

F-567

1988

საქართველოს  
მეცნიერებათა  
აკადემია



# თეატრალური მონუმენტი



1. 1988

ISSN 0136 - 2666



ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ  
ԲԱԼԵՏԻ  
ԳԵՂԱՐՅԱՆԻ

# თეატრალური მოამბე



რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია ზამრეაელი,  
ეთერ გუგუშვილი,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
ოთარ ეგაძე,  
ვასილ კიკნაძე,  
ბაღრი კობახიძე,  
ლილი ლომთათიძე,  
ვიკა ლორთქიფანიძე  
რობერტ სტურუა,  
მრეხია ქარელიშვილი,  
ვასტანო ქართველიშვილი,  
ნინო შვანვირაძე,  
ვაჟა ჩორღელი,  
თევზარ ჩხვიძე,  
გიორგი ციციშვილი,  
თამაზ შილაძე  
დირიჯორი ჯანელიძე.

წელიწადი 31-ე

1

1988

იანვარი,  
თებერვალი

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

შ ი ნ ა ბ რ ს ი

ქართული თეატრის დღე . . . . . 3

**სამეცნიერო**

მიხეილ შვიდკოი — იქ, კარს მიღმა... . . . . 6

ფიქრია ყუშიბაშვილი — სტუმრად ზღაპართან . 12

ნოდარ გურაბანიძე — ილიას განუმორთული გული  
ნანა ბობოხიძე — ნეპოლი — მილიონერთა ქა-  
ლაქი . . . . . 17

გიორგი იმერელი — თეიმურაზ ლანჩავა: დროა  
უარი ვთქვათ მოძრავ ქანდაკებებზე . . . . . 22

ანა ჭავჭავაძე — მუღმივი ნავსაყუდელი . . . . . 24

ნადია შალუტაშვილი — მსახიობის ერთი როლი  
ვუბაჟ მებრელიძე — თეატრი სახლ-მუზეუმში . . 30

იამზე გვათუა — ათენიერებენ მიმინოს . . . . 32

აკაკი ვასაძის სახლ-მუზეუმი . . . . . 35

სნეეონა ზაპარიანოვა — ადამიანის სული სი-  
ნათლის სხივსა და ჩრდილში . . . . . 36

ზენეფ ორალი — ქართული თეატრი: სიახლე-  
ები, ძიებები . . . . . 42

რეფიკ ერდურანი — უძილო ღამე „ლირის“  
შემდეგ . . . . . 45

ვალენტინ სილვესტრუ — თეატრმცოდნეთა სა-  
ერთაშორისო სემინარი თბილისში . . . . . 46

სერგეი იურსკი — გარდატეხის უამი . . . . . 48

**სამეცნიერო**

ცისანა კუხიანიძე — ირაკლი გამრეკელის სცე-  
ნოგრაფიის საკითხები . . . . . 51

**ისტორია**

სანდრო ახმეტელი — „თამარ მეფე“, „შობა  
ქრისტესი“ (ბოლოსიტყვა ვ. კიკნაძისა) . . . . . 59

დიმიტრი ჯანელიძე — ფშავის სახილველი . . . . 61

ვასილ კიკნაძე — ერთი ღამე საკანში . . . . . 71

ნათელა ურუშაძე — ქართული სამსახიობო ხე-  
ლოვნება . . . . . 76

ლამარა ღონღაძე — გიორგი ჯაბადარი და მისი  
სტუდია . . . . . 80

რეისორის შემოქმედებითი საღამო . . . . . 85

ავთანდილ მიქაბერიძე — „ანტიკურობა ძველ  
ქართულ მწერლობაში“ . . . . . 86

ნონა გუნია — პირველი ქართველი ბალერინა . . 90

ნადეჟდა ჯაფარიძე — მსახიობი შორეული ბავ-  
შეობიდან . . . . . 92

ნიკოლოზ მიქავა — სერგო ჯელიძის გახსენება  
ავთლი ღაღიანი — ბატონი ვასოს კიტელი . . . . 94

ვიქტორ ნინიძე — ბუხუტი ზაქარაიძის ხსოვნას  
ნანა დემეტრაშვილი — გურამ მაცხოვრებლის  
ხსოვნას . . . . . 99

ედგარ ეგაძის სახელობის . . . . . 100

რუსლან მიქაბერიძე — ეპიგრაფები (წინათქმა  
ნოდარ გურაბანიძისა) . . . . . 101

F-5579

ქართული

სადღესასწაულო განწყობილება სუფევდა ქალაქ რუსთავში 13 და 14 იანვარს. ქართული თეატრის დღეს უკვე ტრადიციულად მოსდგამს — ყოველწლიურად მას რესპუბლიკის რომელიმე ქალაქი მასპინძლობს. წელს ესტაფეტა რუსთავმა მიიღო, რაც კონკრეტულმა მიზეზმაც განაპირობა — არსებობის ოცე წელი შეუსრულდა რუსთავის დრამატულ თეატრს.

13 იანვარს რუსთავის სხვადასხვა დაწესებულებებს ქართული სცენის ოსტატები ესტუმრნენ. თავდაპირველად თანაქალაქელებს — რუსთავის თეატრის მსახიობებს მოუწვევეს შეხვედრები. მაყურებლებს შეხვდნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები: ლ. შოთაძე და ლ. ფილფანი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: ი. ხობუა, ო. სეთურიძე, ნ. მუხუღიანიშვილი, ჯ. გავნიძე, ლ. მიშველიძე, ჟ. მაზიაშვილი, მსახიობი ა. ლოლუა. შეხვედრები მიმყავდათ რეჟისორ შ. კობიძეს, თეატრმცოდნეებს ნ. წიქორიასა და ნ. ასანიშვილს.

თეატრის

იმავე დღეს, საღამოს 6 საათზე გაიხსნა რუსთავის შემოქმედთა სახლი, სადაც გაიმართა ახალგაზრდა ხელოვანთა შეხვედრა.

მასპინძლებმა გულითადი შეხვედრა მოუწვევეს სსრკ სახალხო არტისტებს მ. თუმანიშვილსა და ო. მღვინეთუხუცესს; საქართველოს სახალხო არტისტებს: გ. გეგუქორს, გ. საღარაძეს, მ. ჭაფარიძეს, ნ. მგალობლიშვილს, მ. თომაძესა და ჯ. მდივანს; ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორებს, პროფესორებს ე. გუგუშვილს, ნ. ურუშაძეს, ნ. შალუტაშვილს, ვ. კიკნაძესა და ნ. შვანგირაძეს.

რეკ

შეხვედრა-საღამოები მიმყავდათ საქართველოს სახალხო არტისტებს: ბ. კობახიძეს, მ. კუჭუხიძეს, ზელოვანების დამსახურებულ მოღვაწეს, მუსიკათმცოდნე ა. წულუკიძეს, კ. მარჯანიშვილის პრემიის ლაურეატს, რეჟისორ ნ. ლორთქიფანიძეს.

14 იანვარს, საღამოს 6 საათზე ქალაქის საგამოფენო დარბაზში მოეწყო ქართველ თეატრალურ მხატვართა ვერნისაუბი, ხოლო 7 საათზე რუსთავის თეატრის შენობაში საზეიმოდ გაიხსნა ქართული თეატრის დღესადმი მიძღვნილი საღამო. სტუმრებს მიესალმა სახალხო დეპუტატთა რუსთავის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარე თ. დალაქიშვილი. მან თქვა:

— ძველთაძველ ქართულ მიწაზე დაარსებული...

ქაქ. ასანიშვილი  
საბ. საბ. რესპუბ.

მშობლიურ ქალაქს, რომლის 40 წლისთავსაც მალე ვი-  
 ზეიმებთ, სადღეისოდ თეატრალური ტრადიციები ვა-  
 აჩნია. ამის დამადასტურებელია ეს საზეიმო საღამოც,  
 სადაც ქართველი ერის მდიდარი თეატრალური კულ-  
 ტურის ტრადიციების გამგრძელებელმა სხვადასხვა თა-  
 ობის წარმომადგენლებმა მოიყარეს თავი.

ღრმა პატივისცემითა და სიყვარულის გრძნობით  
 მოგესალმებით თითოეულ თქვენგანს, ძვირფასო სტუმ-  
 რებო!

რუსთაველთათვის განსაკუთრებით საამაყო და სა-  
 სიხარულოა ის ფაქტი, რომ სტუმართა შორის არიან  
 ჩვენი თეატრალური დასის დამაარსებელი გიგა ლორთ-  
 ქიფანიძე, ცნობილი რეჟისორები და მსახიობები, რო-  
 მელთა შემოქმედება თავისებურ ეტალონს წარმოად-  
 გენს თანამედროვე ქართულ და საბჭოთა თეატრა-  
 ლურ სამყაროში.

პარტიის საქალაქო კომიტეტისა და სახალხო დეპუ-  
 ტატების საქალაქო საბჭოს აღმასკომის სახელით ვილო-  
 ცავთ ყოველი ჩვენგანისათვის ძვირფას თარიღს —  
 ქართული თეატრის დღეს, ვისურვებთ ახალ წარმატე-  
 ბებს ხელოვნების ძნელადსავალ გზაზე; დაე, შემოქ-  
 მედებით გამარჯვებულთან ერთად მშობელი ხალხის  
 სიყვარული ყოფილიყოს თქვენი მეგზური.

სსრკ სახალხო არტისტმა, სსრკ სახელმწიფო, შოთა  
 რუსთაველისა და ე. მარჯანიშვილის სახ. პრემიების  
 ლაურეატმა, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავ-  
 შირის თავმჯდომარემ გ. ლორთქიფანიძემ ილაპარაკა  
 ქართული თეატრალური ხელოვნების სადღეისო მიდ-  
 წვევებზე, იმ სასიხარულო წუთებზე, რასაც ქართული  
 თეატრის დღე ანიჭებს ყოველ თეატრალურ მოღვაწეს.  
 ქართული თეატრის განვითარების გზებზე ისაუბრა  
 თბილისის შოთა რუსთაველის სახ. თეატრალური ინს-



ტიტუტის პრორექტორმა, პროფესორმა ვასილ კაკაძემ.

სალამოს მხატვრულ განყოფილებაში მონაწილეობდნენ რესპუბლიკის სხვადასხვა თეატრები. წარმოდგენილ იქნა ნაწყვეტები სექტაკლებიდან: „ჩიტების პაწარი“ (რუსთავის თეატრი), „ალაღე“ (თელავის თეატრი), „კუკარაჩა“ (ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრი), „ნეპოლი, მილიონერთა ქალაქი“ (მარჯანიშვილის სახ. თეატრი), „კრიმინალური“ (პანტომიმის თეატრი); საქართველოს სასაზღვო არტისტმა გ. ხალარაძემ სტუდენტებთან ერთად წარმოდგინა ნაწყვეტი სექტაკლიდან „წინამორბედიდან საგურამომდე“.

სალამოში მონაწილეობდნენ რუსთავის ვაჟთა ვაკაღური ანსამბლი, ხალსურ საკრავთა ტრიო, თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტები, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები თ. გუგუშვილი, შ. მაღლაფერიძე და სხვ.

დასასრულ, გ. ლორთქიფანიძემ სიგელები გადასცა თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ყოველწლიურ კონკურსში „თეატრი და თანამედროვეობა“ გამარჯვებულებს:

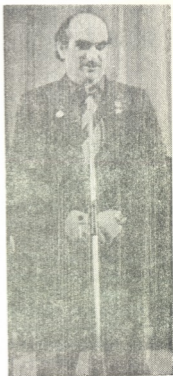
პრემიები მიენიჭათ დრამატურგებს: თამაზ ჭილაძესა და მამუკა დოლიძეს;

რეჟისორებს: გიგო შორდანას, ალექსანდრე ქანთარას, ლევან სვანაძეს;

მსახიობებს: ლეილა შოთაძეს, ია ხობუას, მელანია ბარსეგიანს, ივანე იანტბელიძეს, ოთარ სეთურიძეს, ჭემალ მაზიაშვილს; ახალგაზრდა მსახიობებს: ნინო თარხან-მოურავს, მიხეილ გომიაშვილს, ბიძინა მიქაუტაძეს;

თეატრმცოდნე თამარ ბოკუჩიაძეს.

დათო შავვაშაძე



# სპექტაკლები

მიხეილ შვიდკოი

იქ, კარს მიღმა...

ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი თუნუქ-გადაკრულ კარში, სცენის მარჯვენა კუთხეში გამოჩნდება და კიბით ფიცარნაგზე ჩამოვა. ასე იწყება სპექტაკლი.

...სპექტაკლის დასასრულს კი იგონელა, თითქოს მიღებული გადაწყვეტილების სიმძიმით შეჰიკრებულა, ისევ ამ კარისაკენ მიემართება და მის მიღმა გაუჩინარდება.

სპექტაკლის მსვლელობისას კარი სცენის სიღრმეში ოდნავ შეღებულა. — რა ხდება მის მიღმა? — არ გასვენებს ეს უცნაური, თითქმის ბავშვური, „მოზრდილი“ თეატრმცოდნისათვის უჩვეულო კოთხვა.

სცენაზე ერთმანეთს უპირისპირდებიან ისტორიული პირები, ადამიანები, რომლებიც იბრძვიან, სცდიან, სცდებიან და ეძიებენ რევოლუციის გზებს. ერთმანეთს უპირისპირდებიან იდეური პოზიციები და პოლიტიკური ნება, არ ცხრება ვნებათაღელვანი, ბრწყინავენ პოლემიკური ფიგურები, მაგრამ უურადლებას იპყრობს ღია კვადრატი, რომელიც ფანტაზიას აღვიძებს და ყოველივეს, რაც ხდება, ყოფით მნიშვნელობას ანიჭებს.

მხატვარი და რეჟისორი სცენაზე წარმოაჩენენ არა მხოლოდ და არა იმდენად ცხოვრების რეალურ გარემოს, რამდენადაც ადგილს პოლიტიკური დის-

კუსიისათვის. სმოლნის სასახლე, სადაც ახალგაზრდა საბჭოთა რესპუბლიკის პირველი მთავრობა იმყოფებოდა, არ დანგრეულა — მაშ, საიდან გაჩნდა ეს ომებით, ბრძოლებით შებოლილი კედელი, ჩამსხვრეული ფანჯრები, სახურავი, რომელშიც ყველა დროის ქარი აღწევს?

რ. სტურუა და გ. ალექსი-მესხიშვილი წარმოგვიდგენენ ეპოქას, „თვითმპყრობელობის ნამსხვრევებს“, რომლებზეც ამიერიდან სხვა სახელები დაიწერება! თვითმპყრობელობის ნამსხვრევებზე ამენდება ახალი ცხოვრება, ახალი პოლიტიკა, ახალი ქვეყანა.

აი, რიგი სავარძლებისა, რომლებიც ჰგვანან სმოლნის სასახლის სააქტო დარბაზში (ყველა დარბაზში) მდგარ სავარძლებს, სადაც იმართებოდა და გაიმართება პოლიტიკური დისკუსიები და კრებები. ეს არის ეპოქა, რომელმაც გადაატრიალა სამყარო. მოქმედებისათვის ისეთი ადგილია შერჩეული, რომელიც გამიზნულია განხილვის, ანალიზის, შემეცნებისათვის. ამ ორი სახის შერწყმა სპექტაკლის სიფრცობრივ გადაწყვეტაში — სიმბოლურ-თეატრალურისა და ძუნწად დოკუმენტურისა — ოდესღაც დიდებული, ახლა კი დანგრეული შენობისა და რიგი სავარძლებისა მაყურებელთათვის — სტურუასეული სცენური კომპოზიციების უმნიშვნელოვანესი პრინციპი გახლავთ. მისი მულმივი სიუჟეტია — თეატრი, თეატრალური თამაში სამყაროსთან. რეჟისორის ამოცანაა, რადაც არ უნდა დაუჭდეს, ჩასწვდეს და ამოცნოს ისტორიისა და ადამიანის საიდუმლოებანი. თამაში და ანალიზი შერწყმულია უნიკალურ შემოქმედებით ხედვასთან. თეატრალურობა აქ ცხოვრების შემეცნების ხერხია, მშრალი დოკუმენტურობა კი ადამიანთა მოქმედების გააზრების წესი, დიდი ქართული ტრადიციისათვის დამახასიათებელი რომანტიკული ექსპრესია და ეპიკური თეატრისათვის ნიშანდობლივი ანტიექსპრესიული,

რეცენზია დაწერილია საგანგებოდ ჩვენი ჟურნალისათვის (რედ.).





პლემბურ-მატერიალისტური გამოცდილები.

რ. სტურუამ თავისი მულმივი თემება ღ ხერსები გააზრებულად და გარკვეული შეზღუდვით გამოიყენა თავის პირველ დადგმაში „ბრესტის ზავი“ რუსული თეატრის სცენაზე. სპექტაკლში სტურუაყელი ხერხი, თითქოს ერთადერთი შესაძლებელი ხერხია, თუმცა, მ. შატროვის დრამატურგია და რ. სტურუას რეჟისურა სრულიადაც არ წარმოადგენენ ერთიან ესთეტიკურ მთლიანობას. დრამატურგსა და რეჟისორს გარკვეული სიძნელეები უნდა გადაეღობათ ერთად.

„ბრესტის ზავი“ მ. შატროვმა ოცდახუთი წლის წინ, 1962 წელს დაწერა. პიესის „ნოვი მირში“ ბუბლიკაციისას დრამატურგს არ დაუფარავს ეს გარემოება, როცა იგი 1962—1987 წლებით დათარიღდა. პოლიტიკური პიესისათვის მეოთხედი საუკუნე ცოტა როდია, დრო ორი ათწლეულის განმავლობაში თითქოსდა გაჩერდა, არ იძვროდა — სხვაგვარად როგორ შეიძლება ავხსნათ სიტყვა „უძრავობა“. 60-იანი და 80-იანი წლების დამდეგსაც ლიტერატურა და ხელოვნება ისტორიის მიმართ ასრულებდნენ ისტორიულ მეცნიერებათა ფუნქციებს, უფრო სწორად, საკუთარი მეთოდებით ცდილობდნენ ჩასწვდომოდნენ პერიოდებს, რომლებიც აკრძალული იყო მკვლევართათვის მოკ-

ლე ოფიციალური განმარტებები. თივე ლაპიდარული ფორმულირებით იყო აღნიშნული დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუცია, ისეთი წინააღმდეგობრივი ისტორიული გმირები: როგორებიც იყვნენ ბუხარინი, ტროცკი, ზინოვიევი, კამენევი და სხვები, რომელთაც მიეკრათ ერთმნიშვნელოვანი იარაღი და რევოლუციის მტრებად იქცნენ. მაშინ ბევრი რამ იყო გაუგებარი. მაგალითად, ლენინის მიერ ბუხარინის ღვაწლის განდიდება, ან ტროცკის დანიშვნა თავდაცვის სახალხო კომისრად მას შემდეგ, რაც მან ღარღვა დანაპირები გერმანელებთან ზავის დადების თაობაზე, როცა მას საგარეო საქმეთა სახალხო კომისრის თანამდებობა ჭავა, ან კიდეც ზინოვიევისა და კამენევის დატოვება პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში მას შემდეგ, რაც მათ აჯანყების წინააღმდეგ ავადსახსენებელი სტატია გამოაქვეყნეს გაზეთში, რომელსაც მ. გორკი რედაქტორობდა.. ჰერ კიდეც არსებობს უამრავი უპასუხო დარჩენილი კითხვა.

საგულისხმო იყო მ. შატროვის „ბრესტის ზავის“ განხილვა 1986 წლის შემოდგომაზე სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის საუწყებათაშორისო საბჭოს სხდომაზე. დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ისტორიის შემსწავლელი მეცნიერები, თვალსაჩინო

რეტროციაზე



სპეციალისტები 10—20-იანი წლების ამა თუ იმ პრობლემებისა, თავიანთ გამოსვლებს იწყებდნენ მადლობის სიტყვებით დრამატურგის გაბედულებაზე — თუ თქვენი პიესა გაიკვალავს გზას, ჩვენც შევძლებთ სერიოზულად მოვიკიდოთ ხელი ვ. ი. ლენინის უახლოეს თანამოაზრეთა ბიოგრაფიებსაც და რევოლუციის პერიოდის ამა თუ იმ ბუნდოვან მოვლენის შესწავლას. ისინი კი არ ინანიებდნენ, უპირადად აღნიშნავდნენ რეალურ სიტუაციას. შეიძლება, არ დამეთანხმოთ, მაგრამ არსებობს საისტორიო-საარქივო ინსტიტუტის რექტორის ი. აფანასიევის პრესაში გამოქვეყნებული აღიარება, რომელმაც მ. შატროვის ლენინიანა 70-იანი და 80-იანი წლების შუახნების უპრეცედენტო ფენომენად შეაფასა.

თუმცა, შატროვი გარკვეულწილად იზიარებდა თამაშის პირობებს. პიესაში „ახე გავიმარჯვებთ!“ არ არის მოხსენიებული გვარები და სახელები ლენინის მეტიწილი თანამებრძოლებისა — პირველი სახკომი, მეორე სახკომი, მესამე სახკომი... ხალხს, რომელიც ცუდად იცნობს ისტორიას, შეიძლება ყველა ერთსახოვან პიროვნებად მოეჩვენოს. საბედნიეროდ, დღეს ჩვენი წარსული გვარებს და სახელებს იძენს. „დმერთი წვრილმან მოვლენებშიც არსებობს“ — ხშირად ამბობდა ვოლტერი. როგორც ათეისტი, თავს ნებას მიცემ, მისი პერფორაციონი მოვანდინო, — წვრილმან მოვლენებშია ქეშმარიტება, და მის გარეშე ვერ იცხოვრებს ადამიანი.

1982 წელს, როდესაც მ. შატროვი ამ პიესას წერდა, შეუძლებელია არ სცოდნოდა, რომ ისტორიის ნაკრძალში იჭრებოდა. ზოგჯერ მისი დრამის სიტყვამრავლობა გამოწვეულია იმით, რომ იმუღებულია შეავსოს ისტორიულ-საზოგადოებრივი აზროვნების ხარვეზები. დრამატურგი ერთდროულად ისტორიკოსი და მწერალი იყო. იგი ხსნიდა და შესწორებდა

ბები შექმნდა დრამატურგიულ ტექსტში, — მწერლურმა ენტუციამ განსაზღვრა, იმ დროისათვის ერთადერთი ესაძლებელი, სწორი მიდგომა ისტორიულ მასალისადმი.

სტურუამ სპექტაკლის რეპეტიციები სხვა ისტორიულ სიტუაციაში დაიწყო. მეოთხედმა საუკუნემ და აქედან, ორ წელმა, 1985 წ. აპრილიდან, მოგვცა არ მხოლოდ განსაკუთრებული წარსულზე, არამედ ნათელიყო ზოგიერთი რამ თეატრალურა და ლიტერატურული სახეების კონცენტრირებისა. ამ წლებს უქმად არ ჩაუვლია, განსაკუთრებით საქართველოსათვის, ქართული კულტურისათვის, უპირველეს ყოვლისა, თეატრისა და კინემატოგრაფისათვის. — რესპუბლიკაში საზოგადოებრივმა განახლებამ 70-იანი წლების მეორე ნახევარში, გამოხატულება ჰპოვა მხატვრულ ლიტერატურაში, სპექტაკლებსა და კინოფილმებში... ფუქრო, გარკვეულმა განსხვავებამ საზოგადოებრივსა და მხატვრულ გამოცდილებაში რეჟისორი და დრამატურგი შემოქმედებით კონფლიქტამდე მიიყვანა, როცა იგი მუშაობდა სპექტაკლზე „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“. შატროვი ისწრაფოდა დოკუმენტური სიმკაცრისაკენ, სტურუა — თეატრალური ხატოვნებისაკენ, განზოგადებული სიმბოლურობისაკენ. ასევე, სპექტაკლში „ბრესტის ჯავი“ ხაგრძობია დრამატურგისა და რეჟისორის განსხვავებული ხედვა, — ამ შემთხვევაში ისინი არ უშლიან ხელს სპექტაკლის საერთო შარმონიულობას. პირვით, თეატრისა და მწერლის ესთეტიკურად საპირისპირო აზრი სპექტაკლს მხატვრულ სიძლიერეს მატებს.

ცნებაში „პოლიტიკურ-დოკუმენტური თეატრი“ შატროვისათვის უმთავრესია პირველი ორი სიტყვა, სტურუსათვის კი უკანასკნელი. ეს სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ შატროვს არ მიაჩნია თავი თეატრალურ მწერლად, სტურუსა-



რეპეტიციამ

თვის კი არ არის არსებითი დოკუმენტისა და პოლიტიკის სფერო — ვგულისხმობ აქცენტებს, წარსულისა და მომავლის ინდივიდუალურ ხედვას.

რეესორი ცდილობს პიესის ტექსტიდან ამოიღოს თეატრალური ხატოვნება. მისი შემოქმედებითი ფანტაზია აქაც იჩენს თავს, როგორც სპექტაკლის მეტნაკლებად აქტიური საწყისი — შემთხვევითი არ არის, რომ პიესის ტექსტი და ყოველივე ის, რასაც თამაშობენ მსახიობები ევგ. ვახტანგოვის სახ. თეატრში, მკვეთრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ამ თვალსაზრისით პიესას ჰყავდა ორი დამდგმელი — დრო და სტურუა.

რეესორი არც ერთი წუთით არ გვაფიწყებს, რომ ჩვენს წინ, სცენაზე, თეატრში გათამაშებული ისტორიულ-ლიტერატურული დოკუმენტია. უველაზე ძლიერი ადგილი სპექტაკლის დასაწყისია: მსახიობები — პიესის გმირები, დაფიქრებულნი სხედან სცენის სიღრმეში, კარში გამოჩნდება მიხეილ ულიანოვი შავ სამოსელში, როგორც ეს ცნობილ ფოტოებზეა. სცენის მარჯვენა კუთხეში დგება სავარძელთან, რომელზეც პალტო და კეპი დევს. დაფიქრებული შეჩერდება, თითქოს დიდი ხნის წინათ მივიწყე-

ბულ ისტორიაში ჩაიძირა და ნელა, მკაფიოდ წარმოთქვამს: „არასოდეს ყოფილა ლენინი ისეთი დიდი, ძლიერი, როგორიც იყო საფრთხის წინაშე“...

ვინა ყანჩელის მუსიკის დაძაბულ აკორდებში სპექტაკლი იძენს ენერგიულ ტემპორიტმს... სპექტაკლში არ არის პორტრეტული გრიმი, არის მხოლოდ მინიშნებები ფოტოებით ცნობილ სახეებზე. ასე თამაშობს ვლადიმერ ილიას ძეს ულიანოვი. ასე თამაშობენ ა. ფილიპენკო (ბუხარინი), ვ. კოვალი (სტალინი), ვ. ივანოვი (სვერდლოვი), ა. პავლოვი (ლომოვი), ა. პარფენიაკი (კრუპსკაია), ი. კუპჩენკო (არმანდი) და სხვები. სტურუა ეყრდნობა „პორტრეტული ფაქტების“ უტყუარობას, მისთვის მთავარია სახის შინაარსი, მისი ისტორიული დანიშნულება. რა მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ სინამდვილეში ტროცკი დაბალი ტანის კაცი იყო, შეკრებილი წვერით და არასასიამოვნო გარეგნობით — მთავარია მისი ლტოლვა პოლისაკენ, პოლიტიკური თამაშისაკენ, გარეგნობის თითქმის თეატრალური ექსტრაგავანტურობისაკენ. სწორედ ასეთია ტროცკი ვ. ლანავის შესრულებით, რომელიც თავისი ელევანტურობით პრინც კალაუზ

მოგვაგონებს, ვინმე კალაფს ერთი საათით...

ამასთანავე, სტურუას ესმის დრამატურგიული ნაწარმოების აგების ესთეტიკური კანონი, გამომსახველობას ხსნაით. ამას მოწმობს, ისეთი თითქოსდა უმნიშვნელო ფაქტიც კი, როგორცაა ტროცკის კოსტუმის მოძებნა რეპეტციის პროცესში. პირველიდან უკანასკნელ რეპეტციამდე ვ. ლანავოი სპექტაკლს იწყებდა საკონცერტო ფრაკში — პოლიტიკური ინტრიგის ეფექტური მანეტროს სახე ნათლად, გამოკვეთილად იკითხებოდა და ეს მაინც უცხოელ მოჩანდა სპექტაკლის საერთო სტრუქტურაში, ამიტომ რეჟისორი და მხატვარი ბოლოს და ბოლოს მივიდნენ იმ დასკვნამდე, რომ ფრაკი უნდა შეეცვალათ ფრენჩით. სტურუა მტკიცედ იცავს თავის სარეჟისორო კოლს, ინდივიდუალურ სადადგომო სვლებს, მაგრამ საოცრად მგრძობიარეა დრამატურგის ბუნებისადმი და იმ რუსული თეატრის ეროვნულობისადმი, რომელსაც დიდი ხანია ასეთი მასშტაბის რეჟისორთან არ უმუშავია, თითქოს კვლავ გაისხენეს ვახტანგოვის დიდებული ტრადიციები, რომელიც რუბენ სიმონოვმა განავითარა.

თეატრალური თამაში სტურუასათვის არასოდეს არ არის თვითმიზნური. იგი არ ცდილობს პოლიტიკური პიესის ესთეტიკურად შელამაზებას. მისთვის, არანაკლებ, ვიდრე შატროვისთვის, მთავარია, თავად პიესის შინაარსი. თეატრა რეჟისორისათვის სამყაროს შემშემცნებელი ხელოვნებაა.

დრამატურგი, დამდგმელი ჭკუფი, მსახიობები ისტორიული ექსკურსისაქენ ისწრაფვიან, რათა უყუთ შეიცნონ დღევანდელიობა. ისტორიის დიდაქტიკური გაკვეთილები ნაკლებად აღდევებს ვინმეს. მეტად სამართლიანი აღმოჩნდა რუსული ანდაზა — ისტორია ასწავლის იმას, რომ მას არაფრის სწავლება არ

შეუძლია. „ბრესტის ზავის“ სპექტაკლის ხაზ. თეატრში თითქოს უარყოფს ამ საპირისპირო მოსაზრებას, — მასში არ არის დიდაქტიკა, არის მხოლოდ ცდა, შემოინახოს ჩვენი ისტორიის ერთ-ერთი საკვანძო მომენტი, გულისცემა, მისი პათოსი, ღოგავა.

დღეს, ჩვენთვის მთავარია გავაცნობიეროთ, ვახტანგოვის ხაზ. თეატრში შატროვმა და სტურუამ, ულიანოვმა და მისმა მეგობრებმა, კომპოზიტორმა ვიაჟნიჩოვმა და მხატვარმა ალექსი-მესხი-შვილმა თუ ჩისთვის „გააცოცხლეს“ დიდი რევოლუციის მნიშვნელოვანი ფურცელი — ვ. ი. ლენინისა და მისი თანამოაზრეების ბრძოლა ბრესტის ზავზე ხელის მოწერის გამო.

ქერუინსკი, ბუხარინი და მათი მომხრენი (მათთან ერთად ცკ წევრების უმრავლესობა) მოითხოვენ, დაიწყოს რევოლუციური ომი გერმანიის იმპერიალიზმთან. ისინი დარწმუნებულნი არიან, რომ ეს არა მხოლოდ იხსნის სახალხო აჯანყებას პოლონეთში, ბალტიისპირეთში, უკრაინასა და ბელორუსიაში, არამედ დაეხმარება გერმანიის პროლეტარიატს რევოლუციის განხორციელებაში. როგორც ცნობილია, ტროცკი ეფექტურ ფორმულას ეყრდნობა — „არც ომი, არც მშვიდობა“ და ერთდროულად მსოფლიოს შემქმნელად და ულტრარევოლუციონერ მებრძოლად წარმოგვიდგება.

ლენინი, რომელიც უმცირესობის მხარეს დარჩა, ისევე ისწრაფვის მშვიდობისაკენ, როგორც რუსი მუშა და გლეხი, რომელსაც აღარ ძალუძს ბრძოლა, რომელმაც რევოლუციის მომავალი უნდა გადაწყვიტოს.

სკოლის წლებიდანვე ვეცნობით 1918 წლის იანვრის დღეებში პარტიის პოლიტიკური ძალების ამ წყობას, მაგრამ რატომ ვადევნებთ თვალუპირის სცენურ მოვლენებს შეუწყლებელი ინტერესით, თითქოს მათში ჩვენი დღევანდელი ბედი წყდებადეს?



დარწმუნებული ვარ, რომ ამ სპექტაკლის მთავარი გაკვეთილი მდგომარეობს იმაში, რომ ის განიხლავს სოციალურ-პოლიტიკურ მოღვაწეობას, როგორც შემოქმედებას, სადაც არ არის მზა რეცეპტები და გაკვალილი გზები. იცავს პარტიის პოლიტიკური შემოქმედების ჭეშმარიტ აზრს, მისი ისტორიული დანიშნულებების არსს. ხალხი კი არ არსებობს პარტიისათვის, არამედ პარტია ხალხისათვის — ასეთია ლენინის არგუმენტების პათოსი. მიხეილ ულიანოვი, რომელსაც პირველად არ შეუქმნია ვ. ი. ლენინის სახე, „ბრესტის ზავში“ ისწრაფვის დრამალ ჩასწვდეს ლენინის აზრებს, — მის პოლიტიკურ მრწამსს, რომელიც არავითარ კომპრომისს არ უშვებს მათთან, ვინც „ხალხის ბედს განაგებს“, ულიანოვი ქმნის ჭეშმარიტად ხალხურ ხასიათს იმ მნიშვნელობით, როცა გენიის დაბადება განისაზღვრება ერის მთელი ისტორიით, მისი ხასიათით, ყოფით. ეს არის დიდი ალტრაიუსტის სახე, რომელსაც პრაქტიკოსი პოლიტიკოსის უნიკალური ტალანტი გააჩნია. ულიანოვი თამაშობს მოაზროვნეს, რომლისთვისაც უცხოა „საყვარელი აზრების“ ყოველგვარი დოგმატიზმი. ვახტანგოველთა სპექტაკლი ნათელი ცოდნის დიალექტიკას იცავს ბრმა რწმენის ექსტაზისაგან.

— ჩვენ ვეჭვრა თქვენი, ვლადიმერ ილიას ძევ“, — იტყვის ფინალში სტალინი.

— „მინდა, ესმოდეთ ჩემი“..

შეიძლება საყვედურიც მოგვესმინა სპექტაკლის თაობაზე იმათგან, ვინც თვლიდა, რომ დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობები შედგმტად ფამილარულად მოეპყრნენ ისტორიულ გმირებს — „განაცხენი მთავრობის, ცენტრალური კომიტეტის წევრები, რევოლუციის ხელმძღვანელები არიან? — ილანძღებიან, ლამის სკამებს ესვრიან ერთმანეთს“...

თეატრს არ განუზრახავს თუნდაც ოდნავ მაინც დაემცირებინა რევოლუ-

ციის დიდებული მოღვაწეი. ალაც არ სურდა შეტრილიყო მათი პირადი ცხოვრების იდუმალ ნიუანსებში. თეატრი შეეცადა წარმოედგინა ისინი, როგორც რეალურად არსებული ადამიანები, პარტიის თანამებრძოლნი, უმაღლესი რანგის ინტელიგენცია, ტანჯულნი, საქმეში შეყვარებულნი, მათ მიერ დაშვებული შეცდომებით. სპექტაკლის შემქმნელებმა მიაღწიეს უმთავრესს, — შორეულმა ისტორიამ სისხლი და ხორცი შეისხა სცენაზე, ჩაგვანდა კოლიზებში, რომელთაგანაც შვიდი ათეული წელი გვაშორებს. სწორედ ეს არის არსებითი ქართველი რეჟისორისა და რუსი მსახიობების მუშაობაში — დაგვაფიქროს ჩვენს ისტორიულ ბედზე.

რა თქმა უნდა, ამ სპექტაკლში ყველაფერი პირველქმნილი არ არის. რ. სტურუა, მისი უახლოესი თანამოაზრენი — მ. ყანჩელი, გ. ალექსი-მესხიშვილი, დროდარო აყენებდნენ ჩვეულ მხატვრულ სერხებს. მსახიობებს გაუჭირდათ, დრომით ძველი შტამები. სპექტაკლში ყველაზე არსებითია ის, რომ გამოვლინდა აუცილებლობა და მოთხოვნილება საკუთარი თავის გადალახვის, საკუთარი მხატვრული არსენალის განახლების. ალბათ, იმიტომაც, რომ „ბრესტის ზავი“ ცოცხალი და დიდი ადამიანური ვნებებით აღსავსე სპექტაკლია.

ეს არის ვახტანგოველთა „დიდი“ სპექტაკლი, აღსავსე კოსმიური უღერადობებით. მისი გმირები გამოდიან ფიცარნავზე — მარადისობის ამოუწურავი სივრცეებით, კოსმიური ყოფის სუნთქვით გარუჭულნი. მათ იციან თავიანთი წარსული, აწმყო და შეუძლიათ მომავალიც განჭვრიტონ. ამიტომაც არის ჩვენთვის ამდენად მნიშვნელოვანი მათთან დიალოგი. მათ იციან ბევრი ისეთი რამ, რაც ჩვენთვის მომავალში განხდება ნათელი, რადგან, იქ, კარს მიღმა, მარადისობის თვალუწვდენელი სივრცეა, ისტორია, დრო, ბედი...

