

F567
1986

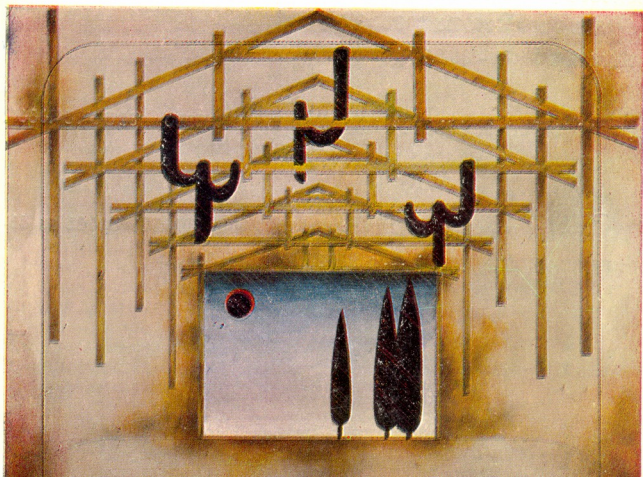
ISSN 0136-2666



თეატრალური მოხატვა



4. 1986



ქვირფანო მებობარო!

გამოიწერეთ თუ არა

„თეატრალური მოამბა“?

„თეატრალური მოამბა“ გეზღავს რეცენზიებს, შემოქმედებით კორტრეტიებს, მასალას ქართული თეატრიზე ისტორიის საკითხებზე. თეატრალურ მოღვაწეთა მიმართებს, აუშუქებს თანამედროვე ქართულ თეატრის პრობლემურ საკითხებს და სხვ.

„თეატრალურ მოამბაზე“ ხელმოწერა მიიღება შემუშავდაგად „სოიუზაჩატიის“ ნებისმიერ სააგენტოში.

„თ. მ.“ გამოდის ორ თვეში ერთხელ, ერთი ნომრის ფასია 55 კაპიკი, წლიური ხელმოწერა — 3 მანეთი და 30 კაპიკი.

თეატრალური მოამბე



4. 1986

ივლისი — აგვისტო

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია გამრეკელი,
ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ოთარ ევაძე,
ვასილ კიკნაძე,
ბადრი კობახიძე,
ლილი ლომთათიძე,
გიგა ლორთქიფანიძე
როგორც სტურუა,
ერემია ქარელიშვილი,
ვახტანგ ქართველიშვილი,
ნინო შვანგირაძე,
თეიმურ ჩხეიძე,
გიორგი ციციშვილი,
თამაზ ზილაძე,
დირიბრი ჯანელიძე.

წელიწადი 29-ე

რედაქციის მისამართი

თბილისი-380007

ბიროვის ქ № 11-ა

ტელეფონი 99-90-96

საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

შ ი ნ ა პ რ ს ი

დავიწყით საკუთარი თავით 3

საეჭატაკლები

მაია კობახიძე — „თოლია“ ძიებათა სივრცეში	15
ლევან ხეთაყური — „რიჩარდ II“ თელავის თეატრში	21
მარინე წულუყიძე — ცხინვალის თეატრის გასული სეზონი	29
თამარ ბოკუჩავა — გმირის ძიებაში	33
შეხვედრა უკრაინულ მეგობრებთან	33

სოს X პრილოვის შესახებდრად

განვაცოცხლოთ საუბარს ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე	42
ჯავარ ლომაძე — მსახიობის სახლში	46

დიდი ქართველი რეჟისორის საიუბილეოდ

მიხეილ კალანდარიშვილი — მასობრივი სცენები ს. ახმეტელის სპექტაკლებში	49
--	----

ი ს ტ ო რ ი ა

პაოლა ურუშაძე — შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ამოცანები	56
ირინე ლოლობერიძე — ჟან ჟიროდუს თეატრი და ლუი ჟუჟე	65
ჯაბა იოსელიანი — ტერმინ „მშვენიერებასთან“ დაკავშირებით	75
მანანა ჭინჭიხაშვილი — ხალასი ნიჭის მსახიობი	79
კომსტანტინე ვაისერმანი — 50	83
იზა კაპანაძე — მსახიობის გახსენება	85
შოთა პირველის ხსოვნას	86

ს ც ე ნ ო გ რ ა შ ი ა

ნატალია იასულოვიჩი — გიორგი გუნია	87
კოტე მახარაძე — ნანახი და განცდილი (6. ცეკვის ჯადოქარი)	94

დაპიწყომ საპუთარი თაჟომ

მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური
თეატრის მთავარი რეჟისორის
ოლეგ ევრემოვის,

კრიტიკოს
ლანა
გარონის

დ ი ა ლ ო ბ ი

ლანა გარონი — ჩვენს ქვეყანაში სოციალისტური მშენებლობის ახალი პერიოდი დადგა. სკკპ XXVII ყრილობამ ძალზე სერიოზული ამოცანები დაუსახა შემოქმედებით ინტელიგენციას, რადგანაც სოციალურ-ეკონომიური აღმავლობა შეუძლებელია ადამიანების სულიერი, მორალური აღორძინების გარეშე.

თქვენი აზრით, რა როლი ენიჭება თეატრალურ ხელოვნებას ამ პროცესში? როგორ წარმოგიდგენიათ თეატრის განახლება? რა წინააღმდეგობები და სირთულეები შეიძლება გაჩნდეს ცხოვრების ყველა მხარის ხარისხობრივად განახლების გზაზე?

ოლეგ ევრემოვი — ის, რაც ჩვენს ქვეყანაში ხდება, თეატრშიც აისახება. ეს უდავოა. ასე იყო ყოველთვის. თეატრი სიმართლეს უნდა ქადაგებდეს.

ახლა სიმწვავის ისეთი ესკალაციის დრო დადგა, რომ ერთგვარი წინააღმდეგობის გრძობაც კი ჩნდება. თითქოსდა, მშვიდად, ნორმალურად აღარაფერზე შეიძლება საუბარი. ინტერვიუს აღებისას გაფრთხილებენ: „ილაპარაკეთ, რაც შეიძლება მწვავედ; თქვით ყველაფერი, რასაც ფიქრობთ. ეს დღეს მნიშვნელოვანია. დაე, მასალა რაც შეიძლება მკაცრი იყოს!“. ეს ერთგვარად გაფრთხილებს ესეც კონინქტურაა, ოღონდ სხვაგვარი. წინათ ითხოვდნენ, რომ მშვიდად გვესაუბრა, ახლა კი პირიქით — სიმწვავეა საჭირო. მაგრამ, თუკი მე, პატიოსანი ხელოვანი, კეთილსინდისიერი ადამიანი ვარ, მაშინაც და ახლაც უნდა ვილაპარაკო პრობლემებზე ისე, როგორც მესმის: იმაზეც, რაც საზოგადოებას აწუხებს და იმაზეც, რითია ის განსალი, რა მატებს მას ძალას.

FS387

ჯერ კიდევ ათი წლის წინათ სპექტაკლში „უეუკავშირი“ დავსვით მუშაობის სტილის გარდაქმნის აუცილებლობის საკითხი. იმ დროს გავეიჭირდა ამ სპექტაკლის გაშვება. დღეს ამ საკითხებზე ყველა ლაპარაკობს. ჩემი აზრით, ადამიანის შეგნების გარდაქმნა ყოველგვარი წაქეზების, შეგულიანების გარეშე უნდა მოხდეს. ჩვენ გვაფიქრებს ამწუთიერი სიმძაფრე, მაგრამ ჯერ-ჯერობით არაფერი იცვლება... ამიტომ უნდა ვიმუშაოთ და ვიმუშაოთ. უნდა დავიწყოთ საკუთარი თავი. ხელოვნებაში საჭიროა სერიოზული მუშაობა, დიდი პასუხისმგებლობა. ზოგიერთი სპექტაკლი, რომლის გაშვება გარკვეულ სიძნელეებთან იყო დაკავშირებული, დღეს სრულიად მშვიდად იდგმება, ზოგი მათგანი გვაკვირვებს თავისი უღიმღამობით და გაუგებარია რითი აფრთხობდნენ ისინი სამინისტროს მუშაებს.

სიმძაფრე უნდა იყოს სხვაგვარი — ადამიანის შეცნობის სიმძაფრე — ჩე-

* ო. ევრემოვისა და ლ. გარონის დიალოგი პარალელურად იბეჭდება აღმწახ „სოც. რეჟენია დრამატურგიაში“, № 3.



ხოვისეული, სიღრმისეული. ჩეხოვის იდეალი იყო როგორც მოქალაქეობრივი ისე ესთეტიკური. რაოდენ ფართედ, ღრმად, მასშტაბურად წერს იგი ადამიანსა და ხელოვანს მეტი სიფრთხილე მართებს, მითუმეტეს, ახლა, მღელვარე გარდაქმნების ხანაში. ზოგჯერ თეატრის ცხოვრებაში დგება პერიოდი, როცა მას არ სურს დაუყოვნებლივ გამოთქვას თავისი აზრი მიმდინარე პროცესებზე, თითქოსდა, სურს და ვალდებულიც არის ჩასწვდეს უფრო ღრმად და გაერკვეს იმაში, რაც ხდება. ახელი არც უნდა შეუშალო. საერთოდ აჩქარებას არასოდეს სიყვითლე არ მოუტანია. ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ სამხატვრო თეატრი მთელ ცხრა წელი დღემდა და მხოლოდ 1926 წელს დადგა რევოლუციური მოვლენების ანსახველი სპექტაკლი. მაგრამ ეს იყო... ბულგაკოვის „ტურბინთა დღეები“. 1928 წელს კი სტანისლავსკიმ, ერთ-ერთ სიტყვაში მადლობა გადაუხადა მთავრობას სწორედ იმისათვის, რომ თეატრი არ აჩქარეს: „ჩვენ გვინდოდა გვეჩვენებინა არა მარტო ის, თუ როგორ აფრიალებენ წითელ დროშებს, არამედ ჩაგვეხედა ჩვენი ქვეყნის რევოლუციურ სულში“.

თეატრისათვის, და საერთოდ ხელოვნებისათვის, ძალზე მნიშვნელოვანია ცხოვრება, ისეთი, როგორც სინამდვილეშია, თავისი ყოველი გამოვლენით, საქიროთა იმის გაგება, შეცნობა, რითი ცხოვრობს დღეს ადამიანი. ეს კი არ არის იოლი. სპექტაკლში „ვერცხლის ქორწილი“ შევეცადეთ გვესაუბრა ჩვენს მტკივნეულ პრობლემებზე, მათ საწყისებზე, ჩვენს ძირებზე, იმის გენეალოგიაზე რაც ხდება. ხელოვნება ხალხის მესხიერებაა. და დღეს, როგორც არასდროს, უფრო მეტად მნიშვნელოვანია გავიხსენოთ წარსული, არ უქუვავადოთ იგი და არ მოვინდომოთ ყველაფრის ნულიდან დაწყება. სამწუხაროდ, ხშირად ვიწყებთ სუფთა ფურცლიდან და ვიმეორებთ იგივე შეცდომებს, რომლისგანაც როგორც ჩანს, არ მსგავლია სათანადო გაკვეთილი. ზოგი მასურებელი სპექტაკლში „ვერცხლის ქორწილი“ ისმენს მარტოდენ მახვილგონივრულ ფრაზებს, ჩვენთვის კი დღეს მნიშვნელოვანია იმის გარკვევა, თუ რა ვითარებებში ჩამოყალიბდნენ ეს ადამიანები. და ბოლოს, საქიროთა გარდაქმნა არა მხოლოდ ადამიანების, არამედ იმ პირობებისაც, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ. ამიტომაც, დღეს ისტორიზმი განსაზღვრავს თეატრის საზოგადოებრივ დანიშნულებას, სერიოზულობასა და სიღრმეს.

საქიროთა ღირსეულად იმუშაო, ახლა კი, ზოგჯერ ხდება ხოლმე, რომ თუ წყნარად, უხმაურად მუშაობ, როგორც ადრე, თუ არა ხარ ახლებურად „გაბედული“, სპეციალურად „მწეავე“, თითქოსდა, ვერ „მოარტყის“. გულახდილად რომ გიოხრათ, მე ეს არ მომწონს. ეს უბრალოდ ახალი კონიუნქტურაა, ისევე იმ არც ისე პატიოსანი ადამიანებისა, რომლებიც ბრძანების გაცემისთანავე ამოქმედდებიან ხოლმე, ადამიანებისა, რომლებიც დამოუკიდებლად ვერ აზროვნებენ და მუშაობენ იმის მიხედვით, სხვა რა აზრს ჩააგონებს.

ყოველთვის ვიყავი და ვიქნები ნებისმიერი კონიუნქტურის წინააღმდეგი. დღეს სად იყო და სად არა, გაჩნდნენ ძალზე „გაბედული“. მოქალაქეობრივად „მომართული“, „გამპირიანი“ ადამიანები. ამ ადამიანებს ადრეც ვიცნობდი, რატომღაც მაშინ არ იჩენდნენ ისეთ მოქალაქეობრივ აქტიურობასა და შეუპოვებლობას.

მოლით, შევეშვით სიტყვების რახარუხს გაბედულებაზე, მოჩვენებით, დემონსტრაციულ სიყოჩაღებზე და საქმეზე გადავიდეთ. ერთი ვნახოთ ეს ამბავი როგორ გამოვა საქმეში, როგორ მოხდება სიტყვების რეალიზაცია. დაიწყეთ

არა ვინმეთი — ვილაც რაღაცას ასე არ აკეთებს და რაღაცაში დამნაშავეაო არამედ დავიწყეთ სწორედ საკუთარი თავით.

დღეს კადრები სწრაფად იცვლება. რა თქმა უნდა, ბევრს არ ვიცნობ. სხვა რა გზაა, უნდა დაველოდო — დრო გეაჩვენებს, რას გააკეთებენ ისინი მომავალში. ზოგიერთს კი ვიცნობ და მაინცდამაინც დიდი ოპტიმიზმით ვერ დავიკვხვნი. ნებისმიერი, ყველაზე კარგი წამოწყება შეიძლება ფუჭად დაქცილიყო. ყველანაირი საქმის იმიტირება შეიძლება. დღეს იგივე ადამიანები კვლავ „გზნებით“, კვლავ თავდაჯერებით წარმოთქვამენ სიტყვებს, გამოდიან ტრიბუნაზე და იმას ლაპარაკობენ, რაც დღევანდელობას სჭირდება. დღეს კრიტიკოსი გატაცებით, დამაჯერებლად ასხამს ზოტბას ნაწარმოებს, რომელსაც გუშინ ასეთივე შემართებითა და დამაჯერებლობით აკრიტიკებდა. გუშინ აქებდა, დღეს აძაგებს და უდიერად მოიხსენიებს. ყოველთვის კი მართალია... იგი კრიტიკოსი, პროფესიონალია. განა შეიძლება არ ენდო?

შემგუებლები, იმიტატორები და ფრაზიორები — აი, ვის შეუძლია ხელის შეშლა. აი, ისევ ის სირთულეები და წინააღმდეგობები, რომლებზეც თქვენს მკითხველებს, და კიდევ — შუა გზაზე გაჩერება. ჩემი აზრით, ჩვენ, ჩვენმა თაობამ ვერ დავასრულეთ ის სამუშაო, რომელიც სკკპ XX ყრილობამ დაგვისახა. ბევრი სადღეისო პრობლემა დაძლეული არ არის იმიტომ, რომ ჯერ კიდევ ბოლომდე არ გავიზიარებია სულიერი და საზოგადოებრივი ცხოვრების ის მოვლენები, რომლებსაც „პიროვნების კულტს“ უკავშირებენ. საჭირო იყო სოციალიზმის ამ მოდელის უფრო დაწვრილებით შესწავლა, მასში ჩაღრმავება და შემდეგ წინსვლა.

ვართ კი ჩვენ მზად საზოგადოების სრული დემოკრატიზაციისათვის? ზოგჯერ მეჩვენება, რომ გალიაში გამოძწყვედულ ცხოველებს ვვავართ: როდესაც ასეთ ცხოველებს გარეთ გამოუშვებენ და ისინი თავისუფალნი ხდებიან, აღმოჩნდება, რომ გადაჩვეულან, ბუნებრივ პირობებში ცხოვრება აღარ შეუძლიათ.

ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ XXVII ყრილობის მაღალი ტრიბუნიდან წარმოითქვა შესანიშნავი სიტყვა „საჯაროობა“. იგი უშუალოდ ჩვენს, თეატრალურ საქმესთანაა დაკავშირებული.

საჯაროობა.

უნდა გამოქვეყნდეს ნებისმიერი პიესა, ნებისმიერი გონივრული წერილი, უნდა გავუშვათ ნებისმიერი მიმართულების სპექტაკლი. მკითხველი და მაყურებელი თავად უნდა გაერკვნენ, იკამათონ სპექტაკლის კონცეფციაზე, ან მიიღონ იგი. ყოველ შემთხვევაში, თავად უნდა იფიქრონ, სწორედ ესაა საჯაროობა. ეს არის ნდობა მკითხველისა და მაყურებლისადმი, რომლებიც ხალხის ნაწილს შეადგენენ. დემოკრატია, მაშინ არის, როდესაც ჩნდება თავისუფალი, ფართო განხილვის შესაძლებლობა, როდესაც გამოთქვამენ სხვადასხვა თვალსაზრისს. ჩვენი მსჯელობები, ჩვენი შემოქმედება უნდა იყოს გულახდილი და თავისუფალი.

შეუძლებელია დემოკრატია მხოლოდ „ჩემთვის“. მინდა მოვისმინო ჩემი მოსაზრების საწინააღმდეგო აზრი და ვიდავო მის გარშემო. ალბათ, ასე უფრო გამოიკვეთება ჭეშმარიტება.

სამინისტროს ბიძები და დეიდები არ უნდა მკარნახობდნენ იმას, რა და როგორი სპექტაკლი დავდგა. ისინი არ უნდა მიიძღვებდნენ დავდგა ე. წ. „სა-



თარიღი“, ე. ი. ამა თუ იმ თარიღისადმი მიძღვნილი და ამა თუ იმ თემამდე მიმართული წერილი პიესა. ასეთ პიესებს უმეტესწილად არ გააჩნიათ მხატვრული ღირებულება და კავშირი ლიტერატურასთან. მაგრამ საკირო „თემა“ ნიღბავს უნიკობას, და ასეთი ავტორი „ხელშეუხებელია“. ასე ხდება რომელიმე სერიოზული და მართლაც, მნიშვნელოვანი თემის დევალვაცია. მაშინ, როდესაც სცენაზე ხედავთ, თხუთმეტი, ოცი, „თემის კმაყოფაზე მყოფი“ ხელისნის ხელებით შეყოყნებული, ერთმანეთის მსგავს პიესას, სტანისლავსკიმ მას „რევოლუციური ხალხურა“ ჯერ კიდევ 1928 წელს უწოდა.

სამწუხაროდ, დამეკარგა ბროშურა სახელწოდებით „მოსკოვის თეატრები XXIII ყრილობისათვის“, სადაც ჩამოთვლილი იყო თეატრები და სპექტაკლები პიესების მოკლე ანოტაციებით. ვერ გადმოგვცემთ რაოდენ სასაცილო და უზაღრუი იყო ეს ბროშურა, ვინაიდან მისი შემდგენლები ხელმძღვანელობდნენ მხოლოდ სპექტაკლების თემატიკით. აი, მაგალითად, „კოლმეურნეობის თავმჯდომარეს ვერ გადაეწყვიტა, გამოეყვანა თუ არა ახალი კომბაინი მინდვრებში“, ან „მწველავი ესა და ეს...“ და ასე შემდეგ. მაგრამ ჩატარდა ყრილობა და ყველა ეს, ასე ვთქვათ, თემატური სპექტაკლი გაქრა აფიშებიდან, რადგანაც ისინი დიდგა გაუაზრებლად და მხოლოდ იმისათვის, რომ ფორმალურად შესრულებულად ჩაეთვალით და ბუნებრივია, არავითარ მხატვრულ, ან რაიმე სხვა ღირებულებას არ წარმოადგენდნენ. ეს სპექტაკლები ყრილობის მერე ორ-სამ თვეში ჩამოსცილდნენ სცენას. აი, სწორედ ეს გახლავთ მოჩვენებითობა, საქმისადმი ფორმალური, არასერიოზული, არაშე მოქმედებითი დამოკიდებულება. სწორედ ამას უნდა დავაღწიოთ თავი. კარგა ხანია დროა შევიგნოთ, რომ თემატურ „ვალდებულებას“ არ მივეყვართ დადებით შემდეგებამდე. საიუბილეო თარიღი, ყრილობა მოვლენაა, სერიოზული ფაქტია, რომელიც ახდენს ჩვენს მობილიზაციას, გვიხაზავს ახალ მიზნებსა და ამოცანებს. მაგრამ შეიძლება აქვე ხაფანგშიც გავვართ. თუ თემას საჯაროდ გამოვიტანთ სცენაზე, გვეგონია, რომ ყველაფერი რიგზეა.

ყრილობას უნდა მივუდგეთ, როგორც მოქალაქეობრივი, ისე შემოქმედებითი სიმწიფის გამოცდას. მას უნდა მიეძღვნას ხელოვნების ნამდვილი, სერიოზული ნიმუში. და სულაც არ არის აუცილებელი, რომ იგი „თემატურად გამძლე“ იყოს. გავიხსენოთ, რომ რევოლუციის შემდგომი, პირველი, ყველაზე მძიმე წლები ვახტანგველებმა მხიარული, ელვარე სპექტაკლით — „პრინცესა ტურანდოტით“ აღნიშნეს. იგი დღესაც ცოცხლობს, გვაღელვებს და გვახარებს. ეს იყო აქტიური, მხიარული და ამავე დროს სერიოზული სპექტაკლი, მასში აშკარად იკითხებოდა რევოლუციური საწყისი.

აქ, ძალზე საინტერესო იქნება, თუ ჩვენი ისტორიის ფაქტებს ხელოვნების მოვლენებს, თეატრის ცხოვრებას შევეუფარდებთ. მაგალითად, პარტიის XX ყრილობის შემდეგ პირველსავე დღეებში თეატრების დარბაზები დაცარიელდამაყურებელი ვეღარ უყურებდა სპექტაკლებს თანამედროვე თემაზე, რადგანაც სცენიდან ესმოდა იმაზე ნაკლები სიმართლე, რაც იცოდა.

თუ დღევანდლობასთან გავავლებთ პარალელს, სურათი თითქმის იგივეა. ეტყობა, თეატრებმა აღრვევ დააფიქსირეს ის უკეთური მდგომარეობა, რის თაობაზეც გულახდილად ითქვა XXVII ყრილობის მაღალი ტრიბუნიდან. და მაყურებელმაც მიაშურა სწორედ ე. წ. „საყრილობო“ სპექტაკლებს. იგი ხედავს და ისმენს სცენიდან იმას, რითაც თავად ცხოვრობს. ყველაზე ძნელია ისეო სპექტაკლებზე მოხედრა, როგორცაა „სტატია“ საბჭოთა არმიის ცენტრალურ



აკადემიურ თეატრში, „ილაპარაკე“ მ. ერმოლოვას სახ. თეატრში, „სინდისის დიქტატურა“ ლენინური კომკავშირის თეატრში და ჩვენი „ვერცხლის ქვები“.

კულტურის საქმეს არ უნდა განაგებდნენ უმეცარი, ხელოვნებაში ნაკლებ გათვითცნობიერებული ადამიანები. იმ ქალაქში, სადაც ხელოვნებით დაინტერესებული პარტიული ხელმძღვანელობაა, თეატრალური ცხოვრება მეტნაკლებად რიგზეა. მაგრამ იქ, სადაც ვაზბატონებულა „დავუშვათ — არ დავუშვათ“ პრინციპი, თეატრი უსინოცხლოა, მას არა ჰყავს მყურებელი.

ცხრა წლის წინათ გელმანის „უკუყავშირი“ ინსტანციებმა საქმაოდ კრიტიკულად შეაფასეს, ამის შემდეგ თეატრი საგასტროლოდ გაემგზავრა სვერდლოვსკში, სადაც ჯერ კიდევ მუშაობდა ბ. ნ. ელცინი. მისთვის ყველაფერი ახსოვლიტურად მისაღები იყო, მიმართულება, მოქალაქეობრივი პათოსი. მან მხარი დაუჭირა სპექტაკლს. ის, რომ ელცინი ახლა მოსკოვშია, გვახარებს და გვაიმედებს.

საჭიროა ძირეული რეფორმა თეატრში. კარგი იქნებოდა, თეატრი მთლიანად თვითონ აგებდეს პასუხს თავისი „პროდუქციის“ საბოლოო შედეგზე, ანუ სპექტაკლზე.

ლ. ბარონი — თქვენს სიტყვებში „სოცრემენიკის“ ორგანიზატორისა და ლიდერის გამოძახილი შეინიშნება. თეატრი კოლექტიური შემოქმედებაა. გასსოვთ, თქვენი პირველი მემბტიანე ელაშიდერ სააკი იმ წლებში წერდა: „თეატრი მსახიობთა კოლპერატიული ამხანაგობაა — ასეთია ეფრემოვის პოზიცია. მთავარია დემოკრატიულად შექმნილი და მართვადი კოლექტივი“.

დღეს კი თეატრი დეფიციტური გახდა: დარბაზში სხედან არა ისინი, ვინც უნდა იყოს, არამედ შემთხვევით მოხვედრილნი, რომელთათვისაც სულ ერთია სად წავა. ჩემი აზრით, გაჩნდა თეატრის გამეშინურების პირობებმა. მოთხოვნა ბაღებს წინადადებას და ხდება ის, რომ თეატრი ემსახურება იმათ, ვინც ხალხმა შეამკო სასაცილო და ავღებული მეტსახელით — „ნუჟნიკით“, ანუ საჭირო ადამიანი (ექიმები, მომსახურების სფერო — პარკმხებები, მკერავები, ვაჭრობის მუშაკები, მშოვნელი ხალხი) აქედან დასკვნა: წარმოდგენის გამარტივება, ერთგვარი ესტრადულობა, ჩართული ნომრები, ცოტაოდენი უხამსობა, მსახიობი ქალების გაშიშვლება, მელოდრამატულობა, ე. ი. ყველაფერი საჭიროებისათვის, ყველაფერი გასაყიდად. იმისათვის, რომ საეარქელში მოკალათებულმა ობიეტელმა („ნუჟნიკმა“) უკეთ იგრძნოს თავი, საჭიროა ცოტაოდენი ინტრიგა, ცოტა ცრემლი, მაგრამ რაც შეიძლება მეტი იუმორი, სიცილი. ის რაც სცენაზე ხდება, მას არ ეხება. მას მხოლოდ ართობენ! აძლევენ დასვენების საშუალებას! მისთვის „მუშაობენ“.

რუსულ თეატრში არასოდეს ყოფილა ასეთი მდგომარეობა! თეატრი იყო კათედრა. ის განსაზღვრავდა საზოგადოების მორალურ კლიმატს.

ერთხელ, პოლიტექნიკურ მუზეუმში, გამოჩენილმა კრიტიკოსმა ლევ ანი-სკიმ ასეთი მოსაზრება გამოთქვა: „ჩვენ არა ვართ მზად მოვისმინოთ სიმართლე ჩვენი თეატრისაგან, ამიტომ ის ვერც გვეტყვის მას...“ ხოლო ლენინგრადის მცირე დრამატულ თეატრში აბრამოვის პირობის მიხედვით განხორციელებული საგასტროლო სპექტაკლების განხილვაზე ვიქტორ როზოვმა სხვანაირად გამოთქვა იგივე მოსაზრება: „თუ გვაძლევენ საშუალებას ვთქვათ სიმართლე, ჩვენც ვამბობთ, თუ არა — ვდუმვართ“.



მ. აფრემოვი — ხელოვნებაში სიმართლის თქმა უბრალო საკითხი არ არის მგარამ ვთქვამ, რომ აქ თქვენი პროფესიაც სცოდანს. კრიტიკის საქმეა სხვა-სხვაგვარად დადებრივი აზრის სწორად ჩამოყალიბება. კრიტიკა ლიტერატურის ნაწილია ის არის პუბლიცისტიკა, რომელიც მიმართულია ფართო მასებისადმი. პუბლიცისტიკა, რომელიც აშუქებს ცხოვრების ამა თუ იმ მოვლენას, ჩვენს შემთხვევაში თეატრისა და დრამატურგიისას, და მეც, ხელოვანსაც, უნდა მჭეროდეთ კრიტიკის. ჩვენ კი, სამწუხაროდ, შერყეული გვაქვს ეს რწმენა. გვერა ცალკეული კრიტიკოსის, კითხულობ მის სტატიებს, მაგრამ გვხდება ისეთებიც, რომელთა კითხვისას „უკან იხევი“, ასე ვთქვათ, განერიდები: შეგაქო? განაწყენების მიზეზიც ვაქვს. ე. ი. რაღაც ისე არ არის, რაღაცას ვერ „ჩასწვდი“, გაიგინეს? გიხარია: ე. ი. გამოვიდა უკუსვლა, უკუეფექტი... მერე ისიც ხდება, რომ რომელიღაც სპექტაკლი, ან პიესა სათანადოდ ვერ შეაფასეს, ვერ გაიგეს, ნაკლებ-მნიშვნელოვანი კი მეტისმეტად განადიდეს. ჩნდება დისპროპორცია.

კრიტიკოსს არა აქვს უფლება იყოს „მომსახურე სფეროს“ წარმომადგენელი. მან უნდა შეიგნოს, რომ მასა, ხალხი კითხულობს მის სტატიებს. ახსოვდეს თავისი მაღალი დანიშნულება და ნაკლებად იცრუოს.

კრიტიკოსი შეიძლება უკიდურესობაშიც ჩავარდეს, დაიბნეს, შეცდეს კიდევ, მაგრამ ვალდებულია თქვას სიმართლე და იყოს გულახდილი.

რაც შეეხება სიტყვას „კათედრა“, თეატრთან მიმართებაში არ მიყვარს, განსაკუთრებით ისე, როგორც მას ჩვენთან განმარტავენ. კათედრა უნივერსიტეტშია, სადაც კითხულობენ ლექციებსა და მოხსენებებს. თეატრი სულ სხვაა. თეატრი არის ხელოვნების დარგი, მისგან გამომდინარე ყველა შედეგით.

სცენა და მყურებელი ძალზე რთული თემაა, თუნდაც იმიტომ, რომ ამ მეორე პოლუსის — მყურებლის გარეშე შეუძლებელია თეატრის ხელოვნება. დარბაზსა და სცენას შორის არსებობს ურთიერთკავშირი. ამაში თქვენ საკუთარებით მართალი ბრძანდებით. თუ თეატრი მოქმედებს და აყალიბებს დარბაზს, მაშინ დარბაზიც აყალიბებს სცენას. ტყუილუბრალოდ კი არ არსებობს გამოთქმა: „მსახიობი მყურებელზე თამაშობს“. მყურებელი ქმნის თავის თეატრს.

საკუროა წინააღმდეგობის გაწევა, არ უნდა მოვექცეთ მრავალსახოვანი, კრელი დარბაზის გავლენის ქვეშ. თუმცა, აუცილებელია გავითვალისწინოთ ხალხის მოთხოვნილება, მათი, რამდენადმე უკვე გაზრდილი, კულტურული დონეც.

ნემიროვიჩ-დანიჩენკო ამბობდა, რომ მყურებელი ზოგჯერ ამუხრუტყებს თეატრალური ხელოვნების განვითარებას. მყურებელმა რაღაც ძალიან შეიყვარა, შეეჩვია, და ახლა სურს მხოლოდ ასეთი, მოითხოვს მხოლოდ ამგვარს განვლილის განმეორება კი მომავლინებელია ხელოვნებისათვის. კარგია, როდესაც მყურებელი უსახავს თეატრს ამოცანებს, რომლებიც რთულია როგორც სოციალურ-მინაარსობრივი, ისე მხატვრულობის თვალსაზრისით. პირადად მე, საერთოდ უუკუეფიროთ განვიხილავ თეატრს, რომელიც, სამწუხაროდ, ჯერ არ არის საქმარისად შესწავლილი. მაგრამ მსახიობები გრძობენ ამ კავშირს მეექვსე გრძობით და სცენაზე გამოსვლისთანავე ცდილობენ მის დამყარებას.

ზოგჯერ არც ვიცი რომორია დარბაზი. ჩვენ მას უბრალოდ ვგრძობთ. მაგრამ, როგორც წესი, თეატრს ჰყავს თავისი მყურებელი. ამყამად ვაპირებო ჩვენს თეატრში ჩავატაროთ სოციოლოგიური გამოკვლევა, გავიგოთ, გვყავს თუ არა დღეს ჩვენი მყურებელი; როგორია იგი ძირითადად, რა ასაკისა; რა

თემები აღლევებს, რატომ, რომელი სპექტაკლები აინტერესებს და რატომ უნდა იყოს მათ შორის, რას პოულობს, რას — ვერა და ა. შ. და ა. შ.

რა თქმა უნდა, ხელოვნება ზეგავლენას ახდენს ადამიანზე, გარკვეულწილად ზრდის მას, სულიერად აფაქიზებს. უფრო ზუსტად ასე ვიტყოდი: ხელოვნება ზრდის ადამიანის თვითაღზრდის შესაძლებლობებს.

ბოლო წლებში, როდესაც ძალიან განმტკიცდა რეჟისორის ხელოვნება, თეატრმა თითქოს დაკარგა თავისი გავლენა ადამიანის ემოციურ, სულიერ წყობაზე. წინა პლანზე წამოვიდა გონება, ინტელექტი. ამიტომ დაირღვა ბალანსი, მაგრამ თეატრში არა აქვს. უფრო სწორად, არ უნდა ჰქონდეს ადგილი დიდაქტიკას, გადამეტებულ გონებით ჰერეტას, რაციონალიზმს.

თეატრში აუცილებელია თანაგანცდა. ყველაზე მთავარია ის, რომ მე გმირთან ერთად გავიარო მისი ცხოვრების გზა, არ დაუშვა მისი შეცდომები, ჩავიდინო მისი საგმირო საქმეები, გაეჩხარო და ვინაღვლო მასთან ერთად, გამოცრუვდეს და კვლავ მომეცეს იმედი.

თეატრში ჩვენ ვზრდით გრძნობებს!

ლ. გარონი — სამხატვრო თეატრის რეპერტუარში დღემდე შემორჩა ჯერ კიდევ თეატრის კორიფეების მიერ განხორციელებული სპექტაკლი, მაგრამ შემსრულებელთა შემცველებმა დაკარგეს რა უწინდელი ფერები, ემოციურობა და იმ დროის სურნელება, რომელმაც ისინი წარმოშვა, ვერ დაამყარეს კონტაქტი დღევანდლობასთან, უცნაურად გამოიყურებიან სცენაზე და აკნინებენ კიდევ მათ მიერ განსახიერებული გმირების პირველ შემსრულებელთა სახეებს.

მ. აფრემოვი — ჩემთვის ეს ძალზე მწვავე და, შეიძლება ითქვას, მტკივნეული საკითხია. „სამი და“ ნემიროვიჩ-დანჩენკომ დადგა ომამდე, 1940 წელს, დღეს თითქმის შეუძლებელია ამ სპექტაკლის ყურება, მოქველდა შინაგანადაც და გარეგნულადაც. ეს ერთ-ერთი ნათელი მაგალითია იმისა, რომ თეატრის ხელოვნება თანამედროვეობას ეკუთვნის, რომ იგი მკიდროლდა დაკავშირებული თავის დროსთან. ეს არის თეატრის ხელოვნების საოცარი თავისებურება. სამწუხაროდ, უნდა ველირო, რომ ეს სპექტაკლი აღარ არის ჩვენი დროის საკუთრება, დიდი ხანია მოკვდა. ბევრად უფრო მართებული იქნება, თუ იგი ლეგენდად შემორჩება მყურებლის მესხიერებას, ვიდრე ჰქონდეს არასწორი აზრი სამხატვრო თეატრის ისტორიაზე.

ლ. გარონი — სამხატვრო თეატრი ჩვენი ქვეყნის წამყვანი, საპროგრადო თეატრია. როგორია მისი პროგრამა?

მ. აფრემოვი — სამხატვრო თეატრის პროგრამა დაკავშირებულია იმ შესანიშნავ ტრადიციებთან, რომელიც მისმა ფუძემდებლებმა — სტანისლავსკიმ და ნემიროვიჩ დანჩენკომ დაგვიტოვეს.

სამხატვრო თეატრი იყო მათი ცხოვრების ძირითადი საქმე, მაღალი მოქალაქეობრივი სამსახურის აქტი. ეს იყო ყველაზე მთავარის — ადამიანის სულიერი ცხოვრების შეცნობის გზების ძიება მსახიობის გარდასახვის მეთოდით. სულის და არა ყოფის. თეატრის დამაარსებლებისთვის ყოფა აუცილებელი იყო მხოლოდ როგორც შემეცნების პირველი საფეხური, როგორც ის, რის საშუალებითაც ეს სული ვლინდება, რასაც იგი სძლევს, ან ვერ სძლევს. მათ აღლვებდათ სერიოზული, მნიშვნელოვანი პრობლემები, ყოფა; ადამიანის სულიერი ცხოვრება.



ეს იყო ცხოვრებისადმი ვაჟკაცური დამოკიდებულება; დროსთან თანხმობა, სოციალურობა, მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი პასუხისმგებლობა, ცხოვრების მდინარებასთან ერთად ადამიანის გარდაქმნის შესაძლებლობა და აუცილებლობა; მაღალი კულტურა და ინტელიგენტურობა, ფართო გაგება თეატრალური ხელოვნებისა, ნებისმიერი ძიებისთვის გზის გახსნა, რათა არ დაისადგუროს უსიციოცხოვრებამ, როდესაც ყველაფერი თითქოსდა რიგზეა, მაგრამ სიცოცხლე არ არის.

ეს იყო ავტორის სტილისადმი ერთგულება, — რათა ყოველი ავტორის ნაწარმოები დადგმულიყო განსაკუთრებულად, მისი სტილისტიკისა და მსოფლმხედველობის შესაბამისად. გახსოვთ, ნემიროვიჩი-დანჩენკო სამხატვრო თეატრს ავტორის თეატრს უწოდებდა.

ლ. ბარონი — ერთი წუთით, მოდრთ დაწერილებით ვილაპარაკოთ ამ თემაზე. — დრამატურგია სამხატვრო თეატრში...

მ. ავზარიშვილი — მოსკოვის სამხატვრო თეატრი ყოველთვის მუშაობდა დრამატურგებთან. თეატრი არც დღეს ღალატობს ამ ტრადიციას. თეატრისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია ჰყავდეს თავისი დრამატურგი. ჩვენი თეატრი არასოდეს უყურებს ავტორს, უფრო სწორად, პიესას, როგორც მხოლოდ მასალას.

დრამატურგი თეატრის მშენებელია, სპექტაკლის შექმნის პროცესის თანასწორუფლებიანი მონაწილე, მისი ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი მშენებელი. რა თქმა უნდა, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ თეატრი რეპერტუარზე „ზის“. თეატრი ხელოვნების დამოუკიდებელი დარგია თავისი კანონებით, ესთეტიკითა და ენით. ჩემი აზრით, თეატრში მთავარი მსახიობია, საფუძველი კი რეპერტუარია. ილია არ არის ავტორთან მუშაობა, შეიძლება ითქვას, ძნელიცაა. მაგრამ ეს ყოველთვის ასე იყო, ახლა არ გართულებულა. ძნელი იყო მუშაობა: ჩეხოვთან, გორკისთან, ბულგაკოვთან. სხვათა შორის, სამხატვრო თეატრი არასოდეს ყოფილა განებივრებული ბევრი დრამატურგით. კემშარიტი დრამატურგი ყოველთვის ჰქონდა. როდესაც ჩეხოვი გარდაიცვალა, ხოლო გორკი რამდენადმე ჩამოშორდა თეატრს, ნემიროვიჩი-დანჩენკო წერდა: „ჩვენ უდრამატურგოდ დავრჩით“.

ყველაზე მეტად სწორედ ახლა ფართოვდება თეატრის საავტორო აქტივობა. გეგმაში გვაქვს ალექსანდრე გელმანისა და სერგეი ზალიგინის, გალინა შჩერბაკოვასა და მიხეილ როშჩინის, მიხეილ შატროვისა და ვასილ ბელოვის, სტეფანე ლობოზეროვისა და ალექსანდრე ჩერვინსკის, ალექსანდრე გალინისა და სერგეი მიხალკოვის ახალი პიესების დადგმა.

ჩვენ იშვიათად ვუყვებთ პიესებს ჩვენს ავტორებს. პირიქით, ვუცდილი თავად როდის მოისურვებენ ჩვენთან შეხვედრას. წინასწარ არ ვიცით, რას და რა თემაზე დაწერს, მაგალითად, გელმანი, მაგრამ ვიცით რა მიმართულებით მუშაობს იგი. ზოგჯერ მიზანდასახულადაც ვმუშაობთ: როდესაც დასადგმელად ვიღებთ პროზას, მაგალითად სერგეი ზალიგინის, ან ვასილი ბელოვის, ან ვუყვებით პიესას შატროვის და ვიღებთ „ასე გავიმარჯვებთ!“.

მწერალთან შემოქმედებითი ურთიერთობა ლოდინს ნიშნავს, დიდხანს უნდა ელოდო და უნდა გქონდეს მისი ნდობა.

როგორ ელოდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრი ჩეხოვის პიესას! როგორ „ცინცლავდნენ“ ნემიროვიჩი-დანჩენკო, სტანისლავსკი და მსახიობები მას წვრილმანებს, ნიუანსებსა და დეტალებს!

თეატრი მთლიანად უნდა ეყრდნობოდეს დრამატურგს, რომლისაც მას სჯე-



რა და თავისიანად მიიჩნევს. თეატრმა უნდა დაიცვას, იბრძოდეს პიესისათვის როგორც „ასე გავიმარჯვებთ!“ და გელმანის ზოგიერთი პიესის შემთხვევაში მოხდა. აი, სწორედ მაშინ რწმუნდება მწერალი, რომ მას აქვს საკუთარი სახელი, სადაც არასოდეს უღალატებენ.

ლ. ბარონი — ვინ ხდება „თქვენი“ ავტორი და რა „ნიშნის“ მიხედვით? რატომ?

მ. ავრამოვი — ვიღებ პიესას, რომელშიც დასმულია ცხოვრებისეული პრობლემა. სიტყვების, ხასიათების, კონფლიქტის მიღმა უნდა იგრძნობოდეს ავტორის ძალა, რომელიც აღმატება ადამიანისას, მაშინ არის მასშტაბი, სიღრმე. სწორედ ამას ვგრძნობ ჩეხოვთან, ბულგაკოვთან, ვამპილოვთან. პიესაში ან არის ფეთქებადი ძალა, ან-არა. სცენაზე გადმოტანილი ყოფითი სურათი თავისი უტყუარი დამაჯერებლობით უმეტესად გაკვირვებულთა ხოლმე და ჩემში უნდობლობას იწვევს. ფანტაზიური ჩანახატები, ყოფითი სიმართლე ნამდვილი სოციალური გააზრების გარეშე თავისთავად არაფერს ნიშნავს, ის ხშირად საზოგადოებისადმი ცუდად ან კარგად შენიღბული გულგრილობაა. ასეთი რამ არ მოხდება, თუკი მწერალი პიროვნება, მოქალაქეა.

კარგა ხანია მოველით ვ. როზოვის ახალ პიესას. როზოვი არ არის „შემთხვევითი“ ავტორი ჩვენთვის, მის პიესებში არის ყველაფერი ის, რაზეც უკვე მოგახსენეთ.

ჩემთვის დრამატურგი „შინაური“ ხდება მაშინ, როდესაც შემიძლია საესკებოთ ვენდო მას — როგორც ადამიანსა და შემოქმედს.

ამჟამად ვმუშაობთ მიხეილ როშჩინის პიესაზე „სადაფის ზინაიდა“. გვაქვს პიესის ბევრი ვარიანტი, ხუთი წელია, რაც ეს პიესა დაიწერა. ახლა ჩვენც ცოტა სხვანაირები ვართ, დროც შეიცვალა. თანაც გინდა, რომ უფრო საინტერესო რამ გააკეთო, არც როშჩინთან მუშაობაა იოლი. თუმცა, სწრაფად აიტაცებს ზოლმე შენს აზრს, იღვას. და უკვე მეორე დღეს მოაქვს ტექსტის ვარიანტი. უსაზღვროა მისი ფანტაზია, იუმორი. ის ნამდვილი შემოქმედი და მობილური ადამიანია. ერთ წამში ანეითარებს იმას, რაც შეიძლება საქმედ იქცეს. მისი იუმორი კეთილი, პოზიტიური. მახსენდება ლენაჩარსკის სიტყვები კომედიის თაობაზე: „კომედია არა მარტო ძალის ნიშანთვისებაა, არამედ თავად არის ძალა“. როშჩინი თავის პიესებში ანეითარებს ორ ხაზს. ერთია — ხალხურ-სატირული: „ძველი ახალი წელი“, „რემონტი“ და მეორე — ლირიკული: „ვალენტინი და ვალენტინა“, „ეშელონი“, მაგრამ ყველაფერი, რასაც წერს, ყოველთვის გარკვეულწილად სოციალურია.

ლ. ბარონი — თქვენი აზრით, ვინ აგრძელებს ჩეხოვის ხაზს თანამედროვე დრამატურგიაში ადამიანის მიმართ მისი ყურადღების, მასში ჩაღრმავების, მის სულიერ სამყაროში წვდომის თვალსაზრისით, ჩეხოვისეული ინტერესით ადამიანის ცხოვრებისეული წვრილმანებლისადმი, ამავე დროს ჩეხოვის მასშტაბურობით, სიღრმითა და დაუშრეტელობით?

მ. ავრამოვი — ჩვენ დავალებული ვართ ვამპილოვისგან. ის ერთ-ერთი ჩინებული, საოცარი დრამატურგია. ვფიქრობ, თეატრები მისგან „იბრჩვენ“, „იღებენ“ არა იმას, რაც საჭიროა და ამით აკნინებენ მისი მწერლობის არსს. ვამპილოვი თავისი მეთოდოლოგიით და ესთეტიკით ყველაზე ახლოსაა ჩეხოვის დრამატურგიასთან. მერწმუნეთ, ჩვენ, რეჟისორები, მსახიობები ყველანიარად ვცდილობთ ჩაეწვდეთ ვამპილოვის დრამატურგიას. რაღაცას თითქოს ვახერხებთ,



რადეოს — ვერა. გულწრფელად უნდა გითხროთ, ჯერ-ჯერობით არ გამოვედით რადეოსა და „იხვებზე ნადირობას“ კითხულობ, სხვაგვარად აღიქვამ, სხვაგვარად სცენაზე უყურებ — სხვაგვარად. სხვათაშორის, ასევეა ჩეხოვთანაც. ყოველ შემთხვევაში, პირადად მე, ასე ვფიქრობ. სომერსეტ მოემს უთქვამს: „ჩეხოვი დრამატურგი არ არის, რამეთუ მისი თამაში მხოლოდ გენიალურ მსახიობებს შეუძლიათ“.

მეიერხოლდი, რომელიც აღმერთებდა ჩეხოვს, არ ღვამდა მას, გამონაკლისს „ოცდაცამეტი გულყრა“ წარმოადგენს. ეს იმიტომ, რომ მეიერხოლდი იყო აქტიური „დადგომითი“ რეჟისორი. არა, ვამპილოვთან არავითარი პარადოქსი არ არის: საქმე იმაშია, რომ მის პიესებში საჭიროა ნამდვილი მსახიობი. ვამპილოვის დრამატურგია ემყარება მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობს. მსახიობი, კი ის ადამიანია, რომელიც გადმოსცემს ავტორის გრძნობებს, აზრებს, იდეებს. ასეთი ავტორები არიან სწორედ, ჩეხოვი, ვამპილოვი, ადრინდელი ვოლოდინი, ვიდრე თავის იგავური პიესების წერას მიჰყოფდა ხელს. თეატრი მსახიობის გარეშე არ არსებობს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ადგილი აქვს სიყალბეს. ძალიან მინდა, ვოლოდინმა ახალი პიესა დაწეროს. თავისი სცენარი, ან პროზა კი არ გადააქვითოს, არამედ დაწეროს ისე, როგორც წერდა უწინ — საგანგებოდ თეატრისათვის. ხელიდან არ გავეშვებ ამ პიესას და მაშინვე დავდგამ. მომწონს მისი პიესები, ეგრძნობ და მესმის მათი. ვოლოდინი ჩემი საყვარელი, ჩემთვის ახლობელი დრამატურგია. თავის დროზე, თუ არ ვცდები, ყველა მისი პიესა დავდგი, მათ შორის ე. წ. „საწარმოო“ პიესა „დანიშნა“. „სოფრემენიკი“ და ვითამაშე კიდევ ამ სპექტაკლში. ვოლოდინი არაჩვეულებრივი, ყველაფერში ორიგინალური ადამიანია. ამიტომაცაა, რომ მისი „საწარმოო“ პიესა სრულიად განსხვავებულია იმისგან, რაც ამ ტერმინით ვაიხზრება. პიესის თემა ხასიათების, ცოცხალი ადამიანის საშუალებებითაა გადმოცემული. მასში კონფლიქტი ვითარდება ურთიერთობების, ყველა პერსონაჟისა და მთავარი გმირის საშუალებით, რომელსაც მე ვთამაშობდი. ვოლოდინი ჩემთვის ყოველთვის საინტერესოა. მისი გმირები თითქოს რბილი, დამყოლი ხასიათის, მაგრამ ამავე დროს ძლიერი სულის, მაღალი ზნეობის ადამიანები არიან.

გინდა რომ თეატრში მეტი სიმართლე იყოს, ცხოვრებასთან მეტი სიახლოვე, ოღონდ არა მარტო პუბლიცისტური, როდესაც ჩვენ გაზეთის მუშაკებს ვემსგავსებით. თეატრმა თავისი საქმე უნდა აკეთოს. მიუახლოვდეს ცხოვრების სინამდვილეს ადამიანის ღრმად შეცნობის თვალსაზრისით.

მინდა კვლავ დავდგა ვამპილოვის „იხვებზე ნადირობა“ იმ ცხოვრებისეული და ესთეტიკური აღმოჩენებისა და ცნებების გათვალისწინებით, რომელიც მთელი ამ ხნის განმავლობაში დაგროვდა ჩვენში. მჯერა, თეატრები არაერთგზის მიუბრუნდებიან ვამპილოვს, რამეთუ იგი ამოუწურავია. რუსული ლიტერატურის პუშკინში, რომელიც ჯერ კიდევ პუშკინიდან მოდის, ვამპილოვში სხვა თანამედროვე მწერლებთან შედარებით ძალუმაღ იგრძნობა.

ლ. ბარონი — თუ თანამედროვე დრამატურგიას, როგორც თქვენ ბრძანებ, ჩეხოვის საზომით მივუდგებით, რა მიმართებაში იქნება ჩეხოვთან ალექსანდრე გელმანი, რომლის თითქმის ყველა პიესა დადგით და, ჩანს, დიდად აფასებთ მის დრამატურგიას? ხომ არ მიგაჩნიათ, რომ ზოგიერთ მის პიესაში ჰარბადაა, ასე ვთქვათ, საგაზეთო ინფორმაცია? მათში ის უფრო პუბლიცისტი და სოციოლოგია, ვიდრე მხატვარი. მაგრამ, შედარებით გვიანდელ პიესებში გელ-



მანი გვევლინება როგორც მხატვარი, ფსიქოლოგი. მისი სოციალური აქტიუ-
 თითქოს დაფარულია, უცებ არ მოგხვდება თვალში, უფრო მეტიც, ისეთი შა-
 ბეჭდილებაა, თითქოს განწეა, სცილდება საკუთარ თავს და უახლოვდება სხვა
 დრამატურგთა მანერას, რადიციოთ ბაძავს, ან სწავლობს იმათგან. მაგალითად,
 პიესაში, რომელიც ბევრმა კრიტიკოსმა არ მიიღო და გააღიზიანა კიდეც, შეი-
 ლება მართლაც დაინახათ ელუარდ როძინსკისა და იგივე ეოლოდინის პიესე-
 ბის ჩვენთვის ნაცნობი ზოგიერთი კონტური და მოტივი.

მ. აფრამოვი — „საწარმოო“ პიესა ძალზე მნიშვნელოვანია საზოგადოე-
 ბის პრობლემების შეცნობის, მასში არსებული წინააღმდეგობების დაძლევის
 თვალსაზრისით. გელმანის პიესებში ზუსტადაა მოცემული სოციალური დახა-
 სიათება. ავტორი იღებს სოციალურ კოლიზიებს და მათ საკუთარ ნიშნება
 უსვამს.

მისი საუკეთესო პიესაა „პარტკომის სხდომა“. ავტორმა საოცრად ზუსტად
 დაგვიხატა თავისი გმირები. ასევე ზუსტად შემიძლია წარმოვიდგინო როგორი
 არიან ისინი სხვადასხვა გარემოში, როგორ იქცევიან სახლში, სტუმრად, ბავშ-
 ვებთან და ა. შ. პიესაში ბევრია ადამიანის მცოდნეობის მიერ. ეს კი რატომღაც
 კრიტიკის მიღმა დარჩა. ამ პიესას განიხილავდნენ მხოლოდ სოციალოგის,
 პუბლიცისტის, და ბოლოს საწარმოო თვალსაზრისით. მთავარს კი ვერ
 ამჩნევდნენ.

