

1987

ISSN 0136-2666

თეატრალური მოამბე

საქართველოს
საზოგადოებრივი
მედიის ცენტრი



6. 1987





თეატრალური

მსახე

30

თეატრალური მოამბე



6. 1987

ნოემბერი—დეკემბერი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია გაგრაძე,
ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ოთარ ეგაძე,
ვანო კიკნაძე,
ბადრი კობახიძე,
ლილი ლომთათიძე,
გიგა ლორთქიფანიძე
როპერტ სტურუა,
ერეკლე ქარაელიშვილი,
ვახტანგ ქართველიშვილი,
ნინო შვანდირაძე,
თემურ ჩხეიძე,
გიორგი ციციშვილი,
თამაზ ზილაძე,
დომინიკო ჯანელიძე.

წელიწადი 130-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

ია გამრეველი — გარდაქმნა თეატრსაც უნდა შე-
ეხოს 3

კ ა მ ა თ ი

იმანე, თუ როგორ ვმუშაობდით გასულ სეზონში
და როგორ უნდა ვიმუშაოთ 13

ს კ ე ქ ტ ა კ ლ ე ზ ი

ქვეყნის ღონისა და სიცოცხლის მიმცემი (დია-
ლოგი) 26

არსენ ლობოვიჩი — მაღალ ნოტაზე 32

იამზე გვათუა — რეჟისორის ბოლო სპექტაკლი . . . 35

ნათელა ურუშაძე — „ალაღე“ 39

გიგა ლორთქიფანიძე-ის

ირაკლი აბაშიძე — მუდამ მაძიებელი 44

რობერტ სტურუა — დაუცხრომელი 46

ბადრი კობახიძე — ერთი ეპიზოდი და მრავალი
სურვილი 46

ვადიმ კოროსტილევი — რამდენიმე სიტყვა მე-
გობარზე 47

გოგი ქავთარაძე — ყოველთვის ჩემს გვერდითაა . . 43

ლევონი ზორინი — ეროვნული ნიშან-თვისების
მარად დამცველი 50

ეთერ კოლონია — ორასი როლის შემქმნელი 52

ანზორ ზერხაძე — მაცურებელი უნდა დააფიქრო
გიორგი ყაჯრიშვილი — საქართველოს თეატრალურ
ნაგებობათა ისტორიისათვის 56

ს ი ტ ჯ ვ ა — მ ა მ უ რ ხ ა ე ლ ს

ფირუზ მეტრეველი — რა შეუძლია ხელოვნებას
თემურ შიმშილაშვილი — ახალი შემოქმედებითი
სულისკვეთებით 66

თეთნულდ გონიჭაშვილი — მოამაგე 67

იზოლდა წიქარიშვილი — შემოქმედი სარკეს სთა-
ვაზობს მაცურებელს 60

პიტერ ბრუცი — გროტოვსკის თაობაზე 71

ეთი გროტოვსკი — ღარიბი თეატრისაკენ 71

ნათელა ურუშაძის ორი წიგნი

ნინო შვანიგირაძე — მეორე სიცოცხლე გრძელ-
დება 80

ზაალ მესხენგისერი — არტისტული ცხოვრების გზა
შეხვედრები, განხილვები 86, 92, 102

პ ი ე ს ა

ეჟენ იონესკო — ეტიუდი ოთხი მსახიობისათვის . . 93

სურვილები, შანიშვნები

„თეატრალური მოამბის“ დაარსებიდან
30 წლის ბავშვ

გიგა ლორთქიფანიძე, ეთერ გუგუშვილი, გიორგი
გეგეჭკორი, თემურ ჩხეიძე, ალექსანდრე ქანთა-
რია 99

პარლამენა თეატრსაც უნდა შეეხოს

1986—87 წლების სეზონი განსაკუთრებული მნიშვნელობის იყო იმ მოვლენების სიუხვით, რაც ჩვენი ქვეყნის საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების წარმმართველ ძალად იქცა. დემოკრატიზაცია, საჯაროობა, რომელიც ასე ფართოდ შემოვიდა ჩვენს უოფაში, თანდათან მკვიდრდება თეატრების საქმიანობაში. ამის ერთ-ერთ გამოხატულებად იქცა სსრკ თეატრის მოღვაწეთა კავშირის შექმნა, რამაც კიდევ უფრო აამაღლა თეატრის როლი და პასუხისმგებლობა ქვეყანაში მიმდინარე გარდაქმნათა რთულ პროცესში.

გულწრფელად უნდა ვაღიაროთ, თეატრები, შეიძლება ითქვას, მომწაადებელნი აღმოჩნდნენ ამ რევოლუციური გარდაქმნების წინაშე და ეს მხოლოდ ჩვენი რესპუბლიკის თეატრებისთვის როდია დამახასიათებელი, სამწუხაროდ, იგი საერთო საკავშირო მოვლენად იქცა. დღეს თეატრები თითქოს გზაჯვარედინზე დგანან და უჭირთ სამომავლო გეგმების პრაქტიკული დასახვა, სიტყვის საქმედ ქცევა. თეატრს თავისი სპეციფიკის გამო არ ახასიათებს პრესის მსგავსი ოპერატიულობა. თუ არ შეიქმნა სათანადო დონისა და შინაარსის დრამატული ნაწარმოები და მას თეატრში არ დახვდა სათანადოდ მომწაადებული სადადგმო ჯგუფი, ჩვენი დროის შესატყვის სპექტაკლს ვერ მივიღებთ. არადა, დრო არ იცდის. დრამატურგის ჯერჯერობით აქტიურობა აკლია.

წინაპირობა ისეთი გახლდათ, რომ ქართული თეატრი მომწაადებული უნდა შეხვედროდა დღევანდელ დღეს, გარდაქმნის მოთხოვნებს, მაგრამ ეს ასე არ მოხდა! ექსპერიმენტის მეოხებით რესპუბლიკის ოთხ თეატრს მიეცა სრული თავისუფლება როგორც ორგანიზაციულ, ისე შემოქმედებით და ფინანსურ სფეროში. თუ ვიმსჯელებთ იმის შესახებ, თუ როგორ გაიაზრეს თეატრებმა რეპერტუარი. როგორ შესძლეს მათ მსახიობების დატვირთვა, დასის შემადგენლობის მოწესრიგება, ფინანსური საქმიანობა, მაინცდამაინც სახარბიელო სურათი არ წარმოგვიდგება. როგორც ჩანს, დამოუკიდებელი ცხოვრებისათვის თეატრებს არ ეყოთ ძალა და გამოცდილება. მართალია, ზ. ფალააშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრმა შედარებით მეტი გამოიმგონებლობა გამოიჩინა, რაც გამოიხატა მსახიობთა მატერიალური სტიმულირების მიზნით მათი ხელფასების გადასინჯვაში; ხოლო შოთა რუსთაველის სახ. თეატრმა, ჯერჯერობით, მხოლოდ ერთი დიდად წარმატებული სპექტაკლის ხარჯზე ბილეთის ფასი გაზარდა, თუმცა, ექსპერიმენტის პირობა ცალკეულ, ამორტიზირებულ სპექტაკლებზე ბილეთის ფასის დაკლებასაც გულისხმობს. რაც შეეხება მარჯანიშვილის სახ. და თელავის თეატრებს, დამაფიქრებელია მათი ინერტულობა. უოველივე ამის გამო შეგვიძლია აღვნიშნოთ, რომ ჩვენს თეატრებში ექსპერიმენტმა ჯერჯერობით ფეხი ვერ მოიკიდა. საპირობა მე-

სტატიას საფუძვლად დაედო სიმ კავშირის პლენუმზე წაკითხული მოხსენება.

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. სახ. რესპუბ.



ტი მონღოლებს, ინციპიტოვს. საკუთარი რეზერვების გამოვლენა, ეკონომიკური უზრუნველყოფის გაძლიერება, გარდაქმნა. ექსპერიმენტი იმითაც არის საინტერესო, რამდენადაც ხელს უწყობს თეატრის შემოქმედებითი პოტენციალის სრულ გამოვლენას, შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოკვეთას, თეატრის მატერიალური ბაზის განმტკიცებას.

გადავავლოთ თვალი გასულ სეზონს. ცხადია, როგორც ნებისმიერ სეზონს, ამ სეზონსაც თავისი სირთულეები გააჩნდა, და წარმატებებიც, ამიტომ ერთნიშნა შეფასებას ვერ მივცემთ მას. გასულ სეზონში რესპუბლიკის თეატრების მუშაობა ძირითადად წარმართა ორი მნიშვნელოვანი თარიღის — დღე-ღამე ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70 წლისთავისა და ილია ჭავჭავაძის დაბადებიდან 150 წლისთავის ღირსეულად შეხვედრის ნიშნით. ამ მიზნით ყველა თეატრმა რეპერტუარში საგანგებოდ შეიტანა პიესები, რომელთა ნაწილი უკვე განხორციელდა, ნაწილზე კი გრძელდება მუშაობა.

განვიხილო სეზონი მრავალმხრივი მიღწევებით არ გამოირჩეოდა. მაგრამ იმის დაუნახაობაც, თუ რა მოსავალი მოგვიტანა მან, ჩემი აზრით, არ იქნება მართებული.

მნიშვნელოვანი და წარმატებული სპექტაკლებიდან დავასახელებ, უპირველეს ყოვლისა, „მეფე ლირს“ რუსთაველის სახელობის თეატრში. მუსიკალურ თეატრებში „დონ კარლოსსა“ და „მევიოლინეს სახურავზე“, აგრეთვე მსაყურებელმა კარგად მიიღო და, ჩვენის აზრით, საყურადღებო ნამუშევრები შემოგვთავაზეს: ატტენის თეატრმა ე. ნინოშვილის „პარტახი“ (რეჟისორი ს. მრევლიშვილი); სოხუმის გამსახურდიას სახ. თეატრმა გორკის „ფსიქოზე“ (რეჟ. გ. ქავთარაძე); თელავის სახელმწიფო თეატრმა რ. ინანიშვილის „ალალი“ (რეჟ. ა. ქანთარია); კიათურის ა. წერეთლის სახ. თეატრმა ლ. თაბუკაშვილის „ათვინიერებენ მიმინოს“ (რეჟ. ლ. სვანაძე); მახარაძის ა. წუწუნავას სახ. თეატრმა ნ. დუმბაძის მიხედვით „გამარჯობათ, ზღბო!“ (რეჟ. ვ. ჩიგოგიძე); სოხუმის ჭანბას სახ. აფხაზურმა თეატრმა კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ (რეჟ. ვ. კოვე); შაუმიანის სახ. თეატრმა „ლუარსაბი და დარეჯანი“ (რეჟ. მ. გრიგორიანი).

მართალია, რუსთაველის სახ. თეატრი დიდხანს მუშაობდა შექსპირის „მეფე ლირზე“, მაგრამ შედეგმა მოლოდინი გაამართლა. იმ დღიდან, რაც შესრულდა „მეფე ლირის“ ქართული თარგმანი, არაერთმა თაობამ სცადა მისი სცენური ხორც-შესხმა. მაგრამ ყველას კარგად მოგვხსენებათ, თუ რა ბედი ეწია ამ ცდებს ჩვენში — საქართველოში, სადაც შექსპირის პიესების დადგმის მდიდარი ტრადიცია არსებობს, ეს ნაწარმოები საჭილდაო ქვა ვახდა ქართული სცენის ოსტატებისათვის და რაოდენ სასიხარულოა, რომ მოწმენი ვართ „მეფე ლირის“ ქემ-მარიტი დაბადებისა ქართულ თეატრში.

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის 1987 წლის შემოქმედებით მიღწევათა შორის განსაკუთრებულ აღნიშვნას იმსახურებს „დონ კარლოსი“. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელისა და მთავარი დირიჟორის, გ. კახიძის ეს არჩევანი შესანიშნავი ბანის, მსოფლიოში აღიარებული მომღერლის პ. ბურჭულაძის არსებობამ განაპირობა. სპექტაკლის წარმატება დიდად განსაზღვრა მისმა ნიჟმა და ოსტატობამ, აგრეთვე წამყვან პარტიათა დანარჩენმა შემსრულებლებმა, რომლებმაც მას ღირსეული პარტნიორობა გაუწიეს.

ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრში წარმატებით დაიდგა ანუ



ტიკელი კომპოზიტორის ჯ. ბოცისა და ლიბრეტისტ ჯ. სტაინის ორ მოქმედების მქონე მითოიკლი „მევიოლინე სახურავზე“. სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი კავშირის სახალხო არტისტი გიგა ლორთქიფანიძე. მერძვე ტევიეს ურთულესი სახე შესანიშნავად განასახიერა ბ. ბეგალიშვილმა, ამავე როლზე თეატრმა მოიწვია მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობი თ. შაისურაძე. მითოიკლში დრამის მსახიობის შეუვანამ მთავარი გმირის სახეს და თვით სპექტაკლსაც ახალი, მეტად საინტერესო ნიუანსი შესძინა. ბეგალიშვილისა და შაისურაძის განსხვავებულმა ინდივიდუალობამ, ვოკალურმა და სცენურმა მონაცემებმა ორი, ასევე განსხვავებული, გმირის სახე შექმნეს. ორივე მსახიობის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ტევიეს როლი უდავოდ მნიშვნელოვან ადგილს დაიკავებს.

„მევიოლინე სახურავზე“ თეატრის რეპერტუარის ერთ-ერთი საუკეთესო დადგმაა. სპექტაკლი საინტერესოა მუსიკალურად, შესანიშნავია მისი სცენური გადაწყვეტა, მხატვრობა. პრესამ მაღალი შეფასება მისცა ამ დადგმას. სპექტაკლს დიდი წარმატება ხვდა ოდესაში გასტროლების დროს.

სეზონის მნიშვნელოვანი სპექტაკლებიდან რამდენიმე ნამუშევარი შექმნილია კლასიკური ნაწარმოების მიხედვით. მათგან ზოგიერთი იწვევს კამათს, ზოგი აქტიურ მხარდაჭერას, მაგრამ ყველა შემთხვევაში საქმე გვაქვს კლასიკის თანამედროვე, საინტერესო რეჟისორულ და აქტიორულ გააზრებასთან. თუკი მეტეხის თეატრის სპექტაკლში „პარტახი“ ჩვენ გვზილავს კლასიკისადმი კეთილსინდისიერი და სათუთი დამოკიდებულება, ამ თითქოსდა არასცენურ ნაწარმოებში მსახიობთა ორგანული ქმედება, ხასიათის წვდომის უნარი, სოხუმელთა სპექტაკლში „ფესკერზე“ ცნობილი გორკისეული პიესის ადაპტაცია ერთობ მოულოდნელი და საინტერესო აღმოჩნდა. ჩვენ მოწმენი გავხდით ისეთი ფაქტისა, როდესაც რეჟისორული სითამამე მსახიობების მიერ დიდი ენთუზიაზმითა და სიყვარულით არის ხორცშესხმული.

აფხაზეთის ს. ქანბას სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში დადგმული კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ (რეჟისორი ვ. კოვე) გამოირჩევა პროფესიული დონით, კლასიკური ნაწარმოების არაჩვეულებრივი თანადროული ინტერპრეტაციით, რამაც მაყურებელთა ცხოველი ინტერესი გამოიწვია.

ასევე თანამედროვედ აღედრდა „ლუარსაბი და დარეჯანი“ ილიას „კაცია-ადამიანის?!“ მიხედვით სომხურ თეატრში (რეჟისორი მ. გრიგორიანი). მართალია, გროტესკულ პლანში გადაწყვეტილი სპექტაკლი ზოგჯერ წრეგადასულ ექსცენტრულობაში გადადის, მაგრამ მაინც უტყუარი მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევა.

გარკვეულ პარადოქსთან გვაქვს საქმე, როდესაც ვიწყებთ მსგელობას თანამედროვეობის ამსახველ ნაწარმოებებზე. დღესაც კლასიკა უფრო თანამედროვედ უდერს, ვიდრე ჩვენი დღეების ამსახველი ნაწარმოებები. ზემოთ უკვე მოგახსენეთ, რომ ჩვენმა დრამატურგებმა მხარი ვერ აუბეს მომხდარ მოვლენებს. და თუ მე მაინც გამოვყოფ რამდენიმე სპექტაკლს თანამედროვე თემაზე, ალბათ, უფრო სპექტაკლის მხატვრული ღირსებებიდან გამომდინარე, ვიდრე თემების აქტუალობიდან.

მწერალი რევაზ ინანიშვილი, შეიძლება ითქვას, თელაველთა წყალობით დამკვიდრდა ქართულ თეატრში. რეჟისორმა ა. ქანთარია მემორედ მიმართა ავტორს, რომელმაც ასეთი დიდი წარმატება მოუტანა მას შემოქმედებითი გზის დასაწყისში. სპექტაკლი „ალაღვი“ ამ ორი ხელოვანის შემოქმედებითი შეხვედრის საინტერესო ვაგრაჟიებაა.



ბოლო ხანებში მახარადის ა. წუწუნავას სახ. თეატრისთვის ასეთივე საკუთრება ავტორი გახდა ნ. დუმბაძე, თეატრს განზრახული აქვს ყოველ სეზონში მისი ნაწარმოების განხორციელება. სპექტაკლი „გამარჯობათ, ხალხო!“ ვ. ჩიგოგიძის დადგმით, კიდევ ერთი ორიგინალური წაკითხვაა ნოდარ დუმბაძის სახელგანთქმული ნაწარმოებისა „მე, ბებია, ილიკო და ილიარიონი“. რეჟისორი იუენებს გათამაშების პრინციპს. დადგმაში უხვად შეაქვს გურული ხალხური სიმღერები, პანტომიმური საშუალებები, რომელსაც ასე მოხდენილად ასრულებენ სპექტაკლის მონაწილენი. მახარაძელთა სპექტაკლს წარმატება ჰქონდა ბაშუე. იკაბიის ქართველ მშენებლებთან, აგრეთვე მოსკოვში მცირე გასტროლების დროს სამხატვრო თეატრის სცენაზე, რომელთანაც თეატრს მრავალწლიანი შემოქმედებითი მეგობრობა აკავშირებს.

სასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა ახალგაზრდა რეჟისორის ლ. სვანაძის სპექტაკლმა „ათვინიერებენ მიმინოს“ კუთურის ა. წერეთლის სახ. თეატრში. პიესა მრავალჯერს გათამაშდა ქართულ სცენაზე, მაგრამ ლ. სვანაძისეულ დადგმაში მან ახალი უღერადობა შეიძინა. რეჟისორი თამამად მოვიდა მასალასთან, რაც დრომაც განაპირობა და ლ. თაბუკაშვილის ეს პიესა-იგავი თავისი სრული სათქმელით გამოჩნდა — ძალდატანებით შეიძლება შეაყვანოს ადამიანის თავისუფალი აზროვნება, მაგრამ საბოლოოდ მაინც ვერ გარდაქმნი მას და ვერც მოსპობ. ყოველივე ამასთან ერთად, სპექტაკლის ღირსება მისი სცენოგრაფიული (მხატვ. გ. გეგეჭკორი) და პლასტიკური გადაწყვეტის სინთეზში მდგომარეობს.

გასული სეზონის მნიშვნელოვანი მოვლენებიდან აღსანიშნავია რუსთაველის სახ. თეატრის შესვლა განახლებულ შენობაში და, მასთან ერთად, თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა საქმოდ მოზრდილი ჯგუფის შემოქმედებითი ცხოვრების დაწყება სახელგანთქმულ კოლექტივში. რეჟისორ-პედაგოგმა გიგო უორდანიამ ჭერ კიდევ ინსტიტუტში, ამ ჯგუფთან ერთად შექმნა სპექტაკლები, რომლებმაც ფართო საზოგადოებისა და ახალგაზრდობის ინტერესი და მოწონება დაიმსახურა. მათი ბოლო ნამუშევარი გასული სეზონის ერთ-ერთი საუკეთესო დადგმა — ბ. ვასილეთის „ამდამ, მგონი, იქნება ქარი“ (მისივე რომანის „ხვალ კი ომი იყო“-ს მიხედვით) ამას წინათ წარმატებით იქნა ნაჩვენები კაუნასში გაერთიანებულ თეატრ-სტუდიების საუკეთესო დადგმების დათვალეირებაზე, რომელიც მიეძღვნა დიდი ოქტომბრის 70-ე წლისთავს. რუსთაველის სახ. თეატრის ამ თარიღისადმი მიძღვნილმა სპექტაკლმა ერთხმად მოიპოვა საუკეთესო სპექტაკლის სახელი. მისი განხილვის დროს ჩვენი ქვეყნის წამყვანმა თეატრმცოდნეებმა მაღალი შეფასება მისცეს როგორც რეჟისორულ, ისე აქტიორულ და სცენოგრაფიულ ნამუშევრებს.

საიუბილეო წლის ღირსშესანიშნავ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ თბილისში ლიტერატურული თეატრის დაარსების ფაქტი. კოტე მახარაძემ საოცარი ენთუზიზმით, ძალების დაუშურველად, მისთვის ჩვეული პროფესიონალიზმით მოკიდა საქმეს ხელი და სასახელოდ გაასრულა ეს მეტად საჭირო, საპასუხისმგებლო ჩანაფაქტი. ჩვენ უკვე ვიხილეთ მისი პირველი წარმოდგენა, ლიტერატურული გემოვნებით გამორჩეულმა პიროვნებამ შექმნა განწყობილება, რომელშიაც აზრა ემოციასთან ისეა შეჭერებულა, რომ მაყურებელი წამითაც კი არ ეთიშება მას, მსახიობთან ერთად ფიქრობს, განიცდის და იმუხტება.

გასულ სეზონში შედგა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი, ამჭრად საკავშირო მახშტაბის, ღონისძიება — ოქტომბრის 70 წლისთავისადმი მიძღვნილი ახალგაზრდული სპექტაკლების მესამე ფესტივალი.

გასულ სეზონში თბილისში გაიმართა აგრეთვე თეატრალურ კრიტიკოსთა საერთაშორისო სიმპოზიუმი თემაზე „თეატრალურ კრიტიკოსთა მომზადების პრობლემები“. სიმპოზიუმში, რომელიც თეატრის საერთაშორისო ინსტიტუტის საბჭოთა ცენტრის ინიციატივით ჩატარდა, მონაწილეობა მიიღო მსოფლიოს 24 ქვეყნის თეატრალურმა კრიტიკოსმა. ის ფაქტი, რომ ასეთი ღონისძიება თბილისში ჩატარდა, თავისთავად მეტყველებს ქართული თეატრის საერთაშორისო ავტორიტეტზე. სასურველია, რომ ასეთ სერიოზულ ფორუმებს ჩვენი კრიტიკოსები უფრო მომზადებულნი შეხვდნენ.

ქართული თეატრი ამ ბოლო ხანებში ხშირად გადის საგასტროლოდ უცხოეთში, ჩამოაქვს შესანიშნავი პრესა, გვიზიარებს ახალ მაყურებელთან შეხვედრის სიხარულს, მაგრამ ყოველივე ეს, ჩვენი თეატრალური ცხოვრების მეტად მნიშვნელოვანი, მაგრამ მანაც ერთი მხარეა, რომელიც ვერ გადაფარავს იმ მრავალ შინაგან პრობლემას, რომლებიც ყოველდღიურად იჩენენ თავს ჩვენი თეატრების ცხოვრებაში.

ამ პრობლემებიდან, უპირველეს ყოვლისა, მინდა პროფესიონალიზმის საკითხს შევხვო. ეს არის ჩვენი თეატრალური ხელოვნების აქილევსის ქუსლი. მთელი რიგი სპექტაკლები, როგორც დედექალაქის, ისე რაიონის თეატრებში, ხასიათდება დაბალი საშემსრულებლო დონით, როგორც რეჟისორული, ისე აქტიორული თუ სცენოგრაფიული ნამუშევრების თვალსაზრისით, დაბალი სადადგმო კულტურით. ეს ნაწილობრივ აიხსნება ობიექტური მიზეზებითაც, მაგრამ ამას გააჩნია თავისი სუბიექტური მიზეზები. როგორც წესი, მსახიობები მინდობილნი არიან რეჟისურაზე და ნაკლებად ზრუნავენ პროფესიულ ზრდაზე, შემოქმედებითი ფორმის შენარჩუნებაზე. უმეტესობა სამეტყველო აპარატს, ხმას, მეტყველებას, დიქციას უურადღებას არ აქცევს, რომ არაფერი ვთქვათ სცენურ მოძრაობაზე, კოსტუმის ტარების კულტურაზე და წარმოიდგინეთ სამსახიობო ხელოვნების ელემენტარულ კანონებზე. ხშირად გვესმის რეჟისორებისაგან, რომ სპექტაკლზე მუშაობისას დიდი ენერჯის დახარჯვა უხდებათ სწორედ ამ ელემენტების დახვეწაზე და არა სხვების სიდრმისეულ გააზრებაზე. რაც შეეხება რეჟისურას, არც აქ გვაქვს ყველაფერი რიგზე. საკმარისია გაჩნდეს ვაკანსია მთავარი რეჟისორის ადგილისა, რომ იწყება თავსატეხი ამოცანის გადაწყვეტა — ვინ დაინიშნოს თეატრის ხელმძღვანელად. მართალია, რეჟისორების რაოდენობა საკმარისზე მეტია, მაგრამ მათ შორის რამდენიმეა ისეთი, ვისაც ანდობ შემოქმედებითი პროცესის წარმართვას. ვიცით, რომ ხელმძღვანელობის უნარი ყველა რეჟისორს არ გააჩნია, მაგრამ ინსტიტუტში მიღების პროცესში პიროვნულ თვისებებსაც უნდა მიექცეს ყურადღება, იმას, თუ რამდენად მზად არიან ინსტიტუტის კურსდამთავრებულები დამოუკიდებელი შემოქმედებითი მუშაობისათვის. ამაში მე ვგულისხმობ მხატვრულ აზროვნებასაც და მოქალაქეობრივ პასუხისმგებლობასაც.

თეატრებს, როგორც მოგეხსენებათ, ყოველწლიურად უმტკიცდებათ პრემიერების გეგმა, პერსპექტიული და მიმდინარე რეპერტუარი. ჩვენ ვიკრიბებით სამინისტროს კოლეგიაზე თეატრის მოღვაწეთა კავშირთან ერთად და ვმსჯელობთ, ვკამათობთ. ასეთი ხანგრძლივი და ემოციური პროცესის შემდეგ ვამტკიცებთ რეპერტუარს. ცოდა გამხელილი ჯობია. ვამტკიცებთ, მაგრამ ბოლომდე არა ვართ დარწმუნებული, რომ თეატრები დანაპირებს შეასრულებენ. მიუხედავად იმისა, რომ წარმოდგენილი რეპერტუარის კოლეგიაზე განხილვის დროს თეატრებში თითოეულ პეისას, შეიძლება ითქვას, კბილებით იცავენ, გადის სულ ცოტა ერთი



ბევრ და თეატრები იწყებენ არგუმენტების მოწვევლებას და ითხოვენ რეპერტუარის შეცვლას. თურმე არ გაუთვალისწინებიათ პარალელური სპექტაკლები, მსახიობთა დატვირთვა, მათი შესაძლებლობები და სხვა და სხვა. ამიტომაც კოლეგიაზე დამტკიცებული რეპერტუარი და ფაქტიურად შესრულებული რეპერტუარი ძალზე დაცილებულია ერთმანეთს. საქმე იქამდე მიდის, რომ ახალი დადგმების გეგმებიდან ერთი დასახელება ხორციელდება. სამაგალითოდ მოვიშველიოთ სტატისტიკური მონაცემები: ჭიათურის ა. წერეთლის სახ. თეატრმა გეგმიური 5 სპექტაკლიდან განახორციელა 5, აქედან მხოლოდ ერთია დამტკიცებული. თითქმის ანალოგიური მდგომარეობაა რუსთავის თოჭინებისა და თბილისის რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრებში. ვერ დავასახელებთ ერთ თეატრსაც კი, რომელმაც რუსულად შეასრულა თავისი დანაპირები. აქ მხედველობაში არა მყავს მხოლოდ ის თეატრები, რომლებშიც მოხდა ხელმძღვანელობის შეცვლა და ამის გამო სახეიცვალა ადრე დამტკიცებულმა რეპერტუარმა.

საინტერესოა სხვა სტატისტიკური მონაცემებიც. რესპუბლიკის დრამატულ და საბავშვო თეატრებს მაყურებლისათვის უნდა ეჩვენებინათ 151 პრემიერა, ფაქტიურად მხოლოდ 128 სპექტაკლმა იხილა რამისი შუქი. თანამედროვე ტენდენციებ ისეთ უპასუხისმგებლობას ვერ აიტანს. თეატრები საბოლოო ჯამში უნდა გადავიდნენ სამეურნეო ანგარიშზე. იმ თეატრების მისამართით, რომლებიც ვერ ამართლებენ შემოქმედებითად და ფინანსურად, ლოგიკურად წამოიჭრება მათი უოფნა-არყოფნის საკითხი.

არ არსებობს სეზონი, რომლის აფიშაზეც არ გამოჩნდება ახალი პიესა. არც გასული სეზონი იყო გამონაკლისი. ჩვენმა თეატრებმა ათამდე ახალ პიესას მანჩეტს სცენური სიცოცხლე, ესენია: თ. ჭილაძის „ჩიტების ბაზარი“, რ. ინანიშვილის „ალაღი“, თ. გოდერძიშვილის „რკინის კარს უკან“, ლ. მალაზონიას „მგზავრები“, ლ. მრელაშვილის „ოლოლები“, ახალგაზრდა დრამატურგების: თ. ბაძაღუს „ლუზა ჩაუშვი ანგელოზო!“, ი. სამსონაძის „შულამისას“, თ. აბულაშვილის „ურჩინველების საქორწინო ცეკვა“, მ. დოლიძის „მდგმურები“.

როდესაც ვლადიმერ პარტოლ თეატრზე, ამოსავალი წერტილი მანც ორი აკადემიური თეატრია — რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობისა, ვგსურს თუ არა, ეს ორი თეატრი აყალიბებს ქართული თეატრის მხატვრულ სახეს. ნათქვამია — „გამარჯვებულებს არ სჯიანო“. რუსთაველის თეატრის გასული სეზონი ერთობ უფერული იქნებოდა, რომ არა „მეფე ლირის“ წარმატება. რაც შეეხება მარჯანიშვილის თეატრს — ლენინგრადში ბრწყინვალედ ჩატარებული გასტროლების შემდეგ თეატრი, როგორც იტყვიან, ფეხზე ვერ დადგა. ამ კოლექტივის შინაგანმა მოუწესრიგებლობამ, კონფლიქტებმა ჩაკლა შემოქმედებითი ინტერესები. თეატრში ლ. მალაზონიას „მგზავრები“ ერთადერთი ახალი დადგმა აღმოჩნდა სეზონის მანძილზე. პიესას, სამწუხაროდ, ვერ მოეძებნა შესაბამისი სცენური გასაღები, რაო დაძლეული უოფლიყო ლიტერატურული მასალის სისუსტე. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა რამდენიმე სპექტაკლის შემდეგ იგი მოხსნა რეპერტუარიდან. ამაში ვერ დავადანაშაულებთ მხოლოდ თეატრის ხელმძღვანელობას. ჩვენ იმედი გვაქვს და იმის საფუძველიც გავჯანჩია, რომ თეატრი გამოიტანს სათანადო დასკვნებს შექმნილი მდგომარეობიდან. მართალია, თეატრი ექსპერიმენტუა და კულტურის სამინისტრო აქტიურად არც უნდა ერეოდეს მის სარეპერტუარო პოლიტიკაში. მაგრამ როგორც ამ თეატრის თაყვანისმცემელს, არ შემოიძლია არ გამოვთქვა ჩემი გაცნობა თეატრის მიერ დასადგმელად შერჩეული პიესების მი-



მართ. ძირითადად რეპერტუარი აგებულია უცხოურ დრამატურგიაზე, ჩვენს ქვეყნის კუთრივ ამ პიესების წინააღმდეგი არა ვართ და არც შეიძლება ვიყოთ, მაგრამ ამის იმის კითხვა — რამდენად ორგანულია ისინი მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სტილისტიკისათვის. ვფიქრობ, კარგი იქნება, თუკი თეატრი ამ მიმართებით გადახედვს თავის საქმიანობას.

უფრო მეტს მოველოდით ახმეტელის სახ. თეატრის ახალი ხელმძღვანელობისაგან. უველა კარგად იცნობს ი. კაკულიას შემოქმედებას, მსახიობებთან მუშაობის მის უნარსა და უტყუარ ალღოს. რამდენი შესანიშნავი სახე შეიქმნა მის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში. ამ ბოლო ხანს კი რატომღაც, რეჟისორი გაიტაცა ფორმისეულმა, გარეგნულ გამომსახველობათა საშუალებებმა სპექტაკლში არსებობისა და ძირითადის საზიანოდ. ეს დაეტყო ამ თეატრში დადგმულ სპექტაკლებს „ზაზაღეთისა ტბის ძირას“ და „დედილო კურაში“.

დიდხანს, მოთმინებით ვადევნებდი თვალს მოწარდ მყურებელთა რუსული თეატრის მუშაობას. თეატრში ხუთი რეჟისორია, რომლებსაც ზუსტად არ აქვთ განსაზღვრული თავისი სამუშაო გეგმა, რის გამოც ხშირად ცვლიან პიესებს. პიუხედავად იმისა, რომ რუსული დრამატურგია დიდი არჩევანის საშუალებას იძლევა, თეატრს მაინც უჭირს რეპერტუარის შედგენა. სეზონიდან სეზონში გადადის ალფრედ მიუსეს „სიყვარულთან არ ხუირობენ“, ა. სულაკაურის „სალამურა“. თეატრი სადადგმო გეგმას ასრულებს ძველი სპექტაკლების აღდგენის ხარჯზე. ეტუობა ამ გარემოებამ განაპირობა ისიც, რომ თეატრმა დღემდე ვერა და ვერ შეარჩია ილიასადმი და დიდი ოქტომბრის 70 წლისთავისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებები.

ჩვენი კოლექტივების უმრავლესობა სიამოვნებით ტოვებს რესპუბლიკის საზღვრებს, რათა ახალ მყურებელს გააცნოს თავისი ხელოვნება. ამ მხრივ გამოირჩევა სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. თეატრი, რომელმაც წარმატებით ჩაატარა გასტროლები მინსკსა და გროდნოში. თეატრის ხელმძღვანელობამ თავისი საქმიანობის სისტემაში შემოიღო გაცვლითი გასტროლები. ამას თავისი სიკეთეც და ნაკლიც გააჩნია იმ თვალსაზრისით, რომ რესპუბლიკის თეატრები კარგავენ ერთერთ სავასტროლო მოედანს. სოხუმის გამსახურდიას სახ. თეატრი კარგად ართმევს თავს როგორც შემოქმედებით, ასევე ფინანსურ ამოცანებს.

როგორ მუშაობენ დღეს ა. გრიბოედოვის სახ., ბათუმის, ახალციხის, ფოთის. ცხინვალის თეატრები, რომელშიც ხელმძღვანელობა შეიცვალა. ა. გრიბოედოვის სახ. თეატრში საგრძნობლად გაუმჯობესდა ფინანსური მდგომარეობა, რასაც ვერ ვიტყვით გასულ სეზონში დადგმული სპექტაკლების ხარისხზე. კრიტიკამაც ამჯერად არ დააყოვნა, შესაშური ენერგიით შეუტია თეატრს.

რაც შეეხება ახალციხის თეატრს, ახალგაზრდა რეჟისორებმა პირველი იმედის მომცემი ნაბიჯები გადადგეს და ვფიქრობთ, ამ თეატრის ოცი წლის მანძილზე შექმნილ სასიკეთო ტრადიციებს თავისი ახალგაზრდული შემართებით განავითარებენ.

საინტერესო ძვრები ხდება ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო თეატრში, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა რეჟისორი გიორგი ჩავჭავაძე. მის მიერ განხორციელებული სპექტაკლი, თამაშ ჭილაძის „ჩიტების ბაზარი“, გამოირჩევა პროფესიული ღირსებებითა და რეჟისორული თვალთახედვის სიცხადით. იმედია, თეატრის დღევანდელი რეჟისურა — მ. ლებანიძე, ზ. სიხარულიძე და გამოცდილი



ე. ჩაიძე — მხარში ამოუღებია თეატრის მთავარ რეჟისორს და ამ სასახლეში კვლავ წარიმართება საინტერესო შემოქმედებითი ცხოვრება.

ფოთის ვ. გუნიას სახ. თეატრს ახალგაზრდა შემოქმედი ა. ჭანელიძე ჩაუდგა სათავეში. თეატრში გეგმაზომიერი მუშაობა წარიმართა. საინტერესოდ მუშაობს რეჟისორი ოთარ ცერაძე, რომლის მიერ განხორციელებულმა უ. ანუის „სარდაფ-მა“ საერთო მოწონება დაიმსახურა. კარგად შეეთვისა თეატრის კოლექტივს რეჟისორი თ. ალექსიშვილი.

გორის გ. ერისთავის სახ. სახელმწიფო თეატრში, შეიძლება ითქვას, საგანგაში მდგომარეობა შეიქმნა. დასს ესაჭიროება შევსება უშაღლესი განათლების მქონე ძალებით. სადღესოდ, ნაწილობრივ, თეატრის ასეთმა მდგომარეობამაც განაპირობა სპექტაკლების არცთუ ისე მაღალი ხარისხი. თეატრალურ ინსტიტუტში სპეციალურად მზადდება მიზნობრივი ჭგუფი ამ თეატრისათვის, რომელიც გარკვეულ სამომავლო იმედებს გვისახავს.

სამხრეთ ოსეთის კ. ხეთაგუროვის სახელმწიფო დრამატული თეატრი კვლავაც ჩამორჩენილი თეატრების ჭგუფს ეკუთვნის. თეატრი სისტემატურად ვერ ასრულებს საფინანსო-სამეურნეო გეგმებს. უკანასკნელი წლების მანძილზე კულტურის სამინისტრომ აქ მრავალი მნიშვნელოვანი ღონისძიება განახორციელა, კერძოდ, თეატრის მსახიობებით დაკომპლექტების მიზნით, მიზნობრივი ჭგუფების სახით თეატრს მოუშადა 35 მსახიობი, მაგრამ ამათგან თეატრმა შესძლო გამოყენებისა მხოლოდ 10 მსახიობი. სარეჟისორო კადრებით თეატრის უზრუნველყოფის მიზნით სამინისტრომ თეატრს მოუშადა 4 რეჟისორი — მ. ელიოზიშვილი, ტაუგაზოვი, ჭუსოევი, ხარებოვი და ოსური დასის მთავარ რეჟისორად მიავლინა გამოცდილი რეჟისორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გ. აბესაძე.

აღნიშნულის შედეგად თეატრის შემოქმედებითა მუშაობამ სტაბილური ხასიათი მიიღო. თეატრი სისტემატურად ასრულებს ახალი სპექტაკლების დადგმისა და რიგითი სპექტაკლების გეგმებს, როგორც სტაციონარზე, ისე სოფლად, მაგრამ თეატრს (მეტწილად კი ქართულ დასს) გეგმით გათვალისწინებული მასურებელი აკლია. აღბათ, ამის მიზეზია ის, რომ ჭერ კიდევ სპექტაკლების მხატვრული დონე დაბალია. მდგომარეობა თითქოსდა გაუმჯობესდა. ჩანს, აქ საკითხი თეატრის ორგანიზატორული მუშაობის სფეროს ეხება და ეს არც არის გასაკვირი, რადგან უკანასკნელი წლების მანძილზე თეატრს 5 დირექტორი შეეცვალა, მაგრამ რაც მთავარია, ძველის ახლით შეცვლის პროცესი ხშირად ერთ ან ორ წელიწადს აღწევს, ამ ხნის მანძილზე, კი თეატრი ფაქტიურად უხელმძღვანელოდ რჩება, რასაც ცხადია, გარკვეული შედეგებიც მოსდევს. ამას გარდა, თეატრში სისტემატურად არაჩანსალი შემოქმედებითი ატმოსფეროა, წლების მანძილზე აქ მოკალათებული ერთი ჭგუფი თეატრს მუდმივ საკონფლიქტო სიტუაციაში აყენებს. რის გარკვევასა და დადგენაზე ფაქტიურად იმდენი დრო იხარჯება, რომ უფრო მნიშვნელოვან საკითხებზე დრო აღარ რჩება. ასეთ ვითარებაში კი ავტონომიური ოლქის ხელმძღვანელობა სრულ უმოქმედობას იჩენს. ამის დადასტურებად ისიც იქმარება, რომ წლების მანძილზე თეატრიდან ვერ იქნა გაუვანილი ანსამბლი „სიმღი“. რომლის ჰანგების ქვეშ მიმდინარეობს თეატრის ორი დასის რეპეტიციები.

განსაკუთრებული მდგომარეობაა შექმნილი ზუგდიდის შ. დადიანის სახ. თეატრში. აქ კონსულტანტად დაინიშნა რეჟისორი ლ. პაქსაშვილი, რომელიც აქტიურად შეუდგა მოვალეობის შესრულებას. დადგა რამდენიმე სპექტაკლიც, მაგრამ სეზონის ბოლოსთვის თეატრში შეიქმნა ორი სარეჟისორო ვაკანსია, რომელიც

დღემდე ელის შევსებას. ამგვარად, თეატრის კონსულტანტი აღმოჩნდა ურეზონანსო თეატრში.

დამთავრდა თბილისის თოჯინების ქართული თეატრის შენობის რეკონსტრუქცია და თეატრი მალე დაუბრუნდება თავის კერას. ეს მას მისცემს საშუალებას ფართოდ გაშალოს მუშაობა და უფრო მობილურად მოემსახუროს თავის ნორჩ მაყურებელს.

არაერთხელ გამოგვიტყვამს საუვედური თოჯინური თეატრების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შესახებ. ამ მხრივ მდგომარეობა თანდათან უმჯობესდება. ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრის მდგომარეობა უკვე გაუმჯობესდა, რამაც მისცა საშუალება გეგმაზომიერად წარმართოს თავისი საქმიანობა. კვლავ ცუდი მდგომარეობა გვაქვს ბათუმის თოჯინების თეატრში. ავტონომიური რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა ცდილობს მხარში ამოუდგეს ამ ნიჭიერ კოლექტივს და გამოუყოს თეატრისთვის შესაფერისი ფართი. ამ დღეებში თითქმის გადაიჭრა რუსთავის სახელმწიფო თოჯინების თეატრის საკითხი — მათ გამოეყოს თეატრონის შენობა და ქალაქის აღმასკომის გადაწყვეტილებით იქ ჩატარდება რეკონსტრუქცია. მიუხედავად დღევანდელი მდგომარეობისა, რესპუბლიკის ყველა თოჯინური თეატრი მუშაობს კეთილსინდისიერად, მაგრამ თუ ფართო მასშტაბით შევხედავთ ამ თეატრებს, თოჯინური ხელოვნების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე მათ ბევრი მუშაობა ესპიროებათ არა მხოლოდ მხატვრული დონის ასამაღლებლად, არამედ სათეატრო ხელოვნების ამ სფეროში მრავალი სიახლეების შემოსატანად. ერთი საერთო შენიშვნა გვაქვს ამ თეატრების მიმართ — მათი მოჭარბებული გატაცება ცოცხალი პლანით თოჯინურ თეატრს სპეციფიკის დაკარგვით ემუქრება.

გასულ სეზონში კვლავ ინტენსიური საგასტროლო ცხოვრება ახასიათებდა მარიონეტების სახელმწიფო თეატრს, რომელთა შემოქმედებაც ყველგან ერთსულვით მოწონებას იმსახურებს. ასე იყო ინგლისშიც და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაშიც.

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრს რესპუბლიკის მოწინავე მხატვრულ კოლექტივებს შორის ერთ-ერთი პირველი ადგილი უკავია. მის მიერ ჩატარებული 1986—1987 წ.წ. სეზონი დადებით შეფასებას იმსახურებს. ამ სეზონის მანძილზე დაიდგა რამდენიმე კლასიკური ოპერა და ბალეტი.

აღსანიშნავია თეატრის ორი ნამუშევარი — მოსწავლეთა არდადეგებისათვის განკუთვნილი სპექტაკლები „ქონდრისკაცის თავგადასავალი“ და „ქაღალისნური სარკის მიღმა“. მართალია, ამ სპექტაკლებს მხატვრული ხარისხის თვალსაზრისით სუსტი მხარეც გააჩნდა, მაგრამ ამ პრემიერებმა თეატრს შესაძლებლობა მისცეს დადებითად გადაეჭრათ თეატრში მაყურებლის მოზიდვის საკითხი.

თეატრის ხელმძღვანელობა უურადლებას უთმობს ახალგაზრდა კადრების მოზიდვის და მისი პროფესიული უნარის ამაღლების საკითხებს. ეს შეეხება უპირველესად საოპერო დასის წევრებს, ცალკეულ შემთხვევაში საბალეტო დასსა და სარეჟისორო კადრებს.

გასულ სეზონში თეატრმა დიდი წარმატებით ჩატარა გასტროლები ერევანში. საგულისხმო იყო აგრეთვე თეატრის მიერ მისი წამყვანი სოლისტების, ზ. ანჯაფარიძის და ა. ზომერციკის ინიციატივით, ჯ. კახიძის აქტიური მხარდაჭერით ქ. ბათუმში ორგანიზებული ფესტივალი — „ბათუმის მუსიკალური შემოდგომა“. ფესტივალმა ბათუმელებს გააცნო საოპერო უნარის საუკეთესო ნიმუშები და ქართუ-

ლი საოპერო საშემსრულებლო სკოლის დღევანდელი წარმომადგენლების ხელნაწილები.

მიუხედავად წარმატებებისა, თეატრს თავისი პრობლემებიც გააჩნია. მეტ უზრაღლებას იმსახურებს მიმდინარე რეპერტუარი. ზანგრძლივი სცენური სიცოცხლის გამო მოძველებულია ცალკეული სპექტაკლები, რომელთა მხატვრული ხარისხი საგრძნობლად ჩამოუვარდება საპრემიერო სპექტაკლების ხარისხს. ცალკეულ შემთხვევაში ვერც ახალი სპექტაკლები ინარჩუნებენ პირვანდელ დონეს. ანაზღაურების ახალ სისტემაზე გადასვლასთან დაკავშირებით, აუცილებელია მომთხოვნელობის ამადლება საკონცერტო რეპერტუარის, მისი მხატვრული დონის მიმართ. გადახალისებას მოითხოვს რეკლამის ორგანიზაციის საკითხი. საჭიროა რეკლამის ახალ და ეფექტურ ფორმათა ძიება, მასში რადიოს, ტელევიზიის, პრესის შესაძლებლობათა ფართო გამოყენება. სასურველია და აუცილებელიც უოველი ახალი სპექტაკლის რეცენზირება.

სუსტია თეატრის კონტაქტი ქუთაისის ფილიალის კოლექტივთან. ეს თეატრალური კოლექტივი დედაქალაქის კოლექტივის მეტ მხარდაჭერას და უზრაღლებას საჭიროებს.

პრობლემურია თეატრის საბალეტო დასის მდგომარეობა. ცალკეულ წარმატებათა მიუხედავად, ხელოვნების ამ სფეროში შექმნილია კრიზისული მდგომარეობა. არ არის გამოკვეთილი დასის მაგისტრალური შემოქმედებითი ხაზი, მისი მიმართულება. მიუხედავად იმისა, რომ დასის რეპერტუარი 16 დასახელების სპექტაკლს შეიცავს, შინაარსობრივად იგი ღარიბია. რეპერტუარში სათანადოდ არ არის წარმოდგენილი მსოფლიო საბალეტო ლიტერატურის კლასიკური ნიმუშები, საბჭოთა ქორეოგრაფია იფარგლება ორიოდ სპექტაკლით, ძალზე მცირეა ქართული, ეროვნული ნაწარმოებების რიცხვიც. დაბალია კორდებალეტის საშემსრულებლო-ტექნიკური და მხატვრულ-შემოქმედებითი ხარისხი.

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ქუთაისის ფილიალში მრავალი საკითხია გადასაწყვეტი. უპირველეს ყოვლისა, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი კადრების შერჩევა. კერძოდ, ვაკანტურია მთავარი რეჟისორის და მთავარი ბალეტმასტერის ადგილები. თეატრს არც მთავარი ქორმასტერი უავს. მიმდინარეობს მუშაობა თეატრის საბალეტო დასის ახალი კადრებით შევსებაზე, გუნდისა და ორკესტრის შევსების პერსპექტივათა საორგანიზაციო საკითხების გადაწყვეტაზე.

ინტენსიური შემოქმედებითი მუშაობით გამოირჩეოდა პანტომიმის სახელმწიფო თეატრი, რომლის სპექტაკლი „კრიმანჭული“ (დამდგმელი ა. შალიკაშვილი) გასული სეზონის ერთ-ერთ საუკეთესო ნაშუშევრად უნდა ჩაითვალოს. თეატრმა დიდი წარმატებით ჩაატარა გასტროლები ლენინგრადსა და რიგაში, ხოლო როგორც ამ უანრის გამორჩეულმა კოლექტივმა, მონაწილეობა მიიღო ბერლინისა და კიოლნის საერთაშორისო ფესტივალებში და აქაც დიდი წარმატება ხვდა წილად.

ქართულ თეატრს ყველა პირობა გააჩნია სამერმისოდ, რათა ჩადგეს ცხოვრების, გარდაქმნის სამსახურში და რწმენას გამოვთქვამთ, რომ იგი ამ იმედს გაამართლებს.

კვამთი

იმაჟე, თუ როგორ ვაუჯარბლით გასულ სეჟონში და როგორ უნდა ვიუჯარბოთ

ალექსანდრე ჩხანიძე: ბათუმის თეატრის წლების განმავლობაში არ ჰქონდა შენობა, ამიტომ სერიოზულ მუშაობას ვერ ახერხებდა. განახლებულ შენობაში შევედით, მაგრამ თეატრალური ზეიმი მხოლოდ რამდენჯერმე შედგა. დარბაზი გაივსო მაშინ, როდესაც საგასტროლოდ ჩამოვიდნენ მარჯანიშვილის და გრიბოედოვის თეატრები, იაპონელები თავიანთი გასაოცარი კრიმინალური და ოდესის მუსიკალური დრამატული თეატრი. ამან დაგვარწმუნა იმაში, რომ ქალაქში არის მაყურებელი. ამის კიდევ ერთი დადასტურება გახლდათ ოპერის თეატრის გასტროლები ბათუმში. მაყურებელი მზად იყო მთელი ღამე დალოდებოდა პაატა ბურჭულაძეს, რომელიც სპექტაკლის ჩასატარებლად პირდაპირ იტალიიდან უნდა ჩამოფრენილიყო.

წესდებაში წერია, რომ თეატრის მოღვაწეთა კავშირი მონაწილეობს რეპერტუარის შედგენაში. ბათუმში გამოქვეყნდა რეპერტუარი, რომელსაც არც მე ვიცნობდი და არც აქარის კულტურის მინისტრი. გაცნობის შემდეგ იგი ძალიან არარეალური გვეჩვენა.

როდესაც ექსპერიმენტზე ვლაპარაკობთ, ალბათ, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ იგი არ შეიძლება ერთნაირი იყოს ყველა თეატრისათვის. მოსკოვის ლენინური კომპავშირის თეატრს წელს ახალი სპექტაკლი არ გამოუშვია. არ სჭირდება, რადგან მუდამ ჰყავს მაყურებელი. ჩვენ 7 სპექტაკლი გვაქვს გეგმაში, მაგრამ, ალბათ, 10 უნდა დავდგათ, რომ პარტერი ყოველთვის გაივსოს.

ახალი სეზონის რეპერტუარი ასეთია: ვასილიევის „ხვალ კი ომი იყო“, ვუიუნოვის „ბარიერი“, კობო აბეს „მეგობრები“, — მე ამ პიესების დადგმის წინააღმდეგა არა ვარ, მაგრამ არის ეს რეპერტუარი, რომელიც დღეს ბათუმის თეატრს სჭირდება?

თეატრში დამაბულობაა. უთანხმოებები, გაუგებრობანი. ი. ქავჭავაძის საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით ვდგამთ ორ პიესას. ერთდროულად ყოფილა ორი პიესა დაკვეთილი. 70 წლისთავისადმი მიძღვნილ სპექტაკლად გვექნება დოზორცევის „ბოლო მთხოვნელი“. მისი დადგმა არც რეჟისორს უნდა და არც მსახიობებს. ყველამ ერთხმად განაცხადა პრეზიდენტის სხდომაზე, აქედან არაფერი გამოვა. არეულობა თეატრში ჩაკვეტაძის მოსვლიდან არ დაწყებულა. დიდი ხანა უკვე დამაბულია სიტუაცია. თუ თეატრის ხელმძღვანელი, მთავარი რეჟისორი ლიდერი არ გახდება, არაფერი გამოვა.

ჩაკვეტაძესთან კარგი ურთიერთობა მაქვს, მაგრამ როგორც ჩანს, მას არ გააჩნია ის თვისებები, რაც თეატრის მმართველს სჭირდება. ამიტომ ვერ დაგპირდებით, რომ გაისად უკეთ გვექნება საქმე.



თბილისში 10-12 საათზე მთავრდება ცხოვრება, ბათუმში კი სწორედ ამ დროს იწყება. ესეც ხომ გასათვალისწინებელია? ძალიან სერიოზული ხელმძღვანელებმა სპირტდება ბათუმის თეატრს. არ შეიძლება დირექტორი და მთავარი რეჟისორი ცალ-ცალკე იდგნენ. მთავარ რეჟისორს ყველანაირად უწყობთ ხელს, მაგრამ მანაც უნდა დაამტკიცოს, რომ შეუძლია საქმის გაძლოა.

ბალერი ასათიანი. ბატონო გოგი, რაში ხედავთ გამოხავალს? ჩვენ თქვენი იმედი გვაქვს. რეპერტუარი არ უნდა დამტკიცდეს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გარეშე. ისიც უნდა ვთქვათ, რომ არ არის საჭირო პრობლემების ხელიწმურად შექმნა. არის ერთი თეატრი, ერთი დასი და საერთო სატკივარი.

ბოზი ჩაპვითაძე. მაშინ, როდესაც მე გადამიყვანეს, თეატრი დიდი სირთულეების და სიძნელეების წინაშე იდგა როგორც მაყურებლის, ისე რეპერტუარის მხრივ. აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რომ სპექტაკლის ნორმალური წაყვანა და მისი ტექნიკურად მომსახურება შეუძლებელი გახლდათ. ასე ყოფილა ამ უკანასკნელი ოთხი-ხუთი წლის განმავლობაში. ბათუმში ჩასვლისთანავე ჩემს წინაშე დადგა მნიშვნელოვანი პრობლემა — გამორჩეული სპექტაკლით ახალი შენობის გახსნა. სეზონი გავხსენით აპრილში. ბატონი ალექსანდრე ბრძანებს, რომ თეატრის რეპერტუარში უნდა იყოს ახალი, ქართული, მძაფრი დრამატურგია. მან კარგი პიესა „ზღვის მოქცევა“ დაწერა, როდესაც პირადად ვთხოვე, მომეცით „დავდგამთ-მეთქი, პასუხად ცივი უარი მივიღე, არადა რა გამოდის — ბათუმში გვყავს დრამატურგი. ის კი არ გვაძლევს პესას.

ალ. ჩხანიძე. მე მქონდა ამის მიზეზი.

