

# თეატრალური მთხრობა

საქართველოს  
საზოგადოებრივი  
მედიის ცენტრი

F-567  
1984



3. 1984





# თეატრალური პროგრამა



3

1984

მაისი—ივნისი

წელიწადი 27-ე

საქართველოს

თეატრალური

საზოგადოების

ბიულეტენი

თბილისი

რედაქტორი

გურამ ხათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია გამრეკელი,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
ოთარ ეგაძე,  
ვანო კიკნაძე,  
ბადრი კობახიძე,  
ლილი ლომთათიძე,  
როგერტ სტურუა,  
მკვინა ქარალიშვილი,  
ვახტანგ ქართველიშვილი,  
ნინო შვანდირაძე,  
თევზარ ჩხეიძე,  
გიორგი ციციშვილი  
თამაზ ჭილაძე,  
დიმიტრი ჯანელიძე.

რედაქციის მისამართი:

თბილისი-380007

პიროვნის ქ. № 11-ა

ტელეფონი

99-90-96

საქართველოს მებატკელური საზოგადოება

თეატრი  
ჩვენს ქალაქში

# საჭიროა პარტი სპექტაკლები

5505-7

## ლადო გოლიაძე

საქართველოს კომპარტიის ბათუმის  
საქალაქო კომიტეტის პირველი მდივანი

თეატრალური ხელოვნება იდეოლოგიური მუშაობის დიდმნიშვნელოვანი იარაღია და დიდი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის საქმედ ითვლება, რომლის შემდგომი განვითარება-გაუმჯობესებისათვის დღენიადავ ზრუნავს საბჭოთა კავშირის ეკომუნისტური პარტია და საბჭოთა მთავრობა.

საქართველოს კომპარტიის ბათუმის საქალაქო კომიტეტს „საპატრიო ნიშნის“ ორდენოსანი ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის კოლექტივი მნიშვნელოვან იდეურ-პოლიტიკურ დასაყრდენად მიაჩნია. დიდია მისი როლი მშრომელთა მობილიზებისათვის იმ სოციალურ-ეკონომიკური ამოცანების გადასაწყვეტად, რომელიც სკკპ XXVI, საქართველოს კპ XXVI ყრილობებმა, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ივნისის (1988 წ.) და მომდევნო პლენუმებმა დაგვისახეს.

ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრი რუსთაველის თეატრის პირმოა, სულით ხორცამდე მისი ნაწილი, იგი იქმნებოდა და ყალიბდებოდა რუსთაველის თეატრის ჭერქვეშ, დიდი სანდრო ახმეტელის უშუალო თანადგომითა და ხელმძღვანელობით.

თუმცა, ჩვენს ქალაქში თეატრალური ხელოვნების დიდებულ ტრადიციებს აორე ჩაეყარა საფუძველი. ბევრი ნიჭიერი ხელოვანი მოღვაწეობდა ჩვენი თეატრის სცენაზე. საკმარისია იახისხენოთ: შალვა ლალიანი, აკაკი თალავა, უშანგი ჩხეიძე, სანთრო ჟორჯოლიანი, აკაკი ვასაძე, მიხეილ გელოვანი, არჩილ ჩხარტიშვილი. დიმიტრი ალიქსიძე, იუსუფ კობალაძე, შალვა ინასარიძე, ქოთაის-ბათუმის თეატრის ფუძემდებელი და სულისჩამდგმელი კოტე მარჯანიშვილი და სხვა.

მათ თვალწინ, მათი მძაღლით ადისარდნენ თაობები, რომლებმაც ბათუმის თეატრი საქვეყნოდ ცნობილი და გამოჩენილი გახადეს, აქ განხორციელებული დადგმები — „ოიდიპოს მიოე“, „მოკვითილი“, „ცხვრის წყარო“, „კიკიძე“ და ბევრი სხვა ქართული თეატრალური ხელოვნების მატეანეში შევიდა, როგორც მნიშვნელოვანი შენაძენი.

კ. მარქსის სახ. საქ. სსრ  
სახელმწიფო რესპუბლიკა  
ბათუმის

სპექტაკლ „ოიდიპოს მეფესთან“ დაკავშირებულია ბევრი სასიამოვნო მოვლენა. დადგმას ნახულობდნენ საზღვარგარეთელი მეზღვაურები. ისინი გაცხებული რჩებოდნენ მსახიობთა ბრწყინვალე თამაშით და არც მალავდნენ, რომ მათ საზღვაო ქალაქი უფრო ლულუნებოთა და დანსინგებით ეგონათ ცნობილი, ვიდრე ასეთი რანგის თეატრით.

ანალოგიური შემთხვევების გახსენება მრავლად შეიძლება. მდიდარ წარსულზე ლაბარაკი იმითაც არის სასიამოვნო, რომ ბათუმის თეატრი დიდ როლს ასრულებს ქალაქის სულიერ ცხოვრებაში. იგი ამას აღწევს ეპოქისათვის დამახასიათებელი მტკივნეული პრობლემების, კარგისა და ცუდის, მისაბაძი და სამძახისი ტიპების ჩვენებით. რაც ცხოვლად აჩნდება სულს. აქ არაფერია გადაჭარბებული, თუ გავისხენებთ რუსული სცენის ერთ-ერთი რეფორმატორის ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს გამონათქვამს — „ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება, მეტრნახევრით მალლა დგას ცხოვრებაზე“.

თეატრი, როგორც სულიერი და იდეური წრთობის ნაცადი იარაღი, განსაკუთრებით სასიკეთოდ მოქმედებს ახალგაზრდობაზე. მაყურებელთა დიდ ნაწილს სწორედ ჩვენი სახელოვანი ქალიშვილები და ჭაბუკები შეადგენენ. მათთვის მრავალ საინტერესო გმირს ხვდებიან სცენაზე, რომელთა გავლენა, ცხოვრებისეული გამოცდილება ჭკუის სასწავლად, სამაგალითოდ რჩებათ. ახალგაზრდობის თეატრისადმი სწრაფვას მარტო თავისუფალი დროის გონივრულად გამოყენების ფაქტორი როდი განაპირობებს, ისიც გარკვეულ როლს თამაშობს, რომ თეატრის დასი ახალგაზრდულია. ბოლო წლებში ჩვენს თეატრს შეემატა თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა ნაწილი. მათ თავისებური საფიქრალი, სათქმელი მოიტანეს და ბუნებრივია, გულშემატკივარი მაყურებელიც მოიყვანეს.

მომავალი თაობის თეატრით დაინტერესებას რეპერტუარიც განაპირობებს. უკანასკნელი წლების შემოქმედებით წარმატებულუნდა მივიჩნიოთ სპექტაკლები „მეცხრე წმინდანი“, „სრბოლა“, „როცა ქალაქს სძინავს“, „სანამ ურემი გადაბრუნდება“, „ბუდე მეცხრე სართულზე“, „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, „მესამე თაობა“ და სხვა. ეს ჩამოთვლა მიგვახვედრებს, რომ ბათუმის თეატრის რეპერტუარი მრავალფეროვანია და მასში საკმაო ადგილი უჭირავს ეროვნულ ნაწარმოებებს. თუმცა, საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის 1981 წლის ივლისის დადგენილების — „რესპუბლიკის საქალაქო და რაიონული თეატრების მუშაობის გაუმჯობესების შესახებ“ შესასრულებლად, თეატრის რეპერტუარის დახვეწისათვის ჯერ კიდევ ბევრია გასაკეთებელი. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ბათუმის თეატრის სცენა ზოგჯერ არააქტუალურ ნაწარმოებებს ეთმობა, ამანაც განაპირობა, რომ ბოლო წლებში მცირე ხნით თუ შერჩა რამდენიმე სპექტაკლი თეატრის აფიშას და სცენას.

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ბათუმის საქალაქო კომიტეტის ბიურომ იმსჯელა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ზემოთ აღნიშნული დადგენილების რეალიზაციის გზებზე. დაისახა კონკრეტული ღონისძიებანი, როგორც სარეპერტუარო პოლიტიკის, ასევე დისციპლინის, სპექტაკლების იდეურ-მხატვრული დონის ამაღლების ამოცანებზე. ეს საკითხები პარტიის საქალაქო კომიტეტის მუდმივი ყურადღების საგანს წარმოადგენს. ჩვენი საზრუნავი მით უფრო გაიზარდა ახლა, როცა დაიწყო თეატრის შენობის რეკონსტრუქცია. ამ მიზნით გამოიყო 1,5 მილიონი მანეთი, ვფიქრობთ, შევქმნათ სპეციალური ხელმძღვანელი მუშა ჯგუფი, რომელიც ქმედით საქმიანობას გასწევს, რათა რეკონსტრუქცია ზუსტად გათვალისწინებულ დროს დასრულდეს. ამას მოჰყვება თეატრის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შემდგომი გაძლიერება. სათანადო სახსრები აქაც გამოიყოფა.

პარტიის საქალაქო კომიტეტის მიერ თეატრის პრობლემების გადაწყვეტისათვის დაინტერესებაზე ისიც მინიშნებს, რომ ბოლო წლებში ბევრი გაკეთდა თეატრის შემოქმედებითი და ტექნიკური პერსონალის საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესების თვალსაზრისით. ცნობილია, რომ ბათუმისათვის ჯერ-ჯერობით საბინაო პრობლემა ერთ-ერთი ძირითადია. მიუხედავად ასეთი მძიმე საბინაო პირობებისა, უკანასკნელ წლებში ათამდე მსახიობმა გაიუმჯობესა საბინაო პირობები. ახლა თეატრის მხოლოდ 6 მუშაკი საჭიროებს საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესებას და ამასაც მალე მოეგდება. ჩვენი თვალთახედვის არეში, ცხადია, სხვა საყოფაცხოვრებო საკითხებიც სვდება.

გვინდა ყურადღება გავამახვილოთ თეატრისათვის მეტად მნიშვნელოვან ერთ საკითხზე. ესაა მაყურებლის პრობლემა. თეატრი გარდერობით იწყებაო, — ნათქვამია, მაგრამ თეატრი, ალბათ, მანც მისი შესასვლელით იწყება, სადაც სპექტაკლის დაწყებამდე მაყურებელი ფუსფუსებს. მსახიობებს დიდ ფიზიკურ და სულიერ სიმხნევებს, ენერჯის მატებს ხალხმრავალი დარბაზი. ასეთი ატმოსფერო, მომლოდინე მაყურებელი შემოქმედებითი წვისათვის განაწყობს მსახიობს, მაგრამ ასეთი ბედნიერება ჩვენს სინამდვილეში მსახიობებს ბოლო წლებში ხშირად როდო ეწვევათ ხოლმე. ეტყობა, საბონენტო სისტემით შესრულებული საფინანსო გეგმების ბარომეტრი დიდ პატივს ვერ გვდებს. დღის წესრიგში დგება მაყურებლის აღზრდის პრობლემა. მაყურებელს ძალას ვერ დაატან ადტაცებული თვალთ უცქერდეს მდარე ღირებულების სპექტაკლს. ერთიორი შემთხვევა და იგი ეჭვის თვალთ აღიქვამს დასის შესაძლებლობებს. გამოსავალი აქ ერთია — დაიდგას მაღალმხატვრული სპექტაკლები და მაყურებელიც გაავსებს დარბაზს. ერთი სიტყვით, კარგ მაყურებელს, კარგი აღზრდა სჭირდება, კარგი აღზრდისათვის კი კარგი სპექტაკლებია საჭირო.

ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრს ბევრი დააკლო აქ შექმნილმა მოღუნებულმა ატმოსფერომაც. ის

გასვლითი სპექტაკლები ჩვენი რესპუბლიკის დედაქალაქში, ბულ-  
გარეთში, თუ სხვაგან, სშირად დაუწერიელი სტუმარ-მასპინძლობის  
წესის თანახმად — შექებებით, კეთილი სიტყვით რომ დასრულებულა,  
თვითკმაყოფილებას წარმოშობდა. ეს ცუდი სენია. ჩვენთან, რეს-  
პუბლიკურ გაზეთებში, უფრონაღ „ჭოროხში“ იშვიათად თუ დაბეჭ-  
დილა საქმის ცოდნით, ღრმა პროფესიონალიზმით აღბეჭდილი წე-  
რილი თუ რეცენზია ამა თუ იმ წარმოდგენაზე. თეატრალური კრი-  
ტიკის პასიურობამ, გუნდრუკის კმევამ, კარგი შედეგი ვერ გა-  
მოიღო.

პარტიის საქალაქო კომიტეტის აზრით, უფრო ქმედითი და მი-  
ზანსწრაფული უნდა გახდეს თეატრის კავშირი რესპუბლიკის შე-  
მოქმედებით ორგანიზაციებთან. ეს კი, სხვა მრავალ სიკეთესთან ერ-  
თად, თეატრს საშუალებას მისცემს გახდეს ინტელიგენციის „ფიქრ-  
თა მპყრობელი“, მისცეს მას მდიდარი სულიერი საზრდო.

ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრი ჩვენი ქალაქის სუ-  
ლიერი ცხოვრების ბარომეტრია. მან სახელოვნად განვლო საუკუ-  
ნოვანი გზა, წინ ახალი მიჯნები, ახალი მწვერვალები ელოდება,  
ჩვენი მოთხოვნაა, ამაღლდეს თეატრში მომუშავე თითოეული კო-  
მუნისტის, თითოეული მუშაკის პასუხისმგებლობა, თვისობრივად  
ახალ დონეზე აიყვანონ სარეპერტუარო და საშემსრულებლო ხე-  
ლოვნება, მისცენ მას მეტი სიღრმე, შინაარსი, კონკრეტულობა და  
რაც მთავარია, სწორი მიმართულება. ეს კი გარანტია იქნება იმისა,  
რომ მახების სულიერ და გონებრივ ფასეულობათა წარმოჩენით  
უზრუნველყოთ ეკონომიკური ბერკეტების სრულად გამოყენება  
ხალხის კეთილდღეობის შემდგომი გაუმჯობესების ამაღლებისათვის.

ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის კოლექტივს, მის  
პარტიულ ორგანიზაციას შესწევს უნარი პირნათელი იყოს თავისი  
ქალაქისა და ხალხის წინაშე.



# ჩვენი დღეების ქართული თეატრი

ზოლოტიჰვა\*

## ნოდარ გურაბანიძე

მე მანიცდამანც არ მგერა ურნალ-გაზეთების მიერ მოწუბილი ანკეტე-ბისა, თუ მრავალნაცილი მრგვალი მაგიდებისა. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი სხვა არაფერია, თუ არა რედაქციის „ლონისძიებანი“, მათ მინც ერთგვარი ტურნირების ხასიათი აქვთ და არც გარკვეულ ამბიციას არიან მოკლებულნი. ასეთ დროს კითხვაზე მოპასუხეს თავი პროსცენიუმზე ჰგონია, რომლისკენაც პროფექტორის შუქია მიმართული. ძნელია ამ დროს კაცმა თავი დააღწიოს ეფექტურ პოზას და მომგებიან უცხტს. რასაკვირველია, „თეატრალური მოამბის“ ანკეტა „ჩვენი დღეების ქართული თეატრი“ ამგვარი ნაკლოვანებისაგან მთლად თავისუფალი არ უნდა იყოს, მაგრამ თუ ამას არ მივაქცევთ ყურადღებას, მასში, მინც, მრავალი საჭირობოტო საკითხია წამოჭრილი და თავისებურად გაშუქებულიც.

„თეატრალური მოამბის“ მკითხველებს უეჭველად დაინტერესებდათ ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ურთიერთობის, რეჟისურის, თეატრალურ ხელოვნებასთან დაკავშირებულ პრობლემებზე გამოთქმული მრავალი საგულისხმო აზრი. ამ „ანკეტის“ დადებით მომენტად მიმანია ყურადღების გამახვილება ზოგიერთ მწვავე საკითხზე, რაზედაც ხშირად „დიდი პრესა“ დუმილს ამჯობინებს ხოლმე. პირველ რიგში, მხედველობაში მათქვს მწერალ გურამ მეტრიაშვილის პასუხები, რომლებიც, ავტორისათვის დამახასიათებელი მირლაპირობითა და კატეგორიულილობით გამოირჩევა. (იხ. „თ. მ.“ № 8, 1988 წ.) ამ შემთხვევაში „კატეგორიულილობის“ ცნებაში სრულიად არ ვგულისხმობ არაიმე საყვედურს. პირიქით, მე მხიბლავს მისი პოზიციის გარკვეულობა, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთ მის მოსაზრებას არ ვიზიარებ.

არ შემძლია არ დავეთანხმო ავტორს, იმაში, რომ თვითქმავიცილების გრძნობა საერთოდ ხელოვნებაში და თეატრში განსაკუთრებით მეტად მხვენ რამაა, „თვითქმავიცილება კრიტიკიუმების დაკარგვის ბრალია“ და რომ „კრიტიკ-

\* შარშან „თეატრალური მოამბის“ რედაქციამ წამოიწყო საუბარი თანამედროვე ქართული თეატრის თაობაზე რუბრიკით „ჩვენი დღეების ქართული თეატრი“. საუბარში მონაწილეობა მიიღეს გამოჩენილმა მწერლებმა, მეცნიერებმა, მასურებელმა.

გებედავთ ცნობილი ქართველი თეატრმცოდნის, ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მთავარი რედაქტორის ნ. გურაბანიძის შემაჯამებელ წერილს.

რიუმები მაშინ გვეკარგება, როცა მიზნები არა გვაქვს მკაფიოდ წარმოდგენილი. ეს ყველაფერი საერთოდ სწორია, მაგრამ მინდა შევნიშნო პატივცემულ გურამს — რომელ თეატრალურ მოღვაწეში დაინახა მან ეს თვითკმაყოფილება? ვის ქცევაში, გამოსვლაში, ინტერვიუში, წერილში „ამოიკიხა“ ეს, მართლაც, მავნე სენი? დღევანდელ ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას ქმნიან დ. ალექსიძე, მ. თუმანიშვილი, რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, რ. ჩხიკვაძე, ო. მეღვინეთუხუცესი, გ. ლორთქიფანიძე, მ. კუჭუხიძე, გ. ქავთარაძე, შ. გაწერელია, გ. უორდანია, ახალგაზრდა ნ. ქანთარია. ვერცერთ მათგანზე იტყვი, რომ ისინი თვითკმაყოფილნი არიან, რომ მათ „კრიტიკრიუმები არა აქვთ მკაფიოდ წარმოდგენილი“. ბუნებრივია, როცა ქართული თეატრის საერთო სენზე ვლაპარაკობთ, მისი ლიდერები უნდა ვიგულისხმობთ. არა? თორემ ზოგიერთი ჩიტირეკია მსახიობის თუ ტრიბუნის მოყვარული რეჟისორის განცხადებას რა ფასი აქვს. დაე, თქვას, მსახიობმა, რომელსაც თქვენ არ ახსნებდით, „ახსოვს თუ არა ბედნიერი და კმაყოფილი ვარ“. რას ვერჩით ამ კაცს, იქნებ მართლაც ბედნიერია?! [მაგრამ, გულწრფელად გეტყვით, არც მ. თუმანიშვილს, არც რ. სტურუას და არც თ. ჩხეიძეს (სამი „წამყვანი“ თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელს, რომლებიც იდგნენ ჩვენი თეატრალური ხელოვნების დონეს განსაზღვრავენ), თვითკმაყოფილების ნატამალი არ გააჩნიათ, მეტიც, მე იშვიათად შემხვედრია ხელოვნებაში ადამიანები, რომლებიც ასე მოკრძალებულნი, დაქვევებულნი, მუდმივ ძიებაში და მუდამ აფორიაქებულნი იყვნენ, მთუხედავად მათი აშკარა ინდივიდუალურობისა, დიდი ერუდიციისა და სრულიად ნათლად გათვალისწინებული კრიტიკრიუმებისა. ნურც ამას დავაბრალებთ ამ ხალხს: „ეტყობა, ჩვენს თეატრში ზოგიერთებს ჰგონიათ, რომ თეატრის მიზანია დადგას სპექტაკლი, რომელსაც ტაშს დაუკრავენ“.

შეგიძლიათ მითხროს, რომ თქვენ არ გულისხმობთ მ. თუმანიშვილს, რ. სტურუას, თ. ჩხეიძეს და ა. შ. რომ თქვენ „ზოგიერთებს“ გულისხმობთ.

რას აკეთებენ ეს „ზოგიერთები“?

განაპირობებენ დღევანდელი ქართული თეატრის წინსვლას?

არა?

თუ არა და მე პირადად, სრულიადაც არ მაინტერესებს ეს უპიროვნო „ზოგიერთები“ (ცფიქრობ, არც თქვენ უნდა გაინტერესებდეთ) ისე კი გეთანხმებით, რომ „ზოგიერთები“, რომლებიც ყოველთვის მეტნი არიან ნამდვილად ნიჭიერ ადამიანებზე, ამ სენისგან თუ განიკურნებიან, არ იქნება ცუდი საქმე. მართალია, ეს „ზოგიერთები“ ქმნიან ე. წ. „თეატრალურ ატმოსფეროს“ რომელიც კულინებში იდგება ხოლმე სათავეს, ეს „ზოგიერთები“ მართლაც არიან შეპყრობილნი თვითკმაყოფილებით, რაც უტყველად უნდა დავგმოთ, მაგრამ ქართული თეატრალური საზოგადოებრიობის მოწინავე ნაწილის მისამართით ამის გავრცელება არ შეიძლება.

გ. პეტრიაშვილი არსებითად სწორად განსაზღვრავს ე. წ. „აგრესიული რეჟისორის“ ზოგად ნიშნებს, ამის შედეგად შექმნილი სპექტაკლების დემოკრატიულ ხასიათს, მათს (ამ სპექტაკლების) სანახაობითი მხარის გაძლიერებას, ხელოვნების ყველა დარგის გამოუმსახველობითი საშუალებების გამოყენებას („დაწყებული მუსიკით და ცირკით დამთავრებული“), ასევე მართებულად მიმჩნია იმ ნაკლოვნებების აღნიშვნა, რომელიც საზოგადოდ ახასიათებს ამ ტიპის რეჟისურას. დასკვნაც სწორია. „აგრესიულობის“ საყოველთაო გაცატების პირობებში მეტად მძიმე შედეგებამდე შეიძლება მიიყვანოს თეატრი“. თუ მოვლით თეატრალურ სამყაროს მოვლევებით და საქართველოს მსახურებით შემოვფარგლავთ თავს, უნდა შევნიშნოთ, რომ „საყოველთაო გაცატების პირობები“ ჩვენში არ

შემიჩნევა. განა მ. თუმანიშვილის კინომსახიობთა თეატრ-სახელოსნოს ის სპექტაკლები, რომელიც გ. პეტრიაშვილთან ერთად ჩვენც ყველას მოგვწონს, ამ „აგრესიული რევუსურის“ მიხედვითაა შექმნილი? არც თ. ჩხეიძის, გ. ლორთქიფანიძის, დ. ალექსიძის, ნ. ქანთარია, გ. უორდანიას სპექტაკლები თავსდებიან გ. პეტრიაშვილის მიერ სწორედ განმარტებულ „ზოგად ნიშნებში“. მარტოოდენ კინომსახიობთა თეატრის არსებობა უკვე გამორიცხავს „აგრესიული რევუსურით“ საყოველთაო გატაცებას.

ყოველგვარი სახის ეპიგონობა შემადრწუნებელია. ე. წ. „მიმბაძველები“ კარგი ორიგინალების ცუდ ასლებს ქმნიან საუკეთესო შემთხვევაშიც კი. მეც სოლიდარობას ვუცხადებ გ. პეტრიაშვილს: „ამდენადღე მძიმე და მოუხეშავია მიმბაძველთა სპექტაკლები, ტლანქი ვაისიმბოლოებით გადატვირთულნი და გაჭიანურებულნი, სხვა ვერაფრისათვის შემედარებია — კბილის გრძელ ტკივილსა ჰგვანან“. მართლაც, გვიწახავს ქართული თეატრის სცენაზე ამგვარი სპექტაკლები, რომლებშიც მიქაქაძეადა გამოყენებული „აგრესიული რევუსურის“ ხერხები. მაგრამ, მეორე უბედურება ისაა, რომ ამავე რევუსორებს, სავსებით ორდინარული „რეალისტური“ სპექტაკლების დადგმაც შეუძლიათ. ასე, რომ ეს, რაც ორგანიზაცია ერთისათვის (ამ შემთხვევაში „აგრესიული რევუსურა“), მეორისათვის მიმბაძველობის მოდელად არის ქცეული. აი აქ იღებს სათავეს ეპიგონობა. მაინც ვიტყვი, რომ ეს არ არის საყოველთაო გატაცება. არის ერთი რამ:

საყოველთაო რ. სტურუას სპექტაკლების წარმატება, რომლის მაცდუნებელი სახაითი „მეორადი“ და არა ორიგინალური აზროვნების რევუსორს უბიძგებს მიმბაძველობისაკენ, „ასე ჩვენც შეგვიძლია“ ფიქრობენ ისინი, რადგან სანახაობითი მრავალფეროვნების გარეგნულ ბრწყინვალეობას ეტანებიან და ვერ ხედავენ იმ დრამა აზრს, რომელიც ამ „სანახაობას“ განაპირობებს. ასეთი სპექტაკლები უფრო მძიმე ასატანია, ვიდრე „კბილის გრძელი ტკივილია“.

„როდესაც ხელოვნებაში რაიმე მიმართულებაზეა ლაპარაკი — ამბობს გ. პეტრიაშვილი — მხედველობაში ჰყავთ მისი საუკეთესო წარმომადგენლები“.

ამ „აგრესიული რევუსურის“ საუკეთესო წარმომადგენლები კი არიან ბერტოლდ ბრეჰტი, ჯორჯო სტრელერი, ბენო ბენსონი, რობერტ სტურუა („ჩვენს აგრესიული რევუსურის წინამძღოლს“ უწოდებს მას გ. პეტრიაშვილი) — ისე, თუ „აგრესიას“ პირდაპირი აზრით გავიგებთ, მისი ნამდვილი ავტორია ანტონენ არტო, ე. წ. „სისასტიკის თეატრის“ („Театр жестокости“) შემქმნელი.

მაშასადამე, ეს ნაკლოვანებანი, რაც საერთოდ სახსიათებს ამ „აგრესიულ რევუსურას“ უპირველესად მის საუკეთესო წარმომადგენლებსაც უნდა ახსიათებდეთ, რადგან სწორედ ისინი ქმნიან ამ მიმართულებას.

თუ ეს სწორია, მაშინ არა მგონია, რომ მთლად სწორი იყოს გ. პეტრიაშვილი, როცა ამბობს: „აგრესიულობა“ ამ რევუსურისა, უპირველეს ყოვლისა, მდგომარეობს იმაში, რომ რევუსორი დასადგმელად არჩეულ პიესას უცქერის მხოლოდ როგორც საშუალებას საკუთარი კონცეფციის გადმოსაცემად (საწინააღმდეგოდ იშისა, რომ ეცადოს ზუსტად გახსნას, რაც პიესაში ჩადო ავტორმა)“.

აქ გ. პეტრიაშვილი აღიარებს, რომ „აგრესიული რევუსურის“ წარმომადგენლებს აქვთ „საკუთარი კონცეფცია“. ჩვენის მხრით მხოლოდ იმას დავსძენთ, რომ ამ რევუსურის მიმბაძველებს (მათ შორის რ. სტურუას „მრავალსახოვან მიმბაძველებს“), ეს „საკუთარი კონცეფცია“ არ გააჩნიათ.

მაშასადამე, ამ რევუსურას საფუძვლად უდევს გარკვეული კონცეფცია, შეხედულება სამყაროზე, საზოგადოებაზე, ადამიანებზე, მათს დიალექტიკურ ურთი-

ერთობაზე, ანუ მისი წარმმართველია ნათლად ჩამოყალიბებული აზრი, ძლიერ და ორიგინალური ინტელექტი. „აგრესიული რეჟისურა“ უპარველესად მოაზროვნე შემოქმედს გულსისხმობს. ასეთ დროს სრულიადაც არ არის აუცილებელი, რომ საკუთარი კონცეფციის გადმოსაცემად რეჟისორი პიესას უუფრებდეს, როგორც მხოლოდ საშუალებას (თუმც ახეთი რამ არ არის გამორიცხული). მთავარი აქ მაინც ისაა, რომ ამ „აგრესიული რეჟისურის“ წარმომადგენელი ირჩევს პიესას, რომელშიაც პოულობს თავისი კონცეფციის შესატყვის მოდელს.

კონკრეტულად თუ მივმართავთ რ. სტურუას ყველაზე ცნობილ სპექტაკლებს, აქ ბრეტისა და შექსპირის „საწინააღმდეგო“, ანუ იმის საპირისპირო, რაც ამ ავტორებმა თავიანთ სიქსებში „ჩადეს“ — არ არის.

ე. წ. „აგრესიულ რეჟისურასთან“ დაკავშირებით კიდევ სხვა მრავალ საინტერესო და საკამათო აზრს გამოსთქვამს გ. პეტრიაშვილი, მაგრამ ამ საკითხზე აღარ გავაგრძელებ მსჯელობას, რადგან ამაში შეიძლება სხვა პრობლემებისადმი შეანელოს ჩვენი ყურადღება. ისე კი ვიტყვი, რომ „თეატრალური მოამბის“ ამ გამოკითხვამ დაადსტურა, რომ თანამედროვე ქართული რეჟისურის თავისებურებაზე მსჯელობა აუცილებელია. ისე, სავსებით ვეთანხმები გ. პეტრიაშვილს, რომ „კარგი ნაწარმოები მხოლოდ საშუალებაა ბრძოლაში იმ შორი მიწებისაკენ, რომელსაც ჰქვია ერის სულიერი ამაღლება (ამაღლება არა სხვაზე, არამედ საკუთარ თავზე, ერის სულის გამშვენიერება)“.

საინტერესოდ მიმაჩნია, აგრეთვე, მხატვარ თ. გოცაძის დაკვირვება ქართულ თეატრალურ სინამდვილეზე (იხ. „თ. გ.“ № 6, 1988 წ.), სადაც იგი, „ორი ერთმანეთის გამომრიცხავი შეხედულებების თანაარსებობას“ შენიშნავს:

„ა. ქართული თეატრიკი დაინტერესება, ქართული მწერლობის ნიმუშების ანტიპური გააზრება, ფსიქოლოგიური, პიროვნული და აქედან — ეროვნული დრამის, სატივარის მძაფრი, ტკივილებამდე ცხადი წარმოჩენა.“

ბ. თეატრალური ფარსის, ატრაქციონისა და ბალანსის ფორმების ქართულ თეატრალურ სანახაობით პოტენციალზე შეფარება აქედან გამაფრებული ემოციის ფონზე და ისევ ეროვნული სატივარის გროტესკის ფორმით მოწოდება“.

სიმართლე გითხრათ ამ „ა...სადა „ბ“-ს შორის მე ცერ ვხედავ ერთმანეთის გამომრიცხავ „შეხედულებებს“, მითუმეტეს რომ ეს „შეხედულებანი“ ემთხვევიან უმთავრესში — ორივენი გამოხატავენ „ეროვნულ სატივარს“. ეს მართლაც ასეა, ამიტომაც კონტექსტიდან ამოვარდნილია ფრაზა „ყველაფერის მიმართ ცინიკური დამოკიდებულება“, რადგან თუ შემოქმედ-რეჟისორი (იქნება იგი ფსიქოლოგიური, პიროვნული გამოხატვის, თუ თეატრალური ფარსის, ატრაქციონის ფორმის ერთგული) ეროვნულ სატივარს გამოხატავს, ისიც „მძაფრად, ტკივილებამდე ცხადად ანდა „გროტესკის ფორმით“ — მაშინ, ყველაფერის მიმართ ცინიკური დამოკიდებულება თავისთავადაა გამორიცხული.

ორივე ამ „შეხედულებაში“ თ. გოცაძე, ერთნაირ ნაკლს ხედავს. „ნაკლი ორივეს ერთნაირი აქვს — მთლიანად უარისთქმა სტილზე, დროის შეგრძნებაზე, ეთნოგრაფიაზე, სასცენო არქიტექტურაზე, და ბოლოს, კოსტიუმებზე დროსთან ურთიერთობაში“.

იქვე იგი ასახელებს უკანასკნელი წლების ორ საუკეთესო სპექტაკლს „გუშინდელსა“ და „ყვარყვარეს“.

„ყვარყვარეს“ დავანებოთ თავი. განა „გუშინდელში“ ყველა ამ ღირსებასთან ერთად, რაზედაც თ. გოცაძე სწორად და ზუსტად დააბრაკობს, არ არის „დროის შეგრძნება“, „ეთნოგრაფია“, და „კოსტიუმების დროსთან ურთიერთობა“?

ჩემის აზრით, დაუსუსტებას მოითხოვს გამოთქმა „მთლიანად უარისთქმა სტილზე, დროის შეგვრძნებაზე“.

ქართულ თეატრალურ სინამდვილეში თ. გოცაძის მიერ ასევე სწორად შენიშნული ორი ტენდენცია სწორედ სტილის მთლიანობით იქცევა ყურადღებას. ამის გარეშე ხშირ თვით თ. გოცაძე ერთმანეთისაგან ვერ განასხვავებდა „ორ ერთმანეთის გამომორიცხავ სპექტაკლს“ — „გუშინდელსა“ და „ყვარყვარეს“. განარ, სტურუსს ან თ. ჩხეიძის სპექტაკლებზე ითქმის, რომ ისინი „მთლიანად“ უარს ამბობენ სტილზე?!

ერთიც, თუ კი ორივე ეს მიმართულება ქართული თეატრისა უარს ამბობს „დროის შეგვრძნებაზე“, როგორღა გამოხატავენ „ეროვნულ სატიკვარს“, რომელიც დროის გარეშე არ არსებობს, ხოლო თუ გამოხატავენ ამ ეროვნულ სატიკვარს, მაშასადამე, ზუსტად ყოფილა „შეგვრძნობილი“ დრო.

შესაძლოა, თ. გოცაძე ამ ცნებაში გულისხმობს დროს, რომელიც პიესაში მოცემული, შესაძლოა, გულისხმობს ჩვენს დროს, ახლა მიმდინარეს. მე ვფიქრობ, რომ ქართული თეატრის საუკეთესო სპექტაკლები სწორედ ჩვენს დროს ზუსტი შეგვრძნებით გამოირჩევიან (არ უფარველოვ მას, რომ ასეთ დროს დარღვეულია ე. წ. „პიესის დრო“ ნ. გ.).

ანკეტის პასუხებში განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ქართული დრამატურგიის საკითხებსაც (აკაკი ბაქრაძე, თამაზ ბიბილური, გენო კალანდია, იური ბიბილური-შვილი). საცხებით მართებულად მიმჩნია, აკაკი ბაქრაძის მოსაზრება, რომ „საერთოდ ჩვენს დრამატურგიას ერთი არსებითი ნაკლი აქვს: მისი საფუძველი არა ორი კონცეფციის ბრძოლა, არამედ გაუგებრობით გამოწვეული დავა“! მე ჩემის მხრივ დავსძენდი, რომ თუ ასეთი კონცეფცია არსებობს, იგი სწავლურად არის „გახლეჩილი“, რის გამოც კონფლიქტს არარეალური საფუძველი აქვს, მაგრამ უფრო საგულისხმოა სხვა მომენტი, რაზედაც დღეს გულისხმობით ლაპარაკობს თ. ბიბილური. ქართული დრამატურგიისა და ქართული თეატრის ურთიერთობაში მას აშფოთებს ის, თუ „რა განწყობილებით უცქერის ქართული თეატრი ქართულ მწერლობას“. აქ, მართლაც, ბევრი რამ არის დასაფიქრებელი, ვიტყვი მეტსაც, აუცილებელია თეატრის ირგვლივ არსებული მთელი განწყობილების შეცვლა, თანამედროვე ქართული ლიტერატურის ახალი თვალთ წაკითხვა.

მეც ვუერთდები ქართული დრამატურგიის და საერთოდ ქართული ლიტერატურის დასაცავად წარმოთქმულ თ. ბიბილურის მგზნებარე ტირადას, აგრეთვე მის სურვილს, რომ თეატრმა „კვლავ დაიბრუნოს სიცოცხლე, კლასიკური უბრალოება და ხალხურობა“.

„ყოველი თეატრის ესთეტიკა, მწერლობის ესთეტიკას უნდა ეფუძნებოდესო“! საცხებით მართებულად შენიშნავს თ. ბიბილური, მაგრამ ამჟამად გვაქვს კი ისეთი დრამატურგია, რომელიც რაიმე ესთეტიკურ სიანდლეს შეიცავს? აკაკი ბაქრაძემ ქართული დრამატურგიის პირქუში სურათი წარმოგვიდგინა, არსებობდა ამასვე ემთხვევა თ. ბიბილურის პასუხის ქვეტექსტიც. მაშასადამე, გამოდის, რომ ქართული თეატრი მოკლებულია იმის საშუალებას, რომ „მწერლობის ესთეტიკას დაეყრდნოს“. ბუნებრივია, აქედან დასკვნა, ვითარება შეგვრუნებელია, ხშირად თეატრის ესთეტიკა ხდება დრამატურგიის ესთეტიკის საფუძველი.

ცნობილი ჭეშმარიტება, რომელსაც ა. ბაქრაძე კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს („თეატრი კი არ უნდა აყალიბებდეს დრამატურგიას, არამედ დრამატურგია — თეატრს“), თეატრალური ხელოვნების განვითარების ცალკეულ ეტაპზე იცვლის ხოლმე სახეს. დიდი, ღრმა აზრის, ორიგინალური რეჟისურა ხშირად აყალიბებს

დრამატურგიასაც, აძლევს მას ახალ ესთეტიკურ მოდელს. ამის მაგალითია ანტუანის, პისკატორის, მეიერჰოლდის, გროტოვსკის, არტოს, კოპოს და სხვა გამორჩენილ რეჟისორთა მოღვაწეობა (სანდრო ახმეტელის თეატრიც, არსებითად, რეჟისორის კონცეფციიდანაა აღმოცენებული). „ყველაფერი ნიჭიაო“ ამბობს თ. ბიბილური. შეიძლება მოხდეს ისე, რომ ეს „ნიჭი“ რეჟისორსაც ჰქონდეს და იგი იყოს თეატრის ესთეტიკის განმსაზღვრელი. არაბუნებრივი ამაში არაფერია. რასაკვირველია, შესანიშნავია, როცა ასეთი ნიჭი ეროვნული დრამატურგიის აღორძინებისაკენ არის მიმართული

„თეატრალური მოამბის“ ანკეტა ქართულ თეატრალურ კრიტიკასაც შეეხო. ჭანსულ ღვინჯილია მისთვის დამახასიათებელი სიღინჯით და ტაქტით მსჯელობს კრიტიკის პრობლემებზე, „კრიტიკის ღირსეულად არსებობის“ ხელისშემშლელ წანამძღვრებზე.

ცოტა არ იყოს კადნიერი ტონის მიუხედავად, გარკვეულ სიმართლეს შეიცავს ი. ჭუმბურიძის გამოსვლა, განსაკუთრებით იმ ნაწილში, როცა იგი მსჯელობს იმ „ზოგიერთ თეატრმცოდნეზე“, რომელიც „ცდილობს საკუთარი ფანტაზიით შექმნილ თეატრალურ მოდელს მოარგოს იმა თუ იმ რეჟისორის დადგმული წარმოდგენა“. ხოლო როცა „დევეანდელი ქართული თეატრალური კრიტიკის ესოდენ დიდ განუკითხაობას“ ეხება, ჩემის აზრით, უფრო მტეხი არგუმენტების მოყვანა საჭირო მის დასამტკიცებლად, ვიდრე ამას გვაწვდის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასპირანტი.

„თეატრალური მოამბის“ ანკეტამ გვაჩვენა, რომ ჩვენი საზოგადოების ფართო წრეები მძაფრად არიან დაინტერესებულნი „ჩვენი დღეების ქართული თეატრით“, მისი საზოგადოებრივი და ესთეტიკური პოზიციით, ცხადი გახდა ისიც, რომ სხვადასხვა თეატრალური მოვლენის მიმართ ორდინალური აზრი არ არის დამკვიდრებული, რომ ხშირად, საყოველთაოდ მიჩნეულ წარმატებას კრიტიკული თვალთ უმწერენ ჩვენი მოაზროვნე ინტელიგენტები. განსხვავებულ თვალსაზრისთა არსებობა კი იმას ნიშნავს, რომ ქართული თეატრის დევეანდელი შემოქმედება მრავალ საგულისხმო, ამაღლებებელ და პოლიემიკურ საკითხს აღძრავს.

მიხეილ თუმანიშვილი

# კედამოგად უნდა დაიგადლო

აბიტურიენტთა ჯგუფებს კვლავ მოუყრიათ თავი თეატრალური ინსტიტუტის დერეფნებში — მალე მისაღები გამოცდები დაიწყება. მე კვლავ უნდა შეგკრიბო მსახიობების და რეჟისორების კომპლექსური ჯგუფები, მსურველთა უმრავლესობიდან ავირჩიო მხოლოდ ის, ვინც მომავალში ოსტატი გახდება.

ჩვენი ინსტიტუტი — სოლიდური დაწესებულებაა, თავისი ისტორიითა და კარგი ტრადიციებით. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ აქ, მის კედლებში თავის დროზე ასწავლიდნენ: ა. ხორაჯა, ა. ვასაძე, გ. ტოვსტონოვოვი, მ. მრეგლიშვილი, გ. კიკნაძე, გ. ბერიძე, დღეს კი მსახიობის ოსტატობას ასწავლიან დ. ალექსიძე, ლ. იოსელიანი, ზ. კვერინჩხილაძე, გ. ლორთქიფანიძე, გ. ჟორდანია, რომ ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა რიცხვს ეკუთვნის ე. მანჯგალაძე, გ. გიგეჭკორი, რ. ჩხიკვაძე, გ. საღარაძე, ო. მეღვინეთუხუცესი, რ. სტუ-რუა, თ. ჩხეიძე და მრავალი სხვა.

ამასწინათ ერთ-ერთი კურსის ჩათვლას დავესწარი: ვუყურებ-დი ახალგაზრდებს და მიხაროდა: პედაგოგმა ცხოვრების უტყუარ სინამდვილეს ხალისიანი თეატრალური თამაში აუწყო, რაც მონაწილეებს ძალიან იტაცებდა. ისინი სიამოვნებას ღებულობდნენ ამ თამაშისაგან. ძალზე რთულია პედაგოგიკაში ძაფის ამ ორი ბოლოს შენარჩუნება: ერთის მხრივ ცხოვრებისეული სინამდვილე, მეორე მხრივ კი არაჩვეულებრივი, აზარტული თეატრალური თამაში, მთელი თავისი პირობითობით, მისტიფიკაციითა და იმ საოცარი სიამოვნების გრძნობით, რომელსაც ეს თამაში იწვევს. რაოდენ მნიშვნელოვანია, არ გადაიქცეო მოსაწყენ პედაგოგ-დამრიგებლად, რომელიც სტუდენტებს აუტანელი „ყველაფრისმცოდნეობით“ აბეზრებს თავს.

მაგრამ იმ სტუდენტურმა წარმოდგენამ ნამდვილად არაჩვეულებრივი სიამოვნება მომგვარა. როგორ გატაცებით იყვნენ ჩაბმულნი ახალგაზრდები ამ თეატრალურ თამაშში! კამათიც მინდოდა, მშურდა კიდევ, კარგი ვაგებით, რომ თვითონ ვერ მივაგენი ასეთ საინტერესო სვლას. ყველაფერი ძალიან თამაში და მოულოდნელი აქო ჩემთვის.

პედაგოგის მუშაობა — შემოქმედებაა, შეთავაზებული ოსტატობა და არა მოსაწყენი მუშაობა შეთავსებით. თეატრი — ინსტიტუტი — ერთიანი შემოქმედებითი ამოცანაა, ერთი აქსესს მორგებს და პირიქით. აბა, სხვაგვარად რა აზრი ექნებოდა მათ თანააარსებობას! ინსტიტუტი ახლოს უნდა იყოს თეატრთან, თეატრი ერთ ადგილას არ დგას, ის, ისევე, როგორც ყველაფერი ცხოვრებაში, სახეცვლილებას განიცდის. ჩვენს საქმეშიც ყველაფერი „შედარებითაა“, შემოქმედებითად გაურკვეველი და ბოლომდე ჩამოუყალიბებელი. ამ რთული პრობლემების გარკვევაში სტუდენტს აღმზრდელი, პედაგოგი უნდა ეხმარებოდეს. ადვილი როდია, ისეთი გასაღები მოძებნო, რომ სტუდენტის თვალში ერთმანეთს არ წაჰიდო სტანის-ლაესკი, ბრეხტი, მეიერხოლდი, მარჯანიშვილი და ყველაფერი ის, რაც თანამედროვე თეატრში აღმოცენდა. უბედურება ისაა, როდესაც სტუდენტს ჩვენთვის ძვირფას ჰუმანარიტებებს ზოგადად მიახლოებით აწვდიან და ის ამ საკითხში უკეთაა გათვითცნობიერებული, ვიდრე მისი ცხოვრებას ჩამორჩენილი პედაგოგი. ასეთ შემთხვევაში სტუდენტი ლეჩქიებს აღარ ესწრება და ვერც უსაყვადურებ. პედაგოგს ჩამორჩენის უფლება არა აქვს.

ჩვენთან, სამწუხაროდ, არის ისეთი ჯგუფები. რომელთა სწავლება ძალზე მოსაწყენად, უხალისოდ მიმდინარეობს, პედაგოგი მათ ყოველგვარი ინტერესის გარეშე აწვდის საყოველთაოდ ცნობილ ჰუმანარიტებებს, უფრო თავიდან მოსაშორებლად, ვიდრე სწავლების მიზნით, საახალაშორისოდ, ჩქარჩქარა. ჩვენ ისე ვჩქარობთ, თითქოს იმაზე მნიშვნელოვანი საქმიეები გქონდეს, ვიდრე კარგი მსახიობის ან რეჟისორის აღზრდაა. მოთმინების, სიყვარულია და ლოდინის გარეშე, არაფერი გამოვა. სტუდენტიც ასე, „სკოლის“ გაგლის გარეშე ამთავრებს ინსტიტუტს. როგორც წესი, მისგან მაყურებლის გამართობის, ტაკი-მასხარას შეტი არაფერი გამოდის. ასეთი მსახიობი პროფესიონალი, ოსტატი ვერასდროს დადგება.

სრულებით არ არის საჭირო ჯგუფების რაოდენობის უსასრულო ზრდა. რამდენი კარგი აღმზრდელიცაა ინსტიტუტში, იმდენი ჯგუფი უნდა არსებობდეს. რეალურად, სამწუხაროდ, პირიქით ხდება: რომელიმე თეატრი ახალი ჯგუფის გახსნას ითხოვს და ჩვენც, დაუყოვნებლივ ვიწყებო სხვაოსახვა თეატრში პედაგოგების ძიებას. სრულებით არ ვითვალისწინებთ რა იმას, რომ ყველა ვინც თეატრში მუშაობს, თუნდაც კარგად, მოწოდებით არ შეიძლება პედაგოგი იყოს. პედაგოგად უნდა რაიბადო. ცუდ მასწავლებელს სჯობს დროზე ჩამოშორი, რომ მან რაც შეიძლება ნაკლები ბავშვის დასახიჩრება მოასწროს.

ეს სტუდენტებსაც ეჩება. თუ სწავლების პერიოდში გაირკვა, რომ ახალგაზრდაში არ გაიღვიძა ბუნებრივმა მონაცემებმა, კერძოდ წარმოსახვამ, ანდა ჩვენ, მისი მიღებისას შევცდით, სჯობს არ მოვერიდოთ, პირდაპირ ავუხსნათ მას კატასტროფის მიზეზი და სხვაგვით წასვლა ვუჩიოთ, რომ შემდგომ, მთელი ცხოვრების მანძილ-



ზე საკუთარი უუნარობის, უმწეობის მტანჯველ გრძნობას აარიდოს თავი.

უმადლეის სასწავლებლის ყველა წესის და კანონის შემოქმედებით სასწავლებლებზე განზოგადება, გავრცელება, ჩემის აზრით, არ ღირს. ეს ძალზე სერიოზული შეცდომაა. თეატრალურ ინსტიტუტში მთავარი უნდა იყოს თეატრი, სხვა დანარჩენი კი ამ ძირითადი ამოცანის განხორციელებას უნდა უწყობდეს ხელს, რომ მომავალში კარგი, თანამედროვე მსახიობი აღიზარდოს. სრულებით არ არის აუცილებელი, ყველა კურსდამთავრებულმა პროფესიონალი მსახიობის დიპლომი მიიღოს. კარგი მსახიობი — უნიკალური მოვლენაა. არ შეიძლება მისი სწავლება წარმოების ნაკადურ საშუალებად გაქცეოთ.

სამსახიობო და სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტებს აუტაცხელი ოდენობის საგნები ეკითხებათ; შესაძლოა, თითოეული მათგანი თავისთავად ძალიან მნიშვნელოვანი იყოს, მაგრამ ადამიანს არ შეუძლია უსასრულოდ აღიქვას მიწოდებული ინფორმაცია. აქაც თავისი ნომრები არსებობს. ბეჭითი სტუდენტები, ყველა ლექციას რომ ესწრებიან, ვიწროყელიდან ბოთლებს გვანან, რომლებშიც ინსტიტუტი ცდილობს გედროთი ჩაასხას წყალი. ზოგჯერ თავში ასეთი ერეტიკული აზრებიც მომდის: განა არ შეიძლება ზოგიერთი საგანი ფაკულტატური გახდეს. როგორც ეს იყო წინათ. ანდა გარკვეული თეორიული საგნები ექსტერნად ბარდებოდეს. სტუდენტს საშუალება არა აქვს ნორმალურად იკითხოს ლიტერატურა, დაესწროს თეატრალურ პრემიერებს, ნახოს ჩამოსული გასტროლიორები, უბრალოდ, ფიქრის დროც კი აღარ რჩება. რომ დამოუკიდებლად იმუშაოს როლზე. საგნები კი ყოველ წელს მატულობს და მატულობს როგორც სიკოები შხაპუნა წვიმის შემდეგ. ჩვენს ინსტიტუტში. მგალითად. რეჟისორები და მსახიობები ალიან ათიზმს, კინოს ისტორიას და ა. შ. თა ა. შ. მე და ჩემს თანაურსელებს, თავის დროზე, ეს საგნები არ გვეკითხებოდა. ჩვენ თვითონ ვსწავლობდით. სამაიეროდ. ძალიან დაწვრილობით გვასწავლიდნენ კოსტიუმის ისტორიას, ხატვას. გაცნობდნენ კომპოზიციის, პერსპექტივის, შუქისა და ფერის პრობლემებს, რიტმიკაში, ცეკვაში, ფარეკობაში, ფსიქოლოგიასა და ლოგიკაში გაძლიერებული გაკვეთილები გვიტარდებოდა, ვსწავლობდით მეტყველებას და საერთოდ ყველაფერ იმას, რაც, სხვათა შორის, შემდგომ ასე გამოგვადგა. ჩემი სტუდენტები ამ საგნებს ძალიან შემოკლებულად გადიან, ზოგიერთი კი საერთოდ არ ეკითხებათ. იცილაცამ გადაწყვიტა, რომ ეს მათ აღარ სჭირდებათ და სხვა საგნებით შეეკვალა.

რამდენიმე დღის წინ ერთი საკურსო სპექტაკლი ენახე, უშედეგო დეკორაციით, ბევრი მუსიკით, ბევრი რეჟისორული მეტათორით. პედაგოგი გლობალურ რეჟისორულ პრობლემას წყვეტდა, მსახიობები კი თამაშობდნენ ცუდად, ბუნდოვნად, არაზუსტად. ისეთი შეგრძნება მქონდა, რომ მსახიობებს ძალიან ზოგადად, მიახ-

ლოებით უსახავენ ამოცანებს და შინაგანი მუშაობის ჩვევას არ უნერგავენ. ინსტიტუტში, ამ ბოლო დროს, სადადგმო პრობლემებზე ყურადღების გამახვილების ტენდენცია დაიწყო, საბოლოო ჯამში კი ყველაფერი ზედაპირზე ამოტივტივდა — გმირი დაიღუპა, ახალგაზრდა გოგონა ტირის, ფრონტიელი თმიდან დაბრუნდა, სახლში სიხარულია, ქმარი ცოლს ღალატობს — წყენა, ეჭვიანობა — ზოგადად. ხოლო როგორია ეს წყენა, როგორ ვლინდება, როგორ მიმდინარეობს — ყოველივე ეს ჩვენი ყურადღების მიღმა რჩება. სინამდვილეში კი სწორედ ეს არის ყველაზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი ხელოვნებაში. გავიხსენოთ ს. ეიზენშტიინი: სევდა „ზოგადად“ არ არსებობს, სევადა კონკრეტულია, სიუჟეტური. ამ საკუროსო სპექტაკლში მსახიობურად ყველაფერი ბრტყელი, ერთფეროვანი იყო. ვიჩქი და ვუსმენდი ტექსტს, როგორ წარმოსთქვამდნენ მას მსახიობები — კარგად, თუ ცუდად, როგორ გადააჟივთა იგი რეჟისორმა, რომ საკუთარი გადაწყვეტა ავტორის ჩანაფიქრისათვის მოერგო (როგორმე (გადაწყვიტა, თავისთავად, შეიძლება, საინტერესოც იყო). რეჟისორმა გამოძიწა, და არა „გამოზარდა“ სპექტაკლი. სცენური ცხოვრების ფესვები კი მსახიობის ფარულ, მაგრამ ძალიან მოძრავ ფსიქიკაშია, იქ გრძნობათა, ვნებათა, სურვილთა და მისწრაფებათა მთელი სამყაროა.

