

F-567
1986

ISSN 0136-2666

თეატრალური პრობლემა



3. 1986





თეატრალური მოამბე



3. 1986

მაისი—ივნისი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

წელიწადი 29-ე

სარედაქციო კოლეგია:

ია გამრეკელი,
ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ოთარ ევაძე,
ვასილ კიკნაძე,
ზაფრი კობახიძე,
ლილი ლომთათიძე,
გიგა ლორთქიფანიძე
რობერტ სტურუა,
ერეკია ქარელიშვილი,
ვახტანგ ქართველიშვილი,
ნინო შვანვირიძე,
თემურ ჩხეიძე,
გიორგი ციციშვილი,
თამაზ ზილაძე,
დომინიკი ჯანელიძე.

რედაქციის მისამართი

თბილისი-380007

კიროვის ქ. № 11-ა

ტელეფონი 99-90-96

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

შ ი ნ ა ა რ ს ი

სკპ ცენტრალურ კომიტეტში	3
თუმურ ჩხეიძე — ახალი გზით	6
სანინ ერთ ნაფში	8
განხილვები, დისკუტები	16, 20, 57, 85
სოს პრეზიდენტის თავმჯდომარის გ. დ. ლორთ- ქიფანიძის სიტყვა რესპუბლიკის უმაღლე- სი საბჭოს სესიაზე	17

ღრამბტურგია და თეატრი

თაქაჰ ჭილაძე — გიყვარდეს შენი საქმე	21
---	----

სპექტაკლები

ედენე ბარუტჩევა—გიორგი ალექსიძის წარმატება	29
შირა ფიჩხაძე — ვზები და გზაჯვარედინები	32
იამზე გვათა — „კუკარაჩა“	37
არჩილ დავითაიანი—მიტოვებული სოფლის სევდა	41

სოს X შრილობის შესახებ დრამა

განვავრძობთ საუბარს ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე	43
დიმიტრი ჭანელიძე-80	48
ანდრო ბალანჩივაძე-80	49

პორტრეტები

ნათელა ფრუშაძე—ნუთუ ორმოცი წელი გავიდა?	50
10 შუკითვა ბადრი კობახიძეს	58
მნია შენგელა — მურმან ფურცხვანიძე	62
ბალტიისპირეთში მოგზაურობის შემდეგ	64, 72

დიდი ილიას დაბადების 156 წლისთავისათვის

რაფაელ შამელაშვილი — ილია ჭავჭავაძე და სასცენო მეტყველების საკითხები	65
დაფვიწყარი	73
ოთარ შალამაზურიძე — რამაჰ ჩხევიძეს	74
ხეტლანა კორკოშკო: დიმიტრი ალექსიძის მთა- ვარი გაცვეთილი ზნეობრივი ხასიათის გახლავთ	75
გივი ჭაოშვილი — გაზეთი „მრომა“ და თეატ- რის საკითხები	78
დიდამ ჭერიშვილი — ნიჭიერი შემოქმედელი, ღირსეული მოქალაქე	86
გიორგი ხუზაშვილი — ლადო მალაზონია საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრებში წარმოდგენილი ქართული პიესები	91
ნანო შვანგირაძე — ხელოვნების რესულ-ქარ- თული განმარტებითი ლექსიკონი	96
ჭაკოშია ლაური-ვოლოპი — „ხმათა პარალელები“	98

სსკპ ცენტრალური კომიტეტი



5-5387

19 აპრილს სსკპ ცენტრალური კომიტეტში გაიმართა თეატრალური მოღვაწეების, თეატრების დირექტორების, პარტორგანიზაციათა მდივნების, დრამატურგების, შემოქმედებითი კავშირების ხელმძღვანელების თათბირი.

თათბირის მუშაობაში მონაწილეობდნენ სსკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრი, ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ი. კ. ლივაჩოვი, სსკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრობის კანდიდატები პ. ნ. დემიჩევი, ნ. ვ. ტალიშინი, სსკპ ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ა. ნ. იაკოვლევი, სსკპ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს პასუხისმგებელი მუშაკები.

ინფორმაცია გააკეთა სსრ კავშირის კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ ე. ვ. ზაიცევმა. განხილვაში მონაწილეობდნენ სსრ კავშირის სახალხო არტისტები ო. ნ. ეფრემოვი, მ. ა. ულიანოვი, ვ. ნ. პლუჩეკი (მოსკოვი), მ. ი. ცარიოვი (სრულიად რუსეთის თეატრალური საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარე), კ. ი. ლავროვი (ლენინგრადი), პ. ლ. მონასტირსკი (კუიბიშევი), უკრაინის სსრ კულტურის მინისტრი ი. ა. ოლენენკო, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი თ. ნ. ჩხეიძე, დრამატურგი მ. თ. შატროვი (მოსკოვი), ბელორუსიის სსრ სახალხო არტისტი მ. გ. ზახარევიჩი, უურნალ „თეატრის“ მთავარი რედაქტორი ჰ. ა. ბოროვიკი.

როგორც საზვასმით აღნიშნეს ორატორებმა, არსად მსოფლიოში თეატრი არ სარგებლობს პარტიისა და სახელმწიფოს ისეთი მხარდაჭერით, როგორც ჩვენს ქვეყანაში. დღეს თეატრი ცდილობს თავისი შემოქმედებით დავხმაროს პარტიას სოციალურ-ეკონომიკური გარდაქმნების განხორციელებაში, წინეობრივი ატმოსფეროს გაჯანსაღებაში, ცხოვრების შემდგომ დემოკრატიზაციაში და ძირითად ყურადღებას უთმობს ჩვენი ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დაჩქარების მომწიფებულ პრობლემებს, იმ არსებითს, რაც ყოველ საბჭოთა ადამიანს აწუხებს. და ეს უკვე გვაძლევს პირველ შედეგებს, გამოჩნდა ახალი მწვავე პრობლემური სექტაკლები, რომლებიც ასახავენ გარდაქმნის ხანას. „ვერცხლის ქორწილი“, „სინდისის დიქტატურა“, „ივანი“, „ამ დღის ახალი ამბებიდან“ — ეს მხოლოდ დასაწყისია იმისა, რისთვისაც მოუწოდა ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებს პარტიის XXVII ყრილობამ. ამით ვლინდება მისწრაფება დავხმაროს პარტიას, დასძლიონ არახელსაყრელი ტენდენციები ქვეყანაში, ხელი შეუწყონ ხალხის წინეობრივ აღზრდას.

სსკპ ცენტრალური კომიტეტი იმედოვნებს, რომ თეატრების მეცადინეობა ამ მიმართულებით კიდევ უფრო გაძლიერდება. მაგრამ, საზვასმით აღნიშნა თათბირზე, მთლიანად თეატრების საქმია-

სსკპ. სსრ კ. მარქსის
სსს, სახ. რეპერტ.



ნობას ჯერ დამაკმაყოფილებელს ვერ ვუწოდებთ. მომწიფდა ატრალური საქმის სრულყოფის, მუშაობაში კონსერვატიზმის უძრაობის დაძლევის, შემოქმედებითი ძიების, მხატვრულობისა და იდეურობის გადაჭრით ამაღლების აუცილებლობა.

დღეს საბჭოთა თეატრი — ეს არის 630 კოლექტივი, სადაც 40 ათასზე მეტი შემოქმედებითი მუშაკი შრომობს. ეს არის ყოველწლიურად სამი ათასი პრემიერა, 300 ათასზე მეტი სპექტაკლი, 124 მილიონი მაყურებელი და მანც არის თეატრები, რომლებიც ჯერ კიდევ ნახევრად ცარიელ დარბაზში მუშაობენ.

დიდი ყურადღება დაეთმო რეპერტუარის მდგომარეობას. შეშფოთებით აღინიშნა, რომ კლებულობს პროფესიული ოსტატობის დონე, ბევრ შემოქმედებით კოლექტივში კრიტიკულად არ უდგებიან თავიანთ საქმიანობას, იჩენენ გულარხეინობას.

ახლანდელი დრო, ხაზგასმით აღინიშნა თათბირზე, მოითხოვს ვეძიოთ თეატრების მუშაობის ახალი ფორმები და მეთოდები, რომლებიც გააფორმებენ მათ უფლებებს, და, მაშასადამე, გაზრდიან პასუხისმგებლობასაც. სსრ კავშირის კულტურის სამინისტრომ მოამზადა თეატრალური საქმის გარდაქმნის ძირითად დებულებათა პროექტი, რამაც სტიმული უნდა მისცეს მუშაობის საბოლოო შედეგებს: სპექტაკლების იდეურ-მხატვრული ხარისხის გაუმჯობესებას და მაყურებელთა აუდიტორიის გაფართოებას. აღინიშნა, რომ მიზანშეწონილია უზარუნველყონ თეატრებისათვის მეტი შემოქმედებითი და საწარმოო დამოუკიდებლობა, შეუქმნან ინიციატივის განვითარების პირობები. თეატრებს უნდა მივცეთ ორგანიზაციული და ფინანსური შესაძლებლობანი იმუშაონ დრამატურგებთან, გავაფართოოთ სამხატვრო საბჭოების უფლებები.

ამ წინადადების პრაქტიკულ შემოწმებას ხელს შეუწყობს კომპლექსური ექსპერიმენტი, რომელიც ნავარაუდევია მოეწყოს ორი წლის განმავლობაში 1987 წლის 1 იანვრიდან, რათა უკვე 1989 წელს ჩვენი ქვეყნის ყველა თეატრში დაინერგოს მართვის ის ახალი ფორმები და მეთოდები, რომლებიც გაამართლებენ თავიანთ დანიშნულებას. ამ ექსპერიმენტში უფართოესი მონაწილეობა უნდა მიიღონ სამხატვრო საბჭოებმა და თეატრალურმა კოლექტივებმა.

ექსპერიმენტის პირობები, აღინიშნა გამოსვლებში, მოითხოვენ კულტურის ორგანოების მუშაობის, სტილისა და მეთოდის გადაჭრით შეცვლას. მთელი მუშაობის სიმძიმის ცენტრი უნდა გადავიტანოთ უშუალოდ თეატრალურ კოლექტივში, სადაც წყდება სპექტაკლების, მსახიობებისა და თეატრის ბედი, წარმატება-წარუმატებლობის საკითხი, ხაზგასმით აღინიშნა თათბირზე. მისი მონაწილეები ღრმა დაინტერესებით, პრინციპული პარტიული პოზიციებიდან იხილავდნენ თეატრის სრულყოფის კონკრეტულ გზებს, რომლის უმაღლესი მიზანია ხალხის სამსახური.

თათბირზე გამოვიდა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრი, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ი. კ. ლიგაჩოვი.



სკკ XXVII ყრილობამ, თქვა მან, განსაზღვრა პარტიის პოლიტიკის გენერალური გეზი — ჩვენი ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დაჩქარება, მშვიდობის განმტკიცება, სოციალური პროგრესი. კომუნისტური მშენებლობის, ორგანიზატორული, ეკონომიკური და ფსიქოლოგიური გარდაქმნის მთელი მიმდინარეობა, უზნეობის გამოვლინებათა აღმოფხვრა — განახლების ყველა პროცესს პარტია ხელმძღვანელობს.

პარტია მოუწოდებს ლიტერატურასა და ხელოვნებას ასახონ სიმაართლე და მხოლოდ სიმაართლე. მაგრამ ჩვენ გვჭირდება სრული სიმაართლე, რომელიც, როგორც აღნიშნულია ყრილობისადმი პოლიტიკურ მოხსენებაში, უნდა ვეძიოთ ხალხის მიღწევებსა და საზოგადოების განვითარების წინააღმდეგობებში, შრომითი დღეების გამირობასა და სადაგობაში, გამარჯვებებსა და წარუმატებლობაში. ესე იგი თვით ცხოვრებაში, მთელი მისი მრავალმხრივობით, დრამატიზმითა და სიდიადით.

ჩვენ ვცხოვრობთ გარდამტეხ ხანაში, რომელიც მუშაობის დაძაბულ რიტმს, თითოეული მოქალაქის ძალების სრულ უკუგებას მოითხოვს, ყოველთვის, განსაკუთრებით ჩვენი საზოგადოების განვითარების გარდამტეხ ეტაპებზე, საბჭოთა ლიტერატურა და თეატრი ქმნიდნენ დრომოქმულის წინააღმდეგ, ახლისათვის მებრძოლის სახეს. თეატრის მოვალეობაა ამხილებდეს და ავლენდეს სოციალისტური ზნეობისაგან ყოველგვარი გადახრის სათავეებს. პასიურ პოზიციას ადგას თეატრი ლოთობის აღმოფხვრისა და ფხიზელი ცხოვრების წესის დამკვიდრებისათვის ბრძოლაში. ზოგჯერ იგი სჭერდება ხუმრობას და ნართაულებს, თუმცა საქმე ეხება ზნე-ჩვეულებების, შეგნების — ცხოვრების ყველაზე რთული სფეროს გარდაქმნას.

როცა შეეხო პარტიის კულტურული პოლიტიკის ამოცანებს, ი. კ. ლიგაჩოვმა საზვასმით აღნიშნა, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების ოსტატებმა უნდა გაააქტიურონ საქმიანობა საბჭოთა ცხოვრების წესის წარმოჩენაში, მეტ შემტევითობას იჩენდნენ ბურჟუაზიული იდეოლოგიის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

შეეხო რა სოციალურ-კულტურული სფეროს განვითარების საკითხებს, რომლებიც საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამით უმნიშვნელოვანეს ნაწილად არის მიჩნეული, მან აღნიშნა, რომ მიმდინარე ხუთწლიედში სოფლად დასახულია აშენდეს 500 კულტურის სახლი და 5600 კლუბი — ერთიორად მეტი, ვიდრე გასულ ხუთწლიედში. 1986-1995 წლებში საოლქო და რესპუბლიკურ ცენტრებში დაგეგმილია აშენდეს 42 საკონცერტო დარბაზი. სკკ ცენტრალურმა კომიტეტმა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭომ მიიღეს დადგენილება ქვეყანაში საკონცერტო საქმიანობის გაუმჯობესების შესახებ. სკკ ცენტრალურმა კომიტეტმა საჭიროდ ცნო შეიქმნას სრულიად საკავშირო თეატრალური საზოგადოება, კულტურული ფონდი, მუსიკოსთა სრულიად საკავშირო საზოგადოება.

თეატრალური საქმის ეფექტიანობის გადიდებას ხელს შეუწყობს კომპლექსური ექსპერიმენტი, რომლის მიზანია თეატრალური კოლექტივების უფლებების, დამოუკიდებლობის გაფართოება და



სასცენო ნაწარმოებთა იდეურ-აღმზრდელობითი დონისათვის პასუხისმგებლობის გაძლიერება. საჭიროა, რომ მისი ჩატარება ნიადაგ იყოს პარტიული და პროფკავშირული კომიტეტების, სამხატვრო საბჭოების, კულტურის ორგანოების ყურადღების ცენტრში.

ახლა უფლებების გაფართოებასთან და დამოუკიდებლობის გადიდებასთან ერთად წინა პლანზე დგება ხელმძღვანელი კადრების უნარი — ისარგებლონ ამ უფლებებით. ჩვენნი კადრებისათვის შემოქმედებითი გაბედულობის გამომუშავება, მათი აზროვნების გარდაქმნა პარტიის მთავარი საზრუნავია. ეს არის საზოგადოებაში მიმდინარე გარდაქმნის თვით არსი. აქ ბევრი რამის გაკეთება შეუძლიათ საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებას, მის მოღვაწეებს.

თეატრალური ხელოვნების შემდგომი აღმავლობის ქმედითი საშუალებაა ლიტერატურულ-მხატვრული კრიტიკა, რომელსაც ჭერ კიდევ აკლია პრინციპულობა ნაწარმოებთა შეფასებაში, სიმტკიცე უსახურობის, უმსგავსობის, ყოფაქცეობის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

დასასრულ ი. კ. ლიგაჩოვმა გამოთქვა რწმენა, რომ თეატრალური პროცესის მნიშვნელოვან საკითხებზე აზრთა გაზიარება ახალი იმპულსს მოგვცემს პარტიის ყრილობის მიერ დასახული ხელოვნების ამოცანების გადაწყვეტაში.

თეატრ

ახალი

ჩხეიძე

გზით

ლენინური პარტიის
ლაურეატი

სკკპ ცენტრალურ კომიტეტში ჩატარებული თათბირის ერთ-ერთი მონაწილე მეც გახლდით. და როგორც თეატრის ხელმძღვანელს, მაქვს სურვილი გამოვთქვა ზოგიერთი მოსაზრება შემუშავებული ექსპერიმენტის პროექტის თაობაზე. იმ შემთხვევაში თუ ჩვენი, კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი მოხვდა იმ სამოცი თეატრის რიცხვში, რომელიც ამ ექსპერიმენტის განხორციელებას ითავებს, ბუნებრივია, ჩვენს წინაშეც დადგება ახალი გზების ძიების ამოცანა, დავიწყებთ ოპტიმალური საშუალებების გამოიხატებას, რაც ამ პროექტის განხორციელებას, პრობლემის დადებითად გადაჭრას განაპირობებს. ყოველი-

ვე ეს კი სასიკეთოდ იმოქმედებს თეატრის ფინანსურ-ეკონომიურ სრულყოფაზე, რამაც თავის მხრივ გავლენა უნდა იქონიოს თეატრის შემოქმედებით მუშაობაზე, მის მხატვრულ დონეზე.

ექსპერიმენტი, რომელიც ორი წელი გაგრძელდება და გამოვა თეატრების მუშაობის ეკონომიური კანონის სახით, უაღრესად პროგრესული მოვლენაა, რამეთუ ასეთი სისტემა თეატრალურ კოლექტივებს ელასტიური და დამოუკიდებელი მუშაობის უფლებას ანიჭებს. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ყველაფერი ეს გარკვეულ სიძნელეებსაც ქმნის. დავიწყოთ იმით, რომ თეატრი თვითონ ხდება ყველაფრის პასუხისმგებ-



ლი. რაში მდგომარეობს ეს პასუხისმგებლობა?.. — თეატრი თავად წყვეტს ნებისმიერი სპექტაკლის გაშვება-არგაშვების საკითხს, უკვე თეატრის ხელმძღვანელობა აგებს პასუხს სპექტაკლის იდეურ-პოლიტიკურ დონესა და მხატვრულ-საშემსრულებლო ღირსებებზე, ეს საკითხი აღარ შედის კულტურის სამინისტროს კომპეტენციაში. თეატრს ენიჭება უფლება თვითონ შეარჩიოს პიესის ავტორი და დაუდოს მას ხელშეკრულება მისთვის სასურველ პირობებზე პიესის შესაქმნელად, რაც გულისხმობს ავტორის მიმართ როგორც მორალურ, ისე ფინანსურ პასუხისმგებლობას. თუ თეატრს ექნება მოგება (ზეგეგმითი შემოსავლის უდიდესი ნაწილი, დაახლ. 80 %) მას საშუალება ეძლევა გამოიყენოს იგი მატერიალური სტიმულების სახით — მსახიობს, რეჟისორსა თუ მხატვარს გაუზარდოს ხელფასი, მისცეს მეტი ანაზღაურება, ვიდრე სადღეისოდ ეკუთვნით მათ თავიანთი ტარიფიკაციით. ამის თავიდათავი, რა თქმა უნდა, არის მუშაობის მაღალი ხარისხი.

თეატრს შეუძლია ასევე გამოიყენოს ზეგეგმითი თანხა სარემონტო, სადადგმო სამუშაოების ჩასატარებლად, აგრეთვე, დააგროვოს და გადაიტანოს იგი მომავალ სეზონში.

თათბირზე ლაპარაკი იყო კვარტალური გეგმის მოხსნის თაობაზე და გამოითქვა მოსაზრება, რომ თეატრმა იმუშაოს წლიური გეგმის მიხედვით.

თეატრის ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტი მაყურებელია. მისი დასწრება გარკვეულწილად განაპირობებს თეატრის ფინანსურ

მხარეს. ექსპერიმენტი უფლებას იძლევა საგეგმო მაჩვენებლებიდან ამოღებულ იქნას გრაფა „მაყურებელთა რაოდენობა“, გეგმაში დარჩეს მხოლოდ ფინანსური მხარე. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თეატრის ხელმძღვანელობას შეუძლია 100 %-ით გაზარდოს ბილეთის ფასი იმ სპექტაკლზე, რომელზეც მაყურებელი ჭარბად დასწრება და პირიქით, დაუკლოს ფასი ბილეთებს იმ სპექტაკლზე, რომელსაც მაყურებელი შედარებით ნაკლები ჰყავს.

იყო მსჯელობა დასის ფორმირების თაობაზე. ამ თვალსაზრისით თეატრები შეიძლება შევხედოთ ანალოგიურად: მსახიობებთან, რეჟისორებთან დაიდება ხუთწლიანი ხელშეკრულებები. ეს ხელშეკრულება ხუთი წლის შემდეგ თითოეულ მათგანთან განახლდება იმ შემთხვევაში, თუ თეატრის ხელმძღვანელობა მიიჩნევს, რომ ესა თუ ის მსახიობი ძალზე საჭიროა შემოქმედებითი პროცესისათვის. აქვე მინდა დავსძინო, და ეს ჩემი მოსაზრება გახლავთ, რომ თეატრის ხელმძღვანელობის შერჩევაც იგივე პრინციპით მოხდეს სამხატვრო საბჭოს მიერ. სამხატვრო საბჭომ უნდა მოიფიქროს, თუ რომელი ხელმძღვანელი იმუშავებს ამა თუ იმ რეჟისორთან, რომელი გამოავლენს მათს შესაძლებლობებს სრულად. ასევე ექსპერიმენტით გათვალისწინებული ხუთწლიანი ხელშეკრულების ნაცვლად მიზანშეწონილად მიმაჩნია ხელშეკრულების დადება ორი წლის ვადით. და მიმაჩნია აგრეთვე, რომ მაღალი კვალიფიკაციის მსახიობი მთავარი როლების გვერდით შეიძლება სპექტაკლში შემოქმედებითად ნაკლებ



ბად დავტვირთოდ, მაგრამ ანაზღაურება ერთი-ორად ვავუზარდოთ.

ექსპერიმენტი ითვალისწინებს იმ პირობასაც, რომ მნიშვნელოვანი თარიღისა და ქვეყნის ცხოვრებაში მომხდარი მოვლენებისადმი მიძღვნილი სპექტაკლების დადგმას თეატრებს დაუკვეთს კულტურის სამინისტრო და ამისათვის საჭირო ხარჯებსაც თავად გაიღებს.

ამკარაა, რომ თეატრის საორგანიზაციო ცხოვრებაში დადგა გარდატეხის, ძვრების დრო. და თუ ჩვენს მომავალ მუშაობას სწორედ ამ ექსპერიმენტის შუქზე გავიაზრებთ, არ ვიფიქრებთ ჩვენს ამბიციებზე, პატივმოყვარეობაზე, შეიძლება ყოველივე სასიკეთოდ წარიმართოს და ხელი შეეწყოს თეატრის წინსვლას.

მაგრამ რატომ მაინცდამაინც ჩვენს გვიძახეს? მადლობა ღმერთს, ჩვენი ჯიშით, საქმე კარგად მიგვდის, აი სხვებს კი..

ალექსანდრე კალიაზინი. მე ასე ამიხსენს. უნდა სთქვას, რომ თეატრში ცუდადაა საქმე, მაგრამ ამ დროს სხვა თეატრები უნდა ვიგულისხმოთ და არა ჩვენ-ჩვენი. იმედი აქვთ, რომ ჩვენს ნათქვამს ყურს მიუგდებენ.

მ. შ. მე კი პირობით ვფიქრობ: ვაითუ, არც ჩვენ ვავიფოვნონ. თუმცა, ყველას ესმის, რომ ჩვენს საქმეში გარდაქმნები აუცილებელია. ამიტომ საქმე რომ ცუდად არის, ეს უსათუოდ უნდა ითქვას.

ა. ბ. ამ გარდაქმნებზე იმდენს ლაპარაკობენ, რომ მე პესიმისტურად ვარ განწყობილი. ვაითუ, თეატრალურ რეფორმაზე ლაპარაკი მორიგი კომპანიაა? ჩვენ ხომ ვიცით, რომ ყოველგვარი რეფორმა ფსიქოლოგიურ გარდაქმნას მოითხოვს? უამისოდ არაფერი გამოვა, უწინარეს, არაფერი გამოუვათ თეატრის ხელმძღვანელებს. თათბირზე ერთი ხელმძღვანელი გამოვიდა და თქვა: მე კატეგორიული წინააღმდეგი ვარ იმისა, რომ თეატრები თვითონ ირჩევენდნენ რეპერტუარს. მეორე ხელმძღვანელმა, ჩინით უფრო დიდმა, უპასუხა: მაგ აზრს არ ვიზიარებ, მაგრამ ძალიან კარგად მესმის თქვენიო. აჰა, ხედავთ? „ესმის“ მისი და იმდენად, რამდენადაც რალაც უნდა გაკეთოს, ისიც რაღაცას იზამს, რომ საქმე გაკეთებულად ჩაეთვალოს. მეორეს მხრივ, ეს ჩვენი ძმა ფსიქოლოგურად კიდევ არ გარდაქმნილა. ჩვენ ხომ გადავეჩვიეთ მართვას.. გადავეჩვიეთ ფიქრს... დაგვაიწყდა, რომ საჯაროობა და დემოკრატია ჩვენი საზოგადოებრიობის ყველა ინსტიტუტის დამახასიათებელი თვისებაა და მათ შორის თეატრისაც. თეორიულად ყველაფერი ნათელია და გასაგები. პრაქტიკულად თეატრში მსახიობის მდგომარეობა ისეთია, რომ... მტრისას!

საზნი კით ნავში

- 6. ბუნდარბვა:
არა, ყველაფერი სასწავლებელში იწყება.
- 8. ულიანოვი:
მსახიობი უფულებოა.
- ა. კალიაზინი:
პაითუ, თეატრალურ რეფორმაზე ლაპარაკი მორიგი კომპანიაა?

მიხილ ულიანოვი: გამოდის, რომ დღეს სამკუთხედი შეიკრა.
ნატალია ბუნდარბვა. იქნებ, ეს თეატრალური რეფორმის საკითხებზე დაწერილი პიესაა სამი მსახიობისათვის,

„მინდა გულზეც გასკდი — უნე მეორე ხარ!“

მ. შ. არ ვიცი დამიქვრენ თუ არა მხარს ამხანაგები, მაგრამ მაინც ვიტყვი: რა რანგის, მდგომარეობის მსახიობსაც არ უნდა ჰკითხოთ, ვეტყვი, რომ თეატრში მეორე კაცია. ჭერ არის დირექცია, აღმინისტრაცია, რეჟისურა, პროფკომიტეტი, ურთიერთდახმარების სალარო და მერე მსახიობი! შენ, ნატაშა? შენ როგორ გრძნობ თავს თეატრში?

ნ. ბ. მე საერთოდ 122-ედ ვგრძნობ თავს!

მ. შ. მსახიობი აუცილებლად მეორეა! არასოდეს არ იტყვიან ჭერ მსახიობი და მერე სხვაო.

ა. ბ. სიტყვებით, ოფიციალურად კი.

მ. შ. რა სიტყვებით?

ა. ბ. სიტყვას არ დაგამადლიან — ყოველთვის ამბობენ: მსახიობი ყველაზე მთავარიაო. საქმით? დირექციას რომ შეეპასუხო, კოლექტივს უპირისპირდებიო. ინდივიდუალისტი და ჰირვეული ხარო, ინვაზიანი. ალბათ, დირექციის თვალსაზრისით, ჩვენ სამივენი „ჰირვეულები“ ვართ. სამწუხაროდ, ზოგერთს ისე აქვს ტენიი მოწყობილი, რომ ჩვენ-ჩვენს უფლებებზე კრიტიკის დაძვრაც არ შეგვიძლია. მსახიობს ათასი მოვალეობა აწევს კისერზე. უფლება? უფლებები სად არის?

მ. შ. ხელშეკრულებაში, რომელსაც ფილმის გადაღების წინ ვაწერთ ხელს, სხვა ხომ არაფერი წერია: მსახიობი მოვალეა, მსახიობი ვალდებულია კისრულა. ჩვენი დებულება ამის იქით არ მიდის. მე კი მგონია, რომ მსახიობის წინაშეც უნდა იყვნენ ვალდებულნი!

ნ. ბ. ჩვენ ხომ დამოკიდებული პროფესია ვაქვს. სათავეშივე ასეა.

ა. ბ. უწინარესად კი რეჟისორზე ვართ დამოკიდებული. ოდესღაც ტაგანკის თეატრს ვერ შევეგუე. ვიკაბათეთ და ეროლოვას სახ. თეატრში გადავედი, მერე კი — სამხატვრო თეატრში. ამ შემთხვევაში ჩემი ბედი კი არ არის

მთავარი, არამედ პრინციპი: ხომ შეიძლება მსახიობი ვერ შეეგუოს რეჟისორს?

ნ. ბ. იქნებ, საერთოდ ვერც შეხვედეს თავის რეჟისორს. ამის კლასიკური მაგალითია სმოკტუნოესკი. მისი ნიჭი ხომ ძალიან გვიან გამოვლინდა, უკვე სიმწიფის ასაკში. მანამდე კი პერფორმის თეატრებში დაეხეტებოდა და არავის არ სწიროდა.

ა. ბ. მთელი ქვეყანა მოიარა.

ნ. ბ. და უცებ — თავადი მიშკინი ტოვსტროგოვთან! მაგრამ ჩვენს საქმეს მივუბრუნდეთ, რას გვეუბნებიან, როგორი უნდა იყოსო ეგ რეფორმა?

ა. ბ. მე ვავიგე, რომ დასის მესამედი რჩება შტატში, მესამედი — ხელშეკრულებით იმუშავენს, მესამედს კი ხელს დაუქნევენ.

ნ. ბ. ეგ როგორ — „ხელს დაუქნევენ“?

ა. ბ. გზა მშვიდობისა, გზა ყოველ მხრივ გახსნილი გაქვსო.

ნ. ბ. კი, მაგრამ... მე თუ არ მინდა? „საარტიტოზე“ ვისწავლე. თქვენ კი რას მთავაზობთ? მზარეულად წავიდე? მე არ ვამბობ რომ მზარეულობა უარესია, მაგრამ მე ხომ სხვა რამ მასწავლეს?

ა. ბ. ამბობენ, ცუდი არტიტები უნდა მოიშორონო, ყველაფერი აქედან იწყება.

ნ. ბ. არა, ყველაფერი სასწავლებლებში იწყება! ვინ არიან ჩვენი პედაგოგები? უმეტეს წილად ცუდი არტიტები! სწორედ მათ აპყავთ დიდი კურსი და, ჭერ ერთი, სცდებიან მიღებისას — ჭგუფში სულაც არ იღებენ იმას, ვინც მისაღებია. მეორეც, თავიანთ მსგავს ცუდ არტიტს ზრდიან და უშვებენ ინსტიტუტიდან, რადგან არ იციან, როგორ ასწავლონ.

ა. ბ. მეტსაც ვიტყვი. თუ 20-25 კურსდამთავრებულნიან ორი კარგი მსახიობია, ეს გამარჯვებულ ითვლება, ამდენი უვარგისი პროდუქციის გამოშვების გამო არცერთი ქარხნის დირექტორს არ

გაჩერებდნენ თავის სავარძელში. ჩვენთან კი ათეული წლობით სხედან. და ბოლოს, ყველა ის, ვისაც ოთხი წელი „უქანუქარებდნენ ტენის“, მაინც ხელოვნების ორბიტაში რჩება.

ნ. ბ. ჩვენთან სწავლობდა ერთი, ტენისში არაფერი შესდიოდა, მსახიობის ოსტატობაში სულ ორიანებს ღებულობდა, დღეს კი სპექტაკლებს იბარებს, ხედავთ? სპექტაკლს იბარებს კაცი, რომელსაც არ გააჩნია მხატვრული გემოვნების ერთი მისხალიც კი. მეორე მისნაირი კი კულტურის ერთ-ერთ სამმართველოში მუშაობს. ჩვენი საქმისა არც იმას ესმის რამე. სხვებიც არიან, იმათაც ჩვენი, შჩუკინის სასწავლებელი აქვთ დამთავრებული, ზოგს ჩემზე ადრე, ზოგსაც — გვიან, მაგრამ მსახიობები ვერ გახდნენ და ახლა ხელმძღვანელები არიან. არა, სულაც არ მინდა იმის თქმა, რომ ყველა ასეთია, მაგრამ ასეთებიც ხომ არიან? ამას წინათ ერთი ჩემი კურსელი ქალი შემხვდა, სალამს მძიმე-მძიმედ იძლევა, თურმე კინოსტუდიაში ფილმის დირექტორის მოადგილე გამხდარა.

ბ. ბ. დიდი ქალი ყოფილა!

ნ. ბ. ესე იგი შეიძლება მსახიობს ზემოდანაც კი უყურო. ის ქალი მსახიობი ვერა და ვერ გახდა, ფილმის დირექტორის მოადგილეობა კი მოახერხა. საიდან დაიწყო ყველაფერი? მიღებისას. არასწორად შეაფასეს მისი შესაძლებლობანი, სწავლის პერიოდში პედაგოგებმა პატიოსნად არ უთხრეს, შენგან მსახიობი არ დადგება და იქნებ, სხვა საქმე მონახო, არა, ეს არ უთხრეს და დიპლომიც უბოძეს. მერე რა ხდება? თუ კურსის ხელმძღვანელი რომელიმე თეატრში მუშაობს, იგი ცდილობს თავისი კურსიდან რაც შეიძლება მეტი ხალხი მიიყვანოს თეატრში. იკრიბება სამხატვრო საბჭო და...

ბ. ბ. იკრიბება კი?

ნ. ბ. ზოგჯერ საბჭოს არაფერი ეკითხებიან საერთოდ, ვერ გაიგებ სიიდან გამოტყვერა ესა თუ ის მსახიობი — მოდის, მუშაობს...

ბ. ბ. აი, ახლახან თეატრიდან რომ გამოვიდოდი, სრულიად უცნობ სახეს მოეკარი თვალი, წინ ვადამირბინა, ვასახდელისკენ გარბოლა. როდის მიიღეს ის გოგო? მე რატომ არ ვიცი? მე ხომ სამხატვრო საბჭოს წევრი ვარ, უჩემოდ არაფერ არ უნდა მიიღონ.

ნ. ბ. მოდი, ისევ იმ „ხელის დაქნევას“ დავუბრუნდეთ. მსახიობ ქალს აქ ოჯახი აქვს — ავადმყოფი დედა, ქმარი, შვილები, მოსკოვში ჩაწერილია. რატომ უნდა წავედეს სადღაც?

ბ. ბ. მერე? მიყვებით. დავუშვათ, მე თეატრიდან დამითხოვეს და სხვა ქალაქში გავემგზავრე. ისიც დავუშვათ, რომ იმ ქალაქში პირველი კლასის რეჟისორია — ალია გონჩაროვი, ალია ეფროსი და სწორედ მასთან უნდა ვიმუშაო. მაგრამ მე ხომ მარტო არა ვარ, მე ოჯახი მყავს, როგორ მოვიქცე? თუ შორეულ ქალაქში არტისტი ჩამოვიდა, იზრუნეთ კიდეც მასზე; მიეცით ბინა, დაუდგით ტელეფონი, კვების საკითხიც მოუვარეთ, გამოიჩინეთ ყურადღება, აგრძნობინეთ სითბო, თუ ქალაქი ზრუნავს თეატრზე, ყველაფერი ეს მალე გამოჩნდება. და თუ კაცი გრძნობს, რომ ამ ქალაქში სჭირდება, მთებს გადააბრუნებს, მაგრამ ჩვენ ხომ ვიცით, როგორც ხდება: ბინა არ არის, პირობები — მტრისას! შეგხვდნენ პირდაპირეაღნი, ერთი, ან ორი რეპეტიციით ორიოდ სპექტაკლში შეგავადეს და მორჩა! ამის მერე რა გულით უნდა იმუშაო?

ნ. ბ. თქვენ რატომ არაფერს ამბობთ, მიხეილ ალექსანდროვიჩ, არ გვეთანხმებით?

„ვარსკვლავები“ ყველას უნათებენ

მ. შ. გეთანხმებით, როგორ არა, რაც იატყვა, ყველაფერში გეთანხმებით, მაგრამ ვფიქრობ სულ სხვა რაიმეთი უნდა დავიწყოთ. ჩვენთან ხომ რეფორმების ვარიანტი იმით იწყება, რომ მსახიობის თანასწორუფლებიანობას ღალადებს. იუ-რიდიულად ეს ასეა! ფაქტიურად კი, როგორც ზემოთ ვთქვით, არა! ავიღოთ თუნდაც შიში „ვარსკვლავების სენისადმი“, რასაკვირველია, გულისამრევია, როცა მსახიობს, ასე ვთქვათ, ჰიპერბოლურად მოაქვს თავი კოლექტივში. ასეთ რამეს უნდა ვებრძოლოთ, უწინარესად ჩვენ უნდა ვებრძოლოთ. მე კი სხვა რამ მინდა ვთქვა: ერთმანეთში ერევათ „ვარსკვლავობის სენი“ და „ვარსკვლავი“. გასაგებია, რომ „ვარსკვლავობის სენი“ ცუდია, მაგრამ „ვარსკვლავობა“ რატომ უნდა იყოს ცუდი? ჩვენ ხომ გვყავს ვარსკვლავები და უნდა გვყავდეს კიდევ. ვილაცას ასე ძლიერ აწუხებს ის, რომ ჩვენ გვყავს ალა პუგაჩოვა. ძალიან კარგი, რომ ალა პუგაჩოვა კამათს იწყებს, ერთნი აღებენ და აღიღებენ, მეორენი სრულიად არ სცნობენ და ათას მიწიერ ცოდვაში სდებენ ბრალს. ან ის რით არის ცუდი, რომ მის კონცერტებზე ბილეთს ვერ იშოვნის? ძალიან კარგია! რატომ გვეშინია ამის, რატომ გვირდა ყველა ერთნაირი იყოს? თეატრი და საერთოდ ხელოვნება ყველა დროსა და ეპოქაში იმდენად იყო საინტერესო, რამდენადაც განსხვავებული ადამიანები, „ვარსკვლავები“ მონაწილეობდნენ მასში.

ბ. ბ. აი, ჩვენ ხომ გვყავს ვარსკვლავი — ნატალია.

მ. შ. ნამდვილი ვარსკვლავია! აბა სცადე და დაწერე მასზე თეატრის და კინოს! ვარსკვლავი — ნატალია გუნდარევო — დაბეჭდავენ? იქნებ, სადმე კიდევ გაეპარათ, მაგრამ...?

ნ. ბ. არა, მე არ მახსოვს.

მ. შ. არც მე მახსოვს. ერთხელ რუსე-

თის თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე ბენეფისების საკითხი დავსვი. მე ახლაც ვოვლი, რომ ბენეფისები უნდა იყოს. რასაკვირველია, ყველა საბენეფისო არ არის და წელიწადში 80 ბენეფისის სისულელეა, მაგრამ ჩვენ ხომ ვიცით, ვინ არის ბენეფისის ღირსი და ვინ — არა? მსახიობს უნდა ჰქონდეს უფლება, ვთქვათ, სამ წელიწადში ერთხელ ამორჩინოს პიესა, რასაკვირველია, მხატვრულად ღირებული და თეატრის მიმართულებასთან შეხამებული, რით არის ეს ცუდი? ეს საკითხი რომ დავსვი, ერთმა ხელმძღვანელმა უმაღლესად მკითხა „მერე და ვის გადაუხადოთ ეგ ბენეფისი?“. მოდით, მოვიფიქროთ-მეთქი. ერთს რომ გადაუხადოთ, მეორეც მოინდომებსო. კი მაგრამ ეგ „მეორე“ რას ნიშნავს? მხოლოდ მეორეს კი არა სამს, ხუთს, ექვსს უნდა გადაუხადო. ყოველ თეატრში იციან ვინ ვინ არის.

ბ. ბ. ბენეფისის გადახდა რუსულ თეატრს ტრადიციად მოსდგამს. რამდენი შემდეგ სახელგანთქმული პიესა პირველად სწორედ ბენეფისებზე გამოჩნდა და ეს მაშინ, როცა პიესას მხოლოდ ერთი კაცი — ბენეფიციანტი ირჩევდა.

მ. შ. სულაც ასე იყო! ახლა მეორე საკითხი ავიღოთ. ჯერ კიდევ მაშინ, როცა ფიქრობდნენ, რა ცელილებები გვჭირდებათ, ისიც თქვეს, როლის შესრულების საკითხიც განვიხილოთო, თორემ ახლა რაღაც სისულელე გამოდის. აღარ არის გარჩევა ჩაცვის თამაშობ, თუ ეპიზოდურ როლს, გამოსვლებისა და ანაზღაურების ნორმა ერთნაირია. მარცხანაროვს შემოაქვს წინადადება, თუ წარმატებას მიიღწია, უფრო მეტად შეფასდეს რეჟისორის შრომაო. იგივე უნდა იყოს მსახიობის მიმართაც, თუ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. თუ დღეს შენ მთავარ როლს თამაშობ, სულ სხვა ნორმით უნდა ავინაზღაურონ შრომა და



თუ ხვალ შედარებით იოლი როლი გაქვს, სხვა თანხა უნდა მიიღო, ასე არ არის?

ა. ბ. მართალია.

მ. შ. აი, მე, მაგალითად, ვთამაშობ სპექტაკლში „ოთხ საფრანგეთს უტოლდება“. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ვზივარ, ხუთი საათიც რომ ვიჯდე, არაფერი მომივა და დღეში ზედღებულ ხუთ სპექტაკლსაც კი ვითამაშებ.

ა. ბ. რიჩარდს?

მ. შ. ზედღებუ? ორჯერაც კი ვერ ვითამაშებ. რიჩარდიც და „ოთხ საფრანგეთს უტოლდებაში“ შესრულებული როლი თითო სპექტაკლად მეთვლება. არ არის ეს სისულელე?

ნ. ბ. კი, მაგრამ ვინ გარჩევს დღია, თუ არა როლი?

მ. შ. იგივე სამხატვრო საბჭო, ნატაშა!

ნ. ბ. სამხატვრო საბჭო? აბა, მაშინ დაიწყება, აი, მაშინ ნახეთ, რა ამბები ატყდება!

მ. შ. არა, რატომ, რისთვის?

ნ. ბ. ო, რა ალიაქოთი ატყდება!

მ. შ. არაფერი ალიაქოთი არ ატყდება: სამხატვრო საბჭო გადაწყვეტს, კი ბატონო, გეთანხმები, არ არის იოლი საქმე, მაგრამ რაღაც მოძრაობა მაინც იქნება თეატრში.

ა. ბ. ისიც უნდა გაითვალისწინონ, თუ რა ჩასდო მსახიობმა ამ როლში.

ნ. ბ. აბა, ერთი მოგასმენინათ, როგორ ლაპარაკობენ მსახიობი ქალები „ამ სპექტაკლში ეპიზოდი მაქვს, მაგრამ რამდენი ძალ-ღონე შევალეე მაგ ეპიზოდს“ მიდი და დაუმტკიცე, რომ...

მ. შ. ეს ყველაფერი მაპატიეთ და, მსახიობების.. აღარ ვიტყვი. მთავარი ეს როდია. ავიღოთ, მაგალითად, „ასე გავიმარჯვებთ“. განა საქამათოა, რომ ამ სპექტაკლში დიდი დატვირთვა სწორედ თქვენზეა... (სამხატვრო თეატრის სპექტაკლში „ასე გავიმარჯვებთ“ ალ. კალიაგინი ვ. ი. ლენინს ანსახიერებს. „თ. მ.“ შენიშვნა)

ა. ბ. არა, არა, აქ ყველაფერი გასაგე-

ბია. ეს მონოსპექტაკლია, მაგრამ არის...

მ. შ. კეთილი, ბატონო, სხვა მაგალითი ავიღოთ.

ა. ბ. ოსტროვსკი!

მ. შ. რატომ ოსტროვსკი? თქვენთან სამხატვრო თეატრში „ვერცხლის ქორწილი“ მიდის.

ა. ბ. „ვერცხილს ქორწილი“; კი ბატონო, აი, მანდ როგორ მიუჩენდით თავთავის ადგილს. როგორ დაადგენდით, ვინ მთავარია და ვინ...

მ. შ. მე ყველას მივუჩენდი თავის ადგილს, მაგრამ არ მინდა ახლა ამანუგ ლაპარაკი.

ნ. ბ. არა, თუ ასეა ყველაფერი თქვით.

მ. შ. კარგი თ ახლა! მოდი, ასე ვქნათ, მაგ „ვერცხლის ქორწილში“ მართლა ვერავის ვერ გამოჰყოფ, მაგრამ თუ კაცი „ოტელოს“ თამაშობს, ცხადია, რომ ეს არის ყველაზე რთული როლი — ფიზიკურადაც და ყველა გავებით. ან „მცენსკის უეზდის ლედი მაკბეტი“, რომელშიც ნატაშა მთავარ როლს ასრულებს, ორ-სამ სპექტაკლად უნდა ეთვლებოდეს. ასე რომ შეიძლება რაღაც კრიტიკიუმების გამომუშავება.

იცით, რაშია ჩვენი უბედურება? უცებ იზადება პირველი კითხვა: „როგორ გავაკეთოთ“ ეს კითხვა არა მხოლოდ პირველი, უკანასკნელიცაა ხოლმე. ვხედავთ, რომ რაღაც არ ვარგა, არ გამოვიდა, მაგრამ არაფერს არ ვაკეთებთ, ან ისე ვაკეთებთ, რომ სჯობდა სულაც არ გავაკეთებინა. აი, ახლახან ვკამათობდით რეფორმის ვარიანტის თაობაზე, რომელიც ამბობს, დასის მესამედი შტატში, მესამედი კი ხელშეკრულებით იმუშავენსო. საკავშირო კულტურის სამინისტრომ დაამტკიცა თეატრების შემოქმედებითი პერსონალის ჩამოყალიბების ახალი დებულება. იქ მხოლოდ ეს ორი პუნქტია, მესამე კი არ არის. იქნებ, კიდევ მზადდება რაიმე დოკუმენტი? მაგრამ ეს მკაცრი საკონკურსო სისტემა ხელშეუხებელი დარჩა. თქვენს თეატრში ხომ მოქმედებს?

უკუკავშირი

ნ. ბ. კი, როგორ არა, უკვე ჩვენგანს დასში ირჩევენ ხუთი წლით. შარშან კონკურსზე ათი კაცი გაიყვანეს, ერთიმეორეში ლაპარაკობდნენ, რომ ამ ათიდან ხუთი გავარდებო. ყველას უნდა დაეწერა განცხადება, მაგრამ საშა ლაზარევი, საშა ფატიუშინმა და მე უარი ეთქვით, არ დაეწერეთ და ერთი აღიქოთი ატყდა. რა ჩემი საქმეა ასეთი რამეების კეთება? მე მსახიობი ვარ და უნდა ვთამაშობდე. კიდევ კარგი, ანდრეი გონჩაროვი გყავს. კაცი, რომელიც მე უსაზღვროდ მიყვარს და პატივს ვცემ, მაგრამ ოდესმე რომ თეატრში სხვა მთავარი რეჟისორი მოვიდეს, რა მოხდება? ხომ შეიძლება სამხატვრო საბჭოს უთხრას: „ერე არის ეს გუნდარევა, აბა, ერთი მოაცილეთ აქაურობას“ მერე სად წავიდე? სამხატვრო საბჭოზე კენჭისყრა ფარულია, მაგრამ ეგ მთავარი რეჟისორი ხომ დანიშნულია!

მ. შ. საქმეც ეგ არის! ამას წინათ პერიფერიული თეატრის ერთი მსახიობი ქალი მოვიდა ჩემთან. პენსიამდე სამი წელი დარჩა და ახლა აუკრეს გუნდანაბადი თეატრიდან. კონკურსზე გაიყვანეს, სამხატვრო საბჭომ კენჭი უყარა და... მაგ საბჭოს ვინ ნიშნავს? მთავარი რეჟისორი. მერე და როგორ სამხატვრო საბჭოს შექმნის მთავარი რეჟისორი? სწორედ ისეთს, რომელიც მისი გულის გამხარებელი იქნება. რაღაც საზარელი დემაგოგია გამოდის: კოლექტივის საშუალებით კოლექტივის წევრს აძეგებენ. თითქმის ხელმძღვანელობა არაფერ შუაშია. როგორ მოსთქვამდა ის ქალი, გული დამეწვა.

ნ. ბ. აბა, რა იქნება!

მ. შ. ასეთი მაგალითი ბევრი გვაქვს. ჩემთან ხშირად მოდიან. აი, ამას წინათ ლენინგრადში, „ლენსოვეტის“ თეატრიდან ცნობილი არტისტი ლეონიდ დიაჩკოვი დაითხოვეს. ვერც კირილ ლავრო-

ვი და ვერც მე ვერაფრით ვერ დავებმართეთ. „კონკურსი“ „ხალხმა გადაწყვიტა“. მსახიობს არ შეუძლია თავის დაცვა. ერთ მაგალითს მოგოყვანთ და ცხადად გაჩვენებთ რამდენად დამოკიდებულია მსახიობი. ერთ ღროს ჩვენი კინოს და თეატრის დიდი მსახიობი ნიკოლოზ კონსტანტინეს ძე ჩერკასოვი დაითხოვეს თეატრიდან. ისეთ დღეში ჩაავდეს, რომ განცხადება დაწერა გამანათავისუფლებით და თეატრის დირექტორმა, იმ სულელმა, რეზოლუცია დაადო. მერე, როდესაც საოლქო კომიტეტმა გაიგო ეს ამბავი, დააბრუნეს, მაგრამ ხომ იყო ასეთი ფაქტი! ჩერკასოვის მოექცნენ ასე და ჩვენ ვინა ვართ! საერთოდ, თუ რეჟისორმა მსახიობის თავიდან მოშორება ჩაიდო გულში, ძალიან იოლად აისრულებს წადილს — ერთ-ორ წელიწადს როლს არ მისცემს, მერე კონკურსზე გაიყვანს და იტყვის: „აი, ხომ ხედავთ, აღარაფერს აღარ აეცებებს“. და ვერაფერს სიტყვას ვერ დასძრავს, ვერაფერს!

ბ. ბ. ზოგჯერ მსახიობი დაიჩივლებს: „როლებს არ მაძლევენ“ — „რას ნიშნავს“ არ გაძლევენ? ესე იგი არავის არ სჭირდებოდიო“ — მიუგებენ.

მ. შ. და ვერაფერსაც ვერ დაუმტკიცებ. ვიპეორებ : მსახიობი უფულებოა, უნდათ შეამჩნევენ, უნდათ არა! უნდათ მისცემენ როლს, არ უნდათ და ... თვითონ უძღურია, ვერაფერს ვერ გააწყობს. კონკურსზე ხომ სულ უმწეოა. ეს კონკურსი ხელმძღვანელობის ხელში იმ კეტად გადაიქცა, რომლითაც არასასურველთ იგერიებენ. რეჟისორები ისე აშინებენ მსახიობებს ამ კონკურსით, როგორც ქოლერით. რა ეჭნათ? რა მოუხებრხოთ ამ საქმეს? ვინ მოაბამს თავს, ნატაშა? კალიაგინი? მე? ჩვენ მხოლოდ ფაქტის აღნიშვნა შეგვიძლია. ახლანდელი საკონკურსო სისტემა არადემოკრატიულია, ან შეცვლა ხამს, ან დემოკრა-



ტიზაცია, მაგრამ როგორ უნდა გავხადოთ დემოკრატიული? არ ვიცი.

ბ. ბ. მოდო, მაინც დაეფიქრდეთ, რისი გაცეობა შეგვიძლია, სად არის მთავარი უბედურება?

მ. შ. უბედურება ის არის, რომ აი, ასეთი სქემა გვაქვს: თეატრის კოლექტივი — თეატრის ხელმძღვანელობა — კულტურის სამმართველო, ან სამინისტრო. ხელმძღვანელობა ფაქტიურად ზემდგომი ორგანოების წინაშე აგებს პასუხს და არ არის პასუხისმგებელი კოლექტივის წინაშე. ეს არის რაღაც თეატრალური ვარიანტი დემოკრატიული ცენტრალიზმისა, სადაც არის ცენტრალიზმი და არ არის დემოკრატია.

ბ. ბ. იქნებ, ანალოგიებმა გვიშველოს? კოლმეურნეობაში თავმჯდომარეს ვინ ირჩევს? საერთო კრება!

მ. შ. საერთოდ კი, ასეა. და თუ საერთო კრება მოიწინებს, რომ ასეთი თავმჯდომარით ვერაფერ სასიკეთოს ეწევიან, დაემშვიდობებიან, მაგრამ თუ თავი აბია და მეურნე კაცია, ორივე ხელეებით ჩაეკიდებიან.

ბ. ბ. ზემოდან თუ სხვა კანდიდატურას ახვევენ თავს, მაინც თავისას გაიტანს. მაგრამ ეს ხომ იმას ნიშნავს, რომ კოლმეურნეობაში უუკავშირი დაპროგრამებულია. ასე უნდა იყოს თეატრშიც.

ნ. ბ. ესე იგი რას გვთავაზობ?

