

1982

მეცნიერება

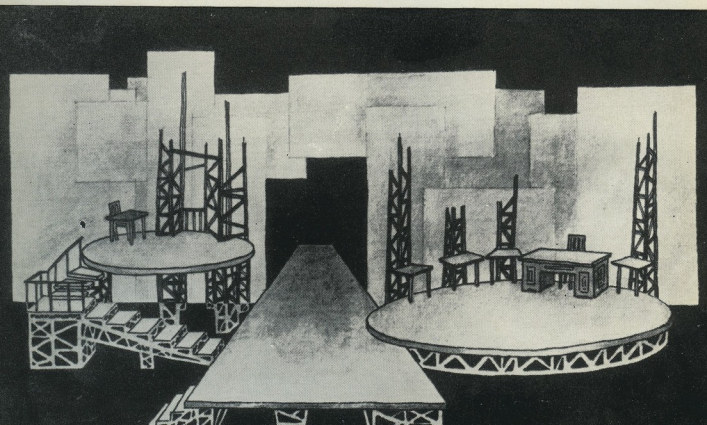


მეცნიერება

3

1982







საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ბიულეტენი

თეატრალური ურთიერთობები 3. 1982

ფაქტობრივი 25-0

მაისი — ივნისი



რედაქტორი

ერეკია ქარელიშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია გავრეკელი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ოთარ ეგაძე,
ვასილ კიკნაძე,
გაბრი კობახიძე,
ლილი ლომთათიძე,
როზაბეკ სტურუა,
ვახტანგ ქართველიშვილი,
ნინო შვანაშირაძე,
თემურ ჩხეიძე,
გიორგი ციციშვილი
თამაზ ზილბაძე,
დიმიტრი ჯანელიძე.

რედაქციის მისამართი

თბილისი-380007

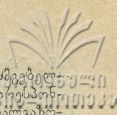
კირივის ქ. № 11-ა

ტელეფონი

99-90-96

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

ახალგაზრდული სპექტაკლების
საკავშირო ფესტივალი თბილისში



ალექსანდრა შალუტაშვილი

ახალგაზრდულ შემოქმედებაზე ზრუნვით

5555

1982 წლის 5-15 აპრილს თბილისში ჩატარდა ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალი.

ეს იყო პირველი საკავშირო თეატრალური ფესტივალი. წლების შემდეგ თეატრალური საფესტივალო მოძრაობა, ალბათ, უფრო დიდ გაქანებასა და ფართო მასშტაბებს შეიძენს, მაგრამ პირველობის პრიორიტეტი ჩვენ დაგვრჩება. ასეთი გახლავთ პირველობის უპირატესობა.

პირველმა საკავშირო ფესტივალმა შექმნა საზოგადოებრივი აზრი, რომ თბილისური ფესტივალი ყოველწლიურად თუ არა, ორ წელიწადში ერთხელ მაინც ჩატარდეს, რათა ქვეყნის თეატრალური ახალგაზრდობა შემოქმედებითი ანგარიშით წარსდგეს თბილისელი მსყუარებლისა და კომპეტენტური შემფასებლის წინაშე.

საფესტივალო დღეებში თბილისს ეწვია სსრ კავშირის ყველა რესპუბლიკის წარმომადგენლობა. ფესტივალი ათასამდე მონაწილეს ითვლიდა. ფესტივალში მონაწილეობა მიიღო 23 თეატრალურმა კოლექტივმა. გარდა ამისა, პროგრამის გარეშე, ფესტივალის სტუმრებს თავიანთი ბოლოდროინდელი ნამუშევრები უჩვენეს რუსთაველის თეატრმა; თეატრალურმა ინსტიტუტმა და გორის სამუსიკო სასწავლებელთან არსებულმა საოპერო სტუდიამ.

განსაკუთრებული გახლდათ თეატრალური ახალგაზრდობისადმი ინტერესი. თბილისში თავი მოიყარა ათეულობით ცნობილმა თეატრალურმა კრიტიკოსმა და ხელოვნებათმცოდნეებმა, საკავშირო ჟურნალ-გაზეთების, ცენტრალური რა-

დიოსა და ტელევიზიის პასუხისმგებელთა მუშაობა, სპეციალურმა კორესპონდენტებმა. შემოქმედებითი ახალგაზრდობის საკავშირო დათვალიერების ლაურეატებმა, მოკავშირე რესპუბლიკების თეატრალური სამმართველოების უფროსებმა და სხვა, რომელთა რაოდენობა 126 კაცს შეადგენდა. ფესტივალის სტუმრები აქტიურად ჩაერთვნენ მუშაობაში, სპექტაკლების ყოველდღიურ საჯარო განხილვებში. შემოქმედებით კონფერენციაში, საკავშირო პრესა, რადიო და ტელევიზია ფართოდ აშუქებდა ფესტივალის მსვლელობას.

შემოქმედებითი ახალგაზრდობის მიმართ განსაკუთრებული ინტერესი საესტეტიკო ბუნებრივია. ინტერესი, ზრუნვა და ყურადღება არ უნდა დაეკლოთ იმ საქმეს, რომელიც ხელოვნდელი დღის პროგრამის საშუალებას გვაძლევს და მომავლის საფუძველს აშუალებს.

აღნიშნულს, ქვეყნებს შორის ურთიერთკონტაქტების დღევანდელ გაზრდილ მოთხოვნილებათა პირობებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა კულტურულ ფასეულობათა გაცნობა-გაზიარებას, დღეს წარმოუდგენელიც არის ჩაიხე მონაპოვარზე, გამარჯვებაზე სერიოზული ლაპარაკი საერთო მდგომარეობის, მიღწეული ღონის, ზოგადი მასშტაბის გაუთვალისწინებლად. ეს თავად დრომ მოიტანა. დღევანდელი ცხოვრების წესი გვეკარნახობს ამა, რათა არ აღმოაჩინდეთ ველოსიპედის ხელახლა გამოგონებელთა საჩოთირო მდგომარეობაში. უნდა ვიცოდეთ, უნდა გვესმოდეს, თუ რა ხდება ჩვენს გარშემო, როგორია თეატრალური აზროვნების სიღრმე და მასშტაბურობა, რა ინტერესი ამომრავებს ამა თუ იმ ერთგულ თეატრს, რა სიზღვიები, რა ესთეტიკური ძიებებია რესპუბლიკებში, როგორია ჩვენი ქვეყნის თეატრალური ცხოვრების საერთო პანორამა.

ის ფაქტი, რომ თეატრალური ახალგაზრდობის საკავშირო ფორუმში თბილისში მოეწყო, შემთხვევითი არ არის. ჯერ კიდევ 1979 წელს ჩვენმა რესპუბლიკამ პირველად გამართა ახალგაზრდული თეატრებისა და ახალგაზრდული სპექტაკლების ფესტივალი, რომელშიც რესპუბლიკის თეატრებთან ერთად მონაწილეობდნენ მსოფიოს, როვის, ერევნისა და ბაქოს ახალგაზრდული პროფესიული თეატრალური კოლექტივები

მ. შარაშინი ხაბ. საბ. სახ. სახელმწიფო
სსსრ კავშირის
ხელოვნების

ამან განაპირობა ზემდგომი ორგანოების გადაწყვეტილება ქ. თბილისში ასეთივე ფესტივალის ჩატარების შესახებ. ფესტივალმა ფართო გამოძახილი ჰპოვა თეატრალური შემოქმედებითი ახალგაზრდობის ცხოვრებაში.

1982 წლის თეატრალურ ფესტივალს 1979 წლის ფესტივალისაგან მემკვიდრეობით გადმოჰყვა საფესტივალო ემბლემა, მხატვრული პლაკატი, სამკერდე ნიშანი და სამახსოვრო საფესტივალო მედალიონი.

როგორც ყოველ ახალ საქმეს, ამ ფესტივალსაც აღმოაჩნდა თავისი ნაკლოვანებები, რომელიც სამერძისოდ უსათუოდ უნდა გაითვალისწინონ, მსგავს საქმეთა ორგანიზატორებმა. ფესტივალი რამდენადმე ნაჩქარევად მომზადდა, ყველა წარმოდგენა არ იყო სათანადო სიმყაყრითა და ობიექტურობით შერჩეული, შეცდომა იყო დამეგებული ზოგიერთი წარმოდგენების საჩვენებლად მიღებების შერჩევამ, ფესტივალი ვერ გახდა პოპულარული ქალაქის მოსახლეობაში, რასაც მნიშვნელოვნად შეუშალა ხელი წინასწარი რეკლამის, პრესაში, რადიოსა და ტელევიზიისათვის ინფორმირებული სხაიათის ცნობების მთლიანობაში. ნამდვილად საინტერესო და მაღალპროფესიულ დონეზე წარმართული კრიტიკოსთა განხილვები ვიწრო წრეში ჩაიკეტა და არ მოსწვდა ვრცელ აუდიტორიას, შემოქმედთა შეხვედრებს, კამათს და აზრთა ურთიერთგაცვლას არ ჰქონდა შექმნილი სათანადო პირობები. სამწუხაროდ, ქალაქის ცალკეულ დაწესებულებებთან, მშრომლებთან შეხვედრები რაკვი მოეწყო, სტუმარ-მასპინძლობის ფარგლებს არ გააცილებია.

ქართული თეატრალური კრიტიკა არ აღმოჩნდა აქტიური და ოპერატიული ფესტივალის ყოველდღიური ცხოვრების გასაშუქებლად.

მაგრამ ეს ყოველივე მეორეხარისხოვანი და, შესაძლოა, უმნიშვნელოც იყო იმ დიდი საკეთესთან შედარებით, რაც მსგავს თეატრალურ ფესტივალებს წიაკვთ. მთავარი ის არის, რომ დაინტერესებულ თეატრალს, თუ მაყურებელს საშუალება მიეცა გასცნობოდა ვრცელ თეატრალურ პანორამას, ახალგაზრდა რეჟისორების, მხატვრების, მსახიობების საუკეთესო ნამუშევრებს, რამდენადმე ნათელი გახდა თუ რა ინ-

ტერესები, როგორი ესთეტიკური იდეალები ამოძრავებთ ახალგაზრდა კოლექტივებს, თანამოაზრებულ თეატრალურ „კორპორაციებს“. როგორია მათი მოქალაქეობრივ-ზნეობრივი იდეალო, როგორი ესახებათ ტრადიციისა და ნოვატორობის პრობლემა, სამსახიობო ოსტატობისა, თუ სარეჟისორო ხელოვნების შემდგომი ზრდა, სცენური აზროვნების სტილი და მნიშვნელობა.

ფესტივალმა გარკვეულწილად წარმოაჩინა კიდევ პერსპექტიული ტენდენციები, ის ჯანსაღი და საინტერესო, რაც მხარდასაჭერია და ისიც, რაც ცრუნოვატორობის სახეს ატარებს. ანდა უპერსპექტივო და დღენაკლულია. ცხოვრება მუდმივად იცვლება და ფერიცვლების სტიქიურ ძალას მორჩილებს თეატრიც. ვინც თავისთავადობის, განუქმედებლობისა და თვითმყოფლობის საფუძველს შემოქმედებითი მონაპოვრის დაყენებით შენარჩუნებამი ხედავს, ახალ დროში პედანტური სიზუსტით ცდილობს მოძველებული სცენური აზროვნების, თეატრალური სამეტყულო ენის რესტავრაციას, თეატრის, ამ მარად მოძრავ და ცოცხალ ორგანიზმს, სამუზეუმო ვიწრო ინტერესების ჩარჩოებში აქცევს. რაღაც ამგვარი მოხდა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე, როცა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ახალგაზრდული კოლექტივი მაყურებელს უჩვენებდა ა. რემპის „გზას“.

საპექტაკლმა მარცხი განიცადა, ეს ნარცხი იმდენად გულსატკენი და შემაცბუნებელი იყო, რომ მისი აღიარება ყველას გაუჭირდა. არც ზეპირ გამოსვლებში და არც პრესის ფურცლებზე ეს არ თქმულა კრიტიკოსების მიერ. მართლაცდა, მწელი სათქმელია, რომ ფესტივალზე მოსკოვის სამხატვრო თეატრი განიცდის მარცხს. ერთი შეხედვით ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნა, თითქოს ამ თეატრის ღირსება მისივე ნაკლად გადაიქცა, მისივე მარცხის საფუძველი გახდა, მაგრამ ეს ზერეცი, ნაჩქარევი შთაბეჭდილებები და დასკვნებია. საქმი ეს ვახლავთ, რომ სამხატვრო თეატრის ავტორიტეტი დიდზე დიდია. რეჟისორი ვ. საჩქისოვი სერიოზული გამოცდის წინაშე აღმოჩნდა, როცა მას პირველი დამოუკიდებელი დადგმისათვის სამხატვრო თეატრის სცენა შესთავაზეს.

რეჟისორმა ახალგაზრდა მსახიობებ-



თან მიაღწია ორგანულ სიმართლეს, სცენური მოქმედების ბუნებრივობასა და დამაჯერებლობას, მან შექმნა მყარი საფუძველი ადამიანის სულის ცხოვრების, გრძობათა პოეზიის მთლიანი ხელოვნების გამოსახათებლად. მაგრამ ეს შინაგანი ნათება სულისა არ შედგა. მსახიობის ორგანული მოქმედება არ გადაიზარდა როლის ორგანულ სახიერებასა და მასშტაბურობაში. განცდვარდასახვის სკოლის უმთავრესი ნიშანი — სხვადასხვა არ შედგა. ამიტომაც ყველა საჭირო აქტისუბრების მიუხედავად, არ შეიქმნა ცხოვრებისეული ილუზია, ექვმიუტანელი სიმართლის განცდა.

შესაძლოა, სამხატვრო თეატრის მცირე სცენიდან დიდ სცენაზე სპექტაკლის გადმოტანამაც ბევრი რამით დააზარალა სანახაობა, მაგრამ ფაქტი მაინც ფაქტად რჩება. მყურებელი გულგრილი იყო სცენაზე გათამაშებული მღელვარე ამბების მიმართ.

საფესტივალო რეპერტუარში ბ. ბრეტის ორი ურთულესი ნაწარმოები იყო შეტანილი, „ანტიურო უის კარიერა“, ანერბიჯანის ქ. შეკიდან და „დელილო კურაჟი“ სამარყანდის დრამატული თეატრის შესრულებით.

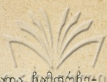
ბრეტის თეატრალური ესთეტიკის შემოქმედებითი ათვისება ჯერ კიდევ დიდ და სერიოზულ მუშაობას საჭიროებს. როგორც პირველ, ისე მეორე სპექტაკლში ყურადღებას იქცევს ცენტრალური როლების ნიჭიერი განსახიერება, მაგრამ იქვე თვალში საცემია უღაზათო, დაუშუშავებელი სცენები, ანტიურაჟის სისუსტე, მოვლენების ზედაპირული ინტერპრეტაცია. ეს განსაკუთრებულად იგრძნობოდა „დელილო კურაჟში“.

„ანტიურო უის“ დამდგმელი რეჟისორი გ. ატაგაშვიცი უფრო ვაბეძულად მოქმედებს, მაგრამ მისი მიგნებები გარეგნულია. სპექტაკლი ილუსტრაციული ხასიათისაა. იგი მოკლებულია იმ შრავალ-პლანინობას, რომელიც ესოდენ ნიშანდობლივია ბ. ბრეტის შემოქმედებისათვის. მაგრამ არ ვიქნებოდით მართებული, რომ არ აღგვენიშნა ბ. ბრეტის დადგმის თავად ფაქტი, რომელიც მუდამ სერიოზულ და პრობლემურ ამოცანებს აყენებს კოლექტივის წინაშე. კარგია, რომ ქ. შეკის ახალგაზრდა შემოქმედნი არ გაუბრუნან რთულ ამოცანებს და თამამად ეჭიდებიან პრობლე-

მურ საკითხებს, როგორც სოციალურ, ისე წმინდა თეატრალური ესთეტიკის სფეროში.

საბჭოთა თეატრს უდიდესი ტრადიციები გააჩნია რუსული ეროვნული კლასიკის სცენური განხორციელების საქმეში. საბჭოური თეატრის ისტორია შეივსო და გამდიდრდა არა ერთი და ორი სასცენო შედეგით, დავროვად უდიდესი გამოცდილება, რომლის გვერდის ავლა შეუძლებელია და არც არის საჭირო ორიგინალური აზროვნების როგორი წყურვილიც არ უნდა გავგაჩნდეს. კონსტრომის საოლქო თეატრმა ა. ისტროვსკის პიესა „სილარიბე საძრახის როდია“ მწვევე სოციალურ კონფლიქტებს განარჩია. ალბათ, იმიტომ, რომ კონფლიქტი მოქმედებულად მიიჩნია და მთავარი აქცენტი როკვა სიმღერების ფოლკლორულ კოლორიტსა და ფერადოვნებაზე გადაიტანა. ამან მნიშვნელოვნად შეაუსტა ხასიათების სოციალური სიღრმე და მასშტაბურობა. პიესის ეროვნული ძალა მწერლის თვითმყოფად თავისებურებათა მომხიბვლელობაა.

ვინაიდან ახალგაზრდა რეჟისორებმა უმეტესწილად თავი მოიყარეს მოზარდ მყურებელთა თეატრებში, ფესტივალზე ჭარბად იყო წარმოდგენილი მოზარდ მყურებელთა სახელმწიფო კოლექტივები. ამათვან ფესტივალზე თავი ისახელა ლატვიის ლენინური კომკავშირის სახელობის მოზარდ მყურებელთა თეატრმა. საფესტივალოდ თეატრმა გვიჩვენა თეატრალური კომპოზიცია ლატვიელი პოეტების ნაწარმოებების მიხედვით, რომლებიც აგებული იყო მდიდარ ხალხურ ფოლკლორულ მოტივებზე. სპექტაკლში საგანგებოდ შერჩეული პოეტური მასალა სახიერად გადმოსცემდა ხალხის პოეტურ სულს და ეროვნულ სიბრძნეს. ეს უკანასკნელი შესანიშნავი საფუძველი გახდა აგრეთვე, ზოგადსაკაცობრიო ლეიტმოტივების წარმოსაჩენად. თეატრმა გონივრული დიალოგი გამართა მყურებელთან სიყვარულის ამამოღებელ გონიობაზე, სიცოცხლის აზრსა და დანიშნულებაზე, იმის საზინელებაზე და ყოვლისმიმტეხებელ პაციფიზმზეც. თეატრი ურთულეს ფილოსოფიურ საკითხებს აყენებს მოზარდთა წინაშე, იწვევს მათს მოქალაქეობრივ, აზრობრივ აქტიურობას, ცხოვრებაში ჩარევის ჟინს და საზოგა-



ღობების წინაშე პიროვნულ პასუხისმგებლობას. თეატრი აქ სულაც არ გვევლინება მშრალ დიდაქტიკოსად, მისაწყყენ შეგანებებს აქ ცვლის თეატრალური სამყაროს სახიერო, ნათელი სურათები აღბეჭდილი ეროვნული კოლორიტურობითა და მომხიბვლელობით.

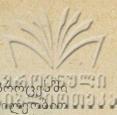
თბილისის ფესტივალზე ღირსეულად წარსდგნენ ბალტიისპირა რესპუბლიკები. რეჟისორული გადაწყვეტის ორგანობა, პიესის თამაში ინტერპრეტაცია, თეატრალური სიხალეებისავენ სწრაფვა, არტისტული განსახიერების კოლორიტულობა, დახვეწილი გემოვნება — აი რა ნიშნით გამოირჩეოდა ლიტვის, ლატვიის, ესტონეთის თეატრალური კოლექტივები. აკადემიური თეატრებიდან ფესტივალს სასამოვნო სიურპრიზი განუმზადა რიგის ი. რაინისის სახელობის დრამატულმა თეატრმა ბოლოდროინდელ სპექტაკლებიდან უ. შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიხმარი“ ამ თეატრის ერთ-ერთ საუკეთესო დადგმადა მიჩნეული. მყაყურებელი მოხიბლულია თეატრის სილამაზით, მეტაფორული აზროვნების შესაძლებლობებით, სინთეზური თეატრის იდეის პრაქტიკული განახეულებით, ყველა მომენტის — სცენის, ეპიზოდის, ნიუანსის თეატრალური სახიერებით, ყველასათვის გასაგები ხელოვნების ერთი, შექსპირული იდეების ინტიმური განდობით, როცა ენობრივი ბარიერი მოხსნილია და სცენაზე ბატონობს პლასტიკის, სხეულისა და სულის პოეზია. თეატრი უჩვეულო, წარმტაც სანახაობას სთავაზობს მაყურებელს. სიყვარულის ღვთაებისა და ვენების ემბაზში განზანილია ამ მშვენიერმა სანახაობამ ნამდვილ თეატრალურ დღესასწაულს გვაზიარა. ეს სპექტაკლი ერთხელ კიდევ გვიდასტურებს სასურველი გავლენების კანონზომიერებას, ურთიერთმეღწეული, ურთიერთგანმანაპრობებელი პროცესების არსებობის აუცილებლობას. პიტერ ბრუკის რეჟისორულმა მიგნებებმა შთააგონა ახალგაზრდა რეჟისორი წარმოესახა შექსპირის კომედია ასეთი ექსტრავაგანტურობით. იგივე სპექტაკლი შესაძლოა გახდეს სხვათა შთაგონების წყარო და ასე შემდეგ. ამამი არაფერია გასაკვირი და მით უფრო საძრახისი. ეს თეატრალური ხელოვნების განვითარების საერთო პროცესის მათეყვებელია, პროცესისა, რომლის ორბიტაშიც ყველა თეატრი

უნდა იყოს მოქცეული, რათა ჩამოიჭყნოს ნილობა და კარჩავეტილობეს შეხუფედულობა უნა ჩამოვიტოვოთ და შეგნებულად ავიცნოთ.

განცდა-გარდასახვის, ფსიქოლოგიური თეატრის რთულ გზაზე ბევრ ხელოვანს უგემია მწარე დაპარტება. ამ გზის მომხიბვლელობა ყველას მოეხსნება. მაგრამ ყველას როდი ძალუძს ურთულესი გზების გადალახვა. ამ იშვიათ ხელოვანთა შორის უდაოდ საყურადღებოა რეჟისორი გ. პადეგიმასი. მისი საფესტივალო სპექტაკლი ა. სტრინბერგის „კრედიტორები“ გაუმხეული ქვეცნობიერი სამყაროს საიდუმლოებათა ამოხსნის ერთ-ერთი სერიოზული თეატრალური ცდაა. კაუნასელ რეჟისორის ბოლომდე გააზრებული აქვს თავისი სათქმელი, მარტო დარჩენილი ადამიანების მიუსაფარი ბედი, სინათლისავენ სწრაფვა, სურვილების შეგნებული ჩაკვლა, მათი განდევნა და შეძღვომ ერთადერთი თავშესაფრიდან ქვეცნობიერ სამყაროდან დაძვრა, მიიხიბული შურისმაძიებელი „იმერების“ გამოლოცობა და პიროვნებაზე მათი წამლეკავი ძალის შემოქმედება. ეს მრავალუცნობიან განტოლებას ემსგავსება, რომლის ამოხსნა ბოლომდე, ერთი ცდიტ შეუძლებელი ხდება. ამიტომდა რომ მსახიობთა სხვადასხვა თაობის მონაწილეობით რეჟისორი გვთავაზობს პიესის ორ სხვადასხვა, ურთიერთმემაღწეველ და შემეხებელ ვარიანტს.

საფესტივალო სპექტაკლების საერთო ფონზე ამ დადგმამ გაიქცერა როგორც ფსიქოლოგიურ სიღრმეებში წვდომის ყურადსაღებმა ნაწარმოებმა. ამ თვალსაზრისით გაცილებით ღრმად აღიბეჭდა მაყურებელთა მენსიერებამი ვ. კოროსტილოვის „მარტობის დღესასწაული“. რომელიც ვილინიუსის ახალგაზრდული თეატრის სცენაზე „ჩვენნი ფიროსმანის“ სათაურით განხორციელდა და რომელიც მრავალხრივ საყურადღებო ნაწარმოები აღმოჩნდა.

ამ სპექტაკლში გამოსჭვივის დიდი მოწონება და ღრმა პატივისცემა თვითნასწავლი გენიალური მხატვრის მიმართ, რომელმაც განვლო დუხჭირი ცხოვრება, რთული და წინააღმდეგობით აღსავსე გზა. განსხვავებით ვ. კოროსტილოვის ფიროსმანისაგან ვ. ბაგდონასის ფიროსმანაშვილი ერთი უბრალო ხელოვანი კაცია, რომელსაც უბრალო არა-



ფერი გაეგება არც ამ ცხოვრების და არც თავისი დიადი წარმოშობისა, მან იცის მხატვრობის ფასი, მაგრამ არ იცის საკუთარი თავისა. ხატავს მხოლოდ იმიტომ რომ ესატება, ქმნის და ხატავს იმიჯვარად როგორც მას კარნახობს შინაგანი ხმა და ხედვა. რეჟისორი ქმნის ხელოვანის შინაგან ხილვათა მთელ გამამას, რომელიც გაცილებით ღრმა და შინაარსიანია, ვიდრე ბიოგრაფიული დეტალები. ამ გზით წარმოაჩენს მათურებელთა თვალწინ ახალგაზრდა რეჟისორი ე. ნიკროშოუსი გენიალური პრიმიტივისტი მხატვრის შინაგან სამყაროს დაუძლეველი სხეული, მისუსტებულ სულოდნავ იძლევიან სიცოცხლის ნიშანს, ასოციაციებს გადაყვავართ მოგონებებში და მოგონებები აცოცხლებენ ხელოვანის მიერ განვლილი ტრაგიკული ცხოვრების მართალ სურათებს.

რეჟისორს სპექტაკლში შემოყავს დამატებითი პერსონაჟი — მუნჯი მეზოვე, რომელიც მთელ სპექტაკლს გასდევს, როგორც გუმანით და ინტუიციით ყველაზე მიმხვდარი უთქმელი, უტყვი ფიროსმანისავე ორგული.

სპექტაკლის ფინალური სცენა მეტაფორული სახით გვაუწყებს ფიროსმანის ფასს, როგორც აუწონელი განძისა, ვინც თავის უსინარულო ცხოვრება უჩინარი, უბრალო კაცის სიკვდილით დაასრულა.

„ჩვენი ფიროსმანი“ დიდი ხელოვანის მშვენიერი სულისადმი მიძღვნილი დიდი საგალობელია, სულისა, რომლის ძაბილი და ხმა ღაღადისა ამაო იყო უღაბნისა შინა.

საინტერესო დრამატურგიული ექსპერიმენტი შემოგვთავაზნა ესტონეთის ახალგაზრდულმა სახელმწიფო თეატრმა, ამ თეატრის ხელმძღვანელმა რეჟისორმა ქალმა ტ. კარუსომ. თეატრს, მართალია მცირე, მაგრამ სახელოვანი ისტორია გააჩნია. იგი აგრძელებს იმ მოქალაქეობრივ და ესთეტიკურ ტრადიციებს, რომლებიც შექმნა ამ თეატრის დამაარსებელმა ცნობილმა ესტონელმა რეჟისორმა ვოლდემარ პანსომ. რეჟისორი და პიესის ავტორი ტიკარუსი აქ წარმოგვიდგა როგორც სოციალოგი, საზოგადოებრივი პრობლემების ღრმა ანალიტიკოსი. მან თავი მოუყარა საშუალო სკოლებში თავსუფალ თემაზე მოსწავლეების მიერ დაწერილ დიდ მასალას, შეისწავლა და გაანალიზა იგი,

უშუალოდ შემოქმედებით პროცესში აქტივობის აქტიური მონაწილეობით დახვეწა და ისე გამოიტანა მათურებელთა სამსჯავროს წინაშე. ამგვარმა თანამშრომლობამ დაძლეველი ჯგუფი და მონაწილე მსახიობები აქცია არა მარტო რეჟისორის თანამოაზრეებად, არამედ პიესის თანავტორადაც. ამან დაბადა მღელვარე ემოციური, უშუალო დამოკიდებულება ახალგაზრდების, ადამიანების ბედის, პიესაში დასმული პრობლემათა მიმართ. სამი მეგობარი, სამი ადამიანის ცხოვრება, ვარაიციები ერთი პრობლემის შექმნა — ასეთია ამ პიესის მწერლური ჩანაფიქრი.

კოლექტივის თანამონაწილეობით პიესის დაბადების ერთობლივი პროცესი ამ ბოლო დროს დიდ პატივშია. ამას გააჩნია თავისი დადებითი და უარყოფითი მხარეები. იგი გზას უხსნის მოქალაქეობრივ სითამამესა და პუბლიცისტიკას, აღვივებს და განამტკიცებს საერთო პასუხისმგებლობის განცდას, აქეზებს, ბადებს აქტიურ იმპროვიზაციულობას, მათურებელთან უშუალო კონტაქტების დამთავრების სურვილს.

იგივე პროცესი (კოლექტიური) უშლის ხელს შემოქმედს პიროვნული განუმეორებელი ხედვით ჩაუღრმავდეს, გასიჯრმეგანოს მოვლენა, ნასიათები, კონფლიქტის არსი, ანდა ფაქტის დოკუმენტურობა აზიდოს მხატვრული ტიპიზაციის სიმალდემდე, რაღაც ნათესაურ არსებობას ასე დაზადებულ კომპილაციურ დრამატულ ნაწარმოებსა და მუსიკალურ არანჟირებას შორის. ასეთი განცდა გვეუფლებოდა როცა ვუყურებდით ტ. კარუსოს პიესას „მე 13 წლისა ვარ“, რომელიც მართალია მწვავე კონფლიქტებს ენება, მაგრამ ბოლომდე ვერ წვდება მოვლენათა სიღრმისეულ არსს. შესაშური გატაცებით მუშაობდნენ მსახიობები სცენაზე, მათ თამაშში იგრძნობოდა პუბლიცისტიკური მგზნებარება, მაგრამ ნაკლებად — არტისტული ოსტატობა და სხვაღქცევის ხელოვნება. თამამ ექსპერიმენტთან ერთად ბევრი მოუწიფებელი და სტუდიური, სასწავლო შენიშნობილი ამ დადგამაში, რომელთაგან მკარა მიბამვითმა თამაშმა ყველაზე მეტად დაგწყვიტა გული.

ფესტივალის შექსპირიანა გამდიდრდა მეტეხის თეატრის „მაკბეტი“, იგი ერევის დრამატული სახელმწიფო თე-



ატრის „პამლეტმა“ დაამყენა. კლასიკური ნაწარმოების სცენური ადაპტაცია, აზრთა სხვადასხვაობა და სერიოზული კრიტიკული შენიშვნების მიუხედავად, რომელიც როგორც შემოქმედებით კონფერენციაზე, ასევე უშუალოდ სპექტაკლის ჩვენების დღეს გამოითქვა, საბოლოოდ იგი მაინც ახალგაზრდა თეატრის სასარგებლოდ ლაპარაკობს. ეს ნამუშევრები კარგად ამჟღავნებს თეატრის მხატვრულ ძიებათა სერიოზულ ცდებს და იმ თამამ შემოქმედებით ამოცანებს, რასაც სადავდმო ჯგუფი ისახავს, ურთულესი დრამატული ძეგლების გახსნორციელებისას.

კლასიკური ნაწარმოებებისადმი ამაღლები, თუ შეიძლება ითქვას, კადნიერება, თანამედროვეობის ნიშნით, მისი სახელით ხდება და ტიპიურ სურათს ქმნის ახალგაზრდა რეესოთათა სცენურ აზროვნებაში. ეს პროცესი ზოგჯერ ბევრ შეცდომას მოიცავს, მაგრამ ძირითადად და უმთავრესად მას მაინც უადრესად სასურველ შედეგებამდე მიყვავართ.

ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალზე ღირსეულად იყო წარმოდგენილი საბჭოთა პატრიოტული და რევოლუციური თემატიკა. ამალღებული სასურველი და მყოფი ტონით დაიწყო ფესტივალი სოსხუმის ქართულმა დრამატულმა სახელმწიფო თეატრმა. „ახალგაზრდა გვარდია“, როგორც თემატიკით, ისე სტილისტიკური სიახლეებით საფესტივალო ემბლემად იქცა.

თანამედროვე თეატრის ერთი ძლიერი ფრთა სიმბოლური, მეტაფორული აზროვნებით ხასიათდება. რეცესორის დიდ უფლებებში შეჭრამ, თეატრალური პირობითობის აქტიურმა გამოყენებამ რამდენადმე დაახარა და ჩრდილში მოაქცია აქტიორული ინდივიდუალობა. ფსიქოლოგიური რეალიზმის მდიდარ სამსახიობო სკოლას აღარ გააჩნია ის დიდი პრიორიტეტი, რაც ადრე შეიძინეოდა. განცდა-გარდასახვის გამდიდრებისა და შემდგომი განვითარების ბუნებრივ პროცესად და არა სწორი პოზიციების უკომპრომისო დათმობად. ხელოვნურად, მით უფრო ადმინისტრირებით, თუნდაც პრესაში კრიტიკული ორომტრიალით, ამ პროცესის კატეგორიული უარყოფა არ გვეჩვენება მართებულად. ამის სერიოზული ცდები

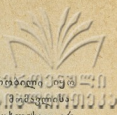
კი იგრძნობა, იგრძნობოდა სხვადასხვა ენაზე განხილვების დროსაც. უფროსად ავტორიტეტული კრიტიკოსების პრესის ფურცლებზე გამოხსვლებით და სხვა.

დროს თავისი კორექტივები შეაქვს ხელოვნებაში. ეს კორექტივები ამდღობებზე და ავსებენ, ახალ დამატებით სუნთქვას სძენენ მართალ, თეატრალურ ხელოვნებას.

კრიტიკოსთაგან უფრო მეტად გონიერნი სერიოზულ ცდებს აწარმოებენ ბრესტის ეპიკური თეატრისა და სტანისლავსკის მეთოდის დასაწინაურებლად. მართალია ამის საფუძველს უფრო მეტად იძლევა თეატრის ცოცხალი პრაქტიკა და უშუალო მონაპოვარი ვიდრე ურთიერთს დაჯახებული თეორიები, მაგრამ ცდები მაინც სწარმოება.

თეორია პრაქტიკით მოწმდება. პრაქტიკა კი გვარწმუნებს, უკიდურეს სცენური პრობლემა, სახიობო რეჟისორული, თუნდაც სიმბოლური რეჟისორული აზროვნება, როგორ ეხმარება და ამძაფრებს სამსახიობო ხელოვნებაში ფსიქოლოგიურ სიმართლეს, ადამიანის სულის ცხოვრებას, მსახიობთა ინდივიდუალობის წარმოჩენას. ამ მხრივ, საფესტივალო სპექტაკლებიდან თამამად შეიძლება დავასახლოდ თბილისის კინომასახიობთა თეატრში მ. თუმანიშვილის მიერ ახალგაზრდა მსახიობთა მონაწილეობით განხორციელებული მოლიერის „დონ ჟუანი“ და მოსკოვის „მოსსოვეტის“ სახელობის თეატრში გ. ჩერნიახოვისკის მიერ დადგმული მ. კონრატიევის „საშუკა“. აქ კლასიკური და საბჭოური თემატიკის ორ სხვადასხვა ენობრივი სირთულისა და პრობლემეტიკის მსაღის საფუძველზე რეჟისორული მეტაფორული აზროვნება და უკიდურესი სცენური პრობითობა ორგანულად შეერწყა მსახიობთა ინდივიდუალურ თავისებურებებს და სახიობების ფსიქოლოგიური განხის რეესორულ ამოცანებს.

ახალგაზრდული სპექტაკლების, ახალგაზრდული თეატრების პირველი საკავშირო თეატრალური ფესტივალი განსაკუთრებული მნიშვნელობისა გახლავთ. იგი საშუალებას გვაძლევს გავცნოთ შექმნილ მდგომარეობას, გავახილოთ ვრცელი თეატრალური პანორამა და რამდენადმე განვსაზღვროთ კიდევ სხვაინდელი დღის საიმედო პერსპექტივები.



სვეტლანა სერგაევა

აფხაზური თეატრის
განიკა გასტროლუკი

სოხუმის აფხაზური თეატრის კოლექტივმა თავისი „მცირე“ გასტროლები თბილისში ღირს-შესანიშნავ თარიღს — საბჭოთა კავშირის შექმნის 60 წლისთავს მიუძღვნა.

აფხაზური თეატრისათვის ეს გასტროლები თავისებური შემოქმედებითი ანგარიში იყო მომთხოვნი თბილისელი მაყურებლის წინაშე.

გასტროლების ერთ-ერთი მიზანი გახლდათ წარმოჩინა დღევანდელი აფხაზური თეატრის შემოქმედებითი სახე, მისი ძიებების მიმართულება. აქედან გამომდინარე, ცხადია, დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა თბილისში საჩვენებელი რეპერტუარის სწორად შერჩევას.

უფრობთ, თეატრი არ შემცდარა არჩევანში, საგასტროლოდ წარმოდგენილი თითოეული სპექტაკლი ამ კოლექტივის შემოქმედებითი ძიების გარკვეულ მიმართულებაზე მეტყველებს.

გასტროლები დაიწყო თანამედროვე აფხაზი მწერლის შ. აჩინჯალის პიესით „წყაროს ხმა“, მასში მოთხრობილია აფხაზი ხალხის ბრძოლაზე აფხაზეთში საბჭოთა წყობილების დამყარებისათვის.

დამდგმულმა რეჟისორებმა აფხაზეთის ასსრ და საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწეებმა დ. კორტავამ და მ. მარხოლიამ სპექტაკლი გმირულ-რომანტიკულ პლანში გადაწყვიტეს.

სპექტაკლი იმ საუკეთესო ტრადიციების გაგრძელებად იქცა, რომელიც არსებობდა აფხაზურ თეატრში მისი ხელოვნების განვითარების მთელ გზაზე. აღსანიშნავია, რომ სწორედ გმირულ-რომანტიკული თემადიკით იწყება აფხაზური ეროვნული დრამატურგია. პირველხავე ეროვნულ პიესებში, რომლებიც დაიდგა აფხაზური დრა-

მატული თეატრის სცენაზე, მოთხრობილია აფხაზი ხალხის ბრძოლაზე ნათელ მომავლისათვის, ამ მომავლისათვის კი სიცოცხლისაც არ იშურებდნენ აფხაზი ხალხის საუკეთესო შვილები. ეს თემა წითელ ზოლად გასდევდა სპექტაკლებს: „შორეულ წარსულში“, „კიახბა ხაჯარათი“, „ინაფხა კიაგუა“, „კიარაზი“ და „ლიხნის აჯანყება“.

დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ს. შანშიაშვილის „ანზორის“ ვახტანგ გარეისეულ დადგმასაც, რომელიც საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლად იქცა აფხაზური თეატრის ისტორიაში. ამ დადგმამ, ზემოთ დასახელებულ პიესებთან ერთად, დიდად განსაზღვრა თეატრის გმირულ-რომანტიკული მიმართულება. სწორედ გმირული თეატრის რეპერტუარზე იხვეწებოდა თეატრის წამყვანი მსახიობების ოსტატობა.

შ. აჩინჯალის პიესა „წყაროს ხმა“ განაგრძობს აფხაზური ლიტერატურის მშვენიერ ტრადიციას, — მოუთხროს ხალხს თავის ისტორიულ წარსულზე, მხატვრული სიტყვის საშუალებით ეხაუბროს იმათ გმირობაზე, ვინც ხალხის ბედნიერებისათვის იბრძოდა.

...აფხაზის სოფლსაბჭოში ზემოთა. იგი ეძღვნება ალხას ზანასს, ამ მიდამოების მკვიდრი კაცის, ძეგლის გახსნას, რომელმაც თავი შესწირა აფხაზეთში საბჭოთა წყობილების დამყარებისათვის ბრძოლას. მოწვიმე თანასოფელეთა შორის იშუოვება ორი აღმანი, რომელთათვისაც ალხასი მხოლოდ გმირი როლია, არამედ ახლობელი, ღვიძლი აღმანი, რომელთანაც ღრმად იყო დაკავშირებული მათი პირადი ცხოვრება. ესენი არიან ალხასის მეგობარი რაშიდი და საცოლე ადიცა. თავის დროზე რევოლუციური სულისკვეთებით გაუღვინებლმა რუსეთიდან დაბრუნებულმა რაშიდმა რევოლუციური იდეები მოიტანა მშობლიურ აფხაზეთში. მან ალხასის სახით ერთგული მეგობარი და თანამდგომი იპოვა რევოლუციურ ბრძოლაში. და აი, ახლა, მრავალი წლის შემდეგ, იგი თავისი დაღუპული მეგობრის ძეგლის გახსნაზეა. ადიცასთან შეხვედრა, რომელიც მასწავლებლად დარჩა მშობლიურ სოფელში, წარსულის სურათებს აცოცხლებს მის მეხსიერებაში.

განათება, მიზანსცენების რეჟისორული გადაწყვეტა ხალხის მასიდან გამოყოფს რაშიდას და ადიცას. ჩვენს თვალწინ ჩაივლის თითქოსდა მათი მოგონებების პრიზმაში გატარებული წარსული. განვლილია დიდი, რთული, მაგრამ ნათელი ცხოვრება. რაშიდი აზრით, გონების თვალთ უბრუნდება წარსულს, თითქოს ხელახლა აფასებს ყოველივე იმას, რაც უკვე მოხდა და განცდილია.

შემდგომი სცენების რეტროსპექტივაში ნაჩვენ-



ნება გლენთა ბრძოლა, რომელსაც ახალგაზრდა რაშიდი მეთაურობს. ჩვენს თვალწინაა ახალგაზრდა, მარდი, ტემპერამენტის მქონე ადამიანი — გმირი, რომელსაც ძალუძს გაიტაცოს ადამიანები საგმრო ბრძოლაში.

ამ სცენებს სხვა სცენები ენაცვლება, რომელშიაც უკვე ასაკოვან რაშიდს ვხვდებით — ვხვდებით და ვცნობთ, რადგან გარეგნული თავშეკავების, სიდიანის, უნეტების სიძულწის მიღმა ისეთი შინაგანი სიხვესა, რომ გვჭერა რაშიდი ახლაც მოწინავე ხაზზე ცხოვრებაში მშვენიერისათვის ბრძოლაში. შ. ფანალიას ამ აქტიორულ ნაშუშევარზე საუბრის დროს, უნებურად ვფიქრობთ, რომ მსახიობი რაშიდის სახეში არსებითად თავისი რომანტიკული გმირების: ანზორ ჩერბიუის, კიაგუსას, ბატალისა და თავისუფლებისა და სამართლიანობისათვის სხვა მე-ბრძოლა კრებით სახეს ქმნის.

ხანშიშესულ, ასაკოვან ადვოკატს მინადორა ზუზუბა ანახიერებს, იგი, როგორც უოველთვის, დიდი დამაჯერებლობითა და სახეში ღრმად წვდომით ხატავს სახეს ქალისა, რომელმაც მთელი თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლის მანძილზე ბოლომდე გამოატარა თავისი გულის რჩეული-სადმი სიყვარულის წმინდა, ნათელი გძინობა.

სექტაკალი გვახარებს საინტერესო აქტიორული ნაშუშევრებით. აქ ერთი მხრივ საქმე გვაქვს თავისუფლებისათვის მებრძოლთა ჩინებულად განსახიერებულ რაშიდისა (მსახ. ა. ტანი) და ალხასის (მსახ. გ. თარბა) სახეებთან, მეორე მხრივ კი მათ მოწინააღმდეგეთა არანაკლებ საინტერესო სცენურ სახეებთან, რომელთა ძალა და მნიშვნელობა საინტერესოს ხდის მათთან ბრძოლას: ასეთი მოწინააღმდეგეების დამარცხება შესაძლებელია მხოლოდ მათთან იდეური მიზანსწრაფვის დაპირისპირებითა და ურღვევი რწმენით საბოლოო გამარჯვებისადმი. ნახარბის ძალზე საინტერესო, მრავალპლანოვან სახეს ქმნის ჩინებული მსახიობი ა. აკრბა. მისი გმირი არა მარტო მკაცრი და დაუნდობელია, არამედ უშეშეშე და ცბიერიც. იგი არაფრის წინაშე არ იხევს უკან, რათა შეინარჩუნოს ძალაუფლება, თუმცა, ჩინებულად ესმის, რომ ნიადაგი ეცლება ფეხქვეშ, საფარბის ნათელი, დასამახსოვრებელი სახე შექმნა ნ. კაქიაძე.

სექტაკლი „წყაროს ხმა“ ძალზე ორგანულად მიმდინარეობს ჰეროიკითა და პათეტიკით აღსავსე სცენებიდან გადასვლა, ლირიზმით გამსჭვალული სცენებისაკენ. განუხორციელებელ სიყვარულზე, ოცნებაზე ღრმად და გულში ჩაწვდომად მოგვითხრობს მსახიობებმა ა. თარბამ და რ. დბარმა, რომელთაც ახალგაზრდა რაშიდისა და ადვოკატ სცენური სახეები შექმნეს.

სექტაკლის რიტმულობისა და მასში ერთი

სცენიდან მეორეზე გადასვლის ორგანულობაზე საუბრის დროს შეუძლებელია არ იქნას სექტაკლის მუსიკალურ გაფორმებაზე. კომპოზიტორები რ. გუშმა და მ. ბერიკაშვილი სექტაკლის ქეშმარიტი თანავტორები არიან, მათმა მუსიკალურმა გაფორმებამ დიდად განაპირობა სექტაკლის წარმატება, გმირის დაღუპვის სცენაში უნდა აღინიშნოს კომპოზიტორების მიერ ჩინებულიად ჩართული ხალხური დატირება „აუაუ“, რომელსაც აუხაზეთში დასაფლავების დროს ასრულებდნენ. სექტაკლი ეს სამგლოვიარო მელოდია დაღუპულ გმირთა რეკვიემად ეღერს.

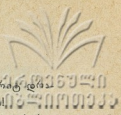
მხატვარმა ე. კოტლიაროვმა, მიუხედავად დაწვევების უეღერესი ლეგენდურობისა, შესძლო შეექმნა სექტაკლის გამომხატველი სახიერება. სცენაზე მხოლოდ გეომეტრიული ფორმის დანადგარებია, რომლებიც სასცენო წრის მოპარობის დროს, გამოუყენებელი როგორც სათამაშოდ მოხერხებული მოედნები, ამავე დროს დანადგარები სექტაკლის იდეური დატირების გამომხატველიცაა. ეს დანადგარები ქმნიან სექტაკლის სახეს, რომელიც მოგვითხრობს რომანტიკულ სწრაფვებზე ამაღლებულისაკენ, სიწმინდისაკენ, სამართლიანობისაკენ.

სამწუხაროდ, ძალზე მოკლეად აღვნიშნეთ რამდენიმე აქტიორული ნაშუშევარი, თუმცა, მთელის სერიოზულობით შეიძლება მსჯელობა თითოეულ ეპიზოდურ როლზედაც კი, იმდენად საინტერესოდ და ხარისხიანად არაის ისინი შექმნილი, აქვე უნდა აღინიშნოს რეჟისორების დ. კორტავასა და მ. მარხლიას ნაშუშევარიც, რომელთაც შესძლეს საკმაოდ რთულ დრამატურგიულ მასალაში დეჟლიათ გმირთა სახეების გარკვეული სქემატიზაცია.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გასტროლები „წყაროს ხმაში“ დაიწყო და ეს პირველი დღე არ იყო დაზვევული ტექნიკური ხასიათის ხარვეზებისაგან. ხმის გამოფორმებებმა ახალ შენობაში ვერ შეძლეს ხმის შეფარდება სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის, ზოგჯერ იკარგებოდა სექტაკლის რიტმიც, თუმცა, ეს როდი არაკვევდა სექტაკლის მხატვრულ მთლიანობას.

მეორე საღამოს თეატრმა მაყურებელს შესთავაზა ქართველი დრამატურგის ო. იოსელიანის კომედია „სანამ ურემი გადაპრუნდება“ (თარგმანი ა. მუტახის და რ. ტბერულის) ი. მაცხოწმეილის დადგმითა და მხატვრული გაფორმებით.

ო. იოსელიანის პიესა, რომელიც თითქმის უკვლა მოკავშირე რესპუბლიკის თეატრში დაიდგა, თეატრალური კოლექტივების უურადლებას პრობლემადიკის თანამედროვეობით, მისი სითბოთი და ადამიანურობით, საინტერესო სახეებით იპყრობდა, რომელიც გაქანების სა-



შუალედებს აძლევდა აქტიორულ და რეჟისორულ ფანტაზიას.

რეჟისორმა ი. მაცხოვრავილმა შესძლო შექმნა საინტერესო სპექტაკლი, რომელშიც ცოტა გამომსახველი მონაწილეები რაღაცა. სპექტაკლი მდიდარია ბევრი ცოცხალი ნათელი, საინტერესოდ განსახიერებელი როლებით.

ო. იოსელიანის პიესა ცხოვრებისეულად დამაჯერებელია, მასში ორგანულადაა შერწყმული კომიკური და დრამატული. რეჟისორმა ი. მაცხოვრავილმა შესძლო მაყურებელამდე მიეტანა ნაწარმოების ეს თვისება. მიუხედავად უხვი კომედიური სიტუაციებისა, სპექტაკლი მაყურებელს აძილებს დაფიქრებს ცხოვრების აზრზე, ადამიანის პასუხისმგებლობაზე.

ამ სპექტაკლში საშუალება მოგვეცა დავტკბარიყავით შარახ ფაჩალასა და მინადორა ზუზუბას აქტიორული დუეტის ფილიტრანული რუსტობით.

შ. ფაჩალია ავაბო ბოგვერძის სახით წარმოგვადგენს სიწმინდესა და ცხოვრებისეულ სიბრძნის ცაცხ მთელი სიოცხელ გლეხური შრომით რომ ცხოვრობდა, უყვარს მიწა და მტკივნეულად განიცდის სოფლიდან წასვლის შემდეგ ცხოვრებაში დაწინაურებულმა მისმა ვაჟებმა რომ დაკარგეს მიწის, მშობლიური კუთხის სიყვარული. ავაბო ბოგვერძე რამდენადმე უჩვეულოდ მოუყრის რა მათ თავს მშობლიურ ქვეყნში, ცდილობს შეიღებოს გადვიძოს ხსოვნა აქ გატარებული დროისა. მოაქცევს რა მათ ბავშვობიდანვე ჩვეულ სოფლის საზრუნავისა და შრომის ატმოსფეროში, ცდილობს გაახსენოს მათ ის დრო, როცა ავაბოს ნაულები მიწეზე იჭონდა აფორიაქებულიყო თავისი ვაჟების სოფლიდან წაუსვლის გამო. ავაბოს კარგად ესმის, რომ ქალაქის ყოფა მტკიცედ შევიდა მისი ვაჟების ცხოვრებაში, რომ იქ არის მათი საქმე და მოხდა მათი შეთვისება ქალაქთან, და მინც იგი მოხარულია, რომ თავი მოუყარა შეილებს, რომ სახლში გაისმის ახალგაზრდების ხმები, რომ მაგდას დიდი ოკზი შემოუსხდებო. შ. ფაჩალია ძალზე დამაჯერებლად განსახიერებს ავაბოს, მისი თვალები ეშმაკური ღიმილით ინთება, ისინი გაციკროვნებულია ამ შეხვედრის სიკეთითა და სიხარულით. ყველაფერი გათვალისწინა და წინასწარ განჭვრიტა ავაბომ, მაგრამ არ შეძლო ეწინასწარმეტყველა ის ქვეშაობილად დრამატული ბოლო, რომელითაც დამთავრდა მისი შეილებების ყოფნა მშობლიურ სახლში. რაოდენ დიდი ტკივილი იგრძნობა მსახიობის თვალეში, როდესაც რძლები ერთიმეორის მიყოლებით უარს ამბობენ ავადმყოფი კესარიას ქალაქში წაყვანაზე. იგი იმედით შესცქერის ვაჟებს, თუმცე ეს უყანახენილი თვალს ვერ უხწორებენ, ცოლებს

არ ეწინააღმდეგებიან. ხუმრობამ ქვეშაობილ მატულ სიტუაციასთან მიიყვანა ავაბო.