## ფიქრია ყუშიტაშვილი

### სტუმრად ზღაპართან

როგორც იქნა!.. საოპერო თეატრის აფიშაზე გამოჩნდა საბალეტო სპექტაკლი — ს. პროკოფიევის „კონცია“. ეს ბალეტი ჯერ კიდევ 1980 წელს დადგა გ. ალექსიძემ პერმის პ. ჩაიკოვსკის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე (მხატვარი ი. გუგუშვიდი). აი, რას წერს კრიტიკოსი ვ. პროხოროვა სპექტაკლის შესახებ: „იქ (პერმში, ფ. ყ.) მის „სავიზიტო ბარათად“ იქცა სპექტაკლი „კონცია“... დახვეწილმა ლირიკოსმა... შემოგვთავაზა სრულიად ახალი პლასტიკური ზორცშესხმა ს. პროკოფიევის პარტიტურისა და მისი ნამუშევარი იქცა სილამაზისა და პოეზიის სამყაროს ლირიკულ აპოთეოზად“<sup>1</sup>. და აი, შვიდი წლის შემდეგ, გოგი ალექსიძე „კონციას“ მშობლიური თეატრის სცენაზე დგამს.

გ. ალექსიძის ქორეოგრაფიული ხელწერა ნაწარმოების სრულყოფილი ათვისების, მუსიკალური მარმონისა და ბგერით-ინტონაციური მრავალფეროვნების გამოვლენისკენ არის მიმართული. ბალეტმაისტერი კომპოზიციის აგებისას თითოეულ მუსიკალურ ფრაზას კონკრეტულ, დამახასიათებელ საცეკვაო პასაჟს უძებნის. ის უმთავრესად ცეკვის ტრადიციული კანონებით ხელმძღვანელობს, თუმცა, აქვე თამამად არღვევს კლასიკის ჩარჩოებს და საინტერესო ინტერპრეტატორად წარმოგვიდგება. ნაწარმოების სცენური ზორცშესხმისას გ. ალექსიძისათვის ცეკვა ერთადერთი და უმადლეხი მხატვრული ფორმაა, რასაც დამდგმელი კლასიკიკის მიერ შემოთავაზებული „კონციას“ პროგრამის წინასიტყვაობაც უსვამს ხაზს: „სპექტაკლზე მუშაობისას

ჩვენ ვცდილობდით ერთგულნი დავრჩენილიყავით კომპოზიტორის სიტყვებისა, რომელსაც სურდა, რომ ბალეტი „კონცია“ რაც შეიძლება საცეკვაო გამოსულყო, რომ ცეკვები სიუჟეტური ქარგიდან მომდინარეობდეს, იყოს მრავალფეროვანი და რომ ბალეტის მსახიობებს შესაძლებლობა ჰქონდეთ, აჩვენონ თავიანთი ხელოვნება.

მართლაც, სპექტაკლი ქორეოგრაფიული გადაწყვეტისა და სამსახიობო შესრულების მხრივ საცეკვაო და ფერადოვანი გამოვიდა.

დამდგმელმა საბალეტო პარტიტურა კონტრასტებზე ააგო, კონციასა და ფერების პოეტურ სამყაროს დაუპირისპირა ანხლი დედინაცვლისა და მისი ბრიყვი ქალიშვილების შთამბეჭედავი სახეები. გ. ალექსიძემ კატეგორიულად უარყო დრამ-ბალეტისათვის დამახასიათებელი ქარბი მიმიკა და თითოეული სიუჟეტური პერიპეტია მხოლოდ ცეკვის ენაზე აამეტყველა.

ქორეოგრაფისთვის უმთავრესია კონციასა (ა. არმეისკაია) და უფლისწულის (ვ. მაზუნიკი) პოეტური, ამაღლებული სიყვარულის ამოცანება და ოცნების ზორცშესხმა. ამის გამოხატულებაა მთავარი გმირის მონოლოგი პირველ მოქმედებასა და კონციასა და პრინციის ლირიკული ადაჯო მეორე მოქმედებაში. ა. არმეისკაიას დახვეწილი, მიამიტური სისადავითა და უმანკოებით აღსავსე კონციას საცეკვაო პასაჟები, მსუბუქი, ჰეროვანი პირუტები სახიერად წარმოგვიდგენენ პერსონაჟის მიმდობ, ნაშ, პოეტურ სამყაროს. — გოგონა არც მდიდრულადაა ჩაცმული, არც ფუფუნებაში ცხოვრობს, მაგრამ სამაგიეროდ ფლობს უდიდეს საუნჯეს: კეთილ გულსა და წრფელი სიყვარულის ნიჭს, რაც ასე ხიბლავს ფერია-მათხოვარს (ა. აბესაძე) და უფლისწულს.

ა. არმეისკაია და ვ. მაზუნიკი თეატრის მიერ მოწვეული სოლისტები არი-

ან. ა. არმისკაია, დახვეწილ საცეკვაო ნიჟთან ერთად კარგ არტიტულ მონაცემებს ფლობს. ვ. მაჭუბინის ცეკვა, ტექნიკურად დახვეწილია, მაგრამ მსახობს აკლია როლის დრამატურგიული მხარის გააზრება, ამიტომ მხატვრული სახე ნაკლებად დამაჭერებელია და შეიძლება ითქვას, ნაჩქარევიც.

კონკია არ ჰგავს თავის ნახევარდებს: პრანჟიასა (ი. ხანაძე) და კაპასას (ე. გოგიაშვილი). ბალეტმანისტერი მათ ცეკვას ძირითად გროტესკულ ფერებს ანიჭებს. მიუხედავად, გაპრანჟიული გოგონები ჰყოფტი, უწინეო ხასიათით ძალიან ჰგვანან ერთმანეთს და ამიტომ გ. ალექსიძე მათთვის მსგავს ქორეოგრაფიულ პარტიტურას ქმნის, რომელიც, თავის მხრივ, დედინაცვლის (მ. მხარაძე) საცეკვაო პასუხის მიკრო-ვარიანტია. აღსანიშნავია მ. მხარაძის მიერ უდიდესი არტისტიზმითა და ტემპერამენტით განსახიერებული დედინაცვალი. მიუხედავად იმისა, რომ მსახობი მისთვის უჩვეულო კომიკურ ანალოგში წარმოგვიდგა, მ. მხარაძემ ახალი სცენური გამარჯვება მოიპოვა. დედინაცვლის გროტესკული სახით მის პერსონაჟთა მრავალფეროვან გაღერებას კიდევ ერთი საინტერესო ნამუშევარი შეემატა.

დედინაცვლისა და მისი ქალიშვილების ეპიზოდებს ავგირგვინებს მეკრავი ქალის (ტ. ფაიფი), მეკრავის (რ. ნოვაკი), მექულის (ქ. თნუქიძე) და ცეკვის მასწავლებლის (ს. ტერეშჩენკო) სახასიათო როლები. მათი საბალეტო პასაჟები უმთავრესად მუსიკის ფერადოვნებითა და კომიკური ინტონაციებით არის ნაკარნახები.

აღსანიშნავია ფერიათა ამოლის პოეტური ეპიზოდი, სადაც ა. აბესაძე ფერიათა მბრძანებლის ამაღლებულ, ლირიულ სახეს ქმნის. მოცეკვავის თითოეულ არაბესკსა და ნახტომს ჰილიადის ელფერი დაპყრავს, რითაც მსახობი ხაზს უსვამს საკუთარი გმირის ჯადოსნურ ძალას. წი-

ლიწადის ოთხივე დროის ფერია სამეჯლისო კაბას, გვირგვინს, ბროლის პაწაწინა ქოშებსა და ზღაპრული სილამაზის ეტლთან ერთად კონკიას საცეკვაო ექსპრომტსაც უძღვნა. ქორეოგრაფი საცეკვაო პარტიტურაში გამოხატავს არა მხოლოდ სიმსუბუქესა და ლირიულობას, არამედ წილიწადის დროთათვის დამახასიათებელ ინდივიდუალურ ნიშან-თვისებებს — გაჯანჯანის ფერიას (ლ. გავაინა) საცეკვაო მუსიკაში გაღვიძებული ბუნების, დამდნარი თოვლის ლიკლიკი და ახლად ამოსულ მცენარეთა სუნთქვა ისმის, ამიტომაც ცეკვაც მსუბუქ, მსახრ ნახტომზეა აგებული და ერთი ამოსუნთქვით სრულდება. ზაფხულის (ნ. გრინევიცკაია) ეპიზოდს მზის სხივთა მსურველები და მოკაშული ბუნების სიმწვანე ახლავს, ფერია შედარებით თავშეკეცულად, თვითდაჭერებით ცეკვავს. ოქროსფერი შემოდგომა (მ. ალექსიძე) ყველაზე გულსხვად უმასპინძლებდა კონკიას. თეთრი ზამთარი (ლ. ნიკივიშვილი) კი თვალისმომჭრელ, მოციმციმე თოვლის ფიფქს მოგვაგონებს. ფერიების საჩუქრები ჯადოსნურია და ზღაპრულად მომხიბლავს: ზედნიერი გოგონა მეჭლისზე მიემგზავრება, აქ ხვდება უფლისწულს.

სასახლის სცენაში გ. ალექსიძე კვლავ კონტრასტის ხერხს მიმართავს და ერთმანეთს უპირისპირებს სამეფო კარის მოსაწყენი ეტიკეტით, რვეერანსებით, გაპულდრული პარიკებით, მაქმანებითა და ოქრომკრდით მოზარისმურე მასას უფლისწულისა და კონკიას ამაღლებულ სიყვარულს. კონკია მეჭლისზე, მართლაც, ერთადერთი მომხიბლავი, უშუალო, ხალხის სტუმარია და ახლგაზრდა პრინციის მოსიყვარულე გულიც უმად იპოვნის მას, მაგრამ საათის ისრები თორმეტს უახლოვდება და ისინი ერთმანეთს უნდა დაშორდნენ. აქედან იწყება უფლისწულის მოგზაურობა უცხო ქვეყნებში: ესპანეთში, სადაც ის მომხიბლავ



ესპანელ მოცეკვავე ქალებსა (ლ. ბახტაძე, თ. ჭეჭელავა, მ. ზურაბილი) და კორიდას გმირს, ხარებთან მებრძოლ მამაც ტორადორს (თ. ვაშაყიძე) შეხვდებოდა. მუსიკაში იჭრება სამხრეთული ტემპირამენტი და ბალეტშიანტიკური საცეკვაო ნახაზს ცენტროვანი ვნებით და ბრძოლის უნით აღსავსე მოძრაობებზე აგებს. აღმოსავლურ ვარიაციას (ზ. ამონაშვილი და ე. იცკოვიჩი) ეგზოტიკურ ფერთა მსუყე საცეკვაო გამა შემოაქვს...

კვლავ კონკრეტული სახლი. აქ ისევ და ისევ გვიყვარს ქორეოგრაფის ფანტაზია, რომელიც დედინაცვალსა და მის ქალიშვილებს შორის ფეხსაცმლის გამო ატეხილი დავის გროტესკულ სურათს ქმნის. კულმინაციას წარმოადგენს ცეკვის მასწავლებლის მიერ ბროლის პაწაწინა ქოშის მორგების სცენა.

ბოლოს უფლისწული პოულობს საყვარელ გოგონას...

აღსანიშნავია სპექტაკლის მაღალი საშემსრულებლო დონე, რაშიც უდავო დამსახურება მიუძღვით ბალეტის რეპეტიტორებს: ვ. წიგნაძეს, ლ. მითაიშვილს, ა. წერეთელს, ჩ. გუდიაშვილს, ი. ჯანდიერს, ლ. ასაულიას, მ. კუკულაძეს და ზ. ლაბაძეს. ორკესტრმა, რომელსაც დირიჟორობდა ი. ჭიაურელი, მუსიკალურ თემათა და ინტონაციათა მრავალფერო-

ვნებით წარმოადგინა ს. პროკოფიევის ნაწარმოების ჯადოსნური სამყარო.

და ბოლოს, სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების თაობაზე, რომლის ავტორია უ. იმერლიშვილი. ზღაპარს ზღაპრული სამყარო შევნიშნავთ და გასაკვირია, რატომ სჭარბობს სცენაზე უსიცოცხლო, ყავისფერი ტონები, სცენის უკანა კედელი კი შავ პანოს ეთმობა. პირველ და მეორე მოქმედებაში დეკორაციები მეტად უხეშად ენაცვლებიან ერთმანეთს. ბუტაფორული ბუხრის მთელ სცენაზე გადაგორებას უხერხულობის გარდა ხმაურიც ახლავს და ზღაპრულ იდილიას უფერული რეალობა სცვლის.

დეკორაცია მოკლებულია სიმსუბუქეს, ფერადოვნებას, ამძიმებს და ახშობს სცენის სივრცეს და რაც მთავარია, არ შეესაბამება „კონკრეტის“ ჯადოსნურ სამყაროსა და გ. ალექსიძის ქორეოგრაფიას.

შთამბეჭდავია პირველი მოქმედების ფინალში ეტლის დიაგონალური გაქროლება, რომელიც სამართლიანად იმსახურებს მასურების ტაშს.

აღმოსავლურ ვარიაციებში „კარმენ-სიფიტასა“ და „ათას ერთი ღამის“ პერსონაჟების ტანსაცმელში გამოწყობილი გმირები გაჩნდნენ. ძველი სპექტაკლის კოსტიუმების გამოყენება ახალში, ვფიქრობ, გაუმართლებელია.



# ნოდარ გურაბანიძე

## ილიას განგმირული გული

„ილია შირა!“ ეს უკანასკნელი ამო-  
ძახილი, რომელიც შემდეგ ტრაგიკუ-  
ლი, თავზარდამცემი აზრით აივსო, კ-  
მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის  
სპექტაკლის სათაურად იქცა.

უკანასკნელი სიტყვები, უკანასკნე-  
ლი, შემზარავი ეპიზოდი, სისხლიანი  
ფინალი სახელოვნად და უმწიკვლოდ  
განვლილი ცხოვრებისა — დრამატურგ  
თ. გოდერძიშვილისა და რეჟისორ თ.  
ჩხეიძის სცენური წარმოსახვის სათავეა.

პიესა თითქმის მთლიანად ილიას  
მკვლევლობის გამოძიების იმ დოკუმენ-  
ტებს ეყრდნობა, რომლებიც თავისთა-  
ვად უკვე შეიცავენ დრამატულ კოლი-  
ზიებს და მათი დაპირისპირება, რაც  
ე. წ. „დოკუმენტური დრამისათვისა“  
დამახასიათებელი, შეჭერება, თუ წინას-  
წარ გააზრებული განლაგება იძლევა  
უშუალოდ ეპიზოდის ასე თუ ისე  
მთლიან სურათს.

ამ დოკუმენტების კომპოზიციურ  
განლაგებაში უძველესად იგრძნობა გა-  
მოცდილი დრამატურგის ხელი; ფაქტე-  
ბის მოზაიკაში არცერთი დეტალი არ  
სტოვებს ზედმეტი „ფერის“ შთაბეჭდი-  
ლებას და ჩვენც არ გვტოვებს გრძნობა  
ისტორიული რეალიების ნამდვილობი-  
სა.

ინტერესით ვადევნებთ თვალს სცე-  
ნაზე გაცოცხლებულ დოკუმენტებს,  
ოქმებს თუ ჩვენებებს, მაგრამ ეს ინ-  
ტერესი არ გადადის შემოქმედებითი  
თანაზიარობის აქტში, იგი თანაზარია.  
მას აკლია სიმძაფრე და ინტენსივობა.

აქ, რასაკვირველია, თვით დრამატუ-  
რგის მიერ არჩეულმა უანრმაც ითამაშა  
გარკვეული როლი, მაგრამ მხოლოდ  
ნაწილობრივ. თ. გოდერძიშვილი, სავსე-  
ბით სამართლიანად, ენდობა დოკუ-  
მენტს, რომელსაც თვით იხმობს დრა-  
მის შესაქმნელად, მაგრამ ზედმეტად  
ენდობა მისი ზემოქმედების ძალას.  
დარწმუნებული ვარ, კარგად მოეხსენე-  
ბა, რომ თვით ყველაზე თავზარდამცე-  
მი შინაარსის შემსველი დოკუმენტი  
იმანენტურად არ შეიცავს მხატვრული,  
ესთეტიკური ზემოქმედების ძალას, იგი  
სხვა გრძნობებს აღვიძებს, ვიდრე ეს-  
თეტიკურს, რაც სრულიადაც არ გამო-  
რიცხავს მისი გამოყენების შესაძლებ-  
ლობას. ამ შემთხვევაში მხოლოდ იმის  
თქმა მინდა, რომ ავტორს მეტი სითამა-  
შე მართებდა, მეტი თავისუფლება ფაქ-  
ტების დაპირისპირების, შეჯახების, აუ-  
ცილებელი კოლიზიის გასაძლიერებ-  
ლად, რეალური კონფლიქტიდან მხატვ-  
რულ კონფლიქტამდე ამაღლების მიზ-  
ნით. ამის გამოა, რომ ფაქტების ცოდ-  
ნა, არ სცილდება ამ „ცოდნის“ ფარგ-  
ლებს, იგი არ არის გადაქცეული —  
ერთი გამოაკლისის გარდა, რომელზე-  
დაც ქვემოთ ვიტყვი — გრძნობის, ემო-  
ციის იმპულსად. ერთი სიტყვით, დო-  
კუმენტი არ არის გადაყვანილი ახალ  
სინამდვილეში — მხატვრულ სინამდვი-  
ლეში. ფაქტი კისრულობს უფრო მეტს,  
ვიდრე მას ევალდება. აქ იღებს სათავეს  
ილუსტრაციულიობა.

ნატიფი გემოვნებით თ. ჩხეიძე ამ  
მშრალი დოკუმენტის „არებზე“ შინა-  
არსის შესაბამის არაბესებს ხატავს  
მსუბუქი ხელით.

ყოველი სცენური დეტალი სიმბო-  
ლურ მნიშვნელობას იძენს ტრაგიკული  
ბიოგრაფიისათვის: საკიდარზე ჩამოყი-  
ლებული ილიას სამოსი, თეატრებზე გა-  
მოსახული ილიას პორტრეტები, რომე-  
ლთაც სისხლისა და ნატყვიარის კვალი  
ატყვიათ და ბოლოს, ფინალში (შესა-

ნიშნავი მიგნება) ამ თეჯირს მიღმა ცარიელი ეტლი, რომელიც რეჟისორსა და მხატვარ გოგი ალექსი-მესხიშვილს ბედისწერის მეტაფორად წარმოუსახავთ.

მსახიობები გულმოდგინედ და ინტელიგენტურად ცდილობენ ამ დოკუმენტებისა თუ მოგონებების მიღმა მღვარი ადამიანების პორტრეტების დახატვას. აქ ისინი სჯერდებიან გარეგნული სახასიათო ნიშნებით, კოსტუმით თუ გრემით მკრთალი კონტურების მოხაზვას და მაინცდამაინც არც ცდილობენ ხასიათთა ინდივიდუალური სიღრმეების წვდომას (გამონაკლისია მხოლოდ გ. ჩუგუაშვილი მეტლემ ლაბაურის როლში). შესაძლოა, მათ ეს ამოცანა არც დაუსახავთ და თავისებურად გაგებული „დოკუმენტური დრამის“ ფარგლებში დარჩენა ამჯობინეს. მაინც, ყოველი მათგანის გამოჩენა ტრაგიკული ფინალის უღერადობას ავსებს ინდივიდუალური და ამდენად განუყოფელი სმებით და მწუხარე მელოდიის გაბმული სიმი არ წყდება. ყოველმთებზევეაში მსახიობები ამ დოკუმენტებს ჩენი აღქმისათვის აუცილებელ გარკვეულ „ტემპერატურას“ უმორჩილებენ და თავიდანვე აღძრული ინტერესი დაბლა არ ჩამოჰყავთ, რაც სპექტაკლში მონაწილე გამოცდილი მსახიობებისათვის მაინცდამაინც დიდი კომპლიმენტი არ უნდა იყოს.

მაგრამ აი, გამოდის ოთარ მეღვინეთუსუცები და ერთბაშად ყველაფერი იცვლება სპექტაკლის მიმდინარეობაში. მსახიობი შიგნიდან აფეთქებს დოკუმენტის ობიექტურობის მარადიულ უცვლელობას, მის ინფორმაციულ სიმშრალეს და შეუვალობას, უმძაფრები ემოციურობით ავსებს ყოველ სიტყვას, ტანჯვისა და თანაღმობის თავზარდამცემ სტიქიაში გადაგვისვრას.

რით? რა დრამატურგიული მასალა აქვს ამისათვის?

ყველაზე ორდინარული, შემძარწუნებლად განძარცვული ადამიანური გრძ-

ნობისაგან! ო. მეღვინეთუსუცები გვევლინება ექიმ იაშვილის სახით და სცენიდან გვიკითხავს ილია ჭავჭავაძის გვამის გაკვეთის პათანატომიური ანალიზის შედეგებს.

რა შეიძლება იყოს ამაზე უფრო მშრალი, ობიექტური და უცვლელი, ვიდრე ეს ოქმია! მაგრამ ეს „ოქმი“ მსახიობმა მთელ დრამად აქცია. გაფითრებული, მწუხარებისაგან გატანჯული სახით შემოდის ექიმის თეთრ სამოსში გამოწყობილი და მისი პირველივე სიტყვიდან, თვით სიტყვიდან კი არა, ინტონაციიდან, ვგრძნობთ, თუ რას ნიშნავს ექიმ იაშვილისათვის მარტოღმარტო, პირისპირ დარჩენა ილიასთან, ილიას გვამთან კი არა, მისთვის ღვთაებრივი ადამიანის წმინდა სხეულთან.

თვით სულ უბრალო რამ — ექიმის თეთრი სამოსის ვახდა და ცივილური კოსტუმის ჩაცმა ოთარ მეღვინეთუსუცებს რიტუალურ ქმედებად აქვს გადაქცეული და მის შიერ მარტოობაში განცდილი უმძიმესი წამება, როცა მეცნიერული ობიექტურობა იზორჩილებდა პიროვნულ ნებას, ახალი ძალით ფეთქდებიან, იწვიან ჩვენს თვალწინ. ეს უბრალო სცენური მოქმედება (განდაჩაცმა) ერთი მთლიანი კომპოზიციური ჩარჩოა, რომელშიც მთელი ეპიპოლია მოთავსებული. ო. მეღვინეთუსუცებს გვამის პათანატომიში, სადაც ყოველი დეტალი თანაბარ მნიშვნელოვანია მეცნიერული და ისტორიული დოკუმენტის თვალსაზრისით, თავისებური დრამატურგიული გააზრება შეაქვს. მწუხარებით, შინაგანად განადგურებულ იგი განგმირული სხეულის მღვთმარტობის ყოველ ნიუანსს აღწერს და თანდათან გვაახლოვებს ეპიპოლის კულმინაციასთან: უკვე თავს ვერმორეული, ძლივს შეკავებული ქვეთინი გვამცნობს ილიას განგმირული გულის გამოგნებელ ამბავს. ეპიპოლის ეს მონაკვეთი — ვუწოდოთ მას „ილიას განგმირული გული“ —

ემოციურ მწვერვალა, დაძაბულობის უშმაღლეს ხარისხა, საიდანაც იწყება დაშვება შეურიგებელიდან იძულებით შერიგებასთან. აქ კი, აღარ მალავს მსახობა თავისი განცდის უკანასკნელ ამოძახილს:

„ჩემო კარგო ქვეყანავ,  
რაზედ მოგიწყენია“...

დაუფარავი ტრაგიული ირონია ჟღერს ამ სტრიქონებში. საოცარ განზოგადებას აღწევს მსახობი: — მისი

სახით ჩვენ, დღევანდელი ქართველობა დაესტირით შეუბრალებლად მოკლულ ილიას სხეულს. ქართველის ტანჯვა-ვაება, მისი ღრმა სიყვარულია გამოხატული მსახობის მიერ ამ აღსარებად გადაქცეულ მონოლოგში. ასეთი წუთებისათვის გვიყვარს ჩვენ თეატრი, გვიყვარს იგი იმ მოუგერიებელი ძაღისათვის, რომელსაც ჰქვამარიტად დიდი მსახობი ასხივებს და გვიმორჩილებს...



6255-7

ნბნა ბობონიძე

„ნეაპოლი —

მილიონერთა

ქალაქი“

მაშ ასე, მოქმედების დრო 1942-43 წ.წ. იტალია მოკავშირეთა შემოსვლამდე, ფაშისტური რეჟიმი, ამერიკელებმა ნეაპოლი დაიკავეს...

მოქმედების ადგილი — უმუშევარი მეტრამეზის ჭენარო იოვინეს ოჯახი, არაღლეგალური ყვახანა, ჭენაროს მუდღისი ამალიას წყალბოთ ჭერჭერობით წვრილმანი სპეკულაციის ბუდე, გაჭირვება, დღიდან დღემდე თავის გატანაზე ზრუნვა, დაბომბვები და ყოველივე ამის ფონზე — ჭენაროსა და ამალიას ზნეობრივ კატეგორიათა თანდათანობითი დაპირისპირება... ერთის მხრივ, ყოველგვარ სიტუაციაში შენარჩუნება ნათელი სულის, ჰქვამარიტი იდეალებისა და მეორეს მხრივ — კომპრომისი ცხოვრებისეულ სიძნელებებთან პირისპირ შეჭახებისას.

ჩვენს თვალწინ უნდა გაცოცხლდეს ტრაგედია სულიერ ფასეულობათა რეგრესისა, ტრაგედია ნეაპოლის, მილიონერთა ქალაქის სულიერი გადატაკების...

კოტე მარჩანიშვილის სახ. თეატრის სცენის სიღრმეში მინის საფარქვეშ უტყუვ მოწმესავით აღმართულა წმინდანის გამოხატულება. ნეაპოლის ვიწრო ქუჩები, სცენის ორივე მხარეს სახლების ფასადი (მხატვ. შ. გლურჯიძე)... ხვეულ კიბესა და აივნებზე დროადრო ჩნდებიან ნეაპოლის მცხოვრებნი — დეკორაცია ლაკონურია, სადა, მეტყველი, თავისუფალი ზედმეტი ატრიბუტებისაგან, რაც მსახობებს საშუალებას აძლევს შეუზღუდავდ იმოქმედონ სცენაზე.

რეჟისორმა გ. თოდაძემ იტალიური სამეზობლო კოლორტი გაცოცხლა: ფუნქცია, რომელსაც მასობრივ სცენებში მოწაწილე მსახობები უნდა ასრულებდნენ, ძალიან ძუნწია და უმეტყველო — მათი გამოჩენა მოქმედების მსვლელობის ლოგიკურობასთან ხშირად ხელოვნურად თავსდება და ძალად ჩანართის შთაბეჭდილებას ტოვებს — იტალიური კვარტლის მცხოვრებთათვის ხომ მათ თავზე გადახურულ ერთ ზეცას (და არა ერთ ჰერს) აქვს მნიშვნელობა, ისინი ხომ უამრავი კედლებით გადატინრულ ერთ დიდ სახლში ცხოვრობენ, რომელსაც იტალია, ამ შემთხვევაში ი ნეაპოლი ჰქვი მასობრივ მოწმესავის

2. „თეატრალური მოამბე“, № 1

აქა. 304 კ. ნახსენის  
სახ. სახ. რესპუბ.  
გიგლიოთმაძე

კავშირი ძირითად ამბავთან. მოვლენასთან ვერ დაშვარდა. ხშირად ამ სცენებში მონაწილე მსახიობების მცირე დროით გამოჩენას თან სდევს უხერხულობის გრძნობა, რადგან მსახიობები ვეღარ ახერხებენ კულისებში გაუჩინარების გამართლებას.

ამგვარსავე უხერხულობას ქმნის და სრულიად ზედმეტია ნეორეალიზმისთვის დამახასიათებელი ნატურალიზტური ხერხით სცენაზე შემოჭრილი მოტოციკლი იგი აზრობრივად ძალიან უმნიშვნელო ფუნქციას ატარებს და ამასთან ერთად ხელს უშლის ავანსცენაზე მყოფ მსახიობებს, რომლებიც განსაკუთრებული ძალისხმევით ცდილობენ, როგორმე შესდგეს ერიკოსა (მ. გორგილაძე) და ამაღლოს (რ. ჩხევიძე) დიალოგი.

მასობრივ სცენათაგან ყველაზე ნათლად გამოიკვეთა საერთო მხიარულება, დონ ერიკოს დაბადების დღეზე მოსულ სტუმართა ცეკვა (ქორეოგრაფი თ. ვაშაკიძე). ამ შემთხვევაში მოხერხდა იმ განწყობილების, ატმოსფეროს შექმნა, რომელსაც სხვა მასობრივ სცენებში ესწრაფვის რეჟისორი.

სპექტაკლის ერთ-ერთი ყველაზე შთამბეჭდავი ეპიზოდია კარბინერთა ბრიგადირის ჩაბას (დ. დვალისვილი) წინაშე გათამაშებული ჭენაროს „მიცვალეების“ სცენა. სწორედ ამ სცენაში ამეტყველდა ყველაზე გამომსახველად დე ფილიპოსელი იუმორი — კომიკური და ტრაგიკული არსის ერთ მთლიანობაში გამოხატვა. ამ სცენის ყველა მონაწილე ლაღად, მთელი არსებით ებმება სიტუაციის ტრაგიკომიკურ ორომტრიალში. რეჟისორმა პიესისაგან განსხვავებით (სადაც დაბომბვისას უთავშესაფროდ დარჩენილი მთელი ოჯახი გახდება მოწმე ჭენაროს „მკვდრეთით აღდგომისა“). პირისპირ დატოვა ჭენარო (გ. ბერიკაშვილი) და ჩაპა. დ. დვალისვილის ჩაპა შეუმცდარი კაცის თვითდაჭერებით შემოდის ჭენაროს სახლში..



ამალია — ს. ჭიაურელი  
 რიკარდო — მ. თაბუკაშვილი

მაგრამ ისე „გულწრფელად“ დასტირიან „მიცვალეულს“ ქირისუფლები, თანდათანობით დაექვდება. დაბომბვისას მარტო რჩებიან ჩაპა და გაუშტრეველად მწოლიარე ჭენარო. მსახიობები არაჩვეულებრივი ზომიერების გრძნობით, შინაგანი სიმართლით, გმირთა ბუნების არსში დრმა წვდომით წარმოვკვიდგენენ ორი ერთმანეთისადმი მტრულად (დამნაშავე და მამხილებელი) განწყობილი ადამიანის დაახლოებას. ერთიც და მეორეც რწმუნდება მეტოქის პიროვნულ ღირსებებში... და საბოლოოდ ორივე იმარჯვებს.

სპექტაკლის მუსიკალური მხარე (კომპოზიტორი გ. გაჩეილაძე) არცთუ ისე მდიდარია, მაგრამ ყველაზე მკაფიოდ აქ გამოვლინდა რეჟისორის სწრაფვა მეტყველი და ამავე დროს ლაკონური იყოს ყველა კომპონენტი, ზედმეტი მხატვრული დეტალებისგან გაანთავისუფლოს სპექტაკლი, რომლის მსვლელობის მანძილზე მხოლოდ ორი მუსიკალური თემა ენაცვლება ერთმანეთს — სევდიანი, ლირიკული მელოდია და მხარულა, ექსცენტრული განწყობილების მუსიკა, რომლებიც ყოველთვის უქმნიან სათანადო ფონს ამა თუ იმ სცენურ ეპიზოდს.

სპექტაკლის როგორც სცენოგრა-

ფილი, ასევე მუსიკალური მხარე ზომიერია და ბუნებრივად თავსდება წარმოდგენის მხატვრულ ჩარჩოში. ამის საპირისპიროდ, ზოგიერთ შემთხვევაში სამხახიობო შესრულების მანერაში თავს იჩენს ზედმეტი გატაცება პლასტიკური გამომსახველობით, უტარიტულონი ჟესტიკულაციით. ეროვნული ნიშან-თვისების გამოსახატავად, გმირის დასახასიათებლად მხოლოდ ეს ხერხი არ გამოდგება. სწორედ ამის გამო გახდა უინტერესო მხახიობ ზ. სტურუას მიერ შექმნილი ფედერიკოს მხატვრული სახე. ერთ შემთხვევაში გამოვლინდა განსაკუთრებული ყურადღების გამახვილება გმირის გარეგნულ მახასიათებელზე (ფედერიკო), ხოლო მეორე შემთხვევაში სრული გულგრილობა გმირის შინაგანი ბუნების წარმოჩენისადმი — გ. ჩუგუაშვილის პეპე — „დომკრატ“ ვერ ცოცხლდება სცენაზე. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მხახიობი აბსოლუტურად გულგრილია ყოველივეს მიმართ, რაც სცენაზე ხდება, საოცარია და მოულოდნელი გ. ჩუგუაშვილისაგან როლის მიმართ ამგვარი დამოკიდებულება.

მონაწილე მხახიობთაგან უმრავლესობა ვერ ახერხებს თვალი გაადევნოს, მთლიანობაში წარმოადგინოს თავისი გმირის სცენური სიცოცხლე. სპექტაკლის პირველ მოქმედებაში რ. ჩხიკვიშვილი (ამადეო) ვაცილებით საინტერესო სახეს ქმნის. მეორე მოქმედებაში კი ეს სისხლსავსე გმირი იფიტება და ხელთ გვრჩება ყველაფრისადმი ინდიფერენტულად განწყობილი ახალგაზრდა კაცი, რომლის შესახებაც მხოლოდ ინფორმაციას გვაწვდიან — ქურდობა, იოლი გზით მოპოვებული კეთილდღეობა ძარცვავს და სულიერად აკნინებს ადამიანს.

ნ. დუმბაძის მარია როზარია ერთ-ერთი რენებით ხასიათდება. მხახიობმა ვერ შესწლო გადმოცემა იმ შინაგანი

განწყობილების ცვალებადობისა, რომელსაც გმირი განიცდის ცხოვრების სხვადასხვა ეტაპზე — ამერიკელი „ფრენლის“ სიყვარულმა გამოუსწორებელი ტრამვა მიაყენა, დედის საქციელი თურმე გულს უკლავს. ძმასთან და მეგობრებთან ურთიერთობა უჭირს (სახის ერთფეროვნების გამო ამ ურთიერთობათა ხასიათიც დაუდგენელია), მამა დაიპარგა, უმცროსი და მძიმედაა ავად — ცხოვრებისეული პერიპეტეების შედარებით სწრაფი ცვალებადობა, სულიერ ტკივილთან ბრძოლა საინტერესო მხატვრული ხის შექმნის საშუალებას აძლევდა მსახიობს.

პიესაში ერიკო „ლამაში“, საკუთარ თავში დაჭერებული მამაკაცი, სპეკულაციურ ინტრიგებში გამოწრთობილი საქმოსანია. განსაკუთრებული ინტერესი ამალიასადმი სრულიადაც არ უშლის ხელს, ვეჟაკურად დაიხიოს უკან ჭენაროს დაბრუნებისას. მ. გორგილაძის ერიკო აბსოლუტურად დაცლილია იმ შინაგანი მუხტისგან, რომლის მეოხებითაც მომხიბვლელი, სასურველი უნდა გახდეს ამალიასათვის (და ქალს, მართლაც, გაუძნელდეს მისგან თავის დაღწევა), რომლის მეოხებითაც თავბრუდამხვევი სისწრაფით შეიძლება აწარმოოს მომგებიანი გარიგებანი და იცხოვროს სისხლსავსე ცხოვრებით.

ასუნტასათვის სცენური დრო ძალზე ხანმოკლე აღმოჩნდა. პიესისაგან განსხვავებით, სადაც ამ პერსონაჟს ვაცილებით მეტი სამოქმედო ასპარეზი აქვს, სპექტაკლში ძლიერ „შევიწროვდა“ ამ მხატვრული სახის ფუნქცია. არადა, ეს ნახევრად შეშლილი ახალგაზრდა ქალი, რომელსაც ვერა და ვერ აღმოუჩენია საკუთარი არსებობის აზრი და გამართლება, უშუალო პირშეშოა ომის საშინელებებისა....

როლის ორი შემსრულებელი ჰყავს — ლ. ქობულაძე და ც. კობიაშვილი.

ლ. ქობულაძის ასუნტა კეკელუცი

ახალგაზრდა ქალია. შესრულებაში გამ-  
ულანდა გარეგნული ფორმით გატაცე-  
ბა და მსახიობმა თავისი გმირის სცენ-  
ური ცხოვრების ყველაზე დრამატულ  
მომენტშიც კი (დაბოძების გახსენება,  
სადაც მთელი სისრულით უნდა გამოვ-  
ლინდეს ამ ქალის ბედის ტრაგიკულო-  
ბის მიზეზი) ვერ შესძლო შინაგანი გან-  
ცდით დაეტეირთა ეპიზოდი.



