (ლინოტიპის საამქრო) უკვე გადმოვიდა აკ. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლის ეზოში აგებულ ახალ შენობაში და იმედი გვაქვს, რომ მომავალ, 1982 წელს, მთლიანად დასრულდება სტამბის ახალმოსახლეობა და მისი აღჭურვა თანამედროვე პოლიგრაფიული მანქანებით. ეს საშუალებას მოგვცემს მტკიცე პოლიგრაფიული ბაზა შევუქმნათ რესპუბლიკის თეატრებს აფიშების ბეჭდვისათვის, ჩვენს სარედაქციო-სამომომცემლო განყოფილებასა და „თეატრალურ მოამბეს“.

საქართველოს თეატრალური საზოგადოების საწარმოო უბანი ისევე, როგორც მთელი მისი შემოქმედებითი კოლექტივი, დიდი ენთუზიაზმით შრომობს მეთერთმეტე ხუთწლედის პირველ წელს. სკკპ და საქართველოს კომპარტიის XXVI ყრილობების ისტორიული გადაწყვეტილებანი ბევრს გვაგალებს. პირველ ყოვლისა, საკუთარი თავისადმი უნდა ვიყოთ მკაცრად მომთხოვნი, რათა კეთილსინდისიერი შრომით ჩვენი წვლილიც შევიტანოთ ქართული საბჭოთა თეატრის შემდგომი აღმავლობის დიდ საქმეში.

## ნათელა არმელაძე

# აღდგენილი ქართული თეატრი

1879 წელს 1 სექტემბერს გაიმართა აღდგენილი ქართული თეატრის პირველი წარმოდგენა — ბ. ჯორჯაძის „რას ვეძებდი და ვპოვე“. მას შემდეგ ქართულ პროფესიულ თეატრს არსებობა არ შეუწყვეტია. აღდგენილი შ. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი აღდგენილი ქართული თეატრის შემკვიდრეა და იმ სათეატრო ესთეტიკის ახლებური გამგრძელებელიც, რომელმაც სათავე XIX საუკუნის ქართულ მამულიშვილთა აზროვნებაში ჰპოვა და მას შესაბამისი სასცენო გამოხატულებაც მოუძებნა. ერის წყლულით დაღდასმული ქართული თეატრი თავიდანვე უდიდეს საზოგადოებრივ სამსჯავროდ იქცა. სცენა მრავალსაუკუნოვანი ქართველი ერის სულიერი საუჩვისა და პოტენციური შესაძლებლობების გამოხატულებას წარმოადგენდა. წინაპართაგან მკვიდრად ნაშენებ საძირკველზე აღმოცენდა თანამედროვე რუსთაველთა ესთეტიკური კრედიო, რომელმაც სადღეისოდ ეს თეატრი ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების ფორმულად აქცია და მას საერთაშორისო ავტორიტეტი მოუპოვა. საუკუნის მანძილზე ეროვნული კულტურის მონაპოვრით საზრდოობდა ქართული თეატრი, მსოფლიო სათეატრო ხელოვნების მიღწევათა გაზიარებით ვითარდებოდა, ესმიანებოდა ეპოქის მიერ დასმულ პრობლემებს, საერთოდ სათეატრო ხელოვნების სფეროში წამოჭრილ საკითხებს, თავისებურად სწვეტდა მათ, სახეს იცვლიდა და ინდივიდუალურ გზას ეძიებდა.

ვ. გუნია აღნიშნავდა: „ამ საქმის მოთავენი იყვნენ ჩვენი საზოგადოების წარჩინებული პირნი: მარად ნეტარსხენებული დიმიტრი ყიფიანი, რომლის მთელი ოჯახობა იღებდა მონაწილეობას წარმოდგენებში, გიორგი თუმანიშვილი, დავით ერისთავი, ნიკო ავალიშვილი, იოსებ ბაქრაძე, ალ. სარაჯიშვილი, ილია ჭავჭავაძე და სხვანი“.

როგორც ჩანს, სათეატრო საქმიანობის სუ-  
ლისჩამდგმელი იყო მოწინავე ქართველი ინ-  
ტელიგენცია. ამიტომაც აღდგენილი ქართული  
თეატრი, რეალისტური თავისი მიმართულებით,  
აზროვნებით და ყოფით დემოკრატიული  
გახლდათ. რეპერტუარის წამყვან პათოსად  
პატრიოტული თემა იქცა. თეატრი სიმართლით  
ასახავდა ქაღაქელ ხელოსანთა, სოფლის ინტე-  
ლიგენციის, გლეხობის, იმ დროისათვის უკვე  
საკმაოდ მომაგრებულ სოციაგარტა ცხოვრე-  
ბას, მშრომელთა ყოფას, დიდების შარავანდე-  
დით მოსავდა წარსულის მადიდებელ გმირებს  
და იღვწოდა საზოგადოების აზროვნების ჰო-  
რიზონტის გაფართოებისათვის. არ დარჩენილა  
არცერთი საკითხი, მნიშვნელოვანი პრობლემა,  
არცერთი ფენა საზოგადოებრივი ცხოვრებისა,  
რომელსაც არ შეხებოდეს ქართული სცენა და  
რომელთა ყოფა და მისწრაფებანი არ აესახოს.  
ამასთანავე თეატრის პოზიცია გამოკვეთილად  
აჩნდა მოწინავე მამულიშვილთა გულისტკი-  
ვილს, სურვილთა მიმართებას, სწრაფვასა და  
მიზანს. ამიტომაც წერდა 1894 წელს გიორგი  
წერეთელი: „ქართული თეატრი და ქართული  
სცენა იმდენად წინ წავიდა, რომ ჩვენზე ბევ-  
რად უფრო უკეთეს მდგომარეობაში მყოფი  
ეროც კი შეინატრებს ქართულ რეპერტუარს,  
ქართულ მსახიობთს დასს“.

ახალი, დემოკრატიული, საყოველთაო საჯა-  
რო თეატრის შექმნის აუცილებლობა გასული  
საუკუნის 80-იანი წლებისათვის თითქმის ყო-  
ველ ქვეყანაში მწიფდებოდა. ამ დროისათვის  
საზოგადოებრივი ცნობიერების სფეროში  
მკვეთრი ძვრები შეინიშნება — კაპიტალიზმის  
კრიტიკამ, ხალხოსნების მოძრაობამ, ცარზულის  
ანტიხალხური პოლიტიკის მხილება, დემოკრა-  
ტიულმა პუბლიცისტიკამ, ეროვნულ-განმათავი-  
სუფლებელი მოძრაობის გაძლიერებამ გან-  
საზღვრეს საზოგადოებრივი აზროვნების გან-  
ვითარება. თავად ეპოქის სულისკვეთება მოი-  
თხოვდა გარდაქმნებს კულტურული ცხოვრე-  
ბის ყოველ სფეროში, აქედან გამომდინარე  
სათეატრო ხელოვნებაშიც. ნიადაგი შემზადე-  
ბული იყო, რომ გამოჩენილიყო პიროვნება (ან  
პიროვნებათა ჯგუფი), რომელიც ახალ სათე-  
ატრო საქმიანობას წამოიწყებდა და შემოიკ-  
რებდა თანამზრახველ ხელოვანთა კრებულს,  
ასე მაგალითად: 1887 წელს პარიზში შეიქმნა  
ანდრე ანტუანის „თავისუფალი თეატრი“, 1889  
წელს ოტო ბრამი ბერლინში ქმნის „თავისუ-  
ფალ სცენას“, 1891 წელს ლონდონში შეიქმნა  
„დამოუკიდებელი თეატრი“, 1898 წელს მოს-  
კოვში დაარსდა სამხატვრო საყოველთაო-  
საჯარო თეატრი.

პოლიტიკურ მანევრაციაებსა და ლოზუნ-  
გებზე აღბეჭდილი სიტყვები — თავისუფლე-

ბა, დამოუკიდებლობა, დემოკრატია საფუძე-  
ლად დაედო თეატრის ხელოვნათა მოღვაწე-  
ობას და ამანაც განსაზღვრა ახლად დაარსე-  
ბულ თეატრთა დასახელებანიც „თავისუფალი  
თეატრი“, „დამოუკიდებელი თეატრი“, „საყო-  
ველთაო-საჯარო თეატრი“.

ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს გ. კრი-  
უციკის მოსაზრება მოსკოვის საყოველთაო-სა-  
ჯარო თეატრის დაარსებასთან დაკავშირებით:  
„თავის ცნობილ მიმართვაში ოსტროვსკი მიუ-  
თითებდა საყოველთაო-საჯარო თეატრის შექმ-  
ნის აუცილებლობაზე. აღნიშნავდა, რომ ასეთი  
თეატრის შექმნის შესაძლებლობა აქვს მხო-  
ლოდ მოსკოვის წარჩინებულ ვაჭართა ფენას,  
რომელთა ცალკეული წარმომადგენლები იმ  
დროისათვის, მართლაც, რომ საზოგადოების  
მოწინავე ადამიანები იყვნენ. ზიმოვს სურდა  
თავისი ოპერით დაეჩრილა მოსკოვის დიდი  
თეატრი, მოროზოვი და ტრეტიაკოვი ყიდუ-  
ლობდნენ რუს და ფრანგ ოსტატთა ტილოებს,  
ბახრუშინმა საფუძველი ჩაუყარა სათეატრო  
მუზეუმს და სრულიად გასაგებია, რომ თეატ-  
რი, რომელზედაც ოცნებობდა ოსტროვსკი,  
მართლაც შეიქმნა მოსკოვის წარჩინებულ ვა-  
ჭართა ფენის წარმომადგენელთა მეთაურობით.  
იგი დაარსდა მოსკოვის ქალაქის თავის ძმის  
კ. ს. ალექსეევის თაოსნობით, რომლის სასცე-  
ნო ფსევდონიმია სტანისლავსკი“.

ქართული პროფესიული თეატრი აღდგენილი  
იქნა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მოწინავე  
ინტელიგენციის თაოსნობით, პროგრესულად  
მოაზროვნე მამულიშვილთა მხარდაჭერით სა-  
ზრდოობდა და სრულიად კანონომიერად იქ-  
ცა მათი სულისკვეთებისა და იდეალების მქა-  
დაგებელ ასპარეზად. თავისი სტრუქტურითა  
და მიზანდასახულობით აღდგენილი ქართული  
თეატრი მკვეთრად ემიჯნებოდა საკარო, საიმ-  
პერატორო თეატრებს, თავისი მრწამსით იგი  
დემოკრატიული გახლდათ.

ამრიგად, 1879 წელს აღდგენილი ქართული  
თეატრი საყოველთაო-საჯარო თეატრს წარმო-  
ადგენდა და ეხმანებოდა გასული საუკუნის  
80-იან წლებში წარმოქმნილ სათეატრო ესთე-  
ტიკას, რომლის გამოშხატველი იყო საფრან-  
გეთსა და გერმანიაში „თავისუფალი თეატრი“,  
ინგლისში — „დამოუკიდებელი თეატრი“, რუ-  
სეთში — მოსკოვის სამხატვრო თეატრი და  
სხვ. მათ აერთიანებდათ ეპოქის მიერ წამოჭრი-  
ლი დემოკრატიული იდეები, სათეატრო ხელოვ-  
ნების სარბიელზე წარმოქმნილი ახალი სასცე-  
ნო ესთეტიკა. სხვადასხვა მხატვრული დონის  
თეატრები ამ ნიშნით უახლოვდებოდნენ ერთ-  
ერთს.

ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენა  
უდიდესი ეროვნული მნიშვნელობის აქტი იყო.

გარდა საზოგადოებრივი ცხოვრების წინამძღვრის როლისა, ქართულ თეატრს ენის სიწმინდის დაცვის მოვალეობაც ეკისრებოდა. ამიტომაც ანიჭებდნენ უდიდეს მნიშვნელობას თეატრის მოთავენი სასცენო მოღვაწეობას. ამიტომაც იკრებდნენ თეატრში მოწინავე მოაზროვნე მამულიშვილთა ოჯახებს. ქართული სცენის მშვენიება მკო საფაროვა-აბაშიძისა აკაკი წერეთლის აღმოჩენილთა, ხოლო „ობოლი მარგალიტის“ ნატო გაბუნიათ თბილისის დასში გამოსვლა დ. ერისთავის მეცადინეობის შედეგად მოხდა. დიდებული ქართველი ერისკაცის დიმიტრი ყიფიანის ძე იყო კოტე ყიფიანი, პროფესიით პედაგოგი გახლდათ ვასო აბაშიძე, მისივე თაოსნობით დაუკავშირა ბედი თეატრს ვალერიან გუნიათ, თეატრის თეორეტიკოსმა, დრამატურგმა, მსახიობმა და რეჟისორმა. დიდი მესხების ოჯახის მოდგმისანი იყვნენ კოტე და ეფემია მესხები; ქართველ მწიგნობარ-მეცნიერთა წარმომადგენელი იყო ლადო ალექსი-მესხიშვილი, რომლის წინაპართაგან დავითი თელავის სემინარიის რექტორი გახლდათ.

მნიშვნელოვანია ქართული თეატრის მეცნიერთა მოსაზრებანი სათეატრო ხელოვნების დანიშნულებაზე.

ილია ჭავჭავაძე წერდა: „ჩვენს სცენას ორ ღვაწლსა ვთხოვთ, პირველი—რომ მართლა განწმენდილი იყოს ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენის ჭკუისა და გულის განმანათლებელი და მწვრთნელი და მეორე — იგი უნდა იქმნას იმ ადგილად, სადაც ჩვენი ენა ფეხზედ უნდა წამოდგეს მთელის თავის შვენიერითა და სიმდიდრით. დღეს ჩვენს მდგომარეობაში სცენის მეტი სხვა ისეთი სახსარი არა აქვს რა ჩვენს ხალხს, რომ გონება, გული გაიხსნას და ენაც ავარჯიშოს საჯაროდ, საქვეყნოდ“.

აკაკი წერეთელი აღნიშნავდა: „თეატრი საზოგადოდ უმადლესი საშოლო სარბიელია“... „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია — თეატრი, საიდანაც შეგვიძლია გავიგონოთ ჩვენი დედაენა: ის ენა რომელზედაც მუსიკობდა რუსთაველი, ჩვენ ამ თეატრის წყალობით შეგვიძლია გავიხსენოთ ჩვენი წარსული, დავინახოთ აწმყო და წარმოვიდგინოთ მომავალი“.

სერგი მესხი მიუთითებდა: „ჩვენმა საზოგადოებამ ისიც კარგად იცის, თუ რა მნიშვნელობა აქვს ცხოვრებაში თეატრს... რომელიც ხალხოსნური გრძნობების განმამტკიცებელია, გრძნობების ამამალებელი და ზნეობის განმწმენდია. სხვანაირად ვსთქვათ: სულის გამაძლიერებელი, გულის გამაღმობიერებელი და ვინაობათა დამცველი; სიტყვით — უდიდესი

შოკო საზოგადოებრივი ცხოვრების გახსნისათვის და წარმატებისათვის“.

როგორც ვხედავთ, სამოციანელებს თეატრი მაღალეროვნული, ზოგადსაყვარელი, მაღალი იდეალების მქადაგებელ ასპარეზად მიაჩნდათ. იგი არ უნდა ყოფილიყო საზოგადოების გამართობი და მეფის რუსეთის ანტიხალხური პოლიტიკის მსახური, მას უდიდესი მოქალაქეობრივი მისიის შესრულება ეკისრებოდა. როგორც ვხედავთ, ერის თავდადებული შვილები. პროგრესულად მოაზროვნე პიროვნებები იღვნიენ სათეატრო ხელოვნების სათავესთან და საძირკველიც ასეთი რწმენით იქნა ჩაყრილი.

ქართული სცენა თავისი არსებობის პირველ წლებში და ზოგჯერ შემდგომაც ყოველთვის ვერ განირჩეოდა მაღალი ხელოვნებით, ზოგჯერ მსაყურებელთა გარკვეული ნაწილის მდარე გემოვნებასაც აპყვებოდა ხოლმე. მაგრამ მცირე გამოცდილების გარდა, მას უმეტესად აქტიური მოქალაქეობრივი პოლიცია გააჩნდა.

თუ გადავავლებთ თვალს ამ პერიოდის სცენის ოსტატთა მოსაზრებებს სათეატრო ხელოვნების თაობაზე, შევამჩნევთ, რომ მათ ზედმიწევნით ჰქონდათ შეგნებული თეატრის ადგილი და როლი საზოგადოების ყოფსა და მის განვითარებაში, ამავე დროს კარგად იცოდნენ თავიანთი მოღვაწეობის მნიშვნელობა ქართული კულტურის განვითარების საქმეში. ისინი პასუხისმგებლობითა და ენერჯის მობილიზებით იბრძოდნენ პროფესიული და მაღალი ხარისხის ხელოვნებისათვის, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში აქტიური მონაწილეობისათვის. პერიოდულ პრესაში ბეჭდავდნენ სტატიებს და მსჯელობდნენ სათეატრო ხელოვნების უმნიშვნელოვანეს პრობლემებზე: თეატრის მიმართულებაზე, რეპერტუარზე, აქტიორის ხელოვნებაზე ანსამბლისა და რეჟისურის საკითხებზე, სასცენო სიმართლესა და მხატვრულ გამომსახველობაზე. საგულდაგულო მსჯელობის საგანს წარმოადგენდა მსახიობის მეტყველება, ქართული სალიტერატურო ენის ნორმების დაცვა, გრიმი, კოსტუმი, პლასტიკა, დეკორაცია, სათეატრო შენობა, მსაყურებელი, სათეატრო კრიტიკა და სხვ. როგორც ვხედავთ, არ დარჩენილა არცერთი მნიშვნელოვანი საკითხი სათეატრო შემოქმედებისა, რომელსაც არ შეხებოდნენ სცენის ოსტატები. ამავე დროს თვითონვე ხელმძღვანელობდნენ ცალკეულ ზეზონებს (მაგ. ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა-აბაშიძისა, ვ. გუნია, ლ. ალექსი-მესხიშვილი, კ. მესხი და სხვ.)

ვ. აბაშიძის თაოსნობით გამოიცა უფრანლი „თეატრი“ 1885 წელს, ხოლო 1886 წლიდან ამავე უფრანლის ვალერიან გუნია რედაქტორობდა.

ვასო აბაშიძე აღნიშნავდა: „თეატრი ერთი საუკეთესო იარაღია ერის სულითა და გულით გასამშვენებლად, მისი ზნეობისა და ბუნების ესტეტოკური აღზრდისათვის“.

ვალერიან გუნია წერდა: „თეატრი ხელს უწყობს და შველის ცხოვრების კანონს და სადაც საერო კანონების ძალა თავდება, იქ იწყება ზნეობრივი კანონების მოქმედება ხალხზე და ამ ზნეობრივი კანონების სამსჯავრო მხოლოდ თეატრია... ისე არაფერი ასაზრდოებს და განავითარებს ადამიანის სულიერ და გონიერ მოთხოვნილებას, ისე არაფერი აცხოველებს და ამაღლებს კაცს, როგორც სათეატრო ხელოვნება“.

კოტე მესხი მიუთითებდა: „რადგან თეატრი კაცობრიობის ცხოვრების სურათებს წარმოგვიდგენს, თეატრში მოთამაშე ისე უნდა მოიქცეს და ილაპარაკოს, როგორც ნამდვილ ცხოვრებაში მოქმედებენ და ლაპარაკობენ“.

საგულისხმოა, რომ ქართული სცენის ოსტატები თეატრის დანიშნულებიდან საერთო-საერო სამსახურს მიიჩნევენ. სცენა მათთვის მაღალი, ზოგადასაკაცობრიო იდეალების მქადაგებელი ასპარეზია, ადამიანთა დამახლოვებელი, მათი ბუნების გამაყვითლებელი საშუალებაა. თეატრი მათთვის სკოლაა, წმინდააწმინდა სამსჯავროა, საზოგადოების თვისებათა აღმსუსხველი სარკეა, მისი მორალურ-ეთიკური განმსჯელი, ერის სულიერი წინამძღვარი, მისი მესაიდუმლე. მაყურებელთა ეროვნული, პატრიოტული და ინტერნაციონალური სიძის აუღერება მისი დანიშნულება, ამ გრძნობათა მომართვა უნდა იყოს სცენის მსახურთა მიზანიც. ერთგვაროვანი იყო მათი აზრი სასცენო შემოქმედებაზე. ცხოვრებისეული მოვლენების სიმართლის ასახვაში ეძიებდნენ ისინი „ერის წყლულს“ მოშუშების სახსარს.

როგორც ვხედავთ, სათეატრო ხელოვნებისადმი აღნიშნულ მსახიობებს ერთნაირი პოზიცია გააჩნიათ. თანამოაზრენი იყვნენ ისინი პრინციპული საკითხების, სათეატრო ხელოვნების ძირეულ პრობლემების თაობაზეც. ამასთან ერთად მათი განსჯანი უთანაბრდება თერგდალეულთა მოქალაქეობრივსა და შემოქმედებით კრედილს, მათი მოღვაწეობის ძირითად პათოსს. ამიტომაც სრულიად ნათელია, რომ ქართული თეატრის განახლება მოხდა ერის სულიერი მოთხოვნილების თანახმად, მისი პოტენციური შესაძლებლობების გადმოსაცემად, მისი ცნობიერების არსენალის გამოსაშვარავებლად, პროგრესულად მოაზროვნე ინტელიგენციასა და სცენის მსახურთ გააჩნდათ საერთო იდეალები, თანამზევდრი მისწრაფებანი, ამიტომაც ისინი თანამზრახველნი იყვნენ. თერგდალეულებმა არა მარტო იზრუნეს თეატრის აღ-



ვლ. მესხიშვილი — პამლეტის როლში

გნაზე, არამედ ერის სამსახურის წმინდა მოვალეობაც დაანათლეს მას. ამიტომაც აღორძინებული სცენა ქართველი მოწინავე, მოაზროვნე ინტელიგენციის მოღვაწეობის ნაწილად უნდა ჩათვალოს.

სათეატრო ხელოვნების ძირეულ საკითხებზე ერთიანი პოზიცია მსახიობთა ურთიერთგაგებაზე მიუთითებს, რაც გვაფიქრებინებს, რომ მათ გააჩნდათ შემოქმედებითად საერთო სამეტყველო ენა, რაც უპირველესად ცხოვრებისეული მოვლენების რეალისტურად ასახვისათვის სწრაფვაში გამოვლინდა.

ამრიგად, 1879 წელს აღდგენილი ქართული თეატრი თანამოაზრეთა თეატრს წარმოადგენდა.

შემდგომ, როდესაც 1898 წელს მოსკოვში დაარსდა სამხატვრო თეატრი, რომელმაც უდიდესი ძვრა მოახდინა ახალი სათეატრო ესთეტიკის ჩამოყალიბებით, მისი ერთ-ერთი თვისება იყო თანამზრახველთა შემოქმედებითი ერთიანობის პრინციპი. ეს იყო ისტორიულად შემუშავებული და აუცილებელი ნიშანდობლიობა იმდროინდელი თეატრისა. საგულისხმოა, რომ აღდგენილი ქართული თეატრი ფლობდა ამ დამახასიათებელ ნიშანს. მით უფრო მნიშვნელოვანია ეს ფაქტი, რომ XX საუკუნის თეატრის ძირეულ მოთხოვნას სწორედ თანამზრახველთა ერთიანი აქტიური მოქალაქეობრი-

ვი და შემოქმედებითი მრწამსი წარმოადგენს. შ. რუსთაველის თეატრიც 20-იან და 30-იან წლებში თანამოაზრეთა თეატრი იყო. კ. მარჩანიშვილსა და ალ. ახმეტელს თავიანთი ერთმორწმუნე მოციქულნი ჰყავდათ. ეს თვისება განპირობებდა 50-იანი 60-იანი წლების რუსთაველთა ცხოვრებას, ამჟამადც თანამზრახველთა, თანამოკავშირეთა ჯგუფთა დარაზმული რეჟისურის ირგვლივ. ამდენად, ქემშარიტებას მოკლებული არ იქნება თუკი თანამედროვე ქართული სასცენო ხელოვნების უშუალო წინაპრად, სურათში, აღდგენილი ქართული თეატრის შემოხსენებულ თაობას ჩავთვლით.

იყო თუ არა ქართულ სცენის მოღვაწეთა და მოწინავე ინტელიგენციის მხატვრულ-ესთეტიკური კრედიო მათი თანამედროვე ეპოქის აზროვნებისა და სტულისკვეთების გამოხატულები?

ემილ ზოლა სთვლიდა, რომ: „თეატრი უნდა ცდილობდეს შეისწავლოს და სიმართლით ასახოს ცხოვრება.. რეალური სინამდვილის ასახვის იდეა, თანამედროვე ეპოქის მოთხოვნილებას წარმოადგენს... ამრიგად, აი რას მოვითხოვ თეატრისაგან: სასცენო ხელოვნება უნდა შექმნას მსახიობებმა, რომლებიც ზედმინიწვენი შეისწავლიან ცხოვრებას და მას გადმოსცემენ განსაკუთრებული უბრალოებით... ცხოვრება სცენურ დანადგარზე, ცხოვრება ყოველგვარი სიყაღბის გარეშე“.

ნიკოლოზ გოგოლი აღნიშნავდა, რომ: „თეატრი უდიდესი სკოლაა, განუზომელია მისი მნიშვნელობა. იგი ერთად თავმოყრილ ხალხს, ათასობით ადამიანს ერთდროულად უკითხავს ცხოველ და სასარგებლო გაკვეთილს“.

ანდრე ანტუანი წერდა, რომ: „რეალისტური ხელოვნება დამარწმუნებელი განხილვა მხოლოდ მაშინ, როდესაც უარს იტყვის უსიცოცხლო გამომსახველობაზე და ააღორძინებს უბრალოებას, ბუნებრივობას, განცდათა ზომიერებას“.

ოტტო ბრამი მოუწოდებდა: „ახალი ხელოვნება — ეს არის ნამდვილი ხელოვნება, რეალურად არსებული ბუნებასა და საზოგადოებაში, იგი მხარს უჭერს ახალ დროებას, ახალი ხელოვნება და ახალი დროება ემსახურებიან და გამოხატავენ მოწოდებას — „სიმართლე“.

როგორც აღნიშნულ მოსაზრებათა შეჯერებით ირკვევა, გასული საუკუნის მწერლებსა და სათეატრო ხელოვნების მსახურთ სცენის დანიშნულებაზე გააჩნდათ თანამხედრეი მოსაზრებანი, რაც განპირობებული იყო ეპოქის მოთხოვნით, ემსახურებოდა დროის ინტერესებს და საფუძველს უყრიდა მომავლის ხელოვნებას. აღდგენილი ქართული თეატრის მოთავეთა და სცენის ოსტატთა მხატვრული კრედიო შეესაბამებოდა მათი თანამედროვე ეპოქის ძირითად

ტენდენციას, გამოხატავდა დროის სტულისკვეთებას, საზოგადოებაში გაბატონებულ იდეებს.

აღნიშნულ პერიოდში ქართულ თეატრს მძიმე პირობებში უხდებოდა არსებობა. მას აკლდა მატერიალური საფუძველი, მმართველი წრეების მხარდაჭერა. როგორც ცნობილია, სეზონი მხოლოდ 5 თვე გრძელდებოდა, სწორად კვირაში ორ ახალ წარმოდგენას ანხორციელებდნენ, მაგრამ ქართველი საზოგადოების ინტერესმა და სცენის ხელოვნათა ენთუზიაზმმა ნაკოფი გამოიღო.

თეატრის განახლების 3 წლის შემდეგ კ. ყიფიანის ცნობით ასეთი ვითარება იყო შექმნილი: „1882 წელს შესდგა თბილისში დრამატული დასი, ყველას ჯამაგირები გვქონდა დანიშნული. 25 მანეთიდან მოყოლებული აის თუმნამდისინ თვეში. რეჟისორად იყო ნიკოლოზ ავალიშვილი, ეს დასი იყო შემდგარი ქართული დრამატული საზოგადოების მმართველობისაგან. წესდებულება ამ საზოგადოების შეიმუშავეს ჩემმა მამამ დიმიტრი ყიფიანმა და ნიკო ნიკოლაძემ. კავკასიის ნამეტნიკმა დიდმა მთავარმა მიხეილ ნიკოლოზის ძემ მალე დაამტკიცა და დაიწყო ამ მმართველობამ თავისი მოქმედება. შეადგინა მუდმივი დასი, შეიძინა ტანსაცმელი, საქირო იარაღი და ნივთები, შეიმუშავა რეპერტუარი, დაიქირავა სახელმწიფო თეატრი ყოველ კვირაში ორი წარმოდგენისათვის, დაარჩა საზოგადოებაში აბონემენტები და სხვა და სხვა“.

მუდმივი დასის შექმნისთანავე, ბუნებრივია, იზრუნეს წესდებაზე, რეპერტუარზე, შენობაზე. გარდერობსა და რეკვიზიტზე.

ვ. გუნიას ცნობით პირველი ათი წლის მანძილზე ქართულ სცენაზე დაიდგა გ. ერისთავის, ი. ჯავახიშვილის, აკ. წერეთლის, გ. წერეთლის, დ. ერისთავის, ალ. ყაზბეგის, ზ. ანტონოვის, ა. ცაგარლის, რ. ერისთავის, ბ. ჯორჯაძის, ვ. გუნიას, გ. სუნდუკიანის, მოლიერის, შექსპირის, გოლდონის, სარდუს, სკრიბის, ბომარშეს, ა. დიუმას, ნ. გოგოლის, ა. პუშკინის, ა. ოსტროვსკის, ა. სუხოვო-კობილინის დასხვათა პიესები. როგორც ირკვევა, სარეპერტუარო პოლიტიკა ძირითადად მსახიობთა მომსახურების გააქვადგენებს ეყრდნობოდა.

აღდგენილი ქართული თეატრის ათი წლის მოღვაწეობის შეჯამების დროს ვ. გუნიამ აღნიშნავდა: „ჩვენი აზრით, თავდაპირველი წადილი ჩვენი თეატრის მოთავეთა ის უნდა იყოს, რომ თეატრს, სცენას დაეტყოს ნამდვილი ეროვნული ხასიათი და ამისდაგვარად შესაფერისი მიმართულება. განსაკუთრებით ყურადღების ღირსია ეს მიმართულება“. უდიდესი მნიშვნელობისაა ის ფაქტი, რომ ვ. გუნიამ თავდაპირველად წამოჭრა თეატრის მოქალაქეობ-





გალერიან გუნია — ოთარბეგის რ.ოლში

რივი პოზიციის გამოკვეთის საკითხი. სათეატრო ხელოვნებაში დადგა დრო, როდესაც მხოლოდ ცალკეული სპექტაკლების პათოსს კი არ უნდა გამოეხატა ეპოქის სულიკვეთება, საზოგადოების მაჯისცემა, არამედ მთელს თეატრს, მთელს კოლექტივს, მთელს ორგანიზმს ერთად უნდა ჰქონოდა მკვეთრი მოქალაქეობრივი პოზიცია და იგი ეროვნული სატიკვარით უნდა ყოფილიყო დადღასმული. ამგვარი მოთხოვნაც დროის თეატრის ნიშანდობლივი თვისება იყო, დროისა რომელმაც განსაზღვრა კიდევ მომავლის ხელოვნება. ეს ფაქტი გვაფიქრებინებს, რომ ვ. გუნიას მოსაზრებანი წინ უსწრებდა ერთიანი მრწამსით შედგენილი შემოქმედებითი კოლექტივის წარმოქმნას, რაც XX საუკუნის თეატრის ძირითად თვისებას წარმოადგენს.

აღდგენილი ქართული სცენის ოსტატებმა წამოჭრეს ანსამბლური შესრულების საკითხი, რაც თვისობრივად შეცვლილი სათეატრო ესთეტიკის ნიშანდობლივი თვისებაა. ეს თვისება ახალი ხარისხით გამოვლინდა ომის შემდგომი დროინდელი შ. რუსთაველის სახ. თეატრის ხელოვნებაში, რამაც ერთგვარად დასაბამი მისცა ამ თეატრის დღევანდელ სახეს.

ყოველი ზემოთჩამოთვლილი საკითხი თავს იყრის აქტიორისა და რეჟისურის პრობლემას-

თან, მათი შემოქმედებითი ურთიერთობის საკითხთან და ამდენად სარეპეტიციო პროცესთან. ამიტომაც გასული საუკუნის მსახიობების მოსაზრებანი რეჟისურასა და რეპეტიციოზე განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს.

სათეატრო ხელოვნების განვითარების იმჟამინდელ ეტაპზე რეჟისორი ჯერ კიდევ წმინდა ადმინისტრაციული საკითხებით იყო დაკავებული, მაგრამ ნელ-ნელა თავს იჩენს მისი შემოქმედებითი ავტორიტეტი. თავად ქართველი მსახიობების თეორიულ მოსაზრებებსა და მოგონებებს რომ გადავავლოთ თვალი, ისიც კი საქმარისია, რათა შეიქმნას ნათელი სურათი რაოდენი წინააღმდეგობებით იკვლევდა გზას ქართული რეჟისურა თეატრის წინამძღოლობისაკენ. ნათელი ხდება როგორც ყალიბდებოდა რეჟისურა ქართულ თეატრში, როგორი პრობლემები წამოიჭრა რეჟისურის შემოქმედებით-ადმინისტრაციული მოღვაწეობის ჩამოყალიბებით, მისი როლის გაზრდით.

აღდგენილი ქართული თეატრი თავისი სტრუქტურით უკვე აღარ წარმოადგენდა ერთიან სისტემას თეატრი—დრამატურგი. უფრო სწორად უკვე აღარ იყო ამ სტრუქტურის კლასიკური გამომხატველი. მსოფლიო თეატრის პრაქტიკაში ამ დროისათვის სისტემა თანდათან ირღვეოდა თეატრად ცალკე და დრამატურგად ცალკე.

როგორც ცნობილია საქართველოში გ. ერისთავის თეატრი ამ სისტემის კლასიკურ მაგალითს



ვასო აბაშიძე — კარაპეტა

წარმოადგენს, ხოლო აღდგენილ ქართულ თეატრში სწორედ განცალკევების პროცესი შეინიშნება. არის შემთხვევები, როცა სეზონებს ხელმძღვანელობენ მწერლები, დრამატურგები (მაგ. ილია, აკაკი, დ. ერისთავი და სხვ.), სარეპეტიციო პროცესს განაგებენ პიესის ავტორები, მაგ. აკაკი, დ. ერისთავი, გ. სუნდუქიანი და სხვ. მართალია, ქართული თეატრის რეჟისორები იყვნენ ნ. ავალიშვილი, ძმები გიორგი და ვასილ თუმანიშვილები, მიხეილ ბებუთაშვილი (ამ უკანასკნელს განსაკუთრებული ადგილი განეკუთვნება) და სხვ. მაგრამ ისინი უმეტესად სპექტაკლის საერთო ორგანიზაციით იყვნენ დაკავებულინი, თანაც 10-12, ზოგჯერ 4-5 რეპეტიცია საშუალებას არ იძლევა ნაწარმოების ყოველმხრივი დამუშავებისათვის. იმუამინდელი რეჟისურა ვერ ითვალისწინებდა სპექტაკლის მუადების რთულ პროცესს.

პიესების დადგმას უმეტესად ხელმძღვანელობდნენ თვით წამყვანი მსახიობები. ისინი ხელმძღვანელობდნენ მთელ რიგ სეზონებსაც. (მაგ კ. ყიფიანი, ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა-აბაშიძისა, ლ. ალექსი-მესხიშვილი, ვ. გუნია და სხვ.).

ამ პერიოდისათვის როლზე მუშაობას თვით მსახიობები წარმართავენ, ამიტომაც სარეპეტიციო პროცესი მიზანსცენათა „დალაგებით“, საერთო სადადგმო საკითხების მოგვარებით განიჩეოდა. როგორც ეფ. მესხი აღნიშნავს: „პირველ ხანაში ჩვენს თეატრს არა ჰყავდა მომზადებული რეჟისორი, არც ტექნიკური, არც სხვა აუდიტორია, რომ პიესები .ხშირად არ შეცვლიყო. ხშირად გამოცვლა პიესებისა, ღარიბი ტექნიკური მოწყობილობა, ძალაუნებურად აქცევდა მაყურებლის ყურადღებას მხოლოდ უმთავრესი როლის აღმსრულებელ მსახიობს. ეს იყო ხანა, როდესაც თამაშობდნენ მსახიობი-პრემიერები და დანარჩენები კი ხელს უწყობდნენ. იმ დროს ასეთი მსახიობი, აღმსრულებელი უმთავრესი როლისა, იყო იგივე რეჟისორი, დრამატურგი და თითქმის დეკორატორიც. ასეთი ტიპის მსახიობებად შეიძლება ჩავთვალოთ ვლ. ალექსი-მესხიშვილი, ვლ. გუნია, კოტე მესხი... ნიჭიერი მსახიობთა წყალობით იმართებოდა ჩინებული წარმოდგენები, რომელიც იტაცებდა და აღელვებდა იმდროინდელ აუდიტორიას. შემდეგ უაროდესაც... დირიჟორის ჯოხს ხელში იღებს რეჟისორი, ავტორი ამა თუ იმ სპექტაკლისა და უმთავრესი იდეა შიგ ჩაქსოვილი ხელმძღვანელოდ ხდება ქართულ სცენაზე მუშაობაში. დგება ხანა ანსამბლის თეატრის“.

ანსამბლური შესრულებისადმი სწრაფვა და ასეთი სპექტაკლების დამკვიდრება შეინიშნება აღდგენილი ქართული სცენის მსახიობთა მოღვაწეობაში. ასეთი ხელოვნება სარეპეტიციო

პროცესის მსვლელობის შეცვლას ითხოვდა. ამავე პერიოდში შეინიშნება ბრძოლა რეპეტიციათა უფრო სრულყოფილი სახეობის მისაგნებად;

კ. ყიფიანის ცნობით, ჯერ კიდევ 1879 წლამდე ქართველი სცენისმოყვარეები სპექტაკლებს ოჯახებში ამზადებდნენ. ეს ტრადიცია გაგრძელდა შემდგომაც, როცა განახლდა პროფესიული თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება. რეპეტიციები იმართებოდა უმეტესად დიმიტრი ყიფიანის, ი. ჭავჭავაძის, ი. მამაცაშვილის, ა. ხერხეულიძის, პ. უმიკაშვილის, ა. ფურცელაძის, ო. გურამიშვილის, ზ. ანდრონიკაშვილის, გ. თუმანიშვილის ოჯახებში.

როგორც ვხედავთ, რეპეტიციები უმეტესად ოჯახური გარემო გარკვეულ ატმოსფეროს ქმნიდა სჯაბასისათვის. ამ დროს შეკრებილი მუსიკობდნენ და შესაძლებელია კამათობდნენ კიდევ არამარტო დასადგმელ პიესასა და მის ავტორზე, არამედ სასცენო ხელოვნების სხვადასხვა საკითხებსა და ერის საქირბორტო პრობლემებზე. ასეთი ვითარება იმასაც განაპირობებდა, რომ ქართველი მსახიობები საზოგადოებრივი ცხოვრების შუაგულში ყოფილიყვნენ, რაც მათი შემოქმედების პათოსს განსაზღვრავდა კიდევ. ამიტომაც იქცა განსაკუთრებული მნიშვნელობის ფაქტად დ. ერისთავის „სამშობლოს“ და აღ. სუმბათაშვილი-იუჟინის „დალასის“ დადგმა ქართულ თეატრში. ამ პიესებმა საზოგადოების მოწონება დაიმსახურა, ხოლო სპექტაკლებმა კი ერთ მთლიან მოკავშირეებად აქცია შემოქმედებითი კოლექტივი და მაყურებელი.

