

567  
187

ISSN 0136-2666

საქართველო  
1987

# თეატრალური მოთხრობა



5. 1987





# თეატრალური მოამბე



5. 1987

სექტემბერი—ოქტომბერი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია გავრეკელი,  
ეთერ გუგუშვილი,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
ოთარ ევაძე,  
ვასილ კიკნაძე,  
ბადრი კობახიძე,  
ლილი ლომთათიძე,  
გიგა ლორთქიფანიძე  
რობერტ სტურუა,  
ერემია ქარელიშვილი,  
ვახტანგ ქართველიშვილი,  
ნინო შვანდირაძე,  
თემურ ჩხეიძე,  
გიორგი ციციშვილი,  
თამაზ შილაძე  
დირიჯორი ჯანელიძე.

წელიწადი 30-ე

რედაქციის მისამართი

თბილისი-380007

კიროვის ქ. № 11-ა

ტელეფონი 99-90-96

საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი

## შ ი ნ ა ა რ ს ი

|   |
|---|
| დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის<br>70 წლისთავისათვის<br>„თეატრალური მოამბის“ ანექტას პასუხობენ:<br>ალექსი არგუნი, ეთერ გუგუშვილი, ნოდარ გუ-<br>რაბანიძე, ვასილ კიცანიძე, გიგა ლორთქიფანიძე,<br>ნათელა ურუშაძე . . . . . 3—13 |
| თამარ გომართელი — რევოლუციას სცენის-<br>მოყვარენიც სწეოდნენ . . . . . 16  |
| მხარაძელთა დებიუტი მოსკოვში . . . . . 20  |

### სპექტაკლები

|   |
|---|
| ნანა ფრიდონაშვილი — მეორე შეხვედრა „მერი<br>პოპინსთან“ . . . . . 24 |
| ალექსანდრე შჩერბაკოვი — მკვერმეტყველება<br>იგავისა . . . . . 28     |
| ელენე დავიძოვა — გზა საკუთარი თავისაკენ . . . . . 30                |
| ნანა ბობოხიძე — ჩვენი მყურებელი . . . . . 33                        |
| დიდი ქართული მწერლის ილია ჭავჭავაძის                                |

### დაბადების 150 წლისთავი

|  |
|--|
| ილია ჭავჭავაძე — ქართული თეატრი . . . . . 42           |
| ჭემალ როგავა — დიდი ილიას დალოცვილი გზით . . . . . 45  |
| ნიკოლოზ მიქაშვიძე — ილიას გმირები სცენაზე . . . . . 51 |

### ისტორია

|  |
|--|
| მარინე ნიკოლაიშვილი — ალექსანდრე ჭავჭავაძე<br>და თეატრი . . . . . 53                                   |
| ნათელა ურუშაძე — აკაკი ფალავა . . . . . 58   |
| ნინო შევანიძე 70 წლისა (სამ კავშირის სამ-<br>დიენოს მისალმება) . . . . . 62                            |
| გიორგი იმერელი — ვახტანგ მეგრელიშვილი . . . . . 63   |
| გიგა ლორთქიფანიძის ოთარ მეღვინეთუხუცე-<br>ისი, თემურ ჩხეიძის მილოცვა მედია კუბუხი-<br>ძეს . . . . . 68 |

### კორტრიბუტი

|  |
|--|
| ეთერ გუგუშვილი — დაუცხრომელი გოგი . . . . . 71         |
| ნაზი ელიაშვილი — ფანტაზია, გამომგონებლობა . . . . . 79 |

### მეზარ ებაძის ხსოვნას

|  |
|--|
| თემურ ლანიავა . . . . . 83   |
| ჭეირან ფაჩუაშვილი . . . . . 84   |
| გივი მეფისაშვილი . . . . . 84  |
| ავთანდილ სახამბერიძე . . . . . 85  |
| გალინა აქსიონოვა. 70-იანი წლების დასაწყისი,<br>პარიზი. პიტერ ბრუკი . . . . . 86                            |
| ლერი პაქსაშვილი „კემარიტების დამღვნი“,<br>კრიტიკოსის „უზუსტობანი“ . . . . . 94                             |
| საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრების<br>ახალი დადგმები (1987 წლის 1 იანვრიდან<br>1 ივლისამდე) . . . . . 98 |

## დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70 წლისთავი

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70 წლისთავის წინ „თეატრალური მოამბის“ რედაქციამ ორი შეკითხვით მიმართა ქართული თეატრის ცნობილ მოღვაწეებს:

1. რა როლი ითამაშა დიდი ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ „ქართული თეატრის ისტორიაში“?
2. როგორ გეხანებათ თეატრის ადგილი ცხოვრების რევოლუციური გარდაქმნის ხანაში?

გთავაზობთ პასუხს აღნიშნულ კითხვებზე.

1. უაღრესად დიდია ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის როლი მთელი კაცობრიობის სულიერი აღზრდის საქმეში, რომ არაფერი ვთქვათ ჩვენი დიადი ქვეყნის სხვადასხვა ერთა შესახებ. ოქტომბრის რევოლუციამ, უპირველეს ყოვლისა, მსოფლიო კულტურის საგანძურთან მისასვლელი ყველა გზა გაუხსნა უბრალო, გაუნათლებელ ხალხს.

თეატრი ერის სულიერი სიმდიდრის ყველაზე ამოღებული გამოხატულებაა. ხელოვნების ამ სახეობამ თავისთავში შეითავსა ხელოვნების სხვა დარგები: ლიტერატურა, მუსიკა, ფერწერა, ქორეოგრაფია და სხვა. მსოფლიოს ყველა ხალხმა ჯერ კიდევ ვერ შექმნა საკუთარი ეროვნული თეატრი, რადგან ნაკლებად გააჩნია როგორც მატერიალური, ასევე სულიერი ფასეულობანი. ოქტომბრის რევოლუციის წყალობით საბჭოთა ხალხის როგორც მცირე, ასევე დიდმა ერებმა შესძლეს შეექმნათ და განევითარებინათ თავიანთი ეროვნული თეატრალური კულტურა. ამაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის ლენინურ ნაციონალურ პოლიტიკას. აფხაზური თეატრი სწორედ რომ ოქტომბრის რევოლუციის წყალობით წარმოიშვა. სწორედ ოქტომბრის პირმშომ — აფხაზურმა ეროვნულმა თეატრმა აზიარა თავისი მაყურებელი არა მხოლოდ აფხაზ დრამატურგთა შემოქმედებას, არამედ მსოფლიო კულტურის კლასიკოსთა ნააზრევს და განა ქართული, რუსული, სომხური, აზერბა-

ალექსი

არბუნი

იჯანული, უკრაინული, ბელორუსული, თურქმენული, მოლდავეური, თუ ჩვენი სამშობლოს სხვადასხვა ხალხთა დრამატურგია არ დაედო საფუძვლად აფხაზური თეატრის შესანიშნავ სპექტაკლებს? მრავალეროვანი საბჭოთა დრამატურგიის გმირი აფხაზური თეატრის სცენიდან აღაპარაკდა.

მივაღვევით თვალი აფხაზური თეატრის საგასტროლო მარშრუტს — მოსკოვი, თბილისი, კიევი, ნიკოლაევი, ხერსონი, ჩერნიგოვი, ჩერქესკი, მაიკოპი, ორჯონიკიძე. თეატრი ხელს უწყობს სხვადასხვა ეროვნების ხალხთა ურთიერგაგებასა და ურთიერთგამიღრმებს. განა ეს ოქტომბრის რევოლუციის მონაპოვარი არ არის? იგივე შეიძლება ითქვას სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართულ თეატრზე, რომელსაც ამჟამად ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მთელს ჩვენს ქვეყანაში. თეატრის რეპერტუარი მდიდარია მსოფლიო თუ საბჭოთა კლასიკით.

ივლისში მოსკოვში გახლდით მივლინებით. მოულოდნელად ნაცნობი ხმა მომესმა. მოვიხედე და საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, რუსთაველის სახ. თეატრის მსახიობი ბადრი კობახიძე დავინახე. ძმურად გადავეხვეით ერთმანეთს. საუბარში შევიტყვე, რომ თეატრი არგენტინაში მიემგზავრებოდა მეტად საპატიო მისიით — ლათინური ამერიკის ხალხისათვის გაეცნო ქართული თეატრალური კულტურა! განა შესაძლებელი იქნებოდა ყოველივე ეს ოქტომბრის რევოლუციის გარეშე?

2. მე-19 საუკუნის სახელგანთქმული იტალიელი ტრაგიკოსი ერნესტო როსი თავის მეგობარს ანჯელო გუბერნატისს წერდა: „არასოდეს დამავიწყდება, რომ შენმა ჰამლეტმა პირველმა ა-ა-ბ-რ-ი-ა-ლ-ა ჩემს გულში ხელოვნების ჰეშმარიტი შემეცნების ნაპერწკალი“! სწორედ ეს არის თეატრის დანიშნულება ყველა დროსა თუ ეპოქაში, რამეთუ მისი ვალია აღამიანი საკუთარ თავზე და ცხოვრებაზე დააფიქროს, გახადოს იგი ამაღლებული, ბედნიერი. თეატრისათვის ყველაზე მთავარია აზიაროს კაცობრიობა სულიერად ამაღლებ-

ულ გმირთა მართალ, პატიოსან ადამიანთა სახეებს, რადგან მათი ცხოვრებისეული პრინციპი ყოვლისშემძლე წარმართველ ძალად იქცევა მაყურებლის თვითშემეცნების განვითარებაში. ჩვენს თეატრებს თავისი სპექტაკლებით დიდი წვლილი შეაქვთ გარდაქმნის პროცესში, სწორედ ამიტომ, აუცილებლად მიმაჩნია, რომ ჩვენი პარტიული და საბჭოთა ორგანოები გვერდით ამოუდგნენ თეატრებს, დაეხმარონ მათ, რომ ეს სპექტაკლები ნახონ არა მხოლოდ სტაციონარის, არამედ შორეული თუ ახლობელი ქალაქებისა და სოფლების მაყურებელმა. ამ ჩვენებას თან უნდა ახლდეს მაყურებელთა დისპუტები, საუბრები. როცა ქარხნის მუშა ან სოფლის მშრომელი იტყვის თავის, თუნდაც პროფესიონალიზმს მოკლებულ სიტყვას, იგი გაცილებით ღირებულია, რადგან აზრი წრფელია და გულიდან, გრძნობიდან, ემოციიდან მომდინარეობს. რა დასამალია და, ახლა თეატრალური კრიტიკა ხომ სპეციალისტთა ვიწრო წრისათვის არსებობს, ზოგჯერ იგი აზრს იმგვარი ენით გადმოგვცემს, რომ რიგით მაყურებელს ზოგჯერ არ ყოფნის გამბედაობა სპექტაკლის შემდეგ თავისი შეგრძნების თაობაზე პირუთვნელად გვესაუბროს.

მოდით, მივცეთ სიტყვა მათ, ვისთვისაც, უპირველეს ყოვლისა, იქმნება ეს სპექტაკლები, რათა გაცოცხლდეს მათი სულიერი აქტივობა, გარემოსამყაროსთან თანამონაწილეობის შეგრძნება და ამასთან ერთად სიმტკიცე კეთილ საქმეთა განხორციელებაში!



ქართული საბჭოთა თეატრის გზა მჭიდროდ არის დაკავშირებული რევოლუციასთან, მის რომანტიკასა და პათოსთან ჩვენს თეატრს შეეისისხლბორცა რევოლუციის უკომპრომიისობა, რომელიც მისი მამოძრავებელი ძალა გახდა. თეატრის წინაშე უსაზღვრო პერსპექტივები გადაიშალა. რევოლუციამ გაანთავისუფლა მხატვრის აზროვნება, ჩაუნერგა მას რწმენა, განსაზღვრა მისი ადგილი ახალი სამყაროს სისტემაში, განაპირობა მისი შემდგომი ძიებანი.

დღეს ლოზუნგებით აღარავენ წერს. ამიტომ, ვშიშობ პირველივე ხა ცოტა ლოზუნგს ხომ არ დაემსგავსა მეთქი. მაგრამ იქ, სადაც საკითხი ეხება ცხოვრებისა და ადამიანების გარდაქმნის პროცესებს, სადაც თვით ცხოვრებამ ადამიანების წინაშე ფართო შესაძლებლობები გაშალა და მათში კეთილი იმედები დანერგა, უკვე ნაძვვილად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სწორედ რევოლუციამ მისცა ადამიანებს (ამ შემთხვევაში თეატრის ადამიანებს) იმედების უფლება, ბედნიერებაზე ოცნების სამუალება, ამ იმედებისა და ოცნების განხორციელების სტიმული. და, თუ დავუმატებთ, რომ რევოლუციის იმ ქარცეცხლიან წლებში ეს მაღალი ცნებები იმთავითვე შორს იყო სიყალბისაგან, იბადებოდა თავისუფლად, ორგანულად, ცხოვრებასთან ლოგიკურ კავშირში და ლოგიკურად უერთდებოდნენ ადამიანის გულს, მაშინ გასაგები გახდება მათი ჭეშმარიტი ძალა და ნამდვილი გულწრფელობა.

მომხრ

გუგუგვილი

უკიდურესად მძიმე იყო ქართული თეატრის მდგომარეობა — ეს თემა მკითხველისთვის კარგად არის ცნობილი და არაფერი ახლის დამატება თითქმის აქ არავის ძალუძს. ამ რთული პერიოდის შესახებ უამრავი ხაზრომი, მონოგრაფია, მოგონებაა დაწერილი, მაგრამ არცერთ ამ ნაშრომში არაფერია ნათქვამი ერთი გარემოების თაობაზე: რევოლუციის კეთილი განზრახვები და პერსპექტივები (მათ შორის თეატრის დარგშიც) ცხოვრების დინებას ხანდახან არასწორად შემოაბრუნებდა და ეს დინება ულმობლად იჭრებოდა ადამიანთა ცხოვრებაში, მათ ყოფაში, იმსხვრეოდა მათი ცხოვრებისეული საფუძვლები, ანგრევდა ნათელ იმედებს, ოცნებებს, ფსიქოლოგიურ სიმშვიდეს, ზნეობრივ სამყაროს...

დროის ეს ბოროტმოქმედება თეატრმაც განიცადა. მის „ველებზეც“ იღვრებოდა სისხლი. ძვირად დაუჯდათ ქართველებს, ქართულ კულტურას, მის ლიტერატურასა და ხელოვნებას ეს სისხლი. დანაკლისი აღუვსებელი დაჩა...



დღეს, როდესაც ჩვენ რევოლუციის საზე-  
იმო თარიღს აღვნიშნავთ, ამის დავიწყება  
არ შეიძლება. თუმცა, თაობას, რომელმაც ეს  
ტრაგიკული გზა განვლო, განცდილი ყოვე-  
ლთვის ახსოვდა. და თუ ჩვენ თეატრის ბედ-  
ზე, მის შორეულსა და აწმყოზე ვლაპარა-  
კობთ, უნდა გვახსოვდეს კარგიც და ცუ-  
დიც, ლამაზიც და ულამაზოც, კეთილიც და  
ბოროტიც, დადებითიცა და უარყოფითიც.  
დღევანდელ თეატრზე მსჯელობა არ შეიძლე-  
ბა ამ ორი კონტრასტული ცნებების გარეშე.

2. ამას წინათ სეზონის დასურვასთან და-  
კავშირებით „თეატრალური მოამბის“ რედა-  
ქციაში გაიმართა საუბარი „მრგვალი მაგიდის“  
გარეშე. საუბრის მასალები გამოქვეყნებუ-  
ლია ჟურნალის მეოთხე ნომერში. იქ ბევრი  
რამ ითქვა. მეც გამოვთქვი ჩემი მოსაზრებე-  
ბი ქართული თეატრის დღევანდელი მდგომა-  
რეობის თაობაზე. მაგრამ თეატრი ისეთი ორ-  
განიზმია და ჩვენი მომთხოვნელობა მის მი-  
მართ ისე დიდია, მე ვიტყვოდი, მაქსიმალის-  
ტური, რომ იგი ერთი საუბრით ვერ შემოი-  
ფარგლება. სათქმელი კვლავ ბევრი მაქვს, უპ-  
ირველეს ყოვლისა, იმ საკითხებზე, რომელიც  
წლების მანძილზე ახასიათებდა ჩვენი თეატ-  
რის ცხოვრებას და თავის არასასიამოვნო ზე-  
გავლენას ახდენდა მის საქმიანობაზე.

შევეხები მხოლოდ ორ საკითხს.

დღეს ხშირად ლაპარაკობენ ხელოვან-ლი-  
დერზე, ხელოვანზე, რომელიც უპირველეს  
ყოვლისა, თეატრის შემოქმედებითი მოძღვა-  
რი იქნება, მოგვევლინება როგორც დიდი პი-  
როვნება. ამბობენ, რომ ასეთები აღარ არიან.

ცხადია, კატეგორიულად არ შეიძლება ამ-  
ის მტკიცება, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება:  
თეატრალურ ასპარეზზე პიროვნების და-  
ბადება, უპირველეს ყოვლისა, დროსთანაა  
დაკავშირებული. უღმობველი ეპოქა ზოგჯერ  
პიროვნების ნიშნებს ჰკლავდა. მწერლები  
ზოგჯერ იმას წერდნენ, რაც არ აფიქრებდათ,  
რისიც არ სჯეროდათ, ან არ უნდოდათ ერწ-  
მუნათ. რეჟისორები ხშირად დგამდნენ და  
მსახიობები თამაშობდნენ იმას, რაც ეწინაა-  
ღმდეგებოდა მათს შინაგან იმპულსებს, რწმე-  
ნასა და მრწამსს. ის კი, ვინც უფრო თამამი

ჩყო და თავის უთანხმოებას ამა თუ იმ საკითხზე ხმამაღლა აცხადებდა, ირიცხებოდა საზოგადოებიდან, მას გასაქანს არ აძლევდნენ, უმიზეზოდ დევნიდნენ. აქ ვგულისხმობ არა მარტო ტრაგიკულ ოცდაათიან წლებს, არამედ შემდგომ წლებსაც. ვახა თუნდაც ბორის პასტერნაკის ბედი არ არის საკმარისი?

შევეჩვიეთ სიყალბეს, არაგულწრფელობას და იქ, სადაც საქმე ადამიანურ ფაქტორთან გვაქვს, სიყალბე დაუშვებელია. თეატრში კი ეს ფაქტორი განსაკუთრებით აუცილებელია იმიტომ, რომ სწორედ თეატრში ხდება ცხოვრების „ხილული“, ვიზუალური აღქმა, პირდაპირი მხატვრული აღქმა, რომელიც უზარმაზარი, არხახული ზემოქმედებითი ძალით ხასიათდება. ზემოქმედებითი ძალა კი იძით არის განპირობებული, რომ მისი ძირითადი ამოსავალი წერტილები ორლესულია და მულდმივად „ეჭახებიან“ ერთმანეთს — ერთი მზოივ, ადამიანი-მსახიობი, მეორე მზოივ, ადამიანი-მაყურებელი. აქ ყველაფერი ურთიერთქმედებაში, ურთიერთგანპირობებულშია. აი, რატომ არის თეატრი ის ადგილი, სადაც არ შეიძლება სიყალბე. თეატრი ვერ იტანს სიყალბეს — როგორც ცხოვრებისეულს, ისე მხატვრულს, სოციალურს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ის კარგავს მაყურებლის მორალურ და ზნეობრივ ნდობას.

აქედან გამომდინარე, იბადება პასუხი იმ სავეალალო მდგომარეობაზე, რომელიც ასე გვაწუხებს ყველას: რატომ არ დადის მაყურებელი თეატრში? აბრალებენ ტელევიზიას, კინოს, ადამიანების გადატვირთვას, დაღლილობას, გარეუბნებში ცხოვრებას, რომლებიც მოწყვეტილია ქალაქის ცენტრისგან და ა. შ. მაგრამ ვფიქრობ, რომ მთავარი მიზეზი, მაინც, თეატრის მიმართ დაკარგული ნდობაა, ნდობა, რომელიც წლების მანძილზე ეცლებოდა თეატრს.

თქვენ მეკითხებით — როგორი უნდა იყოს დღევანდელი თეატრი? ზემოთ მე უკვე ვთქვი, თუ როგორი არ უნდა იყოს იგი. რაც შეეხება სურვილებს, შემძლია ვთქვა, რომ ჩემთვის არა აქვს მნიშვნელობა იმას, როგო-



რი სტილისა, ან როგორი ხასიათისა იქნებოდა ჩვენი თეატრი — ჰეროიკული თუ ფსიქოლოგიური, ეპიკური, პოეტური თუ რომანტიკული, მთავარია, იყოს, ქართული და თანამედროვე, მართალი და მშფოთვარე.

ჩარლი ჩაპლინიმა ერთხელ თქვა: „მე სამყაროს ცეცხლისწამკიდებელი ვარ“. პარადოქსულია? სრულიადაც არა! ადამიანი, რომელიც სახიერად აზროვნებს, მიხვდება, თუ რას გულისხმობდა დიდი მსახიობი და რეჟისორი. ცხადია, ეს სიტყვები არ აღიქმება პირდაპირი მნიშვნელობით. ჩაპლინის აზრით გათვალისწინებულია მხოლოდ ხატოვნად მოაზროვნე ადამიანებზე და გასაგებია ნამდვილი ხელოვანისათვის.

თეატრმა უნდა შეძლოს ცეცხლი მოჰკიდოს ადამიანის გულსა და გონებას, უნდა შეიკრას მის სამყაროში, ანთოს მისი ცხოვრება, აღუძრას სიყვარული და სიძულვილი, სიხარული და ცრემლი, ჩაუნერგოს მას სიცოცხლე, შემატოს ენერჯია.

როგორ უნდა კეთდებოდეს ეს? ეს უკვე რეჟისორებმა და მსახიობებმა უნდა იცოდნენ. კრიტიკოსმა არ უნდა ასწავლოს მათ — ასე გააკეთე, ასე დადგი, ასე ითამაშე და არა სხვანაირად (თუმცა, ჩვენში არიან ისეთი ადამიანებიც, ვინც თეატრზე წერენ, რომლებსაც უყვართ რეჟისორების ჰკუთის სწავლება...).

მინდა მჯეროდეს, რომ ქართული თეატრი კიდევ იტყვის თავის სათქმელს.



1. რა შეადგენს თეატრალური ხელოვნების არსს? — ღრმა შინაარსი და მისი ადექვატური ფორმა. ეს ყველა ჰეშმარიტ თეატრს უნდა ახასიათებდეს.

მაშ, რა შესძინა რევოლუციამ თეატრს? ახალი შინაარსი, გარდაქმნის სულისკვეთება, ახალი გმირი (ეს უკანასკნელი უმთავრესად მიმაჩნია).

ბუნებრივია, ამან გამოიწვია ახალი თეატრალური ფორმების, თამაშის ახალი მანერის შექმნის აუცილებლობა.

ნოდარ გურაბანიძე

თუ მსოფლიოს თეატრალური ხელოვნების მთელ გზას გავითვალისწინებთ, რევოლუციის შემდეგ შექმნილი საბჭოთა თეატრი სრულიად ახალი ეტაპია. ამდენად თვით საბჭოთა თეატრია რევოლუციის მოვლენა თავისი არსით.

როდესაც თქვენი ჟურნალის მიერ დასმულ პირველ კითხვაზე პასუხი დავწერე, იგი გამოვიდა ვრცელი და საბჭოთა თეატრის ისტორიის „მოკლე კურსს“ დაემსგავსა.

გამახსენდა გენიალური პაბლო პიკასოს „ხარის სერია“ — პირველ სურათზე გამოსახულია სავსებით „რეალისტური“ ხარი ნატურისათვის დამახასიათებელი ყველა რეალით. მეცხრე სურათზე უკვე ხარის სქემაა მოხაზული. პიკასომ უკუაგდო „ხორცი“ და მოგვცა „სული“.

ვის უნდა მივბაძოთ თუ არა გენიოსებს? ამიტომ სრულ და ვრცელ პასუხს ისევ სქემა ვამჯობინე — ზემოთქმული მიმაჩნია საბჭოთა თეატრის „სულად“.

2. ის, რაც ჩვენს ცხოვრებაში დღეს ხდება, რევოლუციური გარდაქმნაა. მაშასადამე, თეატრმა ისეთივე როლი უნდა შეასრულოს, როგორსაც რევოლუციური გარდატეხის დროს ასრულებდა ხოლმე.

ახლა მე მაქვს ე. წ. შემხვედრი კითხვა. მსოფლიო ისტორიულმა კატაკლიზმამ მოგვცა ვსევოლოდ მიეიერჰოლდი და სერგეი ეიზენშტეინი, ლეს კურბასი და სანდრო ანტეტელი... წარმოშობს თუ არა დღევანდელი რევოლუციური სულისკვეთება ამგვარ ნოვატორებს?



1. შეიქმნა თვისობრივად ახლებური თეატრალური აზროვნება. მოხდა სასცენო ლექსიკის განახლება, მოზღვავენენ ტალანტები. ქართული თეატრი „გაიშალა მსოფლიო რადიუსით“ (ტ. ტაბიძე).

ამასთანავე კონიუქტურას შეეწირა მრავალთა ნიჭი და ენერგია.

2. ახალი რევოლუციური გარდაქმნა თეატრალური აზროვნების მთელი სისტემის ახლებურ გარდაქმნას მოითხოვს. თანამედრო-

ვასილ

პიკნაძე



ვეობის საკითხი დღევანდელი თეატრის უფრო ძნელი გადასაწყვეტი პრობლემაა, ვიდრე 20-იანი წლების დასაწყისის რევოლუციური გარდაქმნები იყო.

იქნებ, იმიტომ გაუჭირდა გასულ წელს თეატრს. თეატრის სიმართლემ უნდა აჯობოს საკავშირო პრესის გულახდილ და დემოკრატიულ აზროვნებას. თუმცა, თვით ეს პროცესის მხოლოდ საწყისი პერიოდი. რა საოცრად თანამედროვედ ჟღერს ილიას სიტყვები: „რიგიანს რეპერტუარს ბრძანებით ვერავინ შექმნის, ეგ დროისა და გონების გახსნის საქმეა“.



1. ოქტომბრის რევოლუციამ უდიდესი როლი ითამაშა ქართული თეატრის განვითარებაში, მე ვიტყვოდი გადამწყვეტიც კი, — რადგან რევოლუციამდე, უფრო ზუსტად კი საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე, ქართული თეატრი არ გახლდათ სახელმწიფოს ზრუნვის საგანი. ამიტომ რა ვაების გადატანა არ უხდებოდათ ქართული თეატრის კორიფეთ, მის დიდსა თუ მცირე მსახურთ, რომ რამენაირად არ შეწყვეტილიყო არსებობა ამ უდიდესი მნიშვნელობის მქონე საზოგადოებრივი ინსტიტუტისა.

რევოლუციამ ქართულ თეატრში მოიტანა ახალი იდეები, ახალი პრობლემები და ახალი იდეების განმახორციელებელი ჯერ კოტე მარჯანიშვილი, ხოლო შემდეგ სანდრო ანბეტელი გახლდნენ. ამ ახალმა იდეებმა მოითხოვეს ახალი თეატრალური ფორმები და კოტე მარჯანიშვილმა სწორედ რევოლუციური იდეების ამოცანებს დაუკავშირა ახალი ტიპის მსახიობის აღზრდის პრობლემა. სწორედ ამ გარემოებამ აღზარდა მთელი პლეადა ახალი ტიპის მსახიობისა, რომლებიც შემდგომ ქართული თეატრის კორიფენი გახდნენ.

ასე რომ, ოქტომბრის რევოლუციამ ქართული თეატრის წინაშე სრულიად ახალი პერსპექტივები გადაშალა და უნდა აღვნიშნო, რომ თეატრმაც გაითავისა ეს სიახლე — იგი ჩინებული გამომნატველი გახდა თავისი დროისა.

გიგა

ლორთქიფანიძე

ერთი გარემოებაც მინდა აღვნიშნო — ადრე ქართულ თეატრს საქართველოს დაბა-ქალაქებში იცნობდნენ და დღეს რომ ქართველ მსახიობს მსოფლიოს ყოველ კონტინენტზე უკრავენ ტაშს, ესეც ოქტომბრის რევოლუციის მონაპოვრად მიმაჩნია.

2. თეატრის ბუნება თავად მოიცავს ყოველდღიურ გარდაქმნას. თუ რეჟისორი, მსახიობი სისტემატურად არ იბრძვის გარდაქმნისათვის, რაც ჩემთვის ახალი იდეების, ახალი პრობლემების, გამოსახვის საშუალების ძიებაში გამოიხატება, ჩათვალეთ, რომ ის უკვე აღარ არის ხელოვანი. დემოკრატიისა და საჯაროობის გარეშე თეატრში დუნდება შემოქმედებითი ცხოვრება, რადგან იკარგება მოქალაქეობრივი პოზიცია. ქართული თეატრი მაშინ ჩადგება გარდაქმნის სამსახურში, თუ იგი თანამედროვეობის წინაშე წამოჭრილ პრობლემებს ჩასწვდება. ამ პრობლემების დამუშავება კი მე შეუძლებლად მიმაჩნია ჩვენი დროის დრამატურგიის გარეშე. ამ მხრივ, ჩვენ უზარმაზარი ყამირი გვაქვს წინ. ვგონებ, გასაგებად ვთქვი ის, რომ მინდა ქართულ თეატრში უფრო ძლიერი იყოს გარდაქმნისა-კენ სწრაფვის ტენდენცია და არა მხოლოდ რეპერტუარში, არა მხოლოდ სცენაზე, არამედ მის ყოველდღიურ საქმიანობაში.



1. მართალია, ქართული საბჭოთა თეატრის ისტორია, როგორც ასეთი, ჯერჯერობით არ დაწერილა, მაგრამ მის ცალკეულ მოღვაწეთა შესახებ არსებული ნაშრომები ნათლად წარმოაჩენენ, თუ რა როლი ითამაშა სოციალისტურმა რევოლუციამ ჩვენი თეატრის ცხოვრებაში. „თეატრალური მოამბის“ მკითხველი კარგად იცნობს ამ ნაშრომებს, ამიტომ შევახსენებ მხოლოდ უმთავრესს: რევოლუციამ თეატრი სახელმწიფო დაწესებულებად აღიარა და ამით მის წინაშე დააყენა უდიდესი ამოცანა — აქტიურად ჩართულიყო ახალი ცხოვრების მშენებლობაში, მშრომელი ხალხის განათლებისა და ზნეობრივი აღზრდის საშუალებად ქცეულიყო. ეს იმ დროს, როდესაც 1917-1918 წ. წ. თეატრალუ-

რო სეზონი თბილისში საერთოდ არ გახსნილა; კლუბებში იმართებოდა მხოლოდ მსახიობთა ცალკეული ჯგუფების სპექტაკლები. 1918-1919 წწ. სეზონი დაგვიანებით დაიწყო და ძალიან მალე შეწყდა. 1919-1920 წ. წ. სეზონი არ შედგა. მაშასადამე, უპატრონო და უსაქმონი იყვნენ ვასო აბაშიძე, ვალერიან გუნია, ნინო ჩხვიძე, ალექსანდრე იმედაშვილი, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ნიკო გოცირიძე... 1922 წლის აგვისტოშიც კი გაზ. „ლომისი“ (№7) საქვეყნოდ აცხადებდა: „უკანასკნელ ხანს ქართული თეატრი დაემსგავსა ლემს, რომლის ახლო გაკარებაც კი დაიზარა საზოგადოებამ“.

მიუხედავად ამისა, თეატრი, რომელიც თავისი ბუნებითაა საზოგადოებრივი და თანაც მისი შემოქმედების ნაყოფს არსებობის მხოლოდ ერთი დრო აქვს — აწმყო, — ცხოვრების მიერ დასმულ ამოცანებზე თავის პასუხს შორს ვერ გადასდებს. ასეც მოხდა — კოტე მარჯანიშვილის „ცხვრის წყარო“ 1919 წელს აქლერდა უკრაინაში, საქართველოში კი 1922 წლის ნოემბერში და დაიწყო ქართული საბჭოთა თეატრის წელთაღრიცხვა.

შემოქმედების სათავე სინამდვილისადმი აქტიური დამოკიდებულებაა, მოქალაქეობრივი პოზიციის გარკვეულობა და წყურვილი ჩაერთო ცხოვრებაში, რათა სასიკეთოდ გარდაქმნა იგი. რევოლუცია ყოველივე ამას მხოლოდ ამძაფრებს, მაშასადამე, ხელს უწყობს ხელოვნების აღმავლობას.

მარჯანიშვილმა და ახმეტელმა რევოლუციური სულისკვეთებით დატვირთული და რევოლუციური სინამდვილის ამსახველი თავისი ბრწყინვალე სპექტაკლებით ქართული თეატრი დროის მოთხოვნათა უმაღლეს დონეზე აიყვანეს. მას შემდეგ ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხანი გამოხდა. ქართულ თეატრს, ყველა სირთულის მიუხედავად, თავისი უმთავრესი საზოგადოებრივი დანიშნულებისათვის არ უღალატია. დღეს იგი ოცდაათზე მეტ კოლექტივს ითვლის. მათ შორის არ მეგულება ისეთი, რომელიც თავს ხალხის განათლებითა და ზნეობრივი აღზრდის კერად არ მიიჩნევდეს.

ნათელა

ურუშაძე

2. როგორც უაღრესად აქტიური ძალისა, იმის გამო, რომ თეატრი თავისი ბუნებითაა უკიდურესად საზოგადოებრივი — მის ნაწარმოებს ყოველ საღამოს რამდენიმე ასეული ადამიანი აღიქვამს. იმის გამო, რომ ეს ნაწარმოები კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფია. მაშასადამე, ყოველნაირი სახეობრივი ზემოქმედი საშუალების მფლობელი. იმის გამო, რომ ეს ნაწარმოები ცოცხალია და უშუალო კონტაქტში შედის მაყურებელთან.

თუ ასეთი ხელოვნების შემოქმედნი აქტიურად არიან დაინტერესებული თავისი დროის საზოგადოებრივი ცხოვრებით და აქვთ საკუთარი მოქალაქეობრივი თვალთახედვა, — მაშინ სათქმელიც აქვთ. თეატრის უმთავრესი დანიშნულებაც ამაშია, თუკი თავისი არსებობის მიზნად საზოგადოებრივ საჭირობორტო საკითხებზე დაფიქრებას მიიჩნევს და არა მხოლოდ მაყურებლის შექცევავართობას.

წინამძღოლმა ძნელი გზა პირველმა უნდა გაიაროს. ყველა დროს თავისი სიძნელეები აქვს და მათი გადალახვა საკუთარ „კომპასებს“ საჭიროებს. დღევანდელი ქართული თეატრი გარდაქმნის ეპოქის თეატრია. გარდაქმნა ჩვენი ცხოვრების ყველა უბანს, ყველა შრეს მოიცავს, ჭერჭერობით ყველაზე მეტს ვზრუნავთ ეკონომიკაზე, რაც საეკონომიკურ ბუნებრივია. რადგან ეკონომიკა ცხოვრების საფუძველია. რაც შეეხება შემოქმედებას, ამაზე მხოლოდ ვლაპარაკობთ, არ შეგვიღწევია ადამიანის შინასამყაროში. ალბათ, ამიტომ არც პიესები გვაქვს, არც სპექტაკლები, არც ცალკეული სცენური სახეები, ესეც ბუნებრივია. ალბათ, — ყველაზე ძნელი ზომ ახლებური აზროვნებაა, გარემოსა და მოვლენების მიმართ ახლებური დამოკიდებულების დამყარება, იმ იდეებით გულწრფელი აღჭურვა. რომლებმაც უნდა გარდაქმნან არა პირობები შემოქმედებისათვის, არამედ ამ შემოქმედთა ცხოვრების წესი, ესაა უმთავრესი და ურთულესი.

ვფიქრობ, დღეს ყველაზე მეტად საჭიროა ადამიანმა ირწმუნოს თავისი სიძლიერე, ენდოს საკუთარსა და მეორე ადამიანის სულიერ



ძალებს, დაიჯეროს, რომ ერთ კაცსაც კი, ყოველ ჩვენგანს ბევრი შეუძლია. უამისოდ ვერ დავძლევთ იმ ინერტულობას, დიდად რომ უშლის ხელს ყოველნაირ გარდაქმნას.

გარდაქმნაზე ფიქრი და ლაპარაკი ადამიანს გულისხმობს, თანაც აუცილებლად კონკრეტულ ადამიანს. ვინ უნდა გარდაქმნას ჩვენი თეატრალური ცხოვრება? ვილაცამ ხომ შექმნა ის მდგომარეობა გარდაქმნას რომ საჭიროებს აუცილებლად? ჰოდა, მანვე უნდა შეცვალოს? ეს რეალურია? ამ მხრივ, ჯერჯერობით, არავითარი ცვლილება არ შეინიშნება.

არსებულის გარდაქმნა, სიახლის მოტანა მხოლოდ აქტიურ ადამიანებს შეუძლიათ. ვინაა აქვს ამის სურვილი და უნარი. ვინ არის დღეს ყველაზე აქტიური ქართველ სცენისმოღვაწეთა შორის? მსახიობები, რომლებსაც ასე ვსაყვედურობთ ინერტულობას. მაგრამ, ისინი აქტიური არიან არა თვით თეატრებში, არამედ მის გარეთ. არა კოლექტიურ შემოქმედებაში, რაც ყველაზე მეტად ბუნებრივია მათთვის, არამედ ინდივიდუალურში. ვინ არიან ისინი? მედეა ჯაფარიძე, ზინა კვერენჩილაძე, გიორგი ხარაბაძე, კოტე მახარაძე... მათ მონახეს საკუთარი შემოქმედებითი ინტერესების გამოვლინების გზები და საშუალებები. კონკრეტულად — კლასიკური და თანამედროვე პოეზია, პროზა, პუბლიცისტიკა... თანაც უბრწყინვალესი ნიმუშები, სადაც საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი პრობლემა უმადლესი ხარისხის ლიტერატურულ სახეებშია გამოვლენილი და ამის გამო უძლიერეს შთაბეჭდილებასაც ახდენს საზოგადოებაზე. ვისაც ქართული სიტყვის მშვენიერება ენატრება, ამ მსახიობთა გამოსვლებს ელტვის სხვადასხვა, უფრო ხშირად არა თეატრალურ ასპარეზზე და ტელეეკრანზე. ხოლო მოთხოვ-

ნილება ამგვარი სულიერი საზრდოსი იმდენად მზარდია, მხრივ, მეორეს მხრივ — მისი მოწოდების აუცილებლობის შეგნება იმდენად მყარია, რომ კოტე მახარაძის ინიციატივითა და პირადი თავკაცობით თბილისში, დარეჯანის სასახლეში, უკვე გაიხსნა უჩვეულო თეატრი — თეატრი ერთი მსახიობისა.

თეატრალური ხელოვნების სფეროში გარდაქმნის უკეთესი მაუწყებელი ჭერჭერობით არ მეგულება.

## თამარ გომართელი

### რევოლუციას სცენისმოყვარენის სპექტაკლი

პირველი სახალხო თეატრი თბილისში დაარსდა 1893 წელს ავჯალის ქუჩაზე, ეგრეთ წოდებულ „ავჯალის აუდიტორიაში“ (მუშა-ხელოსანთა წრის სახელწოდებით). შემდგომში ავჯალის აუდიტორიის გამოცდილებისა და ტრადიციების საფუძველზე შეიქმნა და გაფართოვდა სახალხო თეატრების ქსელი თბილისის განაპირა უბნებშიც — ნაძალადევი, ავლაბარში, ხარფუხში, ორთაქალაში, ნავთლულში, ვერაზე და სხვ.

სცენისმოყვარეთა წრის პირველი დამაარსებლები იყვნენ სახელოსნო-სასწავლებლის მოწინავე ახალგაზრდა მუშები: ვასო თევდორაშვილი, გიორგი ჭაბუერი, მიხეილ თუშმალიაშვილი, იოსებ იმედაშვილი, ისაყ ძნელაშვილი და სხვები.

ეს თეატრები მკვიდროდ იყვნენ დაკავშირებულნი არალეგალურ რევოლუციურ ორგანიზაციებთან, მონაწილეობდნენ რევოლუციურ ბრძოლებში ცარიზმისა და კაპიტალიზმის წინააღმდეგ, ასრულებდნენ როგორც კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებების, ისე პოლიტიკური ტრიბუნის როლს. სახალხო თეატრების სცენიდან ომხიანად გაისმოდა რევოლუციური იდეებით გამსჭვალული სიტყვა.

ამ მოძრაობაში განსაკუთრებული როლი შეასრულა „ავჯალის აუდიტორიამ“, რომელიც თავის ირგვლივ იკრებდა ნიჭიერ სცენისმოყვარეთ და იზიდავდა დიდძალ მაყურებელს.

სახალხო თეატრების რევოლუციური განწყობილება, ცხადია, საიდუმლოებას არ წარმოადგენდა ცარიზმისათვის, ამიტომ იყო, რომ თეატრები მუდამ დევნა-შე-

ვიწროებას განიცდიდნენ. წარმოდგენების აკრძალვა, თეატრების დახურვა, რევოლუციონერთა დევნა ჩვეულებრივი მოვლენა გახლდათ.

თავისი იდეური მიმართულების შესანარჩუნებლად არაერთი ბრძოლა გადაიტანა „ავჯალის აუდიტორიის“ სახალხო თეატრმა...

1893 წლის 23 სექტემბერს „ავჯალის აუდიტორიის“ ქართულმა სახალხო თეატრმა პირველ სპექტაკლად წარმოადგინა ავქს. ცაგარელის კომედია „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“.

ამას მოჰყვა ვალ. გუნიას „და-ძმა“, რომელმაც წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელზე. სწორედ ამ პიესის მზადების დროს წრეს შემოუერთდა სახელოსნო პატარა სასწავლებლის მოწაფე მიხეილ თუშმალიშვილი (მოკარანახე).

თანდათან ბევრი ინტელიგენტი ქალი და კაცი შემოუერთდა წრეს. აქედან ნაწილი გამგეობის წევრებად აირჩიეს, დანარჩენები წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ. ესენი იყვნენ: ეკ. წულუკიძე, ან. ჩაჩიბაია, ი. ქავთარაძე, სვ. ჭუღელი, ს. ციციშვილი, ს. როინიშვილი, ი. აგლაძე, თ. გოგოლაშვილი, კ. ხახანაშვილი, დ. ბაქრაძე, კ. სარჯველაძე, ნ. დავითაშვილი (შემდგომში საქართველოს სახალხო არტისში). ამგვარად, „ავჯალის აუდიტორიამ“ სახელი გაითქვა და მეტი მაყურებელი მიიზიდა. მაგრამ ძველი რეჟიმის მოხელენი გასაქანს არ აძლევდნენ და ცდილობდნენ ყოველნაირად შეეშალათ ხელი მათი საქმიანობისათვის. თუნდაც ის, თუ რამდენი დამცირების ატანა უხდებოდათ მესვეურებს, რათა წესდება დაემტკიცებინათ, საქმარისია ამის დასტურად.

მართალია, დარბაზი ძალიან პატარა იყო, სულ 200 მაყურებელს იტევდა, სცენა კი მოუწყობელი, მაგრამ თეატრი დიდ საქმეს აკეთებდა ქართველ მუშათა გათვითცნობიერების საქმეში. თეატრმა დაარსების დღიდან მოიპოვა პოპულარობა და მუშათა მოძრაობის ერთ-ერთ აქტიურ ტრიბუნად იქცა. იგი მუშათა კლასის იდეური მისწრაფებების გამომხატველი იყო. რეპერტუარი ძირითადად სოციალური შინაარსისა და კლასიკოსთა საუკეთესო ნაწარმოებისაგან შედგებოდა.

„ავჯალის აუდიტორიით“ ინტელიგენცია დაინტერესდა. 1896 წლიდან იგი უახლოვდება თეატრს და აქტიურად ებმება მის საქმიანობაში. ესენია საბავშვო ქურნალ „ნაკადულის“ რედაქტორი მ. დემურია, გ. წერეთელი, ს. მგალობლიშვილი, თ. სახოკია, ნ. და ი. ნაკაშიძეები.

ამ პერიოდში სპექტაკლებში მონაწილეობა მიუღია გაზეთ „კვალის“ ერთ-ერთ თანამშრომელს სოფიო ციციშვილს, მისი დახმარებით სცენისმოყვარეებს „კვალის“ რედაქციაშიც შეუდგამთ ფეხი. აქ მათ დიდი სიყვარულით შეხვედრათა გიორგი წერეთელი და მისი მეუღლე, მიხეილ თუშანიშვილის ასული ანასტასია, (ეურნალების „ჯეჯილისა“ და „კვალის“ რედაქტორ-გამომცემელი). მათი ნებართვით და ხელშეწყობით სცენისმოყვარე ახალგაზრდობა ხშირად მართავდა რეპეტიციებს „კვალის“ რედაქციაში.

გადიოდა დრო. „ავჯალის აუდიტორიის“ პატარა დარბაზი ვეღარ იტევდა მუშა-მაყურებელს. გაზეთი „ცნობის ფურცელი“ წერდა: „ავჯალის აუდიტორიის თავისი მუდმივი მაყურებელი გაუჩნდა, ისიც სულ მუშა ხელოსნები. დარბაზში ცარიელ სკამს ვერ ნახავთ, იმდენი ხალხი აწყდება და უადგილობის გამო ბევრიც უკან ბრუნდება“.

ამიტომ მუშებმა და პროგრესულმა ინტელიგენციამ დასვეს საკითხის განხილვაში სხვა სახალხო თეატრისათვის საგანგებო შენობის აგების თაობაზე.

საზოგადოებრივი ორგანიზაციები და მუშები შეუდგნენ სახალხო თეატრის აშენებისათვის ფულის შეგროვებას. მაგრამ ამისათვის დიდი თანხა იყო საჭირო. „სახალხო გაზეთის“ ცნობით 1901 წელს შეგროვდა 12000 მანეთი, განა ამ თანხით შეიძლებოდა კარგი შენობის აგება, მაგრამ ამ საქმეს მხსნელებად მოვევლინენ მრეწველნი — ძმები ზუბალაშვილები.

და აი, 1909 წელს თეატრმა სახალხო შენობაში დაიდო ბინა.

რკინიგზის მთავარი სახელოსნოების თეატრი „სიფხიზლის საზოგადოების“ გამგებლობაში შედიოდა. მსგავსი საზოგადოება რუსეთის იმპერიის თითქმის ყველა ქალაქში მოქმედებდა. ასეთი საზოგადოება თბილისშიც არსებობდა, რომლის თავმჯდომარედ ითვლებოდა რკინიგზის საავადმყოფოს მთავარი ექიმი, ცნობილი საზოგადო მოღვაწე ნიკო ზუბალაშვილი. მისივე დახმარებით მიიღო სცენისმოყვარეთა წრემ ავქალის აუდიტორიის შენობაც, მისივე თაოსნობით გაშენდა ნაძალადევის ტყე, რომელიც დღეს ზუბალაშვილის სახელს ატარებს.

ენერგიულ და დაუღალავ ადამიანს ნ. ზუბალაშვილს ბევრი სიკეთე გაუკეთებია მშრომელი ხალხისათვის. იგი ექიმის მოვალეობასაც კეთილსინდისიერად ასრულებდა და საზოგადოებრივ მოღვაწეობასაც ეწეოდა. როგორც უბრალო ხალხში, ისე ინტელიგენციაში, მან დიდი სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა. 1906 წელს შევარაზებული ორგანიზაციის „ქემშარიტ რუსთა კავშირის“ წევრებმა სიცოცხლის გამოასალმეს ხალხის საყვარელი შვილი ნიკო ზუბალაშვილი.

ავქალის აუდიტორიისა და რკინიგზელთა პატარა სცენაზე იდგმებოდა ტ. რამიშვილის „მეზობლები“, პ. ირეთლის (კალანდაძის) „დამარცხებულნი“, გ. სუნდუკიანის „პეპო“, ალ. ყაზბეგის „არსენა“, ან. ფურცელაძის „ავაზაკები“, კოტე მესხის მიერ გასცენიურებული „მელანის ოინები“, აექს. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ და „ციმბირელი“, გ. ერისთავის „მუნწი“ და „გაყრა“, დ. ერისთავის „სამშობლო“ და სხვ.

ექიმ შტოკმანის როლისათვის იწვევდნენ ლადო მესხიშვილს, კოტე მესხს და დავით ჩარკვიანს, ტარტიუფისათვის კი გედევანოვ-მირალიანს. ერთხელ „პარიზელ ბიჭს“ დგამდნენ. გენერალ მორენის როლი ქართული თეატრის უხუცეს მსახიობს კოტე ყიფიანს უნდა ეთამაშა, პარიზელი ბიჭის როლი — მკო საფაროვა-აბაშიძისას, ბიზოს — ნიკო გოცირიძეს.

„სიფხიზლის საზოგადოების თეატრი“ მარტო წარმოდგენების ჩვენებით არ იფარგლებოდა. აქ ხშირად იმართებოდა მუშების არაღვგალური კრებები, ეწყობოდა დისკუტები ამა თუ იმ საკიბორტო საკითხებზე და სხვ. მას ხშირად პროკლამაციების საწყობად იყენებდნენ.

ამიერკავკასიის რკინიგზის თბილისის სახელოსნოების ადმინისტრაციას, საემქროს უფროსებს, ოსტატებსა თუ ტექნიკური პერსონალის წარმომადგენლებს პირდაპირ კატორღულ პირობებში ჰყავდათ მუშები. გაძლიერებული ექსპლოატაცია, დაუნდობელი ჩაგვრა და არაადამიანური საყოფაცხოვრებო პირობები უკმაყოფილებას და გაფიცვებს იწვევდა.

სწორედ ასეთ პირობებში სახალხო თეატრი იყო ის ადგილი, სადაც დაუნდობელი ჩაგვრით განაწამები ადამიანი სულს ითქვამდა. თეატრი ავიწყებდა მუშას მძიმე ყოფას და ამავე დროს მოაგონებდა, რომ ამ ყოფიდან თავის დაღწევა მხოლოდ ბრძოლითა და თავგანწირვით შეიძლებოდა.

ეს იყო სახალხო თეატრის უდიდესი ძალა.

აქ, მთავარი სახელოსნოების სამხატვრო საამქროში მუშაობდა მიხეილ კალინინი — რევოლუციის თავდადებული მუშაკი, ძველი ბოლშევიკი, ლენინისა და სტალინის თანამებრძოლი და გამოჩენილი სახელმწიფო მოღვაწე. დაზგა, რომელზეც ამხანაგი კალინინი მუშაობდა, ახლაც საამქროში დგას წარწერით. ჩამომსხმელ საამქროში მუშაობდა არსენა ჯორჯიაშვილი, რომელიც მეფის სატრაპ გრიგოლის მკვლელობისათვის ჩამოახრჩვეს...

1905 წლის ბოლოს, რევოლუციის დროებით დამარცხების შემდეგ, ეს თეატრი მეფის ჯარის ბანაკად გადააქციეს. ჩაქრა რკინიგზის მუშების ეს ერთადერთი კულტურის კერა. ამიტომ, მუშა პატარა — სცენისმოყვარეთა წრემ, იქვე, ახლოს მდებარე ნაძალადევის თეატრში გადაინაცვლა. 1917 წლიდან კი ეს თეატრი ელექტროვგაონშემკეთებელი ქარხნის კლუბს (რომელიც პლენხანოვის სახელს ატარებს) შეუერთდა და ახლაც დიდი წარმატებით განაგრძობს შემოქმედებით მოღვაწეობას.

ახლანდელ მაგისტრალის ქუჩაზე XIX ს. 90-იან წლებში ცხოვრობდა ცნობილი მამულიშვილი — წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების აქტიური წევრი გრ. ჩარკვიანი.

სახალხო თეატრი ცარიზმის რეპრესიებს განიცდიდა. მიუხედავად ამისა, თეატრის შემქმნელებს არ აშინებდათ არც პოლიციის დევნა, არც მკაცრი ცენზურა, არც უსახსრობა, ყოველგვარი ანგარების გარეშე მშრომელი ხალხის, თავისი ქვეყნისა და ხელოვნების უსაზღვრო სიყვარულით ანთებულნი უძლებდნენ ყოველგვარ გაჭირვებას, საკუთარი სახლებიდან მოჰქონდათ რეკვიზიტიც, ტანსაცმელიც, ყოველი მათგანი უყოყმანოდ ასრულებდა გრიმიორის, დეკორატორის მოვალეობას. ხშირად საკუთარი სახსრებითაც ეხმარებოდნენ თეატრს.

ნაძალადევაში თეატრი მოსახლეობის მარტო მხატვრული მომსახურების თვალსაზრისით არ დაარსებულა. ქართული სახალხო თეატრი პირველად საქართველოს მუშათა კლასისა. სახალხო თეატრს გარკვეული სოციალური მიმართულება ახასიათებდა. ეს იყო თეატრი, რომელიც მხარდამხარ უნდა მიჰყოლოდა მუშათა კლასს თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

ამრიგად, მუშათა მოძრაობის აღმავლობის პერიოდში ჩასახული და განვითარებული სახალხო თეატრი იქცა მუშათა კლასის გათვითცნობიერების, ცარიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის იარაღად. ამ მიზნით არჩევდნენ რეპერტუარსაც. წარმატებით იღვმებოდა სევზან ერთაწმინდელის „დაჭრილი ორბი“, „დამნაშავე“, ივ. გომართელის „ქოხში“. ეს წარმოდგენები დიდ ზემოქმედებას ახდენდა მსურებელზე თავისი რევოლუციური სულისკვეთებით. იყო შემთხვევები, როცა მოქმედების მსვლელობის დროს მსურებელი ადგილიდან წამოიჭრებოდა ხოლმე შეძახილით „გაუმარჯოს თავისუფლებას!“, „ძირს რეაქცია!“

სახალხო თეატრში დიდი წარმატებით იღვმებოდა დრამატურგ პოლიო ირეთელის (კალანდაძის) დრამა „დამარცხებული“. პიესის თემა ადელხანოვის ფესაცმლის ფაბრიკის მუშათა ცხოვრებიდან იყო აღებული. პიესაში ნაჩვენებია მუშათა გაფიცვა, მუშათა საიდუმლო კრება, ამ კრებაზე ეანდარმერიის თავდასხმა და ხელჩართული ბრძოლა. წარმოდგენა იმდენად ეფექტური იყო, რომ მსურებელი მოქმედების დროს ფეხზე წამოიჭრებოდა ხოლმე.