და აი, სცენაზე მხოლოდ ავაბო და კესარია რჩებიან. პროფეტორის სხივი კერასთან ელვად მიმსდარი ორი მოხუცის ფიგურას ანათებს ბრუნავს სცენა და სულ უფრო გვაშოიებს მათ. ქრება სინათლე და რჩება ვულგამგმირაფი ტივილის გრძნობა, შეგრძნება უსაშართლობისა ამ კეთილი, პატონისა ადამიანების მიმართ. და მაყურებელი, რომელიც ბევრს იცინოდა, ხალიბობდა მთელი სპექტაკლის მანძილზე, უცებ იმსქვალდება მდლედარებით. ეცვს არ იწვევს, რომ ამ სპექტაკლზე გატარებული საღამო, მაყურებელს ამახსოვრდებო არა როგორც სასიამოვნო დროსტარება, არამედ როგორც საწყესი ბიძგი. იმის განსახტელად და იმაზე დასაფიქრებლად, რასაც ჩვენ ცხოვრებისეულ ფაცა-ფუტეში დაუშვებელი არანერიოზულობით ვივიწყებთ. რა თქმა უნდა, ამაში მსახიობების დამსახურება დიდა.

შეუძლებელია დავივიწყოთ შ. ზუზუბას მიერ არაჩვეულებრივი სიფაქიზით განსახიერებელი კესარია. იგი მოსიყვარულე დედა, მშვენიერი მუეულე და, რაც მთავარია, ერთგული, საიმილო მეგობარი. მსახიობთა უფროსი თაობის ეს მშვენიერი სცენური დუეტი სწორ ტონალობას აძლევს მიელს სპექტაკლს.

სპექტაკლში ნათელი, დასამახსოვრებელი სცენური სახეები შექმნეს აფხაზეთისა და საქართველოს დამსახურებულმა არტისტმა ითერ კოლონიამ, რომელიც არ ერიდება გროტესკულ სალდებებს, აფხაზეთისა და საქართველოს დაშლას. არტისტმა ს. საკანიამ, ა. ერმოლოვმა, რ. ჯოპუამ, ნ. ლაქობამ, აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტმა, ს.კ. სსრ დამსახ. არტისტმა ვ. მანამა, ამ ქვეშაობილად აქტიორულ სპექტაკლში არ შეიძლება არ აღინიშნოს ახალგაზრდა მსახიობებიც, რომელთაც ღირსეული პარტნიორობა გაუწიეს უფროსი თაობის კოლეგებს. ესენი არიან რ. დბარი, ტ. ჩამაგუა, კ. ხაკბა. მსახიობთა ჩინებული შესაძლებლობა ხელს უწყობდა იმას, რომ სპექტაკლი გათამაშებულიყო ერთი ამოსუნთქვით.

გასტროლების ყველაზე საბასუხისმგებლო დადგმას, რა/თქმა უნდა, სპექტაკლი „აღორძინება“ წარმოადგენდა, რომელიც შექმნილია ლ. ი. ბრეტენევის წიგნის მიხედვით (ინსც. ნ. შიროვნიჩენკოსი). სპექტაკლი თანამედროვეა, ავადმდეგბელი, პუბლიცისტური. სპექტაკლში ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებიდან მხოლოდ ერთი ეპიზოდია ნაჩვენები — „ზაპროსტალის“ ადღენა, მაგრამ საბჭოთა ადამიანების ამ გვირობის შესახებ მონათხრობით, რომელთაც შესძლეს სასწაულის მოხდენა, უმოკლეს ვადაში ქარხნის ადღენა,



რისთვისაც საეციაციონისტების აზრით, ბევრი წლები იყო საჭირო, წარმოისახება საბჭოთა ხალხის გმირობის სურათი, რომელთაც ნანგრევებიდან აღადგინეს ქვეყანა.

მასალა დრამატურგიულად ადვილი განსახორციელებელი არ არის სცენაზე, და ამიტომაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია უხსრ სახ. არტისტის, რსფსრ და აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, დამდგმელი რეჟისორის ვ. ტრენტივიცის გამარჯვება, რომელმაც შესძლო ხატოვნად, გამომსახველად გადაეწყვიტა საექტაკლის მასობრივი სცენები, ეპოვა საოცრად მკვეთრი რიტმი, ორგანულად გამოეყენებინა სათამაშო მოედნის მასუარტელად დარბაზში გატანის ბერძნული სცენების გადაწყვეტას.

საექტაკლში დიდი სიღრმითა და ტაქტით არის განსახიერებული ავტორი, ა. ერმილოვის ხელწილობა გარეგნული თავშეკავებულობისა და სიმშვიდის მიღმა გადმოგვეცხვინა შინაგანი წვა, უდიდესი პასუხისმგებლობის გრძნობა და პარტიული ხელშეწყობის სრული თვითგაგება.

დირაქტორის საინტერესო სახეს ქმნის აფხაზეთისა და საქართველოს სახალხო არტისტი ნ. კამეია, იგი რწმენით მიღირი, მგზნებარე კაცია, რომელმაც თავდავიწყებით იცის მუშაობა, იცის თავისი საქმე, სწამს ადამიანების, მათი ამოუწურავი შემოქმედებითი შესაძლებლობების.

აქტიორულ წარმატებად შეიძლება ჩაითვალოს დასამახსოვრებელი სახეები ვასილისასი (ე. კოდლია) ბრიგადირის (ა. მუქაბა), სმელიანსკაისი (ს. აგუშა), გალინა ეფიმივანსი (ვ. მანა).

საექტაკლში ბევრი მოქმედი პარია, ყველა ისინი ქმნიან საბჭოთა ხალხის კრებით სახეს, ხალხისა, რომელმაც მოიგო რა ასეთი დიდი ომი, თავის თავში კვლავ იპოვა ძალა შრომითი გმირობისათვის. ამავე დროს ყველა გმირი ძალზე ინდივიდუალურია, შეუძლებელია ყველა აქტიორული ნამუშევრის ჩამოთვლა, მაგრამ დაბეჭივებით შეიძლება ითქვას, რომ ამ საექტაკლის ყველა პატარა როლის უკან დგას დასამახსოვრებელი მხატვრული სახე. მსახიობები თავიანთი შემოქმედებით თითქოს კიდევ ერთხელ ამტკიცებენ იმ თეატრალურ ჭეშმარიტებას, რომ არ არსებობს პატარა როლები, ამასთან დაკავშირებით არ შემძლია არ აღვნიშნო ბრწყინვალე მსახიობის ა. აგრბას გამარჯვება. მსახიობი ქმნის მშრომელი კაცის სახეს, რომელსაც გული შესტივია მშენებლობაზე, ადამიანისა, რომელმაც განვლო ცხოვრების რთული გზა და თავისი სამშობლოს ჭეშმარიტი პატრიოტია. საექტაკლში რამდენიმე სცენა მიდის ისე, რომ მსახიობს არა აქვს, არცერთი რეალიკა, მაგრამ იმათ თუ როგორ ცხოვრობს მსახიობი სცენაზე,

როგორ რეაგირებს ყოველივე იმას, რაც ხდება სცენაზე, როგორ შეუძლებს აქტივს ყოველივე ამას, იქმნება მისი გმირის ხასიათი. მსახიობი თითქოს უხილავი, მაგრამ არაჩვეულებრივად ზუსტი შტრიხებით ხატავს მხატვრულ სახეს. ამიტომაც, როდესაც საექტაკლის მეორე ნახევარში იგი ავანსცენაზე გამოდის, მასუარტელი მის აღებს, როგორც კარგად ნაცნობ პერსონაჟს. მაშინ როდესაც მსახიობს ტექსტი არსებითად არც კი ჰქონია, მაგრამ ჰქონდა ოსტატობა. ვფიქრობთ, რომ ა. აგრბას არსებობა სცენაზე ოსტატის როლში ჩინებულად გაკვეთილია „სამსახიობო ოსტატობისა“ ყველასათვის, ვინც კი დგას სცენაზე ამ მსახიობის გვერდით.

საექტაკლი „ალორძინა“ თეატრის მნიშვნელოვანი წარმატებაა, თეატრისა, რომლის საექტაკლებშიაც ყოველთვის იყო ძლიერი მოქალაქეობრივი მოზიკია. ალბათ, კრიტიკა საჭიროდ მიიჩნევს საგანგებო გამოკვლევას მიუძღვნას თეატრის ამ ნამუშევარს აქვე. ჩვენ ვასტროლების მიმოხილვის დასასრულს გვინდა ვთქვათ: საექტაკლით „ალორძინა“ ს. ჭანბას სახ. აფხაზეთში დრამატულმა თეატრმა დაამტკიცა, რომ ამ კოლექტივს ხელწილობა ურთულესი შემოქმედებითი ამოცანების გადაჭრა.

გასტროლების დროს კიდევ ერთხელ გადავხედეთ რა თეატრის რეპერტუარს, დაბეჭივებით შეიძლება ითქვას, რომ თეატრი არ იცეცება ვიწრო ეროვნულ ჩარჩოებში, გამუდმებით მიმართავს მომხმ ხალხთა თანამედროვე დრამატურგიას, სრული ხმით ლაპარაკობს თანამედროვეობის პრობლემებზე, რომელიც ერთნიარად ახლობელია ყველა საბჭოთა ადამიანისათვის. ვფიქრობთ, სწორედ ამასია არა მარტო უკვე მოაოვებული წარმატებების მიზეზი, არამედ მომავალი გამარჯვებების საწინდარიც.

აფხაზური თეატრის სპექტაკლების სტანოგრაფია

ს. შანბას სახ. სოხუმის აფხაზური დრამატული თეატრის თითოეული საცანტროლო სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება თავის თავში მოიცავს გარკვეულ სცენოგრაფიულ თვალსაზრისს და ობიექტურ პროფესიულ ანალოზს მოითხოვს. ჭრტ კიდევ აფხაზური თეატრის გარეგანულ მისმა პატრიარქმა დიმიტრი გულიამ ერთ-ერთ სოფელში თავისი მოძრავი დასის სპექტაკლის დაწყების წინ გვჩვენებს სსხოვა: „განსჯაში შუადრი იყავით. შეწყნარება ჩვენი შეურაცხყოფაა“. დღეს, როდესაც აფხაზური თეატრის სცენოგრაფიის საერთო გამოშახველობითი კულტურა უფლებას არ იძლევა თუნდაც გუნებაში გავაღოთ ზღვარი თეატრალურ დეკორაციებსა და პერიფერიებს მოდის, ეს სიტყვები განსაკუთრებულად ადიქმება.

ჩვენი თვის უცნობა როგორც იყო პირველი აფხაზური მოძრავი თეატრის დეკორაციები. ალბათ, არც კი შემიძლია, მაგრამ სულ ორი ათეული წლის შემდეგ ხომ თავად დ. გულია ეცვობდა მიიღებდა თუ არა აფხაზური დრამატული თეატრი დასადგებლად მის პიესას „მოჩვენება“ შემდეგი მიზეზების გამო: „მასში არ არის ცვაკები, ცოტაა სროლაც და სულ მხოლოდ ერთი დეკორაციაა“. ამას იგონებს დ. გულიას ვაჟი. დღეს კი აფხაზური თეატრი არ ერიდება ამგვარ „ერთ დეკორაციაში“ მოაქციოს სპექტაკლი. თუმცა, ეს დეკორაციები დგანან სცენის წრეზე, რომელსაც ხასცენო დანადგარს ვუწოდებთ.

არის კიდევ ერთი საერთო თვისება, რომელიც ერთნაირად ახასიათებს სამივე სპექტაკლის დეკორაციებს. ამ სპექტაკლებში არ არის გარეგნული ზღერხი, ყველაფერი აგებულია სცენურ მოქმედების შინაგანი მოთხოვნების კარნახით.

ნათქვამის ილუსტრირება ადვილი შესაძლებელია პირველი სპექტაკლის „წყაროს ხმის“ მაგალითზე, რომლის მხატვრული გაფორმებაც ე. კოტლიაროვს ეკუთვნის.

ე. კოტლიაროვი მრავალმანიანი მხატვარია. აფხაზური თეატრის სცენაზე მან გააფორმა რო-

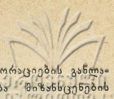
გორც მსოფლიო კლასიკის, ისე ეროვნული დრამატურგიის ნიმუშები, მისი სცენოგრაფიული ლექსიკა მდიდარია და გამოშახველი. ამიტომაც მისთვის, ვინც იცნობს ე. კოტლიაროვის შემოქმედებას, „წყაროს ხმის“ გაფორმება, შესაძლოა, ერთობ უბრალო და მიკარგავებული მოჩვენოს. ჩვენი თვალსაზრისით კი ამ თავდაპირველობაში გამოვლენადა მხატვრის ტაქტი, უნარი გაითვალისწინოს სპექტაკლის ყველა სხვა კომპონენტის გამოშახველი საშუალებები.

შ. აჯინჯალის პიესა „ადგილობრივ მასალაზე“ შექმნილი, ძნელია წარმოვიდგინოთ რა დიდ საზრდოს აძლევდა მხატვარს აფხაზეთის ეს „ადგილობრივი მასალა“ აფხაზეთით მოკადრებული ა. პ. ჩხევიცი წერდა: „საოცარი ბუნება... ყოველი ბუჩქიდან, მთათა ჩრდილებიდან, ზღვიდან, თუ ციდან ათასი სიუჟეტი შემოგვცემის“. და მინც რომელი „სიუჟეტი“ აირჩია ე. კოტლიაროვმა?

სცენაზე სამი პანდუსია. ეს პანდუსები მოძრაობის დროს სხვადასხვა გეომეტრიული პროექციითა და შეთავსებით ჩანან, ხოლო მთელ სცენაზე ნახევარწრიულად გადაკმულია მთის პიუნაჟის ფერწერული გამოშახულებანი. თუმცა „პეიზაჟი“ ერთობ გაურკვეველად არის ნათქვამი, არსებობდა მუქ მოლურჯო ფონზე ერთი მწვერვალი გამოიკვეთება. იქნებ, სწორედ ეს არის ერთადერთი — აფხაზეთის ყველაზე მაღალი მთა?

დეკორაციის მთავარი აზრობრივი თუ სახიერი აქცენტი სწორედ ამ მწვერვალზე მოექცა. იგი მოქმედების დროს ნათდებოდა პროექტორის არცთუ დიდი სხივებით. სწორედ ამ დეტალმა ააუღერა ადამიანის ცხოვრებისა და მთის მწვერვალის თანაფარდობის თემა.

ზოგჯერ რა წერილობრივი და მოსუვენარი გვეჩვენება ჩვენი ყოველდღიური პრობლემები და ფაცა-ფუცი მოზემი ბუნების მშვენიერებასთან შედარებით. და თითო შორეული მთის სოფლის უჩვეულო მოვლენებიც კი, რომლებიც მკვეთრად ცვლიან ცხოვრებას, მასთან შედარებით, შესაძლოა ჩვეულებრივ მოვლენად მოგვეჩვენოს. რა არ უნახავთ ამ მარადიულ მთებში აი სიზნებლიან პროექტორების მუქვე შემოღობიან ასაკოვანი ადოცა და რაშიდი (მ. ზუხბა და შ. ფაჩალია), ორი ლამაზი ადამიანი, ლამაზი თავთავიანი შინაგანი საშუაროთი, რაც მსახიობებს კეშმარტი ფილოგრაფიული ოსტატობის წყალობით მოაქვთ მაყურებელამდე. მათი მოკლე დიალოგები მიმდინარეობს ფიზიკური მოქმედების გარეშე, მსხვილი პლანით. და აქ იკვებება უმნიშვნელოვანესი წრე სახეებისა. ეს ორი ადამიანი მაყურებელსა შემცნებაში არა მარტო უტოლდებიან ამ მწვერვალს, არამედ თავისი არსებობით ასულიერებენ მის მაღალ,



მაგრამ მაკარ სიღამაჯეს. ვიგონებთ რა წარსულს, ნათელი ხდება, რომ ტყუილბრალოდ არ იღვრებოდა სისხლი, ტყუილად არ მიმდინარეობდა ბრძოლა. ეს იყო ბრძოლა ადამიანისათვის, ამ ხიტყვის მალაი, საუკეთესო გაგებით.

ზოგჯერ გეომეტრიული ხაზების მკაფიობა და სიზუსტე შეტისშეტად წინასწარი გამოწვლილი გვეჩვენება, მაგრამ სამართლიანობა მითხოვს ავლიწნოთ, რომ სხვა ნებისმიერი, ოღნავ შერბილებული ხაზები ფორმის ამორფულობამდე მიგვიყვანდა. ივარდა ამისა, ეს გეომეტრიზმი მუდების ბუნებრივი მოცულობის ფონზე ქმნის (განზოგადოებულად ასოციაციურად) იმის შეგრძნებას, რომ აქვე, ამ მთების წიაღში ადამიანები არიან, ცხოვრობენ, იღვწიან.

ერთი შეხედვით, გვეჩვენება, თითქოს მხატვარი უშინშენილო როლით დაქმავიფილდა და მხოლოდ სპექტაკლის მსვლელობაში აღმოჩნდება რომ მისი დეკორაცია დიდ როლს თამაშობს მიჯანსცემების აგებაში, გავლენას ახდენს მსახიობთა პლასტიკაზე. გავისხენოთ ადიცან სწრაფი, მაგრამ ფრთხილი მოძრაობა დოქით უკანა ნახევარწრის გასწვრივ. იგი ნაკარანახევია სურვილით არ გამოიღოს ტილოს, მაყურებელი კი ამში ხედავს მთიელი ქალიშვილის გრაციოზულ მოძრაობას, რომელიც მიჩვეულია კლდეების გასწვრივ ვიწრო ბილიკებზე სიარულს.

შესაძლოა, ამის გამო ვუსაყვედუროთ მხატვარს, რომ იგი ბოჭვს მსახიობთა მოქმედებას და თავს უყრის მათ სახით სცენის ცენტრისაკენ, მაგრამ მეორეს მხრივ მსახიობები პანდუსებზე გამოიყურებან როგორც კვარცხლბეკზე მდგარნი, რასაც სპექტაკლში მონუმენტურობის ელემენტი შეაქვს და აწებებს მას განსაკუთრებულ მასშტაბურ პათოსს.

მხატვრის ნაშუშევარი „წყაროს ხეში“ იქცევა საერთო რეჟისორული გადაწყვეტის აუცილებელ კომპონენტად და თავის თავში მოიცავს არა მარტო ვაფორმების, არამედ შინაარსობლივ, აზრობრივ ფუნქციასაც.

სპექტაკლში კი „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ მხატვარი არაფრით არ ენაბრება რეჟისურას. და ეს მით უფრო პარადოქსულია, რომ აქ მხატვარი და რეჟისორი ერთი და იგივე პიროვნებაა — ი. მაცხოვანიშვილი.

დრამატურგის მიერ წამოჭრილი პრობლემატიკა ასახავს პოულობს აფხაზური თეატრის მსახიობთა თამაშში, მაგრამ არ პოულობს მცირედ გამოძახილსაც კი მხატვრის ნაშუშევარში. რა გაეწყობა, აუცილებელი როლია, რომ დეკორაცია ატარებდეს სპექტაკლის სახის მარცვლად, მაგრამ ამ შემთხვევაში მასში უნდა იყოს რაღაც სხვა.

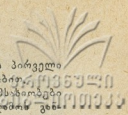
აქ კი რეჟისორისათვის მნიშვნელოვანი იყო მხებრებული დაგეგმარება და ამ აზრით იგი

წარმატებასაც აღწევს — დეკორაციების განლაგება ლოგიკურად შეესაბამება მიჯანსცემების ნახაზს, თუმცა, როგორც ჩანს, აგნობა ბოგვერდის კარმიდამოს დაგეგმვის დროს რეჟისორმა ბოლომდე ვერ გაითვალისწინა ესკიზის დეკორაციულ ნაგებობაში გადატანის სპეციფიკა. ნატურაში დეკორაცია ანარპობორცულად დიდი აღმოჩნდა და შეავსო მთელი სცენა, მხოლოდ მცირე სივრცე დაუტოვა ნაღის. სასცენო წრის მოძრაობის დროს საბლი ყოველთვის მაკცრად ფრონტალურია და პრეტენზიულია გამძლეობის, საფუძვლიანობის ხარისხის ილუზიის თვალსაზრისით. მიუხედავად ამისა, მაყურებელს არ ეტყება, რომ მის თვალწინ მხოლოდ შედეგბილი ფიცარია და ეჩვენება, რომ ნაღია, რომელიმაც ასეთი სტუმართომოყვარებობით მიიღო ირი შეყვარებული, როგორც ძველი სამტრედე, ირყევა მსახიობთა თითოეული მოძრაობის დროს, მაგრამ ეს ხომ სწორედ ის ნაღიაა ათის წლის შემდეგ რომ მოინდომეს ავაბოს ვაჟები. „ფიცრებად დაუშალათ“ და ბოლოს უკან დაიხიეს: „ჩვენ ამხს ვერ შევარევეთ, ძვრას ვერ ვუზამთ“.

თუკი ე. კოტლიაროვის დეკორაცია ექვემდებარება ცენტრისაკენ მსწრაფ ძალეხს, ა. კრიოშინის დეკორაცია სპექტაკლში „ალორძინება“ პირიქით — თითქოსდა ირგვლივ მოიფანტავს თავისი ენერჯიის ძალეხს. სპექტაკლის გაფორმების საფუძველს ქმნის „ფოლადის“ ფურცლები, ფართო ვერტიკალურ ზოღდება რომ აკრავს სცენას სამივე მხრიდან — იატაკიდან ქვეაშდე. შეტალის მქრქალი ბრწინავლება, მისი ქვედა კიდეების მოწითალო ტონი, პლანშეტის წაბლისფერი, რომელიც რამზიდან იღვრება და მაყურებელთა დარბაზის სივრცეში იჭრება, ქმნიან მოულოდნელ, სკაგანავაშო — ექსპრესიულ გამას. მეტლის ზედაპირის გარღვეული ნაბრალეხი გავსენებს სამოქალაქო ომის დროინდელ ლეგენდარულ ჯავშნოსნებს, ხოლო თვით კიდეები პირდაპირ ასოციაციას იწვევენ პიესის მოქმედების ადგილიდან „ზამპოუსტალის“ ქარხანასთან. კონკრეტული „მოქმედების ადგილის“ შეცვლაზე მოგახსენებს რამდენიმე მაკცრად შერჩეული დეტალი — მავადა საღისმეროში, მავადა და საკველე ხაწოლი საოლქო კომიტეტის პირველი მდივნის ოთახში, ნაცრისფერი ბლოკები სააშშენებლო მოედანზე.

აფხაზური დრამატული თეატრის ამ სამი სპექტაკლის მხატვრულ ვაფორმებაში არ არის სტილური ერთიანობა. მასალასთან მისვლის ასეთ მრავალფეროვნებაში ეჭვრეტთ არა ეკლექტიკა, არამედ კარგად გაგებულ შემოქმედებით სიხარბეს, ნაყოფიერს დღეისათვის, რომელიც მომავლის პერსპექტივებს გადაზღვის ჩვენს წინაშე.

აფხაზური თეატრი თბილისში



სახეიმოდ გამოიყურებოდა მ მათს თბილისის რკინიგზის სადგური — დედაქალაქში საგასტროლოდ ჩამოვიდა ს. ქანბას სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რომელმაც თბილისელი მსაყურებლის სამსჯავროზე ჩამოიტანა ხაში სპექტაკლი: ლ. ი. ბრეჟნევის წიგნის მიხედვით შექმნილი „ალორძინება“, შ. აკინჯლის „წყაროს ხმა“ და ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბარუნდება“.

4 მათს მარჯანიშვილის თეატრის შენობაში დაიწყო სოხუმელთა „მცირე“ გასტროლები. სპექტაკლის დაწყების წინ სცენაზე გამოდიან ქართული კულტურის გამოჩენილი მოღვაწეები, რომლებიც გულითადად მიესალმებიან აფხაზური თეატრის მსახიობებს, სიტყვებს წარმოსთქვამენ საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი, ლენინური პრემიის ლაურეატი ოთარ თაქთაქიშვილი, სსრკ სახალხო არტისტი, სოციალისტური შრომის გმირი ვერიკო ანჯაფარიძე. საბასუხო სიტყვას ამბობს აფხაზეთის ასსრ კულტურის მინისტრი ალექსი არგუნი.

პირველ საგასტროლო სპექტაკლს დაესწრნენ საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს წევრები სკკვ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრობის კანდიდატის, საქართ-

ველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის ე. ა. შვედარდიაძის მეთაურობით. ხაში საღამო აჩვენებდნენ აფხაზი მსახიობები თავიანთ ხელოვნებას და სამივე საღამომ განმავლობაში თბილისში სუფევდა მეგობრობისა და პატივისცემის ატმოსფერო, თავისუფალ დროს აფხაზი მსახიობები ზედმოდნენ დედაქალაქის საწარმოთა მუშა-მოსამსახურებს და თბილისელ კოლეგებს. რაგონ შეხამე, საბოლოო სპექტაკლის შემდეგ თბილისელებს გულწრფელი მადლობის გამომხატველი სიტყვით მიმართა თეატრის დირექტორმა სსრკ სახალხო არტისტმა შარახ ფაჩალიამ.

გასტროლების დამთავრების შემდეგ საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ მსახიობის სახლის მცირე დარბაზში მოაწყო დისპუტი თემაზე „აფხაზური თეატრი დღეს“. ეს ღონისძიება ვრცელი შესავალი სიტყვით გახსნა თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის პირველმა მოადგილემ ოთარ ევაქემ.

დისპუტზე მოხსენებით გამოვიდა თბილისის შ. რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი ეთერ გუგუშვილი, სიტყვები წარმოთქვეს ოთარ თაქთაქიშვილმა, სვეტლანა სერგეევამ, ანტონ წულუკიძემ, ნინო გეტაშვილმა, ნათელა არველაძემ, დიმიტრი კორტავამ, ალექსი არგუნიმა, ეს იყო შეტად საინტერესო და კვალიფიციურობი საუბარი აფხაზური თეატრის დღევანდელობაზე, მის აქტიურულ ძალთა ღირსებებსა თუ რეჟისორული აზროვნების ღირსება-ნაკლოვანებებზე. (დისპუტის ვრცელი ანგარიში დაიბეჭდება „თეატრალური მოამბის“ მორიგ ნომერში).

სცენა აფხაზური თეატრის სპექტაკლიდან — „წყაროს ხმა“.



მეგობრობის თეატრის
სტუმრები

თილისი — დიდი თეატრალური ქალაქი

რუსსრ ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწის რეჟისორ მარკ ანატოლის ძე ზახაროვის სახელი საკმაოდაა ცნობილი ჩვენი ქვეყნის თეატრალური სამყაროსათვის. მისი შემოქმედება დიდი პოპულარობით სარგებლობს, მის სახელთან დაკავშირებულია ბევრი საინტერესო ექსპერიმენტული დადგმა, მაგრამ მოხდა ისე რომ ქართული მყურებელი ამ ბოლო ხანობაში თითქმის არ იცნობდა მ. ზახაროვის ნამუშევრებს.

ამიტომაც გამოიწვია ასეთი დიდი ინტერესი თბილისში მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრის ჩამოსვლამ, რომელმაც ჩვენს მყურებელს წარმოუდგინა პაბლო ნერუდას — 1853 წლის 23 ივლისს კალიფორნიაში ვერაკრუალად მოკლული ჩილეელი მეამბოხის ხოაკინ მუორიეტის „ვარსკვლავი და სიკვდილი“. ეს გახლავთ თანამედროვე ოპერა, რომელიც მისი დამდგმელის მ. ზახაროვისათვის ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებს (რეჟისორ-ქორეოგრაფი — ა. დროზდინი, სცენოგრაფი — ა. ივანოვი, კოსტუმების მხატვარი — მ. კორნევა).

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლმა ბევრად წაავო თბილისის სპორტის სასახლის „ანტიუატრალურ“ გარემოში, მასში მაინც ბევრი რამ იყო მიმზიდველი, კერძოდ სინახაობის სინთეზურობა, მასობრივი სცენების მრავალფეროვნება და ფერადოვნება, ემოციურობა მსახიობთა შესრულებაში, რომელთა შორის, პირველი „ვიოლინო“ გახლდათ რსფსრ დამსახურებული არტისტი მ. კარაჩენცევი. მან სპექტაკლში ორი სახე შექმნა — სიკვდილის და რეაქციონერების მეთაურისა.

მარკ ზახაროვის სპექტაკლის დაწვევამდე შევხვდით, რეპეტიციას. იგი, მხედართმთავარივით დასტრიალებდა თავს დას და ცდილობდა მიეღწია ჭარის სხვადასხვა ნაწილების ფეხაწყობილი, შერწყმული მოქმედებისათვის — იქნებოდა ეს სპექტაკლის ვოკალური მხარე, ქორეოგრაფიული და აქტიორული შესრულება, თუ განათება.

ჩვენი ყურადღება მიიპყრო მ. ზახაროვის სიტყვებმა: „ერთად ვიფიქროთ თუ როგორ მი-

ვალწიოთ ამას! „ხომ არ გეჩვენებთ რომ ვახშობთ ამ ცეკვას?“ „მოდი...“ „ჩვენ“ რეჟისორის მრავლობითი რიცხვის კატეგორიით არა რეგნებდა. იგი თავის თავს შემსრულებლებისაგან როლი ანცალკეებდა. ამიტომაც პირველი კითხვა თავისთავად დიბადა.

— კოლეგიალობა, იმპროვიზაცია თქვენი შემოქმედებითი მეთოდის დამახასიათებელი თვისებაა, თუ ეს გამოწვეულია იმ „ციებცხელეობით“ რაც თბილისის სპორტის სასახლის სცენის პირობებმა შექმნა?

მ. ზახაროვი ჩაიფიქრა, შემდეგ კი გულლიად აღიარა.

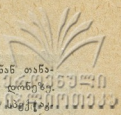
— ერთი მხრივ, როგორც ჩანს, ეს სწორედ დღევანდელ რეპეტიციას ახასიათებს, მაგრამ მეორე მხრივ, რაც დრო გადის, უფრო მეტად ვარწმუნდები, რომ თეატრი, სპექტაკლი, მაშინ არის კარგი და საინტერესო, როდესაც კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფია, რა თქმა უნდა, ხელმძღვანელის წარმმართველი ძალის შემწეობით.

მთელი მსოფლიო შეძრა ჩილეში მომხდარმა სისხლიანმა ქაღალთობამ. ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრმა გადაწყვიტა თავისი ხოლიდარობა გამოეხატა ჩილეული პატრიოტებისადმი და არჩევანი შეაჩერა საერთაშორისო პრემიის ლაურეატის პაბლო ნერუდას ნაწარმოებზე. შექმნა სადადგმო ჯგუფი — კომპოზიტორი ა. რიბნიკოვი, ლიტერატორი პ. გრუშკო, ქორეოგრაფი, გამოჩენილები...

ამ ცოტა ხნის წინათ ახალი დადგმისათვის მოვიწვიეთ პოეტი ანდრეი ვოზნენსენსკი, რომელმაც თავისი პოემის მოტივებზე შექმნა პიესა „იუნონა“ და „ეკები“. ამ ნაწარმოებზე სამუშაოდ მოვიწვიეთ ქორეოგრაფი, სსრკ სახალხო არტისტი ვ. ვასილიევი, კომპოზიტორები ა. რიბნიკოვი, მხატვარი ა. შეინცი. სპექტაკლის შექმნაში აქტიურ როლს ასრულებდნენ მსახიობებიც. იმისათვის, რომ მაქსიმალურ ეფექტს მივაღწიოთ, აუცილებელია თითოეულ შემოქმედს მივცეთ თავისი შემოქმედებითი სივრცე... უწინ კი ვაუცილებთ მეტ ყურადღებას ფუთომოდით რეჟისორულ თვითგამოხატვას.

— როგორ იყო თქვენი შემოქმედებითი გზის დასაწყისი?

— თეატრით ბავშვობიდანვე ვიყავი გაცნობული. თეატრში მოღვაწეობა დავიწყე როგორც მსახიობმა, ვფუშაობდი ჩვენი ქვეყნის და დღეაქალაქის სხვადასხვა თეატრებში. ჩემი პირველი რეჟისორული ნაბიჯები დაკავშირებულია თვით-შემოქმედებასთან. ახლა კარგად მესმის, რომ ჩემი პირველი ცდები ამ მიმართებით მოყვარულის ხასიათისა და ღონის იყო. 1964 ულიდან დავიწყე თანამშრომლობა მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახალხო თეატრის სტუ-



დენტობან. იმხანად ამ თეატრს ხელმძღვანელობდნენ სერგეი იუტკევიჩი და როლან ბიკოვი. ამ თეატრის სცენაზე დავდგი შვარცის „დრაკონი“, ხოლო ს. იუტკევიჩთან ერთად ბ. ბრენტის „არტურო უის კარტირა“. სწორედ აქ ვირწმუნე საკუთარი თავი, როგორც რეჟისორმა.

1965 წელს მიმიწვიეს მოსკოვის სატირის თეატრის რეჟისორად, სადაც დაახლოებით რვა წელიწადი ვიმუშავე. დიდი წარმატება ხვდა სპექტაკლს „შემოსავლიანი ადგილი“, დიდი გამოხმაურება გამოიწვია ვლ. მაიაკოვსკის სახელობის თეატრის სცენაზე განხორციელებულმა სპექტაკლმა „დარბევა“ ა. ფადეევის რომანის მიხედვით.

1978 წელს მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრის მთავარ რეჟისორად მიმიწვიეს. ამ ბოლო ხანებში შექმნილი სპექტაკლებიდან, რომლებშიც შედარებით სრულად გამოიხატა ჩვენი კოლექტივის შემოქმედებითი სახე, დავასახელებდი შემდეგ დავაგმებს: „ნათელხილველი“ ლ. ფოხტვანგერის „ძმები ლაუტენშაუბის“ მიხედვით. მუსიკალური სპექტაკლი „ტილი“ (პეტა გ. გორინისა) შარლ დე კოსტერის რომანის „ტოლ ულენშაიკლის“ მოტივების მიხედვით. ა. ჩხვოვის „ივანოვი“, თანამედროვე ოპერა „ხოაკინ მურიეტის ვარსკვლავი და სიკვდილი“, მ. შატროვის „რევოლუციური ეტოლი“ („ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“), ა. არბუზოვის „მკაცრი თამაშობანი“, რომლის დასადგმელდაც მოვიწვიეთ ახალგაზრდა რეჟისორი ა. ვასილიევი და ბოლოს თეატრის ახალი ნამუშევარი „იუნონა“ და „ეგეონა“.

— როგორც ჩანს, სწორედ ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრში ჰპოვეთ სივრცე შემოქმედებითი ძიებებისათვის. როგორია მათი ძირითადი მიმართულება?

— თეატრის ახლანდელი თაობა შეიძლება მივიჩნიოთ მესამე თაობად. პირველი თაობა იყო ტრამის, მეორე — „ბერსენიევის“. 1978 წლიდან კი კოლექტივი მნიშვნელოვნად გაახალგაზრდავდა. ამას კი თეატრში მოაქვს ახლის ძიება. ძიების ასი მდგომარეობის თანამედროვე პოეტური თეატრის გამომსახველობითი საშუალებების პოვნაში, ყოფითი პიესები საჩვენეო არაა. ჩვენი დადგმები გამსჭვალული უნდა იყოს პოეტური ხულისყვითებით, სულით, ჩემთვის ძალზე მისწინდელია ე. ვახტანგოვის ტრამისი, „ფანტასტიკური რეალიზმი“. ჩვენი თეატრი მიისწრაფვის უანრული მრავალფეროვნებისაკენ.

— თქვენს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მუსიკალურ სპექტაკლებს.

— დიან. მე დარწმუნებული ვარ, რომ ახლანდელ ეტაპზე საკუთრივ მუსიკალური თეატრ-

ში — ოპერტა, მუსიკომედია არ დგანან თანამედროვე თეატრალური აზროვნების დონეზე. ახლა სხვადასხვა უნარის მუსიკალური სპექტაკლების სცენურ ათვისებაში პირველობის გვირგვინი დრამატულ თეატრებს ეკუთვნის. ჯერ კიდევ 1978 წელს დავდგით სპექტაკლი „ავტოგრაფი XXI“, რომელიც ჩვენი ერთ-ერთი პირველი ცდაა ამ მიმართულებით.

— კი, მაგრამ თქვენს მიერ 1970 წელს დადგმული „დარბევაც“ მუსიკალური სპექტაკლი იყო.

— დიან, ეს იყო სახალხო დრამა. სპექტაკლი კლასიკურ მუსიკალურ აზროვნებას ეფუძნებოდა. ბოლო წლებში კი ჩვენი მუსიკალური სპექტაკლების საფუძველია თანამედროვე მუსიკალური აზროვნება. ასეთი სპექტაკლებია: „ტილი“, „ვარსკვლავი და სიკვდილი“, „იუნონა“ და „ეგეონის“ რეპერტუარში დირსეული ადგილი უკავია აგრეთვე პოლიტიკურ თემასაც. ზოგჯერ ერთ მთლიანობაში ვხვდებით პოლიტიკურ და მუსიკალურ სპექტაკლს. მაგალითად, ასეთი სპექტაკლია „ხოაკინ მურიეტ“.

ჩვენ მძლავრედ დროში ვცხოვრობთ და იგი თეატრმა შეიძლოს სისხვსით უნდა ასახოს. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს თეატრში სხვადასხვა ასაკის მაყურებელი დადის, ნაკლებმნიშვნელოვანი როლია ისიც, რომ ჩვენი თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდულია. ახალგაზრდებს სჭირდებათ პუბლიცისტური, პოლიტიკური ხასიათის სპექტაკლები, თუმცა, რა თქმა უნდა, მარტო მათ არა. ასეთი სპექტაკლი იყო „ნათელხილველი“ საქაშათო იყო „ლურჯი ცხენების“ დადგმაც. ჩვენ მივისწრაფოდით გვეთვისებინა ლენინის იდეები ანა როგორც ისტორიის საკუთრება, არამედ როგორც ცოცხალი სახელმძღვანელო, რომელიც ახალ წახნაგებს ხსნის ახალ ეპოქაში. ლენინის გამოსვლა კომკავშირის III ყრილობაზე ხომ მართლაც იქცა ამ გენიალური ადამიანის პოლიტიკურ ანდერძად.

— დასის შემოქმედებითი სახიდან გამომდინარე თქვენი კოლექტივი მიისწრაფვის მრავალუნიფორმობისაკენ. ალბათ, დასის შეგვლება ახალი ძალებით თავისებური კანონებით ხდება ხოლმე.

— ამ საკითხში ძნელია რაღაც ჩარჩოებში მოქცევა. ძალზე ადვილია შეცდეს. აჩქარება დაუშვებელია. ზოგჯერ შემოქმედებითი პიროვნების გახსნას წლები სჭირდება. ვანა ცოტაა შემთხვევა, როცა ნამდვილი ტალანტი ხანგრძლივად ჩნებოდა აღიარების გარეშე? ასე იყო ინიციატი სპოტუნოვსკი, დიდხანს ელოდა თავის „მეორე დაბადებას“ ლ. გურჩინევი. სრულიადაც არ იყო ადვილი და უცაბედი ა. კალიაგინის აღიარება...

F-4953

შ. მარტისის სპ. სპ.
 სსრ. სახელმწიფო
 რ. საზღვ. კურო
 ბიბლიოთეკა



ირაკლი არაბაძე, წიგლიწიგლი

ანგელოსური ფრთების სილურჯად...

ეროსი მანჯაღაძეს

ჩვენი თეატრის მსახიობი, რა თქმა უნდა, უნდა იყოს მუსიკალური, სახურველია ვოკალური, ქორეოგრაფიული მონაცემები, პლასტიკა, მაგრამ მთავარი, რაც ჩემი აზრით მსახიობს უნდა გააჩნდეს, ეს არის ის, რომ მან შესძლოს პარტიზონის და მაყურებლის გატაცება.

სამწუხაროა, რომ თბილისში თეატრალური ხანაობისათვის ასეთ შეუფერებელ პირობებში გამოვდივართ. ეს შენობა შეუფერებელია როგორც მსახიობისათვის, ასევე მაყურებლისთვისაც, რადგან ეს ხელს უშლის თამაშსაც და აღქმასაც. ჩვენ გვსურდა სალუტესო სახით წარმდგარიყავით თბილისელი მაყურებლის წინაშე.

მოკვლევი დიდად აფასებენ და პატივს სცემენ ქართულ ხელოვნებას, თეატრს. ბოლო წლებში ჭეშმარიტ მოვლენად იქცა რუსთაველის სახელობის თეატრის ყოველი ჩამოსვლა. ამ თეატრის ხელოვნება ყველაზე თანამედროვე თეატრალური აზროვნების დონეზეა, ჩემის აზრით, თბილისი ახლა ერთ-ერთი დიდი თეატრალური ქალაქია, არა მარტო ჩვენს ქვეყანაში, არამედ ევროპაში და მთელს მსოფლიოში.

ჩვენი თეატრი ახლა აღ. ჩხაიძის ახალ პიესაზე მუშაობს. მასში მოქმედება ხდება სოფელში და წამოჭრილია სოფლის მეურნეობის მნიშვნელოვანი საკითხები, მაგრამ სინამდვილეში ამ პიესაში დასმული საკითხები გაცილებით ფართოა. ჩვენ, გარკვეული აზრით, გარდამავალ დროში ვცხოვრობთ, როცა მეურნეობის, მისი ხელშეწყობის ბევრი მეთოდი, უკვე მოძველდა და აუცილებელია ახალი გზების ძიება. პრობლემა პიესაში მთელის სიმძაფრით არის დასმული. ერთი სიტყვით, ა. ჩხაიძის პიესა მაყურებელთან სერიოზული საუბრის საშუალებას იძლევა.

— ცხადია ამით არ შემოიფარგლება თქვენი შემოქმედებითი გეგმები.

— რა თქმა უნდა, რუსული კლასიკიდან შევარჩიეთ ა. ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“. თანამედროვე რუსული დრამატურგია უახლოესი მომავლის რეპერტუარში წარმოადგინდება ახალგაზრდა, ძალზე საინტერესო ავტორის ლ. პეტრუშევსკაიას პიესით „სამი ქალიშვილი ცისფერში“, თეატრს გეგმაში აქვს უნაწიხი „ტომას ბეკეტი“, ამერიკელი დრამატურგის ჯ. პატრიკის ახალი ნაწარმოები, რომლის პიესაზეც „უცნაური მიხის სევიკი“ მოიარა ჩვენი ქვეყნის მრავალი სცენა. გვაქვს სხვა ჩანაფიქრიც...

საუბარი ჩაიწერა ირაკლი ხიმშიაშვილმა

აქ გატყდა შენი
დიდი ყამირი,
სულიც აქ დაწვივი,
როგორც აბედი,
დედა მთვარის,
დედა ღანირით: —
„შვილო, ერთ წუთში
როგორ დაებერდი!“
დედა გკითხულობს,
დედა ბრალია,
უნდოდა კიდეც
რალაცა ეთქვა...
შენი სხმა ისე,
როგორც ფალია,
ქართველი კაცის
გენებში ფეთქავს.
„ჩვენი ეროსი,
ჩვენი ეროსი!“ —
გვაყრიალებენ
სულის ეყენები.
მაგ ნაყურთხი ხმის
მადლით შემოსილ,
ძმავო, შენს გმირებს
ველარ ვეშვები.
თითქოს ჯადოქმნილ,
ღვთისგან შელოცვილ
გვაშემედე სიბრძნის
წყაროს პეშვებით...
და ია ახლავ
ამდლი მთებად
ჩვენი სულის
და სიტყვის მოძღვარი.
თუ მსახიობი
სიენაზე კვდება
და ხალხში
მაინც რჩება ცოცხალი, —
შენ ეს შესძელი,
დასტურ, შესძელი —
სიტყვით აჯობე
ყამთა სიურჩეს.
სცენას შემოორჩა
ის სხმა შემძვრელი
ანგელოსური
ფრთების სილურჯად...

ლელა წიფურიკა

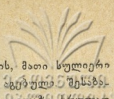
მიიწიოს მოთვინიარება

საზოგადოების განვითარების ყოველ ეტაპზე ასალ თაობას თავისი სატვივარი მოაქვს ხელოვნებაში, პრობლემატიკის სხვაგვარი ასპექტით წამოჭრის ნიშანდობლობა განსაზღვრავს მომავალ შემოქმედთა მრწამსის ჩამოყალიბებას მათი შემდგომი მოღვაწეობის მანძილზე. აზრის სრულყოფილი სცენური ვანსხეულება კი შესაძლებელი ხდება წლებთან და ოსტატობასთან ერთად.

ლაშა თაბუკაშვილის ახალი პიესა „ათვინიერებენ მიმინოს“, რომელიც რუსთაველის თეატრში ა. ვარსიმაშვილმა განახორციელა, უპირველესად საყურადღებოა ავტორთა მიერ წამოჭრილი პრობლემის აქტუალობით. ეს პრობლემა კიდევ უფრო მძაფრად გამოიკვეთა სცენაზე. სპექტაკლის ექსპოზიციაში აპლოდისმენტების და მსახიობთა თავის დაკვირის მუშეობით რეჟისორმა იმთავითვე დათქვა „თამაშის წესი“ და არაერთგზის გამოიყენა იგი შემდგომ აუდიტორიის ინტერესის გასამაფრებლად, თუ ემოციათა განსამუხტავად. ამავე მიზანს ემსახურება ფ. გულედანის მსახიობის ტექსტი აქტიორული ხელოვნების შესახებ მეორე მოქმედებას დასაწყისში, ა. ვარსიმაშვილმა სპექტაკლის სტრუქტურა რუსთაველის თეატრის ამჟამინდელ ესთეტიკურ მოდელს დაუქვემდებარა, წარმოდგენა დიტიკორთა ზუსტად მიგნებული მეტაფორებით. რეჟისორის მიერ პრობლემისადმი ანალიტიკური დამოკიდებულება პიესის ემოციურობას შერწყმა, მძაფრი სიუჟეტი სცენაზე დინამიკურად განვითარდა და სპექტაკლის ტემპორიკში მალალი აღმოჩნდა, რუსთაველილთა წარმოდგენაში „მოთვინიერების“ ძირითადი მიზანი — დამიანში სიყვარულის ჩაყვლა ყოველგვარი პიროვნულის ნიველირების, განსჯის და თავისუფალი მოქმედების შეუძლებლობის ნიშნის ქვეშ გაერთიანდა, გიოს (ი. აფაქიძე) და იას (ი. ნინიძე) დაურჯების წარუმატებელი პრცეკის პატ-

რონის (ა. მახარაძე) აღმზრდელბობით სისტემის კრახად გარდაიქმნა. პატრონის მიერ აღმზრდელ გამოთავაჯენების შემუშავებული წესებით გაზრდებზე შემოქმედება ამკრარად შეუძლებელი აღმოჩნდა.

მიმინოების მოთვინიერების ხერხი სპექტაკლში აღეგორიულადაა მოცემული, თვით არსებობის წესი პერსონაჟებისა არაფრით გვაგონებს ბაზიერთა ცხოვრებას. მხატვარ მ. შევლიძის მიერ შექმნილი გარემო ფსიქოატრიულ საავადმყოფოს წააგავს თეთრი დაფებით შემოსაზღვრული სივრცის და კედლებსა და ქერში ჩამონტაჟებული განათების სისტემის გამო. უკანა კედელზე კი ტრიბუნად გამოყენებული კიბის სიმალღლეზე თეთრი დროშა გამოუფენათ, აღბათ, სულიერი მოდრეკის აღიარების აღსანიშნავად. თ. ნინუას შექმნილი პერსონაჟთა კოსტუმები მათი ნიშანდობლობის გამომხატველია. პატრონის (ა. მახარაძე) და იონას (ქ. ლოლაშვილი) ბრძოლის ინტელაგენტურა ხასიათზე მეტყველებს მათი შავი და თეთრი ფრაკება, თანამედროვე ტრანსცემლით მოსილან გიო და ია, ბაზიერთა ჩაცმულობაში მათი საზოგადოებრივი მდგომარეობის შტრახება ჩაქსოვილი. ბაზიერთუხუცესის (გ. ოთარაშვილი) მაგისტრისებური სამოსი თანამდებობრივი ატრიბუტია, ცალთვალა ბაზიერს (ფ. გულედანი) ალბათი, ყველაზე მეტად მეტობრის კოსტუმი შეეფერება. შესაძლოა, სწორედ კარატეის საშუალებით მოიპოვა პირველი ბაზიერობა ი. მახარაძის კიანათით მოსილმა გვირმა, სცენოგრაფიის ამგვარ გადაწყვეტას ადგილის და დროის აბსტრატირებისა და განმეორებადობის ჩვენება აქისრა, რამაც რეჟისორს საშუალება მისცა თავი აერთიანებინა ვითარების კონკრეტოზაციისთვის მან პატრონის დამოკიდებულებას იონასთან და გიოსთან მოუძებნა ურთიერთობის ზოგადი ფორმების ექვივალენტური თვისებები. სპექტაკლში კი წარმოსახა ამ ურთიერთობის მოდელის საყოველთაოდ ცნობილი მავალითები გათამაშების სახით. პატრონის და იონას მიმართება წარმოდგენილია როგორც კავშირი ორი მეგობრისა, რომელთა შორისაც ერთ-ერთი მოკლებული აღმოჩნდა სიყვარულის უნარს, რის გამოც იგი შურს იძიებს ყველაზე და, უპირველეს ყოვლისა, იონაზე, ვის მიმართაც მერის სიყვარულის ნიჭი უბრალოდ გამოუყენებელი რჩება, არა და ურთიერთმოზიდვის ძალა წინააღმდეგობრივ პიროვნებათა ერთმანეგვარ თვისებებს ხმენს მათ, ა. მახარაძის და ქ. ლოლაშვილის გვირები დაღლილინი, დაშრეტილინი შემოდინა სცენაზე, თითქოს ერთ თარგზე აუჭრიათ მათი ფრაკები, ორეგეს თხემით ტერფამდე შეუხსწავალი მოწინააღმდეგე. პატრონის სამყოფელში სიწყულდროგას



დასარღვევად, „ნერვების ასაშლელად“ მოსულა იონა. ვინ იცის, მერამდენედ მეორდება მისი საქციელი. ორი რელიგიით ვერ შორდებიან ერთმანეთს. მის სცენებს პერიოდულად თან სდევს მატარებლის ხმაური და პერსონაჟთა გაუწონასწორებელი მოძრაობები. იონას პატრონის სამყოფელში მერყეობა შემოაქვს.