ბ. ჩაპვითაძე. რა გაქვთ საწინააღმდეგო, რატომ არ უნდა დაიდგას ანუის „ქურდების მეჭლისი“, ის ხომ ნამდვილად „სალაროს“ სპექტაკლი იქნება?

ბიბა ლორთქიფანიძე. არა, თქვენ ვერ გაიგეთ — ზემოთ ჩამოთვლილი პიესები არავის მიუჩნევია ცუდ დრამატურგიად, მაგრამ გამოხატავენ კი ყველა ისანი ერთად ბათუმის თეატრის სახეს? გეთანხმებით, ანუის პიესა მშვენიერია, მაგრამ ხომ უნდა მქონდეს ბათუმის თეატრს თავისი განსხვავებული რეპერტუარი. კარგი პიესა ბევრია, მაგრამ ყველა ერთ თეატრში ხომ არ დაიდგმება. განა შეიძლება წელიწადში 6 უცხოელი ავტორი ბათუმის თეატრში?

ბ. ჩაპვითაძე. როდესაც პრეზიდენტის სხდომაზე საუბარი გვქონდა ჩვენს რეპერტუარზე, მას დაემატა გივი ქიქინაძის პიესა „ცასთან სულ ახლოს“ (რომელიც შეტანილია პერსპექტიულ რეპერტუარში) და ლევან მილორაძეს „საბედისწერო შემთხვევა“.

ბ. ლორთქიფანიძე. გ. ქიქინაძის პიესა თუ კარგია, რატომაა საპერსპექტივო რეპერტუარში? ტომას პიესა გადაიტანეთ სამომავლოდ, ქიქინაძე კი ახლავე დადგით.

ბ. ჩაპვითაძე. ახალი დაწერილია და ჯერ არ არის გავრცელებული. ჩემის აზრით, ძალზე კარგი პიესაა ვასილიევის „ხვალ კი ომი იყო“ და სიამოვნებითაც დავდგამ. ახალ შენობაში აპრილის შუა რიცხვებიდან გადმოვიდით და თვენახევარიც კი არ იყო ჩვენი. ეს კულტურის სამინისტრომაც იცის და თეატრის მოღვაწეთა კავშირმაც. თეატრის შენობა გამუდმებით დაკავებული იყო გასტროლებითა და ღონისძიებებით, ტარდებოდა ფესტივალი. ახლა ვდგამთ ალ. კოტეტიშვილის პიესას, რომელსაც ვუძღვნით ილიას საიუბილეო თარიღს. ეს არის ორიგინალური,



სპეციალურად ჩვენთვის დაწერილი პიესა — „ბაალ, გადავარჩინე“. ილიას თემის გარდა, აქ დგას მხატვრის პრობლემა, მხატვრის ბედი საერთოდ სახელმწიფო მისი ადგილი სამყაროში. ეს, ვფიქრობ, საპროგრამო პიესაა. თუ სახე გნებავთ, აი, ეს არის თეატრის სახე, ეს არის ჩემი მანიფესტი და ამით ვიწყებ. ამაზე რატომ არაფერს ამბობთ? რატომ მიგაჩნიათ გ. დომანაშვილის „ხორუმი ქართული ცეკვა“ არაქართულად? რატომ არ შეიძლება იგი იქცეს ჩვენი თეატრის, ან ნებისმიერი ქართული თეატრის სახედ? თუნდაც თქვენი პიესა. კარგი პიესაა „ქარის წისკვილი“. ხომ შეიძლება იგი იქცეს თეატრის სახედ?

ჩემი აზრით, თეატრის წინაშე ახლა სხვა, უფრო მნიშვნელოვანი პრობლემა დგას — დასში არ არის ერთსულოვნება. კარგად გახსოვთ, პრეზიდენტის სხდომაზე რომ ერთმა მსახიობმა განაცხადა რეჟისორ ლებანიძესთან რეპეტიციაზე არ დავჯდებიო. აი, სწორედ ამგვარ საკითხებზე უნდა ვიფიქროთ.

ბ. ლორთქიფანიძე. ბათუმის თეატრში რომ არასახარბიელო მდგომარეობა ცნობილია. უნდა ვეძიოთ მისი გამოსწორების გზები.

ბ. ჩაბუჩაძე. თუ მომეცით იმის საშუალება, რომ ვუხელმძღვანელო თეატრს, მე უნდა დამიპიროთ მხარი. რაც შეეხება რეპერტუარს, რომელიც არ მოსწონს ზოგიერთ ჩვენს ამხანაგს, დაასაბუთოს რატომ, მე კი ჩემის მხრივ, დეასაბუთებ, თუ რატომ, რისთვის; ან როგორ ვაკეთებ. ეს არ არის ზერელედ ნათქვამი სიტყვები, მიმდინარე რეპერტუარიდან ერთია რუსული პიესა, დანარჩენი ექვსი — ქართული. არ უნდა დაიდგას ანუის „მეჯლისი“? იმიტომ რომ დასავლეთევროპულია? შექსპირიც ხომ დასავლეთევროპულია?

გიორგი შორღანიძე. როგორც ჩანს, ყოველივე ამას უფრო ღრმა მიზეზები აქვს.

ბ. ლორთქიფანიძე. მთავარი მიზეზია ის, რომ თეატრში არ არის შემოქმედებითი ატმოსფერო, არ არის დისციპლინა, და ჩაკეტაძე ასე იოლად ვერ დასძლევს ყველაფერს. ყველანი უნდა ამოვუდგეთ მხარში. კატასტროფული მდგომარეობა შეიქმნა, ამხანაგებო. დღევანდელ ქართულ თეატრში ყველაზე ნაკლებ დაცული პიროვნება რეჟისორია. ეს კი კარგ შედეგს ვერ გამოიღებს.

ალ. ჩხაიძე. თეატრში რეპეტიციები იშლება!

ბ. ლორთქიფანიძე. მივცეთ ადამიანს საშუალება, რომ მთლიანად გამოავლინოს თავისი შესაძლებლობა. დღეს ჩვენ არა ვართ განებივრებული კვალიფიცირებული რეჟისორებით.

ბ. შორღანიძე. მოვლა უნდა ამ კაცს იქ, ასე არ შეიძლება.

ეთიარ გუგუშვილი. მართალია.

ბ. შორღანიძე. ბატონო ალექსანდრე, რატომ არ მიეცით პიესა?

ე. გუგუშვილი. სწორედ ეს იქნებოდა მხარდაქერა..

ბ. ლორთქიფანიძე. ალექსანდრე ჩხაიძის კონფლიქტი თეატრთან იმით კი არ არის გამოწვეული, ჩემს პიესებს არ დგამთო, არამედ იმით — არ მინდა, ნუ დგამთო. ეს იმიტომ, რომ არ შეიქმნას შთაბეჭდილება, ჩემს საქმეს ვაკეთებო. თეატრი დაშლილია და დაშლილი იყო გოგი ჩაკეტაძის მისვლამდე ბევრად უფრო ადრეც. რა თქმა უნდა, გოგის შეიძლება არა აქვს ის გამოცდილება, რომ უცხად მოიყვანოს ყველა მექანიზმი წესრიგში, მაგრამ სად არიან ასეთი ადამიანები? დადგა ერთი სპექტაკლი — „ჩიტების ბაზარი“, სამწუხაროდ, ვერ დავესწარი. საერთო აზრია, რომ საინტერესო სპექტაკლია.

ბ. შორღანიძე. ერთი სპექტაკლი დაუდგამს და ისიც სანტერუსო...

ბ. ლორთქიფანიძე. თუ არ მოვუარეთ, დაკრავს ფეხს და წამოვა იქიდან. ამაზე ადვილი არაფერია.

ბ. ჩაპჩიტაძე. ბატონმა ალექსანდრემ თქვა, არ არის შემოქმედებითი ატმოსფერო თეატრში. კოტეტიშვილის პიესაში, რომელზეც ვმუშაობ, დაკავებულია დასის ნახვარზე მეტი. ის მსახიობიც კი, ვისაც პატარა როლი აქვს, კმაყოფილი მოდის რეპეტიციაზე და მუშაობს — სხვა რომელ ატმოსფეროზე უნდა ვილაპარაკოთ, ყველას უხარია რეპეტიციაზე მოსვლა...

ალ. ჩხაიძე. მე სხვა რამეზე ვლაპარაკობ...

ს. მრამულიშვილი. ბოლოსდაბოლოს ხომ უნდა ითქვას, თუ რა არის ეგ სხვა...

ბ. ჩაპჩიტაძე. თეატრი არ არის დამნაშავე იმაში, რომ ილიას იუბილესთან დაკავშირებით, მეორე პიესასაც ვდგამთ და იგი ასე სუსტია. ეს პიესა თავს მოგვახვეს. ეს არის მუსიკალურ-თეატრალური კომპოზიცია, რომელსაც არც კომპოზიციად ვთვლი და არც პიესად. ვთქვი ეს იქ, სადაც საჭირო იყო და პასუხად საყვედური მივიღე. რაზეა პიესა? იაკობ გოგებაშვილი, ვაჟა-ფშაველა, ილია, აბაშიძე, მემედ ხიმშიაშვილი გამოდან, მთელი 30 კაცი (შემდეგ 12 კაცამდე შემცირდა) და ლაპარაკობენ იმაზე, რომ აჭარელი არის ქართველი, რა მარდი, რა მოხერხებული, ტადანი, უფროს-უმცროსობა იცის და ასაბუთებენ, რომ — აჭარა არის არა ოსმალთ, არამედ საქართველო. არ შეიძლება დღეს ამაზე ლაპარაკი, რადროს ჩადრებზე ბეობაა, ამხანაგებო! იქნებ არ უნდა მეთქვა ეს ყველაფერი, მაგრამ ვამბობ, თუმცა, პიესა მაინც იდგმება. არ ვაპირებდი ამის თქმას, ბატონო ალექსანდრე, მინდოდა, როგორმე გამოვსულიყავი იმ რთული სიტუაციიდან, რომელშიც თქვენ ჩამაყენეთ...

ბ. შორღანიძე. ვისი გადასაწყვეტია ეს საკითხი?

ბ. ლორთქიფანიძე. გასაგებია, გასაგები.

ბ. შორღანიძე. მხარდაჭერა აუცილებლად გექნებათ...

თ. ჩხაიძე. ექსპერიმენტის შედეგებზე შეგვიძლია მხოლოდ 1988 წლის ბოლოს ვისაუბროთ, დღეს ნაადრევია. მე 4 თვის წინაც მახსოვს საყვედური, რატომ არა გაქვთ უკვე ყველაფერი რიგზეო. უნდა გვახსოვდეს, ამხანაგებო, რომ ეს ექსპერიმენტია და არა კანონი. აქ ბევრი რამ გამოვა და ბევრი რამ — არა. კიდევ ერთი საკითხი — ამის თაობაზე არაერთგზის ვთქვი კრებაზეც, თეატრშიც, სამხატვრო საბჭოზეც, აქაც. — დებულება კონკურსის თაობაზე არავითარ კავშირში არ არის ექსპერიმენტთან. ამას წინათ, ერთი ჩემი საკმაოდ ახლობელი ადამიანის წერილში წაეციოთზე: ჩვენთან ექსპერიმენტი ისე გაიგეს, ყოველ სამ თვეში მსახიობებს ამცირებენო. ჭერ ერთი გაუგებარია, ყოველ სამ თვეში რატომ ვამცირებთ, ასეთი რამ ჩვენს თეატრში არ ყოფილა. მეორეც — ექსპერიმენტს ეს არ ეხება. არჩევნები თეატრში გახლავთ საკავშირო მინისტრთა საბჭოს დადგენილება და ტარდება ყველა თეატრში, განურჩევლად იმისა, მონაწილეობს იგი ექსპერიმენტში თუ არა. ხოლო რაც შეეხება ექსპერიმენტს, უფრო სწორად, ხელშეკრულების სისტემაზე გადასვლას, იგი მდგომარეობს იმაში, რომ დასის ყველა წევრი, მათ შორის რეჟისორებიც, მხატვრებიც ატესტაციას გადიან, ე. ი. მათზე მსჯელობს სამხატვრო საბჭო და აძლევს ან არ აძლევს ხმას საიმისოდ, რომ აწლით კვლავ დარჩნენ თეატრში. ამგვარი შემთხვევა ჩვენთან ერთხელ იყო. კენჭის ყრის შედეგად ერთმა ადამიანმა ვერ მიიღო სათანადო ხმები და თეატრის გარეთ დარ-



ჩა. მაგრამ შეიკრიბა სარევისორო კოლეგია და ჩატარდა ფარული კენჭისყრა გამორჩევა, რომ 5-ვე რევისორმა მისცა ხმა ამ მსახიობს. ამის გამო, ჩვენ სამხატვრო საბჭოს გადაწყვეტილება კი არ გვაუქმეთ, ძალაში დარჩა, ის მსახიობი შტატში არ არის, მაგრამ სარევისორო კოლეგიამ დაიტოვა უფლება ერთი წლით იყოს იგი შტატგარეშე და ერთი წლის შემდეგ კვლავ გაიაროს ატესტაცია. ამის უფლება გვაქვს. მე ეს ვკითხვთ აქაც, ჩვენს კავშირში და მოსკოვშიც.

ახლა კი გასული სეზონის თაობაზე. ალბათ, ამაზე უფრო უშედეგო სეზონი არც გვექონია მარჯანიშვილის თეატრში. მაგრამ, როდესაც ლაპარაკია იმაზე, რომ მარჯანიშვილის თეატრმა გამოუშვა ერთადერთი სპექტაკლი და მალე მოიხსნაო, მინდა ხაზი გავუსვა შემდეგს: მუშაობა მიმდინარეობდა 4 სპექტაკლზე, მაგრამ გამოვიდა ერთი. სწორედ ექსპერიმენტი გვაძლევს იმის უფლებას, რომ როდესაც ვატყობთ, სპექტაკლი განწირულია, არ გავუშვათ გეგმის გამო. რა თქმა უნდა, შედეგი სრულიად სავალალო მივიღეთ, მაგრამ ამის არ მეშინია. მწამს, რომ წლები-ვანდელი სეზონი ყველაფერს ორმაგად ხასიყეთოდ მოაბრუნებს, მე პირობას კი არ ვაძლევთ, ჩემს რწმენაზე მოვახსენებთ. მითუმეტეს, რეპერტუარი, რომელსაც ვირჩევთ, გათვალისწინებულია მსახიობთა იმ შემადგენლობისათვის. რომელიც ჩვენ გვყავს. ტრადიციულად ვამბობთ, რომ ეს მსახიობთა ძლიერი შემადგენლობაა და მართლაც ასეა. ამ რეპერტუარშია და იმ ორგანიზაციულმა ცვლილებებმა, რომლის შესახებაც ჩვენ ყოველ წუთს არ გვაკვივთ პრესის ფურცლებზე, კარგი შედეგი უნდა მოგვეცეს. ახლა, რაც შეეხება თეატრის ფინანსურ მხარეს. საქმე იმაში გახლავთ, რომ ძალიან დიდი დარღვევა გვექონდა და ეს დარღვევა უკვე მინიმუმამდე ჩამოვიდა. ამიტომ იმედი გვაქვს, რომ მეოთხე კვარტალში ამახსც მთლიანად დავფარავთ... ამ თვალსაზრისით, პრივილეგირებული მდგომარეობა აქვთ მოსკოვისა და ბალტიისპირეთის თეატრებს, სადაც მუდამ ხავსება დარბაზი. ჩვენთან კი ხაშუალო სპექტაკლებზე არ არის ხავსე, აქ ბუმი უნდა მოხდეს აუცილებლად. ექსპერიმენტის არსი ერთ ცენტრალურ პუნქტში მდგომარეობს, იმაში. რომ თუ თეატრს აქვს გეგმის წევით დაგროვილი თანხა, იგი თეატრსვე რჩება. ამის გამო რიგმა თეატრებმა, აი, მაგალითად, კაუნსის თეატრმა დღიდან ექსპერიმენტის დაწყებისა, თავის წამყვან მსახიობებს მოუმატა 100-100 მანეთი, ეს იდეალური შემთხვევაა და რატომ? იმიტომ რომ მას ექსპერიმენტის დაწყების მომენტისთვის უკვე დაგროვილი ჰქონდა 100 000 მანეთი. ჭერჭერობით ჩვენ ამის ხაშუალება არა გვაქვს, მაგრამ იმის იმედს კი არ ვკარგავთ, რომ 1988 წლის 1 იანვრიდან შემოსული თანხა უკვე მოგებაში წავა.

იმ დროის განმავლობაში, რაც ერთმანეთს არ შევხვედრივართ ამ პატარა სათათბირო ოთახში, რამდენჯერმე მოვისმინე, რომ მარჯანიშვილის თეატრში თანდათან აღარ არის ქართული რეპერტუარიო. მე ამ საკითხზე პოლემიკას არ ვაპირებ. გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობის პერიოდზე არაფერს ვამბობ, რადგან ავაციონობილია როგორც ქართული რეპერტუარის მედროზე. მე მგონია, რომ ვგარძელებ ამ გეზს. იმ ექვსი წლის მანძილზე, რაც მარჯანიშვილის თეატრში ვარ, დიდად ვ2 სპექტაკლი, ამათგან 18 ქართულია. პირადად დავდგი 12 სპექტაკლი, აქედან 8 ქართულია და არ მიმარჩნია აუცილებლად, რომ ყველა ქართული უნდა ყოფილიყო. რატომ გინდათ, რომ ასე გავდარბიდე და სრულიად არ მივაქციოთ ყურადღება უცხოურ რეპერტუარს. იმასაც ლაპარაკობენ, ორიგინალურ პიესებს ვერ ვხედავთო, სულ ინსცენირებებს დგამთო. რაც შეეხება ამახ, 18 ქართული სპექტაკლიდან 12 ორიგინალური პიესა იყო და თუ ინსცენირებული გამოვიდა ხარის-

49457

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. სახ. რესპუბ.

ხობრიად უკეთესი, ვიდრე რომელიმე ორიგინალური პიესა, ამისაგან დასარავენ არის.

ექსპერიმენტს ბევრი სხვა ორგანიზაციაც შეხვდა მოუშადადებელი, მოგახსენებთ რატომ. ამა წლის 1 იანვრიდან უნდა ყოფილიყო ნებართვა ბილეთების ფასების აწვევაზე. მაგრამ კულტურის სამინისტროს ხელმძღვანელობას კარგად ახსოვს, თუ როდის იქნა მიღწეული ეს. — მხოლოდ ივნისში. ამიტომ გარკვეული თანხა დააკლდა თეატრის ბიუჯეტს.

რატომ მიღწეული იქნა ეს? ვინ გადაწყვეტს, რომელ სექტაკლებზე მოემატება ბილეთის ფასი?

თ. ჩხეიძე. სამხატვრო საბჭო. მალე გავიმჯავზრებით კიევსა და ბულგარეთში. როდესაც დავბრუნდებით, გავხსნით სეზონს. დიდი მადლობა.

სანდრო მრეველი. ორ საკითხზე ვილაპარაკებ. პირველი — მოხსენებაში ყველა თეატრი და თეატრის ყველა მოღვაწე საქმიანად ღოიანად იქნა მოხსენიებული. ფაქტი ერთია, ქართული თეატრი, ისევე როგორც მთელი ჩვენი ქართული ყოფა ჭერჭერობით ვერ პასუხობს იმ მოთხოვნებს, რაც საერთოდ არსებობს სახელმწიფოში და რისი უფლება-საშუალებაც მოგვცა იმ ატმოსფეროში, რომელიც დამყარდა 27-ე ყრილობის შემდეგ. ეს პირველად ჩანს დრამატურგიაში, კონკრეტულად ჩვენს საქმიანობაში, თეატრში. ჩვენს სექტაკლებში და შემდეგ ჩვენს ყოველდღიურ ყოფაში. ამას წინათ, როდესაც ამ თემას შევეხე, საოცარი არგუმენტი მომიყვანეს — ბატონყმობა რუსეთში 1861 წელს გადავარდა, საქართველოში კი 1863 წელს, ე. ი. გარკვეული პროცესები, ბატონყმობის გადავარდაც კი ჩვენთან გვიან მოდის. ეს იყო, მოგახსენებთ, საუკუნის, 100-ზე მეტი წლის წინათ და ალბათ, დღევანდელი ინფორმაციის პერიოდში უფრო დროულად უნდა შევხებინათ იმას, რაც ჩვენს ირგვლივ ხდება, წინააღმდეგ შემთხვევაში აღმოჩნდებით პოლიტიკური პროვინციალიზმის სიტუაციაში. ამაზე თვალის დახუჭვა სიბეცედ და სიბრძავედ მიმართა. მე ერთი რამ მაშინებს, როდესაც ლაპარაკია მაყურებელზე, ჩვენს აქტიურობაზე, იგი, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობისა და მაყურებლის ურთიერთობაში ვლინდება. მახსენდება ერთი საოცრად მწარე ფაქტი საქართველოს ისტორიიდან, რომელიც თეიმურაზის მეფობას მოჰყვა. როდესაც როსტომ ხანი გამეფდა საქართველოში, ქართლის მემკთაიანე გულდაწუკებით წერს, რომ თუმცა იყო 30 წლიანი სრული მშვიდობის პერიოდი (რასაც ივ. ჯავახიშვილი კომპრომისული პოლიტიკის პერიოდს უწოდებს), საქართველოში ომი აღარ იყო, საქართველომ თითქოს ამოისუნთქა, მაგრამ არავითარი სულიერი ცხოვრება აქ არ მიმდინარეობდა, რამეთუ მეფე სულისათვის არ ზრუნავდაო. და იმდროინდელმა ქართველმა ინტელიგენციამ, თავდაზნაურობამ, სიმწრით იხსენიება ეს „ქართლის ცხოვრებაში“, დღილის ხალათებზე გაცვალა თავისი სულიერი სიმდიდრე თუ დღეს თეატრმა არ ილაპარაკა ამ საკითხებზე, ალბათ, ფასი დაეკარგება საერთოდ ჩვენს არსებობას, მიითუმეტეს, ჩვენს მომავალს. ნუ მივიცემით თვითდამშვიდებას. ჭერჭერობით ვერაფერი გვაკეთებთ ისეთი, რასაც ჩვენგან ელის მაყურებელი. მეორე საკითხზეც მინდა მოგახსენოთ: რუსულ თეატრში დაახლოებით ერთი წელი მიმდინარეობდა კონფლიქტები, შეტევა რეჟისორებზე. შემდეგ მიხვდა რუსული თეატრი, რომ ამას არაფერი სასიკეთო არ მოჰქონდა და შეტევა შეწყდა. ჩვენთან ეს პროცესი ახლა, დავვიანებით იწყება, მაგრამ ალბათ, მალე შეწყდება, რადგანაც არაფერი სასიკეთო არ მოაქვს. ხელოვნურად ნუ შევქმნით კონფლიქტს

მსახიობებსა და რეჟისორებს შორის. იგი შეიძლება მხოლოდ სამ შემთხვევაში იყოს, პირველი — როდესაც რეჟისორი სრულიად უნიჭოა და მას არ გააჩნია თეატრის ხელმძღვანელობის უნარი. მეორე — როდესაც თვითონ არის მოწინავე. მესამე — როდესაც კოლექტივში, სადაც არ სუფევს მისი შემოქმედებითი მრწამსის რეზონანსული სულისკვეთება და მესამე — როდესაც იმდენად ძლიერია სამსახიობო ანსამბლი და იმდენად ძლიერი რეჟისორის პიროვნება, თითოეული თავისი, სრულიად დამოუკიდებელი. ჩამოყალიბებული აზროვნებით, რომ ვერ თავსდება ერთმანეთთან. ყველა სხვა შემთხვევაში საქმე გვაქვს ხელოვნური, არაშემოქმედებითი პრინციპებიდან გამომდინარე კონფლიქტებთან და ალბათ, ამას საერთო ძალებით ყველამ უნდა მოვუაროთ. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება კინკლაობა, წარაშარობა, როგორც ვაჟა-ფშაველა იტყვოდა. პირიქით, ყველა მხარეში უნდა ამოვუდგეთ ერთმანეთს. დღევანდელ ქართულ რეჟისურაში მაინც საოცარი კოლეგიალობა სუფევს. ჩვენ ყველანი მეგობრულად და კეთილგანწყობილნი ვართ ერთმანეთისადმი, რაც დღემდე თითქმის არ ყოფილა. ამიტომ გთხოვთ, ასე იოლად ნუ გავამწვავებთ კონფლიქტებს მსახიობებსა და რეჟისორებს შორის, თორემ კონფლიქტური დამოკიდებულება ხშირად ტრაგიკულად მთავრდება. მოდიეთ, ყველამ ერთად იმ მთავარ სატვიკარს მივხედოთ, რაც დღეს აქვს ქართულ თეატრს. ქართველ ერს, თითოეულ ჩვენგანს.

ნათელა არქიშვილი: ყურადღებით მოვისმინე ამხანაგების გამოსვლები, მაგრამ ვერ დავადგინე, როდის მიმდინარეობს ეს პლენუმი. ეს პლენუმი მიმდინარეობს 1987 წლის 5 ოქტომბერს. მოცემული პირობა ძალიან მნიშვნელოვანია მთელი საბჭოთა სახელმწიფოსათვის. მე მგონი, ეს არ შეიგარძნობოდა დღევანდელ პლენუმზე. ჩვენ უნდა ვილაპარაკოთ არა იმაზე, რა არ გამოგვივიდა, არამედ იმაზე, თუ რატომ არ გამოგვივიდა გასული სეზონი. აქ ლაპარაკი იყო რამდენიმე სექტაკლზე, „მეფე ლირზე“, „ფსკერზე“ სოსუმის თეატრში, თელავის თეატრის სექტაკლზე. რომლებმაც თითქოს გვისხნეს სეზონის ბოლოს, თითქოს ამოვისუნთქეთ, მაგრამ ნუ დავბუჭავთ თვალებს, ჩვენ სეზონი არ გამოგვივიდა. ამ სექტაკლებმა სეზონი ვერ იხსნა, ძალიან რთული მდგომარეობა ქართულ თეატრში. ჩვენ გვაქვს საინტერესო სექტაკლები, რომლითაც ძალიან კარგად გავდივართ სხვადასხვა სათეატრო ფორუმებზე, მაგრამ საერთო მდგომარეობა საგანგაშოა. საგანგაშოა იმიტომ, რომ ქართული თეატრი ვერ ასრულებს იმ სახელმწიფოებრივი ინსტიტუტის როლს, რომელიც დღეს განსაკუთრებულად, მნიშვნელოვნად უნდა შეასრულოს ჩვენი ერის ცხოვრებაში და საერთოდ. ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში. როდესაც სხვადასხვა ტრიბუნაზე ვადიან მწერლები, საზოგადო მოღვაწეები, ხშირად ვისმენთ ასეთ ფრაზებს. დადგა დრო, როდესაც მწერლებს თავიანთი სამუშაო მაგიდიდან გამოაქვთ ხელნაწერები. ჩვენს სიტუაციაში აღმოჩნდა საოცარი რამ — მთელი წელიწადი გავიდა ისე, ქართველ მწერლებს უჭრაში არაფერი ჰქონიათ. ეს სავალალოა, ამის გამოა, რომ არ გამოგვივიდა.

ურთულესი საკითხი დგას მსოფლიოს წინაშე. ყოველმა ერმა უნდა გამოავლინოს, რა ძალუძს, რა შეუძლია გაიღოს მსოფლიო საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის. არის თუ არა ქართველი საზოგადოებრიობა ამისათვის მზად? უნდა დავფიქრდეთ ამაზე. შემდეგი საკითხი, რომელიც მე ძალიან მნიშვნელოვნად მესახება, ეხება დიდი ილიას ხსოვნას. ი. ჭავჭავაძე უნიკალური მოვლენაა ქართველი ერის ისტორიაში. საოცარი, ჩემთვის გაუგებარი და, ალბათ, სამარცხვინო რამ ხდე-



ბა, ნუთუ ქართული თეატრი არ უნდა დაინტერესდეს ი. ჭავჭავაძის შექმნილი მემკვიდრეობით საიუბილეოდ მაინც? მაშინაც კი, როცა იუბილე ტარდება, ქართული თეატრი მოუშვადებელი ხვდება. ამ თარიღს, დღეს 5 ოქტომბერია, ილია ჭავჭავაძის იუბილე ოქტომბრის ბოლოს უნდა ჩატარდეს და დღესდღეობით რამდენ თეატრს აქვს სპექტაკლი? აღმოჩნდა, რომ ქართული თეატრი არც გლობალური საკითხებისათვის არის მზად და არც მიკრო საკითხებისათვის, თუკი ი. ჭავჭავაძეს ჩვენ მიკრო პრობლემად მივიჩნევთ. გასულ სეზონში სპექტაკლები არ იყო რაოდენობრივად დამაკმაყოფილებელი. დაიწყო ახალი სეზონი და აღმოჩნდა, რომ ი. ჭავჭავაძის საიუბილეოდ სპექტაკლი არ გაგვანია, არც რაოდენობით და არც ხარისხით და ეს სეზონი ისევ კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება. ქართული თეატრის მესვეურებმა ვერ მოახერხეს, რომ ჭეროვნად შევხვედით ამ თარიღს.

არასახარბიელო მდგომარეობაა ცხინვალის ქართულ და ზუგდიდის თეატრებში. ზუგდიდში გავგზავნეთ რეჟისორი, აღმოჩნდა, რომ ორი წლის წინათ ასეთმა „ტელეფონით რეჟისურამ“ და „ტელეფონით ხელმძღვანელობამ“ არ გაამართლა ფოთის თეატრში, ახლა ვუშვებთ იგივე კომპრომისს. რატომ მოვახსენებთ ამ ორ თეატრზე განსაკუთრებით? იმიტომ, რომ იქ ფარდა იხსნება, თეატრი კი არ არსებობს. მე გახლდით სეზონის შეჯამებაზე სამხრეთ ოსეთში. გადახედეთ ქალაქკომის შენობას, მის წინ აყრილია ასფალტი, არადა ეს შენობა ქალაქის ცენტრში დგას. სხვა ასეთი მოუვლელი ქალაქი არ მგულებს. ქალაქის მესვეურებს ქალაქისთვის ვერ მოუვლიათ და თეატრზე ხომ ზედმეტია ლაპარაკი! ახლა, რა ხდება ზუგდიდის თეატრში? გამოდის მსახიობი სცენაზე. მეტყველებს ქართულად, როგორი ქართულით — ეს სხვა საკითხია. გადის კულისებში და იწყებს მეგრულად ლაპარაკს. მსახიობი ხომ უნდა ფიქრობდეს იმაზე, თუ რაოდენ დაღს ამჩნევს ეს მის პროფესიონალიზმს. სცენაზე მეტყველების კულტურას.

დღეს სეზონის შეჯამებაა. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი ფორუმია. იქნებ, დღესდღეობით ქართული თეატრის მოღვაწეთათვის ერთდღიანი შეკრება აღარაა საკმარისი? მოვისმინეთ, რა საოცარი ვითარება ყოფილა ბათუმის თეატრში, მოვახსენეთ, რა საგანგაშო მდგომარეობაა კიდევ ორ თეატრში. ხომ არ დადგა დრო, როდესაც ჩვენ ცალკე უნდა ვისაუბროთ დედაქალაქის თეატრებზე და ცალკე — რაიონებისა? ერთი შეხვედრა არ არის საკმარისი. და ბოლოს, რთული სიტუაციაა კიდევ ერთი თვალსაზრისით, აქ ლაპარაკი იყო რეჟისურაზე. რომ გადავხედოთ მთელ სეზონს, ვერ დავსახელებდით ვერც ერთ ახალგაზრდა მსახიობს, რომელიც აღმოჩინა ამა თუ იმ თეატრმა. აი, ეს აღმოჩენები აღარ არის ქართულ თეატრში. არ ვიცი კი, რატომ. შეიძლება იმის გამო. რომ დრამატურგისა და თეატრის ურთიერთობა სხვა სფეროში გადავიდა. გამონაკლისია რამდენიმე თეატრი. მაგალითისათვის მინდა მოვიყვანო მეტეხის თეატრში განზორციელებული „პარტახი“, სადაც საინტერესოდ წარმოჩნდა ახალგაზრდა მსახიობი ნ. კვიციანი. და კიდევ მეორე, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია — ახალგაზრდა რეჟისურას დააკლდა პიროვნება. ლიდერი, ამბობთ თქვენ, იგი ჭერ პიროვნება უნდა იყოს და შემდეგ უნდა გახდეს ლიდერი. გავიხსენოთ, როგორ მოვიდა მ-იან წლებში რეჟისურა მე მხედველობაში მაქვს მიზეზი თუმანიშვილი და სხვები. მათ მოიტანეს თვისებრივად ახალი სათეატრო ესთეტიკა ქართულ თეატრში, განსხვავებული იმისაგან რაც იყო, შეიძლება სულ მთლად ახალი არა, მაგრამ განსხვავებული. თუ გადავხედავთ ქართულ თეატრს ორ უკანასკნელ სეზონის მიხედვით. გამიჭირდება იმის თქმა, რომ ჩვენ ვამზადებთ რაიმე შემოქმედებით პროცესს, ან მოდის პიროვნება.



რომელსაც გააჩნია თავისი გარკვეული ესთეტიკა, დამოკიდებულება იმ მოვლენებზე, რომლებზეც მიმართ, რაც დღეს ხდება. ასეთი რეჟისორის დასახელება მე ძალიან გამიჭირდება. ჩემის აზრით, დადგა დრო, რომ სარეჟისორო ფაკულტეტზე სტუდენტების მიღებისას, გავითვალისწინოთ ორი მომენტი. ერთხელ ბატონმა დიმიტრი ალექსიძემ ბრძანა: მე ვუხელმძღვანელებ რეჟისორების ჭაფუხს, სადაც არც ერთი ქალი არ იქნებაო. ძალიან გამიყვირდა. და მეორე, როდესაც 18-19 წლის უმაწვილებს ეიღებთ სარეჟისორო ფაკულტეტზე, ეს ალბათ, გვირთულებს საქმეს. იმას კი არ ვამბობ, რომ ტაბუ დავადოთ და 18 წლის ახალგაზრდა აღარ მივიღოთ, არა, მათ შორის ერთი მაინც მივიღოთ მოზრდილი, ისეთი ასაკისა, ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ თეატრის ხელმძღვანელობა რომ შესძლოს. რატომ ვამბობთ ამას? 18 წლის სტუდენტი 5 წლის შემდეგ ვერ ჩაუდგება სათავეში ქართულ თეატრს და თუ ასე გაგრძელდა 5-10 წლის შემდეგ ურეჟისოროდ აღმოჩნდება არა ორე თეატრი, არამედ ქართული თეატრის 90% თუ არა, 50/60 მაინც.

ბ. შორღანიძე. აი, თქვენ ლაპარაკობთ ურეჟისორო თეატრებზე და არაფერს ამბობთ იმ რეჟისორებზე, რომლებიც დაუტვირთავი არიან.

ნ. ბრეშვილიძე. სწორედ ამაზე მინდა მოგახსენოთ. ჩვენთან მოსაგვარებელია თეატრის ხელმძღვანელის და მეორე რეჟისორის პრობლემა. აღმოჩნდა, რომ ჩვენი თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულებს დიპლომში უნდა ჩავუწეროთ მთავარი რეჟისორის სპეციალობა და არა სპეციალობა — რეჟისორი.

დალი მუშაძე. არც მთავარ რეჟისორად მიდიან.

ბ. ლორთქიფანიძე. რაიონებში ძალიან ბევრი რამაა გასარკვევი, რა მდგომარეობაშია იქ ნიჭიერი ხალხი? აქვთ ბინა? მათ ხომ ოჯახები, შვილები ჰყავთ. ასე იოლი არ არის ამაზე ლაპარაკი.

ნ. ბრეშვილიძე. საქმეც ისაა, რომ ხელისუფლებაში პირობები მათ საერთოდ არ გააჩნიათ. ეს ერთი მხარეა, მეორეა ის, რომ ყველა რაიონში მიძინებულია სულიერი ცხოვრება. აი, ამაზე უნდა დაფიქრდეთ, რაიონებში ხალხი არ ცხოვრობს სულიერი ცხოვრებით. ყველაზე უკეთესი მდგომარეობა დღეს სოხუმში გვაქვს.

შესანიშნავი გასტროლები ჰქონდა გოგი ქავთარაძეს ბელორუსიაში. ეს იმიტომ, რომ თეატრი მობილიზებულია. თბილისის გარეთ ეკონომიურად ხელისუფლებით პირობები არ აქვს არც ერთ შემოქმედს, არც სულიერი ცხოვრება დუღს. ამიტომ ახალგაზრდა კაცს უჭირს იქ გაჩერება, მას არ გააჩნია მოთმინების უნარი, რაც შედარებით ასაკოვან ადამიანს აქვს, და იგი ტოვებს სამოქმედო ასპარეზს, ბრუნდება თბილისში. რომელ თეატრშიც არ ვიყავი, ყველგან ძალიან რთულად დგას მეორე რეჟისორის საკითხი. ეს იმას ხომ არ ნიშნავს, რომ დირექტორს, მთავარ რეჟისორსა და მეორე რეჟისორს შორის არ არის მოწესრიგებული ურთიერთობები? აქ მთავარი რეჟისორებიც ბრძანდებით და დაფიქრდეთ, ცოტას თქვენც ხომ არ სცოდავთ. როდესაც მთავარი რეჟისორი დგამს სპექტაკლს, სამსჯეროებიც მობილიზებულია, დროულად ხდება დეკორაციის მიწოდება, დროულად წყდება ჩაცმის საკითხი. როცა მეორე რეჟისორი მუშაობს, იქ ყველაფერი მოწესრიგებული არ არის.

დასასრულ, მინდა მივულოცო გ. უორდანიას და მის ახალგაზრდა კოლექტივს კაუნასის ფესტივალში წარმატებით გამოსვლა.

მ. გუგუშვილი. იყო დრო, როცა ყველა პლენუმი კრიტიკის კრიტიკით ტარდებოდა. დღეს, ჩემის აზრით, ოდნავ შეიცვალა მდგომარეობა, არა იმიტომ, რომ



კრიტიკა უკეთესი გახდა, არამედ იმიტომ, რომ თეატრის უფრო მნიშვნელოვანი უბანი — რეჟისურა იმყოფება რთულ მდგომარეობაში. ეს ჩემი ღრმადი რწმუნებაა, რა თქმა უნდა, ეს იმიტომ არ არის განპირობებული, რომ სარეჟისორო ფაკულტეტზე სკოლის მერხიდან მოსულ ახალგაზრდებს ვღებულობთ. რეჟისურაში სკოლის მერხიდან მოვიდა დოდო აღიქისძე, რულო ჩხეიძე, გიგა ლორთქიფანიძე, გოგი ქვეთარაძე, თემურ ჩხეიძე, რობერტ სტურუა. საქმე ისაა, რომ ერთ ადამიანს აქვს ნიჭი, მეორეს კი — არა. რეჟისურაზე საუბარი იმიტომ დავიწყე, რომ ჩვენი თეატრალური ცხოვრება, დღეისთვის ერთგვარად პარადული ნიშნებითაა აღბეჭდილი. დაიდგა „ლირი“, დაიდგა გ. უორდანიას ჭკუფის სპექტაკლები, „ჰაკი აძმა“, ჩნდება ერთეული სპექტაკლები, რომლებითაც გავდივართ საქართველოს გარეთ, უცხოეთშიც, ან სტუმრებს ვუჩვენებთ ამ სპექტაკლებს, და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჩვენი რეჟისურა მაღალ დონეზე დგას. ეს სპექტაკლები დამსახურებულად მიიჩნევა ჩინებულ ნაწარმოებებად, მაგრამ სინამდვილეში ჩვენს რეჟისურას ახასიათებს სირთულენიცი. ეს ხდება არა იმიტომ, რომ არასწორად შევარჩიეთ ახალგაზრდები. ან ასაკის მიხედვით სწორად არ მივიღეთ ისინი, არამედ იმიტომ, რომ ეს რთული პროცესია და ვინც თეატრის სათავეში დგას, ვისაც აბარია ახალგაზრდა რეჟისორების აღზრდა, როგორც ჩანს, არ ასრულებენ თავიანთ მოვალეობას. რეჟისორის აღზრდა ხომ ინსტიტუტში არ მთავრდება. ინსტიტუტი იძლევა საფუძვლებს, რეჟისორები მერე ხდებიან, ეს ძალიან რთული პროცესია. იშვიათად ხდება, რომ თეატრში მისვლის დღიდანვე რეჟისორი გახდეს, ისევე როგორც მ. თუმანიშვილი, როცა მან თავისი სტუდენტური ნამუშევარი გადაიტანა თეატრში, ფუჩიკის პიესა მაქვს მხედველობაში, და გახდა მ. თუმანიშვილი. მაგრამ ეს გამონაკლისია.

ავიღოთ რუსთაველის თეატრი. არის ამ თეატრში დიდი რეჟისორი რ. სტურუა. მაგრამ ვინ არიან მის ირგვლივ? არ შეიძლება იმის თქმა, რომ ნ. ხატისკაცა უნიჭო რეჟისორია. მისი სპექტაკლი „სიბრძნე-სიცრუისა“ ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლია ბოლო 20 წლის განმავლობაში. იგივე შეიძლება ითქვას სხვა რეჟისორებზე, მაგრამ ისინი არ მუშაობენ. აქ ითქვა, რომ რუსთაველის თეატრმა დიდი ილიას საიუბილეოდ ვერ მოამზადა სპექტაკლი. მთავარი რეჟისორი იმიტომაა მთავარი რეჟისორი, რომ უნდა იზრუნოს სხვა რეჟისორებზე და დაეხმაროს მათ. წავიდა რუსთაველის თეატრის მთავარი რეჟისორი საბერძნეთში, ახლა მოსკოვში დგამს სპექტაკლს, თეატრში კი რა ხდება? რეჟისორები არაფერს აკეთებენ და პროფესიას კარგავენ. მე ამაზე ხშირად ვლაპარაკობ, იგივე გ. გეგეჭკორი, ზ. კვიციანიძე, ი. გიგოშვილი, გ. ხალარაძე წლების მანძილზე არაფერს აკეთებენ.

ამიტომ, მხარს ვუჭერ სანდრო მრეველიშვილის წინადადებას, რომ თბილისში ხშირად მოვიწვიოთ ახალგაზრდა რეჟისორები. მინდა დავუმატო კიდევ ერთი — ხომ შეიძლება რაიონებში წავიდნენ უფროსი თაობის რეჟისორები? ახლა ჩვენს წინაშე დგას პრობლემა, თუ ვინ იქნება ქუთაისის თეატრის მთავარი რეჟისორი. ვისაც შესთავაზეს, არავის უნდა. ქუთაისი მეორე ქალაქია საქართველოსი. წინადადება მაქვს — არ დავავალოთ ერთ რომელიმე ახალგაზრდას რაიონული თეატრის მთავარი რეჟისორობა, გავგზავნოთ იქ ორი-სამი კაცისაგან შექმნილი კოლეგია, რომელიც კოლექტიურად უხელმძღვანელებს თეატრს. მოვუსმინოთ ახალგაზრდა რეჟისორებს და გადავწყვიტოთ რაღაც, თორემ მომავალში ცუდ მდგომარეობაში აღმოვჩნდებით. რთული სიტუაციაა თუმანიშვილის თეატრში, იმიტომ კი არა, რომ თუმანიშვილი ცუდი რეჟისორია, იგი შესანიშნავი პედაგოგია და შე-



სანიშნავი რეჟისორი, მაგრამ იქ მაინც რთული სიტუაციაა. უნდა ვიფიქროს რომ თუმანიშვილი უკვე ასაკოვანია. ექვსი რეჟისორი უქმად ზის ამ თეატრში, ნ. ლორთქიფანიძე კი წავიდა თეატრიდან. რაც შეეხება ბათუმის თეატრს, პირველად მოვუსმინე ჩაკვეტაძეს, ძალიან კარგი შთაბეჭდილება დამრჩა. კარგად აზროვნებს, ბატონი ალექსანდრეს, როგორც თავმჯდომარის პოზიცია არ არის სწორი.

ანატოლი შაშინიძე (სთმ კავშირის სამხრეთ ოსეთის განყოფილების თავმჯდომარე). ცხინვალის თეატრის ქართული დასი საკმაოდ ძლიერია, მაგრამ სეზონები არ გამოგვდის. მსახიობები ჩამოდიან, მათ უველა სიკეთეს აღუთქვამენ, მაგრამ შემდეგ ქალაქის ხელმძღვანელობა არ ასრულებს დანაპირებს და ახალგაზრდობაც გარბის. აი, უახლოეს მომავალში თუ ჩამოვა ექვსი ქართველი მსახიობი, ჩვენ მათ ბინით დავაკმაყოფილებთ.

მინდა უკმაყოფილება გამოვთქვა რესპუბლიკური ორგანიზაციების მისამართით. არავითარი ყურადღება არ იგრძნობა, არავითარი დაინტერესება, რათა შემოქმედებითად გაძლიერდეს ცხინვალის თეატრი. მხოლოდ კრიტიკული მონოლოგების წარმოთქმა ვერაფერს შეცვლის. კი, კრიტიკა კარგია, ერთობ საჭიროც, მაგრამ ჯერ უნდა ხელი წააშველო საქმეს! მინდა ვთხოვოთ, რომ უფრო საქმიანი იყოს ზრუნვა ცხინვალის თეატრის მიმართ, უფრო კონკრეტული.

შუანბი მინდიაშვილი (ცხინვალის თეატრის ქართული დასის მთავარი რეჟისორი). მე, როგორც მთავარი რეჟისორი ცხინვალის თეატრისა, არასოდეს გამოვსულვარ ამ ტრიბუნაზე, არაფერი მითქვამს. ახლა მინდა ვილაპარაკო იმ საკიბროსოთა საკითხებზე, რომლებიც დგას ცხინვალის თეატრში წლების მანძილზე. ორი სპექტაკლით არ შეიძლება თეატრის ავ-კარგზე ლაპარაკი. ქალბატონმა ნათელა არველაძემ კი ორი სპექტაკლით შეაჩაბა ჩვენი სეზონი. მიმაჩნია, რომ მან არასწორად ილაპარაკა, ბევრი რამაა მოუგვარებელი ჩვენი გასტროლების ორგანიზაციის საქმეში. ხშირად ამა თუ იმ ქალაქში საგასტროლოდ ჩასვლას განაპირობებს ჩვენი პირადი ურთიერთობანი და ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ მოვილაპარაკებთ ჩვენ, თეატრის ხელმძღვანელები. ჩვენი თეატრის შემოქმედებით კოლექტივს ჰქონდა აღმავლობა, ჰქონდა ძალიან ბევრი წარუმატებლობაც. თქვენ შემოქმედი ხალხი ბრძანდებით და ვილაპარაკოთ გულახდილად, ხომ არ შეიძლება სულ კარგი სპექტაკლები დაიდგას? აი, გასული სეზონი ცუდად დავამთავრეთ. არ ვიმართლებ თავს. სულ ორი სპექტაკლი დავდგით. ჩვენ თქვენი ყურადღება გვაკლია. ადრე, პრაქტიკაში გვქონდა გამოჩენილი მსახიობების მიწვევა ამა თუ იმ სპექტაკლში. მე ხშირად მიგრძენია მედეა ჭაფარიძის, გოგი გეგეკორის თუ სხვათა მხარდაჭერა თეატრისადმი, მაგრამ ამ ბოლო წლებში ბევრმა მსახიობმა გვითხრა უარი. განა შეიძლება ქართველ მსახიობს არ აღეღვებდეს ცხინვალის ქართული თეატრის ბედი? არ ჩამოვიდეს და არ დადგეს იმ სცენაზე? ხშირად ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ მართლა არ აღეღვებთ, არ აინტერესებთ. ცხინვალის თეატრში არის ვაკანტური ადგილები მსახიობებისათვის. საოლქო კომიტეტს ვთხოვე და გადაწყდა ახლადჩამოსული მსახიობების ბინით დაკმაყოფილების საკითხი. გვჭირდება 6 კაცი მაინც, 3 გოგონა და 3 ვაჟი, დავგეხმარეთ, რომ ჩამოვიდნენ ისინი ცხინვალში. ყველა პირობას შეუქმნიან იმისათვის, ხალხი დამკვიდრდეს იქ და იმუშაოს.

დრამატურგი ლეონი მინდიაშვილი თეატრის მესვეურებს საყვედურობს დრამატურგისადმი უყურადღებობას. თეატრების ხელმძღვანელები ყოველთვის არ ასრულებენ დრამატურგისადმი მიცემულ სიტყვას და დასის მიერ მოწონებულ პი-



ესას არა დგამენო. იგი გულისტკივილით ამბობს: როგორც დარისპანი თვეს 10 წელია პიესას „იკობ ჭულაშვილი“¹ ლევიზიამ დაიწყო დადგმა, ხან ერთი თეატრის რეპერტუარში შევიდა, ხან მეორისი, ხან მესამისი. მაგრამ დადგმა მაინც არ ეღირსაო.

ბ. ლორთქიფანიძე. ამბანაგებო, ვგონებ ჩვენმა პლენუმმა ცხოველი ინტერესით ჩაიარა. საინტერესო იყო, რაც მოვისმინეთ. ბევრი რამ ითქვა საყურადღებო და დასაფიქრებელი. მეც ჩემს შთაბეჭდილებებზე მოგახსენებთ. გუშინ ქუთაისში გახლდით, გუშინწინ — ჭიათურაში, იმის წინ თელავში და ვიცო, რაც ხდება ჩვენს თეატრებში. როდესაც რომელიმე შურნალში რეზო ინანიშვილის მოთხრობა იბეჭდება, ხალხი გატაცებით კითხულობს მას. აი, მან დაწერა ჩინებული პიესა. ჩემთვის გაუგებარია — თელავის თეატრის გარდა არავინ არ უნდა დადგას ეს ნაწარმოები? ვნახე ამ პიესის მიხედვით დადგმული სპექტაკლი თელავის თეატრში და დღესასწაული მქონდა იმ დღეს, დღესასწაულით ჩამოვედი თელავიდან. ეს დადი გამარჯვებაა ქართული თეატრისა და ქართული ლიტერატურის. აუცილებლად შევეცდებით, რომ სპექტაკლი სულ მოკლე ხანში ჩამოვიტანოთ და ვაჩვენოთ თბილისში. ნუთუ ჩვენი არც აკადემიური და არც სხვა თეატრები არ უნდა დაინტერესდნენ იმით, თუ რა დაწერა რეზო ინანიშვილმა? ვნახე მამუკა დოლიძის „მდგომარეობა“ მეტეხის თეატრში. მართალია, პატარა პიესაა, მაგრამ განა შეიძლება, არ დაინტერესდე მისი დრამატურგიით? ან სამსონაძის პიესით? მისი ერთი სცენარია პიესად გადაკეთდა. შეიძლება, რომ ამით თეატრები არ დაინტერესდნენ? წარმოუდგენელია! საყურადღებო სპექტაკლი დადგა სვანაძემ ჭიათურის თეატრში ლაშა თაბუკაშვილის პიესის მიხედვით „ათვინიერებენ მიმინოს“. ძალიან რთულია ჟანრის პიესა და რთულია ჟანრის სპექტაკლი, მაგრამ გაგებარდება ისეთი დონის და ისეთი ხარისხისა სპექტაკლი. ძვრები ხდება ჩვენს რაიონულ თეატრებში. ამჟამად სოხუმის თეატრი ერთ-ერთი მოწინავეა საქართველოში, თელავის თეატრში რეჟისორმა იპოვა თავისი ავტორი და ავტორმა თავისი რეჟისორი. მაგრამ აქას მაშინ ექნება ფასი, თუ პიესას დაიტაცებს მთელი ქართული თეატრი და სცენაზე განახორციელებენ, პირველ კი ხდება — თუ ამა თუ იმ რეჟისორმა, ამა თუ იმ პიესით გამარჯვება მოიპოვა, მერე იმ პიესას აღარავინ დგამს. ეს იმიტომ ხდება, რომ სულ საკუთარ თავზე ვფიქრობთ და არა თეატრზე და მასურებელზე. დიდი ხანია ქართულ თეატრში არ მინახავს ამდენი საინტერესო სახე, რამდენიც სპექტაკლში „ალაღი“. დიდი ხანია ამდენი საინტერესო პიროვნება არ მინახავს სცენაზე. ასე მეჩვენება, რომ ზოგჯერ გვაფიქვდება ერთი ჭეშმარიტება — მეცნიერებისაგან განსხვავებით ხელოვნება სახეებით აზროვნებაა. აი, ეს სახეებით აზროვნება დავინახე „ალაღში“. აქ გავიცანი ისეთი საინტერესო არტისტი, როგორაც იანტბელიძეა. ახალგაზრდები მოხუცებს თამაშობენ, ხასიათებს ქმნიან მართალი თქვა ვითერ გუგუშვილმა, საქმე ისე წავიდა, რომ მხოლოდ ფესტივალები გვინდა, მხოლოდ გასტროლები და არა ყოველდღიური შემოქმედებითი ცხოვრება. ნამდვილი შემოქმედებითი ცხოვრება უკვე აღარ გვაინტერესებს. ერთმანეთს არ ვიცნობთ, ერთმანეთის ნამუშევრებს არ ვუყურებთ. ძალიან მძიმეა ეს ყველაფერი.

მეორე საკითხი — მთელი ჩემი ცხოვრება რეჟისურას ვემსახურები, მაგრამ როდესაც დამეველა საერთოდ ქართულ თეატრზე წრუნვა, განსაკუთრებით გამართულად მდგომარეობა იმის გამო, რომ რეჟისურას მოვლა უნდა. ეს ყველას ვაღიია. აი, თელავში კარგად მუშაობს ქანთარია, ჭიათურაში — სვანაძე. მე მათებს დედაქალაქის თეატრების უგულვლესობა — რატომ არავის მოუვიდა აზრად, გამოიძა-

ხონ, შესთავაზონ სპექტაკლის დადგმა თბილისში, რომ ორ სეზონში მაინც რაღაც განახლებას აქონდეს ადგილი მის შემოქმედებით ცხოვრებაში? ხოლო თუ თბილისიდან თეატრის მთავარი რეჟისორი თელავსა თუ ქიათურაში სპექტაკლის დასადგმელად არ წავა, რიგითი რეჟისორი მაინც წავიდეს. ხომ არ შეიძლება შევქმნათ ჩვენ — ჩვენი მიკროსამყაროები, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო რესპუბლიკის მთლიან ინტერესებთან, მთლიან შემოქმედებით განვითარებასთან? ამიტომ უტყდებათ გული ახალგაზრდა მსახიობებს და რეჟისორებს. განა შეიძლება გურამ მაცხოვრებელი, ნი წიგლს მიღწეული კაცი, წოდების გარეშე წასულიყო ჩვენთან? ის ხომ ძალზე ნიჭიერი, თავმდაბალი და შესანიშნავი პიროვნება გახლდათ. არავინ იზრუნა ამაზე. ედგარ ეგაძის მაგალითიც მრავალი ფიქრის აღმძვრელი უნდა იყოს. მისი ორი სპექტკლი ენახე: „მიღების დღე“ და „ამილკარი“. შესანიშნავი, საინტერესო სპექტაკლები იყო. თეატრს უთუოდ დაატყუო თავისი ხელი, თავისი ხელწერა. მე ვთქვი და კვლავ ვიმეორებ — დღევანდელ ქართულ თეატრში რეჟისორს აღარავინ იცავს, იგი ველარ უძლებს ამდენ შემოტევას. ეს შემოტევები უმეტეს შემთხვევაში ძალზე სუბიექტურია. ჩვენ ურთიერთობების ელიმენტარულ ნორმებსაც არ ვიცავთ. მსახიობებზეც უნდა ვიზრუნოთ. ნიჭიერი ხალხი წილების განმავლობაში არაფერს აკეთებს. მეც ვიზიარებ რუსთაველის თეატრის მიმართ აქ გამოთქმულ შენიშვნას იმის გამო, რომ თეატრი არ დგამს ილია ქავჭავაძისადმი მიძღვნილ სპექტაკლს. განა არ შეეძლო ნანა ხატისკაცს საიუბილეოდ რაღაცა მოეფიქრებინა და დაედგა ზამხანაგებო, თუ აღამიანებში ინიციატივა ჩაკვდა, თუ მსახიობებს, რეჟისორებს არაფრის გაკეთების სურვილი აღარ ექნებათ, საქმე წინ ვერ წავა. ქართულმა თეატრმა დაკარგა ყოველდღიურობის დღესასწაული, ყოველდღე, საღამოს 8 საათზე, სპექტაკლი რომ იწყება, ეს დღესასწაული უნდა იყოს.