ასეც მომხდარა 1910 წლის 1 მაისს არაქსიანის თეატრში (მდებარეობდა პეტრე-პავლეს სასაფლაოს მახლობლად. ეს თეატრი შეიძინა სომხური თეატრის მსახიობმა პ. არაქსიანმა, რის გამოც ეწოდა მისი სახელი), როდესაც სპექტაკლში მო-



ნაწილობდნენ ვასო აბაშიძე (მეფაბრიკე ბაღდანიძის როლში) და ანდროსი (მსახურის როლში). თეატრი პოლიციელებითა და ჯაშუშებით იყო სავსე. ჟანდარმერიას ცნობა ჰქონდა, რომ პარტიის განკარგულებით მუშებს სიღაც და ოგორც მოეხერხებოდათ, ისე უნდა აღენიშნათ პირველი მაისის დღესასწაული. წარმოდგენის ორგანიზატორებს, ლუკა ლეეიას და სოკრატ სულთანიშვილს წინასწარ დაუთრავებიათ ბილეთები ფაბრიკა-ქარხნებში და მუშები თეატრში მიუწვევიათ. გარდა ამისა, მათ დიდძალი სამაისო არალეგალური ფურცლები გაავრცელეს დამსწრე მუშებში. ნახევრად არალეგალურად აღნიშნავდნენ მუშათა დღესასწაულს — 1 მაისს, ბოქაულის წინამძღოლობით კულისებში შევიდნენ ჯაშუშები და აკენტები. დაკვირვებით შეათვალიერეს თითოეული მოთამაშე პატარა სცენის-მოყვარე. წინასწარ კარებში ჩამდგარმა პოლიციელებმა მუშები გაძხრიკეს და ბევრი მათთვის საეჭვოც დააბატირეს.

ამ პიესას სცენისმოყვარეები უკეთ თამაშობდნენ, ვიდრე პროფესიონალი მსახიობები, რაც იმით აიხსნებოდა, რომ პიესის შინაარსი მუშათა ცხოვრებას ასახავდა და მუშა მსახიობისათვის განსასახიერებლად ადვილი იყო.

### მახარაძელთა ღებუტი მოსკოვში

«...Умеют в Грузии песней выразить печаль, поддержать застолье, поделиться радостью. Через весь спектакль звучат народные гурийские песни. Они органично вплетены в действие, помогают нам ощупать тонкий лиризм мира Нодара Думбадзе. Его юмор и грусть. Веселье и огорчения героев. Чувствуется, как дороги его произведения театру» — ასე გამოხმაურდა «სოვეტსკაია კულტურა» (№ 83, II. 07-87) მახარაძის აღ. წუწუნავას სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლს «გამარჯობათ, ხალხო!» თეატრის დებიუტი მოსკოვში მცირე გასტროლით, რომელიც დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70-ე წლისთავს მიეძღვნა, ფაქტიურად ასოცი წლის კოლექტივის პირველი გასვლა იყო რესპუბლიკის გარეთ (თუ არ ჩავთვლით თეატრის ამასწინანდელ ვიზიტს ბაიკალ-ამურის მაგისტრალზე დაბა იკაბიის ქართველ მშენებლებთან). საგასტროლო აფიშაზე ორი სპექტაკლი იყო: ა. ოსტროვსკის «უღანანაშლო დამნაშავენი» და ნ. დუმბაძის «მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის» მიხედვით შექმნილი სცენური კომპოზიცია «გამარჯობათ, ხალხო!». სპექტაკლები გაიმართა სამხატვრო თეატრის ფილიალის შენობაში.

მახარაძის თეატრის დებიუტს მოსკოვში თავისი წინაპირობა აქვს. როგორც ჩვენი ჟურნალის მკითხველებმაც იციან, ამ რამდენიმე წლის წინათ ერთ კეთილ საქმეს მიეცა დასაბამი: მახარაძის რაიონის სოფელ შემოქმედში გაიხსნა ცნობილი საბჭოთა რეჟისორის, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებლის ვლ. ნემიროვიჩ-დანიენკოს მემორიალური სახლ-მუზეუმი, რამაც ერთმანეთთან დაახლოვა მახარაძელები და სამხატვრო თეატრის კოლექტივი. ეს ურთიერთობა უკვე ტრადიციული და მრავლისმომცველია. ამ ხნის მანძილზე მოსკოველი მსახიობები არაერთხელ ესტუმრნენ რაიონის მშრომელებს. მახარაძის აღ. წუწუნავას სახ. სახელმწიფო თეატრის სცენაზე მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითა გჯუფმა (დამდგმელი რეჟისორი ვლადიმერ სოლიუვი, კომპოზიტორი



— დიდი რეჟისორის შვილიშვილი, სამხატვრო თეატრის მუსიკალური ნაწილის გამგე ვასილ ნემიროვიჩი-დანჩენკო, სცენოგრაფი — მოსკოვის თეატრის მთავარი მხატვარი — პეტრე კირილოვი, კრუჩინინა — რუსეთის სფსრ დამსახურებული არტისტი სვეტლანა კოროშკო) დადგა ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშაენი“. ეს სპექტაკლი მახარაძელებმა თბილისელების წინაშეც წარმოადგინეს.

და აი, სამხატვრო თეატრის სცენაზე მახარაძელთა წარმოდგენაში კრუჩინინას მთავარი როლი კვლავ სვეტლანა კოროშკომ შეასრულა. ორ ენაზე მიმდინარე სპექტაკლი მოსკოველი მაყურებლისათვის შემოქმედებითი მეგობრობის სიმბოლური მნიშვნელობით აქდერდა. სპექტაკლის დაწყებამდე კი მახარაძეებს სამხატვრო თეატრის სახელთ მიესალმა ევგენი ნოვიკოვი: „არასოდეს დაგავიწყდება თქვენთან სტუმრობა. ჩვენს მეგობრობას ისეთი მტკიცე საბაზი კრავს, რომ ეპკვარეშეა, თქვენი დებიუტი უთუოდ ამ შთაგონებით წარიმართება. თქვენთან შეხვედრა კი კიდევ ერთხელ გავგახსენებს მახარაძეში ჩვენი გაცნობის ამადლევებელ დღეებს. კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება ჩვენს სცენაზე, ძვირფასო მეგობრებო!“

„გამარჯობათ, ხალხო!“ (კომპოზიციის ავტორი — კოტე ნინიაშვილი, დამდგმელი რეჟისორი — ვასო ჩიგოგიძე, მხატვარი — ლომგულ მურუსიძე, სასცენო მოძრაობა — ამირან შალიკაშვილის) მახარაძელებმა იმთავითვე თავისებურ საციხიტო ბარათად ჩაიფიქრეს. მოსკოველთათვის სასიამოვნო სიურპრიზი აღმოჩნდა სცენაზე წარმოდგენილი გურული სამყარო დუმბაძისეული თბილი იუმორით. სიკეთით, ვრძნობათა ბუნების უშუალობით, ნათელი სევდითა და ეთნოგრაფიული კოლორიტით. მასპინძლები განსაკუთრებით მოხიბლა ორიგინალურად შერჩეულმა და დამუშავებულმა გურულმა ხალხურმა სიმღერებმა, რომლებსაც, მართლაც, დიდი ოსტატობით ასრულებდნენ მსახიობები (ლოტბარი — გური გოლიაძე).

მაყურებელმა გულთბილად მიიღო მახარაძელთა ნამუშევარი და დიდხანს უკრავედა ტაშს თეატრის უხუცეს მსახიობს, ოთხმოცდაათი წლის რომან ლომინაძეს, გაბრიელ მდინარაძეს, ანა ანდლულაძეს, ამირან ქაღვიშვილს, გივი ახმეტელს, ომარ ურუშაძეს, იური ჯიჯეიშვილს, ნუგზარ ბარამიძეს, ჯემალ კეჭყაყაძეს, ზაირა თათიბიძეს, ვალერი კანთელაძეს, სულიკო კიკვაძეს, ბელა კიკვაძეს, მარგო ავაქიანს, ლელა და ქეთინო მახნიაშვილებს, მაიკო ცერცვაძეს, ირინე უჯმაჯურიძეს, თემო კვიციანიას, ზურბიკო მდინარაძეს, დათო დენისენკოს, ალიკო ლომიძეს... თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ვასილ ჩიგოგიძემ მასპინძლებს საჩუქრად გადასცა სოფელ შემოქმედში ვ. ი. ნემიროვიჩი-დანჩენკოს სახლ-მუზეუმის მაკეტი და დიდი რეჟისორის ბარელიეფი. გასტროლების დახურვას ესწრებოდნენ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების გამგე ნოდარ ჭანბერიძე, საქართველოს სსრ მუღმივი წარმომადგენელი მოსკოვში ნოდარ მექმარიაშვილი.

გთავაზობთ ფრამენტებს მაყურებელთა შთაბეჭდილებებიდან:

**ანგელინა სტეპანოვა:** სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, სოციალისტური შრომის გმირი:

— ჩვენი ქვეყანა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70-ე წლისთავისათვის ემზადება. ასეთ ვითარებაში ქართული თეატრის სტუმრობა ჩვენთვის ორმაგად მნიშვნელოვანია, რომ აღარაფერი ვთქვათ იმ ურთიერთობაზე, ჩვენს თეატრებს რომ აკავშირებთ. მე ვამაყობ იმით, რომ დიდი მეგობრობა მაკავ-



შირებს ქართული კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეებთან. ჩემთვის უსაყვარლეს ამ სცენაზე არაერთი კოლექტივი მიხილავს და აი, ახლა თქვენი ჯერი დადგომა ხარია, რომ წარმატება სიბოძოვეთ, მომთხონენ მოსკოველი მყურებლის აღიარება ჰპოვეთ, მკაცრი გამოცდა ჩააბარეთ. საქართველო განთქმულია თეატრალური კულტურით და ჩემთვის უადრესად მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ეს კულტურა ექმნება არა მარტო თბილისის თეატრებში, არამედ პერიფერიაშიც, რომ პერიფერია ქართულ თეატრში გეოგრაფიული კი არა, შემოქმედებითი ცნებაა. თქვენმა სტუმრობამ ერთბაშად საქართველოსთან დაკავშირებული უამრავი მოგონება გამიღვიძა. უკვე 63 წელია ამ თეატრში ვარ. ეს მართალია, ბევრია, მაგრამ მე მაინც მხნედ ვარ. ის კი არა და ეგებ თქვენს სცენაზეც ვითამაშო. დიდი მადლობა.

**დინორა ბაიბერაიკოვა** (სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროს თეატრების სამმართველოს უფროსის მოადგილე): — სასიამოვნო იყო ჩვენთვის სამხატვრო თეატრთან თანამშრომლობით შექმნილი სპექტაკლის ნახვა, რომელშიც მთავარ როლს სვეტლანა კორკოშკო ასრულებს. საოცარი ადამიანური სითბო და სიკეთე გამოსჰყვივის ნ. დუმბაძის ნაწარმოების მიხედვით შექმნილი წარმოდგენიდან. საყვარელი მწერალი ჩვენთვის ახლებური, უჩვეულო კუთხით წარმოადგინეთ სცენაზე. ეს რამდენიმე შტრიხით შესრულებული ერთგვარი სცენური ჩანახატია ეროვნული ხასიათის, ხალხური სიბრძნისა და უშუალობის. კარგა ხანია ვიცნობ ვასო ჩიგოგიძეს, მაგრამ დღეს პირველად ვნახე მისი ნამუშევარი. მინდა მივულოცო და მადლობა ვუთხრა დღევანდელი სიამოვნებისათვის, იმისათვის, რომ თქვენს სპექტაკლებში ასე კარგად წარმოჩნდა თეატრის ყველა თაობა. აქ იგრძნობა ქართული სამსახიობო სკოლისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სიმართლის ძალა. საინტერესოა მსახიობების ნამუშევარი, ისინი შთაბეჭდავ სახეებს ქმნიან. თუნდაც ლელა მანჩიაშვილს გამოვყოფ, ერთობ უჩვეულო როლში რომ წარმოგვიდგა. დიდი მადლობა მინდა ვითხრათ ყველას საკავშირო კულტურის სამინისტროს თეატრების სამმართველოს სახელით.

**ტატიანა შახ-აზიზოვა** (თეატრმცოდნე): — მადლობა მინდა ვითხრათ ნ. დუმბაძის მიხედვით შექმნილი მკაფიო, ასეთი „ქართული“ სპექტაკლისათვის. წარმატებებს გისურვებთ და კვლავაც გელით.

**ელენე კოროლიოვა** (რუსის დამსახურებული არტისტი): — ქართული კულტურის თაყვანისმცემელი ვარ. მიტაცებს თქვენი ფერწერა, თეატრი, კინემატოგრაფი თავისი უშუალობით, დახვეწილი სტილით. ვუყურებდი სპექტაკლს და ვფიქრობდი, რომ ქართველებს, ისევე როგორც იტალიელებს, სისხლში აქვთ მუსიკალობა, არტისტიზმი. გასაოცარია ის სიმსუბუქე, რომლითაც მონაცვლეობენ ამ სპექტაკლში დრამატული და კომიკური პლასტები. მე მიყვარს ბავშვთა ნახატები — ეს ხომ გენიალური სამყაროა. თქვენი სპექტაკლი სწორედ ბავშვთა ნახატებს მაგონებს თავისი უშუალობით, სიღრმითა და მშვენიერებით. შესანიშნავი სპექტაკლია. ძალზე კმაყოფილი ვარ, რომ თბილისის თეატრების გვერდით თქვენი თეატრიც მეგობრება უკვე. მადლობა.

**რატამ თხიამი** (რეჟისორი, ნიუ-დელის ეროვნული დრამის სკოლის დირექტორი, ინდოეთი): — ჩემთვის ექსპერიმენტის გზაზე ეს აბსოლუტურად ახალი მიმართულებაა ყოფითისა და პირობითობის თანაარსებობის თვალსაზრისით. მოხარული ვარ, რომ თქვენი გაცნობის საშუალება მომეცა. ბევრი რამ საინტერესო შევეტყვე ქართული თეატრალური კულტურის ირგვლივ თქვენთან შეხვედრისას. წარმატებებს გისურვებთ.





**სვეტლანა კორკოშკო.** (რსდსრ დამსახურებული არტისტი): — უამრავი წელიწადი შემიძინა თქვენთან ურთიერთობამ. შევიგრძენი და შევითვისე ქართული სასაზოგადოებრივი ცხოვრების სრულიად ახალ სამყაროში შევედი. ამით გამდიდრდა ჩემი სამსახიობო არსენალიც. დიდი მადლობა ჩამოსვლისათვის. თქვენმა პატარა თეატრმა საკმაოდ დიდი სიტყვა თქვა მოსკოვში. მე მსიამოვნებს თქვენთან თამაში. მდებლად ვიხრი თავს თქვენს წინაშე.

**ანატოლი ლარინი** (თეატრმცოდნე): — მოსკოვში ჩატარდა მცირე, მაგრამ მრავალისმომცველი გასტროლები. ამ სამმა დღემ მოსკოველებს ახალი თეატრი გააცნო. ასეთ ნაცნობებს კი ჩვენ ყოველთვის მივესალმებით.

**ვ. გრუშკოვი** (თეატრმცოდნე): — ეს სპექტაკლი საქართველოს სულს წარმოაჩინს. მასში მძლავრობს იუმორი. შენარჩუნებულია ნ. დუმბაძისათვის დამახასიათებელი ის სიკეთე და ხალხის სიყვარული, რომლის გადმოცემა თითქმის შეუძლებელია. ეს განსაკუთრებით იგრძნობა აქ — მოსკოვში, საქართველოდან ასე შორს, ამ სპექტაკლში ჩვენ დაკინახეთ ბევრი რამ, რასაც ვაფასებთ იმ განუმეორებელ მხარეში, საქართველო რომ ჰქვია. ნ. დუმბაძის შესანიშნავი სამყარო, მსახიობების უშუალოება და უანგარო სიყვარული თეატრისადმი, რეჟისორის ოსტატობა, მაყურობელთა რეაქცია, ვიქტორი, ყველაზე უკეთესი შეფასება ამ სპექტაკლისა.

**პეტრე ვასილიევი** (რეჟისორი, რუსეთის სფსრ ხელოვნების დამსახურებული დოქტორი, სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი): — ძალიან კმაყოფილი ვარ, რომ დავესწარი სპექტაკლს „გამარჯობათ, ხალხო!“ მე ვიცი ამ თეატრს, ვიცნობდი მის წინა თაობას, ერთ-ერთ დადგმაზე კონსულტანტად ვიყავი მიწვეული. ჩემთვის ძალიან სასიამოვნოა, რომ დღეს თეატრი შემოქმედებითად განაზღვრული სახით ეჩიბილე, გაახალგაზრდაებული და ახალ სტილისტიკას დაუფლებული. დუმბაძის ეს ნაწარმოები მე სხვაგანაც მინახავს — ჩვენშიც და საზღვარგარეთაც. მახარაძელთა ნამუშევარი ეროვნული თავისთავადობით არის აღბეჭდილი. აღსაცემა სიკეთით, იუმორით, იმპროვიზაციული სულით, შთაგონებით. ჩემის აზრით, ეს ხალხური ბერეკობითაც არის ნასაზრდოები. მივესალმები თეატრს. ვულოცავ მთავარ რეჟისორს მოსკოვში დებიუტს, მომავალ შეხვედრამდე.

**ვასილ ნემიროვიჩ-დანჩენკო** (სამხატვრო თეატრის მუსიკალური ნაწილის გამგე): — უწინარეს ყოვლისა, ძალიან დიდი მადლობა მახარაძის თეატრს დღევანდელი წარმოდგენისათვის. „გამარჯობათ, ხალხო!“ ჩემთვის, მართლაც, დიდი სტიმულია ქართული და, კერძოდ, გურული ყოფის უკეთ შეცნობისათვის. ეს უფრო მეტია, ვიდრე ეგზოტიკა. საოცარია, სიმღერაში ასე ნათლად იკითხებოდეს ეროვნული ხასიათი და ბუნება, განუმეორებელი კოლორიტი. რამდენ რამეს იტევს თითოეული მუსიკალური ფრაგმენტი, რომელსაც ვირტუოზულად ასრულებენ მსახიობებო, რამხელა ძალას იტევს მთელი ეს პოლიფონია. მე ძალზე ბედნიერი ვარ, რომ ჩემს ბიოგრაფიაში ესოდენ დიდი ადგილი დაიკავა საქართველოსთან და მის უმშვენიერეს კუთხესთან, გურულ სამყაროსთან ურთიერთობამ, ვოცნებობ შემოქმედებითი თანამშრომლობის შემდგომ გაგრძელებაზე. უსაზღვრო მადლიერების ნიშნად დღევანდელი სპექტაკლის ყველა მონაწილეს სამახსოვროდ ვუძღვნი სამკერდე ნიშნებს ჩემი დიდი პაპის ვლადიმერ ივანეს ძე ნემიროვიჩ-დანჩენკოს გამოხატულებით, რითაც აღინიშნა მისი დაბადების 125 წლის იუბილე.



# სპექტაკლები

## ნანა შრიდონაშვილი

### მეორე შემხედრა

#### „მერი პოპინსიანს“

პამელა ტრავერსის „მერი პოპინსის“ გამორბევი კარგა ხანია გაიცნო ქართველმა მკითხველმა და მაყურებელმა — ჭერ კიდევ ამ ათიოდე წლის წინათ რეჟისორმა ნანა ხატისკაცმა ისინი მოწარმე მაყურებელთა ქართული თეატრის სცენაზე გააცოცხლა. სპექტაკლს მაყურებლის საკმაოდ დიდი მოწონება და სიყვარული ხვდა წილად. მოსკოვის გასტროლემზე კი, იგი კრიტიკოსთა მსჯელობის საგნად იქცა, როგორც მიუზიკლის ერთ-ერთი საინტერესო დადგმა. პრესაში წერდნენ: „უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღვნიშნო, რომ სასიამოვნო გაცივებამ შემთავრო, როცა ვნახე ტრავერსის „მერი პოპინსი“. ეს არის სპექტაკლი, რომელიც კარგად არის გაფორმებული და შესრულებული, როგორც აქტიორული, ისე რეჟისორული და მუსიკალური კომპონენტების მხრივ.“ — ი. ყიფულსკი. „პროფესიულ ოსტატობის მაღალი დონე გამოჩნდა მიუზიკლში „მერი პოპინსი“. ყველა ასაკის მაყურებელი თავის წილს იღებს ამ სპექტაკლიდან.“ — ტ. შახ-აზიზოვა.

და აი, ახლანან რუსთაველის თეატრის აფიშებმა გვამცნო მერი პოპინსთან და ტრავერსის გამობრუნებთან შეხვედრის კიდევ ერთი შესაძლებლობა. ალბათ, გასაგებია ის სიხარული და მოლოდინი, რასაც განიცდიდა თითოეული ჩვენგანი

სპექტაკლის დაწყებამდე, განსაკუთრებით კი ისინი, ვისაც ახსოვდათ ნ. ხატისკაცის მიერ მოწარმე მაყურებელთა ქართული თეატრში დადგმული სპექტაკლი.

როდესაც რეჟისორი ხელმეორედ მიუბრუნდება მის მიერ უკვე განხორციელებულ ნაწარმოებს, ამის მიზეზი, ალბათ, ის დაუქმყოფილებლობის და უკმარისობის შეგრძნებაა, რაც ეუფლება შემოქმედს, მიუხედავად წარმატებისა.

დასანანი, მაგრამ უკეთესის ნაცვლად მოლოდინით აღსავსე მაყურებლებმა ნაკლებად საინტერესო სპექტაკლი ვიხილეთ. რატომ დაიკარგა რუსთაველელთა სპექტაკლში ის ხიზლი, რაც გააჩნდა ამ ათიოდე წლის წინათ რეჟისორ ნ. ხატისკაცის მიერვე დადგმულ სპექტაკლს? რატომ დაიკარგა ტრავერსისეული მხიარული, ღამაზი და ზღაპრული სამყარო, რითაც მოწარმდა თეატრის ეს სპექტაკლი ნებისმიერი ასაკის მაყურებლისათვის საინტერესო და სასიამოვნო იყო? როგორ მოხდა, რომ ერთი თეატრის სცენიდან მეორე თეატრის სცენაზე თითქმის უცვლელად გადატანილი მაყურებლისათვის ეს უსაუვარლესი სპექტაკლი დღეს მოსაწყენი და თითქმის არაფრისმთქმელია?

მაყურებელს პირველ ინფორმაციას სპექტაკლის თაობაზე პროგრამა აწვდის, რუსთაველელთა ამ სპექტაკლის პროგრამა ბევრ ახალს და საინტერესოს გვპირდებოდა. თუმცა რეჟისორი ნ. ხატისკაცი, მხატვარი ი. გეგეშიძე და ქორეოგრაფი ი. ზარცვი, სპექტაკლის შემქმნელი კოლექტივის ეს ძირითადი ნაწილი უცვლელად რჩება როგორც მოწარმე მაყურებელთა, ასევე რუსთაველის თეატრში, მაგრამ თუ ამ ათიოდე წლის წინათ დადგმული სპექტაკლის ინსცენირების ავტორი კ. კილვეტი, ხოლო მთარგმნელი ა. კალაძე გახლდათ, ამჟამად თარგმანი და ინსცენირება თავად რეჟისორ ნ. ხატისკაცს ეკუთვნის, თუმცა, დიდი განსხვავება დღე-



ვანდელსა და წინა ინსცენირებას შორის არ არის, თუ არ ჩავთვლით ნ. ხატისკაცის მიერ დამატებულ რამდენიმე სცენას: მის ენდრიუს (ნ. არჩვაძე) ჩამოსვლა. თითქმის გაუგებარია, რატომ შემოიჭრება სცენაზე ზომავზე მეტად მსუქანი, ლოყებდაწითლებული, უამრავი ჩემოდნით და ფუთით დატვირთული ქალი, რომელიც ცირკის ცულ მომთვინიერებელს უფრო ჰგავს, ვიდრე ვადიას. შემოიჭრება და სამ წუთში გაავებული უკანვე გავარდება. თუ ამით იმის ჩვენება გვინდოდა, ვის ხელში აღიწარდა მისტერ ბანქსი და რატომ არის იგი დასაწყისში ყოველივე კარგს და ლამაზს მოკლებული, ეს ხომ ისედაც ნათლად ჩანს ვადიის გაცნობის გარეშეც. მეორე, კატის (ბ. დვალთშვილი) გაცოცხლების სცენა, ასევე ნაკლებად მეტყველია. მისტერ ბანქსი, რომ შიაკლის და ჭეინის არ ესმის, არ წვდომა. ეს ხომ ნებისმიერი მათი დიალოგის დროსაც სავსებით გასაგებია და შეუძლია მათს ბავშვურ, ლამაზ სულში რა გასაკვირია, რომ ვერ მიხვდეს, რატომ უყვარს შიაკლს კატა, ვერ მიხვდეს, რატომ უნდა გაუფრთხილდეთ ცოცხალ არსებას. და მესამე — მერი პოპინსის და ქუჩის ბიჭების ლექსად პაქრობის სცენა. რატომღაც მგონია, რომ ისეთ ძლიერ და საკუთარ თავში გარკვეულ პიროვნებას, როგორც მერი პოპინსია, არ უნდა სჭირდებოდეს ამ გოგო-ბიჭებთან თავის თავზე და ადამიანის უფაქიზეს სულზე რაიმეს მტკიცება, მითუმეტეს, რომ ამ გოგო-ბიჭების სამყარო გაცილებით თავისუფალი და ლაღია, ვიდრე თუნდაც ჭეინისა და შიაკლის. ამიტომ, ეს „პაქრობა“ ცოტა მოსაწყენი ხდება და მერი პოპინსი, ეს ყველასათვის საყვარელი ვადია, ცულ პედაგოგს უფრო ემსგავსება, ვიდრე ოცნებით აღსავსე ადამიანს.

პროგრამით მოწოდებულ ინფორმაციაში ყველაზე დიდ ინტერესს მაინც მერი პოპინსის როლის შემსრულებელი

მსახიობი, საქ. სსრ სახალხო არტისტი ზინა კვერენჩილაძე იწვევდა.

რაც არ უნდა ვამტიცოთ, რომ დღეს მსახიობისათვის ამჟღეა არ არსებობს, ზინა კვერენჩილაძე თავისი როლებით: ლელა („ბახტრიონი“), აშქაღია („ხოვანის მინდია“), ელოზაბეთი („სიელიმის პროცესი“), ანტიგონე („ანტიგონე“), ფედრა („ფედრა“), მაყურებლისათვის ჩამოყალიბდა მაინც, როგორც ტრაგიკული და ძლიერი ვნებების მქონე სახეების შემქმნელი მსახიობი. მაგრამ ზინა კვერენჩილაძემ ხომ ტურაც ითამაშა გ. ნახუცრიშვილის „ქინჭრაქაში“? ეს როლი რატომღაც უმართებულოდაა მიფიქრებული. მხოლოდ ფოტოებით და ვიდეოფირზე ჩაწერილი რამდენიმე სცენით შეგვიძლია ვავისენოთ წ. კვერენჩილაძე ამ როლში და თუ ვავისენებთ, დავრწმუნდებით, რომ მსახიობს კომედიური, მსუბუქი ტანრის როლებიც ისევე ხელეწიფება, როგორც ტრაგიკული.

უთუოდ საინტერესოა, როცა ისეთ ხელოვანს, როგორც წ. კვერენჩილაძე გახლავთ, კვლავაც ამოძრავებს სურვილი მოსინჯოს თავი მისთვის უჩვეულო როლში. მაგრამ, იქნებ სჯობდა ცოტა ადრე, რამდენიმე წლის წინათ მიეცათ მსახიობისათვის საშუალება წლების მანძილზე ტრაგიკულითან ერთად ეთამაშა სრულიად განსხვავებული ტანრის როლები და ალბათ, დღეს გაცილებით, ბევრად საინტერესო მერი პოპინსი იქნებოდა წ. კვერენჩილაძე.

შეუძლებელია ილაპარაკო სპექტაკლზე და არ გაითვალისწინო ის სირთულეები და პრობლემები, რომელთა წინაშეც აუცილებლად დგება სპექტაკლის დამდგმელი კოლექტივი. პირველთაგანი, ვფიქრობ სპექტაკლის ერთი სცენიდან მეორე სცენაზე უცვლელად გადატანაში მდგომარეობს.

სცენოგრაფია რომ სპექტაკლის ერთ-ერთი უმთავრესი კომპონენტია და იგი



მერი პოპინსი — ზ. კვერენჩილაძე

მხოლოდ მხატვრულ გაფორმებად არ უნდა დარჩეს, დღეს ამაზე აღარავინ დავობს. მოზარდ მკვებებელთა თეატრის პატარა სცენაზე ორი გორგოლაჭიანი „ოთახი იდგა“, მარჯვნივ და მარცხნივ, შუაში რამდენიმე კარიანი, ისიც გორგოლაჭებიანი დანადგარი, რომელიც ხან ბანქსების სასლის კარი იყო, ხან — ალუბლის ქუჩა, ხან ბიძია ალბერტის სახლი, ხან კიდევ — ბანკის კარი. სცენის ხილვამეში კი კიბეებიანი აივანი, სადაც სამკაცციანი ორკესტრი იჯდა, — ასეთი ვარემო შეუქმნა ტრავერსის გმირებს, მხატვარმა და ეს სამყარო მკვებებლისათვის თბილი და ინტიმური გახდა. თამაშდებოდა აივანი, სადაც მხატვრის მიერ შერჩეულ კოსტიუმებში გამოწყობილი მუსიკოსები ისხდნენ, მსახიობები ამყარებდნენ მათთან ურთიერთობებს და ისინიც სპექტაკლის აქტიური მონაწილენი ხდებოდნენ. ჭეინის და მაიკლის ვარდისფერი კოსტიუმები, ყველა მონაწილის თითქმის ერთნაირი საღამური პე-

რანგი, მისტერ და მისის მკვებებელი მკაცრი, ქუჩის გოგო-ბიჭების უსუსურ ნახევრად დაძინებულ კოსტიუმები ქმნიდნენ იმ უცხო და მომზიბვლელ გარემოს, სადაც არანაკლებ მომზიბვლელი და უცნაური ისტორია გათამაშდებოდა.

მხატვარ ი. გეგეშვიძის სცენოგრაფია უცვლელად გადავიდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე (თუ კოსტიუმებს არ ჩავთვლით) და ამ დიდ სცენაზე გაიფანტა და დაიკარგა ის სიბოლო და ინტიმურობა, რითაც ძალზე ახლო კონტაქტები მყარდებოდა მოზარდთა თეატრის მკვებებელსა და სცენაზე მყოფი შორის.

სპექტაკლის უმთავრესი კომპონენტი ხომ მსახიობია და მისი საშუალებით უნდა გადმოგვეცნენ რეჟისორმა, მხატვარმა, კომპოზიტორმა თუ ქორეოგრაფმა თავიანთი ხათქმელი. ამიტომ ყველამ მსახიობისათვის, მისი სცენაზე თავისუფალი და მოხერხებული მოძრაობისა და არსებობისათვის რომ უნდა იზრუნოს. ესეც უდავოა. ალბათ, უმჯობესია მხატვარმა ისე ააგოს დეკორაცია, რეჟისორმა ისე დადგას მიზანსცენა, რომ მსახიობი უხერხულ მღვდომარეობაში არ აღმოჩნდეს.

რუსთაველელთა „მერი პოპინის“ დეკორაცია აგებულია საკმაოდ მაღალი და მოუხერხებელი კიბეებით, რეჟისორის მიზანსცენით ამ კიბეზე უნდა ჩამოვიდეს მთავარი როლის შემსრულებელი და წარმოთქვას ტექსტი. დადლილ და სუნთქვაშეკრულ მსახიობს, ნამდვილად გაუჭირდება დადალ იკრძნოს თავი. „მერი პოპინის ისეც იმ მოუხერხებელი კიბით აღის ჭეინის ოთახის სახურავზე, ყველა ზღაპარს და თან სდევს საფრთხე გადმოვარდნისა. ამიტომ, მკვებებელს აღარ აინტერესებს ის ძალიან კარგი და ლამაზი ზღაპარი.

მეორე სირთულე, რომლის წინაშეც დამდგმელი კოლექტივი იდგა დრამატულ თეატრში, მიუზიკლის დადგმის პრობლე-

მა. როდესაც ამ თანრის სპექტაკლს ირ-  
ჩევ, თეატრში უნდა ვეგულეზოდეს დრ-  
მატული თეატრის მსახიობები, რომლი-  
ბიც ერთნაირად კარგად ფლოზენ პლას-  
ტიკას, აქვთ მუსიკალური ნიქი, რიტმის  
შეგრძნება და საერთოდ ლაღად და მსუ-  
ბუქად გრძნობენ თავს სცენაზე. რა და-  
სამალია და ამ სპექტაკლში მონაწილე  
მსახიობთა უმრავლესობა, ყოველივე ამას  
მოკლებულია. მართალია, მსახიობები  
ბ. დვალიშვილი და კ. თავართქილაძე შე-  
დარებით უკეთ გამოიყურებიან, მაგრამ  
საერთო შთაბეჭდილების ფონზე ისინიც  
ნაკლებად შესამჩნევი ხდებიან.

ყოველივე ამას ემატება კიდევ ერთი  
რამ — რეჟისორმა და მსახიობებმა მიუ-  
ზიკლზე იმუშავეს ქორეოგრაფის გარეშე  
ცეკვები ამ ათიოდე წლის წინათ მოზარ-  
დთა თეატრში ი. ზარეციმ დაღვა (თუ  
თეატრს კონსულტანტად მოწვეული ჰყავ-  
და რომელიმე ქორეოგრაფი, პროგრამაში  
უნდა იყოს აღნიშნული). არადა, აწ გან-  
სვენებული ქორეოგრაფის მიერ დად-  
გმული საკმაოდ რთული და რიტმული  
ცეკვები, რომლებიც უხვად არის გამო-  
ყენებული სპექტაკლში, ფიზიკურ და-  
ტირთვას მიუჩვეველ ან გაღაჩვეულ  
მსახიობებს უსუსურ მდგომარეობაში  
აყენებს.

ვისაც ქორეოგრაფ ი. ზარეციმთან  
უმუშავია, ალბათ კარგად ახსოვს, რომ  
ოსტატობასთან ერთად, მას განაოცარა  
მომთხოვნელობა და სიმკაცრე ახასიათებ-  
და. ამიტომ იყო, მის მიერ დადგმულ ცეკ-  
ვის ილეთსა და მოძრაობას უნებართვოდ  
რომ ვერ შეცვლიდა მსახიობი. დღეს კი,  
დასანანია, მაგრამ მსახიობები მასიურ  
სცენებში ქაოტურად მოძრაობენ (რამ-  
დენიმეს გამოკლებით). ალბათ, ამიტომ  
„გოგო-ბიჭების“ არსებობა „ალუბლის  
ქუჩიდან“ ნაკლებ საინტერესოა და აზრი,  
რომლის გამონატვაც რეჟისორს მათი სა-  
შუალებით სურს, თითქმის გაუგებარი.  
ნებისმიერი სპექტაკლის განხორცი-  
მლება ყოველთვის იწვევს ერთ კითხ-



მისის ზანქი — ია ნინიძე

ვას — რისთვის დაიდგა იგი? დაუკმა-  
ყოფილებლობის გრძნობის გარდა, კი-  
დევ რისთვის მიუბრუნდა ნ. ხატისკაც  
„მერი პოპინსი“? იქნებ იმიტომ, რომ  
აკადემიური თეატრის რეპერტუარშიც  
უნდა იყოს საბავშვო სპექტაკლი, რომე-  
ლიც ყველა ასაკის მაყურებლისათვის  
იქნება საინტერესო. ან იქნებ, იმიტომ,  
რომ ბავშვის აღზრდა, ბავშვის სამყაროს  
ამოცნობა არც ისე იოლია, მაგრამ სა-  
ბავშვო სპექტაკლი ხომ საბავშვო სპექ-  
ტაკლია მიუხედავად იმისა, სად დაიდგმე-  
ბა იგი — მოზარდ მაყურებელთა თუ  
აკადემიური თეატრის სცენაზე. ამიტომ  
აჯობებდა მაყურებელს და მითუმეტეს,  
ბავშვებს სცენიდან ესაუბროს არა ჰე-  
დაგოგი — გაღია თავისი დამრიგებლური  
და უკვე ყველასათვის ნაცნობი ჭკუის  
სასწავლებელი ტონით, არამედ მხიარუ-  
ლი, ლაღი, ზოგჯერ ონვარი და ცელქი.  
მაგრამ ამავე დროს მკაცრი და სამარ-  
თლიანი, ყველასათვის საყვარელი გაღია  
მერი პოპინსი, რომელსაც ბავშვებივით  
სეირნობაც უყვარს, კინოც, ნაყინიც,  
მარწყვის ტორტიც, ოცნებაც და ლამაზი  
ფიქრიც...



# მჭერმეტყველება

## ივანისა

(ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური თეატრის სპექტაკლი „კახაბერის ხმალი“)

თეატრი წარმოგვიდგენს არაკს, ერთსა და იმავე დროს ნატიფს, გულბრყვილოსა და ბრძნულს, არაკს რომელიც დამონებულ სამშობლოზე, რომელსაც მტრის უღლისა და საშიში ზნედაცემულობისაგან, უსაშველო ადამიანური ბოროტებისაგან მხოლოდ და მხოლოდ ლეგენდარული კახაბერის ხმალი იხსნის. ავტორთა მიერ დაცული ისტორიული სიმართლე არ სცილდება იმას, რომ ქვეყანა ესე — საქართველოა, დრო კი — თათართა შემოსევა.

თურმე, ჯადოსნური მახვილის ყოვლისმძლეველი ძალა ყველას სჭირდება, მისკენ ისწრაფვიან, უნდათ მოიხელთონ სიმართლე და სიბრუნე, პატიოსნება და თვალთმაქცობა, გამბედაობა და სიმბდალე, კეთილშობილება და სიმდაბლე, ერთგულება და ღალატი. რთული არ არის განასხვავოთ ანტიპოდები, როცა ისინი აშკარად დგებიან სიკეთისა თუ ბოროტების მხარეზე და თუ ჩვენშიც ხდება გამიჯვნა? ძალისმიერი ცდუნება, შესაძლებლობათა უსაზღვროებით, უმეტეაღყურო ძალაუფლებით მოხიბლვა — აი, რაზე ამხვილებს თეატრი ჩვენს ყურადღებას, თეატრი, რომელიც მეტაფორულად აჩვენებს ერთმანეთთან რეალობას და ფანტაზიას, ისტორიასა და თანამედროვეობას. კლასიკასა და დღევანდელი დღის ზნეობრივ პრობლემატიკას.

გმირთა სახეების მრავალფეროვანი გალერეის წარმოდგენით, სადაც უხვადაა ყოველგვარი „წმინდა და უწმინდური“, სპექტაკლის შემქმნელნი ზრუნავენ იმა-

ზე, რომ გულქანის სახე ამდენს უმეტესად თილშობილურად და შეუბღალავად. ყოველი ერი თავისი სულის წმინდა ტაძარში სათუთად ინახავს დედის ამგვარ სახეს, რომელსაც არანაირი განსაცდელის ეამს არ უწერია გაფერმკრთალება. მშობილურ კერას მოწყვეტილი, მონობის უღელქვეშ მოქცეული ქალი არ ღალატობს პატიოსნებას და ღირსებას, წამთაც არ კარგავს სიკეთისადმი რწმენას. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ამგვარი როლები რამდენადმე რთულია აქტიორული გარდასახვისათვის, ვინაიდან მისთვის ნიშანდობლივია სამუზეუმო სტერილურობა. მსახიობმა მ. ცაგარელმა წარმატებით დააღწია თავი ამას, უპირველეს ყოვლისა, იმიტ, რომ განცდათა მორევში ჩაძირულ გმირს მსახიობი არ ართმევს აქტიურ საწყისებს. მისმა გულქანამ იცის თავისი მიზანი და შეუპოვრად მისიწრაფის მისკენ, ამასთან ერთად, გრძნობს რა აშკარა სიძულვილს დამპყრობლებისადმი, ასევე მეტად სძულს მოღალატე.

ამიტომ ხომ არ არის მისი მსჯავრი ყველაზე საშიში მათთვის, ვინც შეშინდა, სამარცხვინო მორჩილება ირჩია?

სწორედ ამგვარ მოვლენებზე მიაყრობს ჩვენს ყურადღებას სპექტაკლი, შფოთიანი, უხვად მდინარი როგორც თერგი.

...ორივენი ერთად წარმოდგებიან ჩვენს წინაშე. ერთი მათგანი ცულლუტი, უფრო მოჩვენებით, ვიდრე ნამდვილი გამარჯვებით მოტრბახე, მუსუსი შოშკობაა (გ. ქემერტილაძე). მისი გამოჩენისთანავე ნათელი ხდება, თუ როგორი პიროვნებაა იგი. ასეთ კაცს კახაბერის ხმლის ჯადოსნური ძალაც რომ მისცე ხელთ, მაინც ვერ მიხვდება, რა უნდა გააკეთოს. მისი განუყოფელი თანამგზავრია ღიპარიტი! ამ კაცზე ღირს ლაპარაკი! რა არ გადახდენია თავს ღიპარიტეს! მას არ სჯერა სასწაულებისა, მითუმეტეს იმ, რადაც ხმლისა! ცხოვრებამ ათასგზის უფანა, მო-

უკა იმედო, იზიდავდა ყალბი მირაჟით და მანაც სამუდამოდ შეწყვიტა ხვალისნდელ ქათამზე ფიქრი, ოღონდ დღევანდელი კვერცხი ეშოვა! ლეგენდამ დროულად მოუხსრო. თუკი ბევრს სჯერა გულუბრყვილო ზღაპრის, ვანა არ შეიძლება მასზე ხელი მოითხო — ლიპარიტე ბრძენ როსტომს (შ. ხაყალია) მოუწოდებს, ხალხში გადი და თავისუფლები-სა და სასწაულების მოახლოება იქადაგეო, თვითონ კი უანგარო მეგზურის როლშია, მიზანი იმდენადვე მიმზიდველია — ხელი მოითხოვს ამ კეთილშობილური იდეით, რამდენადაც სულმდაბლური, იდეა თავად მასვე წარმოუდგება არარეალურად, კიდევ უფრო გულახდილად რომ ეთქვათ — წმინდაწყლის გამოწვინად.

თუმც, ისიც უნდა ითქვას, რომ ანგარიშინი და „კონფორმისტი“ ლიპარიტეს ჩაქოლვა, გაკიცხვა, რომელიც არცთუ ფარავს თავის ზრახვებს, დიდი ვეჟაკობა არც არის. დამდგმელი და ლიპარიტე არაერთინიშნადი როლის შემსრულებელი, მკაფიო, თვითმყოფადი მსახიობი ბ. ბეგალიშვილი, გაცილებით მნიშვნელოვან, სხვა, შორს მიმავალ მიზანს ისახვენ — ადამიანი და გარემო, ურთიერთკავშირი ობიექტურად ისტორიულისა და პირადულის, სოციალური გარემო და ამ გარემოში მყოფთა ქცევა — აი, ღრმა, მარადუბერებელი პრობლემა, რომლისკენაც ასეთი ძალით, ოსტატურად და დიდი ტემპერამენტით მიაპყრობენ ჩვენს ყურადღებას.

რას არ ახვედრებს ბედი ცხოვრების გზაზე ამ ღატაკსა და გაქნილ ლიპარიტეს, მას კი მოქნილს, როგორც ქარიშხალში მოქცეულ ლერწამს, თითქმის მიწამდე შეუძლია წელში მოხრა. დარწმუნებული იყავით, მუხლებზე დადგომასაც შესძლებს, საკუთარ ღირსებაზეც აიღებს ხელს და პირველივე შესაძლებლობისთანავე წელში გაიმართება საკუთარი თავის დასაცავად. ყოველ მათგანს, ვინც იტყვება გაკიცხოს იგი, ურიგო არ იქნე-

ბა საკუთარ თავში ჩაეხედოდ — ბნებიან ავტორები.

„კახაბერის ხმალი“ ოდესელი მაყურებლისათვის — უცნობი თეატრის უცნობი სპექტაკლია, მაგრამ როდესაც სცენას შეჰყურებ, ყოველ წუთს იქერ საკუთარ თავს იმაში, რომ დადგმის პოეტიკა, მისი იგავურ-მეტაფორული ბუნება მაყურებელში ყველაზე მასშტაბურის ასოციაციებს იწვევს, გასხენებს უკანასკნელი წლების ქართული ხელოვნების მოვლენებს, კერძოდ, რ. სტურუას სცენურსა („რიჩარდ III“) და თ. აბულაძის ეკრანულ („მონაიება“) შედეგებს.

გიგა ლორთქიფანიძეს აქვს თავისი კოლორიტული რეჟისორული პალიტრა, მსახიობებთან მუშაობის საკუთარი პრინციპი, თავისი გზა ახალი თეატრალური ფორმების ძიებისა, მაგრამ ყველაფერ ამასთან ერთად მისი შემოქმედების წყაროდ რჩება სახელმწიფოებრივ წინამორბედთა — მარჯანიშვილისა და ახმეტელის პრინციპები და ანდერძი.

ამიტომ, მას სრული უფლება აქვს თქვას: „ერთ-ერთ ჩემს საუკეთესო სპექტაკლს, „კახაბერის ხმალი“, მე ვთვლი მოკრძალებულ გავრძელებად იმ მემკვიდრეობისა, რომელიც დაგვიტოვა ახმეტელმა, ეროვნულ სცენაზე ეროვნული პრინციპების განმტკიცებას რომ ემსახურება“.

ვ. აბაშიძის სახ. თეატრს, რომელიც თავისი არსებობის ექვს ათეულ წელს ითვლის, მეორე სეზონია სათავეში უღვას ვ. ლორთქიფანიძე. ამ წლებმა ვენის „ოპერეტის“ ტრადიციებისაგან შემორჩენილ რუტინასთან ბრძოლაში ჩაიარა და რეჟისორისა და სამხატვრო ხელმძღვანელის გამარჯვებით დაგვირგვინდა. ვ. ლორთქიფანიძე ებრძოდა ყოველივე იმას, რაც აბსოლუტურად მიუღებელი იყო მისი რეჟისორული პოეტიკისათვის.

რეჟისორის აღმაფრენა საოცარი თვალსაჩინოებით ზეიმობს მეორე მოქმედებაში. მისთვის შეიძლებოდა ამგვარი სათ-



აურიც კი მიგვეცა — „ბოროტების მეუფება“, სადაც მოხეივმე, ცინიკური და აშკარა ბოროტება მინც ფერმკრთალდება სწორედ მათ მიერ, ვინც იგი წარმოშვა (განა ამ განმწმენდი პათოსით არ ხელმძღვანელობდნენ „მონანიების“ ავტორები, როცა ისინი ვარლამის პარადოქსულ საწამებლებს წარმოგიდგენენ), მაგრამ ვინ არის ეს ვახტანგ-ხანი, ეს გაბერალი „მეფეთ-მეფე“, ცარიელი, როგორც სანის ბუშტი (ი. ვასაძე) თავის ტურა პატარა — თავადებთან შედარებით, რომლებითაც ხანის ტახტია ვარშემორტყმული. მოწყალეების მოლოდინში ყოველა მათგანი ტყავიდან ძვრება, რომ სრულყოფას მიადწიოს თვითდამცირების, მოტყუების, პირფერობის ხელოვნებით. მხოლოდ ერთხელ და ერთადერთმა ადამიანმა, ისიც იმ შეტრეკილმა ლიპარიტემ გაუბედა სიმართლის თქმა დესპოტს: „თუ შენ თევზს ძროხას დაარქმევ, ის, რა თქმა უნდა, რძეს არ მოგვეცემს, მაგრამ მის მოწველას ბევრი შეეცდება“-ო.

ღამდემელი და შემსრულებელნი მოღალატეთა საგვარეულოს აღწერისას არ ცდილობენ მის გაშარქვას, კარიკატურადღე არ დაჰყავთ იგი. პერსონაჟები საკმაოდ კეთილსახიერნი არიან და ეს ტრავი-

კული ბრბო კიდევ უფრო ამაზრუნენ ხდება! აი, შემთხვევა, როცა „მეფის“ კაცმა მისი“ ხელოვნება უსახურდება. გონების დიდი დაძაბვა არ დაგვეკორდება, რომ გავიგოთ, თუ რა სატკივარს ეხმაურება დამდგმელი, რაზე მოითხოვს დადიქრებას. მსგავსი „თავადები“ ზომ, საშუალოდ, მხოლოდ შორეული ისტორიის საკუთრებანი არ არიან.

დიდი მადლიერება უნდა გამოვხატოთ სპექტაკლის შემქმნელების მიმართ იმის გამო, რომ გვერდი არ აუარეს ხელოვნების ერთ-ერთ ძირეულ კანონს, რომელიც ამჟამად ყველანაირად და ყველგან უარყოფილია — აღმასვლის კანონს. სწორედ ფინალისკენ აქვთ მათ წამოწეული ყველაზე მვერამეტყველური, ყველაზე გულში ჩამწვდომი სცენა.

ბრძენი ხელმწიფე ჯადოსნური მახვილით ხელში გაივლის ბრბოს: „ვინ შეეხება მას ღალატით შეუბღალავი ხელით?“ — თითოეული ინსტინქტურად მიიწევს წინ, მაგრამ... წმინდანის შეხების ღირსი ერთადერთი ადამიანი — გულქანა გახდა — ქალი, დედა, მეუღლე — ჩვენს თვალში უკვე მრავლისმთქმელ სიმბოლომდე აზიდული.

**ელენე**  
**დავითოვა**  
**გუნა საპუნიარი**  
**თავისდაკენ**

სოსუმის ქართულმა თეატრმა დადგა „უსკერზე“. ყველა იმ ღირსებათაგან, რომელიც მ. გორკის ამ პიესას გააჩნია, ერთ-ერთში ვერ დავეჭვდებით: იგი უნივერსალურია, რადგან ისეთ სიტუაციას აღწერს, რომელიც ნებისმიერ დროში

ნებისმიერ ერს შეიძლება შემთხვეოდა. საკუთარი „უსკერი“ ყველანაირ ცხოვრებას გააჩნია, მათ შორის შემოქმედებითი ინტელიგენციის ცხოვრებასაც. ვინ გახდება ზუსტად განსაზღვროს, თუ რომელ ჯგუფს განეკუთვნება-ელიტურ ფენას, შემოქმედებითი შრომის პროდუქტართა რიცხვს თუ (რასაც, სხვათაშორის, მაინცდამაინც დიდი ხალხით არ ვადიარებთ ხოლმე) პირდაპირ ლუმპენთა წევრია.

გოვი ქავთარაძემ გორკისეული პიესის მოქმედება ბოშების წრეში გადაიტანა. მან გააშიშვლა და თვალნათლივ დაგვანახა შემოქმედთა ცხოვრების ფს-





კერი, მისი სიღრმისეული შრეები. პი-  
ესამ საოცრად იოლად აიტანა ამგვარი  
ადაპტაცია — რეჟისორს (იგი ამავე დროს  
ი. ფერენჩიკთან და პ. პაშკასთან ერთად  
ინცენიერების ავტორია) არ დასჭირვებია  
ძალა ეხმარა პირველწყაროს მიმართ.  
მან მხოლოდ „მოხსნა“ სიუჟეტი ისტო-  
რიული დროიდან და ადგილიდან და  
სცენოგრაფ თ. ნინუას დახმარებით მო-  
ათავსა იგი სცენის ზონამდე გადიდებ-  
ულ სამუშაოზე თეატრალური მაკეტის  
დინამიურ სივრცეში. შემდეგ კი უველა-  
ფერი თავისით წარიმართა: ნაცნობ პე-  
რსონაჟებს ახალი სახელები დაერქვა,  
რომელმაც დააზუსტა მათი ამბულა (სა-  
ტინი — მწერალი, ბარონი — კონფერა-  
ნსიე, ნასტია — ვარიეტელი მოცეკვავე  
და ასე შემდეგ); ცალკეული რეალია შე-  
იცვალა უფრო შესაფერისი სიტუაციით,  
სიუჟეტური ხაზები მოულოდნელად და-  
უპირისპირდნენ ერთმანეთს. უქონელთა,  
გლახაკთა ოპერა ახალ ყაიდაზე აეწყო.  
პიესამ სხვა პროპორციები, ხაზები, ფე-  
რები შეიძინა.

სოხუმელთა სპექტაკლი მრავალი პა-  
რამეტრის მიხედვით ჩვენი სცენისათვის  
მნიშვნელოვანი მოვლენაა. უპირველეს  
ყოვლისა, მას გამოარჩევს იშვიათი სტი-  
ლური ერთიანობა. ექსპრესიულ, ტივად  
რეჟისურას ძალზე ეხმარება შთამბეჭდა-  
ვი მუსიკალური პარტიტურა (გამოყენებ-  
ულია ვია ვანჩელის მუსიკა), მკაცრი,  
ზუსტი და ამავე დროს მსუბუქი დე-  
კორაციული გადაწყვეტა, და რაც უმთა-  
ვრესია, სწორი აქტიორული ცხოვრება,  
წარმატების უპირველეს და ურთულეს  
პირობას რომ წარმოადგენს.

მეტყველი, დახვეწილი მიზანსცენე-  
ბი; ცვალებადი რიტმი — ხან შენელებ-  
ული, სომნამბულური, ხანაც ტრაგიკუ-  
ლი, ბოლოქარი; მოულოდნელი მეტაფო-  
რები, რომლებიც განაპირობებენ სპექტა-  
კლის დაძაბულ მდინარებას — ამ თავი-  
სთავად მშვენიერ რეჟისორულ მიგნე-  
ბებს მხარში რომ არ ამოსდგომოდა

სპექტაკლში დაკავებული მსახიობების  
სრულფასოვანი მხატვრული  
რი, მაშინ ყოველივე ეს შეიძლება დარ-  
ჩენილიყო გიორგი ქავთარაძის რეჟისო-  
რული ოსტატობის შესანიშნავ დემონს-  
ტრაციად და მეტი არაფერი. მსახიობებმა  
საოცარი ძალით ახერხებენ სინამდვილის  
პირობითი, სიმბოლური მოდელის ცხო-  
ვრებისეული სიმართლით გამდიდრებას  
და ამასთანავე ერთგულნი რჩებიან რე-  
ჟისორის მიერ შემოათავაზებული რთუ-  
ლი, ესთეტიზირებული სტილისა.

ამ სპექტაკლს კიდევ ერთი თვისება  
გამოარჩევს. წარმოდგენის მსვლელობი-  
სას შეიძლება ისეც მოხდეს, რომ მაყუ-  
რებლის ინტელექტმა და წარმოსახვის  
უნარმა ვერ გადალახონ სიუჟეტის საზღ-  
ვრები. სხვა საქმეა, როცა მაყურებელი  
შორდება სცენაზე ნანახის ჩარჩოებს —  
რაც უფრო ფართოა ასოციაციის გაქანე-  
ბა, რომლის პროვოცირებასაც ხელოვნ-  
ების ნაწარმოები იწვევს, მით უფრო მე-  
ტი საფუძველი აქვს მას პრეტენზია იქო-  
ნიოს დიდ ფორმაზე. ასეთ მოთხოვნას  
სოხუმელთა დადგმა მთლიანად ამართ-  
ლებს. გასული საუკუნის მიწურულის  
პარიზული ბოჰემა მთელი თავისი ტრა-  
გიკულ-ზიზილიბილიტიანი ელვარებით  
და თანამედროვე მხატვრის სახელოსნო,  
გერმანელ რომანტიკოსთა დაუოკებელი  
გონების განათებანი და თავად გორკის  
ბედი, ექსპრესიონისტების დაბინდული  
ძიებანი და სიურრალიზმის მაცდუნებელი  
შეცდომები — ასეთი ასოციაციები სუ-  
ლაც არაა შემთხვევითი. ისინი თავის თა-  
ვში სპექტაკლის აზრობრივ არეხაც იტე-  
ვენ. მე ვიტყვოდი, რომ მისი სცენოგრა-  
ფიის სახეობრივი აზრი მარტო ქაღალდის  
სითეთრეში კი არა, საოპერაციო ოთა-  
ხის სითეთრეშიც მღვამარეობს, საავა-  
დმყოფოს შემწარავ სითეთრეში, სადაც  
უველაფერს სანტარი-სადისტები განა-  
გებენ: ექიმი — კოსტილვეი და მხატვა-  
რი — მისი ცოლი.