და მაინც არცერთს არ შეუძლია ბოლომდე გასწიროს მეორე: მათი ურთიერთდამოკიდებულება დაუსრულებელი გამოცდების სერიას და მისწრაფებათა განუხორციელებლობას მკავს. გორგოლაქებიან მაგიდასთან პატრონმა საკუთარი ხელით შეუწავა იონას „საწამლავი“ ქიპაში. სალირივიტო თავის თავზე უწერიათი კაცის მოსპობა მოინდომა თითქოს. მერე კი თვითვე გადაკრა „შხამი“, კიდევ ერთხელ გაათამაშა სიყრმის შეგობარი. მეორე მოქმედებაში შეპულარული პარიკი წამოიკცა იონამ, გარეგნობით მონინდომა, ალბათ, მოცარტთან მიმსგავსება. იმედგაცრუებული მწერა შეაგება იონამ გატლანქებულ გიოს, ხავსივით ჩაეკლა მერის განუშორებელ მათარას. გარშემოყოფდა შორის ამაღლინდომა მოქმედება სულის საყრდენი. გამოშხხველობით საშუალებათა მრავალფეროვანი არსენალი საშუალებას აძლევს უ. ლოლაშვილს ყოველი როლი, თუნდაც ის არ წარმოადგენდეს თვისობრივ სიახლეს, მის შემოქმედებაში, ტექნიკურად სრულყოფილად და ხაინტყურად წარმოგვიდგინოს. სიკვდილის წინა როკვაში მსახიობმა სხეულის რიტმული მოძრაობით გადმოსცა თავისი გმირის სასოწარკვეთილება. მერის მიერ მისი უარყოფის გამო კი მოქმედ პირებში დატოვა ტანჯვა განუხორციელებელი სიყვარულის გამო. ასე დაიმუხტა ბაზიერთა ჭოგი იონას გრძნობით. რეჟისორმა პლასტიკური მოძრაობებით შექმნილ სცენაში ბაზიერთა ქმედებით წარმოსახა, სიყვარულისთვის ჭვარცმულ პიროვნებათა ხატი, ადამიანის ხმას დანატრებული კოქტოს ტელეფონს მიჭაჭვული ქალიდან ვიდრე კვაზიმოდომდე. ხმაში ბზარგარეულ პატრონს იონამ სინანული დაუტოვა. ხოლო მერის პროტესტის უნარი გაუღვიძა. იონას სიკვდილი მერის გამოფხიზლების მიზეზი აღმოჩნდა და პატრონის ნაქადაგარის სიყალბეში დარწმუნებულს მისი დატოვება გადაწყვეტინა. შესაძლოა, მერი ერთ-ერთი ყველაზე ტრაგიკული პერსონაჟი უნდა ყოფილიყო სპექტაკლში. მართლაც, ძნელია ირწმუნო რაიმე მთელი ცხოვრების მანძილზე, თავიც შესწირო საკუთარ მრწამსს და შემდეგ კი ყველაფერი სიცრუე აღმოჩინდეს. უ. ბოცვაძის შესრულებაში არ გადმოიკცა რწმენის ტრაგედია, რომელსაც მისი გმირი განიცდის. პერსონაჟს საერთოდ აკლია გამომსახველობა და სპექტაკლში მისი ინდივიდუალობა არ იკვეთება, „ათვინიერებენ მიმინოს“ ფაბულა იას და

გიოს სიყვარულის დასამარების, მათი სულიერი მოადრეის შეუძლებლობაზე დასაბუთებლად მისად მათი კავშირი პიესისმიჯნულად სრულად უნდა ყოფილიყო მოცემული. სამწუხაროდ, დრამატურგული განთავსება ორივე სახის არ არის დაუსაკლისი. პიესაში აშკარად იკარგება გმირთა მოქმედების მიზანი და მოტივირება. არ არის ბოლომდე წარმოსახული მათი მოთვინიერების შეუძლებლობის მიზეზ-შედეგობრივი კავშირები. რეჟისორის აქტივობის შედეგად მნიშვნელოვნად შეიცვალა მეორე მოქმედების შინაარსი. თუმცა, ბოლომდე მაინც ვერ მოხერხდა პიესისეული ხარვეზების შეხება. რაც ართულებდა მსახიობთა ამოცანას.

იას(ი. ნინიძე) და გიოს (ი. ავაქიძე) დამოკიდებულების პირველ ეტაპზე სპექტაკლში — პატრონის მიერ „გულის ასაჩუქვლად“ მოწყობილ სცენაში — იკვეთება სიყვარულისთვის თავდადება და ერთგულება. თეორი, სპექტაკი სადედოფლო სამოსით და გვირგვინით შემკული ია ფრთამოტეხილი ფრინველივით შეოვარდება სცენაზე. ალბათ, გიოს იდეალის განსხეულება იყო იგი. ამიტომაც გამოკრება მის თავლებში უსაზღვრო გრძნობა. მათ ურთიერთსწრაფვას ძალაობით თუ მოერევიან ბაზიერები. შელოცვად წოდებული, მოთვინიერების პროცესის ჩატარების შემდგომი ეპიზოდი შეხვედრისა, როცა ია უფრო ადრე იწყებს დამორჩილებულად თავის მოჩვენებას, სულიერი გარდაქმნის ნიშნითაა ნათამაშევი. გიოს ათრთოლებულ ხმას და მუდარით აღხავეთ თავლებს ირონია და თავდაჭრება დაუხვევდა მერის მათარახით აღჭურვილიმა გოგონამ. იმავე ეპიზოდის ბოლოს, როცა გიოც იწყებს მოშინაურებულის როლის გათამაშებას, პატრონის და მერის წინაშე დაიჩქებენ ახალგაზრდები, მათი მოძღვრება ირწმუნეს, დაყრდენენ თითქოს, სპექტაკლში ბაზიერებს უნდა ჰქონდეთ მინიჭებული ის თვისებები, რომლებიც წარმოაჩენდნენ იას და გიოს მოთოკის შედეგს, მაგრამ ბაზიერები აქ მხოლოდ ფუნქციონირებული პერსონაჟებია, რომლებიც პატრონის ქმედების ობიექტად და ფონად გამოდგება მხოლოდ, გამონაკლისს წარმოადგენს დ. უფლისაშვილის ოსტატურად ნათამაშევი მელიტი, რომელიც გონებრივად გადაგვარებული, საკუარი მასხარის ნიშანთვისებებს წარმოაჩენს, ყოველ შემდგომ ეპიზოდში, როდესაც „მორჭულბულა“ ია და გიო სცენაზე არიან, ი. ნინიძე უმნიშვნელო დეტალებით გვგარძნობინებს მისდამი სიყვარულის უცვლელუბრას. დამახული გამოხედვა, შემოქმედი მოძრაობები მისი გმირის შინაგანი პროცესების გამომხატველია. აქტიორის გამოსახველი საშუალებები ფაქიზი და ინტიმური, თითქოს მსხვილი ხელით გადასალებად განკუთვნილი...



იას სიგიჟის სცენა მოქმედების მიმდინარეობის თვალსაზრისით ოფელიას სიგიჟის ეპიზოდს ემსგავსება. მისი ნაშეღერი მოცარტის დო მუორული სონატის მელოდია კი იონას მოტივს გვახსენებს, რეჟისორი პერსონაჟის ქმედების საშუალებით ქმნის სცენურ მეტაფორას, რომელიც ასოციაციით გვაკავშირებს მოაზროვნე პიროვნების ერთ-ერთ უდიდეს ტრაგედიასთან.

ლ. თაბუკაშვილის დრამატულ ნაწარმოებთან პერსონაჟებს შორის პატრონი ერთ-ერთი უველაზე საინტერესო სახეა, პიესაში მოქმედი გმირებიდან ყველაზე ნათლად იკვეთება მისი მსოფლიოგნებდევლობა და მოქმედების მიზანი. მოთვინების პრობლემაზე მსგავლობასს მომთვინებლის რაობის გარკვევა არანაკლებ მნიშვნელოვანია, მართლაც, ვინ არის პატრონად წოდებული კაცი ხალხის ცნობიერების კანონმდებლად, აზროვნების მიმართების წარმართველად რომ გვევლინება? რატომ აქვს უფლება სექტაკლის პატრონივით (რეჟისორის მიერ შეთხზულ სცენაში) თავისი სურვილის მიხედვით ამოკვეთოს არასპეცირო აზრები წამით ამბოხებულ ბაზიერს (ი. მახარაძე), მომხანებლად, მორჩილ კრავად აქციოს მთელი ცხოვრების მანძილზე, როგორ დაამუხჯა შვიით ყველანი, როგორ მოდრკოა და გამოათავყვანა? თუმცა, მიმინების მოთვინებების მეთოდოლოგიას, რომელიც აღამიანებზე გამოიყენება, დაწვრილებით გვაცნობს დრამატურგი. შავთვალა მიმინოს კი, რომელიც არ თვინიერდება, პატრონმა დაქურთის თანვე მოკვლის განაჩენი გამოუტანა, ერთხელ კი შავთვალა ვეღარ ამოიციუნა და მისი მემკვიდრედ აღზრდა გადაწყვიტა...

პატრონის და გიოს ურთიერთობის პროცესი ძირითადი და ყველაზე დასრულებული პლასტიკა წარმოადგენს, რეჟისორის გაზრების შედეგად მათი ურთიერთობა მამათა და შვილთა მარადიული ბრძოლის თვისებებით აღიჭურვა. გიოს გაწვრთნის არარეალურობა ახალგაზრდა თაობის გვევითრად ინდივიდუალური თვისებების დათრკუნვის შეუძლებლობის ხასიათს ატარებს.

ა. მახარაძის პატრონი შორს დგას ზეკაცის ტიპად მიჩნეულ პიროვნებებთან მსგავსებისაგან. პერსონაჟი დრმა და მრავალპლანია. არასრულფასოვნების კომპლექსი მოქმედების წარმართველ ძალადაა ქცეული მასში, პატრონი წინ აღუდგა ყველაზე დიდ აღამიანურ გრძნობებს და თვითვე აღმოჩნდება ამ გრძნობით დაპურობილი. მისი დამოკიდებულება გიოსთან და იონასთან სხვა არაფერია თუ არა სიყვარული. სწორედ ამაში მდგომარეობს პერსონაჟის პიროვნული ტრაგედია.

წელში მოხრილი, დაღლილი, მობერებული ერთგება პატრონი მოქმედებაში. ინტონაციებში სირბილი, სითბოც კი იგრძნობა. ბატონობის

უფლება შორეულ წარსულშია მოპოვებული, თუმცა დღესაც შეუვლია იგი. ალბათ, ეს არის მაცემის მემკვიდრე. იქნებ გიო მართლაც ჰგავს მისი ახალგაზრდობის წლებს შეუპოვარი ბუნებისა და ძლიერი პიროვნული თვისებების გამო. შესაძლოა, პატრონი თავად იყო შავთვალა. ახალგაზრდობაში სრულყოფილ პიროვნებად განხორციელების შეუძლებლობამ აქცია იგი სხვათა თავისუფლების დამორგუნველად. მოზღვავებული ენერჯია კი ბოროტების დასამკვიდრებლად დაიხარჯა. ი. აფაქიძის გიოს გამოვლენილი პოტენციის სურვილისამებრ წარმართვა მოინდობა პატრონმა.

პირველი შეხვედრის სცენაში პატრონი თითქოს გამძლეობას უმოწმებს, სამომავლოდ სინჯავს ბაქს, კაცად გახდომის შემთხვევით მოაუბრევინა მუხლი. მერამ კი საშხრე სალტე ამოაცუნა ფრთებივით შეეცვალ მკლავებზე დაიქოქლ გიოს.

„შელოცვის“ შემდგომ სცენაში დატუქვა და მოფერება გეგამაზომირად შეუწავა ერთმანეთს პატრონმა, მისხანება და თანალომა შეუნაცვლა. მეტე კი თავისი უიღლო სიყვარულის, მასში დესპოტური ვნებების გაღვიძების ამბავი ამცნო. პატრონის თხრობის მანერა უკვე გულგრილობამდე დასულ დამოკიდებულებას გვამცნობს მისთვის ყველაზე მტანჯული ფაქტისადმი. უბედობის მიზეზი უკვე ირონიული მიდგომის ობიექტიც კი გახდარა. სამაგიეროდ გიოს სახეზე განციფრება, სიბრალული და თანგრძნობა სულიერ ტკივილში გადაიზარდა. პატრონის უბედურება მისი განციდის საგანი აღმოჩნდა. მათ შორის თითქოს ურთიერთგაგება ჩაინახა...

ყოველ შემდგომ სცენაში, სადაც გიო მოთვინიერებულია გათამაშებას წარმოსახავს, იგი პატრონის თვისებებს იძენს, თითქოს მის ნიღაბს ირგებს თანდათან. მოძრაობებს სიტლანქე დატუქოთ, სახეზე თვითკმაყოფილება დასთამაშებდა, ნაბიჯები მიმიდ და მოუხეშავი გაუხდა, მხამი ცინში და თვედაქრება გაისმ—ი. აფაქიძე სახიერად გვაჩვენებს თუ როგორ ეჩვევა პერსონაჟი მდგომარეობის წარმართველის როლს. გიო ი. აფაქიძის მნიშვნელოვანი დებიუტი არუსთველის თეატრის სცენაზე.

გიოს მემკვიდრედ კურთხევის სცენა რეჟისორმა მეტყველი მეტაფორებით დატვირთა. გრძელ, თეთრად შეფუთილ მავდაზე გართხმულ ბაზიერთა თვეებს გადაჭევავს გიო ცხოვრების გზაზე გამოსასვლელოდ. ხელში ოქროს კვერთხი და დედამწიწის მოდელი უჭირავს, აი ისეთი, თვითმპყრობელთა აუცილებელ ატრიბუტად რომ ითვლებოდა. მავდა ავანცენისკენ განიერდება, მისთვის ასპარეზი ფართოვდება, მის ფენებთან ტელევიზორი დაუდგამთ—ზეიმის ტრან-

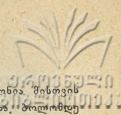
სილაცია ხომ ოპერატიულად უნდა მოხდეს. დირიჟორის ხეშით აღმურავილი პატრონი მრავალჯობის რეპეტიცია გავლილ ბაზიერთა ორკესტრს დირიჟორობს. ერთ ორგანოზედა შეუხმატბილებია მის ბაზიერთა ჯგოფი. „სევილიელი დალაქის“ უფერტიურა (შუს, ვაფორმება ს. თომასისა) გიოს კურთხევის ჰიმნად გადაიქცა. უველაფერი წინასწარ დათქმული გეგმის მიხედვით მაშინდინარეობს. უსმლილმა იამ კი უდროოდ დაიკავა უველიდებიან კუმოში პატრონის ადგილი. იას ხილვა გიოს გამჟღავნების მიუწეი ხდება. ი. აფაქიძის გმირის თვალღებში ძრწოლამ იფეთქა. მის ხმაში მრისხანებამ ამოხეთქა, პატრონის ამოძახილში მუდარა გაისმა. პასუხად სამეფო კვერთხით შეიარადებული მეგვიდრის და მყურობელის შერკინება გიოსთვის გამაღებულ საზბიელზე ხდება. მიზანსცენის პლასტიკური მონახაზი ივანე მრისხანის მიერ შევილის მოკვლის სცენას ჰგავს. პატრონი გიოს ჩაგვია, ალერსში აღრჩობს შვილს, აღრჩობს, რადგანაც სიუჟეტული ვერ ამოუშანთა გულიდან, აზროვნება კი გაწწარულია ამ საზოგადოებაში. მართლაც, საშინელი შედეგი შეიძლება მოჰყვეს შავთვალათა დამორჩილების მცდელობას — ია გავიდა, გიო დაიღუპა... ეპილოდის არსი ტრაგიკულია. ა. მახარაძის გმირის ხმაშიც ვაჟების ამოძახილი გაისმის. აშგვარი ვნებების განეიტრალდება კი მხოლოდ „როლიდან გამოსვლით“ თუ შეიძლება, „თამაშის წესებაც“ იძლევა ამის უფლებას. ჰოდა პატრონიც უველა როლის შემსრულებელს მოუხნო სცენაზე — ბაზიერებს, იას, მერსი, იონას... მსახიობები სიამოვნებით „გარდმოსიხანენ“ უბრალო შემსრულებლებად. პერსონაჟებმა არაფერი დატოვეს მათ სულღებში. გიოს წარმომსახველი კი მაგიდაზე გაბრძნულა. მსახიობი მოუთვინიერებულ შავთვალად დარჩა... და კიდევ ერთხელ გაისმა „ვივა აკადემია“ — სტუდენტობის უცვლელი ჰიმნი. მიმინოების გაწვრთნის პროცესი ხომ გრძელდება. ჰოდა ჰიმნიც აუცილებელია!

რუსთაველელთა წარმოდგენა უაღრესად საჭირობოროტო ფიქრებს აღძრავს, რომლებიც უცვლელ მოაზროვნე პიროვნებას აღლევებს. პიესაც და სპექტაკლც მნიშვნელოვანი სამერსიო განაცხადია, რომელიც მომავალში ბევრს ავალებს ავტორებს. მათი შემოქმედებითი დაოსტატების გზაზე კი არაერთ საინტერესო ნაწარმოებს მოვლის მაყურებელი.

„ასის წლის წინათ“

სამშობალს ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა მიხედვით მარჯანიშვილის თეატრში „ასის წლის წინ“ უწოდეს. დროსმიერი დისტანციის სათაურშივე ხაზგასმამი თავისებური „გამოცანა“. სპექტაკლის რეჟისურის უპირველეს ამოცანას არჩეულ ნაწარმოებთა, მათ პერსონაჟთა თანამედროვე ადამიანის გრძნობათა ბუნებასთან მაქსიმალური დაახლოება, ისტორიული და ეროვნული თავისებურებების ადეკვატური სახიერი გამახატულების პოვნა წარმოადგენს. თანამედროვესი და არა თანამოგრაფიულის, იდეადადელის და არა აბსტრაქტულ-ფოკლორულის. ამასთანვე ისტორიზმი ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორია სპექტაკლში. ის აქ მასალაც არის და თემაც. არც ასწლიანი დისტანციის იგნორირება ხდება. პირიქით — ისტორიული დისტანცია სპექტაკლის მხატვრულ კონცეფციაში ძალზე აქტიური ელემენტს წარმოადგენს და კიდევ უფრო უწყობს ხელს მის თანამედროვე უღრუბლებს. სპექტაკლში მხატვრულად, იდეურად აქტიური ხდება ილია ჭავჭავაძის პროზის გმირების კონტაქტი მაყურებელთან, ეს უმჭიდროვესი კონტაქტი კი იმის შედეგად მყარდება, რომ მაყურებელთა დარბაზი სცენის გაგრძელებად აღიქმება, მასთან პირდაპირი უშუალო ურთიერთობა სპექტაკლის უველაზე დრამატული მომენტების აქცენტირებას ახდენს.

თემურ ჩხეიძის მიერ ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა გმირებისათვის სცენური სიცოცხლის მინიჭება, ავტორისეული პრობლემატის სიღრმითი განსჯის ცდა სავსებით ლოგიკური გაგრძელებაა რეჟისორის შემოქმედებითი გზისა. ჩვენ არაერთხელ გვეონდა შესაძლებლობა დავწმუნებულყოფით მის მძაფრ ინტერესსა და დიდ სიყვარულში ქართული მწერლობისადმი. ქართულ პროზაში მოცემული იდეების დრამატურგიულ შესაძლებლობათა მიმართ. მიუხედავად ამისა, ილია ჭავჭავაძის პროზის და განსაკუთრებით „მგზავრის წერილების“ სცენაზე გადმოტანა ძალზე რთულ შემოქმედებით პრობლემას წარმოადგენს. ამ შემთხვევაში რეჟი-



სორმა იპოვა ერთადერთი სწორი გზა. მას ზუსტი ამოცანა ჰქონდა და ამან განაპირობა წარმატება. ამოცანა ასეთი იყო: დრამატისის წყარო მას არა მხოლოდ ნაწარმოებებში მოცემულ კონფლიქტებში უნდა ეძია, არამედ ილია ჭავჭავაძის პიროვნების, მისი სულის მიერ დატყვევებად იკითხება, მისი სახე კი განმარტებული იქნა ქრესტომათიულისაგან, ჭეშმარიტად დიდ ნაწარმოებებთან ურთიერთობაში ხშირად ასე ძნელად გადასალახავ წინააღმდეგობებს რომ გვიქმნის.

სცენის ვიზუალური აღქმისთანავე ცხადი და სახიფათო რეჟისურის ამოცანა, სპექტაკლის სცენოგრაფია (მხატვარი — გიორგი ალექსი-მესხიშვილი) ყოველ დეტალში, ყოველ ნივთში კვლავ და კვლავ, თითქოს სხვადასხვა ნოტაზე იმეორებს ილიას ხელთუქმნელ სახელს. საწერი შავიდან თითქოს მისია, საუარძელიც, ტანსაცმელიც. მრავალრიცხოვანი ფოტოები სხვადასხვა ზომის სანიშნეი კი ჯერ კიდევ სპექტაკლის დაწყებამდე სულის სიღრმეში ჩამწვდომ ტკივილს ბადებს მისი ტრაგიკული ბედის გამო. აქვანი რამასთან, ცარიელი დარეკანისა და ლუარსაბისთვის სიშვოლო საშობლოს მომავლისა, მწერლის დღენიდან საფიქრალი, ფინალში სარკედ ტრანსფორმირებული გულფური ფოტო, ავტორისეული სარკეა, რომელიც საკუთარი თავი, საკუთარი პრობლემები უნდა შეიცნოს დღევანდელმა მაყურებელმა. ასეთ ფონზე ამოქმედდებიან შემდეგ სპექტაკლის პერსონაჟები და თითქმის არცერთი მათგანი არ დივიწყებს ამ გარემოს, აქტიურად მეორე პლანში მოაქვთ იგი.

სპექტაკლში ილია ჭავჭავაძის სამი ნაწარმოები გაერთიანებული. „ოთარაანთ ქვრივი“, „მგავარის წერილები“ და „კაცია ადამიანი?“. როგორც იტყვა, რეჟისორს განზრახვა უფრო მეტად ილიას აზრის, მისი დარღვის დღევანდელი გაგების მოტანა, ვიდრე მწერლის ბიოგრაფიულად ზუსტი სახის შექმნა, აქ ხშირად მოულოდნელი ცვლილებები ხდება, ცალკეულ მომენტებში ძნელად სახიფათო ზღვარი გადალახულია და მაყურებლის წინა ჩვენი თანამედროვე იმ უპირავ პრობლემათა ტვირთით, განვლილი „ასი წლის“ განმავლობაში მიღებული ისტორიულმა და სოციალურმა გამოცდილებამ რომ შესძინა, სპექტაკლში ავტორის როლს ორი შემსრულებელი ჰყავს — თენგიზ არჩვაძე და გია ბურჯანაძე, თენგიზ არჩვაძის ავტორი თითქოს უფრო მეტად თავის პერსონაჟთა მიმართ, გონების თვალთ უყურებს მის გარემოში მიმდინარე

მოვლენებს, სევდანარევი ირონია მიხედვით წონასწორობის შენარჩუნების გზა. ბოლომდე არ ამდენებს თავის თავს. თითქოს განზრახ იტოვებს სათქმელს, უთქმელად, იცავს დისტანციას საკუთარ თავსა და გარემოს შორის და დიდ მწერალთან მაყურებელსაც მორაძლებული დისტანციის დაცვას კარნახობს. სულ სხვაგვარია გია ბურჯანაძის ავტორი. მას არასდროს სტოვებს თანაგრძნობის ინტონაცია და უსიამო გულისხმიერება მის მიერვე შექმნილ პერსონაჟთა მიმართ, ზოგჯერ დანაშაულის გრძნობასაც განიცდის იმ ადამიანთა მიმართ, ვისაც სოციალურმა გარემომ ბედუქმდართი არსებობა არგუნა წილად, იგი აღსავესა დიდი გნობრივი პასუხისმგებლობით ყოველივე იმის გამო, რაც მის გარშემო ხდება, როგორც ეს თავისი ერის დიდ შვილს შეგფერის. ერთ-ერთ საინტერესო მიგნებას წარმოადგენს სპექტაკლში ისიც, რომ გ. ბურჯანაძე, რომელიც სპექტაკლის მეორეა მესამე ნაწილში („მგავარის წერილები“ და „კაცია ადამიანი?“) ავტორის როლს ასრულებს. პირველ ნაწილში („ოთარაანთ ქვრივი“) არჩილის როლში წარმოგვიდგება, ამ გზით ხდება თვით არჩილის სახის ახლებური წყაიხვა, მისი დაახლოება ავტორის სახესთან, იმ დიდი ტკივილის ამოკითხვა, რომელიც შეუხორციებელ პრილობად გასდევდა მწერლის ცხოვრებას და გიორგის მსგავს ადამიანთათვის რაიმეს კარდინალურად შეცვლის შეუძლებლობით იყო გამოწვეული. არჩილის ამგვარი გავრდილი მნიშვნელობის მქონე სახის შექმნამ და ამასთანავე ინდივიდუალიზირების მიზნით საკმაოდ რბილად მოტანა ცალკეულმა სახისათა შტოებმა იხსნა მსახიობი იმ რიტორიულობისაგან, რომლის საშინაობებსაც ატარებდა თავის თავში ეს პერსონაჟი. თუმცა, ამ რიტორიულობის ელფერი კესოს (ქ. აბულაძე) სახეს მაინც გადაჰყავს — გარეგნულ დახვეწილობასთან ერთად და ერთგვარი უქმარობის განცდას იწვევს ჩვენი.

თემურ კილაძე, მსგავსად გ. ბურჯანაძისა, ახლანან მოვიდა მარჯანიშვილის თეატრში. სპექტაკლის მონაწილეთაგან თეატრალური ინსტიტუტის იმავ გამოშვებას ეკუთვნის ქ. აბულაძე და მ. კაკალიშვილი. თემურ კილაძის მიერ გიორგის სახის შექმნაში პლასტიკა უმოაგრევი გამომსახველობითი საშუალებაა. მთელი მისი სხეული თითქოს ძალზე მგრძობიარე კამერტონია, შეუცდომლად რეაგირებს ყველაფერზე, რაც მის გარშემო ხდება. ბუნების მიერ ნაბოძები ინტუიცი და საღი გონება არის მისთვის არჩილის ამგვარი დამოკიდებულებისა მის მიმართ და მასთან თანაწორუფლებიანი კავშირის შეუძლებლობა იწვევს ავტორის სევდას, ოთარაანთ ქვრივი — ვერიკო ანჯაფარიძე



სექტაკლის პირველი ნაწილის მთელ რიტმულ სტრუქტურას განსაზღვრავს თავისი სცენური არსებობით და დრამას უზომო მასშტაბამდე ზრდის, დიდ განსჯადებამდე ახუავს იგი თავისი უნიკალური მხატვრული ინდივიდუალობის წყალობით, რომანტიკული და ყოფითი, ფსიქოლოგიური და მევეტორი ფორმის მქონე ხელოვნების სინთეზი, გამომსახველობითი საშუალებების შერჩევისას, სიმკაცრის და ემოციური ძალის შეხამება განუმეორებელ ეფექტს იძლევა. მსახიობს იტაცებს პერსონაჟი კემმარტიტი, ხშირად მისი ბუნების სიღრმეში დაფარული თვისებების აღმოჩენა და ეს აძლევს საშუალებას ავტორს ჩასწვდეს, უშეცდომოდ აღმოაჩინოს სახის „მარცვალი“. მსახიობი თითქოს პერსონაჟის ხასიათს ანთავისუფლებს სახილველ თვისებათა პირველი, ზედპირული ფენისგან და ამ გზით მიღის იმ ერთადერთი კემმარტიტისაკენ, რაც მის ფსიქოლოგიურ არსს შეადგენს. მაგრამ მთავარი ბანიც ვერც ანჯაფარიძის პიროვნების უძლიერესი, დამატყვევებელი ძალაა. მის ერთ გამომხატველში კი იკითხება ილიას იდეებთან თანადგობა. მისი ოთარანთ ქვრივი თითქოს ასხივებს სიბრძნის და საოცარ სულიერ წონასწორობას, ბევრ ადამიანს რომ ეუფა მტკიცე საურდენად. ტრაგიკოსის ნამდვილ სწვერვალს აღწევს ის გიორგის დატირებისას. ეს დატირება თითქოს საუკუნო დუმილის მომასწავებელია. მარტოა ცოცხალი ბედნიერება, იყო ასეთი მსახიობის თანამედროვე, საშუალება გქონდეს კიდევ ერთხელ გასიცადო საკუთარ თავზე მისი ხელოვნების მაგიური ძალა.

„მგზავრის წერილებში“ ავტორი, რომელიც არც აქამდე სწყვეტდა შინაგან დიალოგს თავის პერსონაჟებთან, უკვე საკუთარი სახელით მოქმედებს და რადგანაც ვ. ბურჯანაძის შესრულებით ავტორი რა თქმა უნდა, გამორჩეულ, მაგრამ ცოცხალ ადამიანად წარმოგვიდგება, რომელსაც თავისი გადაუჭრელი პრობლემებიც აქვს და ისეთი საკითხები, რომლებშიც ავითონაც ცდილობს გარკვევას, ის მწერლის აბსტრაქტული ფიგურა კი არ არის, არამედ უპირველესი პერსონაჟი მის მიერვე შექმნილ პერსონაჟთა სამყაროში, ამიტომ აღიქმება ავტორისეული ტექსტი აქ მონოლოგებად. ეს მონოლოგები ავტორის ქადაგება არ არის, ეს კითხვებია, რომლებსაც იგი საკუთარ თავს უსვამს, ამ კითხვებზე პასუხს კი მთელი სექტაკლი წარმოადგენს, თვით სექტაკლში კი არის სწრაფვა ამა

თუ იმ იდეის არა მტკიცებისა, არამედ მისი მტყუნების შეცნობისაკენ, მასში დაფარული შესაძლებლობების და წინააღმდეგობების აღმოჩენისაკენ. საკუთარ კითხვებზე პასუხის ძიებით და პრობლემათა პრიმიტიული ცალმხრივი განსჯის მიმართ შურტიკეტილი დამოკიდებულებით არის გამოწვეული ის გულისხური და სიფრთხილე, რომლითაც ეკიდება ბურჯანაძის ავტორი ყველა ადამიანს, ყველა მოვლენას. განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას სტოვებს შეხვედრა მოხვედრასთან, რომელსაც ტაქტის გრძნობით და თავშეკავებით ასრულებს იაკობ ტრიპოლსკი. ღელთ ღუნისასთან საუბარი ამ ადამიანისადმი უურადრდესთან ერთად საკუთარი პრობლემების გამოთქმის სწრაფვასაც გამოხატავს, პიროვნებისა, რომელიც მთელი სიცოცხლის მანძილზე მისთვის ყველაზე მტკივნეულ საკითხს ეკიდება.

გროტესკულ და ზედმეტად შარტირებულ ფიგურად წარმოგვიდგება „მგზავრის წერილებში“ თენგიზ მაისურაძის პოდპორუჩიკი №. ჯერ ერთი, მთელს სექტაკლში იგი განცალკევებით დგას მხატვრული ხერხების მიხედვით და, რაც მთავარია, ასეთი უპიარად არანორმალური მოწინააღმდეგე სერიოზულ დამოკიდებულებას ვერ გამოიწვევს. პერსონაჟის ვარდნული თვისებების მიღმა არსებული სოციალური და ისტორიული რეალობის მოტანის ნაცვლად შემოთავაზებული შარტი იმ საგანგაშო მდგომარეობის შეცნობასაც აძნელებს, რომელსაც უვიცთა მიერ ჩვენი ეროვნული კულტურის შეურაცხყოფა ჰქმნის. ამის ნაცვლად პოდპორუჩიკი №-ის სცენური არსებობა, ცოტა არ იყოს, მდარე გემოვნების კონცერტული ნომრის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

სექტაკლის მესამე, უკანასკნელი ნაწილი — „კაცია ადამიანი?!“ მთლიანად გვიც ბერკაშვილისა და სოფიკო ჭიაურელის დუეტს ეჭრდნობა. ავტორი სცენაზე რჩება, მაგრამ მისი მონაწილეობა მოქმედებაში, ფინალურ სცენას თუ არ ჩავთვლით, პირველ ორ ნაწილთან შედარებით შესუსტებულია. თუმცა, ნაწარმოები იმგვარივე აქტურობისათვის საკმაოდ მდიდარ მასალას იძლეოდა. ავტორის პოზიცია, როგორც ის სექტაკლშია გაგებული, პერსონაჟთა თავისებურ განსახიერებაში შეიძლება იქნას ამოკითხული. აქ ნასახიც არ არის ცალმხრივი განსჯისა, რომლის შედეგადაც ლუარსაბი და დარეჯანი ყოველივე ადამიანურს მოკლებულნი და მხოლოდ ცხოველური არსებობის ანაბარა დარჩენილ პერსონაჟებად წარმოგვიდგებოდნენ. რა

„არშაკ მეორე“

თქმა უნდა, მათი „მადლარი“ ცხოვრება ადამიანის დეგრადაციის უკიდურეს საფეხურს წარმოადგენს და ამის ასახვისას უღმობელი სატირის ელემენტებიც სახეზეა, მაგრამ დაცულია ის ზღვარიც, რომლის მიღმა ისინი უკვე მხოლოდ ზიზღს გამოიწვევენ ჩვენში და ადგილი არ დარჩებოდა ილიას შემოქმედების გაზარბისთვის, ასეთი მნიშვნელობის მქონე თანაგრძნობისთვის, როდესაც შეიძლება, რომ ერთი და იგივე ამბავი „სატირალიც იყოს და საციანარიცა“. სოფიკო ჭიაურელის დარეჯანს ზოგი რამისთვის ყურეც აქვს მოკრული, კეკელუცობის უნარიც შერჩენია, ზოგჯერ მის ე. წ. „ვენებების“ მიმართ გულგრილი და უმოქმედო ქმრის გახედვებასაც კი ცდილობს. გივი ბერიკაშვილის ასეთი გულუბრყვილო ლუარსაბისთვის ამავე დროს ზოგ შემთხვევაში უცხო არ არის თავისებური ეშმაკობაც. თუმცა, მის ცნობიერებაში პირველქმნილი დაუნაწევრებელი ქაოსი სუფევს, აქ ერთმანეთს გვერდითაა ფანტასტიკური, ქნელად სარწმუნო შეხედულებები სამყაროზე და ღმერთის გულის მოსაგებად სახელდახელოდ ნათქვამი ლოცვა, რომელიც უფრო ანგარიშსწორებას და დაბეჭდვას ჰგავს.

მიღიან ამ ცხოვრებებიდან ლუარსაბი და დარეჯანი, ისევე როგორც მოვიდნენ, რა გასაკვირია, რომ არ შეუძლიათ იმ ცარიელ აკვანში სიცოცხლის ჩაბერვა მთელი სპექტაკლის მანძილზე რამასთან რომ დგას და მწერლის დიდი წუხილის სიმბოლოა გაურკვეველი მომავლის გამო.

სრულდება სპექტაკლი. ავტორი უკანასკნელად მიმართავს მაყურებელს „კაცია ადამიანის?!“ საფინალო სიტყვებს, შემოტრიალებულია მისკენ სარკეც და კი არ ნელდება, იზრდება სულის სიღრმემდე ჩამწვდომი ტკივილი — განწმენდის საწინდარი.

ცნობილი სომეხი მწერლის პეტრე ზეითუნციანის „არშაკ მეორე“ ამხწინათ წარმოადგინა ს. შაუმიანის სახ. სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა (დამდგმელი რეჟისორი მიხეილ გრიგორიანი).

მაყურებელთა დარბაზში შესულთ სცენიდან დრო-უამისაგან მოძველებული ციხე-სიმაგრის გალავანის ფრაგმენტები ეგებება (მხატვარი — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ევგენია დონცოვა). რეჟისორმა და მხატვარმა ჯერ კიდევ სპექტაკლის დაწყებამდე შეჭმენს სცენური ატმოსფერო, რომელმაც სომხეთის ისტორიის მოცემულ მონაკვეთზე ფიქრი უნდა ადქრას მაყურებელში. მესამე ზარის შემდეგ აბსოლუტური სიჩუმე დგება. ციხე-გალავნის წინა კედელი მალა მიიწევს, სრულ სიბნელოში ოთხივე მხრიდან ტაკათი მოდის სანთლებანთებული, შაოსანი ოთხი მლოცველი. შუა სცენაზე მათი გზები ერთმანეთს ზვდება და იწყება ლოცვა სიყვარულზე, ერთგულებაზე, ჰიშინი ადამიანის ღირსებასა და სამშობლოზე. ნაზი, მელოდირი ხმებით ივსება სცენური გარემო და როდესაც ქადაგნი გაურჩინარდნენ, აურზაურით შემობრბის ხალხი, ორი ბანაკი შეეჯახა ერთმანეთს. ამ ქვეყანაზე მხოლოდ ერთს შეუძლია ჰქონდეს აზრი და ეს არის მეფე არშაკ მეორე. სწორედ მისი შემოსვლა დაშოშმინებს მეტროქოლ მხარეებს. ისტებიან არა მარტო დალატისათვის, არამედ მეტიხმეტი ერთგულებისთვისაც. იწყება კონფლიქტი მეფესა და კათალიკოსს შორის, რადენ ძნელია, წინ უძღოდ მცირე ერს! არშაკ მეორეს მხოლოდ ერთი საფიქრალი აქვს — თავისი ქვეყნის ძლიერების მოპოვება, ამ მიზნით გადაწყვიტა ქალაქის აუნება, რომელსაც სახელად არშაკიანი უნდა დაერქვას.

რამდენი რულუნება, ცოდნა და შრომის უნარია საჭირო, როდესაც ისტორიულ მასალაზე აგებული ნაწარმოების ზორცშესხმას იწყებ და რადენ სასიამოვნოა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორის მიხეილ გრიგორიანის ნაშრომად მოწოდითურად შეკრა შემოქმედებითი ჯგუფი და მაყურებელთა სამსჯავროზე გამოიტანა ხელოვნების ქმნილება. რეჟისორმა სცენაზე შემოიყვანა ქორო შაოსანი ქალების სახით, ამით სპექტაკლს ფრესკული გადაწყვიტა მოუქმბნა და ისტორიულ მასალას თანადროული სული შთა-



ბერა, წარმოგვიდგინა ადამიანურ ღირებულება-
თა გადაფასების ნათელი სურათი — აზრობრი-
ვად ნათელი და ვიზუალურად ლაკონური მიწან-
სცენებით აღავსო სპექტაკლი, რომელიც კიდევ
უფრო გააღრმავა შესანიშნავად შერჩეულმა მსა-
ხიობთა დასმა.

არ გვინდა გამოვყოთ როლების შემსრულებ-
ლები, რადგან ამ ანსამბლურ სპექტაკლში თვით
პატარა ირაიკ ისრაელიანიც (მეფის წული პა-
პი), ორგანულ ნაწილად არის ქცეული. რესპუბ-
ლიკის დამსახურებული არტისტები ა. სანსიანი
(კათალიკოსი), ა. უამკოჩიანი (ოლიმპია), ა. კა-
რაჯიანი (ვორმიზდუხტი), უ. ჩოფიკიანი (ტირი-
თი), ს. ელიაზარიანი (დრასტამატი) ჩვეული ოს-
ტატობით განასახიერებენ მათზე დაკისრებულ
როლებს.

არშაკ მეორის როლში მახურებელმა იხილა
რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ს. სო-
სიანი, მსახიობი ჩასწვდა რა დრამატული მსახ-
ლის პირველწყაროს, დამაჭრებლად გადმოგვცა
სომხეთის მეფის ავბედითი ისტორია, ღრმად ჩა-
გვახედა ადამიანის სული და თამამად მოგვი-
თხრო ძლიერი პიროვნების ცხოვრებაზე.

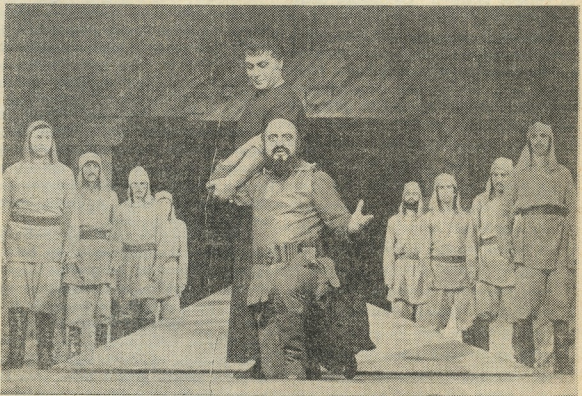
რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა, მკაფიო ინ-
დივიდუალობის მსახიობმა ს. შეკოიანმა კიდევ
ერთი მორიგი გამარჯვება ჩაიწერა თავის შემო-
ქმედებით ბიოგრაფიაში. ფარანშემ-ს. შეკოიანს
გააზრებული მოქმედება ახასიათებს, აზროვნე-
ბისა და პლასტიკის ერთიანობით მსახიობმა შეს-

ძლო ხასიათის განეთარებაში გადმოიყვანა.

თეატრის ახლგაზრდა თამაშის მოგამბე-
ნი (ჯნელი), ა. ადალხანიანი (მარდუქტი), პ. კა-
ზარიანი, რ. პაპიანი, ი. თათარიანი, ა. ქოჩა-
რიანი, რ. აღაჯიანი (სომეხი ნახარები),
ა. კაზარიანი (ბიზანტიელი ელჩი), ა. ბაინდური-
ანი (სპარსეთის ელჩი) და ვ. თარბიანი (მლოც-
ველი ქალი) შესანიშნავ პარტიორობას უწევენ
სცენის გამოცდილ ოსტატებს.

მხატვრული და მუსიკალური (მუსიკალური
გაფორმება ფ. არამიანისა) გაფორმების მიწან-
სწრაფულობამ ხელი შეუწყო რეჟისორს წინა
პლანზე წამოეწია ადამიანური ურთიერთობები
და თვალსაჩინოდ ეჩვენებინა თვითეული მსა-
ხიობის საშემსრულებლო არსენალი.

„გემინოდეს გულგრილი ადამიანებისა. იხინი
არც კლავენ და არც ღალატობენ, მაგრამ მათი
ჩუმი მხარდაჭერით ხდება ამკვეყნად ყველა ლა-
ლატი და მკვეთლობა“ (ბრუნო იასენცი). და
მართლაც, დრამატურგ პ. ზეითუნციანისა და
რეჟისორ მ. გრიგორიანის ხელოვნებით შექმნი-
ლი სპექტაკლი მამარად იოაშქრებს გულგრი-
ლობის წინააღმდეგ, რამაც წარმოადგენს მებრ-
ძოლი სული და მომავლისადმი ღრმა რწმენა
შთაბერა. სწორედ ამიტომ, მადლიერი მაყურებ-
ლები სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, დიდ-
ხანს უკრავს ტაშს და დარბაზს სტოვებს იმის
შეგნებით, რომ საუკვარელი თეატრის მორიგი
გამარჯვების მოწმე გახდა.



სცენა სპექტაკლიდან — „არშაკ მეორე“.

„ორი განაჩენი“



მუქუნა ყარაგვეზაშვილი დედის როლში

უკვე ოცდამეერთე წელია, საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის მუსიკალური დისციპლინების კათედრა თავის ახალგაზრდა დიპლომანტებს — მუსიკალური თეატრებისა და ეხტრადის მსახიობ-ვოკალისტებს ზრდის. ბევრი მათგანი ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრში, საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიაში, საოპერო თეატრში მოღვაწეობს და საქართველოს სსრ სახალხო და დამსახურებული არტისტებიც არიან.

ამ წლების მანძილზე დადგმული სპექტაკლებიდან ვვახსენებთა შესანიშნავი წარმოდგენები — უ. ოფენბახის „პერიკოლა“ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის გ. ღვინიაშვილის დადგმით, ლევარის „მასკოტა“ და ჰაზიბეკოვის „არშინ შალ-ალანი“ სსრკ სახალხო არტისტის, პროფესორ მ. თუმანიშვილის დადგმით, ი. კალმანის „მონმარტრის ია“ გ. ჩერქეზიშვილის დადგმით, ხელ. დამსახ. მოღვაწის ტ. ბუზბინდერის მიერ დადგმული ნაწვევები ბრეჰტის „სამგროშიანი ოპერა“ და პროკოფიევის „ომი და მშვიდობა“.

ახლახან თეატრალური ინსტიტუტის სცენაზე მუსიკალურ დისციპლინათა კათედრის დიპლომანტების შესრულებით აუღერდა სსრკ სახალხო არტისტის, ღვინიაშვილის პრემიის ლაურეატის ოთარ თაქთაიშვილის ოპერა „ორი განაჩენი“. სპექტაკლი დადგა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ თ. აბაშიძემ (ჯგუფის ხელმძღვანელი დოც. გ. ჩერქეზიშვილი).

სპექტაკლის ნახვისას დიდი სიხარული და კმაყოფილება განიცადა როგორც კომპოზიტორმა, ასევე მთელმა პედაგოგიურმა კოლექტივმა.

ამ სპექტაკლში ჩვენ გავხდით ახალგაზრდა, ნიჭიერ ვოკალისტთა დაბადების მოწმენი. თავისი რთული მუსიკალური და ვოკალური სტრუქტურის მიუხედავად ეს უმდიდრეს ხალხურ ფოლკლორზე აგებული ეროვნული, თანამედრო-

ვე ოპერა ახლობელი და გასაგები იყო ყოველი შემსრულებლისათვის.

ჩინებულად დასძლიეს სტუდენტებმა როგორც სოლო არიები, ასევე ანსამბლები. ინტონაციურად სუფთად და მუსიკალურად აუღერდა რთული ანსამბლი მთელი ვოკალური ფაქულტეტის სტუდენტების შესრულებით (ხელმძღვანელი — საქ. სსრ ხელოვნების დამსახ. მოღვაწე ა. მამაცაშვილი). მნიშვნელოვანი საშუალო გასწია ოპერის შესწავლისას აგრეთვე ახალგაზრდა კონცერტმეისტრმა თ. ჩიქოვანმა.

ამ სპექტაკლში განსაკუთრებით თვალნათლივ გამოიყვანა ნიჭიერი რეჟისორის თ. აბაშიძის პედაგოგიური მიდგომა, რომელმაც თითოეულ სტუდენტთან ინდივიდუალური მუშაობით შესძლო ისე გავხსნა ცალკეული სახეები, რომ ამით სპექტაკლის მთლიანობა არ დაერღვია. ოპერის სწორმა ანალიზმა, მუსიკალურმა ინტერპრეტაციამ რეჟისორს მისცა საშუალება განეხორციელებინა სამი კომპონენტის — ვოკალის, მეტყველებისა და ცეკვის-სრული სინთეზი. ეს კი, ჩვენი აზრით, მუსიკალურ დისციპლინათა კათედრის სტუდენტებთან მუშაობის არსებითი და უმნიშვნელოვანესი მომენტია.

ვოკალის გარდა საოპერო სპექტაკლში დიდი ყურადღება დაეთმო სამსახიობო ოსტატობას, მეტყველებას, ცეკვას, პლასტიკას, შედგენილია პანტომიმის, კიბაობის ელემენტები, რაც ამ-

დიდრებს სპექტაკლს და სწორი ხასის მოძებნას უწყობს ხელს.

საინტერესო იყო ორკესტრის განლაგებაც, ტექნიკური მიზეზების გამო ისიც სცენაზე იმყოფებოდა, შემსრულებლების უკან, და არანაკლებად ორგანულად შეერწყა სპექტაკლს და მის შემადგენელ ნაწილად გადაიქცა. ყოველი ორკესტრანტი და დირიჟორი 'თითქოს' სცენაზე სპექტაკლის გმირებთან ერთად ცხოვრობდა, რითაც დიდი დახმარება გაუწია ხასიათების სწორ გახსნას, ემოციურ მუსიკალურ ფრასას.

როდესაც ვსაუბრობთ სინთეზურ სპექტაკლში, შეუძლებელია არ აღვნიშნოთ შესანიშნავი ქორეოგრაფის, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის გ. ოდიკაძის დიდი დამსახურება, რომელიც ვოკალისტებთან ციკვავზე მუშაობისას კარგად ითვალისწინებდა ფაკულტეტის სპეციფიკას.

სოლისტებიდან განსაკუთრებით ნათლად გამოამუდავნეს თავისი ვოკალური და სამხასიორო შესაძლებლობები ნიჭიერმა ახალგაზრდა შემსრულებლებმა — ბაჩილას როლის შემსრულებელმა გ. ჭემერტელიძემ (ტენორი), რომელსაც ხმის ლამაზი ტემბრი აქვს, და ბაჩილას დედის როლის შემსრულებელმა ე. ყარაგვეჯაშვილმა (მეცო-სოპრანო), რომელმაც აგრეთვე მოგვხიბლა მუსიკალობითა და ლამაზი ხმით.

მაყურებელმა ნახა მათეს, — ბაჩილას ძმის შესანიშნავი სახე, რომელსაც ა. ბახუაშვილი (ბარიტონი) ანსახიერებს. ნათელი სახასიათო როლი შექმნა დიპლომანტმა ნ. კუზმენკომ, (სოპრანო), რომელსაც ასევე შესანიშნავი ხმა აქვს და ს. თომაძემ (ბანი), რომელმაც მეცხოფენის როლში გამოიჩინა თავი.

საკმაოდ ორგანულად შეერწყნენ სპექტაკლს სამხასიორო ფაკულტეტის ორი სტუდენტი — დ. მერმანიშვილი და გ. საჩატუროვი.

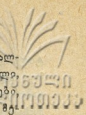
აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ სპექტაკლის წამყვანის, მუსიკალურ დისციპლინათა კათედრის სტუდენტის ბ. კორკოტაძის როლი, რომელიც სპექტაკლის თანამონაწილედ იყო. დიდი მხატვარ ნ. გაფრინდაშვილის დამსახურებაც. სცენა არაა გადატვირთული, მაგრამ არც გამწვანებულია, როგორც ეს ხამწუხაროდ, ძმობადაა ხოლმე. ყველაზე აუცილებელი დეკორაციები და რეკვიზიტი, აგრეთვე გაბათება მყურებელსაც უქმნის განწყობას და შემსრულებელსაც ესმარება ხასიათის გახსნაში.

„ორი განაჩენი“ წარმატებით გათამაშდა კომპოზიტორთა პლენუმზეც და ახალგაზრდული თეატრების ფესტივალზეც. ამგვარი სპექტაკლები, ცხადია, შემოქმედებით სტიმულს მატებს არა მარტო სტუდენტებს, რომლებიც დიდი სიყვარულითა და თავდადებით ამზადებდნენ მას, არამედ პედაგოგ-ვოკალისტებსაც.

ვიგონის ქართული ოქსატაგი

პანტომიმს, რომელიც პირველად ანტიკურ საბერძნეთსა და რომში ჩაისახა და რომელიც დღემდე ასე რიგადაა შემონახული ჩინეთში, ინდოეთში და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, საუკუნეების განმავლობაში იდევნებოდა. იგი ეკლესიიდან ბაზარზე, ბაზრიდან სასაფლაოზე, სასაფლაოდან ბულვარზე, ბულვაროდან ციკვის არენამდე დახეტიალობდა და უსიტყვოდ მოუხობოდა აღამიანებს თავის გასაქირს. მიუხედავად ამისა, საუკუნეებს გაუძლო, შესწორდა განვითარება და ჩვენამდე მოღწევა.

მიმოსის ხელოვნების აღდგენის ცდებს ვხვდებით კ. მარჩანიშვილის შემოქმედებაში, მან საბ. ქოთა კავშირში პირველმა მიაქცია ყურადღება პანტომიმის ხელოვნებას. მისი წარმოდგენები ხასიათდებოდა გამოკვეთილი მიზანსცენებით, ღრმა შინაგანი დამატულობით. კ. მარჩანიშვილი, როგორც მოქანდაკე, ისე ძერწავდა მხასიოლის სხეულს და ამაში დიდ დახმარებას უწყევდა პანტომიმის ხელოვნების ზედმიწევნითი ცოდნა. პირველი პანტომიმური წარმოდგენა, რომელიც მან საქართველოში განახორციელა, გახლდათ „მწეთა მზე“ (1926 წ.) რუსთაველის თეატრში, ამას მოჰყვა „ხანძარი“ (1929 წ.) მარჩანიშვილის თეატრში. ამ სპექტაკლებში მონაწილეობდნენ მაშინ ახალგაზრდა მხასიოლები და შემდგომ ქართული სცენის კორიფები: ვასო გომიშვილი, სესილია თაყაიშვილი და სერგო ზაქარაიძე. ქორეოგრაფობდა დავით მაჭავარიანი, კომპოზიტორ-



რად მოწვეული იყო თამარ ვახვაჩიშვილი. მარჯანიშვილისეული ორივე დადგმა, უანრის სპეციფიკით, წმინდა პანტომიმური ხასიათისა გახლდათ. მიუხედავად ამისა, მაშინ მიმომ მაინც ვერ დაიმკვიდრა კუთხნეული ადგილი ჩვენს თეატრალურ ხელოვნებაში.

კ. მარჯანიშვილის შემდეგ პანტომიმა კარგა ხანს იყო მივიწყებული ჩვენში. ამ ჩინებულ ხელოვნების ტრადიციების აღდგენას ხელი მოჰკიდა კ. მარჯანიშვილის ხახ. აკადემიური თეატრისა და ვ. აბაშიძის ხახ. მუსიკალური კომედიის თეატრის მხახიობმა ამირან შალიკაშვილმა, ამირანის ოცნებას ფრთები შეასხეს მარსელ მარსოსთან შესვედრებმა.