ბევრი გადაუწყვეტიელი პრობლემაა ქუთაისის საოპერო თეატრში. ამ თეატრს განსაკუთრებით აკლია ყურადღება და ზრუნვა. თუ რაიმე არ ვიღონეთ, ეს თეატრი მოკლე ხანში დიდი სირთულეების წინაშე დადგება.

ერთი სიტყვით, მეგობრებო, პრობლემა ბევრია. ამ პრობლემების შესამცირებლად კი ერთადერთი გზა არსებობს — შრომა, იმის შეგნება, რომ ქართული თეატრის ბედ-იღბალი ჩვენს ხელთ არის და ჩვენ უნდა წარვიმართოთ მისი გზა სწორად!

ჰმენის ღონისა და სიცოცხლის მიმცემი...

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი
კოტე მახარაძე

თეატრმცოდნე
ანა ჭავჭავაძე

— ბატონო კოტე, ლიტერატურის მხატვრულ კითხვას ქართულ თეატრში საკმაოდ დიდი ტრადიცია გააჩნია...

— ვერ დაგეთანხმებით!.. ერთის შეხედვით, მართლაც, ასე ჩანს: თითქმის ყველა გამოჩენილი ქართველი მსახიობი მეტწილად პოეზიას კითხულობდა. არსებობს უშანგი ჩხეიძის, ვერიკო ანჯაფარიძის, აკაკი ვასაძის, სერგო ზაქარიაძის და სხვათა და სხვათა მშვენიერი ჩანაწერები. მაგრამ, აბა, დაუკვირდით: ეს ხდებოდა შემთხვევიდან შემთხვევამდე. მსახიობი, რომელიც სისტემატურ, მიზანდასახულ მოღვაწეობას უნდა ეწეოდეს ამ სფეროში, ჩვენ არ გვეოლია. თანამედროვეთაგან დავასახელებ გურამ საღარაძეს, ტარიელ საყვარელიძეს, გოგი ხარაბაძეს... კიდევ ბევრი იცით? მე ვგულისხმობ იმ არტისტებს, რომლებიც ქმნიან დღევანდელ ქართულ თეატრს, და რომლებმაც ვერ მოიპოვეს აღიარება. ჩვენში უფრო სხვა ტრადიცია მძლავრობს, სამწუხაროდ — მეორეხარისხოვნად მიგვაჩნდეს მხატვრული კითხვის, ლიტერატურული თეატრის ფანში მოღვაწეობა: მთელ ენერჯიას თეატრს ვახარჯავთ. ეს კარგია, მაგრამ, აბა, ვახსენეთ რუსი მსახიობები: იახონტოვი, რომელმაც თითქმის მთელი სიცოცხლე ლიტერატურულ თეატრს შესწირა; კაჩალოვი — ბრწყინვალედ კითხულობდა პროზას, პოეზიას; იგორ ილინსკი, სერგეი აურსკი — ისინი ხომ მართლაც თეატრს ქმნიან სცენაზე.

— ...საქართველოში კი, ვგონებ, არც ყოფილა შემთხვევა, რომ მსახიობს, თუნდაც თქვენს მიერ დასახელებულს, ზედითედ რამდენიმე ლიტერატურული საღამო გაემართოს.

— არ ყოფილა. კვლავ სერგეი იურსკის მაგალითზე: ერთ დღეს პუშკინის პოეზიას კითხულობს, მეორე დღეს XX საუკუნისას. პასტერნაკი, ცვეტაევა... შემდეგ გოგოლი, დოსტოევსკი, შუტკინი... და ზოგჯერ ათი საღამოს მანძილზე გადაქედნილი დარბაზი ელოდება.

— აი, კიდევ ერთი პრობლემა — მაყურებელი. იქნებ შიში იმისა, რომ ქართველი მაყურებელი ორი, ორ საათნახევრის განმავლობაში არ მოუხმენს ერთი მსახიობის მონოლოგს, დაღს ამჩნევს მსახიობთ: განწყობას.

— რა თქმა უნდა, ყველაზე მეტად მეც ამის შიში მქონდა. ჩვენ ხომ თეატრს ვხსნით და, მაშასადამე, მაყურებლის სისტემატური ყურადღება გვესაჭიროება. ჩვენში კი, იცით, როგორ ხდება: პრემიერაზე ბილეთს ვერ იშოვი, რიგითი სპექტაკლები, იშვიათი გამოჩენისის გარდა, ნახევრადცარიელ დარბაზებში თამაშდება. ეს წესი თანაბრად ვრცელდება როგორც სუსტ, ისე მხტვრულად სრულყოფილ სპექტაკლებზე. ასე რომ, მეც მეშინოდა... მაგრამ იმდენად დიდი ინტერესი

გამოიწვია ამ პირველმა დადგამამ, რომ იმედი მომეცა. მხოლოდ ინტერესშიც არის საქმე, ისიც შეიძლება ჩაქრეს. თვითონ სპექტაკლის დროს, მაყურებელთა რეაქციებში, იმ მომენტებზე აღმოსფეროში, რომელსაც სწორედ დარბაზი ქმნის (და არა მხოლოდ სცენაზე გათამაშებული ქმედება), ვგრძნობ, რომ აღამიანებს აქვთ ამგვარი ურთიერთობის მოთხოვნილება.

დღეს თეატრში... იმდენს ლაპარაკობენ ამაზე და ამიტომ არ მინდოდა რაიმეს თქმა, მაგრამ... მოკლედ დღეს — თუმცა რაღა დღეს — საუკუნის დასაწყისიდან თეატრის წარმართველი ძალა გახდა რეჟისორი და მისი ნაზრევი, ფანტაზია, პოზიცია, ტემპერამენტი, დამოკიდებულება არა მხოლოდ კონკრეტული დრამატურგის, არამედ საერთოდ სამყაროს, აღამიანური ურთიერთობების, საზოგადოებრივი ფასეულობების მიმართ. ამ პროცესს თავისი გამომწვევი მიზეზები, ლოგიკა და გამართლება ჰქონდა და, ალბათ, აქვს კიდევ. მაგრამ დღეს ეს გზაც ჩინში მოექცა; ლოგიკა ხშირად ირღვევა და სულ უფრო გვიჭირს ბევრი რამის გამართლება. ხშირად უველაფერი, რასაც მსახიობები წარმოადგენენ სცენაზე, რეჟისორის ხელობის ნაყოფია მხოლოდ. თვით მსახიობიც რეჟისორის მიერ შეთხზულ მითს დაემსგავსა, მას მარიონეტული ფუნქცია მიენიჭა მხოლოდ. სულ უფრო ნაკლებად ესაქიროება რეჟისორს თავისი მიზნის მისაღწევად მსახიობის ინდივიდუალობა, გონება და ნიქიც კი. ზოგი პირდაპირ აცხადებს: კარგ მსახიობთან ძნელია მუშაობაო. და მართლაც იშვიათობად იქცა გონიერი მსახიობი, რეჟისორის ჩანაფიქრის გარდა საკუთარ ფიქრსაც რომ გამოხატავდეს.

...მძიმე და უსიამოვნო ტვირთია მთელი სიცოცხლის მანძილზე სხვისი სათქმელი მოახსენო მაყურებელს და თან კატეგორიულად იმ სახით, იმ ფორმით, როგორც ნაბრძანები გაქვს. საზოგადოებრივი საქმიანობის სხვა სფეროში ასეთი დაკაბალების ყოველი ცდა აჭანუებით ან რევოლუციით მთავრდებოდა. მსახიობები კი სდუმან. ალბათ, აწყობთ, არ იფიქრონ, თავი არ შეიწუხონ და სხვისი ნაფიქრალისა და ნაღვანის კეთილსინდისიერ ინფორმატორებად გადაიქცნენ. ეს საყოველთაო პროცესია — მთელი მსოფლიო მოიცვა და მასთან, ქართული თეატრიც. ჩვენ, როდესაც ამაზე ვსაუბრობთ, რა დასამაღია, უპირველეს ყოვლისა, რობერტ სტურუას ვგულისხმობთ. დიახ, სტურუა ასეთი რეჟისურის გამომხატველია — თუ გნებავთ ვუწოდოთ რეჟისურის დიქტატურის იდეის გამზიარებელი. მაგრამ სტურუა დიდი რეჟისორია. ვთქვათ, ვიდაცას არ მოსწონს მისი სპექტაკლები, არ აღიარებს მის თეატრალურ ესთეტიკას, მაგრამ ვერაფერს აუფლის გვერდს ერთ მარტივ ჭეშმარიტებას, რობერტ სტურუას სპექტაკლებმა მოუტანეს ქართულ თეატრს საერთაშორისო აღიარება, აქციეს იგი მსოფლიო მოვლენად. მაგრამ რას გააწყობ რეჟისორთა მთელ არმიასთან, „სტურუობა“ რომ მოუნდომებია?! უფროსი თაობის რეჟისორები არ არიან, ან ნაკლებად არიან დაავადებულები ამ მანიით, ახალგაზრდები კი, რომლებსაც ჯერ საქმარისი ცხოვრებისეული გამოცდილება, სათქმელი, პროფესიული ჩვევები არ დაგროვებიათ, უკვე თავიანთ უფლებებს აცხადებენ, უფლებებით იწყებენ საქმიანობას და ძირითად მოვალეობას ივიწყებენ. უფლებების გამოყენება ადვილია და ხელსაყრელი, მოვალეობის ტვირთის ზიდვა — ძნელი.

რეჟისურა ერთადერთი პროფესიაა (და კიდევ ღირფორის პროფესია), რომლის სპეციფიკაში დასაბამიდანვე ჩადებულია ხელმძღვანელობის, მმართველობის კოდი და მას ვერსად გაექცევი მითუმეტეს, რაღა საჭიროა დამატებით



ძალდატანება. ერთხელ სადღაც ვთქვი კიდევაც: მთელი მსოფლიო საუკუნეების რეჟისორები რომ შეიკრიბონ და შეეცადონ თეატრის შექმნას — არაფერს შეძლებენ უფათ. ეს იქნება სინაპოზიუმი, კონფერენცია, სემინარი — რაც გინდა დაარქვე. მაგრამ საკმარისია ქუჩაში, ან მოედანზე დადგეს ერთი მსახიობი და რაღაც წარმოადგინოს — ეს უკვე თეატრია. განა ეს არ იციან რეჟისორებმა?

— იქნებ მეორე მხარეც „სცოდავს“? აი, თქვენ, მსახიობს გაქვს დიდი გამოცდილება — პროფესიული და ცხოვრებისეული, დაგი გროვდათ შთაბეჭდილებები, გამოიკვეთა სათქმელი, პოზიცია, მისი გამოხატვის სურვილი და მონახეთ თქვენში ძალა აღამიანებს გაუზიაროთ ეს მარაგი. მოიძიეთ გზა, ფორმა, რომლითაც შესაძლებლად მიგაჩნიათ მიზნის მიღწევა. ბევრი მსახიობი იცით, რომლებსაც შესწევთ ამის ძალა?! საქმე ხომ არა მხოლოდ ორგანიზაციულ პრობლემაშია, მათი გადაჭრა დიდ ენერჯიას მოითხოვს, არამედ შინაგან გადაწყვეტილებებში, რომელიც უნდა გააკეთოს ხელოვანმა, თუკა არ აკმაყოფილებს თავისი მდგომარეობა. იქნებ, თვითონ მსახიობებიც თმობენ თავიანთ პოზიციებს?!

— ესეც ბუნებრივია. ეს არის სწორედ ხელოვნური „კასტრირების“ შედეგი, ათეული წლების მანძილზე მსახიობს თანდათანობით ართმევდნენ უფლებებს და დღეს უნდათ, რომ იგი ერთბაშად დამოუკიდებელი გახდეს? დარწმუნებული ვარ, ისინიც კი, ვინც ეძებენ გამოსავალს, ვისაც არ ახვენებს საკუთარი შესაძლებლობების სრული რეალიზაციის, თვითგამოხატვის სურვილი, შეშინდნენ, როდესაც შეეთავაზე თანამშრომლობა, პროგრამის მომზადება. არ გამკვირვებია, არც თვითგამოფილების გრძნობა გამჩენია, ვინაიდან ვიცი, რა ძნელია შინაგანი რწმენის დაბრუნება, თავისუფლებასთან შეგუება. საოცრად მტკივნეული, მძიმე პროცესი მთელი სულიერი და ფიზიკური ძალების უკიდურეს დაძაბვას მოითხოვს, მაგრამ ვიცი, რომ ამ გზას ისინი მაინც ვერ აუვლიან გვერდს. სხვაგვარად არც შეიძლება მოხდეს, იმდენად დიდ — წარმოუდგენლად დიდ შესაძლებლობებს უხსნის მსახიობს მაყურებელთან პირისპირ კონტაქტის დამყარება, შეუდარებელ ტკბობას განაცდევინებს.

...ვერც კი წარმოგიდგენიათ, რა ნეტარებაა, როდესაც ღამით, პატარა ეკლესიაში მარტო ჩაკეტილი ვადიხარ რეპეტიციას. თვითონ აყენებ სინათლეს, მუსიკას. თვითონ უნდა განსაჯო საკუთარი მარცხი და მიღწევაც, რა არ გამოვდის და რა გემორჩილება. ზოგჯერ უარყოფ მიღწეულს და თავიდან, საათობით მუშაობ ერთ მონაკვეთზე. ასე თანდათანობით... „выдавливая из себя pain“ ...თავისუფლდები. ძალიან ძნელია, მაგრამ, დამიჯერეთ — ათად მოგვეღვრება.

თქვენ იცით, თეატრში მე საქმე არ მედევს. დარეჯანის სასახლეში პირველ წარმოდგენებს დაემთხვა პრემიერა მარჯანიშვილის თეატრში და ზედოზედ რამდენიმე საღამოს განმავლობაში აქაც და იქაც მომიხდა სცენაზე ყოფნა: ასეთი შეთავსებაც ძნელია, დიდ ენერჯიას მოითხოვს და მაინც, სწორედ ასე იქნება ყოველთვის. თეატრზე უარის თქმას არ ვაპირებ, მაგრამ იმ აფორიაქებას, განცდას, ტკბობას, რომელიც ამ პატარა ეკლესიის კედლებმა მომანიჭეს, ვერაფერს შევადარებ.

კიდევ რა გაინტერესებთ?

— უცნაურ შთაბეჭდილებას ახდენს თქვენი „მონოლოგის“ შესრულების მანერა. მე მას „მონოლოგსაც“ არ ვუწოდებდი, ვინაიდან

მთელი საღამო უფრო საუბრის, დიალოგის ტონში წარიმართებდა. რემოც უჩვეულოა, არათეატრალური, შინაურული და ეს არა მხოლოდ სივრცის კომპაქტურობის ხარჯზე მიიღწევა. თქვენ თითქოს შეგნებულად ერიდებით „თეატრალური ელემენტების“ გამოყენებას, თუ არ ჩავთვლით რამდენიმე ლაკონურ და უაღრესად ზუსტ მეტაფორას; მთელი აქცენტი აზრის გადმოცემაზე, ფაქტის კომენტარებაზე, მისაღმი თქვენი (ან იქნებ უფრო ჩვენი) დამოკიდებულების გამოხატვაზე გადააქვეთ; ილიას ლექსებზე გადასვლაც იმგვარად ხდება, თითქოს აქ, ამ წუთში გაგახსენდათ.

ჩემის აზრით, მაყურებელი თქვენს თეატრში მისთვის უჩვეულო მდგომარეობაში აღმოჩნდება; იძულებული ხდება გაიზიაროს არა მხოლოდ მსახიობის პოზიცია, არამედ ის პასუხისმგებლობაც, რომელიც მსახიობმა იტვირთა; თითქოს ირღვევა ზღვარი დარბაზსა და სცენას შორის. ერთ-ერთ სპექტაკლზე ვილაყამ რეპლიკაც ისროლა.



— ეს თქვენ გეგონათ, რომ რეპლიკა ისროდეს, თქვენ მოგესმათ, ვინაიდან მე გავითამაშე მასზე პასუხი... უბრალოდ მოვიგონე, როგორც ხშირად ხდება ხოლმე თეატრში. თქვენ კი ამბობთ — „თეატრალური ელემენტები“ ჩემმა ზოგიერთმა მეგობარმა მისაყვედურა კიდევ — რად გინდა ეს ფაშილარობა, როდესაც ასეთ წმინდა საგანზე საუბრობო. მაგრამ ეს არ არის არსებითი: დღეს გავითამაშებ, ხვალ — არა. მაგრამ ხანდახან მჭირდება ასეთი „ავანტიურა“. მეტსაც გეტყვით: ტექსტზე მუშაობა ძალიან დიდხანს მომიხნდა. თითოეულ სიტყვას, დეტალს ათასჯერ ვზომავდი, მაგრამ რამდენიმე მონაკვეთი მთლიანად გამოვტოვე. გონებაში დავაფიქსირე ძირითადი ამბავი, ჩონჩხი და ყოველი წარმოდგენის დროს ახლბურად ვყვები ხოლმე, ზოგჯერ გადავადგილებ ეპიზოდებს. ესეც საჭირო იყო ჩემთვის, სწორედ იმ ატმოსფეროს შექმნისათვის, რომელიც თქვენ შეიგრძენით. თავიდან მოსვენებას არ მაძლევდნენ რაღაც „თეატრალური იდეები“. მინდოდა ბეთშოვენის მე-5 სიმფონიიდან ბედისწერის თემის გამოყენება. მეგონა



ილია და ბეთხოვენი ძალიან შთამბეჭდავი იქნებოდა, მაგრამ ბოლოს, რომ არაფერი არ არის საჭირო: მხოლოდ გოგონების მაღალი ხმები, ლობლები და ისიც ზომიერად. სათქმელი თავისთავად იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ, თუ გაგაჩნია შენი დამოკიდებულება და არ ხარ გულგრილი (და როგორ შეიძლება იყო გულგრილი) იმ მოვლენისადმი, რომელსაც ილია ქავექავძე ეწოდება, მაყურებლისთვის მისაწვდომი გახდება შენი სიტყვა.

კიდევ ერთი რამ იყო განმსაზღვრელი: ჩემი პროფესიული ცხოვრება იმგვარად აეწყო, რომ თეატრის გარეთაც ხშირად მიხდება მსმენელთა აუდიტორიასთან შეხვედრა, იქნება ეს სპორტული რეპორტაჟები, მაყურებელთან შეხვედრები თუ შემოქმედებითი საღამოები. ამიტომ დარბაზთან კონტაქტის დამყარების პრობლემა არ მქონია. ჩემდა უნებურად, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე ვსაუბრობ ისე, როგორც სტუმრად მოსულ მეგობრებთან, ამიტომ წერია აფიშაზე: „კოტე მახარაძე გიწვევთ...“ ასე რომ, რაღაც მუშაობის პროცესში დაიბადა, ჩამოყალიბდა, რაღაც თავისთავად — ჩემი პროფესიული ჩვეებიდან გამომდინარე.

— ალბათ, მასალამ, თვით ილიას პიროვნებაშიც განპირობა...

— რასაკვირველია. როგორც იცით, ტექსტი აკაკი ბაქრაძესთან თანამშრომლობაში, მისი გამოკვლევების საფუძველზეა შემუშავებული და ამან განსაზღვრა სპექტაკლის ჟანრი, ფორმა, მისი აზრობრივი მიმართულება. მაგრამ ეს გზა ჩემი არჩევანი იყო. მე პრინციპულად ვთვლი საჭიროდ არა ილიას მემკვიდრეობის, მისი პროზაული, პოეტური თუ პუბლიცისტური ნაწარმოებების კითხვას, ამ გზას თავისი მიმდევრები მყავს და კვლავაც ეყოლება, არამედ სწორედ მისი ცხოვრების ნაკლებად ცნობილ მხარეებზე. მისი პიროვნული სიმდიდრის, ხასიათის მრავალფეროვნების შესახებ საუბარს. ილიასა და მასთან დაკავშირებულ მოვლენათა საზოგადოებრივი, მოქალაქეობრივი, ეროვნული პოზიციებიდან ანალიზი, ჩვენი ერის არცთუ ისე შორეული წარსულის გადაზრება თვალს აგვიხელს თანამედროვეობაზეც. გეაძულებს ჩავწვდეთ ჩვენს დღევანდელ ქმედებათა არსს. დღეს, როდესაც მეტი უფლებები და საშუალებებია ჩვენს ხელთ, არ უნდა გამოვიყენოთ ისინი წვრილმანი, ხშირად „საექვო“ მიზნებისთვის. უნდა ვილაპარაკოთ ჭეშმარიტ ფასეულობებზე და დიდი პიროვნების მაგალითი, ჩემის რწმენით, ყველაზე რეალური, შეუბღალავი ფასეულობაა. დიდი ადამიანის ზედი სამყაროში ყოველთვის ტრაგიკულია. ტრაგიკულია თვით მისი სიღიადის შეთავსება რეალობასთან. ვინ მოსთვის, რამდენი გენიოსის ცხოვრება დასრულდა მისი საგანგებო ფიზიკური განადგურებით. დიდ ფილოსოფოსს შხამით სავსე ფიალას აწვდიდა დიქტატორი. მწერალთა და პოეტთა ხვედრს წყვეტდა ვიღაც „ჩინოვნიკი“, ილია კი მოკლეს. მაგრამ მკვლელობა ხომ მხოლოდ დაბოლოება იყო ამ საოცარი ნებისყოფის, ხასიათის, ნიჭიერების მქონე ადამიანის უნდობლობით, შურით, სიძულვილით გარემოცული ცხოვრების. უკანასკნელი წლები ილიამ ხომ ფაქტიურად მარტოობაში გაატარა. ესეც დამაფიქრებელი უნდა იყოს ჩვენთვის.

— ესე იგი, თქვენ მომავალ პროგრამასაც ამ თვალსაზრისით ამზადებთ?

— დიახ. ადამწვეტილი მაქვს გალაკტიონისა და მაიაკოვსკის ცხოვრებისეული ფაქტების საფუძველზე ავაგო სპექტაკლი. თითქოს შეუძლებელია ამ ორი განსხვავებული პიროვნების, პოეტური სტილის შემოქმედთა რაიმე ნიშნით გა-



ერთიანება, მაგრამ აბა, დაუფიქრდით: ორივე საქართველოში დაიბადა, ერთმანეთისაგან რაღაც კილომეტრების დაშორებით იმერეთის მიწაზე, ორივეს ცენტრირებასა და პოეზიაზე უზარმაზარი გავლენა მოახდინეს რევოლუციურმა იდეებმა და შემდეგ ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ, ორივემ ტრაგიკულად დაასრულა სიცოცხლე. ორივეს ბედში, და არა მხოლოდ პოეზიაში, აირეკლა დიდი და რთული ეპოქა. სწორედ ამ კუთხით მინდა შევეხო მათ პიროვნებას.

— ეს ძალიან საინტერესო და სრულიად ახალი ფორმაა ჩვენთვის. ნუ გამიკცხავთ. მაგრამ კვლავ რუსი მსახიობების მაგალითი მახსენდება: იახონტოვის ცნობილი საუბრები ლენინზე. იგი სწორედ წარსულისა და თანამედროვეობის ურთიერთკავშირში წარმოაჩენდა ბელადის სახეს, მის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას.

— მეც მიფიქრია ლენინზე საღამოს მომზადება, მაგრამ ეს მომავალსათვის... არ მიყვარს წინდაწინ ლაპარაკი.

— ბატონო კოტე, იქნებ მსახიობისთვის არ იყოს საყმარისი მხოლოდ ამ, ასე ეთქვათ, პუბლიცისტური თეატრის ქანრით შემოფარგვლა. არ გთფიქრიათ დრამატურგიის, მონოპიესის დადგმაზე?

— არავითარი ჩარჩოებით არ ვსლუდავ არც საკუთარ თავს, არც მათ, ვინც მოინდომებს „ერთი მსახიობის თეატრის“ სცენაზე გამოსვლას. ლიტერატურა, დრამატურგია — თავისთავად შეუძლებელია მათ გარეშე ნებისმიერი თეატრის არსებობა. პიესაც კი მაქვს უკვე არჩეული. მაგრამ არც ამაზე ვიტყვი რაიმეს. დღესდღეობით მიმაჩნია, რომ ასეთი ტრიბუნა — ვუწოდოთ მას პუბლიცისტური თეატრი — უფრო საჭიროა არა ჩემთვის, არამედ მაყურებლისათვის. მე ისევე ილიას ვუბრუნდები, საერთოდ გენიოსის ზეედრს. ჩვენ ძალიან მივეჩვიეთ ასეთ ადამიანებზე აღმატებით ხარისხში ლაპარაკს და მათი ადამიანური თვისებები, ხშირად სისუსტეები ნაკლებად ცნობილია ფართო მკითხველისთვის, მაყურებლისთვის. ამით მხოლოდ ვაღარბებთ მათ პიროვნებას. ილიას ცხოვრების ამ კუთხით წარმოჩენა გაამძაფრებს ინტერესს მისი შემოვიდრებობისადმიც. ჩვენ სკოლიდან ვუნერგავთ ბავშვებს: ილია — მწერალი, პოეტი პუბლიცისტი, ერის მამა, ქომაგი. ვაჭეპირებინებთ ციტატებს „ოთარაანთ ქვრივიდან“, „კაცია ადამიანიდან“, „განდეგილიდან“. მაგრამ ბევრმა იცის, რომ ილია ჰავჭავაძე ცხრა დუელის მონაწილე იყო?! რომ უკვე ასაკში შესული გატაცებით იყო შეყვარებული ნატო გაბუნიაზე?! მის თანამედროვეთა მოგონებების მიხედვით იგი საოცრად წინააღმდეგობრივი ხასიათის ადამიანი ჩანს: ხანგრძლივი და დაძაბული შრომის პერიოდს, რომლის განმავლობაში ილია თავისი ოთახიდან არ გამოდიოდა, მოსდევდა ასევე ხანგრძლივი ნებისმიერობის დღეები. ერთნი მის სიძუნწეს მიუთითებენ, მეორენი ხელგაშლილობას. ათასი მაგალითი არსებობს იმისა, თუ როგორი თავდაპირილობით, კორექტულობითა და იუმორით უპასუხია ილიას მოწინააღმდეგეთა თავდასხმებზე, და ასევე არა ერთი მაგალითი შეიძლება მოვიყვანოთ მისი სიფიცხის დამადასტურებელი.

ეს ფაქტები იმიტომ კი არ ითქმის ჩვენს თეატრში, რათა სენსაციურად აღედგინენ. საერთოდ არაფრის გამარტივება არ არის საჭირო, მითუმეტეს ისეთ ადამიანთა ცოვრებისა, როგორიც ილია ჰავჭავაძე იყო. მე მგონი, ესეც კულტურაა და სხვაგვარ თვისებებს აღწერდის მაყურებელში.



წორებებს აკეთებდა და კვლავ ილიაზე ლაპარაკობდა.

— ილიას მთელი ცხოვრება იყო დაპირისპირება, შეურაცხველი კონფლიქტი სამყაროსთან, რომელიც უსაზღვროდ უყვარდა და რომელმაც, ვინ მოსოფლის, რამდენი ტკივილი თუ შეურაცხყოფა მიაყენა, უნდობლობა გამოუცხადა და ბოლოს — მოიკვითა კიდევ. მაგრამ თუ გვიფიქრია ოდესმე, რომ სხვაგვარად ცხოვრება ილიასათვის და საერთოდ, დიდი ადამიანისთვის — წარმოუდგენელია, ტანჯვაა მხოლოდ. სწორედ ბრძოლა, ეს გამუდმებული ჭიდილი ანიჭებდა მას ტკბობას, — თავგანწირვისათვის მიღებულ ყველაზე დიდ ჭილდოს. განა ილიას არ ეკუთვნის ეს სიტყვები:

„ნეტავი შენ, თერგო! იმით ხარ კარგი, რომ მოუსვენარი ხარ. აბა პატარა ხანს დადებ, თუ მყარად გუბედ არ გადაიქცე და ეგ შენი საშიშარი ხმაურობა ზეყაყუბის ყუყინზედ არ შეგეცვალოს. მოძრაობა და მარტო მოძრაობა არის, ჩემო თერგო, ქვეყნის ღონისა და სიცოცხლის მიმცემი...“

არსენ ლობჯინი

მაღალ ნოტაზე

მინსკში ჩატარდა სოხუმის ქართული თეატრის გასტროლები. ბელორუსიის დედაქალაქის მყურებლებს პირველად მიეცათ საშუალება გაცნობოდნენ იმ რესპუბლიკის სასცენო ხელოვნებას, რომელსაც მდიდარი თეატრალური ტრადიციები აქვს, ხელოვნებას, რომელიც ქართველი ხალხის დრამატული ისტორიისა და თანამედროვე ცხოვრების კონფლიქტებს ასახავს.

ამასთანავე, ამ ასახვას თან სდევს როგორც რეჟისორის, ასევე შემსრულებელთა ლტოლვა სიკეთისა და სიმართლის დამკვიდრებისაკენ. სპექტაკლები, რომლებიც თეატრმა წარმოადგინა, ერთმანეთისაგან განსხვავებულია თემატიკით, მხატვრული დონით, რეჟისორული გადაწყვეტით, მაგრამ აერთიანებთ ჭეშმარიტების ძიების პათოსი, დასმული საკითხების ოპტიმალური გადაწყვეტა, გრძნობისა და გონების ტემპერამენტი.

გრძნობისა და გონების ამგვარი ერთიანობა ყველაზე უფრო დამატრებლად აუღერდა სპექტაკლში „ვენეციელი ვაჭარი“, რომელიც ქართული სცენის თვალსაჩინო მოღვაწემ დ. ალექსიძემ დადგა. სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა ფოკუსირებულია შეილოკის სახეში, რაც ასვლებით შეესაბამება შექსპირის კომედიას. ამ ნამუშევარში იგრძნობა როგორც მსახიობთა საშემსრულებლო, ასევე სცენის ყველა კომპონენტის. სცენურ გამომსახველობათა — მუსიკის, პლასტიკის, სახვითი ხელოვნების საშუალებების ურთიერთთავშირი.

გ. ქავთარაძის შეილოკი სცენაზე გამოჩენისთანავე იპყრობს ყურადღებას ხასიათის არაერთგვაროვნებით. გარეგნულად თვითდაჭერებული შინაგანად ღელავს, განუწყვეტლივ დაძაბულია. მახვილი, გამჟოლი მწერა, დახვეწილი ქცევა — ეს შიშის თავისებური შენიღბვაა. გარშემო ადამიანებში იგი მტრებს ხედავს.

სპექტაკლის თავისებურებაა რიტმი, რომელიც მას ქორეოგრაფიულ შეფერილობას ანიჭებს და ატარებს ფუნქციონალურ, ასევე ემოციურ დატვირთვას. ეს



სცენები გარკვეულ ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროს გადმოსცემენ, წარმოსახვენს რეაქციებს, მხატვრულ შთაბეჭდილებას აძლიერებენ.

სხვა მსახიობთა ნამუშევრებს შორის გვინდა გამოვყოთ ს. პაქეორიას ანტონიო და დ. ჭაიანის ბესანიო.

სოხუმის თეატრის რეპერტუარში რუსული კლასიკური დრამატურგია წარმოდგენილია ორი ნაწარმოებით — მ. გორკის „ფსევრზე“ და ჩეხოვის „თოლია“. ორივე სპექტაკლი გ. ქავთარაძის მიერაა დადგმული. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის ეს ნამუშევრები სცენური ესთეტიკით განსხვავებულია, მაგრამ აერთიანებთ რეჟისორის სწრაფვა — მისცეს მათ თანამედროვე უღერადობა, ეძიოს მათში სცენურ გამომსახველობათა ახალი ფორმები. უნდა ვაღიაროთ, რომ აქ ყველაფერი არ არის თანაბრად მნიშვნელოვანი და საქმარისად დამაჩერებელი, არის საინტერესო აქტიორული ნამუშევრები, საკითხების საკამათო გადაწყვეტა, ხერხები, რომლებიც შემოქმედებით პროცესში ჩაღრმავებას საჭიროებენ. ეს ყველაფერი ბუნებრივია იმდენად, რამდენადაც თანამედროვე მაყურებლისათვის საჭიროა, უპირველეს ყოვლისა, თავისი დროის კონფლიქტების წარმოჩენა, რომელიც ასოციაციურად უნდა წყვეტდეს თანამედროვეობაში არსებულ კონფლიქტებს.

სპექტაკლი „ფსევრზე“ ამავე სახელწოდების პიესის „იმპროვიზაციად“ იწოდება.

კოსტილევი, დამის სადგომის მფლობელი, ექიმა, მისი ცოლი ვასილისა კარკოვანა — მხატვარი, დამის სადგომის მცხოვრები ნატაშა — სტუდენტი, კლეშიჩი — მოქანდაკე, ანა — ბალერინა და ა. შ. რაში მდგომარეობს ამგვარი ტრანსფორმაციის არსი? ავტორის ჩანაფიქრის მიხედვით იგი მდგომარეობს დრამატული კონფლიქტის ხელახალ ორიენტაციაში. მაგრამ იბადება კითხვა: რისთვის?

თუ გორკის პიესაში წარმოდგენილი კოსტილევისეული დამის სადგომის მცხოვრებნი დეკლასირებულ ელემენტებს წარმოადგენენ, დეგრადაციის გზაზე მდგარი ადამიანები ყოველთვის იყვნენ საზოგადოებრივი კონფლიქტის კვლევის საგანი, საზოგადოებასა და პიროვნებას შორის განუთქილებლის უშუალო მიზეზი, მაგრამ ამ შემთხვევაში რეჟისორი საქმად სწორსაზოგად და ზედაპირულად წარმოაჩენს შემოქმედებითი ინტელიგენციის ამ ჩრდილოვან მხარეებს, რასაც შედეგად მოსდევს უანრული გადაწყვეტის ეკლექტურობა, სამსახიობო შესრულების შეუთანხმებლობა და, რაც ყველაზე მთავარია, პერსონაჟთა მოქმედების ფსიქოლოგიური მოტივების უქონლობა. გაუგებარია, რატომ გახდა ბალერინა — ნარკომანი, ვასკა — ქურდი (თუ მხედველობაში ივიღებთ ამ მოვლენათა სოციალურ ფესვებს).

ცხადია, რეჟისორმა ამოცანად დაისაზა საზოგადოებრივ სამსჯავროზე გამოიტანოს ფაქტები, რომლებსაც ჩვენ დიღა ხნის მანძილზე უურადლებას არ ვაქცევდით. ყოველივე ეს გამართლებულია, გასაგები და ურთიერთკავშირში იკითხება, მითუმეტეს, რომ სპექტაკლში არის საინტერესო და დამაჩერებელი აქტიორული ნამუშევრები — მთლიანი, ფსიქოლოგიურად მართალი სახე შექმნა ბ. ბეჭაურმა (მწერალი), ჰეშმარიტი, ღრმა შინაგანი ტივილით აღსავსე გმირის სახე მ. ყოლაბაძე, მაგრამ მთლიანობაში სპექტაკლი კამათის სურვილს იწვევს. იქნებ, სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი ღირსება?

ორიგინალურად, არატრადიციულადაა გადაწყვეტილი ჩეხოვის „თოლია“. თავისთავად ხერხს „თეატრი თეატრში“ არ შეიძლება ვუწოდოთ ახალი, ამ სიტყვის სრული გაგებით. პიესის კონსტრუქციული შეცვლა განმსჭვალულია აქცენ-



ტირების სურვილით — შაყურებლის ყურადღება გაამახვილოს ხელოვნების ცხოვრების, ადამიანისა და ხელოვნების ურთიერთდაშორებულების პრობლემაზე. შესაძლოა, სპექტაკლი მოკლებულია ჩეხოვისეულ ირონიას, სიმსუბუქეს, მოხდენილობას და რომანტიულობას, სამაგიეროდ განმსჭვალულია ჭეშმარიტ გრძნობათა სიწრფელით, მოქმედების ტემპერამენტით.

ტრეპლევის მოქმედებაში ნათლად ჩანს გრძნობათა ექსპრესიული ხასიათი, რაც გამართლებულია შესრულების ხასიათის ეროვნული ნიშნით და არ იწვევს უარყოფით ემოციებს.

ყოველთვის საინტერესო გახლავთ ეროვნულ-ლიტერატურაზე შექმნილი თეატრალური ხატი. იგი უფრო ცხად წარმოდგენას გვაძლევს ეროვნული დრამატურგიის ინტერესებზე.

სამწუხაროდ, ამ ხასიათის მხოლოდ ერთი სპექტაკლის ნახვის შესაძლებლობა მომეცა სოხუმელთა რეპერტუარიდან, ეს არის გ. ბათიაშვილის პიესა „1882 წელი“. პიესა ასახავს საქართველოს ისტორიულ წარსულს, კონკრეტულად ქართული ხალხის ბრძოლას ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის.

ამ ნაწარმოების სოციალურ-პოლიტიკურ-დოკუმენტალურმა ხასიათმა რეჟისორ გ. ქავთარაძეს შესაძლებლობა მისცა შეექმნა მკვეთრი პუბლიცისტური სპექტაკლი, რომელშიც დავინახეთ ღრმა დაინტერესება, ფსიქოლოგიური კონფლიქტებით განმსჭვალული, გულში ჩამწვდომი თამაში.

დადგმის დიდ წარმატებად მიმაჩნია მსახიობ ს. პაჭკორიას შესრულება, რომელმაც შექმნა თბილისის სამოქალაქო გუბერნატორ ნიკოლოზ ფალავანდიშვილის სახე. მასში, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იქცევს ხასიათის დინამიურობა, მისი ჩამოყალიბება დრამაში წარმოჩენილ მოვლენათა განვითარების პროცესში, აზრთა სიმახვილე და გარეგანი სურათის ზუსტი გადმოცემა. ჩვენს თვალწინ ხდება გმირის ფსიქოლოგიის ტრანსფორმაცია, შექმნილი ვითარების ზემოქმედებით. მის წინაშე ურთულესი პრობლემა დგას — მონახოს ოპტიმალური ვარიანტი ორი პოლარულად განსხვავებული ძალის შეჭახებაში, შეაჩეროს უაზრო შეთქმულება მეფის ხელისუფლების წინააღმდეგ.

საოცარი გულწრფელობით ელერს პოდპორუნიკ ელიზბარ ერისთავის ხმა (დ. ჭაიანი). მსახიობის დაუფარავი ტემპერამენტი არა მარტო გვაღელვებს, არამედ გვარწმუნებს კიდევ მისი პატრიოტიზმის სიწრფელეში, რაც პიესის იდეის თანახმიერია. ფსიქოლოგიურად გამართლებულია ბ. ბეჟაურის (წავილევცი) და მ. ჩუბინიძის (ჯამბაკური) თამაში.

გამოთქმულ შთაბეჭდილებებს სოხუმის ქართული დასის სპექტაკლებთან დაკავშირებით არ აქვთ უცილობლობის პრეტენზია. ყოველი მხატვრული მოვლენა შთაბეჭდილების გარდა გააზრებას მოითხოვს და ეს გააზრება, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატება იმაში, რომ თეატრის კოლექტივს, რომელიც სოციალური და ესთეტიკური ამოცანების ძიებაშია, ღრმად აქვს შეგნებული თავისი საზოგადოებრივი მისია — ხორცი შეასხას აზრებს, წარმოშვას ჭეშმარიტი გრძნობები. ამის საწინდარია მაღალი პროფესიონალიზმი, პასუხისმგებლობა მაყურებლის წინაშე, თეატრალური ესთეტიკის ნოვატორული ხასიათი.

ქ. მინსკი

იამზე ვპაოუპ

რემისორის გოლო სპექტაკლი

სეზონის გახსნა ყოველთვის საზეიმო განწყობილებას იწვევს, მით უფრო, როდესაც იგი პრემიერით იხსნება, ასე იყო ამჟერადაც — ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა 27 სექტემბერს წარმოადგინა ე. რაძინსკის „სიუვარულსა და სიკვდილში არ არსებული“ ედგარ ეგაძის დადგმით. სიხარულს, თეატრის ახალ ნამუშევართან შეხვედრის ინტერესიან მოლოდინს ტყვილიც ახლდა — პრემიერას ვეღარ მოესწრო რეჟისორი ედგარ ეგაძე, ამიტომაც თეატრალური ხელოვნების სპეციალისტების, თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის, ახლობლების და მეგობრების, ქუთაისელი მსურველებისაგან შემდგარი დარბაზი ორმაგი დატვირთვით აღიქვამდა სპექტაკლში წარმოქმულ თითოეულ ფრაზას, იაზრებდა თითოეულ პაუზასა თუ ამა თუ იმ სცენის რეჟისორულ გადაწყვეტას, ცდილობდა მაქსიმალურად ჩაწვდომოდა რეჟისორის ფიქრს.

პრემიერამდე კი სულ რაღაც ორი-ოდე თვის წინათ, ახლა უკვე გახულ სეზონში, ედგარ ეგაძე ინტენსიურად მუშაობდა ე. რაძინსკის ამ ნაწარმოებზე. სეზონის მიწურულისათვის უკვე გარკვეული იყო მომავალი სპექტაკლის მოქმედ გმირთა ურთიერთობები, ხასიათები, მიგნებული და დაკონკრეტებული გამომსახველობითი საშუალებები, დაწესებული მიზანსცენები, თითქმის დაბრუნებული სპექტაკლის სცენოგრაფიული და მუსიკალური გადაწყვეტა. მაგრამ რეჟისორს მიაჩნდა, რომ სპექტაკლი

ჭერ კიდევ არ იყო შეკრული, რიტუალად გამართული, მასში ჭერ კიდევ სათანადოდ არ ცოცხლდებოდა გრძნობათა იმგვარი ბუნება, ამ სპექტაკლისათვის ესოდენ აუცილებელ ატმოსფეროს რომ წარმოშობდა სცენაზე, რის გარეშეც არ სურდა მისი მსურველთა სამსჯავროზე გამოტანა. სპექტაკლს კი მსურველი უნდა დაეფიქრებინა სიუვარულსა და სიკვდილზე, ერთგულებასა და ღალატზე, პატიოსნებასა და თვალთმაქცობაზე, ზნეობრიობასა და უზნეობაზე, რომელიც ისე ათქვეფილა და არეულა ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებაში, ყოველდღიურ პაწაწა საზრუნავში, გადატვირთულ, დროის უმპარისობით ნერვულად დამუხტულ სამყაროში, რომ აღარავის სცალია სხვის სულში ჩასახედად, გულისხმიერების, ურადლების გამოსაჩენად, მოყვარეზე საზრუნავად, შავისა და თეთრის არათუ განსასჯელად, თითქოსდა აღსაქმელადაც კი. ეგოცენტრულმა გრძნობებმა და მისწრაფებებმა ადამიანები ვიწრო სამყაროში ჩაეკეტა.

ე. რაძინსკის ამ ნაწარმოებს წამდგარებული აქვს ციტატა ცვეტან ტოდოროვის „მოეტიკიდან“, რომელშიც ვკითხულობთ: „XIX საუკუნის ლიტერატურის გამორჩეული თემა იყო სიუვარული და სიკვდილი, მაგრამ ფლობერის, ჩეხოვის, ჯოისის გამოჩენისთანავე გაჩნდა ახალი თანამედროვე ლიტერატურა, რომელმაც მიმართა სრულიად ახალს, უმნიშვნელო-ჩინელოსა და ყოველდღიურს“. რეჟისორმა ედგარ ეგაძემ სწორედ ამ ყოველდღიურითა და უმნიშვნელოთა სცადა ადამიანის სატივარის წარმოჩენა.

სცენაზე სხვადასხვა სიმაღლეზე, თითქოსდა მრავალსართულიან ტერასებად, განლაგებულია პატარ-პატარა სასცენო მოედნები. აქედან შემოსტეგრის მსურველთა დარბაზს თანამედროვე კომუნალური, კომფორტული ბინების სტანდარტული ინტერიერები სხვადასხვანაირი, მაგრამ მინც ასევე თანამედროვე,

სტანდარტული ავეჯის შორთულობით. სასცენო მოედნები მათზე განლაგებული ინტერიერებით ერთმანეთისაგან განსხვავდება ფერით, ხაზით, ზოგჯერ ზომითაც, რაც ფერწერულობის თვალსაზრისით სასიამოვნო ფერადოვან ლაქებად აღიქმება, მაგრამ მხატვარ ჯ. ფაჩუაშვილის ნამუშევრის უპირველესი ღირსება მაინც ის არის, რომ მან შესძლო თანამედროვე ადამიანის, უფრო სწორად, ადამიანთა ბუნების უნიფიცირებული სახის შექმნა და ამით რამდენადმე აავიხსნიათა კიდევ მათი მფლობელები, რაც როგორც დრამატურგის, ასევე რეჟისორის ჩანაფიქრის აუცილებელ პირობას წარმოადგენდა. აქ ძნელია ვაარკვიო, რა ხასიათისა თუ თვისებების, ან რა პროფესიის ადამიანები ცხოვრობენ

სპექტაკლი ჩვენი ყოველდღიურობისათვის დამახასიათებელი მძაფრი მაჩიციემით იწყება. ვის სამსახურში მიეჩქარება, ვის საქმეზე და ვის კიდევ — სად არის ერთი ფაცი-ფუცი, გაუთავებელი ტელეფონების ზარის წკრიალი... ასე, თანდათანობით იკვეთება სპექტაკლში ადამიანების დამაკავშირებელი ერთადერთი ყველაზე ქმედითი და ეფექტური ხერხი — სატელეფონო ხაზი, ქალაქის სხვადასხვა კიდევში თავიანთ ბუდეებში გამომწყვედუთ ადამიანებს რომ აკავშირებს ერთმანეთთან.

სპექტაკლის თითოეულ მოქმედგმირს თავისი საფიქრალ-საზრუნავი გააანია, თითოეული მათგანი უკმაყოფილოა, რაღაცის მოლოდინშია, მაგრამ ყველა მხოლოდ საკუთარი სამრეკლოდან რეკავს ზარს...

დედა (მსახ. დ. ტაბატაძე) მთელი სპექტაკლის მანძილზე აფორიაქებულია. იგი სისტემატურად ადევნებს თვალუფრს თავისი ქალიშვილის ცხოვრებას, ერევა კიდევ მასში, მოუწოდებს წესრიგისაკენ და სხვა, მაგრამ მისი ფორიაქის, შინაგანი აშლილობის ნამდვილი მიზეზი მაინც მოუწყობელი პირადი ცხოვრებაა.



გოგონა — ე. ძიძვა

მისი ყოველდღიურობა მეგობარი კაცის მოლოდინის, მასთან შესაძლო შეხვედრის სამზადისის, არცთუ ისე იშვიათი იმედგაცრუებისა და ამის გამო ყველას წინაშე თვალთმაქცობისაგან შედგება. იგი თვალთმაქცობს გოგონასთან, მეგობარ ქალთან, მეგობარ კაცთანაც კი, რომელიც თავის არსებობას ხშირად სატელეფონო საუბრით შეახსენებს ხოლმე.

მეგობარი ქალიც (მსახ. ნ. ეჭიბია) მარტოსულია. იგი გაუთხოვარი ახალ-



გაზრდა ქალია, კარგი სპეციალისტი, ხალისიანი, ბუნებით მიმნდობი. იგი უკვე ირონიით ეკიდება თავის მარტოობას და აატარა იუმორისტულ ნოველებად გვიხატავს შემთხვევებს, გაბედნიერებარს შანსს რომ აძლევდა. ნ. ეჭიბიას გმირი სპექტაკლში არავისთვისაა საჭირო, მას არავინ ელის.

ექიმისა და მისი ცოლის ურთიერთობა კი ერთხელ და სამუდამოდ მომართულ მექანიზმს დამსგავსებია. მათ ურთიერთობაში თითქოს არც სიტყვა იცვლება, არც შესტი, არც მოქმედება. ოჯახის მონად ქცეული ქალი და ოჯახის მმართველი ქმარი ცხოვრების რიტმსა და გეზს მიყვებიან. ვერ დაარღვევს ამ ოჯახის „მონოლითურობას“ ქმრის რომანი მეგობარი კაცის ცოლთან. მსახიობები თ. თავაძე და ნ. უორტოლიანი ძირითადად ცხოვრების ამგვარი წესის სტაბილურობაზე მიგვანიშნებენ.

ექიმის სულიერი ნათესავია მეგობარი კაცის ცოლი (ნ. ნოსელიძე). ისიც მზადაა შეინარჩუნოს ოჯახის გარეგნული მთლიანობა. თითქოსდა, ღალატი სათვალავში არც არის ჩასათვლელი.

ამ ურთიერთობების კაკაფონიაში დისონანსი შემოაქვთ კაცს (ვ. ოყრეშიძე) და გოგონას (ე. ძიძავა). კაცმა უარი თქვა ადამიანებთან ურთიერთობის, ოჯახური ცხოვრების ამგვარ წესზე, „თბილლოგინზე“ და ქალაქის გარეუბანში, გასაბერი რეზინის ნავში განმარტოება არჩია, თუმცა, მის შეჭირვებულ სულს ყველაზე მეტად, ალბათ, ახლა ესაჭიროებოდა ადამიანის ხელი.

ე. ძიძავას გოგონა მძაფრად განიცდის უფროსთა თვალთმაქცობას. მისთვის ძვირფასია ყველაფერი ნამდვილი, ამაღლებული. ამის უკმარისობა კი გოგონას ამბოხს იწვევს დედასთან თუ სხვებთან მიმართებაში. გოგონა თხზავს თავის სამყაროს, წერს წიგნებს, გაყოფს იგონებს სიყვარულს მისადმი და შემდეგ იბრძვის მის მოსაპოვებლად. ერთის

შეხედვით, ე. ძიძავას გოგონა უფროსთა და ჯიუტია, რომელიც არად დაგაღვევს კარგი ტონის კანონებს, მაგრამ მას შემდეგ, რაც სპექტაკლში გაშუღავებულია, თუ რა სიცრუე და თვალთმაქცობა ირგვლივ გამეფებული, გესმის, თუ საიდან იღებს სათავეს მისი სწრაფვა-შეთხზას სხვა სამყარო. რეჟისორმა ე. ევაძემ ტაქტიკა და ლირიზმით ააგო გოგონას კაცთან პირველი შეხვედრის, გაცნობის, ურთიერთმოლოდინისა და სიყვარულის ჩასახვის სცენები. რეჟისორისავე დამახურება ე. ძიძავას წარმატებული დებიუტი გოგონას როლში. მსახიობი დამაჯერებელია თავისი გმირის გრძნობათა სიწრფელითა და უშუალოებით.

სპექტაკლში უფროსი თაობის სამყაროს უპირისპირდება ბიჭის (მსახ. შ. კიკვაძე) სამყაროც თავისი მეგობრებითურთ. ეს გოგო-ბიჭები განსხვავდებიან უფროსებისაგან თვალმისაცემი, ულტრამოდური ჩაცმულობით, ვარცხნილობით, პოპმუსიკითა და ცეკვებით, უფრო სწორად, როკით. ისინი თითქოსდა გათიშულები არიან უფროსებისაგან, მათ თვალში გამომწვევიც თავიანთი საქციელით, მაგრამ ერთ მუშტად შეკრულნი, ცხოვრობენ ერთმანეთის ინტერესებით, ერთმანეთს გვერდში უდგანან. რეჟისორმა ე. ევაძემ პიესისაგან განსხვავებით სპექტაკლში შექმნა ამ თაობის მთელი ჯგუფის სახე და უფრო ქმედითიც გახადა იგი. ამ თაობამ იცის გოგონას ყოველი ნაბიჯი. ბარიერებს უქმნიან მას მამისტოლ კაცთან დაახლოების წინააღმდეგ, მაგრამ როდესაც მაინც ვერაფერს გახდებიან, სჯიან კაცს. აგარაკის ერთ კუთხეში მოიმწყვდევნ მას, ფეხბურთს გაითამაშებენ, ხან მოახვედრებენ ბურთს, ხან ააცდენენ. კაცი კვდება. მხოლოდ ეს უბედურება აერთიანებს ყველას — კაცის ცოლს, მეგობრებს, ნაცნობებს. ისინი უბედურებისაგან შეძრწუნებულები სცენის მეორე კიდეში მიგდებულ გასაბერი რეზინის ნავ-



სცენა

სპექტაკლიდან

ზე ჩამოსხდებიან. ბიჭი ახლა მათ მოუღერებს ბურთს, შემდეგ შეაჩერებს, მაყურებელს მოუღერებს და კვლავ შეაყოვნებს. რეჟისორის მიერ შეთხზული ეს სცენა მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ყველამ ერთად და თითოეულმა ცალ-ცალკე თავისი წილი გულგრილობით, უყურადღებობით, თვალთმაქცობითა თუ დაღატოთ უიარაღოდ მოკლეს კაცი. სცენაზე წვიმის წვეთები ეცემა, რომლის არც დასაწყისი იგრძნობა და არც ბოლო...

ტკივილი ახლდა პრემიერის საზეიმო განწყობილებას. ტკივილი იმის გამო, რომ რეჟისორმა ვერ მოასწრო იმ მრავალი საინტერესო ჩანაფიქრის განხორციელება, ცოტა ხნას წინათ რომ გეგმავდა და ფიქრობდა. ფიქრობდა კი ბევრზე — თეატრში პროფესიული დონის ამადღებაზე, თანამედროვე სათეატრო ენის დამკვიდრებაზე, რეპერტუარზე, საგანგებოდ ამ თეატრისათვის სამსახიობო თუ სარეჟისორო კადრების მომზადებაზე. თეატრის ყოფის მოსაწესრიგებელ ათას წვრილმანზე. გასულ სეზონში მის მიერ განხორციელებულმა ჟამიაკის „ბატონმა ამილკარმა“ კემშარიტი შემოქმედებით სიხარული მოუტანა თეატრს, სპექტაკლის მონაწილეებს, მაყურებელს, მაგრამ ე. გვაძებს მიაჩნდა, რომ ეს მხოლოდ დასაწყისი იყო. ყოველივე ამის გამო განუ-

საზღვრელი იყო სევდა მის ბოლო ნაშუ-შეუართან შეხვედრისას, რომელიც დაასრულა მისმა ვაჟმა რეჟისორმა ო. ევაძემ. მან ახალი პერსონაჟი შემოიყვანა სპექტაკლში — სევდიანი ქალი (მსახ. მ. სამანიშვილი), რომელიც სპექტაკლის დასაწყისში და ბოლოს შეახსენებდა მაყურებელს იმის თაობაზე, რომ შესაძლოა ყოველივე ეს არ მომხდარიყო, რომ ისინი შემთხვევით შეხვდნენ ერთმანეთს და ეს რეჟისტი, ჩართული სპექტაკლში რეჟისორ ო. ევაძის მიერ, იაზრებოდა როგორც რეჟისორის მონოლოგი, ცხოვრებიდან წასული რეჟისორისა, რომელმაც თავისი ზანმოკლე მოღვაწეობის მანძილზე ლაღო მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში მინც მოასწრო თეატრის შემოქმედებითი ძალების მოზილი-ზება წმინდა პროფესიულ საკითხებზე, მათი გამოწვევა სამოღვაწეოდ, შემოქმედებითი გზის დალოცვა რამდენიმე დებიუტანტი მსახიობისათვის, შემოქმედებითი ბიოგრაფიის გამდიდრება რამდენიმე ცნობილი მსახიობისათვის და, რაც მთავარია, იმის ზნეობრივი მაგალითის მიცემა, თუ როგორი თავშეწირვით, უშეღვათოდ, ერთგულებითა და სიყვარულით უნდა ემსახურებოდეს ხელოვანი თეატრს.



