

F-567
1987



ISSN 0136#2666

თეატრალური მოთხრობა



3. 1987





თეატრალური მოამბე



3. 1987

მაისი—ივნისი

რედაქტორი

გურამ ბატიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია გამრეხელი,
ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ოთარ ეგაძე,
ვასილ კიკნაძე,
ბადრი კობახიძე,
ლილი ლომთათიძე,
გიგა ლორთქიფანიძე
როგერტ სტურუა,
ერეკია ქარელიშვილი,
ვახტანგ ქართველიშვილი,
ნინო შვანდრიკაძე,
თემურ ჩხეიძე,
გიორგი ციციშვილი,
თამაზ ზილაძე,
დემეტრი ჯანელიძე

წელიწადი 30-ე

რედაქციის მისამართი:

თბილისი-380007

კიროვის ქ. № 11-ა

ტელეფონი 99-90-96

საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი

შ ი ნ ა კ რ ს ი

დღილი ოქტომბრის 70 წლისთავისათვის

| | |
|---|---|
| კ. სტანისლავსკი — მიმართვა მსახიობებისადმი | 3 |
| ეთერ გუგუშვილი — თეატრალურ კრიტიკოსთა საერთაშორისო ფორუმში | 4 |

ს ბ ე ტ ა კ ლ ე ბ ი

| | |
|---|----|
| თამარ ბოკუჩავა — „მდგმურები“ | 13 |
| ნანა ბობოხიძე, ანა ჭავჭავაძე — ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალი | 19 |
| გურამ ბათიაშვილი — სხვადასხვა დროის ჩანაწე- რები | 26 |

| | |
|---|----|
| მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური თეატრი — ორი სცენა | 33 |
| მარინე ბუზუყაშვილი — ქართული თეატრის ავ- ტოგრაფი ციმბირის მიწაზე | 38 |
| ზურაბ ბახტაძე — რიგაში ერთი სპექტაკლით | 42 |
| ანზორ ზამბახიძე — მეორე ორმოცდაათწლეულის მიჯნაზე | 44 |

| | |
|---|----|
| ბაია კოდუაშვილი — „რიშელიე“ ქართულ სცე- ნაზე | 50 |
| შურადინ მამედოვი — აკაკი — მირზა ფატალი ახუნდოვის შთარგმნელი | 56 |
| ილია გაგულაშვილი — ყვარყვარეს სახის ფოლ- კლორული წყაროები | 59 |

| | |
|---|-----|
| ჩვენი სტუმრები | 64 |
| ვასილ კიენაძე — იდამიანთა სევდა | 65 |
| ნატალია კამინსკაია — ვერცხვო | 73 |
| ნონა გუნია — ოცი წელი ქართული ბალეტის სცენაზე | 78 |
| მინელი თუმანიშვილი — სოფიკო | 83 |
| ანზორ ქუთათელაძე — სასურველი პარტნიორი | 86 |
| მანანა არონაშვილი — პატარების საყვარელი მსა- ხიობი | 87 |
| ვალერიან დოლიძე — დავით ხუციშვილი 80 წლი- სა | 88 |
| ნონა თევდორაძე — რუსული ოპერის მოამაგე | 89 |
| თამარ გომართელი — გუგული ბუნნიკაშვილი | 97 |
| ნოდარ მახარაძე — გიგა ებრალიძე | 99 |
| ნადია შალუტაშვილი — საყურადღებო ნაშრომი | 101 |

მიმართვა მსახიობებისადმი

6945-7

ამხანაგო მსახიობებო!

თქვენ ვალდებულნი ხართ რევოლუციის დიდი დღესასწაული რევოლუციური სპექტაკლით აღნიშნოთ. თქვენ უნდა ითამაშოთ ვლადიმერ მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფი“, რომელშიც ჩვენი ეპოქა გმირულ, ეპიკურ და სატირულ ფერებშია ასახული. გიწვევთ ყველას კვირას, 13 ოქტომბერს ტენიშევსკის სასწავლებლის საკონცერტო დარბაზში (მანავაიას №3). ავტორი წაიკითხავს მისტერიების ტექსტს, რუხისორი გაგაცნობთ დადგმის გეგმას. მხატვარი გიჩვენებთ ესკიზებს, ხოლო ისინი, ვინც აენტებით ამ სამუშაოთი, შემსრულებლები იქნებით. საოქტომბრო დღესასწაულების მომწყობი ცენტრალური ბიურო შეგიქმნით ყველა აუცილებელ პირობას, რათა განახორციელოთ მისტერიები. სამუშაო გიხმობთ ყველას! დრო ძვირფასია!

სადადგმო კომიტეტის წევრები არიან ვ. ე. მეიერჰოლდი, ვ. ვ. მაიაკოვსკი, პ. მ. ლებედევი, ლ. ი. უფარუევი, ი. მ. ბრიკი. 12 ოქტომბერი, 1918 წ.

რუსული თეატრი მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენის წინაშეა. განახლებული რუსეთი თეატრის წინაშე აყენებს მოთხოვნებს, რომელთა შესრულებაც განსაკუთრებულ სირთულესთანაა დაკავშირებული.

დაე, უსასრულოდ გაიზარდოს სკოლების, სახალხო უნივერსიტეტების რიცხვი. დაე, შეიქმნას ზოგადსაგანმანათლებლო კლასები და ლექციები. ჩატარდეს საუბრები, რათა ამალდდეს მანების გონებრივი განვითარების დონე. მაგრამ მარტო ცოდნა არ კმარა. აუცილებელია ადამიანების სულიერად აღზრდა, მათი გაფაქიზება...

რუსეთის კოლექტიური მშენებლობის პროცესში ჩვენ მნ-შენელოვანი სამუშაო მოგველის. აქ, უწინარეს ყოველისა, გვმართებს აღვასრულოთ ჩვენი მოქალაქეობრივი ვალი. შემოვიკრიბოთ ჩვენს გარშემო ხელოვნების ყველა დარგის მუშაკები. დაე, მხატვრებმა ფართოდ გაუღონ კარები დამოვლიერებლებს სავამოფენო დარბაზებში. დაე, მუსიკოსებმა და მომღერლებმა ფართო მასშტაბით მოაწყონ სახალხო კონცერტები და სხვა ამგვარი.

მაგრამ ფართო მასებში ესთეტიკის პროპაგანდის საქმეში ყველაზე დიდი ამაგის დადება სწორედ თეატრებს ძალუძთ. მათ გააჩნიათ ყველაზე მდიდარი შესაძლებლობები, უდიდესი ძალა ერთდროულად ათასობით მაყურებელზე მხატვრული ზეგავლენისა.

პ. ს. სტანისლავსკი, 1918 წ.

პაქ. სსრ. ბიბლიოთეკა

შეთხვევლებმა უკვე იციან, რომ თბილისში ჩატარდა თეატრალური კრიტიკოსების მომზადების პრობლემისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სიმპოზიუმი. სამწუხაროდ, ზოგიერთმა გაზეთმა არასწორად გააშუქა ეს საკითხი. რატომღაც კორესპონდენტებმა ჩათვალეს, რომ საკითხი ეხება თეატრალური კრიტიკის მდგომარეობას და არა კრიტიკოსების აღზრდას. და თუმცა ამ შეცდომას არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა (კრიტიკოსის აღზრდის პრობლემა და კრიტიკის დღევანდელი მდგომარეობა მჭიდროდაა დაკავშირებული ერთმანეთთან), ისტორიისათვის მაინც საჭიროა სიზუსტე.

სწორედ ამიტომ სიმპოზიუმში ტარდებოდა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის ბაზაზე და მის მუშაობაში მონაწილეობდნენ ინსტიტუტის სტუდენტები — თეატრალური კრიტიკის მომავალი. და ეს არის მთავარი, რადგანაც ყველას აწუხებს არა მარტო დღევანდელი კრიტიკის მდგომარეობა, არამედ მისი ხვალისდელი დღე.

ლოგიკურად იბადება კითხვა: რატომ იყო არჩეული სიმპოზიუმის ჩატარების ადგილად ჩვენი დედაქალაქი, ხოლო საბაზო დაწესებულებად — საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტი? სწავთაშორის, ამ კითხვაზე პასუხი გასცეს თვით მონაწილეებმა:

იან შერბერტი — კრიტიკოსი, ინგლისური ეკონომიკის „ლონდონის თეატრის“ გამომცემელი: „ალბათ, შემთხვევითი როდია, რომ ჩვენი ფორუმი ტარდება საქართველოში — მდიდარი თეატრალური ტრადიციის რესპუბლიკაში...“

ალექსი ბარტოშევიჩი — თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის საბჭოთა კომიტეტის ვიცე-პრეზიდენტი, სსრკ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის მდივანი, პროფესორი: „არის გარკვეული კანონზომიერება იმაში, რომ სწორედ გადააწყდა თბილისში ჩატარებულიყო ესოდენ წარმომადგენლობითი ფორუმი. აქ შესანიშნავი თეატრალური კოლექტივებია, საყურადღებო შეწყვეტლებითი მუშაობა მიმდინარეობს ახალგაზრდობასთან ნიჭიერების გამოსავლენად...“

ვალერი ხაზანოვი — თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის საბჭოთა კომიტეტის პასუხისმგებელი მდი-

ეთმარ

გუგუშვილი

თეატრალურ

კრიტიკოსთა

საერთაშორისო

ფორუმი



ვანი: „საქართველოს თეატრისა და საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის (რომელიც მისთვის კადრებს აწვდის) ავტორიტეტი საკმაოდ დიდია და ჩვენ გადაწყვეტით სწორედ საქართველო არჩეულიყო სიმპოზიუმის ჩატარების ადგილად...“

ფიქრობ, სამი ცნობილი მოღვაწის ეს გამობზაურება საკმარისია იმისათვის, რომ პასუხი გავცეთ დასმულ კითხვაზე.

რა მოგვცა სიმპოზიუმმა? აქვს თუ არა მას მნიშვნელობა მომავალი კრიტიკოსებისათვის, კრიტიკოს-პროფესიონალებისათვის, საერთოდ თანამედროვე თეატრისათვის?

უწინარესად მინდა აღვნიშნო სიმპოზიუმის მნიშვნელობა თეატრალური კრიტიკოსის პროფესიისა და პრესტიჟისათვის. სიმპოზიუმმა შექმნა ერთგვარი ატმოსფერო ამ პროფესიის ირგვლივ, აამალა მისი არსებობის შინაარსი იმ ხალხის თვალში, რომლებიც მაინცდამაინც პატივს არ სცემენ კრიტიკას, ხოლო თვით კრიტიკოსებს გაურკვეველი საქმიანობის ადამიანებად მიიჩნევენ.

ღიახ, ასეთი დამოკიდებულება არსებობს თეატრალური კრიტიკისადმი. მე მქონდა საშუალება მესაუბრა ამის თაობაზე წერილში, რომელიც ეხებოდა ქართული კრიტიკის დღევანდელ მდგომარეობას (იხ. „თ. მ.“ № 2, 1987). საერთაშორისო სიმპოზიუმმა კი, რომელმაც შეკრიბა კრიტიკოს-პრაქტიკოსები, კიდევ ერთხელ გაუსვა ხაზი იმას, რომ თეატრალური კრიტიკა — პროფესიაა, რომ ის არსებობს და აქვს უფლება არსებობისა, სიმპოზიუმმა აამალა თეატრალური კრიტიკის ღირსება. ჩვენთვის, თეატრალური კრიტიკოსებისათვის, ეს ძალზე მნიშვნელოვანია.

მაგრამ მნიშვნელოვანია კიდევ ერთი რამ. სიმპოზიუმმა ააფორიაქა ჩვენი შემოქმედებითი აზრი და გვაიძულა ახლებურად შეგვეფასებინა საკუთარი როლი თეატრალურ პროცესში. მან შეგვახსენა, რომ ჩვენი როლი ამ პროცესში უაღრესად დიდია, რომ უნდა გვახსოვდეს პასუხისმგებლობა ჩვენი საქმიანობის წინაშე, საქმიანობისა, რომელსაც ვემსახურებით.

ბევრ რამეს უნდა გადავხედოთ ჩვენს მუშაობაში, საბოლოოდ უნდა გავიგოთ, რომ კრიტიკოსის დამოკიდებულება თეატრის მიმართ არ შეიძლება იყოს პასიური, ხოლო თეატრალური მოვლენების ანალიზი არ უნდა იყოს ზედაპირული. თეატრები ჩვენგან ელოდებიან არა მარტო ხოტბა-დიდებასა და კომპლიმენტებს, არამედ მკაცრ, პროფესიულ და ობიექტურ კრიტიკას.

სიმპოზიუმის ჩატარება თავიდან განზრახული იყო თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო თეატრის კვლევებში, მაგრამ გამოირკვა, რომ ამ თეატრის პატარა დარბაზი ვერ დაიტევდა ასზე მეტ სტუმარს და სიმპოზიუმის მონაწილე ქართველებს, ამიტომ, სხდომები გადატანილი იქნა შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის დიდ სარეპეტიციო დარბაზში, რისთვისაც შადლობას მოვახსენებთ საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და თეატრის ხელმძღვანელობას.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სიმპოზიუმი თავისი მასშტაბურობის გამო (მასში მონაწილეობდა 26 ქვეყნის 50-ზე მეტი უცხოელი კრიტიკოსი) ჩატარდებოდა „საზენიო“, „პარადულ“ ატმოსფეროში, რომ ამის გამო მას დააკლდებოდა კონკრეტულობა და საქმიანობა. სრულიადაც არა, ყველა გამომსვლელი ცდილობდა ზუსტი აზრების ფორმულირებას, ორატორები საკითხებს აშუქებდნენ მთელი სიღრმით და კომპეტენტურობით, აყენებდნენ პრობლემებს, რომლებიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სიმპოზიუმის მთავარ მიმართულებასთან. რა თქმა უნდა,



გამოსვლები, როგორც ყოველი შემოქმედებითი პროცესი, არ იყო თანაბრად მაგრამ მთლიანობაში ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ სიმპოზიუმის საერთაშორისო დონეზე და დაყენებული პრობლემების აქტუალობაზე.

საზეიმო მხოლო სიმპოზიუმის გახსნა იყო. ამ სტრუქტურების ავტორის გარდა, რომელმაც გახსნა ფორუმის მუშაობა, გამოვიდა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი ვალერი ასათიანი, საქართველოს სსრ თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე გიგა ლორთქიფანიძე, თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის გენერალური მდივანი ანდრე-ლუი-პირინეტი (საფრანგეთი), თეატრალურ კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის საბჭოთა ცენტრის პრეზიდენტი, ზელოვნებათმცოდნეობის საკავშირო სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორი, ზელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი მელიტინა კოტოვსკაია.

და დიწყო კამათი. პირველი დღის თემად იქცა ქვეთემა: „თეატრალურ კრიტიკოსთა კომპლექსური მომზადება“.

დღეს, როდესაც ჩვენ სიმპოზიუმის მუშაობას ვაჯამებთ, ალბათ, აზრი არა აქვს სტენოგრაფიულად აღვადგინოთ თითოეულ მონაწილის გამოსვლა. სტენოგრაფია არსებობს და ყველას, ვისაც აინტერესებს დასმული პრობლემების გაშუქება, შეუძლია გაეძიოს. ამჟამად მე მსურს მხოლოდ ზოგიერთი პრობლემის განხილვაზე, რომელიც, ჩემის აზრით, ჩვენს მომავალ მუშაობაში გამოვადგება.

სიმპოზიუმზე გამოითქვა ბევრი ერთმანეთისგან განსხვავებული საინტერესო აზრი, ზოგიერთ საკითხში კი იგრძნობოდა აზრების სრული შეთანხმება.

ბევრ გამოსვლაში ყველაზე დამაბუღლად და მკაფიოდ აქლერდა აზრი იმის თაობაზე, თუ როგორ „როლში“ და როგორი „ხარისხით“ მიდის თეატრში კრიტიკოსი? ვინ არის იგი თეატრისათვის — მოსამართლე თუ მეგობარი? ვისთვის წერს — პროფესიონალებისათვის თუ მკურნებლისათვის, ხალხისათვის?

ეს, მართლაც, მნიშვნელოვანი პრობლემაა და მომავალმა კრიტიკოსმა თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების დასაწყისშივე ერთხელ და სამუდამოდ უნდა გაიგოს, რომ ამ პროფესიის საფუძველზე აუცილებელია ადამიანის განსაკუთრებული, გაძლიერებული პასუხისმგებლობა, ნათელი გაგება იმისა, თუ რაში მდგომარეობს შენი მოვალეობა, რას თხოულობს შენგან შენს მიერ არჩეული საქმე.

ძნელია, ძალიან ძნელია შეაფასო მთელი კოლექტივის შრომა, კოლექტივისა, რომელიც თვეების (ხანდახან წლების) მანძილზე მუშაობდა, ფიქრობდა, ეძებდა, შენ კი მოდიხარ თეატრში, 2—3 საათის განმავლობაში შეიმუშავებ აზრს ამ ნამუშევარზე და აკეთებ დასკვნებს. „საშიშია იყო მსაჯული“ — ამბობს ალექსი ბარტოშევიჩი. საშიშია და არც უნდა იყოს, მინდა დავსძინო მე. საშიში, რადგანაც მსაჯულის, მოსამართლის როლი არ გამოხატავს იმ განწყობის არსს, რომლის მიხედვით კრიტიკოსმა უნდა იმუშაოს და იმოქმედოს.

დაიხ, კრიტიკა უპირველეს ყოვლისა შემოქმედებაა. შემოქმედებაში კი, თუ ეს ნამდვილი შემოქმედებაა, მსაჯულობა ვერ დაეხმარება, ამინდს ვერ შექმნის. ა. ბარტოშევიჩმა თავის გამოსვლაში კარგად აღნიშნა: „ჩვენ ვსურვებთ სპექტაკლს არა მარტო „გარეგნულად“, არამედ „შიგნიდანაც“, — თქვა მან და იქვე თავისთავს შეეკითხა: „როგორ შევაერთოთ ხედვა „შიგნიდან“ ხედვასთან „გარედან“?“.

უნდა ვიგულისხმოთ, რომ სპექტაკლის ყურება „შიგნიდან“ ნიშნავს იყო პირი „თანამონაწილე“ ან, ყოველ შემთხვევაში, „უშუალო“ მკურნებელი და არა კრიტიკოსი, რომელიც მოვიდა, რათა „შეაფასოს“ ზელოვნების თვით მოვლენა,



ზოლო უყურო „გარედან“ (თუ ბრეხტის მიხედვით ეიოსჯელებთ) ნიშნავს „ნიშნავს“
 სხვისებას, „აცილებას“ თვით მოვლენისაგან, ფაქტისაგან და ამ „განსჯის“
 პოზიციიდან გამომდინარე გააკეთო დასკვნები თეატრის ნამუშევარზე.

აი, სწორედ აქ ჩნდება ყველაზე რთული, ყველაზე მთავარი საყრდენი კრიტიკოსის და თეატრალური ფენომენის ურთიერთშეხებისა. გამოსავალი ამ რთულ პროცესებიდან თვით კრიტიკოსმა უნდა მოიხაოს. ეს დაკავშირებულია მის წმინდა პროფესიულ თვისებებთან, მისი სინდისისა და გულის კარნახთან, ყოველივე იმასთან, რაც მის შემოქმედებით, მოქალაქეობრივ და ადამიანურ მრწამსს შეადგენს. ამავე ცნებებზეა დამოკიდებული მისი თხრობის მანერა, ფრაზის ჩამოყალიბება, მხატვრული სტილი და აზროვნება.

თეატრალური კრიტიკა არ არის „ზუსტი“ მეცნიერება. მასში გავრთიანებულია კრიტიკოსის შემოქმედებითი პროცესების პროფესიული შემეცნება, ამ პროცესებზე მისივე მხატვრული წარმოდგენა და ემოციური ხედვა. აი, რატომ არის ბევრი რამ დამოკიდებული „არაზუსტ“ მეცნიერებაში კრიტიკოსის უნარზე — იბოვოს „ზუსტი“ სიტყვები, ან, უფრო სწორად, მოიძიოს სიტყვათა კომბინაციები. სწორედ ამ ძიებაში ვლინდება კრიტიკოსის ნიჭი. მხოლოდ ამ კომპოზიციების ქებაში შეუძლია კრიტიკოსს მიუახლოვდეს იმ ურთულეს სცენურ პროცესს, რომელიც პრაქტიკულად არ ემორჩილება რომელიმე ფიქსაციას (რაც თქმა უნდა, ფოტო და კინოს ფირის გარდა!) და რომლის გარეშე შეუძლებელია სცენური პროცესების ანალიზი და აღწერა.

შემთხვევითი როდია, რომ სიმპოზიუმზე დიდი ყურადღება მიაპყრეს კრიტიკოსის ენის საკითხს. ფრანგული ჟურნალის „აქტიორ“-ის რედაქტორი პიერ ლავალი ლაპარაკობდა თეატრალური კრიტიკოსის სპეციფიკურ ენაზე, თუმცა, იქვე აცხადებდა, რომ ამის გამო აზრების შეზღუდვა შეუძლებელია და წერის მარტივი და ნათელი გამოსახვისაკენ მოუწოდებდა.

ამ პრობლემაზე სხვებიც საუბრობდნენ. ცნობილმა საბჭოთა თეატრმცოდნეკმ, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა კონსტანტინე რუდნიციმ ხაზი გაუსვა იმას, რომ სწორედ ამ საკითხში (ენის საკითხში) ვლინდება ის მთავარი, რომლის გარეშე არ არსებობს თეატრალური კრიტიკოსის ნაყოფიერი მუშაობა — მისი ნიჭიერება, მისი მაღალი პროფესიონალიზმი.

პრობლემური იყო პროფესორ ტინდემანის (ბელგია) ერთ-ერთი ყველაზე აინტერესო გამოსვლა სემიოტიკის შესახებ. ტინდემანს მიაჩნია, რომ სამსახიობო ხელოვნებაზე, მსახიობის თამაშზე დასკვნებისათვის საჭიროა კრიტიკოსს ჰქონდეს უნარი ამ თამაშის წაკითხვისა. წაკითხვა კი შეიძლება მოხდეს სათადადო ტაბულის მეშვეობით. ტაბულა კრიტიკოსს თეატრზე ჩვენი ცოდნის სისტემატიზაციის საშუალებას აძლევს. სემიოტიკის მთავარი მიზანია საშუალება მისცე კრიტიკოსს მთელი რიგი ნიშნების მეშვეობით გაანალიზოს თეატრალური თამაში.

სემიოტიკა ეს არის სამუშაო მეთოდი, რომელიც დაფუძნებულია ნიშანთა შეთოდზე. ე. ი. თეატრალური კრიტიკაც — „ზუსტი“ მეცნიერებაა...

აქ, ამ წერილში, შეუძლებელია ტინდემანის გამოსვლის უფრო ვრცელი ანალიზი, მაგრამ მისი დებულებები დიდი ყურადღებით იქნა მოსმენილი და მის გარშემო გაიმართა დისკუსია.

მას, ასე ყველაფერი თავს იყრის ერთ მთავარ საკითხთან: როგორ უნდა ჩამოთავალებოთ ახალგაზრდა თეატრალურ კრიტიკოსს, პროფესიონალად?

დიდი საბჭოთა მსახიობი ს. მიხოელსი ამბობდა: „რეჟისურას ვერ ასწავლი,



რევისორობა შეიძლება ისწავლო“. ჩვენ შეგვიძლია იგივე ვთქვათ კრიტიკოსზე „კრიტიკას ვერ ასწავლი, კრიტიკა შეიძლება ისწავლო“.

გიგა ლორთქიფანიძემ თავის გამოსვლაში გამოთქვა აზრი, რომ მომავალი კრიტიკოსისათვის, ისევე როგორც პროფესიონალი კრიტიკოსისათვის აუცილებელია „თეატრალური სამზარეულოს“ ცოდნა. კრიტიკოსმა პრაქტიკულად უნდა შეისწავლოს მსახიობის ოსტატობა, რეჟისურის საფუძვლები.

გამოთქმულ აზრს კატეგორიულად არ დაეთანხმა მოსკოვის ლუნაჩარსკის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის უცხოეთის კათედრის გამგე, პროფესორი არა ობრაზ-ცოვა. მოწინააღმდეგეთა შორის სხვებიც იყვნენ.

უნდა ითქვას, რომ ეს საკითხი ხშირად ხდება დისკუსიის საგანი. ვფიქრობ, აქ უადვილოა კატეგორიული მსჯელობა. პირადად მე ვეთანხმები გ. ლორთქიფანიძეს, რომელსაც მიაჩნია რომ თეატრმცოდნისათვის სასარგებლოა მსახიობის სცენური ბუნების შეყვანება, თანაც შეყვანება არა თეორიული, არამედ პრაქტიკული. მან პრაქტიკულად უნდა იცოდეს, რა არის სცენური ყურადღება, ურთიერთობა პარტნიორთან, „საჯარო მარტობის“ გრძნობა, სცენური შეფასება, გარდასახვის პროცესი და კიდევ ბევრი რამ მსახიობის „სამზარეულოდან“, რომელიც შემდგომში მან უნდა შეაფასოს მაყურებლის დარბაზიდან. პირადად მე ყველაფერი ეს მეხმარება რთული თეატრალური პროცესის გაგებაში.

სულ სხვაა როცა კრიტიკოსი ესწრება რეპეტიციებს, მისი უშუალო მონაწილეობა ამ პროცესში. ასეთი თვალსაზრისი გავრცელებულია ჩვენს წრეებში ბევრს აუცილებლად მიაჩნია იჯდეს რეპეტიციებზე, იყოს საქმის კურსში, თუ როგორ იბადება სპექტაკლი, როგორ ამყარებს რეჟისორი მსახიობთან კონტაქტს, როგორ ისხამს ხორცს ჩანაფიქრი. ვფიქრობ, ეს მომენტიც უაღრესად ინდივიდუალურია. ჩემთვის მუშაობის ასეთი მეთოდი მიუღებელია. დარწმუნებული ვარ, რომ ეს შემთხვის ხელს სპექტაკლის უშუალო აღქმაში, ემოციური შთაბეჭდილების მიღებაში, თეატრალური ილუზიის შექმნაში.

ძალზე მნიშვნელოვანი იყო ანდრე-ლუი პირინეტის (საფრანგეთი) გამოსვლა. მან ისაუბრა იმაზე, რომ კრიტიკაში არ უნდა იყოს „შერჩევითი“ მომენტი, რადგანაც კრიტიკოსს არა აქვს სპექტაკლების არჩევის უფლება—ეს სპექტაკლი მინდა, ეს არ მინდა. კრიტიკოსმა უნდა წეროს ყველაფერზე. ამასთან ერთად პირინეტი თვლის, და ამ აზრს ბევრმა დაუჭირა მხარი, რომ კრიტიკოსი არ უნდა იყოს ვიღაცის ვასალი, ვიღაცის „საკუთრება“ და მონა.

გუსმენდი და უნებლიედ მაგონდებოდა ჩემი მასწავლებელი, დიდი საბჭოთა თეატრალური კრიტიკოსი პავლე მარკოვი. მეჩვენებოდა, რომ გამომსვლელებს მარკოვი ჰყავდათ მხედველობაში, რადგანაც სწორედ იგი იყო მაგალითი იმისა, თუ როგორი ურთიერთობა უნდა ჰქონდეს კრიტიკოსს თეატრთან. მარკოვი არასოდეს არ ირჩევდა სპექტაკლებს და არასოდეს არავისი ვასალი არ ყოფილა. ის ითვლებოდა სამხატვრო თეატრის იდეების გამომხატველად, მაგრამ წერდა არა მარტო ამ თეატრზე, არამედ მეიერჰოლდზე, თაიროვზე, კონენზე, კორშზე და სხვათა მსახიობებზე, თეატრებზე, მოვლენებზე. ერთნაირად აქებდა და აკრიტიკებდა სამხატვრო თეატრსა და მეიერჰოლდის თეატრს. მარკოვი უყურებდა ყველაფერს, რაც იდგებოდა თეატრებში და წერდა ყველაფერზე. ოთხმოცი წლისა, უკვე ავადმყოფი, ყოველ საღამოს დადიოდა თეატრში და არასოდეს არ ეზარებოდა სპექტაკლის ნახვას, ანალიზს, განხილვას. კრიტიკოსი ა. ანასტასიევი თავის ერთ-ერთ წერილში აღნიშნავდა, რომ მას ხანდახან ეზარებოდა თეატრში წას-

ვლა, მაგრამ იმავე წუთში იგონებდა მარკოვის და თავისთვის ფიქრობდა: „მეც კი...“ და მიდიოდა თეატრში. მეც ხშირად ვიქვერ ჩემს თავს ამაში, მაგრამ ეგონებ მარკოვს და მივდივარ თეატრში.

პავლე მარკოვის მაგალითი ჩვენი ახალგაზრდა კრიტიკოსებისა და მომავალი თეატრმკოდნეებისათვის მოეყვანე. ისინი უნდა იცნობდნენ არა მარტო მარკოვის წერილებს, არამედ მისი ცხოვრების პრინციპებსაც, მის დამოკიდებულებას თეატრის ყოველდღიური ცხოვრებისადმი, უღრმესს პატივისცემას, მოწიწებას თეატრის მოღვაწეთა მიმემ შრომისადმი.

კ. რუდნიციმ თავის გამოსვლაში აღნიშნა რომ კრიტიკოსის ტალანტი ყალიბდება ორი იპოსტასისაგან: 1. ლიტერატურული ტალანტის აუცილებლობა. 2. თეატრის გამძაფრებული გრძნობა.

ანვითარებს რა თავის აზრს, კ. რუდნიცი აღნიშნავს, რომ თეატრალური კრიტიკოსი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა იყოს კალმის ოსტატი, უნდა იყოს ეჭრნალისტი, ამ სიტყვის ფართო გაგებით.

ეს ყველაფერი ასეა. არ შეიძლება თეატრზე წერა, თუ არ გაქვს თეატრალური ხელოვნების აღქმის უნარი, თუ გავლია წერის ოსტატობა. მაგრამ ეს კატეგორია არ ამოწურავს კრიტიკოსის დანიშნულებას. დავასახელებ კიდევ ერთს, რის ვარეშეც არ არსებობს თეატრალური კრიტიკა. ეს არის არა მარტო თეატრისა, არამედ დროის გამძაფრებული შეგრძნება, დროისა, რომელშიც ცხოვრობს თეატრი და თვით კრიტიკოსი.

შემთხვევითი როდია, რომ ამ კრიტიკის მესამე კატეგორიაზეც იყო ლაპარაკი სიმპოზიუმზე. საკითხის ფორმულირება გამოიხატა ასე: თეატრალური კრიტიკოსის სტატუსი, მისი სოციალური პოზიცია.

რას გულისხმობს ეს ცნება—სტატუსი? უპირველეს ყოვლისა,— თეატრალური კრიტიკოსის მდგომარეობას საზოგადოებაში. ეს მდგომარეობა, მისი საზოგადოებრივი ანდა გაურკვეველი და არა მარტო ჩვენში, არამედ ყველა ქვეყანაში. ყოველ შემთხვევაში ორი აზრი ამის თაობაზე სიმპოზიუმზე არ არსებობდა. ლაპარაკობდნენ იმაზე, რომ კრიტიკოსის მდგომარეობა უმწეოა. კრიტიკოსი თვითონ, დახმარების გარეშე, ამყარებს ურთიერთობას პრესასთან და მისი „ძიებები“ ამ საკითხში ყოველთვის როდი მთავრდება წარმატებით. ამ ურთიერთობებში მთავარი როლი გაზეთებისა და ეჭრნალების რედაქციებს ეკუთვნის. კრიტიკოსი კი, მართლაც უმწეოა. რედაქციებს შეუძლიათ მიიღონ, შეუძლიათ არ მიიღონ დასაბეჭდად მისი წერილი — მათი უფლებები უსაზღვროა. ხოლო კრიტიკოსი არავითარი უფლებებით არ სარგებლობს, მას არავითარი იურიდიული უფლება არ გააჩნია. მისი პონორარი უზადრუქია. ყველა როდი უძლებს ამას და ხშირად კრიტიკოსი ტოვებს ბრძოლის ველს, მიდის უფრო „მშვიდობიან“ სფეროებში, მაგალითად, მეცნიერებაში.

საინტერესოა, რომ ამ რთული პრობლემის ირგვლივ ლაპარაკობდნენ ბევრნი. აი, მაგალითად კატალინა პეტროვა (ბულგარეთი): „აღდეს, ვიდრე ოდესმე, მთელი თავისი სიართულით იბადება საკითხი თეატრალური კრიტიკოსის ადგილსა და როლზე საზოგადოებაში... საეჭვოა, რომ თეატრალური კრიტიკოსის ბედი სახარბიელოა. ეს ბედი სავსეა სიძნელეებით, მთელი რიგი ბარიერების დაძლევა...“, პერბერტი (დიდი ბრიტანეთი): „უნდა ვიფიქროთ კრიტიკოსის მდგომარეობაზე, მის სოციალურ პასუხისმგებლობაზე“.

კრიტიკოსის სტატუსის ირგვლივ საუბარში ყველაზე მეტად მომეწონა რობერტ



მაკლარენის (ზიმბამბე) გამოსვლა. ორატორმა თქვა, რომ მის ქვეყანაში შექმნილია და თეატრალური კრიტიკა განუყოფელია პოლიტიკისაგან, ქვეყანაში შექმნილია საერთაშორისო პოლიტიკური მდგომარეობისაგან. ჩვენ, აღნიშნა კრიტიკოსმა — ნაწილი ვართ ხალხის საერთო ბრძოლისა თავისი უფლებებისათვის. მაკლარეი ღრმად და დაწმუნებულად, რომ კრიტიკოსის მოვალეობაა არა მარტო შეაფასოს თეატრის მუშაობა, არამედ მას ევალება საზოგადოების იდეების ფორმირება, რადგანაც კრიტიკოსი — აღამიანების სულის ინჟინერია. კრიტიკოსის მდგომარეობა არ იფარგლება მხოლოდ მისი პროფესიონალიზმით, ლიტერატურული ღირსებით, თეატრალური კანონების ცოდნით. კრიტიკოსი, უპირველეს ყოვლისა, საზოგადო მოღვაწეა.

მაკლარენმა კრიტიკის და კრიტიკოსის მდგომარეობა ზიმბამბეში თეატრის მდგომარეობას დაუკავშირა. თეატრი ამ ქვეყანაში — საზოგადოებრივი ცენტრია. აქ იკრიბებიან ხალხის წარმომადგენლები, აქ მსჯელობენ ქვეყნის პრობლემებზე, ხალხის საკიბრობო საკითხებზე. მაკლარენმა თქვა: „თეატრი ხსნის ხალხისათვის შემოქმედებითი პროცესის დარაბებს“. (სიტყვა „დარაბები“ გამოიყენა და არა „კარები“). მაყურებელი ხედება სასცენო პროცესის შუაგულში, მის „სამზარეულოში“, ხდება თეატრის ცხოვრების უშუალო მონაწილე.

რობერტ მაკლარენის გამოსვლამ დიდი რეზონანსი გამოიწვია. ყველა, ვინც მის შემდეგ გამოდიოდა, აუცილებლად ეხებოდა მის მიერ გამოთქმულ აზრებს, აღიარებდა ორატორის პოზიციას. მაკლარენს არ ჰყავდა არც ერთი მოწინააღმდეგე, არც ერთი ოპონენტი. ახალგაზრდა, ემოციური, გულწრფელი და მომხიბლავი რობერტ მაკლარენი გახდა სიმპოზიუმის ნამდვილი ლიდერი.

წინა წერილში კრიტიკის თაობაზე („თ. მ.“ № 2. 1987 წ.) მე ვწერდი, რომ ჩვენი კრიტიკა უნდა იყოს უფრო აქტიური, მეტროლი, მომთხონი და ჰეგმონიკური პროფესიული. ჩემი კოლეგების მოხსენებებმა სიმპოზიუმზე მაიძულეს უფრო ვავალრმავო ზოგიერთი დასკვნა. საიდუმლო როდია, რომ კრიტიკოსი შეიძლება იყოს პროფესიონალი და მომთხონი, იყოს ობიექტურიც. მაგრამ მაინც კერძო ასრულებდეს თავის მთავარ ფუნქციას — იყოს მოღვაწე, საზოგადო მოღვაწე.

პროფესიონალიზმი მაღალი მოქალაქეობრივი გრძნობის გარეშე, მოქალაქეობრივი სინდისის და ქვეყნის ბედისადმი პასუხისმგებლობის გარეშე, როდეს შეიძლება იყო ყოველმხრივ იდეალური კრიტიკოსი. კრიტიკოსი, ვიმეორებ, უნდა იყოს საზოგადო მოღვაწე.

ვიოლტა რაინოვას, სოფიის თეატრალური ინსტიტუტის დოცენტის აზრით, მთავარი და აუცილებელია კრიტიკოსს გააჩნდეს თავისი მოქალაქეობრივი პოზიცია.

ეს საკითხი ბევრს აწუხებს. მართლაც და რა იგულისხმება მოქალაქეობრივ პოზიციაში? მაგალითად, მ. შვიდციოს მიაჩნია, რომ სოციალური საკითხებიდან კრიტიკოსები შორს არიან. ხოლო მ. სელიუნასი თვლის, რომ ეს ასე არ არის. მაგრამ თუ არსებობს ორი აზრი, ორივე საჭიროებს ყურადღებას.

სიმპოზიუმზე ბევრს ლაპარაკობდნენ იმის თაობაზე, რომ არსებობს თეატრალური კრიტიკის სხვადასხვანაირი სახეობები. არიან კრიტიკოსები, რომლებმაც გადმოგვიყვინ თეატრალურ ინფორმაციას სპექტაკლის აგებულებაზე; არჩევენ მას ღრმად და დეტალურად, არიან ისეთებიც, რომლებიც არ ისახევენ მიზნად სპექტაკლის ანალიზს, ისინი ოპერატიულად და საკმაოდ სქემატურად გვაუწყებენ მხოლოდ ახალი ნაწარმოების გამოჩენის ფაქტს. არიან კრიტიკოსები (მათ ეწო-

დებათ „პერსე“), რომელთაც შეუძლიათ თავიანთ თავში გაიერთიანონ ერთმანეთს. მხოლოდ არიან ისეთები, რომლებიც ამჯობინებენ არქივებში ჯდომასა და კვლევას და ა. შ. ერთი სიტყვით, საუბარი იყო თვითონ პროფესიის მრავალმხრივობაზე, მის მრავალფეროვნებაზე.

მართლაც და რა დასამალია, რომ დღესდღეობით საოცრად გაფართოვდა საზღვრები თეატრმცოდნეობისა და კრიტიკის, როგორც მეცნიერებების. ისინი მოიკავეს არა მარტო წმინდა თეატრალურ პრობლემებს (მსახიობის ოსტატობა, დრამატურგია, რეჟისურა, სცენოგრაფია, მუსიკა სპექტაკლში და ა. შ.), არამედ ისეთ პრობლემებსაც, როგორც შემოქმედებითი ფსიქოლოგია, თეატრისა და მსახიობის სოციოლოგია, თეატრალური ტექნიკა და ტექნოლოგია, ეკონომიკა, თეატრის დავეგმარება და ორგანიზაცია და მრავალი სხვა, რის გარეშეც ვერ იარსებებს პროფესიონალური თეატრალური კრიტიკა (ამის თაობაზე, თავის დროზე პირველმა გამოაქვეყნა საინტერესო და ღრმად შინაარსიანი წერილი გამოჩენილმა საბჭოთა თეატრმცოდნემ ანატოლი იუფტიჩმა). ყველაფერი ეს უნდა იცოდნენ და ახსოვდეთ იმ ახალგაზრდა კრიტიკოსებს, რომლებიც ჯერ მყარად ვერ დგანან თეატრალური კრიტიკის საძირკველზე.

ამასთან დაკავშირებით აუცილებელია აღვნიშნოთ შემდეგი: სიმპოზიუმზე განსაკუთრებით გაესვა ხაზი სასწავლო ლიტერატურის არსებობას კრიტიკოსებისათვის. დამხმარე სახელმძღვანელო არსებობს ყველა პროფესიისათვის (მომავალი მსახიობებისათვის, რეჟისორებისათვის არსებობს, მაგალითად, შრომები, რომლებშიც გაერთიანებულია თეატრის გამოჩენილ ხელოვანთა გამოცდილება), თეატრალური კრიტიკოსებისათვის კი არა. არც ჩვენთან და არც საზღვარგარეთ (ამ საკითხზე ისაუბრა ბალტომირი ამსტრეიდან).

ძალიან ბევრი ისაუბრეს განათლების სისტემის თაობაზე. როგორც მსგავსება, ისე განსხვავებაა ჩვენი და საზღვარგარეთის თეატრალური განათლების სისტემებს შორის. ზოგიერთ ქვეყანაში საერთოდ არ ხდება არანაირი სპეციალური მომზადება თეატრალური კრიტიკოსებისა. აი, რა თქვა იან პერბერტმა (ინგლისი): „ჩვენთან არ ხდება თეატრალური კრიტიკოსების სპეციალური მომზადება მათთვის, ვინც წერს, მთავარი და განმსაზღვრელია — თეატრის სიყვარული“. მას მოჰყავს კრიტიკოს ფრანკო რიჩის სიტყვები „ნიუ-იორკ ტაიმსიდან“: «ყველაზე მთავარი კრიტიკოსისათვის არის მუშაობით გატაცება, რეცენზიების სიყვარული, სხვა შემთხვევაში შეიძლება ჰკუდიან გადახვიდე“.

ეს ყველაფერი სწორია, მაგრამ განათლება ზედმეტი როდია... აი, რას ამბობს ელას ინგლანდი, ჟურნალ „ანტრეერსის“ რედაქტორი (შვეიცია): „ჩვენთან ამ საკითხთან დაკავშირებით სრული სტიქიურობაა, კრიტიკოსთა მომზადება არ ხდება. წერს ის, ვისაც უნდა, ისინი თვითნასწავლები არიან“.

შეიქმნა სრულიად ნათელი სურათი, რომ ყველაზე ხარისხიანი და პროფესიული, საბოლოო ჯამში, ჩვენი, საბჭოთა კრიტიკოსთა და თეატრმცოდნეთა სკოლა, თუმცა, ჩვენც გავგაჩნია საკმაოდ არსებითი ნაკლოვანებები. ყველა ამ მიღწევებსა და ნაკლოვანებებზე ლაპარაკობდნენ სიმპოზიუმის მონაწილე — როგორც ჩვენი, ისე უცხოელი კოლეგები.

რადგანაც საერთაშორისო სიმპოზიუმი მიძღვნილი იყო თეატრალური კრიტიკოსის აღზრდის პრობლემისადმი და ტარდებოდა საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის ბაზაზე, სავსებით ლოგიკური აღმოჩნდა ფორუმის მონაწილეთა მიერ სასწავლო პროცესის გაცნობა. „საცდელ მოედნად“ აღმოჩნდა ინსტიტუტის



თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის შესაბამე კურსის ჯგუფი (ხელმძღვანელებს მ. ბანიძე). სიმპოზიუმის მონაწილენი შეხედნენ ჯგუფს სასწავლო თეატრის შენობაში, სადაც ნაჩვენები იყო სწავლის პროცესის ლაბორატორიული მეთოდი, რის შემდეგ გაიმართა დისკუსია-კამათი. ნაჩვენები იქნა რუსული თეატრის ისტორიის სწავლების (პედაგოგი ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფ. ნ. ურუშაძე) მუშაობის ერთ-ერთი ფორმა.

სიმპოზიუმზე ვრცელი სიტყვით გამოვიდა ცნობილი ქართველი თეატრმცოდნე, თეატრის ისტორიკოსი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი დიმიტრი ჯანელიძე.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენი ინსტიტუტის კურსდამთავრებულმა ახალგაზრდა კრიტიკოსებმა აქტიური მონაწილეობა მიიღეს სიმპოზიუმის მუშაობაში. პლენარულ სხდომებზე სიტყვით გამოვიდნენ ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი მათა კობახიძე, თეატრმცოდნეები მარიკა წულაძე და ანა ჰავცავაძე.



სიმპოზიუმზე გამართულმა დისკუსიამ წარმოაჩინა საინტერესო მოსაზრებები, პრობლემები, ფიქრები. საერთო ძაღებით, უფრო სწორად, ამ ძაღების კონსოლიდაციით შეიძლება ბევრი რამის მიღწევა. ცხადია, ლაბარაკი მიღის იმ მიღწევებზე რომლებიც დაკავშირებულია არა მარტო თეატრალურ კრიტიკასთან, არამედ თვით თეატრში მიმდინარე შემოქმედებით პროცესებთან, მათ ურთიერთ კავშირთან.

მრავალ პირობათა შორის, რომელიც აუცილებელია თეატრალური ხელოვნების განვითარების სტრატეგიის გამომუშავებისათვის, თეატრის სოციალური და კულტურული ფუნქციის ამაღლებისათვის ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორია — თეატრალური მეცნიერების მაღალი დონე.

საბჭოთა თეატრმცოდნეობის ევოლუციამ განვილილ სამ ათწლეულში ნათლად გამოავლინა მისი ღირსებები: ისტორიზმი, თეატრალურ კრიტიკასთან სიახლოვე, მძაფრი ინტერესი რეჟისორებისა და მსახიობების მხატვრული ძიებებისადმი, მისწრაფება გამოავლინოს მხატვრული თავისებურება და საზოგადოებრივი მნიშვნელობა სხვადასხვა თეატრალური მოვლენებისა.

შეუძლებელია წარმოაჩინო თეატრმცოდნეობის განვითარების ყველა მიმართულება. მაგრამ, თეატრმცოდნეობითი პუბლიკაციების ზღვა მასალაში, ძალიან იშვიათად იბეჭდება თეორიული გამოკვლევები, რომლებიც თეატრალური პროცესის მთლიანობას გამოავლენენ როგორც მთლიან, მხატვრულ და სოციალურ-კულტურულ მოვლენას.

აი, ამიტომ ჩვენი თეატრალური კრიტიკოსებისა და თეატრმცოდნეების ამოცანაა — შევისწავლოთ თეატრი მთელ მის რთულ ბუნებაში სოციალურ-კულტურულ პროცესებთან მჭიდრო კავშირში, რადგანაც თეატრალური ხელოვნების უმაღლესი გაგება შეიძლება მოხდეს მხოლოდ ამ ფართო, უსაზღვრო ფონზე.

მაგრამ ეს უკვე სხვა წერილის თემაა...

სამბატაქო

თამარ ბოკუჩავა

„მღამურები“

მტანჯველ ზმანებათა, ურჩხულთა მოზღვაება — ასეც შეგვიძლია ვუწოდოთ მამუკა დოლიძის მოთხრობას „მღამურები“, რომელშიც მწერალი ალევორიისა და ჰიპერბოლის საშუალებით, მხატვრული გაზვიადების გზით ცდილობს გადმოგვცეს ჩანაფერი, რეალური და ზღაპრული, ნატურალისტური და ეშმაკეული, ცხოვრებისეული და ფანტასმაგორიული ეხვევა, ეხლართება ერთმანეთში, მხატვრული ჰიპერბოლა თანდათან ძლიერდება, ძალას იკრებს, მასშტაბურობას იძენს, მიითოლოგიურ ფორმებს მიმართავს და ბრძოლის კულმინაციურ სცენას აღწევს. მოთხრობის რიტმი აჩქარებულია, მღელვარე მოვლენებიც სულ უფრო მჭიდროდ ეძალებიან, ეტმასნებიან ერთმანეთს და კოშმარული სიზმრის მხეთვარე შეგრძნებას ბადებენ. თხრობის დინამიკას ბრძოლის ატმოსფერო წარმოშობს. მისი ძირითადი ხაზი ორ საწყისს შორის ჭიდოლია. ინტელიგენტის სტერილურ, უსახურ გარემოში მომხვეჭელობისა და ძალადობის ბაცილა, დამპყრობლობის თესლი შესანიშნავად იკიდებს ფეხს. რატომ? იმიტომ, რომ აღნიშნული გარემო ამორფულია, განუსაზღვრელი, შინაგან მიზანს მოკლებუ-

ლი, არსებითად ცარიელია. მომხვეჭელთა პლებეური დასახელობისათვის შესანიშნავ არეს, სამოქმედო სივრცეს წარმოადგენს.

„სამოთახიან ბინაში“ ლანდოვით ბინადრობს წარსულს შეხიზნული, „უხსოვარი წარსულის“ შვრეტით დამტკბარი კაცი. მისი ამღროულობა, მისი რეალურობა გაცილებით უფრო სავსეა, ვიდრე ობობას ქსელში გახვეული პაწაწა წარმოსახული ხათუნისა და ვეება თავზოტორა მურმანისა, მათთან რომ ატყლაშუნებს გამეტებით. თუ მოთხრობის ტექსტს ჩავეუკვირდებით, ვნახავთ, რომ „ბინის პატრონი“ მხოლოდ დადებითი ეპითეტებით ვერ განვსაზღვრავთ. „ინტელიგენტის“ ზნეობრივი უპირატესობა შეფარდებითია მისი ინფანტილიზმის, რეალობისაგან იზოლირებულობის გამო. იგი არა მარტო მორალური ნიშნით, არამედ ცხოვრებისეული აქტიურობის ხარისხითაც უპირისპირდება მომხვედურებს. მათ ერთიანი ეროვნული მახასიათებელიც კი არ ემჩნევათ. არსებული კონტრასტი იმდენად რადიკალურია, რომ მღამურების გემოვნება და მათი ენა გაუგებარი და უსიამოვნო გამხდარა გვირისათვის: „რაღიო უცხოდ მეტყველებდა და გულის გამაწვრილებლად მღეროდაო“. ასეთი გათიშულობა, შინაგანი დაპირისპირებულობა და შეუთავსებლობა გვირის უსუსურობასთან, უძლურებასთან შეთანხმებით არსებული კონფლიქტის წინამძღვრებს წარმოშობს.

თუ მოთხრობაში გვირი „სტრიქონებში ჩაძირული, უხსოვარი წარსულით ტკბებოდა“, ე. ი. აწმყო მომენტისადმი ნეიტრალური,



უარყოფითი, განდგომილი პოზიცია ეჭირა, სპექტაკლის (რეჟისორი კანდიდ გურგენიძე) გმირი ქართლოსი (მიხეილ გომიაშვილი) თავად გამოიხმობს სიცოცხლეში თავისი წარმოსახვის ძალით სცენის ბნელ სიღრმეში მთვლემარე ძალებს. ამით მეტად გამოიკვეთება და მართლდება სპექტაკლში მომხდელურთა გამოჩენის ფაქტი და მომავალი კონფლიქტის საფუძველი მზადდება. აქ გვაქვს მცდელობა მოვლენათა ფესვების, „დაპირისპირებულთა ერთიანობის“, ურთიერთგანპირობებულობის ჩვენებისა.