— ბედნიერება მქონდა — გვიამბობს იგი — პირადად დავსწრებოდი თანამედროვეობის ყველაზე გამორჩენილი ფრანგი მიმის მარსელ მარსოს საღამოს 1961 წლის აგვისტოში, რომელიც მოსკოვში იყო ჩამოსული საგასტროლოდ. პროგრამის სახელწოდება გახლდათ „პანტომიმა მარსელ მარსოს სტილიში“, პატარა მინიატურები ერთიმეორეს ცვლიდნენ. მარსო აღიოდა წარმოსახულ კიბეზე და ჩვეული მოძრაობით ჩნდებოდა ნახატი, რომელშიც იქნებოდა არა მარტო ამ საფეხურებზე ახვლის ილუზია, არამედ შეგრძნებისა და პლასტიკური მოძრაობის თემაც...

მაღე ამირანს რამდენიმე გოგონა და ჰაბუკი ამოუდგა მხარში, და აი 1964 წელს ექვსი ენთუზიატისაგან შემდგარმა თვითომქმედმა ჯგუფმა ერთი წლის თავალებელი მუშაობის შედეგად შესძლო გამართა პირველი წარმოდგენა (1965 წლის 13 მაისი). ამ საღამოში მონაწილეობდნენ: ნათელა ფირცხალავა, ამირან შალიკაშვილი, გურამ ბურკაძე, თამაზ ანთაძე, ნუგზარ შალიკაშვილი და ლევან ამბარცუშიაძე. ხოლო პანტომიმური ნოველების ავტორი და დამდგმელი იყო ამირან შალიკაშვილი. მასვე ეკუთვნოდა წარმოდგენის მუსიკალური გაფორმებაც, მხატვრად მიწვეული ჰყავდათ რ. სოლოლაშვილი, ამ პირველ ცდას „ეხზეც ასე“ უწოდებს, ამით საზოგადოებას ამცნეს, რომ საქართველოში გადაიღდა პირველი ნახატი პანტომიმის განვითარებისთვის.

1965 წლის ზაფხულში ამავე პროგრამით საგასტროლოდ დასავლეთ საქართველოში იმოგზაურებს.

1967 წელს მათი პროგრამა საქართველოს ტელევიზიით გადაიკცა, ამავე წელს კულტურულ-განმანათლებლო საწარმოების საისტრადო განყოფილებაზე დაიწყო პანტომიმის სწავლება. ა. შალიკაშვილს ამ წარმატებამ საშუალება მისცა 1968 წლისათვის ჩამოეყალიბებინა ექსპერიმენტული ჯგუფი. 1969 წელს ამ ჯგუფმა გამართა მიმისა და პანტომიმის საღამო და სპეციალისტთა საუკეთესო შეფასება დამსახურა. მა-

ყურების წინაშე პირველად წარსდგენ ახალგაზრდა პანტომიმისტები: ზურაბ გუგუშვილი, იზა შუმანაშვილი, ინგა და ლალი ბაღალიანი, ნოდარ შუაღავა, გოგი ოსეფაშვილი, კარა მკბუკე და სხვები.

1969 წელს პანტომიმისტები კიდევ ორმა მოვლენამ აღაფრთოვანა. თეატრალურ ინსტიტუტში დაიწყო პანტომიმის, როგორც სპეციალური საგნის სწავლება და ჩამოყალიბდა ცალკე სტუდია. სტუდიის მხატვრულ ხელმძღვანელად დანიშნა ამირან შალიკაშვილი. მუსიკალურ ნაწილს ხელმძღვანელობდა გიორგი ჰაბაშვილი, ხოლო ახალგაზრდობის აღზრდის სამსახური დავისრათ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს კონსტანტინე ბადრიძეს და გიორგი ვამსახურდიას.

და აი, 1971 წლის 2 ნოემბერს გაიხსნა ახალი თეატრის ფარდა, დარბაზი მაყურებელს ველარ იტევდა.

იხდება ფარდა და ახალგაზრდა მსახიობთა ხახის გამოშეტყველება, მათი მიმოკა, სხეულის აზრიათი მოძრაობა პირველი წუთიდანვე იყრობს მაყურებელს. ისინი გვარწმუნებენ, რომ ადამიანის ხელებს და თვალებს შეუძლიათ იტირონ, იცინონ, განცადონ. განცვიფრებაში მოყავხარ ესოდენ სიზუსტეს, სწორ ხაზებს, ნატივ მოძრაობას, ამდენი წყვილი ფეხის ერთდროულად გადაადგილებას, თუ ხელების შეჭარას. მხოლოდ მსახიობთა კოლექტივის ერთსულოვნება, მონადობება, დაუცხრომელი სურვილი, გაშუღმებული წვრთნა, ეროვნული პანტომიმის აღორძინებაზე ზრუნვა და მისი ფანტაზიური სიყვარული ანპირობებდა ამ დიდ წარმატებას.

ამირან შალიკაშვილზე შეიძლება თამამად ითქვას, რომ იგი არავის ბაძავს. მას დღეგმისა და სცენური აზროვნების თავისი სტილი გაჩანია, მის დღეგმებში მოვლენათა კომპოზიციური აღნაგობა ორგანულად გამომდინარეობს პრობლემიდან. იგი ღრმად სწვდება ამა თუ იმ ნაწარმოების იდეურ არსს, უანრობრივ თავისებურებებს, მახასის სტილს, განსაზღვრავს ფერებს, სინათლეს, დიდებულად ითვალისწინებს შექჩრდილებს, რიტმს, დინამიკას და რაც მთავარია, გრძნობს ფბრალეების ღირსებას, მის ესთეტიკურ უპირატესობას.

ქართული პანტომიმის თეატრის რეტერტუარიდან ყურადსაღებია ნოველა „რთველი“. ეს არის ოლა ვაზზე. დაგრებულ, მსხმოიარე ვაზად ქცეულან გოგონები, ყურძნის მტევნებად დახროლა მათი ხელის მტევნები, რომელთაც საქრეფად ეხებთან ვაჟთა თითები, საწნახლიდან რაკაკით ჩამოდის ღვინო, ჩაღდება ქორწილი, ქეშმარიტად დიდებულნი ხანახაბანა!

სათუთად და დიდი კემოვნებით არის დამუშავებული ვალაკიონის „მესაფლავე“. მასში ნა-

ტიფი და ხატოვანია მიზანსკენები, წინა პლანზე ადამიანი თავისი განცდებით, ცხოვრებით, გამარჯვებებით. უკიდურესი თავშეკავებითაა გამოხატული მძაფრი გრძნობები. გაცოცხლებულია გალაკტიონის ლექსის მხატვრული ქსოვილი. აღსანიშნავია პანტომიმური ნოვულები: „მტრედები“, „დღეს ფეხბურთია“, „ტეხასის ტრაგედია“, „მეთევზეები“, „მშვიდობის მტრედები“, „მიღარი ქარბული მუსიკალური ფოლკლორის საუკეთესო ნიმუშები შემოქმედებითად ამაღლებს და ამშვენებს პანტომიმის პირველ თეატრს, რომელმაც თავისი „სიჩუმით“ გაახშირა თავისი სახელი.

ყურადღება იქცევენ გოგონები: კირა მეტუქია, რუსულიან გრიგოლია, მერა აღმობარაშვილი, ულიანა ხიმშიაშვილი, ნ. შიფარინიშვილი და ლ. კიკონიშვილი. ისინი თავს გვამახსოვრებენ მოხდენილობით, დახვეწილი მოძრაობით, სინარჩარით.

ვაჟაკობით, ცეცხლოვანებით და შემართებით წარმოგვიდგენენ გმირებს: გიორგი ოსევაშვილი, ჭემალ ახოიანი, ირაკლი მეტუქე, გია სიფრაშვილი, დ. სომინიშვილი, ვ. შალიკაშვილი და გ. ლაბაძე.

პანტომიმის თეატრმა თავისი არსებობიდან დაღმდეგ წარმატებით შემოიარა ჩვენი ქვეყნის 150-ზე მეტი ქალაქი, ტაშითა და ყვავილებით აჯილდოვებდნენ პანტომიმის ერთ მოთხრობილ ევრაიიდეს „ელექტრას“. „სიჩუმის პოეზია“ უწოდებს ტამბოველი თეატრმოცდენებმა ამირან შალიკაშვილის მიერ დადგმულ „ელექტრას“. ასევე აღფრთოვანებული შეხვდა მოსკოველი დარბევი მკურნებელი მიმის ხელოვნების ქართულ ოსტატებს, მათ წარმოადგენებს. ევრაიიდეს „ელექტრა“ „გაანთავისუფლეთ სიმღერა“ (ჩილეს ტრაგედია) „უკანასკნელი ზარი“ (ზინა პარტნოვა) და „უკვდავება“ ლ. ი. ბრენევის „მცირე მიწის“ მიხედვით მაღალი შეფასება მისცა პრესამ, რადიომ და ტელევიზიამ. 1978 წელს, როცა თეატრმა მოსკოველ მკურნებელს წარუდგინა ევრაიიდეს „ელექტრა“ ამ სპექტაკლს ესწრებოდა სახელგანთქმული ფრანგი მსახიობი მარსელ მარსო. მან მოიწონა სპექტაკლის ეროვნული ხასიათი, გამოხსახველობის ემოციური მხარე, მსახიობის ოსტატობა, მიმის დიდოსტატმა დადებითი შეფასება მისცა თეატრს: „ასეთი უროვნული, პროფესიულად გამართული, ნიჭიერი კოლექტივი ჭირ არსად არ შემხვედრია, მიუხედავად არსებობის მცირე ხნისა, მან დავის ხელწერა გამოიმუშავა და ადვილი მოსალოდნელია, რომ სულ მოკლე ხანში წაყვანილი ადგილი დაიკავოს ევროპის პანტომიმის თეატრებს შორის“. ხლო „ელექტრას“ სიახლაზე იგი ამბობს: „ვერ წარმომედგინა თუ შეიძლება

აზრობრივად ასე სახეე ყოფილიყო უესტი, მიმია და ტანის პლასტიკა. დარბაზე ტრისის დარბაზი ტრისი, როცა განიცდის. ელექტრას ტრაგედია, მაგრამ თვით მეტუქე ნახ ტრისის სცენაზე, ის არ თამაშობს, ის ცოცხლობს თავისი გმირით, სხვა მომენტებზე მთელი საოცრებაა“. მარსელ მარსოს ასეთმა შეფასებამ დიდი სიხარული მოუტანა ახალბედა თეატრის კოლექტივს. გამოჩენილმა ფრანგმა მსახიობმა ბეერი კარგი რჩევაც მისცა ამირან შალიკაშვილს, სურათებიც გადაიღო „ელექტრას“ მოწაწილებთან ერთად, გამოთქვა სურვილი ამ კოლექტივთან ახლო ურთიერთობისა და თანამშრომლობისა, საფრანგეთშიც მიიპატიჟა ქართველი პანტომიმისტები.

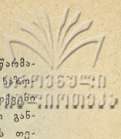
ავსტრიის ტელევიზიის კორესპონდენტმა ხუტერმა გადაიღო ფილმი „ქართული პანტომიმისტები“, რომელიც ავსტრიის ცისფერ ეკრანზე რამდენჯერმე უჩვენეს.

„ელექტრას“ წილად ზედა მოსკოვის თეატრალური ფესტავალის ოქროს მედალი. ეს დიდი წარმატება იმითაც იყო განპირობებული, რომ იგი აქტიურად ეხმარება თანამედროვე მოვლენებს და ჩინებულად ახერხებს თანამედროვე გმირთა წარმოჩენას სცენაზე.

აქვე უნდა შეგვირდეთ კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ფაქტზე, რომელიც თეატრის კოლექტივის წარმატებაზე მეტყველებს. თბილისში ყოფნის დროს ჩილეს კომუნისტური პარტიის გენერალური მდივნის ლუის კორვალანის ვაჟიშვილი დაესწრო სპექტაკლს „გაათავისუფლეთ სიმღერა“. სპექტაკლის დასასრულს, ლუის ალბერტო კორვალანი თვალცრემლიანი ადის სცენაზე, ხელს ართმევს მსახიობებს, მადლობის სიტყვებით მიმართავს მთელ კოლექტივს, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს ა. შალიკაშვილს: „გამადლობთ ასეთი პატრიოტული სპექტაკლისათვის, გამადლობთ ჩემი ტანჯული სამშობლოს გახსენებისათვის“.

სპექტაკლს „გაათავისუფლეთ სიმღერა“ დიდი შეფასება მისცა ჟურნალ „ტეატრალანია ვიზნში“ მოთავსებულ რეცენზიაში მარინა ლმირიევა. „მაღალი პათოსი, რომლითაც გამსჭვალულია სპექტაკლი, მისი ინტერნაციონალური უღერაობა, მოქალაქეობრიობა და აქტიური შესრულება, თეატრის ამ ნამუშევარს პუბლიცისტურ ხასიათს აძლევს და თავისუფლებისათვის, სამართლიანობისა და ღირსებისათვის მებრძოლი ხალხის უკეთესი მომავლის რწმენას მზადებს“. ასევე დიდ შეფასებას აძლევს რეცენზენტი სპექტაკლებს „ელექტრა“ და „უკანასკნელი ზარი“, რომელიც თეატრმა მოსკოველებს უჩვენა.

„გაათავისუფლეთ სიმღერა“ — ყურადღებას იპყრობს სათქმელის სიღრმით, ოპტიმიზმით,



განზოგადებით. ცისფერმოსასხამიანი ქაბუკი ღრუბელივით მსუბუქად დაცურავს სცენაზე. ეს არის სიმღერა, რომელსაც სიკვდილი არ უწერია, ეს არის მარადიული იმედი თავისუფლებითა თვის მებრძოლი ჩილილი ხალხისა.

სპექტაკლის ცენტრშია გატანჯული სულით დაუმარცხებელი ჩილილი ხალხი, რომელსაც მობერდა გაუთავებელი ბრძოლა, თავისუფალი სიმღერა მოსწყურდა.

ამ სპექტაკლში შესანიშნავადა გამოკვეთილი ხალხის საყვარელი პრეზიდენტის სახე, რომელსაც ა. შალიკაშვილი ანსახიერებს, კეთილშობილური, ძალზე ადამიანური, სულით დიდი — ასეთია პრეზიდენტი, რომელსაც წინადადება სსკუთარი მხრებით ზიდოს მშობელი ხალხის რწმენისა და იმედგაცრუების მთელი სიმძიმე.

„უკანასკნელი ზარი“ თეატრმა მიუძღვნა საბჭოთა კავშირის გმირს, პიონერს ზინა პარტნოვას. სპექტაკლზე მუშაობისას თეატრმა შეისწავლა პიონერების ცხოვრება დიდი სამამულო ომის დროს, ურთიერთობა დააყარა ზინას დედასთან და დასთან. თეატრს აქვს უნიკალური ხელნაწერები, რომლებშიც ზინა მოგვითხრობს თავის თავგადასავალს ომის წლებში.

ნიჭიერი კოლექტივის ახალი დიდი შემოქმედებითი გამარჯვებაა „მცირე მიწა“ (რეჟისორი ა. შალიკაშვილი, მხატვარი მ. მაღაზონია, ბალეტმაისტერი კ. ძნელაძე, მუსიკალური გამფორმებელი კ. ძნელაძე, გ. გაგუა, სპექტაკლის მამყვანი დ. წერეთელი). ვინც ეს სპექტაკლი ერთხელ მაინც ნახა, არასოდეს გაუქრება მადლიერების გრძნობა, როგორც სპექტაკლის დამდგმელის, ისე მსახიობებისადმი.

ძნელად წარმოსადგენია, როგორ დასძლია პანტომიმის თეატრმა ეს დიდი თემა. სცენაზე ცოცხლდება საბჭოთა ხალხის უდიდესი გმირობა დიდ სამამულო ომში.

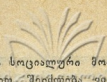
ეს დიდებული სპექტაკლი ნათლად შეტყვევებს, თუ რაოდენ მდიდარი შესაძლებლობები აქვს პანტომიმის თეატრის ნიჭიერ კოლექტივს. თითოეული მისი მონაწილე ერთნაირად იმსახურებს ქებას.

გამართლდა მარსოს წინასწარმეტყველება — ქართულმა პანტომიმის თეატრმა, მართლაც, რომ ალაპარაკა საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების მუშაკები, მისი წარმატებები შეუმჩნეველი არ დარჩენიათ გერმანიის, ბულგარეთის, ჩეხოსლოვაკიის, უნგრეთის, ფინეთის, საბერძნეთის, სირიის, კვიპროსის, მალტის, თურქეთის თუ სხვა ქვეყნების პრესას, რომლებმაც გულთბილი რეცენზიები უძღვნეს მიმის ქართველ ოსტატებს.

საბერძნეთის ეროვნული ახალგაზრდული თეატრის ხელმძღვანელის სპიროს ევანგელატის

მოლოცვა: „გულწრფელად გილოცავთ წარმატებას, თქვენმა „ელექტრამ“ განაცვიფრა ნაყოფიერი ვსლოვაკეთის თეატრის მეგობრობის უფრო განმტკიცებას...“ ასეთივე სიხარულს ჰგვრის თეატრს საბერძნეთის პარლამენტის დეპუტატის მიქაელ კეპენდის მოლოცვა. „არ ძალმიძს გამოვთქვა ის შინაგანი განწყობილება, რომელიც თქვენი წარმოდგენის სილვისას დამეუფლა. ჩვენ, ბერძენი მაყურებლები, დიდი მადლიერების გრძნობით გემშვიდობებით და გისურვებთ შემდგომ წარმატებებს“.

საქართველო კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტის მიერ ღირსეულად იქნა შეფასებული ამ ნიჭიერი ახალგაზრდული კოლექტივის თავდადებული შრომა, მის დამაარსებელს, დირექტორსა და სამხატვრო ხელმძღვანელს ა. შალიკაშვილს და მთელ კოლექტივს საქართველოს კომკავშირის პრემია მიენიჭა სპექტაკლებისათვის: „გაათვისუფლეთ სიმღერა“, „უკანასკნელი ზარი“ და „წერობი“, რომლებიც ჩვენი დროის პრობლემებით სუნთქავენ, ხოლო ამირან შალიკაშვილს სპექტაკლ „მცირე მიწის“ დადგმისათვის 1981 წელს მიენიჭა მარჯანიშვილის სახ. პრემია.



ლიბრირი ალექსიკა და მისი ახალი მოწყობები

ლიბრირი ალექსიკის რეესორული ნიჭი იმ-
თავითვე განუტრიალად დაუკავშირდა ქართული
საბჭოთა პეროიკული თეატრის განვითარე-
ბის გზას. მაგრამ იგი ამგვარი თეატრის აპო-
ლოგეტოს სახელით არ გამოვიდა ხელოვნების
სარბილზე. პირველი დღეებიდანვე ყველასათ-
ვის სარწმუნო გახდა, რომ მოვიდა ახალი ძალა,
ხოლო, ცოცხა მოვლანებით, როდესაც იგი „და-
ღვინებულ“ რეესორად ჩამოყალიბდა, თანდა-
თან ვაცხადდა „მისი თეატრის“ მთავარი ტენ-
დენციები, რომლის საყრდენებზე იდგა მის მი-
ერ განხორციელებული სპექტაკლები — გოლ-
დონის „საპატარძლო აფიში“, ა. ოსტროვსკის
„ზოგჯერ ბრძენიც შესცდება“, ი. მოსაშვილის
„მისი ვარსკვლავი“, პოპოვის „ოჯახი“ და სხვები.
სულ მალე კი ისიც ნათელი ხდება, რომ სტე-
რეოტიპულად არ მისდევდა თეატრში დამკვიდ-
რებულ ტენდენციას“, რომ მას უკვე ჰქონდა
კომედოურ ნაწარმოებთა სცენური ამტკველე-
ბის თავისი ორიგინალური სტილი. ამიტომ ჩვენ
დღეს უფლება გვაქვს ვილაპარაკოთ საქუთრიკ
ალექსიკისებზე „კომედიანზე“, მის თვითმო-
ფედ, სრულიად დამოუკიდებელ იუმორზე, რო-
მელშიც „ცოცხლობს“ სტიქიური კომიზმი, ბუ-
ნებრივი ექსცენტრიკული დამოკიდებულება გარ-
ემოსადაში. უფრო სწორად, ადამიანის შინაგან
სამყაროს პლასტიკური წარმოსახვის აქტიორუ-
ლი ჩანასახი, ურომლისოდაც თვითმყოფადი იუ-
მორის არსებობა წარმოუდგენელიც კია. ყოვე-
ლი ახალი სპექტაკლით დ. ალექსიკე მყურებ-
ლებში უნებურად ზრდიდა და ზრდის ცხოველ-
მყოფელ ინტერესს თავისი იუმორისტული ჩა-
ნაფიქრისადაში, და ამას იგი აღწევს როგორც
კომედიის არსში, ისე ფსიქოლოგიური დრამის

დრამა შრებში წვდომით და სოციალური მო-
ტივების ზედაპირზე ამოწევიან შერქმედებულ
გულისხმობით, რომ სწორედ ამ სტიქიურ ექს-
ცენტრიკული კომიზმის ბუნებაშია საძიებელი
ის ახალი ნიშნები ეპიური თეატრისა მის დღე-
ვანდელ სპექტაკლებს რომ ახასიათებს, აგრეთ-
ვე ის მხატვრული გამოშახველობითი ხერხე-
ბიც, მისი რეესორული შემოქმედებისათვის
რომ არის ნიშანდობლივი. დ. ალექსიკე მიეკუ-
თვნება იმ ზელოვანთა პლეადას, ვისაც შესანიშ-
ნავად ემარჯვებოთ სხვადასხვა პლანის საწყისთა
შეთავსება, წინ ზედვა, ხელოვნებაში მომხდარ
სიხალეთა შეგრძნება და ზედროულობის ჩვენს
დღევანდელობასთან დავაწვრიება.

ეს იყო გაბედული ნაბიჯი ხელოვნებაში და
მას უკვალოდ არ ჩაუვლია, უმად მიიპყრო კრი-
ტიკოსთა ყურადღება და შემთხვევითი სულაც
არ იყო, რომ დ. ალექსიკის სპექტაკლები გადა-
იქცა ხელოვნებათმცოდნეთა განსჯის საგნად.
მათ ერთხმად მოიწონეს რეესორის სერიოზუ-
ლი დამოკიდებულება ხელოვნებაში, ხოლო
თეატრალურმა საზოგადოებამ დააფასა მისი
ნიშნისყოფა, ინტეგრულობა და შემოქმედებითი
გაქანება.

რამ განაპირობა დ. ალექსიკის არჩეული გზი-
სადაში ესოდენი ყურადღება? ომისდროინდელი
და ომისშემდგომი პერიოდის რუსთაველის თე-
ატრში განა არ იყვნენ რეესორები, ვის და-
გმებშიც გამოხატულება ჰქონდა ხელოვნების ახ-
ალმა მიმართულებამ?

შეიძლება ითქვას, რომ სახელდობრ რუსთა-
ველის თეატრში დაიწყო სინამდვილის მრავალ-
შრიან სიღრმეებში წვდომის ტენდენციები. ამ-
ის დსამოწმებლად ა. ვასაძის, შ. თუშანიშვი-
ლის, ა. დვლიშვილის, ა. ჩხარტიშვილის სახე-
ლებიც საკმარისია.

ცნობილია, რომ რუსთაველის თეატრის რე-
პერტურაში დიდი ადგილი ჰქონდა დათმობილი
პეროიკულ და ისტორიულ-პატრიოტულ პიე-
სებს. მყურებელი დიდის მოწონებით ხვედ-
ბოდა ამგვარ სპექტაკლებს. მაგალითად ს. შან-
შიაშვილის „ქრწანისის გმირებს“ (დადგმა დ.
ალექსიკისა), რომელიც გაუღენთილი იყო სამ-
შობლოს მტრებთან ბრძოლის პათოსით, თავის
დროზე დიდი მოწონება ხვედა, და განა მარტო
ამ სპექტაკლს. მაგრამ მერე და მერე თეატრის
პეროიკულ-მონუმენტურმა სტილმა თანდათან
დაკარგა მაგიური ვავლენა მსხობრივ მყურე-
ბელზე. 50-იან წლებში შ. თუშანიშვილის „ადა-
მიანბო, იყავით ფსიქოლოგი“, ა. დვლიშვილის
და სხვათა ცხოვრებისეული სიმართლით აღსავსე
სპექტაკლებმა, საცნაური გახადეს, რომ ქარ-
თული თეატრის შემოქმედებით სტილში უტ-
ყუარი ცხოვრებისეული სიმართლის ახალი ინ-
ტონაციები იჭრებოდა, რომელიც თავის არსში

ითავსებდა დახვეწილ ფსიქოლოგიურ ნიჟანსებს, რომანტიკული ცხოველმყოფელობით შეფერილ სინამდვილეს, და გარკვეული ცვლილებები შექმნდა თეატრის შემოქმედებით სტილში, წეგავლენას ახდენდა მასურებელზე, ახალი შინაარსით ავსებდა მას.

ამ მოვლენის შინაგანი არსი რთული და ამასთან ერთად მრავალმნიშვნელოვანი გახლდათ. ეს იყო თეატრისათვის უჩვეულო სტილისტიკური ნაკადი, იგი გზას უკვალავდა სცენისაკენ უტყუარ სინამდვილეს, თეატრს უახლოებდა თანამედროვეობის „ენას“.

ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელია რთული და წინააღმდეგობრივი შეხედულებების ერთობლიობა — ახალი ფორმების ძიება და სინამდვილის მრავალმხრივი წარმორჩინისკენ სწრაფვა. ეს პროცესი ერთდროულად და პარალელურად მიმდინარეობდა საკუთარი ხმის მქონე რამდენიმე ნიჭიერი ხელოვანის შემოქმედებაში. სწორედ ამ დროს წარსდგა ალექსიძე ქართული ხელოვნების წინაშე გვირის პიროვნების საკუთარი ცონცეფციით და მაშინვე მიიპყრო საერთო ყურადღება.

დ. ალექსიძემ იმერის თავისებური კონცეფციით და თეატრალურ ხელოვნებაში გადადგმული გაბედული ნაბიჯით დიდად შეუწყო ხელი უკვე მოძველებული პლატეიური ფორმების რღვევას, პოეტური ახალი მოთხოვნების გაცნობიერებას საკუთარი პროგრამითა და ესთეტიკით სწორედ იმ პერიოდში, როდესაც რუსთაველის თეატრი თანდათან ჰკარგავდა თავის მკაფიოდ გამოხატული შემოქმედებით სახეს და მისი სპექტაკლებში თავისუფლად იარსებობდა ხელოვანთა სხვადასხვა ფანია და სტილი.

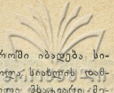
რა თქმა უნდა, ახალი სტილის გამოკვეთილად გაჩენა ერთბაშად არ ხდებდა, მიუხედავად ამისა, დ. ალექსიძის ყოველ დადგმაში მაინც იგრძნობა მისი სულისჩამდგმელის ხელწერა, გეოვინება, თანამედროვე თეატრის შესაძლებლობაზე მოუხვენარი ფიქრი, ძირითად პრობლემად წინა პლანზე თვითონ ადამიანის წამოწევის მისწრაფება, ადამიანის, რომელსაც ურთიერთსაწინააღმდეგო გრძნობების ქაოსში უხდება დროის რთულ საკითხებთან თანაზიარობა. დ. ალექსიძისათვის, როგორც შემოქმედისათვის, გულთან უფრო ახლოა ისეთი ადამიანი, ვისაც გააჩნია ამაღლებული სულიერი განწყობილება, მტკიცე ნებისყოფა, დასახული მიზნისაკენ დაუცვრომიელი სწრაფვა, სახელდობრ, აშან ვანაპირობა მის მიერ არჩეული რეპერტუარი 60-იან წლებში. თუ იოდინოსის, ანტიკონის, ბახტაროინის გვირგვინში ძლიერი საწყისის პათეტკა შენელებულია, სამაგეროდ იმდენად არის დამუხტული მათი შინაგანი სამყარო, რომ იგი მოიცავს მათივე სულიერი განცდების ცვალებად სიმპტომებს,

სულის იმ ღრმა შრეებს, სადაც მოძრაობენ ნგრევისა და ექვიანობის უმძიმესი ტილოებით შეფერილი გლობალური ფიქრები. უდა მიანს რომ აფორაქტენ და მოხვენებას უკარგავენ, ესე იგი, ფიქრებს სამშობლოზე, ქვეყნის სამსახურზე, ეროვნულ და სკაციკობრივ იდეალებზე — განცდებისა და გრძნობების მთლიან კომპლექსს. რევისორის თვალსაწიერის არეში ეს ფიქრები იყო მოქცეული და ამ ფიქრების ასპექტებში ყალიბდებოდა „მისი თორია“, რომლის ფონზე „ცოცხლობდნენ“ მისი სექტაკლების გვირები. ბუნების სიდიადისა და მარადიულობის წინაშე დ. ალექსიძის გვირები მაქსიმალისტების პიეტეტალზე დგანან, რადგან ტრაგედია მათი ცხოვრება, პიროვნული ტრაგედია, უკომპრომისო ადამიანის ტრაგედია, მათი ბედი გადახსნართულია ზღლის ბედთან და სხვაგვარად მოქცევა არ შეუძლიათ. ეს გვირები დ. ალექსიძის ხელოვნებაში წარმოსახული არიან უბრალოდ, სერიოზულად და თამაზად.

დ. ალექსიძის პოეტური თეატრი დაიბადა და ჩამოყალიბდა ჩვენი საუკუნის 40—50-იან წლებში, ომისა და ომის შემდგომ პერიოდში, როდესაც განსაკუთრებული სიმძაფრით იგრძნობოდა პიროვნების ძალა და მისი სიდიადე. აქვე დავხსენი, რომ დ. ალექსიძე ბოლომდე დარჩა ადამიანის წარმოსახვის ამგვარი კონცეფციის გამტარებელი და არასოდეს არ უღალატია მისთვის, რადგან მისი ასპექტებში ქვერტა ქართული თეატრის აღმავლობის უტყუარ ნიშნებს, მტროკულის გვერდით ქართველი ადამიანის სულის სცენური გამოხატვის გზას. მისი ღრმა სწმინით, მხოლოდ ანთ თეატრში წარმორჩინდებოდა უფრო ღრმად იერის ცხოვრების მდინარება მთელი თავისი სირთულითა და სიდიადით, ზღლის მიწვნებისა და ამოცანების კეთილშობილება, მხოლოდ ასეთი თეატრის კედლებში გამოჩნდებოდა სრულყოფილად ადამიანი, რომელიც ჩვენი ცხოვრების ამინდს ჰქმნის, ადამიანი, რომელიც თავისი გონიერებითა და შესაძლებლობით „სამყაროს გვიგვიანს“ წარმოადგენს.

ამრიგად, დ. ალექსიძის კონცეფციამ უკვე 40-იანი წლებიდან ამოიკონა მისი რევისორული ხელოვნების კავშირი მტროკულ-რომანტიკულ თეატრთან. ეს კავშირი თანდათან ძლიერდება, ხლო 50-იან წლებში და განსაკუთრებით 60-იანის შუა წლებში მყარად ჩამოყალიბებული სისტემის სახეს ღებულობს, თანამედროვეობის მოთხოვნილებათა შესაფერო ახალი შინაარსით აღსავსე სისტემის სახეს.

ბევრი რამ შეხსინა ქართულ თეატრს დ. ალექსიძის ახლებურად ამტკველებულმა სპექტაკლებმა. ეს იყო ახალი მოძრაობა ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში, აგრეთვე იმითომ, რომ



ამ მოძრაობის დანერგვა იტვირთეს ისეთმა დიდმა მსახიობებმა, როგორებიც იყვნენ აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე და სხვები. ამგვარად, დაბეჭდილებით შეიძლება ითქვას, 60-იანის შუა წლებში ქართული თეატრალური ხელოვნების ასპირაზე და აღექსიძე ერთ-ერთი ყველაზე ბრწყინვალე ფიგურაა. პეროკული თეატრის ნამდვილი ლიდერი და უკანასკნელი სრულყოფილი მისი აპოლოგეტი. ამ პერიოდში დადგა მან ისეთი სპექტაკლები, რომლებსაც ქართული თეატრის ცხოვრებაში დიდი ძვრები მოჰქონდათ და რომელთა რამის სინათლები შორეულ სივრცეებს სწავებოდა. დიდ გამარჯვებად იქნა აღიარებული კიევის თეატრში დადგმული „ანტიგონე“, საეტაპო სპექტაკლის მნიშვნელობა მოიპოვა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლმა, სოფოკლეს ტრაგედია „ოიდიპოსმა“. იგი აღიარებული იქნა უზარმაზარი თემის სცენური გახსნის ახალი უჩვეულო მიგნებებით გამოჩენულ სპექტაკლად.

იმ პერიოდში და აღექსიძე საკანგებოდ ირჩევდა რთულ მხატვრულ ტილოებს და მათი სცენური ხორცშესხმის ახალ სიმაღლებს აღწევდა. სპექტაკლებში პეროკული მონუმენტალიზმის გრანდიოზული პლანები გადაწყვეტილი იყო ფილოსოფიური აზრის ღრმა შრეების საფუძველზე. არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ მისი რეჟისორული ხელწერისათვის ნიშანდობლივი იყო პეროკულია და პათეტური ფსიქოლოგიურ ჭრილში დამუშავება და ამ გზით კ. მარჯანიშვილისა და ს. ასმეტელის ტრადიციების გაგრძელება. ამით აიხსნება, რომ მისი საუკეთესო სპექტაკლები გამოირჩევა ნათელი თეატრალიზმით, გამოხსახველობითი პლასტიკურობით, დინამიკურობით და, ამასთან ერთად — და ეს მთავარია — ფსიქოლოგიური სიღრმით. ამ პერიოდში მისი რეჟისორული პალიტრა და ხასიათის გახსნის ხელოვნება პარზონალურად ეხიტყვებოდა კ. სტანილაფსკის მიმდევრის ხელწერას, ვანტაგოციას და მარჯანიშვილის თეატრალურობის პრინციპებს, ასმეტელის პლასტიკურ გამოხსახველობით ფორმებს და ამ ფორმებთან პერსონაჟის საქციელის ბუნებრივ პირობითობას, რომელიც ილუსტრირებული იყო შეივხროლდის ე. წ. წინა თამაშის ჩარჩოებში. და აღექსიძის რეჟისორულ ხელწერაში საცნაურია ეს პრინციპები იმიტომ, რომ თვითონ იგი მომხსრე იყო დიდ ხელოვანთა მოღვაწეობისა და მისი მთელი შემოქმედება ჩამოყალიბდა ამ ოსტატურ სიციცხლეში.

...მიიღოდა წლები, ჩნდებოდა ახალი აზრები, ახალი ფორმები და თანდათან რწმუნდებოდა არჩეული გზის სიმყარება და აქტუალობაში, რომ ნამდვილი ხელოვნება არღვევს მოძველებულ ნორმებს, ჰქმნის რადიკალს,

მაგრე პოლემიკურ ატმოსფეროში იხადება სიასხლე და უკომპრომიზო ბრძოლა სიხლეს დამკვიდრებისათვის, რომ ნამდვილი მხატვარი მუდამოლი და შემტევა — ხანად ხელოვნებაში თავისით არ ინერგება, მას მზარადპერა სჭირდება ახალი იდეოლოგიური და ესთეტიკური ნორმების დამკვიდრებისათვის ბრძოლის გზა შარაგზა არ არის და არც შეიძლება იყოს.

ასეთი შემოქმედება და აღექსიძე, მისთვის უცხოა დასახულ მიზანზე ხელის ალება, უკან დახევა, დათბობა, პირიქით, ამ დიდი ხელოვანისათვის ორგანულად გულთან ახლოა თავისი მრწამსის თავგამოდებული დაცვის მათისი და ხანუკარი ფიქრების ცხოვრებაში რელიგიაციონისათვის უცილობელი შემარება.

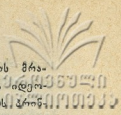
და დღეს, როდესაც ქართული თეატრალური ხელოვნება ყურადღებას იპყრობს რეჟისურის სტილური მიმართულების მრავალფეროვნებითა და სიმდიდრით, ბუნებრივად ისმის კითხვა: როგორ თანფარდობაშია და აღექსიძის ხელოვნება დღევანდელ ქართულ რეჟისურასთან? ანდა, როგორი გავლენა მოახდინა და აღექსიძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ნიშნებმა და საერთოდ მისმა რეჟისორულმა პალიტრამ მოწაფეების განუმეორებელი და თვითმოყვადი შემოქმედის ჩამოყალიბებაზე?

როდესაც ლაპარაკია უახლესი ქართული თეატრალური ხელოვნების თვითმყოფადობის არსზე, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება იქცევა ეპიური თეატრის ძირითადი ნიშნების ახლებური დამკვიდრების პროცესში არა მარტო სხვადასხვა სტილისტურ-ჟანრული გამოვლინებები, არამედ პიროვნების ხასიათის გახსნის ის კონკრეტულები, ესა თუ ის ხელოვანი რომ გვათვაზობს, ე. ი. თანამედროვე ქართული თეატრალური ხელოვნების ტენდენციას ეპიური თეატრის პრინციპის სხვადასხვაგვარად გადაწყვეტა.

თეატრში ეპიური ნაქალის გაჩენამ დიდად შეუწყო ხელი დრამის შესაძლებლობათა გაფართოებას, გმირის ხასიათში დამატებითი პოტენციური არხის უფრო ღრმა შესწავლასა და გამოკვლევას.

ტერმინმა „ეპიური“, რომელსაც მხარობდნენ XX საუკუნის თეატრში, ფართო გავრცელება ჰპოვა 20-იანი წლებიდან, როდესაც ბერტოლდ ბრეტხმა თავისი თავი გამოაცხადა ეპიური თეატრის მომხრედ. ეპიურმა თეატრმა მიზნად დაისახა ამ ნოვატორული ფორმების გამოყენება, რომლებიც ჩნდებიდა მოწინავე დრამატურგების ნაწარმოებებში ახალი ეპიკის წამყვანი პრობლემების შეგავდენით. (კურლინინი).

გარდუვალი იყო იმ ზოგადი ფორმების წარმოქმნილი პრინციპების დარღვევა, სავალდებუ-



ლო ტრადიციულ კანონებად რომ ითვლებოდა დრამისათვის, ე. ი. სტეიფიკური დრამატული ფორმების საზღვრების მოშლა, მისგან გაუცხოება, დრამისა და თეატრის ეპიკური საწყისით გართულება და გაფართოება.

საგულისხმოა, რომ „გაუცხოების პრინციპი“ ეპიკური საწყისის ჩანასახში გაჩნდა და, მასთან ერთად, დაკანონდა დრამაში. მოვლენის არსისაგან განდგომა უმეტესად ფაბულიდან გადახვევის მნიშვნელობით დამკვიდრდა, ამ სი-ახლემ გამოიწვია ეპიზოდების მიზეზ-შედეგობრივი კავშირის შესუსტება და პიესის იდეოლოგიური პლანის გაძლიერება. მაგრამ დრამის ორბლანაინობა უფრო ადრე გამოვლინდა, ვიდრე ბრეტის და მისი თეატრი გამოვიდა ახსარგუნე. უფრო ადრე, ვიდრე ტერმინი „ეპიკურობა“ იგონებოდა, ასეთი აზრია გაბატონებული ცნობილი თეატრმცოდნეების სტატიებში.

თვით ბრეტის ეპიკური დრამის წინამორბედი შორის ყოველთვის ასახვებზედა შექსპირს, შილერს, გოეთეს, ბიუნერს, იბსენს და ხაერ-თოდ მე-19 საუკუნის დამკვიდრება და მე-20 საუკუნის დასაწყისის დრამატურგებს.

ისიც გასათვალისწინებელია, ბრეტმა თავისი ეპიკური თეატრი შექმნა იმ გამოწვევებითი საშუალებებით, რომლებიც „ბერლინის ანსამბლის“ პრაივილეგიად აქცია. და თუ ბრეტის ეპიკურმა თეატრმა მოიხვეჭა დიდი სახელი, ამ წარმატებაში უყოფად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ბრეტის თეორიამ პიროვნების შესახებ და მისივე პიესების თავისებურმა დრამატურგიულმა სტრუქტურამ, რომელშიც ცხოვრებისეული სიტუაციის ცვალებადობის გამო ყოველი მომდევნო ეპიზოდი უარყოფდა წინა ეპიზოდს, აგრეთვე — მისივე თეატრის სხვა კომპონენტებმა, სოუჟეტიდან მოწყვეტილმა წონეებმა და თავის ნიღბთან ურთიერთობაში მსახიობის დისტანციამ. ეს ყველაფერი ზომიერად და მიგნებულად იყო გამოყენებული იმისათვის, რომ თეატრს მჭიდრო კავშირი ჰქონოდა სინამდვილესთან და, ამასთან ერთად, ქმედითი შეგავლენა მოესდინა ობიექტულზე, ობიექტულზე გაეხნა იგი, ფხიზელი გონებით ჩაებდა მოვლენების არსში, დახმარებოდა მას მოქველებული შეხედულებებისაგან გათავისუფლებაში. ზოგიერთ თეატრმცოდნეს მიაჩნია, რომ ბრეტის თეატრის საფუძველი მხოლოდ მსახიობის მიერ თამაშის დემონსტრირება იყო იმ მიზნით, რათა ეჩვენებინა თავისი დამოკიდებულება წარმოსახვითი პერსონაჟისადმი. ჩვენს აზრით, თამაშის დემონსტრირების არსი მარტო დისტანციის ცნებით არ ამოიწურება. „გაუცხოების პრინციპი“ შორს გამიზნული ამოცანა გააჩნია და

დაკავშირებულია არსისაგან განდგომის მრავალსახეობასთან, რომელიც ემსახურება იდეოლოგიური პლანის გაძლიერებას. თამაშის პროცესს, აგრეთვე მჭიდრო კავშირი აქვს პიროვნების ნიღბის პრობლემასთან. უფრო სწორად, შემომქმედი ისწრაფის აჩვენოს ცხოვრებისეულ სიტუაციაში თამაშით ადამიანი როგორ მიაღწავს თავის ნამდვილ წრახვევს და ნიღბით გვევლინება, ანდა, ეს ნიღბი როგორ ენაცვლება პიროვნების დაკარგული იდეოლოგიის არსს, ისიც საგულისხმოა, რომ თამაშის ფორმები შინაარსობლივად მრავალსახეობრივია და უშუალოდ ეხიტება პიროვნების იმ კონცეფციას, რომელიც მოცემულ სპექტაკლში აქვს ჩაფიქრებული ხელოვანს.

ზემოთქმულის ფონზე გვიანდა მოკლედ შევეხებით დ. აღექსიძის პედაგოგიურ მოღვაწეობას, რეჟისორის მუშაობას სტუდენტებთან, მსახიობის აღზრდის იმ კოლოსალურ გამოცდილებას, რომელიც დეაქლემოსილ ხელოვანს გააჩნია.

დ. აღექსიძე იმ მოღვაწეთა სახელოვანი პლეადის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენელია, რომლებიც განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ მომავალი თაობის აღზრდას და არაფერს იშურებენ ახალგაზრდებში შემოქმედებითი საწყისის გამოვლენისათვის. მრავალთაზრისაგან გაუვლია მის ხელში და იმათგან ბევრმა შემდგომში თავი ისახელა, — საყოთარი სტილი შექმნა რეჟისურაში, მეტრიც, ოსტატის სტილისაგან განსხვავებული.

ჩვენი თეატრალური ახალგაზრდობის აღზრდას დ. აღექსიძე აგრე უკვე ოცდაათ წელზე მეტია პასუხისმგებლობის მაღალი გრძობითა და საკუთარი თავისადმი მკაცრი მოთხოვნებით ემსახურება. ამ ამოცანას ახშარს თავის მდიდარ გამოცდილებას, ნიჭს, სულიერ ფასეულობას, რომელშიც მთავარი ადგილი ეპიკური თეატრის პრინციპების გამოკვლევას ეთმობა. სახელოდობრ, ამგვარი თეატრის ესთეტიკაზე ზრდის სტუდენტებში პიროვნების პერსონაჟად გარდასახვის რთულ ხელოვნებას, ადამიანის იდეოლოგიური ბუნების წინააღმდეგობრივ ნასიათს, არსისაგან გაუცხოებას, აჩვევს იმის გარკვევას თუ რამდენად ეხიტება ადამიანის ქმედებას მის ნამდვილ იდეალებს, როგორ უნდა წარიმართოს შემოქმედებითი პროცესი, რომ მსახიობის მიერ სახის გადაწყვეტის მიხედვით მოიქცეოს ნათელი თეატრალიზებული რეალობა, რომელიც მაცურებელს აზიარებს სიღრმითა და სირთულით აღბეჭდილ ახალ საოცარ სამყაროს.

ამ უნიკალური ნიშნებით გამოირჩეოდა იმთავითვე დ. აღექსიძის ადრინდელი კომედიური სპექტაკლები მისი შემოქმედების გარიჟრაჟზე



კი და ასევე აგრძელებს იგი მოღვაწეობას თეატრალური ინსტიტუტის კედლებში ახლაც.

ამის დასტურია თუნდაც ინსტიტუტის სამსახირო ფაქულტეტის III კურსის XV ჯგუფის საკურსო წარმოდგენა შექსპირის „მეთორმეტე ღამე“, ანუ „როგორც თქვენ გენებოთ“, რომელიც უურაღმდეგს იქცევს არა მარტო თავისი მხატვრული ღირსებებით, არამედ, უმთავრესად იმით, თუ ინსტიტუტის აუდიტორიაში როგორ მზრუნველობას იჩენენ მომავალი რეჟისორები-სა და აქტიორების ინდივიდუალური შემოქმედებითი სახის ჩამოყალიბებაზე.

შექსპირის ცოცხლის თამაშის ფენომენი ამ სექტაკლში დ. ალექსიძეს გააზრებული აქვს ადამიანის მდიდარ შესაძლებლობათა გამოვლენის საშუალებად, ამიტომ შემთხვევითი როლია, რომ სექტაკლის სანახაობრივ არსენალი უსაღრესად მრავალფეროვანია მოქმედ პირთა პიროვნული უნარის გამჟღავნებით: ისინი გამოირჩევიან მოსწრებული სიტყვა-პასუხით, არაჩვეულებრივი აქტიურობით, გამომგონებლობით, საზრიანობით, გონებამახვილობით, მდიდარი ფანტაზიით და დასახული მიზნისაკენ დაუოკებელი სწრაფვით.

ყველა ეს თვისება სექტაკლში მიმართულია ერთი მიზნისაკენ: პერსონაჟებმა დროებით აიფარონ ნიღაბი, მანამდე დეფარონ თავიანთი ნამდვილი ზრახვების არსი, სანამ ისინი მიაღწევენ დასახულ მიზანს.

პიესაში სახისა და ნიღაბის, ანუ ადამიანის ნამდვილი არსისა და მისი ქმედობის პრობლემა დაყენებული, რომელიც შექსპირის ზოგადი კონცეფციის — მთელი სამყარო თეატრია — ასპექტშია გადაჭრილი, მაგრამ კონფლიქტი მოვლენის არსთან პარაზონიული შეთავსებით მთავრდება. „იყავი ის, რაც უნდა იყო და გაუტოლდე იმას, რისაც გემშინია“ (ოლივი). „დაე, ყველაფერი თავის ადგილზე დარჩეს და ჩვენ მივალწევთ სულთა შორის საზეიმო თანახმრობას“, — ამბობს ორსონო.

ასეთი გამოკვეთილი აზრით კონფლიქტის გადაწყვეტა პიესაში სავსებით ესიტყვება პროზნების კონცეფციას, რომელსაც იკვლევს დ. ალექსიძე თავის სექტაკლებში.

ამ პიესაში, ისევე როგორც მთლიანად მის რეჟისორულ გააზრებაში გმირები შინაგანი თავისუფლებით და გააზრებული სულით (შუასაუკუნეების პროზნებისაგან განსხვავებით) ერთმანეთის საპირისპირო ინტერესთა მიჯნაზე დგანან და, რაც მთავარია, ამ ინტერესთა შეჯახების პოტენციით გამოირჩევიან. ორივე მხარე გამაჟღერებულ ბრძოლაშია ჩაბმული, ორივე

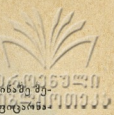
მხარე მოხერხებულად და გაბედულად იცავს თავს, როგორც სატყვეებნაირ, შერყენებულ მტრები იცავენ ხოლმე დამარცხდულნი და ღირსებას. ამით განსხვავდება პიროვნება, რომელსაც იკვლევს ალექსიძე, იმ გმირებისაგან, რომელნიც ბურჟუაზიულ საზოგადოებრივ პირობებში იმ ზოგამდე გაუცხოებულან, რომ ადამიანის ჩაგვრის საზოგადოებრივი ცხოვრების კანონებს აღექსიძე, იმ გმირებისაგან, ატაროს მემარიაგებლობის სოციალური ნიღაბი.

დ. ალექსიძის რეჟისორულ ჩანაფიქრს — ღრმა აზრი ახლავს. იგი გააზრებულია როგორც აღორძინების ხანის ადამიანის სოციალური არსის გახსნის საშუალება, წინა პლანზე წამოყვანილია ადამიანის ღანდილების თემა, დასახული მიზნების განხორციელებისათვის მსია უსასწავრო შესაძლებლობანი: ვიოლა ორსონის დამორჩილებაზე ოცნებობს და მიჰხანს რომ მიადგინოს, ხელახარებულ დრომდე, ცეზარის ნიღბით მოქმედებს. პერციოგონიას პირისფარეში მარია ისრაფელის ქეჟა ასწავლის მალეოლიოს, ასეთივე მიზნის ამოძრავებს ტრიალი და ნდერიუსს.

მაყურებლისათვის ისიც ნათელი ხდება, რომ ტუჟუბის შემქმნელი ბუნება არის ამგვარი და ამის მსგავსი კონფლიქტების შემოქმედი. ბუნება თვითონ ქმნის შესაფერ პირობებს, ამგვარი კონფლიქტების წარმოშობისათვის, რასაც თან სდევს ადამიანის უცხო სახით წარმოჩინება. ვიოლა მისი ძმა სებასტიანე ზგონიათ, ვიოლა კი დარწმუნებულია, რომ ცეზარის ნიღბით მოქმედებს, ენდრიუ და ტობი, ცეზარზე გაბრაზებულინი, თავს ესხმიან სებასტიანეს, ოლივი კი ჯვარს იწერს სებასტიანეზე, რადგან ცეზარი ზგონია და ა. შ. ტუჟუბების მსგავსება მხადებს სიტუაციას, რომელშიც ადამიანი იმას არ წარმოადგენს, ვინც ისა ზგონიათ. ასე ჩნდება ერთი სახის გაორებული არსის პრობლემა და ერთმანეთის მსგავსების გამო ადამიანში თვითონ ბუნების მიერ ჩასახული ორსახოვნებთა თამაში.

ყოველი პერსონაჟი ხალისითა და მონადომებით ასრულებს „ცხოვრებისეულ როლს“, ისინი ენთუზიაზმით მოქმედებენ, შეიცნობენ პროცესის სიართულებებს: ამაღლებული პოეტური განცდილთ თამაშობს ვიოლა პერციოგონის წარჯვანების როლს ოლივისთან სცენაში, ვიოლას ნიქში დარწმუნებული ორსონი კი ვიოლას ამ როლს რომ აძლევს, ეუბნება: „მხოლოდ შენ გამოსხატე ჩემს ტანჯვა-წამებას“.