მსახიობების მიერ მოწოდებული ცნობა საგულისხმოა არა მხოლოდ თეატრის ისტორიის თვალსაზრისით იგი თვალსაჩინოდ ავლენს რეპეტიციითა არსსა და მიმართებას. იკრიბებოდნენ რა პროგრესულად მოაზროვნე ინტელიგენციის ოჯახებში, მსჯელობდნენ ხელოვნების საკითხებზე, რაც მიგვანიშნებს, იმაზე, რომ მყარი საფუძველი ეყრებოდა ეროვნული ტკივილით აღსავსე თეატრს. მასპინძელთა უმეტესობა რამდენიმე ენას ფლობდა რაც გვაფიქრებინებს რომ სათეატრო ხელოვნების თაობაზე სხვადასხვა ენაზე შექმნილ მდიდარ ლიტერატურას იცნობდნენ და საინტერესო ინფორმაციას აწვდიდნენ მსახიობებს.

ასეთი სახის რეპეტიციებზე სასცენო შემოქმედების არსში ერკვეოდნენ, თეორიულ საფუძველს უქმნიდნენ თავიანთ საქმიანობას ახლოგაზრდა მსახიობების ცოდნასა და საერთოდ აზროვნების ჰორიზონტს აფართოებდნენ. ასეთი შეხვედრები შესაძლოა სამსახიობო სასწავლებლის ადექვატურიც კი იყო.

ამიტომაც შეგვიძლია ვთქვათ - აღდგენილ ქა-

რთულ თეატრში რეპეტიციას განმანათლებლოური ხასიათიც ჰქონდა.

გარდა იმ ცნობისა სად და რა სახის რეპეტიციები იმართებოდა, მსახიობთა მოგონებები მნიშვნელოვანია ტერმინოლოგიის თვალსაზრისითაც. კ. ყიფიანი იგონებს, რომ რეპეტიციები იმართებოდა დიმიტრი ყიფიანის „ხელმძღვანელობით“. ვ. გუშია აღნიშნავს, რომ რეპეტიციას „მეთაურობდა“ გ. თუმანიშვილი. აქ უკვე გათვალისწინებულია სათეატრო ხელოვნების სპეციფიკა, რადგანაც სასცენო შემოქმედება კოლექტიურია თავისი არსით და პროცესია თავისი ბუნებით. მას ხელმძღვანელი სჭირდება. როგორც ცნობილია რეჟისორის სემანტიკა სწორედ ხელმძღვანელია. კ. ყიფიანი ხმარობს რეჟისორის სანაცვლოდ კიდევ ერთ სიტყვას — განმგებელს: „რეპეტიციას განაგებდა“. ამ მცნებაში ახალი ტიპის რეჟისურის მოღვაწეობის არსია გადმოცემული. რეპეტიციის განსაზღვრისათვის კ. ყიფიანი წერს „ვამზადებდით გაბრიელ სუნდუკიანის „პეპოს“. როგორც ჩანს, უკვე რეპეტიცია სამზადისია სპექტაკლისათვის. ამ ტერმინს ხმარობენ ვ. აბაშიძე, მ. საფაროვა-აბაშიძისა, ვ. გუშია, ეფ. მესხი და სხვ. როგორც ვხედავთ, ეს ტერმინი, რომელიც გავრცელებული იყო ჯერ კიდევ გ. ერისთავის თეატრში (მანამდეც ვხვდებით მას სხვადასხვა წყაროში), ბუნებრივი აღმოჩნდა 80-იან წლებშიც. (პ. უმიკაშვილმა „სამზადისი“ უწოდა პიესას, რომელიც პროფესიული ქართული თეატრის პირველი სპექტაკლის რეპეტიციას უძღვნა). ამ მხრივ მნიშვნელოვანია არა მარტო თავად ქართული შესატყვისი, არამედ რეპეტიციის ბუნების აზრობრივად სწორი გაგება. მზადება ხომ პროცესის შემცველია, თანაც მასში სრულყოფისაკენ მისწრაფებაც იგულისხმება.

აღდგენილი ქართული თეატრის ორგანიზაციის თაობაზე კ. ყიფიანი აღნიშნავს: „ჩვენ აღვიბრეთ უმთავრესი ხელმძღვანელი, ხაზინადარი, მდივანი და ყოველი წარმოდგენისათვის ცალ ცალკე თადარიგის მომცემად სხვადასხვა პირებს ვირჩევდით ხოლმე. ამ პირს მოეკითხებოდა ყველაფერი: მოთამაშეთა პირთა მოწვევა, ადგილის შოვნა, სადაც უნდა გაგვემართა წარმოდგენა... არც ერთი ჩვენთაგანი თავის პირად ინტერესებს არ მისდევდა“. გარდა იმ ცნობისა, რომ სათეატრო საქმიანობის ორგანიზაციისათვის სწორი გზა იყო შერჩეული, მნიშვნელოვანია „უმთავრესი რეჟისორის“ ტერმინი. კ. ყიფიანი რეჟისორის სანაცვლოდ ხელმძღვანელს და განმგებელს ხმარობს. უმთავრესი რეჟისორი ან თანამედროვე გაგებით მთავარი რეჟისორი ან სამხატვრო ხელმძღვანელი უნდა იყოს. როგორც ჩანს, იმ დროისათვის თეატრის პრაქტიკულ საქმიანობაში სრულიად აშკარა გახდა, რომ საჭი-



უშანგი ჩხეიძე — ჰამლეტის როლში

რაა საერთო ხელმძღვანელის ანუ სამხატვრო ხელმძღვანელის არსებობა. როგორც კი მომწიფდა ანსამბლური შესრულების, მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი მიმართულების აუცილებლობის პრობლემა, უმთავრესი ხელმძღვანელის საკითხიც წამოიჭრა. სრულიად აშკარაა, რომ ქართული თეატრი თვისობრივად ახალი სათეატრო ესთეტიკის კარიბჭესთან იდგა, თეორიული მოსაზრებებით ემიჯნებოდა ძველი თეატრის სტრუქტურას და საძირკველს უმაგრებდა მომავალი თეატრს.

ამრიგად, ქართული პროფესიული სცენის ოსტატები იღწვოდნენ არა მარტო სპექტაკლების მაღალი მხატვრული დონისათვის, არამედ ცდილობდნენ თეორიული აზროვნებით მყარი საყრდენი შეექმნათ სასცენო ხელოვნებისათვის. მნიშვნელოვანია, რომ XIX საუკუნის 80-იანი წლებისათვის ქართულ თეატრს თავისი ტერმინოლოგია გააჩნია, რომელიც სრულიად გამოხატავს შესაბამისი მოვლენის არსს.

აღდგენილი ქართული თეატრის თავისი სტრუქტურითა და პრობლემებით, თეორიული მოსაზრებებით და პრაქტიკული საქმიანობით, იმავე ეტაპზე იმყოფებოდა, რომელზედაც იყვნენ მოწინავე სათეატრო კულტურის მქონე ქვეყნები. მართალია, სპექტაკლების მხატვრული დონე ყოველთვის მაღალ შეფასებას ვერ იმსახურებდა, მაგრამ ამ შემთხვევაში ჩვენ მივუთითებთ ქართული თეატრის თვისებაზე და არა ხარისხზე მხოლოდ.

# ქართული რევოლუციის სამხარვეზო თეორიის პრინციპებისათვის ბრძოლაში

1900—1921 წლებში უაღრესად მნიშვნელოვანი პერიოდი ქართული თეატრის ცხოვრებაში. გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ამ პერიოდში განაპირობა ქართული თეატრის აღორძინება, რომელიც კ. მარჯანიშვილის სახელთანა დაკავშირებულია.

მართალია, ეს პერიოდი მოკლებულია გარეგნულ ელვარებას, უფრო მეტიც, სპეციალური ლიტერატურაში დღემდე გამოფებულია არასწორი შეხედულება, თითქოს ამ პერიოდის თეატრს არ მოეცია რაიმე მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი ნაყოფი, მაგრამ ამ შეხედულების უსაფუძვლოა დღეს ეჭვგარეშეა.

მარჯანიშვილის შემოქმედების მკვლევარი ე. გუგუშვილი წერს: „ისე არ უნდა წარმოვიდგინოთ საქმე თითქოს კ. მარჯანიშვილამდე არცერთ ქართველ რეჟისორს არ უცდია თეატრის პროფესიული დონის ამაღლება, არ იბრძოდა თეატრალურ ხელოვნებაში რეალისტური პრინციპების დამკვიდრებისათვის, სამისოდ საკმარისია დავასახელოთ ვ. შალიკაშვილის, ა. წუწუნავას, კ. ანდრონიკაშვილის, მიხ. ქორელიის, ა. ფაღვას სახელები.“

როგორც ცნობილია, ზემოთ ჩამოთვლილი რეჟისორები სწორედ დასახელებულ პერიოდში მუშაობდნენ. ეს მათ შეაშაადეს ნიადაგი იმისათვის, რომ „კოტე მარჯანიშვილს ასე უცნაურად, ორ თვეში აეწია ქართული თეატრის დონე“. ეს სიტყვები ვერცო ანჭაფარიძეს ეკუთვნის. მსგავსი აზრების მოშველიება შეიძლება იმ მდიდარი მონოგრაფიული მასალებიდან, რომლითაც თანდათან გამდიდრდა ჩვენი თეატრალური ლიტერატურა. და მაინც ჩვენ ხელთ არა გვაქვს ერთიანი, მეცნიერული გამოკვლევა იმ პერიოდის რეჟისორულ ძიებათა თაობაზე, რომლის მნიშვნელობაზე ზემოთ იყო ლაპარაკი.

ისმის კითხვა: მაინც რა იყო მიზეზი, რომ ეს პერიოდი ასე უფროდელად გამოიყურება? რატომ აღმოჩნდა იგი მკვლევართა ყურადღებას მოკლებული? მიზეზი ბევრია:

1904-1908 წლებში ქართული დასი სათეატრო შენობის რემონტის გამო იძულებული იყო ხან სანაწინო, ხან არტისტული საზოგადოების, ხანაც ავღაბრის სახალხო თეატრების სცენაზე გაეპარათა წარმოდგენები.

1905 წლის რევოლუცია, შემდეგ რეაქციის მძიმე წლები, 1914 წელს დაწყებული პირველი მსოფლიო ომი. იმავე წელს დაიწვა თეატრის შენობა და დასი ისევ უბინაოდ დარჩა. 1917 წლის რევოლუცია, შემდეგ ბრძოლა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისათვის, ამას დაჟუმატოთ ის პოლიტიკური ბრძოლები, რომელიც ამ წლებში წარმოებდა მრავალ პარტიასა და დაჯგუფებას შორის და გასაგები გახდება, თუ რატომ იყო ქართული თეატრი მოკლებული მოქმედების ნორმალურ ასპარეზს.

და მაინც განუსაზღვრელად დიდია ამ პერიოდის ქართული თეატრის მოღვაწეთა დამსახურება.

„ამ პერიოდთან არის დაკავშირებული ბრძოლა აქტიური ინდივიდუალობის თეატრის ყველა განწყობასთან, ბრძოლა მხატვრული ანსამბლისათვის, რეჟისორის პეგემონისათვის.“

ეს ბრძოლა ისტორიულად გარდაუვალი გახლდათ. იგი ნაკარნახევი იყო ქართული თეატრის განვითარების დიალექტიკით. სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი პრინციპების დანერგვა იყო ამ ბრძოლის მიზანი. სამხატვრო თეატრი პირველად 1903 წელს მოიხსენიება ქართულ პრესაში ვ. გუნიას და შ. დლიანის წერილებში, ხოლო ბრძოლა სამხატვრო თეატრის პრინციპებისათვის 1900-იანი წლებიდან იწყება.

გადავხედოთ ქართულ პრესაში 1900 წლიდან გამოქვეყნებულ ს. ფირცხალავას, ი. კარგარეთელის, მ. ჯავახიშვილის, ვალერიან გუნიას, მ. გობენიას, ქ. ყიფიანის, ალ. ჯაჭანიშვილის, ნ. ხიზანიშვილის, ი. ზურაბიშვილის და ჯერაც გაუშვირავი ფსევდონიმების Parolè, Alfa, გოას და სხვათა თეორიულ ნაშრომებს და ვნახავთ, თუ როგორი შეურიგებელი ბრძოლა გამოუცხადეს „თამაშის ძველებურ მანერას, თეატრალობას, ცრუ პათოსს, დეკლამაციას, მსახიობურ სიუალებს, ანსამბლის დამანგრეველ პრემიერობას და საერთოდ სპექტაკლის გაბატონებულ წყობას, მაშინდელი თეატრის უბადრუკ რეპერტუარს.“

ეს წერილები დღესაც საინტერესოა მაღალი პროფესიული დონით, თეატრალური პროცესების ღრმა ანალიზით. მოგვიანებით გაირკვა, რომ დასახელებული ავტორთა ნააზრები, რომელიც ქართული თეატრის განვითარების ბუნებრივ გზას სახავდა, სრულყოფილი სახით სამხატვრო თეატრში იყო განხორციელებული. ბუნებრივია, აქ ფაღვამ, ალ. წუწუნავამ, ვალ. შალიკაშვილმა და მ. ქორელმა სწორედ სამხატვრო თეატრს მიაშურეს გამოცდილების მისაღებად.

ბრძოლის პერიოდი, რომელიც დაიწყო 1900 წელს და დამთავრდა მარჯანიშვილის ჩამოსვლით 1922 წელს, პირობითად შეიძლება სამ ეტაპად დაიყოს:

1900-1907 წლები — ეს არის სამზადისი მომავალი ბრძოლისათვის, 1908-1914 წლები — ბრძოლა ახალი თეატრისათვის, 1914-1922 წლები — ბრძოლის ექო, რომელიც მიწვდა ქართული თეატრის ყველა უჯრედს.

ეს ეტაპები მკვეთრად არაა გამოჩენილი ერთმანეთისაგან და ერთი, მთლიანი ბრძოლის სურათს წარმოადგენს, თუ თვალს გადავავლებთ აურაცხელ საგაზეთო მასალას (100-ზე მეტი დასახელების პერიოდული პრესა) და მეშუარულ ლიტერატურას, შევნიშნავთ, რომ ამ ბრძოლაში აღნიშნული რეჟისორების გარდა მონაწილეობა მიუღიათ რეცენზენტებს, საზოგადო მოღვაწეებს, მწერლებს, მასურებლებს...

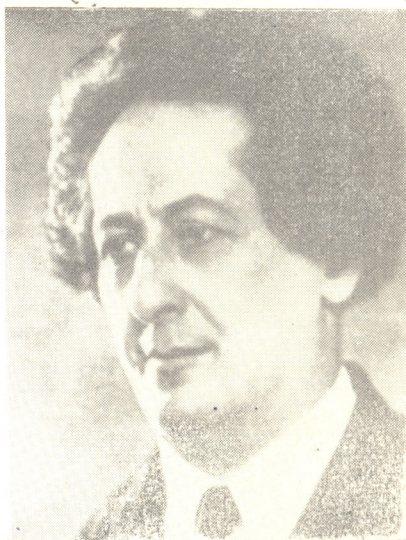


აკაკი ჯალდავა

ბრძოლის პირველ ეტაპში მონაწილეობდა ქართული თეატრის უფროსი თაობის ზოგიერთი წარმომადგენელი და ინტელიგენციის ის ნაწილი, რომლის თვალწინ განახლდა და აყვავდა ქართული თეატრი. ამიტომ ბუნებრივია მათ არ შეეძლოთ აშკარა ოში გამოეცხადებინათ ძველი თეატრისათვის... 1900-დან 1907 წლის ჩათვლით ჯერ შეუმჩნევლად, კანტი-კუნტად, შემდეგ უფრო სისტემატურად და ბოლოს კატეგორიულად ქვეყნდება წერილები ე. წ. „ახალი დრამის“ თაობაზე. ხშირად ბეჭდვდნენ სტატიებს ზუდერმანის, იბსენის, ჰაუპტმანის, ჩეხოვის შემოქმედებაზე და იძიებენ მიუთითებენ, რომ ამ პიესების განხორციელება სცენაზე ბევრად უფრო ძნელია, თუმცა... „იმედია, ჩვენი აქტიორები არ შეუშინდებიან ასეთს სინდელს და მეტის დაკვირვებით შეისწავლიან თანამედროვე ევროპის რეპერტუარის პიესებს“.

როგორც ცნობილია, იმ წლების ქართული რეპერტუარი ძირითადად ისტორიულ-პატრიოტული პიესებითაა გადატვირთული, უმრავლესობა, როგორც ირონიულად შენიშნავდა მ. ჯავახიშვილი, ასე მთავრდებოდა „გაუმარჯოს საქართველოს!“

ქვეყნის ცხოვრებაში კი დიდი ცვლილებებია, მწვავედმა პოლიტიკური ბრძოლები. ასპარეზზე გამოდის პროლეტარიატი. ახალი მყურებელი ახალ პიესას ითხოვს. ითხოვს, რომ აჩვენოს ჩვეულებრივი ადამიანის ცხოვრება, მისი ტკივილი და სიხარული, მისი ფსიქოლოგია. „ახალი დრამა ხატავს ამ ცხოვრების არა ზედაპირს, არამედ თვით საძირკველსა და საფუძველს“ ქართული დასი კი ისევ ძველ რეპერტუარს თამაშობს. „მაგ გზით ბატონებო,“ — ნათქვამია „ივერიაში“ (1903 წ. № 246) — იქამდინ მიიყვანო საქმეს, რომ ყველა ეს „დიდად წამებულსი საქართველო“, „ჩვენ გარჩენებთ სამშობლოსათვის სიკვდილს“ და სხვა ამისთანა მომენტები



ალექსანდრე გვცინავა

ტები მოქნარების მეტს არაფერს აღარ გამოიწვევს მყურებელში, რომელიც საქმოდ მომზადებულია გემოვნებისანი საზრდოსათვის“.

რასაკვირველია, „მყურებლის მომზადება“ „გემოვნებისანი საზრდოსათვის“ უცბად არ მომხდარა. ცნობილია, რომ 1901 წ. „ირინეს ბედნიერება“ თბილისში საქმოდ გულგრილად მიიღო არა მარტო მყურებელმა, არამედ პრესამაც. ქუთაისში ბევრად უკეთესად ითამაშეს, რადგან მესხიშვილის დასი უფრო იყო მზად ფსიქოლოგიური პიესების სათამაშოდ, ვინემ თბილისისა.

1902 წელს ივ. გომართელმა შეაქო „ნიკიერი ბელეტრისტი“ დ. კალიაშვილი. 1903 წელს „საქართველოს კალენდარიში“ (რედაქტორი ვ. გუნია) აღ. სუმბათაშვილი-იუჟინის, ვ. აბაშიძის ფოტოების გვერდით დაბეჭდა ვ. ბალანჩივაძის სურათი „ირინეს ბედნიერებიდან“ და არა მარტო სურათი, პატარა რეცენზიაც კი... ასე ნელ-ნელა მკვიდრდებოდა ფსიქოლოგიური პიესები... ასეთივე ბედი ეწია იბსენის „ხალხის მტერს“... 2 წლის განმავლობაში „ხალხის მტერზე“ 12 რეცენზია დაიწერა. თამაშობდნენ თბილისში, ქუთაისში, ბათუმში შემდეგ „მსახიობთა ამხანაგობამ“ ითამაშა რამდენიმეჯერ. გაზეთები აღნიშნავდნენ, რომ ხალხი გატაცებით უსმენს ამ პიესას, თუმცა წარმოდგენა ცუდი იყო. ყველა რეცენზიაში ასე წერია. ე. ი. ჩვენი თეატრი არაა მზად „ახალი დრამის“ სათამაშოდ. მყურებელი კი მოითხოვს ახალ პიესებს. ასეთი პიესის თამაში არ შეიძლება ერთი „პრემიერის“ ხარჯზე, აქ ყველა როლი მნიშვნელოვანია, მისი დადგმა არ შეიძლება 5 რეპეტიციით. აქ ყველა დეტალი გამომსახველი უნდა იყოს. ერთი მსახიობი, რაც არ უნდა გენიოსი იყოს, ვერაფერს გააწყობს ასეთ პიესაში, თუ შესაფერი ანსამბლი არ იყოფა, რადგან აქ ყოველი, თუნდაც მესამე ხარისხისოვანი პერსონაჟი საერთო აზრის განვითარებას ემსახურება. ქართულ თე-

ატრში კი ჯერ მხოლოდ რამდენიმე პრემიერი ირჩევს და დამს პიესას.

1903 წელს თეატრის რეჟისორად აკ. წერეთელი მიიწვიეს. დრამატული საზოგადოება ვარაუდობდა იქნებ დიდი პიესების ავტორიტეტმა მოათვინიეროსო დასი, მაგრამ რეპერტუარი ისევ ძველი პიესებით გადაიტვირთა. ამ წელს „ახალი დრამის“ მომხრეებმა ნამდვილი ომი გამოუცხადეს ისტორიული პიესების ქომაგებს.

ს. ფირცხალავა (კალამი, სიტყვა, კ), ქაიხოსრო ყიფიანი (ქ. ყ-ნი), არჩილ ჭანაშვილი (ა. ჭ-შვილი) ზედზედ ბექდავენ წერილებს და ილაშქრებენ ყალბი, მოძველებული, ბუტაფორული ისტორიული პიესების წინააღმდეგ. „გვეყოფა ამდენი თავის მოტყუება, ამდენი ცრუ-პატრიოტიზმა, ამდენი უწინააღმდეგო საკუთარი თავის გახვიადება. დროა მიმოვიხედოთ გარშემო და დავინახოთ როგორი არის ჩვენი ცხოვრება...“<sup>8</sup> და განა მართკი პიესების განახლება? დრამატული ხელოვნების განახლებასთან ერთად ქართული თეატრის დარბაზი მედგრად თხოულობს მსახიობთა თამაშის განახლებასაც. „ახალი დრამისათვის“ ბრძოლის ძლიერი აკოროდი იყო მ. ჭავჭავაძის პოლემიკა აკ. წერეთელთან. ახალგაზრდა მ. ჭავჭავაძის წერილებში („ცნობის ფურცელი“ 1903 წ. № 2313, 2314) კატეგორიულად არის უარყოფილი თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკა, როგორც მოძველებული და ყოველგვარ დანიშნულებას მოკლებული. უნდა ვივარაუდოთ, რომ დიდი აკაკის წინააღმდეგ განისვლა სრულიად ახალგაზრდა და საზოგადოებისათვის უცნობი მ. ჭავჭავაძისათვის მხოლოდ განსაკუთრებით დაძაბულ ატმოსფეროს და ობიექტურ გარემოებას უნდა ჩაეგონებინა.. როგორც ცნობილია, სამხატვრო თეატრის დაკომპლექტება მოხდა უკვე წინასწარ შემუშავებული პროგრამის, თეატრალური ეთიკის და ესთეტიკის გათვალისწინებით. საქართველოში კი პირაქით მოხდა — უკვე არსებულ კოლექტივში იწყებოდა თვისობრივად ახალი თეატრის აღმოცენება.. ეს კი დიდ წინააღმდეგობასთან იყო დაკავშირებული;

თუმცა, საქართველოშიც იყო რამდენიმე ცდა თანამოაზრეებისაგან შედეგინათ ახალი დასი. მაგალითად: მ. ქორელმა სცადა ქუთაისის დასის ასეთნაირად დაკომპლექტება. ვ. შალიკაშვილმა მოსკოვში სცადა სტუდიისებური ჯგუფის შექმნა. თბილისში ალ. წუწუნავა მხოლოდ ჭაბადარის სტუდიის მსმენელებისაგან ცდილობდა დასის შექმნას და სხვა. მათი მიზანი ძალზე ნათელია. თანამოაზრეებში უფრო ადვილი იყო ახალი თეატრალური პრინციპების დანერგვა. მაგრამ ამ ცდას რაიმე თვალსაჩინო წარმატება არ მოჰყოლია. დარჩა მეორე გზა: არსებული თეატრის გარდაქმნა, ეს კი როგორც ავღნიშნეთ, ძალზე ძნელი იყო. ათეული წლებით გამოშუშავებული ჩვევების, მისგან გამომდინარე შედეგების, „პრემიერთა“ პრივილეგიების და სხვა თვისებთა დაძლიევას უფრო დიდი ბრძოლა სჭირდებოდა.

პრესაში არაერთხელ გაისმის განცხადება იმის თაობაზე, რომ საჭიროა თეატრალური განაოლება. აკაკი წერეთელი დრამატული საზოგადოებისაგან კატეგორიულად მოითხოვს, რომ გახსნან დრამატული კურსები, ეწყობა ე. წ. განმოსცდელი სპექტაკლები, 1905 წელს არის

ცდა, რომ ჭაბარმა გახსნას „დრამატული სკოლა“.

ძალიან ბევრს სწერენ ანსამბლზე, პაუზაზე, მასობრივ სცენებზე: „მთავარი საგანი და დანიშნულება ახლის სასცენო ხელოვნებისა არის — მთელის პიესის განმარტება და განხორციელება სცენაზე და არა მარტო კერძო როლების რკვევა და განმარტება.“<sup>9</sup> 1903 წლის შემდეგ ხშირად მითითებულ სამხატვრო თეატრის ანსამბლზე. „მხატვრულ რეალიზმზე“, მასობრივ სცენებზე.. „ახალი დრამის“ მოძალებასთან ერთად თანდათან ყალიბდება აზრი ახალ სასცენო ხელოვნებაზე, კერძოდ ქართული თეატრისათვის უფრო მახლობელ-გაცილის მსახიობზე. „ადარ არსებობს თეატრი თუ მუდამ ახალი არ არის. მუდამ წინ არ მიდის, მუდამ არ მოძრაობს“<sup>9</sup> ან კიდევ „საზოგადოება მოითხოვს ახალ თეატრს“<sup>10</sup>. „ყველაფერი ჩვენი ახალი თვალების ბრალია“<sup>11</sup> შენიშნავდა მ. ჭავჭავაძი.

ბრძოლის ამ ეტაპზე, რომელსაც პირობითად შეიძლება „სამაზადისი“ ვუწოდოთ, საყურადღებოა ერთი გარემოება. ახლობით წერილი იწერება იმაზე, თუ რა არ ვართ, რა არ უნდა იყოს, როგორ არ უნდა კეთდებოდეს, მაგრამ არ იწერება, იმაზე, თუ რა უნდა იყოს, როგორ უნდა კეთდებოდეს.

ეს განსაკუთრებით შეიმჩნევა ვ. გუნიას წერილების ციკლში, რომელიც გავიდა „ივერიაში“ გამოქვეყნდა 1903-05 წლებში. ვ. გუნიამ არაჩვეულებრივი სიღრმით გაანალიზა მაშინდელი ქართული თეატრის მდგომარეობა. ცხრა სტუონი ხელმძღვანელობდა ვ. გუნია ქართულ თეატრს და მხოლოდ მას ხელეწიფებოდა ასე ბრძნულად. უშეცდომოდ, წინდახედული ადამიანის სიღინჯით ემსჯელა ქართული თეატრის ავკარგზე. ვ. გუნიამ სასტიკად გააკრიტიკა მაშინდელი თეატრის ზოგიერთი მხარე, მათ შორის ბევრი მეგობარი, რომლებიც თავიანთი „პრემიერობის“ ახირებით ამუხრუჭებდნენ თეატრის განახლებას, ახალი ძალებით შევსებას, რეპერტუარის გათანამდროველებას, ამძიმებდნენ თეატრალურ ხელოვნებას საბენეფისო ფუსფუსით. პირველმა მან დასვა საკითხი ბენეფისების მოსაპობაზე.. დასი სტუონში საშუალოდ 45 წარმოდგენას თამაშობდა. აქედან 20 პიესა თვით მობენეფისეთა გემოვნებით იყო არჩეული, განაწილებული და დადგმული.. გუნიამ პირველმა დაწერა, თუ როგორი უნდა იყოს ქართული თეატრის რეჟისორი.

თუ გავანალიზებთ 1900-1907 წლების ქართული თეატრის ცხოვრებას, მივიღებთ შემდეგ სურათს:

1900 წლიდან იწყება ახალი პერიოდი ქართულ თეატრში. ეს არის ბრძოლა თეატრის განახლებისათვის. მკუთრებლმა ზურგი აქცია ძველ რეპერტუარს, ყალბ, პათეტიურ პიესებს... სპექტაკლებს, სადაც მხოლოდ ერთი ან ორი პრემიერი გაიქცევა. ჯერ დაიწყო ბრძოლა ახალი დრამატურგიისათვის, რომელმაც ბუნებრივია მოითხოვა ახალი თეატრალური მეთოდი... შემდეგ ამ ბრძოლამ გადაინაცვლა თეატრში. მოწინავე სცენის მოღვაწეებმა, საზოგადოებრივი აზრი შეამზადეს მოსალოდნელი სიახლისათვის, გამოაჟჟარავეს ის ნაკლი, რაც მაშინდელ თეატრს ქონდა...

მათ არაერთხელ აღნიშნეს თუ რა არ უნდა იყოს სცენაზე, რა უშლის ხელს ქართულ სცენას, მაგრამ იმის სათქმელად თუ რა იყო საჭირო უნდა მოსულიყო ახალი პიროვნება, რომე-

ლიც სათანადო ცოდნით შეიარაღებული დი-  
წყებდა ამ სიახლის დაწერვას, რომლისკენაც  
ასე ჰქვეცნობიერად მიიღებოდნენ მამინდელი  
მოწინავე ქართველი სცენის მოღვაწეები. მათი  
შესაძლებლობა ამოიწურა და ადვკა თეატრის  
განახლებისათვის ბრძოლის მეორე ყველაზე  
მნიშვნელოვანი ეტაპი. 1908 წელს დაიბეჭდა  
პატარა ბროშურა „ქართული თეატრი, მისი  
დღევანდელი მდგომარეობა“. წიგნის ავტორია  
21 წლის ა. ფალავა (ფსევდონიმი — სევდა).  
აქამდეც ბევრჯერ დაუწერიათ ქართული თეატ-  
რის სისუსტეზე, მაგრამ ასე აშკარად უკომპრო-  
მისოდ (შეიძლება ცოტა გამომწვევი ტონითაც  
კი) არასოდეს არ გაუშავებდნენ ქართული  
თეატრის ცხოვრება. ალბათ, ესეც „ახალი თვა-  
ლების ბრალი“ იყო, როგორც წერდა ასევე 21  
წლის მ. ჯავახიშვილი. გარდა სიახლისა, ამ  
თვალს არ აკრავს თეატრში გაშვების სიახლო-  
ვით და მისი მდგომარეობით გამოწვეული სიბ-  
რალულის ბინდი. ავტორის მსჯელობის საგნე-  
ბია: როლის ანალიზი, ინტერპრეტაცია, შექთვი-  
სებლობა, ტექსტის ცოდნა, ნიუანსების მნიშვ-  
ნელობა, რეცენზიები, პროფესიონალიზმი, სა-  
რეპეტიციო ატმოსფერო, რასაკვირველია, ეს  
ბროშურა ბევრს არ ესაძირებდა. მას ერთ-ერთი  
პირველი მიესალმა ცნობილი რეცენზენტი  
ლ. ყიფიანი, რომელიც ადრე Protectore ფსევ-  
დონიმით იბეჭდებოდა. ეს ის ლ. ყიფიანია, რო-  
მელმაც პირველმა შეაქო მ. ქორელის დღგ-  
მები. სამაგიეროდ ვ. გუნიან განრისხებული  
წერს, ეს ყველაფერი ჩვენ ხომ ვიცოდითო და  
მართლაც თავდაც არაერთხელ დაუწერია ამ  
საკითხებზე, მაგრამ არა ასე მწვავედ. იმ სე-  
ზონშიც ვ. გუნიან თეატრის ხელმძღვანელი იყო  
და ბუნებრივია რეჟისორისადაც გამოთქმული  
კრიტიკა მან მტკივნეულად აღიქვა. მაგრამ მი-  
უხედავად ამისა, სცენის მოღვაწეთა პირველ  
ყრილობაზე რეჟისორის საკითხებზე მან მომ-  
ხსენებლად მაინც აკაკი ფალავა მოიწვია, რომე-  
ლიც მამინ სტანისლავსკისთან მუშაობდა რეჟი-  
სორის თანაშემწედ. ეს იმიტომ რომ ვ. გუნიანს  
მასველი თვალთ ხედავდა ამ ბროშურაში დას-  
მული საკითხების სისწორეს. ხოლო თუ მოვ-  
ლენებს ცოტა წინ ვავუსწრებთ, დავინახავთ,  
რომ 1914 წელს, ყრილობაზე ა. ფალავას ვრცე-  
ლი მოხსენება ეს არის მის ადრინდელ ბრო-  
შურებში დასმული საკითხების დადასტურება,  
რომელიც განმტკიცებულა სამხატვრო თეატრ-  
ში მიღებული ცოდნით და გამოცდილებით. და-  
ვუბრუნდეთ ისევ ბროშურას „უმთავრესი საშუ-  
ალება ქართული თეატრის აღორძინებისა და  
განახლებისათვის არის ახალი ძალების მოპო-  
ვება, მათი აღზრდა! ახალი ძალები, განათე-  
ბული, მცოდნე, ინტელიგენტი მუშაკნი იხსნიან  
მხოლოდ ქართულ სცენას“. ასე მთავრდება ეს  
ბროშურა. მისი ავტორი იმიტგვარება მოსკოვს,  
სადაც უკვე სწავლობს ალ. წუწუნავა, ერთი  
წლის შემდეგ მოსკოვში, ასევე სამხატვრო თე-  
ატრში, გაემგვარება ვ. შალიკაშვილი საყუ-  
რადღებოა ის გარემოება, რომ სამხატვრო თე-  
ატრის შემოქმედებითი მეთოდების შესწავლი-  
სას ისინი მულამ ითვალისწინებდნენ თავიანთი  
ეროვნული თეატრის სპეციფიკას. სხვათა შორის  
მამინაც, კი, როცა ალ. წუწუნავა „რევი-  
ზორს“ სამხატვრო თეატრის მიზანსცენებით  
დგამდა, ხოლო ქორელი „ოიდიპოს მიფეს“  
რეჟისარდტის გეგმით.

ა. ფალავა მუშაობდა და სწავლობდა სამხატვ-  
რო თეატრში «Для Изучен я МХАТ специ-

ально для грузинской сцены»<sup>12</sup>, — წერს  
ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო. მეუღლისადმი გამოგ-  
ზავნილ წერილებში. ვ. შალიკაშვილი არაერ-  
თხელ აღნიშნავს ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან სა-  
უბრის შინაარსს. ხოლო მოგვიანებით „1941  
წელს ის (ნემიროვიჩ-დანჩენკო) გაცემული  
იყო ქართველი მსახიობის ტექნიკით: „სად გა-  
იარეთ სკოლა, ბევრ რამეს ნაცნობს ვხედავ,  
მაგრამ ისეთიანად გადამუშავებულს, რე რა  
ჩემთვის ეს დიდად საყურადღებოა. მე რა  
თქვა უნდა, სხვა მასწავლებლებთან ერთად  
პირველ რიგში დავასახეულ ვაღერთან შალიკა-  
შვილი — წერს ა. ვასაძე და დასძენს — ვ. შა-  
ლიკაშვილმა უდიდესი როლი ითამაშა იმითაც,  
რომ მან სამხატვრო თეატრის პრინციპები შეუ-  
ფარდა იმ დიდ გამოცდილებას და იმ დიდ  
ტრადიციას ქართული თეატრისას, რომელსაც  
ეწოდება რეალისტური სკოლა, ვასო აბაში-  
ძის სკოლა...“

1907-1908 წ. სეზონში მ. ქორელი სახაზინო  
თეატრში დგამს მეტრონისის „და ბეატრისას“  
მუსიკის თანხლებით. ამის შესახებ თვითონვე  
დაწერა: „ეს დადგმა ჩემთვის დიდი მიღწევა  
იყო. „მხატვის“ მიმდევარი ვიყავი და მამინდ-  
ელი ქართული თეატრის წყობილებას, მის რუ-  
ტინას და ხალტურას წყობილელი თეატრის  
უარყოფით მხარეებს ჩემთან ერთად გრძოდ-  
ნენ ა. ფალავა და ალ. წუწუნავა) ვერ ვგაუ-  
ებოდი. კლუბებში ვეძებდი ახალგაზრდობას,  
რომ შემედგინა ახალი მიმართულების ჭკუფი  
და გამომეცხადებინა ბრძოლა ძველი თაობის  
წინააღმდეგ“<sup>14</sup>. აღსანიშნავია, რომ ჭკუფი  
მ. ქორელმა მთლიანად წაიყვანა ქუთაისში, სა-  
დაც ის თეატრს ხელმძღვანელობდა 1910-1913  
წლებში და შემდეგ იმავე ჭკუფით გადმოვიდა  
თბილისში. 1909 წელს სახალხო სახლში დაიდ-  
გა დ. ანუნიციოს „იორის ასულის“ ერთი მოქ-  
მელება. რამდენიმე გაზეთმა ქება-დიდება უძლ-  
ვნა ამ სპექტაკლს და მის რეჟისორს.

1. „ჩვენ არ გვინახავს უკეთესად დადგმული  
წარმოდგენა, საზოგადოებამ წუწუნავა გამოიწ-  
ვია და მხურვალე ტაშით დააჯილდოვა, რაც  
დღემდე მე არც კი მინახავს ჩვენს სცენაზე...“  
„ჩვენი აზრი“, 1909 წ. 1 ივლისი;

2. „არა თუ სახალხო სახლის სცენაზე, ქარ-  
თულ ნავიც მსახიობთაგანაც არასოდეს გვხმე-  
ნია ასეთი მწყობრი თამაში“. „ეშმაკის მათ-  
რახი“ 1909 წ. 28 ივნისი“

და ბოლოს სათეატრო მუზეუმის ხელნაწერ-  
თა განყოფილებაში ალ. წუწუნავას არქივი  
ინახება ამონაჭერი გაზეთიდან, რომელშიც ლა-  
პარაკია იმაზე, რომ ა. წუწუნავამ უარი თქვა  
დრამატულ თეატრში მუშაობაზე და რჩება სა-  
ხალხო თეატრში. (დასახელება ვერ დავადგი-  
ნეთ).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ვ. შალიკაშვილი  
ამ დროს მოსკოვში აუკლიბებს წერს. მ. ქორე-  
ლი ბაქოში ასწავლის რუსულს და ელოდება  
ხელსაყრელ მომენტს, რომ მისი შეხედულები-  
სამებრ შეადგინოს დასი. როგორც ვიცით, ასე-  
თი შემთხვევა მას მხოლოდ 1910 წელს მიეცა  
ქუთაისში.

პირველი შეტევა დრამატული საზოგადოების  
თეატრმა მოიგერია და რეჟისორებმაც სხვაგან  
მოძებნეს ადგილი.

ა. წუწუნავა მალე ქიათურის თეატრში

იწყებს მუშაობას. იმდროინდელი პრესა და შემდგომი მემუარული ლიტერატურა არაერთხელ აღნიშნავენ, რომ 1910-1911 წლის სეზონით „დაღვიწერი ხანა შეიქმნა ქიათურის თეატრში“. ამ ქმარავინ უშლიდა ხელს და შექმლო მისი პრინციპებით ემუშავნა. დაამყარა მკაცრი დისციპლინა, შეიმუშავა წესდება. მისი დევიზი იყო „შეგნებული თამაშით უნდა მოვიინადიროთ მაყურებლები“. უღირსი წარმატება ხვდა მის დადგმულ სპექტაკლებს, ხოლო „რევიზორი“ და „დალატა“ გაუთავებელი ქება-დიდების სახაზი გახდა. რეცენზენტები თბილისის თეატრის მსახიობებს მოუწოდებდნენ ესწავლათ ქიათურელებისაგან. ბუნებრივია, ასეთი წერილები მხოლოდ საქმეს უფუჭებდნენ რეჟისორს.