ბ. ბ. დასაწყისისათვის სამხატვრო საბჭო კი არ დავნიშნოთ, ამოვირჩიოთ, მთელმა კოლექტივმა ამოიჩინოს. უკვე კარგა ხანია ამაზე ლაპარაკობენ.

მ. შ. ეს ყველა პრობლემას ვერ გადაწყვეტს, მაგრამ რაღაც სიო მაინც დაუბერავს თეატრში. სულ ოდნავ მაინც დავიცავთ დემოკრატიას.

ბ. ბ. დირექტორი და მთავარი რეჟისორიც უნდა იყვნენ დამოკიდებული კოლექტივზე. აქაც უნდა იყოს უუკავშირი.

ნ. ბ. სხვათა შორის, სწორედ „ლიტერატურაზე გაზეტაში“ დაიბეჭდა თეატრების დირექტორებთან ი. კოვანთან

და ა. ლევინსკისთან საუბარი. ამას ამბობენ, ყველა უნდა ხელმძღვანელობაც კიო.

მ. შ. „ხელმძღვანელებიც“ ვერაფრით ვერ წარმოიადგენია ანდრეი გონჩაროვი და გიორგი ტოვისტონოვოვი დასის წინაშე კონკურსზე როგორ უნდა დადგნენ. ან გინდათ, ოლეგ ეფრემოვი, მაგრამ თეატრში ახლახანს მოსულ ხელმძღვანელებს ეს დებულება უნდა შეეხოს. დავუშვით, მუშაობის პირველი ხუთი წლის შემდეგ, რაღაც მექანიზმი მაინც შეიქმნება ისეთი, რომელიც კონტროლს გაუწევს მსახიობთა კონკურსზე გამყვან კაცს.

ნ. ბ. კიდევ ერთი საკითხი. გულახდულად რომ ვთქვათ, დასები მართლა გააღატოვებულია, რა ექნათ?

მ. შ. ქეშმარიტებაა. დასები გაბერილია, მაგრამ პარადოქსი იმაშია, რომ პიუსის განაწილება მაინც კირს, როცა დაგვირდება, შემსრულებელს ვერც იპოვი. ყოველ თეატრში როლების განაწილებისას 5-7-10 გვარის ირგვლივ ტრიალებენ. დასში კი 80 კაცია. ვინ შეკრება ეს დასი? ხელმძღვანელობამ. რა არ ხდება! ზოგჯერ თითქოს ნიჭიერ კაცს ლებულობენ თეატრში, მაგრამ მერე მაინც ვერაფერს აცეობს. შემოქმედებაში ყველაფერს წინასწარ ვერ გაითვალისწინებ და მითუმეტეს საკირობა უფრო მკაცრი იყოს შერჩევის პრინციპი. ადრე რა პრინციპით ხდებოდა დასის დაკომპლექტება? მთავარი ამპლუა იყო. გმირი, რეზონორი, კომიკოსი, გლეხუკა, გრანდამა, ბიჭუნების შემსრულებელი და ასე შემდეგ. კარგი თუ ცუდი სხვა საკითხია, მთავარი ის იყო, რომ ყველამ იცოდა ვინ ვინ არის. ახლა რა პრინციპით სარგებლობენ?

ნ. ბ. „შენე, არაუშავს!“ აი, ამ პრინციპით!

ბ. ბ. „მაღალიც არის!“

მ. შ. საქმეც ეგ არის! მე ვიცი, რომ ეფრემოვს ბრალს სდებენ მთელ დასთან არ მუშაობსო, მაგრამ როგორ მოახერ-



ხებს? მგონი 250 კაცია თქვენთან, არა?

ა. ბ. დაახლოებით 176. წარმოიდგინეთ, უკვე 16 წელია თეატრში ვარ, ბევრი გარდაიცვალა, ბევრი წავიდა, მაგრამ დასის რაოდენობა არ იცვლება, სულ 170-დან 180-მდეა. ეფრემოვმა ასეთი მემკვიდრეობა მიიღო.

მ. შ. ეფრემოვმა, რასაკვირველია, მდიდარი მემკვიდრეობა მიიღო, მაგრამ ჩვენს საქმეს რა საშველი მოუენახოთ: თქვათ, ზოგიერთი მსახიობი, განსაკუთრებით მოზრდილ ქალაქებში, პენსიაზე იმიტომ არ გადის, რომ ხელფასი უფრო დიდი აქვს, ვიდრე პენსია ექნებოდა, თეატრმა რატომ არ უნდა აიღოს თავის თავზე ამ მოხუცთა უზრუნველყოფა? თეატრს ეცოდინება, რომ არის ოთხი მოხუცი მსახიობი, რომელთა პენსიას უნდა დაემატოს გარკვეული თანხა. ზოგჯერ ამ მოხუცებს სპექტაკლშიც კი დააყვებს. არა ვგონებ, ეს დიდი თანხა გამოვიდეს. ამ ხარჯებს რაღაცნაირად აიტანენ თეატრები მოსკოვშიც და ლენინგრადშიც. ზოგიერთი პერიფერიული თეატრიც გაუძლებს. მე არ ვამტიკებ, რომ ეს არის ერთადერთი გამოსავალი, მაგრამ ვარიანტის სახით ხომ შეიძლება მივიღოთ, რატომ არ უნდა ვსინჯოთ?

ბ. ბ. იმასაც ამბობდნენ, პენსიაზე გასასვლელი სამუშაო სტაჟი 20-25 წლამდე შემცირდესო, ისე როგორც ბალეტში და ცირკშია. არც ეს არის დიდი ხარჯი. საბჭოთა თეატრში სულ 40 ათასი შემოქმედებითი მუშაია. ჩვენ თავადაც შეგვიძლია მათი დახმარება. გავმართოთ სპექტაკლები და კონცერტები, ჰონორარის გარკვეული წილი კი მათი დახმარების ფონდში გადავირიცხოთ. რთული საქმეა? ვინ იტყვის უარს?

ა. ბ. მე ვიცი, რასაც იტყვიან. ეს ქველმოქმედება არისო. ქველმოქმედება კი ლამის გინებად მიაჩნიათ.

ბ. ბ. ჰო, სახელმწიფოს დღეგა უფრო იოლია, შავ დღეში ჩავარდნილი ამხანაგის დახმარება კი... რუსულ თეატრს

ამგვარი დახმარების ტრადიციაც აქვს. ვინ იტყვის, რომ ჩვენ სხვებზე ვზრუნავთ? აბა, ვინ მომცემს გარანტიას, რომ კინოში, გადაღებაზე ხუთი წლის შემდეგაც დაგვიძახებენ?

ა. ბ. ხუთი დღის გარანტიასაც ვერა-ერნ მოვცემს.

მ. შ. დასს რომ საკუთარი ჯიბიდან უხდიდე ფულს, მაშინ სხვა იქნებოდა.

ა. ბ. რასაკვირველია! თეატრს რა ენაღვლება! მივა სამმართველოში, სამინისტროში და იტყვის: ასეთი და ასეთი მსახიობია, ასე და ასე გეჭირდება, ახალგაზრდაა, იმედის მომცემი! რატომაც არა?! ჩვენი სახელმწიფო მდიდარია. აი, ეგ ზედმეტი აღამიანები თეატრის მატერიალურ მდგომარეობაზე რომ ახდენდნენ გავლენას, მაშინ გენახათ! მაგრამ ჩვენ ხომ არასწორი ინსტრუქციებითა და აკრძალვებით ვართ ხელფენშეკრულნი. ვინ ასენის ამ ინსტრუქციების და აკრძალვების არსს? ვერა-ერნ! რატომ მეუბნებიან, რომ საზოგადოება „ცოდნის“ ხაზით წელიწადში მხოლოდ 40-ჯერ შემიძლია გამოვიდე? არა 30-ჯერ, ან 50-ჯერ, არამედ მხოლოდ 40-ჯერ! თუ მსმენელი მოდის, თუ სახელმწიფოს შემოსავალი აქვს, რატომ მეტი არ შეიძლება?

მ. შ. ჩვენ, მაგალითად, ჩავდივართ სევრდლოვსკში, დარბაზი გაჭედვლილი ხალხით. თეატრს საშუალება აქვს ორი სეზონის ფული იშოვოს, მაყურებელიც კმაყოფილი იქნება, მაგრამ ნახეთ რა ოინს ჩავდივართ, ეცილობთ ისე ვიშუშაოთ, რომ გეგმას არ გადავაჯარბოთ! თუ გეგმას გადავაჯარბებთ, მომავალ წელს კულტურის სამინისტრო გეგმას „მიღწეულის მიხედვით“ დაგვიმტიკებს. ჩვენ არა მხოლოდ შემოქმედებითი, სამეურნეო ორგანიზაციაც ვართ! მაგრამ ვინ იცის, როგორ წავა საქმე მომავალ წელს? ახლა მრეწველობაში, სოფლის მეურნეობაში ხუთწლიან გეგმებს ამტიკებენ და მას მტიკედ ანაწილებენ წლების მი-



ხედვით. იქ „მიღწეულის მიხედვით“ დაგეგმვა კარგა ხანია უარყოფილია, თეატრმა კი ამას ჭერაც ვერ მიაღწია.

ნ. ბ. მე ერთი სამწუხარო რამ მითხრეს. რამდენი თვეა „ლიტერატურნია გაზეტაში“ დისკუსია მიდის და მსახიობთაგან არცერთი წერილი არ შემოსულა.

მ. შ. არავის არ უნდა ხელმძღვანელობასთან წაყიდება. აი, სწორედ ეს არის ის, რასაც ვამბობდი: მსახიობი უუფლებოა-მეთქი!

ბ. ბ. ბეგრს სერიოზულად არ მიაჩნია ამ გარდაქმნებზე ლაპარაკი. არც სჯერათ, რომ რაიმე შეიცვლება. რამდენი წელიწადია ერთიმეორეს ვატყუებთ, „როგორ მიდის საქმე თეატრში?“ — „კარგად!“ — „ხომ არ გიბერათ?“ — „არა!“ და ახლა გავიძახოთ, ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება, რალაც უნდა შეიცვალოსო. ვის სჭირდება ეს ცვლილებები? ასე ვის

ესწრაფება? მაყურებელი ლაო?

ნ. ბ. შენ გგონია, რომ არა?

ბ. ბ. მერედა, მაყურებელს ვინ ეკითხება! მთელს სახალხო მეურნეობაში მიდის გარდაქმნები. ყველგან საბოლოო რეზულტატს მიიჩნევენ უმთავრესად, თეატრში? თეატრამდე თუ მოაღწია ამ სიღრმეში ან რომ მოეღწია, ასობით სპექტაკლი მოიხსნებოდა. ითქვა, რომ მთავარი ადამიანური ფაქტორიაო. ეს მთლიანად ეხება თეატრს, მაგრამ რა დღეშია მსახიობი? ჩვენი კოლეგები ცუდად ცხოვრობენ. ხელფასი აქვთ დაბალი! მერედა შეიცვალა მსახიობის მდგომარეობა?

მ. შ. ჩვენც იმიტომ შევიყარენით, რომ რალაც შეიცვალოს.

ჩაიწერა გიორგი ციბრინიანამ
„ლიტერატურნია გაზეტა“
 № 22, 1986 წ. 28 მაისი.

განხილვები, დისკუსიები

14 ივნისს აღინიშნა ველისციხის სახალხო თეატრის 100 წლისთავი. ამავე დღეს 12 საათზე სოფლის ცენტრალურ მოედანზე გაიმართა საზეიმო მიტინგი, სადაც სიტყვებით გამოვიდნენ გურჯაანის რაიონის მშრომელები, პარტიული და სამეურნეო ხელმძღვანელები, თელავის თეატრის მსახიობი მ. ლალაშვილი.

ეს საზეიმო დღე ველისციხელებს მიუღოცა სსრკ სახალხო არტისტმა, სირთვემდომარემ გ. ლორთქიფანიძემ. საფუძველი ჩაეყარა ველისციხის სახალხო თეატრის მომავალ შენობას. ველისციხის კინოთეატრში გაიმართა საზეიმო საღამო სახალხო თეატრის მსახიობთა მონაწილეობით, რომელიც მოამზადა კ. ნინიაშვილმა...

იუბილარებს გადაეცათ საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსა და სოს-ის საპატიო სიგელები.

სალამოს ესწრებოდა გურჯაანის რაიკომის პირველი მდივანი დ. სარიშვილი.

27-30 ივნისს გაიმართა ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობისა და თორნიშვილის სახელმწიფო თეატრების მიმდინარე სეზონის სპექტაკლების დათვალიერება. დათვალიერების შემდეგ კ. მესხის სახ. მსახიობის სახლში მოეწყო სეზონის შედეგების შეჯამება, რომელიც შესავალი სიტყვით გახსნა სოს ქუთაისის განყოფილების თავმჯდომარემ ანზორ ხერხაძემ. ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა ნ. არველაძემ, თეატრმცოდნე ი. გვათუამ, ხელოვნებათმცოდნე ი. დოლიბაიამ, მწერალმა გ. ბათიაშვილმა, ხელოვნ. დამსახ. მოღვაწემ დ. ჭეიშვილმა, პედაგოგმა მ. გიორგობიანმა და სხვებმა დაწერილებით განიხილეს ორივე თეატრის სპექტაკლები.

ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრის ხელმძღვანელმა ედგარ ივაიემ აღნიშნა, რომ ამგვარი გულახდილობა თეატრს უსათუოდ წაადგება.

(გაგრძელება მე-20 გვერდზე)

დაჩქარების სტრატეგიას დეკლარაციის წარწერა

საპარტევლო თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის
თავმჯდომარის, სსრკ სახალხო არტისტის, სსრკ სახელმწიფო, შოთა
რუსთაველისა და კომტე მარჯანიშვილის კამიიების ლაურატის,
დეკლარატ გ. დ. ლორთქიფანიძის სიტყვა საპარტევლო
სსრ XII მოწვევის მასამ სენიასა

45387

ამხანაგო დეკლარატებო!

უწინარეს ყოვლისა, ნება მომეცით მადლობა გამოვუცხადო ჩვენი პარტიის
ცენტრალურ კომიტეტს, უმაღლეს საბჭოს და, რაც მთავარია, ჩვენს ხალხს იმ
დიდი ნდობისათვის, რომელიც ჩემს მიმართ გამოხატა, როცა ამირჩიეს რეს-
პუბლიკის უმაღლესი საბჭოს დეკლარატად. შევეცდები მთელი ჩემი ცხოვრებით,
შემოქმედებით ვემსახურო მშობლიურ ხალხს, მშობლიურ პარტიას, (აპლოდის-
მენტები).

დღეს ჩვენ ყველანი ვართ იმ დიდი ფაქტის ზეგავლენის ქვეშ, რომელიც
განვიცადეთ გუშინ. საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის
პლენუმზე. ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი ჩემთვის, როგორც მოქალაქისათ-
ვის, კომუნისტისათვის არის ის, რომ საქართველოს კომუნისტურ პარტიას,
როგორც ეს ითქვა გუშინ ამხ. ჭუმბერ პატიაშვილის მოხსენებაში, ჰყოფნის
ავტობობა, პირდაპირობა, რომ ილაპარაკოს სიმართლე.

სიმართლის გარეშე ჭერ არც ერთი საქმე არ გაკეთებულა და არც გაკეთ-
დება. მე მიიდა ამ ტრიბუნიდან ხელოვნების მუშაკების სახელით განვიცხადო,
რომ ქართული კულტურა, ქართული ხელოვნება სწორედ ამ სიმართლის მომხ-
რეა და ჩვენ ყოველთვის ვიქნებით იმ პლატფორმაზე, რომ ვემსახუროთ დიდ
და ნაღვილ სიმართლეს, რაც არ უნდა მძიმე იყოს ამ სიმართლის მოსმენა.

შესანიშნავად ითქვა გუშინ იმის თაობაზე, რომ ჩვენს ფილმებში, სპექ-
ტაკლებში, ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებში,
ვალდებული ვართ, და არა მხოლოდ ვალდებული, არამედ ჩვენი შინაგანი
მოთხოვნილება, ვიყოთ ღრმად ინტერნაციონალურნი. ეს არის ჩემი რწმენა
ქართველი ადამიანის ყველაზე ღირსეული და დიდი თვისება ინტერნაციონა-
ლიზში, სხვა ერების სიყვარული გახლავთ. სხვანაირად ქართველ კაცს არ შეეძ-
ლო ცხოვრება. ამიტომ რა თქმა უნდა, შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ იმ სა-
კითხს, რომელზეც გუშინ, პლენუმზე იყო საუბარი. თუმცა, მე არ მიიდა,
რომ ეს იქცეს ჩემი გამოცვლის მთავარ საკითხად. მე მხედველობაში მაქვს
ასტაფიევის მოთხოვნა, რომელიც ახლახან წავიკითხეთ და შემდეგ ის ფაქტი,
რაც სსრკ მწერალთა ყრილობაზე მოხდა. ისმის საკითხი: აქვს თუ არა ხალხს,
ერს, ქვეყანას, რესპუბლიკას უფლება პირუთვნელი აზრი უთხრას მგლობარ
ერს, რესპუბლიკას? შეუძლებელია ერმა არ მოინდომოს სიმართლის მოსმენა,
თუ ამას მგლობარი ერის წარმომადგენელი, მწერალი მოინდომებს. რა თქმა უნ-
და, ჩვენ გვაინტერესებს, თუ რას ფიქრობს ჩვენზე ხალხი, რას ფიქრობენ ჩვენ-

სსრკ კ. მარტიანი



ზე ჩვენი უფროსი ძმები, რუსი მწერლები, მითუმეტეს, ისეთი ნიჭიერ მწერლები, როგორც არიან, ჩემის აზრით, ასტაფიევი, რასკუტინი. მათ პროზას უდიდეს პატივს ვცემ. ჩვენს კულტურას, ჩვენს ლიტერატურას, ხალხს ყოველთვის აინტერესებდა მთავრობის აზრი, ტიხონოვის და შოლოხოვის აზრი, პასტერნაკის აზრი, ჩვენ გვაინტერესებს დღეს რას ფიქრობენ ჩვენზე ჩვენი რუსი მეგობარი მწერლები, იგივე ეტუშენკო, ვოზნენსენკო, ბელა ახმადუღინა, ოკუჯავა, მაგრამ არ შეიძლება გვაინტერესებდეს აზრი იმ მწერლებისა, რომლებიც ჩვენ საერთოდ არ გვიცნობენ, ისინი ჩვენს ქვეყანაში არ ყოფილან. ყოველ თქვენგანს კარგად მოუხსენება: რუსული მწერლობა რეალისტური მწერლობაა, რუსული ლიტერატურის ტრადიციისათვის უცხოა, რომ რუსმა მწერალმა ზედპირულად იმსჯელოს რაიმე მოვლენაზე, რუსული ლიტერატურა ყოველთვის იყო და იმით არის შესანიშნავი, რომ მხოლოდ ღრმა შესწავლის შედეგად, მაღალი რეალისტური პოზიციებიდან მსჯელობს ამა თუ იმ მოვლენაზე. ასტაფიევი თვითონ წერს თავის მოთხრობაში, არ ვიცი მოთხრობა დეარქვა ამას თუ რა, რომ წინა დამით დალია, ამბობს კიდევ, რუსულმა სისტემამ წამძლიაო და უანწით დალია ღვინო, რის გამოც ორი დღე ლოგინად ჩავარდა ასტაფიევის მიერ „პანმელიაზე“ დანახული საქართველო კი ჩვენ არ გვაინტერესებს. ჩვენ გვაინტერესებს ღრმა შესწავლის შედეგად, დანახული ჩვენი ერი, ჩვენი საქმიანობა და თუ იქ იქნება საუბარი ჩვენს ნაკლოვანებებზე, უსათუოდ უურადლებით მოვუსმენთ და არა მარტო მოვუსმენთ, შეგვიცდებით გამოვასწოროთ რომ ეს ნაკლოვანებები არ განმეორდეს ჩვენს ცხოვრებაში. აი, ეს მინდოდა მეთქვა ამ საკითხთან დაკავშირებით, რომელიც რა თქმა უნდა, გულისტკივილით მიიღო ქართველმა ხალხმა. ჩვენ მიჩვეულნი ვართ ძმობას, მეგობრობას, სიყვარულს და სხვანაირად ჩვენი ურთიერთობები ვერ წარმოგიდგენია. ყველაფერი ამის თქმის უფლება იმითომ მივეცი ჩემს თავს, რომ სანახევროდ მოსკოვში გაზრდილი კაცი ვარ, 30-35 წელიწადია წვიდრო ურთიერთობა მაქვს რუსულ ინტელიგენციასთან და მე ვიცი მისი დამოკიდებულება ქართველი ხალხისადმი, ქართული კულტურისადმი. ეს არის უბედლო დამოკიდებულება, რომლის შებღალვა არ შეუძლია, არავითარ არამეორულ გამოხტოვებს (აპლოდისმენტები).

მეგობრებო! ნება მომეცით ჩემი მოსაზრება მოგახსენოთ ერთ საკითხზე, რომელიც მნიშვნელოვანია ჩემთვის.

ამჟამად მიმდინარეობს უმაღლესი სკოლების რეფორმის პროექტის შესწავლა და სწორედ ახლა უნდა გამოვიჩინოთ საღი აზროვნების, შტამპებისაგან თავის დაღწევის უნარი, ამის გარეშე, ალბათ, არაფერი გამოვა. მაგალითად, არსებობს იმგვარი სახის პრობლემა, როგორცაა კონტიგენტი. შეუძლებელია, ამხანაგებო, შემოქმედებით და ტექნიკურ უმაღლეს სასწავლებლებში ერთნაირად იქნას განხილული ეს საკითხი. მე შეცდომად მიმაჩნია, როცა თეატრალური ინსტიტუტში მკაცრად განსაზღვრავენ მისაღებ სტუდენტთა რაოდენობას. როდესაც ჩვენ გვეუბნებიან, რომ სამსახიობო ფაკულტეტზე უნდა მივიღოთ 25 ახალგაზრდა, ეს არ არის სწორი და საფუძველშივე უაღბლო, რადგან აღარ ღდება 25 ნიჭიერი აბითორიენტის შერჩევა. ჩვენ ვარჩევთ მხოლოდ 25 უკეთესს 200 საშუალო ნიჭის ახალგაზრდისაგან. ამგვარი სახით მომღერლის, მსახიობის, მხატვრის მომზადება შეუძლებელია. და თუ არ შეირჩა 25 კაცი, ეს იმას ნიშნავს, რომ პედაგოგს მთლიანად დატვირთვა არ ექნება, თუ მან გარკვეული კონტინენტი არ აიყვანა, ხელფასს ვერ მიიღებს, გამოღის რომ უნიჭოებს იღებს



ნიტომ, რომ ზელფასი გაინაღდოს. ასეთი პრაქტიკა ცუდ ზეგავლენას ახდენს პროფესიულ დონეზე და ცუდ შედეგს იძლევა ხუთი, შვიდი, ათი წლის შემდეგ. ამიტომ, უმადლეს სახელოვნო სასწავლებლებში სტუდენტთა მიღების პრაქტიკა უნდა გადაიხედოს. იქნებ, მე 4-ს ახალგაზრდა მივიჩნიაო ნიჭიერად და ისინი მივიღო? ამ გარემოებამ ზეგავლენა არ უნდა მოახდინოს ჩემს ხელფასზე. სამაგიეროდ, გაიზრდება 4-ს ნამდვილი სპეციალისტი, პედაგოგიც ნამდვილი შემოქმედებითი სულისკვეთებით იმუშავენს მათთან. არადა, ჩვენ უოველთვის ზალასტის მომძლავრების საშისროების წინაშე ვიქნებით.

დღეს აქ იმყოფებიან რესპუბლიკის კომპარტიის საქალაქო, და რაიონული კომიტეტების პირველი მდივნები. უნდა ვისარგებლო ამ შემთხვევით და მათთან ვილაპარაკო იმაზე, თუ როგორ ცხოვრობენ ჩვენი ახალგაზრდა მსახიობები რაიონებში. ისინი მატერიალურად ძალიან მძიმე მდგომარეობაში არიან. იმ 90, თუ 100 მანეთიდან, რომელსაც იღებენ, 40 მანეთს ბინის ქირაში იხდიან. ამიტომ ისე დაბეჯითებით ვერღარ ვთხოვთ ახალგაზრდას რაიონულ თეატრში წასვლას. ამ გარემოებამ კი ძალიან დიდი დადი დასვა რაიონული თეატრების შემოქმედებით დონეს. რასაკვირველია, ჩვენ არ ძალგვიძს ზელფასები მოვუმატოთ მსახიობებს, მაგრამ ხომ შეიძლება რაღაც ისეთი მოვიფიქროთ, რაც წაადგება ადამიანს, რაც გააუმჯობესებს მის მატერიალურ მდგომარეობას. ახლა თითქმის ყოველ რაიონში იქმნება ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლები. ლამის ყველა კლუბიდან ისმის გაუთავებელი კაპოფონია, კაცმა არ იცის რას აბრაზუნებენ, რას მღერაინ.

ამიტომ მიზანშეწონილად მიმაჩნია აღვადგინოთ ის კარგი ტრადიცია, რომელიც ჩემი ბავშვობის დროს არსებობდა — არ იყო დაწესებულება, სადაც არ მოქმედებდა დრამატული, თუ მხატვრული კითხვის წრე. აღვადგინოთ ეს ტრადიცია სკოლებში, წარმოება-დაწესებულებებში, ამ წრეების ხელმძღვანელებად მოვიწვიოთ თეატრების რეჟისორები, მსახიობები, ეს ადამიანის ესთეტიკურ აღზრდასაც შეუწყობს ხელს და თეატრის მუშაკთა ეკონომიურ მდგომარეობასაც გავაუმჯობესებთ. აუცილებელი არ არის, რომ ყველა მსახიობი გამოვიდეს, სხვა რომ არაფერი, ლაპარაკს ხომ ისწავლიან დრამწრეში გაერთიანებული ადამიანები. ახალგაზრდებიც გარკვეულ კულტურას ეზიარებიან, წაიკითხვენ მსოფლიო და ქართული კლასიკის შესანიშნავ ნიმუშებს. ამ შემთხვევაში არა მარტო რაიონი ნაქვს მხედველობაში, არამედ ჩვენი დედაქალაქიც. აქ იმყოფება ჩვენი დროის სასიქაღულო მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე. რამაზ ჩხიკვაძე თეატრში პიონერთა სასახლიდან მოვიდა. ასე მოვიდნენ პიონერთა სასახლიდან ოთარ მეღვინეთუბუცესი, თენგიზ არჩვაძე, ირაკლი უჩანეთიშვილი და ბევრი სხვა. ყველას ვერც გავიხსენებ. ისინი სკოლაში რომ სწავლობდნენ და თან პიონერთა სასახლეში შესანიშნავი პიროვნებებისა და პედაგოგების ნოდარ ჩხეიძის, ვახტანგ სულაქველიძის ხელმძღვანელობით მეცადინეობდნენ, უკვე ნათელი იყო ვინ მოდიოდა თეატრალურ ინსტიტუტში სასწავლებლად. დღეს კი ამგვარი მუშაობა, ფიქრობ, მთლიანად ჩაშლილია და მიშვებული.

ამხანაგო დეპუტატებო, მინდა ერთ საკითხზეც გავამახვილო თქვენი ყურადღება — ეს გახლავთ პროფესიისადმი, ჩვენ-ჩვენი საქმისადმი პასუხისმგებლური დამოკიდებულებების საკითხი, როგორ შეიძლება კაცმა მშვიდად იდიქროს იმაზე, რაც ამ დღეებში „ლულოში“ წავიკითხეთ. ჩვენს ფეხბურთელებს ფეხბურთის გარდა ყველაფრის დრო ჰქონიათ, ეს ის ხალხია, რომლებიც ჩვენ



კერპებად გავიხადეთ. 45 წელიწადია ფეხბურთს ვუყურობ, თამაში არ გამეცდენია, მძაფრად განვიცდი ყოველ თამაშს და თურმე ჩვენი ფეხბურთელები ფეხბურთზე კი არა, თავის პირად საქმეებზე ფიქრობენ და ამით ზოგიერთის ფსიქოლოგია საეკულიანტის, წამგლეჯის დონემდე დაეშვა. ამასთან დაკავშირებით მინდა გავიხსენო ჩვენი სასიკადაულო ფეხბურთელის ბორის პაიჭაძის ნამუშობი: „ადრე „ნიფისის“ გუნდში ვთამაშობდი. როდესაც „დინამოში“ გადმოვედი და ერთ დღეს მიხერს ხელფასის ასადებად მიდიო, ვიფიქრე — ესენი გიუები ხომ არ არიან, მე ფეხბურთს ვთამაშობ და ფულს როგორ მიხდიან მეთქი“. მას იმდენად ფანტიკურად უყვარდა თავისი საქმე, რომ მასში ფულის აღება ვერ წარმოედგინა. სიცოცხლეც არ შეეძლო ფეხბურთის გარეშე, ასევე არ შეუძლია სცენის გარეშე სიცოცხლე ნამდვილ მსახიობს, ნამდვილ მეცნიერს — კვლევის გარეშე. მე მინდა ასეთი შემართებით, ასეთი სულისკვეთებით ვაკეთოთ ჩვენი ჩვენი საქმე, ასე ვემსახუროთ ჩვენს პროფესიას.

ამასთან ერთად მინდა გითხრათ ჩვენი გასაჭირის თაობაზე — უფრო მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს რესპუბლიკის თეატრების მატერიალურ-ტექნიკური ზაზის ამალღების საკითხს. ჩვენ ამ მხრივ ყველაფერი როდი გვაქვს რიგზე. საგრძნობლად ჩამოვრჩებით სხვა რესპუბლიკებს. დღეს რემონტის გამო სხვა შენობაში მუშაობს რუსთაველის თეატრი. ამავე მიზეზით მძიმე მდგომარეობაშია ბათუმის თეატრი. საერთოდ საკუთარი შენობის გარეშე მუშაობს არა მარტო ჩვენი რესპუბლიკის, არამედ საბჭოეთის ერთ-ერთი საუკეთესო — მოზარდ მსუყრებელთა ქართული თეატრი, ასეთივე დღეშია პანტომიმის თეატრი.

გაოგოვებამ რწმენას, რომ თქვენ არ დაიწურებთ ძალას და ენერჯიას ამ საკითხების გადასაწყვეტად, ქართული თეატრი კი ყოველთვის იქნება იმ მაღალი დეების მატარებელი, რაც მას ტრადიციულად ახასიათებდა (აპლოდისმენტები).

განხილვები, დისკუსიები

4 ივნისს თეატრალურ საზოგადოებაში მოეწყო მოზარდ მსუყრებელთა თეატრის სექტაკლის „კუკარაჩას“ განხილვა. (დადგმა შალვა გაწერელისი, მესიკოდური ვაფორმეზა დ. ტურიაწვილის, მხატვარი ნ. ვაფორინაშვილი).

განხილვაზე ვრცელი შესასაღი სიტყვა წარმოთქვა სის თავმჯდომარემ გვა დორთქიფანიძემ. სექტაკლის გარშემო ისაუბრეს: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, პროფესორმა ე. გუგუშვილმა, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატებმა ნ. არველაძემ, მ. გეგამ, თეატრმცოდნეებმა ვ. ქართველიშვილმა, ვ. წერეთელმა, კულტურის სამინისტროს სარეპერტუარო განყოფილების მთავარმა რედაქტორმა ან. წულუკიძემ, თეატრებს განყოფილებს უფროსმა ან. ქეთათელაძემ, დრამატურგმა გ. ხუხაშვილმა.

გ. ლორთქიფანიძემ შეაჯამა განხილვის შედეგები.
(გაგრძელება 57-ე გვერდზე)

დრამატურგიის ჩამორჩენის მიზეზი უმჯობესია, ისევე დრამატურგებს შორის ვეძებოთ და არა თეატრში, მაგრამ ამასთანავე არც დრამატურგთა საჩივრების უყურადღებოდ დატოვება შეიძლება, საჭიროა მათი არსის, ძირითადი მიზეზის გამოჩხრეკვა, მთლად უმიზეზოდ არაფერი ჩნდება ამქვეყნად, მაგალითად: ამ საჩივრებში არის ერთი მეტად საყურადღებო მომენტი, რაც ჩვენს შემოქმედებით ცხოვრებაში ნამდვილად შექმნილ ვითარებას გამოხატავს — ეს გახლავთ მწერლობისა და თეატრის არასწორი, არაშეიქმედებითი ურთიერთობა. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ შეიძლება დრამატურგთა თეატრისათვის თანდათანობით ზედმეტად კი აღმოჩნდეს, მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, რაც უფრო იზრდება ინსცენირების ხვედრითი წილი ჩვენს რეპერტუარში, რაც უფრო ხშირად ვხვდებით რეჟისორის სახელს აფიშის იმ ადგილას, სადაც ტრადიციულად მწერლის სახელის ამოკითხვას შევეჩვიეთ, მით უფრო ნათელი ხდება, რომ თეატრი და დრამატურგთა ერთი განუყოფელი ცნებაა. მოქმედებაში გაცოცხლებული სიტყვა არის საყრდენი იმ დიდებული ხელოვნებისა, რომელსაც თეატრი ეწოდება.

თამაშ

პილაძე

გიყვარდეს

შენი საამი!

ამავე დროს, ისიც უნდა ვთქვა, რომ მწერლობისა და თეატრის დავა, დრამატურგიისა და თეატრის ურთიერთობა დღეს რამდენიმე არსებითი ხასიათის გაუგებრობაზეა დამყარებული.

გაუგებრობის ერთ-ერთი ძირითადი წყაროა არასწორი წარმოდგენა დრამატურგიისა, მისადმი დამოკიდებულების საკვირველი ფორმა, საკვირველი იმდენად, რამდენადაც ასეთი დამოკიდებულება მხოლოდ ჩვენში — საქართველოში გვხვდება და რაც არაერთხელ აღნიშნულა ჩვენს პრესაში. განა, მართლაც, საკვირველი არ არის, რომ ისეთ მაღალკულტურულ ქვეყანაში, როგორც ჩვენი რესპუბლიკაა, დღეს გვიხდება იმის მტკიცება, რომ დრამატურგთა ლიტერატურაა! დიან, ეს არ არის უბრალო და მარტივი საკითხი. უკვე მარტო თეატრს ვეღარ დავდებთ ბრალს, თუმცა მან, რასაკვირველია, ძალიან შეუწყო ხელი დრამატურგიის ცნების ნიველირებას, როცა დრამის მკეთებლებისა და ინსცენირების „ხელმძღვანელთა“ წინაშე კარი ასე ფართოდ გააღო. უპირველეს ყოვლისა კი, ეს ჩვენი მწერლობის ბრალია, უფრო სწორედ, მისი უნებური, მაგრამ საბედისწერო შეცდომა! ვერ ვიტყვი, პირველად ვის მიერ,

ან როდის გამოითქვა მცდარი შეხედულება დრამატურგის, გორც მწერლობისათვის უცხო ფენომენის შესახებ. ან საერთოდ გამოითქვა თუ არა ხმამაღლა, მაგრამ, ფაქტია, რომ ასეთი პოზიცია უკვე კარგახნის ჩაბეტონებული ჯებირია დრამატურგის განვითარების გზაზე. ამიტომაცაა, რომ უკვე მეშვიდე წელია, რაც მწერალთა კავშირი, თეატრალური საზოგადოება და კულტურის სამინისტრო ზედიზედ ატარებს ახალგაზრდა დრამატურგთა ბიჭვინთის სემინარს, დევიზით: დრამატურგია ლიტერატურა! ამ სემინარმა უკვე საკავშირო პრესის ყურადღება მიიპყრო და მაღალი შეფასებაც დაიმსახურა. ჩემი აზრით, ეს სემინარი არის ყველაზე ქმედითი ღონისძიება ჩვენი დრამატურგის განვითარებისათვის ამ ეტაპზე. ამ სემინარზე დამწყვეტ დრამატურგს აქვს საშუალება წაიკითხოს თავისი ნაწარმოები, თამამად გამოიტანოს მეგობართა და უფროსი. უკვე გამოცდილი კოლეგების სამსჯავროზე თავისი პირველი დრამატურგიული ცდა. მოისმინოს მათი პირუთვნელი აზრი. შეეჩვიოს კრიტიკას, მის სწორად გაგებას, რაც თავისთავად, ადამიანის კულტურაზე მეტყველებს. ჩვენი საზოგადოებრიობა ამ სემინარზე დიდ იმედებს ამყარებს და არც თუ უსაფუძვლოდ. სემინარის რამდენიმე მონაწილის სახელი უკვე ცნობილი გახდა ჩვენი თეატრალური სამყაროსათვის, კულტურის სამინისტროს სარეპერტუარო კოლეგიამ მისთვის ჩვეული გულისხმიერებით და ოპერატიულობით, მათ არამარტო მატერიალური (რაც თავისთავად საჭიროა), არამედ მორალური დახმარებაც გაუწია, რადგან ცნობილია, რომ ახალგაზრდა შემოქმედს ყველაზე მეტად ყურადღება და რწმენა ჭირდება.

დრამატურგია რომ ლიტერატურაა — ეს ჭეშმარიტება არამარტო ახალგაზრდებს უნდა ჩავუნერგოთ, არამედ ჩვენი ლიტერატურული თუ თეატრალური საქმიანობის მესვეურებსაც. განსაკუთრებით კი იმათ, ვისაც მწერალთა ნაწარმოებების გამოქვეყნება ევალება.

დრამატურგისადმი ყურადღებას დღეს მხოლოდ თეატრალური საზოგადოების პაწაწინა გამომცემლობა იჩენს. რა თქმა უნდა, შეძლებისდაგვარად, რადგან მისი სიმძლავრე სულ ორას თაბახს შეადგენს წელიწადში. თეატრი კი, როგორც მოგვხსენებათ, უზარმაზარი, თითქმის უკიდევანო სამყაროა, ასეთმა პატარა გამომცემლობამ მოინდომა ქართული დრამატურგისათვის და საერთოდ მთელი ქართული კულტურისათვის ძვირფასი საჩუქარი მიეძღვნა. გამოეცა ქართული კლასიკური დრამატურგის ანთოლოგია! შეექმნა ქართული საბჭოთა დრამატურგის სერია! დაებეჭდა დრამატურგთა ყოველწლიური კრებული! მაგრამ... საქმე ის არის, რომ ამ კეთილშობილურ სურვილს, ალბათ, კარგა ხნის განმავლობაში არ უწერია განხორციელება. თვით კლასიკური დრამატურგის ანთოლოგიაც კი, რომელიც საქართველოში პირველად გამოიღეს და რომლის მნიშვნელობაზეც, რასაკვირველია, ზედმეტია ლაპარაკი. სხვადასხვა სტამბაში, ჩვენი რესპუბლიკის სხვადასხვა კუთხეში წლების მანძილზე ელოდებოდა აწყობას, მხოლოდ ამ ბოლო დროს გამსახკომის ახალი ხელმძღვანელობა სათანადო ყურადღებით მოეპყრო ამ

ეროვნული საგანძურის დასტამბვის საქმეს. თუნდაც ამ ფაქტზემდეგ, მართლაც, ძნელი დასაჯერებელია ბოლომდე გაუთვითცნობიერებელი ადამიანისათვის, რომ ჩვენი თანამედროვე ავტორის პიესაც ლიტერატურაა, როცა ასე დაუდევრად ექცევიან გ. ერისთავის, ა. ცაგარლის, ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას, დ. ერისთავის, ა. ყაზბეგის, დ. კლდიაშვილის, შ. დადიანის, პ. კაკაბაძის პიესებს. ჩვენ კი, როდესაც ამ ანთოლოგიას ვადგენდით, ვფიქრობდით იმ დიდ მორალურ ზეგავლენაზე, რომელიც უნდა მოეხდინა ამ წიგნს ჩვენს ახალგაზრდობაზე.

ჩვენი საქმიანობა კომპლექსური ხასიათისაა. მას ვერცერთი ცალკე აღებული ორგანიზაცია, ვერც მწერალთა კავშირი, ვერც თეატრალური საზოგადოება, ვერც კულტურის სამინისტრო მარტო ვერ მოერევა, მაგრამ სამივე ეს ორგანიზაცია ერთად შეკავშირებულიც კი უძლური იქნება, თუკი მათ მხარში არ ამოუდგება პოლიგრაფია, ჩვენი ჟურნალ-გაზეთები, გამომცემლობები...

უნდა ითქვას, რომ მწერალთა კავშირი, თუმცა ცდილობს, მაგრამ სამწუხაროდ, ბევრს ვერაფერს აკეთებს დრამატურგიის ხელის შესაწყობად. პასიურია მისი დრამსექცია, ხოლო კრიტიკოსთა სექცია მთლიანად მოწყვეტილია დრამატურგიის პრობლემებს. მაგრამ ერთიც უნდა ითქვას — მწერალთა კავშირი მთელი თავისი უზარმაზარი გავლენითა და შესაძლებლობებით სინამდვილეში უფრო ნაკლებადაა ძალმოსილი მიხედოს დრამატურგიის ბეჭდვის საქმეს, ვიდრე ზემოთ ნახსენები თეატრალური საზოგადოების პატარა გამომცემლობა.

აი, ჩვენ ვამბობთ „დრამატურგია ლიტერატურაა“ და სამართლიანადაც. ასე იყო და დღესაც ასეა ყველგან. გარდა საქართველოსი. საკავშირო მწერალთა კავშირის გამომცემლობა „სოვეტსკი პისტალი“ ყოველწლიურად სცემს დრამატურგთა წიგნებს. ისევე როგორც პროზაიკოსთა და პოეტთა კრებულებს. გარდა ამისა, დრამატურგთა წიგნებს ბეჭდავს „ისკუსტვო“. „ხუდოჟესტვენია ლიტერატურა“, ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს. პიესები იბეჭდება თითქმის ყველა ჟურნალში, რომ არაფერი ვთქვათ საგანგებოდ ამისთვის მოწოდებულ ჟურნალ „თეატრზე“. მაგრამ ესეც არ იკმარეს და დრამატურგიის გამომქვეყნების პრობლემა იმდენად მნიშვნელოვნად მიიჩნიეს, რომ წინა საკავშირო მწერალთა კავშირის ყრილობაზე დაარსეს სპეციალური ხასიათის ალმანახი „სოვრემენნია დრამატურგია“!

გულწრფელად რომ განვაცხადო, ჩვენთან ამაზე ოცნებაც კი არ შეიძლება! ქართველ დრამატურგს არსებითად არავითარი გარანტია არ გააჩნია, რომ თავისი პიესა როდისმე დაბეჭდილი იხილოს. ასეთი გარანტია კი, რასაკვირველია, ხელს შეუწყობდა ნაწარმოების ლიტერატურულ დონეზე თავიდანვე ზრუნვას. სრულიადაც არ არის საკვირველი, რომ ჩვენი უნიჭიერესი მწერლები დრამატურგიას მაინც არ წყალობენ, არც ერთ მწერალს არ სიამოვნებს არც რეჟისორის მაკრატელი და არც გამომცემლობისა თუ რედაქციის უარი, რაც უნდა თავაზიანი იყოს ის.



იქმნება ასეთი საკმაოდ ირონიული სიტუაცია — ჩვენშიც მატურგები მწერალთა კავშირის წევრები არიან, მაგრამ მათი ნები კი, სხვა მწერლებისგან განსხვავებით, არ იცემა, ჟურნალებში არ იბეჭდება მათი პიესები. როგორ უნდა ვუთხრათ ახალგაზრდა დრამატურგებს, როდესაც მათ მწერალთა კავშირის წევრებად ვიღებთ, ენა როგორ უნდა მოგვიბრუნდეს იმ სიმართლის სათქმელად, რომ მათ არ უნდა ჰქონდეთ იმედი, მათი პიესა, რომელიმე ჟურნალში დაიბეჭდოს ან წიგნად გამოქვეყნდეს, არ უნდა ჰქონდეთ იმედი, რომ თავიანთი ნაწარმოებების შესახებ ჩვენს ლიტერატურულ ორგანოებში რეცენზიას ან სტატიას იხილავენ, მაშ, რატომღა ვიღებთ მათ მწერალთა კავშირის წევრებად! საქმე ის არის, რომ გვერიდება, დრამატურგია ლიტერატურისაგან გამოვყოთ, ამას არავინ მოგვიწონებს. მართალია, ბევრი სიხალისა თუ ექსპერიმენტის წამომწყები კი ვართ, მაგრამ ეს უკვე მეტისმეტი იქნება!..

ამასთანავე, სიმართლეს თვალეებში უნდა შევხედოთ და ვთქვათ, რომ ჩვენ ჯერ-ჯერობით არა გვაქვს ისეთი დრამატურგია, რომ კატეგორიული პრეტენზიები წაუფყენოთ თეატრსა თუ გამომცემლობებს. ნათქვამია, მტერს თვალეებში ნაცარი შეაყარეო. მაგრამ კერძაზე თუკი ცეცხლი არ გინთია, მტრისთვის სხვანაირად თვალში ნაცრის შეყრა ნაცარქექიაობაა და მეტი არაფერი. მაგრამ ამასთანავე, არა გვაქვს ნიჰილიზმისა და განსაკუთრებით უदारდელობის უფლება. ჩვენ გვინდა, რომ ძლიერი დრამატურგია გვქონდეს და რადგან გვინდა, ყველაფერი უნდა ვიღონოდ კიდევ. უპირველეს ყოვლისა, ეს საკითხი თვითონ დრამატურგებმა უნდა გადაწყვიტონ, ნათ რაც შეიძლება მეტი უნდა იფიქროს ჩვენი დროის შესაფერი ახალი გამომსახველობითი ფორმების მოსაძებნად, რაც შეიძლება თვითორიტაკულად უნდა მიუდგინენ საკუთარ შემოქმედებას. რაც შეიძლება ნაკლებად გადააბრალონ სხვებს საკუთარი ნაკლი თუ სისუსტე, ის გამუდმებული წუწუნი, თეატრი ჩვენს პიესებს არ დგამსო, რა თქმა უნდა, სიმართლეს არ შეეფერება. მე მიმაჩნია, რომ საქმე პირიქითაა, თეატრი ახლა ყველაფერს დგამს, რაც კი იწერება. აბა, გადავხედოთ ჩვენი რესპუბლიკის სათეატრო აფიშას — მეტი პრინციპულობა რომ გამოეჩინა თეატრებს, რა თქმა უნდა, აქ წარმოდგენილი პიესების უმრავლესობას სცენაზე არ გააჭაჭანებდა და ამით დიდ სამსახურს გაუწევდნენ ქართულ დრამატურგიას. შეიმჩნევა ერთი არასწორი და ამავე დროს სრულიად გაუმართლებელი ტენდენციაც — პერიფერიის თეატრის სცენაზე ადვილად იდგმება ეს, რასაც თბილისის თეატრები იწუნებენ. ეს კი დაუშვებელია. თეატრი გეოგრაფიული კი არა, კულტურული ცნებაა! ანუ, სადაც თეატრია, კულტურის ტახტიც იქა დგას.

მთავარი ის კი არ არის, ბეჭდავენ თუ არ ბეჭდავენ ჟურნალები პიესებს (თუმცა, ესეც მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტორია. მაგრამ მაინც შედარებით იოლი გადასაჭრელი), მთავარი ის არის და სწორედ ბიჭვინთის სემინარზე დაერწმუნდით, რომ დღევანდელი ახალგაზრდული მწერლობის ზოგიერთი წარმომადგენელი ლიტერატურულ ცხოვრებაში პიესით შემოდის და არა ლექსით ან მოთხრობით.

ეს ახალი მოვლენაა ჩვენი ლიტერატურისათვის, ასეთი რამ ჯერ ჩვენში არ ყოფილა! ეს ფაქტი კი, თავისთავად, საერთოდ ლიტერატურის მომძლავრებაზე ლაპარაკობს. ის რაც გუშინ ხანდახმულობის, სიჭარბის კუთვნილებას წარმოადგენდა, დღეს ახალგაზრდობის საკუთრებად იქცა. ეს მოვლენა, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ უნდა აიხსნას, დღეს თეატრი პოპულარული რომაა ჩვენში, ახალგაზრდობა დაინტერესდა თეატრით.

ახალგაზრდა დრამატურგთა უმრავლესობას უსათუოდ კარგი მონაცემები გააჩნია, მაგრამ, ამავე დროს; ყველას ერთი საერთო ნაკლი ახასიათებს — ეს ვახლავთ — გამოუცდელობა! სხვათაშორის, აქ ასაკს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს! მკითხველსა თუ მაყურებელს არ უნდა დარჩეს შთაბეჭდილება, რომ ავტორი გამოუცდელია. ფრანგი რემონ რადიგე ოცი წლისა მოკვდა, მაგრამ მისი რომანი გამოუცდელობის შთაბეჭდილებას სრულებითაც არ ტოვებს.

რა თქმა უნდა, კარგია რომ, რამდენიმე ქართველი ავტორის პიესა გასცდა რესპუბლიკის ფარგლებს, მაგრამ, ჩემი აზრით, ეს აიხსნება მხოლოდ ინტერესით ქართული ლიტერატურისა თუ თეატრის მიმართ, რომლებმაც ბოლო წლებში ჭეშმარიტად დიდ წარმატებებს მიაღწიეს. კარგია, რომ საკავშირო სცენაზე იდგმება ქართული პიესები, მაგრამ ამ პიესების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებში შექმნილია სტერეოტიპული, გაუბრალოებული, ზღაპრული, იდილიური, მიამიტური და მე ვიტყვოდი, რამდენადმე ყალბი წარმოდგენა საქართველოზე... და ქართულ ხასიათზეც...

განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს პიესების რუსულად თარგმნის საკითხს. რუსული ენის საშუალებით ჩვენს დრამატურგიას ეცნობა მთელი საბჭოთა კავშირი, და შეიძლება ითქვას, მთელი კულტურული მსოფლიო. პიესის რუსულ ენაზე თარგმნა დღეს შემთხვევით და ქაოსურ ხასიათს ატარებს. ამაზე საჭიროა დაფიქრება. არ შეიძლება ავტორთა პირად მოხერხებულობას ვანდოთ ასეთი მნიშვნელოვანი ამბავი. ყურნალი „ლიტერატურნაია გრუზია“ უსათუოდ უნდა ბეჭდავდეს ქართული ახალი დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშებს. სასურველია, რომ სწორედ ის გახდეს მეგზური ქართული პიესისა საკავშირო ასპარეზსა, თუ საზღვარგარეთ.

ჩვენი თეატრალური კრიტიკა ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში აშკარად არ მონაწილეობს. რამდენიმე კარგი თეატრმცოდნე კი გვყავს, მაგრამ თეატრალური ცხოვრება იმდენად უზარმაზარია, რომ მათი დაუდღაღვი გარჯა აშკარად ვერ ატყობს მას თავის წარმმართველ კვალს. თეატრალურ კრიტიკას, ისევე როგორც საერთოდ ჩვენს მხატვრულ კრიტიკას, აქვს ერთი ყველაზე დიდი საშიშროება — აზროვნების ინერცია, რაც გამოიხატება ხელოვნების სხვადასხვა მოვლენების ერთიდაიმავე კრიტიკიუზებით შეფასებაში. ზღვება აზრის დოგმად გადაქცევა, ზოგიერთი მასწავლებლის გამოჩეულად გაფეტიშება, ხელოვნების ცოცხალი პროცესის გაქვავებულ სქემათა ვალიაში მოქცევის ცდა, რაც მომავლინებელია არა მარტო კრიტიკისათვის, არამედ საერთოდ ხელოვნებისათვის. ჩვენი



თეატრალური კრიტიკა შეპყრობილია უსაშველო ნოსტალგიის გარდასულ დროზე, დიდი ხნის წინათ დადგმულ სპექტაკლებზე. დიდი ხნის წინათ ნათამაშებ როლებზე, ვერც კი ამჩნევს იმას, რაც მის თვალწინ ხდება. მარტო წარსულით ცხოვრება არ შეიძლება! ჩვენს კრიტიკოსებს შემუშავებული აქვთ ერთი ძირითადი სამოქმედო პროგრამა, უფრო სწორად, ერთნაირი ვერსია ქართული თეატრის წარმოშობასა და განვითარებაზე, რომელიც ძალიან ჩამოგავს სამყაროს შექმნის ბრბლიურ ვერსიას — ყველაფერი შეიქმნა დიდი ხნის წინ, დროის გარკვეულ მონაკვეთში, გარკვეული პიროვნებების მიერ, რომ შედეგების ეპოქა დამთავრდა და დღეს ჩვენ მხოლოდ ინერციით ვცხოვრობთ, რომ დღესაც ჩვენი თეატრი იმავე გზით უნდა მიდიოდეს, რომელზედაც მისმა შემქმნელებმა შეაყენეს, როგორც ვაგონი — ლიანდაგზე. არადა, ღრმად ვარ დარწმუნებული, დღეს ჩვენი თეატრის სახელოვან კორიფეებს გაცოცხლება რომ შესძლებოდათ. პირველნი ისინი დაუჭერდნენ მხარს თეატრალურ სიახლეებს. მახსენდება სტენდალის სიტყვები — იულიუს კეისარი რომ გაცოცხლებულიყო, თავის არმიას, უპირველეს ყოვლისა, ქვემეხებით შეაიარაღებდაო... რამდენი ხანია ქართული თეატრის დღევანდელ პრობლემებზე დისკუსია არ გაუშართავთ ჩვენს თეატრალურ კრიტიკოსებსა და თეატრმცოდნეებს. ეს დისკუსია ერთგვარი რეკლამაც იქნებოდა ჩვენი თეატრისათვის, რეკლამა კი მას სრულებითაც არ გააჩნია, ჩვენი პრაქტიკიდან თითქმის უკვალოდ გაქრა პრემიერის თანმდევი რეცენზია. ერთადერთი შემთხვევა, როდესაც ყველა სპექტაკლებზე რეცენზია იწერება, არის ის, როდესაც რომელიმე თეატრი ჩამოდის საგასტროლოდ. ამ შემთხვევას ჩვენი ყურნალისტები „ოპერატიულს“ უწოდებენ. ეს ძალიან კარგია, ასეა საჭირო, ასეც უნდა იყოს, რადგან წარმოუდგენელია, რომ საგასტროლოდ ჩამოსული თეატრის სპექტაკლებზე რეცენზიები არ იწერებოდეს. მოდიოთ, ახლა ნუ გამოვეკიდებით ამ რეცენზიების ხარისხს. მთავარი ის არის, ადგილობრივი თეატრების რეცენზირებაც ყოველთვის ასევე ოპერატიული უნდა იყოს, არ ატარებდეს კომპანურ ხასიათს, როგორცაა თუნდაც თავისთავად მეტად სასარგებლო ლონისძიება — „თეატრი და ბავშვები“. როგორც ჩანს, ამ კვირულს რაღაც სარგებლობა მოაქვს, მიუხედავად მისი ხელოვნურობისა და მოჩვენებითი ფაცაფუცისა, თუნდაც ის, რომ ჯერ ერთი თეატრის არსებობა გვახსენდება, მეორეც, კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რა ცოტა რამ ვიცით თეატრის შესახებ და თანაც ბავშვებმა კი არა — ჩვენ, მათ შორის პედაგოგებმაც.