თამაშის ფენომენით იქმნება სექტაკლის გამომსახველობითი აღნაგობა. ეს ფენომენივე განაპირობებს სექტაკლის სცენოგრაფიას, მისი პირობითობის არსს, მიზანსცენებს და წინა თამაშის პლასტიკური ფორმების მიგნებას;



საქტაკლი დ. ალექსიძის გააზრებული აქვს ეპიურის თეატრის მხატვრული ასპექტების კრიზისი. ახლავს პროლოგი, ეპილოგი, რამდენადმე გაზრდილია ხუმარას როლი, იგი ითავსებს საქტაკლის წამყვანის ფუნქციას, ე. ი. შარაგანი-ზებულია იმ ამბების, რაც სცენაზე თამაშდება. ერთი ეპიზოდთან მეორე ეპიზოდზე გადასვლა გათამაშებული ამბებისადმი მსახიობების დამოკიდებულებით ისე მიმდინარეობს, თითქოს ისინი იყვნენ მქმნიდნენ სცენოგრაფიას. გვამებლობდნენ დეკორაციებს და სხვა თეატრალურ აქტესურებს, ერთი სიტყვით, საქტაკლი ავებულია ეპიურის თეატრის ესთეტიკური სტრუქტურის მიხედვით; და თუმცა რეჟისორული პალიტრის პირიპირიობა დამორჩეულობა პიესის კომპოზიციას, შინადა ქალღმად იგრძნობა პიროვნების ხასიათის შექსპირისეული გახსნის კონცეფცია.

პროლოგსა და ეპილოგს, რომელიც პიესაში არ არის და დ. ალექსიძის რეჟისორულმა ნაზრევმა გააჩინა საქტაკლში, და მათ მარტო სიუჟეტთან გადახვევის ფუნქცია როდი აქისრია, არამედ, ამასთან ერთად, მთავარი კომპონენტების როლი სანახაობის პლასტიკური სახის გამოკვეთასა და სცენოგრაფიული კომპოზიციის აგებაში — „სცენაზე სცენების“ შემოტანის თვალსაზრისით, სადაც პერსონაჟები ყველა ეპიზოდში თვითონვე გადაადგილებენ დეკორაციებს მოქმედების ადგილს წარმოქმნიანათვის.

ბრწყინვალედ არის გადაწყვეტილი მყურბელთან პირველი შეხვედრის ამოცანა. დაწყებად მუსიკალური უვერტიურა დარბაზში მქმნის საზეიმო-სადღესასწაულო ატმოსფეროს, რომელიც მყურბელს სცენასთან შესახვედრად აშალებს. ზანზალაკების ფარულით დარბაზიდან შემოსული ხუმარა, რომელსაც ღია წითელი ფერის კოსტუმი აცვია და თავზე ჩაჩი ახურავს, ღორბოტოს სმებით მყურბელს აუწყებს საზეიმო საქტაკლის დაწყებას.

საზეიმო განწყობილების ტონუსი კიდევ უფრო მაღლდება, როდესაც ფარდა იხლებს და ღორბოტო ფერის სამოსელით მოხატული სცენის ფონზე ყველგვარადაც ეს-ეს არის გაშლილი ფერადფერად ვარდები..

პლასტიკური მეთაფორის შთაბეჭდილებას ტოვებს ღორბოტო ფერი და ვარდები.. პირველი — თითქოს სიმბოლური ხატია სამყაროს უსასრულოობა, ხოლო ფერადფერადი ვარდები — სიმბოლოა შექცევრებული ბედნიერებისა, სიყვარულის ზეიმისა. ამასთან ერთად, ლაქვარღვანის ცა და ვარდები მყურბელს უნებურად მიანიშნებენ მეორე სცენის არსებობაზე, სადაც უნდა დაიწყოს ადამიანების ცხოვრება.. აიწე-

ვა ფარდა და მართლაც, მყურბელის წინაშე მეორე სცენის ინტერიერი, რომლის ფონზე გეგმზე მერვე პლანზე დგანან ფერად კოსტუმებში გამოწყობილი მოქმედი პირნი, ყოველი მათგანი თავისი გმირის პოზაშია და თავის როლს იმეორებს — საქტაკლისათვის ეშაფდება. შემდეგ ისინი ერთ რიტმზე მყისვე იკავებენ თავთავის ადგილს და გვამცნობენ საქტაკლის დაწყებას. ე. ი. მოქმედების მსვლელობა რეჟისორის მიერ გააზრებულია როგორც ცხოვრებისეული საქტაკლი, რომელშიც ყოველი პერსონაჟი წარმოსდგება არათავისი სახით, ამიტომაც სცენას სცენაზე მყურბელი აღიქვამს, როგორც ცხოვრებაში პერსონაჟების მიერ სხვა ადამიანების ნიღბებით გათამაშებას.

ჩვენ ხშირად ვყოფილვართ მოწმე ისეთი რეჟისორული ჩანაფიქრისა, მყურბელს საზეიმო განწყობილებით რომ აღავსებს და განსაკუთრებულ ლაზოსა და ხიბლს რომ მშატებს საქტაკლის საერთო ტონობას, ბუნებრივად რომ გადაუხვს იგი რენესანსის ეპოქის ატმოსფეროში, რომელშიც საზეიმოს გვერდით უნებურად ამოიცნობა უსიამოვნების მაცნე სიმბოლოები: „დაე, დამდაღოს მელანქოლიამ, თუ მე ამ სანახაობის უმცირესი დეტალიც გამოვტოვო“ — ამბობს ერთ-ერთი პერსონაჟი.

ამე ბუნებრივად იქმნება საქტაკლში სიხარულის საერთო განწყობილება „მეთორმეტე დამის“ მომდევნო ქრისტეშობის დღეს, რამეთუ ამ დღეს დამამაგრებული აკორდით გაისმის ზეიმისა და დროსტარების საერთო განწყობილება.

ახსანიშნავია, რომ დ. ალექსიძის შემოქმედებაში დიდ პატავშია გრძნობათა პოეტური ასპექტებში ხასიათის გახსნის ზელოვნება. მაგრამ აქაც თავი და თავია ყველაფრის დამორჩილება ადამიანური განცდების უაღრეს ბუნებრიობასთან, მტედარე მამის, როდესაც პერსონაჟები სხვა ადამიანების როლში გვევლინებიან, რეალური ცხოვრების პოეტური გააზრება დ. ალექსიძის რეჟისურაში მრავალსახეობის სინონიშია, იგი დიდად ამაღლებს ემოციურობის ტონუსს პერსონაჟთა ურთიერთობაში და ბუნებრივად მხადებს მყურბელში ადამიანის შესაძლებლობათა უმღვევლობის რწმენას. მაგრამ ამ სახეობის თუ მოკლებულია ზელოვნება, თუ პერსონაჟებს არ გააჩნიათ ის, რაც ბუნებისაგან აქვს ადამიანს მომადლებული, მათ ურთიერთობაში მაშინვე ისადგურებს სიცივე. დ. ალექსიძის ზელოვნებას ყოველთვის ნორმაზე აქვს იგი, მნიშვნელობა არა აქვს მისი საქტაკლების გმირები კომედის (თამაშობენ თუ ტრაგედიას. გამო-ნაკლისი არც შექსპირის „მეთორმეტე დამა“.



აქაც პერსონაჟები კვალში მიჰყვებიან ბუნებისაგან აღმანიშნავის მომადლებულ ამ „ნიქს“ და აქაც ბუნებრივად იქმნება სცენაზე ისეთი სიტუაცია, რომელიც მასურებელს გულიანად აციენებს. რეჟისორის მდადადი ფანტაზიის ნაყოფია მახვილგონივრული მიგნებულობით წარმოსახული სერ ენდრიუსი სახე. მისი გატაცება მასკარადებითა და სეირნობებით, ნადავგ მისი ფაქირი მიმართულია აქითენ, როგორმე მოაწყოს ნადიმი და დროსტარება. ცოცხლად არის წარმოსახული ტობის სახეც. მისი მზადყოფნა მორიგი ოინზაზობის ჩასადენად. „ამისი გამოგონებისათვის (იგულისხმება მადღვლითის გამასხრება) მე ცოლად შევირთავდი ამ ქალს უმეითოვოდ. სიუჟარულზე დიდი ეშმყი ყოფილა საზრიანობა“, — ამბობს იგი.

სექტაკლში თამაშის გამაძგრებული სტიკია ისე ბუნებრივად აღწევს კულმინაციას, რომ პერსონაჟები ვეღარ მალავენ ორხაზოვნების საიდუმლოს „ეს აღმეტება ჩემს როლს“ — ამბობს ვიოლა და იქვე წასვდება: „მე ის არა ვარ, ვისაც ეთამაშობ“. ამასვე უკეთინებს იგი ოლივიას. „თქვენ მიგაჩნიათ, რომ ისა ხართ, რასაც ნამდვილად წარმოადგენთ“. „ამაში მე ეტვიც არ შეპარებო“, — პასუხობს ოლივია. ოლივიას აღიარებულ ვიოლა ისევე აგრძელებს საიდუმლოს გასხის თემას და გულწრფელად ეუბნება: „დაახ, მეც ის არა ვარ, ვინც გგონივართ, ახლა მე მხოლოდ თამაშა ვარ“.

„მეთორმეტე დამის“ სცენოგრაფია ბუნებრივად ითავსებს პირობითობით ფერწერას და სექტაკლის მოძრავ საგნობრივ კონსტრუქციებს. მოძრავი საგნობრივი კონსტრუქციები, მხატვრისა და რეჟისორის ჩანაფიქრის მიხედვით, ქმნიან სცენაზე სცენის პირობითობას, გამოხატავენ მოქმედების ადგილს და სხვა კომპონენტებს. მაგალითად, მდიდრული სავარძელი შერცოვთა სამუაროს სინონიშია, გისონები — ციხისა, კასრზე ხმაურიანი ნადიმი კი — ზარტული დროსტარებისა. პერსონაჟები მჩქეფარე ენერგიით ასრულებენ სცენური აქსესუარების გათამაშების ეპიზოდებს. კიდევ უფრო მეტიც, აქსესუარების გათამაშება ბუნებრივად ჩაერთვება მთელი სექტაკლის სცენოგრაფიაში და ბიძგს აძლევს მოქმედების განვითარებას. ამასთან ერთად, როგორც დ. ალექსიძის რეჟისორული სტილისათვის არის დამახასიათებელი, ყოველ პაუზას და რეპლიკას წინ უსწრებს პლასტიურად ილუსტრირებული მოძრაობა, რომელიც გამოხატავს გმირის შინაგან განცდებს და სურვილებს. სწორედ ასეთი „თამაშით“ წარმოაჩენს მსახიობი თავის დამოკიდებულებას თავისი პერსონაჟის მიმართ.

როგორც ჰოითონ აღიარებს, დ. ალექსიძე ცდილობს ჩაუნერგოს სტუდენტებს პლასტიკური აზროვნების ჩვევები, მიაჩვიოს არქიტექტურის, ფერწერის, ქანდაკების პარაზონიულ შეგრძენებას რეჟისორული ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის.

დღაწმომხილი რეჟისორი მიზანსცენების აგებისას მთავარ ყურადღებას აქცევს სხეულის მოძრაობის კანონზომიერებას სივრცეში, რომელიც მიზანსცენას ანიჭებს მხატვრულ-სახეობრივ მნიშვნელობას. პლასტიკურ სახეებში აზროვნება ისე ბუნებრივად ითავსებს სინათლის ფერთა და მუსიკალური ბგერების კომპლექსს, რომ იგი პარაზონიულად იყოს განუწავებელი პერსონაჟთა მოქმედებაში. ეს თვისებები მეტყველებად სახიერად ამოიცნობა საკურსო სექტაკლის ყველა მონაწილე სტუდენტის აქტიურულ მონაცემებში, ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩეოდა თავართქილამე მადვოლიოს როლში.

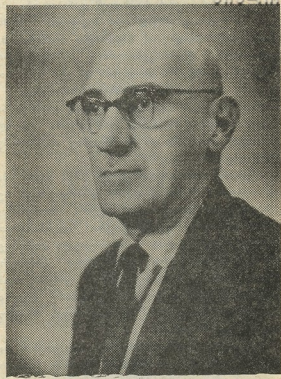
დ. ალექსიძის ღრმა რწმენით, ზვლინდელი თეატრი, თავისი განუყოფელი ფორმებით, მხოლოდ მაშინ შეიქმნება, როდესაც რეჟისორი, მხატვარი და კომპოზიტორი ერთმანეთთან მჭიდრო კავშირით გადაწყვეტენ ხელოვნების წინაშე მდგარ საადვისო ამოცანებს.

ასეთი თეატრის მსახიობთა აღზრდას ახმარს თავის დაუშრეტელ ენერჯის დ. ალექსიძე ატრალური ინსტიტუტის კედლებში.

ჩვენი იუბილარები

გიორგი ლალიაშვილი

სიკეთისა და ხალისის
მთავალი



ბადნიერი ისეთ კაცს შეიძლება ვუწოდოთ, ვინც სიცოცხლის გზასავალზე მხოლოდ სიკეთეს და სიხარულს თესავს. ასეთ პირნათელ კაცს ყოველ ნაბიჯზე უხვად ეგებება ყველაზე ძვირფასი, აუწონავი განძი — ზალხის სიყვარული.

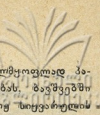
დრამატურგმა გიორგი ნახუცრიშვილმა ერთბაშად მოიპოვა სახალხო აღიარება და ეროვნული დრამატურგიის პოპულარულ ავტორად იქცა.

გ. ნახუცრიშვილი რევოლუციამდელი საქართველოს საკმაოდ ცნობილი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის დავით ნახუცრიშვილის ოჯახში დაიბადა. მომავალი დრამატურგის ბავშვობა და ყრმობა განუწყურებლად არის დაკავშირებული კახეთის მაღლიან სოფელ ხაშთან. ეს სოფელი განთქმული იყო მდიდარი ფოლკლორული ტრადიციით, სოფლის უბრალო ადამიანები ძარღვიანი, მარილიანი ქართულით ღაპარაკობდნენ. მომავალი შემოქმედის განსაკუთრებული თეატრალობა და ენობრივი სიმსუყე ამ გარემოებით უნდა ავსხნათ.

გიორგი ნახუცრიშვილის ექვსათეულწლოვანი შემოქმედება ქართული საბჭოთა ლიტერატურის მშლავი შენაკადია. მისი დრამატურგია გამოირჩევა ღრმა ეროვნულობით, ბუნებრივობით და სცენურობით.

ქართულ მწერლობაში გიორგი ნახუცრიშვილი 1920 წელს მოვიდა, როგორც პროზაიკოსი, როცა უფროსად „ნაკადულში“ რამდენიმე პატარა მოთხრობა მოათავსა. აქედან მოყოლებული

ახალგაზრდა მწერლის ნაწარმოებები სისტემატურად ქვეყნდება. 1933 წელს ცალკე წიგნად დაიბეჭდა მოთხრობა „მამამ გამოგზავნა“, ერთი წლის შემდეგ გამოვიდა ახალგაზრდა ავტორის მეორე წიგნი „სიღვა ვასილევია“, 1939 წელს რომანი „მგელკაცა“, რომელშიც მთელი სიმამფრით აისახა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებში საზოგადოების სხვადასხვა ფენებში მიმდინარე ღრმა სოციალური ძვრები, ნაწარმოებმა ყურადღება მიიქცია ასახული დროის შეგრძნებით, ტიპების კოლორიტულად ჩამოქნის უნარით და მაღლიანი ქართულით. ეს რომანი საინტერესოა ჩვენი ისტორიის ურთულესი ეტაპის შესწავლის, შეცნობისა და განცდისათვის. 1935 წელს ქართული საბავშვო თეატრის მოამბავემ ალექსანდრე თაყაიშვილმა მწერალთა კავშირის კრებაზე თხოვნით მიმართა მწერლებს თვინათი კლამი შეეშველებინათ მოზარდ მაყურებელთა თეატრისათვის ეროვნული რეპერტუარის შექმნით. ამ მოწოდებას პირველი გ. ნახუცრიშვილი გამოეხმაურა და უკვე 1936 წელს თეატრმა დადგა ზღაპარი-კომედია „ნაცარქექია“ (რეჟისორი ბ. გამრეკელი). პიესამ ერთბაშად მიიპყრო თეატრალური საზოგადოებრიობის ყურადღება. უკვე ერთი წლის შემდეგ „ნაცარქექია“ მოსკოვის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში დაიდგა. 1940 წელს მოზარდ მაყურებელთა თეატრების საკავშირო დღეის აღიარებაზე პიესა ოთხმა თეატრმა წარმოადგინა. დრამატურგის პირველი



ცდა წარმატებით დაგვირგინდა, რაც ხალხური ამბის სხარტად, მოქნილად და მსუბუქი იუმორით გადმოცემის სიცხადემ განაპირობა. პიენსა, რომელშიც უხვად იყო ხალხური სიბრძნე და გონებაზავილური, ხალისიანი იუმორი, მაყურებელს შეურთავებლობს, სასოვადობის მანკიერი მხარების მხილებს და კეთილის ბოროტზე გამარჯვების პათოსით აღანთებდა.

წარმატებული დებიუტის შემდეგ ვიორგი ნახუცრიშვილმა მტკიცედ დაიშვილდა ადგილი ქართულ თეატრში და მას მუდმივ თანამოსაზრედ ექცა.

რეჟისორი ბორის გამრეკელი 1937 წელს იმავე თეატრის სცენაზე დგამს დრამატურგის მეორე პიენსს „ლადო კეცხოველი“, რომელშიც თამაშდებოდა რევოლუციური იდეებისათვის აქტიური მებრძოლის ბიოგრაფიული მომენტები. განსაკუთრებული დრამატული სიმძაფრე ახასიათებდა სცენების მეტეხის ციხეში, რომელშიც ლადო კეცხოველი მგზნებარე, გულში-ჩამწვდომი სიტყვებით აჯანყებისაკენ მოუწოდებდა პატარებს.

მოზარდი მაყურებლისათვის საუკეთესო ხარჭი იყო 1938-39 წლების სეზონში განხორციელებული ოთხმოქმედებიანი პიენსა „ცეცხლის ხაზე“ (რეჟისორი ალ. თაყაიშვილი), მასში წარმოჩინდა ქართველი ახალგაზრდობის შეუპოვარი ბრძოლა მენშევიკური მთავრობის წინააღმდეგ. ამგვარი პროცესების სული და გული იყო საქართველოს კომპაგნირული ორგანიზაციის მებელაძვრე ბორის ძნელაძე, რომლის ხანმოკლე, მაგრამ ელვარე სიცოცხლე სამშობლოსათვის თავდადება, მისი უკეთესი მერმისისათვის ბრძოლის თვალსაჩინო ნიმუშად შევიდა ისტორიაში. პიენსაში სისხლსავსედ, დამაქრებლად აისხა კომპაგნირული ორგანიზაცია „სპარტაკის“ წევრების უღრეკი ბუნება, რევოლუციური განწყობილება და უკეთესი ცხოვრების დაშვიდრების რწმენა.

ამავე სეზონში მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა წარმოადგინა დრამატურგის ახალი პიენსა „კომედია“ (რეჟისორი ს. შავიშვილი), რომელშიც უფროაღებდა მიიქსა ხალისიანი, მოწიფეული სიუჟეტით. ფოკლორული თავანარობით და ხალხური სიბრძნით შემკულმა პიენსამ სცენური განხორციელებისას უფრო მეტად მოხიბლა მაყურებელი, უსამართლობისა და ბოროტის ძლიერ შემართება დაბადა მის სულში.

სპეციალურად ამ თეატრისათვის დაიწერა კომედია „პატარა მეგობრები“ („აჩუკენი“), რომელიც 1941 წლის თებერვალში აჩვენეს (რეჟისორი ალ. თაყაიშვილი). პიენსაში მთავარ პირობებშია მოზარდ თაობაში პატარაობის სულისკვეთების გამოუმუშავება, ჩანს ბავშვების სწრაფვა და მზადყოფნა სახებდრო ტექნიკის

დაუფლებსათვის. პიენსა ცხოველყოფილად პასუხობდა დროის მოთხოვნილებას. ბავშვებში ნერვავდა სამშობლოს მგზნებაურ სუყარულის და მისთვის თავდადების იდეას.

პიენსამ „სიხაბუბე ბელადის“ (1948) ბეკრი სცენა დაიპყრო ერთბაშად, მაგრამ მისი პირველი განხორციელება წილად ეტოო თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრს (რეჟისორი გ. შურული). ეს პიენსა 1951 წელს კ. სტანისლავსკის სახ. თეატრში დაიდგა. პიენსაში მხატვრული დამაქრებლობით იყო გამოკვეთილი თბილისის სასულიერო სემინარიის პროგრესულად მოზარდულ ახალგაზრდობის მიწრაფვებანი და მებრძოლი განწყობილება.

რევოლუციის თემს ვიორგი ნახუცრიშვილი უკანასკნელად შეხება პიენსაში „ვლადიმის სტამბა“. რომელშიც ექსპრესიულად იქნა წარმოდგენილი 1905-1907 წლების რევოლუციის წინა პერიოდის სიტუაცია. რომანტიკულობითა და რევოლუციური პათოსითა აღსავსე რეჟისორის საუკეთესო შვილთა წრფელი, თავდაუზოგვი მოღვაწეობა რევოლუციის საქმის სასარგებლოდ.

ვიორგი ნახუცრიშვილს დიდი სამამულო ომის პერიოდში არ შეუქმნია ნაწარმოები ომის თემაზე. ამ თემს რამდენიმე წლის შემდეგ გამოეხმაურა ლირსული ნაწარმოებით „გენერალი ლესელიძე“, რომელიც 1954 წელს რფეს სორმა გ. შურულმა წარმატებით განხორციელა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სცენაზე.

დრამატურგმა დასახული ამოცანა — ლეგენდარული მებდართმთავარი აჩვენოს როგორც უებრო, გამჭირაბი გენერალი, გამტანნი, მოსიყვარულე მეგობარი და ოჯახზე მზრუნველი კაცი, წარმატებით გადაჭრა.

ორი ათეული წლის განმავლობაში გ. ნახუცრიშვილმა საეტაო როლი შესარულა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ისტორიაში, ამ პიენსების დადგმამ თეატრს ფართო აღიარება დ სიყვარული მოუტანა.

ძალიან ძნელია შემოქმედისათვის გაბედოს წერა დიდ შემოქმედზე, ისიც დრამატურგმა, ისეთ გამოჩენულ პიროვნებაზე, როგორიც ილია ქაჭავაძეა ქართველი ერისათვის, მაგრამ ოსტატი დრამატურგი, რომელსაც ღრმად ესმის სცენის ტექნიკა, ახასიათებს მაღალი პროფესიული დონე და იმ პიროვნებისადმი ძლიერი სიყვარული გააჩნია, ყოველთვის აღწევს სასურველ შედეგს. პიენსაში „წიწამური“ დრამატურგი ახერხებს მისი პიროვნების სიდიადის, აზრის უკვადვების რვენებას. ეს პიენსა საკითხავი ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს, მაგრამ სცენაზეც ცოცხალი და სინტერესო გამოვიდა. (დაიდგა 1957 წელს



მარჯანიშვილის თეატრში, რეჟისორი გ. შურუ-ლი).

გიორგი ნახუცრიშვილს დიდხანს აწუხებდა ფიქრი შექმნა ნაწარმოები ნიკო ფიროსმანის ცხოვრებაზე, დიდი შინაგანი ქედის შემდეგ დრამატურგმა დაწერა პიესა „ფიროსმანი“.

პიესა გამოირჩევა თეატრალიზითა და ორიგინალური ფორმით, მსუყე, ცოცხალი ქართული ენით და, რაც მთავარია, დასამახსოვრებლად ამაღლებულად გამოიკეთა დიდი პიროვნების ტრაგიკული ზეგარი. პიესა რუსთაველის თეატრის სცენაზე ჩინებულად დადგა გამოჩენილმა რეჟისორმა დ. ალექსიძემ. სწორედ ამ სპექტაკლში შექმნა სერგო ზაქარაიძემ თავისი ერთი საუკეთესო — ფიროსმანის — როლი. პიესის მაღალმატრულოზის შეტყვევლი დასტური იყო მისი სცენური სიცოცხლის დღეგრძელობა.

1968 წელს რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი დგამს გ. ნახუცრიშვილის ზღაპარ-კომედიას „ქიქრაქა“, დღი იყო ამ სპექტაკლის რეჟონანსი, დრამატურგისა და რეჟისორის ძიებებით აღსავსე მუშაობამ სათანადო ნაყოფი გამოიღო, ზღაპარი-კომედია სიამოვნებით აღსაქმელი გამოდგა, როგორც პატარებისთვის, ისე უფროსი მსურველებისათვის.

დრამატურგი კვლავ ნაყოფიერად განაგრძობს შემოქმედებით მუშაობას, 1968 წელს მოზარდ მსურველებთა თეატრი (რეჟისორი ს. ქელიძე) დგამს გ. ნახუცრიშვილის ახალ პიესას „შაითან ხიხო“, რომელსაც ლიტმორტივად ხელხან-საბა ორბელიანის იგავ-არაქის მარადიული შეგონება უდევს—მუხთალი, მრუდე საქმე მარცხიანია, მხოლოდ სიკეთე და პატიოსნება იმარჯვებს.

ბოლო დროის ნამუშევრებიდან უნდა გამოვყოთ დრამატურგის ერთი მეტად ორიგინალური ფორმის და დიდი ეროვნული სულის სიმალლით აღბეჭდილი პიესა „კალმასობა“, რომელშიც მეთვრამეტე საუკუნის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენების ფონზე ქართველი კაცის სულიერი სტოიციზმის და ქიოთათმენის თვისება ბერ იოანე ხელაშვილის ბიოგრაფიაში კონცენტრირდება. სამწუხაროდ, პიესა დღემდე ელის სცენურ სიცოცხლეს.

განუზომელია გ. ნახუცრიშვილის დასასურება ეროვნული რეპერტუარის შექმნაში, როგორც ინსცენირების ავტორისა და მთარგმნელისა. მას ეკუთვნის ა. პუშკინის „კაპიტის ქალიშვილის“, ვ. ჰიუგოს „კაცი, რომელიც იცი-

ნის“, ა. ფაშბეგის „ციციას“, ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობის“, მის, ჭავჭავაძის „საქართველოში“ ნა მარაბდელის“ ინსცენირებები.

რუსულიდან თარგმნა ს. მიხალკოვის „საგანგებო დავალები“, ო. ფორშისა და ი. გრუნდოვის „გორკის ბავშვობა“, ვინიჩის „კარანა“, ო. უაილდის „ვარსკვლავიბჭუნა“.

გიორგი ნახუცრიშვილის დრამატურგია რეალისტური ოსტატის ნამოღვაწარია, მის პიესებს ახასიათებს დრამატურგიის ტექნიკის ფლობის მაღალპროფესიულობა. სიუჟეტის განვითარების უშუალობა, ბუნებრივი და ცოცხალი დიალოგი, გამოირჩევა მხატვრული სიმდიერითა და სიმართლით. აღმოცენებულია ეროვნულ ნიადაგზე გაბრწყინებულია ზღაპრული შემოქმედების სიბრძნით.

გიორგი ნახუცრიშვილის დრამატურგია არის ბნელზე ნათელის გაპარკვების, მორატზე კეთილის ზეიმის ცხოველი ხატი, ჰუმანიზმისა და ოპტიმიზმის კეთილშობილური გრძნობებით გამთარ-ნასულდგმულები, სწორედ ამ თვისებების წყალობით არის განპირობებული მისი დრამატურგიის აღიარება. მისი პიესები შეტყვედ დამკვიდრდა ქართული თეატრის რეპერტუარში, წარმატებით მოიარა საბჭოთა კავშირის უამრავი ქალაქის და სახლვარდარტის ისეთი ქვეყნების სცენები, როგორიცაა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკა, ჩეხოსლოვაკია, უნგრეთი, ჩინეთი, ბელგია, ფინეთი, შვეიცარია.

ოთხმოცი წლის დრამატურგს, თავმდაბალს, არმოყვარულს ზარ-ზეიმისა, რომელიც აგერ სამოცი წელია ნირშეუცვლელად და თავდადებით ემსახურება სახუკვარ საქმეს, ვუსურვებთ შთაგონებულ სიცოცხლეს.

ვახტანგ ჩელთისპირელი

ფეშმარტად ბედნიერია მსახიობი, რომელსაც მსაყურებელი მიიღებს, აღიარებს და შეიყვარებს. ეს სიყვარული ადვილი მოსაპოვებელი როდია. მას საფუძველს უყრის და ამყარებს მრავალი წლის მანძილზე მსახიობის დაუღალავი ძიებებით აღსავსე შრომა.

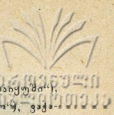
პირველი თეატრალური შთაბეჭდილებები ვ. ჩელთისპირელმა ბავშვობაში მიიღო.

— როგორც კი თვალი ავახილე და ნაბიჯი გადავდგი, თეატრში აღმოჩნდი, მას შერე მამაჩემს გვერდიდან აღარ მოვცილებივარ — იგონებს მსახიობი. მამამისი ვიქტორ მატარაძეს, რევოლუციამდელი ქართული თეატრის მსახიობს, თეატრალური კრიტიკოსები „სცენის საყვირს“ უწოდებდნენ. დედა — ნინოც თეატრის სიყვარულით ანთებული ქალი იყო. მსახიობი იყო ბიძა — გიორგი მატარაძე, ბაქოს ქართული თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და მოამაგე. მსახიობების, რეჟისორების, საზოგადო მოღვაწეების წრეში ყოფნამ, მათი საინტერესო საუბრების მოსმენამ, მათთან ურთიერთობამ ბავშვობიდანვე გაუღვიძა ვ. ჩელთისპირელს თეატრალური სამყაროხადმი ინტერესი და სიყვარული, ხოლო, როდესაც სრულიად პატარამ ქართული სცენის მშვენიებას — ელ. ჩერქვენიშვილს პარტნიორობა გაუწია ტ. რამეშვილის პიესაში „სტუმარ-მასპინძლობა“, სადაც პატარა სოფლელი ბიჭის როლი შეასრულა, საბოლოოდ გადაწყვიტა თეატრის სამსახური. ჭრე კიდევ ფოთის ვუთა გამწაზის მოსწავლე მონაწილეობდა საბავშვო თეატრის სპექტაკლებში, შემდეგ რკინიგზის მუშათა კლუბთან არსებულ დრამატულ კოლექტივში განაგრძო მუშაობა, ხოლო 1924 წელს ფოთში ახლადამოყალიბებულ პროფესიულ დასში ჩაირიცხა. ფოთში გადადგმული პირველი ნაბიჯები გახდა დასაწყისი იმ დიდი გზისა, რომელიც მსახიობმა თავისი ხანგრძლივი სასცენო მოღვაწეობის მანძილზე გაწეო. სწორედ აქ ჩაეყარა საბოლოოდ საფუძველი იმ დიდ სიყვარულს თეატრისადმი, რომელიც დღესაც გაუნელებლად ანთია აწ უკვე ხანდაზმული მსახი-



ობის ქაბუჯურ გულში. აქედან დაწყებული ვ. ჩელთისპირელის სახელი განუტრიალად უკავშირდება ქართულ სცენას. სხვადასხვა დროს იგი მოღვაწეობდა ქ. ორჭონიკიძის (1925-26 წ. წ.), სიღნაღის (1926-28 წ. წ.), თბილისის (1928-29 წ. წ.), კიათურის (1929-33 წ. წ.) თეატრებში, ხოლო 1933 წლიდან საბოლოოდ მკვიდრდება თელავის თეატრში, სადაც იგი მოვიდა, უკვე როგორც ჩამოყალიბებული მსახიობი.

თითქმის 55 წელი იცხოვრა ვ. ჩელთისპირელმა სცენაზე სხვათა ცხოვრებით. რა პროფესიის და ასაკის ადამიანი არ გააცოცხლა ამ ხნის განმავლობაში. მრავალფეროვანი და ძალზე ვრცელია მის მიერ შექმნილი სცენურ სახეთა გაღერება. მაქსიმილიან ფონ მოორი (შილერის „ქაჩაღები“), ფეჯაკინი (გოგოლის „ქორწინება“), დე-სანტოსი („ურთიელ აკოსტა“), ეზოპე (ფიგაროდოს „მელა და ყურძენი“), სიმონ რენარი (პიუგოს „მარია ტიუდორი“), გოთხოლდ კრიუგერი (ცვაიგის „სახლი ზღვის პირას“), გენერალი დე გრანჟანი (ბალზაის „დედინაცვალი“), გოდუნი (ლავრენევის „რდევვა“), მირზა (მოსევილის „ჩამიძრული ქვემო“), გოთა (ბერიაშვილის „ვაზის ტირილი“), მინაი დუდნიკოვი (ვ. დარასელის „კიკვიძე“), როზინზონი (ა. ოსტროვსკის „უშმიოვი“).. რა ჩამოთვლის მის მიერ ხორცშესხმულ სამასამდე სცენურ სახეს. იშვიათი უნარი და დახვეწილი ოსტატობა მსახიობს ყოველთვის აძლევდა იმის საშუალებას, რომ ბუნებრივი, ძალდაუტანებელი ყოფილიყო ნებისმიერ როლში. გ. ბერიაშვილის პიესაში „ტრაიფები წყლის პირას“ ვ. ჩელთისპირელის თამა-



შით მოხიბლული ო. ძიუბინსკაია უფრნად „ტე-
ატრში“ (1965, № 2) წერდა: „...იგი არ ცდი-
ლობს დავგანახვოს, რომ მისი გმირი კეთილ-
შობილია, ხაზს არ უსვამს საუთონს ღირსებებს...

კეთილი ადამიანი ნახევრად კარგავს სიკეთეს,
ლამაზმანი სილამაზეს, თუ ისინი თავისთავზე
შეყვარებულები ჩვენს წინ ისე დაიწყებენ ტრი-
ალს, როგორც სარკის წინ. ეს უბრალო ჭეშმარი-
ტება იცის ყველამ, მაგრამ, სამწუხაროდ, სცენ-
აზე ხშირად ივითყებენ, თამაშობენ კეთილშო-
ბილებას, მზრუნველობას.

ძლიერ სასიამოვნოა, შეხვედრე ჭეშმარიტად კე-
თილსა და ჭეკიან ადამიანებს სცენაზე, ისეთებს,
როგორც არიან ვახტანგ ჩხეთისხიურიელის გმირ-
ები“.

ვ. ჩხეთისხიურიელის მიერ შექმნილ სცენურ
სახეთა შორის არის პროლეტარიატის დიდი ბე-
ლადის ვ. ი. ლენინის სახე შ. დადიანის პიესაში
„ნაპერწყლიდან“. სპექტაკლმა საპატო ადვალთ
დაიკავა თეატრის ისტორიაში, ხოლო ვ. ჩხე-
თისხიურიელის როლს გამარჯვება ხვდა წილად.

ყოველი კარგად შესრულებული როლი ლიტე-
რატურული გმირისათვის ახალი სიცოცხლეა.
რამდენ მათგანს არგუნა ხელახლა დაბადების
სიხარული ვ. ჩხეთისხიურმა, მსახიობმა, რო-
მელსაც აქვს შემოქმედის მძიბებელი სული, უნარ-
ი, როლი აქციოს დასამახსოვრებელ სახედ.
შეიძლება ითქვას, რომ როლი მისთვის ცოცხალ-
ი შემოქმედებაა. ისიც ხომ ცხადია, რომ რა
წარმატებასაც არ უნდა მიადწიოს მსახიობმა
უცხოურ რეპერტუარში, მისი მსახიობად ჩამო-
ყალიბება ერთგულ დრამატურგიაში ხდება.
ერთმანეთზე უყითესი იყო ვ. ჩხეთისხიურიელის
მიერ სცენაზე განსახიერებელი ქართული სახი-
ათები: პეპია (ი. ჭეჭვაძის „ელახის ნამბობი“),
ზურია ხარატელი (მ. მრევლიშვილის „ხარატ-
ანთ კერა“), ბექა (გ. შატბერაშვილის „რკინის
პერანგა“), ზაქრო საყმაშვილი (თ. დონუაშვი-
ლის „მინდვრის ზღაპარი“), ქიტა (ს. მთვარაძის
„ჩაშლილი ქორწილი“) და ა. შ.

ასევე გაუხუნრად ცოცხლობენ მასურებელთა
მეხსიერებაში მის მიერ ღიორშით, იუმორითა
და გულწრფელობით გამოქრწილი ქალაქური
ტიპები, რომელთა შესრულებისას მსახიობი ამ-
ყდავენდა ქალაქური კოლორიტის ღრმა ცოდ-
ნის, ზომიერების შეგრძნებას, რომელსაც არ
ღალატობდა თვით უკიდურესი ვაგვიადების
დროსაც კი, ძალდაუტანებელ იუმორს, სცენურ
მომხიბვლელობას და მიამიტურ გულბერწყვი-
ლობას. მსახიობი თანაბარი სიმძლიერით ასრუ-
ლებდა კლასიკურ, თუ თანამედროვე გმირთა
სახეებს. ვ. ჩხეთისხიურელს განსაკუთრებით უყ-
ვარს ა. ცაგარელი და ყველაზე დასამახსოვრე-
ბელი სახეებიც სწორედ მის პიესებში შექმნა.
მასურებელს უყვარდა მისი ავეტიქა („რაც გი-

ნახავს, ვეღარ ნახავი“), გალუსტა („ბიუტი-
ტიგრანა („ონინაზი“), ოსეთა („მათოქა“, ვაჟა-
რი მასუთიანი („ციმბირელი“). „ხანუმაში“ სხვა-
დასხვა დროს ასრულებდა აკოფას და ვანო ფან-
ტიაშვილს. ვ. ჩხეთისხიურიელი გახლავთ უაღრე-
სად მშრომელი, დავიდრებული მსახიობი, რო-
მელიც ბუნებრივი ნიჭის დაუზარდელ შრომასთან
შერწყმით აღწევდა სასურველ შედეგს — რო-
ლის სრულყოფას. ამიტომაც ყოველთვის გულ-
წრფელი იყო მასურებლის წინაშე.

— როგორ ამზადებთ როლს, როგორ ითავი-
სებთ? — ვეკითხებით მსახიობს.

— ეს უაღრესად რთული პროფესიაა. ჭერ
ვეცნობი ეპოქას, რომელშიც როლი პერსონაჟი
ცხოვრობდა, შემდეგ ტექსტს.. ჩოცა მის სულს
ღრმად ჩაწვდებოდი, მამინ მის გარეგნობასაც
ვხედავდი და ხასიათსაც ვაგუბდი.. ეს პროცე-
სი ზოგჯერ იოლად მიმდინარეობდა, ზოგჯერ კი
ისე რთულად, რომ მხოლოდ პრემიერის დღის
მომირგია როლი საბოლოოდ. ამაში კი ყოველ-
თვის ჩემს საყვარელ მასურებელთან სიხლოვე
მშველოდა..

— ამასთან დაკავშირებით გვინტერესებს
თქვენი აზრი მასურებლის შესახებ, რა როლს
აწიებთ მას სპექტაკლში?

— უდიდესს, ვინაიდან მსახიობისა და მასურ-
ებლის ურთიერთშერწყმული ემოციის გარეშე
არ არსებობს თეატრალური ხელოვნება. მასურ-
ებლის რეჟისორის მსახიობი მთელი სპექტაკლის
მანძილზე გრძნობს. ფარდის ახდისთანავე მყარ-
დება კონტაქტი მათ შორის და თუ მიადწევს
იმას (და ეს მისი უმთავრესი ამოცანაა), რომ
იორიოდ საათში სრულდება სხვადასხვა ასაკის,
პროფესიის, ხასიათის, შეხედულებისა და გუნ-
და-განწყობილების ადამიანები შეკავშიროს და
თანაგრძნობით განმსჯელოს თავისი გმირის მი-
მართ, ვფიქრობ, ამაზე დიდი ბედნიერება მსახი-
ობისათვის არ არსებობს..

— თქვენ აქ მხოლოდ დადებით გმირებს გუ-
ლისხმობთ?

— რატომ შეიძლება ასევე თანაურგმნო უარ-
ყოფით გმირებს, თუ მან იგრძნო შეცდომები
და გაუჩნდა სურვილი გახდეს უკეთესი.. მასაც
სჭირდება მხარდაჭერა.

— რომელ რეჟისორთან გიყვარდათ მუშაობა?
— ყველასთან, ვისაც თავად უყვარდა თეატ-
რი და მსახიობი, ვინც ჭეშმარიტად შემოქმედი
იყო და თავისი უღრვი ფანტაზიითა და ენერგი-
ით ჩვენც აგვანთებდა იმდენად, რომ თეატრის
გარდა სხვა ყველაფერი დაგვეწყებოდა..

— რა მიგაჩნიათ მსახიობის უმთავრეს თვის-
ებად?

— ბელინსკის სიტყვებს გავიხსენებ: „გაცი-
ლებით ადვილია იგრძნო, ვიდრე სხვა აძიულთ
შეიგრძნოს და გაიგოს იგი!“ — აი, ეს უნდა



შედლოს ხელოვანმა, ამ შემთხვევაში მსახიობმა, მკურნებელი უნდა გაიხადო განცდის მოწიარედ, აღბრა მასში ემოცია. ამისათვის კი უნდა დაიწყო, რადგან, სადაც არ არის ღელვა, იქ არც ხელოვნებაა. მკურნებელი არ გააპტიებს, თუ არა ხარ მართალი...

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ვ. ჩელთისპირელის მაღალი სცენური კულტურა და ლამაზი ტემპრის ხავერდოვანი ხმა, როდესაც ამ რამდენიმე წლის წინათ საგანგებო კომისიამ შეამოწმა თეატრებში მითქველების კულტურის დონე, აკადემიკოსები ვ. ახვლედიანი, ვ. თოფურია და შ. ძიძიგური აღტაცებაში მოიოვანა თელავის სცენის ისტატიო სიტყვის მაღალმა კულტურამ, განსაკუთრებით ვ. ჩელთისპირელის ქართულით მოიხიბლნენ. — ხუთი ათეული წელია ვახტანგ ჩელთისპირელის დაოსტატების მოწმე ვარ.. როცა მესმის მის მიერ ამოთქმული სიტყვა, ჩემი ეროვნული ენის სიყვარულით ვმადლდები.. და განა მართო სიტყვა საშახიობო ხელოვნება ხომ ძალზე რთული და მრავალფეროვანია შემოქმედისა ვახტანგის ნიჭი ყველა მხარეში მოილიან და მგზნებარეს! — წერს თელავის პედინსტიტუტის დოცენტი ალ. გვენცაძე, მისი მუღმივი მკურნებელი.

ვ. ჩელთისპირელი თეატრალური მუწეუმის მოღვაწე და ამავდარია. მის მიერ თელავის თეატრის მატთან იწერება დეტალურად, კეთილსინდისიერად. თავის მიერ რუღუნებით შეკრებილი მასალები თელავის თეატრის ისტორიის შესახებ, თბილისის სათეატრო მუწეუმს შესძინა. როდესაც მსახიობს ხალხში ვეწვიეთ, იგი უამრავ ალბომებსა და თეატრალურ მასალებს შორის ვიხილეთ. აღმაინები მუღამ მშენიერები არიან, როდესაც აკეთებენ კეთილ, საჭირო საქმეს. ასეთი მშენიერი იყო ბატონი ვახტანგოც.. სიყვარულით, გულდადებით დასტრიალებდა იგი დროუპისაგან ფერწახულ გაზეთისა თუ ჟურნალის სტატიებს, აწუსტებდა მშობლიური თეატრის ისტორიის თვითეულ ფაქტს.. ფაქიზად აწესრიგებდა, გემოვნებით ალაგებდა სათუთად აინაშულ დოკუმენტურ მასალას თვისივე ხელით დამზადებულ ვეება ალბომებში და იმდენი სიყვარული, მზრუნველობა გამოსტვირდა მთელ მის საქმიანობაში, რომ ადვილად მიგხვდის, რას ნიშნავდა მისთვის მშობლიური თეატრი, რა ყვადგაუსტეფელი სიყვარული დაუფლებოდა ქარმაგ მსახიობს ყველა იმ წვრილმანისაღმდეგ კი, რომელიც მას თეატრიან აკავშირებდა.

1937-1968 წლებში, 30 წლის განმავლობაში ვ. ჩელთისპირელი ხელმძღვანელობდა თელავის აბრეშუმის ძაფსახვევ-საგრები ფაბრიკის კლუბთან არსებულ თეატრალურ კოლექტივს, სადაც

მან 100-ზე მეტი ბიესა დადგა. დრამატურულ მუღამ საინტერესო გზა განვლო და მკურნებელი ხშირად წარმატებასაც მიაღწია.

დიდი სამაშულო ომის პერიოდში ვ. ჩელთისპირელი იყო თელავის თეატრის დირექტორი და შეთავსებით დამდგმელი რეჟისორი, ამავე პერიოდში, 1942 წელს შევიდა სკკპ რიგებში. თეატრის მუწეუმში ინახება თეატრის მაშინდელი ტექნიური რეჟისორის ვახტანგ ბოჭორიშვილის დღიურები, რომელშიც ყოველი დღე ასე იწყება: რეპეტიცია გადაიდო, მსახიობები წავიდნენ ჰოსპიტალში, სექტაკლი გვიან დაიწყო, მსახიობები დალაშქრებული დაბრუნდნენ კოლმებროზიდან და ა. შ. მაშინ თელავის თეატრზე, ისევე როგორც მთელი ჩვენი ხალხი, თავის მუშაობას მტერზე გამარჯვების დიად საქმეს უქვემდებარებდა..

ნებისმიერ საქმიანობაში რა წარმატებასაც არ უნდა მიაღწიოს ამა თუ იმ პიროვნების მქონემ, გაცალეებით უფრო მნიშვნელოვანია — იყოს ნამდვილი აღმაინი.

— მსახიობი თავად უნდა იყოს წმინდა, — ეს სიტყვა ბატონ ვახტანგთან დიალოგისას დამახსოვდა, უფრო იმიტომ, რომ ის თავადა ასეთი: სექტაკი, გულთბილი, შინაარსიანი, თავანაინი, მოკრძალებული, კარგი ამხანავი და მეგობარი, ასე იცნობს მას ყველა. ჩელთისპირელი არის თავის პროფესიაზე შეყვარებული მსახიობი, ყურადღებანი მეუღლე, მზრუნველი მამა, მოსყვარულე ბაბუა, აღმაინი მისხაძი თავისი ცხოვრებით.

იმ დავაწლის წელ, რომელიც მან დასდო ქართული თეატრის წინხვლისა და განვითარების საქმეს სათანადოდ დაფასდა. 1953 წელს მოეწყო მსახიობის სასცენო მოღვაწეობის 30 წლისთავის აღსანიშნავი შემოქმედებითი საღამო, ხოლო 1968 წელს მისი დაბადებიდან 60 და სასცენო მოღვაწეობის 40 წლისთავისაღმდეგ მიძღვნილი საიუბილეო საღამო.

ოჯახის თეატრალურ ტრადიციებს ვინაგრძობენ მსახიობის ვაჟი გია მატარაძე, შედარებით დიდი ზანა კოლმეოვნილი და ნანა ქემაშვილი.

თელავის ქუჩების კვლავაც შენის თმადათოვლილი, სიმპატური კაცი, რომლის ქარმაგ მხრებს სასიამოვნო ტვირთად აწევს მშობლიური თეატრის მიერ განვლილი სახელოვანი გზა. ვ. ჩელთისპირელი დღესაც მხნედა. თელავის მკურნებელი მოკლის საყვარელ მსახიობთან ახალ შეხვედრას.

წერილი გვიდა მისივე სიტყვებით დავამთავროთ: „ყველა ნატკენი, ბედნიერი, მამიებელი, ცრემლიანი წუთებისათვის, ყველა თერთად გათენებული დამისათვის, ყველა ფიქრისათვის, ყველა შეხვედრისათვის მაღლობა იმ ჯადოსნურ სამყაროს, რომელსაც თეატრი ჰქვია“.

ღვაწლმოსილთა ბახსენება

ნელი ჩაჩავა

გაბო გამრეკელი



იპი მარჯანიშვილის უკვლავ ადრინდელი მოწაფეა. ერთადერთი ქართველი მსახიობი, რომელიც მარჯანიშვილთან მუშაობდა 1913 წელს მოსკოვის „თავისუფალ თეატრში“. ბარბარე ალექსანდრეს ასული გამრეკელი დაიბადა ქ. ქუთაისში, მოსამსახურის ოჯახში. დედა, მარიამ მესხი — იმ ოჯახიდან იყო, სადაც აღიზარდა არა ერთი და ორი ცნობილი საზოგადო მოღვაწე.

„პირველად ჩემი თავი თეატრში მახსოვს სამი წლის ასაკიდან, — იგონებს ბაბო, — მახსოვს ხელში აყვანილი შემოიყვანეს ნახევრად ბნელ დიდ დარბაზში, საიდანაც ჩვენს დანახვავზე გამოეშურა ლამაზი ძია, ალერსიანი ღიმილით, ამოყვანა ხელში და წამოიყვანა ამაღლებული ადგილისაკენ, რომელსაც, როგორც შემდეგ გავიგე, „სცენა“ ეწოდებოდა. ეს იყო ქუთაისის თეატრში. „ლამაზი ძია“ კი ლადო მესხიშვილი გახლდათ, რომელსაც უნდოდა ჩემი გამოყვანა ცოცხალ სურათში „პატარა ანგელოზად“.

ასე მიიღო პირველი ნათლობა ბაბომ თეატრში. ამის შემდეგ ხშირად უხდებოდა მას რეპეტიციებზე დასწრება, ხოლო 10-12 წელს ბაბოში, სადაც მისი ოჯახი გაემგზავრა საცხოვრებლად. ბაბომ შექმნა მესობლების ბავშვებისაგან საკუთარი „დასი“.

1909 წელს გამრეკელთა ოჯახი გადავიდა მოსკოვში საცხოვრებლად. 1913 წელს ბაბომ დაამთავრა გიმნაზია და გადაწვედა მისი თეატრში მუშაობის საკითხი, იგი იწყებს მეცადინეობას დრამატულ კურსებზე, შემდეგ მიიწვიეს „თავისუფალ თეატრში“ მსახიობად. მაგრამ მისი სიხარუ-

ლი ხანმოკლე აღმოჩნდა. თეატრი პირველივე სეზონის ბოლოს დაიხურა.

1914 წელს იწყება იმპერიალისტური ომი. ამ საზარელ პერიოდში ბაბო იწყებს შეთავსებით მუშაობას ლაზარეთში, ქირურგიული განყოფილების მოწყობების დად.

1915 წ. მთელი ოჯახი გადმოსახლდა თბილისში. ბაბო მშობლიურ სცენაზე, პარალელურად სწავლობს კონსერვატორიაში ვოკალურ განყოფილებაზე. თბილისში ამ დროს მუდმივი დასი არ არსებობდა. ამიტომ რეჟისორმა ქორეღმა მიიწვია იგი ქუთაისში.

1918 წ. საფრანგეთიდან ჩამოსულმა რეჟისორმა გიორგი ჯაბაძარმა თბილისში სტუდია ჩამოაყალიბა. სტუდიაში იმუშავედ სწავლობდნენ შემდეგში ცნობილი მსახიობები: ვ. ანჯაფარიძე, მ. ჭაუერელი, ა. ვასაძე, მ. ლორთქიფანიძე, მ. გელაგანი, შ. დამბაშიძე, ანეტა ქიქოძე. ბაბო გამრეკელიც ამ სტუდიაში შევიდა.

როცა 1922 წ. კ. მარჯანიშვილმა „ცხვრის წყარო“ დადგა, ბაბო ამ სექტაკლში ორ პატარა როლს ასრულებდა.

1928 წლიდან ბაბო მუშაობს ახლადჩამოყალიბებულ მოზარდ მყურებელთა ქართულ თეატრში, სადაც ორი სეზონი დაჟყო, შემდეგ გადადის კ. მარჯანიშვილის დასში. ხშირად ბაბო ერთ დღეს ორ წარმოდგენაში მონაწილეობდა. დილით ასრულებდა მარეის როლს (ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“), საღამოს კი ქალიჯანს, (ე. ნინოშვილის „ჯანუა გურიანი“). ამ ხანებში მას მოუხდა მუშაობა



პაპუა ბრეზაძე

სრულიად სხვადასხვა ხასიათის როლებზე: მანე-
ლე („მანელე“), ისახარ („დალატი“), ფაინიშ
(„სამშობლო“), მაკრინია („დარისპანის გასაქი-
რი“), გრაფინია აღმაფივა („ფიგაროს ქორწინე-
ბა“), ნუჩია („სამანისვილის დედინაცვალი“),
დარეჯანი თავად ორბელის მეუღლე („გიორგი
საყაძე“), ქართველი ინტელიგენტი დედა მვა
(„მათი ამბავი“) და სხვა.