მ. ქორელი ამ დროს ქუთაისში მიიწვიეს შ. დადიანთან ერთად. როგორც აღვნიშნეთ, ეს დასი მისი შეხედულებისამებრ შედგა. „დასი რომელმაც ითამაშა „და ბეატრისა“ თითქმის მთელი შემადგენლობით მივიწვიე ქუთაისშიო“, იგონებს ქორელი. ეს შემთხვევით არ მომხდარა, ახალგაზრდა მსახიობებს მოეწონათ ქორელთან მუშაობა და უყოყმანოდ გაჰყვენენ მას. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ დროს ესეუ საუკეთესო დასი. მისი წევრები: ე. ანდრინიკაშვილი, დ. ივანიძე, მ. მდივანი, ა. ქიქოძე, ევ. წუწუნავა, ნ. ჩხეიძე, ვ. არაბიძე, შ. დადიანი, ალ. იმედაშვილი, პ. კორიშელი, ა. ყალაბეგაშვილი, ვ. ურუშაძე და სხვები გატაცებით მუშაობდნენ ახალგაზრდა რეჟისორთან, ამის შესახებ ბევრი დაიწერა, მაგრამ ყველაზე საინტერესო მაინც ვიკთა აბაშიძის წერილები: „ქართული თეატრის განახლება“ („სახალხო გაზეთი“, 1910 218, 219, 220, 221). ამ წერილებში აღაპარაკია ნ. შიუკაშვილის პიესის „სიმამხინჯე“ დადგმაზე და ახალგაზრდა დასის ახალი წესით მუშაობის თაობაზე. თვით მ. ქორელი ამ მუშაობას ასეთნაირად აგვიწერს: „შევადგინე სრულებით ახალი დასი, ახალგაზრდებისაგან, რომელიც მუშაობდა ჩემი ხელმძღვანელობით მოსკოვის „მხატვის (სამხატვრო თეატრის დ. კ.) მეთოდით. წინასწარ დაემუშავება პიესის და როლებისა. მუშაობა მაგიდასთან. ცალკე სცენების რეპეტიციები და არა მთელი პიესის ერთბაშად გავლა. ახსნა-განმარტება და საუბრები ეპოქის, პიესის, ავტორის, ცალკე როლების, თეატრის ისტორიის, ლიტერატურისა და სხვათა შესახებ... გარდა ამისა, ჩემი ხელმძღვანელობით დასმა ჩაატარა საინტერესო მუშაობა, რომელიც მიმართული იყო ძველი თაობის და რუტინის წინააღმდეგ“<sup>15</sup>.

გარდა იმისა, რომ ქუთაისისა და ქიათურის თეატრების ცხოვრება სრულიად ახალი გზით წარიმართა, დასახელებული რეჟისორების პროვინციაში მუშაობას სხვა არანაკლებ მნიშვნელოვანი მომენტი ახლავს, როგორც ცნობილია, ორივე დასი მოგზაურობდა დასავლეთ და სამხრეთ საქართველოში, ისე რომ ეს სახალე ძალიან ჩქარა გავრცელდა ამიტომ, მოგვიანებით ხონში, ბათუმში; ზესტაფონში, ადგილობრივი დასები დაიწყებენ მუშაობას, — პირველი და მნიშვნელოვანი ინფორმაცია ანსამბლურ თეატრზე, მათ უკვე ჰქონდათ.

მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც თბილისია.

რა ხდება ამ დროს თბილისის ქართულ თეატრში? დასში ძირითადად ძველი თაობის მსახიობები არიან: ნ. დავითაშვილი, ტ. აბაშიძე, ალ. კარგარეთელი, ელ. ჩერქეზიშვილი, მ. მდი-

ვანი, ელ. მესხიშვილი, ვ. აბაშიძე, კ. მესხი, ვ. გუგუია და რამდენიმე ახალგაზრდა. არის ერთი სახალე, — რეჟისორად მოწვეულია ვ. შალიკაშვილი. მაგრამ დრამატულმა საზოგადოებამ ვერ გასწია რისკი და მხოლოდ ვ. შალიკაშვილს არ მიანდო თეატრი — რეჟისორებად მოწვეულნი არიან აგრეთვე ელ. მესხიშვილი, კ. მესხი, ვ. გუგუია. თუ ვინიცობა ახალგაზრდა, სამხატვრო თეატრელი ვ. შალიკაშვილი ვერ გაამართლებს. მაშინ, ძველი გვარდია „უშველის საქმეს“. თუმცა, იუწყებოდნენ „შალიკაშვილი მოწვეულია რეჟისორად გუგუიასთან ერთად თანასწორი უფლებით“.

მართალია 1907-1908 წლებში ვ. შალიკაშვილი ქუთაისის დასს ხელმძღვანელობდა და არც ისე ცუდად, მაგრამ იმის შემდეგ ის მოსკოვს გაემგზავრა სასწავლებლად და მერე დაბრუნდა „შობაქედლებთან“, რომელმაც თავჯარი დასცა ძველი თეატრის მებობტე: „...მაინც ვიტყვი, ვიტყვი, რომ ქართული სცენის დაქვეითების მიზეზი, ისევე ჩვენ, მსახიობნი ვართ, არც ერთი პიესა, ჩემს მახსოვრობაში, ამ შვიდი წლის განმავლობაში არ დადგმულა ისე, როგორც ამას ხელოვნება მოითხოვს. არც ერთი როლი არ გვითამაშენია ისე, როგორც შეეფერება შემოდ აღნიშნულ პრინციპს ხელოვნებისა. უმეტეს შემთხვევაში გვითამაშია პიესა, რომლის შინაარსიც-კი არ ვიცოდით. დიდ მონოლოგებს, რაკი გაგვიტრდებოდა დასწავლა, შევაპოკლებდით ან სულ ამოვავადებდით. უფრო მუყაითი მსახიობნი იჭებოდნენ როლს და თუთიყუშით იმეორებდნენ, ხოლო „დამსახურებულნი და „ძველი“ არტისტები თავიანთი ნიჭის იმედით როლსაც არ სწავლობდნენ — თვალები სუფლიორისაკენ ექირათ, ზურგი საზოგადოებისაკენ, არ შემამჩნიოს როლის უცოდინარობა... არავითარი პატივისცემა არც ხელოვნებისადმი, არც საზოგადოებისადმი, არც თავისადმი ჩვენში არ იყო...“<sup>16</sup> ამ ვრცელმა წერილმა ბევრი თავსატეხი გაუჩინა თეატრის ხელმძღვანელობას და თუ ამას დავუმატებთ შალიკაშვილის უკომპრომისო, პრინციპულ ხასიათს, — გასაგებია რა შიშით შეხვდნენ მას... მაგრამ მაინც მიიღეს და არა მარტო მიიღეს 13 სპექტაკლი დაადგმევინეს 60 დან, უმარავსებო 13 პიესიდან მისი შეხედულებითაა არჩეული: „სიმამხინჯე“, „მზის ამოსვლამდე“, „ვიდრე ჰხვდა“, „ივანობის დამე“, „მსხვერპლი“ და სხვა.

სენსაცია სეზონის გახსნისთანავე მოხდა. ტრადიციისამებრ სეზონს „სამშობლოთი“ ხსნიდნენ. საზოგადოებაც წინასწარ განწყობას ახერგდა დადგმული პიესის სანახავად და რამდენად დიდი იყო მათი გაოცება, როცა სრულიად ახალი წარმოდგენა იხილეს. „მასიური სცენები ისე იყო მოწყობილი, როგორც არასოდეს არ ყოფილა ქართულ სცენაზე“ წერდა 1910 წელს „სახალხო გაზეთი (№ 118) ამას მოჰყვა მეორე უფრო საინტერესო ინფორმაცია: „ამ დღეებში ვ. შალიკაშვილი ქართლში აპირებს გამგზავრებას პიესა „მსხვერპლის“ ზოგიერთი ადგილებისა და ტიპების ადგილობრივ შესასწავლად.<sup>17</sup>

„მსხვერპლს“ არნახული წარმატება ხვდა. თვით შალიკაშვილი მასაში იღგა და ისე ხელმძღვანელობდა წარმოდგენის მსვლელობას. შემდეგ, როცა სეზონი შეჯამეს, აღმოჩნდა, რომ ვ. შალიკაშვილის დადგმული სპექტაკლები საეტაპო დონის იყო და მთელი რეპერტუარიდან გამოირჩეოდა.





მიხეილ ქორელი

მიუხედავად ამისა მომდევნო სეზონში შალიკაშვილი სამუშაოს ქიათურაში ეძებს. (წუწუნავა კვლავ დაბრუნდა თბილისში, ოღონდ სახალხო სახლში!) უნდა ვივარაუდოთ რომ ეს არ მომხდარა მისი სურვილით. მისი მუშაობით ბევრი იყო აღტაცებული, მაგრამ გამკილავიც ჰყავდა. მართო ერთი მავალითიც კმარა:

„კვირას, 6 ნოემბერს აქ წარმოადგინეს „ექიმი შტოკმანი“ იბსენისა. პიესა სრულიად მოუმზადებელი იყო და რასაკვირველია. ცუდად ჩაივილიდა... (შალიკაშვილი) თითონაც მოუმზადებელი იყო და გადახათაც თამაშობდა“. („მნათობი. 1911 წ. № 71).

„...6 ნოემბერს ადგილობრივ (ქიათურის დ. კ.) თეატრში წარმოადგინეს ხუთმოქმედებიანი დრამა „ხალხის მტერი“ ანუ „ექიმი შტოკმანი“. საუცხოო იყო ექიმი შტოკმანის როლში ბ-ნი შალიკაშვილი... საზოგადოდ პიესამ კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა, მოთამაშეთ ეტყობოდათ რეჟისორის ბეჭითი ხელი...“ („კოლხიდა“ 1911 წ. № 83).

იმ პერიოდის ქართული პრესა სავსეა ასეთი კონტრასტებით... უნდა ვივარაუდოთ, რომ მათ წინააღმდეგ ბრძოლაში პრესა ერთადერთი საშუალება არ იქნებოდა.

1911-1912 წლ. სეზონში, როგორც ვხედავთ, ასეთი გადაადგილება მოხდა: წუწუნავა თბილისში დაბრუნდა, შალიკაშვილმა მისი ადგილი დაიჭირა ქიათურაში. რამდენადაც ორივე რეჟისორი ერთი სკოლის წარმომადგენლები იყვნენ, შალიკაშვილს გაუადვილდა აქ მუშაობა და ეს პერიოდშიც მალაღ დონეზე ჩაატარა ქიათურის თეატრმა.

ქუთაისის დასმა წარმატებით ჩაატარა გასტროლები თბილისში და ისევ განაგრძო მუშაობა ქორელის ხელმძღვანელობით.

თბილისის დასში, სადაც რეჟისორად ვლ. მე-



ვალერიან შალიკაშვილი

სხიშვილი მუშაობს ისევ იმძლავრა ძველმა, ისტორიულმა პიესებში.

კიდევ ერთი შეტევა მოიგერია ძველმა თეატრმა.

1912-1913 წლებში ქუთაისში ისევ ქორელი მუშაობს, ხოლო შალიკაშვილი ისევ თბილისის დასშია და მისი დადგმები ისევ ყურადღების ცენტრშია.

ხოლო მომდევნო სეზონში თბილისის დასში შალიკაშვილთან ერთად ქორელიც იწყებს მუშაობას. რეპერტუარი მკვეთრად იცვლის სახეს, გაუმჯობესდა სპექტაკლების დონე. შალიკაშვილის დადგმული „სინათლე“ ერთ სეზონში 16 ჯერ ითამაშეს. ეს არნახული შემთხვევა იყო ქართულ სცენაზე. ამ სპექტაკლში რეჟისორს საშუალება მიეცა მთლიანად გამოეკონინებინათ თავისი ჩანაფიქრი, შეექმნა ანსამბლური სპექტაკლი ახალი დეკორაციით, განათებით, მუსიკით. ამ სპექტაკლზე ბევრს წერდნენ. სმ სპექტაკლმა დაანახა ყველას ახალი რეჟისურის უპირატესობა. ეს არ ნიშნავს, რომ პრემიერის მეორე დღეს ქართული თეატრი მთლიანად, ერთსულოვნად დაადგა ახალ გზას, მაგრამ ბრძოლა კი ნამდვილად მოგებული იყო. თეატრის წარმატებამ დაადასტურა ამ გზის სისწორე და მომავალ სეზონში თბილისის დასი ყოველგვარი რისკის გარეშე ჩააბარეს ალ. წუწუნავას და მ. ქორელს. „წელს გამგეობამ ახალგაზრდა რეჟისორთ მიანდო ფრიად საპასუხისმგებლო საქმე — ახალი თეატრის შექმნა ახალი ძალებით. ამ ახალმა რეჟისორებმა უნდა შემოიტანონ ახალი, რომ წარმოთქვან ახალი სიტყვა ხელოვნებისა“.<sup>18</sup>

იმავე 1914 წელს შედგა საქართველოს სცენის მოღვაწეთა პირველი ყრილობა. ყრილობაში მონაწილეობა მიიღო მთელმა თეატრალურმა საქართველომ, საპატიო თავმჯდომარე იყო აკ. წერეთელი. ყრილობის ერთ-ერთი მნიშვნე-



გიორგი არადელი-იმშენელი

ლოვანი საკითხია რეჟისურა. მოხსენება ამ საკითხზე გააკეთა აკ. ფალავაშვილი. საკმარისია შევადაროთ ეს მოხსენება (იგი დაიბეჭდა გაზ. „სამშობლოში“) აკ. ფალავაშვილის წინათ დაბეჭდილ ბროშურას და ადვილად დავინახავთ, რამდენად წინ წასულა ქართული თეატრი. რამდენი რამისთვის მიუღწევია ამ ხნის განმავლობაში.

საინტერესოა ყრილობის შემდეგ ფურცლად თეატრსა და ცხოვრებაში<sup>1</sup> (№ 27) დაბეჭდილი ცნობა. ამ ცნობის მიხედვით გასაგები ხდება, რომ მთელ ქართულ თეატრს ახალი რეჟისურა დაებატრონა. ამ რეჟისორთა უმრავლესობა სამხატვრო თეატრების პრინციპებს მისდევდა.

„რეჟისორებად დანიშნულნი არიან: თბილისში — ქორელი, წუწუნავა, ქუთაისში — ვ. შალიკაშვილი, ბაქოში — შ. დადიანი.

ქართული დასის შემადგენლობაში, ოთხი მსახიობის გარდა, მხოლოდ ახალგაზრდები არიან. ასე დამთავრდა მეორე ეტაპი.

მოშდევნო, მესამე ეტაპი, რომელიც 1922 წლამდე გრძელდება, უფრო ბრძოლის ექოს მოგვაგონებს.

მაგრამ თეატრი არ აპირებს ერთხელ მიღწეულის დათმობას.

ერთის მხრივ „ძველები“ ისევ საყვედურობენ თეატრს, რომ რეჟისორმა დანარდილა მსახიობი, რომ ახალის მეთოდმა მოკლა — არტისტი, რომელიც შებოჭილია რეჟისურის არტანუბში, რომ დაიკარგა მსახიობთა ინდივიდუალობა და ელვარება.

მათი მოწინააღმდეგენი სხვა აზრისანი არიან: ქართველი მსახიობი იმდენად შეეჩვია თვითნებობას, პარტნიორის უგულუბელყოფას, რომ ეჩვენება თითქმის შებოჭილნი იყვნენ. ყოველგვარი დისციპლინა მათ შეზღუდვად მიაჩნიათ. (იხ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1914 წ. № 12).

თუმცა მოშდევნო წლებში ქვეყნის საშინაო,



ნუცა ჩხვიძე

თუ საგარეო მდგომარეობის გამო არაერთხელ წყდება სეზონი, ზოგჯერ საერთოდ არ ჩატარდება, მსოფლიო ომის, რევოლუციის, შინა ომის მატერიალური თუ სულიერი კრიზისების, ინტერვენტების ხელში საკუთარ არსებობაში დაექვევებული ქვეყნის თეატრი უსუსურად გამოიყურება. მაგრამ ერთგულად ინახავს იმ ნაპერწკალს, რომლისგანაც დიდი კოტე მარჯანიშვილი ისეთ კოცონს დაანთებს რომ ახალ პორიზონტებს გაუნათებს ქართულ სცენას.

1 იხ. შ. მაჭავარიანი. თეატრ. ინსტიტუტის სამეცნიერო შრომები 1966-67 სასწ. წელი გვ. 57.

2 ე. გუგუშვილი „კოტე მარჯანიშვილი“ მოსკოვი „ხელოვნება“ 1979 წ. გვ. 264, 265.

3 ნ. შვანგირაძე, აკაკი ფალავა, გვ. 16.

4 ალ. დუღუჩავა. რჩეული წერილები. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966 წ.

5 კ. სტანისლავსკი „ჩემი ცხოვრება ხელოვნებაში“, გამომც. „ხელოვნება“, გვ. 237, 1971 წ.

6 გაზ. „ცნობის ფურცელი“ 1902 წ., № 1965.

7 გაზ. „ცნობის ფურცელი“, 1902 წ., № 1965.

8 გაზეთი „ცნობის ფურცელი“, 1903 წ. № 2090.

9 გაზ. „ცნობის ფურცელი“ 1905 წ. № 2895.

10 — — — 1903 წ. № 2270.

11 — — — 1903 წ. № 2232.

12 საქ. სათეატრო მუზეუმი. ფ. I საქმე 72. ყდა 14. ხელნ. 4653

13 ვ. შალიკაშვილი. წერილები. მოგონებები. „ხელოვნება“ 1962 წ. გვ. 194.

14 საქ. თეატრ. მუზეუმი. მ. ქორელი. ხელნ. 16369.

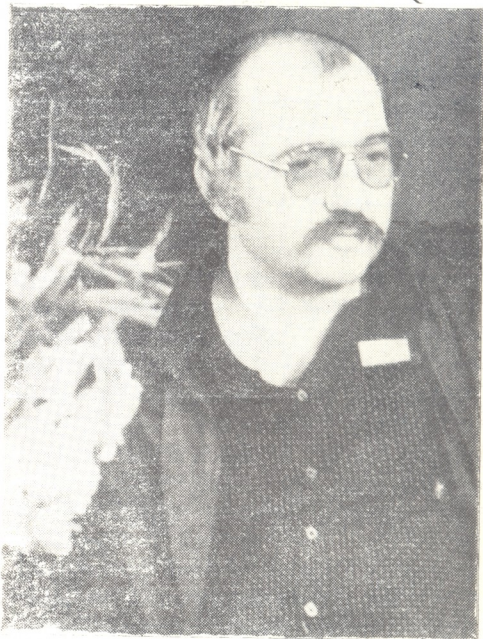
15 საქ. სათეატრო მუზეუმი. მ. ქორელის ფონდი ხელნ. 16369.

16 „დროება“ 1910 წ. №№ 55-57.

17 „თეატრი და ცხოვრება“ 1910 წ. № 31.

18 „თეატრი და ცხოვრება“ 1914 წ. № 25.

## რობერტ სტურუა



1966 წელს ჟურნალ „ტეატრ“-ისათვის მიცემულ ინტერვიუში ახალგაზრდა ხელოვანთა წინაშე მდგარ მწვავე პრობლემათა შორის რობერტ სტურუა უპირველესად ასახელებდა ჰეროიკულ-რომანტიკული სტილური თავისებურებების ნელინელ გაქრობის ტენდენციას, რაშიც ზოგიერთნი რუსთაველის თეატრის ტრადიციის უარყოფასაც ხედავდნენ.

ყოველი თეატრის ისტორიაში არსებობს შემოქმედებითი სიახლის ძიებით გამოწვეული ევოლუციის პერიოდი, რომელიც, ჩვეულებრივ, საეტაპო სპექტაკლებით მთავრდება და განაპირობებს თვისობრივად ახალ თეატრალურ ხელწერას. მას რთული შემოქმედებითი პროცესები ახლავს თან. ეს მისია ა. ჩხარტიშვილის, დ. ალექსიძის, მ. თუმანიშვილის თაობებს დაეკისრა. ის წმინდად შემოქმედებითი ძიებებით გამოწვეული ცვლილებები, რაც ხდებოდა იმდროინდელ ქართულ თეატრში და რომლებმაც ამ რეჟისორთა შემოქმედებაში არაერთი ბრწყინვალე სპექტაკლი გამოკვეთეს, ცხადყოფდნენ, რომ ქართული თეატრი მისწრაფოდა თვისობრივად ახალი სცენური სიმართლისაკენ, რომელიც თვით დროს, თანამედროვეობას უნდა მოეტანა. ეს იყო სწრაფვა ადამიანის ხასიათის სიღრმისეული პლასტებისაკენ, მისი გო-

ნების, ფსიქიკის უკეთ შეცნობისაკენ. სწორედ ამიტომ აღნიშნავდა ახალგაზრდა რეჟისორი, რომ „ძირითადი ხაზი ყველა შემოქმედისათვის ერთია. ეს არის სიმართლის გრძნობა, რომელიც სურვილს უჩენს ადამიანს მოიშოროს პომპეზურობა და ყალბი პათოსი. ეს მისწრაფებაა — გაითავისოს უფრო ღრმა ფსიქოლოგიური მანერა, რომელსაც ჰეროიკულ-რომანტიკული ტრადიციების სინთეზში შეუძლია მოგვცეს ახალი და საინტერესო თამაშის სტილი“<sup>1</sup>... მაგრამ იმისათვის, რომ ასე სრულყოფილად ჩამოყალიბდეს ეს ახალი, რომელიც შეაერთებს თეატრის ტრადიციასა და ნოვატორობას, კვლავ დროს მოითხოვს. დღეს უკვე შეიძლება ითქვას, რომ სტურუამ თავი გაართვა ამ ამოცანას, რომლის გადაჭრის პირველ ნაბიჯებად „ადამიანებო, იყავით ფხიზ-ლად“, „როცა ასეთი სიყვარულია“ და სხვა საეტაპო სპექტაკლები გვევლინებიან ქართულ თეატრში.

ყოველ შემთხვევაში, რობერტ სტურუას გაუმართლა. უპირველეს ყოვლისა, პედაგოგების მხრივ — ჯერ ვასო ყუმიტაშვილისა და შემდგომ კი, ძირითადში, მის. თუმანიშვილის მეოხებით მან გაიარა შესანიშნავი რეჟისორული სკოლა.

შემთხვევითი არ იყო ის ფაქტი, რომ მ. თუმანიშვილმა მასში თავიდანვე დაინახა მზარდი რეჟისორი, რომლის წარუმატებელ დადგმებშიც კი იგრძნობოდა გარკვეული შემოქმედებითი სიახლე, წინსვლა, საკუთარი სათქმელის სიუჟე და რაც მთავარია, თანამედროვეობა, რომელიც ჩანდა მასში არა მხოლოდ თანამედროვეობის მწვავე პრობლემებით და ინტერესებით. არამედ გამომსახველობითი საშუალებების ძიებითაც.

მომდევნო წლებში რ. სტურუა კიდევ ერთ სასურველ ფაქტს აღნიშნავს ერთ-ერთ ინტერვიუში: „ჩემს ბოლო სამ სპექტაკლში (საუბარია „ექიმ სტოკმანზე“, „მზიან ღამესა“ და „კავკასიური ცარცის წრეზე“ ნ. მ.) ოცნება ამისდა სცენაზე ვნახე ჩემი ოცნების მსახიობები, რომელთაც ძალუბთ იყვნენ დრამატულნიც და ლირიულნიც, კომიკურნიც და პოეტურნიც, ფლობდნენ პლასტიკას, მღეროდნენ. ერთი სიტყვით, ისეთი ადამიანები, რომლებსაც მარჯანიშვილი „სინთეტურ მსახიობს“ უწოდებდა“<sup>2</sup>. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არასრული სიაა სასიამოვნო შემოქმედებითი ფაქტორებისა. რუსთაველის თეატრი დღეს უკვე წარმოუდგენელია გ. ყანჩელის, ი. ზარეცკის, მ. მშველიძის, გ. მესხიშვილის, მ. ჭავჭავაძის და სხვათა სახელების გარეშე... ყოველი ეს შემოქმედი ცნობილია და ძალზე ახლობელი ქართველი მსახურებისათვის. გარკვეულ დროში რეჟისორის ირგვლივ ისე მჭიდროდ შეიკრა თანამოაზრეთა კოლექტივი, რომ მათ უკვე ახალი, სტურუასეული სტილის არა მხოლოდ ათვისება-შეცნობა, არამედ შემოქმედებით პროცესში მისი გათავისება-დახვეწაც მოახერხეს.

რ. სტურუას თეატრის შემოქმედებითი დეროტა ბ. ბრეხტის თეატრალურ ესთეტიკაზეა დამყარებული და ეს არჩევანი შემთხვევითი არ ყოფილა. ბრეხტის პროტესტი ნატურალისტური დრამისა და პომპეზური სანახობების მიმართ ანალოგიურ ჯანცდებს იწვევდა რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა რეჟისორში. ბრეხტი სწორედ იმ სიმართლეს მოითხოვდა, რომელიც ადამიანს აიძულებდა შეეცნო მოვლენები. საჭირო იყო არა წარსულის ინერციით სვლა.

არამედ ახალი მსახურების აღზრდა, მოსი სოციალური აქტივიზირება.

რ. სტურუამ დაქვებნა ბ. ბრეხტისა და ქართული თეატრალური კულტურის შემხები წერტილები წარმოდგენის სანახაობითობაში („თეატრი გართობისას უნდა გასწავლიდეთ“ ამბობდა ბრეხტი), აქტიორული ტექნიკის ელასტიურობაში, რაც გამოიხატება ყველა ქანრში თანაბარი სიძლიერით თამაშში და ამდენად, უკვე ბუნებრივად მიიჩნევს იმ შედეგს, რომელიც დღეგანდღემა რუსთაველის თეატრმა მიიღო თვისობრივად ახალი შემოქმედებითი ხელწერის იზა გიგოშვილის, აქტიორული ტალანტის ახლებური შუქით გასქიფოსნებული რამაზ ჩხიკვაძის სახით და ასევე სხვა შემოქმედთა სახით რომელთა ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანდა, მაგრამ ისინი ხომ მხოლოდ ამ ერთობლიობაში არსებობენ და ქმნიან რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით წარმატებათა საძირკველს.

ფაქტია, ბ. ბრეხტის თეატრალურმა კულტურამ ქართულ სარეჟისორო, სამსახიობო და სცენოგრაფიულ ხელოვნებაში ორიგინალური და თვითმყოფადი, თვისობრივად ახალი ხარისხის თეატრალური მსოფლმხედველობა დაამკვიდრა. რ. სტურუა იტყვის: „მე არ მინდა მსახურებელს დაავიწყდეს, რომ ის თეატრშია. პირიქით, ყოველთვის მსურს ახსოვდეს ეს“. მაგრამ ამ ინტელექტუალური თეატრის გვერდითვე არსებობს სტურუასათვის თეატრი-დღესასწაული, თეატრი-ხეიმი. თეატრალობა+ინტელექტი+ემოცია — ეს არის სტურუასეული ერთიანობის პრინციპი.

მისი პირველი ნათელი გამარჯვება მაინც ყველასათვის საყვარელი „კავკასიური ცარცის წრეა“. ხოლო წარმატებით დაგვირგვინებული ძიებები ქართული ეროვნული კლასიკიდან დაწყებული შექსპირის გენიალურ ქმნილებებამდე აღწევენ. რ. სტურუას თეატრი გვაძლულებს ვიყოთ აქტიურნი. არ შეიძლება ამ თეატრის მსახურებელი ასეთი არ იყოს, რადგანაც რეჟისორი მასაც სპექტაკლის მონაწილედ მიიჩნევს. მას შემჩნეული აქვს, რომ „რიჩარდ III“ თბილისში უფრო დრამატულად მიმდინარეობს, ინგლისში — უფრო ირონიულად, მოსკოვში — სხვა ფსიქოლოგიური ნიუანსებით... რთულია მსახურების აღქმა. მსახურებელი მთელ რიგ

ინტელექტუალურ, ემოციურ და ეროვნულ ფსიქიკურ თავისებურებებს მოიცავს. მიუხედავად ამისა, ასეთი ფართო სამსჯავრო ერთსულოვნად იღებს რ. სტურუას სპექტაკლებს, თუმცაღა, ამ სპექტაკლებს მეტისმეტად მკვეთრი ინდივიდუალური რეჟისორული ხელწერა გააჩნიათ — ეს არის შერეული ჟანრის, შერეული თეატრალური ესთეტიკის, კომპოზიციურად სხვადასხვაგვარი მუსიკალური ჟღერადობის, ასევე უაღრესად თეატრალური და აზრობრივად დატვირთული, მაგრამ სტილურად აღრეული მხატვრობის (ისინი სწორედ ამ სახით არის საჭირო და მისაღები რეჟისორისათვის), ორიგინალური სცენური პლასტიკის სინთეზი, რომელიც სპექტაკლში იძლევა იშვიათ თეატრალურ ჰარმონიას, ერთიან სტილს და ყოველ მიზანსცენაში, ყოველ შტრიხში ემორჩილება ერთ ძირითად აზრს, ერთ იდეას. არ არსებობს წამი, პაუზა, რომელიც რ. სტურუას სცენურ ნამუშევარში არ იყოს საჭირო და აუცილებელი ძირითადი იდეის სიმბოლურად, ასოციატურად, არქეტიპულად უკეთ შეცნობისათვის. რ. სტურუას ინტელექტუალურ სპექტრში გატარებული ეს იდეა ლეიტმოტივად გაიყვანება სპექტაკლის არა მხოლოდ მუსიკალურ, არამედ პლასტიკურ, მხატვრულ და ყველა სხვა კომპონენტში. უფრო მეტიც შეიძლება ითქვას. მუსიკა, რომელიც მრავალპლანიანობას ანიჭებს სპექტაკლს, რ. სტურუას მინიშნებით იქ, სადაც მძაფრი ვნებები ბოზოქრობენ, ჩვეულებრივ მშვიდია და უღარდელი. ესეც ბრეხტისეული ხერხია და მიზნად ისახავს გვაჩვენოს „ავტორის, თეატრის ფხიზელი დამოკიდებულება მოცემული ეპიზოდის მიმართ“. ასეთივე თამამია და თავისუფალი კომპოზიციური კადანსების გამოყენებაში, რომელიც დღემდე მიუღებელი იყო თეატრალურ მუსიკაში და ამჯერად მაქსიმალურად იქნა გამოყენებული სტურუასეული „სპექტაკლი-იდეის“, „სპექტაკლი-გაფრთხილების“ მუსიკალური კულმინაციებისა და აქცენტების სახით<sup>3</sup>. იშვიათია რეჟისორის მიერ სპექტაკლის მუსიკალური აღქმა. გ. ყანჩელის აზრით, მისი მუსიკალობა რეჟისორული აზროვნების პრინციპად არის ქცეული. მუსიკა რ. სტურუასათვის არის გარკვეული

მიზანსცენის, ან თუნდაც მთელი სპექტაკლის ხელახალი გააზრების („რიჩარდ III“) საბაზი. ის პლასტიკურ სცენურ მონახაზთან და სიმბოლურ, შეიძლება ითქვას, მეტაფორულ მხატვრობასთან ერთობლიობაში იძლევა საშუალებას მაქსიმალურად შეიკუმშოს სპექტაკლის სცენური დრო. სცენოგრაფია რ. სტურუას სპექტაკლში აცხოველებს დროის რიტმს, აჩქარებს ან ანელებს მაყურებლის აღქმას. მას ხელთა აქვს მაყურებლის ემოციათა გასაღები. პიესაში იგი იოლად ამძაფრებს სრტუაციის დრამატიზმს. ამიტომ შეუძლია მოიშველიოს პარალელური სცენები, იყოს უაღრესად პირობითი, მკვეთრად თეატრალური ისე, რომ არ დაკარგოს მაყურებლის ემოციური ყურადღება.

დაუსრულებლად შეიძლება საუბარი რ. სტურუაზე და უფრო მეტი რჩება სათქმელი, რადგანაც ჩვენს წარმოსახვაში მის სახელთან არის დაკავშირებული სპექტაკლები, რომელთა გარეშე წარმოუდგენელია თვითეული ჩვენგანის დღევანდელი თეატრალური სამყარო. მაგრამ ყველაზე ძვირფასი, რაც გააჩნია მას, როგორც შემოქმედს, არის მისი ჰუმანური მრწამსი, მისი მაღალი მოქალაქობრივი კრედი.

რ. სტურუას ხელოვნების მიზანი, მიხედვით სიტყვებით რომ ვთქვათ, არის „ბრძოლა ყოველგვარი ბოროტების (სოციალური, ზნეობრივი, მორალური) წინააღმდეგ და გარკვევა იმისა, თუ როგორ იტანს ადამიანი ჩაგვრას, მონობას — მონობას ფულისას, ნივთებისა, მეორე ადამიანისა. რა ხდება მასში, რატომ ეჩვევა კაცი ამას და არ იბრძვის, რომ გამოსტაცოს სული ამ მარწუხებს“<sup>4</sup>. ამ პრობლემის გადასაჭრელად რეჟისორს აუცილებლად არ მიაჩნია მხოლოდ ეროვნული დრამატურგიის მოშველიება. „საერთოდ, თეატრი ის ფენომენია, სადაც შეიძლება უცხოური შენად, ეროვნულ სათქმელად აქციო. დრამატურგია შეიძლება იყოს უცხოური და მასში გამოავლინო შენი ეროვნული თვისებები, ხასიათი, მისწრაფებანი. აი, რატომ მოსწონთ ინგლისელებს ჩვენი შექსპირი, აი, რატომ უკრავდნენ ტაშს „კავკასიურ ცარცის წრეს“ ბერძნები“<sup>5</sup>.

რ. სტურუას შემოქმედების მიზანი ერთია — ხალისიანი და აზრიანი სანახაობა, რომელიც ადამიანებს ჩაავიწყებს

გახდნენ უკეთესნი და თუკი ისინი ერთი, თუნდაც ბრწყინვალე სპექტაკლის ნახვის შემდეგ უფრო კეთილნი არ გახდებიან, რეჟისორს მაინც სჯერა, რომ მისი ზემოქმედება უშედეგოდ არ ჩაივლის, რომ ეს წარმოდგენა აუცილებლად გაართმევს თავს იმ მორალურ დანიშნულებას, რომელიც კეთილი ძალების საბოლოო გამარჯვებაში მდგომარეობს.

იმვითაი ხელოვანი, რომელსაც ასე დაუნდობლად შეეძლოს თავისი შემოქმედების კრიტიკა, ირონიზირება, პაროდირება, როგორც ეს ახასიათებს რ. სტურუას, მაგრამ ერთი ცხადია, ეს ეხმარება მას იმ შესაძლებელი და სავარაუდო შემოქმედებითი შტამების დაძლევაში, რომლის საშიშროებასაც ხანდახან მწვავედ გრძნობს. მაგრამ ერთს დაძვენდით — რ. სტურუა-პიროვნება შესანიშნავად იცნობს რეჟისორ რ. სტურუას შემოქმედებას, რომლის მხატვრულ თავისებურებათა ბოლომდე გაცნობიერების შემდეგ ალბათ შესაძლებელია ამგვარი ნიუანსების აღქმა და იმ მუსიკალური და მხატვრული აქცენტის გამაფრთხილებელი ნიშნების დასმა, რომელიც ასე უხვად არის მის სპექტაკლებში. ჩვენი თაობა კი ჯერ მხოლოდ აღტაცებულია და ამდენად არის შეუძლებელი მისი შემოქმედების სხვაგვარი დანახვა. რეჟისორის სიტყვებით რომ ვთქვათ, საჭიროა გარკვეული დისტანცია, საჭიროა მისი შემოქმედების შემდგომი შესწავლა, რაშიც მხოლოდ მომავალი დაგეგმნარება.

## მარიანე ბუზუაშვილი

# რამაზ ჩხიკვაძე

მსკივი პორტრეტიკოსის

„ადამიანი კი არ ატარებს დროს,  
დრო ატარებს ადამიანს“

არმან სული.

არ ვიცი ფრანგმა პოეტმა ეს შეგონება ხუმრობისას თქვა, თუ სერიოზულად, ის კია ცხადი, ადამიანისა და დროის პრობლემა დასაბამიდანაა ხანმოთეული. დაბეჯითებით არ ვითავებ იმის მტკიცებას, რომელი აზრია ჭეშმარიტი — არმან სულისეული შეგონება თუ მისი საპირისპირო, რამეთუ დრო უკანმოუხედავად გარბის. შენც მისდევ, მისდევ — თითქო საცაა აღვირში უნდა წაეტანო, ის კი შემოგობრუნდება, გზას უყელებს და გარბის, გარბის ოღონდ ახლა სხვა მიმართულებით. ჩქარობს, არ იცდის, რადგან უნდა გასწვდეს და ეყოს ერთად წარსულს, აწმყოსა თუ მომავალს — წარუვალსა და წარმავალს. შენც ისლა დაგჩენია, ეშვილო ამ დროს, მისი სარკმლიდან უმზირო და შეაფასო ყველა მოვლენა: ეამთასვლის ნამუსრევო, აწინდელობის ნაყოფი თუ მომავლის დვრიტა. საკმარისია მზერა გადაანაცვლო და შეყოვნებამ შესაძლოა თანამედროვეთ ჩამოვითოვოს.

თანამედროვეობა, უფრო სწორად, თანადროულობა, თეატრალური ხელოვნების საფუძველთა საფუძველიცაა. იგი თანაბრად ვრცელდება სპექტაკლის ყველა კომპონენტზე და მით უმეტეს მსახიობზე. თუ დღეს თანამედროვე სამსახიობო სპეციფიკის ავ-კარგის განსჯას ვიწყებთ, საილუსტრაციოდ იქავ რამაზ ჩხიკვაძის შემოქმედებას ვიშველიებთ, როგორც მაღალი ხელოვნებისა და ოსტატობის ეტალონს. ეს ხელოვნება თეატრალურმა მსოფლიომ აღიარა, რ. ჩხიკვაძე „მსოფლიო მასშტაბის აქტიორად“

1. ჟურნალი „ტეატრ“, 1966 წ. № 8.
2. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 7/XI, ინტერვიუ.
3. ჟურნალი „სოვეტსკაია მუსიკა“, 1981 წ. № 2, ინტერვიუ.
4. გაზ. ახალგაზრდა კომუნისტი, 1979 წ. 1/V, ინტერვიუ.
5. ახალგაზრდა კომუნისტი, 1980 წ., 15/XI, ინტერვიუ.

დასაქმეს. უფრო მეტიც, ენამოსწრე-  
ბულმა ინგლისელებმა რიჩარდის გვირ-  
გვინოსანს „სამეფო კურთხევა“ აღუფ-  
ლინეს.

სამიოდ წლის წინათ, როცა რობერტ  
სტურუა დაბადების ორმოცდამეათე  
წელს ულოცავდა მსახიობს, სწორედ  
დროსთან ჭიდილში პირობითი „ტურ-  
ნირის“ მოგებას ანუ გაწაფული, უკვე  
ნაცად-ნაჩვევი სქემების მოშლას უქმე-  
და უპირველესად.

დაახ, რამაზ ჩხიკვაძეს თანადროულო-  
ბის უტყუარი აღქმა მეექვსე გრძნობად  
მოუთვალა განგებამ. თავადაც ამ კუთ-  
ხით გაამახვილა პროფესიული ინტერე-  
სი. სალად განსაჯა და შეაფასა საკუთა-  
რი შესაძლებლობების ავ-კარგი, ხაკლი  
და ღირსება, წარმატება თუ მარცხი, თა-  
ნამედროვე მსოფლიო თეატრის მიღწე-  
ვები, ეროვნული კულტურის ტრადიცი-  
ები. დავროვლი გამოცდილების ღრმა  
ანალიზმა განსაზღვრა სწორი შემოქმე-  
დებითი ორიენტირი.