ჩვენი თეატრალური თუ ლიტერატურული კრიტიკის ერთგვარი პასიურობის გამო, დრამატურგის ცნება ერთგვარად გაურკვეველი, ბუნდოვანი და ძალიან ფართო გახდა. ახლა დრამატურგი შეიძლება იყოს ყველა, თვით ისიც კი, ვისაც პიესა... არასოდეს დაუწერია! ეს ლამაზი სიტყვის გულისთვის ნათქვამად რომ არ მოეჩვენოს ვინმეს, მოვიყვან ამონაწერს გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ ერთ-ერთი მოწინავედან: „თანდათანობით იქცნენ დრამა-

ტურგებად ნოდარ დუმბაძე, რევაზ ჯაფარიძე, არჩილ სულაკაძე რომელთაც ფაქტიურად არც ერთი პიესა არ დაუწერიათ... ხუთუ, ეს გახეთის შეცდომაა? არა, „ლიტერატურული საქართველო“ მეტად სერიოზული და სოლიდური გახეთია, ეს სრული სიმართლე გახლავთ და ჩვენ მხოლოდ სინანულის გამოთქმა შეგვიძლია, რომ ასეთი შესანიშნავი მწერლები მხოლოდ ინსცენიებით არიან წარმოდგენილი ჩვენს თეატრში...

თეატრი დიდი სკოლაა, ვერავითარი შეკრებები, სემინარები, მივლინებები ვერ შეცვლის ამ სკოლას. არ არსებობს უფრო დიდი პრაქტიკა დრამატურგისთვის, ვიდრე თეატრია. დრამატურგი პროზაიკოსისაგან იმითაც განსხვავდება, რომ მისი გული და გონება თეატრს ეკუთვნის. ის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, შეპყრობილია თეატრით. ამიტომაც დამწყები დრამატურგისთვის მხოლოდ თეატრალური ორთოგრაფიის ცოდნა საკმარისი არ არის, თუმცა, აუცილებელი კია. ის მეექვსე გრძნობით უნდა იყოს დაკავშირებული თეატრთან, სხვანაირად ცხოვრებას გაიმწარებს.

გულწრფელად უნდა ვთქვა, რომ მე არ მომწონს, ჩვენი დრამატურგია გახუწყვეტილ შეღავათებს რომ თხოულობს. არ მინდა ჩვენი ახალგაზრდა მწერლები შეღავათებს შეეჩვიონ. მათ უნდა იცოდნენ, რომ დრამატურგია, ისევე როგორც საერთოდ მწერლობა ძალიან დიდი საქმეა, ბრძოლაა, სადაც შეღავათი უკვე დამარცხებას ნიშნავს. კაცობრიობის ისტორიას არ ახსოვს კარგი ნაწარმოები, რომელსაც ადრე თუ გვიან თავისი მკითხველი არ გამოსჩენოდეს. ამიტომ არ უნდა ავჩქარდეთ! მოდით, ჯერ პიესის დაწერაზე ვიფიქროთ და მერე კი მის დადგმასა თუ გამოქვეყნებაზე. ამას იმიტომ ვამბობ, რომ ჩვენში ზოგჯერ პირიქით ხდება, ჯერ პიესა დაწერილი არ არის, ანუ არ არსებობს ნამდვილი პიესა და ჩვენ კი რედაქტორების სიმკაცრესა და რეჟისორების გულგრილობაზე ვლაპარაკობთ.

თუმცა, რეჟისორების შესახებ ერთი რამ მაინც უნდა ვთქვა — საქართველოში არც ერთ სახელგანთქმულ რეჟისორს დრამატურგი არ აღუზრდია, ეს მეტად დამაფიქრებელი რამ გახლავთ...

უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდა დრამატურგმა უნდა ისწავლოს... სწავლა! ცხოვრებისაგან, ლიტერატურის დიდი გამოცდილებისაგან, თეატრისგან — ყველაფრისგან, რაც კი ადამიანის გონებას შეუქმნია.

ბევრ რამეს ვერ შეისწავლი, ვერ ჩაწვდები მის ნამდვილ არსს. თუკი არ გიყვარს, პირველ რიგში, შენი საქმე! უსიყვარულოდ არაფერი არ კეთდება. სიყვარული ერთდროულად დიდი ძალაც არის და დიდი ცოდნაც!..

ახალგაზრდა დრამატურგს — ისევე როგორც ყველა მწერალს — უსათუოდ უნდა ჰქონდეს თანამედროვეობის შეგრძნება. ბიოლოგიური ტერმინი რომ ვიხმაროთ „შინაგანი საათი“. ასევე უნდა ჰქონდეს მას განვითარებული მომავლის გრძნობაც. ორივე ტალანტის თანდაყოლილი ნაწილია, თუნდაც ამიტომაც არა აქვს ასაკს ვადამწყვეტი მნიშვნელობა მწერლობაში. ახალგაზრდობა ისე-

ვე არ არის ნიჭიერების დამამტკიცებელი საბუთი, როგორც
რე — უნიჭობის მიმტვევებელი სიგელი!...

ახალგაზრდა დრამატურგების გასაგონად ისიც მინდა ვთქვა,
რომ დღევანდელი სამყარო მეტად დაძაბული ცხოვრებით ცხოვ-
რობს. ჯერ კიდევ არსებობს სოციალური უთანასწორობანი, დიქტა-
ტურა, ძალადობა, კაცობრიობას არ ყოფნის საარსებო რესურსები.
ამავე დროს, ჯერ კიდევ ამოუხსნელია ბუნების მრავალი მოვლენა.
ყოფ ბლონი თავის მშვენიერ წიგნში „მომთაბარეთა დიდი თავგა-
დასავალი“ — აღწერს რა ცხოველთა და ფრინველთა მიგრაციის
ამბებს, დასკვნის: „ჩვენს პლანეტაზე სიცოცხლის წიაღი ჯერჯერო-
ბით საიდუმლოებით არის მოცულიო“. ეს, რა თქმა უნდა, ერთი
მხრივ, შეიძლება გულდასაწყვეტი იყოს (ვგულისხმობ მეცნიერების
პროფესიულ გულისდაწყვეტას), მაგრამ, მეორე მხრივ, ეს ხომ იმას
ნიშნავს, რომ ჩვენს პლანეტაზე სიცოცხლის პოტენცია უღევია!
ამიტომ მთავარია, ადამიანებს ეყოთ გონიერება, რათა სიცოცხლის
ეს საოცარი მარაგი ერთ წამში არ მოსპონ. „თუკი ეს მოხდება,
მხოლოდ ადამიანის ბრალი იქნებაო“. — თქვა ვინერმა.

როდესაც ამს ვლაპარაკობ, ვინმეს დაფრთხობა კი არ მინდა.
პირიქით, ჩვენი ნიჭიერი ახალგაზრდობა მინდა წავათამამო. წავაქე-
ზო, ამ გასაოცრად საინტერესო სამყაროში შესაღწევად, სამყარო-
ში, რომელსაც დღევანდელი ადამიანის ცხოვრება ჰქვია.

ნება მომეცით, კიდევ ერთი ციტატა გავიხსენო, მითუმეტეს,
რომ ამ ციტატაში გამოთქმული აზრი მეტად მნიშვნელოვან, მე ვი-
ტყოდი, სამოქმედო აზრად მიმაჩნია ახალგაზრდა შემოქმედისთვის.
ეს სიტყვები ცნობილ კომპოზიტორსა და დირიჟორს ლეონარდ
ბერნსტაინს ეკუთვნის, ახალგაზრდა მუსიკოსებთან შეხვედრისას
რომ წარმოთქვა. „მე გეუბნებით — „აქეთვე თქვენი საქმე“, მაგრამ
არ გეუბნებით — „იცოდეთ მხოლოდ თქვენი საქმე-მეთქი“. ეს პა-
სიურობის, უმოქმედობისკენ მოწოდება იქნებოდა. მე ვლაპარაკობ
მოღვაწეობაზე, ქმედებაზე და ვგულისხმობ... ხალხის სამსახურს.
იქნება ეს პატარა ქალაქისა თუ ექვსივე კონტინენტის მასშტაბით“..

ძალიან დიდი იმედი მაქვს ქართული დრამატურგიის ხვალისდღე-
ლი დღისა. აი, ჩვენს თვალწინ ჩნდება სახელები ახალი მწერლე-
ბისა, რომელთაც მოაქვთ ახალი ფერები, ახალი ხმები, ახალი სამ-
ყაროები. მართალია, ამ ახალგაზრდა მწერლებს ჯერ კიდევ არ ყოფ-
ნით ოსტატობა, მაგრამ მათ აქვთ მთავარი: ნიჭი და გულწრფელო-
ბა, ჩვენი ყოფის პოეზიის გრძნობა, დღემდე შეუჩინველი სხვა
ქართველი დრამატურგების მიერ, ისინი მაქსიმალისტურად უდგე-
ბიან ისეთ პრობლემებს, რომლებსაც ჩვენ ზოგჯერ თვალსაც კი
ვარიღებდით. მათი პერსონაჟები დღევანდელი ენით მეტყველებენ.
დღევანდელი ადამიანები არიან. თეატრი ახალ პოეტებს ელოდება!



სამეცნიერო

ელენე ბარუტჩაძე

გიორგი

ალექსიძის

წარმატება

წ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის საბალეტო დასის სამხატვრო ხელმძღვანელის გ. ალექსიძის მიერ განხორციელებული ახალი ნამუშევრები, უპირველეს ყოვლისა, გვიწინდებს ქორეოგრაფიული აზროვნების მაღალი კულტურითა და შემოქმედებითი ნააზრევის სინატიფით.

დღეს, როდესაც საბჭოთა საბალეტო თეატრში სულ უფრო ხშირად იქმნება სპექტაკლები, რომლებიც პანტომიმის და „ცოცხალი სურათების“ ზღრუბლამდე არიან მისულნი, როდესაც კლასიკური სტილის პოეზია ყოფითი პლასტიკის პროზაულობის ექსპანსიას განიცდის, უდიდესი მადლოერების გრძნობას აღგვიძრავს ასეთი ერთგულება კლასიკური ცეკვისადმი, მისი სიწმინდის, აუზღვრველობის მიმართ მიძღვნილი ჰიმნი.

თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე, რომელიც უკვე 2 ათეულ წელს ითვლის, გ. ალექსიძე არასოდეს არ დაღატობდა კლასიკას. იგი თანმიმდევრულად ამკვიდრებდა და ამჟამად ამკვიდრებს საბალეტო ხელოვნებაში იმ გაგებას, რომელიც სათავეს იდებს ქორე-

ოგრაფიული ხელოვნების დიდოსტატის მიერ დამკვიდრებული ტრადიციებიდან. ამიტომაც გ. ალექსიძის შემოქმედებაში წინა პლანზეა იდეალური-მშვენიერის პრობლემა და ნებისმიერი განხორციელებული თემა დასაბამს იდებს სილამაზის თემიდან.

ამაღლებული, სიხარულის მომნიჭებელი ცეკვის ეს სილამაზე ზეიმობს გ. ალექსიძის ბოლო ნამუშევრებშიც, რომლებიც განახორციელა როგორც ლენინგრადში, ისე თბილისში. ამის კიდევ ერთი დასტურია ბალეტი „წელიწადის დრონი“.

გ. ალექსიძის ინტერესი ანტონიო ვივალდის ნაწარმოებების, მე-17-18 საუკუნეების ევროპულ და რუს კომპოზიტორთა მუსიკისადმი ადრევე გამჟღავნებული და ჩამოყალიბებული მისწრაფებით აიხსნება. ასეთი ერთგულების მიზეზი კლასიკური ხელოვნების მრავალი კრიტიკურიუმების თანმიერებაშია ქორეოგრაფიის მისწრაფებებთან, ერთი მხრავ ძველი ოსტატებისათვის დამახასიათებელი ცხოვრების სადიდებელი იდეით, ყოველ მის გამოვლინებაში, იქნება ეს სიხარული, სილამაზე, განსაცდელი თუ ტრაგიკული ყოფა ჯდა მეორე მხრავ, სტრუქტურული თავისებურებებით, თხრობის გადმოცემის და განვითარების სპეციფიკური ზერხებით.

სახელოვანი ვენეციელის მეტად მდიდარ შემკვიდრებაში ინსტრუმენტულ კონცერტებს, რომლებიც თითქმის ხუთასამდეა, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ყოველი ციკლი უმეტესად სამხაწილიანია, შეთხზულია „ჩქარა-ნელა-ჩქარას“ პრინციპით. ერთი შეხედვით ამ შეზღუდულ სქემაში, ვივალდი ამჟღავნებს სამყაროს ხედვის ფართო პორიზონტს, მრავალფეროვნების და მრავალსახეობის განმაცვიფრებელ სასწაულებს, ნებისმიერი ძველი სქემის გაცოცხლების საშუალების უღვევ ფანტაზიას. ოთხი სამხაწილიანი კონცერტის ციკლი,

მოსკოველი კრიტიკოსის ელ. ბარუტჩაძის წერილი დაწერილია „თეატრალური მოამბისათვის“.



გავრთიანებული საერთო სახელწოდებით „წელიწადის დრონი“ — ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ნაწარმოებია თანამედროვე საკონცერტო საშემსრულებლო პრაქტიკაში. შემსრულებლებს იზიდავს მუსიკის გამომსახველობა, ინსტრუმენტული „თამაშის“ ატმოსფერო, თავად კონცერტირების ბუნების დღესასწაულებრივი ხასიათი, სოლო ვიოლინოს ვირტუოზულობა.

ვივალდის პროფესიული გაკვეთილები კეთილნაყოფიერი აღმოჩნდა ალექსიძის შემოქმედებითი გამოცდილებისათვის. სოლო რაც შეეხება „წელიწადის დრონი“ თემას საბალეტო სპექტაკლისათვის ერთ-ერთი ყველაზე მიმზიდველია. ვაკინტონო, თუნდაც, გლავუნოვას ერთაქტიანი ბალეტი ან ფერიების სპეციალური გაშლილი სცენა პროკოფიევის „გერიაში“ და სხვა.

გ. ალექსიძე არ შემოიფარგლა ამოცანით გამოეხატა ნაირსახოვანი უნარული სურათები. მისი კონცეფცია უფრო ღრმაა, საფუძვლად უდევს წელიწადის დროთა გადატანითი, ქარაგმული გაგება ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპების მნიშვნელობით. ძალზე ღრმა შრეების წვდომამ გამოიწვია ცსოვრების არსის ზოგადი ფორმებით გადმოცემა.

შესაბამისადაა გადაწყვეტილი სპექტაკლის დრამატურგიაც სცენოგრაფიის ავტორთან, ფერწერის ცნობილ ოსტატ, ნათიფ მხატვარ ზ. ნიჟარაძესთან ერთად. გ. ალექსიძემ ვაველო განვითარების გამქოლი ხაზი, სადაც განზოგადება სქარბობს კონკრეტულობას. კონტრასტულობის და უნარული დახასიათების საკითხები გადადის მეორე პლანზე. აქედან კი გამომდინარეობს ის, რომ სპექტაკლში არ არის ფერის დაპირისპირება, მკვეთრი ინდივიდუალაზაცია ქორეოგრაფიულ ლექსიკაში, კოსტიუმებსა და დეკორაციის ხასიათში, რის გამოც წაშლილია საზღვრები გაზაფხულსა და ზაფხულს, შემოდგომასა და ზამთარს შორის.

ნაწარმოების ალეგორიულმა ხასიათმა

წინასწარ განსაზღვრა ცენტრალური თემატურა — „მოვლენათა წარმართების შემოყვანა სპექტაკლში. ამ პარტისას ასრულებენ მ. ალექსიძე, ლ. ბახტაძე, ს. გოჩიაშვილი.

ამ ოთხივე ეპიზოდის თითოეული ნაწილის შუაში გ. ალექსიძე გამოყოფს ნელ, ლირიკულ მონაკვეთს სოლისტიბისთვის. ეს შუა ნაწილი წარმოადგენს ადგილობრივ კულმინაციას. კვანძს, ყურადღებას ამახვილებს სწორედ აქ. ამ ადგილებში წარმოიქმნება ხოლმე შინაგან სამყაროში ჩაღრმავების დაძაბული წუთები. სოლო მთელი განვითარება მიემართება ნაწარმოების საერთო კულმინაციისაკენ-ზამთრისაკენ — ცხოვრების ციკლის მეოთხე და ბოლო ნაწილისაკენ. შესაბამისად ადული (ამ ფრაგმენტში გაიბრწყინეს ი. ჭანდიერმა და ვ. ჭულუხაძემ) ამ განვითარების უმაღლესი წერტილია.

„წელიწადის დრონი“ აღიქმება, როგორც მწყობრი, პარმონიული სანახაობა, რომელაც თავისი ბუნებით „ამოლოგოურია“. სპექტაკლში ცეკვის „თვითმყოფობის“ სილამაზეს არ ჩრდილავს ფილოსოფიური პრობლემატიკა. ქორეოგრაფია გვიპყრობს ხაზების სიწმინდით, ნახაზის სინატიფით, რთული პოლიფონიური ქსოვილით. გ. ალექსიძის ნამუშევრებში ყოველთვის საინტერესოა ინსტრუმენტულობა და ქორეოგრაფიული საწყისების შეფარდება. მას განსაკვირვებელი სიწესტით სჩვევია მუსიკის არსსა თუ სიღრმისეულ აზრში წვდომა, ასევე შეიძლება ითქვას ფორმის — სტრუქტურის, შტრიხების, ნიუანსების, დინამიკის მიმართაც.

მაღალ დონეზეა საორკესტრო შესრულება დირიჟორ ა. მამაცაშვილის ხელმძღვანელობით. ასევე გამოირჩევიან სოლო ვიოლინოს შემსრულებლები მ. ქვლივიძე და ო. ჩახვაშვილი.

„ძე ცთომილის“ რთული პარტიტურა, გულდასმით მოუშაადებია დირიჟორს, სიმებიანი ჯგუფის გარდა დიდი მუშაო-



ბა ჩატარებული ჩასაბერი ინსტრუმენტის დამკვერლებთან.

ს. პროკოფიევის მუსიკა საბჭოთა ბალეტის თეატრის ძვირფასი მონაპოვარია ალექსიძეს მარტო თეორიულად როლი ეხმოს ეს. იგი მუდამ მიმართავს ამ შესანიშნავი კომპოზიტორის ნაწარმოებებს. ლენინგრადის კიროვის სახ. თეატრში განახორციელა პროკოფიევის „ალა და ლოლი“ („სკვითური სუიტა“) მკვეთრად გროტესკული „სარკაზმები“ კამერულა სცენისათვის; პოეტური და მომხიბვლელი „გერია“ — პერშში, ბრწყინვალე, ჭერ კიდევ ჭეროვნად შეუფასებელი „კლასიკური სიმფონია“.

„ძე ცთომილს“ ალექსიძე პირველად არ შეხვედრია. დღეს მან ჩვენს წინაშე წარმოადგინა ახალი, წინანდელთან შედარებით უკეთესი ნამუშევარი, გამორჩეული მთლიანობით, კომპაქტურობით, სისრულით.

გ. ალექსიძე გვთავაზობს ფართოდ ცნობილი იგავის მისეულ ვერსიას. მან შექმნა ახალი ლიბრეტო, გააზრა რეჟისურა, სპექტაკლის სახე, თანავტორად გაიხადა მხატვარი მ. მურვანიძე.

სპექტაკლი გამოვიდა ექსპრესიული, დაძაბული, რომელშიც ტრაგიკულ-ლირიკული საწყისები თანარსებობენ ფარსულ, ხალხურ-ბერკულთან ერთად, ძირითადი, დრამატულ-ექსპრესული დატვირთვა ეძლევა ბალეტის მთავარ სახეს (თ. ვაშკიძე). ალეგორიულა, მაგრამ ამჭერად უფრო განსხვავებულია მაცდუნებელი მომხიბვლელითა და ნათელმოსილებით გამსჭვალული სიკეთისა და ბოროტების სახეები. ქმედება კონცენტრირებულია და ძალზე შემკიდროვებული.

ქორეოგრაფმა საინტერესოდ გადაწყვიტა ეროვნულისა და არაეროვნულის კავშირი. ევანგელური იგავი მთელი მსოფლიოს კუთვნილებს. პროკოფიევის მუსიკა რუსულია თავისი სულითა და სტილით, რასაც ძალზე კარგად, შეუსდომლად გრძნობს გ. ალექსიძე. იგი ქორე-

ოგრაფიაში ავლენს პროკოფიევისეულ ლირიზმსა და გროტესკს, წვდება მუსიკის არსს, ანხორციელებს მის კანტილურ და საცეკვაო „ტოკატურ“ მხარეებს. ამასთან ერთად ბალეტში რელიეფურადაა წარმოჩენილი ქართული ეროვნული საწყისი, ეწყარება ქართულ საცეკვაო ტრადიციებს, განსაკუთრებით მამაკაცთა პარტიებში.

გ. ალექსიძის ამგვარი ხელწერა დამახასიათებელი იყო ჭერ კიდევ მისი პირველი, მნიშვნელოვანი ნამუშევრებისათვის, რომელსაც ფავის დროზე ყურადღება მიაქცია გ. ალექსიძის პედაგოგმა, გამოჩენილმა ბალეტმეისტერმა ფ. ლოპუხოვმა რეცენზიაში „ორსტეა“, „ძე ცთომილს“ თბილისურ დადგმაში ძალიან მკაფიოდაა გაზიარებული განსხვავებული ნაციონალური კულტურების ძალდაუტანებელი, ბუნებრივი შესამების ტენდენცია.

თეატრის ახალ ნამუშევრებში, უველადერი ერთნაირად არ იქნება აღქმული, ზოგიერთის აზრით, „ძე ცთომილს“ ეშმაკების ფიგურები და ჭოგონების სცენები საკამათოა, ზოგიც ექვსი თვალთ უყურებს კარნავალურ ნიღბების სახვითი მხარის გადაწყვეტას, ზოგისთვის კი „წელიწადის დროთა“ არაკონტრასტული გადასვლები არ არის დამაჭერბელი.

შე ვთხოვდი ამ მკყურებლებს კიდევ ერთხელ სცადონ და ჩასწვდნენ ავტორების მხატვრულ ჩანაფიქრს, განიმსჭვალონ მათი მისწრაფებით განზოგადებისადმი, ეფექტის თვითმიზნის უარყოფისადმი. ხოლო დასს ყოველთვის ექნება გაზრდის საშუალება, რაზეთუ იყოება მაღალი ქორეოგრაფიული კულტურის ნაყოფიერ ატმოსფეროში.

გზები და გზაჯვარედინები

(თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრის სადღესო პროზემები)

„თქვენ არა ხართ მართალი, გეთაყვა, როდესაც ასე აგდებულად მოიხსენიებთ ამ უნარს. საქმე იმაშია, როგორი ხელით შეეხები მას“.

ი. ღუნიავასი

უნარები ევოლუციას განიცდიან. ეს პროცესი კანონზომიერად და გარდაუვალია — მას ვერავინ ვერ შეაჩერებს და ვერც შეცვლის. ის ერთნაირად ითვალისწინებს ტრადიციების ჭეშოვნად დათასებას და გაუქვალავი გზების ძიებას. ამ ძიებათა პროცესშია მუსიკალური თეატრი. ამ თეატრს ძალა შესწევს სწრაფად გამოეხმაროს სინამდვილეს, იცხოვროს თავისი დროის ცხოვრებით, იაზროვნოს მისი კატეგორიებით. ძალა კი შესწევს, მაგრამ თავის თავისადმი ბოლომდე მომთხოვნი როდია, ყოველთვის როდი ცდილობს მაქსიმალურად გამოავლინოს თავისი პოტენციური შესაძლებლობანი. ამიტომაც ხდება დღეს მუსიკალური კომედიის ბევრი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება სერიოზული კამათის, ფართო სჯაბაასის საგანი.

ესაო აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრის წარსული და აწმყო მრავალფეროვანია და, ამასთან ერთად, შინაგანი წინააღმდეგობებით აღსავსე. მსახიობთა და მსახურებელთა უსაზღვრო, თავგანწირულმა სიყვარულმა და ენთუზიაზმმა სიცოცხლე შეუნარჩუნა ამ კოლექტივს. რამდენი გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორის, მწერლის, მსახიობის, მუსიკოსის, საზოგადო მოღვაწის სახელია დაკავშირებული ამ თეატრთან. ასე იქმნებოდა ტრადიციები ექვსი ათეული წლის მანძილზე, ასე მოაღწია თეატრმა დღემდე.

ყოველი თეატრის თვითმყოფად სახეს, უპირველეს ყოვლისა, ორიგინალური რეპერტუარი განსაზღვრავს. ჩვენი ქვეყნის მრავალთეატრალურ კოლექტივთა შორის ქართული მუსიკალური კომედიის თეატრი წარმატებით წყვეტს ამ ამოცანას.

დაარსების პირველი დღეებიდანვე თეატრი ხელს უწყობდა ქანრის ორიგინალური ნიმუშების შექმნას. სწორედ აქ დაიბადა ტრადიციული ოპერეტის ახალი ნაირსახეობა — ეროვნული მუსიკალური კომედია. მან, გამდიდრებულმა ახალი შინაარსით,

განახლებულმა უჩვეულო ხერხებითა და გამომსახველი საშუალებებით, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საბჭოთა საოპერეტო ხელოვნების საერთო განვითარებაში.

ყოველთვის, როდესაც მჭიდრო და ურყევი იყო შემოქმედებითი კონტაქტები ქართველ კომპოზიტორებთან თეატრს შინაგანი ძალა ემატებოდა, მასში ნამდვილი სიცოცხლე სჩქეფდა, იგი მზად იყო და უნარიც შესწევდა, გადაეჭრა ყველაზე აქტუალური ამოცანები და პირიქით, როდესაც ეს კონტაქტები სუსტდებოდა, თეატრი კარგავდა მრავალი წლის მანძილზე მოაოვებულსა და დაგროვილს, სუსტდებოდა ქანრის პოზიციები, უფასურდებოდა მისი ინდივიდუალური სახე.

ნიჭიერ ქართველ კომპოზიტორთა თაობები მოღვაწეობდნენ და დღესაც მოღვაწეობენ ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრში. ზოგმა მათგანმა მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება თეატრს დაუკავშირა, აირჩია რა ძირითად ქანრად ოპერეტა. ზოგი კი უკვე ავტორი იყო მრავალი სხვადასხვა სახის ნაწარმოებისა, მაგრამ ვინც კი აქ მოდიოდა, გამსჭვალული იყო მხიარული საოპერეტო ხელოვნების სიყვარულით, სჯეროდა მისი უსაზღვრო შესაძლებლობისა, მომავლის. ამიტომაც იქმნებოდა ნაწარმოებები, რომელთა მიხედვით დღეს შეიძლება ვიმსჯელოთ თეატრის ისტორიაზე, ქანრის ისტორიაზე.

ა. კერესელიძის საუკეთესო მუსიკალური კომედიები, შ. მილორავას „სასიძოები“, „საყვარელი დისშვილი“, „სიმღერა თბილისზე“, რ. ლალიძის „კომბლე“, გ. ცაბაძის „კურკას ქორწილი“ და „ჩემი შემზღილი ძმა“, ს. ცინცაძის „სიმღერა ტყეში“, ვ. აზარაშვილის „მეცხრი ტალა“, ლ. იაშვილის „ბაბაჯანას ქოშები“, ნ. გაბუნias „ყვარყვარე“, ო. თაქთაქიშვილის „მუსუსი“ საეტაპო გახდა ამ თეატრისათვის.

ოპერეტის, მუსიკალური კომედიის ბედი პროფესიულად განათლებულ, ნიჭიერ მუსიკოსთა ხელში უნდა იყოს, რათა მან თავი დააღწიოს უფერულობას, მოწყენილობას.

თეატრი ვერასოდეს ვერ მიაღწევს ჰემმარიტ გამარჯვებებს, თუკი კარს გაუღებს ისეთ ავტორებს, რომლებიც ზერეულ შეპყურებენ საოპერეტო ხელოვნებას, ბოლომდე არ სჯერათ მისი, არ ვრძნობენ მუსიკის წამყვან როლს ნაწარმოებში.

სამწუხაროა, რომ ბოლო წლებში საოპერეტო ქანრი დაწვრილმანდა, უარი თქვა თავის ძირითად ელემენტებზე. დიდი, გაშლილი პარტიტურები შეცვალა გასართობმა ვოდევილებმა, მძაფრი მუსიკალური დრამატურგია — ნომრულმა პრინციპმა, ჩასმული კუპლეტებითა და სიმღერებით, რომლებიც ძირითადად საილუსტრაციო ხასიათს ატარებენ. თანამედროვე საბჭოთა და კერძოდ, ქართული ოპერეტა, უგულვებელყოფს გაშლილ ანსამბლებს, სიმფონიურ ეპიზოდებს, საორკესტრო უვერტურებს, პორტრეტულ მუსიკალურ დახასიათებებს, ლეიტმოტივურ პრინციპს, უგულვებელყოფს იმ ძირითად ფორმებს, რომლებზეც უნდა აშენდეს ერთიანი, მონოლი-



თური შენობა, დიდი მხატვრული ნაწარმოები, შემოქმედების განი განვითარებით, თავისი ლოგიკით, ნორმებითა და კანონებით. დღევანდელი რეპერტუარის ისეთი სპექტაკლები, როგორც არის „რძლები“, „სიმღერა მაინც დამიტოვეთ“, „ქუთათურთა ფანდები“ აშკარად არ პასუხობენ ქანრის მაღალმხატვრულ მოთხოვნებს.

ცოცხალი ინტონაცია, მელოდიური საწყისი ხომ ყველაზე უფრო ახლოვებს კომპოზიტორს, მის მუსიკალურ-თეატრალურ ნაწარმოებს მსმენელთან. ამასთან ერთად მუსიკალური ენის დემოკრატიზაცია სრულიად არ ნიშნავს შემოქმედებითი მეთოდის გაუბრალოებას. სამწუხაროდ, განგლო დრომ, როდესაც მსმენელს თეატრიდან თან მიჰქონდა ლამაზი, დასამახსოვრებელი მელოდიები, მათგან საუკეთესონი საკონცერტო ესტრადაზე მკვიდრდებოდა და დამოუკიდებელ ცხოვრებას ეწეოდა. ნაწყვეტები გ. ცაბაძის, შ. მილორაფას ოპერეტიბიდან დღეს შეტანილია თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტთა რეპერტუარში, ხოლო მათი საუკეთესო ნაწარმოებები ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა თეატრებში დაიდგა.

სავსებით ბუნებრივი და კანონზომიერია, რომ მათს ნაწარმოებებში ასე უხვად შემოვიდა ქალაქური ფოლკლორი და საესტრადო ხელოვნება. ამგვარ მკიდრო კავშირს ყოველთვის ითვალისწინებდა ოპერეტა, რადგან მისი მუსიკა პოპულარული, სასიმღერო-საცეკვაო ხასიათისაა. ქართველმა კომპოზიტორებმა საგრძნობლად გააფართოვეს ოპერეტის ინტონაციური სამყარო მასში მდიდარი და მრავალფეროვანი ხალხური შემოქმედების შემოტანით.

მაგრამ ამ ბოლო ხანებში შექმნილ ნაწარმოებებში ფოლკლორისადმი დამოკიდებულება შეიცვალა. ჩვენი კომპოზიტორები თითქოსდა აღარიბებენ თავის თავს, როდესაც მიმართავენ ნაცნობ სახეებსა და თემებს. სარგებლობენ ერთი და იგივე, ნაცადი გამომსახველი ხერხებით. სტერეოტიპული ინტონაციური წყობით, რომელიც უმთავრესად ქალაქურ ფოლკლორს ეყრდნობა. ალბათ, ამის შედეგად იქმნებოდა ერთფეროვნების შთაბეჭდილება და ყოველი ცოცხალი ინტონაციის, ორიგინალური, ნათელი თემის გამოჩენა ნამდვილ სიხარულს გვრის მსმენელს.

რეპერტუარის თავისებური „შემსუბუქება“ ბევრ ხიფათს შეიცავს. ერთ-ერთი მათგანია მაღალი ვოკალურ-საშემსრულებლო კულტურის დაკარგვა. მხედველობაში კვლავ ისეთი ნაწარმოებები მაქვს (ისინი დღესაც იდგმება თეატრის სცენაზე), რომლებმაც ქანრი ოპერეტას დააშორა და ვოდფილს, შოუს, რევიუს, საესტრადო მიმოხილვას დაუახლოვა. მათ კი მუსიკალურ თეატრში თან მოიტანეს მიკროფონული სიმღერა, რომელსაც ზოგჯერ ფონოგრამაც ემატება. და აი, ვესწრებით სპექტაკლს, რომელშიც გამჭრალა მუსიკალური თეატრის უმთავრესი და უმნიშვნელოვანესი კომპონენტები — ბუნებრივი სიმღერა, სიმფონიური მუსიკის ცოცხალი სუნთქვა, საორკესტრო ფერების სიკავკავშირე, მჭლერი ხელოვნების ის მიმზიდველი ძალა და შემოქმედება, რომლის გარეშეც არ იქმნე-

ბა თეატრალური დღესასწაული. ამის შედეგად ხომ სასურველი კონტაქტიც აღარ შესდგება მაყურებელთა დარბაზთან.

თეატრი ყოველთვის იღვა და დღესაც დგას რთული ამოცანის წინაშე, როდესაც საქმე დრამატურგიული მასალის ხარისხს ეხება. აივების, ლიბრეტოების ავტორებზე დიდად არის დამოკიდებული ქანრის ბედი. ტექსტუალური მასალის სიმსუბუქე, ელვარება, იმპროვიზაციულობა, სიტყვის სილამაზე და სიმახვილე, დიალოგის ოსტატობა ქმნის იმ ბუნებრივობას, რომლის შედეგად ყოველგვარი ზღუდე ქრება სცენასა და მაყურებელს შორის.

ამ თეატრისათვის განკუთვნილ თანამედროვე ქართულ ნაწარმოებებში კომედიური ფაბულა ყოველთვის როდი ემსახურება მნიშვნელოვანი ეთიკური კატეგორიების განზოგადებას, სიცილი ყოველთვის როდი ამხელს და მწვავედ ამათრახებს, ხოლო ღრმა აზრს მოკლებული იუმორი ზოგჯერ თვითმიზნად იქცევა ხოლმე. ასე ეყრება ქანრს ერთ-ერთი ყველაზე სახიფათო ავადმყოფობა — სიცილი სიცილისათვის.

ქანრის, თეატრის წარმატებაც და დამარცხებაც დიდად არის დამოკიდებული იმ მუსიკალური და ლიტერატურული მასალის ხარისხზე, რომელიც თეატრში შემოდის. შემთხვევითი არ არის, რომ თანამედროვე საბჭოთა საოპერეტო და კერძოდ, ქართულმა თეატრმა, ასე სწრაფად აიტაცა მიუზიკლი — მან თან მოიტანა დიდი ლიტერატურა.

წლების მანძილზე არ ცხრება ხანგრძლივი კამათი, მწვავე დისკუსია ოპერეტის ქანრული საზღვრების გაფართოების თაობაზე, იმაზე თუ რა არის დასაშვები მასში და რა — აკრძალული. თვით ცხოვრებამ დაამტკიცა, რომ ამ ქანრს დიდი უფლებებიც ჰქონია და შესაძლებლობებიც, რომ მას უნარი შესწევს წარმოაჩინოს თანამედროვე, ყველაზე აქტუალური თემები. მთავარი ის არის, რომ ოპერეტამ საკუთარი გამომსახველი ხერხებით ისარგებლოს და არ აკაჟუნოს სხვის კარზე. სიკამაქაშე, ბრწყინვალეობა, სანახაობა, სადღესასწაულო განწყობილება არ გამორიცხავენ სოციალურ სიმახვილეს, სიღრმეს, თემატურ მრავალფეროვნებას.

მაგრამ ვაი, რომ მუსიკალურ კომედიას გზა აებნა, საკუთარი, ყველაზე მომხიბვლელი და ლამაზი თვისებები დაკარგა. პირველქმნილი ბუნება გამოეცალა. როდესაც განიზარახეს სცენაზე მთელი სერიოზულობით გაეთამაშებინათ ტრაგედია, ფსიქოლოგიური დრამა, მისტერია, მსმენელი — მაყურებელი გულგრილი დარჩა ამგვარი ნოვაციებისადმი. ეს ტენდენცია დამახასიათებელი იყო ჩვენი ქვეყნის არაერთი საოპერეტო სცენისათვის. ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრში ამგვარი ტენდენცია ბატონობდა წლების მანძილზე.

დაუშვებელია, რომ დღეს თეატრალურ აფიშაზე არ არის საოპერეტო კლასიკა. მით უფრო, რომ ქართულ თეატრს მისი ათვისების კარგი ტრადიციები გააჩნია. თეატრი ვერასოდეს ვერ იცხოვრებს ჭანსალი ცხოვრებით საოპერეტო კლასიკის გარეშე, იმ მდიდარი, მრავალფეროვანი მემკვიდრეობის გარეშე, რომლის წყალო-



ბით მსმენელი ჭეშმარიტად მაღალ ხელოვნებას ეზიარება, რას ვიტყვით იმაზე, რომ კლასიკა დასისთვის ოსტატობის მაზარი სკოლაა. მაგრამ აქაც ბევრი სიძნელე არსებობს. კლასიკის სათანადო მხატვრულ დონეზე ათვისების პრობლემა განსაკუთრებით აქტუალურია დღეს. კლასიკა შურს იძიებს, როდესაც მას უგულისყუროდ ეკიდებიან. მსოფლიო საოპერეტო ლიტერატურაში არსებობს ისეთი შედეგები, რომლებიც სადადგმო ჯგუფის აშკარა ჩარევას მოითხოვენ. როდესაც ჩარევაზე ვლაპარაკობ, მხედველობაში უმთავრესად მაქვს ნაწარმოების ტექსტუალური მასალა, ზოგიერთი პიესა მოძველდა, თავისი სიმახვილე დაკარგა ბევრმა საჭირობოროტო რეპლიკა—აპარტემ, ისინი გადახალისებას მოითხოვენ. ბევრად უფრო სახიფათოა მუსიკისადმი არაკეთილსინდისიერი დამოკიდებულება. რაც არღვევს პარტიტურის მთლიანობას, ჩეხავს მოქმედების გამჭოლ განვითარებას. ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრის სცენაზე დადგმული კლასიკური ოპერეტების—ოფენბახის „პერიკოლას“, შტრაუსის „ლამურასა“ და „ბოშათა ბარონის“ წარუმატებლობა სწორედ ამგვარი ჩარევით აიხსნება.

იმ პრობლემათა შორის, რომლებიც დღეს თეატრის წინაშე დგას — ერთ-ერთი აქტუალურია დასის შევსება მაღალკვალიფიციური ვოკალისტ-მსახიობებით. აქ თეატრი სიძნელეებს აწყდება. ოპერეტის თეატრი სინთეზურია და შესაბამისად სინთეზურ მსახიობს მოითხოვს. ისინი კი კონსერვატორიაში, თეატრალურ ინსტიტუტში უნდა აღიზარდონ, რათა შეეჭიდონ ურთულეს ქანრს. რამდენად სასარგებლოა, როდესაც რეჟისორები თვითონვე, თავის ლაბორატორიაში ზრდიან მომავალ კადრებს, როდესაც ახალგაზრდები პრაქტიკულ მოღვაწეობას ეწევიან თეატრის სამხარეულოში. კვალიფიციური სპეციალისტებითაა შესავსები თეატრის გუნდი, ორკესტრი, ბალეტი.

თეატრი მრავალი შემოქმედებითი და საორგანიზაციო პრობლემის გადაჭრის წინაშე დგას. მხიარულმა, ხალისიანმა ქანრმა სიხარული უნდა მოუტანოს მსმენელს.

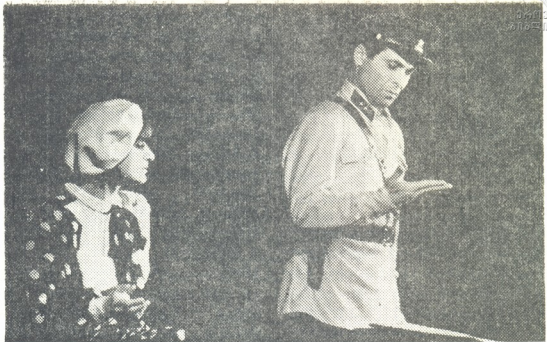


„კუპარჩა“

თბილისელი მკვლევარი კარგა ხანია შეიქცა იმას, რომ მოზარდ მკვლევართა ქართული თეატრის სექტაკლები იპურობს არა მხოლოდ მოზარდების, არამედ ფართო საზოგადოებრიობის ყურადღებასაც. ეს ინტერესი განაპირობა თეატრის იდეურ-მხატვრულმა პოზიციამ, თანამედროვე ცხოვრებისეულ მოვლენებთან მიმართებაში, მხატვრული გადაწყვეტის საინტერესო საშუალებებმა. თეატრის ყოველდღიურ შემოქმედებით ცხოვრებაში ძალუმაღ იგრძნობა ხელოვანის ფხიზელი თვალი, მიუხედავად ცალკეული დადგმების წარმატებისა, თუ წარუმატებლობისა, რაც ბუნებრივი მოვლენაა ცოცხალი, მაძიებელი თეატრისათვის. ასეა ახლაც, როდესაც თეატრში განხორციელდა ნ. დუმბაძის „კუპარჩა“ შ. გაწერელის ინსცენირებითა და რეჟისურით. სექტაკლს ინტერესით ეტანება მკვლევარი, რომლის ერთმა ნაწილმა აღიარა იგი, ზოგიერთმა კი არ მიიღო. ეს იმაზე მეტყველებს, რომ სექტაკლი ერთნიშნა არ გამოვიდა, მასში ბევრი რამ ითხოვს დაფიქრებას, იწვევს კამათს.

მოზარდ მკვლევართა თეატრის „კუპარჩასთან“ მიღებული პირველი შთაბეჭდილება ძალზე განსხვავდება ამ ნაწარმოების კითხვისას თუ ტელე, ან კინო ვერსიების მიღებული შთაბეჭდილებებისაგან, რაც გამოარჩევს მას და დაგვაფიქრებს ამ ნაწარმოების შ. გაწერელისეული ინსცენირების თავისთავადობაზე. ამ თვალსაწიერიდან, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ის, რომ ინსცენ-

ირებაში ძირითადად არ შეცვლილი ლიტერატურული პირველწყაროს ტექსტი, რაც არცთუ ისე იშვიათი შემთხვევა მსგავს სიტუაციაში, მაგრამ ინსცენირების ავტორმა ისეთი ანტურაჟი შეუქმნა ნაწარმოების მთავარ გმირებსა და მოვლენებს, ისე განაღობა ისინი და ისე განაწილა მხვილები, რომ შედეგად მივიღეთ ნ. დუმბაძის ამ ნაწარმოების ანტიური თეატრალური გაზრება, რომლის ქეშიმარიტ ავტორად და არა წამოთხველად გვევლინება რეჟისორი შ. გაწერელია. ალბათ, ინსცენირების სწორედ ასეთმა გაზრებამ განაპირობა ის, რომ სექტაკლში ერთნაირი ყურადღებით არის დამუშავებული ყველა პერსონაჟის სახე, რაც გვაცნობს ქალაქის ერთი უბნის ბინადართ თავისი ყოფით, განცდებით, საზრუნავითა თუ გასართობით. სექტაკლის ღირსებაა ის, რომ სცენაზე აშკარად იგრძნობა კონკრეტული ქალაქის ერთი უბნის ატმოსფერო, მისი ცხოვრების რიტმი, მაქისცემა თავისი მრავალფეროვნებით. აქ თითოეული რეჟისორული პასაჟი, აქტიორული ხელოვნების ნიუანსი, მუსიკალური გაფორმება (კომპოზიტორი დ. ტურიაშვილი) თუ სცენოგრაფია (მხატვარი ნ. გაფრინდაშვილი) ერთ მთლიან ემსახურება — სცენაზე კონკრეტული ატმოსფეროს შექმნას, რომლის ფონზე განსაკუთრებული ტიპილითა და განცდით უნდა გამოიკვეთოს წინეობის პრობლემა. სცენაზე ასეთი ქმედითი ატმოსფერო აღვიდად როდი მიიღწევა. ეს შედეგი კი განაპირობა იმანაც, რომ რეჟისორმა, მთელ დამდგმელ კოლექტივთან ერთად, შეძლო ამ მრავალპერსონაჟიანი სექტაკლის მონაწილე მსახიობებისათვის შექმნა იმგვარი გარემო, თითოეულ მსახიობს სექტაკლის ორგანულ ნაწილად რომ აქცევს, თითოეულს რომ აძლევს საშუალებას შექმნას თავისი სახის სცენური ბიოგრაფია, ამ სახისათვის დამახასიათებელი გარეგანი თუ შინაგანი გამომსახველი საშუალებით, სცენური



ინგა — მ. აბაშიძე, კუკარაჩა — ი. მოლოდინაშვილი

ცხოვრების ტემპო-რიტმით, მათს საქცი-
ელში რომ პოულობს გამოხატულებას.
ამიტომაც, მსახიობთა თამაში ხასიათდე-
ბა ბუნებრივობითა და შემოქმედებითი
გატაცებით.

მიუხედავად ამისა, თავდაპირველად
გვეჩვენება, რომ სპექტაკლში უფრო
მეტ გამოკვეთას მოითხოვს კუკარაჩას,
ინგას, მურტალოსა და ანიკოს ურთი-
ერთ მიმართების ხაზები. მართალია, ისი-
ნი მთელის ნაწილნი არიან, მაგრამ
მინც ცალ-ცალკე არსებობენ სცენაზე,
თითოეული თითქოს თავისი გზით მიე-
მართება, თავისი განცდებით, შეხედუ-
ლებებით, ხასიათების განვითარებით,
რომელთაც ნაკლებად აქვთ შეხების
წერტილები, თითოეული თავის სიმართ-
ლეს ქადაგებს, მაგრამ თანდათანობით,
სპექტაკლის მსვლელობისას ვრწმუნდე-
ბით, რომ ეს წინასწარ გამიზნული
პარალელური ხაზებია, რათა მაყურე-
ბელმა უფრო მეტად შეიგრძნოს მათი
ურთიერთგამომრიცხავი ქმედება და აქე-
დან გამომდინარე გათიშულობა, ქაო-
სი. თუკი სპექტაკლში კუკარაჩასა (მსახ.
ი. მოლოდინაშვილი) და ინგას (მსახ.

მ. აბაშიძე) სახეები დინამიკაშია ნაჩ-
ვენები, მათს ქიდილში ცხოვრებაა-
თან, მურტალოსა (მსახ. ო. ბაღა-
თურია) და ანიკოს (მსახ. ნ. ბერაძე) სა-
ხეები იმთავითვე განსაზღვრული, ერთ-
ხელ და სამუდამოდ ჩამოყალიბებული
მსოფლგაგებითა და ზნეობრივი პრინცი-
პებით წარმოგვიდგება.

სპექტაკლში, რომელიც ყურადღებას
ზნეობის საკითხებზე ამახვილებს, გან-
საკუთრებული მსხვილი პლანით არის
წარმოდგენილი სწორედ მკვეთრად გა-
მოსატული ანტიპოდების — ანიკოსა და
მურტალოს სახეები. მაღალი ზნეობის
მატარებელი ანიკოს ხმა სპექტაკლში
წააგავს „ხმას მღალადებლისა უდაბნოსა
შინა“, რომლის სახარებისეულ შეგონე-
ბებსაც აღარავინ ჰყავს გამგონე. ამგვარ
სცენურ გარემოცვაში უველაფერი ეს
სასაცილოც კი ხდება, ანიკოს ქადაგებას
არღწის თავმომაბეზრებულ მონოტონუ-
რობას აღწრებენ სპექტაკლის პერსონაჟე-
ბი. „კარგი რა, კარგი რა—ტურუ-ტურუ,
ტურუ-ტურუ“ — წამოსძახებს მას ერთ-
ერთი პერსონაჟი.

სპექტაკლში სწორედ ანიკოს შეგონე-



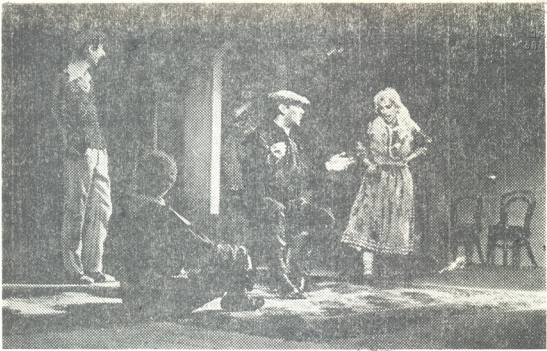
ბებს „ჩაჩხვავს“ რამდენჯერმე მურტა-
ლოს ცხოვრებისეული კრედი „მე თავი-
სუფალი კაცი ვარ, ცვაკეთებ რაც მინ-
და, როგორც მინდა და როდესაც მინ-
და“. ეს მოსაზრება ადამიანს სრული
განუკითხაობის უფლებას ანიჭებს. ასე-
თი ადამიანისათვის ყველაფერი დასა-
შვებია. სპექტაკლში თითქმის ყველა
მსახიობს აქვს მიგნებული თავისი პერ-
სონაჟისთვის დამახასიათებელი გარეგ-
ნული საშუალებები და მათ შორის
მურტალოსაც, მაგრამ მსახიობი ო. ბა-
ლათურია ამ საშუალებებით არ კმაყო-
ფილდება. მისი გმირი სპექტაკლში იმ
მუხტის შემომტანია მაგნიტურ ველს
რომ ქმნის სცენაზე და ამ ველში მოხ-
ვედრილი პერსონაჟები, მისი ზეგავ-
ლენით ფიგურებივით გადაადგილდებიან
სხვადასხვა სიჩქარითა და ტრაექტო-
რიით. ჩემი აზრით, მსახიობისა და რე-
ჟისორის მიერ მურტალოს სახის ასეთი
გადაწყვეტა კიდევ უფრო მწვავედ ამ-
ბურს იმ უზენობასა და ბოროტებას
მურტალო რომ ემსახურება.

ანიკოსა და მურტალოს სახეებში კე-
თილი და ბოროტი საწყისის, უზენო-
ლობისა და უზენობის დაპირისპირების
დროს ტრაგიკული ნოტიც შეიგრძნობა,
რაც უიმედობას კი არ იწვევს მაყურებ-
ელში, არამედ მოუწოდებს უფრო
ღრმად, სერიოზულად, ტკივილით შეიგრ-
ძნოს და შეებრძოლოს, დაუნდობლად
შეებრძოლოს უზენობას. ეს აზრი ნათე-
ლი ხდება ანიკოს ხელის ბანვის სცენაში.
რადგან შეგონებებმა შედეგი ვერ გა-
მოიღო.