ც. კობიაშვილი დროს მცირე მო-  
ნაკვეთშიც ახერხებს გმირის ბუნების  
იმგვარად ამოხსნას, რომ მაქსიმალუ-  
რად დაუახლოვოს იგი ავტორის, ნა-  
წარმოების გრძნობათა ბუნებას. ც.  
კობიაშვილის ასუნტაში ერთსა და იმავ  
დროს ცოცხლობს ქალური ცნობისმო-  
ყვარება, გამკენწლავი პირდაპირობა  
სიმართლის თქმისას და ემპაური ვი-  
თომდა მიუხედავად — ეს რა წა-  
მოცდაო... გულითადი თანაგრძნობის  
უნარი გაჭირვების უამს... ყველაზე  
მძაფრად გამოხატული კი შინაც წლო-  
ბით დაგროვილი ემოციია, რომელსაც  
ახე ჭირვეული ერთგულებით ინახავს  
და უფრთხილდება. ინახავს იმ საშინელ  
განცდებსა და მოგონებებს, რომელ-  
ლთაც გონება დაუბინდეს. ეს მოზუზუ-  
ლი არსება იმპულსურად ფეთქავს და  
გარესამყაროდან მოვლენილი სასი-  
ცოცლო პულსაცია ერთდროულად  
აშინებს, ართობს, ახალისებს და თრგუ-  
ნავს კიდევ მას. სულ გგონია, აი  
ახლა, მთელი ძალით ამოწეიქავს მისი  
არსებიდან სიცოცხლისხანა ტრფიალი..  
და აჟი, მართლაც, ასე მოხდა — ერიკოს  
დაბადების დღეზე მიწვეული ასუნტა  
შორიდან უმწერს ცეკვას, აღტაცებული  
და აღფრთოვანებული გაუბედავად შეპ-  
ყურებს მოცეკვავეებს... უეცრად იფე-  
თქებს სიცოცხლისადმი სიყვარულის  
დაუძლეველი, მიჩქმალული იმპულსი  
და მოცეკვავეთა წრეში გადაეშება  
ასუნტა...

მსახიობმა უზუსტეს შინაგან გან-  
წყობილებას მიაგნო და სცენური სიცო-

მარია როზარია — ნ. დუმბაძე

ცხლის მცირე მონაკვეთში სრული და-  
ხასიათება მოგვცა თავისი გმირისა.

ქ. კიკნაძის ადელაიდა სკიანო მკვეთ-  
რად სახასიათო მხატვრული სახეა. ამ-  
ჯერად მსახიობი სრულიად განსხვავე-  
ბულ სცენურ გმირს შეხვდა. სპექტაკ-  
ლის პირველ მოქმედებაში ღარიბულ  
სამოსში გამოწყობილა ცანცარა, ცნო-  
ბისმოყვარე, ჭინაროს ოჯახის ყველა  
საიდუმლოში გათვითცნობიერებული კე-  
თილისმყოფელი. მაგრამ ცხოვრების  
ცვალებადობა მასაც გარდაქმნის და  
მეორე მოქმედებაში შავი ელიგანტური  
კაბით შემოსილი წარმოვიდგება —  
კეთილდღეობა მანაც (სხვათა მსგავსად)  
გარკვეული ზნეობრივი კომპრომისის  
ფასად მოიპოვა. გამოპრანჭულა ადე-  
ლაიდა, მაგრამ ამ გარეგნულ მეტამო-  
რფოზს ზეგავლენა ვერ მოუხდენია მის  
პიროვნებაზე...

ქ. კიკნაძის ადელაიდა ერთ-ერთი  
საინტერესო მხატვრული სახეა სპექ-  
ტაკლში. იგი, ალბათ, კიდევ უფრო  
შთაბეჭდავი იქნებოდა, თუ წარმოდ-  
გენის აზრობრივ კონსტრუქციაში ორი  
პერსონაჟი, ასუნტა და ადელაიდა ერთ-  
მანეთთან კავშირის დამყარებას მოახერ-  
ხებდა.

მ. თაბუკაშვილის რიკარდო საზაია-  
ნო მოკრძალებული, თავდაპერილი კა-  
ცია, მრავალ ჭირვარამგამოვლილი მანც  
ინარჩუნებს სულიერ წონასწორობას და  
პიროვნულ ღირსებებს. მსახიობი თან-



მიმდევრულად გადმოსცემს გმირის შინაგან განცდებს. სპექტაკლის ფინალში რიკარდო ბრალმდებლად ევლინება ამალიას (ს. ჭიაურელი) და ეს ბრალდება ქალის სულიერი, ზნეობრივი კათარზისის საწყისად იქცევა. პ. ლაბუჯაშვილი არ კარგავს ზომიერების გრძნობას ამ სცენაში, რაც უაღრესად მნიშვნელოვანია, რადგან რიკარდოს ამწუთიერი შინაგანი განწყობილების ოდნავ ზედმეტად აქცენტირებაც კი მელოდრამატულ შეფერხლებას მიანიჭებდა ამ ეპიზოდს.

ს. ჭიაურელისა და გ. ბერიკაშვილის მიერ ხორცშესხმული სახეები სპექტაკლის ყველაზე მნიშვნელოვანი გამარჯვებაა.

... ომის საშინელებებს თავდაღწეული ჭენარო მდიდრულად მორთულ საკუთარ სახლს, „ნეპოლს, მილიონერთა ქალაქს“ დაუბრუნდა. დაუბრუნდა და პირისპირ შეეჯახა მწარე სინამდვილეს. დამსხვრეული და განადგურებული დახვდა ყველაფერი, რისიც სწამდა, რასაც ენდობოდა, რისიც სჭეროდა. რომელ ერთს უნდა გაუმკლავდეს ახლა? არადა, რა დამცინავია ბედი, რა უცნაურად აიწყო ყველაფერი, სახლში ბრუნდებოდა პურითა და ვაშლებით დატვირთული და უეცრად შუაგულ ფრონტზე არ აღმოჩნდა?

მანამდე? რა იყო მანამდე... უყვარდა ცოლი, ებუზღუნებოდა, თუმცა, კი ურიგდებოდა მის საქმიანობას, უმუშევარი იყო თვითონაც...

სპექტაკლზე მოსული მაყურებელი ტაშით ხვდება გ. ბერიკაშვილის გამოჩენას. ინერციით მის ყოველ საქციელზე, ყოველ რეპლიკაზე იცინის, მაგრამ დინჯად, თანმიმდევრულად აიყოლიებს გმირის განცდათა ფარულ შრეებში ჩაღრმავებული მსახიობი მაყურებელს და საბოლოოდ ისიც ხვდება, რომ ამჭერად სულ სხვაგვარად დაინახა გ. ბერიკაშვილი. მაყურებელს ინსტინქტურად ისევ სურს იცინოს, ისევ იმგვარი

თვლით დაინახოს საყვარელი მსახიობი, მაგრამ ამის საშუალებას არ აძლევს ჭენარო, რადგან უაღრესად მნიშვნელოვანია მისი სათქმელი.

გ. ბერიკაშვილის ჭენარო თანდათანობით კარგავს ხალასი იუმორის, ხალისიანი ხუმრობის უნარს, თითქოს ჩვენს თვალწინ ბერდება და ტყდება. არავის აინტერესებს რა გადაიტანა, რა განიცადა, არავინ უსმენს... აქ დარჩენილთათვის ხომ ყველაფერი სხვაგვარად იყო...

ფინალურ ეპიზოდში მბუუტავი სინათლის შუქზე, სცენის შუაგულში მდგარ ერთადერთ საკმზე ბრალდებულები სცვლიან ერთმანეთს. ჭერ ამაღეო, ქურდობა რომ გაუხდია ცხოვრების საშეალებად და ისევ ჭენარო რომ შემოაბრუნებს სასიკეთოდ, შემდეგ ამალია — კეთილდღეობის მოპოვებაში ყველაზე ქეშმარიტი — დედის მოვალეობა რომ გასხლეთია ხელიდან.

მშვიდად, სულის სიღრმიდან ამოდის ჭენაროს სიტყვები, ხმაში ტკივილი ერევა და ეს ტკივილიანი, მშვიდი ხმა თვალებს აუხელს ამალიას, შვილის ავადმყოფობით შეჭირვებულ დედას.

როდესაც სპექტაკლის დასაწყისში სცენაზე სოფიკო ჭიაურელის ამალია შემოდის, ხმაურიანი, მოჩხუბარი, მეზობელზე გაკაპახებული — თვალწინ წარმოგვიდგება ჩვეულებრივი იტალიელი ქალი, რომელიც არაფერი გამოირჩევა სხვებისაგან — მკვეთრი ჟესტიკულაცია, მოურიდებელი, ვულგარული ტონი... ამალია ერთბაშად მოგვაგონებს ნეორეალისტური (საერთოდ იტალიური) ფილმების გმირებს. მაგრამ თანდათანობით უაღრესად ზომიერ, დახვეწილ ფორმას აძლევს მსახიობი გმირის დახასიათების შინაგანსა და გარეგნულ მხარეს და საბოლოოდ მთელი დატვირთვა ამალიას სახის შინაგანი არსის გახსნაზე, მისი განცდების, სურვილების, საქციელის, ვნებების, ფიქრების გადმოცემაზე გადააქვს.

... როგორც იქნა, გამოჩნდა დაკარგული ქმარი... წინა წუთებში ერიკოს კიდევ ერთხელ „დააღწია“ თავი. მარიამ საშინელი საიდუმლო გაანდო და ბრალიც დასდო... ტირილა, ხმაშალა მოთქვამდა ამალია და, აი, მოულოდნელად ჭენარო ჩამოვიდა...

ყველაფრისაგან დაღლილი ამალია სავარძელში ზის და უსიტყვოდ შეეპურებს ჭენაროს, შვილებს რომ ეფერება, საკმაოდ დიდხანს დუმს მსახიობი, მაგრამ რაოდენ მეტყველია ეს დუმილი. ქალის თვლებში ერთდროულად იხატება განვლილი ტანჯვა, მონაშრება, ქმრისადმი სიბრალული და მისი გამოჩენით მონიჭებული სიხარული...

ფინალურ სცენაში ჩვენს წინაშე დგას ცხოვრების დაუნდობლობით განადგურებული ორი ადამიანი, რომელთაც ხვდინდელი დღის იმედით როგორმე უნდა გაითენონ დამე...

„მე ვთვლი, რომ ჩემი პიესები ტრაგიკულია. დარწმუნებული ვარ, რომ ისინი ტრაგიკული არიან მაშინაც კი, როდესაც გაიძულებენ იცინონ“. — წერდა ედუარდო დე ფილიპო.

დე ფილიპოს პიესის სცენური ხორცშესხმისას თუ ვერ დაიცავი ტრაგიკულისა და კომიკურის თანაარსებობის

ზომიერება, პიესა იფრთხილდება. სექტაკლის, სახილველის ზედაპირზე ამოდის არაფრისმთქმელი სიტუაციების კომიში (რომელიც მომხიბვლელი სატყუარასავით იზიდავს მსახიობებს) და ხელთ გვრჩება მხოლოდ სიუჟეტი, ყოფითი დრამა, რომელიც ართობს მაყურებელს, საგულისხმოს კი ვერაფერს ეუბნება.

მაყურებელი გართობას ესწრაფვის. ამაში არაფერია ცუდი, მაგრამ სატკივარზე ყურის წაყრუება და მხოლოდ გართობაზე, მსახიობთა თვითმიზნურ, ზოგჯერ სექტაკლის მხატვრული ხატიდან სრულიად ამოვარდნილ, მდარე ტრიუკებზე „წამოგება“ ჩვენი მაყურებლის უმრავლესობის ზერელე დამოკიდებულებაზე მეტყველებს, არა მხოლოდ კონკრეტულად რომელიმე სექტაკლის, არამედ საერთოდ, თეატრალური ხელოვნების მიმართ.

სექტაკლს ჰყავს მაყურებელი და დიდხანს ეყოლება. დრო აღბათ, ყველაფერს კიდევ უფრო პირუთვნელად შეაფასებს. მნიშვნელოვანია ის, თუ რით მიიპყრობს და შეინარჩუნებს „ნეაპოლი, მილიონერთა ქალაქი“ მაყურებლის ხანგრძლივ ყურადღებას.

თეიმურაზ ლანჩავა:

დრო, შარი ვიქვაი

მოძრავ ქანდაკებებზე

ლადო მესხიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში დაიდგა სექტაკლი „ჩქვე, ახლოს“. რეჟისორი — შალვა ურუშაძე, მხატვრულად გააფორმა საქართველოს დამსახურებულმა მხატვარმა ჯივან ფაჩუაშვილმა, მუსიკალურად — კახაბერ გოგოლაშვილმა და ედუარდ შანიძემ. პიესა ეკუთვნის მწერალ თეიმურაზ ლანჩავას, რომელიც ქართველმა მკითხველმა ამ თხუთმეტოდეწლის წინათ ლექსებით გაიცნო. ლექსებს მოჰყვა ნოველები, მოთხრობები, მხატვრული ნარკვევები.



მწერლისათვის თეატრისაკენ სავალი გზა იოლი არ ყოფილა. მისმა ნათესავებმა და მოთხოვნებმა არაერთ თეატრალურ მოღვაწეს აღუძრა მასთან თანამშრომლობის სურვილი. ერთხელ თეატრის თეატრის მთავარი რეჟისორის მურმან ფურცხვანიძის ნებას დაჰყვა და საბავშვო პიესა დაწერა, მაგრამ გენერალურ რეპერტივიაზე თავისი ნამუშავეები რომ იხილა, თოფნაკრავივით გარეთ გავარდა და მას შემდეგ იქით აღარც კი მიუხედავს.

— ეს იყო ჩემი მარცხი, — გულახდილად აღიარებს იგი, — გამიჭირდა პატარებთან კონტაქტის დამყარება იმ განწყობილებით, რითაც თეატრში მივედი. ყოველი ბავშვი პიროვნებაა საკუთარი ინდივიდუალურობით, ხელს რომ შეიძლება გენოსად მოგვევლინოს, ამიტომ შეთავაზებული ნაწარმოებიც მისი საკადრისა უნდა იყოს.

როდესაც ქუთაისის დრამატულ თეატრს სათავეში ედგარ ვეაძე ჩაუდგა, რეჟისორმა მწერალს შესთავაზა, შეექმნა დრამატული ნაწარმოები მოთხოვნის მიხედვით „ვიღაც იძახდა ჭიშკართან“. მუშაობა ინტენსიურად წარმოიშობა, ერთობლივად ცდამ ნაყოფი გამოიღო. სამხატვრო საბჭომ ბევრი რამ მოუწონა, ბევრს სასაბუღალო რჩევა მისცა ახალბედა დრამატურგს.

— ამ პიესით იმის თქმა მინდოდა, — ამბობს თ. ლანჩავა, რომ კარგია თესო სიკეთე, იყო პატიოსანი, მაგრამ თუ კაცი უმოქმედო, ზასიურია, საზოგადოებას არ გამოადგება.

პრემიერამ წარმატებით ჩაიარა. ავტორისათვის ეს ყველაზე მთავარი და მნიშვნელოვანი იყო. სპექტაკლმა მთელი სიციხადი დაანახა ავტორს, თუ რა გამოუვიდა კარგად. რაში შეცდა, რა მიიტანა მყუდრობამდე და რა — ვერა.

დღერწმუნდი, რომ დრამატურგიაც თვითგამონატვის ისეთივე საშუალებაა, როგორც ლექსი, პოემა, ნოველა, მოთხრობა, რომანი. იგი მოვლენას დიალოგის სახით ასახავს. უახლოვდება პოეზიასაც, ვინაიდან სათქმელი მასში ემოციური განწყობითაა დამუხტული და დიდი ზემოქმედების ძალა გააჩნია, ეს კი ძალიან ხიზლავს და იზიდავს მწერალს.

— სანამ ცოცხლები ვართ, — სინანულით შენთნავს იგი, — ყველას გვყავს მაქეპარტი, მაძაგებელიც და მოსიყვარულეც, მაგრამ დღეს ამ ქვეყნიდან წასულელებს, თუ გამოჩენილი პიროვნება არაა, მალე ვივიწყებთ. ისმის კითხვა: მაშ, რისთვის გვაქებდნენ, გვლანძღვდნენ, ან ვუყვარდით სიცოცხლეში? მასსოვს, სოფელში ვინმე რომ გარდაიცვლებოდა, მეზობლობაში სტუმარსაც კი არ ამღერებდნენ, ისე აპურმარებდნენ და გაისტუმრებდნენ. ახლა კი, ერთი სადარბაზოს პირველ სართულზე პანაშვიდი რომაა, მესამე და მეოთხე სართულზე პურმარტის გამართავენ და მაგნიტოფონი თუ ტელევიზორი მთელი ძალით ღრიალებს... ჩემს თავს ვეკითხები: საით მივდივართ?

მწერლისა და თეატრის ურთიერთობაში პრეტენზიებს გაუგებრობად მიიჩნევენ: არ შეიძლება ყველას გამოუვიდეს პიესა. ბევრი უმოქმედი არ აძლევს თავის თავს ცდის უფლებას, თავილობს, ზოგი თვლის, რომ რაკი აღიარებული მწერალი (თუ პოეტი) ვარ და დამიძახებთ, რასაც დავეწერ, უნდა დამიდგათ კიდევცო. ამ დროს შეიძლება გამოირკვეს, რომ მისი დრამატული ნაწარმოები არ აკმაყოფილებს არც ამ კონკრეტული თეატრის მოთხოვნებს და არც იმ მოთხოვნებს, თეატრს რომ უყენებენ დღეს. ამიტომ გამუდმებით უნდა მიმდინარეობდეს თანამოაზრეთა ურთიერთობა, რათა იპოვნონ ერთმანეთი და დამყარონ შემოქ-

მედებითი კონტაქტები. ეს კი შესაძლებელი იქნება, თუ კარგად ვერგავთ ცხოვრებას. ვერგავთ ცხოვრებას, შემოქმედებას და სულიერ ცხოვრებას.

ჩემი ღრმა რწმენით, ამ საქმეში უდიდესი როლის შესრულება შეუძლია სამხატვრო საბჭოს. — ამბობს მწერალი — კარგად უნდა დაფიქრება, ვის და რატომ ვირჩევთ სამხატვრო საბჭოს შემადგენლობაში — თეატრთან ურთიერთობიდან ვიცი, რომ უმეტესობა არჩეულია მხოლოდ და მხოლოდ რეგალიების გამო, მაშინ, როცა პრაქტიკულად არაფერს აკეთებს და ვერც გააკეთებს იმის გამო, რომ არ იცის თეატრი, ან თავისი თავი უფრო უყვარს თეატრში, ვიდრე თეატრს, დროა უარი ვთქვათ მოძრავ და უძრავ ქანდაკებებზე. საპატიო მოქალაქეებს სხვა ადგილი და სხვა საქმიანობა შეფერით. სამხატვრო საბჭოში კი მხოლოდ ისინი უნდა იყვნენ, ვინც ზედმიწევნით იცნობს თეატრს, მის სპეციფიკას, ერყვევა დრამატურგიაში, ხელოვნებაში, ვინც დადის თეატრში და თეატრის ცხოვრებით ცხოვრობს.

გიორგი იმერელი

## ანა ჰავჭავაძე

### მუდმივი ნაცნაყუდელი

სტეფანე შაუმეიანის სახ. სომხურ დრამატულ თეატრში წარმოდგენილი ე. პართუნეიანის პიესა „შენი უკანასკნელი ნაცნაყუდელი“ წარმოაჩენს სომეხი ხალხის დიდ ეროვნულ ტკივილს, მის წიაღში მიმდინარე დრამატულ პროცესს, რომელიც ტრაგიკული წარსულის გამოკახილიცა და თანამედროვე სიტუაციით განპირობებული მწარე რეალობაც. გენოციდის შედეგად დაქსაქსული ერის ბედი თავისთავად ტრაგიკული აღმოჩნდა, მაგრამ ეროვნული თვითშეგნების ზრდასთან ერთად პარალელურად განვითარდა მეორე, ანომალური ტენდენცია — ოჯახების გაერთიანების სურვილი ახალი ოჯახების წარმოქმნის, სამშობლოდან იძულებით განიზნულთა რიგებს მშობლიური მიწიდან ნებაყოფლობით აყრდნობა შეემატებინ. რა არის მიზეზი

იმისა, რომ ადამიანები სტოვებენ სამშობლოს? — ცხოვრების მოუწყობლობა, კომფორტული ყოფისკენ სწრაფვა თუ შინაგანი დიდილოება, უიმედობა, რომელიც უნებლიედ გეუფლებს? პიესა არაერთმნიშვნელოვნად პასუხობს ამ კითხვებს და ძირითადად ემიგრირების შედეგსაც გვიჩვენებს. ალაჯანიანების ოჯახის აშლა პიესაში მოთხრობილია გარემომცველ სამყაროსთან, ამავე გზაზე დამდგარ ადამიანთა ბედთან კონტექსტში. ერთნი — ყიდიან სახლს ავეჯს, წყვეტენ მრავალწლიან, ბედნიერებასა და უბედობაში გამოცდილ ურთიერთობებს, ტოვებენ ძვირფას ადამიანებს, ნათესაებს და მიდიან; მეორენი კი, ვინც უკვე მიიღწია საწადელს, მოიწყობს ყოფა-ცხოვრება საზღვარგარეთ, იკემა უზრუნველობა და კმაყოფილება — მართობას, შიშს, სასოწარკვეთას განიცდიან და კვლავ მშობლიური მხარისკენ მოუწივეთ გულო.

თემა თავისთავად იმდენად ამდგლებელია, რომ თითქმის საქმარისი იქნებოდა მისი განვითარება კამერულ სიტუაციაშიც კი — ერთი ოჯახის ფარგლებში, მაგრამ დრამატურგი უფრო ფართო ასპექტით სვამს საკითხს —

გეინგენებს საზოგადოების იმ ერთობას, რომლიდანაც ერთი ოჯახის გამოთიშვა მთელის დაშლას, ქაოსს იწვევს. აკოპ ალაჩანიანის ოჯახთან დაკავშირებული ადამიანებისთვის ამ ერთი ოჯახის მათი კავშირიდან ხელოვნური ამოგლეჯა პირად ტრაგედია იქცევა და თვით ოჯახშიც ჩნდება ბზარი. უფროსი ვაჟი ტიგრანის გამგზავრების მომხრეა, მისი ფეხმძიმე ცოლი ანსილი კი უარს ამბობს და გადაწყვეტს მარტოხელა მამასთან დარჩეს. უმცროსი ვაჟი კატეგორიული წინაღობა გამოხატავს სამშობლოდან წასვლის, მოდინა მეგობრების მომხრეა, ანსილის მამა სარქარი (ა. სანოსიანი) შეცბუნებული, თავსდამტყდარი უბედურებით გაოგნებული; ჭეშუმბარაული პარნაკის (ა. რაფარიანი) რომელსაც თითქოს არც სჯერა გადაწყვეტილების რეალობის და თავს იმხიარულებს; ხშირად შემოირბენს ხოლმე კარის მეზობელი ოგანერი (გ. ადილხანიანი), ნერვიული ნაბიჯებით გარს უვლის ეზოს, ძლიერ ახსენებს, რისთვის მოვიდა, ბოლოს სხაპასხუებით ჩაამთავრებს მოლაღატის მამხილებელ ტირადას და გაიქცევა; მყიდველებიც შემოვიღიან ხოლმე — ათვლიერებენ სახლს, ავეჯს და როდესაც „აუქციონის“ გამართვის მიზეზს შეიტყობენ, ნირწამხდარნი გაეცლებიან მისპინძლებს ან აღშფოთებას გამოხატავენ.

შუამიანელთა სპექტაკლში ეს სიტუაციები სევდანარევი კომიზმითაა მოწოდებული. რეჟისორმა მიხეილ გრიგორიანმა სახასიათო ტიპაჟების გამოკვეთით, კომედიური რიტმით, ერთის შეხედვით, გაახალისა პიესა, შეამსუბუქა მისი დრამატიზმი, ამავე დროს, სწორედ ამ კოლორიტული ატმოსფეროს შექმნით გამოკვეთა სპექტაკლის მთავარი მოტივი — ადამიანთა ურთიერთობის, ჭეშმარიტი გრძნობების, კეთილმოსურნეობის მაკაგმირებელი ძალა. მის მაგასთან შედარებით უმნიშვნელო წერტილებზე იქცნენ

ის პრობლემები თუ პრეტენზიები, რომელთაც ალაჩანიანების არჩევანი განსაზღვრავს. მაცურებლისთვისაც ახლობელთა ხდება ამ გულთბილი, ოდნავ უცნაური ადამიანებით დასახლებული გარემო. აქ ყველაზე კრიტიკულ მომენტშიც კი არ კარგავენ იუმორს, სოლდეს, ადამიანურ სიბთბის გადაცემის უნარს და ამიტომ სპექტაკლში აკოფის საბოლოო გადაწყვეტილება, დარჩეს სამშობლოში, ამ ბუნებრივ, ჩვეულ, ძვირფას სამყაროსთან დაშორების შეუძლებლობითაც აიხსნება და არა მხოლოდ შეიღების დაკარგვის შიშით.

„შენი უკანასკნელი ნავსაყუდელი“ გეაფიქრებს საერთოდ ადამიანის ღირსების, ზნეობის საკითხებზე, საზოგადოების წინაშე მოვალეობის გრძნობაზე. თუ როგორ იქცევა სხვადასხვა ადამიანი ერთნაირ სიტუაციაში, რა მოტივები ამოკრავებთ მათ და რა კრიტერიუმებით ფასდება თითოეულის გადაწყვეტილება — თვალნათლივ გამოიკვეთა ორი ძირითადი, აკოფისა და არუთუნის სახეში. ს. ეგვიანიანის აკოფი მთელი სპექტაკლის მანძილზე ცდილობს თავის გამართლებას, არა იმდენად სხვების წინაშე რამდენადაც საკუთარ თავში ეძებს პასუხს მტანჯველ კითხვებზე, ეძებს შინაგან საყრდენს. იგი ღიმილის მომგვრელიცაა მუდამ ვალერიანის წვეთებით ხელში, მაგრამ არც გმირის შინაგანი დრამა რჩება მაცურებელს შეუმჩნეველი, მის საბოლოო გადაწყვეტილებას მსახიობი ნელ-ნელა ამზადებს და ამდენად სპექტაკლის ფინალი მაცურებლისათვის არ არის მოულოდნელი. რ. ოგანესიანის არუთუნი სიამელოდაა დაცული ყოველგვარ ეჭვებსა და შენაგანი გათრებისგან. იგი უფრო მიზან-

დასახული და გულგრილია. მსახიობიც ყოველგვარი ნახევარტონების გარეშე, მკაფიო, მსუყე ფერებით გამოხატავს მის ხასიათს.

ამ ორი ძმის, მათი ოჯახების ამბის პარალელურად დრამატურგი ავითარებს მეორე სიუჟეტურ ხაზს, რომელიც მთავარი ხაზის გაგრძელებაა და მისი ანტითეზაც. მაყურებლის წინაშე იხსნება კიდევ ერთი ხიზნის, „ემიგრანტის“ ბედი. ასაკოვანი მასწავლებელი არტაშეა არამიანი, რომელიც შემთხვევით იგებს, რომ მისი მეუღლე ფულს იღებდა ქმრის მოსწავლეებისგან, სახლიდან მიდის და ალაჩანიანების სახლში ოთახს ქირაობს, მდგმურად მიღებული მასწავლებელი ახლოებული ადამიანი ხდება ამ ოჯახისთვის. არტაშესი ვერ გუობს დალატს, თაღლითობას, მომხვეჭელობას, დაუნდობელია საქმოსანი გარეგინისა (ბ. ბუგულიანი) და არუთუნის მიმართ, მაგრამ მისი ზნეობრივი მაქსიმალიზმი ხშირად ზედმეტად კატეგორიულს ხდის. ასევე არ ძალუჟს არტაშესს აპატიოს ადამიანს სისუსტე, შეუღდოს შეცდომა და თითქოს განწირულია მარტოობისთვის. უარით ისტუმრებს საზღვარგარეთიდან ჩამოსულ ქალს სირარპის (ა. ჟამკოჩიანი), რომელსაც კვლავ სურს სამშობლოში დაბრუნება და რეკომენდაციის გაწევას სთხოვს არტაშეა არამიანს. მამის მაქსიმალიზმს აბრალებს

ასმიკი საკუთარი ოჯახის დანგრევასაც. ვ. ტარზიანი ამ როლში ხაზს უსვამს შვილის მამისადმი სიყვარულსა და პატივისცემის გრძნობას, ალტაცებასაც კი, ამავე დროს, მის გმირს არ ძალუჟს, დაფაროს თავისი შინაგანი დრამა, არ გამოუცხადოს პროტესტი მამის სისასტიკის ტოლფას სამართლიანობას.

მ. გრიგორიანის სპექტაკლში არტაშეა არამიანის ზნეობრივი მაქსიმალიზმისა და აკოფ ალაჩანიანის კონფორმიზმის ურთიერთშეხლის შედეგად იწყება გმირთა თვითგამორკვევის პროცესი. რეჟისორა მოერიდა ამ ორი ხაზის, ურთიერთსაწინააღმდეგო პოზიციების ერთმანეთთან დაპირისპირებას და შეეცადა არაერთმნიშვნელოვანი ახსნა მოენახა გმირთა ხასიათებისთვის. როგორც აკოფის გადაწყვეტილებას, ისევე არტაშესის სიმტკიცეს არღვევს მათ გარშემო შექმნილი კეთილმოსურნეობის ატმოსფერო. ს. სოსიანი ხაზს უსვამს გმირის სულიერ სამყაროში მომხდარ გარდატეხას, თითქოს ლღვება უნდობლობის ყინული და ადამიანი უბრუნდება ხალხს, რომელთაც უჩვეულო ერთგულება გამოიჩინეს მისდამი.

ადამიანური სითბო და სიკეთეა ჩვენთვის ერთადერთი მეფერი ძღვენი, მისი მუღმივი ნაცაყუღელი — ამ რწმენით მთავრდება სომხური თეატრის სპექტაკლი..



ბას შამპანურის ბოთლებზე შენარჩუნებული  
 თუმცა, რასაკვირველია, ეშინია მსახურ  
 ბრასეტის, რომელიც განსაკუთრებით  
 აღიზიანებს მას.

## ნადია შალუტაშვილი

### მსახიობის

### კრონი

### როლი

ბრანდონ ტომასის სიტუაციების კომედიაში „ჩარლის დეიდა“ („მდიდარი დეიდა“) მსოფლიოს მრავალ თეატრში მოიპოვა თაყვანისმცემლები. ქართულ სცენაზეც დიდი წარმატება ზედა მას წილად.

რეჟისორმა დავით კობახიძემ რუსთავეის დრამატულ თეატრში შექმნა მხიარული, მსუბუქი და გონებამახვილური წარმოდგენა, რომელშიც მსახიობებმა შესანიშნავად წარმოგვიდგინეს ბრანდონ ტომასის გმირები.

ამჯერად ჩვენს ყურადღებას იქცევს ბაბს გაბურღის — ჩარლის „დეიდის“ როლის შემსრულებელი შოთა სხირტლაძე.

ამ მსახიობს ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებიდან ვიცნობ, როდესაც რეჟისორ გ. სარჩიშელიძის მიერ დადგმულ სადიპლომო სპექტაკლში („თეთნულდი“) ახლოგაზრდა მთამსვლელის როლი ითამაშა. გავიდა წლები, შ. სხირტლაძე უკვე კარგა ხანია რუსთავეის თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობია, მონაწილეობს ფილმებში.

და აი, როლი, რომელმაც სრულიად მოულოდნელად წარმოაჩინა ამ მსახიობის შესაძლებლობანი.

ბაბსი — სხირტლაძე სცენაზე გამოჩენისთანავე იპყრობს მაყურებლის ყურადღებას თავისი კეთილი და, ამჟამად როს, ემპათური, გულდია ღიმილით. შემოვა, ოთახს შეათვლიერებს, ყურადღე-

დანაშაულზე წასწრებული ბაბსი — სხირტლაძე მაშინვე შეიცვლის იერს, ვითომც არაფერი მომხდარა და ამბობს: „მინდოდა მეკითხა, როგორ გამოვიყურებდი, ლამაზი ვარ, კობტა?“

ერთი სული აქვს, შეუმჩნევლად, მალე წავიდე და ხელს გააყოლოს შამპანურის ბოთლები. ბაბსს პროფესორთან, კონსულტაციაზე „ეჩქარება“. ახლოგაზრდების საუბარი გრძელდება. ჯეკი და ჩარლი სიტყვას გადაუტარებენ დეიდაზე, რომელიც, სამხრეთ ამერიკიდან უნდა ჩამოვიდეს. ბაბსს — სხირტლაძეს სრულიად არ ჭინტერებს ვიღაც დეიდა, ის არც აქცევს ამხანაგების ლაპარაკს ყურადღებას, გაპარვაზე უჭირავს თვალი. საუბარი კი სულ უფრო დაუფინებთ გრძელდება. მეგობრები გამოუტყდებიან, რომ შეყვარებულნი არიან და მათი ერთადერთი მხსნელი ბაბსია — მან თავი დეიდად, დონა როზად უნდა გაასაღოს და ამით შეეყვარებულების მკაცრი ბიძის კრიგის გული მოიგოს.

მთელი ეს სცენა, როდესაც ბაბსი — სხირტლაძის მთავარი ამოცანაა გაიქცეს, თავს უშველოს, ამხანაგები კი ძალიად აკავებენ, თავდაცვის სასაცილო კურონზეზუა აგებული. რას არ იგონებს გაიძვერა ემპათილი; ხან სიყვარულს მოიმიზეზებს, ხან სპექტაკლის რეპეტიციას, რომელშიც მოხუცი ქალის როლი უნდა შეასრულოს, თანაც ბრასეტს თვალს არ აცილებს, ეშინია ბოთლები არ აღმოუჩინოს. ბოლოს და ბოლოს მეგობრები დაითანხმებენ გამოუვალ მდგომარეობაში მყოფ ბაბსს და იგი შირმის უკან გადის, რათა სპექტაკლისათვის წამოდებული ქალის ტანსაცმელი გადაიცვას. და აი, სრულიად გარდაისახა მსახიობი. შეიცვალა ხმა, პლასტიკა, უესტები და ექსტრავაგანტურ კოსტუმში გამოწყობილი ბაბს

სი — დეიდა თავისი მეგობრების წინაშე წარსდგა.

იწყება თავბრუდამხვევი „ვარიაციები“. ბაბსი — დეიდა ცდილობს მოერგოს ქალის როლს, შეეჩვიოს ტანისამოსს, მის ბოხ, მამაკაცურ ხმას თანდათან, ქალის ნაწი ხმა ცვლის. ქალების მუსუსი და ღვინის მოტრფიალე ბაბსი გოგონას „ნათესაურად“ ეხვევა, კოცნის ისე, რომ შემფოთებული ვაუები ძლივს გამოსტაცებენ ხელიდან. ბაბსი — სხირტლაძე აღარავის ეპუება...

მოსაწონად, კარგად ატარებს შ. სხირტლაძე სცენებს პოლკოვნიკ ფრენსის ჩესნისთან, როგორ კოპწიაობს მასთან, როგორ „ხიბლავს“ მოსამართლე კრიგს. დონა როზას სიმდიდრემ მოსვენება დაუკარგა ხანშიშესულ ჯენტლმენებს, მათ მსახური ბრასეტიც შეემატა.

ახლა ბაბსი უკვე იმაზე ფიქრობს როგორ უშველოს თავს, როგორ მოიშოროს აბეზარი თაყვანისმცემლები. მომხიბვლელად და ამავე დროს მამაკაცურად უხეშად (შესანიშნავია შ. სხირტლაძის თამაშში ამ მამაკაცური უხეშობისა და ქალღურობის სიცილის მომგვრელი და, ამავე დროს, დამაჭერბელი შერწყმა), გადაწვება სავარძელში, ხან მარაოს მოიშველიებს, ხან ვარდს ათამაშებს კეკლუცად ხელში...

როცა შამპანურის დაკარგვას შეიტყობენ და ამხანაგები მიხვდებიან, თუ ვინ მოიპარა, იგი ომდიდარი მიმართავს მათ: „...შე ებ გავითვალისწინე და რამდენიმე ბოთლი თან ჩამოვტანე. ბრასეტი, აი, იმ ბოხჩაში ნახეთ“...

კრიგსის გაცნობის სცენა: ბაბსი — სხირტლაძე ოდნავ შეშინებულია, მაგრამ მოსამართლეს მომხიბლავად გაუღიმებს: „დაიბ, მე ჩარლის დეიდა ვარ, ბრაზილიიდან, სადაც ტუქში ბევრი მაიმუნია“. და ისევ ძველსივი ფისტი, შემპარავი ღიმილი...

მოქმედება, როგორც ყველა ვოდევილში, სწრაფად ვითარდება, უკვე კრიგ-

სია დონა როზას წინაშე მუხლმოყრილი, მას მოსდევს დეიდას მოწყალე ღიმილი „საშინელი შეურაცხყოფა მომაცუნეთ... მაგრამ მიყვარს თავხედი მამაკაცები და თუ შესძლებთ ჩემი გული მოაღბოთ, იქნებ გაპატიოთ“...

მეორე მოქმედება: პოლკოვნიკი ჩესნეი და მოსამართლე კრიგის ერთმანეთს ეცილებიან, ცდილობენ ხელში ჩაიგდონ მდიდარი ქვრივის ქონება. მდგომარეობა კრიტიკული ხდება. ბაბსი ძლივს იგერიებს თაყვანისმცემელთა შემოტევას, ამასთან ჯეკი უცხადებს, რომ მამამისმა, პოლკოვნიკმა გადაწყვიტა დონა როზას, ანუ ბაბსის ცოლად შერთვა. გაბრაზებული ბაბსი, ამჯერად უკვე ქალური მანერების გარეშე შეპყვირებს — „არა, ეს უკვე მეტისმეტია... შენი მეგობარი ვარ, მაგრამ ამ მეგობრობასაც სახლვარი აქვს“...