გადის დრო. იცვლება თაობები, მაყუ-  
რებელი. იცვლებიან სპექტაკლები, რო-  
ლები. არ იცვლება მხოლოდ მიზანი შე-  
მოქმედებითი პროცესისა, რამეთუ ჰემ-  
მარიტი თეატრი აღმოჩენაა მუდამ. ან-  
და მძლავრი სტიმულატორი აღმოჩენი-  
ს. ამდენად, მიზანიც მორიგი სიახლის  
მოლოდინი და ძიებაა. ნებისმიერი აღ-  
მოჩენა კი ხომ ერთგვარი შენიღბული  
დიპლომატიკაა: საკუთარ თავთან, სავა-  
რადო ოპონენტთან, თუ გნებავთ —  
კაცობრიობასთან, და ბოლოს — თავად  
ცხოვრებასთან! სცენისა და დარბაზის  
კავშირიც დიალოგია — უცილობელ  
პარტნიორთა უკომპრომისო ცხოვრები-  
სეული დიალოგი, ხშირად კამათი, მწვა-  
ვე დისპუტიც. რამაზ ჩხიკვაძე ამ დის-  
პუტის აქტიური მონაწილეა. აქტიურია  
თავისი ადამიანური, პიროვნული პოზი-  
ციით, პროფესიული ოსტატობის სიღრ-  
მითა და მრავალმხრივობით, მაღალი თე-  
ატრალური კულტურით, თამაშის სტი-  
ლით, პოტენციური შესაძლებლობებით,  
განუყოფელი თავისთავადობითა და  
გემოვნებით. ამ კომპლექსის ნაირგვა-  
რობა თეატრალური სახეების სიმრავ-  
ლეში გაცხადდა: ქოსიკო, კირილე, ბა-  
ტონი კასიანე, აკოფა, აზდაკი, ყვარყვა-  
რე, ბატონი გიორგი თუ რიჩარდი. წინ  
კი კვლავ მეფეა, ამჯერად — ლირი.



მიმდევრობის ქრონოლოგიური უზუს-  
ტობა. განუსაზღვრელია ჩხიკვაძის შე-  
მოქმედებითი დიაპაზონი. კიდევ ვინ  
აღარ სახლობს მის ფართო გზაზე: მექი  
დანა და ლეანდრე, შტაბის მწერალი  
თუ თედო მეზურნე, ფადინარი, პეტრი  
პეტრუსი, ექვთიმე ქათამაძე, ედმუნდი  
და ბევრიც სხვა კომედიური ფეიერვერ-  
კით, იმპროვიზაციული სისხარტითა თუ  
დრამატული ძალით გამორჩეული. თვა-  
ლის ერთი გადავლებით წამოშლილი  
სცენური სახეები, არც ერთმანეთს და  
არც ქრონოლოგიურ სიზუსტეს აღარ  
აცილიან.

ახლა, როცა რუსთაველის თეატრის  
წინასაიუბილეო დღეებია, როცა კიდევ  
ერთხელ უნდა გაანალიზდეს მოვლენათა  
რიგი, დაიძებნოს პარალელები, გამო-  
ცალკევდეს განსხვავებული და ა. შ.,  
გვინდა კიდევ ერთხელ გადავხედოთ  
მსახიობის სასცენო მოღვაწეობის ზო-  
გიერთ მომენტს. ზემოთაც სწორედ ამი-  
ტომ გამოვაცალკევით უწინარეს ის სა-  
ხეები, რომლებშიც მეტნაკლებად უკვე  
იმთავითვე გამოიკვეთა დღესდღეობით  
მსახიობის შემოქმედების განმსაზღვრე-  
ლი პრინციპები. თუნდაც კირილეს სა-  
ხით დავიწყოთ.

საქციელთა რიგი, რომელიც რ. სტუ-  
რუამ და თ. ჩხეიძემ კლდიაშვილისეულ  
გმირს განუსაზღვრეს, რ. ჩხიკვაძემ ღრმ-

ქვეტექსტით დატვირთა. მისი უჩვეულოდ ექსცენტრიული კირილე უბრალოდ, დამთხვეული ლოთი ან თავზენელადებული მოქეიფე კი არაა, სიამოვნებას რომ მხოლოდ აყალმაყალებში ჰპოვებს. პირიქით ღრეობა და დებოში — ესაა ერთადერთი გზა მოძალებული თუ მოძაგებული არსებობისაგან თავდასაღწევად. იმ უაზრო ცხოვრების უარყოფაა, ირგვლივ რომ მძლავრობს და კირილეც იძულებულია უთანაზომოდ მისი დროის დროის ინერციისა თუ თავისი საზოგადოებრივი, სოციალური მდგომარეობის გამო. არადა, ბუნებას მისთვის უზომო ენერგია უბოძებია, რომელიც ვერსად მოუხმარია. სად დაიხარჯოს, რა ქნას? ჩათრევას ჩაყოლა სჯობიაო, ნათქვამია. კირილეც მიჰყვება და ასე ატარებს დროს. უფრო სწორად, კი არ ატარებს — დროს კლავს. იქნებ როგორმე „გაუუცხოვდეს“ აუტანელ ერთფეროვნებას. აი აქ კი უთუოდ ძალამია არმან სულისეული შეგონება — კირილეს, დიანაც, რომ დრო ატარებს თავის ჰკუაზე. სწორედ ამიტომ იყო რ. ჩხიკვაძის თამაში — „ვულკანური“ ტემპერამენტი, ჰიპერბოლიზებული ენერგია — ტრაგიკომიკური გაორების ნიშნით აღბეჭდილი, ექსცენტრიკა ნაღველით შეფერილი, რაშიც აქტიურად გამჟღავნდა აქტიორის პიროვნულ-კრიტიკული პოზიცია და რაც ასე მახლობელი აღმოჩნდა მასურბელისათვის ჩვენშიაც და უცხოეთშიც.

**შემდეგ ყვარყვარე!**

რამაზ ჩხიკვაძის შემოქმედებას განსაკუთრებული იღბალიც დაჰყვა. მსახიობის გზას, რომელიც მთლიანად რუსთაველის თეატრის სცენაზე გადის, მუდამ გამორჩეული რეჟისორები მეგზურობდნენ პერიოდულად: დ. ალექსიძე, მ. თუმანიშვილი, თ. ჩხეიძე, რ. სტურუა. სწორედ „ყვარყვარე“ გახდა რ. ჩხიკვაძისა და რ. სტურუას შემდგომი შემოქმედებითი თანამშრომლობის საწინდარი და ორიენტირი.

პ. კაკაბაძის მიხედვით შექმნილი ეს სპექტაკლი თავიდანვე მრავალნიშნად მოვლენად დაისახა. „ყვარყვარეში“ უკვე აშკარად გამოჩნდა სტურუას მისწრაფება ქართული თეატრის გზა საბოლოოდ დაეკავშირებინა ინტელექტუალური თეატრის არსებითი პრინციპებისათვის; მეორე — ბრენტის თეატრალუ-

რი ესთეტიკის ძირეული საკითხებისათვის და, მესამე, — ამ სპექტაკლმა ნათლად დაგვანახა სტურუას ლტოლვა სანახაობრიობისა და მასობრიობისაკენ, რაც „კარნავალური“ თეატრის მოდელადაც დასთქვეს. მოკლედ, „ყვარყვარეში“ გასაგნდა ყოველივე ის, რაც ჯერ კიდევ „სეჩუანელიდან“ მოყოლებული ძიებების სახით ვითარდებოდა და რამაც სრულყოფილი სახე „ცარცის წრესა“ და „რიჩარდში“ მიიღო. ესენია: იდეურ-პოზიციური, თუ სტილისტური ნოვაციები, მოულოდნელობის ეფექტები, მეტაფორულ-სიმბოლური პასაჟები, აზრობრივი მახვილების საინტერესო განაწილება. სწორედ „ყვარყვარეში“ გამახვილდა განსაკუთრებული ინტერესი ეროვნული კულტურის უძველესი ფორმებისადმიც. „ყვარყვარე“ თანამედროვე „ტოტალური თეატრის“ საგულისხმო ნიმუშად იქცა.

რ. ჩხიკვაძეს სპექტაკლში ამჯერად სახე-იდეის, სახე-ნიღბის წარმოდგენა მოუხდა. ეს კი სრულიად განსხვავებულ თეატრალურ პოეტიკას, სტილისტურ ხერხებს, გამოსახვის ფორმებსა და საშუალებებს, თამაშის წესს საჭიროებდა. მსახიობს, რომელიც მანამდე კონკრეტულ-სუბიექტური ხასიათის, ინდივიდუალური ფსიქოლოგიური სამყაროს განსნას იყო ნაჩვევი, ეს ფაქტი განსაკუთრებულ მოთხოვნებსა და შემოქმედებითი შესაძლებლობების მაქსიმალურ მოზილიზებას ავალბებდა. ცხადია, ეს არ იყო იოლი გზა. და მისი ერთბაშად ათვისება-დაუფლებმა, მასთან შეგუება სწორედაც რომ განსაკუთრებული ტალანტის მათწყებელ მოვლენად აღიქმება. სპექტაკლის მთავარი პერსონაჟის, კარიერისტული სვლა ზოგადი იდეის თანმიმდევრულ დამუშავებას ითვალისწინებდა. მის ამოცანად „ყვარყვარეში“ ნიღბის წარმოდგენა დაისახა. რ. ჩხიკვაძემ გმირის პოლიტიკური კარიერა „ნეოქრისტეს“ პაროდული „სტიპლ-ჩეზის“ ფორმაში გაიაზრა — დრო ყველა მოვლენას თავისებურად შეაფასებს ან გადააფასებს. არაიშვიათად საუკუნო ჭეშმარიტებას საპირისპირო რაკურსით შემოაქცევს. ეს დროც მოსულა უკვე და ქრისტეს ოლარს მორგებული ანტიქრისტული ხალხმა მაცხოვრად დაისახა, ეთაყვანა.



ყვარყვარეს სახის ზოგადიდეური ნიღბის პარალელურად რ. ჩხიკვაძემ თეთრი საღებავების გრიმირებით გაყინულ-გაქვავებული, სიციცხლდამრეტილი და ვნებაშიუკარებელი გამომეტყველების იმიტაციაც მოგვცა. აჰან, თავის მხრივ, ფიზიკური ნიღბის ასოციაციაც შექმნა. ერთი რომელიმე კონკრეტული განცდის ამგვარი განზოგადება-დაფიქსირების პრინციპი თავისთავად იაპონური თეატრ „ნოს“ ტრადიციებიდან იღებს სათავეს. სპექტაკლში ამ ხერხის გამოყენებამ „გაუცხოების ეფექტის“ ფუნქციაც შეითავსა პარალელურად.

„ყვარყვარე“შივე“ მოინიშნა რ. ჩხიკვაძის ამჟამინდელი აქტიორული შემოქმედების მრწამსი, რომლის შესახებაც იგი თავად აღნიშნავს: აქტიორი უწინააღრეს ბერიკაა, „სკომოროხი“, კომედიანტი და ეს ინტუიტიურიდან მომდინარე პრინციპი განსაზღვრავს სწორედ სხვადქცევის პირობას.

რ. ჩხიკვაძის აქტიორული ინდივიდუალობისათვის უკვე უცხოა ცალმხრივი ესთეტიკური კატეგორიებით აზროვნება. ბოლო პერიოდის მისეული გმირები აღარ დაიყოფიან ტრაგიკული თუ კომიკური პლანის პერსონაჟებად. მის საშემსრულებლო ხელწერაში აშკარად იკითხება „შერეული“ ჟანრობრივი სტილისტიკის პრინციპები. ეს ტენდენცია თანამედროვე ხელოვნებაში დრომ ფრიად გამამხვილა. დაპირისპირებულ ნაწიყისებების ერთიანი კომპლექსი ყველაზე უკეთ გამოხატავს ჩვენი წინააღმდეგობრივი სამყაროს უტყუარ სურათს. საილუსტრაციოდ თუნდაც აზდაკი გავიხსენოთ, ჭეშმარიტი შექსპირული ძალით რომ თხზავს ჩხიკვაძე და რომელსაც დღეს მთელი მსოფლიო ტაშს უკრავს. უკვე მეშვიდე წელია რ. ჩხიკვაძე აზდაკს თამაშობს. როლი კი კვლავაც აქტუალურია, სადღეისოდ მწვავე. რატომ? პასუხი ერთობ მარტივია — იმიტომ, რომ ნამდვილი ხელოვნების უტყუარი მაგალითია. ნამდვილი ხელოვნება კი ყოველთვის ზედროულია.

რ. ჩხიკვაძის აქტიორული ბუნება მართოდენ ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით არ ამოიწურება. მრავალფეროვნება მისი საშემსრულებლო სტილისტიკის წამყვანი პრინციპია. რ. ჩხიკვაძის თამაში ერთმანეთის გვერდიგვერდ პარალელურად ანვითარებს განცდისა და

წარმოდგენის სკოლის მოთხოვნებს, როლთან დისტანციის, თუ მასში გარდასახვის წესებს, მხატვრული სახის რეალისტურ და პირობით-სქემატურ ელემენტებს. ყოველივე ამას კი ის სცენური სამყარო მოითხოვს, რომელიც უკვე რეჟისორის მიერაა შეთხზული. „მე, საერთოდ, არ მიყვარს ყოველდღიურობას მიმსგავსებული ყოფითი თეატრი. ნიჭიერად შეთხზული მხატვრული სამყარო, ჩემი აზრით, უფრო ჰგავს სინამდვილეს“

— აღნიშნავს მსახიობი. ეს ის სამყაროა, როცა სცენაზე ცხოვრებაცაა და თითქოს არცაა ცხოვრება, რაღაც ნახევარდფანტასტიკაა, თუ გნებავთ, იგავია ან მითი, სადაც ნებისმიერი მოვლენა ორბუნებოვანია. სწორედ ეს ესაჭიროება დღევანდელ „ტოტალურ თეატრს“.

სტურუასეული „რიჩარდ მესამე“ მსახიობებისაგან უწინარეს საშემსრულებლო სტილის ცვალებად ფორმას მოითხოვს. სპექტაკლის რთულ სტილისტიკას რიჩარდის სახის საერთო გადაწყვეტის პრინციპიც განაპირობებს. რ. ჩხიკვაძე გმირის სახეს პირველ-მეორე აქტებში როლის წარმოდგენის მეთოდით ამუშავებს, რაშიც უპირატესად აქტიორის პიროვნული პოზიციის წარმოჩენა დომინირებს. მესამე აქტში კი მსახიობი უკვე სრული გარდასახვის ამოცანას ისახავს. რაც შეეხება მოვლენათა შეფასებას, დამოკიდებულებას, მათი გამჟღავნება მასხარას წილ მოდის, რომელიც გლოსტერის სულის ორეული თუ დუბლიორია.

სპექტაკლში წამოჭრილი პრობლემა მარადიულია ანუ განმეორებადი. სწორედ აქედან იღებს სათავეს სტურუასეული ტრაგიფარსი, სცენური „სიმფონიზმი“ (ვ. გულჩენკო) რომ სუნთქავს. მასში მოხდენილი სიმსუბუქითა და სიზუსტით ჟღერს სპექტაკლის ნებისმიერი კომპონენტი: მსახიობთა თამაშით დაწყებული, სცენოგრაფიული, თუ მუსიკალური დეტალის ჩააღლით. ამ საოცარ სცენურ პარტიტურას რამაზ ჩხიკვაძე დირიჟორობს, მისი რიჩარდი არეგულირებს ამ გაორებულ სამყაროს. მართავს მოხდენილად, ელასტიურად. ტირანიის ტრაგიფარსულ ოდისეას გლოსტერი არტისტული მომხიბლაობით წარმოსახავს და ერთი წუთითაც არ ივიწყებს საკუთარ ფილოსოფიურ თეზას: თუ შენცნობა გინდა, სხვის საქციელს დააკვირდი, თუ სხვისი — შენს გულში ჩაიხედე.

აქ კი უნდა დავუჭეროთ, ალბათ, ხომ ვერ უარვყოფთ მის უდაო ტალანტს, თუნდაც სატანური ძალისას. ტალანტს შემპარავს, მსუბუქსა და მომხიბლავს მსგავსად მისივე მუსიკალური ხატისა — ყანჩელისეული რეგტიმის პიკანტური, „ცბიერი“ და გადამდები მოტივისა.

რ. ჩხიკვაძისეული აქტიორული გამომსახველობის ერთ-ერთი სპეციფიკური მხარე მისი მრავალფეროვანი ხმოვანი პალიტრაცაა. ყოველი სცენური გმირისათვის პერსონალურ, მხოლოდ მისთვის განკუთვნილ ხმის ტემბრს არჩევს. მსახიობი მარტოოდენ ხმით, ინტონაციური მოდულაციებითაც თხზავს სცენურ სახეს. აბა, ერთხელაც მოუსმინეთ მულდამ მობუზღუნე და დუდღუნა ქოსიკოს, ლოთობისაგან ხმაში ხრინწმებაურულ აზდაკს, მოჩიფჩიფე მოხუც გიორგის, ზოგჯერ უცნაურად რომ ამოიყვილებს ხოლმე, რიჩარდის გესლნარეგ, შემპარავ, ბოლო აქტში უკვე ხრიალამდე მისულ რეჩიტატიულ ტონს, აღარას გამბობთ მსახიობის „ვოკალის“ ტექნიკურ შესაძლებლობებზე.

რ. ჩხიკვაძის გმირებს პლასტიკური შესაძლებლობების მდიდარი არსენალიც აქვთ. როლის განსხვავებულ პლასტიკურ მონახაზში უკვე იმთავითვე იკითხება თითოეული პერსონაჟის ბუნება.

წინასწარ, ალბათ, ყველაფრის პროგნოზირება შეიძლება (ცხადია, მეტნაკლებად) თეატრის გარდა. არავინ იცის რას მოიტანს დრო თუნდაც ერთი წლის მერე და თანაც რა იქნება იგი: უბრალოდ კაპრიზი თუ კანონზომიერი სიახლე. თეატრის მომხიბვლელობა მის მრავალფეროვან ბუნებაშია სწორედ და არა ამა თუ იმ სახეობის „მონოთეისტურ“ გამორჩევაში. თეატრი ეკლესია ხომ არაა, ყველამ რომ ერთნაირად სწიროს?! მის მაღალ ჭერქვეშ სავსებით ბუნებრივია როგორც „ტოტალური“, ისე სხვა სახეობების „მშვიდობიანი თანაარსებობა“. ოღონდ იმ უცილობელი პირობით, რომ თითოეული მათგანი გაითვალისწინებს რა დროისმიერ მოთხოვნებს, განსხვავებული ხერხებითა და მაღალპროფესიული მხატვრული ხარისხით საზოგადოებრივი ცხოვრების არსებით მომენტებს განაზოგადებს და წარმოაჩენს, ადამიანური ყოფის კარდინალურ პრობლემებს განიხილავს. მსახიობსაც უნდა

შეეძლოს დღეს ერთი, ხვალ კი — მეორე. მხოლოდ გააჩნია რამდენად დროულია თავად მოვლენაცა და მისდამი დამოკიდებულებაც. ამ მიმართებით რამაზ ჩხიკვაძის ხელოვნება სწორედ რომ ეტალონია. მას მსახიობის ინტუიტიური, დროის ბიოლოგიური მრიცხველი არეგულირებს, რამეთუ შემოქმედებითი ორიენტირი იმთავითვე გამოიკვეთა — დროის აღნიშვნა.

რამაზ ჩხიკვაძემ შემოქმედებით „შუადღეზე“ უწია მწვერვალს. ნიჭიერ კაცს კი კარგი როლი ნებისმიერ ასაკში მაინც წინ ელის. თავად გმირებიც ხომ რომოდან ფაუსტის ასაკს ითვლიან დღემდე? ცხოვრება ხან ერთს გამოიხმობს, ხანაც მეორეს. ჩვენ კი მთავარზე უმთავრესი გვმართებს ნიადაგ — დრო, დრო აღვნიშნოთ!..

## ალექსი არგუნი

აფხაზეთის ასსრ კულტურის მინისტრი

# ტალანტი და შრომა

ყოველი ერის სახე მის ეროვნულ ფოლკლორში, მწერლობასა და თეატრში მოსჩანს. ეს სამეზა გახლავთ ის მთავარი, რომელიც თავისთავში მოიცავს კულტურის მრავალ დარგს. თეატრი, მაგალითად, იმდენად სინთეზური ხელოვნებაა, რომ იგი წარმოაჩენს ერის ლიტერატურის, სიმღერის, ქორეოგრაფიის და ხელოვნების სხვა დარგების დონეს.

ქართული კულტურის ყველა ეს დარგი იმდენად მაღალ დონეზე დგას, მე გამიჭირდება უპირატესობა მივანიჭო რომელიმე მათგანს (ცხადია, მხედველობაში არ მაქვს ქართული მწერლობა, უფრო კონკრეტულად, პოეზია, რომელიც გვირგვინია ქართული ეროვნული გენიისა და მას ვერაფერი გაეჯიბება), ყოველ მათგანში გამოხატულება ჰპოვა ერის თავისებურებამ და ყოველი მათგანი იქცა ეროვნული თვითგამოხატვის საშუალებად.

ქართულ თეატრში ეს დიდი მისია რუსთაველის თეატრს ხვდა წილად. იმ თეატრს, რომლის საუკუნოვან იუბილესაც ვზეივობთ. ილიასა და აკაკის მიერ საფუძვლად ჩაყრილი თეატრი იქცა იმ ბასტიონად, რომელიც ცარიზმის სიძულვილის სულისკვეთებით ზრდიდა ახალ თაობებს. ასეთი მისია დააკისრეს მას ილიამ, აკაკიმ და სხვა დიდმა მესვეურებმა ქართული თეატრალური ხელოვნებისა.

რუსთაველის თეატრმა გარკვეული

როლი ითამაშა აფხაზეთში თეატრალური კულტურის განვითარების საქმეში. ჯერ ის ფაქტი რად ღირს, რომ სწორედ ამ თეატრის კორიფის — დიდი აკაკი ხორავას მეთაურობით იქნა მიყვანილი თეატრალურ ინსტიტუტში აფხაზი ახალგაზრდების ჯგუფი, აქ ეუფლებოდნენ ისინი თეატრალური ცხოვრების ანა-ბანას, შემდეგ ეს ჯგუფი მშობლიურ სოხუმს დაუბრუნდა და ახლა ჩვენი თეატრის მამოძრავებელი ბირთვია.

დიდი წვლილი მიუძღვის რუსთაველის თეატრის სოხუმის ქართული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში — ჩვენს სპექტაკლებში ხშირად გამოსულან რუსთაველის თეატრის ცნობილი მსახიობები. ისიც ძლიერ გვახარებს, რომ დღეს რუსთაველის თეატრის სცენას ამშვენებს არაერთი და ორი ისეთი მსახიობი, რომლებიც სწორედ სოხუმის თეატრში დავაჟკაცდნენ შემოქმედებითად.

დიდია რუსთაველის თეატრის როლი დღევანდელი ქართული კულტურის განვითარებაში, მისი ბევრი სპექტაკლი ნიმუშია ხელოვნებაში თანადროული აზროვნებისა, მისი ბევრი მსახიობის ტალანტი სამართლიანად დააფასა ევროპის ბევრმა ქვეყანამ. თავიდანვე ასე დაებადა ამ თეატრს მოყოლებული 1879 წლიდან — აქ მუდამ დიდი ტალანტები იყრიდნენ თავს, მაგრამ ერის საყვარელ მსახიობებად მათ შრომისა და ტალანტის ერთობლიობა ხდოდა. ამის შედეგია ის, რომ დღეს რუსთაველებს ტაშს უკრავენ ისეთი თეატრალური ქვეყნები, როგორცაა ინგლისი, საფრანგეთი, იტალია და მრავალი სხვა. ეს დიდი მიღწევაა, წლების წინათ ალბათ, ამაზე ოცნებაც კი შეუძლებელი გახლდათ, ამ ფაქტშიც ჰპოვენ გამოვლინებას საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ზრუნვა ეროვნულ კულტურაზე.

ყოველივე ამის გამო სულითა და გულით მივესალმებით რუსთაველის თეატრის დღევანდელ კოლექტივს, რომელიც ასე ანვითარებს ტრადიციებს. ვუსურვებ ყოველ მათგანს აფხაზურ დღეგრძელობას, ჯანმრთელობას, რომ კიდევ უფრო მეტად ასახელოს მშობლიური რესპუბლიკა, მეტი სახელი და დიდება შემატონ მის ისედაც დიდ კულტურას.

## ბიძინა მახარაძე

აჭარის ასსრ კულტურის მინისტრი

# ხალხის გადლოვა

რუსთაველის თეატრი თავიდანვე საქართველოს კულტურული ცხოვრების ერთ-ერთ მთავარ კერად იქცა. ქართულ მწერლობასთან ერთად მან რევოლუციამდე უდიდესი ჯაფა გასწია ხალხის ეროვნული თვითშეგნების გაღვივების საქმეში.

რუსთაველის სახ. თეატრის ნამდვილი რენესანსი კი იმ დღიდან დაიწყო, როცა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება დამყარდა. სწორედ მაშინ დაუბრუნდა ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებას დიდი ქართველი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი, რომელმაც თეატრი რუსული და ევროპული კულტურის სიმალეებს აზიარა. მან ფართოდ გაუხსნა თეატრის კარი ნიჭიერ ახალგაზრდებს, დაეხმარა მათ ხელოვნების მწვერვალების დაპყრობაში. მალე ქართული რეჟისურის ცაზე ახალი ვარსკვლავი ამობრწყინდა. ეს გახლდათ სანდრო ახმეტელი, მკვეთრად ეროვნული ხელწერისა და გამორული პათოსის შემოქმედი.

რუსთაველელთაგან განსაკუთრებით დავალებულია ბათუმის თეატრი, 1932 წელს ბათუმში საგასტროლოდ ჩამოვიდა რუსთაველის თეატრი, ბათუმელმა მაყურებელმა ნახა თეატრის საუკეთესო დადგმები: „ანზორი“, „ლამარა“, „რღვევა“ და სხვები. გასტროლების პერიოდში დაისვა ბათუმში მუდმივი სახელმწიფო თეატრის დაარსების საკითხი. მსახიობების მომზადების საქმეც რუსთაველის თეატრმა, თავად ს. ახმეტელმა იკისრა. მალე სიტყვა საქმედ აქციეს და აჭარის ჯგუფმა დაიწყო მეცადინეობა რუსთაველის თეატრის სტუ-

დიაში ა. ახმეტელის, ა. ვასაძისა და სხვათა ხელმძღვანელობით.

4 წლის შემდეგ სტუდიელებმა რუსთაველის თეატრის სცენაზე წარმოადგინეს სადიპლომო სპექტაკლები კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“ და გ. მიდენის „ბრმა“. ორივე სპექტაკლი მოამზადა მაშინ ახალგაზრდა რეჟისორმა დ. ალექსიძემ. 1937 წლის 18 მარტს ბათუმში სახელმწიფო თეატრმა თავისი პირველი თეატრალური სეზონი გახსნა სპექტაკლით „ბრმა“. ახლა რომ ბათუმში ერთ-ერთი მოწინავე თეატრი მუშაობს, ამას ჩვენი საზოგადოება რუსთაველებსაც უმადლის.

რუსთაველის თეატრმა მშვენიერებისა და ჰუმანიზმის დროშით გამარჯვებით მოიარა ჩვენი პლანეტის მრავალი კუთხე.

„ბედნიერია ის ერი რომელსაც ასეთი თეატრი ჰყავსო“ — ასე ათქმევინეს ქართველმა მსახიობებმა ინგლისელ თეატრალებს. ეს არის ჩვენი ეროვნული კულტურის უდიდესი გამარჯვება, ქართველი ხალხი სამართლიანად ამაყობს რუსთაველის თეატრით. რა ბედნიერებაა როცა ხედავ, რომ შენი თეატრი თავის მალალ მოვალეობას ღირსეულად ასრულებს. მას ბედნიერება მოაქვს თავისი ერისათვის, წარმატებით გამოხატავს კაცობრიობის ყველაზე ჰუმანურ იდეალებს. — ამით მონიჭებულ ამაღლებულ გრძნობას არაფერი შეედრება.

აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის მთელი მოსახლეობა, თეატრალური ხელოვნებისა და კულტურის მოღვაწენი სულითა და გულით მიესალმებიან რუსთაველის სახ. თეატრის სახელოვან კოლექტივს ამ დიდი ზეიმის დღეს და ახალ-ახალ შემოქმედებით გამარჯვებებს უსურვებენ.

## ბიოგრი კოკოავი

სამხრეთ ოსეთის საოლქო საბჭოს აღმასკომის  
კულტურის განყოფილების უფროსი.

## სიახლეთა მოთავა

ბედნიერია ერი, რომელსაც უფლება აქვს იამაყოს ისეთი ძლიერი, საქვეყნოდ ცნობილი, ნიჭიერი თეატრალური კოლექტივით როგორც შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრია. თეატრი ხომ ერის კულტურის ერთ-ერთი განმსაზღვრელია, რადგან თეატრალურ ხელოვნებაში თავს იყრის ენა, მწერლობა, მხატვრობა, მუსიკა, არქიტექტურა.

საბჭოთა ქვეყნის ყველა მოქალაქე ისეთივე ზეიმით აღნიშნავს რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სახელოვან იუბილეს, როგორც თვით ქართველი ხალხი და მათ შორის, რასაკვირველია, ჩვენც, სამხრეთ ოსეთის ყველა მშრომელი. დიდი ტრადიციების მქონე რუსთაველის თეატრის კოლექტივმა, დიდად შეუწყო ხელი ოსური ეროვნული თეატრის შექმნას, მის ჩამოყალიბებასა და განვითარებას.

ამ საიუბილეო დღეებში მადლიერების გრძნობით მიხნდა გავიხსენო, რომ ჩვენი პროფესიული თეატრის წამყვან მსახიობთა უმრავლესობა რუსთაველის სახ. თეატრის სტუდიის კურსდამთავრებულნი არიან. ბევრი მათგანი ახლაც განაგრძობს შემოქმედებით შრომას. ისიც უხნდა აღინიშნოს, რომ სამხრეთ ოსეთის ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადები, რომლებიც თბილისში გაიმართა 1940 და 1957 წლებში, სწორედ რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ჩატარდა.

ყოველივე ზემოთ აღნიშნული ცხადყოფს, რომ რუსთაველის თეატრის ასო

წლის იუბილე ჩვენი იუბილეცაა. და განა შეიძლება ორო ძმის, ორი ერის, ოდითგან მეზობლების, სისხლით მონათესავე ხალხების თეატრის ზეიმი, საერთო არ იყოს?!

რუსთაველის თეატრში მრავალი საქვეყნოდ ცნობილი, სახელმძღვანელო მსახიობი და რეჟისორი მოღვაწეობდა, რომელთა სახელები ოქროს ასოებით არის ჩაწერილი საბჭოთა თეატრის ისტორიაში.

ჩვენი სამშობლოს განვლილ გზის ყველა ეტაპმა — რევოლუციის გმირულმა დღეებმა, პირველმა ხუთწლეულებმა, დიდმა სამამულო ომმა, ომის შემდგომმა ცხოვრებამ, ბოლო წლების გრანდიოზულმა მშენებლობამ, ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ ბრძოლამ. სრულფასოვანი ასახვა ჰპოვა თეატრის რეპერტუარში, რითაც თავისი მისია შეასრულა ერის, ხალხის, პარტიისა და მთავრობის წინაშე.

ყოველგვარი სიახლე, აღმოჩენა კამათს იწვევს. დიდ აღტაცებასაც გამოთქვამდნენ და კამათობდნენ კიდეც, როცა 1930-1933 წლებში სანდრო ახმეტელის ხელმძღვანელობით რუსთაველის თეატრი მოსკოველი მაყურებლის წინაშე წარსდგა და ბრწყინვალე გამარჯვებაც მოიპოვა. მაშინაც ჭქონდა თეატრს საზღვარგარეთ მიწვევა, მაგრამ მისი განხორციელება ვერ მოხერხდა.

და აი, ხუთი ათეული წლის შემდეგ რუსთაველის თეატრმა მსოფლიო აღიარება მოიპოვა. აღსანიშნავია, რომ ბოლო ათი წლის განმავლობაში რუსთაველის თეატრმა სრულად შეცვალა შემოქმედებითი გეზი, დიდი შემოქმედებითი სიახლე მოიტანა რეჟისორმა რობერტ სტურუამ.

გენიალური შექსპირის, ბრეტის, დ. კლდიაშვილის და პ. კაკაბაძის დრამატულ ნაწარმოებთა ახლებურად წაკითხვამ, რეჟისორულმა ინტერპრეტაციამ და თანამედროვე თვალთახედვამ, განაპირობა რუსთაველის თეატრის ბრწყინვალე გამარჯვება საზღვარგარეთ.

ყველასათვის ცხადია ის ფაქტი, რომ რუსთაველის თეატრის უშუალო მონაწილეობით და შემოქმედებითი საქმიანობით ჩამოყალიბდა და განვითარდა ქართული საბჭოთა თეატრი, რომ იგი გახდა ახლის, ნაწარმოებთა ახლებურად წაკითხვის და წარმოჩენის მოთავე.

# იზვიათი თეატრალური მოვლენა

ორმოცდაათიანი წლები. მოსკოვიდან და-  
რეკა ვილაცამ — კ. სტანისლავსკის ფიზიკურ  
ქმედებათა მეთოდზე დისკუსია უნდა ჩატარ-  
დესო. „ზემოდან“ ნაბრძანები სტანისლავსკის  
სისტემა ისედაც ყველას აღიზიანებდა, ახლა  
ამას ფიზიკურ ქმედებათა მეთოდი დაემატა.  
რა არის ეს?

როდესაც საუბარი ამოცანებს, მოცემულ  
პირობებს ან გამკლავ მოქმედებებს ეხებოდა,  
ყველაფერი გასაგები და ნაცნობი იყო. მაგრამ  
ეს ფიზიკური ქმედებები რაღაა? საკითხი აუ-  
ცილებლად მოითხოვდა გარკვევას.

თეატრებში, სადაც შედარებით, სიწყინარე  
სუფევდა და არ იყვნენ მშფოთვარე ადამიანე-  
ბი, ყველაფერმა ნორმალურად ჩაიარა. ვილა-  
ცამ მოხსენება წაიკითხა მოსკოვის სამხატვრო  
თეატრზე. აღნიშნა, რომ მარჯანიშვილიც მუ-  
შაობდა იქ და, ამდენად საკითხი ჩვენთვის  
სავსებით გარკვეული იყო, ამით გათვდა ყვე-  
ლაფერი, მშვიდად და აუღელვებლად.

მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი მედეა  
ჯაფარიძე, რომელიც კედროვის რეპეტიციებს  
ესწრებოდა, დაუინებით მოითხოვდა ამ მეთოდ-  
ის შესწავლას. მის მოთხოვნას ყველა ღიმი-  
ლითა და ნახევრად ხუმრობით ხვდებოდა.

ამ ამბავმა რუსთაველის თეატრამდეც მო-  
აღწია. ჩვენ, ახალგაზრდები, ხშირად ვიკრიბე-  
ბოდით და ჩვენის აზრით, კრიზისულ მდგომარ-  
ეობაში მყოფ თეატრზე ვტკობდით. ბოლოს  
და ბოლოს, აუცილებელი იყო შევბრძოლებო-  
დით იმ ადამიანებს, რომელთა გამოც თეატრ-  
ში საქმე ისე არ იყო დაუენებელი, როგორც  
ეს საჭირო იყო, ჩვენ კი ზუსტად ვიცოდით,  
რა სჭირდებოდა თეატრს და ამდენად, დისკუ-  
სია ძალზე დროულ და აუცილებელ რასმე  
წარმოადგენდა ჩვენთვის. ახალგაზრდები ხომ  
ყოველთვის დარწმუნებულნი არიან, რომ ის-

ტორია წელთაღრიცხვას სწორედ მათგან  
იწყებს.

ა. ხორავამ გამოიმძიხა და დამავალა, —  
თათბირზე ახალგაზრდების სახელით გამოვსუ-  
ლიყავი. გამოსვლისათვის ძალიან გულდასმით  
ვემზადებოდი. მოხსენება დავწერე, თეზისები  
შევადგინე, როგორც ყოველთვის, ძალიან ვლე-  
ლავდი.

თათბირის დღეც დაინიშნა. რატომღაც, ეს  
ღონისძიება გადაიდო. მერე კიდევ გადაიდო...  
ვისაც იუმორის გრძნობა ყოფნიდა, ამას ხუმ-  
რობით აღიქვამდა. ჩვენ კი არ გვეხუმრებო-  
და, — დარწმუნებულნი ვიყავით, რომ დის-  
კუსიით რაღაცას მივალწევდით, ამიტომ, ამდენ-  
ი გაუთავებელი გადადების გამო საშინლად  
ვლელავდით, ამის მიღმა რაღაც ბოროტი ზრ-  
ახები გველანდებოდა.

ბოლოს, ეს დიდი ხნის ნანატრი დღეს დად-  
გა. მთელმა თეატრმა საკონცერტო დარბაზში  
მოიყარა თავი. ზღაპრულად ლამაზია ეს დარ-  
ბაზი. ირცო ახლოს ხარ მასთან, ეჩვევი, იმი-  
სათვის, რომ ნაშევილად დააფასო იგი, საჭი-  
როა თეატრიდან წახვიდე. მახსოვს, რა დიდი  
შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე ერთ-ერთი  
ყველაზე საყვარელი მსახიობის — ვასო გო-  
დიაშვილის, აგრეთვე იახონტოვის, კამინკას,  
შვარცის და სხვათა გამოსვლებმა ამ დარბაზში.

სცენაზე, წითელი მაუღით გადაფარებული  
გრძელი მაგიდის ირგვლივ თეატრის ვეტერა-  
ნები ისხდნენ: ვერიკო ანჯაფარიძე, ა. ხორავა,  
ა. ვასაძე, დ. ალექსიძე და სხვები.

დაიწყო დისკუსია, რომელიც ბოლოს გა-  
აფთრებულ ბრძოლაში გადაიზარდა. ისეთი გა-  
ცხარებული კამათი გაიმართა, თითქოს ამ დის-  
კუსიაზე იყო დამოკიდებული, — ხვალვე დაი-  
წყებდა თუ არა ყველა ქართველი რეჟისორი  
ფიზიკურ ქმედებათა მეთოდით მუშაობას.  
ახალგაზრდები მეთოდის მომხრენი ვიყავით,  
ვეტერანები — არა. მეთოდის წინააღმდეგ  
ღიად გამოსვლა მათ არ შეეძლოთ, ეს ხომ  
შვიდიან გაცემული ბრძანების დარღვევა იქ-  
ნებოდა. ეს კიდევ უფრო აღიზიანებდა მათ,  
სიტუაცია სულ უფრო იძაბებოდა.

ჩვენ ამ მეთოდისათვის ვიბრძოდით, მაგრამ  
ეს სრულებითაც არ ნიშნავდა იმას, რომ უნ-  
და გავგეწირა იმ დროს „აკრძალული“ მეიერ-  
ხოლდი, ვახტანგოვის „ტურანდოტი“, მარჯა-  
ნიშვილისა და ახმეტელის სპექტაკლები, მოს-  
ტაკოვიჩისა და პროკოფიევის მუსიკა.

მოხსენებით ა. ვასაძე გამოვიდა. იგი საუბ-  
რობდა თეატრში 30 წლის განმავლობაში არ-  
სებული გეზის შესახებ. ვასაძე ამტკიცებდა,  
რომ რუსთაველის თეატრი ყოველთვის ცდი-  
ლობდა სტანისლავსკის სისტემაზე დაყრდნო-  
ბით მუშაობას, თუმცა, ჩვენ, ახალგაზრდებს,

გვადანაშაულებდა იმაში, რომ შემოქმედებითი, გაყინულობის მდგომარეობიდან თეატრის გამოყვანას არა ისტორიულად შექმნილი თეატრალური ტრადიციების მეშვეობით, არამედ რუსული თეატრის მიმბაძველობითა და ქართულ სცენაზე უოფითი სპექტაკლების დანერგვით ვცდილობდით.

ამ გამოსვლამ ახალგაზრდების საშინელი აღშფოთება გამოიწვია. დავიწყეთ იმის მტკიცება, რომ გვინდა შევქმნათ არა უოფითი, არამედ თანამედროვე თეატრი, რომ ასე დიდხანს გაგრძელება არ შეიძლება, რომ საჭიროა რაღაც კონკრეტული ზომების მიღება, რომ ზოგიერთი ჩვენი სპექტაკლი ვერანაირ კრიტიკას ვერ უძლებს, რომ ეს სამარცხვინოა რუსთაველის თეატრისათვის. ძალიან ბევრს ვხუმრობდით, ვღელავდით, ალბათ ზედმეტსაც ვლაპარაკობდით.