უველა დანარჩენი შეიძლება ფსიქია-



ტრიული კლინიკის პაციენტად ჩაითვა-  
ლოს და არა მარტო იმიტომ, რომ ისინი  
ფიზიკურად და სულიერად დამაზინჭე-  
ბულნი არიან. გულახდილობის ხარისხი,  
ანალიზის დონე, რომლებსაც სპექტაკლი  
გვთავაზობს, გვაძლულებს გმირებში არა  
იმდენად კონკრეტული ადამიანები დავი-  
ნახოთ, რამდენადაც ქვეცნობიერების  
ფანტომები, საკუთარი თავის შესახებ  
არსებული ჩვენი ილუზიების ნამდვილი  
არსა.

მივეჩვიეთ იმ აზრს, რომ მაინცდამა-  
ინც კარგად არ ვიცნობთ გარემომცველ  
სინამდვილეს და ზოგჯერ ამას რაღაც  
სიამაუითაც კი ვაღიარებთ ხოლმე: ო,  
რა ცუდად ვერკვევით ადამიანებში! მა-  
გრამ ასევე ხშირად გვიჭირს საკუთარი  
თავის შეცნობაც, რაც გაცილებით სა-  
შინელია. თითოეულ ჩვენგანს გამოადე-  
ბული აქვს რაღაც „ავტომითი“, „მე —  
სახე“, რომელსაც იგი საკუთარ თავსა  
და დანარჩენ მსოფლიოს წარუდგენს  
ხოლმე. ვიდაც, ბარონისა არ იყოს, ფიქ-  
რობს, რომ ცხოვრებამ ჩაკლა მასში დი-  
დი ნიჭი, ვიდაც არარსებულ სიყვარულს  
იგონებს, როგორც ნასტია, ანდა თავისი  
თავი ხელდაუხსმელ ჩემპიონად მიაჩნია,  
მეტოქეებმა რომ გზიდან ჩამოიშორეს.  
ზოგს მსხვერპლი ზგონია თავი, ზოგსაც  
ძლიერი პიროვნება... და ვწყვევლით  
ჩვენს ბედს, რომ თვითგამოვლენის სა-  
შუალება არ მოგვცა. რამდენი ენერგია,  
რამდენი ძალა იხარჭება ასეთი ლეგენ-  
დების შესაქმნელად, რომლებსაც ადა-  
მიანები როგორც უკანასკნელ ხსნას, არ-  
სებობის ერთადერთ გამართლებას, ისე  
ებლაუჭებიან. ყველაფერს ვასცემენ და  
შეედევნიან ამის გარდა, რადგანაც რა შე-  
იძლება იყოს ამ ზღაპრებზე უფრო  
ტკბილი, ამ ტანჯვაზე უფრო წარმტაცო.

ამავე დროს, მხოლოდ ფხიზელი და  
კრიტიკული დამოკიდებულება საკუთარი  
თავის მიმართ ხდის ადამიანს პიროვნე-  
ბად. სპექტაკლს უღმობელი სიმყატრით  
მივყავართ ამ აზრისაკენ, მაგრამ განა-

ჩენის სისასტიკე სულაც არ გამოჩნდება  
ტკივილსა და მწვევე თანაგრძობას — ეს  
ხომ ჩვენა ვართ — ფსკერის მკვიდრნი,  
საბრალოდ დაკრუნჩხულნი, რომლებსაც  
მანაც არ გვსურს უკანასკნელი ილუზი-  
ების გაფანტვა. მძლავრი აპოკალიფსური  
აკორდები აწანაწარებენ სპექტაკლის  
სხეულს, ფინალში იგი ვიბრირებს და  
ვეება ორღანივით გრგვინავს: მოსცილ-  
დით ფანტომების სამყაროს! თავს უშე-  
ველეთ! ეძიეთ საკუთარი თავი, ეძიეთ სა-  
კუთარი თავი!

ზორსა ვართ იმ აზრისაგან, რომ სო-  
ხუმელთა დადგმა უნაკლოა. რა თქმა უნ-  
და სპექტაკლს ნაკლიც გააჩნია, ზოგი-  
ერთ სცენას ჭერ კიდევ დახვეწა სჭირ-  
დება, რიტმიც რეგულირებას ითხოვს,  
ლუკას მეტად მნიშვნელოვანი სახე ბო-  
ლომდე არაა გამოძერწილი. მაგრამ სპექ-  
ტაკლში ჩადებული ენერგეტიკული ბირ-  
თვი უდავოდ შეიცავს გაზრდის, ღირ-  
სებების გაძლიერების, ნაკლოვანებების  
გამოსწორების პოტენციას.

იმიტომ, რომ სპექტაკლის მთავარი  
თვისება მისი საოცარი მიწანმომართუ-  
ლებაა. ამ მხრივ მისი მოძრაობა შეიძლე-  
ბა არბალეტრიდან გაშვებული ისრის გაფ-  
რენას შევადაროთ — იგი ახლა მხოლოდ  
გზის დასაწყისშია. მიწანსწრაფულობა  
საერთოდ იშვიათი თვისებაა, განსაკუთ-  
რებით კი სცენაზე ხშირად იგი პრიმი-  
ტიული, ზისტ მხატვრულ გადაწყვეტად  
შემობრუნდება ხოლმე. სოხუმელთა სპექ-  
ტაკლი კი — რთული, ხავსე პოლიფონი-  
ური მრავალფეროვნებით, არაპირდაპირი  
სვლებით, უკანდახვევებითა და პარადოქ-  
სებით, — დაუოკებლად, დაუცხრობლად  
მიისწრაფის მთავარი მიწნისაკენ.

ეს მიწანი ადამიანია.

## ჩვენი მამურბული

ქართული თეატრალური ხელოვნების წარმომადგენელთა განსხვავებული რანგის, მნიშვნელობის ფორუმებსა და თავყრილობებზე სულ უფრო და უფრო მწვევედ, მძაფრად დაისმის ხოლმე მაყურებლის საკითხი — დღითიდღე მცირდება მაყურებელთა რაოდენობა, იგი აღარ დადის თეატრში! თეატრის სფეროს ყველა წარმომადგენელს, გულშემატკივარს ეს კითხვა არ აძლევს მოსვენებას — რა მოხდა? რატომ დაკარგა მაყურებელმა ინტერესი ხელოვნების ამ ერთ-ერთი ყველაზე ცოცხალი, ცვალებადი, შთამბეჭდავი დარგის მიმართ?

თუ თეატრის სოციოლოგთა კვლევის შედეგებს გავეცნობით, ყურადღებით შევისწავლით სტატისტიკურ მონაცემებს, მართლაც რომ შემაშფოთებელი მდგომარეობა წარმოგვესახება, მდგომარეობა, რომელიც უთვალავი პარადოქსული მოვლენითაა ნაშანდებული.

ეს საკითხი დიდი, მნიშვნელოვანი, შრომატევადი კვლევის თემაა და მცირე ფორმის წერილში, ალბათ, მხოლოდ მის ცალკეულ მხარეებს თუ შევხებით, რომლებიც ამგვარად ყალიბდება: ვინ არის ჩვენი დღევანდელი მაყურებელი? რისთვის დადის იგი თეატრში? როგორია მისი დამოკიდებულება თეატრისადმი და რა საზრდოს იღებს მისგან?

მსახიობი და მაყურებელი ერთი განუყოფელი, ცოცხალი ორგანიზმია და რომელიმე მათგანის გარეშე ვერ შედგება სასცენო ნაწარმოები, იმ უშუალო კონტაქტის, გრძნობადი პულსაციის გარეშე, რომელიც სცენასა და მაყურებელთა დარბაზს შორის მყარდება და რომელსაც სწორედ ამ სახის ურთიერთობის შედეგად ენიჭება განუმეორებელი მომხიბვლელობა.

რთულია თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების წესი, მის მიერ სამყაროს აღქმა კომპლექსურ ხასიათს ატარებს — ათასგვარი სახის კარბი ინფორმაცია, სოციალური მდგომარეობა, სამუშაოს ხასიათი, რომელსაც იგი ასრულებს, ყოველდღიური საზრუნავი, ურთიერთობა ადამიანებთან. სწორედ ამიტომ, თანამედროვე ადამიანის პიროვნული სტატუსის დადგენა მხოლოდ ყველა ამ ზემოჩამოთვლილი ნიშნის გათვალისწინებით ხდება შესაძლებელი. მხოლოდ იმ გარემოს გათვალისწინებით, სადაც მას უხდება ცხოვრება. ყოველ დროს მისთვის დამახასიათებელი პრობლემები მოაქვს. თანამედროვე ადამიანს (ჩვენს მაყურებელს) რთულ სოციალურ გარემოში უხდება ცხოვრება — მისი გონება, აღქმა, შემეცნება ყოველწამიერად იმუხტება დროით განპირობებული ცხოვრების წესით — ინფორმაციის უწყვეტი ნაკადის დინებით. მისი ყოველდღიური ყოფა გადატვირთულია მნიშვნელოვან თუ უმნიშვნელო სასიცოცხლო, საკიობოროტო პრობლემებზე გამუდმებული ფიქრით.

საკითხის დასმის წესით



წლიდან წლამდე იცვლება ადამიანი, მისი ცხოვრების ნორმები, მისი შექმნილი ნების წარმმართველი ნიშანი ფასეულობათა გადაფასებაა. ამ ცვლილებებში მხოლოდ ათწლეულის გასვლის შემდეგ ვგრძნობთ მძაფრად და ვაფიქსირებთ. იცვლება თვით ბუნება თანამედროვე ადამიანისა, მისი შინაგანი სამყარო, სულიერი პოტენციალი, გარემოსადმი დამოკიდებულება. დღევანდელმა მაცურებელმა დაკარგა ის უშუალოება, ქვეშაირები თანაგანცდის და ხელოვნების ქმნილებისაგან (ამ შემთხვევაში თეატრალური წარმოდგენისაგან) მიღებული შთაბეჭდილების ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად გამოხატვის უნარი, რაც, თუნდაც, ათი, ოცი, ოცდაათი წლის წინანდელ მაცურებელს ჰქონდა. აქ, დაახლოებით, იმგვარ შეფარდებით პროპორციებთან ვეაქვს საქმე, როგორი განსხვავებაცაა (და როგორიც ყოველთვის იყო) მოზარდსა და მოზარდელ მაცურებელს შორის.

დღევანდელი მაცურებლის ბუნების (ვეფლისხმობ ფართო მაცურებელს) ერთერთი მახასიათებელი ნიშანი ცინიკური განწყობა, თუ შეიძლება ითქვას, უნდო, ურწმუნო გამოკიდებულებაა. ეს მოვლენაც ჩვენი დროის პირშეშოა და სულ სხვა სფეროს კვლევის საგანი, მაგრამ ვახსენებ იმის გამო, რომ თეატრის მოღვაწენი ძალიან ხშირად აწყდებიან მას. სამწუხაროდ, ამგვარი ტენდენცია განსაკუთრებით ჩვენი, 80-იანი წლების ახალგაზრდობისთვისაა დამახასიათებელი, იმ თაობისათვის, რომლის აღქმავიც თეატრალური წარმოდგენით მიღებულ შთაბეჭდილებებს შეუპოვარ კონკურენციას უწევს ტელეგადაცემებისა თუ ვიდეო ფილმების მონაცვლეობა.

ამაყოფილებს თუ არა ჩვენს მაცურებელს თეატრის მიერ არჩეული თემა? გულისყურით ეპყრობა თუ არა დრამატურგისა და რეჟისორის სათქმელს? და თუ არა, რა არის ამის მიზეზი, რომელ მხარეს მიუძღვის ბრალი? — ეს მეტად საჭირობო საკითხებია. ამჯერად მხოლოდ ერთი მაგალითით შემოვიფარგლები.

ჩვენი მაცურებლის წინაშე ამგვარი „მასშტაბებით“ არ წარმდგარა თანამედროვე ქართველი ქალის ცხოვრება, მტკივნეული ფიქრისა თუ განსჯის საგნად არ ქცეულა მისი დღევანდელი არსებობა, ყოფა, რისი საშუალებაც მოგვცა შ. შამანაძის პიესამ „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძალში“.

პიესის ენა სტენოგრაფიულ ჩანაწერს თუ დაემსგავსა (და ეს აუცილებელი პირობაა ავტორისათვის, რომელიც გამიზნულად ცდილობს. მხატვრული რეალობა ცხოვრებისეულ რეალობას მიუახლოვოს) მაცურებელთა გარკვეული ნაწილი პარტერსა და სცენას შორის ზღვარს ვეღარ ამჩნევს და სპექტაკლი, როგორც მხატვრული მოვლენა, თეატრისა და მაცურებლის თანაშემოქმედების ურთულესი პროცესი, ნიველირებულია. ამგვარი მაცურებელი ეპიზოდებად აღიქვამს წარმოდგენას, აღიქვამს მხოლოდ მის „გამართობ“ ნაწილს და ნუ ვიტყვით, რომ ამ დროს მას ძალუქს „სიღრმისეული პლასტები“, ქვეტექსტები ამოიკითხოს.

ყოველდღიური სასაუბრო ენის სასცენო ადექვატის საწინააღმდეგოდ არავინაა განწყობილი. დღესდღეობით ამ საკითხის სხვაგვარად დასმა წარმოუდგენელიც კია, თუ ეს აუცილებლობით არაა განპირობებული. რადგან მხატვრული სინამდვილე განსხვავდება ცხოვრებისეული სინამდვილისაგან, ეს ხომ სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ხელოვანმა დეკორატიულად გაფორმებული, შეღამაზებული ქმნილება შემოგვთავაზოს. მაგრამ ხომ აქვს მნიშვნელობა ავტორისეული სიტყვის სცენური ადაპტირების ხარისხს? ხომ საკულისხმოა, რა სახით გადადის იგი სცენაზე, პიესისეულ კონტექსტში ჩართული თუნდაც უხამსი, მაგრამ არსიდან გამომდინარე, აუცილებლობით შობილი სიტყვა მაცურებლისათვის მხატვრულ რე-

•ლობაჲ აღიქმება თუ მხოლოდ ბანალურ, უხეშ გამოთქმად, რომელზეც, როგორც ანკესზე, ისე წამოეგება ხოლმე ჩვენი მასურებელი? საფიქრალია ისიც, როგორ განსხვავდება სიტყვა, რადგან ყველამ ვიცით — სხვაგვარია იგი ქალაქზე და სხვაგვარია, სცენაზე წარმოთქმული.

პიესა განხორციელდა როგორც რუსთაველის, ასევე მარჯანიშვილის თეატრებში. დაიდა იგი პერიფერიული თეატრების სცენაზეც, მაგრამ გარკვეული მოსაზრების გამო მხოლოდ ამ ორ აკადემიურ თეატრში წარმოდგენილი სპექტაკლების მასურებელზე მინდა მოვახსენოთ ორიოდე სიტყვა.

რუსთაველის თეატრში რეჟისორ გ. სიხარულიძის მიერ გახორციელებულ სპექტაკლში სცენურ გმირთა ურთიერთობა, მათი ბუნება ვაკილებით ნათლად გამოკვეთილი. რეჟისორი ცდილობს თითოეული სახის დრამატურგიული საწყისის საფუძვლიდან მაქსიმუმი გამოავლინოს, შედარებით ცოცხალი გახადოს თითოეული გმირი, რის შედეგადაც მათი მოქმედება ფსიქოლოგიურად მოტივირებული და გამართლებულია. აქედან გამომდინარე, აქ ავტორისეული სიტყვაც შედარებით ზუსტ მნიშვნელობას იძენს.

მარჯანიშვილელთა სპექტაკლში (რეჟ. გ. თოდაძე) ზედმეტადაა ხაზგასმული მოქმედ გმირთა განწირულების მოტივი, მუქი ტონები და მხოლოდ ამ ერთ რაკურსითაა ამოკითხული პიესისეული ქვეტექსტები. გმირთა სცენური ცხოვრების რიტმი, ურთიერთობის კონფლიქტურობა, ხასიათი სიღრმისეული, ფარული შრეების თანდათანობით გამოვლენით უნდა წარმოჩენილიყო, მაგრამ რეჟისორი თითქმის მთლიანად დაეყრდნო მსახიობთა იმგვარ ფიზიკურ ქმედებას, როცა ფორმა ჯაბნის არსს და ეგზალტირებული ვნებათა სიშშივლაც პაერში გამოკიდებული დარჩა.

ფართო მასურებელმა ამ სპექტაკლებს ნაკლისა თუ ღირსების განუჩივლად ერთი „განაჩენი“ გამოუტანა — ორივე სპექტაკლის კულმინაციურ მომენტებს (ქეთის თოკით დაბმა, მისი მცდელობა ნაჯახით კარის ჩამტვრევისა, დარჯანისა და თიკას შეტაკება, რომელიც მარჯანიშვილელთა ინტერპრეტაციაში პიესისაგან განსხვავებით ხელჩართულ ბრძოლაში გამოიხატა) მასურებელი ან სრული გულგრილობით უმზერს, ან თავშეუკავებლად, ხმაშალი სიცილით, უხამსი რეპლიკებით აფასებს.

ყოველივე ამის გამო უფასურდება ის სათქმელიც, რაც ავტორისეულ კონცეფციაში აღამიანთა ურთიერთობის, მათი პიროვნული, ზნეობრივი გადაგვარების დრამად, თუ ვნებათ, ტრაგედიადაც ყალიბდება. გმირთა ისტერია, მათი ცხოვრების შემზარავი სურათი მასურებელმა იაფფახიან, ბანალურ კინკლაობად აღიქვა მხოლოდ...

სად ვეძიოთ მასურებლის ამგვარი დამოკიდებულების მიზეზები? იქნებ, ამის საფუძველი ის გარემოა, სადაც დღევანდელ აღამიანს უხდება ცხოვრება, ან იქნებ, ურთიერთობების რღვევის შემზარავი სისწრაფე, ჩვენი გულგრილობა ერთმანეთის მიმართ? იქნებ, ჩვენი საუკუნის 80-იანი წლების თავბრუსდამხვევი დინამიკა, დროსთან ფეხაწყობილი სრბოლა, რის გამოც გულგრილად ვეკიდებით ყველას და ყველაფერს, საკუთარი თავის გარდა?

მნიშვნელოვანი განსხვავებაა დღევანდელ თექვსმეტ წლამდე ასაკის მოზარდსა და თუნდაც ათი წლის წინანდელ ამავე ასაკის თაობას შორის. ესეც ზომ დროს მოაქვს და არც არაფერია ამაში გასაკვირი, მაგრამ ჩვენი დღევანდელი, ე. წ. „დი-

დი თეატრების“ მაცურებელი ზომ ოხუთშეტი, ოცი წლის წინანდელი მოზარდ მაცურებელთა თეატრის პირმშოა?

„დიდ თეატრებში“ მოსული მაცურებლის კულტურას, გემოვნებას, მისი განვითარების დონეს უთოოდ განსაზღვრავს ის ზეგავლენა, რომელსაც მასზე აღრეულ ასაკში ახდენს მოზარდთა თეატრი, განსაკუთრებული თეატრი, რომლის ძირითად ფუნქციას მომავალი პიროვნების, მაცურებლის აღზრდა წარმოადგენს, ხვალ „დიდი თეატრის“ მაცურებლად რომ უნდა იქცეს.

სად ქრება შემდეგ ის უშუალობა და გულწრფელობა, რომელიც მოზარდთა თეატრის უმცროსი ასაკის მაცურებელს აქვს? რაღა თქმა უნდა, ასაკის მომატებისთან ერთად თანდათანობით ფერმკრთალება და შეიძლება სულაც დაიკარგოს, მაგრამ ხელოვნების ყოველი ქმნილების უპირველესი მისია და არსებობის გამართლებაა სულიერი საზრდო მიაწოდოს ადამიანს, დახვეწოს მისი გემოვნება, დაუბრუნოს პირველქმნილი გულწრფელობა და უშუალობა.

რადგან სიტყვამ მოიტანა, მოზარდთა თეატრის ერთ მტკივნეულ პრობლემასაც მინდა შეგვხო.

თეატრის მიერ მხატვრული ფორმით მოწოდებულმა სათქმელმა ზუსტი აღრესატი რომ იპოვოს, ამისათვის ნიადაგი ოჯახმა და სკოლამ უნდა შეამზადოს. შუარდულეობით აღჭურვილი, მსახიობთა მიერ წარმოთქმული ფრაზისა თუ სცენური ქმედების ხმამაღალი, მოურიდებელი რეპლიკებით „შემფასებელი“, ცინიზმით განმსჭვალული ბიჭები და გოგონები — ამგვარია ძირითადი ბირთვი უფროსკლასელთათვის განკუთვნილი სპექტაკლების მაცურებლისა. ძალიან ხშირად უხდებოთ მსახიობებს ასეთ „ანტაგონისტურ“, არაშემოქმედებით პირობებში თამაში და განსაკვიფრებელია, შესაშურია ის გულმოდგინება, რომლის წყალობითაც ისინი, მიუხედავად ყველაფრისა, მაინც ახერხებენ წარმოდგენის დასრულებას. ასეოდროს სპექტაკლის მხატვრულ ხარისხზე, ალბათ, ძნელია ლაპარაკი, მაგრამ სწორედ ამგვარ პირობებში წარმოადგენენ ისეთ სპექტაკლებს, როგორიცაა: „ირინეს ბედნიერება“, „ქაშუშაძის გაკირება“, „ჩვენებურები“, „კუკარაია“ — სპექტაკლებს, რომლებმაც საყოველთაო აღიარება და წარმატება მოუტანეს თეატრს.

უპირველესი ჯილდო მსახიობისა და რეჟისორისთვის მაცურებლის გულწრფელი ტაშია. მოზარდ მაცურებელთა ქართული თეატრის ხანდაზმულ, უფროსთაობის მსახიობებს დიდი ხანია დაავიწყდათ იმ ბედნიერი წუთების შეგრძნება, როცა მაცურებელი ტაშით გამოხატავდა მადლიერებას, ახალგაზრდა მსახიობებაკი არც მოსწრებიან ხანგრძლივ აპლოდისმენტებს. კანტიკუნტად, აქა-იქ გაისმის ტაში და ისიც მანამ ქრება, სანამ მსახიობები თავის დაკვრას მოასწრებენ, რადგან ღარბაზში უკვე აღარაინა...

მოლით, გავისხენოთ, ვხედებით თუ არა ამგვარსავე მოვლენას მოზარდლთა თეატრებში? — დიახ და საკმაოდ ხშირადაც! არაღა, საყოველთაოდღა ცნობილთა თეატრალური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი თვისება — წარმოდგენას, სახილველს თითქმის ყოველთვის ახლავს საზეიმო განწყობილება, რაც ყოველდღიურ, ჩვეულებრივ ყოფას განასხვავებს არაჩვეულებრივ, ზეაწეულ, უცნაურ სამყაროსთან ზიარებისგან... და რაოდენ ბევრს ნიშნავს მაცურებლის რეაქცია, რომელიც სცენაზე მყოფი მსახიობისთვის ხან აღმადრთოვანებელ, ხან კი შემამძრწუნებელ, თეზარდამცემ გრგვინვად გაისმის...

ინისში თეატრალური თბილისი უაღრესად მნიშვნელოვანი მოვლენის მოწყვე გახდა — საგასტროლოდ ჩამოვიდა იაპონიის ეროვნული თეატრი „კაბუკი“.

ამ თეატრის დასის საქართველოში ჩამოსვლის ცნობას უდიდესი აღფრთოვანებით შეხედნენ არა მხოლოდ თეატრალურ წრეებში, მისით საზოგადოების დიდი ნაწილი დაინტერესდა. ბილეთის შოვნა თითქმის შეუძლებელი იყო... მაგრამ მსახიობებს, ალბათ, არც შეუნიშნავთ სპექტაკლის მსვლელობისას, რა ხდებოდა დარბაზის სიღრმეში — განუწყვეტლად ჰრინდა ყურს ხმამაღალი ქირქილი, რომელიც იპონიელ სტუმრებს, ალბათ, ქართული ტემპერამენტის დაუოკებელ გამოვლენად ესვენებოდათ...

ხომ არ გვაკლდება ის შინაგანი კულტურა, რომელიც ქართული სუფრის მიღმაც უნდა მელავნდებოდეს?

იპონიელთა სრულიად განსხვავებულ, ჰემსარიტ ხელოვნებასთან ზიარებად, „კაბუკის“ უაღრესად დახვეწილმა ფორმამ მაყურებელთა დიდ ნაწილს აღფრთოვანება და სიამოვნება განაცდევინა, ამის ნიშანი იყო ხანგრძლივი, მხურვალე ტაში ყოველი სპექტაკლის შემდეგ... მაგრამ სამწუხაროდ, უარყოფითად, გულგრილად განწყობილ მაყურებელთა შორის აღმოჩნდნენ თეატრალეზიცი. იმ ღირსებებზე რომ არაფერი ვთქვათ, რითაც ეს თეატრი მთელი მსოფლიოს ყურადღებას იპყობს და რომლის თავად ხილვისა და შეფასების საშუალებაც მოგვეცა, „კაბუკი“ თუნდაც მხოლოდ იმიტოა საინტერესო, რომ თავისთავადია და ამასთანავე სრულიად უცხო. უხერხულიც კია, იგი თეატრის სფეროს წარმომადგენლისათვის ინტერესის სავნად არ იქცეს. ვანა თეატრის მოღვაწეთ ხშირად გვეძლევა საშუალება, ვიხილოთ „კაბუკის“, ან თუნდაც რომელიმე სხვა უცხო ქვეყნის უნიკალური თეატრალური ქმნილებანი?

ის ღონისძიებანი, რაც ტარდება ჩვენში იმისათვის, რომ მაყურებელში უმცროსი ასაკიდანვე აღზარდოთ თეატრის სიყვარული, ალბათ, საკმარისი არ არის. სხვა შემთხვევაში რა გვეთქმის, თუ ინტერესი და სიყვარული საკუთარი საქმისადმი თავად პროფესიონალებსაც გვაკლია?

იქნებ ამგვარი გამოკიდებულების მიზეზი ის არის, რომ ჩვენი პროფესიონალი თუ არაპროფესიონალი მაყურებელი ძირითადად ერთმა თეატრალურმა სტილისტიკამ გაიტაცა, მას შეეჩვია და შეისისხსნობოცა და უცხო მიუღებელია მისთვის?

ცარიელი თუ სავეც დარბაზის პრობლემაც ხშირად პარადოქსული მნიშვნელობით ხასიათდება, რადგან უმრავლეს შემთხვევაში მაყურებლის დასწრება — არდასწრებით ვერ განვსაზღვრავთ ამა თუ იმ სპექტაკლის მხატვრულ ღირსებას. ზაქარია ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის შემოქმედებითმა ძალებმა, საოპერო თუ საბალეტო სპექტაკლების მხატვრულმა დონემ ამ ბოლო წლებში სახეცელილებები განიცადა. რეპერტუარი მრავალფეროვანი გახდა, დადგმისა თუ შესრულების დონე საგრძნობლად ამაღლდა, და მინც — წარმოდგენა ხშირად თითქმის ცარიელ დარბაზში მიმდინარეობს.

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობამ მოქმენა გამოსავალი — მოზარდთა ცართო აღფრთოვანებისათვის ტარდება ლექცია-კონცერტები, რომელთა მიზანია ახალგაზრდა თაობას გაუღვივოს ინტერესი საოპერო ჟანრისადმი, აღზარდოს საკუთარი მაყურებელი, რომელიც გარკვეული დროის შემდეგ ივლის საოპერო სპექტაკლებზე, თეატრის გულშემატკივარი გახდება... მაგრამ ვანა უცნაური არ არის, რომ ყოველივე ეს საქართველოში ხდება, სადაც ყველაზე უბრალო სტატისტიკური მონაცემების მიხედვითაც კი ყოველ მეორე ადამიანს მუსიკალური ნიჭი აქვს? ამგვარი მნიშვნელობის ღონისძიებათა ჩატარების ფაქტი თავისთავად მისასალმე-



ბელი, მაგრამ სავალალოა ძირისძირი, პრობლემა, რომელმაც იგი ძალადობრივად  
 ბით, ხელოვნურ და ამავე დროს, უკიდურესი აუცილებლობით გამოწვეულ მოვ-  
 ლენად აქცია ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

სამწუხაროდ, ისიც საკითხავია — გამოიღებს თუ არა ყოველივე ეს სასურველ  
 შედეგს...

უცხოელ თუ საბჭოთა საოპერო მომღერალთა ხშირი ჩამოსვლა საოპერო თე-  
 ატრას ცხოვრებას, ალბათ, კიდევ უფრო მეტად გამოაცოცხლებდა და გააღვიძებ-  
 და ამ ეპოქის მოყვარულთა ინერტულობას.

ვერ შევაფასებთ სპექტაკლს მყურებლის რაოდენობის მიხედვით, რადგან  
 რაოდენობა ხარისხის განმსაზღვრელი არ არის. მყურებლის რაგვარობა, ალბათ,  
 გაცილებით მნიშვნელოვანი ფაქტორია. ე. წ. „პრესტიჟულ“ სპექტაკლებს ის მა-  
 ყურებელი ეწერება, რომელიც წლიდან წლამდე არ დადის თეატრში და მხოლოდ  
 განსაკუთრებული შემთხვევისას მოდის. მოდის იმიტომ, რომ ამჯერად მის ამ  
 ნაბიჯს სულ სხვა მოტივები განაპირობებენ. თეატრის მოღვაწეთათვის ძვირ-  
 ფასია ყველა, ვინც მყურებლად მოდის თეატრში, მაგრამ განა შეიძლება ამ ი-  
 ვით სტუმარს ჩვენი მყურებელი ვუწოდოთ?

თეატრმცოდნე ლანა გარონი და ოლეგ ეფრემოვი ერთ-ერთ დიალოგში  
 („თეატრალური მოამბე“ № 4. 1986 წ.) მოიხსენიებენ ე. წ. „ნუენიკებს“, რომე-  
 ლთაც პრივილეგირებული ადგილი დაიკავეს თეატრალურ ცხოვრებაში. მოსაუბ-  
 რენი ამ მოვლენას სოციალური მიზეზებით ხსნიან, რომელმაც საზოგადოებრივი  
 ცხოვრების გარკვეულ ეტაპზე არსებობის უფლება მოიპოვა. თვალს გადავაგვლოთ  
 ჩვენს მყურებელთა დარბაზებს...

დიდი ხანია წავიდა ის დრო, როდესაც ხელოვნების სხვადასხვა დარგის პრო-  
 ბაგანდისა და განვითარებისათვის მართლაც საჭირო იყვნენ (ამ სიტყვას  
 კარგი გაგებით) ხელოვნების სფეროსთან ნაკლებად დაკავშირებული, ან მისთვის  
 სრულიად უცხო ადამიანები, ე. წ. მეცენატები, ჰუმანიტარული გულშემატკივრები,  
 რომელნიც უანგაროდ, ყოველგვარი პირობის გარეშე იღებდნენ საკუთარ თავზე  
 პასუხისმგებლობას, განაგებდნენ შემოქმედის ბედს და ასევე უანგაროდ იღწოდ-  
 ნენ მისი გამარჯვებისათვის. დღესდღეობით სიტყვამ მეცენატი, თავისი დადებითი  
 მნიშვნელობა დაკარგა (რალა თქმა უნდა, აქაც მოქმედებს დროის ფაქტორი) და  
 გაცილებით კნინობითი ფორმით გამოვლინდა.

**მეცენატები აღარ არიან.**

„ნუენიკები“ კი ნამდვილად მომრავლდნენ ჩვენშიც.

მყურებელი რთული ფენომენია. ამ ცნებაში მრავალი განმასხვავებელი ნი-  
 შანი ერთიანდება — ეროვნული, სოციალური, ასაკობრივი თუ სხვა. განსხვავე-  
 ბულ ადამიანთა თავყრილობა ერთი საფიქრალით, ერთი სათქმელით უნდა გაამ-  
 თლიანოს სპექტაკლმა. გაერთიანოს აუდიტორია, რომლის ფანტაზია, ასოციაციუ-  
 რი აზროვნების უნარი რთული, ტევადი და მრავალმხრივია. დღევანდელი მყურ-  
 ებელი მრავალმხრივი ცოდნითაა შეიარაღებული. მას სრულიადაც არ სჭირდებ-  
 ბა მხატვრულ მეტაფორათა, მრავალწერტილთა ბოლომდე გაშიფრვა. მასში ძლი-  
 ერია დამოუკიდებლად აზროვნებისკენ ლტოლვა. იგი ნაკლებად მიმნდობია, ნაკ-  
 ლებად უშუალო და ამასთანავე მომთხოვნიც. ამგვარ მყურებელს მხოლოდ მა-  
 ლალი რანგის მხატვრული ქმნილებები თუ მოიყვანს თეატრში.

ე. წ. „სალაროს“ სპექტაკლებმა მატერიალური მხარე თუ უზრუნველჰყვეს,  
 (რაც აგრეთვე საეჭვოა) სამაგიეროდ, ნათლად წარმოაჩინეს იმ მყურებლის სა-





ერთი დონე, რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ დაბალი ხარისხის, უბრალოდ დაბალი დგმებს უსწრება, უსწრება განუწყვეტელი ანშლაგებით. არადა, თეატრმა უნდა აღზარდოს მაცურებელი, მისი გემოვნება, ყოველმა ახალმა სპექტაკლმა კიდევ ერთი საფეხურით უნდა ამაღლოს მაცურებელი და არაერთარ შემთხვევაში არ დაეშვას იმ აუდიტორიის დონემდე, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ზელოვნებასთან.

ამ მდგომარეობიდან გამოსავალი, ალბათ, ისევ თეატრის პრაქტიკოსებმა უნდა გამოიხონ, მოიძიონ თეატრალური საშუალებები.

პრემიერის წინ მსახიობები გენერალურ რეპეტიციებზე მაცურებლის დასწრებას მოითხოვენ. მსახიობის შემოქმედების ბუნება მოითხოვს მაცურებელს, მხილველს. მხოლოდ მსახიობებმა იციან, თუ რა ძნელია ცარიელ, ან ნახევრად საცხე დარბაზში თამაში. მაგრამ ისევ ხდება, რომ სრული ანშლაგის დროს მაცურებლის დამოკიდებულება გამოუსწორებელ მორალურ ტრავმას აყენებს სპექტაკლის შემქმნელთ. მაცურებლის მოურიდებელი, უშეხი რეაქცია, წამოძახილი, უადგილო რეპლიკა ხშირად აბნევს შემსრულებლებს და რეჟისორის ჩანაფიქრიც სრულიად სხვაგვარ გამოხატულებას პოვებს.

თეატრი ცოცხალი ორგანიზმია, რომელსაც მაცურებლის დარბაზისა და სცენის ერთიანობა ანიჭებს სიცოცხლეს და ამ ურთულეს მექანიზმში მრავალგვარი იმპულსია კოდირებული, რომელიც მაცურებელზე ზემოქმედებას სახიერი აზროვნებით, მხატვრული მეტაფორებით ახდენს და ერთ არსებად აერთიანებს მრავალ სრულიად სხვადასხვა ინდივიდს. მაცურებლის მიერ სპექტაკლის სათქმელის, მოვლენათა მნიშვნელობის გააზრება მისი ხილვის შემდეგ ხდება შესაძლებელი და არაინ იცის, ის სულიერი საზრდო, რომელსაც მაცურებელი იღებს სპექტაკლიდან, როდის, ან როგორ ნაყოფს გამოიღებს. ყოველივე ამის წინასწარ განსაზღვრა შეუძლებელია, მაგრამ ის ხომ უდავოა, რომ თემა, რომლის შესახებაც თეატრი გვესაუბრება, აუცილებლად უნდა იყოს საინტერესო, მნიშვნელოვანი.

ვერც იმას დავდებთ ბრალად მაცურებელს, რომ მისი გარკვეული ნაწილი გართობას უსწრავს. ამას ალბათ, მრავალი სოციალური ფაქტორი განაპირობებს, რომლებიც ზემოქმედებას ახდენენ ჩვენი მაცურებლის მოთხოვნილებებზე, წარმართავენ მის სურვილს, მისწრაფებებს, ამართლებენ ამა თუ იმ საქციელს და სხვა. მაგრამ ნუთუ ასე ძნელია, თითქმის შეუძლებელიც კი ამ ე. წ. „გართობი“ ხასიათის სპექტაკლებს (არა აქვს მნიშვნელობა, რომელ თეატრში დაიდგმება იგი) მხატვრული დონის ამაღლება? და თუ ჩვენი მაცურებელი გართობას უსწრავს, უმრავლეს შემთხვევაში რატომ ვცდილობთ იოლი გზით გავიდეთ ფონს?

და ბოლოს, კიდევ ერთი, მეტად მტკივნეული საკითხი-გვეკვლინება თუ არა თეატრმცოდნე, კრიტიკოსი სპექტაკლისა და მაცურებლის ღირსეულ შუამავლად? ხშირ შემთხვევაში — არა. სხვადასხვა მიზეზთა გამო ამგვარი უშუალო კონტაქტები თითქმის შეუძლებელი იყო და არის, მაგრამ სასურველი შედეგის მიღწევის სურვილი კვლავაც ძალაში რჩება. ისევე, როგორც მაცურებელთა დიდი ნაწილი დანაწევრებულად, ფრაგმენტულად აღიქვამს თეატრს, თავის მხრივ თეატრიც მაცურებლის მხოლოდ ნაწილს ეცნობა, რომელიც ან ორგანიზებულია, ან სტიქიურად, შემთხვევიდან შემთხვევამდე მოწესრიგებული, ან გულშემატკივარია, ან პირიქით, ან მოაზროვნე, ან არა. კრიტიკოსის უპირველესი ვალია თეატრის პრაქტიკოსებმა მაცურებლის მთლიანი, დაუნაწევრებელი, ერთიანი სახე დაანახოს, უჩვენოს მასი

საერთო დონე, მოთხოვნები ბუნება, ხასიათი, განსაზღვროს ამა თუ იმ მხარეზე  
ტრაქლის წარმატებისა თუ წარუმატებლობის კეშმარიტი არსი.

მინიატურების თეატრი ისეთი დიდი პოპულარობით სარგებლობს, რომ ვრ-  
თგვარი ხელშეუხებლობის, „ავტონომიის“ უფლებებიც კი მოიპოვა. მას მყურე-  
ვლის დასწრების პრობლემა არ გააჩნია. ყოველი რიგითი სპექტაკლის სრული  
„წმლია“ უცვლელად განაპირობებს უპირატესობას (მყურებლის დასწრებას  
თვალსაზრისით) თითქმის ყველა დანარჩენ თეატრთან შედარებით.

მინიატურების თეატრის ხელმძღვანელობის ყურადღება მყურებელთა აქტი-  
ურობამ მოაღწია და სპექტაკლების მხატვრულ ხარისხზე ზრუნვაც გაცილებით  
მეორეხარისხოვანი აღმოჩნდა. პროფესიული კრიტიკა კულუარებში შეფთავს, მა-  
გრამ არაფერს ვაკეთებთ იმისათვის, რომ ავამაღლოთ მისი შემოქმედებითი დონე.  
ალბათ, გასამართლებელ არგუმენტად ვერაფერს მოვიყვანთ, თუ ერთ მშვენიერ  
დღეს თეატრი აქეთ დაგვდებს ბრალს — თუ ასე გვიჭირს, აქამდე სად იყავითო?

კრიტიკის დუმილმა უარყოფითი გავლენა მოახდინა მინიატურების თეატრის  
სპექტაკლების მხატვრულ დონეზე, შემოქმედებითი ზრდის იმ სასიცოცხლო პრო-  
ცესებზე, რომელიც აუცილებელია მხატვრული გემოვნების განვითარებისათვის.  
ერთიანი, მყარი პოზიციის დამკვიდრებისათვის, სრულყოფილი თუ არა, გაცილე-  
ვით მაღალი რანგის ნაწარმოებების შექმნისათვის.

თუ ჩვენ სათქმელი არაფერი გვაქვს და ვლუმვართ, მაშინ რას ვეპართლებით  
იმ მყურებელს, რომელსაც უყვარს მინიატურების თეატრი და სიამოვნებით ეს-  
წრება მის სპექტაკლებს?

თეატრი მყურებლის აღმზრდელია, რომელიც, თავის მხრივ, თეატრის ფო-  
რმირებაშიც მონაწილეობს. პიტერ ბრუკის აზრით, ხშირად თეატრისა და მყურ-  
ებლის დამოკიდებულება შეყვარებულთა ურთიერთობას ჰგავს — ორმხრივი,  
განუყოფელი ურთიერთსწრაფვის მისაღწევად ორივე მხარე მზადაა თვალი დახუ-  
კოს აშკარა ნაკლებზე, მაგრამ ერთმანეთზე გულაცრუებულთ აღარ სურთ სასიყე-  
ვით დასახვა... უერთმანეთოდ კი ვერ იარსებებენ, რადგან „თეატრი მხოლოდ  
ის კი არ არის, რაც სცენაზე ხდება, არამედ ისიც, რაც მყურებელთა დარბაზში  
ხდება“!

თუ მიზეზები, რომელთა გამოც თეატრში მყურებელთა რაოდენობამ იკლო,  
მხოლოდ მყურებელს დაედო ბრალად, ეს ყველაზე იოლი გამოსავალი იქნებო-  
და...

ვინ არის ჩვენი მყურებელი, რა კრიტერიუმებით აფასებს ცხოვრებისეულ  
თუ მხატვრულ მოვლენებს? რა არის მიზეზი მისი ამგვარი დამოკიდებულებისა?  
მაგრამ თუ იგი გარკვეულწილად სპექტაკლების, როგორც მხატვრული მოვლენის  
ხარისხმაც განაწყო ამგვარად?

შეუძლებელია ხელოვნების ყველა ქმნილებას აუცილებლად უმაღლესი რა-  
ნგის ნაწარმოების შესატყვისი საზომით მიუღვდეთ, რადგან შემოქმედებითი პრო-  
ცესი ხშირად განუსაზღვრელი, გაუთვალისწინებელი, მოულოდნელი სვლებით ხა-  
სიათდება, მაგრამ მიუხედავად ამისა, გარკვეული სახის სურვილები, მოთხოვნე-  
ლები მაინც ჩნდება, რადგან ჩნდება თავად სურვილი — თეატრალური ხელოვნ-  
ების ამ ორი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტის — სცენური ქმნილებისა და მყ-  
ურებლის იდეალური თანაარსებობის.

1. დ. აღუქსიძე. თეატრალური ხელოვნება, გამოცემა: „განათლება“, თბილისი;  
1977 წ., გვ. 461.

დიდი ქართველი მწერლის

ოლია ჰავჭავაძის დაბადების 150 წლისთავი

ოლია ჰავჭავაძე

## ქართული თეატრი

ვერაფერი ხელობაა თეატრის რეცენზენტობა. ბევრი ავი და კარგია ეგრეთ-  
წოდებული სასცენო ხელოვნების მიმავლობაში და პატიოსნება და სინდისი ავ-  
ალებს რეცენზენტს, ერთიც შეშინუნოს და მეორეცა გულწრფელად, მიუდგომლად  
და დაუმალავად. სხვაგვარს რეცენზენტს საქმე ერთ კაცთანა აქვს და ამიტომაც  
ადვილია გაუთამამდნენ იმის წყრომასაც, თუ სიმართლე აიძულებს დაუწუნოს რამ  
და გაუძლოს იმის უბად-ადებასაც, თუ წყრომამ მძულვარებაში მიადწია და აღ-  
ვირი წამოჰყარა ენაშქვერობას, შურისძიებით გააფთრებულსა. სულ სხვა უოფა-  
შია თეატრის რეცენზენტი. აქ ბევრი კაცია ხელშესახები და სიმართლის სასწორ-  
ზედ ასაწონი: პიესის ავტორი, რეჟისორი, არტისტები, ქალი თუ კაცი, ერთის  
სიტყვით, მთელი ჯგუფი. თუ კარგი რამ არის ამათზედ სათქმელი, ღვთის წყალო-  
ბა თქვენა გქონდეთ, რეცენზენტი სიხარულით და სიამოვნებით ჰკისრულობს  
კარგის თქმას, მაგრამ ვაი უბედურს მაშინ, როცა სიმართლე ავალებს შენიშნუ-  
ლის ავის თქმასაცა. არა სთქვას, ცოდვია საზოგადოების წინაშე და სთქვას, ვინ  
იციის როგორ ჩამოართმევინ ისინი, ვისზედ ცუდია ნათქვამი, თუნდაც ეგ ნათ-  
ქვამი მართალზედ უფრო მართალი იყოს და ცხადზედ ცხადი. დასაფიქრებელი  
ის არის, რომ ერთზედ თქმული ბევრს სხვასაც შეეხება ხოლმე ერთსა და იმავე  
დროს, — სასცენო ხელოვნება ამისთანა რამ არის, — ბევრის ერთად წყენა  
ჰხუთავს ადამიანის გამბედაობასა ცოტად თუ ბევრად. ამას კიდევ შეიძლება არ  
შეუშინდეს რეცენზენტი, მაგრამ ამაო წარამარა ლაპარაკს, სულმოკლედ ჩხრეკას  
რეცენზენტის სინდისისას, — როგორ ღა გაუძღვეს კაცი დღე-მუდამ? არც ერთს  
ადამიანს ქვეყნიერებაზედ გრძნობა თაკილობისა ისე გაძლიერებული არა აქვს,  
როგორც, მაგალითებრ, ავტორსა, არტისტსა და სხვა ამათთანა ხალხსა, რომელ-  
თაც საქმე კაცის გონებასა და სულთანა აქვთ. ყველაფერს შეგინდობთ ავტორი,  
არტისტი, ოღონდ ავტორობას, არტისტობას კი ნუ დაუწუნებთ. რაც გინდა სიმარ-  
თლე გაიძულებდეთ, რაც გინდა გულწრფელად და სიკეთის სურვილით გამოთქ-  
მული იყოს თქვენ მიერ წუნი.

თქმა არ უნდა, რომ რეცენზენტს ავისა და კარგის საზომად და საწყაოდ  
სხვათა შორის თავისი საკუთარი გრძნობა აქვს. და აი სწორედ ეს გარემოება  
უხსნის კაცს ფართო გზას ათანაირ მითქმა-მოთქმისა და ბრალდებისათვის. თუ  
ჩემი ჭავრი არა სჭირს, განა თავის გრძნობას ჩემ საქებრად ვერ მოუვლიდა თა-  
ვისაო! განა მისი გრძნობა მის ხელთ არა არისო? რაკი ასეა და მე მაინც წუნს  
ძებებს, სჩანს ჩემი ჭავრი სჭირებია და ჭავრს იყრისო, ამბობენ ხოლმე წუნდ-  
ბულნი ბატონები იმისდა მოუხედავად, შენიშნული წუნი მართალია, თუ ტყუილია.



მართალია, რეცენზენტს ავია და კარგის საწყაოდ, სხვათა შორის თავისი კუთარი გრძნობა აქვს, მაგრამ რამოდენადაც ეს გრძნობა აქვს გაწვრთნილი, რომ ზოგადს გრძნობას კაცობრიობისას ასწვდეს და არ უმტყუვნოს, იმოდენად იგი ახლოა მართალსა და კეშმარტებაზედ და იმოდენად მორჩილია ამ მართლისა და კეშმარტებისა და არა თავისუფალი. მეცნიერებას ხელოვნებისას რომელსაც ესტეტიკას ეძახიან, შენიშნული აქვს ზოგიერთი ზოგადი თვისებანი ხელოვნებისა, რომელნიც ყოველს გრძნობაგახსნილს კაცს უნდა ერთნაირად ესაიშოვნებოდეს და ურომლისობა კი უნდა უსათუოდ სწყინდეს და უუგემურებდეს გუნებასა. ამ სახით წუნი ყველასათვის წუნი უნდა იყოს და მოსაწონი — მოსაწონი. აი, როცა რეცენზენტი თავის წუნსა სდებს რომელსამე ნაშრომდარს ხელოვნებისას, მისი სიტყვა და წუნისდება ამ მხრით უნდა აიწონ-დაიწონოს სიმართლის სასწორზედა. სწორედ მოგახსენოთ, ქების თქმაშიაც ამავე გზით უნდა დაჰვასდეს რეცენზენტის სიტყვა. ჩვენის ფიქრით, წუნი თუ ქება რეცენზენტისა, ამ წრეს გადაცილებული, ორივე სათაქილოა და ტყუილად ქებულმა კაცმაც ისე უნდა იწყინოს როგორც ტყუილად დაწუნებულმაცა. გარნა კაცი ყოველთვის კაცია და ქება, თუნდაც ტყუილი, სასიამოვნოა, და წუნი, თუნდაც მართალი, საწყენია. რასაკვირველია, ეს ერთში ტყუილის შეწყნარება და მეორეში მართლის განდევნა ადამიანის სულმოკლეობის ბრალია: სულგრძელი კაცი არც ერთს იკადრებს და არც მეორესა. განა ამისთანა სულგრძელი ბევრნი არიან!.. ყველაზედ ნაკლები მოიპოვებინ იქ, საცა უფრო მოსალოდნელი უნდა იყოს, ავტორებსა და არტისტებს შორის, ესე იგი იმათ შორის, ვინც სულიერს ღონეს ადამიანისას ასე თუ ისე ხელსა სჭიდებენ და ამოქმედებენ.

სამწუხარო ის არის, რომ საწყენად და საფიქრებლად ის კი არა აქვთ — საწუნარი რადა გვაქვსო და შემდეგისათვის როგორ მოვიშოროთო, არამედ ის, თუ რად შეგვნიშნეს, რად გამოგვიძულანეს იგი წუნიო. წუნი კი ამის გამო ისევე წუნად ჰრჩება, თითქო ბოროტი თვითონ წუნში კი არ იყოს, არამედ იმაში, რომ რად შეგვაშინიესო. კიდევ ვიტყვი, რომ გონება და გრძნობაგაუხსნელი კაცი ამაში უფრო სცოდავს, ვიდრე განათლებული და მიხვედრილი. განათლებულს, მაღალწინობის კაცს მართლად შენიშნული წუნი უფრო ნაკლებ ეთაქილება, ვიდრე ტყუილი ქება-დიდება; გაუნათლებელს სულმოკლეობას კი პირიქით სულ სხვა შადა აქვს ამებისათვის.

ჩვენ ასე გავაგრძელებთ სიტყვა, იმიტომ რომ სიმართლე გვაძულებს ზოგიერთი წუნი დავსდვით კვირინდელს წარმოდგენას. კვირას ბ-ნის საფაროვის ბენეფისი იყო. ჰომამაშობდნენ „დავიდარაბას“, რომელსაც უწინ „ორდანო და ლეკი“ ერქვა, და ახალს ვოდვილს, „ბარაქალა, მასწავლემშელო“-სა, თვით მებენეფისეს მიერ თარგმნილსა და გადმოკეთებულს. არ ვიცით, ეს პიესები ვინ ამოარჩია. ჩვეულებად მიღებულია, რომ თვითონ მებენეფისემ უნდა ამოარჩიოს თავისი ბენეფისისათვის წარმოსადგენი. თუ ამ შემთხვევაშიაც ასეა, ბ-ნ საფაროვისას ვერ მოვუწონებთ გემოვნებას. ჰერ იმიტომ, რომ მაგისთანა შესანიშნავს არტისტს ქალსა თავის ბუნებისათვის იმისთანა პიესა უნდა ამოერჩია, რომელიც მისის ნიჭისათვის ფართოდ ფრთავასშლელი ყოფილიყო, რომელსაც ღონისძიება უნდა მიეცა მებენეფისესათვის შესაძლებელ სავსებით და სხივოსნობით გამოერჩინა მაყურებელთა წინაშე ის საოცარი ხელოვნება, რომლითაც ბ-ნ საფაროვისას არა ერთხელ მოუხიბლავს მაყურებელნი. ბ-ნ საფაროვისას კარგა დიდი რეპერტუარი აქვს და მწელი არ იყო ამ მხრით ესაიშოვნებინა ჩვენის თეატრის მოყვარულთათ-



ვის. „დავიდარაბა“ კი ერთი უაზრო, უგემური რაღაც რამ არის და აზრონან და მარილიანს ხელოვნებას ბ-ნ საფაროვისას არავითარს სახსარს არ აძლევს ფრთები გაშალოს. მართალია, სასაცილო პიესაა და მაყურებელთა ბევრი იციინეს, მაგრამ სამმოქმედებიან პიესაში ერთი გულში ჩასარჩენი, ერთი გულში დასაქდევია არც სიტყვაა, არც მოძრაობა სულისა, არც ერთი სურათი, არც ერთი სასიათი, რომ ღირებულოყო კაცს გული აეყოლებინა, — და სად უნდა გაეშალა ფრთა მეზენეფისეს ნიქსა, რომელსაც ხშირად აუძგერებია მაყურებელთა გული იმ წმინდა გრძნობით, რომელსაც ესტეტიკურ სიამოვნებას ეძახიან.

მართალია, სასაცილო პიესაა, მაგრამ მართო ეგე ვანა ღირსებაა, მაშინ როდესაც მაგ სიცილის შემდეგ რაღაც მქვარტლი ეკიდება კაცის გულს? იგი სიცილი მაშხალასა ჰგავს, რომელიც მინამ ანთია, კიდევ ჰო, როცა კი დაიწვის და ჩაქრება, დაშვარი მჩვარი-და დარჩება და ცხვირის მოსარიდებელი ნატისუსალი. იქნება იგი პიესა საფრანგეთის წენსა და ყოფაცხოვრებას უხდებოდეს, და ჩვენთვის კი, სწორედ მოგახსენოთ, შემაზრწენია. ჩვენ ჯერ საბულვარო ცივილიზაციისაგან იმოდენად ხელუხლებელნი ვართ, — ვიტყვით, ჩვენდა სასიხარულოდ, — რომ გარყენილება და ნამუსხდლილობა ჯერ კიდევ საზოგადოება ჩვენთვის და არა გასართობი და სახუმარო. იგი პიესა ზიზღით კი არ ამღვრევს ადამიანის გულს, ავწნობის დანახვითა გაწბილებულს, გულის წყრომას კი არ აფთრებს და ამგვარებს ბოროტის შესამუსვრელად, არამედ აგრილებს გულს სიცილითა და ამ რიგად ბოროტს სახუმარ საგნადა მხდის და არა საზოგადოებას, რომ სიცილი პიესისა ხუმრობის და მხიარულობის სიცილი არ იყოს, და იყოს იგი გამკითხავი, გამკიცხავი და ბასრ ხმაღწედ უფრო მქრელი სიცილი, რომელიც „ზოგჯერ ცრფლწედ მწარა“ და ბოროტის საკლავად შხამწედ უარესი, პიესას ამ მხრით წუნი არ დაედებოდა. მაგრამ, ჩვენდა სამწუხაროდ, ეგ ეგრე არ არის. ჩვენ ვამბობთ იმ — უკაცრავად არ ვიყვენით — უშვერ და შეუწყწარებელ სცენაწედ, საცა წენობადაცემული დედა და არა ნაკლებ წენობაწამხდარი ქალიშვილი მოქმედებენ მაყურებელთა სახარხაროდ, ადამიანის გრძნობას როგორღაც ეთაკილება, ეწილდება ხუმრობა და გასართობი სიცილი, იქ საცა ზრწენამ და ზიზღმა თავისი მრისხანე და სამართლიანი განაჩენი უნდა წარმოსთქვას და მახვილმა შეგინებულის წენობისამ თავი უნდა იჩინოს.