ქართლოსი ახალგაზრდა და ამავე დროს სამყაროსავეთ მოხუცი, უასაკო ინტელიგენცია, რომლის გარეგნობასა და ბუნებაში ამ ცნების შესატყვის თვისებებს ყველასხვა ინდივიდუალური გამოვლინება მიუჩქმალავთ. თხელი, ფერმკრთალი, ნერვიული გარეგნობის მხრებში ოდნავ მოხრილი კაცი მოთხრობას წერს გატაცებით და ერთობა კიდევ არჩეული თემის პიკანტურობით. აქ ქართლოსის ბრალი მხოლოდ გულგრილობითა და ცხოვრებისეული ორიმტრობილიდან გამოთიშულობით კი არ ამოიწურება, არამედ თავისებური თანადგომით. ხელისშემწყობობითაც მძიმდება, ის ვეღარ გაუმკლავდა მის მიერვე პროვოცირებულ ძალებს და საკუთარი ცნობისმოყვარე ფანტაზიის მსხვერპლი გახდა. სპექტაკლში ქართლოსი გარკვეულწილად ინარჩუნებს გამოხმობილ პერსონაჟებზე ზეგავლენის ძალას, როგორც ამას ზოგიერთი ეპიზოდურიდან გამომდინარე ვასკვნიოთ. მაგალითად, როდესაც ხათუნა კედელზე თოკს ამაგრებს, უეცრად, ქარ-

თლოსის წარმოსახვით შეზღუდული, იგი ერთ ადგილას შეშლება და რამდენიმე წამს ასე რჩება, მანამ, სანამ მწერლის ცნობიერება მას არ ახსნის, მოქმედების ნებას არ მიანიჭებს. იგივე ხდება მოსამართლეების სცენაში, როდესაც ქართლოსის წარმოსახვის ძალით ორი მოსამართლე თოჯინებივით, უკუსვლით, მაგნიტოფონის აჩქარებული ჩანაწერის ხმაზე ტოვებენ სცენას. ესე იგი, ზოგჯერ ქართლოსის ფანტაზიის მოქმედებაში კორექტივების შეტანის უნარი რჩება. ეს ორი ეპიზოდი სპექტაკლის ერთიან პირობას აშართლებს და ეთანხმება, სპექტაკლში რეალურისა და ირეალურის, ნატურალურისა და გახვედებულის, კამერულისა და მასშტაბურის ისეთივე შენაერთია, როგორც მოთხრობა. მიუხედავად ამისა, ჩემის აზრით, ქართლოსის სიუჟეტურ სელაში ჩარევის მეორე მომენტი თავად სპექტაკლს ლოგიკის მიხედვით აღარაა გამართლებული, რადგანაც, თუ თავიდან ის კომედიის ერთ-ერთი თანამონაწილე და უნებლიე ინციტორია, ბოლოსათვის სიტუაციის მსხვერპლად გადაიქცევა. უკვე სასამართლოში ქართლოსს აღარ შეუძლია მიმდინარისგან განთავისუფლება და, შესაბამისად, რაიმე თავისუფალი კორექტივის შეტანა მასში. შედარებისათვის ისევ მოთხრობას მივმართოთ. აქ გმირი ესოდენ იოლად როდი აფერხებს დანარჩენ პერსონაჟებს, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი მისი შეშინებული წარმოსახვის ნაყოფნი არიან, ის თითქოს ინტუიციით წვდება სიტუაციის განვითარების შემზარავ ალბათობას და მხოლოდ თვით-



მომზადების, ზნეობრივი ვარდაქმნის, მომწიფების გზით. მდგომარეობის სრული გაცნობიერების წყალობით იძენს ძალას წარმოსახული კომპარის ასალავმავად და დასაგმობად. „მოსისსლე თითქმის ჩემი შემორჩენილი შიშიდან იკრეფდა სიცოცხლის ძალებს, ჩემი უკუქცევა წარმოშობდა მის ახარასხმულ რაინდებს და მათინ მივხვდი, რომ შიშთან ერთად მერყეობაც უნდა გადამელახა, რომ რწმენის გარეშე ვერ ვძლედი ურჩხულს, რომ მე უფრო მეტი ვიყავი, ვიდრე ჩემზე გადმოსული რისხვა, რადგან საკუთარ სამყოფელს ვიცავდი, საკუთარ სულსა და ხორცს“. სწორედ ამ მონაკვეთიდან შეგვიძლია ნათლად დავინახოთ, რომ გვირმა შინაგანი წინსვლის, ზნეობრივი თვითგამორკვევის გარკვეული გზა განვლო, პასივიდან აქტივში გადავიდა და შექმნილი სიტუაციის გაცნობიერების, წვდომის, პოზიციური ვაზრების შედეგად მიიღწია ძალთა თანაფარდობის შეცვლას. იგივეს ვერ ვნახავთ სპექტაკლში, ალბათ იმიტომ, რომ ურჩხულებთან, გველუშაპთან, ახარასხმულ მხედრობასთან ბრძოლის სცენები დრამატურგმა არათეატრალურად მიიჩნია, მაგრამ ამ ზღაპრულ-მითოლოგიური სცენის სანაცვლოდ იგივე საზრისის, მსგავსი აზრობრივი დატვირთვის მქონე ეპიზოდი არ ჩართო, რითაც საგრძნობლად ვაალარბა ჩართლის სახე და მისი შინაგანი ზრდის და პიროვნებად ჩამოყალიბების პროცესი არასრულად წარმოგვიდგინა. სწორედ ამის ბრალია, ალბათ, რომ გარკვეულწილად სპექტაკლი ჩემზე ცხოვრებისეული ფრაგმენტის მეტა-

ფორული ილუსტრაციის დილემას ახდენს. თუმცა, არც მოთხრობა მთავრდება ბრძოლის ფორტეში. ვნებათა დაძაბულობა სიმშვიდეში გადაიზრდება და გმირი ამ სიტყვებით ამთავრებს თხრობას—„შემდეგ მავიდას დაუბრუნდი. წიგნი გადავშალე და თავდავიწყებით ჩავიძირე იმედის ჩუმი შარავანდედით გაცისკროვნებულ სიტყვებში“. ამ ფრაზით მწერალი ცდილობს ინტონაციური ოპტიმიზმი შემოიტანოს და „იმედის ჩუმი შარავანდედით“ გმირის წარსულით გატაცებას მომავლისაკენ მიმართებაც მიანიჭოს. მიუხედავად ამისა, ამგვარი დასასრულის წყალობით, აღწერილი პერიპეტეიები დროებითი გამარჯვებისა და ხანმოკლე გამოფხიზლების სახეს ატარებს. როგორც მოთხრობაში, ისე პიესაში, მ. დოლიძე განგებ ართულებს მომხდურთა კომპლექსურ სახეს და თავს არიდებს მარტივ დიფერენციაციას „ინტელექტუალად“ და „მდაბიორად“, რითაც კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს, რომ ინფორმირებული არამზადა გაუთლელ ხეპრეზე უფრო საშიშია. თემურს (პავლე ნოზაძე) სამყაროს ზნეობრივ-იერარქიული რეკონსტრუქცია სურს. მისი შემამოწუნებელი უმწიფარი პროექტებო, სოციალური კეთილმოწყობის მასობრივი და მასშტაბური გეგმებო სიტყვისათვის აცვივა მსმენელს. თემურის გამიზნულად თვითდაჯერებული მედიდურობის, თავხედობის, მოურიდებელი კონცისტადორის ავანტიურის მისი საჩვენებლად რეჟისორი და მსახიობი თამამად მიმართავენ მახვილ მეტაფორებს, ზომიერების დარღვე-



ვის რისკზე მიდიან. მსახიობის გაფართოებული თვალები, გაჯგიმული, დაძაბული სხეული, დინჯი, განვიადებულად თეატრალურად სვლა. უტრირებელი მიმიკა. ხაზგასმული მოძრაობები მუსიკასთან შეთანხმებით პერსონაჟის მკვეთრ სახეს ქმნიან. საერთოდ სპექტაკლისათვის. მიუხედავად რთული მიზანსცენებისა და უჩვეულო თეატრალური პირობისა, სახეებით აზროვნების სიმარტივე, გასაგები სიმბოლოვან და მახასიათებელი, რომელიც ზოგჯერ ილუსტრაციულობას ებჯინება. ასე, მაგალითად, სასამართლოს სცენების მარიონეტული საცირკო ატმოსფერო ეხმაურება და ასურათებს მწერლის მოთხრობაში მოცემულ ერთ-ერთ შეფასებას — სასამართლოს გრანდიოზული ექსტერიერი „მუყაოს ბუტაფორია აღმოჩნდა“. მართლაც ასეთი არაცოცხალი, ბუტაფორული ატმოსფეროა შექმნილი სასამართლო დარბაზში. მოსამართლეთა ტრადიციული, პომპეზური კოსტუმები (მხატვარი — ლომეულ მურუსიძე) კიდევ უფრო ამძაფრებენ ამ შთაბეჭდილებას და ფარსულ იერს ანიჭებენ მიმდინარეს. აქ მართლმსაჯულება ფარსია, ხოლო მოსამართლენი — ფარისევლები. მიმდინარეს შეუნიღბავი თავზღობის, მოურიდებელი სიყალბის მოსანიშნებლად რეჟისორი ხაზგასმულად პირდაპირი დასურათების გზას ირჩევს და მომჩივან ქართლოსს სააულდაგულოდ აუკრავა პირს. ასეთივე ილუსტრაციულობის მაგალითია მურმანი თავისი შოლტით, რომელიც გარკვეული უხეში ძალის, დაუფარავი ძალადობის უმდაბლესი ფორმის გამოხატულებაა.

„მდგმურების“ ჯგუფი ლია აღვიქვათ, როგორც იდეის თავისებური მრავალსახეობა, პირამიდა, რომელიც ერთმანეთისაგან თვისებრივად განსხვავებული ძალადობის კომპონენტებისაგან შედგება: მათრახით შეიარაღებული მურმანი (ვანო ლებანიძე) — ჯალათი, მოხუცებული თვალთმაქცი (პიერ ქადაგიშვილი), ცბიერი ქალი (მაია იოვიძე) და ქვესკნელის ამ ბინადართა თავი, ბნელეთის თავადი თემური, რომელმაც ცდუნების, მოტყუებისა და დამორჩილების ეს სხვადასხვაობა ხარისხობრივად ახალ ერთიანობაში აიყვანა. მდგმურები ნამდვილი კომედიანტები არიან, რომლებიც თვალთმაქცობისა და დაძინების მთელ მრავალფეროვან გამას ფლობენ. განსხვავებულად წარმოდგენილი ძალადობის იდეა პერსონაჟთა მრავალფეროვნებაში გვევლინება და, თუმცა, თითოეული მათგანი მეტად, ან ნაკლებად გარკვეულ ინდივიდუალობას ფლობს, ერთმანეთის გარეშე ისინი სრულფასოვანი არ არიან. მათი ძალა სწორედ მათ ერთიანობაშია.

საცირკო ექსცენტრიადის ფორმა, რომელსაც რეჟისორმა მიაგნო, კარგად ეგუება პერსონაჟთა მოულოდნელ გარდაქცევა-გადასხვაფერებას და თვალთმაქცური თამაშის ლოგიკით აერთიანებს მოქმედების აუცილებლობით სუსტად დაკავშირებულ კომპონენტებს. ასტრონომისა (ბესო ხელაშვილი) და ქალი-თოჯინას (მარინა ჩიჩანიძე) გამოჩენა თამაშის ამ პირობით მართლდება სწორედ.

მიუხედავად იმისა, რომ დრამატურგმა საქმეთა ვითარება სწორად წარმოგვიდგინა და საყურად-



F-546x

ლებო სახეთა წყება შემოგვთავაზა. აქ მაინც სუსტადაა განვითარებული ქართლოსსა და მის სტუმრებს შორის არსებული დაფარული კავშირების საკითხი, ხოლო განაცხადი ამ კავშირთა არსებობის შესახებ წარმოდგენის დასაწყისშივე გვეძლევა. ასეთ ერთიანობაზე მინიშნებას მოთხრობის ტექსტშიც შევხვდებით: „გულწრფელი არა ხარ, — გამოიძმა თემურმა. — ჩვენთან ყოფნა გინდა. ოღონდ საკუთარ თავს არ უტყულები“. „ასე რომ არ იყოს, რატომ დაგვიწყებდი ძებნას? რა ძალა გადგა ტახტის ქვეშ რომ შემოიხედე და გარეთ გამომათრიე?“ — კითხულობს ხათუნა. აქ იგრძნობა იმ მარადიული თემის გამოძახილი, რომელიც გვეუბნება — აღამიანს სიფრთხილე მართებს, ის მუდამ ფხიზლად უნდა იყოს, რათა თავისდაუნებურად ბნელ ძალასთან დამლუპველ კონტაქტსა და ერთიანობაში არ აღმოჩნდეს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართლოსის სახემ მოთხრობიდან პიესაში გადმონაცვლებებისა გარკვეულად წააგო, რეჟისორმა და მსახიობებმა მაინც შეძლეს სპექტაკლის საშუალებით სათქმელი მაყურებლამდე მოეტანათ. კიდევ ერთხელ გაგვახსენდა ილიას სიტყვები: „თუ წუთისოფელს ერთს ბეწო ხანს თვალი მოუხუჭე, ისე გაგათელავს, როგორც დიდოელი ლეკი ნაბადასა“-ო.

მსახიობები ცდილობენ განყენებული პერსონაჟების მეტაფორულ განზოგადებას სახასიათო კონკრეტულობის საფუძველი შესძინონ, ინდივიდუალური ხასიათის ნიშნები მიანიჭონ. თუმცა, ეს მომენტი სახეთა აბსტრაქ-

ტულობის გამო რთულდება. ილიადის ხათუნა ორივე ფენით მაგრად დვას მიწაზე, მას არაფრის არ ეშინია, ყველა შემოტყვისათვის მზადაა. ილიადის პერსონაჟისთვის სიარულის განსაკუთრებული მანერაა დამახასიათებელი, ოღნავ განზე გადგმული ტერფებით მჭიდროდ ებჯინება მიწას, როგორც სიცოცხლისუნარიანი, გამძლე სარეველა. საკმარისია ხელსაყრელი სიტუაცია შეიქმნას, რომ ელვის უსწრაფესად პარაზიტოდან დამპყრობლად გადაიქცევა. ხმის მოდულირებით, ბგერის ცვლით მსახიობს გმირის შემგუებლობისა და მტაცებლური მრავალსახეობის ჩვენება სურს, ყე-მანური კნავილიდან სატახტურ ხარხარამდე მიდის, თვალეში ჩამდგარ მოიქნეულურსა და პირმოთნე შიშს თავხედური და დამცინავი ელვარება ცვლის, მოკრძალებულ მიმიკას — ფართო, ავხორცი ღიმილი. მსახიობი ცდილობს თავისი სხეულით, მიმიკით, ხმით, შესაფერისი მოძრაობებით შექმნას მომხდურის სახე. ქალის მყვირალა ჩაცმულობაც, ყოველგვარ სიფაქიზესა და გემოვნებას მოკლებული, მის უხეშ ბუნებაზე მიგვიითივებს, მაგრამ მსახიობის მიერ შექმნილი სახე ყოველთვის ერთნაირად გამომსახველი და მეტყველი არაა, ვინაიდან ყველა სცენაში არა აქვს ისეთი ინდივიდუალური სამოქმედო ამოცანა, რომელიც მის პიროვნებას მდგმურების საერთო მასისაგან განსაკუთრებული ნიშნით გამოიყოფა. ხათუნას სურს ქართლოსის ცოლი გახდეს, მაგრამ სამწუხაროდ, მისი ეს მისწრაფება თვითონ მსახიობის მიერ ნაკლებად გამოიხატება და მომხდურთა ექს-

საქ. სსრ კ. ნარქისი



პანსიის ერთ-ერთ საშუალებად წარმოგვიდგება მხოლოდ. მისი არსებობა სცენაზე, ისევე როგორც ზოგიერთი სხვა პერსონაჟისა, ზოგჯერ შეუმჩნეველი ხდება.

მდგმურების საერთო ამოცანაა დაეპატრონონ ქართლოსის ბინას. პირველ სცენაში ხათუნას მიზანს ქართლოსისათვის თავის შეცოდება და თავის მოსაწყვლების გზით ბინაში დამკვიდრება წარმოადგენს. აქ ყველაზე მეტად ჩანს პერსონაჟის ინდივიდუალობა. მისი მოქმედების ამოცანა და ხერხები. ამიტომაც ეს სცენა, ხათუნას თვალსაზრისით, ყველაზე უფრო კარგად გვამახსოვრდება. გარდა ჭკუფური ამოცანის განსაზღვრისა, საჭიროა თითოეულს დაესახოს ინდივიდუალური სამოქმედო მიზანი. ნაკლი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ კომპლექსური გმირის ერთიანობაში თითოეულის ავტონომია ნაკლებად იგრძნობა. ავიღოთ იგივე მურმანი. იგი ძალადობის სახეა, ქართლოსზე ზემოქმედების ხერხი, მაგრამ არა ცოცხალი პერსონაჟი, მისი მურმანობა მარტო შიშველ მკერდსა და კუნთმაგარ ხელებში არ გამოიხატება. მისი მოქმედება წმინდა ფიზიკური მოქმედებაა, საერთო მტაცებლური ძალის ერთ წახნავს გვიჩვენებს. გვისურათებს მხოლოდ.

პავლე ნოზაძის თემურის სახე მდგმურებს შორის დომინირებს. სწორედ ამ სახეში ხორციელდება დამპყრობელთა ის შემზარავი მისწრაფება, რომელთან შეფარდებითაც ბინის გამო მომხდარი შეხლა-შემოხლა ბავშვურ თამაშსა ჰგავს. სწორედ თემურს მოაქვს ადამიანის სულიერი ორგანიზაციის შეცვლის საშიშრო-

ება, ესაა შემზარავ გარემოს „ინდოლოგია“. თუ მურმანის სახე შინაარსობრივი სიმწირით სცოდავს და ეს იწვევს სცენური სახის გაღარიბებასაც, თემურის შინაარსიანობა მსახიობს შესაძლებლობას აძლევს შექმნას გმირის კრებითი სახე, მისი მოძრაობისა და გამოხედვის თითოეული დეტალი გარკვეულ წინისტორიაზე მინიშნებას იტევს. ამ კაცს თავისი კოჭლი ფეხიც კი საოცარი მნიშვნელობითა და სიამაყით დააქვს, საექვო წარმოშობის საექვო ტრავმაც თვითდამტკიცებისა და პოზიციების გამყარების საშუალებად უქცევია, მაგრამ თემურის შემთხვევაშიც, მხოლოდ ერთი ძირითადი სცენაა ნიშანდობლივი, რადგანაც სხვაგან, ინდივიდუალური ამოცანის განუსაზღვრელობის გამო, მოქმედების გარეგნული, თავბრუდამხვევი ექსპრესიულობის მიუხედავად, რომელი შინაგანად სტატიკური ხდება.

მიხელი გომიაშვილი ქართლოსის სახეში რამდენიმე ნიშანდობლივი თვისების ერთიანობას გვთავაზობს, რომლებიც გმირის რბილი ინტელიგენტური არსების ფონზე იღვიძებენ. გმირი სულიერი მდგომარეობის ცვლილების რამდენიმე ფაზას განიცდის: დასაწყისში დაბნეულია, შემდეგ ბრაზი მოერევა, მერე შიში შეიპყრობს, ბოლოს კი მის სულში პროტესტის გრძნობა აღმოცენდება, მაგრამ მოქმედების შესულუღუღობა და მოულოდნელი ფენალი, მსახიობს ხელს უშლის ყველა იმ სულიერი მდგომარეობის გაშლასა და განვითარებაში, რომელთა წარმატებით ჩვენება და განცდაც მოახერხა.

ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალი

უკვე ტრადიციად იქცა — ყოველ ორ წელიწადში ერთხელ თბილისში თავს იყრიან საბჭოთა თეატრის ახალი თაობის წარმომადგენლები. ჩვენი ქვეყნის რომელი კუთხიდან არ ჩამოდიან აქ — ბალტიისპირელი, თუ ციმბირელი, შუაზიელი თუ კამჩატელი ახალგაზრდა ხელოვანი.

ამჯერად ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო დათვალიერება მესამეც ჩატარდა თბილისში.

5 მაისს საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის მცირე დარბაზში გაიმართა ახალგაზრდული სპექტაკლების III საკავშირო ფესტივალის საორგანიზაციო კომიტეტის პრეს-კონფერენცია. სსრკ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის მდივანი, შოთა რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი ეთერ გუგუშვილი მიესალმა ფესტივალის მონაწილეებს, ჟურნალისტებს. ახალგაზრდა ხელოვანთა ფესტივალის მიზნებზე, მის ამოცანებზე ისაუბრა სსრკ კულტურის სამინისტროს თეატრების სამმართველოს უფროსის მოადგილემ დ. ბაიატერიაკოვამ. სიტყვებით გამოვიდნენ: სსრკ კულტურის მუშაკთა პროფკავშირის თავმჯდომარე ი. ნაუმენკო, საქართველოს კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე ი. გამრეკელი, ვილნიუსის ახალგაზრდული თეატრის მთავარი რეჟისორი დ. ტამილია-ვიჩუტუ.

ფესტივალის სტუმრებმა და მონაწილეებმა იმავე დღეს გვირგვინით შეამკეს ვ. ი. ლენინის ძეგლი. კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრში საქართველოს კულტურის მინისტრმა ვ. ასათიანმა გახსნა ახალგაზრდული სპექტაკლების III საკავშირო ფესტივალი. მისასალმებელი სიტყვით გამოვიდნენ სსრკ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე მიხეილ გრიბანოვი, ეთერ გუგუშვილი.

ფესტივალი გაიხსნა ვილნიუსის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლით „ძია ვანია“, რომლის დადგმა ეკუთვნის ე. ნიკროშიუსს. სპექტაკლის შემდეგ გაიმართა განხილვა.

გთავაზობთ ფრაგმენტებს განხილვის მონაწილეთა გამოსვლებიდან:

ალექსანდრე სვობოდინი (მოსკოვი):

დაახლოებით 35 წელია თეატრზე ვწერ. აქედან 20 წლის მანძილზე ვმუშაობ ჩეხოვის დრამატურგიასა და მისი სცენური განხორციელების პრობლემებზე და ყოველწლიურად მიმდინარე თეატრალურ პროცესს თავისი კორექტივები შემოაქვს ამ დრამატურგის ჩემულ გაგებაში, ყოველწლიურად მიხდება ძველი შეხედულებების გადაფასება, ზოგჯერ უარყოფაც. დღევანდელი სპექტაკლიც იმ დადგმებს მიეკუთვნება, რომლებმაც შეცვალეს ჩემი წარმოდგენა ჩეხოვის დრამატურგიაზე.

ნიკროშიუსის სპექტაკლში პარალელურად ვითარდება კარგად გაერთიანებული ორი პიესა: ერთი — დრამატურგის მიერ დაწერილი და მეორე — თეატრის მიერ შეთხზული პიესის პლასტიური გადაწყვეტა, რომელიც ჩეხოვის სამყაროს ფართულ შრეს გვიჩვენებს — მე მას აბსურდულ ჩეხოვს ვუწოდებდი. ამ მხრივ. ვფიქრობ, რეჟისორი თანამედროვე თეატრალური ტენდენციების გამგრძელებლად გვეკვლინება.



მაგრამ მას ზოგჯერ ღალატობს ზომიერების გრძნობა, თვითონტროლებს ხორციელების აუცილებლობა და ზოგიერთი მეტაფორული ხატი, ამიტომ ისეთი, როგორცაა დათვის ბეწვში გახვეული ასტროვის ტყეში გაქცევა — უბრალოდ ბღალავს ამ სპექტაკლის ღირსებას.

ჩინებულა მსახიობების თამაში, ასტროვი, ვოინიცი, სონია, მაგრამ განსაკუთრებით მინდა აღენიშნო ელენა ანდრეევნას სახე, რომელიც ჩვეულებრივ ზედმეტად იდეალიზირებული და უმნიშვნელო ფიგურაა ხოლმე. მსახიობმა, ჩემი აზრით, შეუდარებელი გრაციით, მომხიბვლელობითა და დრამატიზმით გადმოსცა ახალგაზრდა ქალის აუსრულებელი სურვილები, დათრგუნული ქალობა.

სპექტაკლის კიდევ ერთი და საოცრად ქმედითი „მოქმედი პირია“ ვერდი მუსიკა ნაკლებად ცნობილი ოპერიდან „ნაბუქოდონოსორი“.

ტატიანა შახ-აზიზოვა (მოსკოვი):

უცნაურად წარმართა ჩეხოვის ამ პიესის ბედი უკანასკნელი ათწლეულების შანძილზე: 70-იან წლებში, როდესაც ხშირად დგამდნენ თეატრები „ალუბლის ბაღს“, „სამ დას“, „ივანოვს“ და აღწევდნენ საინტერესო რეჟურტატს, თითქოს დაეწყებულყო „ძია ვანია“ არასაინტერესო აღმოჩნდა იმ დროისათვის. 80-იან წლების დასაწყისიდან კი ყველამ ერთბაშად განსაკუთრებული ინტერესი სწორედ ამ პიესისადმი გამოიჩინა და ზედიზედ ვიხილეთ „ძია ვანია“ ახლებური წაკითხვის რამდენიმე ცდა.

ვიცი მხოლოდ, რომ ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ნიკროზის მიერ შექმნილმა სამყარომ, როგორც თეატრალური მოვლენა, მე ეს სპექტაკლი ჩეხოვისეული სპექტაკლებიდან შემიძლია შევადარო მხოლოდ ანატოლი ვეროსის მიერ 60-იან წლებში დადგმულ „სამ დას“ და დარწმუნებული ვარ იგი ასევე ჩეხოვის დრამატურგიის გააზრების ახალ ეტაპს მოასწავებს.

ბორის პოიუროვსკი (მოსკოვი):

სულ ორი კვირის წინათ ფესტივალზე პირველად ვნახე ვილინესელთა ეს სპექტაკლი და ბევრი რამ ჩემთვისაც ამოუკითხავი, გაუგებარი დარჩა. ეს, მართლაც, ძალზე რთული, ღრმა სპექტაკლია და დღეს, მეორედ ნახვის შემდეგ ვფიქრობ, რომ კიდევ მრავალჯერაა საჭირო მისი ნახვა, გახსნა, გააზრება. ჩემთვის ეს პირველი შეხვედრაა ახალ, არატრადიციულ ჩეხოვთან და მეც მგონია, იგი ბევრად განსაზღვრავს მომავალში მისი დრამატურგიის სცენურ სიცოცხლეს.

მიხეილ გურევიჩი (მოსკოვი):

უფროსი თეატრმცოდნეები ხშირად ახსენებდნენ აქ ჩეხოვის პიესების ადრეულ დადგმებს, უპირისპირებდნენ მათ ჩვენს მიერ დღეს ნანახ სპექტაკლს. ჩვენთვის, ახალგაზრდებისათვის კი ეს აჩრდილთან ბრძოლა აღიქმება, ვინაიდან ჩვენ არ ვიცით, როგორი იყო ის ტრადიციული ჩეხოვი — ნიკროზის სპექტაკლზე ნაუბრისას მისი აჩრდილი არ დაგვტრიალებს თავს.

მე ამ სპექტაკლს აღიქვამ, როგორც ჩეხოვის კომენტარს, ირონიულ-სევდიან კომენტარს და პირველი, რაც ჩემში ეჭვს ბადებს, ესაა სპექტაკლის ატმოსფერო. დიახ, ძალზე დაძაბული შინაგანი მუხტი მოქმედებს სპექტაკლში, ემოცია მძლავრ ნაკადად მოედინება, მაგრამ შეუძლებელია არ შეიგრძნო, რამდენად ჩამუქებული, დამძიმებულია იგი. მეორე, სპექტაკლი უთუოდ საესეა მეტაფორული ხატებით. ხშირად ძალზე ზუსტი, ტყვადი, მეტყველი ხატებით. მაგრამ საჭიროა კი მეტაფორა იმ შემთხვევაში, როდესაც იგი უფრო პირდაპირ მოქმედებს, ვიდრე ყველაზე ჩვეულებრივი, ყოფითი ტექსტი?



ვიმეორებ — ჩემი შენიშვნები არ არის გამოწვეული კანონიერი, ტრადიციული ჩეხოვის აჩრდილთან პაექრობით.

არკადი ციმბლერი (მოსკოვი):

მასხენდება ნ. მიხალკოვის ფილმი „დაუმთავრებელი პიესა მექანიკური პიანინოსათვის“, მისი უკანასკნელი ეპიზოდი, როდესაც სასოწარკვეთილი პლატონოვი თავის მოკვლას ცდილობს და მორევის ნაცვლად გუბესავით მეჩხერ წყალში აღმოჩნდება. ნიკროშიუსის სპექტაკლში რამდენჯერმე ვხვდებით ამ საბედისწერო ნაბტომს. მისი გმირები ცდილობენ მნიშვნელოვანი საქციელის ჩადენას, ჩეხულებრიობათა წრიდან გამოწვევისუფლებას, მგრამ ცხოვრება კვლავ და კვლავ ყველას და ყველაფერს ათანასწორებს, შეგუებისაკენ უბიძგებს და ფარსად აქცევს მათ მცდელობებს.

ნათელა არველაძე (თბილისი):

მე ვყოფილვარ ნიკროშიუსის რეპეტიციებზე, მინახავს იგი მსახიობებთან მუშაობის პროცესში და ვფიქრობ, ესაა რეჟისორი — ჯადოქარი, შამანი, რომელიც აღამიანური სამყაროს, სულის ყველაზე ფაქიზ სიმებს ამეტყველებს. ამ სპექტაკლშიც ჩემთვის ყველაზე ძვირფასია მისი სულიერი პარტიტურა.

მაია კობახიძე (თბილისი):

საინტერესოდ მიმანჩნია დღევანდელი სპექტაკლი, აშკარაა რეჟისორის ნიქიერება, მაგრამ აქვე არ შემიძლია არ აღვნიშნო ის წინააღმდეგობებიც, რომლებიც ახასიათებს სპექტაკლს. ყველაზე მეტად ისინი ორი სახის, ვოინიკაიასა და სერებრაიკოვის გადაწყვეტაში იჩენენ თავს. ორივე შემთხვევაში რეჟისორმა და მსახიობებმა აშკარა შარყირების, პაროდირების გზა აირჩიეს, ეს კი არა მხოლოდ ჩეხოვის დრამატურგიის თავისებურებებს ეწინააღმდეგება, არამედ ამარტივებს პიესის კონფლიქტს. გაუგებარი ხდება, როგორ შეიძლებოდა ამგვარი სერებრაიკოვისთვის შეეწირა მთელი თავისი სიცოცხლე, ნიქიერება ვოინიკაიას, როგორ შეიძლებოდა ეს ვოლვეილური პერსონა გამხდარიყო მისი იდეალი.

ეთერ გუგუშვილი (თბილისი):

ახლა ვისხენებ I საკავშირო ფესტივალზე ამ თეატრის მიერ წარმოდგენილ სპექტაკლს „ფიროსმანი, ფიროსმანი...“ რამ მომაჯადოვა და გამოოცა მაშინ?! სწორედ იმან, რომ ლიტველებმა ჩვენ, ქართველებს გვიჩვენეს თეატრის ენაზე ამეტყველებული ფიროსმანი, თავისებურად, ისე, როგორც მხოლოდ მათ შეეძლოთ ამოეხსნათ კოროსტილიოვის პიესაც და მხატვრის გასაოცარი, იღუმალებით აღსავსე სამყარო.

დღევანდელი ჩეხოვიც, ვფიქრობ, სწორედ ეროვნულ ტემპერამენტსა და თვალთახედვის კრილში დანახული ჩეხოვია და ეს აზრი უდავო ღირსებაა. მაგრამ, ამავე დროს, სპექტაკლში უთუოდ შენარჩუნებულია ჩეხოვისეული ატმოსფერო, გრძნობათა ბუნება, სული. სპექტაკლის თანამედროვე სტილისტიკას ორგანულად ერწყმის ჩეხოვის თეატრის ფსიქოლოგიაში, განსაკუთრებული ინტიმი და ატმოსფერო, რომელიც ესოდენ გვზიბლავს მის პიესებში.

ბოლოს, სპექტაკლის დამდგმელმა რეჟისორმა ე. ნიკროშიუსმა მადლობა გადაუხადა შეკრებილთ საინტერესო საუბრისათვის.

8 მაისს, 17-00 სთ-ზე მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის შენობაში შედგა ხარკოვის მოზარდ მაყურებელთა საოლქო თეატრის სპექტაკლი ი. ვერეშჩაიკის „ექსპერიმენტი“.

20-00 სთ-ზე მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე რიგის ლენინური კომკავშირის

სახელობის მოზარდ მსახურებელთა ლატიუორმა თეატრმა წარმოადგინა ბ. შიშინის „მესამე იმპერიის შიში და სასოწარკვეთა“. სპექტაკლის რეჟისორი ა. შაპირო.

მიხეილ გურევიჩი (მოსკოვი):

მე მინდა ყოველგვარი დიპლომატიის გარეშე ვილაპარაკო, ვინაიდან საქმე ეხება მოზარდთა თეატრს და მეტი პასუხისმგებლობა გვმართებს.

არის სუსტი სპექტაკლები, არის აშკარა მარცხი. ხარკოვის მოზარდ მსახურებელთა თეატრის ეს ნამუშევარი, ჩემის აზრით, სამარცხვინოთა რიგს მიეკუთვნება. პირადად მე, მრცხვენოდა საკუთარი თავის, როდესაც სპექტაკლს ვუყურებდი. ანალიზს არ შევეუდგები, ვინაიდან პროფესიული თვალსაზრისით ეს დადგმა ყოველგვარი კრიტიკიუმების მიღმა დგას და განხილვას არ ექვემდებარება.

ყველაზე აღმაშფოთებელი პიესასა და სპექტაკლში იყო სიყალბე, რომელზეც მოიკვამთელი სცენა, სიტყვები, მსახიობები, მხატვარი — ყველაფერი თითქმის ამ სიყალბის საშინელ, წებოვან მასაში ჩაეფლო.

და საოცარია, რომ ეს ხდება დღეს, როდესაც ამდენი სიმართლე ითქვა ჩვენი ცხოვრების ყველაზე მწვავე, ფართულ საკითხებზე. ძველ, ტრადიციულ მოზარდთა თეატრებშიც კი იყო სიმართლის ერთი ნაპერწკალი. საერთოდ, გაოცებას იწვევს ის ფაქტი, რომ ასეთი სპექტაკლი ფესტივალზე მოხვდა.

მარინა დმიტრიევსკაია (ლენინგრადი):

ვეთანხმები შ. გურევიჩს — ამ სპექტაკლის პროფესიონალურად გარჩევა შეუძლებელია, ვინაიდან მას პროფესიონალიზმის არც ერთი თვისება არ ახასიათებს. შესაძლოა თეატრს ყველაზე კეთილი სურვილები ამოძრავებდა, მაგრამ მაშინ როგორ მოიყარა თავი ერთ სპექტაკლში ამდენმა სიცრუემ? თანაც ისეთი სიცრუემ, რომელსაც გუშინ და გუშინწინაც კი არ ევატიობდით ახალგაზრდებს. უცნაურია, როგორ მოხვდა ეს დადგმა ფესტივალზე, მაგრამ უცნაურია ისიც, თუ როგორ გაჩნდა ასეთი სპექტაკლი დღეს, ჩვენს დროში.

ალექსანდრე მინკინი (მოსკოვი):

— მე მინდა ახლა, ამ პირველი მოსაზრებების შემდეგ, შეკითხვით მივმართო სპექტაკლის რეჟისორს. რას ფიქრობთ ყოველივე ამის შესახებ?

დინორა ბაიატერიაკოვა (მოსკოვი):

მე მესმის ორატორთა პოზიცია, ბევრ რამეში გეთანხმებით, მაგრამ ეფიქრობ, ყველაზე რადიკალური აზრიც სათანადო ფორმით უნდა გამოითქვას. ჩვენ აქ პროფესიონალები შევიკრიბეთ და ნებისმიერ მოვლენაზე პროფესიონალურად უნდა ვიმსჯელოთ. ესეც რომ არ იყოს, ინტელიგენტობა, ადამიანის პატივისცემა, მის მიერ გაწეული შრომის დაფასება უნდა ახასიათებდეს ხელოვნების წარმომადგენელ ადამიანს. მე მოგაწოდებთ თქვენ, ახალგაზრდა კრიტიკოსებს, დაფიქრდეთ ერთ მოვლენაზე — სად, რომელ საკითხში შეცდა თეატრი, როდესაც დაიჯერა ამ პიესის არჩევანის მართებულობა.

კიდევ ერთი საკითხი — თქვენ მშვენიერად იცით რომ წლების, ათწლეულების მანძილზე ჩვენთან დრამატურგია ძნელად იკაფავდა გზას თეატრისაკენ და ის ფაქტი, რომ არსებობს პიესა ამ პრობლემაზე, უკვე გვახალღებულებს, პატივისცემით აღვიქვამთ იგი. ისეც ვიმეორებ, ვიფიქროთ იმაზე, თუ სად შეცდა თეატრი.

ბ. ვარაკინი (ხარკოვის მოზარდ მსახურებელთა თეატრის რეჟისორი):

ჩვენ მართლაც კეთილი ზრახვები გვაიმოძრავებდა. პირადად მე დამინტერესა პიესამ იმით, რომ ამ ბავშვებზე თეატრს არასოდეს ულაპარაკია. პრობლემა ახალ-

გაზრდა ადამიანებისა, რომელნიც ჩვენმა სამყარომ მასობრივი პროდუქციის წარმოებაში ვეიერზე დააყენა და კაცობრიობის ნაფშეენებად აქცია მათი სიცოცხლე, უდიდეს ტაივლს მგერის.

ძალზე დაძაბულ პირობებში ვმუშაობდით, დიდი ენერჯია და სულიერი ძალები ჩაეაქსოვეთ ამ სპექტაკლში. ვიწვევდით რეპეტიციებზე პროფტექნიკური სასწავლებლის სტუდენტებს, ვიზიარებდით მათ შეხედულებებს, თუ რაიმე არ გამოგვივიდა, არა იმიტომ, რომ არაკეთილსინდისიერად მივუღდეით საქმეს, მაგრამ მე საერთოდ მომწონს თქვენი სითამამე, აგრესიულობაც კი. ასე განავრძეთ...

რიმა კრეტეოვა (მოსკოვი):

ჩვენ გადავწყვიტეთ გულახდილად გველაპარაკა და მოლით ნულარ ამოვდებთ ერთიმეორეს ლაგამს. ყველაზე დიდი სიცრუე ამ პიესასა და სპექტაკლში გამოიხატა იმ წინააღმდეგობების ჩვენებაში, რომელთაც აწყდებიან კონკრეტულად მისი გმირები და, თუ უფრო განზოგადებულად ვილაპარაკებთ, ვაწყდებით დღეს ჩვენ. ბოლოს კი ყველაფერი მშვენიერად მთავრდება, ყველა კმაყოფილია — თურმე რამდენის შეცვლა შეუძლია ერთ კარგ ადამიანს, ყველაფერი მასზე ყოფილა დამოკიდებული. მე ამის არ მჯერა და ვფიქრობ, რომ ეს უაღრესად სახიფათო სიცრუეა, მით უფრო მოზარდებისათვის.

მაგრამ, ვფიქრობ, მესმის რატომ აირჩია თეატრმა ეს პიესა. ჩვენ ვიცით, რომ ძალზე დიდი ხნის მანძილზე უკრაინაში არ იდგმებოდა, ან თვითცალკურად აკრძალულიც კი იყო მთელი რიგი პიესებისა, ის დრამატურგები, რომლებმაც განსაზღვრეს თეატრალური პროცესები სხვა რესპუბლიკებში. ისე რომ ხარკოვის მოზარდთა თეატრი დღეს პასუხს აგებს სხვათა ცოდვებისათვის და გასაგებია, რომ ძალზე უკირს ერთბაშად უარი თქვას ნახევარსიმართლის თქმის ჩვევებზე ეს ჩვევა ხშირად კარგ სპექტაკლებშიც კი იჩენს თავს, კარგ თეატრებში, რომლებიც გვიყვარს და რომელთაც ვაქებთ. ეს ჩვევები ჩვენს სტატიებშიც იგრძნობა და ამაში არაფერია გასაკვირი.

ბორის პოიუროვსკი (მოსკოვი):

მე მინდა მივმართო ახალგაზრდა კრიტიკოსებს. უკვე მეორე დღეა, რაც ვაღდევენებთ თვალს და მაშინებს თქვენი აგრესიულობა. ილაპარაკეთ რაც გინდათ, არავინ ამაში ხელს არ გიშლით, მაგრამ ნუ აყენებთ ადამიანებს შეურაცხყოფას. ამის უფლება არ გაქვთ.

მე ვეთანხმები კრეტეოვას აზრს: უკრაინის თეატრი მნიშვნელოვნად განზე დგას სხვა რესპუბლიკების თეატრებში მიმდინარე ძალზე რთული და საინტერესო პროცესებისგან. და ეს მისი დანაშაული კი არა, უბედურებაა.

ამას წინათ ვუყურებდი კიევის ფრანკოს სახელობის თეატრის სპექტაკლს. იცით, ნიჟიერი მსახიობები იდგნენ სცენაზე და ლაპარაკობდნენ ისეთ პრობლემებზე, რომელთა შესახებაც ალექსანდრე გელმანი წერდა სკკპ XXVII ყრილობის წინ. და ეს არ იყო სასაცილო ან აღმავფოთებელი: მე უბრალოდ ვეთანხმებოდი ამ მდგომარეობაში ჩავარდნილ ადამიანებს.

არ ვიცი, დამეთანხმებით თუ არა, მაგრამ მე მგონი თეატრს ყავს საკმაოდ საინტერესო მსახიობები, მაგრამ ამ კონკრეტულ მასალაზე მათ არაფრის გაკეთება არ შეეძლოთ.

შემდეგ საუბარი წარიმართა რიგის მოზარდ მსახიობებელთა თეატრის სპექტაკლის ბ. ბრეტის „მესამე იმპერიის შიშისა და სასოწარკვეთის“ ირგვლივ.



ნათელა არველაძე (თბილისი):

ჩვენ დღეს ვნახეთ სერიოზული, ღრმა, პროფესიული ნამუშევარი. ა. ლადგენს სპექტაკლში არის პოლიტიკური თეატრის შექმნის მცდელობა. იგი აღადგენს წარსულს და ჩაგახედებს მომავალში. სპექტაკლში აშკარად იკვეთება ეპოქის ატმოსფერო, ერის თავისებურება, მაგრამ სპექტაკლი არ აღიქმება ჩვენგან განყენებულ მოვლენად: ის, რაზეც იგი მოგვიტობს, ჩვენი არცთუ ისე შორეული წარსულის მოგონებებსაც აღძრავს.

მიხეილ კალანდარიშვილი (თბილისი):

უდავოდ პროფესიული წარმოდგენა ვნახეთ. ყველაფერი გამოზომილი, გათვალისწინებული იყო მასში; პრობლემის დასმის თავისებურება და ხარისხი, საჩინოო ტექნიკა, მხატვრული გადაწყვეტა, მაგრამ შინაგანად ეს პროფესიონალიზმი არასაკმარისი მეჩვენა — პროფესიონალიზმი აღმაფრენის გარეშე.

რაც შეეხება პრობლემას, პოლიტიკური თეატრის შექმნის მცდელობას, ვფიქრობ, ეს ახალი წამოწყება არ უნდა იყოს. მეტიც, ძიებები ამ სფეროში რახანია წარმატებით დაგვირგვინდა, თუნდაც, კერძოდ, რუსთაველის თეატრში.

ალექსანდრე მინკინი (მოსკოვი):

მართლაც, თითქოს უშეცდომო სპექტაკლია — ოსტატი რეჟისორი, ნიჟიერი ახალგაზრდები, ბრწყინვალე მხატვარი, რომელიც უკვე მის მიერ შემოთავაზებულ ხერხში გვაძლევს სპექტაკლის გადაწყვეტას. ეს ველოსიპედები და მათზე შემომსხდარი ახალგაზრდობა — მართლაც ტევადი და ეფექტური მეტაფორაა. მაგრამ ოცი წუთის შემდეგ სპექტაკლის ეს ყველაზე მნიშვნელოვანი ვიზუალური ხატიც ამოწურავს თავის შესაძლებლობებს, მსახიობები აქეთ-იქით მისწევენ ველოსიპედებს და მოქმედება ტრადიციულ ინტერიერში გრძელდება.

მეორე, რამაც დამაფიქრა ესაა მოწყენილობის გრძნობა, რომელიც არ მტოვებდა თითქმის მთელი სპექტაკლის განმავლობაში, თუ არ ჩავთვლით აქა-იქ გაფანტულ რამდენიმე ნახევარწუთიან ეპიზოდს, როდესაც ჩემში რაღაც აქტიური შეგრძნებები იღვიძებდნენ, მთელი წარმოდგენა ზანტი სიმშვიდით აღვიქვი. არადა დარწმუნებული ვარ, ამგვარმა სპექტაკლმა — ფაზიზმის მამხილებელმა სპექტაკლმა, ღარბაზში უნდა გამოიწვიოს ან სიცილი, ან აღშფოთება და სიძულვილი, ან ზიზღი. მშვიდად მათი ყურება არ უნდა შეიძლებოდეს.

13 მაისი საღამოს 20 საათზე შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მცირე სცენაზე წარმოდგენილ იქნა დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“.

ვალენტინა ფიოდოროვა (მოსკოვი): — მიწა „სამანიშვილის დედინაცვალზე“

მოგახსენოთ ჩემი აზრი. დასაწყისში ვერ შევედი სპექტაკლის სამყაროში, თითქოს გაუგებარი, უცხო იყო მისთვის დამახასიათებელი კოლორიტი. მეორე მოქმედებიდან სულ სხვაგვარად ვუყურებდი სპექტაკლს, სადაც არაჩვეულებრივ ხარისხში ერთიანდება ფარული თანაგრძნობა და აღმიახურე ტკივილი, თუ გნებავთ — ტრაგედია. სპექტაკლი ზედმიწევნით ქართულია. გმადლობთ, რომ ასეთი სპექტაკლი გვაჩუქეთ.

მიხეილ გურგენი (მოსკოვი): — „სამანიშვილის დედინაცვალი“, — გახლავთ

დემონსტრაცია თავბრუდამხვევი არტისტიზმისა. მსახიობები ალბათ არ გამინაწყენდებიან, თუ მხოლოდ ერთი მათგანის შესახებ გეტყვით ორიოდ სიტყვას, მსახიობ მ. ნინიძეს კინოფილმებიდან ვიცნობ და საკმაოდ საინტერესო ახალგაზრდა შემოქმედად მესახება. დღეს, სპექტაკლის მსვლელობისას სულ ვუცდიდი, რო-

დის მოიზორებდა მწუხარე-ირონიულ ნიღაბს, ვუცდიდი, კიდევ რას მეტყვი...
სი სახე... მაგრამ....

იმასაც ვფიქრობდი, სპექტაკლის უამრავი პლასტი, უამრავი განზომილება როგორ მოიყრიდა საბოლოოდ თავს, როგორ გაერთიანდებოდა ერთი მნიშვნელობით? საბედნიეროდ, ამგვარი ერთიანობა შედგა.

სერგეი ნიკოლაევიჩი (მოსკოვი): — მოსკოვში ფესტივალზე ვნახე თეატრალური ინსტიტუტის „ანა ფრანკის დღიური“. მაშინ იგი საკურსო სპექტაკლი იყო. მსახიობები სტუდენტები იყვნენ. მახსოვს, მაშინაც გამოცოცხალდა მათმა ოსტატობამ — დღეს კი ისინი პროფესიონალებად წარსდგნენ ჩვენს წინაშე, პროფესიონალებად, რომლებიც ღირსეულად ატარებდნენ დიდ ტრადიციებს.

ელენა გარუევა (მოსკოვი): — „სამანიშვილის დედინაცვალი“ მოსკოვშიც ვნახე. ჩემის აზრით, სპექტაკლმა დაკარგა ის გულწრფელობა, უშუალოება, რითაც იგი ხასიათდებოდა, როგორც სტუდენტური სპექტაკლი.

14 მაისი 22 საათზე „მეტეხში“ წარმოდგენილ იქნა ფესტივალის დასკვნითი სპექტაკლი „პარტახი“.

მიხეილ გურგენი (მოსკოვი): — საკუთრივ ჩემთვის სასიამოვნო აღმოჩენა იყო ის, თუ რა შთამბეჭდავად იწერებოდა ამ ტაძრის კედლებში მისი ჭეშმარიტი მფლობელები — „მეტეხის“ თეატრის მსახიობები. სპექტაკლის ეთნოგრაფიული გარემო, სიუჟეტი თითქოსდა არ ეთანხმებოდა ამ კედლებს, მაგრამ როცა გაისმა ვერდის რეჟიჟი და ყოველივე ერთმანეთს შეერწყა, ერთ მთლიანობაში გაერთიანდა, ძალიან გამოცოცხალდა და გამახარა ამან. საოცარია, რა დიდი სიზუსტით უთავსდება ერთმანეთს ნატურალიზმი და პირობითობა. სპექტაკლში, ჩემის აზრით, მოცემულია ციტირება ქართულ კულტურის სხვადასხვა შრეებისა, მაგრამ სრულიადაც არ ვაწყვიციტირება ქართული კულტურის სხვადასხვა შრეებისა, მაგრამ სრულიადაც არ ვაწყვიდებით არასასურველ სტილიზაციას. აქ ყოველივე ჰარმონიამა მოცემული.

რედაქციის ანგარიშები: ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალზე 23 სპექტაკლი იქნა წარმოდგენილი. ჩვენ კი გთავაზობთ ხუთი სპექტაკლის ირგვლივ გამართულ საუბარს, რაც ორი გარემოებით არის განპირობებული:

პირველი, ფესტივალმა ვერ გაამართლა მოლოდინი. მისი ორგანიზატორების საყურადღებოდ არაერთხელ გამოითქვა გაცემა, თუ როგორ, რანაირად მოხვდებოდა თუ ის სპექტაკლი ფესტივალზე. ჩვენ რომ ყველა სპექტაკლის განხილვის სტენოგრაფიული ჩანაწერი დაგვებუქდა, ამ კითხვას მრავალგზის წავაწყდებოდით.

და მეორეც, რაც ერთობ მნიშვნელოვნად მიაჩნია „თეატრალური მოამბის“ რედაქციას: სპექტაკლების ირგვლივ გამართულმა პრინციპულმა საუბრებმა თვალსაჩინოდ დაადასტურა, თუ რაოდენ აქტიურად ამკვიდრებს თავის შემოქმედებით პოზიციას რუსული ახალგაზრდული თეატრმცოდნეობა. ცხადია, ჩვენთვის საყურადღებო უნდა იყოს ის გარემოება, რომ სპექტაკლის პროფესიული განხილვისას მთავარია მისდამი არა მხოლოდ ემოციური, არამედ ანალიტიკური დამოკიდებულება. სამწუხაროდ, ჩვენი თეატრმცოდნეობა, ვგულისხმობთ ახალგაზრდა თეატრმცოდნეებს, რატომღაც მოკრძალებულად გამოიყურებოდა ამ განხილვებისას, ფესტივალის თბილისში ჩატარების ერთ-ერთი ღრისება ხომ ისიც გახლავთ, რომ მან აამაღლოს ახალგაზრდული ქართული თეატრალური კრიტიკის დონე. ეს ფესტივალი არა მხოლოდ სპექტაკლების დათვალიერებას გულისხმობს, არამედ თეატრალური კრიტიკისასაც. ასეთია მისი თავისებურება.



სიტყვა.

შენი დაწერილი სიტყვა..

რამდენ სიხარულს მოგანიჭებს, გულსაც როგორ მოგიკლავს! რამდენჯერ უფოლა: სცენიდან ისმენ შენს დაწერილ სიტყვას და იატაკს დასცქერი, ნატრობ: ოღონდ აქ არ ვიყო, თუნდაც, მიწა გასკდეს და თან დამიტანოს, რადგან წინ, უკან, გვერდით სხედან ნაცნობები, უცნობები, ადამიანები, რომლებიც შესაძლოა, ქირქილებენ კიდევ ამ უმწეობის გამო.

ისმენ და ამ წუთში შენზე საცოდავი არავინაა ამქვეყნად — შენ ყველაზე საბრალო და მიუსაფარი ხარ, ვერავენ და ვერაფერი დაგიცავს, რადგან თავად ინებე ასე — თავად მოხსენი საცობი ბოთლს და ამოუშვი ჭინი ბოთლიდან.

მაგრამ მიხვალ სხვა თეატრში, ნახავ სხვა რეჟისორის მიერ იმავე პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლს, ისმენ იგივე მონოლოგს, იგივე სიტყვებს და.. სიტყვა ცოცხალია, სიტყვა სუნთქავს, ფერიცა აქვს თითქოს, სიმძიმეც.. მსახიობის მიერ წარმოთქმული სიტყვა კენჭებივით არ ცვივა მიწაზე..

| | |
|------------|------------------|
| ბურამ | სხვადასხვა |
| ბათიასვილი | დროის ჩანაწერები |

ასეთი რამ სწორად არ ხდება, მაგრამ განა ბედნიერება არის სწორი სტუმარი? „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“... ერთ-ერთ წარმოდგენაზე პიესის ავტორს თამაზ ჭილაძეს შევავლე თვალი. ტუჩები გალურჯებოდა, უბრალოდა, უკანკალებდა კიდევ. მსახიობის მიერ არასწორი ინტონაციით წარმოთქმული სიტყვა მის მწერაში შეძრწუნებად გაიფიქრებდა.

ლაშა თაბუკაშვილი ღონეგამოცლილი, არაქათგამოლეული აკვროდა კედელს მისი პიესის ერთ-ერთი წარმოდგენის შემდეგ. საცოდავი სანახავი იყო. აშკარა გახლდათ, რომ ეს ორი საათი მძიმე იყო მისთვის.