შემდეგ კიდევ ვიღაც გამოვიდა. ახლა აღარ მახსოვს ვინ. ეს „ვიღაც“ ვასაძესთან თავის პირად ანგარიშებს ასწორებდა და ამდენად მის გამოსვლას დისკუსიასთან არავითარი კავშირი არ ჰქონდა. თეატრში ეს ხშირი შემთხვევაა: თეატრში ვიღაც უოფელთვის საარგებლობს ნებისმიერი თავშეუყრით. რათა თავის პირად ინტერესებსა და პრეტენზიებზე ილაპარაკოს.

შემდეგ მე გამოვედი. ჩემზე დაკისრებული მისია ძალზე მნიშვნელოვნად მიმაჩნდა: სტანისლავსკის მოციქულად ვგრძნობდი თავს. მოხსენება ასე დავიწყე: „ჩვენი დიადი ეპოქის მჩქეფარე ცხოვრება წინ მიისწრაფვის და ის, რაც გუშინ იყო ოცნება, დღეს უკვე სინამდვილეა. ის, რაც გუშინ იყო კარგი, დღეს უკვე აღარ გვაკმაყოფილებს და გადასინჯვას მოითხოვს“. იმ დროს ასეთი შესავალი საქმოდ ჩვეულებრივად უღერდა. დავამთავრე თუ არა საზეიმო შესავალი, საკითხი გადაჭრით დავსვი: რატომ არის საბჭოთა კავშირის ერთი საუკეთესო თეატრთაგანი დღეს ასე ჩამორჩენილი? იმიტომ, რომ მასში სტანისლავსკის სისტემა არ არის დანერგილი — გამოვუცხადე მთელ დარბაზს. თეატრის ხელმძღვანელობა ფორმალურად კი აღიარებს ამ მოძღვრებას, მაგრამ პრაქტიკულად არ იყენებს მას. შემდეგ უშუალოდ მეთოდზე გადავედი. შევეცადე მისი არსი ამეხსნა. დამემტკიცებინა თუ რა მნიშვნელობა ჰქონდა მსახიობთა თამაშში ფიციურ ქმედებას და ა. შ. აქ. მახსოვს, ვიღაცამ ვეღარ მოითმინა და დარბაზიდან დაიყვირა: — თქვენ თეატრში გრძნობები და ემოციები გინდათ მოსპოთ!

საერთოდ, ყველა გამოსვლას მრავალრიცხოვანი რეპლიკა, უკმაყოფილო შეძახილები და

აპლოდისმენტები ახლდა, ზოგი დემონსტრაციულად ტოვებდა დარბაზს.

ძალიან ვღელავდი, დაბნეულად ვლაპარაკობდი. კიდევ კარგი სხელში თეზისები მეპირადა, რაც მთავარია, გვერდით ჩემი მეგობრები იყვნენ, რომლებიც ყოველნაირად მიქერდნენ მხარს. მე კი განვაგრძობდი: შესაძლოა, ისეთი დიდი არტისტებისთვის, როგორც ხორავა და ვასაძე, მეთოდი არ არის საჭირო (ყოველი შემთხვევისათვის ვამბობდი, რომ მათ არ სწყენოდათ), მაგრამ დანარჩენებისთვის ეს ისეთივე აუცილებელია, როგორც შაერი. მეთოდი, რეპტიციებზე ლაპარაკის მოუყვარულთა საშუალებას არ მისცემს გაუთავებლად იფილოსოფოსონ. არამედ აძულელებს, რომ მსახიობმა სცენაზე თავისი რეალური არსებობა პრაქტიკულ ქცევებში მონახოს. მთავარი სარეპტიციო ამოცანაა მოქმედების და არა ტექსტის „ამოძრავება“. (ძალიან მომწონდა ჩემ მიერ მოგონილი ეს ტერმინი). ჩემს ნათქვამს მაგალითებით ვადასტურებდი. მერე უცებ მოხდევებული ენერჯია ვიგრძენი და შთაგონებული აზრთა დინებას გავყევი. ჩემი გაჩერება უკვე შეუძლებელი იყო. მეგობრებიც სულ უფრო მაქეზებდნენ, მე კი უკვე გაქენებული ცხენით წინ მივქროდი. წინ ფორმალისთან ბრძოლა მელოდა. ხელმძღვანელობას ვაკრიტიკებდი იმის გამო, რომ როდესაც ახმეტელის „ინ ტირანოსის“ „გარეალისტურება“ მოინდომეს და ნარინჯისფერი ფონი „რეალისტური“ ტუტი მოხატეს, ირითაც მოოროს სსახლის პოლონეზის ბრწყინვალე სცენა სრულიად გააფუჭეს. ადრე ამ სცენაში მოქმედებდნენ. ახლა — ტექსტს კითხულობენ. ამის საილუსტრაციოდ ამალიას როლის სამივე შემსრულებლის ყალბი, გაუმართლებელი ტონი მომეყავდა. სადღაა მოქმედება? — ვიკითხე მე. აქ უკვე დარბაზმა ვეღარ მოითმინა და გაისმა სამივე ამალიას აღშფოთებული შეძახილება: „უმჯობესია საკუთარ მსახიობებს მიხედოთ!“ ერთმა მსახიობმა მკითხა: „თქვენ თვითონ თუ იცით, როგორ უნდა სისტემით მუშაობა?“ რაზეც დაბნეულმა ვუპასუხე: „ჭერ მისი აუცილებლობა უნდა გავიგოთ“. უცებ დარბაზიდან ვიღაცამ დაიყვირა: მზად ვარ ყველანაირი სისტემით ვიმუშაო. ოღონდ როლები მომეცით. დარბაზში სიცილი ატყდა. ამაზე ვუპასუხე: საკუთარ თავებს თვითონვე ვწირავთ, სამუდამო დილეთანტიზმი გვემუქრება. ამის შემდეგ დარბაზში ისეთი აურზაური და სიცილი ატყდა, რომ, როგორც იტყვიან, ძაღლი პატრონს ვერ ცნობდა.

„არაფერი გამოგვივა მანამ, სანამ მსახიობებმ არ მოეშვებიან სცენაზე გამოსვლის წინ გამალებით სუნთქვას, ძალათი ცრემლების გამოს

დენას და კულისებში სირბილს, რომ მერე სცენაზე გამოვარდნენ და გამოაცხადონ: „ვოლადის გამოდნობის გეგმა გადაჭარბებით შესრულდა“. — განვავრცობდი მე. დარბაზში ზარხარი ატყდა, მიხვდნენ, რომ ერთ-ერთ ჩვენს მსახიობზე ვლადარაკობდი. სიცილით გათამამებულმა ერთი შემთხვევის მოყოლა დავიწყე: ერთი მსახიობი თავის პარტნიორს კულისაში ეუბნება: „გოგი, მოდი სირბილი დავიწყეთ, მალე ჩვენი გამოსვლაა“.

— არ მინდა სირბილი, თავი დამანებე — პასუხობს პარტნიორი.

აქ უკვე ვასაძემაც დაიწყო სიცილი. დასასრულს აღვნიშნე: ამხ, სტალინი ამხ. კრამინი-კოვას სწერს, რომ საზოგადოებრივი აზროვნების ყველა ფორმაში, გარდა „საერთოსი, სპეციფიკური თავისებურებანიც არსებობს, რაც მათ ერთმეორისაგან განასხვავებს“. — მანამდე, სანამ ჩვენი სცენიდან ყალბი პათოსი, ილუსტრაცია, ტექსტის კითხვა „თეატრალური ხელოვნების მამის“ — ქმედების მიერ არ იქნება განდევნილი, არაფერი გამოვა! — პათეტიურად დავამთავრე სიტყვა და გამარჯვებული ჩამოვედი სცენიდან. ასე მეგონა, თავზე აკაშკაშებული შარავანი მიდგა. მეგობრები მილოცავდნენ, მე კი ვთვლიდი, რომ ჩემი მოქალაქეობრივი მოვალეობა შევასრულე; დარწმუნებული ვიყავი, ყველაფერი ჩვენს სასარგებლოდ გადაწყდებოდა.

ჩემი გამოსვლის შემდეგ კამათმა ძალზე სერიოზული სახე მიიღო. გამოვიდა ვერიკო ანჯაფარიძე. ქ-ნი ვერიკო ბრალს გვდებდა იმაში, რომ ჩვენ ქართული თეატრის დაღუპვა გვინდა, რომ ქართული თეატრი ყოფით, ნატურალისტურ თეატრად გვინდა ვაქციოთ, რომ ჩვენ თეატრში თეატრს ვვლავთ. ის ამტკიცებდა, რომ თეატრს, რომანტიკის, შთაგონების, გრძნობებისა და ემოციების გარეშე არსებობა არ შეუძლია.

კი მაგრამ, ვინ არის წინააღმდეგი? ჩვენ ხომ მხოლოდ სარტეტიციო მეთოდის მოწესრიგება გვსურს — ვპასუხობდით ჩვენ.

შემდეგ ერთი ხანშიშესული, სანდომიანი ფსიქოლოგი გამოვიდა და მომღიმარი სახით თქვა: როდესაც ორ მოლაპარაკე ჩინელს ვუსმენ, მათი გაგება არ შემძლია, მაგრამ ვიცი, რომ მათ ერთმანეთის ესმით, ამ დისკუსიაზე თქვენი ვერაფერი გავიგე, ახლა კი დავრწმუნდი, რომ თქვენც ვერ გავიგათ ერთმანეთის ვერაფერი. დარბაზი დიდხანს იცინოდა.

ყველაფერი ეს ჩემი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში ხდებოდა. ზოგჯერ სიცილით ვიხსენებ ამას, ზოგჯერ — სევდანარევი ღიმილით. მთელი ჩვენი თეატრალური ცხოვრება მესახება ურთ დიდ, უსასრულო დისკუსიად იმის შესახებ, „თუ როგორი უნდა იყოს თანამედროვე თეატრი.

სანამ ჩვენ ვკამათობთ, ცხოვრება თავისი გზით მიმართება, ახლა უკვე ჩვენი სპექტაკლების სტილისტიკაში, სარტეტიციო პროცესისადმი მიდგომაშია საჭირო კორექტივების შეტანა. განუწყვეტლივ იცვლება ნაწარმოებების იდეური მიმართულება. ჩვენ სულ იმაზე ვკამათობთ, საით და როგორ უნდა წავიდეს თეატრი, ასეთი კამათი არაფერს სწყვეტს, ის მხოლოდ ექოა ჩვენი საზოგადოების წიაღში წამოჭრილი იმ პროცესებისა, რომლებიც ხელოვნებაში პოულობენ ასახვას. ეს დაახლოებით იგივეა, რაც პლანეტებისგან გამომდინარე კოსმოსური ხომალდის კორექცია.

მაშინ, იმ წლებში კი გვეგონა, რომ დისკუსიის მეორე დღიდანვე თეატრში ყველაფერი შეიცვლებოდა. მაგრამ, რა თქმა უნდა, თეატრში მეორე დღეს არაფერი შეცვლილა. ცვლილება შემდგომში მოხდა და თანაც იმდენად შეუმჩნეველად, რომ ამას წლები და ბევრი ადამიანის ცხოვრება დაქირდა.

როოდენ გულუბრყვილოც არ უნდა ყოფილიყო ჩვენი დისკუსია, იგი მაინც ძალიან ზუსტად ასახავდა 50-იანი წლების თეატრის ძალთა რეალურ შეფარდებას. ბარიერის ერთმხარეს ჩვენ ვიდექით, მეორე მხარეს — ჩვენი წინამორბედნი. ეს არის თეატრის „მამათა და შვილთა“ მუდმივი კამათი.

1950-55 წლები. თეატრში ცხოვრება აირია. ახმეტელისეული თეატრის ლიდერი — ვასაძე ყოველივე ამას ძალიან განიცდიდა, მაგრამ არ ნებდებოდა, ვაჟაკურად ცდილობდა როგორმე გადაეწია თეატრის საბოლოო „დაღუპვის“ ვადა. ჩემდა უნებურად, დიდი თეატრალური დრამის ფინალის მოწმე ვხდებოდი, მაგრამ მაშინ ამის გაგება მიჭირდა. ადამიანი, მიმდინარე პროცესს ყოველთვის გარკვეული დროის გასვლის შემდეგ აფასებს სწორად. ა.კ. ვასაძე მშვენივრად ხედავდა, რომ თეატრში კრიზისული მდგომარეობაა შექმნილი. შემდგომში იგი დიდი წყენით იხსენებდა იმ დღეებს და დიდი გულსტიკივლით აღნიშნავდა, რომ თეატრმა თავისი პირვანდელი სახე დაკარგა, რომ კორექტივში თითოეულს საკუთარი პლატფორმა გაუჩნდა, რომ ახალგაზრდები წიგნებიდან ამოკითხული და ინსტიტუტში ნასწავლი რეცეპტებით ცდილობენ თეატრის გადარჩენას, რაც თავისი ბუნებით უცხოა ჩვენი თეატრისათვის. ა.კ. ვასაძე თვლიდა, რომ ჩვენი ძიებები თეატრის ეროვნულ ბუნებას არ პასუხობდენ, სახალხოდ აცხადებდა, თქვენს ცდებში რაიმე ახალი და საინტერესო რომ ვნახო უსათუოდ გამოვიყენებო, არ სჭეროდა, რომ ჩვენ, ახალგაზრდა მსახიობები, განსაკუთრებით კი რეჟისორები, უკვე მომწიფებულნი ვიყავით თეატრის გარდაქმნისათვის. ვასაძე თვლიდა (და აღ-





აკაკი ვასაძე — იაგოს როლში

ბათ სამართლიანადაც). რომ ჩვენ ხელმძღვანელი გვჭირდება. რომელიც საქმიან რჩევადარიგებას მოგვცემს. ჩვენს ძიებებს ის „ყოფითობას“, „ფსიქოლოგიზმს“ უწოდებდა და მიიჩნევდა ფორმალურ ძიებებად. რომლებიც ნაწარმოების მთავარ აზრს ამახინჯებენ. ჩვენ კი ყველაფერი პირიქით გვეგონა. თავისუფალი ექსპერიმენტის უფლებას მოვითხოვდით და ვთვლიდით, რომ საბჭოთა თეატრის „გაყინულობის“ მდგომარეობიდან გამოყვანა მხოლოდ ჩვენი გზით შეიძლება. მაშინდელ ექსპერიმენტებს, თუ კი შეიძლება ასე მრავალმნიშვნელოვნად ვუწოდოთ მათ, ვასაძე მოდის, ფეხის ხმის აყოლად მიიჩნევდა. ხშირად გვეუბნებოდა, რომ ეს ყველაფერი მისი თაობისათვის ჯერ კიდევ 20-იან წლებში იყო ცნობილი. მაგრამ მხოდა გამომდის იყო.

აკ. ვასაძე, თეატრალურ სამყაროში, არაჩვეულებრივი ფიგურა გახლდათ. იგი მარჯანიშვილისეულ მსახიობთა იმ პლეადას ეკუთვნოდა, რომლებიც რაღაც განსაკუთრებული, საოცარი თეატრალურობით გამოირჩეოდნენ. ეს თვისება ჩემთვის ყოველთვის გამოცანად რჩებოდა, ყოველთვის ვცდილობდი ამომეცნო არტისტიზმის ეს საიდუმლოება, რადგან შემდგომ იგი ახალგაზრდებისათვის ჩამენერგა. მარჯანიშვილისეული მსახიობები. თავით ტერფამდე განუმეორებელი ქართული სულით გამსჭვალულნი, ამავე დროს შუასაუკუნეების ჰისტორი-

ონსა და ევროპული რომანტიკული სტილის თეატრის მსახიობებსაც წააგავდნენ რაღაცით. საიდან იყო ეს? აკი ამბობენ, ყოველი ქართველი პოეტიაო, შეიძლება ასეც ითქვას: თითქმის ყველა ქართველი მსახიობია, განსაკუთრებით კი ის, ვინც რიკოთის უღელტეხილს გადალმა. დასავლეთშია დაბადებული.

ქართველი თავისი ბუნებით არტისტია. მაშ, რატომ გახდა ასე ძნელი ბოლო დროს ახალგაზრდებში ნამდვილი „არტისტიზმის აღზრდა“? იქნებ თვითონ დროა ამაში დამნაშავე? ეგებ დახვეწილობიდან გაუბრალოებისაკენ, დაუღვერობისაკენ, ეთიკური ნორმებისგან გათავისუფლებისაკენ სწრაფვაა ამის მიზეზი? აი, თუნდაც მე. ხომ სულ უფრო ხშირად დავდივარ ძველ ჩინებში? ადრე მხოლოდ რეპეტიციებზე დავდიოდი ასე, ახლა ზოგჯერ სტუმრადაც შევირბენ ხოლმე. აი, თუნდაც ეს უკანასკნელი — ადრე სტუმრად კი არ შერბოდნენ, არამედ ამ მოვლენისათვის საგანგებოდ ემზადებოდნენ. დღესდღეობით გამარტივებული ურთიერთდამოკიდებულება ადამიანებს შორის დამკვიდრებული, გაქრა არტისტიზმი და მასთან ერთად სურვილიც — ქცევი. უესტით ან გამოხედვით დაატყვევო ვინმე. დაუღვერობა ქცევის სტილად იქცა. სრულებითაც არ ვბუზულუნებ. ეს ასეა და ამას ვერსად გაქცევი. ყოველივე ეს დროს მოაქვს, რომელსაც ჩვენ



აკაკი ხორავა — ოტელოს როლში

შენდა შეუმჩნევლად და უსიტყვოდ ვემორჩილებით. შეიძლება კაცობრიობისათვის მოაქვს კიდევ ამას რაიმე სარგებლობა? — არ ვიცი. შე უბრალოდ ცდილობ ვაკერკვე — რატომ ჰქონდა ჩვენს წინამორბედ თაობას მეტი არტისტიზმი? როგორ დავიბრუნოთ, განვავითაროთ და „ავღწარდეთ“ იგი ახალგაზრდებში?

არტისტიზმი აკ. ვასაძის ბუნების შემადგენელი ნაწილი იყო. მოხდენილი, თავისებური სცენური მეტყველებით, ოდნავ აწეული თეატრალური კონტურებზე, არც თუ ისე რეალური, მაგრამ უსასრულოდ თეატრალური — ასეთი იყო აკ. ვასაძე. მსახიობი, რომელიც ძალიან საინტერესო სახეებს ძერწავდა, ყოველთვის მზად იყო რაღაც წარმოედგინა. მუდამ მეჩვენებოდა, რომ აკ. ვასაძე იმ მსახიობებს წააგავდა, რომლებთანაც უფლისწული ჰამლეტი „ხაფანგობანას“ თამაშობდა. აკ. ვასაძეს შესწევდა უნარი თავის დაუწოგავად, მთლიანად დამწვარი საკუთარ ვნებათა ცულკანში, მაგრამ ამის მიღმა ნამდვილი ოსტატი იდგა, ოსტატი, რომელიც შესაბამისად გრძნობდა, რასაც აკეთებდა. ამიტომ ყოველთვის შეეძლო თავისი შემოქმედებითი პროცესის წარმართვა. მისი გმირები არასდროს არ ცხოვრობდნენ, ყოფილ პიესებშიც კი. პირიქით, ისინი ყოველთვის თეატრალურად ეფექტურნი და ამავე დროს ჩანაფიქრის მიხედვით ზუსტად აგებულნი იყვნენ. მსახიობი ნახევარტონებს არასდროს ეძებდა, სამაგიეროდ მისი ტონები ყოველთვის ბოლომდე იყო გამოხატული. სულ რამდენიმე დეტალი, — შესტი, მაგრამ სწორედ ეს იყო მოცემული გმირისათვის დამახასიათებელი. აკ. ვასაძე ფილიგრანულ პლასტიკას ფლობდა. მას შესტის გარეშე (როგორც ცხოვრება ისე უჭირდა, როგორც უშაქრობა.

მასსოვს, ერთხელ ვ. ვიშნევსკის „დაუფიწყარი 1919“-ის რეპეტიციის დროს გახარებული, ალგუნებული აკ. ვასაძე მოვიდა და მითხრა: — მგონი ვიპოვე. ვორონოვი (ვასაძე რევოლუციური სამხედრო საბჭოს წევრს თამაშობდა) ყოველი მთავარი ფრაზის შემდეგ მაგიდაზე ფაქრის დარტყმით დასავამს წერტოლს.

ამ მომენტმა მაშინვე განსაზღვრა მისი გმირის ხასიათი. ხომ შეიძლება შესტი იყოს ფორმალური ან პირიქით, ვნებითა და გრძნობით შექმნილი. ასეთი შესტი გმირის სულში აღმოცენებული მღელვარების ამსახველი სარკეა, ყველაზე ფარული აზრებიც კი საშუაარაოზე გამოაქვს. აი, სწორედ ასეთ შესტს ფლობდა აკ. ვასაძე. ის „წარმოსახვის სკოლის წარმომადგენელი გახლდათ.

გულახდილად რომ ვთქვა, მსახიობების ასეთი სკოლებად დაყოფა ახლა მართებულად

აღარ მიმაჩნია. მხოლოდ მოჩვენებითაა „ან ისე, ან ასე“, რადგან წმინდა სახით ამ მოვლენას იშვიათად თუ შევხვდებით. მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენს თეატრში ეს მართლაც ასე იყო: აკ. ხორავა ქეშმარიტად „განცდის“ მსახიობი იყო, ვასაძე — „წარმოსახვის“ ერთ ბოლოში უზარმაზარი გრძნობა, ქეშმარიტი განცდა და ინტუიცია, მეორეში — წარმოსახვითი ოსტატობის უმაღლესი დონე. ცხადია, ასეთი ბრწყინვალე არტისტები ყოველდღიურად არ იბადებიან, ვასაძე შეიძლება მოგწონებოდათ ან არა, მაგრამ ის თავისი საქმის, ქეშმარიტად, უდიდესი ოსტატი იყო.

ერთხელ, საღამო ხანს, რეპეტიციაზე ვასაძე შემოვიდა. რეპეტიცია, რა თქმა უნდა, შევჩაერე. მსახიობებმა, სკოლის მოწაფეებოვით დაუწყეს ვასაძეს შეკითხვების მიცემა. ვასაძე ამაღლებულ თეატრზე საუბრობდა, შალიაპინის მიბაძვით მღეროდა, ცდილობდა ჩვენთვის ეჩვენებინა, რა ვირტუოზი იყო შალიაპინი. შემდეგ კარუხოს ბაძავდა. — ძალიან კარგად მღეროდა. ვასაძე არაჩვეულებრივად მუსიკალური ადამიანი იყო. შემდეგ, ძალიან მშვიდად დაიწყო სტანისლავსკის კრიტიკა, ცდილობდა დავერწმუნებოდა, რომ ეს ყველაფერი საჩვენო არ არის. მით უფრო ეს „ფიზიკური ამოცანები“ როგორც თვითონ უწოდებდა მათ. აკ. ვასაძე დიდხანს გვიამბობდა თავისი დროის ახალგაზრდობისა და მარჯანიშვილის თაობაზე, გულითადად აქებდა მას. შემდეგ ახმეტელზე გადავიდა: უკმაყოფილო იყო, რომ რეჟისორი, ფორმითა და რიტმით ზედმეტად იყო გატაცებული. (გასათვალისწინებელია ის, რომ ყველაფერი ეს ახმეტელის რეაბილიტაციამდე ხდებოდა). ეს უკვე ნაკლებად საინტერესო იყო, ჩემთვის აღ აღარ მჭეროდა, უფრო სწორად, არ მინდოდა დაჭერება.

ვასაძე სცენის ფსიქოლოგიური დამუშავების წინააღმდეგ იბრძოდა და არა ფსიქოლოგიისა ზოგადად. იგი ფარული, ოდნავ შესამჩნევი ფსიქოლოგიური სვლების წინააღმდეგ გამოდიოდა. მაგალითად აკ. ვასაძეს ვერ ვეთანხმებოდი იმაში, რომ მისი გმირების გამოცნობა მაშინვე შეიძლებოდა. აკ. ვასაძეს გმირები გაშინვლებულნი, ყოველგვარი ფარული შინაგანი სირთულეების გარეშე არსებობდნენ. ვასაძისეულ იაგოზე, სცენაზე მისი პირველი გამოჩენისთანავე, იტყოდით, რომ ის აუცილებლად მოატყუებს ოტელოს. საკვირველი ის იყო, რომ თვით მხედართმთავარი ვერ ამჩნევდა ამას. როდესაც ერთხელ ამის შესახებ ვასაძეს ვკითხე, მიპასუხა, რომ მას სურდა ადამიანში დაუფარავად გამოეხატა ფაშისმის არსი. მე ამით აღშფოთებული ვიყავი, აი, კაჩალოვს კი მოსწონდა!

აკ. ვასაძე თვლიდა, რომ ფარული, ოდნავ შესამჩნევი ნიუანსები უესტით, გრძნობით, პლასტიკით უნდა გავაწვდილიყო. ის ხშირად გვეკამათებოდა ამის გამო და სტანისლავესკის სისტემას კატეგორიულად არ იზიარებდა. სწორედ ამ საკითხში ვერ ვეთანხმებოდი ვასაძეს, რადგან ამის მიზეზს სისტემის არსში ბოლომდე ჩაუწვდენლობასა და რუსული თეატრის შემოქმედებით პრაქტიკასთან სისტემის არასწორ დაკავშირებაში ვხედავდი. მაგალითად, რუბენტიციების დროს ხშირად გვსმენია ჩვენი მისამართით ნასროლი უკმაყოფილო რეპლიკები: „კმარა ამდენი ფსიქოლოგია. ინსტიტუტში ხომ არ გგონიათ თავია!“, „რა საჭიროა ფსიქოლოგიაში ამდენი ქექვა, ჩვენ ფართო, მონუმენტური მონასხები გვჭირდება!“.

რალაცაში, ალბათ, მართალიც იყო ვასაძე. ახლა, ზოგჯერ, პარტრიდან მეც დავივირებ ამგვარ რასმე, მაგრამ მაშინვე ჩემი ახალგაზრდობა მახსენდება და ცვდილობ, ავხსნა ამ დაუვირევებელი წამოძახილით რისი თქმა მინდა. აკ. ვასაძეს უჩვენებოდა, რომ რუსთაველის თეატრის ახალი სექტაკლები არასაჭირო „ფსიქოლოგიური“ პაუზებით იყო გადატვირთული, სცენები გადამეტებული იყო დამუშავებული და სხვ. ვასაძე თავიდანვე დიდი გულმოდგინებით შეუდგა ჩვენს აღზრდას, მაგრამ ეს ძალზე რთული აღმოჩნდა. ჩვენ მთელი არსებით გვინდოდა დაგვემტკიცებინა, რომ თეატრში ყველაფერი უნდა შეიცვალოს, რომ შემოქმედებითი ცხოვრება ახალი გზით უნდა წარიმართოს. ნეტავ რომელ ახალგაზრდას არ აქვს ამის სურვილი? ხოლო როდესაც ამას მივალწევდით ისეთ სექტაკლებში, როგორცაა, მაგალითად, ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“, ვასაძე გახარებული დებულობდა ჩვენს ნამუშევარს. მარცხი — ყოველთვის დიდი კონფლიქტებით მთავრდებოდა. ასე მეგონა, ჩემი სექტაკლების შესწორებისას, აკ. ვასაძე ჩვენი ძიებების წინააღმდეგ მიდიოდა და სექტაკლებს აფუჭებდა. ეს ყოველთვის ასეა. ვიღაცამ ძალიან სწორად შენიშნა, რომ ახალგაზრდობაში იძულებული ხარ მოხუცებისაგან დაიცვა თავი, მოხუცებულობაში კი — ახალგაზრდებისაგან. ახლა, მეც, ალბათ, არათანამედროვედ მთვლინ.

ჩვენ, ვასაძის სარეპეტიციო საშუალებანი არ მოგვწონდა, ვთვლიდით, რომ ეს ჩამორჩენილი, ყალბი, პათოსური, დეკლამაციური ხელოვნებაა. ახლა, შორიდან ასე მეგონა, — უფრო გონიერი და საკუთარ თავში ნაკლებად დაჭერბულები რომ ვყოფილიყავით, ვასაძის ცოდნას გამოვიყენებდით. ვასაძემ კი, მართლაც ბევრი იცოდა. მას ბუნებით ნაკლები ჰქონდა მინიჭებული ვიღერ ხორავას და ეს აიძულებ-

და მას მეტი ემუშავა თავის თავზე, ოსტატობა დაეხვეწა და სრულყოფისათვის მიეღწია. ქემ-მარიტად ღვთისაგან მონიჭებული მადლია — გაუჩერებლივ, უსასრულოდ იმუშაო, გიყვარდეს და შეგეძლოს შრომა.

გარდა ამისა, ვასაძემ კარგად იცოდა თეატრალური საქმე და ხელობა, რის წინააღმდეგაც ჩვენ, იდეალისტები, მაშინ ვიბრძოდით. მხოლოდ დიდი ხნის შემდეგ მივხვდი, რომ ხელობის ცოდნა აუცილებელია. რაღა ოსტატი ხარ ამის გარეშე? დიას, ხელობის ცოდნა აუცილებელია, მაგრამ ცხადია მხოლოდ ეს არ კმარა. არსებობს თეატრის სამარადისო კანონები და ძველმა ოსტატებმა ისინი კარგად იცოდნენ. ეს თითქმის იგივეა, რომ მეწაღემ ლანჩას კარგად მიაკეროს რანტი ან რაიმე სხვა. მაგრამ ახალგაზრდობაში, ჩვეულებრივ, ასეთი „პრინციპული“ საქმეებისათვის დროის დაკარგვა არ გვსურს.

აკ. ვასაძე ძალიან მშრომელი, თეატრისათვის თავდადებული და მასზე უსაზღვროდ შეყვარებული მსახიობი იყო. იგი თეატრში და თეატრით ცხოვრობდა, თეატრი მისი ცხოვრების არსი იყო. ხელმძღვანელობდა თეატრს, ყველაზე მეტს დგამდა, თითქმის ყოველდღე თამაშობდა — სხვა არაფერი იყო დაკავებული, გარდა თეატრისა. თვითონაც მუშაობდა და ჩვენც ვამუშავებდა. დიდი ხნის მანძილზე, ა. დვალიშვილი და მე, მიუხედავად დამოუკიდებელი დადგმებისა, ვასაძის ასისტენტებად ვმუშაობდით. მახსოვს, სექტაკლისათვის „დიადი მომავალი“ ვასაძემ გრანდიოზული მასობრივი სცენის ორგანიზება დამავალა. საიმპერიო კანცელარიის აღებისა და გამარჯვების წითელი დროშის აღმართვის სცენა უნდა დამეღდა. სცენა, წინასწარ, პატარ-პატარა მონაკვეთებად დავყავი, მიხანსცენები განვალაგე და 15 წუთიანი ბრძოლის სცენა დავდგი, რომლითაც თავად ძალიან კმაყოფილი ვიყავი. აი, სად გავიხსენე ომი და ახმეტელი! ვასაძემ შეხედა, მოეწონა, მეორე დღეს კი ყველაფერი გადააკეთა, ჩემი „შედეგრიდან“ დროშის აღმართვის სცენა-ღა დატოვა. მაშინ ძალიან განვიციდდი, ახლა კი ამ შემთხვევას მადლიერების გრძნობით ვიხსენებ: ეს ხომ მასობრივი სცენების აგების საუბრეთესო სკოლა იყო ჩემთვის. განა ასე ადვილია თავი გაართვა უკმაყოფილო მსახიობთა ჯგუფს, რომელსაც არ სურს მასობრივ სცენებში მონაწილეობა?

ძალიან ბევრი მუშაობა მომიხდა ვასაძესთან მის სექტაკლებში მეორე შემადგენლობის შექვანის დროს. ვხედავდი, რომ ვასაძე ისე არ ამუშავებდა სცენებს, როგორც ამას ჩვენ გვასწავლიდნენ. კამათი, ძირითადად, სარეპეტიციო მეთოდის გარშემო იმართებოდა. ამ ნიადაგზე

წარმოქმნილი კონფლიქტები, რა თქმა უნდა, ჩვენს ურთიერთდამოკიდებულებას ამწვავებდა. ვფიქრობ, უფრო გონივრული მოქცევა ჰმართებდა, მაგრამ შინაგანად რაღაც ძალიან მიშლიდა, ვასძის გზას რომ გავყოლოდი. არა, ეს არ მინდოდა. პირიქით, მინდოდა, რომ მე გადამერწმუნებინა ვასაძე, მჭეროდა, თუკი ის მოინდომებდა, აუცილებლად შეძლებდა ჩვენებურად მუშაობას, რასაც ზოგჯერ ახერხებდა კიდეც.

ერთხელ მოვიდა და მითხრა:

— მოდი, ხვალიდან სისტემის მიხედვით დავიწყოთ მუშაობა. რაც გინდა გააკეთე, ოღონდ სისტემის მიხედვით, ისე, როგორც გესმის.

დავთანხმდი და სამუშაოდ გოგოლის „შემლილის წერილები“ ავირჩიეთ. ვასაძემ ტექსტი თვითონ თარგმნა და დაამონტაჟა. ყოველ საღამოს, სპექტაკლების შემდეგ მე და ვასაძე თეატრში ვრჩებოდით და შუალამდე ვმუშაობდით. ძალიან ვცდილობდი, ვასაძეც ცდილობდა. მხოლოდ იმას ვაკეთებინებდი, რასაც საჭიროდ ჩავთვლიდი. ის კი ბავშვივით გამგონი იყო, ზოგჯერ შემეკამათებოდა ხოლმე, მაგრამ როგორც კი ჩემს სიმართლეში დავარწმუნებდი, მაშინვე მენებდებოდა. ვგრძნობდი, მსახიობს მისთვის საჭირობოროტო პრობლემების გაგება და პრაქტიკულად გადაწყვეტა სურდა. ყველაფერს ვაკეთებდი იმისათვის, რომ რეპეტიციები მეთოდოლოგიურად სწორად წარმემართა, მაგრამ შიშისაგან გული მისკდებოდა: ვითუ არასწორად ვმუშაობ და მსახიობი მართალია გზით არ მიმყავს-მეთქი; კარგ სამსახურს ვუწევ სტანისლავსკის, თუკი მის მოძღვრებაში სრულიად სხვას ვგულისხმობ და მსახიობს არასწორად ვამუშავებ. აი, ასე დღით დღე კვირიდან კვირამდე, თვეების განმავლობაში დაუღალავად ვმუშაობდით. პიესის ტექსტში მსახიობს წაკითხვისაკენ უბიძგებდა. და აი, აქ ორივე გაუთავებელ კამათს ვიწყებდით. მე ვამტკიცებდი, რომ ტექსტში სწორი ქმედების, ნამდვილი ცხოვრების გასაღები უნდა ვეძიოთ, რომ ტექსტის ილუსტრაცია არ არის საჭირო, სცენა ისე უნდა იყოს აგებული, რომ ქმედების პირველადობის და მის შედეგად წარმოქმნილი სიტუების მეორადობის შთაბეჭდილება იქმნებოდეს. ვამტკიცებდი, რომ თეატრში სიტყვიერ ენაზე უფრო ძლიერია ქმედების ენა. ვასაძე ამის წინააღმდეგ გამოდიოდა, მარწმუნებდა, რომ თეატრში სიტყვა მთავარი და აზრის დასტურად ვ. ნემიროვიჩის სიტყვები მოყავდა. მარწმუნებდა, რომ შეუძლებელია მისდევდე მხოლოდ განცდათა ცხოვრებისეულ სინამდვილეს ვინაიდან ეს სინამდვილე სცენიდან შეუმჩნეველი და ნაკლებად გამომსახველია, ჩვეულებრივ, ძა-

ლიან დიდხანს ვკამათობდით, ზოგჯერ ღონე-მისილები ფხვზე ძლივს ვიდევით, მაგრამ, უცებ, ვასაძე წყვეტდა კამათს და მეუბნებოდა: — კარგი, თქვი რა გინდა? რა გავაკეთო? და თავიდან ვიწყებდით მუშაობას. დასაწყისში მსახიობს ძალიან უჭირდა. ვცდილობდი გამეთავისუფლებინა იგი ცნობილი, არაერთგზის გამოყენებული ხერხებისაგან, ახალი კი ჭერ არ გააჩნდა. მსახიობსაც მშვენივრად ესმოდა ეს, იგი ბოლომდე იყო გაიშვლებული.

ეს იცის, რამდენად დღისა და კვირის შემდეგ, თანდათან, შეუმჩნევლად ავადმყოფი პოპრიშიჩინის ცხოვრებიდან ნამდვილმა ადამიანურმა ეპიზოდებმა დაიწყეს გამოცოცხლება. რა უნის და ნებისყოფის ადამიანი იყო ვასაძე! დაღვა მომენტი, როდესაც ჭეშმარიტი გრძნობების შემმოკველი დარაბები გაიხსნა და შიგნით ქვეცნობიერების მთელი ოკეანე აღელდა, რომელმაც სიღრმიდან განუმეორებელი ადამიანური განცდები ამოატივტივა. ხოლო რუსთაველის თეატრის უშველებელ, ცარიელ სცენაზე, რკინის საწოლთან უცებ პატარა, მარტოხელა, დაბნეული, ნერვიული და ოღნავ სევდიანი კაცუნა გაჩნდა. საოცარი რამ მოხდა! ეს სტანისლავსკის, ვასაძის და ჩემი გამარჯვება იყო! ბედნიერი ვიყავი, ნუთუ ვასაძემ ირწმუნა?!

ერთხელ, ღამით, როდესაც დარბაზში არავინ იყო, ჩვეულებისამებრ, ვმუშაობდით, ვასაძე სცენაზე, მე — პარტერში. ვასაძე ძალიან კარგად მუშაობდა, უცებ ვიგრძენი, რომ მსახიობს რაღაც მოუვიდა: რატომღაც აჩქარდა, ტემპს მოუმატა, ყველაფერი უჩვეულოდ გაზარდა და გააძლიერა. შევაჩერე და შენიშვნა მივცე. მან ყურადღება მოიკრიბა და ზელახლა დაიწყო, მაგრამ უშედეგოდ, იგივე განმეორდა. არსებობის წუთიერება, ამჟამინდელობა დაიკარგა. რაშია საქმე? რა მოხდა? დარბაზი შევათვალეირე და ლოყაში მეხანძრე დავინახე. რომელიც მსახიობს ინტერესით მისჩერებოდა. ნუთუ ამის ბრალია ყველაფერი?! მსახიობმა დაინტერესებული მყურებელი იგრძნო და ჩვეულებრივი რეაქციები ავტომატურად ამუშავდნენ. საცოდავი პოპრიშიჩინის ადამიანური სულის ასეთი წვალბით ნაგებმა შენობამ თანდათან დაშლა იწყო. ახლა მთელ დარბაზში ნიაღვარივით გადმოხეთქილი გოგოლის ბრწყინვალე ტექსტი უღერდა. მსახიობის სხეული თითქოს ჰაერით აივსო, ფრთები გაშალა, ბორკილებისაგან გათავისუფლდა და გაღაღებულ სივრცეში გაიჭრა. ეს, მართლაც, ხელოვნება იყო. მაგრამ ჩემდა საუბედუროდ არა ის, რომლისაკენაც ასე დიდხანს ვისწრაფვოდი.

მსახიობს ბოლომდე რომ შეეკავა თავი და

თეატრალობაში არ გადავარდნილიყო, რა კარგად შეძლებდა მუშაობას! დიახ, ჩვენს ინტიმურ რეპეტიციებზე, მას ჭეშმარიტად შეეძლო განცდა, მაგრამ შინაგანი ხმა თითქოს მოსვენებას არ აძლევდა, და ჰკარნახობდა, რომ ზელოვნებისათვის ეს არ კმარა, რომ ეს არ არის სცენური.

პრემიერა, ვასაძემ, რა თქმა უნდა, თავისებურად ითამაშა. ყველა ძალიან აქებდა, რაზეც მსახიობი ხუმრობით პასუხობდა: ასეთ გიჟურ თეატრში გიჟის თამაში არ გამიჭირდებოდა!