ინსტიტუტის პედაგოგები რეჟისორულმა გადაწყვეტამ გაიტაცა და კათედრაზე განხილვისას სპექტაკლი მოიწონეს. ავღიჩი და მიემართე მათ: მოდით, აქ, მსახიობის ოსტატობის კათედრაზე ბოლომდე გულახდილნი ვიყოთ და ჩვენს თანამონაწილეობას ნუ დაეუკარგავთ აზრს. ჩვენ ხომ იმისათვის არ შეგკრებილვართ, რომ ერთმანეთი ვატყუოთ. ან რეჟისორული ნამუშევარი შევაფასოთ. ჩვენ იმისათვის მოვიყარეთ თავი, რომ სწორად შევაფასოთ ქართული სამსახიობო სკოლის დღევანდელი ვითარება, სკოლისა, რომლის სულისჩამდგმელები იყვნენ ვ. გუნია, ა. ყიფიანი, კ. მარჯანიშვილი. იმისათვის შევიკრიბეთ, რომ სტუდენტთა ზრდის მორიგ ეტაპს დავაკვირდეთ, კიდევ ერთხელ შევამოწმოთ, ხომ არ სცოდავენ ისინი ცხოვრებისეული სინამდვილის წინაშე, რამდენად დამაჯერებლად მოქმედებენ სპექტაკლის ვითარებაში, უსმენენ თუ არა პარტნიორს, ქმნიან თუ არა „ადამიანის სულის ცხოვრებას“, თუ პედაგოგის რეჟისორული ფანტაზიით არიან გატაცებულნი მხოლოდ.

ჩვენ თანდათან ვკარგავთ სინამდვილის შეგრძნების ლაკმუსს, ჩაღალდს და მსახიობის სცენაზე მიახლოებით არსებობას ვიგუებით. მთავარი ის არის, რომ რეჟისორულად საინტერესოდ გადაწყვიტილ სპექტაკლში მსახიობი, ადამიანის ორგანული ქივივის ყველა წესის შესაბამისად, სცენაზე განიცდიდეს, შეიგრძნობდეს და ქმედებდეს, როგორც ცხოვრებაში. ამასთან იგი სპექტაკლის ჟანრს და გრძნობათა ბუნებას უნდა ითვალისწინებდეს.

სამწუხაროდ, მსახიობის ხელოვნება სულ უფრო მიახლოებული ხდება. ჩვენი ცნობისმოყვარეობა ადამიანის შინაგანი, ფარული

მამოძრავებელი იმპულსებისადმი სავსებით ბუნებრივია. რაოდენ საინტერესოა ჩაიხედო, შეაღწიო სხვის სამყაროში და მისი საიდუმლოება ამოიკნო.

მსახიობის შემოქმედება ადამიანის ფარულ განცდათა ჭკობრუტანაში ჩახედვის საშუალებას უნდა იძლეოდეს. აღმოჩნდება, რომ იქ, გარკვეულ ვითარებაში ყველაფერი ძალზე მარტივად, ჩვეულებრივად, როგორც ყველა ადამიანთან, ხოლო ის, რაც ერთი შეხედვით თითქოს მარტივია, ძალიან რთული და გაურკვეველი შეიძლება იქნეს სინამდვილეში. ორი მეგობრის ჩვეულებრივი შეხვედრა ან ყოფილი ცოლისა და ქმრისა — სრულიად მოულოდნელი, გაუთვალისწინებელი და რთული შეიძლება აღმოჩნდეს. სწორედ ეს არის საინტერესო.

არა, ჩვენ ნამდვილად ვეჩვევით მსახიობის სქემატურ არსებობას სკენაზე. მას აღარავინ თხოვს „იქცობროს როლში“, როგორც ცხოვრებაში. თეატრალური თამაში გვიტაცებს, ადამიანი კი გვაიწყობება. შესანიშნავი ქართული თეატრალური მოღვაწე ვ. გუნია ჯერ კიდევ 1889 წელს წერდა, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ მსახიობი ანგარიშს უწყვიდეს ავტორს, რომ იმის მიხედვით, თუ როგორ უსმენს მსახიობი თავის პარტნიორს, შეიძლება მისი ნიჭის დადგენა. რომ ნებისმიერი გრძნობის გამოხატვა აუცილებლად უნდა იყოს მართალი და ა. შ. ღმერთმა გვაშოროს არარეჟისორული, მოსაწყენი თეატრი! ვინც მარჯანიშვილის თეატრალურ მრწამსს ეზიარა, მისთვის ეს ყოველი მიუღებელია. მაგვითი, ნათელი რეჟისორული გადაწყვეტა-მონახაზის გარეშე თეატრი უსიციოვებდა. მარჯანიშვილი თავისი ხელოვნების ფორმულაში, არარეჟისორებრივად საინტერესო რეჟისორულ ჩანაფიქრს უკიდურესად მართალ მსახიობურ თამაშს (ს. თაყაიშვილი, ვ. ანჯაფარიძე, ს. ზაქარაიძე, ვ. გომიანიძე, ვ. შაველიძე და სხვ.) აერთიანებდა. მარჯანიშვილმა ნიჭიერ მსახიობთა მთელი ჰლეადა დაგვიტოვა, საფუძველი ჩაუყარა ცხოვრების რეალისტურ სკოლას, რომლის ფორმულაა — არა, როგორც ცხოვრებაში, არამედ ცხოვრების კანონების მიხედვით. ამ პრინციპის დაკარგვა არ ღირს, მითუმეტეს იმათთვის, ვისაც ხვალისდელი თეატრის ბედი ახარია. მსახიობის თამაშისათვის აუღარბინი, უნაყოფო უდაბნოში არ აღმოჩნდნენ საბოლოოდ! მსახიობის ხელოვნების კათედრაზე იმისათვის მოვიყარეთ თავი, რომ ინტიმურ, მეგობრულ წრეში კიდევ ერთხელ კომპასით შევამოწმოთ ჩვენს მიერ არჩეული გზა. ჩვენ, ექიმთა კონსილიუმის მსგავსად, აიადმყოფის მოტყუების უფლება არა გვაქვს. არ შეიძლება პრესტიჟული კამათის გამო იგი სპსიკვიდლოდ გავწიროთ. ჩვენს წინაშე კი ავადმყოფია. არა, ახლად დაბადებული ადამიანი, მომავალი მსახიობი, რომელიც ცხოვრების ფართო გზაზე უნდა გაეშვათ. ჩვენ მებან-გინეკოლოგების კონსილიუმში ვართ და ვამუდმებით უნდა ვადევნოთ თვალყური ახალი ორგანიზმის წინსვლას,

კ. მარქის სახ. საქ. სსრ  
სახელმწიფო რესპუბლიკა  
პიბლიოთეკა

ამის ნაცვლად კი, პირადი ინტერესებიდან გამომდინარე, დიფერაბ-  
ბებს ვუმღერით მას.

ერთ-ერთმა ჩვენმა ახალგაზრდა კურსდამთავრებულმა ნ. ჭან-  
კვეტაძემ თეატრში უ. კოკტოს მონოლოგები წარმოადგინა. ძალიან  
კარგად. ჭეშმარიტ ხელოვნებად მხოლოდ ის მომენტი შეიძლება  
ჩაითვალოს, როდესაც მსახიობში ქვეცნობიერების რაბები იხსნება  
და ის, თამაშით გატაცებული, იმპროვიზაციის დაუსრულებელ ზღვა-  
ში გადაეშვება. მსახიობის ქმედებაში ჩნდება მთულოდნელი შეფა-  
სებები, გამოხედვები, შეჩერებანი, რიტმები, რომლებიც თითოეულ  
სიტყვას და პაუზას ამართლებს. რეჟისორი ამ დროს უხილავია, მა-  
გრამ რა მნიშვნელობა აქვს ამას! მთავარი ისაა, რომ მსახიობი „წა-  
მოვიდა“ წინა პლანზე — ეს ყველაზე მნიშვნელოვანი წუთებია ხე-  
ლოვნებაში. (რა შესანიშნავად თამაშობს ა. გერტინსკაია ეფროსის  
„ტარტიუფში“). რეჟისორი არ გამოჩნდა, მაგრამ მან მსახიობური  
ოსტატობის საოცარი, განუმეორებელი წუთების დაბადებას შეუწყ-  
ო ხელი. ეს არის თეატრალური ხელოვნების უმაღლესი ფორმა.  
ასეთია ა. ფრენდლიხის თამაში. მაშინ აქვს აზრი „მოკვდე“ მსახიობ-  
ში, თუ ის, საპასუხოდ, თამაშის სასწაულქმედებას მოახდენს. რა  
აზრი აქვს მოკვდე უსიცოცხლო, მომაკვდავ მსახიობში, ის უჩვენო-  
დაც კარგად მიიცილება. თეატრალური თამაშის პროცესში მხატვ-  
რული აღმოჩენების პრობლემა, რატომღაც აღარ არის ჩვენთვის  
მთავარი. დღესდღეობით მას, უფრო წარმატებით კინოხელოვნება  
განახორციელებს (მხედველობაში მაქვს მაღალი რანგის კინოხელო-  
ვნება). მეტაფორულმა თეატრმა, რეჟისორებს როლზე, მხატვრულ  
სახეზე შთავგონებით მუშაობის სურვილი დაუკარგა რატომღაც.  
არაზუსტად გაგებულმა ქმედითი ანალიზის მითოდმა ისინი მაი-  
დასთან ძიების პროცესს გადააჩვია. ცხოვრებისეული მოვლენის  
არსის დადგენაში, აღმოჩენაში კი სწორედ ეს მეთოდი გვეხმარება.  
ჩვენ, რატომღაც, ყველას ვაქებთ და ვადიდებთ, ამასობაში კი დაე-  
კარგეთ თამაშის სიმართლის კრიტერიუმი ან იქნებ, დღეს ის უკვე  
აღარც არავის სჭირდება? სტანისლავსკი და მისი სკოლა — თეატ-  
რალური ხელოვნების ეს მაცოცხლებელი წყარო, ახლა რელიქტა-  
დაა გადაქცეული, გენიალური ბრეხტი კი უნივერსალურ გასაღებს  
მივამსგავსეთ, რომელიც განურჩევლად ყველაფერს უდგება. თუ  
პიესაში რაიმე არ გამოგვდის, უებარი საშუალება — განსხვავება —  
უმაღ ხელთა გვაქვს. ის კი ყველაფრის უფლებას გვაძლევს, ყვე-  
ლაფერს გვაპტიობს, თუმცა, არა, არ გვაპტიობს. ბრეხტი — მხატ-  
ვარია, სტანისლავსკიც — სხვათა შორის და არა გილაც ახირებული  
მოხუცი, რომელიც კარგი ტონის ოდესღაც არსებული წესებით  
გვაბეზრებს თავს. ეს არის ორი ნაკადი, რომელიც შემოქმედების  
დიდ მდინარეს უერთდება, დღეს ისინი, ერთმანეთის გარეშე, სრი-  
ოკი უდაბნოა. ამ უდაბნოში ეკალ-ბარდი იწყებს მომრავლებას,  
მსახიობის რიგიანი თამაში კი თითქმის ვაჭრობის გზაზეა.

მაღე მისაღები გამოცდები დაიწყება. ინსტიტუტის კარებთან

აბიტურიენტების და მათი მშობლების ჩოჩქოლი, აყალ-მაყალია. ესეც საინტერესო მოვლენაა და ღირს მასზე დაფიქრება. წინათ მშობლები კატეგორიულად წინააღმდეგნი იყვნენ იმისა, რომ მათ შვილებს თეატრალურ ინსტიტუტში ესწავლათ. ეს რა პროთესიაა! ამბობდნენ აღმფოთებულნი. ახლა ვითარება შეიცვალა, ისინი ყოველნაირად ცდილობენ თავიანთი შვილების „მოწყობას“. რატომ? რა მოხდა? ეგებ ფიქრობენ, რომ აქ მოხვედრა უფრო ადვილია და იმიტომ?!

მშობელს ვესაუბრები. იგი მიხსნის, თუ რაოდენ ნიჭიერია მისი გოგონა, რომ ბავშვობიდან შეყვარებულია თეატრზე (მაინცდამაინც იმ თეატრზე რომელიმეც მე ვმუშაობ), და როცა მათთან სტუდენტები მოვიან, როგორ მშვენიერად ანსახვიერებს ცნობილ მსახიობებს. მოთმინებით ვუსმენ მშობლის ამ სტიკეროტიკულ არგუმენტებს და ასეთივე სტიკეროტიკით ვბასუხობ: თუ თქვენი შვილი ნიჭიერია და სხვა ნიჭიერ ბავშვებთან კონკურსში გაიმარჯვებს, მას აუცილებლად მიიღებენ. ნუ ნერვიულობთ, ჩვენ თვითონ ვეძებთ ტალანტებს.

— მაგრამ, მითხარით, რატომ აქვს ასეთი ჩახლეჩილი ხმა? — ვკითხები.

— გააიებულება.

რყუის დედა — ბავშვის ეს უნებლიე მკვლელი. მისი გოგონა გაიებული კი არ არის, უბრალოდ არა აქვს თეატრალური ხელოვნებისათვის ესოდენ საჭირო თბერტონებით მდიდარი, ყოვრადი, გამომხატაველი და სასიამოვნო სკენური ხმა. (როგორი უბადლო ხმები ჰქონდათ ა. ხორავას, ე. მანჯგალაძეს).

— მისარი წელია ვაბარებ.

— შარშან რატომ არ მივიღეს?

— მითხრეს, მსუქანი ხარო. ახლა ცამეტი კილო დაგიკვლი.

ომერთო, წამოვდგენია, რა იქნებოდა შარშან, როცა ახლაც გაბერილია ბუშტივით! დედამისი კი იმ გზისკენ უბიძგებს, რომელზეც ის, სხვადასხვა წესით მაინც მოხვდა (ლიმიტი და ა. შ.), უროლოდ, გაუბედურებული და განაწყინებული იქნება მთელი ცხოვრება. რატომ არ ესმით ეს მშობლებს?!

თირსეულთა არჩევის დროს ან შემდგომ, სწავლების პერიოდში შეცდომის დაშვება — გამოუსწორებელი დანაშაულია. აი, თუნდაც ჩემი ბოლო სამსახიობო კურსი. მან ვერ გაამართლა იმედები. მათგან მიგობრული კოლექტივის შექმნა ვერ შეეძლო. ჩემთვის კი აუცილებელია არა უბრალოდ მომავალი მსახიობის აღზრდა, არამედ მკირე თეატრალური კოლექტივის ჩამოყალიბება. სხვადასხვა პიროვნებები — ერთად მთლიანი პატარა კოლექტივია.

ხშირად მოისმენთ ინსტიტუტის მიმართ გამოთქმულ საყვედურს — კარგ რეჟისორებს და მსახიობებს ცოტა რაოდენობით უშვებთო. ეს ასე არ არის. ქართველ მსახიობთა და რეჟისორთა

მრავალრიცხოვანი ჯარი — თეატრალური ინსტიტუტის დაუღალავი მოღვაწეობის შედეგია. ზოგჯერ მიზანში გხვდებით და მასწინ ჩვენს თეატრებს ემატება ისეთი ნიჭიერი მსახიობები, როგორიცაა: ნ. ჩიქვინიძე, მ. ჯანაშია, ნ. ჭანაკვეთაძე, ნ. ბურღული, დ. ხაჩიძე, რ. ბოლქვაძე, გ. ჩუგუაშვილი, ზ. ყიფშიძე, ა. ამირანაშვილი, რ. ჩხვირიშვილი, ნ. კავსაძე, მ. კახიანი და მრავალი სხვა. უკვე აღარ ვლაპარაკობ იმათზე, ვინც ქართულ თეატრს სახელი გაუთქვა ჩვენს ქვეყანაში და მის საზღვრებს გარეთ. მიზეზი სხვაში უნდა ვიძებნოთ: მსახიობი, ან რეჟისორი შეიძლება სწორად აღზარდოს, მაგრამ შემდგომ მას საშუალება უნდა მისცე თეატრში დაეუფლოს თავის პროფესიას, უნდა დაეხმაროს კიდევ ამ რთულ საქმეში, წინააღმდეგ შემთხვევაში, მცირედელ გამოწვევას გარდა, ახალგაზრდისაგან პროფესიონალი ვერ დადგება. ჩვენ თეატრებში ნიჭის მომწიფებობა სათვალავად აუცილებელი პირობები და ატმოსფერო, სამწუხაროდ, იშვიათად იქმნებოდა. თეატრში ჰყავთ ინსტიტუტის კურსდამთავრებულნი და მერე ბედის ანაბარა სტოჯებენ მათ, ზოგჯერ შტატგარეშე, სრულიად უპერსპექტივოდ.

თეატრში მუშაობის პირველი წლები — პროფესიის პრაქტიკული. ათვისების წლებია და ამას ვინმემ აუცილებლად უნდა ადევნოს თვალყური თეატრში. მისცე მსახიობს ერთი ან ორი მთავარი როლი — ჯერ კიდევ არ ნიშნავს აღზარდო იგი. ჩვენ არა გვაქვს უფლება ვისარგებლოთ მისი ბუნებრივი მონაცემებით, ახალგაზრდობით, შემაღლებით და ყოველნაირად გამოვიყენოთ ყოველდღიური თეატრალური საქმისათვის, შემდგომ კი ხელი აღარ შეუწყოს ოსტატობის დაუფლებაში და ასე, ლიმონივით გაწურული მასიური სცენებისა და ეპიზოდებისათვის გაეწიროთ სამუდამოდ. (ზოგს ესეც მონატრებული აქვს).

ახალგაზრდა, ძირითად პროფესიონალურ სწავლებას, თეატრში, მის ყოველდღიურ დაძაბულ რეჟიმში უნდა გადიოდეს. სასწავლო თეატრები ამ პროცესის მაგისტრობას ვერ გასწევენ. მათ ცოტაოდენი დახმარება თუ შეუძლიათ მხოლოდ.

თეატრებში ჩვენ ყოველთვის გჩქარობთ. ეს ბუნებრივიცაა — თეატრი წარმოებაა. ახალგაზრდა მსახიობს კი წლების მანძილზე სჭირდება დიდი გულისყურით და მოთმინებით აღზრდა. საერთო უღელში მისი უცებ ჩაბმა არ შეიძლება. ახლად გამოჩნტულ მსახიობს ეს-ესაა ფრთები დაეცეო (თვითონ კი ჰგონია, რომ გაიზარდა), მან ხომ ჯერ ფრენა არ იცის. ინსტიტუტი — სახერგავია. იქ რაკვეთ ნერგებს. თეატრი — ბაღნარია, პლანტაცია. ნერგებს უზარმაზარი ყურადღება მოვლა-პატრონობა და გულისყური სჭირდება. ძალიან ფრთხილი, ყურადღებიანი მოვლის შედეგად რომელიმე ნერგიდან შესაძლოა მძლავრი ხე, ან მშვენიერი პალმა აღმოცენდეს. დღეს კი ჩვენს თეატრებში ნიჭიერი ახალგაზრდები წლობით ელოდებიან სამუშაოს, ანდა ყოველდღიურად თამაშობენ სპექტაკლებში, სადაც მოურიდებლად იყენებენ მათს ფიზიკურ მონაცემებს და ხელოვნ-

დელ დღეზე არ ფიქრობენ. რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, მ. კუპუხიძე, გ. ქავთარაძე — დღევანდელი ქართული რეჟისურის ფლაგმანები, თავის დროზე სწავლას თეატრებში აგრძელებდნენ. იქ მათ მუშაობის პირობებს უქმნიდნენ, არ აჩქარებდნენ რისკის, მოსინჯვის საშუალებას აძლევდნენ, წარუმატებლობის შემთხვევაში უყურადღებოდ არ ტოვებდნენ. თეატრებში ისინი ფეხზე დადგომას, საკუთარი გზის არჩევას სწავლობდნენ. ახლა ეს აღარავის ახსოვს, მათაც კი. მაგრამ ეს იყო იმ ახალგაზრდების ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანესი ეტაპი. რეჟისორს, იმისათვის რომ მყარ, პროფესიონალურ საფუძველზე დადგეს, თეატრში მუშაობის სულ ცოტა ათი წელი მაინც სჭირდება, შესაძლოა, ცოტა ნაკლებიც, ზუსტად ვერ გეტყვით. მათ ხომ არა მარტო ზაფხულის კარგ ამინდში უნდა ვასწავლოთ ფრენა! მსახიობისათვის და რეჟისორისათვის ინსტიტუტიდან თეატრში გადასვლის პერიოდი ყველაზე რთული და საპასუხისმგებლოა. ამ დროს ყველაზე ადვილია ჩაქრი, დაკარგო ინტერესი, ანდა გაიყინო და საკუთარ თავში ჩაიკეტო.

ახლოვდება გამოცდები — შემაჯამებელი, სახელმწიფო და მიწადები. გამოცდა ჩვენი მიღწევების და შეცდომების შემმოწმებელია. რომელიღაც ახლადმოხვედრილი სტუდენტი გულმოდგინედ შეუდგება მეცადინეობას, ახალგაზრდა მსახიობთა რომელიღაც ჯგუფი ჩვენი თეატრის კარებს შეაღებს... იქნებ რომელიმე მათგანი მომავალი დიდი მსახიობია, რომელსაც ასე ვილით ყვილა. ამის გულისათვის ნამდვილად ღირს მუშაობა.

# სპექტაკლები

ვაჟა ძივუა

## „ღია შუშახანდი“

ფარდიდან შემოჭრილი მზის შუქი ოთახში აღწევს, ისმის იადონის გაღობა, თანდათან გამოიკვეთება სამზარეულო, საბაზანო, სასტუმრო ოთახი და ოდნავ მოცილებით სივრცეში შეჭრილი ღია შუშახანდი... „ამირანი.. ადგი, ადგი! და-ლაშა უკვი!“ — ასე ჩვეულებრივად, იდილიური სიმშვიდით იწყება დღე სპექტაკლში, რომელიც სავსებით არ მოასწავებს მოლოდინს იმ ვნებათა-ღელვისას, რაც შემდგომ აღმავალი ემოციით წარმართება ამ ოჯახის მკვიდრთა ცხოვრებაში. თვალი თანდათან ეჩვევა მოუწვესრიგებელ გარემოს, შეღახულ ჭერს, შემოძარცვულ კედლებს, უსწორმასწორო იატაკს, ღარიბულ დეგამს, ამის გამო, თითქოსდა, უსუფთაობას. სასტუმრო ოთახის წინ, დასაკეც საწოლზე ოჯახის მემკვიდრე წევს, რომელიც ეტყობა, გვიან დაბრუნებულა შინ და ჯერ ძილს ვერ გავართვა თავი. დედას ისიც აინტერესებს, სად იყო მისი შვილი, რატომ შეაგვიანდა, ხომ არაფერი შემთხვევა უსიამო, რისთვის გამოაკლდა წინა დამით გამართულ ნათესაურ სუფრას და, ბოლოს, შემაწუხებელი სიჩუმის დარღვევაც სურს, გარდა ამისა, თავისთვისაც ბევრი რამ აქვს გასარკვევი. ასეთი უჩვეულო გარემო შეცვლას მოითხოვს. ოჯახს ბევრი აქვს საზრუნავი — წვრილმანი და მნიშვნელოვანი. წინასწარ ისე ჩანს, რომ ამ ვითარებას მხოლოდ დედა განიცდის მწვავედ და სურს ოჯახის წევრთა მისწრაფებები საერთო საზრუნავს დაუკავ-

შიროს. დედისა და შვილის დიალოგი პირველი საყვედურიდან, იმის გამო, რომ ანგარიში არ გაუწია მამის თხოვნას, თანდათანობით კვლავ საოჯახო სატყეარს უბრუნდება და ასე მიდის საოცრად ნაცნობი, ყველასათვის ახლობელი საუბარი, სადაც აზრთა ჭიდილში იკვეთება წინააღმდეგობა ახალგაზრდა კაცის მაქსიმალისმასა და დედის რეალურ მსოფლმხედველობას შორის.

ქართული დრამატურგია, მიუხედავად მის მიმართ ზოგიერთების სექტატურ და მოკიდებულებებსა, ყოველთვის ეხმიანება საარსებო პრობლემებს და, უმეტესად, პირველად მომჩინის როლში გვევლინება (ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“, თ. ჭილაძის „სურათები საოჯახო ალბომიდან“. ა. ჩხაიძის „ხიდი“). ამ შემთხვევაშიც, დროის გამოძახილს დაუახლოვდნენ ახალგაზრდა დრამატურგები, საიმედო ძალა, რომელიც უკვე ცნობილმა ახალგაზრდა დრამატურგთა სხუთის სემინარმა წარმოაჩინა, დაოსტატების სასარგებლო გაკვეთილები ჩაუტარა და გზა გაუხსნა იდილი დრამატურგიისაკენ. თეატრებმა აატაკეს მათი ნაწარმოებები, დროულად იგარძნეს საჭიროება, ერთის მხრივ, დაამწყვდნ შემოქმედთა მორალური წახალისებისათვის და, ამავე დროს, განსხვავებული თვალთახედვის სცენაზე გადმოატანის აუცილებლობა.

ირუსთაველის სახელობის თეატრი, მისი სხელმძღვანელი რ. სტურუა, ყოველთვის უჭერს მხარს ქართულ დრამატურგიას და მისი სიახლეების წარმოჩენას. თითქმის ყოველ სეზონში თეატრი გულსხმიერად ეკიდება ახალგაზრდა ავტორებს და მათ გარკვეული წარმატებაც ახლავთ ხოლმე. თეატრალური სეზონის დასასრულის პერიერა გახლდათ დებიუტანტის შადიმან შამანაძის „ღია შუშახანდი“. თუ რამ გამოაიწვია ირუსთაველის თეატრის დაინტერესება ამ პიესით, ამის ყველაზე ნათელი პასუხი თვით სპექტა-



კლმა გავცვა, რომელიმე ერთი ოჯახის ცხოვრების მაგალითზე თანამედროვე, რეალურმა სასიათებმა შეუღლამაწებლად გვაჩვენეს დღევანდელი დროის რელიგიური სურათი, გვაჩვენეს შინაგანი ფსიქოლოგიური ანალიზითა და რაციონალიზმით, რაც გამოიხატება უზუსტეს ტონალობაში, სათქმელის სიცხადეში, კონკრეტულობასა და ბუნებრიობაში. დრამატურგის ხედვა შეუცდომელია — ტიპიურ გარემოში აღმოცენებულ ადამიანთა ურთიერთობებს, მათ სიტყვიერ დახასიათებას, ქცევებს იმდენად სახიერად აფიქსირებს, რომ რეალური სურათი ფანსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს თავისი ხელშესახები სიმართლით, თვალსაწიერის სივრცით და, რაც ყველაზე ფასეულია, სიკეთისადმი სწრაფვის სურვილით. უფროს და უმცროს თაობას შორის წინააღმდეგობა გარდუვალია. ეს ქემშარიტება დიალექტიკის კანონია და მას ვერდს ვერ აუვლი, ის უოველთვის დგება დღის წესრიგში, მაგრამ სწორედ იმაში მდგომარეობს შემოქმედის ნიჭიერების საზომი, თუ რა განსხვავებულ ნიუანსს შეამჩნევს იგი თანამედროვე ეტაპზე. მშვიდობიანი დღეები უზრუნველს ხდის მათს არსებობას, მაგრამ ეს როდი გამორიცხავს მათს გაზრდილ მოთხოვნილებებს; სწორედ აქ არის საჭირო მათთვის მინიშნება, რომ ყველამ თავისი წვლილი შეიტანოს საერთო კეთილდღეობაში. შ. შამანაძემ კარგად იცის მომავალი თაობის ცხოვრების ინტერესები, მისწრაფებები, თუ არაფერს ვიტყვით იმ დიდ პრობლემებზე, რომელიც თავისთავად არსებობს პიესაში, (სად, რეალურ აზრს უპირისპირებს არა რიტორიკული მსჯელობის ხერხებს, არამედ კონკრეტული საქციელის ანალიზით მიანიშნებს მართებულ პოზიციაზე, და აქ შემოდის სურვილი მდგრადი ოჯახის არსებობისა, მისი სიმტკიცისა.

პოზიცია სავსებით ნათელია. ახალ აღმოჩენას ჩვენ ვერ ვხვდებით, მაგრამ ამ

ჩვეულებრივში იკვეთება სწორედ დრამატურგის ოსტატობა ისე დაფაროს მხარეთა დამოკიდებულება, რომ კონფლიქტში მონაწილენი, ზედმიწევნით დაჯერებულნი თავიანთ სიმართლეში, მაყურებელს საშუალებას აძლევენ მათთან ერთად, ძალდატანების გარეშე იაზროვნონ, იფიქრონ და განსაჯონ.

მთელი სპექტაკლის მანძილზე სცენაზე ისე მიდის ცხოვრება, რომ არსად ეჭვი არ შეგეპარებათ გმირთა ქცევების გამომხატველ საშუალებებში — იქნება ეს მღორე საუბარი, თუ აფეთქებულ ემოცია, პერსონაჟები ბუნებრივი დიალოგის ფარგლებში რჩებიან, მათს გულწრფელობას კი ამაგრებს მწერლის უნარი ყოველ მათგანს საშუალება მისცეს გამოავლინოს თავისი ხასიათის ბუნება შესაბამისი სიტყვიერი ლექსიკით. პიესას ღირსებაზე მეტყველებს მასში შეტანილი აუცილებლობით გამოწვეული ციტატები კლასიკური დრამატურგიიდან, რომლებიც ირგანულად თანასაზღოებენ ნაწარმოების ქსოვილში.

დამდგემელმა რეჟისორმა გულსუნდა სიხარულითქმ და მხატვარმა თინა გომელაურმა შეუცდომლად განსაზღვრეს ნაწარმოების უანრობრივი მნიშვნელობა და, შესაბამისად, დადგმის სტილისტიკა დაუქვემდებარეს მის კანონიერ მოთხოვნილებებს. პიესა არც კომედიია და არც დრამა, ის არის ერთი ოჯახის ერთი დღის ქრონიკა წარსულით, აწმყოთი და, ამავე დროს, მომავლის იმედით წარმოღვენილი. საცხოვრებელი ბინის ინტერიერი, კომუნუიკაციები, თითქმის ნატურალური სიცხადითაა მოტანილი სცენაზე, იმ განზრახვით, რომ ზუსტად გარემოში მოქმედების განვითარებას დამაჯერებლობა იარ მოაკლოს. თვით პიესის შინაარსი მოითხოვს კონკრეტული დეტალების არსებობას, რამაც ამ ოჯახის სიმართლე უნდა გვაჩვენოს. რეჟისორი სცენური სივრცის ათვისებისას მსახიობებს ზუსტ ამოცანას უსახავს, რათა მათი სუ-

რეილები, მისწრაფებანი ნაღდი ემოცი-  
ით გამოიკვეთოს ფიზიკურ ქმედებასთან  
ურთიერთკავშირში. შემოთავაზებული  
გარემო იმდენად სელშესახებია პერსო-  
ნაშუათვის, რომ მათი რეალობა ეჭვს არ  
ბადებს. რეჟისორული ხერხები ძუნწადაა  
გამოყენებული და რაც არის, ორგანუ-  
ლია მოქმედების განვითარებასთან. რე-  
ჟისორის მიზანია მხოლოდ მსახიობების  
საშუალებით მოიტანოს სათქმელი, ყვე-  
ლა პირობა შექმნას საერთო ჩანაფიქრის  
გაზრებისათვის და აქ იგი ოსტატურად  
ანაწილებს რიტმულ პარტიტურას; პარა-  
ლელურ სცენებშიც არ ივიწყებს ძირი-  
თადასა და დამსმარეს შორის თანაფარ-  
დობის შენარჩუნებას. პიესას ახლავს პო-  
ეტური ქარგა, როდესაც ოცნებასთან და-  
რჩენილი გმირები რაღაც ამაღლებულს  
და განსხვავებულს ეხიარებიან. ამ შექ-  
მეფევში რეჟისორი ყოფითი მდგომარე-  
ობიდან ლირიულ მდგომარეობაში გადა-  
სვლას, როგორც ბუნებრივ გაგრძელებას  
ოსე გვთავაზობს ღია შუშაბანდის ოდნავ  
შემადლებულ არენაზე, სადაც გმირებს  
გაარღვევენ ყოველდღიურობის მოსაწყ-  
ყენ ერთფეროვნებას და თავიანთი სუ-  
ლის სიღამაზეს გამჟღავნებენ.

სპექტაკლში აშკარად ჩანს, რომ პიე-  
სის ხაზი, მასთან დაკავშირებული პრობ-  
ლემატკია ამოხსნილია, დაუზუსტებულია  
და ფსიქოლოგიური ანალიზი, კვლევა ხა-  
სიათებისა ამომწურავ კონდინციამდე  
მიყვანილი. წარმოდგენის ძირითად, კონ-  
ფლიქტურ სცენაში, მამისა და ვაჟიშვი-  
ლის შეკახებამ უკიდურეს წერტილს მი-  
აღწია. დედა სახლწარკვეთილებამდეა მი-  
სული, ქალიშვილი შიშს შეუპყრია, სტუ-  
მრები გაოგნებულნი და დაბნეულნი არ-  
იან შექმნილი სიტუაციით. ასეთ არეუ-  
ლობაში რეჟისორი იმდენად სწორად წა-  
რმართავს მოქმედებას, რომ კონფლიქ-  
ტიან დამოკიდებულებაში ყველა გმირის  
პოზიცია ნათლად არის გამოკვეთილი.

შ. შამანაძის პიესის ერთ-ერთი ღირსე-  
ბა, რომელიც მთლიანად გამოვლინდა ამ

სპექტაკლში, არის დედის სახე. ხშირად  
გვსმენია ნანატრი როლის ძიების შესა-  
ხებ. თანამედროვე გმირი ქალის ცხოვ-  
რებისეული ნიშნით აღბეჭდილი, მართა-  
ლი, კეთილი, ადამიანური სცენური სახე  
ყველა მსახიობის საოცნებო გამხდარა.  
ზინა კვერენჩილაძის შემოქმედებით  
ბიოგრაფიას აკლდა ასეთი სახე, როლი,  
რომელშიც მსახიობი შესძლებდა მოქა-  
ლაქობრივი მირწამის დაკავშირებას თა-  
ვის საინტერესო აქტიორულ სამყარო-  
თან. ზ. კვერენჩილაძის აქტიორულ ოს-  
ტატობაზე რომ ვილაპარაკოთ, ეს უკვე  
მკრეხელობად მიმაჩნია. თავიდანვე  
ვთქვათ, რომ ის ცხოვრობს ამ როლში,  
სუნთქავს და განიცდის მისი გმირის სა-  
ზრუნავითა და სიხარულით; სცენურ გა-  
რემოში ძალზე შინაური, ახლობელი და  
მშობლიურია. ჩაცმულობა უზუსტად მო-  
ძებნილი, გმირის ხასიათის სადაგი, მოძ-  
რობა აჩქარებული, საქმეგამოუღვეელი  
ადამიანისა, ხმა — ფულიდან მომდინარე,  
თბილი და შთამბეჭლავი. დრამატურგმა  
სიყვარულის დიდი ნიჭით დააჯილდოვა  
თავისი გმირი, უანგარო სიყვარულით.  
ზინა კვერენჩილაძის დედას ყველა უყ-  
ვარს და არის წუთები, როდესაც მის  
მიერ წარმოქმნილი უბრალო სატყუაც  
კი პოეტურ ხარისხს იძენს.

ზ. კვერენჩილაძის გმირს ათასი სა-  
ფიქრალი და საზრუნავი აქვს. ოჯახის  
მთელი სიმძიმე მას დასწოლია მხრებზე,  
მაგრამ იმედიანია, სჯერა მომავლისა, ამი-  
ტომაცაა, რომ იგი ქმართან, შვილებთან  
დამოკიდებულებაში ამტკიცებს და აერ-  
თიანებს იმ სიყვარულს, სიკეთეს, რაც  
ერთმანეთის მიმართ ცალ-ცალკე თითო-  
ეულ მათგანში არსებობს. დედა უბრა-  
ლოდ კი არ ცხოვრობს, არამედ, შეიძ-  
ლება ითქვას, მოღვაწეობს ოჯახში. ეს  
არის მისი საზოგადოებრივი ასპარეზი. ზ.  
კვერენჩილაძეს ყველა მომენტისთვის  
შესაფერისი განწყობილება აქვს მოძებ-  
ნილი. დრამატუზში აქ იმ დოზით არის  
წარმოჩენილი, რამდენიც საჭიროა და აუ-

ცალბელო. გრძნობათა დაბალი ტონალობიდან მაღალ ტონალობაში გადასვლა ბუნებრივადაა წარმართული, ვინაიდან მას საფუძვლად უდევს წრფელი განცდა და ემოცია. ტრაგიკული მუზის მსახიობი ზინა კვერენჩხილაძე და შუშაბანდის არენაზე, დრამატული ინტონაციით წარმართავს თავის უმნიშვნელოვანეს მონოლოგს, რომელშიც დიასახლისის მისწრაფებანი სილამაზეზე, ოჯახურ იდილიაზე წარმოთქმულია მთრთოლოვარებით, სათნოებთა და ოპტიმიზმით.

მამა ოჯახისა, კაცი, რომელმაც ზნეობრივი სისპეტაკის, პირდაპირობის გამო წარმატებას ვერ მიაღწია საზოგადოებრივ ყოფაში, თავდავიწყებას იმპროვიზირებულ დროებებში ხედავს, რაც თავის მხრივ, გარკვეულწილად, ავიწროებს დიასახლისის საოჯახო კეთილდღეობის მიღწევის მისწრაფებებს. ედიშერ მაღალაშვილი ერთი შეხედვით, მისი გმირის სცენური ცხოვრების რეგლამენტირებულ დროში, ამართლებს ოჯახის წევრებისაგან მის შესახებ წინასწარ მიღებულ ინფორმაციას და, ამავე დროს, მრავალმხრივ საინტერესო პიროვნების სახეს წარმოაჩენს ბომოქარი ტემპერამენტითა და არტიტული გუნებით. მისი გმირის, როგორც მოქალაქის, მორალური კოდექსი ვერ ეგუება შვილის მიერ უნებლიედ დაშვებულ შეცდომას და მსახიობი შინაგანი იმპულსებით გვაგრძნობინებს უკომპრომიზობას უმსგავსი საქციელის მიმართ. გამწვავებული საკონფლიქტო სიტუაციის დაცნობის შემდეგ მსახიობმა ღრმა დრამატიზმით წარმართა შვილებისადმი სიყვარულის გამჟღავნების სცენა, რომელშიც გულწრფელობამ ტრაგიკული უღერადობა შეიძინა.

დადგმის სიმძაფრის, მისი აქტუალობის წარმოჩენას ხელს უწყობს ის პირობები, რომ ახალგაზრდების სასიათები სრულყოფილია თავისი გამოკვეთილი სათქმელით, პოზიციითა და აზრის სიცხადით. რეჟისორის წარმართველმა ხე-

ლმა ახალგაზრდა მსახიობებს არ გაურთულა გმირთა სულიერ ბუნებასთან მისვლა და, ამასთანავე, მოითხოვა მართალი განცდა, სატკივარის შეგრძნება, განზოგადების მომენტის გამოყოფა, რაც თავისთავად ყველაზე ძნელი მისაღწევია, მაგრამ ეს ის გზაა, რომელიც აშკარად გამოავლენს აქტიურულ ინდივიდუალობებს.

პიესის ახალგაზრდა პერსონაჟებს დიდი აზრობრივი დატვირთვა აქისრიათ. ისინი მსჭელობენ, განიცდიან, კამათობენ, უკიდურესი მაქსიმალიზმით ამტკიცებენ თავიანთ შეხედულებებს ცხოვრებაზე, ასაკისთვის დამახასიათებელი უხეშობაც არ აკლიათ, რაც ზოგჯერ ფარავს მშობლისადმი სიყვარულის გრძნობას, მაგრამ ამ ნათელ ოჯახში მათი აღმიანური გამოხსივნება უფრო ჭარბობს. ასეთი მრავალმხრივი თვისებებით აღსავსე გმირთა ხასიათები ახალგაზრდა მსახიობებს უთუოდ გაურთულებდა სცენის ოსტატების გვერდით დგომას, შესაძლოა, დაკარგულიყო მათი სათქმელის მნიშვნელობა, მაგრამ ეს უკმარისობის მომენტი სპექტაკლში სავსებით გამოირიცხებოდა.

ამირანის როლში კახა თავართქილაძის სრულფასოვანი დებიუტი შედგა. დამწვებმა მსახიობმა გამოავლინა შეუთოკავი აზროვნების უნარი, სადაც ყველაფერი მოქმედების არსის ამოხსნისკენა მიმართული. მის თამაშს ახასიათებს გააზრებული გულწრფელობა, რაც სცენური დამაჯერებლობის აუცილებელი პირობაა. ამირანი სამი წელია უშედეგოდ აბარებს თეატრალურ ინსტიტუტში, მთელი ამ ხნის განმავლობაში სცენის მუშად მუშაობს თეატრში. ეს გარემოება მსახიობს საშუალებას აძლევს, შესაბამის ეპიზოდებში, გვაჩვენოს თეატრისადმი მისი გმირის გამორჩეული სიყვარული. გემოვნება ახლავს იმ სცენებს, რომლებშიც კ. თავართქილაძე გმირის სულიერ სილამაზეს სიტყვისა და პლასტიკის ზო-

მიერ ნაწავში, იუმორის საშუალებით ამულავნებს.

ამირანის როლს მეორე შემსრულებელიც ჰყავს — გურამ მგალობლიშვილი. მსახიობი თავისი პერსონაჟის ხასიათის სხვა თვისებებს წამოსწევს წინა პლანზე — იგი უფრო ჩაკეტილია თავის თავში, ამის გამო უფრო დაძაბულიც, მის მოქმედებას წარმართავს ნერვული იმპულსები, წინააღმდეგობას მწვავედ განიცდის, ამასთანავე, მისი გმირი ვერ ფარავს კეთილშობილურ საწყისებს, გულისხმიერებასაც წარმოაჩენს და ნათელი აზროვნებითაც გვიპყრობს.

მოულოდნელი აღმოჩნდა ჩვენთვის დარეჯან ხარშილაძის აქტიურული ბუნების ახალი შესაძლებლობების ხილვა. მან შესძლო მკვეთრი ხასიათის სხვადასხვა განწყობილებით ისე ჩვენება, რომ არ დარღვეულიყო სახის მთლიანობა. მისი გმირი საროცარი თავისუფლებით მოძრაობს სცენურ სივრცეში, ოღნავ მოუხეშავდაც, რაც პერსონაჟის ერთ-ერთ თვისებად აღიქმება. ყამარი — ღ. ხარშილაძე პიროვნებად ჩამოყალიბების მძიმე პროცესს განიცდის, რასაც პასიური წინააღმდეგობის უკიდურესად დაძაბული რეაქცია ახლავს. მსახიობი ძალდაუტანებლად ერთვის მოქმედებას და სცენური სიმართლის ორგანული გათავისებით დამაჯერებელს ხდის მისი გმირის ეგზალტირებულ ხასიათს.

სამი ეპიზოდური როლი, რომლებშიც დაკავებულნი არიან თეატრის გამოცდილი მსახიობები — ელენე ჭავჭავაძე, ვიქტორ ნინიძე და გიორგი თურქიაშვილი, მეტად საჭირო ფერს მატებენ სპექტაკლს, გამოირჩევიან კოლორიტითა და ინდივიდუალობით.

რუსთაველის თეატრის ახალი ნამუშევარი შ. შამანაძის „ღია შუშაბანი“, რომლის პირველივე წარმოდგენებს გამორჩეული სიყვარული მიაგება მაცურებელმა, მიმდინარე თეატრალური სეზონის ერთ-ერთ მშვენიერად იქცა.

## მარინე გუშუკაშვილი

### ზღაპარ იყო...

ზღაპარ იყო, ზღაპარ იყო... ზღაპრულ კუნძულ აშკარეთში ფრთოსანი მეჭლისი გაემართათ. სწორედ რომ სამეფო კარის საფერი მეჭლისი — კოსტუმირებული, ფერადოვანი, ნიღბებითა და გალანტური მენუეტით, რევერანსებითა და პარიკებით. მოზარდ მაცურებელთა ქართულ თეატრში განხორციელებული თამაშ ჭილაძის პიესის „თავფარავნული ჭაბუკის“ (დადგმის სამხატვრო ხელმძღვანელი შ. გაწერელია, დამდგმელი რეჟისორი მ. მჭედლიშვილი, მხატვარი ნ. მეტრეველი, ქორეოგრაფი ი. ზარეცკი, მუსიკალური გაფორმება დ. გურგენიძის) სცენოგრაფიულ მოდელსაც სწორედ ზღაპრის სამყაროში შევყავართ: ესეც გადასახედი აშკარეთიდან! — წარმოდგენის მხატვრული ფონი, რომელსაც გნებავთ ნაცნობ ზღაპარს რომ მოერგება საილუსტრაციოდ, მაინც რით აღარ მოუხატავთ წარმოდგენის ასომთავრულით ნავიგირისტევი პანო: გზაჯვარედინები და ციხე-სიმაგრეები, იალქნიანი გემები და აფრიანი ნაკვები, ზარბაზნები და გუმბათიანი სასანღებები, მგალობელი ჩიტები და ოქროს გალიები, კოშკები, გალავნები... სათამაშო დანადგარებით აღჭურვილი სცენა საბავშვო მოედანს უფრო წააგავს, მრავლად

რომ გვინახავს პარკებში, ბაღებსა თუ ეზოებში. ჰოპ! და გორგოლაჭიანი აივნისანი კუბიკი ღია სარკმელებითა და დატანებული ჭრილით მზეთუნახავის ზღაპრული კოძკის მაგივრობას გასწევს. ბორბლებზე აგორებული კიბე ცისკენ გაიწვდება, სცენის თავზე დაკიდული გირლიანდა კი ნაძვის ხესავით გაჩახახებულ, ვარსკვლავებით მოჭედილ ციურ საქანელად გარდაიქმნება. შეყვარებული ვაჟი კიბეს შეუყვება, საქანელას მიაღებება და მძინარე მზეთუნახავს სიხსრად მოევიხნება. აქეთ ასაკეცი ხიდი (შუა საუკუნეების ციხე-სიმაგრეთა მისადგომის მაგვარი) ჭრილით გამოიშლება და მატყუარა მესტვირეს ფიანდაზად გაეგება.

სიტყვა გაგვიგრძელდა. ამასობაში კი მენუეტიც დამთავრდა, მსახიობებმა ჩიტების ნიღაბი მოიხსნეს და წარმოდგენის მსვლელობას მიჰყვნენ. ავანსცენაზე ჩიტი-მთქმელი (მ. ჩართოლანი) გამოდის და ხალხურ ბალადას იწყებს.

„თავფარავნელი ჭაბუკი აშკარეთს  
ქალსა ჰყვარობდა.

ზღვა ჰქონდა წინად სავალი,  
გასვლას შიგ არა ზარობდა,

ქალი ანთებდა სანთელსა,

სანთელი კელაპტარობდა“...

თქმულებით შთაგონებული მთავრის ძმისწული ნანო (თ. მამულაშვილი) ოცნებას გაუტაცუნია, სიზმრად ნანახი თავფარავნელი მოყმე (კ. ჩიქოვანი) შეჰყვარებია და მის მოლოდინში გაჰყავს დღეები.



სცენა სპექტაკლიდან „თავფარავნელი ჭაბუკი“

ცხოვრება კი ჩვეულებრივი დინე-  
მით მიდის. კუთხეში ძიძა (მ. აბა-  
შიძე) საქსოვს ჩაჭკირკიტებს; დიდ-  
ვეზირნი: ასპანი (ვ. მექვაბიშვი-  
ლი) და ოსე (ვ. მაჭმიშვილი)  
ღვინთა და სჯა-ბაასით იქცევენ  
თავს. უფროსი ჩაფარი, კოჭლი  
სიკა (ი. მოლოდინაშვილი) ჩაფ-  
რებს თავზე დასტრიალებს და მა-  
თრახით სიქას აცლის; ბახუტა  
(მ. კიკაჩიშვილი) მთავარს (შ.  
ქრისტესაშვილი) განდობია და  
ორთავე ნანოს სიზმარს ჩასაფრე-  
ბია მხოლოდ ჩიტი-მთქმელი არ  
იშლის თავისას.

დოლაბის სსენება გულგრილს  
არავის ტოვებს. იცით რატომ? აშ-  
კარეთში დრო უძრავად იდგა, ხა-  
ლხიც არ იცვლებოდა, მათი ცა  
და მიწა არ ბრუნავდა. და აშკა-  
რაა, რა შიშის წარს დაარისებდა,  
სიმართლის წარბაზანს დააქუხებ-  
და წისკვილის მბრუნავი დოლა-  
ბის მხოლოდ გაფიქრებაც კი. დო-  
ლაბისა, ზოგისთვის ქვად რომ ით-  
ქმის, ზოგისათვის კი — იმედად.  
არა და, თავნება ჩიტი არა ცხრე-  
ბა, აჩემებული თავისას იძახის:  
„დოლაბი, დოლაბიო, თავფარავ-  
ნელი ჭაბუკიო“ — და დასაჭერად  
ლამის მთელი აშკარეთი გამოს-  
დგომია.

ზღაპარ იყო, ზღაპარ იყო, თუ-  
მცა... მთლად ასეც იყო. და აქ კი  
მთელი ძალით გაიუფერებს სცე-  
ნოგრაფიული დეტალი. ილუსტ-  
რირებულ უკანა პანოს შუაგულ-  
ში ვეება წარი ჩასდევს, რაც ზღა-  
პრის ეპიურ ილუზიას ერთბაშად  
არღვევს და უმალ გამაფხიზლე-  
ბელი, თუ გამაფრთხილებელი  
ფუნქცია აკისრია. დიახ, სპექტაკ-  
ლის ავტორებმა ყმაწვილებს იმ-  
თავითვე გაუმხილეს ამქვეყნიური  
სიმართლე, იმთავითვე მიანიშნეს

ცრუსა და ნაღღზე და ზღაპრისე-  
ულ ფორმასაც ცხოვრებისეული  
შინაარსის ხაზგასასმელად მიმარ-  
თეს. ამთავითვე აწიარეს მოწარ-  
დები ოცნების და სინამდვილის,  
სიზმარ-ცხადის მიჯნა-სათავებებს,  
ამთავითვე გააფრთხილეს ამ სამ-  
ყაროს არამყარობის გამო, ამთა-  
ვითვე დამოძღვრეს, რომ ადამიან-  
მა, როგორც ამას ჩვენი ნაცნობი  
ჩიტი ქადაგებს, თვითონ უნდა აგ-  
ოს პასუხი თავის ბედზე, გამუდ-  
მებით უნდა სწამდეს რალაცა, გა-  
მუდმებით უნდა ელოდოს სასწა-  
ულს.

გახსოვთ, ალბათ, ზემოთ ჩიტე-  
ბის მეჯლისზე რომ მოგახსენეთ.  
სპექტაკლის პერსონაჟებიც ოდეს-  
ღაც ჩიტები ყოფილან, მაგრამ მას  
შემდეგ რაც აშკარეთში მოხვედ-  
რილან, ფრთებიც დაუკარგავთ,  
იმედიც, ოცნების უნარიც, ფანტა-  
ზიაც დაშრეტიათ და მეხსიერე-  
ბაც; უსიტყვო, ბრმა მორჩილების  
გზას დასდგომიან და ასე ერთფე-  
როვნად ითვლიან დღეებს. აკი ამ-  
იტომაც უფროსიან მთელს კუნ-  
ძულზე ერთადერთ თავისუფალ  
არსებას, ჩიტს. ოცნებას კაცი არ  
მოუკლავს. ნანოც ოცნებობს, ჩი-  
ტის შეგონებები კი ფრთას ასხამს  
და აიმედებს. მაგრამ... ცხოვრება  
ცხოვრებაა და პოეტურ ოცნებას  
პროზაული სიმართლე სდევნის  
კვალდაკვალ. თანაც სიმართლეს,  
იგივე სარკეს — ნანოს ანარეკლ-  
სა თუ ორეულს (ნ. ბერაძე) სპექ-  
ტაკლში პარალელურად კონცერ-  
ტმეისტრის ფუნქციაც შეუთავ-  
სებია და ლორწოვანი მარჯვებული  
ნიშაში შემდგარ საკრავს მისჯლო-  
მია. ვერაფერს იზამთ! სიმართლე  
სიმართლეა — ცივი და უხეში  
(უფრო მეტი — მწარეც!), რა-  
გინდ საამო მუსიკალური თანხლე-

ბაც არ უნდა ახლდეს აკომპანი-  
მენტად, იქნება ეს ჩაიკოვსკის,  
მოცარტის, პროკოფიევის, ბეთ-  
ჰოვენის, ფალიაშვილის, თუ სხვა-  
თა მშვენიერი თხზულებები. და  
სიმარტლევ ჰიუტად განაგრძობს  
„ჭეშმარიტების გაკვეთილებს“ —  
თანმიმდევრობით ამუშავებს პე-  
დაგოგიურ რეპერტუარს ყველა-  
სათვის ცნობილი საფორტეპიანო  
„საბავშვო ალბომიდან“. თუმცა-  
და, ნებით თუ უნებლიეთ, ისიც  
მთავრის სამსახურში ჩამდგარა და  
სიკას პერიოდულ შეძახილზე:  
„დაუჟა, გოო!“ — უკვე მერამდე-  
ნედ გაიჟღერებს მონოტონური  
მოტივი. მთავრის საამებლად კი  
ჩაფრებიც (მ. შარიქაძე, თ. შამა-  
თავა, გ. ფიცხელაური, ე. ლოლო-  
ბერიძე), ბრიყვიც (მ. ლორია), სი-  
კაც, სიმარტლევ, იმედიც (თ. აღ-  
ამია) და დიდგვირნიც, ძიძაც და  
სასიძობიც ხმაშეწყობილ „ვოკა-  
ლიზს“ შემოსძახებენ.