„სოვრემენნიკში“ „პირისპირის“ ერთი რიგითი სპექტაკლის შემდეგ აღ. გელმანი ნახევარ კაცს ჰგავდა, ყოველ შემთხვევაში ის არ იყო, რაც სპექტაკლის დაწყების წინ — საღმიანი, მომღიმარე და მოალერსე.

რამდენი ასეთი მაგალითი შეიძლება გავისენო? — ბევრი! დრამატურგის პროფესია იმითაც არის უმძიმესი, რომ მას აქვს შანსი თავად დაესწროს საკუთარ პანაშვილს, დასაფლავებასაც კი.. დარბაზში შეყრილი ხუთასი, ექვსასი, შვიდასი კაცის გულცივი მწერა, ირონიული ღიმილი დრამატურგის განაჩენია. პოეტს კი, ტანტზე წამოწოლილი, ან სავარძელში მოკალათებული ერთი კაცი კითხულობს. მხოლოდ ერთი კაცია უკმაყოფილო. ასეთი ერთი, შესაძლოა, მრავალი იყოს, მაგრამ პოეტი ყველას ერთად არ უყურებს. და ამდენად, საკუთარი თავის დასაფლავების ნახვის შანსიც არა აქვს...

ბერგმანი ამბობს, თეატრი თემა და მსახიობიაო. ალბათ, ასეა — ამ უდიდესი ნიჭიერებისა და გამოცდილების რეჟისორს ვერ შევეკამათები, მაგრამ..



მანც მგონია სიტყვა და რეჟისორის მიერ დაცვალანებული მსახიობები, მაგია, რომელსაც ძალუძს შედლოს ადამიანის გულის კარი.

სერგო ზაქარიასის ერთ შეძახილზე სპექტაკლში „როცა ასეთი სიყვარულია“ ხომ იყო დამოკიდებული ჩვენი სუნთქვის სიხშირე? „ბებიაში“ რომ სესილია გაიღიმებდა, ჩვენს გულებშიც ხომ გამოანათებდა მზე? გახსოვთ როგორ აცილებდნენ ანდარეზს საბრძოლველად „ბახტრიონში“? ვანა, მაშინ ჩვენც არ მივდიოდით საბრძოლველად? კი, მივდიოდით.

აი, ამიტომ ვამბობ: სიტყვა და მსახიობი-მეთქი, დიახ, სიტყვა და მსახიობი!

1982 წლის 27 დეკემბერი. ნაშუადღევია. ეს - ესაა დამთავრდა სამხატვრო თეატრის ახალი სპექტაკლის „ჩაყოს ხიზნების“ გასინჯვა. ჩვენ, თბილისიდან ჩამოსული რამდენიმე კაცი — მსახიობები შედგა ჩხაზვა, ნანი ჩიქვინიძე, ავთო მახარაძე, ჟურნალისტი სოსო ქუმბურაძე თეატრის ფოიეში ვდგავართ. ფოიეში დროდადრო მსახიობები ჩამოვივლიან და აღფრთოვანებული შემოგვცქერიან ერთ კუთხეში შეყრილ ქართველებს. გამარჯვება აშკარა და საყოველთაოა, იმდენად დიდია, რომ იგი მხოლოდ მიხეილ ჭავჭავაძის და თემურ ჩხეიძის აღარ ეკუთვნით, ყველასია, ყოველი ჩვენგანის, მთელი ქართული მწერლობის და კულტურის.

აი, ვიქტორ როსოვიჩი ჩქარი ნაბიჯით, ფუსფუსით ვდაჭრა ფოიე, კარს რომ მიუახლოვდა, შედგა, ქურქი კარგად შეიკრა, კოცნა გამოგვიგზავნა და გავიდა. მერე ოღვე ეფრემოვი ჩამოვივლის, თავდახრილი, ფართო და აუჩქარებელი ნაბიჯით ჩაივლის, მობრუნდება, გავვიღიმებს: Молодцы грузины, спасибо Вам, Молодцы — გვეტყვის ხმადაბლა, აუჩქარებლად და გზას განაგრძობს.

ცოტა ხანში ინოკენტი სმოკტუნოვსკი მოგვიახლოვდება, ხელს ჩამოგვართმევს, მოგვებვება, მოგვიალერსებს, მოგვილოცავს და გვეტყვის — Какая литература, грешно не знать! Спасибо Вам, Спасибо Чхеидзе! Я знаю Ваши спектакли. Смотрел «Ричарда».

ალბათ, ამის გამო თავი ვალდებულიად ჩავთვალე ავთო მახარაძე გამეცნო მისთვის, იგი რუსთაველის თეატრის სწორედ ის მსახიობია, „ჩრჩხილ მესამეში“ ამა და ამ როლებს რომ თამაშობს მეთქი.

ინოკენტი სმოკტუნოვსკი თითქოს წელში გაიმართა, გაირინდა, ავთოს თვალი თვალში გაუყარა, მერე მოღლილ მზერაში სიხარულმა გაუელვა, სახეზე სიცხოვქლე დაეტყო და ...

მუხლში მოიხარა სმოკტუნოვსკი, თავი დახარა ავთო მახარაძის წინაშე.

— Мой Вам поклон, Вы большой актер!

ეს ისე უცებ მოხდა, მომენტიც ვერ დავიჭირეთ.

ავთოს ფართო სახე ღიმილმა გაციისკროვნა, უხერხულობა დაეუფლა, დამორცხვა. მას ბავშვივით დამორცხვება სჩვევია. სმოკტუნოვსკი წელში გაიმართა, თვალეში სევდაჩამდგარი გავვეცალა, თან რაღაცას ჩურჩულებდა — თავისთვის, უხმოლ.

უკანონოდ გამდიდრებული და ამიტომ დღეს მართლმსაჭულების წინაშე შიშით აკანკალებული დიდკაცი.

დიდკაცის გვერდით ოთხად მოკაკული პირმოთნე.

ამ პირმოთნესაც ხომ უნდა ჰყავდეს თავისი პირმოთნე? კონფორმისტიც არ აყვინებს. ისიც გამოჩნდება.



ერთმანეთს ეპირფერებიან და ცხოვრებას აგებენ, ტკბილ, გემრიელ ლუქმას ჭამენ.

უკომპრომისო ახალგაზრდა კაცი ებრძვის კონფორმიზმს. იგი ცხოვრების გარდაქმნის დრამატული, ტრაგიკულიც კი, უნიტაა შეპყრობილი.

ყველამ კარგად მოიწყო ცხოვრება, ამ ჭაბუკს კი უჭირს. ცოლიც რომ გაეცქა? როგორ გგონიათ, რომელი პიესის სიუჟეტი გავიხსენე? ჩვენი დროის დრამატურგისა? საქმეც იმაშია, რომ არა!

იქნებ, ეს ყველაფერი ახალგაზრდა დრამატურგის ერთგვარ ექსტრემიზმად ჩაითვალოს, იქნებ, ზედაპირულობადაც კი, მაგრამ იყო დრო, როცა ამ სტრიქონების ავტორი აღექსანდრე ოსტროვსკის დრამატურგიის დრომოქმულად მიიჩნეოდა. ვფიქრობდი, ამგვარ დრამატურგიას კარგა ხანია ფასი დაეკარგა მეთქი. — აღარ არის სოციალური დაპირისპირებულობა, აღარ არის ასე აშკარად გამოკვეთილი კლასთა ფენები.

და თურმე იმ დიდ სამებას, რომელზეც უდიდესი რუსული დრამატურგია დგას, ერთ დიდ ბოძს ვაცლიდი, ეს შემდეგ, მომდევნო წლებში გახდა აშკარა, დრომ დამარწმუნა, რომ განუყრელია ოსტროვსკის, გოგოლის, ჩეხოვის სამება, ყოველი მათგანი დიდი ბოძონია რუსული მწერლობისა, თითოეული მათგანი ერთი დიდი ერის, დიდი დრამატურგიის მოთავედ გამოდგებოდა.

ამაში კიდევ ერთხელ დამარწმუნა გიგა ლორთქიფანიძის მიერ რუსთავეში დადგმულმა „შემოსავლიანმა ადგილმა“ (ახლახან იგივე პიესა ალ. გრიბოედოვის სახ. თეატრშიც დადგა). ამ სპექტაკლის მიხედვით ალ. ოსტროვსკი ჩვენი თანამედროვეა, ბევრ მათგანზე უფრო თანამედროვე, ვინც ჩვენს დროში ცხოვრობს. ჩვენი დროის ადამიანთა სულიერ ტრავმებზე წერს იგი, დღევანდელი თვალითაა დანახული ადამიანთა ის ურთიერთობანი, რომელსაც ასე თვალწილულად აჩვენებს ეს სპექტაკლი.



ბოსტონმა შვილი მოკლა.

რატომ ხვდა წილად ასეთი სასჯელი ჩინგიზ აითმათოვის ბოლო რომანის ამ კეთილშობილ, რაინდული ბუნების მშრომელ კაცს. რატომ დასაჯა ღმერთმა იგი ასე, რისთვის მოაკვლევინა თავისი შვილი, რისი პასუხია ეს სასჯელი, რისი სამაგიერო მიეწლო ბოსტონს?

ბოსტონი რომ დაქრილ აკბარს მიუახლოვდა და გულგანგმიური შვილი დაუხვდა, უცებ ამოტივტივდა ლიტერატურული პარალელი — ბოსტონიც ისეთივე ცოლდვლია, როგორც ქაიხოსრო მაკაბელი ოთარ ჭილაძის რომანიდან „ყოველმან ჩემმან მოვნელმან“, მანაც ისევე ჩადგა ფეხი ცოლდაში, როგორც ქაიხოსრო მაკაბელმა. მაგრამ არ იცის, ვერ გააცნობიერა, ვერ ჩახვდა, რომ ცოლდვილი იყო.

ბოსტონმა ადამიანთათვის ძვირფასი — მეგობრობისა და ძმობის კოდექსი ხელყო. მეგობარი კაცის, ერნაზარის ქვრივი ცოლად დაისვა. ცოლად გაიხადა ის, ვისთვისაც უნდა მიეხედა, როგორც მეგობრის ქვრივისთვის.

თვად ამ რომანის შექმნის ფაქტი მოწმობს ჩვენი საზოგადოების საერთო ზნეობრივ სიჭანსაღეს, თორემ რომანი ხომ ცხადყოფს, თუ საით წავიდა მრავალთა და მრავალთა ზნეობრიობა. და ნუ გვგონია, რომ მხოლოდ ის ერთი ნაწილი დაკნინდა ზნეობრივად. ისინი, ვინც ავღი კალისტრატოვი სტეპებზე შურდუ-

ლივით გაქროლებული შატარებლიდან გადმოაგდო, ხეს გააკრა, სხვებზეც ახლანდელ
წენ ზეგავლენას.

ბოსტონის გვერდით რომ ავლიი ყოფილიყო, მას ეცოდინებოდა, თუ რას
სწადის და მჭერა არც გადადგამდა ამ ნაბიჯს. და საერთოდ, რამდენი ადამიანის
ცხოვრების გზა იქნებოდა სხვაგვარი, ავლიის მსგავსი, რწმენით ძლიერი ადამიან-
ნები რომ ეხვიოს ვარს.

ბოსტონის ტრაგედიის მიზეზი ზნეობრიობის კოდექსის დარღვევაა. ცოდვილ-
თა ცოლ-ქმრულმა ურთიერთობამ შვა ის პატარა ბიჭი და ამავე ცოდვამ წაშვევარა
იგი.

ჩადენილი ცოდვის პრობლემა აშკარად იკვეთება, თუ გავიხსენებთ რომანის
იმ თავებს, რომელშიც ქრისტიანულ ზნეობრიობაზეა ლაპარაკი.

რომანის მეორე წიგნში მოქცეული ქრისტესა და პონტი პილატეს მწერლური
ოსტატობით დაწერილი დიალოგი, რომელსაც თითქოს არაფერი აქვს საერთო
ბოსტონის ტრაგედიასთან, ახლა საცნაურდება — თავისი მიეგო იმას, ვინც ნებ-
სით თუ უნებლიედ ხელყო ზნეობრივი კანონები.

მგლის ლეკვების მიმტაცებელი ბაზარბაის ხაზი სიუჟეტური გამოვლინებაა
ბიროტებისა. ცოდვით გამოწვეული ტრაგედია კი მისი ღრმა ფილოსოფიური
არსი.



პოლიკარპე კაკაბაძის სოფელი კუხი. დღეს აქ მისი სახლ-მუზეუმი და ბიუს-
ტი გაიხსნა. იწვება ე. წ. საზეიმო ნაწილი — დიდი დრამატურგის თანასოფ-
ლელები, ადამიანები, რომელთა შორის დაიბადნენ ყვარყვარე, გულთამაშე,
ხევასტი, თამაშობენ ყვარყვარეს, გულთამაშეს, სევასტის და სხვებს. მშობლიუ-
რია გარემო, ინტონაცია, მაგრამ რატომღაც ყველაფერი ასე ხელოვანური აქ, ამ
მშობლიურ გარემოში და ძალიან ბუნებრივი იქ, მწერლის მიერ შექმნილ სამ-
ყაროში? უცნაურია, მწერლისეული „მეორე სინამდვილე“ უფრო შთამბეჭდავია,
ვიდრე „ნამდვილი სინამდვილე“.



რომელი ჩვენგანი დაიჩემებს, რომ ტატიანა სუხოტინა — ტოლსტაის დღი-
ურების ან პაატა გუგუშვილის „ილია ქავჭავაძის მკვლელობის“ პირველი წა-
კითხვისას გული ყელში არ მობჭენია?

იქნებ, ცრემლიც კი გვდის, როცა ვეცნობით, თუ როგორ ცდილობდა ტოლ-
სტოი გაქცეოდა ოჯახურ გარემოცვას, ყოველდღიურობას, როდენ გოლგოთად
გადაექცა ყოფა, როგორ ჩვეულებრივი მოკვდავივით მძიმეა ხვედრი ამ უკვდა-
ვისა, ამ ვეცნობით იმას, რაც მოხდა 1907 წლის 30 აგვისტოს წიწაშურთან.

ეს ცრემლი მხოლოდ ამ კონკრეტულ ამბებს არ ეხებათ. ასეთ ემოციას ის
იწვევს, რომ დიდ ლიტერატურას ღვთიური ადამიანები ქმნიან. ტოლსტოი და
ილია კი ზეციდან ამ ცოდვილ მიწაზე მოვლენილი ადამიანები იყვნენ. ორივე
ძალიან სჭიროდა თავთავიანთ ერს და მოევიინენ კიდევ. ლიტერატურის ერთ-
ერთი მთავარი მისია ერის ზნეობრივი სისრულისთვის ბრძოლაა. ტოლსტოი
და ილია დღესაც ასრულებენ ამ მისიას და განა არ არის ემოციის აღმძვრელი,
როცა შესცქერი, თუ როგორ იტანება ერთი ღმერთკაცი, მეორეს კი შინ მიმა-
ვალს, მშობლიურ გარემოში, წიწაშურის ტყეში ოთხი შეიარაღებული კაცი და-
რაჯობს, ელოდებიან თუ როდის გამოჩნდება ეტლი...

და... წინამურის გზაზე სისხლში ამოთხვრილი ილია პირალმა წიგს მე ეს სურათი მოსვენებას არ მაძლევს.

გ. ქავთარაძის „თოლია“. რამდენი ხანი ემზადებოდა რეჟისორი ამ სპექტაკლის დასადგმელად. და აი, ისიც დაიბადა — უცნაური, უჩვეულო სპექტაკლი. ერთმა თქვა, ეს ჩეხოვი კი არა, პირანდელლო, მეორემ — ცხვირი აიბჭუა, ვიღაცას სიხარული ჩასდგომია თვალბში, ჩემთვის სამივე დამოკიდებულება გასაგებია, რადგან ყოველი მათგანი თეატრის განცდის საკუთარ კუნძულიდან მოდის.

სპექტაკლის მოწინააღმდეგეთ უფრო მეტი არგუმენტი ექნებათ ხელთ, ვიდრე დამცველთ.

სპექტაკლისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას თავად სპექტაკლის ხასიათი განაპირობებს, რადგან აქ ინტუიტურად უფროა მიგნებული ბევრი რამ, ვიდრე მკაცრი ლოგიკით. თუმცაღა, ისიც მგონია, რომ რეჟისორი ტრეპლევისავე რეალიკიდან მოდის, საჭიროა ახალი ფორმებიო, რომ ამბობს.

ცხადია, ერთ ადგილზე დგომას, ახალი ფორმების ძიება სჭობს, ჩეხოვის დაუდგმელობას, ასეთი ცდა, ასეთი რისკის გაწევა სჭობს. ქართულმა თეატრმა უკვე ეს ფორმაც მოსინჯა და იგი უკვე საერთო გამოცდილებას წარმოადგენს.

შემდეგ? ხვალ? როგორ ნაბიჯს გადავდგამთ ხვალ ამ ოკეანეში, ჩეხოვის სახელი რომ ჰქვია?

კიბეზე შიშმედ ამოდის აკაკი ვასაძე. უქირს. შედგა, გაიღმა, ნაძალადევია ეს ღიმილი, უღონობის, სიბერის საყვედურს უფრო ჰგავს, ვიდრე გულის ცისკარს. მაინც მოიკრიბა ძალა, ამოვიდა, მივესალმე. შედგა. მომიბრუნდა.

— ჩინებული სახე შეჰქმენით „დათა თუთაშხიაში“ — მორღუხაი ქართული კინოს ერთ-ერთი ბრწყინვალე როლია, ბატონო აკაკი — ვეუბნები.

აკაკი ვასაძემ თვალები მოჰუტა, მომაჩერდა. ერთხანს დუმდა, მერე თქვა: — მე დიდი ხალხის შვილი ვითამაშე — საჩვენებელი თითი მაღლა შემართა — დიდი ხალხის შვილი და არ შეიძლებოდა არ გამოსულიყო, ებრაელი ხალხის სიმბოლოა მორღუხაი, მისი სიბრძნე და სიკეთე — თქვა და შებრუნდა, დინჯი, თავის თავში დარწმუნებული და გამარჯვებული კაცის ნაბიჯით გაემართა დიმიტრი ალექსიძის კაბინეტისაკენ.

ნოდარ ჩხეიძესთან ადამიანებზე ამბობენ სანთელივით კაციაო. რამდენ სიკეთეს ასხივებდა, რამდენ სითბოსა და ალერსს.

ცხოვრების სიმკაცრეს, უმადურობას გამჭირადვი ღიმილით პასუხობდა. ასე მგონია, იუმორი იარაღად ჰქონდა მომარჯვებული. განა გასაცარი არ იყო — თეატრის გარეთ დააბიჯებდა ქართული სცენის ერთი ჩინებული არტისტი, ტივილის ბოროტების ერთი მისხალიც არ გაუჩენია მის სულში, გულდრძო და გულშავი კი არ გახდა, სითბოსა და სიყვარულს აფრქვევდა ირგვლივ.

— იმიტომაც გვიყვარხართ ასე ძლიერ, ბატონო ნოდარ, რომ თემურის მამა ხართ — ვუთხარი ერთხელ.



— ახლა გავჩინოვებ რომ ვიყავი, გიორგი ჭუჩუაშვილის შვილი ხარო, მეუბნებოდნენ, ახლა კი თემურის მამა ხარო — კარგად კი მომიწყვეთ ცხოვრება, და დამითხოვნა.

რამდენი აღერსი და სიბზო ახლდა ამ სიტყვებს, სიამაყეც შვილის გამო.

რომელი მწერალი, მსახიობი, რეჟისორი დადგება თოფ-იარაღითა და ხმალ-ხანჯლით აკაწმული თავისი წიგნის, როლის, სპექტაკლის განსჯის კარიბჭესთან? რომელი იცავს თავს სიმართლის თუნდაც შეფარვით მოქმელთაგან? რომელი ელტვის ამგვარი „უჩინების“ დასჯას? ალბათ, ის, რომელიც დაეპყრებოდა თავისი შემოქმედებითი წარმატების სრულფასოვნებაში. დაეპყდა, მაგრამ საკუთარ თავსაც არ უტყუდება, ინტუიციით თუ გრძნობს, რომ ღირსი არ იყო იმისა, რაც მოიპოვა, რა პატივიც ერგო და ახლა დაცვა-შენარჩუნება ხომ უნდა ყველაფერს? ადამიანი, რომელიც თოფ-იარაღ ახსმული იცავს თავის ლექსს, როლს, მოთხრობას თუ სპექტაკლს, შემოქმედი აღარ არის. მაგრამ არსებობს ბედნიერებაც შემოქმედთან შეხვედრისა: ოთარ ჭილაძეს ესე სადაღ უჭირავს თავი, ისე „შინაურული“, გაგიჟირდება თქვა, რომ სწორედ ეს არის უზარმაზარი ლიტერატურული სამყაროს შემქმნელი, ის მწერალი, რომელიც მსოფლიოს მკითხველის ყურადღების ცენტრშია მოქცეული. არასოდეს არ გვასწავლის, თუ როგორი უნდა იყოს მწერლობა და მწერალი.

იგი წერს და სწორედ ამით გვასწავლის.

რობერტ სტურუა მუდამ ირონიით დაპარაკობს თავის სპექტაკლების აღიარებაზე. და შრომობს, შრომობს, რადგან სწამს, მარადიული მხოლოდ შრომაა. ეს გახლავთ ძალა შემოქმედისა.

მწერლის ბედი თეატრში!

იგი არ არის დამოკიდებული მხოლოდ მწერლისადმი თეატრის სიყვარულზე. ეს საჭიროა, აუცილებელი, მაგრამ ცოტაა, გამოცდილებაც, ცალკე აღებული, ცოტაა.

ნიჭი?

ნიჭი და რწმენა მწერლის იდეისა. იგი უნდა გწამდეს საკუთარი თავის არსებობის აუცილებლობაზე უფრო მეტად.

სანდრო მრევლიშვილის ამ რწმენამ თანამედროვე ქართველი მასურების ინტერესის საგნად აქცია ე. წინოშვილის „პარტახი“. ამ სპექტაკლის დამსახურება ის არის, რომ თეატრის მასურებელი მწერლის მკითხველად აქცია. „პარტახს“ წიგნის თაროზე უძრაობის მტკერი გადავწმინდეთ და მწერალმა დაიწყო ხელახალი სიცოცხლე. იგი ხელახლა იზადება, იზადება ახალი თაობის მკითხველისათვის. თეატრმა კვლავ მიგვაბრუნა მწერლისაკენ.

რამდენი ასე წასაკითხი ქართული მოთხრობა დევს ჩვენი წიგნის თაროებზე, რამდენი მოთხრობა ელის ახალ სიცოცხლეს, ხელახლა უნდა წაკითხვა ქართულ კლასიკურ პროზას, და არა მხოლოდ კლასიკურს.

ხელახლა წავიკითხოთ ნიკო ლორთქიფანიძე, შიო არაგვისპირელი, ვასილ ბარნოვი, კონსტანტინე გამსახურდია, მიხეილ ჭავჭავაძე. წავიკითხოთ და კიდევ ერთხელ დავრწმუნდებით, რა განძის მფლობელიცა ვართ.

თანამედროვე თეატრის გამომსახველობითი საშუალებების სიმდიდრე მაძლევს ამგვარი მოწოდების უფლებას.

სულ სხვა ხალხი მოსულა დღეს მუსიკალური კომედიის თეატრში, სხვა მაყურებელი, სხვა სული ტრიალებს დარბაზშიც და სცენაზეც — იქ რები ტევიეს დრამატული ცხოვრების ამბავს თამაშობენ, გულშეკუმშული შეეცქერიოთ ტევიესა და ურიადნიკის სცენას. ერთი კითხვა დამტრიალებს თავს, ეს კითხვა ჭიუტად მოითხოვს პასუხს. არადა, რა დროს კითხვაზე პასუხის გაცემაა, რა დროს ფიქრია, როცა სცენაზე ასეთ ცხოვრებას შესცქერი, ასე გიტაცებს იგი, თავის თანამონაწილედ გზდის. აი, იხიცი, ეს ჭიუტი კითხვა:

— რატომ არის, რომ ებრაულ თემას უოველთვის შემოქმედებითი სიხარული სდევს თან ქართულ მწერლობასა და თეატრში? რატომ არის რომ ჭერ კიდევ 20-იანი წლების დამდეგს ასე ჩინებულად ითარგმნა დავით მეფის „სიმღერათა სიმღერა?“ ამდენი ჩინებული აქტიორული სახე შეიქმნა გერცელ ბააზოვის პიესების მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებში? ქართული კულტურის კუთვნილება გახდა ებრაული პოეზიის ჭეშმალ აჭიაშვილისეული ბრწყინვალე თარგმანები? ასე კითხულობენ და შესცქერიან „ვალს“ ისინიც, ვინც აქ დარჩნენ და ისინიც, ვინც შორეულ გზებს გაჰყვნენ? სწორედ თბილისმა რატომ გაუღო გულისკარი ებრაულ-კამერულ თეატრს, სწორედ თბილისში რატომ მოხდა მისი შემოქმედებითი აღიარება? და ბოლოს, როგორი წეიშია დღეს აქ, თეატრში. ის, რაც დღეს გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლზე ხდება, ხომ სცილდება კარგი სპექტაკლის, შემოქმედებითი გამარჯვების ფარგლებს? ეს ხომ ის დღესასწაულია, ადამიანებს დიდხანს რომ გაჰყვებათ! ამგვარი სპექტაკლების შემდეგ ადამიანები უფრო სათნონი, უფრო კეთილშობილნი ხომ ხდებიან!

რისგან?
რატომ?

იმიტომ ხომ არა, რომ ამ თემასთან შეხვედრისას ქართველ კაცს არ სჭირდება ანტიადამიანური ბაცილებისაგან განთავისუფლება, კომპლექსებისაგან თავის დაღწევა, რათა კეთილშობილი, ჰუმანური გამოჩნდეს?

იმიტომ ხომ არა, რომ იგი დაბადებიდანვე თავისუფალია, ხალასი, ნათელი და უოველივე ამის გამო ბედნიერიც?
ასეა?

იქნებ, სხვა რამ იყოს პასუხი ამ კითხვაზე, მაგრამ მე ესეც მგონია, ესეც უნდა იყოს ერთ-ერთი მიზეზი.



ფენი
ბრო
საბოლოო
თუ ასე

საბჭოთა კავშირის თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის ბიუროს და სამდივნოს გაერთიანებულ სხდომაზე, რომელშიც მონაწილეობდნენ რესპუბლიკური კავშირების თავმჯდომარეები და რუსეთის ფედერაციული რესპუბლიკის თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის ბიურო, განხილულ იქნა თეატრალური საქმიანობის გარდაქმნის ზოგიერთი აქტუალური პრობლემა, ითქვა რთულ, წინააღმდეგობრივ, თეატრალურ კოლექტივებში არცთუ ისე იშვიათად მომხდარ მოვლენებსა და ნეგატიურ ჯროცესებზე, სხვადასხვა თეატრალურ სტრუქტურათა შემუშავების ეფექტური გზების ძიებაზე.

საბჭოთა კავშირისა და რუსეთის ფედერაციული რესპუბლიკის თეატრალურ მოღვაწეთა ხელმძღვანელობას შეგნებული აქვს, რომ პოზიტიური პროცესების გვერდით ბევრ თეატრში არსებობს ნეგატიური მოვლენები, ჩნდება როგორც სტრუქტურული, ისე პირადული ხასიათის კონფლიქტები, რომლებიც ამწელებენ მუშაობას, ხელს უშლიან მსახიობთა და რეჟისორთა ნორმალურ შემოქმედებით ცხოვრებას, ახალი სპექტაკლების მომზადებას მაღალმხატვრულ დონეზე და მათ დროულ გამოშვებას.

და მაინც, ორივე კავშირის ხელმძღვანელობა დარწმუნებულია, რომ მთლიანობაში ეს არის ჯანსაღი, ნორმალური და ნაყოფიერი პროცესი. იგი დასტურია იმისა, რომ მიმდინარეობს გარდაქმნა, რომელიც არავის სტოვებს გულგრილს. შეუძლებელია არ დაკინახოთ ის, რაც დღეს ჩვენს თეატრებში ხდება, ეს არის ასახვა იმ რევოლუციური განახლების და გარდაქმნის საერთო პროცესისა, რომელიც მიმდინარეობს ჩვენი ქვეყნის ეკონომიკურ, სოციალურ და სულიერ სფეროებში.

მიგვაჩნია, რომ თეატრალურ საქმიანობაში დღეს წარმოჩენილია წინააღმდეგობების, კონფლიქტებისა და ნეგატიური მოვლენების მიზეზები შედეგია წლების მანძილზე დაგროვილი გადაუწყვიტელი პრობლემებისა, როგორც შემოქმედებითი, ისე თეატრის საწარმოო-ორგანიზაციული სტრუქტურის თვალსაზრისით, მისი აღმოცენების და განვითარების ბუნებრივი კანონების დარღვევისა.

როგორია ეს პრობლემები?

უწინარესად, ეს არის დასების ფორმირების ბუნებრივი პროცესის დარღვევა.

სტაციონალური თეატრის, როგორც თეატრალური კოლექტივის არსებობის ერთადერთი ფორმის ურყევი სტაბილურობის შედეგად ხდებოდა დასების დაბერება, მათი დეველუაცია, გაბერვა, დასებში გამუდმებით გამოიყოფა როლებში დაკავებულთა ბირთვი. წარმოიქმნება მსახიობთა ის დიდი რაოდენობა, რომლებიც მინიმალურად



არიან დაკავებულნი რეპერტუარში, ან პრაქტიკულად სრულყოფილად ვერს აკეთებენ.

ამგვარი მდგომარეობის გამო ხდება აგრეთვე მსახიობთა შემადგენლობის კლასიკური პროპორციების რღვევა, როგორც ასაკობრივი ცენზის, ისე დასში ქალ და მამაკაც მსახიობთა თანაფარდობის თვალსაზრისით. რასაც მივყავართ სხვადასხვა გართულლებებსა და მხატვრულ კომპრომისებამდე როლების განაწილების დროს.

სერიოზულ პრობლემად მიგვაჩნია მთავარი რეჟისორების, თეატრის იდეური და მხატვრული ლიდერების შერჩევის, გაზრდისა და დაწინაურების მოქნილი და დინამიური სისტემის არარსებობა. ფრთხილად, გაუბედავად და ნელა აწინაურებდნენ ამ თანამდებობებზე ახალგაზრდა, ნიჭიერ რეჟისორებს წლების მანძილზე შემუშავებული თეატრების მმართველობის სისტემაში მთავარი რეჟისორი ჩართული იყო ჩვეულებრივ ლიმენკლატურაში, შემოქმედებითად ვერ ართმევდა რა თავს ხელმძღვანელის მოვალეობას, იგი ხშირად გადაჰყავდათ სხვა თეატრში, იქაც განიცდიდა ფიასკოს, გადადიოდა სხვა კოლექტივში და ა. შ. ექმნებოდა მანკიერი წრე და მთავარ რეჟისორთა ეს ინსტიტუტი წლიდან წლამდე უარესი და უარესი ხდებოდა და ბევრი თეატრი სეზონის დასაწყისისათვის რჩებოდა მთავარი რეჟისორის გარეშე.

ორივე კავშირის ხელმძღვანელობამ ამ პერიოდებიდან განიხილა პრობლემები, რომლებიც წარმოიშვა მოსკოვის სამხატვრო თეატრში.

ცნობილია, რომ 1970 წლისათვის სამხატვრო თეატრში კრიზისულმა მოვლენებმა ისეთ ხარისხს მიაღწიეს, რომ მისი უხუცესი მსახიობების, ამ თეატრის უდიდეს მესვეურთა აღზრდილების წინაშე დადგა საკითხი: ეარსება თუ არა მომავალში მოსკოვის სამხატვრო თეატრს? მის სცენაზე აღარ იდგმებოდა საუკეთესო თანამედროვე დრამატურგთა მძაფრი და ორიგინალური პიესები, მისი ხელოვნება სუსტდებოდა, განსაკუთრებით ძნელდებოდა საშუალო თაობის მსახიობთა ბედი. მათ ხომ ის სკოლა არ გაუვლიათ, რაც უფროსმა თაობამ გაიარა. შეირყა როგორც შემოქმედებითი, ისე საწარმოო დისციპლინა, იკლო თეატრალურმა მასუბრებელმა.

ამ პირობებში სამხატვრო თეატრის უხუცესმა მსახიობებმა არჩევანი შეაჩერეს თეატრ „სოვრემენიკის“ დამაარსებელსა და ხელმძღვანელზე ოლიგ ნიკოლოზის ძე ეფრემოვზე. მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მუშაობის 16 წლის მანძილზე მან ბევრი რამ გააკეთა. თეატრის რეპერტუარი ფორმირებულია აქტუალური, მოქალაქობრივი დრამატურგი ნაწარმოებებით. თეატრის სცენაზე გაცოცხლდა რუს კლასიკოსთა ნაწარმოებები. მათ შორის ჩეხოვისა და გორკის ეფრემოვმა თეატრის ირგვლივ შემოიკრიბა დრამატურგთა ფართო წრე, რომელთა პიესები სვამდნენ ყველაზე უფრო მძაფრ სოციალურ-ზნეობრივ პრობლემებს, ხოლო დასში იყვნენ გამოჩინული მსახიობები, უწინარესად, სამხატვრო თეატრის სკოლაგამოიღიღნა დაღმების განსახორციელებლად მან მოიწვია ბევრი ნიჭიერი მო-

სკოველი, ლენინგრაძელი, თბილისელი რეჟისორი. შექმნა მცირე სცენა, სადაც დაიდგა საინტერესო, მხატვრულად სრულფასოვანი სპექტაკლები. აღორძინდა მაყურებლის ინტერესი მოსკოვის სამხატვრო თეატრისადმი, იგი ხელახლა იქცა არა ფორმალურად, არამედ, თავისი არსით, ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთ წამყვან თეატრად.

რა თქმა უნდა, მიღწევებთან, მნიშვნელოვან და პრობლემურ სპექტაკლებთან ერთად ამ წლების მანძილზე მოსკოვის სამხატვრო თეატრს ჰქონდა უსახური, არაფრისმთქმელი სპექტაკლებიც, განსაკუთრებით ფილიალის სცენაზე. მთელ რიგ ძველმა, ერთ დროს კლასიკურმა სპექტაკლებმა სრული მხატვრული ინფლაცია განიცადეს, მაგრამ მათ არ ხსნიდნენ რეპერტუარიდან იმ არასწორი მოსახრებით, რომ უნდა „შეპოვიანახოთ მემკვიდრეობა“ და დავაკავთ ის მსახიობები, რომლებიც სხვა სპექტაკლებში არ თამაშობენ.

მთელი ეს წლები თეატრი ცხოვრობდა და მუშაობდა იმ წინააღმდეგობების პირობებში, რომელიც ქმნებოდა ფარულად სამხატვრო თეატრის მესვეურთა შემოქმედებით. და ორგანიზაციულ პრინციპებზე დაფუძნებული სამხატვრო თეატრის მოდელსა და საწარმო-შემოქმედებით პირობებს შორის, რომლებიც მის ყოველდღიურ რეალობას წარმოადგენდნენ. შემოქმედებით ამათიას დასში ხელს უწყობდა ისიც, რომ 50--60-იან წლებში თეატრის საერთო ამორთულობის გამო, მისი, როგორც მხატვრული ორგანიზმის თანდათანობით დაკნინებით, ბევრ მსახიობს არ ჰქონდა შემოქმედებითი ზრდის პირობები იმ რეპერტუარში და იმ რეჟისორთან ურთიერთობისას, რომლებიც არსებობდნენ თეატრში 1970 წლამდე. და მაინც, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის კოლექტივი შეიჩვია საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს მფარველობას, რეგულარულად წითილი დროშის მინიჭებას და სტადასხვა წახალისებას. იყო წლები და ათეული წლებიც, როდესაც მოსკოვის სამხატვრო თეატრს ხელოვნურად თავს აღწევდა კრიტიკას, უკანასკნელ ხანს კი თეატრალური კრიტიკა წერდა სამხატვრო თეატრის მხოლოდ წარმატებულ სპექტაკლებზე, თითქოს დანარჩენს ვერც ამჩნევდა.

სამხატვრო თეატრში შექმნილი ამგვარი მდგომარეობა აწყობდა როგორც „ქვედა ფენებს“, ე. ი. დასის იმ მნიშვნელოვან ნაწილს, რომელიც მიეჩნეოდა მშვიდ ყოფას, მცდარ სტაბილურობას და არსებითად დაკარგული ჰქონდა ინტერესი თავისი პროფესიისადმი, ასევე „მაღალ ფენებს“, ე. ი. თეატრის მმართველ ორგანოებსა და სხვა ხელმძღვანელ ინსტანციებს, რომლებსაც გარკვეული ურთიერთობა ჰქონდათ სამხატვრო თეატრთან.

მაგრამ ასე გაგრძელება აღარ შეიძლებოდა!

დასის შემოქმედებითმა ბირთვმა ოლეგ ეფრემოვის ხელმძღვანელობით, წამოაყენა სამხატვრო თეატრის ძირფესვიანი რეფორმის საკითხი.

ოლეგ ეფრემოვმა დროის შესატყვისად შემოგვთავაზა არა ევოლუციური, ნელი, თანდათანობითი შიკვის გზა, არამედ სამხატვრო თეატრის რევოლუციური გარდაქმნა. სადღესოდ შექმნილ ზნე-



ობრივ და ორგანიზებულ შემოქმედებით სიტუაციაში მხოლოდ ერთ-ერთი გადაწყვეტი, რადიკალური ცვლილებების შეტანა მიაჩნია პროდუქტიულად საკავშირო და რუსეთის ფედერაციის თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირების ხელმძღვანელობას. ამასთან ერთად, სამხატვრო თეატრში ეფრემოვის წინადადების თითქმის ხუთთვიანი დავის განხილვა, რომელსაც სხვადასხვა დანახარჯები და დაჯივარება ახლდა თან, მაინც ძალზე მნიშვნელოვანი და სარგებლობის მომტანია. ეს განხილვა წარმოადგენდა დემოკრატიულობის იმ ბუნებრივ სკოლას, რომლის გავლაც ასე აუცილებელი იყო. მხოლოდ ასეთი გამოცდილებებით, მათ შორის ნეგატიურითაც კი, შეიძლება გამოვიმუშავოთ ის ეფექტური დემოკრატიული ინსტიტუტები თეატრალური ხელმძღვანელობისა და თვითმმართველობისა, რომლისკენაც მივისწრაფით.

რასი მდგომარეობს რეფორმის არსი, რომელსაც მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი ბირთვი ისახავს მიზნად?

იქმნება გაერთიანება „სამხატვრო თეატრი“. ამ გაერთიანებაში შედის ორი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი თეატრი, თითოეული თავისი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ავტონომიით. ამრიგად, დღევანდელი 158 კაციანი დასი განაწილდება ორ სხვადასხვა თეატრში. თითოეულს ექნება თავისი შემოქმედებითი და ადმინისტრაციული მმართველობა.

ერთი თეატრი იკავებს ისტორიულ შენობას სამხატვრო თეატრის გასასვლელში, მეორე კი რჩება ახლანდელ სამხატვრო თეატრის შენობაში ტვირის ბულვარზე, მომავალში ეს თეატრი გადასახლდება მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ფილიალის შენობაში მოსკოვის ქუჩაზე. გაერთიანებაში შედის აგრეთვე სამხატვრო თეატრის სკოლა-სტუდია, სამხატვრო თეატრის მუზეუმი თავისი ფილიალით — კ. ს. სტანისლავსკის სახლ-მუზეუმით.

მიიღო რა შემოთავაზებული რეფორმა, ორივე კავშირი ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზე, რომ ამიერიდან იგი აღარ წყვეტს სამხატვრო თეატრში მომწიფებულ ყველა პრობლემას. პირველსავე ნაბიჯს — დასის დაყოფას ორ თეატრად, უნდა მიბაძონ სხვებმაც. ვინც მოწოდებულია თეატრის ყველა ნაწილის გარდაქმნისაკენ. მთავარი ამოცანა უნდა იყოს თითოეულ მათგანში ფუნქციონირების იმ პრინციპების შემუშავება, რომელიც უზრუნველყოფს ამ თეატრებში საუკეთესო პირობებს შემოქმედებისათვის, ხელოვნების განვითარებისათვის, მაღალმხატვრული სპექტაკლების შექმნისათვის.

საბჭოთა კავშირის თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი თავს ვალდებულიად თვლის კურირება გაუწიოს სამხატვრო თეატრის გარდაქმნას, დაეხმაროს მას მიიღოს შემოქმედებითი სახე. მაგრამ, რა თქმა უნდა, დონე და ხარისხი გარდაქმნისა დამოკიდებული იქნება, პირველ ყოვლისა, თავად სამხატვრო თეატრის თანამშრომლებზე, ორივე თეატრის მსახიობებსა და რეჟისორებზე, მათ ახლებურ, საინტერესო აზროვნებაზე თავიანთ ჰერკევეს.

დღეს ვახდენთ რა კონსტატირებას იმისა, რომ არსებობს რთული წინააღმდეგობრივი და არცთუ იშვიათად კრიზისული მოვლენებიც კი ჩვენი ქვეყნის მთელ რიგ თეატრებში და მათთან დაკავშირებული ეთიკური ხორმების, შემოქმედებითი და საწარმოო დისციპლინის დარღვევის შემთხვევები, საკავშირო და რუსეთის ფედერაციის თეატრალურ მოღვაწეთა ხელმძღვანელობა ამასთანავე მიიჩნევს, რომ მდგომარეობა თეატრებში შესაძლოა გამოსწორდეს არა უძნებუნელო, პატარ-პატარა შენიშვნებითა და შესწორებებით, არამედ მთელი ქვეყნის თეატრალური საქმიანობის სტრუქტურის ძირეული რეფორმით.

კირილ ლავროვი

სსრკ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე

მიხაილ ულიანოვი

რსფსრ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე

მ. გორკის სახ. მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური თეატრის ხელმძღვანელობის (ო. ნ. ეფრემოვის) წინადადებით, რომელსაც მხარს უჭერენ სსრკ და რსფსრ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირები, სსრკ კულტურის სამინისტრო, მიღებულია გადაწყვეტილება მ. გორკის სახ. სსრკ სამხატვრო თეატრის რეორგანიზაციის და თეატრალურა გაერთიანების „სამხატვრო თეატრი“ შექმნისა, რომელშიც შევა: მ. გორკის სახ. სამხატვრო თეატრის სცენა სამხატვრო თეატრის გასასვლელში; მ. გორკის სახ. სამხატვრო თეატრის სცენა მოსკოვის ქუჩაზე; სამხატვრო-საწარმოო სახელოსნოები; სამხატვრო თეატრის მუზეუმი; სამხატვრო თეატრთან არსებული სკოლა-სტუდია.

დადგენილია — შეიქმნას მ. გორკის სახ. სსრკ სამხატვრო თეატრის სცენა სამხატვრო თეატრის გასასვლელში და მ. გორკის სახ. სსრკ სამხატვრო თეატრის სცენა მოსკოვის ქუჩაზე მ. გორკის სახ. სსრკ სამხატვრო თეატრის ბაზაზე, როგორც თანასწორუფლებიანი სცენები ორგანიზაციულ-შემოქმედებითი და სამეურნეო დამოუკიდებლობის პრინციპების გათვალისწინებით, თითოეულისათვის იურიდიული უფლებების მინიჭებით.

თეატრალური გაერთიანების „სამხატვრო თეატრი“ სამხატვრო ხელმძღვანელად და მ. გორკის სახ. სსრკ სამხატვრო თეატრის დირექტორად სამხატვრო თეატრის გასასვლელში დანიშნულია ო. ნ. ეფრემოვი.

მ. გორკის სახ. სსრკ სამხატვრო თეატრის სცენის დირექტორად მოსკოვის ქუჩაზე დანიშნულია ვ. ს. ახუროვი.

გაერთიანების „სამხატვრო თეატრი“ იდეურ-სამხატვრო ხელმძღვანელობას განახორციელებს დირექტორთა საბჭო. მის შემადგენლობაში იქნებიან: გაერთიანების სამხატვრო ხელმძღვანელი (საბჭოს თავმჯდომარე) და გაერთიანებაში შემავალი ორგანიზაციების ხელმძღვანელები.

„სოვეტსკაია კულტურა“

21 აპრილი 1987 წ. № 48 (6304)

ქართული თეატრის ავტორგრაფი ციმბირის მიწაზე

(სტუმრალ ბამელ ქართველებთან)

როცა შენი ცხოვრების საუკეთესო წლებიდან მნიშვნელოვან პერიოდს შორეულ ციმბირში სამუშაოდ გამოყოფ, არჩევანის ერთ-ერთი მიზეზი სხვა პრაქტიკულ მოსაზრებებთან ერთად, ალბათ, განსაკუთრებულ პირობებში საკუთარი თავისა თუ შესაძლებლობების გამოცდაც არის. ქართველმა მშენებლებმა ზაიკალ-ამურის სარკინიგზო ტრასაზე ნია-გრუზინსკაიას სახით ქვეყნის ბიოგრაფიაში საკუთარი სტრიქონიც დაიგულეს. სტრიქონს სტრიქონი ემატება, ნია-გრუზინსკაიას საცაა იკაბიაც წამოეწევა. ცამეტი წლის წინ ქართველ ბამელებს იმ შორეულ ციმბირში თანამემამულეთა განსაკუთრებულ ზრუნვა და ყურადღება ათობოდათ და ამხნევებდათ. დღეს-დღეობით კი ეს მხარდაჭერა მართლაც რომ სანატრელი გაუხდათ.

თავად განსაჯეთ, თუ რა მნიშვნელობა ენიჭებოდა ამ მიმართებით მახარაძის ალ. წუწუნავას სახ. სახელმწიფო თეატრის სწორედ რომ მისასალმებელ აქციას, რაც იკაბიელი ქართველებისათვის სპეციალურად მომზადებული პროგრამით მათთან სტუმრობაში გამოიხატა. შორი გზა გაიარეს მსახიობებმა ბამელ მშენებლებთან შეხვედრამდე: მახარაძე-თბილისი-მოსკოვი-ომსკი-ჩიტა-ჩარა-იკაბია.

ამ თეატრის ბამზე მივლინების ინიციატივა კულტურის მინისტრ ვალერი ასათიანს ეკუთვნის. მახარაძელებმა არჩევანი ნოდარ დუმბაძის შემოქმედებაზე შეაჩერეს და სპეციალურად ბამელებისათვის მოამზადეს სპექტაკლი „გამარჯობათ, ხალხო!“: „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონისა“ და „მე ვხედავ მზის“ სცენური ვარიანტი კოტე ნინიკაშვილს ეკუთვნის. დამდგმელი რეჟისორია ვასილ ჩიგოვიძე, მხატვარი ლომგულ მურუსიძე, პლასტიკის რეჟისორი ამირან შალიკაშვილი (ეს სპექტაკლი მახარაძელებმა იკაბიაში გამგზავრებამდე თბილისშიც წარმოადგინეს). გარდა სპექტაკლისა, თეატრის კოლექტივმა სპეციალური საკონცერტო პროგრამაც შეადგინა, რომელშიც შეიტანა ნაწყვეტები თეატრის სხვა დადგმებიდან, კინოფილმების ფრაგმენტები მახარაძელი მსახიობების მონაწილეობით, ლექსები, პროზა და თეატრის ვოკალური ჩგუფის „სახიონის“ მიერ დამუშავებული ქართული ხალხური სიმღერები. აღნიშნულ ღონისძიებებთან ერთად მახარაძელთა პროგრამაში იყო აგრეთვე კითხვა-პასუხის საღამო, ლექციები, შეხვედრები ბამის ქართველ მშენებლებთან.



ამთავითვე უნდა აღინიშნოს ის მხარდაჭერა, რომელიც თეატრის კოლექტივს გაუწიეს კულტურის სამინისტრომ, საქართველოს კავშირის ცენტრალურმა კომიტეტმა, პარტიის მახარაძის რაიკომმა. ქართველმა მსახიობებმა თანამემამულეებს ჩაუტანეს აგრეთვე წიგნები, ალბომები, მხატვართა კატალოგები, სამახსოვრო საჩუქრები და სხვა.

სამივლინებო ჯგუფში იყვნენ: ვაჟა ძიგუა (კულტურის სამინისტრო), ვასილ ჩიგოგიძე, გაბრიელ მდინარაძე, ამირან ქადეიშვილი, გივი ახმეტელი, ზაირა თოთიბაძე, იური ჭიჭეიშვილი, მარგალიტა ავაქიანი, ნუგზარ ბარამიძე, ომარ ურუშაძე, სულიკო კიკვაძე, ჯემალ კეჭაყმაძე, ასტონ მახარაძე, თემურ კვიციანი, ვალერი კანთელაძე, ლელა და ქეთინო მახნიაშვილები, ირინე უქმაჭურიძე, ზურაბო მდინარაძე, კახა სარიშვილი, ალიკო ლომიძე, ზაზა ჭინჭარაძე, მაიკო ცერცვაძე, ილო კალანდარიშვილი, დათო დენისენკო, ეთერ ქადეიშვილი (მახარაძის რაიონული გაზეთი „ლენინის დროშა“), ოთარ ვაჩიბერიძე, შალვა ხმელიძე (საქართველოს ტელევიზიის მახარაძის ზონის კორესპონდენტები), სხვათაშორის, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ეს იყო მახარაძელთა პირველი გასვლა რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთაც.

იკაბია ბაიკალ-ამურის მაგისტრალის ათას მესამოცე კილომეტრზეა. პირველი რელსები აქ 1983 წელს დააგეს. საერთოდ, მაგისტრალის ხაზზე დასახლებათა სახელწოდებებს ძირითადად აქაური მდინარეები განსაზღვრავენ: ნია, ჩარა, იკაბია და ა. შ. იკაბიის დამთავრებას 1990 წლისათვის ითვალისწინებენ. ჩვენი თანამემამულეები კი ვადაზე ორი წლით ადრე — 1988 წლის ბოლოსათვის აპირებენ საექსპლოატაციოდ გადაცემას. თავისთავად სარკინიგზო მაგისტრალი მომავალი დასახლების ზონაში უკვე გაყვანილია. ამჟამად სამშენებლო ობიექტების სამუშაოები მიმდინარეობს: რკინიგზის სადგური, საქვაბე, სავაჭრო ცენტრი, საბავშვო ბაღი, საცხოვრებელი სახლები და სხვ. ქართველ მშენებელთა შორის ახალგაზრდების გვერდით „სტაჟიანი“ ბამელებიც შრომობენ. „საქბამშენის“ კოლექტივი საერთო მაჩვენებლების მიხედვით სამაგალითოა ბაიკალ-ამურის მთელ ტრასაზე და პირველ ადგილზე იმყოფება. მათ შორის ცამეტი მშენებელი საბჭოთა კავშირის მინისტრთა საბჭოს პრემიის ლაურეატია. იკაბიელ ქართველთა რიგებშია აგრეთვე ბამის კომკავშირის პრემიის ლაურეატები, ხალხთა მეგობრობის ორდენის კავალრები და სხვ. მოწინავეთა შორის არიან ახალგაზრდები: გოჩა წურიშვილი, ვალტერ ელბაქიძე, ბესიკ გუგუშაშვილი, გელა ვადაქარია, ნანა ვაჩეჩილაძე, ქეთინო ქემოკლიძე, ავთო ლომიძე, ძმები დათო და თემურ დვალები, მერაბ გვიჩია, თენგიზ ხატიაშვილი, გოგი ჩოფური, გელა ვანიშვილი, თენგიზ მეტრეველი, მერაბ ხეჩოშვილი, ნიკოლოზ ტარაბარინი და სხვ. უფროსი თაობის წარმომადგენელთაგან: ნიკოლოზ აპარინი, შიო მეტრეველი, ირაკლი ქემოკლიძე, დარეჯან ქემოკლიძე, ვიქტორ ფილია და სხვ. ბევრმა მათგანმა ჯერ კიდევ ნია-გრუშინსკაიას მშენებლობისას ისახელა თავი.