„ა ლ ა ლ ე“

საქართველოში მხოლოდ ერთი თეატრია, რომლის სცენაზეც ცოცხლობენ შეხანიშნავი ქართველი მწერლის, რევაზ ინანიშვილის გმირები. ყველას მიერ აღიარებული და საუკუნეული მწერალია იგი, მაგრამ ბინადარი მაინც მხოლოდ ერთი თეატრისა.

მისი პროზა პირველად დადგა ა. ქანთარიაშვილმა. მინიატურები. მინიატურა რევაზ ინანიშვილის სტიქიაა. მცირე ზომის ყოველ ამ ნაწარმოებში ფარული დრამატიზმია. ზოგჯერ აუტანელი სიძლიერის განცდა. მისი გარე გამოვლინება კი ჩუმი, უხმაურო. საკუთარ თავთან ადამიანის შეჭიდება იზიდავს რ. ინანიშვილს, სულში დაბუდებულ სისუსტესთან, ცდუნებასთან, თუ უიმედობასთან ბრძოლა. როგორ? — ვისაც როგორ შეუძლია. „წყალ-ქაღებშიც“ ასე იყო, რადგან მოწინააღმდეგეთა პირდაპირი შეჭახებანი არაა იმ მინიატურებში, რომელთაგანაც შეადგინა მამინა ა. ქანთარიაშვილმა თავისი პირველი წარმოდგენა რ. ინანიშვილის ნაწარმოებთა მიხედვით.

ამჭერად იმთავითვე პიესა იწერებოდა და კონფლიქტის აუცილებლობაც გასათვალისწინებელი იყო. სიცოცხლისა და ადამიანის სიყვარულით შეპყრობილმა მწერალმა პოეტური სულის მქონე ადამიანი უგუნურებას შეაჭახა.

ამ კონფლიქტში მონაწილენი ჩვენი ნაცნობები არიან, რადგან ყოველდღიურ ვხვდებით მათ მსგავსებას. მაგრამ, როგორც ყველა ჭეშმარიტ შემოქმედს ხივევია, რ. ინანიშვილმა ისეთი კუთხით დაგვანახა ეს ნაცნობები, რომ გგონია — მხოლოდ ახლა-ღა გავიცანიო. მოულოდნელი გზით შეგვიყვანა მათ ცხოვრებაში.

ვინ არიან ეს ადამიანები? უმჯობესია ისევე ცეტები — შერეილები, მიწაზე შეარად მდგომნი ზეცისკენ რომ მიისწრაფვიან. მათ შორის მთავარი — ალაღე ჭიქურიშვილი — გლენია, მიწის მუშა, მასზე მზრუნველი და მისი ერთგული. ყველაზე მეტად ის მიისწრაფვის მშვენიერისკენ. მას უყვარს სიმღერა, ცეკვა, ადამიანის მოფერება, ხუმრობა და მხიარულება. გულთბილი კაცია, გულმღიდაური, ამ სიმდიდრის უხვად გამცემი... სწორედ აქ იღებს სათავეს ის მოვლენა, გადაწყვეტილება მნიშვნელოვანი რომ აღმოჩნდება ნაწარმოების მთავარი გმირის ცხოვრებისათვის: ალაღე ჭიქურიშვილის შეილიშვილს, ექვსი წლის ტრისტანს, ყველა სხვა თავის ტოლისაგან მათი მეზობლის აბრამ ჭოხარიძის შეილიშვილი იზოლდა გამოურჩევია. ალაღემ ბავშვების გულის გახარება მოინდომა და ამ მიზნით გოგოს „მოტაცება“ და „ნიშნობა“ გაითამაშა. მოდა, მხიარულობენ სოფლის ცეტები! კონფლიქტის ალიც აქ იფეთქებს: ბავშვის დედა, ჭოხარიძეების რძალი ანგელინა, მასწავლებელი, რომლისთვისაც ღმერთს არც იუმორის გრძნობა გაუღია, არც ხუმრობისა და გულითადი მხიარულების უნარი, სკოლის დირექტორთან იჩივლებს — პაპებმა ბავშვები შეაუღლესო. ვაი, რომ სკოლის დირექტორიც და აღმასკომის თავმჯდომარეც ანგელინას დონეზე აღმოჩნდებოდა, ალაღე და აბრამი კი მილიციაში... რა სასაცილონი არიან ეს უგუნური, გონებაჩლუნგი ადამიანები! ნეტავ, ვინ ან რამ გამოათაყვანა ასე, — ფიქრობ და გული გტკივა ავტორთან და თეატრთან ერთად, თან გგონია, რომ ესაა ყველაზე საშინელი ამ მხიარულ ნაწარმოებში. არა, ყველაზე საშინელი წინაა. თანასოფლელობა უგუნურებით და უხამსობით გავგნებულა ალაღე, არაჩვეულებრივი მკლავის დონით შორს მოხივრის თავზედ მილიციელს, გარეთ გავარდება და ემსხვერპლება კიდევ რომელიღაც საქმოსნის მანქანას. მო-

ულოდნელი ავარია შექმნის დრამატულ ვითარებას და ის გამოავლენს უველაზე საშინელს: კირისუფალი ცოლ-შვილი თხუთმეტ ათას მანეთად დაადასტურებს, რომ ალაღეს სიკვდილის მიწეზე არავინაა — თვითონ წაიქცა და ფილაქანზე საფეთქელი დაარტყა. აი, ნამდვილი საშინელება! ეს რაღამ წარმოშვა? მხიარული კომედია დრამად შემობრუნდა, რა გამოდის? ასეთია ალაღესთანა კაცის ბედი? მარცხი განიცადა მთავარი გმირის მრწამსმა? — პასუხი რეჟისორის გააზრებაშია.

რა ამოიკითხა ნაწარმოებში ა. ქანთარიაშვილმა რომელი გასაღებით შეაღო პიესის კარი? ამის შესახებ ბევრ რაიმეს სცენოგრაფია გვაუწყებს (მხატვარი თ. როსტომაშვილი). რეჟისორმა და მხატვარმა გვერდი არ აუარეს თანამედროვე თეატრში უკვე დამკვიდრებულ პრინციპს: უფარდო შიშველი სცენა, სიღრმეში გადასაყრელად მომზადებული უვარგისი ავეჯის მსგავსი თეთრი ფერის ნივთების გროვა, მის წინ უზარმაზარი ქვაბი, რომელიც ხან ერთი, ხან მეორე დიასახლასა ხილვად ხარშავს და ურევს თავისზე დიდი კოვზით. დაუსრულებლად შეაქვთ და გააქვთ დასაკეცი მაგიდები და სკამები, ერთნაირად რომ ამარაგებს გარკვეული დაწესებულება სამხიარულო და სამგლოვიარო ხალხმრავლობას ჩვენში... საქიროების მიხედვით: საბანი, ლეიბი, ჩაილანი, ჩაის ქიქები, ჩაის კოვზები — სავსებით რეალური, ყოველდღიური სახმარი ნივთები. არც კედლები, არც კარფანჯარა აღმინათა ამ სამეუფლოს არ გაანია. მოქმედების ადგილის შეცვლა პირობითია: ეპიზოდის მონაწილეებს დანათ სამოქმედო ადგილს შუქის ორი სხივით გამოაცალეკებენ დანარჩენი ადგილებისა და აღამიანებისგან. ეს არის და ეს.

უყიდურესად პირობითისა და უყიდურესად ცხოვრებისეულის ამგვარ გადაკვეთაზე ის გასაღები, ა. ქანთარიაშვილმა რომ აირჩია სპექტაკლის მხატვრულ პირობად.

თითქოს სურს გვითხრას — რასაც შედავთ, უველაზე შეიძლება მოხდეს, ამჟერად კი კახეთში ხდებაო. მართლაც, საკმარისია დაინახოთ მოქმედი პირები და გაიგონოთ მათი სიტყვა, რომ მყისვე დარწმუნდებით ამაში.

ასეთ სამყაროში ცხოვრობს „ალაღეს“ ოცდაერთი მოქმედი პირი. რატომ ასეთი ხალხმრავლობა ერთმოქმედებთან პიესაში, საათნახევარს რომ მიმდინარეობს? ალბათ იმიტომ, რომ მრავალფეროვანი იყოს ცხოვრების სურათი — რ. ინანი-შვილმა რამდენიმე თაობის დღევანდელი ადამიანი დავახატა ძუნწი ტუქსტის მიღმა ჩაფლული თითო-ოროლა ზუსტი შტრიხით. მსახიობებმაც მათთვის ასეთივე ზუსტი სცენური, წმინდა აქტიორული, ქვევითი შესატყვისობა გამოანახეს და სოფლის მკვიდრთა უველა თაობა გაგვაცნეს: ალაღეს საუვარელი მამიდა, უველაზე ხნოვანი, წელთა სიძრავლისაგან თითქმის სრულიად მიშქრალი, მაგრამ მაინც ხალისიანი, რომელსაც განსაცვიფრებელი დამაჩერებლობით განასახიერებს დასის უველაზე ახალგაზრდა მსახიობი ნ. მასხარაშვილი; მასზე ოდნავ უმცროსი, ფუსფუსა თანა — მ. ლალაშვილი, ადრინდელი კოპწია რომ ჭერაც შეუნარჩუნებია, ფიქრით რომ მუდამ წარსულშია და მუდამ მზადაა ეს წარსული სასიკეთოდ წააშველოს ახალგაზრდებს. ვისაც თელავში ეს სპექტაკლი უნახავს, მაყურებელთა შორისაც უთუოდ შენიშნავდა ამგვარ კოპწია მოხუც მანდილოსნებს — თითქოს ცხოვრებიდან ამოსულა სცენაზე მ. ლალაშვილის თანა. რამდენიმე საღებავი იხმარა თავისი აბრამის დასახატავად. ანთელავამ, მაგრამ ისეთი, ადრე რომ არ მოუმართავს ასე ზაზვასმით — მორცხვია მისი გმირი და მეტისმეტად ხათრიანი. ძალიან უყვარს თავისი ცოლი მანანა (ე. ტუხაშვილი), მაგრამ პირდაპირ ვერ ეუბნება ამის შესახებ — ხან რას იგონებს, ხან რას. ასლა კი აი, რა მოიგონა: უმჯობესია ჩემზე ადრე შენ მოკვდი,



ოჯახს უფრო იაფი დაუჭდებო! შენს შერკ
ვინ შევირთო, ვის მიჩვეო? იცის მანა-
ნამ, რასაც ნიშნავს ქმრის მორიგი გახუმ-
რება და ხილუაუვის ხარშვით დაკავებულა
პასუბებს არ აუოვნებს. ზ. ანთელავას და
ე. ტუხაშვალის რამდენიმე წუთის ხან-
გრძლივობის ეს გამოხუმრება უმშვენიე-
რესი სატრფიალო სცენაა, ქეშმარიტად
ინანიშვილისეული. ვ. ფეიქრიშვილის წი-
წიკო-მამო, ცეტებს შორის ყველაზე ხმა-
ურიანი, სიცოცხლით სავსე, სამხიარულოდ
მუდამ მზადმყოფი, რადგან მისი თვალი
და გული ამის საბაბს სინამდვილეში
ეძებს. სრულად გაიღებს მსახიობი ყვე-
ლა თავის ძალას იმისთვის, რომ სოფლის
თვალი ქალის მომხიბვლელობა დაგვანა-
ხოს, მით უფრო, რომ მისი აქტიორული
მონაცემები ამის სრულ შესაძლებლობას
აძლევენ. ანგელინა — ე. ბაბილაშვილი
გროტესკის დონეს მიღწეული ნახატი ხა-
სიათისა, ყველაფერი ერთმანეთის თანა-
ხმიერი: მასულდგმულბეგელი ბოროტი
სურვილები, გაღიზიანებული, გაავებული
გული, სიარულიც კი გაავებული, ლამას
თმის ვარცხნილობაც, ხასიათის სიმკვეთ-
რის თვალსაზრისით, პერსონაჟთა მთლიან
სურათში იქნებ ყველაზე მეტად ფერა-
დოვანი... სულ სხვაა დარო, ალაღეს სა-
ყვარელი მუღღლე (ნ. არავიაშვილი), თვი-
თონაც ქმრის მოყვარული, მაგრამ აშკა-
რად გადაღლილი მისი დაუსრულებელი
ხუმრობითა და მეტისმეტი პოეტურობით.
დასახასიათებლად მშვენიერია, სხვის-
თვის ნამდვილად სასიამოვნო, მაგრამ
პრაქტიკულად? არგებს ოჯახს ასეთი
კაცი?... ჩამქრალი ადამიანია დარო,
უნებისყოფო... დანარჩენები ჭერჭერო-
ბით ვერ ხატავენ ჩანაფიქრის ასეთ
ზუსტ სურათს, როგორც ჩანს, მათთვის
ძიების პროცესი ჭერ არ დასრულებულა.

მხოლოდ ასაკი არ ანსხვავებს ერთმა-
ნეთისგან „ალაღეს“ გმირებს. მთავარი
ცხოვრებისა და ადამიანებისადმი მათი
დამოკიდებულებაა. მათ შორის ბეჭითე-
ბიც არიან, ზარმაცებიც, მოდას აყოლი-

ლებიც, კარიერისტებიც, გონებასუფიქ-
ბიც, სევდიანებიც, მხიარულებიც, ცეტე-
ბიც, ერთი მთლად გადარეულიც კი ურ-
ვია... ყველა (ვინი თანამედროვეა, დღე-
ვანდელი ქართველები.

ეროვნების გარდა, მათ ემოციური
დაკვირბულობაც აერთიანებთ. რ. ინა-
ნიშვილის შემოქმედების ეს თავისებურე-
ბა არამცთუ პიესად დაწერილ ნაწარ-
მოებს, მის პროზასაც შინაგანად აახ-
ლოებს სცენის ხელოვნებასთან. რ. ინანი-
შვილის თხზულებაში ემოცია ავლენს არა
მარტო პერსონაჟის ხასიათს, არამედ
თვით იმ მოვლენის არსსაც, რომელშიც
ეს პერსონაჟია ჩართული. „ალაღეში“
გულგრილი ადამიანი არ მოიძებნება
ცხადია, მათი განმასახიერებელი მსახიო-
ბებიც უთუოდ ემოციური უნდა იყვნენ.
ავტორი მოითხოვს ამას, — სხვანაირად
ვერ ითამაშებ ამ პიესას. და რადგან თე-
ლაღის თეატრის დასი ასეთი მსახიობები-
საგან შედგება, რ. ინანიშვილიც მათი ავ-
ტორია. რა თქმა უნდა, ამდენ მონაწილე-
თა შორის ყველა ერთნაირი ძალით ვერ
ახერხებს მასზე დაკისრებული მოვალე-
ობის შესრულებას, მით უფრო, რომ



ალაღე — ვ. ინატელიძე



სპექტაკლი ახალია და ჯერ მხოლოდ იკრებს ძალებს. მაგრამ რისთვისაც ეს პირებს დაწერილი, იმდენად ახლოა მათთან იმდენად მათი მიწისა, რომ ყოველ წუთს იხიბლები უშუალოდ, გულწრფელობით, შინაგანი სიმართლით და მართლაც რომ წმინდა კახური იუმორით. კახელის გარდა ვის მოუვიდოდა აზრად ღვინის ჩაიდანში ჩასხმა, ჩაის ქიქებით მისი მირთმევა, თანაც ჩაის კოვზით წინასწარი მისი მორევა? ან ვინ დაკარგა გონი ღვინისგან? კახელისათვის ეს სასმელი გახდა თრობის მომგვრელია? კახელისათვის ღვინო შეილივით საყვარელია, რადგან შეილზე მეტად ვაჟს უფლის იგი. და თუ მისი ნაყოფის დაუფარავი სიყვარული აკრძალული აქვს, ფარულად ეტრფის, აი, ამ სახით. ამიტომაც ეს დროსტარება აღიქმება როგორც ბუნების, მისი უღამაზეხი შვილის — ვაჟის სიყვარულის სახეობრივი გამოვლინება. შემდეგ ეს სახუმაროდ გამართული „ნიშნობა“ შეუმჩნევლად გადაიქცევა საშობლო სიყვარულის სახედ — გაიხსენეთ, როგორ მღერიან ცეტები „ჩონგურო, ჩემო ჩონგუროს“... როგორ ჩაურთავს მწუხარებით მოცული მოხუცი თანანა თავის ჩუმ კარნახს — ამ ქვეყნიდან წასულებიან არ დაგავიწყდეთო... და ჩვენ წინაშე მთელი ძალით აღიმართება ქართული სუფრის მაღალ-ზნეობრივი დანიშნულება... და აგვიყვანს იგი იმ საფეხურზე, სადაც იღვიძებს სინდის-ნამუსი, სიკეთე, ხსოვნა და სიყვარული...

მართალია, პიესა ისეა დაწერილი, რომ ავტორის მიზანია, მრავალი დადებითი ადამიანის წარმოჩინება, მაგრამ იმავე ავტორმა სათაურითაც კი გამოაცალკევა მათ შორის ერთი — ალაღე ჭიჭურიშვილი. ფიზიკურად და სულიერად გამორჩეულად ღონიერი. ეს მხიარული გლეხი კაცი მშობლიური მიწის სიყვარულით, მასთან სიახლოვისა და მეგობრობის წყურვილითაა შეპყრობილი. რამდენჯერ თქვა თავისი სცენური ცხოვრების

მანძილზე — ორშაბათს ვეკოქაძე, ავტორსა და მივდივარ ძელიანში, აი, რა სიხარული მეღისო, ამას გვატყობინებს დრამატურგის ჩიერ მისთვის განკუთვნილი ამ სიტყვებით ვანო იანტბელიძის ალაღე. მაგრამ ეს იქნება ორშაბათს, მანამდე კი ხან მოხუც მამიდას დაარბენინებს ურჩივით, ხან ცოლს აიტაცებს და ასე აცეკვებს, ხან თავზე გოდორჩა მოცმული ოთხით შემოვა ოთახში, ხან ზურგზე მოიკიდებს იზოლდას და ისე „გაიტაცებს“ შინ მომლოდინე ტრისტანისაკენ... რა ქნას, თუ ყველა და ყველაფერი უყვარს, თუ მზის ამოსვლასაც სიხარული მოაქვს მისთვის, მზის ჩასვლასაც, ვარსკვლავებიც მას უღიმიან, ყვავილებიც, ბავშვებიც, რომელთა სადღეგრძელოსაც ასეთი სინაზით სვამს. იშვიათია მწერლის დაწერილსა და მსახიობის ცოცხალ სიტყვას შორის ისეთი შინაგანი ნათესაობა, როგორც ესაა რ. ინანიშვილის მიერ დაწერილ როლსა და მის განმსახიებებელ მსახიობ ვ. იანტბელიძის შორის. სიმართლის ძალა და მისივე შუქი ასხივებს ალაღეში. იშვიათია ამგვარ თვისებათა შენაერთი ერთ მსახიობში, მაგრამ მის გარეშე ალაღეს როლს ვერ ითამაშებ. მწერლის პოეტურობას სრულიად შეერწყა მსახიობის ნამდვილად პოეტური სული.

ცხოვრებისადმი რომანტიკული და მომხმარებლური დამოკიდებულების დაპირისპირება დღეს განსაკუთრებული სიმძაფრით შეიგრძნობა. დროს ეს ტკივილი მწერლისა და მსახიობის პირად ტკივილადაც ქცეულა, ამიტომ ვ. იანტბელიძის მიღწევა მსახიობის მორიგი გამარჯვება არაა — ეს ის შემთხვევაა, როდესაც საზოგადოებრივ მნიშვნელოვანმა პრობლებამ მსახიობის შესრულებაში ჰპოვა გამოძახილი. მსახიობის პროფესიული დაოსტატებაც ზომ გამოიხატება არა მარტო წმინდა აქტიორული ტექნიკის სირთულეთა დაძლევაში, არამედ უმთავრესად



მისი შემოქმედების მოქალაქეობრივ შემართებაში.

თელავის თეატრის სხვა მსახიობებთან ერთად ვ. იანტბელიძემაც აითვისა თანამედროვე თეატრის, დღევანდელი რეჟისურის მეტყველ საშუალებათა არსენალი (ნ. ქანთარიას ასეთი სპექტაკლებიც დაუდგამს). მაგრამ მ. თუმანიშვილის სლაგამოვლილს ღრმად სწამს, რომ ბრეტანის ესთეტიკაშიც კი შეუძლებელია ქეშმარიტი აქტიორული შემოქმედება ადამიანის სულის სიცოცხლის, გარდასახვის, სხვაქცევის გარეშე — სანამ სახისადმი დამოკიდებულებას ითამაშებდე, ხომ უნდა შექმნა ეს სახე! გამოავლინა კიდევ ამგვარი თვალსაზრისი პრაქტიკულად — მისი ალალე უკიდურესად პირობით გარემოში უკიდურესი შინაგანი სიმართლით ცხოვრობს. ოდნოდ პოეტური სიმართლით. ასეთი სიმართლე მოითხოვს ყოველგვარი ზედმეტობისგან განთავისუფლებას, სიწუხტეს და მეტყველ საშუალებათა კონკრეტულობას. ყოველი მისი საქციელი აზრითაა დატვირთული და პლასტიკურად მეტყველი. ასეთი ხელოვნება წარმოსახვის უნარს უღვიძებს მაყურებელს და იწვევს მრავალ ასოციაციას.

ვ. იანტბელიძის ალალეს ეს მეტყველი პლასტიკა მისი შინაგანი თავისუფლებიდანაა ამოზრდილი. ამიტომაც ასე მსუბუქი მისი კუნთოვანი სხეული, განსაკუთრებით ცეკვად მოძრაობაში. ოთხჯერ ცეკვავს ალალე სპექტაკლში და ზედმეტად მაინც არ გვიჩვენება, რადგან ოთხივეჯერ ცეკვა ბუნებრივად აღმოცენდება, როგორც აუცილებლობა, შესატყვისი ალალეს გუნებაგანწყობილებისა და ვითარებისა. უძლიერეს შთაბეჭდილებას ახდენს ამ ქვეყნიდან წასული ალალეს ცეკვა. ეს ცეკვა, არსებითად, ფინალია სპექტაკლისა, რის გამოც მხოლოდ ალალეს აღარ ეკუთვნის.

...ალალეს სიცოცხლე უეტრად შეწყდა. უეტარმა სიკვდილმა მოულოდნელად შემოაბრუნა სხვა მოქმედ პირთა ცხოვრ-

ბის დინება და სულ სხვა წახნაგით, წარსულ მოაჩინა ისინი, რაც მთავარია — დასრულდა მალხაზი: ცოლმა უმუხთლა, მოქანდაკე შვილი არ ყოფილა თურმე ქეშმარიტი შემოქმედი — აკი ვერც გამოაქანდაც ვაჟაფშაველას შუქია ყოფილა თურმე სულით მისი ახლობელი — სხვისი შვილი! საშინელია? არა, — მშვენიერი, რადგან უფრო მეტია იმის იმედი, რომ მაღალ ზნეობას არ უწყერია გადაშენება... ვერც შენიშნავთ როდის გაიშმა ის ხმა, სასახლის თავს მოხვედრილ მიწის ბელტის ხმას რომ მოგვაგონებს. მერე ეს ხმები, როგორც ყოველთვის ხდება ხოლმე, გახშირდა, გაძლიერდა და საცეკვაო რიტმი ძაფზე აესხა... აი, აქ დაიბადა ალალეს ცეკვაც — მისი სულის აღწევება, მისთანათა მრწამსის უკვდავების ზეიში...

დრამატული თეატრის სპექტაკლში არსებული ცეკვადი ეპიზოდი მუდამ რეთისორის ჩაფიქრებული, ქორეოგრაფის შეთხზული (ბ. მონავარდისაშვილი) და მსახიობის განხორციელებულია. „ალალეს“ ფინალი იმ მაღალმხატვრულ ცეკვად ეპიზოდთა რიგშია, დრამატული თეატრის ქორეოგრაფიის ნიმუშებად რომ ვასახელებთ ხოლმე. იმიტომ რომ ქეშმარიტად დრამატულია მისი ფუნქცია — იგი ხილულს ხდის სიკვდილ-სიცოცხლის კავშირსა და მშვენიერი საწყისის უკვდავებას.

საათნახევრის განმავლობაში რამდენიმე ასეული ადამიანი იყო ა. ქანთარიას სპექტაკლის ტყვეობაში. პირველ ყოვლისა, იმის გამო, რომ ამ სპექტაკლში დროის თანახმიერი ძალზე მნიშვნელოვანი პრობლემაა დასმული. კიდევ იმიტომ, რომ ეს პრობლემა ადამიანთა ცოცხალ სულშია გატარებული და ამ გზით აღწევს მაყურებელამდე. ალალეს ბოლო მონოლოგის დროს ამ მაყურებელთა თვალზე ბრწყინავდა ცრემლი — უძვირფასესი განძი, რომელიც კი შეუძლია გაიღოს სცენის ხელოვნებით შთაგონებულმა მაყურებელმა.

გიგა ლორთქიფანიძე-60

ირაკლი აბაშიძე

მ უ ღ ა მ მ ა ძ ი მ ბ ე ლ ი

ათეული წლის წინ, ჩემს ახალგაზრდობაში, ჩემი ლიტერატურული ცხოვრების დასაწყისში, მე შევესწარი ჩვენი საუკუნის ქართული თეატრის ბევრ დაუვიწყარ სიახლეს, ბევრ გამოჩენილ მოღვაწეს, მათ შორის, რასაკვირველია, მრავალ გამოჩენილ რეჟისორსაც; შევესწარი ქართული კინემატოგრაფის პირველ მამამთავრებს; შემდეგ მთელ თაობებს, რომელთაც წარუშლელი კვალი დატოვეს ქართულ თეატრსა და კინოში და, უნდა ნამდვილად ვთქვა, განსაკუთრებული ნიჭი იყო საჭირო მათი დიდებული ტრადიციების გასაგრძელებლად.

გიგა ლორთქიფანიძე ამ დიდი ტრადიციების ღირსეულ გამგრძელებელთა პირველ რიგს ეკუთვნის.

გიგა ლორთქიფანიძე ეკუთვნის დღევანდელი ქართული თეატრისა და კინოს იმ დიდოსტატთა რიცხვს, რომელთაც შორს, მთელ ქვეყანაზე გასტყორცნეს ქართული ხელოვნების სახელი და დიდება.

ღიას, შორს, მთელ ქვეყანაზე...

ჩვენი საუკუნის უსაზღვრო კომუნიკაციებისა და უსაზღვრო ინფორმაციების ეპოქაში აღარ არსებობს ძველი საზომები ხელოვნებასა და ლიტერატურაშიც. აღარ არსებობს როგორც ნამდვილი, დიდი ლიტერატურა, ასევე დიდი ხელოვნება, შემოწმდებული მხოლოდ თავისი ეროვნული საზღვრებით (რასაკვირველია, ეს სრულიადაც არ შეეხება ეროვნულ ფორმას). ეს კი უდიდეს პრობლემებს უქმნის როგორც მწერლობას, ასევე ხელოვნების ყველა დარგს. ეპოქის ეს მოთხოვნა პირველად იგრძნეს და გაითვალისწინეს ჯერ კიდევ ოციან, ოცდაათიან წლებში; გავიხსენოთ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების საქვეყნოდ ცნობილი გასტროლები საბჭოთა კავშირის დედაქალაქში, მოსკოვში; გამოძახილი ამ გასტროლების გამო. ჩვენდა სასიხარულოდ, ეპოქის ეს დიდი გამოცდა საბჭოთა კავშირში პირველად ქართულმა თეატრმა და კინემატოგრაფმა ჩააბარა. აქ, კაცმა რომ თქვას, რასაკვირველიც არაფერია, ეს ასეც უნდა მომხდარიყო — ყველა ჩვენს მოძმე ქვეყანას, მოძმე რესპუბლიკას როდი გააჩნდა ისეთი დიდი ტრადიციები ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, როგორც საქართველოს.

ოცდაათიანი წლებიდან აღებული სტარტი განსაკუთრებული უკანასკნელ ათეულ წლებში გაძლიერდა და ამ საშვილიშვილო საქმეში გიგა ლორთქიფანიძეს, ერთ პირველთაგანს, ეკუთვნის ჩვენი დიდი მადლობა და ღრმა პატივისცემა.

გიგა ლორთქიფანიძე, სასიხარულოდ, გაბედული და მასშტაბური ხელოვანია — მუდამ მაძიებელი, დაუღალავი შემოქმედი.

მიყვარს გიგა ლორთქიფანიძე და მუდამ დიდი ინტერესით ველოდები მის ყოველ ახალ შემოქმედებითს გამარჯვებას.

რობერტ სტუარტი

დასუცხრომელი

რეჟისორის ხელოვნება თაობის სათქმელს უნდა გამოხატავდეს. ასეთი რეჟისორები კი ხშირი მოვლენა როდია. გიგა ლორთქიფანიძე იმ თაობას ეკუთვნის, რომელმაც ქართული ხელოვნების განვითარებაში, მისი აზროვნების ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. გიგა ლორთქიფანიძე 50-იან წლებში მოვიდა თეატრში. იმხანად საბჭოთა თეატრი გარკვეულ სირთულეებს განიცდიდა. სცენაზე ადამიანების ნაცვლად სქემები გაბატონდნენ დოგმატიზმი ამუხრუჭებდა სათეატრო ხელოვნების განვითარებას და აუცილებელი იყო მისი მსხვერველი.

სწორედ მაშინ შეიქმნა „შვიდაცა“ რუსთაველის თეატრში. მარჯანიშვილის თეატრში სწორედ მაშინ მოვიდა გიგა ლორთქიფანიძე. მართალია, იმხანად მარჯანიშვილის თეატრი ბრწყინავდა მსახიობ-ეპარსკვლავთა „სახელებით და ამიტომაც იზადებოდა სცენაზე საინტერესო აქტიორული სახეები, მაგრამ გიგა ლორთქიფანიძემ თანამედროვე რეჟისურის პრინციპები მიიტანა თეატრში. შეუძლებელია ა. პოპოვისა და მ. კნებელის მოწაფეს სტანისლავსკის მოძღვრების პრინციპები არ დაემკვიდრებინა თეატრში.

მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში

გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორული ხელოვნება მაქსიმალურად გამოვლინდა ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებთა მიხედვით დადგმულ სპექტაკლებში. ეს ბედნიერი შეხვედრა იყო ამ ორი ხელოვანისა.

გიგა ლორთქიფანიძე ბუნებით მოუსვენარი ადამიანია. იგი მუდამ კონფლიქტშია საკუთარ თავთანაც კი. ალბათ, ამის შედეგიცაა ის, რომ შეძლო შესანიშნავი რუსთავეის თეატრის შექმნა. არასოდეს დამავეიწყებდა გიგა ლორთქიფანიძის მიერ დადგმული მ. გორკის „ფსიქოზი“. რეჟისორისთვის, ალბათ, მხოლოდ დრამატურგის მიგნება თუ აღმოჩენა როდია მთავარი, არამედ თანამოაზრეთა შემოკრება. სწორედ ასეთი იყო რუსთავეის თეატრი. პირადად მე და ალბათ სხვებსაც, გული გეტკივა იმის გამო, რომ შემდგომში ეს თეატრი თანდათანობით დაიშალა. აქ, ალბათ, ჩვენი წვლილიცაა, რადგან ჩვენ — თეატრალური საზოგადოებრიობა — გულგრილად შევცქერით ხოლმე მსგავს მოვლენებს, ნაკლებად ვერევიტ მასში და ბოლოს იოლად შეველევით კიდევაც.

ახლა, როდესაც გიგა ლორთქიფანიძე ჩვენი კავშირის თავმჯდომარეა და მისთვის ჩვეული ენერჯიულობით ავლენს მოღვაწისა და მოქალაქის პოზიციას, მეჩვენება, რომ მისთვის მხოლოდ კავშირის თავმჯდომარეობა ცოტაა. დარწმუნებული ვარ, რომ მისი მოუსვენარი ბუნება ქართულ თეატრს კვლავ შემატებს რაღაც ახალს, შესაძლოა, თეატრსაც. ვინც იცნობს მის ბუნებას, არ კარგავს იმედს,



რომ იგი კიდევ მრავალ საინტერესო იდეას განახორციელებს.

ვისაც კი რაიმე კონტაქტი ჰქონია გიგა ლორთქიფანიძესთან, უთუოდ იგრძნობდა ამ ადამიანის ნიჭიერებას. საწყენად როდი ვამბობ, მაგრამ ვფიქრობ, რომ მას ჯერ კიდევ წინ ელის ის სპექტაკლი, რომელიც ამ ნიჭიერებას სრულად გამოავლენს.

მსურს ბატონ გიგას ვუსურვო ჯან-

მრთელობა, რადგან რეჟისორისთვის ყველაზე მეტიც მომავლისაკენ არის მიმართული ჯანმრთელობა მეტად მნიშვნელოვანია ფაქტორია, მით უმეტეს, თუ რეჟისორი ხელმძღვანელია ისეთი კავშირისა, როგორცაა საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი. დარწმუნებული ვარ, რომ მომავალში ჩვენ კიდევ ბევრ სიხარულს მოგვანიჭებს გიგა ლორთქიფანიძის ხელოვნება.

ბაღრი კობახიძე

ერთი ეპიზოდი და მრავალი სურვილი

ამ სიჭარბავის უამს რა ვუსურვო თეატრისა და კინოს აღიარებულ რეჟისორს, საზოგადო მოღვაწეს, მეგობრებისათვის თავგანწირულ კაცს, ფაქიზ მეუღლეს, გიჟ მამას და გადარეულ ბაბუას? რა ვუსურვო? რომელ თვისებაზე გავამახვილო ყურადღება?

თავს ნებას მივცემ ყველა ჩამოთვლილი ღირსებებიდან ერთი გამოვყო — არ მოვიყვან უამრავ მაგალითს ამის დასტურად. მე მხოლოდ ერთი ეპიზოდი მინდა მოვიგონო ჩვენი ურთიერთობიდან.

მონდა ისე, რომ რაღაც უმნიშვნელო საკითხზე შეეკამათიდა. მოგახსენებთ, რას ნიშნავს ქართველი კაცის კამათი და მითუმეტეს ისეთის, როგორიც გიგა ლორთქიფანიძეა. (მისი დაუოკებელი ტემპერამენტი კამათს ჩხუბის იერს აძლევს). მეც მოვტყუვდი. აყუევო. ბოლოს საქმე იქამდე მივიდა, რომ კამათი ნამდვილ ჩხუბში გადაიზარდა (სიტყვიერში, რა თქმა უნდა). ჩემთვის ვიფიქრე: ეს ჩვენი ურთიერთობის ფინალია. კიდევ ერთი მტერი შევიძინე!

რამდენიმე დღის შემდეგ მარჯანიშვილის სახ. თეატრში პავლე პატარაიას ხსოვნის საღამოზე, როგორც თეატრალური საზოგადოების წარმომადგენელს, სიტყვით მომიწია გამოსვლა. საღამოს ვახშამი მოჰყვა. გითხრათ სიმართლე, არ მინდოდა ვახშამზე წასვლა. ვიფიქრე, გიგა იქ იქნება და ეს გარკვეულ უსიამოვნო ატმოსფეროს შექმნის-მეთქი. დავჭექი სადღაც საფურის ბოლოს, ვცდილობ არაფრით მივიქციო ყურადღება. უცებ ვიგრძენი უკნიდან ვიღაცამ მომხვია ხელი და ჩამჩურჩულა: კაცმა რომ თქვას ორივენი მაგრები ვართ. რა საფუძველი ან რა უფლება გვაქვს ჩხუბის, მით უმეტეს მე და შენ, და თანაც ასეთი უბრალო საკითხის გამო. მოიტა ხელი!

გაოცებულმა, ხელი გავუწოდე, დავინახე მისი ცრემლიანი თვალები და მივხვდი: კამათიც მოიგო და მომავლისათვის მეგობრობის სანიმუშო გაცვეთილიც მომცა.

ბედნიერებას ვუსურვებ, დიდხანს სიცოცხლეს, დაუსრტეტელ ენერჯიას და ცოტა თავის გაფრთხილებასაც.



რამდენიმე სიტყვა მეგობარზე

როდესაც გიგა ლორთქიფანიძე ჩემს პიესის დადგმას აპირებს, მაშინვე კარგ გუნებაზე ვდგები. იმიტომ არა, რომ ჩემს შემოქმედებით ბიოგრაფიას კიდევ ერთი დადგმული პიესა შეემატება. მე ახ მახარებს, რომ ამ პიესას გიგა ლორთქიფანიძე დგამს. უნდა გამოვჩუქდეთ: ავტორისეული ჩანაფიქრისა და სტილისტიკის ისე გაგება-გააზრება, როგორც გიგა ლორთქიფანიძის შეუძლია, სხვათა აზრისთან მინახავს. იგი სპექტაკლის მართვას ახალ ფარდას კი არ ხსნის, არამედ უამრავ პატარა ფარდას, რომელთა მიღმაც ზოგჯერ ავტორისთვისაც კი შეუმჩნეველი შესაძლებლობანია დაუნჯებული. რეჟისორმა ლორთქიფანიძემ, შესაძლოა, ხელი არ მოკიდოს ამა თუ იმ პიესის დადგმას, მაგრამ, თუ გადაწყვიტა, არასდროს გაწირავს ყალბად გავებული რეჟისორის ღირსების გამო, რომელიც ჩვენი თეატრის პრაქტიკაში ძალიან ხშირად რეჟისორის ყოყორობას ჰგავს. ლორთქიფანიძის ღირსება ისაა, რომ იგი არ ცდილობს თავისი თავი პიესაზე მალა დააყენოს. ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ტერმინით რომ ვთქვათ, იგი პიესაში „აქვდება“, ისევე როგორც პიესაში მოთამაშე ყოველ მსახიობში.

მე გიგა ლორთქიფანიძე გავიცანი როგორც ჩემი პიესის დამდგმელი რუსთაველის თეატრში. ეს პიესა ვახლდათ „ასი წლის შემდეგ არყების ქალაში“ ანუ,

როგორც ქართული ვარიანტიცაა, უბრალოდ, „ასი წლის შემდეგ“, ეს ენტაქსის ნატის მოედანზე მომხდარ დეკორაციის აჩანებებს.

„ასი წლის შემდეგ“ შეიძლება დადგმულიყო (იდეგებოდა კიდევ) როგორც დეკაბრისტების მოქალაქეობრივი გამირობის, მათი მაღალი წინებრივი პოზიციის ამსახველი პიესა. გიგამ კი დადგა ჩემი ყველაზე წმიდათაწმიდა ჩანაფიქრი, რომელიც ჩემში ზუსტად ჩამოყალიბდა მხოლოდ მისი სპექტაკლის შემდეგ: მან დადგა სპექტაკლი თავისი დროის ჭეშმარიტ მამაკაცებზე, ვაჟაკებზე. ეს იყო მძაფრი თანამედროვე სპექტაკლი. მაშინ მან მწვავე რეაქცია გამოიწვია. მე აღარაფერს ვამბობ ოსტატურად შედგენილ საშემსრულებლო ანსამბლზე, ასი წლის მოუცი ქალის ჩემთვის სრულიად მოულოდნელ რეჟისორულ გააზრებაზე, რომლის სახეშიც გამიჩნდა ქალმა თავისი მომავალი შეიცნო. მოხუცი ქალის როლი დაეკისრა ახალგაზრდა ნიქიერ მსახიობს და გააზრებული იყო ყოველგვარი ასაკობრივი გრემის გარეშე, მოვლენის შესაბამისად, ცხოვრებისეულად და არა, ყოფითად, გაგრიმულად.

დღეს დრამატულ თეატრში მაყურებელი მიდის, რომ ცხოვრების ავ-კარგზე დააფიქროს სპექტაკლმა. გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლები თანამედროვეთა კიდევ იმიტომ, რომ ამ სპექტაკლებში წარმოჩინებულია მთავარზე მთავარი. ლორთქიფანიძე—ხელოვანი ცხოვრობს დროს შესაბამისად და ერთნაირად აღიქვამს და შეიგრძნობს სისხლბორცეულად როგორც დროის ტკივილებს. ასევე გამოჩანდალების ტენდენციებს. მისი სპექტაკლები არ შეიძლება მოდური იყოს, ანდა მოდს ჩამორჩებოდეს, რადგან იგი არაბოდეს არ მისდევს სწრაფცვალებად სადადგმო მოდებს. ლორთქიფანიძე უბრალოდ, მძაფრად გრძნობს ეპოქის შესატყვისის როგორც კლასიკაში, ასევე დღევანდელ პიესებში, თუნდაც მათი შინაარსი აწ გარ-



დასულ ისტორიულ მოვლენებთან იყო დაკავშირებული.

საქეტაკლი „ასი წლის შემდეგ“ მოსკოვში რუსთავის თეატრის გასტროლების დროს ვნახე და მალე მოვხვდი კიდევ თბილისში.

ქალაქთან შეხვედრისას უცნაური განცდა გამიჩნდა — დავდიოდი თბილისის ქუჩებში და მეგონა, რომ ეს თბილისი კი არ იყო, არამედ ტფილისი. ამ განცდას ძველი ქალაქის კედლები კი არ ბადებდნენ, არამედ ადამიანები, ამ ქალაქში მცხოვრები ადამიანები.

მე გამოაგნა და ახლაც ნაოცებს ქართველების გენეტიკური მემკვიდრეობა: თანამედროვე თბილისში გაცხადებულია ტფილისი, ცოცხლობს ფიროსმანაც და და გრიბოედოვიც, ქავჭავაძეცა და ბარათაშვილიც, ილია, მაგრამ ქალაქი სიძველით კი არ სუნთქავს, არამედ ძველისა და თანამედროვის სიცოცხლის გამძლე ურთიერთშერწყმით. შესაძლოა, სწორედ ესაა ქართველ ხელოვანთა შესაშური თვისება — თანდაყოლილი კულტურატლანტის დაცვის შესაშური და საიმედო თვისება. ეს გიგა ლორთქიფანიძისთვისაცაა დამახასიათებელი. მე არ შემძლია გიგა ლორთქიფანიძე უთბილისოდ წარმოვიდგინო, ისევე როგორც არ შემძლია თბილისი წარმოვიდგინო გიგას გარეშე.

თბილისში განსაცვიფრებელია ის, რომ ძველ ტფილისთან, ძველებური აუქიკარებლობით გიგასთან ერთად სეირნობამ ორი ურთიერთშერწყმული ქალაქის ქუჩებში ოცნებები ამიშალა: რა იქნება რომ ფიროსმანზე პიესა დავწერო? ნიკოლოზ ბარათაშვილზე, გრიბოედოვზე? შესაძლოა, რუსთავის საქეტაკლის წარმატების შემდეგ მე და გიგას, უბრალოდ, არ გვესურდა შემოქმედებითად დიდი ხნით დავშორებოდით ერთმანეთს. და რუმცა, მე ფიროსმანზე მთელი საში წელი ვწერდი პიესას, გიგამ ამ ხნის განმავლობაში გრიბოედოვის სახ. თეატრში დადგა ჩემი პიესა პუშკინზე „კომანდორის ნაბიჯება“ ისეთივე მიგნებებით, როგორც პიესაში „ასი წლის შემდეგ“. ამ ხნის მანილზე ხშირად ვხვდებოდით ერთმანეთს, ერთმანეთის გარეშე ველარ ვძლებდით — ისე გვესმოდა და ისე კეთილად ვიყავით განწყობილი ერთმანეთის მიმართ — რაც იშვიათი მოვლენაა ჩვენს ცხოვრებაში.

შემოქმედებითად და ცხოვრებისეულად განმტკიცებული მეგობრობის გზა ვანვლილია, თბილისში ცხოვრობს ჩემი გულწრფელი და საიმედო მეგობარა, ქართული სცენის (და არა მხოლოდ ქართული სცენის) ოსტატი, რომლის შემოქმედებითი ძალები დაუშრეტელია. წინ კიდევ დიდი გზა ძევს, მართალია, „სამოცი“ საიუბილეო თარიღია, მაგრამ ეს ხანდაზმულობას როდი ნიშნავს!

პოპი ქავთარაძე

უოველთვის ჩემს ბვირლითა

ის ასწავლიდა თეატრალურ ინსტიტუტში და ასწავლის, ბევრი მოწაფე ჰყავს, ბევრ ახალგაზრდას გაუყაფა გზა ცხოვრებაში, მაგრამ არა მგონია, ისეთი გადამწყვეტი როლი ეთამაშოს ვინმეს ცხოვრებაში, როგორც ეს ჩემს ცხოვრებაში მოხდა.

1962 წელი...

ის დგამს „მე ვხედავ მზეს“ და მთავარ როლს მე მანდობს, თეატრალური



ინსტიტუტის I კურსის სტუდენტს, მარჯანიშვილის თეატრის რეჟისორის თანაშემწეს.

არავინ იცის, როგორ წარმართებოდა ჩემი ცხოვრება, რომ არ მეთამაშა ეს როლი, სოსოიას როლი. მასაც ასე მიაჩნია, რომ მე მისი გაზრდილი ვარ, მისი აღმოჩენილი, ამიტომ უფრო მეტს ითხოვს ჩემგან, ხშირად მიბრაზდება, რასაც სხვას აპატიებს, იმას მე არასოდეს მაპატიებს.

ეს ძალიან ჰგავს მშობლისა და შვილის ურთიერთობას. აი, ასე მოვდივართ ცხოვრებაში. ეს სუბიექტური მხარეა, ჩემი, პირადი.

ახლა შორიდან შევხედოთ...

შეიძლება თუ არა ორი სიტყვით რეჟისურის ძირითადი თავისებურებები განიხილოს...

ძირითადი და ჩემთვის უმთავრესი ისაა, რომ ის ძალიან თანმიმდევრულად ავითარებს თავის შემოქმედებას. რამდენმა პერიოდმა ჩაიარა ამ ხნის განმავლობაში და მას არასოდეს მიუყვლია სული ეშმაკისათვის. ავტორის სამყაროს ამოკითხავი და ენერგიულია მუდამ. მარჯანიშვილის თეატრში იტყოდნენ ხოლმე: „ეს გიგა ისე ზუსტად განაწილებს როლებს, რომ განადლებული აქვს განარჩევბა“ — ო. თითქოს ეს რეჟისორის ერთ-ერთი ძირითადი საქმე არ იყოს!

მე არ ვიცი, რას დაწერენ მასზე სხვები.

მე მინდა ისეთი რამ ვთქვა, რასაც სხვა ვერ იტყვის, მაგრამ ძნელია, რადგან მე იგი მიყვარს, როგორც მოძღვარი და გამოხატვა მიძინელებდა.

არასოდეს არა მარტო, ზის, ხელი ჩამოუდევს ჯოსზე, ცვირსახოცი უჭირავს ხელში, იწმენდს სახეს და ბობოქრობს. გარშემო ხალხია, აუდიტორია და ის უვება, ზოგი რამ მე უკვე მოსმენილი მაქვს, მაინც ვუგდებ ყურს. ის იმპროვიზატორია, ახლებურად ყვება — აუდიტორიის მიხედვით. პირველად თვითონ გააციინებს ხალხისანად და აუცილებლად აგიყოლიებს. არასოდეს არ უყურებს თავის პრემიერას, ვერ დაჯდება დარბაზში, ისმენს დარბაზის რეაქციას, მსახიობების გვერდითაა, როგორც სარდალი ჭარისკაცებთან ბრძოლის ველზე. ზედმეტად გულძვილია და ზედმეტად მკაცრი. მოულოდნელად იწყებს კამათს. არავინ არ ეკამათება, მაგრამ იწყებს, გიწვევს, ეთანხმები, მაგრამ ის მაინც განაგრძობს. ხშირია ისეთი შემთხვევაც, როცა არ ეთანხმები, მაგრამ იმ წუთში იზიარებ იმის აზრს საზოგადოებრივი საქმისათვის, დადგამდა სპექტაკლს, გადაიღებდა ფილმს, (უცნაურია!). დღე-ღამეში რომ 24 საათზე მეტი იყოს, ყველას გამოიყენებდა ასწავლიდა, ითამაშებდა, იჩხუბებდა, დაიცავდა დაჩაგრულს. ბევრია გაბრაზებული მასზე, მაგრამ მაინც განაგრძობს მასთან მეგობრობას, არ შეიძლება მასზე გაბრაზება ან გულის მოსვლა, შენ გვერდითაა და ამიტომ ყველაფერი გავიწყდება: თუ ცდება რამეში, მაინც დაგიმტკიცებს, რომ ის მართალია — ეს მისი ხსიათია. შეიცვალა დრო, იცვლება მათურებელი. ის კი, ისეთივე რჩება.

იგი ძირითადად მსახიობების გამარჯვებით ხარობს — აი, მისი სტაბილურობა...

მარჯანიშვილის თეატრის ზედა სარეჟეტიციო დარბაზი. რეჟეტიცია.

მე თანაშემწე ვარ, დაიწყო რეჟეტიცია.

— ამ სცენაში უკრავს პატეფონი, — დაიძახა მოულოდნელად და მარჯვენა ხელით რიტმულად ხელის მოძრაობა დაიწყო, მელიოდას მღერის — შემოდით! — დაიყვარა: პატეფონი უკრავს — შენიშვნა მსახიობებს — პატეფონი ისევ უკრავს, — ისევ მარჯვენა ხელის მოძრაობა და მღერის. შენიშვნა, ისევ დიდი



პაუზა. მსახიობები უსმენენ შენიშენას. ახლა უკვე, ალბათ, პატეფონს აღარ ახმოვანებს — გავიფიქრე, მაგრამ — დავიწყეთ თავიდან! — და ისევ წელი ამოძრავდა, ისევ მელოდია.

— რამ-ტამ-ტამ, რამ, ტამ, ტამ — ჩაირთო პატეფონი და მარჯვენა ხელი ერთ რიტმულ ერთფეროვან მოძრაობაშია.

— პატეფონს ნემსი გაუფუჭდა! — გამოაცხადა, ე. ი. ადგილზე მუშაობს. მე ჭერ არაფერი ვიცი რეჟისურაში, მაგრამ ვგრძნობ სცენას ძალიან უხლებოდა. დაიძაბა რიტმი, გაიყინა სცენა.

— თქვენ განაგრძეთ.

11-დან 2 საათამდე გადიოდა რეპეტიციას, ახმინებდა პატეფონს.

წავიდნენ მსახიობები, წამოდგა, ოდნავ შექანდა, წამოწითლდა, კმაყოფილია, პერანგი გაისწორა და ოთახიდან გავიდა.

— უცელა რეპლიკა ჩავიწერე, — ვუთხარი.

— რისი?

— პატეფონის.

— მართლა?

— ადგილზე მუშაობს — ამ რეპლიკიდან.

— რა კარგი გიქნია, მე მგონი კარგი სცენა გამოვა. ა!

— ძალიან.

მე მაშინ არ ვიცოდი, რომ სცენას აგებდა. მაგრამ, ალბათ, ეს იყო ჩემი სკოლა, პირველი გაკვეთილები რეჟისურაში.

გადავედი სცენაზე, შევახსენე პატეფონის ამბავი და მოულოდნელად მი-
პასუხა.

— რა პატეფონი, რის პატეფონი! — სხვა სცენა გამოდის, ხომ ხედავ!

მე გულა დამწყდა, რამდენი ასეთი სცენა მახსოვს რეპეტიციაზე, რომელიც მერე წარმოდგენაში არ შესულა.

შემდეგ დაიწყო ჩემი „მოგზაურობა“ საქართველოს თეატრებში. გიგა დგამს ნ. დუმბაძის „ნუ გეშინია, დედას“. მე ვთამაშობ ჭაყულს, ახალი სიხარული ახალი წარმატებით, საერთოდ მისი ყოფნა თეატრში უკვე ბევრ რამეს ნიშნავდა, ესეც გაკვეთილები იყო.

პრემიერაა ქუთაისში, ჩამოდის, ჩემს გვერდითაა, ყოველთვის იცის, რას ვაკეთებ, ყოველთვის საქმის კურსშია, ისევ შეჩხუბება, ისევ მტუქსავს. მივეჩვიე ამას.

ყოველთვის ჩემს გვერდითაა — კოლეგა, აღმზრდელი, მასწავლებელი, მეგობარი, ხელმძღვანელი დ აღირსებული კაცი — გიგა ლორთქიფანიძე.

ლევონილ ზორინი

ეროვნული ნიშან-თვისების
მარად დამცველი

აღამიანებმა მიადწიეს იმ ზღვარს. როდესაც მათთვის ნათელი გახდა, რომ ისინი დედამიწაზე ერთი ამოცანის წინა-

შე დგანან. შეგნებულად თუ ქვეშეცნე-
ულად, არსებულ წინააღმდეგობათა დამ-
ლევის გზით, ისინი იწყებენ გლობალურ-
რად აზროვნებას, შეიგრძნობენ საყოველ-
თაო-საკაცობრიო პასუხისმგებლობას პა-
ტარა ცისფერი სფეროს გამო, რომელიც
შეუცნობელი მომავლისაკენ მიცურავს
წყველიადში. ეროვნული ნიშან-თვისებე-
ბის მარად დამცველი ხელოვნება დგას

ისტორიული განვითარების მეტად მნიშვნელოვან და პრინციპულ ეტაპზე. „სხვადასხვა საყოველთაო, „მსოფლიო საზღვარსა“, რომელიც სხოლოდ ტიტანებისთვის იყო ხელისაწვედომი, ამჟამად ხელოვანთა სულსა და გონებას ეუფლება, ეუფლება მით უფრო ძლიერ, რაც მეტად გრძნობენ ცხოვრების მამოძრავებელ ძალას, რაც მეტად მკაფიოდ ესმით მისი მოთხოვნები.

ახალი ეპოქის შენეცნება, ხელაღმართება იმ ქვეყნებისა, რომ შენი ხელოვნება დროთა ზღვარზეა, ისტორიულ გზაჯვარედინზე, განსაკუთრებულად რთული გახლავთ იმათთვის, ვინც სხვაზე მძაფრად გრძნობს როგორც თავისი ხელოვნების, ასევე თავისი მსოფლიაქმის ღრმად ეროვნულ არსს. გიგა ლორთქიფანიძე სწორედ მათ რიცხვს განეკუთვნება.