ხელის თხოვნის სცენა. პოლკოვნიკის მიერ სიყვარულის ახსნას წვრილი ხმით, თვალმინაზებული პასუხობს: — „ნუთუ, ეს ნაწი ია მე ვარ?“... მარაოს ხელზე დაკრავს და შესცინებს — „ცელქო!“ შემდეგ გადაწვება სავარძელში, თმას ისწორებს, წამწამებს ავახულებს. თავბრუდახვეული თაყვანისმცემელი კი შეზღადადებს — „რას შეუძლია მოუკლას დაქანცულ მგზავრს წყურვილი?“ და მოულოდნელი, მამაკაცური პასუხი — „ერთ ქიქა კონიაკს!“

და უცბად ისევ ქალურად ნაწი, მიბნედილი ხმით: „მე სწორედ ის ნაწი ია ვარ, რომელიც მშით განათებულ მინდორშია ამოსული?“

და ისევ თამაში, თამაში... ბაბსი ვეღარ ითქვამს სულს, დაიღალა, ძლივს მოიშორა პოლკოვნიკი, საქმე კრიტიკულ ხასიათს იღებს და ამ დროს გამოჩნდება ნამდვილი დეიდა, ნამდვილი დონა როზა. ბაბსი გრძნობს, რომ ყოველ წუთს შეიძლება გამომუდავდეს სიმართლე, მაგრამ ვერ ხედავს სხვა გამოსავალს და აგრძელებს თავის როლს. დონა როზა,

რომელიც მიხვდა იმას, თუ რა ინსუნუ-  
აციის მოწმეა, არწმუნებს ბაბსს, რომ  
მისი „ქმრის“ მეგობარი იყო. ბაბსი —  
სხირტლაძე ეძებს გამოსავალს და თან  
დონა როზას მოხიზვლასაც ღამობს —  
იგი განაგრძობს „მალალი წრის“ მანდი-  
ლოსნისათვის ჩვეულ საუბარს და თა-  
ვისი „ქმრის“ თაობაზე აცხადებს —  
„ცული მხოლოდ ის არის, რომ ზედმე-  
ტი სმა უყვარდა“... დონა როზას პასუხ-  
ზე — „ის არასოდეს სვამდა“, არ იზნე-  
ვა და გულგრილად ამბობს: „რას ბრძა-  
ნებთ, ადვილი შესაძლებელია... თქვენ  
მართალი ხართ, მას კი არა, მე მიყვარდა  
ორიოდ ჭიქის გადაკვრა“... მდგომარეობა  
იძაბება. ბაბსმა არ იცის, რა მოიმოქმე-  
დოს და როცა კრიგის ვახშამზე პატა-  
უებს — აღფრთოვანებული უვირის, „გა-  
უგონეთ, გაუგონეთ“... ეს ხომ მისთვის  
სსნაა...

დონა როზა ბაბსს სთხოვს იმდროს,  
ეს უკანასკნელი უარს ამბობს და მხო-  
ლოდ რაღაცას უკრავს... ბრასეტს მო-  
აქვს სიგარეტი. მღელვარებისაგან თა-  
გზააბნეული ბაბსი — სხირტლაძე უცბად  
წამოიყვირებს: — „სიგარეტი? მოატანი-  
ნეთ, გთხოვთ, საშინლად მინდა გავაბო-  
ლო“ და უცბად გონს მოდის, ისევ ნა-  
ზად, ზანტად წარმოთქვამს: „ე. ი. მინ-  
დოდა მეთქვა, რომ საშინლად მინდა,  
თქვენ მოსწიოთ“... ბაბსი მხოლოდ ერთს  
ფიქრობს, საბოლოო სამსახური გაუწიოს  
მეგობრებს და შეყვარებულ მოსამარ-  
თელ კრიგის გათხოვებაზე ნებართვის  
ქაღალდს გამოსტყუოს.

ისევ სიყვარულობანას თამაში კრიგს-  
თან — „ცელქო, მეთამაშებით“, გაურ-  
ბის თაყვანისმცემელს და აკრობატულ  
ნახტომსაც კი აკეთებს.

სრულიად უაზრო ხასიათს ღებულობს  
დიპლოგი, როცა ბაბსი თავს კონტროლს  
ვეღარ უწევს და შეციოხვაზე თუ სად  
არიან მისი „ხუთი-ექვსი ანგელოზი  
შვილები“, პასუხობს. რომ მამასთან.  
დონა როზა გაკვირებულია, დონ პედ-

რო ხომ მოკვდა, მაგრამ ბაბსი არ იხვეს  
უკან და გამარჯვებული ამბობს: „სრული  
სიმართლეა, ის მართლაც, მოკვდა... რა  
არასასიამოვნო ამბავია.. მაგრამ რა  
არის აქ გასაკვირი? ისინი ახლა დონ  
პედროსთან ცხოვრობენ. განა ცოტაა  
დონ პედროები ბრაზილიაში?“ ისევ ხა-  
სიყვარულო სცენები კრიგსთან. დაბო-  
ლოს, ნოტარიუსის მიერ დამტკიცებული  
ნებართვის წერილი... კრიგის დაფინე-  
ბულ არშიყობაზე ბაბსი გაღიზიანებით  
შეჰყვირებს: „თავი დამანებე“... „გავიქ-  
ცივი, ტანთ გამოვიცვლი, თავე მომბაზე-  
რა ამ კაბამ“... კრიგის დამსწრეთ სიხა-  
რულით აუწყებს, რომ ცოლად ირთავს  
დონა როზას. და აი, ქარიშხალივით შე-  
მოიჭრება ელვგანტური. მოხიზვლელი  
ბაბსი შამაკაცის ტანისამოსში სტეკო  
ხელში, იგი გამარჯვებული უყურებს  
უველას, უხარია, რომ მეგობრებს დაეხ-  
მარა. გაცრუებული კრიგის კი გულშე-  
დონებულია... მუსიკა... მუსიკა... ციცი-  
ლოვანი ციკვა, რომლის სული და გული  
ბაბს გაბერლდი — შოთა სხირტლაძეა.  
ისევ იუმორით აღსავსე სიტყვები ბრა-  
ზილიურ გარეულ მაიმუნებზე და სიცი-  
ლი, სიცილი.. მსახიობის უტყუარი გა-  
პარკვება. ბაბს გაბერლდის როლში შო-  
თა სხირტლაძემ ახალი აქტიორული თვი-  
სება გამოავლინა, მისი ფიზიკურა  
წერტნა (იგი თეატრალური ინსტიტუტის  
მოძრაობის კათედრის პედაგოგია, შესა-  
ნიშნავი მოფარკავე, წლების განმავ-  
ლობაში მუშაობდა პლასტიკურ გამო-  
სახველობაზე), დიდად დაეხმარა მას, ში-  
ელწია იმ მშვენიერი გარდასახვისათვის,  
ურომლისოდაც ეს სპექტაკლი წარმოუდ-  
გენელია.



## გუზავ მებრელიძე

თმატრი

სახლ-მუზეუმში

დიდი ქართველი პოეტის ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმში პოეზიის თეატრი შეიქმნა. მისი მიზანია ლიტერატურული თეატრის პრინციპებზე დაყრდნობით წარმოუდგინოს მაყურებელს ქართველ მწერალთა ქმნილებები.

პირველ სპექტაკლად ნაჩვენები იქნა ნ. ბარათაშვილის ლექსებისა და წერილების მიხედვით შექმნილი კომპოზიცია „ჩხმა საყრავისა“. ამჯერად თეატრის რეპერტუარი გამდიდრდა ილია ჭავჭავაძის შემოქმედების ამსახველი სპექტაკლით „გრივალთა, მეხთა, ქუხილთ შორის...“ (ავტორი ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი მ. ყიფიანი).

სახლ-მუზეუმის დარბაზის მცირე სცენას გამიზნულად იყენებს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, მეტეხის თეატრის მსახიობი მიხეილ კინწურაშვილი. დეკორაცია ლაკონური, მაგრამ მაქსიმალურად სახიერია (მხატვარი ი. აზიკური). სცენაზე დადგმული ექვსი კოსტუმის მანეტენი გარკვეულ სიმბოლურ მნიშვნელობას ატარებს. შავი ფრაკი და ცილინდრი — მოხუცი ილიას სიმბოლოა; ქართული კაბა — საქართველოს განსახიერებაა. მედლებით შემკული ჩოხა — იმ ქართველობის სახეს განაზოგადებს, გილდოსათვის სამშობლოს ინტერესებს რომ სწირავდნენ; გიმნაზიელის ფორმა ახალგაზრდა ილიას მებრძოლი სულის გამომხატველია; ჩინოვნიკის მუნდირი მეფის რუსეთის პოზიციას ნათელყოფს; ხოლო ჯვარზე ჩამოკიდებული თოფი და

წითელი ყაბალახი (რომელსაც უნდა დაე-  
ლაქადაც აღიქმება) ილიას მოწინააღმდე-  
გე სოციალ-დემოკრატთა შეხედულებე-  
ბის გამომხატველია.

მაყურებლის წინაშე სპექტაკლის მონაწილეები შემოდიან. საქართველოს სახალხო არტისტი რ. თეარტილაძე, ახალგაზრდა მსახიობები მ. კინწურაშვილი, ლ. ქობულაძე და ს. ბირიუკოვი იკავებენ ადგილებს ზემოთ ჩამოთვლილ კოსტუმების გვერდით. პროლოგად წამოღვარებული თვით ილიას შეხედულება პიროვნების დანიშნულების თაობაზე, ამჯერად გამოყენებულ იქნა ავტორისსაკე დასახასიათებლად. პირველივე ფრაზაში — „რუსთაველმა ძალიან ადრე თქვა, რომ მარტო ზრძენი ეურჩება წუთისოფელსო“ — იყვებება სპექტაკლის წარმმართველი აზრი ილიას პიროვნების შესახებ.

მოქმედება იწყება ახალგაზრდა ილიას თვითგამორკვევის პროცესის ჩვენებით, სადაც იგი თავშეწირვის საგანს ეძიებს. მ. კინწურაშვილის მიერ წაკითხულ ლექსში „სად მიგყავარ, მდინარეე მოწყვეტილ სიცოცხლისაგ“, ჯერ კიდევ ილიას შეხედულებები ებრძვიან ერთმანეთს. ილიას მსოფლმხედველობის განვითარება ასპარეზს ეროვნული გრძობების გაღვივებაში პოულობს. ამ აზრით წარმართავს რ. თეარტილაძე სტრიქონებს:

„ბევრი ვიტანჯე, ვიცი რომ მეღის  
ბევრი სხვა ტანჯვა, მომავალშია,  
მაგრამ ეს არის მიწეზი ცრემლის,  
რომელიც მარად თრთის ჩემ თვალში“...

მთელი ეს ეპიზოდი ილიას სამოღეწეო ასპარეზზე გამოსვლის შესამზადებელი პერიოდი და მთავარი ადგილი მამულის სიყვარულის თემას ეთმობა. მაგრამ ილიას პოზიცია ჯერ კიდევ არ არის მკვეთრად ჩამოყალიბებული. აღნიშნული ლექსები ილიას მიერ პეტერბურგში დაწერილი და უშუალოდ გრძობა და საქმე ერთმანეთს ჯერ არ შეხება. ამიტომ ილია სდუმს სამშობლოსაკენ მომა-



ვალ გზაზე რუს ჩინოვნიკთან საუბრისას. ს. ბირიუკოვი დიდაქტიკური ტონით კითხულობს ნაწყვეტს „მგზავრის წერილებიდან“ — „თქვენი ქვეყანა მეცნიერებისათვის რომ ვთქვა, გაუნათლებელია, ე. ი. ბნელია...“ აქ ერთმანეთს ეჯახება ილიას ფიქრები სამშობლოს სიყვარულზე და არსებულ სინამდვილე. ამიტომ ილია კამათისაგან თავს იკავებს. მის სიტყვებში „როგორ შევეყრები მე ჩემს ქვეყანას და როგორ შევეყრება იგი მე...“ საბოლოოდ ყალიბდება ილიას პოზიცია — სამშობლოსადმი მხოლოდ სიყვარულს ცვლის მამულის მსახურების თემა, რომელიც ბოლომდე თანსდევს სპექტაკლს. ამ დამოკიდებულებას გამოხატავს ლექსი „ელგია“, რომელიც მოწოდებად გაისმა მორჩილებას შეგუებული ერისათვის. პოეტის ამაღლებულ განწყობილებას ირონიული დამოკიდებულება ცვლის, რადგან მიმუდრისწვილთა მიავირად საკუთარ კეთილდღეობაზე მზრუნავი ს. ლ. გავაძე დაჯედა ამ აზრს გამოხატა ან რ. თავართქილაძე და მ. კაპუტრაშვილი „კიდევ გამოცანების“ კითხვისას. შემდგომ ეპიზოდებში მსახიობები კითხულობენ გრ. ორბელიანის ლექსს „პასუხი შვილთა“ და ი. ჭავჭავაძის „პასუხის პასუხი“. თაობათა ბრძოლის სირთულის მიუხედავად, ილია სამშობლოს მომავალს ოპტიმისით უმზერს. მას სჯერა, რომ ქართველი დედების მიერ აღზრდილი ახალი თაობა სამშობლოს კეთილდღეობისათვის იბრუნებს — პოეტი ერისათვის თედადღებული გმირის ძიებაშია. პატრიოტული ლირიკის ნაწარმოებებში: „ჩემო კარგო ქვეყანავ“, „ბაზალეთის ტბა“, „ქართლის დედა“ ლ. ქობულაძე სწორედ ამ მოტივების გადმოცემას ცდილობს.

სპექტაკლში, სადაც ასე ფართოდ არის გაშლილი ილიას მამულისშვილობის თემა, საკმაოდ მოკლედ, თითქმის მინიმუმბულადაა მოცემული მომდევნო ეპიზოდები — პოეტის ბრძოლა სოციალ-

დემოკრატთა წარმომადგენლებთან, ყორდანისა და ფილიპე მახარაძის სახით. ილიას ცხოვრების ბოლო და ყველაზე უფრო დრამატული ეპიზოდის გათამაშება რამდენიმე წერილის მხოლოდ წაკითხვით, არაფრის მთქმელია. თითქოს მოიძებნება რეჟისორული ხერხი — სცენის შუაში მჯდომ ილიას გასამართლებას უწყობენ. ამ შემთხვევაში ფაქტების გადმოცემა უნდა მომხდარიყო მისი ანალიტიკური განსჯით, მოვლენათა ღრმა გაანალიზებით და განზოგადებით. ამიტომ მკაყრუბლისათვის გაუგებარა რჩება წინააღმდეგობათა ძირითადი არსი. სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტაში გაიხსნა თითოეული მსახიობის ინდივიდუალური გამომსახველობითი საშუალებები. ტექსტის მშრალად და უემოციოდ გადმოცემისას არ ჩანს მსახიობთა მორალურ-ეთიკური დამოკიდებულება მოვლენებისადმი. ნაწარმოებთა თანმიმდევრობის ქრონოლოგიურმა სიზუსტემ, შინაარსობრივმა გადასვლებმა, ვერ უზრუნველყვეს ილიას შინაგანი სამყაროს გათანამედროვება. სცენიდან არ ისმის ბუნებრივად ნათქვამი სიტყვა, რომელიც მკაყრუბელში საჭირო ემოციურ განწყობას წარმოშობდა.

აღნიშნულ ნაკლოვანებებზე ყურადღების გამახვილება არ არის ამ წერილის მთავარი მიზანი. პირიქით, ჩვენ შევეცადეთ მართებულად წარმოგვეჩინა პოეზიის თეატრის მხატვრული მიმართულება. თუ პირველ სპექტაკლში „ჩამოკარავისა“ აღნიშნული საკითხები გაცილებით ნაკლებად შეიმჩნეოდა, უკვე სამსახიობო ანსამბლის გაზრდისას საგრძნობლად გამოიკვეთა. ვფიქრობთ, კოლექტივს (შემადგენლობა თითქმის ყოველ სპექტაკლში იცვლება) ნები მუშაობა მართებულ სპექტაკლის მხატვრულ მხარეზე, რაც მომავალი წარმატების საფუძველი იქნება.

## იამზე გვათუა

### „ათვინიერებენ მიმინოს“

„დრამატურგია ლიტერატურაა“ — ამ დღეიწით ტარდება ხოლმე ბიჭვინთაშა საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, მწერალთა და თეატრის მოღვაწეთა კავშირების თაოსნობით ახალგაზრდა დრამატურგთა ყოველწლიური სემინარი, სადაც განსაკუთრებული გულისყური ეთმობა პიესის ლიტერატურულ ღირსებებს. სწორედ გრძნობათა სიწრფელით, ასახულ მოვლენაში არსებითის დანახვას უნარით, მხატვრულ სიტყვასთან შემოქმედებითი ჭიდილით გვხვნილავენ, უპირველეს ყოვლისა, შ. შამანძის, თ. ბაძაგელის, ი. სამსონაძის, მ. დოლიძის, თ. აბულაშვილის პიესები. მიუხედავად იმისა, რომ რიგი ამოცანებისა ჭერ კიდევ დასაძლევია მათი შემოქმედებითი ზრდისა და დაოსტატების გზაზე. ქართულ დრამატურგიაში ამ თაობის მოსვლას წინ უსწრებდა ასაკით მათზე ოდნავ უფროსი მწერლის ლაშა თაბუკაშვილის გამოჩენა სამწერლო ასპარეზზე, რომლის პიესებიც იმთავითვე ხასიათდებოდა ამ ნიშნებით. მის პიესებზე შექმნილმა სპექტაკლებმა „დარაბებს მიღმა გაწაფხულია“ და „შენკენ სავალი გზები“ ფართო აღიარება პიესა განსაკუთრებით ახალგაზრდა მაყურებლებში. ეს პიესები საქართველოს სხვადასხვა სახელმწიფო თეატრებში დაიდგა. მათგან განსხვავებული ბედი ხვდა პიესას „ათვინიერებენ მიმინოს“, რომელიც 1982 წელს დაიწერა.

პიესაში მხილებულია ცხოვრებისა და აღზრდის ის წესი, ადამიანის და-

მოუკიდებლობას, მის ინიციატივას რომ თრგუნავს. ცვედანი კაცი თავისი მეთოდით წვრთნის ადამიანებს, რათა ერთ ყალიბზე გამოვიდნენ, უსულგულო მანქანად აქციოს ისინი, სამუდამოდ ამოშანთოს მათი არსებიდან სიყვარულის, სიკეთის, მეგობრობის, სინდისის, მართლის თქმის მოთხოვნილება. ბაზეირთა ეს საუფლო, სადაც ასე აშკარა და შეუნიღბავია მიზანი, მისი მიღწევის მეთოდები და ყველაფერს თავისი სახელი ჰქვია, უცხო და უცნობი როლია გარე სამყაროსათვის. პატრონისა და მისი ამქრის არსებობა ხელს აძლევს ვაჭარსა თუ პოლიციის უფროსს, რადგან ხელი ხელს ბანს და ეს განუკითხავობა აფიქრებინებს პატრონს — ქალაქი დიდხანია ჩემიაო. არც გარე სამყაროსათვის ესოდენ დამახასიათებელი მლიქვნელობა და მოჩვენებითი თავმდაბლობაა უცხო ბაზეირთათვის. „მოხარული ვარ, ასეთი ღირსეული შემოქმედრე რომ ეყოლება პატრონს! იმედია, არ დამივიწყებ, გიო!“ — ასე მიმართავს ერთ-ერთი ბაზეირთა გიოს, მომავალ პატრონს. ხოლო პატრონი რიგით ჯარისკაცს უწოდებს თავს და თავის მრევლს სთხოვს მხოლოდ ერთი უბრალო ლოდი დაადეთო ჩემს საფლავს, თითქოს ზეკაცის პატივით არ ეცხოვროს ბაზეირთა საუფლოში. მართალია, პიესაში ძირითადად ბაზეირთა სამყოფელს ვხედავთ და მხოლოდ მათგან ვიგებთ გარე სამყაროს ამბებს. მაგრამ ცხადი ხდება, რომ ეს მხოლოდ და მხოლოდ ერთი მედლის ორი მხარეა და სხვა არაფერი. პიესაში სწორედ ამ სამყაროსთან ბრძოლაში იკვეთება ადამიანის სულიერი დაუმორჩილებლობის, ადამიანში ადამიანურის მოსპობის შეუძლებლობის იდეა. კაცობრიობის ისტორიაც ხომ ორი საწყისის — ბოროტისა და კეთილის ბრძოლის ისტორიაა, სადაც პროგრესი და წინსვლა მხოლოდ სულიერად ძლიერ, თავისუფ-



უალ შემოქმედ. მშრომელ და მოღვაწე ადამიანთა სახელებს უკავშირდება. პიესაში ასეთ ნათელ ძალას გიო განასახიერებს, რომელიც მართალია იღუპება, მაგრამ აჩქარებს პატრონის მიერ ხუხულასავით აგებული უკეთური ცხოვრების წესისა და მეთოდების ნგრევას.

გასული წლის მიწურულს ლ. თაბუკაშვილის ამ ნაწარმოებით წარსდგა თბილისელი მკითხველის წინაშე ჰიათურის აკ. წერეთლის სახ. სახელმწიფო თეატრი (რეჟისორი ლ. სვანაძე).

სცენაზე მიმოფანტული კასრები, წის ძელები, ბაზიერთა და პატრონის ჩაცმულობა (მხატვ. თ. ნინუა) განგსტერების უტრირებულ სახეებს მოგაგონებთ. ამ განწყობილებას კიდევ უფრო აძლიერებს ბაზიერთა რიტმული როკვა (მუსიკ. გაფორმება ი. გოლოვაცკისა), დანების ტრიალი, უტიფარი ურთიერთიმართვა, გიგანტური მელოტის საპნის ბუსტებით თამაში, სიგარეტის ბოლოში გახვეული ბებერი ღამაშმანი მერი (მსახ. ნ. გულიაშვილი) და ამ გარემოში პეპელასავით მოფარფატე, გზაკვალ არეული იონა (მსახ. ა. ბაქრაძე), ყველასათვის ზედმეტი და ახირებული თავისი პატიოსნებით, სიყვარულით, შენდობით...

რეჟისორი ლ. სვანაძე ორი ურთიერთდაპირისპირებული ძალის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლას ამ ფონზე აგებს და მსახიობებთან ერთად განსაუთრებული ყურადღებით ეკიდება თითოეული სცენური სახის გაზრებას.

გ. მოდუბაძის — პატრონი ერთხელ და სამუდამოდ გადაგვარებული ადამიანია, რომელიც ცდილობს მოამრავლოს თავისნაირები. იგი ცივი გონების ადამიანია, კარგად ძალუძს ადამიანის ფსიქიკის გაშიფვრა და მის მტკივნეულ მხარებზე თამაში. იგი სერიოზული, დინჯი სახით, მართალია, მოჩვენებითი, მაგრამ მაინც ტაქტიკით, ზოგჯერ ღიმილითაც კი აკეთებს თავის საქმეს და მხოლოდ გამოკ.

უვალ სიტუაციაში წამიერად თუ გამოდის წონასწორობიდან. არ იცვლებიან სი ურთიერთობის რიტმი და თავდაქერის მანერა სხვადასხვა პერსონაჟებთან ურთიერთობაში, რითაც მსახიობი გამოკვეთს პატრონის საკუთარ ძალებში რწმენის ურყევობას. მაგრამ ადამიანი ასეთად ხომ არ იბადება? ალბათ, არც დრამატურგმა შეთხზა შემთხვევით ტექსტი, რომელსაც პატრონს ათქმევინებს გიოს გამო: „აბა დააკვირდით, რალაციო არ გაგონებთ ჩემს ბავშვობას?... ნუთუ, ვერც ერთი ვერ ამჩნევთ მსგავსებას?... დაბრმავებულხართ ყველა!“ ალბათ, სპექტაკლში პატრონის სახე უფრო შთაბეჭდავი ვაბდებოდა, თუკი მსახიობი მეტად მიგვანიშნებდა იმ იდუმალ წამზე, გიოს ხილვამ ახალგაზრდობა რომ მოავგონა, ახალგაზრდობა თავანკარა გრძნობებით, მეაბზოხე სულით, მაქსიმალისმით, სითამაშით, რაც სამუდამოდ წაშლილია მასში. ალბათ, ეს მინიშნება მეტლოგიკას შესძენდა სპექტაკლის ფინალში პატრონის მონანიებას: „დროზე უნდა მომეკლა გიო, სანამ შევიყვარებდი!“ — და კაცს, რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე ამტკიცებდა, „სიყვარულიან ყველა ცნება ჭკვიანმა ადამიანებმა, მოიგონეს სხვების გასაბრძოლებლად“ — და აღმოსდება: „მე შენ მიხდორზე წაგყვან, შვილო, შენს შავთვალა გოგო-ბიჭებთან!“

ამირან ნასყიდაშვილის მელოტი პატრონის მარწმუნებში აღზრდილი ტიპური „ტვივამოლუქებული დაქიაა“. მხოლოდ პიროვნებაწაშლილი არსება თუ გრძნობს თავს ღლად ბაზიერთ სამყოფელში. მსახიობი ორგანულად, ზომიერების დაცვით ანსახიერებს მელოტის სახეს, რომელსაც მკითხველი აღიქვამს, როგორც ამ სამყაროს ერთ-ერთ კონკრეტულ და ტიპურ წარმომადგენელს.

ამავე სამყაროს კიდევ ერთი მსხვერპლია ბებერი ღამაშმანი, კახა მერი მსახიობ ნ. გულიაშვილის შესრულებით, რომელშიც ყველაფერი პიროვნული წაშ-

## ალბიანის სული სინათლის სხივსა და ჩრდილში

(კოტე მარჭანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის  
გასტროლები ბულგარეთში)

კოტე მარჭანიშვილის სახ. თეატრის გასტროლებმა ნათელი კვალი გაავლო სოფიელი მსაუბრეებისა და სპეციალისტების მესხიერებაში. რთული ამოცანა იდგა მცირე სცენური ფორმების („თეატრი ჩემოდანში“) საერთაშორისო ფესტივალის დამთავრებისთანავე გამართული გასტროლების წინაშე — სოფიის საზოგადოებრიობაში კვლავ გამოეწვია ინტერესი დიდი სცენის, მასშტაბური თეატრალური ხელოვნებისადმი. რუსთაველის თეატრის წარმატებულმა გასტროლებმა ცხადია, გაზარდა მსაუბრეების მომთხოვნელობა ამ თეატრისადმი.

დადებითმა შეფასებამ, რომელიც მოიპოვეს „ოტელომ“, მიხეილ ჭავჭავაძის მიხედვით შექმნილმა „ჩაყოს ხიზნებმა“ და ლალი როსობას „პროვინციულმა აზბავმა“ ქართული სცენური ხელოვნების ავტორიტეტი განამტკიცეს. რუსთაველის თეატრისაგან განსხვავებულმა სტილისტიკამ და კლასიკური ქმნილებების თანამედროვე წაკითხვამ, მარჭანიშვილის თეატრს დაუმკვიდრა საკუთარი გზა, საკუთარი შემოქმედებითი კრედიტო, თუმცადა, ის მომენტი, რაზეც ამოშურავად წარმოაჩინეს ეს გადაწყვეტა დრამატულ შინაარსს, შეიძლება საკამათოდაც მივიჩნიოთ. ერთი რამ კი ცხადზე უცხადესია — კოლექტივი მთელ თავის ინტელექტუალურ ენერგიას წარმართავს თანამედროვე მსაუბრეების გულისა და გონებისაკენ, უკელაწე შეუმცდარი, ეფექტური გზების ძიებისაკენ. მარჭანიშვილის თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის ამოსავალი წერტილია თავისი ხალხის მუსიკა, პლასტიკა, საღებავებით მდიდარი არტიტული სამყარო, რის მეშვეობითაც მსაუბრეების აღქმას აათქვამს და მხოლოდ ამის შემდეგ შეუმჩნეველად მიმართავს მათ ფიქრსა და გონებას ზოგადკაცობრიულისაკენ. ეს არ გახლავთ ინტუიციის ნაყოფი, იგი სცენური შემოქმედების ღრმა წვდომის შედეგია. ამ თვალსაზრისით „ჩაყოს ხიზნები“ მიმართა სანიმუშო სპექტაკლად — თეატრის შემოქმედებითი იდეალის გამომხატველ სპექტაკლად.

სამივე სპექტაკლში დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს სცენური მოძრაობის წმინდა პლასტიკური ხაზი. საგულდაგულოდ მოფიქრებული მიზანსცენები ისეა გადაწყვეტილი, რომ აძლიერებენ სცენური კომპოზიციის შემოქმედების ძალას. თეატრის განსხვავებული აქტიორული ინდივიდუალობები ხომ შესაშური და სანატრელია დრამატურგიაზე თანამედროვე, რაციონალური თვალთახედვა სულაც არ ფიქტავს სანახაობას სცენაზე. იგრძნობა როგორც რეჟისორის, ასევე შემსრულებლების ღტოლვა, დადგმა ცეცხლოვანი ვნებათაღელვით დაშუბტონ. სცენოგრაფიის ვიზუალური საშუალებები ლაკონურია, ნატიფი და სცილდება რეჟისორის გადაწყვე-

ბულგარელი კრიტიკოსი ქალის ს. ზაპრიანოვას წინამდებარე წერილი დაწერილია „თეატრალური მოამბისათვის“.

ტის ჩარჩოებს. ეს საშუალებები კატეგორიულია, ცალკეულ ადგილებში გამომწვევიც კი და ზოგჯერ, აზოგადებს რა, წინ უსწრებს მოქმედებას სცენაზე. ამიტომ სცენური თხრობა, რასაც მსახიობები წარმოაჩენენ უმთავრესად განცდითა მეთოდით, ზოგჯერ რამდენადმე ნელი გგონია და ზედმეტად ტრადიციული. ამის მსგავსი რამ მე გგონი, „ოტელოს“ დადგმასთან დაკავშირებით მოხდა.

ოთარ მეღვინეთუხუცესის დიდებული შესრულება, სასახიობო გარდასახვის ნიმუში, გარკვეულ მომენტებში წინააღმდეგობაში ვარდება სცენაზე მოქმედების პირობითობასთან.

თ. ჩხეიძის დადგმა — ეს არის შექსპირის ნაწარმოების რაციონალური წაკითხვის შედეგად შექმნილი სპექტაკლი. მასშტაბური შემოქმედებისაგან, თემის პოლიფონიური უღერადობისაგან თავისუფალი ეს დადგმა გამიზნულად იყო შემოფარგლული იდეით — აღმნიშნული დიადის გადაქცევა დამღუპველ ძალად, რომელიც მას იპყრობს, ატყვევებს, მონად აქცევს. მე არ ვეთანხმები აქ გამოთქმულ კრიტიკულ შენიშვნას, იმასთან დაკავშირებით, რომ ჩხეიძესთან „ოტელოსში“ ყველაფერი ინტრიგამდეა დაყვანილი. პირიქით — ინტრიგა მხოლოდ საბაზა ჩვენთვის სულიერი მოწოდების ქმედითი ანალიზისთვის. სწორედ ამიტომ, ტრაგედია მოწოდებული მოგონებების სახით — ოტელოს ზმანებანი და ტრაგედიის დასაწყისი მის ფინალს ემთხვევა. ამ ძირითადმა რეჟისორულმა გადაწყვეტამ ფართო შესაძლებლობები შექმნა შექსპირის ნაწარმოებებში მიმდინარე მოვლენების პირობითი ინტერპრეტაციისთვის. ფიქრი — ზმანება, ასე დავარქმევდი მთლიანობაში, ამ დადგმას. ლოგიკურია, რომ ასეთი რეჟისორული კონცეფცია გამოკვეთილი, განზოგადებული გამოსახვისკენ უფრო მიისწრაფვის, ვიდრე იმისკენ, რომ მაყურებელში გრძნობები აღძრას. ეს დაკულია როგორც სცენოგრაფიის, მხატვრული განათების, მუსიკალური აქცენტების დიდი პირობითობისას, ასევე მსახიობების ქმედებაში, მათ პლასტიკაში. მაგრამ, როგორც კი გმირების დრამის შეცნობას ქარბობს გრძნობები, ირღვევა დადგმის ნატივო პარმონია. ეს ნათლად ჩანს ო. მეღვინეთუხუცესის შესრულებაში. მესმის ის სიბოლო, რომელიც მსახიობის წინაშეა: შექსპირის ტექსტი შეუფუტოს ჩხეიძის დადგმის სახვითი პალიტრას. გონებაში გრძნობა საგულდაგულოდ შერჩეული მსახიობის პლასტიკური საშუალებები, რომლებიც ოტელოს შინაგან მდგომარეობას შემოსაზღვრავენ. იავოს მიერ კასიოსა და დეზდემონასთან დაკავშირებული ამბის შეტყობინებით გამოწვეული ზიზღი თანდათან იფეთქებს ოტელოს ზელებში — ერთი მოქნევით გააცემტეროს ყოველივე ნათელი და ამაღლვებელი, რაც მის ცხოვრებასთანაა დაკავშირებული: მშვენიერია ის მომენტი, როდესაც ოტელო ნაბიჯ-ნაბიჯ, პანიკურად უკან იხევს მომაკვდავი დეზდემონასაგან, რომელიც მას მიუახლოვდა, რათა უკანასკნელად მოხვეოდა. აი, ეს იყო ნათლად გამოკვეთილი დრამა მავრისა, მისი მძიმე ტრაგიკული დანაშაული. სასოწარკვეთილება და სიყვარული, უდიდესი სიძულვილი საკუთარი თავისადმი, უსაზღვრო თავვანისცემა დეზდემონასადმი თითქმის მის გულს ნაყუწ-ნაყუწად აქცევენ: დეზდემონას გამომშვიდობება და უკანასკნელად აღერსი — ეს არის შურისგება და ყოვლისმიტევება. ეს ყოველივე უფრო მეტად საშინელია, ვიდრე მახვილი, ეს თვითგანწირვაზე დიადია, გამოგნებელი. აი, ასეთ მომენტებში გამოხატვის ძალა დადგმაში სიტყვაზე მეტად ქმედითია, ხოლო იქ, სადაც სიტყვამ აუცილებლად უნდა დათმოს თავისი უფლებამოსილება — გმირის გრძნობები გადმოსცეს პირდაპირ, უეცრად ჩნდება ახალი მხატვრული პირობა, რომელიც მსახიობს აიძულებს მიმართოს ორგანულ განცდა-



თა საშუალებებს. თავისთავად ეს ღიადებულია, მაგრამ აღნიშნულ შეაქვს დისონანსი მთლიან ესთეტიკურ გრძნობათა წყობაში. საინტერესოა, რომ იაგოსა და დეზდემონასთან მსახიობური ქცევა ამ ზღვარს არასოდეს არღვევს. ნ. მაგლობლიშვილი თავის გმირს გამოხატავს ყოველგვარი, ტრადიციულად გააზრებული პათოსის გარეშე, რაც საერთოდ დამახასიათებელია ბოროტი ძალითვის. მის თავშეკავებულ პლასტიკურ მოძრაობებში, მის გამობედვაში — რომელიც უფრო მაყურებელთა დარბაზისკენა მიმართული ვიდრე პარტიზორისკენ — მეტია ფიქრი, ვიდრე აშკარა მოქმედება, უფრო მეტია სახის კომენტირება, ვიდრე გრძნობებისა და ვნების გადმოფრქვევა. მ. ჭანაშია, მომხიბვლელი დეზდემონა, ჩხეიძის სტილისტიკის ნიმუშია. არავითარი პათეტიკა და ტრადიციული სიდიადე, რაც მას დაამშვენებდა და კვარცხლბეგზე აიყვანდა! მიწიერი და მომწუსხველი დეზდემონა — ჭანაშიას ნატიფი პლასტიკა — ეს არის ჩვეულებრივი ქალის ესთეტიზირებული მოქმედება, ქალის, რომლისთვისაც სიყვარული და გულუხვობა ჩვეულებრივია, ღვთისმონიჭებული თვისებაა, როგორც თავად ბუნებაშია. და სწორედ ეს აღამაღლებს მას. ჭანაშია არასოდეს მორჩილებს, არასოდეს ექცევა თავისი გმირის მსურვალე გრძნობების ტყვეობაში. მისი მიზანია, ეს გრძნობები გამოხატოს და მიიტანოს თანამედროვე მაყურებელამდე, მიეხმაროს, რათა მან შეიგნოს დეზდემონას ბუნება, ვფიქრობ, თემურ ჩხეიძის დადგმის მიზანიც სწორედ ასეთი უნდა იყოს.

სპექტაკლის დიდი პირობითობა ნაკარნახევია შექსპირის ტრაგედიაზე შექმნილი ახალი თვალთახედვით. რეჟისორი იცავს ავტორის ზნეობრივ კოდექსს. მართალია, დადგმაში ბოროტება დაუსჯელი რჩება, ხოლო დეზდემონას მკვლელობა ოტელოსთვის თვითგვემა და არა მისი პატივმოყვარეობის გამამართლებელი ტრაგიკული რეზულტატი. ამ მხრივ სცენური საშუალებები უფრო გამომსახველია და მეტყველი, ვიდრე თავად ნაწარმოების გააზრება.

მიმაჩნია, რომ „ჯაყოს ხიზნები“ ყველაზე დიდ შეფასებას იმსახურებს. განსაკვიფრებელია, ტალანტით ბრწყინავს რეჟისურა, სცენოგრაფია, რომლის მეტაფორული ძალისხმევა წარმოაჩენს დადგმის მრავალხმიანობას და ელვარე, ვნებით აღსავსე აზრს. მსახიობები, რომლებიც განსაკუთრებულად ფლობენ მდიდარ საშემსრულებლო რეგისტრს, ერთნაირი წარმატებით გამოხატავენ იმას, რისი გამოთქმაც ხმამაღლა სურთ გმირებს, და იმასაც, რასაც განგებ არ ამუშავებენ.