„სკამი“ გელმანის ჩინებული პიესაა. ეს არის პიესა სიყვარულზე, სიყვა-
 რული კი არ გახლავთ იოლი. იგი დაკავშირებულია თანამედროვე ადამიანებ-
 თან, ჩვენს ურთიერთობებთან, ჩვენი ცხოვრების სირთულეებთან, იმასთან, თუ
 როგორი გადაღლილები ვართ, როგორ გავგაქვს თავი, რათა სასაცილოდ არ
 გამოვიყურებოდეთ. მოკლედ, ბევრი ისეთი რამ არის, რის გამოც თანამედრო-
 ვე ადამიანს თავის დაცვა უხდება და ესეც იმასთანაა დაკავშირებული, რასაც
 ჩვენ ურთიერთობის დეფიციტს ვუწოდებთ. „სკამის“ მისამართით კრიტიკა
 ჩემთვის მიუღებელია.

ლ. ბარონი — შატროვის დრამატურგიაზე რას იტყვოდით?

მ. აფრამოვი — მიზეილ შატროვი საოცრად საინტერესო დრამატურგია.
 მას აქვს სრულიად განსხვავებული სფერო თანამედროვე დრამატურგიაში. კერ-
 ძოდ, მუშაობს დოკუმენტურ დრამაში, სადაც მთავარია უტყუარობა, ნამდვი-
 ლობა და რომელთანაცაა დაკავშირებული მისი დრამატურგიული აღმოჩენებიც.

ჩვენი თეატრალური ლენინიანა ერთგვარად მიწედა. მოხდა განმეორება,
 როდესაც მსახიობები თამაშობდნენ არა თავად ლენინს, არამედ შჩუკინს, შტრა-
 უხს ლენინის როლში. მისმა პიესებმა: „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“ და
 „ასე გავიმარჯვებთ!“ ეს თემა ახლებურად წარმოაჩინეს. შატროვი იყენებს დო-
 კუმენტებს, რომლებსაც აქვთ ფუტკებადი ძალა. ამჯერად მისგან მოველი პიესას
 კულტურულ რევოლუციაზე რუსეთში. ეს ძალიან საკუროა. ჩვენ ესე „დავიბე-
 ნით, ავირ--დავირიეთ“ კულტურის საკითხებში, რომ საკუროა ანაბანა ან დავი-
 წყოთ, ან ვეძიოთ პირველად სად დავუშვით შეცდომა, როდის. მაშინ საინტერესო
 დრო იყო, როდენ საინტერესო ადამიანები იყვნენ. როგორ იზრდებოდა მსოფლი-
 ოში პირველი სოციალისტური ქვეყნის კულტურა. როგორ წარმოედგინათ იგი და
 რა მივიღეთ — აი, ამაზეა ახლა საკურო სერიოზული ლაპარაკი. როგორი ძლი-
 ერი, ბრწყინვალე პიროვნება იყო ანატოლი ლუნინარსკი! რა სამაგალითოა



იგი ჩვენი დღევანდელი ხელმძღვანელობისათვის. ხელოვნების და კულტურის დარგში!

ლ. ბარონი — თქვენ თქვენი ავტორების წრე გყავთ, ძირითადად თქვენი თაობის მწერლები. ხომ არ აპირებთ გაათართოვოთ ეს წრე? ახალგაზრდა, ან სხვა თაობის დრამატურგებიდან რომელი მიგაჩნიათ საინტერესო, პერსპექტიულ დრამატურგად? თუ იცნობთ მათ?

მ. ავრამოვი — საინტერესო დრამატურგია ვლადიმერ არო. მისი პიესა „ნახეთ, ვინ მოვიდა!“ ჩემი აზრით, მნიშვნელოვანი, გაბეღული ნაწარმოებია. მასში ავტორი ცდილობს ხელახლა შეიცნოს ზოგიერთი ცხოვრებისეული მოვლენა, მოქმედი პირების საშუალებით აღმოაჩინოს ტიპური, ის ახალი ძალა, რომელიც მოვიდა. ამ პიესაში, ჩეხოვის მსგავსად, ყველაფერი ზუსტად არის მოტივირებული. ხომ ხედავთ, ყველაფერს ჩეხოვით ვზომავ. აქ შეცდომა გამოირიცხებია! პიესის „ნახეთ, ვინ მოვიდა!“ გმირები სისხლსაც ადამიანები არიან, მათი ხასიათები და ქცევები ზუსტად მათი ცხოვრებითაა მოტივირებული სპექტაკლში, რომელიც ბორის მოროზოვმა დადგა მიაკოვსკის სახ. თეატრში, სამწუხაროდ არ გამოიკვეთა ინტელიგენციის თემა. ეს კი სწორედ ყველაზე მტივირებული და მნიშვნელოვანია პიესაში. ახლახან არამ დაწერა პიესა ინტელიგენციაზე, რომელსაც ლეონიდ ხეიფეცი დადგამს ჩვენს თეატრში.

ხელოვნებაში ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს თაობას... თაობა შინაარსობრივი ცნებაა. არო, პეტრუშევსკია, გალინი მეხმარებიან სიახლეები აღმოაჩინო ცხოვრებაში. მათ სცენაზე გამოიყვანეს ახალი სოციალური ფენის წარმომადგენლები და გულდასმით დააფიქსირეს საზოგადოების გარკვეული მდგომარეობა.

პიესისადმი დამოკიდებულებაში ზოგჯერ ხელს მიშლის ავტორის მიერ არ ჩეული ყანრი. მიმაჩნია, რომ არ შეიძლება ილაპარაკო ტრაგედიაზე ფარსულპირობითი ყანრის ხერხებით, მაგალითად, შეუძლებელია ისაუბრო ფაშისტების ჭურღმელებზე სატირიკულ-ბუფონურ ყანრში. ეს არ არის ის მოვლენა, რომელზეც შეიძლება იცინო. თუ ჩემთვის მიუღებელია ყანრი, რომელსაც დრამატურგი ირჩევს, აბსოლუტურად მიუღებელია პიესაც.

ლ. ბარონი — მაშ, რა ვუყოთ ბრეტის პიესას „არტურო უაის კარიგრა“. იგი ხომ სწორედ სატირიკულ-ბუფონურ ყანრშია დაწერილი?

მ. ავრამოვი — მთელი ჩემი ბუნებით წინააღმდეგი ვარ ამ პიესის. გულახდლი ვიქნები და გეტყვი — ეს პიესა საერთოდ არ მომწონს, და ვერ ვიღებ სპექტაკლს, რომელიც ბრწყინვალეა და დადგმული და შესრულებული მსახიობების მიერ ლენინგრადის დიდ დრამატულ თეატრში. ჩემთვის ყველაფერი რაც ფაშისტანა დაკავშირებული, ტრაგიკული და შემშარავია, მასთან კი ძალზე მცირე დრო გვაშორებს იმისათვის, რომ ვიცინოთ. თუ ვავისენებთ მარქსის ცნობილ სიტყვებს, რომ კაცობრიობა სიცილით ეთხოვება თავის წარსულს, ეტყობა, ჩემთვის ეს ყველაფერი ჭერ კიდევ არ არას წარსული.

ლ. ბარონი — როგორ წარმოგიდგენიათ იტალიის მომავალში?

მ. ავრამოვი — ღრმა, ღღრესად სერიოზული, სოციალური, ფსიქოლოგიური, ფიქრიანი. იტალია, სადაც მაყურებელთა დარბაზსა და სცენას შორის გაიშართება გრძნობათა და აზრთა ურთიერთქიდილი. ეს არ იქნება მარტოოდენ მეტაფორული თეატრი, ან შედეგობრივი, ანუ რეჟულტატიური. ეს იქნება თეატრი, ისეთი, როგორც გვიანდერძეს ნემიროვიჩ-დანჩენკომ, სტანისლავსკიმ ჩეხოვმა.

სპექტაკლები

მანა კობახიძე

„თოლია“ ძიებათა სივრცეში

სპექტაკლი პიესის ფინალით იწყება — ტრეპლევის მომავალი თვითმკვლელ კონტექსტში აღიქვამს შემდეგ მკაცრ ბელი სხვა პერსონაჟთა ურთიერთობას, მათ მიერ ერთმანეთისთვის ნათქვამ სიტყვებსა და გამოუთქმელ ფიქრებს. ფინალური გასროლით იწყება და მითვება მთავრდება სპექტაკლი, რომლის ყველა პერსონაჟი ადრე თუ გვიან დამარცხებულია როლში აღმოჩნდება, ამა თუ ამ ფორმით თვითმკვლელობას ჩაიდენს, ზოგიერთმა კი ფაქტიურად უკვე ჩაიდინა იგი ჭერ კიდევ მოქმედების დაწყებამდე. სხვებთან კონტაქტის დამყარების უუნარობა, ამ კონტაქტის შიში, საკუთარი დამოკიდებულების გამოვლენის შეუძლებლობა აყენებს თითოეულ პერსონაჟს იზოლირებულ მდგომარეობაში, საკუთარი შინაგანი სამყაროს დახშულ სივრცეში მოაწყვდევს, პიროვნების ჰარმონიულ განვითარებას, მისი მონაცემების რეალიზაციის საშუალებას უსპობს, ასეთად წარმოგვიდგება სოხუმის კონსტანტრე გამსახურდიას სახ. ქართული თეატრის სპექტაკლ „თოლიას“ უკლებლივ ყველა პერსონაჟი და არა მხოლოდ ტრეპლევი, ან ნინა ზარუჩაია, თითოეული მათგანის ტრაგედიის და ამასთანავე კოლექტიური დანაშაულის ამოხსნას ისახავს მიზნად გოგი ქავთარაძე თავის სპექტაკლში.

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელ-



მა გოგი ქავთარაძემ არჩევანი „თოლიაზე“ იმის სრული შეგნებით შეაჩერა, რომ ეს ნამდვილი გამოცდა იქნებოდა დასისთვის. მას მშვენივრად ესმოდა, რომ ჩეხოვის დრამატურგია სოხუმის ქართული თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის საერთო დონის, მისი პროფესიონალიზმის, სცენური და სადადგმო კულტურის მკაცრ შემოწმებად უნდა ქცეულიყო. და დღეს, როდესაც პრემიერამ უკვე ჩაიარა, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მისი მთავარი, განმსაზღვრელი ღირსება სწორედ სპექტაკლის კულტურაშია და ამ თვალსაზრისით მიზანი მიღწეულად უნდა ჩაითვალოს.

მაგრამ ცხადია, მხოლოდ ამის დასამტკიცებლად, ან თუნდაც რომელამე ფესტივალზე გასატანად არ დადგმულა ეს სპექტაკლი. საკუთრივ სპექტაკლის სათქმელი, პიესის პრობლემეტიკის თავისებური ინტერპრეტაცია, რეჟისორია აქტიური პოზიცია მასალის მიმართ და ამავე დროს ადვოკატის სამყაროს ამოკითხვისკენ სწრაფვა ნათლად იკვეთება სოხუმელთა დადგმაში.

პერსონაჟები რეჟისურამ ხაზგასმულად თეატრალურ გარემოში მოათავსა. ამას ხელს უწყობს სცენოგრაფია (მხატვარი დ. დათუჯკვილი), რომელიც თითქოს გამუდმებით შეხსენებს მონაწილეთ, რომ თეატრში იმყოფებიან და არა სხვაგან. ამავე ამოცანას პასუხობს ხაზგასმულად თეატრალური მუსიკა, რომელიც მოქმედების ცალკეული მომენტების აქცენტირებისათვის არის გამოყენებული (სპექტაკლის კომპოზიტორია ს. კობახიძე ცინცაძე) და ასევე „შეგვახსენებ“, რომ თეატრში ვიმყოფებით და არა სივრცის მამულში.

სპექტაკლის დასაწყისი, ერთის შეხედვით, თითქოს ტრეპლევის დრამის ტრადიციულ ინტერპრეტაციას იძლევა, მაგრამ ეს შთაბეჭდილება მხოლოდ პირველ მომენტში გვიჩნდება და ამის



კონტრასტულად არის აგებული მთელ შემდგომი მოქმედება, რომელიც თითქოს მიზნად ისახავს გადაამოწმოს ტრადიციული ვერსია, თითოეულ პერსონაჟში, მის შინაგან სამყაროსა და სცენურ ქმედებაში გათიშოს, ერთმანეთისგან განაცალკევოს და ასე უკეთ დაგვანახოს ერთის მხრივ დრამის მონაწილე, მეორეს მხრივ კი გულგრილი, უმოქმედო მაყურებელი, რეჟისორული ხერხი, რომელიც ასეთი სურათის შექმნის საშუალებას იძლევა, იმ სცენებში, სადაც უშუალოდ მონაწილეობს პერსონაჟი, იმგვარად ამოქმედდეს, თითქოს მისთვის უხილავ, მაგრამ სადღაც გვერდზე მყოფი მაყურებლისთვის წარმოადგენდეს, თამაშობდეს თავისი ცხოვრების დრამას. იგივე ხერხი აიძულებს პერსონაჟებს სხვა სცენების მანძილზე თვალყური ადევნონ სხვათა საკონცერტო ნომრების მსგავს სცენებს. თანაც ისე ადევნონ თვალყური, რომ არც რაიმე ცოცხალი რეაქცია, ან შეფასება მისცენ მათ თვალწინ გადაშლილ მოვლენებს, არც რაიმე დამოკიდებულება გამოავლინონ მათ მიმართ. ერთი სიტყვით, მაყურებლის როლში ყოფნისას პერსონაჟები ყოველნაირად ცდილობენ დაგვანახონ, რომ მთელი ეს ამბები არსებითად მათ არ ეხებათ და ჩვენ ვრწმუნდებით მათ უუნარობაში აღიქვან და შეიგრძნონ მათ წინ გაშლილი მოვლენები თავისი ქეშმარიტი სახით, ვრწმუნდებით იმაშიც, რომ სწორედ ეს განაპირობებს სიტუაციის ტრაგიკულ, ზელოვნების ახალი ფორმების ძიებით გატაცებული ახლგაზრდა ლიტერატორის თვითმკვლელობა ან პროვინციული მსახიობი ქალის გზაბნეული ცხოვრება კი მხოლოდ შედეგია ამისა.

სპექტაკლის ყველა პერსონაჟს თანაბრად როლი აქვს გაცნობიერებული თავისი სიტუაცია, საკუთარი დრამატრეკლევს დ. ჭაიანის შესრულებით, ნინა ზარეჩნაის, რომელსაც ლ. ხური-

ფი თამაშობს ან ნ. ბექაუორის, დორონ სხვებზე უკეთ ესმის თავისი მდგომარეობა, უფრო მეტიც, ზოგიერთ შემთხვევაში თითქოს მაზოხისტურად ტკბებიან კიდეც საკუთარი ტანჯვით.

არკადინამ კი, როგორც მას ლ. პაპუაშვილი თამაშობს, კარგა ხანია გადაბიჯა ზღურბლს, რომლის მიღმა ადამიანს აღარ აწუხებს ქეშმარიტი ხელოვნების, ან ქეშმარიტი სიყვარულის პრობლემა. წარმატება, თუნდაც, იაფფასიანი და აღიარება, თუნდაც, დაბალი გემოვნების მაყურებლისა, ნებისმიერი ხერხების გამოყენება ცნობილი ბელეტრისტის დატყვევებისათვის, რაც ძალზე შორს არის სიყვარულისგან — აი, რამ შესცვალა არკადინასთვის ქეშმარიტი იდეალისკენ სწრაფვა ხელოვნებასა და ადამიანთა ურთიერთობაში. იმ დროს, რომლის მანძილზეც ვითარდება სპექტაკლის მოქმედება, ლ. პაპუაშვილის არკადინა შინაგანად გამოფიტული ადამიანია და უკვე არაფერს არ მოიმოქმედებს თავისი მექანიკური არსებობის შესაცვლელად, რომელიც კარგა ხანია დაცლილია სულიერი საწყისისაგან. ამავე დროს, სპექტაკლში იკითხება ამგვარი მინიშნებაც — ლ. პაპუაშვილის გმირი თავის აწინდელ მდგომარეობაში შესაძლოა, ნინა ზარეჩნაის ცხოვრების მსგავსი გზის გავლით მოვიდა დღეს იგი წუთითაც არ ივიწყებს თავის როლს, უფრო მეტიც, თავნება იღობიანი და თავდაჭერებული მსახიობი ქალის ნიღაბი უკვე მის ქეშმარიტ სახედ იქცა. ლ. პაპუაშვილის თამაშია მანერაში მსგავსი ინტონაციები ჭარბობს, მისი გმირის შინაგანი სამყაროს გრემეტისში თუ უბრალოდ დაცლილობა კი ყოველგვარი გრძნობისაგან „იკავს“ მას, მათ შორის დედობრივ გრძნობებისაგანაც.

ტიმოფორინი ვ. არდვლიანის შესრულებით მხოლოდ ხასიათის ზოგიერთი თვისებებით (თუნდაც გარკვეული სირ-



სცენა სპექტაკლიდან „თოლია“, არკადინა — ლ. პაპუაშვილი,
ტრეპლევი — დ. ჭიანი, ტრიგორინი — ვ. არღვლიანი

ბილით და ზოგჯერ გაუბედაობით) განსხვავდება არკადინასაგან. მას არ გააჩნია ილუზიები საკუთარი შემოქმედების მიმართ. ზედმეტად მაღალ შეფასებას არ აძლევს მას და არკადინას მსგავსად, იდეალებს აღარ ესწრაფვის. თვით შემოქმედებითი პროცესი, როგორც ამას მსახიობი ვეჩვენებს, ტრიგორინისთვის უკვე ტექნიკურ ხასიათს ატარებს, როგორც ნებისმიერი სხვა ცხოვრებისეული აქტი. მისი ურთიერთობა ნინა ზარეჩნაისთან სპექტაკლში თავიდანვე განწირულია. უოველ შემთხვევაში, მაყურებლისთვის ეს ნათელია და თუ თვით ზარეჩნაია ამას არ ამჩნევს, ეს მხოლოდ მის უცნაურ, არაბუნებრივ შინაგან მდგომარეობაზე მეტყველებს. რაც შეეხება ტრიგორინს, სპექტაკლში იგი უკვე თავისი განვითარების ისეთ სტადიაში იმყოფება, რომ არც შესწევს უნარი, რაიმე სერიოზული მოიმოქმედოს არანამდვილი, ხელოვნური ურთიერთობების ტყვეობიდან თავის დასაღწევად. ეს ნათელი ხდება მის სცენაში ზარეჩნაისთან. სპექტაკლში ეს სცენა იმგვარად არის გადაწყვეტი-

ლი, რომ ტრიგორინს წუთითაც არ შეიპყრობს ნამდვილი განცდა, ან მღელვარება. უოველივე, რასაც ამბობს, ან აკეთებს, წმინდა წყლის პოზაა და სხვა არაფერი. ნინა ზარეჩნაია სპექტაკლში იმ გზის დასაწყისშია, რომელიც, როგორც ჩანს, სხვა პერსონაჟებმა უკვე განვლეს. ლ. ხურიტის გმირი თუმცა, თავისი ცხოვრების ყველაზე აქტიურ სტადიაში წარსდგება ჩვენს წინაშე, მაგრამ ამ პერიოდის განმავლობაშიც, როცა მთელი მისი არსება თითქოს მომავალი, უცნობი, საიდუმლო დიდი ცხოვრების წინასწარი შეგრძნებით არის აღსავსე, სინამდვილეში იგი უკვე შტამებით აზროვნებს, ოპერირებს ბანალური შეხედულებებით ხელოვნების პრინციპებზე, შემოქმედებითი პროცესის არსზე და თვით შემოქმედი ადამიანის ბუნებაზე. იგი გულგრილია ტრეპლევის ძიებების მიმართ. ზარეჩნაიას ფაქტიურად არც მისი ესმის, არც ტრიგორინის და ამდენად არცერთი მათგანისათვის არ შეუძლია ბედნიერების მოტანა, ტრეპლევთან სცენებში იგი თითქოს

საქ. სსრ. კ. პაპუაშვილი
საბჭოთაო საზოგადოებრივი მედიის ცენტრი

უფრო საინტერესო ცხოვრების მოლო-
დინით არის შეპყრობილი და ამიტომ
ვერ ამყარებს კონტაქტს ტრიგორინთან
შეხვედრისას კი ესაუბრება არა რეა-
ლურ ადამიანს, რომელიც მის წინაშე
დგას, თავისი სუსტი მხარეებითა და
პირადული პრობლემებით, არამედ აბს-
ტრაქტულ ხელოვანს, როგორადაც იგი
წარმოუდგება პროვინციელ გოგონას.
ამდენად იგი გარკვეული თვალსაზრი-
სით თავსაც იტყუებს და ტრიგორინსაც
აბუყუებს, თავისი დამოკიდებულებ-
ის თაობაზე მცდარ წარმოდგენას უქმ-
ნის. ამ სცენაში ისიც ხდება ნათელი,
რომ მათი მომავალი რომანის ფინალის
მიზეზი მხოლოდ ტრიგორინის პოზიო-
რობა არ არის, არამედ მისი, ზარეჩ-
ნაიას ემოციათა ხელოვნურობა, მისი
ეგზალტაცია, რომელიც ნამდვილი გან-
ცდებისა და ადამიანური გულწრფელო-
ბის ნაცვლად ეუფლება ახალგაზრდა
ქალს. დინალური სცენა ტრეპლევთან,
რომელიც ამ უკანასკნელის თვითმკვლე-
ლობას უსწრებს წინ, მსახიობს თავი-
სი გამირის დასრულებული პორტრეტის
შექმნის საშუალებას აძლევს. ლ. ხუ-
რთი ამ სცენაში არ აუვა ცდუნებას,
ზარეჩნაია მსხვერპლად, შემთხვევით
მოკლულ თოლიად წარმოედგინა, რუ-
სეთის ღრმა პროვინციის რომელიღაც
ელეცის თეატრში თავშესაფრის ძიებაში
მყოფ უიღბლო მსახიობად. სიბრალუ-
ლის გრძობა აქ არ გვებადება. მსა-
ხიობი შეგნებულად არ გვაძლევს ამის
საშუალებას, რადგანაც თავისი გამირის
ხსიათში მტაცებლურ თვისებებს და
სისასტიკესაც უსვამს ხაზს. ჩვენ აქ
ვხედავთ ზარეჩნაიას, რომელსაც უკვე
ჩადენილი აქვს თვითმკვლელობა, რო-
მელმაც გაანადგურა თავის თავში ყვე-
ლაფერი ნამდვილი. ეხლა კი დაბრუნ-
და, რომ საბოლოოდ გაუსწორდეს თავის
ახალგაზრდობას, გაუსწორდეს ილუ-
ზიებს და სიცარიელედ დასტოვოს თავის
შემდეგ. ლ. ხურთიის პერსონაჟის სისას-
ტიკე ტრეპლევის მიმართ თითქოს ინ-

სტიტუტრიც არის და ამდენად კიდევ
უფრო შიშის მომგვრელი, მაგრამ არც
თვითონ მიეკუთვნება გამარჯვებულთა
რიცხვს. სერიოზულად არ უნდა მივი-
ლოთ და არ ვირწმუნოთ მისი სიტყვე-
ბიც იმის თაობაზე, რომ თითქოს იგი
მსახიობის ხელოვნების კუშმარიტ საიდუ-
მლოთა შეგრძნობას იწყებს. სპექტაკ-
ლის მიხედვით მას მხოლოდ ხელობის
ათვისება შეუძლია, დიდი ხელოვანი
ვერასდროს გახდება და ამგვარ კომ-
პენსაციას ვერ მიიღებს თავისი ცხოვ-
რების მძიმე წლების წილ.

საკუთარი ძალების მიმართ რწმენის
გამომხატველი სიტყვები მხოლოდ
ტრეპლევისთვის არის განკუთვნილი,
მასზე გარკვეული შთაბეჭდილების
მოსახდენად, ფაქტიურად კი მის მოსა-
ტყუებლად არის გამოწვნილი.

სპექტაკლში წარმოდგენილი სიტუა-
ციის ტრაგიზმი, მისი წინააღმდეგობ-
რივი ხასიათი და მთლიანად მოქმე-
დების ფარული, უხილავი დინებები
ყველაზე მეტად ტრეპლევის სახის ინ-
ტერპრეტაციაში იჩენს თავს. რეჟისო-
რული გადაწყვეტის მიხედვით იგი
მსხვერპლიც არის და ამავე დროს მთე-
ლი მოქმედების, თვითმკვლელობის
რეჟისორიც. სპექტაკლში ეს კონსტრუ-
ქტულად ვლინდება იმ სადადგეო ხერ-
ხის წყალობით, რომლის მიხედვითაც
ტრეპლევი იმ სცენებს, რომლებშიც
თვითონ არ არის დაკავებული, სხვები-
ვით მაყურებლის მსგავსად კი არ
აღევნებს თვალყურს, არამედ შინაგანად
მონაწილეობს მათში, შინაგანად მოქმე-
დებს მაშინაც, როდესაც თითქოს არა-
ფერს აკეთებს, ხოლო ინტერვალებში
სცენებს შორის რეჟისორულ შენიშვ-
ნებს აძლევს მონაწილეებს ისე, რომ
ჩვენ მისი სიტყვები არ გვემის, მაგ-
რამ ვხედავთ, თუ რას აკეთებს იგი,
როგორ გაცდენას ახდენს სხვა პერსო-
ნაჟთა საქციელზე, მათ ურთიერთობე-
ბზე. ასეთი პირობითობის შემოტანა,
ეს სვლა სპექტაკლის გადაწყვეტაში



ძალზე მნიშვნელოვანია მისი კონცეფციის გასაგებად. ტრეპლევის ასეთ მოულოდნელ როლში ხილვის წყალობით გვებადება აზრი იმის თაობაზე, რომ სწორედ მის ხელთ არის მნიშვნელოვანწილად მოქმედების ზამბარა. რომ ხშირად სწორედ იგი უბიძგებს პერსონაჟებს იმგვარად იმოქმედონ, რომ თვით მას, ტრეპლევს საბოლოოდ მიზეზი და საფუძველი მიეცეს, მსხვერპლად წარმოადგინოს თავი. მაგრამ სპექტაკლის რეჟისორის მიერ ასეთი ხერხის გამოყენება ტრეპლევის სახის ინტერპრეტაციისას ხელოვნური იქნებოდა, მხოლოდ გარეგნულ სადაღმო ხერხად დარჩებოდა, რომ მას გაგრძელება არ ჰქონოდა იმ სცენებში, სადაც ტრეპლევი მონაწილეობს პიესის მიხედვით. ეს სცენები რეჟისორულად ისეა აგებული და ისეა შესრულებული დე. ჭაიანის მიერ, რომ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში, ცალკეულ პერსონაჟებთან ურთიერთობაში ვხედავთ ტრეპლევის ორმაგ ბუნებას, მას განცდათა წინააღმდეგობრივ ხასიათს და იმასაც, როგორ უბიძგებს იგი სხვა პერსონაჟებს მასთან ურთიერთობისას გარკვეული როლის სათამაშოდ. თვითონ არ იძლევა იმის საშუალებას, რომ წამიერად მაინც გაიღვიძოს რაღაც ნამდვილმა, გულწრფელობა, კონტაქტი დამუარდეს ავ პერსონაჟებსა და მას შორის. უხერხულად გრძნობს თავს ნინა ზარეჩნაისთან, საკუთარ დედასთან — არკადინასთან. ერთი შეხედვით, თითქოს ცდილობს გულწრფელი იყოს, მაგრამ სინამდვილეში ეშინია მასთან კონტაქტის და თითქოს უფრო ეადვილება კიდევ კამათი, დაცინვის ატანა. შექსპირული რემინისცენციები (ჰამლეტისა და გერტრუდას ურთიერთობის სახით) აქ მეტად მოქმედებს ტრეპლევზე, ვიდრე ცოცხალი ადამიანი — არკადინა. წინააღმდეგობრივია მისი დამოკიდებულება ტრიგორინის მიმართაც. ზოგჯერ ტრიგორინის მისამართით ნათ-

ქვაში სიტუაციის ინტონაცია გარკვეულ ავტორიტეტად წარმოგვიდგენს ტრეპლევისთვის, მაგრამ ამასთანავე ტრეპლევი დ. ჭაიანის შესრულებით არც იმას ივიწყებს, თუ რა როლი აქვს განკუთვნილი ტრიგორინს მისი ცხოვრების სპექტაკლში, რომელიც თვით ტრეპლევის შეთხზულია. ტრიგორინს, ისევე როგორც სხვა პერსონაჟებს ტრეპლევის „რეჟისორული ნება“ ზოგჯერ თავზე ახვევს კიდევ ამ როლს, მის ფარგლებს გარეთ გამოსვლის საშუალებას არ აძლევს. ასე გადასცემს იგი ტრიგორინს ანკესს და სათევზაოდ გაგზავნის მაშინ, როდესაც ამ უკანასკნელს, შესაძლოა, სრულიად სხვა რამ უნდოდა მოემოქმედა. პროვოკაციულია ხოლმე ტრეპლევის მოქმედება სპექტაკლის სხვა, უფრო სერიოზულ მომენტებშიც, არავის ავიწყებინებს მის როლს პიესის სიტუაციაში, ნიღაბს, რომელიც ერთხელ და სამუდამოდ მოირგეს. სპექტაკლში ტრეპლევის მოქმედების ამგვარ ლოგიკას თითქოს ეწინააღმდეგება მისი თვითმკვლელობა, მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ეს მაშინ ხდება, როდესაც ტრეპლევი კარგავს სიტუაციის კონტროლს (თუნდაც ზარეჩნაისთან შეხვედრისას) და ასეთ კონტექსტში თვითმკვლელობა მისი უკანასკნელი, საბოლოო ცდაა ეს კონტროლი დაიბრუნოს. და ახერხებს კიდევ ამას, ფინალური გასროლის შემდეგ კვლავ დრამის რეჟისორად მოგვევლინება, ისევ გამოჩნდება პერსონაჟებს შორის და მათ მოქმედებას წარმართავს. ერთხელ და სამუდამოდ მორგებული ნიღბის მიმართ სრულ მორჩილებაში არიან სპექტაკლის სხვა პერსონაჟები: უიღბლო კაცი, გაცრუებული იმედების განსახიერება, სორინი (ნ. წერეთლიანი) ეშმაკი და ცოტა არ იყოს, თავხედი შამრაევი (ნ. ქაროსანიძე) მისი ცოლი პოლინა (თ. ბაბლიძე), რომლისთვისაც დორნის ფენდაფებ სიარული, მისთვის საკუთარი



ემოციების მომაზერებლად თავზე მოხვევა უკვე ჩვეულებად იქცა. ასეთივეა მაშაც (ჩ. პაკელიანი), მისი აგრესიულობით და მანიკალური დამოკიდებულებით ტრეპლევის მიმართ, რაც ასე ძლიერ განსხვავდება ნამდვილი სიუვარულიხაგან.

სემიონ მედვედენკო (მ. ყოლბაია) სპექტაკლში თუმცა კი შეიგრძნობს არაცინობიერად საკუთარ დრამას, მაგრამ სახელს ვერ არქმევს მას, ვერ გამოხატავს სხვისთვის გასაგებად, რომ თანამგრძნობი ვინმე იპოვოს, რადგანაც მისი ცნობიერება შტამებისა და სტერეოტიპების ტყვეობაშია. ამიტომაც მედვედენკო გარკვეულ საფეხურზე იუინება და მის იქით არ შეუძლია გაიპაროს სიტუაცია. (აღნიშვნის ღირსია ამ ორი ახალგაზრდა მსახიობის ჩ. პაკელიანისა და მ. ყოლბაიას საინტერესო ნამუშევარი. ზარეჩნაიას როლის შემსრულებელს, ლ. ხურითოს ასაკის მიუხედავად უკვე საკმაო გამოცდილება აქვს სოხუმის თეატრის სცენაზე, აქტიურად არის დაკავებული რეპერტუარში და საინტერესოდ მუშაობს. უოველივე ეს თეატრის ხელმძღვანელობის უურადლებაზე შეტყულებს ახალგაზრდა მსახიობთა მიმართ).

სპექტაკლის პერსონაჟთა შორის განსაკუთრებულ მდგომარეობაშია ევგენი დორნი ნ. ბეჟაურის შესრულებით. მსახიობის თამაშის მანერა ტაქტიკა და ზომიერების გრძნობით ხასიათდება. დორნი, შესაძლოა, სხვებზე უკეთ ერკვევა სიტუაციაში და გაცილობიერებულიც აქვს მისი ტრაგიკაში, მაგრამ ეს რწმენადაკარგული ადამიანი უკვე ცინიკოსად იქცა, მას არავითარი სურვილი არა აქვს ჩაერთოს მოვლენებში და შესცვალოს რაიმე.

სამი მღუმარე პერსონაჟი, შავებში მოსილი შავსათვალიანი სამი ადამიანი — მსახური იაკობი (ლ. ლოგუა) მწარეული (ბ. მეგრელიძე) და მოსამსახურე (ე. ფოცხვერია) განცალკევებ-

ბით, მთელი მოქმედებისაგან განთავსებულად არსებობენ. როდესაც ვინმეს დასპირდება, იქვე გაჩნდებიან; მაგრამ ამასთანავე კვლავ ინარჩუნებენ სრულ გულგრილობას. მათ თავისი სამუარო აქვთ, მათთვის ისევე უცხო და გაუგებარია სხვა პერსონაჟთა მოქმედება, როგორც ტრეპლევის მოწოდება ხელოვნებაში ახალი ფორმების ძიებისაკენ. მათ არც ეს ახალი ფორმები სჭირდებათ, არც ძველი და შესაძლოა, სასაცილოდ არ მყოფნიან ბატონთა პრობლემები. თვით მათი არსებობა კი ჩვენთვის, მაყურებლისთვის ბოლომდე ამოუხსნელ გამოცანად რჩება. ასე მიდიან ისინი სპექტაკლის ფინალამდე, რომელიც მათგან განსხვავებით სხვა პერსონაჟებისთვის გარკვეული ცვლილებების მომტანია.

ტრეპლევის ფინალურ გასროლას, რომელიც გამეორებულია სპექტაკლის დასასრულს, პერსონაჟები უკვე სხვა მდგომარეობაში ხვდებიან, ვიდრე ეს სპექტაკლის დასაწყისში იყო. ტრეპლევისა და ნინას უკანასკნელი შეხვედრის მღუმარე მოქმენი, მაყურებლისთვის განკუთვნილ სცენის კუთხეში იმყოფებიან. გასროლის შემდეგ სპექტაკლის რეჟისურა პირველად მთელი მოქმედების მანძილზე არღვევს მის მიერ აქამდე დაცულ პრინციპს: მაყურებელთა როლში მყოფნი ერთბაშად წამოიშლიებიან და პირველად რეაგირებენ მოქმედებაზე. ამ დროს თითქოს ირღვევა ის ზღვარი, ის კედელი, რომელიც თიშავდა თითოეული პერსონაჟის შინაგან სამუაროში დრამის მონაწილესა და გულგრილ მაყურებელს. ტრეპლევის თვითმკვლელობის გავლენით ისინი წამიერად ბუნებრივ ადამიანურ ურთიერთობას უბრუნდებიან.

სპექტაკლის განსხვავებული პლასტების ურთიერთშედწევით, მთავრდება სოხუმელთა „თოლია“, შემოქმედებითი კოლექტივის საინტერესო, საყურადღებო ნამუშევარია.

„რიჩარდ II“ თელავის თეატრში

სპექტაკლის დამდგმელმა რეჟისორმა ა. ქანთარია ამ პიესის ასლებური, რამდენადმე საკმაოდ ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. სხვაობა შექსპირულ ტექსტსა და სპექტაკლის დრამატურგიულ ვარიანტს შორის დიდია.

ჯონ გილგუდი „რიჩარდ II“-ის შესახებ წერდა:

Это прежде всего пьеса, которая на сцене должна быть тщательно оркестрирована, мелодична, проникнута юным безрассудством, пылкостью и живостью».¹ ვერ ვიტყვი, რომ ეს თვისებები მხოლოდ „რიჩარდ II“-ის დადგმის დროს უნდა გააჩნდეს რეჟისორსა და კოლექტივს, მაგრამ ამ პიესისათვის დამახასიათებელია, იმის დასადგენად, თუ რამდენადაა ა. ქანთარიას ინტერპრეტაცია შექსპირის ბუნებიდან გამომდინარე, საჭიროა პიესისა და სპექტაკლს პარალელური ანალიზი.

„რიჩარდ II“ შექსპირის შემოქმედების I პერიოდის, ქრონიკების ციკლს მიეკუთვნება და დაწერილია დაახლოებით 1595 წელს. ეს ისტორიული დრამების ტეტრალოგიის პირველი პიესა შედგება ხუთი მოქმედებისაგან. მონტაჟის შედეგად წარმოდგენა მიდის ორ მოქმედებად. პიესის ოცდაექვსი გმირიდან, სპექტაკლში თერთმეტია დატოვებული.

ქართულ სცენაზე უკვე ტრადიციადია ქვეული შექსპირის განხორციელების დროს მისი პიესის მონტაჟი, მაგრამ ეს უკანასკნელი ყოველთვის გამიზნული იყო რეჟისორის კონცეფციის დასახვეწად. გამოსაკვეთათ და, რაც მთავარია, პიესა არ კარგავდა თავის ღირსებებს, არ ირღვეოდა დრამატურგიული სტრუქტურა.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ თელავის თეატრში რეჟისორს აქვს საინტერესო სათქმელი, პრობლემები, რომლის წარმოჩენასაც ცდილობს, მაგრამ რამდენადაა ისინი ორგანული შექსპირის ამ პიესისათვის, ამარეკემოთ მოვახსენებთ.

სპექტაკლის სცენოგრაფია ეკუთვნის თ. ნინუას. სცენა ორ მოედნად იყოფა. ზედა მოედანი ქვედას მისადგმელი კიბის საშუალებით უკავშირდება. ქვედა სცენის ცენტრში გვირავია. სპექტაკლის დაწყებამდე სცენას ღრუბლებივით გადაფარავს ფარდა. მთელს სცენას ალაგ-ალაგ წითელი ფერი გასდევს.

ზედა მოედანზე გადაფარებული ფარდა აიწევა და გამოჩნდება სხეულები მოფენილი სცენა. მის ბოლოში წითელი ფერის კიბეა; მალა, ცისკენ მიემართება თითქოსდა ზეალმავალი ძალაუფლების საფეხურები, რომელზეც გვირგვინია ჩამოკიდებული. ადამიანთა გაბნეული სხეულებიდან ერთი წამოიშრება ეს ნორთემბერლენდია (მსახ. თ. ხუნაშვილი) როგორც ჩანს, რეჟისორისათვის

¹ Дж. Гилгуд. На сцене за кулисами Л., И 1969, стр. 260.

მისი სახე კრებადია. სპექტაკლი იწყება II მოქმედების I სურათით, ნორთემბერლენდი ამბობს:

„სამარცხინოა გვეცემათ ეს უმართლობა...“

დაცემულ ქვეყანაში, ხელმწიფე აღარ ეკუთვნის საკუთარ თავს. . . .“

თ. ხუნაშვილის ამ მონოლოგის შემდეგ იწყება პლასტიური მიზანსცენა, სადაც თეატრის თითქმის მთელი დასია დაკავებული. ხალხს აწამებენ, სცემენ, მრუშობენ. ცენტრში ორი მსახიობი დგება. ისინი მცირე ინტერვალებით ერთმანეთს გვირგვინს გადასცემენ. უკან აღმართულ კიბეზე ვიღაც მიცოცავს. ამ ქაოსს ნორთემბერლენდი შეაჩერებს ხელის აწევით და ქვედა სცენაზე გამოჩნდება პენრი ბოლინგბროკი (მსახ. გ. ცხვარიაშვილი). ისიც მალა ადის და კვლავ გრძელდება ქაოსი, შეთქმულნი იკრიბებიან და სცენის უკანა ფონი წითლად იღებება, როგორც ვულკანის ამოხეთქვა. ისეა გააზრებული ეს მიზანსცენა. კიბეზე ასული კაცი გვირგვინს იღვამს თავზე და ყველაფერი ჩერდება. რეჟისორი ხაზს უსვამს იმას, რომ ხალხის მისწრაფება ძალაუფლებათა, ამ სცენით იგი ცდილობს შექმნას ის სოციალური ფონი, სადაც შეთქმულება იბადება.

ქაოსი გაიყინება. სცენაზე რიჩარდ II წამოიძარება. ყველა მას შესცქერის. რიჩარდი (მსახ. ზ. ანთელავა) ვიღაც ქალს გამოიყვანს წინდააჩქებს და ეამბორობა. შემდეგ შეჩერდება და ხალხს გადახედავს. ხალხის მასაც იგივე იმეორებს. რეჟისორი ამძაფრებს მასის ინერტულობის საკიბს, რაც ამ პიესაში ისე არ არის გამოკვეთილი, როგორც შექსპირის სხვა ნაწარმოებებში. პიესაში არის ადგილი, სადაც ბევრტი ამბობს:

„აგრე მერყევი არის ხალხი, მას სიყვარული
ქისაში უღევს და თუ ვინმე საყვარელ ქისას
უცარიელებს, სიძულვილით ეცხება გული.““

მაგრამ სპექტაკლში ეს ადგილი არ არის დატოვებული, მის ნაცვლად რეჟისორი ცდილობს შექმნას მასის საერთო განწყობილება. ხალხი, რომელსაც არ აქვს ინდივიდუალობა მთლიანად ემორჩილება ლიდერს. ასეთი ლიდერი ნორთემბერლენდია. სპექტაკლის დასაწყისში, როდესაც თითქოსდა მოქმედება ხდება სასაფლაოზე, „მიცვალებულებს“ სწორედ იგი გამოიხმობს, გამოაღვიძებს, ამოქმედებს, რათა რიჩარდის წინააღმდეგ შეთქმულება გაითამაშონ.

პიესის V მოქმედების 2 სურათი. — რიჩარდ II ბოლინგბროკს მოიხმობს და თამაშდება იორკისა და ომერლის სცენა. სპექტაკლში რიჩარდს იორკის ტექსტი აქვს, ბოლინგბროკს — ომერლის. პიესაში ბოლინგბროკის წინააღმდეგ გათამაშებული შეთქმულება სპექტაკლში რიჩარდის წინააღმდეგაა მიმართული, რის გამოაშკარავების შედეგადაც ხდება ბოლინგბროკის გაქვება.

შექსპირთან პიესა იწყება ბოლინგბროკისა და მოუბრეის კონფლიქტით, რომელთაც რიჩარდი გასამართლებს, ხოლო V მოქმედება შექსპირს სჭირდება რიჩარდსა და ბოლინგბროკს შორის კონტრასტის შესაქმნელად, რაც მისი პიესის ერთ-ერთი ამოსავალი წერტილია.

„შექსპირის ეს ისტორიული დრამაც ისეთი მონარქიის განმტკიცების იდეა შეიცავს, რომელიც სახელმწიფოს პოლიტიკურ ერთიანობასა და ხალხის ინტერესების დაცვის საქმეს მოემსახურებოდა“². იმის გამო, რომ შექსპირი ჰუმანისტია მისი იდეალიც ჰუმანისტური იდეების მატარებელი მონარქია. ისეთი, რო-

² ნ. ყიასაშვილი. შექსპირი, თბ., ხელოვნება 1959, გვ. 114

გორიც ბოლინგბროკია. პიესაში მას თავიდანვე მიჰყვება სევდა ინგლისთა
განშორების გამო. იგი ნამდვილი გმირი, სამშობლოს პატრიოტია.

სპექტაკლში ასეთი კონტრასტი არ არსებობს, შეიძლება ითქვას რეჟისორი-
სათვის ბოლინგბროკი რიჩარდ II-ის ასლია, რიჩარდი-ანთელაეა მთელი სპექ-
ტაკლის განმავლობაში ცდილობს დანაწევრებით, თითქოსდა დამარცვლით ილა-
პარაკოს. იგივეს აკეთებს ბოლინგბროკი-ცხვარიაშვილი მეფედ გახდომის შექ-
დევ. რიჩარდ II-ის ამაღლა სპექტაკლის ბოლოში ბოლინგბროკის ამაღად იქცევა-
თუკი სპექტაკლის დასაწყისში ხალხი რიჩარდ II-ის საქციელს იმეორებს, დასა-
რულს უკვე ბოლინგბროკს ჰბამავს. რიჩარდის „დედოფალიც“ კი ბოლინგბროკს
ხედა წილად, რეჟისორი ხაზს უსვამს მათ იდენტიფიკაციას.

გარდა ამისა ა. ქანთარიაშვილს, ჩემი აზრით, ორი საინტერესო პრობლემა წამო-
ჭრა, თუმცაღა გარკვეული მითითებები შეგვიძლია ამოვიკითხოთ თავად შექ-
პირის ტექსტის ზოგიერთ მონაკვეთში.

ყველაზე საინტერესო სპექტაკლში გახლავთ ის, რომ აქ დასმულია არა
ტირანის, მმართველის პრობლემა, არამედ იმ პიროვნების, ვინც ხელს უწყობს
მეორეს გახდეს მმართველი, ვისი მოწოდებაცაა შეთქმულებების მოწყობა,
თავად კი განზე დგომა. სპექტაკლში ასეთი სახეა ნორთემბერლენდი. იგი, ნების-
მიერი მონარქიით უკმაყოფილოა, სპექტაკლს იწყებს და ამთავრებს მონოლოგ-
შეთქმულებაზე, გადატრიალებაზე. იმ ქვეყნის გადარჩენას ღიქრობს, რომელიც



სვენა სპექტაკლი-
დან „რიჩარდ II“



სიკვდილის პირას მისულა. რეჟისორისათვის ზუსტად ასეთი პიროვნება იმის წარმმართველი. იგი ცდილობს დაახახოს მაყურებელს, რომ საშიში და ბოლინგბროკი კი არ არის, არამედ ნორთემბერლენდია, რომელსაც შეუძლია იცვალოს ნიღბები, შეფერილობანი (ამიტომაცაა, ალბათ, რომ რეჟისორი მის სახეში აერთიანებს ექსტონსაც). პრობლემის ასეთი დასმის თავიდათუკი პიესაში რიჩარდის სიტყვებია V მოქმედების 2 სურათში.

ალბათ ამ ტექსტმა უკარნახა რეჟისორს ნორთემბერლენდის სახეში ექსტონის გაერთიანება, რადგანაც ბოლინგბროკმა იგი უნდა დასაჯოს რიჩარდია მოკვლის გამო და სწორედ ამიტომ ამთავრებს ნორთემბერლენდი სპექტაკლს ისევე, როგორც იწყებს — „გვამებს“ შორის, და ახალ შეთქმულებაზე ლაპარაკობს რაც იმას მიანიშნებს, რომ ციკლი შეიკრა. რეჟისორისათვის ეს არის ამ ამბის თავი და ბოლო.

მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანია, ის, რომ შექსპირის პიესის სტრუქტურასა და სასცენო ვარიანტს შორის დიდი განსხვავებაა. მონტაჟის შედეგად სცენაზე მიმდინარე მოქმედება ხშირად არანაირ კავშირში არ არის პიესის ტექსტთან.

სრულიადაც არ მოვითხოვთ შექსპირის ტექსტის ხელშეუხებლობას, რეჟისორს სრული უფლება აქვს პიესაზე მუშაობის და მისი დამონტაჟებისა, მაგრამ, თუკი ნაწარმოების მთავარი იდეა იკარგება, მაშინ შეიძლება კამათი.

სპექტაკლში მონტაჟის შედეგად შექმნილია ისეთი გარემო, რომელშიც მთავარი მოქმედი გმირი რიჩარდია, მაგრამ ეს ერთის შეხედვით. თითქოსდა რეჟისორისათვის პირველ პლანზე უნდა გადმოსულიყო რიჩარდის დრამა, მისი სულიერი ტრაგედია, თუ არ ჩავთვლით ტახტიდან ჩამოგდების სცენას, რომლის გათამაშებაც ამ პრობლემის გარეშე შეუძლებელია სპექტაკლში. ქანთარია და ანთელაფა ყურადღობას არ ამახვილებენ ამ პრობლემაზე, იგი მეორე პლანზე გადადის.

«Для Шекспира центральной является не проблема личности, а вопрос о судьбах государства», წერს პიესის კომენტარებში ანიკსტი, მაგრამ მას მხედველობაში ჰყავდა ორი განსხვავებული მმართველი: ბოლინგბროკი და რიჩარდი, რაზეც ადრე გვექონდა ლაპარაკი. ამდენად, რიჩარდის დრამაზე რაც პიესაშია მოცემული, უარის თქმა შეუძლებლად მიმაჩნია.

ამ ნაწარმოებში დასმულია ფრიად მნიშვნელოვანი საკითხი ადამიანის მიერ თანამედრობისა და საკუთარი პიროვნული მონაცემების შეთანხმება, მათთვის ზუსტი ადგილის მიჩენა ცხოვრებაში. „სახელის“ საკითხი პიესაში პირველივე სცენიდან იწყება, როდესაც მოუბრეი ამბობს:

„ჩემს თავს დავაგდებ შენსავ ფერხით, მომე უფლება,
ჩემი სიცოცხლე გეკუთვნის შენ, არა სახელი,
სიცოცხლეს მოგცემ, მაგრამ სახელს ჩემი მძრახველი
ვერ შეურაცხყოფს, ის იცოცხლებს ჩემს საფლავს ზემოთ“

რიჩარდისათვის გაუგებარია ყოველივე ეს. იგი თავისუფლებას თვითნებობაში ხედავს. მას სჯერა, რომ მეფობა, ხალხის და ქვეყნის მართვა მას ეკუთვნის ამის უფლება დაბადებიდანვე აქვს მონიჭებული. ვერავინ ვერ შეეცილება მასში მაგრამ როდესაც ბოლინგბროკმა ტახტიდან ჩამოაგდო, რიჩარდი იძულებული გახდა მეფის ნიღაბი მოეხსნა, რომლის მიღმა სიცარიელე, არარაობა გამოჩნდა.

¹ Шекспир У. В 8 т-х т. 3 М., И., 1958, стр. 557.



ეს არის რიჩარდის სულიერი ტრაგედია. მისი ფსიქოლოგიის ნგრევა. ამტომაცაა რომ პიესაში რიჩარდი სარკემი ჩახედვის შემდეგ მას ამხერვეს. ამ ნამსხვრევკე ბიოთაა მისი პიროვნება დაშლილი, ამდენი სახელი ჰქვია მის პიროვნებას, რომელმაც ერთი მთავარი ადამიანის სახელი დაკარგა. და შიშველი დარჩა, რადგან ნილაბი (მეფის ტახტი) სხვამ წაართვა. ეს ყოველივე, ჩემი აზრით, წამყვანი თემაა პიესაში. აკი თვითონ რიჩარდიც ამბობს:

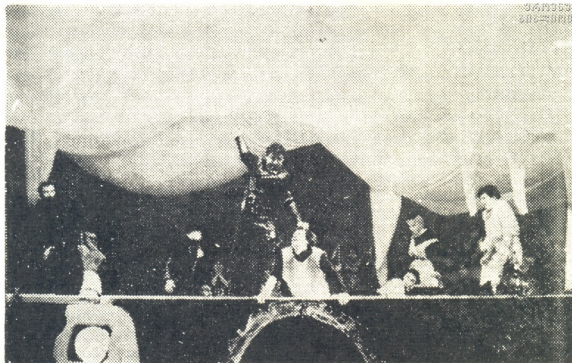
„აი ამგვარად, ერთი კაცი მრავალს ვთამაშობ და არავინ მყავს მაღლიერი, ზოგჯერ მეფე ვარ, მაგრამ ღალატი მათხოვარის ბედს მანატრებს ხოლმე... ისევ მეფე ვარ, მაგრამ უცებ მომაგონდება რომ ბოლინგბროკმა მეფობიდან გადააყენა და აღარა ვარ არაფერი, მაგრამ ვინც ვინც გინდა იყოს: მე ვიცი თუ სხვა ვინმე, თუკი კაცია ვერც მე, ვერც იგი ვერ ვიქნებით კმაყოფილინი ვინემ არარად არ ვიქცევით...“

მიუხედავად იმისა, რომ პიესის ბოლოში რიჩარდისათვის სამყაროს აღქმა ტრაგიკულია, პიესის ქანრი მაინც დრამაა, უფრო ფსიქოლოგიური დრამა. რიჩარდი ფინალში ხვდება, რომ ყველაფერი ერთნაირ არააოხად, სიცარიელედ იქცევა: ახლა იგი ყველაფერს ტრაგიკულად აღიქვამს, თუკი მანამდე მას თავისუფლად შეეძლო თავის სახელზე ელაპარაკა, ამგვარად სდუმს. III მოქმედების 2 სურათში იგი ამბობდა:

„მე დამავიწყდა ჩემი თავი. მეფე არა ვარ? გამოიღვიძე, მუქთახოზა დიდებულეებავ! მეფის სახელი ოცი ათას სახელს არ უდრის? შეიარაღდი, აღიჭურვე, ჩემო სახელო!“

რიჩარდისათვის ბოლინგბროკი ჯოჯოხეთია, სწორედ მან ჩამოგლიჯა ნილაბი და საკუთარი უძლეურება დაანახა. პიესისგან განსხვავებით სპექტაკლში რიჩარდის დრამა თითქოსდა მოხსნილია და მის მაგივრად დატოვებულია მხოლოდ კონფლიქტი რიჩარდსა და ბოლინგბროკს შორის. რაც მთავარია, რეჟისორი ყურადღებას ამახვილებს ერთ გარემოებაზე: მეფის ტახტი თანამდებობაა, მეფე — „პირველი კაცი“. რიჩარდ-ბოლინგბროკის კონფლიქტი მოხსნილ-დანიშნული პიროვნებების კონფლიქტია, მათი კონტრასტიც ამაზეა აგებული. ამიტომაც არ არსებობს სხვაობა ჰუმანისტურ ბოლინგბროკსა და „ტირან“ რიჩარდს შორის... აქ რეჟისორი მათ იდენტიფიკაციას გვთავაზობს, მაგრამ ხაზს უსვამს, იმას, თუ როგორ უსწორდებიან ერთმანეთის მომხრეებს, რომლებიც სპექტაკლში ფაქტიურად ერთიდაიგივე ხალხად აღიქმება. ამიტომაცაა, რომ ტახტიდან ჩამოგდების სცენამაც სხვაგვარი ინტერპრეტაცია მიიღო.