იშვიათად შემხვედრია ადამიანი, რომელსაც ისეთი ძალით, ისე გულწრფელად უყვარდეს თავისი მიწა — მისი ისტორია, მისი ადამიანური, როგორც გიგას, უნდა მოუსმინოთ, როდესაც საქართველოვლად პარაკობს, როდესაც მღერის თავის ქვეყნის სიმღერებს, უნდა ნახოთ, როგორ ანთია მისი თვალები, როდესაც სტუმარს თბილისის სანუკვარ კუთხე-კუთხულებს უჩვენებს, ოქროსა და ზურმუხტისფერ ველ-მინდვრებს, კოლხეთის ზღვიან სანაპიროს, რომ იგრძნოთ, რაზომ ქვეყნის შეიღობა მამა-პაპათა ქვეყნის, მისი ხორცი ხორცთაგანი, არის არსთაგანი.

ეს ის ადამიანია, რომელიც დროდადრო სხვა ქვეყნების ცისა და მიწის მდლათ ხარობს, შორეულ სახეებს მიეღობის. დგამს ტრაგედიას ოიდიპოსზე, კომედიას — რომელი სატირიკოსზე, ფრანგ პოეტზე, დრამას რუს დეკაბრისტებზე; იმათზე, ვინც ოდესღაც ცხოვრობდა, ვინც ახლა ცხოვრობს. მიისწრავის, რომ ჩასწვდეს მათ სულს, მათი ცხოვრების ავ-კარგს. მისი ინტერესების სფერო

რო მზიური სამშობლოს საზღვრებს სცილდება.

სწორედ ეს გახლავთ ქვეყნის დიდი ხელოვანის უნივერსალური თვისება. მას სწადია შეიცნოს მთელი ქვეყნიერების ტკივილი, მისა დადი გული ადამიანის ბედნიერების სამსახურად ძვერს. როგორ უნდა შეუთავსო ეს იმ ძლიერ ეროვნულ გრძნობას ისე, რომ შენს ხელოვნებას არა მოაკლდეს რა?

ეუიქრობ, რომ ნამდვილი ტალანტის მფლობელი ადამიანი წმინდა ეროვნულს, ამაღლებულს, გულგადახსნილს უსათუოდ გამოქნავს კარჩაეტილობისაგან, ვიწრო ეთნოგრაფიზმისაგან.

გიგა ლორთქიფანიძე დიდებული შეიღობა თავისი ქვეყნის, რომელმაც მდიდარი ბუნება და სიცოცხლას სიყვარული უანდერძა. მისი ხელოვნება ისეთივე ელვარება და მრავალმნიანი, როგორც მისი სამშობლოს ფერები და მუსიკა. მის ხელოვნებას აკვარებს ვერ შევადარებთ. ეს შეთვის საღებავებით შექმნილი სამყაროა. მასში არაა ნახევარტონები, იგი პათოსითა გამოირჩეულია. ამ ხელოვნებაში რბილი ხმები კი არ ჰქარბობს, არამედ მკვეთრი, გამოკვეთილი, ენებათაღილით აღსავსე ხმები და, ამავე დროს, ღრმად ადამიანური. ღრმად ადამიანური არის სწორედ ის ენა, რომელიც ყველასათვის გასაგებია ამქვეყნად.

როდესაც სევდა შემომაწვება, როდესაც საზრუნავი დამჯახნის და სიტყვა გამოკრულდება, კვიმატი აწერი გამოიღვებს ხოლმე თავში: „აი, ახლა ნეტა გიგა მანახა... ავენთებოდი, რომ ახალი ძალით მეცხოვრა და მეშრომა კიდევ...“

ეთერ კოლონია

ორასი როლის შემქმნელი

ნახევარი საუკუნეა თავისი არტისტული შემოქმედებით ალტაცებაში მოჰყავს მაყურებელი შესანიშნავ ქართველ მსახიობს, საქართველოსა და აფხაზეთის სახალხო არტისტს ნორა ყიფიანს.

ქეშმარიტი ხელოვანი ყოველთვის გამოირჩევა ნიჭიერებით. ხელოვნების მსახურთაგან ყველას როდი აჯილდოვებს განგება ასე უხვად.

თეატრალური ხელოვნების უსასრულო იღვმალემათა წვდომაში განვლიდრომ, კვლავაც არაერთხელ ეახლება სცენის იღვმალემას პატარა, სუსტი, მარად ახალგაზრდა მსახიობი ქალი, ნორა ყიფიანი, ვისი სახელიც ძვირფასი თეატრული კიაფობს ქართული და აფხაზური თეატრის საგანძურში.

ნორა ყიფიანი 1938 წლის მიწურულს მოვიდა სოხუმის რუსულ სახელმწიფო დრამატულ თეატრში. ამ წლებში ჩვენს ქალაქში აფხაზურ და ქართულ კოლექტივებთან ერთად მუშაობდა შესანიშნავი რუსული დასიც. სრულიად ახალგაზრდა მსახიობმა ბრწყინვალედ დაამთავრა თბილისის გრიბოედოვის სახ. რუსულ სახელმწიფო დრამატულ თეატრთან არსებული სასწავლებელი. მას წილად ზღვა ბედნიერება ესწავლა ისეთ ოსტატებთან, როგორებიც იყვნენ კონსტანტინე შახაზიზოვი, ეკატერინე სატინა, ანატოლი სმირანიანი, ვრუბლევსკი, ბრაგინი და მრავალი სხვა.

ქეშმარიტად თვითმყოფადმა ტალანტმა, მაღალმა პროფესიულმა მომზადებამ, დახვეწილმა პლასტიკამ, ორი ენის სრულყოფილად ცოდნამ, ვოკალური ხელოვნების პროფესიულად ფლობამ და ყოველმხარობელმა ქალურმა მომხიბვლელობამ

განაპირობა ის, რომ ახალგაზრდა თეატრის ერთდროულად შევიდა რუსული და ქართული თეატრების რეპერტუარში, შევიდა გულწრფელად, ნიჭიერად და მისი სამსახიობო ხელწერა თავიდანვე მკაფიოდ გამოიკვთა. მას შემდეგ მრავალი ათწლეულის განმავლობაში შესანიშნავი მსახიობი ქალი შეუძველელი გმირი იყო ორივე თეატრის; იყო საყოველთაო სიყვარულთ გარემოცული მათგან, ვისაც უყვარს თეატრი და მსახიობები.

არცთუ ისე ხშირია მსგავსი ანალოგია, რომ ისევე, როგორც ნორა ყიფიანი, რომელიმე სხვა მსახიობი ასე ბრწყინვალედ გრძნობდეს ორი თეატრის გულმცემას და იყოს ქეშმარიტი „ვარსკვლავი“, ამ სიტყვის ყველაზე საუკეთესო მნიშვნელობით.

აფხაზეთში იგი ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა ჩამოვიდა და სამუდამოდ დაუკავშირდა თეატრს.

სისხლსაც შემოქმედებითი მოღვაწეობის მანძილზე ორივე თეატრში, შემდეგ კი მხოლოდ ქართულში, მსახიობმა განასახიერა ორასზე მეტი სხვადასხვა ტანის, სხვადასხვა ხასიათის როლი. ამოუწურავი ნიჭის ფართო დიაპაზონი საშუალებას აძლევდა ოსტატურად გამოეძერწა, შეექმნა ხასიათები, რომლებიც ცხოვლად დარჩა მათს მესხიერებაში. ვინც თუნდაც ერთხელ მაინც ნახა მსახიობის მიერ განსახიერებელი განსხვავებული ეპოქისა და დროის მღვლვარე, მოსიყვარულე, ტანჯული, უსაზღვროდ ბედნიერი თუ უბედური ქალები. პირველი როლი იყო ვეროჩკა სპექტაკლში „უკანასკნელი“, რომელიც ა. გორკის პიესის მიხედვით განხორციელდა რუსულ დასში. მას შემდეგ მრავალი ბრწყინვალედ ხორცშენსმული როლი ჩაიწერა მის შემოქმედებით ბოგრაფიაში: ემილია გლოტი (ლესინგის ამავე სახელწოდებას პიესაში), პერო (შექსპირის „აურზაური არაფრის გამო“), მამენკა (აფინოგენოვი

ს. მაშენკა“, აბიგაილი (სკრიბის „ჩიკა წყალი“), ელიზა დულიტლი (ბ. შოუს „პიემალიონი“), მაშა (ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“), მარია ხოსეფა (ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“), კესო (ბ. გულის „გაზაფხული საკენში“) და სხვა.

პროფესიონალი მომღერალი მსახიობის მისვლამ ორივე თეატრში განაპირობა მუსიკალური სპექტაკლების, მუსიკალური კომედიების დადგმა, რომლებშიც ნორა ყიფიანი ბრწყინვალედ ასრულებდა მთავარ პარტიებს. ესენია: მადმუაზელ ნიტუში ერვეს ამავე სახელწოდების კომედიაში, პეტროვის „თავხედი გოგონა“ (რუსულ თეატრში), გულჩორა ჰაჯიბეოვის „არშინ მალალანში“ (ქართულ თეატრში). მ. ლაკერბაის პიესაში „დანაკი“ მსახიობი არაჩვეულებრივი ოსტატობით, მომაჯადოებლად ასრულებდა ურთულეს აფხაზურ ხალხურ სიმღერას.

ახლა, ხშირად, როდესაც თეატრი სოფლის მშრომელებთან იმყოფება, ქ-ნი ნორა აფხაზი მოხუცების გარემოცვაში აღმოჩნდება ხოლმე და ისევ მღერის აფხაზურ ხალხურ სიმღერას, მღერის მთელი გატაცებით. და იბადება მაშინ რაღაც დიდებული, აუხსნელი სასწაული — ერთ არსებად იქცევიან ისინი, ვინც მღერის და ვინც სუნთქვაშერტული ისმენს სიმღერას.

დღეს, როდესაც ნორა ყიფიანს, განსაკუთრებული, დახვეწილი კულტურის, მხიარულ, იუმორის უსაზღვრო გრძნობით დაჯილდოვებულ ქალს ვუშვრ, ამ სიტყვების ავტორს, ვისი ბავშვობა და სიყმაწვილე თანხელა საყვარელი მსახიობის შემოქმედებითი ცხოვრების ბრწყინვალე პერიოდს, ისღა დამრჩენია, აღვთოთავანება და მოწიწება გამოვხატო ამ თავმდაბალი, საკუთარი თავით მუდამ უყმაყოფილო ქალის მიმართ. ყოველივე იმის მიმართ, რასაც მან მოაღწია თავდაუზოგავი შრომით.

თავმდაბლობა და უდიდესი მომთხოვნელობა საკუთარი თავის მიმართ — ეს



უიშვიათესი და უნიკალური ადამიანური თვისებები თან სდევს მას ყველგან და ყველგან. სწორედ ეს გახდა საფუძველი იმისა, რომ მან დიდი სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა ქ. გამსახურდიას სახ. სოხუმის სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრის კოლექტივში. სადაც იგი ასეთი წარმატებით მოღვაწეობს დღესაც. უწილადებს თავის უძლიერეს პროფესიულ გამოცდილებას ახალგაზრდა კოლეგებს. გასაზიარებელი კი ქ-ნი ნორასაგან ძალიან ბევრია — დაუცხრომელი ენერგია ამოუხსნელის შეცნობაში, ერთგულება მეგობრობაში, სიკეთე და გულუხვობა ოჯახში, იგი არაჩვეულებრივი დედა და მეუღლე, უკომპრომისოდ ემსახურება საყვარელ საქმეს. თეატრს...

ნორა ყიფიანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის ნახევარსაუკუნოვან იუბილეს უდიდესი სიყვარულითა და პატივისცემით ხვდება აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის თეატრალური საზოგადოებრიობა, ულოცავს სახელოვან თარიღს, უსურვებს ხანგრძლივ სიცოცხლეს და მრავალ შემოქმედებით გამარჯვებას!

ანზორ ხერხაძე:

მაყურებელი

უნდა ჩააფიქრო

— როგორც იტყვიან, ცხოვრების თავდაღმარზე წავიდი, წლებულს ორმოცდაათი შემისრულდა. ოცდამეთორმეტე წელია თეატრში ვარ.

— რამ განაპირობა სასცენო ხელოვნებისაკენ მიმავალი გზის არჩევა?

— უპირველეს ყოვლისა, თეატრის დიდმა სიყვარულმა. ქუთაისში სპექტაკლი არ დადგმოლა, რამდენჯერმე რომ არ მენახა. მეშვიდე-მერვე კლასის მოსწავლეს უკვე მტკიცედ მქონდა გადაწყვეტილი მსახიობი გაემხდარიყავი.

ძველ დროში ადამიანი ღვთისმსახურად რომ წავიდოდა, შეეწირებოდა და მთლიანად მიეცემოდა ამ მოძღვრებას, მისთვის გარესამყარო აღარ არსებობდი. მე მგონი, მსახიობიც ამგვარადაა შეწირული სცენას. ეს ხომ რთული პროფესიაა.

— რომელ გმირთან გიგრძნობიათ ხასიათის მსგავსება?

— კიკვიძესთან. კარგი რეჟისორი როცა როლებს ანაწილებს, ცდილობს მსახიობის ხასიათის თვისებები ამა თუ იმ გმირის ხასიათს მიუსადაგოს. „კიკვიძეში“ რეჟისორიც და მეც ვგრძნობდით გმირისა და ჩემს ხასიათს შორის არსებულ მსგავსებას. და კიდევ ბოლო ნამუშევარი — ბატონი ამილქარი.

— ამასთან დაკავშირებით, რას თვლით თქვენი ხასიათის უმთავრეს თვისებად?

— ძალიან ჩიუტი ვარ როლის მიმართ. აი, მაგალითად, როცა როლი კერკეტა გამოდგება, ძნელად მემორჩილება, არ მოეშვები — ამას ვუწოდებ სიჩიუტეს. ისე არ გამოიგოთ, რაც ვითამაშე, ვთლვი, რომ ყველაფერი კარგი იყო — არა! მაგრამ ყოველ როლში რაღაც პატარა მარცვალი მაინცაა, რასაც სიჩიუტით მივალწივ. ესაა ჩემთვის მთავარი და რამდენადმე მსიამოვნებს კიდევ ეს სიჩიუტე.

— თქვენის აზრით, რა არის მსახიობის პროფესიონალიზმი?

— შესაძლოა მსახიობს პირად ცხოვრებაში დიდი გასაქირი ჰქონდეს. მაგრამ მიდინარ თეატრში და ცხოვრობ იმ კაცის ცხოვრებით, ვისაც თამაშობ. არაფერი აღარ გახსოვს, იმ წუთში შენს თავს არ ეკუთვნი, დგახარ მაყურებლის წინაშე, რომელსაც უნდა მიანიჭო სიამოვნება, ჩააფიქრო, შეძრა და ყოველივე ეს კეთილსინდისიერად უნდა გააკეთო — ესაა პროფესიონალიზმი.

— როგორ მიგაჩნიათ, გაქვთ ამპლუა?

— რა თქმა უნდა, მსახიობის ამპლუა არსებობს. მაგრამ თუ ნამდვილი მსახიობი ხარ, ამპლუა არ უნდა გქონდეს. კომედიაც უნდა ითამაშო, ტრაგედიაც, გროტესკიც, დრამაც და მელოდრამაც — ამას ჰქვია მსახიობი. ასეთი იყო სერგო ზაქარიაძე, გიორგი შავგულიძე, ვასო გომიაშვილი...

— რომელმა რეჟისორმა დატოვა წარუშლელი კვალი თქვენს შემოქმედებაში?

— უპირველესად აკაკი ვასაძეს დავასახელებდი. ეს იყო უდიდესი ხელოვანი და უდიდესი პედაგოგი. მან იცოდა, რა გზით უნდა წარემართა მსახიობის მუშაობა, სიამოვნებით ვისხენებ თამაშ მესხთან მუშაობას. იგი თავს არ გახვევს თავის რეჟისორულ გადაწყვეტას, ცდილობს შეგაქმნევინოს სახე შენი შესაძლებლობებიდან გამომდინარე. კარგად მახსოვს გოგი ქავთარაძესთან მუშაობის პერიოდი, ძალიან კმაყოფილი ვარ.

— თუ გყავთ საყვარელი პარტნიორი?

— ბრწყინვალე პარტნიორები არიან ერემო სვანაძე, ევა ხუტუნაშვილი. ახალგაზრდებიდან — თემურ თავაძე, გიზო ღედუევა, გიზო კაკაურაძე.

— თუ გითამაშობთ არასასურველი როლი?

— რამდენიც გნებავთ... მაგრამ მსახიობი ჯარისკაცი ხარ, უარის თქმის უფლება არა გაქვს, რასაც დაგავალდებენ, უნდა ითამაშო. ჯერ ერთი, თუ უარს ამბობ, მასწავლებელს, არა ხარ მსახიობი. მეორეც, უარის თქმა არაეთიკურია: რეჟისორი გენდობა, შენ კი უარს ამბობ? ეს არ არის როლისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულება.

— თუ გჭონიათ შემთხვევა, როდესაც როლში თქვენი ყველა შესაძლებლობა ვერ გამოავლინეთ?

— კი, როგორ არა! ინსტიტუტში რომ ვსწავლობდი, დიმიტრი ალექსიძემ დადგა „ყვარყვარე თუთაბერი“, წისქვილის სცენა ძალიან კარგი გამოვიდა. ალექსიძემ ხუმრობით შეუბნებოდა, თუ განაწილებით რუსთაველის თეატრში მოხვდი, ამ როლს რუსთაველის თეატრის სცენაზე გავიმეორებთო. თვითონ მაშინ მისი ხელმძღვანელი იყო. მას შემდეგ ყვარყვარეს თამაში ოცნებად მქონდა გადაქცეული... გავიდა 30 წელი და მომეცა ამის შესაძლებლობა. ეს იყო უდიდესი სიხარულა, მაგრამ სამწუხაროდ, არ გამოვიდა. მიზეზებზე ახლა აღარ ვილაპარაკებ, აღვნიშნავ მხოლოდ იმას, რომ ამ პიესას სკირდებოდა სხვანაირად დადგმა, სხვანაირად დანახვა, დღევანდელი თვალთ, რისი შესაძლებლობაც სხვადასხვა სუბიექტურა თუ ობიექტური მიზეზების გამო არ მომეცა.

— რა გაღელვებთ დღეს?

— ხელოვანს ყოველთვის აღელვებს რაღაც. მაგალითად, ძალიან მაღელვებს დაძაბული საერთაშორისო ურთიერთობა. ვოცნებობ შევასრულო როლი, რომლითაც ყველას მოვუწოდებდი: ადამიანებო, გიყვარდეთ ერთმანეთი!.. მაღელვებს ისიც, რომ ჩვენი რესპუბლიკა პროსტიტუციით, ნარკომანიით, გარყვნილებით პირველ ადგილზეაო კავშირში. მინდა ისეთი როლი ვითამაშო, რომ მაყურებელს შევზიზღო ისინი, ვინც გვარცხვენს.

— ამბობენ, თეატრი ცხოვრების სატყუარო. თქვენ როგორ ფიქრობთ, დღევანდელი ქუთაისის თეატრი ასახავს თანამედროვე ცხოვრებას?

— გამიჭირდება დადებითი პასუხის გაცემა. მგონი, ვერ ასახავს, მიმაჩნია, რომ თეატრი მყარად უნდა იდგეს ეროვნულ ნიადაგზე. თეატრი მაშინ არის მოწინავე, თუ იგი პირველი ეხმაურება იმ დიდ ძვრებს, რაც ცხოვრებაში ხდება. არ უარვყოფ: კლასიკაც უნდა დაიდგას. ისტორიაც, მაგრამ მთლიანად ხომ არ უნდა გადახვიდე მაგისტრალური გზიდან? ხომ უნდა იყო ჩაბმული ცხოვრების ფერხულში? ხომ უნდა სუნთქავდე ახალი იდეებით? ამიტომ ვთქვი, გამიჭირდება დადებითი პასუხის გაცემა მეთქი.

— თქვენს შემოქმედებაში რომელი როლი მიგაჩნიათ მნიშვნელოვანად?

— ემოციურად „აპრაკუნე ჭიშკიშელში“, პლატონ კრეჩეტი, ოსვლადი იბსენის „მოჩვენებაში“, მეფე გიორგი „დიდოსტატის მარჯვენაში“, ბატონი ამილქარი. ყველა ამ როლში პირნათელი ვარ, თამამად შემოძლია ვთქვა, რომ ყველაფერი გავაკეთე, რაც შემეძლო.

— ოცნება თუ გიყვართ და რაზე ოცნებობთ?

— ოცნება ბევრი მაქვს, მაგრამ ერთია მთავარი: ვნახო ქუთაისში, ჩემს საყვარელ ქალაქში ისეთი თეატრი, რომ კაცი მოდიოდეს და მე ვემალეობოდე იმის გამო, რომ ბილეთი ვერ ვუშოვებ!

ესაუბრა
პიორგვი იმერელი

ბიორგი ყაჯრიშვილი

საქართველოს თეატრალურ ნაგებობათა ისტორიისათვის

საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში გათხრებისა და არქეოლოგიური ექსპედიციების საშუალებით აღმოჩენილია თეატრალურ ნაგებობათა ნანგრევები. ასეთებია კოლხეთის ყოფილი დედაქალაქის ასპარუსა და უფლისციხის თეატრები, სანახაობათა სასახლე ნაქარმაგევში, გეგუთის სახლი — „სათამაშო“ და სხვები.

თეატრალური შენობების და დარბაზების ისტორიის უმნიშვნელოვანეს მასალებს ვხვდებით პროფ. დ. ჭანელიძის წიგნში „ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე“. ავტორი მიმოიხილავს საქართველოს ტერიტორიაზე ჩატარებული გათხრების შედეგებს, საბჭოთა და საზღვარგარეთელი ბიზანტიოლოგების შენიშვნებს ჩვენი უძველესი თეატრალური კულტურის შესახებ და გვაძლევს თეატრალურ-სანახაობრივი სასახლეებისა და შენობების სრულ მიმოხილვას.

დ. ჭანელიძის მიხედვით საქართველოში უძველესი დროიდან არსებობდა ბერძნული და ბიზანტიური სტილის თეატრები: თეატრალური შენობა კოლხეთის დედაქალაქთან, ასპარუსა და უფლისციხის თეატრები. XI—XII საუკუნის თეატრალური ნაგებობებიდან ცნობილია ნაქარმაგევის „სახლი — სათამაშო“, წანულეთი ანუ დარბაზი, „სახლი სალხინო“, გეგუთის სასახლე, სარაფარდა, რომლითაც ნადირობის დროს სარგებლობდნენ. მოგვიანებით სანახაობები იმართებოდა იპოდრომსა და თეატრონებზე.

აკად. ნ. ბერძენიშვილის ცნობით, თბილისში მეფის სასახლის მახლობლად მდებარეობდა თეატრი, რომელშიც გაბრიელ მაიორის დასი მართავდა წარმოდგენებს¹. პროფ. დ. ჭანელიძე წერს: „სასახლის სახიობის წარმოდგენები იმართებოდა განსაკუთრებულ შენობაში, სადაც მეფის ოჯახის წევრები იკრიბებოდნენ“², ხოლო იოანე ბაგრატიონი (ბატონიშვილი) თავის „კალმასობაში“ აღწერს იმ პალატებს, რომლებიდანაც ერთი განკუთვნილი იყო სადღესასწაულო ნადიმებისა და სანახაობებისათვის, ხოლო მეორე — სამწუხარო ცერემონიებისათვის“³.

XIX საუკუნის 40—50 წლებში, როდესაც თბილისში ქართული თეატრის შექმნის ობიექტური პირობები მომწიფდა, საჭირო შეიქმნა შესაფერისი შენობის აგება, ან რომელიმეს თეატრალურ ნაგებობად გადაკეთება. ამიტომაც, სამოქალაქო გუბერნატორის გენერალ-მაიორ სოტნიკოვის მიერ ვორონცოვსადმი მიმართულ 1845 წლის 28 მარტის მოხსენებით ბარათში გამოთქმულმა იყო აზრი ქალაქის მანეთის სათეატრო შენობად გადაკეთების თაობაზე.

მანეთის გადაკეთების გეგმის შედგენაში მონაწილეობდა არქიტექტორი ივანოვი. ამჯერად წარმოდგენილი პროექტი ითვალისწინებდა მაყურებელთათვის 40, ხოლო მსახიობთათვის 1 ლოჟას, პარტერი 110 სეარქელს დაიტევდა, ღოფების ქვეშ 44 დანაშრილი ადგილი უნდა ყოფილიყო, ხოლო გალერეიაში 20 ადგილის მოწყობის საშუალება იქმნებოდა. უოველივე ამის გათვალისწინებით, თე-

ატრში 310 ადგილი იქნებოდა¹. სამოქალაქო გუბერნატორის კანცელარიის გამო-
ანგარიშებით ამ გადაკეთებას 1900 მან. ვერცხლით დასჭირდებოდა. მეფისნაც-
ვალმა ვორონცოვმა მოიწონა პროექტი და საქალაქო სამუშაოთა უფროსი, ინჟი-
ნერ-პოლკოვნიკი სონინი არქიტექტორ ივანოვთან ერთად შეუდგნენ მშენებლობას.

1845 წლის 20 სექტემბერს გაიხსნა მანეთის შენობაში მოთავსებული დროები-
თი თეატრი. დირექციის წინაშე მალევე დადგა ახალი სპეციალური შენობის აგე-
ბის საკითხი. ვორონცოვმა მიმართა ქალაქის საპატიო მოქალაქეებს მონაწილე-
ობა მიეღოთ ან თვითონ თავისი ხარჯებით აეშენებინათ თეატრის შენობა, რად-
გან ქალაქის მმართველობას საქნაო თანხები არ გააჩნდა. ამ წინადადებას გამო-
ცხადებულ ვაჭარი გ. თამაშვეცი. გუბერნიის სამშენებლო კომისიის მიმართ 1846
წლის 26 აგვისტოს № 663 მიწერილობაში ვორონცოვი აღნიშნავდა, რომ გ. თა-
მამშვეცი სთავაზობდა თბილისში, ერევნის მოედანზე თეატრის ახალი ქვის შენო-
ბის აგებას. დანიშნულებით ეს ქარვასლა უნდა ყოფილიყო, რომელშიც თეატ-
რის შენობაც იქნებოდა გამოყოფილა და შემდგომ რუსული თეატრის გარ-
და, ქართული დახის წარმოდგენებიც გაიმართებოდა. მეფისნაცვალი სთხოვდა სა-
მუშაოთა ჩატარების კომისიას შეედგინა ასეთი შენობის პროექტი. მან არქიტექ-
ტორად ოდესიდან ახლად ჩამოსული ჯ. სკუდიერი (1817—1851) დანიშნა.

კომისიამ 1846 წლის 27 სექტემბერს ვორონცოვს წარუდგინა თეატრის აგე-
ბის პროექტი, რომელიც მის მიერ დამტკიცებული იქნა. ერთდროულად დაიდო
კონტრაქტი გ. თამაშვეთან. ამ კონტრაქტის მიხედვით ერევნის მოედანზე გამო-
იყო 855 კვ. საფ. მიწა, რომელიც უსასყიდლოდ გადაეცა თამაშვეს იმისათვის,
რომ მას სამ წელიწადში დამტკიცებული პროექტის მიხედვით, აეგო თავის ხარ-
ჯებით თეატრის შენობა, დუქნებითა და სარდაფებით, იმ პირობით, რომ დუქ-
ნები და სარდაფები გადადიოდა თამაშვეს, ხოლო თეატრი ქალაქის განკარგუ-
ლებაში; ყოველი ხარჯი, თეატრის მოხატვა-მოწყობასთან ერთად უნდა გაეღო
თამაშვეს; მანვე დააწვდია თეატრის შენობა. თეატრის შემოსავალი გადადიოდა
ქალაქის განკარგულებაში და შენობის შინაგანი მოწყობილობებისა და მოხატვის
საკითხი დირექციის უნდა გადაეწვეცა. კონტრაქტის მიხედვით თამაშვეს უფა-
სოდ ეთმობოდა ლოჟა № 14.

ეს დოკუმენტი ხელმოწერილ იქნა 4 ნოემბერს, მშენებლობაც მაშინვე და-
იწყო, მგრამ მისი დროულად დამთავრება არ მოხერხდა. შენობა დასრულებული
იქნა მხოლოდ 1851 წლის აპრილში, ისიც ნაწილობრივ.

შენობის შინაგანი გაფორმებისა და მოწყობისათვის მეფისნაცვალმა 1850



წელს სპეციალური „მუღმივი თეატრის მომწყობი კომისია“ დაინშნა. მისი თავმჯდომარე იყო გენერალ-მაიორი გორეცკი, წევრები — თეატრის დირექტორი, კიდეგის მრჩეველი ხრისცინიჩი, ადიუტანტი, გვარდიის ლეიტენანტი გაგარინი და არქიტექტორი სკუდიერი⁵.

კომისიის 1851 წ. 22 აპრილის მოხსენებითი ბარათის მიხედვით საერთო ხარჯებმა 25 000 მან. მიაღწია. ამ თანხიდან დარბაზისა და ფოიეს მოწყობისათვის 1464 მან. 33 კაპ. დაიხარჯა, იგი შესრულებული იყო გ. გაგარინის ესკიზის მიხედვით აღმოსავლურ სტილში მხატვარ ტროშინსკის მიერ, რაშიც მას 3 300 მან. გადაუხადეს.

თეატრის შენობა გაიხსნა 1851 წლის 12 აპრილს, მაგრამ სცენის მოწყობილობების და დეკორაციების დაუმთავრებლობის გამო მასში სპექტაკლი ვერ იქნა წარმოდგენილი. გაიმართა კარნავალი, რომელზეც ქალაქის მცხოვრებლებმა აღტაცებით „ჩაიბარეს“ თეატრის ეს შენობა. „თბილისში, ერევნის მოედანზე აგებული თეატრი, თავისი შინაგანი გაფორმებით მსგავსს ვერსად ვერ ჰპოვებს“⁶. — წერდა სოლოგუბი ამ დღისათვის მიძღვნილ სტატიაში.

თეატრის შენობამ აღაფრთოვანა აღ. დიუმა, რომელიც საქართველოში მოგზაურობის დროს 1856 წელს დაესწრო იტალიური ოპერის წარმოდგენას. „...თბილისის სათეატრო დარბაზისთანა თვალწარმტაცი დარბაზი ჩემს სიცოცხლეში არსად მინახავს“⁷. — წერდა იგი. მწერალს განსაკუთრებით მოეწონა მისი ფარდა, რომელიც გაგარინის მიერ იყო შესრულებული. „ფარდა საუცხოოა: მოსატულაობის ცენტრში, აღიმართება ქანდაკების კვარცხლბეკი ზედ დახატული ჭგუფით, რომელიც მყურებლისაგან მარჯვნივ წარმოადგენს რუსეთს, მარცხნივ კი საქართველოს. რუსეთის ჭგუფში მოჩანს პეტერბურგი და ნევა, მოსკოვი თავისი კრემლით, ხიდები, რკინიგზები, გემები, ცივილიზაცია. საქართველოს მხარეზე მოჩანს თბილისი თავისი ციხის ნანგრევებით, ბაზრებით, წამოშვებული კლდეებით, თავისი ბოხოქარი დაუოკებელი მტკვრით, სპეტაკი ცითა და მთელი თავისი პოეზიით. კვარცხლბეკის ძირში რუსეთის მხარეზე მოჩანს კონსტანტინეს ჭვარი, წმინდა ვლადიმერის დევნა, ციმბირის ბეწვები, ვოლგის თევზები, უკრაინის ხორბალი, ყირიმის ხილი, ესე იგი რელიგია, მიწათმოქმედება, კომერცია, სიუხვე, საქართველოს მხარეზე მოჩანს საუცხოო ქსოვილები, შესანიშნავი იარაღი, ვერცხლის სევადიანი თოფები, სპილოს ძვლითა და ოქროთი დამუშავებული ხანჭლები, ვარაყიანი ხმლები, ოქროცურვებული ვერცხლის კულები, სადაფით მოკედლილი ჩონგურები, დოლები სპილენძის ეფვენებით შავი ხის ზურნა, ესე იგი სამკაული, ომი, ღვინო, ცეკვა, მუსიკა“⁸, ამგვარად. ფარდაზე, საქართველოს მხარეს ხელოვნება განსაკუთრებული ხაზგასმით იყო წარმოდგენილი.

1852 წლის ზაფხულის სამი თვის განმავლობაში, როდესაც თეატრში წარმოდგენები არ იმართებოდა, პარიზიდან ჩამოსულმა მემანქანე ვედემ გადააკეთა სცენის იატაკი ახალი ფრანგული მანერით, ვინაიდან უწინდელი მოწყობილობა დეკორაციებისა და ეფექტების სახეობათა სწრაფი ცვლილების საშუალებას არ იძლეოდა.

1851 წლის ნოემბრიდან თეატრის ამ შენობაში, კვირაში სამჯერ იმართებოდა წარმოდგენები, სადაც ერთდროულად ქართული და რუსული დრამატული, იტალიური საოპერო და რუსული საბალეტო დასები მუშაობდნენ, მაგრამ ეს შენობაც არ იძლეოდა რეგულარული წარმოდგენების გამართვის საშუალებას. არ იყო ვენტილაცია, რის გამოც ზაფხულში თეატრს მასურებელი არ ჰყავდა.



თბილისის თეატრის ღირექციის პატაკში კავკასიის მეფინაცვლისადმი 11 ოქტომბერს ღირექციის წევრი ვასტენი წერდა: „ზაფხულის სიცხეების გამო, მასურებლისათვის შეუძლებელია თეატრში ყოფნა, ამიტომ, თითქმის ხუთი თვის განმავლობაში საერთოდ არ იმართება წარმოდგენები და შესაბამისად არ არის შემოსავალი, მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდში დასის შენახვა ღირექციას 27 000 მან. გვიჯდება“.

ღირექცია მოითხოვდა საზაფხულო თეატრის შენობის აგებას, რომელიც არქიტექტორ ზალცმანის (1883—1897) პროექტის მიხედვით 12 000 მან. დაჯდება. მეფინაცვალმა მოიწონა თეატრის ეს პროექტი და შესაბამისი თანხაც იქნა გამოყოფილი, საზაფხულო თეატრის აშენება დაიწყო საინჟინრო ბაღში. 1870 წელს შენობა დამთავრდა, მაგრამ მისთვის 25 000 მან. დაიხარჯა. საზაფხულო თეატრის აგების ხარჯთაღრიცხვიდან¹⁰ ჩანს, რომ თეატრის აშენების ღირს მნიშვნელოვანი ყურადღება დაეთმო სცენის მოწყობას, რისთვისაც მოწვეული იქნა დეკორატორი კნოლი. თეატრში გაყვანილი იქნა განათება და დამონტაჟდა რამბა, აიგო დეკორაციებისა და სხვა თეატრალური ქონების შესანახი ცალკე სათავსო.

საზაფხულო თეატრი ორიარუსიანი და ქანდარიანი თეატრს წარმოადგენდა. მის ფართო დარბაზში მოთავსებული იყო პარტერი, პირველ იარუსზე ორი, მეორეზე 23 ლოჯა, მათგან ერთი „სამეფო“. ორივე იარუსის გარშემო მოთავსებული დერეფნები კარებების მეშვეობით ზედა იარუსის დია აივანზე გადაიოდა, ხოლო ქვედა, პირდაპირ ბაღში, ქანდარას ცალკე შესასვლელი ჰქონდა¹¹. თბილისის კლიმატური პირობების გამო, ამ შენობაში ზაფხულის განმავლობაში ნამდვილად კარგად მიდიოდა წარმოდგენები, მაგრამ მას შემდეგ, რაც ქარვასლაში თეატრის შენობა დაიწვა და რუსული თეატრის დასი იძულებული იყო ზამთარშიც აქ გამართა წარმოდგენები, მიუხედავად იმისა, რომ თეატრი გადაკეთდა, კედლები ამოშენებული იქნა, დაიდგა ღუმელები, შინც სიცვივის გამო შეუძლებელი იყო სპექტაკლების დადგმა. ამ შეკეთება-გათბობამ, დეკორაციებისა და კოსტიუმების განახლებასთან ერთად 26 000 მან. ხარჯი გამოიწვია.

ამ შენობის დასრულების შემდეგ თბილისში ერთხანს ორი თეატრი მუშაობდა, მაგრამ 1874 წ. ქარვასლის თეატრის დაწვის შემდეგ მეფინაცვლის წინაშე დაისვა საკითხი სპეციალური თეატრალური შენობის აგების თაობაზე.

დიდ მთავარ მიხეილ ნიკოლოზის ძის 1876 წლის 10 დეკემბრის განკარგულებით შეიქმნა თეატრის შენობის პროექტების განხილვის საგანგებო კომისია. მასში შევიდნენ: დ. სვიატოპოლ-მირსკი, ვ. ლიშანოვსკი (ქვეკომისიის თავმჯდომარე), ტრუბეტკოი, პ. გერბერგი, დ. უიფიანი, ნ. პრიბილი, ი. თუმანოვი, ლ. პრიშაცი, მ. ისტენ-საკენი, მ. გარსევანოვი, ლ. კამბოჯიო, ა. ზალცმანი, პ. ალხაზოვი და საქმისმწარმოებელი მ. ამბარდანოვი¹². პროექტების შესწავლის მიზნით შეიქმნა ქვეკომისია არქიტექტორების კამბოჯიოს, ზალცმანისა და ალხაზოვის შემადგენლობით. კომისიამ 15 იანვრისა და 13 თებერვლის სხდომებზე განიხილა თეატრის შენობის ოთხი პროექტი. მათი გაანალიზება ხდებოდა საიდუმლო წესით, კომისიის წევრთათვის ავტორთა გვარები უცნობი იყო. კომისია „მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ... კონკურსზე წარმოდგენილ პროექტთა შორის, თავისი ღირებულებით გამოირჩევა პროექტი, დევიზით „ნე ვპერვი“. ამიტომაც მიიჩნიეს რა საუკეთესოდ და ისეთ ნამუშევრად, რომელიც აკმაყოფილებს პროგრამის ყველა პირობებს, ერთსულოვნად მიაკუთვნეს მის შემდგენლებს პირველი პრემია 1 500 მან. ოდენობით¹³.

პრემიერბული პროექტის ავტორი, როგორც შემდეგ გამოიკვავა, ყოფილი პრემიერ-მინისტრი აკად. ვ. ა. შრეტერი. დანარჩენი პროექტების ავტორები იყვნენ: პირველის — ინჟინრები თუმანოვი და ლევდანსკი, მეორისა აკად. ო. სიმონსონი. მეოთხე ნამუშევარი, რომელიც არ აკმაყოფილებდა პროგრამის პირობებს, საერთოდ განხილული არ ყოფილა და გაუხსნელად გადაეგზავნა ავტორს.

ნამუშევარი, რომელიც შემდგომ პრემიერბული იქნა, კენჭისყრის შედეგად საექსპორტოდ ქვეყანისი წევრ კაბოჯოს შეხვდა. მის მიერ შედგენილ დასკვნაში წერია: „პროექტმა... გადაწია რა შენობა ბარატინსკის ქუჩიდან ბალისაყენ, მას სწორკუთხოვანი ფორმა მისცა... შინაგანი განლაგება გამოირჩევა მოხერხებულობით, სისწორითა და უბრალოებით... შენობა უახლესი არაბული სტილით არის შესრულებული და გამოირჩევა სილამაზითა და სრული ერთიანობით... შენობის გამძლეობა უზრუნველყოფილია მის ყველა ნაწილში... თბება ექვსი დანადგარის საშუალებით, რომელიც მოხერხებულად არის განლაგებული, დარბაზი განათებულია პროსცენიუმის თავზე ერთი დიდი და რაიკის თაღის პირდაპირ მოთავსებული ხუთი პატარა ზომის გაზის მწებებით, ვენტილაცია მოწყობილია ნაყურებელთა დარბაზის გვერდებში მოთავსებული ორი გამწოვი მილის ხარჯზე. გამოირჩევა შენობის ჩინებული არქიტექტურული სტილით, სილამაზით, აგრეთვე შენობის მოხერხებულობითა და შინაგანი განლაგების გეგმათა სისწორით“¹⁴.

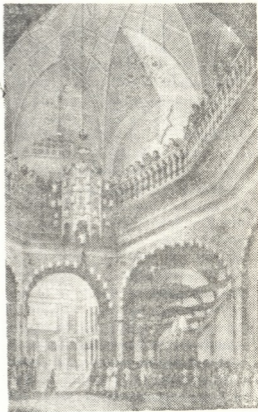
თეატრის შენობა იკავებდა მხოლოდ 526 კვ. საუ. და თანაც ყველაზე იაფა ჯდებოდა. როგორც ი. ციციშვილი წერს, „თეატრი ასახავს ევროპის იარუსიანი თეატრის ტრადიციებს. რაც შეეხება ფასადსა და ინტერიერს, აქ გამოყენებულია მავრიტანული არქიტექტურის ფორმები“¹⁵.

თავდაპირველად შენობა უნდა აეგოთ ალექსანდროვის ბაღში, მაგრამ იმის გამო, რომ ეს ბაღის განადგურებას გამოიწვევდა, მეფისნაცვალმა გადაწყვიტა გამოეყო სხვა ადგილი. არჩევანი შეჩერდა გოლოვინის (ახლანდელ რუსთაველის) პროსპექტზე მდებარე ნ. ზუბალოვის, ი. ჩითახოვის და მ. ემინოვის მიწის ნაკვეთებზე, რომლებიც ქალაქის მმართველობის მიერ შესყიდულ იქნა 186 700 მან.¹⁶ თეატრის შენობის დაწვის შემდეგ გ. თამაშვემა უარი განაცხადა ქარვასლაში აღდგენითი სამუშაოების ჩატარებაზე, მმართველობამ უსასყიდლოდ გადაცემული მიწის ნაკვეთის საფასური — 150 000 მან. მოსთხოვა. ეს თანხა ნაწილ-ნაწილ მის მიერ შეტანილი იქნა. ქარვასლის პატრონს დიდი ზარალი მინც არ მიუღია. ჯერ ერთი, შენობის დაწვევისასგან აღებული თანხა გაცილებით აღემატებოდა თეატრის აშენებისათვის გაწეულ ხარჯსა და ნაკვეთის ფასს, მეორეც, მის მაგიერ თამაშვევი ქარვასლის გაფართოებას ვარაუდობდა, რაც უფრო მეტ მოგებას მისცემდა. სწორედ ამ შესატანიდან იქნა ვაცემული თეატრის შენობის აგებისათვის დაწესებული პრემიები: ერთი პირველი — 1500 მან. და ორი მეორე — 750 მან., აგრეთვე გოლოვინის პროსპექტზე შესაძენი მიწის ფასიც.

არქიტექტორ შრეტერს თბილისში ჩამოსვლის შემდეგ რამდენიმეჯერ მოუხდა პროექტის გადაკეთება, რომელიც მეფისნაცვალმა 1880 წლის 18 თებერვალს დაამტკიცა. თეატრის მშენებლობა იმავე წლის ივლისში დაიწყო, მაგრამ სხვადასხვა მიზეზის გამო 16 (I) წელი გაგრძელდა. მისი მშენებლობის პროცესში არქიტექტორი სამჯერ გამოიცვალა. შრეტერმა ამდენი ხანი ვერ შეძლო თბილისში დარჩენა, ერთხანს სანქტ — პეტერბურგიდან ხელმძღვანელობდა. მოგვიანებით საქმეს ჯერ ზალცმანი, შემდეგ სიმონსონი უძღვებოდა. 1884 წ. კედლების დამთავრები შემდეგ აღმოჩნდა, რომ გამოყოფილი თანხა მთლიანად იყო ათვისებული, ბოლო

შენობა გადაუხურავი დარჩა. შთავარმართებელმა დონდუკოვ-კორსაკოვმა, საზღვარსა და შენობის დასამთავრებლად 342 345 მან. ითხოვა. გამოყოფილი 110 000 მან., რომლითაც წაღმანმა მხოლოდ თეატრის გადახურვა მოახერხა, ამის შემდეგ 1894 წლამდე ქალაქის მმართველობამ რამდენიმეჯერ განიხილა ეს საკითხი, მაგრამ არავითარი გადაწყვეტილება არ მიუღია. მხოლოდ 1894 წელს, მეფის ბრძანებით ფინანსთა სამინისტრომ 100 000 მან. ხოლო მომდევნო წელს დარჩენილი 123 345 მან. გასცა, მაგრამ ეს თანხა წარმოადგენდა სესხს, რომელიც თეატრს შემოსავლიდან უნდა დაეფარა 20 წლის განმავლობაში.

თბილისის სახაზინო (ამჟამად ოპერისა და ბალეტის) თეატრი საზეიმოდ გაიხსნა 1896 წლის 3 ნოემბერს გლინკას ოპერით „ივან სუსანინი“. ამ თეატრის შენობაში ძირითადად იტალიური ოპერის დასის წარმოდგენები იმართებოდა. დრო-



არშრუნიის თეატრი

57-ე გვერდზე: ზუბალოვის (დღევანდელი კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრი) სახალხო სახლი.

თამაშუევის ქარვასლა

გამოშვებით მას ქირაობდა თბილისის რუსული თეატრის დასი და ძალიან იშვიათად — ქართული დრამა.

1874 წელს, თეატრის შენობის დაწვის გამო, ქართველი სცენისმოყვარენი ცუდ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ. თუ რუსული თეატრის დასის მსახიობები თავის წარმოდგენებს საზაფხულო თეატრში მართავდნენ, მათთვის საამისო ადგილი არსად მოიძებნა. ქართული დრამის მსახიობებს საქართველოში საბჭოთა ზეღისუფლების დამყარებამდე საკუთარი შენობა არასოდეს ჰქონიათ, თუ არ ჩავთვლით სათავადაზნაურო ბანკის თეატრალურ შენობას, რომელსაც ისინი გირაოდ დებულობდნენ. ამიტომ ყოველი სპექტაკლის განხორციელების წინ ერთი დიდი საზრუნავიც ემატებოდათ — ეშოვათ თეატრის შენობა და მის დასაქირავებლად

საქირო თანხა. ქართველ სცენისმოყვართ მხოლოდ გერმანელთა კლუბი დახან საზაფხულო თეატრი თუ შეიფარებდა ხოლმე.

1868 წლის 9 თებერვალს ა. წერეთლის ინიციატივით ა. ბაგრატიონ-მუხრანბატონის სახლში გამართული სცენისმოყვართა შინაური წარმოდგენის შესახებ პოეტი იგონებს: „ფიცრები სატივოზედ ვიყიდეთ სცენისათვის და მოტანით, რომ ძვირად არ დაგვედომოდა, ახალგაზრდობამ მოზიდა დამე ზურგით“¹⁷. და ეს ნაშინ, როცა თამაშშევის თეატრი ჭერ კიდე ფუნქციონირებდა თბილისში, ქართველმა სცენისმოყვარებმა დარბაზის დაქირავებისათვის დიდი თანხის უქონლობის გამო ვერ შეძლეს თეატრის შენობაში წარმოდგენის გამართვა.

იმავე წლის შემოდგომაზე „ერთ-ერთი წარმოდგენის დაწყების წინ, კლუბის გამგემ კარი გადაუკეტა თურმე საზოგადოებას და განუცხადა, სანამ ქირას სრულიად არ გადაიხდით, არ ვაგიშვებთო... წრის ხელმძღვანელი (ნ. ავალიშვილი ა. ც.) მდგომარეობიდან იხსნა... ვინმე ალ. არღაზიანმა, რომელმაც მსწრაფლ 25 მანეთიანი შესწირა დრამატული წრის საღაროს და კლუბის გამგე თუ ავი შეპატრონე გასტუმრებული იქნა“¹⁸.

მოგვიანებით, 1870 წელს სცენისმოყვარენი მხოლოდ შინაური წარმოდგენების გამართვას თუ ახერხებდნენ ხან ჩითახოვისა და ხან ანდრონიკაშვილის სახლებში. სცენისმოყვარეთა შემდგომი წარმოდგენების ანგარიშიდან (1878 წ.) ჩანს, რომ გერმანელთა კლუბის ქირად 50 მანეთის, საზაფხულო თეატრის ქირად 200 მან., ხოლო უფრო მოგვიანებით, სახაზინო თეატრის ახალი შენობის გახსნის შემდეგ, ქართული დრამის მსახიობებს დამეში 300 მანეთის გადახდა უხდებოდათ.

შენობის გარეშე დარჩენილი ქართული თეატრის დასი 1880 წელს იძულებულია მიმართოს ქარვასლის შეპატრონე გ. არწრუნს, რომლის შენობის დარბაზი 1878 წ. ა. ფონ-სკონინის პროექტის მიხედვით თეატრად გადააკეთეს და მასში პირველი კერძო თეატრი გახსნეს (1879 წ.). იმ დროისათვის საქართველოში ჭერ კიდეც არ იყო შემოსული შენობის იჯარით აღების სისტემა, ამიტომ ქართული დრამის ხელმძღვანელებს ამ თეატრშიც ყოველ საღამოს ცალკე გადასახადის გადახდა უწევდათ. ეს შენობა 1886 წ. სათავადაზნაურო ბანკმა შეიძინა, მაგრამ „არწრუნისეული თეატრის“ სახელით შემორჩა. ბანკის მესვეურები არ დასჯერდნენ თეატრებში დაწესებული ქირის რაოდენობას და ერთ საღამოს „ებლანდელი დასის მოთავეებისაგან 270 მან. გიორაოთ“¹⁹ მოითხოვეს.

ამ შენობას პირველი სერიოზული რეკონსტრუქცია ჩაუტარა ანტრეპრენიორმა ვ. ლ. ფორკატმა, რომელიც თავისი დასით გასტროლებზე იყო თბილისში 1887—88 წლების სეზონში. მან დაიქირავა „არწრუნისეული თეატრი“ და თავისივე პროექტით გადააკეთა შენობა: ახალი გეგმით შეცვალა ფოიე, ლოუები, გაკეთდა ფართო დერეფანი, სულ სხვა სახე მიიღო მაყურებელთა დარბაზმა.

სათავადაზნაურო ბანკის თეატრის შენობაც, რომელიც დროებით დიდი ბინა ქართულმა დრამამ, რამდენიმეჯერ დახურვის საფრთხის წინაშე აღმოჩნდა. „კომისიამ, რომელიც თავდა-აზნაურულ კუთვნილ სათეატრო შენობას განაგებდა, 1901 წელს შეიტანა წინადადება, რათა თეატრის შენობა მომგებიან დუქნებად გადაეკეთებინათ. მხოლოდ ქართველი საზოგადოებრიობის კატეგორიულმა პროტესტმა და ილია ჭავჭავაძის პირადმა გამოსარჩლებამ გადაარჩინა ქართული თეატრის შენობა და ქართული თეატრი გაუქმებას, რადგან წარმოდგენებისათვის თბილისში სხვა შენობა არ იყო“²⁰.

გადარჩენილი სათეატრო შენობის გადაკეთება დაიწყო 1904 წელს და ოთხი



წლის განმავლობაში უთეატროდ დარჩენილი ქართული დასი ისევ ხან სახალხო და ხან არტისტული საზოგადოების თეატრების ღირქციას მიმართავდა. 1914 წლის ოქტომბერს ხანძარმა გაანადგურა არტისტული საზოგადოების თეატრიც. ამ თეატრის მშენებლობა 1901 წელს დასრულდა და ამით მეოცე საუკუნის დასაწყისში თბილისს კიდევ ერთი საუკეთესო თეატრალური შენობა შეემატა. „არქიტექტორებმა კ. ტატიშჩევმა და ვ. შიმკევიჩმა მშენებერად გადაწყვიტეს შენობა: მარმარილოს სადემონსტრაციო კიბეები, ფოიე, საკონცერტო დარბაზი, თვითონ ოპერალური ფორმის სამიარუსიანი დარბაზი გამოირჩევა საუკეთესო პროპორციებითა და მოწყობით“²¹. შენობა უკვე ქალაქის ცენტრში მდებარეობდა და ამის გამო საკმაოდ მოხერხებული იყო. მაყურებელთა დარბაზი 810 კაცს იტევდა, რაც უდიდესი იყო თბილისის თეატრალურ შენობებს შორის. თეატრი 21 ნოემბერს გაიხსნა (ახლანდელი რუსთაველის სახ. თეატრი).

თვით არტისტულ საზოგადოებას საფუძველი ჩაეყარა 1887 წელს. ამავე წლიდან მას უკვე ჰქონდა თეატრალური შენობა. ლერმონტოვის ქუჩაზე საზოგადოების ერთ-ერთ დაშარსებულ ისაი ფითოევს (ფრანგი რეჟისორის უორჟ ფითოევის მამა) ქონდა საკუთარი თეატრი, „თბილისის წრე“. რომელიც ამავე სახლში მოწყობილ 300 ადგილიდან მაყურებელთა დარბაზში მართავდა დროგამოშვებით წარმოდგენებს. „ამ წრიდან“ წარმოიშვა სწორედ არტისტული საზოგადოება. წესდების მიღების შემდეგ ი. ფითოევმა მის მეზობლად მდებარე ყაითმაროვის სახლი შემოიერთა და თეატრალური შენობა გააფართოვა. აქ იმართებოდა ამ საზოგადოების ოპერისა და ოპერეტის წარმოდგენები. მიღებული შემოსავლით ისაი ფითოევი ისე გაძლიერდა ფინანსურად, რომ 1888 წლიდან ეს საზოგადოება, როგორც ანტრეპრენიორი, სათავეში ჩაუდგა სახალხო თეატრს.

1902—1909 წლებში აშენდა ზუბალაშვილის სახლი, რომელსაც სახალხო სახლი ეწოდა (ამჟამად მარჯანიშვილის სახ. თეატრი). ამ შენობის პროექტის შესადგენად გამოცხადდა კონკურსი, რომელშიც მონაწილეობა მიიღო 30 ავტორმა. პირველი პრემია მიეკუთვნა პეტერბურგელ არქიტექტორ ს. კრიჩინსკის. მშენებლობა დაიწყო 1902 წლის 7 ოქტომბერს „კირკისა“ და დიდ მთავარ მიხეილას ქუჩის კუთხეში. შენობა გაიხსნა 1909 წლის 7 აპრილს.

თეატრალური შენობა ქუთაისშიც არ იყო. სცენისმოყვარენი თავის პირველ წარმოდგენებს საზოგადოების საკრებულოში მართავდნენ. მხოლოდ 1879 წლისათვის გადაწყდა ქუთაისში სპეციალური თეატრალური შენობის აგება, რომელიც ძმებმა ხარაზიშვილებმა აიღეს თავის თავზე. 30 აგვისტოს ქალაქის მმართველობამ გიმნაზიის ქ. ჩაზე გამოჰყო 16 საუ. სივრძის და 9 საუ. სივრძის, სულ 144 კვ. საუ. ნიწის ნაკეთი. „საიჯარო ქირის გადახდით 4 წლის ვადით წელიწადში 100 მან. და ორი წლის ღირებულების 200 მან. წინასწარი შეტანით“²².