ო. ბალათურიას მურტალო რამდენა-
დაც თავშეკავებული არ უნდა იყოს
თავის მოსოშილ მოძრაობებში, ძუნწი
გააზრებულ გამოხედვასა თუ მოვლენე-
ბის შეფასებაში, მაინც ბოლომდე მხი-
ლებულია მსახიობის მიერ როგორც სა-
შიში, ცივი გონებისა და სულის, უი-
დეალო ადამიანი, რომლის მიტკლის-
ფერ სახეს მხოლოდ სამოსის შავი ფერი
გამოკვეთს. აღსანიშნავია ისიც, რომ თა-

ვად ო. ბალათურიას გმირისთვის შეს-
თავისუფლება: „ვაკეთებ რასაც მინდა“,
როგორც მინდა, როდესაც მინდა“, —
მოჩვენებითია. მას შემთხვევით როდი
აღმოხდება „ჩვეარს ცეკვი თუ ვინდა,
საშველი არ არის“, რაც მის პოეტურ
სულს როდი წარმოაჩენს, არამედ ამ-
ბეჭელს მას. იგი საკუთარ თავთან თვალ-
მაქცობს, როდესაც სურს თითქოსდა
უსიყვარულოდ არ წავიდეს ამ ქვეყნი-
დან და ცხოვრებას ინგას სიყვარული
წაგლიჯოს. ის, რომ მურტალო კარგად
ერკვევა თავის მიზანში, მაგრამ თავს
იტყუებს, ან უფრო ზუსტად, იმართლებს
მოჩვენებითი თავისუფლებით, ძალზე
უშედავათო და მწვავე მხილებსა მურტა-
ლოს სახისა, შემოთავაზებული მსახიობი-
სა და რეჟისორის მიერ, რომლებმაც
ნ. დუმბაძისაგან განსხვავებით ერთი
ნათელი წერტილი არ დაუტოვეს მურ-
ტალოს, არ მიმართეს ბოროტში სიკეთის
მარცვლის ძებნის გზას მაქსიმალისტური
უკომპრომისობით.

სპექტაკლში არის რამდენიმე მომენტი,
რაც, ალბათ, ინსცენირების თავისებუ-
ლებითაა განპირობებული და ნაწილობ-
რივ გამართლებულიც. კერძოდ, მოხე-
ტიალე მსახიობების ბაბაიანციხა (მსახ.
ვლ. მექვაბიშვილი) და მარიას (მსახ.
ი. ხობუა) გამოჩენა სცენაზე პირველ
ხანებში, თითქოსდა ორგანულია სპექ-
ტაკლისათვის, უპრეტენზიოც და აადვი-
ლებს სპექტაკლის ერთი ეპიზოდიდან
მეორეზე გადასვლას, მაგრამ შემდგომ
და შემდგომ ეს ხერხი მთელი სპექტაკ-
ლის მანძილზე მომაბეზრებელი ხდება.
რადგან მეორდება ერთდაიგივე ფუნქ-
ცია გრადაციის გარეშე. ასევე, სცენები
ფოტოგრაფთან, რომელიც მეტად მნიშე-
ნელოვანია სპექტაკლში, რადგან მხო-
ლოდ ამ დროს და ჭორაობისას ერ-
თიანდებიან ერთმანეთისაგან გათიშული
ადამიანები. ხშირი გამორების გამო ეს
სცენები თანდათანობით კარგავენ ზემო-
ქმედების ძალას, რადგან ის აზრი, რომ
ისტორიას მათგან მხოლოდ ერთ მუშ-



სცენა სპექტაკლიდან „კუკარაჩა“

ტად შეკრული საკრებულოს ფოტო შემორჩება, ასე განსხვავებული სინამდვილისაგან, უკვე გასაგებია.

სპექტაკლი სანახაობრივად საინტერესოა. საყურადღებოა სადადგმო კულტურა, მუსიკალური გაფორმება, რაც ხელს უწყობს სპექტაკლის ატმოსფეროსა და კოლორიტის შექმნას. წარმოდგენა მდიდარია სიმღერებით, რომელთაც კარგად ასრულებენ მსახიობები, მაგრამ ისინი ზოგჯერ ჩადგმული ნომრების შთაბეჭდილებას ტოვებენ. შესაძლოა, ეს გამართლებულია იმით, რომ სპექტაკლს მოხეტიალე მსახიობები წარმოადგენდნენ და ასეთი წარმოდგენისათვის სასიმღერო ნომრები უცხო არაა, მაგრამ ზოგჯერ სიმღერები წყვეტენ სპექტაკლის აზრის ერთიან მდინარებას.

სპექტაკლში ასევე მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მილიციელთა სცენებს, თავისთავად რიტმულად გამართულს, აქტიურულად კარგად შესრულებულს (მსახიობები მ. ბარდაველიძე, ა. ლაცა-

ბიძე ს. ურიადმოფელი, ნ. კაპანაძე), მაგრამ ისინი თითქოსდა უანრობრივად ამოვარდნილია სპექტაკლიდან.

როგორც თავიდან აღვნიშნეთ, სპექტაკლი მდიდარია აქტიორული სახეებით. რ. თვართქილაძის მოსე, თ. მამულაშვილის ისხაკი, შ. ქრისტესაშვილის აბო, მ. გოგინაიშვილის ანუელიკა, მ. იშხნელის მეწოვე და სხვა სახეები აღიბეჭდება მაყურებლის მესხიერებაში და უკვალოდ როდი ქრება.

სპექტაკლი მთავრდება იმით, რომ ყველა პერსონაჟი თეთრად მორთული გვევლინება სცენაზე. ცხადია, ამ ფინალის ასახსნელად შეიძლება საკუთარი ვერსიის შეთსწვა, მაგრამ უმჯობესია თავი შევიკავოთ თეატრმცოდნეობითი ფანტაზიებისაგან.

ამგვარი შთაბეჭდილება დატოვა თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის „კუკარაჩამ“ და ადგილია სპექტაკლის კვლავ ნახვის სურვილი.



მიტოვებული

სოფლის

სევდა

თბილისის სომეხ მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში (ყოფ. ხოჯევანქი) განისვენებს სომხური ლიტერატურის კლასიკოსი მურაცანი, რომელიც მე-19 საუკუნეში მოღვაწეობდა. მის მდიდარ ლიტერატურულ მემკვიდრეობაში ფრიალ საყურადღებო მთხრობაა „ნოეს ყვავი“. ამ ნაწარმოებით მწერალი ერთ-ერთი პირველი გამოეხმაურა სომხურ ლიტერატურაში სოფლებიდან ქალაქში მოსახლეობის მიგრაციის თემას. „ნოეს ყვავის“ მთავარი პერსონაჟი სარგის ვედუნცი, რომლის შვილმა მიატოვა სოფელი და ქალაქში დამკვიდრდა, მოთხრობის ფინალში სევდიანად მოსთქვამს: „... დღემდე ჩვენი სოფლიდან ქალაქებში ოცამდე კაცმა მიიღო სწავლა-განათლება. სად არიან ისინი? რატომ ერთი მაინც არ დაუბრუნდა მშობლიურ მხარეს, ერთმა მაინც არ ააგზავინა მშობლიური კერა?“.

ამ თემას მიუძღვნა სომხური თეატრის კოლექტივმა თავისი ახალი სპექტაკლი „ცარიელი აკვანი“, პიესის ავტორია ალგაზრდა მსახიობი ა. ბინდურიანი, ხოლო რეჟისორი მ. გრიგორიანი, მასვე ეკუთვნის სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება.

გ. გრიგორიანის ხელოვნება კარგა ხანია მოქცეულია თეატრის მოყვარულთა

თვალსაწიერში, მისი ყოველი დადგმა ცხოველ ინტერესს იწვევს.

სპექტაკლი „ცარიელი აკვანი“ რეჟისორს გააზრებული აქვს როგორც ტრაგიზმამდე აყვანილი ცრემლიანი დრამა. სპექტაკლი გამოირჩევა არაჩვეულებრივი სისადავით, კოლორიტული სცენოგრაფიით, ყველაფერს ისეთი უბრალოების იერი დაჰკრავს, თითქოს თვითონ ცხოვრებას, რეალობას, სინამდვილეს აუღვამს ფეხი: დაცარიელებულ სოფელში გამოკეტილია ოდა-სახლები, აჩრდილებით დაფარვატებენ მოხუცები, აღარც ძაღლის ყეფა ისმის, აღარც მამლის ყივილი, აღარც მრევლია, მიცვალეულს უკანასკნელ პატიეს რომ მივაგებს, ახალგაზრდების ერთი წყვილია დარჩენილი, ისინიც მიდიან და სოფელი შემთხვევით გამვლელ ტურისტთა ცნობისმოყვარეობის ობიექტი გამხდარა... ფოლკლორიდან მოხმობილი ტრადიციული საღაღობო ეპიზოდები, სოფელში დარჩენილი მოხუცები რომ გაითამაშებენ, კიდევ უფრო საცნაურს ხდიან მიტოვებული სოფლის ტრაგიზმს, რომელიც კულმინაციას აღწევს, როდესაც ისინი შეეცდებიან შეავსონ ის სიცარიელე, ურბანიზაციის სუსხმა თავს რომ დაატეხა სოფელს (მხედველობაში მაქვს ბერბიჟა სოლომონისა და შინაბერა ყოფილი მასწავლებლის მოჩვენებითი ქორწინების სცენა), მაგრამ უკვე დაგვიანებულია, ამბოა მათი მცდელობა — „სასიძოც“ და „საპატარძლოც“ უკვე უძღურნი არიან ახალი სიცოცხლის გაჩენისათვის... და უპატრონოდ რჩება ცარიელი აკვანი...

როლებს შემსრულებელთაგან წინა პლანზე დგანან ა. სანოსიანის მიერ განსახიერებელი ბაგრატი და ახალგაზრდა მსახიობის მ. ბარსელიანის ვარდნაუში. ბაგრატი არის კაცი, რომელსაც ოდიოვან მოსდგამს მიწის ჩაუქრობელი სიყვარული, სისხლბორცეულად შეზრდილა სოფელთან მის ადათ-წესებთან, ტრადიციებთან. მსახიობი ჩინებულად განსახიერებს მოხუცს, რომელსაც ბედმა ირგუნა



ბოლომდე დარაჯად ედგას მამაპაპურ კერას...

ბავრატის თავისებური „გაგრძელება“ დედაბერი ვარდანუში. იგი კვალში მიჰყვება მეზობელს. წელში მოკაყული ვარდანუში მეტყველებითა თუ მიხვრამოხვრით ისე თავდაუზოგავად „იხარჯება“, თითქოს თავისთვის აღარაფერს იტოვებს. და გიყვირს, სრულიად ახალგაზრდა მსახიობს საიდან მოსდევს ამდენი გამოცდილება და ოსტატობა...

ჩვენ დარწმუნებული ვართ, რომ მომავალში იგი კიდევ ბევრჯერ გაახარებს თავისი თამაშით თეატრის მოყვარულთ.

მსახიობთა უფროსი თაობიდან ყურადღებას იქცევს რიფსიმეს როლის შემსრულებელი ა. კარაჯიანი და ა. ადილხანიანი სოლომონის როლში. ა. კარაჯიანის რიფსიმე სოფელს შემორჩენილი პენსიონერი მასწავლებლის კოლორიტული სახეა: უბრალო, მოკრძალებული, ხანდაზმულობისაგან და სოფელზე ფიქრისაგან გეპარიადად მოტეხილი. შეიძლება ითქვას, რომ ა. კარაჯიანის რიფსიმე შესანიშნავი სცენური ნამუშევარია მსახიობის ბოლოდროინდელ შემოქმედებაში.

ა. ადილხანიანის სოლომონსაც ძვალრბილში აქვს გამჯდარი მშობლიური სოფლის სიყვარული. მიუხედავად ხანდაზმულობისა, ხალისით შრომობს, შენარჩუნებული აქვს იუმორის გრძნობა და ერთგვარი ხალისი შეაქვს დაცარიელებულ სოფელში, კანტიკენტად შემორჩენილი ადამიანების ცხოვრებაში.

ლევან მირზოიანის მუსიკა, რომელშიც ლირიკული ინტონაციები სჭარბობს, კიდევ უფრო საცნაურს ხდის გამოყრტეხული სოფლის მიუსაფრობას.

ამ მსახიობებს მეტ-ნაკლებად კარგ პარტნიორობას უწყევენ მსახიობები ვ. თარზიანი, რ. პაპიანი, პ. პოლოსიანი, ე. გრიგორიანი, მ. ადაიანი. ესენი მეტწილად ეპიზოდურ როლებს ასრულებენ. აქვე დავსძენთ: ზოგიერთი მათგანის სა-

ხე ბოლომდე არ არის გამოყენებული გაუგებარია მათი მოქალაქეობრივი პოზიცია, სპექტაკლს თავიდან ბოლომდე აქვს შემონახული ეროვნული კოლორიტი და მაჯისცემა, ნიჟიერი რეჟისორის ხელწერაში ბევრი ისეთი დეტალი ამოიციანობა, რაც ავსებს სახეებს და მსახიობებს სტიმულს აძლევს გულწრფელად და ძალდაუტანებლად შეასრულონ დაკისრებული ფუნქცია.

და ბოლოს, ორიოდ სიტყვა მ. გრიგორიანის ბოლოდროინდელ რეჟისორულ მოღვაწეობაზე. ამჟამად მ. გრიგორიანის ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივია ახალგაზრდა მსახიობების დაოსტატებისა და წინა პლანზე წამოწვევის ტენდენცია. ამ მიზნით იგი სისტემატიურად ატარებს ექსპერიმენტებს. ასე იყო ა. შირვანზადეს „ავსტულში“, ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონში“, ასევეა სარეცენზიო სპექტაკლში. ექსპერიმენტები წარმატებით მიმდინარეობენ, ახალგაზრდა მსახიობების სახით იმედის მომცემი, სამომავლო კადრები იზრდება. ეს რეჟისორის დიდი დამსახურებაა. ტენდენცია არ უნდა შესუსტდეს, პირიქით, უნდა გაძლიერდეს, რამეთუ თეატრის უფროს თაობას ბოლო წლებში ბევრი ცნობილი მსახიობი გამოაკლდა.

მაშ ასე, ექსპერიმენტმა ამჯერადაც წარმატებით ჩაიარა. სპექტაკლი „ცარიელი აკვანი“ გულთბილად მიიღო მაყურებელმა და ვინც მას ნახულობს, ნამდვილად უტოვებს სოფლის მონატრების გრძნობას.

ბანაკებში საუბარს ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე

„თეატრალური მოამბის“ წინა ნომერში დავიწყეთ საუბარი თანამედროვე ქართული თეატრალური კრიტიკის საკითხებზე. საუბარში მონაწილეობა მიიღეს მ. გაწერელიამ, ს. მრეველიშვილმა, ლ. პაქსაშვილმა და გ. ხარაბაძემ.

რედაქცია სთხოვს ქართული თეატრის რეჟისორებს, მსახიობებს, თეატრის მოყვარულთ გამოთქვან თავიანთი მოსაზრებანი აღძრულ საკითხებზე:

1. როგორი აზრისა ხართ თანამედროვე ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე, გაკმაყოფილებთ თუ არა მისი იდეურ-ესთეტიკური დონე?
2. რა მიგაჩნიათ იმის მიზეზად, რომ ქართული თეატრალური კრიტიკა თავს არიდებს წერას სუსტ სპექტაკლებზე?
3. რა როლს ასრულებს დღევანდელი ქართული თეატრალური კრიტიკა თქვენს შემოქმედებაში მუშაობაში, გეხმარებათ თუ არა იგი?
4. უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში თქვენს სპექტაკლებზე, როლებზე დაწერილი რეცენზიებიდან რომელს გამოჰყოფდით, რით იყო იგი ღირსშესანიშნავი?

1. თანამედროვე ქართული თეატრალური კრიტიკა ისევე ჩამორჩება თანამედროვე ქართულ თეატრს, როგორც ეს უკანასკნელი თანამედროვე ქართული სინამდვილის ასახვას. გალაკტიონისა არ იყოს: „მიდის ოპერა „ლაკმე“...“

2. როდესაც კრიტიკა მაღიზიანებს, ვცდილობ უკეთესი ვიყო, მაგრამ „ბუტაფორიის შეხლა“ პირველ რიგში თავად დამდგმელმა უნდა შეიგრძნოს. ჭერჭერობით, საკუთარ სპექტაკლებში, ვფიქრობ, საკმაოდ კარგად ვგრძნობ ამგვარ „შეხლა-შემოხლას“.

3. მინდა მიმაჩნდეს, რომ სუსტ სპექტაკლებზე წერა, ისეთივე მტანჯველი პროცესია, როგორც სუსტი პიესების დადგმა. ალბათ, ამიტომაც არიდებენ თავს ამ საქმიანობას კრიტიკოსები—„განა ეს არის საქმე?“

4. მე მაღლობელი ვარ ყველა იმ ავტორის, რომლებმაც ჩემი სპექტაკლები ყურადღების ობიექტად აქციეს და მიუხედავად ამისა, „მე სულ სხვას ვფიქრობ ახლა“...

1. კრიტიკა, ჩემის აზრით, უმაღლეს ხარისხში ინტელიგენტური უნდა იყოს. სპექტაკლზე უნდა დაიწეროს და გამოქვეყნდეს არა საყოველთაოდ მიჩნეული და საზოგადოდ აღიარებული, არამედ საკუთარი აზრი.

დათო

ანდრულაძე

და თანაც, ნათქვამს უთუოდ უნდა დაეფურთოთ დენიმე წრდილობიანი სიტყვაც: „ჩემის აზრით...“ ან „როგორც მე მიმაჩნია“... და ა. შ.

არც თუ ისე სანაქებოა, როცა კრიტიკოსს სწავლია გააოგნოს თეატრიცა და მკითხველიც თავისი ერთდროით. ზოგჯერ რეცენზიის აზრის ამოსაცნობად უცხო სიტყვათა ლექსიკონის მოშველიებაც კი ხდება აუცილებელი.

არადა, რა სადად, კარგად და გასაგებად წერდა რეცენზიებს ილია ჭავჭავაძე.

2. კრიტიკოსის პროფესია გმირულია. უნდა აკაგანდეს სათქმელი და ვაჟკაცობაც შეგწევდეს მისი თამამად გაცხადებისა, არ უნდა დაემორჩილო რედაქტორის ბანალურ შტამებს, ძალა და ნებისყოფაც უნდა გეყოს, რომ ბოლომდე დაიცვა შენი ნათქვამის სისწორე...

ბევრს როდი სურს ყოველივე ამასთან შეჭიდება! ან იქნებ, კრიტიკოსები სწერენ [და მათ არ უჭვევენებენ სტატიებს?

მიხეილ

თუშანიშვილი

იქნებ ვცდები, მაგრამ მე შეჩვენება, რომ კრიტიკოსები გადაეჩვივნენ მსახიობზე წერას. ისინი მეტწილად მსჯელობენ სპექტაკლის იდეურ შინაარსზე, თემის თანადროულობაზე, რეჟისორის ფანტაზიის ბრწყინვალეობაზე და არაფერს ამბობენ მსახიობის ხელოვნებაზე, აქტიორულ სასწაულქმედებაზე, ოსტატობის უმაღლეს კლასზე...

გავავლოთ პარალელი ფერწერასთან. მთავარი ის ხომ არ არის, რომ მხატვარმა ბამის გმირები დახატა, არამედ მთავარია ის, თუ როგორ დახატა. მთავარი პეიზაჟი ხომ არ არის, არამედ ის, თუ ოსტატობის რა ხარისხშია შესრულებული ეს პეიზაჟი... საქმის არსი — ნახევარი საქმეა, გადამწყვეტია, თუ როგორაა გაკეთებული ეს საქმე.

როგორ თამაშობს მსახიობი — ესაა, ჩემი ვარაუდით, თეატრალური ხელოვნების ძირითადი საზომი. ამუამად კი მსახიობის შესახებ ან საერთოდ არ სწერენ, ან არადა, ხოტბას ასხამენ ცუდ თამაშს, კარგად კი თამაშობდა სესილია თაყაიშვილი.



მე შევეცდები რედაქციის მიერ დასმული საკითხები გავერთიანო და ყველა კითხვაზე ერთად გიპასუხო.

მე ქართული თეატრალური კრიტიკისაგან ველოდები ძირითად მიმართულებათა განსაზღვრას, დაკონკრეტებას. კრიტიკამ უნდა გვითხრას საით მივდივართ,

რას ვაკეთებთ, როგორ ვაკეთებთ, რადგან ყველაფერი, რასაც ჩვენ ვაკეთებთ სსონტანურ ხასიათს ატარებს და მას სათანადო ახსნა, ადგილის მიჩენა სჭირდება. გარკვევა უნდა ყოველი შემოქმედის ადგილსა და როლს ქართულ ხელოვნებაში. ჩვენ არასოდეს არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ კრიტიკოსიც შემოქმედია და მას თავისი შემოქმედებითი კრედიტი უნდა გააჩნდეს, ისე როგორც ნამდვილ რეჟისორს, მახიობს. სწორედ აქედან, ამ შემოქმედებითი კრიტიკიუმებიდან გამომდინარე უნდა აფასებდეს იგი თეატრალურ პროცესებს, ყოველ თეატრალურ მოვლენას. მაგრამ კრიტიკოსის მოსაზრება ახირებად, მიყრდნობად ჩითვლება, თუ იგი არ გვარწმუნებს თავის სიმართლეში, თუ მისი ნაწერი არ გვხიბლავს, როგორც ხელოვნების მიერი ფაქტი. კრიტიკამ უნდა დაგვარწმუნოს არამხოლოდ ლოგიკური მტკიცებით, არამედ სწორედ იმით, რაზეც ზემოთ ვწერდი — კრიტიკაც ხელოვნების ნაწილია-მეთქი.

რედაქცია პირდაპირ სვამს კითხვას, გვაკმაყოფილებს თუ არა კრიტიკის დონე. ამიტომ შევეცდებით პირდაპირ ვთქვა: ჩვენს კრიტიკოსებს ავიწყდებათ ის, რომ კრიტიკაც ხელოვნების ნაწილია. ძალიან ცოტა წამოიკითხავს ქართველი თეატრალური კრიტიკოსის წერილი, რომელიც ამაღლებებდა ისე, როგორც წიგნი, სპექტაკლი. არადა, კრიტიკოსის წერილმაც ისევე უნდა იმოქმედოს ჩვენს გრძნობათა ბუნებაზე, როგორც მხატვრულმა ქმნილებამ. ისიც უნდა დავხსინო, რომ ეს საყვედური მხოლოდ ქართულ კრიტიკას არ ეხება. მთელი საბჭოთა კრიტიკა აღმოჩნდა პარადოქსალურ მდგომარეობაში — იყო წლები, როცა იგი ვერ ამბობდა სიმართლეს და ეს არა მხოლოდ იმის გამო, რომ ავტორიტეტებს უფრთხილდებოდა, იმიტომაც რომ არსებობდა ტაბუ მოვლენებზე. ამგვარ სიტუაციაში კი კრიტიკა კარგავს თავის ფუნქციას. კრიტიკა თავისუფალი უნდა იყოს. მე პირადად სულაც არ მწყინს, როცა სრულიად სხვაგვარი თეატრალური ესთეტიკის კრიტიკოსს არ მოსწონს, თუ როგორ ვდგამ მე სპექტაკლს — კრიტიკოსიც ხომ ისევე უნდა ირჩევდეს თავის გეზს, როგორც ჩვენ. ამიტომ ამგვარი კრიტიკა არც უნდა იყოს საწყენი — ყველას თავისი შემოქმედებითი პოზიცია უნდა ჰქონდეს. მაგრამ როცა პოზიციას მიყრდნობა ცვლის, ეს ძალიან ცუდია.

მე განებივრებული ვარ კრიტიკისაგან. თუ არ ვცდები, ჩემზე სულ ხოტბა იწერება, თუ არ ვცდები-

რობერტ

სტურუა



მეთქი, ვთქვი, რადგან ყველაფერს, რაც ჩემზე იწერება, ვერ ვკითხულობ. ბედნიერი ვიქნებოდი, თუ ჩვენი თეატრზე წავიკითხავდი პროფესიულ, შემოქმედებით წერილს, რომელიც თვალს ამიხელდა, ჩემს თავისებურებასაც დამანახვებდა და შეცდომებაც. ასეთი ობიექტური წერილი ხომ ახალი გზის მონახვაშიც დამეხმარებოდა. მაგრამ... სამწუხაროდ, რეჟისორებმა უკეთ იციან, თუ როგორი სპექტაკლი დადგეს — კარგი თუ სუსტი — ვიდრე თეატრალურმა კრიტიკოსებმა.

ამ რამდენიმე ხნის წინათ სწორედ „თეატრალურ მოამბეში“ წავიკითხე პამფლეტი „მეფე ლირის“ რეპერტივიაზე. იქ, რასაკვირველია, ეს არ ეწერა, მაგრამ მე ხომ მივხვდი, რომ პამფლეტი სწორედ ჩემზე იყო. სამწუხაროა, რომ ჩვენი კრიტიკა ივიწყებს ასეთ უანრს. ფელეტონი, დაცინვა, ირონია გვშველის უკეთ დავინახოთ საკუთარი თავი, დავინახოთ ის, როგორც გიყურებენ სხვები და ბოლოს — ყველაფერი ეს გეხმარება უფრო ფხიზლად შეაფასო შენი მოქმედება.

კრიტიკა თავის ფუნქციას კარგავს, თუ მწარე სიმართლეს არ ამბობს, მაგრამ თავისუფლება კრიტიკამაც დათმო იმის გამო, რომ ადრე გაკრიტიკება ადამიანის დაღუპვას, განადგურებას ნიშნავდა და მეორეც: თუ დაიბეჭდა წერილი, რომელიც არ ემთხვევა ოფიციალურ, საყოველთაოდ მიღებულ აზრს, იწყება ერთი ალიაქოთი, აურაზაური.

კრიტიკოსს ექიმს შევადარებდი, რომელმაც უნდა გითხრას რა გვჭირს, რა სენი შემოგვცემია, რასაკვირველია, ისა სჯობია, რომ კრიტიკოსი კარგი პროფესიონალი იყოს, მაგრამ ჩვენი ავადმყოფობა ექიმის ბრალი სულაც არ არის. სამწუხარო ის გახლავთ, რომ ამ დიპლომირებულ ექიმებს შორის ძალიან ბევრი ექიმაშია. ამიტომ არ ძალუძთ გამოგვაფხიზლონ, ზარს ჩამოჭრან მაშინ, როცა მიღწეულით ტკბობა, საქმისადმი არასერიოზული დამოკიდებულება შემოგვეპარება.

დავწერე ყველაფერი ეს. მერე დაწერილი წავიკითხე და ვგონებ, ამითაც მიხვდება ადამიანი, თუ რაოდენ ძნელია კრიტიკოსობა, რამდენად რთულ საქმეს ემსახურება კრიტიკა.

1. თანამედროვე ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე ისეთი აზრისა ვარ, როგორსაც ის იმსახურებს, თუ პასუხი ორაზროვანია, ვთქვათ, ჩემი კოლეგები

უარყოფითად აფასებენ, ხოლო თავად თეატრმცოდნეები — დადებითად, ორივეს ღმერთმა ხელი მოუპაროს.

2. ვტიქრობ, ამ კითხვას თავად კრიტიკოსებმა უნდა გასცენ პასუხი.

3. არავითარ როლს არ ასრულებს და არაფერსა არ მისწავრება.

4. ვერც ერთს.

მინაწერი: შესაძლებელია, კრიტიკოსები ამ პასუხებშია გაანაწყუნოს, ან გააღიზიანოს. არა უშავს. იქნებ, ამით მაინც დაიმსახუროს ჩვენმა თეატრმა მათი უურადლება — თუნდაც კრიტიკული, უარყოფითი.

და სხერთოდ ჩვენი მისამართია: აფხაზეთის ასსრ ქ. სოხუმი, ლენინის ქ. № 8. გამსახურდიას სახ. თეატრი ახალ შენობაში გადავიდა 1982 წლის 25 თებერვალს და ამ დღიდან დადგა 25 წარმოდგენა, გასტროლებზეც ვიყავით შოსკოვში და სხერთოდ ვმუშაობთ. ასე რომ...

„თეატრალური მოამბის“ რედაქციას

„თეატრალური მოამბის“ მეორე ნომერში დაიბეჭდა ჩემი პასუხი რედაქციის კითხვებზე. მოხდა ისე, რომ ერთ-ერთი კითხვა დარჩა უპასუხოდ.

გთხოვთ ჩემი პასუხი მეოთხე კითხვაზე გამოქვეყნონთ მომდევნო ნომერში.

4. უკანასკნელი ზუთი წლის განმავლობაში მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სპექტაკლებზე ბევრი რეცენზია დაიწერა. განსაკუთრებით ბევრი კარგი წერილი გამოქვეყნდა სპექტაკლებზე: „რღვევა“, „ირინეს ბედნიერება“, „ჩვენი ბურბუნი“. გამოქვეყნებული კრიტიკული წერილების უმეტესობა ჩემთვის ძვირფასი გახდა, რადგან გარდა ამ წერილების მხატვრული ღირებულებისა, იგრძნობა კეთილი დამოკიდებულება თეატრისადმი. ყველა წერილის დასახელება, რომლებმაც კეთილი კვალი დატოვეს ჩემში, ძნელია ასეთი წერილი ბევრია, მაგრამ არ შემიძლია არ გამოვყო, პროფესორ ვასილ კიკნაძის წერილი „დავით კლდიაშვილის თეატრალური სამყარო“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1982 წ. № 12). ასევე მერაბ გეგიას წერილები, რომლებიც „საბჭოთა ხელოვნების“ რამდენიმე ნომერში გამოქვეყნდა. არ შემიძლია არ აღვნიშნო ვ. ბრეგაძისა და გ. ძიგუას რეცენზია გამოქვეყნებული გაზეთ „თბილისში“ და ტ. შაბა-აზიზოვის წერილი „ირინეს ბედნიერებაზე“ („სოფეტსკაია კულტურა“ 1984 წ. 19 აპრილი).

ვასილ კიკნაძის წერილი, პირველ რიგში, იმით არის ღირსშესანიშნავი, რომ გაეთვალაწინა ღრმა და სრული ანალიზი იმ პროცესისა, რაც დავით კლდიაშვილის ახლებურ წაკითხვას და მისი სცენაზე განსახიერების ახალი ფორმების ძიებას მოჰყვა. ამ ფონზე ვ. კიკნაძე იხილავს „ირინეს ბედნიერებას“, გასაოცარი სიზუსტით ხსნის სპექტაკლის ყველა პლანს და ობიექტურად ასაბუთებს მის აფრაგიაწიანობას. ძვირფასია ვ. კიკნაძის კეთილი დამოკიდებულება მსახიობისადმი, რეჟისორისადმი, თეატრისადმი. პრინციპული და ობიექტური შენიშვნებიც იმდენად დიდი ტაქტით კეთდება, რომ ჩაფიქრებისა და ანალიზის სურვილს გუჩენს. ასე სწორად სპექტაკლის დასახვა, მიუხედავად იმისა, რომ ობიექტური შეფასება მაღლობის გრძნობას აღძრავს.

მერაბ გეგიას წერილები ჩემთვის ძვირფასია არა მარტო იმით, რომ იგი ყოველთვის ზუსტად ახერხებს სპექტაკლის ანალიზს, რომ მისი შეფასება ობიექტურია, რომ ის უკომპრომისოა, რომ რასაც ხედავს და ფიქრობს, იმაზე წერს, არამედ იმითაც, რომ მისი წერილები, არასოდეს არ განიხილავენ სპექტაკლს პიესისაგან მოწყვეტით და თუ რამეს შემატებს სპექტაკლი პიესას, შემსწავლს, არ ტოვებს.

შალვა გაყარაძის

შესრულდა 80 წელი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, საქართველოს სსრ ხელოვნებისა და მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწის, კოტე მარჭანიშვილის პრემიის ლაურეატის პროფესორ ლიბიტრი სევასტის ძე ჰანელიძის დაბადებიდან.

ამასთან დაკავშირებით სოს მისელამა იუბილარს:

ბატონო ლიბიტრი!

გულითადად გილოცავთ ამ ღირსშესანიშნავ თარიღს. დღაწლამოსილი მეცნიერი და პედაგოგი დღესაც, ნახევარსაუკუნოვანი მოღვაწეობის შემდეგ, ქართული ხელოვნების უანგარო მსახურთა რიგებში დგახართ და კვლავ მზურვალედ, შესაშური ერთგულებით ემსახურებით საყვარელ საქმეს. უასღაუდებელია თქვენი დეწლი, რომელიც გასწიეთ ქართული თეატრალური ხელოვნების მეცნიერული შესწავლისათვის. თქვენს შრომებზე, რომელიც ქართული თეატრის ისტორიის დარგში შექმენით, თაობები იზრდებოდნენ და კვლავაც გაიზრდებიან. სკანდიდატო დისერტაცია — „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, სადოქტორო დისერტაცია თემაზე — „ქართული თეატრი უძველესი დროიდან XIX საუკუნის მეორე ნახევარამდე“ — ქართული თეატრალური ხელოვნებით დაინტერესებულთათვის სამაგიდო წიგნებია და დიდ სამსახურს უწევენ მკითხველებს.

ათეული წლების განმავლობაში მუშაობდით სამეცნიერო-კვლევით დაწესებულებებსა და უმაღლეს სასწავლებლებში: ხელოვნების მეცნიერებათა აკადემიაში, მოსკოვის კომუნისტურ აკადემიაში, მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის თბილისის ფილიალში, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში (1940 წლიდან დღემდე), სამხატვრო აკადემიაში, კონსერვატორიაში, შოთა რუსთაველის სახ. ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტში, პედაგოგიკის სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში, იყავით მარჭანიშვილის სახ. თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე, მუშაობდით ხელოვნებისა და თეატრალურ მუზეუმებში, 1962 წლიდან დღემდე ხართ თეატრალური ინსტიტუტის თეატრის ისტორიისა და თეორიის კათედრის გამგე, 1970 წლიდან კი ამავე ინსტიტუტის თეატრისა და კინოს ისტორიისა და თეორიის სამეცნიერო-კვლევითი სექტორის ხელმძღვანელი.

გამოქვეყნებული გაქვთ 20 წიგნზე მეტი.

თქვენს კალამს ეკუთვნის 80-მდე სამეცნიერო ნაშრომი, 450 ნარკვევი და წერილები ჟურნალ-გაზეთებში...

თქვნი ირედაქციით გამოიცა 45 წიგნი, მათ შორის სერია — „ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ“ და „კ. მარჭანიშვილის შემოქმედებითი შემეკვიდრეობა“.

თქვნი ხელმძღვანელობით და ოპონირებით დისერტაცია დაიცვა 30 მეცნიერ-მუშაკმა. ხართ მწერალთა კავშირის წევრი 1913 წლიდან და წლების მანძილზე არჩეული ხართ საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამგეობის პრეზიდიუმის წევრად.

გილოცავთ რა დაბადების 80 წლისთავს, გისურვებთ ჭანბრთელობას, დიდ-

ხანს სიცოცხლეს, კვლავაც ძველებური ენერგიით გემსახუროთ ქართული ხე-
ლოვნებისათვის, კვლავ და კვლავ აღგზარდოთ მომავალი თაობები.

საქართველოს თეატრალური
საზოგადოების პრაზიდიუმი



„თეატრალური მოამბის“ რედაქცია, რომლის სარედაქციო კოლეგიის წევრიც
დ. ჯანელიძე გახლავთ დღიდან მისი დაარსებისა, სულითა და გულით ულოცავს
გამოჩენილ ქართველ თეატრალურ კრიტიკოსსა და მეცნიერს საიუბილეო თარიღს
და უსურვებს მას ხანგრძლივ მოღვაწეობას მშობლიური კულტურის სასახელოდ.

ანდრია ბალანჩიშვიდი — 80

გამოჩენილ ქართველ კომპოზიტორს ანდრია მე-
ლიტონის ძე ბალანჩიშვიდეს შეუსრულდა დაბადების
80 წელი. ამასთან დაკავშირებით სთს მიესალმა იუ-
ბილარს.

ძვირფასო ბატონო ანდრია! საქართველოს თეატრალური საზოგადოება გუ-
ლითადად მოგილოცავთ დაბადების 80 წლისთავს და სოციალისტური შრომის
გმირის წოდების მონიჭებას.

განუზომელია თქვენი ღვაწლი ქართული საბჭოთა მუსიკალური კულტურის
განვითარებაში, თქვენს შემოქმედებას ღრმად აქვს გადგმული ფესვები ქართულ
ხალხურ მუსიკაში და აგერ ნახევარ საუკუნეზე მტკია იკვებება მისი ნოყიერი
ნიადაგით. ამის ნათელი მაგალითია ოთხი სიმფონია, ხუთი საფორტეპიანო კონ-
ცერტი, საფორტეპიანო კვინტეტი, საფორტეპიანო ტრიო, სონატა ვიოლინოსა
და ფორტეპიანოსათვის, რომანტიკული ციკლი (12 საკონცერტო პიესა) და სხვა
მრავალი ნაწარმოები, რომლებიც ამშვენებენ ქართული ინსტრუმენტალური მუ-
სიკის საგანძურს.

თქვენ ბრძანდებით ფეოკორი პირველი ქართული საფორტეპიანო კონცერტისა
და პირველი ქართული კლასიკური ბალეტისა „მთების გული“, რომელშიც ერთ-
მანეთს შეერწყა ქართული საციკვავო და კლასიკური ბალეტის ელემენტები, გა-
მოვილინა თქვენი მუსიკალურ-პლასტიკური ნიჭი და ინტერესი ქორეოგრაფიუ-
ლი სახეებისადმი.

თქვენ ერთ-ერთი იმათგანი ბრძანდებით, ვინც განავითარა ჯაქარია ფალია-
შვილის, მელიტონ ბალანჩიშვილის, დიმიტრი არაყიშვილისა და ვიქტორ დოლიძის
მრავალმხრივი შემოქმედებითი ტრადიციები და ქართული სამუსიკო ხელოვნება
გაიყვანა საკავშირო და მსოფლიო ასპარეზზე. თქვენი სახელი თანამედროვე მუ-
სიკალურ ცხოვრებაში პედაგოგიური მოღვაწეობითაც არის გასხვივოსნებული.

თქვენმა მოღვაწეობამ უდიდესი ავტორიტეტი და პატივისცემა მოგიხვეჭეს
კოლეგებსა და მუსიკის მოყვარულთა შორის. ბრძანდებით სსრკ სახალხო არ-
ტისტი, საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემიებისა და რუსთაველის პრემიის
ლაურეატი.

ბატონო ანდრია, გისურვებთ კიდევ ბევრ შემოქმედებით სიხარულს, ჯანმრ-
თელობასა და ბედნიერებას ჩვენი ქვეყნის მუსიკალური კულტურის განვითარ-
ების საკეთილდღეოდ.

საქართველოს თეატრალური
საზოგადოების პრაზიდიუმი



პორტრეტები

ნათელა ურუშაძე

ნუთუ

ორმოცი

წელი

გავიდა?

ულამაზესმა აფიშამ შეგვახსენა, რომ მედეა ჭაფარიძე ორმოცი წელია ამშვენებს ქართულ სცენას. ნუთუ მართლა...

მისი პირველი გამოხვლა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე „მარჯარიტა გოტიეს“ მეოთხე მოქმედებაში, სადაც მეჭლისზე მოსულ სტუმართა შორის იყო და ორი სიტყვა ჰქონდა სათქმელი, არ მახსოვს. იმ დღეს თეატრში არ ვყოფილვარ. მაგრამ „ინჟინერ სერგეევის“ პრემიერაზე 1942 წ. 5 ივლისს ვიყავი და ვნახე შუროჩკას როლში, რომელიც სპექტაკლის დამდგმელმა ვერიკო ანჭაფარიძემ მაშინ სრულიად გამოუცდელ მედეა ჭაფარიძეს დააკისრა. მძაფრ, თითქმის დეტექტიურ სიუჟეტზე აგებულ ამ პიესის გმირთა ცხოვრების ამბავში შუროჩკა აქტიურად არ იყო ჩართული. ეს როლი შტრიხის ფუნქციის მქონე ე. წ. ცისფერი როლია. დამწყები მსახიობისთვის მეტის დაკისრება არც იქნებოდა, ალბათ, სწორია. მართებულმა დატვირთვამ შედეგიც გამოიღო — მედეას შუროჩკა იყო ლამაზი, გულწრფელი, მართალი. ამით მოიპოვა მარჯანიშვილის თეატრის გამოჩენილ მსახიობთა გვერდით სცენაზე დგომის უფლება.

შემდეგი როლი ბიქის როლი იყო. მიშკა გ. მდივნის „პარტიზანებში“. სახასიათო როლმა თითქმის სრულიად ვაანთავისუფლა იგი დამწყები მსახიობისთ-

ვის ბუნებრივი დამაბულობისაგან. თანდაყოლილი იუმორიც წარმოაჩინა მამის რებელმა მიიღო მისი მიშკა და მედეამ შეიგრძნო ის უჩვეულო სიამოვნება, რომელსაც მაყურებლის გულის სიტბო ანიჭებს მსახიობს. იმ საოცარ მდგომარეობაშიც აღმოჩნდა, როდესაც ხარ კიდევ შენ და იმავ დროს არ ხარ, გარდასახვას რომ ეძახიან და რომელიც მანამდე მხოლოდ სხვისი ენაზე. რა ბედნიერება ყოფილა გარკვეული დროით სხვა ადამიანად იგრძნო თავი სცენაზე, შექმნა ხასიათი. ვ. ყუშიტაშვილს დაჟინებით მიჰყავდა ის ამ გზაზე. ლიზას როლიც, ალბათ, ამიტომ დააკისრა თავის მომდევნო დადგმაში (ა. სამსონიას „ბაგრატიონი“). განსაკუთრებულ სიმართლეს მოითხოვდა ჭარისკაცის ფარაჯში გამოწყობილ ამ გოგონას განსახიერება, განსაკუთრებულ გულწრფელობას, განსაკუთრებულ იუმორს.

ამ გზით მოვიდა მედეა ჭაფარიძე ვაჟა ფშაველას გულსუნდამდე „მოკვეთილში“. ძალზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა მისი შემოქმედებისთვის ეს პატარა როლი. საკუთარი რჯულის ერთგული იყო ეს ქისტი გოგონა, ამიტომ ამ რჯულისა და სიყვარულის შეერთების გზას ეძებდა, ვინაიდან სხვა რჯულის იყო მისი სატრფო. ამ როლში მედეა ჭაფარიძის არაერთმა აქტიორულმა თვისებამ იჩინა თავი: გარეგნული მშვენიერება, ხასიათი, იუმორი, დიდი შინაგანი სისუფთავე და რწმენის სიმტკიცე. ვერიკო ანჭაფარიძის, სერგო ზაქარაიძის, მერი დავითაშვილის და სხვათა მონუმენტური, თითქოს ლოდისგან გამოთლილი სახეების გვერდით კლდის გულზე ამოზრდილი ყვავილის მსგავსი მედეას გულსუნდა უჩვეულო პოეტურობას სძენდა მთელ სპექტაკლს. ეს იყო 1945 წელი. შემდეგ მედეა ერთხანს სულ აღარ ჩანდა — მოსკოვს წასულიყო სამხატვრო თეატრის სტუდიაში სათეატრო განათლების მისაღებად, მაგრამ იქ დიდხანს არ დარჩენილა.

მერე ეკრანზე მოგვევლინა ქეთოს



სახით ვ. ტაბლიაშვილის ფილმში „ქეთო და კოტე“. ვინ წარმოიდგენდა მაშინ, რომ ამ ფილმს ასე ხანგრძლივი სიცოცხლე ეწერა და რომ თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ, ყველა სხვა სიკეთესთან ერთად, იმის საბუთადაც იქცეოდა, თუ რა მშვენიერი იყო მაშინ მედეა ჭაფარიძე. ის ახლაც მშვენიერია. გავისენოთ მედეას კინოგმირები „დაკარგული სამოთხიდან“ (1938) ეკრანზე ახლახან გამოცემულ ფილმამდე „სანამ წვიმა გადიდებდეს“ და დავრწმუნდებით: კინოსთან კავშირმა თუმც ვერ მოუტანა მსახიობს ნანატრი შემოქმედებითი სიხარული, მაგრამ მისი გასაოცარი მშვენიერება ნამდვილად შემოგვიანხა და დაგვანახა, რომ თურმე შეიძლება მუდამ მშვენიერი იყო. ვისი ხვედრია ასეთი იშვიათი ბედნიერება? სად ვემოთ მისი მიწეწი? ალბათ, ისევ პატარონის სულში.

ქეთოს ეკრანულ სახესთან ერთდროულად, თეატრში, იმავე რეჟისორის დადგმაში დაიბადა მედეას ჭულიეტა. მსახიობი პირველად შეხვდა შექსპირს. ბუმბერაზი მწერლის გმირთა ცხოვრება მტკრით დაფარულ სიძველედ არ აღუქვამს. სრულიად თავისუფლად მიიღო ყველაფერი, რაც ასე შორს იყო მისი დროისგან. კარგად ესმოდა, რა რთულია ჭულიეტას როლი, რომელიც სულის ახალგაზრდობასაც მოითხოვს, შემოქმედებით სიმწიფესაც, აზრის სიღრმესაც, აღმაფრენასაც, ფიზიკურ გამძლეობასაც და აქტიურულ ტექნიკასაც — განა ხუმრობა ითამაშო უწყვეტლად მზარდი ემოციური დაძაბულობის ამდენი ეპიზოდით? შეაერთო შექსპირისეული ვნება, სისხლსავსე იუმორი, განსაცვიფრებელი ლიროზმი და ისიც ლექსად?! რამდენჯერ მისულა სასოწარკვეთამდე, რამდენჯერ წამოჭრილა მის წინაშე ყველა მსახიობისთვის ასე ნაცნობი და შიშისმომგვრელი კითხვა — როგორ უნდა ითამაშო შექსპირი? მაგრამ შიშსა და სასოწარკვეთას მაინც სძლედა დაუოკებელი ღტოლვა ამ როლისაკენ, რადგან სწორედ

ის აძლევდა საშუალებას მთელი არსებით ებრძოლა თავისი სიყვარულისთვის ებრძოლა იმისათვის, რის ჭეშმარიტებაც სწამდა — საკუთარ თავზე მეტად უყვარდეს სხვა. ჭულიეტა ასეთი სიყვარულის მაგალითია. ალბათ, ამიტომ შემდეგომშიც, თუმც ჭულიეტაზე უკეთ სხვა როლები უთამაშია, უსაყვარლესად მაინც ჭულიეტას ასახელებდა. შექსპირის ეს გმირი მოიცავს ყველაზე სრულად თვით მედეა ჭაფარიძის წინეობრივ იდეალს.

მუდამ ისწრაფვოდა იმისკენ, რომ ლიტერატურული გმირი არა მარტო მისი მსახიობური მონაცემების შესაფერისი ყოფილიყო, არამედ მის პიროვნულ, მოქალაქეობრივ მისწრაფებათა წარმომჩინიც. ასეთ შემთხვევაში არა მარტო მსახიობი ამდიდრებს როლს, არამედ როლიც ამდიდრებს მსახიობს, რადგან გარკვეული დროით უთუოდ მომართავს ხოლმე იმ ტალღაზე, რომელიც მისსავე ცხოვრებისეულ მისწრაფებებს აძლიერებს და აძლევს გამოსავალს.

შექსპირის ჭულიეტა თავისი ოპტიმიზმითა და ცხოველყოფილებით წინეობრივი უპირატესობის, სულის გამარჯვების წეიმს ავლენდა. ყველას ახსოვს ამ ძალით გასხვივონებული მედეას ჭულიეტა. განა შეიძლება იმ მშვენიერების დავიწყება? ან ამ მშვენიერებით აღტაცებული მაყურებლისა, რომელიც სბექტაკლის შემდეგ ასე ელოდებოდა მას ქუჩაში? დახედეთ მედეას ჭულიეტას ფოტოსურათს და მიხვდებით, თუ როგორი არსებობს უაზრო დაღუპვას განიცდიდა მისი მაყურებელი.

... ამას წინათ მ. ბარათაშვილის „მარინეს“ დაბადების თარიღი აღინიშნა, გაიხსენეს სცენური და ეკრანული ტრიკინები, მათ შორის პირველი და თვით დრამატურგის აღიარებით მისთვის უსაყვარლესი — მედეა ჭაფარიძის ტრიკინა. ულამაზეს პეპელას მოგაგონებდათ იგი, პეპელას, რომელიც, თუკი რასმე მიუახლოვდებოდა, ან მიეკარებოდა, ყველაფერს ალამაზებდა. სიცოცხლის სიყვა-

რულითა და ენერგიით იყო იგი აღსავსე. საოცრად სუფთა თვალები ჰქონდა და ღია გული. გულდასურულ, საკუთარ თავში ჩაეკეტილ ქალთა სახეები არასოდეს იზიდავდა მედეა ჭაფარიძეს.

ქრიკინაში ძალზე თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა მედეა ჭაფარიძის აქტიორული ინდივიდუალობის ზოგი თვისება და გახდა კიდევ ეს სახე მთელი მისი შემოქმედებითი ცხოვრების თანამგზავრი. თანაც დრო არათუ აკლებდა რასმე ამ სცენურ სახეს, პირიქით — ყოველი ზეღაბალი გამოჩენა ახალი ფერით, ახალი ინტონაციით იყო გამდიდრებული.

საინტერესოდ ვითარდებოდა მსახიობის ცხოვრება იმ წლებში: თანამედროვე პიესებშიც ითამაშა, კლასიკასაც შეეკიდა, ისტორიულ პიესაშიც დააკავს — მზევიანარის როლი მიიღო უ. ჩხეიძის „გიორგი სააკაძეში“. რამდენი რამ ახალი მოითხოვა მისგან ისტორიულმა პიესამ! როგორ მოუხდა ქართული ეროვნული სამოსელი! როგორ ჩაიხატა მისი მზევიანარი ი. სუმბათაშვილის მიერ შექმნილ სცენურ გარემოში! და კიდევ ერთი აღმოჩენა — თურმე როგორ უყვარს მაყურებელს თავისი ქვეყნის წარსული, როგორ უხარია იმ დროის გმირებთან, სამშობლოსთვის თავდადებულ ადამიანებთან შეხვედრა!...

მიდიოდა დრო. მარჯანიშვილის თეატრის კოლექტივი ახალი ძალებით ივსებოდა. ორმოცდაათიან წლებში ვ. ყუშიტაშვილს, ა. ჩხარტიშვილს, ვ. ტაბლიაშვილს, გ. ყურულს ორი ახალგაზრდა რეჟისორი ამოუდგა მხარში — ლ. იოსელიანი და გ. ლორთქიფანიძე. მათ სექტაკლებში დაიბადა მ. ჭაფარიძის ისეთი სახეები, როგორიცაა მანანა ს. კლდიაშვილის „დაბრუნებაში“, თამარი ვ. ვაბესკირიას პიესაში „უფსკრულთან“, პარასკა ი. გალანის დრამაში „სიყვარული გარიჟრაჟზე“ და ციციო რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანში“ — ოთხი თანამედროვე გმირი. ცხოვრებისეული პრობლემებით აქტიურად დაინტერესებული

მ. ჭაფარიძისთვის ზედღვივდ ოთხი თანამედროვე გმირის განსახიერება. მსახიობულად ხელისშემწყობი იყო იმისთვის, რომ მთელი ძალით შეეგრძნო, თუ თანამედროვე პიესა როგორ აძლევს საშუალებას მსახიობს შეიქრას ცხოვრებაში და ასე გამოადგეს თავის დროსა და თავის ქვეყანას.

ასეთი შეხვედა იგი ელიზა დულიტლს ბ. შოუს „პიგმალიონიდან“, რომელიც ლ. იოსელიანმა 1955 წ. დღეგა მარჯანიშვილის სახ. თეატრში. ლონდონის ქუჩის ეს უბრალო მეყვავილე გოგონა ენათმეცნიერ ჰიგინსის აზრებულმა სანამდილომ კეთილშობილ მანდილოსნად აქცია. ეს კი მსახიობისაგან ადამიანის შინაგანი გარდაქმნის რთული პროცესის ჩვენებას, მასში ახალი აზრებისა და სურვილების გაღვივების სიმართლით ჩვენებას მოითხოვდა. მსახიობი ყოველნაირად უსვამდა ხაზს იმას, რომ ელიზა თვითონაც იყო გატაცებული სურვილით სრულფასოვანი ადამიანი გამხდარიყო.

სექტაკლი დიდხანს იყო რეპერტუარში. ელიზას სახეც სულ უფრო მეტად იხვეწებოდა, ემატებოდა დეტალები და ნიუანსები, უფრო ზუსტად იხატებოდა გმირის სცენური ცხოვრების დინამიკური ტენილი, ფერადები და ნათელჩრდილები, მსახიობის იშვიათი ტაქტი „თავისი“ და „სხვისი“ აღვლემებისთვის განკუთვნილი შტრიხების შერჩევაში.

ელიზას შინაბუნება უამრავი უხილავი ძაფით იქსოვებოდა და გმირის ხასიათიც შიგნიდან იბადებოდა თანდათან, წვეთ-წვეთად. ეს იყო შედეგი ნაწარმოების იდეით გულწრფელი გატაცებისა და თავდადებული მუშაობის. ვინც შეხვედრია მედეა ჭაფარიძეს ერთობლივ საქმიანობაში, მან იცის როგორი მშრომელია იგი, მართლაც შავი მუშის ენერგიითა და გამძლეობით რომ აკეთებს ყველაფერს, რაც საჭიროა როლისათვის. ყველა სცენური სახე ერთ მხატვრულ დონეზე არავის გამოსვლია, ცხადია, არც მედეას, მაგრამ თავდადება მუშაობაში



მუდამ ერთნაირი აქვს. მით უფრო, რომ სარეპეტიციო მუშაობის ყველა ეტაპი უყვარს, ანტიერესებს ყველაფერი, რაც კი გამოდგება მომავალი სცენური სახისათვის: სამუშაო ტანსაცმელი, ძვირები, მომავალი დეკორაციის პირველი მზა ნაწილები ტექნიკური პერსონალისათვის განუთვნილი მინაწერებით, შეუმშრალი საღებავის სუნი, ჭერ დაბლანდული სამოსელი... მაგრამ ყველაზე დიდ სიხარულს მაინც იმ წუთებში განიცდის, როდესაც აღმოაჩენს, რომ იმ სიტუაციის თქმა უნდა, მის გმირს რომ მისცა დრამატურგმა, რადგან სწორედ ეს სიტუებები ავლენენ საუკეთესოდ მის პიროვნებას ამ კონკრეტულ ვითარებაში.