სანამ ტახტიდან ჩამოგდების სცენაზე ვისაუბრებდე, სპექტაკლის პირველ სცენას დავუბრუნდები, რათა ნათელი იყოს რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული კონტრასტა. პირველ სცენაში რიჩარდი ბოლინგბროკს ყველანაირად ამცირებს: იქამდეც კი მიდის, რომ ფეხებს დააკონინებს, შემდეგ ხითხითოთ განდევნის სამეფოდან. რიჩარდი ცდილობს ყველას დაანახოს საკუთარი ძალაუფლება, თვითონ კი მარტო დარჩენისთანავე სცენაზე დდის, თითქოსდა, უხილავ თოქზე აპირებს გასელასო, თვითონ აფასებს თავის მმართველობას, როგორც ბეწვის



სცენა სპექტაკლიდან „რიჩარდ II“

სიღზე სიარულს. საკუთარი ძალაუფლების ჩვენებას. ბოლინგბროკიც ცდილობს რიჩარდთან შეხვედრის დროს.

პიესაში რიჩარდი IV მოქმედების I სურათში ანბობს:

„...ჟარს ვაცხადებ მამულსა და შემოსავალზე.

ვაუქმებ ყველა ჩემს კანონს და ბრძანებულებას.“

აი, ეს ხდება ძირითადი ახალი მმართველისათვის. ძველი ხელისუფლის. ყველა კანონის გაუქმება. რიჩარდისა და ბოლინგბროკის ყველაზე მკვეთრი დაპირისპირება პიესის IV მოქმედებაშია. აქ რიჩარდი ცდილობს უკვე ტახტ დაკარგულმა დაამციროს ბოლინგბროკი:

„ბოლინგბროკი:

ბიძაშვილო კარგო. მიბრძანე

რიჩარდი:

ბიძაშვილო კარგო? მეფეს გადავამეტე!

როდესაც მეფე ვიყავ, მაშინ მამებლად

ქვეშევრდომები მყვანდნენ მხოლოდ, ახლა კი თვითონ

ვარ ქვეშევრდომი და მეფე კი ცდილობს მამოს,

ისე დიდი ვარ, რომ თხოვნაც კი არ მჭირდება“.

პიესის ფინალიც ამ დაპირისპირებაზეა აგებული, ოღონდ სხვა კუთხით ასეთი თანამდებობის პირების კონფლიქტი ხალხისათვის ყოველთვის შეუმჩნეველი უნდა რჩებოდეს. ამიტომაცაა ბოლინგბროკი რიჩარდის მოკვლის ცნობაზე სპექტაკლში ნორთემბერლენდს პასუხობს:

„იმას არ უყვარს საწამლაი ვინც საქიროებს.

რიჩარდის სიკვდილს მართალია, ვნატრობდი დღახანს.

მაგრამ მაინც მძულს მისი მკვლელი, მკვდარი კი მაყვარს“.

სპექტაკლი სხვა მოქმედ გმირთა სახეების ასევე ახლებურ ინტერპრეტაცია, გეთავაზობს. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია დედოფლის (მსახ. ც. გიგაური) სახის გადაწყვეტა. სპექტაკლში იგი გადაქცეულია, სათამაშოდ, დედოფალად. თუკი პიესაში მას აქვს რეპლიკები, მთელი სცენები, სპექტაკლში მისი როლი უსიტყვოა. რა უდევს საფუძვლად ამგვარ გადაწყვეტას? პიესის კომენტარებში ანიესტი წერს: «Весь образ королевы — плод фантазий Шекспира. На самом деле французской принцессе, второй жене Ричарда II, в 1399 год было десять лет»⁴

შეიძლება ზემო აღნიშნულმა გვაფიქრებინოს, რომ რეჟისორმა ისტორიკული სიზუსტე დაიცვა და, დედოფალი არასრულწლოვანი ბავშვი გამოიყვანა, მიუხედავად იმისა, რომ პიესაში მთელი სამიჯნურო სცენა აქვთ რიჩარდსა და დედოფალს. რეჟისორი დედოფალს ხატავს, როგორც გონჯ არსებას და მსახობიც ყველანაირად ცდილობს ამის გამოხატვას. იგი უაზრო მზერით ჩერდება ხოლმე სცენაზე, ყოველთვის ვილაცას დაჰყავს, რიჩარდი მას როგორც ფინიას ისე აჰმევეს. მაგრამ ბოლო სცენებში, ბოლინგბროკი, როდესაც მეფე ხდება და დედოფალიც მის გვერდით აღმოჩნდება, ამბობს, რომ ეს არის „ეოცხალი შიში“ და ისევე ექცევა მას, როგორც რიჩარდი. შეიძლება რეჟისორისათვის დედოფალი ის „შიშია“, რომელიც ყოველ ძალაუფლებას თან სდევს, შეიძლება ადამიანის სულის ის მახინჯი ნაწილია, რომელიც მასში ბატონდება ძალაუფლების ხელში ჩაგდების შემდეგ — ერთი ცხადია, რეჟისორისათვის პიესის ეს სახე სპექტაკლში მეტაფორის ფუნქციად გადაიქცა, რაც ძნელად მოიძიება თვითონ პიესაში..

შექსპირისათვის პიესებში დრამატურგიულ ხერხადაა ქცეული იმ პერსონაჟის შემოყვანა, რომელიც მთავარი გმირისათვის მისანის ფუნქციას ასრულებს. (მარგარეტ „რიჩარდ III“-ში, მკითხავი „იულიუს კეისარში“). ასეთივე ფიგურას წარმოადგენს პიესაში გონტი. საგულისხმოა გონტის სიკვდილის სცენა სპექტაკლში. გვირაბი ქვედა მოედნის ცენტრში გარკვეულწილად კავშირშია რეალურ და ირეალურ სამყაროსთან, ყოველ შემთხვევაში, ამ გვირაბის საშუალებით უპირისპირდება ერთმანეთს ორი განსხვავებული სამყარო. გონტის (გ. მანველი) სცენაც ზუსტად ამ გვირაბში თამაშდება. მის გარშემო მსახიობები ვანლაგდებაან როგორც ქორო, რომლებიც ბედისწერის ფურცლებად გამოიყურებიან. ამ სცენას რეჟისორი ნახევარ-ტონებში გაითამაშებს. იწყება გონტის მონოლოგი:

„შენი სიკვდილის სარეცელი ქვეყნის ტოლად
და ზედ წევს მძიმე ავაღმყოფი — სახელი შენი...
შენს გვირგვინში ზის ათასობით საამობელი
თუმცა გვირგვინის წრე შენს თავზე დიდი არ არის“.

და ა. შ. გონტის ყველა სიტყვას იმეორებს და მასთან ერთად ამბობს ქორო. ძალიან შთამბეჭდავი სცენაა, თუმცა ამოვარდნილი საერთო სტილისტიკიდან, რამე თუ ეს ხაზი აღარ გრძელდება სპექტაკლში. გონტის მოკვლის სცენას მოსდევს მისი დასაფლავების სცენა. ზედა მოედანზე მიტინგი თამაშდება (ეს

⁴ Шекспир У. в 81-х т. 3. М., II, 1958 стр. 563.



უკანასკნელიც არ არის პიესაში), რიჩარდის ამაღლა მიტინგის ფინალში მსგავს წითლად შეღებულ რაღაც საგანს ათამაშებს, რომელსაც შემდეგ სცენი: ერთ-ერთ სვეტში მოათავსებენ და აღმოჩნდება, რომ ეს ბურთის მსგავსი საგანი გონტის ნეშტია. აქვე თამაშდება ნორთენბერგლენდის სცენა II მოქმედების 2 სურათიდან. ისიც გონტის მსგავსად, სულით ავადმყოფივით გამოიყურება, მასაც გათოკავენ და გაიყვანენ სცენიდან. რეჟისორი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ტირანული, დესპოტური რეჟიმის დროს ადვილია „მებრძოლი“ ადამიანი საგიჟეთში მოხვდეს.

სპექტაკლში რეჟისორი ხშირად მიმართავს მასიურ სცენებს. რაც დამახასიათებელია მისი ხელწერისათვის. („ჩემი წყალ-ქალის ხმები“, „სიკვდილმისჯილი ტყვე“, „ათონიერებენ მიმინოს“). წარმოდგენის დასაწყისში მრავალაზროვანი დატვირთვა ენიჭება ამგვარ მიზანსცენას, მაგრამ მთელი სპექტაკლის განმავლობაში მსახიობთა ზემოთ-ქვემოთ ხტომა, სირბილი, მაყურებლისთვის ხანდახან დამღლეოცაა.

ფინალური სცენა კვლავ გვირავთან თამაშდება. აქ უნდა მოჰქლან რიჩარდ II. ნორთემბერგლენდი მოდის რიჩარდის სამყოფელში. პიესაში რიჩარდს ვრცელი მონოლოგი აქვს თავისი სულიერი მდგომარეობის გადმოსაცემად. სპექტაკლში კი ეს მონოლოგი მთლიანად ამოღებულია. პიესაში ამ დროისთვის რიჩარდი უკვე მიხვდება, რომ მას მეფის ტახტი კი არა, თავისუფლებაც წაართვის. რიჩარდმა შეიცნო ის, რასაც ადრე ეუბნებოდა სკრუპის:

რიჩარდი უკვე კანონზომიერებად აღიქვამს სიკვდილს. ამიტომაცაა უაზრო თავისუფლების დასაბრუნებლად მისი გაბრძოლება. სპექტაკლში იგრძნობა, რომ რიჩარდის ყველა მოქმედება კონტროლის, მეთვალყურეობის ქვეშაა. ამიტომაცაა, რომ როდესაც მის მონოლოგს ქალაქებზე გაბნეულს ნორთემბერგლენდი კითხულობს, რიჩარდი უკან წამოეპარება, ხელიდან გამოგლეჯს და თითონ განაგრძობს კითხვას.

... რიჩარდი გვირავიდან წითელ სამოსში გამოწყობილი გამოდის. მას მაშინ მოკლავენ როცა კვლავ ზედა მოედანზე არბენას ლამობს, კვლავ ძალაუფლები დაბრუნებას ცდილობს, როცა ბოლინგბროკი უკვე ჰენრიხ მეფედ გვევლინება. იგი ისევეა გადაღლილი, როგორც რიჩარდი თავის დროზე და ყველაფერი თავიდან იწყება... არაფერი არ შეცვლილა და არც შეიძლება შეიცვალოს — გვავრჩენობინებს რეჟისორი.

როგორც უკვე აღვნიშნე, რეჟისორს სპექტაკლში გამოვეთილი აქვს სათქმელი. იგი უხვად იყენებს სცენურ მეტაფორებს, პლასტიურ მიზანსცენებს. შექსპირის „რიჩარდ II“ თელავის თეატრში მაინც პოლიტიკური თემატიკა პრობლემატიკით შემოისაზღვრა. პიესის ქანთარისეულმა ვარიანტმა მონტაჟის შედეგად დაკარგა ბევრი ის ღირსება რაც პიესას გააჩნდა. უნდა ითქვას, რომ ასეთი მონტაჟი ხშირ შემთხვევაში კარგავს ერთიან, სიუჟეტურ ხაზს და მაყურებლისთვის ბევრი რამ ბუნდოვანი რჩება თუკი პიესის წინასწარი გაცნობის გარეშე ნახავს სპექტაკლს. თელაველთა სპექტაკლი თითქოსდა შექსპირის ბუნებრივ წინააღმდეგ მიდის. მაგრამ მაინც მისასაღმებელია „რიჩარდ II“ დადგმა. თუმცა-ღა თუკი თეატრის კოლექტივი დაინტერესებული იმგვარი პრობლემატიკით რაც, სპექტაკლიდან მოდის, ალბათ ამისათვის შეეძლო აეღოთ რაიმე სხვა პიესა და არა „რიჩარდ II“-ის „დამონტაჟების“ ხარჯზე შეექმნათ წარმოდგენა.

ცხინვალის თეატრის გასული სეზონი

საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში ტრადიციად იქცა რესპუბლიკის დრამატული თეატრების სეზონის ადგილებზე შექამება. 12-15 ივნისს შექამდა ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახ. სახელმწიფო თეატრის სეზონი.

მიმდინარე სეზონში ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახ. სახელმწიფო თეატრის ოსურსა და ქართულ დრამის საინტერესო სპექტაკლები შეიქმნა — გარსია ლორკას — „ბერნარდა ალბას სახლი“ (რეჟ. მ. ლებანიძე) და ალ. გელმანის „ვეყენიერებასთან პირისპირ“ (რეჟ. უ. მინდიაშვილი). ორივე სპექტაკლი უღალად მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა თეატრის ცხოვრებაში.

თეატრის ოსური დასი შეეცადა ლორკას პიესით გაელაშქრა სიცრუისა და პირმოთხეობის წინააღმდეგ და ამავე დროს ერგუნებინა, რომ ადამიანის სულია ერთადერთი ხსნა თავისუფლებისაკენ სწრაფვაა.

სპექტაკლი „ბერნარდა ალბას სახლი“, ეს არის მესაკუთრეობის, მეპატრონეობის სიმბოლო, რომლითაც შეპურობილია ბერნარდა ალბა. სწორედ ამიტომ რეჟისორმა სპექტაკლში ლოგიკურად გაატარა აზრი — ბერნარდა ალბას სახლის შინაგანი რღვევისა და თავისუფლების იდეის გამარჯვებისა ყოველგვარ ძალადობაზე.

მეტყველი სცენური სამოსითაა შემოსილი სპექტაკლის სამოქმედო გარემო (მხატვარი — საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვარი რ. ჩოჩიევი). ბერნარდა ალბას სახლი მოგაგონებთ მონასტერს, სადაც მკაცრი ასეკუტური კანონები აიჭლებთ ახალგაზრდა მონაწევრებს იყვნენ თავიანთი მოძღვარის მორჩილი, სცენური გარემოს ამგვარი გააზრება გვაფიქრებინებს, რომ ეს სახლი — მონასტერია, სადაც ვერც ერთი მონაწერი ვერ ეღიარება თავისუფლებას. თავისუფლების გზა მხოლოდ ერთია — სიკვდილი. აქი ასეც აღწევს ადელა თავისუფლებას — სიკვდილის ფასად, მოკვდა ადელა — დაინგრა ბერნარდა ალბას მკვიდრად ნაგები მონასტერი, საიდანაც ჩიტსაც კი არ ჰქონდა გადაფრენის უფლება, რათა ამბავი არ გაეტანა გარეთ.

მოკვდა ადელა, მაგრამ გაიმარჯვა თავისუფლებისადმი ღტოლვამ. ადამიანი ყველაზე უბრალო, პროზაულ გარემოშიც კი არ შეიძლება იყოს გულგრილი, ვნებადაცლილი, ფარხმალდაურული. საჭიროა ბრძოლა თუნდაც სიცოცხლის ფასად — ასე იკითხება სპექტაკლის ძირითადი სათქმელი.

რეჟისორი ლებანიძე სპექტაკლის დრამატიკული გვაუწყებს, რომ ამერიიდან ამ სახლში ბერნარდა ალბას მონარქია დამყარდა. მან ძალიან ლაკონიური, ზუსტი გამომსახველობითი საშუალება მოუძებნა ბერნარდას ბუნებას — იგი ჭოჭიით ზელში შემოდის და დედოფალივით დაბრძანდება მისთვის განკუთვნილ „ტახტზე“.

ბერნარდა ალბას სახლის შინაგანი რღვევის ნათლად გამოსაკვეთად, რეჟისორმა საინტერესოდ გაიაზრა პონსიას სახე.



საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის ლ. გოლოვანოვას იხ იარაღია, რომლითაც ცხოვრება უსწორდება ბერნარდას. წლობით დამცირება და წყენა აიძულებს მას ასე მოიქცეს. პონსია ახერხებს ბერნარდას ქალიშვილებში გააღვივოს ბრძოლის სურვილი და მის მონარქიას საფუძველი შეურყიოს. ამის ნათელი დასტური გახლდათ სცენა. სადაც რეჟისორმა ერთად მოუყარა თავი ქალიშვილებს (ავგუსტიოსი — ვ. გუსოვა, მაგალენა — დ. მაკიევა, ანელია — ვ. ტაბაქევა, მარტორიო — მ. ქუმარიტოვა, ანელა — ი. სიუკაევა), ერთი ხელსაქმით დააკავა ისინი, მაგრამ მათი გაერთიანება არ ხდება, ბერნარდა აღბას სახლში ერთსულოვნება არ სუფევს, მისი მონარქია საბოლოოდ განწირულია.

ფიქრობთ, სპექტაკლში სადავოა ბერნარდა აღბას (ე. გუკავევა) სახის გააზრება. ე. გუკავევის ბერნარდა აღბა ახალგაზრდა, ლამაზი ავსულია, რომელსაც საკმაოდ ცინკური დამოკიდებულება აქვს შვილებთან. სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტას, აღბათ უფრო მიესადაგება ბერნარდა-დესპოტი. კონსერვატორი ადამიანი, რომელსაც უთუოდ უყვარს თავისი შვილები, მაგრამ ეს სიყვარული საკმაოდ „თავისებურად ვლინდება“.

მცირე დროში შეძლო ახალგაზრდა რეჟისორმა თავისი შემოქმედებითი ამოცანით დაინტერესებინა მსახიობები, რომლებმაც საკმაოდ სწრაფად გაითავისეს მისი შემოქმედებითი ხელწერა, რაც უდაოდ მეტყველებს რეჟისორისა და დასის მაღალ პროფესიონალიზმზე.

შედარებთ ილუსტრაციულ ხასიათს ატარებს ამავე დასის სპექტაკლი — ა. ჩხაიძის „ჩინარის შანიფესტი“, (რეჟ. თ. ხარებოვი). მართალია სპექტაკლს გააჩნია თავისი მოქალაქეობრივი პოზიცია, მაგრამ რეჟისორმა ვერ შეძლო სპექტაკლისათვის საინტერესო, სახიერი აგებულება მოეძებნა, რის გამოც ვერ მოხერხდა სცენურ გმირთა ხასიათის გააზრება და გამოკვეთა. აღბათ, ამავე მიზეზით არ შედგა მყურებლის კონტაქტი სცენასთან. თანამედროვე მყურებელს მხოლოდ სპექტაკლის სიუჟეტი როდი აინტერესებს. თეატრი მას ურთულეს ფსიქოლოგიურ ამოცანებს უნდა სთავაზობდეს, რომელთა გადაწყვეტისაგან იგი ესთეტიკურ სიამოვნებას მიიღებს.

ერთადერთი სრულყოფილი მხატვრული სახე სპექტაკლში არის საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის დ. გაბარაევის მიერ შექმნილი ინდიკოს ეპიზოდური სახე. მსახიობმა ლაკონიურად, მეტყველო საშუალებებით შეძლო მიეტანა მყურებელამდე თავისი გმირის ხასიათი.

თეატრის ქართულმა დასმა თანამედროვე თემაზე შექმნა სერიოზული, რთული, გმირთა ხასიათების ფსიქოლოგიური ძიებებით მდიდარი სპექტაკლი — ა. გელმანის „ქვეყნიერებასთან პირისპირ“ (რეჟ. ჟ. მინდიაშვილი), რომელმაც მიზნად დაისაზა ესაუბრა მყურებელთან ჩვენი ცხოვრებისა და ადამიანის სულიერ საწყაროში გაბატონებულ საშიშ მიდრეკილებებზე, როგორცაა, სწრაფვა „გარკვეული“ მდგომარეობისაკენ, ფუფუნებით ცხოვრებისაკენ, რაც ხშირად გვაკარგვინებს ადამიანის საუკეთესო თვისებას — მოყვასის სიყვარულს.

სწრაფვა ეგრეთწოდებული „მაღალი“ მდგომარეობისაკენ, მხოლოდ საკუთარი თავის სიყვარული, საკუთარი კეთილმოწყობის მაცდუნებელი ინსტიქტოვანუბნებს, გვაბოროტებს, გულგრილს გვხდის ადამიანების მიმართ. ხშირად ყველაზე აბლობელი ადამიანის მიმართაც კი. ზნეობის დეკარგვამ შეიძლება კატასტროფამდე მიგვიყვანოს — გვაფრთხილებს სპექტაკლი.



ცხნავლელთა სპექტაკლში შემადრწუნებელი სიმართლითა ნაჩვენები; თუ რაოდენ უცნობია ორი უახლოესი ადამიანისათვის ერთმანეთის სულიერი საკითხები. ადამიანებისათვის, რომლებმაც ცხოვრების შეგნებული ნაწილი ერთად განვლეს და არასოდეს უყდიათ ჩასწვდომოდნენ ერთმანეთის სულს.

რეჟისორის ამოცანაა გვაჩვენოს თანამედროვე ადამიანის რთული ფსიქოლოგია. ნატაშა (მსახიობი ც. გიგაური) ცხოვრების ყველაზე რთულ ეტაპზე, როდესაც მტკივნეულად განიცდის თავისი შვილის უმწყო, განწირულ მომავალს გააცნობიერებს, რომ არასწორად ცხოვრობდა და ამგვარად ცხოვრების გაგრძელება აღარ ძალუძს. ვინაიდან ასეთი ყოფა მის ფიზიკურად დამახინჯებულ შვილს სულიერ დამახინჯებასაც უქადის. მსახიობი ცდილობს გვაჩვენოს, თუ რაოდენ ფასდაკარგულია მისი გმირისათვის ის პირადულობა და უაღბო პათოსი, რომლითაც ცხოვრობდა მათი ოჯახი აქამდე. მისთვის ამიერიდან მთავარი ხდება ბრძოლა მეუღლის, შვილის და საკუთარი თავის მორალური გადარჩენისათვის. რის გამოც სწორედ ნატაშა ამ პიკის მთავარი გმირი და არა მისი მეუღლე, რომლის ცხოვრების წესს თვით ცხოვრების უღმობელი კანონები გაუსწორდებიან.

რეჟისორი და მსახიობები ც. გიგაური და ჯ. გოჩაშვილი ცდილობენ რთული ფსიქოლოგიური წიაღსვლებით, ძუნწი, ლაკონური, მაგრამ ლოგიკური გამომსახველობითი საშუალებებით აჩვენონ სცენურ გმირთა სულიერ საქუაროში მიმდინარე პროცესები. მათი შესრულება გამოირჩევა დრამატურგიული მასალის ღრმა წვდომითა და ორიგინალური მიდგომით, მაღალი პროფესიონალიზმით.

მსახიობებმა გამოავლინეს უნარი სცენაზე უოველგვარი ძალდატანების გარეშე უაღრესად რთული ფსიქოლოგიური ნიუანსების წარმოჩენისა.

ჩვენ მოწვე ვბედებით ორი მოაზროვნე. პროფესიონალი მსახიობის ქმედითი დიალოგისა სცენაზე. რეჟისორის მიერ ჩატარებულ მუშაობას წინ უძღოდა მოსამზადებელი პერიოდი. რაც ცხადყო სპექტაკლმა „შენსკენ სავალი გზები“, სადაც რეჟისორი შეეცადა ანალიტიკური აზროვნების საშუალებით გაეხსნა თანამედროვე გმირის ხასიათის რთული ფსიქოლოგია. ეს ნათლადაა გამოკვეთილი ც. გიგაურის (მარიამი) და რ. ოტიაშვილის (თენგიზი) სცენურ სახეებში. ის, რისი დაზვეწაც რეჟისორმა ვერ შეძლო ამ სპექტაკლში მსახიობებთან მუშაობის თვალსაზრისით, სრულიად რეალიზებულია ა. გელმანის პიესაში.

რეჟისორის მუშაობის ამგვარად წარმართვა, ალბათ, უნდა ნიშნავდეს იმას, რომ იგი შემოქმედების ახალ, საინტერესო, ეტაპზე იმყოფება. რაც ცხადია, შემდგომში თეატრის მუშაობის უფრო საინტერესოდ წარმართვას გვიპირდება.

ცხნავლის თეატრის მიმდინარე სეზონის წარმატებანი არ ნიშნავს, რომ თეატრში არ არის შემოქმედებითი, ტექნიკური, თუ საორგანიზაციო ხასიათის პრობლემები. თეატრის ძირითადი და უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა აქტიორთა შემოქმედებითი ძალების ზოგადი ენერჯით ამოქმედება და დატვირთვა. სამწუხაროა, რომ წლევანდელ სეზონში ვერ ვიხილეთ ქართული დასის მსახიობთა უმრავლესობა.

ოსური დასის შემოქმედებითი ხელწერის გამოკვეთას წლების მანძილზე ხელს უშლიდა მთავარ რეჟისორთა კადრების მონაცვლეობა. მოგეხსენებათ, რა მტკივნეულად განიცდის ამ პრობლემას ნებისმიერი თეატრალური კოლექტივი ეს გარემოება საგრძნობლად აფერხებს შემოქმედებითი პროცესის ნორმალურ მსვლელობას, მსახიობთა პროფესიონალიზმის შემდგომ დაოსტატებას. ვიმე-



დოვნებთ, რომ ახლად დანიშნული მთავარი რეჟისორის მუშაობა სტაბილური აღიარდება.

თვისობრივი გარდაქმნა შეინიშნება თეატრის ქართული დასის შემოქმედებით ძიებებში და რაოდენ საინტერესოდ წარმართებოდა მუშაობა, თეატრში ისეთი მსახიობები რომ სქარბობდნენ როგორებიცაა ც. გიგაური, ჯ. გოჩაშვილი და რ. ოტიაშვილი. დასში არაპროფესიონალი მსახიობების სიქარბე აქვეითებს მის შემოქმედებით დონეს. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინო გახადა ორმა სპექტაკლმა, სადაც რეჟისორისა და პროფესიონალი მსახიობების ახალმა, საინტერესო ძიებებმა იჩინეს თავი.

მომწიფდა საკითხი ცხინვალის თეატრის ქართული დასის პროფესიონალი მსახიობებით დაკომპლექტებისა. ქალაქის ზღვრამდენადაა და საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ უდაოდ, ყოველგვარი პირობები უნდა შეუქმნან ახალგაზრდა სპეციალისტებს როგორც მატერიალური, ასევე სულიერი საზრდოს თვალსაზრისით, რაცა მოხერხდეს მათი სტაბილური მუშაობა თეატრში. რა თქმა უნდა, თეატრის რეჟისორს უნდა შეეცადოს არსებული ძალების პროფესიონალიზმის შემდგომ ზრდას.

ცხინვალის თეატრში მწვავედ დგას ნაყურებლის პრობლემა. თეატრს არ ბუყვს საკმარისი მაყურებელი. ამ პრობლემის მოგვარების ერთ-ერთ საშუალებად მიგვაჩნია სპექტაკლის სინქრონულ თარგმანი ქართულ და ოსურ ენებზე. ეს ხელს შეუწყობს როგორც მაყურებლის მოზიდვას, ასევე თეატრის დიპლომატიის ზრდას.

მოსავარებელია თეატრის რეკლამის საკითხი, რომელსაც მეტი ყურადღება უნდა დაუთმოს ადმინისტრაციამ. ვინაიდან აფიშა და პროგრამა თეატრის საკითხით ბარათია და მისი კულტურის დონეზე მეტყველებს. ჭერ კიდევ ბევრი პრობლემა მოსავარებელი თეატრში, ძალიან რთულია ერთ სცენაზე სეზონში რვა ანალი სპექტაკლის დადგმა და ოთხის აღდგენა. დროის სიმცირე დამდგმელ კოლექტივს ხშირად ერთხელ უკვე ნაცადი გზით წასვლას კარნახობს, სწორედ აქედან წარმოიშვება თეატრალური შტამპი. არც გავსვითი სპექტაკლების მოუმზადებელი ბაზები მოქმედებენ დადებითად თეატრის შემოქმედებითი დონის ამაღლებაზე. მსახიობები თანდათან ეგუებიან, რომ სპექტაკლის ხარისხი, მუშაობის არანორმალური პირობების გამო მდარე ხდება, რაც ცხადია, ხელს უშლის პროფესიონალიზმის შემდგომ დახვეწას.

მსგავსა პრობლემები დამახასიათებელია არა მარტო ცხინვალის თეატრისათვის, იგი ნიშანდობლივია სარაიონთაშორისო თეატრების უმრავლესობისათვის, რაც ალბათ, უთუოდ გახდება მსჯელობის საგანი საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსა და თეატრალური საზოგადოების სეზონის შემაჯამებელ პლენუმზე.

გმირის ძიებაში

სიტყვა გმირის ცნება შეფარდებითია, სხვადასხვა დროსა, თუ ისტორიულ ეპოქაში განსხვავებულად აღიქმება, განსხვავებულ აზრს იტევს და, შესაბამისად, ხელოვნებაშიც სხვადასხვაგვარად აისახება. ხალხური ეპოქისა და მითოლოგიური გმირის ამაღლებული, ჰიპერბოლიზირებული სულიერი თვისებებით აღჭურვილმა სახემ თანდათან ტრანსფორმაცია განიცადა შუასაუკუნეების ასკეტურ, სულით ამაღლებულ და ზეციური ფიქრებით განმსჭვალულ გმირს აღორძინების ჰარმონიული გმირის იდეალი შეენაცვლა. კლასიციზმის ქონების მსახურს — რომანტიკული გრძნობის რაინდი. კრიტიკულ რეალიზმში კი გმირი მოგვევლინა როგორც ცხოვრებასთან მიახლოებული დროის ავ-კარგით დაღვანებული, ეპოქის სიძნელეებში გამობრძნედილი ადამიანი.

იმისათვის, რომ თანამედროვე გმირის სახე შევიმეცნოთ და შევქმნათ, საჭიროა გავაცნობიეროთ ის წინააღმდეგობანი, რომელთა დაძლევა უხდება ადამიანს თანამედროვე სამყაროში. გმირის, მოქალაქის, ადამიანის საკითხს ვერ განვიხილავთ გარემოსაგან მოწყვეტით. ადამიანმა უნდა გაიაზროს თავისი სოციალური და ეროვნული ფესვები, გაარკვიოს სამყაროსადმი საკუთარი დამოკიდებულების გვარობა.

ქართული თეატრის სპექტაკლების ერთი ნაწილი ასეთი ეროვნული, სოციალური და ფილოსოფიური თვითგამორკვევის სურათს ქმნის. იმის მიხედვით, თუ როგორაა დასმული ადამიანის პიროვნული ღირსებისა და ღირებულების შესწავლის საკითხები, როგორი სუბიექტური განწყობილებით აღიქვამს ხელოვანი სამყაროს, სცენური განხორციელების სხვადასხვა ფორმა აღმოცენდება.

„ჩვენს პატარა ქალაქში“ რეჟისორსა (მ. თუმანიშვილი) და მსახიობებს სურთ თავისებური თვითნაწილი მოახდინონ. მოქმედების მიმდინარეობა წამყვანის (გ. გეგეჭორი) მიერ არის გაშუალებული, ის რეჟისორია, შემფასებელი, თანამონაწილე, ხილია მაყურებელსა და სცენურ სამყაროს შორის. ცდილობს საკუთარი ვანცდილისა და ნანახის განზოგადოების მეოხებით წარმოგვიდგინოს და გავააზრებინოს ერის სულიერი ისტორია, მისი თვისებებითა და ყოფით. სპექტაკლის თხრობითი ნაწილი წმინდად თეატრალურია, იგი ინფორმაციის მოწოდების საშუალებას არ წარმოადგენს მხოლოდ, მსახიობის წყალობით ჩვენს თვალწინ აღსდგება გარდასულის წარმტაცი ხატი. ეს არ არის მიუყვამობელი მეცნიერული კვლევა, ესაა ნოსტალგიური სიყვარული წარსულისა და აწმყოსი, მარადიულის, გამძლის ძიება.

ჩვენი თანამედროვე მხოლოდ რეჟისორის თანაშემწეა, სხვები თითქოს ბებიების დროინდელი გაყვითლებული ფოტოებძღან გადმოსულან, ძველმოდურა ჩაცმულობით, გადაჭარბებული მგრძნობელობით, ისინი ერთდროულ და წინააღმდეგობრივ გრძნობებს აღძრავენ მაყურებელში, ყოველივე ნაცნობია და ახლობელი, ამავე დროს ოდნავ სასაცილო, თავისი გულუბრყვილო ძველმოდურ-



რობით და მიუწვდომელი, ჩვენგან დროის გადაულახავი დისტანციით გვეშინებოდა. სცენური სამყარო ძალზე სათუთია, თავისი მოუხელთებლობითა და სიფაქიზით ყოველდღიური ცხოვრების ერთფეროვანი, აჩქარებული სვლა ურთიერთობებში არსებული სითბოთი და სიყვარულით ცოცხლდება. თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მოქმედების ყოველი მონაწილე დამდგმელთა ფაგოტიცა, ყველას სასიყვარულო და რუდუნებით, უსაზღვრო სიყვარულით ეპყრობიან ისინი. შესაბამისად საღებავები შერბილებულია, დახასიათებები შემწყურებლური.

სპექტაკლში არ არის მკვეთრი დიფერენციაცია მოქმედ გამირთა შორის, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელი იქნებოდა მათი დადებითი, ან უარყოფითი ნიშნის მიხედვით დაჭვავება. სწორედ ამიტომ ისინი ერთობლივად მონაწილეობენ განყენებულ-ადეალური გამირის სახის შექმნაში, ყოველ მათგანს თავისი წილი, მარადიული არსებობის ღირსი, სულიერი ღირსება შეაქვს გამირის წარმოსახვის სახეში. ის გამირი, რომელიც დამდგმელებს სურთ გვაჩვენონ, სცენაზე არ მოქმედებს. ეს არც რეჟისორის თანაშემწეა და არც რომელიმე სხვა პერსონაჟი. თითოეული მათგანი მეტ-ნაკლებად ატარებს იმ იდეალური გამირისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს, რომლის სახეც ჩვენს წარმოსახვაში კონსტრუირდება.

მესამე მოქმედებაში რეჟისორი ცდილობს ყოფაზე ამაღლებას. მოვლენათა ხედვის რაკურსას ხეცვლას. ეს მოქმედება, რომელიც როგორც სტილისტურად, ასევე რიტმულად სწულიად უპირისპირდება პირველ ორს. საშუალებას გვაძლევს დავსვათ საბოლოო აქცენტები „გავადრმავით ჩვენი აღქმა და მოვლენებისაღმი დამოკიდებულება“.

ნუგზარ ლორთქიფანიძის „წუთისოფელი“ ეროვნული, ხალხური მსოფლხედვის გამოსახვას ცდილობს.

„პატარა ქალაქისაგან“ განსხვავებით აქ პერსონაჟთა ორი ჯგუფის გამოყოფა შეიძლება. რომელთა მიმართაც დამდგმელებს განსხვავებული დამოკიდებულება გააჩნიათ და შესაბამისად, სხვადასხვაგვარად წარმოგვიჩვენებენ მათ.

სპექტაკლი თავისებური მიგნებაა თეატრალური თვალსაზრისით. მას განსაკუთრებული, ინდივიდუალური ფორმა გააჩნია, რომელიც გულუბრყვილო პირობითობით გვხიბლავს. სამსახიობო შესრულება ბავშვთა უშუალო თამაშს ემსგავსება. სპექტაკლი ნებისმიერი მაყურებლისთვისაა მისაღები, იმ წმინდა თეატრალობის წყალობით, რომლის განსახიერებასაც იგი წარმოადგენს. მოქმედების ენით, სცენური სიმბოლიკით, ძირითადად კი სამსახიობო შესრულებით სპექტაკლი მოგვიტარებს ადამიანის წარმავალ ცხოვრებაზე. სცენაზე წარმოგვიდგება ადამიანის ყოფის განუყოფადობული სახე საკვანძო მომენტებში.

წარმოდგენის პირობითობა, მოულოდნელი ტრანსფორმაციები, თამაშის, წარმოდგენის პრინციპის ხაზგასმული გამოყოფა, ხელს არ უშლის, პირიქით, ერწყმის და ეხამება სახეთა ფსიქოლოგიურ დახასიათებას.

ორი ძირითადი პერსონაჟის ურთიერთობაში დამდგმელები შეეცადნენ წარმოეჩინათ ხალხური ლექსის სული, რომელიც შეყვარებულებს მოპაეკრებად წარმოგვიდგენს. შეყვარებულთა ურთიერთობებში ჩვენ ვხედავთ ტრადიციული ქართული სასიყვარულო ეთიკისა და ეთიკეტის გამოხატულებას, რომლებიც შესანიშნავ რიტმულ და სტილისტურ ფორმას ქმნიან ღრმა ფსიქოლოგიურ დახასიათებასთან შეთანხმებით.

მიუხედავად გარკვეულ სახეთა ფსიქოლოგიური დეტალიზაციისა, შეგვიძლია



მიეჩინოთ, რომ სპექტაკლი ერის სულის ზედროულ, მარადიულ თვისებებზე, ^{გარეგნული} ^{შინაგანი} ნოვოგობრობაზე.

ვაუიკასა (ლ. უჩანაიშვილი) და მზეხას (მ. არაბული) ქორწილის სცენის შემდეგ სპექტაკლი ძირითად მოქმედებით თბრობაზე გადადის, სცენები აჩქარებისა და ურთიერთშენაცვლების სისწრაფით მოვლენების თავისებურ, მიმოკურ პანორამას ქმნიან. სპექტაკლის რიტმული წყობის ცვლილებასთან ერთად იზრდება დისტანცია მაყურებელსა და „ახალ თაობას“ შორის, რომლის ყოფაც უტრირებულ იუმორისტულ პლანშია ნაჩვენები. ჩვენ მოქმედებას ვაკვირდებით უკვე არა შიგნიდან, არა გმირთა სულიერი, შინაგანი ხედვიდან გამომდინარე, არამედ გარედან, შორიდან ვადევნებთ თვალყურს. მთელი ხალხური სიბრძნე, სერიოზულობა, თვითკრიტიკული იუმორი, ცხოვრების ჭანსალი აღქმა სპექტაკლის პირველ, „ვაუიკასა და მზეხას“ ნაწილშია მოქცეული. „ორ განყოფილებიან“ წარმოდგენაში გმირის ფუნქციები განუყენებულ იდეალს, ერის პოეზიისა და ყოფის მხატვრულად გადმოცემულ, და სპექტაკლში რეკონსტრუირებულ სახეს მიეწერება. პერსონაჟები კი მტ-ნაკლებად უახლოვდებიან, ან უპირისპირდებიან და შორდებიან ამ სასურველ მიზანს.

დამდგმელები და შემსრულებლები შეეცადნენ სახიერად ეჩვენებინათ ხალხური პოეზიის სიბრძნით აღსავსე შინაარსი, მისი პოეტურობა, შექმნათ პოეზიის ადექვატური სასცენო ფორმა. მათ, ჩემი აზრით, ყველაზე სწორი გზა აირჩიეს ამ მიზნის მისაღწევად, რადგან ერთი ხელოვნების ენას კი არ თარგმნიან მეორეზე, არამედ ეფუძნებიან ხალხის კულტურას, ხელოვნებასა და ტრადიციებს და იღებენ ახალ ხარისხში აყვანილ სიმბიოზს, ერთობას.

რიჩარდ II“ უარყოფითი ღირებულებების საზოგადოებრივ და პიროვნულ მოვლენებს წარმოგვიდგენს. აქ მხოლოდ რიჩარდი კი არა, მთელი საზოგადოება გამოდის „ანტიგმირის“ ნიღბით. სპექტაკლი არ ასახავს სიყეთისა და ბოროტების ბრძოლას, ის არ გვიჩვენებს რომელსამე კეთილშობილი პერსონაჟის ფიგურას. ყოველ მოქმედ გმირში თანაბრადაა ჩაბუღებული როგორც ჭალათი, ისე მსხვერპლი და მხოლოდ გარემოებათა მიხედვით ვლინდება მათი შესაფერისი ნიღბი. იქ ვერ შევხვდებით გააფთრებულ ბრძოლას ტანტისათვის, რომლის დროსაც მონაწილენი დაუფლები ველურ ვნებას გამოავლენენ. სპექტაკლის პირობის თანახმად არსად არ უნდა დაირღვეს დახვეწილი თამაშის ხმოვანება, მისი ჰარმონიული მშვენიერება-რიტმული, მუსიკალური, ქმედითი. რიჩარდის ბოროტების სიმბოლოად წარმოჩენა აღარ ხერხდება, რადგანაც სცენაზე არ არის კონტრასტული ფიგურა, არსად იგრძნობა ის სიწმინდე და კეთილშობილება, ის დადებითი პოტენციალი, რომელიც რიჩარდის არსს დაუპირისპირდებოდა. ყველაფერი ირონიითაა გაუღვნილი. მშვენიერი არ უპირისპირდება მახინჯს, ის საერთოდ ქრება წარმოდგენიდან და სიმახინჯე კერსულობს სილამაზის ფუნქციას. ხელოვნების ნაწარმოების მომხიბვლელი, ჰარმონია კონტრასტზე აღარ აიგება, სიმახინჯე თავის თავში პოულობს კონტრასტისათვის საჭირო თვისებებს და თავის არსს შესანიშნავ გარეგნულ ფორმას უპირისპირებს. აქ არაფერია საზარელი, ყველაფერი არტისტიკულად ლამაზია. კუბო და ვარდი ერთ-ერთ იმ ლამაზ შტრიბთაგანია, რომელმაც თავისებურ პიკანტურობას მატებენ სურათს და წმინდა გარეგნულ კონტრასტს ქმნიან მიმდინარეობის არსის მიმართ. ასეთი დაპირისპირება, დახვეწილი გარეგნობისა და შინაგანი სიმახინჯის, უსახურობის ერთიანობა ქმნის ირონიას, რომელიც თან სდევს მოქმედებას, მასსა და მაყურებელს შორის დგას და ირონიის პრიემპში გვაჩვენებს ყველაფერს.



„წუთისოფელი“ და „პატარა ქალაქი“ ძლიერ განსხვავდებიან თისაგან, ყოველი მათგანი ინდივიდუალურ სიმბოლიკას ქმნის, რომელიც შეესატყვისება ჩანაფიქრსა და დრამატურგიულ მასალას, მაგრამ ორივე სექტაკლი შეეხება სიკვდილისა და სიცოცხლის, ადამიანის არსებობის საკითხებს, ადამიანის სიცოცხლეს, მის ყოველდღიურ, მოწესრიგებულ ყოფას, მის სასიცოცხლო სურვილებსა და მისწრაფებებს, დაპირისპირებულს მარადიულ არყოფნასთან, უსასრულობასთან, გარდაცვალების, არარად ქცევის საშიშროებასთან. ამ სახით ხორციელდება დასახელებულ სექტაკლებში ხელოვნებისეული კონტრასტის პრინციპი.

ქართულ სცენაზე წარმოდგენილ სხვა სექტაკლებში კი უკვე ორი შიდა ძალა, ან გმირი და გარემო უპირისპირდება ერთმანეთს. მოლიერის „ღონ შუაში“ მიხეილ თუმანიშვილი შეეცადა ახლებურად აეგო მარადიული გმირის პრობლემატიკა. ერთადერთი რეალურად ცოცხალი გმირი სცენაზე ღონ შუანია, ყველა დანარჩენი უსიცოცხლონი არიან, თავისი უკიდურესი კონსერვატიზმისა და პროგრესის მამოძრავებელი შემოქმედებითი ძალის უქონლობის გამო. სწორედ ამ დაუდგარობის, ერთხელ და სამუდამოდ შემწვავებული ცხოვრებისეულა ნორმებისადმი დაუმორჩილებლობის საკითხი აქვს წამოწეული რუფისორს პირველ პლანზე. გმირისა და გარემოს მკვეთრი კონტრასტული დაპირისპირების წყალობით ის სასურველ შედეგს აღწევს. კომანდორი გმირისათვის უცხო და მტრულად განწყობილი სამყაროს სახიერი, პირობითი გამოსახულებაა, რომელიც ცოცხლობს, სუნთქავს, სიცოცხლეს ებღაუჭება, მაგრამ რომელიც მოკვდა, გაჩერდა თავის განვითარებაში, რადგან მოკლებულია ცოცხალ, მაძიებელ სულს და ღტოლვას ცვალებადობისაკენ. ეს გარემო ახშობს თავისუფლებისმოყვარეობის ყოველ წანაზარდს, ნებისმიერ ახლებურ აზრს, საშუალო ნაცრისფერი, უსახური ადამიანი — აი, სასურველი იდეალი სწორედ ამ „ოქროს შუაღედის“ წინააღმდეგ ილაშქრებს რუფისორი, გვაჩვენებს მის მრისხანე კონსერვატიზმს. მიუხედავად იმისა, რომ ამ სამყაროს წარმომადგენლები ტემპერამენტითაც ხასიათითაც, სოციალური მონაცემებითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მათ აერთიანებს ერთნაირი ცხოვრებისეული პოზიცია და სულიკვეთება, ცხოვრებისეულ ღირებულებათა ერთნაირი სისტემა.

რუფისორს სექტაკლში ახალი მოქმედი პირი, სუფლიორი ქალი, (ლ. რუხვაიაშვილი) შემოყავს. სუფლიორის არსებობა გვაჩვენებს სცენაზე მიმდინარე მოვლენების არანამდვილობას, შეთხზულობას. ამ მოვლენების მიმართ საკუთარი დამოკიდებულებით და მოულოდნელი რეაქციებით რუხვაიაშვილს ქმედებაში გაუცხოების ელემენტი შემოაქვს, მაგრამ მის პერსონაჟს მხოლოდ სხვა გმირთა სიტყვების განმეორება შეუძლია, მისი პირადი ფუნქციები მინიმუმამდეა დაყვანილი. მას უზადრუკობისა და გონებაშეზღუდულობის სიშართლე მოაქვს მხოლოდ. ის არ არის ნამდვილი შემეფასებელი, რომელსაც მიმდინარეობის ქეშმარიტი არსის გამოკვლევა შეუძლია. კოქლი და ბეჩავი, პროდუქტების რიგში დგომით ქანცგაწყვეტილი ქალი მთელი სულითა და გულით ერთვება მოქმედებაში. ის ყველაზე გულწრფელი მაყურებელია, ყველაზე თავდავიწყებული და გატაცებული თანაგანმცდელი. ადგრთოვანების ექსტაზში, სუფლიორის ჭრილიდან ზეცისკენ იწვევს, მაგრამ იმწამსვე გონს მოეგება, შეშინებული მიმოაღლებს თვალებს გარემოს და სასწრაფოდ თავის პირვანდელ ადგილს უბრუნდება. ის ორი კიბის სიმაღლემ დააფრთხო, რადგანაც რაღაც ახალი და უცხო დინახა



ისეთი, რასაც თავისი ჩვეული მდგომარეობიდან ვერ ამჩნევდა. ქალი მიჩვეულია მოვლენათა ორკომბრიალს კვეთოდან ადევნოს თვალყური, ნებით მიჯაჭვია მისთვის განკუთვნილ ადგილს და იქიდან ფეხის მოცვლაც კი ზარავს. მისთვის ჩვეული პოზიციაა უმრავლესობის ძალისათვის მხარის დაქტრა, რასაც განზრახ კი არა, უკვე ინსტიტუტურად ჩადის, თავდაცვის იმპულსით წაქეზებული.

ცალკეული მოქმედი პირი თავისი ინდივიდუალური ძლიერებით ვერ დაუპირისპირდება დონ უჟანს, მის სასიცოცხლო ენერჯიას და უკომპრომისო სულს, მაგრამ ყველანი ერთად, როგორც საზოგადოება, ანტიგამირის ძლიერებას აღწევენ.

დონ უჟანს ენერჯიის უზარმაზარი მუხტი აქვს, რომელიც მის თვალღებში კრთის, მაგრამ მზერა მალიმალ ჩაუქრება და წამიერი გაუცხოების დახშულობისა და განკერძოებულობის მომენტებს წარმოქმნის. მაშინაც კი, როდესაც გარეგნული თავდაქერილობის ეტოკეტს არღვევს და ქალის ტანსაცმელში გამოწყობილი აღგზნებული ეღება სცენას, როდესაც დროებით უარყოფს მოქმედების შინაგანად თავშეკავებულ ლოგიკას, თავაწყვეტილი და ანცი მოძრაობების ზეირიას ქმნის, საკუთარი შესტისა და მოძრაობის უტარიერებას ახდენს, თვალთმაქცობს, ის დროს ატარებს, ძვირფას წუთებს თავქარიანად ხარჯავს იმიტომ, რომ თავის არსებობას მიზანსა და ღირსეულ გამოყენებას ვერ უძებნის, წინ აღუდგება სულიერ კედომასა და გაუსახურებას. სისტემატურ მოქმედებაშია, განუწყვეტელ მოძრაობაში, ეშინია, რომ უცაბედად თავდავიწყებას არ მიეცეს და არ გაქვავდეს. არ ჩაქრეს, არ დაკარგოს მხურვალე და მიზანდასახული სასიცოცხლო ენერჯიის შეგარძნება, რომელიც ბუნებამ აკრე უხვად მოამაღლა. დონ უჟანი ნიჭიერებისა და პატოსნების განსახიერებაა უნიკობისა და უსინდისობის გარემოცვაში. გარემომცველთა ზნეობრივი სახის ფონზე მას ავანტიურისტის ნიშნებიც ეხსნება. სწორედ მისი განსხვავებულობიდან გამომდინარეობს განკერძოებულობა ყველაზე ამაღლებულ და ცოცხალ სცენებში.

ჩანაუქრის თანახმად, ზოგ სცენაში, დონ უჟანის მოქმედება პარტიორას გამოსაშვარავებლადაა მიმართული, მისი თვალთმაქცობის გამოსავლენად. რაც უფრო მეტად იხსნება მის წინაშე ადამიანი, მით უფრო ცივი და ამრეზილი ხდება იგი. მყურებლის თვალწინ მოგლეჯს დონია ელვირას თავმოკატუნების ნილაბს, ისევე შეაცდენს მას, ეფერება და ახვევს თავბრუს, ხოლო როდესაც ელვირა გულს გადაუხსნის, სასწრაფოდ იხდის ტანისამოსს, ქმრის ხელებს ეძებს მოსაფერებლად, კრუტუნებს და მღერის მეტისმეტი აღგზნებისაგან, დონ უჟანი უკან იხვევს თავშეკავებული სიცივითა და გულგრილობით და ტოვებს მოწინააღმდეგეს, სანეტარო შურისძიების გრძნობით ატანილს.

არა კომანდორმა, არა იმკვეყნიურმა ძალებმა, არამედ თავისუფლებისმოყვარეთა მოძულე თანამედროვე საზოგადოებამ მოუსწრაფა მას სიცოცხლე. დონ უჟანის სახით მან გაანადგურა საშიში ერეტიკოსი, რომელიც ცდილობდა მოჩვენებითი პატოსნებისა და მოკრძალების ნილაბი ჩამოეგლიჯა მისთვის. აღსანიშნავია, სპექტაკლის ბოლო სცენა, როდესაც სასცენო მოედანზე, სიღრმეში გამოჩნდება დაღუპულის ფიგურა წინმისწრაფებულ იალქნიან ნავზე. მთავარია, წინ მიიწვევდ, განავითარო ადამიანის სული და განახორციელო მისი განუზომელი შესაძლებლობები. სწორედ ამ სულიერმა თვისებამ მიანიჭა დონ უჟანს უკვდავება.

გამირის მაძიებლობის ტენდენცია შეიმჩნევა კიდევ ერთი ქართველი რეჟი-



სორის, შალვა გაწერელის შემოქმედებაში, რომელიც თავისებურად გვიჩვენებს და წყვეტს ამ პრობლემას.

„კუკარაჩასი“ რეჟისორი ცდილობს წარმოგვიჩინოს ჭეშმარიტად დადებითი გმირი, კეთილი ადამიანი. შ. გაწერელია ახლებურად სვამს კუკარაჩასსა და გარემოსადმი მისი მიმართების საკითხს. ამ სპექტაკლშიც ერთმანეთს უპირისპირდებიან პიროვნება და საზოგადოება, მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში დაპირისპირების პრინციპი იცვლება.

შ. გაწერელის მიზნად აქვს დასახული გვაჩვენოს გმირის ზნეობრივი სიწმინდე, მისი ამაღლებული სული. ზნეობრივი სისხეტაკე ტრადიციისამებრ ქალბატონ ანიკოსაც მიეწერება. სპექტაკლში ანიკოსა (ნ. ბერიძე) და კუკარაჩასი (ი. მოლოდინაშვილი) ურთიერთობა ახალი რაკურსითაა ნაჩვენები. ანიკო კუკარაჩასს სულიერი მოძღვარი აღარაა, ის მხოლოდ იდეურად ფლობს იმ ცოდნას, რომელსაც კუკარაჩა პრაქტიკულად განასახიერებს. ანიკოს უპირის ვააცნობიეროს ის ინფორმაცია, რაც მას განათლებითა და აღზრდითა აქვს მიღებული, ეს ცოდნა საქციელთა და დამოკიდებულებათა ენაზე თარგმნოს. მას არ შეუძლია თავისი პასიური ცოდნა აქტიურად აქციოს და მასთან მათხოვრის სამოსით მოსული მაცხოვარი იცნოს.