1925 წ., როცა ქართულ სცენაზე მარჯანიშვი-
ლის ხელმძღვანელობით ახლებურად ამტკველ-
და შექსპირის უკვდავი „ამლეტი“, ბაბოს ბავ-
შეობის დროინდელ ოცნებას, ფრთები შეეხსა,
შესანოშნავმა ნიჭმა და ენერჯიამ, საქმისადმი
სიყვარულმა და შრომისუნარიანობამ შეაძლები-
ნა მას ღრმად ჩაწვდომოდა შექსპირის გმირი
ქალის ოფელიას ხასიათს. და მასურებლის გულ-
წრფელი მოწონება დაემსახურება. 1941 წ.
მარჯანიშვილის სახ. თეატრმა დადგა ბუაჩიძის
„მეცარი ქალიშვილები“. ამ პიესაში მუშა პლა-
ტონოვანს როლს ასრულებდა ბაბო, რომელმაც
შექმნა ფუქსავატი ქალის საინტერესო სახე. ამ
როლების შესრულებით ბაბო გამრეკელი წარ-
მოკვდივდა ფართო შესაძლებლობის მსახიო-
ბად, რომელიც ათეული წლების მანძილზე ჩუ-
ბად, მოკრძალებით ამხანაგებისადმი დიდი გუ-
ლისხმირებით და შემოქმედებითი გაცაცებით
მუშაობს საყვარელი თეატრის წარმატებისათვის.

ბაბოს დეაწლი ქართულ თეატრში არ ამოი-
წურება მარტოდენ სცენაზე მოღვაწეობით, იგი
რამდენიმე წლის განმავლობაში აქტიურად ეწე-
ოდა საზოგადოებრივ-აღმწარღებლობით მუშაობას
მარჯანიშვილის თეატრთან არსებულ სტუდიაში.
იგი ამ სტუდიის სასწავლო ნაწილის გამგე და
თეატრის მუშეუშის ხელმძღვანელი იყო. ამ მუ-
შეუშს ბაბომ დიდი ამაგი დასდო, ფაქტიურად
იგი იყო მისი შემქმნელი, გულმოდგინედ აკრო-
ვებდა ყველა მასალას, სწავლობდა, სისტემაში
მოჰყავდა და იზვიათი გულისყურით უვლიდა.
ყველა მსახიობის მიერ შესრულებული როლე-
ბი, რეჟისორის მიერ დადგმული სპექტაკლები
და ცალკეულ მხატვართა მიერ გაფორმებული
სპექტაკლები თითქმის ზეპირად იცოდა, დანი-
ტრებებზედ პირთ გულთბილად შეხვდებოდა და
ამომწიურად ცნობებსა და წყაროებს მიაწვდიდა.

ბაბო გამრეკელს თვალსაჩინო წვლილი მიუძ-
ღვის ქართული სპეკოთა თეატრალური ხელოვ-
ნების წინაშე, მისი უანგარო, მოკრძალებული
დავაწლი დავიწყებას არ მიეცემა.

ემანუილ აფხაიძე

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, სა-
ხელმწიფო პრემიის ლაურეატი ემანუ-
ილ აფხაიძე ქართული საბჭოთა სამსა-
ხიობო ხელოვნების ისტორიაში შევი-
და, როგორც ნათელი ნიჭის, მკვეთრი
ინდივიდუალობის, უაღრესად ორიგინა-
ლური ხელწერის მქონე მსახიობი. მისი
ხელოვნება ხალისით იყო აღსავსე, მა-
ყურებელთან ე. აფხაიძის შეხვედრას
ყოველთვის დღესასწაულებრივი გან-
წყობილება ახლდა — ექნებოდა ეს თე-
ატრში თუ ესტრადაზე. მსახიობისთვის
წარმოუდგენელი იყო სასხვათაშორისო
დამოკიდებულება თავისი პროფესიისა-
დმი, იგი თავდაიწყებოდა, გამორჩეული
ტემპერამენტითა და გულწრფელობით
„ინარჯებოდა“ ბოლომდე, რითაც მუ-
დამ იმსახურებდა მაყურებლის განსა-
კუთრებულ სიყვარულსა და პატივის-
ცემას.

ემანუილ აფხაიძეს ბავშვობიდანვე
დაჰყვა იმიტატორის ნიჭი. მას შეეძლო
სხვისთვის შეუმჩნეველი ცხოვრებისე-
ული დეტალის აღმოჩენა და შემდგომ
გამოკვეთა, რისი წყალობითაც ბავშვი
ზუსტად წარმოუდგენდა ახლობლებს
მათთვის ყველასათვის ნაცნობ ამა თუ
იმ პიროვნებას, რაც საყოველთაო აღ-
ტაცებას და ერთგვარ გაკვირვებასაც
იმსახურებდა. ვარდა ამისა, ემანუილმა
პატარა ასაკშივე გამოამჟღავნა წერის
უნარი — თხზავდა საკმაოდ გამართულ



ლის“ ფსევდონიმით იყო ცნობილი ქეთათაისისა და ბათუმის ლიტერატურულ წრეებში.

ე. აფხაიძემ თეატრისადმი დამოკიდებულების თავისი ესთეტიკური კრედო არაერთხელ გამოხატა საკუთარ წერილებში, სტატიებში, ლექსებში, სადაც თეატრს მოუწოდებდა აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიცია გამოეკვეთა და ადამიანებისათვის უკეთესი მერმისისადმი რწმენა შეაენერგა. ამავე დროს, მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე, მსახიობმა ესტრადიდან სატირული ლექსებით, ფელეტონებითა და პაროდებით დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა ყოველგვარ დრომოკმულს, საზოგადოებისთვის შენე ტრადიციებს და თანადროულობისთვის დამახასიათებელ მანკიერ გამოვლინებებს. ემანუილ აფხაიძე იმთავითვე გამოეყო თავის კოლეგებს მკვეთრად განსხვავებული სტილით, რითაც განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა სატირული ესტრადის ქანში.

ემანუილ ლექსებსა და პაროდებს. თეატრთან ე. აფხაიძის პირველი ურთიერთობა სუფლიორის ჯიხურიდან დაიწყო. 1917 წელს, ქუთაისის რეალური სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, ე. აფხაიძემ ადგილობრივ დრამატულ თეატრს მიაშურა, სადაც 1921 წლამდე იმუშავა. 1921—1923 წლებში ემანუილ აფხაიძე ბათუმის თეატრშია, ამჯერად სუფლიორად და მსახიობადაც. მომდევნო ორი წელი იგი კვლავ ქუთაისის თეატრში ბრუნდება, სადაც რეჟისორის თანაშემწედ იწყებს მუშაობას.

ემანუილ აფხაიძის მოსვლა რუსთაველის თეატრში შემოქმედებითი კოლექტივის გარდატეხისა და შემდგომი აღმავლობის წლებს უკავშირდება — 1926 წლიდან რუსთაველს თეატრს სათავეში ჩაუდგა გამოჩენილი ხელოვანი სანდრო ახმეტელი. დიდ რეჟისორთან შემოქმედებითი ურთიერთობა თავისთავად უკვე ბედნიერება იყო დამწყები მსახიობისათვის. ს. ახმეტელს შეუმჩნეველი არ დაჩინდა ე. აფხაიძის მრავალმხრივი კომედიური შესაძლებლობანი და პირველსავე წლებში აქტიურად ჩართო იგი თეატრის რეპერტუარში.

1924 წლიდან ემანუილ აფხაიძე შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სუფლიორია, პარალელურად სწავლობს დრამატულ სტუდიაში, რომელსაც აკაკი ფაღავა ხელმძღვანელობდა. სტუდიის დამთავრების შემდეგ, 1926 წელს იგი რუსთაველის თეატრში მიიღეს მსახიობად, სადაც სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე მოღვაწეობდა.

მართალია, მსახიობის პირველი როლები ეპიზოდური ხასიათისანი იყვნენ, მაგრამ ამ ნამუშევრებში თვალნათლივ იკვეთებოდა სცენის მომავალი ოსტატის პროფესიული კეთილსინდისიერება, მონდობა, ნიჭი და ხასიათში ჩაღრმავების უნარი. ს. ახმეტელი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა მასობრივი სცენების გამომსახველობას, სადაც თითოეული მონაწილე საერთო ჩანაფიქრს ემორჩილებოდა და ამავე დროს ინდივიდუალურ თვისებასაც ავლენდა. მასობრივ სცენებში დაკავებულ მსახიობები, ძველი თეატრალური ტრადიციებისაგან განსხვავებით, ზედმწივენივთ ფლობდნენ პლასტიკას, ორ-

ემანუილ აფხაიძის სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლა დაემთხვა ჩვენი ქვეყნის ცხოვრების ეპოქალურ ძვრებს — სოციალისტური რევოლუციის, თეატრალურ მიმდინარეობათა სიახლე, მძლავრი ახალგაზრდული ნაკადის შემოსვლა ქართულ ლიტერატურაში, ძიებები ხელოვნების ყველა სფეროში და სხვ. ე. აფხაიძე ამ მოვლენათა შუაგულში მოექცა და თვითონაც აქტიური მონაწილე გახდა ყოველივესი. იგი „ემანუ-



განუღლად ერწყმოდნენ სპექტაკლის რიტმულ და მუსიკალურ მონახაზს.

ბ. ლავრენევის „როვევაში“, გ. ვენეციანოვის „ჯუმა მაშიდში“, ს. შანშიაშვილის „ანზორში“ ე. აფხაიძე პირველი მეზღვაურის, მოლას და პარტიზანის ეპიზოდურ როლებს ასრულებდა, სადაც ნათლად გამოჩნდა მსახიობის ანსამბლურობისა და ფორმის მკვეთრად შეგრძნების უნარი. ეს ნამუშევრები საწინდარი ვახდა იმისა, რომ დროის მკვირვ მონაკვეთში ემანუელ აფხაიძე რუსთაველის თეატრს წამყვან ძალად მოველინა.

პირველი მნიშვნელოვანი გამარჯვება ე. აფხაიძემ ს. ახმეტელის მიერ დადგმულ სპექტაკლში ვ. კირშინის „ქართა ქალაქში“ იხეიმა. მსახიობი ქმნიდა პირსლის კოლორიტულ სახეს. თითოეული მოძრაობა, ინტონაცია, უესტო ზედმიწევნით ჰქონდა დამუშავებული; ფუყე მედიდურობა, ირონიული დამოკიდებულება მოვლენებისადმი, სარკაზმი გამოსჭვივოდა ე. აფხაიძის შესრულებაში, რაც კონტრასტული იყო ნათელი იდეებით გამსჭვალულ პერსონაჟებთან შეპირისპირებაში.

საქმისაიას შინაგანო დინამიზმით აღსავსე სახე შექმნა ე. აფხაიძემ ს. ახმეტელისეულ ღირსშესანიშნავ დადგმაში შ. დადიანის „თეთსულდო“. მისი გმირი ხაზგასმულად კომიკურიც იყო და, ამასთანავე, სერიოზული პროტესტის გამოხატველი. ამ ორი განწყობილების ურთიერთშერწყმას ე. აფხაიძე ოსტატურად ახერხებდა.

ამ პერიოდის შემოქმედებით მიღწევათა რიცხვს უნდა მივაკუთვნოთ, აგრეთვე, ზაქარია (ა. მირცხულავას „განხვაში“) და დათუნია (ბ. საქსონაძის „სალტე“), სადაც ერთხელ კიდევ გამოიკვეთა ე. აფხაიძის მდიდარი კომედიური შესაძლებლობანი, სატრაული სიმძაფრის შეგრძნების უნარი და ცხოვრებისეული სიმართლის ღრმა ცოდნა.

ვინაიდან ემანუელ აფხაიძის ზედიზედ მოუხდა მკვეთრად სახასიათო როლების შესრულება და, ამასთანავე, იმ პერიოდში სისტემატურად გამოდიოდა ესტრადანაც, ს. ახმეტელმა ვადაწყვიტა სახეების განსხვავებული ხასიათის როლი მიეცა მსახიობისთვის. ეს იყო პასტორ მოზერი ფ. შილერის „ყაჩაღებში“. როგორც საყველთაოდ ცნობილი,

სპექტაკლ უდიდესი წარმატება ხვდა წილად, რაც ძირითადად განაპირობებოდა იყო აქტიორული ანსამბლის ზედმიწევნით დახვეწილობით. მაშინდელი პრესა საგანგებოდ გამოყოფდა ამ ფაქტორს და გასსაკუთრებულნი ხაზგასმით აღნიშნავდა ე. აფხაიძის წარმატებას მისთვის უცხო ხასიათის როლში.

შემდგომ პერიოდში ე. აფხაიძე არაერთ საინტერესო კომედიურ სახეს ქმნის, რომელთაგან საგანგებოდ უნდა შევხერდეთ ჰანდლოფოს როლზე (კ. გოლოდონის „საპატარძლო აფშიდან“), სადაც სრული სისასებით გამოვილინდა მსახიობის მკვეთრი კომიზმი, უშუალობა, დეტალისადმი განსაკუთრებული ინტერესი, რიტმისა და პლასტიკის გამთლიანება. პროფ. ა. ფევრალსკო წიგნში „რუსთაველის სახელობის თეატრი“ — ე. აფხაიძის ამ ნამუშევრს ასე აფასებს: „ემანუელ აფხაიძე, რომელიც შერეული ვაჟრის ჰანდლოფოს როლში გამოდიოდა, გამდიდრებული გაიძვევრას, თავის თავში შეყვარებული ქარაფშუტას ტიპიურ პორტირებს გვიხატავდა, მსახიობის მსუყე იუმორი ამ სახეს განსაკუთრებულ სიხალისეს ბატებდა“.

ქართული სამსახიობო სკოლის ერთ-ერთ ღირსშესანიშნავ მიღწევად უნდა მივიჩნიოთ ემანუელ აფხაიძის მიერ მაღალი ოსტატობით განსახიერებული დიეგო (ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“). ამ როლში მსახიობმა თავისი შესაძლებლობების სრული დემონსტრაცია მოახდინა. გარდასახვის უნარი, განწყობილებათა მონაცვლეობის დაუსრულებელი კასკადი, იმპროვიზაციული მიგნებები, ვადამღები იუმორი — ყველა ეს თვისება ამ სახეში მსახიობმა ისე გაანაწილა, რომ მრავალფეროვნებას ზუსტი მიმართულება მისცა და ხასიათის სრულად გახსნის ყველა წინაპირობა შექმნა. ე. აფხაიძის დიეგო დღესასწაულებრივი თეატრის განწყობილებას ამკვიდრებდა; მაყურებელთა დარბაზი ტკბებოდა აქტიორის ფილიგრანული ოსტატობით, ასეთი გამარჯვების მიღწევა კი მხოლოდ ჰემპარიტი ნიჭის წყალობით შეიძლება.

ემანუელ აფხაიძის აქტიორულ ბიოგრაფიაში საგანგებო ადგილი აქვს მიჩნეული მის მიერ განსახიერებულ ქართულ მწერალთა ნაწარმოებების მიხედვით შექმნილ პერსონაჟებს. მათ შორის



ლია გუგუნიძე

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია: სოლომონ მორბელაძე (დ. კლდიაშვილის „შემოდგომის აზნაურები“), გონჯა (ს. შანშიაშვილის „არსენა“), ჯგირი კოჩია (გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“), მირზა (ი. მოსაშვილის „ჩაძირული ქვები“) — ამ როლის შესრულებისთვის მსახიობს სახელმწიფო პრემია მიენიჭა, ანტიფო (ვ. კანდელაკის „სარეველა“), ნესტორი და მალხაზი (შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“ და „გუშინდელი“), ნიკიფორე უკლება (ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“) და სხვ.

ემანუილ აფხაიძე თეატრის გარდა, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნაყოფიერად მოღვაწეობდა ესტრადაზე. მან თითქმის მთელი საქართველო შემოიარა საგანგებოდ შედგენილი საკუთარი რეპერტუარით. ყველგან ერთსულოვანი მოწონება და მაცურებლის სიყვარული იყო მისი თანამგზავრი.

გარკვეული წვლილი მიუძღვის ე. აფხაიძეს ქართული კინოს განვითარების საქმეშიც. იგი მონაწილეობდა პირველ ქართულ საბჭოთა ხმოვან ფილმებში: „ნარინჯის ველი“ და „დაქარგული სამოთხე“. სადაც მკვეთრად სახასიათო, შთაბეჭედავი სახეები შექმნა. კინოსტუდია „მოსფილმის“ მიერ 1939 წელს შესახტეთა ცნობრებაზე შექმნილ ფილმში „სექტემბრის ღამე“, ე. აფხაიძემ სერგო ორჯონიკიძის მხატვრული დამატებლობით აღბეჭდილი სახე შექმნა.

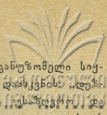
ემანუილ აფხაიძე აქტიური საზოგადოებრივი ცხოვრებით სულდგმულობდა. თითქმის არცერთი შემოქმედებითი თუ საიუბილეო საღამო მისი მონაწილეობის გარეშე არ ჩატარებულა. ე. აფხაიძის გამოჩენას ყველა სიხარულითა და ინტერესით ეგებებოდა; თავისი მახვილგონიერებით, ხალასი არტისტიკითა და პირუთვნელობით იგი განსაკუთრებულ პეწს მატებდა ყველა თავყრილობას.

ალ. იმედაშვილი — შექსპირის ინსპერკრატორი

საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურმა მუზეუმმა შემოინახა ალექსანდრე იმედაშვილის ჩანაწერები „ჰამლეტზე“, „ოტელოზე“, „მეფე ლირზე“, „მაკბეტზე“, რომლებიც თავისი მოცულობით, არსით რეჟისორის პარტიტურებს უფრო გვანან, ვიდრე მსახიობის ჩანაწერებს და მოწმობენ, თუ რა პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა მსახიობი რენესანსის ეპოქის დიდი დრამატურგის ნაწარმოებებს, როგორ სწავლობდა მათ. იგი არ იშველიებდა ამ პიესებზე არსებულ კრიტიკულ ლიტერატურას (გარდა „ჰამლეტისა“), თვით ტექსტს ეყრდნობოდა და მისი მეოხებათ გამოჰქონდა საკუთარი დასკვნები.

ალექსანდრე იმედაშვილის მიერ ახსნილი შექსპირის გმირთა ქცევის ლოჯიკა დღესაც არ კარგავს მნიშვნელობას. რა თქმა უნდა, დღევანდელ პირობებში, როდესაც იღვწიან თეატრალური მკვლევარები, კრიტიკოსები, შექსპიროლოგები, მთარგმნელები, ყველაფერი ეს ადვილად მისაწვდომია, მაგრამ იმ დროს, როდესაც ალ. იმედაშვილი შექსპირს სწავლობდა და მის გმირებს ანახიერებდა, მისი ჩანაწერები, რა ნაკლსაც არ უნდა შეიცავდეს, მაინც დიდად საინტერესო გახლდათ და ამ თვალსაზრისით დღეს მათი გამოშეწურებაც საჭიროა.

შექმნილი იყო აზრი თითქოს „დედგემონა არაფრით არ ვანიჩქვა ჩვეულებრივი ქალები“.



საგან და ისეთივეა, როგორც ყველა ქალი — განვითარებული, საზოგადოებაში გამოხული, თამამი, კეთილშობილი, არშეი და ძლიერი ნებისყოფისა“⁴².

ამ აზრის მიმდევარი იშველებდნენ სამ არგუმენტს:

1. დეზდემონამ პირველმა აგრძობინა სიყვარული ოტელოს, 2. იმდენად წინადადებულია, რომ გაითვალისწინა ბარბანციოს წინააღმდეგობა და სახლდან გაიპარა, 3. სენატში გამოდის თამამად, უშიშრად და ამჟამად, სიყვარულის დასაცავად არაფერს ერიდება.

ამას დატეხება თვით ოტელოს მიერ დეზდემონას დახასიათება, რაც ყველაზე კარგი ხელჩასაკიდი საბუთია ამ თვალსაზრისით დეზდემონას გასაგებად: „ლამაზია, ტანთ კარგად იცვამს, კანდიერად ლაპარაკობს, მღერის, თამაშობს, საკრავზედ უკრავს, ანუ უყვარს დროის ტარება“.

აღ. იმედაშვილი ებრძვის ასეთ შეხედულებას და თავისი აზრის დასაბუთებას იწყებს საკითხის გარკვევით, ჩვეულებრივია თუ არა დეზდემონა, უპირველეს ყოვლისა, იგი ენება მის გარეგნობას.

დეზდემონა, აღ. იმედაშვილის აზრით, არ არის ჩვეულებრივი სილამაზის ქალი, რისთვისაც იგი იშველებს კახისა და იაგოს დილოვს:

კახია — „დიად, ცოლი მუჟავს და რა ცოლი! ენა ვერ იტყვის და თითონ სიტყვაც ვერ მისწვდება იმის ღირს ქებას. ვერ აღწერს ვერცა კალმის წყერი ზოტბა-ჩვეული, მის შესამკობად, უზუნად ნიჭთა მისამადლებლად, შემოქმედს თვისი კალთა მასზე დაუბრტყია!“ და ა. შ.

იაგო — „დეზდემონა თვით ოუპიტერსაც გულისთქმას აუშლის“ და ა. შ.

აღ. იმედაშვილი სვამს კითხვას ჩვეულებრივია თუ არა იგი თავისი ბუნებით, და ამ კითხვის პასუხად მოჰყავს შემდეგი საბუთები:

როდერიგო. დეზდემონა ზეციური სათნობით სავსეა.

იაგო. დეზდემონა ისეთი გულახდილი და კეთილია, ისეთი სათნო და გრძობიერი, რომ უკაცურად მიაჩნია, თუ რასაც სთხოვენ, იმაზე მეტი არ შესასრულა და ა. შ.

ასევე ტექსტზე დაყრდნობით ასაბუთებს აღ. იმედაშვილი დეზდემონას უადრეს პატიოსნებას, გულმგობრულობას და სხვ. ზოლო ის ფაქტი, რომ იგი პირველი აგრძობინებს ოტელოს სიყვარულს, მისი აზრით, საბუთია არა მისი ეშმაკობისა, არამედ სწორედ გულმგობრულობის: „იმიტომ, რომ იგი მართლაც დვთაებრივად უეშმაკო და უბიწოა... ნამდვილი გულმგობრულო ბავშვია...“⁴⁴

უამრავი საბუთი მოჰყავს აგრეთვე დეზდემონას

ნას სულიერი სიწმინდისა და განუზომელი სიყვარულის დასამტკიცებლად და დაასკვნის, „დეზდემონას სიყვარულიც რაღაც უსაზღვრო და განუზომელია, რაც ჩვეულებრივ დედაცაც არ შეუძლია“⁴⁵.

აღ. იმედაშვილი მხედველობაში იღებს იმ ფაქტსაც, რომ დეზდემონა ოტელოსთან დამოკიდებულებაში სიყვარულის გარდა თავის მრწამსსაც ეყრდნობა.

„შემადლებინოს ნეტავი ღმერთმა, რომ ცული კარგ გზას დავაყენო“

და არა ცული მავალითი წინ წავიმძღვარო“⁴⁶. დეზდემონაზე ზემოთ მოყვანილი მოსაზრების საპირისპიროდ იმედაშვილმა დაასაბუთა რომ დეზდემონა არის არაჩვეულებრივი სილამაზის ქალი, არაჩვეულებრივად წმინდა, არაჩვეულებრივად გულმგობრულო, არაჩვეულებრივად მოსიყვარულე, არაჩვეულებრივად კეთილი, ძლიერი გრძობის მქონე და ა. შ., რის შემდეგაც იგი თავს უყრის მთელ თავის დებულებებს და დაასკვნის:

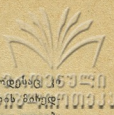
„დეზდემონა მეტად ნაზად და სათუთად აღზრდილი ისეთს წარჩინებულ ოჯახში, როგორიც არის ბრბანციოს ოჯახში, მოკლებულია ყოველგვარ ეშმაკობას, მის არსებაში უმწვერვალესამდე არის თავმოყრილი პატიოსნება, გულმგობრულობა, სინაზე, უბიწოება და გრძობა...“

დეზდემონას ჯერ არ უგრძნვია სიყვარული, მაგრამ რაკი იგრძნობს, ეს სიყვარული მთელს მის არსებას შეიპყრობს. ეს არ არის ჩვეულებრივი და ჩვეულებრივი ქალის სიყვარული, რომელიც მოსაზრებას, ანგარიშს და აწონ-დაწონვას დაიწყებს. ეს არის მოვარდნილი ნიღვარი, სტიქიონი, რომელიც ყველაფერს მუსრავს და ერთადერთი უცნაური, განუსაზღვრელი და შეუქმენი გრძობააა რჩება — სიყვარული. ოტელო მისი სალოცავია, გარეშე ოტელოსი მისთვის ქვეყნიერებაც კი არ არსებობს, არათუ მამა“⁴⁷.

იმედაშვილი დეზდემონას პიროვნების რომელ მხარესაც არ უნდა იხილავდეს, იშველებს შემდეგ სიტყვებს: „უმწვერვალესამდე“, „განუსაზღვრელი“, „შუქმენი“, „ღვთაებრივი“, „უსაზღვრო და განუზომელი“ და ა. შ.

ამგვარად, იმედაშვილის მტკიცებით, დეზდემონა დანარჩენი ქალებისაგან არაერთი და ორა ნიშნით გამოირჩევა.

აღ. იმედაშვილი დეზდემონას სიწმინდითა და სიღიადით ოტელოს გვერდით აყენებს და ორცხვს მოცემულ გარემოში დაბადებულ ნაადრევ გმირად თვლის. და სწორედ მათ ტრაგიკულ სულიერ სიწმინდეს მიიჩნევს იგი მათი ტრაგიკული ბედის ერთ-ერთ მიზეზად.



„სწორედ ესეთს დეზდემონას და ოტელოს შეუძლიათ გამოიწვიონ ის უღრმესი თანაგრძობა და სიბრალული, რომელსაც ჩვენ ვხედავთ ამ ტრაგედის მოხმენის დროს. ორივენი არამაწიერი არსებანი არიან. ისინი ვერ უძლებენ ამა ქვეყნის ყოველდღიურ ჭირვარას და ბოროტებას და როგორც ზღაპრული გმირები, ჩვენს წინ თვალწარმტაცად გაიფიქრებენ თავიანთი დიადობით, ზეადამიანობით და ილუპეზიან რადგანაც მათ ამ ქვეყნად ადგილი არა აქვთ“⁹.
დეზდემონას სახიათს ემილიას დახასიათებთაც ესმება ხაზი.

„ემილია არის გამოცდილი ქალი, რომელსაც კარგად ესმის ცხოვრების აკარგანობა და ყველაფერს ფხიზელის და ნათელის თვალით უყურებს. მას შეუძლია კადნიერადაც ილაპარაკოს და სიტყვა-პასუხშიაც არავის ჩამორჩება. საერთოდ, არის ჩვეულებრივი ქალი, რანაირებსაც ჩვენ ათასობით ვხედავთ და ვიცნობთ“¹⁰.

მართალია ალ. იმედაშვილი ემილიას განახლებებს დეზდემონასაგან, მაგრამ, მისი აზრით, ეს იმას არ ნიშნავს, იგი უპატონოსო იყოს, პირობით ემილია „პატონიანიც არის და დღოის მოსავიც... მას ახარებს დეზდემონას გულუბრველობა, შეხარის მის უმანკებებს, დეზდემონა მისთვის ანგელოზი, ხალცოვანი ხატია და ყოველ მის ქცევაში მოსჩანს მისი დედობრივი მზრუნველობა დეზდემონასადმი“¹⁰.

ამის დასადასტურებლად იგი იშველიებს იმ ფაქტს, თუ როგორ შესწირა ემილიამ სიცოცხლე სიბატონებს.

ალ. იმედაშვილის მიერ ამ ორი გმირის ცალკე-ცალკე დახასიათებიდან შეგვიძლია ასეთი დასკვნა გამოვიტანოთ: თუ ერთი კარგია, მეორე დიადია. თუ ერთი ჩვეულებრივი ქალებსაგან არ განსხვავდება, მეორეს ბადალი არ მოეძებნება, აქ ალ. იმედაშვილს, შესაძლებელია, ქვეცნობიერად, მითითებული აქვს ის ფაქტი, რომ შექსპირი ხალხს ჰყოფს ორ კატეგორიად: იდეალურ და პრაქტიკულ ადამიანებად, ხოლო პრაქტიკულს ყოველთვის არ აერთიანებს ცულთან, რისი მაგალითიც სწორედ ემილია გახლავთ.

ალ. იმედაშვილმა ახალი შუქი მოჰფინა ბიანკას ხაზს. როგორც ჩანს, მის დროს ბიანკა ქუჩის ქალად გამოჰყავდათ სცენაზე. ბიანკას ასეთი გეგმა უსადაგებოდა ბიანკაზე იაგოს ნათქვამს:

„ეს ცელქი გოგო იმით ცხოვრობს, იცვამს, იხურავს, რომ თავის თავს ხან ერთს აკლთვენებს და ხან მეორეს“¹¹.

ალ. იმედაშვილი არ იზარებს არც იაგოს დახასიათებას და არც იმათ აზრს, რომელნიც იაგოს სიტყვების გავერთოთ უფლებიან ბიანკას. „თუ იაგოს სიტყვებს გავერთობთ, უნდა ვიფიქ-

როთ, რომ... ყველას შეუძლია — როგორც ბიანკის მოსურვებს, ფულით იყიდოს. ამ აზრს მხოლოდ ერთი ბევრი დამდგემლი პისისა, ასევე უღებმა ბიანკას და კიბრისზე — ყავახანაში, საცა მთვრალი მეზღვაურები და ჯარისკაცები ქეიფობენ.. ბიანკაც გამოჰყავთ (თუმც ეს პისიდან არა ჩანს). ბიანკაც ისევე იქცევა, როგორც სხვები — ქეიფობს, ეცეკვას და შეზარბოშებული მალაქზე გადადის“¹².

ბიანკაზე ამ მცდარი შეხედულების გასაბათილებლად იმედაშვილი იგონებს რომ „არც კასიო დაუხალვადებოდა და არც ისე დამიცირებდა თავს, რომ ესე აშკარად გადაჰკიდებოდა ქუჩის ქალს. სხვა არა იყოს რა, ეს მის ხარისხს არ შეეფეროდა“¹³.

ბიანკაზე ამ მცდარი შეხედულების გასაბათილებლად ხაზს უსვამს კასიოსადმი ბიანკას წრფელ სიყვარულს, ნაწ დამოკიდებულებას (განსაკუთრებით კასიოსათვის მძიმე წუთებში), გულღია და უფშაქო საქციელს, არავითარ ანგარებას არ ხედავს კასიოსთან ურთიერთობაში, რაც ხშირია მისი მღვდამწერების ქალისათვის. ბიანკას სიყვარულს კი იმედაშვილი ამართლებს იმით, რომ კასიო კეთილშობილურად იქცევა მას.

ალ. იმედაშვილი განსაკუთრებული დაკვირვებით განიხილავს იაგოს რაჟულ სახეს და ბევრს სიახლე შეაქვს იმ პერიოდში იაგოს გაგებაში.

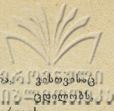
უპირველეს ყოვლისა, იმედაშვილი წინააღმდეგია იაგოს თვისებების გარეგნული ფორმით გამოხატვისა. ამ მოხარებას იგი შემდეგი ფაქტორებით ასახულებს:

„არ უნდა იყოს მეფისტოფელის სახისა და ტანის გრესით და სახის მანკით მოლაპარაკე. ასეთ ადამიანსა შეიძლება ერთი, ან ორი კაცი მოატყუილოს და ვერ მიხვდნენ მის ცბიერებას, მაგრამ რომ მთელი ქვეყანა მოხიბლოს და ყველანი უადრესად პატოისან ადამიანად შევლიდნენ, ამისათვის საჭიროა გარეგნობითაც ხანდო იყო და მოქმედებითაც, საუბარიც და გამოხეტყველებაც საამო და დამაჯერებელი გქონდეს. იმდენად მოხიბლავია, რომ თვით მისი ცალი — ემილია... უკანასკნელ წუთამდე დარწმუნებულია მის პატოისნებაში“¹⁴.

„იგი ყველასთან მხიარული, მოსიყვარულე და კეთილია. არავის აწყენინებს, ყველას მეგობრობს, ყველას თავს აყვარებს და ყველას პატოისნად მოაჩინა. იგი ნამდვილი ქამედლიანია“.

იმედაშვილი იაგოს საქციელის მოტივირებისათვის ეძებს მიზეზებს:

პირველი: „იაგო არის ბუნებით ბოროტი, უბრალო გვარის შთამომავალი“¹⁵. მეორე: არის გაუნათლებელი. მესამე: „არც დიდი მებრძოლია და ვეფირო, პირიქით, მწიფლიც არის“. მეოთხე: „კარიერისტი, ინტრიგანი, გულღვარა-



ლიანი; სხვისი ბედნიერება და წინსვლა თვალში ეჩხირება“. მებუთო: „ეკვიანია, ჰგონია, რომ ყველანი მისი წინააღმდეგნი არიან, ყველაზე გაბოროტებულია და ყველანი ისეთი ჰგონია, როგორც თითონ არის“. მექვსე: სხვისი სიკეთისა არ სჯერა, და აუცილებლად ცუდ ახსნას აძლევს მას. „არც შეუძლია ვინმეზე კარგი იფიქროს“. მეშვიდე: „ლდი გაიძვერა და აღდი ოსტატობითაც ჭყარავს თავის ცბიერებას“. მერვე: „მიიწვეს თავის განსაიდლებლად“. მეცხრე: „რათა მიადწიოს თავის მიწანს, არაფერს ერიდება, რადგან მისთვის არაფერი წმინდა არ არსებობს“. მეათე: ის ფაქტი, რომ ოტელომ იგი არ დანიშნა თავის თანაშემწედ. „საკმარისი მიზეზი იყო, რომ სიძულვილი ეგრძნო და მტრად განდომოდა არა მარტო ოტელოს, რომელმაც იგი არ დააფხა, არამედ კასიოსაც, რომელმაც სრულებით თავისდა უნებურად ის ადგილი მიიღო, რომელსაც იაგო ეპოტინებოდა“. მეთერთმეტე: იაგოს შეხედულება ქალზე — „რასაც შენ სიყვარულს უწოდებ ამ ავხორცილის შტოა, მისი ყლორტი“. „ლამაზ და ჭკვიან ქალს ეს უნდა მცნებათა ჰქონდეს — კარგად გამოჩრჩეს სილამაზეს, ჭკვას ხმარობდეს“ — საბაბს აძლევს დაქვავდეს თავისი მეუღლისა და ოტელოს ურთიერთობაში. ეს კი მასში იწვევს შურისძიების გრძნობას.

ალ. იმედაშვილი იაგოს საქციელის მოტივირებას ახდენს მხოლოდ მისი ბუნებიდან გამომდინარე. იაგოს ბოროტების მიზეზებს სედავის მის თვისებებში (ბოროტია, გაიძვერა, კარიერისტიკა, დაბალი წარმოდგენა აქვს ქალზე, შურისიანია, ეკვიანია და სხვ.) და არ განაპირობებს მას ეპოქით. არაფერს ამბობს იმის თაობაზე, რომ იაგო ეპოქის მიერ ზურგგამაგრებული ბოროტობამედია, ცხოვრებასთან შეგუებული პრაქტიკოსი, ცინიკოსი, რომლის თვალშიაც ყოველივე წმინდა დაცინვას იმსახურებს. იაგო ეპოქის შექსპირის გმირების იმ პრაქტიკოსთა ჯგუფს, რომლებიც საკუთარი მიზნის მისაღწევად არაფერს ერიდებიან და თავიანთ ეპოქაში საამისო ნიადაგსაც ხედავენ. ყველაფერი ეს კარგად აქვს გამოთქმული თვით იაგოს, როდესაც იგი კატეგორიულად ჰყოფს ადამიანებს და თავის თავს აუყოფნებს ისეთ ჭკვიანებს, რომლებმაც იციან თუ როგორ გამოჩინენ ცხოვრებას.

„არიან ზოგნი, რანიც მხოლოდ დღიურ ლუკმისთვის მუხლ-მოდრეკილინ მორჩილებენ, ყურ-მოჭრილობენ, სახედრის მსგავსად მსახურებენ თავიანთ პატრონს, კარგად გაჯობვა როდი აწყენთ ამ სულელ-მართალთ.

პატიოსნება ჭკვა-სუსტად განხვავს პირიქით იმის გულსვე ჰკარგავს. არიან სხვანიც ერთგულების სახის მიმდებნი, რომელნიც ზრუნვენ გულდადებით მხოლოდ მათთვისვე და თუმცა, პატრონს მოწინააღმდეგე და თვს უკრვენ, თავიანთ საქმეს იკეთებენ, თვით მდიდრდებიან, რომ განცხრომით და ნებივრობით იცხოვრონ ბოლოს. აი ამათზე ახად ითქმის, ჭკვა ჰქონიათ და მეც მათ რიცხვში ვურთვევარ“.

ამიტომ იაგო, როგორც გონებაგამრიახი კაცი ისეთ იარაღს გამოიყენებს ოტელოს წინააღმდეგ, რომელიც მასში მოკლავს ამ მსოფლმხედველობას და ამისათვის ისეთ ხერხებს მიმართავს, რის საშუალებასაც მისი სინამდვილე აძლევს.

„ოტელოსადმი იაგოს სიძულვილს ღრმა მსოფლმხედველობრივი საფუძველი გააჩნია: იაგო მაგრისადმი კასტურ ზოწლს, კლანურ სიძულვილს გრძნობს. იაგოსათვის ღრმად შეურაცმყოფელია თვით ფაქტი ოტელოსმაგვარი პატიოსანი ადამიანის არსებობისა. მას ოტელოს სძავს, როგორც გაიძვერა მოსამართლეს სძავს პატიოსანი ბრალდებული. მაგრამ რაკი მას არავითარი „იურიდიული“ უფლება არ გააჩნია ხელთ და არ შეუძლია კანონიერების ნიღაბს ამოფარებულმა მსჯავრი დაღოს მაღალი სულით დაჯილდოვებულ ადამიანს, იგი ასეთ უფლებას თვითონ მოპოივებს იმით, რომ გონივრულად განჭვრეტს თავისი დროის გარკვეული სოციალური ძალების ურთიერთმოქმედების ხასიათს და მას საკუთარი სატანისეული მართლმსაჯულების ბოროტ იარაღად გამოიყენებს“¹⁸.

ალ. იმედაშვილი იაგოს ხასიათის განხილვისას ერთ საყურადღებო ფაქტზე ჩერდება — აღნიშნავს, რომ იაგო არ არის გმირი. იგი მშინაა, ძალა არ ყოფნის ბოროტების ჩასადენა-თაც კი.

„კარგი და გამოცდილი მეომარი რომ ყოფილიყო, უმკვილია, ოტელო თან წაიყვანდა ბრძოლის ველზე, მაგრამ მას მხოლოდ დეზდემონას წამოყვანას ანდობს და იაგოც, რა თქმა უნდა, თავს განსაცდელში არ ჩაიადებდა და ეცდებოდა მშვიდობიანად მისულიყო კიპროსში“.

ათასი ქელით გააბა, ყველანი მოატყუა, თავის მიწანს თითქმის მიადწია, მაგრამ შინი მაინც თანა სდევს... იაგო ყველაფერია, ყოველგვარ ბოროტებით სავსე, მაგრამ ვაჟაკობას მოკლებულია“¹⁹.

იმედაშვილი იაგოს ადარებს რიჩარდ მესამესა

და ედმუნდს, რომელთაც ბოროტებასთან ერთად ვაჟკაცობაც გააჩნიათ.

„იავო არ არის „რჩინარდ მესამე“, საცა უფრო სრულყოფილია ბოროტება და გმირობაც, არც ედმუნდია („მეფე ლირა“), რომელიც ბოროტებასთან ერთად უშიშარი და გამბედავია, იავო უპატიოსნო, ბოროტი, დვარძლიანი, ჭკვიანი, მოხერხებული, გამჭრიახი და ამავე დროს ლაჩარია“²⁰.

აღ. იმედაშვილის მიერ მოყვანილ ამ შედარებაში მითითებულია ტრაგიკული გმირის ერთ-ერთი ნიშანი, თუმცა ბოლომდე არ არის ახსნილი. იავო არ გახლავთ ტრაგიკული გმირი, რადგან ლაჩარია. ეს მაშინ, როცა რჩინარდ მესამე მიუხედავად ბოროტებისა, მაინც ტრაგიკულ გმირად რჩება. მაგრამ რჩინარდ მესამეს ვაჟკაცობის გარდა სხვა გარემოებებიც ხდის ტრაგიკულ გმირად — მისი მიზანი, თუმცა გზა ცუდი ჰქონდა არჩეული და პირადულიდან გამომდინარეობდა, მაინც ობიექტურად კარგი შედეგისაკენ — ხახელმწიფოს გაერთიანებისაკენ იყო მიქცეული.

რა ელო საფუძვლად იავოს ბოროტებას? მხოლოდ შური. იავო სხვისი ბედნიერების დაწვრთვში ხელაგს სიამოვნებას. მიზანი მისი წვრილმანია, თვით მისთვისაც პრაქტიკულად არაფრის მომტანი. ეს არა აქვს აღნიშნული ალ. იმედაშვილს. იგი მხოლოდ ვაჟკაცობის თაღსაზრისი ადარებს იავოს რჩინარდ მესამესთან.

აღ. იმედაშვილი შენიშნავს იავოს ერთ დამახასიათებელ თვისებას — მის გამჭრიახობას. ვაჟკაცობის მოკლებული იავო თავისი გამჭრიახობითა და მოხერხებობით აღწევს თავს მისხაკე მიერ გაბმულ ქსელებს.

„რომ მეტად მოხერხებული აღმანიანა და თავისი გამჭრიახობით მეტად იოლად პოულობს გზებს თავისი ბოროტი ზრახვების მისაღწევად, ეს აშკარად ჩანს. როგორ გამოიყვანს კასიოს მოთმინებიდან, თუ არ დაათრობს? — ხელდახელ ჰქმნის მიზეზს და ათრობს კიდეც. ვინ იქნება ისეთი სულიერი და თავზე ხელაღებული, რომ მთვრალ კასიოს ჩხუბი აუტეხოს? — ბრიჯი როდერიგო, რომელიც ხელთა ჰყავს; როგორ გააწილოს კასიო ისე, რომ თვითონ მშრალზე დარჩეს და ყველას ეგონოს, რომ დიდათა სწუხს კასიოზედა? აი, სწორედ აქ არის მისი ხელოვნება. ჩხუბის ამბავს ისე გადასცემს, თითქოს კასიოს გამართლება უნდაო, მაგრამ ნამდვილად ი ვერც ერთი მამულარა, ისე ოსტატურად ვერ გაუთხრიდა სამარეს თავის მტერს...“

ელმა ვნახოთ თუ რა მოხერხებულად სარგებლობს ყველა იმით, რასაც მოულოდნელად უფრს მოჰკრავს და რაც მისთვის გამოსადეგია თავის მიზნის მისაღწევად.

როცა დეზემონა ოტელოს სთხოვს კასიო

შეირიგოს, ეუბნება — „მერე ვისთვის გთხოვ?

მიქელ კასიო არის იგი, რომელს გაეწეო რა დესაც კი მე მთხოვლობდა...“

იქვე მდგომარ იავომ ამას მოულოდნელად უფრი მოჰკრა და იქვე გადასწვებია ამითი ისარგებლოს და თავისი ქსელების გაბმას სწორედ აქედან იწყებს — „იყოლა რამე მიქელ კასიომ მაშინ თქვენის სიყვარულისა, როს ცოლის შერთვას აპირებდით?“

და როცა ოტელო უბასუხებს — ყველაფერი იყოლა და ჩვენ შორის ხშირად შუამავალადაც იყო, იავო თავს ისე აჩვენებს თითქოს ეს ამბავი პირველად ესმისო და თავისი გვეყრვევით ხელ ერთოს სიტყვით — „მართლა?“ უყვე შხამს აწვევებს...“

მტყობა დიდ გაიძვირობასთან დიდი მესხიერებაც აქვს“²¹.

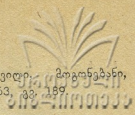
თვით ოტელოზე აღ. იმედაშვილს არ დარჩენია ჩანაწერი, გარდა „მოგონებები“ განხილული ზოგიერთი მოსახერხებია. ამას გარდა, პრესაში გამოქვეყნებულია აღ. იმედაშვილის პასუხები უფრნად „ეპატრის“ რეცენზენტის როკოტოვის შენიშვნებზე, სადაც იგი ოტელოს ხასიათის ზოგიერთ სადავო საკითხს ეხება.

როკოტოვი არ ეთანხმება იმედაშვილს ოტელოს ხნიერად გამოყვანაში, რაზედაც იმედაშვილი პასუხობს:

„მე შავი ვარ და მაქვს ნიჭი კარისკაცთაებრ ტკბილის ენით დამპარკისა... ანუ იქნება მისთვის, რომ წელთ დღმართს დავეშვი...“ თუ როკოტოვის ზედმეტად ხანში შესული ვერცხე, ეს ალბათ, იმიტომ, რომ განსაკუთრებულად ხანს ვუსვამ ოტელოს სიდიანჯეს და დარბაისლობას“²².

როკოტოვი შენიშნავს იმედაშვილს, რომ ოტელო ხანჯლთ არა ჰკლავს დეზემონას. იმედაშვილი შემდეგი არგუმენტებით ეწინააღმდეგება რეცენზენტს:

„როკოტოვი, ისევე ზოგიერთნი სხვები, ამტკიცებენ, რომ ოტელომ იარალი არ უნდა იხმაროს და ამის დასამტკიცებლად თვით ოტელოს სიტყვები მოჰყავთ... „მინც მე იმის სისხლს ვერ დავღვრი — ვერც-ვი გავაწერავ მის კანს თოვლზედაც უხატატეხს და უსუფთესსა“ და მცირე პაუზის შემდეგ დასძენს: „მაგრამ უნდა-ვი მოკვდეს იგი...“ ზერ ერთი უნდა ვსთქვა, რომ მაყურებლის გემოვნებისათვის არასოდეს არცერთს პიესაში არაფერი გამოეკეთებია... და თუ ვაკეთებ რასმე მხოლოდ იმას, რასაც ტექსტი მიკარნახებს და ხანჯალსაც სწორედ ტექსტის მიხედვით ვხმარობ... ჩვენ რომ „სისხლის დაღვრა და კანის გაკაწვრა“ ისე გავივით, როგორც ზოგო-



ერთებას სურთ თავზე მოგვანვიონ, მაშინ დახრჩობითაც ვერ უნდა დაეხრჩო, რადგანაც იმასაც თითონვე ამბობს, რომ „მისი შეენება, მისი სხეულის შენება გაშედეაობას შემირყევსო“.

„აგრე... ჰო, აგრე“

რა უნდა ამ ორი სიტყვით თქვას? ან რად ამბობს ამ ორ სიტყვას?... ნუთუ ოტელიო მიუბრუნდა და ხელ-ახლა დახრჩობა დაუწყო?... ახრჩობა და ხელ-ახლა დახრჩობა დაუწყო?... ახრჩობა და ხელ-ახლა დახრჩობა დაუწყო... იმაში რომ ხანჯლის ერთი დაკვრით გათავისუფლოს ზედმეტი ტანჯვისაგან. მაგრამ ვფიქრობა აქაც დალატობს და ხანჯლის დაკვრითაც ვერ უღებს ბოლოს, ეს-კი თვით შექსპირისათვის იყო საჭირო, რომ გონზე მოსულ დეზდემონას მკვლელობის მთელი ბრალი თავის თავზე მიეღო.

ზოგიერთები ყურადღებას არ აქცევენ იმ კარგობებს, რომ დეზდემონა დახრჩობის შემდეგ გონს მოდის, რამდენიმე სიტყვას ამბობს და მერე შინაც კვდება. ჩვენ-კი ვიცით, რომ უკეთუ დახრჩობილი ადამიანი გონს მოვიდა, სუნთქვა დაუბრუნდა და დაილაპარაკა კიდევ, იმას საშინა ადარა აქვს რა, ის უკვე სიკვდილს გადარჩენილია, დეზდემონა კი შინაც კვდება. რატომ კვდება? კვდება ხანჯლით მიყენებული ჭრილობისაგან. შექსპირმა, რომელიც ბუნების ყოველგვარ მოვლინებას იცნობდა, რომელიც მცენარეების ყოველგვარ დარგში ერკვეოდა და ზედმიწევნით იცოდა, ნუთუ ვერ გაითვალისწინა, რომ თუ დახრჩობილი ადამიანი დაილაპარაკებს, ის უკვე აღარ მოკვდება და ისიც იმ წამსვე.

არა, შექსპირს ეს კი არა, ის დაავიწყდა, რომ როცა ოტელიოს ათქმევინებს: „აგრე... ჰო, აგრე“, ამ სიტყვების შემდეგ რეჟისორი მიეწერა — „ამ დროს ოტელიო დეზდემონას ხანჯალს ჩაჰკრავს“. მაგრამ სამწუხაროდ, ნეტარხსენებულ შექსპირს რეჟისორების წერა არ უყვარდა“²³.

აღ. იმედაშვილის ამ პასუხებიდან ნათელია, თუ როგორ ხსნიდა იგი პიესის ისეთ ადგილებს, რომლებიც ან შეუმჩნეველი იყო სხვებისათვის, ან სწორად არ იყო გაგებული. ამავე დროს, მას შეეძლო თავისი აზრის დასაბუთება; კითხულობდა ქვეტექსტებს, არარსებულ რეჟისორებს და ბოლოს, რაც მთავარია, არ იმეორებდა ერთხელ და სამუდამოდ დაკანონებულ გაგებას, ეძებდა ხულ ახალს და ახალს, არ ექცეოდა სხვისი გავლენის ქვეშ, ყველგან თავისი გაგება შექმნიდა.

³ ალექსანდრე იმედაშვილი, მოგონებანი, „ლიტ. და ხელ.“, თბ., 1963, გვ. 189.
⁴ იქვე, გვ. 192.
⁵ იქვე, გვ. 193.
⁶ იქვე, გვ. 194.
⁷ იქვე, გვ. 194-195.
⁸ იქვე, გვ. 196.
⁹ იქვე, გვ. 196.
¹⁰ იქვე, გვ. 197.
¹¹ იქვე, გვ. 199.
¹² იქვე, გვ. 199.
¹³ იქვე, გვ. 199.
¹⁵ იქვე, გვ. 203.
¹⁶ იქვე, გვ. 211.
¹⁷ იქვე, გვ. 214.
¹⁸ ნიკო ყიასაშვილი, შექსპირი, „ხელოვნება“, თბ., 1959, გვ. 193-194.
¹⁹ ალექსანდრე იმედაშვილი, მოგონებანი, „ლიტ. და ხელ.“, 1963, გვ. 209-211.
²⁰ იქვე, გვ. 210.
²¹ იქვე, გვ. 207-209.
²² „საბჭოთა ხელოვნება“, 1941, № 5.
²³ იქვე.

¹ ამჟამად ისინი შესულია წიგნში: ალექსანდრე იმედაშვილი, „მოგონებანი“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1963.

² ალექსანდრე იმედაშვილი, მოგონებანი, „ლიტ. და ხელ.“, თბ., 1963, გვ. 188.

ორიგინალური ხელნაწიის თეატრალური მხატვარი

მინიმალ ქვეყანაქ თანამედროვე ქართული თეატრის ერთ-ერთი წინდებული მხატვარია, რაც ვლინდება მისი მხატვრული ხედვის თანამედროვე ხასიათსა და დრამატურგიული მასალის დრმად წვდომაში, ინდივიდუალურ ხელწერასა და სახვითი აზროვნების სისადავეში.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“, „გუშინდელინი“, „ბერნარდა ალბას სახლი“, „იულიუს კეისარი“, „მამლიტი“, „კეცხოველი“, „სტუმარ-სასიხინელი“, „სიმონა მამარის სიზმრები“, ეს ის სპექტაკლებია, რომლებსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად და ამ წარმატებაში საქმოდ მნიშვნელოვანი გახლდათ მხატვრის როლი. მან ორმოცდაათამდე სპექტაკლი გააფორმა საბჭოთა თეატრში თუ უცხოეთის ქვეყნებში.