არის ისეთი შემთხვევები, როდესაც სიტუაზე მეტად პიროვნებას მისი დუმილი აჯლენს. ეს მაშინ იგრძნო ძალზე აშკარად, მარტა-იზაბელა რომ ითამაშა ა. კასონას პიესაში „ხეები ზეზეურად კვდებიან“. ეს იყო მისი პირველი შეხვედრა ხასოწარკვეთამდე მისულ ადამიანთან, რომელსაც ესაჭიროებოდა ისეთი მიზანი, იმედად და საყრდენად რომ გამოადგებოდა ცხოვრებაში. და აი, გაუჩნდა ასეთი მიზანი მარტას — ის საჭირო გახდა ბებია ეუხენიას, ამ მშვენიერი არსების გადასარჩენად. მრავალი სირთულის გადალახვა იყო საჭირო ამისთვის. სირთულე ფიქრს მოითხოვდა და როლიც ერთობ დატვირთული იყო ფსიქოლოგიური პაუზებით. საჭირო იყო აზრითა და განცდით დატვირთული დუმილის უფლების მოპოვება სცენაზე, რაც სულ არაა ადვილი. იმიტომ რომ ასეთ შემთხვევაში დუმილი ისეთი შინაგანი სავსეობაა, რომელშიც ბუნებრივად გრძელდება მოქმედი პირის წინარე ცხოვრება, ინტენსიურად ვითარდებიან მისი წინარე ფიქრები და გრძნობები. მარტას ყოველ პაუზაში მისი მდუმარების ფარული მიზეზის ამოცნობა იყო საჭირო.

თურმე დუმილის უფლება მხოლოდ მაშინ აქვს მსახიობს, როცა ის გმირის

ცხოვრებას სიღრმე ჩასწვდება და როლიც ნამდვილად მხოლოდ მაშინაა შესრულებული „მზად“, თუ შეგიძლია ნებისმიერ წუთს დადუმდე და ასე უსიტყვოდ განაგრძო შენი გმირის ცხოვრება სცენაზე. ვერიკოს ბებია ეუხენია, რომლის სახეც მის თვალწინ იზადებოდა, ამის საუკეთესო ნიმუში იყო... მედეას მარტას დუმილიც ბევრს რასმე გამოხატავდა. როგორ ადევნებდა თვალყურს მაყურებელი ყოველ მის მოძრაობას! რა ბედნიერებაა ასეთი ყურადღების შეგრძნება...

მედეას სასცენო მოღვაწეობა თითქმის ოც წელს ითვლიდა, როცა ე. უშიტაშვილმა ბ. შოუს „კეისარსა და კლეოპატრაში“ ეგვიპტის დედოფლის როლი დააყენა. განვილმა გზამ და გამოცდილებამ ბუნებრივად აღმოაცენეს მასში რთულ შემოქმედებით ამოცანათა გადაწყვეტის სურვილი. გმირის ხასიათის უმთავრეს თვისებათა გამოკვეთა და ამ თვისებების განვითარებაში ჩვენება მისთვის აღარ იყო საკმარისი. ახლა ის ყველა ხასიათში ეძებდა მის „მარცვალს“ ანუ იმ უმთავრესს, რაც, მართლაც, მარცვლის მსგავსად, პიროვნების არსს შეადგენს, ყველაფერში გამოსჭვივის და ამის გამო გარკვეულ ასოციაციას იწვევს ზოლმე მაყურებელში.

მედეა ჭაფარიძის კლეოპატრა რაღაცით ველურ კატას მოგაგონებდათ: გაშლილი სწორი შავი თმა, ხარბი თვალები... გჯეროდა, რომ მას შეუძლია ხეზე აცოცდეს, თუ მოინდომებს — და ანჩოს ვინმე. მის პატარა ხელეში კლანჭის ძალა იგრძნობოდა. უცებ ვერც შეიცნობდი, რომ ეს მედეა ჭაფარიძე იყო.

კლეოპატრას ხასიათის თვისებები ისე იყო შერწყმული და შედუღებული, რომ ერთმანეთისაგან ვერ გამოაცალკევებდი. ეს იყო სინთეზი, ჭეშმარიტი მთლიანობა, რის გამოც შეუძლებელი იყო ამ თვისებათა უერთმანეთოდ წარმოადგენა. ექვიც არ გეპარებოდა იმაში,



რომ ოდესღაც ასეთი დედოფალი ნამდვილად არსებობდა ეგვიპტეში.

1964 წელს მედემ კლეოპატრა რუსულად ითამაშა მოსკოვის საბჭოს სახელობის თეატრში. ძნელია იმის წარმოადგენა, რამდენი სირთულის გადალახვა დასჭირდა ამისთვის. თვითონაც იცოდა ეს, სხვებმაც იცოდნენ. ის კი არავინ იცოდა, რომ კლეოპატრას თამაშით სხვა თეატრის სცენაზე იწყება მედემ ჯაფარიძის შემოქმედებითი ცხოვრების ახალი განშტოება — მისი გასვლა ინდივიდუალური შემოქმედების გზაზე მარჯანიშვილის თეატრის გარეშე. რომ სწორედ ასეთი დიდი შემოქმედებითი მიღწევის სიმაღლიდან იწყება ის, რასაც შემოქმედლის ცხოვრებაში მოცდენის ხანა ეწოდება.

საოცარია, მაგრამ სწორედ კლეოპატრას შემდეგ მ. ჯაფარიძეს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე მნიშვნელოვანი აღარაფერი შეუქმნია — ერთ-ერთი ასული პ. კაკაბაძის „სამ ასულში“, ივლითი აღდგენილ „ურთელ აკოსტაში“, მარეხი აგრეთვე აღდგენილ „მზის დაბნელებაში“, ლედი ჰარვეი „კვაკი კვაქანტირაძეში“, თამარი (რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი“), ვარვარა კარპოვნა (ჯ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“), იოკასტე (სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“) მის შემოქმედებით აქტივში ვერ მოხვდება. შემოქმედებითი ცხოვრების ტიხილი კლეოპატრას მწვერვალთან აშკარად ძირს ეშვებოდა. დაიწყო შფოთი, ბორცვა, გამოსავლის ძებნა. ერთი ასეთი გამოსავალი იყო გორის თეატრის სპექტაკლებში მონაწილეობა, რომელსაც იმ ხანად ლ. იოსელიანი ხელმძღვანელობდა. იქ განასახიერა დ. კლდიაშვილის ორი გმირი კაროუნა და ირინე. ლ. იოსელიანის დადგმაში და ანა ფრანკი ნ. ლორთქიფანიძის სადიპლომო სპექტაკლში (1969). გადაიღეს ფილმში „მე შემოდგომის“ და 1975 წ. მაისში, მოსკოვში, სრულიად რუსეთის თეატრალური საზო-

გადოების მსახიობის სახლში მისი შემოქმედებისადმი მიძღვნილ საღამოში. მასა თითო ნაწყვეტი თავისი გამორების ცხოვრებიდან: ქრიკინა (მ. ბარათაშვილის „მარინე“), ნუცა (ჯ. ბუაჩიძის „ოკრო კაცი ბუქვის სიღვინე“), ჯულიეტა და კლეოპატრა ფირზე აღბეჭდილი მისი კინოროლებიც ვიხილეთ. წაიკითხა ივლითის მოწოდება. ეს იყო მსახიობის ნაწარმოებთა თავისებური „კრებული“, რომელმაც, მსგავსად ერთი ავტორის ყველა კრებულისა, მედემ ჯაფარიძის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ნიშანთვისებები წარმოაჩინა:

მის გმირთა უმრავლესობა წამყვანი ანუ ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლის მქონე გმირებია;

ყველა მის სცენურ სახეში იგრძნობა მსახიობის პიროვნება, რადგან მუდამ აქვს ცხოვრებაზე თავის სათქმელი, აქვს გუწრფელი სურვილი ელაპარაკოს მაყურებელს იმის შესახებ, რაც თვითონ მნიშვნელოვნად მიაჩნია;

ილტვის არა იდეალური გამირისაკენ, არამედ გამირისაკენ, რომელსაც აქვს იდეალები, ეს ძალზე ნიშანდობლივია;

ყველა მისი დადებითი გმირი ინდივიდუალური, აშკარად გამოკვეთილი ხასიათის მქონეა და უთუოდ აქვს იუმორი;

ყოველ მათგანში მსახიობი ეძებს დადებითსა და ამაღლებულს, რადგან სწამს, რომ ნებისმიერ ადამიანში ბუდობს მისი წილხვედრი სულიერი ძალა, პოეტურობა და სიკეთე. თუ ასეთი რამ პიესის გმირში არ მოიძებნება, ამ გმირის სცენაზე განსახიერება ნამდვილი წამებაა მქედნისთვის, ხოლო თუ იგი მოიძებნება, — დიდი სიხარული. მაშინ მისთვის არაა აუცილებელი, რომ ნაწარმოები უთუოდ კლასიკოსის ან დიდი მწერლის კლამს ეკუთვნოდეს.

ბოლო ათწლეულში მისი შემოქმედებითი ცხოვრების „ტიხილმა“ აღმასვლა იწყა — მან ითამაშა დედა ლ. თაბუკაშვილის „ძველ ვალსში“, ფატი გურიე-



ლი ა. ჩხაიძის „შთამომავლობაში“ და მარამი ლ. თაბუკაშვილის „შენსკენ სავალ გზებში“. ამ გამირებთან სულიერმა საიახლოვემ ასაკობრივი ზღურბლიც უმეტაიწვეულოდ გადააღახვიანა. ვაჭირობოთ იმიტომ, რომ ამ როლებმა საშუალება მისცეს მსახიობს დაეკმაყოფილებინა ის მოთხოვნილება, რომელიც განვილიმა ცხოვრებამ არამცთუ არ მოუსპო, ვერც შეუწელა: ამცნოს ადამიანებს რაღაც მეტად მნიშვნელოვანი, ამალღებული და სულიერად ფასეული. მაგრამ სამი როლი თითქმის ოცი წლის მანძილზე არ იყო მისთვის საკმარისი — იგი შეჩვეული იყო უწყვეტ, გამუდმებულ შემოქმედებით შრომას, მომავალ ქმნილებაზე ფიქრს... არ შეეძლო უამისოდ...

და დაიბადა პოეზიის უჩვეულო საღამო — 1980 წლის 3 ივლისს საქართველოს ფილარმონიის დიდ დარბაზში.

პოეზიისადმი ღღოღვა მეღდა ჭავჭავიძის სულის თანდაყოლილი თვისებაა, ამიტომ მასთან მიახლოების არც ერთი საშუალება არ გამოუტოვებია არასდროს. პოეზია მისი ცხოვრების მუდმივი თანამგზავრია. პირველ ყოვლისა, სწორედ ეს გამოჩინდა იმ საღამოს.

კითხულობდა რუსთაველს, გალაკტიონს, ტიცან ტაბიძეს, პაოლო იაშვილს, გიორგი ლეონიძეს, ბლოკს, პასტერნაკს, ანა ახმატოვას, მარინა ცვეტაევას... ქართულად და რუსულად.

მსახიობს მიზნად არ დაუსახავს—არც რუსული ენის ცოდნის, არც ლექსის კითხვის ოსტატობის წარმოჩინება — ის გამოვიდა ესტრადაზე მხოლოდ იმ მიზნით, რომ გულახდილად მოეთხრო ჩვენთვის, თუ სად, როდის და რანიარად აღმოცენდა მის ცხოვრებაში ესა თუ ის პოეტური ნაწარმოები, როგორც აუცილებლობა, როგორც სულის მოთხოვნა. ეს იყო იმის მიზეზი, რომ ყოველ ლექსს თხრობა უძლოდა წინ. რა კარგად სცოდნია თურმე ამბის მოყოლა, ადრინდელის გახსენება... ცხოვრებისეული ამბის

წიღში აღმოცენებული ლექსი მსახიობის ბიოგრაფიის ორგანულ ნაწილად აღიქმებოდა, ისე ზუსტად იყო შერჩეული პოეზიის ნიმუშები და ცხოვრებისეული ფაქტები, ისე ზუსტად იყო მოძებნილი მათ შორის შინაგანი კავშირები. ზოგჯერ ერთი მსუბუქი ფრაზით იყო ნათქვამი რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანი, ზოგჯერ კი მხოლოდ მინიშნებით. ასე დაიბადა ჩვენს წინაშე მსახიობის ეს თავისებური ლექსთაშორის „პროზა“ — მისივე მეხსიერების ჩანახატები, რომლებიც დრომ ვერ გააფერმკრთალა.

ეს ჩანახატები, ცხადია, მომღვეწო ლექსსაც გარკვეულ ელფერს ანიჭებდნენ და ამით საღამოს მთლიან ჩანაფიქრს ემსახურებოდნენ.

ცნობილია, რა კარგად ჩანს ყველა ნაწერში მისი ავტორი. მეღდა ჭავჭავიძის ამ უჩვეულო „პროზაშიც“ კარგად ჩანდა მისი პიროვნება და ის ცხოვრება, რომლის შესახებაც ვგვიამობდა. და ჩვენ დავინახეთ, თუ როგორ გაუხსნია მისთვის ცხოვრების არსი დიდ პოეზიას, ასეთ მაღალ ზნეობრივ ანგარიშს რომ უყენებს ადამიანებს. რა სულიერი ძალები გაუღვიძებია მსახიობში, გაუღვიძებია და სამუდამოდ შეუნარჩუნებია. იქნებ, ამაშია მეღდა ჭავჭავიძის უქცნობი მშვენიერების მიზეზი?

1982 წლის 6 აპრილს ეს საღამო შედგა მოსკოვში. 1984 წელს — ხარკოვში... შემდეგ ისევე მოსკოვში... განსაკვიფრებელი წარმატებით.

მაყურებლის გამოძახილმა უდიდესი სიხარული მოუტანა მსახიობს, რადგან თვალნათლივ დაანახა, როგორ სწყურიათ თურმე ადამიანებს შეიგრძნონ პოეზიის მაღალზნეობა.

რწმენა იმისა, რომ შენს მიერ მიწოდებული სასურველია იმათთვის, ვისაც მიმართავ, უძლიერესი სტიმულია შემოქმედისათვის. ასეთი სტიმული საჭიროა ყველასთვის, ცხოვრების ყველა საფეხურზე. მით უფრო მაშინ, როდესაც გა-

პირს. კიდევ მით უფრო, თუ ჩაიფიქრე რაღაც მეტისმეტად უჩვეულო და ამის გამო ძალზე სარისკო. მან კი ასეთი ჩაიფიქრა და მალე შესთავაზა კიდევ საზოგადოებას კიდევ ერთი საღამო სახელწოდებით „იმპროვიზაცია განუხორციელებელ როლებზე“.

ნამდვილად უჩვეულო სახელწოდებაა, ვინაიდან ნებისმიერი იმპროვიზაცია ჩვეულებრივ მზა ნაწარმებს ეყრდნობა.

როდესაც ლაპარაკობენ იმპროვიზაციაზე დრამატულ თეატრთან დაკავშირებით, იგულისხმება მზა სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე მსახიობის მიერ როლის უკვე დადგენილი ნახატის რკალში სცენური სახის ახალი ნათელწრილობითა და ნიუანსებით გამდიდრება. მედეა ჭაფარძე კი გვთავაზობს იმპროვიზაციებს განუხორციელებელ როლებზე. ეს როლებია: კომისარი (ვს. ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“), მარგარიტა (ფიროსმანზე დაწერილი პიესებიდან), ედიტ პიუფი და ერთი მონოლოგი ნინა ზარეჩნაიას როლიდან (ჩეხოვის „თოლია“).

ტერმინით იმპროვიზაცია მის მიერ წოდებულია ის ლაბორატორია, რომელიც მსახიობის როლზე მუშაობას მოიცავს და უყენობა მაყურებელთათვის წვდომა როლის ტექსტის, მოქმედი პირის სათქმელი სიტყვების მიღმა მდებარე სიღრმისა, ადამიანის სულის ფარულ საცავში შედგენა და იქ მისი საიდუმლო წარხვედის ან ქცევის მოტივების აღმოჩენა. ერთი სიტყვით, გარეგარსის გარღვევით მოვლენის, საქციელის, ადამიანის ხასიათის არსის წვდომა. აქაა სწორედ მსახიობის ხელოვნების საიდუმლო — იმ უთქმელ აზრთა დინების ამოხსნა, რომელიც ბადებს ნათქვამ სიტყვას. აი, ესაა მედეა ჭაფარძის იმპროვიზაციათა შინაარსი.

დიდი რისკია ამგვარი ლაბორატორიის, ასეთი შავი სამუშაოს — აქტიორული „გაზხრების“ ჩვენება არაერთი მიზეზით. პირველ ყოვლისა, იმის გამო, რომ ყვე-

ლა მაყურებელი თეატრში, ან გეტეატრში, კონცერტზე, მოდის მზა ნაწარმისთვის. სახილველად და არა იმის სანახავად, თუ როგორ იქმნება იგი. ასეთი, წლების მანძილზე შემუშავებულია განწყობა უმნიშვნელოვანესი ფსიქოლოგიური ბარიერია, ძნელად გადასალახავი.

გარდა ამისა, რა მოცულობისაც უნდა იყოს ეს მზა სცენური სახე, იგი მუდამ სპექტაკლის ნაწილია, მაშასადამე, არსებობს კოლექტიურ ურთიერთობათა სისტემაში — მინიმუმ ერთი პარტნიორი მაინც უნებს მსახიობს. აქ კი ის სრულიად მარტოა. მარტო და მუდამ მხოლოდ გამირის ცხოვრების ერთს რომელსამე მონაკვეთში. მაშ, რა ზუსტად უნდა იყოს გაანგარიშებული დროც და ყველა მეტყველი საშუალება!

და კიდევ ერთი: რადგან ეს საღამო არც მთლიანი სპექტაკლია და არც ნაწყვეტები სპექტაკლებიდან, არც ერთი მოქმედი პირის სამოსელი არაა კონკრეტული სპექტაკლისათვის შეთხზული სცენოგრაფიის ნაწილი. მედეა ჭაფარძემ თვითონ გაიზარა ყველაფერი — სამოსელიც, სახმარი ნივთებიც... ყოველივე იმისთვის, რომ ეჩვენებინა — რა არის არსი მსახიობის ხელოვნებისა, რა რთულია და რა წარმტაცი როლზე მუშაობა და რატომაა ყველა მსახიობისათვის აუტანელი ამ სირთულის და ამ წარმტაცი სამუშაოსაგან ჩამოცილება.

იმპროვიზაციათა ეს საღამო დაიბადა იმ დროს, როდესაც მედეა ჭაფარძეს ძალიან უჭირს იმის გამო, რომ მის რეპერტუარში არაა როლები, სათქმელს რომ მთელი ძალით ათქმევინებენ.

და მიუხედავად ამისა, მაინც ვფიქრობ, რომ ასეთი საღამოს გამართვა მან გადაწყვიტა არა მარტო შემოქმედებითი „შემშლის“ გამო — ახალი იდეაც იპყრობდა, თვით ექსპერიმენტი იტაცებდა, რადგან ის აძლევდა საშუალებას არა მარტო პირადი წყურვილი მოეკლა, არამედ ხალხისათვის გასაგები გაეხადა შე-



მოქმედებას მოწყურებული ყველა მსახიობის სატკივარი.

შეიძლება წარმატებაში აბსოლუტურად დარწმუნებული ყოფილიყო? რატომ უნდა, არა. მაგრამ უკან მანძი არ დაუხევია. ცოტა რამის მოქმედია ასეთი გამბედაობა?

...მედეა ჭაფარიძის ამ ბოლო ნამუშევარში არაა მთავარი აქ წარმოჩენილ სცენურ სახეთა მხატვრული ხარისხი — ისინი ხომ არ დაბადებულან სცენაზე!

არც ის, თუ რამდენად შეეფერება მის ასაკს ნინა ზარეჩნაიას როლი. არც ის, თუ როგორ მღერის მედეა ჭაფარიძე — განა თვითონ არ იცის, რომ ედიტ პიუფის მსგავსად ვერ იმღერებს? მას სიმღერის აღმოცენება აინტერესებს, მისი დაბადების მიზეზი და არა თვით სიმღე-

რა. მთავარი მიზანი ხომ იმ მაწვალდებელი, ურთულესი, მაგრამ უმშვენიერესი პროცესის ჩვენებაა, რომელსაც მსახიობის შემოქმედება ეწოდება. ამ შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ხოტბაა იმპროვიზაციათა ეს საღამო.

რატომაა მედეა ჭაფარიძე ასე დარწმუნებული იმაში, რომ მაყურებელს აინტერესებს შემოქმედის „სამზარეულო“? ასე ენდობა საკუთარ მსახიობურ შესაძლებლობებს? ის გვენდობა ჩვენ, მაყურებლებს, რადგან ღრმად და დარწმუნებული ჩვენს ქეშმარიტ ინტერესში მეორე ადამიანისადმი, თანამოაზრეობისა და თანაგანცდის ჩვენს უნარში. დიდი ძალაა ასეთი ნდობა, ვინაიდან მისი საფუძველია მაყურებლისადმი პატივისცემით გასხვივონებულ სიყვარული.

განხილვები, დისკუსიები

გათუმის ილია ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში 20-24 მაისს, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების დრამატული თეატრებისა და თეატრმცოდნეობის კაბინეტმა ჩაატარა მიმდინარე სეზონის სპექტაკლების შემაჯამებელი განხილვა.

თეატრმა განსახილველად წარმოადგინა ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის „მე ვხედავ მზეს“ (დადგმა დ. ხინკაძისა, მხატვრობა ლ. მანთიძისა, მუს. ვაფორმება თ. შამილაძისა), ე. გრიგორიევის „რომანსი შეყვარებულებზე“ (რეჟისორი ზ. სიხარულიძე, მხატვარი მ. ასლამაზიშვილი) და შ. შამანაძის „ღია შუშაბანდი“ (რეჟისორი მ. ლებანიძე, მხატვარი ა. ფილიპოვი).

განხილვაში მონაწილეობდნენ თეატრმცოდნეები ია თუხარელი, იამზე გვათუა, მაცვალა თურქიაშვილი, მხატვარი მერაბ კაკაბაძე და თეატრალური ინსტიტუტის მეტყველების კათედრის პედაგოგი ნატო ჩიტაია.

მომხსენებლებმა ვრცლად ისაუბრეს თითოეული სპექტაკლის ავტარებზე, თეატრის სადღეისო პრობლემებზე. გამოითქვა აზრი, რომ მიუხედავად მძიმე პირობებისა, რაც თეატრის შენობის რემონტთან არის დაკავშირებული, თეატრში საინტერესო შემოქმედებითი პროცესები მიმდინარეობს. ეს გვაძლევს საბაბს ვიფიქროთ, რომ განახლებულ შენობაში, საკუთარ ქერქვეშ უფრო ფართოდ გაშლის მხრებს ბათუმის თეატრის ნიჭიერი დასი.

(გაგრძელება 85-ე გვერდზე)

10

შეპითხვა

ბაღრი

კობახიძეს



1. თქვენ გამოჩენილი ქართველი მსახიობის — პიერ კობახიძის ოჯახში აღიზარდეთ. ალბათ, ამ გარემოებამ გარკვეული როლი ითამაშა, რომ მსახიობი გამხდარიყავით, მაგრამ ამას გარდა, თუ იყო რაიმე ისეთი პირობა, რამაც განაპირობა თქვენი გზის არჩევა?

— რა თქმა უნდა, ატმოსფერო, რომელიც ჩემს გარშემო სუფევდა, გადამწყვეტი აღმოჩნდა ჩემი მომავალი პროფესიის არჩევაში. ბავშვობიდანვე რუსთაველის და შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრის თითქმის არც ერთი სპექტაკლი არ გამიცდენია. მამაჩემი პიერ კობახიძე, როგორც მოგვხსენებთ, ჯერ რუსთაველის თეატრის მსახიობი იყო, შემდეგ კი — მარჯანიშვილის თეატრისა. ბევრი სპექტაკლი კულისებიდან ან მოკარანახის ჭიხურიდან მინახავს. ასე განსაჯეთ, ზოგიერთი სპექტაკლი ზეპირადაც კი ვიცოდი. მაგალითად, „ურიელ აკოსტა“. მახსოვს უშანგი ჩხეიძე „როგორში“ და „კაკალ გულში“, მახსოვს ვერიკო ანჭავაძის ავადმყოფობის გამო „ურიელ აკოსტაში“ ივლითის როლი სესილია თაყაიშვილმა ერთადერთხელ რომ შეასრულა. მარჯანიშვილსაც კი შევხვედრივარ. ერთ-ერთ რეპეტიციას ჩუმად, ქანდარიდან ვუყურებდი. მარჯანიშვილმა რომელიღაც მსახიობს უყვირა. შე შევშინდი და ტირილი დავიწყე. ვაცეცლებულმა კოტემ უვირილს უმატა: Кто посмел ребенка привезти на репетицию;! ჩემი გაჩერება უკვე შეუძლებელი იყო. დარბაზიდან სასწრაფოდ გამოიყვანეს, მაგრამ ჩემი დაწყნარება ვერაფრით შეძლეს. რეპეტიცია რომ დამთავრდა, კოტე მოვიდა, მომეფერა, ეტლში ჩამისვა და ასე მიმიყვანა სახლამდე. ჩვენ რუსთაველის თეატრის

გვერდით ვცხოვრობდით. დედა — ვ. მშვიდობაძე მეგობრობდა ამ თეატრის მსახიობებთან და ისინი ჩვენი ოჯახის ხშირი სტუმრები იყვნენ. აქ იკრიბოდნენ, კამათობდნენ, ოხუნჯობდნენ. მახსოვს, როგორ მაშინებდა ალ. ახმეტელი: ხელებს სწრაფად, თვალის დახამსამების ხანს ცვლიდა და შთაბეჭდილება ექმნებოდა, რომ თითი ხან გამოებმებოდა, სან ქრებოდა... (მას სომ მარჯვენა ხელზე საჩვენებელი თითი მოჭრილი ჰქონდა). ეს ბავშვობაში... შექმდე კი უკვე გაცნობიერებული ინტერესი თეატრისადმი, მსახიობთა ბრწყინვალე თაობა, უნიკალური სპექტაკლები და როლები... ალბათ, ყოველივე ამან განაპირობა ჩემი არჩევანი.

2. და მაინც როგორ დაიწყო თქვენი შემოქმედებითი ცხოვრება, რა გარემოში?

— ომის დროს სკოლაში ავითბრიგადა ჩამოვყალიბე. სპექტაკლებს ვმართავდით ჰოსპიტლებში, ჯარის ნაწილებში. მიყვარდა ლიტერატურა, მხატვრული კითხვა. ასე რომ ჩემი არჩევანი მეგობრებს არ გაჰკვირვებიათ. შემდეგ თეატრალური ინსტიტუტი, სადაც საოცარი შემოქმედებითი ატმოსფერო სუფევდა და ბოლოს რუსთაველის თეატრი, აქ კი დღემდე ვმუშაობ.

3. თქვენ რეჟისურასაც მსახურებთ. ავტორი ხართ არაერთი სპექტაკლისა, ხოლო რუსთაველის თეატრში სპექტაკლ „სამიდან ექვსამდე“ განხორციელებისათვის საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს პრემია მოგენიჭათ. მსახიობი კაცი რატომ ვახდით რეჟისორი? რამე განაპირობა ორი მუშის სამსახური?

— რთული და ძნელია მსახიობის შემოქმედებითი გზა. რთულია იმიტომაც, რომ მსახიობის პროფესია დამოკიდებული პროფესიაა. მის შემოქმედებაში გადამწყვეტია რეჟისორის ხედვა ამა თუ იმ სპექტაკლისა, როლისა. მართალია, რუსთაველის თეატრში ჩემი მუშაობის პერიოდში ასევე მეტი როლი შევასრულე, ზოგი მათგანი წარმატებით, ზოგიც — წარუმატებლად, მაინც თან მსდევდა დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა. მინდოდა მეტი მეთქვა. დღეს კი მიმაჩნია, რომ თუკი რეჟისურაში რაიმე გავაკეთე, ეს არ არის რეჟისურა წმინდა გავებით. ეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „მსახიობური რეჟისურა“.

4. რა მიგაჩნიათ უმთავრესად მსახიობისათვის, რეჟისორისათვის?

— ფანტიკური სიყვარული თეატრისა.

5. იზიარებთ თუ არა, აშკარად თუ კულუარებში არაერთგზის გამოთქმულ იმ აზრს, რომ თითქოს რუსთაველის თეატრის (რომლის შემოქმედებითი კოლექტივის წევრი თქვენ ხართ) რეჟისურის, ე. წ. „აგრესიული“, „ტოტალური“ რეჟისურის პირობებში ნიველირებულია მსახიობის როლი?

— თეატრი, როგორც დღევანდელი დღის ხელოვნება, ალბათ, ყველაზე მეტად უნდა პასუხობდეს თანამედროვე მოთხოვნებს, მაყურებელთა ინტერესებს, სურვილს — მიიღოს პასუხი ცხოვრების მიერ დასმულ კითხვებზე. ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა შეუძლია არა უბრალოდ კარგ სპექტაკლს, არამედ ისეთს, რომელსაც საკუთარი კონცეფცია გააჩნია. ამ კონცეფციის უპირველეს ავტორად რეჟისორი მიმაჩნია. ვფიქრობ, ამან განაპირობა რეჟისორის როლის

ასეთი გავრდა თანამედროვე თეატრში. ამანვე წარმოშვა, ალბათ, ტრეპი „აგრესიული რეჟისურა“. და მაინც ხელოვნების ტრეპარტი ნიშუშის შექმნა შეუძლებლად მიმჩნია რეჟისორისა და მსახიობის თანაშემოქმედების გარეშე.

6. თქვენ ერთ-ერთი აქტიური მონაწილე ხართ რუსთაველის თეატრის იმ შემოქმედებითი ჯგუფისა, რომელსაც შემდეგ პირობითად „შვიდაცას“ ეწოდა და რომელიც იბრძოდა თეატრის სტილისტიკის გადახალისებისათვის. დღეს, როცა იმ შემოქმედებით შრომას ლამის ორი ათეული წელი გვაშორებს, როგორ აფასებთ ამ ჯგუფის როლს, რა მისცა მან თეატრს, რა მოიტანა თეატრში?

— ცხოვრებაში შემთხვევით არაფერი არ იბადება, არც ხელოვნებაში, ვინაიდან ეს უკანასკნელი ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირშია. „შვიდაცას“ წარმოშობაც ცხოვრებისეული აუცილებლობა იყო. მან თავის დროზე გარკვეული, პროგრესული როლი შეასრულა თეატრის ცხოვრებაში, ვფიქრობ, დღევანდელი თეატრალური პროცესებიც „შვიდაცას“ პრინციპების ლოგიკური გაგრძელება და განვითარება, ამ პრინციპების ახალ საფეხურზე აყვანაა. და თუ გარეგნულად ეს თიქოს თვალში საცემი არ არის, ჩემთვის შინაგანი კავშირი „შვიდაცასა“ და დღევანდელ თეატრალურ პრინციპებს შორის, ეჭვს არ იწვევს.

7. პედაგოგი ბევრი გყავდათ. მასწავლებელი?

— დოდო ალექსიძე და მიხეილ თუმანიშვილი.

8. 1973 წლიდან მოყოლებული, მცირე ინტერვალის გამოკლებით, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის პირველი მოადგილე ხართ: ამ დროის განმავლობაში ძირფესვიანად შეიცვალა სთს სახე, მისი მუშაობის სტილი, გარდაქმნის პათოსი განსაკუთრებით საგრძნობია: ამ უკანასკნელ ხანს — დასახულია და ნელ-ნელა ხორცს ისხამს დიდი გეგმები. ამ ხნის განმავლობაში რისი გაცემა შეიძლებოდა უკეთ, რა მოგეცემდა უკეთეს შედეგს?

— საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, უწინარეს ყოვლისა, შემოქმედებითი ორგანიზაციაა, სადაც თავს უნდა იყრიდეს ყველაფერი, რაც დღეს ქართულ თეატრში ხდება, აქ უნდა ხდებოდეს შემოქმედებითი ანალიზი და არა აღნუსხვა ჩვენი თეატრალური პროცესებისა. სწორედ ეს გახდის თეატრალურ საზოგადოებას იმ შემოქმედებით ცენტრად, რომელიც ასე იგვიჩრდება. ვასრულებთ თუ არა ჩვენ ამ მისიას? მე, ალბათ, ვამიჭირდება ძარული და ობიექტური პასუხის გაცემა. ყოველი ადამიანის, ორგანიზაციის საქმიანობა გარედან, უცხო თვალთ უკეთ ჩანს და უმჯობესია სხვებმა თქვან ამის თაობაზე, მაგრამ ერთ გარემოებას მაინც აღვნიშნავ — მხოლოდ თეატრალურ საზოგადოებაზე არ არის დამოკიდებული, იქნება თუ არა იგი თეატრალური ცხოვრების ცენტრი. მართალია, დიდი მნიშვნელობა აქვს მის მარგანიზებელ ძალას, მაგრამ გადამწყვეტი მაინც ჩვენი მსახიობების, რეჟისორების ინიციატივიანობა, მეგობრის ხელოვნების დაფასება, საერთო პრობლემებით ცხოვრების სულიკვეთება გახლავთ. ამ მხრივ ძალებს მეტი გააქტიურება გვმართება. მე პირადად ერთობ უსიამოვნო ფაქტად მიმჩნია ის, რომ „მეგობრობის თეატრის“ მეოხებით მოსკოვიდან, ლენინგრადიდან თუ საბჭოეთის სხვა ქალაქებიდან ჩამოსული სცენის ნამდვილი ოსტატის შემოქმედე-



ბით სადამოწმე თითქმის არ არიან ჩვენი თეატრალური მოღვაწენი, მსახიობებმა რეჟისორები. ისინი არ ესწრებიან სპექტაკლების განხილვებს, არა გვაქვს შემოქმედებითი კამათი, ჩვენ კი ძალიან გვიჩრდება ასეთი რამ. სწორედ ამგვარ შემოქმედებით პაექრობაში იბადება ქეშმარიტი აზრი. დღეს კი იქმნება სრული შთაბეჭდილება, რომ ყველა თავისთვის ცხოვრობს, ყველა თავისებურად ეწევა შემოქმედებით ჭაანს. შემოქმედებითი კონტაქტები, ურთიერთობა მეტი უნდა იყოს. მეტი და საქმიანი!

— კონკრეტულად რას გულისხმობთ?

— აი, რას. ამ ბოლო ხანს ჩვენ ვესწრავით უფრო ღრმად შევისწავლოთ პერიფერიული თეატრების ცხოვრება. ამისათვის საქალაქო და რაიონულ თეატრებში ვაწყოთ სეზონის შემაჯამებელ კონფერენციებს, სპექტაკლების განხილვებს. უფრო სწორედ, გვინდა, სურვილი გვაქვს მოვაწყოთ, მაგრამ თეატრები ზოგჯერ გადაგვიდებენ დანიშნულ ღონისძიებას, ან სულაც უარს ამბობენ მის ჩატარებაზე: რატომ? იმიტომ, რომ არ სურთ საჯაროდ ლაპარაკი ჩავარდნილ, უინტერესო სეზონზე? იმას კი არ ფიქრობენ, რომ სწორედ გულახდილი, ობიექტური საუბარია შემოქმედებითი წარუმატებლობიდან თავის დაღწევის ერთ-ერთი საშუალება. გვინდა, რომ სწორედ ამ შემოქმედებითი ინტერესებით მოდიოდნენ თეატრალურ საზოგადოებაში და არა მხოლოდ შემოქმედებითი მივლინებებისა და ზღვის ან უცხოეთის საგზურის მისაღებად.

9. ზემოთ თქვენს რეჟისორულ მუშაობაზეც გვქონდა საუბარი. თეატრი რომ შექმნათ, როგორ ააგებდით რეპერტუარს, რა ხასიათის პიესებს დადგამდით?

— თეატრის შექმნაზე არასოდეს არ მიფიქრია და ამ მიზეზის გამო ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად დაფიქრება საჭირო. იმიტომ, ახლა ვერ ვეტყვი, როგორია ჩემი ე. წ. საოცნებო რეპერტუარი. ერთი რამ კი ნამდვილად შემიძლია ვთქვა: კარგი პიესა ამქვეყნად უფრო მეტია, ვიდრე ჩვენ გვგონია. ანტიკური ეპოქიდან მოყოლებული აგერ, დღემდე იმდენი კარგი პიესა შეუქმნია კაცობრიობას, რომ ასობით რეჟისორი ვერ დასძლევს მას, მაგრამ ეს შეფასება ერთობ პირობითია. მე ზემოთ თეატრის და დღევანდელობის ურთიერთობაზე ვლაპარაკობდი. პიესის შეფასებისას სწორედ ეს გახლავთ უმთავრესი კრიტერიუმი. რას ეტყვის იგი დღეს, სწორედ დღეს მავურებელს, რას მისცემს, საით წარმართავს მის ფიქრს, რა მისიას შეასრულებს? ყველაფერი ეს აშკარაა და ცხადი, მაგრამ მე მაინც უპირატესობას მივანიჭებდი ეროვნულ დრამატურგიას, ჩვენს სინამდვილეზე აგებული ქეშმარიტი ლიტერატურული ღირებულების მქონე პიესებს.

10. 60 წლის ბადრი კობახიძე რას უსურვებდა 80 წლის ბადრი კობახიძეს?

— რუსთაველის თეატრმა შორს გაუთქვა სახელი არა მხოლოდ ქართულ თეატრს, არამედ მთელ ქართულ კულტურას. ძალიან ბედნიერი ვიქნებოდი, თუ 80 წლისა ვნახავდი, რომ სწორედ ქართული დრამატურგიით გავდივართ უცხოეთში. ამისათვის საჭიროა შეიქმნას მაღალი დონის ქართული პიესები და თუ პიესები შეიქმნა, მჯერა — თეატრიც არ დაახანებს.

— „თეატრალური მოამბის“ სარედაქციო კოლეგია და რედაქცია სულთა და გულით ვისურვებთ ამ ოცნების ასრულებას.



პირველივე ნამუშევარმა და შემდგომში ალარც განელეზია ის ინტერესი, რელი, რაც იმ პირველ დღეს დაიბადა მის მიმართ.

მურმან

ფურცხვანიძე

მურმან ფურცხვანიძეს თეატრის სიყვარული ჭერ კიდევ პატარაობისას აღმოაჩნდა. ქუთაისის პირველ საშუალო სკოლაში სწავლობდა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ლ. შენგელიამ და რესპ. დამს. არტისტმა ალ. ქელბაქიანმა 1950 წელს სკოლაში ა. წერეთლის „პატარა კახი“ რომ დადგეს. ეს იყო პირველი სპექტაკლი, რომელშიც მურმანმა მიიღო მონაწილეობა.

საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ თბილისის შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში ჩააბარა მისაღები გამოცდები. წარმატება ხვდა წილად მის სტუდენტურ ნამუშევარს პ. მერიმეს „წმინდა ანტონიოს ცდუნებას“.

დღეს უკვე შრომაში გამოწრთობილ რეჟისორს ერთ-ერთ შესანიშნავ მოგონებად შემოაუნახავს სტუდენტური წლები, ახსოვს ის ამაგი, მის მიმართ რომ იჩენდნენ პედაგოგები: ანტონ თავზარაშვილი, ზ. ვასაძე, ა. დვალისვილი, ლ. იოსელიანი, გ. ლორთქიფანიძე, ა. ფაღავა, კ. ანდრონიკაშვილი და სხვები.

სწრაფად გადის სტუდენტობის წლები, მაგრამ თითოეული მათგანი მესხიერებაში რაღაც საუკეთესოს, მნიშვნელოვანს ტოვებს...

1956 წელს მურმანმა ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრში სადიპლომო სპექტაკლი დადგა — რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი“. მასურბელი ალაფრთოვანა რეჟისორის

პირველ წარმატებებს თავბრუ არ დაუხვევია. ნიჭიერების უველაზე მნიშვნელოვანი თვისება ხომ უბრალოებაა...

1957 წლის აპრილში გაზეთი „ქუთაისი“ სპექტაკლზე „ლერწამი ქარში“ წერდა: „პიესა განახორციელა ახალგაზრდა რეჟისორმა მ. ფურცხვანიძემ, რომელსაც ქუთაისელი მასურბელი უკვე იცნობს სადიპლომო სპექტაკლით „რას იტყვის ხალხი“. მოფიქრებულად გაკეთებული მიზანსცენები, მსახიობების მიერ როლების რეალისტურად გახსნა და საერთოდ სპექტაკლის წარმატება ნათლად მეტყველებს იმ შრომითს „კარგ შედეგზე“, რაც რეჟისორ მ. ფურცხვანიძეს გაუწვია“.

ახე დაიწყო რეჟისორის ცხოვრება — ჩუმი, უხმაურო, უოველგვარ სენსაციებს, რეკლამებს მოკლებული ცხოვრება ხელოვნებაში.

რეჟისორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნამუშევარი იყო 1964 წელს განხორციელებული „ანა ფრანკის დღიური“. დოკენტი რ. შამელაშვილი თავის რეცენზიაში ამის თაობაზე წერდა: „სპექტაკლის ავტორს — ახალგაზრდა რეჟისორს მ. ფურცხვანიძეს ზედმიწევნით სწორად გაუგია პიესის ჩანაფიქრი, საუკეთესოდ გადაუწყვეტია დადგმა“.

ქუთაისელმა მასურბელმა კარგად მიიღო ა. მიროდნის „სახელგანთქმული 702“. რეჟისორმა თანმიმდევრობით განახორციელა იონა ვაკელის „ხელაშვილების ოჯახი“, ეგონ რანეტის „ბრაკონიერები“, ა. აბშილავას „ცისფერი მდინარე“, ო. მამფორიას „ნუგეზა“ და მრავალი სხვა.

წლების მანძილზე რამდენიმე სპექტაკლზე მუშაობდა გიგა ლორთქიფანიძესთან ერთად. ახლა სიამოვნებით იგონებს იმ წლებს. ასევე მნიშვნელოვანი



იყო მისთვის დრო, როცა ქუთაისის სახელმწიფო თეატრს აკ. ვასაძე ედგა სათავეში და თეატრის კოლექტივის ყოველი შრომითი დღე დიდი ნაყოფიერებით ხასიათდებოდა. ამ პერიოდში განახორციელა მ. ფურცხვანიძემ ვ. თაქთაქიშვილის „მგლები“.

სპექტაკლი სპექტაკლს მოჰყვა: დ. კვიციანიძის „როცა სიცოცხლე გეძახის“, ა. აბშილავას „ადამიანი დაბრუნდა“, ვინა დელმარის „დაუთმე ადგილი ზვლინდელ დღეს“, კ. ბუაჩიძის „პლატონი“ და მრავალი სხვა.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია 1970 წელს განხორციელებული ბრაგინსკისა და რიაზანოვის ორნაწილიანი კომედია „ერთხელ, ახალი წლის დამით“. ეს იყო კარგად გააზრებული, ლაღი იუმორით აღსავსე სპექტაკლი, რომელშიც რეჟისორი თვითონაც მოგვევლინა ერთერთი მთავარი როლის შემსრულებლად.

ვისაც მ. ფურცხვანიძის მიერ განხორციელებული იონა ვაკელის „აპრაკუნე კიმიკიმელი“ უნახავს, დღესაც სიამოვნებით იგონებს მას. 1976 წელს მაყურებელმა ამ სპექტაკლის მეორასე წარმოდგენა იხილა. 1969 წლიდან მოყოლებული წარმატებით მიდიოდა ეს სპექტაკლი.

მ. ფურცხვანიძემ ლ. მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრის სცენაზე ოცდაშვიდი დადგმა განახორციელა.

რეჟისორს დიდი წვლილი მიუძღვის დასავლეთ საქართველოს სახალხო და ახალგაზრდული თეატრების წარმატებებში. არასოდეს განურჩევია დიდი და პატარა სცენა, თეატრი მისთვის ყველგან თეატრია. სწორედ ამიტომ, იგი სასურველი სტუმარია ყველგან. უამრავი სიგელები და დიპლომები ადასტურებენ მის შესანიშნავ ნიჭს, საქმისადმი თავდადებას. წულუკიძის, ვანის, მაიაკოვსკის სახალხო თეატრების კოლექტივები მაღლობით იხსენიებენ რეჟისორის ღვაწლს...

მის შემოქმედებით არჩევნი მრავლად შევხვდებით პირველი ხარისხის დიპლო-

მებს, საპატიო სიგელებს, „აპრაკუნე კიმიკიმელის“ მე-100 წარმოდგენასთან დაკავშირებით კულტურის მუშაკთა პროცკავშირის მიერ გაცემულ საპატიო სიგელს...

აგერ უკვე მრავალი წელია რეჟისორი ქუთაისის თოჯინების თეატრში მოღვაწეობს. „თოჯინების თეატრის სპექტაკლებზე ხშირად დავდიოდი, მიტაცებდა სამყარო, რომელიც უცნაურობებითა და მოულოდნელობებითაა სავსე, მიტაცებდა თოჯინების ქმედება“ — წერს იგი ერთერთ წერილში.

„მ. ფურცხვანიძის რეჟისორული მიგნებები ორგანულად ერწყმიან დრამატურგისეულ სახეებს, მოქმედების განვითარებას და ერთიან სტილში აქცევენ სპექტაკლის ყველა კომპონენტს. სანახაობა ფერადოვანი, სხარტი და მიმზიდველია“ — წერს ერთ-ერთი რეცენზენტი.

ამ წლების განმავლობაში მრავალფეროვანი გახდა თოჯინების თეატრის რეპერტუარი. ყოველი სპექტაკლი ზემოაპატარებისათვის...

რამდენი შემოქმედებითი სიხარული ახსოვს რეჟისორს. განა ბედნიერება არ არის, როცა საუკეთესო ქმნილებებისათვის ოქროს მედლის მფლობელი ხდები? დიდი ოქტომბრის რევოლუციის 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი ხალხური შემოქმედების საკავშირო დათვალიერებაში № 2 კულტურის სახლის მიერ მიღწეული მაღალი წარმატებებისათვის ამ კულტურის სახლთან არსებულ თოჯინების თეატრის კოლექტივის გამარჯვება იმ წელს 12 ოქროს მედლით აღინიშნა.

თეატრის მიღმა ცოცხლდებიან სხარტი, დაუდგრომელი ბიჭუნები, ლამაზი დედოფლები, კულდანი დედაბრები, ავი დედინაცვალი...

და მღერიან თოჯინები, ტირიან, ცოცხლდებიან...



ბალტიისპირეთში

მოგზაურობის

უმედეგ

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნო ამასწინათ ხანგრძლივი გასტროლებით იმყოფებოდა ბალტიისპირეთში. გასტროლებმა, რომელიც სთს მეგობრობის თეატრმა მოაწყო, უდიდესი წარმატებით ჩაიარა. ამასთან დაკავშირებით 28 აპრილს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე, სსრკ სახალხო არტისტი, სსრკ სახელმწიფო, შ. რუსთაველისა და კ. მარჯანიშვილის სახ. პრემიების ლაურეატი გ. ლორთქიფანიძე შეხვდა თეატრის შემოქმედებით კოლექტივს.

— მე ძალიან მახარებს, რომ თქვენმა თეატრმა ესოდენ დიდი წარმატება მოიპოვა ისეთ თეატრალურ რესპუბლიკაში, როგორც გახლავთ ლიტვა. მე გავეცანი პრესას, თქვენს სპექტაკლებს მაღალი შეფასება ეძლევა — თქვა შეხვედრაზე გ. ლორთქიფანიძემ — ეს ბუნებრივია, თქვენმა თეატრმა მოიპოვა საკავშირო აღიარება. ეს არ გახლავთ დროებითი წარმატება, იგი შედეგია სტაბილური შემოქმედებითი შრომისა. უკვე რამდენიმე წელია თბილისში გაჩნდა თეატრი, რომელსაც აქვს თავისი მრწამსი, ხელწერა, მანერა... ამას განსაკუთრებული

მნიშვნელობა ენიჭება დღეს, როცა ჩვენმა თეატრმა დასთმო თავისი შემოქმედება მაყურებელთან ურთიერთობისა. ეს ალბათ იმიტომ, რომ გვინდა, რესპუბლიკის გარეთ უფრო გავაოცოთ მაყურებელი, ვიდრე ჩვენში. თქვენ კი თქვენი მაყურებელი გყავთ, ეს მაყურებელი ერთხელ და ორჯერ არ მოდის თქვენს თეატრში, არამედ არჩევს სისტემატურად გაატაროს საღამო თქვენთან. მაყურებელს ძალით ვერ მოიყვან თეატრში, ვერაფრით ვერ შემოიტყუებ, გარდა ნამდვილი პროფესიონალიზმისა. ამ პროფესიონალიზმს კი თქვენს მასწავლებელს მიხეილ თუმანიშვილს უნდა უმადლოდეთ. სწორედ მან შექმნა თეატრის ის ესთეტიკა, ის პრინციპები, რასაკვირველია თქვენთან ერთად, რომელიც ასე გვიზიდავს ჩვენ და არა მარტო ჩვენ. ამის მაგალითად თუნდაც შემოდგომაზე ჩატარებულ ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალს დაეასახელებდო, როცა თქვენმა სპექტაკლმა „წუთისოფელი ასეა“ ფაქტურად იხსნა ქართული თეატრის რეპუტაცია. ფესტივალის საბჭოთა და უცხოელი სტუმრები ერთხმად ამბობდნენ, ამ ფესტივალზე ჩამოსვლა თუნდაც ამ სპექტაკლის სანახავად ღირდაო.

შემდეგ გ. ლორთქიფანიძემ თქვა:

— ამ სახელის მოპოვება ძალიან ძნელია, ამას წლების შრომა უნდა, მუხლჩაუხრელი შრომა, დაკარგვა კი ყოველთვის ამისა უმალ შეიძლება, თუ გაქრება ერთიანობის სულისკვეთება, თუ გაქრება ის ატმოსფერო, რომელიც მიხ. თუმანიშვილმა შექმნა. მე მიმაჩნია, რომ ყოველი ადამიანი ცხოვრებაში ერთ დიდ მნიშვნელოვან საქმეს აკეთებს, მიხ. თუმანიშვილმა კი, რომლის სახელთან ქართული თეატრის არა ერთი და ორი ფურცელია დაკავშირებული, სიცოცხლის მეორე ნახევარში შექმნა სწორედ ასეთი თეატრი.

(გაგრძელება 68-ე გვერდზე)

რავიელ
შამელაშვილი

სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის
გამზრდელი უნდა იყოს... სულისა და
გულის ამამალღებელი...

ილია

ილია ჭავჭავაძე და სასცენო მეთყველების საკითხები

ილია ჭავჭავაძე უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრს ერის კულტურულ ცხოვრებაში. ქართული თეატრი მას მიაჩნდა ეროვნული მოძრაობის ერთ-ერთ თავკაცად. სწორედ ამ გაგებით ჩათვალა მან ეს დიდი საგანმანათლებლო დაწესებულება ერის სულიერ სარკედ.

ილია და ხელოვნების რეალისტური თეორია საერთოდ, კერძოდ კი ქართული თეატრის თეორიული და პრაქტიკული საკითხები კარგად არის შესწავლილი. ამ მხრივ დიდი მუშაობა გასწიეს: ი. გრიშაშვილმა, ა. ხახანაშვილმა, სიმ. ხუნდაძემ, ვ. კოტეტიშვილმა, პ. ინგოროყვამ, მ. ზანდუკელმა, გ. ჭიბლაძემ, შ. დადიანმა, დ. გამეზარდაშვილმა, კ. მეძველიამ, ა. გაჩეჩილაძემ, მ. დუდუჩავამ, ს. ხუციშვილმა, ნ. გურაბანიძემ, ვ. კიკნაძემ და სხვა. გამოიცა საყურადღებო წიგნი „ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ“ (თბ., 1955), ბევრ სიახლეს შეიცავს ნ. შალუტაშვილის „ილია ჭავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ“ (თბ., 1969) და ვ. კიკნაძის „ილია და თეატრი“ (თბ., 1978).

მაგრამ ესოდენ ამომწურავად არ არის შესწავლილი, თუ როგორი პოზიციები ჰქონდა ილიას სასცენო მეთყველების საკითხებში, თუმცაღა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ საქმეს გარკვეული წვლილი დასდეს დ. ჭანელიძემ, ბ. ნიკოლაიშვილმა, ნ. შალუტაშვილმა, ვ. კიკნაძემ და სხვ.