სურათის გადაღების განმეორებადი სცენით რეჟისორი გვიჩვენებს ბინადართა თვითკმაყოფილებას, თვითტკობას. ისინი ყოველგვარი კრიტიკული გაუცხოების გარეშე იღებენ საკუთარ თავს. საქმეთა არსებული ვითარების პარობები მათი ჩვეული საარსებო სფეროა და ისინიც მისი განმტკიცებისაკენ, უცვლელი ფიქსირებისაკენ ისწრაფვიან. რეჟისორი ანიკოსაც ამ თვითკმაყოფილთა მასაში ათავსებს მაგრამ ერთი შტრიხით მაინც უპირისპირებს საერთო ფონს. იგი ქალს სისტემატურად ოთხთავით ხელში წარმოგვიდგენს, ხალმერთო სჭლს ქადაგებს. ანიკო თავდავიწყებით და გატაცებით უგდებს ყურს საკუთარი სიტყვების უღერას. სხვებისათვის ხმა მისი რჩება „ხმად მღალადებლისა უღაბნოსა შინა“ „და არა მარტო სხვებისათვის, მასაც საკუთარი უპირატესობის გრძნობით უფრო აღავსებს, ვიდრე სათნოებით.

ანალოგიურია გარემომცველთა დამოკიდებულება კუკარაჩას აქტიური სიკეთის მიმართ. ახალი წელი მოსულა. ჩაბნელებულ სცენაზე სინათლის ღაქები თოვლის ფანტელების ვარდნას განასახიერებენ, მუსიკის ჰანგებს აყოლილი ეზოს ბინადარი შეხმატკბილებულად ცეკვავენ, თითქოს ჰარმონია და თანახმიერი სიხარული სუფევს სულელებში, თითქოს სიკეთესა და კეთილგანწყობას დაუსაღვურებია. მაგრამ რეჟისორი ერთი ხელის მოხმით ააშკარავებს ამ ილუზიის მოჩვენებითობას. თოვლის ბაბუად გადაცმულ კუკარაჩას საჩუქრებით სავსე გულა მოუღღია ზურგზე, კეთილი გულითა და სავსე ხელებით ეწვია ხალხს და თავის თავი მათ განკარგულებაში მიავლინა, მაგრამ ნაცვლად მოსალოდნელი აჟიოტაჟისა, მოცეკვავენი გაირინდნენ და დაბრმავებული მზერა კუკარაჩას მიღმა მიმართეს, თითქოს ვერც კი შენიშნეს ახალწვეული. მე ვარ, ხალხნო, კუკარაჩა ვარ — ამოდ გაიძახის ახლადგამოცხადებულ თოვლის ბაბუა, მისი ხმაც რჩება „ხმად მღალადებლისა უღაბნოსა შინა“. არავინ ამჩნევს კუკარაჩასს, არავის სურს მისი სიკეთე და ხელგაშლილობა. ყველამ ზურგი შეაქცია და დაიშალნენ. კუკარაჩას ასეთი სახიერი იზოლაციით რეჟისორი ხატოვნად ასურათებს გმირის მარტოსულობას, მისი აქტიური სიკეთე არავის სჭირდება, მას არათუ იგნორირება უკეთებენ, არამედ მტრულად უყურებენ.



კუკარაჩასა და მურტალოს შინაგანი განსხვავება მათ გარეგნობაში გამო-
 ჰვივის, მურტალოს კუშტ, ძველიბჭურ მანერულობას კუკარაჩას კეთილგანწყობილი
 ბილი სისადავე უპირისპირდება.

ინგასა (მ. აბაშიძე) და კუკარაჩას ურთიერთკავშირს დისონანსი შეაქვს სცენ-
 ნურ სამყაროში. უნდობლობა და ქორი ენას ამოადგამს. სიძულვილსა და გულ-
 ცივობას სალაპარაკო მიეცემა. სურათის გადასაღებად თავშეურილი მეზობლები
 გულმოსულნი სისინებენ და გაცხარებით სცხებენ ჩირქს შეყვარებულებს. ინგა
 და კუკარაჩა თეთრ სამოსელში გამოწყობილნი სხედან, შორეთისაკენ მიუშარ-
 თავთ ამაღლებული მხერა და გლობენ. თითქოს არაამქვეყნიური მშვიდი აერა
 დასდებიათ უკვე... რეჟისორი ფერთა სიმბოლიკითაც სარგებლობს იმისათვის,
 რომ უფრო თვალსაჩინოდ დაგვანახოს სასურველი კონტრასტი. შავტანსაცმი-
 ანი მურტალოს ლანდი მეფისტოფელივით არღვევს ამ არაამქვეყნიურ წმინდა
 იდილიას. — არიფი ხარ, კუკარაჩა, დილეტანტი, — და იქუხა იარაღმა..

გმირის განჯერძობების სახიერი ჩვენება ახალი არაა რეჟისორისათვის. განსა-
 კუთრებული ადამიანის ხილული იზოლაცია ის მეთოდია, რომელსაც მ. გაწერელია
 განმეორებით მიმართავს თავის დადგმებში (მაგ. აბესალო „ირინეს ბედნიერება-
 ში“), ინგას სახის სცენური გადაწყვეტა ენათესავება მარგოს „ჭაყოს ხიხნები-
 დან“, იმ განსხვავებით, რომ ჭაყოში ქალის უკუგარდაქმნა, დატყვევება და არა
 განთავის კეთილდება ხდება. კუკარაჩა ის გმირია, რომელმაც შეძლო და შეასრულა
 თავისი კეთილშობილური მისია — ერთი ადამიანი მაინც შემოაბრუნა ამ ქვეყ-
 ნისაკენ.

ამას წინათ, რუსთაველის თეატრში შედგა შადიმან შამანაძის ახალი პიესის
 „ერთხელ მხოლოდ ისიც ძილში“ (რეჟ. გ. სიხარულიძე) პრემიერა. შ. შამანაძის
 პიესის გმირები ჩვენი თანამედროვენი არიან. დრამატურგი ცდილობს გვიჩვენ-
 ნოს ადამიანის ყოფისა და მისი სულიერი ცხოვრების ურთიერთკავშირი, ასახოს
 არაკომუნიკალორობის ის სპეციფიკური ფორმა, რომელიც ჩვენს ქართულ სი-
 ნამდვილეში მიიღო ადამიანების გათიშულობამ, სულიერმა სიყრუემ. ამისდა მც-
 ხედვით აღმოცენდება სასცენო პირობითობა სპექტაკლში.

დეკორაცია ჩვეულებრივი თანამედროვე ბინის ინტერიერს წარმოადგენს,
 მაგრამ დიდი ძველებური ფანჯარა რაღაც განსაკუთრებულ იერს ანიჭებს სასცენ-
 ნო გარემოს. კედლებზე უმეტეს წილად ქალების ძველებური ფოტოებია გაკ-
 რული. დიდი ნაცრისფერი ფოტოპორტრეტები. ძველისა და ახლის ასეთი და-
 პირისპირებითა და გაერთიანებით სცენოგრაფია გმირების წარსულსა და აწმ-
 ყოში მიგვითითებს. მთელი მოქმედების მანძილზე ტელევიზორია ჩართული,
 რომელსაც ინფორმაციის განუწყვეტელი მანქანი მოაქვს, მაგრამ, რაც მთავარია,
 ტელევიზორს არავინ უყურებს. მის არსებობასაც კი უგულვებელყოფენ და ივიწ-
 ყებენ უმეტესწილად. ეს უმისამართოდ მოლაყბე ტელევიზორი თითქოს გა-
 ნასახიერებს მთელ იმ შეშლილსა და არაკომუნიკაბელურ სამყაროს, რომლის
 ასეთ ტიპურ ნაწილს წარმოადგენენ ჩვენი გმირები. სპექტაკლში არსებულა
 კონფლიქტი ორ განუომილებაში, ორი სახით ვლინდება. იგრძნობა განხეთქილება
 პერსონაჟებსა და გარემოს შორის, ხოლო ამ შეუსაბამობის ნიადაგზე აღმო-
 ცენდება შინაგანი უთანხმოება, ქალიშვილებს შორის გათამაშებული სცენა
 გარეგნული გამოხატულებაა იმ შინაგანი დაძაბულობისა, სულიერი მოუწყნარი-
 გებლობისა, რომლითაც თითოეული მათგანია დაავადებული. სპექტაკლის სცენ-
 ნოგრაფია სანტერესოა იმით, რომ იგი ხელს უწყობს წინა პლანზე გამოვიდეს



გმირების თვითდაკვირვებისა და თვითჩაღრმავების მომენტი, რომელიც აზრით, აქ მთავარია. კონფლიქტით პროვოცირებულნი, ისინი იწყებენ თავისი სულიერი მდგომარეობის გაცნობიერებას. სწორედ ამის შეგნებამ მიიყვანა ღარჯანი იქამდე, რომ მან განაჩენი გამოუტანა თავის მეგობრებსა და თავის თავს, რაც მთავარია, ისეთი ცხოვრების წესს, რომელმაც ისინი ამ ყოფამდე მიიყვანა. გმირობად შეიძლება შეფასდეს პერსონაჟის სულიერი აქტივობა, რომელიც ცდილობს, თუნდაც ყველაზე უკიდურესი გზით, წინ აღუდგეს ბედისწერას.

აქ ნახსენები და ბევრი სხვა დღევანდელი წარმოდგენის მაგალითის მიხედვით, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თანამედროვე ქართული თეატრი და თეატრალური მოღვაწეები ცდილობენ არა მხოლოდ იპოვნონ, არამედ გააღვიძონ და გაზარდონ გმირი, ადამიანი, რომელიც საკუთარი თავისა და გარემოს გაცნობიერების გზით ამაღლდება ყოფაზე და დაძლევეს რეალობის ბედისწერად ქცეულ ძალებს.

შეხვედრა უკრაინულ მეგობრებთან

25 ივლისს საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში მოეწყო შეხვედრა თბილისში საგასტროლოდ მყოფ ვ. ი. ლენინის ორდენოსან კიევის ივ. ფრანკოს სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის კოლექტივთან.

შეხვედრა გახსნა და მიჰყავდა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდენტის თავმჯდომარეს, სსრკ სახალხო არტისტს, სსრკ სახელმწიფო და რუსთაველის პრემიების ლაურეატს გ. ლორთქიფანიძეს. მან აღნიშნა, რომ თბილისში ფრანკოს სახ. თეატრის საგასტროლო მოგზაურობის შემდეგ თითქმის 50 წელმა განვლო, რამაც გააძლიერა ქართველი მსაყურებლის ინტერესი თეატრის მიმართ. სასიამოვნოა, რომ მსაყურებელს მოლოდინი არ გაუტრუვდა, მათ წინაშე წარსდგა საინტერესო ინდივიდუალური ხელწერის მქონე თეატრი, თუმცა დასანანია, რომ თეატრის გასატროლები დაემთხვა ზაფხულის პერიოდს, რის გამოც ბევრი თბილისელი მოკლებული აღმოჩნდა საინტერესო თეატრთან შეხვედრის საიმოვნებას. ვერც ფრანკოელთა კოლექტივი გაეცნო თბილისის თეატრალურ ცხოვრებას. გ. ლორთქიფანიძეს მიაჩნია, რომ საქართველოს თეატრალური საზოგადოების „მეგობრობის თეატრის“ მოწვევით ფრანკოს თეატრი უახლოეს მომავალში ახალი საინტერესო ნამუშევრით უნდა წარსდგეს თბილისის თეატრალური საზოგადოებრიობის წინაშე. მან კმაყოფილების გრძნობით აღნიშნა, რომ განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს თეატრის მრავალფეროვანი და საინტერესო სამსახიობო ძეგლები. თეატრში კარგადაა შერწყმული უკრაინული თეატრის საუკეთესო ტრადიციები თანამედროვე თეატრალური ხელოვნების ძიებებთან.

მოხსენებით კიევის ფრანკოს სახ. თეატრის საგასტროლო სპექტაკლების ირგვლივ მსმენელთა წინაშე წარსდგა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორა, პროფესორი ნადია შალუტაშვილი. მან ვრცლად ისაუბრა თეატრის ტრადიციებზე, უკრაინელი და ქართველი ხალხის კულტურულ კონტაქტებზე, თეატრის საინტერესო ინდივიდუალობის მქონე ნიჟიერ მსახიობთა და რეჟისორთა შემო-

ქმედებაზე, ყურადღება გააქაზებია სპექტაკლების მოქალაქეობრივ პოზიციას და მხატვრულ სახეზე.

განხილვაში მონაწილეობა მიიღო საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, რეჟისორმა ვ. ვოლგუსტმა, რომელმაც აღნიშნა, რომ მისთვის ეს იყო პირველი ხანგრძლივი შეხვედრა თეატრის კოლექტივთან და სიაზოვნებით დასძინა, რომ ის ეპიზოდური შეხვედრები, რომელიც წინ უძღოდა ამ ნაცნობობას, სრულიად შეავსო თეატრის დღევანდელმა სპექტაკლებმა. მან დაწვრილებით გაახალისა რამდენიმე სპექტაკლი. ისევე როგორც სხვა გამომსწველებმა, ვ. ვოლგუსტმაც აღნიშნა, რომ თანამედროვე თეატრალურ ხელოვნებაში გამეფებული ტოტალური რეჟისურა ფრანკოს სახ. თეატრში ხელს არ უშლის მსახიობების ინდივიდუალობების გამოკვეთას.

საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, რეჟისორმა ა. გამსახურდიამ ისაუბრა თეატრის დიდ ტრადიციებზე, მის დღევანდელ დღესა და სამომავლო პრობლემებზე, თეატრის მიერ კლასიკის ათვისების საკითხზე აღნიშნა, რომ ამა თუ იმ კლასიკური პიესის განხორციელებისას თეატრი არ იმეორებს სხვათა მიერ ნაცად ხერხს, იგი ქმნის დამოუკიდებელ, მხოლოდ ამ თეატრისათვის დამახასიათებელ სცენურ ნაწარმოებს.

უკრაინელი ხალხის ტრადიციულ გმირობაზე, სიმამაცესა და გამძლეობაზე ისაუბრა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ რეჟისორმა მ. გივიყერელმა. მან აღნიშნა, რომ ბედის უმეცარეს გამოცდას უკრაინელმა ხალხმა წარმატებით, ვაჟკაცურად გაართვა თავი და უსურვა თეატრის კოლექტივს, მთელ უკრაინელ ხალხს წინსვლა და მხნეობა.

უკრაინის თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, სსრკ სახალხო არტისტმა თ. კუსენკომ სთქვა, რომ უკრაინელ ხალხს ძნელბედობის ყამს მხნეობას მატებს საბჭოთა ხალხის მიერ გამოწვედილი ძმური დახმარების ხელი. მან მაღლობა გადაუხადა ქართველ ხალხს იმ უნაგარო დახმარებისათვის, რომელიც მათ აღმოუჩინეს უკრაინელ მეგობრებს.

სსრკ სახალხო არტისტმა თ. გაშინსკიმ მაღლობა გამოხატა ქართველი ერის, ქართველი მკურნებლის, ქართველი კულტურის წინაშე და დასძინა, რომ ქართველი ხალხის მიმართ უდიდესი მაღლიერების გრძნობით განმსჭვალული ბრუნდება სამშობლოში.

თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, უკრაინის სსრ სახალხო არტისტმა ს. დანჩენკომ აღნიშნა, რომ განხილვამ, ისევე როგორც თბილისში ჩატარებულმა გასტროლებმა ჩაიარა, თბილ, მეგობრულ, საქმიანი ვითარებაში. იმავე დროს გამოითქვა სრულიად სამართლიანი, საქმიანი შენიშვნები, რომელსაც თეატრი უთუოდ გაითვალისწინებს შემდგომ მუშაობაში თ. ს. დანჩენკომ გამოთქვა იმედი, რომ თეატრი პირველივე შესაძლებლობისთანავე ისარგებლებს „მეგობრობის თეატრის“ მოწვევით და ქართველ მკურნებელს მომავალშიც გააცნობს თეატრის მიღწევებს.

შეხვედრის შედეგები შეაჯამა გ. ლორთქიფანიძემ.

განვაგვიხატოს საუბარს ქართულ თეატრალურ კრიტიკაზე

„თეატრალური მოამბის“ მეორე ნომრიდან დაიწყეთ საუბარი თანამედროვე ქართული თეატრალური კრიტიკის საკითხებზე. საუბარში მონაწილეობა მიიღეს დ. ანდლულაძემ, შ. გაწერელიამ, მიხ. თუმანიშვილმა, ს. მრქელიშვილმა, ლ. პაქსაშვილმა, რ. სტურუამ, გ. ქავთარაძემ, 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 შემოქმედებით მუშაობაში, გეხმარებათ თუ არა იგი?

4. უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში თქვენს სპექტაკლებზე, როლებზე დაწერილი რეცენზიებიდან რომელს გამოჰყოფდით, რით იყო იგი ღირსშესანიშნავი?

1. თქმა არ უნდა, ჩვენ გვყავს საკმაოდ საინტერესო თეატრალური კრიტიკოსები, მათ წერილებს შეიძლება დაეთანხმო, ან არ დაეთანხმო, მაგრამ ფაქტია, რომ მათი წერილების იდეურ-ესთეტიკური დონე მაღალია, მაგრამ სამწუხაროდ, ასეთი თეატრალური კრიტიკოსები ძალიან ცოტა გვყავს და ისინიც ძალიან ცოტას წერენ.

ქართული თეატრალური კრიტიკის ყველაზე დიდ მანკიერებად მიმაჩნია არაპროფესიონალი კრიტიკოსების მომრავლება, სწორედ მათი წყალობით ისტება ჩვენს სინამდვილეში სურათი, რომლის მიხედვითაც თეატრალური კრიტიკა დაბალ დონეზეა. დღესდღეობით რატომღაც ძალიან ბევრი თვლის, თუკი კალამი უჭრის, შეუძლია იმსჯელოს თეატრალური სპექტაკლების ავ-კარგიანობაზე, მაშინ როდესაც წარმოადგენაც კი არა აქვს თეატრის სპეციფიკაზე. ამ ვაიკრიტიკოსებს რატომღაც ფართოდ გაუდეს კარი ჩვენმა ჟურნალ-გაზეთებმა და რა სამწუხაროა, რომ სწორედ ისინი ქმნიან ამინდს ჩვენს თეატრალურ სინამდვილეზე. გაზეთმა „ახალგაზრდა

აპთანდლილ

პარსიგაშვილი

კომუნისტმა“ კარგი ტრადიცია დაამკვიდრა: ბეჭდავენ მხოლოდ პროფესიონალი თეატრმცოდნეების რეცენზიებს, კარგი იქნება, თუ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ ამ გამოცდილებას სხვა გაზეთებიც გაიზიარებენ.

2. არ სურს აწყენინონ ცუდი სპექტაკლების ავტორებს.

3. კარგი კრიტიკოსის წერილი მძაბავს და მობილიზებულს მხდის, ხოლო როდესაც არაპროფესიონალი კრიტიკოსი პრიმიტიულად მსჯელობს, ასე ვთქვათ, იმის თაობაზე ფილოსოფოსობს, თუ რაა ჩემს სპექტაკლებში კარგი და რა — ცუდი, მიუხედავად იმისა, მაქვს თუ მაძაგებს, ყოველთვის მაღიზიანებს და ვბრაზდები მათზე, ვინც ამ წერილებს ბეჭდავს.

4. ვერა წერეთლის „შეიძლება თუ არა მიმინოს მოთვინიერება“.

1. დღეს ბევრი, გამოცდილი და საკმაოდ დიდი ავტორიტეტის მქონე თეატრმცოდნე დგას ქართული თეატრის სამსახურში.

აღიარებულ თეატრმცოდნეებთან ერთად ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე, ახალგაზრდებიც რომ გამოჩნდნენ, რომელთაც ეტყობა აქვთ სურვილი, ჩაუღრმავდნენ სპექტაკლის ავ-კარგს, გამოიცნონ მასში დასმული პრობლემები, ვფიქრობ, ბევრის შთქმელია. „თეატრალურმა მოამბემ“ ასე გაბედულად რომ გაუღო კარი ახალგაზრდებს და მისცა საშუალება თავისი უნარის გამოვლენისა, ესეც გარკვეულწილად ამ ახალგაზრდების დამსახურებაზე მეტყველებს.

ეს ყველაფერი ძალიან კარგია. კარგიცა და სასიხარულოც!

ოღონდ ცუდი ის არის, რომ ეს ახალგაზრდებიც და აღიარებული თეატრმცოდნეებიც არცთუ ისე ხშირად იღებენ ხელში კალამს, კონკრეტულ სპექტაკლებზე დასაწერად და უფრო თეატრალურ მოღვაწეთა შემოქმედების, თუ ბიოგრაფიის გამოძიებით არიან დაკავებულნი (რაც თავისთავად ძალიან დიდ საქმედ მიმაჩნია).

ამიტომაც, სპექტაკლები გაცილებით ბევრია, ვიდრე რეცენზიები.

მე შორსა ვარ იმ აზრისაგან, რომ საქართველოში დადგმულ ყველა სპექტაკლზე რეცენზია დაიწეროს. მაშინ ამ საქმეს ჩვენი რესპუბლიკისთვის გამოყო-

ალექსანდრე

ქანთარია



ფილი ქალღმერთი არ ეყოფა, მაგრამ უმრავლესობა მინც არ უნდა დარჩეს ყურადღების გარეშე. ტაკლი უნდა შეფასდეს. შეფასდეს დღეს და არა შემდეგ, რადგანაც ყველასთვის ცნობილია, რომ სპექტაკლი ხელოვნების სხვა ნაწარმოებთან შედარებით, უკვდავი არ არის. მისი სიცოცხლე წლობით შემოიფარგლება და არა საუკუნეებით. ამიტომ თეატრმცოდნეობა, ჩემის აზრით, ოპერატიულობას და აქტიურობას მოითხოვს. ამ მხრივ, როგორც ვიცო, არც თუ ისე სატრახხოდ გვაქვს საქმე. ასე რომ ის ტემპი, რომელიც აღებული აქვთ ქართველ თეატრმცოდნეებს ქართული თეატრის სამსახურში, რამდენად დამაკმაყოფილებელია ამის თქმა გამიჭირდება.

2. რეცენზიები რომ მხოლოდ კარგ სპექტაკლებზე არ უნდა დაიწეროს, ეს აზრი, ვფიქრობ, დავას არ იწვევს, მაგრამ ცუდ სპექტაკლებზე წერასაც რომ ცოდნა უნდა და განსხვავებული ცოდნაც, მგონი, ესეც არ უნდა იყოს სადავო. აქ ტაქტი, სიფრთხილე და სპექტაკლისადმი კეთილგანწყობილება აუცილებლად უნდა გამოჩნდეს (განსაკუთრებით მაშინ, როცა საქმე დამწყებ ხელოვანს ეხება, როცა მისთვის პირველი როლი ან პირველი სპექტაკლია, აქ დიდი სიფრთხილეა საჭირო, სიფრთხილე, რათა დამწყებ ხელოვანს სამუდამოდ არ შერჩეს დამწყები ხელოვნის სახელი).

თუ ეს ზომიერება და ტაქტი დაცული იქნება, ამის შემდეგ, ვფიქრობ, რა შენიშვნაც არ უნდა იყოს, თუ ის ზედაპირულად არ არის თქმული, თეატრი დაუფიქრდება, და ამა თუ იმ კრიტიკულ წერილსაც „მუშტიკრივი“ აღარ მოჰყვება, რადგან ძირითადი მიზეზი, როდესაც კრიტიკოსის კალამი სუსტ სპექტაკლზე დუშს, ალბათ, მინც უსიამოვნების თავიდან აცილებაა.

ისე, მართლაც, არცთუ ისე სასიამოვნო გრძნობაა, როცა კაცმა იცის, რომ მისმა წერილმა შეიძლება ბევრს შეაკვრევინოს მუშტები მის წინააღმდეგ, განსაკუთრებით კი მაშინ, როცა კრიტიკული წერილის ადრესატი და მისი ავტორი სხვადასხვა წონაში გამოდიან.

თუმცა, ზოგჯერ მინც გამოერევა ხოლმე ვინმე გულადი და თავგანწირული კაცი და რადგან იცის, რომ უსიამოვნებას მინც ვერ აცდება, „რაც მომივა მომივაოს“ პრინციპით მოიმარჯვებს ხოლმე კალამს და ისეთი კალიბრით დატენის სიტყვებს, რომელსაც თეატრისათვის სიკეთე ნამდვილად არ მოაქვს.

იქნებ, ვცდებოდე და მიზეზიც სხვაგან იყოს საძებნელი? თუ ეს ასეა, აბა, ამას რა აჯობებს.

3. როდესაც ჩემზე წერენ, ჭერჭერობით ყველაფერი მაინტერესებს. თუ შემაქებენ, რა თქმა უნდა, გამიხარდება. თუ არა და, ალბათ, მეწყინება. საერთოდ არა მგონია ვინმე გულგრილი რჩებოდეს, როდესაც გაიგებს, რომ მისი შრომით სხვაც დაინტერესებულა. თუ, რა თქმა უნდა, იმ სტადიაში არ არის, როცა აღარავინ და აღარაფერი აღარ აინტერესებს. ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ ვინ წერს. თუ წერილის ავტორის მჭერა, ვცდილობ წერილიდან დასკვნებიც გამოვიტანო, თუ არა და უბრალოდ კმაყოფილი ვარ, რომ „ვინმეს“ ჩემთვის ქაღალდი გაუმეტებია. ორივე შემთხვევაში მიჩნდება სურვილი უკეთესად დავდგა, ვიდრე ვდგამდი. ეს სურვილი, ვფიქრობ, არცთუ ისე ცოცხალია.

4. რა თქმა უნდა, პირველს, ჭერ კიდევ ფოლკლორის ტაძარში დადგმულ სპექტაკლზე. იმ რეცენზიამ დიდი სიხარული მომიტანა. ჭერ ერთი, იმიტომ რომ პირველი იყო, მეორეც, იმიტომ, რომ ჩემთვის, მაშინ სტუდენტისთვის, თავად მრავლისმნახველმა ბატონმა დიმიტრი ჭანელიძემ მოიცალა. და ეს სწორედ ხუთი წლის წინ მოხდა.

თანამედროვე ქართული თეატრალური კრიტიკის იდეურ-ესთეტიკური დონე სრულიად მაკმაყოფილებს, თუმცა, მინდა ჩემი გულისტკივილი გავუზიარო და დიდის მოკრძალებით ზოგიერთი პრეტენზიაც გამოვთქვა.

თეატრალური კრიტიკა ცალკეულ შემთხვევებში მოწოდების სიმაღლეზე დგას, მაგრამ მისი ერთგვაროვანობა აშკარაა. აშკარაა იმიტომ, რომ დღეს, როდესაც ქართული თეატრი სერიოზული და გადასაქრელი პრობლემების წინაშეა, კრიტიკა ნაკლებ დახმარებას უწევს. უკვე აღარ კმარა ამა თუ იმ სპექტაკლის რეცენზირება. საქმეს სხვა კუთხიდან უნდა მივდგომა, დროული ჩარევა და შევლა. ასეთმა კატეგორიულმა განცხადებამ შესაძლოა, ბევრი გააღიზიანოს და იკითხოს: ქართული თეატრების წარმატება საკონტინენტთაშორისო მასშტაბით იზომება და საშველი რა სჭირსო?

მე კი მგონია, რომ სჭირს და ძალიანაც სჭირს! მოგახსენებთ, რასაც ვგულისხმობ:

თეატრალური ხელოვნების ყველა უანრს, იქნება ეს ოპერა, ბალეტი, ოპერეტა თუ დრამატული წარ-

ტრისტან

ყველიძე



მოდგენა, აქვს თავისი სპეციფიკა. არ შეესაბამება მკვეთრად განსხვავებული უნარები ერთმანეთს. კვიფო. ცხადია, არავის ეკრძალება დრამატულ თეატრში გამოიყენოს სიმღერა, ცეკვა, პანტომიმა, მაგრამ გაჩნია რა მიზნითა და დოზით. როცა სექტაკლში სიმღერას იგივე ფასი აქვს (ხშირ შემთხვევაში, უფრო მეტიც); რაც სიტყვას, თეატრი კარგავს თავის პროფილს, რაც, ჩემის აზრით, არ უნდა იყოს მისაღები. საქმე იქამდეც მივიდა, რომ მსახიობები არა მხოლოდ სიმღერებს, დიალოგებსაც მიკრფონით ხელში „ასრულებენ“. მეჩვენება, რომ ეს უკვე მეტისმეტია.

ძალიან ცოტას ნიშნავს, რომ მაყურებელი ასეთი წარმოდგენის ნახვით კმაყოფილი რჩება და აპლოდისმენტებსაც არ იშურებს. არც არის გასაკვირი. მას სთავაზობენ სანახაობას, სადაც ცოტ-ცოტა უველაფერია თავმოყრილი, რაც გართობის საუკეთესო საშუალებაა. მაყურებელთა უმრავლესობას აწყობს ამგვარი გართობა და სიამოვნებით „შექცევს“ შემოთავაზებულ თეატრალურ „კოქტეილს“.

ამგვარი ყაიდის წარმოდგენებს, განსაკუთრებით კი მათ, რომელთაც საფუძვლად კლასიკური პიესებია უდევთ. ზოგიერთი თეატრმცოდნე პიესის თანამედროვე კუთხით დანახვას უწოდებს. რატომ? არ მესმის.

ალბათ, ძნელი წარმოსადგენია „რომეო და ჯულიეტას“ უყუთესად გათანამედროვება, როგორც ეს ამერიკელმა კინემატოგრაფისტებმა მოახერხეს კინოფილმში „ვესტსაიდის ისტორია“. მაგრამ დამეთანხმებით, რომ აღნიშნულ ფილმ-მიუზიკლს სიუჟეტის გარდა, საერთო არაფერი აქვს შექსპირთან. სწორედ ამიტომ ამ კინოსურათის ტიტრებში არ არის ნახსენები არც შექსპირი და არც მისი „რომეო და ჯულიეტა“ — რაც სრულიად ბუნებრივია.

მაყურებელთა გარკვეულ კატეგორიას, თანამედროვეობის ილუზიას უქმნის კლასიკური პიესების დიდგმისას, თანამედროვე მუსიკისა და კოსტიუმების გამოყენება, მოქმედების ადგილის გადმოტანა თანამედროვე ქალაქის მოედნებზე, დეკორაციის გამართვა, მსახიობთა უგარიშოდ თამაში და სხვა. საერთოდ არ ვარ წინააღმდეგი ასეთი ნოვაციების შემოტანისა. ცალკეულ შემთხვევებში ამას სასურველი შედეგი მოჰყვება ხოლმე. მაგრამ მხოლოდ მაშინ, როდესაც წარმოდგენაში ცენტრალური ფიგურა მსახიობია (გავიხსენოთ „სამანიშვილის დედინაცვალი“

რუსთაველის თეატრში). შეიძლება რეჟისორმა ჰამ-
ლეტს გიტარა დააჭერინოს ხელში, მეფე ლირს —
კლარნეტი, მაგრამ ამან არ უნდა გაგვაოცოს და
თვალეში არ უნდა დავაჭყიტოთ: „ეს რა ვნახეთო“.

თანამედროვეა ყველა ის მსახიობი, რომელიც
მხატვრულ სახეს ქმნის. შეიძლება კარგად ნათამაშე-
ბი ლუარსაბის, ან ხლესტაკოვის სახე იყოს ძველმო-
ღური? ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებზე დაწერილი
პიესები, მათი პერსონაჟები ყოველთვის თანამედრო-
ვენი არიან. საჭიროა კარგად თამაში და კარგი
დადგმა.

„აგრესიულმა რეჟისურამ“ ძირი გამოუთხარა
მსახიობის ოსტატობას და მხოლოდ კონცეფციის,
სქემისა და პირობითი ნიშნის გამომსახველ საშუალე-
ბად აქცია იგი. მსახიობი უზურპირებულია რეჟისუ-
რის მიერ, ჩემი, როგორც მსახიობის, წუხილიც აქ
იწყება და აქვე მთავრდება. მე ასე მწამს: რეჟისურა
მსახიობის საშუალებით აზროვნებაა. თეატრი ხომ,
უპირველეს ყოვლისა, სპექტაკლის მსვლელობისა
მსახიობისა და მაყურებლის უშუალო კონტაქტი და
თანაგანცდაა. ეს ხომ ის ბედნიერი წუთებია, რისთ-
ვისაც უყვართ თეატრი. მსახიობი ხომ თეატრის სი-
ცოცხლეა, თეატრის სიხარული და იმედი. უმსახიო-
ბოდ ყველაფერი წყალსაც წაუღია!

სჭერა კი, ვინმეს ამ სიტყვების ჭეშმარიტება?
ვაი, რომ არა!

მომიტევოს ქართველ მსახიობთა ელიტამ, მაგ-
რამ ალბათ გამიჭირდება დავასახელო რომელიმე
მათგანი, ვისთვისაც დადის მაყურებელი თეატრში.
არადა, ასეთი დროც მახსოვს!

ვინ უნდა აღიმალღოს ხმა ზემოხსენებულ პრობ-
ლემებზე და ვინ უნდა იზრუნოს მსახიობის დაკარ-
გული ადგილის აღსადგენად თეატრში, თუ არა
თეატრალურმა კრიტიკამ? ნუთუ, შეიძლება, ამაზე
სერიოზული საქმე გვექონდეს? თეატრალური კრიტიკა
კი რატომღაც დუმს.

სხვათა შორის, ამ დუმილს ერთი გამართლებაც
აქვს: თანამედროვე ქართულ თეატრალურ კრიტიკას
გზა გადაუღობა და მაზანდა დაუკარგა რუსულმა და
განსაკუთრებით უცხოურმა კრიტიკამ. საგასტროლო
მოგზაურობებიდან ქართული თეატრები მეტად ნო-
ყიერი რეცენზიებით ბრუნდებიან შინ.

თეატრის შემოქმედებით კოლექტივი, მკითხვე-
ლი, თუ მაყურებელი პრიორიტეტს საგასტროლო
პრესას ანიჭებს. ადგილობრივი კრიტიკა კი ამ აუზა-

ცხელ მასალას უკრიტიკოდ ღებულობს და მისი პასიურობაც ამის შედეგია.

ცხადია, ყოველივე ზემოთქმული, ჩემი სუბიექტური, რამდენადმე მკვახედ გამოთქმული ნააზრევი გახლავთ და არ მაქვს პრეტენზია ვინმემ ჭეშმარიტების მიგნებად ჩამითვალოს (ეს ხომ გულუბრყვილობა იქნებოდა), მაგრამ, მეორეს მხრივ, მინდა ვიაროვო თანამააზრენი, უპირველეს ყოვლისა, თანამედროვე ქართული თეატრალური კრიტიკოს სახით.

2. თუ ქართული თეატრალური კრიტიკა თავს არიდებს წერას სუსტ სპექტაკლებზე, გამოდის რომ საქმე არა ჰქონია.

3. ჩემს შემოქმედებით ცხოვრებაში კრიტიკა არ დამხმარებია. ჭერჯერობით სერიოზულად არც კი შევხვედრივართ ერთმანეთს. მომავლის იმედი კი მაქვს.

4. უკანასკნელი ხუთი წლის განმავლობაში ვითამაშე ორი მთავარი როლი — ერთი თეატრში გელმანის პიესაში „გასაღები“, მეორე კინოფილმში „ერთ პატარა ქალაქში“. პირველი, ყოველგვარი რეცენზიის გარეშე უკვე გამოეთხოვა სცენას. ფილმზე კი დაიწერა ორი რეცენზია: გ. დოლიძისა გაზეთ „კომუნისტში“ და ნ. გურაბანიძისა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“. ჩემდამი კეთილი დამოკიდებულები სათვის, ორივე ავტორისათვის დიდი მადლობა მომიხსენებია.

მსახიობის სახლში

ვალერიან გუნიას მემორიალურ ოთახში გაიმართა თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო სექტორის სხდომა.

მოხსენებები წაიკითხეს მირა ფიჩხაძემ („ვ. გუნია და ქართული მუსიკა“), გივი ჯაოშვილმა („ვ. გუნია და სოფრომ მაგლობლიშვილის ურთიერთობანი და ვ. გუნიათ მოღვაწეობა პერიფერიულ თეატრებში“), ეთერ დავითაიამ („ვ. გუნიათ ყრმობა“) დიმიტრი ჭანელიძემ სხდომის წევრებს გააცნო ეპისტოლარული მასალა. მიხეილ გი-

ვიშერელმა მოიყვანა ცნობილი საზოგადო მოღვაწის ალ. პოკროვსკის ნაამბობი მოგონება ვ. გუნიაზე.

სხდომაზე ითქვა: გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწის სახელის უკვდავსაყოფად კარგი იქნებოდა, თუ თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებისათვის დაწესდებოდა ვალერიან გუნიათ სახ. წამახალისებელი სტიპენდია, ხოლო ბინა, რომელშიც ცხოვრობდა ვ. გუნია გადაკეთდეს სახლ-მუზეუმად; ამასთანავე გამოითქვა სურვილი რომ ყოველ წელიწადს მოეწეოს ვალერიან გუნიათ მოსაგონარი დღე.

ჯამბარ ლომაძე

მიხეილ კალანდარიშვილი

მასობრივი სცენები

ს. ახმეტელის სპექტაკლებში

სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებში მასობრივი სცენების პრობლემა შეიძლება სწორად გავიაზროთ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ შევისწავლით მისი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი გმირული მიმართულებისა და ეროვნულ თავისებურებათა საკითხებთან ამ პრობლემის მჭიდრო ურთიერთკავშირს. ახმეტელისათვის მასობრივი სცენები იყო გმირული თეატრის შექმნის ერთ-ერთი ძირითადი საშუალება. ამ მასობრივ სცენებში წარმოჩინდა რეჟისორის მისწრაფება მონუმენტური სილიადასკენ და სწორედ ეს მასობრივი სცენები წარმოადგენდა ეროვნული კოლექტიური სულიკვებების გამოვლინების საშუალებას („ანზორისა“ და „ლამარას“ „ფერხულში“ თვალნათლივ გამოჩნდა თეატრის ეს ეროვნული ნიშან-თვისებანი). უფრო მეტიც, ახმეტელის მასობრივი სცენები მისთვის დამახასიათებელი განსაკუთრებული ორგანიზებულობის, დახვეწილად აგების, მდიდარი პოეტური გამომსახველობის გამო გარკვეულწილად განსაკუთრებული ღირებულებისაა. ყოველივე საუკეთესო, რითაც გამოირჩეოდა ახმეტელის შემოქმედება, წარმოდგენილია მისი სპექტაკლების კონკრეტული მასობრივი სცენების გარეშე.

სწორედ რომ პარადოქსია — იმ დროს, როდესაც კრიტიკოსები თავგამოდებით განიხილავდნენ „რღვევის“, „ანზორის“, „ლამარას“, „უჩაღლების“ და სხვა დადგმების მასობრივ სცენებს, თვით ახმეტელი სტატიებსა და გამოსვლებში იზვიათად შეხებია ამ საკითხებს. თუმცა, პრაქტიკული მოსაზრებით იგი ყურადღებას ამახვილებდა სივრცის პრობლემაზე, როგორც მასობრივი სცენების განსაზღვრულად აუცილებელ საშუალებაზე. „ჩვენ მივხედით იმ დასკვნამდე, რომ თეატრის განვითარებისა და რევოლუციური მოძრაობისათვის მთავარია სივრცის საკითხი“.¹

ახმეტელის მასობრივი სცენების თავისებურებას განსაზღვრავს მათი ინტენსიური, დინამიკური განვითარების საკითხი. ერთი გრძნობით შეპყრობილი სტატიკური „მასა“ სპექტაკლ „ზაგმუში“ არსებითად არ ჰგავს „რღვევის“ მძაფრ, მისწრაფებით აღსავსე საერთო სცენებს, რომლებიც აგებულია თითქმის მათემატიკური სიწესით დატული, კონტრასტულად მონაცვლე რიტმებითა და მოძრაობებით. ხოლო, რაც შეეხება „ანზორისა“ და „ლამარას“ მრავლისმეტყველ, მრავალხანგან მასობრივ სცენებს, ისინი ხომ პოლარულად საპირისპირონი არიან განსაცვიფრებელი მწყობრი კომპოზიციით. მისი გზა მიემართება დასაზარმონიდან ჰარმონიისაკენ, რომელსაც ბადებენ სადღესასწაულო ფერხულები, მრავალხანგანი სიმღერა-გალობანი და მებრძოლი, გმირული ეროვნული სული.

ა. ლუნაჩარსკიმ სტატიაში „რუსული თეატრის შესახებ“ ზუსტად ჩამოაყა-



ლიბა და განსაზღვრა ახმეტელის მასობრივი სცენების ეს უმნიშვნელოვანესი თავისებურება, შინაგანი მოძრაობა და დინამიზმი: „ახმეტელთან მასობრივი განუყოფელი, მაგრამ მისი რიტმი, ამასთან, მრავალფეროვანი და მრავალსმეტყველია“².

აქვე დროს, ლუნაჩარსკიმ უწარაღებდა გაამახვილა ახმეტელის სპექტაკლებში პიროვნებისა და მასის ურთიერთკავშირზე, რომელიც იყო ყველაზე აქტუალური 20-30-იანი წლების საბჭოთა თეატრისათვის. „მასა, არსებობდა, ღარიბებისაგან შედგება. მასა, როგორც ერთიანი ორგანიზმი, თავის თავში ჩქმალავს შრისხანე სტიქიურ ძალას, რომელიც აერთიანებს მას ერთიანი იდეით, და გრძნობით. პიროვნება — ეს არის მასის სმენის ორგანო და და სწორედ ამას იძიებს და იკვლევს ახმეტელი თავის სპექტაკლებში“³.

„პიროვნება — სმენის ორგანო“ — ლუნაჩარსკის ეს განსაზღვრა ნათლად ვკინევენებს შინაგანად როგორი თანახმიერია და განუყოფელი ახმეტელის სპექტაკლებში პიროვნება და მასა. კრიტიკულ ლიტერატურაში პიროვნებისა და მასის საკითხი სხვადასხვაგვარად შეუხასდა: ი. კრუტისთან ეს არის „ადამიანი — მასის ნაწილი“, ს. ივანოვთან — „კოლექტიურობის პრინციპი“ და ა. შ.

ი. კრუტმა დაწვრილებით გააშუქა ახმეტელის შემოქმედებაში მასობრივი სცენების პრობლემა სტატიაში „ახმეტელის მეთოდი“: „სცენაზე ყველა მოქმედი პირის ურთიერთქმედება — რომელიც ახმეტელის სპექტაკლების ძირითადი ძალაა — ახლებურად იკვება. აქ მთავარია არა მოვლენათა გარეგნული კავშირი, არამედ ის, რომ კოლექტივის ყოველი წევრისთვის მთავარია კოლექტივიში თანადაქვემდებარება. ადამიანი აქ წარმოადგენს არა „თავისთავადს“, არამედ მასის ნაწილს. თავისი მსახიობიცა და თეატრიც ახმეტელს ამ გზით მიჰყავს. მეთოდის უმდიდრესი შესაძლებლობანი განსაუთრებით გამოვლინდა „ანზორის“, „ლამარას“ და „ქართა ქალაქის“ მასობრივ სცენებში“.

ამგვარად, მასის ნაწილი გახლავთ პიროვნება, რომელიც მასასთან ერთად ფლობს მასის მისწრაფებებს. უფრო მეტიც, პიროვნება კი არ ემორჩილება საერთო მისწრაფებებს, არამედ ეს მისწრაფებები ერთნაირად იტაცებს და აღლევებს ორივეს — მასასა და პიროვნებას. ი. კრუტი ყოველივე ამის მიღმა ითვალისწინებს ახმეტელისეული მასობრივი სცენების აგების სტრუქტურასა და რეფლექსოლოგიურ საფუძველს.

„რღვევაში“ გოდუნის სახის გააზრების შესწავლისას მკვლევარი უწარაღებდას ამახვილებს კონკრეტულ მასალაზე: „გოდუნიც არ არის გმირი, არ არის წინამძღოლი“. თუკი კოლექტივი პიროვნებებს კრებითი სახეა, როგორც ენერჯის აუზნულიატორებისა (ბებტერევი), მაშინ გოდუნე აქ მხოლოდ ერთ-ერთ მათგანია, მათი წარმომადგენელია, მართალია, ერთ-ერთი — უფრო მეტად ძლევამოსილი, რევოლუციური ენერჯით უფრო მეტად დამუხტული „აუზნულიატორი“. იგი კი არ მბრძანებლობს, არამედ მასასთან ერთად მოქმედებს, მისგან იღებს ენერჯიას და თავადაც მას გადასცემს თავის ენერჯიას“.

ი. კრუტის სტატიები თავისი მრავალი დებულებით მნიშვნელოვანია და საინტერესო. მისი კონცეფცია გამოავლინოს რეფლექსოლოგიის როლი ახმეტელის შემოქმედებაში (ძირითადად, მასობრივი სცენების აგებისას). ეს კონცეფცია მოგონილი არ გახლავთ. მართლაც, ახმეტელის ზოგიერთი მასობრივი სცენა, პირველ რიგში ისინი, რომლებსაც სტატიაში ანალიზებს ი. კრუ-

ტი, განიცდიან ამ გავლენას. და მაინც, რეფლექსოლოგია არ გვაძლევს საშუალებას ამომწურავად ამოვხსნათ ყოველივე ახმეტელის შემოქმედებაში, ისტროგორც მიაჩნია ი. კრუტის: „რეფლექსოლოგია, აი, რა უდევს საფუძვლად ახმეტელის სცენურ ნამუშევრებს. ეს არის მისი სიახლე“.

მაგრამ ვავიხსენოთ ახმეტელის ერთ-ერთი საუკეთესო მასობრივი სცენა — სიკვდილის ცეკვა „ანზორის“ III მოქმედებაში:

ჯავნოსანი ახლოვდება... საჭირო იყო გმირი. პარტიზანები წრიულად შეიკრნენ, უღამაშესი ზაირა ცეკვით ჩაუვლიდა ყოველ მათგანს, წესისამებრ პარტნიორის ასარჩევად. ზაირას გარდა ყველამ იცოდა, რომ ჯავნოსანი რჩეულმა უნდა შეაჩეროს თავისი სხეულით. მაყურებელთა დარბაზი თრთოდა... ვის ამოირჩევს ზაირა? ქალიშვილი ნარნარი მოძრაობით მიუახლოვდებოდა ხან ერთ, ხან — მეორე პარტიზანს. ზოგს სურვილი ებადებოდა გაუჩინარებულყოფო, ზოგი კი პირიქით, ერთ სურვილს შეეპყრო — ბოლომდე შეენარჩუნებინა გმირული შემართება ამ დროს მაყურებელი რამდენიმე წამის განმავლობაში გრძნობდა მასობრივი სცენის ყოველი მონაწილის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას. ჯავნოსანის მკაფიო და დაუნდობელი გუგუნი შემოიჭრებოდა უკოდურესად დამუხტული ცეკვის რიტმში, ზაირა შეჩერდებოდა თავისი მიჯნურის — ახმას წინ. მისი რჩეული ყოყინით გარბოდა ღიანდაგისკენ.

აქ მასა იშლება ინდივიდუალურ პიროვნებებად და კარგავს გამაერთიანებლის ფუნქციას. ყოველი მონაწილე იწყებს ცხოვრებას დამოუკიდებლად, მაყურებელს უჩვენებს თავის რთულ შინაგან სამყაროს. და, რა თქმა უნდა, ი. კრუტის ფორმულა „ადამიანი არა „თავისთავად“, არამედ როგორც „მასის ნაწილი“, კარგავს დამაჭერებლობას. პირიქით, ადამიანი რჩება „მასის შემადგენელ ნაწილად“ და, ამავე დროს, ავლენს თავის ინდივიდუალობას (ინარჩუნებს თავისთავადობასაც).

ს. ახმეტელის სპექტაკლებში მასობრივი სცენების სტრუქტურა და თავისებურებანი განპირობებულია რეჟისორის არა მარტო მთელი რიგი განსაზღვრული ტექნიკური ბერბებით, თუნდაც მისთვის საყვარელი ბერბებით, რომლებსაც რეჟისორი ხშირად მიმართავს. მხოლოდ ტექნიკური ბერბების ცოდნა ქმნის ბარიერს შიშველ, უსუსურ ტექნიკასა და იმ ჭეშმარიტად მნიშვნელოვან სცენურ ნაწარმოებს შორის, რომელიც აღბეჭდილია ხელოვანის ინდივიდუალობითა და მთელი ცხოვრებისეული სრულყოფილებით.

ტექნიკური ბერბის მიღმა არსებობს უფრო არსებითი რამ, რაც განაპირობებს მის არაშემთხვევით ხასიათსა და მიზეზობრივ ჟრთიერთქავშირს.

როდესაც ეს არსებითი საკითხი ყურადღების მიღმა რჩება, რეჟისორის ტექნიკურ ბერბებზე შეხედულება უფერულია და არაფრისმთქმელი. სწორედ ასეთ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე ს. ივანატოვის სტატიათან, „ქართული თეატრი“, დეკავშირებით. ივანატოვი წერდა: „კოლექტიურობა ახმეტელს ესმის როგორც მასა, რისთვისაც მას სცენაზე გამოჰყავს მთელი დასის შემადგენლობა — უკლებლივ (130 კაცი)“.⁷

კრიტიკოსმა ამახ დაუპირისპირა: „კოლექტიური აზრი“ ვლინდება არა მარტო დიდი მასის მეშვეობით. ეს კოლექტიურობა ჩვენ ვიხილეთ მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტას“ სინაგოგის სცენებში... ამ შთაბეჭდილებას აღწევდნენ მოქმედებით, რომელსაც მაყურებელამდე მიჰქონდა კოლექტიურობის შეგრძნება ძალზე მცირე რაოდენობის ადამიანების სცენაზე გამოსვლით“.⁸



ორი განსხვავებული ტექნიკური ხერხი აქ უსაფუძვლოდაა დაპყრობილი. სინამდვილეში კი ორივე ხერხი თავისებურად მნიშვნელოვანია. ისინი ორგანულად შეერწყმის ესთეტიკურ ობიექტს — მხატვრულ ნაწარმოებს და შეესატყვისება მთელ რიგ ნიშან-თვისებებს, რომლებიც დამახასიათებელია ამა თუ იმ რეჟისორის შემოქმედებითი მიმართულებისათვის. შეგახსენებთ, რომ მონუმენტურობისადმი ლტოლვა გარკვეულწილად აახლოვებდა ერთმანეთთან მარჩანიშვილსა და ახმეტელს — ამასთან, „ურჩიელ აკოსტაში“ მასობრივი სცენის მცირერიცხოვანი ადაპიანებით მოწესრიგება სულაც არ ვახლავთ ერთადერთი მარჩანიშვილის სარეჟისორო ხერხებით უმდიდრეს არსენალში (ეს მოსაზრება შეგვიძლია განვამტკიცოთ სპექტაკლ „ფუნტე ოვეხუნას“ გრანდიოზული მასობრივი სცენების მაგალითითაც).

ძნელად წარმოსადგენია, რომ ახმეტელს მასობრივი სცენები აეგო მცირერიცხოვანი მონაწილეებით. ეს რომ დავუშვათ, მაშინ ერთგვარად დაკნინდება ახმეტელის გმირული თეატრის დიადი არსი და ერთგვარად გააქარწყლებს სცენის სივრცობრივი გაზრების საკითხებსაც, ამასთან, დაიკარგება ახმეტელის სპექტაკლების თავისებურება — დაცარიელდება ლეგენდარული „ანზორის“ სამოქმედო მოედნები.

სწორედ სპექტაკლის ღრმად ორიგინალური სივრცობრივი გადაწყვეტა განაპირობებდა ახმეტელის მასობრივი სცენების თავისებურებებს. ახმეტელის სპექტაკლებში სივრცობრივი გადაწყვეტის როლზე წერდა ო. ჭიქია: „მისთვის (ახმეტელისთვის — მ. კ.) სცენური მოედანი ვიწროა და ამიტომ მოქმედება გადმოაქვს მაყურებელთა დარბაზში. ამის შესაბამისად მხატვართან მუშაობაც წამოჭრიდა, ნაწილებისა და ჯგუფების შეფარდებას, რაც ქმნიდა საერთო სცენაზე, შექმნან სივრცე მის სამოქმედოდ. ყოველი მოედანი, სცენური სივრცე ყოველი მტკაველი დატვირთულია, დეკორაცია მეტყველია, როგორც სიღრმეში, ასევე მთელ სიგანეზე და, შეძლებისდაგვარად, სიმაღლეშიც.“⁹

სამგანზომილებებაში აღებული სცენური სივრცე რეჟისორს უქმნიდა ფართო შესაძლებლობებს და მის წინაშე არქიტექტონიკური პლანის ახალ ამოცანებს წამოჭრიდა, ნაწილებისა და ჯგუფების შეფარდებას, რაც ქმნიდა საერთო სცენაში მოქმედებისა და მოძრაობის მომენტთა ნიუანსირების საშუალებას. რეჟისორის ამ ამოცანების მიღმა შეიცნობა ახმეტელის ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი თვისება — დიდებული მრავალსახოვანი მასის მოქმედების გასაშლელად არაორდინალური ხერხების ძიებისა და მიკვლევის აუცილებლობა.