მ. ქვეყავაძე დაიბადა 1944 წ. ქ. თბილისში. საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ იგი შედის რუსთაველის სახ. თბილისის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე. მესამე კურსიდან მ. ქვეყავაძე თავს ანებებს სწავლას. ერთ ხანს მუშაობს ზუგდიდის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში სადადგმო ნაწილის გამგედ. 1965 წელს მ. ქვეყავაძე ისევ განაგრძობს სწავლას, ამჟერად თბილისის სამხატვრო აკადემიის თეატრალურ-დეკორაციულ ფაკულტეტზე, რომელსაც წარმატებით ამთავრებს 1972 წ.

პირველად მოზარდმაყურებელთა სახ. ქართულ თეატრში გამოიყვანა მ. ქვეყავაძის სცენოგრაფიული ხელწერა. მან აღნიშნულ თეატრში გააფორმა ისეთი მნიშვნელოვანი დადგმები, როგორცაა: „კიკიძე“, „ანა ფრანკის დღიური“, „მოკვეთილი“, „უბედურება“, „ქაბუშაძის გასაქირი“, „სიმონა მამარის სიზმრები“ და სხვა.

1974 წლიდან მ. ქვეყავაძე მუშაობს იწყებს რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრში და პარალელურად მეტეხის სახლავარდულ დრამატულ თეატრ-სტუდიაში მთავარ მხატვარად.

მიუხედავად იმისა, რომ კიდევ მრავალსაუბრობს ატრში მოხუცა მხატვარს მოღვაწეობა, მოზარდმაყურებელთა თეატრს იგი დღემდე არ დალიტობს და ერთგულ სამსახურს უწევს თავისი მრავლისმეტყველი დეკორაციებით.

მ. ქვეყავაძე იშვიათად სტოვებს მაყურებელს დამთავლორებლის როლში. იგი ყოველთვის აიძულებს მას იაზროვნოს და იცხოვროს სპექტაკლთან, დეკორაციების სცენურ სიცოცხლესთან ერთად. მისი დეკორაციები მართლაც, „მსახიობებივით თამაშობენ“ სცენაზე. მათ გარკვეული ემოციური ძალა გააჩნიათ გარდა აღწერითი დანიშნულებისა, რომლითაც პირობითად მიგვანიშნებს მხატვარი მოქმედების დროსა და ადგილს. მისი დეკორაციები იშლება ნაწილებად, ისევ ერთდება სულ სხვა, ახალი ფორმის საგნებად, აზრის სიმბოლურ გამოხატულებად, რაც სპექტაკლის სახიერებას აცხოველებს და ამდიდრებს.

მ. ქვეყავაძე უმეტეს შემთხვევაში რეჟისორის თანაავტორია. მისი დეკორაცია თავიდანვე გააზრებულია გარკვეული მიზანსცენებისათვის, სთავაზობს რეჟისორსა და მსახიობს მოქმედების პროგრამას, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ იგი თავს ახვევს მათ მიზანსცენების საყოთარსკემას. მ. ქვეყავაძის დეკორაციები იმდენად მოქნილია და მეტყველი, ამავე დროს ტექნიკურად მარტივი, რომ რეჟისორსა და მსახიობს უქმნის საკუთარი შემოქმედებითი სახის რელიეფურად გამოკვეთის მრავალ შესაძლებლობას. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან სცენოგრაფს, გარდა ბუნებრივი რეჟისორული ნიჭისა და ორიგინალური ხედვისა, პროფესიული განათლებაც აქვს რეჟისურის დარგში, ანალოგ მ. ქვეყავაძის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები გამოირჩევა სცენური ორგანიზაციის მაღალი დონით და პიესის სახვითი განმარტების სიღრმით. მის შემოქმედებაში ზოგჯერ ვხვდებთ სპექტაკლის მეტისმეტად გამარტებულ, უკიდურესად ლაკონური, სცენოგრაფიული ხანე, რომელიც არ არის გამიზნული დაშლა-აწყობისათვის; ასეთ შემთხვევაში კიდევ უფრო მძაფრდება მხატვრის სახვითი მეტაფორა და სპექტაკლი იძენს მხატვრულ უშუალობას, აზრის სინატიფს. ამგვარი სპექტაკლია მ. ქვეყავაძის მიერ რუსთაველის თეატრში გაფორმებული შ. დადიანის პიესა „გუშინდელინი“. ამ სპექტაკლში, როგორც პროფესორი ა. ბარანოვა აღნიშნავს: „ერთგული აუვანილია ზოგადეკორაციული დონემდე“ და ამაში რეჟისორ თ. ჩხეიძესა და მსახიობთა კოლექტივთან ერთად მხატვარსაც უდევს მნიშვნელოვანი წილი.

გრძელი მავიდა მარავასავით გაქიმულა ცარიელ სცენაზე, რომელიც მონური მლიქვნლობით თავდამცირებულ ადამიანებს ცხოვრების

ფარს და სწალი ზღონათ, მაგრამ აშაოდ... მაგი-
და ბრუნავს სცენასთან ერთად და აბრუნებს ამ
ქვეყნის მცხოვრებთ, რომელთა შორის ერთნი
პირადი, ეგოისტური მიზნებისთვის იბრძვიან,
ხოლო მეორენი სოფლას წინსვლისა და საზოგადო-
ებრივი განვითარებისათვის. სუფრა კი ორივე
მხარის დამამცირებელ სცენურ სხეულად ქცე-
ულა. იგი სოფლას ორგულთა და ერთგულთა
უკანასკნელი, მაგრამ სამარცხვინო იმედია, სიმ-
ბოლური გზა, რომლის იქით სწახს ვერ ხედავს
„გუშინდელი“ ადამიანი. გრძელი მაგიდა სპექ-
ტაკლში მეუღის მოხელის რიგითი თავშექცევისა
და მის მიერ ქვეშევრდომი ერის დამცირების
საუცრეთესო საშუალებებაა. თ. ჩხეიძე ბრწყინვა-
ლედ იყენებს მხატვრის მიერ მიგნებულ სცენ-
ურ სახედავეს მონანსცენების მკაფიო მონაზა-
ნებისათვის. რეჟისორის მიერ თანამედროვე
ხერხებითა და თეატრალური პირობითობით ნა-
ძინწი ყოველი სურათი ცხადად იკითხება თეატ-
რ სუფრისა და სცენური კოლოფის ნეიტრალ-
ური ფერით მოფარდული კედლების ფონზე.
მაგიდა სპექტაკლის მხატვრული ღერძია.

მ. ჭავჭავაძე ერთდროულად მოღვაწეობს სხვა-
დასხვა მხატვრული მიმართულებების სამ ქარ-
თულ თეატრში და ყველგან წამყვან როლს ას-
რულებს თავისი შემოქმედებით. იგი ყველა
შემთხვევაში ინარჩუნებს თავის ხელწერას და
ამავე დროს ოსტატურად უფარდებს მას სხვა-
დასხვა სტილის თეატრებს, როგორცაა: მეტე-
ხის კამერულ-ფსიქოლოგიური გზის მამიბეელი
თეატრი, რუსთაველის მონუმენტური სტილისა
და ეროვნული კოლორიტის, სანახაობითი ტენ-
დენციების, მაღალი პათოსის აკადემიური თე-
ატრი და მოზარდმაყურებელთა ახალგაზრდუ-
ლი რომანტიკის, პოეტური ფანტაზიის გამაცხო-
ველებელი ქართული თეატრი.

რუსთაველის თეატრში მ. ჭავჭავაძემ მნიშ-
ნელოვანი გამარჯვებები მოიპოვა. ერთ-ერთი
ასეთი გამარჯვებაა მის მიერ გაფორმებული
გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“. სპექტაკლის კომპონენტთა სტილისტური ერ-
თანობა დანდგმული კოლექტივის გამარჯვე-
ბის საფუძველი აღმოჩნდა. სპექტაკლში თ. ჩხე-
იძის ერთ-ერთი საინტერესო რეჟისორული ხერ-
ხია თითოეული გმირის ინდივიდუალური სა-
ხის გამოკვეთა შემსრულებელი მსახიობის ინდი-
ვიდუალურ ოსტატობაზე დაყრდნობით, ხოლო
ხასიათთა „მოზაიკური“ კრებულის დაშუქვადეა
ჩაკეტილ გარემოში მხატვრის სახვითი მიგნებაა.
ინტერიერის გლუვი მოყვითალო კედლები
მცხოვრებელ ექსანეთის სამხრეთული მზის ფერი-
თაა გამთბარი, რის გამოც მთელი სიმწვავით
იგრძნობა გასათხოვარ ქალიშვილთა კარჩაკე-
ტილი ცხოვრების სიმძიმე, სცენური სივრცე

ორგანიზებულია რომანული სტილის არქიტექ-
ტურული ინტერიერით. წინა პლანზე განლაგე-
ბული სქელი კედლები ფსიქოლოგიურად სუ-
მოქმედებს და აწვება მაყურებელს, სულს უხუ-
თავს თავისი უდრეკი, მძიმე ფორმების გულ-
გრაფიი სიმშვიდით. შავ სამოსში გამოწყობილი
ქალიშვილები ქვის გალიაში გამოშუქვადეულ
ფრინველებს ჰგვანან, რომლებიც უსახოოდ აწყ-
დებიან მასიურ კედლებს და სასოწარკვეთით
შელოვობენ უწყალოდ დათრგუნვილ საკუთარ
ახალგაზრდულ მისწრაფებათა ჩასშობას. მუქი
ავჯის მაცარი ფორმებაც ხელს უწყობს მძიმე
განწყობას, სადა კედლებზე განსაუთრებული
სიცხადითაა გამოკვეთილი მაცხოვრის სახე, რო-
მელიც ადამიანთა მოდგმას ხორციელი და სუ-
ლიერი ვნებებით მიყენებული ტანჯვის ატანასა
და მოთმინებას უქადაგებს. ხატი სპექტაკლში
გამოყენებულია, როგორც რედიგიურ ექსანეთ-
ში ადამიანის ბუნებრივ სწრაფვათა დათრგუნ-
ვის კიდვე ერთი მეტყველი, სიმბოლური ხერ-
ხი. მხატვრის მკაფიო ხელწერაა ყვითელი, სადა
კედლების ფონზე შავი კოსტუმების მოძრა ლა-
ქებად განწილება, რაც გრაფიულ სიმკვეთრეს
ანიჭებს სპექტაკლის სცენოგრაფიულ სახეს.



მ. ჭავჭავაძის სცენოგრაფიაში, რაც არ უნდა მრავალსურათიანი და მრავალმოქმედებიანი იყოს სპექტაკლი, მოქმედებებსა და სურათებს შორის კოლორიტული და სტილური ერთიანობა დაცულია.

შექსპირის „იულიუს კეისარი“ (რეჟისორი მ. თუმანიშვილი) მხატვარი ერთი და იგივე დეკორაციით რადიკალურად საწინააღმდეგო შინაარსის სურათებს წარმოგვიდგენს, თუმცა, თითოეული მათგანი მხატვრულად დამაჯერებელია და სპექტაკლის მთლიანი სცენოგრაფიული სახის შექმნას ემსახურება. ტრიუმფალური თადე-ბით მხატვარი გადმოგვიქვამს კეისარის სასახლის ინტერიერს, ლუდხანას, ბრუტოსის პოეტურ ხაღს რომის ქუჩა-მოედნებსა და ომის ველს. ამავე დროს ტრიუმფალური თადე ძველი რომის საშხედრო ძლიერებისა და გაშარკვებების მხატვრულ-ისტორიული სურათია. სპექტაკლში მახიური სცენების პლასტიკურობასა და მასის ფსიქოლოგიის გამოვლენას დღადად უწყობს ხელს მოძრავი დეკორაციების ტექნიკური მოქნილობა და მხატვრული სახეცვლილება, რაც თითო-ორილა დეტალის დამატებით, ან მოკლებით არის მიღწეული, როგორცაა: წარწერები, პანდუსი, თადეების განლაგების, ან როდენობის ცვლილება და სხვა. ეფექტურია სპექტაკლისათვის ვასკუთენილი პერგამენტის ფარდა, რომელიც წარწერითა და შიგ გაყრილი შუბით, რომელიც სპექტაკლის ერთგვარ შესავალს წარმოადგენს. „იულიუს კეისარი“ — შექსპირის დროის თეატრის სცენური ხერხები ორგანიზულადაა შერწყმული თანამედროვე თეატრის სახეით პრინციპებთან, რაც შეუძლებლად მიიჩნეოდა ცნობილ შექსპიროლოგს ა. ანიკსტს. რეჟისორისა და მხატვრის მუშაში იყო თანამედროვე თეატრში მაყურებელს ეგრძნო შექსპირის თეატრის ელფერი და მის საფუძველზე წარმოდგინათ რომის ისტორიიდან მაღალი ზენობისა და იდეალებისათვის ხალხის დაუცბროშეული ბრძოლა, რასაც თითოეულმა წარმატებით მიადწია.

შექსპირის შემოქმედებას მ. ჭავჭავაძე მეორედ მეტეხის თეატრში შეხვდა. მხატვარმა სპექტაკლის სცენოგრაფია გონივრულად დაუშორჩინა მეტეხის ტაძრის პერსპექტივას, გამოიყენა მისი გუმბათქვეშა ზურგები და გაზარდა სათამაშო მოედნის მცირე ფართობი. კულისების თავზე შექმნილ ბანი მხატვარმა მეორე სცენურ მოედნად გამოიყენა, სადაც მეფე-დედოფლის საბრძანებელი მოათავსა. მან უმარტივეს სცენურ აქსესუარებს ურთულესი სიმბოლური გოლი დააკისრა. ჩვეულებრივი რკინის ჭაჭვი ხან ბოროტი მეფის, კლავდიუსის ფეხქვეშ მერყევ კიბებს წარმოადგენს, ხან კეთილშობილ ადამიანთა სულის ბორკილს, ზოგჯერ კი მლიქვნელთა



შემოქმედი, რაც მთლიანობაში ბოროტისა და კეთილის მარადიული ბრძოლის სახიერ, პლასტიკურ სურათს წარმოადგენს. კიდევ უფრო მეტპველია, ფიცრული კუმბო, რომელიც სპექტაკლის დასაწყისში პრაქტიკულად მერხს, ხოლო სიმბოლურად ბოროტების სამარც წარმოადგენს, შემდეგ პიესის გმირები ნაწილებად შლიან და სმარობენ სხვადასხვა დანიშნულების ნივთებად. დასასრულს ისევ კუმბოდ შეიკვრება და შიგ იმალება ბოროტების მთესველი კლავდიუსი, რომელსაც შიგვე კლავს ვამლეტი.

ახევე მეტპველია სპექტაკლში კოსტუმი. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ვამლეტის შავი სამოსი, მკერდზე კიბორჩხალის მგავსი დეკორატიული მოსართავით, რომელსაც უნებურად ვამლეტის სულში ჩაბლაუქებული სევდის ბრჭყალებს ვაფარებთ. ძალზე ძნელია ფსიქოლოგიურად რთული, მაღალი პოეტური გზნებისა და ღრმად ფილოსოფიური პიესის „ვამლეტი“ დადგმა მეტისმეტად მცირე მასშტაბის სცენაზე, მით უმეტეს, როდესაც ნაწარმოები თავისი მოქალაქეობრივი პათოსით და ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობით განუწომლად დიდია. მიუხედავად ამისა, მ. ჭავჭავაძემ კიდევ ერთხელ დაგვანახა აღნიშნულ სპექტაკლში თავისი მდიდარი ფანტაზიისა და მხატვრული აღლოს მომხიბვლელი ძალა.



მან ასევე ადვილად გაართვა თავი მოზარდ-მეაუღრებელთა ქართული თეატრის დადგმაში „სიმონა მამარის სიზმრების“ სტილის თავისებურებას. ბრეტის ნაწარმოებში ერთმანეთზე გადაჭყუული გმირული რომანტიკა და ბავშვური ფანტაზიის უშუალობა, ისტორიული წარსული და სოციალური კონფლიქტები, პატრიოტული შემართება, ფსიქოლოგიური ნიუანსები. მ. ჭავჭავაძემ თავისებური სცენოგრაფიული ხელწერით აქაც გამოიქრწა ნაწარმოების თითოეული მხარე. მან ჩვეულებრივ საყოფაცხოვრებო ნივთებს დააქისრა აზრის მხატვრული გადმოცემა და მიზანსცენების გამოკერება. სპექტაკლის ერთ-ერთი ეფექტური, ცხოველი სურათია საფინანსო სცენა, როდესაც მტერს უბრძოლველად დანებებული ფრანგები აქსესუარებს საფრანგეთის სულიერი ნანგრევების სახით სიმონა მამარის ფეხებთან ჰყრიან. ჰყრიან ერთადერთი მებრძოლის წინ, რომელიც ფრანგი საზოგადოების ზნეობრივად ჯანსაღი ნაწილის წარმომადგენელია.

მ. ჭავჭავაძემ ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმატებები რუსთაველის თეატრში მოიპოვა. მან 1969 წ. ა. რამიშვილთან ერთად გააფორმა „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რომელიც მ. ჭავჭავაძის პირველი სპექტაკლი იყო რუსთაველის თეატრში. რეჟისორ თ. ჩხეიძის ეს სპექტაკლი, შეიძლება ჩაითვალოს იმის ნიმუშად, თუ ქართულმა თეატრმა, როგორ შეიძლება უპასუხოს თანამედროვე მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების მოწინავე ამოცანებს ეროვნული ფორმისა და კოლორიტის წარმოჩენით. „შე განმაცვიფრა სპექტაკლის მაღალმა კულტურამ, მსახიობთა ხელოვნების მაღალმა ხარისხმა და აგრეთვე ამ წარმოდგენით ნათელიყოფილმა რუსთაველის თეატრის, როგორც ეროვნული თეატრის მიზანდასახულობამ“, აღტაცებით წერს „ბერლინის ანსამბლის“ მრავლისმხანველი კოლექტივის წევრი პეტერ კუბეკი. სპექტაკლის ეროვნული სახის გამოკვეთაში დიდი როლი მხატვარს მიუძღვის, რომელსაც მოხდენილად შემოაქვს გარდასულ დღეთა რელიქვიებზე ქცეული ყაბაღანი, ფაფახი, ყანწი და სხვა ნივთები. იგი დრამატურგის იუმორს ფაქიზად ემელება ცხენის თავის ქალით, რომელიც დობეჯა ჩამოცმული და კუდაბიჯა, დამშეული აწნაურების ცხოვრების სიმბოლურ გამოხატულებას წარმოადგენს. იგივე სპექტაკლი მ. ჭავჭავაძემ საარბოთეკის თეატრში გააფორმა 1978 წ. და დამდგმელ კოლექტივთან ერთად დიდი წარმატება მოიპოვა. მასვე ეკუთვნის კრაკოვის ახალგაზრდული თეატრის სცენაზე ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძლის“ გაფორმება (რეჟისორი ლ. მრეველიშვილი). მან თავისი შემოქმედებით სხვა მხატვრებ-

თან ერთად სახელი გაუთქვა რუსთაველის თეატრულ სცენოგრაფიას საზღვარგარეთაც.

მ. ჭავჭავაძის ახალი ნამუშევრებია ბ. ლავრენივის „რღვევა“ მოზარდმეაუღრებელთა ქართულ თეატრში და თ. მეტრეველის „შეშლილი, შეშლილი ახალი წელი“ რუსთაველის თეატრში. დასახელებული სპექტაკლების სხვადასხვა თემებს, ეპოქებსა და სრულიად განსხვავებულ პრობლემებს ხელი არ შეუშლიათ მხატვრისათვის გარკვეული სცენოგრაფიული ხელწერის შენარჩუნებაში, რაც ძირითადად გამოიხატება სცენური ნივთების სიმბოლურ გამოყენებაში. მართალია, მ. ჭავჭავაძე აღნიშნულ სპექტაკლებში მეტნაკლებად აღწევს სასურველ მხატვრულ სრულყოფას, მაგრამ პროფესიული აზრისთვის მაღალი დონე და ოსტატობა აშკარად ვლინდება.

სპექტაკლი „რღვევა“ მოზარდმეაუღრებელთა თეატრის ერთი ციკლა სცენა საესეა ფოტო-სურათებით, რომლებზეც გამოხატულია მაღალი საზოგადოებრივი ფენის წარმომადგენელთა სხვადასხვა თაობა, პეტერბურგის ხეღები, პორტი, ერთი სიტყვით, ქალაქის სახე რევოლუციის წლებში. სურათები მოზაიკური სიმპიდროვით არის განლაგებული კედლებზე და სცენური კოლოფის გარე, მეურთებელთა დარბაზის კედლებსაც იკავებს. სპექტაკლის მსვლელობისას დრო და დრო თოვების სროლა, რევოლუციისა და ხალხის მტრების დაზერება სურათების ცვენას ემთხვევა. ძირს ჩამოყრილი ფოტოები მთხრობებს ურიკით გააქვს სცენიდან. სურათების ცვენა ბურჟუაზიული საზოგადოების დამარცხების სახიერი სცენოგრაფიული გადწვევითაა. იგი შემოღობის სედიან, მაგრამ სრულიად ზუნებრივ, გარდაუვალ ფოთლოციანს გვაგონებს. რევოლუციის ეპოქის დინამიკას, მის დაძაბულ რიტმს, ბერსენევიტის სულიერ დევნას მხატვარი შუქურის ენერგიული დინებით გადმოგვცემს. ასეთი მხატვრული ზერხით დრო და დრო ირღვევა სურათების სტატეური მეუღრობა, სპექტაკლში მათი მდუმარე მონაწილეობა და იქმნება მხატვრული კონტრასტი. ორიგინალური ჩანაფიქრის მიუხედავად, „რღვევის“ სცენოგრაფიული „სახე არ არის მხატვრულად სრულყოფილი, რასაც მ. ჭავჭავაძემ აღწევდა „ბერსენევიტის ალბას სახლში“, „სამანიშვილის დედინაცვალიში“, „იულიუს კეისარში“ და მრავალ სხვა სპექტაკლში. მხატვარი იმდენად გაიტაცა ნაწარმოების არსის სიმბოლურმა ახსნამ და მეტაფორულმა მიგნებებმა, რომ შედარებით ნაკლები ყურადღება დაუთმო სცენური ფორმის მშვენიერებას. „რღვევაში“ სურათებით სახვე კედლები ტვირთავს ისედაც მცირე სცენას, რამდენადმე აქინნებს ორიგინალური ჩანაფიქრის ესთეტიკურ მხარეს და ასუსტებს დეკორაციის



მხატვრულ ეფექტს. სურათები ასე მჭიდროდ რომ არ ყოფილიყო ერთმანეთზე მიგრძობილი, თითოეული პორტრეტი და ჩარჩოზე შემოვლენული შავი მაქმანი უფრო ზუსტ ემოციასა და განწყობას შეიტანდა მაყურებელში. ამავე დროს დეკორაცია იქნებოდა ადვილად აღსაქმელი და ხაზო საყურებელიც. ჩვენი აზრით, ამ ფაქტში გამოხატულება პიკოა ბოლო ხანს ჩვენს თეატრალურ მხატვრობაში ფესვოყიდებულმა ტენდენციამ — სააზროვნო დეკორაციების მოძიდებამ.

ნაწილობრივ იგივე მოვლენასთან გვაქვს საქმე რეჟისორ რ. ჩხაიძის სპექტაკლში „შეშლილი, შეშლილი ახალი წელი“. მხატვარმა შეძლო საზვითი ხერხებით ეჩვენებინა ოჯახი, რომელიც ჩვენი საზოგადოების სამარჯვინაო ლქავს. ეს უკვე მხატვრის დიდი გამარჯვებაა. იგი გვისურათებს სახალწლო ნაძვისხეებითა და ფერადი ნათურებით შეწყულ სასტუმრო ოთახს, რომლის მორთულობა მატერიალური უზრუნველყოფისა და სულეირი ქალის აშკარა სურათია. ძველებური ღამაში სავარძლები ჩამორღვეული ზამბარებით, სხვადასხვა ფორმისა და ფერის ფრაგმენტული კედლები მორთული ძვირფასი, მაგრამ დაგლეჯილი მაქმანით პიესის გმირების სულიერი რღვევის სიმბოლური სახეა. ბიწისი ცენტრალური ადგილი უჭირავს მოძრავ კედელშირჩხალს, რომელიც მორთულია თეთრი, ყვითელი, ცისფერი გამჭვირვალე ფარდებით. უსისტიმოდ დრამატული ფარდებზე დაკიდულია სხვადასხვა ფორმის აბსტრაქტული ნივთები, აქა-იქ მოხანან რკინის გაშიშვლებული ბადე, რაც უწესრიგობისა და უბადარულობის სურათს ქმნის. იხეც კარგად ესადაგება სპექტაკლის გმირების სულიერ დაქინებებს, ოჯახის დისასხლისის, იაშვის უსუსურობას, სიბეცეს, რომელიც ვერც კი ხვდება რა ტაობში ცხოვრობს, თუმცა, სხვებზე უფრო მოწყვეტე გულისა და მათზე არანაკლებ ეგოისტია. მისი ერთადერთი დადებითი თვისებაა ლტოლვა სიყვარულისაკენ, სიწმინდისაკენ, რომლის მისაღწევად ძალა და ხასიათი მას არ შესწევს. პიესის მიხედვით იაშვე ნიჭიერი არქიტექტორია, რაც არადაშავებრებულია, რადგან იგი პრიმიტიულად მოაზროვნე ისტერიკული პიროვნებაა. მოძრავი კედელი, რომელიც ვაცრეცილი, უფერული ფარდებით არის მორთული და სპექტაკლის გმირებს აჩრდილივით დასდევს თან, თავგზაბნეული, უნათო ადამიანების ზუსტი სახეა. შუა ოთახში დადგმული ტახტი-კიდობანი რომ ელემენტალურ ბედნიერებას მოკლებული ადამიანების გასაჭირს იტევს, ცრემლიანი სიცილის მომგვარება და მწარე სინამდვილის მკვეთრი ნიშეუბრა. იგი ამავე დროს სპექტაკლის მრავალი კომედიური სიტუაციისათვის საჭირო აქსესუარია. მხატვარი უდავოდ მნიშვნელოვან,

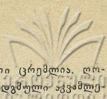
ზოგჯერ წაშვეან როლს ასრულებს სპექტაკლის ბიპერბოლური სტილის შექმნაში, მაგრამ დეკორაციის მთლიანი მხატვრული სახე შეიქმნელებულია სრულყოფას.

აღიარებულია, ხელოვნებში სიმახინჯე სახვითი შვენიერებით უნდა გადამოვცეს, შირამაკედლე თავისი უფრულობით უსაპო ფორმით არღვევს დეკორაციის პარმონოლობას. მართალია, მ. ქვეჯავაძე გმირების სულიერ სიმახინჯესთან აიგავეს კედელშირჩხალს, მაგრამ განა იგივე როლი არ დააკისრა მან ბინის კედლებს, რომელთა ანსამბლი მხატვრულად სრულყოფილია? მ. ქვეჯავაძის ჩვეული ხერხია განათებითი აპარატურის ჩართვა დეკორაციაში, აღნიშნულ სპექტაკლში ახეთი ნათურა კიბესთან ურთიერთავე შირში მხატვრულ, ფერად ლაქად იკითხება, ხოლო იქვე შეივრე კედელთან რკინის შოშხივ ბოძზე თეთრი ნათურა დანონანს ქმნის მხატვრულად ორგანიზებული კედლების ანსამბლში.

კოსტუმში მ. ქვეჯავაძემ საინტერესოდ დააწვეტა ის, რასაც ნაილობრივ გვერდი გაუარა იმავე სპექტაკლის დეკორაციაში. იაშვის მოვარდისფრო საშინაო კაბა შავი ბეწვით არის მორთული და მის ზედმეტად გადაპარსულ ხასიათს, ცუნტრუსს, ექსტრავაგანტურ გემოვნებას ხაზს უსვამს. მხატვრის მიღწევა სწორად იმაშია, რომ კოსტუმში კოლორიტულად ეფექტურია და მაცურებელი არ განიცდის ესთეტიკურ უმარისობას, რასაც მოძრავი კედლის აღქმისა შეიგრძნობს. ვფიქრობთ, ფერიით ეფექტი, ან სხვა რაიმე სახვითი ხერხი მოძრავ კედელს არ დააკლებდა აზრობრივ ძალბას და მეტაფორულ სიხედაბეს.

მეტად სახიერია ერთ-ერთი პერსონაჟის ლილის კოსტუმში. მიუხედავად მტკიცე ხასიათისა, ეს ქალი არაჩანსალი სიტუაციის მხვერპლი გამბედარა. მისი კოსტუმის მუქი ფერი და სადა ფორმა დასრულებულია მოდური, მკაცრი ფორმის შლიაპით, რაც მისი ხასიათის სიმკვეთრეს ეხამება. მეორე მხრივ, კაბის ღრმა ჭრილი მის სასაცილო, სულელურ მდგომარეობას ბიპერბოლურ იერს აძლევს და მსახიობ ნ. სარაჯიშვილის მიერ შექმნილ მეტად საინტერესო კოლორიტულ სახეს დიდ მხატვრულ ძალას ანიჭებს.

არანაკლებ საინტერესოდ აქვს მხატვარს გადაწყვეტილი ხათუნას კოსტუმში, რომელიც ულტრამოდურია და გმირის სითამამის გამოვლენას ემსახურება. ცინიზმი, შემგუებლობა და გულგრილობა, რომლითაც უხვად არის დაჭიმდობული მ. ტიქინაძის ხათუნა, ლოგიკური შედეგია იმ ოჯახის მომავლი თაობისათვის, სადაც მექრთამეობა და სიბეცე ერთმანეთს შერწყმია. თვალეზამდრე ჩამოწეული კეპი, ჭიბებში ჩაწყობილი ხელები ხათუნას მოჩვენებით უფარდებლობას და მის უკმეზობას უსვამს ხაზს, ხოლო ჩაცმულობის ეკლექტიკურობა, ხევისურული წინდები,



ჯინსები, კეპი და ცალ გვერდზე მთვარისავით მოხრდილი ნაწნავი, მისი მისწრაფებების ამაოებას და დაბნეულობას გვამცნობს. იგი მშობლების საქციელს საღად აფასებს, კარგად ესმის თაღლითის საბოლოო ზეგარი, თუმცა თავად ვერც ირჩევს სწორ გზას, რაც ბუნებრივია. ხათუნას, ჭერ კიდევ ბავშვს, უჭირს მანეიერ ოჯახურ გარემოში სწორი ორიენტაციის მოძებნა. მისი გამოწვევი ჩაცმულობა, ლტოლვა მოდურისაკენ ერთგვარ თავდაცვასაც წარმოადგენს იმ არარაობის წინაშე, რომელსაც ძალზე საინტერესოდ წარმოგვიდგენს ახალგაზრდა მსახიობი. მისი ეგოიზმიც ლოგიკურია, რასაც ავლენს მათ ოჯახში შეყვლებულთა ელისოს მიმართ. ხათუნა ხომ თავისი მშობლების პირშობა.

მზატვარი ზოგჯერ მცირე შტრისითაც აღწევს კოსტუმის გამოშახველობას. ასეთია ლევანის ჩვეულებრივი კოსტუმი დიდი წითელი ვარდითა და შავი გრძელი ზაფითით, რომელსაც მსახიობი ტ. სარალიძე ოსტატურად უხამებს გმირის ხასიათს.

მ. ჭავჭავაძემ აღნიშნულ სექტაკლში უკვე კოსტუმს გამოიწვლია არ მოუძებნა გმირის ხასიათის შესატყვისი თეატრალური ფორმა, რათა არ გადაეტვირთა პირობითობით სავსე სიმბოლური დეკორაცია, კოსტუმები უმეტესად თანამედროვე მოქალაქეთა ჩვეულებრივი ჩაცმულობის ილუსტრაციას წარმოადგენს. ასეთი შერჩევით მზატვარმა მეტ გამოშახველობას მიაღწია.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მ. ჭავჭავაძის სააფიშო ხელოვნება. მზატვრის აფიშა, ისევე, როგორც მისი სექტაკლების სცენოგრაფიული სახე, მაყურებელს მოუხმობს აზროვნებისაკენ. ცოტა იქნებოდა იმის თქმა, რომ მ. ჭავჭავაძის აფიშა სექტაკლის არს ლაკონურად და სახიერად გადმოგვცემს. მისი აფიშების უმეტესობა მძაფრია და ემოციური, გამოირჩევა თამამი სახეითი გადაწყვეტით.

საარბრიუკენში დადგმული სექტაკლის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ აფიშა გვაძლევებს მზატვრის მახვილი იუმორით, მისი გულწრფელი თანაგრძნობით გაშვალტკავებული ცხოველისადმი, რომელზეც აჩონჩხილია წარსული დიდების გამოშხატველი ნივთები და „მემოღამოს აზნაურთა“ უბადრუკი ამპარტავენობის სიმბოლოს წარმოადგენს. იგი გვზიბლავს დრამატურგიული ნაწარმოებისათვის მოძებნილი მზატვრული სახის მთლიანობით, სრულყოფით, აზრის ტკეპლობითა და ხილრმით, სექტაკლის სანახაობითი მზარის სახიერი გადმოცემით, გვიზიდავს მზატვრის სევდიანი ღიმილი, მისი მოკრძალება და თაყვანისცემა მწერლისადმი. აფიშაზე დავით კლდიაშვილის პორტრეტს ნათელი ფერის კონტური შარავანდედვით აქვს შემოვლებული. მწერლის მკერდიდან ძაფით დაშვებული წიგნი,

თითქოს მისი გულიდან ნაუფრო ცრემლია. ლენინისილი ცხენის ზურგზე შედგმული აქვამლებული სახლი აზნაურთა მოჩვენებათი ბედნაყარებისა და მათი რუევადი, დასაქცევად გამზადებული სამირკვლის მტკეველი სურათია. ცხენის ფეხქვეშ დაყრდლი თეთრი მაქმანის ნაფლეთობს წარსული კეთილდღეობის ნარჩენებია. ცხოველის უმწეოდ დაღებული პირი სულთმობრძავის უკანასკნელი ამოსუნთქვაა. აფიშაზე გამოსახული „მემოღამოს აზნაურთა“ სიმბოლური სახე სულისმემკვრელია.

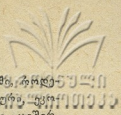
არანაკლებ სახიერია და მზატვრულად ეფექტური მ. ჭავჭავაძის აფიშები: „მ. დადიანის „გუშინდელნი“, ლეონიძის „ნათან ბრძენი“, ბ. ბრძენის „სიმონა მამარის საზმრები“ და სხვა. მისი ყოველი აფიშა სექტაკლის ორიგინალური უფერტურაა.

მ. ჭავჭავაძე თავისი შემოქმედებით მნიშვნელოვან როლს ასრულებს თანამედროვე ქართული სცენოგრაფიის შემდგომ განვითარებასა და გარკვეული მზატვრული გეზის ჩამოყალიბების რთულ საქმეში. იგი თავისი ორიგინალური ხელწერით ხელს უწყობს არა მხოლოდ ქართული სცენოგრაფიის გამრავალფეროვნებასა და აღმასვლას, არამედ მოაზროვნე მაყურებლის აღზრდასაც, რაც სიავის მხრივ დადებით გავლენას ახდენს ქართული თეატრის სცენურ კულტურაზე.

¹ ბუკლეტი, ლენინის ორდ. რუსთაველის სახ. აკად. თეატრი, 1976-1977 წ. წ. სეზონი.

² А. Анисет, Театр эпохи Шекспира, изд. «Искусство», М., 1965 г. стр. 215.

³ ბუკლეტი, ლენინის ორდ. რუსთაველის სახ. აკად. თეატრი, 1973-1974. სეზონი.



მოუზიით ხელოვნება

კუნების ფარგლებში, ე. ი. იმ ეპოქაში, როდესაც საქართველოს მწიგნობართა კავშირი და აგრეთვე კულტურული კავშირ-
ურობისთვისაა ჰქონდა არაბულ სამყაროსთან.

მაგრამ ტერმინი „მოუზიის“ გაჩენა-გავრცე-
ლება ქართულ ენაში აღნიშნულ დროს სრული-
ადაც არ უნდა ნიშნავდეს იმას, თითქოს იმ
დრომდე ქართული სანახაობრივი კულტურისა-
თვის უცხო იყო მოუზიის ხელოვნება, რომე-
ლიც, როგორც ამას შემდგომ დავინახავთ, შეი-
ცავდა თეატრალურ, საცირკო და მუსიკალური
კულტურის სხვადასხვა ელემენტებს და თავისი
არსით სინკრეტული იყო. როგორც ჩანს, ამ
შემთხვევაშიც ტერმინ „მოუზის“ ქართულ ენა-
ში გავრცელების ანალოგიურ პროცესს ჰქონდა
ადგილი. ამდენად, უფრო სწორი იქნებოდა გვე-
ფიქრა, რომ „მოუზიის“ ჩვენთვის გაურკვევე-
ლი მოხეზების გამო შეცვალა საკუთრივ ქარ-
თული სიტყვა ან სიტყვათა კომპლექსი, რომე-
ლიც შემდეგი დროის მოუზიის ხელოვნების
მიმდევარს აღნიშნავდა. შესაძლებელია ეს იყო
„საბუნღე(დ) მოთამაშე“, როგორც განმარტავს
ტერმინ „მოუზის“ სულხან-საბა ორბელიანი,²
რადგან მოუზიის ხელოვნების უპირველეს კომ-
პონენტს სწორედ თოკზე ანუ საბუნღე სიარუ-
ლი, თამაში და ვარჯიში წარმოადგენდა.

საგულისხმოა, რომ უკვე XII საუკუნის
ქართული ლიტერატურული ძეგლი „ვისრამიანი-
ნი“, რომელშიც მოუზიითა მოხსენებული, ამ
ტერმინს თოკზე გავლას უკავშირებს. ძეგლში
ვეთხულობთ: ვისი „იგონებდა და ესე პოა ღო-
ნებდად, რომელ სარა-ფარდაგი იყო დარბაზსა
შიგან გაბმული, ცალი წვერი კლდესა ჴედ იყო
დაბმული მაკრითა თოკითა, მას თოკსა ჴედა
უხსა მჴრითა ფერხითა გავი და,
ვითა მოუზიითი, რომელ დარბაზისა ღონე
უსაქეო იყო.“³ ამრიგად, ფესვიშველა ვისი
„უხამურთა ფერხითა“ მოუზიის მხგავსად
თოკზე გადის. უფრადღებას იქვევს ის გარემო-
ება, რომ XI საუკუნის სპარსელი პოეტის ფაჰრ
ად-დინ გორგანის „ვის ო რამიში“, რომლის
გადმოკეთებულ-გადამუშავებულ ვერსიას წარ-
მოადგენს ქართული „ვისრამიანი“, მოტანილი
ქართული ფრაგმენტის სპარსულ პარალელურ
პასაჟში არაა დამოწმებული სიტყვა მოუზიით ან
მისი სპარსული შესატყვისი „მოუზადა“, თუმ-
ცა დანარჩენში ქართული და სპარსული ტექს-
ტი ემთხვევა ერთმანეთს. ფაჰრ ად-დინ გორგა-
ნის პოემის ჩვენთვის საინტერესო ფრაგმენტის
სიტყვა-სიტყვითი თარგმანი ასეთია:

„ვაიხიდა ფესხაცმელი იმ ვერცხლის ბორ-
ცემა (ე. ი. ვისომ),
მასზე (ე. ი. სარა-ფარდაზე) გავიდა, ვი-
თარცა თეთრი მფრინავი შევარდენი“.
„ვისრამიანი“ ქართველმა მთარგმნელმა

ძველი ქართული სანახაობრივი კულტურის
შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა მოუზიის
ხელოვნება. ტერმინი „მოუზიით“ ან „მოუზიით“
დამოწმებულია ქართული კლასიკური ლიტერა-
ტურის მრავალ ძეგლში. იგი არაბული წარმო-
შავლობისაა და მომდინარეობს ზმნიდან შავაზა
— ფოკუსების ჩვენება, უნგლირება. თავად
კლასიკურ არაბულში აღნიშნული ზმნიდან წარ-
მოიქმნა არსებითი სახელები. შავაზათუნ — ფო-
კუსების ჩვენება, უნგლირება, ეშმაკობა,
თვალთმაქცობა და მოუზიუნ-ფოკუსნიკი, უნ-
გლიორი, თვალთმაქცი, მატყუარა.¹ ამ უკანასკ-
ნელი სიტყვიდან ქართულში მივიღეთ ტერმინი
„მოუზიით“, რომელიც თავისი სემანტიკით ძალი-
ან ახლოს დგას არაბული სიტყვის შინაარსთან.
ამავე მოუზიუნ-იდან ახალ სპარსულში განვი-
თარდა ანალოგიური მნიშვნელობის ტერმინი
მოუზაზ და მოუზადა, რომელიც აღნიშნავს
ფოკუსების ისტატს, უნგლიორს, მატყუარას.
ამრიგად, ქართული „მოუზიითი“ უფრო ახლოა
არაბულ მოუზიუნთან, ვიდრე სპარსული მო-
უზადადი. ეს იმის დამადასტურებელი უნდა იყოს,
რომ ქართულმა ენამ ჩვენთვის საინტერესო
ტერმინი უშუალოდ არაბულიდან ისესხა. ისმის
კითხვა — როდის უნდა მომხდარიყო ეს? ჴუსტი
და უტყუარი პასუხის გაცემა აღნიშნულ კითხ-
ვაზე დღესდღეობით შეუძლებელია, მაგრამ ის-
ტორიულ ტემპირიტებს არ ავიცილებით, თუ
ვივარაუდებთ, რომ ტერმინი „მოუზიითი“ ქარ-
თულ ენაში უნდა გაჩენილიყო VIII—X საუ-



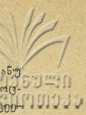
სრულიად შეგნებულად სპარსული ორიგინალის „მფრინავი ოთხი შევარდენი“ გადმოცემა ერთი სიტყვით — „მუშაითი“, რადგან, როგორც ჩანს, მასში მოშაითის თოკზე გახვლა-ვარჯიში შევარდენის ფრენის ასოციაცია იწვევდა. ზუსტად ასევეა გაგებული მუშაითის პროფესიის არსი ქართული „ვისრამიანის“ მეორე პასუხიც, რომელშიც, სხვათა შორის, აღნიშნულია: „ვისრამიანნი იაზრა, თუ მუშაითურებ თოკსა ზედა გასრულა და მუნით ბანთა და მერმე წალოცა ჩახლტომილო?!" ამ ფრაზის პირველი ნაწილი „ვისრამიანნი იაზრა, თუ მუშაითურებ თოკსა ზედა გასრულა“ უპირად-დინ გორგანის პოემაში შემდეგნაირადაა გადმოცემული: „ვისმე ოდესმე იფიქრებდა, რომ ის მთვარე (ე. ი. ვისი) სარა-ფარდას თოკებით გზას გაიკვლევდა!?" ამ შემთხვევაშიც „ვის ო რამინის“ ქართველი მთარგმნელი სპარსული ტექსტის შინაარსს, რომელიც ვისის სარა-ფარდაზე გახვლას და შემდეგ რამინის შესახებ ვაწარმოებს ჩახლტომას“ ეხება, გადმოცემს ფრაზით — „თუ მუშაითურებ თოკსა ზედა გასრულა“, რადგან თოკზე, საბუნებოდ სიარული სწორედ მოშაითის ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი, უფრო სწორედ, უპირველესი კომპონენტი იყო. აქვე უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ „ვისრამიანში“, ქართული მხატვრული ლიტერატურის ამ ერთ-ერთ უადრეს ძეგლში, „მუშაითის“ ორგერ მოხსენიება არა მარტო ამ ტერმინის ფართო გავრცელებაზე მეტყველებს X—XII საუკუნეების საქართველოში, არამედ იმის დასტურიცაა, რომ მოშაითის ხელოვნებამ, კერძოდ მოშაითმა, როგორც თოკზე მოთამაშე-მოვარჯიშე ოსტატმა, მტკიცედ დაიმკვიდრა ადგილი ქართულ სანახაობრივ კულტურაში.

მოშაითის საბუნებოდ გახვლა მოხსენებულია ქართული ელასიკური ლიტერატურის არაერთ სხვა ძეგლშიც. მაგალითად, „ქილილა და დამანაში“ კეთიხულობთ: „ხვარტქადა მოშაითხავით საბუნებოდ გასრულიყო“. „ვეფხისტყაოსნის“ სარგის კავაძისხელად გამოცემაში მოტანილია ერთი ფრიად საყურადღებო სტროფი, რომლიდანაც ირკვევა, რომ მოშაითის პროფესიის მთავარ კომპონენტს „საბუნებოდ გახვლა“ და „ხტუნვა“ წარმოადგენდა და რომ ყოველივე ამას საგანგებოდ ასწავლიდნენ შუა საუკუნეების საქართველოში.

„ჩემსა სიმცროსა გამზრდელნი სამუშაითოდ მზრდიდნან, მასწავლის მათნი საქმენი, მახლტუნდებან, მწერთიდან, ასრე გაველი საბელსა, რომ თულანი ვერ მამკიდიან და ვინც მჭურტლიან ემაწულინი, ივიცა მე მანტარდებან“.

როგორც ვხედავთ, მუშაითის „საქმენი“ გულისხმობდნენ საბუნებოდ გახვლას, ხტუნვას და, როგორც ერთ ქართულ ძეგლში ნათქვამია, „წელში წინებას“. სხვათა შორის, უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ ფეოდალური ხანის საქართველოში ცნობილი იყვნენ როგორც მამაკაცი, ასევე ქალი მოშაითები. ამაზე მეტყველებს „რუსუდანიანის“ ორი ადგილი. პირველ მათგანში ვკითხულობთ: „მოახსებს ასი ტურფანი ქალნი, უცხოლსა ხმისა მთქმელნი, მოშაითნი, ტურფად დაკაშმულნი, კვლავ ორასი ქალნი“. ხოლო მეორეში, ნათქვამია: „ოთხმოცი მუტარბინი და უცხოთა მოშაითნი ქალნი დედოფალთა წინით იხსდნენ და ასნი კაცნი, უცხოთა რასმე მთქმელნი და მკვრელნი, მეფეთა წინა ისხდა“. „რუსუდანიანის“ პირველი ფრაგმენტი ყურადღებას იქცევს იმ თვალსაზრისითაც, რომ მოშაითი ქალები „ტურფად დაკაშმულნი“ არიან უნდა ვიფიქროთ, რომ მათ საგანგებო ტანსაცმელი ემოსათ და მორთულ-ოკაშმულები იყვნენ. ამ ეტობას ეხმარება XII საუკუნის ქართული საისტორიო ნაწარმოები „ისტორიანი და აზმანი შარავანდელთანი“. მასში აღწერილი თამარის კარზე გამართულ ნაღიში მონაწილეობდნენ მგოსნები და მოშაითნი, რომელნიც დავით მეფემ „დამონსა ძვირფასობთა შესამოსლითა“. მოტანილ მასალას, ჩვენი აზრით, სავსებით შესაძლებელია ისეთი ინტერპრეტაცია მიეცეს, რომ შუასაუკუნეების საქართველოში მგოსნები, მოშაითები და სახილველის სხვადასხვა წარმომადგენლები მაყურებელზე ზემოქმედების გასაძლიერებლად იყენებდნენ საგანგებო სამოსლს და მოსართავეებს, ე. ი. მათ გამომსახველობით აქსესუარებში სხვა საშუალებებთან ერთად შედიოდა კოსტუმიც და საკაშმაცაც.

ქართული წყაროები მწირ მასალას შეიცავენ მოშაითის, როგორც თოკზე მოთამაშის, ილითების თაობაზე, ჩვენი ცოდნა ამის შესახებ, ფაქტიურად, მოშაითის საბუნებოდ გახვლით, ხტობით და წელში წინებით ამოიწურება. ამ ხარვეზს ავსებს ზოგიერთი უცხოენოვანი წყარო. მაგალითად, XVII საუკუნის პირველი ნახევრის სომეხი ისტორიკოსის აბრაჰამ კრეტკის ცნობით, ჯამაზი ან საბუნებოდ მოთამაშე მოშაითი თოკზე ცეკვავდა. შედარებით ვრცელი მასალა დაცულია XVII საუკუნის ცნობილი თურქი მოგზაურის და ისტორიკოსის ევლია ჩელეზის თხზულებაში „სიაჰათ-ნამე“ („მოგზაურობის წიგნი“), რომელშიც თოკზე თამაშის ხელოვნებას სპეციალური თავი ეძღვნება. აღნიშნულ თავს ეწოდება „თოკზე მოთამაშე, დახელოვნებული ჯამაზის ხელოვნების სანახაობა“. ევლია ჩელეზის გადმოცემით, ანატოლიაში, გედუზის ციხის მახლობლად ყოველ ორმოც წელიწადში ერთხელ თავს იყრიდნენ ოსმალების იმპერიის



საუკეთესო ჯამბაზები შეჭიბრების მოსაწყობად. ერთ-ერთ ასეთ შეჭიბრს, რომელშიც მოწაწილუობას იღებდა სამოცდათექვსმეტი ოსტატი და რომელიც სამ დღე-ღამეს გრძელდებოდა, დაენსრო თავად ისტორიკოსი და გამართული სანახაობის აღწერილობა დავიკოცა. შეჭიბრების გასამართავად ვიწრო ხეობაში „კლდეების წვერებზე ერთი კლდიდან მეორემდე ევროპული მაგარი თოკები“ გაქიმეს.⁹ აღნიშნულ კლდეებთან სავანგებო დარაჯები იდგნენ, რათა თოკები არავის გადაეჭრა. ევლია ჩელები აღწერს რამდენიმე ვარჯიშს, რომელიც შესრულდა ოსტატი-ჯამბაზების მიერ. ვარჯიშთა უმრავლესობა საწონასწორო ჯოხის დახმარებით სრულდებოდა. „ყველა ფალავანს მიეღო სამარჯვე ის არის, — წერს ისტორიკოსი, — რომ საწონასწორო ჯოხი ორივე ხელით ეჭირის და ისე იაროს“. მაგრამ ზოგიერთი ჯამბაზი ვარჯიშებს ჯოხის გარეშე ასრულებდა. მაგალითად, მარჯვენა ფალავანმა შუქამ არ გამოიყენა საწონასწორო ჯოხი, მის ნაცვლად მას ორივე ხელში პირამდე ხავზე ჯამბი ეჭირა. „ბოლომდე რომ გამოვიდა, ისე გადმოფრინდა დაქიმული თოკიდან ჯამბიანად, რომ ყველა მაყურებელმა თანაგრძნობით ამოიგმინა: „ომ ფალავანო!“¹⁰ ერთ-ერთი ჯამბაზი თვალეზბახეული, მხარზე შედებულ დოღს უკრავდა და საწონასწორო ჯოხით თოკზე დადიოდა, მეორემ ქალის ქუსლებიანი ქომებით ცისერზე ხბო შემოსბულმა განვლო წვრილი თოკი მესამე ჩახმანანი ხელთოფის სროლით გავიდა საბელზე, მეოთხემ, სამოცდაათი წლის მოზუცმა თავზე წულით ხავზე ჯამბი და საწონასწორო ჯოხის გარეშე გაიარა-გამოიარა თოკზე და ა. შ.¹⁰ საინტერესოა, რომ ოსტატი-ფალავანების გარდა ამ შეჭიბრებაში მოწაწილდებოდნენ მათი შევირდებიც.¹¹

საყურადღებოა, რომ თურქი ფალავანები, ქართველი მოშაითების მსგავსად, სავანგებო „საფალავნო ტანსაცმელში“ იყვნენ გამოწყობილნი. მთელი ეს შეჭიბრება-სანახაობა მუსიკალური თანხლებით მიმდინარეობდა. ამისათვის მოწვეული იყო ანკარას ფაზის მემუსიკეთა გუნდი.¹²

ევლია ჩელების „მოგზაურობის წიგნში“ დაცული ცნობები, უეჭველად, დიდ ინტერესს იწვევს, რადგან იგი გვიჩვენებს ქართული მოშაითის ხელოვნების ერთი ასპექტის შინაარსს, საბელზე თამაშის წესებსა და სახეებს. არანაკლებ საინტერესოა ეს ცნობები იმ თვალსაზრისითაც, რომ ისინი საშუალებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ მოშაითების წარმოდგენაში გამოყენებული იყო სხვადასხვა სახის აქსესუარი (საწონასწორო ჯოხი, სიხსით ხავზე ჯამბი, ხელითოფები...); სავანგებო კოსტუმები („საფალავნო ტანსაცმელი“), მუსიკალური თანხლება და ა. შ. საყუ-

რადღებოა ის გარემოებაც, რომ ჯამბაზებს ანუ მოშაით-ოსტატებს, დახელოვნებულ და გამოცდილ თოკზე მოხიარულეთ, საკუთარი მოწაწილები, შევირდები მკვადლო, რომელთაც ვადსცემდნენ თავისი ხელობის წესებს და იღებდნენ ამით უზრუნველყოფდნენ მის შემდგომ არსებობა-განვითარებას. რაც შეეხება იმ ფაქტს, რომ ევლია ჩელები მოგვითხრობს თურქ ჯამბაზებზე, ეს სრულიად არ უნდა გვიშლიდეს ხელს თურქი ისტორიკოსის ცნობები გამოვიყენოთ ქართული მოშაითის ხელოვნების აღდგენა-შესწავლისათვის, რადგან საბელზე თამაშის ხელოვნება ფართოდ იყო გავრცელებული შუასაუკუნეების ირანში, თურქეთში, შუა აზიაში და ქართული მოშაითის ხელოვნებაც; ჩვენი აზრით, მის შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა და თავისი შინაარსით და ფორმით მისი ანალოგი იყო.