ცხოვრება ცხოვრებაა, ადამიან-  
ობა მძიმე ტვირთია და ამ თვისის  
დასამტკიცებლად მთავარი ჯა-  
ლათ ნაკუდას იხმობს (ო. ვაბელია).  
აქ კი სწორედ რომ მოულოდნელო-  
ბის ეფექტი გველდება. ნაკუდას  
როლში ამავე თეატრის სპექტაკლ  
„წითელქუდასეული“ დათვია  
„ციტირებული“. ჭეშმარიტად!  
ცხოვრება ცხოვრებაა და იმ კე-  
თილ დათუჩასაც ახლა ჯალათის  
ნაჯახი აუღია ხელში. თუმცა, კა-  
ცმა რომ თქვას, არც თავად ეხა-  
ლისება დიდად ეს „დათური სა-  
მსახური“, აკი გაგულისებულმა  
გაგვიმხილა კიდეც თავის მონო-  
ლოგში.

და ირწმუნა ნანომაც სხვების  
დარიგება; რომ ოცნება მხოლოდ  
ძილის წინ არის კარგი, რომ ადა-  
მიანი ოცნებით ვერ იცხოვრებს.

ბოლოსდაბოლოს დაიჭრა კეთი-  
ლისმსურველთა შეგონება (კე-  
თილისმსურველებისა, რომლებ-  
მაც სიხმარი მოპარეს!) ოცნებისა  
და სიხმარების დრო დასრულდა  
და ახლა მათ იმავე სკივრში უნდა  
მიუჩინოს ადგილი, სადაც მისი ბა-  
ვშვობის თოჯინები აწყვია, რომ  
არავითარი თავფარავნელი ჭაბუ-  
კი არ არსებობს და ზღვის გად-  
მოცურვაც დოლაბით ფანტაზიაა  
და მეტი არაფერი. ამიტომაც ჩა-  
აქრო სანთელი — თავფარავნე-  
ლის გზამკვლელად სიხმარში და-  
თქმული პირობა. ცხოვრება ცხო-  
ვრებაა და ისიც დათანხმდა ბახუ-  
ტას ქორწინებას. პიესისეული  
ფინალისაგან განსხვავებით (პა-  
რალელი ჰეროსა და ლენადრეს  
შიღერისეულ ბალადასთან) ნანო  
ვერ დაენდო საკუთარ ოცნებას,  
სანთელად, ვერ ჩაიფერფლა მის-  
თვის. ცხოვრებისეული გზის ჩვე-  
ულებრივი გაგრძელება აირჩია.  
სწორედ აქ მოხდა სიყმაწვილეს-  
თან მისი გამოთხოვება, აქ დას-  
რულდა მისი ბავშვობაც.

ადამიანი ბავშვობაში ყალიბდე-  
ბა. ცხოვრება მას თავისებურად  
გარანდავს. სიყმაწვილის ხანა კი  
ლამაზ მოგონებად რჩება, რომელ-  
საც თუ არ შეველევი და სწო-  
რად მივაკითხავთ, მძიმე დროს  
დაგვეხმარება, შეგვიფარებს და  
განსაცდელის უამს გაგვათბობს..  
სწორედ ბავშვობაში ვართ ყვე-  
ლაზე უშუალო და მართალი,  
ცხოვრება უოცნებოდ, უზღაპ-  
როდ აუტანელი იქნებოდა.

დამდგემლმა კოლექტივმა საო-  
ცრად ფერადოვანი, ლამაზი წარ-  
მოდგენა შემოგვთავაზა. სპექტაკ-  
ლში ერთდოულად და ზომიერა-  
დაა შეთავსებული ბალადის ები-  
ური ტონი, ზღაპრის სახიერი პა-

რტიტურა, მუსიკალური გამოხსახველობა, დინამიური, პლასტიკური სტრუქტურა, პერსონაჟთა (მიუხედავად ზოგიერთი სახის სქემატიურობისა) სასიათები, რაც მთლიანობაში კოლორიტულ, ამაღლებულ ტონალობას უქმნის სპექტაკლს. სასურველია, პარტნიორებს შორის მეტი კონტაქტი შედგეს, უფრო ნათლად წარმოჩინდეს საკუთარი დამოკიდებულება, გამოვლინდეს კონკრეტული, ინდივიდუალური მიმართება.

მისასალმებელია, რომ დებიუტანტმა რეჟისორმა მზია მჭედლიშვილმა პირველად განახორციელა თავფარავნელის ბლადის — ქართული ზეპირსიტყვიერების ამ შესანიშნავი ნიმუშის თ. ჭილაძისეული ვარიანტი. დრამატურგმა ორიგინალურად გაიაზრა ხალხური თქმულება, განსხვავებული კუთხით დაამუშავა და თავდადებული სიყვარულის, თავისუფლებისაკენ სწრაფვის მარადიული იდეას ამაღლებული, ზღაპრისეული ფორმა საინტერესოდ მიუხადავა.

სპექტაკლის ბოლოს საქორწინო ფერხულს კვლავ ერთად უვლიან სიმართლე და სიფლიდე, ოცნება და სიფრთხილე, იმედი და მზაკვრობა, სიცრუე და ზღაპრული ფანტაზია და ასე დაუსრულებლად, ცხოვრება ცხოვრებაა და თავის გზით მიდის. სხვა დანარჩენი კი?... ალბათ, ზღაპარი იყო, ზღაპარი იყო...

## მარბარიტა გოგოლაშვილი

### თელაველთა ერთ სპექტაკლზე

თელავის სახელმწიფო თეატრის საბ. ჭოთა პერიოდზე თუ ვილაპარაკებთ, დღევანდელი დასის შემადგენლობა შეიძლება მივიჩნიოთ მესამე თაობად, რომელმაც დამსახურებულად მიიღო წინაპართა ესტაფეტა, უკანასკნელი წლების ნამუშევრებით მნიშვნელოვნად აამაღლა სპექტაკლების დონე, კულტურა, პროფესიონალიზმი, რამაც თეატრი საგნებით სამართლიანად ჩააყენა რესპუბლიკის მოწინავე თეატრების რიგში.

ამას ხელი შეუწყო იმ გარემოებამაც, რომ თეატრის ხელმძღვანელობა საპატიო ადგილს უთმობს ქართველ ავტორთა ნაწარმოებებს და ძირითადად თანამედროვეობის თემატიკითა და პრობლემებითა დაინტერესებული.

ამჯერად ჩვენი მსჯელობის საგანია ლ. თაბუკაშვილის ორმოქმედებიანი პიესა „ავინიერებენ მიმინოს“, რომელიც თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ალექსანდრე ქანთარიაშვილმა განახორციელა. სპექტაკლის მხატვარია — ოთარ შამათავა, კომპოზიტორი — თამაზ ყურაშვილი, სასცენო მოძრაობა შოთა გვიგაძისა.

ლ. თაბუკაშვილის ამ განხილვებულმა პიესამ თავის დროზე კარგი შეფასება მიიღო; მართლაც, ეს ალევგორიული ხასიათის ნაწარმოები მწვავე ცხოვრებისეულ პრობლემას აყენებს — სიყვარულს, როგორც ადამიანთა შორის ურთიერთობის მთავარ მამოძრავებელ ძალას, გაფრთხილება სჭირდება.



წარმოსახული ქვეყანა თუ სამეფო, სადაც „მიმინოებს“ ათვინიერებენ, ერთი ტირანის — ბაზიერთუხუცესის ხელშია, რომელიც თავის ხელქვეითებთან ერთად ყველასაგან უკიდურეს მორჩილებას მოითხოვს, უფრო სწორად საკუთარ „მე“-ზე, უარის თქმას, რაც ფაქტიურად პიროვნების განადგურებას ნიშნავს.

მიმინოების სახით ნაგულისხმევია აღამიანები და კაცის მოსათვინიერებლად — ტირანის ბაზიერები ანუ მონები. უკვე მოთვინიერებული და საკუთარ ნებაწართმეული არსებანი ყოველი ახლის გამოჩენისას სულის მომაკვდინებელ მოთვინიერების პროცესს იწყებენ. ცდომობენ მის არსებაში ამოძირკვონ, ამოშანთონ სიყვარულის გრძნობა და უმანკობა. ასეთია მათი მოქმედების პრინციპი, რომლის დარღვევას — ურჩის სიკვდილი მოსდევს.

ამ გარემოში მოხედებიან გიო და მისი შეყვარებული ანო. გიოს არყოფნის დროს ანო სხვაზე დანიშნეს. ახალგაზრდები არ დამორჩილდნენ ამ გადაწყვეტილებას, რის გამოც მოსათვინიერებლად საბაზიეროს გადასცეს.

ბაზიერთუხუცესს (პიესაში — პატრონს) გიო იმდენად მოეწონება, რომ გადაწყვეტს იშვილოს, შესწავლოს თავისი ხელობა იმ მიზნით, რომ მომავალში მისი საქმის გაგრძელება შეძლოს.

სპექტაკლში პარალელურად მიმდინარეობს მერის და იონას ტრავიკული სიყვარულის ისტორია. მერის არსებაში მოახერხეს ჩაეკლათ იონას სიყვარული, რის შემდეგაც მერი სულელოდ გამოიშინული, გამოცარიელებული და უინტერესო აღამიანი ხდება.

ჩვენს თვალწინ იშლება ზღაპრული ცხოვრებისეული სიტუაციებით, სუსხით მრისხანებით სავსე სამყარო. მოთვინიერებას ბაზიერები ეწვევიან, რომელთაც ჰყავთ თავიანთი ბაზიერთუხუცესი —

პატრონი, ვის ნება-სურვილსაც ისინი ბრმად მისდევენ და ემორჩილებიან.

ამ სცენაში ყურადღებას იქცევს შემსრულებელთა პლასტიკური მონახაზების ინდივიდუალობა. დროს იმ მონაკვეთშიც კი, როცა ეს მონადქვეული ბაზიერთა ბრბო მხოლოდ ამაღას, მსლებლებს წარმოადგენენ, ყოველი მათგანი განსხვავებული პლასტიკით მოქმედებს და მათი მოძრაობა სიმბოლურად აღიქვება როგორც ავისმოქმედი და ავისმომტანი ძალა.

ყოველი მოძრაობა გარკვეულ ლოგიკას ემორჩილება და გამიზნულია იქითკენ, რომ თვალნათლივ ვირწმუნოთ სულიერი სიცარიელე და ცინიზმი, რომელიც ბაზიერების როლმა და ფუნქციამ ჩამოაყალიბა მათში. ასეთი ელემენტი მეტყველებს არა მარტო რეჟისორის ორიგინალური აზროვნების უნარზე, არამედ მასობრივი სცენების ორგანიზაციასა და კულტურაზე.

რაკი სიტყვა პლასტიკაზე ჩამოვარდა, დავსძენთ, რომ აქტიორული შესრულება მაღალ დონეზეა. მსახიობები კარგად ფლობენ სხეულს, მოძრაობენ მსუბუქად რაც გარკვეული პროფესიონალიზმის მაჩვენებელია.

მსახიობმა ზურაბ ანთელავამ პატრონის როლის შესრულებით გამოამყვანა შემოქმედებითი დიაპაზონი. ჩვენ იგი ხშირად გვინახავს ისეთი როლების შემსრულებლად, რომლებიც მოითხოვენ მაყურებლის თანაგრძნობას, თანდგომას. აქ კი, მან შესძლო ეჩვენებინა კუშტი, მძვინვარე მოძალადე და ამასთანავე ის შინაგანი ძალა, რამაც ბაზიერთუხუცესად აქცია. ზაზა კოლელიშვილს წილად ხვდა განესახიერებინა გიოს სახე. ამით გამოავლინა გარდასახვის უნარი და რაც მთავარია ზომიერება (ყურადღებას ვამახვილებთ იმიტომ, რომ ამ შემთხვევაში ზომიერების დარღვევა არც თუ რთულია), ზურაბ ლომიძის იონა თანაგრძნობას იწვევს არა მარტო

იმით, რომ ტრაგიკული პიროვნებაა, არამედ მსახიობი დიდი თავაზიანობით იცავს სულიერ წონასწორობას, რაშიც გარკვეულ როლს თამაშობს მისი პიროვნული მომხიბვლელობა. სრულიად ახალგაზრდა მსახიობები ნანა ქემავილი (ანო) ნინო კურტანიძე (მერი) მონღო-მებით გვიხატავენ თავიანთი სცენური გმირების იერსახეებს, სპექტაკლს ორგანულად ერწყმიათ: შოთა ბეჟანიშვილი (უფროსი ბაზიერი), გელა ჩოთლაშვილი (მელოტი), ვანო იანტბელიძე (პერსპექტიული ბაზიერი), ავთანდილ გულიაშვილი (შავყელსახვევიანი), რომელთა ხალისიანი შესრულება აძლიერებს სპექტაკლის ზემოქმედებას.

ყველა ამ დადებით ნიშანთან ერთად არ შეიძლება ყურადღების გარეშე დაგტოვოთ ის გარემოება, რომ თელავის თეატრში, სადაც თითქმის ყოველთვის სანამუშოო დონეზე იდგა მეტყველების კულტურა, სამწუხაროდ, ამჟამად ეს საკითხი ყურადღებას და შველას მოითხოვს.

საგანგებოდ უნდა ითქვას კარგად მოფიქრებული სცენოგრაფიის შესახებ. გარდა იმისა, რომ სცენური გარემო სავსებით ესადაგება ნაწარმოებში გათვალისწინებულ გარემოს, აგრეთვე შექმნილია მსახიობის ქმედების დიდი სივრცე, ეს კი სპექტაკლს ზრდის, პერსპექტივას უქმნის. საინტერესოაა მონახული პერსონაჟთა ჩაცმულობა.

კომპოზიტორ თამაზ ყურაშვილის მიერ შექმნილი მუსიკალური ნომრები დიდად ეხმარება მაყურებელს ცხოვრებაში ლოგიკურად განავითაროს მოქმედ პირთა და მოვლენების ხასიათები.

დიდი და ნაყოფიერი შრომის შედეგია შოთა გეგიაძის მიერ დამუშავებული სცენური მოძრაობები, რაც სპექტაკლის გამარჯვების მნიშვნელოვანი ნაწილია.

სპექტაკლის წარმმართველი ძალისა და

ყველა მისი კომპონენტის ჰარმონიულ შეთანხმებისა და შერწყმის შედეგად თელავის თეატრში შეიქმნა შთამბეჭდავი, აზრიანი და ჩამაფიქრებელი წარმოდგენა, რომელშიც ნათლად ჩანს როგორც თეატრის ესთეტიკური კრედიტ, ასევე მისი აქტიორული ცხოვრებისეული პოზიცია.

ახალგაზრდა დრამატურგი კი, რომელიც სამწერლო ასპარეზზე უმთავრესად ახალგაზრდობის ზნეობრივი ჩამოყალიბებისა და ეთიკური პრობლემების განხილვით გამოვიდა, დღეს უკვე ერთგვარი „დაღვინების“ ფაზაში შედის. მისი მხატვრული აზრობა, მეტად საიმედოა და პერსპექტიული ქართული დრამატურგიისა და თეატრისათვის.



სცენა სპექტაკლიდან  
„ათვინიერებენ მიმინოს“

რუსთაველელთა

ლექსები

სამეტაკლი

ზორინი:

ჩემთვის

მეშური

საჩუქარი იყო

თავისი პიესის „რომაული კომედიის“ პრემიერაზე, რომელიც შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში განხორციელდა, თბილისში ჩამოვიდა პიესის ავტორი ცნობილი დრამატურგი ლეონიდ ზორინი.

ლ. ზორინს სპექტაკლის გასინჯვის შემდეგ შევხვდით. (სპექტაკლის დადგმა განახორციელა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა, საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო და კ. მარჩანიშვილის სახელობის პრემიების ლაურეატმა გ. ლორთქიფანიძემ, მხატვრულად გააფორმა მხატვარმა თ. ნინუამ, სპექტაკლისათვის მუსიკა დაწერა კომპოზიტორმა ს. ბარდანაშვილმა).

დრამატურგი ამბობს, რომ იგი ყოველთვის დიდი სიამოვნებით ჩამოდის საქართველოში, კერძოდ — თბილისში. ჩვენს დედაქალაქთან თავისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიით და სამომავლო ვეგმებით არის დაკავშირებული.

— თითქმის ოცი წელია ერთ იდეას ველოლიავები — მინდა შევქმნა პიესა ნიკოლოზ ბარათაშვილზე. ეს ერთ-ერთი საინტერესო, ისტორიულ-ლიტერატურული მემკვიდრეობა მაძიებებს ხელახლა მოვუბრუნდე დრამატურგიას და, მიუხედავად იმისა, რომ ბოლო დროს ძირითადად პროზაში ვმუშაობ, ვწერ რომანებს და მოთხრობებს, მაქვს მრავალი ცხოვრებისეული ჩანაფიქრიც, რომელნიც განხორციელებას თხოულობენ, მაინც ვწერ პიესას ნ. ბარათაშვილზე.

მე საერთოდ იმ ადამიანთა რიგს ვეკუთვნი, რომელთაც არ შეუძლიათ გულგრაძიად უყურონ სუფთა ქალაქს. ალბათ, ამიტომაცაა, რომ მშ პიესის ავტორი ვარ. ჩემს პიესებს თავისებური ბედი აქვთ და თითოეული მათგანი თავისებურად ძვირფასია ჩემთვის. განსაკუთრებული უპირატესობა არ შემიძლია მივანიჭო რომელიმე

მათგანს, მაგრამ ზოგიერთს მაინც გამოეყოფ. მაგალითად „ვარშავულ მელოდიას“, რომელიც მსოფლიოს 17 ქვეყანაში დაიდგა.

— თქვენ ხშირად მიმართავთ ისტორიულ თემატიკას.

— წარსულზე წერის მეოხებით ვცდილობ ჩავწვდე აწმყოს, განვჭვრიტო მომავალი. მაგრამ, თუ ისტორიული პიროვნება ემსახურება ცხოვრებისაგან მოწყვეტილ „სიმართლეს“, იგი არავის არ ააღელვებს. ყველა პიროვნებაში არსებობს თვითგამოსახვის მოთხოვნილება. აუცილებელია მასში შევიგრძნოთ ის, რაც მთავარი დღევანდელი დღისათვის. სწორედ ასე ვცდილობ ჩემი პიესების დაწერას. მაგრამ პიესაში გმირებისთვის ყველაფრის მიცემა შეუძლებელია. ამ ბოლო წლებში ვამჯობინე პროზაში მუშაობა.

— ნუთუ დრამატურგია განვლილი ეტაპია?

ლ. ზორინი პირდაპირ არ მპასუხობს. იგი იგონებს იმ ადამიანს, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა მასზე. ეს იყო ლობანოვი.

— თავის დროზე მან გამოაგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. მისგან მოდიოდა ისტორიის სუსხი, იგი ფლობდა უზარმაზარ ადამიანურ სითბოს. მე ასეთ პიროვნებებს მაღალი წესრიგის, დიდი სულიერი სიმხნევის ადამიანებად ვთვლი, მასთან ურთიერთობა ზეიმი იყო.

პირველი ძლიერი თეატრალური შთაბეჭდილება ბავშვობაში მივიღე, როცა ჩვენი ოჯახი ქ. ბაქოში ცხოვრობდა. მაშინ აქ გასტროლებზე ჩამოვიდა შ. რუსთაველის სახელობის თეატრი და მე, სულ ბავშვი წამიყვანეს სპექტაკლ „ინტირანოსზე“. თამაშობდნენ ა. ხორავა და ა. ვასაძე. ყველაფერი კარგად მახსოვს. მათ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს ჩემზე, განსაკუთრებით ა. ხორავამ. შემდეგ კი მოსკოვში სპექტაკლებში მ. გორკის „ფსკერზე“ და ლ. ტოლსტოის „ადღომასში“ ვნახე შესანიშნავი მსახიობები: კაჩალოვი და გოგოლევა. გავიდა ნახევარი საუკუნე და ხელახლა შევხვდი შ. რუსთაველის სახელობის თეატრს. ახლა უკვე რ. სტურუას დადგმული ბ. ბრენტის „კავკასიური ცარცის წრე“ ვნახე. ვთარგმნე ნოდარ დუმბაძის პიესები, მათ შორის „მე ვხედავ მეს““. თანდათან ვუახლოვდები ქართულ თეატრს.

საქართველოში დაიდგა ჩემი პიესები: „ჩემპიონები“ — კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში, „ვარშავული მელოდია“ — გრიბოედოვის სახელობის თეატრში, რომელშიც მსახიობები ნატალია ბურმისტროვა და არჩილ გომიაშვილი მონაწილეობდნენ. ასე დაიწყო რაღაც იღუმალი სიახლოვე ქართულ თეატრთან, პირველ თეატრალურ შთაბეჭდილებასთან დაკავშირებული, რომელიც დღემდე გრძელდება.

ჩემთვის მეფური საჩუქარი იყო შ. რუსთაველის სახელობის თეატრში ჩემი პიესის „რომაული კომედიის“ დადგმა, რომლის პრემიერის სანახავად იალტადან ჩამოვედი. ახლა იალტაში გატაცებით ვწერ, მაგრამ ყველაფერი მივატოვე, და თბილისს გამოვეშურე სპექტაკლის სანახავად.

პირველ რიგში მინდა აღვნიშნო მიხეილ ქვიცივიძის მიერ შესრულებული თარგმანის მაღალი დონე. რა თქმა უნდა, არ შემიძლია სრულყოფილად განვსაჯო, მაგრამ ვგრძნობ და ვხედავ, რომ თარგმანში დაცულია ავტორისეული სულისკვეთება, რეპლიკის მუსიკალური ფერადობა. ყველაზე კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა გ. ლორთქიფანიძის რეჟისურამ. დადგმა განხორციელდა ძლიერი რეჟისორული ხელით. სპექტაკლი გამოირჩევა უაღრესი დაძაბულობით, მტკიცე რიტმით, იგრძნობა ხალისიანი სუნთქვა და ყოველივე ეს სპექტაკლს ანიჭებს გამომსახველობით ძალას, განსაკუთრებით კი მასიურ სცენებში.

კარგია მრავალი სახე, პირველ რიგში კი დიონის როლის შემსრულებელი საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი გ. გიგუჩორი. იგი ამაღელვებლად პათეტიური და ეპსოდირებულია და ამავე დროს ღრმა ინტიმექტუალური შინაარსის მაქარბელიც განლავთ. დომიციანის ნათელი და ხატოვანი სახე შექმნა ნიჭიერმა მსახიობმა, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა, საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა უანრი ლოლაშვილმა.

შესანიშნავად შიხროლდა ქალთა როლით: საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ზაზა ლებანიძე (მისალნა) — არა მარტო ვასცდა ავტორისეულ ჩანაფიქრს, თავისი ინდივიდუალური საწყისიც ჩააქსოვა მასში. საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა, საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა იზა გიგუჩვილმა შექმნა ლორას მშვენიერი სახე. ამით არ მთავრდება სპექტაკლში წარმატებით გამოსულ მსახიობთა ნუსხა. ყველა შექმნილი სახე აღსავსეა ემოციურობით და გამოირჩევა კოლორიტულობით, რაც მთლიანობაში მშვენიერ სამსახიობო ანსამბლს ქმნის.

მე მიხარია, რომ დაიგწარი საინტერესო და შთაბრძნობით. მრავალ შემოქმედებითი მონაპოვრით და წარმატებებით აღსავსე სპექტაკლს:

მადლობა ყველას, ვინც მასში მონაწილეობა მიიღო!

დრამატურგს ესაუბრა ნანა ვოლინა

ვასტანს კუპრავა

„ნასაკჳქჳია“ ეპოპის  
თეატრები

გასული წლის დამდეგს ავსტრიის დედაქალაქ ვენაში დაიდგა გ. ნახუტრი-შვილისა და ბ. ვამერკელის ბიესა „ნაცარქექია“. ეს დადგმა განახორციელა ვენის უძველესმა და უდიდესმა დრამატულმა თეატრმა, რომელსაც „ბურგთეატერ“ ეწოდება და რომელშიც რამდენიმე წლის წინათ თავისი დაარსების 200 წლისთავი იზეიმა. ამ თეატრმა დადგა „ნაცარქექია“, როგორც ბავშვთათვის გამიზნული სპექტაკლი, რადგან ავსტრიაში, ისევე ვით ევროპის ბევრ სხვა კაპიტალისტურ ქვეყანაში, ჭერჭერობით არ არსებობს საგანგებო საბავშვო თეატრები. ამასთანავე, ეს ბირველი ქართული ბიესაა, რომელიც ავსტრიის სცენაზე იქნა წარმოდგენილი.

თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ ვენის „ბურგთეატერს“ არ ეკუთვნის ბირველობა „ნაცარქექიას“ ევროპაში დადგმის თვალსაზრისით. რამდენიმე წლით ადრე, 1980 წლის ოქტომბერში „ნაცარქექია“ თითქმის ერთდროულად გამოჩნდა გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკის ორი თეატრის რეპერტუარში. პირველად ბერლინში, „მეგობრობის თეატრში“, რომელიც ახალგაზრდობისათვის არის განკუთვნილი, ხოლო ათი-ოდე დღის შემდეგ ქ. დრეზდენის საბავშვო თეატრში.

ხოლო 1988 წლის აპრილში „ნაცარ-

ქექია“ ქ. მაგდებურგის თეატრმა დადგა. სასიამოვნოა იმის აღნიშვნა, რომ ბერლინში „ნაცარქექია“ უკვე მეოთხე ხეჯონია არ ჩამოდის სცენიდან.

გერმანულ ენაზე (ჩემს მიერ) თარგმნილ ბიესას სცენური რედაქცია გაუკეთა ქ. ბერლინში მცხოვრებმა მწერალმა ჰორსტ ჰავემანმა, რომელმაც ადრე ქ. მოსკოვში მიიღო უმაღლესი საარტისორო განათლება. ამ გარემოებამ უძველესად ითამაშა მნიშვნელოვანი როლი გერმანულენოვან სცენებზე „ნაცარქექიას“ წარმატებაში. როგორც ბერლინის, ისე დრეზდენისა და მაგდებურგის მოზარდმა მაყურებელმა თავიანთ საყვარელ გმირად განიხადეს ნაცარქექია, რომელიც თავისი საზრიანობისა, თუ მოხერხებულობის წყალობით ებრძვის და ამარცხებს ბოროტების გამოვლინებას— ავაჯიცი იქნება იგი, ბოლოა თუ დევი.

გერმანულ თეატრებში, როგორც ჰორსტ ჰავემანის სცენური რედაქციის, ისე რეჟისორული გადაწყვეტის შემთხვევით წინა პლანზე ნაწარმოების სოციალური მოტივი დადგა — დარიბი უპირისპირდება მდიდარს, სხვათა გაყვლივით და გაძარცვით გამდიდრებულ ბრძოლას უცხადებს ნაცარქექია და ამ ბრძოლაში გამარჯვებული გამოდის, თანაც ისე, რომ უხეშ ძალას კი არ მიმართავს, არამედ გონიერების უპირატესობას, ანუ საზრიანობას, რაც მშვენივრად არის გამოთქმული ქართული ანდაზით „ნერხი სჯობია ღონესა, თუ კაცი მოიგონება“ და რასაც შესანიშნავად აუღო ალლო ჰორსტ ჰავემანმა, როდესაც მან „ნაცარქექიას“ ქვესათაურად მისცა გერმანული ანდაზა. მართალია, ეს უკანასკნელი სიტყვა-სიტყვით მოხდენილად ვერ ითარგმნება ქართულად („თავი საუკეთესო რამ არის“), ეს ანდაზა ძალიან კარგად გამოხატავს იმავე აზრს, რასაც ქართული „ნერხი სჯობია ღონესა“ და რასაც თავისი სიტყვით, თუ საქმით ხში-

რად ასრულებს სპექტაკლის გმირი — ნაცარქექია.

გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ბავშვთა სიყვარული, თანაგრძობა და სიმპატია სწორედ იმით მოიპოვა ნაცარქექიამ, რომ იგი საზრიანად, ამასთანავე შეუპოვრად და უშიშრად ებრძვის ბოროტებასა და უსამართლობას.

უთუოდ ბერლინისა და დრეზდენის თეატრებში „ნაცარქექიას“ წარმატებამ განაპირობა ის გარემოება, რომ პიესამ სულ მალე ავსტრიის დედაქალაქში გადაინაცვლა.

ქ. ვენაში „ნაცარქექიას“ პრემიერის შემდეგ, რამდენიმე დღის განმავლობაში ავსტრიულ პრესაში გამოქვეყნდა ათზე მეტი ინფორმაცია და რეცენზია. მათი გაცნობა სრულ საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ „ბურგთეატრის“ ხელმძღვანელობა და ანსამბლი დიდი სიყვარულით და ყურადღებით მოპყრობია სპექტაკლის დადგმას. სპექტაკლში მონაწილეობენ თეატრის საუკეთესო მსა-

ხიობები და, რაც მთავარია, თვით ნაცარქექიას როლს ასრულებს გამოჩენილი მსახიობი რუდოლფ ვესერი, რომელიც ეტყუბა ზედმწევნით მოერგო ზღაბრულ პერსონაჟს და ისეთი მომხიბვლელით განასახიერებს მას, რომ ავსტრიელი ბავშვები, ერთი რეცენზენტის თქმისა არ იყოს, „გულში ინუტებენ“ ნაცარქექიას, თავიანთი მიაპიტობით, თუ გულწრფელობით მისი ამჟღავნებენ ხლებიან.

თეატრს არც კარგად მოეჭირებული რეკლამა დაუკლია სპექტაკლისათვის. საგანგებოდ მაყურებლისათვის თეატრს მოუმზადებია და გამოაუშვია სათამაშო, რომელსაც „ნაცარქექია“ ეწოდება. იგი თითქოს უბრალო რამ არის, მაგრამ ნამდვილად ხელს უწყობს ბავშვთა შორის სპექტაკლის პოპულარიზაციას.

ერთ-ერთი რეცენზია, რომელიც ვენის „მუშათა გაზეთში“ დაიბეჭდა სახელწოდებით „რას გვიამბობს ძია ნაცარქექია“

რუდოლფ ვესერი—

ნაცარქექია



1988 წლის 7 ნოემბერს, პრემიერის მესამე დღეს, ასე იწყება:

„ჩუმაღ იყავი — ამბობენ ბავშვები—  
სომ გესმის, რა ლამაზად ლაპარაკობს  
იგი. და „ნაცარქექია“ — კიკილა აღ-  
წევს მისს, რაზეც ოცნებობს ყველა მე-  
ზღაბრე, ფანტასტი და მეოცნებე ბარო-  
ნი: იგი ფანტაზიით ერწყმის სინამ-  
დვილს“.

იმავე რეცენზიაში ცკითსულობით: „აღ-  
ფრთოვანებას იწვევს სული და გული  
სპექტაკლისა — მეზღაბრე კიკილა რუ-  
დოდუ ვესერის შესრულებით, რადგან  
იგი დიდოსტატურად დაუფლებია სი-  
ტყვის საქმედ ქცევას“.

რეცენზია ასე მთავრდება: „სპექტაკ-  
ლის საუკეთესო ნიშანი ის გახლავთ,  
რომ შესვენების დროს ბავშვები იწყე-  
ბენ იმის თამაშს, რაც სცენაზე ინი-  
ლეს“. რეცენზიის ავტორია ჰანს ჰაინც  
ჰანდი.

დაახლოებით ასეთივე განწყობილ-  
ებით არის დაწერილი რეცენზიათა უმრავ-  
ლესობა და მათ შორის ავსტრიის კომ-  
პარტიის ორგანოში („ფოლკსშტიმე“) დასტამებული წერილიც.

ოღონდ, ვერც იმ მოვლენაზე დავსუ-  
ჭავთ თვალს, რომ რამდენიმე რეცენზია  
ფრიალ გამჭვირვალედ გამოხატავს უარ-  
ყოფით დამოკიდებულებას „ბერგთატე-  
რის“ ახალი დადგმის მიმართ. მათი  
ავტორები ვერ ან არ მალავენ თავიანთ  
უკმაყოფილებას „ნაცარქექიას“ იდეურ-  
პოლიტიკური შინაარსის გამო. ამ თვა-  
ლხანისით ყველაზე მეტად გამოიჩინვა  
„ვენის გაზეთი“, რომლის პუბლიკაციის  
სათაურია „აშკარა მარცხი“. მისი ავ-  
ტორი გვაუწყებს: „ბავშვთათვის განკუ-  
თვნილი ახლანდელი პროდუქცია თეატ-  
რისა, რომელსაც „ნაცარქექია“ ეწოდებ-  
და, ძალიან სერიოზულად გვიცრუებს  
იმედს“.

როგორც რეცენზიათა უმეტესობამ  
დაგვარწმუნა, ავსტრიელ ბავშვებს, ვი-  
სთვისაც სპექტაკლი შექმნა თეატრმა,

არა თუ იმედი არ გაცრუებიათ, არამედ  
დიდი სიამოვნებით უსმენენ, უცქერაიან  
და რაღაცაში ჰბაძავენ კიდეც „თა ნა-  
ცარქექიას“.

მაშ, რამ გაუცრუა იმედი ან რამ გაა-  
ნაწყენა ბავშვობის ასახს უთუოდ დი-  
დად ვალდილებული რეცენზენტი?

იგი საკმაოდ მალე ამჟღავნებს თავის  
სერიოზული იმედგაცრუების მიზეზს.  
ნუ იკითხავთ და, თურმე მას არ მოს-  
წონს, რომ პიესა გერმანიის დემოკრა-  
ტიული რესპუბლიკიდან წამოიღია თე-  
ატრს და დამდგმელი რეჟისორიც იქ-  
დან მოუწვევია. აი მისი სიტყვებიც: „ეს  
არის წარმოშობით ვითომცდა ძველი  
ქართული ამბავი ორი ავტორის საკმაოდ  
ძნელად გამოსაქმეილი გვარებით, რო-  
მელსაც თავის ჭრძელ გზაზე ვენის თეა-  
ტრამდე ბევრი აღმოსავლეთ გერმანე-  
ლის ხელში გაუვლია: ვინმე ვახტანგ  
კუცრავესი (ასე ვარ მე პირადად გამო-  
ცხადებული აღმოსავლეთ გერმანელად  
ცოტა არ იყოს დამახინჯებული გვარით  
გ. კ.), როგორც მთარგმნელისა, ვინმე  
ჰორსტ ჰაევმანისა, რომელსაც „გერმა-  
ნული რედაქცია“ ფკუთენის და ვინმე  
ბერნდ რენესი, როგორც დამდგმელი  
რეჟისორისა“.

მაგრამ თავისი ვადიზიანების უფრო  
უტყუარ საბაზს ცოტა ქვემოთ გვიზა-  
რებს რეცენზენტი. იგი წერს:

„... ეს ნაცარქექია თავისთავად მიმ-  
ზიდველი, მკვეხარა და უქნარაა, ამავე  
დროს ცბიერიც, რომელსაც ძალდატანე-  
ბით აგზავნიან, რათა ფული იმოვოს  
ღარიბი ოჯახის ვალეების გასასტუმრებ-  
ლად. ისიც მიღის და ამ საქმეს აკე-  
თებს ზოგიერთი თავგადასავლით და  
წარმატებით, ოღონდ ყარდ მარქსის სი-  
ტყვის ერთგული მიმდევრობით, ეს იმას  
ნიშნავს, რომ მან მყველფელები უნდა  
გაყვლიფოს, ანდა ქონების მფლობელი,  
გამოყვეჩებული ფეოდალთა კლასი  
(მონარქია) ტახტიდან ჩამოაბრძანოს,



ნაცარქექია —

რუდოლფ ვესერი

ყაფლანი —

რუდოლფ ბუკოლინი



ზუსტად ისე, როგორც ამას კლასთა ბრძოლის „დიამატი“ უკარნახებს“.

აი, თურმე რა ყოფილა ნამდვილი და მთავარი მიზეზი! აი, თურმე რატომ ყოფილა ჩვენი ნაცარქექია „ქვეყნის დაშაქცეველი“!

შემდეგ კი რეცენზენტი ასე აფასებს რეჟისურას:

„მთლიანად სპექტაკლი... რენეს რეჟისურით მიმდინარეობს მშრალად და მოუხეშავად, არაპოეტურად, მოსაწყენად და გაჭიანურებულად (150 წუთი)“.

ბოლოს იმასაც კი შენიშნავს, რეცენზენტი, რომ მის ირგვლივ ბავშვები „ამოქნარებდნენ“.

საოცრად არ ემთხვევა ყოველივე ეს რეცენზენტთა უმრავლესობის აღწერილობას, რომლის მიხედვითაც ბავშვები

„სიცილით იხიცებოდნენ“, ნაცარქექიას „გულში იხუტებდნენ“, „მისი ამჟღავნებდნენ“ და სხვა მისთანანი.

ასეთია რეცენზია, ერთობ უცნაური ხელმოწერით: „რუკ“. კაცი ვერ მიხვდება, რა არის ეს — გვარი თუ ფსევდონიმი, მაგრამ ამას არცა აქვს მნიშვნელობა. მთავარი ის არის, რომ მისი ავტორი მეტისმეტად დაუფრთხია ვითომცდა მარქსის მიმდევარ ნაცარქექიას.

„ნაცარქექია“ კვლავაც წარმატებით იღმება გერმანულენოვან სცენებზე და სინარულუსაც გვრის იქაურ ბავშვებს!

ერთი სანდო ცნობაც მოგვეპოვება, რომ წელსვე იგი გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ერთ-ერთ ქალაქში დაიდგმება..

# თეორიის საკითხები

მიხეილ კალანდარიშვილი

## ადრეული თეატრალური ნიმუშის კომპლექსი

რუსეთის მხატვრული ინტელიგენციის წრეებში ადრეულ აპიას სახელი 1912 წელს ფართოდ ცნობილი გახდა თავად სერგეი ვოლკონსკის — შვეიცარიელი თეატრალური მხატვრის იდეების დაუცხრომელი პროპაგანდისტი და პოპულარიზატორის, თეორეტიკოსის, სცენური სიმბოლიზმის მიმდევრის წყალობით. ვოლკონსკის უნდა ეწინააღმდეგეთ თიქმის ყველაფერს, — რაც კი რამ დაწერილა აპიას შესახებ რუსულ ენაზე. მიუხედავად იმისა, რომ საზღვარგარეთ აპიას შენობებშია დამი მიძღვნილი უამრავი გამოკვლევა გამოქვეყნებული, ვოლკონსკის მცირე მოცულობის ნაშრომებს დღესაც არ დაუკარგავთ მცენიერული ღირებულება. ვოლკონსკისული განხილვა-გარჩევის სიღრმე, სიფრცობრივი კომპოზიციების ფილოსოფიის ნატიფი შეგრძნება, ადრეილობითი ფრაგმენტების თვალშეახლება თბობა საკმაოდ ნათელ შუქს ჰფენს აპიას ხელოვნებას.

„ადრეულ აპია, — წერდა ვოლკონსკი, — სხვაგვებოდ თეატრით დაინტერესებულ ადამიანთა წრეში ცნობილია თავისი წიგნით — „მუსიკა და მისი სცენური სორცმესმა“. იგი გაცილებით ნაკლებ და, შეიძლება ითქვას, თიქმის სრულად უცნობია, როგორც დეკორატორი.“<sup>1</sup>

ა. მოვშენსონის სტატია, რომელიც მოთავსებულია თეატრალური ტეციკლოპედიის პირველ ტომში, მთავრდება სიტყვებით: „აპიას თეორიულ შესვლებებზე ვაგლეენა მოხდინა სიმბოლისტურმა ტენდენციებმა, რაც დამახასიათებელი იყო მისი დროის ბურჟუაზიული ხელოვნებისათვის. მაგრამ აპიას ძიებებმა მრავალმხრივ განსაზღვრეს XX საუკუნის მოწინავე რეჟისორთა და თეატრალურ მხატვართა ნოვატორული ძიებანი (მ. რეინჰარდტი, შ. კობო, შ. პითოვი, ვ. მერიტ-პოლდი, ა. თაიროვი და სხვ.)“<sup>2</sup>

არადა, მეიერჰოლდისა და თაიროვის შესახებ არსებულ ისეთ ფუნდამენტურ გამოკვლევებში, როგორიცაა კ. რუდნიციის „რეჟისორი მეიერჰოლდი“ და ი. გოლოვაშენკოვს „თაიროვის რეჟისორული ხელოვნება“, გაურკვეველი რჩება რუს რეჟისორებზე აპიას შემოქმედების ხასიათი. უფრო მეტიც: იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს შემოქმედება ან სრულიადაც არ ყოფილა, ან იმდენად სუსტი იყო, ფიქრიც კი შედგებოდა.

სინამდვილეში კი ასე არ ვახლავთ: საკმარისია მივმართოთ თვით ვს. მეიერჰოლდის სტატია — „მარინის თეატრში“ „ტრისტანისა და იზოლდას“ დადგმისათვის 1909 წლის 30 ოქტომბერს“<sup>3</sup>, სადაც არაერთი გვერდი ეთმობა აპიას

წიგნის („მუსიკა და მისი სცენური ხორცშესხმა“, 1899 წ.) ძირითადი დებულებების გადმოცემას, ისევე, როგორც საკმარისია თაიროვისა და ანმეტელის ზოგიერთი სპექტაკლი გავიხსენოთ, რათა საწინააღმდეგო მოსაზრებაში დავრწმუნდეთ.

აღოლფ აპია გახლდათ პირველი, ვინც ჩვეული თეატრალური დეკორაცია შეუთავსებლად მიიჩნია ადამიანის იმ ცოცხალ სხეულთან, რომელიც მის ფონზე მოქმედებდა. იგივე აპია იყო პირველი, ვინც ადამიანს სცენაზე შეუქმნა ახალი გარემო — ურთი მხრივ ბუნებასთან ახლოს რომ იყო, მაგრამ, არსებითად, მოწოდებული იყო — განესახიერებინა სახე მხარადისობისა — სცენასა და სინამდვილეში არსებობა ყოფნა წარმავალი ადამიანისა, რომელიც მიმდინარე დროში და უძრავ სივრცეში ცხოვრობდა. თანამედროვე მიზანსცენა, აპიას თანახმად, მთლიანად მონა ფერწერისა, ფერწერას შეუძლია მახურებელს აჩვენოს უმარავი საგანი, მაგრამ უკვლავურს სწორ სიბრტყეზე ათავსებს და სცენის სამგანზომილებიანი სივრცე ცარიელი რჩება. ამ მდგომარეობამ აპიას შეძლებინა დაესაბუთებინა ფერწერულობის ზედმეტობა თეატრში და წამოეყენებინა არქიტექტურულ ფორმათა მემკვიდრეობით სივრცის კონსტრუირების იდეა. სცენა ჩაკეტილი სივრცეა, სადაც უნდა არსებობდეს სამი განზომილება. ამის გამოა რომ სახვითი ხელოვნების კანონები გამოუსადეგარია სცენისათვის. სურათზე შექმნილი ნახატი ილუზიაა მესამე განზომილებისა, რაღა თქმა უნდა, მიანიშნებს სივრცესა და მასაზე, მაგრამ მასშივე იკარგება სცენაზე, რომელსაც რეალური მესამე განზომილება აქვს. სცენის გაფორმების ოთხმა პლასტიკურმა ელემენტმა, აპიას კლასიფიკაციით, პერპენდიკულარულად დასატულმა სცენამ, ჰორიზონტალურმა იატაკმა, მოქმედება მსახიობმა და განათლებულმა სივრცემ უნდა შექმნას ერთიანობა, სადაც გადაწყვეტი რომლი მიეუთვნება განათებულ სივრცეს, რომელიც თავს უყრის ყველა ელემენტს.

თავის რეფორმას აპია იწყებდა სცენური იატაკიდან, რომელიც დაყოფილი ჰქონდა სწორ, შემადლებულ და დამრეც ნაწილებად. მიდარებისათვის ნიშანდობლივია იდეები, რომლებიც ა. თაიროვმა წამოაყენა „რეტისორის ჩანაწერებში“, „სპექტაკლის ამოცანების მიხედვით სცენის იატაკი დამტკრეული, დანაწევრებული უნდა იყოს სხვადასხვა სიმაღლის ჰორიზონტალურ ანდა დამრეც სიბრტყეებად, ვინაიდან სწორი იატაკი აშკარად არაფრის გამომხატველია: მსახიობს არ აძლევს შესაძლებლობას მთლიანად წარმოაჩინოს თავისი მოძრაობა, სრულად გამოიყენოს თავისი მასალა“.<sup>4</sup>

„რეტისორის ჩანაწერები“ 1921 წელს გამოქვეყნდა, მასში დაპარაკია თაიროვის იმ მხატვრულ პრინციპებზე, საფუძვლად რომ დაედო 1914 წელს მოსკოვის კამერული თეატრის შექმნას. ზუსტად ასევე, დ. ანმეტელმა, 1930 წელს მოსკოვის ქართული თეატრის შესახებ გამართულ დისპუტზე ათი წლის მანძილზე თავისი შემოქმედებითი ძიებები განაზოგადა, ტილოზე დასატულ დეკორაციებს „ავთვისებიანი“ უწოდა და აღნიშნა, რომ თანამედროვე თეატრის განვითარების მთავარ მიმართულებას იგი სივრცობრივი პრობლემის გადაწყვეტაში ხედავს.<sup>5</sup>

ნიშანდობლივია, რომ მსოფლმხედველობით თაიროვი ჯერ კიდევ 1921 წელს თეატრალური სიმბოლოების იდეებს ქადაგებს: „მე, სცენის მშენებელი ვარ, — წერს იგი, — სიღრმეში ვწვდები დანახულ მოვლენებს და ქვეყნებების წარმტაცი ზროცხიდან გამოვარჩევ იმ თავდაპირველ კრისტალებს, ძირითად გეომეტრიულ ფორმებს, რომლებსაც ნეომაკეტის აგების დროს მასალად ვიყენებ“.<sup>6</sup>

შეიძლება ითქვას, რომ თაიროვის „იდეალიზმი“ და აპიას სიმბოლიზმი ტოლ-მნიშვნელოვანია. ქვეყნიერების წარმტაცი პროცესიდან დასაბამიერი კრისტალე-ზის გამოჩენვა და მარადიულობის სახის შექმნა, თითქმის ერთი და იგივეა, ოღ-ონდ იმ განსხვავებით, რომ აპიასთან ცხედავთ ადრეულ თეატრალურ სიმბოლიზმს მისი წმინდა ფორმით, ხოლო თაიროვთან ამას ემტაცება ექსპრესიონიზმისა და კუბიზმის ის დანაშრეები, მიმდინარე საუკუნის ოციან წლებში მსოფლიო ხე-ლოვების მოძრაობის საფუძველს რომ შეადგენდა და მოდერნიზმის განვითარე-ბას რომ მიახვ ბიძგა.

თაიროვი ადვილად გადმოგვცემდა აპიას კონცეპციებს, მაგრამ მას სცენის პრაქტიკოსის გამჭრიახობა ჰქონდა და იღებებს მიღმა ხედავდა მათს თავისებურ განხორციელებას, უძვეელ განვითარებასა და გარდატეხას რომ მოწმობდა. რო-გორც თაიროვის, ასევე ასმეტელის ხელოვნებაში გეომეტრიულ და სივრცობრივ ფორმათა ვარაბელურობამ დადებითი როლი ითამაშა და სცენური გამომსახ-ველობის პორიზონტები გააფართოვა. „ოპტიმისტური ტრაგედია“ დადგამადე (1988 წ.) თაიროვს საგანგებოდ უხდებოდა იმის მტკიცება, რომ „ფორმალიზმი ცუდია, ფორმა კი დიდებული რამაა“<sup>7</sup>.

ადრეული თაიროვისა და ასმეტელის იდეალისტურ მსოფლაქმანე როცა ვლამარაკობთ, უნდა გავამუქოთ მათ მიერ სინამდვილის შეგრძნების დიალექტურ-რობა, რის მტაფაო მაგალითსაც ვნახულობთ ა. ლოსევის გამოთქმაში: „წყალს შეიძლება გააყინოს და იდუაღოს, წყლის იდეას კი არ შეუძლია არც გაყინვა და არც დუაღი“. თაიროვისა და ასმეტელის საუკეთესო სპექტაკლები სამყაროს ასახავდნენ არსებით კონფლიქტებსა და შეტაკებაში, თვალმისაწვდომად გამოჰ-ქონდათ ოდინდელი და დასაბამიერი, ვით მოძრავე სიცოცხლის მტკიცე, გამძლე ემბლემები. თაიროვისა და ასმეტელის სცენური ნაწარმოებებით გამოიწვლებული პრობლემები არაჩვეულებრივად დიდებოდნენ და, საბოლოო ჯამში, თვით რე-ჟისორთა აზროვნების მოწმენტალიზმს მოწმობდნენ. იმისდა მიუხედავად, თუ ვინ და როგორ აღიქვამდა აპიას დებულებებს — ყველანი მსახიობის აღქმის პო-ნიციასე იდგნენ, ოღონდ ყველანი საბოლოოდ ფიქრობდნენ არა მსახიობზე, არა-მედ, უფინარეს ყოვლისა, სამყაროზე, რომელშიაც მსახიობები უნდა მოეთავსე-ბინათ (ა. თაიროვი, ს. ასმეტელი).

თვით არსი რეფორმისა, ერთი მხრივ, ასახავდა იმის მოთხოვნილებას რომ თეატრალური სასწაულის შემოქმედისთვის მსახიობისთვის შექმნილიყო ისეთი პირობები, სადაც შეეძლებოდა ყველაზე ამომწურავად და სრულად გამოედი-ნებინა თავი. მეორე მხრივ, აპიას რეფორმა აღადგენდა ბუნების უფლებებს აღა-მთანე და ამ უცანასკნელს სთავაზობდა აპყლოდა ბუნებას. სწორედ ამში მდგომარეობდა სიმბოლიტური თეატრის ფილოსოფია, რომელიც სცენაზე მყოფ აღამიანს კარნახობდა განსაკუთრებულ პლასტიკას, ჰესტისა და პოზის არნახულ აზრობრივ დატვირთვას, რაც თვით ბუნების ფორმებისგან წარმოიშვებოდა და მასვე ემორჩილებოდა. აქედან მიმდინარეობს ხელოვნებაში სუფთა ფორმების ურიცხვი ძიებანი. ამ ძიებათა ლაბირინთები ხშირად ბუნდოვანი და ურთიერთ-საწინააღმდეგო იყო პირობითს თეატრშიც, ნიღაბსა და ბალაგანს რომ მისდევდა (ვს. მეიერჰოლდი), კამერულ თეატრშიც: შექვეყნიერი სივარულისა და სიკე-დილის ფორმებს რომ სწვდებოდა (ა. თაიროვი); ქართულ თეატრშიც, რომელიც ეროვნულ ფორმებს სძენდა არა მარტოოდენ თავისებურ ნიშნებს, არამედ აღა-მიანის ბუნებასთან შერწყმის კომპლექსის გაგებასაც (ს. ასმეტელი).

ამრიგად აპიას რეფორმამ იმთავითვე გამოავლინა მსხატრულ-ესთეტკურ, ფილოსოფიური და თვით ტექნიკური ფასეულობა — არქიტექტურულ ფორმათა დანერგვის ხარჯზე ფერწერისაგან განთავისუფლებამ შესაძლებელი გახალა სცენური გარემოს მრავალნაირა გადაწყვეტა; შესაძლებელი გახალა ადამიანის იქ ყოფნის ახალი იდეოლოგია, რაც თავდაპირველად სიმბოლისტური თეატრის ამოცანებს ემსახურებოდა, ხოლო შემდგომ თეატრის საყოველთაო მოწაპოვარი გახალა. ყოველივე ამის, რაც სიმბოლისტური მოძრაობის ჩარჩოებში იშვა, ვით რეაქცია სცენური ნატურალიზმისა, თეატრალურ სიმბოლიზმს საშუალეზა მისცა დრამატურგიაში წამოიყენებინა სტატკური დრამის იდეზა და „ადამიან-მარიონეტის“ თემა — დაემუშაებინა რიტმის, სივრცისა და დროის პრობლემები; აემადლებინა სადადგმო კულტურა, გაემდიდრებინა მისახიობური შესრულების ტექნიკა და, დასასრულ, შეექმნა „საყოველთაო ქმედებისა“ (ვ. ივანოვი) და ეგრეთ წოდებული „პირობითი თეატრის“ (ვ. ბრიუსოვი და ვს. მერიხოლდი) სიმბოლისტური თეორიები.