ახმეტელის მასობრივი სცენების აგების ზოგიერთი პრინციპის შესწავლის საფუძველზე შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მათი რთული სტრუქტურული ორგანიზაციის შესახებ. მართალია, ამა თუ იმ დებულების იზოლირებულად გამოყოფა საერთო სტრუქტურის თავისებურებათა გაუთვალისწინებლად — რაც დასაშვებია თეორიულ პლანში — იწვევს გარკვეულ სუბიექტურობას, ეს კი თავის მხრივ განპირობებულია თავად ობიექტის ხანმოკლე სიცოცხლით (თეატრალურ სპექტაკლი, ხოლო ამ შემთხვევაში — გარკვეული მასობრივი სცენა, რომლითაც იქმნება ეს სპექტაკლი.) მეორე მხრივ, ასეთი იზოლირების აუცილებლობა აშკარაა და წარმოადგენს გზის ერთ-ერთ შუალედურ ეტაპს, რომელიც შესაძლებლობას გვიქმნის ახმეტელის თეატრი მთელი სისრულით შევიმცნოთ.

შევხვით მასის აქტიურობის საკითხს — ახმეტელის სპექტაკლების განხილვისას გასათვალისწინებელ არსებით თვისებას, აქტიურობას ძირითადად განსაზ-



ღვრავს არა მასის მოძრაობა და დინამიკა, არამედ ის როლი, რომელიც სპექტაკულის უოველ ცალკეულ სცენაში აკისრია ამ უოველის შემდეგ მასას. გარდა ამისა კრიტიკაში დამკვიდრებულია მოსაზრება, რომლის თანახმადაც მასის აქტიური როლის თავისებურება აპრობირებაა მიჩნეული და რომლის ძირითადი არსა არ გასცილებია „ფონის“ მნიშვნელობას.

მაგრამ ახმეტელის ყველა მასობრივი სცენა როდი გვიქმნის ამგვარი დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას. სკულპტურულობა — საფუძველი საერთო სცენებისა „ზაგმუქში“, სადაც აღამიანების მრავალრიცხოვან ჭრუფებს რეჟისორი განლაგებდა ფონის ხასიათის შემცველ კომპოზიციურად დასრულებულ სურათებად, ხოლო გმირის მოძრაობასა და უესტს იმეორებდა მასა, გვადიქს საშუალებას ვივარაუდოთ, რომ აქტიურად ჩამოყალიბებულ მასას პირველხანად წინ უსწრებდა სხვაგვარი, რამდენადმე „მსუბუქი“, „დეკორატიული“, „სკულპტურული“ მასა. ასეთი მოსაზრება შესაძლებლობას გვიქმნის ახმეტელის მასობრივი სცენების სტრუქტურული ორგანიზაციის პრინციპები განვიხილოთ მარტივი ფორმებიდან უფრო რთულისაკენ განვითარებისა და მოძრაობის პერსპექტივის გათვალისწინებით. სამწუხაროდ, მასალის სიმცირის გამო განვითარების საკითხი ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ ვივარაუდოთ.

იმისგან დამოუკიდებლად, გახდება თუ არა რეალური ეს ვერსია, რომელიც გულისხმობს ფონის შესაბამისი მასიდან აქტიურ მასად გადაქცევას, ურთიერთ კორელაცია ამ ორი უმნიშვნელოვანესი მომენტისა მკაფიოდ ვლინდება „რღვევისა“ და „ანზორის“ მასობრივი სცენების განხილვის დროსაც. ეს სპექტაკლებს სომ რეჟისორის შემოქმედების სიმწიფის ხანას განსაზღვრავენ.

„რღვევის“ ერთ-ერთი საუკეთესო მასობრივი სცენა, სადაც მეზღვაურები შეთანხმებულად რეცხავენ კრეისერის გემბანს, მასის დამაბული, რიტმულად მფეთქავი ცხოვრების ჩვენების შემდეგ, ახმეტელი მიმართავს კონტრასტულ მღვმარე პაუზას, რომლის დროსაც მასა წერტილზე გაიყინება და გამოიკვეთება როგორც კოლექტიური მონუმენტი. მართალია, აქ მასას დეკორატიული აქვს აქტიურობის თვისება. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, იგი კვლავ განაგრძობს ცხოვრებას. ზდება აქცენტების გადაწველება, რომლის დროსაც რეჟისორი ცვლის მასის თავად „ენას“, იგი გადაწყავს აქტიური მოქმედებიდან სხვა ენობრივ, ჩაკეტილ, და, ამავე დროს, არაჩვეულებრივად მწყობრი სკულპტურული ხელოვნების საშუაროში. „ანზორის“ მესამე მოქმედებაში პარტიზანების თავყრილობა ემორჩილება მასის ორგანიზაციის მსგავს პრინციპს: „მამაცი მთიულები შეიკრიბნენ და გამართეს ცეკვა-სიმღერა. დღესასწაულს განსაკუთრებულ ელფერს სძენდა პარტიზანების ჰაერში აფრიალებული ნაბღები... მთელი აქტის მანძილზე გამოაგნებელი დაძაბულობა იგრძნობოდა. მაგრამ აი, შეიტყობენ თეთრი ბანდიტების თავდასხმას და სცენაზე თითქოს სასწაული მოხდა — სადღესასწაულო განწყობილებით აღტკინებული მთელი ეს მოძრაობა მასა ერთ წამში გაქვავდება...“¹⁰

შ. აფხაძის მიერ აღწერილ სცენაში „მასის ენის“ კონტრასტული მონაცვლეობა მკაფიოდაა გამოვლენილი. ჩვენ ვხედავთ როგორ ენაცვლება ერთმანეთს საერთო სცენის შექმნის ორი პრინციპი.

სტატიაში „მასობრივი სცენა ახმეტელის წარმოდგენაში“ ნ. ურუშაძე წერს: „მასა უოველთვის არ გვევლინება ფონად — ზოგჯერ იგი ძალზე აქტიური ბერსონაჟია“¹¹.

ვფიქრობ, ამ მოსაზრებაში აისახა ახმეტელის სპექტაკლებში მასობრივი



სცენების ორგანიზაციის ერთ-ერთი სტრუქტურული თავისებურება — როგორც აქტიური, ასევე ფონის განმსახიერებელი მასის ურთიერთკავშირი.

ახმეტელის, როგორც რეჟისორის, პრაქტიკაში მასობრივი სცენების დაკონკრეტების საკითხს უპირველესი როლი ენიჭება. ზოგიერთ მასობრივ სცენაში „ანზორისა“, „ლამარასა“ და „ყაჩაღებში“, თითოეული მონაწილის ხასიათის და ქცევის ქმედით ხაზი შედმიწვევით იყო დამუშავებული. „ანზორის“ სარეჟიტაციო დღიურის შესწავლითა და გამოკვლევით ნ. ურუშაძე მიღის დასკვნამდე: „ახმეტელი უზარმაზარ მნიშვნელობას ანიჭებს მასობრივ სცენაში ყოველი მოქმედი პირის კონკრეტულად ჩვენებას. მუშაობს ცალკე აქტიორთან, შემდეგ მთელ სცენას იმეორებს რამდენიმეჯერ, აზუსტებს და აფიქსირებს ყოველ დეტალს“¹².

ახმეტელის სპექტაკლებში საერთო სცენების ინდივიდუალიზაციის საკითხის უფრო სრულყოფილად დასმის მიზნით შეიძლება გამოვყოთ აგების ორი პრინციპი, რომელთა მუშევრებით ახმეტელი აწესრიგებდა მასას.

პირველი პრინციპის შესაბამისად შეგნებულად არღვევდა მარმონიასა და მასის მთლიანობას, მის მოძრაობას, სივრცობრივ განლაგებასა და საერთო პლასტიკურ ნახატს. მეორის შესაბამისად კი მასას შლიდა და ანაწევრებდა ინდივიდუალობებად. ამ ორი ხერხის თანმიმდევრობით მონაცვლეობას, ჩვენი მოსაზრებით, თავისი საფუძველი აქვს. ამ პრინციპების გამოყოფის პირობით-თეორიული ხასიათი გარკვეულ სირთულეს ბადებს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, უზუსტობამ არ შეიძლება თავი იჩინოს მთავარში — რეჟისორული ხერხების თავად თანმიმდევრულ მონაცვლეობასა და მათი არსებობის საკითხში.

ერთ-ერთ ფოტოზე აღბეჭდილია „ანზორის“ შესამე მოქმედების ცეკვის სცენა — მოედანზე პარტიზანების სიმეტრიული წრეა შეკრული, ამ წრის ცენტრშია ზაირა. მისი მთლიანია და დაქიმული. არცერთი არ არღვევს მარმონიას, რომელიც შექმნილია პარტიზანების ჭგუფის ზუსტი ნახატით.

სხვა ფოტოზე აღბეჭდილია იმავე მასობრივი სცენის განვითარება (როგორც ცნობილია, ეს განვითარება მოვლენების შესაბამისად უკიდურესად დრამატულია). უპირველესად, რაც თვალში საცემია, სრულიად დაშლილია სცენის კაფო და ზუსტი ნახატი. წინანდელი სიმეტრიული წრის კვალიც აღარ ჩანს. მასობრივი სცენის მონაწილენი ქაოტიურად გაიფანტნენ. და უკვე ამ დონეზე, როდესაც მოძრაობის ფორმა გახდა მრავალფეროვანი და მრავალსმეტყველი, ახმეტელი მიმართავს მასის დიფერენციაციის პრინციპს — შლის მას ინდივიდუალობებად. მასობრივი სცენის ყოველი მონაწილე იძენს სრულიად კონკრეტულ, განუმეორებელ სახეს, უჩვენებს მკაფურებელს თავის რთულ შინაგან სამყაროს, სადაც აღბეჭდილია: სიმაშაცე ან სილარჩე, ცნობისმოყვარეობა ან განწირულება და, ბოლოს, თავგანწირვის უნარი. ასე აღინიშნება მასობრივი სცენის სიღრმისეული, დეტალური დაკონკრეტების მომენტი, პლასტიკური ნახატის გარეგნულად თვალსაჩინო დისპარმონიიდან, გმირების ცალკეული ხასიათის თვისებების მასიდან გამოყოფისა და მოხაზვის პროცესს შეგვიძლია თავად გავადევნოთ თვლი მასობრივი სცენების მაგალითზე სპექტაკლებში „ლამარა“, „ყაჩაღები“, „თეთნულდი“. ასეთი სცენების სარეჟისორო პარტიტურა არაჩვეულებრივად რთულია. მათი მრავალსახეობა მართლაც ეხმანება სიმფონიურულ ასოციაციურ წარმოდგენებს. ნ. ვოლკოვის აზრით:

მასობრივი სცენები — ხევსურული ლხინი „ლამარაში“, თავყრილობა „ან-

ზორში“; კარნავალი „თეთნულდში“... სირთულის მხრივ სიმფონიურ ორკესტრს შეგვახსენებენ¹³.

არაჩვეულებრივად დიდია მასობრივი სცენების როლი სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში. ემ. ბესკინმა პარადოქსული აზრიც კი გამოთქვა: „რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლში არსებითად არ არის მასობრივი სცენები. აქ მასა თანასწორუფლებიანი გვირია და ამიტომ „მასობრივი სცენის“ თავად მცნება ქრება. მასა — ეს სპექტაკლის ძირითადი კომპოზიციური ბირთვია“¹⁴.

ახმეტელის მასობრივი სცენები ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფურცელია. ეს მასობრივი სცენები აგებული იყო გრანდიოზული გაჯანებით, მონუმენტურად. ემსახურებოდა რეჟისორის ამოცანებს, რომელიც აღაშენებდა დიდებულ, განუმეორებელ, გმირულ თეატრს. ამასთან ერთად, სწორედ ახმეტელის მასობრივ სცენებში წარმოჩინდა ეროვნული კოლორიტი, ტემპერამენტი, ხალხის მებრძოლი სული. და, ბოლოს, ეს სპექტაკლები თავისი მასობრივი სცენების მკაფიო რეველუციური სულისკვეთებითა და მისწრაფებებით მთელი თანამედროვე ეპოქის თანახმიერი იყო.

1. დისპუტი ქართული თეატრის შესახებ. სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის არქივი. მ., ფ. 358, ან 1, საც-ერთ. 191, 1930 წლის 21 ივნისი. (რუსულ ენაზე)
2. ლუ ნაჩ არ სკი ა. რუსთაველის თეატრის შესახებ. თსზ. კრბ., ტ. 3, მ., „ხელოვნებათა ლიტერატურა“, 1964, გვ. 432. (რუსულ ენაზე)

3. იქვე
4. ი. კ რ უ ტ ი. ს. ახმეტელის მეთოდი. „სოვეტსკი ტეატრ“, 1930, № 9-10, გვ. 35, 36. (რუსულ ენაზე)

5. იქვე, გვ. 34-36
6. იქვე, გვ. 34-36.
გვ. 33 (რუსულ ენაზე)

7. ი გ ნ ა ტ ო ვ ი ს. ქართული თეატრი. „სოვეტსკი ტეატრ“, 1930, № 9-10.
8. იქვე
9. ჯ ი ქ ი ა ო. ორი ხელოვანი — ორი თეატრი. „ლიტერატურაია გრუზია“, 1974, № 8 გვ. 92.

10. ა ფ ხ ა ი ძ ე შ. კრებ. სანდრო ახმეტელი, თბილისი „ხელოვნება“, 1968, გვ. 25
11. უ რ უ შ ა ძ ე ნ. კრებ. თეატრმცოდნეობითი ძიებანი. შ. რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტი, ტ. 3, 1974, გვ. 62.

12. უ რ უ შ ა ძ ე ნ. მასობრივი სცენა სანდრო ახმეტელის სპექტაკლში („ან-ზორის“ მასალის მიხედვით), თეატრმცოდნეობითი ძიებანი, შ. რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტი, ტ. 3, 1973, გვ. 76.

13. ვ ო ლ კ ო ვ ი ნ. ახალგაზრდა შილერი. „სოვეტსკოე ისკუსტვო“, 1933 წლის 14 ივნისი. (რუსულ ენაზე)

14. ბესკინი ემ. საბჭოთა კულტურის გამარჯვება. „ვეჩერნაია მოსკვა“, 1930 წლის 10 ივნისი.

პატალა შრუშაძე

შექსპირი და აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ამოცანები

აღდგენილი ქართული თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების პირველსავე წლებში, მოწინავე ქართველი საზოგადოებრიობისათვის ცხადი გახდა რომ სასცენო ხელოვნების განვითარების იმუაინდელ ეტაპზე შეუძლებელი იყო თეატრის შემოფარგვლა თანამედროვე ყოფის მხოლოდ სატირიკული გააზრებით, რომ ახალ ისტორიულ პირობებში სასცენო ხელოვნება უნდა განვითარებულიყო ფართო განზოგადებების, მასშტაბური ხასიათების შექმნის, მათი სოციალურ-ისტორიული და ზნეობრივი არსის სიღრმისეული გახსნის გზით. თეატრისადმი წაყენებული ეს მოთხოვნები ნაკარნახევი იყო იმდროინდელი ქართული ლიტერატურისა და ესთეტიკური აზროვნების დონით, რომელსაც ქართული დრამატურგია ძალზე ჩამორჩებოდა, რაც განაპირობა იმ გარემოებამ, რომ დრამატურგია ათეული წლების განმავლობაში მოკლებული იყო თეატრის მასაზრდოებელ ნიადაგს. აღდგენილი ქართული თეატრის მესვეურებს რეპერტუარის პრობლემების გადაჭრა ესახებოდათ არა მხოლოდ ეროვნული დრამატურგიის აქტიურ განვითარებაში, არამედ კლასიკური მემკვიდრეობიდან საუკეთესო ქმნილებათა ათვისებაშიც, რაც ხელს შეუწყობდა თეატრს სრულფასოვნად განეხორციელებინა თავისი ძირითადი იდეურ-აღმზრდელითი ამოცანა — ქცეულიყო „ცხოვრების სარკედ“, „ზნეობის ქეშმარიტ სკოლად“.

ამ მიმართებით გაღადგმული პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯი დაკავშირებულია „ვენეციელი ვაჟარის“ დადგმასთან (1881 წ.). საქართველოში შექსპირის ეს ნაწარმოები უწინაც არაერთგზის დაუდგამთ თეატრის მოყვარულებს.

სპექტაკლის დამდგმელი, ერთ-ერთი პირველი ქართველი რეჟისორი მ. ბებუთაშვილი თავის ამოცანას სპექტაკლის მხოლოდ ტექნიკურ ორგანიზაციაში როდი ხედავდა, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობთა შემოქმედებითი ძიებების სწორად წარმართვაში, იგი მუშაობის პროცესში ქმნიდა „სტუდენტობის“ ატმოსფეროს, მსახიობებში აღვიძებდა შემოქმედებით ინიციატივას, დამოუკიდებელი მუშაობის სტიმულს. ამ კუთხით საინტერესოა მიხეილ ბებუთაშვილის „მაგიდასთან მუშაობის“ პერიოდი, სადაც სპექტაკლის თითოეულ მონაწილეს შეთავაზებული ჰქონდა დრამატურგიული მასალის

აზრისა და მნიშვნელობის განსაზღვრა. შეილოკის როლის შემსრულებლის კ. ყიფიანის სიტყვებით თავდაპირველად მხოლოდ მან და კიდევ რამდენიმე მსახიობმა შეძლო რეჟისორის მიერ წაყენებულ მოთხოვნასთან მიახლოება. შემდგომში კი მსახიობები მიეჩვივნენ პიესის ამგვარ შესწავლას. თითოეულ მათგანს ჰქონდა რვეული, რომელშიც იწერდნენ თავიანთ მოსაზრებებს პიესაზე, სახებებზე.¹

სპექტაკლზე მუშაობის დროს მ. ბებუთაშვილი ითვალისწინებდა ჩამოყალიბების პროცესში მყოფი ეროვნული თეატრის გასაქირსაც და მოთხოვნებსაც. ქართული სცენა იმხანად ჯერ კიდევ გზაგასაყარზე იდგა და გარკვეული რისკის წინაშეც იმყოფებოდა, რათა არ გაემეორებინა ბევრი მისი თანამედროვე თეატრის სავალალო გამოცდილება. ამ არასახარბიელო პერსპექტივის ნიშნები კი იშვიათად როდი იჩენდა თავს სპექტაკლების უმწიფრობასა თუ გაუმართლებლობა-დაუხვეწაობაში. მართალია, ქართული სცენა ჩინებულ აქტიურულ ძალებს აერთიანებდა, მაგრამ წამყვან მსახიობებსაც კი არ გაუვლია სპეციალური სკოლა, ისინი მოყვარულთა თეატრიდან მოვიდნენ, ამიტომაც არსებული ხარვეზები დაძაბულ, ყოველდღიურ მუშაობით უნდა შეესებულებოდა. ამას ერთვოდა რეპერტუარის სიჭრელეც, რაც ყოველთვის არ იძლეოდა მსახიობის მიერ ერთხელ მიგნებულის დამუშავებისა და განმტკიცების საშუალებას, როლზე მუშაობის დროს შეძენილი სასცენო გამოცდილების ვადამუშავების საშუალებას მეთოდებისა და მიდგომის მწუბრ სისტემაში.

მოცემულ ეტაპზე ყველა ამ წინააღმდეგობის გადალახვა შეუძლებელი იყო. მიუხედავად ამისა, აღდგენილ ქართულ თეატრში მაინც მიმართავდნენ ცალკეულ ცდებს. სწორედ მათ რიცხვს მიეკუთვნება რეჟისორ მ. ბებუთაშვილის „გაკვეთილები“.

ცდამ გარკვეულწილად შედეგი გამოიღო. ქართული პროფესიული თეატრის პირველი შექსპირული სპექტაკლი გამოირჩეოდა მთელი რიგი სხვა დადგმებისაგან თავისი საერთო სცენური სახიერებით, ნათელი იდეური მიზანდასახულობით, რომელიც ვაცხადებული იყო სპექტაკლის სახელწოდებაშივე — „შავლობა“.

კ. ყიფიანის შემოქმედების ძირითადი მიზანი იყო მასურებლის ყურადღების გამახვილება მთავარ გმირზე — დევნილი ხალხის წარმომადგენელზე.² ექვს არ იწვევს, რომ თეატრი ამ შემთხვევაში ალუზიის მეთოდს მიმართავდა, იგი შექსპირის დახმარებით ისწრაფვოდა განმტკიცებინა მასურებელში ეროვნული ჩაგვრის მიუღებლობის გრძნობა მის ნებისმიერ გამოვლენაში, იმ ძალის მიუღებლობის გრძნობა, რომელიც ამახინჯებს ადამიანის სულს, აღვიძებს მასში ყველაზე მდაბალ, სასტიკ, უღმობელ ინსტინქტებს.

პირველი შექსპირული ცდების კეთილისმყოფელი გავლენა ქართული პროფესიული თეატრის ცხოვრებაზე იმაში მდგომარეობს, რომ მათ ახალი შემოქმედებითი სივრცეები გადახსნეს თეატრის წინაშე, ახალი ამოცანები დაუსახეს მას, რომელთა გადაჭრა ქართველი მსახიობებისაგან მოითხოვდა შემოქმედებითი ძალისა და ენერჯის მაქსიმალურ ხარჯვას, სახის სიღრმისეული წვდომის უნარს

მთელი თავისი მრავალნიშნადობით. ამ ამოცანების სრულფასოვანი ხორცშესხმა მხოლოდ პერსპექტივაში ისახებოდა, მაგრამ ამ ეტაპზე დიდი დრამატურგის სახეებზე მუშაობა ქართველი მსახიობებისათვის სასცენო ოსტატობის სკოლად იქცა, პროფესიული წრდის, სრულყოფის სტიმულად. ამის გარდა, როგორც პირველი, ისე მომდევნო შექსპირული დადგმების მნიშვნელობა ქართულ პროფესიულ თეატრში განისაზღვრებოდა იმიტოც, რომ ისინი ძალზე ცხადად წარმოაჩენდნენ იმუაჟინდელი სასცენო ხელოვნების ყველაზე უფრო ნაკლოვან, ჩრდილოვან მხარეებს, მწვავედ სვამდნენ ანსამბლურობის, საშემსრულებლო და სადადგმო კულტურის დონის ამაღლების აუცილებლობის საკითხებს. ამიტომაც ყურადღებას მხოლოდ ის სპექტაკლები როდი იმსახურებენ, რომლებშიც, კრიტიკის აზრით, ქართველ მსახიობთა მონაცემები გამოვლინდა, არამედ ისინიც, რომლებშიც ეს არ მოხდა. წარუმატებლობა ხომ ააშკარავებდა სასცენო ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ხარვეზებს და აიძულებდა თეატრს დაფიქრებულიყო, რაც თავისთავად სერიოზულ წინამძღვრად ემსახურებოდა მომავალს.

ამ თვალსაზრისით ტიპიურია 1888 წელს განხორციელებული „მეფე ლირის“ დადგმა, რომლის ინიციატორებიც იყვნენ ამ ნაწარმოების ქართულ ენაზე მთარგმნელები — ილია ჭავჭავაძე, ივანე მახაბელი და დამდგმელი მ. ბებუთაშვილი.

ქართულმა ინტელიგენციამ ქვეყნის საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებაში მომხდარ მნიშვნელოვან მოვლენად აღიქვა ამ ტრაგედიის დადგმა. ცნობილია, რომ ლირის შესრულებაზე გამოცხადებული იყო კონკურსი, რომლის შედეგადაც ლირის როლი კ. ყიფიანს ანდენ. სპექტაკლი დიდხანს მზადდებოდა, მთელის სერიოზულობით, რაც თავისთავად ძალზე მეტყველი ფაქტია. ბუნებრივია, რომ მ. ბებუთაშვილი ამჯერადაც არ დალატობდა თავის რეჟისორულ პრინციპებს და მსახიობებთან ერთად ზედმიწევნით ამუშავებდა თითოეულ სახეს. ყიფიანი ითვისებდა რა მასზე დაკისრებული ამოცანის სირთულეს, გულმოდგინედ სწავლობდა ლირის ხასიათს. და მაინც, მიუხედავად ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსისა, აგრეთვე დამდგმელთა, მონაწილეთა საერთო მოწადინებისა, სპექტაკლმა ვერ გაამართლა იმედები. კრიტიკის შეფასება უარყოფითი გახლდათ. მსახიობს საყვედურობდნენ ურთიერთმუუწყობელ თამაშს, რის გამოც დაიკარგა ლირის სახის მნიშვნელობა, აქედან გამომდინარე დრამატურგის იდეური ჩანაფიქრიც.³

1889 წელს ვ. გუნიაშვილმა შეაჯამა რა თეატრის მიერ განვლილი ათწლიანი შემოქმედებითი ცხოვრების გზა, მის მთავარ და ერთ-ერთ რთულად გადასაჭრელ პრობლემად ანსამბლის პრობლემა დაასახელა, სპექტაკლის მონაწილეთა ურთიერთშეთანხმებული და შეწყობილი თამაშის პრობლემა.⁴ თქმა არ უნდა, რამდენად მწვავე და მტიკინეული იყო თეატრისათვის ეს საკითხი მისი არსებობის პირველ წლებში, და მაინც, მიუხედავად წარუმატებლობისა, 80-იანი წლების ქართული თეატრის სცენაზე შექსპირის დრამატურგია ფეხს

ბიდეზს. თითქმის „მეფე ლირის“ პარალელურად იდგმება „ჰამლეტი“ (1883 წ.).

ამ ორი სპექტაკლის ბედი ერთმანეთს ჰგავს. თითოეულის არასრულყოფილება გახდა საბაზი განსჯისა იმის თაობაზე თუ რა უშლიდა ხელს ქართულ თეატრს დაეძლია სერიოზული რეპერტუარი და გასულიყო ქემშარიტი პროფესიონალიზმის გზაზე.

სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რომ „მეფე ლირისაგან“ განსხვავებით, პირობები, რომელშიც იქმნებოდა „ჰამლეტის“ პირველი დადგმა ქართულ სცენაზე, სულაც არ უწყობდა ხელს მის წარმატებას. სპექტაკლი ფაქტიურად ურეუისოროდ იდგმებოდა და, ალბათ, მთლიანად მსახიობების „გამოქრილი“ იყო. დადგმის სისუსტე განპირობა აგრეთვე მსახიობთა გაუაზრებელმა არჩევანმაც. საკმარისია ითქვას, რომ დედოფალ ჰერტრუდას როლს ანსახიერებდა ცნობილი კომიკოსი ნ. გაბუნია, ხოლო ლაერტიასა — ალ. ყაზბეგი, შესანიშნავი ქართველი მწერალი, მაგრამ ძალზე საშუალო მონაცემების მსახიობი.

ცნობილი პუბლიცისტი ა. ნანიშვილი ანალიზებდა მთავარი როლის შემსრულებლის ლ. მესხიშვილის პირველ წარუმატებელ გამოსვლას ჰამლეტის როლში და ურჩევდა მსახიობს არ შეეღუდულიყო მხოლოდ საკუთარი როლის ცოდნით, გულმოდგინედ შეესწავლა მთელი პიესა.⁵ უეჭველია, რომ კრიტიკოსის ამ მოთხოვნას ახალგაზრდა ლ. მესხიშვილისადმი ჰყავდა ადრესატთა გაცილებით უფრო ფართე წრე.

„ჰამლეტის“ პირველ დადგმებთან დაკავშირებით ქართული სცენისათვის აქტუალურ საკითხებს სვამს ი. ქავჭავაძეც. მისთვის, ქართული მწერლისა და ხელოვნების თეორეტიკოსისათვის, შექსპირი ქემშარიტი რელიზმის საუკეთესო ნიმუში იყო, სწორედ ამ თვალსაწიერიდან აფასებდა იგი მის როლს მშობლიური თეატრის ფორმირებაში. მან ქართველი მსახიობების მოდუნებულ და უსიცოცხლო თამაშში დაინახა ამ როლის აშკარა „დამდაბლება“ და თავის რეცენზიაში 1887 წლის „ჰამლეტის“ დადგმის თაობაზე, გაიცხა ისინი მისთვის დამახასიათებელი მომთხოვნელობით, მწვავედ გააკრიტიკა მსახიობთა ოსტატობა, მათი საშემსრულებლო დონე, ასევე დადგმა, განსაკუთრებით დაუნდობელია ი. ქავჭავაძე ლ. მესხიშვილისადმი, რომელმაც, მისი აზრით, „მშვენიერი სათქმელი ჰამლეტისა სულ ხელ-ალებით გააფუჭა“.

ი. ქავჭავაძე მკაცრად ამხელს დანარჩენ შემსრულებლებსაც, რომელთაც გააუბრალოეს და გააუსახურეს შექსპირის სახეები. მათ შორის პოლონიუსის როლის შემსრულებლის ვ. აბაშიძის მისამართით ამბობს, რომ მსახიობმა თავისი გმირი მაყურებელს ერთგვარ „სოფლის გზირად“ წარუდგინა.

ი. ქავჭავაძე მსჯელობდა კლასიკური ხასიათების გადაწყვეტის, მათი სცენური გახსნის პრობლემებზე, შესაძლებლობებზე და მოუწოდებდა ქართველ მსახიობებს უფრო ღრმად დაუფიქრდნენ სცენაზე სიტყვის მნიშვნელობას, გულმოდგინედ იმუშაონ მეტყველების

ტექნიკის სრულყოფაზე და, რაც მთავარია, დაუღალავად ამდიდრონ თავიანთი ცხოვრებისეული დაკვირვებანი, ღრმად შეისწავლონ ადამიანის ფსიქოლოგია. ი. ჭავჭავაძე ეხება რეჟისურის საკითხსაც. მისი აზრით, სპექტაკლის დაბალი მხატვრული დონის ერთ-ერთი მიზეზი ისაა, რომ მასში სრულიად გამორიცხულია რაიმე მარგანიზებული საწყისი.

ი. ჭავჭავაძე ესწრაფვოდა 80-იანი წლების ქართულ სცენაზე ეხილა „ნამდვილი შექსპირი“ და ამით ძალზე მაღალ მოთხოვნებს უყენებდა მსახიობებს. ასეთ უკომპრომისო მიდგომას, ისეთი მოვლენის განხილვისას, რომელსაც სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული სასცენო ხელოვნების პროფესიულ ჩამოყალიბებაში, შეუძლებელია არ ეთამაშა და ითამაშა კიდევ დადებითი როლი მის შემდგომ ბედში. ამას ადასტურებს ლ. მესხიშვილის შემოქმედებითი გზა, აგრეთვე ის უღაგო წარმატებები, რომელიც ახლდა ქართულ შექსპირულ თეატრს მისი განვითარების მომდევნო ეტაპზე.

ქართული სასცენო ხელოვნების ჩამოყალიბების პირველ წლებში რეპერტუარში მნიშვნელოვანი როლი დაიკავა შექსპირის დრამატურგიამ — შექსპირის პიესები მხოლოდ თბილისში იდგმება. 80-იანი წლების დასასრულს ცნობილი ქართველი მსახიობი და რეჟისორი კ. მესხი ქუთაისში დგამს „ჰამლეტსა“ და „ოტელოს“, თვითონვე თამაშობს მთავარ როლებს.

90-იანი წლებიდან მოყოლებული მოწინავე ქართველი საზოგადოებრიობის სულიერი მოთხოვნილებების ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო გამოვლენაა შექსპირის მემკვიდრეობებისა და ქვეყნის კულტურული ცხოვრების განუყოფლობა. არ გადის წელიწადი, რომ თბილისისა, თუ ქუთაისის პროფესიულმა თეატრებმა არ აღადგინონ „ვენეციელი ვაჭარი“, „მეფე ლირი“, „ჰამლეტი“, „ოტელო“ 1885 წელს ქუთაისის თეატრში პირველად იდგმება „ჭირვეულის მორჩულება“, იგივე თეატრი 1898 წელს ახორციელებს „რომეოსა და ჯულიეტას“. თბილისში 1911 წელს ლ. მესხიშვილი დგამს „იულიუს კეისარს“ სამხატვრო თეატრის მიზანსცენებით.

შექსპირი იდგმება მოყვარულთა ძალეებით მუშათა თეატრებში. მაგალითად, 1907 წელს ავლაბრის სცენის მოყვარულებმა მაყურებელს უჩვენეს „ჰამლეტი“, ხოლო 1912 წელს თბილისის მუშათა რაიონის — ნაძალადევის მოყვარულთა დასმა პროფესიონალი მსახიობის ს. სვიმონიძის ხელმძღვანელობით დადგა „ოტელო“.

პრესაში სულ უფრო ხშირად ჩნდება სტატიები შექსპირის ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ. მართალია, მათი უმეტესობა არ შეიცავდა შექსპირის პიესების უოველმხრივი და დეტალური ანალიზის პრეტენზიას, მაგრამ ქართველი მკითხველისათვის ეს სტატიები საინტერესო, შემეცნებითი ხასიათის მასალას წარმოადგენდა. საჭარო გამოსვლებსა, თუ რეცენზიებში კრიტიკოსები აღარ ჭერდებოდა მსახიობთა თამაშის შეფასებას, მნიშვნელოვან ადგილს უთმობენ მოსაზრებებს შექსპირის შემოქმედებაზე, ამა თუ იმ სახის ანალიზს, მისი როლისა და მნიშვნელობის განმარტებას დრამატურგიული ჩანაფიქ-

რის საერთო კონტექსტში. ზშირად ეს მოსაზრებები ძალზე სუბიექტურია, გაჭირებულია უადრესად პირადული შთაბეჭდილებებითა და შეხედულებებით, მაგრამ მაინც ფასეულია, რადგან ცხადყოფს კრიტიკის სწრაფვას შექსპირის ნაწარმოებების პოპულარიზაციისა და მისი მშობლიურ სცენაზე დამკვიდრების საქმეში. ამას გარდა, სავაჭეთო და საუფრონალო პერიოდიკა ისწრაფვის მკითხველს გააცნოს უფროსი „მოამბე“ (1902) გერმანელი ლიტერატურათმცოდნის მ. გ. გერვინიუსის მრავალტომიანი ნაშრომიდან „შექსპირი“ აქვეყნებს იმ ნაწყვეტებს, სადაც განხილულია „ჰამლეტი“, „მეფე ლირი“, „მაკბეტი“. იმხანად ეს პიესები უკვე თარგმნილი იყო ქართულად. 1906 წელს ცალკე წიგნად გამოდის ქართველი პედაგოგისა და პუბლიცისტის შ. ჩიტაძის „უამთა სიავის მსხვერპლი“ (ჰამლეტის სახე).

ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი გახლდათ სახელგანთქმული იტალიელი ტრაგიკოსის ე. როსის გასტროლები, გამოჩენილი რუსი მსახიობების: მ. ვ. დალსკის, ა. ი. სუმბათაშვილ-იუჟინის, ა. ა. იაბლოჩინას, მ. ვ. სავინას, პ. ა. სტრეპეტოვას, სომეხი შემსრულებლების პეტროს ადამიანის, სირანუშის, ვაგრამ ფაფაზიანის გამოსვლები, პ. ა. გაიდებუროვის მოძრავი თეატრისა და ახალი დრამის ამხანაგობის გასტროლები ვს. მიეერხოლდის ხელმძღვანელობით. ეს ქართული თეატრის მოღვაწეებისათვის კლასიკის შემოქმედებით, პასუხისმგებლობითი გააზრების მაგალითი იყო, რაც ცხადია, ხელს უწყობდა მათ ჩაღრმავებას შექსპირის ხასიათების არსში, აგრეთვე სასცენო ოსტატობის კანონების უფრო სრულ, ნათელ გაგებას, ხოლო რაც შეეხება ქართველ მსაუბრეებს, იგი ეცნობოდა თავისი დროის შექსპირული თეატრის საუკეთესო ნიმუშებს, რაც ბუნებრივია, აამაღლებდა მის მოთხოვნელობას ეროვნული სასცენო ხელოვნებისადმი, ამ უკანასკნელის წინაშე კი სახავდა ახალ, საპასუხისმგებლო ამოცანებს.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ ამოცანათა გადაჭრა მთლიანად როდი იყო დამოკიდებული ქართული თეატრის მსახიობებისა და რეჟისორებისაგან. მათ ძალზე რთულ პირობებში უხდებოდათ მიზანდასახული, პროფესიულად სრულყოფილი ეროვნული თეატრის ტრადიციების განმტკიცება, ისეთი თეატრისა, რომელიც შეძლებდა სრულიად ეპასუხა დროის სულიერი მოთხოვნებისათვის.

თეატრის ფინანსური სიღატაკე ზშირად ავალდებულებდა თეატრს მიემართა არატოლფასოვანი რეპერტუარისათვის კომერციული ინტერესების სასარგებლოდ. ამ ეტაპზე შეუძლებელი იყო პროფესიული თეატრალური კადრების მომზადების საკითხის სრულად გადაჭრაც. ყოველივე ეს კი ძალზე უარყოფითად იჩენდა ხოლმე თავს თეატრის საერთო მდგომარეობაში, განსაკუთრებით კლასიკური რეპერტუარის ნაწარმოებთა დადგმებში, რომელთა ბედიც მხოლოდ მთავარ შემსრულებელთა ნიჭიერების ხარისხზე იყო დამოკიდებული. შექსპირული სპექტაკლის „დიდი“ და „პატარა“ როლების მკვეთრი გამოჩენის გარეშე განხორციელება კი მომავლის საქ-

მედ რჩებოდა. ამასობაში სულ უფრო მკაფიო ფორმებს იღებდა ქართულ სცენაზე შექსპირის დადგმის აუცილებლობის შეგნება.

უკვე 90-იანი წლების დასასრულს მოწინავე საზოგადოებრიობა და თეატრალური კრიტიკა კიდევ უფრო მეტის დაუყენებთ მოუწოდებენ ქართულ თეატრს სათანადოდ აღიჭურვონ შექსპირის რეპერტუარით, ყოველმხრივ გააფართოვონ იგი, არ შეუშინდნენ იმ სირთულეებს ამ გზაზე რომ იჩენს თავს. ამ საკითხებისადმი მიძღვნილ სტატიებში ხაზგასმით მიუთითებდნენ, რომ ეს მიზანი მიიღწევა მხოლოდ შემსრულებლების შერჩევითა და მათი სათანადო მომზადებით, არსებული მუშაობის მეთოდების საფუძვლიანი გადახედვით, მთლიანად რეპერტუარის გადააზრებით, გარეგნულ ეფექტებზე სრული უარის თქმით. ყურადღებას იპყრობს გ. წერეთლის რეცენზია კ. მესხის დადგმაზე „ჭირვეულის მორჯულება“, რომელიც 1985 წელს განხორციელდა ქუთაისის თეატრში. რეცენზიაში მწვავედ დგას საკითხი შექსპირის დრამატურგიისადმი სერიოზული და პასუხისმგებლობითი დამოკიდებულების აუცილებლობის თაობაზე იმ ამოცანათა გადასაჭრელად შექსპირული სახეების სცენური ხორცშესხმის დროს რომ წამოიჭრება.⁷ ყოველივე ამაში მკაფიოდ გამოვლინდა მოწინავე თეატრალური კრიტიკის ბრძოლა ქეშმარიტად რეალისტური ხელოვნებისათვის, თეატრის მაღალიდევრობისათვის. ახლა შექსპირული დადგმების ნაკლოვანებები აღიქმება როგორც სერიოზული დაუდევრობა, რომელმაც თავი იჩინა არა ამა თუ იმ კონკრეტულ დადგმაში, არამედ მთლიანად თეატრალურ ხელოვნებაში. სამართლიანად აღინიშნებოდა ისიც, რომ არსებული ვითარების ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი რეჟისორული პრინციპის უქონლობაშიც გახლდათ.

ქართული სცენის მოღვაწეებს კარგად ესმოდათ, რომ ქართული რეჟისურა არ პასუხობდა იმ შემოქმედებით დონეს, რომელიც იმხანად რუსულ თუ უცხოურ თეატრალურ ხელოვნებაში წყდებოდა. ამიტომაც შეოცე საუკუნის დამდეგისთანავე დაიწყეს ბრძოლა ამ ხარვეზის ამოსავსებად, რამაც ასახვა ჰპოვა ქართულ პრესაში გამოქვეყნებულ პოლემიკური ხასიათის სტატიებში. მათში აშუქებდნენ ქართული სცენის განვითარების შემაფერხებელ მიზეზებს (ა. წერეთელი, ვ. გუნია, აკ. ფალავა, შ. ლაღიანი, ს. ფირცხალავა და სხვები). მაგრამ ეროვნული პროფესიული სამსახიობო და სარეჟისორო კადრების მომზადების საკითხის პრაქტიკული გადაწყვეტად იდ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. უპირველეს ყოვლისა, არ გაჩნდათ საჭირო გამოცდილება, რომლის შეძენაც შესაძლებელი იყო იმდროინდელი წამყვანი თეატრების შემოქმედებითი ძიებების შესწავლის საფუძველზე. ასეთი თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, სამხატვრო თეატრი იყო. ამ თეატრის იდეურ-მხატვრული პროგრამა თითქოსდა ყველაზე მეტად პასუხობდა ეროვნული რეალისტური თეატრის ინტერესებს. ეს სწორად აღიქვეს ახალგაზრდა რეჟისორებმა ვ. შალიკაშვილმა, ა. წუწუნავამ, აკ. ფალავამ, მ. ქორელ-

ძა. მათთვის სამხატვრო თეატრი იქცა ღრმა, დაკვირვებული და დაძაბული შემოქმედებითი ძიების ნამდვილ სკოლად.

ქართული სასცენო ხელოვნების ახალ მიმართულებაში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა დიდ ინგლისელ დრამატურგს, 1914 წელს ქართული სცენის მოღვაწეთა პირველ ყრილობაზე, თავის გამოსვლაში რეჟისორმა კ. ანდრონიკაშვილმა ხაზგასმით აღნიშნა შექსპირის დადგმების მნიშვნელობა ეროვნული თეატრის შემოქმედებითი სრულყოფის საქმეში.⁸ აღსანიშნავია, რომ სამხატვრო თეატრის მიმდევარ რეჟისორთა უმეტესობა მიმართავს შექსპირს — კერძოდ ვ. შალიკაშვილი, მ. ქორელი, აკ. ფაღავა — მათ ურადღებას იპყრობს „მეფე ლირი“, „ჰამლეტი“, „ოტელო“ — პიესები, რომლებიც ადრეც ხშირად იდგმებოდა ქართულ სცენაზე. რეჟისორები ცდილობდნენ ამ ტრაგედიათა დადგმების ძველი მეთოდებისათვის დაეპირისპირებინათ ანსამბლური მთლიანობის პრინციპი. ავტორისეული იდეის ყოველმხრივი გააზრება. ბუნებრივია, რომ ასეთი მიდგომა ადვილად ვერ გაიკვალავდა გზას იმ წლების ქართულ თეატრში, მაგრამ არსებულ პირობებშიც ახალგაზრდა რეჟისორებს არაერთხელ მიუღწევიათ წარმატებისათვის, რაც თვალსაჩინოდ ამტკიცებდა სპექტაკლზე მუშაობის ახალი მეთოდების უპირატესობას („მეფე ლირი“, რეჟ. ვ. შალიკაშვილი, თბილისი 1912, „ჰამლეტი“, რეჟ. ა. ფაღავა, ქუთაისი, 1914; „ოტელო“, რეჟ. მ. ქორელი, თბილისი 1915).

ამ პერიოდის დადგმებს შორის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ა. ფაღავას მიერ 1920 წელს განხორციელებული „ოტელო“. სპექტაკლში მთავარ როლს ალ. იმედაშვილი ანსახიერებდა, ხოლო დეზდემონას ჰყავდა რამდენიმე შემსრულებელი! ნ. ჩხეიძე, ა. ქიქოძე და ვ. ანჭაფარიძე. თითოეული ცდილობდა თავისებურად გაეხსნა ეს სახე. ნ. ჩხეიძის დეზდემონა აღსავსე იყო თვინიერებით და სავსებით ემორჩილებოდა თავის ბედს. ა. ქიქოძისა კი პირიქით — სიმართლისათვის ბოლომდე მიბრძოლი იყო, თავს დამცირებულად. შეურაცყოფილად გრძნობდა ოტელოს უსაფუძვლო ეჭვიანობის გამო.

მაყურებელი ინტერესით მოეკიდა ა. ფაღავას დადგმას და შეაფასა იგი როგორც საქართველოს თეატრალური ცხოვრების ერთ-ერთი ნათელი მოვლენა⁹. რეჟისორის მუშაობას „ოტელოზე“ გარდა წმინდა მხატვრული ამოცანებისა, გააჩნდა გარკვეული „აღმზრდელობითი“ მიზანდასახულებაც — ბრძოლა იმდროინდელი ქართული სცენის ძირითადი ნაკლოვანებების წინააღმდეგ: „ხშირად მსახიობთა მიერ ტექსტების უცოდინარობა, უანსამბლობა, სცენური გარემოს სილატაკე“. ამის შესახებ მოგვითხრობს ა. ფაღავა წერილში „პასუხი მსახიობ ა. იმედაშვილს“, რომლის ხელნაწერიც ინახება საქართველოს სახელმწიფო თეატრალურ მუზეუმში.¹⁰ „პასუხიდან“ ჩანს, რომ მისი დაწერის საბაბი გახდა „პირველი მსახიობისა“ და რეჟისორის პოზიციათა შეუსაბამობა სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში როგორც თავად აკ. ფაღავა გადმოგვცემს, ალ. იმედაშვილი საყვე-

დურობდა რეჟისორს მთელი რიგი ეპიზოდების არასწორად გაზრებას, ზოგიერთი მიზანსცენის წამგებიანად აგებას, იმას, რომ ახალ სპექტაკლში გაუმართლებელი იყო იმ სცენების შეტანა, რომლითაც იგი არ თამაშობდა უწინდელ დადგმებში და ა. შ. სამწუხაროდ, არ ვიცით, რამდენად დასაბუთებულად გადმოსცემდა თავის დასკვნებს ალ. იმედაშვილი, რადგან მის მიერ შექმნილ გეგმას სპექტაკლისა ჩვენამდე არ მოუღწევია. ხოლო რაც შეეხება ა. ფაღავას „პასუხს“, ჩვენთვის ეს დოკუმენტი საინტერესოა, უპირველეს ყოვლისა, როგორც ერთ-ერთი მოწმობა იმ უძირითადეხი წინააღმდეგობისა, რომელიც ახასიათებდა იმდროინდელ ქართულ თეატრს საერთოდ და კერძოდ მის შექსპირულ ხაზსაც. იგი მდგომარეობდა რეჟისურასა, რომელიც იმხანად ისახებოდა, და უკვე მრავალწლიანი ტრადიციების მქონე „აქტიორულ თეატრს“ შორის, რომლის ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო წარმომადგენელი იყო თავად ალ. იმედაშვილი.

ყოველივე ზემოთქმული იძლევა წარმოდგენას იმ ამოცანათა გარკვეულ წრეზე, რომელიც უნდა დაედგინა ქართულ თეატრს შექსპირულ სახეთა სამყაროში მის შემდგომ ჩაღრმავებასთან დაკავშირებით. ამავე დროს, ყოველივე ეს, გვიხატავს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ვითარების გარეგან მხარეს, რომელშიაც თავს იყრიდა ამ გადაწყვეტილებათა აუცილებლობის არსებითობა. ამ კუთხით უფრო სრული სურათის აღდგენა შეიძლება ქართული სცენის წამყვანი მსახიობების კ. ყიფიანის, კ. მესხის, ვ. გუნიას, ლ. მესხიშვილის, ალ. იმედაშვილის შემოქმედებითი გამოცდილების საგანგებო შესწავლის საფუძველზე.

1. კ. ყიფიანი. ჩემი არტისტული თავგადასავალი. „ფასკენჯი“, 1909 წ., № 13 გვ. 12

2. ე. დავითაია. კოტე ყიფიანი. თბილისი, გამომც. „ხელოვნება“, 1975, გვ. 150.

3. (იხ. ქართული შექსპირიანი. თბილისი, ტ. 2. გვ. 157, თეატრ-მცოდნე ლ. გუგუნიავა პიესის სარეჟისორო ვგზემპლარის შესწავლის საფუძველზე წარუმატებლობის მიზეზად ასახელებს აგრეთვე პიესის ტექსტის საგრძნობ შემცირებას).

4. ვ. გუნია. ქართული თეატრი (1879-1889) გვ. 44

5. ა. ნანეიშვილი. პამლეტი. შექსპირის ტრაგედია. „დროება“, 1883 წ. 3 მარტი და 5 მარტი.

6. ი. ჭავჭავაძე. შექსპირის პამლეტი. „ივერია“ 1887 წ., 19 თებერვალი.

7. გ. წერეთელი. ჩვენი თეატრი. „კვალი“. 1895 № 3 გვ. 6-7

8. ქართული სცენის მოღვაწეთა ყრილობა. გაზ. „სახალხო ფურცელი“, 1914, 2 ივლისი

9. დ. ანთაძე, დღენი ახლო წარსულისა. თბილისი, გამომც. „ხელოვნება“, 1971, გვ. 77

10. აკ. ფაღავა. პასუხი მსახიობ ა. იმედაშვილს. საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმი. ფონდი I, საქმე 72 პ 161188

შან შიროდუს თეატრი და

ლუი ჟუვე

მეოცე საუკუნის დასაწყისში ფრანგული ეროვნული დრამის აღორძინება არა დრამატურგებმა და პოეტებმა, არამედ თეატრის მოღვაწეებმა — რეჟისორებმა და მსახიობებმა იტვირთეს, მათ შორის კი, უპირველეს ყოვლისა, ჟაკ კოპომ და რეჟისორთა დაჯგუფებამ „ოთხთა კარტელმა“. ჟაკ კოპომ შეუპოვრად, თითქმის ფანატიკური რწმენით გაიკვლია გზა ქვეშაირი თეატრისაკენ და თამამად შეებრძოლა იმ დროს გაბატონებულ კომერციულ თეატრსა და მის მესვეურებს. ჟაკ კოპოს თაოსნობითვე შეიქმნა „ოთხთა კარტელის“ კორპორაცია, რომელშიც ოთხი ავანგარდული თეატრის რეჟისორი გაერთიანდა (შ. დიულენის „ატილიე“, ლ. ჟუვეს „ელისეს მინდვრების კომედია“, გ. ბატის „ქიშკრიონი“ და შ. ფითოევის დასი), „კარტელის“ თითოეულ წევრს საკუთარი სამუარო გააჩნდა: დიულენმა საფრანგეთს პირველად წარუდგინა ანტიკური ხანისა და შუასაუკუნეების ესპანური თეატრის პიესები; ბატი სცენური ექსპერიმენტით, ირეალური, პირობითი სამუაროს შექმნით იყო გატაცებული და წმინდა რეჟისორულ სპექტაკლებს ქმნიდა; შორჟ და ლუდმილა ფითოევეებმა აქტიორული ხელოვნებით განაცვიფრეს მაყურებელი და შექსპირი, ჩეხოვი და პირანდელო დაამკვიდრეს ფრანგულ სცენაზე. ლ. ჟუვემ კი სპექტაკლს დაკარგული ავტორისეული პოზიცია, იდეური დატვირთვა და ტექსტის ღრმა ფილოსოფიური გააზრება დაუბრუნა. „ოთხთა კარტელის“ მოღვაწეობამ ძირფესვიანად შეცვალა მსახიობის ხელოვნება, დიდი გავლენა იქონია საფრანგეთის თეატრალური კულტურის შემდგომ განვითარებაზე, მაგრამ მიუხედავად „კარტელის“ წევრთა მცდელობისა, „ორი ომის შუაპერიოდის“ ეროვნულმა დრამატურგიამ ვერა და ვერ მიაღწია სათანადო დონეს. „კარტელის“ თეატრების რეპერტუარის უდიდეს ნაწილს თარგმნილი დრამატურგია შეადგენდა. ეროვნული დრამატურგიული მასალის ნაკლებობას განსაკუთრებით მწვავედ განიცდიდა ლუი ჟუვე, რომელსაც 1924 წ. მაისში კოპომ თავისი დასი და რეპერტუარი გადაულოცა. ჟუვეს დასს შეემატნენ სახელმწიფოები მსახიობები რომან ბუკე, ვალენტინა ტესიე, შორჟ ვიტრეი და ფანა ლორი. მათ „ელისეს მინდვრების კომედიას“ შესძინეს „ძველი სამტრედის“ განსაკუთრებული შემოქმედებითი სულისკვეთება, მაღალპროფესიული ფსიქოლოგიზმი და დახვეწილი გემოვნება.

ჩამოყალიბების წლებში „ელისეს მინდვრების კომედიის“ რეპერტუარი საკმაოდ მკლექტურია. შუვე გამუდმებით დაეძებს საკუთარ ავტორს, კლასიციკური თეატრის ტრადიციულ რეპერტუარში მან უწყყმანოდ მონახა „თავისი ავტორი“ — ჟან-ბატისტ მოლიერი, მაგრამ თანამედროვე დრამატურგია ვერა და ვერ შეარჩია.

შუვეს, ალბათ, მორიგი „ბულვარული“ ან „სალონური“ დრამის განხორციელება მოუხდებოდა სცენაზე, 1927 წ. ივლისში ცნობილი მწერალი, ესეისტი და დიპლომატი ჟან შიროდუ რომ არ გაცნო. რეჟისორმა ერთგვარი სკეპტიციზმით წაიკითხა შიროდუს პიესა „ზიგფრიდ ფონ კლაისტი“, რომელიც მანამდე „კომედი ფრანსეზის“ დირექტორთა საბჭომ უარით დაუბრუნა ავტორს.