რაც შეეხება თვითონ თამაშობასა, საქმოდ კარგად ითამაშეს. აბა რა თქმა უნდა, საცა ბ-ნი გაბუნია, ბ-ნი საფაროვისა და ბ-ნი აბაშიძე ერთად შეიყრებიან, იქ თამაშობა კარგი იქნება! ნამეტნავად ბ-ნმა გაბუნიათ თავი იჩინა, და ერთმა ნაცნობმა ესეც გვითხრა: ამ არტისტების უბედურება ის არის, რომ ქართველებად არიან დაბადებულნიო. ეგენი რომ ან რუსეთში იყვნენ ან სხვაგან სადმე და რომელიმე გავრცელებული ენა მკოდნოდათ და ისე ეთამაშნათ, აუარებელს სიმდიდრეს და დიდს სახელს შეიძენდნენო. მართლაც არის: ჩვენ არტისტების ქების სურვილით არ მოგვდის, რომ ესე გაცოცხლებული ვართ ხსნებულ არტისტების ნიქისაგან. ერთი და იგივენი კვირაში ერთხელ სულ სხვადასხვა პიესებს ამწადებენ, ხანდის-ხან კვირაში ორჯელაც, და მერე რა რიგად მთამშობენ!.. ეს რომ უთხრათ ვისმეს ევროპიელს, არ დაიჭრებეს. იქ რომელი არტისტი გაჰმედავს სცენაწედ გამოვიდეს, რომ ათი და ოცი რეპეტიციოა მაინც არ გამოიაროს, სულ ცოტა ორი და სამი თვე არ ემწადოს. ჩვენები კი ორ და სამ რეპეტიციით, ზოგჯერ ამაწედ ნაკლებითაც ახერხებენ თამაშობასა და მერე ისე, რომ თქვენი მოწონებულთა. ცოდვაც არის შევნიშნოთ ხოლმე როდების უცოდინარობა, რაცო



საქმე ასეა, მაგრამ მაინც ამ ცოდვას ვკისრულობთ და ვიტყვით, რომ ბ-ნ საფაროვისა და ბ-ნ აბაშიძემ როლები საქმოდ არ იცოდნენ კვირა დღეს. ბ-ნ საფაროვის როლის უცოდინარობამ ძალიან გაგვაკვირვა მით, რომ თავის დღეში ეგ ნაკლი არა ჰქონია. ვგონებ, ამ უცოდინარობას უნდა მივაწეროთ, რომ ბ-ნი საფაროვისა და აბაშიძე ისე სხაპასხუბით ელაპარაკებოდნენ ერთმანეთს, რომ არა ისმოდა-რა, და არა ისმოდა-რა თითქო იმიტომ, რომ როლის უცოდინარობა როგორმე ჩაეფუჩჩებინათო. დიქცია, სიტყვის მკაფიოდ გამოთქმა, ბ-ნი საფაროვისა შეუღარებელია და ყოვლად უწუნარი. კვირას კი „დავიდარაბაში“ ეს წუნი შევამჩნივეთ და ჩვენ უფრო როლის უცოდინარობას მივაწერათ ამ წუნსა, ვიდრე ენის ნაკლულოვანებას. ამ ნაკლულოვანებისაგან იგი სრულიად თავისუფალია. სწორედ მოგახსენოთ, როლის ისეთი სხაპასხუბით ლაპარაკს მთხოვლობდა, რომ როლის უცოდინარობის ამ გზით ვადაფუჩჩებდა მტყად ადვილად მოსახერხებელი იყო და ბევრი წიანი არ მისცა თვით თამაშობასა. ბ-ნს ვაბუნინასაც, რომელმაც საოცრად და მშვენივრად აასრულა თავისი უმაღლური სათამაშო, ეტყობოდა სიტყვების ყლაპვა ზოგიერთგან.

ერთობ გრძელის სიტყვისა და ფრაზის მკაფიოდ და გარკვევით გამოთქმას. ენისა და ხმის მორჩილების გარდა, ცოდნაც ეჭირება. ამაში ჩვენი არტიტუბი ყველანიც ცოტად უკაცრაოდ არიან, ხოლო ეს არ ცოდნა მარტო ბ-ნ საფაროვისას და ბ-ნ მესხივის სრულებით არ ემჩნევთ, რადგანაც ის წუნი, რომლის გამოც ჩვენ ვლაპარაკობთ, ამთხედ შორს არის. გრძელის სიტყვისა და ფრაზის სათქმელად საჭიროა კაცმა სული, ესე იგი, შაერი იმოდენად ჩაიბრუნოს, იმოდენად ჩაიგუბოს, რომ მთელს ფრაზას გასწვდეს და ეყოს გამოსათქმელად. უამისოდ, გინდათ თუ არ გინდათ, ხმა უაღაგო ალაგას გაწყდება და ფრაზა წახდება. ამრიგად ხმის საგზალის მოპოებას თავისი კანონი და წესები აქვს. ურიგო არ იქნება, ამ კანონს და წესს ყური ათხოვონ ჩვენმა არტიტუბმა და შეისწავლონ, თორემ თუ, ჩვენის სიტყვისამებრ, თამაშობის დროს სულის შეგუბებას მოჰყვენ და ღოყები მეზურნეებსავით გამოიბერეს, — თქვენი მტერი, ჩვენ საქმე დაგვემართება!.. ჩვენ აქ ამაზედ სიტყვა ჩამოვადგეთ მარტო იმისათვის, რომ გვენიშნებინა სახსარი შევლისა. ამ საგანზედ მთელი სწავლაა და ამ სწავლას დასწავლა უნდა იმის მხრით, ვინც საკუთარის გამოცდილებით და ვარჯიშობით ვერ შესჩვევია ფრაზის სიგრძეს შეუფეროს აღმოსუნთქვის და, მასხასადამე, ხმის გაწვდენა. თქმა არ უნდა, რომ გულმოდგინებით ვარჯიშობა და წვრთნა ხმისა უთეროიოდაც ასწავლის ადამიანს ხმისა და ფრაზის შეწომვასა. ამისათვის სურვილია მარტო საჭირო და ბეჯითობა.

ვოდვეილი „ბარაქალა, მასწავლებელი“ არაფერი შვილია. ერთად-ერთი დირსება მისი არის, რომ მოკლეა, და ღვთისა და თქვენის წყალობით, მალე გათავდა. უკემური, უშნო, უმარილო რამ არის. პასუხისსავებელი როლი მარტო ბ-ნ საფაროვისას ჰქონდა. მართალია, ბევრნაირად სათამაშოა აგი როლი, ტირილიც უნდა, გულის შემოყრაცა, ყმაწვილური სიყვარულიცა, ყმაწვილური უგუნურობაც, ყმაწვილური ნაღველი, ყმაწვილური სიხარული, სიცილიც, მხიარულობაც, და ყოველ ამ მრავალგვარობას საქმოდ კარგად გაუძღვა ბ-ნი საფაროვისა, მაგრამ ჩვენ რომ მის თამაშობას ვუყურებდით, გულში ვიძახდით: აფსუს, ნიჰო და ხელოვნება, რომ ამაზედ სცდებიო! სწორედ გვენანებოდა ბ-ნ საფაროვისა, რომელმაც ყველა თავისი ხელოვნება კარგად მოიხმარა, მთელი თავისი ნიჭი უხვად



მოპოვება, მაგრამ უშნო პიესას შინა მინც ვერ მისცა. „არარაისგან არ იქნებოდა“ „თუნდაც რა ძალღონის ნიჭიც შეეჭიდოს.

თეატრი თითქოს სავსე იყო და მებენეფისემ რამოდენიმე საჩუქარი მიიღო. სასამოვნოდ ჩასათვლელია, რომ ჩვენმა საზოგადოებამ არ დაივიწყა სამსახური და ღვაწლი ბ-ნ საფაროვისა და, ნიშნად პატივისცემისა ბლომად დაესწრო რა მის ბენეფისზედ, საჩუქარით გადაუხადა სამაგიერო იმ სულიერის სიტკბოებისა, რომელიც ბ-ნ საფაროვისას არა ერთხელ მოუვლენია თვისის მშვენიერის თამაშობით მაყურებელთათვის.

**ჯემალ როგავა**

**დიდი ილიას დღეობის დღეობა**

შალვა დადიანის მამა, მწერალი და საზოგადო მოღვაწე, ნიკო დადიანი, ილიას თანამოაზრე და ახლო მეგობარი იყო. იგი შვილებს ბავშვობის ასაკიდან უნერგავდა ილიას სიყვარულს. „ჩვენს ოჯახში, — იგონებს შ. დადიანი, — დიდ აკაკისთან ერთად, დიდებულ ილიას კულტი იყო გამეფებული“. მზრუნველი მამა ალტაცებით უყვებოდა მოზარდებს ამ ბუმბერაზი პიროვნების ნაღვაწ-ნამოქმედარის შესახებ. უყითხავდა „ოთარაანთ ქვრივს“ და ილიას პოლემიკურ წერილებს, რომლებიც გაზეთ „ივერია“-ში იბეჭდებოდა. ოჯახში განსაკუთრებული აღტაცებისა და ქება-დიდებას სავანს წარმოადგენდა „აი, ისტორია“ და „ქვათა დაღი“. პატარა შალვა ზეპირად იმეორებდა მამის ლექსის სტრიქონებს, რომლებიც ილიას თაყვანისცემას გამოხატავდნენ. ყოველივე ამან ჩაუნერგა მოზარდს დიდი სიყვარული და მოწიწება ამ რჩეული ადამიანისადმი.

პატარა შალვას პირველი შეხვედრა დიდ მწერალთან ილიას სამეგრელოში სტუმრობის ისტორიულ ფაქტთან არის დაკავშირებული. სამეგრელოს უკანასკნელი მთავრის დავით დადიანის შვილმა ნიკო მინგრელსკიმ დადიანების მდიდარი საგვარეულო ბიბლიოთეკა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას შესწირა. ძვირფასი სულიერი განძის აღრიცხვა და დედაქალაქში გადატანა დაეალებული კქონდა საგანგებოდ შექმნილ კომისიას, რომელსაც ამავე საზოგადოების თავმჯდომარე ილია ჭავჭავაძე ჩაუდგა სათავეში. მიუხედავად იმისა, რომ იგი დიდად იყო დაინტერესებული დადიანების საგვარეულო ბიბლიოთეკით, მისი სამეგრელოში ჩასვლა მართო ამ ფაქტით არ უნდა ყოფილიყო ნაკარნახევი. მიზანი ამ მოგზაურობისა გაცილებით დიდია, ვიდრე ბიბლიოთეკის აღრიცხვა-გადატანა გახლდათ.

ცნობილია, რომ მეფის რუსეთის ხელისუფლება მის მიერ დაპყრობილ ეკონომიებში მოქმედებდა „გათიშე და იბატონე“-ს პრინციპით. ვიდრე საქართველო ეკონომიურად სუსტი და პოლიტიკურად დაბეჩავებული იყო, მეფის რუსეთის მოხელეები მისგან არავითარ საფრთხეს არ მოელოდნენ და არც იყო აუცილებლობა აღნიშნული პოლიტიკის აქ გამოყენებისა, მაგრამ XIX საუკუნის 60-



20-იან წლებიდან იწყება ქართველობის პოლიტიკური და ეროვნული ეკონომიკური ფხიზლება. ამ პროცესს ერის სულიერი მამა ილია ჭავჭავაძე ედგა სათავეში, რაც მეფის ხელისუფალთა შემფოთებას იწვევდა. ქართველი ხალხის ეროვნულ-მაჯისცემით შეშინებული მეფის მოხელეები სამეგრელოს დედა საქართველოსაგან ჩამოშორებით ცდილობდნენ ეროვნული მთლიანობის დარღვევას და ამ გზით მოსალოდნელი განმანათავისუფლებელი წინააღმდეგობის შესუსტებას. ისინი მეგრულ მოსახლეობას შთააგონებდნენ თითქოს ქართველები და მეგრელები სრულიად განსხვავებული წარმოშობის, ენისა და ადათ-წესების მქონე ხალხია და ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად უნდა ცხოვრობდნენო. სლავურიდან გადმოამეგრულეს სახარება, ლოცვები და მთელი ტიბიკონი ლიტურგიებისა, რომლის მიხედვითაც მეგრულ მოსახლეობას უნდა ელოცა. იწყეს სამეგრელოს სკოლებში მეგრული ენის სწავლების შემოღება. მოწინავე ქართველი საზოგადოება საღად აფასებდა შექმნილ სიტუაციას და მოუწოდებდა მეგრულ მოსახლეობას არ აპყლოდნენ მტრის ხრიკებს. მეგრული ინტელიგენციიდან ერთ-ერთი პირველი, რომელმაც ხმა აღიმართა მეფის რუსეთის აღნიშნული პოლიტიკის წინააღმდეგ, შალვას მამა, ნიკო დადიანი იყო. იგი ეგზარქოსისადმი გაგზავნილ მოხსენებით ბარათში ასაბუთებდა მეგრულად წირვა-ლოცვის მიუღებლობას და ილაშქრებდა სამეგრელოს სკოლებში მეგრული ენის სწავლების შემოღების წინააღმდეგ. მისი წერილები აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით დაიბეჭდა როგორც ქართულ, ისე რუსულ გაზეთებში.

ილია ჭავჭავაძე, რომელიც აქამდე თითქოს ოლიმპიური სიმშვიდით შეჰყურებდა მოვლენათა მსვლელობას, ჩადის სამეგრელოში და საჩაროდ აცხადებ: „სამეგრელოში ვარ და საქართველოს ვხედავ“-ო. შეიძლება ითქვას, ილიას აღნიშნულმა ფრაზამ გაცილებით დიდი როლი შეასრულა საქართველოს ეროვნული მთლიანობის განმტკიცების საქმეში, ვიდრე ათობით ავტორთა წერილებმა და მოწოდებებმა, რომლებიც მაშინდელ პრესაში იბეჭდებოდა.

ზუგდიდიდან თბილისს მომავალმა ილიამ მოინახულა ბანძაში ნათესაებთან სტუმრად მყოფი ნიკო დადიანი. „გაზაფხულის ერთ მშვენიერ დღეს, — იგონებს შ. დადიანი, — ფართო ეზოში ცხენი შემოაჰქენა ერთმა წერწყეტა მეგრულმა და მამას გადასცა „ჰანჭანძი“ მოღის შენთანაო. ჩვენ ვერ გავიგეთ ვინ იყო ეს „ჰანჭანძი“, მაგრამ მამას სცოდნოდა, რომ ილია უნდა ჩამოსულიყო, დიდად გაიხარა და ჩვენც გვახარა ეს ამბავი. მართლაც, ცოტა ხნის შემდეგ ეზოში შემოვიდა ასე 20—25 ცხენოსანი, რომელთა შორის, სხვებზე ცოტა წინ, იონა მეუნარგიას თანხლებით, გამოჩნდა კარგ ბედაურზე მჯდომი პირბუდალი და თვალბმცინარე ადამიანი. მამა რომ მიეგება, ვიცანით, ეს ილია იყო. გავიგე აქ ყოფილხარ, ნიკო, და გულმა არ მომიტმინა არ მენახეო, დაახლოებით ასეთი იყო ილიას პირველი სიტყვები“<sup>2</sup>.

პატარა შალვა დიდი ინტერესით უვდებდა ყურს ილიასა და მამის საუბარს დადიანების საგვარეულო ბიბლიოთეკაზე და საერთოდ ძველ ქართულ მწერლობაზე, ბანჭზე, თეატრზე, გაზეთზე, ქართულ ენაზე, სამეგრელოზე, მის წარსულზე, აწყყოსა და მომავალზე. ეს იყო შალვა დადიანის პირველი შეხვედრა ილია ჭავჭავაძესთან, რომელმაც წარუშლელი კვალი დასტოვა მოზარდის მეხსიერებაში.

„ილიას მოფერება მხოლოდ ერთხელ მახსოვს, — იგონებს შ. დადიანი, — საყელში თითი ჩამიყო და თითქო მომიღიტინა. მე ეს დიდათ არ მსიამოვნებია, მაგრამ ის მხიარულად იღიმებოდა და მეც თავი შევიკავე“<sup>3</sup>.





ილიასა და შალვას საუბარი მხოლოდ ერთხელ შემდგარა. ეს იყო თბილისში ილიას სახლში, მაშინდელ ნიკოლოზის ქუჩა № 21-ში, სადაც „ივერიის“ ციკლიც ყოფილა მოთავსებული. ილიას ოჯახში, სადღესასწაულო სუფრაზე მიწვეული ნიკო დადიანი თურმე შეუძლოდ შეიქნა და შალვა გაუგზავნია მისალოცად. ილიას მეუღლეს დიდი პატივით მიუღია სტუმარი. „არ გასულა დიდი ხანი, — წერს შ. დადიანი, — რომ მივივებმა გაიწვრიალეს და ილიას ჩასკენილს და ბრგე ფიგურა გამოჩნდა. გამომკითხა მამის ამბავი, დაინანა, რომ უჭედიფოდ იყო, ბოლოს... მე ამხედ-დამხედა. ოფლმა იწყო წურწური. უთუოდ ვწითლდებოდი, ვყვითლდებოდი, ავიწურე, საქციელი წამიხდა. ოფლსაც ვერ ვიხტოცაე. ილია მეკითხება: — სად სწავლობ, ყმაწვილო? მოგეხსენებათ, რომ მე არსად სკოლაში არასოდეს არ ვყოფილვარ და ესეც მოვახსენე. თან გულს მომეშვა, მივხვდი, იმიტომ ამხედ-დამხედა, რომ ეგონა რაიმე მაშინდელური სასწავლებლის ფორმაში ვიქნებოდი გამოწყობილი. მე კი, 14—15 წლის ვაჟი ცივილური ტანისამოსი მეცვა. როცა ვაიგო ჩემი ვითარება, შემდეგი წარმოსთქვა: — მამათქვენი ჩვეულებრივი ბილიკით მავალი კაცი არ არის“<sup>4</sup>.

შალვა დადიანი მამასთან და დასთან ერთად ესწრებოდა თბილისის სათავადაზნაურო ბანკის ცნობილ კრებას. „მაჩაბელი ფიცხი ორატორი იყო, — იგონებს შ. დადიანი, — ტემპერამენტიანი, სწრაფი მოლაპარაკე. გამიგონია: ფრანგ საზოგადო მოღვაწე გამბეტა ერთ წუთში რამოდენიმე ასეულ სიტყვას წარმოთქვამდა. მაგრამ ისე მკაფიოდ, რომ ყველასათვის გასაგები იყო. მე მგონი ასეთი იყო მაჩაბელიც. ილია კი პირიქით: აუჩქარებელი, დინჯი, ტემპერამენტი თითქოს სულ არ ეტყობოდა, თუმცა, შინაგან აუცილებლად ბობოქარი, თითქო მტკვარივით მღორედ, მაგრამ მძლავრად, წამლევავად მიმდინარე“<sup>5</sup>. შემდეგ, იგი აღწერს ორი განსხვავებული ბუნებისა და ხასიათის შეჯახებას: „დაუფიწყარია ჩემთვის მაჩაბლის მაშინდელი პირველი გამოსვლა ილიას წინააღმდეგ: სახე-გაფითრებული, მღელვარე ხმით იწყებს იგი, რომ იძულებულია გამოვიდეს იმ კაცის წინააღმდეგ, რომელსაც მთელი საქართველო აფასებს და რომელსაც, როგორც უებბო მწერალს თვით იგი თაყვანს სცემს, შემდეგ კი გადადის ბანკის საქმეებზე და მოკყავ: საბუთები ილიას თითქოს სიზარმაცისა, დაუდევრობისა“<sup>6</sup>. ახალგაზრდის ჭაბუკური გული მთლიანად დაიპყრო და დაატყვევა მაჩაბელმა. მაგრამ აგერ გამობრძანდა ილია: „ხუმრობს. თითქოს არაფერი საბუთი, ხალხი ხარხარებს, მაგრამ თანდათან გრძნობთ, რა გამანადგურებელია ეს ხუმრობა. სხვათაშორის ილია ამბობს: ...ზოგე კაცი შეიძლება გვიანაც მოვიდეს და მხოლოდ ერთი საათი დაჰყოს სამსახურში, სამაგიეროდ იმდენი შეიძლება გააყეთოს, რასაც მეორე მთელი ერთი კვირის განმავლობაში ვერ გააყეთებს, რაგინდ აღრეც მოდიოდეს სამსახურში და სულ შიგაც ტრიალებდეს“<sup>7</sup>. ახლა ილიამ მოხიბლა ყმაწვილი მთელი თავისი „შეუვალი ლიკით და გამანადგურებელი პუმორით“.

შალვა დადიანი იხსენებს ილიასთან ბოლო შეხვედრას ქუთაისში, გაბრიელ ეპისკოპოსის დასაფლავებაზე. როდესაც სასულიერო პირების სიტყვები მოთავებულა, შალვასთვის უთხოვიათ ილიას მოძებნა და მოყვანა, რადგან საერო პირებიდან მას უნდა ეთქვა პირველი სიტყვა. „ხალხი გაირღვა და ილია მოქვებნე ეზოში, — იგონებს იგი, — ჯგუფში საუბრობდა ხალისიანად და მე რომ მივადექი ბოქაულივით, უეცრად ეს კაცი შეიცვალა, სახე კუშტი გაუხდა. თითქო წარბებიც შემოუქურჩხანდა, მაგრამ სიტყვაშემოუბრუნებელიც მორჩილად წამომყვა... აი, შევედიო ტაძარში (გელათში — ჟ. რ.). გზა გაუშპერ და მივაყენე ამბიონთან, მეც

გვერდით ამოვუღებ. განა ახლა წავალ სადმე? ასე ახლოს და ისიც ესთმის... სთქვა, ილია ტემპერამენტისანი არ არისო? ჯერ არ იწყებს სიტყვას, მესმის მის გულის ბაგაბუგი. მკერდი ადის და ჩადის. ეს რა არის? შეკრთა? რა სათქმელია? ეს ის არის, რომ შინაგანი მოზღვავებული სათქმელი ბობოქრობს და ეძებს თავის მხატვრულ გამოსავალსა. დაიწყო, გარეგან თითქო დამშვილდა. მაგრამ მკერდი მაინც ადის და ჩადის. ისე ახლოს ვდგევარ, რომ თვალნათლივ ვხედავ, მესმის მისი გულისძგერა, ამ მკერდიდან აღმომხდარი ხმები. რა ბედნიერი ვარ ამ წუთას! რა დაუფიწყარია ჩემთვის ეს წუთი. მეცხრამეტე საუკუნის საქართველოს ბუმბერაზის გულისძგერა მომისმენია ესე ახლოს და თითქოს შევკრილვარ მის ლაბორატორიაში, სადაც ითხვევბოდა ჩემი თანდასწრებით ილიას ნაქედი სიტყვები<sup>8</sup>.

მიუხედავად მრავალგზის თბილი შეხედრებისა, შალვა დადიანი რატომღაც უცმარისობას გრძნობდა ილიასთან სიახლოვისა. უფრო სწორად, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, სიღარიბე სჭირდა ილიას გახსენებისას, თუმცა დიდ მწერალთან სიახლოვემ განსაზღვრა კიდევ შალვა დადიანის შემოქმედებითი გზა — 1896 წლის აპრილში გაზეთმა „ივერია“-მ (№№ 81-82), რომლის რედაქტორიც ილია ჭავჭავაძე იყო, გამოაქვეყნა შალვა დადიანის ეტიუდი „წმინდა ცრემლები“. „1896 წელს „ვირისკა“ და გაზეთ „ივერიას“ გავუგზავნე ჩემი პირველი მოთხრობა „წმინდა ცრემლები“, — ივანებს შ. დადიანი, — მაშინ ივერიას ჯერ კიდევ თვითონ ილია ხელმძღვანელობდა და უთუოდ წარმოიდგენთ ჩემს გახარებას, როდესაც გაზეთის ფელეტონში ჩამწერივებულად ჩემი მოთხრობა დაეინახე“-ო<sup>9</sup>.

ასე დაიწყო ახალგაზრდა ავტორის მუდმივი თანამშრომლობა გაზეთ „ივერიას“ რედაქციასთან. ამავე გაზეთის 1897 წლის №№ 119, 120, 121, 124-ში იბეჭდება შალვა დადიანის ეტიუდი „არ მომკედარვარ“; 1898 წლის №№ 167, 168-ში „იანში ხანუმ“; №№ 251, 252-ში „ფიქრი, ფიქრი!“, № 267-ში „მინიატურა“ და სხვა. ამრიგად შალვა დადიანს სამწერლო ასპარეზზე გზა დიდმა ილიამ დაუღოცა.

მეტად მტიკინეულად განიცადა ახალგაზრდა შალვა დადიანმა ილიას ვერგული მკვლელობა და მისი ხსოვნის უკვდავსაყოფად შეუდგა მისივე „გლახის ნაამბობი“-ს ინსცენირებას. მან ნაწარმოებში წინა პლანზე წამოსწია მოთხრობის სოციალური მხარე. გაამწვავა კლასობრივი წინააღმდეგობანი და ასეთნაირად შექმნა იმ დროისათვის ერთ-ერთი საუკეთესო პიესა — „ბატონი და ყმა“, რომელიც პირველად წარმოდგენილ იქნა 1907 წლის 27 ოქტომბერს, ილიას დაბადების დღეს. ჭიათურაში. „პიესის უმთავრესი ღირსება ის არის, — წერს გაზეთი „იასარი“, — რომ მოთხრობის აზრი არ არის შელახული და სცენის მხრივაც მოხერხებულა“-<sup>10</sup>. სპექტაკლს, ილიას სიყვარულით, უამრავი მკურებელი დასწრებია და დღიად კმაყოფილი დარჩენილან. წარმოდგენაში პიესის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი შალვა დადიანი გაბროს როლს ასრულებდა. სულ მალე პიესა წარმოდგენილ იქნა როგორც ქუთაისის, ისე თბილისის ქართული თეატრის სცენაზე. ეხება რა თბილისის სახაზინო თეატრში წარმოდგენილ სპექტაკლს, გაზეთი „იასარი“ აღნიშნავს: „გადმომკეთებელი ბ-ნი შ. დადიანი, საკმაოდ ცდილა, რომ დრამა შინაარსისანი გამოსულიყო. ყოველ შემთხვევაში „ბატონი და ყმა“ ისეთი პიესაა, რომელიც შეიძლება ქართულ რეპერტუარში დარჩეს. მშვენიერია ეს პიესა სახალხო თეატრისათვის“-<sup>11</sup>.

„ბატონი და ყმა“ 1908 წელს იბეჭდება კრებულში „ილია ჭავჭავაძის ხელნაწილი“  
ქიათურაში“.

პეისა იდგებოდა როგორც თბილისში, ქუთაისში, ბაქოში, ბათუმში, სოხუმში, კავკასია და სხვა სამრეწველო ცენტრებში, ისე საქართველოს მიგარდნილ სოფლებში და მოსახლეობის მშრომელ ფენებში შეპქონდა ილიასეული დემოკრატიული იდეები, განაწყობდა მასებს არსებული უსამართლობის წინააღმდეგ რევოლუციური ბრძოლისათვის.

შალვა დადიანის დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ რეაქციის შავნელ პერიოდში, როდესაც სისხლის მორევეში იბრძობოდა დემოკრატიული, პროგრესული სული მოწინავე საზოგადოებისა, როდესაც ილია და მიაი მსგავსი მამული-შვილები შეთქმულების მსხვერპლნი ხდებოდნენ, როდესაც ილიას ზოგიერთ უახლოეს მეგობარსაც კი მისი სახელის ხსენების ეშინოდა, მან უდიდესი გამბედაობა გამოიჩინა და მისი მოთხოვნა პიესად გადააკეთა, რომელმაც თავის მხრივ უდიდესი როლი შეასრულა, როგორც ილია ჭავჭავაძის ხსოვნის უკვდავყოფის, ისე მშრომელ მასებში დემოკრატიული იდეების შეტანის საქმეში.

ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებები ერთგვარ შემოქმედებით წყაროდ იქცა შალვა დადიანის დრამატურგიისათვის, რომელიც მისი მოთხოვნების მიხედვით სხვადასხვა დროს ქმნის პიესებს „ბატონები“-ს, „კაცია აღამიანი“-სა და „ჩატეხილი ხიდი“-ს სახელწოდებებით. ამ უკანასკნელში დრამატურგმა გააერთიანა ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა დიდი უმრავლესობა და ასე შექმნა მეტად საინტერესო, მაღალმხატვრული ნაწარმოები, რომელიც წლების მანძილზე წარმატებით იდგმებოდა რესპუბლიკის თეატრებში. ამაზე სამართლიანად მიუთითებდა თვით პიესის ავტორიც: „ჩატეხილ ხიდში“ მთავარი ილიაა. ილია არც კი გამოდის, მაგრამ თქვენ თითქო ერთ საღამოს ფურცლავეთ მის უკვდავ ნაწარმოებებს და ამ გადაფურცლაში გვხმარებათ ავტორი, ხოლო თეატრი თავისი ჯადოსნობით თითქოს პროფექტორით აშუქებს მთავარ ადგილებს“<sup>12</sup>. ჩვენ საკვებით ვეთანხმებით შალვა დადიანს იმაში, რომ პიესის გამარჯვება განაპირობებს თვით ილიას უკვდავმა ნაწარმოებებმა. მაგრამ აქვე დავუმატებთ იმასაც, რაც ბუნებრივია, მას არ აღუნიშნავს, რომ მასში დიდი წვლილი მიუძღვის თვით პიესის ავტორსაც.

ილიას უკვდავ თხზულებათა ინსცენირების გარდა, შალვა დადიანი ერთ-ერთი ორგანიზატორი და აქტიური მონაწილე იყო მისი ხსოვნის უკვდავსაყოფად გამართული საღამოებისა, რომლებიც ყოველწლიურად ეწყობოდა საქართველოს თითქმის ყველა დაბა-ქალაქში. იგი ყოველწლიურად ცდილობდა, რომ ეს საღამოები ყოფილიყო მაღალმხატვრული. ღრმა შინაარსიანი და მასშტაბური. ამ მიზნით აღნიშნულ ღონისძიებებში მონაწილეობის მისაღებად იგი იწვევდა ილიას უახლოეს მეგობრებს, გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეებს: აკაკის, ვაჟა ფშაველას, იონა მეუნარგიას და სხვებს.

შალვა დადიანი სიამოვნებით იგონებს 1911 წელს კახეთში გამართულ ილიაობას. 20 ივლისს თელავში ჩატარებულ ილია ჭავჭავაძის საღამოზე მისივე რეჟისორობით და მონაწილეობით წარმოდგენილ იქნა „ბატონი და ყმა“. საღამოზე საკუთარი ლექსი წაიკითხა ზეიმის საპატიო სტუმარმა აკაკიმ. თელავის საზოგადოებრიობამ, ათასწლოვანი ჰადრის ქვეშ, დიდი ნადიმი გაუმართა მოწვეულ სტუმრებს, სადაც აკაკისთან ერთად სიტყვა წარმოსთქვა შალვა დადიანსაც.

ზეიმმა, მეორე დღეს, ილიას მშობლიურ სოფელ ყვარელში გადაინაცვლა.



ილიას თანასოფლელებმა დიდი პატივით მიიღეს ძვირფასი სტუმრები. გაიმართა ზეიმი, რომლის პროგრამაშიც ჩართული იყო სცენები სპექტაკლებზე. „წარმოდგენის წინ მსახიობმა შალვა დადიანმა ილიას პიროვნების შესახებ სიტყვა წარმოსთქვა, — აღნიშნავს „სახალხო გაზეთი“, — რომელიც დაბოლოვა მით. რომ ასეთი დღეები საერთო დღესასწაულად უნდა გავიხადოთ... ამ საღამოს წარმოადგინეს „დედა და შვილი“, „ქარიშხალი“ და „თამარ ბატონიშვილის“ მე-4 მოქმედება. წარმოდგენაში მონაწილეობა მიიღეს კნ. ელო ანდრონიკაშვილისამ, შალვა დადიანმა და ადგილობრივ სცენის მოყვარეთ“<sup>13</sup>. სპექტაკლის მიმართ ინტერესი იმდენად დიდი ყოფილა, რომ, მიუხედავად წვიმიანი ამინდისა, მყოფრებელი არ დაშლილა და თვით აკაკიც, ქოლგით ხელში ბოლომდე სიამოვნებით უყურებდა ამ საინტერესო სანახაობას.

დაახლოებით ასეთია ილიასა და შალვა დადიანის როგორც პირადი, ისე შემოქმედებათი ურთიერთობანი, თუმცა, რაც შეეხება ილიას შემოქმედებით გავლენას შალვა დადიანზე, ეს ცალკე თემაა, რომელიც სპეციალურ შესწავლას მოითხოვს. ეს გავლენა ძალზე დიდი და თვალსაჩინოა — ილიას პიროვნებამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა შალვა დადიანის, როგორც მრავალმხრივი შემოქმედისა და მოაზროვნის ჩამოყალიბების საქმეში: აქი კონსტანტინე გამსახურდიაც აღნიშნავს, რომ „დიდი ილიას დაღუპვის შემდეგ ასეთი მრავალფეროვანი ბუნების მოღვაწე ჩვენ არ გვყოლია“-თ<sup>14</sup>.

შ ე ნ ი შ ვ ე მ ბ ი:

- 1 შ. დადიანი, რაც გამახსენდა, თბ., 1959 წ., გვ. 86.
- 2 იქვე, გვ. 87.
- 3 იქვე, გვ. 114-115.
- 4 იქვე, გვ. 89.
- 5 იქვე, გვ. 90.
- 6 იქვე, გვ. 90.
- 7 იქვე, გვ. 91.
- 8 იქვე, გვ. 92-93.
- 9 შ. დადიანი, რჩეული თხზ., ტ. I, თბ., 1958 წ., გვ. 531-532.
- 10 გაზეთი „ისარი“, 1907, № 243.
- 11 გაზეთი „ისარი“, 1908, № 21.
- 12 შ. დადიანი, რჩეული წერილები, წიგნი I, თბ., 1950 წ., გვ. 163.
- 13 გაზეთი „სახალხო გაზეთი“, 1911, № 375.
- 14 ე. გამსახურდია, შალვა დადიანი, თხზ., ათტომეული, ტ. VIII, თბ., 1985 წ.,

## ილიას გმირები სცენაზე

თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე ვისაც ერთ-ხელ მიანიც უნახავს „აკაკი ყაჩაღი“, რუსთაველელთა „გლახის ნამბობი“, მარჯანიშვილის სახ. თეატრის „ჩატეხილი ხიდი“, არასოდეს დაავიწყდება ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა გაცოცხლებული პერსონაჟები.

დედაქალაქის თეატრებს არც სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართული თეატრი ჩამორჩებოდა. მის სცენაზე ილიას რამდენიმე ნაწარმოები დაიდგა. მათ შორის ღირსებით გამოირჩეოდა „ოთარაანთ ქვრივი“, რომელიც რეჟისორებმა ანზორ ქუთათელაძემ და სანდრო მრევლიშვილმა განახორციელეს, მხატვრული გაფორმება ეკუთვნოდა თემურ ჟვანიას, მუსიკა — კომპოზიტორ მამია ბერეკაშვილს. ოთარაანთ ქვრივს თამაშობდნენ თამარ ჭავჭავაძე და ქსენია დოლიძე, დანარჩენი როლები კი ასე იყო განაწილებული: გიორგი — გურამ ზურცილაძე, კესო — თინა ბოლქვაძე, არჩილი — გიორგი რატიანი, სოსოია — ტარასი ზორავა, პეტრე — ნოდარ ქაროსანიძე, თებრო — ციალა ოსაძე, მოჯამაგირე — აკაკი ბოკუჩავა, დემეტრა — იური რობაქიძე, მათხოვარი ქალი — თამარ მელაძე, ნიკო — სერგო ნაყუბია.

მე ამ პიესაში ორ ეპიზოდურ როლს ვთამაშობდი — სოსოიას და პეტრიას. მახსოვს, როდესაც ოთარაანთ ქვრივი — თამარ ჭავჭავაძე მომაკვდავ შვილთან მოდიოდა, გულმოკლული იტყოდა — „განა საექიმოდაც გახდა საქმე? ვაი, შენს დედას, შვილო“ — სცენაზე მყოფნიც და მაყურებლებიც ყველანი ერთად ვკვიითინებდით.

„გლახის ნამბობის“ ინსცენირების ავტორები არიან ცნობილი დრამატურგი გ. ნახუცრიშვილი და დ. ცხაკაია. თბილისიდან მოვიწვიეთ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, რეჟისორი გიორგი ყურული, რომელმაც პიესის გაფორმება ცნობილ მხატვრებს ნიკოლოზ ყაზბეგსა და ალექსანდრე ვერულაშვილს მიანდო, ხოლო მუსიკა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, კომპოზიტორმა კოტე მელდინეთუხუცესმა დაწერა. სპექტაკლში თამაშობდა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი მიხეილ გაგნიძე, რომელმაც პეპიას როლის შემსრულებელი სიმონ გამრეკელი შეცვალა. გლახუკას როლს ასრულებდა სოხუმელ მაყურებელთა საყვარელი მსახიობი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი გრიგოლ ფონჩუა, გაბროს განასახიერებდა საქართველოს სახალხო არტისტი ზურაბ ლაფერაძე, რომელსაც სცვლიდა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი იოსებ კალანდაძე. თამროს როლზე საქართველოს სახალხო არტისტს სალომე ყანჩელს ვენერა მეფარიძე სცვლიდა. მაყურებელთა თხოვნით, თბილისის შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრიდან სამ სპექტაკლში პეპიას როლის შემსრულებლად მოწვეული იქნა სსრ კავშირის სახალხო არტისტი აკაკი ვახაძე.



სხვადასხვა დროს ჩვენი თეატრიდან ბევრი წამყვანი მსახიობი წავიდა, მკვლევარი „გლახის ნაამბობის“ ჩვენება არ შეწყვეტილა, დათიკოს როლში ვახტანგ მაყაყაძის იამ საქართველოს სახალხო არტისტი ოთარ კობერიძე შესცვალა, ხოლო მოძღვარის როლი ასკალონ მაგრაქველიძის შემდეგ საქართველოს სახალხო არტისტმა ბორის თოფურაძემ შეასრულა.

მე გაბროს მამის — დათოს როლს ვასრულებდი, სპექტაკლში აგრეთვე მონაწილეობდნენ სახალხო არტისტები ვიქტორ ნინიძე, ტარასი ხორავა, ნორა ყიფიანი, ფლორა შედანი, თინათინ ბოლქვაძე და სხვები.

ილიას გმირები კრასნოდარის მხარესაც გავაცანით. სოფელი პლასტუნკა ქართველების სოფელია და მას სოხუმის თეატრი უწევდა შეფობას, ადგილობრივი კლუბის 250 ადგილიანმა დარბაზმა მაყურებელი ვეღარ დაიტია. ამიტომ, ილია ჭავჭავაძის დაბადების 140-წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო-წარმოდგენა ბალში, ღია ცის ქვეშ გაიმართა.

## სთმ კავშირის პლენუმი

5 ოქტომბერს გაიმართა საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პირველი მოწვევის მეორე პლენუმი.

პლენუმის დღის წესრიგში გახლდათ ორი საკითხი: 1. საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრების 1986-87 წლების სეზონის შედეგები და რესპუბლიკის თეატრები დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70 წლისთავის შესახებ ვერად. 2. საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის წესდების დამტკიცება.

პლენუმი შესავალი სიტყვით გახსნა სთმ კავშირის თავმჯდომარემ, სსრკ სახალხო არტისტმა გიგა ლორთქიფანიძემ. კავშირის წესდების პროექტი პლენუმის წევრებს გააცნო რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა გიორგი გიგაეჭკორმა. პროექტის ირგვლივ გაიმართა აზრთა ცხოველი გაზიარება. პლენუმის წევრებმა დაწერილებით განიხილეს პროექტის ყოველი პუნქტი, გამოთქვეს შენიშვნები, მოსაზრებები.

დღის წესრიგის მეორე საკითხზე მოხსენებით გამოვიდა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე ია გამრეკელი.

კამათში მონაწილეობდნენ სთმ კავშირის აჭარის განყოფილების თავმჯდომარე ალექსანდრე ჩხაიძე, ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. თეატრის მთავარი რეჟისორი, ლენინური პრემიის ლაურეატი თემურ ჩხეიძე, მეტეხის ახალგაზრდული თეატრის მთავარი რეჟისორი სანდრო მრეველიშვილი, თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე, სთმ კავშირის სამხრეთ ოსეთის განყოფილების თავმჯდომარე ანატოლი ჟაფიფვი, პროფესორი ეთერ გუგუშვილი, ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო თეატრის მთავარი რეჟისორი გოგი ჩაკვეტაძე, ცხინვალის ქართული თეატრის მთავარი რეჟისორი უშანგი მინდიაშვილი, დრამატურგი ლევან მილორავა, მწერალი მერაბ ელიოზიშვილი.

პლენუმის მუშაობაში მონაწილეობდა საქართველოს კვ ცვ კულტურის განყოფილების გამგის მოადგილე თემურ შენგელია. პლენუმის ანგარიში გამოქვეყნდება „თ. მ.“ უახლოეს ნომერში.

## მარინე ნიკოლაიშვილი

### ალექსანდრე ჭავჭავაძე და თეატრი

ალექსანდრე ჭავჭავაძის როლი ქართული თეატრის ისტორიაში შესწავლილი არ არის, თუმცა მისი შემოქმედების გავლენა ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაზე აშკარაა. ამას მოწმობს თუნდაც მისი მოღვაწეობა ქართული თეატრის რეპერტუარის გაფართოებისათვის, მისი ფრანგული დრამატურგიის ნიმუშების თარგმანები. საერთოდ ამ ეპოქის დამახასიათებელ ნიშნად უნდა ჩაითვალოს საქართველოში დასავლეთეუროპულ კულტურაზე ორიენტაციის გაძლიერება, რომელმაც დიდი გავლენა მოახდინა ქართულ პროფესიულ თეატრზე. აღსანიშნავია, რომ მე-19 საუკუნის დასაწყისის სასცენო ხელოვნება საქართველოში წარმოგვიდგება არა როგორც თავის თავში ჩაკეტილი ფენომენი, არამედ, როგორც პროცესი, დაკავშირებული იმ სოციალურ-ისტორიულ და იდეურ-ესთეტიკურ შეხედულებებთან, რომლებიც განსაზღვრავდნენ იმდროინდელი საქართველოს იდეურ ცხოვრებასა და ისტორიულ-კულტურული ამოცანების შემდგომი განვითარების მიმართულებას. საქმე ეხება საქართველოს ისტორიის იმ დიდი გარდატეხის პერიოდს საუკუნეთა მიჯნაზე, როდესაც „საქართველომ, — ალ. ჭავჭავაძის სიტყვებით, — მშენა მიაპყრო ერთმორწმუნე რუსეთს“<sup>1</sup>.

ამ პოლიტიკურმა მოვლენამ ღრმა კვალი დააჩნია ქართველი ხალხის სულიერ ცხოვრებას. ახალი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მდგომარეობა ხელს უწყობდა ხელოვნების შემოქმედების გაფართოებას და გაღრმავებას, აგრეთვე ნაციონალური თვითშეგნების განვითარებაზე, ნაციონალურ თვითდამკვიდრებაზე მისი გავლენის გაძლიერებას. ეს პროცესი განსაკუთრებით აქტიური ხდება მე-19 საუკუნის 60-70 წლებში, მაგრამ ამ აქტიუზაციის წანამძღვარი უნდა ვეძიოთ მე-19 საუკუნის სწორედ 20-30 წლებში, როდესაც საფუძველი ჩაეყარა იდეურ-პოლიტიკურ მოძრაობას საქართველოს ეროვნული აღორძინებისათვის. თეატრალურ ხელოვნებას ხალხის სოციალური თვითშეგნების გაძლიერებაში გადამწყვეტი როლი ენიჭებოდა, ამიტომ შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ ალ. ჭავჭავაძე, ს. დოდაშვილი, გ. ერისთავი და მრავალი სხვა პროგრესულად მოაზროვნე, საზოგადოების საუკეთესო წარმომადგენელი მოითხოვდა თეატრალური ხელოვნების სოციალური მიმართულების გაძლიერებას.

როგორც ცნობილია, ამ პასუხსაგები მისიის შესრულება ქართულმა პროფესიულმა თეატრმა შეძლო მხოლოდ მე-19 საუკუნის მე-2 ნახევარში, როდესაც მოხდა თეატრალურ-ესთეტიკური შეხედულებების შერწყმა დროის ძირითად იდეურ-საზოგადოებრივ პრობლემებთან.

ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის 20-იან წლებში გრიგოლ ორბელიანი, გამოხატავდა რა ქართული საზოგადოების პროგრესული ნაწილის შეხედულებებს თეატრა-



ლურ ხელოვნებაზე, აღნიშნავდა: „თეატრი ასახავს ჩვენს ცხოვრებას. რამდენადაც განვითარებულია თეატრი, იმდენად ერიც და საზოგადოებაც განათლებულნი იქნებიან“<sup>2</sup>.

ამ ეპოქის ერთ-ერთი გამოჩენილი მოღვაწე, საქართველოში ახალი ფილოსოფიური და თეატრალურ-ესთეტიკური აზრის შემოქმედი — სოლომონ დოდაშვილი დიდ ყურადღებას უთმობდა ქართულ დრამატურგიასა და თეატრში მოწინავე შეხედულებების დამკვიდრებას, მიიჩნევდა რა, რომ სწორედ თეატრს შესწევს უნარი მოახდინოს გავლენა თვითმყოფადი ქართული ხელოვნების განვითარებაზე. ამ ღრმა ესთეტიკური აზრის მნიშვნელობა უდავოა, რადგან იგი გვიჩვენებს, რომ ჯერ კიდევ მე-18 საუკუნის დასაწყისში მოწინავე ქართველი მოღვაწეები თეატრს სოციალურ ფუნქციას აკისრებდნენ.

უდავოა, რომ „სოლომონ დოდაშვილის ესთეტიკური შეხედულებანი რეალისტურია და იგი ბევრად წინ უსწრებს თავის თანამედროვეობას. მას დაუშვებლად მიაჩნდა საზოგადოებისაგან მოწყვეტილი ხელოვნება. სოლომონ დოდაშვილიც და გიორგი ერისთავიც წარმოადგენდნენ გასული საუკუნის 30-50 წლების საზოგადოებრივი აზრის დონესა და განმათავისუფლებელი მოძრაობის სოციალურ-პოლიტიკური, ფილოსოფიური და ესთეტიკური პროგრესული მიმართულების სახიერებას. შემთხვევით არ მიაკუთვნა მათ ილიამ XIX საუკუნის პირველი ნახევრის რევოლუციურ-დემოკრატიული განმათავისუფლებელი მოძრაობის წინამორბედობა“<sup>3</sup>. ამრიგად, შეიძლება დაბეჭითებით ითქვას, რომ ქართულ თეატრალურ-ესთეტიკური აზრის ჩამოყალიბებას საფუძველი ჩაეყარა ჯერ კიდევ XIX საუკუნის დასაწყისში, ქართული პროფესიული თეატრის აღორძინებამდე (1850) კარგა ხნით ადრე.

ცნობილია, რომ ქართულ თეატრს დიდი ისტორია აქვს. მისი მნიშვნელოვანი პერიოდი დაკავშირებულია ერეკლე მეორის კარის თეატრთან. სწორედ ამ პერიოდის ქართულ სინამდვილეს უკავშირდება საქართველოსათვის ახალი ტრპის თეატრის შექმნა. მაგრამ, როგორც ვიცით, ტრაგიკული მოვლენები დაკავშირებული აღა-მაჰმად ხანის შემოსევისთან (1795) საბედისწერო გამოდგა ამ თეატრისათვის. „თითქმის მთლიანად განადგურდა სამეფო კარის დასი და მისი ხელმძღვანელები, გადაიწვა და დაინგრა კარის თეატრი — სალხინო დარბაზი. ამ ხარვეზის ამოვსებას დასჭირდა ნახევარ საუკუნეზე მეტი. დამთავრდა ძველი ქართული თეატრის ისტორია, ზოლო ნახევარი საუკუნის შემდეგ წარმოშობილ ახალ ქართულ თეატრს, უკვე სხვა საწყისები და საფუძველი გამოენახა“<sup>4</sup>. ექვცვარეშეა, რომ ამ ტრაგიკულმა მოვლენამ და მომდევნო ისტორიულ-პოლიტიკურმა ცვლილებებმა მნიშვნელოვნად შეანელებს ქართული ნაციონალური, თვითმყოფადი ხელოვნების, კერძოდ, თეატრალური ხელოვნების განვითარება.

ამ ისტორიულ-კულტურულ ფონზე, უკვე XIX საუკუნის დასაწყისიდანვე, თანდათან ჩაისახა ახალი დროის ქართული თეატრალური ხელოვნება და მის წინამორბედად გვესახება სწორედ მოწინავე ქართულ ოჯახებში არსებული ლიტერატურულ-მუსიკალური სალონები.

ქართული თეატრმცოდნეობა ჯეროვან ყურადღებას არ უთმობდა ამ მხატვრული სალონების საქმიანობის შესწავლას. მათ მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავათ იმ პერიოდის ქართული არისტოკრატიის ცხოვრებაში. ალ. ჭავჭავაძის, მ. ორბელიანის, რ. ბაგრატიონის და სხვათა სალონებში, როგორც ცნობილია, ტარდებოდა ცეკვისა და პოეზიის, დრამატული კითხვისა და მუსიკალური სადამოებები, ეწყო-





ბოდა თეატრალური წარმოდგენები, რომლებშიც აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ სალონების მასპინძლები იღებდნენ. ასე მაგალითად, რომან ბაგრატიონის ნიერად განასახიერა გენერალი სკალოზუბი, გრიბოედოვის კომედიის „ვაი ჭკუისა-გან“ პერსონაჟი. ეს კომედია პირველად დაიდგა საქართველოში 1832 წელს. ცნობილია აგრეთვე მანანა ორბელიანის სალონი, რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული პროფესიული თეატრის აღორძინების საქმეში. აღექსანდრე ჭავჭავაძე თავად ხელმძღვანელობდა თეატრალურ წარმოდგენებს თავის სახლში. მას თვითონ უნდა მიეღო მონაწილეობა მის მიერვე თარგმნილ კორნელის ტრაგედიის „სინას“ დადგმაში და ერთ-ერთი პერსონაჟის როლი უნდა განესახიერებინა. როგორც ირკვევა, „შემდგარა პატარა სცენის მოყვარულთა წრე, სადაც სულ წარჩინებულთა ქალ-ვაკი ყოფილან მსახიობებად. ხელმძღვანელობდა თვით ალ. ჭავჭავაძე. განზრახული ჰქონდათ კორნელის „სინას“ წარმოდგენა, სადაც ავგუსტოს ასრულებდა — ალ. ჭავჭავაძე, სინას — გრიგოლ დადიანი, მაქსიმეს — დიმიტრი ყიფიანი და ერთ-ერთ პერსონაჟს ნიკოლოზ ბარათაშვილი“<sup>5</sup>. პ. ნიკოლაის დღიურში ვკითხულობთ, რომ „ალ. ჭავჭავაძის ოჯახში სადამოს გაიმართა სადღესასწაული წარმოდგენა, შესრულებული იყო ნ. გოგოლის ორი ნაწარმოები“<sup>6</sup>. ალ. ჭავჭავაძის სალონი იყო ევროპული ტიპის პირველი სალონი, ქცეული — „შაშინდელი საქართველოს მოწინავე აზრისა და კულტურის ერთ-ერთ მთავარ კერად“<sup>7</sup>, სადაც ქართველი არისტოკრატიის ნაწილს საშუალება ჰქონდა შეხვედროდა რუსეთისა და დასავლეთევროპის პროგრესულად მოაზროვნე მრავალ თვალსაჩინო მოღვაწეს.

აღნიშნულმა სალონებმა მნიშვნელოვანი გამოცოცხლება გამოიწვიეს გასული საუკუნის 20-30 იანი წლების თბილისის კულტურულ ცხოვრებაში. საგრძნობლად იმატა რუსი და დასავლეთევროპელი მწერლების ლიტერატურული ნიმუშების თარგმანებმა. ნ. ბარათაშვილი ერთ-ერთ წერილში ატყობინებს გრიგოლ ორბელიანს: „ჩვენმა ლიტერატურამ ორი კარგი თარგმანი იშოვა — დიმიტრი ყიფიანმა თარგმნა შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ (რუსულიდან მ. ნ.), მე კი იოჰან ლაიბევიჩის ტრაგედია „იულიუს ტარანტილი“ (რუსულიდან — მ. ნ.), აგრეთვე ამ პერიოდში ითარგმნა ვ. ბრავეს „ათვისტის ტრადედია“ მ. ბაგრატიონის, და კორნელის, რასინის, ვოლტერის, ლაფონტენის ნაწარმოებები ალ. ჭავჭავაძის მიერ.

ასეთ მოკლე დროში, ასეთი რაოდენობით დასავლეთევროპული ლიტერატურის ნაწარმოებთა თარგმნა ქართულ ენაზე შემთხვევითი მოვლენა არ არის. უეჭველია, მას წინ უსწრებდა მეტად სერიოზული მუშაობა კულტურული ორიენტაციის პრობლემის გადაწყვეტისათვის, რომელსაც მნიშვნელოვანი როლი უნდა შეესრულებინა ძირითადი ისტორიულ-კულტურული პროცესების შემდგომი განვითარებისათვის. ამან კიდევაც განაპირობა და განსაზღვრა ხელოვნების დარგში ქართული ნაციონალური იდეურ-ესთეტიკური აზროვნების განვითარების შემდგომი გზები. აქედან გამომდინარე, საქართველოში ამ ეპოქის დამახასიათებელ ნიშნად უნდა ჩაითვალოს დასავლეთევროპული კულტურული ორიენტაციის გაძლიერება, ხოლო ალ. ჭავჭავაძე საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში ევროპულა ცივილიზაციის ერთ-ერთ პირველ დამწერგავად. თვით ილია ჭავჭავაძე თვლიდა, რომ ალ. ჭავჭავაძე ცდილობდა ევროპეიზმის გავრცელებას და მან მოუშადა გზა გრიგოლ ორბელიანს და ნიკოლოზ ბარათაშვილს.