სიმბოლიზმის აღმოცენების დროით გამოწვეული სიმწარის ეპოქა იყო: ხაფრანგეთში დამარცხალ პარიზის კომუნა, ხოლო რუსეთში — 1905 წლის რევოლუცია. იმ წლების საზოგადოებრივი განწყობილება ურწმუნობაში, სასოწარკვეთილებასა და უძლიერებაში გამოიხატებოდა. სინამდვილისგან გაქცევის; რაც სიმბოლიზმში აისახა, ყველგან თან სდევდა შემოფოთებისა და მოლოდინის ტონი, დაუინებით და შეუპოვრად რომ გაისმოდა მუსიკაში, პოეზიაში, დრამასა და თეატრში, იგი მომავალ გარდატეხათა მაუწყებელი იყო.

დღეს როდესაც გვინდა შევფასოთ ისეთი რთული და წინააღმდეგობრივი მოვლენა მსოფლიო კულტურის ისტორიაში, როგორც სიმბოლიზმი იყო, გათვალისწინებული უნდა იქნას მისი მრავალფეროვანი გამოვლენის ფართო კომპლექსი. სხვაგვარად დღევანდელი შეფასება ვერ ასცდება ცალმხრივობას და მხოლოდ გუშინდელი დღის შეფასებად დარჩება.

ასე, მაგალითად, დ. ობლომიევსკის საერთოდ საინტერესო და დრმა ნაშრომი, რომელიც ეძღვნება ფრანგულ სიმბოლიზმს პოეზიაში, ავტორის მხრივ იმთავითვე შეპირობებულია კვლევის მცდარ მეთოდთან. ობლომიევსკი წერს: „ჩვენ რომ საქმე ვიქონიოთ მხოლოდ 80—90-იანი წლების სიმბოლიზმთან, რომლის პროგრესულობაც შეტისმეტად დაჩრდილა დეკადენტურმა დანაშრეებმა, ვერ მივხვდებოდით მთელი მიმართულების ნამდვილ ნოვატორობას. ამ ნოვატორობის არსს მხოლოდ მაშინ გამოვავლენთ, თუ მივმართათ 50-იანი წლების ბოდლერის, 60-იანი წლებისა და 70-იანი წლების დასაწყისის ვერლენს, რემბოს, პარიზის კომუნის წლების შესქმნელებას, სდრულ მოლოარმეს“<sup>48</sup>.

ამგვარი დაყოფის შედეგად მკითხველს სრული წარმოდგენა ექმნება ფრანგი პოეტების ჰუმანიზმისა და ათეიზმზე და მეტად ბუნდოვანი — ფრანგულ სიმბოლიზმზე. დ. ობლომიევსკის გამოკვლევის პრინციპი თეატრალური სიმბოლიზმის შესწავლაზე რომ გავავრცელოთ, ამას მოჰყვებოდა მეტად უცნაური მტკიცებანი: მაგალითად, მისტიკურ-რელიგიური ელფერის სიმბოლიზმის დასაწყისი რუსეთში უნდა მოგვეჩინა „დეკადენტურ დანაშრევად“, ხოლო სიმბოლისტური ტენდენციები, რამაც თავი იჩინა საბჭოთა თეატრის ნოვატორობის ვს. მეიერ-

ჭოლდის, ა. თაიროვისა და ს. ახმეტელის შემოქმედებაში XX საუკუნის 20-იან წლებში, როდესაც სიმბოლიზმი, არსებითად, უკვე დრომოქმული იყო, — საკმარისად უნდა მიგვეჩინა მთელი მიმართულების თეატრალური განვითარების შესაძლებლობა. ამგვარი მიდგომის ანტიმეტეორული იდეა იქცევა არ იწვევს.

თეატრალური სიმბოლიზმის შესაძლებლობა უნდა მივმართოთ მის სათავეებს — ა. აბასა და გ. კრეგის რეფორმებს, — ხოლო სიმბოლიზმის პრობლემის წამოხატვრულად, ვუიქრობ, უნდა მივმართოთ მის ფესვს — სიმბოლოს ცნებას.

რუსული სიმბოლიზმის ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა, — თეატრალური თეორიის — „საკრედიტო კმედების“ შემქმნელმა ვიჩესლავ ოვანოვმა სიმბოლო შემდეგნაირად განსაზღვრა: „სიმბოლო არის ნიშანი, ან აღნიშვნა ის, რასაც სიმბოლო ნიშნავს ან აღნიშნავს, არ გახლავთ რაიმე განსაზღვრება იდეისა, არ შეიძლება ითქვას, რომ გველი, როგორც სიმბოლო, აღნიშნავს მარტოოდენ „სიბრძნის“... სხვაგვარად სიმბოლო უბრალოდ იეროგლიფია, და რამდენიმე სიმბოლოს შეხამება ხატოვანი ქარაგმულობა... თუ სიმბოლო იეროგლიფია, მაშ იდუმალის სიმბოლო ყოფილა, რამეთუ მრავალმნიშვნელოვანია, მრავალგაზრებული. მაშასადამე, გველს აქვს მანიშნებელი დამოკიდებულება ერთდროულად მიწისა და განსახიერებისაღმი, სქესისა და სიკვდილისაღმი, ცთუნებისა და კურთხევისაღმი“<sup>9</sup>.

შევაღიროთ ოვანოვის ეს განსაზღვრება ამ ცნების ჰეგელისეულ განმარტებას: „სიმბოლო, უწინარეს ყოვლისა, ერთგვარი ნიშანია... ლოკს, მაგალითად, იყენებენ დიდსულოვნების სიმბოლოდ, მელიას — ეშმაკობის სიმბოლოდ... სიმბოლო არ შეიძლება ისრულიად არაადექვატური იყოს თავისი მნიშვნელობისა, მაგრამ სიმბოლოდ რომ დარჩეს, არ უნდა იყოს სავსებით თანაზომიერი ამ მნიშვნელობისა... დიდი სიმბოლოდ ძლიერი როდია, არც მელია მხოლოდ ეშმაკი... აქედან გამომდინარეობს, რომ სიმბოლო, თავისი ცნებისა და თანახმად არსებითად, ორპირივანე რჩება“<sup>10</sup>.

აღვნიშნოთ საერთო რამ, რაც თვალში საცემია ერთი შეხედვით — სიმბოლო არის ნიშანი. ის გარემოება, რომ ლოკი ძალიან და დიდსულოვნების, მელია — ეშმაკობის, გველი სიბრძნის სიმბოლოა, მეთყველებს იმაზე, რომ სიმბოლო ნიშნობს რაღაც შეესატყვისება თავის მნიშვნელობას. ამ შესატყვისობას ჰეგელიც აღიარებს და ოვანოვიც. ორივენი დაბეჭივით ამბობენ სხვა რამესაც: რათა სიმბოლოდ დარჩეს, სიმბოლო მთლიანად არ უნდა შეესატყვისებოდეს თავის მნიშვნელობას (ლოკი მხოლოდ ძლიერი როდია და ა. შ.) მაშასადამე სიმბოლოები არ არიან ერთგვარმნიშვნელობიანი, ერთი შეხედვით ეს თითქოს ცნებათა დამთხვევის მთავალითა. ნამდვილად კი ასე არ გახლავთ.

დებულებას — სიმბოლო ნიშანია — ვიჩ. ოვანოვი დაურთავს „ის, რასაც სიმბოლო აღნიშნავს არ არის იდეა“ და ბოლოს — „გველს აქვს მანიშნებელი დამოკიდებულება“.

ძველებური რუსული სიტყვა-ნიშანი თავისი ძველთა-ძველი აზრით გამოხატავს „წინასწარმეტყველებას“. ამ ელფერს განსხვავება შეაქვს: სიმბოლოს ჰეგელისეული გაგება წინასწარმეტყველებას არ ითვლისწინებდა.

შემდეგ ჰეგელს გამოჰყავს სიმბოლოს გარკვეული ორპირივანელობა და მისი რამდენიმე მნიშვნელობის შესაძლებლობა. ოვანოვი კი დაჟინებით აღნიშნავს სიმბოლოს „იდუმალულებას“, „მრავალმნიშვნელოვნობას“ და „მრავალგაზრებულობას“. შეიძლება კონსტატირება: განსხვავებებმა, რომლებიც აღმოაჩნდა ამ ცნებას-

ერთი შეხედვით თითქოსდა მსგავს განმარტებებში, ვიან. ივანოვის განმარტებაში, „ჩაფიქს“ სწორედ იმ არსებით მომენტებს, ურომლისოდაც ვერ ჩაფიქსებით სიმბოლო, თანაფარდობას სიმბოლოშითან, როგორც ხელოვნების მიმართულე-ბასთან. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, სიმბოლოში დაუინებთ კარნახობს თავის უფლებას — შეფასოს ეს ცნება შანაარსით და შესაძინოს განსაკუთრებული ფე-რი. გამოვთავისუფლოთ ეს ფერები და დამატებანი: იღუმალება, მრავალ სასო-ბა, მრავალგააზრებულობა, წინასწარ აღმნიშვნელობა. ასე რომ ჩვენ გვაქვს პი-რველადი რიგი, სადაც გაგება სიმბოლოსი, როგორც იდუმალისა, წინასწარმეტყ-ველისა, მრავალსახობისა, მრავალგააზრებულობისა არის სწორედ სიმბოლოშიმის-თვის აუცილებელი სიმბოლო, როგორც ნიშნის განმარტება“.

სიმბოლისტებს არ მოუგონიათ სიმბოლო: მათ გამოიყენეს ის, რათა გამოეჩაბათ, რაც შეედაპირე არ ძეგს და მისტკურ საიღუმლოს წარმო-ადგენს. პარადოქსების მოყვარული პოლ ვალერი წერდა: „ცნება სიმბო-ლიშიმისა მოიცავს ყველაფერს, რაც გუნებავთ; და თუ ვინმე მოიწადინებს ჩასდოს მასში თავისი ბედი, ამ იმედს პპოვებს კიდევაც შიგ“!

ვალერიისთვის დამახასიათებელია მტკიცება იმისა, რომ სიმბოლოში შეიძ-ლება ჩასდოს „ყველაფერი, რაც გუნებავთ“, სინამდვილეში კი სწორედ ის, რაც შეიძლება ჩასდოს ე. ი. აბსტრაქტული ცნება იმედისა. სრული საფუძველი გვაქვს დავეჭვდეთ, შესძლებდა თუ არა ვალერი სიმბოლოს ავსებას ისეთი გაცვეთილი ქვეშარტებების მეხებით, როგორიცაა, მაგალითად „თაფლი ტკბილია“, ხალხო „ცოლი ბუზღუნა“?!

ივანოვის მიხედვით სიმბოლო მხოლოდ მაშინ არის ქვეშარტი, როცა ამო-უწურავია, როცა მანიშნებისა და შეგონების ენაზე აღმოთქვამს რაიმეს, რაც არაა აღდევატური სიტყვისა. სიმბოლო მრავალსახოვანია, მრავალაზრიანი და მუდამ ბნელი სიღრმეში.

უძრავობა, მკვრეტელობა, მისწრაუება გამოუთქმელისაკენ — აი რა დაველო საფუძვლად სიმბოლისტთა მხატვრულ ძიებებს. ყოველივე ამის გამოსახვის ძიე-ბაში სიმბოლისტებმა მიადრწეს მადალ საზღვრებს, რასაც მოჰყვა წარმოქმნა ხორცშესხმის ახალი ხერხებისა პოეტური სახის ორპლანიანი სტრუქტურა; პერ-სონაჟთა დუმილი და უმოქმედობა მეტერლინიკის „სიკვდილის თეატრში“ — შეშ-ფოთებისა და მოლოდინის თემები, ირეალური ილუზიის შექმნის ხერხები თე-ატრში. სხვა სიტყვებით: ბევრი რამ იქიდან, რაც შემდგომში საფუძვლად დაე-ლი მოდერნისტულ ხელოვნებას. სიკვდილისა და სიცოცხლის, სიყვარულისა და სიძულვილის, ბედისა და ვანგების საკითხები იყო ეს მსოფლიო კატეგორიები, რომელთა არეშიც იმყოფებოდნენ სიმბოლისტები. ადამიანის არსებობის ნამდვი-ლი ტრაგიზმის შეგრძნებითაა გამსჭვალული სიმბოლისტური ხელოვნების საუ-კეთესო ნაწარმოებები, შემოქმედლის ნებისყოფის წარმოული დამაბულობისა და უმეგალითა პოეტური ვაჟაკობის შედეგს რომ წარმოადგენენ. სიმბოლისტთა გაცვეთილები სკოლაა სულის ახელა-განათებისა, ინტუიტიური აღმოჩენებისა, რაც ზოგიერთ მეცნიერულ აღმოჩენაზე არანაკლები, ხოლო ზოგიერთ მტკიც კია.

თეატრალურ სცენაზე სიმბოლიზმის იდეები მუსიკის, პოეზიის, დრამის გა-მოცდილებით გამდიდრებული აფიდა. საუკუნეთა მიჯნაზე პარიზის სტუდიური თეატრების (ჰტეატრ დ არ“, 1890; ადერ“, 1898, ატეატრ დეზ არ“, 1910) პრაქ-ტიკაში სიმბოლიზმი ნაწილობრივად განხორციელდა. აღსანიშნავია, რომ ამ კო-ლექტივების რეპერტუარში, პოლ ფორი, ორელიენ მხარი ლიუნე-პო, ფეკ რუსე

რომ ედგნენ სათავეში, პ. კიარის, კ. მენდესის მისტიკურ-პოეტური პიესა ლე-გენდების, მეტერლინიკისა და სტრინდბერგის დრამების გვერდით მნიშვნელოვან ადგილი ეთმობოდა აგრეთვე შ. ბოდლერის, პ. ვერლენის, ს. მალარმეს, ა. რემბოს ნაწარმოებთა კითხვას.

სიმბოლიზმის წარმომადგენელთა შემოქმედებითი ესთეტიკის ერთ-ერთი საფუძველი ის გახლდათ, რომ ისინი ესწრაფვოდნენ მსოფლიო პრობლემებს, ბოლომდე უთქმელობას, მოვლენათა მრავალგვარ ახსნას. ეს ახასიათებდა სიმბოლისტურ პოეზიასაც, მუსიკასაც, ფერწერასაც, დრამასაც და სცენურ ჩელოვენებასაც. სინამდვილისაგან გაქცევა სიმბოლისტებს გადაექცათ მძიმე გარჯად, რათა სიმბოლოების მეშვეობით მიახლოებოდნენ ამოუცნობი მომავლის წვდომას. ამ გზის გავლისას სიმბოლისტები იმყარებოდნენ საკუთარ ინტუიციას, თავიანთ რწმენას, რომ შესაძლებელია მისტიკურად წინასწარ იგრძნო და იწინასწარმეტყველო ის, რაც ჭერ კიდევ წუვდიადით მოცული და იდუმალია, მაგრამ უკვე აფორიექებს სულს.

<sup>1</sup> ვოლკონსკი ს. ადოლფ აპია. წიგნში: მხატვრული გამომხატურებანი, ს.-პეტ. 1912, გვ. 109.

<sup>2</sup> მოგშენსონი ა. აპია. — თეატრალური ენციკლოპედია, ტ. 1, მ.; 1961, გვ. 250.

<sup>3</sup> მეიერბოლდი ვს. თეატრის შესახებ. ს.-პეტ., 1913, გვ. 60-62.

<sup>4</sup> თაიროვი ა. რეჟისორის ჩანაწერები. მ. 1921, გვ. 137-138:

<sup>5</sup> კრებული — „სანდრო ამბეტელი“. თბ. 1977, გვ. 98, 99.

<sup>6</sup> თაიროვი ა. რეჟისორის ჩანაწერები, გვ. 145.

<sup>7</sup> გოლოვაშენკო ი., თაიროვის რეჟისორული ხელოვნება, მ. 1970, გვ. 232.

<sup>8</sup> ობლომივესკი დ., ფრანგული სიმბოლიზმი, მ., 1973, გვ. 12

<sup>9</sup> ივანოვი ვიაჩ., ვარსკვლავებში. ორი სტიქია თანამედროვე სიმბოლიზმში, ს. პეტ., 1922 გვ. 247.

<sup>10</sup> ჰეგელი. ესთეტიკა, ტ. 2, მ., 1969, გვ. 14-16.

<sup>11</sup> პოლ ვალერი, ხელოვნების შესახებ, მ., 1976, გვ. 367.



ლამარა სარიბეკოვა

ლეონიე პერეპევის „ახალი  
რეჟიმი“ ქართულ კრიზიკაში

რევოლუციამდელი რუსული ლიტერატურის გამოჩენილი წარმომადგენლის, ლეონიე ანდრეევის შემოქმედება მჭიდროდაა დაკავშირებული საქართველოსთან, მის იმდროინდელ საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ და ინტელექტუალურ ცხოვრებასთან. გადაჭარბებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ XX საუკუნის დასაწყისში ლეონიე ანდრეევი რუს მწერალთა შორის ყველაზე ცნობილი პიროვნება იყო საქართველოში, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ მაქსიმ გორკის.<sup>1</sup> ლეონიე ანდრეევის მოთხრობების პირველ წიგნსაც კი, მ. გორკის შემწეობით რომ გამოსცა ამხანაგობა „ზნანიე“-მ, საქართველოს საზოგადოება შეხვდა როგორც მნიშვნელოვან მოვლენას ეპოქის ლიტერატურულ ცხოვრებაში.

საქართველოში განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია ლეონიე ანდრეევის დრამატურგიამ, კერძოდ, მისმა ნოვატორულმა სიმბოლურ-ფილოსოფიურმა ტრაგედებმა. ეს ტრაგედები დაწერილია 1905-07 წლის რევოლუციის წლებში. პირველი პიესები „ვარსკვლავებისაქენ“ (1905) და „საეა“ (1906) საქართველოში მიიღეს როგორც ისეთი ნაწარმოებები, სადაც ასახულია ეპოქის შემამფოთებელი განწყობილებანი, მისი დიდი და მკაცრი მოვლენები. გამოჩენილი ლიტერატორისა და თეატრის კრიტიკოსის კიტა აბაშიძის აზრით ორივე პიესას „აზის დიადი მომენტის ბეჭედი“. პირველში ასახულია შრომის ბრძოლა კაპიტალის წინააღმდეგ, რაც კრიტიკოსსა და საერთოდ ყველა ქართველ პროგრესულ მოღვაწეს მიაჩნდა საუკუნის ძირითად ამოცანად, მეორეში — სინათლის ბრძოლა სიბნელებსთან, სადაც სიმბოლურადაა ასახული რეაქციის გაძლიერება. მაგრამ მთავარი, რითაც ლეონიე ანდრეევის ამ პიესებმა საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო, დრამატურგიაში ახალი გზების მიგნებაა.

რუსეთის პირველი რევოლუციის დამარცხების შემდგომი წლები, ლეონიე ანდრეევის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ცნობილია როგორც დამახული ძიებების პერიოდი დრამატურგიის სფეროში, თეატრის „რეფორმებისაქენ“ სწრაფვა. დრამატურგიის განვითარების ახალ გზას იგი ხედავს „ქცივისა და მოძრაობის“ ტრადიციული თეატრის განყენებული იდეების თეატრით შეცვლაში, სადაც წინასწარ განზრახულ პირობით და სქემატურ ფორმებში მაყურებელი იპოვის მწერლის ჩანაფიქრის განსახიერებას. ლეონიე ანდრეევის აზრით, ახალი მოთხრობები ხელოვნებას თვით დრომ წამოუყენა.

ლეონიე ანდრეევი დრამატურგიის ახალი ძიება პირველად სცადა პიესებში „ცხოვრება კაცისა“ (1906) და „მეფე-მომშლი“ (1907), რომელთაც დიდი კმაყოფილება

და აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვიეს. კრიტიკა შეატყაღა ამ პიესებს, როგორც პესიმისტურსა და ინდივიდუალისტურს, რომლებშიც ასახულია ის სულიერი კრიზისი, რასაც მწერალი განიცდიდა 1905 წლის რევოლუციის დამარცხების შემდეგ და ამასთან ერთად მისი განდგომა იმჟამინდელ მწვავე სოციალურ-ზნეობრივი პრობლემებისაგან. როგორც ცნობილია, მ. გორკიმ ლეონიდ ანდრეევის პიესები აღიარა შესანიშნავ ცდად დრამის ახალი ფორმის შესაქმნელად, თუმცა, გაილაშქრა კიდევ მათი იმ მეტაფიზიკურ-განყენებული შინაარსის წინააღმდეგ, რეალური, ნამდვილი ცხოვრებისაგან რომ არის დაცლილი.

მიუხედავად ამისა, ფართო ლიტერატურული და თეატრალური წრეები დიდ ინტერესს იჩენდნენ ლეონიდ ანდრეევის დრამატურგიული ძიებებისადმი. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ ეპოქის ზღვარზე ევროპულ და რუსულ ხელოვნებაში მწვავედ დადგა ახალი თეატრის საკითხი, რომელსაც უნდა შეეცვალა „ძველი“ კლასიკური თეატრი. გამოჩენილი დრამატურგი და თეატრალური მოღვაწე ვალერიან შალიკაშვილი, იგონებდა რა რევოლუციამდელი ათწლეულის ქართულ თეატრს, წერდა, რომ იმ წლების სასცენო ხელოვნება კრიზისს განიცდიდა: „თეატრალური საზოგადოებრიობის გემოვნება უკიდურესად გამაძფრდა, „ქათაბალასა“ და „სამშობლოს“ ნაცვლად მოითხოვდნენ მეტერლინკს, ანდრეევს, პშიბიშევსკის, უაილდს“.<sup>2</sup>

აღსანიშნავია, რომ მხოლოდ 1907 წელს საქართველოში დაიბეჭდა ქართულად თარგმნილი 4 პიესა, მათ შორის „ცხოვრება კაცისა“, ცალკე წიგნადაც გამოვიდა. ლეონიდ ანდრეევის დრამატურგიულ ძიებებს მიეძღვნა დიდი და სერიოზული ლიტერატურა, რომელშიც დაწვრილებითაა გამოქვეყნებული ანდრეევის ტრაგედიების რთული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური კონცეფციები. ამ პიესებს საქართველოში გამოუჩნდნენ ფაქიზი ინტერპრეტატორები, რომელთაც უყოყმანოდ მიიღეს მათი ნოვატორული ტენდენციები, აღმოაჩინეს მათში ის სიახლე, რაც საზოგადოების მკვეთრი გარდაქმნებისაკენ სწრაფვას იწვევდა.

ლეონიდ ანდრეევის მუქფეროვანი ფილოსოფიური აბსტრაქციები, იმ მარადიული საკითხებისაკენ მიქცევა, რომელთა გადაწყვეტას კაცობრიობა მთელი თავის არსებობის მანძილზე ცდილობდა, რაც გამოწვეული იყო იმ პერიოდში მწერლის მსოფლალქმის გამწვავებით, იმ ფატალური წარმოდგენებით, რომ სამყაროში ბოროტება აღმოუფხვრელი და უცვლელია, კრიტიკოსების მახვილი თვალისაგან ვერ ჩრდილავდა მათ სიახლოვეს თანამედროვეობის მწვავე საკითხებთან, მის სოციალურ და სულიერ პროცესებთან. ამავე დროს კრიტიკოსები გულმანათ გრძნობდნენ, რომ ეპოქალური ნიშნები და მოტივები აღწერილისა და ცხოვრების გარგნულ მსგავსებაში კი არ არის საძიებელი, არამედ უმეტესწილად შეუმჩნეველია შინაგან კავშირებში: ისინი თავს იჩენენ ლეონიდ ანდრეევის ტრაგედიების რთულ სიმბოლოებში და ალეგორიულ-განზოგადებულ სახეებში, მათ ეპოციურ ატმოსფეროსა, ინტუიტურ შინაარსსა და ავტორის დრმა ქვეტექსტებში, ქართულ თეატრალური წრეების მიერ ლეონიდ ანდრეევის პიესების ნოვატორობის თავისებური გააზრება, ჩვენის აზრით, უნდა აიხსნას ავტორის ისტორიული შეგრძნებებისა და ნაციონალური გარემოს მიერ მათი აღქმის მსგავსებით, მწერლის მხატვრული გამოცდილების დიდი სიახლოვეთ ერის იდეურ-ესთეტიკურ მოთხოვნებებთან.

ზემოაღნიშნული ნიშნები ცხადად ჩანს პირველსავე გამოკვლევებში, რომლებიც ლეონიდ ანდრეევის ახალ დრამას მიეძღვნა. ლაპარაკია კიტა აბაშიძის წერის-

ლებზე. მის კალამს ეკუთვნის ლეონიდ ანდრეევისადმი მიძღვნილი სამი წერილი. 1907 წელს გაზეთ „ისარში“ დაიბეჭდა პირველი წერილი, რომელიც ვარძილებით იბეჭდებოდა №№ 263, 264, 265. მომდევნო წელს გაზეთ „ამირანი“ №№ 33, 35 დაიბეჭდა მეორე წერილი, ხოლო 1909 წელს გაზეთ „საქართველოს მოამბეში“ № 6 დაიბეჭდა მესამე წერილი. ეს იყო კიტა აბაშიძის უკანასკნელი წერილი, მიძღვნილი ლეონიდ ანდრეევისადმი. შემდეგ წლებში კიტა აბაშიძის ეს გამოკვლევები არავის გახსენებია, მხოლოდ 1971 წელს სამივე წერილი საერთო სათაურით „ლეონიდ ანდრეევი“ შევიდა მისი ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილების კრებულში, რომელიც თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტმა პროფ. დ. გამეზარდაშვილის რედაქტორობით გამოსცა. (ციტაციის დროს ჩვენ სწორედ ამ გამოცემით ვისარგებლებთ, მითითებულ გვერდებს კი ფრჩხილებში ჩავსვამთ).

აღნიშნავს რა ლეონიდ ანდრეევის დრამატურგიის თავისებურებას, კიტა აბაშიძე, გვაჩვენებს მისი ნოვატორული ძიებების ღრმა შინაგან კავშირს ევროპის ქვეყნების ლიტერატურის მხატვრულ განვითარებასთან, მის წარმართველ პროცესებთან და ტენდენციებთან. ლეონიდ ანდრეევის მიერ ახალი დრამატურგიული გამომხატველობითი საშუალებების ძიებას კ. აბაშიძე მწერლის სუბიექტური ნებით კი არ ხსნის, არამედ ეპოქის ესთეტიკური განვითარების საერთო კანონზომიერებებით. იგი ანდრეევის აყენებს იბსენის, მეტერლინკის და ჰაუპტმანის გვერდით, იმ მწერლების გვერდით, რომელთაც გზა გაუკაფეს ახალ დრამატურგიას. კრიტიკოსის აზრით, ანდრეევა თავისი, სრულიად ორიგინალური წვლილი შეიტანა ამ გზის განვითარებაში. მნიშვნელობა არა აქვს, — ვანაგრძობს მკვლევარი — ვუწოდებთ ამ დრამებს „ნეორიალისტურს“ (როგორც მათ თვით ანდრეევი უწოდებდა) თუ „ნეორიანტიკულს“, ეჭვი არ არის — ძველი დრამები და ტრაგედიები ვეღარავის ვეღარ მოხიზლავენ და საზოგადოების მოთხოვნილება აქეთკენ იქნება მიმართული“ (გვ. 576).

„ცხოვრებას კაცისა“, „მეფე-შიშვილს“ და ერთი წლის შემდეგ დაწერილ „ანათმას“ (1909) კ. აბაშიძე განიხილავს როგორც თავისებურ ფილოსოფიურ ტრილოგიას, ერთი საერთო იდეური ჩანაფიქრით რომაა ვაერთიანებული. „ცხოვრება კაცისა“ მისი აზრით, ესაა დრამატურგიული საშუალებებით შექმნილი ადამიანის ცხოვრების მშრალი, მათემატიკური ფორმულა, რაც ანდრეევა აიყვანა პესიმისტური განწყობილების მაღალ წერტილამდე, როგორც ბრმა დამოკიდებულება წინასწარ განსაზღვრულისაგან. კ. აბაშიძე ანდრეევის დრამის ანალოგს პოულობს ძველბერძნულ ტრაგედიებში, მწერალმა თითქოს ბერძნული ტრაგედიის ფატალიზმი თავის დრამაში გადმონერგა. აქ მოქმედებს იგივე ბედისწერა, რომლის გამომხატველია „ვინმე რუხ ტანსაცმელში“ და მთელი თავისი ფატალური ძლევაშისილებით ადამიანზე ბატონობს. თუმცა, აღნიშნავს რა დრამის კონცეფციის ფატალურ-პესიმისტურ მხარეს, ქართველი მკვლევარი ამავე დროს მასში ხედავს რევოლუციური ეპოქის მიერ წამოჭრილ მოტივებსაც და ბედისწერის ყოვლისშემძლეობასთან ერთად ლაბარაკობს მის წინააღმდეგ პროტესტზეც. კ. აბაშიძე ყურადღებას ამახვილებს დრამის დასასრულზე, სადაც ადამიანი არ ერიდება „ვინმეს რუხ ტანსაცმელში“ გამოწვევას და კრიტიკოსი ამაში ხედავს ლეონიდ ანდრეევის დრამის უმაღლეს ფილოსოფიურ საზრისს. მართალია, ადამიანი იღუპება არათანაბარ ბრძოლაში, მაგრამ ბრძოლაზე მაინც არ ამბობს უარს. კრიტიკოსის აზრით, „ცხოვრება კაცისა“ ეს არის ადამიანის ყოვლადძლიერ ბედისწე-

რასთან ბრძოლის რომანტიკული ტრაგედია და მასთან შეურიგებლობა, აღიარება იმისა, რომ ადამიანი მუდამ წინ უნდა აღუდგეს წინასწარგაპირობებულს. ამიტომ მასში ვერ იპოვით მონურ მორჩილებას მსგავსად დეკადენტური მსოფლმხედველობისა.

კ. აბაშიძის მიერ ღრამის ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებით საჭიროა გავისვენოთ მნიშვნელოვანი ფაქტი ამ ღრამის რუსულ სცენაზე დადგმის ისტორიდან. ცნობილია, რომ პეისის „ცხოვრება კაცისა“ დადგმას თან მოჰყვა ავტორის მწვავე კამათი თეატრთან, რაც გამოიწვია რეჟისორის არაღამაკმაყოფილებელმა ინტერპრეტაციამ, რადგან თითქმის არსად არ ეთანხმებოდა მწერლის ჩანათების. დიდი ხმაური გამოიწვია ამ პეისის სამხატვრო თეატრისეულმა დადგმამ. ლეონიდ ანდრეევი უკმაყოფილო იყო ვ. მიერზოლდის მიერ ამ პეისის მიხედვით პეტერბურგში დადგმული სპექტაკლით, ამ უკმაყოფილების მიზეზი ის გახლდათ, რომ რეჟისორმა ხაზი გაუსვა ადამიანის ცხოვრების ფატალურ კონცეფციას: „მთელ პეისას მსჯეალავდა სიბნელე, რაც არღვევდა შთაბეჭდილების მთლიანობას“, მაგრამ ლეონიდ ანდრეევმა არც სამხატვრო თეატრის მიერ დადგმული „რეალურ-ტრაგიკული“ ჟღერადობის სპექტაკლი მიიღო, რადგან ეწინააღმდეგებოდა ღრამის „რომანტიკულ-ტრაგიკულ განწყობილებას“.<sup>3</sup>

ამ შემთხვევაში ყურადღებას იმსახურებს ის, რომ ამ პეისის მიხედვით რუსულ ენაზე დადგმული ერთადერთი სპექტაკლი, რომელმაც ანდრეევი დააკმაყოფილა, იყო კ. მარჩანიშვილის წარმოდგენა, სადაც ღრამა დანახულია როგორც ადამიანის მიერ ღმერთის გამოწვევა, მის წინააღმდეგ ბრძოლა და ეს ადამიანი, როგორც ამას თვით ანდრეევი მოითხოვდა, წარმოდგენილია „ღიად და ძლიერ“ პიროვნებად.<sup>4</sup>

ამგვარად, ქართველმა თეატრალურმა მოღვაწემ ლეონიდ ანდრეევის ფილოსოფიურ ღრამებში დაინახა თავისებური, მემამბოხურ-პეისიმისტური მსოფლმხედვება, სადაც ფატალური განწყობილება პეროიკულს ერწყმის და პოტენციაში ბრძოლისა და წინააღმდეგობის იდეას ატარებს. პროტესტის პათოსი, თავისუფალი ადამიანის სიძლიერეს რომ უმღერის და თვით მემამბოხე, ამაყი, მამაცი, რომანტიკული გმირი, რომელიც ღვთის წინააღმდეგ აჯანყებამდე ამაღლდა, შესანიშნავად გამოხატავდა ანდრეევის თანამედროვე ბევრი ქართველის განწყობილებას, მათ მიერ მომავალი ქართველების წინასწარ განჭვრეტას.

კ. აბაშიძე იმავე ბერძნული ტრაგედიის ფონზე აშუქებს ლეონიდ ანდრეევის მეორე ღრამასაც „მეფე-შიშვილი“. თუ „ცხოვრება კაცისა“ ადამიანის ცხოვრების უკიდურესად განზოგადებული ფორმულაა, „მეფე-შიშვილს“ კრიტიკოსი „საზოგადო ცხოვრების უდიდებულესი მომენტის აბსტრაქციას“ უწოდებს.

ღრამის ღრმა კრიტიკული თვალსაზრისის განხილვის დროს ყურადღებას იქცევს ერთი საკმაოდ მნიშვნელოვანი მომენტი. კ. აბაშიძე ეკამათება რეაქციული ფრთის წარმომადგენელ რუს კრიტიკოსს ფილოსოფოსს, რომელმაც გაზეთ „რეჟიში“ დაბეჭდა წერილი, სადაც ლეონიდ ანდრეევს ბრალად დასდო მემამბოხეობის ვიწრო გაგება, რაც თითქმის დრამატურგმა დაიყვანა არსებობის პრიმიტიულ მოთხოვნილებამდე. პასუხად კ. აბაშიძე ღრმად ანალიზებს ღრამის ერთ სურათს, სადაც „მეფე-შიშვილი“ მოუწოდებს მუშებს აჯანყებისაკენ, ხოლო სხვები ხედავენ მათი პროტესტის უმადლეს მოტივებს: „ნახეთ რა ტიპებია დაჯატული მუშისა, ერთი ჰერაკლესის სტატუასა ჰვავს, მეორე პოეტია და სხვა“. აღლევებული მუშები მარტო შიშვილს კი არ სტირიან და სწუხან, უფრო იმასა სწუხან და

იტანჯებიან, რომ დაჰკარგეს ადამიანის სახე, დასტორიან თავის გათასსირებას და მანქანად გახდომას. „ჩვენ ცეცხლი ვართ, ჩვენ გახურებული ქურა ვართ, ...ჩვენ მანქანები ვართ. არა, ჩვენ მანქანის საცეხები ვართ“.

რა საოცარი ენით, რა საოცარი ხერხითა აქვს აღწერილი ადამიანის ტანჯვა, მისი გადაგვარება, სულისა და ხორცის დაღუპვა, შიმშილი; ყოველნაირი შიმშილი და არა მარტო ფიზიოლოგიური, როგორც ეს ზოგიერთებს ჰგონიათ, — იწვევს ადამიანს საბრძოლველად იმ ძალთა წინააღმდეგ, რომელნიც მას ადამიანობას უსაბოტენ“ (გვ. 572, 573).

კ. აბაშიძე „მეფე-შიმშილს“ აფასებს როგორც ახალი დრამის ნიმუშს, სადაც მხატვარმა შეძლო „შატარა ფორმულაში მოათავსოს მთელი ისტორიული ცხოვრება; სრულიად მარტივი, ნამდვილი ბიბლიური, სადა მანერით გვაგრძნობინებს მრგვლენის მთელ თავზარდამცემ ხასიათს“. „დიახ, ეს არის ალგებრული ფორმულა, ნაცვლად ანა-ბანისა: ტანჯვა და ვება კაცისა, მისი აჯანყება მაგრავ ძალთა წინააღმდეგ, მისი დარღვევით დამარცხება...“

კ. აბაშიძე არ ეთანხმება იმდროინდელ რუსულ კრიტიკაში გავრცელებულ აზრს, თითქოს დრამაში „მეფე-შიმშილი“ დამანიჩებულია რევოლუციური მასების სახე, რის გამოც ავტორს პესიმიზმში, უძლურებასა და განწირულობის პროპაგანდაში აღნაშაულებენ. კ. აბაშიძის აზრით, მეფე-შიმშილის სახეში სიმბოლიზირებულია „ადამიანის ყოველგვარი წყურვილი და მისწრაფება, ყოველგვარი შიმშილი, იგი სიმბოლოა დღევანდელი წესწყობილების ბარბაროსული სიმკაცრისა და სისასტიკის; მუშეები სიმბოლონი არიან ამ წყობილების დატანჯული მსხვერპლისა და სიმბოლო ამავე წყობილების თავდავიწყებულ და შეუტივებელ მტრისა, რომელიც დღეს დამარცხდება, მაგრამ ხვალ ისევ მოვა, უფრო დიდი ძალითა და მხნეობით აღჭურვილი, ამ წყობილების უფრო დიდი ზიზღითა და წინააღმდეგობით გაყენთილი“.

ზურჭუაზიული რევოლუციის დამარცხებისა და ახალი რევოლუციის წინათგრძნობის პერიოდში კ. აბაშიძის მიერ ახალი დრამის შეფასება ოპტიმისტურად ეღერს და ადამიანებს მომავალი ბრძოლებისა და გამარჯვების იმედს უნერგავს.

კ. აბაშიძის აზრით თეატრის განაწლებულმა ფილოსოფიურმა კონცეფციამ ყველაზე დასრულებული სახე მიიღო ტრაგედიაში „ანათემა“. პიესის გმირია სატანა, რომელიც თანახმად ლიტერატურული ტრადიციისა, წარმოადგენს იქვის, პროტესტის, ჭკუის და სიმართლის მაძიებელი სულის განსახიერებას. მაგრამ იმ მტანჯველ კითხვებზე, გმირს რომ აწვადებს, — ცხოვრების აზრზე, ჭეშმარიტებაზე, სამართლიანობაზე, ადამიანის გონებაზე, მის შემეცნებით უნარზე და შესაძლებლობაზე — პასუხს ვერ პოულობს: „მთელი ისტორია ადამიანის ცხოვრებისა, მისი აზრისა და გონების ჯაფა, მისი ძიება სიხარულისა და ბედნიერებისა, თავდება ისე, როგორც ანდრეევის ახალი ტრაგედია იმავე წყურვილი, გულისმომზახმველი, თავზარდამცემი და გაბოროტებული კითხვა-პასუხით — „მითხარი, გაიგებს თუ არა ანათემა ჭეშმარიტებას? — ვერა!“ (გვ. 577).

მიუხედავად „ანათემის“ მუქი კოლორიტისა, სამყაროსა და ადამიანის არსებობის ფატალისტური კონცეფციისა, კრიტიკოსი მაინც პოულობს აქტიური რომანტიკის ნიშნებს. მის ყურადღებას იქცევს იმ სიტუაციის მსგავსი სიტუაცია, როგორც გვხვდება დრამაში „ცხოვრება კაცისა“, — გმირი აუჯანყდება უმაღლეს ძალებს და არ ერიდება მათ გაბედულ გამოწვევას. კრიტიკოსის აზრით, ანდრეევის ამ ყველაზე მკაშტაბურ სახეებში კონცენტრირებულია მწერლის მიერ

ესოდენ შესისხლბორცებული, მეამბოხური, ღმერთთანმოკინეობის მოტივები. თვით ტრაგიკულ თემას „ადამიანი-ბედისწერა“, რომელიც თავის ბუნებით რუმანტიკულია, კ. აბაშიძე განმარტავს ფართოდ, როგორც ყოველივე იმ დაბრკოლების წინააღმდეგ ბრძოლას, ადამიანის წინსვლას რომ ეღობება წინ.

ლეონიდ ანდრეევის ქართული „წაქითხვისათვის“, მისი ტრაგედიების ფილოსოფიური გააზრებისათვის, მათი რთული მეტაფიზიკურ-განყენებული პრობლემატიკის ამოხსნისათვის უადრესად ტიპიურია აგრეთვე ქართველი საზოგადო მოღვაწის და ლიტერატურის კრიტიკოსის ივ. გომართელის შეგუდულებებიც. 1910 წელს, მას შემდეგ, რაც რუსეთ-ფინეთის რევოლუცია, რომელშიც ივ. გომართელთან ერთად ლეონიდ ანდრეევიც მონაწილეობდა,<sup>5</sup> დრამატულად დამთავრდა და გომართელი სამშობლოში დაბრუნდა, ყურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ ფურცლებზე გამოაქვეყნა წერილი, მიძღვნილი ლეონიდ ანდრეევის ტრაგედიისადმი „ანათემა“.

ივ. გომართელი ანდრეევის დრამის დიდი წარმატების მიზეზს, მის ფილოსოფიურ სიმდიდრესა და სიღრმეში, იმ საკაცობრიო, ეგრეთწოდებული „მარადიული“ საკითხების წამოჭრაში ხედავს, ადამიანისა და კაცობრიობის ბედს რომ ეხება და ახალი სოციალური ძვრების წინ ქართულ საზოგადოებას აღელვებდა: „ის ეძებს სისრულეს, ეძებს მსოფლიო გონიერებას, ეძებს მსოფლიო სამართლიანობას, მსოფლიო ნებას, ეძებს მთელი თავისი ნერვებით, მთელი თავისი სულისკვეთებით და გულის კენესით, ეძებს მთელი თავისი სიყვარულით და ამიტომ უყვარს მკითხველს“.

ლ. ანდრეევის ქართულმა რეცენზენტებმა ღრმად განჭვრიტეს მწერლის პესიმისტური განწყობილების თავისებურება, რასაც მათი აზრით, არსებობის არასრულყოფილების შეგნება ბადებდა. ამ განწყობილების ცხოვრებისეული საფუძველი — ჰუმანიტურია. კრიტიკოსის აზრით, სწორედ ადამიანისადმი სიყვარული, დაძაბული ძიება გაანთავისუფლოს იგი ფიზიკურად და სულიერად, არ აძლევს ანდრეევის იმის საშუალებას, რომ ინდივიდუალიზმის ჩარჩოებში ჩაიკეტოს და დეკადენტურ განწყობილებას მიეცეს.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ლიტერატურათმცოდნისა და კრიტიკოსის დ. ონიაშვილის წერილი, რომელიც დაიბეჭდა გაზეთ „ახალ გზაში“ 1910 წლის იანვარში. წერილის სათაურია — „თანამედროვე ლიტერატურის კრიზისი. დეკადენტობა“. მმართველობა და შიში, ქაოსი ყველაფერში, ყველგან ბატონობს ბრმა აუცილებლობა, — აი, ნიადავი ანდრეევის ყველა ნაწარმოებისა,“ მაგრამ მკვლევარის აზრით ანდრეევი არ ურიგდება მოვლენათა ამგვარ მდგომარეობას. ტრაგედიაში „შავი ნიღბები“ (1910) იგი ეძებს ადამიანში დამოუკიდებელ, თავისუფალ „მე“-ს. მისი გმირი, ჰერცოგი ლორენცო გამაწამებელ ძიებებსა და ეჭვებს ჰკუიდან გადაჰყავს. სწორედ ეს მაძიებელი, ანალიტიკური აზრი ლეონიდ ანდრეევის ტრაგედიებზე ონიაშვილს აძლევს შესაძლებლობას მკვეთრად განასხვავოს მწერალი მრავალი თანამედროვე დეკადენტისაგან. „ეს არის სოლოგუბისა ან ბოდლერის უმიზეზო და უაზრო მჭმუნვარებისაგან გამოწვეული უიმედო პესიმიზმი, წერს კრიტიკოსი, ანდრეევის პესიმიზმს გააჩნია დადებითი მხარეები, მათში ბევრი ძიება და ფიქრია, მწერლის აზრი ყოველთვის მოძრაობაშია, იგი ცდილობს სიბნელიდან სინათლეზე გავიდეს“.

ცნობილი პედაგოგი, კრიტიკოსი და პუბლიცისტი გრ. ნათაძე წერილში „ადამიანის ბედი ანდრეევის ნაწარმოებებში“ (ყურნალი „განათლება“, 1913, № 5),

მწერლის პესიმისტური მოტივების მიზეზს ეძებს და პოულობს კიდევ — საზოგადოებრივი განწყობილების დაცემის იმ ბნელ პერიოდში, რომელიც პირველი რუსული რევოლუციის დამარცხებას მოჰყვა. ნათქვამი ანდრეევს უწოდებს „შავი დროის“ მწერალს, „მაგრამ შავი დროც დროებითია“, ამტიკებს ოპტიმისტურად განწყობილი კრიტიკოსი და მიაჩნია, რომ ანდრეევს არც ამ წლებში დაუქარაგავს ნათელი წინათვარძნობა, მის ნაწარმოებებში ისმის ახალი ბრძოლებისაკენ მოწოდება.

ამგვარად, თეატრის ქართველი მიმომხილველების აზრით, რეაქციის წლებში ანდრეევის გამწვავებული მსოფლშეგრძნება, ისევე როგორც ბევრი მისი თანამედროვე მწერლისა, ავადმყოფური, პესიმისტური განწყობილება არ გახდა ყოვლისმომცველი, ვერ ჩაახშო მისი თანამედროვე მწერლის, ავადმყოფური, პესიმისტური განწყობილება არ გახდა ყოვლისმომცველი, ვერ ჩაახშო მისი მეამბოხური ხმა, რომელიც განაგრძობდა საუბარს ბურჟუაზიული სამყაროს მიუღებლობაზე და მასთან ბრძოლის აუცილებლობაზე, სულ ერთია, რა მსხვერპლიც არ უნდა მოეთხოვა ამ ბრძოლას.

ორ რევოლუციის შორის მორის რომ ანდრეევის დრამატურგის კინტენსენია იყო ჰეროიკულ-რომანტიკული პათოსი, ამაზე ცხადად მეტყვილებს გრ. ვეშაპიძის გამომხატურება ანდრეევის დრამაზე „ოკეანე“ (1910). კრიტიკოსის აზრით, ამ დრამაში ძლიერი, რომანტიკული სტიქია უპირისპირდება ვიწრო პიროვნულს, კარჩაკეტილს, ინდივიდუალისტურს, რამაც ფეხი მოიკიდა იმ დროს ადამიანის ფსიქოლოგიაში, როცა წინა პლანზე უნდა ყოფილიყო საზოგადოებრივი ბრძოლა. ვეშაპიძის წერილი, რომელსაც „სანაპირო და ოკეანოლოგიური“ ეწოდება, დაიბეჭდა გავით „ქუთაისის ცხოვრებაში“ (1911, № 71), წერილის ავტორი ამტკიცებს, რომ რომანტიკული დრამის „ოკეანეს“ მიხედვით ყველა ადამიანს როდი გააჩნია ნაპირის ფსიქოლოგია, არიან ისეთი ადამიანებიც, რომლებიც ეძებენ სტიქიურ სიმაართლეს, ოკეანის მძვინვარებას, სძულთ ნაპირის სიმშვიდე. ისინი ოკეანის შვილები უფრო არიან, ვიდრე ნაპირის. „ბრძოლა ოკეანეს თავისუფალ შვილებსა და მონურად შებოროტელ ნაპირის შვილებს შორის — აი „ოკეანეს“ მთავარი იდეა“ — წერს ვეშაპიძე — „და ამ იდეას აქვს დროის ნიშნის ხასიათი“.

განსაკუთრებით ფასეულია კრიტიკოსის ეს უკანასკნელი შენიშვნა. იგი პირდაპირ მიუთითებს საქართველოში, ანდრეევის ფილოსოფიური დრამატურგის აღქმის თავისებურებაზე, რაც, როგორც დავინახეთ, საკმაოდ ცხადად გამოჩნდა ზემომოყვანილ წერილებში.

მწერლის ჩანაფიქრში ღრმად შეჭრა, ანდრეევის განყენებულ-ფილოსოფიური დრამების კონცეფციის „დაფარული“ აზრის ამოსხნის უნარი, არ იყო შემთხვევითი და განსაკუთრებული მოვლენა. ჰეროიკულ-ინდივიდუალისტური მსოფლშეგრძნება, ანდრეევის პიესებს რომ უდევს საფუძვლად, ყოფიერების ტრაგიკული მხარეებისადმი ინტერესი, რაც რომანტიკული ესთეტიზმისაგან იღებს სათავეს, მაშობელი და ორიგინალურია იმ ეროვნული კულტურის ბუნებისათვის, რომანტიკული ხელოვნების მდიდარი ტრადიციები რომ გააჩნია. უფრო მეტიც, ჩვენ საქმე გვაქვს ორი ეროვნული რომანტიზმის „თანახმიერებასთან“, გამანთავისუფლებელი იდეების ნიადაგზე რომ წარმოიშვა და მჭიდროდა დაკავშირებული სოციალურ რეალობასთან. ოქტომბრის წინა ათწლეულში მწერალსა და ეროვნულ გარემოს შორის რომანტიკული მსოფლშეგრძნების ისტორიულად ჩამოყალიბებული სიახლოვე ივსება ახალი შინაარსით, რაც ნაკარნახევია ახალი რევოლუცი-

ური ძვრების წინათგანობით. ამიტომ ანდრეევის დრამატურგიული რეფორმატორობა, მისი მხატვრული ძიებების სიახლე, ქართული თეატრალური ინტელიგენციის მიერ აღიქმება არა როგორც ფორმალური ექსპერიმენტატორობა, ან სტილური გარდაქმნები და ტენდენციები, არამედ ობიექტური სულიერი მოთხოვნილება, რაც გაპირობებული იყო ეპოქის სოციალური და ესთეტიკური განვითარებით.

ამიტომ კანონზომიერია ისიც, რომ ანდრეევის დრამატურგიის სიახლენი ატტიურად, დიდი ინტერესით აღიქმება საქართველოში, იჭრება ერის სულიერ ცხოვრებაში, ეხმაურება მის კულტურულ ინტერესებს. კონკრეტული ფაქტები უფლებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ, რომ ანდრეევის მხატვრულმა მიღწევებმა და აღმოჩენებმა გარკვეული გავლენა მოახდინა ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაზე, რომელიც იმ დროს დაუქმავოფილებლობის გრძნობას განიცდიდა და დაძაბულ ძიებაში იყო.

საგულისხმოა ორი კორესპონდენცია, რომლებიც 1909 წლის ოქტომბერში გაზეთ „დროების“ რედაქციამ მიიღო ვალერიან შალიკაშვილისაგან. როგორც ცნობილია, 1909 წელს ვ. შალიკაშვილი, მომავალში ცნობილი თეატრალური მოღვაწე, სამხატვრო თეატრში სარეჟისორო პრაქტიკას გადიოდა და რადგან „ანათემის“ დადგმის მოწმე იყო, გაზეთში აგზავნის წერილს, სადაც დაწვრილებითაა აღწერილი ამ პიესის ვენერალური რეპეტიცია. უზიარებს რა თავის შეხედულებებს რეპეტიციის შესახებ მკითხველს, შალიკაშვილი დაწვრილებით აგვიწერს დეკორაციებს, კოსტიუმებს, რეჟისორულ მიგნებებს და მსახიობთა თამაშს, რაც ქართველი რეცენზენტის აღტაცებას იწვევს. ავტორს სურვილი აქვს ნახოს ქართული თეატრის ისეთი დადგმები, რომლებიც დაუახლოვდებიან სამხატვრო თეატრის „ანათემის“ რეპეტიციებს.

როცა ერთი წლის შემდეგ შალიკაშვილი სამშობლოში დაბრუნდა, შეეცადა სცენაზე განხორციელებინა ანდრეევის დრამატურგიული მიგნებები ი. გორდონის პიესაში „სატანა“, რომელიც თვითონ დადგა და სცადა სამხატვრო თეატრის მიერ დადგმული „ანათემის“ ხერხები გამოეყენებინა.

იმდროინდელი ყურნალ-გაზეთების ქრონიკებში მრავლად გვხვდება ქართველი თეატრალური მიმოხილველების მოსკოვიდან, ოდესიდან და რუსეთის სხვა ქალაქებიდან გამოგზავნილი ინფორმაციები, სადაც ცდილობენ, რაც შეიძლება სწრაფად გააცნონ ქართველ საზოგადოებას ანდრეევის ყოველი ახალი დრამატურგიული ნაბიჯი. ხშირია შემთხვევა, როცა ინფორმაცია ანდრეევის ახალ პიესაზე საქართველოში იბეჭდება უფრო ადრე, ვიდრე რუსეთის პრესაში. „ისევ გაისმა ლეონიდ ანდრეევის ხმა“ — იუწყება 1910 წელს ოდესიდან გაზეთ „კუტაისსკი ლისტოკის“ საკუთარი კორესპონდენტი გიორგი ცაგარელი სტატიაში „ანდრეევის ახალი პიესები „გაუდეამუსი“ და „ოკეანე“ (№ 170). მოგვიტანოთ მისი შენიშვნა: „პრესაში „ოკეანე“ ჯერ არ გამოქვეყნებულა, მაგრამ უკვე წაითხულება პეტერბურგელი დრამატურგის ფალკოვსკის ბინაში ასრმოცდაათი კაცის თანდასწრებით“.