ყოველი პატარა მოძრაობა, ანდა უეცარი გაჩერება პოზაში ისე ზუსტადაა გამოკვეთილი უამრავ დეტალში, რომ გონებაში აღიბეჭდება და უშუალო იძენს აზრს, რათა მოგვიანებით შეერწყას რეჟისორის მიერ მოსწრებულად დასმულ აქცენტებს. ეს აქცენტები მიღწეულია სინთეზის ძალით, რაც ფრიალ შესაშური განლაგვთ. გგონია, რომ ნებისმიერ აქტიორულ თვითნებობას შეუძლია დააზიანოს ნატიფი სცენური ქსოვილი. განსაკვიფრებელია, იმის ნაცვლად, რომ სცენაზე სტილიზებული მოქმედება ბადებდეს კვრეტის სურვილს, ელვარე სცენურ ეფექტებთან ერთად ქმნის წინააღმდეგობებით აღსავსე დროის მსუყე, ფერწერულ ტილოს.

აქ კვლავ ძალადობაა, ხოლო ბოროტების გამანადგურებელი ძალა ეჭახეია კრიხტალურად სუფთა, მაგრამ ადვილად მოწყველად, სულიერად მდიდარ პიროვნებას. ჯაყო და თავადი თეიმურაზი ორი უკიდურესობაა სიმახინჯისა და

მშენებნიერების, რომლებიც დანახული და აღქმულია იგავურად, ინტელიქტუალური განვითარების შედეგად.

სცენის სიღრმეში, თავისებურ ჩარჩოში გამოკვეთილად ფეთქავს გმირების შინაგანი იმპულსები. ეროვნული ციკვის მუსიკა, რიტმი, პლასტიკა წარმოადგენენ მებრველ გამოხატულებას მარგოს არსებაში გაღვიძებული ვნებისა. კვლავ ციკვი-თაა გამოხატული იგივე დამღუპველი ვნების ზეიმი, რომელიც მის ოდესღაც ამაჲ სულში ნაბიჯ-ნაბიჯ აცამტკერებს ყოველივე ამბოღებულსა და წმინდას. საქანელა სცენაზე — ეს კვლავ ხალხური ცხოვრების ერთი მებრველი დეტალია და იგივე მებრველი ფუნქცია აქვს. განსაკუთრებულად ძლიერად მოქმედებს მარგოს „ჭაღოშარე“ ციკვა, რომელიც წარმოაჩენს სულიერ გარდატეხას, მის სულიერ მემორფოზას.

ყოველ სახეს, ნებისმიერ დეტალს, თავისი შეუცვლელი ადგილი განეკუთვნება სცენაზე მთლიანად გმირების დრამის გარდასახვისას. ხოლო ამ დრამას აქვს ისეთი ამპლიტუდა, რომ ის ერთნაირად სწვდება ტრაგიკომედიასაც და გროტესკსაც. მსახიობები თამაშობენ სახის განცდისა და გასხვისების ზღვარზე. ისინი განიცდიან კიდევ, მაგრამ გმირების მდგომარეობას უფრო გადმოსცემენ. იმისათვის, რომ გაუხსნელი არ დარჩეს მათურების წინაშე სულის ყველაზე ფარული სიღრმეები, არსებითად მსახიობები თვითონ გვიჩვენებენ თავადის ისტორიას. ისინი სულ ახლოს, ინტერესით აკვირდებიან მის ტრაგედიას, მაგრამ იმავდროულად ტკივილითაც. ნ. მგალობლიშვილს ვერ იცნობთ თეიმურაზ ხევისთავის როლში. უნებლიეთ შენს თავს ეკითხები: ნუთუ, ეს ის სახეა, რომელიც „ოტელიოში“ ასე გამოხატავდა ბოროტების იღუმალ შემზარავ ძალას, აქ კი სიწმინდეს, სიშარ-თლეს, ავადმყოფურ რწმენას ასხივებს — ცოტათი სასაცილოს, მაგრამ სულის გასაოცარ ძალას. მგალობლიშვილის თეიმურაზი მზად არის აპატიოს დანაშაული და განაგრძოს მათი სიყვარულიც კი, ვინც ტლანქი ხელებით ძიგნიან მის სულსა და გულს. ბრძენსა და ყრმას, ერთმანროულად, სითამამეს სძენს რაღაც იღუ-მალი ძალა, რომელიც მასში ზადებს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პატი-ოსნების, ღირსების, კაცთმოყვარეობის კატეგორიულ კოდექსს. ამიტომ, ადამიანური სისუსტე მისი სულიერი ძალმოსილებაა, მძიმე კომპრომისი კი, მისი ტრა-გიკული დანაშაული სიმბოლომდე მალდება.

ჭაყოს ფერწერული, სისხლსავსე სცენური სახე, შექმნილი გ. ჩუგუაშვილის მიერ, მისი დაუმღველი ცხოველური ძალა, მისი სულიერი სიბეცე წარმოადგენენ ნგრევის მათუწყებელ ძალას, რომელიც ჯანის სიკეთისადმი რწმენას.

ერთმანეთის საპირისპირო მდიდარი გამომსახველობითი ხერხები, რომლებსაც იყენებს ნ. ჩიქვინიძე მარგოს როლში, მის მდიდარ აქტიორულ ტალანტზე მებრ-ველებს.

ლალი როსებას „პროვინციულმა ამბავმა“ დაავიროვნა სოფლის მცხოვრებთა შობეტიდლება კ. მარჯანიშვილის თეატრზე. ეს არის თანამედროვე პიესა, რომელშიც იგრძნობა ავტორის პიეტეტი ჩეხოვისა და გორკისადმი. მაგრამ ადამიანის წარუმატებლობის შესამჩნევი ნიშნები, მათი ნაწარმოებების მიხედვით, ჩვენთვის ნაცნობი, აქ დღევანდელ სინამდვილეშია განფენილი.

ლეოს, ნინოს და ზეიზის ოჯახის პირქუში, ტლანქი ცხოვრების ჩვენება საშუ-ალებას გვაძლევს დავინახოთ მათ სულში დაღეჭილი უსიამოვნო გრძნობები. მტრულ სიტუაციაში ადამიანური ღირსების შენარჩუნების ეს თემა იმდენად ქარ-თულია, რამდენადაც ზოგადსაკაცობრიო. ამ საკითხით დაინტერესებულია თან-

მედროვე ამერიკული ლიტერატურაც, ლალა როსება ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ მას უნარი შესწევს წინასწარ განჭვრიტოს მდიდარი შესაძლებლობები დრამატურგიული სიტუაციებისა, გმირებს შორის დიალოგი დაძაბოს იმ ურთიერთობების მეტყველი დეტალებით, რომლებიც თანდათან წარმოაჩენენ მათს ხასიათსა და ბიოგრაფიას.

მედია კუჭუხიძის რეჟისურა — ეს სინამდვილის ამსახველი თეატრისათვის შესაფერი რეჟისურაა. ამ რეჟისურამ ყოფა აღამიანების ხვედრის ამოსავალ წერტილად აქცია. დადგმის ტონალობას განსაზღვრავს ფსიქოლოგიური დრამისა და ტრაგიკომედიის ახლო კონტაქტი, სახეების რეალისტური გაბნენა და მათი მოქცევა უფრო ელვარე, უფრო ტემპერამენტთან ფორმაში.

სცენოგრაფია რამდენადაც ბუნებრივად საგნობრივია, იმდენად განვითარებულია. და მაინც, მე ის რამდენადმე გადატვირთულად მეჩვენება. არა მგონია უფრო ძლიერი შთაბეჭდილება მოეხდინა ამ ულანათო საგნებით ახორციელ ვარემოს, რომელიც გარს აკრავს გმირებს. აქ ხომ მთავარია იბილო გმირების სულის დეფორმაცია, რომელიც მათი ცხოვრების წესის შედეგია.

აქცენტები ჭრელი ფარდით — დიაგნოზით გასდევს სცენას — იმისთვისაა, რომ შეგვახსენოს სხვა სამყარო — ხელოვნების სამყარო, წარმოადგენს იმავდროულად დამატებით ვიზუალურ საშუალებას, რომელიც მიზნის საპირისპიროდ, აღიქმება უფრო პირდაპირ, ტაშტისა და პირსაბანის მსგავსად. ეს კი არღვევს წონასწორობას ნატურალურ ნაჩვენებ ყოფასა და მის მიღმა დამალულ გააზრებას შორის. ეს ცხადია, პერიფერიული შთაბეჭდილებაა, რომელსაც არ შეუძლია იმოქმედოს მთლიანობაში სექტაკალით გამოწვეულ დიდ შთაბეჭდილებაზე. იმიტომ, რომ ყველაზე შთაბეჭდავი სექტაკლი — შესანიშნავი მსახიობური მიდწევებია. იუმორის ჩინებული გრძნობა, ფანტაზია და სახიერი მიგნებები, რომლებიც ჩქეფს, შეზავებული სახის რკინისებურ ლოგოკასთან და ქცევის მკვეთრ ორგანულობასთან — აი, ის დამახასიათებელი თვისებები ქართველი მსახიობებისა, რომელთა ხელოვნება ნამდვილად შესაშურია. განა შეიძლება დაივიწყოთ გ. გაბუნიას ნინო თავის ძველმანი შლიაპით, ყელზე მოვდებული მელიის კულით — მისი ოდინდელი არტისტული ელევანტობის ნარჩენები! უგერგილო ნაბიჯებით, ნინო ყოველ წუთს მზადაა იტიროს ან სასიამოვნოდ გაიღიმოს. ქარაფშუტა და კეთილი, უსუსური და ყოვლისმიმტევებელი, რაღაც თავისი უცნაური სტოიციზმით, უფრო მეტად აშიშვლებს ძალმომრეობას მის ბუნებით მომადლებულ მიამიტობაზე. გაბუნიას მდიდარი პალიტრა, მისი გამომსახველობითი დეტალები ჩვენ წინ აცოცხლებენ პრავინციული მსახიობის პორტრეტს.

დაგლეჯილი ჩანთა, რომელსაც ფეხით მიაგდებს, ქინქი, რომელსაც მოისვრის საითკენაც მოუპრიანება, ფრჩხილები, რომლებსაც ისუფთავებს სუფრის გადახაფარებლით, მურმანისგან უჩუმრად, სიგარეტი, რომელსაც პირდაპირ მაგიადავე აქრობს — ნინოს წარმოგვიდგენს ისე მართლად, ხელშესახებად, რომ უნებურად თავში გაგიღვებებს აზრი, რომ იგი შენი დიდი ხნის ნაცნობია.

ხოლო ლეო — ო. მედვინეთუხუცესი კვლავ სრულიად საპირისპირო სცენური სახე იმისა, რაც მსახიობმა „ოტელიოში“ შექმნა, მსახიობის მრავალფეროვანი საშუალებები — მიმიკა, ჟესტი, ინტონაცია — გვიხატავენ გაბოროტებულ წვრილმან აღამიანს, კმაყოფილს თავისი როლებით, რომლებსაც მთელი სიცოცხლის მანძილზე განუწყვეტელი თამაშობს, რათა დაივიწყოს, რომ სინამდვილეში მესამეხარისხოვანი როლების შემსრულებელია მხოლოდ. როგორც პარადოქსი, ისე ისმის



მისგან წარმოქმნილი სიტყვა „სიმატოლე“. იმით რომ იგი ამ სიტყვას ხმარობს, რათა სხვები გააცამტვეროს. შური, ურთიერთობებში გაბატონებულია უხამსობა, უსაფუძვლო პრეტენზიები, ჩუმად კვანტის გამოღება — ეს არის „პროვინციული ამბის“ გმირების სევდისმომგვრელი სამყარო. ერთადერთი, ვისაც უნარი შესწევს გარემო აღიქვას ისე, როგორცაა თავისთავად, ეს არის ზიზი — ლალი როსებას იმედი. სპექტაკლის დასაწყისში განგებ შეზოქილი, როდესაც პროვინციულ ქალაქში მონოტონური ცხოვრება მას უსახო მარიონეტად გადაქცევას უქადის, — ნ. ჩიქვინიძის ზიზი გვაოცებს გრძნობების სიმძაფრით, რომლებიც მურმანის გამოჩენისთანავე იფეთქებს. სათნო, თავისუფალი მუსკმანთან, ან გავებულო, სარკასტული ლეოსთან, ნ. ჩიქვინიძის ზიზი ვერასოდეს ვერ აფასებს სწორად მოვლენებში შობილ ბოროტ ძალას, რომლის მსხვერპლიც თავადაა. მსახიობი მიგვანიშნებს, რომ სიყვარულის აღსარებაც კი, რომელზედაც ოცნებობდა მისაგმირი, ვერ დააბრმავებს მას ისე, რომ უბიძგოს ოპტიმიზმისკენ. ზიზი შეტისმეტად ინტელიგენტია, რომ იწამოს, ამ ცხოვრებას ნამდვილად დავაღწევო თავს. მისი წმიდათაწმიდა ოცნებაა — დიდი ხელოვნება, ამ ხელოვნებაში კი განწმენდილი უნდა შეხვიდე. აი, რატომ არის, რომ სპექტაკლის ბოლოს მან აირჩია გოლგოთა და თავის თავს მოუჭრა ყოფითი და შემოქმედებითი წარმატების იოლი გზები.

ქ. მონიავას მურმანი წარმოადგენს მოვლენათა დრამატურგიულ კატალიზატორს, შეგვახსენებს ჭაობში გადაგდებულ ქვას.

შექლებს კი ზიზი დარტყმის შემდეგ წუმპეს დააღწიოს თავი? ხომ ვიცით, რომ სწორედ დარტყმა წარმოაჩენს წვრილმანი სულის ადამიანების უსუსურობას, მონურ ბუნებას! განა ტანჯვასთან არაა ნაზიარები პირველი ნაბიჯი სინათლისაკენ, რომელსაც ასხივებს დიდი ხელოვნება? ეს შუქი ნელ-ნელა, მტანჯველად მიიკვლევს გზას ლეოსა და ნინოს წყვილიადით მოცულ სულისშემბუთველ ოქანში ფინალში როგორც გამოცხადება, ისე მოხვდა იქ ლითი. დიდებულად, დეტალურად და დახატული პორტრეტი ამ მოულოდნელად გამოჩენილი სტუმრისა — გიზო სიხარულიძის შესრულებით. შემწარავია მომენტი, როდესაც იგი თავის თავს კარადის სარკეში აღმოაჩენს. რეჟისორმა სპეციალურად გამოუყო ასეთი ადგილი გმირს — ადამიანური სახის დაკარგვის ცოცხალ რეზულტატს.

ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს მ. კუჭუხიძის დადგმაში ის მკიდრო კავშირი პლასტიკასა და სიტყვას შორის, რომელიც სცენური სახეების ფსიქოლოგიურ სიღრმეებს ავლენს.

ადამიანის სულის აგონიის წარმოჩენისას რეჟისურა მაყურებლისგან არ მალავს მის მთელ ტრაგიკოსს. ეს კი უფრო ძნელი, მაგრამ უფრო ხარწმუნო გზაა განსაწმენდელად.

სინათლესა და ჩრდილში ნაჩვენები ადამიანის სული — ასე დავამახსოვრეთ ჩვენ მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლები, რომელთა ფერწასული ტილოებო ვაჟაკური ოპტიმიზმით არიან აღსავსენი.

ქ. სოფია  
1987, ოქტომბერი



## ზმინეზ ორალი

### ქართული თეატრი:

### სინაღლები, ძიებები

საერთაშორისო კონფერენციას თეატრის საკითხებზე უმასპინძლა თბილისის თეატრალურმა ინსტიტუტმა. მე და რეფიქ ერდურანი თურქეთის თეატრს წარმოვმადგენლობდით. მოგახსენებთ, რაც მოვხილე და განვიცადე იმ ექვსი დღის განმავლობაში.

ქვეყანაში, რომლის მოსახლეობაც თურქეთის მოსახლეობის მხოლოდ ერთ მეათედს შეადგენს, 34 პროფესიული და მრავალი მოყვარულთა თეატრია. თუ ხელოვნების დარგის წარმომადგენლებს შორის ერთ-ერთი, ვინც საქართველოს სახელი საზღვრებს გარეთ გაიტანა, არის მხატვარ ფიროსმანი (მასზე მომდევნო ნომერში ვიამბობთ), მეორე უთუოდ რუსთაველის სახელობის თეატრია.

დავესწარით სპექტაკლს „სამანიშვილის დედინაცვალი“, მიუხედავად იმისა, რომ მოქმედება მეცხრამეტე საუკუნეში ხდება, პიესის სიუჟეტი თანამედროვეობას ეხმიანება. სპექტაკლი მდიდარია მუსიკით, ცეკვებით, სიმღერით; მუსიკალური სცენები მიმდინარეობს მხოლოდ ფორტეპიანოს თანხლებით. ყველაფერში იგრძნობა მაღალი საშემსრულებლო დონე. გლოვა იცვლება სიმღერით, სიმღერა—ლექსით, ლექსი იქცევა სიტყვად, სიტყვა გადადის მოქმედებაში, ცრემლი — სიცილში და სი-

ბეჭდება მცირეოდენი შემოკლებით.

რუსთაველის თეატრს ჰყავს რეჟისორი რობერტ სტურუა, რომელმაც შორს გაუთქვა სახელი ამ დასს. იგი დღეს მსოფლიოს ერთ-ერთ საუკეთესო რეჟისორადაა მიჩნეული. 1978 წელს მე უკვე დავწერე „კავკასიური ცარცის წრის“ თაობაზე, რომელიც ბელგრადაცის ფესტივალზე ვიხილე. მან ბრეჰტის პიესა ქართულ სინამდვილეს დაუკავშირა. მასში ჩააქსოვა თავისი ქვეყნის, ხალხის ისტორიული წარსული, თანამედროვეობის აქტუალური საკითხები. მრავალი ქვეყნის სცენა მოიარა რ. სტურუას მეორე სპექტაკლმაც „რიჩარდ III“. რეჟისორმა ამკერადაც მოახერხა, რომ შექსპირის საშუალებით მე-20 საუკუნის პრობლემები ერჩევენინა.

რობერტს სტურუას სამი წლის წინ დაუწვია მუშაობა „მეფე ლირის“ დადგმაზე. ჩვენ მოგვეცა საშუალება სპექტაკლის ერთი მოქმედების ნახვისა.

ჭერ იმის თაობაზე, რაც მაყურებელს უარდის ახდისთანავე ეცემა თვალში: სცენაზე გამოჩნდება რუსთაველის თეატრის დარბაზის მაკეტი, ე. ი. მაყურებელთა იმ დარბაზის გაგრძელება, სადაც ჩვენ ვსხედვართ. თეატრის დარბაზის დეკორაცია შექსპირის თეატრს მოგაგონებთ. მთელი სპექტაკლის მანძილზე, პიესის გმირები თან მაყურებლები, თანაც მსახიობები არიან. სპექტაკლის დასაწყისში მაკეტის ბალკონზე ხანშიშესული კაცი დაჭდა (ეს მანეკენი ყოფილა, ადრევე უნდა უნდა მივხვდარიყავი), მას ზემოდან უნდა ეცქირა ჩვენსავით „არენაზე“ მომხდარი ამბებისათვის (ძალიან მაინტერესებს რა შედეგი ეწევა ფინალში მას), თავს ვიკავებ ამ სანახაობრივი მხარის დაწვრილებით აღწერილსაგან. გადავდივარ ძირითად დაწვრილზე:

რობერტ სტურუამ ლირის სახე გადაწვევით არა მარტო ტრადიციული ფორმით, არამედ მიუმატა შემდეგი

შტრინებიც: სიმეცარი, სიჭიუტე, ეგონი. მხოლოდ ახლა მივხვდი, რატომ განადგვინეს ქალიშვილებმა ლირს ამდენი სიმწარე. გამოცდა, რომელიც ლირმა თავის განებვირბულ ქალიშვილებს მოუწყო ისე, თითქოს ნებიერ ბავშვებს ეთამაშებო (ვის როგორც, რამდენადაც გოყვარვართ, იმის მიხედვით მიიღებთ ადგილ-მამულეებს), რეჟისორმა წარმოადგინა როგორც ჩვეულებრივი ოჯახის პრობლემა, მაგრამ თანდათანობით ეს საკითხი უკვე ძალაუფლების, საზოგადოებრივ და სახელმწიფოებრივ საკითხად იქცევა... აქ ყურადღებას იპყრობს კიდევ ერთი გარემოება: პერსონაჟები წარმოდგენილი არიან არა შექსპირისტიკონინდელი სამოსით, გრძობით და ა. შ., ისინი ჩვეულებრივი თანამედროვე ადამიანები არიან, თავიანთი ადამიანური თვისებებით. ამას ყველაფერს ავსებს მსახიობთა დახვეწილი სცენური ესთეტიკა, დეტალები, რომლებიც უფრო გასაგებს ზღის გმირების ხასიათს და აღრმავებს მათ მნიშვნელობას (იმ უაღრესად ზუსტ მიგნებებს შორის, რომელიც პრობლემების თანამედროვე პირობებში გამოტანის საკითხებს ეხება, მხოლოდ პომუსიკა და როკის თანამედროვე ჰანგები იყო ჩვენთვის გაუგებარი).

მეფე ლირს ანსახიერებს საქართველოში ცნობილი მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე. შეუძლებელია არ აღინიშნოს მისი უდიდესი ოსტატობა, ადრე რამაზ ჩხიკვაძე აზღაპის როლში მუავდა ნანახი, სხვათაშორის, მანვე განსახიერა მეფე რიჩარდიც.

რა თქმა უნდა, ძნელია, იმსჯელო მთელ სპექტაკლზე, რომლის მხოლოდ ერთი ნაწილი ნახე, მაგრამ ის რაც ვიხილე (მეფე ლირის ახლებურად წარმოსახვა) ჩემი აზრით, უაღრესად დიდი მოვლენაა თეატრალურ ხელოვნებაში.

● გალაქტიონი და მისი ცოლი თავიანთ მეზობელს, ბაკულას უჩივიან, ვისი ღორებიც მათ ბოსტანში შესულან და იქაურობა გაუნადგურებიათ. ცოლ-ქმარს, განცხადება შეუტანია იმ იმედით, რომ ამ საქმეში დაეხმარებოდათ ნათესავი, ვინმე საშა, რომელიც სასამართლოში მუშაობს, მათ ეუბნებიან, თუ საქმის მოგება გსურთ, საქირო ხალხს ერთი კარგი სურვა უნდა გაუშალოთო.

ქართული ლიტერატურის კლასიკოსის დავით კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“ დაწერა 1912 წელს...

სპექტაკლი ერთოქმედებია. სათანებვარი მიმდინარეობს. მიუხედავად იმისა, რომ არც შეერთი სიტყვა არ გვესმოდა, ერთი აუწერელი სიამოვნება განვიცადეთ. მისი ყოველი სცენის მონაწილენი ვავხდით.

რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობებმა, გამოავლინეს საუკეთესო სცენური დისციპლინა. მათ საოცრად დინამიურად წარმოგვიდგინეს ხალხისა და მათი მმართველების ურთიერთდამოკიდებულება, შექრთამეობის შექანში, მმართველი წრეების მუდმივი მზადყოფნა ჩვენს გადასაყლაპავად, ის, რომ ისინი უფრო საშიში არიან, ვიდრე ბოსტანში შემოქრილი ღორები.

● საინტერესო სპექტაკლის მოწმენი ვიყავით სხვა თეატრშიც. ეს გახლავთ, ერთ-ერთი უძველესი ტრადიციების მქონე კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრი, სპექტაკლი „ჭაყოს ხიზნები“. მის ჭავახიშვილის ეს რომანი პიესად გადააკეთა რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ თ. გოდერძიშვილთან ერთად. (თ. ჩხეიძეს ეკუთვნის ამ სპექტაკლის დადგმაც).

პიესა ეხება რევოლუციის შემდგომ პერიოდს. მასში დაწერილია ერთი დიდებულის ცხოვრება, რომელიც ცნობი-



ფოტოასლი იმავე ჟურნალში გამოქვეყნებული ზეინფე ორალის ინტერვიუსი საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრ ვალერი ასათიანთან.

ლი იყო ხალხისადმი თავის კეთილი დამოკიდებულებით. მასში მოთხრობილია, თუ როგორ ხანძრით გააცქენა ყოფილმა გლეხმა თავადი. იგი არ დაქაოფილდა მხოლოდ ქონების წართმევით, ცოლიც წაართვა და ორივენი მონად გაიხანდა. მ. ჭავჭავაძის დამთავრების შემდეგ, სტერეოტიპული შეხედულება „ქარგი, კეთილი გლეხის ან მუშის“ და „ცული არისტოკრატის“ შესახებ.

მეორე, რითაც საინტერესოა აღნიშნული სპექტაკლი, გახლავთ ის, რაც თვალთ დასანახი და ყურით მოსასმენია— სინათლე, ფერი, მოძრაობა თუ სხვა რამ საოცარი სიმბოლურების საბურველშია გახვეული. ნანი ჩიქვინიძის მიერ შესრულებული მარგოს როლი, საოცარი ტაქტით, სრულყოფილებით ხასიათდება (მაგ. ამ მხრივ აღსანიშნავია გაუპატიუ-

რების სცენა, ბოროტმოქმედება, ძალადოლა, სიყვარული და სხვ.)

ჭირაც ვერ დავმტკბარიყავით თბილისის თეატრების სპექტაკლებით, რომ ნანაიქმუღბმა სხვა ქალაქში, თბილისიდან 4 საათის საცაღზე, თელავში წაგვიყვანეს ორი მონასტრის და თეატრის სანახავად. მონასტრები არაფრით განსხვავდებოდნენ თბილისში ნანახისაგან. სპექტაკლის სათქმელი კი უახლდათ „სამშობლო, ერი ჩვენი!“

თელავის თეატრის მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლი ზუსტად იმეორებდა 1930-იანი წლების „სოციალისტური რეალიზმის“ ყველა არსებულ კლიშეს. სპექტაკლი მაყურებელს მოთმინებას აკარგვინებდა. თუ ეს ასე არ მოხდა, ამაში ვლადიმერ ვისოცკი დამენმარა. სპექტაკლში ადგილ-ადგილ ჩართული იყო ვ. ვისოცკის სიმღერები.

აი, ეს სპექტაკლები ვნახე საქართველოში.

არა, მე არ მშურს ის, რომ მ მილიონიან ქვეყანას შესანიშნავი მსახიობებით დაკომპლექტებული 34 პროფესიული თეატრალური დასი ჰყავს, არც ის, რომ მუშაობისათვის საჭირო თანხებით (60%-ის ოდენობით) მათ კულტურის სამინისტრო აფინანსებს. მე შემშურდა ნიჭი, სწავლა-განათლების დონე, მრავალფეროვანი, კვალიფიციური რეჟისორები, მათ მიერ გადადგმული გაბედული ნაბიჯები და ძიებანი...

„ხელოვნების ჟურნალი“,  
1987 წ. მაისი.  
სტამბული.

## შილო ღამე „ლირის“ შემდეგ

სცენაზე ორი, ერთმანეთის მსგავსი, თეთრ სამოსში გამოწყობილი ახალგაზრდა ქალია. ისინი ერთ ყალიბში ჩამოსხმული ქანდაკებები გვეგონებათ. მათ გამოხედვაში არავითარი გრძნობა არ გამოსჭვივის. თითქოს თვალები გაჰყინვიათო. ესენი ლირის „ცუდი“ ქალიშვილები არიან. ოდნავ ჰკუთას აცდენილ მამას ეს-ეს არის ტახტი მათთვის დაუთმია, თავად კი წასულა. სცენაზე ყველაფერი თვითად ქატიათებს. არსაიდან ჩამიჩუმი არ ისმის. მთელი სპექტაკლი ამგვარ ცივ ატმოსფეროში მიდის. ძალზედ მიინტერესებს, თუ რა მოხდება ხელისუფლების შეცვლის შემდეგ.

შორს, სცენის სიღრმეში ვარდისფერი შუქი აკიაფდა. სულ უფრო მკაფიოდ ისმის პოპ-მუსიკის სექსუალური ჰანგები. აქამდე უძრავად მდგარი ორი ახალგაზრდა ქალის გაშეშებული სხეული მოზევებულ მუსიკის ჰანგებთან ერთად თანდათან რხევას უმატებენ. შემდგომ ეს ცეკვა ძალზედ შთამბეჭდავ თეატრალურ სანახაობად გადაიქცევა...

ქართველი რეჟისორის რობერტ სტურუას მიერ შექმნილი ამ დიდებული სცენების მოწმენი გავხდით თბილისში, რუსთაველის სახელობის თეატრში, სადაც საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს მოწვევით ვიმყოფებოდით.

უსაზღვროა ჩემი განცვიფრება იმით, რომ თბილისი, თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ცენტრი, დღემდე იწაწა ტოლს არ უდებს ლონდონის, ნიუ-იორკისა და მოსკოვის თეატრებს.

„მეფე ლირი“ არ გახლავთ ამის ერთადერთი მაგალითი.

როცა სპექტაკლიდან სასტუმროში დავბრუნდი, მღელვარებისაგან ძილი გამიკრთა.

აღფრთვანებული ვარ სპექტაკლით „ბაკულას ღორები“. ოსტატური დადგმისა და შეუღარებელი თამაშის წყალობით იგი ნამდვილი თეატრალური დღესასწაულია.

გამიზნული მაქვს ამ სპექტაკლის დამდგმელი კოლექტივის მოწვევა თეატრალურ ფესტივალზე, რომელიც მომავალ წელს, სტამბულში გაიმართება. დაე, თავად იხილეთ და დარწმუნდით, რაოდენ მართალი ვარ ჩემს შეფასებაში.

გაზეთ „გიუნეში“, 11 აპრილი, 1987 წელი.  
ქ. სტამბული

თურქულიდან თარგმნა ვიქტორ ჩიკვანიძე



მათ, სამეფოს დაყოფასაც ექსპერიმენტის მიზნით ახდენს (თუ შეიძლება ასე იქნება), მაგრამ ვერ შეძლებს, შეინარჩუნოს მმართველობა, აღიაროს შეცდომები.

მხურვალე ტაშს ვუკრავდი სპექტაკლ „კუკარაჩას“, დადგმულს მოზარდ მაყურებელთა სახელმწიფო თეატრში..

აღტაცებული ვისმენდი და შევცქეროდი ქართულ სიმღერებსა და ცეკვებს თელავის თეატრის მსახიობთა შესრულებით, რომელნიც დაკავებული არიან სპექტაკლში „ჩემი წყალ-ჭალის ხმები“...

მიქონდა საშუალება მეგობრული შეხვედრების დროს მესაუბრა პედაგოგებთან, სტუდენტებთან, ქართული თეატრის რეჟისორებთან.

განსაკუთრებით შთაბეჭედავი გახლდათ ჩემთვის ერთი რამ — ეს იყო უცხო ენათა ინსტიტუტში სტუმრობა, სადაც რუმინული ენის შემსწავლელმა ჯგუფმა მიმიწვია და რომელსაც შესანიშნავი პედაგოგი, გულიხსმიერი, განათლებული, ნიჭიერი ქალი ფანი ჭინჩიხაშვილი ხელმძღვანელობს. ვნახე არაჩვეულებრივი ფილმი ანთიმოზ ნეკრეიელზე, შევხვდი პრორექტორს, დეკანს, პედაგოგებს, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლებს, მესამე კურსის სტუდენტებს; პასუხი გავეცი უამრავ შეკითხვას, დაკავშირებულს თანამედროვე რუმინულ ლიტერატურასა და ხელოვნებასთან, მოვისმინე მ. ემინესკუს ლექსები და ნაწყვეტები უარაჩაღეს ნაწარმოებებიდან მომხიბველი, სიცოცხლით აღსავსე ახალგაზრდა სტუდენტი გოგონების შესრულებით...

არ ვიცი, უფრო მეტად ვინ დედავდა ჩვენს შორის.

ის რამდენიმე საათი, რომელიც ჩემს სტუმართმოყვარე ქართველ მეგობრებთან გაატარე, მუდამ წარუშლელად დარჩება ჩემს მეხსიერებაში...

გრძელვადიანი მოგზაურობა მარშრუტით — ბუქარესტი — ბუდაპეშტი — მოსკოვი — თბილისი — ბუქარესტი, და საინტერესო, შთაბეჭედავი შეხვედრები იმსახურებენ იმას, რომ მათ კვლავ არაერთხელ დაუბრუნდე.

ქ. ბუქარესტი

## სერგეი იშრსკი

### ბარლატქისის ჟამი

მანამ, სანამ მსახიობი სცენიდან სიტყვას წარმოსთქვამდეს, ეს სიტყვა უნდა დაიწეროს. მეტსაც ვიტყვი — იგი აქტუალური უნდა იყოს, მიუხედავად იმისა, დღეს დაიწერა პიესა, თუ ასი წლის წინათ. ერთხელ, საუბრისას ნიკოლოზ რობერტის ძე ერდმანმა გაიხსენა მეიერჰოლდის სიტყვები, რომ კლასიკური პიესა ისევე უნდა დაიდგას, როგორც თანამედროვეო. „ეს როგორი გაგებით?“ — ვკითხე ერდმანს. „კლასიკა იმითმ არის კლასიკა, რომ იგი ჩვენს ზემოთ კი არ არის, არც ჩვენს უკან და საერთოდ ჩვენს მიღმა, იგი ჩვენშია, არ უნდა შეგვეშინდეს და უნდა ვენდოთ მას, კლასიკა უნდა ვითამაშოთ ისე, ამგვარ პიესაში უნდა ვილაპარაკოთ ისე, თითქოს უველაფერი ჩვენზე იყოს დაწერილი, ესეც არის კლასიკის გამოცდა“. მაშინ მე ვკითხე: „თანამედროვე, ახალი, ჩვენი დღეების პიესა როგორღა უნდა ვითამაშოთ?“ — ისე, როგორც კლასიკა. — მომიგო ერდმანმა. ისეთი პატივისცემით მოვეპყრათ, როგორც შედეგს. ვირწმუნოთ, რომ იგი ფართო ტილოა და ჩვენ კიდევ უფრო გავაფართოვოთ. ესეც გამოცდა იქნება. ამ ჰატი-

ვისცემავში ან ხელში შემოგვეფშენება, ან სწორედ ის აღმოჩნდება, რადაც მე ვგეგმავდი“.

კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში რომ ჰქონდა „ოტელო“, ხოლო შემდეგ ლ. როსებას „პროვინციულ ამბავს“ ვუყურებდი, ეს საუბარი მომავალდა. აქ შექსპირს ძალიან თამამად მოექცნენ, ისე აღიქვეს, როგორც თავიანთი. XX საუკუნის დასასრულის ქართველებმა მიიჩნიეს, რომ მე-16 საუკუნე არც ისე შორსაა, არც ინგლისია ძალიან შორს და შექსპირთან საერთო ენის გამოჩნდა შეიძლებაო: იგი არაერთხელ დაუდგამთ და თუ თამამად მოვექცევით, ამით არაფერი გაუფუჭდებაო, იფიქრეს და მოიგეს კიდეც. ხოლო ერთი მოკრძალებული მოსკოველი ქართველი გოგონა ლალი როსება ისეთი ყურადღებით დადგეს, ისე ფრთხილად მოექცნენ, თითქოს ორბიდეას გამოყვანას ცდილობდნო. პიესას ძალა და მნიშვნელობა მიანიჭეს, იგი ისეთად აქციეს, რომ გინდა კიდეც წამოიძახო: ეს ხომ უილიამსია! მაგრამ ენა არ გიბრუნდება. არ გიბრუნდება, რადგან ამ სპექტაკლის მოთამაშე დიდი მსახიობები, თითქოს ამბობენ: „ეს არც უილიამსია და არც სხვა ვინმე, ეს ლალი როსებაა, თანამედროვე ქართველი ქალი, რომელმაც დაწერა ეს პიესა, ჩვენ რომ ასე ვთავაყვანებით“. აი, ამიტომ მაყურებელიც ვთავაყვანება მას და სპექტაკლიც მნიშვნელოვანი ხდება.

მაგრამ მოდით, მსახიობის პროფესიას მივუბრუნდეთ. მე, ალბათ ისევე როგორც სხვა მსახიობები, მივეჩვიე იმას, რომ იმპროვიზაცია თეორიული გაგება უფროა, ვიდრე პრაქტიკული, ზოგჯერ კი „ხალტურის“ სინონიმად აღიქმება. ეს განსაკუთრებით მაშინ, როცა კინოში, ან ტელევიზიაში უნდა გააკეთო როლი. ამ დროს ფიქრობ: „ხალტურა“ თუ იმპროვიზაცია? თუ არ გამოვიდა — „ხალტურა“, თუ გამოვიდა — ალბათ, იმპროვიზაცია.

რამდენიმე წლის წინათ, საკმაო დროის გასვლის შემდეგ, კვლავ დავუბრუნდი მსახიობის პროფესიას. დავუბრუნდი სწორედ იმპროვიზაციის მეოხებით. სპექტაკლში „წვავი“ (მოსკოვის სამხატვრო თეატრში სწორედ ამ სათაურით მიღეს მის. ჭავჭავაძის „ჭაყოს ხიზნები“ „თ. მ.“ რედაქცია). როლზე, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, სწორედ რომ არ მიმუშავნია. სამხატვრო თეატრი, სპექტაკლის დამდგმელის თემურ ჩხეიძის სახით დაინტერესებული იყო, რომ მე „შეესულიყავი“ სპექტაკლში. დასაწყისში ვერაფრით ვერ ამეხსნა ასეთი დაინტერესების მიზეზი. ჩხეიძე მოსკოვში ჩამოვიდა და შევთანხმდით, რომ ათი დღე ვიმუშავებდით, გვექნებოდა რეპეტიციები...