თავდაპირველად პიესის მოცულობამ შუვე დააბნია კიდეც: მასალა ქაოტურად იყო გადმოცემული, კომპოზიციაც შედმეტად გართულებული და უსუსური ჩანდა. მაგრამ რეჟისორმა შეაფასა პიესის პოტენციური შესაძლებლობანი, მოიხიბლა შიროდუს ორიგინალური სტილით და, რაც მთავარია, პიესის თანამედროვე უდერადობით. შუვეს თაოსნობით შიროდუმ პიესა გადააქეთა, რის შედეგადაც სიუჟეტი გამარტივდა, მოქმედება გამაძფრდა, კომპოზიცია უფრო სრულყოფილი გახდა, ხოლო პერსონაჟთა სახეები ნათლად გამოიკვეთა. საბოლოო ჯამში ლუი შუვემ მიიღო ის, რაც მას ესაჭიროებოდა: ორიგინალურ და აქტუალურ თემატიკაზე აგებული პიესა.

შუვემ, პიესაში გერმანელი გენერლის ცელტენის როლი განახიერა და პერსონაჟის მთავარი თემა რელიეფურად წარმოაჩინა — თემა ფანატისმისა, რომელიც ხალხთა შორის შუდლსა და სიძულვილს თესავს. მოგვიანებით შუვემ ფრანგი ემიგრანტის ბარონ ფონჟელუს როლი ითამაშა და პიესის იდეური აქცენტი საგრძნობლად შეცვალა. ამჟერად მან უჩვენა, რომ ორივე ერს — გერმანელებსაც და ფრანგებსაც — ჰუმანურობისა და სისასტიკის თანაბარი მარაგი გააჩნდათ. „ზიგფრიდ ფონ კლაისტი“ 300-ჯერ უჩვენეს პარიზის სცენაზე. ანტუანი პრემიერის შენდეგ წერდა: „შიროდუს თეატრში მოსვლა არის მოვლენა, რომელიც თანამედროვე თეატრალურ მოძრაობას დიდ კვალს დაამჩნევს. პიესის სცენური ხორცშესხმა ზუსტი, უშეცდომო და უპრეტენზიო გახლდათ. სულგანაბული მაცურებელი სიამოვნებით ადევნებდა თვალს ქეშმარიტი თეატრის და ლიტერატურის თანაბარ ტრიუმფს“.

ასე ჩაეყარა საფუძველი შუვე-შიროდუს თანამშრომლობას, რომელიც 15 წელს გაგრძელდა და პარიზის სცენას მრავალი საინტერესო საექტაკლი შესძინა. შიროდუს დრამატურგია შუვეს „მაიორატად“ იქცა. ჟან-ლუი ბარო იხსენებს: „ჩვენ ვერ დავცილებთ ჟან შიროდუსა და ლუი შუვეს, ვინაიდან ეს უკანასკნელი შიროდუს მსახური, მეგზური და მეგობარი იყო. მათ მეგობრობის, დრამატურგისა და რეჟისორის თანამშრომლობის გასაოცარი მაგალითი მოგვცეს და, უნდა გამოგიტყდეთ, მე უსაზღვროდ შევენატროდი მათ“.

„ჩემი შემოქმედება შიროდუსთან ურთიერთობაში შეიქმნა და დაიხვეწა“ — აღიარებდა შუვე. შიროდუც, თავის მხრივ, მადლიერებით იხსენებდა შუვესთან განვილილ დრამატურგიულ სკოლას და გულახდილად აღიარებდა, რომ დრამატურგის შემოქმედებაში მას მუდამ ორი მუწა უნათებდა გზას: პიესის შექმნამდე — ტალია, ხოლო შემდგომში — შუვე“. ამიტომ, სავსებით გასაგებია, თუ რატომ არ ვსდევთ შიროდუს ხელნაწერებში მიწანსცენის მითითებას, ან რაიმე სავტორო რემარკას. დრამატურგს სწამდა, რომ შუვეს ნიჭი და ფანტაზია ამა თუ იმ პიესას შესაფერ ატმოსფეროსა თუ განათებას, დეკორსა თუ ფერს მინიშნების გარეშეც მოუძებნდა. თავის მხრივ, შუვეც ყურადღებით ადევნებდა თვალ-ყურს დრამატურგის რეაქციას რეპეტიციების დროს: „შიროდუ ძალიან თავშეკავებულად და მშვიდად იჯდა რეპეტიციაზე, მან შესანიშნავი მოსმენა იცოდა. როცა პიესის მიწანსცენას ექმნიდი, ყოველთვის მის რეაქციას ვაკვირდებოდი, ხშირად უმნიშვნელო მოძრაობითაც კი ვხვდებოდი, რისი თქმა სურდა“.

როგორც ვხედავთ, ორ ხელოვანს, შემოქმედებითი თანამშრომლობის გარდა, დიდი მეგობრობა და ურთიერთგაგებაც აკავშირებდა, რაც მით უფრო გასაოცარია, თუ გავითვალისწინებთ, რომ დრამატურგი და რეჟისორი ერთმანეთისაგან დიამეტრიულად განსხვავებულნი ყოფილან, როგორც შინაგანი თვისებებით, ასევე გარეგნულადაც. შუვეს დასის მსახიობი ვანდა კვირინი იგონებს: „შიროდუ ხვერდლოვანი ხმით, მხიარული ხასიათით, დახვეწილობით გვზიბლავდა, მას ყოველთვის გააჩნდა რაიმე სათქმელი მსახიობისთვის ან უბრალო სცენის მუშისთვის. შიროდუ ყოველთვის კარგ გუნებაზე იყო და თავისი კარგი განწყობის გაზიარების უნარი გააჩნდა. შუვეს კი ჰქონდა მდაბიოს მანერები, უხეში ლაპარაკი მას გულჩათხრობილობა ახასიათებდა, ამავე დროს, საოცარ გუმანს და სინაზეს იჩენდა ყველაფრის მიმართ, რაც ხელოვნებას და ახლობლებს ეხებოდა“.

ორი ხელოვანის მეგობრობის საფუძველი, მათი თანამშრომლობის ფარული კანონები უთუოდ თეატრის სიყვარულში, ხელოვნების უანგარო სამსახურში უნდა მოვიძიოთ, რასაც თავად შიროდუ ადასტურებს ერთ-ერთ ინტერვიუში: „ჩემსა და შუვეს შორის ერთადერთი ტიპის ხელშეკრულება დაიდო, რომელმაც სამუდამოდ გამორიცხა ურთიერთ ხოტბის შესხმის აუცილებლობა და უაღბო პათეტიკური ტირადები. ჩვენი ხელშეკრულების საფუძველი პროფესიული თანამეგობრობა და პროფესიული ინტერესი გახლდათ. მეც და შუვესაც თეატრის მსახურთათვის დამახასიათებელი თეატრის სიყვარული და თავგანწირვა გვაკავშირებდა“.

შუვეს ხშირად ეკითხებოდნენ, თუ რაზე იყო დამოკიდებული შიროდუს პიესების წარმატება. „სიტყვის განუმეორებელ მაგიურ ძალაზე“ — პასუხობდა შუვე, „თქვენ საქმე გაქვთ თეატრის ქემ-მარტი ჭადოქართან, რომელიც განსაკუთრებული, ღვთის მიერ ნაბოძები სიტყვის ნიქს ფლობს“.

ჟიროდუს თეატრი მართლაც ქეშმარიტად ინტელექტუალური თეატრი იყო. მის დრამებში იდეას, სიტყვას, დიალოგს, დისკუსიას დიდი დატვირთვა ენიჭებოდა. ჟიროდუს თეატრის სტილიზტური თავისებურებანი, ენის უბადლო დახვეწილობა, მდიდარი მეტაფორები, ფრაზის უჩვეულო წყობა, მსახიობისგან გამოთქმის განსაკუთრებულ ტექნიკას მოითხოვდა. ჟიროდუს პიესებში შეუძლებელი იყო ფრაზის მკვეთრი აქცენტირება, არასწორი დანაწევრება, ან ყალბი ინტონაციის დაშვება. მეტყველების ტექნიკის დახვეწას კი შუვე დიდ ყურადღებას უთმობდა. გარდა ამისა, შუვე-რეჟისორი გატაცებული იყო ჟიროდუს დრამატურგიის თავისებურებათა სცენური ხორცშესხმის საკითხით. მას სურდა ზედმიწევნით ზუსტად გადმოეცა ჟიროდუს დრამისათვის დამახასიათებელი პირობითობა; სიცოცხლისა და სიკვდილის, პათოსის და ლირიკის, ტრაგიკულის და კომიკურის, რეალურის და ირეალურის ოდნავ შესამჩნევი, მაგრამ მუდმივი და ორგანული მონაცვლეობა. შუვე ხშირად იმეორებდა, რომ „თეატრის მსახურს, რეჟისორს თავისი ავტორი უნდა ჰყავდეს, რომელიც მას სპექტაკლის დადგმას შთაგონებს“.

„ზიგფრიდ ფონ კლაისტი“ ჟიროდუმ თეატრისაგან დამოუკიდებლად, მასთან კავშირის გარეშე შექმნა. მომდევნო პიესაში („ამფიტრიონ, 38“, 1929 წ.) უკვე ნათლად ვხედავთ შუვესთან და თეატრის რთულ ცოცხალ ორგანიზმთან ურთიერთობის შედეგს. პიესის წარმატებამ უკანასკნელი სკეპტიკოსებიც კი დაარწმუნა შუვე-ჟიროდუს თანამშრომლობის ნაყოფიერებაში. „ამფიტრიონ, 38“-ის შესახებ შუვე წერდა: „მე ხშირად მეკითხებიან: გჭერათ კი, რომ ჟიროდუს დრამატურგია შერჩება სცენას. მე ბევრი ვიცი მის შესახებ და ბევრიც განვიცადე მისი პიესების დადგმისას, ამიტომ გპასუხობთ: ორასი საღამოს განმავლობაში მაყურებელი აღფრთოვანებული იყო მანამდე 37-ჯერ გადააზრებული „ამფიტრიონის“ თემით, ეს უტყუარი წარმატებაა, ხოლო წარმატება ჟიროდუს მაღალი ზელოვნების დამამტკიცებელი საბუთია“.

„ამფიტრიონ, 38“-ში ლუი შუვე იუპიტერის მესაიდუმლე მერკურის როლს ასახიერებდა, თავად იუპიტერს — პიერ რენუარი. საოცარი იუმორით ატარებდა შუვე-მერკური პირველსავე სცენას, სადაც იუპიტერი ამფიტრიონად, ე. ი. უბრალო მოკვდავად უნდა ქცეულიყო. შუვე-მერკური უამრავ შენიშვნას აძლევდა იუპიტერს: მას არ მოსწონდა ხან იუპიტერის თვალების ღვთებრივი ციმციმი, ხან ზედმეტად ნაწი და უნაოქო კანი, შუვე-მერკური ციბრუტოვით ატრიალებდა თურმე იუპიტერს და მედიდური ცინიზმით კარნახობდა ღმერთს, თუ როგორ უნდა გარდასახულიყო ადამიანად. სწორედ მერკურის სახესთან არის დაკავშირებული „ამფიტრიონ, 38“-ის ერთი თავისებურება, რომელსაც შუვემ განსაკუთრებით გაუსვა ხაზი, როგორც პიესის საერთო რეჟისორული გადაწყვეტით, ასევე მერკურის როლის ინტერპრეტაციით: „ამფიტრიონის“ სიუჟეტი ისეა აგებული, რომ გაურკვეველია ცოცხალი

იუმორით სავსე კომედია ბოლომდე კომედიად დარჩება თუ ტრაგედიაში გადაიზრდება (ომის თემა, ალკმენეს თავგანწირვა, ყოფიერების არამყარობის შეგრძნება). შუვემ ოსტატურად გამოიყენა ტრაგიკომიკური ელემენტების ოდნავ შესამჩნევი ნიუანსირება. თანამედროვეთა აზრით, „შუვე-ჟიროდუს ხელოვნება წააგავდა ილუზიონისტის ოსტატობას, რომელიც შავ ეკრანზე ხან ნათელ, ხან კი მუქ ფერებს აცოცხლებს და თავის ნებასურვილის თანახმად ათამაშებს“. შუვემ დახვეწილად შეკრა ვოდევილის, ფილოსოფიური დრამის, სატირული კომედიის და ფარსის ელემენტებიც კი, მან შექმნა სანახაობა, რომელიც ქალის სისპეტაკეს, ერთგულებასა და სიყვარულს უმღეროდა. საოცრად შეეთვისა სპექტაკლის საერთო სტილს კლოდ სიპრას დეკორაციები, რომლებიც გასაოცარი ლაკონურობით გადმოსცემდნენ ანტიკური ქალაქის დიდებულ სილუეტს და თვალისმომჭრელი თეთრით განათებული ალკმენეს ოთახის წმინდა, პოეტურ ატმოსფეროს. „ამფიტრიონ, 38“ შუვეს თეატრის საპროგრამო სპექტაკლად იქცა. როდესაც შუვე საზღვარგარეთ, ემიგრაციაში იმყოფებოდა, სწორედ „ამფიტრიონ, 38“-ის სიცოცხლისუნარიანობა, დახვეწილი იუმორი და ადამიანისადმი უსაზღვრო რწმენა უნერგავდა სამშობლოში დაბრუნების იმედს.

„ამფიტრიონ, 38“-ის წარმატების შემდეგ მეტად უცნაური იყო „ივლითის“ მარცხი (1931). შუვემ თითქოს გარეგნული ბრწყინვალეობა არ მოაკლო წარმოდგენას, მხატვარ მულაერის მიერ შექმნილი დეკორაციების სიმდიდრე თვალს ჰქრიდა მაყურებელს, მაგრამ მნიშვნელოვანი პრობლემების ირგვლივ გამართული დებატები გონების თამაშსა და უშედეგო პაექრობას წააგავდა. წმინდა ტრაგიკული ფენომენის განახლება ჯერ-ჯერობით შეუძლებელი აღმოჩნდა თანამედროვე ფრანგულ სცენაზე, მით უფრო რომ დრამატურგიაც არ უწყობდა ხელს. „ივლითის“ თემატიკა გაცილებით მაღალმხატვრულ ხოცშესხმას და უღერადობას იძენს პიესაში „ტროას ომი არ იქნება“, რომლის დადგმაც შუვემ 1935 წ. განახორციელა.

შუვე-ჟიროდუ მოახლოებული ომის საშიშროებაზე დალაღებდნენ, ხოლო მსახიობთა ანსამბლი გასაოცარი დამაჯერებლობით წარმოსახავდა სცენაზე ომის მომზადება-გაჩაღების მომენტს. „სპექტაკლი — შედეგრი, სპექტაკლი — აჯანყება, სპექტაკლი — ქეშმარიტება“ — ასე უწოდა „ტროას ომს“ მწერალმა ლეონ მუსინაკმა. სპექტაკლი — წინასწარმეტყველება — დავუმატებლით ჩვენ, ვინაიდან ამ სპექტაკლის პრემიერის ერთი წლის შემდეგ დაიწყო ომი ესპანეთში, ხოლო 4 წლის შემდეგ ომის ქარცეცხლი მთელ მსოფლიოს მოედო. საინტერესო იქნება პრემიერის შემადგენლობის გახსენება: ჰექტორს ლუი შუვე ასახიერებდა, მის პოლიტიკურ ანტიპოდს ულისეს — პიერ რენუარი, ჰექტორის და — კასანდრა, კოპოს ქალიშვილმა მარი-ელენ დასტემ განახსიერა, ჰექტორის ცოლი ანდრომაქე — ახალგაზრდა რენე ფალკონეტიმ,

რომელმაც 1929 წ. საოცარი სიმღიერით შექმნა უნა და არკის სახე კარლ დრეიერის ცნობილ ფილმში „უნა და არკის ვნებანი“. დეკორაციის მაღლა ატყორცნილი ხაზები (მხატვარი კრისტინ ბერარი), კაშკაშა შუქით განათებული სცენა, ლაკონური მიზანსცენები და მოქნილი, ზუსტი დიალოგი გასაოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა. ალბათ, ამ პიესამ თუ ათქმევინა ლუი ჟუვეს: „თუ რასინის ენა ჭერ კიდევ უღერს საფრანგეთში, უიროდუს 200 წლის შემდეგაც განასახიერებენ სცენაზე.“

1934 წელს ლუი ჟუვემ „ელისეს მინდვრების კომედია“ მიატოვა და პიგალის მოედანზე „ათენეს“ თეატრის შენობაში გადავიდა. სწორედ ამ პერიოდში განახორციელა მან „მოლერინას“ ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დადგმა „ცოლეების სკოლა“ (1936), რომელიც ნამდვილ დღესასწაულად იქცა პარიზელ სცენისმოყვარულთათვის. ამავე წელს ჟუვეს „კომედი-ფრანსეზის“ დირექტორობა შესთავაზეს. მართალია მან უარი განაცხადა, მაგრამ კოპო, დიულენთან და ბატისტან ერთად თეატრის სარეჟისორო კოლეგიაში შევიდა და საფრანგეთის „პირველ თეატრში“ რამდენიმე დადგმა განახორციელა, მათ შორის რომაულ სიუჟეტზე აგებული უიროდუს „ქებათა ქება“. ყველაზე საინტერესო სპექტაკლებს ჟუვე მაინც თავის თეატრში ქმნიდა. ასე მაგ. 1937 წ. განსახიერებულ უიროდუს „ელექტრაში“ ჟუვე-რეჟისორმა ერთგვარად დაასრულა ტრაგედიის უანრის რეჟისორული სრულყოფა. „ელექტრა“ იმ პერიოდში დაიდგა, როცა ესპანეთში ომი დაიწყო, ხოლო გერმანელები საფრანგეთის საზღვრებთან იდგნენ. ამ სიტუაციაში „ელექტრას“ აზრობრივი დატვირთვა მეტად აქტიურად უღერდა. ჟუვე-უიროდუ მნიშვნელოვან საკითხებს აშიშვლებდნენ: შესაძლებელია, რომ ბოროტება არ დაისაჯოს და სიმართლემ არ გაიმარჯვოს? შეიძლება კი შურისძიების საზღვრის დადგენა და შურისძიებით ჩადენილი ბოროტების გამართლება? და ა. შ. ამ საკითხების ირგვლივ დისკუსია-დიალოგის გამართვა ორ პერსონაჟს დაეკისრა — ელექტრას (მას კვლავ ცეცხლოვანი ტემპერამენტის მქონე რენე ფალკონეტი ასახიერებდა) და მათხოვარს (ლუი ჟუვე). მათხოვარი — ჟუვე ბრძენ დეტისმოგზავნილ მოხუცად მოევლინა მაყურებელს. მათხოვარი კომენტარს უკეთებდა მოქმედებას, ელექტრას არიგებდა, ორესთეს იცოდებდა, მათხოვარმა ყველაფერი იცოდა, ყველაფერს ხედავდა, მაგრამ არაფერზე ზუსტ პასუხს არ იძლეოდა, რადგან გააზრებული ჰქონდა, რომ ვერა და ვერ შეაჩერებდა ბედიღმლისა და ადამიანის მიერ დატრიალებული ისტორიის ბორბალს. „ელექტრაში“ ჟუვემ საოცრად მარტივი მიზანსცენები შექმნა. სცენაზე ზედმეტი არაფერი იყო. მოქმედება ატრიდების სასახლის ფონზე იშლებოდა, რომელიც რეჟისორისა და მხატვრის (მონენი) ფანტაზიამ ტრაგედიის სრულყოფილებიან მონაწილედ აქცია. ჟუვე განუწყვეტლივ ცვლიდა განათებას: სასახლე ხან კაშკაშა ვარდისფერით იყო გაცისკროვნებული და მომავლის იმედის ნაპერწკალს უღვივებდა მაყურებელს, ხან მუქი მწვანეთი

ან ნაცრისფრით შეიფერებოდა და მოახლოვებულ ტრაგიკულ ფინალს უფრო ქმედითსა და მნიშვნელოვანს ხდიდა. სცენაზე, ერთი შეხედვით, ყველაფერი უძრავად იდგა — ერთი და იგივე დეკორაცია, ეფექტურ მოძრაობას მოკლებული მიწანსცენა — ცოცხლობდა მხოლოდ ფერი, რომელიც პერსონაჟთა განცდებს გასაოცარი სიწუსტით იმეორებდა.

ერთ-ერთი უკანასკნელი სპექტაკლი, რომელიც შუვემ ემიგრაციაში წასვლამდე განახორციელა, შიროდუს „უნდინა“ იყო (1939). „ყველაზე ზღაპრული შუვე-შიროდუს ზღაპრებს შორის — ვკითხულობთ იმდროინდელ პრესაში. „უნდინა“ ჰუმანისტური იდელების რღვევაზე უამბობდა მაყურებელს და ამხელდა ყალბ, ძირფესვიანად გახრწნილ ცივილიზაციას, რომელსაც უპირისპირდებოდა ბუნება-სიყვარულის, სინათლის და სილამაზის სამყარო. მხატვარმა პავლე ჩელიშჩევმა შუვეს საყვარელი თეორი ფერი უნდინას გრძნობათა სიწმინდის სიმბოლოდ აქცია და მით უფრო კონტრასტულად წარმოაჩინა მოხეტიალე რაინდის მძიმე ქვით მოპირკეთებული ნაცრისფერი სასახლე — სიმბოლო აღამიანთა უფერული, უგუნური ცხოვრებისა. მადლენ ოზრეი, რომელიც ბოლო წლებში შუვეს დასის წამყვანი მსახიობი გახდა, ქეშმარიტად წყლისა და ჰაერის შთამომავალს ჰგავდა, იმდენად მსუბუქი და პოეტური იყო მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახე. ცნობილი „ექვსეულის“ ახალგაზრდა წევრმა, კომპოზიტორმა ფრენსის პულენკამა ზღაპრული მუსიკალური ფონი შეუქმნა შუვეს ფერეიულ სპექტაკლს. უოველივე ეს არაჩვეულებრივი სიწუსტით შეეთვისა შიროდუს პიესის ნათიფ ენას და ქეშმარიტი პოეზიით აღსავსე ღრმა შინაარსს. სპექტაკლი იკითხებოდა როგორც პროზასა და პოეზიას შორის მუდმივად არსებული კონფლიქტის ანარქილი, როგორც ბუნების კანონების რღვევისა და მომავალი კატასტროფის სიმბოლო.

სამწუხაროდ, საშუალება არა გვაქვს თითოეული პიესა ცალკე-ცალკე და დაწვრილებით განვიხილოთ. ჩვენ არაფერი გვითქვამს „ინტერმეცოზე“ (1933), სადაც შუვემ შესანიშნავად გადმოსცა დრამატურგის მიერ პოეტურად აღწერილი პროვინციული საფრანგეთის პეიზაჟი და გააცოცხლა უბრალო ხალხი, რომელიც ყოველდღიურობაშიც პოეზიას ეძებს და ყოფას ნათელი იმედითა და ფანტასტიკური წარმოსახვით აღამაზებს; ჩვენ ვერ შევხებთ ვერც შიროდუს ერთაქტიან პიესებს, რომლებსაც შუვე, ფრანგული თეატრის ტრადიციის თანახმად, „ფარდის ახდის წინ“ წარმოადგენდა ხოლმე: ასეთებია სადი იუმორითა და სოციალური სატირით აღსავსე „კუკის მოგზაურობის დანამატი“ (1935) და შუვე-შიროდუს ესთეტიკური პროგრამის მიხედვით შექმნილი „პარიზის ექსპრომტი“ (1937); ასეთია ხელოვნების, კერძოდ, მუსიკის საპირბოროტო საკითხების ამსახველი, დახვეწილი და პოეტური „ტესა“ (1934).

1941 წლის 27 მაისს შუვეს დასმა საფრანგეთი დასტოვა და შვეიცარიის გავლით ბრაზილიაში გაემგზავრა: „მე დავტოვე პარი-

ში იმიტომ, რომ ამიერქაღის ფრანგი ავტორების, მათ შორის, შიროდუსა და რომენის სცენაზე თამაში. ისინი ანტიკულტურულ ავტორებად მიიჩნიეს. სამაგიეროდ, შილერი და გოეთე შემომთავაზეს. თეატრში მუშაობა შეიძლება მხოლოდ სიამოვნების, სიმსუბუქის შეგრძნებით და, რაც მთავარია, მხოლოდ არჩევანის სრული თავისუფლებით“.

1942 წლის მაისში, შუვემ რიო-დე ჟანიროში მიიღო ხელნაწერი, რომელსაც შიროდუს წერილი ახლდა: „ძვირფასო შუვე, ძვირფასო ლუი, „პაოლონი“ თქვენ თვითონ მოუძებნეთ სახელწოდება. ვმუშაობ თქვენთვის. „სოდომ და ჰომორა“ დამთავრებულია, „შეშლილი შაიოდან“ თქვენი ჩამოსვლისათვის მზად შექნება. თქვენზე ვფიქრობთ და თქვენს ჩამოსვლას მოუთმენლად ველით“.

„პაოლონი“ შუვემ სამხრეთ ამერიკაში „პაოლონი მარსაკელის“ სახელწოდებით წარუდგინა გაყურებელს. „სოდომ და ჰომორას დადგმა შუვეს არ განუხორციელებია. ეს მძიმე და ტრაგიკული კონფლიქტებით აღსავსე პიესა ოკუპირებულ პარიზში ახალგაზრდა რეჟისორმა დუკინგმა დადგა (მხატვარი კრ. ბერარი, მუს. ონეგერისა). ამ პიესაში შედგა შერარ ფილიპის დებიუტი ფრანგულ სცენაზე.

პარიზში დაბრუნება მეტად მძიმე განსაცდელად და გამოცდად იქცა ლუი შუვესათვის. შიროდუ უკვე ერთი წლის გარდაცვლილი იყო. თეატრში ახალი სახელები, ახალი რითმი, ცხოვრების სხვაგვარი სტილი ბატონობდა. ყოველივე ამას შუვე ხელახლა უნდა შეჩვეოდა. მან ძველი დადგმები განაახლა. პიგალის მოედანზე მდებარე „ათენის თეატრი“ ყოველ საღამოს კვლავინდებურად ივსებოდა მაყურებლით, მაგრამ ახალი შუვეს აღარაფერი შეუქმნია. სწორედ ამ დროს გაიხსენა და მოიკითხა შუვემ შიროდუს უკანასკნელი პიესის ხელნაწერი. ეს იყო „შეშლილი შაიოდან“ რომლის ტიტულს ავტორისეული წარწერა ამშვენებდა: „პრემიერა შედგა პარიზში, „ათენის თეატრში“ 1945 წლის 9 სექტემბერს“. შიროდუს წინასწარმეტყველება გამართლდა. შუვემ პიესა 1945 წლის 17 დეკემბერს წარმოადგინა, დადგენილ ვადაზე მხოლოდ 2 თვით გვიან. შუვეს მეგობარი შურნალისტი დენიზ ბურდე იხსენებს: „დიდი სიამაჲცე იყო საქირო, რათა ამ მძიმე დროს სცენაზე განსახიერებელიყო პიესა პერსონაჲთა ასეთი რაოდენობით, მაგრამ შიროდუმ შუვეს უძღვნა ეს პიესა და რეჟისორი წმინდა მოვალეობად მიიჩნედა საყვარელი მეგობრისა და დრამატურგის ხსოვნის პატივისცემას“.

„შეშლილი შაიოდან“. ლუი შუვეს უშუალო ზეგავლენით შექმნა. ერთხელ მან შიროდუს უცნობი ინგლისური პიესა უამბო, პიესაში მოქმედი პირნი ხანშიშესული ქალბატონები იყვნენ. შუვემ მეგობარს სთხოვა მსგავსი რამ დაეწერა, ვინაიდან თავის თეატრში ხანდაზმული მსახიობი ქალების მოწვევა ჰქონდა ჩაფიქრებული.

პიესის მრავალრიცხოვანი პერსონაჲები რომ შეემოსა, შუვემ 1945 წ. 30 ოქტომბრის „ფიგაროში“ ასეთი განცხადება გამოა-

ქვეყნა: „მე მჭერა, რომ ამ გაზეთის მკითხველებს თავიანთ კარადებში 50 წლის წინათ შეკერილი ტანსაცმელი შემორჩათ...“ და ა. შ. მხატვარი კრისტიან ბერარი უმოწყალოდ ამახინჯებდა მთელი ქალაქიდან მოზიდულ ტანსაცმელს: იგი ვოლანებს არღვევდა, ყვავილებს ჩეჩავდა, კაბის ქობას ხევდა. ბერარი შეპურობილი იყო ერთი აზრით: რაც შეიძლება უფრო ცხოვრებისეული, რეალური გაეხადა შეშლილები. დეკორაციების ძებნაში ბერერმა პარიზის სარდაფები მოიარა, ხოლო შერჩეული ნივთები უზარმაზარი კუბით შემოფარგლა და ჭურღმულის, სიღრმის საოცარი ეფექტი შექმნა. სცენა ძლივს იყო განათებული, ავეჯით გადატვირთულ, ჩაბინძურებულ ოთახში მელიდურად იღვა წითელ კაბაში გამოწყობილი შიიოელი შეშლილი, რომელსაც თვალისმომკრელ მაქმანებში გახვეული სამი მოხუცი უმშვეენებდა მხარს. ბედნიერი იმით, რომ ეს თოჯინები გამოიგონა და გამოაწყო, შუვე შეგნებულად აფერხებდა მოქმედებას და თითქოს ცარიელ, მაგრამ ღრმა ქვეტექსტით აღსავსე „სიტყვიერ აკრობატიკას“ ასმენინებდა მაყურებელს. შუვემ დიდხანს იმუშავა პიესაზე. მსახიობთა მოწმობით, იგი უკიდურესად თავაზიანი (რაც საკმაოდ უჩვეულო იყო!) და უურადლებიანი ყოფილა რეპეტიციების დროს. არასოდეს ბრაზობდა, არ კარგავდა იუმორის გრძნობას. ვანდა კერძო წერს: „შუვემ თითქოს შიროდუს საოცრად საღმიანი და მსუბუქი ხასიათი გადაიღო. კულისების ატმოსფერო არასდროს ყოფილა ასეთი მხიარული, მაგრამ ჩვენ ზედმეტი კალამბურებისა და ხუმრობის უფლებას არ ვაძლევდით ჩვენს თავს. ეს აზრადაც არ მოგვსვლია, რადგან ვიცოდით, რომ მეტრი განსაკუთრებულ თავყანს სცემდა ავტორს“.

შიიოელ შეშლილს მარგერიტ მორენო ასახიერებდა, დანარჩენ შეშლილებს რაიმონი, ლუსეინ ბოგაერი და მარგერიტ შიანი. თავად შუვემ მეძინე განასახიერა და სპექტაკლის ერთგვარი კამერტონის მოვალეობა იკისრა. 73 წლის მარგერიტ მორენომ უჩვენა, თუ რა შეუძლია ქეშმარიტ მსახიობს, მიუხედავად ასაკისა. მორენო ძლივს დადიოდა, მას ართრიტი ტანჯავდა, მაგრამ სცენაზე გასვლისთანავე ყველაფერს ივიწყებდა და საოცრად იცვლებოდა: მსუბუქად და პლასტიურად მოძრაობდა, ხოლო მისი ხმა, რომელიც თანამედროვეთა აზრით, სარა ბერნარის ხმას წააგავდა, ავსებდა დარბაზს და მაყურებელს სულში სწვდებოდა. ლუი შუვემ ადფრთოვანებას ვერ ფარავდა: „ყური მიუგდეთ, როგორ ამბობს ტექსტს. როცა მორენოს უსმენთ, უნებლიედ მეტყველების გაკვეთილებს ესწრებით“. თითოეულმა მსახიობმა პერსონაჟი გონებითა და გულით გაიზარა და შეიგრძნო, თავად შუვე რომანტიკოსს თამაშობდა „იმ მწარე დივერტისმენტში, რომელსაც შიროდუმ ცხოვრება უწოდა“. მეძინე სიყვარულს, ურთიერთგაგებას ქადაგებდა და ბოროტებასთან საბრძოლველად მოუწოდებდა. გარეგნულად შუვემ მეტად კოლორიტული პერსონაჟი შექმნა. წელში მოხრილი, ძონძებში გახვეული, თავჩაქინდრული

მეძინძე მოულოდნელად რომ თავს აწევდა, მაყურებელი გაცუბული რჩებოდა მისი გამოხედვის შინაგანი ცეცხლით, აზრთა ფარული სიბრძნით. უუვეს მიერ პიესის წაკითხვამ საოცარი სიზუსტე და ფარული წესრიგი დაამყარა უკიდურესად რთულ ტექსტში, რეჟისორმა ოსტატურად გამოავლინა სიტუაციისა და გრძნობათა დრამატიზმი. მაყურებელი კიდევ ერთხელ და უკვე უკანასკნელად მოიხიბლა უუვე-ჟიროდუს თანამშრომლობის ვირტუოზული შედეგით. „შეიძლება კი არ მოიხიბლო სანახაობით და კრიტიკის თუნდაც ჩრდილი გადააფარო ამ სიამოვნებას, რომელსაც უკვე ხუთი წელია მოუთმენლად ველოდით? ახლა, როცა ჟიროდუ ჩვენთან აღარ არის და ჩვენ კიდევ ერთხელ ვიხილეთ იგი სცენაზე, უფრო მწვავედ შევიგრძენით, რომ მისი ნატიფი ღმილი აღარ მოგვეგებება, რომ მეგობრული სისპეტაკით აღსავსე მზერას ვეღარ წვაჭყდებით, რომ დავკარგეთ ის მომხიბვლელობა, რომელსაც ჟიროდუ ასე უხვად გვიზიარებდა. „— წერდა დენიზ ბურდე.

უუვე თავისი მეგობრის ხსოვნის ერთგული დარჩა. მისი სპექტაკლი ისეთივე მსუბუქი და დახვეწილი, ფარული შინაარსითა და ორიგინალური ნოვატორობით აღსავსე იყო, როგორც ჟიროდუს შემოქმედებითი სტილი, ენა და იდეები.

ლუი უუვემ კიდევ ბევრი საინტერესო სპექტაკლი და პერსონაჟი შექმნა, მაგრამ „ჟიროდუს ხაზი“, ანუ „ინტელექტუალური თეატრის ხაზი“, რომელიც „ზიგფრიდ ფონ კლაისტი“ დაიწყო, სწორედ ამ უკანასკნელი პიესით დასრულდა. ამის შემდეგ, უუვემ მხოლოდ ერთი „ინტელექტუალური დრამის“ დადგმა განახორციელა თავისი თეატრის სცენაზე. სარტრის „ეშმაკი და უფალი ღმერთი“ „ჟიროდუს თემის“ ანუ „ინტელექტუალური თეატრის“ თემის ლოგიკურ დასასრულად იქცა.

სარტრის პიესა უკვე აღარ ეკუთვნის „უუვეს მირატს“ — ჟიროდუს დრამატურგიას. ამიტომ ჩვენ უუვეს მივატოვებთ „შაიოელი შეშლილის“ პრემიერის დღეს, როცა იგი მარტოდ-მარტო დარჩა საგრიმიეროში და ყურადღებით დააკვირდა კედელზე ჩამოკიდებულ ჟან ჟიროდუს პორტრეტს, დააკვირდა მეგობარს, რომელსაც იმ საღამოს სამუდამოდ დაემშვიდობა. ამ დროს, უუვეს, ალბათ, თავისი ყველაზე პოეტური გმირის — კონტროლიორის („ინტერმეცო“) სიტყვები გაახსენდა: „განსვენებულნი ჩვენთან შეხვედრას მხოლოდ პათიოსნად განვილილი ცხოვრების აღსასრულის ფაშს მოითხოვენ, რათა მათ ანგარიში ჩავაბაროთ“. ლუი უუვეს — „ფრანგული სცენის პირველ მოქალაქეს“ — თამამად შეეძლო ეთქვა თავისი მეგობრისათვის, რომ მან მთელი ცხოვრება სცენას, თეატრსა და მეგობრობას შეაღწია.

გვიჩინ „მშვენიერებასთან“ დაკავშირებით

ძველი ქართული ესთეტიკური და ლიტერატურული ტერმინოლოგიის საკითხებს ეხებოდნენ ისეთი დიდი მეცნიერები, როგორც არიან ივ. ჯავახიშვილი, შ. ნუცუბიძე, კ. კეკელიძე, პ. ინგოროყვა, ს. ყაუხჩიშვილი, ტერმინოლოგიის საკითხებით დაინტერესებული არიან: გ. ჯიბლაძე, ე. მეტრეველი, ჯ. ჭუმბურიძე, ხოლო, რ. სირაძე საფუძვლიანად განიხილავს ძველ ქართულ ტერმინებს — სახისმეტყველებას, ხელოვნებას, გვაცნობს ზოგად მოსაზრებებს ესთეტიკური კატეგორიების — მშვენიერებისა და ამბულღებულის შესახებ.

მიუხედავად ამისა, არავის აქვს მონოგრაფიულად შესწავლილი მშვენიერების, როგორც ესთეტიკური ტერმინის ფილაციის საკითხი, რამაც შესაძლოა, მრავალი სიახლე შეიტანოს ქართული ესთეტიკური მეცნიერების ისტორიის თანამედროვე კონცეფციაში. სულ ახლახან პროფ. ს. ენუქაშვილმა განიხილა ტერმინ მშვენიერების წარმომავლობის საკითხი. მან შეისწავლა კანონიკური და აპოკრიფული ნაწარმოებები, ძველი ქართული მწერლობისა და აზროვნების ძეგლები. ბიბლიის ძველი აღთქმა მას ბერძნულ, ლათინურ და რუსულ პარალელურ ტექსტებთან შეუდარებია. ნაშრომში გაანალიზებულია, თუ როგორ ხმარობდნენ ამ სიტყვა-ტერმინს იაკობ ცურტაველი, იოანე პეტრიწი, ეფრემ მცირე, ლეონტი მროველი, შოთა რუსთაველი. ს. ენუქაშვილის მიერ ჩატარებული გამოკვლევა გვაჩვენებს, რომ უკვე იოანე პეტრიწს თავის კომენტარებში პროკლე დიადოხოსის შრომაზე „კავშირნი ღმრთის მეტყველებითნი“ სიტყვა-მშვენიერი — ფილოსოფიურ ტერმინად აქვს გამოყენებული. ეფრემ მცირე კი პეტრე იბერიელის ტრაქტატის თარგმანებში „შუენიერს“ რთულ იდეოლოგიურ-ფილოსოფიურ ცნებებს უფარდებს და ქმნის სხვადასხვა კომპოზიციებით შედგენილ ტერმინოლოგიურ ერთიანობას: „ღმრთივ-შუენიერი“, „კეთილად-შუენიერებით“, „ანგელოზ-შუენიერებით“.

სიტყვა მშვენიერის ხალხური გააზრების წარმოსაჩენად ს. ენუქაშვილი მიმართავს ქართული ფოლკლორის უძველეს და უშესანიშნავეს ნიმუშს „ამირანიანს“. იგი იძლევა მშვენიერის ლინგვისტურ ანალიზსაც. ა. შანიძისა და არ. ჩიქობავას ეტიმოლო-

იხ. ს. ენუქაშვილი. ფილოლოგიური ძიებანი ძვ. ქართული თეატრალურ სანახაობრივი ტერმინოლოგიისათვის. შ. რუსთაველის სახ. საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის შრომები, 1986 წ.

გიორგოს მოსაზრებებზე დაყრდნობით, იგი გამოყოფს სიტყვა-ნიერის ძირს — „შუ“, ფუძეს „შუენ“, მაწარმოებელ რთულ სუფიქსს „იერ“, რომელიც თავის მხრივ შედგება ორი სუფიქსისაგან „ი“ და „ერ“. ს. ენუქაშვილს შესწავლილი აქვს სიტყვა-ტერმინის მშვენიერის ქართველი ლექსიკოგრაფების განმარტებანი, სულხან-საბა ორბელიანის ყველა მეცნიერული პუბლიკაცია, ი. ყიფშიძის, ა. შანიძის, ს. იორდანიშვილის, ილ. აბულაძის, ნიკო. და დავით ჩუბინაშვილების ლექსიკონები, „თანამედროვე ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი“.

ძველი აღთქმის „პირველ მეფეთა წიგნის“ მეათე თავის 3 პარაგრაფის შედარებითს ანალიზს ს. ენუქაშვილი მორიდებია. ვინაიდან ქართულ ტექსტში მოცემული „შუენიერი“... „და ვითარ წარხვიდე მცირედ მახლობლად მუხასა მას თანა შუენიერსა“ (10,3) ბერძნულსა, ლათინურსა და რუსულ თარგმანებში — ყველგან შუენიერის ადგილზე გვაქვს მთის სახელი თაბორი. შემორჩენილ შუენულ მეათე თავში აღწერილია ებრაელთა პირველი მეფის საულის კურთხევის ეპიზოდი და საუმუელის დარიგება, თუ სად როგორ უნდა წავიდეს საული. ბუნებრივია, რომ აქ ტექსტი კავშირდება ისეთ ტოპონიმიკურ სიტყვებთან, როგორიც არის ცუფი, სადაც სამუელი ცხოვრობდა. რახილის საფლავი, ბენიამინელების მამული, ელცი და მერე მოდის... «и пойдешь оттуда далее и придешь к дубриве фаворской» (ასევე ყოფილა ბერძნულსა და ლათინურ ტექსტებში). მაშ, რატომ არის ქართულში თაბორი შეცვლილი შუენიერით? საბას ლექსიკონს თუ ჩავხედავთ, თაბორი განმარტებულია როგორც „ჩვეული, გინა უმანკო, აგრეთვე სლვა სულისა“. და არის წრით აღნიშნული, რასაც, როგორც ვიცით, საბა „სხუათა ენათა“ ნიშნად ხმარობს. პირველი განმარტება — „ჩვეული“, „უმანკო“ თავისუფლად შეიძლება მივუსადაგოთ „შვენიერის“ იგივე საბასეული განმარტების სინონიმურ ჯგუფს. უკანასკნელი განმარტებაც — „სლვა სულისა“ — ფრიად საინტერესოდ ესადაგება სულხან საბა ორბელიანის „შვენიერს“ — სილამაზის იდეალის ცნების გამომხატველ ტერმინს.

თანამედროვე ქართული ესთეტიკური აზრის განვითარების პროცესში, კერძოდ, მშვენიერების კატეგორიის აღმნიშვნელი ტერმინის გააზრებაში, ჩემი აზრით, ერთგვარი გაუგებრობა შეიქმნა მხედველობაში მაქვს გიორგი ნოდიას წერილი „რამდენიმე ფილოსოფიური ტერმინის შესახებ“, რომელიც „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოქვეყნდა 1/XI-1985 წ. „საზოგადოდ არის მიღებული — წერს გ. ნოდია — რომ ესთეტიკის ძირითადი კატეგორია უნდა აღინიშნებოდეს სიტყვით „მშვენიერი“ და არა „ლამაზი“, ეს კი არ არის სწორი. ასე იქცევიან რუსულის გავლენით — თარგმნიან რუსულს „Прекрасное“. გ. ნოდია ფილოსოფიის ძირითად ღირსებად ყველაფრის გამარტივებას (არსის დაყვანამდე) მიიჩნევს და იმოწმებს რა დოსტოევსკის გამოთქმას: «Мир спасет красота», прекрасное მშვენიერების არსად, სიტყვის ფუძედ და

სწორ ფორმად ესახება — красное, რომლის ადეკვატად ქართულ სიტყვას — ლამაზი თვლის. ანალოგიურად, ქართული „მშვენიერის“, როგორც ხელოვნურად გართულებული ფორმისა და „სილამაზის“, როგორც მარტივი, არსობრივად სწორი ტერმინის დამკვიდრების საკითხი, მისი აზრით, ასეთ მიდგომაშია. „ლამაზში გაარსებებულა, რაც მოცემულ ენას გააჩნია. ყოველგვარი ზედმეტი სუფიქსებისა და გამაბსტრაქტულებული დანამატების გარეშე“.

მე არ მგონია, რომ სიტყვა ლამაზი გამოხატავდეს სილამაზის იდეას ისე ნათლად, როგორც ზემოთ აღნიშნული საბასეული „მშვენიერება“. სილამაზის განყენებული იდეის, ანუ იდეალის გარეშე განა არსებობს მისი ესთეტიკური კატეგორია?

მშვენიერების, როგორც ესთეტიკური კატეგორიის აღმნიშვნელი ტერმინის დაფუძნება ქართველ გამანათლებელს, ფილოსოფოს სოლომონ ღოდაშვილს ეკუთვნის და ეს რუსულიდან კალკირებული, ან ხელოვნურად შექმნილი სიტყვა-ტერმინი როდია. სწორედ ენის თვითმყოფადობიდან გამომდინარე არაფერი მსგავსებაა ქართულ „ლამაზ-მშვენიერს“ და შესატყვისად რუსულ «Красное-прекрасное» წარმოებაში. პირიქით, ქართულში ლამაზის ერთერთი სინონიმი წითელი კი არ არის, როგორც რუსულში красный, რაზედაც ამახვილებს ყურადღებას გ. ნოდია, არამედ — მწყაზარი, თეთრყირმიზი, თეთრი, სპეტაკი, სიკეთეზე მეტი, როგორც ეს განმარტებული აქვთ: სულხან საბა ორბელიანს, ნიკო და დავით ჩუბინიშვილებს.

ლ. მროველის „ქართლის ცხოვრებაში“ ვკითხულობთ: „შეკრბიან ყოველნი და ახსენებდიან სიმხნესა და სიჭუელესა და სიმუენიერესა და სახიერებასა ფარსმან ქუელისასა“, ე. ი. სიმშვენიერე ქართველი ადამიანისათვის იმთავითვე არ ყოფილა უბრალოდ გარეგნული სილამაზე, არც სიბრძნე, ან სხვა რამ თვისება.

ცნობილია, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ (პროლოგზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, სადაც ხელოვნებისა და პოეზიის თეორიის კომპენდიუმი მოცემული) ტექსტში რუსთაველის ესთეტიკური მოსაზრებები ჭარბადაა გატარებული. კერძოდ, „მშვენიერის“ შესახებ საინტერესო თვალთახედვა იკვეთება, მაგალითად: „ერთმანეთს ელალობნენ ლაღობითა მათთა მშვენთა“. მშვენება ასრულებს ესთეტიკური ტერმინის ფუნქციას. ლაღობა ხომ ზუმრობაა — საბას განმარტებით, მაშასადამე, ლაპარაკიც მშვენიერ ზუმრობაზეა, ლაღობის მხატვრულ მხარეზე. ესთეტიკური შეფასების გამომხატველია აგრეთვე: „ავთანდილ დაჯდა ტირილად, ტირს ხმითა მშვენიერთა“. რაც შეეხება ქვემოთ ორ ტაეპს: „რომე ვეფხი მშვენიერი სახედ მისად დამისახავს, ამათ მიყვარს ტყავი მისი, კაბად ჩემად მომინახავს“ — აქ პირდაპირ ტროპულ რიგთან გვაქვს საქმე, ნეტაფორის განსაზღვრებაა მოცემული და როგორც დ. ჯანელიძე ფიქრობს, მშვენიერების; უკეთ, მხატვრული სახის საფუძველია მონახული.

„ფილოსოფიის „შორიდან“ მცოდნეს ექმნება ილუზიისა და ილუზიებისა“
რახან ფილოსოფია ყველაზე რთული, ბუნდოვანი, თავის დანიშნულებით ყველაზე „ამალელებული“ მეცნიერებაა, მის მიერ ხმარებული სიტყვებიც ჩვეულებრივი „მდაბიური“ სიტყვებისაგან განსხვავებული უნდა იყოს“ — წერს გ. ნოდია. ვერ დავეთანხმები, რომ მეცნიერული ტერმინი არ უნდა განსხვავდებოდეს, არ უნდა იყოს გამოკვეთილი ენაში, მაშინ ხომ ტერმინი დაკარგავდა თავის ონტოლოგიურ სტატუსს?!

რაც შეეხება სოკრატეს აზრის მოხმობას, ვითომც სილამაზე-სილამაზეა, ე. ი. მშვენიერის ექვივალენტია და მეტი არაფერია, ასე არ არის საქმე. სოკრატე ქსენაფონტთან სილამაზეს თავისთავად არ თვლის მშვენიერად, უფრო მეტიც, მარტოოდენ სილამაზე რაღაც მიმართებაში შეიძლება სიმახინჯეც იყოსო, პლატონთან კი სოკრატე ჰიპიას ეკითხება: „როგორ გგონია, თუ თავისთავად მშვენიერი ერის წყალობითაც სხვა ყველაფერი ირთვება და წარმოგვესახება მშვენიერად, როგორც კი ეს იდეა უერთდება რაღაცას (ხაზი ჯ. ი.) განა, მაშინ არ ხდება გოგონა მშვენიერი, ლირა მშვენიერი და ცხენი მშვენიერი?“² ვაეისსენოთ ისიც, თუ როგორ მოიქცა სოკრატე, როცა სილამაზით განთქმული ჭაბუკი მიუყვანეს და მისი აზრის ვაგება მოისურვეს. სოკრატემ შეხედა ყმაწვილს და უთხრა, აბა, ახლა სთქვი რამე, რომ დაგინახო.

გამოდის — სოკრატეს სილამაზე თავისთავად, უმარტივესად, არ მიაჩნია. ანდა რა მარტივად უნდა ჩაითვალოს მოვლენა, ვითარება ან საგანი, თუ კი იგი კიდევ სხვა მოვლენასთან, ვითარებასთან, ან საგანთან კავშირში არ იღებს თავის სახეს.

მე არ ვიცი, რატომ არ აინტერესებს ფილოსოფიას სილამაზეზე „რაღაც მეტი“. თუ გინდ იგივე მშვენიერება, ჩვენს შემთხვევაში „მეტად“ ხომ იგულისხმება იდეალი — ესთეტიკური თვალთახედვით, ან არსი — ფილოსოფიურით?!

და თუ ყველაფერი ზემოთქმული საკამათოა, ის ხომ მაინც უდავოა, რომ ქართული ესთეტიკური ტერმინი — „მშვენიერება“ ქართული ცხოვრებისა და აზროვნების წიაღიდან ისტორიულად და ბუნებრივადაა წარმოშობილი, საუკუნეების მანძილზე შექმნილი ლიტერატურა, თეოლოგია, ფილოსოფია, ფოლკლორი ამ სიტყვა-ტერმინით არ აპირიერებს?!

ამრიგად, რა გამართულადაც არ უნდა გვეჩვენებოდეს სიტყვა „ლამაზი“, მისი შემოტანა სამეცნიერო ლიტერატურაში ტერმინ „მშვენიერის“ ნაცვლად, ვფიქრობ, მიუღებელია.

1. ქსენაფონტე. „მოგონებები სოკრატეზე“, „სოკრატეს აპოლოგია“ თბილისი „თსუ“ 1973, გვ. 100

2. Платон — Сочинение в Трех томах. М.: «Мысль», 1968, Т. I, с. 163.



ხალასი ნიშის მსახიობი

სულ ახლახან ნათელა საღარაძეს სამოცი წელი შეუსრულდა. აქედან ოცდაათი ქუთაისში გაატარა, მაგრამ მის ხალას ნიქს პროვინციალიზმის უნაგი არ შემპარავია, ის დღემდე ერთგულია იმ მაღალი შემოქმედებითი მრწამსსა არტისტული გზის დასაწყისში რომ ეწიარა ეროვნული თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს კერაზე — მარჯანიშვილის თეატრში, დიდი რეჟისორისა და პედაგოგის ვასო ყუშიტაშვილის ხელმძღვანელობით.

ნ. საღარაძე თეატრალური ინსტიტუტის მეორე კურსის სტუდენტი იყო მარჯანიშვილის თეატრის დასში რომ ჩაირიცხა (1944 წ.). ამ დროს თეატრში მოღვაწეობდნენ ერთმანეთისაგან ფრიად განსხვავებული სტილის რეჟისორები: ვასო ყუშიტაშვილი, გიორგი შურული, კოწო ანდრონიკაშვილი და ვახტანგ ტაბლიაშვილი. მათი რეჟისორული პრაქტიკა, სპექტაკლები და რეპეტიციები, უდიდესი სკოლა იყო ახალგაზრდა მსახიობთათვის. ამ სცენაზე ნ. საღარაძის პირველი როლი იყო ტასია, გ. შურულის მიერ აღდგენილ ა. ცაგარლის კომედიაში „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავს“. სად, რომელ სასწავლებელსა და სახელმძღვანელოებში შეეძლო ესწავლა იღვმალებანი იმ მსახიობური ჭადოქრობისა, მის თვალწინ რომ ახდენდნენ სცენაზე ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ნიკო გოცირიძე, ვასო გოძიაშვილი, გიორგი შავგულიძე და სხვანი! განსაკუთრებით მიიზიდა ვასო ყუშიტაშვილის რეპეტიციებმა — ეს იყო განუმეორებელი თეატრალური გაკვეთილები, სასცენო ხელოვნების

ნამდვილი სკოლა. ვ. ყუშიტაშვილის ხელმძღვანელობით ითამაშა ამ სცენაზე თავისი მეორე როლი — ელისაბედი ი. ქავკავაძის „კაცია აღამიანში“. ამ სპექტაკლშიც მისთვის დაუფიქსარი მაგალითები იყო ცეცილია წუწუნავას, მერი დავითაშვილის, ვასო გოძიაშვილის და სხვათა თამაში.

თეატრზე უსაზღვროდ შეყვარებული ნიჭიერი გოგონა უსაზღვრო მოწიწებით შეჰყურებდა უფროსი თაობის მსახიობთა თამაშს. მათგან სწავლობდა სცენური ოსტატობის ნიუანსებს, დაუზარებლად და გატაცებით თამაშობდა არა მარტო როლებს, არამედ მრავალ უსახელო და უსიტყვო პერსონაჟს, მდეროდა და ცეკვავდა მასობრივ სცენებში, ცოცხლობდა მჩქეფარე სცენური ცხოვრებით.