აღექსანდრე ჭავჭავაძე, ისევე როგორც სხვა პროგრესულად მოაზროვნე ქართველი საზოგადოების ყველაზე მოწინავე ნაწილის წარმომადგენლები, თვლიდა,

რომ რუსეთთან შეერთება საქართველოს ევროპული გზით განვითარებას გამოიწვევდა, ხოლო ქვეყნის „გაევროპიერებას“ მისი მომავალი კეთილდღეობის საფუძვლიანი დარად მიიჩნედა — ეს კი კარგად ჩანს რუსულ ენაზე დაწერილ მოხსენებაში „საქართველოს მოკლე ისტორია 1801-1831 წლებში, რომელშიც იგი სწორედ „გაევროპიერებას“ თვლიდა თავისი სამშობლოს უკეთესი მომავლის საოცნებო გზად და იმედს გამოთქვამდა, რომ რუსეთი შეუწყობდა ხელს ამ ამოცანების სინამდვილედ ქტევას“<sup>9</sup>.

თუმცა, მაშინაც კი, როდესაც საქართველო იმყოფებოდა მძიმე ისტორიულ-პოლიტიკურ მდგომარეობაში (ევროპულ ცივილიზაციას მოწყვეტილი), იგი მაინც ახერხებდა შექმნილი მდგომარეობიდან თავის დაღწევას და მიიღტვოდა დასავლეთის კულტურისაკენ. ბუნებრივია, საქართველოს რუსეთთან შეერთებამ, რის შედეგადაც „წესრიგისა და კეთილდღეობის შუქი საგრძნობლად შემოიჭრა ქართველებში და ძველი კოლხეთის ჰორიზონტი გააცისკროვნა“<sup>10</sup>. განაპირობა ევროპული აზროვნების აქტივიზაცია საქართველოში. ამის შედეგად, იმატა პროგრესულად მოაზროვნე მოღვაწეთა რიცხვმა, რომლებიც ცდილობდნენ რუსული და დასავლეთევროპული კულტურული ორიენტაციის გაძლიერებას.

ამ მოღვაწეთა რიცხვს ეკუთვნოდა ალ. ჭავჭავაძეც, რომელსაც კარგად ესმოდა ევროპული კულტურის როლი საქართველოსათვის. მან მიიღო შესანიშნავი სწავლა-განათლება პეტერბურგის ბამანის პანსიონში. სრულყოფილად დაეუფლა ფრანგულ ენას და საშუალება მიეცა ორიგინალში გასცნობოდა დასავლეთ ევროპის მხატვრული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშებს.

ალ. ჭავჭავაძის სიდიადეს განსაზღვრავს არა მხოლოდ ის, რომ სამი ათეული წლის მანძილზე იგი თავისი დროის საუკეთესო პოეტი იყო, მან ამასთანავე განსაკუთრებული წვლილი შეიტანა ეროვნული ლიტერატურის გამდიდრებაში მხატვრული თარგმანებით. ევროპულ ლიტერატურულ ქმნილებათა შესისხლბორცება და გათავისება ალექსანდრე ჭავჭავაძის შემოქმედებაში ეროვნული კულტურის განახლებისა და ახალი მხატვრული ღირებულებით გამდიდრების ერთ-ერთ წყაროდ იქცა.

სათარგმნელი ავტორის და ნაწარმოების შერჩევისას იგი მართო მხატვრული ინტერესებით არ იფარგლებოდა, მისთვის ძირითადი ნაწარმოების სოციალურ-პოლიტიკური იდეალები იყო. აქედან გამომდინარე, ალ. ჭავჭავაძის მთარგმნელობითი მოღვაწეობა აღსანიშნავია არა მართო იმით, რომ მან საშუალება მისცა ქართველ მკითხველს გასცნობოდა ფრანგული დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშებს (რასინი, კორნელი, ვოლტერი), არამედ იმიტომაც რომ, ერთის მხრივ, ეს თარგმანები ხელს უწყობდნენ ქართულ ლიტერატურაში ევროპული ნაკადის შემოჭრას და, მეორეს მხრივ, ავლენდნენ თვით ავტორის მაღალ შინაგან კულტურას, მის პროგრესულ მსოფლმხედველობას, დახვეწილ გემოვნებას. და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ალ. ჭავჭავაძე იყო ის პირველთაგანი, რომელმაც ხელი შეუწყო ქართულ სასცენო ხელოვნებაში დასავლეთევროპული დრამატურგიის დამკვიდრებას, რამაც თავისი ძირითადი განვითარება ჰპოვა ცოტა გვიან (1852), ქართული პროფესიული თეატრის აღმოცენების შემდეგ. სწორედ დასავლეთევროპულ დრამატურგიაზე ორიენტაციამ განაპირობა შემდგომი ქართული პროფესიული სასცენო ხელოვნების მნიშვნელოვანი ზრდა და, რაც მთავარია, ქართული შექსპირიანის შექმნა ივ. მაჩაბელის მიერ. როგორც ვხედავთ, ჯერ კიდევ ალ. ჭავჭავაძის მიერ დაწყებული ქართული სასცენო ხელოვნების გამდიდრება დასავლეთევროპული



დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშებით კანონზომიერი მოვლენა იყო, რომელიც თვალსაჩინო გავრძელება ჰპოვა მომდევნო თაობებში. რა თქმა უნდა, რეპრეზენტაციის მთარგმნელობითმა მოღვაწეობამ კიდევ უფრო ნათლად წარმოაჩინა ალ. ჭავჭავაძის როლი ქართული თეატრალური ხელოვნების ძირითადი ესთეტიკური კრიტერიუმების ჩამოყალიბებაში.

ამრიგად, დასავლეთევროპული დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშებზე ორიენტიაციით ალ. ჭავჭავაძემ ხელი შეუწყო ქართული პროფესიული თეატრის შემდგომ აღმავლობას, რომლის ჩამოყალიბება ხდებოდა წარსული საუკუნის მეტად მნიშვნელოვან ისტორიულ-კულტურული პროცესების ფონზე.

ამრიგად, ახალი, 1850 წელს აღორძინებული ქართული პროფესიული თეატრი — გიორგი ერისთავის თეატრი — იყო სწორედ, როგორც დ. ჯანელიძე აღნიშნავდა, ოცდათორმეტიანელთა მოძრაობის პირმშო და მათი ესთეტიკური შეხედულებები დაედო საფუძვლად ქართული თეატრალური ესთეტიკური აზრის ჩამოყალიბება-განვითარებას.

სწორედ მათ — ალ. ჭავჭავაძემ, ს. დოდაშვილმა, გ. ერისთავმა, გრ. ორბელიანმა და სხვა ქართველმა ოცდათორმეტიანელებმა შეუწყეს ხელი არა მხოლოდ ქართული თვითმყოფადი, ეროვნული ხელოვნების, კერძოდ, თეატრალური ხელოვნების აღორძინებას და განვითარებას, არამედ „გაუკაფეს გზა საქართველოში ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის დიდ მედროშეს, ილია ჭავჭავაძეს და საერთოდ სამოციანი წლების სახელგანთქმულ ქართველ მოღვაწეებს, რომელთა შემოქმედებაში ქართული ხელოვნების ევროპეიზმი ახალ შინაარსს იძენს“<sup>11</sup>

ყოველივე ეს ნათელყოფს ალექსანდრე ჭავჭავაძის მრავალმხრივი შემოქმედებითი მოღვაწეობის კიდევ ერთ მხარეს, როგორც თავისი დროის დიდი კულტურული მოღვაწის, ხოლო მემკვიდრეობითობის თვალსაზრისით, ალექსანდრე ჭავჭავაძის მისწრაფებებმა თავისი დიდმნიშვნელოვანი გავრძელება ჰპოვა ქართველი სამოციანელების მოძრაობაში.

1. ალ. ჭავჭავაძე. კრებული. თბილისი, „მერანი“, 1986, გვ. 209

2. ვ. შადური გრ. ორბელიანის პეტერბურგი. „მნათობი“, 1957, № 6. გვ. 176.

3. დ. ჯანელიძე. სოლომონ დოდაშვილი და გიორგი ერისთავი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1986, №7.

4. რ. საყვარელიძე. ქართული თეატრის ისტორიიდან. თბ., „ხელოვნება“, 1956, გვ. 17.

5. ალ. ჭავჭავაძე. თხზულებანი. 1940. გვ. 16-17.

6. ი. ბალახაშვილი — გრიბოედოვი და ნინო ჭავჭავაძე. 1941, გვ. 127.

7. ქართული ლიტერატურის ისტორია. 6 ტომად. თბ., 1969, ტ. 3, გვ. 49.

8. ნ. ბარათაშვილი. თხზულებანი. 1945, გვ. 72.

9. დ. ლაშქარაძე — „ევროპეიზმის პრობლემა ქართულ ლიტერატურაში. „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1977, გვ. 27.

10. ს. დოდაშვილი — იქვე, გვ. 217.

11. დ. ლაშქარაძე — ევროპეიზმის პრობლემა ქართულ ლიტერატურაში. თბ., „საბჭოთა საქართველო“, 1977, გვ. 107.

## აკაკი ფალავა

სათეატრო ხელოვნება ნიჭიერებათა მრავალ სახეობას მოიცავს, მრავალი რამ არის საჭირო და აუცილებელი თეატრისათვის. მათ საგანგებო ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანები ახორციელებენ: დრამატურგი, მსახიობი, რეჟისორი, მუსიკოსი, ქორეოგრაფი, დურგალი, გამნათებელი, მკერავი... და კიდევ ერთი — მთელი ამ რთული „მეურნეობის“ მმართველი, რომელსაც ჩვეულებრივ სათეატრო საქმის ხელმძღვანელს უწოდებენ.

უიშვიათესია მართვის უნარი საერთოდ, მით უფრო მრავალწახნაგოვანი სათეატრო საქმიანობის სფეროში, ვინაიდან ამ საქმის მოთავე შემოქმედებით მუშაობაშიცაა ჩართული და ადმინისტრაციულ-ფინანსურ მხარესაც ხელმძღვანელობს. სპექტაკლის წარმატება არასოდეს არაა ასეთი ხელმძღვანელის პირადი გამარჯვება. თეატრის წარმატება მხოლოდ შემოქმედთა წარმატებაა. რას იზამ, ასეთთა მართვის ნიჭით დაჯილდოებულ ადამიანთა ხვედრი. ეს ხვედრი არგუნა განვებამ აკაკი ფალავას.

მთელი მისი ხანგრძლივი და უადრესად ნაყოფიერი მოღვაწეობა იმის დასტურია, თუ რამდენი მამულიშვილური წამოწყების მოთავე და ორგანიზატორი იყო იგი და როგორ იდგა მუდამ ჩრდილში. ქართული თეატრის ცხოვრების წარსულში ჩახედულთა გარდა, ვისთვისაა დღეს ცნობილი, რომ 21 წლის ახალგაზრდამ 1908 წელს გამოსცა მცირე ზომის, მაგრამ ერთობ მნიშვნელოვანი ბროშურა „ქართული თეატრი, მისი დღევანდელი მდგომარეობა“ და მთელი თეატრალური საზოგადოებრიობა აახშაურა, რადგან საქვეუროდ განაცხადა, რომ ეს მდგომარეობა სავეალლოა, რომ 1908-1914 წლებში იგი მოსკოვის სამხატვრო თეატრის თანამშრომელი იყო და იქ, კ. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შემოქმედებასთან უშუალო კავშირში შეისწავლა სათეატრო ხელოვნება, დაიმსახურა ისეთი ნდობა, რომ არგანის როლზე მუშაობის დროს კ. სტანისლავსკიმ თავისი მოსაზრებების ჩაწერაც კი მიანდო, ეს ჩანაწერები მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მუზეუმშია დაცული, რომ მოსკოვის უნივერსიტეტის წარჩინებით დამთავრების შემდეგ სამშობლოში დაბრუნებული ახალგაზრდა მოღვაწე არჩეულ იქნა ქართველ სცენისმოღვაწეთა პირველი ყრილობის სპეციალური კომისიის წევრად და 1914 წლის ივნისში წაიკითხა კიდევ მოხსენება სასცენო ხელოვნების შესახებ. შემდეგ ეს მოხსენება გაუ. „სამშობლოს“ რამდენიმე ნომერში დაიბეჭდა (1914 წ. № № 19, 20, 21). ქართული თეატრისაგან ა. ფალავა მოითხოვს ახახვის სიმართლეს, ბუნებრიობას და სისადავეს, საინტერესო პრობლემატიკას, განსაკუთრებულ ყურადღებას მსახიობისადმი, რომელმაც სიღრმივი ანალიზის გზით უნდა შექმნას ისეთი სცენური სახე, სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის ორგანული ნაწილი რომ იქნება. მოითხოვს თეატრალური განათლების კერას, რათა თეატრს სპეციალური განათლების მქონე ადამიანები ემსახურებოდნენ, და რადგან საკვებით შეგნებული ჰქონდა ქართული თეატრის არსებობის მთელი სისტემის შეცვლის აუცილებლობა, დაუფარავად განაცხადა — ჩვენი სასცენო ხელოვნება რეფორმას საჭიროებს.



ამ დღიდან ა. ფაღავა ყოველწლიურად ცდილობს ხელი შეუწყოს მოსკოვის სა-  
მხატვრო თეატრის ანსამბლური შემოქმედების პრინციპების გავრცელებას და მისი  
დრებას და უერთდება მათ, ვინც ეს საქმე უკვე დაიწყო საქართველოში — ვ.  
შალიკაშვილს, ალ. წუწუნავას, მ. ქორელის. სექტაკლებსაც დგამს და ბეჭდურა  
სიტყვითაც კატეგორიულად მოითხოვს ანსამბლის თეატრის შექმნას, მოუწოდებს  
გამგეობას აამაღლოს სექტაკლების ხარისხი, მოაგვაროს თეატრალური მეურნე-  
ობა, ამისათვის კონკრეტულ გზებსაც სთავაზობს. 1916 წლის გაზ. „რვენი შგობ-  
რის“ სამ ნომერში (№№26, 27, 28) ა. ფაღავა აქვეყნებს ქართული თეატრის ორ-  
განიზაციული წყობის საკუთარ მოდელს შემდეგი მუხლებით: სეზონი, მისი ხან-  
გრძლივობა, წარმოდგენათა რიცხვი სეზონის მანძილზე, დამსწრეთა რაოდენობა,  
შემოსავალი საერთო, ერთი წარმოდგენის საშუალო შემოსავალი, ერთი მაყურებ-  
ლის მიერ გადახდილი თანხა, დრამატული საზოგადოების სეზონის შემოსავალი.  
სრული საშტატო განრიგი დირექტორიდან დაწყებული ცეცხლფარეშით დამთავ-  
რებული. ნაანგარიშებია შენობის ქირაც, რემონტის ხარჯებიც.

გ. ჯაბადარის სტუდია, რომელიც 1918 წელს გაიხსნა, მიზნად ანსამბლური თე-  
ატრის პრინციპების დამკვიდრებას ისახავდა. ა. ფაღავა აირველივე დღიდან ამოუ-  
დგა მას მხარში. 1919 წელს უფრო „თეატრსა და მუსიკაში“ (№4) საქვეყნოდ გა-  
ნაცხადა, რომ ძველი ქართული თეატრი კვდება და მისი სიკვდილის მომენტში  
იბადება ახალი თეატრი — ჯაბადარის სტუდია. ის მოუწოდებს ყველას, ვისაც  
წრფელი გულით უყვარს თეატრი, მიემხროს სტუდიას, ახალი თეატრის დაბადე-  
ბას. შემდეგ, როდესაც იმავე 1919 წელს თბილისის საოპერო თეატრში შედგა  
ამ სტუდიის პირველი სექტაკლი — ბრის „სარწმუნოება“ — ა. ფაღავამ დაწე-  
რა წერილი, მიესალმა გ. ჯაბადარის მუშაობის სისტემას, რომლის გარეშე შეუძ-  
ლებლად მიაჩნდა ახალი თეატრის შექმნა. მართლაც, მოვლენათა შემდგომი მსვლე-  
ლობა მხოლოდ შაზს გაუსვამს გ. ჯაბადარის ძიებათა მართებულობას იმ მხატვ-  
რულ ამოცანათა გადაწყვეტაში, რომლებიც იდგა იმ დროს ქართული თეატრის  
წინაშე.

1919 წელს გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკაში“ (№270) გამოქვეყნდა საქარ-  
თველოს რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრის ფუძისეულ დებულებათა პროექტი.  
დამფუძნებელი კრების ხელოვნების კომისიის დავალებით იგი ა. ფაღავამ შეადგი-  
ნა. პროექტში შეტანილია სახელმწიფო თეატრის სტრუქტურის ორი ვარიანტი,  
აგრეთვე დრამატული და საოპერო სტუდიებისა. ასე რომ, სავსებით ბუნებრივია,  
თუ 1920 წელს სწორედ ა. ფაღავას დავალია ქართული დასის შედგენა. გახსნა  
კიდევ თეატრი იმავე წლის ნოემბერში.

მოაგვარა თუ არა ეს უდიდესი მამულიშვილური საქმე, მეორე ივალდებულა  
— თეატრალური განათლება. სპეციალურ და ზოგადსაგანმანათლებლო საგნების  
პედაგოგთა ვინაობის გახსენება საკმარისი იმისათვის, რომ ცხადი იყოს, როგორ  
წარმოდგინა ა. ფაღავას მომავალ მსახიობთა აღზრდა: ივ. ჯავახიშვილი, დ. უზ-  
ნაძე, ა. შანიძე, გ. ჩუბინაშვილი, გ. ახვლედიანი, ა. ნათიშვილი, ნ. შიუკაშვილი,  
კ. გამსახურდია, ი. შარლემანი, მ. ქორელი, კ. მარჯანიშვილი, ალ. ახმეტელი. პე-  
დაგოგთა უკეთესი შერჩევა შეუძლებელი იყო.

თეატრის სიყვარულით შეპყრობილი ყველაფერს ასწრებდა: კ. მარჯანიშვილის  
„ცხვრის წყაროსა“ და „ჰამლეტსაც“ მისცა შეფასება, კორპორაცია „დურუჯასაც“,  
ბათუმის თეატრსაც ხელმძღვნელობდა, პირველმა დადგა ბ. ლავრენევის „რღვევა“  
საკუთარი თარგმანით ერთი წლით ადრე, ვიდრე ამ პიესას ახმეტელი დადგამდა



რუსთაველის თეატრში. განახორციელა ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ თბილისის, შემდეგ კი ხარკოვის საოპერო თეატრებში, გამოსცა მონოგრაფიები და მესხიშვილზე, წერდა ლიბრეტოებს, თეატრმცოდნეობით შრომებს... მაგრამ მთავარი მაინც 1939 წელს რუსთაველის სახ. საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის დაარსებაში მონაწილეობაა. უკეთეს ვის მიიწვევდა ამ დიდი საქმის სულის ჩამდგმელი აკაკი ხორავა, რომელმაც კარგად იცოდა ა. ფალავას ფასა. მანაც უშურველად გაიღო ყველაფერი, რაც შეეძლო უმაღლესი ქართული თეატრალური სასწავლებლის ორგანიზაციისათვის. მეც აქ გავიცანი ა. ფალავა და მთელი ჩემი ახალგაზრდობა გავატარე მის გვერდით, ჯერ როგორც სტუდენტმა, შემდეგ, როგორც კოლეგამ.

საკვირველია, მაგრამ რაც უფრო შედიოდა ხანში, მით უფრო ადვილად ამყარებდა კონტაქტს ახალგაზრდობასთან. ალბათ იმიტომ, რომ ბუნებით იყო დაჯილდოებული იმ თვისებებით, ასეთ კონტაქტს რომ განაპირობებენ — იყო დარბაისელი, გულიხსმიერი, მომთმენი. ამ თვისებათა გარეშე ხომ შეუძლებელია აღზრდაზე ლაპარაკი.

მეოთხედი საუკუნის განმავლობაში თითქმის ყოველდღე ვხვდებოდი მას და მუდამ საქმეში. მისი ხმამაღალი სიტყვა მე არ მსმენია. ძალიან რთულ და მძიმე ვითარებაშიც კი, როცა ბოროტი ძალები ცდილობდნენ მისი ნათელი პიროვნება დიდი საქმისათვის ჩამოეშორებინათ, არ მიუცია თავისთვის ნება ხმა აემალღებინა იქ, სადაც მომავალი იზრდებოდა.

მისთვის ყველაფერი სიყვარულით იწყებოდა, თეატრის სიყვარულით, რომელიც ერთხელ და სამუდამოდ აღიარა სათაყვანებელ არსებად. სხვა არამცთუ სიყვარული, უბრალო გატაცებაც კი არ ჰქონია. არც შენელება იგი არასოდეს. ამიტომ სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე აქტიურად იყო ჩართული ქართული თეატრის ცხოვრებაში.

ეს აქტიურობა მშფოთვარე ემოციურობით არ გამოიხატებოდა. პირიქით, შეიძლებოდა გვეფიქრა: მძიმე კაცია აკაკი ფალავა, მშრომელი, საქმიანი, პუნქტუალური, მომთხოვნი, მართალი, პირველყოვლისა საკუთარი თავის მიმართ, მაგრამ მაინც შენელებული რიტმით მცხოვრებია. მოჩვენებითი იყო ეს შენელება — საქმის წარმმართველად დაბადებულს, ყველაფერი წინასწარ ჰქონდა ზუსტად გაანგარიშებული და ამიტომ ზედმეტს არაფერს აკეთებდა, მხოლოდ აუცილებელს.

ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა შორის კიდევ ბევრია ისეთი, ვინც უშუალოდ იყო დაკავშირებული ა. ფალავასთან. მათ ახსოვთ ის მაღალი, ლამაზი, მუდამ გემოვნებით ჩაცმული, ოდნავ საზეიმო იერის მქონე, მუდამ ახალგაზრდა, კეთილშობილი ადამიანი. არაფერი არ უნარჩუნებს ადამიანს ახალგაზრდობას ისე, როგორც არჩეული გზისადმი სიყვარული და პატივისცემა, რადგან მხოლოდ ასეთ შემთხვევაშია შენი ყოველდღიურობა სიხარულის მომტანი. სიხარული კი ძალ-ღონის წყაროა, მაშასადამე, სულიერი ახალგაზრდობისაც.

ასე გაიარა თავისი ცხოვრების გზა ამ ჩუმმა კაცმა, რომელსაც შექმნილ ვითარებაში გარკვევაც შეეძლო, უხმაუროდ მხარში ამოდგომა, ზუსტი ანგარიშიც, ბრძოლაც, სიყვარულიც..., რომელიც სრულიად თავისუფალი იყო ცდუნებისაგან ყველაფერი საკუთარ პიროვნებაზე დაეყვანა, რადგან ფიქრობდა არა იმაზე, რაც უკვე გაკეთდა, არამედ იმაზე, რაც გასაკეთებელია. აგრერიგად მიზანდასახული ადამიანები თვითკმაყოფილებას ვერ მიიციეშიან, ახალი ამოცანებით გატაცება კი ადამიანებისადმი რწმენას უნარჩუნებთ. იშვიათია, რომ ხნოვანი კაცი ასეთი ნდო-



ბით შესცქეროდეს გარშემომყოფთ, როგორც ეს ა. ფაღავას სჩვეოდა. განსაკუთრებული დღეები იყო ეს ნდობით აღსავსე მშერა — თუ კაცი იყავ, ვერ კადრებდებოდა. ცურს. ვფიქრობ, ა. ფაღავას პედაგოგიური ზეგავლენის უძლიერესი იარაღი სწორედ ეს იყო — პირადი მაგალითით და შენდამი ნდობით ადამიანს აღვიძებდა შენში. პიროვნებას, მოქალაქეს.

...კვირაობით, პირველიდან ხუთ საათამდე, გამოჩენილი ქართველი მხატვრის ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუზეუმის კარი ღიაა ყველასათვის, ვინც მისი შემოქმედებით დაინტერესდება. 1960 წლის ერთ-ერთ კვირალდეს მუზეუმს მსცოვანი მოღვაწე, ქართული თეატრალური კულტურის ცნობილი მოამაგე აკაკი ფაღავა ეწვია. მან დაათვალიერა მუზეუმი და შთაბეჭდილებათა წიგნში მალღობა გამოუცხადა მხატვრის მეუღლეს — ელენე ვაჩნაძე-გამრეკელს — მხატვრის ხსოვნის ასეთი უკვდავყოფისათვის. შემდეგ კი გადასცა ექვსი ესკიზი, რომლებიც ირ. გამრეკელის შემოქმედებითი ცხოვრების პირველ ნაბიჯებთანაა დაკავშირებული და სწორედ ამით განსაკუთრებით საინტერესოა: ჩიმაროზას ოპერა „ფარული ქორწინებისა“ (1925წ. თბილისის საოპერო სტუდია. დადგმა კ. მარჯანიშვილისა და ა. ფაღავასი) და ლოტარის „მეფე არლეკინისათვის“ გათვალისწინებულ დეკორაციებისა და კოსტიუმებისა (1927წ. ბათუმის თეატრი. დადგმა ა. ფაღავასი).

ეს ესკიზები საინტერესო მასალა არა მხოლოდ ირ. გამრეკელის სახლმუზეუმისათვის, არა მხოლოდ მისი შემოქმედების შესასწავლად, არამედ ქართული საოპერო ხელოვნების ისტორიისათვის. ხოლო თვით სურვილი იმისა, რომ ეს ძვირფასი მასალა ყველასათვის ხელმისაწვდომი ყოფილიყო, ბუნებრივია საზოგადო მოღვაწედ დაბადებული ა. ფაღავასათვის.

ყველა ადამიანში არსებული კეთილი საწყისისადმი ა. ფაღავას ნდობამ სხვებსაც მოუტანა სიკეთე და მასაც. პირველ ყოვლისა იმით, რომ ასაკს მიღწეულს წარსულისაკენ მიხედვა არ ეშინოდა — იქ წასაბოროძიკებელი არაფერი ებუღებოდა. არც ადრე ჩადენილ ცოდვათა აჩრდილები დახვედრია წინ, საკუთარ თავთან მართო დარჩენის არასოდეს შეშინებია.

ხმაურიანი კაცი არ იყო. ამიტომ, არც საქმის მართვის ნიჭი, არც პედაგოგის უნარი ეფექტურად არ გამოუვლენია. მაგრამ გადავხედოთ მისი დროის ქართული თეატრის ცხოვრების დიდ მდინარეს — მოიძებნება შენაკადი, მასში რომ ა. ფაღავას ნაკადული არ მოედინებოდა? რა ვუყოთ, რომ დღევანდელ ადამიანთა უმრავლესობისათვის ა. ფაღავას სახელი დაჩრდილულია მისი თანამედროვე სცენის ბუმბერაზ მსახიობთა, რეჟისორთა და თეატრალურ მხატვართა მჭექარე სახელებით?!. ეს მისი საქმიანობის თავისებურებაა, ჩრდილში მდგომიც კი, ეკუთვნის იმ პეტშარიტ აღმზრდელთა რიცხვს, თავის დიდ საქმეს ამ ქვეყნიდან წასულნიც რომ განაგრძობენ — ხსოვნით ზრდიან აქ დარჩენილებს.

6050

შვანგირაძე

70



ქართული თეატრის ისტორიის მკვლევარს, პროფესორ ნინო შვანგირაძეს დაბადებიდან 70 წელი შეუსრულდა.

ნ. შვანგირაძე ხანგრძლივ, ნაყოფიერ მოღვაწეობას ეწევა ქართული თეატრის ისტორიის მასალების შეგროვების, კვლევისა და დამუშავების დარგში. მის კალამს ეკუთვნის 220 დასახელების სხვადასხვა ხასიათის შრომები, ნარკვევები, სტატიები და პუბლიკაციები, რომელთა შორისაა კრებულები: „აკაკი ხორავა“ (საიუბილეო), „აკაკი ხორავას წერილები“, „სანდრო აბმეტელი“ (დოკუმენტები. I ტომი. შედგენილი ნ. ურუშაძესა და ე. დავითაიასთან ერთად. 1977 წ.), „სანდრო აბმეტელი“ (საიუბილეო ალბომი, შედგენილი კ. ნინიკაშვილთან ერთად. 1977 წ.), „ირაკლი გამრეკელი“, „აკაკი ფაღავა“, „ნინო დავითაშვილი“, „თამარ ქავჭავაძე“ „ალექსანდრე წუწუნავა“, ნარკვევები: „კოტე მარჯანიშვილის ხელნაწერები“, „ვლადიმერ მესხიშვილის წერილები“, „ვერიკო ანჯაფარიძე“ და მრავალი სხვა.

ნ. შვანგირაძე ხანგრძლივ პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში. წლების მანძილზე მან ქართული თეატრის მოღვაწეთა თაობები აღზარდა და დღესაც დიდი სიყვარულით, გულისხმიერებით, ერთგულად ემსახურება საყვარელ საქმეს.

ძვირფასო ქალბატონო ნინო!

ჩვენ მნიშვნელოვნად მიგაჩნია თქვენი შრომები, რესპუბლიკის პრესაში სხვადასხვა წლებში დაბეჭდილი რეცენზიები, გამოკვლევები, საზოგადოებრივი მოღვაწეობა, თეატრალური სამყაროსათვის გაღებული ღვაწლი.

ყოველივე ამის გამო საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი გიხდით გულითად მადლობას და გილოცავთ დაბადების 70 წლისთავს.

გიუსრვებთ ხანგრძლივ სიცოცხლეს, კვლავაც ნაყოფიერ მოღვაწეობას.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა  
კავშირის სამდივნო



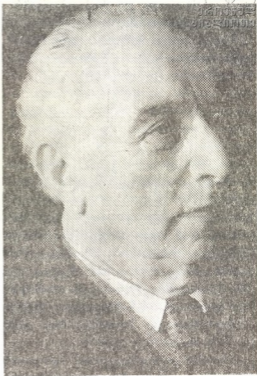
პასტანბ

მეგრელიზმილი

ცნობილია, რომ წყაროს ბუნება ქმნის ჩვენ, ადამიანები, მას მხოლოდ აღმოვაჩინებ, რუდუნებით ვუვლით და სიამოვნებით ვეწაფებით. რაღაც მსგავსი ითქმის საქართველოს სსრ სახალხო არტიტ ვახტანგ მეგრელიშვილზე, რომელიც ითქმის ამ წელია ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახ. თეატრის სცენაზე ასამდე შესრულებულ როლის ითვლის, ისეა შერწყმული და შესისხლბორცებული მის ცხოვრებასა და ისტორიასთან, რომ ეს თეატრი წარმოდგენილია ამ სახელის გარეშე.

ძნელია იმის თქმა, რომ მისი ბედი ახლობელთა წრემ განსაზღვრა. თეატრის ტრფიალი და თავგამოდებული სცენისმოყვარე მხოლოდ ერთი ბულალტერი ბიძა ჰყავდა. სამაგიეროდ, გარემოცვა და ატმოსფერო აღმოჩნდა ის დოვლათიანი ნიადაგი, რომელზეც ასე ბედნიერად იზარა და გაიფურჩქნა ვ. მეგრელიშვილის ნიჭი.

სკოლაში შეხვდა ქართული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებელს ანდრო კანდელაკს, რომელიც იმდენად იყო შეყვარებული თეატრზე, რომ მოსწავლეთა ძალებით თავად დგამდა პიესებს, აკეთებდა მონტაჟებსა თუ კომპოზიციებს, რითაც ბავშვებში შემოქმედებითი მუშაობის ინტერესს აღვიძებდა. მან პატარა ვახტანგი იმთავითვე გამოარჩია არჩვეულებრივი ხმით და გარეგნობით.



მაღე ქალაქის კლუბის დრამწრემი მიიწვიეს. ერთ დღეს, თბილისში ოლიმპიადაზე წასასვლელად რომ ემზადებოდნენ, სპექტაკლის სანახავად ჩამოსულმა საშა მიქელაძემ ვ. მეგრელიშვილს, რომელიც „ხატიჭემი“ გულბათის თამაშობდა, თბილისში სამუშაოდ გადასვლა შესთავაზა. ბატონი საშა იმ დროს მუშა-ახალგაზრდობის თეატრს აუალიბებდა. ვახტანგს საშუალო სკოლა უკვე დამთავრებული ჰქონდა და ინდუსტრიულ ინსტიტუტში შესვლას აპირებდა ელექტრომექანიკურზე. მით უკეთესიო, უთქვამს ბატონ საშას, იქ ისწავლი, ჩემთან რეპეტიციებზე ივლი და ხელფასსაც მოგცემო. ხელმოკლე ჰაბუკისათვის ეს გარემოება ფრიად სასარბილო აღმოჩნდა და დათანხმდა. ერთი წელი იარა ინსტიტუტში, მაგრამ მეორე შემოდგომიდან ისე ჩაეფლო თეატრის საქმიანობაში, ლექციები სულ მიავიწყდა. ერთობ მომაჯადოებელი აღმოჩნდა სცენაზე წარმატების მოლოცება. მაგრამ, ორი წლისთავზე სიტუაცია მოულო-

დენელად შეიცვალა და მუშა ახალგაზრ-  
დობის თეატრი დაიხურა.

ბედად ჭაბუკი ვახტანგი უკვე შემჩნ-  
ეული ჰყოლია საბჭოთა ქართული თეატ-  
რის ერთ-ერთ ფუძემდებელს დოდო ან-  
თაძეს და მას ქუთაისში სამუშაოდ გა-  
დასვლა შესთავაზა, რაზეც ვ. მეგრელი-  
შვილი სიხარულით დათანხმებია. ეს  
იყო 1938 წელი.

განუწოშელი იყო ვახტანგის გაოცე-  
ბა, როდესაც გ. ნახუცრიშვილის „ლადო  
კეცხოველში“ ლადოს როლი შესთავა-  
ზეს. იგი არ თვლიდა თავს ისეთ მსა-  
ხიობად, რომ ასეთი რთული და საპასუ-  
ხისმგებლო სახისათვის შეებედა. ამას  
დაემატა ისიც, რომ დასში აშკარად გა-  
ისმა სექტიკური ხმები, ვერ ითამაშებ-  
სო. დოდო ანთაძე ამხნევებდა, მაგრამ  
პრემიერამდე ისე მივიდნენ, რომ ექვი  
და შიში მაინც ვერ გაუქრო.

პრესაში კი რეპტიციები ფართოდ  
შუქდებოდა. პრემიერის დღეს ქუთაისს  
უამრავი სტუმარი ეწვია. ასეთი მალა-  
ლი რანგის მსაყურებლის დანახვამ შეაქ-  
როთა.

სექტაკლი შესანიშნავად წავიდა, ახ-  
ალგაზრდა მსახიობის წარმატება პრესა-  
ში საგანგებოდ აღინიშნა.

მას შემდეგ მრავალი როლი ითამაშა,  
მრავალი ტაში და აღიარება ზედა წილ-  
ად, მაგრამ სულ სხვა იყო 1939-40 წლე-  
ბის სეზონში გიორგი საკაძის როლზე  
მუშაობა. არავის, მათ შორის მის უფრ-  
ოს მეგობარს, ალექსანდრე იმედაშვილ-  
საც კი არ სჯეროდა, ახალგაზრდა მსახი-  
ობი ასეთ ძნელ ამოცანას თუ გაართმევ-  
და თავს. დოდო ანთაძემ კი დაიჩიმა  
სწორედ ვახტანგმა უნდა ითამაშოსო და  
საწვრთნელად სწორედ ალ. იმედაშვილს  
შიამაგრა.

დოდო ანთაძე წერდა: „მეგ-  
რელიშვილი იპყრობს მსაყურებელს თა-  
ვისი ხმის მომხიბლავი სითბოთი და კეთ-  
ილშობილებით, მოხდენილი სცენური  
გარეგნობით. განცდების გადმოცემაში

იგი თავდაპირველი და ბუნებრივია. მარ-  
ტივ ხერხებს ხმის მდიდარი ენტიმეტი-  
ით ავსებს და უშუალოდ განაცდლებებს  
მსაყურებელს გიორგის სულიერ ტანჯვას  
შვილთან გამოთხოვების დროს და შემ-  
დეგ მისი ვერაგული მკვლევლობით მიყე-  
ნებულ სიმწარეს. მასთან მსახიობი ზომი-  
ერებას იჩენს, უადგილო სენტიმენტალი-  
ზმში არ ვარდება და ტანჯვაშიც გრძნო-  
ბთ მისი გმირული განცდის სიმალღეს“.  
იგივე აღნიშნა საკავშირო ყურნალმა  
„ტეატრმაც“.

მალე ომი დაიწყო და თეატრები  
საგანგებო მისიის წინაშე აღმოჩნდნენ —  
ყოველ სექტაკლს მსაყურებელში უნდა  
განემტკიცებინა პატრიოტული, მებრძო-  
ლი სულისკვეთება. ქუთაისის თეატ-  
რმაც მრავალი სექტაკლი უძღვნა ამ  
თემას პირველსავე სეზონში. მათ შორის  
იყო დ. ერისთავის „სამშობლო“.

დოდო ანთაძემ ლევან ხიმშიაშვილის  
როლის შესრულება ვახტანგ მეგრელიშ-  
ვილს შესთავაზა. ჭაბუკმა მსახიობმა იც-  
ოდა, რომ ამ პიესას დიდი ტრადიცია  
ჰქონდა, მასში ბუმბერაზი არტისტები  
თამაშობდნენ. მარტო ის რად ღირდა,  
რომ ხიმშიაშვილს ანსახიერებდა სახელ-  
განთქმული ლადო მესხიშვილი. ამიტომ,  
შეუძლებლად მიიჩნია ამ როლში გამოს-  
ვლა. გამოცდილმა რეჟისორმა მაინც  
შეძლო მისი დარწმუნება. ახალგაზრდა  
მსახიობს გვერდში ამოუდგნენ ა. მურუ-  
სიძე, შ. ხონელი და ვ. ჩხიკვაძე, რომ-  
ლებსაც პირადად ჰქონდათ ნანახი, თუ  
როგორ გადიოდა მესხიშვილი რეპე-  
ტიციებს და, როგორ თამაშობდა სცენა-  
ზე ლევან ხიმშიაშვილს. რა თქმა უნდა,  
ბევრ საგულისხმოს პოულობდა თეატრ-  
მცოდნეებისა და თეატრის ისტორიკო-  
სების შრომებში, მაგრამ სულ სხვა იყო  
თვითმხილველთა ცოცხალი ნაამბობი.  
მართლაც, პრემიერაზე დიდი წარმატება  
ზედა, აღფრთოვანებული მსაყურებელი  
ტაშით ზვდებოდა ყოველ მის გამოჩენას.  
ერთადერთი სცენა, რომელიც თავდავი-



წყებით უყვარდა, გახლდათ სვიმონ ლიო ნიქსთან განშორების სცენა. ბატონი ვახტანგი სიყვარულითა და მოწიწებით იხსენებს იმ ფრონტულ წერილებს, რომლებშიც ქუთაისელი მეომრები წერდნენ, თუ როგორ ადაფრთოვანებდა მათ ბრძოლებში მის მიერ შექმნილი ლუჯან ხიმშიაშვილის სახე.

აღსანიშნავია მისი ბაბუა ანთიმოზი ვ. გაბისკირიას პიესაში „უფსკრულთან“, რომლის დადგმა განახორციელეს ვასო ყუშიტაშვილმა და თეიმურაზ ლორთქიფანიძემ. მსახიობი სცენაზე ცხოვრობდა, ცოცხლობდა და სინამდვილის ხატვის გასაცარდონ ადწევდა. სპექტაკლის მზადების პერიოდში ხშირად დადიოდა სოფელში, გულდასმით აკვირდებოდა ხანდაზმული ხალხის ქცევას.

1955-56 წლების სეზონი ქუთაისის თეატრალურ ცხოვრებაში გამორჩეულ მოვლენად იქცა არამარტო იმიტომ, რომ ნოემბერს გაიხსნა თეატრის შენობა, რომელიც ქალაქის მშენებელ და სიამაყედ იქცა, არამედ იმიტომ, რომ პირველ სპექტაკლად წარმოდგენილი იქნა ლეო ქიჩიელის ცნობილი დრამა „ტარიელ გოლუა“.

„თეატრმა „ტარიელ გოლუაში“ შექმნა საქართველოს რევოლუციური წარსულის ამსახველი რეალისტური სპექტაკლი, რომელმაც მაყურებლის საერთო მოწონება და სიყვარული დაიმსახურა“ — წერდა გაზეთი „სტალინელი“. ბატონი ვახტანგი არაჩვეულებრივი დამაჯერებლობითა და ქვეშაირიტი ოსტატობით ქმნიდა ხალხის წინდახედული, გამჭრიახი, მამაცი და ჰკვიანი მეთაურის სახეს.

„ვ. მეგრელიშვილის ტარიელი სიხარულის თუ მწუხარების დროს ფოლადით შეუღრქეელი დგას თანატოლებს შორის. მოზღვაებული სიხარულის თუ თავზარდამცემი მწუხარების დროს ის ზედავს ახალი, შეტევიითი ბრძოლის ნათელ პერსპექტივას. როლის ასეთი გაგე-

ბა უთუოდ მისასალმებელია“ — აღნიშნავდა გაზეთი „კომუნისტი“.

პიესა დასს წაკითხვისთანავე მოეწონა, იქ იყო ისეთი მოსზიბულელო სცენები, რომ ბატონი ვახტანგი, როცა სპექტაკლში თვითონ არ მონაწილეობდა, კულისებში იდგა და მოქაღობულივით უყურებდა ამხანაგების თამაშს. სპექტაკლის დიდი წარმატება განაპირობა, გიგა ლორთქიფანიძის, იმ დროს ქუთაისის თეატრის მთავარი რეჟისორის, ჩინებულმა მუშაობამ, საინტერესო იყო მხატვრული გაუორმებაც.

ოტელოს როლს ბატონი ვახტანგი ჯერ კიდევ მაშინ ელოლიავებოდა, როცა ქუთაისის თეატრის სცენაზე მას ა. იმედუაშვილი ასრულებდა. თავისთავად სამაყრო იყო სცენის ამ ჯადოქარის გვერდით ყოფნა — თუნდაც მონტანოს როლში, მაგრამ იგი ისეთ ზეჯალქნას ახდენდა მასზე, რომ ოცნებაში უკვე იყო ოტელი, მიუხედავად ამისა, გიგა ლორთქიფანიძის წინადადება, ეთამაშა ეს როლი, ვ. მეგრელიშვილისთვის მაინც მოულოდნელი იყო.

მოსდა ისე, რომ პრემიერას ა. ხორავა დაესწრო წყალტუბოში ყოფილა დასასვენებლად და ჩამოვიდა. „როგორი სათამაშო იყო ოტელი მისი თანდასწრებით? — იგონებს ბატონი ვახტანგი. — ამხელა ტრადიციების მქონე პიესა, ამოდენა აქტიორები თამაშობდნენ და... ახლა შენ გამოდიხარ, ვილაც ვახტანგ მეგრელიშვილი!“

პრესაში მართლაც აღინიშნა მისი შესრულების ტრადიციულობა. შედარებით სუსტი იყო პირველ მოქმედებაში, კარგად მიჰყავდა სიყვარულის სცენა მეორე მოქმედებაში, ძლიერად ატარებდა ეკვიანობის სცენებს მესამე მოქმედებაში.

დამთავრდა თუ არა სპექტაკლი, ბატონი აკაკი სცენაზე ავიდა, ყველას მიულოცა წარმატება და რჩევა მისცა ზო-



გი რამ გაეთვალისწინებინათ მომავლისათვის.

ქუთაისელი მაყურებლისათვის „ოტელიო“ იმითაცაა სამახსოვრო, რომ შემდგომში, როცა ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრის აკაკი ვასაძე ჩაუდგა სათავეში, ვ. მეგრელიშვილი და აკაკი ხორავა დროგამოშვებით მონაწილეობდნენ მასში, ოტელიოსა და იაგოს როლებს ასრულებდნენ.

1958 წელს ქუთაისში სამუშაოდ გადმოვიდა აკაკი ვასაძე. მან მიზნად დაისახა გამოეკეთა თეატრის შემოქმედებითი სახე, მკიდროდ დაერაზმა მსახიობები და აღედგა მასში სასახელო ტრადიციების დაცვის სურვილი.

ამ სურვილის საქმედ ქვეყნის დასტურად წარმოგვიდგა მის მიერ „კოლხეთის ცისკრის“ დადგმა. მან ქუთაისში აღადგინა მესხიშვილისა და მარჯანიშვილის რეჟისურის საუკეთესო ტრადიციები: სცენური რიტმი, გმირთა შინაგანი განწყობის გადმოცემა, ფიცხელი ტემპერამენტი და შექმნა ქვეშარტიად მაღალმხატვრული სპექტაკლი ქართული საბჭოთა სოფლის ახლო წარსულის ისტორიიდან. მას მაღალი შეფასება მისცა რესპუბლიკის საზოგადოებრიობამ და ქართული თეატრის საუკეთესო სპექტაკლების რიგს განეკუთვნა. „აკაკი ვასაძემ, — წერდა უურნალი „დროშა“, — ორგანულად შეუთავსა მსახიობების ბიოგრაფიული — მხატვრული მონაცემები დრამის ხასიათს. არა კუთხური, არამედ მკაფიო კოლორიტით აღბეჭდა იმერელი გლეხკაცების სახეები. ქუთაისელი მსახიობები თითქოს ძალდაუტანებლად „ჩაჭდნენ“ როლებში. მათ დაეხმარათ „ქუთათურობა“, ა.ე. ვასაძემ ეს ბუნებრივი მონაცემები სახეების საძერწ მასალად გამოიყენა, ცოცხალი ნატურა მაღალი ხელოვნების კანონებს დაუმორჩილა. მთელს იმერეთში იმ დროს განთქმული „ვარა და რადა“, არღნის ჰანგები, სახასიათო ცმკეები, ქიდაობის თუ ქეიფის სცენები

ერთიან სტილში, კოლორიტში ეფუძნებოდა და მკაფიო ნაციონალურ ხასიათს ჩამოყალიბდა“.

ბატონი ვახტანგი თვლის, რომ როგორც „თოლია“ იქცა ემბლემად სამხატვრო თეატრისათვის, ისე „კოლხეთის ცისკარი“ უნდა ყოფილიყო მესხიშვილის თეატრისათვის, და რაოდენ დასანანია, რომ იგი გაქრა ისე, ფირზეც არ იქნა აღბეჭდილი. საერთოდ მას მიაჩნია, რომ ქუთაისის თეატრი ქართულ კოლორიტს, ქუთათურ სულს ვ. ყუშიტაშვილის, გ. ლორთქიფანიძის და ა. ვასაძის დროს გამოხატავდა.

„კოლხეთის ცისკარში“ იგი ტუჩა დაშინანს თამაშობდა. „ტუჩას — ამ არამზადის მამხილებელი სახე დაგვიხატა ვახტანგ მეგრელიშვილმა. მხატვრული სრულყოფით და ტიპიურობით ეს სახე უნდა მივაკუთვნოთ უკანასკნელ ხანებში ქართულ სცენაზე შექმნილ საუკეთესო სატირულ სახეთა წყებას“, წერდა ვაჭეთი „კომუნისტი“.

ბატონი ვახტანგის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ფრიალ მნიშვნელოვანია სიმონ გოდაბრელიძის როლი სპექტაკლში „რაიკომის მდივანი“ (დამდგმელი რეჟისორები ვ. მაღლაფერიძე და გ. მაცხონაშვილი).

გაზეთი „ქუთაისი“ იმ დღეებში წერდა: „ვ. მეგრელიშვილი იშვიათი სიზუსტით, ქვეშარტიც არტისტიზმით გრძნობს გმირის ბუნების ყოველ ფსიქოლოგიურ ნიუანსს. შესანიშნავი ხმა, გარეგნული ფაქტურა და გმირის ხასიათისეული მოხდენილი მოძრაობანი მას საშუალებას აძლევს მაყურებელი ჩაახედოს გმირის სულის სიდრემში და დაანახოს შეუბღალავი სიმართლე, სიმართლე აყვანილი მხატვრულ ხარისხში. სიმონ გოდაბრელიძე ერთი იმ იშვიათ პერსონაჟთაგანია, რომელიც მსახიობის მიერ შექმნილ სახეთა გალერეაში საყურადღებო ადგილს დაიკავრს“. მართლაც, საქართველოს თე-

ატრალური საზოგადოების ეიურის გადაწყვეტილებით 1973.74 წლების სეზონში საუკეთესო აქტიორული ნამუშევრებისათვის დაწესებული პრემია მიენიჭა ვახტანგ მეგრელიშვილს სპექტაკლ „რაიკოში მდივანში“ სიმონ გოდაბრელიძის როლის შესრულებისათვის.

1908 წლიდან მოყოლებული დ. კლდიაშვილის „ღარისპანის გასაქირი“ არაერთხელ უნახავს ქუთაისელ მაყურებელს. მისი მხატვრულ-სტილური გადაწყვეტა ერთგვარ სტერეოტიპად იქცა მთელს საქართველოში. ამიტომ ბატონი ვახტანგი დიდად გაოცდა, როდესაც გოგი ქეთარაძემ 1980 წელს ღარისპანის თამაში შესთავაზა. რეჟისორმა იგი დაარწმუნა, რომ მას სპექტაკლი სულ სხვანაირად ჰქონდა ჩაფიქრებული და რომ მის ჩანაფიქრს სწორედ ის, ვახტანგ მეგრელიშვილი, მიიტანდა მაყურებელამდე ყველაზე უკეთ. მართლაც, სპექტაკლი „სურათები იმერეთის ცხოვრებიდან“ (მასში „იირინეს ბედნიერება“ შედიოდა) ნაწარმოების სწორი სცენური გადაწყვეტით თამამად გამოხატავდა თანამედროვეობის სატკივარს.

ბატონი ვახტანგი შესანიშნავი იყო ღარისპანის როლში. იგი ისე გრძნობდა მასალას, ისეთ ტრაგიკულ სიმალეებს აღწევდა, რომ მაყურებელი კი არ დასცინოდა, არამედ გულწრფელად თანაუგრძნობდა მის ლატაკ აწნაურს, რომელიც ცხოვრების სიმძიმით გაწამებული სრულიად ივიწყებდა თავის იმერულ კულაბ-ზიკობას და მზად იყო შვილების ბედნიერებისათვის ყოველგვარი დამცირება აეტანა.

სპექტაკლი ახლებური იყო მუსიკალური გადაწყვეტითაც. ნაცვლად იმერული ინტონაციებისა, საოცრად ზუსტად და გამომსახველად უღერდა ბახის, ბეთჰოვენის, შუმანის და სკუტლენის მანგები, რაც კიდევ უფრო აღრმავებდა ყოველივე მომხდარის დრამატიზმს.

ბატონი ვახტანგი, მიუხედავად თავისი ასაკისა, აღსავსეა შემოქმედებითი გზებით და მოქალაქეობრივი პათოსით, მას ბევრი რამ აღეღვებს.

მშვიდობა მინდა იყოს ქვეყანაზე უპირველეს ყოვლისა ეს მალეღვებს, — ამბობს იგი, — მიუხედავად იმისა, რომ ფრონტზე არ ვყოფილვარ, ომის სიმწარე აქაც საკმაოდ ვიწვნიე. გამჩენს ვთხოვ, ბუნებას ვთხოვ, არ განმეორდეს მსგავსი რამ. მე ასევე მინდა ხალხი ცხოვრობდეს კარგად. ახლა ჩვენს ქვეყანაში დაჩქარება და მარდაქმნა რომ მიდის ხალხისთვისაა. კიდევ ის მალეღვებს, რომ ცოტაა კარგი სპექტაკლები, მინდა მეტი იყოს, მაგრამ მგონია, ქვეყანაში საერთო მდგომარეობა მაღლა რომ აიწევს, თეატრის ტონუსიც აიწევს.

მას ძალიან უყვარს ოცნება. მსახიობმა უნდა იცოდეს ოცნება, თორემ კაპიკია მისი ფასი. ყველაფერზე ვოცნებობ, ღამე მით უშეტეს, — ამბობს იგი. — ხანდახან ოცნებაში როლი მითამაშია, მერე ვნატრობდი, ამის ნახევარი მაინც მათამაშა სცენაზე-მეთქი... მაგალითად, „ლირის“ ნამდვილად ვცდიდი, გაჩნია რეჟისორს...

ბილეთები  
მეზღა  
კუჭუხიძეს



არსებობს ობიექტური კრიტერიუმი, რომელიც განაპირობებს ხელოვანის მიერ ხელოვანის შეფასების არსს, მაგრამ ამას გარდა, არსებობს სუბიექტური დამოკიდებულებაც ხელოვანისადმი. იგი უშეტესწილად ადამიანის პირადი თვისებებიდან მომდინარეობს, სათავეს იღებს მის ხასიათში, ბიოგრაფიაში, ესთეტიკურ მრწამსში, შემოქმედებით ინტერესებში და ა. შ. ვარდა იმისა, რომ მედეა კუჭუხიძე მიმაჩნია ჩვენი დროის ქართული თეატრის ერთ-ერთ საყურადღებო ხელოვანად, მასთან ჩემი სუბიექტური დამოკიდებულებაც გამაჩნია. ამგვარი დამოკიდებულების განმაპირობებელი ნიშანი მრავალი პირობა ვახლავთ. უმთავრესი კი მედეა კუჭუხიძის პროფესიული დირიჟება, მისი უნარი სცენაზე აჩვენოს, როგორც კ. სტანისლავსკი იტყვოდა, „ადამიანის სული ცხოვრება“. რეჟისორის ამ თვისებას კარგად ვხედავთ მის სპექტაკლებში. მედეა კუჭუხიძეს განსაკუთრებულ პატივს ვცემ იმის გამოც, რომ მან იღის მსახიობთან მუშაობა, მისი ყოველი სცენური აზრი მსახიობის მეოხებით, მსახიობის საშუალებით იხადება. ეს ოცხება ყოველთვის ამშვენებდა რეჟისურას, დღეს კი განსაკუთრებით ფასეული გახდა თეატრში, რადგან მიმაჩნია, რომ სცენაზე დაბადებული აზრი მხოლოდ მაშინ არის კმედიოთი, როცა მსახიობის სულშია გატარებული. მას აქვს შოვლენის არსში ღრმად წვდომის უნარი, ამიტომ სიამოვნება მსახიობებთან მასთან მუშაობა.

მედეა კუჭუხიძე ღრმად ერუდირებული, ფილოსოფიურად მოაზროვნე პიროვნებაა. უბრალო ცხოვრებისეულ ამბავსაც კი ფილოსოფიურ, ფსიქოლოგიურ ასპექტში განიხილავს. ეს გარემოება განსაკუთრებულ ბეჭედს ასვამს მის სპექტაკლებს. სწორედ აქ იღებს სათავეს მტკიცე რწმენა იმ საქმისა, რასაც მსახურებს — თანატოლური სიყვარული თეატრისა. ამიტომ მუშაობს იგა ასეთი შესაშური თავდადებითა და ოცნებით მიმდევრულობით. ყველაფერმა ამან შეუქმნა ხელშეუხებელი ავტორიტეტი თეატრალურ წრეებში, მსახიობთა შორის.