ილია დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სასაუბრო ენით დაწერილ დრამატულ ნაწარმოებებს. ჭერ კიდევ პლ. იოსელიანმა შენიშნა, რომ გ. ერისთავის კომედია „გაყრა“ სალაპარაკო ენით არის შესრულებული, ხოლო კომიკურ ელემენტს ქმნის მოქმედ პირთა ენა. იმ პერიოდში ზეპირსა და წერიტს მეთყველებს შორის დაშორება მეტად საგრძნობი იყო, ცოცხალ სალაპარაკო ენასა და სამწერლო ენას შორის ზღვარი დიდი გახლდათ, რასაც კარგად ამჩნევდნენ იმდროინდელი ინტელიგენტების წარმომადგენლები. ეს შენიშნა დიმიტრი უფიანმაც და საყვედურიც გამოთქვა ერთ ბეჭდვით ორგანოში (იხ. გაზ. „კავკასი“ 1854, № № 30, 25, 37).

ილ. ჭავჭავაძემ თავის პირველ საპოლემიკო წერილში, რომელიც ეხებოდა რევ. ერისთავის მიერ კოზლოვის „შეშლილის“ თარგმანს, პირდაპირ გაილაშქრა ე. წ. სამი სტილის თეორიის წინააღმდეგ, რომელიც „პრინციპში უარყოფდა ერთი სალიტერატურო ენის არსებობას“ (არნ. ჩიქობავა, ქართული ენის ზოგადი დახასიათება). სწორედ ამ პერიოდში წამოაყენა ილიამ თეზა — „ხალხია ენის კანონის დამდები და არა ანბანთ თეორეტიკა“ (თხზ., ტ. 3. გვ. 43).

ილია ენას თვალსჩინივით უფრთხილდებოდა და თავის საპოლემიკო წე-



როლში მთელი ხმით აცხადებდა: ეს ის ენაა, რომელზედაც დაილინა ველმა თავისი უკვდავი „ვეფხისტყაოსანი“, ენა, რომელზედაც დაიგალობა სიღვთისმშობლის მიხედვით, რომელიც თავად ალექსანდრე ჰავჭავაძემ, ენა, რომელზედაც თავად ნ. ბარათაშვილმა, მაგ უდროოდ დამარხულმა ჩვენმა იმედმა, შარმონიულად და ნაღვლიანად დაიმღერა „ქართლის ბედი“ და თავისი მართლა-და ზეგარდამო შთაგონებული წერილი ლექსების... გვიკვირს, კაცმა როგორ უნდა გაიმეტოს თავის დედა-მამის ენა ისე, როგორც თავად ერისთავს გაუმეტებია!“ (თბზ., ტ. 3. გვ. 15). როგორ გვაგონებს ეს სიტყვები ხმატკბილი აკაკის შემდეგ გამონათქვამს კვატაი-დან „ჩვენი თეატრი“: „მხოლოდ ერთად-ერთი ასპარეზი დაგვრჩენია — თეატრი, საიდანაც შეგვიძლიან გავიგონოთ ჩვენი დედა-ენა: ის ენა, რომელზედაც მუსიკოსობდა რუსთაველი, ბრძანებლობდნენ თამარები, რომელზედაც ჰქადაგობდნენ ნინოები და რომელზედაც წამებულნი სიმდაბლით ღმერთს აღიღებდნენ ქეთევანები და მათი მშავახები“ (თბზ., ტ. 11, გვ. 513).

ილია სცენას ისეთ სკოლად თვლის, რომელიც სურათებით ელასპარაკება კაცის ქუხასა და გონებას. სწორედ ამით მოქმედებს იგი ადამიანის გუნება-განწყობაზე, ამიტომაც არის ადამიანის გამაფაქივებელი, გამწმენდელი, მწვრთნელი, აღმზრდელი. სწორედ თეატრია ის ადგილი, რომელიც „უკეთეს მხარეს ადამიანისა ფცხს ადგმევინებს... თუ ეს ძვირფასი თვისება როგორც ხალხის წვრთნა და ზრდა სცენას ჩამოაცილებთ, იგი მიკიტანხანად გადაიქცევა და მაშინ სკოლს წაწყმედს, ვიდრე სუფევდეს... ჩვენ სცენას ორ ღვაწლსა ვსთხოვთ:

პირველი — რომ მართლა განმწმენდელი იყოს ჩვენის ცხოვრებისა, ჩვენის ქუხისა და გულის განმანათლებელი და მწვრთნელი, და **მეორე** — იგი უნდა იქნას იმ ადგილად, სადაც ჩვენი ენა ფეხზე უნდა წამოდგეს მთელის თავის მშვენიერება და სიმდიდრითა“ (ხაზი ჩვენია — რ. შ.) (თბზ., ტ. 5, გვ. 40-41).

ამ ამონაწერში მშვენიერად არის გაგებული თეატრის ამოცანები, როლი და მნიშვნელობა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, რაც ზედმიწევნით ესადაგება საერთოდ განმანათლებელთა და კერძოდ, ლესინგის შეხედულებებს, გადმოცემულს „ლაოკოონას“ და „ჰამბურგის დრამატურგიაში“ (დ. ლაშქარიძე, გერმანული კლასიკური ლიტერატურა ილია ჰავჭავაძის შემოქმედებაში, თბ., 1981, გვ. 40-42).

ამჟამად საკმაო მასალაა დაგროვილი იმ მიზნით, რომ საფუძვლიანად გაირკვეს ილიას დამოკიდებულების საკითხი სასცენო მეტყველებისადმი. მართალია, „განდევლის“ ავტორს ამ საკითხზე ცალკე საეციალური წერილი თუ სტატია არ დაუწერია, მაგრამ მისი წერილების სერიაში „ქართული თეატრი“ (1886), „„გაბრიელ სუნდუკიანის „პეპო“ და სომხის ლიტერატორები“ (1869), „ახალი დრამის გამო“ (1890), „ბ-ნი გამყრელიძე სვიმონ ლეონიძის როლში“ (1892), ნ. შალუტაშვილის წიგნი „ილია ჰავჭავაძის უცნობი წერილები თეატრის შესახებ“ (თბ., 1969), აგრეთვე ნ. გურაბანიძის მიერ შედგენილ კრებულში „ილია ჰავჭავაძე თეატრის შესახებ“ (თბ., 1955) და სხვ. მასალებში საკმაოადაა გაბნეული ილია ჰავჭავაძის მოსაზრებანი სასცენო მეტყველების შესახებ, რასაც დღემდე არ დაუკარგავს შემეცნებითი და განმანათლებლური მნიშვნელობა. ეს აზრი თანამედროვეობის სამსახურშია ჩაყენებული.

ილია დიდად აფასებდა გ. სუნდუკიანის „პეპოს“, რომელიც ქართულად თარგმნა თვით ავტორმა და პირველად სწორედ ილიას „ივერიაში“ გამოქვეყნდა. აქ არის ქართული სიმღერები, მოსწრებული ზმები. გ. ორბელიანის და ალ. ჰავ-

ქავაძის ლექსებს სომხურ სცენაზე ქართულად მღეროდნენ, რაც ხალხთა მშობისა და მეგობრობის ნათელი ილუსტრაცია იყო.

სასცენო მეტყველებას ილ. ჭავჭავაძე იმიტომ აქცევდა ასეთ განსაკუთრებულ ყურადღებას, რომ სწორედ **თეატრი** წარმოადგენდა „თამამი ქართული სიტყვის ბრწყინვალე კერას“ (ი. გრიშაშვილი). 1874 წელს (№ 445) „დროება“ წერდა: „ქართულად მოლაპარაკე საზოგადოებას სწყურიან გასაგებ ენაზედ თეატრი, მისი ცხოვრებიდან აღებული სურათები, ნაცნობი თუ მისახვედრი მხიარულების გამომხატველი სცენები“. „თუ გიორგი ერისთავმა აღადგინა ძველი ქართული თეატრის ძირები, ილიამ განაახლა და ააყვავა ამ ფესვების რტოთა ლაშქარი... ეს იყო 1879 წელს“ (ი. გრიშაშვილი, ილია ჭავჭავაძე და ქართული თეატრი: თხზ., ტ. 5, გვ. 32).

სანამ უშუალოდ მკითხველს ილიას მოსაზრებებს გავაცნობდეთ, მოვიყვანოთ ილიას წერილის ნაწყვეტს ილია ოქროშქედლიშვილისადმი: „ხომ იცი თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემულ ხალხისათვის. მაგის მეტი ნაციონალიზმის ნიშან-წყალი ჭერჭერობით ჩვენ არა გვაქვს-რა! ეგ ადგილია, სადც ჩვენი ენა საჭაროდ ისმის და საჭაროდ მოქმედებს. ესეც საკმაოა, რომ კაცმა თავი გამოიღოს, თორემ თეატრს ხომ სხვაც ბევრი სიყუთე მოსდევს!“ (ციტირებულია ი. გრიშაშვილის წერილიდან: თხზ., ტ. 5, გვ. 49). „ჩვენი ენა ფეხზე უნდა წამოდგეს მთელი თავისი მშვენიერებითა და სიმდიდრითაო“, — ხოლო 1879 წელს წერდა: „**ძარბაზი** თეატრი, ქართული სკოლა, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება ჩვენის საკუთარის თაოსნობით და დღევანდელი არის მოყვანილი და ერთმანეთისათვის საერთო გულისტკივილით შემზადებული“ (იხ. ს. ხუციშვილი, მანათობელი, თბ., 1980, გვ. 3).

ილია ჭავჭავაძე თუ როგორ პატივს სცემდა თეატრს, ხალხს, მაყურებელს, რუსეთს, რუს ხალხს და რუსულ მწერლობას. კერძოდ, უკვდავ გოგოლს, ჩანს მისი წერილიდან „გოგოლის „რევიზორის“ საიუბილეოდ“ (თხზ., ტ. 2, გვ. 86-88), ხოლო მისი „ქართული თეატრის“ წერილებში, რომელიც 1886 წლიდან ფელეტონების სახით იბეჭდებოდა გაზეთ „ივერიაში“, მსგელობაა მე-19 ს. 80-იანი წლების ქართული სცენის კორიფეებისა და სხვა მსახიობთა თამაშზე. აქ ხშირადაა საუბარი სასცენო მეტყველებაზე; მაგ., პირველსავე წერილში ლაპარაკია სცენაზე მსახიობ კოტე (კონსტანტინე დიმიტრის ძე) ყიფიანის (1849-1921) მეტყველებაზე. „ბევრს უშლის ბ-ნ ყიფიანს, რომ ზოგჯერ ენა ებმის და სიტყვების ბოლოებს ჰყლაპავს. ჩვენის ფიქრით, ეს ისეთი ზადი არ არის, რომ ბ-ნმა ყიფიანმა, თუ ყური ათხოვა, არ აცილოს. ერთი ნაკლოვანება კიდევ აქვს ბ-ნს ყიფიანს, რომელზედაც გვსურს მისი ყურადღება მივაქციოთ: მეტად ხშირად და უადგილო ადგილას იცის ხელებისა და თითების უთავბოლო მოძრაობა. ეგრეთწოდებული „მიმიკა“ სახსარია მხოლოდ სიტყვით გამოთქმული აზრის შესავსებელი, ანუ ცალკე აზრით მოძრაობით გამოხატვისა, ამისთანა აზრისა, რომლის გამოთქმაც „მიმიკით“! უფრო მკაფიო და მჭრელია, ვიდრე სიტყვითა, თუ მიმიკა ან სიტყვიერის აზრის სამატად არ არის ხმარებული, ან ცალკესი და თვით-მყოფის აზრის გამოსახატავად, იგი მაყურებელთათვის მეტი ბარგია და აღამიანს ეხამუშება, სიამოვნებას უფრთხობს, უქარგავს. გარდა ამისა, უადგილო ადგილას ხელებისა და თითების მოძრაობა არტისტისა, მაყურებლის თვალს უნებლიედ უქმად და ტყუილ-უბრალოდ აიყოლიებს ხოლმე, და ხომ ყველამ იცის, ბუნებითად ასეა, რომ საცა თვალია, ყურიც, თუ არ სრულად, ნახევარზედ მეტად მანც არ არის. ამ გზით მაყურებლის ყურადღება



ორად იზრდებოდა, იფანტებოდა და ერთიანი, მთელი ზედ-მოქმედება აღარა აქვს შობას მაყურებელზედ“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 94-95).

შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ ილია აქ ცნობილ მსახიობს უწუნებს არა მარტო მეტყველებას, ლაპარაკის უნარს, აზრის გადმოცემას სიტყვებით, არამედ ე. წ. მიმიკასაც — სხეულის მეტყველ მოძრაობას. იგი არაა ჩვეულებრივი მოძრაობა, რომელიც ემსახურება სხეულის სიერცეში გადანაცვლებას, არამედ ფსიქიკურ და ვეგეტაციურ ძვრებთან დაკავშირებული მოძრაობაა, ამ ძვრების გარეგნული გამოვლინება.

ილიამ მიმიკას იმიტომ მიაქცია განსაკუთრებული ყურადღება, რომ მიმიკა მსახიობის ოსტატობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია, მისი დახმარებით სცენური სახე უფრო სრულყოფილი, ემოციური და შთამბეჭდავი ხდება.

იმავე წერილში, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, ილია განაგრძობს: „ჩვენდა სასიამოვნოდ უნდა აღვიაროთ, რომ კვირას, როცა „ხათაბალას“ ადგენდა ჩვენი დრამატული დასი და ბ-ნ ყიფიანმა ითამაშა ზამბახოვის როლი, ვერც ერთი ხსენებული ნაკლოვანება ვეღარ შევნიშნეთ... მან უფრო დაგვარწმუნა მასზედ, რასაც დიდი ხანია ვამბობდით, — სახელდობრ მასზედ, რომ ენის დაბმა და სიტყვების ყლაპვა ჩვეულებაა ბ-ნის ყიფიანისა და არა ბუნებით ზადი და, მაშასადამე, ადვილი მოსაშორებელია. არც ხედებისა და არც თითების უადგილო ადგილას მოძრაობამ იჩინა თავი. ამ შემთხვევაში „მიმიკა“ აზრისა და სიტყვის შესაბამი და შესაფერი იყო და მაყურებელთა ყურადღების ერთად მოკრებას არ უშლიდა, როლი შეასრულა საკმაოდ კარგად. კილო ლაპარაკისა მშვენივრად შეეწყო და თავიდან ბოლომდე ამ კილოსათვის არ უღალატინა. ეს მარტო დახელოვნებულმა არტისტმა იცის“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 95). მიუხედავად ამისა, ილია მაინც აძლევს შენიშვნას მსახიობს ერთი წინადადების ორთოეპიურ გაფორმებაში. ეს წინადადებაა: მი პირსნიმ იბპულიჩ ზამბახოვის მიძახინანო“. ეს წინადადება შესაფერი ინტონაციით ცერ წარმოთქვაო, — დასძენს მწერალი.

შემდეგ ილია ააწვინებს გ. სუნდუკიანის „ხათაბალასში“ აწყურების მიერ განსახიერებულ ისიას როლს ჯდა დასძენს, რომ მან ერთს ამოკუნესაში, ერთს ძახილში მთელი თავისი გული ამოაყოლა! აი, ჭეშმარიტად არტისტობა ეს არისო.

ილიას საერთოდ მოსწონს მესხიევის თამაში, მხოლოდ დასძენს: „მეტად უყურადღებოდ ექცევა ქართულ ენას. ზოგიერთთაგან გრამატიკული შეცდომაც კი მოხდის და კილო ლაპარაკისა ყოველთვის ქართული არა აქვს. ვწუხვარ, რომ მაგისთანა არტისტს ამისთანა უსიამოვნო ნაკლოვანება აქვს. ნუთუ არ შეიძლება ენა მოიტეხოს და ქართულს მართსიტყვიერებას ყური ათხოვოს! ჩვენი ფიქრით, ორივე შესაძლებელია, თუ გული ჰგულობს“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 97).

რეცენზიაში გაანალიზებულია აგრეთვე მაკო (მარიამ მიხეილის ასული) საფაროვა-აბაშიძისა, ლეონიძისა და ნატო (ნატალია მერაბის ასული) გაბუნია-ცაგარლის მიერ როლების შესრულება, მაგრამ მათ მეტყველებაზე საგანგებო ყურადღება არაა გამახვილებული, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში იმას, რომ ამ უკანასკნელის შესახებ აღნიშნულია, „სხაპა-სხუპით დაიწყო ლაპარაკი“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 98).

მელოდრამაში „შეშლილი“ მესხიევა შეასრულა ქმრის როლი. ილიას მოეწონა იგი, პირველ ორ მოქმედებაში ყოველად უნაკლო იყო მისი თამაშიო. ყოველისფერი, მიხვრა-მოხვრა, ლაპარაკი, ხმა, სიტყვის გამოთქმა და ქართული კილოც კი, რომელიც წინათ ხშირად უმეტყუვნებდა ხოლმე ამ ნიჭიერსა და ჰკუთით სავსე არტისტს, — ესლა ყოველივე ესენი ბედნიერად შეუერთდნენ ერთ-



მანეთს... მაგრამ „უნდა შევნიშნოთ, რომ ეგრეთწოდებული დრამატებური ყელში ლაპარაკი (Драматический шопот) ვერ მოხდის ბ-ნს მესხიევსა, თუმცა ისე კი მშვენიერი ხმის პატრონია. არ ვიცი, ეს ხმის გაუწვრთნელობის ბრალია, თუ ორგანებური ნაკლებოვანება. ეგ დრამატებური ყელში ლაპარაკი დიდი ღირსებაა სადრამო არტისტისათვის და დიდი ზარიცა აქვს მსმენელთათვის, თუ კაცმა მაგისი უნარი აქვს. სასურველია, რომ ამ მხრივ ყურადღება მიაქციოს ბ-ნმა მესხიევმა თავის ხმას და, თუ შეიძლება, ხმა შეაჩვიოს და გაიწვრთნოს“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 104).

ვასო აბაშიძის თამაში ვოდეველიში „ჭერ დახოცნენ და მერე იქორწინეს“ ენობრივი თვალსაზრისით ასეა დახასიათებული: „სახის მეტყველება, ჩაცმა-დახურვა, მიხვრა-მოხვრა, ყოველი გადაღმა ფეხისა, ყოველი სიტყვა ისე შეზავებული და შეწყობილი იყო, შემოქმედლობის ნიჭით ისე გარდაქმნილი, რომ გულში კაცი იტყოდა: აი, აი ეხლა კი მომაგონდა ვინც არისო და მოგონებისვე უმად თვალითავე უქრებოდა, როგორც აჩრდილი, მოჩვენება“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 106).

მელოდრამაში ცოლის როლს თამაშობდა ავალოვისა. ეს არის ბაბო (ბარბარე ანდრიას ასული) ხერხეულიძე — ავალიშვილისა, რომელსაც მშვენივრად ეპირა სცენაზე თავი და კარგად შეასრულა დაკისრებული მოვალეობა. „რაც შეეხება სიტყვა-პასუხს, ლაპარაკს, როგორც გამომეტყვეელს იმავე გულის მღელვარებისას — ყოველს ამაში გულგრილობა ეტყობა, ნამეტანვად ლაპარაკში. აქ თითქო ბ-ნ ავალოვისას ხმა არ მოხდევს, არც უჭერებს, რომ სიტყვას ის სითბო და სიტკბო მიანიჭოს, რაც სიტყვას თვით ბუნებითაც აკლია და რაშიაც სიტყვა ყოვლად უღონოა. ერთის სიტყვით, ის კილო არა აქვს, რაც მუსიკას ქმნის ხოლმე ანდაზისამებრ, რომლის ცოდნამაც უღალატა ბ-ნ ავალოვისას კვარა დღეს“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 107). ილიას მომყავს კონკრეტული მაგალითი ამ ბრალდების საილუსტრაციოდ: „ხშირად გვესმოდა „რომელიც, რომელზედა, რომელიცა რომ“ უადგილო ადგილას და სმენას გვიუგემურებდა“ (იქვე).

ილია ჭავჭავაძე ქართული და მსოფლიო თეატრის საუკეთესო მცოდნე იყო, როცა თეატრალურ რეცენზიებს წერდა, ძალიან ფრთხილად, დაკვირვებით, ყოველი დეტალის გათვალისწინებით უდგებოდა ამ საკითხს. ეს რომ ასეა, ერთხელ კიდევ ვრწმუნდებით ილიას შემდეგი მსჯელობიდან. იგი წერს „ქართული თეატრის“ მესამე წერილში: „არც ერთს ადამიანს ქვეყნიერებაზედ გრძნობა თავილობისა ისე გაძლიერებული არა აქვს, როგორც, მაგალითებრ, ავტორსა, არტისტებსა და სხვა ამათონა ხალხსა, რომელთაც საქმე კაცის გონებასა და სულთანა აქვს. ყველაფერს შეგინდობთ ავტორი, არტისტი, ოღონდ ავტორობას, არტისტობას კი ნუ დაუწუნებთ, რაც გინდა სიმართლე გაიძულებდეთ, რაც გინდა გულწრფელად და სიკეთის სურვილით გამოთქმული იყოს თქვენ მიერ წუნი“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 109).

ეს იყო საყრდენი წერტილი, მორალური კრედი, რომლითაც ხელმძღვანელობდა ილია არა მარტო თეატრალური რეცენზიების წერისას, არამედ საერთოდ, თავის ჟურნალისტურ-პუბლიცისტურ მოღვაწეობაში. ამ საკითხზე ილია იმავე წერილში ერთხელ კიდევ ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას და დასძენს: „აი, როცა რეცენზენტი თავის წუნსა სდებს რომელსამე ნამოქმედარს ხელოვნებისას, მისი სიტყვა და წუნისდება ამ მხრით უნდა აიწონ-დაიწონოს სიმართლის სასწორზედა. სწორედ მოგახსენოთ, ქების თქამაშიაც ამავე გზით უნდა დაგვასდეს რეცენზენტის სიტყვა. ჩვენის ფიქრით, წუნი და ქება რეცენზენტი-



სა, ამ წრეს გადაცილებული, ორივე სათაკილოა და ტყუილად ქებულმა ისე უნდა იწყინოს როგორც ტყუილად დაწუნებულმაცა. განა კაცი უოველია, კაცია და ქება, თუნდაც ტყუილი, სასიამოვნოა, და წუნი, თუნდაც მართალი, საწყენია. რასაკვირველია, ეს ერთში ტყუილის შეწყნარება და მეორეში მართლის განდევნა ადამიანის სულმოკლეობის ბრალია: სულგრძელი კაცი არც ერთს იკადრებს და არც მეორესა“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 110).

ეს მოსაზრება ზედმიწევნით ეხმაურება თანადროულობას და დღეისათვის ისევე ედერს, როგორც ამ ერთი საუკუნის წინათ, როცა „ივერია“ იბეჭდებოდა.

ასეთი ღრმა და საფუძვლიანი შესავლის შემდეგ ილია კონკრეტულად არჩევს საფაროვის საბუნებისოდ წარმოდგენილ სპექტაკლებს („დავიდარაბა“, რომელსაც უწინ „ორდანო და ლეკვი“ ერქვა, „ბარაქალა, მასწავლებლო“, თვით შებენეფისეს თარგმნილსა და (გადმოკეთებულს). „დავიდარაბა“ ერთი უაზრო, უგემური რაღაც რამ არის და აზრიანსა და მარტივან ხელოვნებას ბ-ნ საფაროვისას არავითარ სახესარს არ აძლევს ფრთები გაშალოს. მართალია, სასაცილო პიესაა და მაყურებელთაც ბევრი იცინეს, მაგრამ სამმოქმედებთან პიესაში ერთი გულში ჩასარჩენი, ერთი გულში დასაქდევო არც სიტყვაა, არც მოძრაობა სულისა, არც ერთი სურათი, არც ერთი ხასიათი, რომ ღირებულებო კაცს გული აეყოლებინა“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 111-112).

ილ. ჭავჭავაძე მსახიობს როლის არცოდნას უყოფინებს. ამით აიხსნება ის, რომ საფაროვა და აბაშიძე „იხს სხაპა-სხუპით ელაპარაკებოდნენ ერთმანეთს, რომ არა ისმოდა-რა, არა ისმოდა-რა თითქო იმიტომ, რომ როლის უცოდინარობა როგორმე ჩაეფუჩეჩებინათო. დიქცია, სიტყვის მკაფიოდ გამოთქმა, ბ-ნ საფაროვისა შეუღარებელია და ყოვლად უწუნარი. კვირას კი „დავიდარაბაში“ ეს წუნი შევამჩნიეთ და ჩვენ უფრო როლის უცოდინარობას მივაწერთ ამ წუნსა, ვიდრე ენის ნაკლოვანებას. ამ ნაკლოვანებისაგან იგი სრულიად თავისუფალია“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 113). გაბუნიას თამაშის შესახებ კი შენიშნულია: „ეტყობოდა სიტყვების ყლაპვა ზოგიერთაგან“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 114).

სასცენო მეტყველების დაუფლება დიდი ენერჯის დახარჯვით მიიღწევა. სწორედ ამიტომ იყო, რომ ილ. ჭავჭავაძე წერდა: „ერთობ გრძელი სიტყვისა და ფრაზის მკაფიოდ და გარკვევით გამოთქმას, ენისა და ხმის მორჩილების გარდა, ცოდნაც ექირვება. ამაში ჩვენი არტისტები ყველანი ცოტად უკაცრავად არიან. ხოლო ეს არ ცოდნა მართო ბ-ნ საფაროვისას და ბ-ნ მესხიევის სრულე-ბით არ ემჩნევათ, რადგანაც ის წუნი, რომლის გამო ჩვენ ვლაპარაკობთ, ამაზედ შორს არის. გრძელი სიტყვისა და ფრაზის სათქმელად საჭიროა კაცმა სული, ესე იგი, ჰაერი იმოდენად ჩაიბრუნოს, იმოდენად ჩაიგუბოს, რომ მთელს ფრაზას გასწვდეს და ეყოს გამოსათქმელად. უამისოდ, გინდათ თუ არ გინდათ, ხმა უალაგო ალაგას გაწყდება და ფრაზა წახდება. ამრიგად ხმის საგზალის მოპოვებას, თავისი კანონები და წესები აქვს. ურიგო არ იქნება ამ კანონს და წესს ყური ათხოვონ ჩვენმა არტისტებმა და შეისწავლონ, თორემ თუ, ჩვენის სიტყვისამებრ, თამაშობის დროს სუნთქვის შეგუბებას მოჰყვენ და ლოყები მეწურნეებსავით გამოიბერეს, — თქვენი მტერი ჩვენ საქმე დაგვემართება!.. ამ საგანზედ მთელი სწავლაა და ამ სწავლას დასწავლა უნდა იმის მხრით, ვინც საყუთარის გამოცდილებითა და ვარჯიშობით ვერ შესჩვევია ფრაზის სიგრძეს შეუფეროს ამოსუნთქვის და, მაშასადამე, ხმის გაწვდენა. თქმა არ უნდა, რომ გულმოდგინებით ვარჯიშობა და წრთვნა ხმისა უთეორიოდაც ასწავლის

ადამიანს ხმისა და ფრასის შეზომვასა. ამისათვის სურვილია მარტო საქიროს ბეჭითობა“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 114).

ილია სასტიკი წინააღმდეგი იყო და ებრძოდა სცენაზე ისეთ მოვლენებს, როცა ზოგჯერ მსახიობები სასაცილოდ სალაზლანდაროდ გადააქცევდნენ ხოლმე. დიდი მწერალი იმასაც აქცევდა ყურადღებას, რომ წარმოთქმისას გულწრფელობა და სიფიცხე, მკვანხე სიტყვები, მოურიდებლობა, სიმართლის პირში თქმა და სხვ. მსახიობმა ისე უნდა ვადმოსცეს სასცენო მეტყველებით, „როგორც მოსდის ხოლმე პატიოსან კაცს, რომელიც ვერ იმშვენებს პირფერობას და მართლის გამოსათქმელად არ არის ჩვეული სიტყვის კმაზვანედ ტყუილუბრალოდ მოსცდეს“ (იქვე გვ. 123).

ილია დიდად აფასებდა ავქ. ცაგარის „ხანუშას“, რომელშიც „ქეშმარიტად „სანაკვესო“ სიტყვებით ბრწყინავს და ელვარებს თითქმის ყოველი სათქმელი ყოველის მოქმედებისა“, ხოლო ამ კომედიაში გაბუნია, რომელიც ჭანუშას თამაშობდა, მიადწია იმ დონეს, რომლის უკეთესი ძარც შეიძლება — „ამას ზევით ხელოვნება ვერ წავა“ (გვ. 143).

მსახიობი უნდა ერიდოს უადგილო პაუზებს, რასაც ილია „დუმილს“ ეძახის. ყოფიანის თამაშთან დაკავშირებით მწერალი შენიშნავს, რომ „ეს დუმილი ის დუმილი კი არ არის, რომელიც დაემართა შავთელსა თამარ მეფის დიდებით გაკვირვებულსა და რომელმაც ამ გაკვირვებით ენაშეკრულს პოეტს წამოათქმევინა აღტაცებით: „მაშა დუმილიც მითვალე შენდამი ქებადო“ (იქვე, გვ. 143).

ილია დაინტერესებული იყო სასცენო მეტყველების ისეთი საკითხითაც, თუ რა კავშირი არსებობს მეტყველებასა და მუსიკას შორის, რა როლს ასრულებს მუსიკა ენაში და პირში. გარკვეულწილად ამ საკითხს ეხება წერილში „ქართული ხალხური მუსიკა“. ილიას მოჰყავს ლესინგის „ლაოკოონიდან“ სიტყვები: „მუსიკა არის უტყუი პოეზია და პოეზია მეტყველი მუსიკა“. „ხმა და სიტყვა ცალ-ცალკე ბევრს შემთხვევაში უღონონი არიან ადამიანის გულის სიღრმეიდან ამოზიდონ იგი სხვილი და წვრილი მარგალიტები, რომლითაც სავსეა ადამიანის გული და რომელნიც აიშლებიან ყოველთვის, როცა ან სევდა-მწუხარება, ან სიხარული შესძრავს ხოლმე ღვთაებურს სიმებს ადამიანის სულიერებისას. სიმღერა ამ მხრით იგივე ცრემლია, რომელიც მაშინაც მოდის, როცა გული მწუხარება ჰკუმშავს, და მაშინაც, როცა დიდი სიხარული ეწვევა“ (თხზ., ტ. 3, გვ. 145). ილიას აზრით, მუსიკა იგივე ენაა, მხოლოდ უხორცო, სიტყვით არ გამოთქმულია — იგი მარტო ხმაა, კვნესაა, ხარბაა, იგი ძახილია აღფრთოვანებულის სულისა. ეს კვნესა, ეს ძახილი ქართველისა სულ სხვაა, სხვა ერისა სულ სხვა, როგორც სხვადასხვა ენა და მეტყველება. აქ სახელოვანი მამულიშვილი გვთავაზობს უადრესად ორიგინალურ დაკვირვებას: „ქართველი, როცა ჰხარობს, სულ სხვა-რიგადაა ჰხარობს და სიხარულის გამოთქმაც სულ სხვა-რიგაა. რა არის, მაგალითებრ, ქართველის: „ვაი“, „ვიშ-ვიშ“, „ვაშა-ვაშა“, თუ არ თქმა, არ ძახილი, თუ არ ყეფა ასე თუ ისე ნაძგერის გულიანა!. ეს ხომ ცარიელი ხმაა, ხომ იგი უტყუი ბგერაა ხმისა, რომელიც უტყუვს პოეზიანედ უფრო ახლოა, ვიდრე მეტყველება! როცა ქართველი იძახის: „ვიშ, ვიშ“, ჩვენ, ქართველებს, მთლად და სავსებით გვემის ეს ბგერა ქართველის გულის ძარღვისა, ასე თუ ისე, ძლიერად ნატვრისა და განწონილისა. სხვა ერის კაცი ვერ გაიგებს“ (თხზ. ტ. 3, გვ. 147).

„პამლეტის“ დადგმასთან დაკავშირებით რეცენზიაში ილია ჭიდევერს ეთხებოდა: „მაქცევს მკითხველის ყურადღებას იმას, რომ „რაც ბუნებით აკლია სიტყვას, ის



კილომ, ხმამ, თითქმის მუსიკამ უნდა შეამთავროს, „შეავსოს“ („ივერია“ 1887, № 36.

1879 წელს ქართულ სცენაზე პირველად დაიდგა მოლიერის უკანასკნელი კომედია „ექვით ავადმყოფი“. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ საუკეთესო მსახიობები. მაგრამ „ივერიაში“ უველაზე წინ წარმოაჩინა მკაცრად საფაროვა-აბაშიძისა, რომლის შესახებაც ილია შენიშნავდა: მას „ყოველ სიკეთესთან ერთად ის სიკეთეც სჭირს, რომ მშვენიერი ქართული გამოთქმა აქვს და ეს სიკეთე ეხლანდელს დროში როცა ქართული აღარავის ახსოვს, მეტად ძვირფასი რამ არის“ (თხზ., ტ. 5, გვ. 53). ამ კომედიის დადგმასთან დაკავშირებით ილ. ჭავჭავაძე მიუთითებდა: „წარმოადგინეს მოლიერის კომედია „ექვით ავადმყოფი“, თარგმნილი ივ. მაჩაბლისაგან. თარგმანი არ არის ურიგო, მაგრამ მთარგმნელს შიგ ჩაურთავს ერთი იმისთანა სიტუვა, ხშირად ხმარებული პიესაში, რომელიც ზრდილობის მოყვარე ქართველისათვის მეტად სათაკილოა. ამისთანა სიტუვებს უნდა ერიდონ სცენაზე. თუმცა ჩვენ, ქართველებმა, ერთობ უწმაწური ლაპარაკი ვიცით, ხოლმე, როცა სალაზღანდაროდ შევიყრებით, მაგრამ საჭაროდ კი გვეთაკილება ხოლმე უმართებულო სიტუვის ხმარება. ეს პატივსადები ჩვეულებაა და არ შეიძლება ამას ყური არ ვათხოვოთ“ (თხზ., ტ. 5, გვ. 52).

ჩვენ განვიხილეთ ილ. ჭავჭავაძის შეხედულებანი სასცენო მეტყუველებაზე, რასაც დღემდე არ დაუყარგავს თავისი შემეცნებითი, მეცნიერული და პრაქტიკული მნიშვნელობა. რაც შეეხება საკითხს დეკლამაციის შესახებ, მას ჩვენ არ განვიხილავთ, რადგან არსებობს იოსებ გრიშაშვილის მშვენიერი ნაშრომი — „ილია დეკლამატორი“ (იხ. ი. გრიშაშვილი, თხზ., ტ. 5, გვ. 41-49). ი. გრიშაშვილზე უკეთ ამ საკითხზე ვინ იტყვის!

ბალტიისპირეთში მოგზაურობის
შემდეგ
(დასასრული)

ამასთან ერთად არ შემძლია არ გამოვთქვა შეშფოთება იმის გამო, რომ ახლა თქვენი შენობის რემონტის გამო თეატრში თითქმის წელიწადნახევარი არ გამოვა ახალი სპექტაკლი. ეს, რასაკვირველია, ძალიან დიდი სირთულის წინაშე აყენებს თეატრს. აი, ახლა მიმდინარეობს მსახიობის სახლის რეკონსტრუქცია, მალე გვექნება შესანიშნავი სცენა და მაყურებელთა დარბაზი. ჩვენ მზად ვართ დაგიტომოთ ჩვენი სცენა, იმუშაოთ აქ, ვიდრე არ დამთავრდება თქვენი თეატრის რემონტი.

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა, სსრკ სახალხო არტისტმა მიხეილ თუმანიშვილმა, სალიტერატურო ნაწილის გამგემ მანანა ანთაძემ, რეჟისორმა ქეთი დოლიძემ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა შალვა ზერხეულიძემ ილაპარაკეს, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო ეს გასტროლები თეატრისათვის, იმ გულთბილ, დაუვიწყარ შეხვედრებზე, რომელიც კინომსახობთა თეატრს მოუწყვეს მასპინძლებმა თავიანთ შემოქმედებით გვემეზუ.



დაუპინწყარი

ქუჩიშვილის ქუჩა; სახლი ნომერი 9.

იგი ხშირად გადიოდა ამ სახლიდან. აზრით, ფიქრით აღსავსე გადიოდა ჯაბრუდებოდა შემოქმედებითად განმუხტული, რადგან სანახევროდ არაფერს არ აკეთებდა, თავის დაზოგვა არ შეეძლო, ბოლომდე უნდა გაეღო ის, რაც სულში ჰქონდა, ბოლომდე გახარჯულიყო.

ბრუნდებოდა და ოჯახის — შვილების, შვილიშვილების, მისთვის ძვირფასი და ახლობელი ადამიანების გარემოცვაში კვლავ აღივსებოდა, კვლავ იწყებოდა ის შემოქმედებითი წვა, რომელიც მისი ცხოვრების მთავარი მისია იყო, რისთვისაც მოვლენოდა ამ ქვეყანას.

დიმიტრი აღექსიძე იმ იშვიათ ადამიანთა რიგს ეკუთვნის, რომელთაც შეძლეს ამქვეყნად არსებობის თავისი მისია კეთილად აღესრულებინათ, ეკეთებინათ არა მხოლოდ მათი შინაგანი სამყაროს,

მათი შინაგანი მეს გამომხატველი, არამედ ერის კულტურის ქერის ამამაღლებელი საქმე. მთელი თავისი სიცოცხლე საბჭოთა კულტურის აღმავლობას შესწირა: შექმნა სპექტაკლები, რომლებიც განსაკუთრებულ როლს თამაშობენ საბჭოთა თეატრის ისტორიაში. აღზარდა ახალგაზრდა თაობა, რომელიც დღეს საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების ავანგარდში დგას. ისე ცხოვრობდა, სიკეთის იმდენ სხივს აფრქვევდა, რომ ადამიანების სულში ნათელი კვალი გაავლო. მუდამ კეთილ ზრახვებს აღვივებდა, იღწვოდა ადამიანში ადამიანური საწყისის გაღვივებისათვის და ისე გალია ეს გრძელი წუთისოფელი, ბოროტის მსახურთათვის მცირედი სამსახურიც არ გაუწევია. თავისი სპექტაკლებით, პედაგოგიური შრომით სიკეთეს მსახურებდა და ამით აღზობდა ზოგ-ზოგთა სულებში მოქცეულ სიცივეს.



ყველაფერი ეს ასხივოსნებდა მის სპექტაკლებს. ყველაფერი ეს განსაკუთრებულ ნათელს ადგამდა მის ყოველ დიდებას, იქნებოდა ეს თბილისის, მოსკოვის, კიევის, ბაქოს, ერევნისა თუ სხვა თეატრებში.

აი, ამის გამო დაუვიწყარია მისი ღვაწლი. ამის გამო მუდამ კეთილად მოიგონებენ. ასე იყო ში აპრილსაც, როცა ქუჩიშვილის ქუჩაზე № 9 სახლს, სადაც იგი წლების განმავლობაში ცხოვრობდა, გაუკეთდა მემორიალური დაფა.

მემორიალური დაფის გახსენსადმი მიძღვნილ მიტინგზე შესავალი სიტყვა წარმოთქვა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა ვალერი ასათიანმა. მისი

სიტყვა განმსჯეალული იყო მაღლივით გრძნობით იმ დიდი მოღვაწის შესახებ, ვინც ასეთი ღრმა კვალი გაავლო ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში.

სიტყვები წარმოთქვეს: სოს თავმჯდომარემ, სსრკ სახალხო არტისტმა გივლორთქიფანიძემ, სსრკ სახალხო არტისტმა, სოციალისტური შრომის გმირმა ვერიკო ანჭაფარიძემ, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობმა სვეტლანა კოროკოშკომ, თეატრალური ინსტიტუტის რექტორმა, პროფესორმა ეთერ გუშუშვილმა, „საბჭოთა ხელოვნების“ მთავარმა რედაქტორმა ნოდარ გურაბანიძემ, რესპ. სახ. არტისტმა გიორგი გეჭეკორმა, თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტმა ს. ენუქიძემ.

ოთარ შალამბერიძე

რამაზ ჩხიკვაძეს

სახალწლო ტელეინტერვიუში რამაზ ჩხიკვაძემ კითხვაზე: ნატურისთვის რომ მოგცათ, რას იზამდითო, უპასუხა: ჩემს უღროოდ წასულ მეგობრებს გავაცოცხლებდიო.

წილები როდი ურიგდებიან წმინდა წყლის გრძნობებს — თვით ზევსის ფეშქეშს! როგორი ნაღდი გული გდებია სისხლმონწყურებულ რიჩარდის მკერდქვეშ?! მინდა ეს რწმენა ცას დავატოლო,

რასაც უნდვითურ სიტყვას სტაცებდი; მაგ პასუხითაც, რამაზ ბატონო, უნდვითურ გავაცოცხლებ ის ძმაცაცები!.. და მეც ვირწმუნე, ვირწმუნე მარად, თუნდ დავიფიცებ მცხეთურ დილის მადლს, რომ კაცურ სიტყვას მეტი აქვს ძალა, ვიდრე ათასგვარ ჯადო-თილისმას!..



სვეტლანა

კორკოშვილი:

დირიჟორი ალექსიძის

მთავარი ბაკვეთილი

ზნეობრივი ხასიათის

ბასლაში

— დღეიანდელი სპექტაკლი ჩემთვის განსაკუთრებული და გამორჩეული იყო, ჩემი მღელვარებაც, რომელიც ყოველთვის თან მსდევს სპექტაკლის დაწყების წინ, ამჯერად უჩვეულო გახლდათ — თამაში მომიხდა ქართულ სპექტაკლში, ქართველი მსახურების წინაშე, ქართული თეატრის სცენაზე, თავდავიწყებით რომ უყვარდა და ასე ერთგულად რომ ემსახურა ჩემი პედაგოგი დირიჟორი ალექსიძე. მას ჩემს „სულიერ მოძღვარს“ ვუწოდებ. სპექტაკლის მსვლელობისას ისეთი განცდა დამეუფლა, თითქოს ბატონი დოდო აქ იყო, დარბაზიდან თვალს ადევნებდა ჩემს თამაშს, მე მას დახმარებას ვთხოვდი და ისიც მამხნევებდა.

თქვა მოსკოვის მ. გორკის სახ. სამხატვრო აკადემიური თეატრის მსახიობმა სვეტლანა კორკოშვილმა მახარაძელთა სპექტაკლის „უდანაშაულო დამნაშავენი“ თბილისში წარმოდგენის დასასრულს. ალ. ოსტროვსკის ამ პიესის დადგმა ალ. წუწუნავას სახ. მახარაძის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში განახორციელა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის რეჟისორმა ვლადიმერ სალიუქმა, მხატვარია პეტრე კირილოვი, კომპოზიტორი-ვასილ ნემიროვიჩ-დანჩენკო, მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური თეატრის მუსიკალური ნაწილის გამგე, მთავარი დირიჟორი. პრემიერა შედგა მიმდინარე წლის აპრილში, მახარაძესა და თბილისში.

პრემიერის მომდევნო დღეს სვეტლანა კორკოშვილს, ვლადიმერ სალიუქსა და ვასილ ჩიგოგიძეს „თეატრალური მოამბის“ რედაქციაში შევხვდით.

— თქვენი აზრით, რა მნიშვნელობა ჰქონდა ამ სპექტაკლის დადგმას მახარაძის თეატრისათვის და კერძოდ კრუჩინინას როლს თქვენთვის?

მვლადიმერ სალიუქა: ზოგიერთი მოვლენა, ადამიანი, განსაკუთრებულ აღვილს იკავებენ ცალკეული პიროვნების ცხოვრებაში. ჩვენი აქ ჩამოსვლა შინაგანად განპირობებული და აუცილებელიც იყო. ვმოდგაწებობ სამხატვრო თეატრში, რომლის ერთ-ერთი დამაარსებელი ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანჩენკო, მისი სახელი ხომ საქართველოსთანაა დაკავშირებული, სოფელ შემოქმედში დაიბადა, ყრმობის წლები თბილისში გაატარა. აი, ამის საფუძველზე სამხატვრო თეატრის დასი დაუმეგობრდა მახარაძის დრამატულ თეატრს და ამით ახალ ტრადიციას, შემოქმედებით ურთიერთობას ჩაეყარა საფუძველი. ქართული თეატრალური ხელოვნება დიდი მოწონებით სარგებლობს რუსეთში და ამიტომაც საინტერესო იყო განგვეხორციელებინა ჩვენი დრამატურგიის კლასიკური ნიმუში სხვა, არარუსი ხალხის თეატრის სცენაზე. პიესა ალ. ოსტროვსკიმ დაასრულა საქართველოში



მოგზაურობის შემდეგ, იმ შთაბეჭდილებათა გავლენით, რომელიც თბილისელი მკვლევარებისგან მიიღო. კრუჩინინას სახე კი ერთ-ერთი საუკეთესოთაგანია ბევრი ქართველი მსახიობის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

სვეტლანა კორკოშკო: მე არ მინახავს მახარაძის თეატრის სხვა სპექტაკლები და ამიტომ არ შემიძლია ვიხსენებ „უდანაშაულო დამნაშავენი“ მნიშვნელობაზე ამ თეატრის ცხოვრებაში. საკუთრივ ჩემთვის, პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ამ როლს, რადგან მიმაჩნია, რომ ჩემი ამჟამინდელი ფსიქოლოგიური, დრამატული როლივითაა. გაშუქებით მდევს იმის შინაგანი მითხრობილება, რამენაირად შევძლო ჩემი შესაძლებლობების რეალიზაცია სწორედ ისეთი სცენური გმირობის განსახიერებით, როგორცაა კრუჩინინა. ჩემთვის ურთულესმა პირველმა როლმა ანტიგონემ, რომელიც დიმიტრი აღექსიძის უშუალო ხელმძღვანელობითა და დახმარებით განვახორციელე, ჩამინერგა საკუთარი თავისადმი რწმენა და ერთგვარად განსაზღვრა კიდეც ჩემი შემოქმედებითი გზა, ამდენად კრუჩინინას როლიც საკლებით ლოგიკურია ჩემთვის.

— რითაა ეს როლი საინტერესო როგორც თანამედროვე მსახიობისათვის, ისე მკვლევარისთვის?

ს. კორკოშკო: რამდენად საინტერესოა იგი მკვლევარისათვის, თავად განსაჯოს, რა თქმა უნდა, მის აზრს ჩემთვის ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს. მე კი, როგორც მსახიობს, მიმაჩნია, რომ დედა-შვილური გრძნობა, დედის თემა, რომელზეც აღ. ოსტროვსკი აგებს თავის სიუჟეტს, მარადიულია. პიესის მთავარი გმირი კრუჩინინა მსახიობი ხდება იმიტომ, რომ მას უნდა განსახიეროს საკუთარ ცხოვრება, ხელახლა განიცადოს ის, რაც თავს გადახდომია. პიესაში დახატული სიტუაცია და ქმედება იმდენად მართალია, დამორჩილებულია გმირის ხასიათის შინაგან ლოგიკას, რომ რაიმე უზუსტობა და სიყალბე, დაშვებული მსახიობის მიერ, მკვლევარისთვის თვალშისაცემია. ჩემთვის მთავარი იყო ამ როლით მკვლევარად მიმეტანა დედის თემა. სიმართლის ძიების სურვილი იმდენად ძლიერია ჩემს გმირში, რომ შვილთან შეხვედრის ფაქტი კანონზომიერი და გამართლებულია. აი, ასე მესახებოდა ამ გმირის ცხოვრება და ცვლილები შიგნითადაც დრამატურგის მიერ შექმნილ სახემდე, ჩემეულად გამეხადა იგი.

— რას გვეტყვი თეატრის დასთან მუშაობის თაობაზე? რით იყო იგი საინტერესო თქვენთვის და რა სიძნელები გქონდათ?

ვლ. სალიუჰი: ენობრივი ბარიერი, რა თქმა უნდა, ქმნიდა გარკვეულ სიძნელეს, მაგრამ დასის წევრების ფაქიშმა დამოკიდებულებამ, ყურადღებამ, წილობამ ჩვენდამი, ყველანაირად გაგვიადვილა მუშაობა.

ს. კორკოშკო: მე თითქმის მზა სპექტაკლში შევედი, 10 რეპეტიცია გავიარე პრემიერამდე. ჩემთვის პირველი სირთულე ენობრივი მხარეები „იყო“, მაგრამ სპექტაკლი იმდენად პროფესიონალურადაა დადგმული, გმირთა ქმედება იმდენად ლოგიკურია, რომ გამიადვილდა თამაში. მე გამოაცა სპექტაკლის მონაწილეთა დახუდლავამ მუშაობამ, მათმა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ინტელიგენტურმა დამოკიდებულებამ მოვალეობისადმი, მოსმენის კულტურამ, სცენურმა სიმართლემ. და რაც მთავარია, თბილმა, გულისხმიერმა დამოკიდებულებამ როგორც ჩემი, ისე ერთმანეთის მიმართ. ეს ძალზე კარგი გრძნობაა, როდესაც მას საკუთარ თავზე გამოცდი მსახიობი. ასეთ შემთხვევაში თითქოს ფრთები გეხმება.



მსილი ჩიზომიძე: ქალბატონმა სვეტლანამ სწორად შეაფასა ურთიერთდაპირისმართება, რომელიც ჩვენს დასში არსებობს. მე, როგორც რეჟისორი, ალბათ, ყველაზე მეტად ვგრძნობ ამას და მიმაჩნია, რომ ეს უმთავრესი პირობა თეატრის წინსვლისათვის. იმ ათი დღის განმავლობაში სექტაკლის მონაწილეებს, როგორც იტყვიან, „არ ჩაუშუხლავთ“, ისინი რეპეტიციებიდან, რომელიც საღამომდე გრძელდებოდა, პირდაპირ გავსვით სექტაკლებზე მიდიოდნენ. მათ, მართლაც, სანიმუშო პარტნიორობა გაუწიეს მოსკოველ სტუმარს.

— ჩვენ ვიცით, რომ თქვენი პირველი სცენური ნაბიჯები დიმიტრი ალექსიძის სახელთანაა დაკავშირებული. რა იყო ის ყველაზე დიდი გაკვეთილი, რომელიც მისგან მიიღეთ?

ს. კორპოშკინი: ვინც კი ბატონ დოდოს ერთხელ მინც შეხვედრია, იცის თუ როგორ შეეძლო ამ ადამიანს ჩვეულებრივი შეხვედრების დღესასწაულად გადაქცევა. საოცარი გადამღები ძალა ჰქონდა მის ამ თვისებას. მას მოუხაროდა ჩვენსკენ, როდესაც კიევის ფრანკოს სახელობის თეატრში დგამდა სექტაკლს და ჩვენც მოუთმენლად ველოდით ამ შეხვედრას, მის რეპეტიციებს. თავდაუზოგავი მუშაობა იყო და იგივეს ითხოვდა ჩვენგან. რა ვისწავლე ბატონ დოდოსგან, რა მომცა მან? — მისი გაკვეთილები უწინარესად ზნეობრივი ხასიათისაა. ყოველ ნაბიჯზე ვგრძნობდი, როგორ მწვრთნიდა, როგორ აყალიბებდა ჩემში არა მარტო მსახიობს, არამედ პიროვნებას და დღესაც, იმ დროიდან მოყოლებული ბევრ მოვლენას ცხოვრებაში ბატონ დოდოს თვლით ვუყურებ და ვაფასებ, რამეთუ იგი ჩემთვის კეთილშობილების, მაღალი ზნეობის, ქეშმარიტი მოქალაქის, საქმის ერთგული, მაღალი პროფესიონალიზმის მქონე ხელოვანის განსახიერება გახლდათ. მაღლიერი ვარ, რომ ბედმა მარგუნა დიმიტრი ალექსიძისთან შეხვედრა. თბილისში ამჯერად ჩამოსვლა სასიხარულოც იყო და ნაღვლიანიც — მე აღმოჩნდი ბატონ დოდოს იმ უამრავ თავყანისმცემელთა შორის, რომლებიც მისი მემორიალური დაფის გახსნასთან დაკავშირებით შეიკრიბნენ. ეტყობა, ამაშიც არის რაღაც კანონზომიერება — ეს ასე უნდა მომხდარიყო, ჩვენი ჩამოსვლა ამ დღეს უნდა დამთხვეოდა...

მ. ჩიზომიძე: მეც იგივე განცდა დამეუფლა სექტაკლის პრემიერაზე, რაც ქალბატონ სვეტლანას. ჩვენს მეგობრობას სამხატვრო თეატრთან ბატონმა დოდომაც შეაშველა თავისი მაღლიანი ხელი. მსახიობმა, რომელიც ასე უყვარდა მას, ჩვენი თეატრის სცენაზე განსახიერა როლი. ესეც ხომ მისი საქმის გაგრძელებაა. ხოლო მისი უწინარესი გაკვეთილი კი მაღალზნეობრიობა გახლდათ. მე, როგორც ბატონ დოდოს მოწაფე, ვეთანხმები სვეტლანას.

— გაქვთ თუ არა სურვილი კვლავ ითამაშოთ ქართულ სცენაზე?

ს. კორპოშკინი: ჩემი ოცნებაა ვითამაშო ფედრა, მედეა. ქართულ თეატრს აქვს ტრადიციები ბერძნული ტრაგედიების დადგმისა და ბევრად უფრო ხელეწიფება იგი რუსულ თეატრთან შედარებით. უდიდესი სიამოვნებით ვითამაშებდი საქართველოს ნებისმიერი თეატრის სცენაზე და რომ მაქვს ამის სურვილი და რწმენა საკუთარი შესაძლებლობებისა, ჩემს პედაგოგს დიმიტრი ალექსიძეს უნდა ვუმაღლოდ.