მათ შორის ბევრია ისეთიც, რომლებიც ოჯახთან ერთად აგრეთვე რვა-ათი-თორმეტი წელია, რაც საქართველოს პრესტიჟს იტყვევებს ბირის მიწაზე და, რომ ჯერ მშობლიურ მხარეში არც ჩამოსულან. შრომობენ საქართველოს სახელით. არც სიძნელეებს ეპუებიან და არც ციმბირის ყინვას უშინდებიან (წელს მაინც განსაკუთრებით მკაცრი ზამთარი დაუდგათ, ყინვა მინუს სამოცდაორ გრადუსამდე დაეცა). „საქბამშენის“ კოლექტივს აგერ უკვე ერთი წელია სათავეში ჩაუდგა გოგი ლუღუშაური. უნარიან ხელმძღვანელს გვერდით უდგანან ელგუჯა ბიწაძე, ომარ გაჩეჩილაძე, ავთო ლომიძე, ბესიკ გუგუშაშვილი და სხვ.

ქართველ ბამელთა შვილების ბავშვობამ ძირითადად ციმბირში ჩაიარა. უძრავლესობამ იქვე დაამთავრა საშუალო სკოლა და ისე დადგა ცხოვრების გზას, რომ ჯერ თეატრალური წარმოდგენა არცკი უნახავს. ქართული თეატრი სწორედ რომ ვალშია იკაბიელი თანამემამულეების წინაშე. ორიოდღე წლის წინათ მათ თეატრალური ინსტიტუტის მუსკომედიის ფაკულტეტის სტუდენტები ეწვივნენ ტ. ბუნებინდერის ხელმძღვანელობით. ეს იყო და ეს! და აი, იკაბიელ მშენებელთა კლუბის სცენაზე პირველად გაიმართა თეატრალური წარმოდგენა.

ალბათ, ძნელი წარმოსადგენია ის უშუალოება, ბუნებრივობა, გულწრფელობა. ურთიერთპატივისცემა და კეთილმოსურნეობა, სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის კონტაქტს რომ მსკვალავდა. თუ რა სიხარული და ხალისი მოუტანა თეატრალური კოლექტივის სტუმრობამ შორეულ ციმბირში ჩვენებურებს, ამის გადმოცემა მართლაც რომ ძნელია. ასეთი ცოცხალი რეაქცია, ასეთი „გულშემატვირთული“ აზარტი მახარაძელ მსახიობებს, ალბათ, იშვიათად თუ უგრძნვიათ მაყურებლისაგან. სიხარულის ცრემლჩამდგარი მაყურებლის სიცილი, მადლიერების გამომხატველი ტაში თან სდევდა მათ ვამოსვლებს. საკონცერტო საღამოზე კი იძალა ნოსტალგიის გრძნობამ და მსახიობებს ქართველი მშენებლებიც შეუერთდნენ, საკუთარი თვითშემოქმედება გააცნეს.

მოკლედ, იმ ოთხი დღის განმავლობაში იკაბიელი ქართველები მახარაძელთა სტუმრობით ცხოვრობდნენ. საოცარი მეგობრობა დამყარდა მათ შორის. ვალერი კანთელაძეს სოსოიას ეძახდნენ, თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის მეორე კურსის სტუდენტს მაიკო ცერცვაძეს კი ხატიას. იძალა ტრადიციულმა ქართულმა კეთილმეზობლობამაც: ერთ კორპუსში მცხოვრები მსახიობები და მშენებლები ერთმანეთს ჩვენებურად მოსაკითხით უმასპინძლდებოდნენ. მზემაც თითქოს საგანგებოდ გამოიღარა იმ ოცდახუთგრადუსიან ყინვაში და თოვლით გადაქათქათებულ ციმბირის მიწაზე ნათელი დაადგა ქართულ გულითაღობას.

„საქბამშენის“ კოლექტივი დღესდღეობით სამასამდე წევრს ითვლის. აქ საქართველოს ყველა კუთხიდან არიან წარგზავნილები. ერთი დიდი ოჯახივით ცხოვრობენ, ერთმანეთს მხარეში უდგანან, ერთიმეორის ლხინსაც იზიარებენ და გასაჭირსაც. იკაბიაში ქუჩებს ქარ-



თული დასახელებები აქვთ, საცხოვრებელ სახლებს ქართული ორნამენტები ამშვენებს. კიდევ ორიოდ წელიც და იკაბია საქართველომ ავტოგრაფად გაიყდერებს ციმბირულ მიწაზე.

მსახიობები ეწვივნენ ჩაბა-ოლოგოს, რომელიც ადგილობრივი მცხოვრებლების — ევენკების დასახლებაა. დაათვალიერეს ძველი და ახალი ჩარა. მოეწყო ექსკურსია ე. წ. „ცხელი წყაროების“ ზონაში. აქ კი უკვე სტუმრებმა თავი ველარ შეიკავეს მართლაც რომ იშვიათი ცდუნებისაგან, „მორყების“ მაგალითს წაბაძეს და მიხუს ოცდახუთი გრადუსი ტემპერატურის მიუხედავად თოვლითა და ყინულით „მოქარგულ“ ცხელ ტბაში იბანავეს.

უკან დაბრუნებისას იკაბიაში ზამთრის გაცილების ტრადიციულ სახალხო დღესასწაული ელოდათ, რომელსაც განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანიჭებს ადგილობრივი კოლორიტული ფოლკლორის — სიმღერებისა და ცეკვების ტრადიციული რიტუალი, სპორტული თამაშობანი.

მახარაძელი სტუმრები იმიერბაიკალისპირეთის დედაქალაქს ჩიტასაც გაეცნენ, ადგილობრივ საოლქო თეატრში რ. ტომას „ზაფანგს“ დაესწრნენ.

გამომშვიდობებისას მასპინძელთა მადლიერებასა და ალტაცებ-ბოლო არ უჩანდა. თეატრის სტუმრობამ იკაბიელ ქართველებს რამდენადმე გაუნელა მშობლიური მხარის მონატრების წყურვილი, ახალი იმპულსი შესძინა მათს შრომით თავდადებას. მახარაძელებმა კი თან გამოიყოლეს ახლად შეძენილი მეგობრების სითბო და სიყვარული, ციმბირში დარჩენილ თანამემამულეთა იმედი და რწმენა იმისა, რომ მახარაძელთა მისაბაძი წამოწყება გაგრძელებასა და მხარდაჭერას ჰპოვებს ქართული კულტურის მოღვაწეთა შორის.

რ ე დ ა ქ ც ი ი ს ა გ ა ნ : მართლაც, რომ მისაბაძი და სანაქებოა, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ეს წამოწყება, მახარაძის თეატრისა და მისი ხელმძღვანელის ვასილ ჩიგოგიძის მამულიშვილური გარჯა. ადვილი წარმოსადგენია, თუ რა სიხარულს მოუტანდა თეატრი იკაბიელ მშენებლებს, ადამიანებს, რომლებიც იქ, შორეულ ციმბირში მამულიშვილური გზნებით იღწვიან საქვეყნო საქმეებისათვის. მახარაძელთა ასეთი საქციელი მაგალითი უნდა გახდეს სხვა თეატრებისათვის. გვინდა მივმართო ჩვენს აკადემიურ თეატრებს, ცნობილ ქართველ მსახიობებს, რომელთა გამოჩენა ბამელთა შორის დაუვიწყარი იქნება. რატომ არ შეიძლება გაერთიანდნენ ორი აკადემიური თეატრის მსახიობები და ერთად ეწვივნონ ბამელებს?



ზურაბ ბახტაძე

რიკაში

პრეტი

სამხატვრო

პრეტორის თეატრი ერთ ერთი იმ თეატრთაგანია, რომლის ყველა სპექტაკლს თუ არა, მის საუკეთესო მსახიობებს მებნოიერების დაუძაბავად გაიხსენებენ საქაროველოს ყოველ კუთხეში. ზ. ნუცუბიძემ, თ. აბაშიძემ, გ. ტყაბლაძემ მ. ვაშაძემ, ნ. ჩაჩანიძემ და სხვებმა პირველხარისხოვანი სახეები შექმნეს თეატრსა და კინოში, რითაც სახელი გაუთქვეს თავიანთ თეატრსა და ქალაქს. კოათურის თეატრში, რომელმაც ცოტა ხნის წინ აღნიშნა არსებობის 90 წლისთავი, უმოღვაწიათ ა. წუწუნავას, ვ. შალიაშვილს და სხვა გამოჩენილ ხელოვანთ, რომელთა მიერ დანერგილი პროფესიონალიზმი დღემდე შემორჩა თეატრს.

ამასწინათ ახალგაზრდა რეჟისორმა ლ. სეანაძემ ამ თეატრში განახორციელა, ცნობილი ამერიკელი დრამატურგის ე. ოლბის „რ მოხდა სამხეცეში“ („შემთხვევა სამხეცეში“).

სპექტაკლი თეატრმა ადრე თბილისელ მაყურებელს უჩვენა. თბილისში გავითქმული შენიშვნების შემდგომ ახალი ნიუანსებით დახვეწეს სპექტაკლი და მეგობრობის თეატრის ეგიდით რიგას გაემგზავრნენ.

რეპეტიციისგან გათანაფული ე. ყიფიანი (ჯერი), ა. ნასყიდაშვილი (პიტერი) და გ. მუქაბანიანი (წამყვანი) წარსდგნენ

სანახევროდ გაცესულ დარბაზში რეზლის წინაშე, რომელსაც არტრელითა სახელი ეტყვნებოდა რამეა და რომელიც დროის სიმციროს გამო ცოათრელთა გამგზავრება უცებ გადაწყდა არასაქარისად რეკლამირებულ სპექტაკლზე საერთოდ ქართული თეატრისადმი ინტერესმა მოიყვანა. ისიც ვასთვალისწინებელია, რომ როდესაც ქართულ თეატრს რესპუბლიკის ფარგლები გარეთ მსოფლიო, ან ერთგვლი კლასიკის ნიმუშები გაქვს, მაყურებელმა უცეიცის, რასთან ექნება საქმე. საქართველოს უცნობი ქალაქიდან თანამედროვე ამერიკელი პიესით რიგაში ჩასული აქატრი ეკ მაყურებლის დაინტერესების ხაყლებ გარანტიას იძლევა, მაგრამ ამაზე ფქჩრი უცეე გვიან იყო და თეატრსაც სპექტაკლისათვის კარგად შერჩეული რესიკით რიგელი მაყურებელი ოლბის გმირების სამყაროში შეიყვანა. მაყურებელი სულგანაბული უსმენდა პიესის გმირების დიალოგს და მისი სიჩუმე ისედაც დაბბულ მსახიობებს უფრო ძაბავდა, მაგრამ რაც უფრო გასაგები ხდებოდა პიესის გმირთა სატიკიარი, მით უფრო ცოცლდებოდა მაყურებლის უხილავი კონტაქტი სცენაზე მიმდინარე ამბავთან. სპექტაკლის დამთავრებისას გაისმა ტაში, რომლითაც მაყურებელი საერთოდ მოწონებასა და მადლიერების გრძნობას გამოხატავს, მაგრამ როდესაც სცენიდან თითქმის გასული მსახიობები და რეჟისორა ტაშის გაძლიერებულმა ტალღამ შემობრუნა, ეს თეატრისათვის უცეე წარმატებას ნიშნავდა. სპექტაკლზე მეორე დღესაც იმდენივე მაყურებელი მოვიდა და მისი რეაქციაც წინა დღისას ჰგავდა. თუმცა, იყო სამი მაყურებელი კოათურასთან დაქმობილებულ ქალაქ სიგულდიდან, რომლებმაც რადიოთი შემთხვევით გაიგეს თეატრის სტუმრობის ამბავი და მაშინვე გამოეშურნენ რიგაში.

ამ გასტროლით არ შეიძლებოდა წარმოჩენილიყო თეატრის რეჟისურისა და



სცენა სპექტაკლიდან „რა მოხდა სამხეცეში“

მსახიობთა დასის საერთო დონე, მი-
რეპერტუარის მრავალფეროვნება და
ერთმანეთისაგან ფანრობრივად განსხვავ-
ებულ ნაწარმოებებისადმი თავისებუ-
რად მიდგომის უნარი.

გასტროლზე მეტად თეატრის ზრდის
უტყუარი მაგალითი თეატრის მიერ უკვე
დადგმულ სპექტაკლზე მუდმივად მუშა-
ობის პრინციპია, ეს თეატრის გამორჩე-
ული თვისება და მოვალეობაა, რომელ-

საც სამწუხაროდ, ყველა თეატრი არ იყე-
ნებს. მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა
ენიჭება მაშინ, როდესაც საკუთარმა მა-
ყურებელმა და თვით თეატრმაც იციან,
რომ არის ისეთი ნაკლოვანებანი, რასაც
უცხო მაყურებელი ვერ ამჩნევს, მაგრამ
რაც მიუხედავად ამისა, მაინც არსებობს.
კითხურელთა დამოკიდებულება თავისი
წარმოდგენებისა და, კერძოდ, რიგამი
მატანილი სპექტაკლისადმი, უკეთესის
იმედს ბადებს.

მეორე

ორმოცდაათწლეულის

მიჯნაზე

ეს იყო 1937 წლის 18 მარტს, აჭარაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების მე-16 წლისთავზე. ბათუმში, ყოფილ შმაგესკის თეატრში (ახლანდელი ფ. ლარმონის საკონცერტო დარბაზი), პირველად გაიხსნა ბათუმის ახალი, მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის ფარდა. წარმოდგენილ იქნა გიორგი მდივნის დრამა „ბრმა“.

ამ მოვლენას, ფრიალ ღირსსახსოვარს ქართული საბჭოთა თეატრის მატინეში, დიდმნიშვნელოვან ნიშანს ეტს განახლებული აჭარის ისტორიისა, წინ უძღოდა დიდი მოსამზადებელი მუშაობა, რომელსაც სათავეში ედგა თვით სანდრო ახმეტელი.

ბათუმის ახალი თეატრი არ აღმოცენებულა ცარიელ ადგილზე, ტრადიციის გარეშე. ტრადიციას კი საფუძველი ჩაეყარა 108 წლის წინათ, როცა აჭარა ის იყო დაუბრუნდა დედა-სამშობლოს და მთელს ქვეყანაში გაიხსნა ერის სულიერი მამის, ილია ჭავჭავაძისა და მისი თანამებრძოლების მგზნებარე მოწოდება — ძმური დახმარების ხელი გაეწოდებინათ აჭარისათვის, მხარში ამოღგომოდნენ ახლადშემოერთებულ მხარეს, სამას წელიწადს ოსმალთა უღელქვეშ რომ გმინავდა და აემალლებინათ მაჰმადიანი ქართველების ეროვნული თვითშეგნება. საამისოდ მათ, ერის მეზიარახტრეთ, უპირველეს ამოცანად მიაჩნდათ ბათუმსა და აჭარის დაბა-სოფლებში ქართული სკოლების გახსნა, ხალხისათვის წერა-კითხვის სწავლება, ქართული წიგნების გავრცელება, ქართული წარმოდგენების გამართვა.

ნიშანდობლივია, რომ ჯერ კიდევ ბათუმში პირველი ქართული სკოლის გახსნამდე, 1879 წლის 8 ივლისს, როცა განთავიუფლებიდან ერთი წელიც არ იყო გასული, ქეთევან ყურულის, იმეამინდელ ბათუმში ყველა კულტურული წამოწყების მოთავეს, დაუღალავი მეცადინეობით დაიდგა ზურაბ ანტონოვის კომედია „განა ბიძიამ ცოლი შეირთო?“ ბუნებრივია, ბათუმელ სცენისმოყვარეთა ამ პირველი წარმოდგენით დაედო სათავე ბათუმის თეატრალურ ცხოვრებას და აკი ამ მოვლენის ასი წლისთავი საზეიმოდ აღინიშნა კიდევ რვა წლის წინათ.

საგულისხმო დამთხვევაა: იმავე 1879 წლის ივლისში ბათუმში თავისი ერთ-ერთი პირველი გასტროლები გამართა აღორძინებულმა ქართულმა თეატრმა. როგორც მისი ერთ-ერთი მესვეურის ავქსენტო ცავარლის შემოარები ადასტურებს, წარმოდგენებს ღრმა შთაბეჭდილება მოუხდენიათ მუსულმან ქართველებზე.

თეატრის სცენიდან ნათქვამი ქართული სიტყვა იმათათვე მიღწეულად შეიჭრა მშრომელთა ცნობიერებაში. იგი აღვიძებდა ოსმალთა სამსახურეოვანი მონობით დაბეჩავებული მხარის მკვიდრთა ეროვნულ თვითშეგნებას, აღვიძებდა მათში პატრიოტულ გრძნობებს, ხელს უწყობდა მათს რევოლუციურ გარდაქმნას.

ასე გაცოცხლდა საქართველოს ამ ძირძველი მხარის თეატრალურ-სანახაობითი კულტურის ტრადიციები, დამყარდა შინაგანი კავშირი ბათუმთან სულ ახლოს მდებარე აფსარბენტ-გონიოს ანტიკურ თეატრთან, რომელიც იქცა საიმედო წინამორბედად ქეთევან ჟურბულის სცენისმოყვარეთა წრისა, რვაასიანი წლების მიწურულის — „მუშათა თეატრისა“ თუ შალვა დადიანის „მოგზაური დასისა“. როგორც ცნობილია, „მოგზაური დასი“ პირველი მსოფლიო ომის კვირამდის ბათუმში პროფესიული თეატრის დაარსების პირველი სერაიზული ცდა იყო.

ისე, როგორც ყველა სფეროში, ბათუმის თეატრალურ ცხოვრებაშიც ახალი ერა დაიწყო საბჭოთა ხელისუფლების დამყარება შემდეგ. მგზნებარე სანდრო ყაზბეგს და მრავალმხრივ ოსტატს ვალერიან გუნისს, განუყოფებელ ნათო ვაბუნიას და ქართული სცენის რაინდს ვასო აბაშიძეს, „ცრემლთა მეფედ“ წოდებულ ლადო მესხიშვილს და დაუცბრომელ შალვა დადიანს, კოტე მესხს, ალექსანდრე წუწუნავას და სხვებს ღირსეული მემკვიდრენი გაუჩნდნენ მიხეილ გელოვანის, მიხეილ ქორელის, აკაკი ფაღავას, ვალერიან შალიკაშვილის, ვასო ურუშაძისა და ბევრი სხვა გამოჩენილი მოღვაწის სახით. რად ღირს თუნდაც კოტე მარჯანიშვილის მიერ შექმნილი „ქუთაის-ბათუმის“ თეატრის მოღვაწეობა ზღვისპირა ქალაქში

ღიახ, რევოლუციამდელი და შემდგომდროინდელი ყველა თვალსაჩინო ქართველი მსახიობისა და რეჟისორის შთაგონებული შემოქმედების მოწამე ყოფილა ბათუმელი მასურებელი! ბათუმის თეატრალური ტრადიციები, აქ გამართული სეზონები, გასტროლები, ანტრეპრიზები, ბენეფისები, აღარაფერი რომ არა ეთქვათ ცალკეულ დადგმებზე, სცენურ სახეებზე, სწორედ აქ რომ დაიბადნენ, ბევრ დიდ ქალაქს დაამშვენებდა!

აი, რა ნოყიერ ნიადაგზე აღმოცენდა დღევანდელი ბათუმის თეატრი, მაგრამ ეს ოდნავაც არ ამცირებს იმ უდიდეს დამსახურებას, რაც რუსთაველის თეატრს და პირადად მის მამონდელ ხელმძღვანელს ხანდრო ახმეტელს მიუძღვის მის ჩამოყალიბებაში.

აჭარის პარტიულ და საბჭოთა ხელმძღვანელობას, რომელსაც აწუხებდა ბათუმში მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის არარსებობა და სავანებო დადგენილებაც მიიღო ამ საკითხზე, სანდრო ახმეტელი ამოუდგა მხარში და კემპარიტად მამულოშვილური საქმე

იტვირთა: 1932 წლის ზაფხულს, ბათუმში რუსთაველთა გასტროლების დროს, მან თავად შეარჩია ადგილობრივი ახალგაზრდების ჯგუფი და მათთვის რუსთაველის თეატრთან არსებულ სტუდიის სახელსონოში „აქარის სექცია“ გახსნა. მომდევნო ორ წელიწადს იმ პირველ მცირე ჯგუფს კიდევ ორი ჯგუფი დაემატა.

სტუდიელთაგან მხოლოდ ორს — იუსუფ კობალაძეს და გრიგოლ კობახიძეს ჰქონდათ სცენაზე გამოსვლის გამოცდილება — ბათუმის სეზონური დასების წარმოდგენებში მონაწილეობდნენ. დანარჩენები, უბრალოდ, თეატრის ტრფილანი იყვნენ: ნუცა უჩაკაძე ნუნუ თეთრაძე, ლილი აფხაზაია, მერაბ ხინიკაძე, ისკანდერ კაკაციშვილი, ალექსანდრე სარჯველაძე, ელნარ ცოაძე, ზორბეგ ღლონტი და სხვები.

მონდომებო, სიყვარულით წვრთნიდნენ ახალგაზრდებს სანდრო ახმეტელი, აკაკი ტყეშელაშვილი და აკაკი ხორაია. შოთა აღსაბაძე, ვახტანგ კორტეიშვილი, პანტე, ივიმონ ბერაძე და სხვები აზიარებდნენ მათ თეატრალური ხელოვნების საიდუმლოებებს. ახალბედები ამავე დროს რუსთაველის თეატრის მსახიობებად ირიცხებოდნენ, სპექტაკლებში მონაწილეობდნენ.

ამიტომაც, ბათუმის თეატრი რუსთაველის თეატრის პირმშობელია, რომლის კედლებშიც აღიზარდნენ შემდგომ ქართული თეატრის თეატრის თეატრის ძალები, მის სცენაზე წარმოადგინეს უამრავი პირველი ორი პრემიერა.

„აქართველის სახალხო არტისტი მერაბ ხინიკაძე იგონებს: „რუსთაველის თეატრის მაშინდელმა მთავარმა რეჟისორმა აკაკი ვასაძემ და სტუდიის დირექტორმა აკაკი ხორაიამ „აქარის სექციას“ წარუდგინეს კოლოდ ალექსიძე. ახალგაზრდა რეჟისორი ძალიან მოგვეწონა. მან დასადგმელად აირჩია გოლდონის კომედია „სასტუმროს სახლისი“. მუშაობისას ყველას ახლობელი და მეგობარი იყო, მეუღლამ თავზიანი, კეთილი, მოსიყვარულე“.

დიმიტრი ალექსიძესთან ერთად სტუდიელთა პირველი სპექტაკლის დადგმაზე მუშაობდნენ მხატვარი სერგო ქობულაძე და კომპოზიტორი იონა ტუსკია. პრემიერა შედგა 1936 წლის 5 აპრილს და მას დიდი წარმატება ხვდა. იყო დრო, როცა იგი ზედღებულად ერთ კვირის მანძილზე მიდიოდა რუსთაველის თეატრში.

თუმცა სტუდიის სასწავლო პროგრამა ამოიწურა და სადიპლომო სპექტაკლიც ჩინებულად გამოვიდა, სანდრო ახმეტელმა ახალბედა დასი, შემდგომი წრთობის, დაოსტატების მიზნით კიდევ ერთი წლით დატოვა თბილისში. დიმიტრი ალექსიძემ (დამდგმელ ჯგუფში იყვნენ მხატვარი დიმიტრი თავაძე, კომპოზიტორი ვანო გოციელი, რეჟისორი შალვა წერეთელი) განახორციელა გიორგი მდივნის „ბრმა“. სტუდიელთა მეორე სპექტაკლსაც, რომლის პრემიერა გაიმართა 1937 წლის თებერვალში, დიდი წარმატება ხვდა წილად. ეს წარმატება, უპირველეს ყოვლისა, განაპირობა სერგეი რაჩკოვსკის და ანდრეის როლების შემსრულებლების: იუსუფ კობალაძისა და მერაბ ხინიკაძის ნიჭიერმა თამაშმა.

ასე აღუზარდა რუსთაველის თეატრმა დიდი ახმეტელის ხელ-

მღვანელობით და უშუალო მონაწილეობით, აქარას შესანიშნავი მხატვრული კოლექტივი და ამიტომაც ვამბობთ, რომ რუსთაველი თეატრი მშობელია ბათუმის ახალი თეატრისა, რომ მისი წველი ბათუმში თეატრალური ხელოვნების აღმავლობის საქმეში კვშია-რიტად განუზომელია!

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად დაინიშნა კოტე მარჯანიშვილის მოწაფე არჩილ ჩხარტიშვილი, რომელიც სამი თვით ადრე ბათუმში ჩამოვიდა და თეატრის პირველ დირექტორთან აკაკი ქვიციანიძესთან ერთად, შეუდგა მზადებას თეატრის გასახსნელად.

მაშ ასე, 1937 წლის 18 მარტს გიორგი მდიენის პიესით „ბრმა“ პირველად გაიხსნა ბათუმის ახალი, მულტიმექმედი პროფესიული თეატრის ფარდა. ეს იყო უდიდესი ზეიმი, ისტორიული მოვლენა აქარის კულტურულ ცხოვრებაში.

დღეს უპირანია ჩამოვთვალთ სახელები იმ 21 ახალგაზრდა მსახიობისა, რომელთაც დაიწიეს ბათუმის ახალი თეატრის ისტორია: ლილი აფხაზავა, ნუნუ თეთრაძე, ნუცა ფხაკაძე, ილია ბაკურაძე, ხასან ბეჟანიძე, ასლან ბოლქვაძე, მურად გოგიტიძე, ჭემალ დევაძე, ხასან ვერძაძე, სულიმიან თურმანიძე, დურსუნ თბილაიშვილი, კონსტანტინე კინწურაშვილი, იუსუფ კობალაძე, გრიგოლ კობახიძე, ხასან მეგრელიძე, ალექსანდრე სარჯველაძე, ზორბეგ ღლონტი, ესედ ცივაძე, მიხეილ წიგნაძე. ომერ ხალვაში, მერაბ ხინკაძე.

ბათუმში დასს შეემატნენ: ალექსანდრა დარჩია-გარნელი, მარგარიტა ქილარჯიშვილი, მედეა ქორელი, გიორგი ახვლედიანი, შალვა ბეჟუაშვილი, ბუხუტი ზაქარაძე, ისკანდერ კაკიაციშვილი, რომელიც ადრე დაბრუნდა თბილისიდან, აკაკი მგელაძე, ედნარ შანილაძე.

არჩილ ჩხარტიშვილის დამსახურება ახალგაზრდა დასის წინსვლა-აღმავლობაში ნამდვილად ფასდაუდებელია. ასევე განსაკუთრებულად გამოირჩეულია ღვაწლი შალვა ინასარიძის, რეჟისორისა, რომელიც ოთხი ათეული წლის განმავლობაში საოცარი თავგამოდებით იღწევდა მშობლიურ თეატრში. სწორედ არჩილ ჩხარტიშვილმა, შალვა ინასარიძესთან ერთად, შეუმცდარად და სამუდამოდ განსაზღვრა ბათუმის თეატრის შემოქმედებითი სახე, მისი მიმართულება.

„ბრმას“ მოჰყვა შალვა ინასარიძის მიერ დადგმული გიორგი მდიენის „ალჯაზარი“, სიმონ მთვარაძის ტრაგედია „თევრათი“. აქირელთა პიედეტელმართ წარსულზე შექმნილი არჩილ ჩხარტიშვილის დაკვეთით, გიორგი მდიენის „სამშობლო“ — თანამედროვე აქარის ცხოვრება; სანდრო შანშიაშვილის „არსენა“, გუგა ნახუციშვილის „ლაღობი“ „ცხოველი“, ავქსენტი ცაგარლის „რაც გინახავს, ევლარ ნახავ“ და ჯე სპექტაკლები.

სულ რაღაც ოთხი სეზონის მანძილზე არჩილ ჩხარტიშვილმა შექმნილი ჩამოყალიბებინა მყარი, მონოლითური აქტიორული ანსამბლი, მტკიცე სამემსრულებლო დისციპლინით, მაღალი შემოქმედებითი პოტენციალით.

1940 წელს არჩილ ჩხარტიშვილი თბილისის გადაიყვანეს, მაგრამ

ოთხი წლის შემდეგ კვლავ დაუბრუნდა ბათუმს და სწორედ მომდევნო ოთხი სეზონი აღმოჩნდა გამორჩეული კოლექტივის მთელი ისტორიაში. 1945 წლის მარტში, ოთხი წლით ადრე განხორციელებულ ვანიონ დარასელის „ეკვიძეს“, რომელშიც, ავტორისავე აღიარებით, მთავარი გმირის საუკეთესო სცენური სახე შექმნა მერაბ ხინიკაძემ, დაემატა ვაჟას „მოკვეთილი“ — არჩილ ჩხარტიშვილის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნამუშევარი.

გავიდა კიდევ ერთი წელი და გაჩნდა „ოიდიოს მეფე“, რომელმაც დაამშვენა არა მარტო მაშინდელი რეპერტუარი, არამედ მთელი მისი მატინე. მეტიც: ეს სპექტაკლი მთელი ქართული საბჭოთა თეატრის თეატრალური მიღწევაა!

ეს იყო თეატრის არსებობის მეათე წელიწადს. არჩილ ჩხარტიშვილის უტყუარმა აღლომ დროულად განსაზღვრა, რომ იუსუფ კობლაძისა და მისი თანამებრძოლებსათვის დასრულდა შემოქმედების პირველი პერიოდი — ეამი განსწავლისა, ამპლუსის გამოკვეთისა და, შალვა ინასარიძესთან ერთად, სოფოკლეს ტრაგედიის დადგმას მოჰკიდა ხელი...

„ოიდიოსმა“ საქვეყნო აღიარება მოუტანა თეატრალურ სამყაროში მანამდე უცნობ და მის ხელმძღვანელს, იქცა იუსუფ კობლაძის შემოქმედების მწვერვალად.

აი, რას ამბობდა არჩილ ჩხარტიშვილი იუსუფ კობლაძის დაბადების 70-ე წლისთავის აღსანიშნავ საიუბილეო საღამოზე 1976 წელს:

— იუსუფმა ბრწყინვალედ შეასრულა ეს როლი. წარადგინეს კიდევ სტალინურ პრემიაზე. როდესაც სტალინური პრემიების კომიტეტიდან ჩამოვიდა პროფესორი გრიგორიევი, სხვა სპექტაკლებზე უნდა გვეჩვენებინა იმის დასტურად, რომ თიდიოსი შემთხვევით არ გამოსვლია ასე კარგად. და როცა ნახა „მოკვეთილი“, რომელშიც იუსუფი ბახას თამაშობდა, თქვა: „ახლა მჯერა, რომ თიდიოსს არის კანონზომიერი, ორგანული განვითარება, გაგრძელება მთელი მისი შემოქმედებისაო, მე ვსაყვედურობ ჩვენს კრიტიკოსებს, ორატორმცოდნეებს და თეატრის ისტორიკოსებს იმას, რომ გამორჩაო ისეთი ბრწყინვალე როლის ბრწყინვალე შესრულება, როგორც იყო იუსუფ კობლაძის ბახა“...

შემდგომ წლებში ბათუმის თეატრს სათავეში ედგნენ ვიქტორ მურღულია და გაბრიელ ღვინიაშვილი, ვასო ყუშიტაშვილი და შოთა მესხი, გრიგოლ ლაღიძე და ლეო შატბერაშვილი, ახალგაზრდები: გიზო ყორღანიძე, თეიმურაზ აბაშიძე, გოგი ქავთარაძე, ვარლამ ნიკოლაძე, გურამ აბესაძე... მათთან ერთად თავიანთი წვლილი შეიტანეს თეატრის წარმატებებში სცენოგრაფმა დურსუნ იმნაიშვილმა და ასლანდელმა მთავარმა მხატვარმა — საქართველოს დამსახურებულმა მხატვარმა ანტონ ფილიპოვმა, კომპოზიტორმა ალექსი ფარცხელაძემ, რომელსაც ასამდე სპექტაკლის მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის, სამუსიკო ნაწილის გამგემ, დირიჟორმა ვლადიმერ კორსონმა, რომლის შემოქმედებითს აქტივშია „ოიდიოს მეფის“ ჩი.

ნებელი შესიკალური ვაფორმება, რეჟისორებმა: შალვა ხომერყი, ვლადიმერ ჩომახიძემ, გიორგი მრავლაძემ, ენვერ ჩაიძემ...

ბათუმის სტენაზე ცალკეული დადგმები განუხორციელებიათ. ვახტანგ ტაბლიაშვილს, გიგა ლორთქიფანიძეს, თემურ ჩხეიძეს და სხვა ქართველ რეჟისორებს.

ბათუმის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა, რომელიც თითქმის სამი ათეული წელიწადია სიამაყით ატარებს აქარის დიდი მოქირახელის ილია ჭავჭავაძის სახელს და, რომლის დროშას ამშვენებს „საპატიო ნიშნის“ ორდენი, მაცურებელს უჩვენა ოთხასზე მეტი დადგმა.

კოლექტივის შემოქმედებითს ბიოგრაფიას ამშვენებს ხუთგზის წარმატებული გასტროლები თბილისში, მონაწილეობა ახალგაზრდული სპექტაკლების რიგის საკავშირო ფესტივალში 1967 წელს, გამოსვლები მოსკოვში. კრემლის თეატრში, გამარჯვება ბულგარული დრამატურგიის საკავშირო ფესტივალში და ბოლოს ორგზის გასტროლები ბულგარეთის სახალხო რესპუბლიკაში — 1973 და 1983 წლებში.

არსებობის ნახევარი საუკუნის მანძილზე ბათუმის სახელმწიფო თეატრმა ფრიად ნაყოფიერი მუშაობა გასწია, როგორც აქარის უმთავრესმა სანახაობითმა დაწესებულებამ, მშრომელთა ესთეტიკური აღზრდის მძლავრმა კერამ.

აი, რას ამბობს საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო და რუსთაველის პრემიების ლაურეატი გიგა ლორთქიფანიძე:

— ბათუმის თეატრი მუდამ თამაშობდა ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს როლს ქართული თეატრის ცხოვრებაში, მის განვითარებაში. აქ იდგებოდა შესანიშნავი სპექტაკლები და ჩვენ აღტაცებული ვუყრავდით ტაშს ჩვენი გამოჩენილი რეჟისორის აჩილ ჩხარტიაშვილის დადგმებს. ბათუმში ძალიან საინტერესო რეჟისურა იყო ტრადიციულად. რად ღირს, თუნდაც, შალვა ინასარიძის, ამ ფუნქციონირებით მშრომელი კაცის, დიდი ინტელექტის, მაღალი კულტურის რეჟისორის გახსენება! უფროსი თაობის მაცურებლები და „თანხმებთან: ბათუმის თეატრის გასტროლები თბილისში მოვლენა იყო ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში.

მით უფრო დასანანია, რომ ასეთი ტრადიციების ქალაქში ბოლო ოთხი სეზონია, ფაქტიურად ჩაკედა თეატრალური ცხოვრება.

ახლა, როცა შენობის რეკონსტრუქცია დამთავრდა (დღეს საქართველოში ასეთი სრულყოფილი თეატრალური შენობა ორისაში თუ გვაქვს!) და კოლექტივი დაბრუნდა თავის კერძოვ, ჩვენ მოვლეთ, რომ ახალი მთავარი რეჟისორის გოგი ჭანკვეტაძის ხელმძღვანელობით, გააჩაღებს, დაძაბულ შემოქმედებითს საქმიანობას და ბათუმის თეატრი კვლავ ჩადგება ქართული თეატრის მოწინავე რიგებში, თავისი მაღალი შემოქმედებით კვლავ გააბარებს მაცურებელს როგორც ბათუმში, ისე მთელს ჩვენს რესპუბლიკაში.



ბაიზ

პოლუპ

შვილი

„რიშა-

ლიე“

ქართულ

სცენაზე

ყოველივე ამაზე, თეატრის სახელოვან ისტორიაზე, მის დღევანდელ ძნელბედობაზე და მომავლის ამოცანებზე ფართო, დაინტერესებული საუბარი იყო კოლექტივის 50-ე წლისთავისადმი მიძღვნილ საზეიმო საიუბილეო საღამოზე, რომელიც 11 აპრილს გაიმართა მის განახლებულ-გამშვენიერებულ შენობაში და, რომელიც ბათუმელებთან ერთად, მთელი ქართული თეატრალური ხელოვნების ზეიმად იქცა.

საღამო დაიწყო საგანგებოდ ამ მოვლენისათვის მომზადებული მხატვრულ-მუსიკალური კომპოზიციით, რომელიც ასახავს თეატრის მიერ განვლილ შემოქმედებითს გზას. მაყურებელმა იხილა და სათანადოდ შეაფასა რეკონსტრუირებული შენობის ერთ-ერთი უძვირფასესი შენაძენი — დეკორატიული ფარდა არგონავტების მითის სიუჟეტზე მოხატული ბათუმელი მხატვრის, აწ უკვე აჭარის დამსახურებული მხატვრის ზურაბ ხაბაძის მიერ.

საღამოს პროგრამაში ჩართული იყო სცენები 50 წლის მანძილზე განხორციელებული სპექტაკლებიდან: „ბრმა“, „დრო-24 საათი“, „ხიხანის ძახილი“, „განთიადი ხევში“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „ხიდი“.

შემდეგ გაიმართა საღამოს ოფიციალური ნაწილი, რომელიც შესავალი სიტყვით გახსნა აჭარის ასსრ კულტურის მინისტრმა ბიძინა მახარაძემ.

საქართველოს კომპარტიის აჭარის საოლქო კომიტეტის მდივანმა ნათელა დუმბაძემ გამოაქვეყნა პარტიის საოლქო კომიტეტის, აჭარის ასსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმისა და მინისტრთა საბჭოს მისასალმებელი ადრესი.

სიტყვებით გამოვიდნენ: საქართველოს კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე ია გამრეკელი, საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე გიგა ლორთქიფანიძე, საქართველოს სახალხო არტისტები: ედიშერ მაღალაშვილი, სოფიკო ჭიაურელი, კოტე მახარაძე, ალექსანდრე ზომერიკი, საქართველოს და აფხაზეთის სახალხო არტისტები: გოგი ქავთარაძე და ნურბეი კამკია.

იუბილარი კოლექტივის სახელით საპასუხო სიტყვა თქვა თეატრის დირექტორმა, საქართველოს სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ლევან დლონტმა.

ბათუმის თეატრის ისტორიაში მისი მეორე ორმოცდაათწლეული თავფურცელი გადაიშალა.

1889 წელს გაზეთი „ივერია“ იუწყებოდა: „სამშაბათს, 14 ნოემბერს ბენეფისი კ. დ. ყიფიანისა. ქართულის თეატრის არტისტების მიერ წარმოდგენილი იქნება პირველად „კარდინალი რიშელიე“ დრამა 5 მოქმ. თარგმ. ა. ცაგარელისა“.

მე-19 საუკუნის გამოჩენილი ინგლისელი მწერლის ბულვერ ლიტონის (1803—1873) დრამის „კარდინალი რიშელიე, ანუ შეთქმულება“ ქართულ სცენაზე დადგმა დიდად არავის გაკვირვებია, რადგან საკმაოდ მდიდარი იყო ქართული თეატრის რეპერტუარი ვასული საუკუნის 90-იან წლებში. ორიგინალურ ქართულ დრამატულ ნაწარმოებებთან ერთად ხშირად იდგმებოდა რუსული და უცხოური ენებიდან ნათარგმნი პიესები. საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ „რიშელიე“ დაიდგა მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის არსებობის პირველ პერიოდში, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ ბულვერი ითვლებოდა იმ დროის თანამედროვე, პოპულარულ დრამატურგთა შორის.

ძალიან ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონისა და ინტერესების მქონე მწერალმა, რომანისტმა და დრამატურგმა, პოეტმა, ისტორიკოსმა და პოლიტიკურმა მოღვაწემ ბულვერმა მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ყველა ჩამოთვლილ სფეროში. ბულვერ ლიტონის შემოქმედება საკმაოდ გავრცელებული და გახმაურებული იყო არა მარტო ინგლისში, არამედ ევროპასა და რუსეთში, სადაც მისი ნაწარმოებები არანაკლები პოპულარობით სარგებლობდნენ, ვიდრე მის სამშობლოში. ლიტონის თითქმის ყველა რომანი ითარგმნა რველუციაში და რუსეთში. იგი 24 რომანის, 9 პიესის, მთელი რიგი ისტორიული წერილებისა და სტატიების ავტორია.

ჯერ კიდევ 1862 წელს ივ. კერესელიძის უთარგმნია ბულვერ-ლიტონის რომანი „ივეგენი არამი“, რომელიც 1865 წლის „ცისკარში“ სრული სახით გამოქვეყნდა. მიუხედავად იმისა, რომ თარგმანი არ გამოირჩევა მაღალმხატვრული ღირებულებით, მას მაინც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, რადგან თავისთავად ეს ფაქტი ნათლად გამოხატავს მოწინავე ქართველი ინტელიგენციის დინტერესებას სხვადასხვა ქვეყნების თანამედროვე გამოჩენილი მწერლების შემოქმედებით.

„რიშელიე“ ყიფიანის ბენეფისისათვის უთარგმნიათ მისი ნიჭისა და ოსტატობის წარმოსაჩინებლად, რადგან პიესაში, დახატული კარდინალის სახე იძლეოდა, ამის საშუალებას საუკეთესოდ. მაგრამ, ალბათ, მარტო ეს მიზეზი არ იქმარებდა არჩევანისათვის. ნაწარმოებში, უპირველეს ყოვლისა, დიდი პატრიოტის სული ჩანს, რომელიც თავის ყველა მოქმედებას საფუძვლად სამშობლოს სიყვარულს უდებს და არავის ინდობს, ვინც ქვეყნის კეთილდღეობას შეუშლის ხელს.

ამ ძნელბედობის ფაშს ერის სასიქადულო მამულიშვილები ლიტერატურასთან ერთად თეატრს მიიჩნევდნენ ენის შენარჩუნებისათვის, ცხოვრების გარდაქმნისათვის ბრძოლის ერთ-ერთ საშუალებად და მას დიდ სოციალურ და ეროვნულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ. აქი წერდა დიდი აკაკი წერეთელი: „მხოლოდ ერთადერთი ასპარეზი დაგვრჩენია — თეატრი, საიდანაც შეგვიძლია გავიგონოთ ჩვენი დედა-ენა...“¹.

ამგვარად განწყობილი ქართველი მკვლევრებისათვის მეტად ვასაგები და ახლობელი იქნებოდა რიშელიეს სიტყვები: „ო, ჩემო სამშობლო, ნუ დამპარგავ იმ დროს, როდესაც ჩემი სამსახური შენთვის საჭირო არის! ო, მამულო! მომეცი ძალა, რომ შევიძლო დამხობა აგაცდინო და მერე დამშვიდებული მოკვადები!“ (4 მოქმ.).



„რიშელიე ანუ შეთქმულება“ ბუღევრის დრამატურგიის მწვერვალად ითვლება. ამ დრამას შექმნისთანავე მოაქციეს უფრადლება და 1839 წლის 7 მარტს დაიღვა კიდეც კოვენტ გარდენის თეატრში. სპექტაკლს წილად ხვდა უდიდესი წარმატება. „რიშელიე“ მალე გავიდა საზღვრებს გარეთ და ნახევარი საუკუნის განმავლობაში მუდმივად იდგმებოდა ევროპის დიდი თეატრების სცენაზე.

პიესის მოქმედება 1841—42 წლის წამთარში ხდება. საფრანგეთში კარდინალ რიშელიეს წინააღმდეგ მორიგი შეთქმულება მზადდება, რომლის საბოლოო მიზანია ლუი XVIII-ს ჩამოგდება და მის ნაცვლად მეფის ძმის ჰერცოგ ორლენის გამეფება, რაც ევროპის სხვა სახელმწიფოების დახმარებით უნდა მოხდეს. შეთქმულებას ხელმძღვანელობს მეფის ფავორიტი გრაფი ბარადასი. პიესაში ვითარდება მეორე სიუჟეტური ხაზიც — რომელშიც გადმოცემულია მამაცი გრაფი დე მოპრას და კარდინალის შევილობილის იულია დე მორტიმერის უსაზღვრო სიყვარულის ისტორია. კარდინალი ყოველ ღონეს ხმარობს, რომ ისხნას საფრთხეში ჩაყარდნალი სამშობლო, მაგრამ მეფეს მისი სიტყვების არ სჯერა და პირველ მინისტრად ნიშნავს უნიკო ბარადასს. საბოლოოდ რიშელიე მაინც ახერხებს მეფის დარწმუნებას შეთქმულების არსებობაში. კარდინალი იბრუნებს თავის უფლებებს და სათანადოდ სჯის სამშობლოს მოღალატეებს. ათავისუფლებს ბოროტი ბარადასის ინტრიგებით ბასტილიაში მოხვედრილ მოპრას და მეფეც აკურთხებს ახალგაზრდა წყვილს.

ბუღევრის რიშელიე ჭკვიანია და წინდახედული, ცბიერია და უღმობელი საფრანგეთის მტრების მიმართ, დიდბუნებოვანი და გულუხვია მეგობრებთან, მოსიყვარულე და ნაზია იულიასთან მიმართებაში და უსაზღვრო პატრიოტია თავისი ქვეყნისა. მის სახეში ოსტატურადაა შერწყმული ხასიათის კომიკური და ტრაგიკული მხარეები. რიშელიეს „მიზანი ამართლებს საშუალებას“ და აღწევს მას ერთიანი ფრანგული მონარქიის შექმნით. ასევე კარგად არიან დახატული პიესის სხვა პერსონაჟებიც: მხალაი და უნიათო ჰერცოგი ორლენისა, ცბიერებით სავსე, ბოროტი ბარადასი, სუსტი და უპრინციპო ლუი XIII, ნაზი და მოსიყვარულე იულია, ერთგული ფრანცი და ბერი იოზიფი, მოღალატე იუნგე, ფიცი და პატროსანი მოპრა და სხვ.

სწორედ რომანტიკული საბურველით მოსილი რიშელიეს ხანე და პიესის მეტად დამაბული ფაბულა ვახდა უდავოდ საინტერესო ქართული დრამატულა თეატრის დასისათვის. თარგმანი, როგორც „ივერიის“ ფურცლებიდან ირკვევა, აქვსენტი ცაგარელს ეკუთვნის. სამწუხაროდ, „რიშელიეს“ ამ თარგმანს ჩვენამდე არ მოუღწევია. ამდენად მისი სიავკარვის განსაზღვრას პირველწყაროდან ვერ ვახდენთ მაგრამ იმდროინდელი თეატრალური რეცენზებიდან ვგებულობთ, რომ თარგმანი არ იდგა სათანადო დონეზე ამის თაობაზე არტემ ახნაზაროვი თავის რეცენზიაში აღნიშნავდა: „ამ ნათარგმნს პიესას თითქმის იგივე ნაკლი აქვს, რაც ჩენი სცენის ყველა ნათარგმნს პიესებს — ცული გადმოქართულება. პატივცემული ა. ცაგარელი, რომელსაც ისეთი მშვენიერი და ლაზიანი ქართული ენა აქვს თავის კომედიებში, თარგმანში ძალიან ბოროტობს. ეტყობა მეტად აჩქარებულა და თარგმანისათვის შემდეგ შალაშინი ადარ გაუკრავს, რადგან მთელი პიესა აჭრელებულია ნაცვალსახელებით, სავსეა რუსიციზმებით“.

ალბათ, სწორია რეცენზენტის აზრი იმის თაობაზე, რომ თარგმანი ნაჩქარევად იყო შესრულებული სპეციალურად ყიფიანის ბენეფისისათვის ქართულ სცენაზე, რადგან ამ დროისათვის მხახიობს ეს როლი უკვე შესრულებული ჰქონდა რუსულ

თეატრში. თუკი თარგმანს საზოგადოების დამსახურებული კრიტიკა ხედა წილად, რიშელიეს როლის შემსრულებელს პირქით, საყოველთაო მოწონება. ამის დასა დასტურებლად აკაკის სიტყვებზე იკმარებდა, როცა მან პირველად იხილა მწველი მწიგნობარი რუსული თეატრის სცენაზე. დიდი პოეტი აღნიშნავს რიშელიეს სახის სხვადასხვა მსახიობების სცენურ ინტერპრეტაციებს შორის ყუიანის უპირატესობას და მის მიერ შესრულებული კარდინალის როლი გამონაკლისად მიიჩნია. იგი მასში ისტორიული სინამდვილისა და ავტორის ჩანაფიქრის მართალ განსახიერებას ხედავს: „უნდა გამოვტყდე, რომ ბევრი პირველი ხარისხის მოთამაშე მინახავს ამ როლში და არც ერთზე ნაკლები შთაბეჭდილება არ მოუხდენია ამ უჩანასკნელს. სხვადასხვა გამოჩენილი არტისტები სხვადასხვანაირად გვიხატავენ ხოლმე ამ შესანიშნავ ისტორიულ პირს, რიშელიეს... ზოგი იეწუიტად, ზოგი მედიდურად და ამაყად, ზოგი ბოროტად და გულქვად, ზოგი რათა და ზოგი რათა!... ამგვარად რიშელიეს გამოხატვა და სცენაზე წარმოდგენა, თუმცა გარეგანი ეფექტით დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე, მაგრამ ისტორიისა და დრამატურგის, ე. ი. ავტორის აზრს კი სრულად ეწინააღმდეგება“³.

დიდი აკაკის ამ მოსაზრებით ვასკვნით, რომ მას მოსწონდა პიესაც და ყუიანის მიერ შესრულებული რიშელიეც. ამიტომ ამავე წერილში გამოთქვამს ამ ნაწარმოების ქართულ სცენაზე ნახვის სურვილს: „ყუიანმა სწორედ ნამდვილი ისტორიული რიშელიე წარმოგვიდგინა- აჯალწინ და ჩვენის აზრით, უკეთესი რიშელიე საზოგადოდ. მის დაწვრილებით დამტკიცებას ჩვენ შევუდგებით მაშინ, როდესაც ქართულ სცენაზე წარმოადგენენ იმავე დრამას“.

ქართული დრამატული თეატრის სცენაზე დადგმული „რიშელიე“ დიდი ინტერესით მიიღო მაყურებელმა. ამ დადგმას ეხება 1889 წლის 19 ნოემბერს „თეატრში“ გამოქვეყნებული გუნიას სტატია: „ხარისტიკოკრატო არტისტმა კ. ყუიანმა საბენეფისოდ მართლაც არისტოკრატული, დიდათ სერიოზული პიესა დადგა, მთელი დრამა იმ პირის სურათია, რომელმაც მჭიდრო საფუძველი დასდო საფრანგეთის ნაწილების შეერთებას, გარეგანი და შინაგანი მტრების შემოქსერისა და სამშობლოს დიდების სივით შემოსვის საქმეს“.

1890 წელს „რიშელიე“ კვლავ ჩნდება ქართული თეატრის სცენაზე, მაგრამ ამჯერად არა თბილისში, არამედ ქუთაისში — ქართული სცენის ჯადოქრის ლ. მესხიშვილის საბენეფისოდ. ამ დროს ლ. მესხიშვილი ქუთაისის თეატრის (1897—1906) სათავეში იდგა და გულმოდგინედ ცდილობდა მის განახლებას. ლ. მესხიშვილმა, უპირველეს ყოვლისა, სცენიდან განდევნა იაფფასიანი კომედიის — ვოდვეილები და ფართო გზა მისცა რუსეთისა და დასავლეთ ევროპის კლასიკურ თუ თანამედროვე დრამატურგიას. მეტად საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ სწორედ ამ პერიოდში მიმართავს მესხიშვილი ბულგერის შემოქმედებას. 1890 წ. პრესაში აღნიშნავდნენ: „14 თებერვალს ქუთაისის თეატრში ჩვენის ნიჰირის არტისტის ვლ. ალექსი — მესხიშვილის საბენეფისოდ წარმოადგინეს პირველად 5 მოქმედებიანი დრამა „კარდინალი რიშელიე“ ნათარგმნი თვით მოზენენფისეს მიერ. ამ დრამაში საუცხოვოდ არის დასურათბატებული საფრანგეთის ცხოვრების ის ხანა, როცა კარდინალი რიშელიე იყო მთელის საფრანგეთის მმართველი და გამგე“⁴.

ნიშანდობლივია, რომ რიშელიეს რომანტიკულმა და მრავალფეროვანმა სახემ მიიქცია ისეთი მსახიობის ყურადღება: „რომელიც ცხოვრობს თავისი შემოქმედებით, რომელიც განუწყვეტელი შემოქმედების ურუნტელით თრთის, რომლის გა-



თიშვა შეუძლებელია მისი ქმნილებიდან. მას აქვს მოზღვავებული მიწყერის მხნაშხნა გონება და თუ ზვავად წამოვიდა, არ გაჩერდება, სხვასაც გაიტანს და თვითონაც დაიფერფლება“⁵. (ტ. ტაბიძე).