შენობის ექსპლუატაციაში შესვლის შემდეგ ძმებ ხარაზიშვილებს ევალეობოდათ თეატრალური შენობა ქართული დასისათვის დაეთმო კვირაში ერთი დღით, 30 მან. ქირით, დღის არჩევის უფლებით. დასრულების შემდეგ, თეატრის შენობა საკმაოდ მოუხერხებელი და უხარისხო აღმოჩნდა. სცენას არავითარი ტექნიკური საშუალებანი არ გააჩნდა, თუმცა, მისთვის საჭირო სპეციალისტები უკვე მრავლად მოიძებნებოდნენ რუსეთსა და საქართველოშიც. თეატრის კედლები შეუღლებავ-შეუღლებავი იყო, უფრო მეტიც, წვიმის დროს დარბაზში წყალი ჩამოდიოდა, ასევე მოუხერხებელი იყო პატარა პარტერი, ორი ლოჯით მის სხვადასხვა მხარეს. მიუხედავად იმისა, რომ ასეთ შენობაში დგამდნენ ქუთაისის სცენისმოყვარენი

წარმოდგენებს, დარბაზი მაინც ყოველთვის სავსე იყო, რაც არ ითქმის თეატრის შესახებ, თუ საოპერო წარმოდგენებს მხედველობაში არ მივიღებთ. მაგრამ ხარაზიშვილებმა სხვა პირობაც არ შეასრულეს. „შენობის გაქირავების დროს უპირატესობას ანიჭებდნენ ვინც მეტ ჭირას მისცემდა“²³. ამიტომ სცენის-მოყვარეებს ხშირად მეტის ვადახდაც კი უწევდათ. რათა დარბაზი დაექირავებინათ.

1890 წელს ხარაზიშვილები გაკოტრდნენ და ეს შენობა გაიყიდა, შემსყიდველ ვეტუშინსკის ხელში ქუთაისელ სცენისმოყვარეთა მდგომარეობა უფრო გაუარესდა. გარდა ამისა, თეატრის შენობა მოძველდა და მისი შეკეთება აუცილებელი გახდა.

როდესაც ქუთაისის იმპერატორი ალექსანდრე მეორე ეწვია (1888 წ. 12 ოქტომბერი), ქალაქის მმართველობა ბაღში, საგანგებოდ ამ ეიზიტისთვის აკრებულ შენობაში შეხვდა მას. ეს შენობა კ. მესხისა და ნ. გამრეკელის თაოსნობით თეატრის შენობად იქნა გადაკეთებული. ხარკები ბანკიდან ნასესხები თანხიდან გაისტუმრეს. შენობის გადაკეთებას სამი ათასი მან.²⁴ დასჭირდა. დარბაზს მქონდა ფოიეც ამ შენობაში პირველად 1892 წ. 2 თებერვალს თბილისის ქართული დრამის მსახიობების მონაწილეობით წარმოადგინეს აკ. წერეთლის „თამარ ცბიერი“. შემდეგ სეზონში ქუთაისის თეატრის მსახიობებმა დაიწყეს ამ თეატრში სპექტაკლებს წარმოღობა. მაგრამ 1894 წლის 12 ოქტომბერს გაჩენილმა ხანძარმა ეს თეატრალური შენობა მთლიანად გაანადგურა. პრესაში ცხადდება მიმართვა საჭირო თანხის შესაგროვებლად, მაგრამ ქუთაისის საზოგადოებრიობამ თეატრის შენობისათვის შესაწირი არ გაიღო.

მხოლოდ ერთი წლის შემდეგ, 1895 წელს, როდესაც ლ. მესხიშვილმა დააპირა ქუთაისის თეატრში თამაში, ქალაქის მმართველობამ 6500 მან. გამოჰყო შენობის რეკონსტრუქციისათვის, მაგრამ მისი სიმცირის გამო, თეატრის შეკეთება არ მოხერხდა. მხოლოდ ნაწილობრივ გადაკეთდა მისი დარბაზი, სამაგიეროდ შეიქმნა დეკორაციები, რომელთა ავტორები იყვნენ ძმები მილიარები.

„დადგენილი იქნა შენობის საექსპლუატაციო წესები. დრამატულ დასს შენობის ჭირა უნდა გადაეხადა — თითო გამართულ წარმოდგენაში 35 მან. ქალაქის თვითმმართველობამ ხმოსანთაგან გამოჰყო ე. წ. „გამგე-კომისია“, რომლის წევრები შორიგეობით ესწრებოდნენ წარმოდგენებს და განაგებდნენ აღმინისტრაციულ საქმიერებს. კომისიის წევრები იყვნენ: ი. ჩიშკაძე, მ. ქიქოძე, ვ. ქელიძე, ივ. პურადაშვილი, კ. გოცირიძე და სხვანი“²⁵. ქუთაისის საზოგადოებრიობის ეს წარმომადგენლები შემდგომ დიდ მუშაობას გასწევნ ქუთაისის დრამატული საზოგადოების შემადგენლობაში.

თეატრის შენობა მხოლოდ 1896 წლის 31 მარტს გაიხსნა. ამ დღეს ვ. აბაშიძის, კ. მესხისა და ვ. გუნიას მონაწილეობით დაიდგა ე. ველიჩკოს სამ მოქმედებითანი კომედია „პირველი ბუზი“, გადმოკეთებული ვ. გუნიას მიერ.

ბათუმის სცენისმოყვარეთ „30 წლის განმავლობაში ემსახურებოდა“²⁶ „რკინის თეატრი“, რომელიც საწყობის შენობიდან იქნა გადაკეთებული. ამ შენობის მიღებამდე, 1882 წლიდან ქ. ყურულისა და შემდგომ დ. კლდიაშვილის ხელმძღვანელობით წარმოდგენებს მართავდნენ ქართული სკოლის დარბაზში, სადაც 120 მაყურებელი თუ დაეტყოდა.

თეატრალური შენობები არ გააჩნდა არც გორის, თელავის, ქიათურის და სხვა პროვინციული ქალაქების სცენისმოყვარეთა კოლექტივებს, ამის გამო თბილი-

ნის და ქუთაისის დასების მსახიობებს პროვინციაში საგასროლო მოგზაურების დროს უნდოდათ წარმოდგენების გამართვა. მათ ხშირად არც კი იცოდნენ, საგასტროლოდ ჩასულ ამა თუ იმ ქალაქში შეძლებდნენ თუ არა შესაბამისი შენობის პოვნას. ამ საკითხის ორგანიზაცია, თავისთავად ცხადია თეატრის დირექციას უნდა მოეხდინა, მაგრამ მან ვერ შეძლო ყველა პირობის შექმნა ნორმალური მუშაობისათვის თეატრების გასტროლებზე ყოფნის დროს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Н. Бердзенов. О быте старого времени «Кавказ» 2 ноября 1958 г. с. 3.
2. Д. Джanelidze. Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX века Тбилиси, 1959, с. 320.
3. Там же, с. 320.
4. См об этом: Театр в Тифлисе с 1845—1856 гг. 1888, с. 17.
5. Там же, с. 31.
6. Ф. Соллогуб. Новый театр в Тифлисе «Кавказ», 15 апреля, 1851, с. 118.
7. აღ. დიუმა. კავკასია, თბილისი, 1970, გვ. 274.
8. იქვე. გვ. 274.
9. ცხსა, ფონდი 5, საქმე 1094, ფ. 3.
10. ცხსა, ფონდი 5, საქმე 1094, ფ. 71—72.
11. იხ. კაშმაძე. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბილისი, 1950, ნაწ. I, გვ. 29.
12. ცხსა, ფონდი 5, საქმე 3158, ფ. 3.
13. იქვე, ფ. 2.
14. ცხსა, ფონდი 5, საქმე 3158, ფ. 8—11.
15. И. Цицишвили. Театральные здания, Тбилиси, 1982, с. 21.
16. იხ. ცხსა, ფონდი 5, საქმე 3158, ფ. 92.
17. აკ. წერეთელი. თბ. სრული კრებული, ტ. 13, გვ. 245.
18. ს. ცაიშვილი. ნ. ავალიშვილი, თბილისი, 1955, გვ. 67.
19. (კეჭელი) სოსლანი დ., ქართული თეატრი და ჩვენი დასი, „თეატრი“, 1883, № 9, გვ. 82.
20. გ. ბუნჯიაშვილი. ქართული თეატრი ახი წლის მანძილზე, თბილისი, 1950, გვ. 48.
21. И. Цицишвили. Театральные здания, Тбилиси, 1982, с. 21.
22. ს. გერსამია. ქუთაისის თეატრი (1861—1920 წწ.), თბილისი, 1947, გვ. 23.
23. ს. გერსამია. ქუთაისის თეატრი (1861—1920 წწ.), თბილისი, 1947, გვ. 29.
24. ივერია, 1891, № 245, გვ. 3.
25. გ. ბუნჯიაშვილი. თეატრალური ქუთაისი, თბილისი, 1976, გვ. 43.
26. ბათუმის თეატრი. რედ. ა. შონია, 1975, გვ. 5.

სიბუჯა, მაყურებელს

რა შუშქლია ხელოვნებას

1986 წელი, 23 თებერვალი. ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი მაყურებელს ვერ იტევს. სადაცაა დაიწყება თბილისის კინოსახიობთა თეატრის სპექტაკლი „წუთისოფელი ასეა“...

რას იფიქრებდა მაყურებელი და მათ შორის მეც, რომ ეს დღე დაუფიქვარი იქნებოდა.

დაიწყოს სპექტაკლი... შემოდის ლევან უჩანეიშვილი. მან ისეთი ცეცხლი დაანთო სცენაზე და მაყუ-

რებლის გულში, რომელიც არასოდეს ჩაქრება.

მთელი დარბაზი გატრუნული იყო. ძნელია, გამოყო ამ სპექტაკლში მსახიობები, ყველანი საოცრად კარგად თამაშობდნენ, მაგრამ ლევან უჩანეიშვილმა ყველას გადააქარბა. ყოველ მის მოძრაობას მივეყვებოდით, ჩვენც ვმოქმედებდით, ვტიროდით, ვცეკვავდით, ვიცინოდით... ყოველი მისი გასვლა სცენიდან გულთბილი, მქუხარე ტაშით აღინიშნებოდა... კარგა ხანია ქუთაისელ მაყურებელს მსგავსი შთაბეჭდილება არ მი-

უღია, მსგავსი სიამოვნება არ განუცდია.

ახლაც თვალწინ მიდგას მისი ანთებული თვალები, სცენაზე დაღვრილი ოფლი, რომელიც ასე ძვირფასია მაყურებლისათვის და ასე იშვიათი სცენაზე!

მაღალმა ხელოვნებამ დაგვიპყრო მაყურებლები. ლევანმა ისე შეგვავყვარა თავი, რომ სიტყვები ვერ გამომინახავს სათქმელად. ცხოვრების საიმედო მეგზურად გამყვება ამ სპექტაკლის სითბო!

ფირფუხ მებრძველი
ქ. ქუთაისი

ახალი შემოქმედებითი სულისკვეთებით

რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს გივი მოღებაძეს დაბადებიდან 60 და სასცენო მოღვაწეობის 45 წელი შეუსრულდა. სრულიად ჰაბუქს მოუსწრო დიდი სამამულო ომის ქარცეცხლმა. იმ ხანად ჰიათურის თეატრიდან სამხედრო ვალდებულ ახალგაზრდობა გაიწვიეს. თეატრს გაუპირდა, რის გამოც სცენაზე საშუალო სკოლის მოსწავლეები გამოჰყავდათ. მათ შორის იყო მოღებაძეც.

1942 წელი. გმირული ბრძოლების ეპიზოდები ჩაუჭრობელი ჩირაღდანავით ინთებიან აქაკი წერეთლის სახ. თეატრის სცენაზე. თუ მსახიობს მიერ ნათამაშევი როლი არცთუ ისე შთაბეჭდავია, ადვილად შეიძლება მისი დაფიქვება, მაგრამ გივი მოღებაძის მიერ ხორცშესხმული სცენური სახეები მაყურებელს არ აფიქვდება. ესენია: სევასტი („ყვარყვარე თუთაბერი“), ჯამლეთი („კოლმეურნის ქორწინება“), თორნიკე (ცხოვრების ჯარა“), რობერტი („თეთრი ჩრდილები“), სოსოია („ადამიანი იბადება ერთხელ“), ნა-



ცარქეჟია („ნაცარქეჟია“), ფედერიკო („თივა და ავი ძალი“), ქსანთე („ეპოზე“) მათია („ხევისბერი გოჩა“), დირექტორი („გამოცდა“), მოსამართლე („წერილები შვილებს“), რაიკომის მდივანი („როცა ქალაქს სძინავს“), უფლისწული და ბა-



რძიმი („ეთამბერის ასუ-
ლი“).

45 წლის მანძილზე მან
200-ზე მეტი სცენური სა-
ხე შექმნა. როცა თვალს გა-
დაავლემ მსახიობის მიერ
წლების მანძილზე განსახი-
ერებულ სრულიად სხვადა-
სხვა ხასიათისა და განც-
დის მქონე გმირთა სახეებს,
აღვილად რწმუნდები, რამ-
დენი დრო და რა დაუზო-
გავი შრომა იყო საჭირო
იმისათვის, რომ თითოეუ-
ლი სახის გამოძერწვისას
მხოლოდ მისთვის საჭირო
და დამახასიათებელი შტ-
რიზი მოექებნა, უფაქიზესი
ნიუანსები შეეტანა, ადამი-
ანური სული შთაებერა და
სცენაზე ისე გაეცოცხლე-
ბინა, რომ მის მიერვე შექ-
მნილ სხვა სცენურ გმირე-
ბისაგან არა ესესხებინა რა.
სცენაზე მისი გმირების პი-
რით პატიოსნებას, სისპეტა-
კეს, ადამიანებისადმი ნდო-
ბას, მეგობრისა და სიყვა-
რულის გრძნობის აუცილე-
ბლობას უმღერის სადად.
მოკრძალებულად, მაგრამ
ჭეშმარიტი დამაჯერებლო-
ბით. მრავალმხრივ შემოქმე-
დი კაცია ჩვენი მაცურებ-

ლის საყვარელი მსახიობი,
მის მიერ დაწერილი პიესე-
ბი „მალარო გვეძახის“,
„ცხოვრების გზაზე“, „მც-
დარი ნაბიჯი“, „ეშმაკთან
დამოყვრება“, „მეგობრის
ნაამბობი“, „ახალგაზრდე-
ბი ჩემი სოფლიდან“, „აფ-
რასიონ მერკეილაძე“, თოჯ-
ინების თეატრისათვის შექ-
მნილი ზღაპრები — „თამ-
რიკო და ბეკეკა“, „საპნის
ბუშტის თავგადასავალი“,
კინომოთხრობა „სიყვარუ-
ლის ბილიკი“, ნოველა „ჩე-
მი სურათი“. სხვადასხვა
დროს სხვადასხვა თეატრის
სცენაზე განხორციელებულ-
მა პიესებმა „მალარო გვეძა-
ხის“ და „ცხოვრების გზა-
ზე“ დიდი მოწონება დაიმ-
სახურა საკავშირო დათვა-
ლიერებაზე მოსკოვსა და
კიევიში. 1964 წელს ქ. ჰია-
თურის „შახტმშენის“ სამ-
მართველოს მუშათა კლუ-
ბის სცენაზე მრავალფერო-
ვანი პროგრამით მაცურებ-
ლის წინაშე წარსდგა თო-
ჯინების თეატრი, რომლის
შექმნა გვივი მოდებამის სა-
ხელთან იყო დაკავშირებუ-
ლი. იგი რეჟისორის ამპლუ-
აშიც არაერთხელ უხილავთ

თეატრის თაყვანისმცემ-
ლებს, აგრეთვე ქართულ
კინემატოგრაფიასთანაც არ
ღარჩენილა ვალში, გავისე-
ნოთ მისი სახეები კინოფილ-
მებიდან სირბილაძე („შე-
რეკილები“), ბრეგვაძეების
უფროსი ძმა („სამანიშვილის
დედინაცვალი“), მეღუქნე
„სიყვარულზე თუთაბერი“,
ნიორაძე („ქორწინება იმე-
რულად“). მას ძლიერ უყ-
ვარს პოეზია, ლექსებსაც
წერს. საუკეთესო სცენური
სახეების შექმნისათვის გი-
ვი მოდებამეს მიღებული
აქვს საქართველოს სსრ თე-
ატრალური საზოგადოებისა
და კულტურის სამინისტ-
როს ქების სიგელები და
ჯილდოები.

ჩვენი ქალაქის მკვიდრს,
დეაწლამოსილ ადამიანს, რე-
სპუბლიკის დამსახურებულ
არტისტს გვივი მოდებამეს
ვულოცავთ დაბადებიდან 60
და სასცენო მოღვაწეობის
45 წლისთავს და შემოქმე-
დებით წარმატებებს ვუსუ-
რებთ მომავლში.

თეიმურ
შიგშილაშვილი
ქ. ქუთაისი

მოამბე

არიან ადამიანები, რომ-
ლებიც მთელი სიცოცხლის
მანძილზე სიკეთეს ემსახუ-
რებან. ასეთ ადამიანთა
რიცხვს მიეკუთვნება ნორა
ქუთათელაძე.

ქალბატონი ნორა საქარ-
თველოს თეატრის მოღვა-
წეთა კავშირის სოხუმის
შემოქმედებითი სახლის გა-
ხსნის (1967 წ.) დღიდან
ქართული თეატრის მოღვა-
წეებს ემსახურება.
დაიბადა 1910 წელს,
ქ. ზესტაფონში. მამა, ნიკო-

ლოზ ასათიანი, თეატრით
იყო გატაცებული. დედა —
ვერა ავალიანი, დიასახლი-
სი, მეუღლისა და ქალიშვი-
ლის თეატრით გატაცებას
იზიარებდა. მათთან იკრა-
ბებოდნენ გიმნაზიის მოს-
წავლეები: ს. ზაქარაძე,
უ. ჩხეიძე, შ. დამბაშიძე,

ბ. ზაქარიაძე, დ. ანთაძე. ხშირად გიმნაზიაში გამართული წარმოდგენების განხილვაც ამ ოჯახში ხდებოდა.

თეატრის სიყვარულმა ნიკოლოზ ასათიანი ზესტაფონის სცენისმოყვარეთა თეატრში მიიყვანა. მისი თაოსნობით აშენდა რკინიგზელთა კლუბი, რომლის სცენაზეც ადგილობრივი ძალებით იღვმებოდა „სინათლე“, „სტუმარ-მასპინძელი“, სადაც თავადაც თამაშობდა. სხვა დადგმებში მონაწილეობდნენ ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა ს. ზაქარიაძე და უ. ჩხეიძე, შ. ლამბაშიძე და დ. ანთაძე. სპექტაკლებში მონაწილეობის მისაღებად თბილისიდან და ქუთაისიდან მსახიობებს იწვევდნენ. სუმბათაშვილი-იუქინის „ღალატში“ სოლეიმანის როლის შესასრულებლად მოწვეული იყო უ. ჩხეიძე, ხოლო რუქაიას როლზე ვარჩიკა ალაივიძე, ბესოს როლს ნიკოლოზ ასათიანი ასახიერებდა.

...გადის წლები. უკვე სახელმთხვევილი უ. ჩხეიძე და ს. ზაქარიაძე თეატრთან ერთად საგასტროლოდ ზესტაფონში ჩამოდიან. „მე ყველა სპექტაკლს ვესწრებოდი. ჩემს აღფრთოვანებასა და სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. ვამაყობდი უშანგითა და სერგოთი“ — იგონებს ქ-ნი ნორა.

სწავლის გასაგრძელებ-

ლად მშობლებს იგი თბილისში გადაჰყავთ. თეატრზე შეყვარებულ გოგონას აქვს ბედნიერება იხილოს კოტე მარჯანიშვილის დადგმები. ნახა „ცხვრის წყარო“, „უბრეელ აკოსტა“, „მზის დაბნელება საქართველოში“ ელისაბედ ჩერქეზიშვილის მონაწილეობით, „ჰამლეტი“.

მას კიდევ ერთი სიხარული მოეწივს — პირადად ხვდება კ. მარჯანიშვილს.

„ერთ-ერთი არადადეგების დროს — იგონებს ნ. ქუთათელაძე — მშობლიურ სოფელ კინოთში ვიმყოფებოდი. ამ დროს კინემატოგრაფიით გატაცებული მარჯანიშვილი ჩამოვიდა ჩვენს სოფელში გადამღებ ჯგუფთან ერთად, იგი კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალს“ იღებდა. რეჟისორს განსაზღვრული ჰქონდა ნაწარმოების სხვადასხვა სცენის ნატურაში გადაღება და შესაფერადებლად არ ჩვედა. იმ დროს მე და ჩემი ბიძაშვილი ნინო ავალიანი იქ აღმოვჩნდით. გავბედეთ და მარჯანიშვილს ჩვენთან, ოჯახში სტუმრობა შევთავაზეთ. დავგთანხმდა, მთელი გადამღები ჯგუფი გვეწვია. ამ ბედნიერმა დღეებმა ერთ კვირას გასტანა. სწორედ მაშინ ჩავწვდი თეატრისა და კინოხელოვნების სპეციფიკას, ვაკვივ მსახიობის დაუზოგავი და მძიმე შრომის ყაღარი, შევიგრძენი, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია მსა-



ხიობისთვის დასვენება, გარემო, სადაც იგი სულიერ ძალას იკრებს“.

...გადის წლები. თეატრისადმი სიყვარულს უღვიძებს თავის ვაჟიშვილს ანზორ ქუთათელაძეს, რომელიც ჯერ მსახიობის, შემდეგ კი რეჟისორის პროფესიას ეუფლება. თითქოსდა, გენეტიკურად გადადის თეატრისადმი უზომო სიყვარული ასათიან-ქუთათელაძეების ოჯახში. ნორა სიამაყის გრძნობით იხსენებს თავის შვილშვილს ეკა ქუთათელაძეს, რომელიც დღეს რუსთავის თეატრის მსახიობია.

ყოველივე ეს ჩვეულებრივ კეთილშობილურ ქართულ ოჯახში აღზრდილი ქალის ბიოგრაფიაა. ნორა ქუთათელაძე კი იმით განსხვავდება სხვათაგან, რომ თეატრის ნამდვილ მსახურად იქცა. სოხუმის დასასვენებელ სახლში, რომლის ხელმძღვანელიც იგი წლებების განმავლობაში იყო და დღესაც არ აკლებს მზრუნველობას, მუდამ მიესწრებათ ქართული თეატრის



მოღვაწეთ. უხარიათ იქ ყოფნა, რადგან იციან, ქალბატონი ნორას ყურადღება და ალერსი არ მოაკლდებათ. იგი ერთნაირად

ალერსიანია თეატრის დადი თუ პატარა მოღვაწის მიმართ, ვინ არ მოხიბულა მისი პიროვნებით: ვერ იცო თუ ვასო, სხვა გამო-

ჩენილი თუ ახალგაზრდა მუშაკნი სცენისა. ამიტომაც მოიპოვა ასეთი სიყვარული.

თათნულად
გონიტაშვილი
ქ. სოხუმი

შემოქმედონ

სარკმეს სთავაზობს

მეაუზრებელს

ყველა კაცი ადამიანია? — აი, კითხვა. რომელსაც სვამს დიდი ერისკაცი. ეს სატიკვარი ყველა დროის სატიკვარი იყო და არის, და რომ კვლავაც ღია ჭრილობად არ დარჩეს, უნდა ვებრძოლოთ.

— როგორ? დავინახოთ არაკაცობის დასტური თვისებები ადამიანებში და სიკეთე ვქნათ — სარკვეში ჩავახედოთ იგი.

ამგვარი პროცესების საქროება სადღეისო საზრუნავიცაა. სწორედ ამიტომ, მისხეთის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ზურაბ სიხარულიძემ ილია ქავჭავაძის საიუბილეოდ ორიგინალურად გადაწყვეტილი სპექტაკლი შემოგვთავაზა.

სცენაზე ვერ ვხედავთ ლოყებლაჟდაჟა, მორგვის-კისრიან, კოტიკათითებთან, ღრმად პატივცემულ ღიზიან ლუარსაბს. სპექტაკლის პერსონაჟი დღევანდელი ლუა-

რსაბია ფორმით, აღნაგობით, სისხარტიით და მარიფათით, მაგრამ გონებრილუნგი, გაუნათლებელი, ზარმაცი, მშინარა, ცრუმორწმუნე, კორიკანა და შურიანი, შინაარსით თათქარიძის ორეული. — განათქვენ არ იცნობთ ასეთ ლუარსაბებს? — გვეკითხება რეჟისორი — იგი თქვენს გვერდით ცხოვრობს, ყოველდღე ხვდებით, ზოგჯერ იძულებულნიც ხართ პატივისცემით მოეპუროთ, რადგან იგი მყარად ზის საპატიო სკამზე. აი, ეს შენა ხარ — ამბობს სპექტაკლი და მიზანშია მეაუზრებელთა დარბაზი...

ლუარსაბის როლს ხაქ. დამსახურებული არტისტი ვაუა ნიკოლაიშვილი ასრულებს. ამ „სრულყოფილი მთელის“ შესაფერისი ნაწილია მისი მეორე ნახევარი — კნენა დარეჯანი (ლია სულუაშვილი). ერთი ნიუანსი: ცნობილია, რომ ეს ჰარმონიული წყვილი უკაცრავად გახლდნენ წიგნზე და სწავლაზე, მაგრამ ჩვენს ლუარსაბს (ქონების თვალსაზრისით) უწიგნურობას ვერ დავწამებთ. სცენის სიღრმეში წიგნების კონას ვხედავთ, ღიახ, კო-

ნას. ეს თანხით მჭიდროდ შეკრული წიგნები გვეუბნებიან: ჩვენთვის ჭერაც არავის უხლია ხელი, გამოუყენებელი ვართო. — ხომა თანადროულობასთან შეხამებული ღიმილის მომგვრელი ნიუანსი?

ერთიც. და ესეც უნდა ენიშნოს ბევრს: დავითმა ფულზე გაყიდა ძმა. ამ შედეგს კი წინ უძღვის მოსესაგან წინასწარ თქმული: — „ხომ იცი, ჩვენ ქართველობაში ძმა უფრო გაიმეტებს ძმას, ვიდრე სხვა“; და თქმულის დასტურიც სახეზეა — ში მანეთად გაყიდული ძმა.

სპექტაკლის გმირები მხოლოდ საკუთარი საზრუნავით არიან დაკავებულნი, მათთვის უცხოა სახვადიო პრობლემები და ტვირთი: „მე თუ არ ვიქნები, ქვა ქვაზე ნუ ყოფილაო!“, გვესმის სცენიდან, გული გეტკივა, თითო-ორიოლა ამგვარი ჩვენს საზოგადოებასაც ამძიმებს. ლუარსაბსაც ხომ შვილ-ძირი მხოლოდ იმისათვის უნდა, რომ დავითს თვალეები დაუბრმავოს და მის მამულზე არ გაახაროს, თორემ იმ ბედნიერ წუთებშიც, როცა დარეჯანში შვილსონობის

ამდღეა ვითომ „გაიჩურჩუნა“, ლუარსაბს მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი სტომაქი ახსოვს: — „გაიჩურჩუნა“ კი არაა, — დარეჯან, ყველა-ყველა და ამაღამ ვახშმად რა გვაქვს?“ „მადლობა უფალო, რათა განმამძღე მე“ — ეს არის ლუარსაბ-დარეჯანის ცხოვრების აზრი, მიზანი და სამადლობელიც ამ მისამართით მიდის. ცხოვრობენ ნებიერად და ბედნიერად, ცხოვრებას უადვილებთ იხიც, რომ „არ უქნიათ ის, რაც არ უნდა ექნათ“. სწორედ ესაა ავტორისა და რეჟისორის ბრალდება ამ შინაარსისაგან დაცლილი ადამიანების მიმართ, რომელთა სახეები, ძირითადად, სრულყოფილად მოიტანეს მსახიობებმა.

იწო ოქრომელიძის ლამაზიხეული ადამიანის სახე-დაკარგული, სოციალურად დაკნინებული გოგონაა.

ავტორს თათქარიძეთა ოჯახში შემოჰყავს მათივე სისხლისა და ხორცის, გონისა და დონის სტუმარი, რძალი ელისაბედი, რომელსაც მსახიობი ეთერ ავაზაშვილი ანსახიერებს, რამდენი შური და ბოღმაა შეფარებული მასში, ამ მოხერხებულ ენაქართალა, ჭორიკანა დე-

დაკაცში და რამდენი დაუნდობლობა, გაბოროტება და ცინიზმი მის სიცილში. სუტკენინაა ცირა ტაბატაძე, მოხერხებული, ფულზე რომ სულსაც გაჰყიდის და ყველა ახლობელსაც ზედ მიაყოლებს, მეღასავით უნდო და ქლესა. სწორად გაიზრა ეს სახე მსახიობმა.

თამაზ ტაბატაძის მოურავი დათო ორსახოვანი მსახურია, იგი ერთგული ყმაცაა და არც ეშმაკობა აკლია.

უწარმაშარ ხარის თავრქებქვეშ მიდის მოქმედება (მხატვარი ავთო გოგოლაძეა იგი მყოფრებელს უამრავ კითხვა-საფიქრალს უჩენს).

რეჟისორმა წარმოგვიდგინა სოციალურად გაბატონებული უხეში ძალა, ერთგვარი „სახრე ბატონისა“ (მსახიობი რევაზ ხატიძე).

გელა გუგუშვილის უსიტყვო, მრისხანე ბრალმდებელი ყოველთვის იქაა, სადაც ღალატია, სულმდაბლობა სუფევს.

სექტაკლს ამშვენებს ხალხური სიმღერები (ლოტბარი შოთა ალთუნაშვილი) და მ. ადამიას მიერ შერჩეული მუსიკა.

და დასასრული ხმა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ავტორისა და რეჟისორის მიზანდასახულებება გაცხადებული მასში.

შენზე ამბობენ: — „ის სიავეს ქართლისას ამბობს, ჩვენს ცუდს არ მაღავეს, ეს ხომ ცხადი სიძულვილია“.

ბრიყვი ამბობენ: „კარგი გული კი მაშინვე გრძნობს ამ სიძულვილში რაოდენი სიყვარულია“.

ღიან. სიყვარულმა შექმნა ეს სექტაკლი და გვიოთხრა: — ფარვა სიავისა ქვეყნისა არ მოუხდებისო. მყოფრებელს სარკე შესთავაზა და უთხრა: დაკვირვებით ჩაიხედეო.

სცენის მიღმა საქართველოს რუკაა. ეს რეჟისორული მიგნებაა, რომლითაც შემოქმედი გვეუბნება: რაც სცენაზე თამაშდება მთელი საქართველოს ტყივილია, ყველა დროს ჰყავს თავისი ლუარსაბი და იგი წყლულია საქართველოსი. შეიძლება ითქვას, რეჟისორმა შეძლო ნოვატორული სვლა გაეკეთებინა და ილიას ეპოქიდან ფეხი შემოედგათანადროულობაში.

ივოლდა
წიპარნიშვილი
ქ. ახალციხე



პიტერ ბრუკი

გროტოვსკის თაობაზე

გროტოვსკი ერთადერთია.
რატომ?

იმიტომ, რომ, რამდენადაც ვიცი, მთელს მსოფლიოში სტანისლავსკის შემდეგ არავის გამოუკვლევია სასცენო ქმედების არსი, მისი ფენომენი, მნიშვნელობა, მენტალურ-ფიზიკურ-ემოციური პროცესის ბუნება და მეცნიერება ისე ღრმად და სრულად, როგორც გროტოვსკის.

იგი თავის თეატრს ლაბორატორიას უწოდებს. ეს მართლაც ასეა. ის კვლევას ცენტრია და ალბათ, ერთადერთი ავანგარდული თეატრი, რომლის სიღარიბეც მის ნაკლად არ ითვლება და სადაც ფულის უქმარისობით როდი შეიძლება აზნას თეატრისათვის ის არაადექვატური საშუალებები, რომლებიც ავტომატურად აფერხებენ ექსპერიმენტს. გროტოვსკის თეატრში, როგორც ნებისმიერ ჭეშმარიტ ლაბორატორიაში ყველა ექსპერიმენტი მეცნიერულად ღირებულია, რადგანაც

დაცულია ყველა არსებითი პირობების თეატრის მცირე დასი ახდენს თავისი ქალების სრულ კონცენტრაციას და დრო აქ შეუზღუდავია. ამდენად, თუ თქვენ დაინტერესდებით მისი აღმოჩენებით, პოლონეთს უნდა გაემგზავროთ.

ან ჩვენსავით მოიქცეთ — მოიწვიოთ იგი.

გროტოვსკი ჩვენს დასთან ორა კვირა მუშაობდა. მე არ აღვწერ მის მუშაობას. რატომ? უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ ასეთი მუშაობა მხოლოდ იმ შემთხვევაშია ძალდაუტანებელი, თუ იგი საიდუმლოებითაა მოცული, ხოლო საიდუმლოებანი როდი უნდა გამჟღავნდეს. ამას გარდა, ეს მუშაობა ძირითადად უსიტყვოა. სიტყვების შემოტანა გაართულებდა და დაარღვევდა კიდევ ერთი გამონათქვამი, გონებითა და სხეულით შესრულებულ ნათელ და მარტოვ სავარჯიშოებს.

რა შედეგს აღწევს ეს მუშაობა? იგი ყოველ მსახიობში იწვევს შოკების მთელ რიგს.

მარტივი, უცილობელი ამოცანის წინაშე საკუთარი თავის დაყენების შოკი. რადიკალური თავის არიდების, საკუთარი ტრიუკებისა და კლიშეების დანართის შოკი.

მუი გროტოვსკი

ღარიბი თეატრისაკენ

როდესაც მეკითხებიან: რა საწყისები აქვს თქვენი ექსპერიმენტული თეატრის სპექტაკლებსო, მე ოდნავ ვღიჟიანდები. აქ იგულისხმება ის, რომ „ექსპერიმენტული მუშაობა“ აუცილებლად უნდა იყოს რადიკალური და მოკიდებული და არატიპიური (რადგანაც იგი ყოველთვის „ახალი“ ტექნიკით ირთობს თავს). შედეგად კი მოსალოდნელია თანამედროვე სასცენო ხელოვნების განვითარება — სცენოგრაფია, რომელიც იყენებს თანამედროვე სკულპტურულ და ელექტრონულ იდეებს, თანამედროვე მუსიკა, მსახიობები, რომლებიც კლოუნადისა და კაბარეს სტერეოტიპებს ქმნიან. მე ვიცნობ ასეთ სცენას: მე მისი ნაწილი ვიყავი. ჩვენი თეატრალური ლაბორატორიის სპექტაკლებს სხვა გზი აქვთ. უპირველეს



საკუთარი, მდიდარი და გამოუყენებელი რესურსების შეგროვების შოკი.

შოკი, რომელიც დაგაფიქრებს, თუ რატომ ხარ მსახიობი.

შოკი, რომელიც გაიძულეხს აღიარო ასეთი კითხვები და, მიუხედავად დიდხნის ინგლისური ტრადიციისა, რომელიც გთავაზობს თავი აარიდო სერიოზულობას თეატრალურ ხელოვნებაში — აღიარო, რომ დადგა ის დრო, როდესაც ამ ტრადიციას პირისპირ უნდა შეეჯახო. აგრეთვე შოკი, რომელიც გეხმარება საკუთარ თავში ასეთი სურვილი აღმოაჩინო.

შოკი, რომელიც დაგანახებს, რომ სადღაც მსოფლიოში სასცენო ქმედება სრული თვითშეწირვის ხელოვნებაა და რომ არტოს, ახლა უკვე ტრაფარეტულად ქცეული ფრაზა — „სასტიკი საკუთარი თავის მიმართ“ — სულ თორმეტიოდე კაცისათვის ცხოვრების მტკიცე წესია. მაგრამ აუცილებელია ერთი პირობის დაცვა — ასეთმა თავდადებამ არ უნდა გამოიწვიოს სასცენო ქმედების თავისთავში ჩაქცევა. პირიქით — გროტოვსკისათვის იგი შთაგონების ფორმაა, რას ნიშ-

ნავს ეს? თეატრი როდი ნიშნავს მხოლოდ ვას, იგი არც ნავსაყუდელია. მისი ცხოვრების წესი ცხოვრებისაა და მიმავალია. ხომ არ გაისმის ეს რელიგიურ მოწოდებად? დიახ, ასეც უნდა იყოს. დიახ, იგი ყველაფერს ეხება, რასაც უნდა ეხებოდეს. არც მეტი და არც ნაკლები. შედეგი? — დაუჭერებელია. უკეთესნი არიან ჩვენი მსახიობები? ისინი გვჯობნიან? ეს, არც ჩემი და არც სხვების აზრით, სწორი შეფასება არ უნდა იყოს (რა თქმა უნდა, ისინი ყოველთვის არ იღებდნენ ექსტაზურ სიამოვნებას საკუთარი განცდებისაგან. ზოგიერთი იღლებოდა კიდევ).

ჩვენ გვაქვს პარალელები და შეხების წერტილები გროტოვსკისთან. სწორედ ამან, თანაგრძნობამ და პატივისცემამ, შეგვეყარა.

მაგრამ ჩვენი თეატრების ცხოვრება მეტად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. გროტოვსკის ლაბორატორია აქვს. მას აუდიტორია იშვიათად და მცირე რაოდენობით სჭირდება. მისი ტრადიცია კათოლიკურია — ან ანტიკათოლიკური. ამ შემთხვევაში ერთმანეთს ორი უკიდურე-

ყოფლისა, ძვენი ვცდილობთ თავი ავარიდოთ ეკლექტიზმს და ამით უარყოფთ იმ აზრს, რომ თეატრი სხვადასხვა დისციპლინებისაგან შესდგება, ჩვენ გვსურს მკაფიოდ განვსაზღვროთ, თუ რა არის თეატრი, რა გამოიყოფს ამ აქტივობას სხვა კატეგორიის წარმოდგენებისა და სპექტაკლებისაგან. მეორეც, ჩვენი სპექტაკლები დეტალურად შეისწავლიან მსახიობისა და აუდიტორიის ურთიერთდამოკიდებულებას. ესე იგი, მსახიობის პერსონალური და სცენური ტექნიკა, ჩვენ თეატრალური ხელოვნების ცენტრად მიგვაჩნია.

ძნელია ასეთი მიდგომის ზუსტი წყაროების ლოკალიზება, მაგრამ მე შემიძლია მის ტრადიციებზე გესაუბროთ. მე სტანისლავსკის პრინციპებზე აღვიზარდე. მისმა გამომდებულმა მუშაობამ, დაკვირვების საკუთარი მეთოდების სისტემატურმა განახლებამ და ადრეული პერიოდის საკუთარი შემოქმედებისადმი დიდი ექსტაზურმა დამოკიდებულებამ, იგი ჩემს პიროვნულ იდეალად აქცია. სტანისლავსკი საკვანძო მეთოდოლოგიურ კითხვებს სვამდა. ჩვენი მიგნებები მეტად განსხვავდებიან მისგან — ჩვენ ზოგჯერ საპირისპირო დასკვნებამდეც კი მივდივართ. მე შევისწავლე ევროპაში და მის მიღმა არსებული მსახიობის ვარჯიშის ყველა ძირითადი მეთოდი. ჩემი მიზნებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანია: დიუ-



სობა ეჯახება. იგი მუშაობის ფორმას ქმნის. ჩვენ სხვა ქვეყანაში ვმუშაობთ, განსხვავებული ენა და ტრადიციები გავგაჩნია. ჩვენი მიზანი არაა მივალწიოთ მესიის ახალ ფორმას, ჩვენ გვსურს ახალი ელიზავეტისადავად ურთიერთობანი — პირადის და საზოგადოებრივის, ინტიმურისა და კოლექტიურის, ფარულისა და ცხადის, ვულგარულისა და მაგიურის შეკავშირება. ამ მიზნით ჩვენ გვჭირდება ჯგუფი სცენაზეც და დარბაზშიც — საესე სცენიდან ინდივიდები მეტად ინტიმურ ქმნილობებებს, საესე დარბაზში მჭიდრო ინდივიდებს სთავაზობენ, კოლექტიურ განცდებს უზიარებენ.

ჩვენ მივალწიეთ საყოველთაო მოდელის განვითარებას — ჯგუფის, ერთი მთლიანის იდეას.

მაგრამ ჩვენი მუშაობა მეტად ნაჩქარევია და საკმაოდ უხეში იმ ინდივიდთა თავშესაყრელად, რომელთა გარეშეც იგი იქმნება.

თეორიულად ჩვენ ვიცით, რომ ყოველი მსახიობი — პიანისტის, მოცეკვავისა და მხატვრის მსგავსად, თავის ზელოვნებას ყოველდღიურად უნდა აცნობიერებდეს, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ჩიხში მოექცევა, დაიშტამპება და, ბუნებრივია, რეგრესის გზას დაადგება.

ჩვენ ვალიარებთ ამას და მოუხედავებულსა, ასე ცოტას ვაკეთებთ იმისთვის, ვეძიოთ ახალი ხორცშესხმა, ახალგაზრდული სულისკვეთება; თუ არ ჩავთვლით განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოვებულ გამოჩენილებს, რომელნიც, რა თქმა უნდა, იყენებენ ყველა საუკეთესო შესაძლებლობას, მაქსიმალურად შთანთქავენ განკუთვნილ დროს.

სტრუქტურის სტუდია ამ პრობლემის სრული აღიარება იყო, მაგრამ მას მუდმივად უხდებოდა ისეთი სიმძნელების გადალახვა, როგორცაა გადატვირთული რეპერტუარი, მუშაობისაგან დაძაბული დასი და ბოლოს ჩვეულებრივი დაღლილობა.

გროტოვსკი თავისი მუშაობით მუდამ გვახსენებდა, რომ ის, რასაც იგი ერთი მუჟა მსახიობებით აღწევდა, თითქოსდა, ზებუნებრივი ძალის ჩარევით, ძლიერ ესპირიტობდა 90 მილით დაშორებულა ჩვენი ორი გიგანტური თეატრის დასების თითოეულ ინდივიდს.

მისი ინტენსიური, პატიოსანი და აკურატული მუშაობა მხოლოდ ერთ სურვილს ბადებს. ბრძოლის სურვილს, მაგრამ არა ათასში ერთხელ, არამედ სისტემატურად.

ლენის სავარჯიშოები რიტმიკაში, დელსარტის მიერ ექსტროვერტული და ინტროვერტული რეაქციების გამოკვლევა, სტანისლავსკის ნაშრომი „ფიზიკური ქმედების“ შესახებ, მეიერჰოლდის ბიომექანიკური ვარჯიშები, ვახტანგოვის სანთეზი. ჩემზე განსაკუთრებულ ზეგავლენას ახდენს ასევე ტრენაჟის ტექნიკა აღმოსავლურ თეატრში — კერძოდ, დავასახელებდი პეკინის ოპერას, ინდურ კატაკალიხა და იაპონურ თეატრ ნოს. სხვა თეატრალური სისტემების ჩამოთვლაც შემეძლო, მაგრამ ჩვენს მიერ შემუშავებული მეთოდი ამ წყაროებიდან ნახსენები ტექნიკის კომბინაცია არ არის (თუმცა, ჩვენ ხშირად ვახსენებთ მათ ადაპტაციებს ჩვენი საქირიებისათვის). ჩვენ არ გვსურს მსახიობს უნარ-ჩვევების წინასწარგანსაზღვრული მოდელი ჩამოვუყალიბოთ, ან მზამზარეული „ხრიკების ტომარა“ გადავცეთ მას. ჩვენ არ ვიზიარებთ უნარ-ჩვევების შეკრების დედუქციურ მეთოდს. აქ ყველაფერი მსახიობის „მოწიფებაზე“ კონცენტრირებული, რაც უკიდურესი დაძაბულობით, სრული გაშიშვლებითა და საკუთარ თავთან პირისპირ შეჯახებით გამოიხატება. ყველაფერი ეს აუცილებლად უნდა გამოიხატებოდეს



ეგონისა და საკუთარ სიამოვნებას. მსახიობისათვის ეს სრული თვითშეგნებაა. მსახიობის „ტრანსისა“ და მსახიობის იმ ფსიქიური და ფიზიკური ძალების გაერთიანების ტექნიკაა, რომლებიც მისი არსებისა და ინსტიქტების მეტად ინტიმური ფენებიდან წარმოჩინდებიან და მსწრაფლ „ტრანსლუმინაცია“ გარდაიქმნებიან.

მსახიობის განათლებაში ჩვენ არ ვგულისხმობთ მისთვის რაიმეს სწავლებას. ჩვენ ვცდილობთ შევისწავლოთ ამ ფსიქიკურ პროცესზე მისი ორგანიზმის რეაქცია. აქ კი ისპობა დროის მონაკვეთი შინაგან იმპულსსა და გარეგან რეაქციას შორის და იმპულსი თავისთავად გარეგან რეაქციად გარდაიქმნება. იმპულსი და ნოქმედება კონკურენტები ხდებიან: სხეული ქრება, იწვის და მყურებელი მხოლოდ მთელ რიგ თვალთ აღსაქმელ იმპულსებს ხედავს.

ჩვენი მეთოდია *via negativa* — არა უნარ-ჩვევების თავმოყრა, არამედ უკვე გამოვლენილი ბლოკების აღმოფხვრა.

წლების მანძილზე გაწეულ სამუშაოსა და საგანგებოდ შექმნილ სავარჯიშოებს (რომელთა მეშვეობითაც ფიზიკური, პლასტიკური და ვოკალური ტრენინგის შედეგად მსახიობი საჭირო კონცენტრაციას ახდენს) ზოგჯერ ჩვენს შიერ არჩეული გზის სათავესთან მივყავართ. მაშინ შესაძლებელია სასოებით გავაღვივოთ უკვე გაღვივებული მარცვალი. თუმცა, ეს პროცესი გარკვეული ხარისხით კონცენტრაციაზე, რწმენასა და მხილებაზეა დამოკიდებული და თითქმის გაუჩინარებულია ქმედების ხელოვნებაში, იგი თავისთავად არ არის თავისუფალი. გონების აუცილებელი მდგომარეობაა პასიური მზადყოფნა აქტიური როლის შესასრულებლად — მდგომარეობა, რომელშიც ადამიანს „არ სურს გააკეთოს ეს“. მაგრამ „თავს ვერ იკავებს, რომ ეს არ გააკეთოს“.

თეატრ-ლაბორატორიის მსახობთა დიდი ნაწილი, მხოლოდ ახლა იწყებს მუშაობას იმაზე, რომ ასეთი პროცესი ვიზუალური გახადოს. ყოველდღიური მუშაობისას მსახიობები კონცენტრაციას ახდენენ არა ინტელექტუალურ ტექნიკაზე, არამედ როლის შექმნაზე, ფორმის კონსტრუირებაზე, ნიშნების გამოხატვაზე — ე. ი. ოსტატურ ხრიკებზე. შინაგან ტექნიკასა და ოსტატურ ხრიკებს (როლის ნიშნებით გამოხატვა) შორის არ არსებობს რაიმე წინააღმდეგობა. ჩვენ ვვჭვრავ, რომ პიროვნული პროცესი, რომელიც ფორმალური არტიკულაციითა და როლის დისციპლინირებული სტრუქტურებით არ არის განმტკიცებული და გამოხატული, შეუძლებელია იყოს განთავისუფლება; იგი მხოლოდ და მხოლოდ უფორმო მასაა.

ჩვენ აღმოვაჩინეთ, რომ ასეთი ხრიკებით შექმნილი როლი არა მხოლოდ არ ზღუდავს სულიერს, არამედ მიიღტვის კიდევ მისკენ (შინაგან პროცესსა და ფორმას შორის არსებული ტროპისტული ძალა აძლიერებს ორივეს. ფორმა სატყუარა ხაფანგია, რომელზეც სპონტანურად რეაგირებს სულიერი პროცესი და რომელსაც იგი ებრძვის). ჩვეული „ნატურალური“ ქცევების ფორმები ფარავენ ქვეშაირიტებას. ჩვენ როლს ვქმნით როგორც ნიშნების სისტემას, რომელიც ამხილებს იმას, რაც ჩვეულებრივი ხედვის ნიღაბს მიღმა იმალება — ადამიანის ქცევის დიალექტიკას. ფსიქიური შოკის, ტერორის, სიკვდილის საფრთხის ან უსაზღვრო სიხარულის მომენტებში ადამიანი „ბუნებრივად“ არ იქცევა. ამალეებულ სულიერ მდგომარეობაში ადამიანი იყენებს რიტმულად არტიკულირებულ ნიშნებს, იწყებს ცეკვას, სიმღერას, გამოხატვის ჩვენი ელემენტარული ერთეული არა ჩვეულებრივ ფესტი, არამედ ნ ი შ ა ნ ი ა.

ფორმალური ტექნიკის ტერმინებით რომ ვთქვათ, ჩვენ არ ვახდენთ ნიშნე-



ბის პროლიფერაციას ან დაგროვებას (როგორც ეს ხშირად გვხვდება აღმოსავლეთ ლურ თეატრში). ჩვენ სრულიად გამოვრიცხავთ მას, ვეძებთ რა ნიშნების ბუნებრივი ქცევის იმ ელემენტების გაშუქებით, რომელნიც ფარავენ წმინდა იმპულსებს. მეორე სახის ტექნიკა, რომელიც აშუქებს ნიშნების დაფარულ სტრუქტურებს არის დაპირისპირება (ყვეტისა და ხმის, ხმისა და სიტყვის, სიტყვისა და აზრის, სურვილისა და მოქმედების და ა. შ.). აქაც via negativa-ს გზას ვაღდავართ.

ზუსტად ვერ ვიტყვით, ჩვენი სპექტაკლების რომელი ელემენტია ცნობიერად ფორმულირებული პროგრამების შედეგი და რომელი წარმოიქმნა ჩვენი წარმოსახვის სტრუქტურიდან. ხშირად მეკითხებიან, მიუთითებენ თუ არა „შუასაუკუნეების“ გარკვეული ეფექტები, „რიტუალურ საფუძვლებთან“ ინტენსიურ დაბრუნებას. აქ არ არსებობს ერთი პასუხი. არტისტული ცნობიერების დღევანდელი პოზიციიდან მითითური „საფუძვლების“, ადამიანის ელემენტარული მდგომარეობის პრობლემას განსაზღვრული მნიშვნელობა აქვს. უოველ შემთხვევაში ეს არ არის „ხელოვნების ფილოსოფიის“ პროდუქტი, არამედ პრაქტიკული აღმოჩენებისა და თეატრის წესების გამოყენების შედეგია. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ ჩვენი სპექტაკლები აპიორული ესთეტიკური პოსტულატებიდან არ აღმოცნენდიან, პირიქით, სარტრის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ნებისმიერ ტექნიკას მეტაფიზიკისაქენ მივყავართ“.

რამდენიმე წლის მანძილზე ვმერყეობდი პრაქტიკით აღმოცენებულ იმპულსებისა და აპიორული პრინციპების გამოყენებას შორის, ვერ ვხედავდი რა აქ არსებულ წინააღმდეგობას. ჩემმა მეგობარმა და კოლეგამ, ლიუდვიკ ფლაშენმა პირველმა შეამჩნია ეს შეცდომა ჩემს მუშაობაში: მასალა და ტექნიკა, რომელიც სპონტანურად წარმოიქმნა სპექტაკლის მომზადებისას, თავად მუშაობის ბუნებიდან გამომდინარე, მამხილებელი და იმედისმომცემი იყო; მაგრამ ის, თუ რა გამოყენება მოვუძებნე ამ თეორიულ ვარაუდებს, გახლდათ, ჩემი უფრო პიროვნული, ვიდრე ინტელექტუალური ფუნქციების შედეგი. მე მივხვდი, რომ სპექტაკლი როდია ცოდნის შედეგი, არამედ მას თვითონ მივყავართ ცოდნისაკენ. 1960 წლიდან მე აქცენტს მეთოდოლოგიაზე ვაკეთებ. პრაქტიკული ექსპერიმენტების საშუალებით ვეძებდი პასუხებს იმ კითხვებზე, რომლებითაც დადიწყებ: რა არის თეატრი? რა არის მასში ერთადერთი? რა არის ის, რისი გაკეთებაც მხოლოდ მას შეუძლია და არ ძალუძს კინოსა და ტელევიზიას? გამოიკვეთა ორი კონკრეტული კონცეფცია: ღარიბი თეატრი და სპექტაკლი, როგორც კანონის დარღვევის აქტი.

იმის თანდათანობითი შეფასებით, რაც ჰარბადა თეატრში, ჩვენ მივიდით იმ დასკვნამდე, რომ მას შეუძლია გრიმის, კოსტიუმის, სცენოგრაფიის, სპექტაკლისათვის სპეციალურად გამოყოფილი ტერიტორიის (სცენის), განათებისა და ეფექტების გარეშე არსებობა. თეატრი ვერ იარსებებს მსახიობისა და მაყურების პერცეფციული, უშუალო, „უცოცხალი“ კავშირის გარეშე. ეს, რა თქმა უნდა, უძველესი თეორიული ჭეშმარიტებაა, მაგრამ ზუსტი პრაქტიკული შემოწმება, თეატრის მრავალ ტრადიციულ იდეას ურყევს საფუძველს. იგი ეწინააღმდეგება თეატრის, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედებითი დისციპლინების — ლიტერატურის, სკულპტურის, ფერწერის, არქიტექტურის, განათების (დრამის რეჟისორის ხელმძღვანელობით), ქმედების ხინთეზის გაგებას. ეს „სინთეზური თეატრი“ თანამედროვე თეატრია, რომელსაც ჩვენ თავისუფლად ვუწოდებთ „მდიდარ თეატრს“ — ის დეფექტებითაა მდიდარი.

„მდიდარი თეატრი“ დამოკიდებულია არტისტულ კლექტომანიაზე, დისციპლინებიდან სესხულობს, ქმნის უხერხემლო და დანაწევრებულ მიბრუნულ სპექტაკლებს, კონგლომერატებს და მიუხედავად ამისა, წარმოდგენილია როგორც ორგანული ხელოვნება. ამრავლებს რა ასიმილირებულ ელემენტებს, „მდიდარი თეატრი“ ცდილობს თავი დააღწიოს კინოსა და ტელევიზიის მიერ შექმნილ ჩიხებს, და თუმცა კინო და ტელევიზია გამორჩეულია მექანიკური ფუნქციების (მონტაჟი, ადგილის სწრაფი შეცვლა) სფეროში, „მდიდარი თეატრი“ პირისპირ ეჯახება „ტოტალური თეატრის“ აშკარა აუცილებლობას. ნახესხები. მექანიზმების ინტეგრაცია. (მაგ. კინოეკრანი სცენაზე) მეტად რთულ ტექნიკურ მოწყობილობას გულისხმობს, რომელიც ფართო მობილურობისა და დინამიზმის საშუალებას იძლევა. სცენა ან დარბაზი მობილური რომ იყოს, შესაძლებელი იქნებოდა მუდმივად ცვლადი პერსპექტივის მიღწევაც. ეს კი უაზრობაა.