დამახასიათებელია ისიც, რომ „გაუდეამუსი“ (1909), სადაც დასმულია სტუდენტი ახალგაზრდობის ყოფის მწვევე საკითხები და მსგავსად „ჩვენი ცხოვრების დღეებისა“ რეალისტური დრამის ნიმუშს წარმოადგენს, ცაგარელს მხატვრული თვალსაზრისით უმნიშვნელო ნაწარმოებად მიაჩნია, მისი აზრით, ამ პიესამ ვერაფერი შემატა ანდრეევის დიდებას. მაგრამ იგი თვლის, რომ ამ თვალსაზრისით



ლიდ ინტერესს იწვევს დრამა „ოკეანე“. ჩანაფიქრისა და განწყობილების თვალსაზრისით მიმოხილველი მასში ბევრ საერთოს ხედავს „ანათემასთან“.

მიმოხილვის დასასრულს, ცნობს რა ანდრეევის ტალანტის ორიგინალობასა და თავისებურებას, რეცენზენტი ხაზს უსვამს მწერლის დრამატურგიული ძიებებისა და რეფორმების ნოვატორულ მნიშვნელობას და მას უკავშირებს თანამედროვე თეატრის განვითარების პერსპექტივებს: „მხოლოდ ანდრეევის შექმნილ შემქმნა ისეთი პიესები, როგორცაა „ცხოვრება კაცისა“, „მეფე-შიშვილი“, „ანათემა“, „ოკეანე“ და ეს უადრესად დასაფასებელია, მით უმეტეს, თუ მხედველობაში მივიღებთ იმას, რომ თანამედროვე მწერლების უმეტესობა არაფერ ახალს არ ქმნის, მხოლოდ ძველი თემებისა და მოტივების გულდააგულ გადაღმჭვას უნდება“.

1910 წელს, ანდრეევის დრამატურგიულ ძიებებში იწყება ახალი ეტაპი. იყო რა უკმაყოფილო აღრინდელი პირობით-სქემატური მეთოდისა, ანდრეევი ცდილობს განყენებულ-ფილოსოფიური იდეები და თემები დაუაქლოოს სინამდვილეს და მიანიჭოს მათ უფრო რეალური, ცხოვრებისეული ფორმები, საყოველთაო, საკაცობრიო მასშტაბის საკითხები გადაწყვიტოს წმინდა პირადულ, ინტიმურ ურთიერთობათა პლანში, რის გამოც აღამიანის სულს აცხადებს ხელოვნების მთავარ ობიექტად. ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებისადმი გაგზავნილ მრავალრიცხოვან წერილებში და ასევე „წერილებში თეატრზე“ (1912-1914), ანდრეევი აყალიბებს დახვეწილი ფსიქოლოგიზმის თეატრის კონცეფციას, ამასვე აკეთებს „პანფსიხეშიც“, რომელიც ეხება პიროვნების ღრმად შინაგანი, დაფარული ცხოვრების პრობლემებს. მაგრამ, როგორც ცნობილია, ცდა იმისა, რომ შეექმნა „წმინდა“ ფსიქოლოგიზმის დრამატურგია, რომლიდანაც ანდრეევის აზრით, ამოიზრდებოდა მომავლის მაღალი ტრაგიკული თეატრი, წარმატება არ მოჰყოლია.<sup>6</sup>

ანდრეევის აქალმა დრამატურგიულმა ცდებმა შეუმჩნევლად არ ჩაიარა თეატრის ქართველი მოღვაწეებისათვის, რომლებსაც ამ წლებშიც კი არ დაუჯარგავთ ინტერესი მწერლის რეფორმატორული მისწრაფებებისადმი. 1914 წელს ეჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“ (№ 28) იბეჭდება სპეციალური წერილი სათაურით „ლ. ანდრეევი და მომავლის თეატრი“. მისი ავტორია ცნობილი ქართველი მწერალი ნ. მიწიშვილი. დაწვრილებით გვიამბობს რა ანდრეევის შრომის „წერილები თეატრზეს“ შინაარსს, მიწიშვილი ქართველ მკითხველს აცნობს ანდრეევის მიერ წამოყენებულ ესთეტიკურ პრინციპებს, რომლებიც ითვალისწინებენ მომავლის თეატრს. ანდრეევი ინტელექტუალური მწერალია, ამბობს წერილის ავტორი, აზრის კულტი — აი, იმ შემოქმედებითი იდეების მიმოძრავებელი ძალა, ათიანი წლების დრამატურგიაში რომ არის განხორციელებული;

როგორც ვხედავთ, ანდრეევის დრამატურგიული ძიებანი მისი მოღვაწეობის ყველა ეტაპზე მხურვალე და ენერგიულ გამოძახილს პოულობს საქართველოში, აქვე იქმნება საკმაოდ გარკვეული აზრი მასზე, როგორც მხატვარ-ნოვატორზე, რომელიც დაძაბულად ეძებდა და სწავლობდა ებოქის გამოხატვის ახალ საშუალებებს.

ლონიდ ანდრეევზე დაწერილ თავის ერთ-ერთ წერილში კიტა აბაშიძემ გამოთქვა აზრი, რომ საზოგადოებას არ შეუძლია თანამედროვე მწერალი შეაფასოს ისეთი სამართლიანობითა და მიუყერძოებლობით, როგორც ამას შეძლებს მომავალი თაობა.

ამ უკანასკნელ წლებში საბჭოთა ლიტერატურულ მეცნიერებაში ლეონიდ ანდრეევის დრამატურგიულმა ძიებებმა და საერთოდ მთელმა მისმა შემოქმედებამ, სწავლულთა დიდი ყურადღება მიიქცია. გამოქვეყნდა მთელი რიგი სპეციალური გამოკვლევა, სადაც ორ რევოლუციას შორის ანდრეევის დრამატურგიული ძიებები გაშუქებულია როგორც მნიშვნელოვანი სოციალური და ესთეტიკური მოვლენა, რომელმაც შესანიშნავად გამოაჩა თაეის დროის საზოგადოებრივი და მხატვრული სულისკვეთება და იწინასწარმეტყველა მომავალი ლიტერატურისა და თეატრის მრავალი ნიშანდობლიობა. ასეთი გაშუქება ეწინააღმდეგება წარსული დროის ცალმხრივ და გაუბრალოებულ შეფასებას და სახავს მწერლის მემკვიდრეობის ნამდვილად მეცნიერული, ობიექტური შესწავლის პერსპექტივებს. ამ თვალსაზრისით რევოლუციამდელ წლებში საქართველოში დაბეჭდილი კრიტიკული ლიტერატურა ლეონიდ ანდრეევის „ახალ დრამაზე“ მდიდარია ფაქტობრივი მასალით, ინტერესებით, ღრმა დაკვირვებებით, რაც მწერლის შემოქმედების შესასწავლად დიდ მეცნიერულ ღირებულებას წარმოადგენს და უაღრესად საინტერესოა.

<sup>1</sup> იხ. ჩვენი წერილი: ლეონიდ ანდრეევი და საქართველოს ლიტერატურული საზოგადოებრიობა. კრებ. „დრუჟბა“, 1, 1979; ლეონიდ ანდრეევის შემოქმედების აღქმა საქართველოში, კრებ. „დრუჟბა“, 111, 1981.

<sup>2</sup> ვ. შალივაშვილი. წერილები და მოგონებები. გამომც. „ხელოვნება“, თბილისი, გვ. 63.

<sup>3</sup> იხ. სამხატვრო თეატრის არქივი ნემიროვიჩ-დანიენკოს ფონდი, № 3145 (3).

<sup>4</sup> ლ. ანდრეევისა და კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებით თანამშრომლობაზე და მის მიერ „ცხოვრება კაცისას“ დადგმაზე იხილეთ ჩვენი წერილი, ლეონიდ ანდრეევი და კოტე მარჯანიშვილი, „საბჭოთა ხელოვნება“ № 11, 1981.

<sup>5</sup> უფრო სრულად ანდრეევისა და გომართელის რუსულ-ფინურ რევოლუციაში მონაწილეობის შესახებ შეგიძლიათ გაეცნოთ ჩვენს წერილში: ლეონიდ ანდრეევი და ივანე გომართელი. კრებ „დრუჟბა“. 11, თბილისი, მეცნიერება, 1980.

<sup>6</sup> იხ. ჩვენს მიერ ლ. ანდრეევისა და ა. სუმბათაშვილი-იუჟენის წერილების პუბლიკაცია: „მე ოპტიმისტი ვარ“, „ლიტერატურაია გრუზია“, 1979, № 10.

იროდიონ  
პრამეიშვილი

## გადაკვიონის უსნობი პიესის გამო

გალაკტიონ ტაბიძის სალიტერატურო მოღვაწეობის თაობაზე ბევრი დაიწერა, გალაკტიონის თეატრალურ ინტერესებზეც, მაგრამ მონოგრაფიულად გალაკტიონი და თეატრი ჯერ-ჯერობით შეუსწავლელია. არადა, ბოლო წლებში გამოქვეყნებული ახალი გამოკვლევებიდან ირკვევა, რომ გალაკტიონი ჭაბუკობის პერიოდშიდან გატაცებული ყოფილა თეატრით და ეს ინტერესი სიცოცხლის ბოლომდე არ განელეგბია.

გალაკტიონს ჭაბუკობის წლებში უცდია პიესების წერა და არც თუ უშედეგოდ, ამაზე ნათლად მეტყველებს პროფესორ ნოდარ ტაბიძის მიერ გამოქვეყნებული მასალები და ჩვენს მიერ მიკვლეული განცხადება: „პოეტ გ. ტაბიძეს დაუკარგავს ახალი პიესა „შუანეთა“. მპოენელს სთხოვენ ავტორს დაუბრუნოს, რისთვისაც გასამრჯელოს მიიღებს“ („იმერეთი“, 1914, № 6, 12 მარტი) ეს განცხადება დაბეჭდილია „ახალი ამბების“ ქრონიკის ბოლოს, განსხვავებული შრიფტით ავტორს „შუანეთა“ წაუკითხავს 1913 წ. 26 ნოემბერს „ერთ წრეში, სადაც ალტაცებით შეეგებნენ როგორც შინაარსის, ისე ფორმისა და გრძნობათა სიუხვეს“ („მერცხალი“, 1913, № 99). პიესა „შუანეთას“ თაობაზე დღემდე არაფერია ცნობილი გალაკტიონოლოგიაში.

ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელში სწავლის წლებში გალაკტიონს დაუწერია რამდენიმე პიესა, რომელთაგან ყურადღებას იმპახურებს ორმოქმედებიანი „სურათი ცხოვრებიდან“. იგი სცენაზეც წარმოუდგენიათ. ამის თაობაზე პოეტს დღიურში ჩაუწერია: „გუშინ, 30 მარტს, ჩემმა ამხანაგებმა გ. მიხეილიძემ, ა. დევდარიანმა, ვ. გოგოძემ, მ. ყიფშიძემ, პ. ჩარკვიანმა და სხვებმა წარმოადგინეს ჩემი „სურათები ჩვენი ხალხის ცხოვრებიდან“. სპექტაკლი საშუალო დონისა იყო. ძალიან კარგი იქნებოდა, ამხანაგებს

რომ არ ეცინათ როლებს შესრულებისას და ეთამაშათ გენადი მიხეილის მსგავსად“. პიესაში დასამახსოვრებელია მდიდარი ვაჭრის-გაბრიელის სახე, წარმოჩენილია თანამედროვე ცხოვრების სურათები, ასახულია რევოლუციური ეპოქა. მწერალს სურს ხაზი გაუსვას იმ გარემოებას, რომ ქვეყნად ანარქია სუფევს. სოციალ-დემოკრატთა სახელს ბევრი ეფარება და დიდი ზიანიც მოაქვს საზოგადოებისათვის.

ცოტა მოგვიანებით გალაკტიონს დაუწერია ესკიზი „ძველი და ახალი მებრძოლები“, რომელშიც ავტორი ისევ რევოლუციის თემას უბრუნდება.

თბილისის სამინარიაში სწავლის პერიოდში გალაკტიონმა დაწერა დრამატული ნაწყვეტი „სამი სურათი“ და როგორც თვით შენიშნავს „ქარგი გამოვიდა“. დაუწყია ხუმრობებთან კომედიის „ფრანტიშვილის“ წერა. 1910 წელს დაწერა დრამა „ფული“, რომელიც ყველაზე საინტერესოა ახალგაზრდა მწერლის მსოფლმხედველობის და განწყობის გასაცნობად. დრამატურგი ცდილობს შექმნას საზოგადოებრივი ცხოვრების გარკვეული სურათი. მოქმედება მეძველეთა სახლში ვითარდება. დრამაში არცერთი დადებითი პერსონაჟი არ გვხვდება, ფინალიც სევდიანია. მართალია მეძველეთა სახლის პატრონი ხალივა იღუპება, მაგრამ მას ჰკლავენ არა ჩადენილი ბოროტების გამო, არამედ გაძარცვის მიზნით, ჰკლავენ გარეწრები: ქალიშვილის გამყიდველი, ლოთი და უსახო სათარა და საიდუმლო ორგანიზაციის სახელს ამოფარებული აფერისტი და გარყვნილი სანდრო. ავტორმა მოქმედებაში გვაჩვენა პიროვნებათა მორალური დაცემა, გახრწნა (ნ. ტაბიძე, „გალაკტიონი“ 1982, გვ. 116, 117, 150).

თბილისის სამინარიაში სწავლის შემდეგ მატერიალურმა ხელმოკლეობამ პოეტი აიძულა ეძებნა საარსებო საშუალებანი. 1910 წლის 15 ნოემბერს სამსწავლებლო გამოცდები ჩააბარა და შორაპნის მაზრის სოფ. ფარცხნალის დაწყებითი სკოლის მასწავლებლად გაამწესეს. ერთი წლის შემდეგ 1911 წლის ოქტომბერში ქუთაისში ბრუნდება და გაზეთ „კოლხიდის“ რედაქციაში იწყებს მუშაობას. ამ დღიდან მოყოლებული გალაკტიონი ქუთაისში მკვიდრდება.

გალაკტიონი ამ პერიოდში საგულდაგულოდ ეცნობოდა საქართველოს ისტორიას, აკონსპექტებდა წაკითხულ წიგნებს, გამოაყოფდა მისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვან მომენტებს, ყურადღებას ამახვილებდა გმირულ ეპიზოდებზე, ხარბად ეწაფებოდა რუსულ, ევროპულ ლიტერატურას. სწორედ ამ პერიოდს განეკუთვნება მისი პიესა „შუანეთა“, რომლის სიუჟეტი ჩვენი ვარაუდით

აგებული უნდა იყოს ფრანგი ანა დრანსეს „შამილის ტყვე ქალებზე“. წიგნში ასახულია ე. წ. „კავკასიური ომის“ თითქმის მთელი ეპოქა: ლეკთა დაცემა კახეთზე (1854 წლის 4 ივლისს), ალექსანდრე ჭავჭავაძის ვაჟის დავითის სახლობის ტყვედ ჩავარდნა, ტყვე ქალების ცხოვრება შამილის სერალში და მათი გამოსყიდვა. აღწერილი სცენები მოიცავს დროის მცირე მონაკვეთს-დაახლოებით წელიწადს. ანა დრანსემ, რომელიც გუვერნანტად მსახურობდა თავად დავით ჭავჭავაძის სახლში, ზრდიდა მის ორ ქალიშვილს—მარიამსა და სალომეს, მთელი ტყვეობა კნენებთან ერთად გაატარა და პარიზში დაბრუნების შემდეგ დაწერა წიგნი „შამილის ტყვე ქალები“ (1857 წ.), რომელიც რუსულად თარგმნა კ. ძიუბინსკიმ (1858) და გამოიცა თბილისში.

ამ წიგნის ერთ-ერთი მთავარი გმირი გახლავთ შუანეთა. შუანეთა იყო მოზღვრეული სომეხი ვაჭრის ივანე ულუხანიანის ასული. მას თავდაპირველად ანა ერქვა. იგი ნაიბმა ახვერდილ მაჰმუდმა მოიტაცა (1840 წლის სექტემბერში) და შამილს მიჰგვარა. როცა ანა სრულწლოვანი გახდა, შამილმა მონათლა, უწოდა შუანეთა და მეუღლედ დაისვა.

„შუანეთა ყველაზე ლამაზი ქალი იყო შამილის სასახლეში, მისი უკახსახელი ცოლი და პირველი სიყვარული. ყველა ლამპრობაში, შოგზაურობაში დღესტანსა თუ პეტერბურგში, კალუგასა თუ შორეული არაბეთის მიწაზე სიკვდილამდე განუყრელად ახლდა თან შამილს. ახლაც ჰყვებიან ლეგენდებს ამ გასაოცარ ქალზე. ბოლოს და ბოლოს მისი წყალობით დაბრუნდა ჯემალ-ედინი დაღისტანში“ (რასულ გამზათოვი, „ჩემი დაღესტანი“, „საუნჯე“, 1977 წ. № 3 გვ. 216)

შუანეთას მოღვაწეობამ განაპირობა ქართველი ტყვე ქალების გადარჩენა და უკანვე დაბრუნება (1855 წლის 10 მარტს), ვვარაუდობთ, რომ შუანეთას ასეთი დამოკიდებულება ქართველი ტყვე ქალებისადმი უხდა გამხდარიყო შთამავლობელი „შუანეთას“ დასაწერად.

გალაკტიონს დიდი სურვილი ჰქონდა თეატრის რეჟისორი გამხდარიყო და ყოველ ღონეს ამართა მიზნის მისაღწევად. იგი ამბობდა რეჟისორის პროფესია რომ ჰქონდა. ერთხელ წვეულების დროს განუყრელმა მეგობარმა ფედია ჩუდეცკიმ ჰკითხა: „შენ რეჟისორიც იყავი, ხომ გალაკტიონ? — მართალს ამბობ! — შეესიტყვა გალაკტიონი—1917 წელს, პეტერბურგში ყოფნისას, სარეჟისორო გამოცდები ჩაუბარე. მახსოვს სადიპლომოდ შრომად მქონდა ალ. ოსტროვსკის პიესა „ტყე“, „სხუთზე“ შემთფასეს. ოვაციები გამიმართეს. ასე რომ

თუ პოეტობას ამიკრძალავენ... რეჟისორი გავხდები... ვათამაშებ არ-  
 ტისტებს და ვიქნები რეჟისორი...“ (გ. ჩიქობავა, „გალაკტიონის ახ-  
 ლო“, 1966, გვ. 89), ასევე კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის კოლექ-  
 ტივთან შეხვედრისას პოეტმა დამსწრეთ გაუზიარა რა თავისი აზრე-  
 ბი თეატრალური ხელოვნების შესახებ, „გაიხსენა პეტერბურგი  
 1917 წელს, მის მიერ დადგმული სპექტაკლი (პიესა „ტყე“), რომე-  
 ლიც მეტად მოსწოხებია მაქსიმ გორკის“ (იქვე, გვ. 141).

1919 წელს ჟურნალში „თეატრი და მუსიკა“ (№ 1), რომელიც  
 ქუთაისში გამოდიოდა, გალაკტიონმა გამოაქვეყნა წერილი „თეატრე-  
 ბი“, რომელიც არაა შეტანილი პოეტის თხზულებათა თორმეტტომე-  
 ულში. წერილი რეჟისორის, ჰამლეტისა და ოფელიას დიალოგის  
 ფორმით არის დაწერილი და ეხება სინთეზური თეატრის შექმნის  
 პრინციპებს და კარგად გამოხატავს იმდროინდელი ქართული თეატ-  
 რის სატიკვარს.

„მწერლობისა და თეატრის ურთიერთობის წიმუში იყო ილიას  
 და აკაკის მოღვაწეობა. შემდეგ ეს ტრადიცია განაგრძეა ახალმა თა-  
 ბებმა, მაგრამ ყველაზე უფრო გალაკტიონის თეატრალური სამყა-  
 რთა გამორჩეული, მის ლექსებსა და დღიურებში გამხელილი ფიქ-  
 რები ნათელს ხდის, თუ რაოდენ დიდი იყო გალაკტიონის თეატრა-  
 ლური სამყარო. მისი ინტერესების სფეროში შედიოდა მსახიობის  
 ხელოვნება, თეატრალური მხატვრობა, თეატრალობის ბუნება, მუ-  
 სიკა, ორკესტრი. წერდა პერსონალურად მსახიობებისადმი მიძღვ-  
 ნილ ლექსებს. იმველებდა თეატრალურ და დრამატურგიულ სახე-  
 ებს, დეტალებს. იტაცებდა დიალოგის ფორმის ლექსები და განსა-  
 კუთრებით შინაგანი მონოლოგები. დიდი სურვილი ჰქონდა დაეწერა  
 პიესები, ჰქონდა თეატრალური ჩანაწერები, წერილები, ერთი სიტყ-  
 ვით, ნამდვილი თეატრალი იყო (ვ. კიკნაძე, „მნათობი“, 1973, № 1,  
 გვ. 168).

კობა იმედაშვილი

კანონსა და  
პროტიკოსის  
ტვირთი

ბესარიონ უღენტის პიროვნულ-მა და შემოქმედებითა ბიოგრაფიამ მეტად შთამბეჭდავად ასახა ჩვენი რთული ისტორიის მთელი წინააღმდეგობრიობა და დრამატულობა.

მას, უალრესად ნიჭიერ კაცს და ნამდვილ ლიტერატორს, მოუწია პასუხი გაეცა იმ კითხვებზე, რომელიც ხშირად მოულოდნელი იყო და ძნელად გასაგები. ამიტომ ნურც გავიკვირდებთ, რომ ამ კითხვების პასუხები ხშირად წინააღმდეგობრივი იყო.

ბატონ ბესოს ყველაზე კარგად ჰქონდა გაშინაგანებული ეს წინააღმდეგობრიობა — ეპოქისა და პიროვნების ყოფის სიძნელე ისტორიაში.

აღრე, უნივერსიტეტში, სადაც იგი რამდენიმე სტუდენტს სემინარს გვიკითხავდა, იქვე, მწერალთა წრეში, შემდეგ ლიტერატურის ინსტიტუტის განყოფილებაში, თუ მწერალთა კავშირში გულითადობის დროს მას თვითვე

წერილს საფუძვლად დაედო სიტყვა წარმოთქმული გამოჩენილი კრიტიკოსის ბ. უღენტის 80 წლისთავის საიუბილეო საღამოზე, რომელიც გაიმართა კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის შენობაში 28 მაისს.

შეუფასებია ბევრი რამ და მოვლენათათვის დაურქმევია თავისი სახელი.

ბევრ რამეზე გვიკამათია მასთან და ახალგაზრდული მაქსიმალიზმით შეგვიფასებია ბევრი რამეც. და თუ საჯარო პოლემიკაში იგი შეუბრალებელი იყო, აქ, ამ შინაურული საუბრის დროს, შეეძლო ყოფილიყო რბილი, თუმცადა, ირონიული, სხვისი და საკუთარი თავის გარეთვალთ შემფასებელი და გამგები.

მასსოვს, დამჭირდა და წავიკითხე 1924 წელს „მნათობში“ დაბეჭდილი მისი ლიტერატურული მიმოხილვა, ძალზე მომეწონა, ვუთხარი კიდევ, მოარებით ისიც მივანიშნე, რომ იმ წერილის ზოგ ტენდენციას უფრო ვღებულობდი, ვიდრე მერე განვითარებულ მოსაზრებებს. გაეხარდა, იმ ბრძოლათა გამო ნოსტალგია იგრძნობოდა მის სიტყვებში. ბატონ ბესარიონთან ყველაფერზე ბოლომდე და გულანდილად შეიძლება და ლაპარაკი. შეიძლება იმიტომაც, რომ არც სხვას ინდობდა და არც საკუთარ თავს ამ გულანდილობაში. იგი თვით შლიდა ასაკობრივ ზღვარს. არც უნივერსიტეტში და არც ინსტიტუტში არასოდეს გვიგრძნია, რომ ჩვენ გვაშორებდა რამე ბარიერები.

ბატონ ბესოსთვის სიცოცხლის მოთხოვნილება იყო მოვლენათა შუაგულში ყოფნა, იგი ვერ იტანდა ინტელექტუალურ პასიურობას, ალბათ, ამიტომაც იყო ყოველთვის ცენტრი აზრთა ჭიდილისა.

კრიტიკოსი არაა ვალდებული ჰემმარტებანი ილაღადოს ეს მოსაწყენი იქნებოდა, მან აზრის განვითარებას უნდა მისცეს ბიძგი. ბატონი ბესო არასოდეს ყოფილა

მოსაწყენი. ალბათ, ამიტომაც არ მოჰყვებიან ერთმანეთის გამომრიცხავი შეფასებანი. თუმცაღა, მისი აზრი ყოველთვის აქტიურად აინტერესებდათ. და ალბათ იმიტომ, რომ თავისი პოზიციით არ იყო ინდიფერენტული, მასთან კამათი საინტერესოც იყო, მაგრამ და ჭეშმარიტების დადგენისთვის — აუცილებელიც. ამ კამათის დროს ბატონი ბესო ავლენდა ერთ შესაშურ თვისებას — შინაგან აუმღვრევლობას. მას აინტერესებდა ბრძოლა აზრთან და არა პიროვნებასთან, თუმცა, პოლემიკის ოსტატი. არცთუ ხშირად პიროვნებას ამარცხებდა... მე არ მინახია იგი წონასწორობადაკარგული... მაშინაც კი, როცა თვათონ წაუვია ბრძოლა... არასოდეს გადაუტანია ლიტერატურული კამათის სიმწვავე პირადულ ურთიერთობაზე.

სიამოვნებითა და მღელვარებით გვიდევნებია თვალყური ბატონ ბესოს პოლემიკისათვის მომდევნო თაობის განსხვავებული შეხედულებების შესანიშნავ კრიტიკოსებთან — ნოდარ ჩხვიძესთან, თავისსავე ნათლულთან გურამ ასათიანთან, ვია მარგველაშვილთან... მათი ყოველდღიური ურთიერთობა კი ყოველთვის კორექტული იყო და არცთუიშვიათად საკმაოდ გულთბილიც. არ იქნებოდა ურიგო თუ პოლემიკის ამ კულტურას ზოგი ჩვენი მწერალიც შეითვისებდა.

ბატონმა ბესომ ყოველთვის შესანიშნავად იცოდა, რას ამბობდა და რისთვის ამბობდა. მან ასევე შესანიშნავად იცოდა სხვისი თუ საკუთარი ფასი. უარყოფითი თუ დადებითი შეფასებების ოსტატმა ყველაზე მეტად სწორედ თვითონ

იცოდა საიუბილეო ჰანგიერიკის ღირებულება და ალბათ, კათედრაზე მოგებული ბრძოლა ბევრად გრჩია დამსახურებულ თუ დაუმსახურებელ ხოტბას.

მასხოვს, რა უხერხულ მდგომარეობაში ჩავარდა ერთხელ ბატონი ბესო ერთ აკადემიურ ყურანაღში დაბეჭდილი მისადმი აღვლენილი საიუბილეო ხოტბის ზეალმატებული შტილის გამო. როდესაც დაბადების სამოცი წლისთავზე ამ აკადემიურმა ყურანაღმა დაბეჭდა სადიდებელი ოდა, ბატონმა ბესომ, საოცრად დარცხვენილმა, სხვისი უტაქტობის გამო, წუხილით გვითხრა ახალგაზრდებს რომელთა გამომეტყველება ალბათ თავისთავად მრავლისმეტყველი იყო:

— რა ვქნა, გავკრიტიკებინე, პასუხს გავცემდი, მაქვს და რა ვუთხრა?!

ახლა, ყოველივე გადაჭარბების გარეშე უნდა ითქვას, რომ ბატონი ბესო კრიტიკოსთა იმ ელიტას ეკუთვნოდა, რომელთაც აქვთ პრეტენზია განსაზღვრონ ლიტერატურული ატმოსფერო და შეძლებაც ამისა. იგი იყო არაორდინარული პიროვნება, რომელიც ქმნიდა საზაროვნო ატმოსფეროს და იყო კაცი, რომლის ცხოვრება და მოღვაწეობა არაერთხელ დაგვაფიქრებს არა მხოლოდ მწერლობაზე, არამედ ცხოვრებაზეც. ბესარიონ ჟღენტის შემოქმედება თავისი პრინციპებით, სტილით, გამოხატვის ორიგინალობით მთელი ეპოქა იყო საბჭოთა კრიტიკულ აზროვნებაში, ეპოქა, რომლის გულდასმით შესწავლა და შეფასება ჯერ კიდევ წინ არის.



ზიგა ლორთქიფანიძე

## ჩვენი განსჯადი

ინსტიტუტი რომ დავამთავრე, ორი სეზონი ვილნიუსსა და კაუნასში ვიმუშავე. საქართველოში დაბრუნებულს გორის თეატრში მომიწია მუშაობა. მაშინ ამ თეატრს ვასო ყუშიტაშვილი ხელმძღვანელობდა. გორში, ვ. ყუშიტაშვილის გვერდით გატარებული წლები ჩემთვის დიდი სკოლა აღმოჩნდა. მოსკოვში თეატრალური ხელოვნების ინსტიტუტში შესანიშნავი პედაგოგები მყავდა — ა. პაპოვი და მ. კნებელი. ასეთი პედაგოგების შემდეგ ჩემთვის წარმოუდგენელი იყო, რომ შევხვდებოდი ადამიანს, რომელიც არა მარტო ხელმძღვანელი იქნებოდა თეატრის, არამედ ჩემს პედაგოგად, მასწავლებლად იქცეოდა, და რომელსაც დღემდე ვთვლი ადამიანად, რომელმაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა ჩემს რეჟისორად ჩამოყალიბებაში. პრაქტიკულად ვ. ყუშიტაშვილმა შეჰქმნა ჩემი რეჟისორული მრწამსი. ამიტომ იგი დღემდე ჩემთვის რჩება შეუვალ სავტორიტეტად, განსაკუთრებით გემოვნების საკითხში.

ჩემდა საბედნიეროდ, მრავალი წელი მომიხდა ვ. ყუშიტაშვილთან მუშაობა ჯერ გორის, შემდეგ კი



ა

ბ

კ. მარჯანიშვილის სახელმწიფო თეატრებში და მე არ მახსოვს შემთხვევა, რომ ვ. ყუშიტაშვილი როდესმე შემცდარიყოს ხელოვნების ამა თუ იმ ქმნილების, პიესის შეფასების საკითხში. იგი რეალისტური, ფსიქოლოგიური თეატრის მიმდევარი იყო. სხვა არაფერი არ სწამდა. ის იყო თვალმოუცილებელი დამცველი და მიმდევარი მსახიობის თეატრისა და ამიტომ მისი სპექტაკლები ყოველთვის ბრწყინვალე აქტიორული ანსამბლით გამოირჩეოდნენ.

ვ. ყუშიტაშვილი ენციკლოპედიური განათლების კაცი გახლდათ, უდიდესი კულტურის მატარებელი, ამიტომაც მისი სპექტაკლები ყოველთვის მაღალი შემოქმედებითი კულტურით იყო აღბეჭდილი. გარდა ამისა, ვ. ყუშიტაშვილი ჩემთვის სამაგალითო პი-

როვნება იყო იმითაც, რომ მიუხედავად ბრწყინვალე შემოქმედებითი ბიოგრაფიისა, (იგი ხომ დიდხანს საფრანგეთის და ამერიკის შეერთებული შტატების თეატრებში მუშაობდა). მისთვის არ არსებობდა დიდი და პატარა ქალაქი, არ არსებობდა დიდი და პატარა თეატრი. არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა საყოფაცხოვრებო პირობებს და შეიძლება ითქვას, გაშმაგებით, გატაცებით მუშაობდა გორის, ზუგდიდის, ბათუმის, სოხუმის, ქუთაისის თეატრებში. მუშაობდა ისე თითქოს, სწორედ ახლა, ამ ქალაქში წყდებოდა ქართული თეატრის და მისი შემოქმედებითი ბედი. ვ. ყუშიტაშვილის ავღალიდებდა გახლდათ უნიკალური წიგნები ინგლისურ, ფრანგულ, რუსულ და ქართულ ენებზე. ერთი ხელი ტანსაცმელი და ერთი ჩაიდანია. აი, რა სჭიროდა მას. ერთადერთი რაშიც იყო საოცარი გურმანი, ეს გახლდათ უმაღლესი ხარისხის ჩაი. ამ ავღალიდებით დაჯივრებული ათეული წლების განმავლობაში დადიოდა მთელ საქართველოში. და სადაც შევიდოდა, სამუდამოდ სტოვებდა კვალს, ახდენდა საოცარ კულტურულ გავლენას მის გარშემო მყოფ ხალხსა და გარემოზე. თეატრის ყოველ მუშაკში ნერგავდა თეატრის დაუცხრომელ სიყვარულს.

ვ. ყუშიტაშვილის გავლენა სცილდებოდა თეატრის კედლებს და ჩემი ღრმა რწმენით, ქალაქები, სადაც ის მუშაობდა, უფრო მაღალი კულტურის მატარებელნი ხდებოდნენ. ასეთ ატმოსფეროს ქმნიდა იგი თავის ირგვლივ. არასოდეს არ დამავიწყდება და მიმაჩნია, რომ ყოველი შემოქმედი-

სათვის ეს უნდა იყოს საპროგრამო დევიზი, როცა იგი ამბობდა: „მე იქ კი არ უნდა ვიმუშაო, სადაც მე მსურს და მომწონს, არამედ იქ, სადაც საჭირო ვარ“. ამიტომ, როგორც კი იგრძნობდა მისი შემოქმედებისათვის ინტერესის თუნდაც შეუომჩინეველ განულებას, დაუყოვნებლივ სტოვებდა თეატრს, იქნებოდა იგი მარჯანიშვილის, თუ გორის თეატრები. და დიდი ენთუზიაზმით გაემგზავრებოდა ახალ ქალაქში, ახალ თეატრში. იქ, სადაც გულით მოგლოდნენ და სადაც მასთან შემოქმედებით შეხვედრას ადამიანურ ბედნიერებად სთვლიდნენ. მე მაგონდება ერთი ასეთი მნიშვნელოვანი შემთხვევა:

ზუგდიდის თეატრში რამდენიმე სეზონის მუშაობის შემდეგ ვ. ყუშიტაშვილმა თეატრიდან წასვლა გადაწყვიტა, რადგან მიაჩნდა, რომ ამ ეტაპზე თეატრში მიერის გაკეთება შეუძლებელი იყო. ზუგდიდის იმდროინდელი პარტიული ხელმძღვანელის გ. ჩაჩიბაიას თაოსნობით ვ. ყუშიტაშვილს შექმნილი ჰქონდა მუშაობის იდეალური პირობები. კერძოდ: მაღალი პერსონალური ხელფასი, რომელიც ორჯერ აღემატებოდა მთავარი რეჟისორის ჩვილუბრივ ხელფასს. აგრეთვე გაცემული იყო განკარგულება ზუგდიდის რომელიმე რესტორანშიც, სასადილოშიც, არ უნდა შესულიყო ვ. ყუშიტაშვილი და რამდენი კაციც არ უნდა ხლებოდა, კაპიკი არ გამოერთმიათ.

როდესაც ვ. ყუშიტაშვილმა ამხ. ჩაჩიბაიას განუცხადა, ქალაქიდან მივდივარო, ჩაჩიბაიამ კონკრეტული პასუხი მისცა: „ქალაქიდან არ გავიშვებო“.

— ვაი, როგორ თუ არ გამოვივლებ! დავვადები მატარებელში და წავალ! — უთხრა ყუშიტაშვილმა.

— არცერთი მატარებლის, არცერთი გამცილებელი თქვენ ვაგონში არ შეგიშვებთ! — უპასუხა ჩაჩიბაიამ.

— მაშინ მანქანით წავალ! — უპასუხა ყუშიტაშვილმა.

— ავტონისპექციის ყველა პუნქტი გაფრთხილებული იქნება და მანქანა, რომელშიც თქვენ იქნებით, ქალაქიდან ვერ გავა! — მიუგო ჩაჩიბაიამ.

— მაშინ დავვადები სახლში, არ დავდგამ სპექტაკლს, არაფერს არ გავაკეთებ თეატრში და ტყუილად ხომ არ მომცემთ ამოდენა ხელფასს. — უთხრა დაბნეულმა ყუშიტაშვილმა.

— თქვენ, რომ ხანდახან ქალაქში გაივლით, მე ესეც მითხრის ამ ხელფასად — უპასუხა ჩაჩიბაიამ.

მე უდიდესი სიხარულით ვიგონებ ამ ეპიზოდს, რადგან ადამიანმა, რომელსაც პირდაპირი კავშირი არ ჰქონდა ხელოვნებასთან, ასე კარგად იცოდა ვ. ყუშიტაშვილის ფასი.

მიუხედავად ასაკობრივი, კულტურულ და პიროვნულ დონეთა სხვაობისა, ვ. ყუშიტაშვილს შეეძლო მთელი ღამე გაეტარებინა ჩვენთან, ახალგაზრდა რეჟისორებთან, მსახიობებთან ჩაის სმასა და ხელოვნებაზე საუბარში. ყოველი ასეთი შეხვედრა, ყოველი ასეთი საუბარი, წარუშლელი შთაბეჭდილებას სტოვებდა ჩვენზე.

მართალია, ვ. ყუშიტაშვილის სახელი საკმაოდ ცნობილია საქართველოში, მაგრამ მე მაინც გულსტკივილით მინდა აღვნიშნო, რომ მისი პიროვნება არ არის ჯეროვნად შეფასებული ჩვენი

თეატრის ისტორიაში. რადგან ღრმად ვარ დაწვინებული, რომ კ. მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემდეგ ვ. ყუშიტაშვილი იმ მცირერიცხოვან რეჟისორთა შორისაა, რომლებმაც უდიდესი კვალი დააჩნიეს ქართული თეატრის განვითარებას.

ვ. ყუშიტაშვილი საოცრად თავმდაბალი კაცი იყო. არასოდეს გვიამბობდა, თუ რას აკეთებდა საფრანგეთსა თუ ამერიკაში და რაოდენ მოულოდნელი იყო ჩვენთვის, ერთი ასეთი თაქტი: 60-იან წლებში თბილისში სავატიროლოდ ჩამოვიდა პარიზის თეატრი „ატელიე“. ჩვენ მათ სადგურში დაეხადით. პირველი რაც ფრანგმა მსახიობებმა იკითხეს, ეს იყო ვ. ყუშიტაშვილის საფლავი და მოითხოვეს სასაფლაოზე წასვლა. სასაფლაოზე ერთ-ერთმა უხუცესმა ფრანგმა მსახიობმა გასო ყუშიტაშვილს მიმართა შესანიშნავი სიტყვით, რომლის შინაარსი დაახლოებით ასეთი იყო:

— ჩვენო ძვირფასო მასწავლებლო, ჩვენი თეატრის დამაარსებლო, დოქს ჩვენი ჩამოვლით თქვენს სამშობლოში და გაძლევთ სიტყვას, რომ ყველაფერს გავაკეთებთ, რათა არ შეგარკნინოთ თქვენს თანამემამულეთა წინაშე.

იმ წუთებში ჩვენს თვალწინ გაცოცხლდა პატარა ტანის, მუდამ მოფუსფუსე, ჭაოარა, აბურღული თმით, ვ. ყუშიტაშვილის საყვარელი სახე, რომელსაც ყოველთვის სადღაც მიეჩქარებოდა, რათა ყოფილიყო მათთან, ვისაც ყველაზე მეტად სჭიროდა მისი ხელოვნება და თეატრი.

## ბიორგი ხსხაშვილი

# ასე ცხოვრობდა მსახიობი

ღიღი ხნით აღრე, ვიდრე სცენაზე ვნახავდი, თავისი საოცარი ხმით ვიცნობდი უროსი მანჭგალაძეს. რადიოტალღებს შთელ საქართველოში კიღით კიღემდე მოეფინათ ჟრუანტელის მომგვრელი გულშიჩამწვდომი მისი ომახიანი და მძლავრი ბარიტონი. ეს ხმა თანაბრად ამჟღავნებდა მამაკაცურ ძალმოსილებას, თუ ხავერდოვან სინაზეს, მომღერალივით პოპულარული გახდა თავისი კომენტატორობითა და რადიორეპორტაჟებით. მის ტონსა და კილოს შერჩევული ზეგნი სმენა საკვირველი სიცხადით აღანთებდა წარმოსახვას. ჭერ კიღევ არ იღვა ტელევიზორის ხანა. რასაც რადიოში ლაპარაკობდა, იმას თითქოს ტერანზე ვხედავდით. მის ხმას ხილვის ძალა ჰქონდა. ზუნებისაგან მომადლებული მსახიობის ხმა ავსებდა რუსთაველის თეატრის სცენას. მის თაღებქვეშ ვერ ეტეოდა და როცა მსახიობი წავიდა, შევეწინად ჯანფენილი ხმა დარჩა ყველგან, ყველაფერში. ეს ერთადერთი ვერ შეცვალა სიკვდილმა, იგი დღესაც ხელშესახებად, როგორც მარადიული სიცოცხლე და ხილული უკვდავება. რატომღაც ასე მოხდა, როცა ვუსმენდი, არასოდეს წარმოვიდგენდი სცენაზე. მხოლოდ იმ ჭიხურს ვხედავდი, საიდანაც ფეხბურთის მწვანე მოედანს დაშურებდა. და მას შეეძლო იმათთვისაც დაენახებინა სპორტული ცხოვრების მღელვარე სურათები, ვინც აყუიენებუ-

ლი სტადიონის იარუსებზე არ იჭდა და ასეული კილომეტრების სიშორიდან ხედავდა ამ ყველაზე რომანტიულ თამაშს. ხედავდა ისე, როგორც ხელისგულზე. იგი თავის მშობლიურ ქვეყანას ერთიან აუდიტორიად გრძნობდა. გრძნობდა ათასობით ადამიანებთან ერთბაშად გასაუბრებას, შეძახილს, აღტაცებას თუ წამიერ ჩაცხრომას და ამგვარ წუთებში მარტომას კი არ ხედავდენ — ისიც ყველას ხედავდა ეს იყო რწმენით, სიამაყით, იმედით, აღფრთოვანებით ხედავდა ყოველივე იმისა, რაც მშობლიურად მიიჩნდა, რასაც ფესვებივით გრძნობდა და უყვარდა.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს ოცდაორი მოთამაშე და ერთი კომენტატორი თავიდანვე არსებული სპორტული წესკანონებით აუცილებელი იყო ამაღლელებელი თამაშისათვის. რადგან ასეთ ეროსი მანჭგალაძეს ვიყავი შეჩვეული, თეატრის ინტერიერში მისი აქტიურული ცხოვრება გონების თვლით უხილავი მჩნებოდა, სპორტი და სტელოვნება თითქოს ერთ მთლიანობაში ვერ თავსდებოდა და როცა სცენაზე პირველად ვნახე პირველივე გამოჩენას თან მოჰყვა მოულოდნელი განცვიფრება. აქ მისი ხმაც შეცვლილი იყო და ამ ხმის პატრონიც. იულიუს ფურჩიკზე დაღმეულ წარმოადგენაში მოხუც პეშეკს თამაშობდა. გახუნებულ ფრაკში, აწურულ, თმაჭაღარა ღირი-ფორს ჰგავდა. ხმაც შეცვლილი ჰქონდა და გარეგნობაც. თითქოს ამ სბეტაკლონისთვის უეტრად დაბერებულიყო. მაშინ ჩვენ ხარბად ვეწაფებოდით პანკრაცის ციხეში სიკვდილის პირისპირ დაწერილი იულიუს ფურჩიკის წიგნს „რეპორტაჟი თოკის ყულფით ყელზე“. ევროპის მზაგულიდან ჯვესმოდა ამ მამაცი ადამიანის ძახილი: „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“. პეშეკის გრძელ, მოუქნელ ხელებს ცილინო უფრო შევენოდა, ვიდრე ავტომატი. ძნელი და რთული დრო იყო, ადამიანები შეუჩვეველ ხელებს

პკიდებდნენ იარაღს. ის იარაღი ვიოლინოს ვადასარჩენად იბრძოდა. პაპა პეშეკის წერილი, ბებრული ხმა სიცოცხლის გადასარჩენ მოწოდებას თავისი დაუძლეურებული იარაღებიდან ისრავდა. ჩემს წარმოსახვაში არსებული კომენტატორი თითქოს სულ სხვა მცირეობა იყო. სცენაზე კი მხოლოდ, მანამდე სრულიად უცნობი ერთი მანჯავალიაძე იდგა. ეს არ იყო მხოლოდ გრიმის, პარიკისა, თუ ჩაცმულობის სცენური ეფექტი. არტისტი „სხვადაქცევის“ ჯადოსნურ ოსტატობას ამჟღავნებდა. პირველად მოხუცებული მწიგნობარის სცენაზე, მკვიდრად, რატომ უნდა მომხდარიყო ასე — ახალგაზრდობაშიც და მუჟაკობაშიც უფრო ხშირად სწორედ მოხუცებს თამაშობდა. თითქოს თავისისავე სიცოცხლეს უსწირებდა წინ. ალბათ ამიტომ შეძლო ათასი სიცოცხლით ცხოვრება.

ძლიერი და მკვიდრი აღნაგობისა იყო, კრძალვისაგან თითქოს მუდამ თავდაბრილი, ბავშვური მისამიტობით აღსავსე, იშვად დროს, თეატრის რთული ცხოვრების ჰრძმენი. ასეთი ვნახე რუსთაველის თეატრში ჩემი პირველი პიესის „ზღვის ზვიგების“ რეპეტიციების დროს. ამგვარი სინაზე თუ კდმა მხოლოდ ჭეშმარიტ სულთერსა და ფიზიკურ ძლიერებას ახლავს თან. მას შეეძლო გააფორებულ ზანგ ოფიცერ ჰრეტყვით გაშმაგებულიყო რასიული უსამართლობისგან, დედა-მამის წიაღამდე ჩაიღწია შიგნიდან დაძრულ გმინვას ოლიბოსისა — „ჩემს ფესვებს ვეძებ“ და ეტრია ნამდვილი ფუჟაკის დაუფარავი ცრემლებით, ეტრია მამას ერთადერთი, ფრონტზე დაღუპული შვილის გამო, და ვინ იტყვობა იმ წუთებში: თვითონ არც შვილი ჰყავდა და არც მამა უოფილაო ოდესმე. ისე მოსულიყო სცენაზე, თითქოს ასი სიცოცხლე გამოეცლო. მე ვგრძნობდი: ამ აღამიანისთვის თეატრი იდუმალი და მარად მშვენიერი საშუარო იყო. ეს იყო მისი ჭეშმარიტი ბინა — შინ, თითქოს

დასაძინებლად და სიწმირებისთვის უნდა ეცლო. იმ სიწმირებშიც თეატრი ხშირად ბდა. როცა თვითონ „გამოვიდოდა“ როლიდან, რეჟისორისაგან ოდნავ მოშორებით ჯდებოდა, დაძაბული მწერით შეჰყურებდა სპექტაკლის შექმნის მაგიურ პროცესს. თითქოს მდინარის დატრიალებულ მორევს დაჰყურებდა იმ აღამიანის თვალებით, რომელმაც ჯერ კიდევ არ იცის ცურვა და ცურვის ფინით არის შეპყრობილი. თეატრის გარემო მას უცნებ ცვლიდა, თავისი სტიქიის ტყვეობაში იორღვდა და მისი ბედნიერი ხიბლით მისდევდა თუ მთლიანად ნებდებოდა ამ მშვენიერ ალტკინებას. ის რეპეტიციები, მუშეულის დარბაზში, ჩემს წარმოსახვაში დარჩა საოცარ სპექტაკლებად. მიხეილ თუმანიშვილს ხელში მოკლე ჯოხი ეჭირა, თითქოს სადირიყოლოდ მომზადებულიყო. მის ზღვებს უქმად ყოფნა არ შეეძლო, იგი აღგზნებულ მწვრთნელს ჰგავდა, არც თავს იზოგავდა და არც აქტიორები ეზოგებოდა. მათგან მაქსიმუმს მოიხლოდა, ინტელიგენტური თავმჯავების მქონე პიროვნება ძუნწად, მაგრამ მკვეთრი მოძრაობებით ავლენდა გარდასახვის ჯადოქრულ სტიქიას. ეს არ იყო ჩვეულებრივი ტრენაჟი თუ მსახიობთან მუშაობა. ვგრძნობდი, მისთვის მთავარი იყო მსახიობებისათვის შექმნა გარდასახვის უჩვეულო პროცესში მონაწილეობის ილუზია. მათ უნდა ეცხოვრათ რამდენიმე საათი იმ განსხვავებული, სხვა ცხოვრებით. ეს პროცესი, იმავე დროს, რაღაც ეფემერული და მიღმიერი კი არა, ჩვენ თვალწინ მოახლოებული ცხოვრება იყო. ჩემი გამოუცდელი მობით თუ მიაშტობით იმდენად მიპყრობდა, რასაც შეეყურებდი, თვალეზე უნებური ცრემლები მადგებოდა, ჩემივე მოულოდნელი გულჩვილობის თუ სენტიმენტალობის მრცხვენოდა. წამიერი შეყვანებების ან პაუზების დროს ისინი, აქტიორები და რეჟისორები, ჩვეულებ-

ჩივის ხდებოდნენ, კამათობდნენ ან ხუმრობდნენ და მე მაკვირვებდა ამგვარი ცვალებადობის ილუზიალება. მსახიობები არამკვეყნიურ აღამიანებად მიგვივებოდნენ, ისინი კი საოცრად უთავსებდნენ ერთმანეთს თეატრის ეფემერულ თუ ილუზიურ ცხოვრებასა და ყოველდღიურ მიწიერ არსებობას. ეროსი მანჯგალაძე იმ რეპეტიციებზე ისე ცხოვრობდა, იმგვარი სიმართლით ვანიცდიდა წარმოსახულ ვნებათა ქვეყანას, თითქოს აქ, ამ რეალურ არსებობაში ირეალური ქვეყნიდან მოხულიყო. თეატრი იყო ამ კაცისთვის ყველაზე მართალი ცხოვრება. მან იცოდა, როგორ კერძასაც მსახურებდა, ამიტომ არაფერი ეწოგებოდა სამსხვერპლოდ. ისეთი შთაბეჭდილება მიქმნებოდა, თითქოს ყოველ რეპეტიციაზე უკვე თამაშობდა სპექტაკლს. შიშითა და კრძალივით შესული დიდი თეატრის ცხოვრებაში, ვგრძნობდი, ჩემს თვალწინ როგორ ცოცხლდებოდა ბათუმი, ზღვა, ნავსადგური და აღამიანები. ეროსი მანჯგალაძე ბოცო კლანდაძეს თამაშობდა. არც მე-ზღვაური ყოფილა ოდესმე და არც — ცალხელა და ისე დადიოდა, თითქოს ეს წუთითა მუდამ ტალღებზე მოქანავე გემის ბაქნიდან გადმოვიდაო. სახელოც შემხმარი ხელივით უსიცოცხლოდ ეკიდა მხარზე. პაპიროსის ცალი ხელით უკიდებდა ნაცალი ოსტატობით გაკრული ასანთით. და შე ვხედავდი იმ დარბაზებში ზღვასაც, მიწღვაურებსაც და ცალხელა ძია ბოცოსაც, ჭიკარას, მაგრამ ზღვის მართლით ძვლებგამაგრებულ ბრგე კაცს. მისი განადგურება შეეძლო ომსა და განსაცდელს, მაგრამ დამარცხება არა. „გურიკა, ბიჭო, რა მიქნენ ეს“ — ჩაიბუხუნებდა, ერთადერთ ხელს მკერდზე მიბაზუნებდა და ტიროდა გულმოკლული მამაკაცის ცხელი ცრემლებით და ეს უკვე არც რეპეტიცია იყო და არც თეატრი, რაღაც მეტი იყო, თვით ცხოვრებაზე მეტიც. ცოცხლად უთქვამს:

ხელოვნება იმიტომაც არის ხელოვნება რომ ცხოვრება არ არისო. ეს ყველაფერი ცხოვრებისგან იყო დაბადებული და, იმავ დროს, რაღაც სხვა იყო, თითქოს უფრო მეტი, ვიდრე ცხოვრებაა. მაშინ თეატრში „ცხოვრების დიდი სიმართლის“ დამკვიდრებისთვის იბრძოდნენ. ყალბად გაგებულ რომანტიზმს, თუ გაყალბებულ სინამდვილეს სიმართლე სამუდამოდ აძევებდა, ყველაფერ ამაზე თეატრშიც და თეატრის გარეთაც ცხარედ კამათობდნენ. მე რომ კაცმა მკითხოს, ეს კამათი არც ძველი იყო და არც ახალი. ის დასაბამიდან მოყვებოდა თეატრის ცხოვრებას და თეატრი ყოველდღე ებრძოდა სიცრუეს, აფუძნებდა თავის სიმართლეს. ახალი ხომ ხშირად კარგად სახეცვლილი ძველია. მიხეილ თუმანიშვილს „თავისი სიმართლე“ ჰქონდა. იმავ დროს, ეს ძველთაძველი სიმართლე იყო. ამ სიმართლეს ერთგულდებდა ეროსიც. მსახიობის ხელოვნება მისთვის ამ დიდ სიმართლესთან მისვლას ნიშნავდა. ასე ესმოდა ამ „დიდ ბავშვს“ მსახიობის რთული და მომხიბლავი ცხოვრების პარადოქსი. სამოციანის წლები იწყებოდა, გადავიძებული ატომის საიდუმლო „იდეის დრამას“ გამოხატავდა. იმგამოვილი აღამიანები ხელახლა უფრო მეტი შეუფოთებით ფიქრობდნენ ახალ მოხალოდნელომზე. ოცი წლის წინანდელი განსაცდელის ტკივილიანი გახსენება აღამიანების სიფხიზლეს მოახწავებდა. დაღუპულ შვილებს ისხენებდნენ, მომავალში რომ არ დაემარხათ მშობლებს თავიანთი შვილები. რამდენიმე საფლავი ვნახე ევროპის მიწაზე უნგრეთსა და ჩეხოსლოვაკიაში იმ წელიწადს, ხანამ „ზღვის შვილებს“ დავწერიდი. იმათი ხსოვნის წიგნი იყო „ზღვის შვილები“, რომანტიზმი მაინც უტყვოდ არ გრძნობდა თავს იმ თეატრში, რომლის სცენიდან დაუნდობლად აძევებდნენ სიყალბეს. თურმე არაფერ შუაში ყოფილა რომანტიზმი, როცა თეატრის დარბაზში აღამიანება