მოშაითის, როგორც საბელზე მოვარჯიშე-მოსიარულის ხელოვნება ფეოდალურ საქართველოში „აჯაიბის“ ანუ საკვირველ, უცხო საქმეთა რიგს განეკუთვნებოდა. ეს მკაფიოდ ჩანს „ამირან-დარეჯანის“ ერთი ფრაგმენტიდან, რომელშიც აღნიშნულია, რომ ერთ-ერთი ნადიმის დროს „იმღერდეს მგოსანნი და მოშაითნი აჯაბთა იქმოდეს, რომელ ეგეთნი არავის უნახავს“.¹³ დღევანდელი ქართულით რომ ვთქვათ, მგოსნები თამაშობდნენ, ხოლო მოშაითები საოცარ, საკვირველ საქმეებს აკეთებდნენ. როგორც ჩანს, მოშაითების საცირკო თამაშობანი მნახველ-მჭკრიტელთა გაცოცხლებას და გაკვირვებას იწვევდა, ამიტომ მიაკუთვნებდნენ მათ აჯაიბის წრეს. „ამირან-დარეჯანის“ ცნობას ემთხვევა ნოდარ ციციშვილის „შვიდი მთიების“ მონაცემები, სადაც მოშაითი დახასიათებულია, როგორც „უცხოთა რათმე მოქმედი“.

მაგრამ მოშაითის ხელოვნება მხოლოდ საბელზედ სიარული-ვარჯიშით არ შემოიფარგლებოდა. იგი ვაცილებით უფრო მრავალფეროვანი და რთული იყო და შუა საუკუნეების საქართველოს სანახაობრივი კულტურის სხვადასხვა მხარეს მოიცავდა. უწინარეს ყოვლისა უნდა აღინიშნოს, რომ მოშაითები მომღერლებად ჩანან და ამ თვალსაზრისით მათი ხელოვნება მგოსნების ხელოვნების იდენტურობას იჩენს. „რუსულანაში“ კვითხულობთ: „რა ქადაქისა სიახლესა შკუდით, იყო გზა ტურფად შეკავშული და იქით და აქეთ იღვა მგოსნები და მოშაითები, იქით და აქეთ დარიგებით ტურფად თამაშობდნენ და ამოს ხმითა იტყოდნენ“.¹⁴ როგორც ვხედავთ, ორ ჯგუფად ან მჭკრივად გამოყოფილი მგოსნები და მოშაითები ტკბილი ხმით მღეროდნენ. ამავე ძეგლში მოშაითები მგოსნებთან ერთად დასახელებული არიან, როგორც „ამოსა ხმისა მთქმელი“.¹⁵ მოშაითები მგოს-

ნებთან, მთქმელებთან და რიტორებთან ერთად სიმღერის შემსრულებლებად არიან გამოყვანილი თეიმურაზ I-ის „ვარდ-ბულბულიანში“:

„მკვრელი, მთქმელი და რიტორნი,
მგოსანი, მოშაითენი,
„ვარდ-ბულბულს“ გაიძახიან
ყოველი სული იმთენი,
აწყა დამიწყე წუნობა,
გამტრიცე, გამაყვითენი,
და შენი ბრალია — შემშალე,
თეთრ-წითლად პირი მიმთენი“.¹⁶

მოშაითების მომღერლობასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ ზოგჯერ ისინი ზმის მთქმელებად გვევლინებიან შუა საუკუნეების ქართული მწერლობის ძეგლებში. ამ მიმართებით ყურადღებას იქცევს „მაგალითად, თამარის პირველი ისტორიკოსის თხზულების ორი ადგილი, რომლებშიც მოშაითები მგოსნებთან ერთად ზმის შემსრულებლებად ჩანან. თამარის და დავით სოსლანის ქორწილის აღწერისას ისტორიკოსი გამომავცემს: „იყო ზმა მგოსანთა და მოშაითთა, სახიობთა მჭურტელნი იყო რაზმთა სიპრაველ და სრულქმნა ამასა შინა“.¹⁷ ხოლო მეორე ადგილას, სადაც მოთხრობილია საქართველოს სამეფო კარზე გამართული ნადიმი, ნათქვამია: „იყო სიხარული და ზმა მგოსანთა და მოშაითთა. იგინიცა დამოსნა ძვირფასი შესამოსლითა, იგი ორნივე და ლაშქარანი მათნი“.¹⁸ ცნობილია, რომ ძველ ქართულში „ზმა“ ლექსით პექრობას, შეკიბრს ნიშნავდა. მაგრამ ლექსი, როგორც წესი, სიმღერით წარმოითქმოდა, ე. ი. ტერმინი „ზმა“ ფაქტიურად ლექსის სიმღერით შემსრულებას გამოხატავდა. ამის მაგალითად შეიძლება მივიყვანოთ ნაწყვეტი „ახალი ქართლის ცხოვრების“ პირველი ტექსტიდან — „მყვენს მოუყარე ღვინისა და ზმისა და შეუბისა და განცხრომისა, უმღერდეს ურთიერთის სიძვა-მრუშებასა და მეძაობასა“.¹⁹ ზმა „მღერა“ („უმღერდეს“) აქ დღევანდელი მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ და არა შუასაუკუნეობრივი, როდესაც იგი უმეტეს შემთხვევაში ცნება „თამაშის“ გამოსახატავად იხმარებოდა. ირკვევა, რომ ზმის მონაწილენი ერთმანეთს უმღერდნენ, ერთად მღეროდნენ. აქედან გამომდინარე, „ისტორიანი და აზმანი“-დან ზემომოყვანილ ფრაგმენტებში ზმის მონაწილე მოშაითები ლექსის სიმღერით შემსრულებლად, მომღერლებად იხსებიან. დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებასაც, რომ თამარის პირველი ისტორიკოსი ზმის შემსრულებლებთან ერთად ასახელებს მგოსნებს და მოშაითებს („ზმა მგოსანთა და მოშაითთა“), ხოლო მგოსნების ხელოვნების უმთავრესი კომპონენტი სწორედ სიმღერა იყო.²⁰ ერთი სიტყვით, ისტორიული ნაწარმოები მხარს უჭერს ქართული მხატვრული

ლიტერატურის მონაცემებს მოშაითის მომღერლობის შესახებ.

მაგრამ სიმღერის შემსრულებელს თან ახლდა მუსიკალური აკომპანიმენტიც, რომელსაც ზოგიერთ შემთხვევაში თავადვე უწევდა მოშაითი თავის სიმღერას. ამხვე უნდა შეტყუვებოდნენ „რუსუდანიანის“ შემდეგი პასაჟი: „...მოასხმევინეთ მგოსანი და მოშაითნი, ამოსა ხმისა მთქმელნი. დაუჭერა ხელმწიფემან, მოასხმევინეს მრავალი უცხო მკვრელი და მომღერალი და ტკბილად მკვრელი წინწილისა. ორდანოს ხმა რა გახშირდა იმღერდეს მგოსანი“.²¹ მოტანილ ფრაგმენტში „მგოსანს“ და „მოშაითს“ შეეფარდება ტერმინები „მკვრელი“, „მომღერალი“ და „მკვრელი წინწილისა“. როგორც ჩანს, მოშაითი მგოსნის მსგავსად უკრავდა რომელიმე ინსტრუმენტზე (წინწილა, ებანი, ბარბითი, ქნარი, ჩანგი). ამრიგად, მოშაითი შემუსიკე-ინსტრუმენტალისტადაც გვევლინება.

სიმღერის შესრულება და მუსიკალური ინსტრუმენტების ფლობა-გამოყენება მოშაითის ხელოვნებას შუა საუკუნეების ქართული მუსიკალური კულტურის სფეროს მიაკუთვნებენ. მაგრამ მოშაითის ხელოვნება უფრო ფართო იყო, რადგან მასში ცეკვა-თამაშიც, როკაც შედიოდა. ამის მაჩვენებელია ის გარემოება, რომ მოშაითები სიმღერის შემსრულებასთან ერთად ზოგჯერ „თამაშობდნენ“ კიდევ: ტერმინი „თამაშობა“ ზოგიერთ კონკრეტულ შემთხვევაში შეიძლება გავიაროთ, როგორც ცეკვის აღმნიშვნელი სიტყვა. ახეთი ხემანტიკური შინაარსი უნდა ჰქონდეს, ჩვენი აზრით, აღნიშნულ ტერმინს „რუსუდანიანის“ წემით უკვე ერთხელ განხილულ ფრაგმენტში, რომელშიც ნათქვამია: „...მგოსნები და მოშაითები, იქით და აქით დარიგებით ტურფად თამაშობდნენ, ამოსა ხმითა იტყოდნენ“.²² ირკვევა, რომ მოშაითები, ისევე როგორც მგოსნები, რომელთა ხელოვნების შემადგენელი ნაწილი როკაც იყო, სიმღერას („ამოსა ხმითა იტყოდნენ“) ორგანულად „ტურფად თამაშს“ ანუ ცეკვასაც უზამებდნენ.

ერთი სიტყვით, მომღერალ-მუსიკოს-როკაცი მოშაითის ხელოვნება უკვე ძველი ქართული თეატრალური ქმედობის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილს შეადგენდა. ეს ფაქტი მაგალიდ იკვეთება „ვეფხისტყაოსნის“ სტრუქტურებიდან:

ესა სოქვა და სიხარულით,
თამაშობდა აღიად
მგოსანი და შუშაითნი
უხმეს, პპოვეს რაცა სადა.

მოშაითების მონაწილეობა თეატრალურ ქმედლებაში სხვა წყაროებშიც არის აღნიშნული. „ისტორიანი და აზმანი“ მგოსნებისა და მოშაითების ზმას ანუ სიმღერა-შეკიბრს პირდაპირ უკავშირებს სახიობას. ძეგლით ნათქვამია: „იყო



საქართველოს სსრ სსხპ-ის მდივანთა კავშირი სახლი ღვინაძე

1981 წლის 1 ივლისიდან
31 დეკემბრამდე

ზმა მგოსანთა და მუშაობის, სახიობთა მჭურ-
ტელნი იყო რაზმთა სიმრავლე და სრულ-ქმნა
ამხსა შინა“. ამრიგად, თამარის პირველი ისტო-
რიკოსი მგოსან-მომავითთა გამოსვლას სახიობად,
თეატრალურ ქმედობად თვლის, რომელსაც უჭ-
ვრეტდა „რაზმთა სიმრავლე“ ანუ მრავალრი-
ცხოვანი მავურებელი ჰყავდა.

დასკვნის სახით უნდა აღინიშნოს: მოშაითის
ხელოვნება, მგოსნის ხელოვნების მსგავსად, აშ-
კარა სინკრეტისმით გამოირჩეოდა. მასში ნათ-
ლად იკვეთება რამდენიმე შრე — საციკრო თა-
მაშობანი, შემუსიკეობა-მომღერლობა და თეატ-
რალური ქმედობა, სახიობა. მთლიანობაში კი
მოშაითის ხელოვნება შუა საუკუნეების ქართუ-
ლი სანახაობრივი კულტურის ერთ-ერთ ყველა-
ზე მნიშვნელოვან ფენომენს წარმოადგენდა.

1. ი. ხ. კუციია, გუხან-მგოსანთა ხელოვნების
საკითხისათვის, წიგნი „აღმოსავლური კულ-
ტურა“, თბ., 1980, გვ. 54-68.
2. სულხან-საბა ორბელიანი, თხზულებანი, ტ.
IV, თბ., 1955, გვ. 535.
3. ვისრამიანი, აღ. გვანარიასა და მ. თოდუას
რედაქციით, თბ., 1966, გვ. 179.
4. იქვე, გვ. 163.
5. შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, ტფ.,
1927, ტკრ. 1892.
6. რუსულდანიანი, ილ. აბულაძისა და ივ. გიგი-
ნეიშვილს გამოცემა, თბ., 1957, გვ. 118.
7. იქვე, გვ. 148.
8. ევლია ჩელების „მოგზაურობის წიგნი“,
თურქულიდან თარგმნა, კომენტარები და
გამოკვლევა დაურთო გიორგი ფურთუხიძემ,
ნაკვ. I, ქართული თარგმანი, თბ., 1974,
გვ. 407.
9. იქვე, გვ. 408.
10. იქვე, გვ. 408-409.
11. იქვე, გვ. 409.
12. იქვე, გვ. 409-410.
13. მოსე ხონელი, ამირან-დარეჯანიანი, თბ.,
1939, გვ. 85.
14. რუსულდანიანი, გვ. 236.
15. იქვე, გვ. 30.
16. თეიმურაზ I, თხზულებათა კრებული, წ. I,
თბ., 1934, გვ. 11.
17. ქართლის ცხოვრება, ტ. II, გვ. 47.
18. იქვე, გვ. 86.
19. იქვე, გვ. 245.
20. კ. კუციია, გუხან-მგოსანთა ხელოვნების სა-
კითხისათვის, გვ. 61-68.
21. რუსულდანიანი, გვ. 30.

11 ივლისი „აღორძინება“. სკპ ცენტრ-
ალური კომიტეტის გენერალური მდივნის, სსრ
კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავ-
მჯდომარის ლ. ი. ბრეჟნევის ახვე სახელწოდ-
ების მოგონებათა წიგნის ინსტენობა ნ. მირო-
შნიჩენკოსა, თარგმნა ნ. კვიციანი, დაღვა ვ. ტე-
რენტეიშვილი, მხატვარია ა. კრივოშინი, მუსიკ. გა-
აფორმა ა. ნეჩიტაილოვმა, ხმის რეჟისორი —
ი. სუშკო. სოხუმის ს. ქანასა სახ. აფხაზური
თეატრი.

17 ივლისი. „მოდო ვნახოთ ვენაში“. პიესა
2 მოქ. კ. კობერიძისა, დაღვა ვ. ფაჩულიამ,
მხატვარია ა. გოგოლაძე. მესხეთის თეატრი.

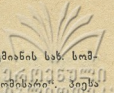
18 ივლისი. „მეტეპეტე თამჯდომარე“. თანა-
მედროვე დრამა ორ ნაწილად ა. აბულთინისა,
თარგმნა გ. ბათიაშვილმა, დაღვა ვ. ჩიგოგიძემ,
მხატვარია ა. ფილიპოვი, მუსიკ. გააფორმა თ. შა-
მილაძემ, ხმის რეჟისორი ვ. ოქუაშვილი. ბათუ-
მის ი. ჯავახიძის სახ. თეატრი.

31 ივლისი. „ბროწეულეხ ცეცხლი ეკიდე-
ბათი“, კომ. 2 მოქ. გ. ბერიაშვილისა, დაღვა
გ. ლაღიძემ, მხატვრულად გააფორმა ვ. ცერა-
ქემ, მუსიკალურად ნ. გიგაურმა. ცხინვალის
კ. ხეთაგურის სახ. თეატრის ქართული დასი.

31 ივლისი. „სტუმარი“. დრამა I ნაწ. გ. ბა-
თიაშვილისა, დაღვა დ. ცისკარიშვილმა, რეჟი-
სორი თ. კვალიაშვილი (რუსთაველის სახ. თე-
ატრალური ინსტიტუტის სტუდენტის წინასაღმი-
ლომე ნამუშევარი), მხატვარია ი. მჭედლოშვილი,
მუსიკ. გააფორმა თ. კვალიაშვილმა. გორის
გ. ერისთავის სახ. თეატრი.

31 ივლისი. „ბუმერანგი“. დრამა 2 მოქ.
თ. მამულაშვილისა, დაღვა ო. გვიჩიამ, მხატ-
ვარია ე. ჭოხაძე, მუსიკა შეარჩია ნ. ძნელაძემ,
კიბათურის ა. წერეთლის სახ. თეატრი.

4 აპრილში „ქე შეცდომილი“. პიესა 2 მოქ.
გ. და ზ. კალანდიაშვილისა, დაღვა ბ. მიქაშაძემ,
მხატვარია ლ. მურუსიძე, მუსიკ. გააფორმა
ნ. ტალაბაძემ, ზუგდიდის შ. დადიანის სახ. თე-
ატრი.



6 **პეპისტიკ.** „დამბრუნეთ ბებიას“, კომ. 2 მოქ. ვ. მხითარაიანის, მთარგმნელი გ. ბუხნიკაშვილი, დადგა მ. ფურცხვანიძემ, მხატვარი გ. ვახიანი, კომპოზიტორი ნ. ედგარძე. ზუგდიდის რ. დადიანის სახ. თეატრი.

7 **სამქმამბარი.** „ალისფერი ყვავილი“, ზღაპარი 2 მოქ. ლ. ბრუსიკვიჩისა და ი. კარნაუხოვისა, დადგა მ. მარხოლიამ, მხატვარია ი. ტაჩაჩენკო, მუსიკ. გააფორმა ო. მხაჭავაძემ, ქორეოგრაფია ლ. ჩიხლაძე, სხობების მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი.

12 **სამქმამბარი.** „იჩქარეთ დათესეთ სიკეთე“, დრამა ორ ნაწ. მ. როშინისა, დადგა ნ. ჯანდიერმა, მხატვარია თ. გომელაური, მუსიკ. გააფორმა გ. მერგელიძემ. თბილისის ლენინური კომკავშირის სახ. მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი.

24 **სამქმამბარი.** „ჩარლის დედა“, კომ. 2 მოქ. ტ. ბრანდონისა, მთარგმნელი პ. წერეთელი, დადგმა და სცენოგრაფია ი. მაცხონაშვილისა, მუსიკა შეარჩია კ. სვანიძემ. ფოთის, ვ. ვანისა სახ. თეატრი.

29 **სამქმამბარი.** „ალარბა“, ორმოქმედებიანი დრამა, ი. ვარუჯავის და პ. სოკიაშვილისა, დადგა თ. ჩხეიძემ, მხატვრები ო. ქოჩაკიძე, ა. სლოვიჩისკი, იუ. ჩიკვაძე. სექტაკლში გამოყენებულია რამდენაა პაულის მუსიკა. მარჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრი.

29 **სამქმამბარი.** „აღფრედ და ვიოლეტა“. პიესა 2 მოქ. რ. ვაბრიაძისა (ა. დიუმას), ქალი კამედიანტი მისედოტი. რეჟისორები — რ. ვაბრიაძე, გ. თოფურია, მარიონეტების მხატვარი თ. მირზაშვილი, კომპოზიტორი ე. ისრაელიძე, სექტაკლის მხატვარი ვ. ბოიახიანი, ხმის რეჟისორი ვ. სვანიძე. თბილისის მარიონეტების თეატრი.

30 **სამქმამბარი.** „ვარკვლავი“. პიესა თოქინების თეატრისთვის მ. აბრამიშვილისა, დამგებლები გ. სარჩიშვილი, მ. ლორთქიფანიძე. მხატვარი ვ. აბაკელია, კომპოზიტორი მ. მერაბიშვილი, თოქინების თეატრი.

30 **სამქმამბარი.** „ნარკალი“ თ. მეტრეველისა, დადგა მ. ფურცხვანიძემ, მხატვარია დ. კოკელაძე, მუსიკა ნ. ედგარძისა. ქუთაისის თოქინების თეატრი.

3 **მძტომბარი.** „დინოზავრებს გაუმარჯოს“. პიესა 2 მოქ. გ. მამლინისა, მთარგმნელი ედ. ყიფიანი, დადგა ქ. ხარშილაძემ, მხატვარია თ. ნინო, მუსიკ. გააფორმა დ. გურგენიძემ. მოზარდ მაყურებელთა თეატრი.

15 **მძტომბარი.** „და მინც ბრუნავს.. ან ზუმბოლი ცისკენ ისწრაფვის“. ზუმბოლი ორ მოქმედებად, ა. ხმელიძისა, დადგა და მხატვრულად გააფორმა მ. ლურჯემ, რეჟისორია ა. ლობოვი, კომპოზიტორი ა. რენანსკი, ხმის რეჟისორი გ. მერგელიძე. ლენინური კომკავშირის სახ. მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი.

22 **მძტომბარი.** „მოკეთილი“. დრამა ვაჟა ფშაველასი 3 ნაწილად, დადგა ნ. ლორთქიფანიძემ, მხატვარია თ. როსტომაშვილი, მუსიკ. გააფორმა ნ. ფილფანმა, ლობტარია გ. პაპელიშვილი, ქორეოგრაფი — ნ. ვაბუია, კონსულტანტი — ი. ქეშეკაშვილი. თელავის თეატრი.

24 **მძტომბარი.** „ახალი დონ-ჟუანე“ კომ. 2 მოქ. მ. მანელიანისა, დადგა პ. უშიკიანმა, მხატვარი შ. ტერ-მინასიანი. ს. შაშვიანის სახ. სომსური თეატრი.

2 **ნომებარი.** „მწიკცის კომპოზიცი“. პიესა 2 მოქ. ა. დანილოვისა, მთარგმნელი გ. მაცხონაშვილი, დადგა ნ. დემურაშვილმა, მხატვარია ვ. გოგოლაძე, მუსიკა შეარჩია გ. სხარბულიძემ. მესხეთის თეატრი.

6 **ნომებარი.** „ძველმოღერი კომედია“. პიესა 2 ნაწ. ა. არბუსოვისა, რეჟისორი გ. ჩერქეზიშვილი, სცენოგრაფია ე. დონცოვსკი, კომპოზიტორი თ. ჯაჩია, ქორეოგრაფი თ. ურუშაძე, ხმის რეჟისორი რ. გვეგინანი. გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრი.

11 **ნომებარი.** „ოპტიმისტური ტრაგედია“. ვს. ვიწვეცკისა, მთარგმნელია დ. გაჩეილაძე. დადგა და მუსიკალურად გააფორმა ლ. პაქიაშვილმა, მხატვარი ა. ქედიძე, ქორეოგრაფი ბ. მონავარდისაშვილი. თბილისის დრამატული თეატრი.

14 **ნომებარი.** „ფიზიკოსები“. კომ. 2 მოქ. ფ. დიურენბახისა, მთარგმნელი ნ. მამულაშვილი, დადგა პ. ვედეკინმა (გურ), მხატვარი ჯ. ფაჩუაშვილი, მუსიკ. გააფორმა ნ. ედგარძემ. ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრი.

15 **ნომებარი.** „დინოზავრებს გაუმარჯოს“. პიესა 2 მოქ. გ. მამლინისა, დადგა ე. ბახილაშვილმა, მხატვარია გ. მესხიშვილი, ქორეოგრაფი იუ. ზარციკი, მუსიკ. გააფორმა გ. მერგელიძემ. ლენინური კომკავშირის სახ. მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი.

17 **ნომებარი.** „წმინდა ინგლისური მკვლევობა“. პიესა 2 მოქ. ს. ბეირის ნაწარმოების ინსცენირება ვ. ვლადიმერაშვილისა, დადგა ვ. ფაჩულომ, მხატვარია ლ. ტატიშვილი, მუსიკ. გააფორმა ნ. გვანცალაძემ. ქიათურის, ა. წერეთლის სახ. თეატრი.

18 **ნომებარი.** „მთანი მალაჩი“. ვაჟა ფშაველას დრამატული პიესა 2 ნაწ. ინსცენირებულია გ. სუხაშვილის მიერ, სცენური ვარიანტი ლ. პაქიაშვილისა, დადგა ლ. პაქიაშვილმა, მხატვარია ა. ქედიძე, კომპოზიტორი ი. ქეჭუშიძე, ქორეოგრაფი ბ. მონავარდისაშვილი. თბილისის დრამატული თეატრი.

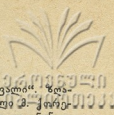
22 **ნომებარი.** „ძაღლი და კატა“. პიესა ვ. ვარდანიანისა, რე. თუმანიანი მოტივების მიხედვით, დადგა პ. უშიკიანმა, მხატვარია რ. კონდესაშვილი, მუსიკ. გააფორმა ა. ასატრიანმა, ცეკვები ა. სარქიანიანისა. ს. შაშვიანის სახ. სომსური თეატრი.

24 **ნომებარი.** „ყრუ დემოტები“. დრამა ორ ნაწილად, ო. იოსელიანისა, დადგა ლ. პაქიაშვილმა, მხატვარია ა. ქედიძე. სექტაკლში გამოყენებულია ქართული საგალობლები. თბილისის დრამატული თეატრი.

26 **ნომებარი.** „შევკარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუქნულზე“. სამოქმედო-ბიანი დრამატული პიესა მომამომ ჩიკაძისე, თარგმნა ქ. აჯიშვილმა, დადგა მ. კუჭუშიძემ, მხატვარია გ. მესხიშვილი, კომპოზიტორი ს. ყვანია, ქორეოგრაფი იუ. ზარციკი. თოქინების ინტერმედების დამდგმელი შ. ცუქურიძე. მარჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრი.

1 **დემებარი.** „ნამძარღვები“ („ვეფხი გალიასი“). პიესა 2 ნაწ. თ. ბერძისა, დადგა ო. გვირიამ, მხატვარია ე. ჭოხაძე. მუსიკ. გააფორმა ნ. ძნელაძემ, ქიათურის ა. წერეთლის სახ. თეატრი.

8 **დემებარი.** „ქაჯანა“. პიესა 2 ნაწ. ნ. ლო-



მოურის მოთხოვნის მიხედვით, ინსცენირება ზ. ვოშაძისა, დადაგ გ. სეზისკვერამემ. მხატვარი შ. ხუციშვილი, კომპოზიტორი ზ. ცაბაძე, ქორეოგრაფი — მ. შუბაშუელი. რუსთავის თეატრის თეატრი.

4 დეკემბერი. „სარკე“. ერთმოქმედებიანი ტრაგიკომედია ი. ქავჭავაძის „კაცია ადამიანის“ მიხედვით, მ. ფილოზოფილისა, დადაგ ე. ჩაიძემ, მხატვარი გ. ცერაძე, მუსიკა თ. შამილძისა, ბალეტმასტერი გ. ოდიკაძე, ხმის რეჟისორი ვ. ოქუაშვილი. ბათუმის ი. ქავჭავაძის სახ. თეატრი.

4 დეკემბერი. „ბატის ქუჩი“. ზღაპარი, კომედია ორ მოქმედებად ო. თაქთაქიშვილისა (მის. ჭავჭავაძის მიხედვით), მხატვარი რ. კონდახაშვილი, კომპოზიტორი ნ. გვიგური. რუსთავის თეატრის თეატრი.

5 დეკემბერი. „მუსხუხი“. კომიკური ოპერა ორ მოქმედებად ო. თაქთაქიშვილისა (მის. ჭავჭავაძის მიხედვით), მხატვარი რ. კონდახაშვილი, კომპოზიტორი ნ. გვიგური. რუსთავის თეატრის თეატრი.

5 დეკემბერი. „მონეტაილი ოინბაზები“. ორ მოქმედებად ა. კალაძისა, დადაგ — ს. უფიშვილემ. მხატვარი ი. ხუროშვილი კომპოზიტორი ი. ბოლოშვილი, თეატრის ტარების კონსულტანტი ე. ცქერელი. რუსთავის თეატრის თეატრი.

6 დეკემბერი. „გაუარაჟოს ჩიოლინოს“. ზღაპარი-კომედია 2 მოქმედებით (ჭ. როდარის ზღაპრის „ჩიოლინოს თავდასავლის“ მიხედვით), დამდგმელი რუსისორები დ. ტხიონვათუმანიშვილი, გ. თუმანიშვილი, მხატვარი გ. თუმანიშვილი, კოსტუმების მხატვარი დ. დათუკიშვილი. ქორეოგრაფი გ. ბარკოვსკი. ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრი.

9 დეკემბერი. „თვალმარგალიტზე ძვირფასი“. პიესა 2 მოქმედებით. ანდერსენისა, მთარგმნელი გ. გეგეჭკორი, დადაგ ა. ქანთარიაძე, მხატვარი თ. გომელაური, კომპოზიტორი ბ. გრუზინსკი, ქორეოგრაფი ბ. მონავარდიაშვილი. მოზარდ მსახურებელთა თეატრი.

19 დეკემბერი. „იციცხლეთი“ კომ. 3 მოქმედებით. მთარგმნელი გ. ხაჩატრიანი, დადაგ რ. ჩანტიაშვილი, მხატვარი შ. ტერ-მინასიანი, მუსიკ. გაფორმა ა. ასატრიანი. შუშუმიანის სახ. სომხური თეატრი.

29 დეკემბერი. „ტრუბადური“. ჯ. ვერდის ოპერა. რეჟისორი გ. თუმანიშვილი, მხატვარი თ. არსენიძე, დირიჟორი თ. კობახიძე. ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის ქუთაისის ფილიალი.

29 დეკემბერი. „ამერსების მშენება“. პოეტის ბიოგრაფია ორ ნაწილად უ. ლიუსისა, მთარგმნელი დ. ინჭიკიშვილი, რეჟისორები რ. ჩაიძე, რ. სტურუა, მხატვარი შ. შევლაშვილი, კომპოზიტორი გ. ყანელი, ქორეოგრაფი უ. ზარეცი, კონცერტმასტერი ლ. სიყაშვილი. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

29 დეკემბერი. „ზღაპარი ზარმაც მეფე მაიერზე“. ვ. შროფერისა, მთარგმნელი — გ. ბახტაძე, დადაგ ვ. მაღალფერძემ, მხატვარი გ. აბაკელია, მუსიკა მ. მერაბიშვილისა. ქუთაისის თეატრის თეატრი.

30 დეკემბერი. „თოვლის დედოფალი“. ზღაპარი 2 მოქმედებით. შვარცისა, მთარგმნელი მ. ქორეოგრაფი, დადაგ მ. არეშიძემ. მხატვარი თ. ნინუა, კომპოზიტორი შ. ოძელი, ქორეოგრაფი ბ. მონავარდიაშვილი. მოზარდ მსახურებელთა თეატრი.

30 დეკემბერი. „სასიძი“. მუსიკალური კომედია 2 ნაწილად. შვალაშვილისა, მთარგმნელი თ. მეშვილიძე, დ. ვაბარაძე, დადაგ უ. მინდიაშვილმა, მხატვარი ვ. ცერაძე. კომპოზიტორი ე. პლიევი, ქორეოგრაფი შ. შვალაშვილი. ქუთაისის ქ. ხეთაგურის სახ. თეატრის თეატრი.

30 დეკემბერი. „ზარი ზემოდან“. კომ. 2 მოქმედებით. ა. კალანტარიანისა, მთარგმნელი ჯ. თითქარია, დადაგ ნ. ცატურაძისა (ერევნის გ. სუნდუკიანის სახ. აკადემიური თეატრის რეჟისორი). მხატვრები ე. საფრონოვი (ერევნის გ. სუნდუკიანის სახ. აკადემიური თეატრის მთავარი მხატვარი), ე. გეგორიანი (სომხეთის სსრ), კომპოზიტორი ა. ბიომაიანი (სომხეთის სსრ). ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრი.

30 დეკემბერი. „ბუტია“. პიესა 2 მოქმედებით. მ. სუპონინისა, მთარგმნელი თ. ჭანელიძე, დამდგმელი ბი. იონთაშვილი, გ. ხარჩიაშვილი, მხატვარი გ. აბაკელია, კომპოზიტორი ლ. კახარია. თბილისის თეატრის თეატრი.

31 დეკემბერი. „წითელქუდა“. ზღაპარი ერთ მოქმედებით. შვარცისა, რეჟისორი ნ. იოფე (შ. რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის რეჟისორ-დირექტორი) სცენოგრაფია გ. ჩიკვაძისა, კომპოზიტორი თ. ჭაიანი, ხმის რეჟისორი რ. გეგინია. ა. გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრი.

31 დეკემბერი. „შევიკი“. კომ. 2 მოქმედებით. ი. პაშვიკისა, ინსცენირება ს. მრევლიშვილისა, დადაგ ნ. ჭინტარაძემ, მხატვარი შ. შევლაშვილი, მუსიკა მ. ოძელისა, ქორეოგრაფი იუ. ზარეცი, დადაგის ხელმძღვანელი ს. მრევლიშვილი, ახალგაზრდული დრამატული თეატრის-ისტუდია (მეტეხი).

31 დეკემბერი. „არ შევირავებ“. ფარსი 2 მოქმედებით. გოდერძიშვილის და თ. ჩანტიაშვილისა. რეჟისორი — თ. ჩანტიაშვილი, მუსიკა გ. ბგვინელისა. მინიატურების თეატრი.

31 დეკემბერი. „ციხია“. რ. ბერძისა, დადაგ მ. ფურცხვაინიძემ, მხატვარი დ. კოკელაძე, მუსიკა გ. ჩიჩინაძისა, ქუთაისის თეატრის თეატრი.

შეადგინა მ. გომელაშვილმა.

ი ლ მ რ ი



ბოლო რ დ ი მ რ ი
ბულგარეთი

პირის გაიკოვიჩი

დრამატურგთა დავა

რ მ ლ ი

ორ დრამატურგს გაგაცნობთ ხანშესულს და ჭაღარას, — ერთმანეთთან დავამ და კამათმა რომ დალაღა. ერთმა უთხრა მეორეს მკაცრად, აუგვიანად: — ჩემი ბოლო პიესა მოვიპარავს მთლიანად. მეორემ თქვა: — რას ამბობ, თუ ესურს, გითხრა ნამდვილი, აწაპნული თვითონ გაქვს ჩემი დრამის ნაწილი. თეატრმცოდნე გამოჩნდა, მათ წინ ჩამოიარა, გაუჩინა ორივეს დამდაღველი იარა: — თქვენზე უფრო მე ვიცი, ქურდობაა როგორი, გიჩივიან ორთავეს ჩეხოვი და გოგოლი. თქვენი განცხადებაა ზერეულე და ზეპირი, გაგიძარცვავთ უღმერთოდ მოლიერი, შექსპირი...

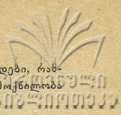
თარგმნა სტეფანე მხარბრძელმა

მსახიობი სარკის წინ იდგა შემართული და დაძაბული, — ბოლოს და ბოლოს აღსრულდა მთავარი როლი მიიღო. ახლა, ამდენი ღოღინის შემდეგ ყველა ნახავს რა მსახიობიცაა მაშინვე მიხვდებიან, რომ შეგნებულად არ უნდოდათ შეემჩნიათ ეს ხალასი ტაღანტი. რაღა საჭიროა ნერვიულობა: რეჟისორმა თქვა როლი მისიაო და ახლა ამ როლის მომზადებაზე უნდა გაამახვილოს მთელი ყურადღება. უნდა შეაღწიოს თავისი გმირის სულის სიღრმეში და ისე ითამაშოს, როგორც არასოდეს არავის უთამაშია.

მსახიობმა სარკეში თავი შეათვალიერა. გახავებია რეჟისორის მოსაზრება, არჩევანი მასზე რომ შეაჩერა: ძლიერი ნებისყოფის გამომხატველი სახე, რომელსაც ამავე დროს ყველაზე ფაქიზი გრძნობების გამოვლენის უნარიც შესწევს...

— მაშ, შევუდგები როლის შესწავლას, რეჟისორმა ხომ თქვა, ზუსტად გამოვომილი დროდა დარჩენილიო. მათ ყოველთვის უკიდურესად შეზღუდული დრო აქვთ. არც მეტი და არც ნაკლები რით იწყება? აჰა, გმირი მძიმედ ამოიხრებს და სავარძლის ზურგზე გადაწვება. როგორც რეჟისორმა თქვა, მოძრაობაში უნდა იგრძნობოდეს დიდი მშენებლობის უფროსი...

უეცრად ტღლეფონი აწკრიალდა. მსახიობმა ყურმილი აიღო. უკვე დაიწყეთ როლის მომზადება? — ჰკითხა რეჟისორმა.



— დიან, უკვე სერიოზულად შევედუდეთ.

— ჩინებულა, ოღონდ. გახსოვდეთ, ჩემო ძვირფასო, რომ თქვენი გმირი ძლიერი ხელის ადამიანია, არავითარი ბედის უკუღმართობისა არ ეშინია. გასაგებია?

— დიან, დიან, რა თქმა უნდა. სწორედ ასე მაქვს განსაზღვრული მისი გამოქრწვა. შემატყუბინებთ თუ არა, იმავე წუთიდან...

— ძალიან კარგი.

რეჟისორმა ყურმილი დასდო, მსახიობმა კი კვლავ სარკეში დაუწყო საკუთარ თავს ჰერტა.

— ზო რეჟისორი მართალია. მთავარია გმირის შინაგან ძალას ვაჩვენებ ხაზი. ის უკვე ახალგაზრდა აღარ არის, დიდი გამოცდილება აქვს, ცხოვრებაში ყველაფერი უნახავს: უფროსებს მისთვის ხობაც შეუხსამთ და შავი დღეც დაუყენებიათ.

იგი ნამდვილი ფილოსოფოსია... შეიძლება კი განა ჩვენს დროში გრანდიოზული მშენებლობის უფროსი ფილოსოფოსი არ იყოს?

კვლავ იაისმა ტელეფონის ხმა: ისევ რეჟისორი რეკავდა.

— მუშაობთ, ჩემო კარგო? ჩინებულა. გახსოვდეთ, თქვენი გმირი მარტოოდენ მტკიცე ნებისყოფის ადამიანი კი არ არის, უოველგვარი უიღბლობის ამტანიც. ერთი სიტყვით, ჰერმარიტი ფილოსოფოსია...

— საოცარია! — წამოიძახა მსახიობმა.

— რა არის საოცარი?

— წარმოვიდგენიათ, მეც სწორედ ასე ვფიქრობდი ჩემი გმირის სახის გახსნას.

— ჰოდა, მშვენიერია! — რეჟისორის ხმაში კმაყოფილება გაისმა. — თანაც ეს თვისებები მარტო მშენებლობის უფროსის განსახიერებით არ უნდა გამოვლინდეს, თვითონაც უნდა გახდეთ ნამდვილი ფილოსოფოსი ცხოვრებაში, აქ ეს გახლავთ ყველაზე მთავარი და მნიშვნელოვანი... როგორ ფიქრობთ, შეგიძლიათ როლს ასე შეესისხსნოროცოთ?

— ო, კეი! — მგზნებარედ წამოიძახა მსახიობმა.

სასაცილო კაცია ეს რეჟისორი! იმგვარ ამბებს მასწავლის, სტუდიელმაც რომ ზეპირად იცის. ეს აქსიომა შეეძლო გამოცდილი მსახიობისათვის არც ეთქვა. მაგრამ, მეორე მხრივ, მისი საქციელი გასაგებია. რეჟისორი ხომ ყველაფერზე აგებს პასუხს. ყველაფერი თავში უნდა უტრიალებდეს. ერთი შეხედვით, კაცს სპექტაკლის დადგმა უბრალო საქმედ მოგჩვენება. მაგ-

რამ როცა ღრმად ჩაუყვირებდი, მიხვდები, რამდენი რამ არის საქირო, როგორი მოქნილობა უნდა გამოიჩინო და შიში გიპყრობს! ტელეფონმა ისევ დარეკა.

— როგორ არის საქმე? — იკითხა რეჟისორმა — ჩასწვდით ჩემს იდეებს?

— რა თქმა უნდა. თავს ნამდვილ სტოიკოსად ვგრძნობ. არაფერს არ ძალუძს ჩემი მდგომარეობიდან გამოყვანა...

— მართლაც ყოჩაღი ხართ. — შეაქო რეჟისორმა. — ღრმად დარწმუნებული ვარ, რომ თამამად შეიძლია გაგაცნოთ ერთი პატარა ახალი ამბავი. საქმე ის არის, რომ ჩვენი მოღვაწეების მერე დირექტორმა დამირეკა და მაგ როლისათვის შემომთავაზა მიტკო მიტკოვი. უნდა გამოვიყო... უარის თქმა არ შემიძლო, მიტკოვი ხომ ნათესავია... მოიცა, მოიცა, ეს რამ მოაღწია ბრავანი, თქვენ ხომ არ წაიქეციოთ... ასეთ ყოველთვის, ასწავლი მსახიობს, ასწავლი და ის ელემენტარულ საკითხებშიც ვერ ერკვევა.



სალალოგო სტრიკონები

დ ე ბ ი უ ბ ი

სახლგანმარტბა მსახიობი აღფრთოვანებული მიიჭრა შინ და მშობლებს ახარა:

— პიესაში როლი მივიღე, ოცი წლის დაქორწინებული მამაკაცი უნდა განვასახიროო.

— მომილოცავს, შეიღო, დამწეები მსახიობისათვის ეგაც კარგია! მერე კი აღბათ ისეთ როლსაც მოგცემენ, სადაც სიტუვის თქმაც მოგიწევს.

ს ა ს ვ ი ლ უ რ ი

დრამატურგმა შეიხედა მუყურებელთა დარბაზში, მერე აღშოთებული დირექტორის კაბინეტში შევიარდა და უსაყვედურა:

— ბატონო დირექტორო, თქვენ ჩემს პიესას განებ იმ დროს დგამთ, როცა თეატრი ცარიელია.

კ ო ლ ე გ ე ბ ი

ერთხელ კომპოზიტორ სენ-სანს ნაცნობმა ჰქითხა, თუ როგორი აზრისა იგი კოლეგა მასწერე.

— ეგ თეატრალური მუსიკოსია. არა მგონია, დიდი მომავალი ჰქონდეს. — მიუგო მან. იგივე კაცი მოგვიანებით ახლა მასნის შეეკითხა, რა წარმოდგენისა ხართ სენ-სანსზეო?

— სენ-სანსი შესანიშნავი კომპოზიტორია, განსაკუთრებული ტალანტის პატრონი...

— ნამდვილად აგრე მივაჩინათ? — გაიოცა თანამოსაუბრემ. — სენ-სანსი კი სულ სხვა შეხედულებისაა თქვენს შემოქმედებაზე!

— ეს ჩემთვის ცნობილია, — მიუგო „მანონის“ ავტორმა ღიმილით, — სენ-სანსი ზუსტად ჩემსავით იქცევა: არასოდეს იმას არ ამბობს, რასაც ფიქრობს.

მ გ რ უ ნ ვ ე ლ ო ბ ა

ერთმა ზნიერმა მსახიობმა თეატრის დირექტორს მიმართა:

ამ თეატრში ოცი წელია ვმსახურობ და მე მგონი, უკვე დროა იფიქროთ ჩემი მატერიალური მდგომარეობის გაუმჯობესებაზე.

— კარგი, განკარგულეხებს გავცემ, თქვენ მოგცენ ყველა ის როლი, სადაც სცენაზე ჭამა უწევთ.

სახლგანმარტბულ ავსტრალიელ კომპოზიტორს იოჰან შტრაუსს კონცერტებზე მუდამ თან დაჰყავდა თავისი შავი პუდელი.

ერთ დღეს შტრაუსმა მსახურს ჰქითხა:

— რატომ სცვივა ბალანი ძაღლს, ავად ხომ არ არის?

— არა, — მიუგო მან, — პუდელი სრულიად ჯანმრთელია. მე მის ბალანს ქიქვენს თავყვანის-მცემლებზე ცვიდი და ვეუბნები ბატონ შტრაუსის თმებია-მეთქი.

სიმგოლური საჩუქარი

ცნობილმა გერმანელმა პიანისტმა მაქს რეგერმა კონცერტზე ფრანც შუბერტის „კალმახი“ დაუკრა და საჩუქრად კალმახით სავსე კალათი მიართვეს. რეგერმა გულთბადი მადლობა გადაუხადა და უთხრა: „მორგე კონცერტზე, „ხარის მევსურეს“ შევასრულებო.“

გოეთის სახლ-მუზეუმი

პიანისტმა ექსკურსანტები გოეთეს სახლ-მუზეუმს ათვალიერებდნენ. სანახავი ბევრი რამ იყო და დამოთვლიერებლები დიდხანს დადიოდნენ ოთახებში. ერთ ქალს მოსწყინდა ამდენი სიარული და სკამზე ჩამოკვდა.

— ეგ გოეთეს სკამია და დაჯდომა არ შეიძლება, — გააფრთხილა იქაურმა თანამშრომელმა.

— მერე რა უშავს, — მიუგო ქალმა — როცა მოვა, ივდგები.

პ ი რ ო ბ ა

ბატონო დირექტორო, მე რელიეზის მომხრე ვარ და ამიტომ გთხოვთ განკარგულეხა გასცეთ, მეორე მოქმედებაში ნამდვილი შამპანური მომართვან, — უთხრა მსახიობმა ქალმა.

— საწინააღმდეგო არაფერი მაქვს, ქალბატონო, ოღონდ, თუ ასეა, მეოთხე მოქმედებაში ნამდვილი საწამლევი უნდა მიიღოთ. — მიუგო დირექტორმა.

ს რ უ ლ ი მ ბ რ ც ნ ი

თეატრში პიესა სტვენით აიკლეს. ტაშს მხოლოდ ერთი კაცი უყრავდა.

— მენ რატომ უყრავ ტაშს? — ჰქითხა გვერდით მჯდომმა.

— მე ტაშს იმათ ვუყრავ, ვინც უსტვენს.

გერმანულიდან თარგმნა
შ. ამირანაშვილიმ



შ ი ნ ა ა რ ს ი

**ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალის
თბილისში**

ალექსანდრე მალუტაშვილი — ახალგაზრდულ შემოქმედებაზე
ზრუნვით 3

სსრ კავშირის 60 წლისთავის წინ

სვეტლანა სერგეევა — აფხაზური თეატრის მცირე გასტროლები 9
ნინა გეტაშვილი — აფხაზური თეატრის სპექტაკლების
სცენოგრაფია 13
აფხაზური თეატრი თბილისში 15
ი. ზიმშიაშვილი — თბილისი — დიდი თეატრალური ქალაქი 16
ირაკლი არაბული — ანგელოსური ფრთების სილურჯედ 18

რესპუბლიკის თეატრალურ აფიშასთან

ლელა წიფურია — მიმინოს მოთენიერება 19
მაია კობახიძე — „ასის წლის წინათ“ 22
გია კახელი — „არშაკ მეორე“ 25
ჟანა თოიძე — „ორი განაჩენი“ 27
გია ჭოხაძე — მიმოსის ქართველი ოსტატები 28
ლამარა დოლონაძე — დიმიტრი ალექსიძე და მისი ახალი
მოწაფეები 32

ჩვენი იუბილარები

გიორგი ლალიაშვილი — სიკეთისა და ხალისის მთესველი 39
მარინე გოგბაიძე — ვახტანგ ჩელთისპირელი 42

ღვაწდომოსილთა გახსენება

ნელი ჩაჩავა — ბაბო გამრეკელი 45
ვაჟა ბრეგაძე — ემანუელ აფხაიძე 46
ლია გუგუნიავა — ალექსანდრე იმედაშვილი შექსპირის
ინტერპრეტატორი 49
ციხანა კუხიანიძე — ორიგინალური ხელწერის თეატრალური
მხატვარი 55
კარლო კუცია — მოშიითის ხელოვნება 61
საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრების ახალი დადგმები
— (1981 წ. 1 ივლისიდან 31 დეკემბრამდე) 65

ი უ მ ო რ ი

ბორის გაიკოვიჩი — დრამატურგთა დავა 68
ტოდორ დიშოვი — როლი 68
სალაღობო სტრიქონები 70

გარეკანის პირველ გვერდზე

„სანამ ურემი გადაბრუნდება“.

სოხუმის ს. ჭანბას სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლის ერთი სცენა.

აგაბო — შ. ფაჩალია

კესარია — შ. ზუხბა.

გარეკანის მეორე გვერდზე

მ. ქავჭავაძე. ესკიზი ჩიტუნის კოსტუმისათვის (შ. რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლი „გუშინდელნი“).

მ. ქავჭავაძე. ესკიზი ფრუ ალვინგის კოსტუმისათვის (კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლი „მოჩვენებანი“).

მ. ქავჭავაძე. ესკიზი სპექტაკლისათვის „ჩილი“ (შ. რუსთაველის სახ. თეატრი).

გარეკანის მესამე გვერდზე:

„პამლეტი“. ერევნის დრამატული თეატრის სპექტაკლის ერთი სცენა.

„არტურო უის კარიერა“ ქ. შეკის (აზერბაიჯანის სსრ) დრამატული თეატრის სპექტაკლის ერთი სცენა.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

„ალორძინება“ სოხუმის ს. ჭანბას სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლის ერთი სცენა.

„მე ცამეტი წლისა ვარ“ ესტონეთის ახალგაზრდული თეატრის სპექტაკლის ერთი სცენა.

„ასის წლის წინათ“ კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლის ერთი სცენა.

დარეჯანი — ს. ჭიაურელი.

ლუარსაბ თათქარიძე — გ. ბერიკაშვილი.

БЮЛЛЕТЕНЬ ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА ГРУЗИИ
„ТЕАТРАЛУРИ მოამბე“

Тбилиси — 1982

№ 3 (127)

ფასი 40 კაპ.

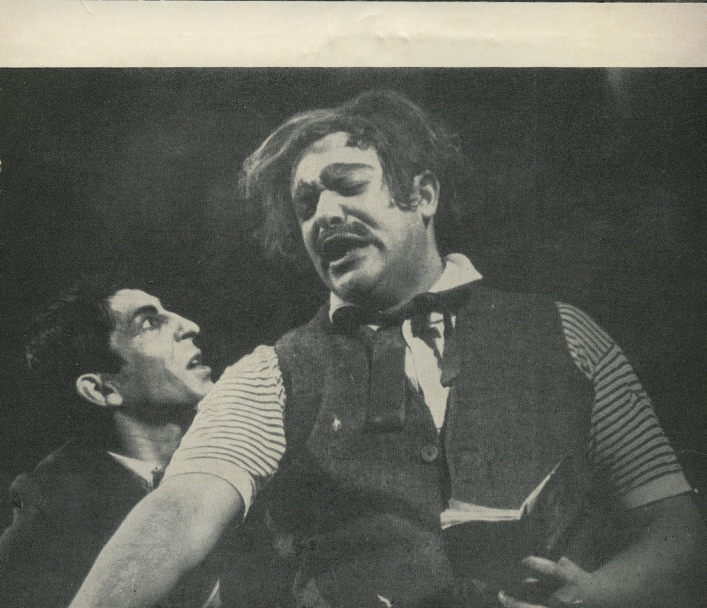
გადაეცა წარმოებას 14/V-82 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 18/VI-82 წ.

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,2

სააღრიცხვო-სავაჭრომც. თაბახი 6,82

ქილაღდის ზომა 72×108^{1/16}





გო. 33/9