საბედნიეროდ, ცაგარლის თარგმანისაგან განსხვავებით მესხიშვილის ტექსტს მივაკვლიეთ საქართველოს სსრ სახელმწიფო საისტორიო არქივში, სადაც იგი ხელნაწერის სახით ინახება. წარწერა, რომელიც თან ახლავს თარგმანს, პირდაპირ მიუთითებს როგორც მთარგმნელზე, ასევე მის პირველწყაროზე. აქედან ირკვევა, რომ მესხიშვილს პიესა უთარგმნია სტეპანოვის რუსული ტექსტიდან, რომელიც თავად წარმოადგენს „რიშელიეს“ პირველ რუსულ თარგმანს (1865). სულ მაღე, 1866 წელს „რიშელიე“ დაიდგა პეტერბურგის თეატრის სცენაზე. სპექტაკლში კარდინალის როლს ასრულებდა იმ დროისათვის გამოჩენილი მსახიობი სამოილოვი. მას მეტად საინტერესოდ გაუხსნია კარდინალის სახე და მაღალი შეფასებაც დაუმსახურებია. ამას აღსატურებს მაშინდელი პეტერბურგის საზოგადოებრივი აზრი, რომელიც პრესაში ასე გამოიხატა: «Ни в одной роли еще Сомонлов не достигал до такой высоты»⁶.

სტეპანოვის თარგმანს მივაკვლიეთ ლენინგრადის ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალურ მუზეუმში, სადაც მისი რამდენიმე ხელნაწერი ინახება. სტეპანოვის თარგმანის ინგლისურ ტექსტთან შედარებისას აღმოჩნდა, რომ მთარგმნელს პიესა პროზად გადაუკეთებია, მაშინ როცა ბულვერს იგი თეთრი ლექსის სახით აქვს დაწერილი. სტეპანოვის თარგმანი არასოდეს დაბეჭდილა, ალბათ. იმიტომ, რომ არ წარმოადგენს ორიგინალის ზუსტ ლიტერატურულ თარგმანს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ იგი სპეციალურად სცენისათვის გამზადებული ვარიანტია, რომელშიც ბევრი ადგილი შემოკლებულია და ზოგჯერ სცენებიც არის გამოტოვებული. ასე მაგ. შემოკლებულია I მოქმედების I სცენაში ჰერცოგი ორლეანელის და ბარადასის დიალოგი, მთლიანადაა გამოტოვებული რიშელიეს საქაოლ ვრცელი მონოლოგი III მოქმედების დასაწყისში და სხვ. ნათელია, რომ სტეპანოვს აინტერესებდა პიესის ძირითადი სიუჟეტური ხაზი და მონოლოგებიც უფრო მეტად მაშინ შემოკლებულია, როცა ისინი განზოგადოებულ მსჯელობებს ეხება.

რაც შეეხება ალექსი — მესხიშვილის ქართულ თარგმანს, შეიმჩნევა, რომ მსახიობი ჩვეული გულისუფრით მოჰკიდებია „რიშელიეს“ გადმოქართულებას. საერთოდ მის მიერ თარგმნილ პიესებში თვალნათლივ შეიმჩნევა ქართული ენის დიდი ცოდნა და სწორედ ასეთ თარგმანთა რიცხვს შეიძლება მივაკუთვნოთ „რიშელიე“⁷. იგი მთლიანად მისდევს რუსულ თეატრალურ ვარიანტს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ზოგიერთ უმნიშვნელო ხარვეზს. პიესა თარგმნილია გამართული ქართული ენით, დაცულია მოქმედებებისა და სურათების თანმიმდევრობა. ამასთანავე მსახიობს დამატებით დაუსათაურებია ყველა მოქმედება და თითოეული სურათი, მაგ. „შეთქმულნი“ (მოქმ. I), „სიკვდილი — განჩინება“ (I მოქმ. 2 სურათი), „მღევარი“ (მოქმ. 2 სურათი 3), „ლალატი“ (მოქმ. 3 სურათი 5), „ცრუ გამარჯვება“ (მოქმ. 3 სურათი 6), „მკვდრეთით აღმდგარი“ (მოქმ. 4 სურ. 7), „პირველი მინისტრის გამარჯვება“ (მოქმ. 5 სურათი 8) და სხვა. თარგმნისას ლადო მესხიშვილს გამოუტოვებია ზოგიერთი ფრაზა, თუმცა ამით სრულებით არ ირღვევა პიესის სიუჟეტური ხაზი და არაფერი აკლდება ძირითად აზრს.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ხშირად იცვლება საუბრის ტონი, იგი ამაღლებულია, როცა რიშელიე თავის საყვარელ საფრანგეთზე ლაპარაკობს, სასტიკია და



დამცინავი ბარადახის მიმართ, ირონიულია იოსებთან, თბილია და მოსიყვარულე, როცა შვილობილს ესაუბრება.

„რიშელიე“ ქართულ სცენაზე შემდგომ წლებშიც იდგმებოდა. ამ დადგმებს ქართული პრესა საკმაოდ აქტიურად ეხმაურებოდა, რომელთა თაობაზე წერდნენ „ივერის“, „დროების“, „სრომის“, „თეატრი და ცხოვრების“, „ახალი ივერის“ ფურცლებზე. ზოგჯერ რეცენზენტების შეხედულებებიც საკლებით განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან, მაგრამ უმეტესად შინაც იწონებდნენ პიესას და მსახიობების საშემსრულებლო ოსტატობასაც. რაც მთავარია, მათი აზრი ერთსულადაა იყო კარდინალ რიშელიეს დრამატული სახის შესახებ. მოსწონდათ მისი ხასიათის სიძლიერე, შეუვალობა და, უპირველეს ყოვლისა, ადაფრთოვანებათ მისი უსაზღვრო სიყვარული სამშობლოსადმი, რაც აგრერიგად იზიდავდა ქართველ მაყურებელს.

როგორც პიესის დადგმის თარიღებიდან ირკვევა, „რიშელიე“ მე-20 საუკუნეშიც ინარჩუნებს თავის ადგილს სათეატრო რეპერტუარში. ეს ის დროა, როცა ქართული თეატრის წინაშე ერთბაშად დადგა ბევრი პრობლემა. დაიწყო ბრძოლა რეჟისორის უფლებების გაფართოებისათვის, ქართული თეატრის სცენაზე შეიმჩნევა ფსიქოლოგიური დრამების სიჭარბე და სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდიან ახალი თაობის რეჟისორები, რომლებიც თავის მხრივ დიდად არიან დავალებულნი ლ. მესხიშვილისაგან. სწორედ ამ პერიოდში, როცა ქართული თეატრი ახალ რელსებზეა, „რიშელიე“ კვლავ რჩება რეპერტუარში. საუკუნეების მიჯნაზე ლ. მესხიშვილი დგამს პიესას როგორც თბილისის, ისე ქუთაისის თეატრების სცენებზე. 1900 წ. „რიშელიე“ იდგმება შათირიშვილის, ხოლო 1914 წელს ეკატერინე აბაშიძე-ერისთავის საბენეფისოდ. დადგმის რეჟისორი და მთავარი როლის შემსრულებელი კვლავ ლადო მესხიშვილია, რასაც ასე ეხმაურებოდა იმდროინდელი პრესა: „კარდინალ რიშელიეს როლს ბ-ნი მესხიშვილი ასრულებდა, და დიდი კმაყოფილება და სიამოვნება აგრძნობინა მაყურებელს მისმა ნიჭიერმა თამაშმა. გამოწვევასა და ტრასიცემას ბოლო არ ჰქონდა“.

ამავე წლის 28 დეკემბერს შურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ წერდა: „კარდინალი რიშელიე გამოყვანილია ამ ნაწარმოებში როგორც ძლიერი, გამჭრიახი, გასაოცარი პოლიტიკოსი, ხან მრისხანე და ხან კი ღმობიერი, სამშობლოსათვის თავდადებული ღომი და მელა (ხაცა საქირთა) ერთად შეერთებული: იგი ისტორიულადაც ჰენიოსი, პიესაშიც ჰენიოსად დარჩა. რასაკვირველია ამ როლის ამსრულებელი ჩვენს სცენაზე ერთი მსახიობია ბ. ლადო და რიშელიეს როლს საუცხოოდ ასრულებდა. მასიური სცენები ცოცხლად ჩაატარეს და პიესაც კარგად იყო დადგმული... არც ერთ ბენეფისს დღემდე ამდენი ხალხი არ დასწრებია“.

- 1 „დროება“, 1880, № 208.
- 2 „ივერია“, 1889 წ. № 241.
- 3 „ივერია“, 1888 წ. № 256.
- 4 „ივერია“, 1899 წ. 18 თებერვალი.
- 5 „საბჭოთა ხელოვნება“, 1933 წ. № 3.
- 6 «Хроника Петербургских театров».
- 7 „ახალი ივერია“, 1914 წ. 16 დეკემბერი.
- 8 „ქართული სახიობა“, 1914 წ. № 43.

აპაკი — მირზა ფატალი ახუნდოვის მთარგმნელი

აზერბაიჯანელი ხალხის დიდი შვილის, ეროვნული დრამატურგიის ფუძემდებლის მირზა ფატალი ახუნდოვის ცხოვრება და შემოქმედება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული საქართველოსთან.

1850—1855 წლებში თბილისში დაწერილი ექვსი კომედით, რომლებიც მსოფლიო ლიტერატურის ოქროს ფონდში შევიდნენ, მ. ფ. ახუნდოვმა სათავე დაუდო აზერბაიჯანელი დრამატურგიის განვითარებას.

მ. ფ. ახუნდოვი საქართველოში ნიჭიერ დრამატურგად იყო აღიარებული, ამიტომ მისი კომედიები ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში ითარგმნა ქართულად. ამ საქმის წამომწყები გახლდათ დიდი აკაკი.

1887 წლის 7 ოქტომბერს გაზეთი „ივერია“ იტყობინებოდა, რომ „დრამატიკულმა საზოგადოებამ რამდენიმე პიესა დაარიგა გადასათარგმნელად, მათ შორის „შირ-ალი“, სპარსულიდან გადმოღებული ახუნდოვის მიერ, გადასათარგმნის ბანი აკაკი“¹. ნაწარმოები და მისი თარგმანიც ჯერ-ჯერობით მოუკვლეველია, მაგრამ გაზეთის ეს შენიშვნა ცხადყოფს, რომ აკაკი წერეთელი 1887 წლიდან დაინტერესებული იყო მ. ფ. ახუნდოვის შემოქმედებით და მის ქართულ ენაზე თარგმნით.

გადმოცემით, ახუნდოვმა პიესა თარგმნა სპარსულიდან რუსულ ენაზე საქართველოს თეატრალური ამხანაგობის თხოვნით. ე. ჩაჩინიძე მამის მოგონების მიხედვით იტყობინება, რომ ეს პიესა დადგა ქართულმა თეატრმა².

ახუნდოვი თავის კომედიებს თავადვე თარგმნიდა რუსულად, ამიტომ რუსული ტექსტიც შეიძლება დედნად მივიჩნიოთ.

გასული საუკუნის დასასრულს აკაკის ქართულ ენაზე გადმოუღია „ლენქორანის სახანოს ვეზირის თავგადასავალი“, რომელიც მხატვრული თარგმანის ნიმუშად არის აღიარებული. პოეტის სხვიტორის სახლ-მუზეუმში ბ. ბელინსკის, ა. ს. პუშკინის, ტ. შევჩენკოს და სხვათა ნაწარმოებების გვერდით შემონახულია 1858 წელს რუსულ ენაზე გამოცემული მ. ფ. ახუნდოვის კომედიების კრებული. საფიქრებელია, რომ აზერბაიჯანელი დრამატურგის კომედია ა. წერეთელმა სწორედ ამ წიგნიდან თარგმნა.

სავარაუდოა, რომ ა. წერეთელმა პეტერბურგის უნივერსიტეტის აღმოსავლურ ენათა ფაკულტეტზე შეისწავლა აზერბაიჯანული ენა და კარგად იცნობდა აზერბაიჯანულ ლიტერატურასაც, ამიტომ არ გაუქირდებოდა პიესის ქართულად თარგმნა. მას თითქმის მთლიანად გადმოუტანია ეროვნული კოლორიტი და აზერბაიჯანული ხალხური ხალაპარაკო ენისათვის შესატყვისები შეუფარდებია. შეხამვების ამ თარგმანის ხელნაწერში, რომელიც საქართველოს ცენტრალურ სახელმწიფო არქივშია დაცული³, ადასტურებენ, რომ ა. წერეთელი დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა ამ ნაწარმოების თარგმნას.

ა. წერეთლის დაინტერესება მ. ფ. ახუნდოვის შემოქმედებით შემთხვევითი არ ყოფილა. იოსებ გრიშაშვილი წერს, რომ ა. წერეთელი თარგმნიდა მხოლოდ იმ ავტორებს, რომელთა შემოქმედებაც განსაკუთრებით მოსწონდა⁴. აკაკიმ 1873 წელს თარგმნა თან-ბატისტ მოლიერის პიესა „სკაპენის ოინები“, შემდეგ კი მირზა ფატალი ახუნდოვის პიესა. ეს ფაქტი ცხადყოფს, რომ ა. წერეთელი მოხიბლული



იყო აზერბაიჯანელი დრამატურგის შემოქმედებით, კერძოდ, „ხანის ვეზირის“
 რის მიზეზიც, პირველყოფლსა, ამ კომედიის სოციალური იდეა გახლდათ.
 გორც ქართულ-აზერბაიჯანელი კულტურული ურთიერთობის სპეციალისტი,
 კონსტანტინე ფაღვა წერს: „ავტორი ამ პიესაში ლენქორანის სახანოს მაგალითზე
 მთელ ფეოდალურ სისტემას და მის სამართალს აკრიტიკებს“. ასევე კრიტიკოსი
 გ. ანზინიძე აკაკის 1899—1900 წლების შემოქმედების საუკეთესო ნიმუშთა შო-
 რას ამ თარგმანსაც ასახელებს.

„ლენქორანის სახანო ვეზირის თავგადასავლის“ ქართული თარგმანი „ხანის
 ვეზირის“ სახელწოდებითაა დაბეჭდილი „აკაკის უფიქრ კრებულში“ და ა. წერეთ-
 ლის თხზულებათა სრულთა კრებულის მეათე ტომში.

ა. წერეთლის მიერ ქართულად თარგმნილია მ. ფ. ახუნდოვის კომედია „ლენ-
 ქორანის სახანოს ვეზირის თავგადასავალი“, რომელიც ქართულ სცენაზე 1898
 წელს წარმოადგინეს, დიდ კულტურულ-ლიტერატურულ მოვლენად, ხალხთა შო-
 რის მეგობრობის ნათელ დადასტურებად იქცა. ა. წერეთლის კეთილშობილურ
 ნების წყალობით ქართული თეატრის მოყვარულები გაეცნენ მ. ფ. ახუნდოვის
 შემოქმედებითი მემკვიდრეობის ერთ-ერთ ნიმუშს. ამ დადგმისადმი მიძღვნილ წე-
 რილებში გვხვდება საინტერესო მოსაზრებანი მ. ფ. ახუნდოვის შემოქმედების და
 ამ კომედიის შესახებ.

პიესის დადგმისას ერთგვარ გაუგებრობას შექმნა ადგილი. გაზეთი „ცნობის
 ფურცელი“ 1897 წლის თებერვალში წერდა: „ნამდვილის წყაროდამ შევიტყუეთ,
 რომ ჩვენს სასიქადულო მგოსანს აკაკის დაუწერია ახალი კომედია ამ დროინდელ
 ცხოვრებიდამ“. როგორც ცნობილია, იმ ხანებში ა. წერეთელს არანაირი დრამა-
 ტურგიული ნაწარმოები არ შეუქმნია. უეჭველად, ეს შენიშვნა მ. ფ. ახუნდოვის
 კომედიის თარგმნის გულისხმობს და ამტკიცებს, რომ აკაკი ჭერ კიდევ თებერვალ-
 ში შესდგომია „ლენქორანის სახანოს ვეზირის თავგადასავლის“ თარგმნას.

„ცნობის ფურცელი“ იმავე წლის ნოემბერში კვლავ უბრუნდება ამ საკითხს
 და წერს, რომ „ჩვენს სახელოვან მგოსანს აკაკის გადმოუკეთებია თათრის (აზერ-
 ბაიჯანელი — შ. მ.) მწერალის მირზა-ფეტ-ალიხან ახუნდოვის პიესიდან ახალი
 ოთხმოქმედებიანი კომედია, რომელიც უკვე წარდგენილია საცენსურო კომიტეტ-
 ში და ამ დღეებში ნებასაც დართავენ და მალე წარმოადგენენ ქართულ სცენა-
 ზედ“¹⁰. განცხადებებში, რომლებიც დაბეჭდილია გაზეთების „ცნობის ფურცელი-
 სა“ და „ივერიის“ პირველსავე გვერდებზე, ნათქვამია: „ქართული თეატრი, შა-
 ბათს, 31 იანვარს ქართული დასის არტისტებისგან წარმოდგენილი იქნება I აზ-
 ლი პიესა „ხანის ვეზირი“ კომ. 4 მოქმ. აკაკი წერეთლისა, II „ადვოკატთან“ ვოდ.
 I მოქმედ. ვ. გუნიაის“¹¹. მალე იგივე გაზეთები კვლავ იუწყებოდნენ რომ „31 იან-
 ვარს ქართულ თეატრში ქართული დრამატულის დასის მიერ კასსირის ბ-ნ უა-
 ლაბეგაშვილის საბენეფისოდ, გამართული იქნება წარმოდგენა, ითამაშებენ ბ-ნის
 აკაკი წერეთლის ახალს 4 მოქმედებიანს პიესას „ხანის ვეზირი“ და ვოდევილს
 „ადვოკატთან“¹².

როგორც ჩანს, დადგამად კომედია „ხანის ვეზირი“ აკაკის საკუთარ თხზუ-
 ლებად მიაჩნდათ, გაზეთი „ივერია“ სპექტაკლის შემდეგაც აკაკის მიაწერდა ამ ნა-
 წარმოებს. „ივერიის“ კორესპონდენტს მიხედვით ნასიძეს, რომელიც „მე გახლავარ“
 ფსევდონიმით გამოდიოდა, მცდარი პოზიცია ეკავა. რეცენზენტი, რომელიც უპი-
 რატესობას უაზრო ხუმრობასა და იუმორს ანიჭებდა, ვერ გაერკვა „ხანის ვეზი-
 რის“ ნამდვილ შინაარსსა და იდეაში. იგი უგულისყუროდ მოეცა ამ თხზულებ-



ბას, ამიტომაც მიიჩნევა, რომ კომედია „სუსტი“ და „უხარისხოვანია“ და აკაკი წერეთლის შემოქმედებითი ძალების შესუსტებით ხსნიდა, ცდილობდა ემტაცებინა, თითქოს მის შემოქმედებაში სისუსტის გარდამავალი პერიოდი წარმოიშვა¹³.

სინამდვილეში ახუნდოვის კომედიის დადგამა ქართულ სცენაზე ტრიუმფით ჩაიარა. (ამას ადასტურებენ იოსებ გრიშაშვილი, კონსტანტინე ფალავა, ლეილა ერაძე¹⁴ და აზერბაიჯანელი მეცნიერები აზიზ შირაჰმედოვი, დილარა ალიევა, აბას ბაჯიევი და სხვები). „ივერიის“ კორესპონდენტის მიერ სინამდვილის გაყალბებამ შეაშფოთა ა. წერეთელი და გაზეთ „ცნობის ფურცელში“ გამოაქვეყნა საპასუხო წერილი: „ფალავან-კრიტიკოსს „მე გახლავარ“, რომელშიც სასტიკად გააკრიტიკა „ივერიაში“ გამოაქვეყნებული რეცენზიის ავტორი. ამას გარდა, აკაკი მკითხველს აცნობდა მ. ფ. ახუნდოვა და მის პიესას „ლენქორანის სახანოს ვეზირის თავადასავალი“ და აღნიშნავდა, რომ ამ ავტორის ნაწარმოებები უცხო ენებზე ითარგმნება. აკაკი იზიარებდა იმ დროისათვის ცნობილი კრიტიკოსის აპოლონ გრიგორიევის აზრს, რომელიც ახუნდოვს მოლიერს ადარებდა. „საზოგადოდ ახუნდოვის პიესები ნიჟიერად არიან დაწერილნი და ისე ნათლადც გვიხატავენ ჩვენებურ თათრების (აზერბაიჯანელების — შ. მ.) ცხოვრებას, როგორც სარკეში ჩასახულს რასმე — და ის, სიტყვებისა და ცრუ აზრების გაწვიადებული ბრახა-ბრუხი, რომელსაც ჩვენში, სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ ფასი აქვს, მის ნაწერებში არსად მოჩანს. რადგანაც ჩვენ, ქართველები, ვერც ამ მწერალს ვიცნობთ და არც ჩვენის მეზობელის თათრების (აზერბაიჯანელების — შ. მ.) ცხოვრება გვაქვს შესწავლილი, ამიტომ ავიღე მეც ახუნდოვის ერთი პიესა „ხანის ვეზირი“ და სიტყვა-სიტყვით გადმოვთარგმნე, რომ „კრებულში“ („აკაკის თვითურ კრებულში — შ. მ.) დამებეჭდა“¹⁵.

¹ „ივერია“, 1887, № 207.

² ჟურნალი „ლიტერატურისა გრუზია“, 1980, № 6, გვ. 212 (რუსულ ენაზე).

³ იხ. კ. ფალავა. აზერბაიჯანული და ქართული კულტურული ურთიერთობისათვის, თბ., 1966, გვ. 143.

⁴ საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო არქივი, ფონდი 114, № 145ბ.

⁵ იხ. ა. წერეთელი. თხზ. სრული კრებული თხუთმეტ ტომად, X ტ. თბ., 1959, გვ. 443

⁶ კ. ფალავა. მირზა ფათალი ახუნდოვი, თბ., 1968, გვ. 39.

⁷ იხ.: ქართული ლიტერატურის ისტორია, მეოთხე ტომი, თბ., 1974, გვ. 163.

⁸ დადგმის თარიღს სერგო გერსამია შეცდომით აჩვენებს 1896 წელი. იხ. ს. გერსამია. აკაკი წერეთელი და ქართული თეატრი, თბ., 1949, გვ. 73.

⁹ „ცნობის ფურცელი“ 1897, № 117.

¹⁰ „ცნობის ფურცელი“, 1897, № 371.

¹¹ „ცნობის ფურცელი“, 1898, № 442; „ივერია“, 1898, № 22, 23.

¹² „ცნობის ფურცელი“, 1898, № 448, „ივერია“, 1898, № 23.

¹³ „ივერია“, 1898, № 25.

¹⁴ ი. გრიშაშვილი. თხზულებანი, IV, ტომი, თბ., 1985, გვ. 288; კ. ფალავა. აზერბაიჯანული და ქართული კულტურული ურთიერთობისათვის, თბ., 1966, გვ. 68, 142, 143. ლ. ერაძე. მეგობრობა გზად და ხიდად, თბ., 1977, გვ. 93-94 და სხვა.

¹⁵ „ცნობის ფურცელი“, 1898, № 447.

ქვარყვარას სახის ფოლკლორული წყაროები

ცნობილი ქართველი დრამატურგის პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერისა“ და მისი მთავარი პერსონაჟის თაობაზე მრავალჯერ დაწერილა. სწავლულთა ყუ-რადღება მოსაძიებ დღესაც ცხოველია იმ მნიშვნელობის გამო, რაც ამ პიესას აქვს ქართულ დრამატურიაში.

ამჟამად ვესტრს მიკვლევ შევეხებით ყვარყვარეს პერსონაჟის ფოლკლორულ წყაროს. სპეციალისტთა საერთო აღიარებით, იგი ცნობილი ქართველი ზღაპრის „ნაცარქექიას“ გმირიდან მოდის, მაგრამ ვინ იყო თვით ნაცარქექია?

„ნაცარქექიას“, როგორც ნოველას და როგორც პერსონაჟს, განსაკუთრებულ ადგილი უკავია ქართულ ფოლკლორში. მასზე საინტერესო მოსაზრებები აქვთ გამოთქმული ქ. სიხარულიძეს, ა. ლღონტს, ა. ლენინაშვილს, მ. ჩიქოვანს, ფ. ზანდუკელს. ისინი, თუმცა, მათ მიერ პერსონაჟისა თუ ზღაპრის შესწავლა სხვადასხვა კუთხით განხორციელდა, ნაცარქექიას განიხილავენ როგორც გონება-მახვილ, გამპრიახ, მოხერხებულ გმირს.

„ფიზიკური ძალა და მოხერხება, შავია და ეშმაკობა, ხერხიანობა ძალიან არქაული მოვლენებია, რომელთა სათავე პირველყოფილ, საზოგადოებრივ და მითოლოგიურ ვარემოშია საძიებელი. ამის გამო ნაცარქექიას ტიპი ძველიცაა და ახალიც, იგი მარადიულია მასში განსახიერებულ იდეასთან ერთად“. — სამარ-თლიანად წერდა მ. ჩიქოვანი. თუ რაში მდგომარეობდა კონკრეტულად ნაცარქექიას სახის არქაულობა, მისი ისტორიული ძირები, მეცნიერს არ მოუცია. „ეს ტიპი, ყველა ძველის-ძველია, ძველი კაცობრიობის კულტურის ნაყოფია“ — წერდა ნაცარქექიას შესახებ აკ. წერეთელი.

„ნაცარქექია“ თავისი ღრმა შინაარსობრივი დატვირთვით, მხატვრული ღირ-სებით, გამორჩეულობის და განსაკუთრებით თვით მთავარი პერსონაჟის, ნაცარქექიას მარადიულობის, ზოგადობის. და ამასთანავე ღრმად ინდივიდუალური სა-ხის, კოლორიტულობის წყალობით, მიუხედავად მასზე ჩატარებული საინტერესო და ანგარიშგანაწივეი სამუშაოებისა, არაერთხელ გახდება შესწავლა-დაკვირ-ვების საგანი და მწერლებისათვის შთაგონების წყარო.

ჩვენი ამჟამინდელი მიზანია რამდენადმე მივეუთოთ ნაცარქექიას სახის წარმოქმნის ისტორიულ ძირებზე, ვაჩვენოთ ამ პერსონაჟის ნამდვილი არსი და არქაულობა.

ნაცარი, ნახშირი, რომლებიც კერიის ცეცხლის (და საერთოდ ცეცხლის) ანა-ლოგიას წარმოადგენდა შორეული წარსულის ადამიანისათვის, ისეთივე წმინდა და ღვთაებრივი ძალის მქონედ იყო დასახული, როგორც მათი წარმომშობი სა-შუალება — ცეცხლი. ამიტომაც ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში არაერთხელ დას-ტურდება ცეცხლის ნახშირით ან ნაცრით შეცვლა და ამ უკანასკნელთა მიერ პირველის ფუნქციებით გამოყენება. ეს მოვლენა მხოლოდ ქართველთათვის რო-დია დამახასიათებელი. იგი ზოგად ხასიათს ატარებს და საერთოა მსოფლიოს მრავალი ხალხის ისტორიული ყოფისათვის. ცეცხლის, ნახშირის და ნაცრის მნიშვნელობა როგორც ქართველთა, ისე სხვა ხალხთა ძველ რწმენებსა და ეთ-ნოგრაფიულ სინამდვილეში საკმაოდ საფუძვლიანად არის შესწავლილი. ამიტომ



ცნობილი შეხედულებებისა და დაცვენების აქ მოხმობის აუცილებლობაა, რომ, არ არსებობს.

კერიის ნაცარს დიდი ჯადოსნური და მაგიური ძალის მნიშვნელობა ჰქონდა მიცემული, მასზე წინასწარმეტყველებდნენ, მისი საშუალებით ათასგვარ მაგიურ მანიპულაციებს ჩადიდონენ, აესა და ბოროტ ძალებს დევნიდნენ და სხვა.

კერიის ნაცარის ასეთი ძლიერი რწმენა და მასზე დაფუძნებული მისნური შოქმედებანი შეუძლებელი იყო არ ასახულიყო ქართულ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში. ეს ასეც მოხდა, მაგრამ დროთა ცვალებადობამ არსებობის სოციალური საფუძვლები გამოაცალა მსგავს წარმოდგენებს და მის ბაზაზე დაყრდნობილ მაგიურ მანიპულაციებს. ქართული ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებში აქა-იქ, ზოგჯერ მაინც დარჩენილი ამ რწმენის კვალი, ხოლო რიგ შემთხვევაში მისი ასახვა სულ დაიკარგა, ან ტრანსფორმირებული სახით შემოგვრჩა და ახალი შინაარსი შეიძინა ტექსტებში.

ნაცარში მისნური მანიპულაციების უძველესი წესი შეფარვით, მაგრამ მაინც გამოჩნდა ცნობილ ქართულ ხალხურ ნოველაში „ნაცარქექია“:

„იყო და არა იყო რა, იყო ერთი რძალ-მაზლი. მაზლი საშინელი ზარმაცი და ზორბა იყო; არაფრის გაკეთება არ შეეძლო. სულ ბუხართან იჯდა, ხელში ჩხირი ეჭირა და ნაცარს ქექავდა, ამისათვის ნაცარქექია დაარქვეს“.

საინტერესოა, რომ ქართული ნაცარქექია ოსურ ფოლკლორში გადასულა. ამის თაობაზე პირველად ალ. ლლონტმა მიუთითა. ოსური ზღაპარი „ნაცარქექია“ თითქმის პირდაპირ მიჰყვება ამავე სახელწოდების თავის ქართულ წყაროს, ხოლო „ნაცარქექია ალიბეგი“, რომლის მოტივებიც ქართულ ზღაპრულ წიაღში იღებს სათავეს, რიგი ქართული ზღაპრების მსგავსად, იცნობს პერსონაჟ ნაცარქექიას, რომელსაც გარდა „ცეცხლთან ჯდომისა და ნაცარს ქექვისა“ მასთან თითქმის არაფერი ახლოვებს.

ჩვენი აზრით, ამ დასესხებას ნაცარქექიას გამპროიახობა-გონებაამახვილობა და ნოველის მსუბუქმა იუმორმა მისცა ბიძგი.

მსგავსი მასალის ტრანსფორმაციის მაგალითები გვხვდება სხვა ქართულ ხალხურ ზღაპრებშიც, თუნდაც „მეთევზე და სამი თევზი“-ს მიხედვით: „მეორე დღეს ვეღარ გაიარა საწყალმა (მეთევზემ — ი. გ.), რადგანაც წინაღობით პირობა მისცა, რომ ხეალ თევზს მოვიტანო და პირღია კი დარჩა. შერცხვენილი იჯდა სახლში და ქექავდა ნაცარს...“²

რას ეძებდა მეთევზე ნაცარში ან რად ქექავდა მას? გაწბილებულს ნაცარში გამოყავდა გამოსახულებანი, რომელთა მიხედვითაც უნდოდა წარუმატებლობის მიზეზის ამოცნობა და მსგავსი მაგიური საშუალებით სასურველი მიზნის მიღწევა: ნაცარში ქექვის მაგიური მანიპულაციის ეს ძირითადი აზრი ვეღარ შემოგვინახეს ათას პირ-ვარამში, დროთა სრბოლაში გამოვლილმა ქართულმა ზღაპრებმა.

„იუმორისტული ტონის მიუხედავად, ნაცარქექიას თავგადასავალში მთავარ ადგილს სწორედ მოხერხებულობა იკერს“³. — სამართლიანად შენიშნავს ალ. ლლონტი, მაგრამ როგორ შევეთავსოთ ამას ნაცარქექიას სახე, რომელიც გონებაამახვილობა-მოხერხებულობის გარდა სიზარმაცის, უქნარას ზოგად ტექნიკურად კი დამკვიდრდა ქართულში? მის მცონარობაზე ხომ თვით ზღაპრის ტექსტი გვეუბნება პირდაპირ და დაუფარავად?!

ნაცარქექიას სახის ეს წინააღმდეგობრივი ბუნება შენიშნა მ. ჩიქოვანმაც⁴.

საქმე აქ შემდეგში უნდა იყოს: დროთა განმავლობაში ძველი შინაარსი დაკარგული ნაცარქექიას, რომელსაც დისონანსი შემოაქვს ახალ ვითარებაში, „ზედმეტი ბარგია“ ოჯახისათვის და ამდენად, მთელი საზოგადოებისათვის, წარსული მეგვიდრობიდან მხოლოდ კეცა და გონება გადმოჰყვა. იმ სახით, როგორც დღეს არსებობს იგი, რა თქმა უნდა, შედარებით გვიან ჩამოყალიბდა და იმპორის მქონე მოხერხებელი, გონებაშახელი გვირის კოლორიტული საით მოგვევლინა. მიუხედავად ნაცარქექიას ამბავის (თავდადასაველის) თავიდან ბოლომდე პირობითი ახალგაზრდობისა, მას და მით უფრო თვით პერსონაჟს მკრთალად, შინაარსშეცვლილად, მაგრამ მაინც შერჩენია მისი წინამორბედის სახის შორეული ნიშნები.

ამ თვალსაზრისით, იქნებ ყურადღებას მოკლებული არ იყოს „კალმასობის“ ერთი ადგილი:

„უკეთეს კინზე ან ჩხირით ანუ რითიმე სწერს ნაცარსა ზედა და ქექს ღველესა და თამაშობს ცეცხლითა და დაარბენინებს, მას კაცსა უთუოდ შარდი წასვლია ანუ ღამე ჩაიფსამს იგი“.

ჩვენთვის ამჟამად საინტერესოა არა ასნა (შედეგი), რაც გვიანდელია, არამედ მისი წინა ნაწილი, რომელიც გვიდასტურებს: ნაცარზე ზემოდან „წერა“ და მისი ღველვის ქექვა ჩხირით ან თითით ისტორიულ წარსულში უაქველო ტრადიცია იყო. სხვა მხრივ იგი არც ფოლკლორში და არც წერილობით ძეგლში არ აისახებოდა.

ტერმინი „წერის“ თავდაპირველი შინაარსი ხის, ქვის და შემდგომ ლითონის იარაღით შავარ მასალაზე ხაზის გაკლებას, გაჭრას და ამ გზით გამოსახულებას გამოყვანას გულისხმობდა. ასეთივე მნიშვნელობა ჰქონია „წერას“ სომხურშიც.

„წერის“ პარალელური გამოთქმები „ჩხრეკა“, „ჩხაბვა“, „ჩხიბვა“ („გრძნებია შეკრა“ — საბა, აქედან მჩხიბავი — გრძნეული“ — ი. გ.) უნდა ასახედეს ფივიურ მასალაზე სახეების გამოყვანის პროცესს, რადგანაც ეს სიტყვები „ქექვისა“ და „ძებნის“ მნიშვნელობითაც იხმარება.

ოჩხის კეცებზე თითით შესრულებული სვასტიკები 1961 წელს რაჭაში (სოფ. გლოლაში) დამოწმებული აქვს ი. სურგულაძეს: თითის, როგორც წერის, ე. ი. გამოსახულების გამოყვანი იარაღის შესახებ პირდაპირ მინიშნებას გვაძლევს ფრჩხილის დაკავების ხალხური სახელწოდება „საწერელი“.

ქართული ზღაპრის პერსონაჟი ნაცარქექია ჩხირით ან სადგისით ეწევა ნაცარზე „წერას“, თუ მის ქექვას ან ჩხრეკვას (ჩხაბვას, ჩხიბვას). ნაცარქექიას მაგიური თუ საკულტო მიზნებით ნაცარში გამოჰყავს გამოსახულებანი, ე. ი. იგი მწერალი ანუ მჩხიბავი, მჩხრეკელი თუ მჩხაბავია ამ სიტყვათა არქაული მნიშვნელობით. სხვაგვარად, ნაცარქექია მისან-ჯადოქარია, გრძნეულია, რომელიც ღვათებისთან ნაზიარევი და, ამდენად, პრივილეგიური, საპატივცემულო პირია. ცნობილია, რომ „გამოსახულებათა“ გამოყვანი გრძნეულებასთან ნაზიარებად, რაღაც ზებუნებრივი ძალით აღტურეილად ჰყვებოდა წარმოდგენილი“¹⁰.

ნაცარქექიას სახის წარმართულ საწყისებზე პირველად მოუთითა ი. სურგულაძემ:

„ვეფქრობთ, რომ აღნიშნულ წარმოდგენებს რამდენადმე უნდა ემსახურებოდეს ქართული ხალხური ზღაპრის გვირის, ნაცარქექიას გარშემო არსებული შეხედულებები, იგი უქნარაა და კერძოსთან ქდომისა და ნაცარში ჩხირკედელაობის



მეტს არაფერს აკეთებს. მიუხედავად ამისა, მინც ახერხებს ბოროტებზე
ხიურების — დევების დაძლევას. შესაძლოა, აქ საქმე გვეკონდეს მითის გარდაქ-
მნასთან, როდესაც შესაფერისი რელიგიური საფუძვლების გაქრობის შემდგომ
შეიცვალა პერსონაჟის ბუნება: ყოვლისშემძლე გრძნეული, რომელიც კერის
წმინდა ნაცარში მაგიურ ნიშნებას ხატავს და ბოროტ ძალებს თრგუნავს, კომიკურ
პერსონაჟად გადაიქცა¹¹.

აქედან გამომდინარე, აღარ უნდა იყოს გასაკვირი, თუ რატომ ეუბნება და-
ცინებით შურიანი, ბოროტი, ჭირვეული დედინაცვალი ლამაზ გერს, თამარს —
„წადი იქით ოთახში და ნაცარი ქექეო“. ხომ ყოველად დაუშვებელია, რომ ანჩხლ
და ავაგულ დედინაცვალს, რომელიც ზღაპრებში გამუდმებით დევნის, აუტანელ
გარემოცვაში აყენებს, ძნელ და ზოგჯერ ჩვეულებრივ, მოკვდავთათვის ხელმოუქ-
ვლომელ დაეალებებს აძლევს გერს, იგი მეორე ოთახში გაეგლო „ნაცრის საქქაღ“,
ტყუილად იყავი, იზარმაეო. ზღაპარში ყოველად შეუთავსებელია გერისა და დე-
დინაცვლის ასეთი ურთიერთობა. აქაც, კიდევ ერთხელ გამოვონა „ნაცრის ქექვის“
საკულტო თუ მაგიურმა (მისნურმა) დანიშნულებამ და მისმა დიდმა მნიშვნელო-
ბამ ხალხურ რწმენებში.

ნაცარქექია პროფესიონალი მისანია, რადგან იგი ნაცარში ქექვის მეტს არა-
ფერს აკეთებს. ამ წესსა თუ ჩვევას იგი არ თმობს გამდიდრების შემთხვევაშიც,
როცა დევების დიდძალი ქონებით ბრუნდება შინ. ეს ზანჯასმით არის აღნიშნული
ზღაპრის ყველა ვარიანტში. დროთა ვითარებაში რელიგიურ საფუძველს გამოცლი-
ლი ნაცარში მქექავი მისანი გაუგებარი და უცხოთა თანამედროვეთათვის. ამიტო-
მაც ზღაპრის პერსონაჟები მას უსაქმურად თვლიან, კრიტიკულად ეკიდებიან ნა-
ცარში მისნის საკულტო-მაგიურ მჩხრეკელობას.

ნაცარქექიას ახალ ეპოქაში აზრდაკარგული მისნობის გზით აღარ ძალუძს
შესაწირი თუ გასამრჩელო მიიღოს. იგი ზედმეტ ტვირთად აწევს ოჯახს, რის გა-
მოც რძალი ეჩხუბება.

„— კაცო, აქეთ მოდექ, იქით მიდექ, იმუშავე და ოჯახში რაიმე შემოიტანე,
თორემ მე შენი რჩენის თავი არა მაქვს!“

როგორც ჩანს, ნაცარში არა მარტო ქექვა ან მასზე „წერა“ იცოდნენ მისნებ-
მა წარსულში, აგრეთვე ნაცარში ჯდომაც სცოდნიათ განწმენდის, რიტუალური თუ
მაგიური მიზნით. ამ რიტუალის ტრანსფორმირებული ნაშთი, ჩვენი აზრით, აისახა
ქართულ ზღაპარში: შვილების მკამელი გენჯე — რაკველი მთქმელის გადმოცე-
მით — „ნაცარში ზის და თითო არშინი კბილები აქ“¹². შეადარე: „იყო ერთი ნა-
ცარქექია კაცი. იჯდა სულ ნაცარში და ქექავდა“¹³. ნაცარში ზის (ნაცრიდან წა-
მოხტება) ნაცარქექია მესხეთ-ვახუხეთში ჩაწერილ ერთ ვარიანტშიც (დასკვნით
ნაწილში)¹⁴, ან „კაცო, ადგ, ერთი გადი, გაიხედე კარში და საქმე რაიმე გააკეთე,
აღარ მოგწყყინდა, ამ ნაცარჩი აგდიხარ და ქექავ“¹⁵.

ნაცარში მქექავი მისნის გაუცხოება თანამედროვეთათვის და მისი ქმედები-
სადმი კრიტიკულ-ირონიული დამოკიდებულება, ცხადია, მოხდებოდა მას შემდეგ,
როცა მისანთა და მოგვთა კასტა, როგორც სოციალური ერთეული, ისტორიული
სარბიელიდან აღავშლდა, საზოგადოება შესულნია განვითარების ახალ ფაზაში.
შემოდის შრომითი განაწილების ახალი პრინციპები... როგორც ჩანს, ტრადიცი-
ების კვალობაზე მისანთა და მოგვთა მოღვაწეობა აქა-იქ ინერციით კვლავ გრძელ-
დებოდა. ახალმა საზოგადოებრივმა ურთიერთობებმა და ვითარებამ რელიგიურ
საფუძველებს გამოცლილი ნაცარში მქექავი მისნის მიმართ თანდათან წარმოშვა



„ტყუილად“ მკლამი ადამიანის შეხედულება, რომელიც შემდგომ და შემდგომ განვითარდა მისდამი კომიკურ, გროტესკულ დამოკიდებულებად.

ყოველივე აღნიშნულის შემდგომ „ნაცარქექიას“ რუსული თარგმანი „Золотодув“¹⁶ არ გადმოგვეცემს ამ სახელის მქონე გმირის ისტორიულ არსს. ამდენად, ვფიქრობთ, რომ ნოველის რუსული თარგმანის გამოცემის კომენტარებში ამის შემდგომ მაინც აისახოს „Золотодув“-ის თუნდაც მოკლე ისტორიული ექსკურსი, რათა შეიტხველს სწორი წარმოდგენა ჰქონდეს გმირის მიერ ნაცრის ქექვაობის არქაულ არსზე, ან „ნაცარქექიას“ სხვა რუსული შესატყვისი მოვებზნოს.

¹ ხალხ. სიბრძნე, ტ. II, გვ. 176 („ნაცარქექია“).

² ქართული ხალხური ზღაპრები. თედო რაზიკაშვილის მიერ შეკრებილი. I, გვ. 77.

³ აღ. დღონდი. ქართული ხალხური ნოველი. თბ., 1963, გვ. 248.

⁴ მ. ჩიქოვანი. ზღაპრის სტრუქტურული ანალიზი. — კრ.: ფოლკლორის თეორია და ისტორია, თბ., 1979, გვ. 24.

⁵ ი. ბატონიშვილი. კალმასობა. ტ. I, კ. კეკელიძისა და აღ. ბარამიძის რედაქციით. ტფილისი, 1936, გვ. 255.

⁶ ი. სურგულაძე. „წერა“ ცნების გაგებისათვის. — „მასალები საქართველოს ეთნოგრაფისათვის“, ტ. 16—17. თბ., „მეცნიერება“, 1972, გვ. 280—287. ამასთან დაკავშირებით იხ. აგრეთვე: ი. ჭავჭავაძის ი. ბატონიშვილი. ქართული ბალეოგრაფია. თბ., 1949, გვ. 47; ს. ჭანაშია. შრომები, III, თბ., 1959, გვ. 192; ი. ქავთარაძე. ეტიმოლოგიური შენიშვნები. — „იბერიულ კავკასიური ენათმეცნიერება“, XI, თბ., 1959, გვ. 385—387.

⁷ ი. სურგულაძე. დას. ნაშრომი, გვ. 281. Р. Ачарян. Этимологический словарь армянского языка. Ереван, 1927.

⁸ ირ. სურგულაძე. დას. ნაშრომი, გვ. 284.

⁹ ს. ჭანაშია. შრომები, III, გვ. 192; ი. სურგულაძე. დას. ნაშრომი, გვ. 283.

¹⁰ ი. სურგულაძე. დას. ნაშრომი, გვ. 284.

¹¹ იქვე, გვ. 284—285.

¹² შ. ძიძიგური. ქართული დიალექტოლოგიური ქრესტომათია ლექსიკონითურთ. თბ., 1956, გვ. 271.

¹³ ქართული ხალხური სიტყვიერება. ქრესტომათია, შეადგინა, შესავალი წერილი, განმარტებითი ბარათები და შენიშვნები დაურთო ქს. სიხარულაძემ თბ., 1970, გვ. 185.

¹⁴ მ. ჩიქოვანი. ზღაპრის სტრუქტურული ანალიზი, გვ. 54.

¹⁵ იქვე, გვ. 30.

¹⁶ Грузинские народные повелы. Перевод с грузинского. Составление, обработка, редакция, предисловие и примечания А. А. Глonti. Тбилиси, «Мерანი», 1984, с. 46.

კან მარსოლაისი:

„მეფე ლირი“ დიდი მნიშვნელობის მოვლენაა“

ამას წინათ საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირს ეწვევნენ ამერიკული თეატრალური ცენტრის წარმომადგენლები: მაიკლ მაინერი — სენტ პოლის „მსახიობის თეატრის“ მთავარი რეჟისორი, კენ მარსოლაისი — ბროდვეის თეატრების პროდიუსერი და ელიზ ტორონი — იუჯინ ო'ნილის თეატრალური ცენტრის წარმომადგენელი, კრიტიკოსი, მთარგმნელი, მსახიობი.

შეხვედრას ესწრებოდნენ: სააგტორო უფლებათა სააგენტოს უფროსი ე. ალფენიძე, დრამატურგები ალ. ჩხაიძე, გ. ზეხაშვილი, გ. ბათიაშვილი, შ. შაინაძე, რეჟისორები: ალ. მრუველიშვილი, ალ. ქანთარია.

გ. ლორთქიფანიძე სტუმრებს ესაუბრა დღევანდელ ქართულ თეატრალურ პროცესებზე და აღნიშნა რუსთაველის თეატრის სცენაზე ახლახან განხორციელებული შექსპირის „მეფე ლირის“ უღადესი მნიშვნელობა არა მარტო რესპუბლიკის, არამედ მთელი ჩვენი ქვეყნის თეატრალურ ცხოვრებაში. ამასთან დაკავშირებით კენ მარსოლაისმა თქვა: „სასიხარულო იყო ჩვენთვის რ. სტურუას „მეფე ლირის“ ნახვა, მეგობრებმა შერიოთაც კი გამოგვისტუმრეს იმის გამო, რომ გვექნებოდა ბედნიერება, ეხილავდით რ. სტურუას თეატრს. ჩვენის ღრმა რწმენით, რუსთაველის თეატრის „მეფე ლირი“ დიდი მნიშვნელობის მოვლენაა. შეხვედრით საქართველოს

კულტურის მინისტრს ე. ასათიანს, იყო ღრმად ერთდობილებული და ძალზე დიპლომატიური მოღვაწეა“.

ამერიკელმა სტუმარმა გამოთქვა სურვილი საბუთთა კავშირში ჩატარდეს რევისორთა საერთაშორისო კონგრესი, სადაც შეიკრიბებიან სხვადასხვა ქვეყნის რევისორები და საკუთარი თვლით იხილავენ უახლოეს 4—5 წელიწადში აქ განხორციელებულ სპექტაკლებს. შეხვედრაზე გამოითქვა თეატრალური კოლექტივების გაცვლის სურვილი.

ამერიკელმა სტუმრებმა ისაუბრეს აგრეთვე იმაზე, რომ აპირებენ შექმნან რამდენიმე თეატრალური კოლექტივისაგან შემდგარი ჯგუფები, რომლებიც აქცა შეეხებენ საერთაშორისო სარბიელზე, შეეხებენ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირების როლს სპექტაკლებზე მუშაობისას, თქვეს, რომ სპექტაკლის დადგმის პროცესში მათ კონტრაქტების დადება უხდებოდათ დაახლოებით 12 სხვადასხვა კავშირთან, რომლებიც, მათი აზრით, სასურველია შედიოდნენ ერთ გაერთიანებაში. მაგალითად, ერთი სპექტაკლის დადგმა, რომელშიც 4 მსახიობია დაკავებული, 75 000—1 მილიონ დოლარამდე ჯდება, ბილეთის ღირებულება კი 35—50 დოლარიით.

ელიზ ტორონმა ისაუბრა ლალი როსტომის პიესაზე „პროვინციული ამბავი“, რომლის თარგმნა მასვე ეკუთვნის.

აქამიანთა სკვრა

პიესა უბრალოდ იწყება. ლადოსა და ცუცას ოჯახში შემოდის თათუ.

თათუ (გაუბედავად) გამარჯობათ.

ცუცა. ააა...

თათუ (უფრო თამამად) გამარჯობათ!

ცუცა. დაბრუნდი?

თათუ. დიას.

პირველივე დიალოგში „დაბრუნება“ გარკვეულ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. ადამიანი დაბრუნდა! თითქოს წინასწარ ითქვა შედეგზე. მწერალმა მოულოდნელად გახსნა ფარდა და დიდი ცხოვრების პირისპირ დაგვაყენა. საბურველი ჩამოხსნა დრამატურგიულ „ინტრიგას“, ათასგვარი მოულოდნელობით რომ აცხოველებს მყურებლის ინტერესს. გახსნილი, ღია ფორმით შემოგვთავაზა საწყისივე სიტუაცია და ჩვენს თვალწინ დაიწყო ადამიანთა ბედის კვლევა. კონფლიქტი გარედან შიგნით — სულიერი ცხოვრების სფეროში იქნა გადატანილი. ფსიქოლოგიურ სამყაროში მიმდინარე პროცესებმა ბუნებრივი გამოძახილი მკოვეს გარეგნულ, ასე ვთქვათ — ადამიანთა ქცევების წესში, იმდენად განუყოფელია მათი შინაგანი კავშირი, რომ გმირების ურთიერთობათა ხასიათში ზუსტად იკითხება „მეორე პლანის“ ნიუანსებიც კი.

ათათს ფიზიკურ დაბრუნებას, რომელსაც პიესის დასაწყისში ვხედავთ — სულიერი დაბრუნებაც უნდა მოჰყვეს. მწერლისთვის ეს არის მთავარი შინაგანი განახლება. დაბრუნება კი ცხოვრებაში აზრისა და ადგილის პოვნას ნიშნავს. სულიერი ტანჯვის გზით განიწმინდებიან ხოლმე ადამიანები, როცა თავის თავს აღმოაჩენენ. თვით პროცესი ადგილის ძიებისა კი შეიცავს ათასგვარ დინებას, ფარულ შრეებს, დრამატურგიულ სიტუაციებს. შინაგან წინააღმდეგობათა ძლიერის გზით უაღიბდება ხასიათი. მწერალი თანდათან, თითქოსდა შეუმჩნეველად გვაახლოებს ადამიანს, რომ ჩვენი ინტერესების სფეროში მოაქციოს, ნაცნობისა თუ ახლობლის ტიპილით განგვაცდევინოს ბედი კაცისა. ასე, თანდათან შემოდის ჩვენი ხედვის არეში თათუ. — გამაღიზიანებელი, გამომწვევი ქცევითა და მანერებით რომ ვხვდებით პირისპირ, მაგრამ ეს არის პირველი შთაბეჭდილება. „გაცნობის ელემენტი“. გარეგნულის მიღმა დეფარულია არსი მისი ცხოვრებისა, მისი ტიპიულობა, ქცევისა. ბუდიდან გადმოვარდნა, ახლადშეგუბმულ ჩიტივით აუღურტულდება, როცა სითბოს იგრძნობს, როცა ფრთებს იგრძნობს. ეს უკვე პიესის ფინალშია, ანუ თათუს ახალი ცხოვრების დასაწყისში.