ხალხი ცრემლებით ტირიან, ისინი რომანტიკოზურად ფიქრობენ. იტრობენ იმას, რასაც სცენაზე შეწყურებენ. და ერთი წამითაც უფლება არა გაქვს მოატყუო ისინი. ამ რწმენის მსახიობი იღვანემ წინაშე. მას ჯერ არც მეზღვაურული ჯუბა ესხა მხრებზე და არც ჭალარა პარიკი ეხურა. მაგრამ ის უკვე იყო მოხუცი, ნამებარ მუხასავით შიგნიდან გამოწვარი ცალხელა მეზღვაური ბოცო. როცა იტყოდა: „ახალი გამომცვარი პურის სუნი მცემს, პური ცხვება, ეს ნიშნავს ცხოვრება მშვიდად მიედინება“ ადამიანები გრძნობდნენ: ამ კაცმა იცოდა ცხოვრება, ახალი გამომცვარი პურის გემო და მშვიდობის ფასი. ფინალში ის ნახევრად დაბრმავებული თვლებით მომავალს ხედავდა. ომში ოცი წლის წინ დაღუპული ზღვის შვილების სიმღერა ესმოდა და იმათი გემის „იმედის“ ცისფერ აფრებს ხედავდა. „იმედრეთ, უფრო ხმამაღლა იმდერეთ, შვილებო“. იმ მეზღვაურებს შორის თითქოს მიღმიერ სამყაროს შეერთებული ბოცო გადმოსძახოდა ადამიანებს. მას სჯეროდა მომავალი ხმამაღალი სიმღერის. ეროსისაც სჯეროდა და მე არ ვიცოდი, სად თავდებოდა თეატრი და სად იწყებოდა ცხოვრება. სად ამთავრებდა არსებობას ბოცო კალანდაქე და სად იწყებოდა ერთის მანჯგალაქე. მან ორ საათში ოცი წლის ცხოვრებით იცხოვრა. და რამდენი ასეთი ოცი წელიწადი უნდა ეცხოვრა თავის ხანმოკლე წუთისოფელში ოიდიპოსიდან დაწყებული გვალი ბიგვამდე. მაშ, სადღა მისი ცხოვრების ხანმოკლე წუთისოფელი? რამდენჯერ უნდა მოკვდეს და რამდენჯერ უნდა დაბერდეს მსახიობი ასეთი მოხუცები რომ განასახიეროს. მერე როგორი ოსტატობით იცვლებოდა როლიდან როლში. როგორი მოთმინებით იკეთებდა გრემს, ირგებდა პარიკს, ითავისებდა ტანსაცმელს. ის ერთგულეობდა გრემის, პარიკის, გარდასახვის უძველეს ტრადი-

ციებს. ეს იყო მისთვის თეატრისა და თეატრალობის უქცნობი ყოფილა. მას ამ „სიძველის“ არ ეშინოდა. მისთვის თეატრი და ცხოვრება ერთნაირად მუდამ ძველი და მუდამ ახალი საოცრებანი იყვნენ. ეროსის ბრგე ტანადობას თითქოს მუდამ ამაღლებული, ძლიერი ხასიათების თამაში უნდა დაშვებებოდა. მაგრამ ის არ იყო ერთი ამბულუს მსახიობი. დრამაც და კომედიაც ცხოვრების მთლიანობის გამომხატველი იყო მისთვის. სიცილისა და ცრემლის ერთად არსებობა წუთისოფელში მის ორ უმთავრეს მსახიობურ ნიღბს თანაბრად ასაზღოვებდა. ოიდიპოსში მოკლე ტუნეი ეცვა, ტოვა არ ჰქონდა მოსხმული, ხამლით შემოსილი შიშველი ძლიერი ფეხებით თითქოს მძლავრად ეყრდნობოდა დედამიწას, იქიდან მიწიერ, ადამიანურ სიმართლეს მთელი სხეულით ისრუტავდა და იმ დროს კაცობრიობის ამ ყველაზე ცოდვილსა და ყველაზე კეთილშობილ უბედურ მეთეს რომ შეეყურებდი, ძნელად ვიფიქრებდი, თუ ეს კაცი შავ ხალიან, ინით თმა შეღებულ ზომიანოვად, დიდყურება ვირეშმაკა ვარყვარედ, ან ტელბიან გვალი ბიგვად ვაღიქცეოდა. თავის ტოლებშიც მას თეატრში განსაკუთრებული ზეგავლენა ჰქონდა. ჯერ კიდევ პიესის კითხვის დროს მის რეაქციებსა და შემდეგ ფიქრიანად გამოთქმულ აზრს, ფგრძნობდი, ყველა ანგარიშს უწყვედა. უფრო მეტიც: სპექტაკლის ბედისა და მომავლის იშვიათ „ამომცნობად“ მიიჩნევდნენ. როცა სცენაზე არ იყო, პრემიერის წინა დღეებში, დარბაზის ხან ერთ კუთხეში იჯდა, ხან — მეორეში, თითქოს ამ ხაზზერი წერტილებიდან წარმოდგენის აკარგიანობის გავებას ცდილობდა. ამ დროს იგი ყველაზე მომთხონი და აღლოიანი მაყურებლის როლში იყო. და თუ გახსნიჭვის მერე ეროსი იტყოდა, წარმოდგენა გამოდეს, მაყურებელი ეყოლებოდა, ეს თითქოს შეუმცდარი დასკვა

ნა თუ დიაგნოზი იყო. მისი ყველას სჯეროდა. სხვის ომში ბრძენი იყო. როგორც ყველა ნამდვილ ხელოვანს, საკუთარი შემოქმედების ახსნა თუ გაანალიზება უჭირდა. კუდასაც და შაგუბასაც საოცრად მტკივნეულად განიცდიდა და მუდამ თავის თავის უკმაყოფილო იყო. მაგრამ ამ ნიშანდობლივ ექვებთან ერთად მას ჰქონდა საკუთარი ღირსების ნათელი გრძნობა და ღვთით მომადლებული იშვიათი ნიჭიერების რწმენა. ამას მართო სცენაზე კი არა, ცხოვრებაში უფრო უგრძობადა. ყველგან ცნობდნენ, იშვიათი სიყვარულითა და თავყანისცემით გარემოსილი, მოპოვებული სახელის გამო ხაზგასმულ ყურადღებას თითქოს თაკილობდა, ერიდებოდა, მორცხვობდა. თეატრალთა შორის იშვიათად მინახავს მწერლობის ავკარგით, მისი რთული და მძაბულური ცხოვრებით ღრმად დანიჭრესებული ისეთი პიროვნება, როგორც ეროსი იყო. ეს მართო იმიტიომ კი არა, რომ ბევრს კითხულობდა რადიოში, თუ სატელევიზიო დაღმებში. წიგნის გამგები და გუმანით მოყვარული კაცი იყო. წიგნს კი არ კითხულობდა მხოლოდ, გრძნობდა. თავისი მწიგნობრული ბუნება როგორი წვდომითა და უწყაურობამდე მისული გამჭირიანობით გამოხატა გურამ დონანაშვილის მოთხრობის „კაცი, რომელსაც ლიტერატურა უყვარდა“ ინსცენირებაში. ის მართლაც იყო კაცი, რომელსაც ლიტერატურა უყვარდა. ცალთვალ მოხუჭული, ირონიულად ეხიტვებოდა იმას, ვინც ლიტერატურისა და თეატრის ნამდვილი ფასი არ იცოდა, უამისოდ ცხოვრობდა სულიერი სიბრძნითა და სიყრუო დაკნინაყოფი. მუდამ ვცდილობდი მისი ტალანტის შესაფერისი ბიესა დამეწერა. თვითონაც მტყუოდა ხოლმე: ბოცოსავით როლი დამიწერე და ნახავ, როგორ ვითამაშებო. დრო გადიოდა, ის კვლავ თამაშობდა საოცარ მოხუცებს, თუ სიჭარბავეში

შესულ აღამიანებს. და მაინც მუდამ მოლოდინში იყო, რაღაც მტესა და მნიშვნელოვანს ითხოვდა მის ბუნებაში ესოდენ გაფაქიზებული ქრძნობა თეატრისა. აღექსანდრე ჩხაიძის „ხილში“ იყო ასეთი სცენა: მისი ირაკლი უკვე შეჭალარავებული, ცხოვრებაში მრავალნაცადი პროკურორი საგონებელში ჩავარდნილი სულის მოსათქმელად შინ დაარქავდა ხოლმე შატარა შვილიშვილთან სამასლათოდ. და მერე როგორ ელაპარაკებოდა იგი სათაყვანო შატარა ბიჭს, რომელიც სცენაზე ერთხელაც არ გამოჩენილა. მაგრამ ყველა ცხედავდით და თითქოს ციცნობდით იმ ბავშვს, ირაკლი რომ ასე ესიყვარულებოდა, სამსახურის შემდეგ კი უსათუოდ სათამაშოს ამოიღობავებდა შვილიშვილთან მისატანად. თითქოს ამაში საკვირველი არაფერია შვილიშვილი თუ არ გყავს, სხვისი შანიც ვინახავს. თითქოს ამგვარი „უბრალე ურთიერთობების“ თამაშიც ყოველთვის არ უნდა გულიხსნობდეს საკუთარი ცხოვრების უშუალო გამოცდილებებს. და მაინც ყველაფერ ამაში მისი აუხდენელი ცხოვრების სურვილები და სიმარტოვეში ნახათუთევი ოცნებები იკითხებოდა. თითქოს თეატრი ავსებდა მის „ნაკლოვან ცხოვრებას“ და იტანჯებოდა მაშინ, თუ სცენური არსებობა ხანგრძლივი პაუზებით იცვლებოდა. ამგვარ ინტერვალებში ბოლომდე აუსხენელი იღუმალი სევედა ეუფლებოდა. ეს ჭეშმარიტი მხასიობის სევედა იყო უმოქმედობის გამო. მას არ შეეძლო დროდადრო შეწყვეტილი ცხოვრებით ეცხოვრა. ტელევიზია, რადიო, კინემატოგრაფი, ბოლოს, მისი ცილდე ერთი გატაცება — რეზო გაბრიანიძის მარიონეტების თეატრი ავსებდა ერთ ჭანუწყვეტელ მთლიანობად აქტიორის მოუსვენარ არსებობას. ასე უნდა ეცხოვრა მხასიობის „წარმოუდგენელად აჩქარებული ტემპით“. დრო მას ფეხდაფეხ დაჰყვებოდა საკუთარი ჩრდილივით და არ ასვენებდა



და. იქნებ, ამიტომ მოკლე ვადაში გა-  
ლია თავისი ზვედრი მშვენიერი წუთი-  
სოფელი! ისეთი როლებიც უთამაშია,  
როცა თავს თავის სტიქიაში არ გრძნო-  
ბდა, რაღაც ნაძალადევი, თუ თავს მოხ-  
ვეული არ ასვენებდა, ვერ ანიჭებდა  
ქვემარტ სიხარულს. იღლებოდა მხო-  
ლოდ და ეს არ იყო შემოქმედის ბედ-  
ნიერი დაღლილობა. ეს იყო იმისი უნე-  
ბური კეთება, რასაც ბოლომდე ღრმად  
ვერ გრძნობდა, მხოლოდ „გარეგნუ-  
ლად“ ასრულებდა როლს. და კიდევ  
ერთხელ მწარედ ფიქრობდა: თეატრში  
არ შეიძლება აკეთო ის, რისი გულთან  
ახლოს მიტანა გინდებოდა. მას სჭერო-  
და: თეატრალურ დეკორაციებში ბენ-  
გალური კი არა, ცხოვრების ნამდვილი  
ცეცხლი ანთია. და რომ თეატრი ბუტა-  
ფორის ნამდვილ სიცოცხლედ გარ-  
დაქმნა, მე შინაწავს იგი პრემიერის  
წინ გარეგნულად თავშეკავებული და  
მობილური, შინაგანად აფორაქებული  
და მოუსვენარი, ეს იყო მსახიობის მღე-  
ღვარება, რაც იმას მიეღტვის, მისგან  
რომ სიცოცხლეს ითხოვს ნაწილ-ნაწილ.  
ის დაუზოგავად სავსე ვნებებით ინარ-  
ჯებოდა და როცა თავის საგრიმიორო  
ოთახში წელზევით შიშველ სხეულს  
ოკანთან იბანდა, გრიმს იცილებდა შე-  
ჩვეულ სარკესთან, მოშვებულობაზე  
მიღწეულ დაღლილობასთან ერთად სავ-  
სე იყო მშვენიერი სიხარულით. ამგვარ  
ნათელ წუთებს მხოლოდ თეატრი ანი-  
ჭებდა. ვასაოცარი სულიერი სიჭანხალით  
უყვარდა მას ამგვარ წუთებში თეატრში  
სცენაზე ახმაურებული ცხოვრება. მისი  
სიცოცხლის ყოველი წამი იტვირთებო-  
და უჩვეულო აღფრთოვანებით და ნე-  
ტარი თავდავიწყებით. ის ძლიერად,  
ლამაზად შთაგონებულად ცხოვრობდა.  
მისი კუთვნილი დრო საოცრად დამტვირ-  
და სავსე იყო. იქნებ, ამიტომ არ უცხოვ-  
რია ხანმოკლედ, ამდენი ცხოვრების და-  
მტვეს, თავის მკვიდრსა და სიცოცხლის  
სიყვარულით სავსე არსებაში?

თავის ძლიერ აღნაგობას სპორტსმე-  
ნის მოქნილობით ფლობდა. თითქოს  
სპორტული ცხოვრება იმიტომ უყვარდა,  
ტლანქად არ მოძალადეოდა სიმსუქნე,  
აქტიორისთვის ესოდენ აუცილებელი  
ელასტიურობა არ დაეკარგა. საკუთარ  
არსებას იშვიათი სიმსუბუქით ფლობდა,  
სამი ორდობისიდან ის ყველაზე ახალ-  
გაზრდა და მოძრავი მარტო ასაკის გამო  
როდი ჩანდა. მისი გვადი ტყლიბიანი  
მუცლით თითქოს ტლანქი და დამძიმე-  
ბული მძიმედ კი არ დადიოდა მხოლოდ,  
ხშირად ძუნძულზე გადადიოდა, მისთვის  
უჩვეულო სისხნარტესა და მოქნილობას  
ამუღავნებდა. რა ასაკის ადამიანიც არ  
უნდა ეთამაშა, ვერ წარმოედგინა უმო-  
ძრაობა და ღონილო კრიტიკით ცხოვრე-  
ბა. სცენური მოქმედება მისთვის მუდამ  
მოძრაობას ნიშნავდა. ეს ამოდენა დეგ-  
კაცი, ცოლის აღერსში რუცებ აცუნდ-  
რუცებული, რა უცნაური ექსტაზით  
აცეკვებოდა „პეოში“, დაზარალებ-  
ბოდა და წონასწორობადაკარგული ნა-  
წვადებოდა სავარტელში. მოზღვაებულ  
ტემპერამენტს მუდამ იოკებდა. ამით  
კიდევ უფრო დინამიკური და მგზნებარე  
ჩანდა. ყველაფერ ამაში ცხოვრების სი-  
მართლედ ენთო, მიწიერი არსებობის ეშ-  
ნი და სილამაზე დგოდა. ამიტომ, როცა  
პირობითობის „ცივ“, რაციონალურ სა-  
მყაროში უნებურად მოექცეოდა, გამო-  
უცდელი მსახიობივით იბნეოდა. თავს  
უნერხულად გრძნობდა, უჭირდა, ეს მი-  
სთვის ნაძალადევად და უცხოდ მოჩან-  
და. როცა „ჭინჭრაქაში“ დათვის თამაშო-  
ბდა, ეს დათვიც თვითონ იყო. ეს მის-  
ივე ხასიათი იყო დათვის ტყავში გამო-  
ხვეული, ჭრელ პიუჟაოჩაკული, რობ-  
რობა და ალაღმარტალი, ბუნებრიობა  
მისთვის უმთავრესი რამ იყო აქტიორის  
ცხოვრებაში და როცა ამას აღწევდა,  
გატაცებით, მთელი არსებით ეძლეოდა  
გარდასახვის სტიქიას. ვაფაქიზებულად,  
ულტრამგრძობარე რჩევებსაც კი  
გრძნობდა დარბაზიდან, უშუალო რეაქ-

ცოა გადამღებად ამხნეებდა და უკვე მოჯადოებულ, მიმხრობილ მაყურებელს თითქოს სულსა და გულში უძკრებოდა ადამიანებს. ამ სიყვარულს გრძნობდა ამიტომ უყვარდათ იგი გამორჩეულად ყველგან, უფროსნილდებოდა თვალისჩინვით, მისი შემწეობით აბამდა იდუმალ ძაფებს დარბაზთან და თუ მოულოდნელად წარმოადგენაში „ყრუ ადგილები“ გაჩნდებოდა, თავის თავით უკმაყოფილო შფოთავდა, წუხდა, შემდეგ სპექტაკლში ცდილობდა ცარიელი ადგილების ავსებას. ასე ცხოვრობდა აქტიორი. მუდამ ისეთი გრძნობა მქონდა, მის არტიკულ ცხოვრებაში თვისობრივად ახალი მომენტი უნდა დამდგარიყო. ეს მისი მოუსვენარი ოცნება იყო. ერთ დონეზე ცხოვრებას ვერ ეგუებოდა. პატივმოყვარეობა კი არ აწვალებდა, მარადიული სიახლის გრძნობა და სრულყოფისკენ ლტოლვა სიცოცხლის უმთავრეს პირობად მიიჩნდა. თავის პირად მართლობაშიც და მუდამ აფორიაქებულ პატიორულ ცხოვრებაშიც ის ბედნიერი კაცი იყო. არავინ, დაიჭერებდა მის ავადმყოფობას ან ნაადრევ დაძაბუნებას. ამიტომ უცებ არც დაიჭერეს მეხივით გავარდნილი მისი სიკვდილის ამბავი. მოკვეთილად, თითქოს ქარში გადატყდა ძლიერი მუხა. ისე შემძვრელი და სიზმარეული იყო მისი სიკვდილი, სცენაზე ის არასოდეს მომკვდარა ფიზიკურად. თუ როლში ცხოვრებიდან მიდიოდა, მისი წასვლა მეტაფორული პირობითობის სიმალდემდე აღწევდა. სიკვდილიც თითქოს დაცემას კი არა, ამალღებას გულისხმობდა. „ზღვის შვილებშიც“ ასე იყო: მოხუცი ბოცო სცენის სიღრმეში მალლა მიიწევდა, თითქოს კაცურ კაცობის ძეგლად დგებოდა კვარცხლბეკზე და იქიდან იძახდა: „მღერთან, ასე იმღერებენ, სანამ ფარსებობთ. იმღერეთ, უფრო ხმამალლა იმღერეთ, შვილებო“. ეს რომანტიული, პათეტიკური ფრაზა მსახიობის ბრინცი-

პად მესახებოდა. მე ვიცოდი, რომ ამგვარი ამოძახილის გამართლებას მთელი სიცოცხლე სჭირდებოდა. ეჭვი არ მასვენებდა: მივეცი თუ არა მას საამისოდ ჩემს პირველ პიესაში დრამატულად მშვენიერი ადამიანის სახეე ცხოვრება და იმაზე ვფიქრობდი, სცენაზე ჩვენი მეორე მესვედრა მართლაც უფრო ხმამალალი სმდერა ყოფილიყო. ეს სიმღერა თურმე აუხდენელი ოცნება გახლდათ. მოულოდნელად დასრულებული ცხოვრება იმავე სიკვდილმა აქცია დასრულებულ მთლიანობად. მან გამოკვითა თავისი თავი მარადისობის წინაშე, თუმცა ამაზე იშვიათად უფიქრია, ან უზრუნვია. ის ცხოვრობდა და ქმნიდა. სიცოცხლეს მიეღტვოდა მუდამ და არა უკვდავებას. ისე მოხდა: თვითონ უკვდავება უბრალო და მართალი ყვავილებით მივიდა მასთან. და აქტიორი, თითქოს ბავშვივით დაბნეული და გაოცებული, უხერხულად იდგა მის წინაშე. ვინ იცის ამგვარ მარადისობას მას კიდევ ერთი ახალი დღე ერჩია, აქტიორის ცხოვრების ყოველ ერთი დღე?..

პორტრეტები

იულია კანე

## „სამი ცხოვრებით ვიცხოვრა“

მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია — თონოტი წელი განვლონ და ამ თარიღს თვითნაო საუკეთესო ნაწარმოებებით შეხვდნენ. „მე ერთი კი არა, მთელი სამი სიცოცხლე ვიცხოვრე. პირველი — ბავშვობა და სტიქაბუკე სამშობლოსთან — საქართველოსთანაა დაკავშირებული, თეატრალურ ინსტიტუტთან, შოთა რუსთაველის თეატრთან, სადაც მე, როგორც მსახიობს, რეჟისურის ისეთ გამოჩენილ ოსტატებთან მიხდებოდა მუშაობა, როგორიც კატე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი იყვნენ. ჩემი ცხოვრების მეორე პერიოდზე მხოლოდ იმას ვიტყვი, რომ იმ დროს განცდილის მწარე ნაკვალევი სამუდამოდ დარჩა ჩემს არსებაში. ჩემი მესამე სიცოცხლე დაკავშირებულია ალეს პალჩევსკისთან, **ადამიანთან, რომელმაც** სასოწარკვეთისა და თითქმის გამოუვალი მღვდმარეობისაგან მიხსნა, და კიდევ, ბელორუსისთანაა დაკავშირებული ჩემი ცხოვრების მესამე ეტაპი. სწორედ ამ ეტაპზე გამიხსნა კარი ლიტერატურაში. ლიტერატურული მოღვაწეობა იმ იმედით დავიწყე, რომ როდესმე მივალწვედი შორეულ, მაგრამ ჩემთვის ძვირფას და საპასუხისმგებლო მიზანს — დამემსახურებინა უფლება ჩემი ცხოვრების მთავარი წიგნის დაწერისა. დავიწყე მცირე-

დან, იქიდან, რაც უფრო მეადვილეზ ბოდა — ვწერდი ნარკვევებს, მოთხრობებს, საბავშვო პიესებს. რამდენიმე წიგნი გამოვეცი...“ ეს სტრიქონები თამარ წულუკიძეს ეკუთვნის.

თამარ წულუკიძის შემოქმედების რეტროსპექტული გახხილვისას, როდესაც მის პირველ ნაბიჯებს ვაანალიზებთ (თავდაპირველად იგი საცნობარო ხასიათის ნარკვევებს წერდა უმცროსი სასკოლო ასაკის ბავშვებისათვის და ჟურნალ „ვესელკაში“ აქვეყნებდა), ჩვენ ვგრძნობთ თუ რა კმედით დახმარებას უწევდა მას მისი მეუღლე და მეგობარი ალეს პალჩევსკი, რომელმაც ბევრი ახალგაზრდა საბავშვო მწერალი დააფრთხანა, მაგრამ ფრენას მხოლოდ მას ასწავლი, ვისაც თუხდაც სუსტი, მაგრამ საკუთარი ფრთები აქვს.

„საკუთარი ფრთები“ თამარ წულუკიძემ სულ მალე გამოაჩინა. ბავშვებისათვის განკუთვნილ მის ნარკვევებს მარტო უბრალოება და სისადავე კი არა, ხატოვანება და ემოციურობაც გამოარჩევს. ამის დასტურად თუნდაც მისი წიგნი „ცისფერი ჩირაღდანი“ გამოდგება, რომელმაც ორ გამოცემას გაუძლო.

საქმის ცოდნა და გულმოდგინება ეტყობა მის სხვა წიგნებსაც, პატარების სიყვარულით რომ არიან გასხივოსნებული.

ამ წიგნებზე კიდევ ბევრის თქმა შეიძლება. ამ უპრეტენზიო ნაშრომებში არ შეიძლება არ შევამჩნიოთ განსაზღვრული მწერლური ხაზი, თუ გენბავთ, პოზიციაც კი. აი, მაგალითად, 1957 წელს გამოცემული პატარა წიგნი „სკოლის თოჯინების თეატრი“, რომელშიც შეხვდებით სურათებს, ნახაზებს, რჩევებს, თუ როგორ უნდა შეიქმნას ესა თუ ის თოჯინა, როგორ უნდა მომზადდეს და დიდგას სპექტაკლი. აქვე მოთავსებულია რამდენიმე პატარა პიესა რეჟისორის მითითებით. ყოველივე ეს გადმოცემულია გულწრფელად და ძალ-

ზე ზუსტი ასაკობრივი ორიენტაციით. ყოველივე ეს გვაფიქრებინებს, რომ მტკიცე მორალური პრინციპების მქონე ადამიანი თვით უბრალო მასალამც კი იპოვის საშუალებას ისაუბროს ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან და სერაოზულ საკითხებზე — პატიოსნებასა და სიყვეფეზე.

პატარებისათვის განკუთვნილი პიესების მომცრო კრებულები, რომელსაც „შენი პატიოსანი სიტყვა“ ჰქვია, პატიოსნებას ეძღვნება. წიგნი „როდესაც ფარდა იხსნება“ თეატრალური ხელოვნების ისტორიასა და თავისებურებებზე მოგვითხრობს, იმაზე, თუ როგორ მუშაობენ დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, იმაზე, თუ როგორ უნდა აღვიქვათ სპექტაკლი. მასში პოპულარულადაა მოწვეილი ბევრი საინტერესო ინფორმაცია, ცნობები ძველბერძნულ თეატრზე, შექსპირის „გლობუსზე“, ბელორუსულ ბატლეიკაზე, იგნად ბუინიციის თეატრზე და ასე შემდეგ. წიგნი ბავშვებისადმი მიმართული მთავრდება: „თეატრი თქვენ გასწავლით რომ გიყვარდეთ ცხოვრება მის ყველა კეთილშობილ გამოვლინებაში, გასწავლით თქვენი ოცნებებისათვის ბრძოლას. მაინც რას ელტვის ყველა პატიოსანი ადამიანი?.. იმას, რომ დედამიწაზე არ იყოს სისხლისმღვრელი ომები, რომ ადამიანები არ იყოფოდნენ მდიდრებად და ღარიბებად, იბღლიანებად და ბედისაგან დაჩაგრულებად, რომ ძლიერნი არ თრგუნავდნენ სუსტებს და არ არამეყვდნენ უკანასკნელ ლუქმას“. როგორც ვხედავთ, შემეცნებითი ხასიათის წიგნებში ძალზე გამომსახველად იწვევს წინა პლანზე აღმზრდელი მითითებები, მოქალაქეობრივი და მორალური პროგრამა.

სამოციან წლებში თამარ წულუკიძე უკვე ბევრს წერდა როგორც ბავშვებისათვის, ისე დიდებისთვისაც. იგი აქტიურად თანამშრომლობდა მოსკოვურ

ეურნალებთან „ოჯახი და სკოლა“ და „რაბოტნიცა“, მუდმივი ავტორი იყო ბელორუსული „რაბოტნიცი ი სალანკისა“, ეურნალ „პოლიმასი“. 1967 წელს თამარ წულუკიძე სსრკ მწერალთა კავშირის წევრად მიიღეს.

მე მახსენდება კრიტიკოს ვლადიმერ იურევიჩის ერთი საინტერესო შენიშვნა: მიუხედავად იმისა, რომ თამარ წულუკიძე რუსულად წერს, მის პროზაში მწერლის მშობლიური საქართველოს მხიარული და ნათელი ფერები იგრძნობაო, მის სტილში — რომანტიზაციისაკენ სწრაფვა, ჩვეულებრივში უჩვეულოს აღმოჩენის წყურვილიო.

ღიბს, თამარ წულუკიძეს არასოდეს გაუწყვეტია სულიერი კავშირი მშობელ საქართველოსთან. ეს, სხვათაშორის, გამოვლინდა მის მთარგმნელობით საქმიანობაშიც, დიდ სურვილში, ბელორუსი მკითხველებისათვის გაეცნო ქართულ მწერალთა შემოქმედება. ჯერ კიდევ 1959 წელს მან ა. პალჩევსკისთან ერთად ბელორუსულ ენაზე თარგმნა თინა დონეაშვილის „ალაზანზე“. 1967 წელს გამოიცა მის მიერ შედგენილი ქართველ მწერალთა მოთხრობების კრებული. ამ კრებულში 30 ქართველი მწერლის ნაწარმოები შევიდა. მის მიერ თარგმნილი ქართველ პროზაიკოსთა ნაწარმოებები ხშირად იბეჭდებოდა ბერიოღულ პრესაში. მან ქართულად თარგმნა ა. პალჩევსკისა და ვ. ხომჩენკოს მოთხრობები.

თამარ წულუკიძე ქართული და ბელორუსული კულტურების დაახლოების მგზნებარე პროპაგანდისტი და მესვეურია. ასე მაგალითად, როდესაც იხსკა კუპალას სახელობის თეატრმა ნოდარ დუმბაძის პიესის მიხედვით დადგა სპექტაკლი „ზურიკელა და მისი მეგობრები“, თამარ წულუკიძე სპექტაკლს მყისვე გამოეხმაურა გაზეთ „ვეჩერნი ტბილისში“ გამოქვეყნებული რეცენზიით. ხოლო როცა თბილისში გამოიცა თანამედროვე

ბელორუსული პოეზიის კრებული, მან მაშინვე მიიტანა რეცენზია ამ წიგნზე ბელორუსი მწერლების ვაზეთ „ლიტერატურა ი მასტატვაში“. ბელორუსი-საქართველოს ურთიერთობებში უკანასკნელ ათწლეულების ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა ბელორუსულ ენაზე შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემა. პოემა ბელორუსულად თარგმნეს ჩვენმა დეწლმოსილმა პოეტებმა ილეს ზვონოკმა და მიკოლა ხედელოვიჩმა. ამასთან დაკავშირებით თამარ წულუკიძე დაწერა დიდი, ჭეშმარიტად პროფესიონალური სტატია (თავად ანალიტიკური ნარკვევი უწოდა), რომელიც თავდაპირველად ჟურნალ „პოლიმიაში“ დაბეჭდა, შემდეგ კი თბილისში გამოიქვეყნა ყოველწლიურ „ლიტერატურულ ურთიერთობებში“.

ვლადიმერ იურევიჩი ერთგან წერს, რომ ლიტერატორთა სახლში გამართულ ერთ პოეტურ საღამოზე (მე ვერ დავესწარი იმ საღამოს) იგი შეესწრო, თუ როგორ კითხულობდა თამარ წულუკიძე ქართულად ნაწყვეტს „ვეფხისტყაოსნიდან“. ჩვენ მაშინ ვიგრძენით, აშკარად ვ. იურევიჩი, რომ ჩვენს წინ ისეთი მსახიობი იდგა, რომელსაც შეეძლო უცხოენოვანი მსმენელისათვის ეგრძნობინებინა რუსთაველის ქმნილების უდიდესი ემოციური ძალა, პოემაში განსხვავებული ქართველი ხალხის გრძნობათა კეთილშობილება.

არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ წიგნშიც „მხოლოდ ერთი ცხოვრება“, რომელზე ოცნებით და ფიქრით იწყებდა თამარ წულუკიძე თავის მწერლურ მოღვაწეობას, ცხადად იგრძნობა მსახიობი ქალის ფაქიზი სული, არტისტიზმი.

## ელენე სპეკარელიძე

### გიგოლა თალაკვაძე

დღეაღმდეგ ეკლესიაში გალობდაო, რომ ვგიოხრა, ნათელი ვახდა თუ საიდან მოსდევდა გიგოლა თალაკვაძეს სიმღერის გასაოცარი ნიჭი, რეპეტიციებიდან თავისუფალ დროს მუდამ გიტარაზე უკრავს და მღერის, არ სჭირდება პატივი, უყვარს სიმღერა და, შესანიშნავადაც მღერის. როცა სიმღერაზე ლაპარაკობს, თვალში უბრწყინავს, მხიარულ ბავშვობას იგონებს: გურიისში, ბუხართან ჩამოსხდებოდნენ დაძმანი და შეეძლოთ, დედასთან ერთად გათენებამდე ემღერათ. ხანდახან ახლობელთა გასართობად მათ მიერვე სახელდახელოდ შეთხზულ სცენებში მონაწილეობდნენ! ამ საოჯახო „დასში“ ყველაზე ნიჭიერი მსახიობის რეპუტაცია გიგოლას ჰქონდა, ხშირად ხმაბალა კითხულობდა „გოგია უიშვილს“, ოღონდ ეს იყო, ტრაგიკულ მომენტებში ყელში ცრემლები ებჯინებოდა, ხმის ამოდება უჭირდა. მხოლოდ მაშინ დააყრიდნენ სიცილს და-ძმანი.

გ. თალაკვაძეს სპეციალური თეატრალური განათლება არ მიუღია, სიყვარულმა მიიყვანა თეატრში, სიყვარულმა შეაღებინა ჯადოსნური კარი და არასოდეს უღალატნია მისთვის. გიგოლა თალაკვაძის მთელი თეატრალური მოღვაწეობა ამ სიყვარულის დადასტურებაა.

მხოლოდ ერთხელ შეყოყმანდა გიგოლა: ომი იყო, ლოგინზე მიჯაჭვულ მამას არ შეეძლო ოჯახის რჩენა, უჭირდა ოჯახსაც და მხარაძის თეატრსაც. ვასელი-

თი წარმოდგენების დროს ხშირად მან-  
 ქანები ფუჭდებოდა და მსახიობები თო-  
 ვლსა და ყინვაში ხელით ეზიდებოდნენ  
 დეკორაციებს. გიგოლამ გადასწყვიტა  
 თავი მიენებებია თეატრისათვის და ოჯ-  
 ახს დახმარებოდა, მაგრამ დედამ დაუ-  
 შალა, ამაზე მეტი რა უნდა იმოვინო,  
 შვილო, ხალხს უყვარხარ, შენთვის ყვა-  
 ვილებს კრეფენ, დარჩი სადაც ხარ, ხა-  
 ლხს უნდა დაუბრუნო სიყვარულიო და  
 გიგოლაც დარჩა სამუდამოდ.

სწორედ მახარაძის თეატრში შექმნა  
 გიგოლამ მისთვის და იქაურ მაყურებე-  
 ლთათვის დაუვიწყარი სახეები: თავისუ-  
 ფლებისა და სამართლიანობისათვის მე-  
 ბრძოლი პეტუა (ა. ცაგარლის „ციმიბი-  
 რელი“) ბულგარელი გმირი პავლე ეს-  
 ტერაგი (გერგელის და ლიტოვსკის „ჩე-  
 მი შვილი“) და ქალთა გულგებზე მონა-  
 დირე იერემია წარბა („პირველი ნაბი-  
 ჯი“).

ომის შემდეგ გიგოლა მოზარდ მაყუ-  
 რებელთა ქართულ თეატრში გადადის და  
 წარმატებით ასრულებს თავისუფლებისა-  
 თვის მებრძოლ გმირს რუდენს (ფ. ში-  
 ლერის „ვილჰელმ ტელი“), კეთილ ოს-  
 მანადას (დ. ჭონჭაძის „სურამის ციხე“).  
 რევოლუციონერ მიხა ბოჭორიძეს (გ. ნა-  
 სახეს (შ. ნარსიას „გოჩა მინდიაური“)

მრავალი წამყვანი როლი ითამაშა გი-  
 გოლა თალაკვაძემ თბილისის სასკულტუ-  
 რის თეატრში. ახლაც იგონებენ მის მი-  
 ერ შესანიშნავად შესრულებულ გოჩას  
 სახეს (შ. ნარსიას „გოჩა მინდიაური“)

წარმატება ხვდა მსახიობის მიერ შე-  
 სრულებულ პოლ ვენერის ურთულეს სა-  
 ხეს. პოლ ვენერი ფსიქიატრია, იგი ახა-  
 ლი მეთოდით მკურნალობს, კოლეგები-  
 ხვან იმდენ წინააღმდეგობებს წააწყდებ-  
 ბა, რომ იძულებულია სამშობლო მია-  
 ტოვოს. მსახიობი კარგად გადმოგვცემდა  
 მეცნიერის შინაგან ბუნებას, დიდი დრამა-  
 ტული სიღრმით ანსახიერებდა სამშო-  
 ბლოსთან განშორების ტკივილს, თუმცა  
 ფარხმალს არ ყრიდა და საყვარელ საქ-

მეს აკეთებდა, ავადმყოფ ბავშვებს მკუ-  
 რნალობდა.

გიგოლა თალაკვაძემ რუსთაველის თე-  
 ატრში მოსვლისთანავე მოიპოვა მაღალ-  
 პროფესიული მსახიობის, კაცური კაცის  
 რეპუტაცია. იგი გრძნობდა, რომ ამ სა-  
 ხელგანთქმულ კოლექტივში მეტი შრო-  
 მა და ოსტატობის დახვეწა დასჭირდებო-  
 ზოდა და ენერგიას არ ზოგავდა. რუს-  
 თაველის თეატრში გიგოლას პირველი  
 როლი იყო მოხუცი მეზღვაური (ბ. ლავ-  
 რენევის „რღვევა“), ამ თეატრში მის ნა-  
 მდვილ დებიუტად შეიძლება ჩაითვალოს  
 ვეზირის როლი მ. თუმანიშვილის მიერ  
 დადგმულ გ. ნახუტკიშვილის „ჭინჭრა-  
 ქაში“. ამ პიესაში გიგოლა ნამდვილი აქ-  
 ტიორული აღლოთი გადმოსცემდა მლიქ-  
 ვნელი და სულმდაბალი კაცის შინაგან  
 და გარეგნულ თვისებებს: ყველას სურ-  
 ვილზე ხტოდა, თანხმობის ნიშნად სულ  
 თავს აქნევდა. თვალები ისე უუუყუყუნებ-  
 და, თითქოს ყველაფერი მოსწონდა. სი-  
 ნამდვილეში კი ყველაფერი სულგროთი  
 იყო მისთვის. მიუხედავად სახის ასეთი  
 მუქი საღებავებით შეფერადებისა, გიგო-  
 ლას ვეზირი ოდნავადაც არ კარგავდა  
 ზღაპრულ სიმსუბუქეს. მსახიობმა ამ  
 როლში თვალნათლივ დაგვანახა მისი  
 ნიჭიერება, ბუნებით მომადლებული ხა-  
 ლასი იუმორი და ქანრის შეგრძნების  
 უნარი.

გიგოლა თალაკვაძეს განსაკუთრებით  
 უყვარდა რუსთაველელთა სპექტაკლი  
 „სელიემის პროცესი“ სადაც ჯაილს კორს  
 თამაშობდა, ეს იყო კეთილშობილი ინვ-  
 ლისელი მოხუცი, რომელიც ბოლომდე  
 ინარჩუნებს პირდაპირობას და სამართ-  
 ლიანობას. მიუხედავად იმისა, რომ ირგ-  
 ვლივ აკრავს რელიგიური რწმენით გო-  
 ნებადაჩლუნგებულ ადამიანთა ბრბო, ეს  
 კი ადამიანებს აბეჩავებს, მომავლის  
 რწმენას უკარგავს, რაც გაუტანლობას,  
 აკაცობას ამკვიდრებს, გიგოლას ჯაილს  
 კორის უძღურს სხეულში ჯანსაღი და  
 ძლიერი სული თვლემდა. მართალია, გა-

რეგული მოქმედების არე შეზღუდული ქონდა, მაგრამ შინაგანად მისი სულიერი სამყარო მაქსიმალურად ელასტიური და გამომხატველი ხდება.

შინაგანი კეთილშობილებით გამოირჩეოდა გიგოლა თალაკვაძის ბლანშეს სპექტაკლში „შეხვედრა“ მისი გმირი კეთილშობილი, გონებაგამჭრიახი კაცია. სწორედ იგი ხსნის წარმოდგენის კვანძს, ავლენს ნამდვილ ბოროტმოქმედს.

დაუვიწყარია გ. თალაკვაძის მიერ ბრწყინვალედ განსახიერებული თითქოსდა უმნიშვნელო და უსახელო როლი, რომელიც წარმოდგენის პროგრამაში სოფლის ინტელიგენტის სახელითაა მოხსენებული მ. თუმანიშვილის მიერ დადგმულ „გვადი ბიგავაში“. მას ახასიათებდა სოფლელი კაცის შინაგანი სისადავე და ინტელიგენტურობის ვარგნული კონტურები. მსახიობს არ იტაცებდა მაცდუნებელი გროტესკი და რეალისტური, ყოფითი ხერხებით აღწევდა მაღალ კომედიურობას.

ო. იოსელიანის პიესაში „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ გიგოლა იოველის როლს ასრულებდა. ძმები მინისტრი და აღმასკომის თავმჯდომარე ჰყავს და ამით აშაყოფს კიდევ. თუმცა, თვითონ მოკრძალებული კაცია, იგი სოფლის კოლმეურნეობის თავმჯდომარეა, ნაკლებს ლაპარაკობს და ყოველთვის სხვას უსმენს, თუმცა, გამჭრიახია და ცხოვრების ავ-კარგსაც არჩევს. მხოლოდ ერთხელ აეგოს მოთმინების ფიალა და სიმთვრალეში გაბედა ხმის ამოდება, მხოლოდ ქართული ანდაზის არ იყოს: ცხენს ვერ მოგრიბა და უნაგირს დაუწყო მტვრევაო. სხვაზე გაბრაზებულმა ცოლს უყვირა, როგორც კი რაიმე არ მოეწონება ცოლს უყვირის. გაჩუმდითო, როცა ცოლი ისედაც სდუმს. ეს კი მიყურებელთა დარბაზის გამოცოცხლებას იწვევს.

გ. თალაკვაძეს პატარა როლი ჰქონდა „დრაკონში“ და მაინც მისი ქულების

ოსტატი, მამებელი კაცუნას გამოკვეთილი და დასრულებული სახე გახლდათ.

გ. თალაკვაძე განსაკუთრებით გრძნობს სცენურ ატმოსფეროს, დაძაბულობის დონეს, პარტნიორს და მისი მხატვრული სახის ხვედრით წონას. ამიტომ არასოდეს არ აქვს ტენდენცია განსაკუთრებულად წარმოჩინებისა და სპექტაკლიდან „ამოტივტივებისა“. გავისხენით მის მიერ შესრულებული კაცუნას სახე („ყვარყვარა“). ამ სახეს ქართულ თეატრში თავისი ტრადიცია აქვს, რაც მსახიობისთვის ცნობილია, მაგრამ რუსთაველის თეატრის „ყვარყვარაში“ არაფერი არ არის ტრადიციული, აქ, ყველა სახე და ყველა მოვლენა სხვა პრიზმაშია გადატეხილი. მსახიობმა კარგად აუღო ალღო მოვლენას, იგი საერთო ანსამბლში ზის და ემორჩილება რეჟისორულ ჩანაფიქრს.

„სამანიშვილის დედინაცვალში“ თავდაპირველად გ. თალაკვაძე ბეკინა სამანიშვილის როლზე იყო დანიშნული, შემდეგ განაწილება შეიცვალა და იგი კონტეს როლზე გადაიყვანეს, ადვილი მისახვედრია, თუ რა მტკივნეული ოპერაციაა ეს მსახიობისათვის, მაგრამ მსახიობი არ ჩამდგარა შეურაცხყოფილის პოზაში, პროფესიული კეთილსინდისიერებით შეუდგა ახალი როლის მომზადებას და აგერ თითქმის 15 წელია თავისი განუყრელი გიტარით წარმოდგენის წარმატებით თანამონაწილეა, — მისი ორგანული და აუცილებელი ნაწილი.

გ. თალაკვაძის მსახიობური ბიოგრაფია ასამდე როლს ითვლის და ყველა როლს ემჩნევა მისი კეთილსინდისიერება, შინაგანი სითბო, უშუალობა, ემოციურობა.

მსახიობის ბოლო სცენური ნამუშევარია ისიდორეს როლი ნ. დუმბაძის „საბრალოდებო დასკვნაში“.

გ. თალაკვაძე იმ იღბლიან მსახიობთა რიცხვს ეკუთვნის, ვინც ფილმიდან ფილმში გადადის და მის მიერ შექმნილი მრავალი სახე მიყურებელს უყვარს, ასე-

თია სოლომონ მირბელაძის სახე ფილმში „ქარდაჯარ“.

რეჟისორი სიკო დოლიძე კინოფილმ „შეხვედრა წარსულთან“ დამთავრების შემდეგ წერდა: „მე სიამოვნებით ველოდები იმ წუთს, როდესაც ახალი სურათის გადაღებისას ისევ შეეხვედები ამ ნიჭიერ მსახიობს“.

ყველას გვახსოვს გიგოლა ფილმებში „მე ვხედავ მზეს“ (ფოსტალიონი), „არ დიდარდო“ (ვანიჩკა), „ქალაქი ადრე იღვიძებს“ (გიგოლა), სატელევიზიო ფილმებში „კაცია მუნჯაძე (კაცია), „ჩვენებურები“ (ილარიონი), „ჩემი საყვარელი პაპა“ (პაპა), „გამარჯობათ, მამებო“ (ქმ 13), „ჩაყოს ხიზნებში“ (ივანე ნახუცარი), „შალვა ხვინციძის თავგადასავალი“ (ვარლამი). ეს ფილმი ხომ ყველასათვის საყვარელი ნაწარმოებია, რადგან ეროსი მანჯგალაძეს — შალვას დიდებულ პარტნიორობას უწევს გიგოლა თალაკვაძე და შეწყობილი სინდერებით ატკობდნენ მსმენელებს.

თუ გიგოლა თალაკვაძის მიერ შესრულებულ როლებს ვრცელ სიას ბოლომდე მივყვებით, დავრწმუნდებით, რომ იგი მდიდარი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის მსახიობია. მისი ცხოვრების დევიზი დედის სიტყვებია — „არაფერი ეძებო ხალხის სიყვარულის გარდა“. გიგოლა ეძებს და პოულობს კიდევ ამ სიყვარულს.

## მარიკა ფულაძე

# თეატრის ერთგული მსახური

80 წელზე მეტია ფიორჯი პაპოშვილი თელავის თეატრის მსახიობია. როცა ვთხოვე თქვენი ბიოგრაფია მიამბეთ მეტი, მხოლოდ დაბადების თარიღი მოიხსენია, შემდეგ კი ძუნწად ილაპარაკა მის მიერ განსახიერებულ ფიორჯზე. ნამბობში არც ქება შეჰპარვია, არც თავის გამორჩენის სურვილი. მშვიდად, აუჩქარებლად ახასიათებდა თითოეულ პერსონაჟს. მისი მსჯელობა იმ ადამიანს მოგაგონებდა, რომელიც რეალურად ხედავს და აფასებს როგორც თავის თავს, ასევე სხვას. იცის მათი ადგილი, ღირებულება. ეს იყო შემოქმედი ადამიანის თავმდაბლობა...

გიორჯი პაპოშვილი 16 წლის მოვიდა თეატრში. მოვიდა იმ სურვილით, რომ ამ ზღაპრულ სამყაროში ეცხოვრა, ასე ხტოვა თვითონ, თუმცა სიტყვა „ზღაპრული“ არ უხსენებია. მადრამ მაშინ, 16 წლისას ასე ესახებოდა თეატრი. დღეს კი მისთვის თეატრი ძალზე სერიოზული საქმეა. რას შეიძლებაოლა გამოეყენა უმაწვილ გულში თეატრის ასეთი დაუოკრებელი სიყვარული?

იქნებ ამის მიზეზი ის იყო, რომ ამ პერიოდში თელავის თეატრში მუშაობდნენ ვ. ჩელოთისპირელი, პ. ბავლედიანი, გ. კველიშვილი, დ. სხირტლაძე, ბ. მარტიაშვილი? ამჯერად მხოლოდ ზოგადი წერილებით შემოვიფარგლებით. „მის გამირს ხმის ამოღებამდე შევუფაროთ იმ



გარემოში, რომელშიც თვითონ მოქმედებს — წერს გ. პაპოშვილის ლეგის შესახებ (ბიჩერსტოუს „ბიძა თამას ქონი“) ერთ-ერთი რეცენზენტო. ხოლო ესტონელი დრამატურგის რანეტის პიესის მიხედვით დადგმული „გზაბნეული შვილების“ ნახვის შემდეგ აღუნიშნავს: „ღემაბიტ ბეტერის სახე დამაჯერებელი, ბუნებრივი, სადა, უბრალო და ადამიანური“.

ამ იორი კრიტიკოსის შეფასება იმაზე მითითებებს, რომ ფიორგი პაპოშვილმა შეძლო ამ სპექტაკლში ორგანულად ემოქმედა სცენაზე, შემოთავაზებულ პირობით გარემოში მაყურებელში თანაგანცდის გამოწვევა. ისევე მოხდა თელავის თეატრის დღევანდელი რეპერტუარის სპექტაკლებში: რ. ინანიშვილის „ჩემი წყალ-ქალის სმები“ და გ. ბათიაშვილის „წერილები შვილებს“. ორივეგან მსახიობის გმირთა საქციელი ლოგიკური, ფასაგები და დამაჯერებელია, რაც ხაკემაოლ მწიფელოვან ფაქტს წარმოადგენს თეატრალთათვის.

სპექტაკლში „წერილები შვილებს“ ეხება ადამიანთა ურთიერთობაში სამართლიანობის პრობლემას, იგი ვაჩვენებს თუ როგორ ეწირება სხვებისგან დაშვებულ შეცდომას ადამიანი, თავისდაუნებურად ეს შეცდომა მართლმსაჯულების დამცველს გ. პაპოშვილის ახსოვრობას მოსდის. იგი სამჯერ ხვდება მსაყურებელთა ყურადღების ცენტრში. თუ მას გავაღვივებთ თვალს ადვილად დავარწმუნდებით, რომ მსახიობმა პაუზების დროსაც მოუსმინა პარტნიორს, სწორი დამოკიდებულება დამყარა მომხდარ ფაქტთან, ემოქმედა გარკვეული მიზნით, იცხოვრა სცენაზე შექმნილ პირობით გარემოში. პირველ ეპიზოდში ბრალდებულის დედას დანაშაულებსაგან დაკვირვებას გადაჩვეული ადამიანით მოუსმინა, საქმეებისაგან გადაჭანცულმა კეთილსინდისიერად მოიხალა თანისი ვალო.

მეორე ეპიზოდში მსახიობთა მოქმედება ერთგვარად სიმბოლურად შიშლიანარობდა. ახსოვრობა კიდეც ერთხელ შეახსენა შვილის უბედურებისაგან გულდამძიმებულ დედას საყოველთაო კანონები და თანაც თითქოს ვაზეთში საინტერესო მასალას ეძებდა, მწერა მოარიდა მას, ბოლოს როცა მიხვდა, რომ ქალი ასე ადვილად არ მოშორდებოდა, ვაზეთი გვერდზე გადალო და საკუთარი სიპართლში დარწმუნებული ადამიანით ხელმძღვანელის მაგიდასთან გადაჭდა. მხოლოდ ახლა შეამჩნია, რომ ქალი ფეხზე იდგა და სთხოვა „დაბრძანდითო“. დედას არავითარი საბუთი შვილის გასამართლებლად არ ჰქონდა და ვერც სასამართლოს გადაწყვეტილების უსამართლობას დამტკიცებდა. ალბათ, ამიტომაც იყო მსახიობი ისეთი მშვიდი. — დედა შვილის უდანაშაულობის დამტკიცებას მხოლოდ ემოციებით ცდილობდა. ჭერ-ჭერობით კი ახსოვრობისათვის ქალადლი, დოკუმენტები იყო საჭირო. არც დაწარალებული გოგონას მოხვლა ვაკვირება, თუმცა, მისმა სიტყვებმა „მე დათო მიყვარს“ ფაქტებისაგან შექმნილი ლოგიკა დაურღვიეს და დაინტერესეს იქნებ, რაიმე ახალი საბუთი გამოჩნდესო. დიდხანს ადევნებდა თვალს გოგონას მოქმედებას. როცა დარწმუნდა ისიც მხოლოდ ემოციით ცდილობდა ბიჭის დაცვას და თანაც მისი ჩვენება ალოგიური იყო, ისევე ქალადლებს შიშობრუნდა და ქალადლებში ნაწერის ჩანწორება დაიწყო. მას არ სცალიოდა არც სურს ახვევს ემოციებს წოლო გონას მოულოდნელმა განცხადებამ — „არ ფოფილვარ სასამართლოზეო ადელივა, კალამი ხელიდან გადალო და თავი დამნაშავესავით ჩაჭიდა. თვითონაც ხომ იყო ამ სასამართლო პროცესში გარეული და ალბათ, გაანსენდა, რომ თავის დაცვა არც ბრალდებულს უცდია. სპექტაკლის მთელი მსვლელობის პერიოდში მხოლოდ ერთხელ აღმოხდება მას: —

## იური შვედკოვი

„ყველაფერს შე ნუ დამაბრალებთ, აფი-  
ტონ დათოს ურთხელაც არ გაუმართლე-  
ბია თავი“. შემდეგ კი ისე გაჩუმდა, თი-  
თქოს ამ საღამოს ხმას აღარ ამოიღებ-  
და. მაგრამ დედის საქციელმა ისევ გა-  
მოიყვანა წონასწორობიდან „არ არის  
ტყუილიო“ და ხელი მიაგიდას დაქარა  
თითქოს წერტილი დაუსვა ყველაფერს,  
გოგონას დედისხაგან ბიჭის დამნაშავედ  
გამოყვანას. მაინც კეთილშობილებამ გა-  
იმარჯვა გიორგი პაპოშვილის გმირში.