პირველ რეპეტიციაზე ისე არ მივალ, თუ როლი ზეპირად არ ვიცი. ასე იყო ამჯერადაც. ჩხეიძე და მე ერთმანეთს შევხვდით და იმ დღეს ძალიან კარგად ვიმუშავეთ. მეორე დღეს კი ლოვინში ჩავწექი, მთელი ის ათი დღე ავადმყოფობაში გავატარე. რეჟისორი უკან გამგზავრა. ჩვენი მუშაობა არა და არ გამოვიდა.

მერე ჩემი ბინის ტელეფონი აწყრიალდა და ჩხეიძემ მითხრა — „მე ვიცნობ თქვენს მიერ შესრულებულ როლებს და ვგრძნობ, რომ შეგიძლიათ და უნდა

ჟურნალმა „ტეატრმა“ (№ 11, 1987 წ.) წამოიწყო ერთობ სერიოზული და სინტერესო საუბარი თეატრალური პროფესიების თაობაზე. ამჯერად ჟურნალი განიხილავს მსახიობის პროფესიასთან დაკავშირებულ საკითხებს. დისკუსიაში წინაწილობრივ რუსული სცენის ჩინებული წარმომადგენლები, მსახიობები. ამათ შორისაა სერგეი იურსკი, რომლის გამოხვლასაც ვბეჭდავთ მცირეოდენი შემოკლებით.



ითამაშოთ კიდევ ეს როლი. მე გენდობით და ვთხოვთ უჩემოდ ითამაშოთ, რადგან არაფრით არ შემიძლია ჩამოსვლა“. მე დღესაც არ ვიცი, რატომ დავთანხმდი ჩხეიძეს. ვგონებ: ერთი მიზეზის გამო — საკუთარ თავს ვუთხარი: თუ მე ამ როლს ვერ ვითამაშებ, ვერაფერი შევლი მსახიობი ვყოფილვარ-მეთქი. და კიდევ ის იყო მიზეზი, რომ როლი ძალიან მომწონდა. ვგრძნობდი, რომ იგი თავისთავად უნდა ჩამოსხმულიყო. ასე იყო თუ ისე, ვითამაშე ჭაყო, როლი, რომლის რეპერტუარიც სულ ორჯერ გავიარე და თავიდან ბოლომდე კი ერთხელ. რა იყო ეს? ე. წ. სახწრაფო შეყვანა სპექტაკლში, თუ „ხალტურა“? როგორც ჩანს, „ხალტურა“ არ იყო. უკვე რამდენიმე ხეწონია ვითამაშებ და სულ უფრო მეტი სიამოვნებით.

ჭაყო უკვე ნათამაშევი მქონდა, თ. ჩხეიძე რომ მოსკოვში ჩამოვიდა. რეჟისორმა მიიღო ეს როლი. სპექტაკლის შემდეგ ჩხეიძეს ვკითხე:

- რას იტყვით, თემურ, არის ეს ის, რაც თქვენ გინდოდათ?
- არა, ეს არ არის ის, რაც მინდოდა... ბევრმა რამემ გამოაცა, — მომიგო მან.
- კი, მაგრამ თქვენ ხომ მიიღეთ როლი? — ჩავეკითხე მე.
- როლს ვღებულობ, კი. ველოდი კიდევ, რომ ეს იქნებოდა რაღაცით სხვანაირი, განსხვავებული, ვიდრე აქამდე მინახავს.
- მაგრამ ხომ არის ეს თქვენი სპექტაკლი?
- კი.

და აი, მაშინ მე ვუთხარი თ. ჩხეიძეს:

— კომპლიმენტი უნდა გითხრათ — როცა ამ ოცდაოთხ ეპიზოდს ვითამაშობდი და თან არ ვიცოდი როგორ, რაღაც ორიენტირი მქონდა, რაღაცას მივყავდი, არ ვიცი კი რას. მჭერა, რომ მისტიურ ძალებს არ მივყავდი. საერთოდ არ მჭერა მისტიკისა, მთავარი ის ვახლდათ, რომ ვგრძნობდი სპექტაკლის ატმოსფეროს. ვგრძნობდი არა როგორც მასურბელი, არამედ მსახიობი.

ასე რომ, სპექტაკლის ატმოსფერო რეალური რამ ვახლავთ, და იმპროვიზაციაც, მსახიობის თამაშის მანერაც დაიბადება იქ, სადაც შექმნილია ეს ატმოსფერო. მთელი ჩემი სიცოცხლე მემახსოვრება, რომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში ქართულ პიესაში ურეჟისორად ვითამაშე, მაგრამ არასოდეს არ ვიტყვი, რომ ეს ყველაფერი მე მოვიმოქმედე, თუმცაღა, არავინ იყო ჩემი ხელმძღვანელი, ერთი მოძრაობაც კი არავის დაუდგამს ჩემთვის. მხოლოდ მიზანსცენები მაჩვენეს. ეს იყო და ეს! ვინ იყო სპექტაკლის რეჟისორი, ვინ დადგა იგი? თემურ ჩხეიძემ. როგორღა მიახდინა ზეგავლენა ჩემზე, მსახიობზე, თუ ჩემთან არ უმუშავანია, რეპერტუარია თითქმის არ გავცივლია?

მისი ზემოქმედების განმამარბებელი ვახლდათ მის მიერვე შექმნილი ატმოსფერო, მისი აზრის ძალა. აზრისა, რომელიც არის ნამდვილი რეჟისურა. ზემოქმედების განმამარბებელი ვახლდათ ის, რომ მე მჭეროდა თემურ ჩხეიძისა. ისიც მჭეროდა, რომ შევიგრძნობდი მის მიერ შექმნილ ატმოსფეროს. მას კი სჭეროდა ჩემი და ამიტომ მითხრა ტელეფონში — „გამოდიო სცენაზე, ითამაშეთ“.

ამიტომაც, როცა რეჟისორი რაღაც წვრილმანებს მიტენის თავში, ვგრძნობ, სულში როგორ აღიშართება პროტესტის ტალღა. ცხადია, უკვე ხანი მომიშატა და უხერხულიცაა ანაბანის შესწავლა. ამიტომ, როცა მე თვითონ ვახლავართ რეჟისორი, საკუთარ თავს ვეუბნებ: „თავი დაანებე არტისტებს, ყველაფერი შეიცვალა. თეატრი ოჯახი არ არის და არ შეიძლება მათი აღზრდა, მათშიც ისევე იღვიძებს პროტესტის გრძნობა, როგორც შენს სულში“.

ჩვენ ახლა თეატრისათვის გარდატეხის დროში ვცხოვრობთ. ალბათ, მალე შეიქმნება, ან უკვე იქმნება კიდევ სრულიად სხვა, ახალი ურთიერთობანი. არ ვიცი როგორი იქნება ეს ურთიერთობანი, ალბათ, უკეთესი, ვიდრე დღეს ჭავჭავს.



# -სსენობრაჟია-

ცისნა კუხინიძე

## ირაკლი გამრეკელის სსენობრაჟიის საკითხები

(„ანზორის“, „ლამარას“, „კაცი-მასასა“ და „ინტერესთა თამაშის“  
მაგალითზე)

რაც უფრო მეტი დრო გვაშორებს ირაკლი გამრეკელის ცხოვრების წლებს, მით უფრო იზრდება და გამოკვეთილად ისახება მხატვრის წველილი ქართული კულტურის წინაშე, მით უფრო გვიცხოველდება სურვილი, დრმად ჩავიხედოთ მისი შემოქმედების ყოველ შემონახულ ფურცელში, მეტ მოვალეობას ვგრძნობთ ფრთხილად და მიუყვარებლად მოვკვიდოთ მის მხატვრულ ქმნილებებზე აზრის გამოთქმას. აზრი კი ირ. გამრეკელის შემოქმედების ირგვლივ, ბუნებრივია, მრავლად იბადება, როგორც თეატრმცოდნეთა, ასევე ხელოვნებათმცოდნეებს შორის.

ჩვენს ყურადღებას იქცევს 1967 წელს უზრუნველ „ტეატრის“ მერვე ნომერში გამოქვეყნებული წერილი, რომლის ავტორმა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ნათელა ურუშაძემ საკმაოდ ფრთხილად და არაპირდაპირი გზით წამოკრა „ანზორის“ მხატვრობის საკითხი. სანდრო ახმეტელისადმი მიძღვნილ წერილში ჩართულია ელენე ახვლედიანის მოგონება. ამ მოგონების ხელნაწერი მხატვრის სახლ-მუზეუმში არ ინახება. შესაძლოა, წერილის ავტორი ე. ახვლედიანის ზეპირ მოგონებას ეყრდნობა, ან საკუთარ არქივში აქვს დაცული. მოგონებაში კი ნათქვამია, რომ ს. ახმეტელმა სპექტაკლ „ანზორის“ გაფორმება მას, ე. ახვლედიანს, დაავალა. წარდგენილი ესკიზები რეჟისორმა მოიწონა, მაგრამ ორი დღის შემდეგ ისინი უკან დაუბრუნა სრულიად სხვა პირმა, რომლის თქმითაც ესკიზები მხატვრის შიერ იქნა დაწუნებული. მოგონებაში არ არის ნათქვამი, რომელმა მხატვარმა დაიწუნა ისინი, ან ვინ უთხრა ამის თაობაზე.

როგორც ვიცით, 1928 წელს რუსთაველის თეატრში „ანზორი“ დაიდგა ირ. გამრეკელის ესკიზების მიხედვით.

ნ. ურუშაძემ ს. ახმეტელისადმი მიძღვნილ წერილში, აღნიშნული მოგონების ჩართვით, ერთის მხრივ, დამატებითი ინფორმაცია მოგვწოდა სპექტაკლ „ანზორის“ სცენოგრაფიაზე, მეორეს მხრივ, დააყენა საკითხი ორი მხატვრის, ირ. გამრეკელისა და ე. ახვლედიანის ესკიზთა შედარებისა. თავად კი ამ საკითხს არც მაშინ და არც შემდგომ არ შეხებია.

რუსთაველის თეატრის მუზეუმში ინახება ე. ახვლედიანის ორი ესკიზი „ანზორისათვის“, მესამე ესკიზი მხატვრის მუზეუმშია. მათი შედარება ირ. გამრეკელის ამავე სპექტაკლისათვის შესრულებულ ესკიზებთან საშუალებას გვაძლევს დავი-

წერილი პირველი.

ნახოთ არა მხოლოდ ორი სცენოგრაფის განსხვავებული თვალთახედვის შედეგად, არამედ კიდევ ერთხელ გავაღვიწიოთ თვალი ს. ახმეტელის დადგმის თავისებურებას. მათი შედარება უდავოდ ავლენს იმ მხატვრულ პოზიციებს, რამაც ორი დიდი თეატრალური მოღვაწე — ს. ახმეტელი და ირ. გამრეტელი — წლების მანძილზე ერთმანეთს დააკავშირა. მათს შემოქმედებით მეგობრობას ერთმანედ აღიარებს ყველა მკვლევარი, მათ შორის ნ. ურუშაძეც. იგი „ანზორზე“ გამოქვეყნებულ წერილში აღნიშნავს: „ალბათ, დაწვრილებით უამბობდა რეჟისორი მხატვარ ირ. გამრეტელს თავისი მომავალი სპექტაკლის უმთავრესი მიზანსცენების არსსა და დანიშნულებას, თორემ სხვანაირად წარმოდგენილია რეჟისორისა და მხატვრის შემოქმედების ისეთი შერწყმა, როდესაც შეუძლებელია მიზანსცენის დეკორაციისაგან მოწყვეტა“. „მნათობი“, 1987 წ. № 1, გვ. 161). აქ შეგვიძლია დავამატოთ: რეჟისორი დამდგმელ მხატვარს ზოგჯერ დაწვრილებით ესაუბრება მიზანსცენების არსსა და დანიშნულებაზე, მაგრამ ყველა მხატვარი ყოველთვის ვერ პოულობს შესატყვის მხატვრულ ფორმას. მიხეილ კაჟანდარიშვილი აღნიშნავს: „როდესაც ვლადპარკობთ ახმეტელის რეჟისორულ მეთოდზე, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმ გარემოებას, რომ იგი მიზანსცენების პროცესში უპირატესობას ანიჭებს სახვით ხელოვნებას, არქიტექტურულ და ფერწერულ პრინციპებს“. (ურუნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984, № 8). ს. ახმეტელი, რომ უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა სცენოგრაფიას, იქიდანაც ჩანს, რომ იგი მხატვარს ავალდებულებდა სისტემატურად დასწრებოდა რეპეტიციებს. და ვიდრე ესკიზებს არ მიიღებდა მისგან, რეპეტიციებსაც არ იწყებდა. სპექტაკლის მზადების პროცესში კი ს. ახმეტელი მხატვრისაგან ისევე მოითხოვდა დეკორაციის დახვეწასა და ზოგჯერ შეცვლასაც, როგორც თავისსავე შექმნილ მიზანსცენებს და უზოგავად შლიდა და თავიდან ქმნიდა, თუ კი მცირედი რამ არ მოსწონდა.

როგორც ვიცით, ს. ახმეტელი კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა მხოლოდ სცენოგრაფიულ ეფექტებზე აგებულ რეჟისურას, მისი სადადგმო ამოცანები ყოველთვის დრამატურგიული მასალის სიღრმიდან მომდინარეობდა. „დრამატული მასალის რეკონსტრუქციაში“ იგი გულისხმობდა პიესის ახლებურ ინტერპრეტაციას, მის შორებებს დროის შესატყვის მსოფლმხედველობასთან, ეროვნულ ფორმასთან. იგი დრამატული მასალის ამოხსნას უმორჩილებდა სპექტაკლის ყველა კომპონენტს. მისი რეჟისორული ხედვის განხორციელება რთული ამოცანის წინაშე აყენებდა, როგორც მსახიობებს, ასევე მხატვარსა და კომპოზიტორს. ს. ახმეტელის ამაღლებული იდეები და სიანლით გამორჩეული ექსპერიმენტები ერთხელ რომ ჩაითრევდა სპექტაკლის დამდგმელთ, ძნელად თუ ვინმე შეელოდა, ან შეეცდებოდა ამ მიმართ. მაგრამ სახიამოვნო უღლის გადაგდებას, თუმცა მის გვერდით მუშაობა ყველას არ შეეძლო, მაღალი ნიჭით დაჭილდევებულ ხელოვნათაყ კი. სცენოგრაფთა შორის ირ. გამრეტელმა დაიკავა ის საპატიო ადგილი, რომლითაც მას მიეკუთვნა ს. ახმეტელის თანდაზღვემული მხატვრის სახელი.

მასობრივი სცენების დიდოსტატი ს. ახმეტელი, როგორც აქ. ვასაძე გვიამბობს, „ანზორის“ დადგმას თავიდანვე განსაზღვრავდა „არა ცალკეულ პიროვნებათა ფსიქოლოგიაში კირკიტით, არამედ მასის მისწრაფებების, მასის ფსიქოლოგიის გადმოცემით“. ს. ახმეტელი ამბობდა, „არა გმირი — ინდივიდუმი, არამედ გმირი მასა, გმირი საზოგადოებრივად მოქმედი, არა ინტიმური მოტივები, არამედ ისტორიული მოვლენები. ახალ გმირებს სცენაზე მოაქვთ ქველურებობა, ხასიათის სიმტიცე, ცხოვრების ღრმა შეცნობა, ხალხისათვის თავგანწირვა, —

აი, ეს არის თანამედროვე რომანტიკა და გმირული პათოსი სცენაზე“ (მოგონებები, ფიქრები. აკ. ვასაძე. გვ. 260).

ასეთ შემთხვევაში რა უნდა შეეთავაზებინა სცენოგრაფს რეჟისორისთვის? გმირულ-რომანტიკული სტილი, თავიდანვე რომ განსაზღვრა რეჟისორმა და პიესაში მოცემული მთელი სახიანათის სიმტიცე, დეკორაციის ისეთ მეტაფორულ გააზრებას მოითხოვდა, რომელიც შეგვაგვარძნობინებდა გმირთა საცხოვრისს, როგორც არწივთა საშუაფელს. რეალური გარემო, ლეკთა აული, სადაც მოქმედება მიმდინარეობდა, მხატვარს უნდა გადმოეცა ზეაწიული, რომანტიკული ელფერით. აულის ეთნოგრაფიული სახე არ უნდა ქცეულიყო ყოველდღიური ყოფითი ცხოვრების სურათად. ის უნდა აღმართულიყო იდეისათვის მებრძოლი ხალხის, მათი შეღწევაზე სულის პიეტურ ძეგლად.

მეორე ამოცანა, რომელიც მხატვარს უნდა გადაეჭრა, ეს იყო მთელი სახარტი, საცეკვაო ილეთებოვით მოხდენილი მოძრაობების წარმოჩენა მოედნების მომგებიანი აგებულებისა და რაკურსების საშუალებით.

მესამე ამოცანა გახლდათ მასიური მიზანსცენების რიტმული, პლასტიკური გამომსახველობისთვის დეკორაციის იმგვარი სტრუქტურის შექმნა, რომელიც მხანობს დააპყრობინებდა სცენურ სივრცეს. ს. ახმეტელი ზამბობდა: „საშინელი სანახაია, როდესაც მანები მოძრაობენ სივრცეში... მხოლოდ და მხოლოდ პორტოტალურად, ან ვერტიკალურად. ჩვენ მივალწიეთ სამ სამოქმედო მოედანს: გველით ფარდას, პანორამას და ცენტრში დავრჩით“. (დისპუტი ქართული თეატრის შესახებ. სსრკ მეცნ. აკად. არქივი, მოსკოვი. ფ. 358, ს. 1: 1930 წ. 21 ივნისი). ს. ახმეტელისთვის დამახასიათებელი იყო მასურბეგლთან მოქმედების ახლოს შიტანა, მიზანსცენების ცენტრში აგება და მისი გაშლა სცენის გარეთაც. სწორედ ამიტომ გამოიყენა ირ. გამრეკელმა საორკესტრო ორმო დეკორაციისათვის. იქ ჩადგმული კლდისებური აღნაგობის ტეხილი მოედნები მან სცენის ცენტრისკენ ოდნავ მარცხნივ წარმართა და აულის მონოლითური, არქიტექტურული დანადგარით დაასრულა.

ირ. გამრეკელისა და ე. ახვლედიანის ესკიზებში დეკორაციების გარეგნული მსგავსება ერთი შეხედვით მართლაც არსებობს, რაც ნაკარანხევია აულის ტრადიციული სამშენებლო სტრუქტურით. გარდა ამისა, ს. ახმეტელი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხატვრისაგან მოითხოვდა მასურბეგლთან დეკორაციის ახლოს შიტანას და მის ცენტრში აგებას, რაც ორივე მხატვარმა რეჟისორული ამოცანის შესაბამისად გადაწყვიტა, მაგრამ თუ უფრო ღრმად განვიხილავთ თითოეული მათგანის მხატვრულ თავისებურებებსა და გამოწვევებს, რაც ს. ახმეტელის მიზანსცენების ტევალი აზრის გამოვლენას ესაჭიროებოდა, მათ შორის დავინახავთ არსებით განსხვავებას.

ირ. გამრეკელის „აული“ საბრძოლო პლაცდარმივით ურყევია და მტკიცეაა შეკრული, რომლის მკაცრი სისადავე მთის ხალხის დაუმორჩილებელ სულს, მის მედიდურ ბუნებას ესადაგება. იგი ფორმათა თანაფარდობით პარმონიულია, მფექტურია გეომეტრიული შუქ-ჩრდილების რიტმულობით, ინტენსიური ლურჯი ფერის ნაცრისფერთან მონაცვლეობით. აულის სილუეტის სცენური სივრცის შავ ფონზე იმ განზოგადებულ არქიტექტურულ მონუმენტად იკითხება, რომელიც მთელითა ამაღლებულ იდეალებსა და მათ რაინდულ სისპეტაკეს ესიტყვება. მოედნებსა და ბანებს შორის ჩართული კიბეები ორგანულადაა ჩაწერილი მთის სოფლის ტერასული ნაგებობის ანსამბლში. ბანების ზომიერი დახრილობა ოს-

ტატურად არის გათვლილი იმ დიდი დატვირთვისათვის, რომელსაც დეკორაციული დანადგარი ერთდროულად იღებდა სამოცდაათი ფონიკურად ნაწრთობის მსახიობისაგან. ა. ვასაძე თავის მოგონებებში წერს: „პარტიზანების მასა უბრალო ფონს კი არ წარმოადგენდა, არამედ ცხოვრობდა, მოძრაობდა და იბრძოდა სცენაზე“. (გვ. 262). ა. ვასაძე, რომელიც თავად მონაწილეობდა სპექტაკლში და ციკვის დროს ისეთი შეგრძნება ჰქონდა, თითქოს მასთან ერთად დეკორაციებიც ციკვავდნენ, სინტერესო ცნობას გვაწვდის მხატვრის სცენოგრაფიული ძიების შესახებ: „ირაკლი გამრეკელი ასოციაციების გამოშვებულ დაზგას ეძებდა, რომელიც თავისი მკვეთრი შტრიხებით კარგ ატმოსფეროს უქმნიდა რეჟისორს, რათა მას მსახიობივე სცენები რელიეფურად განეღაგებინა და რიტმულად აეწყო“. (გვ. 260).

როგორ ასოციაციებს იწვევს ე. ახვლედიანის მიერ წარმოდგენილი აული? იგი ლირიკულად არის გადაწყვეტილი, მოკლებულია დრამატიზმს, რაც ს. ახმეტელის სპექტაკლის არსებით მხარეს, გმირულ თავგანწირვას ესაპირობოდა. მისი არქიტექტურა გულგახსნილია და მშვიდობიანი, ხალისიანია და მსუბუქი. იგი სოფლის ყოფითი, ყოველდღიური ცხოვრების პოეტურ სურათს გვიჩვენებს. ბანებად გათვალისწინებული მსუბუქი სახურავები სცენაზე დაანთებული, ავგირთებულ ვენებათაღელვას ვერ გაუძლებდა, რადგან მსახიურობა აკლიათ, ხოლო მათი მკვეთრი დახრილობა მსახიობებს მოძრაობას გაურთულებდა. მოხდენილად მიდგმული კიბეები თითქოს ბავშვებისა და ქალებისთვის არის განკუთვნილი სხვენზე ასასვლელად, მებრძოლ მამაკაცთა ენერგიული ნახტომებისთვის კი სიმყარე აკლიათ. წვრილი საყრდენები ზოგან განუქილან კიდეც, რაც კიდეც უფრო ასუსტებს ურყევობისა და ძლიერების შეგრძნებას. ე. ახვლედიანის „აული“ კამერულია, ამავე დროს უფრო ილუზორული, ირ. გამრეკელის „აულიში“ მეტია პირობითობა. იგი მონუმენტურია, რომლის კონსტრუქცია მკვერთადაა შეკრული, მასიური ფორმები შეუვალლობისა და უდრეკელობის განწყობილებას ბადებს. ირ. გამრეკელის მიერ გააზრებული, კომპაქტური დეკორაცია სიმტკიცისა და ერთობის განუგადებულ, სცენოგრაფიულ სურათს წარმოადგენს, რომელიც მოვლენათა ქარიშხლებისა და რაინდული შემართების სამყაროდ გვევლინება. ნ. ურუშაძე ნატონად გადმოგვცემს ირ. გამრეკელის დეკორაციების პრინციპის თანახმიერებას ს. ახმეტელის დადგმის სტილთან. იგი ამბობს: „ახმეტელის დაუოკებელი ფანტაზია გმირთა ცხოვრებაში მიმდინარე ყველა მოვლენას მოქმედ პირთა სხეულების მეტყველ პლასტიკაში წარმოაჩენდა. იგივე პრინციპი ედო საფუძვლად სცენოგრაფიას: მთის ძირი სადღაც ქვესკნელში იყო, იქიდან ფერდობები მიემართებოდა. ქოხები კი გულში ეცვროდნენ მას. მხატვარი პირველი გვაუწყებდა, თუ როგორი არიან ადამიანები, რომლებიც მზესთან ასე ახლო ცხოვრობენ. მათი ყოველდღიურობაც კი არ შეიძლება იყოს ჩვეულებრივი. (ჟურნ. „მნათობი“, 1987 წ. № 1, გვ. 162). ს. ახმეტელის თეატრალური აზროვნების გამოკვეთას, რომ დიდად უწყობდა ხელს ირ. გამრეკელის სცენოგრაფია, ამას ყველაზე უკეთ თვით ე. ახვლედიანი ამჩნევდა, რისი დასტურიც მისი სიტყვებია: „Встреча с Ахметели и спектакли театра Руставели в оформлении Ираклия могут служить образцом поразительной творческой близости режиссера и художника. В работах Ираклия, особенно отчетливо проявилась его любовь в архитектурной монументальности декорации, большое знание и чувство сцены, это дает ему возможность свободно, прекрасно компоновать в

планировать сценическую площадку“. (წერილი ინახება ე. ახვლედიანის სახელმწიფო მუზეუმში).

ორივე მხატვართან განსხვავებულია „ანზორის“ დადგმის მეოთხე მოქმედებისთვის განკუთვნილ ესკიზთა გაანზრებაც. ირ. გამრეკელი დეკორაციებისთვის დამახასიათებელ ტექნიკაზეა მისი სტენოგრაფიული მოღვაწეობის პირველივე ნამუშევრებში ფხვდებით, როგორც თეატრში მისი კუბისტური გაცაცების გაგრძელებას. მოცულობითი ტექნიკა მოედნები გვხვდება მის პირველივე დადგმებში: „ლონდა“, „სიბნათლე“, შემდგომ „მამლეტი“, „ყაჩაღები“ და სხვა. ე. ახვლედიანის მეტად მდიდარ და უაღრესად საინტერესო თეატრალურ ხელოვნებაში კი ტექნიკა მოედნის აგების ერთადერთი ცდაა მის განუხორციელებელ „ანზორში“. ირ. გამრეკელის ესკიზში წახანაგოვანი პირობითი კლდეები გარკვეული სისტემითაა აგებული. მკვეთრად არის გამოყოფილი ცენტრალური მოედანი წამყვანი მიზანსცენებისათვის, აზრისა და მოქმედების აქცენტებისათვის. იგი ისეა აგებული, რომ თითოეული მოქმედი პირის ინდივიდუალური სახე მოედნები რიტმულადაა დახრილი ცენტრისკენ, კულისებისკენ ტერასულად მაღლდება, რაც სცენის ფართობს ზრდის და სამოცდაათ მეომარს ისე განლაგებს, რომ არც ერთი მსახიობის მოძრაობა არ იკარგება, არ რჩება შეუმჩნეველი.

თავისთავად მშვენიერია ე. ახვლედიანის კლდევანი ლანდშაფტი, თუმცა ნაკლებად შეესატყვისება ს. ახმეტელის მიზანსცენების რიტმულობას. დეკორაცია გადატვირთულია ერთიმეორის გადამკვეთი ხეული გზებით და მოკლებულია ფორმათა გარკვეულ სისტემურ წყობას, რაც ხელს შეუშლიდა მეომართა რიტმული მოძრაობის გამომსახველობას. ცნობილია ს. ახმეტელის ძიებანი ყოველი სპექტაკლის გარკვეული ტემპო-რიტმისა და ესთეტიკურ-მხატვრული პრინციპების ურთიერთკავშირისათვის. ე. ახვლედიანის „აულში“ თუ საკმაოდ შეიგრძნობა ფორმათა რიტმი, მეოთხე მოქმედების დეკორაცია ამას მოკლებულია, რასაც ს. ახმეტელის დადგმისთვის გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ეს კარგად ჩანს სპექტაკლის ფოტო-სურათებში, სადაც ირ. გამრეკელის დეკორაციებში ბარტიზანთა თოფებისა და მოედნების ხაზთა მიმართულება ერთ მთლიან მხატვრულ ფორმადაა შერწყმული. დეკორაციები აგებულია რიტმულობის პრინციპით, როგორცაა აგებული იყო ს. ახმეტელის მთელი სპექტაკლი. მართებულია მიხედვით კალანდარიშვილის მოსაზრება: „გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ ახმეტელის ყოველმა ჩანაფიქრმა თავისი იდეური ასახვა ჰპოვა ირაკლი გამრეკელის ნამუშევრებში“. (ჭურნ. „სახელოთა ხელოვნება“, 1954. № 8, გვ. 52—53).

ყოველივე შემოთქმულიდან გამომდინარე დავასკვნით, რომ ს. ახმეტელის რეჟისორულ პრინციპებს ვერ მოერგო ე. ახვლედიანის ლირიკული ხედვა, რის გამოც ვერ ჰპოვა განხორციელება მისმა შესანიშნავმა ესკიზებმა „ანზორისათვის“. ირ. გამრეკელისა და ე. ახვლედიანის ესკიზების შედარებამ აშკარად დავანახა ორი დიდი ხელოვანის ინდივიდუალურ თავისებურებათა და მხატვრულ მიმართებათა არსებითი განსხვავება, სწავლასხვა სტენოგრაფიული თვალთახედვა, მიუხედავად იმისა, რომ ე. ახვლედიანი ირ. გამრეკელს თავის მსწავლებლად მიიჩნევდა.

მეორე საკითხი, რომელიც ჩვენს ურთედებას იქცევს, ესაა ირ. გამრეკელის „ლაშარას“ ესკიზთა შედარება გიორგი იაკულოვის „კარმენსიტას“ ესკიზებთან.

ს. ახმეტელმა „კარმენსიტა“ დადგა 1927 წელს, ხოლო „ლაშარა“ 1930 წელს. თეატრმცოდნეთა შორის გავრცელებულია აზრი, რომ ამ ორი დადგმის სტენოგრაფია ერთმანეთს წაავას, რაც მათი დამდგმელი რეჟისორის ს. ახმეტელის ზეგავლენით უნდა იყოს გამოწვეული. აქ საქმე ენება არა მხოლოდ სხვადასხვა მხატვარს, არამედ სავსებით განსხვავებულ დადგმებსაც.

კ. ლიხტეროვის „კარმენსიტა“ რუსთაველის თეატრმა ლადო მესხიშვილის ქალღმერთის, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობის ნინო მესხიშვილის თხოვნით დადგა, როგორც თბილისში მისი სადებიუტო სპექტაკლი. თამარ წულუკიძე იხსენებს: „კარმენსიტა“, თავისი თემატიკით არ შეიძლებაოდა ყოფილიყო საეტაპო სპექტაკლი. იგი „სალაროს“ სპექტაკლად ითვლებოდა“. („Всего одна жизнь“, გვ. 210). დადგმის თანამედროვენი „კარმენსიტას“ მიიჩნევდნენ მათი ეპოქისთვის უცხო იდეოლოგიის მატარებელ სპექტაკლად, სადაც ს. ახმეტელმა და მხატვარმა გ. იაკულოვმა წარმოაჩინეს მხატვრული აღდგო და გამომოგონებლობა. ამ პერიოდიან პრესაში კვითხულობთ: „Декорации Г. Якулова сделаны с художественной скрупульностью в красках, но за то как выразительны эти краски... как нельзя лучше подчеркивают мистичность всего действия». (საქ. თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახ. მუზეუმის ფონდები). ს. ახმეტელის დადგმებს შორის „კარმენსიტას“ თანამედროვე თეატრმცოდნეებიც ნაკლებად მნიშვნელოვან დადგმად თვლიან, მათ შორის ვახილ კვიციანიც.

რაც შეეხება გრ. რომაქიძის „ლაშარას“ დადგმას, იგი ძალზე მნიშვნელოვანი და ამავე დროს განსხვავებული იყო ს. ახმეტელის სხვა დადგმებისაგან. უპირველეს ყოვლისა, იგი გამოირჩეოდა პოეტურობით, რასაც დრამატურგიული სათავე უკარანახებდა რეჟისორს. დადგმაში მოძებნილი ეროვნული ფორმა ს. ახმეტელისა და ირ. გამრეკელის შემოქმედებით შედეგად იქცა. სპექტაკლი გამსჭვალული იყო კაცთმოყვარეობის მრწამსით, რაც ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბს იძენდა. ვ. კვიციანი წიგნში „ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა“, აღნიშნავს: „ს. ახმეტელის „ლაშარა“ ნაადრევად იყო მოსული. იმ დროს, როცა ყველაფერი კლასობრივი ბრძოლის პოლიტიკიბიდან ფასდებოდა, როცა პროლეტარული მწერლები, რაპელები სულ სხვას მოითხოვდნენ თეატრისაგან, „ლაშარა“ ამქვეყნად, მართლაც, ნაადრევი ყვავილივით იყო მოსული... საინტერესოდ მოაზროვნე კრიტი-



ელ. ახვლედიანის  
ესკიზი „ანზორისათვის“



იხ. გამრეკელის  
ესკიზი „ანზორისათვის“

კოსი ფელდმანი ამბობდა, რომ „ლამარაში“ ადგილობრივი თქმულება საკაცობრიო დრამის სიმალღეზეა აუვანილი. თავისი დაძაბულობითა და ასახვის უბრალოებით შექსპირული სექტაკლიაო“. (გვ. 241—244).

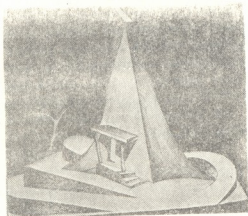
„ლამარაში“ ირ. გამრეკელმა მიაგნო ნაწარმოების არსის გამოხატვის ისეთ ეროვნულ, პოეტურ ფორმას, რომელსაც შეიძლება ლექსი ვუწოდოთ. დეკორაციის უოველი ხაზი სიმღერასავით მიედინება, რომელთა სწრაფვა სიმალლისავე გმირთა სულიერი განცდის, ზნეობრივი აღმდგენის მშვენიერებას განგვაცდევინებს. სპირალურად გადაბმული პანდუსები, მათი ჰარმონიული წყობა, რაც მოგვაგონებს მთის ბილიკების უწყვეტ დინებას მწვერვალისაკენ, თითქოს ბეჭდის ერთი მოსმითაა შემოწერილი. „ლამარას“ დეკორაცია ფორმათა მთლიანობით დასრულებულ მხატვრულ ქანდაკებად წარმოგვიდგება. აივნები მერცხლის ბუდეებივით ეკერის მიის პირობით ლანდშაფტს და დანადგარის განუყოფელ, მომხიბლავ აქცენტებად იკითხება. უფოთლო ხის პლასტიკური მონახაზიც სახიერსა და ლაკონურ დეკორაციას სინატიფეს მშატებს, კომპოზიციურად სრულშეყოფს. ხაზისა და ფორმის რიტმულობა; რაც ირ. გამრეკელის სტენოგრაფიული შემოქმედების ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშან-თვისებაა.

გ. იაკულოვის „კარმენსიტაში“ მომრგვალებული პანდუსების აგების პრინციპი განსხვავებულია „ლამარას“ დეკორაციებისაგან. აქ თითოეული მოედანი თავისი დამოუკიდებელი ფორმითა და მოსახლეობათ ცალ-ცალკე იკითხება, არ წარმოადგენს ერთ მთლიან კვეთილობას, როგორც ეს „ლამარაშია“ წარმოდგენილი. „კარმენსიტას“ დეკორაცია კულისებშია შეპირილი, ცენტრიდან განივად იშლება სივრცეში. წახანაგოვანი, მასიური კუბები კიდებთან მდებარეობს შთაბეჭდილებას ქმნის. უკანა პლანზე დეკორაცია შენობის სწორკუთხა ფორმებით ისეა შემოზღუდული, რომ სივრცე სამივე მხრიდან ჩაკეტილია, ეს კი გამოუვალი, ტრაგიკული დასასრულის შეგრძნებას იწვევს, რაც უადრესად საჭირო ასოციაციას კარნახობს მაყურებელს. „კარმენსიტას“ დადგმის ერთ-ერთი თანამედროვე ავტორი წერს:

„...в «Карменсите» развернута мрачная трагедия античного стиля со глухими настроеннями неизбежности рока. Густой покров мистики, какой-то культ сверх-естества“.



იაკულოვის ესკიზი  
„კარმენსიტასათვის“



ირ. გამრეკელის ესკიზი  
„ლამარასათვის“

გ. იაკულოვის დეკორაცია სწორედ ისეთ გარემოს ასახავს, სადაც დაუოკებელ გრძნობათა შესლა-შემოხლა ბუნების კლდოვან ჩიხშია მომწყვედული.

„ლამარაში“ სივრცე გახსნილია, რაც სულის სილადეს ესიტყვება. ნეიტრალურ ფონზე მკვეთრად იკითხება დეკორაციის სკულპტურული სილუეტი. მისი პლასტიკური ფორმების სწრაფვა ვერტიკალური მიმართულებით წარმოქმნის ისეთ შთაბეჭდილებას, თითქოს ადამიანი დედამიწის უმაღლეს წერტილშია მოქცეული, რაც კიდევ უფრო განგვაწყობს პიესაში გადმოცემული სიყვარულის მშვენიერებისა და მაღალი ზნეობრივი სიწმინდის შესაგრძნობად.

გ. იაკულოვთან შენობაში ჩართული სწორკუთხა კოშკები და ხვეული, ზოგჯერ კუთხოვანი კლდეები შეერთებულია დისჰარმონიის პრინციპით. ირ. გამრეკელის „ლამარაში“ წახნაგოვანი, აივნებიანი საცხოვრისები ამოწრდილია ხვეული ბილიკების დენადი ფორმებიდან და ერთ სხეულადაა შეკრული.