და როცა ადამიანი ასეთ პროფესიულ ცხოვრებას ეწევა, როცა ასე უშეღავთოა საკუთარი თავის მიმართ, იგი არა მარტო საერთო პატივისცემას, ნდობასაც იმსახურებს. მე ვენდობი მ. კუჭუხიძის შემოქმედებით პრინციპებს, ვენდობი მას პირადად იმიტომაც, რომ წარმატებებს დაეძებს არა შეღავათულ შედეგებში, არამედ მიდის რთული გზით. ეს კი ნამდვილი ვარანტიაა შემოქმედებითი ცხოვრების ხანგრძლივობისა.

გულითადად ვულოცავ ჩემს უმცროს მეგობარს მედეა კუჭუხიძეს საიუბილეო თარიღს. ვუსურვებ მას მრავალ კარგ სპექტაკლს, შემოქმედებით სიხარულს.

ვიკა ლორთქიფანიძე.

მის ორ სპექტაკლში მივღე მონაწილეობა და ვიცი, რაღაც ძალიან მნიშვნელოვანი შედეგებზე იმედი მაქვს, ამ ახალ სეზონშიც ვიმუშავებთ ერთად.

მედია კუჭუხიძე ერთ-ერთია იმგვარად განაღებულ რეჟისორთა ქართულ თეატრში. გემოვნება დასვენება აქვს, რაც მხატვრობას, კომპოზიტორთან და, რაც მთავარია, ავტორთან ურთიერთობას უადვილებს. უინტერესო პიესას ხელს არ მოკიდებს, ოღონდ ვე არის — არ დაგიდევს, დღევანდელი მაყურებელი მოვა ამ პიესაზე თუ არა, ამის გამო, სოცგერტკაედიც მიუყენებიათ, მაგრამ თავისი პრინციპების ღალატი არ უსტრებება, უკომპრომისოა, თითქმის ჩოქოტიც. უაღრესად პატარა-მცირე პიესის ავტორის, კლასიკოსისა ის, თუ თანამედროვე, თუნდაც ჯერ ნაკლებად ცნობილი მწერალი, თვითგამოსატყვევ კი არ ზრუნავს, — თვლის, რომ ეს თავისით მაინც მოხდება, — ავტორის ჩანაფიქრის ამოკითხვა სურს.

ამ „ტოტალური რეჟისურის“ ეპოქაში ასევე ერთგული და მოსიყვარულე დარჩა მსახიობის. მისთან რეჟეტრიცაზე ყოფნა სისარულია, პასუხისმგებლობის გრძობა ტვირთად არ აღიქმება, დაწმუნებულია ხარ და ეს ასეც ხდება, — საჭირო ატმოსფეროს, რომც არ იყოს მსახიობი მზად, მაინც შექმნის აუცილებლად, თან ძალდაუტანებლად. ამისთვის უღუევი საშუალებები აქვს. დროს უქმად არ ვაიციფენს. იციის, უყვარს და როცა საჭიროა, ვზრუნავს მსახიობი. მსახიობია საშუალებით უყვარს, ძირითადად, თავისი სათქმულის თქმა.

გვირის, აღამიანის სულის მოძრაობას აღვნიშნავთ თვალს, გულსყურს. ეს პროცესია მისთვის მთავარი. ეს პროცესი — მის მთლიანობაში, უწყვეტობაში.

მისი რეჟისურა ღრმა და ფაქიზია. აქვს დადგმული სპექტაკლები, რომელთაც დიდი სისარული მოუტანია მისთვისაც და თეატრისთვისაც. ზოგი მათგანი შეე მინახავს: „ანა დრანკის დღეური“ გრიბოედოვის სახ. თეატრში, არიანდა შენგელაიამ გაიბრწყინა ამ სპექტაკლში. „შუშის სამხეცე“ მედია ჩახავს და ბელა მირიაწაშვილის მშვენიერი დუეტით. კანონზომიერებად იქცა: მის საუკეთესო სპექტაკლებში აუცილებლად არის მსახიობური გამარჯვებაც. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში თუნდაც „მეყვარებულთა თვითმკვლელობა ციურ ბადეთა კუნძულზე“, სპექტაკლი, რომლითაც ასე დაინტერესდა იაპონური თეატრალური სამყარო. ამაზე ბეკარი დაიწერა ჩვენს პრესაშიც ან „პროვინციული ამბავი“. ეს დადგმა, სადაც კი ვფრენეთ, მოსკოვში, ერევანსა, თუ ლენინგრადში უდიდესი წარმატებით წავიდა პიესამ ამერიკამდე მიადწია და, როგორც ვიცით, ლოს-ანჯელესში აპირებენ მად დადგმას, მანამდე იუჯინ ო'ნილის ცენტრში წაიკითხეს ცნობილი ამერიკელი მსახიობების შესრულებით. ამით დაინტერესებული ამერიკელი თეატრალური მოღვაწეები ახლახან დაესწრნენ ჩვენს სპექტაკლს. და როგორც საავტორო უფლებათა სააგენტოს მოსკოველმა წარმომადგენელმა გვითხრა — მზად არიან ხვალევი მიგვიწვიონ. მოგვხსენებთ, მათი და ჩვენი სურვილი ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ყველაფერს. ამ დღეგაციიდან ერთმა რეჟისორმა ხელი გადახვია გურანდა გაბუნიას და ნანი ჩიქვინიძეს და თქვა: „თქვენისთანა მსახიობები რომ მყავდნენ, ბედნიერი ვიქნებოდი“.

ამის გახსენება იქნებ არც იყოს საჭირო, მაგრამ მოგვხსენებთ, სხვისი აზრი გვირჩევნია საკუთარს.

მედია კუჭუხიძეს თავისი გზა აქვს ხელოვნებაში, არაფის არა ჰგავს, რადგან



კარგა ხანია იბოვა თავისი თავი ხელოვნებაში და კარგად იცის, რისთვის სურს. ვუსურვებ ძვირფას ქალბატონ მედეას ჯანმრთელობას, ღიბხანს სიცოცხლეს, რაც შეიძლება ბევრს ენახოს მისი ნაფიქრალი, ნაღვაწი!

**ოთარ მეღვინეთისთვის**

იქნებ, ასეთი ფრაზა არც კი მიესადაგებოდეს საიბუღეო თარიღთან დაკავშირებულ ამ პაწია წერილს, მაგრამ მე მაინც შეჩოთირება ამ წელი მივულოცო მედეა კუჭუხიძეს, შეჩოთირება, რადგან იგი არაფრით არ ჰგავს ამ ასაკის ქალს, თუმცა, ბევრთაგან განსხვავებით თავად არ ფარავს ამას.

მედეას სულაც რომ არ ვიცნობდი, მეგობრული, სამსახურებრივი ურთიერთობაც რომ არ მქონდეს მასთან, შეუძლებელია პატივს არ ვცემდე „ჟამთა სიავის“, „პრემიერის“, „პროვინციული ამბის“, „ციურ ბადეთა კუნძულზე შეყვარებულთა თვითმკვლელობის“ დამდგმელ რეჟისორს. მე მიყვარს ასეთი თეატრი, ძალიან ვაფასებ რეჟისორს, რომელიც ცდილობს ჩაიხედოს ადამიანის სულში, ამოიკნოს, ამოიკითხოს, თუ რა ხდება იქ და ამავე დროს იქოს თავისთავადი, საინტერესო.

მედეა კუჭუხიძის რეჟისორული ღირსება ის გახლავთ, რომ იგი ცდილობს სიმართლე თქვას ადამიანზე. ეს თვისება მხოლოდ შემოქმედებით მუშაობაში არ ახასიათებს, მისი ცხოვრების ამოსავალი წერტილი სწორედ ეს გახლავთ — ყოველდღიურობაში ცდილობს ადამიანის შინაგანს ამოიკითხოს. შესაძლოა, ამ თვისების გამო ზოგჯერ რადიკალურიც კი მოგეჩვენოთ, ზედმეტად პირდაპირიც, მაგრამ მას არ შეუძლია გვერდი აუაროს იოტისოდენა მანკიერებასაც კი, ე. ი. არ შეუძლია იქოს სხვანაირი და იმის გამოც იმსახურებს პატივისცემას, რომ ასე ერთგულობს თავის პრინციპს.

სიცოცხლე ძვირფასია ყოველი ადამიანისათვის, მითუმეტეს, ხანგრძლივი სიცოცხლე. ცხადია, მედეას ხანგრძლივ

სიცოცხლეს ვუსურვებ, მაგრამ მისთვის ეს სიცოცხლე ხომ ფუჭია, თუ არ გააკეთა თავისი საქმე, თუ არ ასრულდა მისი ოცნებები, ამიტომ სწორედ შემოქმედებითი გეგმების, ჩანაფიქრთა ასრულებას ვუსურვებ.

და კიდევ ერთი სურვილი:

ამ ბოლო დროს ზოგიერთი კრიტიკოსი „ტოტალური რეჟისურის“ პრინციპების დანერგვას გვიკვირებს, თეატრს მცდარი გზით ატარებენო, ძალიან მინდა მიტევების უნარიც გაპყვეს მედეას, ბრალმდებელთა მიტევების უნარი, რადგან არა ვარ დარწმუნებული, რომ მათ უწყიან, რა ბრალს გვდებენ. დავიწყოთ თუნდაც იქიდან, რომ სწორედ რეჟისორმა უნდა აირჩიოს პიესა, მსახიობები და ა. შ. რეჟისურის ეს თვისება ჩვენ არ მოგვიგონია, რეჟისორის პროფესიის გაჩენა ამ ფუნქციის შემსრულებელი ადამიანის აუცილებლობამ განაპირობა. თეატრის განვითარების ლოგიკამ შექმნა ამგვარი ხელისუფლებით აღჭურვილი ადამიანის აუცილებლობა. ის, რაც საჭირო არ არის, ბუნება თავისთავად უკუაგდება, მოაცილებს საზოგადოებას, ადამიანებს.

ეს საყვედურები რეჟისურის გამო იმითაც მგონია უსაფუძვლო, რომ არ მახსოვს მედეას თუნდაც „ჩავარდნილი“ სექტაკლი, რომელშიც ერთი ან ორი მსახიობი მაინც არ ყოფილიყოს საინტერესო. ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ მისთვის მთავარი ფიგურა მსახიობია.

მუდამ კეთილ შემოქმედებით ატმოსფეროს ვისურვებთ, ძვირფასო ქალბატონო მედეა, სწორედ კეთილს და არა მშვიდს. თქვენც ხომ მშვენივრად მოგებხსენებათ, რომ სიმშვიდეში ბევრი არა ჰყრია რა!

**თამარ ჩხეიძე**



## პორტრეტები

### ვიმერ გუგუშვილი

#### დასუცხრომელი გოგო

როგორი მოუსვენარია, ეს გოგო ქვეთარამე! ამ წერილზე ფიქრისას ვერ „დაკეწიე“, ვერა და ვერ ამოვიცანი მისზე ყველაზე მთავარი, არსებითი. სულ ვფიქრობდი: რას მოვექილო? სად არის ამოსავალი წერტილი? როგორც კი ვიგრძინობდი, უმალ ხელიდან მისხლტებოდა. თითქოს უკვე გამექცა (არა, გაიქროლა!) რაღაც ახალს აკეთებს, რომელიც სრულიადაც არ ჰგავს გუშინდელს. რა არის ეს, არათანამიმდევრულობა? — იკითხავს მკითხველი. არა, ამაში გამოიხატება მისი ძალიან სწრაფი რეაქცია მოვლენებზე, ვარე სამყაროზე, ამ სამყაროს სიმდიდრის გათავისების უნარი, განუმეორებლობა, ყოველთვის ახლებურად რომ გამოიყურება — ამ სიტყვის პირდაპირა და გადატანითი მნიშვნელობით.

ამასწინათ თბილისში გიორგი ქავთარაძის ხელმძღვანელობით გასტროლებზე ჩამოვიდა სოხუმის ღრამატული თეატრი. დახვეწილ რეპერტუარში იყო შექსპირის „ვენეციელი ვაჟარი“, ა. ჩეხოვის „თოლია“, კ. გამსახურდიას (რომლის სახელსაც თეატრი ატარებს) „დიდოსტატის მარჯვენა“, თანამედროვე ქართული ღრამატურების ნოდარ დუმბაძის, ალექსანდრე ჩხაიძის და სხვათა ნაწარმოებები. ეს ზომ მხოლოდ ნაწილია იმ საინტერესო ღრამატურული ავლადიდებისა, რომლითაც ცხოვრობს ამ უკანასკნელ წლებში სოხუმის ქართული თეატრი და უზრუნველყოფს არა მარტო მსახიობთა ინდივიდუალობის წარმოჩენას,

არამედ მთავარი რეჟისორის პოზიციას, მისი მხატვრული გემოვნებისა და მიზანსწრაფვის გამოკვეთას შემოქმედებით კოლექტივთან მუშაობაში.

სელოვანის პოზიცია უცბად, მოულოდნელად არ იბადება. იგი ყალიბდება წლების მანძილზე. ამასთან ერთად სათავეს იღებს იმ „ამოსავალ“ წლებში, როდესაც ხდება ადამიანის მსოფლმხედველობის, პიროვნების ჩამოყალიბება.

მოწმე ვიყავი ქავთარაძის ცხოვრების სწორედ ასეთი „ამოსავალი“ მომენტებისა. მაშინ ის უბრალოდ გოგი იყო — საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტი. ასეთი დარჩა იგი ჩემთვის დღესაც, მისი რეკალიბრის, წოდებისა და ჯილდოების მიუხედავად.

„უბრალო“ გოგი ინსტიტუტში არცთუ ისე უბრალოდ მოვიდა. ის არ იყო შემთხვევითი აბიტურიენტი-ახალბედა, რომელიც გაუბედავად სინჯავს თავის შესაძლებლობებს მიზმიდევლ, მაგრამ ესოდენ ნაკლებსაიმედო პროფესიის ასპარეზზე. ოთხი წელი მუშაობდა იგი კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სცენაზე, ვერ სცენის თანამშრომლად, შემდეგ რეჟისორის თანამშემწედ, ღრმად შეისუნთქა კულისების ჰერი, იყო სტატისტი, თავის თავზე გამოსცადა, რას ნიშნავს უეცარი „შესვლა“ სპექტაკლებში, მაგრამ, რაც მთავარია, შეიცნო ამ შესანიშნავი თეატრის ადამიანები. „მაშინ ყველანი ცოცხლები იყვნენ“ — ნაღვლიანი, ნაზი სევდით იგონებს გოგი. და ეს ყველანი მისთვის, თეატრზე შეყვარებული ჰაბუკისათვის, გადაიქცნენ გასაოცარ, ცხოველმყოფელ მაგალითებად, რომლის გარეშეც მთელი მისი სიცოცხლე ალბათ ნაკლებად საინტერესო და უშინაარსო იქნებოდა.

ინსტიტუტში გოგი არაჩვეულებრივი ცნობისმოყვარეობითა და სწავლის შექმნის უდიდესი წყურვილით გამოირჩეოდა,



იყო სტუდენტური სადამოების მოთავე და ორგანიზატორი. ხელმძღვანელობდა ინსტიტუტის კომკავშირულ ორგანიზაციას, მონაწილეობდა სტუდენტთა სამეცნიერო კონფერენციებში, მონაწილეობდა კინოში, წერდა სცენარებს და პიესებს, დგამდა სასწავლო გეგმით გათვალისწინებულ სპექტაკლებს. მისი ნამუშევარი ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“, ა. ტოვსტონოვოვის კურსის სპექტაკლ „ხილულ სიმღერასთან“ ერთად წარმატებით აღინიშნა მოსკოვში, სტუდენტური სპექტაკლების დათვალერებაზე, ცნობილმა საბჭოთა რეჟისორმა და პედაგოგმა მარია კნებელმა კეთილი სიტყვებით დაულოცა გზა ჩვენს გოგის. ის კი ფრთაშესხმული დაბრუნდა მოსკოვიდან და შეაღო რუსთაველის თეატრის კარი, სადაც რობერტ სტურუასთან ერთად, რომელიც უკვე ამ თეატრში მუშაობდა, დაწერა და დადგა პიესა „ბრალდება“. იმავე თეატრში ითამაშა თემოს როლი ნოდარ დუმბაძის „მზიან ღამეში“, ხოლო მანამდე კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სცენაზე სოსოიას სახე შექმნა ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის ნაწარმოებში „მე ვხედავ მზეს“. (რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე).

მაგონდება: ერთ-ერთ სტუდენტურ კრებაზე ოდნავ გაღიზიანებული ტონით ვუთხარი გოგის: — „არ შეიძლება ადამიანმა ყველაფერს მოჰკიდოს ხელი. ცხოვრებაში ერთი რამ უნდა ამოირჩიო, ყველაზე მთავარი და მნიშვნელოვანი, ურომლისოდაც, მართლაც, წარმოუდგენელია შენი ცხოვრება და საერთოდ, თავი მეორე ჩაბლინი ხომ არ გგონია?“ — გოგომ მისთვის ჩვეული კეთილი იუმორით მიპასუხა: „ეუღლია ის ჯარისკაცი, რომელიც გენერლობაზე არ ოცნებობს“.

და ის გახდა „გენერალი“. დღეს იგი რესპუბლიკის ერთ-ერთი წამყვანი თეატრის ხელმძღვანელია და შეძლო ეს თეატრი „თავის“ თეატრად ექცია.

დღესათვის ადვილია, თქვა: დაწერა

პიესა, დადგა სპექტაკლი, ითამაშა, იტარა, თეატრ და ა. შ. მაგრამ მაშინ, სამოციან წლებში, პროფესიული თეატრების ცხოვრებაში სარეჟისორო ფაქულტეტის სტუდენტის შექრა, თანაც ისეთი თეატრების ცხოვრებაში, რომლებიც ტონს აღევდნენ თეატრალურ სამყაროს, გაცილებით მეტს ნიშნავდა, ვიდრე ადამიანის ჩვეულებრივ შემოქმედებით აქტივობას. ეს უშუალო მისი, ქავთარაძისეული თანამონაწილეობა იყო ახალი თეატრალური გზების ძიებაში, იმ გზებისა, რომლებიც სწორედ სამოციან წლებში გამოიკვეთა. ამასთან ერთად ისიც მოხდა, რომ დუმბაძის გმირები და ისინი, ვინც ამ გმირებს სცენაზე ანსახიერებდნენ, ახალგაზრდობის წრეებში თავისებურ ლიდერებად იქცნენ.

სწორედ ასეთი ლიდერი გახდა გოგი ქავთარაძე. ეს თავისთავად ბევრს ავალღებდა მას. პოზიციების დათმობა არავის სურს, მაგრამ არც სიმაღლის შენარჩუნებაა ადვილი, მითუმეტეს, როცა ძალა ჯერ კიდევ არ გყოფნის. აქ კი უცებ გიორგი ტოვსტონოვოვმა „მდაბიონში“ რუსთაველის თეატრის სცენაზე რომ დადგა, ნილის როლზე დანიშნა. ნილი ბოლომდე არ გამოვიდა. აკლდა სიმტკიცე, შეუპოვრობა და სწორედ ის ძალა, რომლის გარეშეც ძნელია ნილის „დაძლევა“ — სახე „ნიადაგის მოსინჯვის“ დონეზე დარჩა.

ამ წლებში მას სურდა ეთამაშა და დაეღვა ისე, „როგორც ცხოვრებაში“, „თავისთავიდან“ ამოსულიყო, თავი არ შეეწუხებინა გარდასახვისთვის საჭირო გზების ძიებაში. ასეთი პოზიცია აშკარად მოხერხებულ თავშესაფარს წარმოადგენდა „სისტემის“ მფარველობის ქვეშ. მაგრამ თანდათან იბადებოდა იმის შეგნება რომ თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, თეატრად უნდა რჩებოდეს და, როგორც უცნაურიც არ უნდა იყოს, „განდგომის“ პირველი ნიშნები სადბოლომ სპექტაკლში, რ. ებრაღიძის და ს. დოლიძის

პიესის „ჩვენ, მისი უდიდებულესობის დაღმამაში (რუსთაველის თეატრი) ჩიხაია, სპექტაკლის გადაწყვეტა ისევ და ისევ ცხოვრებისეული უტყუარობის პრინციპებს ემორჩილებოდა, მაგრამ მისი რეჟისორული გააზრება და გაგება ვიზუალურად ახლებურად გამოიყურებოდა. ჩინდა, სცენის უკანა კედელი, ამწეები, საფიტები, რკინის კიბეები, ცხატრები — მუშათა საამქროს სახე იჭრებოდა მაყურებელთა დარბაზში. „უტიფარი“ კე-შმარიტება ყოფით ინტერიერს უპირისპირდებოდა.

მაგრამ ეს სცენური ყოფითობისაგან ახალგაზრდა რეჟისორის დაცილების მხოლოდ პირველი „ნიშან-თვისება“ იყო და ამავე დროს, — პირველი ცდები, უფრო სწორედ, პირველი თავისებური მინიშნებები თეატრალურ ხატოვანებაზე. წინ იყო მთელი ცხოვრება, დრო ძიებებისა, მუდმივი სწავლა, ახლის შემეცნება.

გოგი ქავთარაძეს ბედმა გაუღიმა. მისი მასწავლებლები ქართული თეატრის წამყვანი რეჟისორები იყვნენ. თავისი პირველი დამრიგებლისაგან, ვასო ყუშიტაშვილისაგან (სწორედ მას შეხვდა გოგი „წინასაინსტიტუტო“ პერიოდში მარჯანიშვილის სახ. თეატრში) ახალბედა მსახიობმა შეითვისა სცენისადმი გასაოცრად ფაქიზი, მოწინებელი, უმწიველო დამოკიდებულება, მისი ურთულესი ნიუანსების შეგრძნება, ამ ნიუანსების ხედვისა და გაგების უნარი; გიგა ლორთქიფანიძისაგან, ვისთან ერთადაც შექმნა თავისი სოსოია, პირველად შეიკნო სპექტაკლის ყველა კომპონენტის სინთეზი და თავისი, აქტიორული ადგილი მათ სისტემაში; სტუდენტურ მერბზე თავისი მასწავლებლისგან — მიხეილ თუმანიშვილისგან ისწავლა სცენური სახის არსში წვდომა, ჩაეფლო ქმედითი ანალიზის მეთოდის გასაოცარ სტიქიაში, განუყოფარდა იმპროვიზაციის უნარი; დოდო ალექსიძისაგან მიიღო სცენური სივრცის ხედვის,

თეატრალური ფორმის შეგრძნებისა და ისევ იმპროვიზაციის უნარი..

შეითხველი დამეთანხმება, რომ ამგვარი დაყოფა პირობითია და სრულიადაც არ უნდა ზღუდავდეს ჩვენს წარმოდგენებს დასახლებულ პიროვნებებზე. აქ მხოლოდ იმ აზრის დამტკიცება გვსურს, რომ ერთმანეთისგან ესოდენ განსხვავებული რეჟისორები უკიდურესად ხელგაშლილი იყვნენ ახალგაზრდა კოლეგის მიმართ, რომელსაც ხელოვნებაში გზის მოსინჯვა სწადდა. ხოლო ეს ახალბედა უბრალოდ კი არ ღებულობდა უხვად დარიგებულ „ნობათებს“, არამედ ღრუბელივით შეისრუტავდა მხოლოდ და მხოლოდ იმას, რაც რეჟისორის პროფესიაზე მისი საკუთარი წარმოდგენის ჩარჩოებში ეტეოდა, შეესაბამებოდა მის პიროვნულ და სულიერ იმპულსებს, ერთიანდებოდა მხოლოდ მის საკუთარ სამყაროსთან. ეს სრულიადაც არ იყო სხვადასხვა ხერხების უაზრო „შეწებება“ — დიდ და კე-შმარიტ ხელოვნებაში ყველაფერი გემოვნების გრძნობით იზომება, იმით, თუ როგორ ხდება შექმნილ ხერხებში შენი წვდომა. შეერთება! ანუ ს ი ნ თ ე ზ ი ხდებოდა, როგორც მსახიობური, ასევე რეჟისორული მონაპოვარის გზით. ზოგჯერ ქავთარაძეს უძნელდებოდა უარი ეთქვა „თანდაყოლილი“, „მოწიერი“ ხელოვნებისადმი ერთგულებაზე, იმაზე, რაც ცხოვრებისეული დამაჯერებლობით იყო გამსჭვალული, მაგრამ როგორც რეჟისორი, ის გატაცებით ეძებდა სცენურ ხატოვანებას, მიილტვოდა ამაღლებული „მოწოდებით“ ელერადობისაკენ. სწორედ ასეთი აღმოჩნდა სპექტაკლი „დენბურგის ზარი“ დაღმამული რ. თაბუკაშვილის პიესის მიხედვით შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის სცენაზე.

ასე მიმდინარეობდა ზემოაღნიშნული ორი ტენდენციის გადახლართვა, რომლებიც წლების მანძილზე ასწრებდნენ ერთმანეთს და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ღებულობდნენ ფორმების კონკრე-

ტულ გამომსახველობას. არა, შედარებისათვის არამედ მხოლოდ მეხსიერების გამოძახილის გამო ჩვენს წინ წარმოსდგება ერთი მაგალითი თეატრის ისტორიიდან, როდესაც ასეთივე „შეუსაბამობა“ გასაოცარ შედეგს აღწევდა დიდი რუსი ხელოვანის, ცნობილი რეჟისორისა და მსახიობის ნ. ოხლოპკოვის შემოქმედებაში. ამ „შეუსაბამობის“ შესანიშნავი განსახიერებაა ოხლოპკოვის მიერ შექმნილი უაღრესად „ყოფითი“, უაღრესად „მიწიერი“ მუშა ვასილის სახე მიხეილ რომის ფილმებში („ლენინი ოქტომბერში“ და „ლენინი 1918 წელში“) და ოხლოპკოვ-რეჟისორის მიერ დადგმული მონუმენტური, ზეაწეული „ჰამლეტი“ ვლ. შაიკოვსკის სახ. თეატრის სცენაზე..

„შეუსაბამო“ ელემენტები გოგი ქავთარაძის შემოქმედებაში ნ. ოხლოპკოვის მსგავსად, ხან შეიყრებოდნენ და ხან სცილდებოდნენ ერთმანეთს. მათი დინება მეტწილად სტიქიური იყო და სრულიადაც არ ხდებოდა კანონიკური. მისმა ისეთმა როლებმა, როგორიცაა კიკვიძე, დონ სეზარ დე ბაზანი, შეცვალეს მსახიობის წარმოდგენა თავისთავის შემოქმედებაზე და ისიც ხდებოდა მას სტიქიაში და მიდიოდა იმ დასკვნამდე, რომ თეატრში საჭიროა თეატრალური ზეაწეულობა, რომ მარტო „ცხოვრებისეული“ თამაშით ვერ მიაღწევს თეატრი იმ უმაღლეს მწვერვალს, რომელსაც გარდასახვა ჰქვია.

გოგი ქავთარაძის მხატვრული პრინციპების ჩამოყალიბებაში ამ ეტაპზე დიდი როლი ითამაშა შემოქმედებითა ურთიერთობამ სერგო ზაქარიაძესთან. სცენის ამ დიდი ოსტატის გამოცდილებამ არსებითი გავლენა მოახდინა გიორგი ქავთარაძის თეატრალურ და კინემატოგრაფიულ ცხოვრებაზე. როლის არსში წვდომის შრომატევადი პროცესი, ასეთივე რუღუნებით როლის უზუსტესი ნიუანსების ძიება, რომლებიც საშუალებას იძლეოდნენ მისი ყოფიერების არს-

ის გარკვევისა, ბადებდნენ იმ გლობალურ მსახიობურ სიმართლეს, რომელიც ყველაზე უზარმაზარ სცენურ ფორმებში: „თავსდებოდა“. ეს უკანასკნელი კ, დროთა განმავლობაში პოულობდნენ სცენური გადაწყვეტილებების ზუსტ მონახაზს, სადაც მოთავეობდა რეჟისორის მძლავრი ხელი. ახლა ის „მბრძანებლურად“ ძერწავდა სახეებს, ჭიუტად და მტკიცედ დირიჟორობდა მათ განლაგებას სცენურ სივრცეში. ყოველივე ეს განსაკუთრებით იმ პერიოდში გამოვლინდა, როდესაც გოგი ქავთარაძემ თბილისი მი-ატოვა და დამოუკიდებელი მუშაობის გზას დაადგა.

მას ბედმა არგუნა შეექმნა „თავისი“ თეატრი, შეეკრიბა თანამოაზრენი, დაემორჩილებინა კოლექტივი, რომელთან ერთადაც შეიძლება იმოქმედო თავისუფლად, ლაღად, მთელი მონდომებით.

გოგი ქავთარაძემ სამჯერ განიცადა მსგავსი შემოქმედებითი სიხარული — ბათუმში, ქუთაისში და სოხუმში. აქ შეიძლება სრულიად დროულად დაგებადოს აზრი: — „როდემდე გაგრძელდება ასე?“ აქი თვითონაც ამბობს: „ერთ საქმის აწყობას ვერ ვასწრებ, რომ ქეორეში გადავყავართ. ძალიან მიმძიმს დაწყებული საქმის შუა გზაზე მიტოვება — ყველაფერი ხომ საკუთარი ხელითაა გაკეთებული“.

და ისევ ფიქრობ: რა ადვილია თქმა — „ყველაფერი გაკეთებულია!“. რამდენი რამ იმალება ამ სიტყვების მიღმა! უძილო ღამეები, იმედები, ფიქრები, მარცხი და წარმატება...

და მაინც! იმის შეგნება, რომ ყველაფერი ხალხს რჩება, ეხმარება გოგის ყოველივე ისევ და ისევ თავიდან დაიწყოს.

29 წლის იყო გიორგი, როდესაც ბათუმის დრამატული თეატრის მთავარი რეჟისორი გახდა. აქ დადგა შექსპირის „მეთორმეტე ღამე“, ვეა ფშაველას „აღლუდა ქეთელაური“ და „სტუმარ-მასპინძელი“,

ნ. გოგოლის „რევიზორი“, კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარი“, პ. ლორთქიფანიძის „განთიადი ხევში“, ვლ. კანდელაკის „დრო 24 საათი“, ითამაშა კიკვიძის როლი ვ. დარასელის ამავე სახელწოდების პიესაში, კოტე მარჯანიშვილისა (გ. ბათიაშვილის პიესაში „ოთხი დღე“) და დონ სეზარ დე ბაზანის როლებში. თვით პიესებისა და როლების ჩამოთვლაც კი იმას მოწმობს, რომ რეჟისორი სპექტაკლების მაღალი ელვადობისაკენ მისწრაფოდა, თავისი დამოუკიდებლობის მტკიცებისას ეყრდნობოდა რთულ მასალას, რომელიც მისგან ღრმა გააზრებას მოითხოვდა. მაგრამ თუ აქ, ბათუმში რეჟისორი ჯერ თავისი დამოუკიდებლობის მოსინჯვის პროცესში იყო, ეძებდა მისკენ სავალ გზებს, ქუთაისის ლაღო მესხიშვილის სახ. თეატრში მას უკვე მტკიცედ სჯერა თავისი ძალების, აფართოებს საკუთარი წარმოდგენების საზღვრებს თეატრალურ ნოვაციებზე, ეძებს ე. წ. „აპრობირებულ“ პიესების უფრო ფაქიზ და თანამედროვე გადაწყვეტას, გზას უკაფავს სრულიად ახალ დრამატურგიულ ნაწარმოებებს, თამამად იჭრება პროზის სფეროში და ზოგჯერ მეკვლედაც გვევლინება ამ ასპარეზზე.

გოგორგი ქვეთარაძის შემოქმედებითი ცხოვრება მჭიდროდა დაკავშირებული ცნობილ დრამატურგ ა. ჩხაიძესთან. გ. ქვეთარაძემ გზა მისცა არა მარტო მის „ხილს“, არამედ ყველა მომდევნო პიესასაც.

უთუოდ საინტერესო აღმოჩნდა რეჟისორის მიერ დავით კლდიაშვილის ორი პიესის „დარისპანის ვასპირის“ და „იონეს ბედნიერების“ თავისებური წაკითხვა. ქვეთარაძე ტრადიციის საწინააღმდეგოდ მიდიოდა. მან „გააერთიანა“ ეს ორი ნაწარმოები, ამასთანავე, არ დაარღვია დრამატურგიული სტილისტიკა, ტექსტუალურ მასალაში ერთად შეაქვემდებარა გმირთა ბედი, მონახა მათი ცხოვრებისეული აღქმის მონათესავე საწყისები, მა-

თი ტანჯვისა და მწუხარების გლანდულური მიზეზები.

რეჟისორის გამბედაობა ერთიასად იქნა დაჯილდოებული — სპექტაკლს ძალიან დიდი წარმატება ხვდა წილად და ერთ-ერთ სერიოზულ მიღწევად იქცა დ. კლდიაშვილის სცენურ წაკითხვაში.

რაც შეეხება პროზაული ნაწარმოებების „აღმოჩენას“, აქ ყველაზე უფრო ნაყოფიერი შეიქნა კონსტანტინე ვამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენის“ თეატრალური გააზრება. შემდგომ წლებში, უკვე სოხუმის თეატრში ქვეთარაძე ისევ დაუბრუნდება თანამედროვე ქართული კლასიკური პროზის ამ უკვდავ ქმნილებას, ბევრ რამეს ახლებურად გაიზრებს უფრო ღრმად და საინტერესოდ, მაგრამ ახლაც, ამ ნაწარმოებთან პირველად შეხვედრისას, იგი თამამად და დამაჯერებლად მიაგნებს მის სიღრმისეულ ფენებს, მონახავს მათთვის ადეკვატურ, მასშტაბურ სცენურ ფორმას. შეიგრძნობს გმირების ტრაგიკულ განწყობას, მათს მრავალფეროვან ინტონაციებში გაიგონებს არა მარტო მყივანა „მაღალ“ ნოტებს, არამედ „დაბლების“ კეთილშობილურ-ზომიერებასაც.

— „ეს ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდია ჩემთვის“ — ამბობს გოგი ქვეთარაძე ქუთაისის თეატრში მუშაობაზე. მას აქვს უფლება ასეთი დასკვნისა. ბევრი რამ გაკეთდა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, ბევრი რამ შეიცვალა მსახიობებთან მუშაობის მეთოდებში და სწორედ ამ მუშაობის შედეგია ისეთი სპექტაკლები, როგორიცაა: შექსპირის „კორიოლანოსი“, ა. სუმბათაშვილის „ღალატი“ (ამ სპექტაკლში უხვად იყო გამოყენებული მასობრივი, ხალხური სცენები, საგუნდო სიმღერები, ფოლკლორულ-ხალხური სახიერების პლასტიკა), გ. ბათიაშვილის „ვალი“, მ. შატროვის „ექვსი ივლისი“ და „30 აგვისტო“. „რამდენიმე ეპიზოდი კომუნისტის ცხოვრებიდან“ (რეტროსპექტივა ნ. ოსტროვს-

კის „როგორ იწრთობოდა ფოლადის“ (იხედეთ) და სხვა. ყოველი მათგანი პუბლიცისტურ ხასიათს ატარებდა და გამსჭვალული იყო პოლიტიკური ელერადობით. თითოეულმა მათგანმა უზრუნველყო ამ თემის ფართო განვითარება, რადგან აშკარად ბადებდა თანამედროვეობასთან ასოციაციას.

და აი, ამჯერად სოხუმის თეატრი! ყველაფერი ისევ თავიდან იწყება, როგორც ამბობენ, ამოსავალი წერტილიდან. მაგრამ ის გამოცდილება, რომელიც შეძენილია „ხეტიალის“ წლებში და, ამასთან ერთად, რადიკალიზაციის მაჩვენებლებშია გამოხატული, იმ პირობებს ქმნიან, როდესაც იბადება მოგება ხარისხსა და დროში. კოლექტივის შემქმნელობა ხდებოდა ყველასათვის ნაცნობ, ახლობელ, ხოლო რეჟისორისათვის წარსულში უკვე „აპრობირებულ“ მასალაზე — „დიდოსტატის მარჯვენა“ ახლა უფრო კომპაქტურად, დინამიურად, გამართულად ეღერს და, რაც მთავარია, უფრო მკაფიოდ წარმოჩინდა ნიჭისა და ბოროტების ტრაგიკული შეჯახების თემა.

მას შემდეგ მხოლოდ ხუთი წელი გავიდა, მაგრამ იმის წარმოდგენაც კი ძნელია, რამდენი რამ გაკეთდა! „დიდოსტატის მარჯვენა“ შექსპირის „ვენეციელ ვაჟრამდე“, სადაც გოგი ქავთარაძე ბრწყინვალედ შეასრულა შეილოკის როლი.

სპექტაკლ „ვენეციელი ვაჟრის“ შემდეგ გოგი ქავთარაძე ჩეხოსლოვაკიიდან დიმიტრი ალექსიძისადმი გამოგზავნილ წერილში წერდა: „თქვენ რომ გენახათ, როგორ წავიდა სპექტემბერში ჩვენი სპექტაკლები, როგორი წარმატება ჰქონდა! სპექტაკლის მერე, ღამით რჩებოდნენ ცნობილი კრიტიკოსები, მწერლები, ჟურნალისტები და საუბრობდნენ. ერთმა ისიც კი მოთხრა, ჩემს ცნობებში სამი დიდი, უზარმაზარი თეატრალური შთაბეჭდილება დამრჩაო... მე თქვენზე ვეუბ-

ნებოდი: ეს მხოლოდ და მხოლოდ ალექსიძის დამსახურებაა-მეთქი. მართლაც, ასეა, ვახსოვთ რამდენი წინააღმდეგობა გვექონდა, ასე ნუ მათამაშებთ მეთქი. როგორ ვცდებოდი, კიდევ კარგი, არ დამიჯერეთ!“.

გოგის წერილი, რომელიც ფოსტაში დიდო ალექსიძის გარდაცვალების წინა დღეს მოიტანა, გამოქვეყნდა ჟურნალ „თეატრალურ მოამბეში“ ნეკროლოგის გვერდით...

შეილოკიდან გზა მიდის ჩეხოვის „თოლიასკენ“. სახეზეა კიდევ ერთი გაბედული ცდა რეჟისორისა და მსახიობის სცენური ლექსიკის თანამედროვე გააზრებაში, ჩეხოვის ახლებურად წაკითხვის, პიესაში მომხდარა მოვლენების „უცხო თვალით“ დანახვის სურვილი. ჩეხოვის მიმართ ამ ხერხის საღაოობა აშკარა აღმოჩნდა, მაგრამ სპექტაკლისადმი მაყურებელთა დაინტერესებაზე გავლენა არ მოუხდენია. ასეა თუ ისე, სპექტაკლმა კამათი, აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია და კიდევ ერთხელ დაამტკიცა რეჟისორის შემოქმედებითი პოტენცია. ეს პოტენცია ამას წინათ გამოვლინდა გიორგი ქავთარაძის ახალ სპექტაკლშიც — მ. გორკის „ფსკერზე“. ეს არის იმპროვიზაციის ცდა პიესის თემაზე. რეჟისორის განმარტებაში, რომელიც მაყურებელთათვის არის გათვალისწინებული, წერია: „მაყურებელს შეიძლება უცნაურად მოეჩვენოს მ. გორკის ცნობილი პიესის „ფსკერზე“ ჩვენს მიერ ადაპტირებული ვარიანტი და ის რეჟისორულ თვითნებობას მიაწეროს“. აქვე რეჟისორი იმომებს მაგალითებს თეატრის ისტორიიდან — ს. შანშიაშვილი — ა. ახმეტელის „ანზორს“, რომელიც ვს. ივანოვის პიესა „კავშირისან 14-69-დან არის გადმოკეთებული, აგრეთვე ვ. როზოვის „ხალისიან მეგობრებსა“ და „ვახშმოების წინ“, რომ

1. „თეატრალური მოამბე“, 1984, №6, გვ. 12-13



არადერა ვთქვათ ვაღმოკვებების ისეთ ბრწყინვალე ნიმუშზე როგორცაა რ. გაბრიძე — მ. თუმანიშვილის „ნაწი პატარა ქალაქი“. მაგრამ სულ ემაშა რომ ათე ს. შანშიაშვილი და ა. ასმეჯელი არც გაბრიძე და მ. თუმანიშვილი არ ცვლიდნენ გმირთა ქცევების შინაარსს, მის აზრობრივ მხარეს, სხვა ეროვნული გარემოს კილოზე ვადმოკეთება დაკავშირებული იყო ამ გარემოს ცხოვრების სპეციფიკასთან, მის ფსიქოლოგიასთან და არ გულისხმობდა თვითნებურ ვარიაციებს პიესის თემაზე, სადაც მეტწილად შეცვლილია აზრობრივი აქცენტები, თუმცა-და, მე მსმენია (მაგალითად, თეატრის ზოგიერთი მოსკოველი ჩემთვის ღრმად პატივსაცემი სპეციალისტებისგან) აღფრთოვანებული გამოხმაურებანი ამ სექტაკლზე. ისევ და ისევ საზეზუა გოგი ქავთარაძის რეჟისორული არაორდინარულობა, მისი შემოქმედებითი შეუპოვრობა, თუ გნებავთ — რისიკი. თუმც, ეს სხვა წერილის თემაა და ამჯერად სპექტაკლის რეცენზირებას არ ვაპირებ.

18 წელია ცხოვრობს გოგი ქავთარაძე თბილისს გარეთ. ენატრება კი ქალაქა? რა თქმა უნდა, და მერე როგორ! ყოველი მისი ჩამოსვლა — ზეიმა მისთვის და ჩვენთვისაც! მოდის მშობლიურ ინსტიტუტში, ხედება სტუდენტთა ახალ თაობებს. გამოიმგზავნეთო სარეჟისორ ფაკულტეტის სტუდენტები, და დადგან, რაც უნდათ, ოღონდ ჩამოვიდნენო, აბობს გოგი.

და მიდიან სტუდენტები, დგამენ მასთან თავის საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებს. ჩვენთვის, თეატრალური ინსტიტუტის თანამშრომლებისათვის კი ეს დიდი დახმარებაა. ყველა ხომ ასე არ ფიქრობს, გოგი კი ფიქრობს ჩვენი ფიქრებით, ცხოვრობს ჩვენი საქმეებით. მერე და რა შესანიშნავი პრაქტიკაა მომავალი რეჟისორისათვის ისეთ ხელოვანთან თანამშრომლობა, როგორცაა გოგი ქავთარაძე!

მოსვენარია, ყოველთვის ძაღვს უცხრომელი, უყვარს კინოში თამაში, გაცილებულია მსახტრულ ფილმში, ყველას ვერ ჩამოვთვლი. მაყურებელს ახსოვს მისი პირველი ფილმი — „ქორწილი“, სადაც სულ ახალგაზრდამ ითამაშა საქმროს უსიტყვო როლი, მაგრამ ეს უსიტყვო როლი უფრო მრავლისმეტყველია, ვიდრე ზოგიერთი სიტყვიერი, იმდენია მასში გოვისეული გულწრფელობა, მისეული სულიერი სიწმინდე, ნათელი იმედება და მათი გატრუებაც, დრამატიზმი და სევდა, კეთილი იუმორი და ჭანსალაკომიზმი.

კინოში გოგი თავისი ძირითადი „ცხოვრებისეული“ მსახიობური პრინციპების ერთგული დარჩა, მისი სახეები სრული და ორგანული იყო კინემატოგრაფიული ლექსიკისათვის, რომელიც ვერ ეგუება მაღალფარდოვნებას, ზეაწეულობას. გაციხსნოთ თუნდაც ფილმი „ბუდუღაის დაბრუნება“. ბუდუღაი (მსახიობი ვოლენტირი) და სამსონ გურული (გოგი ქავთარაძე) საუზმობენ. თითქოს არაფერი არ ხდება, უბრალოდ საუბრობენ, მაგრამ რამდენი ცხოვრებისეული სიბრძნე, სიღრმე, ადამიანური კეთილშობილება მათს დიალოგში! ასეთივე ადამიანური, ხან ნაღვლიანი, ხან გულუბრყვილო იუმორით საესენი იყვენენ გოგის გმირები ფილმებიდან „არ დაიღარდო“, „ვერის უბნის მელიძეები“, „რუსეთში“, „როგორ გახლენ მამაკაცი“, „ასი გრამი სიმამაცისათვის“, „ოთხი ნოველა“, „სახიჩარნი“ და ბოლოს გლეხი კაცი ვახტანგ კიკაბიძის ახალ ფილმ-ნოველებში.

კინოს თაობაზე მსახიობი ამბობს, რომ ეს მისი „მეორე“ ცხოვრებაა, ერთგვარი „დასვენება“, „სულის მოსაოქმედი“ და სწორედ მასში, ძირითადი თეატრალური ცხოვრებისეული საქმიანობის გარეთ, იგი დროდადრო იჭრება, რომ შეძლევს ისევ დაუბრუნდეს თავის სისხლხორციელ საქმეს. ეს სულიერად ამდიდ-

რებს მას, სტიმულს აძლევს შემდგომი თეატრალური მოღვაწეობისათვის და, რაც მთავარია, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ ეხმარება ახალი მეგობრების შექმნაში.

— მადლობელი ვარ კინოსი — ამბობს გოგი, — მან ვლადიმერ ვისოცკისთან შემახვედრა და დამამეგობრა. ხშირად იყო ჩემი სტუმარი ბათუმში. იგი ყოველთვის სწუხდა იმის გამო, რომ როგორც პოეტს, ნაკლებად იცნობდნენ. ახლა მისი წიგნი გამოდის<sup>2</sup>.

გოგი ჩაფიქრდა. ჩვენ ორივე ვდუმვართ, ვფიქრობთ...

გოგის სხვა „სტულისმოსათქმელიც“ აქვს. იგი ხშირად დადის მეგობარ სოციალისტურ ქვეყნებში, სადაც სპექტაკლებს დგამს. ბულგარეთში, უფრო ხშირად კი ჩეხოსლოვაკიაში, სადაც თეატრი „ნოვა სცენა“ განსაკუთრებით ახლობელია მისთვის. აქ დადგა ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“, შემდეგ მ. გორკის „ფსევრზე“, ხოლო ერთი წლის შემდეგ ანდრე ბაგარას სახ. თეატრში ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკა და ილარიონა“ ტელევიზიაში დადგა ოტია იოსელიანის პიესები „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ და „ექვსი შინაბერა და ერთი მამაკაცი“.

მაგრამ მეგობრობა, მათ შორის თეატრალური, არ შეიძლება ცალმხრივი იყოს. სლოვაკმა თეატრალურმა მოღვაწეებმა სოხუმში დადგეს იან სოლოვიჩის პიესა „შეცდომის უფლება“ (რეჟისორი პეტერ ოპალენი, მხატვარი ოტო შუიანი), ვლადისლავ ბალეკის „აკაცია“ (რეჟისორი ანდრეი შულაი, მხატვარი იოზეფ ცილეჩი) და იგორ რუსნაიკის „ღამე ნებისა, პრელაქედობა“ (რეჟისორი კარელ სპიშაკი).

გოგი ქვეთარაძეს სლოვაკიაში ქართველ სლოვაკად თვლიან. მან სლოვაკური ენაც კი შეისწავლა და რეპეტიციებს თარჯიმანის გარეშე ატარებდა. სლოვაკურდ კინოსტუდიის „კოლიბას“ წინადადებით მწერალ ლუბომირ ფელექთან: ერთად დაწერა კინოსცენარი „ტკბილი სევდა“, რომლის გადაღებას

აპირებენ კინოსტუდია „ქართული ფილმების“ თან. ერთად გოგი ამ ფილმში მთავარ როლს ითამაშებს.

— ყველა მეუბნება, შენ ხომ, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობი ხარ, მაშინ როდესაც დიპლომის მიხედვით რეჟისორი ვარ — მოულოდნელად მეუბნება გოგი, მაგრამ აქვე, თითქოს ახლა გაახსენდაო, უბრუნდება „თავისი“ თეატრის თემას — „მინდა-ამბობს იგი, რომ სოხუმის თეატრი „ლია“ თეატრი იყოს. არ მიყვარს მარტოობა. ხანდახან ვფიქრობ კიდევაც, ხომ არ დავწერო ამის შესახებ პრესაში“.

ჯერჯერობით კი ეს აზრი მე დავწერე. დაე, ყველამ იცოდეს ამ დაუცხრომელი რეჟისორის გულისთქმა, რეჟისორისა, რომელიც ამავე დროს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტია და საქართველოს კომკავშირის პრემიის ლაურეატი, რომ მას სურვილი აქვს არა მარტო სპექტაკლების დადგმის და როლებს თამაშის, არამედ წერის, ქალაქიდან ქალაქში გადასვლის, სტუმრობისა და მეგობრების მიღების, სურვილ აქვს იყოს ახალგაზრდების აღმზრდელი და დამრავებელი, თავისი უფროსი კოლეგების მეგობარი. ამიტომაც არის საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის მდივანი, საზოგადო მოღვაწე.

წერილი, რომ დავწერე, კვლავ გადავიკითხე. მომეჩვენა, რომ მასში ბევრი ასპექტის აღრევა მოხდა — გოგი-სტუდენტი, გოგი-რეჟისორი, თეატრისა და კინოს მსახიობი, საზოგადო მოღვაწე და ა. შ. მაგრამ ასეც უნდა ყოფილიყო — წერილი ხომ მის ხასიათს, ცხოვრებას წესს ასახავს. ასეთია გოგი ქვეთარაძე — მოუსვენარი, დაუცხრომელი — ყოველთვის და ყველგან.

<sup>2</sup> წიგნი „ჭირვეული ცხენები“ უკვე გამოვიდა „ოგონიოკის“ ბიბლიოთეკაში 1987 .



## ფანტაზია, გამომგონებლობა

თითქმის ორი ათეული წელია, რაც თინათინ გეინე ინტენსიურად მოღვაწეობს სცენოგრაფიაში. სწავლობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. თავდაპირველად გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტეტზე ჩაირიცხა, მაგრამ თანდათან იმძლავრა ფერწერის სიყვარულმა და მესამე კურსიდან უკვე ფერწერის ფაკულტეტზე თეატრალურ-დეკორატიული მხატვრობის განხრით სწავლობს. სწავლის პერიოდში მისი პედაგოგები იყვნენ პროფესორები ვ. შუხაევი, ი. შებუევი და ფ. ლაპიაშვილი. სადიპლომო შრომად წარმოადგინა მოცარტის „ფიგაროს ქორწინების“ ესკიზები. ნამუშევარი ფრიადზე იქნა შეფასებული. იმავეთვე გამოიკვეთა პერსპექტიული თეატრალური მხატვრის სახე. თითოეული სცენის ესკიზი გადაწყვეტილი იყო ლაკონურად, თითოეულ აქსესუარს პირდაპირი დანიშნულება ჰქონდა და სავსებით მისადაგებოდა პიესაში ასახულ ეპოქას. პროფესიულმა დონემ გადაწყვიტა მოსკოვსა და ლენინგრადში გამართული სადიპლომო ნამუშევრების საკავშირო გამოფენის ექსპოზიციაში მოხვედრა. აქედან მოყოლებული თ. გეინე განუწყვეტლივ მუშაობს თეატრსა და თეატრალურ ინსტიტუტში. იგი 70-ზე მეტი სპექტაკლის მხატვარი-დამდგმელია. არის სპექტაკლები, რომელთათვისაც დეკორაციის ესკიზებს ქმნის და ისეთიც, სადაც მხოლოდ კოსტუმების ესკიზებით იფარგლება.

პირველი სპექტაკლი გააფორმა მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში 1969 წელს. ეს გახლდათ კ. დევდარიანისა და თ. მაღალაშვილის ლიტერატურული კომპოზიცია „დღეს ჩვენ ვფიქრობთ ბარათაშვილზე“. მის მიერ შემოთავაზებული თეატრალური გაფორმება მოზარდებისათვის იოლად გასაგები და მიმზიდველი იყო. მაყურებელი გრძნობდა ეპოქის სუნთქვას, რომელიც ემოციურად შთამბეჭდავი და ცხოვრებისეულად დამაჭერბელი იყო.

1969-70 წლების თეატრალურ სეზონში თ. გეინემ გრიბოედოვის სახ. სახელმწიფო თეატრში მხატვარ მ. მაღალაშვილისთან ერთად გააფორმა მ. ლერმონტოვის „მასკარადი“, რომლის დადგმა ეკუთვნოდა რსფსრ სახ. არტისტს, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატს მ. გერშტს. მხატვარმა კარგად მიუსადაგა კოსტუმები სპექტაკლის დეკორატიულ გადაწყვეტას. თითოეული პერსონაჟის კოსტუმი მისი ხასიათის, ბუნების ნათლად გამომხატველი გახლდათ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ნინასა და არბენინის ჩაცმულობა. პირველის კოსტუმებში იგრძნობოდა ახალგაზრდა ქალის სულიერი სიფაქიზე, შინაგანი თავდაჭერილობა, ზომიერების გრძნობა და სულის სიღრმეში მინავლებული ტრაგედიის სუნთქვა. რაც შეეხება არბენინის ჩაცმულობას, აქ მაყურებელი ხედავდა საკუთარ თავში ღრმად დაჭერბული კაცის ხასიათს, მის ერთგვარ დესპოტურ დამოკიდებულებას გარესამყაროსადმი.

გრიბოედოვის სახ. სახელმწიფო თეატრში წარმატებით მიდიოდა ბულგარელი დრამატურგის გ. დანაილოვის პიესა „საბოლოო სიტყვა თქვენ გეკუთვნით“.

მხატვარმა თ. გეინემ სწორად აუღო ალღო დრამატურგისა და რეჟისორის (ესტონოგოვი) ჩანაფიქრს. სპექტაკლის სცენოგრაფია ხასიათდებოდა თ. გეინესათვის დამახასიათებელი ლაკონურობით. ძირითადად გამოყენებული იყო შავ-თეთრი ტონი. ერთმანეთს ენაცვლებოდნენ ამ ორ ფერში გადაწყვეტილი საქუხარის თეგირები. მხატვარი ამით ხაზს უსვამდა სინათლისა და სიბნელის კიდილს, ხოლო მათში არსებული დაძაბულობისა და შფოთვის მაჩვენებლად შივადამივ ელვისებური სისწრაფით შემოჭრილი ალისფერი სხივები გვევლინებოდა.

თ. გეინეს შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია თანამედროვეობის მძაფრი ხედვა. იგი ცდილობს ახლებურად დაინახოს ამა თუ იმ დრამატული ნაწარმოე-

ესკიზი სპექტაკლისათვის

„დრაკონი“



ზის დედააზრი, მოკმედ პირთა ხასიათები. ლ. ტოლსტოის „წუვედილის მეფეების“ (რეჟ. თ. ჩხეიძე) და შექსპირის „ვიინძორელი ცელქი ქალების“ (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე). სცენოგრაფიაში მხატვარი ავლენს სივრცის სწორი ორგანიზების უნარს. სცენის მძაფრ გამომსახველობასა და პერსონაჟთა უჩვეულო პლასტიურობას იგი ფერწერულობისა და მოცულობის ორგანული, მჭიდრო კავშირის მეოხებით აღწევს.