გიორგი პაპოშვილი თავისი შემოქმე-  
დებით ცხოვრების შანძილზე დაკავე-  
ბული იყო როგორც თანამედროვე, ასე-  
ვე ისტორიული, რუსული და ქართულ  
დრამატულ ნაწარმოებებში, მყურებე-  
ლმა შეივარა იგი. მის მიერ შესრულე-  
ბულ გმირთა გალერეაში მრავალი საინ-  
ტერესო სახეა; გავიხსენოთ „ხაშობ-  
ლოს ხსენის და მისი გადარჩენის სურვი-  
ლით შეპყრობილი ხანა (მ. გოცირიძის  
„ხანტრიონის გმირები“ რეჟ. ნ. დეისა-  
ძე), „გონებასუსტი ბეჟანა“ (ნ. დუმბა-  
ძის „შე ვხედავ მუსს“- რეჟ. შაღლაკე-  
ლიძე), „შიშარა, სულმდაბალი, უწინარე-  
ბით ხელმოცარული, ცხოვრებაში, თოლი  
გზის შაქმბარი გმირი (გ. პაპაშვილი  
„ნიღბოსანი“ რეჟ. ლ. ბაქსაშვილი),  
რევოლუციური რაინდი. დიდი ნების-  
ყოფის მქონე, ფიზიკური მებრძოლის სა-  
ხე“ (ა. შერვაშიძის „ქალიშვილი ხან-  
ტაგოდან“), ცოდვებით დამძიმებული,  
ფლიდი ვაძვერა საქმოსანი, სადაწვერ-  
ვო კომპანიის დირექტორი ტრესერი (კ.  
ვიტლინგერის „ვარსკვლავიდან ჩამოსუ-  
ლი კაცი“ რეჟ. ე. ჩაიძე).

მრავალფეროვნებით, გმირთა სული-  
ერი ცხოვრების ღრმა ცოდნით გამოირ-  
ჩევიან გიორგი პაპოშვილის მიერ შექ-  
მნილი გმირები. მათ აერთიანებთ მსა-  
ხიობის პიროვნება — შრომისმოყვარე,  
გამბედავი, გონიერი, კეთილსინდისიე-  
რი ადამიანის იერსახე, ადამიანის, რო-  
მელსაც უყვარს თავისი თეატრი.

იური შვედკოვი მთელი სიცოცხლის  
მანძილზე თეატრით, სცენით ცხოვრობ-  
და. უთეატროდ მის არსებობას აზრი არ  
გააჩნდა. პროფესიისადმი ასეთი მსურვა-  
ლე სიყვარული მის ცხოვრებაში იყო  
მთავარზე მთავარი, ძირითადი. ჯერ კი-  
დეც ახალგაზრდა (30 წლისა), ნოვოჩერ-  
კასკის თეატრის დირექტორად დანიშნეს.  
მაგრამ თამაშს კვლავ ვანაგრძობდა.  
სწორედ მაშინ დადგა საკითხი, რომელი  
აერჩია სცენა, თუ თანამდებობა. მან  
უპირატესობა მისცა იმას, რასაც თავის  
მოწოდებად მიიჩნევდა — მსახიობის  
პროფესია აირჩია.

ძნელია იური შვედკოვზე წერა წარ-  
სულ ღრობში, ყურს მოესმის მისი თავი-  
სებური ხმა, ხოლო გონება ვერ იფიწყებს  
მის გულითად ღმობს... ჯერ კიდევ გუ-  
შინ ოდესაში საგასტროლო მოგზაურო-  
ბით იყო აღგზნებული და მხიარული,  
დღეს კი იგი ჩვენთან აღარ არის, ისეთი  
გრძნობაა, თითქოს სადაცაა თავის საგ-  
რიმობაში ავა, ფანჯარას გამოაღებს,  
ნელა ჩაეშვება საეარქელში, რომ ღრმად  
„შეისუნთქოს“ სუფთა ჰაერი, როგორც  
უყვარდა ხოლმე თქმა. სინამდვილეში კი  
იგი უკვე ცუდად გრძნობდა თავს, მაგ-  
რამ ამაზე არასოდეს არ უყვარდა ლაბა-  
რაკი, თავს მოღუწების უფლებას არ აძ-  
ლევდა. მომავალზე ოცნებობდა, ახალი  
სამუშაოსთვის ემზადებოდა, ა. წერეთ-  
ლის „პატარა კახში“ გელას როლის თა-  
მაში ეწადა. უყვარდა თქმა: „მე გგრძნობ  
ამ სახეს, უსათუოდ უნდა ვითამაშო“.

იური შვედკოვმა რთული და საინტე-  
რესო შემოქმედებითი გზა განვლო. შე-  
მოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისში  
იგი მუშაობდა სარატოვის, კუიბიშევის,  
ნოვოროსისისკის თეატრებში, ხოლო შემე-  
დგომ იგი თბილისის მოზარდ მყურე-  
ბელთა თეატრში მოვიდა.

ჯერ კიდევ დრამატული თეატრების არტისტმა წარმატებით ითამაშა გლუმოვი ა. ოსტროვსკის „შმაგ ფულგში“, მურატოვი „უდანაშაულო დამნაშავეში“, მურაში „თოვლის ქალში“. ამავე წლებში მან ითამაშა 50-იანი წლების არბუზოვის, როზოვის, ვირტას თითქმის ყველა „ბიჭუნა“.

იური შვედკოვის როლები შემოქმედების პირველ ნახევარში არა მარტო ახალგაზრდული მომხიბვლელობით გამოირჩეოდნენ, არამედ მახვილგონიერებით, ფორმის თავისებურებითა და ელვარებით. მას იტაცებდა და უყვარდა თავად შემოქმედებითი პროცესი; მისთვის ეს ყოველთვის წარმტაცი და საინტერესო იყო. იგი არა მარტო ქმნიდა გმირის ხასიათს, მის შინაგან სამყაროს, არამედ თვითონვე არჩევდა შესაფერის გრიმს, ვარცხნილობას. ყოველთვის მსურველედ მონაწილეობდა გმირის კოსტუმის შექმნაში.

თითქმის 20 წელი იყო ი. შვედკოვი თბილისის რუსულ მოზარდმაყურებელთა თეატრის მსახიობი. ამ წლების მანძილზე მან ორმოცდაათზე მეტი როლი ითამაშა, მათ შორის საბჭოთა, რუსული და უცხოური კლასიკის პერსონაჟები.

განსაკუთრებულად უნდა აღვნიშნოთ სახეები, რომლებიც მან შექმნა გმირულ-რომანტიკულ სპექტაკლში ისტორიულ-რევოლუციურ თემებზე. ესენია დიდი სიყვარულით ნათამაშევი ფელიქს ძერჟინსკის სახე მ. შატროვის პიესაში „რევოლუციის სახელით“, კომისარი (ა. გაიდარის „რ. უ. ს“), ანდრეი (ლ. ალექსიძის „არსენა ჭორჯიაშვილი“), უგრაი-კომბატი (ა. შვედკოვის „ჩასაფრებულ რაზმში“), მეზღვაური კოლუშკინი („რესპუბლიკის მოქალაქე“), არტემი — „დრაჰმატული სიმღერა“ — ნ. ოსტროვსკის მოტივების მიხედვით, მეთაური („წითელი ეშმაკუნები“).

ამ სახეებს იური შვედკოვი ითამაშობდა დამაჯერებლად, შთაგონებით, მათში

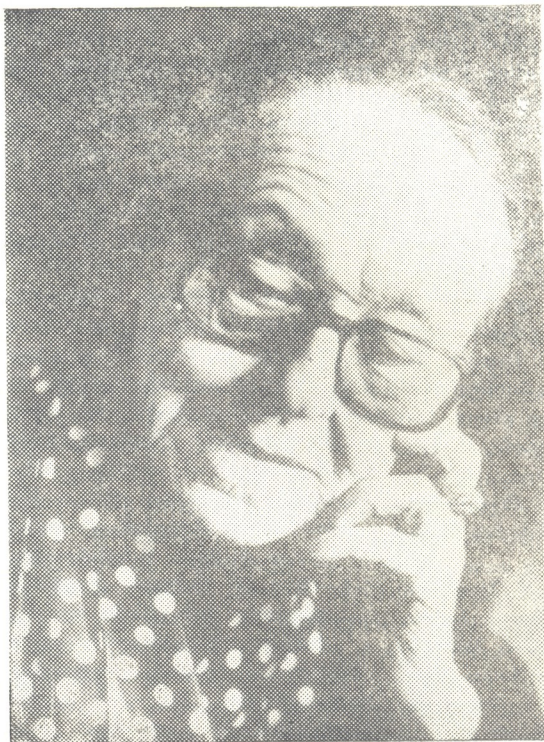
გამოვლინდა მსახიობის მოქალაქეობრივი მრწამსი და ღირსება. როცა სცენაზე გამოდიოდა, მუდამ ფიქრობდა მაყურებელზე — მან იცოდა, რომ რამპის მიღმა ყველაზე რთული მაყურებელი იჯდა — მოზარდი. ასეთი განსაკუთრებული დამოკიდებულება თავისი პროფესიისადმი მოზარდ მაყურებელთა თეატრში განსაკუთრებულად დასაფასებელია და აუცილებელზე აუცილებელი. ჩვენი ქვეყნის მოქალაქის შეგნება ხომ ამ თეატრშიც ყალიბდება!

მოზარდმაყურებელთა თეატრში ი. შვედკოვის შემოქმედებითი პროცესი რთული იყო და წინააღმდეგობებით აღსავსე, რამდენადაც იგი ეძიებდა მხატვრულ ინდივიდუალობას, თავის სახეს, თავის ხელწერას. ჰქონდა წარმატებები, მარცხიც უყვებოდა — ჭეშმარიტ არტისტს უფლება აქვს მარცხიც განიცადოს.

არტისტის შემოქმედებითს ცხოვრებაში განსაკუთრებული ადგილი განეკუთვნება ზღაპრს, ზღაპრის გმირს, ესენია: ქალიშვილების მოყვარული მამა, ვაჟარი ი. კარნაუხოვისა და ო. ბრაუს, ვიჩის „წითელ ყვავილში“ და ექსცენტრული მეფეზოვე მუსიკალურ სპექტაკლში „კარუსელი“ — ს. მარშაკის, კეთილი და სათნო, მომხიბვლელი პაპა კარლო ალ. ტოლსტოის „ოქროს გასაღებში“.

საყოველთაოდ ცნობილია, რა რთულია და ძნელი ზღაპრის გმირის თამაში, მიუხედავად იმისა, რომ საინტერესოა და სინხარულის მომგვრელი, რადგან აქ მსახიობის ფანტაზიასა და იმპროვიზაციას უსასრულო ასპარეზი აქვს გადაშლილი. რთული და ძნელია იმიტომ, რომ ზღაპარი მოითხოვს დახვეწილ სამსახიობო ონტაობას, ტექნიკას, მსახიობმა უნდა დააჯეროს, დაარწმუნოს თავისი პატარა მაყურებელი.

ისეთი არტიტები, როგორც იური შვედკოვი იყო თეატრისათვის ძალზე საჭირონი არიან, ისინი თეატრს ისე სჭირდება, როგორც ადამიანს ჰაერი.



სესილია

თაყაიშვილი

საბჭოთა ხელოვნებაში მიმდინარე და-ნაკლისი განიცალდა — გარდაიცვალა თეატრისა და კინოს გამოჩენილი მსახიობი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, ზოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი

სესილია დიმიტ-

რის ასული

თაყაიშვილი.

წავიდა ჩვენგან თეატრალური და კინოხელოვნების უბრწყინვალესი ოსტატი, რომელმაც განუზომელი წვლილი შეიტანა ქართული და მთელი მრავალეროვნული საბჭოთა ხელოვნების განვითარების საქმეში. თითქმის 60 წლის მანძილზე ამკვიდრებდა სცენაზე ს. თაყაიშვილი რეალიზმის, ხალხურობისა და ინტერნაციონალიზმის მაღალ იდეალებს.

ს. თაყაიშვილი დაიბადა 1906 წელს ქ. ბათუმში. სავსებობიდანვე უზიარა თეატრალურ ხელოვნებას. ჯერ კიდევ 7 წლისამ მიიღო სპექტაკლში მონაწილეობა, ხოლო შემდეგ შალვა დადიანის მიერ ბათუმის თეატრის სცენაზე დადგმულ ჰ. ჰაუპტმანის პიესაში ითამაშა. 1923 წელს ს. თაყაიშვილი სწავლას იწყებს ა. ფალავას ხელმძღვანელობით არსებულ დრამატულ სტუდიაში. აქ მოხდა მისი პირველი შეხვედრა კოტე მარჯანიშვილთან. ახალგაზრდა მსახიობს წარმატება ხვდა დიდი რეჟისორის მიერ დადგმულ თ. ვახვახიშვილის პანტომიმაში „მზეთამზე“.

1925-1930 წლებში ს. თაყაიშვილი რუსთაველის სახელობის თეატრის მსახიობია. 1930 წლიდან იგი გადადის მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში, რომელსაც მთელი თავისი ცხოვრება დაუკავშირა.

ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორია განუყოფელია ს. თაყაიშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფიისაგან. კოტე მარჯანიშვილის სამსახიობო სკოლის ერთ-ერთი უთვისაჩინოესი წარმომადგენელი ს. თაყაიშვილი თავისი მასწავლებლის თეატრალური პრინციპების ერთგული იყო ბოლომდე. ყველა მისი ნამუშევარი აღბეჭდილია ხალასი ნიჭის, საღვთისწაულო განწყობილების დამკვიდრების ნიშნით.

მარჯანიშვილის თეატრში ს. თაყაიშვილმა სხვადასხვა დროს უზადლო ოსტატობით შექმნა თეატრალური სახეების მთელი გაღერვა, რომელთა უმრავლესობა დღეს შესულია საბჭოთა აქტიორული ხელოვნების საგანძურში. ეს სახეებია: ანკა (ნ. პოგოდინის „ფოლადის პოემა“). ნაყომი (გ. ბააზოვის „მუნჯები ალაპარაკდნენ“), ამალია კარლოვანა (ა. აფინოგენოვის „შოში“), ქრისტინე (შ. დადიანის „ნინოშვილის გურია“), ბახუ მესეღუ (ი. ვაკელის „შამილი“), პარასკევა (შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“), გვირბიტინე (პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“), ალიონა (ი. გალანის „სიყვარული გარიჟრაჟზე“), ევა (ვ. გაბესკირიას „უფსკრულთან“, ძიძა (შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“), მარია-ში (რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“), ელისაბედ დედოფალი (ფ. შილერის „მარიამ სტიუარტი“), საბედო (მ. მრევლიშვილის „ზვავი“), ში პინი (ცაო იუის „ტაიფუნი“) და მრავალი სხვა.

ს. თაყაიშვილი ფართო დიაპაზონის მსახიობი იყო. იგი თანაბარი სიძლიერით წარმოგიდგენდა, როგორც მკვეთრად სახასიათო, ასევე კომედიურ, დრამატულ და ტრაგიკულ სახეებს. საგანგებოდ უნდა გამოვყოთ მსახიობის მიერ დიდი შთაგონებით, გარდასახვის გასაოცარი უნარით, ადამიანური სიკეთითა და სითბოთი გამსჭვალული, ყველასათვის ერთნაირად ანლობელი ბებია სცენური და კინოში შექმნილი სახე ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“.

ს. თაყაიშვილი სამაგალითო იყო თავისი პროფესიონალიზმით. მისთვის არ არსებობდა დიდი და პატარა როლი. თითოეულ მათგანზე მთელი გატაცებით, ძალების მაქსიმალური დაძაბვით მუშაობდა და ეს პროცესი — მღელვარებით, კამათით, ძიებებით აღსავსე — იყო დიდი ხელოვანის განუმეორებელი სამყარო. ნაოცრად მოკრძალებული, პასუხისმგებლობის გრძნობით აღსავსე, უადრესად მომთხოვნი საკუთარი თავისა და სხვების მიმართ და ამავე დროს მუდამ დაუკმაყოფილებელი საკუთარი შემოქმედებითი მიღწევებით — ასეთი იყო სენილია თაყაიშვილის განუმეორებელი აქტიორული ინდივიდუალობა, რომელმაც მაყურებლის განუხსნდვარელი სიყვარული და აღიარება მოუპოვა.

დიდა ს. თაყაიშვილის წვლილი ქართული საბჭოთა კინოს განვითარების საქმეში. მისმა ნიჭმა აქაც ფართო ასპარეზი და გაქანება პოვა. საქმარისმა მსახიობის წუთიერი გველვებაც კი ეკრანზე, რომ სამუდამოდ აღიბეჭდოს მაყურებლის მეხსიერებაში. მას შესწევდა გასაოცარი უნარი მის მიერ შექმნილი ეპიზოდური სახეები თავისი მნიშვნელობით გატოლებოდა მთავარ როლებს და საყოველთაო აღიარება მოეპოვებინა. ასეთ შედეგთა რიცხვს განეკუთვნებიან: ასინეთა („დათა თუთაშხია“), დეიდა („სხვისი შვილები“), ბებია („ნერგები“), ჭორიკანა („ჩვენი ეზო“).

ს. თაყაიშვილის მიერ ეკრანზე განსახიერებელი გმირები ხელშესახებით არიან კოლორიტით, მოულოდნელი ინტონაციით, დანვეწილი ფესხით, გემოვნებით, განზოგადების უნარით. მსახიობის შეუზღუდავი აქტიორული დიაპაზონი

ნი გამოვლინდა მის მიერ განსახიერებულ დაუვიწყარ როლებში: მარიაში („მალე გაზაფხული მოვა“), დედა („საბუღარელი ჭაბუკი“) და სხვა.

ს. თაყაიშვილის ნიჭის კიდევ ერთ გამობრწყინებად უნდა ჩაითვალოს მსახიობის ბოლო ნამუშევარი ფილმში „ცისფერი მთები, ანუ დაუტყრებელი ამბავი“, სადაც მოხუცი ბუღალტრის შესანიშნავი სახე შექმნა.

დიდა ს. თაყაიშვილის წვლილი ქართული ესტრადის განვითარების საქმეში.

ხალხის საყვარელი მსახიობი, რომელმაც თავისი შემოქმედებით უსაზღვრო პოპულარობა მოიპოვა მაყურებელში, ღირსეულად დააფასეს პარტიამ და საბჭოთა სახელმწიფომ — იგი დაჯილდოებული იყო ლენინისა და შრომის წითელი დროშის ორდენებით, მრავალი მედლით. მადლიერმა ქართველმა ხალხმა იგი ქ. თბილისის საპატიო მოქალაქედ აირჩია.

შესანიშნავი მოქალაქის, გულისხმიერი ადამიანის, დიდი მსახიობის ხესილია თაყაიშვილის ხსოვნა მარად დარჩება მისი განუმეორებელი ნიჭის ურიცხვ თაყვანისმცემელთა შორის.

მ. ა. შავარდნაძე, პ. ნ. დემირჩივი, გ. ა. ანდრონიკაშვილი, გ. მ. არსიკოვი, გ. დ. გაბუნია, პ. გ. გილაშვილი, გ. ნ. ენუშიძე, ა. ნ. ინაშვილი, ბ. ვ. ნიკოლსკი, ჯ. ი. კატიკაშვილი, ტ. ვ. როსტინაშვილი, დ. ლ. ქართველიშვილი, თ. ე. ჩიქოვანი, ზ. ა. ჩხეიძე, ნ. ა. ზიტაძე, ს. ე. ხაბიშვილი, ბ. ვ. ალექსიძე, თ. ი. მოსაშვილი, გ. რ. პაპუნია, ფ. ს. სანაკოვი, შ. კ. შარტაძე, ნ. შ. ჯანაშიძე, თ. ბ. ბაღვაშიანი, ა. ა. დვალისკი, ნ. ნ. ვ. გუგუნიანი, ნ. ა. ფოფხაძე, ვ. ბ. ლორთქიფანიანი, ნ. ვ. დუმბაძე, დ. ა. ალექსიძე, ე. დ. ამაშუკელი, ე. ნ. შანგიანი, ვ. ი. ანჯაფარიძე, რ. დ. ჩხეიძე, ვ. დ. ლორთქიფანიანი, თ. ე. აბულაძე, მ. ი. თუშანიანი, თ. ნ. ჩხეიძე, ს. მ. ზინაძე, მ. ვ. ჯანაშიძე, თ. ვ. მადვირეთუხუცესი, რ. რ. სტუარტი, რ. ბ. ჩხეიძე, თ. ვ. თაყაიშვილი, ვ. ვ. ტაბლიანი, ე. ნ. გუგუნიანი, ი. თ. ანდრონიკაძე, ვ. რ. ასათიანი, თ. ი. ეჭვიანი.

ვთხოვ ჩემიანს, ყველას, შემისრულოს თხოვნა:

არავითარ შემთხვევაში თეატრში არ გადამიყვანოთ, ჩემი არგადაყვანით შეწყდება თეატრში ხშირი სიკვდილი, მერწმუნეთ. არავითარ შემთხვევაში, მუხლმოდრეკილი გეხვეწებით. დიდუბე არ მიყვარს და გთხოვთ ნუ გამოძებნით ჩემთვის ადგილს. საბურთალოში, თუ შეიძლება, მაგრამ გთხოვთ — ორი ადგილი. იმიტომ რომ ჩემს გვერდით მოხვდება, ვინც ჩემს შემდეგ წავა ოჯახიდან და არ ვიქნები მარტო.

იწამეთ თხოვნა!

რა საჭიროა საპატიო ყარაული, ნუ დაღლით ხალხს, არავითარი სიტყვები.

ვყავი, ვშრომობდი და დასრულდა ჩემი ცხოვრება.

იმედია, ასე მშვიდად და წყნარად მიაბარებთ ჩემს ნეშტს ცივ მიწას.

ს. თაყაიშვილი

დღეს მთელი საქართველო — ყრმა, თუ უკვე ჭაღარით დაბრძენებული ზურვიკელა, ეთხოვება თავის უსაყვარლეს ადამიანს, რომლის სითბო სამარის კარამდე გავყვება, როგორც აბგაში სათუთად და ლოცვით ჩადებულ სავაზალი.

რა იყო იგი თავისი ერისათვის, რამხელა იყო საბჭოთა ხელოვნებისათვის რა უკიდვანო სამყარო შექმნა ქართულ თეატრსა და კინოში... სიცოცხლეშიც დაუფასდა და შთამომავლობასაც ლეგენდად გადაეცემა. რა გრივალს ატრიალებდა ქართველი ხალხის სულიერ ცხოვრებაში და როგორ მოკრძალებულად გამოგვეთხოვა, ისე გამოგვეთხოვა, რომ კიდევ უფრო ამაღლდა, ჩვენს ხატად და სალოცავად გადაიქცა. ამიტომ გრძელდება ს. თაყაიშვილის არსებობა როგორც დედისა და ბებუისა, დიდი მოქალაქისა და ხელოვანისა, ქვეყნისა და ერის ერთგული მსახურისა.

### თეიმურაზ ბაღურაშვილი

ესილია თაყაიშვილი დიდი ქართველი მსახიობი გახლდათ და ეს კიდევ აძლიერებს ჩვენს წუხილს ამ დიდი პიროვნების დაკარგვის გამო. მოკრძალებულს, თავის პროფესიაზე ფანატიკურად შეყვარებულს შეიძლო უდიდესი მსხვერპლი გაეღო ოღონდაც კი სცენური სახე გაეხსნა. მე თავადა ვარ მოწმე ერთ-ერთი ასეთი მსხვერპლის გაღებისა: ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონში“ ბებია ოლღას თამაშისას იმისათვის, რომ როლს სრულად ჩასწვდომოდა, მეტი დამაჯერებლობა და ბუნებრიობა ჰქონოდა სცენაზე, ჩიფჩიფით ლაპარაკისათვის მიედწია, მან კბილები დაიძრო. ამ სპექტაკლში ს. თაყაიშვილმა შექმნა ბებიას განუმეორებელი, მე ვიტყვოდი გრანდიოზული სცენური მომხიბლაობის სახე.

ეს იყო უნიკალური მოვლენა — ერთი პატარა გურული ბიჭის ბებია მთელმა საქართველომ თავის ბებიად მიიღო და იწამა და განა მხოლოდ საქართველომ? რამდენი უცხოელი ამბობდა ეს ჩვენებუთი ბებია არისო.

მე ბედნიერი ვარ იმით, რომ მომიწია ამ განუმეორებელ მსახიობთან მუშაობა. დღევანდელი თვალთ რომ ვუყურებ იმ წლებს, კიდევ უფრო მწამს ამ ბედნიერებისა. ალბათ, ამის გამოც ესილია თაყაიშვილი ჩემთვის იყო დედაც, მასწავლებელიც, დაც, მეგობარიც.

### გიბა ლორთქიფანიძე

ესილია თაყაიშვილის გარდაცვალებით დიდი დანაკლისი განიცადა ქართული თეატრის ყოველმა მოღვაწემ, თუ მოყვარულმა. ჩვენ დავკარგეთ გამოჩენილი მსახიობი, რომლის მიერ მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებულმა სცენურმა სახეებმა სამუდამოდ დაიდეს ბინა ქართული თეატრის ისტორიაში.

დაიხურა დიდი მსახიობის ცხოვრების წიგნი და ჩვენ დავვიტოვა გამოცანა შემოქმედებითი საიდუმლოს გახსნისა. გამოცანა იმისა, თუ როგორ იყო, რომ ესილია თაყაიშვილი მუდამ თანამედროვე მსახიობი გახლდათ. მასზე, მის მიერ შესრულებულ როლებზე არ მოქმედებდა დრო, ამიტომ ს. თაყაიშვილის მდიდარი შემოქმედება იმის ნიმუშად დარჩა, თუ როგორი უნდა იყოს მსახიობი, რომ მისმა ნაღვაწმა გაუძლოს დროს, არ მოიკიდოს დროის ჟანგი და ახალი თაობისთვისაც ისეთივე საინტერესო იყოს, როგორც წინა თაობებისათვის.

### თეიმურ ჩხეიძე

ნონა გუნია

## საანგარიშო კონსეკვი: ლიკსუბანი და ნაკოვანებანი

თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სასწავლებლის 1983 წლის საანგარიშო-გამოსაშვებმა კონცერტმა, რომელიც ნაჩვენები იყო თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში, საჩინოდ გამოავლინა რამდენიმე მეტად მტკიცენიული საკითხი.

ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში ყოველწლიურად კლებულობს ვაჟთა კონტიგენტი — მიმდინარე წელს კურსდამთავრებულთაგან მხოლოდ ქალები იყვნენ. ამიტომ საკონცერტო პროგრამის ჩასატარებლად საჭირო გახდა ბალეტის ვაჟი მსახიობების მოწვევა თეატრებიდან, რომელთაც პარტნიორობა უნდა გაეწიათ ქალებისათვის. გამოსაშვებ კონცერტში თბილისის საოპერო თეატრიდან მონაწილეობდნენ რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ვლ. ჭულუხაძე, მსახიობები: ჯ. ოღო-საშვილი, ვ. ბიკოევი, ი. დედანაშვილი, ქუთაისის საოპერო თეატრიდან — ა. ისუპოვი და ი. ჩუიაკო.

ეს გარემოება მეტად დამაფიქრებელია და იმაზე მეტყველებს, რომ საბალეტო ხელოვნების მიმართ ინტერესი იკარგება. ეს ალბათ, იმიტაც არის გამოწვეული, რომ არ მიმდინარეობს ბალეტის სათანადო პროპაგანდა. განსაკუთრებით კი რესპუბლიკის რაიონებში, არ უუქდება კლასიკური ქორეოგრაფიული ხელოვნების წარსულის ამსახველი მასალები, ქართული ბალეტის ბრწყინვალე წარმატებები, არ იწერება გამოჩენილი მოცეკვავეების შემოქმედებითი პორტრეტები და სხვა. ეს კი ახალგაზრდებს შორის გააღვივებდა ამ დარგში მუშაობის ინტერესს და სურვილს. გარდა ამისა, ქორეოგრაფიული სასწავლებელი მზად უნდა იყოს რომ რაიონში შერჩეული ახალგაზრდები ქალაქში დააბინაოს, მათთვის განსნახ ინტერნატი, მიუხედავად მრავალი დაპირებისა, ჭერ კიდევ ვერ იქნა გამონახული ასეთი საერთო საცხოვრებელი. ეს საკითხი უდავოდ დიდად მნიშვნელოვანია, ვინაიდან მარტო დედაქალაქიდან მოსულ ახალგაზრდობაზე დაყრდნობა შეუძლებელია.

ქორეოგრაფიული სასწავლებელი თავის მხრივ ზრუნავს ახალი კადრების მოსამზადებლად საანგარიშო კონცერტზე პირველი და მეორე კლასის გამოსვლამ სამხატვრო ხელმძღვანელის ბ. მონავარდისაშვილის დადგმულ ცეკვაში (ი. კოზლოვსკის „ანტრე“) რომელშიც გამოყვანილი ჰყავდა 20 ქალ-ვაჟი, დავაიმედო, რომ



10 ვაჟიდან ნახევარი მაინც განაგრძობს სწავლას. ცეკვა კეთილსინდისიერად იყო მომზადებული, ყმაწვილებს გულმოდგინედ და თვალსაჩინოდ გამოჰყავდათ იღეთები. კარგად ჩაატარეს თავისი გამოსვლა ჰერტელის ბალეტ „ამაო სიფრთხილის“ პა-დე-დეში კურსდამთავრებულმა ნ. ჩიხაშვილმა და ქუთაისის ოპერის და ბალეტის წამყვანმა სოლისტმა ი. ჩუიაკომ. მწყობრად შესრულდა ლიულის „ბურე“ (პედ. პედ. ი. ხუციშვილი), ჰერტელის „საბოტიერი“ (პედ. გ. გაბოვიჩი), ო. თაქაქიშვილის „იუმორესკა“ (პედ. რ. დოლიძე). მაყურებელმა გულთბილად მიიღო ნ. რიმსკი-კორსაკოვის ესპანური კაპრიჩიო, რომელიც ბალეტმეისტერმა ბ. მონავარდისაშვილმა გადაწვიტა ესპანური ხალხური ცეკვის თავისებურებათა გათვალისწინებით. ქორეოგრაფიულ კომპოზიციაში ეფექტურად იყო განლაგებული ჯგუფური და სოლო საცეკვაოები, მათი საერთო ნახაზი.

მაგრამ გამოსაშვები კონცერტის საერთო დონეს თუ მაღალი მომთხონელობით მივუდგებით, უნდა აღინიშნოს, რომ კურსდამთავრებულთა დიდ უმრავლესობას აკლია ტექნიკური მომზადება, ჯერ კიდევ ვერ ფლობენ კლასიკური ფორმის სინატიფეს. ეს მით უმეტეს დასანანია, რომ ზოგი მათგანი მდიდარი პლასტიკური მონაცემებითა და ბუნებრივი გრაციით არიან დაჯილდოებულნი, მაგალითად, ქეთევან მუხაშავრია, რომელიც საანგარიშო კონცერტებზე მაყურებლის ყურადღებებს იმსახურებდა.

სასურველია აგრეთვე პედაგოგებმა მეტი ყურადღება დაუთმონ მოწაფეებში თავისა და ხელების მოძრაობის კოორდინირების სრულყოფას.

თბილისის ქორეოგრაფიულ სასწავლებელს დიდი ხნის ისტორია აქვს. რა თქმა უნდა, ამ ხნის მანძილზე მას ჰქონდა, აღმავლობის და წარუმატებლობის წლები; მაგრამ ახალმა სამხატვრო ხელმძღვანელობამ და დირექციამ უნდა იზარუნოს იმისათვის, რომ სასწავლებელში იყოს მომავალი მსახიობების სწავლებისა და აღზრდის შესაბამისი შემოქმედებითი ატმოსფერო.



## გეგოპრის ხსოვნას

უეცრად გარდაიცვალა კუკური მუავანაძე, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, სკკპ წევრი, მარჯანიშვილის თეატრის დირექტორის მოადგილე, საქართველოს სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის სტუდენტთა სახალხო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი. თეატრმა დააპყარა ნიჭიერი შემოქმედი, ამავდარი მოღვაწე, ჩინებული მოქალაქე და მამულიშვილი, ყურადღებიანი, გულისხმიერი მეგობარი, კეთილშობილი, უპატიოსნესი, სიკეთით აღსავსე ადამიანი! სამაგალითოა მისი უანგარო, უმწიკვლო, დამოკიდებულება საერთო საქმისადმი, მისი უსაზღვრო, ფანტაზური, თავდადებული სიყვარული თეატრის მიმართ! ის ყოველთვის მზადყოფნაში იყო საშველად, მეგობრული ხელის გამოსაწოდებლად — ეს მისი ცხოვრების აზრი, მისი მოწოდება იყო!

კუკური გრიგოლის ძე მუავანაძე დაიბადა 1925 წელს წალენჯიხის რაიონში. თეატრით ბავშვობიდანვე იყო გატაცებული, მოწაწილეობას იღებდა სასკოლო სპექტაკლებში, უყრავდა რაიონის სასულე ორკესტრში, მისი ღვაწლი იმდენად ნაყოფიერი იყო, რომ მალე იგი წალენჯიხის კულტურის სახლის სამხატვრო ხელმძღვანელი ხდება.

1946 წელს კ. მუავანაძე ჩამოდის თბილისში და გამოცდებს ახარებს კ. მარჯანიშვილის თეატრის სტუდიაში. გუშინდელ დღესავით მახსოვს მისი მოკრძალებული შემოსვლა თეატრში, მისი სიყვარულითა და ბედნიერებით აღსავსე თვალები. ასეთი მოკრძალებული და სიყვარულით ანთებული დარჩა იგი სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე!

სტუდიის დამთავრების შემდეგ თეატრის ხელმძღვანელობაში იგი მსახიობად დატოვა. მრავალი როლი შეასრულა კუკური მხევეანაძემ, მრავალი დასამახსოვრებელი სახე შექმნა და ღირსეულად დაიმსახურა ჩვენი მსაყურებლისა და თეატრის კოლექტივის სიყვარული და პატივისცემა. ყოველი მისი როლი გამთბარი იყო დიდი ადამიანური სიბოლოი, ცხოვრების ღრმა ცოდნითა და დაკვირვებით, დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობით, მაღალი პროფესიული დონით. მისთვის არ არსებობდა დიდი და პატარა როლები, ყოველ შტრიხს, ყოველ სიტყვას დაჰკანკალებდა, პატარა ბავშვით ეფერებოდა და ეთლერხებოდა, აქედან მოდიოდა მის მიერ შექმნილი სახეების მომნიბველობა და დამაჭერებლობა!

როდესაც თეატრს დასჭირდა, მან უყოყმანოდ უარი თქვა მსახიობის კარიერაზე, სცენაზე იშვიათად გამოდიოდა და მთელი თავისი არსებით, მთელი სიყვარულით ადმინისტრაციულ საქმიანობას მოჰკიდა ხელი, დირექტორის მოადგილე გახდა და აქაც დიდი ორგანიზატორული ნიჭი გამოამჟღავნა. თეატრის ყოველდღიურ ცხოვრებაში, მის შემოქმედებით გამარჯვებებში უზვად არის კ. მხევეანაძის ღირსეული წვლილი. როგორ დაგვაკლდა მისი ზრუნვა და ყურადღება მოუსვენარი კაცი იყო, ყოველთვის მუშა ფუტკარივით ფუსფუსებდა, ყველაფერი გულთან ახლოს მიჰქონდა, თავს არ ზოგავდა, სანდახან ამისთვის ვსაქვედურობდით კიდეც, მაგრამ მან თავისი საქმე კარგად იცოდა: ის იმიტომ იყო მოუსვენარი, რომ ჩვენ ვყოფილიყავით მოსვენებულნი! ასეთი ადამიანები აშშვენებენ და აცოცხლებენ თეატრს, საზოგადოებას. ასეთების გარეშე ძნელია გამარჯვების მოპოვება, ძნელია ნორმალური მუშაობა და ცხოვრება. ასეთების წყალობით „ვარსკვლავები“ უფრო მკაფიოდ ეღვარებენ, ასეთი ადამიანები ჰქმნიან თეატრში ნამდვილ შემოქმედებით ატმოსფეროს!

ცალკე უნდა აღინიშნოს მისი დიდი ღვაწლი საქართველოს სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის თვითმომქმედი კოლექტივების მიმართ. ის არის სტუდენტთა სახალხო თეატრის შემქმნელი და სულის ჩამდგმელი, მისი რეჟისორული და ორგანიზატორული ნიჭის წყალობით ამ თეატრის სახელი დიდი ხანია გასცდა ჩვენი რესპუბლიკის საზღვრებს, მრავალგზის მოიპოვა საკავშირო ფესტივალების ლაურეატის წოდება და ოქროს მედლები!

წავიდა ჯერ კიდეც ახალგაზრდა, ჯანღონითა და ლამაზი ოცნებებით სავსე ბევრი რამ ვერ მოასწრო, მაგრამ რაც გააკეთა, საკმარისია მისი ხსოვნის უკვდავსაყოფად. წავიდა და წაიღო ჩვენი გულწრფელი ცრემლი. წავიდა და დაგვიტოვა კვალი ნათელი, უზადო, შეუბღალავი სახელი!

სახელი მისი, საქმენი მისნი, მარად იცოცხლებენ მსარჯანიშვილის თეატრში.

გიორგი ტატიშვილი

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი

# თეატრალური მემუარები

პასტანკო ტაბლიაშვილი

## რეჟისორის ჩანაწერები

თეატრი მუშაობდა ბულგაკოვის „მოლიერის“ დადგამზე. სახნოვსკის სტუდენტები დავესწარით გენერალურ რეპეტიციას. სამხატვრო თეატრის ფილიალის პარტიური ხავესი იყო თეატრის თანამშრომლებით, აქ იყო სპექტაკლიდან თავისუფალი ყველა ცნობილი მსახიობი. წყნარად საუბრობდნენ, ზოგნი ურუნალ-გაზეთებს ათვალთვლიდნენ. სიჩუმე ჩამოვარდა უცებ, ყველანი ფეხზე წამოდგნენ. მარჯვენა კარიდან დარბაზში შემოვიდა ვლადიმერ ივანეს ძე ნემიროვიჩ-დანიჩენკო. უკან მოხდევდნენ ვასილი გრიგოლის ძე სახნოვსკი, სპექტაკლის დამდგმელი ნიკოლოზ მიხეილის ძე გორჩაკოვი, სპექტაკლის მხატვარი პეტრე ვლადიმერის ძე ვილიამსი და პიესის ავტორი მიხეილ ათანასეს ძე ბულგაკოვი. დღეს პირველად ვნახე ნემიროვიჩ-დანიჩენკო, უფრო სწორედ — დავინახე. დაბალი ტანის მკვრივმა მოხუცმა ოსტროვსკის ელენგანტურ პერსონაჟთა სამყარო გამახსენა მიუხედავად წანდაწმულობისა (ოთხმოცს მიახლოებული იყო), მხნედ გამოიყურებოდა. დღეს მას სპექტაკლი უნდა მიეღო.

\* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ. მ.“, № 1, 2, 1984 წ.

დაიწყო რეპეტიცია. ეს იყო სრულყოფილი სპექტაკლი. ანტრაქტებში ნემიროვიჩ-დანიჩენკო დარბაზიდან გადიოდა. ერთ ანტრაქტში დარბაზიდან არ გავიდა. ძალიან წყნარად ლაპარაკობდა რალაცას, სიტყვა ჩვენამდე არ აღწევდა. სწრაფად გამოიძახეს ჩვენთვის უცნობი პირნი და მათთან გაგრძელდა ბაასი. მერე გავიგეთ: ნემიროვიჩის უკმაყოფილება გამოუთქვამს იმის გამო, რომ კლავესინი სცენის ცენტრში დგას და ხმა კი კულისიდან ისმის.

რა შთაბეჭდილება მივიღე გენერალური რეპეტიციიდან? ძალიან მომეწონა რეპეტიციის საერთო ატმოსფერო. არავითარი ნერვიულობა, არცერთი ხმამაღალი სიტყვა, სცენაზე ყველაფერი დასრულებული და დახვეწილია, ნათქვამია ყველაფერი რის თქმაც რეჟისორს, მხატვარს და მსახიობებს ეწაღათ. არც მარჯანიშვილის, არც ახმეტელის, არც ჩემსა და ჩემი კოლეგების გენერალურ რეპეტიციებზე ასეთი მშვიდი განწყობილება არ სუფევდა. რუსთაველის თეატრში სლავინის „ინტერვენციის“ პრემიერის ანტრაქტებში ფარდადახურული სცენიდან ახმეტელის ყვირილი ისმოდა, მაყურებელი სულ ახლახან შედებოდა სველ დეკორაციებს უყურებდა.

ასლა თვითონ სპექტაკლზე. მომეწონა გაფორმება, მომეწონა ცალკეული სცენების რეჟისორული გადაწყვეტაც. ბრწყინვალედ იყო გაკეთებული ხელმწიფის კარი. ძალიან ლამაზი იყო ეკლესიის სააღსარებო სარკმლის მოლოტირული ჩუქურთმის უშველებელი კედელი, (ვიცანი ბაღეზე ასხმული ფარჩის „ქმეხვეული“). ერთ ეპიზოდში ლუი მეოთხემეტი, საპატიო მანძილით დაცილებულ მოლიერთან საუბრისას, მრგვალ მაგიდას უზის და საუხემეს შეეჭკვივა. (მოლიერი, რა თქმა უნდა, ფეხზე დგას). ჩვენ სცენურ შავ რეპეტიციებსაც ვესწრებოდით. ამ ეპიზოდში მსახიობი ბოლდუმანი ყოველ რეპეტიციაზე ცივად მოხარ-

შულ ქათამს მიირთმევდა. მას საწიწკარა ისე უნდა ეტამა, რომ თითები არ დასვროდა. ბოლდუმანი შესანიშნავად დაეუფლა „ხელმწიფე მზის“ სინატიფეს. მსახიობი სტანიცინი გარეგნულად მოლიერის გაცოცხლებული პორტრეტი იყო. კარგი იყო სპექტაკლი სანახაობის თვალსაზრისით, მაგრამ მსახიობთა თამაშმა — სპექტაკლის გმირთა ცხოვრებამ — ვერ ამიყოლია, მოლიერმა თავი ვერ შემაყვარა, მისი ჭირ-ვარამი რამხას ვერ გაღმოსცდა. ამ სპექტაკლში სიტყვამ ანდამატური ძალა დაკარგა, სიტყვები სიტყვებად რჩებოდა. გულგრილად ვუყურე სპექტაკლს. თეატრიდან უკმარობის გრძნობით წამოვივდი.

ვ. გ. სახნოვსკიმ მეორე დღეს გვითხრა, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სპექტაკლი არ მოეწონაო, პიესის ნაკლზეც ილაპარაკაო. არც ჩემს ამხანაგებს მოეწონათ იგი, მათი აზრით პიესის ნაკლმა განაპირობა სპექტაკლის სიციფე, მაგრამ რატომ არ მომეწონა სტანისლავსკის საყოველთაოდ აღიარებული სპექტაკლი „ფიგაროს ქორწინება?“ ეს ჩინებული პიესა სამხატვრო თეატრის სცენაზე ისეთივე აზარტით არ იყო გათამაშებული, როგორც ოსტროვსკის „მხურვალე გული“. მართალია, მე „ფიგაროს“ პირველი შემსრულებლები ვერ ვნახე, ამას დიდი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ ამ შემთხვევაში არა მგონია მართო ეს ყოფილიყო მიზეზი სპექტაკლის დინების პროზაული უხალისობისა.

ვილიამსის გაფორმება „მოლიერისა“ და გოლოვინისა „ფიგაროსი“ ამაღლებული, პოეტური იყო, მის ფონზე მოქმედი მსახიობები კი მეტად დამიწებულნი იყვნენ: „მოლიერსიც“ და „ფიგაროსიც“ მე მარჯანიშვილი მაკლდა.

„ანა კარენინას“ სცენურმა რეპეტიციებმა მე და ჩემს ამხანაგებს ჭეშმარიტი სიხარული განგვაცდევინა. მოწმენი გავხდით შესანიშნავი სპექტაკლის დაბადებისა. აქ თანაბარი ღირსებით შეერთდა ტოლსტოის გენია და სამხატვრო

თეატრის უმაღლესი კულტურა. ჩემი მკითხველი მეტყვის — აი, თეატრმა მიიღო მაღალი ღირსების ნაწარმოები და დიდი სპექტაკლი შექმნაო. ნაწარმოების ლიტერატურულ ღირსებას დიდი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ მართო ეს არ არის საწინდარი გამარჯვებისა. „ოტელოს“ ლიტერატურულმა ღირსებამ ვერც სამხატვრო თეატრის გამარჯვება უზრუნველყო და ვერც მარჯანიშვილის თეატრისა.

სამხატვრო თეატრის ისტორია შემოქმედებითი სიახლის მუდმივი ძიებაა. მე ვფიქრობ, რომ „ანა კარენინა“ იყო სიახლის ძიების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი. თეატრის ცნობილმა უბრალოებამ აქ სახე იცვალა, უფრო ძარღვმაგარი გახდა, ცხოვრებისეულმა სიმართლემ ყოველდღიურობის დოკუმენტალობიდან მხატვრული სიმართლისკენ გადაინაცვლა, გამახვილდა სპექტაკლის სოციალური ფლერალობა, გაღრმავდა ფსიქოლოგიური ამოცანები. რეპეტიციებზე ნემიროვიჩ-დანჩენკოსაგან შშირად გვესმოდა „ვენებათა ხანძარი“ და ეს სიტყვები სიტყვებად არ დარჩენილა, ასეთმა თამაშმა კომენტარმა შვა სპექტაკლის ემოციური მხურვალეობა, — ეს იყო რომანტიკული აგნებულობა და იოტის ოდენი სიყალბე არა ყოფილა რომანტიკული თეატრებისა. უხვად დანაოჭებული ლურჯი ხავერდი და „ერმიოტივიდან“ გამოტანილი ოქროცურვილი ავეჯი პათეტიკურ იერსახეს აძლევდა სპექტაკლს. შთაბეჭდილება ისეთი შემექმნა, რომ რეჟისურამ ამ სპექტაკლში უარი თქვა ე. წ. „მეოთხე კედელზე“ და თეატრალიზისკენ აიღო გეზი. ნატურალიზმისკენ ლტოლვა თეატრალიზისკენ ლტოლვით შეცვალა.

სპექტაკლს საკუთარი ფარდა ჰქონდა — ლურჯი ხავერდი — რომელიც არც შუაზე იხსნებოდა და არც ზევით აღიოდა, არამედ მარჯვნიდან მარცხნივ იხსნებოდა და ასევე მარჯვნიდან მარცხნივ იხურებოდა. ამით თეატრს სურდა რომანის

ფურცლის ასოციაცია შექმნა მყურებელში. ეს ხერხიც თეატრალური აზროვნების ნაყოფად მიმჩნია. თეატრალობა იგრძნობოდა სპექტაკლის სტრუქტურაში, ქეშმარიტი სილამაზის ძიებაში, გმირთა ხასიათების ჩამოყალიბებაში. ცხოვრებისეული სიმართლის ძარღვმგარმა უბრალოებამ და ქეშმარიტმა თეატრალობამ შვა ნიკოლოზ პავლეს ძე ხმელეთის ფენომენალური კარენინი — უკიდურესი სიძუნწე გარეგნული მოძრაობისა, თითქმის სტატიურობა და ფსიქოლოგიური სიღრმის ფანტასტური უსაზღვროება! — ეს იყო აქტიორული ხელოვნების სასწაული, ეს იყო ისეთივე განუშეორებელი შედეგრი, როგორც იყო მოსკოვის მეფე თედორე. თედორე ითამაშეს კაჩალოვმა, დობრონრაოვმა, ხმელეთმა და მოსკოვის ვერ გაუტოლდნენ. აქაც იგივე განმეორდა, — ბევრმა ითამაშა კარენინი და ხმელეთს ვერავინ გაუტოლდა. კარგი იყო ალა ტარასოვის ანა, მაგრამ ხმელეთის კარენინი სპექტაკლის მწვერვალი იყო.

მარჯანიშვილის თეატრის მხატვარი პეტრე ოცხელი მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ რეჟისორ ვახტანგ აბაშიძესთან ერთად, მუდმივად გადმოვიდა მოსკოვის მცირე თეატრში. პრემიერამდე დაახლოებით სამი დღით ადრე, გერცენის ქუჩაზე — კონსერვატორიის წინ — შემხვდა პეტრე და შემეკითხა, „ანას“ როგორი პირი უჩანს? ჩემი აღტაცება გაფუზიარე. ჩვენთან, მცირე თეატრში, ლაპარაკობენ, სპექტაკლი არ გამოდისო, ტარასოვას მონაცემებით ანას თამაში არ შეიძლებაო, კრიტიკოსები ცუდ რეცენზიებს ამზადებენო. აღარ მახსოვს, ალბათ, გენერალურ რეპეტიციებს კრიტიკოსები და თეატრისმცოდნენი ესწრებოდნენ. სჩანს ზოგიერთმა სკეპტიკოსმა ნაადრევი დასკვნები გამოიტანა.

პრემიერა დიდი წარმატებით ჩატარდა. სპექტაკლს ესწრებოდნენ სტალინი, მოლოტოვი, ვოროშილოვი და ჟდანოვი.

სახსოვსკიმ გვიამბო: ნემიროვიჩი-დანჩენკო მესამე მოქმედების შემდეგ სტუმრებთან შესულა ლოჟაში. სტალინს შეეკითხა თურმე:

— Скучаете, Иосиф Виссарионович?

სტალინს უპასუხნია:

— Да, скучаю... в антрактах.

ნემიროვიჩი-დანჩენკოს მეოთხე მოქმედების დაწყებამდე თეატრის კოლექტივისთვის გამარჯვება მიულოცნია.

1937 წლის 22 აპრილს, პრემიერის მეორე დღეს, გაზეთმა „პრავდამ“ პირველ გვერდზე გამოაქვეყნა საკლესის ცნობა. უკანასკნელ აზვაცში ნათქვამი იყო: „სსრ კავშირის გორკის სახელობის მოსკოვის აკადემიურმა სამხატვრო თეატრმა დიდი შემოქმედებითი გამარჯვება მოიპოვა. ტოლსტოის რომანის ძირითადი ფსიქოლოგიური ხაზების დაცვით, რეჟისურამ — სსრკ სახალხო არტისტმა, ვ. ი. ნემიროვიჩი-დანჩენკომ და ვ. გ. სახნოვსკიმ — შექმნა ბრწყინვალე, ამაღლებებელი სპექტაკლი. ეს არის რეალისტური ხელოვნების დღესასწაული.“

საბჭოთა კავშირის ცენტრალური გაზეთები უმაღლეს შეფასებას აძლევდნენ სპექტაკლს, ხოლო სამი თვის შემდეგ, პარიზში, სამხატვრო თეატრის გასტროლების დროს, „ანას“ წარმატება ტრიუმფში გადაიზარდა.

სპექტაკლის დადგმაზე ძირითადად სახსოვსკი მუშაობდა, ნემიროვიჩი-დანჩენკო რეპეტიციების ბოლო პერიოდში შეუერთდა. გულდასმით შეამოწმა მთელი სპექტაკლი და ბევრი ეპიზოდი დამშვენა მისმა მაღლიანმა ხელმა. ოპერის ეპიზოდს ახალი ეპიზოდი დაუმატა: ღოთიდან გამოქცეული ანა ვრონსკიმ ფოიეს კიბეზე შეაჩერა და მწვავე ხასიათის დიალოგი გაიმართა, მათ შორის ბზარმა იჩინა თავი. დიალოგის დროს ისმოდა ოპერის შემდეგი მოქმედების საორკესტრო შესავალი. სიუჟეტური ვითარების-

თვის ეს მეტად საჭირო ეპიზოდი ეფექტური და ემოციური იყო.

ნემიროვიჩ-დანჩენკო ჩვენებასაც არ ერიდებოდა. ავადმყოფ ანას საწოლთან გაითამაშა ვრონსკიც და ალექსეი კარენინიც. ერთ ეპიზოდში ანაც ითამაშა. ეს რომ სხვას ეთქვა ჩემთვის, სუპრობად მივიღებდი, ძნელი წარმოსადგენია წვერიანი მოხუცის ანა, მაგრამ ნემიროვიჩის თამაშში ანას აზრების დინებამ გამოიტაცა და წვერი და წლები ხელს არ მიშლდა. ნემიროვიჩის თამაშს ორი მიზანი ჰქონდა: პირველი — თავის თავზე შეემოწმებინა მოქმედების ხაზის სისწორე (ის ადგილები, რომლებიც მას ატყვებდა) და მეორე — ეჩვენებინა ის, რასაც რეჟისორი თხოულობდა და მსახიობები ვერ გებულობდნენ. ნემიროვიჩი აზრის გამახვილებით აკეთებდა კომენტარს და მოქმედება გასაგები ხდებოდა.