„ლამარას“ სცენოგრაფიას კიდევ ერთი თავისებურება აქვს, რაც ირ. გამრეკელის თეატრალური შემოქმედებისთვის არის დამახასიათებელი. მის დეკორაციებში უმეტესწილად ვპოულობთ ისეთ მხატვრულ დეტალებს, ან განზოგადებულ ფორმებს, რომლებიც სპექტაკლის ყველა მოქმედებისა და სურათის გამაერთიანებელ რგოლს წარმოადგენს. მაგალითისათვის შეიძლება დავასახელოთ „უჩაჩადები“, სადაც ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებული გარემო, „ტყე“ და „ტავერნა“ ისეთი ფორმებითა და მოხაზულობითაა შექმნილი, რომ ერთ მთლიან სცენოგრაფიულ სურათად წარმოგვიდგება. „ლამარაში“, სადაც ინტერიერი არ არის გათვალისწინებული, ეს ხერხი კიდევ უფრო სრულყოფილად ვლინდება. გ. იაკულოვის „კარმენსიტაში“ ინტერიერი — „სამიკიტნო“ — ისეთი მხატვრული ფორმით არის გადაწყვეტილი, რომელსაც ნაკლებად აქვს საერთო „ხეობის“ ფორმებთან.

„კარმენსიტას“ დადგმაში საზოგადოებას განსაკუთრებით ხიზლავდა მხატვრის მიერ მოძებნილი ფერადოვანი გამა.

ამგვარად, იმ მასალაზე დაყრდნობით, რაც დღეისათვის გავაჩინია, შეიძლება ითქვას, რომ ირ. გამრეკელმა სცენოგრაფიული ხერხების როგორც საყოველთაო, ასევე საკუთარი არსენალი გამოიყენა ზედმიწევნით ინდივიდუალურად, უაღრესად თვითმყოფადი შემოქმედებითი გააზრებით. აშკარაა, პანდუსისებური მოედნების მომრგვალებული ფორმები „ლამარასა“ და „კარმენსიტას“ დეკორაციებში ერთმანეთისაგან იმდენად განსხვავებული მხატვრული პრინციპით არის აგებული, რომ ვერ გამოდგება ამ ორი დადგმის დეკორაციათა მსგავსების დასამტკიცებლად. „კარმენსიტაში“ გ. იაკულოვის სცენოგრაფიული პრინციპია პირობით კლდოვან ხეობაში გზების საპირისპირო მიმართულებითა და ფორმათა დისჰარმონიით გრძნობათა კონტრასტული საშუაროს გადმოცემა.

ირ. გამრეკელის სცენოგრაფიული პრინციპი კი „ლამარაში“ ფორმათა შარმონიას ეყრდნობა, რაც იდეალური სიყვარულის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება.





სანდრო ასმეჯელი

„თამარ მეფე“

მის სულს ჩემს გულში ვატარებ,  
 ვხარობ, ვამაყობ, ნება გაშლილი მივილტვი მისკენ,  
 ის ხომ ჩვენია?  
 ჩვენი დიდება, სილამაზე ერის, შევარდენი სიყვარულისა,  
 ჩვენი მიზანი გაწვრთნა — აღზრდისა,  
 თავისუფლება გულის და სულის.  
 ჩვენი ხატება, ფიქრი და აზრი, განცდა და ზრახვა.  
 მეც განვიცდი თამარს, ვინაიდან ვგრძნობ მთელი  
 არსებით, რომ ქართველი ვარ.  
 ქართველი თამარის სუნთქვით,  
 ქართველი თამარის წარსულით.  
 რას მიქვიან გოდება, მწუხარება.  
 არც მაფიქრებს მომავალი ქართველისა.  
 ვიცი, რომ უკვდავია ის ერი, ვინც წარმოშვა  
 დიდებული თამარი.  
 ვიცი და მჯერა: ინათებს, დადგება ჟამი  
 და ქართველი ერი ძლევამოსილი თამარის  
 სულით იგრძნობს დიდებას, ბედნიერებას.

„შობა ქრისტესი“

დღეს მსურს ვილხინო.  
 გულს შვება მივცე, გავმხიარულდე.  
 მსურს განვიცადო ჩვენი წარსული და დავსტკბე ოცნებით.  
 შობაა დღეს ქრისტესი. შობა იმედისა ჩაგრულთათვის.  
 შობაა გულიდან მოსკვნელ ახალ გრძნობისა.  
 შობაა მწარე დუმბილში ჩასახულ მომავალ მზის შუქისა.  
 შობაა მძლავრის, შეუბოვრის სულით აღძრულ ახალი ქართველისა.  
 შობაა მამაცის, მედგრის, გონებით ფხიზლის, ქართველი ვაჟისა.  
 შობაა ახალ ეროვნული ხსნის.  
 ერის გამარჯვების.  
 ერის დღეგრძელობის.

თუ მაინც და მაინც შევნი ფაქტრი არ მშორდებთან, სურთ გლოვა, ბოლმით დღევანდელი დღე მომიშხამონ — მაინც არ ვცხრებო.

რალაც განგება მშობლიურის ხმით გულს ჩამჩურჩულებს: „ბედი ქართლისა ისევ აღსდგება“.

მეცნიერული კვლევა-ძიების მნიშვნელოვანი სფეროა წერილებისა თუ სხვა ხასიათის შრომების პუბლიკაცია და შესაბამისი კომენტირება. ქართულ თეატრ-მცოდნეობაში ამის საუკეთესო მაგალითს მხოლოდ დიმიტრი ჯანელიძე იძლევა. მის შრომებს ყოველთვის თან ახლავს გამოყენებული ლიტერატურა, კომენტარები, საძიებლები. კვლევის ამ მეცნიერულმა სტილმა, სამწუხაროდ, დრმად ვერ მოიკიდა ფეხი ჩვენს თეატრმცოდნეობაში.

სანდრო ახმეტელის ლიტერატურული მემკვიდრეობიდან ბევრი რამ გამოქვეყნდა, ჩატარდა ფასდაუდებელი მუშაობა. საძიებელი კვლავ ბევრია. ახმეტელის ლიტერატურული მემკვიდრეობის I ტომის გამოქვეყნების (1978 წ.) შემდეგ მიკვლეული იქნა ახალი მასალები. ზოგი რამ იმთავითვეც იყო ცნობილი, მაგრამ გარკვეული მიზეზის გამო ვერ შევიდა ტომში. მეორე ტომის პირველი ნაწილი, რომელიც ე. დავითაიამ დიდი გულმოდგინებით შეადგენდა, მალე გამოვა. ბოლო ტომში გახდება შესაძლებელი ახლად მიკვლეული მასალების კომენტირება, ამასთანავე აღინიშნება იმათი გვარი, ვინც პირველად მიაკვლია მასალას და მოახდინა მისი პუბლიკაცია. ამის ხაზგასმა დღეს იმიტომ დაგვიკრდა, რომ, ჯერ ერთი, კიდევ უფრო წვახალისით თეატრმცოდნეები (ვანსაყუთრებით ახალ-

გაზრდები), რათა მეტი ინტერესით მოიძიონ მასალები (რაკი ერთობ უმადური და ნაკლებად დაფასებული სფეროა!) და მეორეც — გზა გადაედოზოს დილექტანტიზმს...

ს. ახმეტელის წერილები: „შობა ქრისტესი“ და „თამარ მეფე“ ექსპრესიონიზმთან არის წილნაყარი. შეძახილებით, მოკლე, დატეხილი სტრიქონებით შექმნილი ფორმა, შინაგან რიტმსა და სმენას ემყარება. მუსიკალური ძღერადობა და მძაფრი რიტმი განსაზღვრავს მის ხასიათს. ორივე წერილი პირველად „საქართველოში“ გამოქვეყნდა (1915 წ. № 77, 1916 წ. № 97), რომლებიც ცალკეული ციტატების სახით დამოწმებული მაქვს ჩემს წიგნებში; მთლიანი სახით კი პირველად ქვეყნდება. ისტორიაში არ უნდა დარჩეს „თეთრი ლაქები“. კარგია თუ ცუდი, სათქმელი უნდა ითქვას. ორივე წერილი ახმეტელის განწყობილების გამოხატველია. მართალია, ისინი თითქოს ახალს, ახმეტელის ხასიათისათვის უჩვეულოს არ შეიცვენ, მაგრამ ეს წერილები საქართველოსათვის მეტად მძიმე დროს შეიქმნა, ამიტომ მომავალი რეჟისორის იმედიანი განწყობილება, საქართველოს მომავლისადმი რწმენა, სინტერესოა როგორც ისტორიული ასპექტით, ასევე სადღეისოდაც.

შახნილ კიკნაძე



# ფეაკვის სახილვარი

ბატონ გიორგი თურმანაშლის ძვირფას ხსოვნას ვუძღვნი ამ ნარკვევას

## წინათმხა.

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიცია სამგზის ავიდა ფშავში. 1980 და 1982 წლებში ჩვენი მასპინძელი, მრჩეველი ბატონი გიორგი თურმანაშლი იყო. საამაყო ვაჟაკი, სახელგანთქმული მონადირე, მწერალი, ავტორი წიგნისა „მონადირის ჩანაწერები“, უებრო ინტელიგენტი, მთიანეთის ასავალ-დასავალის, წეს-აღათის და ზნეჩვეულების ზედმიწევნით მცოდნე. იმ წლებში სოფ. მაღაროსკარის ბაჩანას სახ. საშუალო სკოლის დირექტორი. რაც კი რამ მოვიძიეთ, ფშავ-ხევსურეთის სახილველის ცოდნისათვის შესამატებლად, ბევრით, ბატონ გიორგი თურმანაშლისაგან ვართ დავალებული. ამიტომაც იყო რომ როდესაც 1986 წელს სოფ. მაღაროსკარში მესამედ ავედი, ჩვენს ზნეობრივ მოვალეობად მივიჩნიეთ, თამარ ღედოფლის სახატეს ავლით სასაფლაოზე გავსულიყავით და ბატონ გიორგის ამაგი და მოღვაწეობა მაღლიერებით მოგვეხსენიებოდა, სამძიმრის სიტყვით მიგვემართა მზისაგარ გიორგის ასული თურმანაშლისადმი.

1980 წ. სოფ. მაღაროსკარში, ექსპედიციის ძირითად სამუშაოსთან ერთად, გამსვლელი სამეცნიერო სესია ჩატარდა. ხალხური სანახაობრივი კულტურა, სესიაზე წარმოდგენილი იყო საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის იმ დადგენილების შექმნე, რომელიც მიმართული იყო მივენ ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებათა წინააღმდეგ ბრძოლის გაძლიერებისაკენ. მოხსენებებში წაიკითხეს პროფესორმა ლ. გვარამაძემ. კანდიდატმა გ. ჯაოშვილმა, მეცნიერ თანამშრომელმა მ. გიეიმყრელმა და ამ სტრუქტურების ავტორმა. სესიის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღეს სკოლის დირექტორმა გ. თურმანაშლმა, ისტორიულ მეცნიერებათა კანდიდატმა ივ. ქართველიშვილმა.

1982 წლის ექსპედიციაში მონაწილეობდნენ: ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატები: გ. ჯაოშვილი, დ. მუმლაძე, ნ. არველაძე, მ. კალანდარიშვილი და ამ სტრუქტურების ავტორი. ექსპედიციამ მოიარა სოფლები: მაღაროსკარი, ჩარგალი, ბარისახო, აკუშო, გულანი, ხახმატი. მაღლობით უნდა მოვიხსენიოთ: ვაჟა-ფშაველას ქალიშვილი გულქან რაზიკაშვილი, მასწავლებელი მიხეილ ნაყაური, მარო მარლიშვილი გულქან რაზიკაშვილი, მასწავლებელი მიხეილ ნაყაური, მარო მარლიშვილი, გიორგი ლიჭიკელი, იოსებ ხულიაშვილი, გიორგი გოგელაშვილი, გოგია კინჭარაული; მათ საინტერესო ცნობები მოგვაწოდეს და დაგვეხმარნენ მუშაობაში.

ბერიკიანი და ხატობა. იოსებ ხულიაშვილის თქმით „ბერიკიანი“ ბერიკები ჯერ მივიდოოდნენ ხატში ადგილის დედასთან, არაყს მიუტანდნენ, დაილოცებოდნენ, დეკანოზი დაამწყალობებდა; ხატს არაყს შეწირავდნენ... ხატიდან

ეს ჯეელი ბიჭები მივიდოდნენ სოფელში“. გიორგი გოგენლაშვიდი<sup>ეროვნული</sup> თქმითაც „ბერეკაობა მუშაითიცი იცოდნენ. ხატში იყო დღეობა, იქ მაიყრიდნენ თავს“... (ნ. არველაძის, დ. ჯანელიძის ჩანაწერები).

მასალებს ხელახლა გადავხედე, აღმოვაჩინე, რომ ბერეკაობის ხატთან კავშირის დამადასტურებელი რამ ვერა ბარდაველიძესაც აქვს მინიშნებული: „დიდი მარხვის შემოსვლის წინა დღეს ხევისბერები და დასტურები მივიდოდნენ ხატში და ანთებდნენ სანთელს... აღიდებდნენ ხატსაც და... მერე დალოცავდნენ სოფლის მიცვალებულს. მოვიდოდა სოფლის ხალხიც. ხნიერი ხალხი დაღამებამდე აქ იქნებოდა. ახალგაზრდები ბერეკაში წასასვლელად მოემზადებოდნენ. მოამზადებდნენ ერთ ბერეკას და ერთ პაპას“ (ვ. ბარდაველიძე. აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული, საზოგადოებრივი საკულტო ძეგლები, ტ. I, თბ. 1974 წ., გვ. 164).

თინა ოჩიაურს იახსარის ხატთან დაკავშირებული მსვლელობა აქვს აღწერილი, სადაც ხევისბერი იახსარს განასახიერებს: „ტბასთან რომ მივიდოდნენ ხევისბერი ტბაში ჩასავარდნად გაიწვედა ქადაგობით, თანაც ისე ძლიერად, რომ შეიღი-რევა კაცი ძლივს იმაგრებდა. დანარჩენები კი ტბას თოფებს დაუშენდნენ“. თინა ოჩიაურის მართებული შენიშვნით, ეს მსვლელობა — მისტერიაა. მისი თქმით „ამ მისტერიაში ჩვენ საქმე უნდა გვეკონდეს შორეულ წარსულში მომხდარ ბრძოლის ინსცენირებასთან“. იახსარს ერთი დღეი გაექცა და ტბაში ჩაუარდა. იახსარი დევს ტბაში ჩაყვა და იქ მოუღო ბოლო. აი, სწორედ ეს მომენტი ინსცენირებული მისტერიაში (თ. ოჩიაური, მითოლოგიური გადმოცემები აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, 1967. გვ. 46. 47).

მეორე შემთხვევაც გვაქვს. ხატობაში ხევისბერი მონაწილეობს ყვენობის მსგავს ფშაურ სანახაობაში და ხელმწიფეს განასახიერებს.

ამით საბოლოოდ დასტურდება ბერეკას ხატობასთან კავშირი, რასაც გარკვეული მნიშვნელობა აქვს და გასაღებს გვაწვდის ფშაური ბერეკიანის მთელი რიგი მოტივების ასახსნელად.

ფშაური ბერეკიანი. ფშავეში ყველიერობის ბერეკიანი იმართებოდა. ზამთარში უამინდობაც რომ ყოფილიყო, წეს-სახიობა მაინც უნდა გაემართათ. ყველიერობის ბოლო შაბათ საღამოს ბერეკიანი სოფელს კარდაკარ, კომლ-კომლ დაივილიდა. ჩვეულებრივ ბერეკიანს თვით სოფლის ახალგაზრდობა შეადგენდა, ზოგჯერ ხნიერებიც. ზოგჯერ, მეზობელი ან შორეული დასახლებიდან სოფელში შემოვიდოდა „უცხო“ ბერეკიანი (ასეთ „ბერეკებზე იტყოდნენ“, საით სად მოირეულები“-ო) ბერეკიანობა შაბათს იწყებოდა, კვირა საღამოს მთავრდებოდა.

ბერეკიანები რომ მოსახლის კარზე მივიდოდნენ, კარს მიუკაკუნებდნენ, თან იმღეროდნენ:

ალათასა, ბლათასა, ხელი ჩაეკარ კალათასა, აბა, თუ რას გამოგვიტან, ღმერთი მოგცემს ბარაქასა.

თუ კარის გაღება შეაგვიანდებოდათ, ასე მიუღმტერებდნენ:

ბერეკიანის კარასა გიჟყრიალებს თვალსა, ჩქარა თუ რას გამოგვიტან, თორემ გომტვრევ კარასა.

სოფლის შემოვლა მთელ ღამეს გრძელდებოდა. ზოგჯერ დილაც კი უსწრებდათ, მაშინ ბოლო მოსახლესთან მისვლისას ამას იმღეროდნენ:

ადე, ადე ადულაო. თეთრად გათენებულაო, მთვარე მადლა წამოსულა, მზე გორს დამშვენებულაო. ერთი კვერცხი გამოგვიტა ვითომ გალაყებულაო.



წესად იყო, ბერიებს მთელი სოფელი უნდა აეკლოთ. მასპინძელი ბერიკანე მლოდინში უნდა ყოფილიყო, ზოგჯერ საყვედურობდა კიდევ:

რად დაივინათ, მოვიდა შუა ღამია, რამდენი ხანი გიცადეთ, ვახშამი არ გვიჭამია.

ბერაკანი სხვადასხვაგვარი იყო. ზოგჯერ ერთი ბერაკა ჰყავდა და ის იყო ნიღბოსანი კურდღლისთავიანი, ზოგჯერ კი ბერაკები არა ერთი და ორი იყო.

ზოგს ეკრა თავზე ირმის რქა, ზოგს თხის — თხისავე წვერია, ზოგს აქვს სახე ტურისა, ხელში ხის ხმალი სჭერია. სხვას ხუტესივით ჩაუცვამს, ხელთ კვერთხი დაუბჯენია. (ვაჟა-ფშაველა).

ფშავეის ბერიკაობაში გვხვდება შემდეგი ნიღბები: ხარის, კამენის, ცხვრის, ღორის, დათვის, ირმის, თხის, ტურის, ხუტესის, ბელადის, მცველის, კურდღლის თავიანის, მათხოურის (ქალი), მისი ქმრის, მათი შვილების, ბერაკას, პაბის, ქალის, თათარი-არაბის, ხელმწიფის, ფალავან-დედაკაცის. ბერიებს დაუღით მესტვირე, მეჩანგურე, მეზარგულე (მეკუშნავე).

ნიღაბს აკეთებდნენ შავი ან რუხი ნაბდისაგან. ამოჭრიდნენ სათვალეს, მატყლის თეთრ წვერებს თეთრ ულგაშს დააკერებდნენ. ჰქონდათ თივის ან ჩაღის ოავშეკრული ღერებისაგან გაკეთებული ნიღაბიც, ბერაკას ქულზე მამლის შვილი ფრთა (მარხვის 7 კვირია, თუ შვიდი მნათობია); ანალოგია: უღეს ბერობა-ბანაში ბერს გარს-ქულზე დამაგრებული ფრინველის ფრთები; — ბერიკული სიმღერიდან: „ეროსანი, ბეროსანი, ცხრანი ფრთენი წეროსანი.“ ჰყავდათ ბერიკათ წინამძღვარი — ბელადი. ბერაკებს ჰქონდათ სახუმარო ალაში. ხელმწიფეს თან ახლდა მისი ამაღა. ბერაკანში გახურებული ცეკვა-სიმღერაა:

უკრავენ სტვირსა, ტლინკვენ გადარეული ესია. (ვაჟა-ფშაველა).

არც მასპინძელს და არც სახლში შემოცვენილ ბერაკებს თავისი არ ავიწყდებოთ; — მასპინძელმა კურდღლისთავიან ბერაკას წვერიდან ერთი ღერი მიიღო უნდა ჩამოგლიჯოს. ეს არც ისე ადვილია, მას მცველი ჰყავს, რომელიც იცავს, ეს მცველი ზოგჯერ თათარი, ზოგჯერ არაბი, ხის ხმლით არის შეიარაღებული: ბერიკას მცველი გვერდს უღვას, ხელში უჭირავს ხმალია, მასპინძელს ახლო არ უშვებს, ეს არის მისი ვალია. ცოტა წვერ თვითან მოგლიჯა, მასპინძელს მისცა მალია, დალოცა მისი ოჯახი. გემატოთ ღონე ძალია.

ბერაკები დაილოცებიან, დაამწყალობებენ ოჯახს:

ჰალას თევზმა წამიტყუა ჩანათაღმა ხისამო, სახლო, ღმერთმა ავაშენოს, სამართაღმა ღთისამო.

მეორე ჯგუფი სიმღერას ჩამოართმევს და ვანაგრძობს:

ეროსანი, ბეროსანი, ცხრანი ფრთენი წეროსანი, ყმაწვილებიც მოგეზარდოთ, სკამზე გესხდეთ წვეროსანი.

ამ ღროს ხინკალსაც ხონჩით მიართმევენ, არაყს უსხამენ. თანაც სიმღერით ოჯახს აქებენ და ამწყალობებენ:

ეს სახლი ვინ ააგო? ჰერნი დასხნა მუხისანი, ჯერა ცხონდეს იმის სულნი, მერმე იმის მამისანი.

რიტუალურ მაგიურ სცენასაც გამართავენ, რათა მგელს პირი შეუკრან, რომ ოჯახის საქონელს არა ევნოს რა. ერთ-ერთ ბერიკას მგლის ფიტული აქვს წამოცმული ჯოხზე და მღერაინ:

ეს მგელი იმით მოვკალით, თხა შეგვიჭამა ნისლაო. აჩქარდი დმანსსთნისა  
სხვაგანაც გვინდა მისვლაო.

და დიასახლისის გამოაქვს ბერიკებისათვის ერბო, კვერცი, ფქვილი, ქაღა, ყველი, ხაჭო, ხორცი, ტყეში არაყს უსხამენ. ყრველივე ამას ბერიკების მებარგულეს, მეკუქნავეს აძლევენ. ამით კმაყოფილი ბერაკები ახალ-ახალ სიმღერას ამბობდნენ, რომ დიასახლისი უფრო გულუხვი გაეხადათ.

შავაქით დიასახლისი, წაღის მარჯვენა ხელია, ცამდე გავგზავნოთ ქებითა, მასკვლავს მაჰკიდოს ხელია, წამოვიდეს და მოვიდეს უჭირველი და მთელია, პატარა პური მოგვეცით. ზედ დაგვიტანეთ ყველია.

ქალი (ვფი ქალად გადაცმული) — პატარძალი ცეკვავს თათართან, არაბთან თუ მცველთან — ხისხმლიანთან ერთად. სხვები ცდილობენ, ქალს გაეთამაშონ, ახლოს მიუდგნენ, ხელი შეახონ, აკოცონ კიდევ. ხისხმლიანი მათ იგერიებს, პატარძალს იცავს. ამ დროს ერთტულ-ფალიკური სცენები სრულდება. ბერაკანს ჰკლავენ, მას დაიტირებენ, შემდეგ მოკლული გაცოცხლდება და მხიარული ცეკვა-თამაში იმართება.

თუ არაფერს მისცემდნენ, ან ძღვენით უკმაყოფილო იყვნენ, ბერეკათ წინამძღვარი „ბელადი“ — კურდღლის თავიანი მიწაზე გაგორდებოდა, ეს იმის ნიშანი იყო, რომ იმ ოჯახს მოსავალი არ ექნებოდა, საქონელი დაუზიანდებოდა. ამის შემდეგ ბერაკა მოგვეთხოვს:

წინ გამოგვიძღვა ბელადი, ბერეკათ წინამძღვარია, უკან მივყევით იმიხა, ყველა კაცი და ქალია. კარში სიმღერა დეფახეთ, ერთსუროს მივეციო ბანია.

ზოგჯერ ამ ძღვენის აღებას ფალიკური სცენების გათამაშებით ასრულებდნენ, ასე მაგალითად: ბერაკები „ერთს ქალად, მათხოვრად მორთავენ. მათხოვარს ძონძი აცვია და წინ მიდის, მას ქმარი მისდევს. უკან კი დანარჩენები მიჰყვებიან, ვითომც მათი შეილება. მივლენ ოჯახში და დედა დაიძახებს: დედა. ოჯახის პატრონებო, ამდენი ბალღი მყავის, სიმშობილით მეხოცება და რამე მომეცით.

დიასახლისი. ამდენი ბალღი რათა გყოლია?

დედა. აი, ამ ჩემი ქმრის ბრალია (ქმარს ხელით უტეეს).

ქმარი. (ცოლს ეარშიყება და საკონენლად იწევს).

დედა. (ქმარს ტუქსავს. ჯოხს უღერებს) რა გინდა, განა საკომო არა გყავს? ბავშვები. გვშიან, გვშიან, გვშიან.

დიასახლისი. (მათ ასაჩუქრებს).

ბერაკანი, ფშავში დიდი მსვლელობით, დალაშქრის. შიდაობის, სასამართლოს განსჯა-ბჭობით, ტყვეების „სახსარის“ გაღებით და გამოხსნის სცენების წარმოსახვით მთავრდებოდა.

„წელიწადს ხატში ხევისბერს მორთავენ ხელმწიფედ. გამართავენ ჯოხზე სახუმარო აღამს. როცა სოფელი სოფელს დალაშქრავდა, ხელმწიფე გამოეგებებოდა აღმით და თავის ამალით. სოფელში მოსული ვინმე ხნიერი დედაკაცი იქნებოდა... ასეთი ბუმრობის დროს ცდილობდნენ დედაკაცი ვინმე გამოსულიყო. დედაკაცი გამოვიდოდა ფალავნად და ეტყოდა ჩვენ ყველამ რად უნდა ვიომით, გამოიყვანეთ თქვენი ხელმწიფე, მე შეეგებები მას, თუ დეამარცხე, ჩენია გამარჯვება და თუ ის დამამარცხებს თქვენა ხართ გამარჯვებული. ხელმწიფე დათანხმდებოდა, გამოვიდოდა საბრძოლველად, მაგრამ ყოველთვის დაამარცხებდა დედაკაცი. ხელმწიფეს წააქცევდა. სხვები (დედაკაცისანი) მივარ-

დებოდნენ და დროშას წაართმევდნენ. მერმე ზოგადაც ტყვედ დაიპყრდნენ და აღარ უშვებდნენ, სანამ „საფასს“ არ მოატანინებდნენ... ლუდს და არაყს. ხელმწიფის სახსარი იყო ერთი კოკა ლუდი, უფრო ნაკლები უბრალო მებრძოლის. თუ ვერ მორიგდებოდნენ („მოშველდებოდნენ“) ტყვეების სასხარზე სასამართლოს აირჩევდნენ და ამათ მიერ მისჯილ სასჯელს ყველა დათანხმდებოდა. ამის შემდეგ იმართება საერთო მხიარულება და დროსტარება მრავალი ხორავით, ამას თან ახლავს სიმღერა, ცეკვა-თამაში, კაფიობა და სხვა“.

თუ ბერიკათა დასი სხვა სოფლის ბერაკებს შეხვდებოდა, იმართებოდა შებრძოლება, ფალავანთა ჭიდაობა. კინც გაიმარჯვებდა, მოწინააღმდეგის მოგროვილი მას რჩებოდა. ზოგჯერ ჩხუბიც ატყდებოდა, ხანდახან ისე მწვევდებოდა რომ დაპყრაც და მკვლევლობაც მომხდარა.

(გარდა ექსპედიციის მიერ მოპოვებული მასალისა, გამოყენებულია: ს. მაკალათია, „ფშავი“, თბ., 1934; ვაჟა-ფშაველა, თხზ. ტ. I; „ხალხური სიტყვიერება, III, „ხალხური ლექსები“, თედო რაზიკაშვილის მიერ ჩაწერილი, თბ., 1953; „საუწყვეტ ხალხური შემოქმედებისა“, ტ. II, 1936 წ.; ვ. ბარდაველიძე, „აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ — საკულტო ძეგლები“ ტ. I, ფშავი, თბ., 1974); დ. ჯანელიძე, „ვაჟა-ფშაველას ფშავური ბერაკან და ირმის — ტყაოსნობა“ კურ. „თეატრალური მოამბე“, 1980, № 1; ჯ. რუხაძე, „შემინდებობის და ავტარული კულტურის ზოგიერთი საკითხის შესახებ ერწო-თიანეთში“, მასალები საქართველოს ენთოგრაფიისათვის“, ტ. XXI, თბილისი, 1941, გვ. 38-40; ვ. ბარდაველიძე, „ივრის ფშაველებში“ (დღიური), აკად. ნ. მარის სახელობის ენის, ისტორიის და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე, ტ. XI, თბილისი, 1941, გვ. 67-182).

კ უ რ დ ლ ი ს ტ ყ ა ო ს ა ნ ი. ფშავის ბერაკანში, საქართველოს სხვა მხარეთაგან განსხვავებით, სანახაობის მთავარი მოქმედი კურდღლის ტყაოსანია. ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელ ექსპედიციის ჩანაწერებით, 75 წლის ფშაველის იოსებ ხულიაშვილის (სოფ. მადაროსკარი) სიტყვით: ბერაკას კურდღლის თავი, ტყავი ჰქონდა, ააფარებდნენ სახეზე... ტყავის თავი ერთს ჰქონდა. ეს იყო ბერაკა... ბერაკას წვერები ჰქონდა, ჩამოგლეჯდნენ (ჩამოწიწყნიდნენ). ამაზე ბერაკა დაიჩხავლებდა“. ამავე სოფელის, 58 წლის მიხეილ ნაყაურის თქმით: „ბერაკას წვერს გამოგლეჯდნენ. ბერაკა დაიჩხავლებდა. წვერის ნაგლეჯს ინახავდნენ ბედელში, საფქვილში, ბარაქისათვის. თათარი იცავდა ბერაკას, რომ წვერი არ გამოეგლიჯათ. ნიღაბს კურდღლის ყურებს უკეთებდნენ. ჩვენში სახელი „კურდღელი“ ხშირია. ისტორიულ მეცნიერებათა კანდიდატის, მასწავლელ ბელ ივანე ქართველიშვილის მოწმობით „ნიღაბს აკეთებენ ტყავისაგან — ეს არის კურდღელი“.

კურდღლის ნიღაბი რომ ფშავის ბერაკანისათვის მთავარი იყო, ეს პროფ. ს. მაკალათიასაც აქვს აღნიშნული და „ქართული თეატრის საწყისებში“ მეც მაქვს მოხსენიებული. ს. მაკალათიას სიტყვით: „ყველიერში სოფლის ბიჭები შეიკრიბებოან და სოფელს დაუვლიან. ერთ მათგანს სახეზე კურდღლის თავი უკმთია“. ბერიკანი მისახლეების ჩამოვლისას, სახლში რომ შევა, „კურდღლის თავიანი ვარტნი მიუკაყუნებს. სახლის პატრონი კურდღლის თავს სამკვრე ზალანს გამოგლეჯს, ვარტლში ჩაავლებს და იტყვის: — აქ ბარაქა იყოს“. კურდღლის ნიღბოსანი ჩვენმა ექსპედიციამ კახეთში ყვარლის რაიონის სოფ. საბუეს ბერიკაო-5. „თეატრალური მოამბე“ №1

ბაშიც ნახა, ოღონდ ამ მოთამაშეს სახეზე პაპიმაშესაგან დამზადებული, მა-  
ლაზიაში ნაყიდი კურდღლის ნიღაბი ეფარა.

იოსებ მჭედლიშვილის მიერ აღწერილ კახურ ბერეკობაში (სოფ. კაკაბეთი, ასეთი ქმედობაა: „ბერეკა ვატყავებულ კურდღელს დაიჭერდა, თავი ისევ ზედ გბა. ყელში ხელს უჭერდა.

**ბერეკა.** (მაყურებელ დედაკაცებს) დავახრჩო? დავახრჩო?

დედაკაცები — დაახრჩე და თვლიც შენ დავიდგება და მავასაც. ბერეკა ახრჩობს. კურდღელი ვითომ დაინახვლებს (დ. ჯანელიძე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, გვ. 355-356) სხვაგან ბერეკობაში კურდღლის ნიღბოსნობა ჯერჯერობით არ ჩანს.

ჩვენს კვლევაში ისტორიულ-გეოგრაფიულ დაცვირებასაც უნდა მივმართოთ, რამდენადაც, თუ მიწის სიმცირის, თუ ბატონებისაგან შეიწროების, თუ მტრისაგან დარბევის გამო ქართველი კაცი მუდამ „გასაძლისი ქვეყნის“ ძიებაში იყო. ამიტომაც არის, რომ საქართველოს რომელი კუთხის მოსახლეობაც არ უნდა აიღოთ, მის ძველ მოსახლეობასთან შედარებით დიდად შეცვლილია, ძველი ტომურ-ნათესაური სიწმინდით დღემდე არც ერთ კუთხეს არ მოუღწევია (ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, ტ. I, თბ., 1964, გვ. 239). ისე, რომ როდესაც ფშავის სანახაობრივ კულტურას ვსწავლობთ, არ შეიძლება მხედველობაში არ მივიღოთ ფშაველთა მიგრაცია არაგვის ხეობის მთის წინეთში (ერწო-თიანეთში), ქართლში და კახეთში. მოსახლეობასთან ერთად მოძრაობენ მათი საოოცავეები, წეს-ჩვეულებანი, სანახაობანი. ამიტომაც არის, რომ ფშავის სანახაობრივ კულტურას როცა ვსწავლობთ, იმ კუთხის სანახაობანიც უნდა მოვიხსნოთ, სადაც ფშაველების მიგრაცია დასტურდება, ფშაველთა ხატების ნიშნებით.

იქნებ, კურდღლის ნიღაბი ფშავის ბერეკანიდან გავრცელდა კახეთის ყვარლის რაიონის საბუესა და საგარეჯოს რაიონის სოფ. კაკაბეთში? ვარაუდის საბაზს ფშაველთა მიგრაცია იძლევა. ფშაველების მიგრაცია ყვარელში, ყვარლის რაიონის სოფ. შილდაში, საგარეჯოს რაიონის სოფელ კაკაბეთში დამოწმებულია ფშავ-ხევსურეთის ხატების ნიშთა არსებობით: სოფ. კაკაბეთში ხახმატის ნიშთა, სოფ. შილდაში კი ლაშარის ნიშთა (რ. თოფჩიშვილი, საკულტო ტაძრები, როგორც წყარო აღმოსავლეთ საქართველოს მთის მოსახლეობის მიგრაციის შესასწავლად. „მასალები საქართველოს ენთოგრაფიისათვის“. ტ. XXI, თბ., 1981 გვ. 104-109).

თუ ფშაურ ბერეკანში კურდღლის ნიღბოსან-ტყაოსნობას ჯადოქრულ, მაგიურ წესსახეობის დონეზე განვიხილავთ, მაშინ ვსაგებია კურდღლის ნიღბოსანის წვერის ბალნის გამოგლეჯა, მის ბედელში, სადქველში, ვარცლში და სხვ. სათავსოში ჩადება. ძველი ხალხური ცრურწმენით, ჯადოქრობის კანონის ძალით კურდღლის ბალანი — ბარეკანობის მომასწავებელია.

მაგრამ კურდღელს იცავენ, რომ მას ბალანი არ გამოგლეჯონ. — რატომ? იმიტომ რომ უძველესი წრმენით თბაშია ძალა — (ზღაპრები და ბიბლიური ჯადოცებები სამსონ და დალილას შესახებ).

კურდღელი ძუძუმწოვართა გვარისაა, არაგანყოფილ ჩლიქიანთა ოჯახიდან, კურდღელი დედამიწის თითქმის ყოველ კუთხეში იპოვება. ძლიერ მალე, სწრაფად მრავლდება. კურდღლების ეს სწრაფად გამრავლების უნარი უნდა დადებოდა საფუძვლად ცრურწმენას ჯადოქრული (მაგიური) წესსახეობის კანონის ძა-



ლით, როგორცაც ნაყოფიერი, გამრავლების სწრაფუნარიანია კურდღელი, მას მსგავსად გამრავლდეს ადამიანი, საქონელი და შინაური ფრინველი, ასევე უხვი და ბარაქიანი იყოს მოსავალი.

ფშავის ბერაკანი, ისე როგორც შორეული წარსულიდან ჩვენს დრომდე მოღწეული ყოველი სანახაობა სხვადასხვა დროის რიტუალურ, მითოლოგიურ-რელიგიურ და სოციალურ ვითარებათა ფენად-ფენად დაღეჭილ დანაშრევს წარმოადგენს. ჩვენი ვაღია, გარკვევით არ დავკმაყოფილდეთ სანახაობათა აღწერილობითი მეთოდით, რაც ფაქტობრივი მასალის დაგროვებით იფარგლება და შორს არის სანახაობრივი ფენომენის დედაზრის, მთავარის და არსებობის ამოხსნისაგან, ე. ი. საკითხის „კონცეპტუალური“ გადაწყვეტისაგან. მაგრამ ამას რომ მივაღწიოთ ცლკეული მითოლოგიური მოტივების ამოხსნით, ცალკეული სიმბოლოების გარკვევით და მეტაფორული სახეების და გამოთქმის ვაშიფერით — ფონს ვერ გავალთ. აუცილებელია მივავლიოთ, ჩავწვდეთ ძირითად დაფენებას, ფუძერითულს, სიკვდილისა და მკვდრეთით აღდგომის (გაცოცხლების) არქეტებს.