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნოს პირველ წარმოდგენაში — ლ. ჭელიძის „ესმერალდა“ მხატვარმა ქალმა ერთობ პოეტურა, შთამბეჭდავი მხატვრული გარემო შექმნა, აქ შესანიშნავად ენაცვლებოდნენ ერთმანეთს მოთეთრო-მოცისფერო ტონები. თითოეული პერსონაჟის კოსტუმი, შექმნილი მხატვრული ოხტატობით, სიმსუბუქესა და ჰაეროვნებას მატებდა ყოველ სცენას. განსაკუთრებით გამოირჩეოდა თვით ესმერალდას ჩაცმულობა. მასში იგრძნობოდა ქალწულებრივი სიფაქიწე და სინარნარე. მხატვარს გამოყენებული ჰქონდა კინოპროექციაც, რაც ერთი-ორად აძლიერებდა სპექტაკლის ემოციურ დატვირთვას.



დადი მოწონება ხვდა რ. გაბრიძის პიესას „სამოთხის ჩიტი“, დადგმა ეტყობა ვნოლა რეთ. გ. შორდანას, სცენოგრაფია — თ. გენინს. სპექტაკლის წარმატება გარკვეული როლი შეასრულა დეკორატიულმა გაფორმებამ. მხატვრის მიერ ძალზე ორიგინალურად იყო გააზრებული ყოველი სცენისთვის განკუთვნილი დეკორატიული მოტივი. თითქმის ყოველი მხატვრული დეტალი თუ დანადგარი გათამაშებული იყო ძალზე საზრიანად, მოხერხებულად.

არანაკლებ საყურადღებო იყო ლ. იოსელიანის მიერ ქართულ სცენაზე პირველად განხორციელებული შექსპირის „ქარიშხალი“. დამდგმელ კოლექტივს სპექტაკლი ექსპერიმენტად ჰქონდა გააზრებული. აქედან გამომდინარე ძალზე ძნელი იყო ისეთი სცენოგრაფიული ჩარჩოს მონახვა, რომელშიც დამაჯერებლად, ლოგიკურად ჩაჯდებოდა წარმოდგენა. თ. გენიმ მშვენივრად დასძლია ამოცანა. აქ კელავ იმპლავრა მხატვრის პოეტურმა ბუნებამ, მისი პალიტრის მრავალმხიანობამ და ფანტაზიის უნარმა. მაყურებელი სცენაზე ხედავდა სხვადასხვა ატრიბუტს, უამრავ წიგნს, რომლებიც პროსპეროს სამეცნიერო მოღვაწეობისთვის იყო განკუთვნილი. აქვე იყო ახალგაზრდებისთვის სავარჯიშოდ გამოწვნილი შვედური კედელი. კოსტუმებში გზიზღავდათ ფაქტურის ჰაეროვნება და სიფაქიზე, კოლორიტი. სპექტაკლში ყველაფერი ემორჩილებოდა მხატვარს, იგი ფანტასტიკას და რეალობას ერთმანეთთან აკავშირებდა და საინტერესო და შთამბეჭდავ სპექტაკლს ქმნიდა.

ორიგინალური გადაწყვეტა ჰქონდა კ. გუდრიჩისა და ა. შაკეტის პიესას „ანა ფრანკის დღიური“ (რეთ. გ. შორდანა). სცენა გაცოცხლებული იყო ყველა იმ დეტალით, რომელიც ძალზე ძვირფასი და ახლობელი უნდა ყოფილიყო ანა ფრანკისათვის. ძნელი გახლდათ გარჩევა იმისა, თუ რა უფრო მიესადაგებოდა პიესის შინაარსს, — რეჟისორული ექსპლიკაცია თუ სცენოგრაფია. ორივე მარმონიულად ერწყმოდა ერთმანეთს და სპექტაკლიც ფრიად სასიამოვნო სანახავი იყო.

როგორც აღვნიშნეთ, თ. გენინსათვის დამახასიათებელია შინაგანი წვა, სამყაროს პოეტური აღქმა, პალიტრის ლირიკული უდერაღობა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ყოველთვის ასე როდ ხდება. არის შემთხვევები, როდესაც ესკიზის დიდ სცენაზე გადასვლისას, იკარგება ის უშუალო შინაგანი მხატვრული ხედვა, რაც მხატვარს გააჩნია, ეს კი სპექტაკლს გარკვეულ დაღს ასვამს.

ვიციტ, რომ მშალაო გემოვნების, ნიჭიერი მხატვარი ისევე საჭიროა თეატრში, როგორც ნიჭიერი რეჟისორი. მხატვრობა აუცილებელი კომპონენტია სპექტაკლის წარმატებისათვის. თუ მხატვარი თეატრალური ცეცხლით არ იწვის, იგი რეჟისორული ჩანაფაქრისა და პიესის იდეური მხარის სწორად გახსნას ხელს ვერ შეუწყობს. თ. გენინ ის მხატვარია, რომელსაც უხვად გააჩნია თეატრისადმი მძლავრი სიყვარული და ამასთან მისი, როგორც თეატრალური მხატვრის ჰორიზონტიც უკიდევანოა.

თ. გენინს შემოქმედება მარტოოდენ თეატრალური მხატვრობით არ შემოიფარგლება. იგი ასევე წარმატებით მუშაობს პორტრეტის, პეიზაჟის, ნატურმორტის, კომპოზიციის უნარებში, მისი ნაწარმოებები მკვირვალ შეკრული და კოლორიტულია. თითოეულ მათგანს მკაფიოდ ატყვია მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერა. პორტრეტული უნარიდან საოცრად თბილი და საოცრად შთამბეჭდავია „ნიკა“. ხსენებული პორტრეტი არაერთი გამოფენის დამამშვენებელი ყოფილა როგორც ჩვენში, საბჭოთა კავშირში, ასევე საზღვარგარეთაც. სურათი აღსავსეა ცხოვრებისეული დამაჯერებლობით, კომპოზიცია ლაკონურადაა აგებული, კოლო-



რიტი მსუყე და მრავლისმეტყველია. მოზარდის გამოხედვაში თითქოს მისთვის შეუცნობელი სამყარო რეალობად ქცეულა და ღამაში მომავლის თვალგაბრწყინებული შესცქერის მაყურებელს. ჩვენს წინაშეა, ფართო პლანით, ზეთის საღებავებით შესრულებული „ლია“. აქ მხატვარი მძლავრი, მამაკაცური მონასმენით ქმნის ახალგაზრდა ქალის პორტრეტს, რომლის ხასიათშიც ძალუმაღ შეიგრძნობა შინაგანი ძალების ენერგიულობა. მოდელის ყოველი დეტალი დინამიკითაა გაპირობებული და სურათი მთლიანობაში მონუმენტურობამდეა აყვანილი. სულ სხვა ხასიათისაა „ნინო“. მიუხედავად იმისა, რომ იგი ჩვენი ახალგაზრდა თაობის რიგითი წარმომადგენელია, მხატვარს თითქოს ევროპის კლასიკური მხატვრობის მსუბუქ დოლბანდში გაუხვევია მოდელი და შინაგანი ილუმინაციით გამთბარი რეტროს შეგრძნების ასოციაციამდე მიჰყავს. არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ექსპრესიით აღსავსე პორტრეტი „მიხეილ თუმანიშვილი“. მაყურებლის წინაშე შემოქმედი ადამიანის ღრმად დამაჯერებელი, ცოცხალი სურათია. მის გამოხედვაში, პოზაში, მისი ხელების საოცრად მეტყველ მოძრაობაში აშკარად ვხედავთ კაცს, რომელიც დღენიდაგ შემოქმედებითი ცუცხლით იწვის, რომლისთვისაც ყველაზე ძვირფასი, ყველაზე ახლობელი თეატრია.

თ. გეინეს შემოქმედებაში გარკვეული ადგილი ეთმობა აკვარელს. იგი ხომ აკვარელისტთა პირველი საკავშირო გამოფენის მონაწილეა. მისი აკვარელები გამოირჩევა ამ უნარისათვის დამახასიათებელი გამჭვირვალებითა და სიმსუბუქით. ყოველ მათგანში მხატვარი უამრავ სიტბოსა და ლირიკას აქსოვს. თ. გეინეს ნამუშევართა უმრავლესობა სიკეთისა და სათნოების დესპანია. ყველგან ძალუმაღ იგრძნობა სიცოცხლისადმი სიყვარული, ნათელი მომავლის იმედი. ჩვენ დღესაც გვახსოვს მის მიერ დიდი გემოვნებით შესრულებული „რეპეტიცია“, „ღრამა“, „კომედია“. სხვადასხვა პლანეტა მხატვრისათვის ის ტაძარია, სადაც ადამიანმა სიყვარულზე, მშვიდობაზე უნდა ილოცოს და მხოლოდ და მხოლოდ სიკეთე თესოს.

თ. გეინე 1970 წლიდან სსრკ მხატვართა კავშირის წევრია. იგი არაერთი გამოფენის მონაწილეა. მის ნამუშევრებს შევხვდებით რესპუბლიკური, საკავშირო და საზღვარგარეთული გამოფენების კატალოგებში. ჰქონდა პერსონალური გამოფენაც. 1974 წლიდან ენერგიულად მოღვაწეობს თბილისის შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში, სადაც სცენოგრაფიისა და კოსტუმის ისტორიას კითხულობს.

თ. გეინეს სახელოსნოში უამრავი დამთავრებული ნამუშევარი და მოღებრტზე დასახატად გამოადებული ტილოა, წინ კვლავ დიდი შემოქმედებითი გზაა. ფუსურვებთ, ბედნიერად ევლოს ამ გზაზე და მის ნამუშევრებთან ზიარებას მუდამ სიხარული მოეტანოს ხელოვნების მოყვარულთათვის.

როდესაც ედგარ ეგაძეზე ნეკროლოგის დაწერა დამევალა, შეეცბი. გონების  
ოვალი გადავავლე ჩვენი ხანმოკლე ურთიერთობის საიმედო გზას.

თეატრში მოვიდა სურვილით მთელი ძალა და ენერგია დაეხარჯა, გვერდში  
დადგომოდა ქალაქის კულტურულ ცხოვრებას, მასშტაბური გაეხადა მსახიობთა  
შემოქმედებითი ცხოვრება.

გაბედული იყო და უშიშარი. თუ მოვინდომებთ, ყველა სიძნელეს დავძლე-  
თო — იტყოდა. თვითონვე იყო პირველი მოიერიშე, ყველა სიძნელეს კარს რომ  
შეუღწედა და მიგვიყოლიებდა. სანიმუშო მაგალითი იყო უშურველობის, თავდა-  
უზოგავობის, ნიჭიერების.

იცოდა შრომის, შენდობის, დათმობის, პატიების, სიყვარულის ფასი.

რისი უფლებებიც მოგვანიჭეს და მოგვანდეს, იმ საქმეს უღალატოდ ვემსახუ-  
როთო, — ხშირად შეახსენებდა კოლეგებს, მეგობრებს.

უნდა შემოვიკრიბოთ ნიჭიერი ახალგაზრდობა, წავახალისოთ, ვასწავლოთ, ვე-  
ნდოთო — იცოდა თქმა.

ობტივისტი იყო, არა მედროვე და პირფერი, არამედ პირდაპირი და გულწრ-  
ფელი.

ჩემი, როგორც დამწყები დრამატურგის, პირველი ნაბიჯების მეთვალყურეც  
იყო და გზის გამწალდავიც. მამხნევებდა...

მხსნავს, რა კმაყოფილი დარჩა ჩვენი ერთობლივი შრომისა, როცა სამხატვრო  
საბჭომ პიესა მოიწონა.

პიესაზე მუშაობის პროცესში დროდადრო შემომეხმიაანებოდა, ტელეფონის  
ზარით შემეფხიზლებდა, მოკრძალებით შემეახსენებდა ამა და ამ ადგილზე შენი  
პიესის მთავარი მოქმედი გმირის ბედი ასე და ასე რომ წარიმართოს, ხომ არ  
აჯობებდაო.

მივივრდა, როგორ იცლიდა ყველასათვის და ყველაფრისთვის. როგორ არ  
უფრთხილდებოდა მის დიდ, მტკივან გულს, როცა სხვებს ელოლიავებოდა.

უხვად გასცემდა, რაც ჰქონდა და გააჩნდა. სამაგიეროს არ მოითხოვდა უბრა-  
ლო იყო, თავმდაბალი და კაცთმოყვარე, მიგინდობდა და მოგენდობოდა.

ნახე, რამოდენა სახლი მაქვსო, ღიმილით მითხრა, როცა ბინა მიიღო. შან  
მიმიწვია და უეცრად ცარიელ კედლებს შორის აღმოვჩნდიო. მივიხედ-მოვიხედე,  
თავი უხერხულად ვიკრძინე.

იცი, ყველაზე ოიდი სიმდიდრე ამ წუთში რა არის?

აი, ეს ფანჯარა, აქედან უამრავი რამე შეიძლება დაინახო, — მითხრა.

სახელდახელოდ ერთი მაგიდა შეეძინა, ერთი სკამი ჰქონდა.

მადლეგრძელებდა — მე სკამზე ვიჯექი, თვითონ იდგა. ვადლეგრძელებდი — ის  
იჯდა და მე ზემოდან დავყურებდი...

სამშობლოს, მეგობრებისა და უღროოდ წასული ახლობლების სადლეგრძელო  
ორთავემ ფეხზე ადგომით ვთქვით.

აი, ხომ ხედავთ, თურმე ერთი სკამიც კმარა, რომ ორმა კაცმა ერთმანეთის  
პატივისცემა გამოხატოსო — იცინოდა და მაყინებდა.

ნეტავ იმ დროს, ნეტავ იმ წუთებს...

მე გავიგონე ყრუ, გამყინავი ხმა პირველი ბელტის დაცემისა, მის კუბოს რობ დაფშენა და დაიშალა... ეს ამიერის და იმიერის განშორების მათწყებელი პირველი ზარი იყო... მერე უამრავი ამღვრეული და ცრემლიანი თვალი დავინახე და გიგრძენი სამარადქამო დასასრული განუზორციელებელი ფიქრებისა, მიწამ რომ დაისაკუთრა და მიითვისა...

მშვიდობით, ბატონო ედგარ! წავიჩურჩულე და გავეცალე საფლავს, უკვე ყვავილებით მოჩითულსა და გაღაფარულს...

თეატრში, სადაც თქვენს დიდ ოცნებას არ დასცალდა განზორციელება, ძალიან დიდხანს იქნება საპატიო სკამი თქვენი მსუბუქი სულისა და კეთილი საქმეების გასახსენებლად.

## თეიმურაზ ლანჩავა

საოცარი კაცი იყო ბატონი ედგარი!

რამდენი რამ უნდა მოვიგონო, რომ ამ საინტერესო და მომხიბლავ პიროვნებაზე ნაწილობრივ მაინც ვთქვა სათქმელი.

ძალიან უბრალოდ, უშუალოდ ამყარებდა ადამიანებთან კონტაქტს. შეიძლება ითქვას, თავიდან ცოტა უცნაურ შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებდა ამ მხრივ, მაგრამ სულ ცოტა დრო იყო საჭირო, რომ მიმხვდარიყავი, რა დრამად განსწავლული, მასშტაბური აზროვნების, დიდი ფანტაზიის, დახვეწილი გემოვნების რეჟისორთან გქონდა საქმე. სამ სპექტაკლზე მომიხდა მუშაობა, ესენია: ალექსანდრე ჩხაიძის „მიღების დღე“, ივ. ჟამიაკის „ბატონი ამილკარი“ და ედვარდ რაძინსკის „სიყვარულსა და სიკვდილში არარსებული“. ნამდვილი შემოქმედებითი სიხარული იყო მასთან მუშაობის პროცესი. გასაოცარი პატივისცემით ეპურობოდა მის გვერდით მდგომ ხელოვანს. თავის აღმაფრენას გადასცემდა, მაგრამ მის ავტონომიას ხელშეუხებელს ტოვებდა, თვითონვე ედგა ღირსების დარაჯად. ურთიერთობის ასეთი მაღალი კულტურა მეტ პასუხისმგებლობას მატებდა კაცს და მის შემოქმედებით შესაძლებლობას უსაზღვრო გასაქანს აძლევდა. ბოლოს კი, როცა სპექტაკლი გაიმარჯვებდა, მსხვილი გამარჯვებაც გულწრფელად უხაროდა!

ახლა იმ დაუცხრომელ ზრუნვას, თეატრის ყველა უბნის მოწესრიგებისაკენ რომ იყო მიმართული, რა ჩატევს სიტყვაში. მას ხომ კარგი თეატრის ცნება ძალიან ფართე მნიშვნელობით ესმოდა და არც ზოგავდა საკუთარ თავს, რომ შესხიშვილის თეატრი კარგი თეატრი ყოფილიყო.

არა, ნამდვილად დიდია დანაკლისი, რომელიც მისი გარდაცვალებით განვიცადეთ, მაგრამ საქმე, — კეთილი და საფუძვლიანი, დარჩება მის ხსოვნად...

## ჯეირან ფაჩუაშვილი

ედგარ ეგაძე არ იყო რიგითი კაცი, იმიტომ კი არა, რომ რეჟისორი, დრამატურგი, ნამდვილი ხელოვანი გახლდათ, უპირველესად პიროვნული ღირსებებით და ადამიანური თვისებებით გამოირჩეოდა...

ყურადღებას იქცევდა მისი ფართო, მაღალი შუბლი, საოცრად მოელვარე თვალები, რომელიც ვისაც კი ერთხელ ენახა, არ დაავიწყდებოდა. არ დაავიწყდებოდა მისი სულში ჩამწვდომი მზერა, თვალები, რითაც სურდა ჩასწვდომოდა ადა-



მიანის სულიერ სამყაროს, ამოეცნო მისი შინაგანი ბუნება. ამიტომ ძალზე ენდობოდა საკუთარ შთაბეჭდილებებს, ინტუიციას და ისიც იშვიათად უმტყუნებდა ერთ ძირითად შტრიხს აღმოაჩენდა და მასში, როგორც ფოკუსში, მოქცეული იყო მთელი ხასიათი.

ედგარისათვის არ არსებობდა არამოტივირებული სიტყვა და მოქმედება, ყველაფერში ცდილობდა აზრის დანახვას, არაფერს დატოვებდა ანალიზის გარეშე, ხშირად უთქვამს, თუ ერთი და იგივე სიტყვა, წინადადება სხვადასხვაგვარად წარმოითქმება, მათი მთქმელი სხვადასხვა აზრსა და სხვადასხვა შინაარსს გულისხმობსო. განსაკუთრებული წარმოდგენა ჰქონდა სიტყვის შინაარსობრივ ტევადობასა და დატვირთვაზე. ეს იყო მისთვის ძალიან მნიშვნელოვანი. ამ პრობლემაზე ხშირად უხდებოდა საუბარი და მრავალი საგულისხმო არგუმენტი, თეატრალური პარალელები, სხვათა დაკვირვების მაგალითები გახსენებია.

საერთოდ უცნობი მოვლენების არსის ამოხსნის ძალა უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებდა, სიამოვნებდა თვით არსში წვდომის პროცესი, ერთი ადამიანის აზრის მეორე ადამიანის აზრში შედწმევის განცდა. იქნებ აქედან გამომდინარეობდა მისი ფანტატიური ერთგულება სიმართლისადმი, კუშმარტებისადმი, იქნებ მის თვალში ამიტომაც უფერულდებოდა ალაღად აღიარებული შეცდომა, თუ დანაშაული, აქედან გამომდინარეობდა ახალგაზრდობისადმი უსაზღვრო სიყვარული.

### გივი მუხისაშვილი

იმ გარემოებამ, რომ თეატრის პარტიზურის მდივანი ვარ, იმთავითვე დამახლოვდა ბატონ ედგართან. სიახლოვე კი მოგეხსენებათ, ადამიანის ნაფიქრსა და ნააზრევში, მის სადღეისო და სახვალისო მოქმედებათა ლოგიკაში წვდომის გარდა განსაკუთრებულ შეჩვევას, უფრო მეტი, სიყვარულსაც განაპირობებს.

დიდი დანაკლისია ბატონი ედგარის წასვლა ჩვენგან, დიდი დანაკლისია ჩემთვისაც. ძალიან ბევრი რამ მისი წყალობით სულ სხვაგვარად დავინახე.

მარტო ის რად ღირს, მოქალაქეობრიობის ისეთი მაღალი გაგება რომ ჰქონდა! ალბათ იკითხვთ, რაში გამოიხატებოდაო. უამრავ რამეში! უფრო კონკრეტულად, როცა თეატრში მოვიდა, ერთდროულად ძალზე ბევრ რამეს მოვიდა ხელი, მათ შორის უმრავლეს ისეთს, უჩინარი რომ იყო, დიდებას და შარავანდედს რომ არ უმზადებდა მის სახელს, მხოლოდ რამდენიმე წლის შემდეგ რომ უნდა გამოედო სასიკეთო ნაყოფი და ისიც პირადად მის სადიდებლად კი არა, არამედ თეატრისათვის.

ასეთ საქმეებში ისე უშურველად იხარჭებოდა, რომ ძალაუვნებურად იფიქრებდა კაცი, სპექტაკლისათვის რაღა ძალა უნდა ეყოსო, მაგრამ როცა ვიხილეთ მის მიერ დადგმული ივ. ჟამიაკის „ბატონი ამილკარი“, უზომოდ საინტერესო, დახვეწილი, მასშტაბური სპექტაკლი, მაშინდა მივხვდით, რომ ედგარ ეგაძე ჩინებული რეჟისორია, ხოლო ეს გაუთავებელი ზრუნვა თეატრის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის სრულყოფისათვის მისი მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოვლენა იყო.

მსახვრალი სიკვდილი გადაგედობათ, არ გაცალათ, ბატონო ედგარ! ტკივილი და ხსოვნა თავისთავად, მაგრამ თქვენი სათქმელი?..

აშოთანდილ სახამაშერიძე

70-იანი წლების დასაწყისი, პარიზი,

პიტერ ბრუკი

ინგლისელი რეჟისორის პიტერ ბრუკის მოღვაწეობის განხილვა შეუძლებელია XX საუკუნის მეორე ნახევრის დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორიის ყოვლისმომცველი ანალიზის გარეშე. ბრუკი გახლავთ ჩვენი დროის თეატრის ყველა ცდუნების მომსწრე. ამიტომ იგი სახეცვლილებასაც განიცდიდა დროის კვლავდაკვალ. და სწორედ ესაა იმის მიზეზი, რომ მასზე დღემდე არ შექმნილა ერთი მთლიანი მონოგრაფია. მისი შემოქმედება არასოდეს შემოფარგლულა ერთი რომელიმე კონცეფციით. ბრუკი — რეჟისორი მუდამ არღვევს იმ კანონებს, რომლებსაც სულ ცოტა ხნის წინათ მთელი გზნებით ამკვიდრებდა თეატრში.

1971 წელს ბრუკმა დატოვა ინგლისი და სამუშაოდ პარიზში გადავიდა. ეს პერიოდს შეიძლება განვიხილოთ როგორც თანმიმდევრული მუშაობის რამდენიმე ეტაპის შემცველი.

1971-1974 წლები თეატრალური გამოკვლევების საერთაშორისო ცენტრში მსახიობთა აღზრდის პერიოდი.

1974—1979 წლები — თეატრ „ბუფ დიუ ნორში“ დგამს სპექტაკლებს: „ტიმონ ათენელი“, „იკის ტომი“, „თვალი თვალისა წილ“, „ჩიტების კონფერენცია“ და სხვა.

1979 წელს ბრუკმა დაშალა ზემოთხსენებული ცენტრის დასი სხვადასხვა თეატრებში შეკრებილი მსახიობების მეშვეობით. აქ იგი ცენტრის მიერ პიკელუუს ამოწმებს ისეთ მსახიობებში, როგორებიც არიან: მ. პიკოლი, ნ. არესტრუპი, ე. დელაუო.

ბრუკის ცხოვრების კონტექსტში 1971—1974 წლებს მნიშვნელოვანი ადგილი განეკუთვნება. რეჟისორს პირველად მიეცა მუდმივი დასაშვი მუშაობის შესაძლებლობა.

თეატრალურ გამოკვლევათა საერთაშორისო ცენტრი მიზნად ისახავდა, გამოეკვლია მსახიობის შესაძლებლობები: როგორია მათურებელზე მისი ზემოქმედების მაქსიმალური საშუალებები, რა როლს თამაშობს იგი კულტურათა შორის ზღვრის წაშლისას, თეატრის გაძვირვითიანებელი როლის აღდგენისას და, ბოლოს, ყველასათვის გასაგები უნივერსალური თეატრალური ენის გამომუშავების პროცესში. აქედან გამომდინარე, ნათელია, თუ რა მნიშვნელობა ენიჭებოდა საერთაშორისო ექსპერიმენტს. ძიებები უნდა წარემართათ თეატრალური გამოკვლევების საერთაშორისო ცენტრის მსახიობების მრავალმხრივი მონაცემების საფუძველზე.

1971 წელს ბრუკმა პარიზში ჩაატარა კონკურსი და 150 მსურველიდან შეარჩია პატარა ჯგუფი, რომელშიც სხვადასხვა ქვეყნის პროფესიონალი მსახიობები შევიდნენ. „ვინც ჩვენთან მოდის სამუშაოდ, ყოვლად დაუშვებელია, რომ იყოს მოყვარული, რადგან ცარიელი ხელებით ვერაფერს შექმნი“. ბრუკმა შეარჩია პროფესიონალები მისთვის ახლობელი ჯგუფებიდან: შექსპირის სამეფო თეატრის კომპანიაში, ნიუ-იორკის „ლა მამაში“, გროტოვსკის თეატრ-ლაბორატორიაში. ყველა მათგანი უკვე პროფესიას მკოდნე გახლდათ, მაგრამ ეს ცოდნა





არ უპირისპირდებოდა ბრუკის ესთეტიკას.

რამდენიმე წლის განმავლობაში ცენტრი ასრულებდა გათვალისწინებულ სამუშაოს, რომელიც საინტერესო იყო მხოლოდ სპეციალისტების ვიწრო წრისათვის, ე. ი. ეს იყო „თეატრი მხოლოდ საეუთარი თავისთვის“.

დასი დაბინავდა „მომხილე ნაციონალის“ (ყოფილი გობელენების ფაბრიკა) დიდ, უფანჯრო ოთახში. ყოველ დღილი, 10 საათიდან იწყებოდა ფიზიკური და იმპროვიზაციული ვარჯიშები, ეუფლებოდნენ აკრობატიკას, კატხალისა და ნოს თეატრების ხერხებს, აწყობდნენ დისკუსიებს ცენტრის აქტუალურ პრობლემებსა და მომავალზე, ანალიზებდნენ ბგერისა და აზრის, ბგერისა და ქესტის ურთიერთკავშირს, რომელიც იმ პერიოდში ბრუკს განსაკუთრებულად აინტერესებდა.

ბგერის ემოციური შინაარსის მიკვლევების ცდის შედეგად შეიქმნა ცენტრის პირველი წარმოდგენა „ორგვასტი“, რომელიც მხოლოდ ერთხელ უჩვენეს — 1971 წელს, შირაზის ფესტივალზე. ამ ენის — ორგვასტის ენის კონსტრუქცია ბოეტ ტედ ჰიუზს ეკუთვნის. თავის ნაშრომში მან გამოიყენა სანსკრიტული და სპარსული ენების ძირები, აგრეთვე ძველებრძნული, ლათინური და ავესტური. თანამედროვე ენებში მრავალი ენის ძირია შემორჩენილი. ამიტომ მას შემდეგ უნდა დაიწყოს ცალკეული სიტყვების მნიშვნელობა გასაგები იყო. იდუმალი კონტექსტიდან ამოვარდნილი ეს სიტყვები გადაკვრით მიანიშნებდნენ მიმდინარე ამბების არსს. „ჩვენ ვმუშაობდით არარსებულ ენაზე იმისთვის, რომ გვეთქვა და გავკეცებინა ის, რასაც ვერ გავაკეთებთ ვერც ფრანგულ, ვერც ინგლისურ და ვერც ფარსის ენებზე. ამ ენებში ჩვენ შებოჭილები ვართ ლიტერატურული მნიშვნელობით... როდესაც ენის ძირს ვუბრუნდებით, ამით ჩვენ ვუბრუნდებით აზრის საწყისს. ტ. ჰიუზსა და პ. ბრუკს

სურდათ, რომ იდუმალი სიტყვების ენა რაღობასა და ემოციას, რომელიც ენის წარმოითქმებოდნენ, მას შემდეგ აღეძრათ ის მდგომარეობა, რაც ჩვეულებრივ გასაგებ სიტყვებს შეეძლო.

როდესაც ავტორებს ჰკითხეს, შეიძლება თუ არა შეიქმნეს „ორგვასტის“ ლექსიკონი, ბრუკმა უპასუხა: „შეიძლება კი მუსიკის ლექსიკონის შექმნა? ეს ლექსიკონი ყოველ ჩვენგანშია“—ო.

„ორგვასტი“ მსახიობების წინაშე აყენებდა შინაგან, ლაბორატორიულ ამოცანებს — შეეძენათ, თუ „რა დამოკიდებულება არსებობს სიტყვიერ და უსიტყვო თეატრებს შორის, რა ხდება, როცა ქესტი და ბგერა სიტყვებად გადაიქცევიან, როგორია სიტყვის ზუსტი ადგილი ფუნქციონალურ გამომსახველობის სისტემაში? მცნება? მუსიკა?“

ბრუკმა, როგორც შექსპირის მრავალი პიესის დამდგმელმა, იცოდა, რომ ლექსით მტყვევლების რიტმი არანაკლებ მოქმედებს მას შემდეგ, ვიდრე მისი შინაარსი, მისი აზრი. „ორგვასტი“ მიზნად დაისახა, რომ მსახიობს შეძლებოდა რიტმის ენერჯის წარმოსახვა, მსახიობს უსიტყვოდ უნდა გადმოეცა „ორგვასტის“ შინაარსი.

70-იანი წლების დასაწყისისათვის „ორგვასტი“ დამახასიათებელი მოვლენა გახლდათ, მაშინ ბევრი რეჟისორი ცდილობდა ვერბალური სისტემის მიღმა ეძია სიხალე. ეს დაკავშირებული იყო არა მარტო უაღრესად თეატრალურ პრობლემებთან, არამედ, აგრეთვე, სიტყვის დისკრედიტირების საკითხთანაც. ამ პროცესმა საფრანგეთში დაბადა მ. დიურას, ა. რომ-გრიეს, ნ. საროტის რომანები. ჟ. რუბოს, რ. კენოს კონკრეტული პოეზია, ქენეს აბსურდის დრამატურგია, იონესკოს „ენობრივი რევოლუცია“ და ბეკეტის ენობრივი ტერორი.

სიტყვებმა დაკარგეს ადამიანების ერთმანეთთან დამაკავშირებელი ფუნქცია. ესთეტიკის სფეროში ეს პროცესი



ბი-იანი წლების შუა ხანებში შეიმეცნეს. ჯერ კიდევ 1963 წელს ედინბურგის კონფერენციაზე წამოსიროლეს ლოზუნგი „ლახვარი სიტყვას!“ 60-იანი წლების ბოლოს, ახალგაზრდული მოძრაობების კონტექსტში, იგი ცხოვრების აბსოლუტამდე აიყვანეს, რადგან სიტყვები, რომლებიც ყოველთვის ემსახურებოდნენ რომელიმე იდეოლოგიას, აღარ გამოხატავდნენ საქმის ქეშმარიტ არსს. თეატრმა სიპართლის ძიება დაიწყო პლასტიკაში, ბგერებში, მსახიობის ვარკვეულ ემოციურ მდგომარეობაში, რითაც მყურებელზე უნდა ემოქმედათ, დაიწყო ახლის მოძიება ფსიქოლოგიის სფეროში.

„ორგანისტი“, სპექტაკლთან დროცხოვრებისა და დრო-მოქმედების გათანაბრებისას, იგრძნობოდა ჰეპენინგია იდეის გავლენა. სპექტაკლი ჯდებოდა რეალურ დროში — მიმდინარეობდა მზის ჩასვლიდან მზის ამოსვლამდე.

მისი სიუჟეტის საფუძვლად იქცა მითი პრომეთეზე და ესქილეს „სპარსელები“, აგრეთვე სამურაული ლეგენდები, ძველი ზღაპრები შურისძიებაზე, სპარსული იგავები. სიუჟეტები ვითარდებოდა არქეტაპული სიტუაციების ირგვლივ. მკვლელობა, სისასტიკე, ქალის შურისძიება, მამისა და შვილის ბრძოლა ძალაუფლებისათვის, მხვერპლთშეწირვა.

ბრუკმა მოქმედების ადგილად აირჩია ბორცვი, რომელიც არტოქსერქსეს საფლავსა და პერსეპოლისის ნანგრევებს შორის მდებარეობდა. I ნაწილი იწყებოდა დაბინდებისას და მიმდინარეობდა ერთი საათის განმავლობაში. მთავრე და ვარსკვლავები ბუნებრივ განათებას ქმნიდნენ. მსახიობები გამოწყობილი იყვნენ სტილიზებულ კოსტუმებში და ჰგავდნენ „საიდუმლო სერობის“ მოციქულებს. ერთი ჩირადნები. დოლი ნახ ხმებს გამოცემდა და მყურებელს ამცნობდა მოქმედების დაწყებას. ქალი წამოიყვარებდა ცალკეულ სიტყვებს, მამაკაცები იმეორებდნენ. იწყებოდა აკუსტიკური იერიში

მყურებლის გრძნობებზე. ბგერები ვრებადა მას, ქმნიდა განწყობილიც ეხმანებოდა პრომეთეს თავგანწირვის ტრაგიკულ ისტორიას. — მან აღამიანებს მოუპოვა ცეცხლი — სინათლე, მაგრამ ისინი მიანც ბნელი ძალების ტყვეობაში დარჩნენ.

მეორე ნაწილი თამაშდებოდა შუალამიდან დილის 4 საათამდე მთებს შორის, ტაფობში. სიუჟეტი აგებული იყო „სპარსელების“ მიხედვით. სიტყვებს მღეროდნენ ღია სიერცეში. მსახიობების ხმებს აძლიერებდა ექო, რომელიც მაგნიტოფონის ჩანაწერებით იქმნებოდა. ინგლისელმა კრიტიკოსმა ი. უორდმა, სპექტაკლის პირველ ნაწილს უწოდა საიდუმლო ადათი რჩეულთათვის, ხოლო მეორეს — მაღალი სტილის თებრა.

მყურებლები აღმოჩნდნენ მოწმე რიტუალებისა, რომლის გავლენის ქვეშ შეუძლებელი იყო არ მოქცეულიყავი, თუცა, ბევრი მათგანი მხოლოდ ხედებოდა, თუ რა ხდებოდა სპექტაკლში. შემოქმედნი არ არდევდნენ მყურებლის კონცეფციას, ამბობდნენ, რომ ყოველ მათგანს შეეძლო სპექტაკლი თავისებურად გაეგო, მაგრამ დისკუსიას საპირობდნენ, რათა გაეგოთ მათი „ავტოკომუნიკალური“ ჩანაფიქრი და შეესატყვისებოდა თუ არა მყურებლის აზრი ავტორების ჩანაფიქრს. ეს იყო თეატრალურ გამოკვლევითა საერთაშორისო ცენტრის სპექტაკლი — მონოლოგი, პირველი ტაქტიკური სვლა, რაც აუცილებელი გახლდათ მსახიობების აღზრდისათვის, მსახიობებისა, რომლებსაც ერთმანეთს შორის ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ გამოძებნილი საერთო ენა, იმიტომ რომ ისინი სხვადასხვა ხალხის წარმომადგენლები იყვნენ.

ენობრივი ბარიერის ხელოვნური სიტუაცია მყურებელთა და შემსრულებელთა შორის ქმნიდა ემოციური ურთიერთგაცვლის ბარიერს, რომლისკენაც ისწრაფვოდა ბრუკი (ასე იყო მის შემდგომ სპექტაკლშიც „კასპარი“ — 3. ჰან-



დკეს პიესის მიხედვით). ცდებს უქმად არ ჩაუვლია. რეპეტიციები ოსტატობას სკოლად იქცა. მსახიობები ატარებდნენ ფიზიკურ და ვოკალურ ვარჯიშებს, ავარჯიშებდნენ კუნთის მეხსიერებას, რეზონატორებს, ერთმანეთს უთანხმებდნენ ბგერასა და ჟესტს, სწავლობდნენ, თუ როგორ გამოეწვიათ და დაეფიქსირებინათ ემოციები, მოცემული ტექსტის ქარგაზე ატარებდნენ იმპროვიზაციისა და დაეფიქსირებული მოქმედების მონაცვლეობას, ყურადღების კონცენტრაციას, რაც ერთ-ერთი მთავარი სავარჯიშო იყო. მოქმედება იბადებოდა როლზე მსახიობის კონცენტრირების საფუძველზე.

სავარჯიშოები ახალისებდა სხეულს, მსახიობს უფლებას აძლევდა ერთმანეთის წინაშე ყოფილიყვნენ სასაცილო და მოუქნელნი. ქრებოდა შებოჭილობა, მტკიცდებოდა პარტნიორობის გრძნობა და კონტაქტი.

ფიზიკურ ვარჯიშებს ენაცვლებოდა ყურადღების მრავალმხრივი განვითარებისათვის საჭირო მეცადინეობა. ეტიუდებში მსახიობები ერთდროულად ლაპარაკობდნენ და ბეჭდავდნენ წარმოსახულ საბეჭდ მანქანაზე, იმეორებდნენ ერთმანეთის ჟესტებს. სარკესთან ასეო თამაშს თან ახლდა პასუხები კითხვებზე: „9—1=? 2+5=?“ საპირისპირო სავარჯიშოები: ერთ სიგანზე ყურადღების კონცენტრაცია და მისი გაფანტვა—დანაწევრება რამდენიმე საქმედ, ერთი ტიპის სავარჯიშოდან მეორეზე გადართვა მსახიობს აიძულებდა ყოფილიყო მუდამ მზად და შინაგანად მობილიზებული. სავარჯიშოები და დავალებები წინასწარ იყო ცნობილი და თანმიმდევრობა ყოველდღე იცვლებოდა. „მზადყოფნა“ — ბრუკის ტერმინია და აღნიშნავს, რომ მსახიობმა უნდა დაივიწყოს ყველაფერი, რაც იცის და იყოს გულწრფელი, გულლია ამქვეყნიურობის მიმართ, ყველა სიტუაციაში, რომელსაც ცხოვრება და სცენა შესთავაზებს.

ბრუკისთვის აუცილებელ სავარჯიშოებთან ერთად, იმპროვიზაციაში უფრო დღების მოსაკრებად, ასევე აუცილებელი გახდა ვარჯიშები, რომლებსაც უნდა შეეკრა კოლექტივი. მათ უნდა განმტკიცებინათ მსახიობში პარტნიორობის გრძნობა. ბრუკი ვარჯიშებს ატარებდა წრეში. ეძიებდნენ ამ წრის საკუთარ რიტმს: მონაწილენი ერთმანეთს გადასცემდნენ ჟესტს, რომელიც მომდევნო მსახიობებს უნდა განეგრძოთ და თავისებურა ტრანსფორმირებაც მოეხდინათ. ასევე გადაეცემოდა სიტყვები, ნაწევრდებოდა ფრაზა, და მსახიობები, რომლებიც წრეში იყვნენ, წამოისერიდნენ თითო სიტყვის. მათ უნდა ეცადათ, რომ ამ სიტყვიდან შექმნილიყო ერთიანი ფრაზა. აუცილებელი იყო შეეცნოთ შეგრძნების ბუნება, დაემახსოვრებინათ იგი და გამოეყენებინათ სცენაზე.

ბრუკი ასწავლიდა, თუ როგორ უნდა შეიცვალოს თამაშის მანერა, რომელიც მთლიანად ეყრდნობოდა მსახიობ-პერსონაჟთა სხვადასხვა ურთიერთობას, მითხოვდა ხან სრულ შერწყმას, ხან დისტანციის დაცვას.

მსახიობმა მაყურებელი უნდა აღიქვას სარკედ, მუდამ თვალწინ ედგას იგი და მთელი სპექტაკლის განმავლობაში თავისი თავი ამ სარკეში ასახოს.

ბრუკი მსახიობებში ავითარებდა როლებისადმი იმპროვიზაციულ მიდგომას. „ყველა ჩვენი სამუშაო, — წერდა იგი, — ერთი და იგივე კითხვის ირგვლივ ტრიალებს: როგორი მანერით შევიცნოთ ფორმა, რომ არ დავარღვიოთ იმპროვიზაცია. ამას იგი მიიჩნევდა „სიმართლის მომენტად კარგი მსახიობებისათვის“.

მაყურებლისკენ გამიზნული ემოციის კონტესტაციას ბრუკი ეძებს რეპეტიციებზე და ფიზიკურ ვარჯიშებში. იგი გრძნობს ემოციის ფიზიკურ ბუნებას. აქ იგი მისდევს თავის ერთ-ერთი მასწავლებლის კრეგას სცენურ ლოგიკას, რომ-



მელიც სახის შექმნისას უპირატესობას ანიჭებდა გზას არა მსახიობის სულიდან სხეულში, როგორც სტანისლავსკი, არამედ პირობით. ხოლო მისი იმპროვიზაციული სავარჯიშოები შედის სტანისლავსკის მოგვიანო პერიოდის აღმოჩენების ზონაში („მხურვალე გულის“ პერიოდი). სულის საძიებელი იმპროვიზაციული მდგომარეობა ქმნის მოქმედი პირის უნებლიე მოქმედების შეგარძნებას. ყველაფერი ეს რთულდება მსახიობის ერთდროული გაორებით: მე როლში და როლი ჩემში. აქ შეეცყო მას ძენ-ბუღიზმით გატაცებაც, რომლის გამოცდილებას ბრუკი ხშირად უბრუნდება მსახიობებთან მუშაობის პერიოდში. ძენი-ს ფილოსოფიაში ცალკეული და საერთო ერთმანეთს შესატყვისება, როგორც ერთი ყველაფერს და ყველაფერი ერთს. ბრუკი მსახიობისგან მოითხოვს, რომ ეს მდგომარეობა გამოიხატოს თავის თავში: მე როლში და როლი ჩემში.

ბრუკი დაფინებით ამტკიცებდა, რომ ცენტრი სკოლა არ არის და არ ისახავს წმინდა პედაგოგიურ მიზანს. ის ექსპერიმენტები, რომლებსაც ცენტრი ატარებდა, ხელს უწყობდა არა მარტო მსახიობის აღზრდას, არამედ მისი ხმის და სხეულის წრთვას. ბრუკი მისწრაფოდა შეექმნა აზროვნების საერთო სისტემა, საერთო იდეალები — ფილოსოფიური და თეატრალური, 60-ანი წლების ექსპერიმენტების შედეგების, როგორც მსახიობის აღსაზრდელად აუცილებელი სისტემის გამოყენებით.

ამ წლებში ბრუკი იდეალად მიიჩნევდა არა მსახიობ-პიროვნებას, რომელსაც ყოველ როლში თავისი ინდივიდუალობა შექპონდა, არამედ უნივერსალურ მსახიობ-კლოუნს, რომელსაც უნარი შესწევდა მოერგო ნებისმიერი როლის ფორმა და იგი, უპირველესად, პლასტიკურად გამოეხატა.

ბრუკს თანმიმდევრული პროგრამა ჰქონდა დასახული და თუმც იგი უარ-

ყოფს, რომ ცენტრის პერიოდი სასწრაფო პერიოდი იყო, პრაქტიკა საწინააღმდეგო ამტკიცებს. მსახიობის აღსაზრდელად გათვალისწინებულ ექსპერიმენტში იყო: გამგზავრება აფრიკაში. (1972 წლის დეკემბერი — 1973 წლის მარტი), ამერიკაში (1973 წლის ივლის-ოქტომბერი), ყრუ-მუნჯთა კოლექტივებთან და ბავშვებთან მუშაობა, რომელიც ტარდებოდა ცენტრის მთელი არსებობის მანძილზე.

დასი ეძებდა მოუშაადებელ მასურებელს, რომელიც თეატრს დატოვებს იმ წუთას, როგორც კი ვერ გაიგებს, რა ხდება და თავისი წასვლით მსახიობებს უფრო მეტს ეტყვის, ვიდრე მრავალი კრიტიკოსი თავისი წერილებით.

ამ პერიოდში ბრუკი პრაქტიკულად ჩამოსცილდა ტრადიციულ თეატრს, რაც დამახასიათებელი იყო იმ დროისათვის და გარკვეული კრიზისის შედეგიც გახლდათ. 60-იანი წლების იდეური ლიდერები თეატრს დაშორდნენ: ე. გროტოვსკიმ მხოლოდ წმინდა პედაგოგიკას მოჰყიდა ხელი, შემოქმედებითი დეპრესია დაეუფლა ა. გრეგორის, დ. ჩაიკინმა დახურა ოუპენ-თეატრი, ე. ბარბა იტალიის სამხრეთში თამაშობდა იმათ წინაშე, ვისაც თეატრი თვალთ არ ენახა. მიმდინარეობდა ახალი თეატრალური მეთოდის ძიება — ამ პროცესმა მთელი დასავლეთის თეატრი მოიცვა.

ცენტრის გამგზავრება აფრიკაში არსებითად იყო მუშაობის გაგრძელება თეატრში სიტყვის ფუნქციის შემცირებისაკენ. ბარიერი, რომელიც ამჯერად აღიმართა მასურებელსა და მსახიობებს შორის, ხელოვნურ ხასიათს არ ატარებდა. ის მსახიობის ოსტატობით უნდა ყოფილიყო დაძლეული. „ორგასტის“ წმიდათაწმინდა თეატრი ტლანქმა თეატრმა შეცვალა.

დასი სპექტაკლებს მართავდა დასახლებულ პუნქტებში ბრბოსა და რამდენიმე მასურებლისათვის და ცდილობდა ისე ემოქმედა, რომ „ცივილიზაციის ბა-



რიერებისთვის გვერდი აევლო“. ბრუკი ცდილობდა მსახიობებისათვის წაეშალა ზღვარი ყოველდღიურ ცხოვრებასა და წარმოდგენებს შორის, რომლებიც დადგენილი პირობის თანახმად, შესაძლოა, მოულოდნელად გაემართათ. უარს ამბობდნენ წინასწარ მომზადებულ სიტუეტებზე, მსახიობები იწყებდნენ იმპროვიზაციას.

ჯგუფმა ისწავლა, თუ როგორ უნდა ესარგებლათ პარათეატრალური ცდებით. ყველაფერს, წარმატებას თუ მარცხს სარგებლობა მოაქონდა. ყოველ გამოსვლას საგულდაგულოდ აანალიზებდნენ, მიმდინარეობდა კვლევითი სამუშაოები. ჯ. პელპერნი სამგზავრო დღიურში იწერდა ყველაფერს, ეს დღიური მოგვიანებით გადაეცა წიგნად: „ჩიტების კონფერენცია“. წინასწარ მხოლოდ ერთი პიესა — „ჩიტების კონფერენცია“ იყო მომზადებული. ჩიტები ეძებენ ღმერთს. ამ ძიებისას ბევრი მათგანი იღუპება, ხოლო ისინი, ვინც მიზანს მიაღწია, შეიტყობენ, რომ ღმერთი თავად მათშია. ამ ქარგაზე ადვილად ექმნებოდა ნებისმიერი სცენა. ხშირად თვითონ მაცურებლები ჩაერთვოდნენ თამაშში, წარმოიქმნებოდა დიალოგი, რომელიც ამგვარ უჩვეულო პირობებში შეიძლებოდა წარმოშობილიყო. აფრიკაში ამის მიღწევა ყველაზე ადვილი გახლდათ, იმიტომ რომ ასეთი მიზანი განსაცვიფრებლად ერწყმის აფრიკელთა რიტუალებისა და ფოლკლორის სულისკვეთებას.

ევროპელი მაცურებლისთვის რეალობა და ფანტაზია — ორი განსხვავებული რამაა. „აფრიკელებისთვის, რომლებიც ტრადიციასთან მჭიდროდ არიან დაკავშირებულნი, ეს მხოლოდ ორი მხარეა ერთი და იგივე რეალობისა. აქ ზღვარი არ არსებობს. აფრიკელს ესმის რეალურის გარებულ ბუნება. მისთვის ადვილია კონკრეტულიდან აბსტრაქტულზე, ხილულიდან უხილავზე გადართვა“. ბრუკისათვის აფრიკას იგივე როლი უნდა შეესრულებინა, რაც აღმოსავლეთმა შეას-

რულა საუკუნის დასაწყისის ბეჭედი ენისორისათვის.

ბრუკმა კიდევ ერთი მიზანი დაუსახა ცენტრს: „ჩვენ მივემგზავრებით აფრიკაში და თან კარგად გვესმის, რომ მაცურებელი სპექტაკლის ისეთივე შემოქმედებითი მონაწილეა, როგორც — მსახიობი“. დასი წარმოდგენებს მართავდა ცივილიზებული სამყაროსაგან მოწყვეტილ დასახლებებში, სადაც შემორჩენილი იყო ადამიანი — ბუნების შვილი, რომელმც მის თვალწინ მიმდინარე ამბებს პირდაპირი მნიშვნელობით გაიგებდა, უშუალოდ, როგორც ბავშვებში ხდება ხოლმე. ასეთ მაცურებელთან შეხვედრა, მიაჩრეაქციის შესწავლა უნდა დახმარებოდა მას უნივერსალური თეატრალური სტილის ფორმირებაში.

ეს ოცნება უტოპია გახლდათ. ბრუკს თითქოს სურდა თავისი მსახიობები და ევროპელი მაცურებლები დაებრუნებინა აფრიკელების შეურყვანილი გონებისაკენ. მას ავიწყდებოდა, რომ ევროპელებისთვის (იონესკოს ფორმულით რომ ვისარგებლოთ) „თეატრი — ეს თეატრია“.

კრიტიკულ შენიშვნებს შორის, რომლებიც გამოითქვა „ორგაზასტ“-თან დაკავშირებით, იყო თეირანის უნივერსიტეტის პროფესორ ოსეინ ნასრის სიტყვები. „მაცურებლებისა და მსახიობების რელიგიური სამყარო უნდა იყოს ერთიანი, მათ უნდა სწამდეთ ერთიანი ფორმები და სიმბოლოები“. ბრუკის მცდელობას შეადგენდა, რომ ის ერთობა, რომელიც დაკარგულია ერთი კულტურის ჩარჩოებშიაც კი, უნდა მოიძიოს და ხორცი შეეხას თეატრის მეშვეობით, რაც გააერთიანებდა ადამიანებს დარბაზში და სცენაზე. აფრიკაში გამგზავრების მიზნის განმარტებისას, იგი თითქოს ნარსს ეკამათებდა. ამბობს, რომ იქ, სადაც არ არის საერთო კულტურა, მსახიობებსა და მაცურებლებს შორის შეიძლება გაჩნდეს დიალოგი, რომელიც დაბადებს ახალ თეატრალურ ფორმებს — იმ დროს, როდესაც



მაყურებლები ჩართულნი იქნებიან სპექტაკლში, როცა თეატრი ოპტიმალურ მაყურებელს მოიპოვებს. იქნებ, სწორედ აფრიკაში იმალება დაკარგული „ტოტალური ენა თეატრისა“.

დასავლეთის თეატრის სამოციანელები არ ყოფილან თეატრის უდიდესი რეფორმატორები, მაგრამ ისინი გრძობდნენ არა ახალ ფორმებს (ვინაიდან აოცოდნენ, სად ეძებნათ), არამედ პირობებს, სადაც ამ ფორმებს შეეძლოთ შემთხვევით გამოვლენილიყვნენ.

ახალი შთაბეჭდილებები, რომლებსაც ცენზურის მსახიობები იღებდნენ ეგზოტიკურ მხარეში მოგზაურობისას, ასაზრდოვბდა მათ სამუშაოს, რადგანაც ბრუკის არით, ცხოვრებას პირდაპირი დამოკიდებულება აქვს ხელოვნებასთან. ფართოდება გამოცდილების საზღვრები, საზრდოობს შემოქმედება. ბრუკის გამგზავრება ხელს უწყობდა სამყაროში თეატრის დეცენტრალიზაციას, მაგრამ მიზანი, რომლის ძიებისას დასი „თავს ამოჰყოფდა“ სხვადასხვა მატერიკზე, მიუღწეველი იყო ალბათ, სიმართლე უღერდა ბ. ჰაიტინგელის სიტყვებში, რომ თეატრის უნივერსალური ენა „წარღვნის წინა უტოაია“. უკეთეს შემთხვევაში, დღესდღეობით.

თეატრალური მესიანობის იდეები, რომლებიც ჯადაგებენ თეატრის აქტიურ ზნეობრივ-ფილოსოფიურ მისიას, მარცხს განიცდიდნენ. სამი წლის განმავლობაში დასს არ უთამაშია ტრადიციული სპექტაკლები ტრადიციული მაყურებლის წინაშე. 1974 წელს ეს პერიოდი დასრულდა.

აფრიკაში მოგზაურობის დროს ბრუკლინში ცენტრმა ერთი საღამოს განმავლობაში „ჩიტების კონფერენციის“ სამი ვერსია წარმოადგინა: საღამოს უხეში თეატრის ტრადიციებით (ი. ოიდა და მ. კოლისონი), დამით, სანთლების შუქზე წმიდათაწმიდის ტრადიციებით (ნ. პარი და ბ. მუერსი) და გამთენიისას სპექტაკლი, როგორც ქორალი (ე. სვადოსი და ა. კატსულასი). წმიდათაწმიდა და უხეში თეატ-

რები არ იყო გაერთიანებულნი, მაგრამ ერთდ მათი გაერთიანება უნდა გამხდარიყო ყველა თეატრის საფუძველი. დაიწყო სინთეზის ძიების პერიოდი. ამ საღამოს „ცენტრის პირველი სამი წლის სწავლების გიგანტური პროცესი დასრულდა“.

1974 წელს ცენტრის მუშაობამ საჩინაობო საკითხების მეთოდებიდან რეჟისურის პრობლემებზე გადაინაცვლა. ამათან, მსახიობი კვლავინდებურად განაგრძობდა ყოველდღიურ ვარჯიშს. სახელწოდება — თეატრალური გამოკვლევების საერთაშორისო ცენტრი, „თეატრი მხოლოდ საკუთარი თავისთვის“ (ლაბორატორია) გადაიქცა საყოველთაო თეატრად, თეატრად ყველასათვის, რომელიც თავის თავში გაერთიანებდა მუშაობის ორივე ფორმას: აღმზრდელობის, შინაგანს (ანუ შეასრულებდა ცენტრის ადრინდელ ფუნქციებს) და საკუთრივ თეატრალურს — სპექტაკლების გამოშვებას. კოლექტივის გაორებული არსებობა ბრუკის ესთეტიკის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პუნქტად იქცა.