მისი და მთელი მისი თაობის უპირველესი მასწავლებელი სწორედ ის შემოქმედებითი გარემო იყო, თეატრში რომ სუფევდა, ის ყოველდღიურობა და ტრადიციები, რითაც ის სწორედ მარჯანიშვილის თეატრი იყო და არა საერთოდ თეატრი. ზოლო როცა მსახიობს შემოქმედებითი თვითგამორკვევის უში დაუდგა, აღმოჩნდა, რომ ყველაზე მეტად ვასო ყუშიტაშვილის სჭეროდა და სწამდა... და ამ მრწამსისთვის არასდროს უღალატნია.

ასე ეწიარა ნ. საღარაძე სასცენო ხელოვნებას და ჩამოყალიბდა ქემშარბიტ „მარჯანიშვილელად“. მართალია, მისი შემდგომი დაოსტატება და მოღვაწეობა გორსა და ქუთაისში გაგრძელდა. ვ. ყუშიტაშვილის გვერდით, მაგრამ მისი „მარჯანიშვილელობა“ ნათლად გამოჩნდა 1965-1966 წლების სეზონში, როცა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე, პ. კაკაბაძის „ცხოვრების ჭარაში“ ზეფორეს როლი განასახიერა და დიდებული კომიკური კვარტეტი შეჰკრა ქართული სცენის დიდოსტატებთან: ალ. შორჟოლიანთან, აკ. კვანტალიანსა და ვ. ნინუასთან ერ-



თად. ამ სპექტაკლში ის ნამდვილი მარ-
ჩანიშვილელი იყო, სხვა თეატრიდან მო-
სულ შემოქმედად არ გამოიყურებოდა.

1948 წელს ნ. საღარაძე ვ. ყუშიტა-
შვილთან ერთად გორის თეატრში გადა-
დის. სამი სეზონის მანძილზე თექვსმე-
ტი სცენური სახე შექმნა. მის რეპერ-
ტუარში იყო როგორც გმირულ-რომან-
ტიკული, ასევე სახასიათო როლებიც.
ადამიანის ბუნების ღრმა წვდომითა და
ნამდვილი ოსტატობით წარმოსახა ბურ-
ჟუაზიული ინდივიდუალიზმითა და ეგო-
იზმით დაღდასმული ქალები: მისის სიმ-
პსონი (ე. პეტროვის „მშვიდობის კუნ-
ძული“) და როზალია (ა. შირვან-ზადეს
„პატოსნებისათვის“); რუსუდანი (გ.
ქელბაქიანის „თქმულება დიად მეგობ-
რობაზე“). ნაზი და ჰაეროვანი გრა-
ფინია (პ. ბომარშეს „ფიგაროს ქორ-
წინება“), რევოლუციონერი ცაბუ
(შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“), საკოლ-
მეურნეო სოფლის თანამედროვენი: მაგ-
და (თ. სვანის „ქართლის ბაღებში“),
ცირა (ლ. ჭუბაბრიას „კარგი ამხანაგი“),
კოლმეურნეობის თავმჯდომარე შუშანა
(კ. კალაძის „სოფლის საამო საღამოე-
ბი“). ფუქსავატი და თაღლითი მედინა
ხვანჭალია (ვ. პატარაიას „უჩა უჩარ-
დია“), სიყვარულით ანთებული მაშვიკო
(რ. ერისთავის „ჭერ დახოცენ, მერე
იქორწინეს“), წმინდა რუსული ხასიათის
კრასავინა (ა. ოსტროვსკის „ბალზამინო-
ვის ქორწინება“) და სხვები.

ამ სპექტაკლებში ნ. საღარაძე ქრეს-
ტომათიული სისუსტით ასრულებდა ყვე-
ლაფერს, რასაც მისი თაობისაგან ჭერ
მარჩანიშვილის, შემდეგ კი გორის თე-
ატრში მკაცრად მოითხოვდა ქართული
თეატრის საერთო ეროვნული დონე და
ამ დონისათვის ნიადაგ მზრუნველი ხე-
ლოვანი ვასო ყუშიტაშვილი. ეს იყო:
სრული გარდასახვა სცენურ სახეში,
მრავალპლანიანობა, სიმართლე და სახი-
ერება, უშუალობა და სისადავე, სწორი
მეტყველება, სახის ბუნებიდან გამომ-

დინარე გმირი და ჩაცმულობა, ექსპრესი-
ვის გრძნობა, სასცენო ტექნიკის უნა-
ღო ფლობა, ყველაფერი, რაც მსახიო-
ბური კულტურის ელემენტებს მოიცავს.

სწორედ ამით მოიხიზლა თბილისელი
მაყურებელი და თეატრალური საზო-
გადოებრიობა 1951 წელს, ივნისში გა-
მართული გასტროლების დროს გორელ-
თა სპექტაკლებით, რომელთა სული და
გული, სხვა ახალგაზრდებთან ერთად,
ნათელა საღარაძეც იყო.

„გორის თეატრის სპექტაკლებმა
შთაბეჭედავად დაგვაჭერა, რომ მოწინა-
ვე საბჭოთა თეატრალური კულტურის
წინსვლაში თბილისი მარტო აღარ არ-
ის!“ — ჩაწერა შთაბეჭდილებათა წიგნ-
ში ქართული თეატრის დიდმა მოჭირნა-
ხულემ დიმიტრი ჭანელიძემ; გორის თე-
ატრმა „წაშალა ზღვარი ცენტრსა და
პროვინციას შორის!“ — ურთავდა თე-
ატრმცოდნე კ. გაწერელია.

„მსახიობს უნდა ეხერხებოდეს სცე-
ნური გარდაქმნა, მის მიერ შექმნილი
სახეები არ უნდა ჰგავდეს ერთმანეთს.
ეს კარგად აქვს შეთვისებული გორის
თეატრის მსახიობებს. ეს ითქმის ნ. სა-
ღარაძის შესახებ. გაისხენეთ, ერთი
მხრივ, მედინა „უჩა უჩარდიაში“, ხოლო
მეორე მხრივ გრაფინია „ფიგაროს ქორ-
წინებაში“, ანდა, მეფის ასული „დიად
მეგობრობაში“. — იუწყებოდა გაზეთი
„ლიტერატურა და ხელოვნება“ (27. VII.
1951 წ.). ბ. ულენტი კი წერდა: „დიდ
მოწონებას იმსახურებს სახასიათო რო-
ლების შემსრულებელი ნიჭიერი მსახიო-
ბის ნ. საღარაძის თამაში“ (გაზ. „ზარია
ვოსტოკა“, 25. VIII. 1951 წ.); ხელოვ-
ნების მუშაკთა სახლში გამართულ დის-
პუტზე (2. VII) თეატრმცოდნე გ. ბუხ-
ნიკაშვილმა ხმამაღლა განაცხადა: „მე
მინდა მსახიობ საღარაძის შესახებ მოგა-
სხენოთ. ეს აღმოჩენაა!.. ჩვენს წინაშე
არის არა მარტო სახასიათო როლების
შემსრულებელი მსახიობი, არამედ დი-



დი დიაპაზონის მსახიობი, ნიჭიერი მსახიობი:“ (სტენოგრაფია დაცულია).

1952 წელს, თავის მასწავლებელთან, ვ. ყუშიტაშვილთან ერთად, ნ. საღარაძე ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის დრამატულ თეატრში გადადის. ქუთაისი იქცა მის მეორე მშობლიურ ქალაქად, იქ დაფუძნდა. შექმნა ოჯახი, ეზიარა დედობისა და მეუღლეობის მადლს, აქტიურად ჩაება ქალაქის კულტურულ და საზოგადოებრივ საქმიანობაში.

ქუთაისის დრამატული თეატრის შემოქმედებითი პოტენციალი და რეალისტური ტრადიციები ყოველთვის მძლავრ მაცოცხლებელ ნაკადად ერთვოდა ქართული სასცენო ხელოვნების საერთო ეროვნულ დედამიწარეს. ვ. ყუშიტაშვილმა თავისი უშრეტე ნიჭითა და ენერგიით ახალი სული შთაბერა დასს, რომელსაც ორგანულად შეერწყა თეატრში ახლად მისული თაობა, მათ შორის ნ. საღარაძეც.

ქუთაისის თეატრის სცენაზე ნ. საღარაძემ შექმნა მრავალი იერსახე რომელთაგან განსაკუთრებით აღინიშნა: თამარი (გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელი“), ლიზა (მ. გორკის „მზის შვილები“), გულქანი (ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“), ემილია და ბიანკა (შექსპირის „ოტელო“), კატარინა (ვ. შიუგოს „ანუელი“), ანეტა (გ. ბერძენიშვილის „ლერწამი ქარში“), მისის დაჯენი (ბ. შოუს „ეშმაკის მოწაფე“), პანოვა (ვ. ტრენევის „ლუბოვ იაროვია“), ხემინკორი (თაგორის „კამოლა“), ქეთევანი (ო. ჩიკავაძის „თხუნელა“), ვალერია ბორისოვნა (ნ. ვიკტას „თვალუწვიდენი სივრცეები“), ხათუნა (მ. ჭავჭავაძის „ჩვენებურები“), ვარვარა კარპოვნა (ვ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“), ელიზავეტა დანილოვნა (ვ. დარასელის „კიკიციძე“), კუყუშკინა (ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“), ეკვირინე (დ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაქირვება“), ლია (გ. ბათიაშვილის „ვალი“),

ბერნარდა ალბა (გარსია ლორკას ნარდა ალბას სახლი“), ფატი გურიელი (ალ. ჩხაიძის „შთამომავლობა“), დედინაცვალი (ნ. მარშაკის „თორმეტი თვე“), ფოფია (ვ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“) და მრავალი სხვა.

სახის შინაგანი ბუნება და არსება მაყურებლისათვის ცხადდება სიტყვით, გრიმით, შესვლით, ჩაცმულობით და სხვა თეატრალური აქსესუარით. ნ. საღარაძის ყოველ პერსონაჟს აქვს საკუთარი მეთყველება, პლასტიკა, ინტონაცია. მისი მეთყველება, მიმიკა და შესტი საოცრად სინქრონიზებულია, მოქცეულია ერთიან რიტმში, რომელიც ყოველთვის ორგანულად ერწყმის პირველწყაროს — სპექტაკლის ტემპო-რიტმს. რა საოცრად თბილი, სევდანარევი და წრფელი მელოდიკით ქმნიდა იგი ეკვირინეს („ქამუშაძის გაქირვება“) სამეთყველო პარტიტურას; როგორი ზვიადი, მკაცრი და შეუვალი იყო მისი სიტყვა ბერნარდა ალბას როლში და რამდენად გროტესკული — მის მიერ უზადოდ გათამაშებული ებრაელი ქალი.

ქუთაისის თეატრის ამ ბოლო წლების უველაზე დიდი მონაპოვარი იყო 1981 წლის გასტროლები მოსკოვში, რომელიც მთელი ქართული თეატრის მორიგ გამარჯვებად შეფასდა. ქუთაისელთა ნაშუშევრებში თვალისმომკრელი თეატრალობა არ ეწინააღმდეგებოდა ვნებათა ჭეშმარიტებას, ხელს არ უშლიდა მაყურებლის ესთეტიკური განცდების სიღრმეს. ამიტომ გაუჩნდა სურვილი ბევრ მოსკოველ სპეციალისტს ამოეხსნა „როგორ გადადიოდა ასე იოლად გრძნობები სცენიდან დარბაზში, როგორ იპყრობდა მაყურებლის ყურადღებას...“ (გაზეთი „პრავდა“, 10.VIII.81 წ. ნინა ველეხოვა). იმათ შორის კი ნათელა საღარაძის ბერნარდა ალბამ წრფელად მოხიბლა არა მარტო საბჭოთა, არამედ უცხოელი მაყურებელიც. სპექტაკლი ალტაცებულმა ესპანეთის სრულყოფილ-



ბიანმა ელჩმა სსრკ-ში პერინატომ, კმაყოფილებით აღნიშნა წარმოდგენის მაღალი მხატვრული დონე, ილაპარაკა ქალთა ანსამბლზე, ნ. სალარაძის ბერნარდაზე, რომელიც, მისი სიტყვით, ერთ-ერთი საუკეთესოა იმათ შორის, რაც კი ოდესმე უნახავს. „პრავდაში“ გამოქვეყნებული წერილის ავტორის ნინა ველესოვას აზრითაც, გარსია ლორკას ეს დრამა „ვერასოდეს ვერ გამოდის სცენაზე, ყოველ შემთხვევაში, მე არ მინახავს მისი უკეთესი ხორცშესხმა, ვიდრე ეს ვნახე რეჟისორ ქავთარაძის სპექტაკლში“... ხოლო მსახიობთაგან განსაკუთრებით გამოყოფს ნ. სალარაძეს, მის მიერ შექმნილ „სიყვარულის წინააღმდეგ მებრძოლ უფლებების მოყვარე ქერათმიან ალბას“ („პრავდა“, 10. VIII. 81 წ.). სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროში გამართულ შეხვედრა-დისკუსტზე კი დასავლეთის თეატრების სპეციალისტმა დოც. ა. ბარტოშევიჩმა თქვა: „ეს სპექტაკლი არის თეატრის დიდი და პრინციპული გამარჯვება. მასში ქეშმარიტი ტრაგედიის შესაქმნელად გამოყენებულია დასის მთელი შესაძლებლობები. ლორკასეული ხასიათები სპექტაკლში ზუსტია და ძლიერი. ცალკე მინდა გამოვყო დიდებული ბერნარდა ალბა (ნ. სალარაძე) და გაშმაგებული ადელა. ეს ნამდვილი ლორკაა!“ („საბჭოთა ზელოვნება“, № 11, გვ. 19, 1981 წ.).

ეს სპექტაკლი და ალბას როლის შემსრულებელი დაჯილდოვდა საკავშირო კულტურის სამინისტროს სპეციალური პრემიით.

კლასიკური პიესების პირველი რესპუბლიკური ფესტივალის ლაურეატები გახდნენ ნ. სალარაძე და გ. ქავთარაძე — ბერნარდა ალბას შესრულებისა და დადგმისათვის...

მოსკოველთათვის შთამბეჭდავი აღმოჩნდა ნ. სალარაძის ფატი გურიელიც, ა. ჩხაიძის „შთამომავლობაში“, ჩვეუ-

ლებრივ, „წუნარ, ოჯახურ — ეჭოფიანი სპექტაკლში“, რომელშიც „შესანიშნავად თამაშობენ თვით გ. ქავთარაძე და ნ. სალარაძე“ (გაზ. „პრავდა“, 19. VIII 81 წ.).

ნ. სალარაძე სამოცი წლის რომ გახდა, სწორედ იმ დღეებში გაიმართა ალ. ჩხაიძის „მიღების დღის“ პრემიერა. სპექტაკლი მოსკოვიდან ახლახან დაბრუნებულმა რეჟისორმა ედგარ ევაქმე დადგა და თეატრს ბევრი სტუმარი ეწვია დედაქალაქიდან. წარმოდგენის შემდეგ საქმიანი სჯა-ბაასი გაიმართა. სსრკ სახელმწიფო და რუსთაველის პრემიების ლაურეატმა, სსრკ სახალხო არტისტმა გიგა ლორთქიფანიძემ საგულისხმო მოსაზრებები გამოთქვა წარმოდგენის რეჟისურაზე, მსახიობთა ოსტატობაზე და როცა ნათელა სალარაძის ნამუშევარს შეეხო, საგანგებოდ აღნიშნა — „ნათელას სასცენო მეტყველება მისაბაძია ყველა თაობის მსახიობთათვის“.

ნ. სალარაძის ცხოვრების გზა სასახელოა და მისაბაძი. მისი ბუნება და სულიერი მოთხოვნილება თეატრის სატკივარის გათავისება, საერთო საქმისადმი აქტიური დამოკიდებულება, პროფესიული პრესტიჟის გაბედული დაცვა. ნათელა სალარაძე წლების განმავლობაში გამოშვებული ყველბითი კიოხვის პრაქტიკუმსა და სასცენო მეთყველების კურსს კიოხულობს ქუთაისის პედაგოგიურ ინსტიტუტში, თბილისის კონსერვატორიის ფილიალში, კულტურულ-საგანმანათლებლო და მუსიკალურ სასწავლებლებში, თეატრის ახალგაზრდებთან. მუდამ შთაავონებს მსმენელს, რომ პირველ ყოვლისა, შემოქმედი გულმართალ მოქალაქედ უნდა ჩამოყალიბდეს, რომ სცენაზე ქეშმარიტ წარმატებას ვერ მიაღწევ, თუ ცხოვრებაშიც ზნეობრივი და გულმართალი არ ხარ, რადგან სცენური სიბრძნე, სიმართლე და მშვენირება მსახიობის პიროვნებაში არსებული სიბრძნიდან, სიკეთიდან და მშვენირიდან მოედინება.

კონსტანტინე პაისკიანი—90

საქართველოს ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, „სამატო ნიშნის“ ორდენის კავალერს კონსტანტინე ვაისერმანს 90 წელი შეუსრულდა. იგი თითქმის 40 წელი ემსახურა თბილისის ლენინური კომკავშირის სახ. რუსულ მოზარდ მკურებელთა თეატრს. 1927 წლიდან კ. ვაისერმანი ამ თეატრის პედაგოგიური ნაწილის გამგეა, ხოლო 1945 წლიდან 1962 წლამდე დირექტორი. პარალელურად თბილისის გრიბოედოვის სახ. რუსულ სახელმწიფო დრამატულ თეატრსაც ხელმძღვანელობს.

ჩვენი კორესპონდენტები კ. ტრაპაიძე და გ. ცქიტიაშვილი ესაუბრნენ იუბილარს.

— ბატონო კონსტანტინე, თუ შეიძლება მოკლედ გვიამბეთ თქვენი მოღვაწეობის ძირითად ეტაპზე.

— პროფესიით მათემატიკოსი ვახლავართ. თბილისის მეხუთე რკინიგზელთა სკოლაში ვასწავლიდი. იმისათვის რომ ბავშვებს ამ საგნის ათვისება გაადვილებოდათ, ჩამოვყავალიბე დრამაწრე. სადაც თამაშის დროს მოსწავლეები იოლად და ძალდაუტანებლად ეფუძლებოდნენ მათემატიკის საფუძვლებს. 1926 წელს გადაწყდა თბილისში შექმნილიყო ამიერკავკასიაში პირველი მოზარდ მკურებელთა რუსული თეატრი და იცოდნენ რა ჩემი დრამაწრის არსებობის ამბავი, მიმიწვიეს პედაგოგიური ნაწილის გამგედ. მართალია, ეს ჩემი პირველი მიწვევა იყო პროფესიულ თეატრში. მაგრამ თეატრით ბავშვობიდანვე ვიყავი გატაცებული. ჩვენი ეზო ბავშვებთან ერთად სარდაფში მოვაწყვე საზაფხულო თეატრი, ზამთარში კი ეს „დარბაზი“ შეშის შესანახად იყო განკუთვნილი. დავდგიტ პუშკინის „რუსლანი და ლუდმილა“, მაგრამ პრემიერა მარცხით დამთავრდა, რადგან ტექსტის ნიჟარად შეუძლებელი აღმოჩნდა პუშ-

კინის პოემა-ზღაპრის შესავლის გათამაშება „გაწვრთნილი კატის“ მონაწილეობით. შემდეგ კლარა ცეტკინის ქუჩას № 74-ში მღებარე სახლის სარდაფში კვლავ მოვაწყვეთ თეატრი. მაგრამ ამჯერად პოლიციამ ჩავვიშალა წარმოდგენა, რადგან აღმოჩნდა, რომ ბავშვებს ბილეთების გაყიდვის ოფიციალური უფლება არ გავვანდა. საბედნიეროდ, ყველაფერი მშვიდობიანად დამთავრდა, მე კი კარგა ხნით ჩამიქრა თეატრალური მოღვაწეობის სურვილი. ახალგაზრდობაში, მენშევიკური მთავრობის დროს, ახლანდელ ოფიცერთა სახლის შენობაში გავხსენით კაფე-შანტანი, რომლის სტუმრები მაღალი ჩინის ოფიცრები იყვნენ. მაგრამ ამ კაფეს დიდხანს არ უარსებია. ასეთ დიდ „თეატრალურ გამოცდილებას“ ნაზიარები მივედი მოზარდ მკურებელთა რუსულ თეატრში, რომელიც 1927 წლის 18 აპრილს გაიხსნა ჰენრი ლონგფელოს ნაწარმოებით „სიმღერა ჰაივატაზე“. აქვე ჩემი ინიციატივით, 1935 წელს შეიქმნა რუსული თოჯინების თეატრი. 40-იან წლებში პარალელურად გრიბოედოვის



სახელობის თეატრსაც ვხელმძღვანელობდი.

— ჩვენთვის ცნობილია, რომ ახალგაზრდა თაობის აღზრდის საქმეში მრავალი წაიშვენიერების ავტორი ბრძანდებით.

— თეატრში მისვლისთანავე გადაწყვიტე ბავშვების ცხოვრება უფრო საინტერესო გამეხადა და ამავდროს სწორედ თეატრის საშუალებით დავხმარებოდი სკოლას მათი აღზრდის საქმეში. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ დარბაზში ყოველთვის არეულობაა, მიუთმეტეს, როცა მყუდრებელთა უმრავლესობას ბავშვები შეადგენენ. გადაწყვიტე ერთგვარი ორგანიზებული ხასიათი მიმეცა ამ პროცესისათვის, თეატრისადმი გარკვეული რილით განმეშვივალა პატარა მყუდრებლები, რისთვისაც ჩვენმა თეატრმა დაამკვიდრა ახლებური წესი: წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ ეღერდა მუსიკა და მოწვევლებები მის ხმაზე მწყობრად ტოვებდნენ დარბაზს. შესვენების დროს ვმართავდით ვიქტორინებს, თამაშთან და გართობასთან ერთად ბავშვები ითვისებდნენ მეცნიერების საფუძვლებს. სპექტაკლის წინ ყოველთვის გამოვდიოდი სცენაზე და შეძლებისდაგვარად მოვუთხრობდი მყუდრებელს პიესისა და სპექტაკლის თაობაზე. ამვე დროს თეატრში გამოვცემდით, გაზეთს „ოქტომბრის შეილები“ (შემდგომ „მოზარდ მყუდრებელთა თეატრის მოამბე“), რომლის კორესპონდენტები ბავშვები იყვნენ. სპექტაკლის წინ ბავშვებს ურიგდებოდათ ანექტები, რომელშიც წერდნენ თავიანთ შთაბეჭდილებებს წარმოდგენაზე. ჩემი ინიციატივით 1935 წლის 24 ივნისს თბილისის სერგო ორჯონიკიძის სახ. კულტურისა და დასვენების პარკში პირველად მსოფლიოში გაიხსნა ბავშვთა რკინიგზა, რომელიც იმითაც გამოირჩევა, რომ თითქმის ყველაფერი თვით ბავშვების ხელით არის ნაკეთი.

— მოზარდ მყუდრებელთა არუსულ

თეატრში დღესაც იხსენებენ, თუ როგორ გორ გადაარჩინეთ თეატრი დასტურებს.

— ეს მოხდა ომის დროს. სასწოლოდ სჭირდებოდათ შენობა სტრატეგიული დანიშნულებისათვის. ნაბრძანები იყო 48 საათში დაგვეცალა თეატრი. 24 საათში შენობა გავანათავისუფლეთ. მაგრამ ხელმძღვანელობას შევთავაზეთ წინადადება, რომლის თანახმადაც ოც ჩვენ დარბაზსა და სხვენს დაგვიტოვებდნენ, თეატრიც იარსებებდა, რაც პრაქტიკულად განხორციელდა.

— თეატრში დაამკვიდრეთ სასიამოვნო ტრადიცია...

— თეატრის გახსნის დღეს, ყოველ 18 აპრილს იმართებოდა პრემიერა. თვითონ თეატრის თანამშრომელთა შორისაც საზეიმო განწყობილება სუფევდა. სპექტაკლის შემდეგ იმართებოდა იმპროვიზირებული „კაპუსტნიკები“ საკუთრივ დასისათვის. რამდენიმე საბავშვო წიგნის ავტორი ვარ. ახლახან, მეორეჯერ გამოიცა საბავშვო ბროშურა სახელწოდებით „რას გვიამბობს ჩაიდანა“, სადაც ზღაპრების საშუალებით, მსუბუქ ფორმაში ვცდილობ მოუთხრო პატარებს ტექნიკის განვითარების ისტორია. საერთოდ მთელი ჩემი ცხოვრება და მოღვაწეობა ბავშვებსა და მათი აღზრდის საქმეს ეძღვნება.

მსახიობის გახსენება

თეიმურაზ ხელაშვილს გატაცებით უყვარდა თეატრი. უცერად წაეიდა „თემო პაპა“. იგი თეატრის პაპა იყო.. ასე ეძახდნენ... პაპა იყო არა ასაკით, არამედ იმ სითბოთი და სიყვარულით, რომელიც მხოლოდ პაპების წილზედღრია.

ყოველთვის ეშინოდა უკვალოდ წასვლის. დიდ სინათლეზე ოცნებობდა და ამ შუქის მოტანა შეძლო თავისი ნელოვნებით.

მართალი კაცი იყო, მიმდნობი, სიკეთის მთესველი, უღალატო, სძაგდა აუგი სიტყვა და ავი საქმე. იცოდა, რომ სხვებისთვის სითბო და იმედი უნდა გაენაწილებინა, საკუთარი ტყვიელი კი დაემალა. არასდროს არაფერს არ ითხოვდა, იმდენად წრფელი იყო მისი დამოკიდებულება ადამიანებთან, აზრადაც არ მოსდიოდა ვინმესადმი უნდობლობა გამოეჩინა, რადგან თვით მასში არ იყო ნასახი იმისა, რაც უნდობლობას გამოიწვევდა. ვისაც თუნდ ერთხელ უნახავს იგი, ვერ დაივიწყებს მის კეთილშობილურ, გაცისკროვნებულ პიროვნებას.

ახალგაზრდები უყვარდა. უზაროდა ახალბედა მსახიობების წარმატება, კუსყოფილების ნიშნად გალიმებდა და იქვე დასძენდა — „გენაცვალოთ, თენო პაპაო“.

ერთგული იყო მეგობრობაშიც და სიყვარულშიც.

სიცოცხლე უყვარდა... ბუნება უყვარდა. ხშირად უთქვამს — „მე კაცი ვარ, ალაზნის ველზე გაზრდილი, თუკი რამ მშვენიერია ჩემში, ბუნებაა მომცაო“.

სწორედ რომ ბუნებამ დააჩილდოვა იგი მუსიკალურობით, ლამაზი ტემბრის ხმით.

შრომა უყვარდა... მუყაითი კაცი იყო. ამაზე მეტყველებდა მისი სისტემატიური მუშაობა როლზე, არც ერო შესრულებულ სახეს სრულყოფილად არ თვლიდა. საკმარისია გავიხსენოთ მისი სცენური ბიოგრაფია, როგორ ავსებდა და ამდიდრებდა ახალი შტრიხებითა და ნიუანსებით პიკერინგს, მარშალდე თანტისს, ჩეზარეს, გიჟუას, ფერის, დონ კიხოტს.

თეიმურაზ ხელაშვილი კარგი მსახიობი და პარტნიორი იყო, მასთან თამაში სიამოვნებას ჰპვრიდა კოლეგებს. იშვიათად რგებია ვისმე ისეთი სიყვარული მსახიობებისა, როგორიც მას.

ომიდან სამშობლოს წინაშე ვალმოხდილი და მრავალი მედლითა და ორდენით მკერდამშვენიებული დაბრუნდა. დაბრუნდა და თავისი ბედი კონოშიც სცადა, ესტრადაზეც, მაგრამ მისი ნიჭი, როგორც მსახიობის და მომღერლის, მთელი სისასვით საოპერეტო თეატრის სცენაზე გამოვლინდა. მრავალი საინტერესო სახე შექმნა ქართველ, რუს, დასავლეთევროპელ კომპოზიტორთა და დრამატურგთა ნაწარმოებებში. მისთვის განსაკუთრებით ახლობელი იყო ლირიკულ-დრამატული და ლირიკულ-პეროიკული გმირები. სწორედ ამ ტიპის პერსონაჟები უკარბობდა მის მიერ განსახიერებულ გმირთა გალერეაში და განაპირობებდა მის მსახიობურ ამბლუას, მას იტაცებდა რთული ხასიათები, რთული ფსიქოლოგიური სამყარო, ადამიანური განცდებითა და ცხოვრებისეული ჭეშმარიტებით.

ამ რამდენიმე ხნის წინ ქართველ მსახიობთა რიგს გამოაჯღდა ჩვენი სცენის ჩინებული მოღვაწე, გამოჩენილი არტისტი შოთა პირველი. შ. პირველის სახელთან დაკავშირებულია არაერთი ჩი-

ხებული აქტიორული სახე. სწორედ ამ სამწუხარო ფაქტს ეხმაურებოან შ. პირველის თანამებრძოლები, რესპუბლიკის სახალხო არტისტები ვ. მეგრელიშვილი და ვრ. ნაცვლიშვილი.

შოთა პირველი ჩვენს შორის აღარაა. დავკარგეთ ადამიანი, რომლის მთელი ცხოვრება თეატრთან იყო დაკავშირებული.

ჩვენი თეატრის კოლექტივში შოთა კოტე მარჯანიშვილის თეატრის პირველი თაობის აქტიორებისაგან დამოძღვრებული მოვიდა, თან ჩამოიტანა მშობლიური ქალაქის მოწიწება და თეატრისადმი ფანატიკური სიყვარული. მის მიერ ხორც-შესხმული სცენური სახეები ქუთაისის თეატრის ისტორიაში შევიდა, როგორც აქტიორული ხელოვნების თვალსაჩინო ნიმუშები, ამ როლებმა გარკვეულწილად ჩვენი თეატრის მხატვრული სახეც განსაზღვრეს.

თითქმის ნახევარი საუკუნე ვიმოღვაწევთ ერთად. ბევრი შემოქმედებითი გამარჯვება გვიზეიმა და წარუმატებლობის სიმწარეც განგვიცდია. მაგრამ ვერ გავიხსენებ შემთხვევას, შოთა პირველს ერთხელ აღიარებული მრწამსისათვის ელატოს.

ცხოვრება უყვარდა! სიცოცხლე უყვარდა! სწამდა მეგობრის და მუდამ მხარში ედგა გაჭირვების ჟამს.

ყოველთვის პოულობდა დროს თანამედროვეობის შუაგულში ეტრიალა და თავისი წვლილი შეეტანა ჩვენი ქალაქის ცხოვრებაში.

მე მუდამ ვამაუობდი შოთა პირველის მეგობრობით.

მშვიდობით, ჩემო ძმაო და მეგობარო.

ვახტანგ მებრეღვიშვილი

რა დიდებული მეგობარი იყო, როგორი მოსმენა იცოდა, ან როგორი მაღალპროფესიონალიზმი ახასიათებდა მის ყოველ გამოსვლას სცენაზე, როგორ ახლოს მიიტანდა გულთან, როგორ გაითავისებდა უველა სატკივარს!..

შოთა პირველი მარტო ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის თეატრს არ დაჰკლებია, ყველას დააკლდა, ვისთვისაც ძვირფასია ეროვნული კულტურა. ვისთვისაც მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ როგორი ხალხი დგას მის სამსახურში.

რამდენი რამე მაქვს სათქმელი შენზე, ჩემო ძმაო! ქალაქი ვერც დაიტევს. ერთს კი ვიტყვი: — შენაირი პირნათელი ხალხი უმრავლეს ქართველებს შენი და შენისთანების უკვდავსაყოფად.

გრიგოლ ნაცვლიშვილი

ნატალია იასულოვიჩი

გიორგი გუნია

გიორგი გუნია თეატრალური მხატვრების იმ თაობას მიეკუთვნება, რომელთაც 60-იან წლებში საბჭოთა სცენოგრაფიის განვითარების გზები გახსნაღვრეს, ბრწყინვალედ განაგრძეს და განავითარეს ქართული თეატრის შესანიშნავი ტრადიციები. ამ თაობის გამოჩენასთანაა დაკავშირებული თანამედროვე სცენოგრაფიის ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი სკოლის — ქართული სკოლის ფორმირება.

გ. გუნია ჯერ ორმოცდაათისაც არ არის, მაგრამ ისევე როგორც მისმა თაობამ, უკვე ძალზე ბევრის გაკეთება მოასწრო. თავად დრომ შესთავაზა ამ თაობას ახალი თემები, ახალი ენა...

იგივე დრომ მოითხოვა აქტიური ქმედება. საჭირო იყო მოგვივებინათ ასეთ ენაზე ლაპარაკის უფლება, და დაესაბუთებინათ ახალი მხატვრული პრობლემების დასმის აუცილებლობა და შესაძლებლობა.

გ. გუნიასთვის დამახასიათებელია ორგანული შეგრძნება იმ ენარისა და ფორმის, რომელშიც სპექტაკლმა უნდა იარსებოს. ეს მომავალი ფორმა ასახულია სცენოგრაფიაში, კოსტიუმებში. მართალია, სამწუხაროდ, ისეც ხდება, რომ ფორმა ისე არ არის „ასახული“, როგორც ამას სცენოგრაფია გულისხმობს. ვამბობთ, „სამწუხაროდ“, ვინაიდან ცხადია, რომ სცენოგრაფიის დიქტატი არ არის მანიშნებელი სპექტაკლის საუკეთესო თვისების. მაგრამ, ხშირად, რეჟისურის გაურკვევლობა, ბუნდოვანება აიძულებს მხატვარს იყოს აქტიური, წამყვანი.

გ. გუნიას შემოქმედებაში წარმოჩინდება ბევრი პრობლემა, რომელთა გადაწყვეტას თავის დროზე თეატრალურმა მხატვრებმა ხელი მოჰკიდეს.

პირველ ნამუშევრებში თეატრის სცენაზე გამოვლინდა მხატვრის სწრაფვა — იპოვოს სპექტაკლის ერთიანი სახე, რომლის განვითარებაც მოქმედების მსვლელობაში გახსნის დრამატურგიის სულ უფრო დრამა და რთულ შრეებს.

პირველყოფლისა, გ. გუნია ეძებს დანადგარის სივრცობრივ კომპოზიციას, მის პლასტიკურ, რიტმულ სტრუქტურას.

5. იასულოვიჩის წინამდებარე სტატია დაწერილია „თეატრალური მოამბე სათვის“.



უან ანუის „ტოროლა“ (1964 წ. კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი რეჟ. ლ. მირცხულავა). ფიცარნავი, ემაფოტი, ტაძარი, სცენა მშრალ, შიშველ კონსტრუქციაში სხვადასხვა რაძ იკითხება. ჩონჩხის სიშიშველე, მისი ფუხქციის მაჩვენებელი, ამავე დროს საბოლოო ფორმის განმსაზღვრელიცაა (თავის ქალის მიხედვით — პორტრეტი, იერი, სახე). პროპორციების წონასწორობა, არქიტექტონიკული ლოგიკა. ფაქტურის შეგრძნება და აბსოლუტური თეატრალობა, კუთვნილება თეატრისა, წარმოდგენისა და სხვა არაფერის. გვერდითი სარქველები — ნეფები ოდნავ მობრუნებულია ცენტრისკენ, რაც უმაღ იძლევა გარკვეულ სივრცეში ჩაკეტვის ტენდენციას (სცენის ყუთი). ესეიშში თითქმის არ არის ზღვარი ცასა და დედამიწას შორის, პორიზონტი ოდნავ შეიმჩნევა, სივრცე თითქოსდა უსასრულო, მაგრამ შემოფარგლულია — ეს ნათლად ჩახს სცენაზე. მიწიერისა და მარადიულის შეტაკების იდეა გადმოცემულია თეატრალური ენით, რომლისთვისაც დასაშვებია პირობითობის ნებისძიერი ხარისხი და მოითხოვს მაყურებლის ფანტაზიის მაქსიმალურად ჩართვას.

„ჰამლეტი“ — უ. შექსპირი (ჩრდილოეთ ოსეთის კოსტა ხეთაგუროვის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრი. რეჟისორი გ. ხუგაევი). ემოციური დაძაბულობა, „სულის კონცენტრაცია“, განზოგადოების ტრაგიკული ძალა მიღწეულია უბრალო და თეატრალური საშუალებებით: წყვილიაში „აწონილი“, უსასრულო ბურუსში მოქცეული მძლავრი არქიტექტურის ფრაგმენტები თავისუფლად ეთვისება სივრცეში სპექტაკლის ამა თუ იმ ეპიზოდს, განაღაგებს აქცენტებს, განსაზღვრავს მოქმედების ატმოსფეროს, სინათლე (დეტალი, მსახიობი) უსასრულო სიბნელეში იწვევს სინათლისა და წყვილიაის თითქმის მითოლოგიური შეტაკების ასოციაციას. ასეთი სცენოგრაფია, რომელიც განსაზღვრავს სპექტაკლის სტილისტიკას რეჟისორსაც და მსახიობებსაც საკმაოდ რთულ მდგომარეობაში აყენებს, მაგრამ ენა ორგანულია ქართულ ხელოვნებაში შექსპირული თეატრის გასაგებად. სცენაზეა სეფე-დარბაზი, დედოფლის საწოლი ოთახი, სასაფლაო და ა. შ. თითოეული კომპოზიცია აგებულია თეატრალური კანონების მიხედვით, რეალური სივრცე არ არის უსაზღვრო, ჩაკეტილია, განსაზღვრულია, თითოეული დეტალის სივრცობრივი სტრუქტურა, ჩაზნექილი ფორმები, დიაგონალური წყობა ემორჩილება ამ კანონებს.

„შუშანიკის წამება“ — მ. მრეველიშვილი (1968 წ. კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი. რეჟ. ს. მრეველიშვილი). ძველებური თალის ჭრილში (დროის და ტრადიციული კუთვნილების საკმაოდ ზუსტი მისამართით) იხსნება „უსასრულობა“ ცასა და დედამიწას შორია წაშლილი ზღვართ. წმინდა ადვილს, მხოლოდ მაგიური წითელა წრე შემოფარგლავს. ზევიდან ჯაჭვით ეშვება ჯვარი. მასში შეიგრძნობა საზარელი ტანჯვის ის ძალა, რომელიც თან ახლავს წმინდანობას. ეს არის საოცარი სახე შეგრძნებათა კონცენტრაციისა, უკიდურესი თეატრალობისა და სცენის მოთხოვნებისადმი დაქვემდებ-

ბარებისა. მასშტაბურობა იდეისა. რომელიც ესკიზში ძვეს, არც სცენაზე ირღვევა. თვით იდეა დეტალურადაა დამუშავებული და მოსახერხებელია სცენური ქმედებისათვის.

სპექტაკლში „მეფე ლირი“ — (1972 წ. რუსთავის დრამატული თეატრი. რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე), ბაგირებზე დაჭიმული უზარმაზარი „ჩვარი“ — ტყავის სიმძიმე, მისი პირველყოფილება ხაზგასმულია მსხვილი (ადამიანის მკლავზე უფრო მსხვილი) ბაგირებით და უშველბელი ქვის საძირავებით. ეს „რაც“ — ცოცხალი, ცვალებადი განსაზღვრავს მოქმედების ატმოსფეროს, რიტმს. გ. გუნიას ამ ნამუშევართან დაკავშირებით შემთხვევით არ გვახსენდება გ. კოზინცევის სიტყვები — „ტრაგედიის ცვალებადი სივრცის“ შესახებ. მარტო ქარიშხლის სცენა რად ღირს, როცა დედამიწა ფეთქდება ღირის ფეხქვეშ.

ერთიანი პლასტიკური სახის შექმნისა და მისი განვითარების პრობლემა, როგორც უკვე ითქვა, ყოველ სპექტაკლში დგას მხატვრის წინაშე. მისი გადაწყვეტის ხერხები შეიძლება სხვადასხვა იყოს — „მეფე ღირის“ განყენებული პირობითობიდან სპექტაკლ „უამთა სიავის“ (ნ. ლორთქიფანიძე. 1973. კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი. რეჟისორი მ. კუჭუხიძე) ყოფით კონკრეტულობამდე. ჩვენ უკვე დაგვაიწყდა, დავკარგეთ თავდაპირველი არსი ჩვეულებრივი ცხებების, საგნების, რომელთაც ასე შევჩვიეთ. გ. გუნიას ხშირად მივყავართ „სათავესთან“, გვიხსნის მათს რთულ, ზოგჯერ მოულოდნელ ურთიერთკავშირებს.

დაგლეჯილი, მსხვილი გვირისტი შეკოწიწებული ტილო „უამთა სიავში“ არ არის მხოლოდ ფაქტიური საფარველი სცენის ყუთისა, კედლებით შეკრული სივრცე სახლის, საცხოვრებლის, რომელიც გარე სამყაროსთან ბრძოლაში ჩაბმულა. ამ სახლში უბედურება ტრიალებს. ეს იგრძნობა დაგლეჯილ ტილოშიც, ძალადაკარგულ, დამზობილ ნიშან-ხატებშიც: ჯვარცმა გადაყირავებულია, წმ. გიორგი — ჩონჩხია, ამხედრებული ცხენის ჩონჩხზე, მთავარანგელოზი — ასეთივე ჩონჩხი, მეომრები — ჩვრით ოდნავ დაფარული თავის ქალების გროვა. მოქმედება, რომელიც ამ აპოკალიპსური ჯგუფის ფონზე ვითარდება, უფრო დრამატულია, ვინაიდან სამყაროს მთლიანობა თვით ადამიანებმა დაარღვიეს, და ვიდრე მათი ცხოვრება ამგვარია, კერა ვერ მოიპოვებს სიმშვიდეს და ჰარმონიას.

დანადგარი, ფიცარნაგი ამ სპექტაკლში დედამიწასავით მტკიცედ არის შეკრული. წრეზე ბრუნვისას კონსტრუქცია წარმოაჩენს ბევრ სხვადასხვა მოედანს, მოქმედების ადგილს. საგნების მინიმუმი საშუალებას იძლევა მაქსიმალურად გახსნას, გამოიყენოს თითოეული. მაგალითად, მრავალნაირად „იკითხება“ ბორბალი — ივია ნიშანი მარადიულობისა, სიმბოლო გზისა, მოძრაობის, იგივეა იარაღი წამებისა, სიკვდილით დასჯისა, იგივეა სართავი ჯარა — „მღერობითი“ ნიშანი...

ალბათ, სწორედ იმით გვიზიდავენ გ. გუნიას საუკეთესო ნამუშევრები, რომ მასშტაბური კატეგორიებით აზროვნებისას, ქმნის



რა მრავალსახოვან სისტემებს, იგი არ აკლებს თავის სპექტაკლურ ნათელ, ადამიანურ საწყისს. ძირითადად, მისი მსჯელობა უბრალო და გასაგებია, გრძნობები კი ჭეშმარიტი.

მისი თეატრის საფუძველი სტიქიაა ხალხური იმპროვიზირებული წარმოდგენისა. საგულისხმოა, რომ სრულიად სხვადასხვაგვარი დრამატურგია გუნიასათვის ასეთ თეატრში ხდება ორგანული.

საქართველოს რევოლუციურ წარსულზე მოგვიხსობს სპექტაკლი „კოლხეთის ცისკარი“ (კ. ლორთქიფანიძე, 1972. რუსთაველის სახ. თეატრი. რეჟ. ლ. მირცხულავა). ერთიანი წრიული დანადგარი მაყურებლისაკენ აბრუნებს მოქმედების სხვადასხვა ადგილს. მესხიერებაში აღმოცენდება პრინციპი, რომელიც ნ. მენშუტინმა დაამუშავა მცირე თეატრის სპექტაკლში „ლიუბოვ იაროვაია“, ან ვ. დიმიტრიევის განუხორციელებელ „ჰამლეტში“. მაგრამ გ. გუნიას გადაწყვეტის დამოუკიდებლობა სწორედ იმაშია, რომ იგი, პირველ ყოვლისა, წარმოაჩენს სანახაობის სათამაშო, თეატრალუზუნებას. სანახაობის, ხალხური ვულუბრყვილობის მომენტი გამოისჭვივის შემცირებულ, „სათამაშო“ მასშტაბშიც, დანადგარის ზედპირის ფაქტურულ დამუშავებაშიც, იმაშიც კი, თუ რაოდენ ორგანულად არსებობენ აქ ნამდვილი ნივთები (ავეჯი, ტანსაცმელი. ხეზე კვეთილობის დეტალები, დაჩითული სუფრები). გუნია ოსტატური სიზუსტით არჩევს ადგილს წრეზე თავისი დანადგარისათვის. იგი დაცილებულია ცენტრიდან და წრის მეორე მხარეზე გაწონასწორებულია ხით. ამგვარად, მხატვარი გვაძლევს მთელი სცენური სივრცის მრავალფეროვნებას მისი ტრიალისას.

„სოკრატე“ (ვ. კანდელაკი, 1976. კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი. რეჟ. მ. კუჭუხიძე). „რომულუს დიდი“. ფ. დიურენმატი (კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი. რეჟ. ნ. გაჩავა). ორივე სპექტაკლი კომედიია. ისტორიული ქარგა, რომელზეც აგებულია მოქმედება როგორც ერთ, ისე მეორე პიესაში, თითქოსდა უნდა აახლოვებდეს სპექტაკლების სცენოგრაფიასაც. მართლაც, გუნიას ორივე გადაწყვეტა პირობითია, გროტესკულ-ირონიული, მაგრამ აბსოლუტურად სხვადასხვაგვარად გააზრებული. როგორც ერთ, ისე მეორე შემთხვევაში წარმოდგენა თითქმის ბალანსია: ანტიკურობის მკაცრი ჰარმონიის დანგრეული, „გადასხვაფერებული“ მოტივები (პორტიკი „სოკრატეში“, კოლიზეუმის მოტივი „რომულუსში“), ქანდაკებების ნამსხვრევები, რომელთაც დაუკარგავთ მკაცრი სიკხადე და სილამაზე. მაგრამ თვით დრამატურგიამ — როგორც ქართულმა, ისე გერმანულმა, შესრულებულმა ქართულ სცენაზე — განსაზღვრა მხატვრული ინტონაციების განსხვავება.

„სოკრატეში“ თავისებურად გულდია და კეთილი იუმორი შეიძლება იყოს ცოტა უბრალო, მაგრამ უაღრესად მომხიბვლელი. სხვენის უსწორმასწორო კიბე, სერიოზული მჭერმეტყველება, თეატრალური ექსტიკულაცია, იერთ უაღრესად კომიკური გმირები და არანაკლებ კომიკური ფიგურა პერსონაჟის, რომელიც დანადგარის

ზედა აივანზე შემოსკუპებულა, როგორც ლობეზე, ფეხები ჩამოშვია, თავზე კი დაფნის გვირგვინი ადგას.

„რომელუს დიდში“ პიესის გმირების ცხოვრების ვარემო წარმოდგენს ბლოკებისა და ბორბლებისაგან შემდგარ მექანიზმს, მრავალსართულიანი შენობის კედლის ფონზე. ბავიერები, კონტა ყუთები, გალიები ქათმებისათვის — ყველაფერი ეს მშრალი და რაციონალურია „სოკრატეს“ „თავისუფლებასთან“ შედარებით. კოსტიუმების ესკიზებში იუმორი უფრო ცოცხალია. მათი თეატრალური არსი შერეულია თანამედროვე ყოფით ელემენტებთან — დაბამბული ჭუბა, პორტფელი, ყურებიანი ქუდი, რადიო-ტელეფონი და ა. შ.

ანტიკურ თემაზე იმპროვიზაციის მომენტი ადვილად იკითხება გ. გუნიას ერთ-ერთ ბოლო ნამუშევარში. ეს არის ევრიპიდეს „მედეა“, რომელიც მან მხატვრულად გააფორმა ფოთის ვ. გუნიას სახ. თეატრში (1985. რეჟ. ლ. მირცხულავა). ნივნივების კონსტრუქციისაგან შემდგარი რამდენიმე შტაბკეტური პლანი პროპორციებით ანტიკურ არქიტექტურას უახლოვდება. მკაცრი დრაპირება, რომელიც სხვადასხვა პლანის კოჭებზეა დაკიდებული, გრაფიკულად ძველი ქართული შრიფტის მოხაზულობას მოგვაგონებს.

უკანა დეკორაციის ფერწერა ქმნის სივრცის ილუზიას. რომელიც თეატრალური კანონებითაა შობილი. ფორმების სისადავე ან ჰარმონია სიმშვიდეს უნდა მოასწავებდეს. მაგრამ დრაპირების მუქი ნიშნები და შავი მზე გავარვარებულ წითელ სივრცეში ერთბაშად ანგრევს ამ ვარაუდს.

ამ შემოთავაზებულ „ტრაგედიის სივრცეში“ სპექტაკლისათვის „მედეა“, ჩნდება რაღაც ახალი მხატვრის სახვით რეჟისურაში. ამ სპექტაკლში ტრაგედიას არა აქვს ისეთი ემოციური ტემპერამენტი, როგორც „მეფე ლირშია“. რა დაძაბულობით განვითარდება მოკლენები! — ყველაფერი ეს მით უფრო საინტერესოდ წარმოგვიდგება, ვინაიდან რეჟისორი ამ სპექტაკლისა გახლდათ ლ. მირცხულავა, რომელთანაც გ. გუნიამ განახორციელა თავისი პირველი ნამუშევარი, „ტოროლა“.

სხვათა შორის, გ. გუნიამ ერთხელ უკვე განვლო ეს გზა, როდესაც გამოიყენა სპექტაკლის უჩვეულო სიტუაცია. ლაპარაკია „კოლაელ ყრმათა წამებაზე“ (ს. მრეველიშვილი). თეატრი-სტუდია „მეტეხი“. 1981. რეჟ. ს. მრეველიშვილი). ტაძრის გარემოცვა, თეატრი ეკლესიაში — ესაა სანახაობა, რომელიც მოითხოვს დრამატურგიული საფუძვლების განსაკუთრებულ დამუშავებას, მსახიობის არსებობის განსაკუთრებულ ფორმებს. სცენოგრაფი აქ რთულ პრობლემებს წყვეტს. ნებისმიერი მხატვრის ხელოვნებაში, რომელსაც ოდესმე ტაძრის ამ მკაცრ სივრცეში უმუშავია, რაღაც ახალი შემოდის.

არქიტექტურას ზევით მივყავართ. ზევით მიისწრავის ბგერაც. სინათლე რჩება ქვევით. თაღების მოხაზულობას სიბნელე შთანთქავს. გ. გუნია აღმართავს საკურთხეველის მსგავს სამნაწი-



ლიან და სამსართულიან ზღუდეს. სათამაშო მოედნებს ვერტიკალურად განლაგებს. მოქმედებისათვის იყენებს დანადგარის თაღვსაპრილებსაც. ქვევით ტოვებს მცირე სათამაშო მოედანს „ლიუკით“ — ეს არის ემაფოტი საკურთხეველის წინ.

უძველესი არქიტექტურის ხატოვანი გარემოსადმი სრული მორჩილება განსაზღვრავს უკიდურეს ლაკონიზმს მხატვრული საშუალებების გამოყენებისას — თავისუფალი ნაქვეციები და სამოსეებს „ჰამლეტში“, როდესაც შლის ზღვარს ცასა და დედამიწას სრული უქონლობა. იქმნება მნიშვნელოვანი, ზეამაღლებული სანახაობის შთაბეჭდილება, მოქმედება იძენს ეპიკურ შეფერილობას, მაგრამ, ამავე დროს, აბსოლუტურად არ კარგავს თავის მიწიერ კუთვნილებას.

გ. გუნია ნატივად და ძლიერად გრძნობს ანტიკური თეატრის სტილისტიკას, მის განწმენდილობას და განდევნილობას ყოველდღიურობისაგან, რაც თვით გამომსახველობით სტრუქტურაში ძევს. გრძნობს ქართული თეატრის თავისებურებას, რომელსაც საოცარი უნარი შესწევს ყველაფერი ეს „დაუმას“ სავსებით კონკრეტულ თეატრალურ მიწაზე, დაამკვიდროს, აითვისოს, მაგრამ არ დაამდაბლოს ყოფით დონემდე.

ეს თეატრი ორგანულად არსებობს განზოგადების სხვადასხვა საფეხურზე. უნარი შესწევს არ მოწყდეს დედამიწას, არ „გაფრინდეს ყველაზე ამაღლებულ ინტონაციაში“. თეატრის ამ თვისებებს ეყრდნობა გუნია, როდესაც აღმართავს „ტოროლას“ კონსტრუქციას, როდესაც გამოჰკიდებს თავის არქიტექტურულ კომპოზიციებს „ჰამლეტში“. როდესაც შლის ზღვარს ცასა და დედამიწას შორის „შუშანიკის წამებაში“. „ჟამთა სიავში“ აკავშირებს ფონის საკმაოდ პირობით სიმბოლიკას მოქმედების კონკრეტულობასთან, „მეფე ლირში“ არ კარგავს თეატრალური პირობითობის იმ წახნაგს, რომლის მიღმაც რთული პლასტიკური იდეა თავის აზრს დაკარგავდა.

გ. გუნია ერთი იმ მხატვართაგანია, რომელთაც აინტერესებთ პლასტიკური იერსახის დინამიკური განვითარება. თითოეულ ნამუშევარში, რომლებზეც ზევით იყო ლაპარაკი, იგი ეძებს მაქსიმალურად „ამოწურვის“ საშუალებებს. რეჟისორთან მუშაობისას აქტიურად ერევა მთელი სპექტაკლის რიტმიკასა და პლასტიკაში და იყენებს სცენური გამომსახველობის სრულიად სხვადასხვაგვარ საშუალებებს. მისი შემოქმედების მკვლევარები გამოყოფენ ისეთ თვისებებს, როგორცაა ლაკონიზმი, ემბლემატურობა, არქიტექტურულობა (ე. კუზნეცოვი „გ. გუნია“. კრებული „თეატრისა და კინოს საბჭოთა მხატვრები“). ყველაფერ ამას ასაბუთებს სხვადასხვა წლების ნამუშევრები.