გულნატკენი ვიყავი, მით უფრო, რომ მსახიობში ახლის, დროით მოთხოვნების აღმოჩენის სურვილს ვგრძნობდი. ამან განსაკუთრებით ვასაძის შემდგომ ნამუშევარში, დ. აღუქსიძის სპექტაკლში „გლახის ნამბობი“ პეპიას როლზე მუშაობისას, იჩინა თავი. მსახიობი არჩვეულებრივად თამაშობდა პრემიერაზე. ადამიანური, მართალი, იგი ძალიან ზუსტად მოქმედებდა, არსებობდა და ცხოვრობდა სცენაზე. აქ სრულებით არ იყო გრძნობათა დემონსტრაცია და სცენაზე მაშინვე განცდების, გრძნობების დამაჭერებლობა იქმნებოდა. მსა-

ხიობი არსად არ ჩქარობდა, ყველაფერს ბოლომდე ამუშავებდა და, ჭეშმარიტად, ლამაზი სანახავი იყო სცენაზე. ვასაძეს ძალიან დიდი წარმატება ჰქონდა.

მაგრამ სულ ათიოდე სპექტაკლი გავიდა, და თანდათან ყველაფერი გაქრა, სცენაზე კვლავ თეატრალურმა (სიტყვის ცული მნიშვნელობით), ნაცნობმა, დღევანდელი დღისთვის მოძველებულმა დაიშვიდრა თავი. რატომ? ჩვევის ბრალია? მაშინ ს. ჯაქარიძემ როგორღა სძლია ამას? ხომ შეძლო მან ამ ახლის დაუფლება და თავის სასარგებლოდ გამოყენება?! არა, ვასაძე, ალბათ იმისთვის კი არ იყო დაბადებული, რომ ფსიქოლოგიურ ქვეტექსტებს ჩასძიებოდა, არამედ იმისთვის, რომ ფრანც მოორის, ვასილ კივიძის, იაგოს, შუისკის და სხვათა და სხვათა ელვარე სახეები შეექმნა.

მადლობელი ვარ ბედისა, რომ სცენის ასეთ ბრწყინვალე ოსტატთან შემახვედრა, რადგან სწორედ მისგან, გამუდმებული წინააღმდეგობების მიუხედავად, მაინც ძალიან ბევრი რამ ვისწავლე. ვასაძე ხომ იშვიათი თეატრალური მოვლენა იყო.



თამარ ტაეჭავაძე ლაურენსიას როლში

## გარადიული განახლების გზით

**საყოველთაოდ** ცნობილია, რომ შემოქმედებითი ორგანიზმის სიცოცხლისუნარიანობას, უწინარესად, მისი ნიჭიერება განაპირობებს, მაგრამ თეატრის ძალა კიდევ ერთ, ძალზე მნიშვნელოვან ფაქტორზეა დამოკიდებული — ეს გახლავთ უნარი საკუთარი ნაკლის დროულად დანახვისა და მისი აღმოფხვრისა, მიღწეულის არად ჩაგდებისა და ახლისკენ დაუღალავი სვლისა.

ვერ ვიტყვოდი, რომ ეს სასიამოვნო პროცესია თეატრში, რადგან ამ ერთი ფრაზის მიღმა მეტად მტანჯველი დღეები დგას, ამ პროცესს ზოგჯერ ერთობ ღვაწლმოსილი ადამიანებიც ეწირებიან — ყოველდღიური განახლების აუცილებლობის ლოგიკა მსხვერპლშეწირვასაც გულისხმობს, მაგრამ თუ თეატრს, სურს კვლავაც თეატრად იწოდებოდეს, უნდა ეყოს ვაჟკაცობა მოერიოს ყველა სირთულეს და გაბედულად გადადგას ასეთი ნაბიჯი.

ნებისმიერი თეატრალური მიმართულება, ნებისმიერი თეატრალური ესთეტიკა 10-12 წელიწადში (თუ უფრო ადრე არა!) ამოსწურავს თავის თავს, ჰკარგავს ემოციური, თუ გონისმიერი ზემოქმედების ძალას და დგება ჟამი, როცა საკუთარ თავში უნდა იპოვო ძალა ახლის მიკვლევისა. ამ დროსაა საჭირო

ზუსტი ალო, უნარი სწორად განსჭვრიტო რა მოძველდა და რა შეიძლება გადაიტანო ახალ თეატრალურ დროში. ერთია განჭვრეტა, მიგნება, მაგრამ სულ სხვაა, უვარგისის, მოძველებულის მოკვეთა, ამოძირკვა. (ზოგჯერ ყველაფერ ამასთან ადამიანის ბედიცაა დაკავშირებული). უამისოდ კი შეუძლებელია ახლის დამუშავება, გაღრმავება და დროის მონაპოვრად ქცევა. ესაა თეატრის გაახალგაზრდავების, თუ გნებავთ, გადარჩენის ერთადერთი გზა. უმცირესი კომპრომისიც თეატრის მუზეუმად გადაქცევის ჩინებული საშუალებაა. ამგვარი თეატრი-მუზეუმებიც კი ერთობ საეჭვო რეპუტაციის მატარებლად გვევლინებიან, რადგან ყველა მუზეუმში ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები ფიქსირებული სახითაა გამოფენილი, თეატრს კი სწორედ ფიქსაჟი ღუპავს. რამდენი კარგი, ბრწყინვალე თეატრი გადაქცეულა ამგვარ მუზეუმად ისე, რომ ვერც უგრძვნია, თუ როგორ დაუკრა თავი ჭეშმარიტ ხელოვნებას.

საყოველთაო ანბანური ჭეშმარიტებაა, რომ ყველა დროს თავისი თეატრი აქვს, რაოდენ მაღალ მწვერვალზეც არ უნდა ავიდეს თეატრი დღეს, ხვალ მაინც ახალი გზაა საქმეობრი, ამაშია თეატრის ხელოვნების მომხიბვლელობაც და ტრაგიკულობაც.

აი, ეს ჭეშმარიტება — თვითლიკვიდაციისა და ფენიქსისებრ განახლების თავისებურება — გააჩნდა რუსთაველის თეატრს დღიდან დაბადებისა და ამან აიყვანა იგი დღევანდელ სიმაღლემდისიკ მჯერა — თუ იგი ამ გზით ივლის, ამ ძნელად დასამკვიდრებელ ტრადიციას არ უღალატებს, დღევანდელ სიმაღლესაც გადააჭარბებს.

# თეატრის მაცოცხლებელი კალა

**რუსთაველის** თეატრი უნიკალური მოვლენაა.

ყველა თეატრს თავისი ბიოგრაფია აქვს, თავისი ტრადიცია და ამ ტრადიციის გამო ხშირად მოქცეულა ჩიხში ვინაიდან, როგორც მეიერხოლდი ამბობს, „ნუ ავურევთ ტრადიციასა და შტამპს ერთმანეთში, შტამპი უაზრობად ქცეული ტრადიციაა...“

ალბათ, არ არსებობს სხვა თეატრი, რომელსაც იმდენი შიდარეკლუცია განეცადოს, რამდენიც რუსთაველის თეატრს განუცდია. და ეს გარდაქმნები უმეტესწილად ერთიდაიმავე აქტიორული ძალებით ხდებოდა.

მარჯანიშვილმა დაიწყო. ახმეტელმა ძირეულად შეცვალა. შემდეგ ხორავა, ვასაძე, მოგვიანებით — ალექსიძე, ამკვიდრებენ ჩამოყალიბებულ მსოფლმხედველობას. თუმანიშვილმა დაიწყო ახალი. სტურუამ დაიწყო ახალი.

და ყველაფერი ეს ხდებოდა ერთ თეატრში, ვიმეორებ, ერთი და იგივე აქტიორული ძალებით, მე პირადად არ მგულება ასეთი თეატრი. კარგია ეს, თუ ცუდი, ამის შემფასებელი ჩვენ არავართ. ამას ისტორიკოსის ანალიზი სჭირდება. ჩემის აზრით, ეს დიდ ვაჟაკობასთან და რისკთან იყო დაკავშირებული.

ჩემი თაობისათვის „როცა ასეთი სიყვარულია“ გახლდათ ახალი ეტაპის დასაწყისი. ამ სპექტაკლმა გადააფასა ჩვენი შეხედულებანი, ააფორიაქა ყოველი ჩვენგანის სულიერი და აზროვნების სამყარო. დავგანახა რალაც ახალი, ჯერ ზღაპრული და ამოუხსნელი.

თუმანიშვილს კი ეს დაწყებული ჰქონდა სპექტაკლში „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად!“

გადის წლები იგივე თუმანიშვილი დგამს „ჰინკრაქას“, ხოლო სტურუა „ვახშობის წინ“.

„... და იწყება ისევ ახალი, ახლის ძიება.

შემდეგ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ — ჩხეიძე და სტურუა.

ვერ ისვენებს თეატრი, ბორგავს, ვერ კმაყოფილდება, ეს არა მარტო სპექტაკლებია, ესაა ეტაპების ძირეული შეცვლა.

ისევ მოუსვენრობა — „ყვარყვარედან“ „რიჩარდამდე“ მივიდა თეატრი.

აქტიორული პლეადის სხვადასხვა თაობას ყოფნის ძალა წავიდეს რისკზე და ჯიქურად შეებას ახალ ექსპერიმენტებს. ეს კიდევ ერთი დამამტკიცებელია აქტიორთა მოთმინებისა და ახლის აღმოჩენის სურვილისა.

მარჯანიშვილმა შვა ახმეტელი.

ახმეტელმა — ხორავა, ვასაძე, მოგვიანებით აღმოცენდა ალექსიძე.

გაჩნდა თუმანიშვილი. მან შვა სტურუა, ჩხეიძე...

ყველანი ერთად ნამუშევარნი, ერთად გამობრძმედილნი, ერთ ენაზე მოლაპარაკე შემოქმედნი არიან, ერთი ბრძოლების ქარცეცხლში გამოვლილნი, ერთ სანგარში მყოფნი და მაინც სცილდებიან ერთმანეთს.

რა არის ეს — კანონზომიერება, თუ?..

და თუ კი ტრადიციის ნამდვილ გაგრძელებასზე და ახლის შერწყმასზე იტყვის ვინმე რაიმეს, ესაა სერგო ზაქარიძე — ბავშვით მოთამაშე „ჰინკრაქაში“ სულ ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად მოექსპერიმენტე თუმანიშვილის მიერ წამოწყებულ კარნეს „მატყუარების“ რეპეტიციებზე. აქტიორული ენერჯის უმაღლესი თანამედროვეობის ნიმუში „ანტიგონეში“.

ესაა რუსთაველის თეატრი საერთოდ, ამაშია მისი ძალა და პოტენცია. ამ ამოუხსნელმა საიდუმლომ გაიყვანა იგი ჩვენი ქვეყნის გარეთ, ამით აღაფრთოვანა მაცურებელი და კოლეგები.

და თუ თეატრი კვლავ მოახდენს ასეთ შინაგან რეკლუციებს, მას არასოდეს მოაკლდება მაცოცხლებელი ძალა.

# ეს გუზინ იყო

1958 წლის სექტემბერში თბილისში შვიანი ამინდი იდგა. ბათუმში მივემგზავრებოდი, მატარებლის ბილეთი ჭიბეში მედო. რაღაც ბედად რუსთაველის პროსპექტზე იმ დროს რუსთაველის თეატრის დასის გამგე და ტექრეისორი გივი ძნელაძე შემხვდა.

— მესამე დღეა, ბოშო, შენს მისამართს დავეძებ, გუშინწინ თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე, კულტურის სამინისტროს ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს უფროსმა შ. ბუაჩიძემ შენი პიესა „სარეველა“ შეაქო და ბატონმა აკაკი ხორავამ მაშინვე დამავალა — პიესა მომიძებნეო. აბა, ჩქარა, რაკი სხვებს მოსწონთ და ბათუმს დაუდგამს, ხელს რაღა შეუშლის, რუსთაველის თეატრი გელოდება!..

ერთი სიტყვით, გივი ძნელაძე რომ აღფრთოვანებით ლაპარაკობდა, ეს, ალბათ, ზემორე მოტანილი მისი ტირადიდანაც ჩანს. ცხადია, გივი ძნელაძე ჩემს საპასუხო სიტყვასაც ასევე ზეიმურს და აღფრთოვანებულს ელოდა. მე ვუთხარი:

— გადავიტო ბატონ აკაკის, რომ ჩემს პიესაში, რომელსაც სათაურად „სარეველა“ აწერია, არ არის არცერთი გენერალი, ზარბაზნები, მით უფრო ხმალ-ხანჯალი და რეგალიები. პიესის მოქმედება სათამაშოების საამქროში მიმდინარეობს, მისი მოქმედი პირები საცოდავი, გატყაული ნაციხარი ადამიანები არიან. ერთი სიტყვით, ამ პიესას, ძვირფასო გივი, არაფერი საერთო არა აქვს რუსთაველის თეატრთან, მე კიდევ გადასაგადები ეგზემპლიარი სადა მაქვს!

— ბოშო, ამ სიტყვებით რავა ვუთხრა?

— სიტყვები გამოცვალე, ოღონდ შინაარსი ხელუხლებლად დამიტოვე.

გივი ძნელაძეს გამოვემშვიდობე, მერე უკან მოვიხიდე და სახტად დარჩენილს მივაძახე.

— დღეს საღამოს ბათუმში მივემგზავრებო მეთქი.

— მისამართი, ბოშო!

— ქავჭავაძის 7. მოკლე ქუჩაა, უნომროდაც შეგიძლია.

მერე კვლავ მოვიხიდე. შორიდან შევნიშნე ეს შავგვრემანი კაცი კაი ძალზე წამოწითლებულიყო.

ბათუმში ჩავედი. მეორე დღეს აკაკი ხორავას ხელმოწერით უშველებელი დეპეშა მივიღე. რა არ ეწერა ამ დეპეშაში, პიესა „სარეველა“ ჩამოიტანე და ჩამოდიო, თეატრის ხელმძღვანელობას დასახლებული პიესის დადგმა აქვს განზრახულიო. ერთი სიტყვით, გრძელი დეპეშაა, ყველაფრით ჩანს ქვეტექსტი — თეატრში ზარბაზნებს ვაქუხებთ თუ გენერლებს ვთამაშობთ, ამას შენ არავინ გეკითხება, ამჯერად „სარეველას“ ვდგამთო. პიესის ეგზემპლიარი დედაჩემის მიერ გაუთოებულ პერანგთან ჩემოდანში ჩავდე და რუსთაველის თეატრისაკენ გავწიე.

შეხვედრაც დეპეშის შესაფერისი მომიწყეს, თითქოს დედაქალაქის დრამატურგს პროვინციის თეატრი ხვდებო. საღამო ხანი იყო, დირექტორის კაბინეტში, ქვედა სართულზე იყვნენ აკაკი ხორავა, თეატრის მთავარი რეჟისორი აკაკი ვასაძე, თეატრის პარტიზურის მდივანი ნოდარ ჩხეიძე, ახალგაზრდა რეჟისორები აკაკი დვალიშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი და სხვები. ყველა არ მახსოვს.

აკაკი ვასაძემ პიესაზე მიმითითა, — წაიკითხეო. მე ვიუარე — ცუდად ვკითხულობ მეთქი.

— არა უშავს სამაგიეროდ პიესის სახეებთან ავტორის დამოკიდებულებას გავიგებთო მითხრა აკაკი ვასაძემ. ამის მსგავსი რამ სხვა რეჟისორისაგან არ გამეგონა. მაშასადამე ავტორისეული ინტერპრეტაციას ამდენ ორდენოსან და მედალოსან თეატრშიც კი მნიშვნელობას ანიჭებენ მეთქი. საღამო რუსთაველის თეატრთან ახლოს რესტორან „დარიალში“ დამთავრდა, ემანუელ აფხაიძის თამაღობით თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე ახალგაზრდა ავტორად მაკურთხეს.

თეატრში ორი ახალგაზრდა რეჟისორი დამხვდა მ. თუმანიშვილი და აკ. დვალიშვილი. ამავე თაობის მსახიობები: რ. ჩხიკვაძე, გ. საღარაძე, კ. საკანდელიძე, ცოტა უფროსები: მ. ჩახავაძე, მანჭგალაძე, გ. გეგეჭკორი, კ. მახარაძე და სხვები. ახალგაზრდები ამ დროს სიახლეებზე ლაპარაკობდნენ (ოღონდ ჯერჯერობით კულუბრებში), თეატრში ყალბი ტონ იბატონობსო, სცენიდან ყვირილი ისმისო, დარბაზი დიდია, ინტიმის მაგიერ მუსიკალური ილუსტრაციააო და ათასი ამისთანა. ერთი სიტყვით, ახალგაზრდობა



შორგავდა, თეატრის მხატვრული სახე ძირიან-ფესვიანად უნდა ამოტრიალდესო. გულმა მიგრძნო, რომ ჩემი პიესა ახლის ძიებას შეეწირებოდა, ასეც მოხდა — ერთბაშად მუსიკაზე უარი თქვეს. არავითარი მუსიკა!.. მაგრამ დეკორაციები სამუსიკოდ ამღერებელი შემოიტანეს სცენაზე და სხვა რომ არა იყოს რა, იმ ჭრიალის დასახშობად მაინც ხომ საჭირო იყო ეს ოხერი მუსიკა. დილოგი ვილას ახსოვს. მაყურებელი დეკორაციების ბრუნვით ერთობა.

— უნდა დაიდგას როგორც „აბანო“ სატირის თეატრში, ან კიდევ „ბალინჯო“, ეს ჩვენი „ბალინჯო!..“ — უცირის აკაკი ვასაძე და საშინლად ვღელავ. — ბაქიასავით ჰყვებენ პიესას. შესანიშნავად თამაშობდნენ ნოდარ ჩხეიძე, გოგი გეგეჭკორი, ალ. კუპრაშვილი, გურამ საღარაძე, უუუუნა დუგლაძე, ნანა მჭედლიძე, ე. საკანდელიძე, ე. ვაჩნაძე, ემანუელ აფხაიძე იმდენად კარგი იყო, რომ ბათუმის თეატრმა იმავე სპექტაკლში ანტიფოს როლის შესასრულებლად მიიწვია და ბათუმლებთან სამი სპექტაკლი თამაშა.

საოცარი ბედი შეხვდა ამ სპექტაკლს — რუსთაველის თეატრში ერთი სეზონი ძლივს გაძლო, ბათუმის თეატრში კი ექვსი სეზონი თამაშობდნენ. თქვენ წარმოიდგინეთ, სხვა თეატრებშიც — გორი, ჭიათურა, ზუგდიდი, მახარაძე — მრავალ სეზონს გაუძლო.

მიუხედავად დიდი შრომისა, რუსთაველის თეატრში, აღარ დაიდგა ჩემი პიესა „ოქროს საწმისი“ კოლხელი მედას ცხოვრებიდან. ბრწყინვალე ჩანაფიქრი ჰქონდა მიხეილ თუმანიშვილს, ასევე ბრწყინვალე იყო ფარნა ლაბიაშვილის მკვები. პიესაში თეატრის საუკეთესო ძალები იყო დაკავებული: სერგო ზაქარაძე, ეროსი მანჯგალაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, სალომე ყანჩელი, გურამ საღარაძე.

პიესა რეპეტიციებისას მოიხსნა. ძველმა ხელმძღვანელობამ პიესაში რაღაც ისეთი დაინახა, ამის გაშვება არ იქნებოდა და... რუსთაველის თეატრთან ჩემი თანამშრომლობა გრძელდებოდა წმინდანი წლების დამდეგსაც. მაშინ დაიდგა ჩემი ორი პიესა „ერთზე დიდი დახოცილები“ და „ქართლის ჩირაღდები“.

დიდი სიყვარულით და პატივისცემით ვიგონებთ იმათ, ვინც ამ პიესებზე დიდი შრომა გასწია. ესენი იყვნენ: არჩილ ჩხარტიშვილი და დოდო ანთაძე, ემანუელ აფხაიძე და გიორგი საღარაძე, ალექსანდრა თოიძე, ნინო ლაფაჩი და თამარ თარხნიშვილი, ნელი მგალობლიშვილი, ელენე საყვარელიძე, მხატვარი დიმიტრი თავაძე, კომპოზიტორები ა. ბალანჩივაძე და რ. ლალიძე.

მე მუდამ მქონდა თეატრის დირექციის მიერ ჯაციემული პირადობის მოწმობა, ისეთი როგორც

თეატრის თანამშრომლებს, თეატრში შესვლის უფლება მქონდა მუდამყაშს, ეს მეგობრობა უშუალო და გულწრფელი იყო.

სადაც მინდოდა, იქ წავაკითხებდი პიესას, ოღონდ კი მეთქვა. მხოლოდ ბ-ნი პავლე კანდელაკი იყო გამონაკლისი — პიესის მოსმენა თეატრში უყვარდა.

დოდო ალექსიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, აკადვალიშვილი, ფარნა ლაბიაშვილი, კოტე მახარაძე, ვასო კიკნაძე, დორიან კიტია სახლშიც მოდიოდნენ, მთელ პიესას თუ არა, უკვე დაწერილ უპიზოდს მაინც წაკითხავდნენ, საოცარი ენერგიის ადამიანები იყვნენ ესენი იმ დროს; საქმეს თუ სჭირდებოდა, დილამდე იკამათებდნენ.

ბოლოს იმით უნდა დავამთავრო, რითაც დავიწყე: „სარეველას“ პრემიერა ჩატარდა, ბანკეტიც შესდგა, მე ბათუმში გავემგზავრე. ბათუმის სადგურში თეატრის მთავარი რეჟისორი შოთა მესხი დამხვდა, ზედ ჩემს ვაგონთან.

— შოთა, ვის ელოდები?  
— შენ გელოდები — მიპასუხა შოთა მესხმა მოგონილი სიმშვიდით.

— საიდან იცოდა, რომ დღეს ჩამოვიდოდი?

— ა, დეპეშა — და შოთამ დეპეშა გამოიწვინდა. დეპეშაში ეწერა: „სასწრაფო, ბათუმის სახელმწიფო თეატრის მთავარ რეჟისორს შოთა მესხს. დღეს პირველივე მატარებლით თბილისიდან ბათუმში გამოემგზავრა დრამატურგი ლოპუდე ვეგა ვაგონი 7 შეხვდით... გივი ძნელაძე“.

ვიდრე „სარეველას“ დადგმის შემდეგ ბათუმში გამოემგზავრებოდი, მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში ჩემი სხვა პიესა — „ორი სპეციალისტი“ დაიდგა, ამ ორი პიესის დადგმის პროცესში ორივე თეატრის მსახიობებს მიაა წყნეთელის ჩანაფიქრს ვუმხელდი და ლოპუდე ვეგობას რაღა გაკლიაო მეუბნებოდნენ.

ამ ხუმრობას სერიოზული აზრიც მოსდევდა, კერძოდ, ის რომ ამ დროს თეატრში, და მათ შორის რუსთაველის თეატრში, ავტორის კულტი ბატონობდა, ავტორის პიესას დგამდნენ, და რა გასაკვირი იქნებოდა, თუ ავტორს რეჟისორთა შეხვედებოდა. ასე გავამართლე გივი ძნელაძე.

ერთი სიტყვით, თეატრი სიცოცხლეა, იგი მეგობრობაზეა დამყარებული და ამ უნაწევს ნერგს, დილა-საღამოს რომ ზრუნავს თხოულობს, ახალი თაობის რუსთაველები, ალბათ თვალის ჩინივით გაუფრთხილდებიან.

## ელენე სპეცარელიძე

# თეატრი უმკაულებრივად

რუსთაველის თეატრის ფოეში მისი საზღვარგარეთული გასტროლები მარშრუტების რუკა გამოკრული: ბერლინი, ლანცინგი, ღრეზენი, კოფენანი, ვარშა, საბარბრისკანი, დიუსელდორფი, მინიო, ტოლუა, კუბლა, ლენინი, აბუს კალინინი, გუანახუპო, ბელგრადი, ედინბურგი, ლონდონი, ათინა, სალონიკი, რომი, ფლორენცია, მილანი, ტურინი, ბენა, რეგიო-მეილიო, ციურიხი, ჟენევა, ავინიონი... რუკა თანდათან იფარება წითელი ხაზებით. გავყვით ამ წითელ ხაზებს და მოგონებით ერთხელ კიდევ ვიმოგზაუროთ ამ მარშრუტებით:

1970 წლის 11 მაისი. ჭრელი კაბებით, ქათა პერანგებით, ნაირფერი ყვავილებით, ხალხით გამოირჩევა თბილისის რკინიგზის სადგური, რუსთაველის სახ. თეატრს გერმანიის დემოკრატიულ და პოლონეთის სახალხო რესპუბლიკებში საგასტროლოდ მიაცილებენ. მეგობრები აღგზნებულნი გვესაუბრებიან, გამარჯვებით დაბრუნებას ვეისურვებენ. გორში, ზესტაფონშიც კი შემოგვხვდნენ და ყვავილებით დაგილოცეს გვა.

ყველას გვალელებს თუ როგორ მიგვიღებს გერმანია და პოლონეთი?

14 მაისი ჩვენთვის მართონული დღე იყო: მოსკოვიდან გამოსულებმა გადავსერეთ პოლონეთის ტერიტორია და ბერლინის გავლით დრეზდენში აღმოჩნდით.

დრეზდენის „შტატ ტეატრთან“ ქართული წარწერა შემოგვებება: „კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება“.

მოგვესალმა ადგილობრივი თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ჰანს დიტმარმადე, სერგო ზაპარისკიძე კი მაღლობა გადაუხადა გულთბილი მიღებისა და კეთილი სურვილებისათვის.

საღამოს თეატრში მოსულებს სიურპრიზი გველოდა: ყველა სარკვევ წარწერა, „თოი თოი, თოი“, რაც გამხნევენას ნიშნავს და პატარ-პატარა სუვენირებიც დავახვედრეს. გასტროლები ზ. უდენტის „მიწის შვილებით“ დავიწყეთ (დადგმა მ. თუმანიშვილისა) წარმოდგენის ბოლოს მსახიობთა ფოეში შესანიშნავი სუფრა გველო-

და. მოგვესალმა პარტიის დრეზდენის საოლქო კომიტეტის მდივანი ოსკინ ფორპერი. სამადლობელი სიტყვა წარმოსთქვა საქ. სსრ კულტურის მინისტრის მოადგილემ ვ. იაკაშვილმა. მსახიობებმა გ. გეგეკორმა, რ. ჩიკვაძემ, ე. მანჯალაძემ, კ. კავსაძემ, გ. თალაკვაძემ, კ. საკანდელიძემ მრავალუმიერი წამოიწყეს, სიმღერის ფონზე მშვენიერი სიტყვა წარმოსთქვა ჯაქარიძემ, რომლის დიდი პოპულარობის მოწმენიც ყველანი გავხდით, ბოლოს იმერული „აბა დელი დელა“, წამოიწყა ღვინით სავსე თასი მაღლა ასწია და ნელი ნაბიჯით გასასვლელისაკენ გაემართა, მთელი თეატრი წამოდგა და სერგოს გაჰყვა ხელის ქნევით და ჰაეროვანი კოცნით. ეს იმპროვიზებული და გულწრფელი დამშვიდობება ეფექტურ, თეატრალიზებულ სანახობად იქცა!

მეორე დღეს, 16 მაისს ქართული კლასიკის საღამო იყო, ვაჩვენეთ სულხან საბას „სიბრძნე სიცრუისა“ (ინსცენირება და დადგმა ნ. ხატისკაცის და თ. მაღალაშვილის) და დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“. (დადგმა თ. ჩხეიძის და რ. სტურუასი). პირველ წარმოდგენას პარტიიდან ვუყურებდი და შეიძლება ითქვას ბრწყინვალედ ჩააბარეს გამოცდა ახალგაზრდებმა: ი. გიგოშვილმა, ნ. ფაჩუაშვილმა, ლ. გულაძემ, მ. მაღლაკელიძემ, კ. კავსაძემ, გ. ჭიჭინაძემ, გ. ხარაბაძემ, გ. პაპუაშვილმა, ტ. ყველაძემ...

ქ. ლაიციგში პირველი საღამოს შემდეგ წვეულებაზე ქალაქის მერმა განაცხადა: ლაიციგელები ხვალისთვის ემზადებიან, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ძალზე საინტერესო წარმოდგენა ყოფილაო. ეს სპექტაკლის საუკეთესო რეკლამა იყო.

ლაიციგიდან ბერლინამდე საკმაოდ დიდი გზა ყოფილა. ერთნაირი სერიული ნახატებით მეორდება პეიზაჟები, ამ ერთფეროვნებამ ბევრი მაძინა კიდევ.

ბერლინში პრესა აღფრთოვანებით შეიგება „გარისკაცის მამას — ს. ჯაქარიძეს. მისი ბეკინა, გეგეკორის პლატონი, ჩიკვაძის კირილე საერთო აღიარების ცენტრში მოხვდნენ, ბოლო არ უჩანდა ტაშს და შეძახილებს. „გმადლობით“. — გვეხვევა რეჟისორი მანფრედ ვეკვერტი. ასეთ წარმოდგენას ენის ცოდნა რადუნდაო, გვეუბნება რეჟისორი რუთ ბერტაუზი. უსაზღვროდ ბედნიერი ვიყავით იმ დღეს! ეს აზრი კიდევ უფრო განგვიმტკიცდა საბჭოთა საელჩოში, როცა შეგვქექს სრულუფლებიანმა ელჩმა პ. აბრასიმოვმა, კოსმოვაცმა პ. პოპოვიჩმა, საბჭოთა კავშირის გამრმა ეგოროვმა.

გერმანული პრესა განსაკუთრებით დაინტერესდა შ. ანუის „ანტიგონეს“ დადგმით (მ. თუმანიშვილი), კრიტიკები ბევრ საგულისხმო

მოსაზრებას გამოთქვამდნენ ს. ზაქარაიძის და  
წ. კვერენჩილაძის სახეებზე.

გაზეთები „ნოვისტე ნახრიბტენ“ და „ნაცი-  
ონალ ცაიტუნგი“ მაღალ შეფასებას აძლევს  
„სამანიშვილს“ და საინტერესო სიახლედ აღი-  
არებენ მას.

I ივნისის პოლონეთისაკენ გავემგზავრეთ. ქ.  
პოზნანში ოპერისა და ბალეტის თეატრის დიდ  
შენობაში ტევა არ იყო. ზაქარაიძე — კრეონი  
ლოურენს ოლივიეს შეადარეს, ვილაცამ დი-  
ჩოქა კიდეც მის წინ. „ოტეც“, „ოტეც“. ისმოდა  
ყველგან. თავი მოვიწონე. განა რა არის იმაზე  
საამაყო თუ კარგი მამის შვილი ხარ, გაზეთ  
„ექსპრეს პოზნანსკამ“ ვრცელი წერილი მიუ-  
ძღვნა თეატრს, აღიარებდა მის რეჟისურას და  
მსახიობთა ანსამბლს.

ამ გასტროლების წარმატების მიზეზი კარგად  
ახსნა იქაურმა კრიტიკამ: თეატრმა შეძლო  
უცხოელთათვის ეჩვენებინა ეროვნულ ტრადი-  
ციებზე შექმნილი თანამედროვე სისხლსავსე  
კულტურაო. „როგორც გაზეთი „ბერლინერ  
ცაიტუნგი“ აღიარებდა, გასტროლებმა მხოლოდ  
დიდ სამსახიობო და სარეჟისორო ხელოვნებას  
კი არ გაგვაცნო, არამედ მდიდარი კულტურის  
მქონე ხალხის ტრადიციებსა და ცხოვრებაზეც  
მოგვცა წარმოდგენა“. გაზეთი „ლაიპციგერ  
ფოლკსცაიტუნგი“ კი აცხადებდა: „ეს თეატრი  
შეიძლება ცნობილ, მსოფლიოში გახმაურებულ  
თეატრებს ამოვუყენოთ გვერდით, იგი უმადლ-

ლესი ხარისხის თეატრად უნდა მივიჩნიოთ“.

ეს გამოთქმა წინასწარმეტყველებას გავს.

1974 წ. გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლი-  
კის ქ. საარბრიუკენში მოწყობილ ქართული  
კულტურის დღეებზე ჩვენი თეატრი „სამანიშვი-  
ლით“ წარსდგა!

თეატრის შენობასთან ხალხი შემოგვეგება,  
გაფრთხილების თანახმად თვითეული ჩვენგანი  
ჩვენი როლის სახელით წარვსდგებოდით და  
გერმანელი დუბლიორები ძველი ნაცნობებივით  
გვიკრავდნენ გულში. რ. სტურუამ ხომ აქაც  
დადგა „სამანიშვილი“ და მათ კარგად გაიაზრეს  
ჩვენი ბედისწაღი.

4 ივნისის ჯერ გერმანელებმა „სტიფმუტერი“  
ითამაშეს, შემდეგ ჩვენ — „სამანიშვილი“. სი-  
მონეთის მუზეუმში ჩვენს ნაცვლად გერმანელი  
მსახიობები შემოვიდნენ, ჩვენ გერმანულ  
ტექსტს ქართულ პწკარელებს ვუფარდებდით და  
თვითეულ მათგანისათვის ვეღვავედით.

ფირი დატრიალდა, თავიდან აუღერდა ჩვენი  
წილი მუსიკა. გ. გეგეჰკორმა აიღო წიგნი და...  
გერმანულ ენაზე დაიწყო კითხვა, ეს სოლიდა-  
რობა დიდად მოიწონეს გერმანელებმა. წარმო-  
დგენას ხშირად გვაწვევდნენ და ტაშით, რა-  
მაც ძლიერ წაგვახალისა. ბოლოს იქაური მსა-  
ხიობები ამოიჭრნენ სცენაზე, კირილე კირილეს  
ჰკოცნის, ელენე ელენეს, ბეკინა ბეკინას  
და ა. შ.

იმავე დღეს, ვახშამზე, რომელიც საკმაოდ



ავინიონის ფესტივალი, პაპის სასახლის დარბაზი, რ. სტურუა, გ. ყანჩელი,  
ი. ზარეკი, მ. შველიძე (უკანა რიგში) რეპეტიციაზე.

გვიან დაიწყო, თვითეულ ჩვენგანს საარბრიუკენის თეატრის საპატიო წევრის წოდება მოგვანიჭეს, სამკერდე ნიშნითა და სიგელით დავაჯილდოვდეს. საჩუქრებს რომ გადავცემდით, რაღვ არნდტი (კირილე) დაიშალა, მას შემდეგ რაც ქართველთა სტუქტაკლი ვნახე, სირცხვილით ვერ გამოვჩნდებო. ასე მოიხიბლა რამაზის თამაშით. ძალიან დამეგობრდნენ ქართველი და გერმანელი მსახიობები.

გაზეთი „საარბრიუკენ ცაიტუნგი“ გოგი გეგეკორს შექსირული მამულების მსახიობს უწოდებდა, რამაზ ჩხიკვაძეს ფეთქებად დინამიტს, კარლო საკანდელიძეს ქართველ ლუი დე ფიუნესს, სიტყვიერ ქაითნაურებს ვინ მოსთვლის, ჩვენ ახლა გავიგეთ რა დიდი ყოფილა დავით კლდიაშვილი, ბევრს რამეს გამოვასწორებთო.

1976 წელს თბილისში ჩატარდა გფრ საარის მხარის კულტურის დღეები. სტუმრებმა ნახეს თეატრის ახალი დადგმა „კავკასიური ცარცის წრე“ (დადგმა რ. სტურუასი), რომელმაც დიდი აღფრთოვანება გამოიწვია და გადაწყდა საარბრიუკენსა და დიუსელდორფში წაეღოთ ეს წარმოდგენა! ათი დღის განმავლობაში ტკბებოდა იქაური მაყურებელი ქართველ მსახიობთა ვირტუოზული თამაშით, დამდგმელი რეჟისორის ნიჭიერებით, გემოვნებით, ფანტაზიით.

1977 წლის 1 მაისს კი მოსკოვიდან მეხიკოსაკენ გავფრინდით. ნიუ-იორკის გავლით. მეხიკოში ყველანი ფანჯრებს მივაწყდით, თვითმფრინავი ისე დაბლა მიფრინავდა, რომ ქუჩებში მოსრილი მანქანების ფერებსაც ვარჩევდით, ჩვენს ქვეშ ათასფერი ციმციმა ლამპიონით მოქარგული უზარმაზარი ხალიჩა გადაშლილიყო. ბოლო არ უჩანდა 13 მილიონიან ქალაქს, — ამ „ფერად ოკეანეს“.

მექსიკა ოქროს ქვეყანააო, უთქვამთ, მაგრამ ოქროთი აქლვარებულ ვიტრინებთან, ქვეფენილზე დაძინძილი მათხოვრებიც ბევრი ყრია. ქვეყნად ვერსად ვერ ნახავთ ოქროსა და სილატაკის ასეთ დამბობილებას!

სიურპრიზებიც ბევრი დავგვხვდა: მუსიკის გადაწერა ჭირს, სცენა არ ბრუნავს, მაგრამ რ. სტურუასა და გ. ყანჩელის დიდმა გულმოდგინებამ ყველა საკითხი დადებითად გადასჭრა. ცხადია, სცენის ბრუნვას მათი მონდომება ვერ მოაწყობდა და რობერტი იქულებული გახდა მოეფიქრებინა არამბრუნავი სცენისათვის შესატყვისი მიზანსცენები.

პირველი წარმოდგენა „სამანიშვილი“ ვითამაშეთ პროვინციულ ქალაქ ტოლუკაში, ზღვის დონიდან 2700 მეტრის სიმაღლეზე და აკი გავგზიდა კიდეც ბუხუტი ზაქარიაძე ავად, მაგრამ რთული მდგომარეობის მიუხედავად, ჯარისკაცული თავგანწირვით მიიტანა ბოლომდე საბრძოლო ალაში. წარმოდგენის დაწყების წინ მ-

ყურებელს ვაჩვენეთ მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი საქართველოზე, მაყურებელი ცოტა დავგვსწრო, ქალაქში ხომ აფიშებიც არ ყოფილა გაკრული, მაგრამ ვინც დავგვსწრო, გულთბილად გვიკრავდა ტაშს.

ქ. პუბელაში „ცარცის წრე“ ვითამაშეთ და მიუხედავად თავსხმა წვიმისა, უამრავი ხალხი დავგვსწრო. დიდხანს ძალიან დიდხანს გვიკრავდნენ ტაშს.

საკმაოდ აღტაცებული რეცენზიები დავიმსახურეთ, „გენიალური!“, „გრანდიოზული!“, „ფანტასტიკური!“ წერდნენ გავითები და როცა მეხიკოში ჩამოვბრუნდით, ვივარძენით, რომ ჩვენს მიმართ ინტერესი გაზრდილიყო!

9 მაისს „ტეატრო დე ლა სიუდად დე მეხიკოს“ სცენაზე „ცარცის წრე“ წარმოვადგინეთ. უ. ლოლაშვილის პირველივე წინადადებიდან დაწყებული მაყურებელს წამითაც არ მიეცა „ამოსუნთქვის“ საშუალება:

გაზეთი „ელ დია“ უმაღლეს შეფასებას აძლევს წარმოდგენას. ეს არისო ბრეტტი მთელი თავისი ძლიერებით — შემტევი, დინამიკური და გასაგებო!

დავამთავრეთ რიგითი წარმოდგენები და გავუდექით საფესტივალო ქალაქ გუანახუატოს გზას. ბენიტო ზუარესის სახ. თეატრი ლამაზი, თეთრი კოლონებით და ქანდაკებებით დამშვენებული შენობაა. მისი ფართო, თეთრი კიბეები საშუალოდ დაამახსოვრდებათ მსახიობებს არა მარტო სილამაზის გამო, არამედ როგორც მოწმე თეატრის არნახული წარმატებისა გუანახუატოს „სერვანტინოს“ ფესტივალზე. მაყურებელი ამ კიბეებზე გველოდა, გვიმეორებდნენ ნაცნობ სიტყვებს „ფანტასტიკო“, „გრასიას“ (გმადლობთ), სუვენირებად გვაწვდიდნენ ბეჭდებს, ქამრებს, ჰალსტუხებს.