თამაშ ქილადის „ჩიტების ბაზარში“ ოთხი წყვილი ადამიანის ბედია მოქცეული. ახალგაზრდების — თათუსა და ნიკოს, კოკასა და ნინოს, სოფოსა და ზუერიკოს (რომელიც პიესაში არ ჩანს, მაგრამ გარედან მონაწილეობს მოქმედებაში) ცხოვრება უფროსი თაობის (მშობელთა სიმბოლოს) ცუცასა და ლადოს თვალით



არის დანახული. ყოველ წყვილს თავისი დრამატურგია აქვს. იმდენად გმირულია თითოეულის ფუნქცია, სტრუქტურულად ისე ზუსტად არის აგებული მათი შინაგანი დრამატურგია, რომ მთლიანობაში ისინი ქმნიან პიესის განსხვავებულ და უაღრესად საინტერესო მსატკრუელ სისტემას. იქმნება მრავალფეროვანი სცენური ინტერპრეტაციის საშუალება, სადაც ყოველი წყვილი წარმოადგენს დიდი ცხოვრების ნაწილსაც და მთელსაც, ერთი ადამიანის ბედის ხომ ის არის, რაც ათასებისა?!

თამაშ კილაძის პიესაში თითქმის არავინ არ არის ე. წ. „ეპიზოდური პირი“. თითოეული სახელის მიღმა დიდი ცხოვრებაა მოქცეული. თუმცა, ისინი თითქოს არაფერ განსაკუთრებულს არ აკეთებენ. ტრადიციული მოდელებით თუ ვიმსჯელებთ, არც არაფერს აკეთებენ. ზღვაზე ისვენებენ. მწერალმა საგანგებოდ შეურჩია დრო, როცა ადამიანი თითქოს თავისთავს ეკუთვნის, როცა ფიქრისა და სულში ჩაღრმავებისათვის სცალია. სხვა დროს, არსებითად მთელ წელიწადს კი „არავის არავისთვის არ სცალია“. რატომ ხდება ასე? რამ მიიყვანა ადამიანები ამ მდგომარეობამდე?

„საკუთარ თავისთვის არ სცალია არავის, თორემ თუკი შენი თავისთვის მოიცლი, სხვაც უსათუოდ გაგახსენდება. თავი დავკარგეთ, თავი!“ ეს არის მწარე სინამდვილე, რომელსაც ვერავინ გაექცევა!

პიესის გმირები თითქოს დაკარგული თავის მოსაძებნად გაერთიანებულან, მაგრამ ამ გარეგნული თანაცხოვრების მიღმა შეიგრძნობა მათი არაკომუნიკაბელობა. ისინი ცალკეალები არიან. ერთმანეთისა არ ესმით. სცენის პერსონაჟებივით თამაშობენ თავიანთ როლებს, რომელიც არავის არ ართობს. დაშლილ ურთიერთობათა დრამა მწვავედ შეიგრძნობა მთელს პიესაში. ადამიანთა ფორმალური გაერთიანება, — არსებითად კი მარტოობა ბედისწერასავით თანდევს პიესის ყოველ გმირს და იგი ადამიანთა ღრმა სევდას იწვევს.

თ. კილაძის გმირები გულზედაკარგულნი არ არიან. მათ სჭრათ, რომ ადამიანთა კავშირის აღსადგენად საჭიროა მოქმედება, ცხოვრების იმპულსები. ისინი ეძებენ სულიერ საყრდენებს, რათა თავი დააღწიონ მარტოობას. მარტოა სოფო, რომელიც ილუზიებით ცხოვრობს, ეძებს არსებობის აზრს და ამ ძიებამ იგი კოლონიასთან დაასახლა, რომელშიც მისი ქმარი ზურაბი იხდის სასჯელს. აქ შეიქმნა თავისი მიკროსამყარო, თავისი ილუზიური სინამდვილე, რომელიც შუშის ფეხებზე დგას, საკმარისია ხელის ოდნავი შეხება და იგი უშალ იშხვრევს. ილუზიებიდან გამოფხიზლების ვნება იღვიძებს მასში. მარტოა თათუს დედა, რომელიც ტრაგიკულად ამთავრებს ცხოვრებას. მარტოა ნიკო, კოკა, ნინო. თვით ლადოსა და ცუცავს ურთიერთობაშიც არის მარტოობის ფარული სევდა. ასე ცხოვრება კი არ შეიძლება, ამას გრძნობენ და ერთმანეთისაკენ მოსწრაფიან. ზოგჯერ პარალელური ხაზებივით მიემართებიან მათი დღეები, ისინი ერთმანეთის სულს არ კვებოვენ (თუმცა გვერდივებენ ცხოვრობენ), მაგრამ შინაგანი სასიცოცხლო ძალები მაინც არ ასვენებენ, მაინც სამწუხაროა და ერთობისაკენ უზმობენ ადამიანთა სულელებს.

მაგრამ პიესიდან ჩვენ არ გვესმის არც შეგონება, არც მოწოდება ადამიანთა ერთობისაკენ. პიესის მოქმედებიდან და ურთიერთობათა ხასიათიდან იბადება ტენდენცია, რომელიც თავისი ფორმით წმინდა სცენური მოვლენაა. მწერალი ძალადაუტანებლად ქმნის ადამიანთა მოუწყობელი ცხოვრების სინამდვილეს. ყოველმა მათგანმა იცის, რომ ასე გაგრძელება არ შეიძლება. ამიტომ ცდილობენ შექ-

მნან ახალი ურთიერთობანი, ადადგინონ დარღვეული კავშირები, იპოვნონ ცხოვრების აზრი. დისპარმონიულ სამყაროში სულიერ წონასწორობათა აღდგენა, ადამიანთა ჭანსადი ცხოვრების შექმნა, რაც პარმონიულობის ღვთაებრივი პრინციპების გამარჯვებას გულისხმობს, ძნელად მისაღწევია და აქ მწერალიც უშუღავათოა. თითქოს ხელშესახებად არ ჩანს გმირთა სოციალური ფონი, პირდაპირი სახით არ არის გამოვლენილი მისი შემოქმედებითი უნარი, მაგრამ პიესის „მეორე პლანში“ მაინც იგრძნობა მისი ძალა, რომელიც მაგნიტურ ტალღასავით მოქმედებს ნაწარმოების მთელ განუფენილობაზე.

რომელი ერთი გმირი უნდა გამოაცალკეო, რომ მისმა ბედმა გული არ შეგიკუმშოს. მწერალი არც აქ იჩენს რაიმე ძალდატანებას (დრამატურგიული უონგლიორობით რომ აღწევინ ხოლმე!), იგი უბრალოდ, თითქოს შეუმჩნევლადაც გვჩვენებს ადამიანთა ცხოვრებას. ჩვენების წერტილი კი სულში სამწერია. აქ სვედაც რაღაცნაირად თბილია, გულში გამყოლია, რაღაც პოეტურად ამაღლებულია. თვით ყველაზე რეალისტურ, მიწიერ ლაღოშიც კი, რომელიც არასოდეს არ ჩივის, ყველაფერს ჭანსაღად და პირდაპირ უყურებს, აქვს თავისი მიკროსამყარო, მაინც იგრძნობა სვედიანი ინტონაციები. ეს არის სვედა პენსიონერისა, რომელმაც უკვე მოითავა ცხოვრება და თავისი არსებობის ვასამართლებლად დამსხვრეულ სურბებს ამთელებს. „შენ გგონია, მართლა ვინმეს ჰირდება ამის გამთელება? აა! დამცინიან! ჩუმაღ, ზურგს უკან“. ეს არის აღსარება პენსიონერისა, რომელსაც აქ უფრო „შეშინდა, ვიდრე იქ, ომში“. მაინც რამ ჩანასახლა მის სულში შიში? რატომ გაუქირდა პატიოსან კაცს მშვიდობიან დროს ცხოვრება? „ყველაფრის მეშინია — არ მომწონს, ვამბობ, კარგიაო, მატყუებენ, მაღლობს ვეუბნები, ვიღაცა დამიძახებს მოშველეო, ვიშაღები“. ამ გულახდილ მონოლოგს წინ უსწრებს მისი მეუღლის — ცუცას ერთი, თითქოსდა სასხვთათშორისოდ ნათქვამი ფრაზა თავმჯღომარეზე: „რომ გადაშკიდებია, თივა უნდა ჩავვაბაროო, საღ ვიშოვო ის თივა, რატომ არ აინტერესებს“. აი, ეს არის (ძუნწად, ტაქტით), ზუსტად შენიშნული სოციალური სიტუაცია, რომელიც გარკვეულ ფონად ეღება გმირების ბედს.

განზოგადებული სახეა ლაღო. მის ბედში მთელი თაობების ტკივილი იგრძნობა. ადამიანს ცხოვრებაში ჰქონდა თავისი მტკიცე ადგილი. გავიდა პენსიაზე და მისი არსებობა უფუნქციო გახდა. ცხოვრებაში დაკარგა თავისი ადგილი. თითქოს არაფერი განსაკუთრებული არ მომხდარა. პენსიაზე ვინ არ გაღის? ლაღოს ჰყავს ერთგული მეუღლე, ჰყავს შვილი. ერთი სიტყვით, საზრუნავიც ბევრი აქვს. შეუძლია იცხოვროს რწმენით, რაკი მომავალი მის შვილში საცნაურღება, მაგრამ ლაღო არ არის სტერეოტოპული გმირი. ცხოვრების ჩვეულებრივი მოღელი მისთვის არსებობის მიუღებელი ფორმაა. იგი მის წინააღმდეგ პროტესტს არ აცხადებს, არც მის შეცვლას ცდილობს, მაგრამ გულში დიდ ადამიანურ სვედას ატარებს. არავის თავზე არ ასვეებს თავის ტკივილს, პირიქით ფარავს კიდევ მას, მაგრამ ჩვენ მუღამ ვგრძნობთ, რომ ისიც ისევე მარტოა და შინაგანად იზოლირებული, რო-

¹ ეს არის სოციალური ინფორმაცია იმ წლებზე, როცა თივის გეგმა შეწერილი ჰქონდათ თეატრებს, თვით თეატრალურ ინსტიტუტსაც კი! ღორის ხორცის გეგმის შესრულება მოეთხოვებოდათ რაიონის თეატრებს. ისინიც აგროვებდნენ ფულს. და ხორცის, თივის ნაცვლად შეჰქონდათ, ან იმ ფულით ყიდულობდნენ ბაზარზე თივას და ხორცს საგეგმო დაღეღების შესასრულებლად. ასეთი ტრაგიკომიკურ ხერხს გეგმის შესრულების სტატისტიკა სრულ გაყალბებამდე მიჰყავდა!



გორც სხვა მოქმედი პირები, რეჟიემივით ჟღერს მისი უკანასკნელი დიალოგი უღელსთან:

ლალო. ცუცა, ცუცა!

ცუცა. მო, ვინაჲ, ვინაჲ!

ლალო. დღეს თანაშაბათია.

ცუცა. კი თანაშაბათი.

ლალო. როგორ არ მიწვა სიკვდილი, ცუცა, როგორ არ მიწვა!

ცუცა. დაიწვე ისევ შენებური! რას ამბობ, კიბიბე, რა დროს სიკვდილია აბა, წამომყვე, შევიდეთ შინ. დავიძინოთ, დროა უკვე. ეს ყველაფერი ასე დაეტოვოთ, იყოს ასე, ხელს არაეინ დააკარებს. უნდა ნახო, ნიკოს როგორ ვამაყება შენი გამთვლებული ჭურჭელი, როგორ მოწიფებით უყურებს, თითქოს მუზეუმშიაო. წამომყვე, წამომყვე. აი, ასე, ჩემი ბიჭი, ჩემი ყოჩაღი ბიჭი.

ლალო. ერთი კარგი სიზმარი მაინც მაჩვენა.

სიზმარულ სამყაროში გადასვლის იმედით მიდის ცხოვრების სცენიდან ლალო. მას მიაცილებს შეუღლის გამანხნევებელი სიტყვები, რომ თითქოს მის შვილს ვამაყება მამის ნახელოვ.

მოაზროვნე ადამიანები არიან თამაშ ქელაძის პიესის გმირები. ისინი ცხოვრებამ თითქოს ერთბაშად ამოუარა ზედაპირზე (თევზებივით) და უმწეოდ ფართხალენენ. ესმით თავიანთი მდგომარეობისა და ამიტომაც უფრო მწვავედ განიცდიან მას. მათი სულის დრამად ქცეულა არაბუნებრივი გარემო, არაბუნებრივი ურთიერთობანი, ილუზიურობა, ცხოვრების მთლიანი დინების დაშლა. აქ თვით საზამთროც კი ხელოვნურად არის მომწიფებული. არც ეს დეტალია შემთხვევითი. თავიანთი არსებობის აბსურდულობას უველაზე უფრო ხოფო და კოკა განიცდიან. უაზროა მათი დაწყვილების ლოგიკაც. მაგრამ დაწყვილება მაინც ხდება, რაკ ბოლომდე იცავენ თამაშის წესს. თუმცა, ჭერ კოკასა და ნინოს ურთიერთობაზე ვისაუბროთ.

„ჩიტების ბაზრის“ მეხუთე სურათში გამოჩნდება „გამბდარი, ნერვიული“, მზეზე გაშავებული ქალი. გზადაგზა იხსნება ლალოსა და ცუცას ოჯახის მდგმურის ბიოგრაფია. ჩინებულად განაწილებული აქცენტები თანდათან ხსნიან ნინოს ცხოვრების სურათებს. მწერალი ოპერატორული სიზუსტით აფიქსირებს ნინოს ხულიერ ცხოვრებას. ქალის პორტრეტი უკვე ამავე სურათშია დახატული, თუმცა, ერთგვარი საიდუმლოების ბურუსშია გახვეული. „მართლა, სამოთხის ჩიტებივით კი არიან ეგ და მაგის საყვარელი. ცოლქმარი ვართო მომატყუეს, ვითომ ვერ შევატყობდი“. ამას ცუცა ამბობს.

თითქოს დაუნდობელი, დაუჭერე-ლობის საზღვრამდე მისული დიალოგი იმართება ნინოს, ცუცასა და კოკას შორის. ზღვიდან დაბრუნებული ნინო მაგადანსთან ჩამოგდება. საზამთროს შეექცევა.

ნინო. ნეტავი მართლა უხდება რამეს?

ცუცა. ცეცხლს!

ნინო. ბატონო?

ცუცა. ამბობენ, თირკმელებს უხდებაო.

ნინო. დედაჩემი მომკვდარა წუხელ.

კოკა. რას ამბობ!

ნინო. მე ამ საღამოს გავფრინდება.

კოკა. როგორ მეწყინა!

ნინო. შენი წამოსვლა საჭირო არ არის.

კოკა. მარტო როგორ უნდა წახვიდე?

ნინო. ჩემი ძმები ყველაფერს გააკეთებენ.

კოკა. საცოდავი.

ნინო. არაფერი მიჭირს. ორმოც წუთში თბილისში ვიქნები. კარგი საზამთროა.

კოკა. ცოტა სიტკბო აკლია.

ნინო. მერე რა.

ურთულეს ფსიქოლოგიურ სიტუაციაშია ჩაყენებული ნინო, გულგრილი, მკაცრი, გამყინავი ტონი და... დედის სიკვდილი. სრულიად მოულოდნელ სიტუაციას ქმნის. უახლოესი ადამიანის გაუცხოება თვით ადამიანის არსებობის აბსურდულობაზეც მიგვანიშნებს, ეს არის ნინოსებური აღქმა, რომელიც სრულიად უცხოა სხვებისთვის. ნინოს გახვედრულ, გამოფიტულ, გამშრალ ხასიათს ცივი გონება მართავს. დამოწმებული დიალოგის ყოველი მომდევნო ფრაზა თანდათან ხსნის ნინოს ქცევის მიზეზებს, მისი ბიოგრაფიის დეტალებს, მისი სულიერი სკეპტიციზმის საფუძვლებს. „მე იქ შენი თავი არ შექნება. არც ჩემი ძმებისა და შენი ჩხუბის ყურებას ვპაირებ“. ჭერ ერთი ინფორმაცია მივიღეთ, შემდეგ იქვე მეორე: „ჩემი ყოფილი ქმარიც უსათუოდ მოვა. დედას ძალიან უყვარდა“. ქემმარტი დრამატურგიული ოსტატობით იხსნება მოვლენათა რგოლები, თითქოს ზღვის ნაპირივით სიღრმისაყენ ნელ-ნელა გვიტყუებს ნინოს ყოველი მომდევნო ნაბიჯი. „ადამიანს მახლობელი არ უნდა ყვადეს! არავინ არ უნდა უყვარდეს! მისთვისაც უკეთესია და სხვისთვისაც!“. უკიდურესი სულიერი გამწარების დროს შეიძლება მხოლოდ ამგვარი რამ წამოსცდეს ადამიანს. ცხოვრება მოხერხებია ახალგაზრდა ქალს. ოცნებობს სიბერეს, ზღვისპირა პატარა ქოხს და შიგ ძაღლივით გაყურებას. წუთისოფლის სამღურავის მთელი ეს „ფილოსოფია“ თავის ფსიქოლოგიურ ახსნას პოულობს, როცა შევატყობთ, რომ ნინოს შვილი მოჰკვდომია. ბავშვის სიკვდილი ზნეობრივად სტანჯავს კოკასაც. „მე მამბრალეებენ ყველაფერს, ბავშვის სიკვდილსაც. ახლა ესეც მე დამბრალდება.. ჩემი იქ გამოჩენა არ შეიძლება. ნინოს დედას ხომ ჩემს გამო დაცა დამბლა!... აი, რა საშინელი ვარ, დეიდა ცუცა..“ დამაბულონის ამ წუთებში აივანზე გამოფარდება სულიერ ექსტაზში მყოფი თათუ, რომელიც ტირილით მიმართავს ცუცას, ანუ მთელ ქვეყანას, რომ უნდა გაუგონ მას. რატომ არ ესმით მისი!..

უმძაფრესი სულიერი ტანჯვის ვზით იწმინდებიან თამაშ ქილამის გამირები ამქვეყნიური ცოდვებისგან.

მაგრამ რა ცოდვა შეიძლება ჰქონდეთ სრულიად ახალგაზრდებს ნიკოსა და თათუს? თითქოს ისეთი არაფერი, მაგრამ თუ უნდათ ერთმანეთი იპოვნონ, — უნდა განსაჯონ კიდევ ყოველი ნაბიჯი. ცხოვრება მკაცრად მოსთხოვს ყოველი მცდარი ნაბიჯისათვის. „რიტისთვის მორბოდი?“ — გულგრილად ეკითხება პიესის დასაწყისშივე ცუცა. თათუს აუცილებლად უნდა გაეცლო განსაწმენდელი გზა, საკუთარი თავი რომ შეეცნო და ისე მობრუნებულიყო ნიკოსთან. ღირებულება ხომ მისი დაკარგვის შემდეგ შეიცნობა უკეთ და თათუსაც დასჭირდა ცხოვრების მწარე გამოცდის დაქვერ.

თათუსა და ნიკოს ურთიერთობათა განახლება მათ სრულ შერწყმას, სამუდამო დაწყვილებას გულისხმობს. ლადოსა და ცუცას მზე გადახრილია. მათ ნაფუძვარზე უნდა მოვლდეს ახალი ცვლა, ნერგმა უნდა იხაროს, როგორი ყინვა და

გვალვაც არ უნდა იყოს. სხვანაირად არ შეიძლება. მწერლის შინაგანი მწიფე ეროვნული განახლებისაკენ მოუწოდებს. ადვილი არ არის ერთი თაობის მეორით შეცვლა. ქვეყანა ტრიალებს და მის უცნაურ ბრუნვას გრძნობს თათუც. მას შიში იპურობს, თითქოს მარტოღმარტო დგას უნაპირო ზღვის წინაშე.

ერთმანეთს ენაცვლებიან სურათები (სულ ცხრამეტია!), სიტუაციები. ლაკონურ, სხარტ დიალოგებს სცვლის მონოლოგები, იქმნება ურთიერთობათა ახალი რგოლები, პიესა თანდათან მეტ დრამატიზმს იძენს, ირკვევა ადამიანთა ბედი, ურთიერთობათა ხასიათი. სულში გადატანილი კონფლიქტი სულ უფრო და უფრო მეტ შრეებსა და სიღრმეებს ავლენს.

აეროდრომი, რომელსაც „ჩიტების ბაზარს“ ეძახიან, სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. მოქმედი პირებიც ხშირად იხსენიებენ ჩიტებს, ხან ნამდვილსა და ხან ხელოვნურს. სინამდვილისა და მოგონილის ზღვარზე ისე გადიან გმირები, როგორც ცირკის ოსტატი გაქმულ თოქზე. შიშითა და აღტაცებით უყურებთ მათ, ვინ უფრო ოსტატურად გაივლის. კოკა დასაქოქი ჩიტია. მისი მსგავსი ჩიტებიოთაა გაქედელი ქვეყანა, ასე ეჩვენება ეს სამყარო. სოფოს ეუბნება: „დაქოქილი ჩიტები ხართ, ერთად რომ დაფრინავთ, ერთად რომ ისვენებთ...“ და აი, იგი სოფოშიც პოულობს ისეთსავე ჩიტს, ერთი (ნინო) რომ გაუფრინდა.

პიესაში ყოველ წუთს იგრძნობა თათუსა და ნიკოს თემა. მწერალი თითქოს საგანგებოდ წარმოაჩენს ხოლმე მას, რათა განსხვავებული ინტონაცია შეიტანოს მოქმედებაში. ფსიქოლოგიურად ახალი სიტუაცია იქმნება მეთოთხმეტე სურათის ბოლოს. ცუცა ეკითხება სოფოს:

ცუცა. სოფო, როგორ არის საქმე, რას აკეთებენ?

სოფო. არაფერს. სხედან ჩიტებივით.

ცუცა. სხედან? ამდენ ხანს?

სოფო. კი, ჩუმად სხედან.

ლადო. რაო, რაო?

ცუცა. ჩუმად სხედანო!

ლადო. რატომო?

ცუცა. რა ვიცი. ალბათ, ასეა საჭირო. ჩემს ჭკვიან შვილს რა შეეშლება!

უკანასკნელი ფრაზა ცუცას ხასიათში მომხდარ ცვლილებაზე მიგვანიშნებს. მთავარი კი ის არის, რომ კვლავ იჭრება ჩიტების თემა, ამჯერად არა ხელოვნური, არამედ ნაღდი ჩიტებისა, განთიადის ფაზს რომ ამღერდებიან ხოლმე.

თათუსა და ნიკოს ურთიერთობის ხასიათი ძირითადად დამყარებულია საკუთარი პიროვნების გაცნობიერების პრინციპზე, რომელიც მოიცავს „ცნობიერებისა და ქვეცნობიერების კონფლიქტების“ ფართო შრეებს. ზნეობრივ-ეთიკური მომენტი იაზრება, როგორც პიროვნების ფორმირების პროცესის გამომხატველი ძალადრამატურგიული კონფლიქტის სისტემაში არაპირდაპირი ფუნქცია აქვს ამ წყვილს, იგი უშუალო სახით არ ვლინდება, წინააღმდეგობათა საზღვრებში რჩება, მაგრამ დრამატულ სიტუაციათა და შინაგან კონფლიქტთა იერარქიაში ისინი მაინც განსაკუთრებულ როლს ასრულებენ. თითქოს არავითარი კავშირი არა აქვს კოკასა და ნინოს ხაზს თათუსა და ნიკოსთან, გაუცხოებულნი არიან ურთიერთისათვის, მაგრამ მათ აერთიანებთ საკუთარი თავის შეცნობის ტკივილი. ასაკობრივი სხვაობა პიესაში შრეებივით ლაგდება და ადამიანთა ცხოვრების უცნაურ მოდელს ქმნის. ეს არის რაღაცით ერთფეროვანი, ერთი ბედისა და ამავე დროს საოცრად სხვადასხვა პიროვნებათა მთლიანობა. უფროსი (ცუცა და ლევანი), მომ-



დევნო (კოკა და ნინო) და მათზე ახალგაზრდა თაობის (თათუ და ნიკა) ბიოგრაფია სხვადასხვა კუთხიდან ავსებს ჩვენს წარმოდგენას შემოთავაზებულ მხატვრულ სინამდვილეზე. აქ გამოვლილი, სიმართლის მსგავსი სინამდვილე ქმნის „რალაქ ჭემარჩაძად მართალს, ზოგჯერ კი უფრო მართალს, ვიდრე თავად სიმართლეს“. (ე. ჰემინგუეი). ჩვენ ხშირად შევხვდებივართ ცუცასა და ლადოს, კოკას, ნინოს, სოფოს... თითქმის ყოველ სოფელსა ჰყავს თავისი თაზიკო — სასაცილო ტიპი („სატირალი რომ არ იყოს“, — როგორც დავით კლდიაშვილი იტყვოდა), ყოველდღე ვხვდებით ნიკოსა და თათუს მსგავსებს — თითქოს უსახურებს, ახლა რომ ქმნიან ბიოგრაფიას, მაგრამ შეაჩერეთ ისინი, ჩაიხედეთ მათ სულში, მათი ცხოვრების წესში და საოცრად საინტერესო სამყაროს აღმოაჩენთ. თითქოს არაფრის მთქმელია ნიკოსა და თათუს საუბარი ერთმანეთს რომ შეხვდნენ. სათქმელიც არაფერი აქვთ.

ნიკო. მოდი, მითხარი, რისთვის ჩამოხვედი და დავამთავროთ.

თათუ. მართალი ხარ, არ უნდა ჩამოვსულიყავი.

ნიკო. მე პირადად, მიკვირს.

თათუ. გახსოვს?..

ნიკო. მოდი, მაგას შეეეშვათ!

თათუ. გახსოვს, როგორ წვიმდა?

ნიკო. ბუნების სურათების აღწერა გამოტოვე!

თათუ. თუკი ერთმანეთს არ მოვუსმენთ, როგორ ვილაპარაკოთ?

ნიკო. როგორც გინდა, ისე ილაპარაკე!

თათუ. ვერაფერს გაგვიგებს...
ნიკო. მართალიც იქნება.

თათუ. გამოიღე კევი პირიდან!

ნიკო. კი, აბა, მაგ ჭკუაზე ვარ!

თათუ. ციოდა კიდევ...
ნიკო. მეტეოროლოგიური ცნობებიც არ არის საჭირო!

თათუ. თუმცა, აგვისტო იყო.

ნიკო. საკმარისია, ყველაფერი გამახსენდა.

სიტუაცია აბსურდულია. ურთიერთისაგან გათიშული ადამიანების მექანიკური დიალოგია. თითქოს არც არაფერი ხდება, არც არაფერი ითქმება. ასეთია პირველი და ძირითადი შთაბეჭდილება, მაგრამ ამ განუყენებულ დიალოგში ისახება ახალი მოვლენის შემოჭრის პერსპექტივა, მოვლენისა, რომელმაც თანდათან უნდა აღადგინოს დარღვეული ურთიერთობა. ასოციაციის გზით შემოდის ინფორმაციის ნაკადი, რომელიც აცოცხლებს ახალგაზრდების ბიოგრაფიის დეტალებს. ასოციაციური ხერხებს მიმართავს თათუ. იგი ცდილობს როგორმე ისეთნაირად მოაგონოს თავი ნიკოს, რომელიც მასთან მისასვლელ გზებს გახსნის. თათუ თანდათან ხსნის თავისი ცხოვრების ახალ მხარეებს, თანდათან აღვიძებს ნიკოს სულში მიუყჩებულ გრძნობებს. ამოქმედდება რალაქ იდუმალი, ქვეცნობიერი პროცესები, რომელიც ეხმარება ახალგაზრდებს მოიკრიფონ ძალა. გამოფხიზლების, ინტიმური სამყაროს გაღვიძების პროცესია ეს!

დაფარულია, თითქოს მთვლემარეა თათუსა და ნიკას შინაგანი იმპულსები, ვიდრე არ შეიცნობენ საკუთარ თავსა და ერთმანეთის ღირებულებას. პირველი თათუ იგრძნობს, რომ მის სულში გარდატეხა მოხდა.

თათუ. ნიკო, იცი მე რას მიხვდვი, რა აღმოვაჩინე?

ნიკო. აღმოაჩინე? შენ?

თათუ. აღმოვაჩინე, რომ მე შენი ცოლი ვარ!

ნიკო. ოჰო?

თათუ. და თუ ყველა გათხოვილი გოგო ამას აღმოაჩენს, ყველაფერი კარგად იქნება.

თითქოს ცის კამარა გაიხსნა და განათდა. ალღა დარღვეული მარმონია. ახალგაზრდებმა იპოვეს თავიანთი ადგილი ცხოვრებაში. იპოვეს აზრი. და ჩვენს წინ იშლება საოცარი სანახაობა (ერთ პიესად მარტო ეს სცენა ღირს!). ფრთამოჭრილი ფრინველებივით სასაცილოდ დახტიან თათუ და ნიკა. აფრენას ცდილობენ. „მაგრამ ვერ ახერხებენ და სიცილ-კისკისით კოტრალობენ იატაკზე, ერთმანეთს ჩახვეულები, ბედნიერები“. ამის შემყურე ცუცა, ცხოვრების სიბრძნით განათებული დედის ენით შესთხოვს ღმერთს: „შენ დაიფარე ბავშვები, ნუ დაყრი უპატრონოდ. ღმერთო, ნუ იქნება ომი, უბედურება, გაჭირვება, ნუ გაამხეცებ ხალხს. გადაწიე ღრუბელი, ჩამოხედე ამ პაწაწინებს, ამ საცოდავებს, ბუდიდან გადმოვარდნილი ბარტყებივით რომ დაუფრენიათ პირი“.

როცა ოჯახში სიკეთე მკვიდრდება, როცა ადამიანთა შორის ურთიერთობა გვარდება, კონფლიქტი იხსნება, საყოველთაო მშვიდობის მოთხოვნილებაც იზრდება. ამიტომ თათუსა და ნიკას ფინალური სურათი ბუნებრივად წოგადდება და საქვეყნო ბედს უერთდება.

ადამიანი დაბრუნდა და ახლა მასაც შეუძლია თამამად შეებას ცხოვრების უღელში. თათუმ და ნიკამ ერთად უნდა სწიონ ჰაანია. ლადოსა და ცუცას შემცველებად მოვიდნენ ამქვეყნად. მერე მათი შვილები მოვლენ და ასე გაგრძელდება მარადიულად. მაგრამ ადვილი არ არის ადამიანის დაბრუნება. მწერალი მკაცრი სიმართლით ხსნის ადამიანთა ცხოვრების რთულ სისტემას. ადამიანთა სევდით, ტკივილით გამოხატავს მოუწყობელი ცხოვრების სურათებს, ადამიანთა წრიალსა და მათი სულის ბორგვას, ერთმანეთისა და საკუთარი თავის დაუოკებელი ძიების უინს, — ტრაგიულამდე ამაღლებულ სცენებს. სოფოსა და თათუს დედის ბედის დაკავშირება ფინალში ქმნის შმაფრ კონტრასტს ახალგაზრდების ფრინველებად ქცევის პროცესთან. შეპირისპირების ფსიქოლოგია აღძრავს ათასგვარ ასოციაციას, სულ სხვაგვარ ელფერს აძლევს სოფოს დრამატულ სახეს. ყველაფერი — დრამატულიცა და ზეიმურიც, ერთ მხატვრულ მთლიანობაში ექცევა. თამაშ კილაძისათვის პიესის შექმნა ეს არის ხანგრძლივი, შინაგანად მუდამ დაეჭვებული ძიების პროცესი. მისთვის უპირველესია პიესა, როგორც მხატვრული, ლიტერატურული ფენომენი, მაგრამ ამასთანავე ჩინებულად გრძნობს პიესის მეორე ბუნებას, სცენურობას (მეორე კი არა, არსებითად ორთავე ერთი განუყოფელი მთლიანობაა, სულიერი ცხოვრების ერთი ფორმა!). თ. ჭილაძე დიდხანს სწავლობდა, იკვლევდა ამ ურთულესი ფენომენის საიდუმლოებას.

„ჩიტების ბაზარი“ არ არის ეფექტების, ხმაურის, ხელოვნურად გართულებული დრამატურგიული ინტრიგის პიესა. მისი სააზროვნო სისტემა გულისხმობს საშემსრულებლო კულტურის გარკვეულ დონეს, — დიალოგის, მოსმენის, დუმილის, სულის სიდრმეში ჩახედვისა და ფაქიზი, ნიუანსირებული შრეების დანახვის უნარს, თვითმფრინავის გამაყრუებელ გუგუნში ჩიტების ხმების მოსმენის ნიქს!



ვ ვ რ ი კ ი

მას სახელით მოიხსენიებდნენ ხოლმე. საქართველოში ასეთი ტრადიცია არსებობს: ერის უპიროველეს და გამორჩეულ შვილებს მხოლოდ სახელით მოიხსენიებენ. ილია, გალაკტიონი, ვაჟა, ლადო...

მისი საუკეთესო როლები სცენაზე არ მინახავს. ჩემი თაობა მაშინ დაბადებულიც არ იყო. მსახიობი ვერიკო ანჯაფარიძე ახლახან გარდაიცვალა და ჩემმა თანატოლებმა ეს ამბავი მოულოდნელად ძალზე მწვავედ აღიქვეს. როგორც გამოირკვა, ძალზე ბევრი რამ გვაკავშირებდა თითოეულ ჩვენგანს ამ სახელთან.

არსებობს ძლიერი და ლამაზი ხეები, რომლებიც იერს აძლევენ მათ გარშემო არსებულ ლანდშაფტს. მათ ირგვლით ყველაფერი ჰყვავის და თვალს ახარებს. მაგრამ ერთ მშვენიერ დღეს დიდი, მთავარი ხე კვდება და ლანდშაფტიც მყისვე იცვლება, უსახური ხდება. მსგავსი ანალოგიის გავლება შეიძლება დიდ მხატვრებთანაც. ვერიკო უკანასკნელ წლებში სცენაზე პრაქტიკულად არ თამაშობდა. ისევე, როგორც არ თამაშობდა რანევესკაია, მაგრამ ისინი ცხოვრობდნენ თეატრში და თეატრიც თითქოს მათ ფრთას იყო შეფარებული. ახლა წავიდნენ — და ამ დანაკარგს ველარაფრით დაფარავ... არა, სარე-

პერტუაროს კი არა, სულიერ დანაკარგს ვგულისხმობ.

ისინი მეგობრები იყვნენ — ანჯაფარიძე და რანევესკაია. ერთხელ ფაინა გეორგიევამ „მოსსოვეტის“ თეატრის სცენიდან ლოქაში მჯდარი ვ. ანჯაფარიძე დაინახა და საშინლად აღელდა. დირექტორ-განმკარგულებელი შავ დღეში ჩააგდო, როგორ არ გამაფრთხილე, დარბაზში ვერიკო თუ იჯდაო. შემდეგ, კულისებში შეხვედრისას გამოტყდა, დებიუტანტივით ვლელავდიო. ამას ამბობდა მსახიობი ქალი, რომელმაც ერთ-ერთი სატელევიზიო გადაცემისას შეკითხვაზე — თანამოსაუბრედ ვის ისურვებდითო, სერო-ოხუულად უპასუხა: ალექსანდრ პუშკინსო.

თანამოსაუბრეების შერჩევამ ვერც ვერიკოს დავდებდით წუნს: მარჯანიშვილი, ახმეტელი, კახალოვი, პუდოვკინი, ოსლოპკოვი... თუმცა, საუბარი ყველასთან შეეძლო, ვისაც კი თეატრი სალოცავ ნატად გაეხადა. მას არა მარტო თავისი მოსაზრების გამოთქმა აინტერესებდა, არამედ სხვისი მოსმენაც: როგორ ცხოვრობს თქვენს ქალაქში მავანი ცნობილი რეჟისორი, რას წერს კრიტიკოსი, სპექტაკლები როგორ იდგმებაო. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო არა მარტო იმის ცოდნა, თუ რით სუნთქავდა საქართველო, არამედ იმისაც, თუ რა ასულდგმულებდა მთელ ქვეყანას, არა მარტო მის თანატოლებს, არამედ ახალგაზრდებსაც, თეატრში უკანასკნელ დღეებამდე დადიოდა. ცდილობდა შეძლებისდაგვარად ყველა სპექტაკლი ენახა, რომლებიც მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებიდან ჩამოჰქონდათ.

ერთხელ ახალგაზრდა თელაველი რეჟისორის ნამუშევრის სანახავად მივიდა. სპექტაკლს პროფესიონალის ხელი ეტყობოდა, მაგრამ დუნედ, უსიცოცხლოდ მიმდინარეობდა. მოულოდნელად ერთ ქართულ სცენაში გამოძახველად ითამაშა მსახიობმა ქალმა. ვერიკო მყისვე წინ გაიჭრა და პარტერში რამპის შუქზე გამოიკვეთა მისი პროფილი. ეს მაყურებლებმაც შეამჩნიეს და თვალის დევნება დაუწყეს. მისი რეაქცია აინტერესებდათ. იგი კი ვერაფერს ამჩნევდა, ხარბად მისჩერებოდა სცენას. ასე გვეგონებოდათ, უსიტყვო დიალოგი გაუმართავს პორტალის სიღრმეში მყოფ მსახიობთანო.

„თითოეულმა კარგმა მსახიობმა შესანიშნავად იცის, რას ნიშნავს ბედნიერება“, — ამბობდა ვერიკო.

მაინც რაში მდგომარეობს აქტიორული ბედნიერება? მაყურებელთა დარბაზის სრულ დამორჩილებაში? იქნებ, აღფრთოვანებისა და მოწიწების გამოძახებული ხმების იმ ტრიალში, რომელიც ყველგან და ყოველთვის მისი მუდმივი თანამგზავრი იყო? ანდა თეატრის, როგორც საკუთარი ცხოვრების უმალესი გამოვლინების შეგრძნებაში ხომ არა? ამ დროს სცენაზე მთელ ენერჯიას ხარჯავ, მაგრამ, თავის მხრივ, სცენაც კურნავს ცხოვრებისეული ტკივილებისაგან.

ანჯათარიძის პიროვნებაში პირადული ბედნიერება შეერწყა საზოგადოებრივს. ალბათ, ამიტომაც იცხოვრა იმ ცხოვრებით, რომელიც მის ეპოქას, სამშობლოს, მის ხალხს ერგო წილად. იგი ეკუთვნის მის თანატოლთა, შე-

მოქმედებითი ინტელიგენტი წარმომადგენელთა ჯგუფს, რომელთა სიჭაბუკე რევოლუციის პირველ წლებს დაემთხვა. ვერიკო კოტე მარჯანიშვილთან ერთად ხომ ერთ-ერთი მესაძირკვე იყო ახალი რევოლუციური ქართული თეატრისა. მსოფლიოში ახალი ცხოვრების მშენებელი პირველი სახელმწიფოს სიჭაბუკე მისი სიჭაბუკეც იყო. მისი საკუთარი ბიოგრაფიის ძირითადი ეტაპები ქვეყნის ბიოგრაფიის ეტაპებს ემთხვევა.

ვერიკო და მისი თანამოაზრეები, მასავით ეპოქის თანატოლნი, მიაბიჯებდნენ, ფიქრობდნენ და მოქმედებდნენ ჩვენს ისტორიასთან ერთად. ამიტომაც აისახა მათ სახეზე ამ ისტორიის ყველა გამარჯვება. თუ მარცხი. ეს განსაკუთრებული ჯიშის, განსაკუთრებული ხასიათის თაობა გახლდათ. ამ ხასიათის ძირითად თვისებას სიმტკიცენარევი ღრეკადობა შეადგენდა. კონკრეტულობა და სიცხადე უყვარდათ, ბუნდოვანებასა და „ყველაფრის ნოქმას“ ვერ ეწყობოდნენ.

ვერიკოსთან საუბარი იოლი საქმე არ გახლდათ, თუმცა, იგი ყოველთვის ცხოველ დაინტერესებას იჩენდა თანამოსაუბრის მიმართ და ყურადღებას არ აქცევდა არც ჩინებს, არც ასაკს, არც იმას, თუ რომელი კლასის წარმომადგენელთან ჰქონდა საქმე, მაგრამ სასაუბროდ თუ ისეთ თემას შესთავაზებდით, რომელიც მის სულსა და გულს არ აფორიებდა, ვერაფრით ვერ ჩაითრევდით დიალოგში. ასეთ დროს პირიქით ხდებოდა. თავად ექცეოდით მისი აზროვნების გავლენის ქვეშ. ვერიკოს შეფასებებს



ფოლადისებური კატეგორიულობა გამოარჩევდა: „უნიკობა“, „სოსულეა“. კრიტიკოსებს ერთხელ და ორჯერ კი არ აღუწერიათ მისი თავბრუდამხვევი, საოცარი სცენური პაუზები. ასეთ პაუზას იგი საუბრის დროსაც აკეთებდა და თუ მის მიღმა არასოსურველი შეფასება იმალებოდა, მისი ატანა ყოველგვარ სიტყვებზე უფრო მძიმე იყო.

ვერიკოსთან ურთიერთობა არ იყო ადვილი არც კოლეგებისათვის და არც ახლობლებისათვის. ძალზე დამოუკიდებელი, მტიკიცე „არაქალური“ ხასიათი, ძალზე ბასრი, სარკასტული გონება ჰქონდა ამ დიდებულ მსახიობს. იმპულსური და ტემპერამენტიანი, იგი ელვის სისწრაფით იღებდა გადაწყვეტილებებს, რომლებიც „გასაჩივრებას არ ექვემდებარებოდა“. მისი ბედის განსაკუთრებით მკვეთრი ცვლილებანი უკვე აღწერილია. ვერიკოს თავადაც უყვარდა ამაზე საუბარი. გულიანად, განმაიარალებელი გულახდილობით ყვებოდა ხოლმე.

მან, ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდამ, დემონსტრაციულად გაწყვიტა კავშირი ახალგაზრდა მსახიობების კორპორაცია „დურუჯთან“, რომელსაც ნიჟერი რეჟისორ-ნოვატორი სანდრო ახმეტელი ედგა სათავეში. ოცდაოთხი წლის ვერიკომ მაშინ თავის მეგობარს ასეთი წერილი მისწერა: „...ჩემი რწმენა კორპორაციისადმი თანდათანობით იფერფლებოდა... ახლა საბოლოოდ დავკარგე იგი. ესაა მთავარი მიზეზი. ჩვენ სხვადასხვანაირად ვაზროვნებთ. ვფიქრობ, რომ ვალდებული ვარ წავიდე, რადგანაც სინაზულის გრძნობა

დავკარგე“. იგი მართლაც წავიდა. წავიდა საყვედურებისა და წერილმანი წყენის გარეშე. ეს იყო მომწიფებული ხელოვანის შეგნებული ნაბიჯი.

ანჯაფარიძე იმ შემოქმედთა რიცხვს ეკუთვნოდა, რომელთა პიროვნებაშიც ნიჭი და ხასიათი თავიდანვე გონივრულად, პარმონიულად იყო შერწყმული. ალბათ, ამის გამო მიაღწია სრულიად ახალგაზრდამ შემოქმედებით სიმწიფეს (მას არ ჰქონდა სუსტი სამოსწავლო რწმენები), ამის გამო ავლენდა ჰუმარბიტი პროფესიონალის თვისებას: ყველაფერს აკეთებდა საიმისოდ, რათა საკუთარი გზა ჰქონოდა ხელოვნებაში. ალბათ, ამიტომ ყვებოდა ასე წყნარად ცხოვრების საყვანძო პერიოდებზე. გამგზავრება მოსკოვში ოხლოპკოვთან, რომელთანაც მაშინვე უთანხმოება მოუვიდა. მოსკოველ რეჟისორთან პირველსავე შეხვედრისას იგი აფეთქდა, რადგანაც მისი მისამართით დასმული შეკითხვები („ტრილი შეგიძლიათ? სიცილი?“) უტაქტოდ მოეჩვენა — კარი გაიჭახუნა და წავიდა: მერე მართალია. მთელი სეზონი ითამაშა რეალისტურ თეატრში და ოხლოპკოვსაც ძალზე დაუმეგობრდა.

ვერიკო ყვებოდა და იცინოდა. მაშინ კი, ოცდაცამეტ წელში, სასაცილოდ არ ჰქონდა საქმე. მისი დამოუკიდებელი ხასიათის გამო, იმის გამო, რომ დიდ მოთხოვნებს უყენებდა როგორც საკუთარ თავს, ისე სხვებსაც, თითოეული სერიოზული ნაბიჯი სისხლის ფასად უჯდებოდა. თუმცა, ყოველი ახალი ნაბიჯის შემდეგ მისი მეგობრების რიცხვი იზრდებოდა.

ვერიკოს სახლი, სადაც ახლა



მისი ერთადერთი ქალიშვილის სოფიკო ჭიაურელის ოჯახი ცხოვრობს, გორაკის განაპირას დგას, სუმბათაშვილ-იუჟინის სახელობის პატარა, წყნარ ქუჩაზე.

დრო ცვლიდა სახეებსა და პრობლემებს. მაგრამ ამ სახლში სტუმრიანობა არასოდეს შეწყვეტილა. ვერიკო ძალზე აფასებდა ცხოვრების ამ მხარეს. „საინტერესოა, როგორ შეიცვალა ჩვენი საუბრების თემაც, მისი საგნები, — ყვებოდა იგი. — ადრე არასოდეს არ ვლაპარაკობდით იმაზე, რალაც ნივთი რა გზით გვეშოვა, საქმეები რანაირად მოგვეწყო. არ იყო ამის შესაძლებლობა. სამაგიეროდ, იყო პოეზია. ახლა ჩემს სტუმრებს სულ უფრო ხშირად ვამჩნევ ცხოვრებისეულ ფიანობას. ერთი კია, მეჩვენება, რომ მთლად დაღბნილი ცხოვრება არ უნდა ჰქონდეთ, სიხარული და სიხალისე ნაკლებად ეტყობათ, აღმაფრენის შეგრძნება აკლიათ“.

ყველაფერი იცვლებოდა, მასში კი მულამ გვანცვიფრებდა რალაც თანამიმდევრული მდგრადობა. უძრობა კი არა, ჯერ კიდევ სიყმაწვილის დროიდან მიღებული უზარმაზარი სიმდიდრის ბუნებრივი განვითარება. ერთხელ თავად აღიარა: „თეატრში ახლა ყველაფერი შეიცვალა — მაყურებელიცა და აქტიორიც. მე კი ისევ ისე ძველებურად ვთამაშობ“. მას სულაც არ ჰირდებოდა რაიმეს შეცვლა. მისი ხელოვნება, რომელმაც გზა დროსთან ერთად გაიარა, თითქოს მის გარეთ არსებობდა, მას თავისთავადი ლირებულება გააჩნდა, ისევე როგორც ნანატს, ქანდაკებას, სიმფონიას.

ყოველივე ამის მიუხედავად, ძნელი იყო ისეთი ადამიანის გა-

მოძებნა, რომელიც უფრო მსგავსი ლურად და მტკიცედ იდგებოდა მიწაზე, ვიდრე ვერიკო. არაერთგზის აუწერიათ მისი მტკიცე, მიხანსწრაფული სიარულის მანერა, ის, თუ როგორ უძღვებოდა საოჯახო საქმიანობას, რეცხავდა იატაკს, დადიოდა ბაზარში, თუ, როგორ არ აქცევდა ყურადღებას მოლის კაპრიზებს, როგორ იცვამდა მხოლოდ იმას, რაც საჭიროდ მიიჩნდა.

ამას აკეთებდა ქალი, რომელიც სცენაზე აცოცხლებდა ოფელიას. ივდითს, კლეოპატრას, მარგარიტა გოტიეს.

საოცარი სახით ერწყმოდა მის მანერებში არისტოკრატიული დიდებულება მშრომელი ადამიანის ფარულ ღირსებას. თანამოსაუბრეს ცოცხალი, ახალგაზრდა თვლებით შესტკეპროდა, რომლებიც ნაოჭებს მოეარშიებინათ. ყოველწლიურად იზრდებოდა ნაოჭების რიცხვი, თვლები კი ძველებურად უელავდა, ჭკვიანი, ღრმა, ოდნავ დამციხავი თვლები. გახსოვთ იგი ფილმ „მონანიებაში“? გახსოვთ მოხუცი ქალი, ტაძრისაკენ მიმავალ გზას რომ ეძებდა? როგორ შემოგვხვდა უკანასკნელად ეკრანიდან მსახიობმა ვერიკო ანჯაფარიძემ. კაცმა რომ თქვას, ამ ფილმში არაფერსაც არ თამაშობდა, თავის თავს ანსახიერებდა მხოლოდ.

ტელეფონის ზარი.

— ვერა ივლიანოვნა, რედაქცია გათხოვთ დღევანდელ მოვლენას გამოეხმაუროთ.

— მომეცი თ ტელეფონის ნომერი და ორმოცი წუთი დრო. აზრებს დალაგება სჭირდება.

მისთვის ეს ბუნებრივზე ბუნებრივი იყო, იგი, პირველ ყოვლისა,



არ დაწერდა მორიგე ფრაზებს, დაშტამპულსა და ათასჯერ ნათქვამს, მეორეც ის, რომ თავის გამოხმაურებას არაფერს დაამატებდა, იგი ამ გამოხმაურებას რედაქციის მნიშვნელოვან დავალებად თავის პირდაპირ სახოვადოებრივ მოვალეობად თვლიდა.

რა თქმა უნდა, მას ყოველთვის არ მოსწონდა ხელოვნების ახალი ნაწარმოები, მაგრამ მისი ავტორიტეტული შეხედულებისა არ ეწინოდათ, რადგანაც თავად არ სთვლიდა თავის მოსაზრებას უკანასკნელი ინსტანციის ქეშმარიტებად, უბრალოდ, ამბობდა იმას, რასაც ფიქრობდა. ალბათ, იმიტომაც ჰქონდა ახალგაზრდა კოლეგების თვალში ფასი ვერიკოს აზრს, რომ მასში არ იყო გაყინული აპელიციურობა, არამედ იგრძნობოდა ცოცხალი მზერა ყოველივე ახლისადმი.

ახლა წერილები! მათ გარეშე წარმოუდგენელია მისი ცხოვრება. მას შეეძლო და უყვარდა მათი წერა, ერთნაირად კარგად წერდა ქართულ და რუსულ ენებზე. მისი წერილები ინახება მოსკოვის, ლენინგრადის, ერევნის, ბაქოს, რიგისა და ვილნიუსის ოჯახებში. რუსულად ლაპარაკობდა ზუსტად ემოციურად, სახეობრივად, როგორც ეს ყველა ნამდვილ მხატვარ-ინტელიგენტს სჩვეია. მის ინტერესები და შეხედულებანი ინტერნაციონალური ხასიათისაა.

სსრკ თეატრალურ მოღვაწეთა დამფუძნებელი ყრილობის დღეებში სომეხმა რეჟისორმა რაჩია კაპლანიანმა კრემლის ტრიბუნიდან წაიკითხა მისი წერილი: „ვამ, რომ მე უკვე იმ ასაკში ვარ, როცა ყოველდღე შეიძლება დამიდგეს პლანეტასთან დამშვიდობების წუ-

თი, როგორ არ მინდა სწორედ ახლა, როცა მკვეთრად იცვლება ქვეყნის ცხოვრება. ერთი რამ მაიმედებს: ამ დღეს მოვესწარი, ახლა იოლად შევძლებ სიცოცხლესთან გამომშვიდობებას, იმიტომ, რომ მტკიცედ მწამს — ჩვენი შვილები, შვილიშვილები მართალი, პატიოსანი, ნამდვილი ცხოვრებით იცხოვრებენ“.

როგორც ამბობენ, მისი გარდაცვალების შემდეგ საწერ მაგდალენე ბარათი უპოვიათ: „...სალამოს მეტეხის თეატრს უნდა შეეხვედ“.

3 მარტს თბილისი ემშვიდობებოდა ვერიკო ანჯაფარიძეს. მისი ნეშტი მარჯანიშვილის თეატრიდან გამოასვენეს და ნელა წაიღეს რუსთაველის პროსპექტზე. ამ დროს ქალაქს დაბალი, მელოდიური ხმა ეფინებოდა. თბილისის ყველა ქუჩაზე რეპროდუქტორები ჩაერთოთ. დიდ მსახიობს თითქოს მისი როლები ემშვიდობებოდნენ: ოფელია, კლეოპატრა, ივდილი, მარგარიტა... რუსთაველის თეატრთან, სადაც ვერიკოს თეატრალური მოღვაწეობა დაიწყო, პროცესია შეჩერდა. მაღალ აიფანზე მსახიობები გამოვიდნენ და ქვევით ყვავილები გადმოჰყარეს. ადამიანთა ზღვამ მთაწმინდისაკენ აიღო გეზი. ვერიკოს ნეშტი ადამიანთა ხელებს მიჰქონდათ პანთეონისაკენ. ისინი ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსულიყვნენ: იქ, პანთეონში დაიღო ბიწია თანამედროვეობის ერთ-ერთმა უდიდესმა მსახიობმა, იქ, სადაც ილია ჭავჭავაძე, ვალაკტიონ ტაბიძე, ვაჟა-ფშაველა და ლადო გუდიაშვილი განისვენებენ.