პირველ სპექტაკლებში, როგორცაა „ტოროლა“, „რიჩარდ III“, (განუხორციელებელი) გ. გუნია, პირველ ყოვლისა, აფასებს რეალური ფაქტურის შეგრძნებას: ხის ძელი, ქვა, რკინა; დანადგარი

ლაკონურია ფაქტურით ზემოქმედების საშუალებებში, მის მიერ მოწვეული ასოციაციური წრე წინასწარაა განსაზღვრული.

„შუშანიკის წამებაში“ ფაქტურის გავება სხვაგვარია. იგი ეყრდნობა საღებავის, ფერის, ფორმათა პლასტიკის ფაქტურად გადაქცევას. ემოციური ზემოქმედების ხარისხს საფუძველი ესკიზში ეყრება, მაგრამ სპექტაკლში წინასწარმეტყველებას არ ექვემდებარება, ვინაიდან თვით ფაქტურა არარეალურია.

იმავე მეთოდით მოქმედებს გუნია „მეფე ლირში“. ტილოს განყენებული სიმბოლოკა, რომელსაც არ გააჩნია ფაქტურის კონკრეტულობა, მაყურებლის აღქმაში ურთულეს ასოციაციურ ქაჭვას ქმნის.

რას გააკეთებს — ესკიზს თუ მაკეტს, დამოკიდებულია იმაზე, თუ რა მიზანს ისახავს გუნია, როგორი საშუალებებით ეცდება ამ მიზნის მიღწევას.

„მეფე ლირში“ მაკეტი არ არის საჭირო, ყველა ტრანსფორმაცია ზედმიწევნითაა დამუშავებული ესკიზებში. ფერწერა მოითხოვს ადგილსა და მასალის ხანგრძლივ და გულმოდგინედ ძებნას, სინათლის პარტიტურის დამუშავებას.

სპექტაკლისათვის „ევიჩალობა“ (ლ. სანიკიძე, 1978. რუსთავეს სახელმწიფო თეატრი. რეჟ. თ. მესხი) მაკეტი აუცილებელია. მხოლოდ მაკეტს შეუძლია ცხალი გახადოს მეტალის მოცულობაში ჩამალული დინამიკა, შრავალფეროვანი კომპოზიციური შესაძლებლობანი.

ყველა მისი გადაწყვეტა — ილბლიანიც და უილბლოც — იმით ექცევის ყურადღებას, რომ მათთვის უცხოა სათქმელის დაუმთავრებლობა, გამომსახველობითი წყობის გართულება, ან ჩახლართვა, დაუშვებელია შემთხვევითი ასოციაციები. ეს თვისება განსაკუთრებით აქტუალურად წარმოგვიდგება „სპექტაკლის სახესთან“ დაუდევარი და ზედაპირული დამოკიდებულების ფონზე.

უშუალობა და ორგანულობა, რომლითაც გ. გუნია ითვისებს თეატრალურ სივრცეს, როგორც ჩანს, მას სისხლში აქვს გამჭდარი. ერთიანობა და სერიოზულობა ყველაფრისა. რასაც აკეთებს, ლოკური გაგრძელება და განვითარებაა ქართული სცენოგრაფიის კლასიკური ტრადიციებისა. იგი მუშაობს თეატრში, მას სჯერა თეატრის. ე. კუზნეცოვმა საკმაოდ ზუსტად თქვა: მისი დევიზი — გულისხმიერება და ერთგულებააო.

ამიტომაცაა, რომ ინტერესით ელი მის ახალ ნამუშევრებს, ინტერესით და არა ცნობისმოყვარეობით.

ამიტომაც გჯერა მისი თანმიმდევრობისა და პრინციპულობის, რომლითაც იგი ხელოვნებაში ცხოვრობს. მიუხედავად მოდის ცვალებადობისა, გუნია მუდამ თავისთავადია.



1984 წლიდან მოყოლებული ვახტანგ ქაბუციანის სახელი და დიდება ქვეყანას მოედო.

ცხადია, თბილისელებიც (აღბათ, ყველაზე მეტად) მოუთმენლად ელოდნენ მასთან შეხვედრას. ინტერესი გაათქვამდა, როცა იმ ზამთარს აფიშებზე, ხელოვნების უთვალსაჩინოეს მოღვაწეთა გვერდით, ან უფრო სწორედ, მათი გვარების ქვეშ მოკრძალებული, წვრილი შრიფტით აწყობილი რსფსრ დამსახურებული არტისტის ვახტანგ ქაბუციანის გვარიც გამოჩნდა.

...კონცერტი „ყველა ვარსკვლავის“ მონაწილეობით, საოცარი აღმავლობით გიმდინარეობდა. ყველა ბრწყინავდა, ყველას დაეუფლა აღმაფრენის გრძნობა. ხდება ხოლმე ასე. ზოგჯერ კონ-

„მინკუსი-ფრინველი. ასრულებს თის საბჭოთა ფედერაციული სოციალისტური რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ვახტანგ ქაბუციანი“. დარბაზი გაინაბა. გაისმა პირველი მუსიკალური ტაქტები და სცენაზე, თითქოს კატაპულტით გამოტყორცნესო, მუქი ყავისფერი ფრინველი შემოენთო და ჰაერში გაქვავდა, გაიყინა. ეს მოხდა ისე სწრაფად და იმდენად მოულოდნელად, რომ გაოგნებულმა მაყურებელმა რეაგირებაც ვერ მოასწრო. ტაში არავის შემოუკრავს, რადგან ამგვარი გაუღვების შეფასებაც კი ვერავინ შეძლო.

ცნობილი ლენინგრადელი ბალერინა ტატიანა ვეჩესლოვა თავის წიგნში წერს: „ზოგჯერ იქმნებოდა შთაბეჭ-

კოტე
მანარაძე

ნანახი და
განსილი *

6. ცეკვის
ჯალმოპარი

ცერტი ან სპექტაკლი უფერულად, დუნედ მიდის, ზოგჯერ კი, იმავე შემადგენლობით, ყოველგვარი კონკრეტული მიზეზის გარეშე, ყველაფერი აელვარდება, ყველას დაეუფლა შეუცნობელი აღმაფრენა. რატომ და რის გამო ხდება ასე, არავინ იცის, ამ საიდუმლოების ამოხსნა ჭერ ვერავინ შეძლო და, უთუოდ, ვერც შეძლებს. ხელოვნებაში რომ ყველაფერი ყოველთვის ერთნაირად კარგი ან ცუდი იყოს, ზუსტად აწონილი და თანაბრად გაზომილი, რაღა ფასი ექნება ამგვარ ხელოვნებას.

ყველა ბრწყინავდა-მეთქი იმ დღეს თბილისის ოპერის თეატრის სცენაზე, როცა საღამოს წამყვანმა, ჩვეული პათოსის გარეშე, ხმადაბლა გამოაცხადა:

დიდება, რომ სცენაზე ერთის ნაცვლად ორი ქაბუციანი ცეკვავს“. იმ დაუვიწყარ საღამოს კი, მე მგონი, ათი ქაბუციანი ელავდა სცენაზე, ყოველ შემთხვევაში ასეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა.

როგორც უკვე აღვნიშნე, იმ დროისთვის ვახტანგ ქაბუციანმა საერთო-საყოველთაო აღიარებას მიაღწია. მისი სახელი, როგორც უპირველესი მოცეკვავისა, ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს გარეთაც ჰქუხდა. ასეთი სწრაფი აღზევება, თუმც მოულოდნელი არ იყო, მაინც აღტაცებასა და გაოცებას იწვევდა. სიქაბუქეშივე გახდეს რუსული კლასიკური ბალეტის აკვნის, ლენინგრადის თეატრის პრემიერი მოცეკვავი, თავისთავად უდიდესი წარმატებაა. ვახტანგ ქაბუციანი უკვე წარმოიჩინა როგორც ბალეტმაისტერიც. მან ლენინგრადის თეატრის სცენაზე დაღვა ა. ბალანჩი-

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ. მ.“ № 4, 1985 წ.



ვაძის „მთების გული“ და ა. კრეინის „ლაურენსია“ — ნოვატორული, რევოლუციური სპექტაკლები, მაგრამ ყველაზე მეტად მას სახელი გაუთქვა ამერიკის შეერთებულ შტატებში ჩატარებულმა გასტროლებმა.

ვახტანგ ჭაბუკიანი და ტატიანა ვეჩხელიძე პირველი საბჭოთა საბალეტო მსახიობები იყვნენ, რომლებიც საგასტროლოდ ამერიკას ეწვივნენ. ესენი იყვნენ, ასე ვთქვათ, საბჭოთა ხელოვნების პირველი ემისრები.

დღეს ჩვენი ქვეყნის მსახიობებს ყველა კონტინენტზე იცნობენ, ყველგან ოვაციით ეგებებიან. ჩვენი თეატრის, კინოს, ვოკალისა და ბალეტის წარმომადგენლების, საერთოდ ჩვენი ხელოვნების მიღწევები პლანეტის უშორეს ქვეყნებშიცაა ცნობილი. მათი ოსტატობა ყველგან აღიარეს. დღეს ამით ვედარავის გააკვირვებ, მაშინ კი, 1934 წელს...

არ მინდა თავი შეგაწყინოთ იმ რთული პროცესის აღწერით, რაც თან ახლდა ჩვენი ქვეყნისა და ამერიკის შეერთებული შტატების დიპლომატიური ურთიერთობის მოგვარებას. ყველამ იცის, რა უნდობლობით, ასე ვთქვათ, მუხრუქებზე იხევდა უკან კაპიტალისტური სამყარო ჩვენთან დიპლომატიური კონტაქტების დამყარების საქმეში. ამ მხრივ განსაკუთრებით აქტიურობდნენ კაპიტალიზმის მთავარ ციტადელში — ამერიკის შეერთებულ შტატებში.

მხოლოდ 1932 წელს დაიწყო დნობა ყინულმა. მომდევნო, 1933 წელს მიღებული იქნა გადაწყვეტილება უნდობლობისა და დუმობის „რკინის ფარდის“ გარღვევისა და ჩვენი ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენელთა ოკეანის გაღმა გაგზავნის თაობაზე, ადვილი წარმოსადგენია ამ პოლიტიკურ ფონზე, რა პასუხისმგებლობით, სიფრთხილითა და რუდუნებით უნდა შეერჩიათ პირველი დელეგატები. შეცდომა დაუსვებელი იყო. პირველ გასტროლებს აუ-

ცილებელი და დიდი წარმატება მოჰყოლოდა. მხოლოდ საუკეთესო შორის საუკეთესოებს შეეძლოთ ამ უაღრესად საპატიო მისიის შესრულება.

არჩევანი ვახტანგ ჭაბუკიანსა და ტატიანა ვეჩხელიძეზე შეჩერდა. ისიც ნიშანდობლივია, რომ საბჭოთა ხელოვნება ამერიკაში სწორედ ბალეტმა წარმოაჩინა, რომლის ენა ერთიანად გასაგებია ყველასათვის, ყველა კონტინენტზე, კანის ყოველგვარი ფერის და ნებისმიერი ფილოსოფიურ-რელიგიური მრწამსის ადამიანებისათვის.

ძველ საბერძნეთში, ფილოსოფიის, სიტყვისა და მუსიკის თაყვანისმცემელთა შორის მომწიფდა აზრი იმის თაობაზე, რომ ადამიანი, როდესაც ვერც სიტყვით, ვერც მუსიკით, ვერც სხვა რამ მანქანებით ვეღარ გამოხატავს სათქმელს, ვეღარ გადმოგვცემს გრძობათა ყველა გრადიანსა და ნიუანსს, ამაღლდება და როკვის ანუ ცეკვის ექსტაზს მიეცემა. მხოლოდ ამ გზით თუ შეძლებს გამოხატოს ყველაფერი.

ესეც არ იყოს, კლასიკური ბალეტი ხომ ხელოვნების ურთულესი უანრია. ღრმა ფესვების, დიდი ტრადიციებისა და ხალხის უმაღლესი კულტურის გარეშე ის არ არსებობს, ვერ წარმოიქმნება.

უთუოდ ამის გამო შეაჩერეს მაშინ არჩევანი სწორედ ბალეტზე და საუკეთესოთა შორის უპირველესი წყვილი — ვახტანგ ჭაბუკიანი და ტატიანა ვეჩხელიძე შეარჩიეს. სწორედ ამ წყვილს შეეძლო ამერიკელთა მოხიბლვა, საერთო აღიარების მოპოვება და მათი გულების მოჭადოება. ყოველ შემთხვევაში ასეთი უნდა ყოფილიყო წინასწარი ვარაუდი. გასტროლებმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააქარბა. ჩვენი ქვეყნის წარგზავნილებმა ბრწყინვალედ შეასრულეს ამოცანა და ისეთ სამერმისო საქმეს ჩაუყარეს საფუძველი, რომლის მაღლიანი ექო დღესაც გაისმის.



აი, რას წერდა მაშინდელი ამერიკული პრესა: „ნიუ-იორკ დილი მირონი“ 1934 წლის 13 იანვარი. „ვან საციფერებელი წარმატება! ვერესლოვამ და ჭაბუკიანმა უშალ დაიპყრეს. ხალხი აღაპქედელი დარბაზი და საყოველთაო აღიარებას მიაღწიეს. უნდა წახვიდე და ნახო ეს ჭაბუკი და ქალიშვილი საბჭოეთიდან, თუ გსურს ადიდგინო რწმენა კლასიკური ბალეტისა, უკეთესი საშუალება მე არც კი მეგულება“.

„მსოფლიო რანგის მოცეკვავეებმა ვერესლოვამ და ჭაბუკიანმა შტურმით აიღეს ნიუ-იორკი. ეს სეზონის ყველაზე სენსაციური წარმატებაა!“.

„ვახტანგ ჭაბუკიანის განსაცვიფრებელი ტექნიკა! ვერავინ ვერ შეძლო დაეთვალი რამდენ ტურს აკეთებს ჭაბუკიანი თავის დიდ ვარიაციაში.“

„მაქსიმ გორკის საზოგადოების“ წარმომადგენლებმა სან-ფრანცისკოში, სტუმრებს დაფინს გვირგვინი მიართვეს, ოქროს ასოებით ამოკვეთილი წარწერით „სან-ფრანცისკოს პროლეტარები სალამს უძღვნიან საბჭოთა მსახიობებს, დიდი ხელოვნების საუცხოო წარმომადგენლებს“.

„ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, წერს თავის წიგნში „ვახტანგ ჭაბუკიანი“ ბალეტის ცნობილი სპეციალისტი ვ. კრასოვსკაია, რომ მას უკან ჭაბუკიანის სახელი უცხოეთში ნახევრადღეგენდარული გახდა“.

ჟურნალ „ცეკვას“ ლონდონელი კორესპონდენტი წერს: „წუხელ ლონდონის ცეკვის არქივში საბალეტო ფილმების ჩვენება მოეწყო. ბოლოს „ბაიადერა“ გვაჩვენეს. მას უკან, რაც მე „ტარას ბულბას“ ფრაგმენტები ვნახე ჭაბუკიანის მონაწილეობით, მივხვდი, რომ ქვეყნად არ არსებობს მისი დარი მოცეკვავე. „ბაიადერას“ შემდეგ კი იძულებული ვარ ვაღიარო, რომ ქვეყნად არ არსებობს ასეთი მოცეკვავე, ვიდრე საკუთარი თვალებით არ ვიხილავ მას“.

უფრო მოგვიანებით, ომის შემდეგ წლებში ბალეტის ცნობილი ინგლისელი მწერალი ქალი აირის მორლი წერდა: „მხოლოდ რუსეთს შეუძლია შექმნას ვახტანგ ჭაბუკიანის დარი მოცეკვავე. ეს არც ქათინაურია და არც გადაჭარბება, — ეს ფაქტია. როდესაც ცდილობ აღწერო ამ არაჩვეულებრივი, ბრწყინვალე მსახიობის ცეკვა, ისეთსავე სირთულეს განიცდი, როგორც ხმერჩის აღწერისას. ის ეუფლება სცენას და ჯადოქრულ თავდავიწყებას ეძღევა, ზოგჯერ წამით დაცხრება ხოლმე, მხოლოდ წამით და გაოგნებულ მაყურებელს შეუძლია დალანდოს, თითქოს როდენის ხელით ნაქანდაკები სხეული, დაინახოს კავკასიონის კლდეზე ჩამომჯდარი არწივი... ის, ერთსა და იმავე დროს კლასიკური ბალეტის უდიდესი წარმომადგენელია — ლენინგრადის მდიდარი ტრადიციების მემკვიდრე და ამასთან მშობლიური საქართველოს უმდიდრესი ფოლკლორის განსახიერება...“

აი, ასეთი, მე ვიტყვოდი გრძელვადიანი საფუძველი ჩაუყარეს ვ. ჭაბუკიანმა და ტ. ვერესლოვამ მომავალ გასტროლიორებს, სამერმისო ტრიუმფს, ჩვენი ხელოვნების სახვალიო გამარჯვებებს, სიკეთით გაიხსენო პირველ გზის გამკვალავთა სახელები — მადლიანი საქმეა.

ასეთი სახელ-დიდებით დაბრუნდა მშობლიურ თბილისში ვახტანგ ჭაბუკიანი. უფრო სწორი იქნება თუ ასე ვიტყვი: — დაბრუნდა დროებით ევაკუირებულ მსახიობთა ჯგუფთან ერთად. დარჩა კი — სამუდამოდ. კაცმა რომ იქვას, მას არც არავინ გაუშვებდა და, რაც მთავარია, არც თვითონ უსურვებია სადმე დაბრუნება, ან წასვლა. არ უსურვებია და დარჩა კიდევ. გასაკეთებელი კი ბევრი იყო. ფაქტიურად ყველაფრის დაწყება, როგორც იტყვიან ნულიდან მოუხდათ კლასიკური ბალეტი პლუს ეროვნული ცეკვა. — საქირო



იყო სრულიად ახალი გზებისა და ფორმების მოძიება, მიგნება, უვალი გზებით უნდა ევლო და ებრძოლა.

ახლა, როცა დადინჯებულ მწერას გადაავლენ წარსულს, არ მშორდება ქაბუკიანის ენერჯითა და მისი მოუსვენარი ფანტაზიით გამოწვეული აღტაცების გრძნობა. ის დაუღალავად აფორიაქებდა კომპოზიტორებს, მწერლებს, იწვევდა, ეპატივებოდა, აერთიანებდა კეთილშობილი საქმისათვის ბრძოლაში. ყველას ერთიანი მიზნისკენ რაზმავდა — გამოეხატათ ქართველი კაცის მდიდარი სული და ბუნება კლასიკურ ცეკვაში. მან შეძლო ყველას ანთება, ერთიანი ენთუზიაზმით დამუხტვა და დაიძრა, აგორდა, დატრიალდა წისქვილის ქვა. ყოველ ახალ სეზონში ახალი ბალეტი. ჭერ მან ოდნავ დახვეწა, მოაწესრიგა და აღადგინა ლენინგრადისეული ვარიანტი „მთების გულისა“. ეს პრინციპული ნაბიჯი იყო. აკი უფრო ადრე, ჭერკიდევ 1938 წელს, უკვე სახელმწიფო ქაბუკიანი ჩამოვიდა თბილისში და ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადისათვის დადგა ანდრია ბალანჩინაძის იგივე ბალეტი. მაშინ „მეექვშეუკი“ უწოდეს მას. მაგრამ სექტაკლი არ მიიღეს, მოხსნეს სადეკადო რეპერტუარიდან. ცეკვის მაშინდელმა სპეციალისტებმა უმკაცრესი ვერდიქტი გამოუტანეს ვახტანგ ქაბუკიანს: — ბალეტმეისტერი ვერ გაცილდა კლასიკური ცეკვის მანერას და ვერც ეროვნული სტილისტიკა შეაჭარბა კლასიკურთან. —

სულაც არ მინდა წარსულის უსიამოვნო მოგონებებში ქექვა-ჩხიბკედელაობა. ამიტომ არ დავიწყებ იმის ძიებასა და დადგენას, თუ ვინ იყო მართალი და ვინ — მტყუანი, მაგრამ ახლაც ძნელი წარმოსადგენია, თუ როგორ თქვეს უარი თუნდაც იმ დვით ნაბოძებ ბედნიერ შესაძლებლობაზე, რომ დეკადაზე ვახტანგ ქაბუკიანის ცეკვა მაინც ეჩვენებინათ, რაოდენ სადავოც არ უნდა ყოფილიყო თვით ბალე-

ტი და მისი ქორეოგრაფია. მხოლოდ დასკვნით კონცერტზე შეასრულეს გმენტი ბალეტიდან — ცეკვა „ხორუმი“. ერთი სიტყვით დიდი მოცეკვავე გზიდან ჩამოიცილეს და ფაქტიურად საშუალო დონის მოცეკვავეები წარმოჩინდნენ წინა პლანზე.

მაგრამ წარსულის ყველა წყენა დაიჩრდილა, როცა ახალი ბალეტის, „მთების გულის“ პრემიერა შედგა. კარგად მახსოვს, მოუთმენლად ველოდით მესამე მოქმედების დაწყებას, სადაც ვ. ქაბუკიანს „ხორუმი“ უნდა ეცეკვა. მხედრული მინიატურა, რაეულის „ბოლეროს“ მსგავსად, აგებული ერთ მუსიკალურ თემაზე, ან უფრო სწორედ ერთ ტაქტზე, რომელიც გამუდმებით მეორდება, მომძლავრდება, მოდულირებას განიცდის, მიჩუმდება, შემდეგ ისევ მომძლავრდება, მაგრამ არ იცვლება — მაქსიმალურად დამუხტული, მოკლე რიტმული ტაქტი.

მოუთმენლად ველოდით მესამე მოქმედების დაწყებას, რადგან გვიპურობდა შიში, ვაითუ ამ საოცრად ქართულმა, ქართული სტილისტიკით გაუდენთილმა ცეკვამ, ხაზი გადაუსვას პირველ ორ აქტში ზუსტად მიგნებულ პროპორციას, კლასიკური ბალეტისა და ქართული საცეკვაო ფოლკლორის შეჯვარება-შეზავებისა.

დაიწყო მესამე მოქმედება. ქაბუკიანი არაფრით იქცევს ყურადღებას, ის მოცეკვავეთა საერთო ჭგუფშია, არ „სოლისიტობს“, არ ცდილობს სხვებისგან რამით გამოირჩეს. ერთი რიგითი მემობარია, სხვა მრავალთა შორის. ყველაფერი მკაცრად გაზომილია ხალხური ფოლკლორის შესტყვისად. უკვე ის ფაქტი, რომ ქაბუკიანი არაფრით არ იყო ამოვარდნილი ქართული ცეკვის ოსტატების ანსამბლიდან მრავლის მეტყველი იყო. მან მშვენივრად „დამალა“ საბალეტო პოზიცია და ფეხის ტერფების ბალეტისეული გადახსნილობა, თითქოს იოლად გაითავისა ქართული ცეკ-



ვის მანერა. ეს ყველაფერი უმალ გეცემოდათ თვალში. და აი, მოულოდნელად „ხორუმის“ ქრესტომათიული, მარტივი ფოლკლორული სიუჟეტი უცებ დაარღვია, თითქოს შიგნიდან აფეთქდაო. მტრის ხელით ნასროლი იარაღი ბალეტის მთავარ გმირის გულს განეწონა და ამ წამამდე საერთო ცეკვაში ჩრდილში მყოფმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა, საბალეტო ილიეთების ისეთი სეტყვა დაგვაყარა თავს, იმგვარი მოულოდნელი გადასვლებითა და ურთულესი შენაერთებით, რომ ადრე გაჩენილი ექვი და შიშიც კი, უმალ შეცვალა რწმენამ, რომ გასადები კლასიკური და ქართული ცეკვების შერწყმის საიდუმლოებისა, სტილიტურად ახალი ბალეტის შექმნისა, რომლის ანალოგები მანამდე არსად არ არსებობდა, ნაპოვნია, მიგნებული...

მაგრამ, როდესაც უკანასკნელ მოქმედებაში ვახტანგ ჭაბუკიანმა და ილიკო სუხიშვილმა ცეცხლოვანი „მთიულური“ შეასრულეს...

ნუ გაიკვირვებთ, ილიკო სუხიშვილის სახელის წყაითხვისას, ის არც მანამდე და არც მერე არასოდეს ცეკვავდა საბალეტო სპექტაკლებში. სახელოვანი შემქმნელი ქართული ცეკვის აკადემიური ანსამბლისა, რომელსაც სახლში მხოლოდ „სუხიშვილის ანსამბლად“ იხსენიებენ, ბრწყინვალე მოცეკვავე და შემდეგ დიდებული ქორეოგრაფი, მიიწვია ვ. ჭაბუკიანმა ზაალის როლზე ბალეტ „მთების გულში“. თავადი ზაალი ბალეტში მთავარი გმირის, მშექაბუც ჭარჭის კონტრმოქმედება, ერთი უმნიშვნელოვანესი როლთაგანი.

იმ წლებში საბალეტო დასი სოლისტების მძიმე დეფიციტს განიცდიდა და ვ. ჭაბუკიანი ხშირად იწვევდა ქართული ცეკვის ოსტატებს. სხვა გზა არ იყო. ახე გაგრძელდა მანამ, ვიდრე საბოლოოდ არ ჩამოყალიბდა საბალეტო დასი. და როცა ამ ორმა უბრწყინვალესმა ოსტატმა, მონათესავე, მაგრამ მანც სხვადასხვა პლანის და სტილის-

ტიკის ორმა მოცეკვავემ ერთმანეთი საცეკვაო ოსტატობის შერკინებაში იწვია, სწორედ მაშინ შედგა ცეკვის საოცარი ფესტივალი. ერთი — თავადი ზაალი, — თეთრ ჩოხა-ახალუხში და თეთრ მესტებში, მეორე, — ამბოხებელთა თავკაცი ჭაბუკი ჭარჭი, — მთლად შავ სამოსში გამოწყობილი, მარტო სიუჟეტურ ქარგას როდი ჰკინძავდნენ და მუსიკალური დრამატურგის ლამაზ შენობას როდი აგებდნენ, — რაიც თავისთავად სანაქებოდ კეთებოდა და უთუოდ მარტო ესეც იკმარებდა მაღალი შეფასების დამსახურებისათვის, — არამედ თავად ცეკვის ღმერთის ტერპსიხორას სადიდებელს გალობდნენ და პლასტიკის, მოისრობის ისეთ სიმადლეზე ავიდნენ, ისეთი ცეცხლი დაანთეს, რომ სწორედ იმ დღეს, იმ წუთს, იმ წამს იქნა გადაღებული მაღლიან ნიდაგზე ქართული ეროვნული ბალეტის შექმნის ჭანსალი მარცვალი.

დასაწყისი არის! ამას მოჰყვა გ. კილაძის „სინათლე“, დ. თორაძის „გორდა“, ს. ცინცაძის „დემონი“, კვლავ დ. თორაძის „მშვიდობისათვის“ (პირველი საბჭოთა ბალეტი სამამულო ომის თემისადმი მიძღვნილი), ა. მაჭავარიანის „ოტელო“, რ. გაბიჩვაძის „ჰამლეტი“. ამასთან კლასიკური: „დონ კიხოტი“, „უიწელი“, „ბაიადერა“, „კორსარი“, „შოპენიანა“, „შჩელკუნჩიკი“, განახლდა „ლაურენსია“, შ. მშველიძის „ვეფხისტყაოსანისათვის“ დაიდგა შენაინშნავი მხედრული ცეკვა, გუნოს „ფაუსტისათვის“ ფანტასმაგორიული „ვალურვის დამე“ და სხვადასხვა.

პარალელურად მიმდინარეობდა კადრების აღწერა, ქორეოგრაფიული სტუდიის სრული რეორგანიზაცია, რომელიც საბალეტო სასწავლებლად იქცა და სადაც მოსწავლეებს სპეციალურ საგნებთან ერთად, სხვა ჰუმანიტარულ დისციპლინებში ამეცადინებდნენ. მათ ახლა აღარ სჭირდებათ სკოლასა



და საბალეტო სასწავლებელს შორის უთავბოლო სირბილი და გულის ხეთქვა, როგორც ჩემი სწავლის დროს ხდებოდა. ყველაფერი მყარ პროფესიულ საფუძველზე დადგა. მართო ის რად ღირდა მივლო თანხმობა და ნებაყოფა ზემდგომი ორგანოებისა, ქალაქის ცენტრში, პლენაროვის პროსპექტზე დიდი, ნათელი, ფართო საბალეტო სასწავლებლის შენობის აგებისა.

მთელი ეს ვეებერთელა, შრომატევადი საქმე, დროის საოცრად მცირე მონაკვეთში, სულ რაღაც 9-10 წელიწადში გაკეთდა. ეს არ გახლდათ სიზიფუს შრომა, — ქანცგამომცლელი, მაგრამ უნაყოფო. შედეგი და წარმატებაც თვალსაჩინო იყო, იოლად დასანახი და პატივისცემის ღირსი.

ახლა, მრავალი წლის შემდეგ, შეიძლება იოლად დავასკვნათ, რომ ვ. ჭაბუკიანის ყველა საბალეტო სპექტაკლი როდი იყო თანაბრად მომხიბლავი, ერთნაირად კარგი და საყოველთაო მოწონების ღირსი. მაგრამ განა ესაა მთავარი? ან კიდევ, განა სადმე, ოდესმე, სდება ასე? მთავარი ისაა, რომ ქართული კლასიკური ბალეტი ფართო სარბიელზე გავიდა, რომ გაკეთდა უაღრესად მნიშვნელოვანი, ეროვნული საქმე. ჩვენი დასის საუკეთესო სპექტაკლები მთავრობის უმაღლესი ჭილოებით აღინიშნა. ზედიზედ სამჯერ სპექტაკლის შემქმნელი და მთავარი როლების შემსრულებლები საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემიით დააჯილდოვეს. ეს, იმ დროისთვის არანახული წარმატება იყო და არამართო საბალეტო ხელოვნების დარგში. ვახტანგ ჭაბუკიანს პირველს საბჭოთა მოცეკვავეთა შორის მიენიჭა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება. ულანოვასთან ერთად, მან, კვლავ პირველმა, ჩვენი ქვეყნის მოცეკვავე მამაკაცთა შორის მიიღო ლენინური პრემია და კვლავ და კვლავ პირველი იყო საბალეტო ხელოვნების წარმომადგენელთა

შორის, ვინც ხალხმა საბჭოთა კავშირის უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად აირჩია! ასეთი სახელდიდებისათვის სიცოცხლეშივე, ან, უფრო სწორად, აქტიური მოღვაწეობის დროს არ მიუღწევია არცერთ მოცეკვავეს ჩვენს ქვეყანაში.

მაგრამ ეს ყველაფერი შემდეგ მოხდა. მაშინ კი, ომის მძიმე წლებში, 1942 წლიდან მოყოლებული, ჩვენ ბედმა გავვიღიმა სხვა გამოჩენილ ოსტატებთან ერთად დავმტკბარიყავით 32 წლის ვახტანგ ჭაბუკიანის განუმეორებელი ხელოვნებით.

მე უკვე აღვნიშნე, რომ თბილისში ევაკუირებულთა შორის შესანიშნავი ბალერინა მარინა სემიონოვაც იყო. დავწერე სიტყვა შესანიშნავი და უმაღ მიგზვიდი, რომ ამით არაფერიც არ მითქვამს. ყოველთვის მეჩვენებოდა, ახლა კი ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ ამ უბადლო ბალერინას ვერ მიაგეს მისი ხელოვნებისა და დამსახურების ღირსი საზღაური. ჩვენში, სამწუხაროდ, ხშირად ხდება, რომ ზოგიერთი უზომოდ განდიდებულნი არიან, და ამით ფონზე, ხელოვნურად ვაყენებთ ხოლმე ჩრდილში სხვებს, არანაკლებ ღირსეულთ. ჩემს მიზანს არ შეადგენს მარინა სემიონოვას დამსახურებათა არასაკმარისი დაფასებისა და აღიარების მიზეზთა ძებნა, მაგრამ მას რომ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება ამას წინათ ასე ვთქვათ, სიბერეში მიანიჭეს, როცა სცენაზე გამოსვლას მეოთხედ საუკუნეზე მეტია თავი დაანება, ეს ხომ უცილობელი ფაქტია.

მარინა სემიონოვას და ვახტანგ ჭაბუკიანს ადრე ერთად არ უცეკვიათ. და აი, ბალეტის გზებსა და გზაჯვარდინებზე სწორედ თბილისში შეახვედრა განგებამ. მე უკვე გაიმბეთ, თუ რაგვარი საღამოები იმართებოდა მაშინ თბილისში, რა ვარსკვლავები ამშვენებდნენ იმდროინდელ თბილისურ საღამოებს, მაგრამ ყველაზე დიდი წარმატება,



ყველაზე მქუხარე ტაში, აღიარება, ყვა-
ვილები და თაყვანისცემა სწორედ ამ
წყვილს ხვდა წილად.

არსებობს მოსაზრება, პრაქტიკით
არაერთხელ დამტკიცებული, როგორც ბა-
ლეტის გამორჩეული ვარსკვლავები,
მამაკაცები და ქალები, ხშირად არიდე-
ბენ ხოლმე თავს ძლიერ პარტნიორთან
გამოსვლას, თითქოს გაურბიანო ერთ-
მანეთს. უთუოდ იმის გამო, რომ ძლიერ-
ი პარტნიორი — ქალი ან კაცი, ხელს
შეუშლის პირად წარმატებას. წარმატე-
ბა უნდა გაინაწილო, ან საერთოდ დაუ-
თმო პარტნიორს. რა თქმა უნდა, აქ
პატივმოყვარეობა მეტია, ვიდრე ალტ-
რუიზში, მაგრამ არც ცოდვაა დიდი,
კაცმა რომ თქვას, ყველას აქვს უფლე-
ბა იმასთან იცეკვოს ვისთანაც სურს,
ვისთანაც სიამოვნებს.

წინათ, ქალებისათვის ეს პრობლემა
საერთოდ არ არსებობდა. წინათ ცეკ-
ვადნენ მარტო ქალები. კაცები მათ
მხოლოდ ეხმარებოდნენ, ან უფრო
სწორად, ცდილობდნენ ხელი არ შეე-
შალათ. ამ ზომამდე იყო დაყვანილი
მამაკაცის როლი ძველ ბალეტში. მათ
ასევე უწოდებდნენ — „ნოსილავებს“
(„Носильщики“). პირველმა ეს სამარ-
ცხვინო სახელი, თუ არ ვცდები, ვაც-
ლავ ნიჟინსკიმ მოიშორა, ჩვენი საუკუ-
ნის დასაწყისში, დიაგილევის პარიზუ-
ლი ანტრეპრიზის წლებში. შემდეგ
ვ. ქაბუციანმა და ეროვნულმა უფრო
მოგვიანებით ვ. ვასილიევმა, მ. ლავ-
როვსკიმ, მ. ლიეპამ და სხვ. მამაკაცის
როლი კლასიკურ ბალეტში თანასწორ-
უფლებიანი პარტნიორის რანგში აიყვა-
ნეს, ზოგიერთ შემთხვევაში კი უმთავ-
რეს და წამყვან ძალად აქციეს.

როგორც იტყვიან, გვარის დაუსახე-
ლებლად აღენიშნავ, რომ ძალიან ბევრ-
მა და ძალზე სახელმოხვეჭილმა ბალე-
რინამ თავი აარიდა ვახტანგ ქაბუციან-
თან ერთად გამოსვლას და უფრო და-
ბალი კლასის, მაგრამ საიმედო თანა-
შემემწებთან გამოსვლა ამჯობინა. ქაბუ-

ციანის წარმატებები, როგორც მამაკაც-
ბალეტში, ასევე საბალეტო დივი-
ტისმენტებში იმდენად დიდი და თვალ-
საჩინო იყო, რომ „დასწრებულ“ შე-
ჯიბრებას — უმრავლესობა ვერ ბედა-
და. ასე ხშირად ხდება ხოლმე. თვით-
ვ. ქაბუციანმაც, ერთხელ, თბილისში
არ ისურვა ცნობილ ინგლისელ ბალე-
რინასთან ბერილ გრეისთან ცეკვა, რა-
დგან ინგლისელი მოცეკვავე ქალი
საოცრად მაღალი და პარტნიორისათ-
ვის, ასე ვთქვათ, „მოუხელთებელი“
იყო და ქაბუციანმაც არ ისურვა ყბა-
დაღებული „ნასილშიკიობა“.

რაც შეეხება მარინა სემიონოვას და
ვახტანგ ქაბუციანს, ისინი არათუ შეუ-
შინდნენ ერთად გამოსვლას, არათუ
უდრკა რომელიმე მათგანი პარტნიო-
რის უმაღლესი ავტორიტეტის წინაშე.
პირიქით, თავდავიწყებით გადაეშენენ
ცეკვის ჯადოსნურ ორომბრიალში და
ჩვენ ვიხილეთ კიდევ ერთი საოცრება,
ამჯერად საბალეტო ხელოვნებისა. ასეა
ყოველთვის, როცა პირადული თამა-
მად ემსხვერპლება საერთოს, საყვარელ
საქმეს, როცა საკუთარი ძალების რწმე-
ნა ბევრად მაღალია ვიდრე საკუთარი
თავის სიყვარული, როცა, სტანისლავს-
კის ენით რომ ვთქვათ, იმარჯვებს მო-
საზრება „ხელოვნება ჩემში“ და ადგი-
ლი არ რჩება ცრურწმენას — „მე ხე-
ლოვნებაში“.

არ მინდა დაგვალლოთ ამ უმშვენიე-
რესი წყვილის ცეკვის აღწერით, იმის
გამო, რომ საერთოდ შეუძლებლად მი-
მანჩია მსახიობის მიერ შესრულებული
როლის აღწერა. ამოდ იწყებენ ილაჯს
თეატრმცოდნეები, როცა მსახიობის
თამაშის ნიუანსებისა და ქვეტექსტების
ბუნების ფურცლებზე გადატანას ცდი-
ლობენ. რაოდენ დაწვრილებით, გულ-
მოდგინებით და ნიჭიერებით არ უნდა
იყოს დაწერილი რეცენზია, სტატია,
ნარკვევი რეალურად, ხელშეისახებად
მსახიობის თამაშისა შეუძლებელია, თუ
ეს თავად არ გინახავს. მოჩალოვის ჰამ-



ლექტზე ბელინსკის გენიალური წერილის წაკითხვის შემდეგაც შეუძლებელია კონკრეტულად დიანახო და თვალნათლივ წარმოიდგინო, როგორ თამაშობდა დიდი მსახიობი ჰამლეტს. რაოდენ სრულყოფილადაც არ უნდა იყოს ჩამოსხმული სიტყვიერ ფორმაში სცენური სახის აღწერა, ის მაინც ლიტერატურულ სახედ დარჩება. სცენური იერსახე აუცილებლად უნდა ნახო, ის მხოლოდ მაყურებლისთვისაა განკუთვნილი, რომელსაც ასე იმიტომ ჰქვია, რომ უყურებს, მაყურებელია. კი არ კითხულობს, კი არ წარმოიდგენს, პირველ რიგში უყურებს. ალბათ ამიტომაც სწორი მოსაზრება რომ თეატრის მსახიობს უნდა ეყოს შინაგანი ძალა, თუ გნებავთ ვთქვამთ რომ შეგეუოს აზრს, მისი შედარებითების სწრაფი წარმავლობისა, რომ მასთან ერთად წავა ყველა მისი სახე, მისი როლი, ნამუშევარი, რომელთაც პეტელასავით ერთი დღის სიცოცხლე უწერიათ და ვერც კინო და ტელეეკრანზე გადატანა გაუხანგრძლივებთ სიცოცხლეს, რადგან ეს ხელოვნების სხვა დარგია, სხვა განზომილება და სიბრტყეში არსებული და რაც კარგია სცენაზე, ცუდია — ეკრანზე, ან ცუდი უნდა იყოს ყოველ შემთხვევაში. სცენაზე წარმოთქმული სიტყვა, მოძრაობა, ყოველი ნაბიჯი და ამოსუნთქვაც კი მსახიობმა მთელ დარბაზში უნდა „გაგზავნოს“, ქანდარაზეც უნდა დაინახონ და გაიგონ, ისევე როგორც პირველ რიგში და ახლა, როგორ შეიძლება ეს ეკრანზე აუტანელ გადაჭარბებულად, „სხვა ოპერტიდან“ ნამდერ არიად არ აღიქმებოდეს. კაცმა რომ თქვას ეს ჩემი, ძალზე სუბიექტური აზრია, რომელსაც შეიძლება ბევრი არც დაეთანხმოს.

თავად ცეკვას სულაც არ შეეხებო, გამბობთ როგორ უკრავდნენ თავს მაყურებელს სემიონოვა და ქაბუკიანი. დიახ, დიახ მაყურებლისათვის თავის დაკვრაზე მოგახსენებთ. ვერც კი წარ-

მოედგინა მაღლობის ნიშნად მაყურებლისთვის ჩვეულებრივი თავის თუ შეიძლებოდა ნამდვილი ხელოვნების დონემდე ამაღლებულიყო, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა მოგეჩვენოთ, ცეკვის ყველა დეტალს ვერ გავიხსენებ. აი, თავის დაკვრის ყოველი წვრილმანი კი მახსოვს, ახლაც თვალწინ მიდგას და ამიტომ არ გამოჭირდება უბრალოდ დავხუქო თვალები, გავისწორო ის საოცარი სურათი და მშვიდად გაამბოთ იმის თაობაზე, რაც თვალწინ მიდგას.

ჩვენს წინ შეყვარებული წყვილი იდგა — ქაბუკი და ქალიშვილი, არაჩვეულებრივად ლამაზნი, მოხდენილნი, ჰაეროვანნი, მათი სიყვარული ცეკვის შემდეგაც გრძელდებოდა. მაყურებელი დაუსრულებლად უხმობდა, სცენაზე არ უშვებდა, ისინი კი თავის დაკვრის დროსაც უფლისწულისა და ოდეტას, ჩელიტას, უიზელიას და ალბერის სიყვარულით ცხოვრობდნენ. ცხადია, ყველაფერი იმპროვიზაციის ძალით იქმნებოდა, აქვე მაყურებლის წინაშე იბადებოდა ცეკვის გაგრძელების ახალი სიუჟეტი. ხან სცენის სხვადასხვა კუთხეში გაიჭრებოდნენ, თითქოს წამით დაივიწყეს ერთმანეთი და სიყვარული, ღრმად დახრილნი მაღლობის ნიშნად თავს უკრავდნენ, გადაეჭობოდნენ, ჩურჩულებდნენ, უღურტულებდნენ, თავდავიწყებით ჰკოცნიდნენ ერთმანეთს... წამით გავიწყდებოდა ახლახან დამთავრებული შესანიშნავი ნომერი და მაყურებელი ამ წამიერ, ფარდის წინ გათამაშებულ იმპროვიზაციას უკრავდა ტაშს, ჩვენს თვალწინ შექმნილს, ნატიფსა და უზადოს. სემიონოვას და ქაბუკიანს აღარც ახსოვდათ მაყურებელი, თითქოს დარბაზში არც არავინ ყოფილიყოს, ისინი თავიანთ სამყაროში არსებობდნენ, თავიანთ ოცნებებში... შემდეგ თითქოს ტაშის ხმამ შეაკრთოო, გონს მოეგებოდნენ და თავდახრილი გაირინდებოდნენ. ქალიშვილი საოცრად

ლამაზ, მოხდენილ თავს ლამის სცენის სიბრტყემდე დაბლა ხრიდა, ქაბუკი ბრინჯაოს ნაქანდაკარს შგავდა ფართოდ გაშლილი ფრთებით-ხელებით.

აი, ასეთი წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ვ. ქაბუკიანის ხელოვნებამ ჩემზე და მინც ვავუძელი, უკან არ დამიხვეია და 1944 წელს თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტზე შევედი, მაგრამ საბალეტო ცდუნებანი ამით არ დამთავრებულა, თუმცა, მაშინ ექვციც არ მებარებოდა, რომ თეატრმა საბოლოოდ გაიმარჯვა.

პირველი კურსის სტუდენტი ვიყავი, როცა ქაბუკიანი საბოლოოდ შეუდგა საბალეტო დასის ჩამოყალიბებას. ცოტა ვინმეღა თუ იყო სპეციალური განათლების მქონე, ზოგი დასში ღარჩა, ზოგნი გაიფანტნენ — ვინ სად და ვინ — სად. ვ. ქაბუკიანი საოცარი გულმოღვინებით ავსებდა, აკომპლექტებდა დასს ეძებდა, ცნობებს აგროვებდა ამ საქმეში მას დიდ დახმარებას უწევდა, ჩემი უსაყვარლესი პედაგოგი, მოუსვენარი და დაუდგრომელი დიმიტრი ალექსიძე. ბატონ დოღოს თავად ჰქონდა გავლილი იტალიელი პედაგოგის, პერინის კერძო სკოლა, რომელიც გრიბოლეჯოვის ქუჩაზე სამხატვრო აკადემიის ეზოში მდებარეობდა და საღაც ვახტანგ ქაბუკიანაც იწყებდა თავის დიდსა და გრძელ გზას ხელოვნებაში. ისინი ერთად სწავლობდნენ პერინისთან, ერთ ჭგუფში მეცადინეობდნენ. პირველი კურსის პირველი სემესტრი დასასრულს უახლოვდებოდა, დადგა საწარმოო პრაქტიკის დაძაბული პერიოდი, როდესაც სტუდენტები ცალკეულ დისციპლინებში უნდა წარმდგარიყვნენ კომისიისა და მაყურებლის წინაშე. მეოთხე კურსის სტუდენტებს თავიანთი ნამუშევარი უნდა ეჩვენებინათ რითმიაში. იყო წინათ ასეთი საგანი, სადღეისოდ რატომღაც გაუქმებული, ვფიქრობ, ამოდ, რადგან მსახიობისათვის უამრავ აუცილებელ თვისებას იქ-

ნდა სტუდენტი ამ საგანში მეცადინეობის შედეგად.

საწარმოო პრაქტიკის წინა დღეს, მეოთხე კურსელებს ვიღაც ავად გაუხდათ, არ მახსოვს, მგონი, ვალერიან კვაჭაძე და მთელი სემესტრის ნამუშევარი ჩავარდნის წინაშე აღმოჩნდა. ვილაცას უოქვამს, პირველ კურსზე ერთი სტუდენტია, ვისაც საბალეტო სტუდია აქედამთავრებულიო. ხელად მიპოვეს დამლომანტებისა და მათი პედაგოგის ვალენტინა უდენტის სასიხარულოდ. მე სწრაჟად და ადვილად გავერკვიე პლასტიურ მონახაზში (და სახვალეოდ ჩვენება შედგა. ალბათ, გაოვირჩეოდ სხვა სტუდენტებს შორის. დოღო ალექსიძემ სწრაჟად დააფიქსირა ეს ფაქტი. მეორე დილას უკვე საპროფესოროში დამიზარეს, — ვახტანგ ქაბუკიანი გეძებსო.

როგორც ადრე მოგახსენეთ, ჩემი გადაწყვეტილება საბოლოოდ და შეუცვლელად მტკვენებოდა, მაგრამ როგორ გინდა უარით გაისტუმრო თვით ვახტანგ ქაბუკიანი, რომელიც თავად მობრძანდა? როგორ გინდა უარი უთხრა ადამიანს, რომელიც იმხანად ჩემთვის ამაღლებულის და მშვენიერის განსახიერება იყო ხელოვნებაში? ამერიკის შტურმით აშლებს რად უღირს, დაარწმუნოს და დაიყოლიოს 17 წლის არცთუ ისე მტკიცე ნებისყოფის ქაბუკი? რა ვქნა? რა გზა დავადგე? (და მე ავირჩიე როგორც მაშინ მეგონა, ერთადერთი, თუმცა არცთუ ისე პატიოსანი გზა. ზებრალოდ გავიპარე. ვიცოდი ინსტიტუტიდან რუსთაყელის თეატრში ვასაძვროში ერთი ხვრელი, საკმაოდ შერყეულ რკინის რიყულებს შორის, საიდანაც საღამოს ლექციებიდან თეატრში ვიპარებოდი, სწრაჟად გავძვარი და უმალ გავუჩინარდი. ასეთი იყო ჩემი პირველი შეხვედრა ვახტანგ ქაბუკიანთან, შეხვედრა, რომელიც ფაქტიურად არ მომხდარა.

ტანგ ქაბუკიანთან, შეხვედრა, რომელიც ვიღი და ჩემთვის ღირსსახსოვარი. 1964 წელს რუსთაველის თეატრიდან მარჯა-



ნიშვილის თეატრში გადასვლის პერიოდში, ერთი წლის მანძილზე ვმუშაობდა საქართველოს ტელევიზიის რუსული გადაცემების მთავარ რეჟისორად. იმ დროისთვის უკვე მოვამზადე რამდენიმე ლიტერატურული საღამო მოსკოვისთვის, რომელთა შორის გამოვყოფდი გალაკტიონის პოეზიის საღამოს. რედაქციაში მოიტანეს სცენარი ვახტანგ ქაბუციანზე. შეიძლება ჩემს მიერ ამ ფილმის გადაღების ცდა მამაცობის კატეგორიასაც მიეკუთვნოს და თავზეღობასაც, მაგრამ ასეა თუ ისე — შევუდექი ფილმზე მუშაობას. იმ დროისთვის მე საქმად კარგად ვიცნობდი ბატონ ვახტანგს. ჩემი უფროსი ქალიშვილი მაკა, მისი მოწაფე გახლდათ, ოპერისა და პალეტის თეატრის სოლისტი. მაკა იქცა ბალეტის ჟანრში ჩემი განუხორციელებელი ოცნებების მემკვიდრედ.

რა საოცარი გრძნობაა, როგორი სიხარულით აღენთები, როდესაც ნაცნობ და საყვარელ თემაზე იღებ ფილმს და როდესაც ფილმის გამირი შენი თაყვანსცემის ობიექტია.

გადაღებას საოცარი ენთუზიაზმით შევუდექით, უამრავი კინომასალა მოვიძიეთ. ამერიკელი ოპერატორების მიერ თბილისში გადაღებულ „დონ-კიხოტის“ ნაწყვეტსაც მივაგენით. გადავიღეთ ინტერვიუ: ულანოვასთან, პლისეცკაიასთან, სტრუჩკოვასთან, ვერესლოვასთან, ვერი-

კო ანჭაფარიძესთან, ქაბუციანის პირველი პარტნიორსა და ერთგულ მეგობარს ვლადიმერ ჩიკვაიძესთან და მის სახელოვან შვილთან, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტ, ლენინური პრემიის ლაურეატ ოლავერცესკისთან და სხვებთან.

დიდი თეატრის სარეპეტიციო დარბაზში გადავიღეთ ვარიაცია „კორსარიდან“, რომელიც ვახტანგ ქაბუციანმა დაღდა სპეციალურად მ. ლავროვსკისთვის და სხვა.

ეს იყო ჩემი პირველი ცდა ფილმის შექმნისა, ძალთა პირველი მოსინჯვა კინორეჟისორის პროფესიაში. ვმუშაობდა არა მარტო დიდი გატაცებით, არამედ უდიდესი პასუხისმგებლობითაც.

რამდენიმე წლის წინათ. არგენტინიდან დაბრუნებულმა ვ. ქაბუციანმა, სადაც „დონ-კიხოტის“ დასადგმელად მიიწვიეს, მითხრა, რომ თან წაუღია ჩემი ფილმი „ცეკვის ჭადოქარი — ვახტანგ ქაბუციანი“, რომელიც ბუნოს-აირესის ტელევიზიით უჩვენებიათ. დილით ცნობილ თეატრში „კოლონი“ რეპეტიციაზე შევსვლისას მსახიობები ტაშისცემით შეგებებიან ვახტანგ ქაბუციანს.

ბატონი ვახტანგი როდესაც ამ ეპიზოდს გვიამბობდა, სიხარულს არ მალავდა. ხოლო თუ ის კმაყოფილია და მაღლიერია...

(პირველი წიგნის დასასრული)

გარეკანის პირველ გვერდზე:

ესეიზი ევრიბიდეს „მედესათვის“ ფოთის თეატრში (ავტორი გ. გენია)

გარეკანის მესამე გვერდზე:

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნოს სპექტაკლი „შეწლილის წერილები“. პაპროსისი — რამაზ იოსელიანი.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

სცენა თბილისის დრამატული სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „უკანასკნელი პატრიარქი“.

«ТЕАТРАЛУРИ МОАМБЕ» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЕСТНИК»)

Театральное Общество Грузии

№ 4 (152) 1986 г. Тбилиси

Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

გადაცვა წარმოებას 16/IX-86 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 24/IX-86 წ.
საღარიცხვო-საგანმცემლო თანახმი 7,1
საბეჭდო თანახმა რაოდენობა 6,5
ქაღალდის ზომა 60×90/1⁶
შეკვეთა № 2522
უფ 04771
ტირაჟი 1100

Сдано в набор 16/IX-86 г.
Подписано к печати 24/IX-86 г.
Учетно-издательских листов 7,1
Объем издания 6,5
Заказ № 2522
УФ 04771
Тираж 1100

ფასი 55 კაპ.
0682330 76143

Цена 55 коп.
ИНДЕКС 76143