სერვანტისის მსოფლიო მეხუთე ფესტივალი თეატრმა „სამანიშვილით“ დახურა, გუშინდელი წარმატების შემდეგ ინტერესი კიდეც უფრო გაზრდილიყო და ხალხის ტევა აღარ იყო. ცოცხალი რეაქციები, გულიანი სიცილი და აღტაცების შეძახილები იყო ჩვენი თანამგზავრი. ეროსიც ბევრად უკეთესი იყო, — უფრო დინჯი და დაჭერებული. ალბათ, დიდხანს არ შეწყდებოდა ტაში, რომ სცენაზე არ გამოსულიყო ფესტივალის გენერალური დირექტორი მახეტრო ანტონიო ლოპეს მანსერა. მან სთქვა — ისეთი წარმატება, როგორც რუსთაველის სახ. საბჭოთა თეატრს აქვს, ამ ფესტივალს 5 წლის განმავლობაში არ ახსოვსო, მეხუთე ფესტივალში კი 24 ქვეყანა მონაწილეობდა: ავსტრალია, ბრაზილია, ბულგარეთი, კანადა, კოსტა-რიკა, კუბა, ჩეხოსლოვაკია, აშშ, საფრანგეთი, დიდი ბრიტანეთი, პოლანდია, ისრაელი, იტალია, იაპონია, შვეიცია, ვენესუელა, პოლონეთი, რუმინ-

ნეთი, იუგოსლავია, და სხვა. სინიორ მანსერამ რ. სტურუას გამარჯვების ნიშანი — ხეზე ამოკვეთილი სერვანტესის ბარელეფი გადასცა.

მეხიკოში დაბრუნებისას გზად კიდევე ქალაქ ლეონსა და აგუეს კალიენტეში ვითამაშეთ წარმოდგენები.

დიდებული გაცილება მოგვიწყო საბჭოთა საელჩოში. გადმოგვცეს გაზეთები „ელ დია“, „ექსელსიორ“, „ელ სოლ დე ლეონ“ და სხვები, რომლებიც აღიარებდნენ: „რუსთაველის თეატრი სერვანტესის სახელობის ფესტივალის მშველსა მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო“...

მოგზაურობისას ყველაზე ძვირფასი სამუშაო-ლოში დაბრუნებაა, უკან მოვიტოვეთ სიერა მედრეს მწვერვალები და ჰავანასა და მოროკოს ქალაქ რაბათში შესვენებით სამშობლოსაკენ გამოვფრინდით.

„რიჩარდ III“ აღამივით აიტაცა მთელმა მსოფლიომ, იუგოსლავიის ფესტივალიდან დაბრუნების შემდეგ სადაც „ცარცის წრე“ ვითამაშეთ, 1979 წლის აგვისტოში „რიჩარდი“ და „ცარცის წრე“ შოტლანდიის დედაქალაქ ედინბურგის ფესტივალზე მიიწვიეს. „ცარცის წრის“ აღტაცებას არ დაუჩრდილავს შოტლანდიელთა გაუგონარი ინტერესი „რიჩარდის“ მიმართ. რაღა კომენტარს საჭიროებს ის ფაქტი, რაც გაზეთმა „გარდიანმა“ აღიარა: „ჩვენ ქართველები-საგან უნდა ვისწავლოთ შექსპირის დადგმა“. და ეს მაშინ როცა, დასაწყისში კრიტიკულად იყვნენ განწყობილი — „რიჩარდ III“ ტექსტი ჰქონდათ თან მოტანილი და გვითვალთვალებდნენ საღ „შეეცოდავით“. მოწონების რეაქ-

ციებმა მსახიობები წაათამაშა, ქართული ტემპერამენტით ხორცშესხმულმა შექსპირმა ედინბურგი დაიპყრო, აღტაცებით შეღალადებდნენ ლეგენდად აღიარებულ რ. ჩხიკვაძეს, აგრეთვე გ. გემეკორს, მ. ჩახავას, ს. ყანჩელს, მ. თბილელს, ნ. ფაჩუაშვილს, ა. მახარაძეს, კ. კავსაძეს. რეჟისორ რ. სტურუას იქვე შესთავაზეს ლონდონში გასტროლები.

1980 წ. იანვარში „რიჩარდ III“ ლონდონს გაემგზავრა. ამჟამად თეატრს მუშაობა მოუხდა განსაკუთრებულად დაძაბულ პოლიტიკურ ატმოსფეროში, მრავალი სიძინელის გადალახვა იყო საჭირო, ადგილი ჰქონდა პროვოკაციულ გამოხტომასაც, მაგრამ თეატრმა გამოავლინა კიდევე ერთი ღირსება — ყველა გრძნობდა, რომ კულტურული მისიის გაბარიტები გაფართოვდა — იგი პოლიტიკურ მისიაში გადაიზარდა და თეატრმა შეურცხვენლად ატარა თავისი ღირსება.

„რაუნდ ჰაუზზე“ წარმოდგენის დაწყების წინ რობერტ მაქსუელმა გამოაცხადა დარბაზში ისეთი ელემენტები არიან, რომლებიც შეეცდებიან ხელი შეუშალონ საბჭოთა თეატრსაო. თეატრში შემომსვლელნი პოლიტიკურ დემონსტრანტთა ზღვაში გამოივლიანო. მაგრამ ნამდვილი შემოქმედება ყოველისმძლეა და მალე ყინული გალხვა! არ დარჩენილა ლონდონის არცერთი გაზეთი, რომელსაც არ ელიარებია თეატრის სილიადე. გაზეთი „ტაიმსი“ წერდა: „ვისაც არ უნახავს მათი წარმოდგენები ედინბურგში, უნდა იჩქარონ ნახონ მსოფლიოს ერთერთი უდიდესი თეატრალური დასი“. გაზეთი „ობსერვერის“ სარცენსიო სათაური იყო „მეფე



ასე ხვდება ჰერმან ველეინდი ქართული კულტურის მოღვაწეებს

რამაზი“, „ნოიე ციურის ცაიტუნგი“ სწერდა: „სბექტაკლი დადგმულია ბენიალური რიზმარტ სტურშის მიერ“. წარმოდგენას გამოეხმაურა პარიზის გაზეთი „მონდიც“.

1980 წ. ოქტომბერში „ცარცის წრე“ და „რიჩარდი“ საბერძნეთს ეწვია სალონიკში ტრადიციულ თეატრალურ ფესტივალზე და ათენში გამოსვლამ ფართო საზოგადოებრიობის, პრესის, კრიტიკოსების ერთსულოვანი მოწონება დაიმსახურა! გაზეთი „მესიმერიანი“ წერდა: ბერძენი მსახიობები ღმერთებად სთვლიან ძაბრთველებს“. ცნობილი მსახიობი და რეჟისორი ასპაზია პაპატანასიუ წერდა ბედნიერი ვიქნები რობერტ სტურუა რომ ჩამოვიდოდეს საბერძნეთში რისიმე დასადგმელადო“.

1981 წელი დაგვირგვინდა „იტალიასა და შვეიცარიის შორის“ ორმოცდღიანი საგასტროლო მოგზაურობით, რომელიც იწყებოდა ფლორენციაში XIV საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალით „რასენია სტაბილე“! გაზეთი „ნასიონალი“ ორივე სბექტაკლს „გრანდიოზულ რეჟისორულ და აქტიორულ ხელოვნებად“, „არნახულ ტრიუმფად“ აღიარებს „თოხმეტი ფესტივალის მანძილზე ძალზე ცოტა რამ გვინახავს მისი მსგავსი“.

რუსთაველის თეატრმა გახსნა აგრეთვე რუმინის თეატრალური ფესტივალი „საერთაშორისო შეხვედრები“.

რუსთაველის თეატრის წარმატებებმა გრანდიოზულ მათებაებს მიაღწია შვეიცარიის ციურისში თეატრმა დაიწყო ახალი, „იენისის საერთაშორისო ფესტივალი“, რაც თავისთავად მეტყველებს თეატრის დიდ პოპულარობაზე, მის დიდ ავტორიტეტზე.

ამოსუნთქვაც ვერ მოასწრო თეატრმა და 1981 წ. იენისში ისევ გაემგზავრა საფრანგეთის ქალაქ სპინიონში საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალში მონაწილეობის მისაღებად და მისი ორი წარმოდგენა „ცარცის წრე“ და „რიჩარდი“ პაპის სასახლის დიალოგში წარმოდგინეს.

„ჩვენ სასწაულის მომსწრენი გავხდით“ წერდნენ იქაური კრიტიკოსები. მხურვალე ოვაციებით ეგებებოდნენ სბექტაკლების მონაწილე მსახიობებს, ფესტივალის კერძებად მაყურებელმა აღიარა სტურუა და ჩხიკვაძე.

რუსთაველის თეატრის საზღვარგარეთული გასტროლების სენსაციურობას უკვე შეეჩვია ჩვენი მაყურებელი და ამიტომ ახლა აღარც გვაკვირვებს ასეთი წარმატებები. გვჩერა, რომ ჩვენი საგასტროლო მოგზაურობათა რუქა კიდევ მრავალი წითელი ხაზებით შეივსება, კიდევ ბევრ სიხარულს მოუტანს ქართველ ხალხს, ქართულ კულტურას.

## გუზავ მებრალიძე

# რუსული საბჭოთა დრამატიკის რუსთაველის თეატრის სცენაზე

რუსთაველის თეატრის განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა რუსულმა საბჭოთა დრამატურგიამ. ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ ახალი ქართული თეატრის ფორმირების პროცესი რთულად მიმდინარეობდა. იმ პერიოდში ქართული საბჭოთა თეატრი მოიხიზვდა თანამედროვე სულიკვებით გამსჭვალულ პიესებს, მაგრამ ქართული დრამატურგია ასეთ ნიშნულზე არ იძლეოდა. 1922-23 წ. სეზონიდან 1925-26 წ. სეზონამდე თეატრმა დადგა 11 ქართული და 19 უცხო დრამატურგთა პიესა, რომელთაგან არცერთი უშუალოდ არ პასუხობდა საბჭოთა თანადროულობას. ეროვნული დრამატურგია კრიზისის განიცდიდა.

1926-27 წლების სეზონში ს. ახმეტელმა რუს საბჭოთა დრამატურგთა პიესებს მიმართა. ერთმანეთის მოყოლებით დაიდგა ა. გლუბოვის „ზამთარი“, ბ. ბელიცერკოვსკის „საჭე მარცხნივ“, გ. ვენეციანოვის „ჯუმა მაშიდ“. ამ პიესებში აისახა მებრძოლი და რევოლუციურად განწყობილ ადამიანთა სულიკვება. ამის შესახებ ს. ახმეტელმა მწერალთა მეორე ყრილობაზე თქვა: „რუსულ დრამატურგიას რომ მივმართეთ, ეს იმით კი არ არის გამოწვეული, რომ არ ვცნობთ ქართულ მწერლობას, არამედ იმით, რომ ქართულმა დრამატურგიამ ჯერ კიდევ ვერ შექმნა ეპოქის შესაფერი თანამედროვეობის ამსახველი ეპიკური ტილოები“<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> მწერალთა II ყრილობის სტენოგრაფია, გვ. 8, რუსთაველის თეატრის ხელნაწერთა ფონდი.

პირველი რუსული საბჭოთა პიესა, რომელიც თეატრში დაიდგა, იყო ა. გლბოვის „ზაგმუკი“.

საქეცაკლში ბიბლიონის კლასობრივი ბრძოლის ამსახველმა სცენებმა უფრო განვითარებული და თანამედროვეობასთან დაახლოებული სახე მიიღეს. ამ საქეცაკლმა ნათლად გამოჰკვეთა ს. ახმეტელის რეჟისორული შესაძლებლობები. დამდგმელმა მთელი საქეცაკლი სკულპტურულ სტილში გადაწყვიტა, რომელიც მკვეთრი რიტმით ხასიათდებოდა. „ზაგმუკი“ მნიშვნელოვანი იყო იმითაც რომ ს. ახმეტელმა ფორმისა და სცენათა პლასტიკური გადაწყვეტის ძიებები ამ საქეცაკლთ დაიწყო. „ს. ახმეტელის ტალანტი სკულპტურულ-ბარელიეფურ ნაძერწაობაშია. მისი თავისებურებაა გაცივცხლოს ბრბო, შთაბეროს მას „ცოცხალი სული“..“ („ზარია ვოსტოკა 1926 წ., № 1315.) ასეთი შეფასებიდან ნათლად ჩანს საქეცაკლის ძირითადი სტილი. ამიტომ იყო, რომ პრესაში აღნიშნავდნენ. „ფორმალურის მხრივ „ზაგმუკი“ ჩვენი სცენისათვის დიდი მიღწევაა. „ზაგმუკი“ ნაბიჯია წინ ჩვენი ახალი სათეატრო რეპერტუარის გამდიდრების თვალსაზრისით“ („კომუნისტი“, 1926 წ., № 248).

ს. ახმეტელის რეჟისორულ ძიებებში მნიშვნელოვანი საქეცაკლი იყო ბილ-ბელოცერკოვსკის „საქე მარცხნივ“. საქეცაკლი ერთგვარად აგრძელებდა „ზაგმუკში“ ჩამოყალიბებულ იდეოლოგიურ ხაზს. მან წარმოაჩინა ს. ახმეტელის საინტერესო თვალთახედვა და რეჟისორული გამოუმჯობესება. ამიტომ საქეცაკლი მყუერბელზე დიდ სანახაობით შთაბეჭდილებას ტოვებდა. ცისფერი ტილოს მოძრაობით და სინათლის ეფექტით მიღწეული იყო ტალღების მოძრაობა, რაც ქმნიდა გემის ცურვის ილუზიას. თვით გემი ნახევრად დაკრული იყო. რეჟისორს საშუალება ეძლეოდა სწრაფად გადაეტანა მოქმედება კაპიტნის ზედა კაიუტიდან, მეზღვაურთა ბნელ კუბრიკში.

გემის კედელი იხსნებოდა და გემთან ერთად მოსჩანდა მთელი გათამაშებული სცენა, ხოლო მეზღვაურთა კუბრიკის ჩვენებისას გემის მოკვეთილი უკანა ნაწილი მყუერბლისაკენ ტრიალებდა. ასე რომ საქეცაკლი სცენური ტექნიკის თვალსაზრისით დიდი მიღწევა იყო.

თანამედროვე რევოლუციური სულისკვეთებით გამსჭვალულმა საქეცაკლებმა „ზაგმუკმა“ და „საქე მარცხნივ“ რუსთაველის თეატრს გამოუმუშავეს მხატვრულ-იდეოლოგიური პოზიცია. ნაწილობრივ გამოკვეთა თეატრის შემოქმედებითი სახე და ს. ახმეტელის რეჟისორული ფანტაზია, მისი შესაძლებლობანი.

ამიტომ იყო რომ გაზეთი „კომუნისტი“ მომავალი 1927-1928 წ. სეზონის თაობაზე აღნიშნავდა: „...სეზონი სხვა მხრივაც იქნება საინტე-

რესო. ამ სეზონში დრამის თეატრს განზრახვა აქვს გარკვეულად ჩამოყალიბოს თავისი თეატრალური ფიზიონომია, რაც მას თითქმის არ გააჩნდა დღემდის. თუ თეატრს არა აქვს საკუთარი მხატვრული პრინციპი, მისი მუშაობა იქნება შემთხვევითი და უორგანიზაციო. ეს ქეშმარტივება უდავოდ მიუღია დრამის აკადემიურ თეატრს მომავალ სეზონისათვის“ („კომუნისტი“, 1927 წ. № 248). მართლაც, სეზონი აღინიშნა თანამედროვე თემატიკის საქეცაკლების დადგმით. ამ სეზონშიც უმთავრესი ადგილი ეთმობა რუსულ საბჭოთა დრამატურგიას. სწორედ მისი დახმარებით გამოიკვეთა აღნიშნულ სეზონში თეატრის სახე. იგი ნათლად გამოჩნდა ბ. ლავრენიოვის „რღვევის“ დადგმის დროს. სწორედ ამ საქეცაკლში გამოქმედებდა სრულყოფილად ს. ახმეტელის შემოქმედებითი თავისებურება. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო კრეისერის სცენები, სადაც მეზღვაურთა მასა მოქმედებდა. მასობრივი სცენები ვითარდებოდა ტემპში, რომელიც მოქმედების მსვლელობასთან ერთად რიტმულად მატებოდა. რევოლუციურად განწყობილ მეზღვაურთა სულიერი მდგომარეობა იკვეთებოდა რეჟისორის მიერ ზუსტად მოხაზულ მიზანსცენებში, რომლებშიც წინა პლანზე ჩანდა მასის როლი.

განსაკუთრებით ძლიერი იყო საქეცაკლის ფინალი, სადაც კრეისერი პიტერს მიემგზავრებოდა. ამ დროს კრეისერი მყუერბლისაკენ ბრუნდებოდა, ხოლო დარბაზის ბოლო იარუსიდან სცენაზე „ინტერნაციონალის“ მელოდიაზე და მეზღვაურთა „ვამას“ ძახილზე წითელი დროშა ეშვებოდა. ასეთი გადაწყვეტა მყუერბლისათვის მოულოდნელიც იყო და ამაღლებელიც. იგი თავისთავად რთავდა მყუერბელს მოქმედებაში — თითქოს ისინიც ამ ამბების მონაწილენი იყვნენ.

საქეცაკლი მნიშვნელოვანი იყო მსახიობთა მიერ სახეთა სრულყოფილობითაც.

„რღვევა“ რუსთაველის თეატრის საეტაპო საქეცაკლი გამოდგა. იგი გახდა რევოლუციური პეროიკისა და ფსიქოლოგიზმის სინთეზის საუკეთესო ნიმუში.

რუსთაველის თეატრის შემდგომი დიდი წარმატება განპირობა საქეცაკლმა „ანზორი“, რომელიც ს. შანშიაშვილმა გადმოაკეთა ვს. ივანოვის პიესიდან „გაფშონოსანი 14-69“.

ს. შანშიაშვილმა მოქმედება ცივიპირიდან ჩრდილოეთ კავკასიაში გადმოიტანა. ვს. ივანოვის პიესიდან ამოღებული იქნა კაპიტან ნეზელანოვის ოჯახური სცენები და უპრადება გამახვილდა მთიელ-პარტიზანთა მასაზე. „ანზორში“ აისახა დიდი სახალხო მოძრაობა. მთავარი გმირი — ანზორი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული პარტიზანებთან. დაღესტნის მიდამოებში გამარ-

თული სამოქალაქო ომის ასახვით ს. ახმეტელმა შექმნა სპექტაკლი, რომელიც თავისი ხასიათით ახლოს იდგა ქართველ მაყურებელთან.

წარმოდგენა ნათელყოფდა თუ რა იშვიათ ეფექტს, რა სცენურ დაძაბულობას აღწევდა ს. ახმეტელი მასობრივი სცენების ორგანიზაციის საქმეში.

რევოლუციური თემატიკის ათვისების საქმეში თეატრმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ვ. კირშონის პიესის „ქართა ქალაქის“ დადგმით, ს. ახმეტელმა უზრადლება გაამახვილა ბაქოს პროლეტარიატის ბრძოლაზე აზერბაიჯანში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისათვის.

ამ დადგმის თაობაზე, „კომუნისტი“ (1929 წ., 30 ოქტომბერი) წერდა: „რუსთაველის თეატრმა შესძლო თავისი ამოცანის ბრწყინვალედ შესრულება. ტრაგედია ეპიკურ ხაზებში იშლება. უნდა ითქვას, რომ მიტინგის სცენა დიდი ხელოვნებითაა შესრულებული. მიტინგზე მხილებულია თითოეული პოლიტიკური პარტიის პოზიცია, პროვოკაციული გამოხვედები“.

სოციალიზმის მშენებელ ქვეყანაში არსებული რთული სოციალურ-ეკონომიკური პროცესები უნდა ასახულიყო თეატრშიც, მაგრამ ორიგინალური ქართული პიესების უქონლობის გამო თეატრმა კვლავ რუსულ დრამატურგიას მიმართა. გარკვეული მნიშვნელობის აღმოჩნდა სპექტაკლი „ყაშირი“, რომელიც ს. შანშიაშვილმა გადმოაქართულა ე. იანოვსკის პიესიდან.

სპექტაკლი იმით გახლდათ მნიშვნელოვანი, რომ ეს იყო სცენაზე თანამედროვე სოფლის ჩვენების პირველი ცდა. ამ სპექტაკლით მსახიობმა აკ. ვასაძემ პირველი ნაბიჯი გადადგა რეჟისურაში.

სეზონის შემდეგმა პრემიერამ (ა. სლავინსკი: „პროტესტი“) დიდი კმათით გამოიწვია, რადგან იდეოლოგიურ-მხატვრული თვალსაზრისით არ იყო გამართული.

სპექტაკლები „ყაშირი“ და „პროტესტი“ მხატვრული ღირსების თვალსაზრისით თეატრის შემოქმედებით მუშაობაში ახალს არაფერს იძლეოდა.

მნიშვნელოვანი მხატვრული წარმატება მოუტანა თეატრს 1933-34 წლების სეზონში დადგმულმა ლ. სლავინის პიესამ „ინტერვენცია“.

სპექტაკლში კარგად იყო ასახული ორი მოწინააღმდეგე საზოგადოებრივი ძალა. ერთი მხრივ, რევოლუციის ჭარისკაცები ბოლშევიკ ბროდსკის ხელმძღვანელობით, მეორე მხრივ, კონტრრევოლუციისა და ინტერვენტების ნაშთები. მაყურებლისათვის ნათელი ხდებოდა თუ ვის მხარეზე იყო სიმართლე. სპექტაკლის ღირსება ის გახლდათ, რომ იგი იძლეოდა ჩვენს ქვეყანაში შექმნილი მძიმე მდგომარეობისა და ხალხის

შეურყეველი ოპტიმისტური განწყობის სურათს.

1938-39 წწ. სეზონში დაიდგა ნ. პოგოდინის „თოფიანი კაცი“, რომელმაც თეატრის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა. აღნიშნული პიესით აკ. ხორავამ პირველად მოსინჯა თავისი შესაძლებლობები რეჟისურაში. მან სცადა მხატვრული დამატებლობით ეჩვენებინა რევოლუციის მამოძრავებელი ძალა და მისი გავლენა ფართო მასებზე. სპექტაკლი აცოცხლებდა ოქტომბრის დღეებს, აბოოქრებული მასების სულისკვეთებასა და განწყობას. აკ. ხორავამ ჩინებული ცოდნა გამოამჟღავნა სპექტაკლის და, განსაკუთრებით, ცალკეული ეპიზოდების ოსტატურად ორგანიზაციისა. ასეთი იყო სცენა სმოლნის ეზოში, როცა შჩადრინი ადგანს ფრონტზე გასაგზავნ რაზმს. აღნიშნული სცენა დამდგმულმა სიმართლით განასახიერა, რომელშიც საბრძოლო განწყობილება მხატვრულ სრულყოფას აღწევდა.

სპექტაკლის მთავარი წარმატების მიზეზი იყო დ. მუჟიკის მიერ განსახიერებული ლენინისა და დ. ხუციშვილის შჩადრინის სახეები.

„ლიტერატურული საქართველო“ (1939 წ., №6) წერდა: „თოფიანი კაცი“ კიდევ უფრო განამტკიცებს თეატრის სახელოვან ტრადიციას — დაიცავს მონუმენტურობა და მაღალი ოსტატობა სპექტაკლში და თავისი სახე მასობრივი მოქმედების გადმოცემაში“. თეატრი განაგრძობდა გამართული რომანტიკული სტილით მუშაობას.

დიდი სამამულო ომის წლებში თეატრმა რეპერტუარში ადგილი დაუთმო ისეთ ისტორიულ თუ თანამედროვე პიესებს, რომლებიც მაყურებელს საშუალებას დაცვისაკენ მოუწოდებდნენ, მათ შორის იყო ა. რუჟევესკისა და მ. კაცის „ოლეკო დუნდინი“ და თ. სელვინსკის „გენერალი ბრუსილოვი“ (ორივე პიესა განახორციელა აკაი ვასაძემ).

1945 წელს რუსთაველის თეატრში დაიდგა ვ. სოლოვოვის „დიდი ხელმწიფე“, რომელიც თეატრის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლად იქცა.

პიესის დამდგმულმა აკ. ვასაძემ სწორად გახსნა პიესის მთავარი აზრი და შექმნა მღელვარე, პატრიოტული სპექტაკლი, რომელშიც იკვეთებოდა ივანე მრისხანის პროგრესული ისტორიული როლი.

ივანე მრისხანის როლში აკ. ხორავამ გამოავლინა მთელი თავისი ოსტატობა.

რუსთაველის თეატრი ყოველთვის დიდ ყურადღებას აქცევდა თანამედროვეობას, ცდილობდა აესახა ახალი პროცესები. 1946 წელს სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება „დრამატული თეატრების რეპერტუარისა და მისი გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესა-



ხებ“. დადგენილება ხელოვნების მუშაკებს მო-  
უწოდებდა აესახათ საბჭოთა სინამდვილედ, საბ-  
ჭოთა ადამიანის ხასიათი, რომელიც განსაკუთ-  
რებული ძალით გამოავლენდა დიდი სამამულო  
ომის დროს.

თეატრი დროულად გამოეხმაურა პარტიის  
მოწოდებას, სახელმძღვანელოდ გაიხადა იგი და  
მთელი მუშაობა მისი განხორციელებისაკენ მი-  
მართა, ამის დასტურია ბ. ჩირსკოვის „გამარ-  
ჯებულნი“ დადგმა. სპექტაკლი შექმნილი იყო  
ომის გმირებზე. საბჭოთა ადამიანის დიდ მო-  
რალურ თვისებებზე, რომლებმაც გამარჯვება  
უზარუნველყვეს.

რეჟისორმა ს. ჭელიძემ ომის ეპიზოდების  
ქმედით, დინამიკურ ფონზე ჩამოაყალიბა მოქ-  
მედ პირთა ხასიათები. სპექტაკლი აგებული იყო  
დაძაბული რიტმით.

თავის დროზე თეატრის ხელმძღვანელმა  
ა. ვასაძემ ზუსტად განსაზღვრა სპექტაკლის  
დანიშნულება. იგი წერდა: „ჩვენი თეატრი პიესას  
„გამარჯვებულნი“ უყურებდა არა როგორც სამ-  
ხედრო დრამას, არამედ როგორც გრანდიოზულ  
სახალხო ეპოპეას. ჩვენ არ გვქონია სურვილი  
გვეჩვენებინა იგი მონუმენტურ ფორმაში, ჩვენ  
გვსურდა, რომ მსახიობებს სცენიდან მდლევა-  
რედ და დამაჭერებლად გადმოეცათ საბჭოთა  
მეომარი პატრიოტების დაუსრეტელი შესაძ-  
ლებლობანი“ (გაზ. „ლენინსკოე ზნამია“, 1941  
წ., 2 თებერვალი).

ასეთი იყო სპექტაკლის იდეური პოზიცია,  
რომელიც თავისი მასშტაბურობით მსახიობთა  
შესრულებაში ვლინდებოდა.

საბჭოთა ახალგაზრდობის ყოფის საჭირო-  
როტო საკითხებს აშუქებდა ვ. როზოვის „გზა  
მშვიდობისა“, რომელიც რეჟისორმა ა. დვალი-  
შვილმა დადგა „ხალისიანი შეგობრების“ სახელ-  
წოდებით. პიესის მთარგმნელმა ს. კლდიაშვილ-  
მა მოქმედება თბილისში გადმოიტანა, შეიცვალა  
გმირთა სახელებიც. ამით მთარგმნელმა პიესის  
პრობლემა უფრო ახლობელი გახადა მაყურებ-  
ლისათვის. სპექტაკლი ახალგაზრდებზე მოგვი-  
თხრობდა, გვაცნობდა მათს სულიერ ცხოვრე-  
ბას. სპექტაკლმა გამოავლინა თეატრის ნიჭიერი  
ახალგაზრდობა. მათ შორის მთავარი როლის  
შემსრულებელი რ. ჩხიკვაძე. სპექტაკლში აღ-  
სანიშნავი იყვნენ: გ. გეგეჭკორი, კ. მახარაძე,  
ჟ. დუგლაძე და სხვები. დიდი ოსტატობით გა-  
ნასახიერა თ. ჭავჭავაძემ დედის როლი.

რუსთაველის თეატრი თავის რეპერტუარში  
ერთმანეთს უხამებდა თანამედროვე და ისტო-  
რიულ თემას. ამ მხრივ აღსანიშნავია ი. პოპო-  
ვის „ოჯახის“ დადგმა.

„ოჯახში“ რეჟისორმა დ. ალექსიძემ შექმნა  
ატმოსფერო, რომელშიც ხდებოდა ახალგაზრდა  
ბელადის ხასიათის ჩამოყალიბება, ყურადღება

გამამხვილა გმირთა შინაგანი სამყაროს ასახვა-  
ზე, აჩვენა ულიანოვების ოჯახის სულიერი კე-  
თილშობილება, სიყვარულის, შეგობრობის ის  
ატმოსფერო, რომელიც ოჯახის წევრებს შორის  
სუფევდა. სპექტაკლში საინტერესო სახე შექმ-  
ნეს: კ. მახარაძემ (ვალოდია ულიანოვი) და  
თ. ბაქრაძემ (მარია ულიანოვა). რუსთაველის  
თეატრის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგი-  
ლი ვერ დაიკვიდრა ვს. ვიშნევსკის დრამატურ-  
გიამ. თუმცა, თეატრის დიდი გამოცდილება  
ჰქონდა რევოლუციური თემატიკის ამსახველ  
პიესებზე მუშაობისა. პიესა „დაუვიწყარი 1919“  
დადგმით თეატრი კვლავ დაუბრუნდა ლენინის  
სახეს. რეჟისორმა მ. თუმანიშვილმა რეალის-  
ტურად ასახა ახალგაზრდა საბჭოეთის გმირუ-  
ლი წლები. რეჟისორი ლოგიკურად ხსნიდა  
მოვლენებს, წყვეტდა მწვავე დრამატულ კონფ-  
ლიქტებს, რომლებიც იკვეთებოდა ორი ბანა-  
კის — რევოლუციურისა და კონტრრევოლუ-  
ციის შეპირისპირების ფონზე.

ლენინის სახე კვლავ საინტერესოდ განახორ-  
ციელა დ. მუავიამ.

სპექტაკლში საინტერესო სცენური სახეები  
შექმნეს ახალგაზრდა მსახიობებმა: დ. აბაშიძემ  
(მეზღვაური შაბაევი), გ. გეგეჭკორმა (პოლ დეკ-  
სი), კ. მახარაძემ (პოტაპოვი).

სუსტი აღმოჩნდა ვს. ვიშნევსკის მეორე პი-  
ესის „ობტიმისტური ტრაგედიის“ მიხედვით  
შექმნილი სპექტაკლი, რომელიც დადგა რეჟი-  
სორმა არჩ. ჩხარტიშვილმა. რამდენიმე ეპიზო-  
დის საინტერესოდ გადაწყვეტამ ვერ განაპი-  
რობა პიესაში მოცემული მასების ერთიანობა  
და განწყობილებათა ცვალებადობის მთლიანი  
ღრმა და დამაჭერებელი წარმოსახვა.

რუსთაველის თეატრმა დიდი ინტერესი გა-  
მოავლინა მ. გორკის დრამატურგიის მიმართ და  
ჭეროვნად წარმოსახა იგი სცენაზე. მ. გორკის  
პირველი პიესა, რომელიც თეატრმა დადგა, იყო  
„მტრები“ (განახორციელა ა. ვასაძემ). პრესა  
აღნიშნავდა, რომ სპექტაკლი „დიდი სასცენო  
ხელოვნების ნიმუშს“ წარმოადგენდა, რაც პირ-  
ველყოფლისა ჩანდა გორკისეული პრობლემატი-  
კის ზუსტ ჩამოყალიბებაში და სწორ პოზიციურ  
განსაზღვრაში. მოქმედების მსვლელობის დროს  
იკვეთებოდა გმირთა საინტერესო სახეები და  
დაძაბული ურთიერთობები.

მნიშვნელოვანი მხატვრული სახეები შექმნეს:  
გ. კიკნაძემ (სიცოვი), გ. ადვითაშვილმა (ბად-  
რინი), დ. მუავიამ (სკრობოტოვი). სპექტაკლმა  
ცხადყო, რომ თეატრს შესწევდა უნარი საინ-  
ტერესოდ წარმოესახა გორკის ღრმა სოციალუ-  
რი მნიშვნელობის პიესები. ამიტომაც თეატრი  
რამდენიმე წლის შემდეგ კვლავ დაუბრუნდა  
მ. გორკის დრამატურგიას. ამჯერად რეჟისორმა  
დ. ალექსიძემ განანორციელა „ვასა ჟელეზნო-

ვა“ რეჟისორმა სოციალური ფონის დამატებ-  
რებლად, გადმოცემით მკაფიოდ ასახა გმირთა  
სამყაროში წარმოქმნილი კონფლიქტები, ფსიქო-  
ლოგიურად რთული სოციალური სახეები.

მსახიობმა თ. ქავჭავაძემ დიდ გამარჯვებას  
მიაღწია ვასა უდელენოვას განსახიერებისას. მან  
მოქალაქეობრივი პოზიცია და ფსიქოლოგიური  
სიღრმის შერწყმით წარმოსახა გმირის ტრაგი-  
კული სახე.

მ. გორკის დაბადების 100 წლისთავისათვის  
რუსთაველის თეატრმა განახორციელა მისი დრა-  
მა „მდაბიონი“, დადგმისათვის მოწვეულ იქნა  
გ. ტოვსტონოვოვი. სპექტაკლი მიმართული იყო  
მეშჩანოვის წინააღმდეგ.

რუსთაველის თეატრში ბოლო ათწლეულის  
მანძილზე განხორციელებულ რუს საბჭოთა  
დრამატურგთა პიესებში, თანამედროვე ადამი-  
ანის ზნეობრივ-ეთიკური პრობლემებია განხი-  
ლული. ძირითადად ასეთი გმირები საწარმოთა  
ცხოვრების ფონზე იკეთებიან, ებრძვიან არ-  
სებულ ნეგატიურ მოვლენებს და ამკვიდრებენ  
სამართლიანი, პათოსიანი ცხოვრების წესს.

რუსთაველის თეატრში საინტერესოდ განხორ-  
ციელდა ი. დვორცკის პიესა „უცხო კაცი“,  
რომელიც დადგა რეჟისორმა თ. ჩხეიძემ. სპექ-  
ტაკლში ჩეშკოვის — ენერგიული, პრინციპული  
ადამიანის ხასიათი შექმნა მსახიობმა გ. ხარაბა-  
ძემ. იგი ბოლომდე იბრძვის ქარხანაში სიყალბის  
სამხელად და ცდილობს შექმნილი ცხოვრებისე-  
ული ნორმების გარდაქმნას. სწორედ აქეთკენაა  
მიმართული სპექტაკლის რეჟისორული გადაწ-  
ვეტაც. სპექტაკლის აზრობრივ გადაწვეტაში  
იკითხებოდა შეურიგებლობა ყოველგვარი სი-  
ყალბისადმი, უინიციატივობისადმი, გარკვეული  
დოგმატური შეხედულებებისადმი და ამკვიდ-  
რებდა ნათელ აზრს ახალი ცხოვრებისეული  
ნორმების დასამკვიდრებლად.

იგივე პრობლემებს ეხებოდა ა. გელმანის  
დრამატურგიაც, რომელსაც თეატრმა დიდი ყუ-  
რადღება დაუთმო. პირველმა პიესამ „პრემიამ“  
(იგი რუსთაველის თეატრში მიდიოდა „და-  
საწყისის“ სახელწოდებით) ცხადყო თეატრის  
ინტერესი თანამედროვეობის მწვავე საკითხე-  
ბისადმი. ასევე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა პიესა  
„ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერის“ განხორციე-  
ლება. რეჟისორმა გ. ანთაძემ იგრძნო დრამა-  
ტურგის სწორი პოზიცია და შეეცადა პასუხი  
გაეცა არსებული ზნეობრივი ნორმების დარ-  
ღვევის ფაქტებისადმი, ხელმძღვანელებისა და  
მათადმი დაქვემდებარებული ადამიანების  
დამოკიდებულების მწვავე საკითხებისადმი,  
რომლებიც პირადულისა და საზოგადოებრივი  
ინტერესების დაპირისპირებიდან მომდინარე-  
ობდა.

სპექტაკლის აღმავალი ხაზი გაპირობებული

იყო გ. ხარაბაძის სამსახიობო ოსტატობით. იგი  
თანდათან ამჟღავნებდა შინდინის მოქმედების  
მიზანს, რომელიც საერთო საქმის მხარდაჭერი-  
დან მომდინარეობდა.

სპექტაკლში გმირთა ხასიათების საინტერესო  
რკალს ქმნიდნენ. ე. მანგალაძის დევიატოვი,  
მ. თბილელის ნუიკიანი, ჯ. ლალანიძის სემიონოვი.

რუსთაველის თეატრი თავისი არსებობის მან-  
ძილზე მუდამ აქტიურად ეხმარება მიმდინარე  
ცხოვრებისეულ პროცესებს, ცდილობს წარ-  
მოაჩინოს თანამედროვეობა თავისი დადები-  
თი და ნეგატიური მოვლენებით. ამ საქმეში თე-  
ატრს დიდი დახმარება გაუწია რუსულმა საბ-  
ჭოთა დრამატურგიამ. ჯერ კიდევ 20-იან წლებ-  
ში, როდესაც ყალიბდებოდა ეროვნული საბჭო-  
თა დრამატურგია, რუსული დრამატურგიის სა-  
შუალებით თეატრმა შექმნა რევოლუციური  
სულისკვეთებით აღბეჭდილი სპექტაკლები, შემ-  
დეგ ეტაპზე დამატებულად ასახა სოციალის-  
ტური გარდაქმნების — ინდუსტრიალიზაციისა  
და კოლექტივიზაციის, ახალი ადამიანის იდეურ-  
ზნეობრივი პროცესები. სწორედ რუს საბ-  
ჭოთა დრამატურგთა პიესების განხორციელები-  
სას გამომჟღავნდა ქართული რეჟისურისა და  
სამსახიობო ოსტატობის შესანიშნავი ძალები.

რუსთაველის თეატრი დღესაც აქტიურად ამ-  
ჟღავნებს რა საკუთარ დამოკიდებულებას ცხოვ-  
რებაში წამოჭრილი საჭირობოროტო საკითხები-  
სადმი, მაყურებელს მოუწოდებს მთელი თავი-  
სი არსებით მონაწილეობდეს საზოგადოებრივ  
ცხოვრებაში და არ ემიჯნებოდეს მას.

## გამარჯვების სიხარული

ღიღი წარმატებით ჩატარდა შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის გასტროლები იტალიასა და შვეიცარიაში. ქართველმა მსახიობებმა მაყურებელს უჩვენეს ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრე“ და შექსპირის „რიჩარდ მესამე“.

ტრადიციისამებრ, საგასტროლო მოგზაურობიდან დაბრუნებულ დასს თბილისის საზოგადოებრიობამ შეხვედრა გაუპარათ. შეხვედრა გახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ ღიმიტრი ალექსიძემ.

—მე წილად მხვდა ბედნიერება ჩავსულიყავი იტალიაში, მაშინ როცა იქ რუსთაველის თეატრს მოელოდნენ. მე მსახიობების, რეჟისორების წრეში ვტრიალებდი და ისინი ხშირად მეკითხებოდნენ რუსთაველის თეატრზე, მის წარსულსა და დღევანდელობაზე. აინტერესებდათ ყოველი დეტალი. ჩემი იტალიაში ყოფნის დროს ბილეთები უკვე გაყიდული იყო და მოუთმენლად ელოდნენ თეატრის ჩამოსვლას. და აი, ახლა სასიამოვნო შეხვედრა გვაქვს — როგორც ყოველთვის, რუსთაველის თეატრმა კვლავ გაიმარჯვა, ამ გამარჯვებებს ისე მივეჩვიეთ, აღარც გვიკვირს. კიდევ ერთხელ მივესალმებით გამარჯვებულებს, ვუსურვებთ მათ ბედნიერებას, შემოქმედებით სიხარულს და ახალი, სინტერესო სპექტაკლების შექმნას.