„სოვეტსაია კალბერა“

№ 51, 1967 წ. 28.IV.

ოცი წელი

ქართული ბალეტის

სცენაზე

რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ზაქრო ამონაშვილი ბალეტის მსახიობთა იმ ბრწყინვალე თაობის შთამომავალია, რომელიც ქართული ბალეტის დაფუძნების უშუალო მონაწილე იყო და ეროვნულ რეპერტუარში წარუშლელი მხატვრული ღირსების ქორეოგრაფიული სახეები შექმნა. შემდგომ თაობებს, მათ შორის ზ. ამონაშვილს, ქართული საბალეტო სკოლის საშემსრულებლო ხელოვნების ძირითადი პრინციპები უკვე ჩამოყალიბებული დახვდათ, რომელსაც უმტკივნეულოდ, მთელი თავისი შემოქმედებითი მისწრაფებით შეეთვისენ.

ზ. ამონაშვილის დებიუტი მთავარ პარტიაში შედგა 1968 წელს, მინესოისის ბალეტ „ბაიალერას“ პრემიერაზე. იგი ბრწყინვალედ ასრულებდა მხედართმთავარ სოლორის როლს, რომელიც სსრკ სახალხო არტისტის ვახტანგ ჭაბუკიანის უშუალო ხელმძღვანელობით მოამზადა.

ზ. ამონაშვილის თბილისის ოპერის თეატრში მუშაობის ერთი წლის სტაჟი ჰქონდა, როდესაც დასის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა თბილისის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის 1964 წლის გამოსაშვებ-საანგარიშო სადამოსათვის ჯარჯის პარტია დააკისრა ანდრია ბალანაიშვილის ბალეტ „მთების გულში“. ეს იყო მოცეკვავეს პირველი სცენური ნათლობა, საბალეტო გმირის ცხოვრების პირველი განცდა. რაც ზ. ამონაშვილის ნიჭიერების აღიარებით დაგვირგვინდა. ახალბედა მოცეკვავემ იგრძნო ჯარჯის ქორეოგრაფიული სახეს გმირულ-რომანტიკული ხასიათი, მანიჟესთან ადაქიოში იყო ფაქიზი და მოკრძალებული, ხოლო ვარაიციას და ხორუმს ერთი ამოსუნთქვით, ძლიერი ტემპერამენტით ცეკვავდა.

ზ. ამონაშვილი იმთავითვე გამოირჩეოდა ცეკვის თავდაპირილი, კეთილშობილური მანერით. არ უყვარდა ტემპერამენტის თამაში. იგი გრძნობდა ღა ეპასუხებოდა მუსიკალური ნაწარმოებების ხასიათს, მის ინტონაციურ, რიტმულ თავისებურებას და ქმნიდა შესატყვის პლასტიკურ გამას.

ასე მოუნახა ზ. ამონაშვილმა სარდარის პარტიას (დ. თორაძის „გორდა“) სხვა შემსრულებელთაგან სრულიად განსხვავებული



სახე — შემპარავი, ფეხბურთელი სიარულითა და ტანის ვეფხვის-
მიერი, მოქნილი მოძრაობით დასურათბატებული, ვერავი კარისკა-
ცის შთაბეჭდილებას რომ სტოვებდა.

სარდარის შემდეგ ზ. ამონაშვილმა იცეკვა რომელს პარტია,
ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის გ. დავითაშვილის მიერ ჩაი-
კოვსკის სიმფონიური პოემის „რომეოსა და ჯულიეტას“ მუსიკაზე
შექმნილ ერთაქტიან ბალეტში.

ამ დადგმაში მოცეკვავის პოეტურ აღმაფრენას ფართო გასაქანი
მიეცა. მან შეძლო გადმოეცა გრძნობის სისპეტაკე, უმწველური
განცდის უშუალობა, განსაკუთრებით ჯულიეტასთან კრძალვით შეს-
რულებულ დუეტურ ცეკვებსა და ტიბალთან ორთაბრძოლაში.

ზ. ამონაშვილის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში თვალსაჩინო აღ-
გილი დაიკავა ფრონდოსოს პარტიამ, კრეინის ბალეტ „ლაურენსაა-
ში“, რომელიც საცეკვაო ასპარეზზე გამოსვლას პირველსავე წლებში
განახორციელა. ამ პარტიაში ზ. ამონაშვილმა კიდევ ერთხელ და-
გვარწმუნა, რომ მისი ცეკვის ბუნება ადვილად ეგუება როგორც
ღირიკულ, ისე ექსპანსიურ, მგზნებარე ხასიათის ქორეოგრაფიულ
ლექსიკას, მისთვის დამახასიათებელი ბუნებრივი გადასვლებით კან-
ტილენური მოძრაობიდან რიტმულად მკვეთრსა და გრძნობით და-
მუხტულ ტემპერამენტთან მოძრაობებზე.

სწორედ ასეთი პლასტიკური გადასვლებით იყო მდიდარი მულა-
ტი მასწავლებლის ლენის სახე, რომელსაც ზ. ამონაშვილი ზანგუ-
რი კოლორიტით ასრულებდა ყარა-ყარავეის ბალეტში „ქუხილის
ბილიკით“ (დადგმა გ. დავითაშვილისა). პროფესორი ლ. გვარამაძე
ამ საბალეტო სექტაკლის გამო წერდა: „...ლენის როლში გამო-
ვიდა ნიჭიერი მოცეკვავე ზ. ამონაშვილი. კარგი ტექნიკა, შესანიშ-
ნავი გარეგნობა საშუალებას აძლევს მსახიობს შექმნას ახალგაზრდა
მულატი მასწავლებლის დამაჭერბელი სახე. იგი ცეკვავს მსუბუ-
ქად და მტკიცედ“.

ქორეოგრაფიული იერსახის ქეშმარიტი პლასტიკური ხატის წარ-
მოსახვაში ამონაშვილს ბუნებით მომადლებული მუსიკალობის გარ-
და ხატვით გატაცებაც უნდა ეხმარებოდეს. ამას გვაფიქრებინებს
მისი ზოგიერთი ნამუშევარი, თუნდაც ორფეოსი, საქართველოს სა-
ხალხო არტისტის ზ. კაკაღიშვილის მიერ დადგმულ ს. ნახიძის
ბალეტში „ორფეოსი და ევრიდიკე“, ან ქორეოგრაფიული მინიატუ-
რა „ნარცისი“ დადგმული ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის
მ. ალექსიძის მიერ. ს. ცინცაძის ერთაქტიან ბალეტებში „ანტიკური
ესკიზები“ ჩანს, თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში ამონაშვილი ზნე-
რად მიმართავს ძველ ბერძნულ ამფორებზე აღბეჭდილ ანტიკური
ფიგურების მოხატულობას და საერთოდ, სახვითი ხელოვნების
ნიმუშებს.

1972 წლიდან თბილისის ოპერის თეატრის საბალეტო დასში
სამხატვრო ხელმძღვანელად ხელოვნების დამსახურებული მოღვა-
წის გ. ალექსიძის მოსვლის შემდეგ შეიცვალა ბალეტის სარეჟი-
სტუარო პოლიტიკა, დამკვიდრდა კამერული ბალეტების ჟანრი, შე-

იცვლება ქორეოგრაფიული ენის სტილისტიკა, გამომსახველი საშუალებისა და ხერხების სისტემა. ვახტანგ კაბუციანის ქორეოგრაფიულ ლექსიკაზე აღწერილ ზაქრო ამონაშვილს არ გაუჭირდა გადასვლა ახალ საშემსრულებლო მანერაზე და სწრაფად აუღო ალღო ახალი დადგმების ესთეტიკას. პირველად იგი გამოვიდა შოპენის „ვარიაციებში მოცარტის თემაზე“. ეს იყო წმინდა კლასიკური კონპოზიცია, სადაც ზ. ამონაშვილმა თავისი ცეკვის მაღალი კლასის დემონსტრირება მოახდინა. შემდეგ ლ. დელიბის „კოპელიაში“ მიმხიბვლელი უშუალოდით ასრულებდა ფრანცის როლს. ლ. ნადარეიშვილი წერდა: „მსახიობი ამ როლში შესანიშნავად უხამებს ერთმანეთს ტემპერამენტს, დახვეწილ ქორეოგრაფიულ შესრულებას და კარგ გემოვნებას“.

ამავე პერიოდში იგი ბევრს ცეკვავდა მიმდინარე კლასიკურ რეპერტუარში, უმეტესად პა-დე-დეს ადანის ბალეტიდან „კორსარი“, და გრან-პა-ს გლაზუნოვის ბალეტიდან „რაიმონდა“.

1977 წელს გ. ალექსიძემ განახორციელა ს. ცინცაძის ბალეტი „დალი და მონადირე“. ზ. ამონაშვილი სასიძო-მონადირის პარტიას ასრულებდა. როლი რთულად იყო ჩაფიქრებული. მოცეკვავეს უნდა გადმოეცა შინაგანი ფსიქოლოგიური წიაღსვლები, დალის შეუცნობელ სამყაროსადმი სწრაფვა, ყოფითი გარემოსაგან განზიდება. როლი ქორეოგრაფიული თვალსაზრისითაც იყო ახალი და ამდენად საინტერესო მოცეკვავისთვის, რადგან მას უოველთვის იზიდავდა



ლენინი
(„ქეხილის
ბილიკით“)

პლასტიკური მრავალფეროვნება, ცეკვის ხასიათის ნაირსახეობა. ამ პერიოდისთვის ამონაშვილი უკვე შეაფიო ინდივიდუალობის მოცეკვავეა თავისი დამახასიათებელი საშემსრულებლო პალიტრით. გმირულ-რომანტიკული სახეების პარალელურად მას რემპერტურაში აქვს ლირიკულ-რომანტიკული კლასიკური ბალეტების წამყვანი პარტიები. იგი დღემდე ასრულებს ვაჟის პარტიას „შოპენიანაში“, გრაფ ალბერის პარტიას ადანის ბალეტ „ჟიზელიში“, რომელიც შედარებით ღვიან — 1974 წელს ალდგენილ სპექტაკლში იცეკვა. ალბერის პარტიაში მოცეკვავე აშკარა წარმატებას აღწევს მეორე მოქმედებაში. იგი არა მარტო კლასიკური ცეკვის რთული ფიგურების პლასტიკურ სილამაზეს ქმნის, არამედ მსჭვალავს თავის მოქმედებას (მეორე აქტში კი მთელი მოქმედების შინაარსი ცეკვითაა გახსნილი) ელენგურბი სევდიო, ღაპარგული ბედნიერების სინანულით. იგი ისეთი კრძალვით უახლოვდება თავის პარტნიორ ქალს ფიზელის აჩრდილის როლში, ისე ფრთხილად, ფაქიზად მიჰყავს შეწყვილებული ილტუები პა-დე-დე-ში, რომ თავისი განწყობით ირეალურ არსებასთან სულისსიერი დიალოგის ილუზიას ქმნის.

ღ. ნადარეიშვილი ალდგენილი „ჟიზელის“ გამო, ამონაშვილზე წერდა: „...იგი გმირული პლანის მოცეკვავეა, გვიტაცებს ექსპრესიით, გამომსახველობით და მისი გამოსვლა ლირიკულ როლში, ახალ ამბლუაში, მაყურებლისთვის სასიამოვნო სიურპრიზი იყო“.



სოლორი

(„ბაიადრა“)

ბოლო ხანს ზ. ამონაშვილს ხშირად ვხედავთ პრინც ზიგურიდის (პ. ჩაიკოვსკის „გედის ტბა“), გორდას (დ. თორაძის „გორდა“), სო-
ზეს (პილგენ-შინდერის „კარმენ სულიტა“) როლებში, ვაჟის პარტიკულა
(პ. ჩაიკოვსკის სიმფონიურ მუსიკაზე ჯ. ბალანჩინის მიერ შექმნილი
ერთაქტიანი ბალეტი „სერენადა“). პრინც ზიგურიდის როლი, რო-
მელსაც რუსული ბალეტის სცენაზე შეოცნებებ, უნებისყოფო ქაბუ-
კის თვისებებს ანიჭებენ და ხშირად საკმაოდ ცნობილ მოცეკვავეთა
შესრულებითაც კი სენტიმენტალური იერსახით წარმოგვიდგება.
ზ. ამონაშვილისათვის მიუღებელია. იგი გულადი ყმაწვილის შემარ-
თებით მსქვალავს ზიგურიდის საცეკვაო ტექსტს თეთრ გედთან —
ოდეტასთან შეწყვილებულ ცეკვებში. საინტერესოა აგრეთვე გორ-
დას ქორეოგრაფიული სახის მისეული ინტერპრეტაცია, რომელიც
აშკარად გამოიყვითება როლის ექსპოზიციაში (პირველი მოქმედე-
ბის პირველი სურათი). ზ. ამონაშვილი შოაგონებული ხელოვანის
სულიცვეთებით, თავის უპირატესობაში შინაგანი რწმენით ადაე-
სებს გმირის მოქმედებას. მეფის ასული ირემა მხატვარ-მოქანდაკე-
სათვის სილამაზის და სათნოების იდეალია, მისი სათაყვანებელი
არსება. როლისადმი ამგვარი მიდგომა მოცეკვავის მოქმედების გამ-
ჭოლი ხაზია და ჭავარასთან დუეტშიც ამ მოტივს — ხელოვანის
მისწრაფების შეუვალობას ამკვიდრებს. ამ კუთხით აქვს დანახული
გორდას სახე, მისი შინაგანი სამყარო, რასაც შემდგომ, სექტაკლის
მსვლელობაში ქვეყნისათვის თავდადების მოტივიც ერთვის.

ხოზეს პარტიაში ზ. ამონაშვილი ხაზს უსვამს საკუთარ თავთან
ბრძოლის, სიყვარულის განცდისგან თავის დაღწევის სურვილს.

ზ. ამონაშვილს რეპერტუარში აქვს აგრეთვე კლასიკური პარტი-
ები პ. ჩაიკოვსკის სიმფონიურ მუსიკაზე ჯ. ბალანჩინის მიერ შექ-
მნილ უსიუჟეტო ბალეტებში: „სერენადა“ და „თემა ვარიაციებით“
ამ ბალეტებში ზ. ამონაშვილმა შეძლო ცეკვაში გადმოეცა ჯ. ბა-
ლანჩინის ქორეოგრაფიული კომპოზიციებისათვის დამახასიათებელი
შინაგანი მონოლითური მთლიანობა, ფორმების პლასტიკური მარ-
მონია.

ზ. ამონაშვილის ემოციურმა ბუნებამ მოითხოვა თვითგამოხატ-
ვის კიდევ ერთი საშუალება — საკუთარი ქორეოგრაფიული კომპო-
ზიციების შეთხზვა, რაშიც გამჟღავნებულია მისი პლასტიკური ხედ-
ვის თავისთავადობა. იგი თანამედროვე კომპოზიტორების მუსიკაზე
შექმნილი რამდენიმე საინტერესო დუეტის ავტორია.

ლიკანის გზაზე ველსიპედით მიქროდა მოქნილი, სპორტული აღნაგობის გოგონა. უნებლიედ შეეჩერდი და ვკითხე, ვინ არის-მეთქი — ვერიკოს შვილია, ძალიან ნიჭიერი გოგონაა, მოსკოვის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში სწავლობსო, მიასუხეს.

შემდეგ სოფიკოსთან ეკრანული შეხვედრები დაიწყო. ძალიან მომწონდა მის მიერ განსახიერებელი გოგონები რ. ჩხეიძისა და მ. ჭიათურელის ფილმებიდან „ჩვენი ეზო“ და „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. სოფიკო მიმზიდველ, ტემპერამენტულ გმირ-ქალებს თამაშობდა, ისეთებს, რომელთაც ძველ თეატრალურ ენაზე „სახასიათოს“ და „ლირიულს“ უწოდებდნენ. შემდგომ ბევრი საინტერესო კინო და თეატრალური როლი შექმნა, ამ როლებში თანდათან ყალიბდებოდა, იხვეწებოდა მისი უნარი ხასიათში, მხატვრულ სახეში ცხოვრებისა.

ერთხელ სოფიკოსთან შემოქმედებითი შეხვედრა მომიხდა სატელევიზიო სპექტაკლში ეან კოცტოს მონოლოგის „ადამიანის ხმა“-ზე მუშაობისას. ამ მუშაობამ ღრმა კვალი დატოვა ჩემში, ახლაც ხშირად, დიდი სიამოვნებით, სიხარულით და სევდანარევი გრძნობით ვისვენებ მას. რატომ სევდით? ალბათ იმიტომ, რომ რაღაც კარგი წავიდა. მე ყოველთვის სევდიანად მაგონდება წარსული თეატრალური მოვლენები და ჩემთვის ძვირფასი თეატრალური შეხვედრები.

სოფიკოსთან არაერთი შემოქმედებითი შეხვედრა მქონდა (ქერშია შექსპირის პიესაში „ზაფხულის დამის სიზმარი“ რუსთაველის თეატრში, მერე „ანტიგონეზე“ ემუშაობდით, შემდეგ მარჯანიშვილის თეატრში — დიურენმატის „მილიარდერი ქალის ვიზიტზე“ — სოფიკო იქ მოხუც მილიარდერ ქალს თამაშობდა, მე მგონი, ამ სპექტაკლში ჩვენ რაღაც არ გამოიკვლია), მაგრამ ყველაზე მეტად დამამახსოვრდა ჩვენი ერთობლივი მუშაობა კოცტოს მონოლოგზე. ეს იყო ძალზე საინტერესო მოგზაურობა ქალური განცდების ჩემთვის უცნობ სამყაროში, სამყაროში რომელიც ღრმად ფსიქოლოგიურია და თავისი ბუნებით უადრესად ფრანგული.

სოფიკო მუშაობისას ჩემთვის სასურველი პარტნიორი აღმოჩნდა. ეან კოცტოს ქალის რამდენიმე

მიხეილ

თუხანოშვილი

სოფიკო

ბრწყინვალე მონოლოგი აქვს შექმნილი, მაგრამ „ადამიანის ხმა“ ყველაზე განმგმირავი, ყველაზე ამბულელებელი და შეიძლება ითქვას ტრაგიკულიცაა. თუმცა, მუშაობის დროს სულ ვგრძნობდით ავტორისეულ ირონიას თავისი გმირის მიმართ.

ბერს და გატაცებით ვმუშაობდით. ვცდილობდით ქალის ფსიქოლოგიის ამ უცნობი და იღუპალებით მოცული სამყაროსათვის ფარდა აგვეხადა, მის ურთულეს ხლართებში გზა გაგვეკვლია.

სოფიკო ისეთი გატაცებით და გაშმაგებით „ეცა“ სამუშაოს, რომ საბტად დაუჩინი. მრავალჯერ ვეითხელობდით მონოლოგს, ვცდილობდით გავრკვეულყოფოდა საყვარელი ადამიანის მიერ მიტოვებული ქალის ვნებათაღელვაში, განცდებში. ეუსმენდით პულენეის ოპერას „ადამიანის ხმა“, ვთხზავდით და ვკამათობდით. სოფიკო ძალიან დამყალი იყო მუშაობაში. ისე მიყვებოდა რეჟისორის ნებას, როგორც დარბილებული თიხა მჭერწაეის ხელს. ჩემს მიერ შემოთავაზებულ ნებისმიერ წინადადებას მყისვე პასუხობდა ქმედებით და განცდით და შინაგანად დაძაბული სულ ჩქარობდა, ჩქარობდა... ამ პერიოდში არაფერი სხვა მისთვის არ არსებობდა. მისი ყურადღება სრულად იყო მობილიზებული ამ სამუშაოზე, ეს კი, სამწუხაროდ, ისეთი იშვიათობაა დღეს, რომ ამაზე ოცნებაა თუ შეიძლება...

მუშაობაში რეჟისორი ნანა კვასცაძე გვესმარებოდა. მონოლოგი ჩვენ მიტოვებული ქალის საყვარელ ადამიანთან დიალოგად ვაქციეთ. შევთხზეთ ამ მეორე, არარსებული პერსონაჟის ტექსტი და ნახა მეორე ოთახიდან ნამდვილად ჩართული ტელეფონით „ელპარაკებოდა“ სოფიკოს. ეს ძალიან საინტერესო ეფექტს გვაძლევდა. სოფიკო არაჩვეულებრივი ქალღუბობით მჭერწადა მიტოვებული ქალის სახეს, ღელავდა, განიცდიდა, ტიროდა და იცინოდა ქაოტური ოსტატობით აღწევდა მოცემულ ვითარებაში ცხოვრებისეულ სიმართლეს, დამაჯერებლობას.

კოკტოს მონოლოგი ადამიანის მარტოობაზეა დაწერილი. ჩვენს საზოგადოებაში რალაც ხდება, ადამიანები სრულიად გამოვეითხეთ ერთმანეთს, გაწყვეტულ გვაქვს ერთმანეთთან კავშირი, აღარ ვგრძნობთ, აღარ გვაინტერესებს ერთმანეთი. ჩვენ-„ჩვენ“ ბინა-სორობში ჩაიკეტეთ და ერთმანეთის გვერდით ჯოფნას აღარ ვცდილობთ. ადამიანისთვის კი რაოდენ საჭიროა იგრძნოს, რომ მის გვერდით არსებობს ვიღაც, ვინც უსმენს, გრძნობს მას და გავირვების ეამს უხმარება. არა, ჩვენ სრულიად განცალკევებით ვარსებობთ და მხოლოდ ეს წყვეტილი ტელეფონის მავთული ის ერთადერთი ძაფია, რომელიც სამყაროსთან გვაკავშირებს... აღარ ტუ-ტუ-ტუ...

ასე, ან დაახლოებით ასე ვფიქრობდით მონოლოგზე მუშაობისას და ვცდილობდით ჩაწვდომოდით მიტოვებული ქალის ფსიქოლოგიის არსს. სოფიკოსთან მუშაობა ძალიან საინტერესო იყო. შევეცდებო ვავისხენო, როგორ გაითამაშა ეს მონოლოგი მსახიობმა, თუ, რასაკვირველია, შევძლებ მესხიერებაში აღუდგინო 16 წლის წინათ დადგმული სატელევიზიო სპექტაკლი.

უშველებელი ცარიელი ოთახი, უშველებელი, მუდამ აულაგებელი ლოგინი, საყარძელი, საყარძელთან მოკალათებული დიდი ღოგი, ტელეფონის აპარატი იატაკზე და აპარატთან მიუყვებელი ფეხშიშველი, ღამის პერანგის ამარა, მარტოობისაგან შემკრთალი ქალის პატარა ფიგურა. სოფიკო თამაშობდა პატარა ადამიანის ბედს ამ უშველებელ სამყაროში, სადაც საცოდავი, დაუძღვრებელი ქალი ძალიან ცუდად გრძნობდა თავს. როგორც ერთადერთ მხსნელს, ისე „ეპარტიკე“



ბოლოა“ ტელეფონის ყურმილს და რეკავდა, რეკავდა... შესანიშნავი ლირიკული კომედიური მსახიობი (მასხენდება თუნდაც მისი მშვენიერი ნამუშევარი ა. ხაბაძის ტიშვილის მიერ დადგმულ სცენურ ნოველებში), გატაცებით და სასაცილოდ თამაშობდა უმწეო ქალს, რომელიც ცდილობდა დაეკავშირებოდა საყვარელ ადამიანს, უკანასკნელად კიდევ გაეგონა მისი ხმა, ეთქვა, აესხნა მისთვის, რაოდენ მარტოა და უბედური. ის კი სატელეფონო გაუგებრობის საშინელ ქსელში იჭლართებოდა... ალო! ალო!... არა, მაღამ, თქვენ იქ არ რეკავთ. ალო! ალო!... ამ სცენას სოფიკო თამაშობდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჩააღინადას ხერხში. რეპეტაციების დროს, ვადევნებდით რა თვალყურს სოფიკოს იმპროვიზაციებს, სიცილით ვიზოცებოდით, და უდიდეს სიამოვნებას გვანიჭებდა ოსტატობა, რომელითაც მსახიობი თანამედროვე ქალაქისა და არეულ-დარეული სატელეფონო საუბრების „ამ შეშლილ, შეშლილ ქვეყნის“ აღქმას განასახიერებდა. სრულიად მარტოხელა ამ ქაოსში სასაცილო იყო და ამავე დროს სევდიანიც. ძალიან სევდიანი. ყოველ შემთხვევაში, მაშინ ასე მეჩვენებოდა.

ბოლოსდაბოლოს ქალი ხვდებოდა იმ კაცის ბინაში და მსახიობი ოსტატურად იწყებდა კარგი გუნება-განწყობის „თამაშს“ ამ მეორე ადამიანისთვის. მის ცხოვრებაში თითქმის ყველაფერი რიგზე იყო და მშვენიერად გრძნობდა თავს, თითქოს არ არსებობდა დარდი, მარტოობა, თითქოს არ არსებობდა ეს უშველებელი, ნამწყვავებით სავსე საფერფლე, თითქოს არ არსებობდა მთელს ნოხზე მიმოზნეული წამლები.... სოფიკო, მართლაც, ოსტატურად ატყუებდა თავის საყვარელ ადამიანს.

მერე ვიღაც ჩაერთო საუბარში, ცდილობდა მათ გათიშვას და აქ ქალმა უცბად გამოაშკარავა თავი, — ემუდარებოდა არ გაეწყვიტათ ესოდენ მნიშვნელოვანი საუბარი და მაშინვე, თითქოს ყოველივე ამის შედეგად იგრძნობოდა ფარული წყენა, ირონია — რა ნაძირალები ხართ ეს მამაკაცები! — ეს მსახიობის ქვეტაქსტი იყო, მის მიერ მონახული და გამოქრფილი. ამის შემდეგ კი, უცებ იფეთქებდა მსახიობის შმაგი ტემპერამენტი. უცებ ეს ქალი საყვარელ ადამიანზე იწყებდა მთელი თავისი გულისწყრომის და აღშფოთების გადმონთხევას, ლანძღავდა და საყვედურებით აესებდა მას. აქ სოფიკოსთან იუმორი სრულიად ქრებოდა და იწყებოდა ნამდვილი დრამა, ღრმა, გამოუსწორებელი დრამა. მხოლოდ უშველებელი დოგი, მანამდე მშვიდად რომ იწვა საყარძელთან, პატრონის სიბრაზით შეშინებული, ხმამაღლა იწყებდა ყუფას და დრამის გვერდით ირონია იზადებოდა. სოფიკო ნელ-ნელა გონს მოდიოდა და იწყებოდა საყვარელ ადამიანთან დამშვიდობება, განშორება, ალერსიანი, სევდიანი, ქალური გრძნობიერებით აღსავსე. მსახიობი მარტოხელა, არავისგან და არაფრით დაცულ სულ პატარა არსებად გადაიქცეოდა და ტირილს იწყებდა. რა კარგად ტიროდა სოფიკო! ეს იყო ძალიან ბავშვური, უმწეო ტირილი, ზღუქუნია... „ყველაფერში მე ვარ დამნაშავე, საყვარელო...“, მივიღე ის, რაც დავიმსახურე... მათქმევივე ბოლომდე...“

ამ ძალიან გრძელ მონოლოგ-წამებას, მარტოობას, გადავსებულს ქმედებით, ქცევებითა და გრძნობებით, სოფიკო ფსიქოლოგიურად ისე ზუსტად და ფაქიზად ამუშავებდა, რომ მეც კი ძალიან ხშირად ვეთიშებოდი რეპეტაციის პროცესს და მასურებლად ვიქცეოდი, ე. ი. ადამიანად, რომელიც გარედან კი არ ადევნებს თვალს, არამედ თვითონაც განიცდის მსახიობთან ერთად.

ძალიან კარგად თამაშობდა სოფიკო ფინალს. ის ჩვეულებრივ, საქმიან სიტყ-



ვებს წარმოთქვამდა, სახეზე კი ცრემლების ნიაღვარი სდიოდა. იგი მიდიოდა, იმალებოდა, თანდათან ქრებოდა საბნის ქვეშ და... კვლავ აღმოჩნდა. ლოდ ყურმილია ეგდო იატაკზე და ტელეფონის გრძელი, გრძელი მავთული — ტუტ-ტუ... .

მასსოვს, ვიდეომანტოფონზე ჩაწერის დროს საუკეთესო სცენა (იქ, სადაც სოფიკო სრულიად განსაკუთრებულად თამაშობდა და ჩემი დადგმა არაფერ შე-
აში აღარ იყო. ვინაიდან მსახიობის საშემსრულებლო ხელოვნება უმაღლეს დონეს აღწევდა) ტექნიკური მიზეზების გამო უვარგისი აღმოჩნდა. რომელიც ლი-
ლაკისათვის თითის დაქვარა დააეციფდათ და ამის გამო ხელმეორედ გახდა საჭი-
რო ჩაწერა. ეს კი ნიშნავს, რომ მსახიობს ხელახლა უნდა დაეწყო თამაში, გან-
ცდა (ო, რა ძნელია ეს), მსახიობური ხელოვნება კი მხოლოდ ერთხელ იბადება.

მერე, ვილაცას, მგონი, სპორტული შეჯიბრებების ჩასაწერად ფირი დასჭირდა და ეს, ჩემის აზრით, სოფიკოს შესანიშნავი ნამუშევარი წაშალეს, წაშალეს ისევე, როგორც სერგო ზაქარიასისა და ზინა კვერენჩილაძის „ანტიგონეს“ ერთდ-
ერთი ჩანაწერი, მაგრამ ვინ აგებს ამაზე პასუხს?!

ამ სატელევიზიო სპექტაკლიდან რამდენიმე წლის შემდეგ, საფრანგეთიდან ჩა-
მოსულმა სოფიკომ ღია ბარათი მაჩუქა, რომელზეც აღბეჭდილი იყო ქ. მილის
სან ბლენის ეკლესიის კედელი, მოხატული შესანიშნავი მხატვრის, დრამატურგის,
ესთეტის, „ავანგარდისტის“ ეან კოკტოს მიერ, რომელიც თავადაც ამ კედლის
ახლოს ასვენია. მაღლიერების გრძნობით ვინახავ ამ ბარათს, სოფიკოსთან ერ-
თობლივი შემოქმედებითი მუშაობის ნიშნად.

ვიხსენებ, განვიციდი, ვკოცნი, ვეხვევი და ეულოცავ საყვარელ, ნიჭიერ სო-
ფიკოს.

სასურველი პარტნიორი

ღერწამივით მოქნილი, მსუბუქი, ბოჩოლასავით დიდი თვალე-
ბი, ფეხშიშველა, დაგლეჯილი, წითელკოპლებიანი კაბით. ნაკადუ-
ლივით სუფთა და ანკარა — ასეთი იყო ჩვენი გოგონა ჰარა-სოფიკო.
მასსოვს საოცარი დღეები დიდი სიყვარულისა და დიდი ტანჯვისა.
ღამეთა თენებისა, ვერიკოს დაყვავებისა და გაბრაზებისა, თეატ-
რის უნდობლობისა და გამარჯვებისა.

წლები დაუნდობლად გარბის, მაგრამ ის წლები, რომელიც შე
სოფიკოსთან ერთად გავატარე რეპეტიციებზე, ზმანებასავითაა. მას
შემდეგ ბევრმა წყალობა ჩაიარა. ადამიანი იმედით ცოცხლობს — აღ-
ბათ, ოდესმე მომეცემა საშუალება შენთან ერთად ისევ მუშაობი-
სა, კამათისა, საინტერესო რეპეტიციებისა, ჩემო სოფიკო!

დიდხანს, ძალიან დიდხანს უნდა იყო. შენ ხომ იმ პუმბერაზი
ხის შტო ხარ, რომელსაც ვერიკო და მიხეილი ჰქვია, გილოცავ!

ანზორ ქუთათელაძე

პატარების

საქპარელი

მსახიობი

ლუიზა ხინგავა — ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობია.

ბავშვობაში არასოდეს უოცნებავს თოჯინების თეატრის მსახიობობაზე. მისი გატაცება მუსიკა იყო. ჩინებული სმენისა და ვოკალის პატრონს დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებდნენ. სწავლობდა მუსიკალურ სასწავლებელში. 1932 წელს ქუთაისის მუსიკალური ტექნიკუმის I კურსის მოსწავლე იყო, როდესაც თოჯინების თეატრში აკომპანიატორად დაიწყო მუშაობა და რას იტყვირებად იყო წლის ხალისიანი, სიცოცხლით სავსე გოგონა, თუ ეს თეატრი მასში სამუდამოდ შეიჭრებოდა და მისი ერთგული მსახური იქნებოდა ბოლომდე. თეატრის მაშინდელ ხელმძღვანელს, ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს რეჟისორ ლევან შენგელიას შეუმჩნევნელი არ დარჩენია ლუიზა ხინგავას შესანიშნავი ხმა და უთქვამს მისთვის, იქნებ მსახიობობაში გეცადა ბედო.

ქალბატონი ლუიზა იხსენებს:

— როდესაც ბატონმა ლეომ მსახიობობაზე ჩამომიგდო საუბარი, გამეცინა და თავშეკავებით ვუპასუხე, აბა, ჩემგან რა მსახიობი უნდა გამოვადგეს-მეთქი. მე ხომ თოჯინის ხელში დაქვრავ კი არ ვიციოდი. ვცადოთ, მიპასუხა და ზ. კუხიანიძის პიესაში „ბიჭები ეძებენ ვაჭაფხულს“ გოგონასა და კურდღლის როლებზე დამაკავა. ძალიან ვდელავდი. პირ-



ველ ხანებში არაფერი არ გამომივდიოდა თოჯინას ვერაფერს ვუხერხებდით. უკუღმა, ხან კი განზე დამყავდა. ცრემლები დაპალუბით მომდიოდა. ბატონი ლეო მამშვიდებდა. რამდენიმე რეპეტიციის შემდეგ ცოტა დავწუნარდი. მივხვდი, რომ „სასჯელს“ ვერსად გავეკცეოდი და მეც დავმორჩილდი ბედს. ლეო შენგელია ძალ-ღონეს არ იშურებდა ჩემს საწრთობად და როდესაც შედეგს მიადწია, თავზე ხელი გადამიხვია და დაყვავებით მითხრა: — არცთუ ცუდად გამოვივიდა. შრომამ და მონღლომბამ ნაყოფი გამოიღო. შემდგომში კიდევ ბევრი უნდა იმუშაო საკუთარ თავზე და აუცილებლად კარგი მსახიობი დადგები. ასე „მოვიწინათო“ და იმდენად ძლიერი „ნათლია“ აღმომაჩნდა, რომ არც მიფიქრია სხვა პროფესიაზე.

გოგონას და კურდღელს უამრავი როლები მოჰყვა: წითელქუდა (ე. შვარცის „წითელქუდა“), კურდღელი (სერანსკის „უჩვეულო შეჯიბრი“), მელია (დ. ჭალაღანიას „უისუნია“), ტანჩია (გ. ჭიჭინაძის „ტანჩია“), ნაფ-ნაფი (ს. მიხალკოვის „სამი გოჭი“), ნაბო (გ. იმერელის „ნაბო“), ჭარჭი (ო. მამფორიას „მტრედები“), ალიგრუ (ნ. კასიანის „ორი ბოკეერი“), რწყილი (ლ. ნუცუბიძის „რწყილი და ქიანჭველა“), წიპა (მ. მიქელაძის „მომობილები“), თევზი (გ. ჭიჭინაძის „იისფერა“), მარია (დ. შენგელიას „ონავარა“), ზანგი ბიჭი (დ. ხუროძის „ძმამისთვის“) და სხვა. მან თეატრში მუშაობის 24 წლის მანძილზე 150-მდე როლი შეასრულა და თითოეულ მათგანში დიდი სიბოლო და სიყვარული ჩააქსოვა. მსახიობი უოველთვის ცდილობდა და ცდილობს ესა თუ ის როლი ახლობელა გახადოს პატარებისათვის. სწორედ ამიტომ უუვართ განსაკუთრებით ბავშვებს. ხშირად სპექტაკლზე მოსული პატარები კითხულობენ — დეიდა ლუიზა თუ თამაშობსო დღეს.

ლუიზა ხინგავამ მრავალ საინტერესო



რეისორთან იმუშავა: სიმონ ვაჩნაძე, ვახტანგ ქუთათელაძე, გურამ მაცხოვრ- შვილი, შოთა ცუცქერიძე, ანზორ ჩხა- კვაძე, გუგული სებისკვერაძე, ვახტანგ მალაფერიძე, სოლომონ უფშიძე, მურ- მან ფურცხვანიძე, ანდრო ფანცხავა.

მის მიერ თოჯინების თეატრის სექ- ტაკლებისთვის დაწერილი მუსიკა დღი- ემოციურობით დ ყდერადობით გამოარ- ჩევა.

ლუიზა ხინგავა აქტიურად მუშაობს თეატრის ყოველდღიურ საქმიანო- ნაში. უკვე 8 წელია თეატრის პროფკავ- შირის კომიტეტის თავმჯდომარეა. არის სამხატვრო საბჭოს წევრი. მისი ინიცია- ტივით შეიქმნა ბავშვთა თოჯინების თე- ატრი ქუთაისის პიონერთა და მოსწავ- ლეთა სასახლეში და წლების მანძილზე მისი ხელმძღვანელი იყო.

ვალერიან დოლიძე

დავით

ხუციშვილი

80 წლისაა

დავით ხუციშვილი ქარ- თველ მახიობთა იმ ნაკადს ეკუთვნის, რომლებიც ჩვენი საუკუნის ოციანი წლების დასასრულს მო- ვიდნენ რუსთაველის თე- ატრის სტუდია-სახელოს- ნოში. ამ დროს თეატრში ახალგაზრდობის ისეთმა ჯგუფმა მოიყარა თავი, რო- მელთაც შეძლეს უფროსი თაობის მხარში ამოდგომა და თავის წვლილის შეტანა რუსთაველის თეატრის შე- მოქმედებით ცხოვრებაში.

თორმეტი წლის დავითი სკოლის მასწავლებელმა ვლადიმერ საგანელიძემ სპექტაკლ „პატარა კახის“ სანახავად ამბროლაურში ჩაიყვანა. იმ დღიდან თე-

ატრი და სცენა მას სასუ- ვარ ოცნებად ექცა.

ყველაზე მეტად პატარა დავითს გელას როლია შემსრულებელი მიზა ბე- დენაშვილი მოეწონა და მი- ზა მასწავლებელს გელა შე- არქვა. სანუდამოდ დარჩა მის მებსიერებაში გელა მასწავლებელი.

დავითმა შეიძწლელი და- ამთავრა. ბიძაშვილის რჩე- ვით საბუთები შეიტანა სამრეწველო ეკონომიკურ ტექნიკუმში და სტუდენ- ტურ ცხოვრებას შეუდგა. თეატრის სიყვარულია მო- სვენებას არ აძლევდა.

რუსთაველის თეატრში სპექტაკლ „ანზორით“ აღ- ტაცებულმა მთელი დამე- ოცნებაში გაატარა. ერთ დღეს დავითი რუსთაველის თეატრის აფიშის კითხვი- სას პატარა განცხადებას წააწედა, რომელიც იუწყე- ბოდა, რომ თეატრთან არ- სებულო სტუდია-სახელოს- ნო 1929—30 წ. სასწავლო წლიდან მსმენელთა მიღე- ბას აცხადებდა.

გამოცდაზე ს. ასმეტელს დადებითად შეუფასებია

დავითის სამსახიობო მო- ნაცემები.

1934 წელს რუსთავე- ლის თეატრმა დადგა გ. შატბერაშვილის „დუმი- მანი“, ამ სპექტაკლში დ. ხუციშვილმა ოთხმო- ცი წლის მეწისქვილე ბე- რუას როლი შეასრულა. პრემიერის შემდეგ ს. ახ- მეტელმა მოხუცის როლის შემსრულებელი მსახიობი ახე შეაქა: — ბარაქადა და- ვით, კარგი იყავი. შენვან კარგი მსახიობი გამოვა.

რუსთაველის თეატრის დადგმებს შორის ერთ-ერ- თი საუკეთესო ს. შანშია- შვილის „არსენა“ იყო. აი, როგორ შეაფასა მოხუცი ონისეს როლის თამაში დ. ხუციშვილის მიერ ს. შანშიაშვილმა: „ჩემო და- ვით! შენ ჩემს ონისეზე უფრო მაღლა დგახარ. ახ- ლა უფრო ნათლად დავანა- ხე, თუ რა დიდი პიროუ- ნება ყოფილა იგი. შენმა ონისემ და არა ჩემმა, ალა- ლი ცრემლი დამადვრევი- ნა...“ დრამატურგის ამგვა- რი შექება, რა თქმა უნდა,

ალექსი წერეთელი — რუსული ოპერის მოამბე

ალექსი აკაკის ძე წერეთელი იმ საზოგადო მოღვაწეთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთა ცხოვრებისა და შემოქმედების უველა დეტალი, უმნიშვნელოც კი, მკვლევართა და მკითხველთა ყურადღებას იწვევს. სამწუხაროა ის ფაქტი, რომ აკაკის ამ ერთადერთი ვაჟის თაობაზე საზოგადოებას მხოლოდ უარყოფითი სმენია, მაშინ როდესაც იგი XIX ს. დასასრულისა და XX ს. პირველი ნახევრის საზოგადო მოღვაწეთა შორის თვალსაჩინო ფიგურაა.

დავითის ნიჭსა და უნარიანობაზე მიგვანიშნებს.

ჩემთვის დაუფიქრარია დ. ხუციშვილის ხომენჯო (ვ. დარასელის „იკვიძე“), ბეჟან-ალა (ი. მოსაშვილის „ჩაძირული ქვები“), ფშაველი მოხუცი თედო („კრწანისის გმირები“), იაგორი (გ. მდივნის „სამშობლო“) და სხვანი.

საქეტაჟში „თოფიანი კაცი“ დ. ხუციშვილმა ჩინებულად წარმოაჩინა მთავარი გმირის ივანე შადრიანის სახე. „დ. ხუციშვილის სახით ჩვენ საქმე გვაქვს დიდი აქტიორული დიაპაზონის მქონე მსახიობთან. შადრიანის როლი ძლიერ რთული და ძნელია არა მარტო ქართველი მსახიობისათვის, არამედ შადრიანის თანამემამულეთათვისაც კი. დ. ხუციშვილმა ამ როლის სირთულე ბრწყინვა-

ლედ გადაჭრა. თამაშის ბუნებრიობითა და უბრალოებით მან მიაღწია დიდ მხატვრულ სიმართლეს (ბ. აბულაძე. გაზ. „კომუნისტი“ 1939 წ.).

კოლექტივსა და მასურებელში სიყვარული და პატივისცემა რომ დაიმსახურო მარტო ნიჭიერება როდი კმარა. თუ შემოქმედს კაცური კაცობა, ქეშმართი მოქალაქეობა, გულის ხმიერება, თავმდაბლობა აკლია, მისი ნიჭის შეფასებისას უკმარისობის გრძნობა გეუფლება, ეს კი შემოქმედს ვარკვეულ ჩრდილს აყენებს.

დ. ხუციშვილი ამ მხრავსანაქებოა. მის გულწრფელობაზე მეტყველებს თუნდაც ერთი ფაქტი. დავით ხუციშვილი და ირაკლი შერაზადიშვილი ქეთის შემ-

დეგ, გამთენიის ქაშს ბრუნდებოდნენ სახლში. ირაკლიმ იმის შიშით, ვაითუ დილის 11-საათის რეპეტიციაზე დამავიანდესო, დავითს სთხოვა ტექნიკურ რეჟისორს შ. წერეთელს უთხარი ავადა ვარ და რეპეტიციაზე ვერ მოვალო. დავითიც ასე მოიქცა, მაგრამ თურმე ირ. შერაზადიშვილი იმ დილით მაინც მოსულა თეატრში. ს. ახმეტელმა დავით ხუციშვილი კი ტყუილისათვის 100 მანეთით დააჯარიმა. ირ. შერაზადიშვილი თხოვნით მივიდა ს. ახმეტელთან და გულწრფელად გამოუტყდა, დავითს ტყუილი მე ვაქქმევიწყო. ს. ახმეტელმა აწის გამო, შერაზადიშვილიც დააჯარიმა 100 მანეთით. დარცხენილი ორივე ერთად მივიდა ხელმძღვანელთან და პატიება სთხოვა.

ალექსი წერეთლის მოღვაწეობა დღემდე სპეციალური კვლევის არავის გაუხდია. მოგვეპოვება მხოლოდ ბ. ჟღენტის ნაშრომი „აკაკის წერილები“, რომელშიც ვეცნობით პოეტის პირად, ოჯახურ ცხოვრებას. მასში, რატომღაც, არ არის გამაზვიებელი ყურადღება ალექსის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე.

წინამდებარე ნაშრომი მცირე ნაწილია იმ გამოკვლევისა, რომელიც მიზნად ისახავს ალ. წერეთლის მოღვაწეობის შესწავლას.

ალექსი დაიბადა 1869 წელს სოფ. სხვიტორში. საშუალო და უმაღლესი საინჟინრო განათლება პეტერბურგში მიიღო. აკაკის მეუღლე — ნატალია პეტრეს ასული ბაზილევსკაია, პეტერბურგის მაღალ საზოგადოებაში იყო აღზრდილი, მას გაუჭირდა სოფლად ცხოვრება, მიატოვა სხვიტორი და შვილთან ერთად პეტერბურგს დაბრუნდა.

აკაკი მთელი სიცოცხლის მანძილზე შესტრფოდა შვილის ნიქს, განათლებას, მიზანსწრაფულობასა და ენერჯიას. ალექსი დიდად გატაცებული ყოფილა მუსიკალურ-თეატრალური ანტრეპრიზით, ეს კი მოითხოვდა გამუდმებულ მოგზაურობას სხვადასხვა ქვეყნებსა და ქალაქებში, რაც დიდ ხარჯებთან იყო დაკავშირებული. ამიტომ დედა-შვილი ხან პეტერბურგში ცხოვრობდა, ხან ხარკოვში, თბილისში, კიევისა და რუსეთის იმპერიის მაშინდელ სხვა ქალაქებში, ხან კი საზღვარგარეთ — პარიზში, ბერლინში, მილანში და სხვა..

„ალექსი დიდი მოუყვარული და პატივისმცემელი იყო დედისა, უცლიდა, თავზე ევლებოდა, როგორც ბავშვს, არაერთხელ გამოგონია მისგან: სანამ დედაჩემი იქნება ცოცხალი, მე ცოლს ვერ შევირთავ, ვაითუ, რძალი ვერ შეეგუოს დედაჩემსო — იგონებს ექვთიმე თაყაიშვილი. — მე იშვიათად შემხვებდრია ცხოვრებაში ისეთი ნაწი, სათუთი და გულთბილი დამოკიდებულება, როგორიც დედა-შვილს შორის სუფევდა. ალექსიმ ბოლომდე შეასრულა თავისი სიტყვა და მართლაც დაუქორწინებელი დარჩა“.

ნატალია პეტრეს ასული ბაზილევსკაია პარიზში გარდაიცვალა 1939 წელს, აი, რას წერს ექ. თაყაიშვილი ამის თაობაზე: „ნატალია დიდი პატივით დავასაფლავეთ. მრავალი წარმოითქვა მის დაკრძალვაზე. მეც მომიხდა სიტყვით გამოსვლა, სხვათაშორის — აღენიშნე, რომ ნატალია ბაზილევსკაიას სიკვდილს პარიზის ქართველი საზოგადოებრიობა ღრმა მწუხარებით ხვდებოდა, როგორც, თავის დროზე ქართველი ხალხი შეხვდა მისი ლიდებული მეუღლის, აკაკი წერეთლის გარდაცვალებას. ალექსის ძალიან მოეწონა ჩემი სიტყვა და დიდი მადლობა გადამიხადა“.

ალექსი ერთობ სიმპათიური, ზრდილი, კაცთმოყვარე, ლამაზი და კეთილი გულის პატრონი იყო. მამა ძალიან უყვარდა და თუმცა ქართული არ იცოდა, მამის თხოვრებთა შენარჩუნს ზედმეწიწვით კარგად იცნობდა.

ყველასთვის ცნობილია აკაკი წერეთლისა და ველიჩკოს მეგობრული და შემოქმედებითი ურთიერთობა, სწორედ ველიჩკოს მეოხებით გაუცვინია ალექსის მამის შემოქმედება.

ერთხელ ალექსის უცდია, მამისათვის წერილი ქართულად მოეწერა. ამით აღფრთოვანებულმა აკაკიმ უპასუხა: „შენმა ქართულმა წერილმა ძალიან გამახარა. არასოდეს საექვოდ არ მიმანდა შენი ნიჭიერება და ენერჯია. ჩემს ახლოს შეგეძლო ასტერ მეთი სარგებლობა მოგეტანა და ჩვენც არ გავმწარებულყავით“.

ცოლ-შვილს ძალზე გულთბილი ურთიერთობა აკავშირებდა აკაკისთან. ელენე მარხბელი-ჩერქეზიშვილისა იხსენებს: „როცა აკაკი მძიმედ ავად



გახდა (1905 წელს მეორედ დეცა დამბლა), აკაკის მეუღლე და ვაჟი სასწრაფოდ ფოდ გამოვიძახეთ. თბილისში ჩამოსვლისას ისინი ჩვენთან დაბინავდნენ და დარჩნენ, სანამ აკაკი არ მოკეთდა. მაშინ მოხდა ჩვენს ოჯახებთან დიდი დაახლოება. ყველა განიცდიდა აკაკის ავადმყოფობას, დიდი თუ პატარა. ჩემმა ძმამ, 13 წლის ნიკომ ბავშვური ლექსიც კი მიუძღვნა აკაკის:

„ავად გაგვიხდა მგოსანი,
შემოეხვივნენ ქალები,
ტბილ სიტყვებს ეუბნებიან,
ვერ აუხილეს თვალები“.

აკაკის გარდაცვალების შემდეგ ალექსი დედასთან ერთად სამუდამოდ დასახლდა პარიზში. იგი ხშირად აგზავნიდა საქართველოში წერილებს.

იმ წერილებიდან, რომლებიც შემომრჩა—გადმოგვცემს ელენე მაჩაბელი-ჩერქეზიშვილისა — ჩანს, რომ მას მუდამუამ აინტერესებდა ქართველი საზოგადოების ცხოვრება, რომელთანაც დიდებული მამის ხსოვნა აკავშირებდა. იგი მთელი სიცოცხლის მანძილზე არ სწყვეტდა ურთიერთობას საქართველოსთან. აინტერესებდა ქართული კულტურა, ხელოვნება. უხაროდა, როცა ჩემგან წიგნებს, ჟურნალებს, გაზეთის ამონაჭრებს იღებდა.

აი, რამდენიმე ამონაწერი მისი წერილებიდან, რომლებიც ოციანი წლებით არის დათარიღებული:

„გმადლობთ სასიამოვნო ცნობისათვის ძვირფას და დაუვიწყარ მამაჩემზე და გაზეთის ამონაჭრებზე“.

„ბედნიერი ვიქნები, თუ შექნება მამაჩემის თხზულებები, გამეხარდება, თუ იმასაც გამომიგზავნით“.⁵

ელ. მაჩაბელი-ჩერქეზიშვილისა ასე წარმოგვიდგენს ალექსის პიროვნებას: „ალექსი (შინაურობაში ლოლიას ეძახდნენ) ურთიერთობაში იშვიათად სასიამოვნო, თავაზიანი, პატიოსანი, ზრდილი, კაცთმოყვარე და კეთილშობილი ადამიანი გახლდათ. იგი ცხოვრობდა პეტერბურგში და მოღვაწეობდა სახელგანთქმულ მარინის თეატრში“.