გაზეთი „შრომა“ და თეატრის საკითხები

ყოველკვირეული, პოლიტიკური და ლიტერატურული გაზეთი „შრომა“ (რედაქტორი დიმიტრი დადიანი, გამომცემელი დიმიტრი ნაზარიშვილი) გამოდიოდა ქ. ქუთაისში 1881-83 წლებში. ეს იყო პირველი ქართული გაზეთი, რომელიც წარმოადგენდა დასავლეთ საქართველოს ახალგაზრდობის ბეჭდვით ორგანოს. „შრომა“ მტკიცედ იღვა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ პოზიციებზე. ამ გაზეთის ანალიტიკურ-ბიბლიოგრაფიულად დამუშავების საქმეს დიდი ამაგი დასდო განსვენებულმა თამარ მაქავარიანმა, რომელმაც ეს შრომა 1952 წელს გამოაქვეყნა.

1881 წელს გამოვიდა გაზეთის 17 ნომერი, 1882 წელს — 47, ხელო 1883 წელს 24 ნომერი. სულ გამოვიდა „შრომის“ 90 ნომერი, აქედან 27 ნომერი შეიცავს მასალას თეატრის შესახებ. „შრომაში“ თანამშრომლობდნენ: რ. ერისთავი, ნ. ნიკოლაძე, აკ. წერეთელი, ი. მეუნარგია, კ. ლორთქიფანიძე, გრ. ვოლსკი, დ. დადიანი, დ. ნაზარიშვილი, დ. ბაქრაძე, ბოსლეველი (ე. მკედლიძე), დ. კეზელი და სხვ.

„თუ დრო და შეძლება გვექნება, ერთს საყურადღებო მოვლენასაც არ დავსტოვებთ ჩვენის მწიგნობრობისასო“ — ჰპირდებოდა მეთხველს გაზეთი. მართლაც, შესაძლებლობის ყველად, გაზეთი ძლიერ ედილობდა ცხოვრების ყველა სფერო გაეშუქებინა. მათ შორის არც ქართულ თეატრს ივიწყებდა.

თეატრის სფეროში თბილისის დრამატული დასის შემოქმედებითი საქმიანობის გაშუქება ყველაზე მნიშვნელოვან პრობლემას წარმოადგენდა გაზეთ „შრომისათვის“, რაც გამოიხატა მის ფურცლებზე გამოქვეყნებულ რეცენზიებში როგორც დრამატურგიულ ნაწარმოებებზე, ისე დადგმებზე, როგორც იყო „არსენა“, „თამარ ბატონიშვილი“, „მეფე ლირი“, „რეპუტიცია“, „მომაკვდაენი“, „სამშობლო“, „მაქანკალი“, „ეკვით ავადმყოფი“, „ქარაფშუტა“ და სხვები. ამ რეცენზიებში გამოთქმულია საინტერესო მოსაზრებები დრამის თეორიის, რეჟისურის, თეატრის დანიშნულების, სამსახიობო ხელოვნების, მსახიობის, თეატრის ორგანიზაციის და სხვა საკითხებზე, რაც ძვირფას მასალას წარმოადგენს ქართული სათეატრო კრიტიკის ისტორიისათვის. რეცენზიების გარდა, გაზეთი აქვეყნებდა თეატრალურ ქრონიკებს, მიმოხილვებს, როგორც თბილისის დრამატული დასის გასტროლებზე ქუთაისში, ისე ქუთაისის თეატრზე. რეცენზიებში სპექტაკლის შეფასების გარდა, გადმოცემულია პიესის

შინაარსიც, რაც ძირითადად გამიზნული იყო იმ მკითხველსათვის, ვინც პიესის შინაარსს არ იცნობდა.

ფეხბედნიერი იყო 1882 წელი ქართული თეატრისათვის, ავტორის საბუნებისოდ 1 იანვარს დაიდგა ალ. ყაზბეგის „არსენა“, ხოლო 20 დღის შემდეგ დ. ერისთავის დრამა „სამშობლო“. ეს იყო კეშმარიტად ახალი წლის ბედნიერი დასაწყისი არა მარტო ღარიბი რეპერტუარის მქონე ქართული თეატრისათვის, არამედ მწერლობისთვისაც.

თბილისის დრამატულმა დასმა „არსენა“ ქუთაისში წარმოადგინა 17 მაისს, რასაც გაზეთი „შრომა“ გამოეხმაურა. თუ ქუთაისში „იმედმა“ „არსენა“ ქება-დიდებათ შეამკო, „შრომამ“ მიწასთან გაასწორა იგი. რეცენზია, რომელიც 19 მაისის ნომერში დაიბეჭდა, ხელმოწერილი იყო დ. არაგველის ფსევდონიმით, რომელიც როგორც ცნობილია, ეკუთვნოდა დავით კეზელს. იგი წერდა: „არსენა“ არის ერთი უსუსტესი პიესათაგანი ჩვენს რეპერტუარში, რომელშიაც არა სჩანს ბევრი ხელოვნებისა და ბუნების ნიჭი. ავტორს მხოლოდ პქონდა მდიდარი მასალა, რომლის შემწეობითაც ძლიერ პატარა ნიჭის პატრონიც შესანიშნავ პიესას დასწერდა“.

საფუძველს მოკლებული იყო დ. კეზელის მიერ ა. ყაზბეგისადმი წაყენებული ბრალდება, რაც იმაში გამოიხატებოდა, რომ თითქოს ა. ყაზბეგს არ პქონდა არავითარი უფლება მოქმედ პირთა დახატვისას საკუთარ ფანტაზიას დაყრდნობოდა, რადგან „არსენას“ თემა საზოგადოებისათვის კარგად იყო ცნობილი და თითქოს ამას შედეგად მოჰყოლოდეს გმირთა ხასიათების ფსიქოლოგიური აღრევა, დრამატურგიული კანონების დარღვევა. ამის ნათელ დადასტურებად იგი მიიჩნევდა ნათლიამის დაახლოებას არსენასთან და მისი მოკვლის ამბავს, რაც წერილის ავტორის აზრით, „ფაქტიურ სინამდვილეს არ ეთანხმებოდა და მაყურებელზე მეტად ცუდად მოქმედებდა“. უსამართლო იყო ასევე კეზელის მიერ მოქმედ პირთა ხასიათებში, ქცევებში ფსიქოლოგიური სიყალბის ხილვა. ერთადერთი, რაც დ. კეზელს მოსწონებია „არსენაში“ ეს არის კარგი ქართული, რომლითაც დაწერილია პიესა: „არსენა“ რიგიანს ქართულს ენას გარდა, ყველა ღირსებას მოკლებულია, როგორც დრამატული თხზულება“ — ასკენის იგი.

მართალია, ა. ყაზბეგის „არსენა“ თავისი მხატვრული დონით ვერ გაუტოლდა ხალხურ „არსენას ლექსს“, მაგრამ იმ დროის მოთხოვნათა კვალობაზე იგი ძვირფასი შენაძენი იყო ქართული თეატრის რეპერტუარისათვის. ახალგაზრდა, 30 წლის ა. ყაზბეგმა პიესაში წამოჭრა ეპოქის უმნიშვნელოვანესი სოციალური, უსამართლობისადმი შეურთიგებელი ბრძოლის პრობლემა, რამაც დიდი როლი ითამაშა ქართულ სცენაზე სოციალური უთანასწორობის მამხალებელი ტენდენციის განმტკიცების საქმეში.

დ.კეზელი ძუნწად, ორიოდ სიტყვით მიგვანიშნებს საქეტაკლის მხატვრული დონისა და აქტიორული შესრულების ხარისხზე. იგი მოხიბლულია ე. აბაშიძის შესანიშნავი თამაშით, ნ. გაბუნია-ცაგარლის ბრწყინვალე ხელოვნებით, რომელმაც მაყურებელს „სარკესა-

ვით თვალწინ დაუხატა ის ქარაფშუტა, საზიზღარი ქალები, რომელთა ჯოგიც ჩვენდა საუბედუროდ თანდათან უფრო მატულობსო“. აღფრთოვანებულია გ. ყიფშიძის გამო, რომელსაც „რეალური სინამდვილით წარმოდგენია ჯერ მოურავი და მერე არსენას ამხანაგი“. დ. კეზელმა ა. ყაზბეგს, რომელიც არსენას როლს თამაშობდა, აქაც ატიცნა გული: „არსენას არსენობა არაფერში არ ეტყობოდაო“.

მოუესმინოთ თითონ ა. ყაზბეგს:

„ქუთაისში, როცა წარმოდგენას ვმართავდით, დავით სოსლანი (სოსლანი კეზელის ერთ-ერთი ფსევდონიმია გ. ჯ.) ჩვენთან იყო და როგორც სცენისმოყვარე მონაწილეობას იღებდა „არსენას დადგმისას, მან კარგად ნახა ქართული თოფები ვერ ვიშოვნეთ და რუსული თოფები გამოვიტანეთ სცენაზე... მეორე მოქმედებაში ტყეში საჭირო იყო კუნძი დაგვედგა, ვერც ეს ვიშოვნეთ და ნაცვლად ამისა, სკამი გამოვიტანეთ სცენაზე. ამას ყოველივეს ხედავდა სოსლანი და რეცენზიაში აღნიშნა: ავტორმა არსენას ყირიმული თოფის ნაცვლად რუსული თოფი დააჭერინა და კუნძის მაგივრად ევროპული სკამი დადგეს ტყეშიო. თუ პიესა არ მოეწონა დ. სოსლანს უნდა გაერჩია, მაგრამ რეჟისორის დანაშაულს ავტორს რათ ამბრალებს?“.

1881 წელს ცნობილმა ქართველმა მწერალმა, დრამატურგმა დავით ერისთავმა გადმოაკეთა ფრანგი დრამატურგის ვიქტორიენ სარდუს პიესა „სამშობლო“. როგორც ი. მეუნარგია გვიმოწმებს, მან ისე გადაამუშავა პიესის სიუჟეტი, რომ სრულიად შეუფარდა მეჩვიდმეტე საუკუნის საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებას, შაჰ-აბასის ბატონობის ხანას. პიესაში დ. ერისთავმა ბევრი ცვლილება შეიტანა, ზოგიერთი ადგილი მთლიანად შეცვალა, ზოგიც ახალი დაუმატა, შეამცირა პერსონაჟთა რიცხვი. ლოცვის სცენაში შეიტანა ილიას „აჩრდილიდან“ ცნობილი სტრიქონები: „ღმერთო მალაო! ეს ქვეყანა შენი ხვედრია...“ და სხვ. „სამშობლო“ დაიბეჭდა იმავე წლის ჟურნალ „ივერიის“ მეათე ნომერში. მიუხედავად ამისა „სამშობლო“ მაინც არ გახლდათ იდეურად სრულქმნილი ნაწარმოები, რაც სრულიად სამართლიანად აღინიშნა გაზეთ „შრომის“ მიერ. რეცენზიის ავტორი გახლდათ დიდი ქართველი პოეტი აკაკი წერეთელი, რომელიც ამ დროს ქუთაისის თეატრის მხატვრულ ხელმძღვანელად იყო მიწვეული. აკაკიმ ჩვეული ენერგიით და გულმოდგინებით მოჰკიდა ხელი თეატრის საორგანიზაციო საკითხების მოგვარებას. ქართულ თეატრში არ იყო არც ერთი უბანი, რომელზეც აკაკის არ ეზრუნა. თეატრალური ხელოვნების სფეროში გამოქვეყნებულ თავის კრიტიკულ რეცენზიებში იგი ხაზგასმით გამოჰყოფდა, ყოველივე კარგს, მნიშვნელოვანს, დროულად, სრული ოპერატიულობით მიუთითებდა შეცდომებზე. ქართული თეატრის ისტორია დიდად არის დავალებული აკაკისაგან, როგორც თეატრალური კრიტიკოსისაგან სასცენო რეალიზმის დამკვიდრებისათვის ბრძოლაში. სრულიად ბუნებრივი იყო ის ფაქტი, რომ ქართული თეატრის რეპერტუარში „სამშობლოს“ გამოჩენას მან პირველმა მიაგება თავისი გაბედული სიტყვა „ზოგიერთებისაგან ცაშ-

დის აყვანილი დრამა „სამშობლო“ „ივერიის“ მეათე ნომერში დაიბეჭდა, წაეკითხეთ და გვეუცხოვა“. სტატიის მოცულობის სიმცირის გამო, ჩვენ ყურადღებას გავამახვილებთ მხოლოდ და მხოლოდ რამდენიმე მომენტზე. არის თუ არა „სამშობლო“ ქართული სულას ნაწარმოები, ასახავს თუ არა ეროვნულ სინამდვილეს მხატვრული სიმართლით? — აი რა ადლევებს აკაკის. იგი განხილავს მთავარ მოქმედ პირს ქეთევანს როგორც პიროვნებას მის სოციალურ გარემოსთან ურთიერთობაში და მიიჩნევს ისტორიული სინამდვილიდან გადახვეულ ფალსიფიცირებულ სახედ. უცხო ხალხის ლიტერატურული ნაწარმოების სხვა ენაზე გადაკეთებას პოეტი მცენარეთა მყნობის პროცესს ადარებს; უცხო მხრიდან გადმოტანილი ნერგივით, მისთვისაც უნდა შეირჩეს შესაფერისი საძირეო და მარჯვედ და მოხდენილად დაემყნას, რათა კარგად შეეთვისოს, თორემ ხანგრძლივად ვერ გაიხარება.

პოეტს ვერავითარი მსგავსება ვერ უპოვნია ქეთევანსა და ქართველ ქალს შორის, მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, ქეთევანი ისე ჰგავს ქართველ ქალს როგორც მტრედი გველსა. ისტორიულ დრამაში სიმართლის დამახინჯება ერთგვარ დანაშაულად მიიჩნდა. მისი რწმენით დანაშაულია ისიც, რომ ისტორიაში სრულად არ მოვიხსენიებთ ქართველი ქალების დამსახურება სამშობლოს წინაშე, რომელთა დაწვრილ არაფრით არ ჩამორჩება მამაკაცების ღვაწლს მამულის გადარჩენის საქმეში. ეს მოამაგე დედანი ქეთევანის სახით „სამშობლოში“ წარმოდგენილია უკუღმართად, დამახინჯებულად. პოეტის აზრით, დრამატურგის შეცდომა იმაში მდგომარეობს, რომ მან მზა ხასიათები გადმოიტანა. ამიტომ ის, რაც ორიგინალში ბუნებრივი ელერადობის იყო, ქართულში უცხო და მიუღებელი აღმოჩნდა.

„სამშობლოზე“ მეორე რეცენზიაც დაიბეჭდა გაზეთ „შრომაში“. იგი ეკუთვნოდა ახალგაზრდა ნიჭიერ პუბლიცისტსა და კრიტიკოსს ბოსლეველს (ესტატე მჭედლიძეს). რეცენზიაში ვრცლად არის ლაპარაკი დრამის როგორც დადებით, ისე უარყოფით მხარეებზე. კრიტიკოსი განსაკუთრებით უკანასკნელზე ამხვილებს ყურადღებას.

ბოსლეველი გამირისაგან მოითხოვს საქმენი საგმირონის ჩვენებას და არა ლიტონ სიტყვებს, თუმც არც იმას უარყოფს, რომ დამბულ ვითარებაში გმირიც შეიძლება შედრკეს, წუთით დაიბნეს, მაგრამ გონს მალე უნდა მოვიდეს. გმირი იდეისათვის უნდა იბრძოდეს, რწმენით უნდა მოქმედებდეს. დრამის დედააზრი არის სამშობლოს სიყვარული, მისთვის მსხვერპლად შეწირვა. ამ იდეის მთავარი გამომსახველია სვიმონ ლეონიძე, რომელიც ყველას და ყოველთვის სამშობლოზე ელაპარაკება, მის განთავსუფლებასზე ოცნებობს. ბოსლეველის აზრით! ამ გრძნობით გამსჭვალული ადამიანი საკუთარ თავზე არ უნდა ფიქრობდეს. თუ მას მტკიცე ნებისყოფა გააჩნია, თუ სამშობლო ძლიერ უყვარს, სულით არ უნდა დამდაბლდეს, მოსალოდნელი წამების შიშით მტერს ხანჯალი არ უნდა მოსთხოვოს და თავი არ უნდა მოიკლას (როგორც ეს სვიმონმა ჩაიდინა). აი, მთავარი მიზეზი, რის გამოც სვიმონი თავიდან ბოლომდე

არ არის ერთიანი, მთლიანი ტიპი. ბოსლეველს არც ხიმშიაშვილი მიაჩნია სრულყოფილად, მისი ქმედება არ არის შერწყმული ნაწარმოების სიუჟეტის განვითარებასთან. მართალია, სვიმონთან ერთად მტკიცედ იბრძვის სამშობლოს განთავისუფლებისათვის, ამ საქმის ინიციატორი და ხელმძღვანელია, მაგრამ ამავე დროს მოღალატეცაა. სწორია ბოსლეველი, როდესაც მოითხოვს დრამაში იდეის მთლიანობას, რომ ნაწარმოებში აღწერილი პატარა თუ დიდი მოვლენა ძირითადად მთავარი იდეის განვითარებას უნდა ემსახურებოდეს.

1883 წლის 16 თებერვალი მნიშვნელოვანი თარიღია ქართული სასცენო ხელოვნების ისტორიაში. კ. ყიფიანის რეჟისორობით, მისაეცად საბუნებისმეტყველოდ ქართულ სცენაზე პირველად განხორციელდა შექსპირის „მეფე ლირი“ (თარგმანი ი. ჭავჭავაძისა და ი. მაჩაბლისა). პრემიერამდე ორი კვირით ადრე, 2 თებერვალს გაზეთი „შრომა“ სიხარულით აუწყებდა მკითხველებს, რომ თბილისში ქართული დრამატული დასი ემზადება შექსპირის „მეფე ლირის“ წარმოსადგენად და დასძენდა: „ეს ამბავი ძალიან სასიამოვნოდ უნდა დარჩეს ყველასათვის, ვისაც ჩვენი სცენის წარმატება სურს. სჩანს ჩვენს აქტიორებს უგრძნიათ თავისი შრომის იმდენი ძალა, რომ „მეფე ლირი“ წარმოადგინონ. ეკვი არ არის, რომ ქართველ აქტიორებში ზოგი იმისთანა ურეცია, მართლა რომ შეუძლიათ ზოგიერთის ხსენებულის დრამის როლების ასრულება“.

„შრომა“ სიხარულთან ერთად იქვე მოსალოდნელ საშიშროებასაც აღნიშნავდა იმის გამო, რომ ტრაგედიაში ძალზე ბევრი მოქმედი პირია. ამას გარდა — ექვსიოდე მთავარი როლიც არის, რომლებსაც მაღალი აქტიორული ოსტატობა და ხელოვნება ესაჭიროება. „სად უნდა ვიშოვოთ ამდენი რიგიანათ მოთამაშე კაცები“, — მსახიობები შესძლებენ თუ არა ასეთი დიდი როლების ტექსტის დაზეპირებას — აი საკითხები, რომელიც ადღევნება გაზეთ „შრომა“ და დაბეჭდვით ურჩევდა საქმის მოთავეთ პიესა ეთარგმნათ პროზად, რადგან თამაშის დროს როლების უცოდინარობა ნაკლებ შესამჩნევი იქნებოდა ლექსად თარგმნილ ტექსტთან შედარებით.

„მეფე ლირის“ პრემიერას გაზეთ „შრომის“ წარმომადგენელიც დაესწრო. მან თავისი შთაბეჭდილებები 23 თებერვლის ნომერში გამოაქვეყნა ხელმოწერის გარეშე. მასში ვკითხულობთ: „სამწუხაროდ, გაზეთ „შრომის“ წინასწარმეტყველება სრულად აღსრულდა, რომელსაც არა ერთხელ უთქვამს, რომ ჩვენი დრამატული დასი ჯერ კიდევ იმდენად უსუსურია, რომ მას არ შეუძლია იმისთანა დრამების წარმოდგენა, საცა პიესაში ბევრი მოქმედი პირებია და როლების შესწავლის გარდა, პიესას გაგებაც უნდა. ამ სიტყვებისათვის „შრომის“ რედაქცია თითქმის ქვებით არ ჩაჰქოლეს“.

„შრომის“ ანონიმი ავტორი მოთამაშეთაგან გამოპყოფს ორ მსახიობს — კ. ყიფიანს და კ. მესხს. მათ, როგორც მთელი პიესა, ისე თავ-თავიანთი როლები კარგად ჰქონიათ ვაგებული და შესწავლილი, რის გამოც მაყურებელზე კარგი შთაბეჭდილება მოუხდენიათ: „კაროლ ლირის“ სმენით თუ რაიმე სიამოვნება გამოვიტანეთ, ამის მადლობელი უთუოდ ბენეფიციანტის კ. ყიფიანის და კ. მეს-

ნის უნდა ვიყოთ. განსაკუთრებით კ. ყოფიანს, რომელმაც ისე კარგად წარმოადგინა, ისე საფუძვლიანად გაუგია მას თავისი როლი და შეუსწავლია მისი შინაარსი, რომ სწორეთ ღირსია ის არტიტობის სახელისა და მადლობის შეწირვისა“. დანარჩენ მსახიობებს სრულებით არ სცოდნიათ როლები, რის გამოც სასაცილო მდგომარეობაში აღმოჩენილან. ასე გასინჯეთ, სცენაზე დროულად შესვლა-გასვლასაც ვერ ახერხებდნენ თურმე. რეცენზენტი განსაკუთრებით იწუნებს ვ. აბაშიძის ედგარს, რომელსაც ყველაზე მომეტებული საყვედურის ღირსად მიიჩნევს, რადგან ვასო აბაშიძე ის მსახიობია, რომელსაც უფრო მეტი მოეთხოვება, ვინემ სხვებს, რადგან მას სცენის ნიჭი აქვს. „ედგარის როლში ის სრულიად მოუმზადებელი ყოფილა, რომ აღარაფერი ვთქვათ რეცენზენტის მიერ გამოთქმულ სხვა, სამართლიან შენიშვნაზე, რაც უშუალოდ მის აქტიორულ ამპლუსთან არის დაკავშირებული: „აბაშიძემ, როგორც კომიკოსმა, ედგარის ტრაგიკულის როლის წარმოდგენა ვერ შესძლო. მიკვირს, რომ მას ამისთანა როლი უკისრნიაო“. სამწუხაროდ, ანალოგიურ შემთხვევებს ხშირად ჰქონდა ადგილი თეატრის ცუდი ორგანიზაციის თუ სხვადასხვა მრავალი მიზეზის გამო.

გაზეთმა „შრომაჲ“ დაარსებისთანავე საჭიროდ ჩათვალა განემარტა ფართო საზოგადოებისათვის თეატრის როლი და მისი უდიდესი მნიშვნელობა. ამ მიზნით მე-11 ნომერში დაიბეჭდა იონა მეუნარგიას ვრცელი წერილი ქართული თეატრის თაობაზე, რომელშიც საინტერესო შეხედულებებს გვიზიარებს თეატრის როლსა და დანიშნულებაზე. გამოჩენილი ლიტერატორი, მწიგნობარი და პუბლიცისტი იონა მეუნარგია თეატრს პოეზიასთან ათანაბრებს. მისი აზრით, პოეზია უდიდეს გავლენას ახდენს ადამიანის სულიერ სამყაროზე. დიდი პოეტები ხალხს იმიტომ უყვარს, რომ ჩვენ სულიერ მდგომარეობას, რომელსაც თავად ვერ გამოვთქვამთ, ისინი ჩვენზე უკეთ გამოთქვამენო. „თეატრიც ეს დიდი პოეტია მსმენელისათვის“. „შრომაჲ“ იცავდა და ავითარებდა ქართული სათეატრო ხელოვნების იმ რეალისტურ ტრადიციებს, რომლებსაც საფუძველი ჩაუყარეს ილია ჭავჭავაძემ და აკაკი წერეთელმა. ილია ჭავჭავაძის მსგავსად ი. მეუნარგია სცენას სკოლას, ხან კი ეკლესიის კათედრას ადარებს, რომელიც თავის ცხოველმყოფელ ზეგავლენას ახდენს მაყურებლის სულიერ და ზნეობრივ სფეროზე.

ამართლებდა თუ არა ამ მოთხოვნებს ქართული თეატრის დონე? — პასუხი შეგვიძლია „შრომისავე“ ფურცლებზე ამოვიკითხოთ. აკაკი წერეთელი მკაცრად, სრული სიცხადით გვიხატავს ქართული სათეატრო ხელოვნების იმდროინდელ სურათს: „აწინდელს ბედუქედმართობის დროს, ყოველგვარ საზოგადო საქმეებში არეულ-დაბრუნებობასა და ავ-კარგის გაურჩევლობასა ვხედდეთ. ამგვარი უთავებლობა ყველაზე უფრო ეტყობა... განსაკუთრებით ქართულ სცენას, რომელსაც ჯერ-ჯერობით ისეთივე მნიშვნელობა აქვს, რა მნიშვნელობაც ჰქონდა ძველად ძეობაში, საღამისთევოდ გამოგონებულ სხვადასხვა თამაშობას, მაგალთად ხიჭინობელას, კოჭობიას, ტყეჩობიას, მუჭობიას და სხვა“.

აკაკის მიაჩნდა, რომ ნიჭთან ერთად მსახიობს სწავლა-განათლება უნდა ჰქონოდა. „მსახიობი... ნასწავლი და ჭკუა გონება განვითარებული უნდა იყოს, თორემ მარტო ნიჭი ვერას უშველის... უმეტარი მსახიობი, ცამდინაც რომ ნიჭიერი იყოს ვერას გახდება“. აკაკი წერეთელი თვლიდა, რომ თეატრის მხატვრულ-ესთეტიკურ დონეს მაყურებელი განაპირობებს. მას დაუშვებლად მიაჩნდა ქართული სცენისაგან უკეთესის მოთხოვნა, რადგან „მაყურებლები ისეთის სურვილითა და განზრახვით დაიარებიან თეატრში, რა სურვილითა და განზრახვითაც მიდიან ხოლმე მარულაზე (დოღზე) ცირკში, ყოჩების ჭიდაობის საყურებლად და სხვა. ისინი ასე ეუბნებიან მოთამაშეებს: ოლონდ კი შეგვიქციეთ, გაგვაციანეთ, გვასიამოვნეთო და თქვენ გინდ ყირაზედ შედექით და თავ-პირი გაიმურეთო“.

გაზეთ „შრომის“ ფურცლებზე ცოტა როდია ფაქტები მაყურებელთა გარკვეული ნაწილის დაბალი თეატრალური გემოვნებისა და თეატრში უწესოდ მოქცევის შესახებ, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ქართულ თეატრს და განსაკუთრებით ქუთაისის თეატრს ჯერ კიდევ ბევრი მაყურებელი ჰყავდა აღსაზრდელი. გაზეთი თეატრთან ერთად ამ პრობლემის მოგვარებაზედაც ზრუნავდა. მასების გათვითცნობიერება, აღმიაწებში თვითშეგნების განმტკიცება — ეს ხომ „შრომის“ პროგრამის ძირითადი არსი იყო. ამიტომაც ვასაკვირი არ არის, თუ რატომ უთმობდა ამ საკითხს ესოდენ დიდ ყურადღებას. თეატრისადმი მაყურებლის გულგრილ დამოკიდებულებაში გაზეთი თეატრს, მსახიობებსაც ადანაშაულებდა და სამართლიანადაც. გაზეთს უამრავ მიზეზთა შორის მხედველობაში ჰქონდა მოუმზადებელი სპექტაკლები, მსახიობთა მიერ როლების უცოდინარობა, უხარისხო რეპერტუარი და სხვა.

„შრომის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული რეცენზიების უმეტესი ნაწილი ინფორმაციული ხასიათისაა. მათში ზედაპირულად, სქემატურადაა გაანალიზებული სპექტაკლები. მიუხედავად ამისა, ისინი მაინც შეიცავენ საინტერესო დეტალებს აქტიორული ხელოვნების, თეატრის მხატვრული დონის და მისი საზოგადოებრივი რეზონანსის გასათვალისწინებლად. განსაკუთრებული ყურადღება აქვს დათმობილი მსახიობის ოსტატობის სრულყოფას, სცენური გარდასახვის ხელოვნებას. ამ მიმართებით განხილულია კ. ყიფიანის, ლ. მესხიშვილის, ნ. გაბუნias, ა. ყაზბეგის და სხვათა აქტიორული ხელოვნება. გარჩეულაა მათი ღირსება-ნაკლოვანებანი. ყურადღებაა გამახვილებული მსახიობის ჩაცმულობაზე, რაც ხშირად ეწინააღმდეგებოდა ხოლმე პიესით გათვალისწინებულ ეპოქის შესაფერ მითხოვნებს და სცენური სიტუაციის საპირისპიროდ სიცილ-ხარხარი გამოუწვევია მაყურებელში.

დრამის თეორიის საკითხებზე „შრომაში“ სპეციალური სტატიები არ დაბეჭდილა. სხვადასხვა წერილებში თუ რეცენზიებში ამ მიმართებით გამოითქვა საინტერესო მოსაზრებანი, რომელთა ანალიზითაც ირკვევა, რომ გაზეთი ამ სფეროშიც გვევლინება რეალიზმის პოზიციების დამცველად. განხილულია აკ. წერეთლის პიესა

„რეპეტიცია“ და იმ დროის საუკეთესო ნაწარმოებად არის აღიარებული. „შრომა“ იწუნებს ი. ჭავჭავაძის „მაჰანკალს“.

„შრომა“ ეხება ისტორიული დრამების შექმნის პრინციპს და ასკენის, რომ ისტორიული დრამების წერისას ისტორიული ფაქტებისაკენ კი არ იყოს მიმართული მწერლის ყურადღება, არამედ ისტორიულ სინამდვილეზე. ისტორიული დრამის შემქმნელს ჩაავონებს იმ ხალხის წარსული ცხოვრების ზედმიწევნით შესწავლას, რომლის ცხოვრებასაც ეს პიესა ეხება. ეს აზრი გაზეთმა განავითარა ბარბარე ჯორჯაძის პიესის „მშვენიერი კეკელას“ განხილვისას.

„შრომის“ ფურცლებზე გაშუქებულია ქუთაისის თეატრალური ცხოვრებაც. როგორც გაზეთიდან ვეცნობით უკანასკნელი ათი წლის განმავლობაში რამდენჯერმე შემდგარა სცენისმოყვარეთა წრე, მაგრამ მაღე დაშლილა. ამიტომაც იყო რომ საზოგადოება სპეკტიკურად უყურებდა თეატრის აღორძინების საქმეს. გაზეთი განუმარტავს მათ თეატრის წინსვლისათვის ხელისშემშლელ მიზეზებს და დასძენს, რომ „ამჟამად შედგა, როგორც ქუთათურებმა იციან, ახალი სცენისმოყვარეთა წრე, რომელმაც მოთავედ მიიწვია აკაკი როსტომის ძე წერეთელი და იმედი გვაქვს, რომ სცენის საქმე რიგიან გზას დაადგებოთ“.

მიუხედავად იმისა, რომ „შრომა“ არ ყოფილა წმინდა თეატრალური ორგანო, იგი მაინც ახერხებდა სათეატრო საკითხებსაც შეხებოდა. ამ ძვირფას მასალას კი ქართული თეატრის ისტორისათვის უდავოდ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

განხილვები, დისკუსიები

(დასასრული)

23-27 მაისს ჩატარდა მესხეთის თეატრის სპექტაკლების დათვალიერება. წარმოდგენილი იყო ფიგვირედოს „მელა და ყურძენი“, მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ (დადგმა და მუს. გაფორმება გ. მაცხოვრავილისა), გ. ნახუციროვილის „ჰინკრაქა“ (დადგმა თ. პატაშურისა), ა. გეწაძის „გზა, ყარამანს ცოლი მოჰყავს“ (დადგმა ნ. დემეტრაშვილისა).

სპექტაკლების განხილვაში მონაწილეობდნენ თეატრმცოდნეები ე. გალუსტონია, ნ. არველაძე, სასცენო მეტყველების პედაგოგი ც. კაკაბაძე. ორატორებმა ილაპარაკეს სპექტაკლების ღირსება-ნაკლოვანებების თაობაზე, განხილვაში აგრეთვე მონაწილეობდნენ მსახიობები თ. ტაბატაძე, ლ. სულუაშვილი, ო. რეხვიაშვილი, რეჟისორი თ. პატაშური, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ნ. დემეტრაშვილი.



დრიმ ჰეიზვილი

ნიჭიერი უმეტემადი, ღირსეული მოქალაქე

„წარსულისაკენ არის მიპყრობილი თანამედროვეთა მზერა. წარსულიც ხომ ოდესღაც თანამედროვე იყო, ჩვენს გვერდით ცხოვრობდნენ ადამიანები, რომელთაც ბედმა უმუხბოლათ და უცებ წარსულად აქცია. ასე ჩამოგვშორდა ქართული თეატრის ბევრი მოღვაწე. თუ არა უდროო სიკვდილი, ბევრი მათგანი ახლაც ჩვენს გვერდით უნდა ყოფილიყო“.

პროფესორ ვასილ კიკნაძის ამ სიტყვებმა განსაკუთრებული სიძნადით გაცოცხლა ჩემს ხსოვნაში ქუთაისის ლაღო მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრის ღირსეული მოღვაწის, საქმისადმი თავდადებული, უაღრესად ნიჭიერი მსახიობისა და დიდი მომავლის მქონე ახალგაზრდა რეჟისორის, საუკეთესო ადამიანისა და გულგახსნილი მეგობრის თეიმურაზ ლორთქიფანიძის სახე. უდროოდ, ტრაგიკული შემთხვევის გამო გამოცვალა იგი საყვარელ თეატრს, რომლისთვისაც თავდადებით იღწვოდა და შეეწირა კიდევ. თუ არა ეს „უდროო სიკვდილი“, თეიმურაზ ლორთქიფანიძე დღესაც ჩვენს გვერდით იქნებოდა ახალ შემოქმედებით ძიებებში ჩაფლული.

თეიმურაზ აპოლონის ძე ლორთქიფანიძე 1910 წელს დაიბადა. ლორთქიფანიძეების ღვაწლი კარგადაა ცნობილი ქუთაისისა და საერთოდ ქართული თეატრის აღორძინების საქმეში და, რა თქმა უნდა, მათი მონაგარი გვარს არ შე-

არცხვენდა. თეიმურაზი ბავშვობიდანვე მოიხიბლა ა. იმედაშვილის, ი. ხარაძის, ლიშვილის, შ. დადიანის, ნ. ჩხეიძის, მ. გელოვანის, ვ. გუნიას, მ. ქორელიისა და ქუთაისის თეატრში მოღვაწე სხვა მსახიობთა და რეჟისორთა ხელოვნებით. ქუთაისის პირველი საშუალო სკოლის სკოლის დამთავრების შემდეგ გადაწყვეტილი ჰქონდა სწავლა თბილისის თეატრალურ სტუდიაში განეგრძო, მაგრამ მშობლების სურვილს გვერდი ვეღარ აუარა და 1929 წელს მისადები გამოცდები პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში ჩააბარა. და მანაც, მსჯობობისა და რეჟისორის ხელოვნებით მოხიბლულმა ვერ შეძლო ძველი ვატაცების დავიწყება და იმავე წელს გამოცდები ჩააბარა საქართველოს სახკინამრეწვთან ახლად დაარსებულ კინო-სამსახიობო სტუდიაში. აქ მცვადინებომა საღამოს საათებში მიმდინარეობდა, რაც შესაძლებლობას უქმნიდა მას ინსტიტუტთან შეთავსებით ახალ ხელოვნებას დაუფლებოდა. სწავლობდა მ. ჭიაურელის კლასში და ჭერ კიდევ მეორე კურსიდან, როგორც წარჩინებული სტუდენტი სასკინმრეწვის შტატში ჩარიცხეს. მონაწილეობდა ფილმებში, როგორც მსახიობი, რეჟისორის თანაშემწე და ასისტენტი. მუშაობდა მ. ჭიაურელთან, ნ. შენგელაიასთან, ლ. ესაკიასთან, ს. ფალავანიშვილთან და ნ. სანიშვილთან.

სტუდია წარჩინებით დაამთავრა, მაგრამ თეატრის ცოცხალი ხელოვნებით აღვწნებული ჰაბუკი, წადილს წინ ვეღარ აღუდგა და ვ. ყუშიტაშვილის გამოჩენისთანავე მიაშურა მშობლიური ქუთაისის თეატრს, სადაც დიდი ვატაცებითა და წარმატებით თანამშრომლობდა ჭერ ვ. ყუშიტაშვილთან, შემდეგ ვ. აბაშიძესთან.

ახალგაზრდა მსახიობი მიღწეულით არ კმაყოფილდება და, რადგან ამ განხრით სწავლის გაგრძელების მატერიალური შესაძლებლობა არ გააჩნდა, მ. ჭიაურელის დახმარებით სახელმწიფო ხარჯზე



ჩიორიცხა ახალგაზრდა რეჟისორთა მოსამზადებელ კურსებზე მოსკოვში.

კურსების დამთავრების შემდეგ მოსკოვიდან დაბრუნებულ რეჟისორს ქუთაისის თეატრის კარი გამოკეტილი დახვდა და სამუშაოდ გადავიდა აჭარის ახალგაზრდობის თეატრში, ხოლო 1937 წლიდან ფოთის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში. თეიმურაზ ლორთქიფანიძემ, როგორც მსახიობმა და მოქალაქემ ფოთის თეატრის კოლექტივის, მაყურებლისა და ქალაქის ხელმძღვანელობის განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრა. 1938 წელს დადგა სადიპლომო სპექტაკლი, რამაც დიდი გამოხმაურება გამოიწვია და დამდგმელს მიენიჭა რეჟისორ-დამდგმელის პირველი კატეგორია.

თეიმურაზ ლორთქიფანიძე, როგორც შემოქმედი, მუდამ ახალს ეძებდა — ეს მისი თანდაყოლილი თვისება იყო და მიზანსაც აღწევდა. სადიპლომო სპექტაკლის ჩაბარებიდანვე იგი ფოთის თეატრის დამდგმელი რეჟისორია, ენიჭება: საქ. სსრ დამსახურებული არტისტის საპატიო წოდება და ორიოდე წლის შემდეგ ნიშნავენ ამავე თეატრის დირექტორისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის თანამდებობაზე. ამ მოვალეობას ასრულებდა 1940 წლამდე, შემდეგ კი დოლო ანთაძის მიწვევით დაუბრუნდა მშობლიურ ქუთაისის თეატრს, სადაც დიდი წარმატებით იმუშავა შვიდი წლის მანძილზე.

ქ. ქუთაისიდან თ. ლორთქიფანიძე 1956 წლის ბოლოს გადაჰყავთ გ. ერისთავის სახ. გორის სახელმწიფო თეატრის მთავარ რეჟისორად, სადაც ტრაგიკული შემთხვევის გამო ერთი სეზონის დამთავრებაც აღარ დასცალდა.

გ. ერისთავის სახ. გორის სახელმწიფო თეატრში მისი უკანასკნელი დადგმა იყო მ. ჭავჭავიძის „არსენა მარაბდელი“. სპექტაკლმა მაყურებლისა და პრესის მაღალი შეფასება დაიმსახურა. 1956 წლის 12 ოქტომბრის გორის გაზეთ „სტალინელიში“ ვკითხულობთ — „რე-

ჟისორმა თ. ლორთქიფანიძემ „არსენა მარაბდელის“ დადგმით შექმნა მაღალმხატვრული, იდეურად გამართული სცენური სანახაობა. იგრძნობა რეჟისორის ნაყოფიერი მუშაობა მსახიობებთან. ეს არის ხალისიანი, ფერადოვანი და დინამიკური რიტმით გამთბარი ნაწარმოები, რაც თეატრის უდიდეს წარმატებებზე მეტყველებს“.

„დიდი წარმატება ხვდა თ. ლორთქიფანიძის ბოლოდროინდელ სპექტაკლს „მ. ჭავჭავიძის „არსენა მარაბდელს“. ეს იყო უადრესად საინტერესო მოვლენა მთელს ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში“. წერს 1957 წლის 7 ივნისის „ლიტერატურული გაზეთი“.

ამ რამდენიმე ხნის წინ შესაძლებლობა მქონდა შევხვედროდი და შესაუბრა გ. ერისთავის სახ. გორის სახელმწიფო თეატრის უფროსი თაობის მუშაკებთან, რომლებიც დღესაც კვლავინდებურად იღწვიან თეატრის ახალი წარმატებებისათვის — ესენია საქ. სსრ დამსახურებული არტისტი ერვანდ არაქელცივი, მსახიობები ლუსია სეილანოვა და მთავარი აღმინისტრატორი ნათელა კიკნაძე, რომლებმაც ღრმა გულისტკივილით მოიგონეს თ. ლორთქიფანიძის — რეჟისორის, ხელმძღვანელისა და შესანიშნავი მოქალაქის ღირსსახსოვარი მოვლენობა.

ქუთაისის ლალო მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრში თ. ლორთქიფანიძე შვიდი სეზონი მუშაობდა (1949-56 წ. წ). თავის მოგონებაში დოლო ანთაძე მოგვითხრობს: „ხანგრძლივსა და ნაყოფიერ მუშაობას ეწეოდა ლალო მესხიშვილის სახელობის თეატრში უდავოდ ნიჭიერი რეჟისორი თეიმურაზ ლორთქიფანიძე, მან ჩვენს თეატრში მრავალი დადგმა განახორციელა, რომელთა შორის წარმატებით სარგებლობდა ა. ოსტროვსკის „ქექა-ქუხილი“, სადაც თვით თ. ლორთქიფანიძე ასრულებდა ტიზონის როლს, გ. ერისთავის „გაყრა“, ვ. პატარაიას „სანაპიროზე“ და „უჩა უჩარდია“, კ. ბუაჩიძის „ფაქიზი განცდები“, ბ. ლავრენი-



ვის „რღვევა“, ს. ალიოშინის „ღირეკტორი“ და სხვ.“

1952 წელს მესხიშვილის თეატრში ჩემი გადაყვანის დღეებში, პირველად სწორედ თ. ლორთქიფანიძის მიერ სამი წლის წინათ დადგმული გ. ერისთავის „ბაყრა“ ვნახე. ეს იყო დახვეწილი, თანამედროვე თვალთახედვით გაანზრებული, შეკრული, მაღალმხატვრული, ანსამბლური სპექტაკლი. შედარება ხელოვნებაში რა მოსატანია, მაგრამ ვასაოცრად განსხვავებული იყო ეს სპექტაკლი ყველა იმ სპექტაკლისაგან, რომელიც ოდესმე ამ პიესის მიხედვით დადგმულა ქართულ თეატრში. ამის დასტური გახლდათ ისიც, რომ სამი წლის წინათ განხორციელებული სპექტაკლის მე-200 წარმოდგენა ისე მიდიოდა, როგორც პრემიერა. შემდეგ კი ოთხი წლის მანძილზე ჩვენი ერთად მუშაობით დავრწმუნდი, რომ მას, როგორც რეჟისორს, ჰქონდა თანამედროვეობის შეგრძნების დიდი უნარი. რატომ უნდა, ეს დიდად უწყობდა ხელს მის რეჟისორულ და აქტიორულ წარმატებებს. აღარაფერს ვამბობ ქუთაისის თეატრში თეიმურაზ ლორთქიფანიძის მიერ უკანასკნელი სეზონის (1955-56

წ. წ.) ბრწყინვალე დადგმებზე: ვანო ნოვის „ამბავი ერთი სიყვარულისა“, დ. თაქთაქიშვილის „გრიბოედოვი“, ვ. კანდელაკის „მიაა წყნეთელი“ და მ. ჭავჭავაძის „ჩვენებურები“, რომელთაც მასურბლისა და პრესის დიდი გამოხმაურება ჰპოვეს.

თეიმურაზ ლორთქიფანიძე ქუთაისის ინტელიგენციის, მუშათა კლასის, მთელი მოსახლეობისათვის საპატიო პიროვნება იყო, იგი უყვარდათ არა მხოლოდ როგორც ნიჭიერი რეჟისორი და მსახიობი, არამედ ადამიანი, უანგარო საზოგადო მოღვაწე. ქუთაისში მისი მუშაობის მანძილზე, ქალაქში არ ყოფილა არც ერთი საზოგადოებრივი ღონისძიება (და ასეთი კი უამრავი გახლდათ), რომლის მომზადება-ჩატარების საქმეში თეიმურაზ ლორთქიფანიძის თვალი და ხელი არ ჩარეულიყო.

ამიტომაც ქუთაისის მშრომლებმა ალალი ცრემლით, გულწრფელად დაიტირეს თავიანთი საყვარელი ადამიანი და ღირსეულად, საპატიო ადგილი მიუჩინეს მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში.

გიორგი ხუხაშვილი

**ლადო
გალაჯონია**

ბრინან ადამიანები, რომელთა ცხოვრება მშობლიური კუთხით იფარგლება. ისინი თითქოს მაგისტრალური გზით სიარულს საკუთარ გზაბილიკებს ამჯობინებენ. რაც ნიჭი და უნარი აქვთ მომადლებული განგებისაგან, ლოკალურ სამყაროში ამულავენებენ და რულუნებით,

პატიოსნებითა და გულმოდგინებით იღწვიან. ისინი თითქოს ცხოვრების კულისებში მუშაობენ და იშვიათად ჩანან ვანსცენაზე. მაგრამ დროთა განმავლობაში საგრძნობი ხდება მათი უანგარო ნამოღვაწარი, როცა მშობლიურ კუთხეში შექმნილი მთელი ქვეყნისთვის მნიშვნელოვანი შენაძენი აღმოჩნდება.

ისე ცხოვრობდა და ქმნიდა მხატვარი ლადო გალაჯონია. გური იყო მისი ადგილის დედა, მისი უპირველესი შთაგონება, მხატვრული აღმოჩენებისა და დაკვირვებების საგანი. ამგვარი უანგარობა კუთხურ პატრიოტიზმს სულაც არ ნიშნავს. რადგან ეს იმ ფესვების ურძნობაა, რომელსაც ბავშვობიდან ემყარები და ქვეყნიე-



რებას გასცქერი. აქ არის აღმოცენებული მისი პირველი შთაგონება და ყრმობის დროინდელი გატაცებანი. აქ, მშობლიურ გარემოსა და ახლობელთა გარემოცვაში გაჩნდა ძლიერი წადილი მხატვრისა. გურიის პეიზაჟი და ახლობელთა სახეები შთააგონებდნენ ეხატა ჭერ კიდევ გაუწაფავი ხელით გულწრფელი სურათები. მას ნათესავად ეკუთვნოდა გამოჩენილი მწერალი ქალი ნინო ნაკაშიძე (მისი ნათლიაც იყო). ბავშვობიდანვე ესმოდა სახელები ოზურგეთის მაზრაში დაბადებული მხატვრებისა — ანტონ გოგიაშვილის, მოსე თოიძის, ივანე გუგუნიავასი და შალვა ქიქოძის. მათი სახელები უკვე გაისმოდა ლადოს ბავშობაშიც, სურათებიც კანტიკუნტად უნახავს. და მაინც იდუმალია და ბოლომდე აუხსნელი — რა ძალა ახატვინებს ბავშვს, რა ამღერებს საკუთარ სიმღერებს და რა აწერიანებს ლექსებს. შინაგან ალღოს მიჰყავდა იგი ხელოვნებასთან. ხატავდა, როცა სკოლაში სწავლობდა. ნიჭმა ადრე იჩინა თავი და ხელმოკლე ოჯახის შვილი სამხატვრო აკადემიაში მიიყვანა. ოციანი წლების ცხოვრება კულტურის სფეროშიც სიახლეებს წარმოქმნიდა. ადამიანების სულიერი გარდაქმნა ხელოვნებისადმი, მხატვრობისადმი ფართოდ გავრცელებულ ინტერესშიც მუღავნებოდა. იგი გატაცებით სწავლობდა. ჭერ კიდევ ილია და ნინო ნაკაშიძეებს შეუძნევიანთ მისი ნიჭი, იმ დროს საკმაოდ ცნობილ ამავდარ მხატვართან ჰენრიხ გრანეცკისთან მიუყვანიათ. ნიჭი გამოცდილი მხატვრის თვალმა მაშინვე შეიცნო. თბილისში ცხოვრება, აკადემიაში სწავლა, დამქანცველი შრომა და ძიებები აყალიბებდა მხატვარს. მშობლიური კუთხე მაინც არ ასვენებდა. გულისყური იქითკენ ჰქონდა. და ოცდასამი წლის ქაბუკი 1925 წლის ოქტომბერში აწყობს თავის პირველ გამოფენას ოზურგეთში, სახელმწიფო თეატრის დარბაზში. ამიერიდან იგი როგორც მხატვარი და მოქალაქე თავის

მშობლიურ ქალაქს და თეატრს ეკუთვნოდა, მის წარმოსახვაში გაერთიანდა გურიის მთები და ოზურგეთის თეატრი. მამა ადრე დაკარგა. რუსეთ-იაპონიის ომში დაღუპულა პორტ-არტურთან. ოჯახს დედა უძღვებოდა, საბნების კერვით არჩენდა შვილებს. იმ საბნების და გურიის მთა-გორაკების ფერადოვნება ახატვინებდა ლადოსაც. აკადემიაში ცნობილი ოსტატების შეგირდობამ ასწავლა თავგამოდებული შრომა. ხატავდა იმას, რაც ენახა და განეცადა. აკადემიის ტრადიციულ კონკურსებზე უკვე იქცეოდა ყურადღებას. შარლემანისა და ლანსერეს ხელმძღვანელობით ეუფლებოდა გრაფიკის ხელოვნებას. მაგრამ არც ფერწერა და სცენოგრაფია იყო მისთვის უცხო. შეიძლება ითქვას, თეატრმა და მხატვრობამ ერთნაირად გაიტაცა. თეატრში გამართული მისი გამოფენა სიმბოლური აღმოჩნდა. ამიერიდან იგი, როგორც მხატვარი, თანაბრად ეკუთვნოდა მშობლიურ კუთხეს და მის თეატრს. ჭერ კიდევ სამხატვრო სკოლაში სწავლისას აღძრა თეატრისადმი ინტერესი. თვრამეტი წლისამ ოზურგეთში მიხეილ ქიაურელის მიერ დადგმული „სულელი“ გააფორმა. ქიაურელმა შენიშნა ახალგაზრდა მხატვრის ნიჭი და მიანდო მას წარმოდგენის სცენოგრაფია. ამას მოჰყვა იმ წლებში საკმაოდ პოპულარული ოპერეტის „პავლე ივანოვის“ დადგმა ლადო მალაზონიას მხატვრობით. ოცდაათიან წლებში ლადო მალაზონია სამუდამოდ უკავშირდება თეატრს. ლადო იყო სცენოგრაფი ალექსანდრე წუწუნავას მიერ დადგმული ლეონიდ ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“. მოგვიანებით მისი სცენოგრაფია ედო საფუძვლად ოზურგეთის თეატრის დადგმებს, „ილიპოს მეფე“, „ვაი ჭკუისაგან“.

ამიერიდან თეატრი იყო მისი შთაგონება, მთავარი საფიქრალი და მიზანი. ცნობილ რეჟისორებთან უმუშავანია. გატაცებით ქმნიდა ესკიზებს, თვითონვე



ანხორციელებდა სცენაზე, ოცდაათიანი და ორმოციანი წლების ქართულ საბჭოთა თეატრში მკაფიოდ ისმოდა მისი სახელი. ოწურგეთში ცხოვრება და მოღვაწეობა ხელს არ უშლიდა მას მთელი საქართველო დაენახა როგორც მხატვარს. დღეგურ ფერწერაში მუშაობა სცენოგრაფიაში შევლოდა. დეკორაცია მისთვის მხატვრულ სამუაროს ნიშნავდა, რომელშიც რეალური ცხოვრება უნდა ამოქმედებულიყო. ის უკვე ოსტატი იყო, შექმლო სხვისთვისაც ესწავლებინა. მისი ოჯახის უველა წევრი მხატვრობითა და ლიტერატურით იყო განმსჭვალული, უველაფერ ამით სუნთქავდა და საზრდოობდა. ორი მხატვარი აღუზარდა საქართველოს ლადოს ოჯახმა: ნოდარ და მამია მალაზონიები. მესამე ვაჟი, ლევან მალაზონია ლიტერატურას გაჰყვა. საქართველოს კულტურულმა სიძველეებმა, კულტურის ისტორიულმა ძეგლებმა წარსულში გადაახედეს მხატვარი. რომანტიული შთაგონებითა და ლირიული განწყობილებით ქმნიდა ტილოებს: „ჭვრის მონასტერი“, „ბაგრატის ტაძრის ნანგრევები“, „გურიანთის ციხის ნანგრევები“, „სიღნაღის შესასვლელი“, „ჭუმათის მონასტერი“, „მცხეთა“, „მეტეხი“. ეს უველაფერი ღრმად განეცადა, უყვარდა, ახსოვდა, ხედავდა. მშობლიურმა გარემომ ასწავლა ფერების მიგნება. იგი აღადგენდა ისტორიული და ეთნოგრაფიული თავისებურებებით გარდასულ დღეთა ტრაგიკულ მშვენიერებას. მისი ფუნჯი და ფანქარი გრძნობიერი და ხალასი იყო. იმავე დროს უპრეტენზიო, სადა, მოკრძალებული. იგი არ იყო მხოლოდ რომანტიული ჭვრეტის ხელოვანი. თანამედროვეობა მუდამ აღეღვებდა, თავისი ქვეყნის სასიკეთო სახეცვლილებას გრძნობდა და გატაცებით გამოხატავდა. ოთხი ათეული წელი ქმნიდა იგი ჩვენი ცხოვრების სურათებს. მისი ტილოები და გრაფიკული ჩანახატები — „ქალაქ მახარაძის ხედი“, „თბილისის ზედი“,

„ქართლი“, „თბილისის დამე“, „სახტურში რო გურია“, ქალაქ მახარაძის ახალი ქუჩა“, „ლაითურის საბჭოთა მეურნეობა“, „ნანსეულის საბჭოთა მეურნეობა“, „ვაკის პარკი“ და სხვა მრავალი, მშობლიური ქვეყნის შრომისა და შემოქმედების ნათელი განწყობილებით არის აღსავსე. ამასთანავე იგი აფორმებდა გამოფენებს. ერთხანს დირექტორობდა კიდეც თეატრს, იყო პედაგოგი და ოსტატობის საიდუმლოს უმუღავნებდა მომავალ მხატვრებს. მას იცნობდნენ მთელს საქართველოში, პატივს სცემდნენ, იწვევდნენ გამოფენებზე, იძენდნენ მის ნახატებს. საქართველოს კულტურის დაწესებულებათა ფონდებში, შემოქმედის, ლიხაურის, ცხავათის, მახარაძის მუზეუმებში მრავლად არის გამოფენილი მისი ტილოები. ორმოცზე მეტი წელიწადი მხატვრის ცხოვრებისა, პირველი გამოფენიდან გარდაცვალებამდე, უანგარო მსახურება იყო მხატვრობისა და თეატრის წარმტაცი ხელოვნების. დღეწლმოსილსაც ისეთივე გზებით უყვარდა მშობლიური კუთხის ფერები, როგორც სიჭაბუკეში. და ის დაიფერფლა ამ სიყვარულში, მოუსვენარ ძიებებში, აწყუოზე, წარსულზე და მომავალზე ფიქრით.

საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრებში
წარმოღვენილი ქართული პიესები

(1985 წლის ციფრობრივი მონაცემები)



ავტორი	პიესის დასახელება	რამდენ თეატრ- ში დაიდგა	სტექტაჟების რაოდენობა	მაყურებლის რაოდენობა
გ. აბაშიძე	ცოტნე	1	19	7,000
	ყორნალი	1	13	4,700
მ. აბრამაშვილი	ნიშხა-ნიშხა, ბარბალუჯა!	1	21	6,600
	ვარსკვლავი	1	31	6,200
თ. აბულაშვილი	წეროს გუთანი უბია	1	11	2,700
თ. აბულაშვილი,				
ა. ქანთარია	სიცოცხლემისჯილი ტყვე	1	29	12,100
პ. აირამჯან,				
გ. აბესაძე	ულტიმატუმი	1	1	500
ნ. არეშიძე	სიკეთის ძალა	1	67	22,100
გ. ბათიაშვილი	ვალი	1	14	5,600
	წერილები შვილებს	4	131	48,700
	1832 წელი	1	8	2,200
თ. ბაძალუა	რეჟივები ვერცხლის ქორ- წილისთვის	2	45	9,809
მ. ბერაძე	ორი ბილეთი დაგვიანებუ- ლი მგზავრებისთვის	1	21	3,500
	დაგვიანებული წერილები ფრონტიდან	1	30	9,900
	სანამ გული ფეთქავს	1	2	700
	და დგებოდა ახალი წელი	1	29	3,300
	ჩაშლილი ქორწილი	1	26	4,700
	დაბადების დღე	1	23	4,100
	ძალა ერთობაშია	1	1	200
გ. ბერიაშვილი	ბროწეულებს ცეცხლი ეკი- დება	1	33	4,000
	ილო, ელო და ქვრივები	1	10	1,900
მ. ბესტავაშვილი	ზურგა	1	14	5,300
ვ. ბრეგაძე	ლიტერატურული კომპოზი- ცია	1	2	800
კ. ბუაჩიძე	ეზოში ავი ძაღლია	3	99	41,000
	მკაცრი ქალიშვილები	3	52	12,200

ე. გაბაშვილი	მაგდანას ლურჯა	1	23	
რ. გაბრიაძე	მარშალ დე-ფანტიეს ბრი- ლიანტი	1	147	7.900
	ჩვენი გაზაფხულის შემოდ- გომა	1	21	2.100
ჭ. გაბუნია	არდაღაგები	1	19	2.900
კ. გამსახურდია	დიდოსტატის მარჯვენა ზარები გრიგალში («მთვა- რის მოტაცება»)	1	6	2.400
ა. გეგია	ბეწვის ხიდზე	1	19	3.300
ა. გეწაძე	ბერბიჭას აღსარება	2	35	5.600
	მე ქანდაკებად გადავიქცე- ვი	1	13	2000
	წმინდანები ჯოჯოხეთში	1	27	7.400
შ. გვეტაძე	მონანიება	1	22	3.700
ი. გოგებაშვილი	იავნანამ რა ჰქმნა?!	1	44	23.600
ვ. გოგოლაშვილი	საიუბილეო პროგრამა	1	24	7.900
მ. გორგილაძე	სოფლის აღმართი	1	10	3.500
დ. გრატიაშვილი	ბაჭიები	1	7	1.400
გ. დოჩანაშვილი	ხორუმი — ქართული ცეკ- ვა	1	22	8.300
ნ. დუმბაძე	საბრალდებო დასკვნა	7	138	52.100
	ნუ გეშინია, დედა!	1	3	700
	მარადისობის კანონი	5	54	23.200
	კუქარაჩა	2	19	5.100
	ისევ ამქვეყნად დავრჩები	1	5	1.700
	ნოველები	1	42	6.100
ნ. დუმბაძე,	მე ვხედავ მზეს	2	61	24.000
გ. ლორთქიფანიძე	მე, ბებია, ილიკო და ილა- რიონი	1	9	4.200
ა. მგუტია	სიცოცხლე გრძელდება	1	20	10.200
მ. ელიოზიშვილი	ბერიკონი	1	1	300
გ. და რ. ერისთავები	ვოდვეილები	2	21	8.700
რ. ერისთავი	უჩინმაჩინის ქუდი	1	62	21.400
ი. ვაკელი	აბრაკუნე ჭიმჭიმელი	1	21	6.200
ლ. თაბუკაშვილი	შენკენ საელი გზები	4	142	45.400
	დარაბებს მიღმა გაზაფხუ- ლია	2	19	6.700
	ათვინიერებენ მიმინოს	1	9	3.100
ვ. იაკაშვილი	ქინქლა	1	2	1.700

ვ. იაკაშვილი	ქართლ-კახეთის უკანასკნელი ქრონიკა	სამეფოს წლების	2	20	11.800
	შავლევა ციკანი		1	8	800
გ. იმერელი	ნაბო		1	29	6.800
რ. ინანიშვილი	ჩემი წყალ-ჭალის ხმები		1	19	19.500
ო. იოსელიანი	ადამიანი იბადება ერთხელ		2	34	16.500
	გამოქვაბული		1	20	5.500
	ყრუ ღმერთები		1	6	1.600
	დაჩის ზღაპარი		1	72	22.700
	ექესი შინაბერა და ერთი მამაკაცი		1	6	3.900
პ. კაკაბაძე	კოლმეურნის ქორწინება		1	6	2.700
ა. კალაძე	ოინბაზები		1	6	1000
ა. კაპჭავჭავაძე,	ჯერ დაიხოცნენ, მერე				
ა. თაბორიძე	იქორწინეს		1	9	1.900
დ. კეფერაძე	ურჩი ბაჟია		1	19	3.700
გ. კეჭეყმაძე	ოქროს ნალი		1	8	3.400
	ჩვენს სკოლაში		1	2	900
გ. კვარაცხელია	ჩემი კუთვნილი მყუდროება		1	22	4.800
კ. კვეციანი	მედღეხვალა		1	32	7.300
მ. კვესელავა	ას ერგასის დღე		1	57	45.000
დ. კლდიაშვილი	დარისპანის გასაჭირი	3	149	50.200	
	ირინეს ბედნიერება	1	13	6.100	
	ქამუშაძის გაჭირვება	1	13	6.900	
ს. კლდიაშვილი	ლახუნდარელი	1	39	7.000	
ა. კოტეიშვილი	გამომძიებლის დრო	1	13	6000	
ზ. კუსნიანიძე	ბედნიერების წყარო	1	16	3.100	
ნ. ლომოური	ქაჯანა	1	26	4.500	
რ. მამულაშვილი	გამოცდა	4	91	41.000	
ო. მამფორია	იეთიმ გურჯი	2	53	15.600	
	მტრედები	1	35	6.300	
თ. მეტრეველი	შეშლილი... შეშლილი ახა- ლი წელი		1	12	2.400
	ბუ და აბლაბუდა		1	37	6.900
ა. მითაიშვილი	გადაარჩინეთ პროფესორი თაბაგარი		1	2	900
შ. მილორაძე	უკანასკნელი იფარიძე		1	15	8.800
მ. მიქელაძე	ძმობილები		1	6	900
ა. მრევლიშვილი	განკითხვის დღე		1	11	1.200
	ჟამი განწმენდისა		1	10	900
	სიკვდილმისჯილთა თეატ- რი		1	5	100

ნ. ნაკაშიძე.				
კ. მაქარაძე	ბაკი-ბუჯი	1	36	
ი. ნარეკლიშვილი	ზარმაცი კიკო	1	2	300
გ. ნახუცრიშვილი	კინჭრაქა	4	154	38.800
	კომბლე	4	123	47.800
გ. ნახუცრიშვილი				
ბ. გამრეკელი	ნაცარქექია	8	110	40.800
ლ. ნუცუბიძე	რწყილი და კიანჭველა	1	6	1.100
	სიცოცხლის დედა	1	35	6000
ე. უორუოლიანი	სიზმარა	1	40	7.600
ლ. როსება	პროვინციული ამბავი	2	29	13.900
	პრემიერა	2	29	24.200
შ. როყვა	მდინარის იქით ჩემი სო-			
	ფელია	1	9	4.900
	ნდობა	1	17	2.300
ლ. სანიკიძე	მედვა	1	3	1.900
რ. სტურუა,				
გ. ქავთარაძე	ბრალდება	1	34	11.200
ა. სულაკაური	ტალღები ნაპირისკენ მი-			
	ისწრაფიან	1	20	7.700
	მტრედები	1	38	12.400
ვ. ფშაველა	მთანი მალაღნი	1	24	7.200
კ. ქადაგიძე,	სადაც გინდათ, იქ მიჩივ-			
თ. მაღლაკელიძე	ლეთ	1	1	500
ლ. ქიაჩელი	პაკი აძბა	1	7	4.100
კ. ქინჭლაძე	მულამ ერთად	1	11	5.300
თ. ქურდოვანიძე	მომიძიე ხასხასა ბალახში	1	19	6.900
ქ. ქურუყაშვილი	კონკია	1	5	5000
ა. შალუტაშვილი	გაუთხოვარი ქვრივი	1	26	11.200
	გიგლიკო	1	11	3.600
შ. შამანაძე	ღია შუშაბანდი	10	294	110.700
დ. შენგელაია	ონაგარა	1	40	9.400
ნ. შურღაია	მუსიკალური ზღაპარი	1	48	9.800
ლ. ჩანტლაძე	მუცელა	1	49	10.600
გ. ჩიტაიშვილი	დამეგობრდნენ	1	28	7.200
ა. ჩხაიძე	სამიდან ექვსამდე	5	66	36.900
	თავისუფალი თემა	2	29	11.500
	ჩემი ეიფელის კოშკი	1	5	2.100
	პერსონალური საქმე	1	35	6.800
	მთავარი გამოცდა	1	4	1.200
	ოქროს თევზი	1	16	6.300
	თემიდა ეშვება ძირს	1	1	300
	ჩინარის მანიფესტი	1	1	100
	შთამომავლობა	1	8	4.600
	ხილი	1	7	1.500

ა. ცაგარელი	ჭკუისა მჭირს	1	10	4.500
	რაც გინახავს, ველარ ნახავ	1	2	900
ა. წერეთელი, ვ. გუნია, ა. ცაგარელი	ვოდვეილები	1	31	6.900
ლ. წერეთელი, ნ. წულუისკირი	ეშმაკუნები	1	18	4000
ი. ქავჭავაძე	ძველი სამრეკლო	1	13	2.600
	განდეგილი	1	17	900
თ. ჭილაძე	ასის წლის წინათ	1	26	23.000
	როლი დამწყები მსახიობი			
	გოგონასათვის	1	11	15.000
გ. ჭიჭინაძე	თავფარავნელი ჭაბუკი	1	22	12.600
	უკანასკნელად კივის მატა-			
	რებელი	1	28	10.000
	იისფერა	1	21	4000
მ. ხეთაგური	ხეთალა	1	10	1.700
გ. ხორნაული	ხუთკუნჭულა	1	37	9.300
ნ. ხუნწარია	კომედიების საღამო	1	22	2.400
	გაეიხსენოთ ჩვენი ბავშვო-			
	ბა	1	27	3.800
ნ. ხუნწარია, შ. კობიძე	ოჰ, ეს მსახიობები!	1	43	14.300
დ. ხუროძე	ძმაო, ძმითა ხარ ძლიერი!	1	30	4.400
გ. ხუხაშვილი	ამბავი ომისა და ჭარისკაც			
	ჭიბილიასი	1	8	1.100
მ. ჭავჭავიძე	მუსუსი	1	7	700
	ჯაყოს ხიზნები	1	39	20.600
დ. ჭალაღონია	მამლაყინწას თავგადასავა-			
	ლი	1	64	15.500
მ. ჭაფარიძე	ჩვენებურები	2	25	10.600



ენო შპანბირაძე

რიგ სიტყვათა განმარტების აღნიშნულია მათი გამოყენების (კინო, თეატრი და ა. შ.), მოცულობის შეკუმშვის მიზნით მოცემულია შემოკლებები, რომელთაც ახლავს სათანადო სია (გვ. 10).

ხელოვნების რუსულ-ქართული განმარტებითი ლექსიკონი

წიგნის ანოტაციაში აღნიშნულია, რომ „ამ სტრუქტურით შედგენილი ხელოვნების ლექსიკონი პირველად გამოდის“ (გვ. 4). ეს იმდენადაა სწორი, რამდენადაც ქართულ-რუსულზეა ლაპარაკი, თორემ სტრუქტურით ესეც ჩვეულებრივი ორენოვანი განმარტებითი ლექსიკონია, რომელშიც ზოგი ცნობა ენციკლოპედიური ხასიათისაც არის. მაგალითად „ახალი ანტიკური კომედიის“ (გვ. 467) განმარტება შეიცავს 18 სტრიქონს საგნის ისტორიით. ამგვარ სიტყვათა განმარტებები სცილდება თარგმნილი ლექსიკონის ფარგლებს.

ბამონცა თბილისის ვანო სარაჯაშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის დოცენტის ალისა ყიფშიძის მიერ შედგენილი „ხელოვნების განმარტებითი ლექსიკონი“ (რუსულ-ქართული. თბილისი, 1985 წ., ტ. 5000).

ენათმეცნიერები ამბობენ: აბსოლუტურად სრული ლექსიკონი არ არსებობსო და ვერც ეს ლექსიკონი ამოსწერავს სათანადო ტერმინოლოგიას.

ამ დიდი მოცულობის (გვ. 820) ნაშრომის გამოქვეყნებით გამოცემელობა „განათლებამ“ განახორციელა საყურადღებო და მნიშვნელოვანი საქმე. ასეთი ლექსიკონი ჩვენში პირველად გამოდის.

ლექსიკონში ქართული სიტყვებიცაა შეტანილი (გვერდებზე არ მივუთითებთ, ანბანთა რიგით მოიძებნება). მაგალითად: დავლური, დაფდაფი, დარბაზი, დაფი, დედოფალი, დერეფანი, ქოსი, კუკი, ლინი, მღერა და სხვა. მაგრამ შეტანილი არ არის რიგი პოპულარული სიმღერის სახელწოდებები სახელები: ბასი, რაც უკვე გაქართულებულია (იხ. „ქართული უნის განმარტებითი ლექსიკონი“), გალობა, ნანა, ნანიჩა. მყარული, ოდოია, (იხ. იგივე ლექსიკონი), თარი, ლაღე ჯა სხვა.

რელაქტორები არიან: აკად. ვ. ბერიძე (არქიტექტურა), პროფ. ლ. გვარამაძე (ქორეოგრაფია), პროფ. ო. ფირალიშვილი (სახვითი ხელოვნება), დოც. ნ. გურაბაიანი (თეატრი), ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი გ. დოლიძე (კინო), ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი გ. ტორაძე (მუსიკა), ზ. დადეშქელიანი (ცირკი), გ. ქუბაბია (კინო).

ზოგი განმარტება არ არის სრული და ზუსტი. ზოგიერთი სტატია კი მრავალსიტყვოვანია. შეიძლება რიგ უცხო სიტყვათა ტერმინითვე გადმოცემაც (მაგ. Театр — თეატრი, Спектакль — სპექტაკლი და ა. შ.).

შესაბამისად ზემოთდასახელებული დარგებისა, ლექსიკონში სიტყვები რუსული ანბანის თანამიმდევრობითაა დალაგებული და განმარტებული. სიტყვის განმარტების შემდეგ მოცემულია მრავალი სპეციალური ტერმინი ევროპულ ენებზეც (მითითებულია მათი წარმომავლობა): ინგლისურად, ფრანგულად, გერმანულად, იტალიურად, ესპანურად.

ამწინააღმდეგარ ქართულად არ წერია! სხვა შემთხვევაში კი სიტყვა წაშლ



გამოყენებულია კომპოზიტებშიც კი. მართალია, ზალა სწორადაა თარგმნილი დარბაზად, მაგრამ ეს ზომ მხოლოდ თეატრალური ხელოვნების ტერმინი არაა!

აშანსლმშბ ლექსიკონში ქართულადაც ამავე ფორმით წერია, მაგრამ განმარტება არ არის სრული — „თეატრის ლოჟის წინა პატარა ოთახი“-ო.

მე-18-19 საუკუნეებში იგი ნიშნავდა „გასახდელ ოთახს თეატრის ლოჟაში შესასვლელთან ან გვერდით“, ეს იყო ანტრაქტის დროს დასასვენებელი ადგილი. ახალ თეატრში ავანლოჟა, უმთავრესად, დირექტორის ლოჟას აქვს.

აშანსცმნა — განმარტებულია, როგორც: 1. „სათეატრო სცენის წინა ნაწილი (მაყურებელთან ახლოს)“. 2. „სცენის ნაწილი ორკესტრსა და ფარდას შორის“.

აქ სრულიად ზედმეტია დანართი სიტყვები „მაყურებელთან ახლოს“, აკლია კი, რომ ესაა „დიდ თეატრებში სცენის ნაწილი ფარდასა და საორკესტრო ორმოს შორის“.

ამავე ლექსიკონში რეჟისორი პირველ რიგში განმარტებულია, როგორც კინო-ფილმის დამდგმელი — რატომ? რეჟისორს ერთი საერთო განმარტება აქვს, რომ ის არის დადგმის (თეატრში იქნება თუ კინოში) შემოქმედებითი ორგანიზატორი. უკეთესი იქნებოდა ასეთი განმარტების შემდეგ იგი დარგობრივად დანაწევრებულიყო.

ამგვარი შენიშვნები შორს წაგვიყვანს, ვფიქრობ, ზოგადი წარმოდგენისათვის დასახელებულიც კმარა.

უფრო არსებითი ის არის, რომ ამ დიდტანიან ლექსიკონში არ ვხვდებით იმ ტერმინებს, რომლებიც მასში უთუოდ უნდა იყოს. ასეთებია: აკომპანიმენტი, აკომპანიატორი, აკომპანირება, აკორდი, აკორდეონი, ალილო, ალკაპი, ამატორი, არია, არფისტი, აფიშირება, აფონია და სხვა.

ჩვენ ეს უსრულობანი მხოლოდ ერთი ასოს მიხედვით აღწინააღმდეგობა, ასეთები,

სამწუხაროდ, მრავლადაა სხვა ასოვით მაგალითად: ხორმაისტერი, ხასანბეგური, ხორონი და სხვა.

ზოგჯერ ქართული ორთოგრაფიის კანონებიც არ არის დაცული. მაგ. დუფდაში (გვ. 194) ერთი სიტყვაა ქართულში, აქ კი დეფისით (დაფ-დაფი) წერია, კიდობანი (გვ. 758) ზ-ზეა შეტანილი და დაბეჭდილია Хидобани, ე. ი. ამ და ზოგ სხვა შემთხვევაშიც ქართული სიტყვები არ არის სწორად ტრანსლიტერირებული, მით უფრო ნებისმიერია რაგ სიტყვათა ეტიმოლოგიური ცნობები ნასესხებ სიტყვებზე.

მიუხედავად ყოველივე აღნიშნულისა და რიგ აღუნიშნავ უზუსტობებისა თუ უსრულობისა, უთუოდ მისასალმებელია ამ ლექსიკონის გამოცემის ფაქტი. იგი გამოადგება ხელოვნებათმცოდნეობის ყოველი დარგის მუშაკს, დაეხმარება პედაგოგებს სასწავლო-პედაგოგიურ მოღვაწეობაში, სასარგებლო იქნება მკითხველთა ფართო წრეებისათვის. ამდენად მადლობა გვეთქმის მისი შემდგენლის ა. ყიფშიძისა და გამომცემლობა „განათლების“ მიმართ. თუკი ამ ლექსიკონის ახალი გამოცემა განხორციელდება, შემოდინიშნული და სხვა შენიშვნების გათვალისწინებაც სასარგებლო იქნება.



ჯაკობი

ლავრო-მოლი

„ხმათა პარალელები“

2: პარადელი,
კარუზო, დე ლუჩია

ნეაპოლში მსოფლიოს ყველა დროის უდიდეს ტენორად ითვლებოდა ფერნანდო დე ლუჩია, ხოლო ამერიკასა და სხვა ქვეყნებში ქუხდა ენრიკო კარუზოს სახელი, ძველმა სკოლამ, რომლის მიმდევარიც დე ლუჩია გახლდათ. პირველობის პაღმა სან კარლოს თეატრში იმ დროით მოიპოვა, როცა მეორე ნეაპოლელი კარუზო „სიყვარულის ნექტარში“ მღეროდა. დიხაც, შეცდომა იყო სასინჯ ქვად ძველი რეპერტუარის შერჩევა.

ნიუანსების ნაცადმა ოსტატმა, საკიროებისამებრ თავდაზოგილმა, რობერტო სტანიოსეული ტექნიკური, გერგილიანი სიურპრიზების, სტილური თანმიმდევრულობისა და გადასვლების ვირტუოზმა დონ ფერნანდომ ამ ოპერაში ხომ წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა ადრე. ნეაპოლში უვაოდა სიმღერის მისეული სკოლა და დე ლუჩიას ურიცხვი მეგობრები თუ თავყანისმცემლები ისე აღმერთებდნენ მის ხელოვნებას, როგორც სხვებიან სამხრეთელებს თანადროულ გმირთა კერპებად ქცევა. ჭირაც არავის დავიწყნოდა დონ ფერნანდოს მიერ ნამღერი „კარმენი“, „მარგალიტის მაძიებლები“, „ირისი“, „ტოსკა“, ცოტა არ იყოს. ხელოვნურად მოკაწმულ-ნაჩუქურთმევი მისეული გამოთქმის კილო, რომელიც შემდეგ აიტაცა ალესანდრო

ბონჩიმ და დილეტანტებისა და პედაგოგების მისხაბად ნიმუშად იქცა.

შემოსხენებულ საღამოს, „სიყვარულის ნექტარის“ შესრულებისას, ენრიკო კარუზომ თავისი ვერისტული ტექნიკისა და სტილის მეოხებით, ისეთი მნიშვნელობითა და სიდიდით შემოსა ნემორინო, რაც ამ ტლუ ჯღუხის ბიქს არადა არ შეფეროდა. კარუზოს ბაგეები ისეთი ცრცელი, გრძნობიერი თრთოლივით ამოთქვამდა „მადლული ცრცელის“ ჰანგს. რასაც საზოგადოება ნაჩვევი არ იყო. მისი ყველა წინამორბედი ამ ცნობილზე ცნობილ მფლოდიას ქარგავდა განსომილი ოხვრით და მისვან ქმნიდა ნატიფი მშვენიერებით შემკულ მინიატურას, ხოლო კარუზოს ყელიდან ამოსული ფრანა ბგერათა ჩანჩქერით ტბორავდა თეატრს, ანციფერებდა ხალხს. მაგრამ კრიტიკა არ დაჰყვა მის ჭადოს და სპექტაკლის მერე ბარონმა პროჩიდა-უფროსმა თავისი გაწეიის ფურცლებზე სასტიკად გაილაშქრა ამ საოცარი ხმის წინააღმდეგ. სინანულით იგონებდა რა სახელოვან ფერნანდო დე ლუჩიას, შფოთავდა და ბობოქრობდა ძველი სკოლა. ნეაპოლელი არ აღიარებდა ამერიკელს. ამ ქალაქის სკვიდრ ქუჩის ბიქსაც ვეღარ გაუმთელდა გატეხილი გული და დაიფიცა, რომ არასდროს დაბრუნდებოდა თავის მშობლიურ ქალაქში. როცა ამ უსიამო შემთხვევას იგონებდა, იტყოდა ხოლმე: „ბავას რა უშავს, საკითხავი მწყემსები აო“. ნეაპოლელეებმა ეს ხელზე დაიხვიეს და ამ ქალაქში კარუზოს ერთ მემორიალურ დაფასაც კი ვერ ნახავთ.

ამ „ბავას“ მომღერალი მაინც ვერ შეეღია და უკანასკნელადაც იმად მოინახულა ნეაპოლი, ერთხელ კიდევ რომ შეეველო მასთვის თვალი და იქ დაეღია სული. კარუზო დე ლუჩიაზე ბევრად უმცროსი იყო, მაგრამ იმ ქვეყნად მაინც მასზე ადრე წავიდა. მისმა მეტოქემ მგლოვიარე თანამემამულეებთან ერთად სიმღერით დაიტრია კარუზო სახალხო პანაშვილზე.

გაგრქელება. დასაწყისი იხ. „თ. მ.“ № 1, 1986 წ.



კარუშოს ხმისა და რეპერტუარის განხრეკა-აღნუსხვა ამოა შრომაა. მისი ხმა და სტილი ერთადერთი და განუყოფელია სიმღერის ისტორიაში. უნიკალური იყო მისი ბარიტონური შეფერალობის ხმა და უნიკალურია ღრმა გულითადობითა და ჭეშმანურობით ადვსილი მისი სიმღერაც.

როგორც ვთქვით, ვიოლონჩლოს ბგერა აფორიანებდა კარუშოს სულს. მას შერე, რაც ოჯახურმა შეიითმა გატანჯა და დასძალა, მომღერალმა ხელი მიჰყო ხმის კონცენტრირებასა და დაწნევას, იმ ფიქრით, რომ მიეზამა დიდი ვიოლონჩლისტების ულერადობისათვის. ასეთ შედეგს კი იგი აღწევდა ბგერათა ტიპური პორტამენტოსა და ყელის მიმოხვრის მეშვეობით, რაც კარუშოს ხმას განუყოფრებელს ხდის. ამ მხრივ, კარუშოს მთელი სხეული შემწვედ ედგა მის გულს. ფილტვების, ღიაფრაგმის, ნეკნების, მუცლის ღრუს დაწნევა „ჩამბაზების“ და „მანონის“ ცნობილი ფრაზების ამოთქმისას მუდამ იწვევდა სისხლის მოწოლასა და ჰიპერემიას სახის და კისრის არეში. ბრუკლინის მუსიკალურ აკადემიაში „სიყვარულის ნექტარის“ შესრულების დროს, სანკაო აღმოჩნდა უბრალო სურდოვ კი, რომ გადაძაბული ფილტვების ანთება და აბსცესი გამოეწვია. ამან გაამაფრა მომღერლის ავადმყოფობა, რასაც მისი სიკვდილი მოჰყვა.

კარუშო სიმღერის დროს სუნთქვის აპარატს ატანდა ძალას. იგი იმდენად გერთო დაბალი ბგერებით, რომ ასე გახინჯეთ, ბხნის პარტიაც კი შეასრულა სცენაზე და გრამფირფიტებზეც დაამღერა.

წარმოდგენის დღეებში თავისი მოუქნელი სორხით მთელ იმ ოპერას მღეროდა, რაც საღამოთი უნდა შეესრულებინა. მსუბუქი ვიბრაცია არ დაჰყოლოდა თან ამ სახელოვან ხმას.

კარუშო უსაზღვრო პოპულარობას ხელი შეუწყო არსებობად ორმა ფაქტორმა: ფონოგრაფის დამკვიდრებამ და

იმ ტრიუმფალურმა აღიარებამ, რომელიც თავს სალხი ლეონკავალოს „ჩამბაზებს“ შეხვდა. არ არსებობდა დედამიწის არც ერთი კუთხე, სადაც არ უღერდა ენრიკო კარუშოს ხმით ამოთქმული კანიოს გოდება. როგორც ტამანიოს ბედნიერმა შესხვედრამ შექსპირის ოტელოსთან შექმნა ლეგენდა ამ ტურიენტ ტენორზე, ასევე ერთი ოპერის, მანჯანისა და ხმის თანხვედრამ შექმნა მითი ნეაპოლელ მომღერალზე. ზოგჯერ ბედი და ღირსება სამაგალითოდ ავსებდნენ ერთმანეთს. კარუშოს ხმა და ლეონკავალოს მუსიკა, თითქოსდა, ერთმანეთისთვის იყო შექმნილი.

ტამბერლიკის, გაიარის, მარკონის, მაზინის, ტამანიოს, სტანიოს, ბონჩის ზარივით მრეკავი ხმები ძნელად თუ ჩაიწერებოდნენ, რადგან მათ მფრფენ მალღებს სივრცე და სინათლე სჭირდებოდა, გამოთქმას კი უმეტესი სიცხადისათვის ერთგვარი დაბეკვა. კარუშო სიმღერის დროს იცავდა მუსიკალურ ჩარჩოებსა და კანონებს, სძულდა რა ის თვითნებობა და ახირებულობა, რის უფლებასაც თავს აძლევდნენ ბოლოვამინდელი ბელკანტოს მიმდევარნი. ამიტომაც ვანსვუღებოდა აგრე ძლიერ მისი თანამედროვისა და მეტოქის, ძველი სტილის სკოლის უკანასკნელი წარმომადგენლის ალესანდრო ბონჩისაგან, რომლის ხმაც ანტიფონოგრაფიული და ანტიფონოგენური გახლდათ.

ფერნანდო დე ლუჩია იყო სხვა დროებისა და სხვა გარემოს ნაყოფი. მისი ხმა, თუმც იგი მღეროდა „კარმენს“, „ირისს“ და „სოფლის პატრონებს“ ტემბრითა თუ ხასიათით ვერ ეხამებოდა ვერისტული მელოდრამის მოთხოვნებს. ინსტიქტი მას გრძნობათა სიმულაციისაკენ უბიძგებდა, კარუშო კი განიცდიდა ისე ღრმად და უშეალოდ, რომ საბოლოოდ ჩაიწვა და დაიფრფლა კიდეც.

„ჩამბაზების“ პროლოგში ლეგენდარული ტიტა რა მიადგებოდა ბოლო ფრაზას, ცხოველთა მეფისებრი ნესტოე-



ბიდან ამოისროდა ისეთ ძლიერ ზედა სოლს, რომ დარბაზი სახტად რჩებოდა. ბგერა „ა“-ს მორგებულ ამ ნოტს იმგვარი სიმძლავრითა და დაჟინებულობით მიაყოლებდა ჩაქუჩის ბაგუნისდარ სოლთა ასხმას, რომ გოგნებულ მსმენელს მათი ჭერის გასრულებამდე სუნთქვა ეკვროდა.

ტიტა რუფო, როცა ის „ჰამლეტსა“ და „სევილიელ დალაქსი“ გამოდიოდა, ფეხზე წამოშლიდა ხოლმე პარტურს. ხალხი ყოველი სპექტაკლის დროს ელოდა სასწაულს. ამ სტრუქტურების ავტორს კარგად ახსოვს 1927 წელს ბუენოს-აირსის თეატრ „კოლონში“ მომხდარი ამბავი. რუფომ „ჰამლეტის“ შესრულებისას სახტად დატოვა და გული დასწყვიტა მთელ საზოგადოებას, როცა მღეროდა სწორედ იმ ფრაზას, რომელიც მან მარადსახსოვარი ჰყო.

კოლოს სწორედ შუა კადენციისას ჩაუწყდა ხმა და პირი დიად დარჩა. ის ზურგით შებრუნდა ხალხისაკენ, სული მოითქვა და მხოლოდ მერე განაახლა შეწყვეტილი ვოკალიზი. სწორედ იმ დღიდან შეუდგა თავისი ბიოგრაფიის („ჩემი პარაბოლა“) წერას, მალე რომ დაბოლოვდა კიდევ სიტყვით „დასასრული“.

1912 წლიდან რომში აღარ უმღერია, ხოლო ქვისლის, ჭაკომო მატეოტის სიკვდილის შემდგომ, 1924 წლის მერმენაპოლშიც აღარ გამოსულა. გარდაიცვალა ფლორენციაში, 1953 წელს, მარტო-მარტო, პიანინოსა, ვერცხლის საგრიზო ზარდანზასა და ერთი ლამაზი სურათის გარემოცვაში, რომელზეც მხატვრის (თუ არ ვცდები რომერო ტორესის) მიერ თავად იყო გამოსახული „ჰამლეტის“ როლში.

კრიტიკულ აზრს ხშირად ჩაუკლავს სული, ბუნებრივი ნაკლის ხელოვნურად გამოყენება კი საბოლოო ჯამში როდი იძლევა არსებით უპირატესობებს. აკირუფომ თავად ურჩია ჭერ კიდევ ახალ-გაზრდა ბეის, არ ევლო მის კვალზე.

„არას გარგებთ ჩემი მიბაძვა“ — ტიტამ, რაც შემდეგს ნიშნავდა. „ერთი ვერ გაგიგიათ, რომ სხვა ჩარა არ მქონდა, თორემ სხვაფრივ ვიმღერებდი. ბუნებამ ასეთნაირი გამომჩარსა, მეც მოვეჭიდე ჩემს დოვლათს, თანშობილი ნაკლი ვაქციე ჩემივ სმის ბალავრად. აი, მიზეზი მისი განუმეორებლობისა. მაშ, ნუ ეცდებით იმ ფორმის გადაღებას, რისი განუმეორებაც შეუძლებელია, ამ ნაკლის წინასწარგანზრახულად და შეგნებულად ათვისება სომ ჩემს უბრალო ასლად გაქცევადათ“.

ბეი პირველი იყო დიდი პიზელის მიმბაძველთა მთელი ჯარიდან. 1952 წელს იგი ვისბადენში მღეროდა ოპერაში „ბალ-მასკარადი“. აუჯავების ხანაში მყოფი ვოკალისტი მანამდე მთელა ათეული წლის მანძილზე იტალიასა თუ გერმანიაში წარმატებით გამოდიოდა „სევილიელ დალაქსა“ და „ბალ-მასკარადში“. ამჯერად კი — შესრულებისას იგი ქოში-ნებდა, ლამის დაიბრჩო და სცენაზე ისე ირჯებოდა, თითქოსდა ხალხს შესთხოვდა ერთ ყლუპ ჰაერს. არადა, ეს სწორედ ის სუნთქვით ცნობილი მომღერალი გახლდათ განაცრად რომ ბერავდა მუცელ-მკერდს, ხელდაშლით მიმოაბნევედა თავანკარა „ლა“-ს, შეჭიბრში იწვევდა რა მორიდალსა და მოკლე დიამაზონის ტენორებს. მაშინდა მიცვდა რაოდენ მართალი იყო ტიტა. ცხვირისმიერი ხმა, მუცლის-მიერისა და ყელისმიერის მსგავსად წარმოშობს არა მხოლოდ თუნდაც ეფექტურ, მაგრამ ესთეტიკურად გონჯ ბგერებს, არამედ ემუქრება ჯანმრთელობასაც. ცხვირის ღრუსაკენ წარდგენილი, ბუნებრივ ტვირთად აწვება სასუნთქ აპარატს, ახშობს სხვაგვარ რეზონანსებს და ამნელებს სიტყვათა გამოთქმას, აქცევს რა მათ გაურკვეველ ზუსტუნად. ნესტოებში ჰაერის ასეთი შედენა, ან ვოკალისტების უარგონით რომ ვთქვათ „ჩაწნევა“, თუცაა, გაზრდის ბგერათა ზავთიანობას, მაგრამ აბრკოლებს მოდულაციებს. ასე



ჩინს თავს ბარიტონთა ხმაში მათთვის ტიპიური ზემოთ ნახსენები „ზუზუნა“.

ტიტა რუფომ ამ თვისებაზე ააგო თავისი უღარესად ინდივიდუალური სახე, რაც ამ ვოკალისტს განარჩევდა თავისი დროის კოლეგათაგან. ასე შექმნა მან მისდა უნებურად და დასანანადაც მთელი სკოლა, რაც თავად კარიკატურად და პროფანაციად მიაჩნდა.

ჭინო ბეკი ჭერ კიდეც ახალგაზრდაა. მას ძალუძს მიუბრუნდეს საკუთარ გზას, იხსნას ესოდენ მდიდრული ხმა და ვოკალური ინსტრუმენტი, უღერა რომლისა მსმენელის გულს უცილობლად განეწონება. ოღონდაც იგი ამჭერად უნდა დააფუძნოს ახალსა და სწორსაყრდენს.

მას მისცემია საშუალება გაითავალისწინოს გაკეთილი წინამორბედისა, იმ გზას აცდენილი ადამიანისა, ვინც მხოლოდ დათვლილი წლების განმავლობაში მდეროდა ცხოვრებისაგან ზურგშექცეული. მერმე კი მრავალსა და მრავალ წელს იცხოვრა სიმღერისაგან ზურგშექცეულმა, ჰვრეტდა რა საკუთარ აჩრდილს იმედგაცრუებული და სინანულით აღსავსე. საკუთარი ხმის მოტრფიალემ, ასე ვთქვათ, მასზე გადასკვნილმა, თავად გარანდა-გააშალაშინა იგი და თავგამოდებით გაწარადა ცდუნებები, ბოლოს კი ბრალეულ ჰყო იმ მიზეზით, რომ მისგან დამონებულს გვერდით ჩაუარა ცხოვრებამ, ნიჭით მასზე ნაკლებად ცხებულთა წილხვედრმა. და იგი, ცხოვრებას რომ ზიარებოდა, განუღვა ხმას, მისთვის ესოდენ დიდი სახელისა და სარგებლის მომნიჭებელს. მას მოუხდა სხვაგვარი, ნაკლებ სასახელო მსხვერპლის გაღება, ნაკლებ სასიამოვნო ბორკილის დაღება, სხვა არცთუ საგმირო საქმიანობა და ამა უოველმა მიახვედრა, რომ ბედნიერება გარეგნულ თავისუფლებაში კი არ მდგომარეობს, არამედ მოვალეობის აღსრულებაში თუ წინააღმდეგობაშია გადალახვაში. ხმა, რომელიც მან ცხოვრების შუაგულზე მიატოვა, არ ახლდა თან გარდაცვალების უამს. და ვიდრე მომღერალი

თან წარიტანდა იმ ქვეყნად, ერთხელაც არ ამომღერებულა მისი ყელიდან ესპანელი მომღერალი ფლეტა აღსასრულის უამს უკანასკნელი ნოტებით მიეგება სასიკვდილო სარეცელთან გამოცხადებულ მთავარანგელოზს. ტიტა რუფომ კი მიწის პირი დატოვა ისევე უჩუმრად, რაგვარაც მყოფობდა საკუთარ ხმასთან იმ უღმობელი განდგომის მერმე, რასაც მთელი დანარჩენი ცხოვრება მისტიროდა. უკანასკნელ ფიქრს კი რაღაც თქმა უნდა, უნათებდა დაუფიქარი სატრფოს, ბენედეტას ხატება. რაც შეეხება ბეკის, მას ჭერ კიდეც აქვს დრო შეურიგდეს საკუთარ ხმას. მან ზანგრძლივად იმკურნალა მღერმარების მეთოდით, მრავალთა გასახარად დაუბრუნდა სცენას და 1958-1959 წლების სეზონში, რომის საოპერო თეატრის სცენაზე ღირსეულად იმღერა „მარგალიტის მამიებლები“.

3. შალიაპინი-როსი-ლიმენი.

ტამანიოს, კარუზოსა და ტიტა რუფოს გამო შექმნილ თქმულებებს სასიმღერო ასპარეზზე გოლიათი რუსის გამოჩენამ კიდეც ერთი ღეგენდა შემატა. შალიაპინის მოსვლამ ოპერაში მეხთატეხისებრი ხმაური გამოიწვია (ასეთი მითქმა-მოთქმა არც ერთ სხვა ბანს არ აღუძრავს). რის მიზეზიც მარტოდენ ამ მომღერლის ძალუმი ხელოვნება როდი ვახლდათ, არამედ რომანტიული თავგადასავლები და ახოვანება. მსახიობს უმეტეს თვალში საცემად ხდიდა ისიც, გვერდიდან რომ არ იშორებდა ჩიხ ტანის მხლებელს. ეს ორნი მოგვაგონებდნენ ცნობილ წყვილს მსოფლიო მნიშვნელობის ლიტერატურული თხზულებიდან (რომლის მიხედვით დაწერილ ოპერაში შალიაპინს ბადალი არ ეპოვებოდა) დონ-კიხოტსა და სანჩო პანსას.

შალიაპინმა მოიხვეჭა და მოიმკო ყოველივე, რაც ისურვა, მეოთხედი საუკუნის მანძილზე მეუფებდა რა თეატრისა და ცხოვრების სცენაზე და აღძრავდა ყველგან ცნობისწადილის ციბცხელებასა და მხურვალე სიმპათიას.



ეს გახლდათ ბანთა შორის „ისტორიული ხმა“.

შალიაპინი „ლა სკალაში“ პირველად ბოიცოს „მეფისტოფელიში“ წარსდგა. ხალხი მყის მიიწიდა თითქოსდა ნაქანდაკარი სხეულის ხილვამ და მოძრაობათა ილასტიურობამ. მოხიბლა სატანურად გამომწირალმა ბუმბერაზმა ერთიან დაიპყრო დარბაზი, გეგონებოდათ, სადღაც შთანთქნენო კარელი, ქარუშო, ტოსკანინიცა და ორკესტრიც. ეს ფაქტი ახლა ისტორიის კუთვნილება გახლავთ. იმ დღიდან კი მის წინ გადაიშალა მსოფლიოს ჰორიზონტები.

„მეტროპოლიტენის“ ერთ ტენორს, ერთთავად რომ წუწუნებდა-შალიაპინი თავის მეწამულ ლაბადაში მხვევს, სასაცილოდ მზნის და მაუჩინარებსო, მომღერალმა მიუგო: „ჩემო კარგო, მე მეფისტოფელი გახლავარ, შენ კი მომყოფე ეგ მურდალი სული, სანაცვლოდ სილამაზე და ახალგაზრდობა გიბოძე. ახლა ჩემი ხარ, რაც მომეპირიანება იმას დაგმართებ, გესმის?!“.

ბატისტინა ტენორი კი ვერ ჩახვდა არწივის ნათქვამს და აღშფოთებულმა თეატრის დირექტორთან გატი კაზაცასთან უჩივლა.

შალიაპინმა ამ სტრიქონების ავტორს ეს ამბავი მოუთხრო და თან დასძინა: „მომიტყვეთ, მაგრამ ტენორთან ბევრი იმსახურებს ნაღდი რეგენის სახელს“.

სცენაზე უთუოდ აროდეს შეუდგამს ფეხი ასეთი ილუმინებით მოცულ პიროვნებას, ასეთ სრულქმნილ მსახიობს. ამ გენიალურ შემოქმედს არად უჩნდა არატოლერანტული თუ პედანტი დირიჟორების მიერ დაწესებული წევრები და ისეც ხდებოდა, მრავალნი საუკეთესონი, ავტორიტეტულნი და ძალაუფლები მოყვარულნი ტოვებდნენ ხოლმე ბრძოლის ველს. მაგრამ ვისდა ახსოვს ხოლმე დირიჟორი როცა ასეთი ყოველმხრივ შემკული პიროვნება ანათებს სცენას.

მაყურებელს აჯადოვებდა შალიაპინის ერთი ფრაზაც, ჩაცინება, მსუბუქსუბუქი, აზრის წამიერი გაელვება. გუნოს „ფაუსტში“ მეფისტოფელი თავს აუვარებს მარტას, ვისაც იოტის ოდენადაც აღარ აღელვებს ქმრის ომში დალუპვის ამბავი. „ეს დედაკაცი ერთობ გადაკრუნებულია“. წარმოთქვამდა არტისტი და ამ ლამის დაუნაწევრებლად გამოთქმულ, კბილებში გაცრილ სიტყვებს მარჯვენა ხელით ისეთ მეტყველ ჟესტს აუოლებდა, ისე ასურათხატებდა, რომ მთელ დარბაზს იმონებდა.

ამ ჯადოსნურ მსახიობ-მომღერალს ხელეწიფებოდა სიმღერის ელფერებით მოჩუქურთმება, რასაც იგი აღწევდა ხმის „ექოს“ მეშვეობით. იშვიათია მომღერალი, ცნც შეიცნო ვოკალური ექოს საიდუმლოებანი და თვისებანი.

შალიაპინმა ამოიცნო მომღერლისათვის ესოდენ სანუკვარი ვოკალური ექოს საიდუმლო და მას არაჩვეულებრივი ოსტატობით იყენებდა, მისეულ ბგერებს მოსდევდა ყრუ და შორეული გამომახილი. რაც მუდამ ეფექტური იყო და განაპირობებდა ვოკალურ საშუალებათა გონივრულად და მომჭირნედ ხარჯვას. ამ ელფერებში პოულობდა იგი საკუთარი პიროვნულობის შინაგან არსს, რომლის მიზამძვასაც ბევრი ცდილობდა და ცდილობს კიდევ, თუმცადა, მხოლოდ გარეგნულ ფორმათა ასლის გადაღებით, ამას კი ლამის კარიკატურული შედეგი მოსდევს. ეს პლაგიატორები ვერ ახერხებენ „პერსონაჟთან დამთხვევას“, იმ საოცარ გაიგივებას, რაც განუმეორებელს ხდის შალიაპინს. პლაგიატორებს არ ესმით, რომ ქეშმარიტი ხელოვნება პერსონაჟში შედწევა, მასში გადასახლება და საკუთარი სულითა და შთაგონებით მისი განსულიერება გახლავთ. უნდა მყოფობდე და ცხოვრობდე ამ ობიექტში, განახლდებოდე და თანარსებობდე მასთან ერთად. სწორედ ეს არის „არსებობა მარადიულობის ნიშნის“



ქვეშ, ამიტომაც ამოწიდავს ხელოვანი წარსულს იწმუოში და განაგრძობს წას მომავალში. პლაგიატორი, განუწყვეტლივ რომ ეძიებს გარეგან ნიშნებსა და სიმბოლოებს იმ მიზნით, წარსტაცოს სხვას რაიმე, არის მხოლოდლა მანეკენი, სხვის გონებასა და ნება-სურვილზე უხილავი ძაფებით გამობმული სასაცილო თოჯინა. ასე რომ, შალიაპინი რჩება მარტოსულ გოლიათად. ბანებს მან შეუქმნა ისეთი ფინანსური მდგომარეობა, რასაც სიზმრადაც კი ვერ ინატრებდნენ. ტენორთა შორის კარუჭოსა და ბარიტონთა შორის ტიტა რუფოს მსგავსად შალიაპინი იქცა ბანების სასინჯ ქვად და მისმა სახელმა შემოიარა კონტინენტები. რაულ გუნსბურგმა მოიწადინა ბოროტად გახუმრებოდა შალიაპინს, როცა დიდი მსახობი მონტე-კარლოს თეატრში ბორის გოდუოვს მდეროდა. ამ თეატრის დირექტორმა მიწინააღიწინა ფრანგები დაეჭვრებინა — შალიაპინი სხვა არაფერია, თუ არა ბუნების მიერ შექმნილი ფიზიკური საოცრება, ხოლო მისი კარიერა მხოლოდ სიმადლის, ხელის გამომსახველი მტევნებისა თუ გრძელი მკლავების მოვალე არისო. და არ იკითხავთ რა მოიმოქმედა?! პარიზიდან გამოიძახა არანაკლებ გოლიათური აღნაგობის სხვა რუსი ბანი, შეასწავლა შალიაპინის უესტები, მიმოხრა და მონტე-კარლოს საზოგადოებრიობას წარუდგინა. მისი თქმით, ეს იყო უმჯობესი ხმისა და უმეტესი მუსიკალობით დაჯილდოვებული ახალგაზრდა შალიაპინი. ასლს ნაკლი ვერავინ მოუძებნა, ვერც შესახედაობის, ვერც მშობლიური ენის კილოს მხრივ. მართლაცდა, გარეგნულად ამ ახალგაზრდას წუნს ვერ დასდებდით. იგივე მიზანსცენები, იგივე იმპოზანტური ბიჯი, იგივე რეალიზმი მოჩვენებების ხილვისას, იგივე მედიურობა გვირგვინის დადგმის უამს. ოღონდ ეს იყო, დაკვირვებულ თვალს არ გამოეპარებოდა სიყალბე. ის დღე იყო და ის დღე, გუნსბურგის მიერ ასე დაუნდობ-

ლად გამასხრებულ უბედური ბანის შესახებ არავის ხმენია რამე. ეს სხვევა კი დარჩა ხელშესახებ, წყალავალ საბუთად მათი ძალისხმევის ამოებისა, ვისაც სჭერა მუიფე, გარეგნული ეფექტებისა და უარყოფენ ცხოვრებასა, სინამდვილესა და ხელოვნებაში აბსოლუტურის არსებობას. რიგით ადამიანებს მართლაცდა არა სწამთ გამოწკლანებისა და ფიქრობენ, რომ დიდ სახელებს, როგორც წესი, ქმნის მხოლოდლა ილბალი, თვალთმაქცობა და ეშმაკობა.

ამ უკანასკნელ ხანებში დაწინაურდაროსი ლემენი, მუდერი ბანი, „მეცნიერული სიმღერის“ თავგამოდებული მიმდევარი. „მაკეტეს“, „დონ კარლოსს“ „ბორის გოდუნოვსა“ და „ფალსტს“ იგი ანალიტიკური განწყობით ასრულებდა. ამ მომღერლის ძარღვებში რუსული სისხლი სჩქედს, სლავური წყობისაა როსილემენის სულიცა და სტეულიც, რაც სკვივის მისეულ ინტერპრეტაციებში. ოღონდაც შეიმჩნევა ერთგვარი დაბურწმუნებლობა, ყოყმანი, ნიშნადი მისთვის, ვისაც თვალწინ უდვას ხატი, რომელსაც ესწრაფვის და რომელთანაც სურს განშორება გავლენის ქვეშ მოხვედრის შიშით. როსილემენი თავის შინაგანობაში გრძნობს მამოძრავებელ ძალებს, მაგრამ ჭერხნობით ეს იმპულსები ვერ იქცა წარმართველ ფაქტორად. მომღერალი საჭიროებს დროს, ვიდრე აუშხედრდებოდეს არსებულ ფაქტს, კონტურებგამოკეტილ, შემოაღწერილ ფიგურას. იმემა კითხვა, შეძლებს კი ამას?! ნიჭიერ ხელოვანს მომადლებია ხმაც, გონიერებაც და ეძლევა საკუთარი თავის გამოცდის საშუალებაც, ოღონდ მან არადა არ უნდა უგულვებელყოს ბგერის სფერულობა, არსებითი ყველანაირი ხმისა და განსაკუთრებით კი ბანისთვის.

იტალიურიდან თარგმნეს
**ელდჰარ გიორგაძემ და
 გიორგი ცაიტიშვილმა**

გარეკანის პირველ გვერდზე:

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი მედეა ჯაფარიძე.

გარეკანის მეორე გვერდზე:

სლოვაკი დრამატურგი იგორ რუსნიაკი თავისი პიესის, „ლაშქა მშვიდობისა ძეღიებო“, სოხუმის თეატრში პრემიერაზე.

გარეკანის მესამე გვერდზე:

სცენა ოპერის თეატრის სპექტაკლიდან „მავრის პაენა“.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

სცენა შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“.

«ТЕАТРАЛУРИ МОАМБЕ» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЕСТНИК»)

Театральное Общество Грузии

№ 3 (151) 1986 г. Тбилиси

Редактор ГУРАМ БАТИШВИЛИ

გადაეცა წარმოებას 23/V-1986 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 14/VII-86 წ

საალრიცხოვო-სავაგომცემლო თაბახი 6,69

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆

შეკვეთა № 1585

უე 04722

ტირაჟი 1500

Сдано в набор 23/V-1986 г.

Подписано к печати 14/VII-86 г.

Учетно-издательских листов 6,69

Объем издания 6,5

Заказ № 1585

УЭ 04722

Тираж 1500

ფასი 55 კპ.

ИНДЕКСИ 76143

Цена 55 коп.

ИНДЕКС 76143