როგორც არ უნდა აფართოვებდეს და იყენებდეს თეატრი თავის მექანიკურ რესურსებს, იგი მაინც ჩამორჩება ტექნიკურად კინოსა და ტელევიზიას. ამიტომაც მე „ღარიბ თეატრს“ ვთავაზობთ. ჩვენ უარს ვამბობთ სცენისა და თეატრის უოველგვარ მოწყობილობაზე, რადგანაც თითოეულ სპექტაკლში მსახიობისა და მსაყურებლისთვის მუდამ ახალი ტერიტორიაა შერჩეული. და ამრიგად შესაძლებელი ხდება მსახიობისა და მსაყურებლის განუწყვეტელი ვარაიციები. მსახიობებს მსაყურებელთა დარბაზში თამაშის საშუალება ეძლევათ და ამით ისინი უშუალო კონტაქტს ამყარებენ აუდიტორიასთან და პასიურ როლსაც აკისრებენ მას სპექტაკლში (მაგ. ჩვენი სპექტაკლები: ბაირონის „კაენი“ და კალიდასის „საკუნტალა“), ან მსახიობები მსაყურებელთა შორის აშენებენ სტრუქტურულ ნაგებობას და ამით მათ ქმედების არტიკულატურაში რთავენ, აიძულებენ რა შეიგრძნონ ატმოსფეროს წნევა, უძრაობა და ჩაეკეილობა (ვისპიანსკის „აკროლიისი“), ან კიდევ მსახიობები თამაშობენ მსაყურებელთა შორის და უგულვებელყოფენ მათ, ვერ ხედავენ. აუდიტორია შეიძლება გამოყოფილ იქნას მსახიობისაგან მაგ. მაღალი ღობით, საიდანაც მხოლოდ მსაყურებლის თავები მოსჩანს („მედგარი პრინცი“ — კალდერონი). ასეთი, სრულიად დამრეცი პერსპექტივიდან დაწყურებენ ისინი მსახიობებს, როგორც წრეში მოქცეულ ცხოველებს, ან კიდევ მოგვარონებენ სამედიცინო ფაკულტეტის სტუდენტებს, რომელნიც ოპერაციას ადევნებენ თვალყურს (გამოყოფილი ტერიტორიის ასეთი დამრეცი ხედვა მოქმედებას მორალური დარღვევის შინაარსით ტვირთავს). ზოგჯერ მთელი დარბაზი გამოყენებულია როგორც კონკრეტული ადგილი: მონასტრის სატრაპეზოში ფაუსტის „უკანასკნელი ვახშამი“, სადაც ფაუსტი ართობს უზარმაზარ მაგიდებზე გაშლილ უჩვეულო წვეულებაზე სტუმრად მოსულ მსაყურებელს, ისხენებს რა სხვადასხვა ეპიზოდებს თავისი ცხოვრებიდან. აქ, სცენისა და დარბაზის დიქტომიის შეფასება კი არაა მნიშვნელოვანი (იგი უბრალოდ წმინდად ლაბორატორიულ სიტუაციას, გამოკვლევისათვის ხელსაყრელ ადგილს ქმნის), არამედ თითოეული სპექტაკლისათვის შესაფერისი მსაყურებლისა და მსახიობის ურთიერთდამოკიდებულების მოძებნა და მათი ფიზიკური განლაგების გადაწყვეტის ხორცშესხმა ძირითადი.

ჩვენ უარი ვთქვით განათების ეფექტებზე და ამან გამოავლინა მსახიობის შესაძლებლობები ჩრდილებზე, ნათელ ლაქებზე და ა. შ. წინასწარი მუშაობით გამოიყენოს სტაბილური სინათლის წყაროები. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ როგორც კი მსაყურებელი მოხვდება განათებულ ზონაში,



ე. ი. გამოსაჩენ ადგილას, იგი იწყებს სპექტაკლში გარკვეული როლის შესრულებას. ჩვენთვის ასევე ნათელი გახდა, რომ მსახიობებს, ელ გრეკოს ნახატების ფიგურების მსგავსად, შეუძლიათ „განათდნენ“ პერსონალური ტექნიკით, გარდაიქმნან რა „სულიერი სინათლის“ წყაროდ.

ჩვენ უკუვაგდეთ გრიმი, ბუტაფორული ცხვირები, ბალიშებით გაბერილი მუცლები — ყველაფერი ის, რასაც მსახიობი იცვამს ან იკეთებს საგრიმიოროში, სცენაზე, გასვლის წინ. ჩვენ დავინახეთ, რომ მეტად ღარიბი მანერით, მხოლოდ საკუთარი სხეულისა და ნიჟის გამოყენებით, აუდიტორიის წინაშე მსახიობის ერთი ხასიათიდან სხვა ხასიათში გადასვლა, ერთი სილუეტებიდან სხვა სილუეტად გარდაქმნა, ზედმიწევნით თეატრალური მომენტია. უძრავი გამომეტყველება, მიღებული მხოლოდ მსახიობის კუნთებისა და შინაგანი იმპულსების მეშვეობით, თეატრალური გარდასახვის გასაოცარ ეფექტს აღწევს, მაშინ როცა გრიმიორის მიერ შექმნილი ნიღაბი მხოლოდ და მხოლოდ ხრიაკა.

მსგავსად ამისა, კოსტიუმიც, რომელსაც არ გააჩნია რაიმე დამოუკიდებელი ღირებულება და არსებობს მხოლოდ ხასიათთან და მის აქტივობებთან ერთად, მსახიობის ფუნქციებისაგან და ა. შ. განსხვავებით, აუდიტორიის წინაშე შეიძლება შეიცვალოს. ცალკე არსებული პლასტიური ელემენტების (ეს არის მსახიობის აქტივობებისაგან დამოუკიდებლად არსებულის გამოხატვა) ჩამოშორებამ მსახიობის მიერ მეტად ელემენტარული და ჩვეულებრივი ობიექტების შექმნამდე მიგვიყვანა. უესტის ზუსტი გამოყენებით, მსახიობი იატაკს ზღვად აქცევს, მაგიდას — სააღსარებოდ, ხოლო რკინის ნაქერს — ცოცხალ პარტნიორად. ცოცხალი ან ჩაწერილი მუსიკის ჩამოშორება, ხმათა ორკესტრირებისა და საგანთა უღარუნის მეშვეობით, თვით სპექტაკლის მუსიკად გარდაქმნის საშუალებას იძლევა. ჩვენ ვიცით, რომ ტექსტი (თავისთავად) არის თეატრი, რომ იგი თეატრად გარდაიქმნება მხოლოდ მსახიობების მიერ მისი გამოყენების შედეგად — ე. წ. ინტონაციის, ბგერათა კომბინაციების, ენის მუსიკალობის წყალობით.

სიღარიბის აღიარებამ თეატრში, ყოველივე არაარსებობისაგან მისმა განძარცვამ დაგვანახა არა მხოლოდ ხელოვნების ამ ფორმის ხერხემალი, არამედ ის მდიდარი წიაღისეულიც, რომელიც მის სიღრმეშია მოთავსებული.

რისთვის ვეჭირდება ხელოვნება? იმისათვის რომ საკუთარი საზღვრები და ლიმიტები გადავლახოთ, შევავსოთ ჩვენი სიციარიელი — განვახორციელოთ საკუთარი თავი. ეს მდგომარეობა კი არაა, პროცესია, რომლის დროსაც თანდათანობით ნათდება ჩვენი ბნელით მოცული კუთხეები. თეატრი, თავისი სრული ათვისების უნარით, ადამიანის საკუთარ ქეშმარიტებასთან ბრძოლით, ცხოვრების ნიღაბის მოგლეჯის ამ დიდი სურვილით, ყოველთვის მაგონებდა დუდილხათვის ღანიშნულ ადგილს.

მას უნარი აქვს მაყურებელი — ხედვის, გრძნობისა და აზროვნების აღიარებული სტერეოტიპების გამაფრებით — ორთაბრძოლაში გამოიწვიოს, რადგანაც იგი ადამიანის ორგანიზმის სუნთქვით, მისი სხეულითა და შინაგანი იმპულსებით გამოიხატება.

პროდიუსერად მუშაობისას, მე იძულებული ვიყავი გამომეყენებინა საუკუნეებით დაკანონებული ტრადიციების არქაული სიტუაციები, სიტუაციები (რელიგიისა და ტრადიციის სფეროში), რომელნიც ტაბუს წარმოადგენდნენ. მე შევიგრძენი ამ ღირებულებებთან დაპირისპირების აუცილებლობა. ისინი მზიბლავდნენ, მავსებდნენ შინაგანი სიმშვიდის შეგრძნებით, მაგრამ ამავე დროს



მწვედა ღვთის გამოხის სურვილიც: მე მათზე იერიშის მიტანის სურვილი
 მქონდა, მსურდა მათი გადალახვა, ან უფრო სწორად, მათი დაპირისპირება.
 კუთარ განცდებთან, რომელნიც ჩვენი ღრობის კოლექტიური გამოცდილებითაა
 განპირობებული. ჩვენს სპექტაკლებში ამ ელემენტებს მრავალი სახელწოდება აქვს:
 „კოლიზია ფესვებთან“, „პაროდიის დიალექტიკა და აპოთეოზი“, ან კიდევ
 „ღვთის გამოხის საშუალებით გამოხატული რელიგია, სიყვარული სიძულვილის
 ენით ლაპარაკობს“.

როგორც კი ჩემი პრაქტიკული ცოდნა გაცნობიერდა და ექსპერიმენტი მე-
 თოდად გარდაიქმნა, მე იძულებული გავხდი ახალი თვალით გადამეხედა თეატ-
 რის ისტორიისათვის, ცოდნის სხვა სფეროებთან, განსაკუთრებით, ფსიქოლოგია-
 სა და კულტურულ ანტროპოლოგიასთან მიმართებაში. აქ თავისთავად გაჩნდა
 მითის პრობლემის სალი გონებით განხილვის აუცილებლობა. მაშინ მე დავინახე,
 რომ მითი, დამოუკიდებლად არსებული სოციალური ჯგუფის ფსიქოლოგიაში,
 ერთდროულად პირველყოფილი სიტუაციაა და კომპლექსური მოდელიც, რო-
 ნელიც განსაზღვრავს ამ ჯგუფის ქცევასა და მის მიდრეკილებებს. თეატრი მა-
 შინაც კი, როდესაც იგი რელიგიის ნაწილს წარმოადგენდა, უკვე თეატრი იყო:
 იგი, მითის განხორციელებით ან მისი შებღაღვით, ან უფრო სწორად მისი და-
 მარცხებით, ანთავისუფლებდა მრევლის ან კლანის სულიერ ენერჯიას. ამრიგად,
 მაცურებელი მითის ქეშმარიტებაში ახლებურად აღიქვამდა თავის პიროვნულ
 ქეშმარიტებას და ბრძოლითა და ღვთაებრივის შეგრძნებით კათარზისამდე მი-
 დიოდა. შემთხვევითი არაა, რომ შუა საუკუნეებმა წარმოქმნეს „რიტუალური
 პაროდიის“ იდეა. მაგრამ დღევანდელი მდგომარეობა სრულიად სხვა არის, რად-
 განაც სოციალური დაჯგუფებები სულ უფრო ნაკლებად არიან რელიგიით გან-
 პირობებულინი, ამიტომ ტრადიციული მითური ფორმებიც მუდმივ ცვლას გა-
 ნიცდიან, ქრებიან და შემდეგ გარდაისახებიან. მაცურებელიც თავის დამოკიდე-
 ბულებაში მითთან, როგორც ერთიან ქეშმარიტებასა ან ჯგუფურ მოდელთან,
 უფრო და უფრო ინდივიდუალური ხდება და რწმენაც ინტელექტუალური შეხე-
 დულებების შედეგად წარმოიქმნება. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ გაცილებით უფ-
 რო ძნელია გამოიწვიო ისეთი სახის შოკი, რომელიც ცხოვრების ნიღაბის მიღმა
 არსებული ფსიქიკის ფენებში შედწევის უზარუნველყოფს. ჯგუფის იდენტიფიკა-
 ცია მითთან პიროვნული, ინდივიდუალური ქეშმარიტების გათანაბრება საყოველ-
 თაო ქეშმარიტებასთან — დღეს ლაქტიურად შეუძლებელია.

მაშ რაა შესაძლებელი? პირველი, მითთან დაპირისპირება და არა იდენტი-
 ფიკაცია. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ვინარჩუნებთ რა საკუთარ განცდებს,
 ჩვენ შეგვიძლია მითის ხორცშესხმას მივადწიოთ, მის ტყავში ცუდად მორგებუ-
 ლებს, დღევანდელი გამოცდილების შუქზე აღვიქვათ ჩვენი პრობლემების პირო-
 ბითობა, მათი კავშირი „ფესვებთან“ და „ფესვების“ პირობითობაც. თუ სიტუ-
 აცია მძაფრია, თუ ჩვენ ვშიშვლდებით და მეტად ინტიმურ სფეროს ვებნით
 და საბურველს ვხდით მას, ცხოვრების ნიღაბი დაიკაცუნებს და ჩამოიშლება.

მეორე, რწმენის „ნაცნობი ფონისა“ და მტკიცე საზღვრების დაკარგვითაც
 ადამიანის ორგანიზმის აღქმადობა არ იცვლება. მხოლოდ მითს — მსახიობში,
 მის ცოცხალ ორგანიზმში განხორციელებულს შეუძლია ტაბუს როლის შესრუ-
 ლება. ცოცხალი ორგანიზმის გაღიზიანებას, სრული გახსნით უკიდურეს მდგომარე-
 ბობამდე მისვლას შეუძლია დაგვიბრუნოს კონკრეტული მითური სიტუაცია,
 ჩვეულებრივი ადამიანური ქეშმარიტების განცდა.



და ისევ, ძნელია ზუსტად დაასახელო ჩვენი ტერმინოლოგიის რაციონალური წყარო. ხშირად, როდესაც „სისასტიკეზე“ ვლაპარაკობ, არტოზე მეკითხებიან თუ მცა, მისი ფორმულირებები სულ სხვა წინაპირობებზე არიან დაფუძნებული და სრულიად სხვა გეზი აქვთ არჩეული. არტო განსაკუთრებული ხედვის ადამიანი იყო, მაგრამ მისი ნაშრომები მხოლოდ მეთოდოლოგიური მნიშვნელობის მატარებელი არიან, რადგანაც ხანგრძლივი პრაქტიკული კვლევის პროდუქტს არ წარმოადგენენ. ეს წინასწარმეტყველებაა და არა პროგრამა. როდესაც „უესვებზე“ ან „მითითურ სულზე“ ვლაპარაკობ, ნიცში ახსენდებათ, „ჩვეუფურ წარმოსახვას“ თუ ვებები — დარკემი, „არქიტექტივის“ ხსენებისას კი — იუნგი, ჩემი ფორმულირებანი არ არის დაფუძნებული ჰუმანიტარულ დისციპლინებზე, თუმცა, შესაძლოა მე ისინი ანალიზისათვის გამოვიყენო. როდესაც მსახიობის მიერ ნიშნების გამოხატვაზე ვსაუბრობ, აღმოსავლურ, კერძოდ, ჩინურ თეატრზე მეკითხებიან (განსაკუთრებით თუ იციან, რომ მე იქ ვსწავლობდი).

მე არ ვამტკიცებ, რომ ყველაფერი რასაც ჩვენ ვაკეთებთ, ახალია. ცნობიერად თუ არაცნობიერად ჩვენ შეზღუდულები ვართ ტრადიციების, მეცნიერებისა და ხელოვნების ზეგავლენით, თვით ცრურწმენებისა და წინათგარძნობების გამოც, ყველაფერ იმით, რაც იმ ცივილიზაციას ახასიათებს, რომელმაც ჩვენ ჩამოგვყალიბა.

როდესაც სტანისლავსკიდან დიულენამდე, მეიერჰოლიდან არტომდე, თეატრის დიდი რეფორმის ზოგად ტრადიციებს დავუპირისპირდით, ჩვენ ვიცოდით, რომ სტარტის აღმნიშვნელი ხაზიდან არ ვიწყებთ, არამედ ვმოქმედებთ განსაზღვრულ და გარკვეულ აღმოსაფეროში. როდესაც ჩვენი გამოკვლევა აშკარავებს და ამტკიცებს სხვისი ინტუიციის გაეღვებას, ჩვენ მორჩილების გრძნობით ვივსებთ. ჩვენ ვიცით, რომ თეატრს გააჩნია გარკვეული ობიექტური კანონები და რომ სრული განხორციელება მხოლოდ მათი მეშვეობით შეიძლება, ან როგორც თომას მანი იტყვოდა, „სრული დამორჩილებით“. რასაც ჩვენ „სათანადო ყურადღებას“ ვუთმობთ.

მე პოლონური თეატრ-ლაბორატორიის გარკვეული სახის ლიდერი ვახლავართ. მე არა მხოლოდ რეჟისორი და პროდიუსერი ვარ, არამედ „სულიერი ინსტრუქტორიც“. საქმისადმი ჩემი დამოკიდებულება არ არის ერთმხრივი, ანუ დიდაქტიური. და თუ ჩემი იდეები ჩვენი არქიტექტორის გურავსკის სივრცობრივ კომპოზიციებში გამოიხატა, ეს უნდა გავიგოთ ისე, რომ ჩემი ხედვა მასთან წლების მანძილზე მუშაობის შედეგად ჩამოყალიბდა.

საოცრად ინტიმიური და ნაყოფიერია მუშაობა მსახიობებთან, რომელიც მენდობა. იგი უნდა იყოს ყურადღებიანი, საკუთარ თავში დარწმუნებული და თავისუფალი, რადგანაც ჩვენი შრომა ბოლომდე აშკარავებს მის შესაძლებლობებს. მის ზრდას თან ახლავს დავიკრება, გაკვირვება და დახმარების სურვილი, ჩემი ზრდა კი მასშია დაპროგრამებული, ან, უფრო სწორად, მასში გამოიხატება, ჩვენი საერთო ზრდა კი აღმოჩენაა. ეს არ არის მოსწავლისათვის განკუთვნილი ინსტრუქცია, ეს სხვა ადამიანის სრული გახსნის პროცესია, სადაც „ერთდროულად ორის გაჩენის“ ფენომენია შესაძლებელი. მსახიობი ხელმეორედ იბადება — არა მხოლოდ როგორც მსახიობი, არამედ როგორც ადამიანი — და მასთან ერთად ხელმეორედ ვიბადები მეც. ეს ამ პროცესის შეტად უხეში აღწერაა, მაგრამ მისი შედეგი ადამიანის მიერ მეორის სრული მიღებაა.

ენის შვანგირაძე

მეორე სიცოცხლე ბრძელდება

ქართული საბჭოთა თეატრის შესწავლა ბოლო წლებში მტკიცედ დაეურდნო მეცნიერულ საფუძველს. ამ უაღრესად მნიშვნელოვან საქმეში დიდ როლს ასრულებს ქართული თეატრმცოდნეობა, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, თეატრალური ინსტიტუტი.

ინტერესი, მართლაც, გაიზარდა, რაც თეატრალური ხელოვნების პრობლემური საკითხების გადაწყვეტამ შოითხოვა. რა გზით უნდა მიემართებოდეს ეროვნული თეატრი, რა იქნას უარყოფილი და რა ვანვითარდეს, როგორი კრიტიკული თვალთახედვით მოხდეს წარსულისა და თანამედროვეობის შეპირისპირება, გადაიხიწოს თუ არა დღემდე უარყოფილი, სად იყო დაშვებული შეცდომები — ყველა ეს საკითხი, მართლაც, რომ განსაკუთრებულად აღელვებთ ქართული საბჭოთა თეატრის მესვეურთ, ისტორიკოსებს, კრიტიკოსებს, თეატრმცოდნეებს.

ქართველმა თეატრმცოდნეებმა კარა ხანია და არაერთგზის დასვეს საკითხი იმის თაობაზე, რომ დაიწეროს ქართული თეატრის ისტორია დასაბამიდან დღემდე, რომ საერთო ძალებით შეიქმნას ის საფუძვლიანი ნაშრომი, რომელიც განაზოგადებს ჩვენი თეატრების დიდსა და მეტად საინტერესო გამოცდილებას. რა თქმა უნდა, ეს მოითხოვს მთელი რიგი ისტორიულ-თეორიული საკითხების შეუღამაზებლად გადაწყვეტას, რისთვისაც დღეს ჩვენ უკვე ყველა პირობა გაგვანია.

ვერ ვიტყვით, რომ ამ მიმართულებით წლების მანძილზე არაფერი გაკეთებულა. განსაკუთრებულად საყურადღებოა ბოლო ათი წელი — შეიქმნა მრავალი წიგნი, სტატია, ნარკვევი, რომელთა გარკვეულ ნაწილში ობიექტურადაა გაშუქებული ჩვენი თეატრის წარსული, წარმოდგენილია დიდი ქართველი რეჟისორებისა და მსახიობების ცხოვრება და მოღვაწეობა, მაგრამ ჩვენს თეატრალურ, კრიტიკულ ლიტერატურაში ზოგჯერ ხელოვნების მოვლენებისა და თეატრის ცალკეულ მოღვაწეთა შემოქმედების შეფასებისას ჯერ კიდევ ბოლომდე არ არის ასახული სინამდვილე. ზოგი ჩვენი კრიტიკოსი თუ მოღვაწე არა მარტო გამოთქვამს მოსახრებას, რომელიც უარყოფს სინამდვილეს, არამედ, ასე ვთქვათ, „ხიშტი“ ხვდება ისეთ წიგნებს, რომლებიც ნათელს პფენენ სინამდვილეს. თითქმის ასე იქნა მიღებული თ. წულუკიძის „მხოლოდ ერთი სიცოცხლე“, რომელმაც გაგვარკვია ბევრ საკითხში.

სანდრო ახმეტელის იურიდიული რეაბილიტაციის შემდეგაც, ე. ი. 1956 წლიდან, ბევრი რამ ითქვა მის მიმართ ცალმხრივი, მაგრამ ამ თავდადებული მოღვაწის ბრწყინვალე შემოქმედებამ „ურწმუნო თომანიც“ კი განაწყო ჭიუტი ფაქტების შესწავლად და დღეს, მადლობა ღმერთს, ამ მხრივ უკვე ბევრი რამ კეთდება. სწორედ რომ სიმართლეს დაადებენ თამარ წულუკიძის, პროფესორების ვასილ კიკნაძის, ნათელა ურუშაძის, თეატრმცოდნეების ეთერ დავითაიას, მიხეილ კა-

ლანდარიშვილის, ნათელა არველაძის, გუბაჯ მგერელიძის მეცნიერული და უღალატოდ საქირო ნაშრომები. და აი, კიდევ ერთი — პროფესორ ნათელა ურუშაძის ახალი წიგნი „მეორე სიცოცხლე“ (გამომც. „ნაკადული“, თბ., 1987).

წიგნის გამოსვლას დიდი ინტერესით შეხვდა საზოგადოებრიობა. მკითხველმა გულწრფელად გაიხარა, რადგან მას საშუალება მიეცა უფრო ახლოს გაეცნო სანდრო ახმეტელის სანქტერესო ცხოვრება და მისი შემოქმედების ზოგიერთი მხარე, რაც აქამდე უცნობი და შეუსწავლელი იყო.

შესავალში ავტორის მიერ ნათქვამი, ეს წიგნი მოთხრობააო, ზედმეტად მოკრძალებულ ნათქვამად მიმაჩნია. ეს არის მეცნიერული ნაშრომი, შექმნილი არა მხოლოდ სხვათა მიერ დღემდე მოპოვებული დოკუმენტაციის საფუძველზე, არამედ გამდიდრებული იმ საბუთებით, რომლებიც უმეტესად ნათელა ურუშაძის მიუკვლევი და ასე ღრმად განუწოგადებია.

ხსენებული მასალის მოსაპოვებლად ნათელა ურუშაძის დიდი შრომის გაწევა დასპირდებოდა თუნდაც იმიტომ, რომ ეს დოკუმენტები არსებობდნენ სხვადასხვა ადგილას — სოფელ კოლოთოში, თელავში, ლენინგრადში და სხვა. გარდა ამისა, საქირო იყო იმ ადამიანების აღმოჩენა, რომლებსაც შეეძლოთ დახმარება გაეწიათ მკვლევრისათვის დოკუმენტების მიკვლევაში.

კოლოთო ქ. თელავთან ახლომდებარე სოფელია (დღეს ახმეტის რაიონი), სადაც 1891 წელს სანდრო ახმეტელის მამის, მღვდელ ვასილ ახმეტელაშვილის ოჯახი სამსახურებრივი მოვალეობის გამო დროებით საცხოვრებლად გადასულა. — მე ხაზს ვუსვამ 1891 წელს, იმ თარიღს, როდესაც სანდრო ხუთი წლის გახდა. წიგნის ავტორი აღნიშნავს ამ ფაქტს და მიუთითებს, რომ ახმეტელების ეს საცხოვრებელი სახლი, დღესაც არსებობს და ცარიელია, სოფელს არაფრად სჭირდება და ურიგო არ იქნება, თუ კლუბად გადაკეთდებაო. ამ თითქოსდა არცთუ დიდ-მნიშვნელოვან ფაქტზე მკითხველის ყურადღებას იმიტომ ვამახვილებ, რომ 1984 წელს ს. კოლოთოს საბჭომ და, კერძოდ, დაწყებითი სკოლის გამგე-მასწავლებელმა გ. ი. ქართველიშვილმა განცხადებით მიმართა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მაშინდელ თავმჯდომარეს დიმიტრი ალექსიძეს და სთხოვა. ამ სახლში გახსნილიყო ალექსანდრე ახმეტელის სახლმუზეუმი, რადგან აღ. ახმეტელი დაიბადა კოლოთოში 1885 წელს და ოჯახი იქ ცხოვრობდა. ნათელა ურუშაძე ასწორებს უზუსტობას და მეც მინდა დავუმატო, რომ ჭეშმარიტების დამადასტურებელი მეტრიკული წიგნი (რომლის მიხედვით აღ. ახმეტელი დაიბადა 1886 წელს სოფ. ანაგაში, სიღნაღის რაიონში, და არა 1885 წ. სოფ. კოლოთოში) დაცულია საქართველოს საისტორიო არქივში. ამავე დროს იგი გამოქვეყნებულია ჩვენს მიერ შედგენილი დოკუმენტებისა და ნარკვევების კრებულის I ტომში „ალექსანდრე ახმეტელი“ (1978 წ., გამომცემლობა „საქ. თეატრ. საზოგადოება“, გვ. 48).

წიგნში მეცნიერული კეთილსინდისიერებით, თანმიმდევრულადაა გაშუქებული სანდრო ახმეტელის შემოქმედება, დაწყებული სცენისმოყვარეობით, დამთავრებული პროფესიულ სცენაზე რეჟისორული მოღვაწეობით. აქამდე სწორედ ეს მონაკვეთი შეიცავდა უზუსტობებს და მკვლევართა შორის აწრთა სხვადასხვაობას წარმოშობდა.

1956 წლის დასაწყისიდან, ამ დიდი შემოქმედის სრული რეაბილიტაციის საფუძველზე ქართველ თეატრმცოდნეებს შესაძლებლობა მიეცათ სანდრო ახმეტელის შემოქმედებისათვის მიეჩინათ კანონიერი ადგილი არა მარტო ქართული თეატრის, არამედ მთლიანად საბჭოთა თეატრის ისტორიაში.

ახმეტელთან დაკავშირებით კვლავ გამოჩნდა არა ერთი მივიწყებული სახელი: ექვთიმე თაყაიშვილი, ივანე ბერიტაშვილი, მიხეილ ჯავახიშვილი, ნიკო სულბანიშვილი, ივანე პაატაშვილი, ივანე ყიასაშვილი, ალექსანდრე მჭედლიშვილი. მათა მოგონებების საფუძველზე გაირკვა ახმეტელის შემოქმედების ადრინდელი პერიოდის შეუსწავლელი ნაწილი, რითაც „მეორე სიცოცხლის“ ავტორს შესაძლებლობა მიეცა სინათლე მოეფინა და ქრონოლოგიურად დაეზუსტებინა სანდრო ახმეტელის ჰაბუკურო წლების სამსახიობო თუ რეჟისორული წვრთნა. თუ აქამდე ვიფარგლებოდით ამ პერიოდში ახმეტელის მიერ შესრულებული როლების ცალკეული დასახელებით (ტიმოთე — „ხანუშა“, უსინათლო მოხუცი გელა — „პატარა კახი“, პიეტრო დელა ვალე — „მარუჩა“), ნათელა ურუშაძემ გაამდიდრა შესრულებული როლების სია. მაგალითად, ჩვენთვის დღემდე უცნობი იყო, რომ განჯიდან თელავს დაბრუნებულ სანდრო ახმეტელს, რომელიც თავისუფალი აზროვნებისათვის და ურჩობისათვის გაირიცხა განჯის გიმნაზიიდან, შეუკრიბავს ამხანაგები და წაუკითხავს მათთვის პატარა პიესა, რომელშიც ყველა როლი მამაკაცის ყოფილა. იქვე გაუწაწილებია როლები, წარმოდგენა უჩვენებიათ ერთ-ერთი მონაწილის, ივანე ყიასაშვილის სახლში. ახმეტელი მთავარ როლს ასრულებდა. მეორედ ეს სპექტაკლი ივანე პაატაშვილის სახლში უთამაშიათ. მაყურებელთა სიმრავლეს პოლიცია შეუშფოთებია და წარმოდგენა აუკრძალავთ.

სამწუხაროდ, პიესის სახელწოდება და 15 წლის სანდრო ახმეტელის მიერ განსახიერებული როლი ჩვენთვის დღემდე უცნობია, მაგრამ ეს უტყუარი ფაქტი, მართლაც, რომ ფრიალ მნიშვნელოვანია არა მარტო იმის გამო, რომ იგი ახალგაზრდა ახმეტელის თეატრისადმი ინტერესს ადასტურებს, არამედ მისთვისაც, რომ თურმე მას ჯერ კიდევ 15 წლის ასაკში მოუსინჯავს თავი, როგორც მსახიობს. ვიდრე პირველად სცილიდა თავს რეჟისურაში (1910 წელს სსოფ. მაჩხაანში „დალატი“ დაიდგა), თურმე ოთხი როლი განუხორციელებია და არა ორი, როგორც ეს დღემდე იყო მიჩნეული. აქვე უნდა ითქვას, რომ დასახელებული ორი როლიდან ნათელა ურუშაძემ ნაშრომში არ მოიხსენიებს გელას „პატარა კახიდან“, რადგან ახმეტელის გელას ირგვლივ სხვადასხვაგვარი მოსაზრება წარმოიშვა. ამასვე ადასტურებს შალვა ახმეტელი (სანდროს უფროსი ვაჟი) თავის მოგონებებში (იხ. საქ. სათეატრო მუსეუმი), ამის დასტურია ასევე ბაზო როსტომაშვილის მოგონებები (იხ. იქვე), მაგრამ 1904 წლის ქართული პრესა, რომელიც ფართოდ ეხმაურება „პატარა კახის“ დადგმის ფაქტს, არ იხსენიებს როლების შემსრულებელთა გვარებს, ასე რომ ნ. ურუშაძეს მომავლისათვის გელას საკითხის დაზუსტება დასჭირდება.

შესწავლილია და ნაშრომში ფართოდაა წარმოდგენილი პავლე ყიფიანის ისტორიული დრამის „დასდგა მკვლრეთით“, ანუ „მარუჩას“ სცენური ისტორია. ამასთანავე გადმოცემულია ისიც, თუ რა პირობებში განახორციელა 1905 წელს, თელავში სცენისმოყვარე მსახიობმა სანდრო ახმეტელმა იტალიელი ელჩის პიეტრო დელა ვალეს სახე. ეს მისი უკანასკნელი როლი იყო. მას შემდეგ იგი, როგორც მსახიობი, აღარსად ჩანს, თუ არ ჩავთვლით კინომცოდნე გ. დოლიძის ცნობას იმის შესახებ, რომ სანდრო ახმეტელს 1921 წელს შეუსრულებია ეპიზოდური როლი კინოფილმში „არსენა ჯორჯიაშვილი“ (იხ. კადრი ფილმიდან, ჟურნალი „დროშა“, 1987, № 1).

წიგნში საინტერესოაა წარმოდგენილი პეტერბურგის პერიოდი. მართლაც, დღემდე ჩვენთვის ძვირფას მასალად რჩება აკადემიკოს შალვა ნუცუბიძის მოგონება, მაგრამ ალ. მჭედლიშვილის, ქიმიკოს პროფესორ გ. ციციშვილის და

კ. კეველიშვილის მიერ მოტანილ საბუთებს ამ პერიოდზე ჩვენ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ვანიჭებთ, რადგან ისინი ამდიდრებენ, აზუსტებენ და ნათელჰყოფენ პეტერბურგის უნივერსიტეტის სტუდენტის პოზიციათა მაშინდელი თეატრალური ხელოვნების აქტუალურ საკითხებთან დაკავშირებით. მკითხველთათვის საინტერესოა პეტერბურგის იმ სახლის გაცნობა, სადაც სტუდენტობის წლებში ბინადრობდა მომავალი დიდი რეჟისორი. აქვე უნდა ითქვას მადლობა კოტე მირიანაშვილისადმი, რომელმაც გაამდიდრა სანდრო ახმეტელის ბიოგრაფია ჩვენთვის უცნობი ფოტოსურათებით, მათ შორისაა: პატაშვილების სახლი თელავში, სადაც გიმნაზიელმა სანდრო ახმეტელმა სპექტაკლი დადგა, კოლოთოს სახლი, სადაც ახმეტელის ოჯახი ცხოვრობდა და სხვა.

დიდი ინტერესით იკითხება სახელგანთქმული ფიზიოლოგის, აკადემიკოს ივანე ბერიტაშვილის მოვონებები, ასევე, ცნობები სანდრო ახმეტელთან ივანე პატაშვილისა და ივანე როსტომაშვილის ურთიერთობათა შესახებ, ლუარსაბ ანდრონიკაშვილის ჩანაწერები „ანზორისა“ და „ლამარას“ თაობაზე და ბევრი სხვა დოკუმენტიც, რომელიც პირველად ამ ნაშრომში ქვეყნდება.

სანდრო ახმეტელის სერიოზულმა გატაცებამ პავლოვისა და ბებტერევის მოძღვრებით (პირობითი რეფლექსების შესახებ), არ შეიძლება სპეციალისტთა განსაკუთრებული ყურადღება არ მიიპყროს. ამ მოძღვრებასთან დაკავშირებით ნაშრომის ავტორს მოჰყავს კ. სტანისლავსკის, ა. პოპოვის, ა. დემიდოვას შეხედულებები ემოციურ-ესთეტიკური პროცესების ფიზიოლოგიის შესახებ. ს. ახმეტელი თითქმის ნახევარი საუკუნის წინათ ფიქრობდა ამაზე და გადმოჰქონდა ცდები სამსახიობო ხელოვნების სფეროში: მათი საშუალებით უნდოდა ეპოვა ისეთი კანონზომიერება, რომელიც ხელს შეუწყობდა მსახიობის ხელოვნების საერთო კულტურული დონის ამაღლებას. ეს იყო უკეთილშობილესი მიზანი, მაგრამ პროფესორი ნათელა ურუშაძე მიიჩნევს: „თავი რომ მოვუყაროთ ყველაფერს, რაც უთქვამს ახმეტელს რეფლექსოლოგიის შესახებ, მაინც გაჭირდება იმის მტკიცება, რომ რეჟისორის თეორიული მოსაზრებანი ყველაფერში ნათელია და ბოლომდე გასაგები. ახმეტელი ხელოვანი იყო, რეჟისორი და არა მეცნიერი, ის ეძიებდა გზებს მსახიობის შემოქმედების წვდომისათვის, სცენური ქმედების, როგორც ფსიქო-ფიზიოლოგიური პროცესების კანონებს“ (გვ. 169).

სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში ჩახედული კაცი არ შეიძლება არ იზიარებდეს ნ. ურუშაძის ამ მოსაზრებას. მართალია ახმეტელს თეორიულ დასკვნებშიც და პრაქტიკულ ესპერიმენტულ მუშაობაშიც ჰქონდა შეცდომები, მისი მსჯელობა ზოგჯერ ბუნდოვანი იყო. მაგრამ არც ერთი გაბედული წამოწყება არ არის დაზღვეული შეცდომებისაგან. ჩვენთვის მთავარი და მნიშვნელოვანია ის, რომ სანდრო ახმეტელმა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი სახის ჩამოყალიბებით დიდი ეროვნული საქმე გააკეთა. სანდრო ახმეტელი ეროვნულ თეატრს ქმნიდა. ყოველივე ეს მკაფიო გამოხატულებას ჰპოვებს ნათელა ურუშაძის „მეორე სიცოცხლეში“.

ნათელა ურუშაძე ჭეშმარიტი მკვლევარია. იგი მიმართავს პირველწყაროებს და ააშკარავებს სანდრო ახმეტელის მიმართ რეაბილიტაციამდე გაბატონებული აზრის სიმცდარეს, უსაფუძვლო, დაუსაბუთებელ ბრალდებას ფორმალისტური და ბურჟუაზიულ-ნაციონალისტური გადახრების შესახებ.

„ამჟამადაც არის ცდები, ზურგი ვაქციოთ ჩვენი ისტორიის მტკივნეულ საკითხებს, მივაჩუმაოთ ისინი, ვითომდა დიდი არაფერი მომხდარაო. ამას ვერ და-

ვეთანხმებით. ეს ისტორიული სიმართლის უგულვებელყოფა და იმათი ხსოვნის უპატივცემლობა იქნებოდა, ვინც უკანონობისა და განუკითხაობის უდანაშაულო მსხვერპლი გახდა (მ. ს. გორბაჩოვის მოხსენებიდან „ოქტომბერი და გარდაქმნა: რევოლუცია გრგმელდება“).

ნათელა ურუშაძის ნაშრომი „მეორე სიცოცხლე“ კი პროფესორ ვახილ კაკაბაძის გამოკვლევებთან ერთად, მომავალ თაობას უტოვებს დაზუსტებულ ისტორიულ ფაქტებს. მათ მეცნიერული კეთილსინდისიერებით გამოიყენეს ყოველთვის ის, რაც ოცდაათი წლის მანძილზე მოვიპოვეთ ჩვენ, ქართველმა თეატრმცოდნეებმა, სანდრო ახმეტელის ნათელი ხელის წარმოსაჩენად.

ზაალ მესხიშვილი

არტისტული ცხოვრების დიდი გზა

„მსახიობები თავისი დროის სარკე და შემოკლებული პეტაინენი არიან“. უ. შექსპირის ეს სიტყვები გამახსენდა, როდესაც წავეყიებე ნათელა ურუშაძის წიგნი „ვალერიან გუნია“ („საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, რედაქტორი ლ. ლომთათიძე“).

დიდი ხანია ქართველი მკითხველი ელოდა ცნობილი ქართველი მსახიობისა და საზოგადო მოღვაწის ვალერიან გუნიას ცხოვრებისა და შემოქმედებისა და მიძღვნილ სრულყოფილ კრებულს, სადაც ნათლად წარმოჩინდებოდა დიდი ქართველი მსახიობისა და მამულიშვილის, დაუცხრომელი საზოგადო მოღვაწის, „დაპუბრობელი მსახიობის“ (ასე უწოდა ვ. გუნიას შ. დადიანმა. ზ. მ.) სახე.

და აი, ეს წიგნი ჩვენს ხელთაა. ნათელა ურუშაძეს დიდი რუდუნებითა და სიყვარულით უმუშავია, რათა სრულად დაეხატა იმ ადამიანის ცხოვრების გზა, რომლის გმირები სცენაზე თუ კინოში გმირული რომანტიზმით, სამშობლოსადმი ერთგულებით, ანთებული გულით, ინტელექტით, მაღალი ზნეობრივი ღირსებებით, სწორი ეთიკური ნორმებით გამოირჩეოდნენ. ნათელა ურუშაძე არ განეკუთვნება იმ ავტორთა რიცხვს, რომლებიც, ზოგჯერ, ჩვენდა სამწუხაროდ, კმაყოფილებიან კრიტიკული ანალიზის გარეშე ისარგებლონ არსებული ლიტერატურული წყაროებით, ბიოგრაფიული მასალებითა თუ სხვადასხვა პუბლიკაციებში გაბნეული ინფორმაციებით. მკითხველმა ისე არ გაგვიგოს, თითქოსდა, წინააღმდეგი ვიყოთ ან გადაჭარბებულად მიგვაჩნდეს საერთოდ მოღვაწის, ისტორიული პირის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის აღწერისას მის მიმართ არსებული ცნობებისა და მასალების გამოყენება. სრულიადაც არაა, ჩვენ აქ მხედველობაში გვაქვს ის, თუ როგორ იყენებს ავტორი არსებულ ცნობებსა და მასალებს, როგორი პასუხისმგებლობით ეკიდება წარსულის ფოლიანტებს, თანამედროვის თვალთ აფასებს თუ არა იგი მოღვაწის იმდროინდელ ცხოვრებასა და შემოქმედებას.

სწორედ ამ პოზიციებიდან გვიჩნდა განვიხილოთ ნათელა ურუშაძის წინააღმდეგარე ნარკვევ „ვალერიან გუნია“. მან შესძლო დაეხატა ქვეყნის სამსახურში და-

დევნილი პატრიოტის სრულყოფილი სახე, რომლისთვისაც ილია ჭავჭავაძის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ქვეყნის სამსახური ყველგან მსხვერპლია და არა სიერი“.

ხუთი ათეული წელიწადი დროყამის უსასრულობისთვის ზღვაში წვეთია, მსუხედავად ამისა, ვალერიან გუნიამ თავისი შემოქმედებითა და მოღვაწეობით დრმაკვალი დატოვა ქართული თეატრის ისტორიაში. ნათელა ურუშაძე არ ცდილობ, ვალერიან გუნია ქართული თეატრის კერპად დასახოს. იგი გვიხატავს სამშობლოსა და თავის საქმეში უზომოდ შეყვარებულ ადამიანს. რაც მთავარია, ავტორი გონების თვალთ, ბილიკ-ბილიკ მისდევს ქართული თეატრის ბრძენს: „ამ დროის შვილი იყო ვალერიან გუნია და მოვლენებს მაშინდელ ქართულ მიწაზე მდგომი აღიქვამდა. იმ დროს ფიქრობდა ქართულ თეატრზე, იმ დროს აშენებდა მას, მთელი სიცოცხლე ათასნაირი საშუალებით იბრძოდა მისთვის. მაშინაც, როცა ლიდერი იყო, როცა ქართული თეატრის დროშა მას ეპყრა ხელთ, მაშინაც, როცა ის მედროშე აღარ იყო და არმისი რაგებში იდგა“. ავტორის ამ სიტყვებში ნათლად და დახატული მოღვაწისა და მოქალაქის პორტრეტი. პორტრეტი კაცისა, რომელიც ყოველი ნერვითაა დაკავშირებული თავისი მშობლიური ხალხის ცხოვრების მდინარეებთან, რომელსაც უწმინდესი გრძნობებით უცემს გული სამშობლოსათვის.

კეთხულობთ ნათელა ურუშაძის წიგნს დიდ ქართველ მსახიობსა და მოღვაწეზე და მკითხველის თვალწინ გაივლებს ვალერიან გუნიას — მოღვაწისა და შემოქმედლის მონუმენტური ფიგურა. მისი მოღვაწეობა დამთხვა პერიოდს, როდესაც ქართულ სცენაზე ბრწყინავდნენ კოტე ყიფიანი, ვასო აბაშიძე, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, ლადო მესხიშვილი, ნატო გაბუნია. ახალგაზრდა დამწეები მსახიობისათვის ქართული სცენის ჯადოქართა გვერდში ამოდგომა და მაყურებლის სიმპათიის, კეთილგანწყობის მოპოვება არც ისე ადვილი იყო. თუ იმასაც დავემატებთ, რომ ახალგაზრდა ვალერიან გუნიას პირველ ნაბიჯებს ქართულ სცენაზე მაშინდელი პრესა მაინცდამაინც დიდი აღფრთოვანებით არ შეგებებია, გასაგები იქნება, როდენ დიდი ნებისყოფა, შემართება, დაუოკებელი წვა და სურვილი უნდა ჰქონოდა ახალგაზრდა კაცს, რომლის პირველ ნაბიჯებს მაშინდელი რეცენზენტები უკიყინებდნენ: „დრამატოზმის სათანადო განვითარებას ვერ ახერხებს, თავსა და ხელეებსაც უუნაროდ იქნევს ხოლმე“, რომ სლ მოკლე ხანში გარდაექმნა თავისი თავი, დაეტოვებინა ჰაბუკური უღარდებობა და სცენისადმი დაუოკებელი სიყვარულით გულანთებული ახალგაზრდა კაცი, რომლის შესანიშნავი გარეგნობა და მძლავრი, ეღერადი ხმა მაყურებელს ატყვევებდა, სულ მალე ქართველი ხალხის საყვარელი მსახიობი გამხდარიყო.

ავტორი ხატოვანი ენით აცნობს მკითხველს მე-19 ს. 80-იან წლებს. ეს ის პერიოდია, როდესაც მიმდინარეობს ბრძოლა მუდმივი ქართული თეატრის აღდგენისათვის. თბილისში სათავადაზნაურო ბანკში ილია ჭავჭავაძის თავმჯდომარეობით 1879 წლის მაისში იმართება თათბირი ქართული თეატრის საკითხზე. გადაწყდა დაარსებულყო ქართული დრამატული საზოგადოება, რომელსაც თეატრის საქმე უნდა წარემართა. წესდების შედგენა ნიკო ნიკოლაძეს დაევალა. 21 მაისს გრ. არწრუნის თაოსნობით სასახლის ქუჩაზე, ქარვასლაში გაიხსნა თეატრი, რომელიც ქართული და სომხური წარმოდგენებისათვის იყო განკუთვნილი. იბეჭდება ილია ჭავჭავაძის, ს. მესხის, პ. უმიკაშვილის, ა. წერეთლის წერილები ქართულ თეატრზე.

ღა აი, ასეთ პერიოდში, 1863 წელს ვ. გუნია ვასო აბაშიძის წინადადებით პრო-

ფესიულ სცენაზე ბედს ცდის სამსახიობო ხელოვნებაში. დებიუტი შედგა ვილის პიესაში „მეფე და პოეტი“, სადაც პოეტ გრენგუალის როლს ასრულებს. იწყება ახალგაზრდა მსახიობის შემოქმედებითი გზა... ავტორი გვამცნობს, რომ თეატრის ხელმძღვანელობას იმდენად მოსწონებია ვალერიან გუნია, რომ დაუსვამს მისი რუსეთში სასწავლებლად გაგზავნის საკითხი. მაგრამ საკმარისი აღმოჩნდა დიდი ილიას სიტყვები „...სჯობს აქ დარჩეს და აქ გამოადგეს სამშობლოს“, რომ ვ. გუნია კვლავ მშობლიური სცენის სამსახურშია.

ნათელა ურუშაძე მკითხველს საინტერესო დეტალს აწვდის. 1883 წლის 16 ოქტომბერს ვ. გუნია დაიბადა როგორც მსახიობი. იმავე წლის 18 დეკემბერს კი იგი საზოგადოებას წარუდგა როგორც დრამატურგი. ამ დღეს არწრუნის თეატრში დაიდგა ვ. გუნიას დრამა „უკანონო შვილი“. 1885 წლის 14 ივლისს ვასო აბაშიძის რედაქტორობით გამოვიდა გაზეთი „თეატრი“. თრი თვის შემდეგ, 1885 წლის სექტემბრიდან ვ. გუნია გაზეთის რედაქტორია. 1885 წლის ეურნალ „ივერიაში“ (ნომერი 1) იბეჭდება ვალერიან გუნიას პირველი მოთხრობა „მარინე ანუ კნენა ნექტარინა“. 1885 წლის დეკემბერში თეატრი დასადგმელად იღებს ვ. გუნიას მიერ გაცენიერებულ „კაკო ყაჩაღს“.

ვალერიან გუნიამ დიდი ცხოვრებით იცხოვრა. ნათელა ურუშაძემ შესძლო სრულყოფილად მიეტანა მკითხველამდე ქართული თეატრის მედროშის — ვალერიან გუნიას — ხელოვნების მსახურის. ღვაწლის მნიშვნელობა, რამეთუ: „თეატრი — მსახიობია, თუნდაც წამყვანი როლი დრამატურგს ეკუთვნოდეს და თეატრალური ხელოვნება, უწინარეს ყოვლისა, აქტიორული ხელოვნებაა“. (ე. ნემცროვიჩ-დანჩენკო).

შეხვედრები, განხილვები

12 ოქტომბერს სთმ კავშირში შეხვდნენ ვ. აბაშიძის სახ. სახელმწიფო მუსიკალური თეატრის კოლექტივს ქ. ოდესაში ჩატარებულ გასტროლებთან დაკავშირებით. თეატრის მიმდინარე რეპერტუარი, საგასტროლო სპექტაკლები და ქ. ოდესის პრესის ფურცლებზე გამოქვეყნებული რეცენზიები მიმოიხილა თეატრმცოდნე ვ. ქართველიშვილმა, რომელიც თან ახლდა თეატრს. თეატრის ამჟამინდელ შემოქმედებით სახეზე ისაუბრეს: საქ. სსრ სახალხო არტისტებმა ვ. სალარიძემ, თ. მერკვილიძემ, თეატრალური ინსტიტუტის მუსიკალური დისკიპლინების კათედრის გამგემ თ. აბაშიძემ, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა მ. გეგიამ, სსრკ სახალხო არტისტმა ზ. ანჯაფარიძემ, ჟურნალისტთა სა-

ხლის დირექტორმა ზ. რცხილაძემ, დრამატურგმა გ. ხუბაშვილმა.

20 ოქტომბერს სთმ კავშირში შეხვდნენ პანტომიმის სახელმწიფო თეატრის კოლექტივს, რომელიც გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკის ქალაქ კელნში გამართულ ფესტივალში მონაწილეობდა.

შეხვედრა გახსნა თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პირველმა მდივანმა, საქ. სსრ სახალხო არტისტმა ბ. კობახიძემ. ფესტივალში მონაწილე თეატრებზე ისაუბრა პანტომიმის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ამირან შალიკაშვილმა. საგასტროლო სპექტაკლები განიხილა თეატრმცოდნე ვაჟა ძიგუამ, რომელიც გასტროლებზე ახლდა თეატრს.

(გაგრძელება 92-ე გვერდზე)

რავიელ მამულაშვილი

განხილვა პედაგოგის

წიგნისა

„ცხელ გულზე“ დაწერილი ნეკროლოგის ბოლო აბზაცის აუცილებელი ფრაზა „დიდხანს დარჩება“ ან „სამუდამოდ დარჩება“ ყოველთვის არ მართლდება. დრო ისეთი მკაცრი და სამართლიანია, ამ ფრაზას რედაქციას უკეთებს.

არ გასულა დიდი დრო, რაც ქართული თეატრის მოდერნიზაციის გამოაკლდა შოთა ხუციშვილი, მაგრამ დროის ამ მცირე მონაკვეთშიც ერთბაშად, ყველაზე უფრო თვალშისაცემად გამოავლინა ის დიდი სიცარიელე, რომელიც ამ ბრწყინვალე ხელოვანის გარდაცვალებამ დატოვა. იგი იყო თავისთავადი, განუმეორებელი ტალანტით შემკული. შოთას ცხოვრებამ კიდევ ერთხელ შეგვახსენა: ნიჭიერმა ხელოვანმა მნიშვნელოვანი სულიერი ფასეულობა რომ შექმნას, თვითონ უნდა იყოს პიროვნება, ადამიანური ღირსებებით უხვად მომადლებული.

ამასთან დაკავშირებით ოცდახუთი წლის წინანდელი ფაქტი მახსენდება. გერმანიის სახ. გორის სახელმწიფო თეატრი თავის ახალ სეზონს ხსნიდა. ქალაქის კულტურული ცხოვრების ამ მნიშვნელოვან მოვლენას ადგილობრივმა გაზეთმა მთელი გვერდი დაუთმო. თეატრის მოყვარულთ წარუდგინა თეატრის დირექტორი, მთავარი რეჟისორი, ძველი და ახალი თაობის მსახიობები, მთლად ახლებდებიც. ისინი საუბრობდნენ თეატრის ამოცანებზე, პირად გეგმებზე, საოცნებო როლებზე და ა. შ. ეს გასაგებია და ბუნებრივი, ენა როგორ მომიბრუნდება ამ ადამიანთა, აწ უკვე ღვაწლმოსილ ადამიანთა სასაყვედუროდ. მაგრამ, ამავე გვერდზე დაბეჭდილია თეატრის ახალგა-

ზრდა მთავარი მხატვრის შოთა ხუციშვილის პატარა მიმართვაც მაყურებლისადმი. იგი ასეა დასათაურებული: „არიან ადამიანები კულისებშიც“. ახალგაზრდა კაცი დარბაისლური ტონით განუმარტავს მაყურებელს, რომ თეატრში მუშაობენ გარეშე თვალისთვის უჩინარი ადამიანები, რომელთა გვარებს ვერ ამოიკითხვენ ვერც აფიშებში და ვერც სპექტაკლის პროგრამებში. მაგრამ მათი გარჯა ისევეა დასაფასებელი, როგორც წამყვანი მსახიობის ან რეჟისორის. ესენია: მკერავი, დურგალი, სცენის მემანქანე, გამნათებელი.

ამ ფაქტს, მგონი, ზედმეტი გაშიფრვა აღარ სჭირდება.

შოთა ხუციშვილი სპექტაკლის სრულუფლებიანი თანაავტორი იყო.

აი, მისი აზრი სცენოგრაფიის შესახებ:

„თეატრალური მხატვრისათვის, უპირველეს ყოვლისა, აუცილებელია ნოვატორობა, გამომგონებლობა, ბრძოლა რუტინის წინააღმდეგ, ფაქტურის გრძნობა და განცდა, რომ არაფერი ვთქვათ ისეთ სინთეზურ ხელოვნებაზე, როგორცაა რეჟისურა, მსახიობის ინდივიდუალობა, მუსიკა, ქორეოგრაფია, განათება, გრიმი, კოსტუმი, აგრეთვე ლიტერატურული პროდუქციის ღრმა ცოდნა, სპექტაკლის არქიტექტონიკა და ფერწერა. ყველაფერ ამის იგნორირება გამოიწვევდა დრამატული ნაწარმოების გაფორმებას და არამის იდეურ-მხატვრულ გადაწყვეტას... იდეურ-მხატვრული გადაწყვეტა შემოქმედებითი აზროვნების უმაღლესი გამოვლენაა, რაც შეეხება გაფორმებას — ეს მალაქების ვიტრინების საქმეა.“ (გაზ. „გამარჯვება“, 1980, №6).

შოთა ხუციშვილი ამ პრინციპის ერთგული იყო სიჭაბუკიდან სიცოცხლის ბოლომდე.

ამასთან დაკავშირებით მინდა ერთი ამბავი გავიხსენო.

გორის თეატრმა დამავალა, პიესა დამწერა სამამულლო ომის გმირ თინა იო-



სენიძეზე. ჩემი ამოცანა ახალბედა დრამატურგისთვის ძალზე საპატიო და საპასუხისმგებლო იყო. ჩავედი თინას მშობლიურ სოფელ თორტიზაში. ვნახე და ვესაუბრე გმირის მშობლებს, ძმას, ნათესავებს, ახლობლებს, მეგობრებს, თანასოფლელებს, ერთი სიტყვით, დამიგროვდა უამრავი მასალა, რომლის საფუძველზეც შეიქმნებოდა თინა იოსების სახის აღდგენა იმგვარად, რომ თინას ახლობლებსა და თანასოფლელებს დაეჭვებინათ. მასალა კი შევაგროვე, მაგრამ პიესის ქარგის მოფიქრება გამიჭირდა: მოქმედება უნდა გაშლილიყო თორტიზაშიც და ბრძოლის ველზეც (ჩრდილოეთ კავკასიაში, ბილტიისპირეთში). როგორ დამგვეშირებინა ეს ორი სამოქმედო ასპარეზი, ერთმანეთისაგან დაშორებული ასეული კილომეტრებითა და განსხვავებული ხასიათით?

აი, სწორედ იმ ხანებში შემხვდა შოთა ხუციშვილი და მითხრა:

— ფარდაზე რომ ჩამოვკიდოთ დიდი სამკუთხა წერილი-კონვერტი, ფრონტიდან გამოგზავნილი, ზედ ეწეროს: გორის რაიონი, სოფ. თორტიზა, დავით იოსებისძე. რას იტყვი?

უზომოდ გაეოცდი. თურმე თეატრის მხატვარი უკვე მუშაობდა ჭერ კიდევ დაუწერელი პიესის მხატვრულ გადაწყვეტაზე!