ალექსი წერეთელი 1948 წელს პარიზში გარდაიცვალა. ამ დროს, როგორც ცნობილია, საფრანგეთში ფაშისტური რეჟიმი მძვინვარებდა. ამის მიუხედავად, ალექსის დაკრძალვას დიდძალი ხალხი დაესწრო. იგი უმემკვიდრეოდ გარდაიცვალა და, როგორც ექ. თაყაიშვილი აღნიშნავს, მთელი თავისი ქონება და ბიბლიოთეკა პარიზის ქართველობას უანდერძა. მისი დიდი ქონებიდან მარტოოდენ სათეატრო გარდერობი რამდენიმე მილიონ მანეთად იყო შეფასებული. პიროვნება, ვისაც ანდერძი დაუტოვა, გარდაიცვალა, ხოლო თეატრის კოლექტივმა მოითხოვა ქონების ის ნაწილი, რომელიც თეატრთან იყო დაკავშირებული, უსასყიდლოდ დარჩენოდა თეატრს. მათ საჩივარი აღძრეს და საქმეც მოიგეს.⁷

ალექსი წერეთელი თავისი მოუსვენარი და მღელვარე სიცოცხლის დიდი ნაწილი თეატრალურ ხელოვნებას შესწირა, იყო თვალსაჩინო საზოგადო მოღვაწე და ქართული კულტურის ქეშმარიტი პატრონი და ქომაგი.

1902 წელს, როდესაც თბილისის საოპერო თეატრი რემონტის გამო დახურული იყო, ალექსიმ ხარკოვის რუსული საოპერო დასი ჩამოიყვანა. ამ დასში მღეროდნენ ცნობილი მსახიობები: ა. ქ. ბონაჩიჩი, ვ. მ. დობრჟანსკაია, მ. ნ. ინასაროვი, ე. ბ. ბროჯი-მუტინი, ი. ს. პეტროვი, ნ. ტ. ვან-ბრანდტი, ო. ა. შულგინა, ლ. გ. გაშინსკაია, პ. ი. პოლუანოვი, ნ. ნ. ფიგნერი, მ. ფ. ბაუერო, ხ. დ. ლენსკი, ჩემეზოვი, ვასილევო და სხვები.⁸



ბილეთების ფასი ალექსიმ ხელმისაწვდომად დააწესა, პირველი ტენორის გვარი განხლდათ ბონაჩიჩი, აკაკიმ რეკლამისათვის ლექსიც კი დაწერა:

„გებზეწება გოგო, ბიჭი,
ჩვენც გვაჩვენეთ ბონაჩიჩი“.⁹

ალექსიმ ორი სრული სეზონი გაატარა თბილისში. მისი დასი ჩვენმა საზოგადოებრიობამ გულთბილად მიიღო, დასის მომღერალი ფიგნერი მეუღლითურთ საჩხერეშიც კი ეწვია აკაკის.

აღ. წერეთელს საქართველოში მარტო საოპერო დასები არ ჩამოყავდა. თუმცა, ამგვარი მოღვაწეობაც თავისთავად მეტად მნიშვნელოვანი იყო საქართველოს კულტურული ცხოვრებისათვის, მაგრამ აუცილებელია, აღინიშნოს მისი ღვაწლი, როგორც დიდებული ქველმოქმედისა და პატრიოტის. თუკი რომელიმე ახალგაზრდას სიმღერის ნიჭი აღმოაჩნდებოდა, მისთვის არც ენერჯიას ზოგავდა და არც მატერიალურ სახსრებს, არ არის გამორიცხული, რომ პიროვნება, რომელმაც მიხეილ ნანობაშვილი, შემდგომში „მიშელ დარიალის“ სახელით ცნობილი, პარიზის „გრანდ ოპერის“ სოლისტი, პარიზში გაგზავნა სასწავლებლად და თვითრად 20 თუმანი სტიპენდია დაუნიშნა — იყო ალექსი წერეთელი. ალექსი ცნობილი იყო ასეთი საქველმოქმედო საქმეებით.¹⁰

დიდი ამაგი დასდო ალექსიმ ჩვენს სახელოვან თანამემამულეს, საქართველოს სახალხო არტისტს ვანო სარაჯიშვილს, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორს ოლდა ალექსანდრეს ას. ბახუტაშვილ-შულგინას, რომელმაც თავისი კარიერა პეტერბურგში დაიწყო და იქვე გაითქვა სახელი, როგორც ნიჭიერმა მომღერალმა, დიდი წარმატებით გამოდიოდა მოსკოვის „აქვარიუმის თეატრში“, აღ. წერეთლის დასში, ხოლო მოგვიანებით — კიევში, ხარკოვსა და ოდესაში.¹¹

ალექსი წერეთელმა მზუნველობა არ მოაკლო ივანე პეტრეს ძე ფალიაშვილსაც. იგი მიიწვია ჭერ პეტერბურგის საოპერო დასში გუნდის ხელმძღვანელად, ხოლო შემდეგ დირიჟორად ვარშავაში, რიგაში, ოდესაში, ყაზანში, თბილისსა და სხვა დიდ ქალაქებში.¹²

თუ როგორი გულისხმიერებითა და მზრუნველობით ეკიდებოდა აღ. წერეთელი ქართულ ეროვნულ საოპერო ხელოვნებას, ნათლად ჩანს შემდეგი დოკუმენტით:

„გმადლობთ ცნობისათვის ოპერის შესახებ. ძალიან მაინტერესებს დავით ანდლულაძე, რა ხმა აქვს — ტენორი, თუ ბარიტონი? გამომიგზავნეთ ფოტოსურათი და რეცენზიები“.

„როგორ მღერის ინაშვილი? ფალიაშვილს სურდა ჩამოსვლა, მაგრამ არ ჩანს“, — წერდა აღ. წერეთელი ელ. მაჩაბელ-ჩერქევიშვილისა.

ასევე მეტად საინტერესო ცნობას გვაწვდის იოსებ გოგოლაშვილი:

„ალექსი წერეთელს განზრახული ჰქონდა ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ დადგმაც. შევადგინეთ კიდევ დამხმარე კომიტეტი და ვთხოვეთ ზაქარიას „პარტიტურა“, მისგან მივიღეთ პასუხი — „მე თვითონ ვაპირებ პარიზში ჩამოსვლას და საჭირო მასალებს ჩამოვიტან“.

ელენე მაჩაბელი, ალექსის თხოვნით, რამდენჯერმე ყოფილა ზაქარია ფალიაშვილის მეუღლესთან „აბესალომ და ეთერის“ პარტიტურის თაობაზე.¹⁴

როგორც ჩანს, ალექსი წერეთელი ქართული ოპერის „გეოგრაფიის“ გაზრ-

დაწევ ცენზობდა და, თუ არა ჩვენი დიდი კომპოზიტორის უდროო გარდაცვა-
ლება, ევროპა გაცილებით ადრე ეწიარებოდა ქართულ საოპერო მუსიკას.

აღნიშნული ფაქტები ნათლად წარმოგვიდგენენ ალექსი წერეთლის საზოგა-
დოებრივი მოღვაწეობის ფრიად საინტერესო მხარეს. ეს ფაქტები აბათილებენ
მოსაზრებას თითქოს იგი მოწყვეტილი იყო საქართველოს და მამის გარდა არა-
ფერი აკავშირებდა მასთან.

რაც ზემოთ ითქვა, სავსებით საკმარისია, რომ ალექსი წერეთელს ღირსეუ-
ლი ადგილი მიეჩინოს ქართული კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეთა შორის,
მაგრამ მისი დამსახურება გაცილებით დიდია.

უნდა აღინიშნოს, რომ ალექსი წერეთელი პროფესიით მუსიკოსი არ ვახლ-
დათ და სპეციალური სამუსიკო განათლება არ ჰქონდა მიღებული. ამის მიუხე-
დავად, ბრწყინვალედ ერკვეოდა რუსული და ევროპული ხელოვნების საკითხებ-
ში, პეტერბურგში იგი ითვლებოდა რუსული თეატრისა და მუსიკის დიდ მცოდ-
ნედ, ცნობილი იყო როგორც ანტრეპრენიორი.

პეტერბურგის თეატრალურ სამუაროში, სადაც ალექსი წერეთელი თვალსა-
ჩინო ფიგურას წარმოადგენდა, მელიტონ ბალანჩივაძის ოჯახიც იყო ცნობილი.
ამ ოჯახთან შეგობრული ურთიერთობა აკავშირებდა ალექსი წერეთელს.¹⁵

ალექსი წერეთელმა 1902 წლიდან პეტერბურგში ჩამოაყალიბა კერძო ოპე-
რა, რომლის სპექტაკლებიც სახალხო შენობაში იმართებოდა. პეტერბურგის საო-
პერო დასში პირველად გამოვიდა ვანო სარაჯიშვილიც. წერეთელი არჩევდა
საუყუეთესო და ცნობილ მომღერლებს, გასტროლებს მართავდა რუსეთის დიდ
ქალაქებში (პეტერბურგი, ხარკოვი, თბილისი), რამდენიმე ცნობილი ოპერა და-
იდგა კერძო ძალებით ალ. წერეთლის ანტრეპრიზით. მაგალითად: რიმსკი-კორ-
საკოვის „მეფის საცოლდე“ და „პან ვოევოდა“. პირველი 1900 წლის მარტში პა-
ნეევის თეატრში, ხოლო მეორე — კონსერვატორიის დიდ დარბაზში 1904 წლის
ოქტომბერში.¹⁶

1908 — 1910 წლებში თ. შალიაპინი ალექსი წერეთელმა ჩაიყვანა ამერი-
კაში საგასტროლოდ.¹⁷ დაახლოებით 1910 — 1913 წლებში მას თეატრალური
ანტრეპრიზა ჰქონდა ევროპაში. პარიზი იცნობდა ალ. წერეთელს, როგორც
გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეს. მის დასში ყოველთვის მაღალკვალიფიციური
მომღერლები მღეროდნენ. იგი მოულოდნელად მოეველინებოდა ამა თუ იმ ცენ-
ტრს და ახალი ოპერების დადგმით იპყრობდა საერთო ყურადღებას: 1895 წლი-
დან ალ. წერეთელი ხარკოვის საოპერო თეატრს ხელმძღვანელობს. 1899 წლის
20 დეკემბერს მისი ანტრეპრიზით დაიდგა რიმსკი-კორსაკოვის „მეფის საცოლდე“.
აკაკი ამ დროს ხარკოვში იმყოფებოდა და ესწრებოდა ამ სპექტაკლებს. პოეტი
ამის თაობაზე იაკობ გოგებაშვილს წერს:

„მე ეს ერთი ხანია აქ ვზივარ, ამ დასაქცევ ხარკოვში და სიცოცხეების გამო
ჭერ კარში არ გამოვდივარ, მხოლოდ საღამ-საღამოობით კი ოპერაში ვარ,
რადგან მუქთია, ჩემს შეილს უჭირავს, დილიდან საღამომდე კი თავისუფალი
ვარ და წერა-კითხვით თავს ვიქცევ.“¹⁸

ხარკოვიდან მოსკოვს საგასტროლოდ ჩასულმა ალექსი წერეთლის დასმა
1900 წლის 2 მარტს, როგორც აღვნიშნეთ, პანეევის თეატრში დადგა რიმსკი-
კორსაკოვის ოპერა „მეფის საცოლდე“, რის თაობაზეც იპოლიტოვ-ივანოვმა წე-
რილი მისწერა რიმსკი-კორსაკოვს და გამოთქვა დიდი კმაყოფილება იმის გამო,
რომ ოპერას დიდი წარმატება ჰქონდა.¹⁹



წარმატებით დადგა რიმსკი-კორსაკოვის შიორე ოპერაც — “პან ვოგოდა“ ამის გამო რიმსკი-კორსაკოვი დიდი მკაუფილებით წერდა ი. ტუმენევი: „წარმატებით მოდგენამ დიდი ბრწყინვალეობით ჩაიარა. მკაუფრებელი გაუთავებლად მიხმობდა, ხოლო მსახიობები ტაშს მიკრავდნენ, ისევე, როგორც ყველა ჩემი ახალი ოპერის დადგმისას. ოპერას დარსებული წარმატება ხვდა.“²⁰

1895 წლიდან 5 წლის განმავლობაში, 1900 წლამდე, ალ. წერეთელი დიდი წარმატებით მოღვაწეობს ხარკოვში. სადაც ფართო საზოგადოების დიდი პატივისცემა და სიყვარული დაიმსახურა. 1899 წლის 27 თებერვალს ხარკოვის საზოგადოებამ მას ბენეფისი გადაუხადა.

1905 წელს ალექსი წერეთელმა პეტერბურგში საგასტროლოდ მიიწვია იმ დროისათვის ცნობილი იტალიელი მომღერალი ტიტო რუფი, რომელმაც ხუთი ოვე დაჰყო რუსეთში და 66 სპექტაკლში იმღერა, დაძაბულ პოლიტიკურ ვითარებაში ალექსიმ ყველა პირობა შეუქმნა მომღერალს, რომ სპექტაკლები მაღალ დონეზე ჩატარებულიყო. კლიმატურმა პირობებმა და მიძიმე ფიზიკურმა დატვირთვამ მომღერალი იძულებული გახადა შეეწყვიტა გასტროლები.

ალ. წერეთელმა გამოაცხადა ანონსი ტიტო რუფის გამოსახიობარი გამოცემის შესახებ. ალექსიმ ყველაფერი იღონა, რომ სადამო მაღალმხატვრულ დონეზე ჩატარებულიყო, აი, რას წერს ტიტო რუფი ამ სადამოს შესახებ:

„მრავალფეროვან მსმენელთან ერთად მომიწყო ალექსიმ სიურპრიზებით სავსე სადამო, რომელშიც მონაწილეობდნენ სტუდენტები და იტალიური სიმღერების თაყვანისმცემლები. მათ მომართვეს 36 ცალი ძვირფასად მოქარგული ბალიში, რომლებზეც დაწოილი იყო 36 ცალი კოლოფი ძვირფასი საჩუქრებით — პირველად მე მეგონა, რომ ყველაფერი ეს სარეკლამო ხასიათის მიზანსცენა იყო, მაგრამ საქმით გარკვეა, რომ ყველაფერი გულის სიდრმიდან მოდიოდა, ამ სადამოს ორგანიზატორი და სულის ჩამდგმელი თავად წერეთელი გახლდათ, ეს იყო ნამდვილი ხელოვნების ზეიმი. მე ვთხოვე მას ჩემთან ერთად გამოსულიყო სცენაზე მკაუფრების წინაშე, იგი ძალიან მორიდებული და თავმდაბალი ადამიანი გახლდათ და დიდ უარზე დადგა. მე ძალით გამოვიყვანე იგი სცენაზე, რამაც მკაუფრებელთა შორის უსაზღვრო აღფრთოვანება გამოიწვია.“²¹

ალ. წერეთელს ინტენსიური მოღვაწეობა არც ემიგრაციაში შეუწყვეტია. პარიზში ჩამოაყალიბა რუსული საოპერო დასი, რომელიც შეეისხლბორცა პარიზის თეატრალურ ცხოვრებას და დიდმნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა მასში — მოგვიხსრობს ბორის ალექსანდროვისკი.²²

ალ. წერეთელმა „შანზელიზეს“ თეატრში რუსულ საოპერო თეატრს სიცოცხლის ბოლომდე უხელმძღვანელა. მის დასს ჰქონდა დეკორაციები, კოსტუმები, ეკონომიურ ხელშეწყობასაც განიცდიდა — წერს იოსებ გოგოლაშვილი, მაგრამ მაინც აქედან იწყება დასაბამი ნამდვილი რუსული ოპერისა და ბალეტის დაფუძნებისა, რომელიც მყარად შევიდა პარიზის თეატრალურ ცხოვრებაში.²³

ალ. წერეთელი რომ პარიზში გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწე იყო, ამას ადასტურებს შალიაპინისადმი მიძღვნილ ორტომეულში შეტანილი მოგონებები და ის ფაქტი, რომ მის დასში „ვოკალისტთა მეფე“ და სხვა საუკეთესო ხელოები მონაწილეობდნენ, ა. ვერტინსკის ცნობით, 1927 წელს ალექსი თ. შალიაპინს ხვდება. თ. შალიაპინის გამოსვლა საფრანგეთის დედაქალაქში ალ. წერეთელის საოპერო დასის ღირქცვამ არახული ბრწყინვალეობით მოაწყო.

გასტროლებისათვის ეროვნული ხასიათი რომ მიეცათ, შეიქმნა „რუსული



ოპერა“²⁴. ორკესტრი და გუნდი საგანგებოდ გამოიწერეს რიგიდან, დეკორაციები დაამზადეს იმ ხანად უცხოეთში მყოფმა საუკეთესო რუსმა მხატვრებმა, მთელს ევროპაში შეაგროვეს ოპერისა და ბალეტის ჩინებული მსახიობები და ღირსფორები. ფულს არ იშურებდნენ არც სცენის ხარჭების დასაფარავად, არც რეკლამისათვის. პირველ სპექტაკლად „ბორის გოდუნოვი“ დაიდგა. ალექსანდრე წერეთლის თეატრალურმა შემართებამ ფრანგებზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. საოპერო წარმოდგენები ბელგიასა და ინგლისშიც გაიმართა. უკანასკნელი ფაქტი დასტურდება 1931 წლის 25 აპრილს თ. შალიაპინის მიერ ქალიშვილისადმი მიწერილი ბარათით — „მივემგზავრები ლონდონს, — იტყობინება იგი, — სადაც სეზონი ექნება წერეთლის რუსულ ოპერას, არანაკლებ 12-14 სპექტაკლში ვიმღერებ“²⁴.

რუსული ოპერისა და ბალეტის მასობრივი პოპულარიზაცია საზღვარგარეთ ჯერ კიდევ რევოლუციამდე დაიწყო, მაგრამ „რუსულმა სეზონებმა“ ძალიან დიდი როლი ითამაშეს რუსული საოპერო მუსიკის პოპულარიზაციის საქმეში, შორს გაუთქვეს სახელი და გააცნეს ევროპას რუსული კლასიკური მუსიკა.

დასს, მართალია, დიდი შემოსავალი ჰქონდა, მაგრამ ალექსი იმდენად პირდაპირი, იდეალური და უანგარო კაცი იყო, რომ შემოსავლის ანგარიში თვითონ არც კი ერეოდა, რასაც დასი მისცემდა, იმით კმაყოფილდებოდა. დასის წევრები ალექსის აღმერთებდნენ და ოდნავი უსიამოვნებაც კი არ ჰქონდათ მასთან.

მეუღლისადმი გაგზავნილ წერილში აკაკი ასე ახასიათებს თავის შვილს:

„თავის წლოვანებისადმი იგი უფრო მეტია, ვიდრე წარმატებული. მე იგი მომწონს არა როგორც მამას, არამედ როგორც მკაცრ მსჯავრმდებელს, ეს კი ბევრი რამ არის. უზრუნვე მისი შემოქმედების გამო, რაც სამწუხაროდ, დიდ დროს მართმევს და არ მაძლევს საშუალებას მასთან ერთად ვიყო.“²⁵

ალექსის ანტიტრაპიზა უმრავლეს შემთხვევაში მოლოდინის გაცრუებით და ზარალით მთავრდებოდა. ამიტომ დედა-შვილი ხშირად ხელმოკლეთობას განიცდიდა და დახმარებისათვის აკაკის მიმართავდა.

უფრო მეტიც, ხშირად ალექსის ძვირადღირებული, ფანტასტიური გეგმების ჩაშლის გამო დიდი ვალები ედებოდა და მევალები აკაკის ქონებაზე აცხადებდნენ პრეტენზიას.

მეუღლისადმი მიწერილ ერთ-ერთ წერილში აკაკი წერს:

„ძვირფასო ნატაშა, დიდი ხნის, რამდენიმე წლის წინათ, როცა ინსტიტუტში ვიღაც ქალიშვილი უნდა მოეწყოთ, ლოლია სხვებთან ერთად თავდებად დადგომია გოგოს მშობლებს სწავლის ქირის და შესანახი ხარჭების გადახდის საქმეში. ქალიშვილი სწავლობდა, მშობლებს კი გადასახდელი არ ჰქონოდა. სხვა თავდებმა პირებმა ფულის გადახდას თავი აარიდეს და ყველაფერი კისნურზე დააწვა მართლ ლოლიას, ამდენი წლის გავლის შემდეგ აქაურმა აღმინისტრაციამ მიიღო მოწერილობა, ყველაფერი მთლიანად გადაახდევინეთ ალექსი წერეთელს მისი ქონებიდან“²⁶.

მართლაც, პოეტი გამუდმებით და მთელი თავისი ძალღონით ზრუნავდა ცოლ-შვილის კეთილდღეობისათვის, ცდილობდა, არ დაეკლო მათთვის საარსებო სახსრები, ამშვიდებდა და აიმიდებდა ალექსის, აძლევდა მას დიდად სასარგებლო რჩევა-დარიგებებს და არაფერს ზოგავდა მისი გამოხსნისათვის.

სამართლიანობა მოითხოვს, ალექსი აკაკის ძე წერეთელს ღირსეული ადგილი მიეკუთვნოს სახელოვან წინაპართა შორის, როგორც თვალსაჩინო საზოგადო მოღვაწეს, რუსული საოპერო ხელოვნების უანგარო, თავდადებულ მოამაგეს.

1. 2. ექ. თაყაიშვილის 1949, 27 მარტი (ჩაიწერა კ. კეკელიძემ და აკაკის მისწავილმა) საჩხერე.
 3. გაზეთი „ფოთის მუშა“ 1935 № 10
 4. ბ. ჯღენტო „ა. წერეთლის წერილები ცოლ-შვილს“.
 5. გაზ. „სამშობლო“ 1970 13 მარტი, გვ. 5.
 6. გაზ. „სამშობლო“ 1970 13 მარტი გვ. 5.
- მარგარიტა ვაჩნაძის გადმოცემით ალექსი გარდაიცვალა მოწამელის შედეგად. დასაფლავებულია დედის აკლდამაში.
7. ექ. თაყაიშვილი 1949 საუბარი ჩაიწერა კ. კეკელიძემ. სხვიტორი.
 8. „ცნობის ფურცელი“ 1902 „ივერია“ 1904. 6 აგვ. № 1 12 ივლისი.
 9. „სამშობლო“ 1970 27 თებერვალი.
 10. „ცნობის ფურცელი“ 1903 10 ივლისი № 2205, გვ. 2.
 11. შ. კაშმაძე „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“. II წიგნი.
 12. შ. კაშმაძე. „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“ II წიგნი. „ხელოვნება“ 1955.
 13. „სამშობლო“ 1970. 13 მარტი.
 14. „სამშობლო“ 1970. 27 თებერვალი.
 15. მ. გორგაძე, „ქართველები პეტერბურგში“ გვ. 279.
 16. მ. გორგაძე, „ქართველები პეტერბურგში“ გვ. 245-246.
 17. გაზ. „წიგნის სამყარო“ 1970. 14 იანვარი.
 18. ა. წერეთელი ტ. 15, წერილი იაკობ გოგებაშვილისადმი.
 19. ნ. ა. რიშსკი-კორსაკოვი VII ტ. 1900. 12/IV, წერილი იპოლიტოვ-ივანოვი-საკან.
 20. ნ. ა. რიშსკი-კორსაკოვი VII ტ. წერილი ტუმენევისადმი, გვ. 163.
 21. „ჩემი ცხოვრების პარაბოლა“ ტ. რუფი. თავი 21.
 22. გაზ. „უკრაინის მალაროელი“ 1971. № 6 ივლისი.
 23. „სამშობლო“ 1970. 27 თებერვალი, გვ. 4.
 24. თ. შალიაძინი ტ. 1 გვ. 497. წერილი ქალიშვილისადმი 1931 წ. 25 აპრილი. რიგა.
 25. ბ. ჯღენტო „ა. წერეთლის წერილები ცოლ-შვილს“.
 26. ბ. ჯღენტო „ა. წერეთლის წერილები ცოლ-შვილს“.



გვგულო

ბუნნიკაშვილი

1910 წელს გრ. სელიაშვილმა სურამის მოსწავლეთა და სცენისმოყვარე მოაგარაკეთა ძალებით დადგა ვალერიან გუნიას ვოდველი „არც აქეთ, არც იქით“. სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ქეთაისის გიმნაზიის მოსწავლე, ჩვენი სასკოლო მსახიობი აკაკი ხორავე, გრიგოლ სელიაშვილი და გუგული ბუნნიკაშვილი.

ნაძალადევის კლუბი პირველი ყოფილა, რომელსაც ახალბედა მსახიობისათვის გზა დაუღოცია. ამ დროს წრის რეჟისორად შაქრო ბერიშვილი მუშაობდა. მას გ. ბუნნიკაშვილი თანაშემწედ დაუნიშნავს და პატარა როლების შეარტლებაც დაეკისრება.

გუგული ბუნნიკაშვილის სატირული შემოქმედებით ნაწარმოებები 1911 წლიდან ფსევდონიმით იბეჭდებოდა ევრნალ ვაჭუთებში. ახალი ავტორის გამოჩენით დაინტერესებულან „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქტორი ი. იმედაშვილი, „ეშმაკის მათრახის“ რედაქტორი ნ. კალანდაძე და თავიანთ ევრნალებში თანამშრომლობა შეუთავაზებიათ.

მის ნაწარმოებებს, რომლებიც იბეჭდებოდა ქართული საბჭოთა თეატრის ჩამოყალიბებისას, ავტორის მოქალაქეობა-

რივი სითამამე და გულწრფელობა აჩვენებდა მოზიდველობასა და მზატვრულ ძალას. ამ მხრივ აღსანიშნავია მისი ფართოდ გახმაურებული კომედია „შეშინებული ანთიმოზი“.

ეს იყო პირველი ქართული საბჭოთა პიესა, რომელშიც აისახა საქართველოში მენშევიკური რეჟიმის დამხობისა და საბჭოთა წყობილების დამყარების დღეები. პიესამ უმაღლესი პოპულარობა მოიპოვა. პირველად დაიდგა 1921 წლის აპრილში, ხაშურის სცენისმოყვარეთა წრის მიერ, შემდეგ გორში, ცხინვალსა და აბოლისში. ითარგმნა და დაიდგა აფხაზური და ოსური თეატრების სცენაზე.

1922 წელს გუგული ბუნნიკაშვილმა დაწერა სატირული კომედია „მენშევიკები პარიზში“, რომელიც გორში დაიდგა. ამ პიესაში ავტორი ამხელს და დასცინის მენშევიკ ხელისუფალთა სრულ განწირულებასა და უზადრუკობას. სპექტაკლში ბენია ჩხიკვაშვილის როლს ანსახიერებდა თავად გუგული ბუნნიკაშვილი.

პიესა „ნაბიჭვარი“, („სხვისი შვილი“) უადმოქართულებული გ. ბუნნიკაშვილის მიერ, 1934 წელს დადგა სანდრო აბუტელმა რუსთაველის თეატრში, ხოლო



„ქო. მაგრაში“ კოტე მარჯანიშვილმა 1930 წელს ქუთაისში.

„კოტე მარჯანიშვილთან მიღებაწევობას უძლიერესი მნიშვნელობა ჰქონდა მკ. თვის, — იგონებს გუგული ბუნწიაშვილი, — მისი ზემოქმედებით ჩამოყალიბდა ჩემი თეატრალური შეხედულებები“. მარჯანიშვილის დაკვეთითა და კონსულტაციით დაუწერა დრამატურგს „ქო. მაგრაში“, პიესაზე მუშაობისას ბევრი კარგა და სასარგებლო რჩევა მოუღია მისგან.

პიესას „ქო. მაგრაში“ პირველ ვარიანტში „ღვაბეში“ ერქვა. იგი სატირულ ხასიათისაა, ამხელს და ჰკიცხავს საბჭოთა დაწესებულებებში შეუთუვალ ვაიკურებს, ძველი რეჟიმის მოხელეებს, რომელთაც ფერი უცვლიათ, გარგნულად საბჭოთა ხელისუფლების ერთგული გამხდარან, სინამდვილეში კი ბნელი ზრახვები და ანგარება ამოქმედებთ.

„გუგული ბუნწიაშვილი ეკუთვნის ქართულ კომუნისტ-მწერალთა იმ პირველ თაობას, — წერს კრიტიკოსი ბესარიონ ჟღენტი, — რომელმაც საქართველოში საბჭოთა წყობილების გამარჯვების პირველ წლებში საფუძველი ჩაუყარა ქართულ პროლეტარულ ლიტერატურას და მრავალმხრივი მოღვაწეობა გააჩაღა ქართული საბჭოთა კულტურის, მწერლობის ფრონტზე“. მართლაც, გუგული ბუნწიაშვილი მთელი მონდომებით ჩაება ახალი, მუშურ-გლეხური სახელმწიფოს სამსახურში ერთნაირი კულტურის განვითარების საყვარელ დეოდ. იგი ჯერ რეკომის მდივანია ზაშურში, შემდეგ სამაზრო აღმასკომის პრეზიდენტის წევრი და პასუხისმგებელი მდივანი გორში, უფრო გვიან — სამაზრო პარტიული კომიტეტის აგიტაცია-პროპაგანდის განყოფილების გამგე.

1924 წლიდან გუგული ბუნწიაშვილი აქტიურად მონაწილეობს ახალი საბჭოთა თეატრის შექმნაში და აარსებს „წითელ თეატრს“.

იმავე წელს სათავეში ჩაუდგა აგრე-

თვე სატირის თეატრს, სადაც ბუნწიაშვილი პიესა დაიდგა. თეატრმა ხელი წელი იარსება, შემდეგ მის პაზაზე გუგული ბუნწიაშვილის ხელმძღვანელობით შეიქმნა მოძრავი სასოფლო თეატრი, რომელმაც საკომუნისტური მოძრაობის პერიოდში დიდი როლი შეასრულა სოფლად პროპაგანდისტული მუშაობის განხორციელებაში. თეატრმა საქართველოს თითქმის ყველა კუთხის სოფლები შემოიარა.

გუგული ბუნწიაშვილი ხელმძღვანელობდა აგრეთვე თბილისსა და რაიონებში წერა-კითხვის უცოდინარობის ლიკვიდაციის, კლუბებისა და სამკითხველოების მიწოდების საქმეს. დაწერილი აქვს მეთოდური სახელმძღვანელო სოფლად პოლიტსაგანმანათლებლო მოძრაობის თაობაზე.

თვალათიანი წლებიდან გუგული ბუნწიაშვილი თავს ანებებს დრამატურგიას და იწყებს თეატრალურ მოღვაწეობას. აქვეყნებს წერილებს სპექტაკლებზე, რეჟისორებსა და მსახიობებზე: ვ. ერისთავზე, დ. ერისთავზე, ზ. ანტონოვიზე, ა. სუმბათიშვილი-იუჯინზე, ვ. აბაშიძეზე, ლ. მესხიშვილზე, გ. დავითაშვილზე, ნ. გოცირიძეზე, ა. ფაღავასა და სხვებზე; ვრცელ ნაშრომს კოტე მარჯანიშვილის მოღვაწეობაზე.

საყურადღებოა მისი წერილები მოქმედ ხალხებთან თეატრალური ურთიერთობის საკითხებზე: „მოსკოვის მცირე თეატრი საქართველოში“, „გოგალი და ქართული თეატრი“, „რევიზორი“ ქართულ სცენაზე“, „დიდი რუსი მსახიობი ერმოლოვა“, „რუსული თეატრის დიდი ოსტატები“ (სტანისლავსკი), „რუსეთის პირველი რევოლუცია და ქართული სახალხო თეატრი“, გამოკვლევები ქართულ თეატრზე; „ქუთაისის თეატრი 1905 წლის რევოლუციის პერიოდში“, „ბათუმის თეატრი“, „გორის თეატრა“, „ქართული თეატრი ასი წლის მანძილზე“, „ქართული თეატრი მენშევიეკების

დროსა, „ცხინვალის თეატრალური წარსულიდან“, „გაბრიელ სუნდუქიანი და სომხურ-ქართული თეატრალური კავშირი“, „ა. სუშბათაშვილი და ქართული თეატრი“, „მოსკოვის მცირე თეატრი საქართველოში“, „ნ. ვოგოლი ქართულ სცენაზე“, „გორის თეატრი“, „მახარაძის თეატრი“, „ჭიათურის თეატრი“ და სხვ. გ. ბუხნიკაშვილმა, როგორც თეატრალურმა მოღვაწემ, დიდი შრომა გასწია გასული საუკუნისა და ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორიის საკითხების შესწავლისა და სისტემატიზაციისათვის. იკვ ბევრი საინტერესო და საფუძვლიანი შრომის ავტორია.

ფრიალ ნაყოფიერია მისი მუშაობა საქართველოს თეატრალურ მუზეუმში 1938 წლიდან, სადაც სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე მუშაობდა დირექტორად. მან მთელი თავისი შეგნებულობა ცხოვრება ქართული თეატრის კვლევასა და ისტორიული მასალების დამუშავებას მონაწილეობდა.

თეატრის მუშაებს დიდ სამსახურს უწევს მის მიერ შედგენილი კატალოგები.

ნოდარ მახარაძე

ბ ი ბ ა

ე ბ რ ა ლ ი ძ ე

უკანასკნელი 2-3 წლის მანძილზე უფროსი თაობის რამდენიმე ნიჭიერი შემოქმედი გამოაყლდა ფოთის ვალერიან გუნიას სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრს. მათი შემოქმედება ამშვენებდა ქართულ სათეატრო ხელოვნებას. ერთი მათგანი იყო საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი გიგა ებრალიძე.

გრიგოლ (გიგა) სეფეს ძე ებრალიძე ომის წინა წლებში მსახიობად იწყებს მუშაობას ლანჩხუთის სახელმწიფო თეატრში ვანიკო აბაშიძის ხელმძღვანელობით, რომელმაც მოხდენილ კაბუქში უმაღლესი მზარდი მსახიობი და სრულიად ახალგაზრდას თავის დადგმებში რამდენიმე წამყვანი როლის შესრულება დააკისრა.

1947 წლიდან, ლანჩხუთის სახელმწიფო თეატრის დახურვის შემდეგ იგი ფოთის თეატრში გადმოიღის და სიცოცხლის ბოლომდე მისი ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობია. თითქმის 40 წლის მანძილზე გიგა ებრალიძის მოღვაწეობის გარეშე წარმოდგენილია ფოთის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება, რომლის ერთ-ერთი ბურჯთაგანიც იყო.



დაუფიქვარია მის მიერ ფოთის თეატრის სცენაზე განსახიერებელი როლები: ელიშუქი („ნაპერწყლიდან“) გოდუნი („ორღევა“), გიორგი სააკაძე („გიორგი სააკაძე“), მონტანელი („კრანანა“), ანთიმოზი („უფსკრულთან“), გიორგი („ოთხაოთხანთ ქვრივი“), ონისე („ხევისბერი გონა“), პაპაგორა („გული ხელის გულზე“), შამილი („შამილი“), გოროდნიჩი („რევიზორი“), ლოპესი („ესპანელი მღვდელი“), აგაბო („სანამ ურემი გადაბრუნდება“), აპრაქუნე („აპრაქუნე კიმპიმელი“), ილია ჭავჭავაძე („წიწამური“), დათიკო მეგრელიშვილი („ვალი“), ბეჟანა („მე ვხედავ მზეს“) და სხვ.

გიგა ებრალიძემ ძალა და ენერგია, ტემპერამენტი, მთელი თავისი შესაძლებლობა სათეატრო ხელოვნების სამსახურს შეაღია. დღედაღამ დაუღალავად შრომობდა, იღწვოდა, რათა მშობლიური ფოთის თეატრი ყოველთვის მოწინავეთა შორის ყოფილიყო. ამის დასტურია თუნდაც 1967 წლის გასტროლები თბილისში, რომელიც რეპერტუარის თვალსაზრისით, თითქმის მთლიანად ბატონ გიგას მხრებზე გადავიდა. იგი თბილისელ მაყურებელთა წინაშე წარსდგა, როგორც კარგი ხელოვანი. მის მიერ დედაქალაქის სცენაზე წარმოდგენილ მხატვრულ სახეებს: აპრაქუნეს, ბეჟანას, ეზოპეს, ტარიელ გოლუასა და ნიკო ნიკოლაძეს აუღელვებლად არ დაუტოვებია მაყურებელი.

ქარმაგი, ჯანით და სიცოცხლით სავსე, ბავშვით ალალი, თეატრზე და თავის პროფესიაზე უსაზღვროდ შეყვარებული... ზოგჯერ იჭვინიც კი, მაგრამ ამ იჭვსაც თეატრის საკეთილდღეოდ წარმართავდა ხოლმე, რადგან მშობლიურ თეატრზე, საერთოდ სათეატრო ხელოვნებაზე აუგის თქმას არაეის აპატიებდა. მტკიცედ იცავდა ქეშმარიტებას. ზოგჯერ ზედმეტად ფიცხიც კი იყო, მაგრამ სხვანაირად არ შეეძლო

მუდამ საქმისათვის შემართულს, სიმაღლის დამცველს, თავდადებულს, ბავშვით გულჩვილს და მოყვასს.

იგი იყო შესანიშნავი მეგობარი, განსაკუთრებით ახალგაზრდობა, მომავალი თაობა უყვარდა, რომელიც ყოველთვის ფუტკარივით ეხვია თავს. არასოდეს იმუტრებდა მათთვის გულის სითბოს.

...და ბოლოს, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ მისი უქანასკნელი ნამუშევარი, შესანიშნავი ბეჟანა („სამანიშვილის დედინაცვალი“), როდესაც „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ქუთაისის საგასტროლო რეპერტუარში არ შეეიტანეთ ბატონი გიგას ავადმყოფობის გამო, ნაწყენი დარჩა, მაგრამ, როცა გაიგო აქარაში და მესხეთ-ჯავახეთში მიგვექონდა გასტროლებზე, გაიხარა და გამომჯობინდა კიდევ... აღტაცებული იყო, ბავშვით უხაროდა: აქარაში პირველად ვარო, ეს რა მამული გვექონიაო, რა ხალხი გვეყოლიაო — გაიძახოდა... და მოულოდნელად სული მესხეთის უძველეს და უღამაზეს მხარეს დაუტოვა. სხეული კი კოლხეთის მშობლიურ მიწას მივებარეთ.

ღიღია დანაკლისი ფოთის თეატრისა, რომლის მთავარი მაცოცხლებელი არტერია იყო ბატონი გიგა. გიგა ებრალიძე მუდამ დარჩება ფოთის თეატრის ისტორიაში, როგორც მისი ჰარმაჯი, ფესმავარი მუხა.



სის, მოსკოვისა და ლენინგრადის უნივერსიტეტებში არსებული დოკუმენტების დასაყრდენად შევებზე იგი მკითხველს აცნობს არაერთ დღემდე უცნობ საინტერესო ფაქტს. პირველწყაროს.

წიგნში ფართოდაა წარმოდგენილი რუსეთში მცხოვრებ ქართველთა კულტურული მოღვაწეობა, მათ მიერ საჯარო-მომცემლო საქმის ორგანიზაცია, ქართული წიგნების გამოცემის ისტორია პეტერბურგში, მოსკოვისა და თბილისში. ავტორს უწინარესად აინტერესებს ის პირები, რომლებიც, თუმცა წარმოშობით ქართველები იყვნენ, თავიანთ წარმოებებს რუსულ ენაზე წერდნენ. დიდ მთარგმნელობით მოღვაწეობას ეწეოდნენ, მკვიდროდ იყვნენ დაკავშირებული რუსეთის კულტურულ ცხოვრებასთან, გამოჩენილ რუს პოეტებთან, მწერლებთან, საზოგადო მოღვაწეებთან. ავტორი თავის მიმოხილვას იწყებს ციციშვილების (ციციანოვები) ლიტერატურული მოღვაწეობით, განიხილავს დიმიტრი, პავლე და ეგორ ციციანოვების მოღვაწეობას, მათ დამსახურებას რუსეთის წინაშე.

განმანათლებლური იდეებით გატაცებულმა პ. ციციანოვმა ფრანგულიდან რუსულ ენაზე თარგმნა კომედია „ტაურკას, ანუ პრანკია ქალის შეცდომები“, რომელიც დიდი წარმატებით იღებებოდა პეტერბურგის თეატრის სცენაზე.

ლიტერატურულ-ფოლკლორული ტრადიციების ზეგავლენით წერდა თავის მოთხრობებს სიმონ ეგნატაშვილი. მან ქართულიდან გადმოარუსულა სპარსული ხალხური დასტანი გმირ მეფისწულ ბარამის შესახებ — „ბარანგულიანდამიანი“. საქართველოში აღზარდილი ს. ეგნატაშვილი კარგად იცნობდა ქართულ ზეპირსიტყვიერებას, სპარსულ ლიტერატურას, რაც ნათლად გამოვლიანდა მის ნაწარმოებებში. ს. ეგნატაშვილმა ბევრი რამ გააკეთა რუსი მკითხველასა-

ნაღობ

„მალუტაშვილი“

საყურადღებო

წაშრომი

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველოში“ რუსულ ენაზე გამოსცა რ. ახვერდიანის შრომა „რუსულ-ქართულ ლიტერატურული ურთიერთკავშირის ისტორიიდან“, რომელშიც განხილულია რუსეთში ქართველთა კულტურული სამწერლო მოღვაწეობა გლეხთა გამოსათავისუფლებლურ რევოლუციამდე, ე. ი. 1861 წლამდე.

ამ თემაზე ქართველ და რუს მეცნიერებს საქმაოდ საინტერესო გამოკვლევები აქვთ გამოქვეყნებული, მაგრამ რ. ახვერდიანის წიგნი იმითაა საინტერესო, რომ ეხება რა მთელ რიგ უკვე ცნობილ პრობლემებს და საკითხებს, იგი ხშირად უბრუნდება მათ, რათა დააზუსტოს, ზოგჯერ ახალი, საკუთარი შეფასება მისცეს ფაქტებს, კრიტიკულად მიუდგეს თითქოსდა უკვე დადგენილ დებულებებს.

წიგნის დიდი ღირსება ისაა, რომ ავტორი სკრუპულოზურად, ჭეშმარიტ მეცნიერული პასუხისმგებლობით იხილავს უზვად შეგროვილ მასალას.

რ. ახვერდიანს საფუძვლიანი მუშაობა აქვს ჩატარებული არა მარტო გამოცემულ შრომებზე, არამედ უშუალოდ წყაროების შესწავლაზე, თბილი-



თვის ძველი ქართული ლიტერატურის გაცნობისა და პოპულარიზაციის საქმეში.

წიგნში საინტერესო მასალაა ალექსანდრე ამილახვარის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ, მოთხრობილია მის სატირულ ნაწარმოებზე „ახტრასანი — ქმედობა“ და იმაზე, თუ რა დიდი როლი ითამაშეს მისი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაზე ფრანგმავან-მანათლებლებმა.

წიგნში საქმოდ დიდი ადგილი აქვს დათმობილი დავით ჩოლოყაშვილის, ა. გრუზინცევის, დ. ციციანოვის, დ. ბაკრატიონის, ა. თუმანიშვილის, ე. ნილაევის (ქილაშვილის), ი. შალიკოვის (შალიკაშვილის), რ. დანიბეგოვის (დანიბეგაშვილის), ი. გრუზინოვის, ნ. წერეთელიძის (წერეთლის), ა. ერისთავის, ნ. გარსევანოვისა (გარსევანიშვილის) და ლ. ლაშქაროვის (ლაშქარაშვილის) მოღვაწეობას.

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ქართველთა მოწაწილეობა რუსულ თეატრალურ ცხოვრებაში. ამ მხრივ უთუოდ საყურადღებოა რ. ახვერდიანის მიერ წიგნში წარმოდენილი მასალები ცნობილი იურისტის, მეცნიერისა და დრამატურგის ნ. ნ. სანდუნოვი-ზანდუნელის შესახებ ავტორი ფართოდ იყენებს რა მთელ რიგ მეცნიერთა შრომებს, ბევრს ახალსა და საინტერესოს გვაწვდის, როგორც ნ. სანდუნოვის ბიოგრაფიიდან, ასევე მისი ლტკრატურული მოღვაწეობის შესახებ. ნ. ნ. სანდუნოვი პროგრესულად განწყობილი სახელმწიფო მოღვაწე იყო, რომელიც ერიდებოდა თავისი მოწინავე შეხედულებების აფიშირებას. ალბათ, ამიტომაც ზოგი მის მიერ შექმნილი ნაწარმოები, მაგალითად, მკვეთრად ანტიბატონუმური პიესა „ჭარისკაცის სკოლა“ ანონიმური აღმოჩნდა და მრავალაწლის განმავლობაში მათი ავტორის სახელი არ დადგენილა.

წიგნში ფართოდაა განხილული სანდუნოვის მიერ შედგენილი „საბავშვო თეატრი“, ანუ პიესათა კრებული, რომელსაც მოსკოვის კეთილშობილთა პანსიონის მოსწავლეები ასრულებდნენ (2 ტომად). ამ კრებულში შეტანილი იყო პიესები: „უჩინმაჩინი“, „გონებისა და გულის სკოლა“, „მერკულესის არჩევანი“, „კეთილი ბავშვები“, „კეთილშობილი ყმაწვილი“, „დღევანდელი საუყუნის მეგობრები“, „ჭარისკაცის სკოლა“, „სანო პანსის გუბერნატორობა კუნძულ ბარატურზე“, „მწუხარება სიგუისაგან“ და სხვა. გარდა ამისა, ნ. სანდუნოვის ეკუთვნოდა პიესები: „ბანქოს მოთამაშე“ (რენიარის ტრაგედიის ვადმოკეთება), „ოჯახის მამა“, „სამეფო საქციელი“, აგრეთვე ფ. შილერის „ჟაჩაღების“ პირველი თარგმანი, იურიდიული ხასიათის შრომები, ნ. სანდუნოვის შიანერენ ფ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარულის“ პირველ თარგმანსაც.

ცნობილი რუსი მხახიობის სილა სანდუნოვის ძმა, ნიკოლოზი, გამოჩენილი იურისტი, თეატრთან დაახლოებული და მისი დიდი მოსაყვარულე გახლდათ. ჭერ კიდევ გიმნაზიაში მხახიობობდა, თამაშობდა დ. ლენინის, ვ. კაპანისტოს, მ. მატანსკის კომედიებში. უცხო ენების ბრწყინვალე მცოდნემ თარგმნა გერმანული ოპერების ლიბრეტოები, გატაცებული იყო „შტურმერების“ რომანტიკული დრამატურგიით, განსაკუთრებით კი ფ. შილერით, წერდა ლექსებსაც, თანამშრომლობდა სხვადასხვა ჟურნალებში.

ნ. სანდუნოვის დრამები, კომედიები თავის დროზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ. როგორც ერთ-ერთი თანამედროვეთაგანი წერდა, „გამათარახებელი სატირა იქცა მისი ცხოვრების სტიქიად“.

წიგნის ავტორს განხილული აქვს რუსულ თეატრთან დაკავშირებული ისეთი



ნაწარმოებებიც, როგორცაა ნ. გარსე-
ვანოვის სტატია „ნ. გოგოლა მამხილე-
ბელი ლიტერატურის წინაშე“, რომე-
ლიც 1861 წ. ოდესაში გამოიცა, თავა-
დისქალ გრუზინცევას ვოდვეილი „ჭა-
დოსნური კოში“, ა. გრუზინცევის ტრა-
გედია „ისრაელიები ანუ ათენის გადარ-
ჩენა“, მისივე — „დაპრობილი ყაზა-
ნი, ანუ მღვფე იონეს ლმობიერება“,
„ელექტრა და ორესტა“, „ოლივიოს მღ-
ფე“, დ. ციციანოვის „ნამღვილი რევი-
ზორი“, პ. შალიკოვის პიესა „გრაჯიის
ყვავილები“ და სხვა.

როგორც აღვნიშნეთ, რუსეთში
მცხოვრები ქართველები მრავალმხრივ
მოღვაწეობას ეწეოდნენ, ბევრი მათგანი
კარგად ფლობდა ქართულ ენას და
ყოველნაირად ცდილობდა, რუსი მეთი-
ველისთვის გაეცნო ქართული კულტუ-
რა, ისტორია. ამავე დროს ისინი მჭიდ-
როდ დაუწყავდნენ ევროპის, რუსე-
თის სულიერ ცხოვრებას, გატაცებულ-
ნი იყვნენ ფრანგი განმანათლებლების
შრომებით, წერდნენ როგორც კლასი-
ციკლურ ტრაგედიებსა და კომედიებს,
ასევე სენტიმენტალურ დრამებს.

რ. ახვერდიანი საინტერესოდ გვახა-
ტავს მათ სიახლოვეს თანამედროვე რუ-
სულ ლიტერატურულ პროცესებთან.
მონაწილეობას იმ ბრძოლაში, რომე-
ლიც გასული საუკუნის დასაწყისში
კლასიციზტებსა და სენტიმენტალის-
ტებს შორის მიმდინარეობდა. მაგ. ა.
გრუზინცევის ტრაგედიებს აღარებს ვ.
ოზეროვის ნაწარმოებებს, გვიჩვენებს რმ
ღირსებებს, რომლითაც ქართველ ავ-
ტორთა დრამატული ნაწარმოებები გა-
მოირჩეოდნენ. ამასთან, ხაზს უსვამს იმ
მოვლენებსაც, რომლებიც გვიჩვენებენ
ზოგიერთი ავტორის კავშირს რეაქცი-
ულ, ოფიციალურ წრებთან; გავიხსე-
ნოთ თუნდაც დ. ციციანოვის „ნამღვი-
ლი რევიზორი“, ოფიციალური წრეების
დავალებით რომ შექმნა, როგორც ნ.
გოგოლის მამხილებელი კომედიის „რე-

ვიზორის“ გაგრძელება, ერთგვარად
პი ენდი“, რომელსაც უნდა ეჩვენებინა
ნეკოლოზ პალეინის იმპერიაში კანონი-
ერებისა და პატიოსნების გამარჯვება
ცალკეულ უსინდისო და თაღლით ქო-
ხელებზე...

აღსანიშნავია, რომ ავტორი ნათლად
გვიჩვენებს „რუსულენოვან“ ქართველ-
თა კავშირს სამშობლოსთან, არ გაურ-
ბის იმის ჩვენებასაც, თუ რა იყო მათ
შემოქმედებაში სუსტი, კონსერვატი-
ული-რეაქციული და, რაც მთავარია, ამ
მწერლობისა და მოღვაწეების კავშირს
დეკაბრისტებთან, ა. ს. პუშკინთან, მ. ი.
ლერმონტოვთან, რომელთა მეგობარ-
ნაცნობი ზოგი მათგანიც გახლდათ.
თუმცა, წიგნი რუსულ-ქართულ ურთი-
ერთობებს ეხება, ავტორის ყურადღებას
არ გამოორჩენია არც ის სომეხი მოღვა-
წენი, რომელნიც ქეშმარიტი მონღოლე-
ბით უწყობდნენ ხელს რუსეთში ქარ-
თული წიგნის გამოცემას, ქართველთა
ლიტერატურულ მოღვაწეობას.

რ. ახვერდიანი დაკვირვებული
მკვლევარია, რომლის ხელთყოფმა მა-
სალამ მისცა საშუალება ეჩვენებინა ის
დიდი როლი, რომელიც ქართველმა
მოღვაწეებმა შეასრულეს XVIII —
XIX ს. პირველი ნახევრის რუსეთის
კულტურულ ცხოვრებაში.

გარეანის პირველ გვერდზე:

გოგი მესხიშვილი — პრობერტ სტურუა*

გარეანის მეორე გვერდზე:

სოფიკო უილერელი — ანა კარენინა („ანა კარენინა“)

გარეანის მესამე გვერდზე:

სცენა ესტონეთის ახალგაზრდული თეატრის სპექტაკლიდან „კამლეტი“

გარეანის მეოთხე გვერდზე:

ქანტე ლოლაშვილი — მასხარა („მეფე ლირი“)

«ТЕАТРАЛУРИ МОАМБЕ» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЕСТИНК»)

№ 2 (157) 1987 г. Тбилиси

Редактор ГУРАМ БАГНАШВИЛИ

გადაეცა წარმოებას 4/V-87 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 16/VI-87 წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 7,05

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 5,85

ქალაქის ზომა 60X90¹/₁₆

უე 04498

შეკვეთა № 1535

ტირაჟი 1500

Сдано в набор 4/V-87 г.

Подписано к печати 16/VI-87 г.

Учечно-издательских листов 7,05

Объем издания 5,85

Заказ № 1535

УЭ 04498

Тираж 1500

ფახი 55 კაპ.

ინდექსი 76143

Цена 55 коп.

ИНДЕКС 76143

საქ. თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, კლ. ტეტკინის ქ. № 133.

Типография Союз театральных деятелей Грузии, Тбилиси,
ул. Кл. Цеткин № 133.



საქართველოს
კინოცენტრის
არქივი



სფ 20/8

მ მ ა ტ რ ა ლ უ რ ი მ თ ა მ გ მ “ № 3