ცენტრის პირველი პერიოდის პოზიტიური შედეგი იყო განსაკუთრებული ტიპის მსახიობ-კლოუნის აღზრდა, ვისი პლასტიკური აღჭურვილობა-საშუალებები და ემოციური ზეგავლენა სცენაზე მეტყველებას ზედმეტად აქცევდნენ. „მათ უსიტყვოდ შეუძლიათ, რომ მაყურებელი ყველაფერში დააჯერონ“ — შენიშნავდა ნ. ნარი (ცენტრის თანამშრომელი) ცენტრის მსახიობებზე.

მ. კოზინცევი, რომელიც 1975 წელს დაესწრო სპექტაკლს „იკის ტომი“, წერდა: „მეიერჰოლდის კვალდაკვალ (ბრეტის გავლენით) ბრუკმა უფრო დაჰიმპანერვი“. იგი გაიტაცა განსაკუთრებულმა სოლფეჯიომ: ჩამწვარი ყელით სიმღერამ. აი, რატომ არის „ნერვი“ მისთვის მთავარი — აქტიურობა, მძაფრი დამოკიდებულება სინამდვილის მოვლენებისადმი. გამოიმუშავეს თავისებურად სრულყოფილი, ახალი შინაგანი ტექნიკა. ბრუ-



კის მსახიობებს დღეში ორჯერაც კი შეუძლიათ თავიანთ სისხლში სიშლევად გააღვიძონ (თუ დილის სპექტაკლიცა აქვთ).

შედევები მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, ახალგაზრდა დასმა ისწავლა, როგორ უნდა ისუნთქოს თავისუფლად გროტესკის ახირებულ სფეროში, სადაც კლოუნის აწეული ფეხი შეიძლება ნაპრალზე იყოს გამოკიდებული.

„კომედიანტის ნერვი“ — დაქვიპული სიმი, დაძაბული ვენერგია ბრუკის სპექტაკლში სულაც არაა ტემპერამენტის განყენებული თვისება, არამედ ეს არის დამოკიდებულება სამყაროში არსებული ტრაგიკული სადმი, ცხოვრებაში არსებულა გროტესკისადმი“.

ბრუკმა მსახიობებს ასწავლა, რომ არ არსებობს კედელი მსახიობსა და მყურებელს შორის. ისეთი მსახიობისათვის, რომელსაც გამუდმებული დიალოგი აქვს დარბაზთან — პარტნიორთან, შეუფერებელი იყო თეატრი, სადაც რამზა ვათიშაედა ერთიანი შემოქმედებითი პროცესის მონაწილეებს. სპექტაკლების რეგულარული დადგმა იწყება 1974 წლიდან, როდესაც ცენტრმა ბინა დაიდო თეატრ „ბუფ დიუ ნორში“. მყურებულები და მსახიობები იქ ერთმანეთის თანასწორნი იყვნენ. მათი დონეც ერთი იყო. თეატრში არ არსებობდა ტრადიციული სცენა. იყო სამი მხრიდან მყურებელთა დარბაზით გარშემორტყმული არენა (როგორც ელისაბედის თეატრში). აქ მთელი სივრცე ესთეტიკურად უტილიტარულია. შენობის ცოცხალი სცენოგრაფია — ეს არის ბათქაშემოცლილი, დახეთილი კედლები და ნაძერწი სამკაულების ნამსხვრევები. თითქოს ამ შენობაში არ შეიძლება დაიდგას სპექტაკლი ბედნიერებაზე, რადგან იგი XX საუკუნის ტრაგიკული ისტორიის კონტექსტს ერწყმის. „ბუფ დიუ ნორი“ იქცა იდეალურ, კონცეფტუალურ, „არალოკალურ“ სივრცედ, რომელზედაც ბრუკი ოცნებობდა. რეჟისორი წერდა: „ბუფ

დიუ ნორს“ იმიტომ მივაგენით მას ვეძებდი“-ო.

1974 წლიდან ბრუკი მუდმივად მუშაობს ამ შენობაში (გამონაკლისია „ანტონიოსი და კლეოპატრა“ — შექსპირის სამეფო თეატრში და „ჩინ-ჩინი“ — მონპარნასის თეატრში). „ბუფ დიუ ნორში“ პირველ სპექტაკლად წარმოადგინეს „ტიმონ ათენელი“.

„ტიმონ ათენელი“ — ეს არის შედეგების საფუძველზე შექმნილი თეატრი, რომელმაც გაიარა ბოლოქარი დრო და რომლის პირმშონი ცენტრის მსახიობები იყვნენ. ეს გახლდათ შემაჯამებელი სპექტაკლი. თეატრს თავი უნდა დაედწია მონოლოგური ხელოვნების ჩარჩოებისთვის, თავი უნდა დაედწია პროფესიონალებსთვის გათვალისწინებული ხელოვნების ვიწრო წრისაგან. „ტიმონ ათენელმა“ გადაშალა პიტერ ბრუკის საფრანგეთში მუშაობის პერიოდის ახალი ფურცელი და განსაზღვრა შემდგომი ხუთი წელი, კიდრე მის საბოლოო ხედრამდე (ცენტრის დასი დაიშალა 1979 წელს). რეჟისორმა „ბუფ დიუ ნორში“ იმუშავა სტაციონალურ კოლექტივთან. 1974—1979 წლები — ეს არის მთელი მისი ცხოვრების მანძილზე პირველი საკუთარი კოლექტივის არსებობის წლები. ეს კოლექტივი მან შექმნა და მანვე აღზარდა. ამ კოლექტივმა ცხოვრებაში გაატარა ყველასთვის განკუთვნილი თეატრის, სახალხო, ანდა, რეჟისორის განმარტებით, ნეოელისაბედისეული თეატრის პროგრამა.



„ქეშმარიტების დასადგენი“  
კრიტიკოსის „უზუსტობანი“

(ღია წერილი თეატრმცოდნე  
ნ. არველაძეს)

ა. წ 31 ივლისს გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოქვეყნდა თქვენი წერილი „ქეშმარიტების დასადგენად“. ვინაიდან იგი შეეხებოდა თბილისის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს, არ გაგიკვირდებათ, რომ დაგინტერესდი. ვიფიქრე, როგორც იქნა, გამოჩნდა ადამიანი, რომელიც ქეშმარიტებას ეძებს-მეთქი და ამიტომ საგულდაგულოდ წავეკითხე.

უცნაური გზა აგირჩევიათ ქეშმარიტების დასადგენად. ნუთუ, მხოლოდ იმისათვის, რომ საზოგადოებას თქვენი „მოდელი“ მოახვიოთ თავს ამდენი „უზუსტობა“ იყო საჭირო? ამ გზით ქეშმარიტების დადგენა, უღირსი საქციელია.

პირველი „უზუსტობა“ ამავე გაზეთის ა. წ. 20 მარტის ნომერში დაუშვით. თქვენ წერთ: „ათ წელზე მეტია არსებობს თბილისის სახელმწიფო დრამატული თეატრი და ამ ხნის მანძილზე ვერ შეიქმნა მაღალი რანგის ნაწარმოებები, ვერ გამოიკვეთა შემოქმედებითი კოლექტივის ინდივიდუალობა“. ვისაც კი ქართულ თეატრთან რაიმე კავშირი აქვს, იცის, რომ თქვენს მიერ შერისხული თეატრი 1981 წლის ბოლოს, 11 ნოემბერს გაიხსნა. თქვენ კი არ იცოდით? ვერ გამოთვალეთ? — რას მივაწეროთ ეს? — მართლა უზუსტობას თუ იმას, რომ „ათ წელზე მეტია“ მკითხველი გაოგნებულიყო და დაეჭვებინა, თეატრმა ამდენი ხანი ვერაფერი ფასეული შექმნაო?

მეორე „უზუსტობა“ უკვე „ქეშმარიტების დასადგენად“ დაწერალ წერილშია ნათქვამი. იგი ასე იწყება: „ეს

წერილი არ განლავთ პასუხი ლეონიდასაშვილის რეპლიკაზე, რომელიც დაიბეჭდა გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ 10 ივლისის ნომერში“, მაგრამ მაინც ცდილობთ გაამართლოთ თქვენი „მოდელი“, რომელიც 20 მარტის მიმოხილვაში ჩამოაყალიბეთ. თუ ეს წერილი პასუხი არ არის, რაში დაგვირდათ იგივეს გამეორება? 20 მარტის მიმოხილვაში კრიტიკოსების, ჩვეულებრივი ინტელიგენტის ლექსიკონში არსებული გამოთქმები: „ჩემი აზრით“, „შესაძლოა“, „ვგონებ“ ხომ არსად გიხმარიათ და შეუვალი ტონით, თავდაჯერებით დაამტკიცეთ თქვენი „მოდელი“. რა ვუწოდოთ ამას, ისევ უზუსტობა? არა, რადგან შეუძლებელია არ გახსოვდეთ, როგორ დარეკეთ (თუ მიხვედით) კულტურის სამინისტროს სარედაქციო-სარეპერტუარო კოლეგიაში და მის ერთ-ერთ რედაქტორს ვაჟა ძიგუას დავალეთ ვადმოეცა ჩემთვის: „თუ პაქსაშვილი გაზეთიდან არ გაიტანს თავის რეპლიკას, პასუხს დაწერ და გავანადგურებ“ო. მე წერილი არ გამოვიტანე და თქვენმა პასუხმაც არ დააყოვნა, სულ მალე გამოაქვეყნეთ. ზარაქლა თქვენს ქალობას!

„უზუსტობა“ მეესამე: „წლების განმავლობაში ვუფრთხილდებოდით ახლად შექმნილ კოლექტივს. ვითვალისწინებდით ახალი საქმის წამოწყების უამს მისი ხელმძღვანელის დამსახურებას (რაც დამსახურება რომ მქონია და ამაზე არ მიკარგავთ, მადლობელი ვარ. ლ. პ.) და ხშირ შემთხვევაში (ქართულიც რა კარგად გცოდნიათ! ლ. პ.) ვდუმდით. ამიტომაც ამ დუმილისათვის, თავშეკავებული კრიტიკისათვის, უპირველესად მკითხველს უნდა მოვუხადო ბოდიში“...

თავდაჯერებული და კატეგორიული რომ იყავით, ყოველ თქვენს მოსაზრებას რომ აქსიომად სთვლიდით, თქვენი გემოვნება და ესთეტიკური თვალსაზრისი შეუვალად რომ მიგაჩნდათ, ქართულმა თეატრალურმა სამყარომ კარგა ხანია





იცის, მაგრამ ეს რა ახალი თვისებები გაგჩენიათ: „ვეფხრთხილდებოდით“, „ვეფლისწინებდით“, „ვედუმდით“. სხვათა ღირსებებს დიდად არ უფრთხილდებით და საკუთარ თავს თქვენობით ელაპარაკებით? თქვენს აზრს ქართული კრიტიკული აზრის გამოხატულებად მიიჩნევთ? (მოდი და ნუ გაგახსენდება ერთი ფრანგი მონარქის ცნობილი გამონათქვამი: „სახელმწიფო — ეს მე ვარ!“. კრიტიკოსი რომელიც ასეთ კატეგორიულ შეფასებას აძლევს თეატრს, ჯალდებულაა იცოდეს, რომ რესპუბლიკის პრესაში 4 წლის განმავლობაში გამოქვეყნებული 70-ზე მეტი სხვადასხვა სახის პუბლიკაცია დუმილს არ ნიშნავს. ასევე, დუმილად არ ჩაითვლება საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს გადაცემები თეატრზე, მისი რადენიმე სპექტაკლის მრავალგზისი ტრანსლიაცია ეთერში. ასე რომ, მკითხველთან, მართლაც, საბოდიშოდ გაქვთ საქმე. მაგრამ არა იმის გამო, რომ „ხშირ შემთხვევაში“ სდუმდით და „თავშეაკებულად გვაკრიტიკებდით“, არამედ იმიტომ, რომ კიდევ ერთი „უუსტობა“ დაუშვით. „ხშირ შემთხვევაში ვდუმდითო“, წერთ, მაგრამ თქვენ ხომ არც პრესაში, არც ტელევიზიაში, არც რადიოში, არც თეატრალური საზოგადოების პლენუმებზე ერთი სიტყვაც არ დაგცდენიათ თეატრის ავ-კარგზე. თუ საჯაროდ გამოსვლა არ გინდოდათ, ჩვენ ხომ თანაქურსელები ვიყავით, ხუთი წელი ხომ ერთად ვსწავლობდით. ნუთუ, ასეთ აქტიურ კრიტიკოსს არ შეგეძლოთ ერთხელ მაინც, თუნდაც მეგობრულად, ამხანაგურად გაგეზიარებინათ თქვენი მოსაზრება! მაგრამ ეს თქვენ არ გააკეთეთ. ალბათ, იმიტომ რომ დღეს გეთქვით „ხშირ შემთხვევაში ვდუმდითო“. მეტსაც მოგახსენებთ — საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში გაიმართა ამ თეატრის სპექტაკლების განხილვა, რომელშიც თქვენც უნდა მიგედლოთ მონაწილეობა, მაგრამ მოულოდნელად გამოსვლაზე უარი განაცხადეთ. რო-

გორც შემდეგ, ჩემთან საუბარში უარის მიზეზი მხოლოდ ის ყოფილა, რომ საგანგებოდ იმ განხილვისათვის დაბეჭდილ აფიშაზე თქვენი გვარი არ იყო მოხსენებული. ახლა მე მინდა ვიკითხო, ამგვარი საქციელის ჩამდენს აქვს უფლება სხვათა ამბიციურობაზე ლაპარაკისა?

„უუსტობა“ მეოთხე: „...მკითხველისათვის გასაგებია: შემოქმედებითი მიღწევები და ერთსულოვნება რომ ყოფილიყო შემოქმედებით კლუქტივში, რატომ დაისმებოდა ასე მკაცრად თეატრის ყოფნა-არყოფნის საკითხი? განა შეიძლება 5 სეზონი იცხოვროს თეატრმა (აკი მიმოხილვაში ბრძანებლით „თ წელზე მეტო!“ ლ. პ.) და ასეთი რთული ვითარება წარმოიქმნას დასში?“ ეს აბზაცი. ქალბატონო ნათელა, პირობითად ორ ნაწილად შეიძლება გავყოთ: ერთი — გაზარებული ხართ მომხდარი ფაქტით და მეორე — კვლავ არასწორ ინფორმაციას აწვდით მკითხველს — ქალი, რომელიც თავს ქართულ-თეატრის მოამაგედ და გზის მაჩვენებლად მიიჩნევთ. ერთ-ერთი, თუნდაც, ცუდი ქართული თეატრის „ყოფნა-არყოფნის“ თაობაზე „მკაცრად დასმულ“ საკითხს სიხარულით როგორ აუწყებთ მკითხველს!

ახლა შეგნებული, არასწორი ინფორმაციის თაობაზე, რომელიც თქვენი, კრიტიკოსის და თეატრმცოდნის პროფესიულ ღირსებას საეჭვოს ხდის. რატომ? მხოლოდ იმიტომ, რომ ქართული თეატრის ისტორიაში (და არა მარტო ქართული) გაუთვითცნობიერებელი მკითხველი ასეთი რიტორიკული შეკითხვით („განა შეიძლება 5 სეზონი იცხოვროს თეატრმა და ასეთი რთული ვითარება წარმოიქმნას დასში?“) გინდათ თანამოაზრედ გაიხადოთ. ამათა თქვენი მცდელობა, ქალბატონო ნათელა, რადგან თეატრის ცხოვრებაში ოდნავ გარკვეულმა ადამიანმაც კარგად იცის უამრავი ანალოგია. სულ ორიოდვე ათეული წლის წინათ მომხდარი ფაქტიც კი გააბათილებს თქვენს რი-



ტორიკას, რადგან სწორედ ჩვენი თაობის თვალწინ, ქალაქ რუსთავში შეიქმნა თეატრი, რომლის პირველი წლების „შემოქმედებითი მიღწევები და ერთსულონება“ არავის დაუყენებია ეპიკურს, მაგრამ რუსთაველებმა არათუ ხუთ სეზონში, სულ რაღაც სამიოდ სეზონის შემდეგ — შემოქმედებითი მიღწევების ზენიტში შექმნეს კოლექტივში ისეთი „რთული ვითარება“, რომ ამ თეატრის შექმნის ინიციატორი და მოთავე იძულებული გახდა თეატრიდან წასულიყო. ალბათ, ეს ერთი მაგალითიც საქმარისა საქმეში ჩაუხედავი მკითხველისათვის, რომ ადვილად გაარჩიოს, სადაა პროფესიული უზუსტობა და სად — შეგნებული სიცრუე.

მიანებს და ამ შემთხვევაში ალექსიძეს, თემურ ჩხეიძეს, ვასილ კუპნაძეს, სოლომონ ხუციშვილს და მითუმეტეს, ლაიფციგელ პროფესორს არმინ კუკოპოს შეიძლება თქვენგან განსხვავებული გემოვნება, პრინციპები და აქედან გამომდინარე, აზრები ჰქონდეთ? ერთი წუთით მაინც არ გავიჩინათ უხერხულობის გრძნობა, როდესაც წერდით „მათი გამონათქვამები ალბათ, სინამდვილეს შეეფერებათ?“ იმისათვის, რომ ამ „უზუსტობით“ მკითხველი მართლა მოტყუებული არ დარჩეს, მინდა განვმარტო: არც დიმიტრი ალექსიძე, არც თემურ ჩხეიძე, არც სოლომონ ხუციშვილი და მითუმეტეს, არც ლაიფციგელი პროფესორი არმინ კუკოპო ამ თეატრის სამხატვრო საბჭოს წევრები არ ყოფილან და არცერთს არც ერთი სპექტაკლის განხილვა-მიღებაში მონაწილეობა არ მიუღია! სითამამე სითამამედ, მაგრამ რატომ გინდათ ყველას, ვისაც კი თქვენგან განსხვავებული მოსაზრება გამოუთქვამს პრესაში, მრგვალ მაგიდისთან, თუ თეატრისადმი მოწერილ წერილებში „დაუფიქრებლობა“ და „უპრინციპობა“ მიაწეროთ? ეტყობა, ასეთ შემთხვევაზე წერდა ფ. ლაროშფუკო „იმაზე დიდი უგუნურობა არა არის რა, როცა სურვილი გაქვს ყოველთვის ყველაზე ჰქვიანო იყო“.

„უზუსტობა“ მეხუთე: თუმცა, ვიდრე მასზე მოგახსენებდით, მინდა მკითხველს ბოდიში მოვუხადო, რადგან იძულებული ვარ თქვენი წერილიდან ერთი მოზრდილი აზრადი მთლიანად მოვიყვანო: „რაც შეეხება თბილისის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლების შეფასებას, რასაც მკითხველს სთავაზობს ლერი პაქსაშვილი (უმეტესად იგი სამხატვრო საბჭოს მიერ სპექტაკლების მიღების დროს შედგენილი ოქმების ამონაწერს გვთავაზობს), ალბათ, სინამდვილეს შეეფერება (ხაზი ყველგან ჩემია. ლ. პ.), მაგრამ ერთ-ორი ფრაზა მთლიან კონტექსტში უნდა განვიხილოთ. ისიც გასაგებია, რომ თავდაპირველად მხარდაჭერას საჭიროებდა ახალგაზრდული დასი. მოგეხსენებათ, კრიტიკოსის თვისება გულმხურვლებად და გულკეთილობაც გახლავთ (ვითომ ეს თქვენი ავტობიოგრაფია? ლ. პ.), მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველ ჩვენგანს და ფიქრებდა პრინციპულია გემართებს თეატრის და სპექტაკლის შეფასების დროს“.

„უზუსტობა“ მეექვსე: „ვერც სამხატვრო საბჭოს წევრებმა დაიცვეს ლერი პაქსაშვილი. მათი გამოსვლა საერთო ფრაზების შემცველი და უფრო ემოციით იყო განპირობებული“.

მართალია, თქვენ არ ესწრებოდით იმ სხდომას, რომელზეც ჩემს მიმართ სიბინძურით სავეს, ცილისმწამებლური წერია იხილებოდა, მაგრამ სხდომის მსვლელობის დეტალებითაც კი დაინტერესებული ბრძანდებოდით და შეუძლებელია არ გცოდნოდათ, რომ სამხატვრო საბჭოს წევრებმა არათუ „საერთო ფრაზების“ შემცველი, „ემოციური“ სიტყვებით

ვერ „დამიცვეს“, არამედ მათ ხაერთოდ არ მისცეს ხმის ამოდების უფლება. მაშ, რატომ აყენებთ ამ „უზუსტობით“ თქვენს კოლეგებს, ამხანაგებს და მათს შორის თქვენს ყოფილ პედაგოგებს შეურაცხყოფას? თქვენ „ქეშმარიტების დასაღვენად“ გინდათ თქვით, რომ თქვენს მეტი ვერაინი ახერხებს, ანუ ვერაინი ბედავს სიშართლის თქმას? სხევიც ახერხებენ და ბედავენ კიდევ, ქალბატონო ნათელა, მაგრამ თქვენსავით „უზუსტობას“ არ იფარებენ ფარად!

„უზუსტობა“ მეშვიდე: „...მაგრამ თავად ლერი პაქსაშვილს, როგორც ირკვევა, არაფერი გადაუფასებია, კარგი სპექტაკლების ავტორს არ ანთავისუფლებენ თეატრის ხელმძღვანელის პოსტიდან!“

ქეშმარიტებას ბრძანებთ, თუმცა, ახალ აღმოჩენად ვერ ჩავითვლით ამ მოსაზრებას, მაგრამ სამწუხაროდ, არსებობს თეატრალური ცხოვრების მკაცრი და დაუნდობელი კანონები. ვანა თქვენ არ იცით, რომ კ. მარჯანიშვილი, ა. ახმეტელი, დ. აღუქსიძე, ა. ჩხარტიშვილი, ვ. ყუშიტაშვილი, გ. ლორთქიფანიძე, მ. თუმანიშვილი (საქართველოში), ვ. მეიერჰოლდი, ა. თაიროვი, ა. ეფროსი... (რუსეთში) და სხვები და სხვები ცუდი სპექტაკლების ავტორები არ იყვნენ, მაგრამ ზომ ფაქტია: ზოგი გააძევეს, ზოგი ფიზიკურად გაანადგურეს, ზოგს თავისი რესპუბლიკა დაატოვებინეს, ზოგი კი აიძულეს სხვა თეატრებში დაეწყოთ ცხოვრება. ღმერთმა დამიფაროს, ისე გავთამაშდეთ, რომ რომელიმე მათგანს თავი შევადარო, მაგრამ თეატრის ისტორიას ზომ ესეც ახასიათებს?

დასასრულ, ძალიან მინდა ერთი ქართველი პოეტის რამდენიმე სტრიქონი გავიხსენო და სათქმელიც მოვითავო:

არც ერთი ყლუპით,  
არც ერთი გროშით,

არც ერთი ფერით,  
არცა ღონითა  
და არცა ჭკუით:  
— ერთი ცრემლით  
მეტი ვარ თქვენზე!

P. S. ზუსტად ოცი წლის წინათ, როცა თეატრალური კრიტიკის სარბიელზე, პირველ ნაბიჯებს დგამდით, „საბჭოთა ხელოვნების“ 1967 წლის მერვე ნომერში დიბეჭდა წერილი: „გამოწვევა და პასუხი“.

გაგახსენდათ? ეჭვიც არ მეპარება! ვინაიდან თითქმის მთელ წერილში ლაპარაკია თქვენს თავდაჯერებულობაზე, ტაქტზე, ულტიმატურ ტონზე, პროფესიულ უსუსურობაზე, მაგრამ მთავარი მაინც სხვა გახლავთ. და აი, რა: „...არველამებს იმედი აქვს, რომ ამ ამონაწერით მკითხველს დააბნევს და ერთის ადგილას შეტრებს გაპარებს“.

ხედავთ, ჯერ კიდევ ახალგაზრდას დაგიწყიათ „ქეშმარიტების დადგენა“ „მკითხველის დაბნევის და ერთის ადგილას მეორის გაპარების“ ხერხით. რედაქცია ჯერ კიდევ ოცი წლის წინათ გამხდარა იძულებული თქვენს „აბსოლუტურ გულწრფელობით“ დაწერილ წერილს რომ მკითხველი შეცდომაში არ შეეყვანა, აბზაც-აბზაც გაერჩია იგი და „ათგვერდიან და ათსტრიქონიან“ სტატიაში ოცდასამი, დიახ, ოცდასამი „აბსოლუტური სიმცდარე“ აღმოეჩინა!

„საერთოდ უნდა მოვერიდოთ საკუთარი ნება-სურვილის, საკუთარი პერსონის გაფეტვივებას, მით უფრო, როცა შემოქმედებით ავტორიტეტს ვერ ვიძენთ“. ეს სიტყვები თქვენს წერილში ამოვიკითხე, ამოვიკითხე და გადმოვწერე კიდევ, რადგან, ამჯერად, გეთანხმებით.

ლერი პაქსაშვილი



**საქართველოს სსრ**  
**სახელმწიფო თეატრების**  
**ახალი დაღმეობი**

1987 წლის 1 იანვრიდან 1 ივლისამდე

**1 ი ა ნ ვ ა რ ი** — „ბურატინოს თავგადასავალი“ — ზღაპარი ა. ტოლსტოისა, ინსცენირება ა. შაპიროსი, მთარგმნელია ჯ. თითმერია, რეჟისორები გ. ქავთარაძე, ლ. ბულუხია, მუსიკ. გაფორმება ი. პაატაშვილისა, ქორეოგრაფი ლ. ჩხლაძე სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართული თეატრი.

**2. ი ა ნ ვ ა რ ი** — „ქონდრისკაცის საახალწლო თავგადასავალი“ — ლიბრეტო გ. მელივასი, მუსიკა სხვადასხვა ავტორისა, დამდგმელი რეჟისორი გ. მელივა, მხატვრები: გ. ალექსი-მესხიშვილი, ი. ასკურავა, იუ. გეგეშიძე, უ. იმერლიშვილი, თ. შერვანიძე, ზ. ნიკარაძე, მ. შველიძე, ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

**14 ი ა ნ ვ ა რ ი** — „ორნი საქანელაზე“ — დრამა 2 მოქ. იუ. გიბსონისა, მთარგმნელია თ. ჭილაძე, დადგა ლ. სვანაძემ, მხატვარია გ. გეგეჭკორი, მუსიკ. გააფორმა ი. გოლოვაციმ. ჭიათურის ა. წერეთლის სახ. თეატრი.

**27 ი ა ნ ვ ა რ ი** — „ქაბელები ბაშზე“ — კომ. 2. მოქ. მ. თარხნიშვილისა და თ. აბაშიძისა, დადგა დ. ელიოზიშვილმა, მხატვარია ვ. ცერაძე, მუსიკა ვ. აზარაშვილისა, ქორეოგრაფი — მ. შავლოხოვი. ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახ. თეატრის ქართული დასი.

**29 ი ა ნ ვ ა რ ი** — „ჩიტების ბაზარი“ — სამმოქმედებიანი დრამა თ. ჭილაძისა, დადგა თ. მესხმა, მხატვარია ლ. მურუსიძე, კომპოზიტ. — რ. სებისყვარაძე, სპე-

ქტაკლში გამოყენებულია გრივსტრუქტურული რუსეთის დრამატული თეატრი.

**30 ი ა ნ ვ ა რ ი** — „გამარჯობთ, ხალხო!“ — სანახაობა 2 ნაწ. ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი-ს“ და „მე ვხედავ მზე-ს“ მიხედვით. ინსცენირების ავტორია კ. ნინიაშვილი, დადგა ვ. ჩიგოჯიძემ, მხატვარია ლ. მურუსიძე, პლასტიკის რეჟისორი — ა. შალიკაშვილი, სპექტაკლში სრულდება გურული ხალხური სიმღერები, ლობჯინაძე — გ. გოლიაძე. მახარაძის ა. წუწუნავას სახ. თეატრი.

**4 თ ე ბ ე რ ვ ა ლ ი** — „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ — პიესა ერთ მოქ. შ. შამანაძისა, დადგა მ. ლებანიძემ, მხატვარია ბ. სოსელია, მუსიკა შეარჩია თ. შამილაძემ, ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. თეატრი.

**5 თ ე ბ ე რ ვ ა ლ ი** — „ბაზალეთისა ტბის ძირას“ — ი. ჭავჭავაძის პოემების მიხედვით. ინსცენირების ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია იუ. კაკულია. მხატვარი — ა. ჭელიძე, კომპოზიტ. — ი. კეჭყეშიძე, სცენური მოძრაობა ა. შალიკაშვილისა. თბილისის ს. ახმეტელის სახ. დრამატული თეატრი.

**6 თ ე ბ ე რ ვ ა ლ ი** — „ბერნარდა ალბას სახლი“ — პიესა 2 ნაწ. ფ. გარსია ლორკასი. მთარგმნელია ნ. ნუშოვი, დადგა კ. სურმაევამ, სცენოგრაფია ე. დონცოვასი, კომპოზიტ. — თ. ჯიანი, მუსიკ. გააფორმა რ. ვევენიაშმა, ქორეოგრაფი — ვ. ჭულუხიძე, სინათლის კონსულტანტი — ნ. მგელიაძე. გრიბოედოვას სახ. რუსული თეატრი.

**7 თ ე ბ ე რ ვ ა ლ ი** — „მგზავრები“ — პიესა 2 მოქ. ლ. მალაზონისა, დადგა მ. კუჭუხიძემ, მხატვრები — თ. ქოჩიაიძე, ა. სლოენსკი, იუ. ჩიკვაიძე, კომპოზიტ. გ. გაჩეჩილაძე, ქორეოგრაფი — რ. წულუკიძე, სასცენო მოძრაობა შ. სხირტლაძისა. მარჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრი.

**12 თ ე ბ ე რ ვ ა ლ ი** — „სანამ ურემი

გადაბრუნდება“ — პიესა 2 ნაწ. ო. იოსელიანისა, დადგა ი. მაცხოვრებელმა, მხატვარია ირ. მჭედლიშვილი, კომპოზიტორი — ჯ. ბეგლარიშვილი, ლიტბარი — ზ. კაკალაშვილი. გორის გ. ერისთავის სახ. თეატრი.

13 თებერვალი — „აჩრდილები“ — კომ. 2 მოქ. ე. დე ფილიპოსი, მთარგმნელია რ. ჩხაიძე, დადგა თ. მესხმა, მხატვარია ა. ჭელიძე, კომპოზიტ. — შ. დავიძე, სცენური მოძრაობა შ. სხირტლაძისა. თბილისის ს. ახმეტელის სახ. დრამატული თეატრი.

20 თებერვალი — „ღუზა, ჩაუშვი ანგელოზო!“ — პიესა 2 მოქ. თ. ბაძალაძისა, დადგა ქ. ხარშილაძემ, მხატვარია ლ. ჭიჭინაძე, კომპოზიტ. — ო. რამიშვილი. თბილისის ს. ახმეტელის სახ. დრამატული თეატრი.

22 თებერვალი — „მარტონი ყველას თანდასწრებით“ — პიესა 2 მოქ. ა. გელმანისა, მთარგმნელია გ. ბათიაშვილი, რეჟისორები — ე. ეგაძე, გ. გაბილაია, მხატვარი — ა. ამაშუკელი, მუსიკ. გააფორმა კ. გოგოლაშვილმა... ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრი.

26 თებერვალი — „მეფე ლეონ 1“ — ა. აგრბასი, დადგა ვ. კოვეში, მხატვარია ვ. კაცუბა, მუსიკ. გააფორმა კ. გოდუაძემ. სოხუმის ჭანბას სახ. აფხაზური თეატრი.

26 თებერვალი — „სამი გოჭი“ — ზღაპარი ერთ მოქ. ნ. შურღაიასი, ს. მიხალკოვის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. რეჟისორი — გ. სეზისკვერაძე, კომპოზიტ. ჯ. ადამაშვილი, მხატვრები — ნ. ვარსიმაშვილი, ი. სხირტლაძე. გ. ჩინჩალაძე, ქორეოგრაფი — ბ. თარალაშვილი. რუსთავის თოჯინების თეატრი.

28 თებერვალი — „ჭულიეტა აიგნის ქვეშ“ — სატირული კომედია 2 ნაწ. ე. ყიფიანისა, დადგა ო. ცერაძემ, მხატვარია გ. გვიჩია, მუსიკ. გააფორმა ირ.

ტიკარაძემ. ფოთის ვ. გუნიას

2 მარტი — „შუალამისას“ — პიესა 2 ნაწ. ლ. სამსონაძისა, დადგა და მუსიკალურად გააფორმა ვ. მაცხოვრებელმა, მხატვარია ე. ბარბლიშვილი, ქორმაისტერი — შ. ალთუნაშვილი. მესხეთის თეატრი.

5 მარტი — „ღონ კარლოსი“ — ოპერა 5 მოქ. ჯ. ვერდისა, დამდგმელი დირიჟორი-ჯ. კახიძე, დამდგმელი რეჟისორი — გ. მელივა, დამდგმელი მხატვარი — უ. იმერლიშვილი. ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრი.

7 მარტი — „ქალთა აჯანყება“ — მუსიკ. კომედია 2 მოქ. მ. შოლოხოვის „ღონის მოთხრობების“ მოტივების მიხედვით. პიესის ავტორები — კ. ვასილევო და მ. პლიაცოვსკი, კომპოზიტ. — ე. პტიჩკინი, პროზაული ტექსტის მთარგმნელია მ. ჭვლეიძე, ლექსებისა ვ. ნიკოლაძე, დამდგმელი რეჟისორი — მ. ოშეროვსკი, დამდგმელი დირიჟორი — პ. დავითაშვილი, დირიჟორი — თ. ფერაძე, რეჟისორი — ზ. კახიანი, მხატვარი — უ. იმერლიშვილი, ბალეტმაისტერი — გ. ოდიკაძე, ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედის თეატრი.

18 მარტი — „ოჯახი“ დრამა 2 მოქ. გ. ზეგაივისა, დადგა ფ. ხარებოვმა, მხატვარია ვ. ცერაძე. ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახ. თეატრის ოსური დასი.

20 მარტი — „გასაღები“ — მუსიკ. წარმოდგენა „რეტროს“ სტილში ნ. სიომონისა, დადგა გ. ჩერქეზიშვილმა, სცენოგრაფია ლ. მანთიძისა, მუსიკ. ხელმძღვ. — თ. ჭაიანი, მუსიკ. გააფორმა რ. გვექიანი, ქორეოგრაფი — ვ. ჭულუბაძე, სიმღერების ტექსტი ზ. კვიციანიძისა. გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრი.

21 მარტი — „იყავით დღეგრძელი!“ — კომ. 3 მოქ. პ. შენოსი, მთარგმნელია ა. გამსახურდია, დადგა გ. გაბილაიამ, მხატვარია თ. არსენიძე, მუსიკ. გააფორ-

მა ნ. შავლაძემ, ქორეოგრაფი — ა. იუ-სუპოვი. ქუთაისის მესხიშვილის სახ. თე-ატრი.

22 მ ა რ ტ ი — „ჯადოსნური სარკის მიღმა“ — სცენარის ავტორი და დამდ-გმელი რეჟისორია გ. მელივა. მხატვარი — უ. იმერლიშვილი, მუსიკა სხვადასხვა კომპოზიტორისა. ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თე-ატრი.

22 მ ა რ ტ ი — „აპრაკუნე“ — სატირა 2 მოქ. ი. ვაკელისა, დადგა ლ. პაქსაშ-ვილმა, რეჟისორი — პ. წულაია, მხატ-ვარი — გ. პაქსაშვილი, კომპოზიტ. — ვ. აზარაშვილი, ქორეოგრაფი — ბ. მონავარდისაშვილი. ზუგდიდის შ. დადიანის სახ. თეატრი.

24 მ ა რ ტ ი — „თუმანიანთან ერთად“ — ლიტერატურულ-დრამატული კომპო-ზიცია დადგა რ. ელიანმა მხატვარია შ. ტერ-მინასიანი, მუსიკ. გააფორმა რ. და-ვითიანმა. შაჰმთიანის სახ. სომხური თე-ატრი.

26 მ ა რ ტ ი — „ბალანჩინის ქორეოგ-რაფიული საღამო“ 2 განყ. დამდგმელი დირიჟორი — ჯ. კახიძე, დირიჟორი — ა. მამაცაშვილი, ბალეტმასტერი — ა. პლისიციკი, ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერი-სა და ბალეტის აკადემიური თეატრი.

27 მ ა რ ტ ი — „ოცდამეერთე საუკუნის მასწ.“ — ფანტასტიკური არაკი 2 ნაწ. ვ. ოლშანსკისა, რეჟისორი — გ. მარგვ-ელაშვილი, მხატვარი — გ. ცხაკაია, კო-მპოზიტ. ვ. კახიძე. ლენინური კომკავში-რის სახ. მოზარდ მაყურებელთა რუსუ-ლი თეატრი.

27 მ ა რ ტ ი — „ჩვენი აიბოლიტი“ — პიესა 2 მოქ. ნ. ღვინფაძისა (ვ. ჩუ-კოვსკის მოტივებზე) რეჟისორი — შ. ცუცქერიძე, მხატვარი — გ. აბაკელია, კომპოზიტ. — მ. დავითაშვილი. თბილი-სის თოჯინების ქართული თეატრი.

27 მ ა რ ტ ი — „გააზნაურებული მღა-ბიო“ — პიესა 2 მოქ. უ. მოლიერისა, დადგა თ. პატაშვირმა, მხატვარია ნ. ცაბ-

აძე, მუსიკ. გააფორმა დ. გურგენიძემ, ქორეოგრაფი — დ. ხუციშვილი, სასცე-ნო მოძრაობა — შ. სხირტლაძისა. მეს-ხეთის თეატრი.

27 მ ა რ ტ ი — „კეთილი კაცი“ („საფ-რთხობელა“) — პიესა 2 მოქ. ა. გვიგია-სი, დადგა მ. ფურცხვანიძემ, მხატვარია დ. კოკელაძე, მუსიკა — გ. ჩირაძისა, ქორეოგრაფი კ. გერგაია. ქუთაისის თო-ჯინების თეატრი.

28 მ ა რ ტ ი — „ოჯახური აურზაური“ — კომ. 2 მოქ. მ. მეიოსა და მ. ენეკენისა, გადმოქართულებული ბ. წერეთლის მი-ერ, დადგა ს. ბაზიაშვილმა, მხატვარია გ. გვიჩია, მუსიკ. გააფორმა გ. ჯანელი-ძემ. ფოთის ა. გუნისას სახ. თეატრი.

30 მ ა რ ტ ი — „ფარიატივეის ფანტაზი-ები“ — ა. სოკოლოვისა, რეჟისორი — დ. კორტავა, მხატვარი — დ. ვაიბა. სო-ხუმის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი.

31 მ ა რ ტ ი — „ყველა თავის უყვარს ყველი“ — პიესა 2 მოქ. დ. ურბანისა, მთა-რგმნელია ნ. შურღია, დადგა დ. მაცხ-ონაშვილმა, მხატვარია ლ. მურუსიძე, კომპოზიტ. — ე. ჭავჭავაძე, სასცენო მო-ძრაობა — ნ. ჩიჭვილაძისა. რუსთავის თოჯინების თეატრი.

4 ა პ რ ი ლ ი — „ძველი რომანსები“ — პიესა 2 მოქ. ო. ჩხეიძისა, დადგა შ. კო-ბიძემ, მხატვარია ა. ქელიძე, კომპოზიტ. — დ. ტურიაშვილი. რუსთავის დრამატ-ული თეატრი.

4. ა პ რ ი ლ ი — „ჰინჰრაქა“ — ზღაპა-რი კომედია 2 მოქ. გ. ნახუცრიშვილისა, დადგა ნ. ღვისაძემ, მხატვარია ი. ხურო-შვილი, მუსიკა — მ. ესებუასი. ქიათურის წერეთლის სახ. თეატრი.

7 ა პ რ ი ლ ი — „სამი გოჭი“ — ზღა-პარი ერთ მოქ. ნ. შურღიასი ს. მხალ-კოვის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მოტივების მიხედვით. დადგა რ. გელო-ძემ, მხატვარია ნ. ნიჟარაძე, მუსიკ. გაა-ფორმა ა. ოჩივაძემ, მექანიზმების ოსტა-



ტი — ი. ხაბაზი. ბათუმის თოჯინების თეატრი.

12 აპრილი — „უამი“ — პიესა ერთ მოქ. გ. გეგეშიძისა. დადგა ა. ქანთარია, მხატვარია ლ. როსტომაშვილი, კომპოზიტ. — გ. სიხარულიძე. თელავის თეატრი.

13 აპრილი — „გულცივი, ლამაზი მამაკაცი“ — ე. კოკტოსი, დადგა ლ. ბულუხიაძე, მხატვარია ნ. მგალობლიშვილი. სოხუმის მოზარდ მსყურებელთა რუსული თეატრი.

14 აპრილი — „შენსკენ სავალი გზები“ — დრამა 2 მოქ. ლ. თაბუკაშვილისა, დადგა თ. კუტალაძემ, მხატვარია ლ. მურუსიძე, მუსიკ. გააფორმა იუ. ჯიჯიშვილმა. ზუგდიდის შ. დადიანის სახ. თეატრი.

18 აპრილი — „რიგოლეტო“ — ოპერა 4 მოქ. ჯ. ვერდისა, დირიჟორი — ჯ. კახიძე, რეჟისორი — ლ. გვარიშვილი, მხატვარია გ. ალექსი-მესხიშვილი, ბალეტმასტერი — ა. ასულაჯი, მთ. ქორმაისტერი — ა. ჩხენკელი. ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრი.

22 აპრილი — „სამანიშვილის დედინაცვალი“ — ტრაგიკომედია 2 ნაწ. დ. კლდიაშვილისა, ინსცენირება გ. ჟორდანიასი და ა. კოტეტიშვილისა, დამდგმელი რეჟისორი — გ. ჟორდანიასი, რეჟისორი — ნ. კვასცაძე, მხატვარი — თ. ნინუა, ქორეოგრაფი — რ. წულუკიძე, კონცერტმასტერი — ნ. ავალიშვილი, სიმღერები მოამზადეს გ. დარახველიძემ და მ. აროშიძემ. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

24 აპრილი — „შენი უკანასკნელი ნავსაყუდელი“ — დრამა 2 ნაწ. ე. არუთინიანისა, დადგა მ. გრიგორიანმა, მხატვარია შ. ტერ-მინასიანი. მუსიკ. გააფორმა ა. ასატრიანმა. შაუმიანის სახ. სომხური თეატრი.

25 აპრილი — „გულაროვა სანიათ“ — დრამა 4 მოქ. ე. ურუშიაშვილისა, დადგა

ვა ვ. კაიროვმა, მხატვარია ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახ. თეატრის ოსური დასი.

25 აპრილი — „სიყვარული უსიყვარულოდ“ — პიესა 2 მოქ. გ. ბათიაშვილისა, დადგა შ. ურუშიაძემ (რეჟისორ-დიპლომანტი), მხატვარია ჯ. ფაჩუაშვილი. მუსიკ. გააფორმა კ. გოგოლაშვილმა, ქორეოგრაფი — ა. იუსუპოვი, დადგმის ილმძღვანელი — ე. ევაძე, პედაგოგი — ლ. იოსელიანი. ქუთაისის მესხიშვილის სახ. თეატრი.

27 აპრილი — „ჩემებიათი კატა“ — ზღაპარი 2 ნაწ. ს. პროკოფიევისა და გ. საპგირისა, რეჟისორები — ვ. ვოლგუსტი, მ. ქავჭავაძე, მხატვარი — გ. ალექსი-მესხიშვილი, კომპოზიტ. — ვ. კახიძე, ფ. კრუგლიანსკი, ქორეოგრაფი — ა. ძნელაძე. ლენინური კომკავშირის სახ. მოზარდ მსყურებელთა რუსული თეატრი.

28 აპრილი — „მეფე ლირი“ — ხუთმოქმედებიანი ტრაგედია 2 ნაწ. უ. შექსპირისა, მთარგმნელები — გ. ჩარკვიანი, რ. სტურუა, ლ. ფოფხაძე, დადგარ. სტურუამ, რეჟისორის ასისტენტი — ლ. ბურბულაშვილი, მხატვარი — მ. შველიძე, კომპოზიტორი — გ. ყანჭელი, ქორეოგრაფი — გ. ალექსიძე, სპექტაკლში გამოყენებულია ნემორინოს რომანსი დონიცეტის ოპერიდან „სიყვარულის ნექტარი“. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

29 აპრილი — „ფსკერზე“ მ. გორკისა. იმპროვიზაცია ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით, ავტორები — გ. ქავთარაძე, ი. ფერენიკი, პ. პაშკა. დადგა გ. ქავთარაძემ, რეჟისორი — ლ. ბულუხია, მხატვარი — თ. ნინუა, სპექტაკლში გამოყენებულია გ. ყანჭელის მუსიკა. სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართული თეატრი.

26 მაისი — „ჩემი პატარა ქალაქი“ — პიესა 3 მოქ. რ. გაბრიადისა, ტ. უაილდერის მიხედვით. დადგა ლ. სვანაძემ, მხატვარი —



ტვარია გ. გეგეჭკორი. მუსიკ. ვააფორმა ი. გალოვაციმ. ჭიათურის ა. წერეთლის სახ. თეატრი.

23 მაისი — „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ — პიესა ერთ მოქ. შ. შამანაძისა, მთარგმნელია ა. კოტეტიშვილი, დადგა დ. ცისკარიშვილმა, სცენოგრაფია მ. ქავჭავაძისა, მუსიკ. ვააფორმა რ. გეგენიანმა. გრიბთედოვის სახ. რუსული თეატრი.

23 მაისი — „ახალმოსახლეობა“ — კომ. 2 მოქ. ე. ანანიასისა, დადგა რ. ელიანმა, მხატვარია თ. ავაჯანოვა, მუსიკ. ვააფორმა ლ. მირზოიანმა, ს. შაუშიანის სახ. სომხური თეატრი.

23 მაისი — „გააზნაურებული მღაბიო“ — კომ., 2 მოქ. ე. მოლიერისა მთარგმნელი დ. ქოიავა, რეჟისორი — ალ. ჯაყელი, მხატვარი — ვ. ვისოციკი, კომპოზიტ. — ზ. ნადარეიშვილი. გორის გ. ერისთავის სახ. თეატრი.

27 მაისი — „სალამურა“ — 8 სურათიანი თავგადასავალი ა. სულაყურისა. დადგა უ. მინდიაშვილმა, მხატვრები პ. მძინარიშვილი და დ. აფციაური, მუსიკ. ვააფორმა მ. შავლობოვმა. ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახ. თეატრის ქართული დასი.

30 მაისი — „სკამი“ ა. გელმანისა, რეჟისორი — ა. არუთინიანი, მხატვარი — დ. ვოუბა, სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი.

7 ივნისი — „მერი პოპინისი“ — მიუზიკლი 2 მოქ. პ. ტრავერსისა, თარგმანი და ინსცენირება ნ. ხატისკაცისა, მუსიკა რობერტ და რიჩარდ შერმანებისა, დადგა ნ. ხატისკაცმა, მხატვარია იუ. გეგეშიძე, ქორეოგრაფი — ი. ზარეციკი არანჟირება ლ. ოვანეზოვისა, კონცერტმასტერი — მ. ჰიჭინაძე. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

9 ივნისი — „ძველმოდური საოცრებანი“ — ლ. უსტინოვისა, რეჟისორი — ვ. ჩხეიძე, მხატვარი — დ. ვოუბა,

მუსიკა ა. არუთინიანისა. სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრი.

10 ივნისი — „კაცია ადამიანი?!“ — კომ. 2 მოქ. ი. ჰავჭავაძისა, დადგა გ. სიხარულიძემ, მხატვარია ა. გოგოლაძე, კომპოზიტ. — მ. ადამია. მესხეთის თეატრი.

12 ივნისი — „ლუარსაბი და დარეჯანი“ — სატირული კომ. 2 მოქ. ი. ჰავჭავაძისა ინსცენირება მ. გრიგორიანისა და თ. ჩანტლაძისა, თარგმანი მ. გრიგორიანისა, დადგა მ. გრიგორიანმა, მხატვარია მ. ტერ-მინასიანი მუსიკ. ვააფორმება ტ. ვამბარიანისა. შაუშიანის სახ. სომხური თეატრი.

12 ივნისი — „რკინის კარს უკან“ — პიესა 2 მოქ. თ. ვოდერძიშვილისა, დადგა და მუსიკ. ვააფორმა ალ. ნინუამ, მხატვარია გ. მღებრიშვილი. რუსთავეის დრამატული თეატრი.

14 ივნისი — „ჩვეულებრივი სასწაული“ — პიესა 2 მოქ. ე. შვარციისა, მთარგმნელია ა. გეაძბია, დადგა მ. კვიციანი, მხატვარია ლ. სილაგაძე, კომპოზიტ. ნ. გაბაშვილი, ქორეოგრაფი ა. ჯულუხაძე. სასცენო მოძრაობა შ. სხირტლაძისა. მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი.

14 ივნისი — „ხაფანგის ოსტატი“ — პიესა 2 მოქ. ს. აბდალაძისა, დადგა ა. ფანცხავამ, მხატვარია მ. ციციშვილი, კომპოზიტ. — ნ. ბერაძე. ქუთაისის თოჯინების თეატრი.

17 ივნისი — „ამალამ, მგონი, იქნება ქარი“... ვასილიევისა, მისი რომანის „ხვალ ომი იყო-ს“ მიხედვით, თარგმანი გ. ბუნხიკაშვილისა, ინსცენირება გ. ჟორდანიასი, დამდგმელი რეჟისორი გ. ჟორდანიასი, რეჟისორი — ნ. კვასხვაძე, მხატვარი — თ. ნინუა, ქორეოგრაფი — რ. წულუკიძე, კონცერტმასტერი — ნ. ავალიშვილი, დირიჟორი — ლ. ოვანეზოვი. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

20 ივნისი — „მაზე“ — ფსიქოლოგიური დეტექტივი 2 მოქ. რ. ტომასისი, მთარგმნელია ვ. ძივუა, დადგა თ. ალექსი-





შვილმა, მხატვარია გ. გვიჩია, მუსიკ. გააფორმეს: თ. ჭაიანმა, გ. ჩხატარაშვილმა. ფოთის ე. გუნდას სახ. თეატრი.

25 ივნიისი — „სარდაფი“ პიესა 2 მოქ. ე. ანუისა, მთარგმნელია თ. გოდერძიშვილი, დადგა ო. ცერაძემ, მხატვარია ზ. ცხადია. ფოთის გუნდას სახ. თეატრი.

27 ივნიისი — „ჩიტების ბაზარი“ — ორმოქმედებიანი პიესა თ. ჭილაძისა, რეჟისორი გ. ჩაკვეტაძე, მხატვარია ბ. ბესელია, მუსიკ. გააფორმა თ. შამილაძემ. ბათუმის თოჯინების თეატრი.

27 ივნიისი — „შავი კომედია“ — პიესა 2 მოქ. პ. შეფერისა, თარგმნა გ. ნიშნიანიძემ, რეჟისორი — ვლ. მაგარი, მხატვარი — ჯ. ფაჩუაშვილი, მუსიკ. გააფორმა ვლ. მაგარმა. ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. დრამატული თეატრი.

28 ივნიისი — „მზის სხივი“ — ზღაპარი 2 მოქ. ა. პოპესკუსი, რეჟისორი — ო. ბაღრიაშვილი, მხატვარი — შ. ციციშვილი, კომპოზ. — ვ. კახიძე. თოჯინების რუსული თეატრი

28 ივნიისი — „ჰადრაკი“ — სატირული კომედია 2 ნაწ. ე. ვანიევისა, დადგა გ. აბესაძემ, მხატვარია რ. ჩოჩიევი, ცეკვები და პანტომიმა მ. შავლოხოვისა. ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახ. თეატრის ოსური დასი.

28 ივნიისი — „ზღაპარი ცინდალზე, ვარსკვლავსა და მეგობრობაზე“ ზ. ბილიარსკასი, თარგმანი ნ. შურლაიასი, დადგა ა. დიასამიძემ, მხატვარია ბ. ბესელია. ბათუმის თოჯინების თეატრი.

28 ივნიისი — „როცა ქალაქს სძინავს“ — პიესა ერთ მოქ. ალ. ჩხაიძისა, დადგა შ. კობიძემ, მხატვარია გ. გაბისონია, მუსიკ. გააფორმა დ. ტურიაშვილმა. ზუგდიდის შ. დადიანის სახ. თეატრი.

28 ივნიისი — „კაცია აღამიანი?!“ პიესა 2 მოქ. ი. ჭავჭავაძისა, ინსცენირება გ. კეჭაყმაძისა, დადგა ს. კიკვაძემ, მხატვარია ლ. მურუსიძე, მუსიკ. გააფორმა

რ. შვეინაძემ. მახარაძის ა. მუსიკის სახ. თეატრი.

28 ივნიისი — „ალალე“ პიესა ერთ მოქ. რ. ინანიშვილისა, დადგა ა. ქონთარია, კომპოზიტორი გ. სიხარულიძე, ქორეოგრაფი — ბ. მონავარდისაშვილი. თელავის თეატრი.

29 ივნიისი — „ორმოცდამეერთე“ პიესა 2 მოქ. ბ. ლავრენევისა, დადგა გ. შალუტაშვილმა (რეჟისორ-დიპლომანტი), მხატვარია ე. ბარბლიშვილი, მუსიკ. გააფორმა მ. აღამიამ. მესხეთის თეატრი.

30 ივნიისი — „რვა მოსიყვარულე ქალი“ სატირული კომ. 2 მოქ. რ. ტომასი, მთარგმნელია ლ. პაქისაშვილი, დადგა ლ. მირცხულავამ, მხატვარია ირ. მჭედლიშვილი, კოსტუმების მხატვარი — ნ. ტყემალაძე, მუსიკ. გააფორმა ლ. ჭავჭავიშვილმა. გორის გ. ერისთავის სახ. თეატრი.

შეადგინა მ. გოგოლაშვილმა.

**გარეკანის პირველ გვერდზე:**

სცენა კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან  
„30 აგვისტო“

**გარეკანის მეორე გვერდზე:**

ილია ჭავჭავაძე

**გარეკანის მესამე გვერდზე:**

სცენა მახარაძის ალ. წუწუნავის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „გა-  
მარჯობათ, ხალხო“.

**გარეკანის მეოთხე გვერდზე:**

თინა გეინე. ესკიზი სპექტაკლისათვის „დრაკონი“

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

№ 5 (159) 1987 г. Тбилиси

Редактор **ГУРАМ БАТИАШВИЛИ**

გადაეცა წარმოებას 15/X-87 წ.  
ხელმოწერილია დააბეჭდად 29/X-87 წ.  
სააღრიცხვო-სავაჭრო-საგამომცემლო თაბახი 6,66  
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 5,85  
ქალაქის ზომა 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
უე 14068  
შეკვეთა № 3207  
ტირაჟი 1500

ფასი 55 კპ.  
ინდექსი 76143

Сдано набор 15/X-87 г.  
Подписано к печати 29/X-87 г.  
Учетно-издательских листов 6,66  
Объем издания 5,85  
Заказ № 3207  
УЭ 14068  
Тираж 1500

Цена 55 коп.  
ИНДЕКС 76143

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

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