მინდა ვისარგებლო შემთხვევით და რუსთაველის პრემიები მივულოცო თეატრის ხელმძღვანელს რობერტ სტურუას, კომპოზიტორ გიყანჩელს, მხატვარ მირიან შველიძეს და ჩვენს სასიქადულო მსახიობს რამაზ ჩხიკვაძეს.

კარგია, როდესაც მთელი ქვეყანა გავასებს. გაღიარებენ ინგლისი, იტალია, გერმანია, შვეიცარია, მაგრამ შენი ერი რომ გავასებს და რუსთაველის პრემიას გაკუთვნებს, — ეს კიდევ უფრო დიდი სიხარულია.

ნება მიბოძეთ, პირველი სიტყვა შევთავაზო

ივანე ცაგარეიშვილს, რომელიც სპექტაკლებს უთარგმნიდა მაყურებელს იტალიურ ენაზე.

—მე, როგორც ამ შესანიშნავი კოლექტივის თარჯიმანმა, მინდა რამდენიმე სიტყვით გაამბოთ ჩემი შთაბეჭდილება იმ დიდ წარმატებაზე, რომელიც წილად ხვდა რუსთაველის თეატრს, — ამბობს იმ. ცაგარეიშვილი. ამ წარმატებას რაღაც საზომს ან ფორმას თუ მოვუნახავთ, ეს იყო ზღვა წარმატება. ამას ადასტურებს ორტომეულად აკინძული დიდი ბუკლეთი საგაზეთო მასალები, რომლებშიც ქებით არის მოხსენებული ჩვენი დასის ყველა წარმოდგენა, მაყურებელთა განცდები, მათი შთაბეჭდილებები.

ფლორენციაში, ცოტა არ იყოს შევშინდით. რვა საათი სრულდებოდა და ხალხი არ ჩანდა. გახდა ცხრის ნახევარი, ისევ არ გამოჩნდა მაყურებელი. გახდა ცხრა საათი და უცებ მოვიდა ათას რვაასი კაცი... იტალიელებს, როგორც ეტყობა, ჰყვარებიათ დაგვიანება.

პირველი მოქმედება წავიდა საოცარი წარმატებით. ხანგრძლივი ტაშით. დამთავრდა სპექტაკლი და ნახევარი საათის განმავლობაში ხალხი ადგილიდან არ იძვროდა. იყო საოცარი ოვაციები, ისეთი შთაბეჭდილება დამჩნა, დასი რომ სცენაზე საში საათი გაჩერებულიყო, მაყურებელი ადგილიდან არ დაიძვროდა.

მეორე დღეს არაჩვეულებრივი სტატიები დაიბეჭდა ამის თაობაზე, ძალიან ბევრი მაყურებელი ჩამოვიდა სხვადასხვა ქალაქიდან. იყო შემთხვევა, როდესაც ხალხი ჩამოდიოდა დაახლოებით 200-300 კალომეტრით დაშორებული ქალაქებიდან. ერთ-ერთი მაყურებელი ამბობდა: „მე ოცდაათი წელიწადია არ ვყოფილვარ თეატრში, მაგრამ ჩემმა ამხანაგმა მითხრა — ასეთ თეატრს ვერასოდეს ვერ ნახავ, ვიდრე აქ არის, ერთხელ მაინც ნახე მისი წარმოდგენა“. იმ კაცმა ოთხჯერ ნახა ჩვენი სპექტაკლი. ამის შემდეგ იგი სხვა ქალაქებშიც მოგვდევდა, უყურებდა წარმოდგენებს, და ტკბებოდა. ერთი შემთხვევა მახსოვს.

შვეიცარიაში გვითხრეს, იტალიელებთან შედარებით ჩრდილოელები ვართ და ტაშის დაკვრა მაინცდამაინც არ გვიყვარსო. მაგრამ, როცა სპექტაკლი დამთავრდა, უნდა გენახათ რა დღეში იყო მაყურებელი — ამ „ციფრა“ ხალხმა მეტისმეტად ცხოველი, არნახული ოვაციები გაუმართეს თეატრს.

ბევრი სანაქებო სიტყვა გვითხრეს სხვადასხვა ქალაქების მერებმა, ერთმა მათგანმა, ჯაკობო ვიგორევიმ თქვა:

—მე არ გამოვიკრებოდა თქვენი წარმატება. თქვენი ქვეყანა ხომ შესანიშნავი პოეზიის, გენიალური პოეტების ქვეყანაა და ის თეატრი, რომელიც შოთა რუსთაველის სახელს ატარებს,

არ შეიძლება არ იყოს დიდი და სახელგანთქ-  
მული თეატრი.

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი მამუკა ჩა-  
ხაძე:

—ამ გასტროლებმა ბევრი მღელვარება გან-  
გვადღვივნა. მაგრამ ყველაზე ასაღელვებელი  
მანც ის სცენა და ის მაყურებელია, რომელმაც  
დღეს აქ მოიყარა თავი. ის გულისცემა, რომე-  
ლიც ახლა მაქვს, სულ სხვაგვარია. რადგან ძა-  
ლიან არის თქვენთან დაკავშირებული. ჩვენი  
გულები სახვია მადლიერების გრძნობით — ყო-  
ველთვის ვგრძნობდით თქვენს სიბოძს, სიყვარულს... ჩვენ ყოველთვის გამოცდის წინაშე  
ვდგევართ. ბოლო გამოცდაც ფრიადზე ჩავაბა-  
რეთ. უცხოეთში წასულ მსახიობებს დიდი მისია  
მიძევება თან — სცენაზე თამაშის დროს ყო-  
ველი ჩვენგანი მართო მსახიობი კი არ არის,  
არამედ თავისი ერის დესპანიც. ეს სულ სხვა  
ვალდებულებაა. სხვა აღმავრენა. თითქოს ყვე-  
ლა თქვენგანი ჩვენს უკან დგახართ, შემოგე-  
ყურებთ და შემოგვაძახით — აბა, თქვენ იცით!  
რესპუბლიკის სახალხო არტისტი გიორგი  
გამბაქაძე:

— ჩემთვის ძალიან სასიხარულოა. რომ დღეს  
შობლიური თეატრის სცენაზე ვდგავარ და აქე-  
დან გესაუბრებით.

ძალიან რთული და მძიმე გასტროლები გვექონ-  
და. აბა, წარმოიდგინეთ ყოველ ახალ ქალაქში  
ახალ სცენაზე დაიდგას „კავკასიური...“ და „რი-  
ჩარდი“. ზოგი სცენა იყო დიდი, ზოგი მომცრო,  
ზოგი საშუალო და ზოგი მთლად პატარა. ცი-  
ურისში, მაგალითად. დაახლოებით ისეთივე  
სცენა იყო, როგორც გვახსოვს აბაშის სახ.  
თეატრი. ძველი. რა თქმა უნდა, მე ვაპბობ გა-  
ბარიტების თვალსაზრისით, ყოველი სპექტაკლის  
წინ ჩვენ გვიხდებოდა რეპეტიციების ჩატარება.  
მორგება. ასე ვთქვათ, დეკორაციების, განათე-  
ბის. ხმის გასინჯვა. ეს ძალიან რთული  
პროცესი იყო. მაგრამ თანდათან შეეგებეთ.  
ყოველი წარმოდგენა, ყოველი დღე იყო გამოც-  
და. იმიტომ რომ ჩვენს წარმოდგენებს ხან გა-  
მოჩენადაც კაცს ესწრებოდა. ხან მთელი ჯგუფი  
ჩამოდიოდა სპექტაკლის სახანავად, იყვნენ სა-  
ქართველოს წარმომადგენლებიც. ჩვენთვის ამას  
ძალიან დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა და დიდ პა-  
სუხისმგებლობას ვგრძნობდით მათ წინაშე.  
ყოველი სპექტაკლი იყო ნამდვილი გამოცდა მე  
უნდა მოგახსენოთ. რომ ჩვენმა კოლექტივმა ეს  
გამოცდა ღირსეულად ჩააბარა. თითქმის ყველა  
წარმოდგენა მიდიოდა მაღალ დონეზე, მიდიოდა  
შუბლად ისეთივე რეაქციებით. როგორც მიდის  
ბოლშე თბილისში, მოსკოვში და ჩვენი კავშირის  
სხვა ქალაქებში.

თუ ინგლისში მოპოვებულ წარმატებას იტა-  
ლიისა და შვეიცარიის წარმატებას შევადარებთ,

შეიძლება ხმები გაიყოს—ლონდონში მხოლოდ  
ერთ სპექტაკლს ვთამაშობდით და პირველი  
წარმოდგენის შემდეგ საშუალება გვექონდა თან-  
დათან მივმხვდარიყავით, სად რა ნიუანსზე უნდა  
გავგემახვილებინა ყურადღება, რანაირ რაკურს-  
ში დავმდგარიყავით, პარტნიორისათვის როგორ  
მიგვეწოდებინა რეპლიკა. იმიტომ, რომ იქ უჩ-  
ვეულო სცენა იყო. ყოველდღე აი. ამ  
გამოცდის წინაშე ვიყავით და უნდა გითხრათ,  
რომ ეს იყო ბრწყინვალე დღეები ჩვენი თეატ-  
რის ცხოვრებაში.

მე მინდა ჩვენს კოლექტივს, როგორც უფ-  
როსმა კოლეგამ, კიდევ ერთხელ მივულოცო ეს  
დიდი გამარჯვება და ვუსურვო შემდგომი წარ-  
მატება.

რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი პანკრ-  
ტაშვილი:

—უცხოეთიდან ყოველი ჩამოსვლის შემდეგ  
მეგობრები მეკითხებიან: მართლა ასეთი წარ-  
მატება გხვდათ. როგორც ვაზეთები წირენ,  
თუ?.. ამ კითხვას პაუზა მოსდევს ხოლმე. ამი-  
ტომ მინდა ერთი რამ გიამბოთ:

შენებაში პირველი წარმოდგენა საქველმოქ-  
მელო იყო. თითო ბილეთი 100 დოლარი ღირდა.  
წარმოდგენას ესწრებოდა ძალიან მდიდარი  
ხალხი. როდესაც დარბაზი შეივსო და მალულად  
გაზედეთ, რათა გავგეგო რა მაყურებელი გვეს-  
ტუმრა დღეს, ცოტა არ იყოს შეგვინდით. ბან-  
ტებში. სმოკინგებში მორთული. ბრილიანტებით  
დახუნძმული ბებერი მილიონერები! ამ ხალხს  
რა გაანძრევს. რა ააღელვებს რომ ტაში დაგიკ-  
რან-შეთქი. ვფიქრობდი და აი, დამთავრდა წარ-  
მოდგენა, 10-15 წამი სიჩუმე იყო და მერე დინ-  
ჯი მაყურებლის ალტაცებას საზღვარი არა ჰქონ-  
და.

რა თქმა უნდა, დიდად სასიხარულოა, როცა  
გადიხარ უცხოეთში, ქართულ სიტყვას ამბობ,  
ქართულ ენაზე ლაპარაკობ და ასე ინტერესითა  
და გატაცებით გისმენენ დარბაზიდან.

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი მარინა  
თბილელი:

—როგორი ნიჭიერიც არ უნდა იყო და რო-  
გორც არ უნდა შეგეძლოს ნახულისა და განც-  
დილის კარგად მოყოლა. მანც ძნელია ყოვე-  
ლივე იმის გადმოცემა, რასაც განიცდის ქარ-  
თველი მსახიობი, როცა უცხოეთში გადის და  
პირველად ხვდება უცხო მაყურებელს. მართა-  
ლია, ჩვენ შევეჩვიეთ უცხოეთში გასტროლებს,  
მაგრამ ახალ მაყურებელთან ყოველ შეხვედრი-  
სას მანც ვდგავით და დიდ პასუხისმგებლობას  
ვგრძნობთ, რათა ჩვენ სახელს არაფერი დავაყ-  
ლოთ. პირიქით, ახალი შევძინოთ. ახალი მაყუ-  
რებლის სიყვარული მოვიპოვოთ.

ჩვენ ბედნიერი მსახიობები ვართ, რომ წილად  
გვხვდა ასეთ რეჟისორთან მუშაობა და ასეთ

სპექტაკლებში მონაწილეობა, ყველა ვინც ჩვენს სპექტაკლებს ესწრება, განცვიფრებულია შექსპირისა და ბრენტის სცენური გააზრებით, გასაოცარია, ძნელი მოსაყოლი იხ, რაც ხდება ჩვენი გასტროლებიდან საზღვარგარეთ. ასევე ძალიან ძნელი გადმოსაცემია ის სიხარული და აღფრთოვანება, ის სიამაყე, რითაც ჩვენ ვბრუნდებით გასტროლებიდან.

—რა თქმა უნდა, ძალიან დიდი ბედნიერებაა, რომ რუსთაველის თეატრს ასეთი წარმატება ხვდა, — ამბობს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ნანა ფარშაშვილი, რომ ჩვენმა თეატრმა აჩვენა უცხოეთს ქართული ხელოვნების თვითმყოფადობა, ხალხის კულტურა. ამაზე დიდი ბედნიერება ჩვენთვის, მსახიობებისათვის რა შეიძლება იყოს!

ჩვენ, საერთოდ, ჯგუფ-ჯგუფად დავდივართ. იმიტომ რომ ენა ისე არ ვიცოდით. ყოველ ჯგუფს თავის, ასე ვთქვათ, მეგობრივ და თარჯიმანი ჰყავდა. ჩვენი მეგობრივი იყო ქალბატონი მელეა ჩახავა. ამ ჯგუფში ოთხნი ვიყავით: ქალბატონი მელეა, სალომე ყანჩელი, მარინე თბილელი და მე. მელეამ იცის ინგლისური ენა და ამიტომ ვეტმანებოდით, მისი წყალობით ბევრი რამ გავიგეთ... ტელევიზორში ფილმები, იტალიურ ენაზე მიდიოდა. მაგრამ რახან მიჩვეული ვიყავით, მაინც შედეგს ვეკითხებოდით: რა ხდება, გაგვაგებინეთო. მელეაც ისე მიეჩვია ჩვენს თარჯიმანობას, რომ იტალიურიდანაც კი დაიწყო „თარგმანა“. სინამდვილეში კი თხზავდა სიუჟეტებს, ზოგჯერ მისი შეთხზული სიუჟეტი უკეთესიც კი იყო, ვიდრე ფილმისა. თარჯიმანს რომ შევეკითხებოდით თუ რა შინაარსის იყო ფილმი, სრულიად სხვას გვეუბნებოდა, მაგრამ ჩვენ მედიკოსი უფრო მოგვწონდა.

კიდევ ერთი ფაქტია აღსანიშნავი. ჩვენთან ჩამოვიდა დიუსელდორფიდან მთელი ჯგუფი გერმანელებისა, რომელთაც უყვართ ქართული თეატრი და ცოკრეტულად რუსთაველის თეატრი. სწორედ იმ დღეს, როცა ისინი სპექტაკლს ესწრებოდნენ, აღარ მახსოვს რომელი ქალაქი იყო, მგონი ციურიხი, ძალიან ცოტა ხალხი იყო პარტერში და გერმანელების ამ ჯგუფს ისე შესტკივდათ გული ჩვენზე, როგორც ქართველებს. ჩვენ ძალზე ბედნიერები ვიყავით იმ დღეს იმიტომ, რომ თეატრმა ჩვენ ხალხს ასეთი მეგობრები გაუჩინა.

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი რამზეს ჩხიძე:

—ყველას ბევრი გვაქვს სათქმელი, მაგრამ მე მემინია საკუთარ წარმატებებზე ლაპარაკით უხერხულ მდგომარეობაში არ აღმოვჩნდე და თავი არ მოგაბეზროთ. ჩვენმა თეატრმა ძალიან ბევრ ქვეყანაში იმოგზაურა, ახლა, ალბათ, ხალხს აინტერესებს, რომელი უფრო რთული, საპა-

სუხისმგებლო გასტროლი იყო ჩვენთვის, მე მინდა ამ თემას შევეხო.

პირველი ჩვენი ყველაზე დიდი გასტროლი იყო მოსკოვში. იმიტომ რომ, მოსკოვი, მოგესენებათ, ძალიან დიდი თეატრალური ქალაქია და ძალზე მკაცრი შემფასებელიც. იმათ მოგვცეს ასე ვთქვათ, უცხოეთის პასპორტი. ჩვენი ყველაზე უფრო საპასუხისმგებლო გასტროლები.

მერე, მივღვივართ დასავლეთ გერმანიაში და მიგვაქვს ბრენტი, ეს ძალიან რთულია. ალბათ, ასეთი ღელვა ჩვენ არცერთ ქვეყანაში არ განგვიცდია. ხანდახან გვავიწყდება რა გზა გვაქვს გავლილი და იტალიაში გამარჯვებას დიდ ფასსა ვდებთ. ჩემთვის, პირადად, ყველაზე შთანბქდავი, რთული და ყველაზე უფრო მძიმე გასტროლები იყო დიუსელდორფსა და ლონდონში.

ლონდონში ჩავდივართ და იქაც ერთ სპექტაკლს ვთამაშობთ, მხოლოდ „რიჩარდ მესიმს“. ალბათ, ამაზე რთული, ამაზე უფრო მძიმე გასტროლები ჩვენს თეატრს არ ექნება. რა უნდა იყოს იმაზე მეტი, რომ გერმანიას ჩაუტანო ბრენტი, მერე ინგლისელებთან ჩახვიდე და შექსპირი ჩაიტანო, მარტო შექსპირი!

ინგლისში რომ გავემგზავრეთ, გვიკვირდა თუ როგორ უნდა გვეთამაშა 12 სპექტაკლი ზედიზედ, მაგრამ იტალიაში მწ სპექტაკლი ვითამაშეთ! ამას დაუმატეთ ქალაქიდან ქალაქში ხშირი გადასვლა. ამიტომ ბოლო სპექტაკლებზე ძალიან დაღლილი იყო დასი, ჩვენ მაინც ჩვენსას ვაკეთებდით, რათა დაღლილობას არ ემოქმედნა სპექტაკლის ხარისხზე.

ბოლო სპექტაკლებზე, ე. ი. შვეიცარიაში, ჩვენ უკვე ვიღებდით ცნობებს საქართველოდან იმაზე, თუ რაოდენ დიდებულად ჩაიარა ჩვენი რესპუბლიკის ზეიმმა. ეს ძალზე გვახარებდა.

მაყურებელზეც მინდა მოგახსენოთ ორიოდ სიტყვა: მაყურებელი, როგორც ჩვენ გვაყვდა ინგლისში, სანატრელია. მაგრამ შვეიცარიაში განცვიფრებით, შვეიცარიელებს ხომ ვერაფრით გააკვირვებ, წარმოდგენის ბოლოს მაყურებლები, მორბოდნენ პარტერიდან სცენასთან, გვთხოვდნენ ხელი გავეწოდებინა და ხელს რომ მისცემდი, მერე აღარ გიშვებდნენ... რა თქმა უნდა, ეს საამაყო და ყოველივე ამის დავიწყება შეუძლებელია. როცა ამას მოგახსენებთ, ერთი ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორიც უნდა აღინიშნოს — რაც დღევანდელმა რუსთაველის თეატრმა გააკეთა, შეუძლებელი იქნებოდა, რომ არ გვეყოლოდა წინამორბედნი, რომელთაც საფუძველი ჩაუარეს ჩვენი თეატრის დღევანდელ ტრიუმფს.

რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი რამზარტ სტეჟარაძე:

—ყოველი მოგზაურობა უცხოეთში ახალ აზ-

თეატრალური წიგნის თარო

რებს ბადებს. მე ხშირად ვფიქრობ, თუ რით არის გამოწვეული წარმატება, რა მოსწონს ხალხს, ან რა არ მოსწონს. ჩვენთვის უცხოეთში გახდა ცნობილი, რომ რუსთაველის თეატრს იცნობენ საკმაოდ კარგად, თან ჩამოვიტანეთ ჩვენს თეატრზე დაწერილი 38 სტატია. არცერთ მათგანში არ არის რაიმე სერიოზული შენიშვნა. ეს წერილები დაწერილია ძალზე კვალიფიციური თეატრმცოდნეების მიერ და მათში ჩვენი ხელოვნება შეფასებულია საკმაოდ სერიოზულ მაღალ დონეზე. ის, რომ ჩვენი თეატრი ასე ცნობილია, მდგომარეობას გვირთულებს, რადგან შესანიშნავად გვახსოვს ობრაზცოვის თეატრი, რომელმაც მსოფლიო მოიარა ერთი სპექტაკლით — „არაჩვეულებრივი კონცერტით“ და მერე, მგონი, არაფერი დაუდგამს მნიშვნელოვანი. ესე იგი, ჩვენთვის ამ მდგომარეობას თავისი კარგი მხარეებიც აქვს და ცუდიც.

უცხოეთში საგანსტროლოდ უოფნისას თითქმის ვერ ვახერხებ იქაური სპექტაკლების ნახვას, მაგრამ, რაც მინახავს, იმის მიხედვით შეიძლება ერთგვარი დასკვნის გაკეთება. ახლა არის ორი ძირითადი ტენდენცია — უცხოეთში იქნება ეს. თუ ჩვენში, ერთი მხრივ, ეს არის ნატურალისტური თეატრი, რომელიც ცხოვრობს კინოსა და ტელეს დიდი გავლენით, ასეთ თეატრში არ არის პოეტიკა, არ არის პირობითობა და, მეორე მხრივ, არის თეატრი, რომელიც ძალიან პირობითია, ძალზე თეატრალურია და მთლიანად მოწყვეტილია ცხოვრებას. აქ აზრები და იდეები რებუზის ფორმითაა მოცემული. ასეთი თეატრი არ იწვევს ემოციებს, როგორც ჩანს, ჩვენმა თეატრმა მოახერხა (მე ასე მგონია, შეიძლება ვცდები) ორივე ტენდენციის შერწყმა. ჩვენი თეატრი, ალბათ, ძალიან ცხოვრებისეულიც არის და ის ფორმები, რომელიც მას აქვს, ძალიან ორიგინალურია. აი, ამ ორი მხარის შერწყმამ მოგვცა უფლება, რომ ჩვენ ასე ხშირად გავდივართ უცხოეთში და ასე წარმატებით ვთავაზობთ ამა თუ იმ სცენაზე.

მე ვინდა მაღლობა მოვახსენოთ ყველას ჩვენი თეატრის სახელით, ახლა რთული დღეები გველის. — ჩვენი თეატრი უკვე ავარიულ მდგომარეობაშია და რემონტს ვიწყებთ. რემონტის დამთავრებაშივე ჩვენ მოგვიხდება მუშაობა პროფკავშირების კულტურის სასახლის სცენაზე.

დამსწრეთ შთაბეჭდილებები გაუზიარეს აგრეთვე რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ბადრი კობახიძემ და რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტებმა ქანრი ლოლაშვილმა და აბოძანდილ მახარაძემ.

თეატრს გასტროლების წარმატებით დამთავრება მიულოცა დრამატურგმა გიორგი ხუხუშვილმა.

ჩაიწერა სულიკო ხეივაშვილმა

# საუკრძლო გამოკვლევა

უპანასტანელი ოცი წლის განმავლობაში ქართულმა თეატრმცოდნეობამ ქეშმარიტად მნიშვნელოვან წარმატებას მიაღწია დიდი ქართველთა რეჟისორების კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედების შესწავლის საქმეში. გამოიცა მთელი რიგი მონოგრაფიებისა და წერილების კრებულებისა, რომლებშიც მთელი სიგრძე-სიგანითაა განხილული და მეცნიერულად შეფასებული მათი შემოქმედება და წვლილი მეოცე საუკუნის საბჭოთა თეატრის განვითარებაში. ამასთანავე დიდი ყურადღება ეთმობა კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ლიტერატურულ-თეორიული მემკვიდრეობის გამომწეურება-გამოკვეყნებას.

მიუხედავად ამისა, სწორი არ იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ ქართული საბჭოთა თეატრის ამ ორი უბრწყინვალესი წარმომადგენლის მოღვაწეობის ყველა ასპექტი სათანადო სისრულით იყოს შესწავლილი და შემდგომ კვლევას აღარ მოითხოვდეს. ასეთ ნაკლებად შესწავლილ საკითხთა წრეს მიეკუთვნება კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა, დასახელებული პრობლემის გაშუქებას ისახავს მიზნად ახლახან გამოცემილი „ხელოვნებას“ მიერ გამოქვეყნებული ეთერ დავითაის მონოგრაფია „მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ერთობლივი დადგმები“.

ეთერ დავითაიას ნაწროში აგებულია ფართო წყაროთმცოდნეობით ბაზაზე და ეს გარემოება სხვა ფაქტორებთან ერთად მას სერიოზული მეცნიერული გამოკვლევის ღირსებას ანიჭებს. მასში თითქმის ამომწურავადაა გამოყენებული მეოცე საუკუნის 20-30-იანი წლების ქართულ პერიოდულ პრესაში გამოკვეყნებული წერილები. გამოჩენილ ქართველ მსახიობთა და რეჟისორთა გამოკვეყნებულ და გამოუკვეყნებელი მოგონებები და, რაც განსაკუთრებით საყურადღებოა, საარქივო მასალა, რომლისთვისაც ავტორის მიუკვლევა სხვადასხვა სიძველეთსაცავებში. სათანადოდ იყენებს მკვლევარი სპეციალურ ლიტერატურასაც.

წყაროების მრავალფეროვნება, სიმრავლე, აგრეთვე სამეცნიერო ლიტერატურის მარჯვე და მოხერხებული მოშველიება ეთერ დავითაიას შესაძლებლობას აძლევს წარმატებით გაართვას თავი საქმოდ რთულ კვლევით ამოცანას. მაგრამ ვიდრე ავტორი თავისი უშუალო პრობლემის, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის ერთობლივი დადგმების შესწავლას შეუდგებოდეს. ეთერ დავითაია მოკლედ მიმოიხილავს ოციანი წლების დამდეგის ქართული თეატრის მდგომარეობას და სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობის საწყის ეტაპს. ამასთან დაკავშირებით განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა სანდრო შანშიაშვილის პიესის „ბერდო ზმანის“ სცენურ ხორცშესხმას სანდრო ახმეტელის მიერ. მკვლევარი დამაჩერებლად ვაჩვენებს, რომ სრულიად ახალგაზრდა და გამოუცდელი რეჟისორმა სერიოზულ წარმატებას მიაღწია ამ საქმოდ რთული ნაწარმოების განხორციელებისას, ეს არ იყო ჩვეულებრივი წარმატება. მას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან სანდრო ახმეტელმა შესძლო მუსიკის, მხატვრობის, პლასტიკის, სამსახიობო ხელოვნების და მასობრივი სცენების ორგანული, ჰარმონიული შერწყმით მოეცა გემმარტად სინთეზური სპექტაკლი. ფრთხილ ყურადღებამ ეს გარემოება, რომ რეჟისორმა თავის პირველსავე სპექტაკლში, მასობრივ სცენებზე გააძახილა ყურადღება. გამოიყენა მასის სიმეტრიული მოძრაობის პრინციპი. ფაქტურად სცენაზე მოქმედი მასა ბერდო ზმანის შინაგანი განწყობლების გამომხატველად მოგვეკვინა და ამდენად მას მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვა დაეკისრა.

ეთერ დავითაიას მონოგრაფიაში ვრცლად და დაწვრილებით არის შესწავლილი კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა, რომელიც თეატრის ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში ვლინდებოდა. აღნიშნული ურთიერთობის ერთ-ერთ ასპექტს წარმოადგენდა მათ მიერ განხორციელებული

ერთობლივი დადგმები. სავსებით სწორია, ავტორის დებულება, რომ კოტე მარჯანიშვილმა თავიდანვე მიაქცია ყურადღება ნიჭიერ ახალგაზრდობას. დაიხლოვა იგი. აქტიურ შემოქმედებით მუშაობაში ჩააბა. ხოლო ზოგიერთი სპექტაკლის თანადამდგმელადაც კი გახადა. ეთერ დავითაია სათანადო მასალის ანალიზის საფუძველზე ასკვნის, რომ სანდრო ახმეტელი დიდი რეჟისორის თანადამდგმელი იყო ცხრა სპექტაკლის განხორციელების დროს. ეს სპექტაკლებია: ჯ. სინგის „გმირი“, ს. შანშიაშვილის „მათრახის პანაშვიდი“, ი. გედევანიშვილის „სინათლე“, ნ. აზიანის „დეზერტიკა“, უ. ბ. მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიო“, უ. შექსპირის „ვინძორის მხიარული ქალები“, „მალშტრემი“, თ. ვახვახიშვილის „მზეთამზე“ და ვაჟა ფშაველას მოტივებზე შექმნილი „ლაპარა“, დასახელებული სპექტაკლებიდან სპეციალურ ლიტერატურაში მხოლოდ ექვსი იყო მიჩნეული კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის საერთო სპექტაკლებად. ესენია: „გმირი“, „მათრახის პანაშვიდი“, „სინათლე“ (პირველი ნაწილი), „დეზერტიკა“, „მზეთამზე“, „ლაპარა“. მოტანილ სიას უმატებდნენ აგრეთვე უ. შექსპირის „მამლეტს“.

ეთერ დავითაიამ სათანადო დოკუმენტაციის მოშველიებით დაამტკიცა, რომ სხენებულ სპექტაკლებთან ერთად დიდი რეჟისორების ერთობლივი დადგმები იყო: „გააზნაურებული მდაბიო“, „ვინძორის მხიარული ქალები“ და „მალშტრემი“. სამაგიეროდ, ე. დავითაიამ ერთობლივი დადგმების სიიდან გამორიცხა უ. შექსპირის „მამლეტის“. რადგან სანდრო ახმეტელის მონაწილეობა ამ სპექტაკლის განხორციელებაში მხოლოდ ერთი რეპეტიციით ამოიწურა. ეთერ დავითაია მიზნად ისახავს ზუსტად აჩვენოს სანდრო ახმეტელის ის წვლილი, რომელმაც მას შეჰქონდა თავისი დიდი მასწავლებლად სპექტაკლებში „გმირის“, „მათრახის პანაშვილის“, „გააზნაურებული მდაბიოს“, „ვინძორის მხიარული ქალების“ დადგმაში სანდრო ახმეტელის წვლილი შედარებით მოკრძალებული იყო და ცალკეული სცენების, მიზანსცენებისა და დეტალებს დახვეწა-დაზუსტებით და ზოგჯერ დადგმით შემოიფარგლებოდა. მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ახალგაზრდა რეჟისორს კოტე მარჯანიშვილი ზოგიერთი ისეთი საკვანძო მომენტის ხორცშესხმას ანდობდა, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა სპექტაკლის საერთო იდეურ-აზრობრივ სისტემაში. ასე მაგალითად: ჯონ სინგის „გმირში“ სანდრო ახმეტელმა დამოუკიდებლად დადგა სპექტაკლის ერთ-ერთი ცენტრალური ეპიზოდი — მასობრივი სცენა — მამაშვილ მეგონების შეტაკება. ქართული ხალხური თეატრალური სანახაობის „ბერიკაობის“

ელემენტები გამოიყენა სანდრო ახმეტელმა სანდრო შანშიაშვილის „მათარხის პანაშვიდ-შის“ დადგმისას. მოტილი ფაქტები დიდ უშუალოდებს იმსახურებს, რადგან ირკვევა, რომ კოტე მარჯანიშვილი თავის ახლოგაზრდა მოწაფეს მასობრივი სცენების ოსტატად სთვლიდა და სათანადოდ იყენებდა მის ნიჭს.

საინტერესო მუშაობა ჩაატარა სანდრო ახმეტელმა კოტე მარჯანიშვილთან ერთად „გაზნაურებული მდაბიოს“, „სინათლეს“, „დეზერტირკას“ და სხვა სპექტაკლების დადგმისას. თანდათან იზრდებოდა მისი როლი ერთობლივ სპექტაკლებში, ხოლო ი. ვახვახიშვილის „მჭეთაშუეს“ და ვაჟა ფშაველას „ლამარას“ დადგმებში იგი კოტე მარჯანიშვილთან ერთად სპექტაკლის ავტორად გვევლინება. ეთერ დავითაია, ამ ფაქტს იმით ასაბუთებს, რომ სანდრო ახმეტელი ამ შემთხვევაში არა მარტო კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული ჩანაფიქრის ერთგული შემსრულებელი იყო, არამედ აქტიურად მონაწილეობდა სპექტაკლის კონსტრუქციის დადგენაში და მხატვრულ-იდეურ გადაწყვეტაშიც. აღნიშნულ სპექტაკლებში ნათლად გამოიკვეთა სანდრო ახმეტელის ხელწერა, რომელიც მკვეთრად ემიჯნებოდა მისი მასწავლებლის შემოქმედებით მრწამსს. ამ უკანასკნელი ფენომენის ნათლად წარმოსაჩინად მკვლევარს უფრო მეტი ყურადღება უნდა დაეთმო „ლამარას“ დადგმის ისტორიისათვის, ისევე დეტალურად გაეანალიზებინა ორივე რეჟისორის წვლილი ამ სპექტაკლის შექმნაში, როგორც ამას აკეთებს სხვა ერთობლივი დადგმების შესწავლის დროს. მაგრამ ეთერ დავითაიამ თავი აარიდა ამ ამოცანას, შესრულებას ალბათ, იმის გამო, რომ „ლამარა“ ითვლება იმ სპექტაკლად, რომელმაც უთანხმოება ჩამოაგდო რუსთაველის თეატრში და ერთმანეთს დააშორა ორი ხელოვანი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ჩვენი აზრით, მაინც საჭირო იყო ამ სპექტაკლის დეტალური ანალიზი, რადგან „ლამარაში“ გამოიკვეთა სანდრო ახმეტელის ის მხატვრული და მოქალაქეობრივი მრწამსი, რომლის შემდგომმა განვითარება-გაღრმავებამ წარმოშვა მეორე დიდი ქართველი რეჟისორი და საბოლოო ჯამში რუსთაველის თეატრის სრულიად თავისთავადი მხატვრული ორგანიზმის ჩამოყალიბებამდე მიგიყვანა. ამასთანავე საჭირო იყო საკმაოდ ვრცელი მონოგრაფიის თავებზე დაუყოფა, რაც მკითხველს გაუადვილებდა მისი შინაარსის აღქმა-გააზრებას. უნდა აღინიშნოს წიგნის ზოგიერთი სტილისტური და ფაქტობრივი უზუსტობა. მაგალითად, კომენტარებში ნინო დავითაშვილის მიერ ნათამაშვე როლთა შორის დასახელებულია ზეინაბი და რუქაია „ლალატში“ და არაფერია ნათქვამი მის მიერ განხორციელებულ გაიანეზე, რომლის უბადლო

შემსრულებლად ნ. დავითაშვილი ითვლებოდა. არაა მოხსენიებული აგრეთვე მის მიერ შესანიშნავად ნათამაშვე: შაიკო („ლალატი“), პრასკოვია („იკვიტი“), თავად ზაალის დედა („არსენა“), ეფემია („ბარათაშვილი“) და სხვ.

აღნიშნული ხარვეზები ვერ ჩრდილავენ ეთერ დავითაიას მონოგრაფიის სამეცნიერო ღირებულებას. მისი ღირსებები უფრო იზრდება იმ დოკუმენტური მასალით, რომელიც გამოკვლევას ერთვის და რომელიც ასახავს კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებით თანამეგობრობას. დიდ ინტერესს იწვევს აგრეთვე იკონოგრაფიული მასალაც — ეთერ დავითაია აქვეყნებს ზოგიერთ ისეთ მასალას (სცენებს ან ცალკეულ პერსონაჟთა სურათებს ერთობლივი სპექტაკლებიდან), რომელიც აქამდე უცნობი იყო ფართო საზოგადოებისათვის.

ეთერ დავითაიას წიგნი, ქართული თეატრ-მცოდნეობის საყურადღებო და საჭირო შენაძენს წარმოადგენს, რომელშიც მეცნიერული ობიექტურობით და საქმის ცოდნითა გააშუქებული ორი გამოჩენილი ქართველი ხელოვანის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის კიდევ ერთი ფურცელი.

პარლო კუცია



შ ი ნ ა ა რ ს ი

საპარტვილოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტში

საქალაქო და რაიონული თეატრი:  
რესპუბლიკის წამყვანი კოლექტივების დონეზე . . . . . 3

წინასაიუბილეო საუბარი . . . . . 6

წლები, მოვლენები . . . . . 13

პური ჩვენი არსობისა . . . . . 16

ნათელა არველაძე — აღდგენილი ქართული თეატრი . . . . 18

დავით კობახიძე — ქართული რეჟისურა სამხატვრო თეატრის  
პრინციპებისათვის ბრძოლაში . . . . . 26

ნინო მაჭავარიანი — რობერტ სტურუა . . . . . 33

მარინე ბუჭუაშვილი — რამაზ ჩხიკვაძე . . . . . 36

ალექსი არგუნი — ტალანტი და შრომა . . . . . 41

ბიძინა მახარაძე — ხალხის მადლობა . . . . . 42

მიხეილ თუმანიშვილი — იშვიათი თეატრალური მოვლენა . . . 44

თემურ ჩხეიძე — მარადიული განახლების გზით . . . . . 52

გოგი ქავთარაძე — თეატრის მაცოცხლებელი ძალა . . . . . 53

ვალერიან კანდელაკი — ეს გუნინ იყო . . . . . 54

ელენე საყვარელიძე — თეატრი შორეულ გზებზე . . . . . 56

გუბაზ მეგრელიძე — რუსული საბჭოთა დრამატურგია რუსთა-  
ველის თეატრის სცენაზე . . . . . 60

გამარჯვების სიხარული . . . . . 65

თეატრალური წიგნის თარო

საყურადღებო გამოკვლევა . . . . . 68

БЮЛЛЕТЕНЬ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ГРУЗИИ  
„ТЕАТРАЛУРИ მოამბე“

Тбилиси — 1981

№ 4 (122)

ფასი 40 კაპ.

გადაეცა წარმოებას 4/VIII-81 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 21/IX 81 წ.  
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,3  
სააღრიცხვო-საგამომც. თაბახი 6,75  
ქაღალდის ზომა 72×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

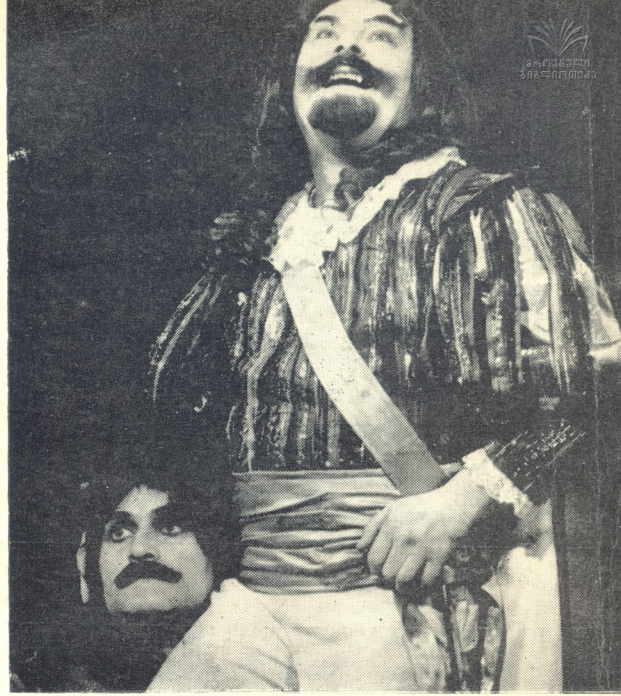
შეკვეთა 2873

უე-14386

ტირაჟი 1500

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





გვ. 17/12

სცენები რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებიდან:  
სერგო ზაქარიაძე — ბაყბაყდევ ( „ჭინჭრაქა“ )  
გურამ სალარაძე (სამეგრელოს მთავარი), კახი კაცხაძე (აპკარი)  
სპექტაკლში „მშვენიერი ქართველი ქალი“.  
რამაზ ჩხიკვაძე — გიორგი სპექტაკლში „ვარიაციები თანამე-  
დროვე თემაზე“.