პრემიერამდე 10-12 დღით ადრე, სცენური სრუტეტიციის დროს, ფოიეში აფიშა გამოაკრეს. დამდგმელებად გამოცხადებულნი იყვნენ ნემიროვიჩ-დანჩენკო და სახნოვსკი. როგორც ჩანს, მსახიობებისთვის მოულოდნელი იყო ორი დამდგმელის გამოცხადება: ჰერ ჩუმ-ჩუმად ლაპარაკობდნენ ამაზე. მერე — დაუფარავად, ერთ მშვენიერ დღეს კი, შესვენების დროს, მსახიობებით სავსე ბუფეტში (ეს ამბავი ფილიალოში მოხდა) ნიკოლოზ პავლეს ძე სმეღევმა ყველას გასაგებად მიმართა სახნოვსკის.

— „ანას“ მონაწილენი არასოდეს დავივიწყებთ თქვენს კოლოსალურ მუშაობას.

სახნოვსკის არაფერი უთქვამს, ჩანს სმას განაგრძობდა თურმე. ამ ფაქტს არ შევსწრებივარ, ამხანაგებმა მითხრეს (კულისებში ვიყავი შეპარული, მაინტერესებდა: დანაოქებული ზავერდის მძიმე შირმებს ასე სწრაფად და უნმაურად როგორ უცვლიდნენ ადგილებდებარეობას). მსახიობთა მითქმა-მოთქმამ ჩვენც აგვიყოლია, გვეწყინა რომ ჩვენი მასწავ-

ლებელი სპექტაკლის ერთპიროვნულ ავტორად არ გამოცხადდა. რა თქმა უნდა, ვცდებოდი. ნემიროვიჩ-დანჩენკომ კალენდარულად ცოტა იმუშავა, მაგრამ მისი გაკეთებული საქმის წონა და ფასი განუზომლად დიდი იყო. გარდა რეპეტიციების დიდი მნიშვნელობისა, უღიღისი მნიშვნელობა ჰქონდა სახნოვსკისთან გაგზავნილ მის ერთ პატარა წერილს და ცოტა გვიან დაბეჭდილ ერთ პატარა სტატიას „ანა კარენინა“ სამხატვრო თეატრის სცენაზე“. ნემიროვიჩმა აქ ბრძნული სიღინჯითა და ნათელგვრებით გაანალიზა რომანი (ლევინის ხაზის უარყოფა), დააუხსტა სპექტაკლის დრამატურგიული სტრუქტურა და გასაოცარი კონკრეტული ხედვით დაადგინა სპექტაკლის ფორმა და სახე. პრაქტიკული მნიშვნელობის დიდი აზრი ნათქვამი იყო უკადღურესად სხარტად და გასაგებად. შეუძლებელია უფრო ლაკონურად აზრის გამოთქმა.

რეჟისორის მუშაობის მცირე დროსა და ლაკონურ გამოთქმებს შეცდომაში შევყავართ ზოგჯერ. ეს შეცდომა თანადამდგმელ რეჟისორებსაც ემართებათ და მსახიობებსაც. უფრო მეტად — მსახიობებს. მცირე დრო არ ნიშნავს მცირე მუშაობას და ცოტა ლაპარაკი არ ნიშნავს უთქმელობას. კუტუზოვის ერთი სიტყვა ბრძოლის ვითარებას რადიკალურად სცვლიდა. ასეთივე მნიშვნელობა ჰქონდა მსახიობისთვის სტანისლავსკის, ნემიროვიჩისა და მარჩანინვილის დროულად ნათქვამ სიტყვას, მაგრამ ზოგიერთი მსახიობი თავისი შრომის მიღმა ვერაფერს ხედავს და წარმატებით დასრულებულ მუშაობას საკუთარი შრომის ნაყოფად მიიჩნევს მხოლოდ. ავადმყოფურად დიდი წარმოდგენა თავის თავზე მცდარ შეხედულებას უქმნის, თითქოს რეჟისორი არ სჭირდებოდეს; თავს აჭერებს, რომ როდესუ და მოუკიდებელი მუშაობით იგი თავად ჰქმნის სპექტაკლს. სამწუხაროდ, ეს აზრი ზოგიერთი ცნ-

ბილი მსახიობის ნაწერებში და საუბრებში გამოსჭვდევს. თანაღმადგმელი რეჟისორებიც ხშირად სცოლავენ ასეთივე ამბიციებით.

განდიდების მანიით შეპყრობილ რეჟისორებთან და მსახიობებთან ჩემს მასწავლებელს საერთო არაფერი ჰქონია, მას საკუთარი შესაძლებლობის საკმაოდ მყარი რწმენა ჰქონდა, მაგრამ ამასთან ერთად იგი იყო უაღრესად კეთილშობილი და თავმდაბალი ადამიანი, მაღალი ინტელექტის ჭეშმარიტი შემოქმედი. ასეთები კი საკუთარი ავტორიტეტის ხელფონურ გაბერვას არ სპირობენ. სახნოვსკიმ კარგად იცოდა ნემიროვიჩის მუშაობის ფასი „ანა კარენინაში“, ამის თაობაზე მას არაერთხელ უსაუბრია ჩვენთან და, რად შეიქმნა თეატრში უსიამოლპარაკი ამ თემაზე, დღესაც არ ვიცი. ამ ჩრდლოვანი ეპიზოდის გახსენებას ზედმეტად არ ვთვლი. წარსულს თუ ჩრდილი მოვხსენით, მოგონება გაფერმკრთალებდა. წარსულის აღმწერს არც ამბავის გამოგონება ეუბანიება და არც მომხდარი ამბის მიჩქმალვა.

„ანაზე“ საუბარი ერთი ასეთი მოგონებით მსურს დავამთავრო. სპექტაკლზე ბილეთის შოვნა ძალიან ძნელი იყო, თეატრის წინ უშველებელი რიგი იმართებოდა, მსურველები ღამეებს ათენებდნენ. მახსოვს, ასეთი ტანჯვით ნაშოვნი ბილეთითა და ვარდების თაიგულით შევიდა თეატრში ერთი გოგონა. აპრილში ვარდი ძვირია. უნდა ვიფიქროთ, რომ ძვირადღირებული თაიგული მას ტოლსტოის გმირებთან შეხვედრის სიხარულმა აყიდვინა. მეორე მოქმედების მსვლელობის დროს, აღტაცებულმა გოგონამ თაიგული სცენაზე ისროლა. ჩემი ღრმა რწმენით ეს იყო სპეტაკი სულის გამოვლენა, ეს იყო ხელოვნების საკურთხეველის ვარდებით შემკობის სურვილი. ეს იყო მკრთელობაო, უყვიროდნენ აღმინისტრაციის ოთახში ატირებულ გოგონას. არ ვიცოდელი, სხვას ვერაფერს ამ-

ბობდა თურმე, პატიებას თხოულობდა და არ აპატიეს, თეატრიდან გააძევეს. ეს ამბავი სახნოვსკიმ გვიამბო. სწუხდა, რომ გოგონას ვერ უშველა. გვიამბო მეორე ეპიზოდიც. სიტყვა-სიტყვით მომყავს მისი ნათქვამი: „ლირეტიკის ლოჟიდან ვუყურებდი სპექტაკლს. მესამე, თუ მეოთხე რიგის ნაპირა სკამებზე სოლიდური წყვილი იჯდა. მე მათ თავზე დაეყურებდი. სპექტაკლის ფინალის დაწყებამდე, სურათის ცვლის დროს, კაცმა ქალს გადაულაპარაკა — ანა მატარებლის ქვეშ ჩავარდება. საიდან იცით? — შეეკითხა ქალი. დღეს მეორედ ვუყურებ სპექტაკლს, — უბასუხა კაცმა“. ამ რეგენებმა წესრიგი არ დაარღვიეს და ბოლომდე უყურეს სპექტაკლს, სპეტაკი სულის გოგონას კი შეცდომა არ აპატიეს და თეატრიდან გააძევეს. სტანისლავსკი და ნემიროვიჩი, მე გგონია, ასეთ „ერთგულელებას“ არ მოუწონებდნენ თეატრის ერთგულ თანამშრომლებს, მაგრამ მათ ყურამდე ვინ მიიტანდა ამ ამბავს?..

სამხატვრო თეატრში დადგმულ ტრენევის „ლუბოვ იაროვიაზე“ და ვირტას „მიწაზე“ არაფერს ვამბობ, რადგან ამ პიესების რეპეტიციებს არ დავსწრებივარ. სპექტაკლები არ იყო ცუდი, მაგრამ აღტაცებაში არ მოვუყვანივარ. მცირე თეატრის „ლუბოვ იაროვია“ უფრო შეგრულ სპექტაკლად მეჩვენებოდა.

სამხატვრო თეატრთან ერთად ჩემს სახუკვარ ადგილებად იქცა კონსერვატორიის დიდი და მცირე საკონცერტო დარბაზები. ვესწრებოდი ყველა მნიშვნელოვან სიმფონიურ და კამერულ კონცერტებს. იმხანად ხშირად ჩამოდიოდნენ საზღვარგარეთელი ღირიჟორები: კლიბერი და სებასტიანი. მათთან ერთად აქტიურად მოღვაწეობდნენ ჩვენი ღირიჟორები გაუკი და გოლოვანოვი. ამავე წლებში გამოვლინდნენ მრავინსკი და ივანოვი. ღირიჟორთა ამ ბრწყინვალე პლადისა და ასევე ბრწყინვალე პიანისტების გოლდენვეიზერის, ნეიგაუზისა და



იგუმნოვის კონცერტებით გავიცანა რუსეთისა და დასავლეთ ევროპის კლასიკური და თანამედროვე მუსიკა. ჩვენი დღეების ნერვითა და ენით დაწერილ თანამედროვე ნაწარმოებებში ვგრძნობდი ფანტაზიის სიმდიდრესა და საორკესტრო წერის ბრწყინვალეობას, მაგრამ კლასიკულებში მეტ შინაგან ძალასა და სიღრმეს ვგრძნობდი, მათი მუსიკა ჩემს პატარა სხეულში მოქცეულ სულს უსაშველოდ ზრდიდა და ზოგჯერ იმ შეუცნობელს მიხსნიდა, რასაც ვერ ხსნიდა ვერც წიგნებიდან მიღებული ცოდნა და ვერც ჩემი დამოუკიდებელი აზროვნება.

თეატრალურ ინსტიტუტში სარეჟისორო გეგმების დაცვა დაგვეწყო. ეს იყო ჩვენი სწავლების უადრესად საინტერესო პერიოდი. სტუდენტებს მოჰქონდათ კლასიკური და თანამედროვე პიესების რეჟისორული გააზრებები, რომელზეც თითქმის მთელი სასწავლო წელი მუშაობდნენ. ყველა ჩვენგანი ვალდებული იყო სცოდნოდა პიესა, რომლის რეჟისორულ გეგმასაც ამხანაგი იცავდა. პირველ დღეს სპექტაკლის ექსპოზიციის კითხვა მიმდინარეობდა, მეორე დღეს — კამათი. კამათში ყველანი ვმონაწილეობდით. ბოლო სიტყვა, რა თქმა უნდა, სახნოვსკის ეკუთვნოდა. სახნოვსკის ლაპარაკში მომწონდა მკაფიო აზრი, გულანდილობა და ტაქტი. კარგს აქებდა, სუსტს არ ფარავდა და ამ სისუსტის დასაბუთება ხშირად წამოაჩენდა ხოლმე რეჟისორულმა ხელოვნების ჩვენთვის ჭერ კიდევ უცნობ წახნაგებს.

ბევრის სარეჟისორო გეგმამ ჩემი გულწრფელი აღტაცება გამოიწვია. ბევრი ნიჭიერი სტუდენტი იყო ჩვენს კურსზე: ნადია საცი, მარიანა გერი, კლავდია პლოტნიკოვა, იოსებ რადუნე, საშა გინზბურგი, სიმა ორშანსკი, სენია დიშანტი, ალიოზა სალევეი, ტოლია კოტლიაროვი, საშა გალუნი, საშა მიხაილოვი, იური სუდაკოვი, საშა იუდინი, ოსკარ ტოკპანოვი, გრიშა პილოსიანი. გრიშამ

იცოდა, ჭერ დაანიავებდა სარეჟისორო გეგმის ავტორს და მერე გამარჯვებას ულოცავდა.

ჩემი ჭერიც დადგა. დანიშნულ დღეს სარეჟისორო გეგმის დაცვა ვერ შესდგა. იმ კლასმა, სადაც სახნოვსკი ლექციებს გვიკითხავდა, ვერ დაიტია სარეჟისორო და სადირექტორო ფაკულტეტების სტუმრად მოსული სტუდენტები. მეორე დღეს ყველაზე დიდ სალექციო დარბაზში მოვეწყო დაცვა. სტუმრებისთვის დამატებითი სკამები შემოიტანეს, მაგრამ საკმარისად არ აღმოჩნდა, ბევრს მოუწია ფეხზე დგომა. სახნოვსკის წინ, მაგიდაზე, დავაწყე დეკორაციების ესკიზები და კალიგრაფიული ხელით შესრულებული — არ ვიცი რა დავარქვა — სარეჟისორო გეგმის პროსპექტი, მეგზური, თუ ცნობარი. აქ იყო სპექტაკლის გამჭოლი მოქმედება და ზემოცანა, მოქმედებების რეჟისორულ ნაკვეთებად დაყოფა და მათი დასათაურება, ფსიქოლოგიური ამოცანების თანრიგი და კარლოსის დიდი მონოლოგის ფსიქო-ფიზიკური გაანალიზება. მე მაკეტის გვერდზე ვიდექი: მაკეტი დიდი ზომისა იყო, სცენის სარკის სიგანე მეტრზე მეტი იქნებოდა, იგი ძალიან სუფთად მქონდა შესრულებული. წინ, მცირე მაგიდაზე, დავდე პიესა და სარეჟისორო პროსპექტის შავი პირა, რომელიც მოხსენების დროს არც კი გადამიშლია (გარდა კარლოსის დიდი მონოლოგისა).

მოკლედ ვილაპარაკე მეცხრამეტე საუკუნის საფრანგეთის სამ რევოლუციონზე, ჰიუგოს შემოქმედების ძირითად გეზზე და „ერნანის“ სოციალურ მნიშვნელობაზე.

მაღალი პოეზია და თავისუფლებისმოყვარეობის თემა ამ პიესას მუდმივ სიცოცხლეს ანიჭებს. თავისუფლებისათვის ბრძოლის მარადისობა! — ეს უნდა იყოს სპექტაკლის დევიზი და ამ იდეით გამსჭვალული გამირების მოქმედება უნდა გაიხსნას ფსიქოლოგიური სიღრმით,

მკაცრი ლოგიკით და პოეტური პათოსით შეჭერებული უბრალოებით. მსახიობმა სცენაზე სიტყვით უნდა იცხოვროს და არა ითამაშოს. ცოცხალმა სიტყვამ უნდა ჩაკლას პიესაში არსებული მადლფარდოვნება. სადაც ამას ვერ მივადწევთ, ტექსტს შეძლებისდაგვარად წავშლით.

იმ დროს საბჭოთა თეატრებში აღორძინებული იყო ფერწერა. ტონის მიმცემი, რა თქმა უნდა, მოსკოვი იყო. დიდი თეატრი, სამხატვრო, მცირე, ვახტანგოვისა და წითელი არმიის თეატრები დიდ ეფექტს აღწევდნენ ფედოროვსკის, გოლოვინის, ვილიამის, დმიტრიევის, შიფრინისა და სხვა მხატვრების ფერწერულად გადაწყვეტილი დეკორაციებით. ჩემს სპექტაკლს ამ სტილში ვერ ვხვდავდი. არც მიეერსოლდისა და ოხლოპკოვის დეკორაციების უკიდურესად სქემატური კონსტრუქციები იყო ჩემთვის მისაღები. კამერული თეატრი ვერ მივიღე, შალინიანებდა რაფინირებული სპექტაკლების უნერვო სილამაზე, მაგრამ ტაიროვის ერთმა დადგამამ აღმაფრთოვანა. ეს იყო უაღრესად თანამედროვე, უაღრესად რევოლუციური სპექტაკლი „ოპტიმისტური ტრაგედია“ (ვიწნევსკის პიესა). ძალიან მომეწონა ამ სპექტაკლის გაფორმება (რინდლი). მომეწონა აგრეთვე ისაე რაბინოვიჩის „ლივისტრატას“ დეკორაცია. (ნემიროვიჩ-დანჩენკოს დადგმა მისი სახელობის ოპერის თეატრში. სპექტაკლი არ მინახავს, მაკეტი ვნანე ბახრუშინის სახელობის თეატრალურ მუზეუმში). „ერნანის“ გაფორმების ძიების პერიოდში ჩემი გუშანი ამ მხატვართა გეზისკენ მეზიდებოდა. პიესის ჩემი რეჟისორული წაიხსნა თხოულობდა გერბივით ლაკონურ მონაზულობას, გარემოს მუსიკალურ აღქმას, ძარღვიან დინამიკას, ჰიუგოს ლექსის თანაუღერად სილამაზეს. მუსიკას დიდი ადგილი ექნება სპექტაკლში, იგი უნისორში არ წაბუყვება გამირების განცდებს, ზშირ შემ-

თხვევაში გმირთა სულისკვეთების კონტრასტი იქნება, როგორც ნათელის გამაძლიერებელი ჩრდილი. განათება პირობითია.

პირველ მოქმედებაში პიესის გმირთა ხასიათზე გავამახვილე ყურადღება. ფსიქო-ფიზიკური ამოცანების დაკონკრეტებით შევიტყაღე ერნანის და კარლოსი რომანტიკული თეატრის ოჩოფენებადან მიწაზე ჩამომეყვანა. მეფის დაუძინებელი მტერი, ყოფილი აზნაური, აშუამად კეთილშობილი ყაჩაღი, მთისა და ველის ლაღი შვილი ერნანის ისეთ ჭაბუკად დავსახე, რომლის განწირვა მტერსაც კი უნდა გასჭირვებოდა (იგი ოცი წლისაა). კარლოსის სახის გამოძერწვაში, ნაკლთან ერთად, მისი დადებითი მხარეებიც წარმოვავჩინე. კარლოსი ტირანია, მაგრამ უტყუო არ არის, იგი აზროვნებს. დონ რუი გამეს დე სილვა განვტვირთე მაღალფარდოვანი ჭარბსიტყვაობისგან, ტექსტი თითქმის გავუნახვერე, დავაცხრე მისი ბოპქრობა, დავადინჯე. მე იგი დავსახე მტკიცე ნებისყოფის დარბაისელ ადამიანად, რომლის სიტყვა და საქმე გონებიდან უნდა მოდიოდეს და არა ემოციიდან. (სილვაზე ფიქრის დროს ნემიროვიჩ-დანჩენკოს პიროვნება მედგათვალწინ. ნემიროვიჩის ერთი სიტყვა არ უთქვამს ხმამაღლა, მაგრამ მის ლაპარაკს დიდი შთამაგონებელი ძალა ჰქონდა). დონია სოლზე ვერაფერი ვთქვი. ჩემთვის ეს სახე დღესაც უსიცოცხლო აბსტრაქციაა.

მეორე მოქმედების მაკეტი განათებულ იქონდა. შუქის ჩართვისას მოწონების ხმამაღალი შეძახილები გაისმა. ეს მოქმედება რეჟისორულად პირველზე უკეთ მქონდა მოფიქრებული. სპექტაკლს კარგად ვხვდავდი, მიზანსცენებს დეტალურად ვვებოდი, კულმინაციურ მომენტებში ბერსონაუთა პლასტელინის შეფერადებულ ფიგურებს ვიშველიებდი. ცხოველმყოფელმა დინამიკამ მოქმედე-

ბას წარმტაცი ხანახაობის ელფერი მის-  
ცა.

მესამე მოქმედებას აუდიტორიის აბ-  
სოლუტურ დუმილში ვყვებოდი. ეს არ  
იყო პასიური დუმილი — დაძაბულნი  
მისმენდნენ. სახნოვსკის ანთებულმა თვა-  
ლებმა მიმახვედრა, რომ დონ რუი გო-  
მეს დე სილვას სახე კარგად მქონდა გა-  
ხსნილი. აქ მე თვითონ ვგრძნობდი ორი  
წლის სწავლებით მიღებული ცოდნის  
შედგეს, ჩემს ზრდას.

მეოთხე მოქმედება კარლოს დიდის  
აკლდამასთან მიმდინარეობს. სახნოვსკი-  
საც და სტუდენტებსაც მოეწონათ კარლ-  
ოსის მონოლოგის ჩემი ინტერპრეტაცია.  
ახალგაზრდა კარლოსისათვის სიცოცხლე  
აქამდე მხოლოდ სიამოვნების წყარო  
იყო. დღეს, იმპერატორად არჩევის წინ,  
პირველად უფიქრდება ცხოვრების რა-  
ობას და ცდილობს მისი ურთულესი და  
უმძიმესი კვანძის გახსნას. კარლოსის  
მონოლოგის ფსიქო-ფიზიკური ანალიზი  
რვეულიდან წავიკითხე. სამწუხაროდ  
დღეს მე იგი არ გამაჩნია, დავკარგე. გა-  
ხსენება მიჭირს. მონოლოგი ნაკვეთებად  
მქონდა დაყოფილი. ნაკვეთებად დაყო-  
ფას განათებით ვამახვილებდი. მოძრავ  
დრუბლებში გაცხრილული მთვარის ათ-  
ინათით კარლოსის ხან სახეს ვაშუქებდი,  
ხან მარტო ხელს, ხან მთლიან ტანს, ხან  
სრულ სიბნელეში ვტოვებდი, ხანაც ნი-  
ლუტებად ვაჩენდი განათებული აკლდა-  
მის ფონზე. მონოლოგს ვკითხულობდი  
ნელა, დაბალი ხმით, გაზრებული პაუ-  
ზებითა და კომენტარებით. აქვე დაემე-  
ნდი: „ახლა აღმართული ხელია განათე-  
ბული, ახლა სრულ სიბნელეში ისმის ჩე-  
მი ხმა, ახლა სახე მინათდება“ და სხვა.

მოქმედების ფინალში სცენა ივსება  
შეთქმულებითა და ახალი იმპერატორის  
ამალით. მტრების შერიგების პარადულ  
წარწეიმზე უარი ვთქვი, მაღალფარდო-  
ვანი ტირალები წავშალე და დავტოვე  
მხოლოდ ის, რაც აუცილებლად საჭირო  
იყო მოქმედებისთვის. კარლოსმა, აწ

უკვე იმპერატორმა, მტრებს დანაშაულს  
აპატია, საყვარელ არსებაზე — დონია  
სოლზე უარი თქვა და ყველაზე საშიშ  
მტერს ერნანს მისი მეუღლეობა მიუ-  
ლოცა. „მტერს შევეურიდები“ — სთქვა  
ერნანსმა, მახვილი შორს გადააგდო და  
მახვილისგან განთავისუფლებული ხელი  
დონია სოლს გაუწოდა. ქვის ფილაზე  
დაცემულმა მახვილმა ხმა გამოიღო. ეს  
ხმა შთამაგონებლად უნდა ეთქვა მუსი-  
კას. კარლოსმა ცას შეხვდა და შიშნარე-  
ვი კრძალვით დმერთს შეეკითხა: „მაქვს  
მე უფლება ვიყო მეუფე მთელ მსოფ-  
ლიოში?“. „ღრუბლების მოძრაობა ხან  
ახუსტებს შუქს, ხან აძლიერებს, — შე-  
უცნობელი სამყარო სუნთქავს... დუმი-  
ლში ნელა იხურება ფარდა.

მესმითე მოქმედებაში დეკორატიულად  
არაფერი იყო სიახლე, რჩებოდა ძირი-  
თადი კონსტრუქცია. უცებ გადავდგი კა-  
რლოს დიდის აკლდამა და პაუზის გარე-  
შე განვაგრძე სპექტაკლის თხრობა, მაგ-  
რამ სახნოვსკიმ ხელის აწევით გამაჩერა  
და აუდიტორიას მიმართა.

— მე ხშირად ვლამბარაკობ სპექტაკ-  
ლის ექსპოზიციასზე, ხშირად იმიტომ,  
რომ ჩემი განმარტების კმაყოფილი არა  
ვარ. აი, ეს არის სპექტაკლის ექსპოზი-  
ცია! — და მომმართა — განაგრძეთ.

მესმითე მოქმედება მოკლედ მოვკვირი.  
ხაზი გავუსვი ერთ მომენტს: დონია სო-  
ლისა და ერნანის სცენაში შორიდან ის-  
მის ერნანის საყვირის ხმა. ეს საყვირი  
მესამე მოქმედებაში ერნანსმა სილვას გა-  
დასცა. დადებული პირობის თანახმად  
თუ ოდესმე ერნანი თავისი საყვირის  
ხმას გაოგებს, თავი უნდა მოიკლას. საყ-  
ვირის ხმა და მეოთხე მოქმედებაში ერ-  
ნანისგან გადაგდებული მახვილის ხმა  
ერთი და იგივე მუსიკალური ნომერი  
უნდა იყოს. იდეალის უარყოფა უდრის  
სიკვდილს. ამ სიტყვებით დავასრულე  
სპექტაკლის თხრობა.

მეორე დღეს სახნოვსკიმ ჩემს ნამუშე-  
ვარს მაღალი შეფასება მისცა. ერთი მჟ-

სი გამოწვევით ასეთი იყო: ტაბლიაშვილის მუსიკა ის მუსიკა არ არის, საორკესტრო ორმოში თორმეტი კაცი რომ უკრავს.

მესამე თუ მეოთხე დღეს, მხატვრული მეტყველების ლექციაზე, შემთხვევით გავიხსენე მარცხნივ. მეზობელი მაგიდიდან გრიშა პილოსიანი მიუყურებდა. გაიღიმა და რომელიღაც წიგნის გარე კანზე წერა დაიწყო. ამ დროს პედაგოგმა ივანე პეტრეს ძე ტოლმაჩევმა გამომიძახა, წამაერთხა ნაწყვეტი პუშკინის პოემიდან „კავკასიელი ტყვე“, შენიშვნები მოვისმინე და დავეჭეი ჩემს ადგილზე. მაგიდაზე გრიშას ბარათი დამხვდა (წიგნის მოხეულ გარეკანზე). ეს იყო გულთბილი აღიარება ჩემი წარმატებისა. ის დღიდან გრიშამ ძმასავით შემეყვარა. ასეთივე დამოკიდებულება ვიგრძენი მთელი კურსისგან.

კარგი განწყობილებით მოვდიოდი თბილისში საზაფხულო არდადეგებზე. კურსკის სადგურზე, ბილეთების საღარიბების გამოკეტილი დარბაზის წინ, მოედანზე, საღამოდან-ღამამდე, მომიხდაროგში დგომა და დრომ შეუმჩნევლად გაიარა. ღამე იყო ნათელი და თბილი. ჩემი ფიქრებიც ნათელი იყო. „ერნანის“ დადგმა გადაწყვეტიტე მარჯანიშვილის თეატრში. ეს იქნება ჩემი სადიპლომო სპექტაკლი. თეატრი უარს არ მეტყვის, პიესა ეფექტურია, რეჟისორულად დამუშავებულია, როლები კარგად ნაწილდება: კარლოსი — შავგულიძე, ერნანი — ზაქარიაძე, დონა სოლ — ანჯაფარიძე და დონ რუი გომეს დე სილვა — ღამბაშიძე. სპექტაკლს უდავოდ ექნება წარმატება. ამ ფიქრებში მზე ამოიწვერა, საღარიბები გახსნეს და ბილეთი მერგო. სადგურზე გრიშა პილოსიანმა გამაცილა. მომავლის ფიქრები მიხალისებდნენ გრძელ გზას, — მაშინ ბაქოს გავლით მოდიოდა მატარებელი. ორთქლმავლები ქვანახშირით მუშაობდა და მკვავრები გვარიანად ვიმჭვარტლებოდი, მაგრამ

როცა გული ნათელია, მჭვარტლი რა არის. თბილისის სადგურზე, როგორც ყოველთვის, მშობლები და ძმები დამხვდნენ. ეს ზაფხული ძმებმა მღელაში დავისვენეთ, დედა და დეიდა გვახლდნენ თან. მე და ჩემი ძმები ყოველდღე არაგვში ვხანაობლით და ვისიბლებოლით უფსკრულებისა და ცაში აზიდული კლდეების სილამაზით. აი ასეთი იყო, ალბათ, ერნანის სამყოფელი. „ერნანზე“ ფიქრი არ მცილდებოდა. აქ საბოლოოდ დავრწმუნდი „ერნანის“ დადგმის კეთილგონიერებაში. ამ აზრს ვერაფერი და ვერაფერს გადამათქმევინებს.

მოახლოვდა მოსკოვში წასვლის დრო. ჩავედი თბილისში. განათლების სახალხო კომისარიატში გამომიძახეს და საკმაოდ დიდი თანხით დამაჯილდოვეს. აღარ მახსოვს რამდენი იყო. ნაწილი მშობლებს დავუტოვე. მოსკოვში — კუზნეცკიზე მდებარე სამკერვალო ატელიეში — კარგი კოსტუმი შევაკერინე და ბუკინისტური მალაზიებისთვისაც ცოტაოდენი შემოვიანახე.

1938 წელი თეატრალური პრაქტიკისათვის იყო განკუთვნილი. სარეჟისორო ფაკულტეტის მესამე კურსის სტუდენტები გავანაწილეს მოსკოვის, ლენინგრადისა და საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქების თეატრებში. ალიოშა სალდევო, ლენინგრადში, მიეიერსოლდთან იყო მივლინებული, — პუშკინის სახელობის თეატრი იმუშად ლერმონტოვის „მასკარადის“ აღდგენაზე მუშაობდა. იოსებ რადუნის მოსკოვის წითელი არმიის თეატრში რეჟისორ პოპოვთან იყო მივლინებული. პოპოვი პოგოდინის „ვერცხლის ხევის“ დადგენაზე მუშაობდა. იური სულაკოვი როსტოვ-დონში მიაველინეს ზავდსკისთან, მარცვაიას მონაწილეობით შექსპირის „პირვეული ცოლის მორჭულეზე“ მზადდებოდა. სხვა ვინ სად იყო მივლინებული აღარ მახსოვს. სიმა ორწინსკი, საშა გინზბურგი, სენია დიმიანტი და მე, სამხატვრო თეატრში მიგავლინეს.

ჩვენი კურსისთვის ამ თეატრის კარი უოველთვის ღია იყო, მაგრამ აქამდე ნემიროვიჩ-დანჩენკოსგან შორს გვეჭირა თავი, საღამსაც ვერ ვუბედავდით, ახლა კი სენია ღიმილი და მე უშუალოდ მასთან მიგვავლინეს. ჩვენთვის ეს, რა თქმა უნდა, დიდი პატივი იყო. სამხატვრო თეატრს წელს არსებობის ორმოცი წელი უსრულდებოდა. მზადდებოდა ორი საიუბილეო სპექტაკლი: ნემიროვიჩის დაღმით გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“ და ლეონილოვის დაღმით გორკის „დოსტიგაევი და სხვანი“. სიმა ორშანსკი და საშა ვინზბურგი ლეონილოვთან იყვნენ მივლინებულნი.

ჩემი ახალი კოსტუმი მზად არ იყო, ძველს კი სიძველე ეტყობოდა. ნირი წამიხდა — სამხატვრო თეატრში პერანგით წავიდი. პარტერი სავსე იყო მსახიობებით, ყველანი წყნარად საუბრობდნენ. ათიოდე წუთის შემდეგ ყველანი წამოდგნენ. პარტერის ბოლო მარცხენა კარიდან დინჯად შემოვიდა ნემიროვიჩ-დანჩენკო, სარეჟისორო მაგიდასთან მივიდა და მსახიობებს მიესალმა. მსახიობები დასხდნენ. ნემიროვიჩი არ დაჯდა, ფარდის გახსნა მოითხოვა, დიდხანს უყურა აბსოლუტურად დასრულებულ და განათებულ დეკორაციას, მერე დარბაზში გამოიხედა და წყნარად წარმოთქვა:

— მოწაფეები!

ვერავინ გაიგო რას თხოულობდა ნემიროვიჩი.

— სად არიან ჩემი მოწაფეები?

ისევ დუმილი. ნემიროვიჩმა ხაზგასმით წარმოთქვა:

— მოწაფე რეჟისორები!

ჩვენთან ახლო ვლადიმერ ლევის ძე ერშოვი იჯდა, მოგვიბრუნდა და გვითხრა:

— თქვენ გვითხულობთ.

ღიმილი და მე წამოვდექით. ნემიროვიჩის თანაშემწეებმა ჩვენსკენ მიუთითეს.

— მობრძანდით ჩემთან.

მივუახლოვდით. მან ხელი ჩამოგვარ-

თვა. შეუძლებელია არ შეგვეჩინა საგანგებოდ მოვლილი თეთრი წვერ-ულვაში, მშვენიერი ჩაცმულობა, შილეტის კილოში გატარებული ოქროს საათის მასიური ჯაჭვი, ჭალსტუხში გაბნეული ბრილიანტებით შემოჭრილი მოზრდილი ლალი და ძვირფასი ოდეკოლონის ნაწი სურნელება. მკვირივი მოხუცი ოდნავ დამძიმებული ქუთუთოებით მკაცრად იყურებოდა. ლაპარაკობდა დინჯად, დაბლი ხმით. ხმის ტემბრი ბარიტონალური ჰქონდა.

— დღეიდანვე თქვენ ჩემი მოწაფენი ხართ. დღეიდან, ამ სპექტაკლზე მუშაობისას, ჩემთან იქნებით განუყრელად. ერთი ნაბიჯითაც არ მომცილდეთ. დარწმუნებული ვარ, თქვენს დამოუკიდებელ მუშაობაში გამოიყენებთ ჩემგან მიღებულ ცოდნას. ამიტომ საფუძვლიანად უნდა გაიგოთ რას ვამბობ, რას ვაკეთებ და როგორ ვაკეთებ. რასაც ვერ გაიგებთ, შემეკითხეთ და განვმარტავ. ახლა ამ დეკორაციის პატარა ისტორია. თქვენ, ალბათ, ხვდებით, რომ ეს არის მესამე მოქმედების დეკორაცია — ფამუსოვის სასტუმრო დარბაზი. მოგწონთ? — ვუპასუხეთ, რომ მოგვწონს, ინტიმურია, ლამაზია. — ჩვენ კი შეფუთვებში ვიყავით სწორედ იმით, რომ დარბაზი არ იყო ინტიმური. მოქმედებისთვის საჭიროა სამი კარი — ერთი ცენტრალური და ორი გვერდითი. ამ სამმა კარმა დარბაზს სიმყუდროვე დაუქარგა, სამმა დიდმა ჭრილმა დარბაზი გააფარლალა. და აი, ისევ მხატვარ ღმიტრიევის გამოგონებამ გვიშველა, — მან სამივე კარის წინ შარდენიერები დადგა, აჟურულმა შარდენიერებმა კართა ფართო ჭრილები მნიშვნელოვნად შეარბილა და დარბაზს მყუდრო სილამაზე მისცა.

ამ დღეს ფამუსოვის ბაღზე იმუშავეს. მუშაობა მიმდინარეობდა აბსოლუტურად სრულყოფილ და განათებულ დეკორაციებში, კოსტუმებსა და გრიმში (გარდა კაჩალოვისა). ამ სურათზე, თუ არ ვცდებ-

ბი, თვეზე მეტს მუშაობდნენ. ნემიროვიჩის მახვილი თვალით ისინჯებოდა ყველა პერსონაჟის ყოველი სიტყვა, ყოველი ნაბიჯი, ჩაცვიდან დაწყებული პეტრუშკით გათავებული. რუდუნებით, ჩაკირკიტებით ეძებდნენ სიტყვისა და მოქმედების გამართლებას და არ ეშვებოდნენ მანამ, სანამ არ დარწმუნდებოდნენ, რომ ეს იყო ავტორის ჩანაფიქრის სიღრმისეული სრულყოფილება. რომ ზუსტად მიაგნეს იმას, რის გაკეთებაც ამგვარად იყო საჭირო და არა სხვანაირად.

ერთ დღეს კოლექტივმა შაღიაბინის შესრულებით მოისმინა ბაზილის არაბროსინის ობერიდან „სეველიელი დალაქი“. (პატეფონით მოისმინეს, მაშინ მაგნიტოფონი არ იყო). ნემიროვიჩმა განაცხადა ეს უნდა იყოს მესამე მოქმედების რიტმიო. და დაიწყო მუშაობის ახალი ფაზა. ნემიროვიჩი ამ თვალთახედვით პოულობდა ახალ ნიუანსებს, სვეწდა იმას, რაც უკვე გაკეთებული ჰქონდა.

დიდი დარბაზის შუა კარიდან მეორე დარბაზში მყოფი სტუმრები სჩანდნენ. ნემიროვიჩმა განაცხადა, რომ იქ ყველაფერი რიგზე არ არისო. რეპეტიცია გააჩერა და სცენაზე ავიდა. მე და დიმიანტი უკან გავეყვით. რეჟისორის თანაშემწე ვასილი ვასილის ძე გლებოვი კიბეზე გადაგვეღობა და ისეთი თვალებით შემოგვხედა, თითქოს მკრეხელური საქციელით ვბღალავდით სცენას. ჩვენ ვუთხარიო, ნემიროვიჩისგან გვაქვს ნაბრძანები რომ ერთი ნაბიჯითაც არ მოვცილდეთ მას. გაოგნებულმა გლებოვმა უშეწოდ გაშალა ხელები და ჩამოგვეცადა. (მსახიობები გვეუბნებოდნენ, თქვენისთანები სხვებიც მოსულან, მაგრამ ასე გულთბილად არავინ მიუღიაო). დარბაზის შუაკარის სიგანე, ალბათ, მეტრნახევარი იქნებოდა.

ეს სივრცე დუარული იყო ჟარდენიერით. ამგვარად, მაყურებელი მეორე დარბაზის ძალიან მცირე ნაწილს ხედავდა. მე გამოცა უკანა დარბაზის მოწყობილობამ. მაყურებლისგან აბსოლუტუ-

რად მოწყვეტილ კუთხეებში იდგა მრგვალი მაგიდებისა და სავარძლების გარნიტურები. ზოგნი ისხდნენ, ზოგნი იდგნენ, ზოგნი კარტს თამაშობდნენ, დავიანებით შემოსულ სტუმრებს ესალმებოდნენ. ზოგი თავს ანებებდა ერთ ჯგუფთან საუბარს და მეორე ჯგუფს უერთდებოდა, მერე წინა დარბაზიდან გამოდიოდნენ, უკანა დარბაზში გადიოდნენ და სხვა. ნემიროვიჩმა თელი სარეპეტიციო დრო მოანდომა აქ მუშაობას. დადგინდა ყოველი სტუმრის ვინაობა, ვის რა აკავშირებდა მასხინძლეთან, რა გრძნობამ მოიყვანა აქ, როგორ ავასებდა თვითოეული სტუმართაგანი დანარჩენ სტუმრებს. ყველასთან დაუსუტდა ამოცანები, ფსიქო-ფიზიკური განწყობები და ასეთმა დინჯამ, მიზანმიმსწრაფულმა მუშაობამ მეორე დარბაზის ცხოვრებისეული დამაჯერებლობა აბსოლუტურად გაუტოლა წინა დარბაზს.

მომზიბდა მესამე მოქმედების პირველი სურათის ფილიგრანულმა ნაკეთობამ. მოქმედება მიმდინარეობს ჰოლში. სტუმრების მოსვლამდე მცირე დრო დარჩა. მსახურები ამთავრებენ დარბაზების წესრიგში მოყვანას. ერთთავად წრიალებენ იატაკის მშენდავები, ჭადების მომვლელები, მზარეულები, მათი თანაშემწე ბიჭები; ხანდაზმულები დინჯად მოქმედებდნენ, ახალგაზრდები კი მკვიცხლად დაჰქროდნენ. ყოველი მათგანის გარეგნობაში და მოქმედებაში პროფესია იკითხება. მარჯვენა კარიდან საქმიანი ნაბიჯით შემოვიდა 30-35 წლის, საშუალო ტანის ხმელი, გამოწყობილი მამაკაცი. ბრიოლინით გაპრიალებული თმა შუაზე ჰქონდა გაყოფილი. მარცხენა ხელში ტყავის პატარა ჩანთა ეჭირა, სოფიას ოთახისკენ ამავე კიბესთან შეჩერდა, მარჯვენა ხელის ოთხი თითი ტუჩზე მიიფარა, მსუბუქად ჩაახველა, თავი გვერდზე გადააგდო და კიბეზე აიბრინა. მე და სენია დიმიანტმა ერთმანეთს დიმი-

ლით შევხედეთ და ერთდროულად წარმოვთქვათ:

— პარიკმახერი!

მსახურთა ორომტრიალი დაცხრა, და დინჯდა, სულ მიჩუმდა და სცენა დაეთმო სოფიანსა და ჩაცკის დიალოგს.

სამხატვრო თეატრში ადრეც დავდიოდით, მაგრამ მაშინ თეატრის მუშაობას შორიდან ვადევნებდით თვალს. ნემიროვიჩთან ახლო ყოფნამ მთელი სისხვით გვაჩვენა სამხატვრო თეატრის ძლიერება. ეს იყო ჩვენი სწავლების უმნიშვნელოვანესი პერიოდი. უბერებელი ბრძენკაცის მუშაობამ მტკიცედ ჩაჰკირა ჩვენში ის ჭეშმარიტება, რაც ინსტიტუტში შეგვასწავლეს: შემოქმედების მთავარი მაგისტრალი არის რეალიზმი სხვა ყველაფერი განშტოებაა, რომლის არსებობას მცირე დრო უწერია. ამავე დროს დავრწმუნდით იმ ჭეშმარიტებაშიც, რომ რეალიზმის ცხოველყოფელი ძალის აღიარება არ ნიშნავს ერთ ადგილზე დგომას, რომ შემოქმედი მხოლოდ მაშინ ხარ, თუ ყოველდღე იბრძვი სიანხლისთვის, თუ გუშინდელ წარმატებას განვლილ ეტაპად სთვლი და სვადინდელისთვის ახალ გზებს ეძებ. (სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩის მთელი ცხოვრება სიანხლის ძიება იყო, მარჯანიშვილი ყოველ სპექტაკლს განვლილ ეტაპად სთვლიდა, სიანხლის ძიებამ მეიერხოლდის უკან დააბრუნა, იქ მიიყვანა საიდანაც წავიდა — სტანისლავსკისთან).

ჩემი სტუდენტობის დროს მოსკოვში ბევრი თეატრი იყო და ყველას თავისი სახე ჰქონდა, მაგრამ იყო ორი უმაღლესი მწვერვალი თეატრალური მოსკოვისა, რომელთა გავლენა ვრცელდებოდა მთელ თეატრალურ მოსოფლიოში. ეს იყო სამხატვრო თეატრი და მეიერხოლდის თეატრი. მეიერხოლდი დიდი რეჟისორი იყო, მისი თეატრი ღირსეული ფალავანი იყო სამხატვრო თეატრისა.

ცნობილია, რომ სამხატვრო თეატრს მისმა დამაარსებლებმა ავტორის თეატ-

რი უწოდეს. მეიერხოლდის თეატრს ანტიპოდი იყო სამხატვრო თეატრისა და პირველი განმასხვავებელი ნიშნით იგი რეჟისორის თეატრი იყო.

ავტორის თეატრისათვის სპექტაკლის შინაგანი სახეების წარმმართველი ძალა ავტორია. რეჟისორის თეატრის სპექტაკლს კი კოლექტივის ინდივიდუალობა წარმართავს. ასეთი თეატრისთვის ავტორი მასალაა, რომელსაც ისე გამოიყენებ როგორც მოგესურვება. ნემიროვიჩ-დანჩენკო ამბობდა, რომ სპექტაკლის სტილი უნდა გამოდინარეობდეს ავტორის სტილიდან, — რომ ავტორის ღრმა ანალიზმა უნდა განაპირობოს მსახიობთა მოქმედების შინაგანი სახეები და ამოცანები. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთვის ავტორის ტექსტი „წმინდათა წმინდა“ იყო და მის ხელყოფას მიუტევებელ მკრებელობად სთვლიდა. მეიერხოლდი კი თამამად ეკიდებოდა პისას, აკლემბდა და ამატებდა ეპიზოდებს, შეჰქონდა ახალი ტექსტი, შეჰყავდა ახალი პერსონაჟები. ასე დადა მან გრიბოედოვის „ვაი ჭკუისაგან“. რეჟისორული გამომგონებლობით ბრწყინავდა სპექტაკლი, იყო ვაჟკაცური იერის ლამაზი სანახაობა, მაგრამ პისის სისხლხორციანი სახეები ჰქემად იქცნენ. სცენაზე მათ ამოძრავებდა რეჟისორის ნებისყოფა და არა გრიბოედოვის შთაგონება. მეიერხოლდის სპექტაკლებში სიტყვა ცოცხალი არ იყო, ცოცხალი სიტყვა კი სიცოცხლეა სპექტაკლისა. ცოცხალი სიტყვა სპექტაკლის გულია. მეიერხოლდის სპექტაკლებში ფორმა იყო და არ იყო გული. უგულო ვირტუოზობა გაგაოცებს, მაგრამ ვერ გაგიტაცებს.

დღეს აღარ არსებობს მეიერხოლდის თეატრი, მაგრამ არსებობს სამხატვრო თეატრის გეზიდან გამიჯვნის ტენდენციები. ამ ტენდენციების მქონე თეატრებიც, რა თქმა უნდა, რეჟისორის თეატრებია. ეს თეატრებიც აღწევენ გარკვე-

ულ ეფექტს, იმსახურებენ მაყურებლის აღიარებას, მაგრამ სიტყვა აქ ვერ პოულობს იმ ძლიერებას, რითაც უძლეველია სამხატვრო თეატრის გეზი. დიდი მსახიობები მხოლოდ იქ იბადებიან, სადაც შეუფერხებელი ცოცხალი სიტყვა.

ნემიროვიჩი-დანჩენკოს მუშაობის ახლო გაცნობამ კიდევ იმაში დაგვარწმუნა, რომ ცხოვრებისეული უბრალოება არ არის უბრალოდ გაგებული უბრალოება. ეს არის ის დიადი უბრალოება, რამაც საუკუნოებრივი სიხალღე შეუენარჩუნა კლასიკურ ნაწარმოებებს. დიადი უბრალოება მოითხოვს დიადი ბუნების შემოქმედს, თავდაუშოვავ მუშაობას და უდიდეს მოთმინებას. რა იცის მაყურებელმა, რამდენი ტანჯვა, სულიერი ტკივილი და უძილო ღამეები უძღვის სპექტაკლს, რომლის ნახვისთვის მან ერთი მანეთი გადაიხადა. ნემიროვიჩი სამი დღე ლოგინად ჩავარდა, იმის გამო, რომ რეპეტიციებზე კაჩალოვის ჩაცვით არ იყო კმაყოფილი. ფაშუსოვის შემსრულებელი მსახიობი ტარხანოვი ნემიროვიჩის შენიშვნებზე ერთხელ ისე გაღურჯდა, რომ ბევრს შეეშინდა არაფერი დაემართოსო. თეატრის მთავარ ფოიეში მეოთხე მოქმედების რეპეტიცია მიმდინარეობდა. კაჩალოვი და სტანიცინი ასრულებდნენ ჩაცვისა და რეპეტილოვის ეპიზოდს. რეპეტილოვის დიდი მონოლოგის დროს ნემიროვიჩი შენიშვნებს იწერდა. უცებ ფანქარი ქაღალდზე დააგდო და განერვიულებულმა ჩაილაპარაკა: შენიშვნების წერას ვეღარ ვასწრებო. მსახიობები გაჩერდნენ. ნემიროვიჩმა მთელი სარეპეტიციო დრო სტანიცინს მოანდომა. სარეპეტიციო დარბაზიდან (ფოიედან) მე და დიმიანტს სტანიცინთან ერთად მოგვისნდა გასვლა? სტანიცინმა ჩვენს გასაგონად ჩაილაპარაკა.

— გროშია მსახიობის გუნება-განწყობის ფასი, როცა გგონია კარგად თამა-

შობ, სწორედ მაშინ გეუბნებიან არ ვარგისარო.

შენიშვნა საჭიროა, სწორი შენიშვნა დიდ საქმეს აკეთებს, მაგრამ შეცდომის აღიარება ტკივილს იწვევს.

მსახიობებმა გვიამბეს: როცა სტანისლავსკი თამაშობდა, ნემიროვიჩი ლოჟიდან უყურებდა, ყოველ ანტრაქტში შედიოდა სტანისლავსკისთან და შენიშვნებს ეუბნებოდა, ნემიროვიჩი ყოველთვის მართალი იყო, სტანისლავსკი მას მაღლობით ისტუმრებდა, მაგრამ ხასიათი უფუჭდებოდაო. „ვინ ჰკუთსაგანის“ ძველი დადგმის ერთ სპექტაკლზე, სადაც სტანისლავსკი ფაშუსოვს თამაშობდა, ნემიროვიჩი არ იყო თეატრში და სტანისლავსკი ლაღად გრძნობდა თავს, მაგრამ, მესამე მოქმედების მესამე სურათის მსვლელობის დროს ნემიროვიჩი ლოჟაში შემოსულა, სტანისლავსკიმ ფართოდ გაღებული თვალები ღოჟას ვეღარ მოაცილაო და იმის მაგიერ, რომ ეთქვა «Покройница с ума соходила восемь раз», უთქვამს: «Помойница с ума соходила восемь раз».

(გაგრძელება იქნება)



## შ ი ნ ა ა რ ს ი

### თეატრი ჩვენს ძალაში

ლადო გოლიაძე — საპიროთა კარგი სპექტაკლები . . . . . 3

### ჩვენი დღეების ძართული თეატრი

ნოდარ გურაბანიძე — ბოლოსიტყვა . . . . . 7

მიხეილ თუმანიშვილი — პედაგოგად უნდა დაიბადო . . . . . 13

### სამეცხაკლები

ვაჟა ძიგუა — „ლია შუშაბანდი“ . . . . . 22

მარინე ბუჭუკაშვილი — ზღაპარ იყო... . . . . 26

მარგარიტა გოგოლაშვილი — თელაველთა ერთ სპექტაკლზე . . . . . 30

ლევონი ზორინი: „რუსთაველელთა სპექტაკლი ჩემთვის მეფურო  
საჩუქარი იყო“ . . . . . 33

ვანტანგ კუპრავა — „ნაცარქექია“ ევროპის თეატრებში . . . . . 36

### თეორიის საკითხები

მიხეილ კალანდარიშვილი — ადრეული თეატრალური სიმბოლიზმის  
პრობლემები . . . . . 40

ლამარა სარიბეკოვა — ლევონილ ანდრეევის „ახალი დრამა“  
ქართულ კრიტიკაში . . . . . 47

იროდიონ ერემეიშვილი — გალაკტიონის უცნობი პიესის გამო . . . . . 57

კობა იმედაშვილი — კაცისა და კრიტიკოსის ტვირთი . . . . . 61

გიგა ლორთქიფანიძე — ჩვენი მასწავლებელი . . . . . 63

გიორგი ხუხაშვილი — ასე ცხოვრობდა მსახიობი . . . . . 66

### პორტრეტები

იულია კანე — „სამი ცხოვრებით ვიცხოვრე“ . . . . . 73

ელენე საყვარელიძე — გიგოლა თალაკვაძე . . . . . 75

მარიკა წულაძე — თეატრის ერთგული მსახური . . . . . 78

ლანა სტეპანოვა — იური შვედკოვი . . . . . 80

სესილია თაყაიშვილი . . . . . 82

ნონა გუნია — საანგარიშო კონცერტი: ლირსებანი და ნაკლოვანებანი . . . . . 86

გიორგი ტატიშვილი — შეგობრის ხსოვნას . . . . . 88

### თეატრალური მემუარები

ვანტანგ ტაბლიაშვილი — რეჟისორის ჩანაწერები . . . . . 90

### ბარეკანის პირველ გვირღვე

სცენა სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო ქართული თეატრის სპექტაკლიდან „ვენეციელი ვაჭარი“.

### ბარეკანის მეორე გვირღვე

სცენა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „გასაღები“ ქალი — ნ. ფაჩუაშვილი, კაცი — ტ. ყველაიძე.

### ბარეკანის მესამე გვირღვე

სცენა კინოსტუდია ქართული ფილმის „თეატრალური სახელოსნოს სპექტაკლიდან „დრაკონი“.

### ბარეკანის მეოთხე გვირღვე

სცენა თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან „და არს მუსიკა“.

## «ТЕАТРАЛУРИ МОАМБЕ» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЕСТНИК»)

Бюллетень Театрального Общества Грузии  
№ 3 (139) 1984 г, Тбилиси.

Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

გადაეცა წარმოებას 23/VI-84 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 5/VII-84 წ.

საადრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 7,23

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

ქალაქის ზომა 60X90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

შეკვეთა № 2001

უე 08063

ტირაჟი 1500

Сдано в набор 23/VI-84 г.

Подписано к печати 5/VII-84 г.

Учетно-издательских листов 7,23

Объем издания 6,5

Заказ № 2001

УЭ 08063

Тираж 1 500

ფასი 55 კაპ.

Цена 55 коп.

---

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