პიესის წერას იმ დღეებზე შევუდექი. ამ სამკუთხა წერილმა აკიმა პიესის ეპიზოდები. პიესის პრემიერაზე მაყურებლის პირველი ტაში, ფარდის გახსნისთანავე, სპექტაკლის მხატვარს ერგო.

„გ. ერისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე „ზავის“ გადაწყვეტამ იმიტომაც გაიმარჯვა, რომ რეჟისორს მტკიცე საყრდენ ძალად გვერდში მხატვარიც უდგას. შ. ხუციშვილის მხატვრობა-მკაცრი და კონკრეტული, გულმოდგინედ და დეტალურად ავლენს ნაწარმოების მძაფრ დრამატულ ხასიათს“ (ნ. შვანიტაძე).

რეჟე ავტორი სხვა სპექტაკლის (სეზილია ვალოტი) ნახვის შემდეგ წერს: „მაყურებლის დიდი უურადლება მიიქცია მხატვარმა შ. ხუციშვილმა, რომელიც სპექტაკლის ნამდვილი თანაავტორია“. რეჟისორმა თ. მესხმა 1971 წელს ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“ დადგა. უურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ (1971, №8) რეცენზენტის პირით საზოგადოებას აუწყებდა რომ გარსია ლორკას ტრაგედია „სისხლიანი ქორწილი“ ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი იყო თ. მესხის შემოქმედებაში. დრამად ვარდარწმუნებული, პატივცემული რეჟისორი ახლაც სიამოვნებით იხსენებს, რომ იმ დროისთვის თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი შ. ხუციშვილთან შემოქმედებითი თანამშრომლობის შედეგად შექმნა, რომ „თ. მესხმა მხატვარ შ. ხუციშვილთან ერთად სპექტაკლს ორიგინალური ფორმა და შესანიშნავი მხატვრული გადაწყვეტა მოუძებნა“.

შ. ხუციშვილს საქართველოს მრავალ თეატრში მხატვრულად გაუფორმებია, ანუ, როგორც თვითონ იტყოდა, „იდეურ-მხატვრულად გადაუწყვეტა“ სპექტაკლები. იქნებოდა ეს დრამა, ტრაგედია, კომედია თუ მუსიკალური კომედია, ყველგან ბედნიერი იყო, რადგან ქეშმარიტი შემოქმედებითი წვითა და გუნდით მუშაობდა, მაგრამ მისი გამორჩეული, პირველი და ყოვლისმომცველი სიყვარული გორის თეატრი იყო, ამ თეატრთანა დაკავშირებული შ. ხუციშვილის, როგორც პიროვნების და ხელოვანის დავუკაცება და დაბრძენება. ბევრ რეჟისორთან უმუშავია და ეს მუშაობა არასოდეს უოფილა ვალის მოხდა. გორის თეატრი, ისევე როგორც ბევრი ე. წ. პერიფერიის თეატრი, „ქარვასლას“ წარმოადგენდა. სადაც, არცთუ იშვიათად „მომთაბარე“ მთავარი რეჟისორები თუ სამხატვრო ხელმძღვანელები ჩამოსხდებოდნენ, ზოგი ჩემოდანსაც არ გახსნიდა... და იწყებოდა რეპერტუარის თავდა-

ყირა ცვლა, ფასეულობათა გადაფასება, შემოქმედებითი პოზიციების (თუ წინამორბედი რეჟისორი მოასწრებდა მის ჩამოყალიბებას) ნგრევა, თეატრის ორგანიზმში დიდი წვალეებით მოწესრიგებული არტერიული წნევის ხელახლა მოშლა და ა. შ. ძალზე მტკიცეხეულად განიცდიდა შ. ხუციშვილი საუვარელი თეატრის ამგვარ მდგომარეობას, როგორც განიცდის ადამიანი საკუთარ ქერქვეშ ახალი წვერის შემოსვლას. და რა ბედნიერი იყო, ბედნიერებას დანატრებული ბავშვივით აღტაცებული, როდესაც გაიგებდა, რომ გორის თეატრში გზავნიდნენ რეჟისორს, რომელსაც გორის თეატრი „ქარვასლად“ კი არა, ქართული ეროვნული თეატრის საიმედო ბურჯად მიაჩნდა და ნიჭიც ჰქონდა და სურვილიც ამ ბურჯის გამაგრებისა. მადლობა ღმერთს, შ. ხუციშვილს ასეთ რეჟისორებთანაც საქმოდ მოუწია მუშაობა და სწორედ ის წლები იყო მის ცხოვრებაში ყველაზე ნაყოფიერი.

ეს პატარა წერილი მინდა დავამთავრო ფარნაოზ ლაპიაშვილის სიტყვებით, შ. ხუციშვილის შემოქმედების განხილვისას რომ თქვა:

„როგორ არ გავს მისი ძარღვიანი მეტაფორული აზროვნება ზოგიერთ თანამედროვე მხატვრის დაწრეთილ, მაგრამ ამპარტავნულ პოზას, რომლითაც უზომოდ თავი მოგვაბეზრეს ზოგიერთმა სექტაკლებმა, სადაც ფერით, ხაზით თუ დინამიკური მახასიათებლობით უნიჭოდ შეკოწიწებული „მეტაფორა“ გამოიყენება როგორც პრეტენზიულად ავტონომიური და უცხო სხეული, გამოტილი სცენურ სივრცეში. („საბჭოთა ხელოვნება“ 1984, № 10).

ფარნაოზ ლაპიაშვილი ის კაცია, რომელსაც თამამად და უყოყმანოდ ენდობა ქართული თეატრის მომავალი ისტორიკოსი.

თ ე ა ტ რ ი ს

მ ხ ა ტ ვ ა რ ი

უჩვეულო კრძალვა, ტაქტი და რიდი სუფევდა იმ დღეს კ. მარჯანიშვილის თეატრში. არ ვიცი, მეჩვენებოდა თუ ასე იყო, ღიმილიც კი დაფარული ჩანდა სექტაკლზე მოსულ ახალგაზრდებს შორის, რომელთა ბუნება ვერასდროს ითმენს დაოკებას, მორჩილებას. თანამედროვე ჩაცმულობა რომ არა, კაცი იფიქრებდა, გასული საუკუნის რჩეულ არისტოკრატთა შეკრებასთან გვაქვს საქმეო, ან პიესა ელინთა რომელიმე ტრაგედიიდან თამაშდება და თეატრში მოსული მყურებელი თავიდანვე ქმნის სევედიან განწყობილებასო. თუმცა, ეს ასე როდი იყო. გორის სახელმწიფო თეატრის აფიშა გვაუწყებდა, რომ კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში შედგება პრემიერა კ. ლორთქიფანიძის ნაწარმოების მიხედვით შექმნილი პიესისა „მთას დაუბრუნდა მთიელი“, რომლის დადგმა რეჟისორ ი. კაკულიას ეკუთვნის, ხოლო მხატვრობა... წინააღმდეგობა გარდაცვლილ შოთა ხუციშვილს.

აფიშაში, ბუნებრივია, ვერ მოესწრო მისი გვარის შავი ჩარჩოთი გამოყოფა. ეს ცნობა იყო მიზეზი, რომ ყველა, დიდი თუ პატარა, ასე მოწიწებით ექცეოდა მის ნათელ ხსოვნას და დარბაზში შემოსული სცენაზე დაკიდებული ვეებერთელა ზარის შემხედავი მონუსხულივით ჩერდებოდა და გონებაში პარალელს ავლებდა დადუმებულ ზარსა და მის ყოფას შორის.



ზარი გახდა მისი ფუნჯის ბოლო მონასში, მისი ბედისწერის სიმბოლო. წარმოდგენა დაიწყო. უკანა ფარდის წინ მწკრივად მიყუდებული ცელები, რომლებიც სახელდახელო ღობეს მოგაგონებენ, ოდნავ შეირხნენ, ამოძრავდნენ და სცენაზე ცხოვრება დაიკვიდრდა. ზარი, ცელები და წისქვილის ქვა. სამი დეტალი, სამი საგანი შემდგომში შექმნიან ისეთ სიმბოლურ სახეებს, ისე მოგაქცევენ ცხოვრების ორომტრიალში, რომ გეგონება, ცალკე-ცალკე ნამდვილ საგნებთან მაქვს საქმეო. ასეთი ძუნწი გადაწყვეტა სცენისა დამახასიათებელი ნიშანსვეტია შოთას შემოქმედებაში.

მე ძალიან ახლოს ვიცნობდი შოთას, ვიცნობ მის სცენოგრაფიას და ვიცი, რომ ამ მხატვრის ნამუშევარში ვერ ნახავთ სპექტაკლს, რომელშიც არ იყოს რაციონალური, დინამიური და უზადოდ მეტყველი დეტალები, რომლებიც შენს თვალწინ ვითარდებიან, ცოცხლობენ და ქმნიან ერთ მთლიან გამას ეგზოტიკური ფერებითა და სახიერებით („ბებერი მეზურნეები“, „ზვავი“, „უბედურება“, „მსხვერპლი“, „ჭირვეულის მორჯულება“ „ვისია ვისი?“, „ახალგაზრდა გვარდია“, „ცეკვის მასწავლებელი“ და ა. შ.). დრამატულ ნაწარმოებში ღრმად წვდომის უნარი, მხატვრული ტაქტი გააზრებული მასალა, რეჟისორს ფანტაზირების უსაზღვრო საშუალებას უქმნის. გამონაკლისი არც ეს სპექტაკლი იყო... მე ვხედავდი, როგორ იძაბებოდა სცენაზე ცხოვრება, როგორ ცოცხლდებოდა ყოველი საგანი და როდესაც პირველად ამოძრავდა გაყუჩებული ზარი და მისმა გრძელმა ენამაც მძლავრად შემოჰკრა, გულმა რეჩხი მიყო, გამახსენდა მასთან ნათქვამი: — შოთა, ამ ბოლო დროს ძალიან დაეწაფე ზარებით სპექტაკლების გადაწყვეტას (მხედველობაში მქონდა მისი „განკიცხული“, „უბედურება“, „მსხვერპლი“) ეს რეჟისორის ჭირვეულობაა თუ შენი ბუნების გამოძახილი? შოთა დაეფიქრა...

მე ვხედავ, რომ მის სახეს სცენაზე მილი გადაეფინა და სანამ პასუხს მეტყუოდა, ჩემს ნათქვამს ანალიზი გავუკეთე: შოთა ისეთი მხატვარი არ იყო, ზოგიერთივით მხოლოდ ფორმას გამოჰკიდებოდა. სანამ მასალას თავის ბუნებაში არ გადახარშავდა, სანამ ღრმა ანალიზს არ გაუკეთებდა, ისე ესკიზს არ მოგიტანდა. რა კარგად თქვა მასზე ფ. ლაპიაშვილმა: „მხატვარ შოთა ხეციშვილისათვის ერთნაირად შინაგანია ქირი და ლხინი ამ დალოცვილი მიწა-წყლის და ვფიქრობ, ამით ხომ არ არის განპირობებული მისი შემოქმედებისათვის ნიშანდობლივი განსაკუთრებულობა ხედვისა, უშუალობა განცდისა და გამომსახველობითი სისადავე, რომელშიც ესოდენ ძალუშად იკითხება ხალხური ინტონაციები და იქნებ, ამიტომაც იღუშალებასთან წილნაყარი დუმილი მხატვრისა აღიქმება, როგორც საქვეყნო ღაღადისი ხელოვნებაში“. — დიდებული შეფასებაა! — „არა, რეჟისორის ჭირვეულობა რა შუაშია“ — წარმოთქვა მან — „აბა, ერთი მოიგონე ჩვენი ხალხური გამოთქმებიდან, ლიტერატურიდან, რამხელა ღრმა შინაარსი აქვს ზარს. ზარი გლოვაც არის და სიხარულიც. აბა, ბიბლიას გადახედე? ქრისტეშობი, თუ აღდგომის დროსაც ირეკება ზარი, გარდაცვალების დროსაც. მაგრამ ეს ერთი ზარი სხვადასხვა ცნობებს გამოხატავს. „მწუხარე არის, ვით გლოვის ზარიო“, უთქვამს ილიას, „შემოჰკარით გამარჯვების ზარი,“ უთქვამს მეორეს. „უბედურებასა“ და „მსხვერპლში“ ადამიანის ბედს დავუკავშირე მრავალი ზარი და მათი დუხჭირი ცხოვრება ჯაჭვის რგოლებით შეეკარი. მსხვერპლად შეწირვის ნიშნად დიდი როდინი დავდგი და ზემოდან შუქი ჩამოვუშვი იმ მიზნით, რომ სინათლისკენ ლტოლვა მხოლოდ ამქვეყნიური ვარამით და ვიშვივით არ განისაზღვრება, „განკიცხულში“ კი ზარს სიმბოლური დანიშნულება აქვს“ — კო, „მართალია“, — დავემოწმე მე...



ისევ გაგხედე სცენას. ჩემს წინ ზარი ახალი ცხოვრების დამამკვიდრებელ სიმბოლოდ იქცა. ზეალმართული ცვლები კი ამ ცხოვრებისათვის შემართულ თოფებად იღვწენ. — „დიდებულა“ — წარმოუთქვი მე და ისევ მიგყევი ფიქრებს...

ჩვენი ახალგაზრდობის წლებში თბილისიდან გორში მატარებლით დავდიოდით. იგი, როგორც მთავარი მხატვარი, მე, როგორც დამდგმელი რეჟისორი. მაშინ მას გორში ბინა არ ჰქონდა. ერთ სპექტაკლზე ვმუშაობდით. ხშირად იცქირებოდა ფანჯარაში და თუმცა ათასჯერ, ათითასჯერ უნახვს ეს ადგილები, მაინც უყვარდა გამოთქმა: „ნახე, რა ლამაზია, ბიჭო!“ ჯვარს რომ მივეუახლოვდებოდით, იტყოდა: — „არა, სხვაგვარად აგება ვერც წარმომიდგენია“. ხარფუხში გაზრდილს, ბუნებით მშვიდს, ბუნებამ იუმორიც დაანათლა და უნდა გენახათ, რა სახეებით წარმოგვაჩენდა ამხანაგების წინაშე, თუ რაიმე შემთხვევა მიეცემოდა ჩვენს გასათამაშებლად.

იუმორის გრძნობა სპექტაკლების გაფორმებაშიც და ტიპაჟების შექმნაშიც ეხმარებოდა, განსაკუთრებით, თუ კომედიაზე მუშაობდა. შოთა მხოლოდ მხატვარი არ იყო. იგი თავისებურად დგამდა კიდევაც სპექტაკლებს. ყველა მიზანსცენას გაიზარებდა და ისე მოიტანდა ესკიზებს, მოქმედი გმირების ყველა სახეს ხედავდა. თუ მიზანსცენები მის ჩანაფიქრს არ ეგუებოდა, ან რეჟისორი ვერ იყენებდა მოცემულ გარემოს ისე, როგორც საჭიროა დანაწიებით იტყოდა: — „რა ერთ ადგილას შეგიყრია ეს ხალხი, ადგილი არა გაქვს, თუ დეკორაცია არ გეხმარება, სივრცეს ათვისება სჭირდებაო“. ანდა, თუ მსახიობი ვერ ხედავდა როლს ისე, როგორც მისი და რეჟისორის ჩანაფიქრი ითხოვდა, არ მოშვებოდა, სანამ არ გააგებინებდა.

ერთი ასეთი შემთხვევა მაგონდება ჩვენი ერთობლივი მუშაობიდან. 1961

წლის შემოდგომაზე თეატრის კამერაში ლმა დირექტორმა გედეონ ნაგროზაშვილმა გადმომცა გ. ივანიშვილის კომედია „ქორწილი წყნეთში“ და მითხრა: „ნახე ერთი, აქედან კარგი თანამედროვე კომედია უნდა გამოვიღოს“. მე სწრაფად გადავიკითხე და პიესა მომეწონა. განსაკუთრებით პირველი მოქმედება. გორის თეატრის კოლორიტული მსახიობებიც ზედამოჭრილად მოერგნენ გმირებს და პიესა მაშინვე გადავეცი შოთას წასაკითხად. „წაიკითხე და ვილაპარაკოთ-მეთქი“. პიესა მასაც მოეწონა. მე ჩემი გადაწყვეტა ვუთხარი, გმირებიც დაეახასიათე, ასე ვხედავ მეთქი და დავიწყეთ მუშაობა. რამდენიმე ხანში პიესის ესკიზი მზად იყო, შოთასაც თავისებურად გაეზარებინა დეკორაციები. უკვე ჩანდა, რომ სპექტაკლი გროტესკში უნდა გადაწყვეტილიყო. ერთ-ერთ მთავარ როლზე დავნიშნე ჩვენი სასიქაღულო მსახიობი შალვა ხერხეულიძე, მაგრამ ხერხეულიძე თეატრში ყოველთვის გმირებს, ჭინტლემნებს, არისტოკრატებს თამაშობდა და ახლა კომედიაში, თანაც გროტესკულ როლში უნდა გამოსულიყო და როგორ შეძლებდა გმირის ასე დანახვას, დიდად გვაფიქრებდა. მდგომარეობას ისიც ართულებდა, რომ თუ ოდნავ სიყალბე ან გადათამაშება მოუვიდოდა, სახე მნიშვნელობას დაკარგავდა. ამის საშუალებას კი ყველაფერი იძლეოდა და მათ შორის შესანიშნავად დაწერილი მუსიკა, რომელიც მაშინ ჩემი თხოვნით ახალგაზრდა კომპოზიტორმა გია ყანჩელმა დაგვიწერა. (არა ვკონებ, ადრე ჰქონოდა დაწერილი მუსიკა სპექტაკლისათვის. პირველად გორის თეატრში (მოვიდა). მაგინდისთან მუშაობის დროს ჩვენი შიში გამართლდა, ბატონი შალვა როლს სხვა გზით ეწეოდა, მე კი სხვას მივეუთითებდი. ვიფიქრე, მიზანსცენებზე გადასვლის დროს პრაქტიკულად დაინახავს მეთქი, მაგრამ არც იქ გამოვიდა რამე. მაშინ შოთას შევიჩვილე და ვთხოვე რეპეტიციაზე და-

მეცნიერული

ეტიუდი ოთხი მსახიობისათვის

მოქმედი პირნი:

დიუპონი, დიურანივით აცვია.

დიურანი, აცვია დიუპონივით.

მარტენი, ამასაც მათებრ აცვია.

მშვენიერი ქალი — სცენაზე გამოსვლისას შლიაპა ახურავს, მოსასხამი ან ქურჩი მოუსხამს. ხელთათმანები, ძვირფასი ფეხსაცმელი, კაბა და სხვა ამგვარი ამშვენებს. ხელში ჩანთა უჭირავს.

მარცხნივ კარია. შუა სცენაზე შავიდა დგას, რომელზეც უბრალო, ან ნოზისებური გადასაფარებელი გადაუფარებიათ. იგი იმდენად გრძელია, რომ იატაკამდე სწვდება. ასე უფრო მოსახერხებელი იქნება ტრიუკების გათამაშება.

მაგიდაზე ყვავილების სამი ქოთანნი დგას. ოთახში საეარძელი, ან ტახტი დაუდგამთ.

სენა პირველი და მრთაღმართი.

იხსნება ფარდა. ძალზე აღგზნებულ დიუპონს ხელები ზურგზე შემოუწყვია და მაგიდის ირგვლივ ჩქარი ნაბიჯით მიმოდის. სწორედ ასევე მიმოდის აღვლებული დიურანიც. ერთმანეთის პირისპირ რომ აღმოჩნდებიან, ერთიმეორეს ზურგს აქცევენ. ასე მიმოდინ მაგიდის ირგვლივ.

დიუპონი. არა...

დიურანი. დიახ.



დიუპონი. არა...

დიურანი. დიახ, დიახ...

დიუპონი. არა...

დიურანი. დიახ!

დიურანი. მე კი გეუბნებით, რომ არა-მეთქი. ფრთხილად, ყვავილებს არ წამოედოთ!

დიურანი. მე კი გეუბნებით დიახ, დიახ! ფრთხილად, ყვავილები!

დიუპონი. და მაინც — არა და არა!

დი უ რ ა ნ ი. სწორედ რომ დიახ! კიდევ ერთხელ გეუბნებით ასეა-მეთქი!

დი უ პ ო ნ ი. რამდენიც გენებოთ, იმდენჯერ სთქვიოთ, მაგრამ მაინც რომ არ არის ასე! ოცდათორმეტჯერ მითქვამს არა-მეთქი!

დი უ რ ა ნ ი. ფრთხილად, ყვავილები!

დი უ პ ო ნ ი. ყვავილებს არ წამოედოთ, ფრთხილად!

დი უ რ ა ნ ი. აბეზარი ვინმე ხართ, ისეთი აბეზარი ხართ, შეიძლება გაგიუდღეს კიდეც კაცი!

დი უ პ ო ნ ი. მე კი არა, თქვენ, თქვენ, თქვენ, სწორედ თქვენა ხართ ასეთი. აბეზარი, აბეზარი!

დი უ რ ა ნ ი. თავდაც არ იციოთ. რას ამბობთ, აბა, ეს რამ გათქმევინათ? ყვავილები! მე სულაც არა ვარ აბეზარი. რატომ ამბობთ, რომ მე აბეზარი ვარ?

დი უ პ ო ნ ი. იმასაც კითხულობს აბეზარი რატომ ვარო! არა, მე თქვენ მაოცებთ.

დი უ რ ა ნ ი. არ ვიცი, გაოცებთ მე თქვენ თუ არა, იქნებ, მართლაც გაოცებთ, მაგრამ მე მაინც მინდა ვიცოდე, რატომ ვარ აბეზარი. ჭერ ერთი, მე არა ვარ აბეზარი...

დი უ პ ო ნ ი. არა ხარა? თქვენ იჩემებთ, თავს იკლავთ, დაბეჭითებით გაიძახით აბეზარი არა ვარო, მაშინ როცა მე არაერთგზის დაგიმტკიცეთ, რომ...

დი უ რ ა ნ ი. არაფერიც თქვენ არ დაგიმტკიცებიათ... ეს მტკიცება კი არა, სისულელეა! მე თქვენ ვერ დამარწმუნებთ! აბეზარი სწორედ თქვენა ხართ! მე არა ვარ აბეზარი.

დი უ პ ო ნ ი. ხართ!

დი უ რ ა ნ ი. არა!

დი უ პ ო ნ ი. სწორედ რომ ხართ!

დი უ რ ა ნ ი. სწორედ რომ არა ვარ!

დი უ პ ო ნ ი. კი, კი, ხართ!

დი უ რ ა ნ ი. არა, არა, არა!

დი უ პ ო ნ ი. და მაინც ხართ!

დი უ პ ო ნ ი. მე კი გეუბნებით რომ არა!

დი უ პ ო ნ ი. კიდევ ერთხელ გეუბნებით — თქვენ აბეზარი ხართ!

დი უ რ ა ნ ი. რამდენჯერაც გენებოთ, იმდენჯერ გაიმეორეთ, არა და არა, არა და არა, მე აბეზარი არა ვარ!

დი უ პ ო ნ ი. რა საშინელებაა! ასეთი აბეზარი კაცი არსად მინახავს, თავად განსაჯეთ...

დი უ რ ა ნ ი. ეგ პირველად მე გითხარით — ახლა ყვავილებს გადმოაგდეებთ... ასე რომ ერთმანეთში ნუ აურევთ, ვინ რა თქვა. მე მოგიწოდებთ პატიოსნებისაკენ — გამოტყდით, რომ სწორედ თქვენა ხართ აბეზარი!

დი უ პ ო ნ ი. რატომ უნდა ვიყო აბეზარი? არა! მე მართალი ვარ, და რადგან მე მართალი ვარ, აბეზარი როგორ ვიქნები! და იმდენად რამდენადაც თქვენ თავად აღნიშნეთ, რომ მე სწორი ვარ, მე სწორედ რომ ალალ-მართალი ვარ...

დი უ რ ა ნ ი. ეს როგორ! თქვენ ხართ მართალი მაშინ, როცა სწორედ მე გახლავართ მართალი?!

დი უ პ ო ნ ი. გთხოვთ მომიტყევოთ, მაგრამ მართალი მე ვარ...

დი უ რ ა ნ ი. არა, მე.

დი უ პ ო ნ ი. არა, მე.

დი უ რ ა ნ ი. არა, მე.

დი უ პ ო ნ ი. არა, მე.

დი უ რ ა ნ ი. არა, მე.

დი უ პ ო ნ ი. არა.

დი უ რ ა ნ ი. არა.

დი უ პ ო ნ ი. არა.

დი უ რ ა ნ ი. არა.

დი უ პ ო ნ ი. არა.

დი უ რ ა ნ ი. არა.

დი უ პ ო ნ ი. არა.

დი უ რ ა ნ ი. არა! ფრთხილად ყვავილები!

დიუპონი. ყვავილები, ნელა!
მარტენი (შემოდის). აი, როგორც
იქნა, შეთანხმდით კიდეც!
დიუპონი. (დიურანზე მიათითა.) არა
და არა! მე სულაც არ ვეთანხმები
მას.
დიურანი. (დიუპონზე მიათითა) მე
ამას არ ვეთანხმები.
დიუპონი. იგი ჭეშმარიტებას უარ-
ყოფს..
დიურანი. იგი უარყოფს ჭეშმარი-
ტებას.
დიუპონი. სწორედ ეს უარყოფს ჭე-
შმარიტებას და არა მე.
დიურანი. ჭეშმარიტებას სწორედ ეს
უარყოფს და არა მე.
მარტენი. იცით რა... ნუ იქნებით
ასეთი იდიოტები, ფრთხილად, ყვა-
ვილები... უოველთვის არ არის აუ-
ცილებელი, რომ პერსონაჟები სცე-
ნაზე უფრო უეუჩინი იყვნენ, ვიდრე
ცხოვრებაში არიან.
დიურანი. ჩვენ ისეთნი ვართ, როგო-
რნიც ვართ.
დიუპონი. (მარტენს). ამას გარდა, მე
მაღიზიანებს ეგ თქვენი სულელური
სიგარა.
მარტენი. ვილაცას ეგონება, რომ
თქვენ არ მაღიზიანებთ მე. ხელები
წურგზე შემოგიდვიათ და დარბიხა-
რთ დაქოქილი მანქანებივით. რაღაც
მინც დაუთმეთ ერთმანეთს. იმდენს
დარბიხართ, თავი მიბრუის. და სა-
ერთოდ — თქვენ ახლა ამ ქოთნებს
გადმოგადებთ.
დიურანი. მე კი სადაცაა პირისღებო-
ნება ამიტყდება მაგ თქვენი სიგარის
კვამლის გამო. მთელი დღე ისე აბ-
ოლებთ, თითქოს ორთქლმავალი
იყოთ.
მარტენი. განა მხოლოდ ორთქლმა-
ვლები ბოლავენ.
დიუპონი. (მარტენს). როგორც შებო-
ლილი ორთქლმავალი.

მარტენი. (დიუპონს). ძალაღმსწერი
ური შედარებაა. არავითარი წარმო-
სახვა, არავითარი ფანტაზია.
დიურანი. (მარტენს). ცხადია, წარ-
მოსახვა ძალზე შორსაა დიუპონის-
გან, მაგრამ თქვენ? არც თქვენ გა-
გაჩინათ იგი.
დიუპონი. (დიურანს). არც თქვენ, ჩე-
მო ძვირფასო დიურან, არც თქვენ
გაგაჩინათ წარმოსახვა.
მარტენი. (დიუპონს). არც თქვენ,
ჩემო ძვირფასო დიუპონ!
დიუპონი. (მარტენს). თქვენც ასევე,
ჩემო ძვირფასო მარტენ!
დიურანი. (დიუპონს). თქვენც, ჩემო
ძვირფასო დიუპონ და ნუ მეძახით
ჩემო ძვირფასო დიურანს. იმიტომ,
რომ მე არა ვარ თქვენი ძვირფასი
დიურანი.
დიუპონი. (დიურანს). არც თქვენ, ჩე-
მო ძვირფასო დიურან, არავითარი
წარმოსახვა თქვენ არ გაგაჩინათ და
ნუ მეძახით მე ჩემო ძვირფასო დი-
უპონს.
მარტენი. (დიუპონს და დიურანს). ნუ
მეძახით ჩემო ძვირფასო მარტენს.
მე არა ვარ თქვენი ძვირფასი მარ-
ტენი.
დიუპონი. (მარტენს და დიურანს).
ნუ მეძახით, ჩემო ძვირფასო დიუპ-
ონს. მე არა ვარ თქვენი ძვირფასი
დიუპონი.
დიურანი. (მარტენსა და დიუპონს).
ნუ მეძახით ჩემო ძვირფასო დიურა-
ნს. მე არა ვარ თქვენი ძვირფასი
დიურანი.
მარტენი. ჭერ ერთი, ჩემი სიგარა
თქვენ არაფერს არ გიშავებთ. იმი-
ტომ რომ მე არ ვეწევი. ბატონებო,
ნება მომეცით გითხრათ: თქვენ მე-
ტისმეტად, მეტისმეტად.. მე უცხო
კაცი ვარ და შემძლია ობიექტურად
განვსაჯო.
დიურანი. მოდი, განსაჯეთ!



დიუპონი. განსაჯეთ, განსაჯეთ. იჩქარეთ!

მარტენი. ნება მომეცით, მთელი გულანხდითობით გითხრათ: ამ მეთოდით თქვენ ვერაფერს ვერ გახდებით. ჭერ უნდა მიადწიოთ შეთანხმებას თუნდაც ერთ საკითხზე. ამით თქვენ შექმნით ბაზას შემდგომი დისკუსიისათვის. აი, ამის შემდეგ იქნება შესაძლებელი დიალოგი.

დიუპონი (მარტენს დიუპონზე მიუთითებს). ამ მუსიკისთან დიალოგი შეუძლებელია. პირობები, რომელსაც ის გეთავაზობს, სრულიად მიუღებელია.

დიუპონი (მარტენს). მე სულაც არ ვაპირებ მივადწიო რაიმე შეთანხმებას. რა ფასადაც არ უნდა დამიჯდეს იგი და რამდენადაც მის მიერ შემოთავაზებული პირობები ერთობ ღირსებააყრილი კაცისათვისაა გამოწნული...

დიუპონი. რა თავხედობა! ეს ცდილობს დაამტკიცოს, რომ მე უღირს პირობებს გეთავაზობთ.

მარტენი (დიუპონს). ნება მომეცით. მოგახსენოთ ჩემი აზრი.

დიუპონი (დიუპონს). ბრძანეთ, გისმენთ.

მარტენი. ფრთხილად, ყვავილები!

დიუპონი. ახლავე მოგახსენებთ. თუნამდვილად გსურთ გამიგოთ! მაგრამ სწორად გამიგეთ. იმისათვის, რომ ვინმეს გაუგოთ, უნდა მოუსმინოთ. ეს კი ვერაფრით ვერ გაიგო მუსიკე დიუპონმა. საერთოდ კი მისი გაუგებრობა საყოველთაოადაა ცნობილი.

დიუპონი (დიუპონს). თქვენ ბედავთ იმის თქმას, რომ საყოველთაოადაა ცნობილი თუ როგორი გაუგებარი ვარ მე. თუმცადა, მშვენივრად მოგეხსენებათ, რომ სწორედ თქვენნი გაუგებრობაა საყოველთაოად ცნობი-

ლი. სწორედ თქვენ მულაქმანის ამბობთ გამიგოთ მე.

დიუპონი (დიუპონს). ოპო-პო-პო-პო! ასეთი რამ გსმენიათ? ამას ყველაფერს სამი თვის ბალლიც მიხვდება, სამი თვის პატიოსანი ბალლი (მარტენს). აბა, ერთი ყური უგდეთ...

დიუპონი (დიუპონს). აი, ეს მისმის. სწორედ თქვენ არ გსურთ გამიგოთ (მარტენს). არა, აბა, ერთი ყური უგდეთ. რას ბოდავს.

მარტენი. ბატონებო, ჩემო მეგობრებო, დროს ვკარგავთ. საქმეს შევუდგეთ. აი, თქვენ ყველანი ლაპარაკობთ, ლაპარაკობთ და ჭერ ხომ არაღერი გითქვამთ.

დიუპონი. (მარტენს). რა? მე არაფერი არ მითქვამს?

დიუპონი (მარტენს). რა? მე არაფერი არ მითქვამს?

მარტენი. უკაცრავად ვარ, მე განა ის მინდოდა მეთქვა, რომ თქვენ არაფერი გითქვამთ. არა, ასე არ არის.

დიუპონი (მარტენს). როგორ არა გრცხვენიათ იმის თქმა თითქოს ჩვენ არაფერი გვითქვამს და ეს სწორედ მაშინ, როცა სულ ახლახან თქვენ თვითონ სთქვით, რომ ვლაპარაკობთ, ვლაპარაკობთ და არაფერი არ გვითქვამს, თუმცადა, სრულიად შეუძლებელია ილაპარაკო და არაფერი არ სთქვა. თუ ვინმემ რაიმე სთქვა, ეს იმას ნიშნავს, რომ რაღაცა სთქვა.

მარტენი (დიუპონს). დავუშვათ, რომ მე მართლაც შემძლო მეთქვა, რომ თქვენ ლაპარაკობდით, ლაპარაკობდით და არაფერი გითქვამთ. მაგრამ მე ამით სულაც არ მითქვამს, რომ თქვენ მულამ ასე ლაპარაკობთ. ხომ შესაძლებელია ხმაც არ ამოიღოთ და ყველაფერი სთქვათ ან ბევრი, ძალიან ბევრი ილაპარაკოთ და არაღერი სთქვათ. ყველაფერი დამოკიდებულია სიტუაციასა და ადამიანზე, მაგრამ ამ ხნის განმავლობაში



თქვენ რა სთქვით? არაფერი! სრულად არაფერი არ გითქვამთ. ჰკითხეთ, ვისაც გნებავთ...

დიურანი (მარტენს აწყვეტინებს). ეს სწორედ დიუპონსე ითქმის, ლაპარაკობდა და არაფერი უთქვამს. მე კი...

დიუპონი (დიურანს). არა, სწორედ თქვენ ლაპარაკობთ და...

დიურანი (დიუპონს). სწორედ თქვენ...

მარტენი (დიუპონსა და დიურანს). არც ერთ თქვენგანს არაფერი...

დიურანი და **დიუპონი** (მარტენს). თქვენ, სწორედ თქვენ არაფერი...

მარტენი. არა!

დიუპონი. კი.

დიურანი (დიუპონსა და მარტენს). ლაპარაკობთ, ლაპარაკობთ და არაფერი არ გითქვამთ.

დიუპონი. მე არაფერი არ მითქვამს?

მარტენი და **დიურანი** (დიუპონს). სწორედ თქვენ

დიუპონი და **დიურანი** (მარტენს). არც თქვენ გითქვამთ რაიმე.

მარტენი (დიუპონსა და დიურანს). აი, თქვენ არაფერი არ გითქვამთ.

დიურანი (დიუპონსა და მარტენს). აი, თქვენ არაფერი არ გითქვამთ.

დიუპონი (დიურანსა და მარტენს). აი, თქვენ არაფერი არ გითქვამთ.

მარტენი (დიურანს). თქვენ!

დიურანი (მარტენს). თქვენ!

დიუპონი (დიურანს). თქვენ!

დიურანი (დიუპონს). თქვენ!

დიუპონი (მარტენს). თქვენ!

სამივე ერთად (ერთმანეთზე ათიოებენ). თქვენ, თქვენ, თქვენ!

(სწორედ ამ დროს შემოდის მშვენიერი ქალი).

ქალი. გამარჯობათ, ბატონებო! ფრთხილად, ყვავილები! (სამივე მამაკაცი მყისვე შეჩერდა და ქალისაკენ შეტრიალდა.) რატომ ჩხუბობთ, ჩემო ძვირფასებო?

დიუპონი. მოხვედით კიდევ, ჩემო ძვირფასო! მხოლოდ თქვენ შეგიძ-

ლიათ შეცვალოთ შექმნილი მარეობა.

დიურანი. დიახ, ძვირფასო, თქვენ ახლა ნახავთ, თუ რა არის უსაზღვრო სიცრუე.

მარტენი (დიურანს აწყვეტინებს). დიახ, ძვირფასო, ჩვენ ახლა ყველაფერს აგისწინით.

დიუპონი (მარტენსა და დიურანს). მე, მე ავუხსნი, თუ რა ხდება აქ. რადგან ეს მშვენიერი ქმნილება ჩემი საცოლეა.

(მშვენიერი ქალი უძრავად, დიმილმორეული დგას).

დიურანი (მარტენსა და დიუპონს). ეს მომხიბლავი ქმნილება ჩემი საცოლეა.

დიუპონი (ქალს). ძვირფასო, გააგებინე ამ ბატონებს, რომ შენ ჩემი საცოლე ხარ.

მარტენი (დიუპონს). თქვენ სცდებით, ჩემი საცოლეა.

დიურანი (ქალს). ძვირფასო, უთხარით ამ ბატონებს, რომ თქვენ ჩემი...

დიუპონი (დიურანს აწყვეტინებს). თქვენ სცდებით, ჩემია!

მარტენი (ქალს). უთხარით გეთაყვა, რომ თქვენ ჩემი...

დიურანი (მარტენს). თქვენ სცდებით, ეს ჩემი საცოლეა.

დიუპონი (ქალს). ჩემო ძვირფასო.

მარტენი (დიურანს). თქვენ სცდებით, ჩემია!

მარტენი (ქალს). ძვირფასო!

დიუპონი (მარტენს). სცდებით, ჩემია!

მარტენი (ქალს). უთხარით გეთაყვა, უთხარით, რომ...

დიურანი (დიუპონს). სცდებით, ჩემია.

დიუპონი (ქალს ხელი ჩააქვს და თავისკენ ეჭაჩება). -ო, ძვირფასო. (ქალს ფეხსაცმელი წასძვრა).

დიურანი (ქალს მეორე ხელში სწვდა და მთელი ძალით ცდილობს მიიზიდოს). **ნება მომეცით გაცოცოთ.** (ქალს მეორე ფეხიდანაც წასძვრა ფეხსაცმელი, ხელთათმანი კი დიურანს შერჩა ხელთ).

მარტენი (ყვავილის ქოთანი აიღო და ქალი თავისკენ შემოაბრიალა). **მიიღეთ ჩემგან ეს თიავული.** (ყვავილის ქოთანი ქალს შეაჩეჩა).

ქალი. გმადლობთ.

დიუპონი (ქალი თავისკენ შემოაბრუნა და ყვავილების მეორე ქოთანი მიაჩეჩა). **მიიღეთ ეს ღვთიური ყვავილები.** (ქალმა რაღაცას წამოაქრა ფეხი და შლიაპა წასძვრა).

ქალი. მადლობელი ვარ, დიდი მადლობა.

დიურანი (ქალი თავისკენ შემოაბრიალა და მესამე ქოთანი მიაჩეჩა). **ეს ყვავილი ისევე გეკუთვნით თქვენ, როგორც ჩემი გული.**

ქალი. ღმერთო ჩემო, ღმერთო ჩემო! (ხელებში ქოთნები უჭირავს, აჩრტომ ჩანთა დაუვარდა).

მარტენი (გააფთრებული შემოატრიალა ქალი თავისკენ და ღრიალებს კიდეც). **მაკოცე, მაკოცე ჩემო ძვირფასო!** (ქალს ქერქი გადასძვრა).

დიურანი (მარტენის მოქმედებას იმეორებს). **მაკოცე!**

დიუპონი (მარტენისა და დიურანისაგან). **მაკოცე!**

ამგვარი თამაში ერთხანს გრძელდება. თანდათან ქალს ხელიდან დასცვივა ყვავილების ქოთნები, მისი ტანსაცმელი სხვადასხვა მხარეს ცვივა. ქალს ხან ერთი მოიგდება ხელთ, ხან მეორე, ხანაც — მესამე. ასე რომ იგი ხელიდან ხელში გადადის, ეს ამბავი მაგადის ირგვლივ ხდება, ყველანი მაგადის ირგვლივ მიმობრუნდებიან. მერე დიურანმა ხელი წაქვლიჯა ქალს და სიხარულით აქანავებს მას, დი-

ქალი. დამანებეთ თავი, მოწუდით აქედან!

დიუპონი (მარტენს). **დაანებეთ თავი!**
მარტენი (დიურანს). **დაანებეთ თავი!**
დიურანი (დიუპონს). **დაანებეთ თავი!**
ყვეელი მათგანი (დანარჩენ ორს). **ვერა გაიგეთ? თავი დამანებეთო, გეუბნებათ.**

ქალი (ყველას, სამივეს). **დამანებეთ თავი!**

დიურანი (გაოცებული). **მე? მე? მე?**
დიუპონი (გაოცებული). **მე?**
მარტენი (გაოცებული). **მე?**
 სამივე ერთდროულად **შედგა.**
 თმაგაჩეჩილი, ნახევრადმიშველი, უხელო, უფეხო ქალი ცალ ფეხზე ხტუნვა-ხტუნვით მოიწევეს ავანსენისაკენ და მაყურებელს მიმართავს.

ქალი. **მე ხავსებით გეთანხმებით, ბატონებო და ქალბატონებო.** **ეს ყველაფერი სისულელეა.**

ფარდა

თარგმნა გურამ ბათიაშვილმა



შენიშვნები, სურვილები „თეატრალური მოამბის“ ლაარსეპიდან 30 წლის გამო

ყველაზე სასიხარულო ის გახლავთ, რომ „თეატრალურმა მოამბემ“ ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა. მის ყოველ ახალ ნომერს ინტერესით ველოდები. ალბათ, მხოლოდ მე არა ვარ ასე. ასეა ბევრი თეატრალური მოღვაწე. ეს განაპირობა იმან, რომ „თეატრალური მოამბე“ ცდილობს მაქსიმალური ობიექტურობით ასახოს ჩვენი თეატრალური ყოფა. სურვილებიც მაქვს უურნალის მიმართ: „თეატრალური მოამბე“ უნდა გახდეს უფრო პრობლემური და პრინციპული. დაუფარავად უნდა გამოხატავდეს ჩვენს თეატრალურ სინამდვილეში არსებულ წინააღმდეგობებს. ამის გამოხატვა ცალკეულ მოღვაწეთა კინკლაობით კი არ უნდა ხდებოდეს, არამედ პრობლემების გლობალური განხილვით. „თეატრალური მოამბე“ არ უნდა ჩადგეს ერთი რომელიმე თეატრალური ესთეტიკის სამსახურში, პატივს უნდა სცემდეს და პროპაგანდას უწყევდეს. ყოველგვარ თეატრალურ ესთეტიკას. მიუხედავად იმისა, რომ ბოლო წლებში სისტემატურად ასახავს თბილისგარე თეატრების ცხოვრებას, მე მაინც მგონია, ამ მხრივ კიდევ ბევრი აქვს გასაკეთებელი, მისი ყურადღების გარეშე არ უნდა დარჩეს არც ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი ჩვენი თეატრალური ცხოვრებისა. მეტი სიზბო და სიყვარული უნდა გამოიჩინოს ჩვენგან წასული მოღვაწეების მიმართ, იგი არა მხოლოდ ანალიტიკოსის — წარსულის შემატიანის, ისტორიკოსის როლსაც ასრულებს სწორედ აქ, ამ უურნალის ფურცლებზე უნდა მიეზღოს ყველას თავისი წილი სიკეთე. „თ. ბ.“ თავი უნდა აარიდოს ცალკეულ პიროვნებათა ნაღვაწის არაობიექტურ შეფასებას, მათს განდიდებას. იგი ერთადერთი თეატრალური ორგანოა და მას უდიდესი პასუხისმგებლობა აკისრია ქართული თეატრის მოღვაწეთა და მოყვარულთა მიმართ. ვუსურვებ მას მუდამ ყოფილიყოს ქეშმარიტების მქადაგებელი.

გიბა ლორთქიფანიძე

უურნალი „თეატრალური მოამბე“ ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული, საინტერესო და ცოცხალი ბეჭდვითი ორგანო გახდა ჩვენს რესპუბლიკაში. უურნალში იბეჭდება სხვადასხვა ხასიათის მასალები ჩვენი თეატრის და დრამატურგიის საკითხებზე, მიმდინარეობს აზრთა გაზიარება, ჩნდება პოლემიკური წერილები და, რაც მთავარია, უურნალში გამოძახილს ჰპოვებს ჩვენი შემოქმედებითი ახალგაზრდობის პირველი ცდები თეატრალურ ასპარეზზე.

ჩემი სურვილია: უურნალმა განაგრძოს დაწყებული საქმე, იყოს კიდევ უფრო აქტიური, უფრო თამამი ახალი პრობლემების დასმისას, უფრო შემტევი და მებრძოლი, აამბლლოს, წერილების პროფესიული დონე და, რაც მთავარია, გაიზარდოს მისი პერიოდულობა.

ვულოცავ ჩვენს უურნალს თარიღს, რომელიც ახალგაზრდობის ასაკის „ზღვარია“ და ვუსურვებ ხანგრძლივ ცხოვრებასა და ახალ შემოქმედებით წარმატებას.

მთერ გუგუშვილი

„თეატრალური მოამბე“ 30 წლისაა. ეს უკვე მოწიფულობის ასაკია. ისტორიული გორც ქართულმა თეატრმა, „მოამბემაც“ მნიშვნელოვანი ისტორიული საფეხურები გაიარა და ჩვენი საზოგადოებისათვის, ქართული თეატრის მოყვარულთათვის პოპულარულ და აუცილებელ ჟურნალად იქცა. განსაკუთრებით გაიზარდა მისი მნიშვნელობა ბოლო წლებში და დღეს იგი მხარში უდგას ქართულ თეატრს, მის ძიებებს, წინსვლას, გამარჯვებას. ვულოცავ ჟურნალის სარედაქციო კოლექტივს, რედაქციის უველა მუშაკს, როგორც ძველს, ისე ახალს, 30 წლისთავს. გახსოვდეთ, თქვენს ჟურნალს „თეატრალური მოამბე“ ჰქვია, ამიტომ ნუ მოაკლებთ მკითხველ საზოგადოებას ქართული თეატრის წარსულ და თანამედროვე მოვლენათა ასახვას. გამარჯვებით გველოთ და მუდამ გრძნობდეთ ქართული თეატრის მაჭისცემას.

გიორგი გიგაშვილი

„თეატრალური მოამბე“ ჩვენს თვალწინ უკეთესი და უკეთესი ხდება. თუმცა, იგი შეიძლება უფრო საინტერესო იყოს პოლიგრაფიული და მხატვრული თვალსაზრისით. კარგი იქნება, თუ ჟურნალში პიესებიც დაიბეჭდება, ექნება იუმორის გვერდი. სასურველია, ჟურნალი იყოს ნაკლებად ფორმალური. ზოგჯერ მეჩვენება, რომ იბეჭდება ისეთი მასალები, რომლებიც არ უნდა დაიბეჭდოს, რადგან უკვე ვიცით. იმის თაობაზე, რაც მათშია ასახული.

როკობერტ სტურშა

„თეატრალურ მოამბეს“ ვულოცავ საიუბილეო თარიღს. განვლილ პერიოდში ჟურნალმა შესძლო ყოფილიყო თეატრალური ცხოვრებისა და პროცესების ზუსტი ამსახველი და შემფასებელი. ძალიან სასიხარულოა, რომ ჟურნალის ფურცლებზე გამოცდილ თეატრმცოდნეთა გვერდით დიდი ადგილი ეთმობა ახალგაზრდა კრიტიკოსებსა და თეატრალურ მოღვაწეებს. მისასალმებელია ისიც, რომ იბეჭდება საპირისპირო მოსაზრებები, ერთმანეთის გამომრიცხველიც კი. ქვეშაირების დადგენა ხომ რამდენიმე მოსაზრებას ითხოვს. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია და არ შეიძლება სიხარულით არ შევხვდეთ იმ ფაქტს, რომ ჟურნალი ტენდენციური არ არის და ერთ რომელიმე შემოქმედებით პოზიციას არ იცავს.

ვუსურვებ „თეატრალურ მოამბეს“ კვლავ ასეთი ნაყოფიერი და აქტიური მუშაობა განეგრძოს.

თემურ ჩხიიძე

„თეატრალური მოამბის“ 30 წლისთავზე ის მახარებს, რომ უურნალო ნამდვილად იქცა ქართული თეატრის საჩვედ. მისი უოველი ნომერი საინტერესო გახდა, რადგან უურნალი დროს გაუსწორდა, უფრო სწორად, გარდაიქმნა (რა ამის პასუხია და, ნეტავ, რაც გარდასაქმნილია, ისე გარდაქმნილიყოს, რაგორც ეს „თეატრალურმა მოამბემ“ მოახერხა), თუმცა, გასაკეთებელს რა გამოლევს, მაგრამ ამაზე სხვა დროს. ხოლო თუ რა არის გასაკეთებელი, უველაზე უკეთეს უურნალის სარედაქციო კოლეგიის წევრებმა და მუშაკებმა იციან; იციან და უწინარეს, სწორედ მათ ვულოცავ უურნალის 30 წლისთავს. მათ და მერე მის უკვე მრავალრიცხოვან მკითხველს.

ვისაც თეატრთან რაიმე საქმიანი ურთიერთობა აქვს, კარგად იცის, თუ არა, უნდა იცოდეს, რომ ქართული თეატრის (ვიმეორებ ქართული თეატრის და არა საერთოდ ქართული ხელოვნების) აზრის, მისი სულისა და მნიშვნელობის გამოსახატავად ჩვენ სხვა უურნალი არა გვაქვს, ამიტომ მისი მოვლა და გაფრთხილება უოველი ჩვენგანის წმიდათაწმინდა საქმეა.

ალექსანდრე ქანთარია

ბანხილვები, უხევედრები

ლებული ნაწარმოებები. ნ. გლუნჩაძის სახილვრო ხელოვნებაზე, მის რეპერტუარზე ოპერის თეატრში ისაუბრეს ნონა გუნიაშვილმა, პროფესორმა გულნარა ქართველიშვილმა, დამსახურებულმა არტისტებმა მარიცა მალაფერიძემ და ანზორ შომახიაშვილმა.

2 ნოემბერს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირში ჩატარდა ილია ქავჭავაძის დაბადებიდან 150 წლისსთავისადმი მიძღვნილი სპექტაკლების განხილვა. შეხვედრა შესავალი სიტყვით გახსნა სომ კავშირის პირველმა მდივანმა ბ. კობახიძემ.

სპექტაკლები განიხილეს ნ. გურაბანიძემ, ვ. კიკნაძემ, ნ. შალუტაშვილმა, გ. ხუხაშვილმა. მომხსენებლებმა ძირითადად ისაუბრეს თბილისის დრამატული („ბაზალიტის ტბის ძირას“), მეტეხის („განდევნილი“), რუსთაველის („ოთარანთ ქვრივი“), ერთი მხახიობის („რაც

მტრობას დაუქცევია“), კ. მარჯანიშვილის („ილია ვარ“), შაუმიანის სახ. („ოთარანთ ქვრივი“), თეატრების სპექტაკლებზე და გ. საღარაძის მიერ თბილისის შ. რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტებთან ერთად განხორციელებულ სპექტაკლზე „წინამურიდან მოწმინდამდე“.

23-30 ნოემბერს ჩვენს რესპუბლიკაში ჩატარდა თეატრალური ხელოვნების რესპუბლიკური კვირეული „თეატრი და ბავშვები“. კვირეული საზეიმოდ გაიხსნა მახარაძის აღ. წუწუნავას სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში დღის 15 საათზე, ხოლო საღამოს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მცირე დარბაზში.

კვირეულის დღეებში თბილისის სხვადასხვა სკოლებში ტარდებოდა ღია გა-



კვეთილები — „45 წუთი მშვენიერების სამყაროში“, 24 ნოემბერს გაიხსნა ნორჩ მხატვართა რესპუბლიკური გამოფენა-კონკურსი. ტარდებოდა თეატრალური ვიქტორინები, შეხვედრები მსახიობებთან, რეჟისორებთან, თეატრმცოდნეებთან, ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების დირექტორებთან და პედაგოგთა კონფერენციური სვლა რესპუბლიკის თეატრებსა და თეატრალურ მოღვაწეთა სახლ-მუზეუმებში.

თეატრალური კვირეულის დასკვნითი საღამო გაიმართა 30 ნოემბერს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრში.

23 ნოემბრიდან 2 დეკემბრის ჩათვლით თბილისში ჩატერდა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70 წლისთავისადმი მიძღვნილი სახელმწიფო თეატრების სპექტაკლები და ეკადა. ეკადაში მონაწილეობდნენ როგორც დედაქალაქის, ასევე სარაიონო თეატრები.

დეკადაზე წარმოდგენილი იქნა: „არს მუსიკა“ (ზ. ფალიაშვილის რისა და ბაღეტიცის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი), „ანათე ჩემო ვარსკვლავო“ (ალ. გრიბოედოვის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრი), „შენი უკანასკნელი თავშესაფარი“ (სტ. შაუმიანის სახ. სომხური თეატრი), „სარკოვავი“ (რუსთაველის სახელმწიფო თეატრი), „ამალამ, ალბათ, იქნება ქარი“ (შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრი), „ტვირთი“ (მეტეხის სახელმწიფო დრამატული თეატრი), „აალაღი“ (თელავის სახელმწიფო თეატრი), „როცა ქალაქს სძინავს“ (ზუგდიდის სახელმწიფო თეატრი), „ჭადრაკია თამაში“ (ცხინვალის სახელმწიფო თეატრის ოსური დანი), „ფსევრზე“ (სოხუმის კ. გაჩეჩიანი სახ. სახელმწიფო თეატრი), „ოთხი მარტი“ (სოხუმის ს. ჭანბას სახ. სახელმწიფო აფხაზური თეატრი).

ბ ა ს წ ო რ ე ბ ა

„თეატრალური მოამბე“ მე-2 ნომერში დაბეჭდილი პ. ურუშაძის წერილში „ძალაუფლებისათვის ბრძოლის თემა შექსპირის დადგმებში“ 71-ე გვერდზე შესამე აბზაცის პირველი სტრიქონი უნდა იკითხებოდეს „საყურადღებოა ისიც, რომ „კეისარს“ ლ. მესხიშვილმა ჯერ კიდევ 1911 წელს მიმართა“, შემდეგ როგორც ტექსტშია.

გარეკანის პირველი გვერდზე:

გიგა ლორთქიფანიძე

გარეკანის მეორე გვერდზე:

მაია ყუფუნიას პლაკატი «თეატრალური მოამბე»-30

გარეკანის მესამე გვერდზე:

«ამ სიძულვილში რაოდენი სიყვარულია»...

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

ოთარ მელვინეთუხუცესი სპექტაკლში «ილია ვარ!»

«ТЕАТРАЛУРИ МОАМБЕ» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЕСТНИК»)

№ 6 (160) 1987 г. Тбилиси

Редактор ГУРАМ БАТИЛШВИЛИ

გაუზიდა წარმოებას 12/VI-87 წ.
სულმოწერილია დასაბეჭდად
ნაარტიკლებო-საგამომცემლო თაბახი 6,74
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5
ქალაღდის ზომა 60×90/16
უე 14141
შეკვეთა № 3489
ტირაჟი 1500

Сд на набор 12/VI-87 г.
Подписано к печати
Учетно-издательских листов 6,74
Объем издания 6,5
Заказ № 3489
УЭ 14141
Тираж 1500

ფასი 55 კპ.
ინდექსი 76143

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.





სპ. 4/3

მეტეორული მთამბმ " № 6