ფშავთ ბერაკანში ფუძერითულის — ფუძეწესისაზიობის ხატად წარმოგვიდგება კურდღლის ტოტემური წარმოსახვა. ე. ი. ფშაველთა წინაპარი პირველყოფილი ერთ-ერთი გვარტომის ტოტემი კურდღელი უნდა ყოფილიყო. კურდღელი ხელშეუხებელია იმის გამო, რომ ის ტოტემია — ქვეყლისა ტაბუთ. ამიტომაც არის, რომ მის მცველი ჰყავს. კურდღელი ტოტემია, მამსალაძემ არ შეიძლება მას შეეხონ, არ შეიძლება მოკლან, არ შეიძლება მისი ხორცი, ტყავით, ბალნით სარგებლობა — ტაბუა. ყოველი მოთემე ტოტემისაგან შიშნაჰამია, მაგრამ ამასთანავე ყოველი მოთამაშე ტოტემის თანაზიარია, ტოტემი მისი მოკეთეა. მისგან, თანაზიარობისაგან არის დამოკიდებული მისი კეთილდღეობა, შვილიერება, საქონლის, შინაური ფრინველის მოშენება, უხვი მოსავლის მოწყევა. მაგრამ ამისათვის საჭიროა, რომ ყოველი მოთემე ეზიაროს თავის ტოტემს. და ეს ხორციელდება ტოტემის დღესასწაულზე, ხორციელდება ტოტემის მსხვერპლად შეწირვა, მის ხორცს ეზიარება ყველა მოთემე. მსხვერპლად შეწირვის, გადმონაშთად ფშავთ ბერაკანში დარჩენილია კურდღლის თავიანთისაგან ბალნის ღერის გამოგლეკა (მსხვერპლად შეწირვა, შეადარე ქრისტიანულს „ესე არს ხორცი ჩემი, ესე არს სისხლი ჩემი“) ამ ბალანის ბედელში, საფქვილში, საბუღარში, ვარცხში მოთავსება, თანაზიარობას, ზიარებას უღრის. ამგვარად უნდა წარმოვადგინოთ ფშავთ ბერაკანში ფუძერითუალური დაფენება. ამ ფუძე რიტუალების გადმონაშთად გვაქვს შემონახული ტოტემის ბერკა — კურდღლის პატივისცემა, მისი დამწყალობება ერთობით, კვერცხებით, არყით — ძღვენით, რასაც ყველა მოთემე წინასწარ ამზადებს. ამ დღესასწაულისათვის დამახასიათებელია ორგანისტული ვითარება; წრეგადასული, თავაშვებული დროსტარება, ქეიფი, უწმარური სიტყვა-პასუხი, მზიარულება სექსუალური აქტის წარმომსახველი სცენები და სხვ.

კურდღლის ტოტემურობის ნაშთად უნდა მივიჩნიოთ ტობონიმიკისა და ონონისტიკონის მოწმობანი. ფშავში, ხეცსურეთში გავრცელებულია მამაკაცის სახელი „კურდღელი“. ქართულ გვარსახელებში ვხვდებით „კურდღელაშვილს“, „კურდღელაძეს“, „კურდღელიას“. თელავის რაიონში არის სოფელი „კურდღელაური“ (ალ. დლონტი, ქართველური საკუთარი სახელები, ანთროპონიმთა ლექსიკონი, თბ., 1967, გვ. 96; ი. მაისურაძე, ქართული გვარსახელები, თბ., 1981, გვ. 93); საქართველოს სსრ ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული დაყოფა, თბ. 1961,

გვ. 50) შემდეგ საფეხურზე უნდა შემუშავებულიყო მითები, ზოომორფიული სახიერების ღვთაებათა შორის კურდღლის სახიერების ღვთაებაც უნდა ყოფილიყო წარმოსახული. ამის მოწმობად უნდა მივიჩნიოთ ფშავთა მეზობლად, იმავე არავგვის ხეობაში, მცხეთის სამთავროს არქეოლოგიური გათხრებით აღმოჩენილ ბრინჯაოს სარტყელზე (თარიღდება ადრეული რკინის ხანით), სხვა ღვთაებრივ ცხოველთა შორის ირემის, ტახკაცის, თევზის და ფრინველის გვერდით კურდღლის სახიერება (ნ. ურუშაძე, ძველი ბრინჯაოს ნაწარმთა გამოხატულებების რელიგიურ-მაგიური ფუნქციები, „მაცნე“ ისტორიის... სერია, თბ., 1978, გვ. 66, ნახ. 1; მ. ხიდუშელი, ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში. თბ., გვ. გვ. 31, 86, ტაბ. VII). მეთორმეტე საუკუნის ქართული ხელნაწერის „ვანის სახარების“ თავსაქალის მხატვრობაში შემონახულია მითიური სიუჟეტი მომღერალ-მეჩონგურე ქალეფხასა, რომლის სიმღერას სხვა მითურ ასსებებთან ერთად უსმენს ყურადცქვიტილი კურდღელი (დ. ჯანელიძე, ძველი თეატრალური თბილისის ისტორიიდან, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1958, გვ. 13).

ბერიკანის წესსახეობაში, განაყოფიერების, შვილიერების ამ ღვთაება კურდღლის ზოომორფიული სახიერება უნდა შეეცვალა ტოტემური კურდღლის სახიერებას.

შემდეგი დაფენება ასახავს განვითარების მომდევნო საფეხურს, ზოომორფიული ღვთაების ფუნქცია ეკისრება ანთროპომორფულ ღვთაებად გარდაქმნილს, მაგრამ მას სახელი, ნიღაბი რჩება ისევე კურდღლის — ეს პროცესი განპირობებულია მითებით, რომელშიც წარმოსახულია ვაღვთაებრივებული გმირი სულა-კურდღელი, რომლის ხატი ფშავში არსებობს. ვაჟა-ფშაველა თავის ენთოგრაფულ ნარკვევებში „ფშავი“ წერს: „ფშაველს... ხატებად ჰყავს გამხდარი ზოგ-ზოგი გმირებიც, მაგალითებრ სულა-კურდღელი, პირცეცხლი, პირქუში“ (ვაჟა-ფშაველა, ენთოგრაფიული წერილები, გ. ქიქოძის წინასიტყვაობით და რედაქციით, თბ., 1937, გვ. 111).

ივ. ჯავახიშვილი უძველესი სარწმუნოებრივი თქმულებების შესწავლას რომ შეუდგა, უპირველეს ყოვლისა, ამირანის წარმომავლობას მიმართა და ეს გაიხსენა. ამირანის მამას სახელად სულ-კალმახი ერქვაო და ესეც ხაზგასმით აღნიშნა: მხოლოდ ფშავრ თქმულებას ახსოვს ამირანის მამის სახელი. ესეც აღნიშნა სულა კალმახელი ერთ ქართველ ერისთავს ერქვა მეთერთმეტე საუკუნეში.

ფშავურმა მითოლოგიამ სულა-კალმახის მსგავსი სახელი რომ იცის, ივ. ჯავახიშვილს ამის გახსენებაც არ დაეწყებია და ვაჟა-ფშაველას ნარკვევებზე მითითებით „სულა-კურდღელი“ დაასახელა. ივ. ჯავახიშვილმა წინააზიურ ონომასტიკონსაც მიმართა, ტიგლად-პალესას III წარწერაში მოხსენებული „სულუმალი მილდედი“ შეუდარა „სულა-კალმახს“ და „სულა კურდღელს“. და საბოლოოდ მიანიც განაცხადა: „უფრო საყურადღებოა, რომ ფშაველებს გმირთა შორის სულა-კურდღელაც მიაჩნიათ ხატად, იქნებ წინათ სულკალმახიც ამგვარ გმირთა გუნდს ეკუთვნოდაო“ (ქართველა ერის ისტორია, თხზ., ტ. I, თბ., 1979, გვ. 189).

ვაჟა-ფშაველას მიერ ვეშაბ-დეებთან მებრძოლ ვაღვთაებრივებულ გმირთა სულა-კურდღელს, პირცეცხლის და პირქუშის გვერდით, რომ სულ-კალმახიც მოსახსენებელია და ამ მხრივ ივ. ჯავახიშვილის ვარაუდი რომ საფუძვლიანია, ამას „ამირანიანის“ ფშავრ ვერსიაზე დაკვირვებაც მეტყველებს; აი რას ვკითხულობთ ფშავრ ტექსტში: „სულ-კალმახი მოკვდა. იმის მტერს ღვეებს დრო მიე-

ცათ ჯავრის ამოყრისა. დაცენენ ობლების სახლკარს და სულ ცეცხლის ალი ააღინეს, ააოხრეს და დააბუნდოვეს“ (მ. ჩიქოვანი. მიჯაჭვული ამირანი, თბ., 1947, გვ. 313). მაშასადამე, დევებს მტრობდა სულ-კალმახი, დევები ასე დაჯაბნილი ჰყავდა სულ-კალმახს, რომ დევები დროს ეძებდნენ, ჯავრი ამოეყარათ. სანამ სულკალმახი ცოცხალი იყო, დევები მას ვერას უბედავენ; ამგვარად იეჯავახიშვილის ვარაუდი, რომ სულკალმახი ვეშაპ-დევებთან მებრძოლ გმირთა გუნდს ეკუთვნოდა, თვით ამირანის ფშაური თქმულებით მართლდება. უნდა ითქვას, რომ ივანე ჯავახიშვილის მიერ სულა-კურდღელას დაკავშირება ამირანის თქმულების სულკალმახთან, თავიდანვე სწორ ნიადაგზეა დამყარებული.

ვაჟა-ფშაველას მიერ ხატებად (გალეთაებრივებულ გმირებად) დასახელებულ სულა-კურდღელას, პირცეცხლს, პირქუშს ივანე ჯავახიშვილმა „ამირანიანში“ ერთს თანადამთხვევით იგივეობა დაუძებნა, ხოლო ორს მისნი მსგავსნი შეუპირისპირა:

ფშავ-ხეცსურთა ხატი პირქუში — „ამირანიანის“ უსუპია (ამირანის ძმა თუ ძმობილი) — „ერთმა პირქუშმა ვაჟაკმა“.

ფშავ-ხეცსურების ხატ-სალოცავის სულა-კურდღელას მსგავსი „ამირანიანის“ სულკალმახი. ფშავ-ხეცსურეთში გაღეთაებრივებული პირცეცხლას შეპირისპირება „ამირანიანის“ შავი ვეშაპი (ბოროტარსება ღვთაებრივი) ქარცეცხლა (იქვე, გ. 191, 193).

სულა-კურდღელას „ამირანიანის“ პერსონაჟების მიმსგავსებით სულკალმახს ემატება ამავე „ამირანიანის“ პერსონაჟი სულძაღლი:

„სულძაღლი ჩვენი ბებერი განგებ დაიწყებს ხველასა“

ამგვარად, სულა-კურდღელას მსგავსად, „ამირანიანით“ დამოწმებულია ღვთაებრივი პერსონაჟები: სულკალმახი და სულძაღლი.

ცნობილია, რომ მსგავსების დაძებნას, პარალელების დადგენასა და შეპირისპირების განხორციელების შედარებით მეთოდებს მეცნიერული აღმოჩენებისაკენ გზა-კვალის გაგნების მნიშვნელობა აქვს, ამიტომაც ასეთი ყურადღებით ვეკიდებით ჩვენ ხალხური სანახაობის ნიღბოსან-ტყაოსნების „ამირანიანის“ პერსონაჟებთან იგივეობის, მსგავსების დადგენას.

შესაძლებელია, ფშაური ამირანიანისათვის ხეცსურული მითოლოგიით ცნობილი კურდღელაც (გამიწვერებული, ეშმაკად, ავსულად ქცეული) არ იყოს უცხო ამის ვარაუდის საფუძველს იძლევა ფშაურ „ამირანიანის“ ის ლექსი, რითაც ამირანი მიმართავს ქეთუ ყამარს:

არცა ვარ ჭალის კურდღელი, რომ დამიჭირონ მწვერთია... მოვლენ და მეც აქ დავხვდები ამ ჩვენის გორდა ხმალითა.

ეს ლექსი მითოლოგიური სიმბოლოების და არქეტიპების მოშველიებით რომ გაეშიფროთ, ასე წაიკითხება: გამიწვერებული, ავსული კურდღელა კი არა ვარ, კეთილღვთებათა მწვერებმა დამიჭირონ, დამგლიჯონ, პირიქით, მწვერები (კეთილ ღვთაებათა იასაულები) ჩემს მხარეზე იქნებიან და ამიტომ მზად ვარ ყამარის მამის ქაჯთა ლაშქარს ჩემი გორდა ხმალით შეეებო.

თინა ოჩიაურის მტკიცებით ვაჟა-ფშაველა და ივანე ჯავახიშვილი ცდებიან. სულა-კურდღელა ორი დამოუკიდებელი პიროვნებაა — სულა და კურდღელა და არა ერთი პიროვნება სულა-კურდღელა. ივანე ჯავახიშვილის მიერ სულა-კურდღელას დაკავშირება „ამირანიანთან“ თავიდანვე არ არის სწორ ნიადაგზე დამყარებული.

თინა ოჩიაურის მტკიცებით ვაჟა თითქოს ერთმანეთისაგან ვერ ანსხვავებდა ღეფიზის (ტირე) და კავშირი „და“-ს მნიშვნელობას და აღრევის საფუძველზე შეიქმნა თურმე გაუგებრობა სულა-კურდღელას ერთ პიროვნებად მიჩნევის შესახებ. ამის მტკიცება, სხვა რომ არა ვთქვათ რა, უხერხულია.

თ. ოჩიაურს ისიც მოუწადინებია, რომ სულა-კურდღელას წაართვას თავის ხატ-სალოცავი. ვაჟა-ფშაველა პირქუშის და პირცეცხლის ხატების უწინარეს სულა-კურდღელას ხატს იხსენიებს. თითქმის ასი წლის შემდეგ (ვაჟას ნარკვევი გამოქვეყნდა 1887 წელს) თ. ოჩიაური ახლანდელი ინფორმატორების ცნობაზე დამყარებით ჩარგალში ცნობილ სულა-კურდღელას სალოცავს ლაშარის ჯვრის ნიშანად აცხადებს. განა ვაჟა-ფშაველამ უკეთ არ იცოდა, მის სოფელში არსებული ნიში და სალოცავი ვისი ხატი იყო?!

ჩვენთვის გასარკვევია, თუ რომელი კურდღელა არის ბერეკაობის კურდღლის თავიანი — კურდღლისტყაოსანი.

ცხადია, რომ ბერეკანის კურდღლისტყაოსნობას საფუძველად უნდა დადებოდა და მისი არქეტიპი უნდა ყოფილიყო ტოტემი კურდღლის განსახიერება, რაც შემდგომში შეიძლებოდა შეცვლილიყო კურდღლის სახით წარმოდგენილი ღვთაების წარმოსახვით.

განვითარების შემდგომ საფეხურზე მოსალოდნელი იქნებოდა გავლენებრივ-ბული გმირის ასახვა, რომელიც კურდღლის სახელს ატარებდა და ეს შეიძლება სულა-კურდღელა ყოფილიყო.

რაკი კურდღელას და სულა-კურდღელას სალოცავებიც, ხატებიც ჰქონდა, ცხადია, რომ ასეთი პერსონაჟის განსახიერება ბერეკანში ჯერ რელიგიურ და შემდეგ გმირულ-მამულიშვილურ მნიშვნელობას ღებულობდა, მაგრამ ყოველივე ეს რომ საბოლოოდ გაირკვეს — ეს სანახაობა ისე, როგორც დღემდეა მოღწეული, კინოფირზე უნდა გადავიღოთ და შევისწავლოთ. დამატებით ერწო-თიანეთი უნდა მოვიაროთ და იქაურ ფშაველთა ბერეკაობაც უნდა გამოვიყენოთ ფშაური ბერეკანის შესასწავლად, რაც, ვფიქრობ, საინტერესო მასალას იძლევა ისეთი დიდი პრობლემის რიგი საკითხების გაშუქებისათვის, როგორიცაა ქართული წარმართობა, „ამირანანის“ ეპოსი და ქართული სახილველის გენეზისი.



1956 წლის 26 აპრილს პროკურატურამ გაბო როსტომიშვილს აცნობა იმავე წლის 11 თებერვლის გადაწყვეტილება:

„На Вашу жалобу сообщая, что дело по обвинению Ахметели Александра Васильевича прекращено за отсутствием состава преступления, таким образом Ахметели А. В. полностью реабилитирован“.

მღებელი იქნა სანდრო ახმეტელის „გარდაცვალების“ ცნობის ასლი: „მოქმედებული აღქმისანდრე ვასილის ძე გარდაიცვალა 11. VIII. 1938 წ. ათას ცხრაას ოცდა ოთხამეტი წელი“.

მოხდენილია სათანადო ჩაწერა № 35-ით“.

სანდრო ახმეტელი არ გარდაცვლილა. იგი ერთ-ერთი პირველთაგანი დაიჭირეს მასობრივი რეპრესიების დაწყების წინ (1936 წ.) და დახვრიტეს მაშინ, როცა თითქოს ჩაცხრა ადამიანთა მასობრივი ხოცვა-ჟლეტის აწარტი.

მიხეილ ყვარელაშვილმა მითხრა: საგარეჯოში არის ერთი სამოცდაათ წელს მიღწეული კაცი — გაბო ქვლივიძე, რომელიც ციხეში ახმეტელთან ერთად იჯდა, წავიდეთ, ვინახულოთო. მიხეილ ყვარელაშვილი, ნინო შვანგირაძე და მე წავედით გაბო ქვლივიძის მოსახაზულებლად.

ენაწყლიანი, საინტერესო მოსაუბრე კაცი გამოდგა გაბო ქვლივიძე. ჩვენი

გამოუქვეყნებელი თავი წიგნიდან „ცხოვრება სანდრო ახმეტელისა“



მოსვლის მიზანი რომ შეიტყო, გასცემს ბიო-ოქვა და თავისი თავგადასავალი გვიამბო. ახმეტელზე საუბარს არ ჩქარობდა. ... ჭერ პროპაგანდის მუხლი მქონდა, მერე თანდათან გაიზარდა, გართულდა. დამიპირისპირეს ჩემსავით დაქერილი გლეხები, წყლის მოწამველა უნდოდაო, თქვეს, სცემეს და ტუპილი ათქმევინეს. მერე ისინიც დახვრიტეს. გელიავაც ეწამებინათ, დამიპირისპირეს. პროფესორი იყო, ბაქტერიოლოგი. გონზე აღარ იყო საცოდავი, თოკით შემოკეცავდათ. დახეული ტანსაცმელი ეცვადგავყენეს კედელთან მე ჯა ერთი რუსი. ელიავას ჰკითხეს, რომელია ქვლივიძეო. ისე დაიბნა, რუსს დაადო ხელი. თავში ჩასცხეს. მერე ჩემსკენ მოათითა. გაიყვანეს. ციხეში აშბავი შემოიტანეს: დასახვრეტად რომ გაიყვანეს, უკითხავთ, რას ითხოვო: მახორკას და საცვალოსო... #

— ბატონო გაბო, ახმეტელთან როგორ მოხვდით? — სული მიმდის, სანამ ახმეტელზე დაიწყებს საუბარს.

პირველად ორმოცდაათკაციან ოთახში ვიყავი. პატარა იყო ოთახი, მორიგეობით ვჯდებოდით იატაკზე — გაბო ისევ თავის თავგადასავალს ჰყვებოდა. ღრმა სხვარძელში იჯდა. მარცხენა ხელი მუხლზე დაედო, მეორეთი სხვარძლის სახელურს დაყრდნობოდა.

დაუჭერბლის დაჭერება უნდა შეგეძლოს, რომ სინამდვილედ მიიჩნის ის, რასაც იგი ყვებოდა. თურმე შეიძლება ერთი ადამიანის სიცოცხლით ყველაფერი ნახო — მთელი ცხოვრება განიცადო. ერთი ადამიანის ცხოვრებაც იგივე ყოფილა რაც მილიონისა, ერთისთვისაც ის არის წუთისოფელი, რაც ყველასთვის. მილიონთა ბედი მოქცეულა იმ ერთის ბედში.

გაუცხოვდა მისი წარსული და შორეულ აშხად დარჩა. ბევრი რამ დავიწყებას მიეცა, მეხსიერებამაც ყველაფერი აღარ შემოინახა. ერთი ღამის,



მთელი ცხოვრების დამტვივ დაშის ამბავი კი არ ავიწყდება. თითქმის ყველაფერი ახსოვს. დრომ ვერ გაანელა ახმეტელთან შეხვედრის ტკივილი...

— იმ ღამეს ათ საათზე გამომიძახეს. „მითორმეტ ნომერში გადახვალ! აბა, ჩქარა!“ — ცივად მითხრა მორივე ზედამხედველმა და ხუთი წუთის შემდეგ ბნელი სარდაფისკენ წამიძღვა. ისედაც სიბნელეში მივყავდი და შიანც მათრთხილებდა, თავი არ ასწიო, არც მარჯვნივ გაიხედო, არც მარცხნივო.

ხმაურით გაიღო რკინის კარი.

— შედი!

კარი მომიხურა და წავიდა.

ვიწრო ოთახის კუთხეში ორი ადამიანი დამხვდა. ერთი ფეხზე იდგა, მეორე იატაკზე იჯდა. ფეხზე მდგომი ჩემსკენ მოტრიალდა და ისე შემომხედა, მეგონა მანქანის ფარებმა შემომანათეს. მომჩვენა, რომ მისი თვალები ნელა დაიჭრენ ჩემსკენ. კაცს მთელი პირისახე ლომივით ფაფარაყრილ თმებში ჩაპკარგოდა, მარტო თვალებიღა იყო. ძლიერ მსრებს თითქოს შავი ღოღი ედგა თავის მაგიერ. ორი თვალი ანთებდა ამ სიბნელიდან. წამი საუკუნედ მიქცა. შემეშინდა: ფეხი ვერც წინ წავდგი, ვერც — უკან, გაქვავებულო, ხმაგაყმენილი ვიდები და ველოდი მკერდამდე წვერჩამოზრდილ კაცს.

— ვინა ხარ? — თითქოს ყურში ჩამძახა. ახლოს მოვიდა და თვალებში ჩამაცქტრდა.

თუ არ გავგულებოდი, არ მეგონა ვიცანი.

— მე ვარ, ბატონო საშა!

— ვინ შენ? საიდან მიცნობ?...

— შალვას მეგობარი ვარ, ბატონო საშა, თქვენი შვილის, ერთად ვსწავლობდით...

საშამ დაეჭვებით შემომხედა და გაბრუნდა.

— აქ მოდი, შვილო! — მომიხმო უცნობმა, იატაკზე რომ იჯდა.

მივედი, არ წამომდგარა, ხელი ისე გამომიწოდა.

თუ მამულდარი არა ხარ, დაგტოვებენ, თუ არა და დილით გაგიყვანენ, — მითხრა საშამ. გული მეტკინა, რომ ვერ მიცნო. ყველაფერს ეჭვის თვლით უყურებდა.

— ბატონო საშა, თქვენს სახლშიც ვყოფილვარ, მე საგარეგოელი ვარ.

ისევ ამთავალიერ-ჩამათვალერა და ოდნავ გაეღიმა, მერე ისევ დაშაკვირდა, გაეღიმა და თავზე მოფრებით გადაშისვა ხელი. გული ამოიჭდა, ტირილი მოშინდა. ისევ ვიგრძენი ადამიანის სითბო, აღარც კი მეგონა თუ ადამიანს კიდევ შეეძლო აღერსი, სიყვარული, შეეძლო თანაგრძნობა.

საშას ცეცხლოვანი თვალები ნელ-ნელა ჩაქრა. კუთხეში მივდებულ ჩემოდანზე ჩამოჯდა და ფეხს მიეცა.

მტუბა, ჩემმა დანახვამ გული ატკინა, ალბათ, შვილი გავახსენე, ჭრილობები გავუხსენი... თუმცა რა, მისი სულის ჭრილობები ხომ ისედაც ღია იყო!

კარგა ხანს კედელს ისე მისჩერებოდა, თითქოს ეკრანს უყურებდა. უხერხული სიჩუმე იდგა. არ ვიცოდი, როგორ მოვეცუულიყავი. ახმეტელს ასეთ დღეში ვერ წარმოვიდგენდი. უღვაშებზე სისხლის ლაქები შევინშენე, გრძელ წვერებზეც, ტანსაცმელზეც. შემაურგოლა, უცებ ისეთი შიში ვიგრძენი, რომ ყვირილი მოშინდა — გამიყვანეთ-მეთქი. ლევან ლეონიძე ფეხზე რომ ვერ წამოვდგა, მთლად გადავირიე. რა დღეში იყვენენ. ჩემი „ხაბაკი“, სულ ერთი პატარა შეკვრა, კართან დავგადე. ახმეტელმა გვერდით მომიხვა, სამივე ერთხანს იატაკზე ვისხედით. მე ოცი წლით მიანც ვიქნებოდი საშაზე უმცროსი. ახალგაზრდა ვიყავი, იწყინერი. ლევან ლეონიძე და საშა ახმეტელი ერთმანეთის მიყრდნობით ისხდნენ. მერე მივხვდი, რომ ეს უფრო ლევანისათვის იყო მოსახერხებელი. მე მათ წინ ვიჭეძი.



— რაო, მაინც რას გაბრალებენ? —  
მკითხა ლევანმა.

— საგარეჯოს წყლით მოწამვლას აპი-  
რებდითო.

— შენი რაიონის?.. ყოჩაღ!.. მერე..

— დაგასწარით და ხალხი გადავარ-  
ჩინეთო, არა? — თქვა ახმეტელმა. არ  
გაუღიმიო.

მე კი ძალიან მინდოდა ამ საშინელი  
ატმოსფეროს შეცვლა.

— ჩვენც ხომ არა ვართ შენს კამპა-  
ნაში? — იკითხა ლევანმა.

— ლევან, მოდი აქაც მივიღოთ მო-  
ნაწილეობა. შენ — მასწავლებელი,  
გაბო — ქიმიკოსი. მე — რეჟისორი.  
სამივე კახეთიდან, ჩვენ გვინდა მოვწა-  
მლოთ ჩვენი ხალხი... ამიტომ წყალში  
ვყრით...

— რას ვყრით, გაბო?

— წამალს! — ვთქვი და გავიღიმე.

— კარგი დადგმა არა? — თქვა ახ-  
მეტელმა — მე მასწავლიან ეგენი სბექ-  
ტაკლების დადგმას? ბანდიტები... — და  
შეუუკრთხა. მერე ღიმილით მითხრა —  
ნამდვილ მღვდელს არ ვგავარ? გინახავს,  
ჩემზე დიდი წვეროსანი მღვდელი?

— რა უჭირს მერე, — მამა მაინც  
მღვდელი გაუვდა, — უთხრა ლევანმა და  
ცოტა ატმოსფერო შეიცვალა. იქაურობა  
გათბა.

ახმეტელი ფეხზე წამოდგა. გაიარ-  
გამოიარა. ისე იყო შინაგანად აწრიაღე-  
ბული, თითქოს ვიღაცას რაღაცას უმტ-  
კიცებდა.

— სანდრო მომეშველდე. ჩემოდანზე  
გადამსვი, დავიღალე იატაკზე ჭდომით.  
სანდრო მიეშველა და ლევანი მოხე-  
რხებულად დაჭდა.

— რა ცოტა უნდა ადამიანს. ოღნავ  
შვება ვივარძენი და თავი ბედნიერი მგო-  
ნია.

— ცოტაც მოვითმინოთ. არ შეიძ-  
ლება სამართალმა პური არ ჰამოს, წე-  
რილი გავუგზავნე სტალინს. ყველაფერი

დავწერე. მიიღებს და აი, ნახე რა მოს-  
დება...

— აგრე გგონია? მერამდენე წერილი  
გაგზავნე? იქნებ არც მისდის?

— აჰ, მაგას ვერ გაბედავენ...

— თუ მისდის, რატომ არაფერი იცე-  
ლება? შენი ამბავი მაინც არ ეცოდინე-  
ბა? ხომ იცნობდი?

— ბატონო გაბო! ყველაფერი, რაც  
გაგახსენდათ, დეტალურად მიამბეთ. ჩემ-  
თვის ამას მნიშვნელობა აქვს — უკვე  
დამახინელი ვეკითხები. ბატონი გაბო მი-  
ღიშის და მეუბნება:

— რა ვიცი, რაც მახსოვს, იმას  
გიყვები, შეიძლება სიტყვა-სიტყვით  
არა, ასე ზუსტად არ მახსოვს ყველა-  
ფერი, მაგრამ რაც ვნახე და მოვისმინე,  
ეს არის. მახსოვს, ახმეტელი ფეხზე  
რომ აღგა, მეც წამოვდექი. ის კარებ-  
თან მივიდა და ყური მიუგდო, მერე  
თქვა:

— დაიწყო!

— რა დაიწყო, ბატონო სანდრო? —  
ვკითხე მე.

— არ იცი, რა დაიწყო? დაკითხვები —  
ლევანისაკენ მიტრიალდა და უთხრა:

— იცი, ახლა რა გამახსენდა? დიდი  
ხნის წინათ მეტეხის ციხეში რომ მკა-  
რეს თავი! ისე მხიარულად შევედი ცი-  
ხეში, თითქოს საკუთარი სახლი იყო.  
ვიცინოდი, პოლიციელმა ხელი მკრა და  
მაინც ვიცინოდი. თავი გმირად წარმო-  
მედგინა. ისე, გმირობა თუ გინდა, კაცს  
არც ციხის უნდა შეგეშინდეს, ასე არაა?  
— თითქოს ნიშნისმოგებით თქვა.

— არაფერი არ მინდა, ოღონდ შენ  
გამიშვან, — ვთქვი ჩემთვის.

— ნუ გეშინია, შვილო, მოესწრები,  
ბევრ რამეს მოესწრები, ახალგაზრდა  
ხარ.

— ... მეტეხში რომ ჩაგაგდეს. გცე-  
მენ? — იკითხა ლევანმა.

— ვერ გაბედეს. დრო იყო ისეთი.  
საოცარი არ არის? მაშინ ვერ გაბედეს,  
მეფის თვითმპყრობელობის დროს, ვებ-

რძოდით და მაინც ვერ გაბედეს. ახლა არ ვებრძვით და ზედავ, რა დღეში ვართ?

— ცოლი გყავს? — მკითხა ახმეტელმა.

— ცოლიც მყავს და ორი შვილიც.

— აი, ეგ კი მესმის. იცი, კადევ რა უნდა გითხრა? დალაგებით ნუ ლაპარაკობ, ცოტა მოისუფლე თავი, ახლა ჭკვიანი ხალხი არ უნდათ.

— თქვენ რატომ...

— მე მიცნობენ რაცა ვარ...

საუბარში ლეონიძე ჩაერთა. უფრო დამშვიდებით გააბეს საუბარი საშამ და ლევანმა.

— კაცმა რომ თქვას, საშამ, რა შენი საქმე იყო პარტიოზანა. როგორ ყველაფერს მიედ-მოედ, რამდენი დრო დაქარგე ტყუილუმბრალოდ.

საშამ დინჯად მიმოდიოდა ოთახში და თან უხსნიდა, რისთვის იბრძოდა, არაფერი დრო არ დამიყარგიაო, იმ გზამ მომიყვანა თეატრთანო.

— უხუტად აღარ მახსოვს ყველაფერი, რასაც ისინი ლაპარაკობდნენ რევოლუციამდე. პოლიტიკურ ბრძოლაზე. ლევანი ეკამათებოდა. საშამ კი უტუტობდა. მერე საშამ მობობდა, ლევანს გვერდით დაჭდა. მეც მითხრა დაჭეკო. მათ წინ ჩავიცუცქე. ახმეტელმა ხმადაბლა, თითქოს საიდუმლოდ გვითხრა:

— ლევან, ისეთი რამ ხდება ქვეყანაზე, რისი გაგება მეც არ შეიძლება.

— როცა მოვლენების ახსნას ლოგიკა დაეკარგება, მაშინ სულ ერთია, ყველაფერი შეიძლება მოხდეს. — უპასუხა ლევანმა.

— მთავარია აღამიანებს გული შერჩეთ. ვაი, რომ აღარც გული შერჩათ.

— რწმენა ხომ შერჩათ? რა გინდა, სწამთ, რომ ჩვენ სამართლიანად დაგვაჩაქეს.

— შენ გგონია, მართლა ასე არ არის? დააჭერს, რომ მტრები ვართ. მე, ჩემო ლევან, ჩემი რწმენა მაქვს. რა ვქნა,

სტალინის მაინც მჭერა. ჩემს ბედში რაიას სინდისზეა, არაფერი არ ვაპატუ და გადამიხადა.

— მე რაღას მერჩიან, ან ამ ბიქს? ... ოდესმე გაიგებს ვინმე, რაც აქ ხდება?

— გავალ აქედან და ნახოს მერი..

ლევანმა ჩუმად ჩამილაპარაკა: ნუთუ, ამ კაცმა ჭერ კადევ ვერ გაიგო, რა ხდება მის ირგვლივ? ახმეტელმა ნათქვამი მაინც გაიგონა, მოუტრიალდა ლევანს და ისეთი ნაღვლიანი ხმით უთხრა, რომ ლევანმა ბოდნიში მოუხადა.

— ყველაფერი მესმის, ჩემო ლევან, მესმის... ყველაფერი დამთავრდა? როგორ შევუგო? არა, ასე გაგრძელება შეუძლებელია...

— ბატონო გაბო, თეატრზე რას ამბობდა, მსახიობებიდან ხომ არავის ახსენებდა?

— ეგ არ მახსოვს. არა, მსახიობებზე ლაპარაკი არ ყოფილა. სულ „ლაპარაკი“ კი ახსენებდა. ამაზეც წაკამათდნენ ლევანი და საშამ.

— მაინც რაზე?

— ლევანმა უთხრა, რას ჩააცვიდი ამ „ლაპარაკს“. უნდა დავეთმოო. მაინც პირველი მდივანი იყო და რას ეჭიუტებოდიო.

— რატომ უნდა დამეთმო? „ლაპარაკს“ არასოდეს არავის დავუთმოებ. — ცხარობდა ახმეტელი. ისე ვაღიზიანდა, რომ პატარა ოთახში დამწყვედელი ღომით აწყდებოდა ხან ერთ, ხან მეორე კუთხეს..

გამო ქვლივიძე უცებ გაჩუმდა. ისეთი შთაბეჭდილება შეექმნა, რომ საუბრის გაგრძელება აღარ უნდოდა, მაგრამ ვგრძნობდი, სათქმელი კადევ ჰქონდა. პასუხი უნდა გავცა კითხვებზე: როდის გაიყვანეს ციხიდან, რას ამბობდნენ ახმეტელის დახვერტის შესახებ? სად? როგორ?...

მაგიდაზე საოჯახო ალბომი იდო. მომავლოდა.





— გადაათვალიერეთ. ნუ გეშინიათ, უთქმელს არაფერს დაეკრავებ. მსახიობები კი ნამდვილად არ უხსენებია, არავინ, არც კარგად, არც ცუდად.

ვათვალიერებ მისი ბავშვობის, სიჭაბუქის წლების სურათებს, კრონოლოგიურად მივყვები ვაზო ქველივიძის ცხოვრების გზას. თითქოს მთელი მისი ბიოგრაფია იშლება თვალწინ. გაღივებული ახალგაზრდა შემოსტკეპრის სურათიდან. როგორ შეცვლილა!.

საუბრის თემა იცვლება. ხან ბედისწერის საკითხს ვეზებოთ, ხან უცნაურ სიწმირებს ვყვებით, იწყებს მის ახსნასა და იმის მტკიცებას, რომ ადამიანში არის რაღაც წინათგარძობისმაგვარი. ამაზე მეტნიერები არ გვთანხმდებიან და არც ჩვენ ვეთანხმებით მათ, მაგრამ ამით არაფერი იცვლება. სიწმირის მეტნიერული ახსნა გრძელდება და ადამიანებიც ისევ და ისევ ზედავენ ათასგვარ სიწმირებს. ყოველ მათგანს თავისებურად ხსნიან. სიწმირების სამყაროში არის რაღაც ზღაპრულიც. იგი ადამიანთა წარმოდგენების უსაზღვრო სამყაროს ავსებს ათასგვარი ფერებითა და სიუყუტებით. საქმარისია ქუთუთოებიც გახსნა, სინათლის სხივი იგრძნო, რომ სიწმირები წყულიდან ამოყვანილ მედუზასავით დაიშლება.

— იცით, მე სიწმირისა მჭერა — მითხრა გაბომ და თავის ერთი სიწმირი გაიხსენა, გადასახლებაში რომ ენახა! თურმე პატიმრების ერთთა ჯგუფმა გადაწყვიტა აღმასკომისაკენ გაქცევა. მათ შორის მეც ვიყავი. გაქცევის წინაღამით სიწმირი ვნახე — შვილი ფეხებზე მომხეზვია და არ გამიშვა, ადგილიდან ვერ გავიძქერი. მართლაც ვერ წავედი, სხვები წავიდნენ და დაიღუპნენ..

— ბატონო გაბომ! რატომ გითხრათ საშამ, თუ მამულარა არა ხარ, გავიყვანენ?

— ზემოქმედების მოხდენა უნდოდათ. ალბათ ფიქრობდნენ, ახმეტელი რა დღეშია და შენ ვინ ხარო. რა ვიცო. მე

ასე ვფიქრობ... გვიანობამდე არ დაგვიძინია. ასე, შუალამე იქნებოდა, ხმაურის ყვირილი შემოგვეხმა. ახმეტელი კართან მივიდა. სახეზე შემოირტყა ხელები და ჩვენს წინ გაქვავებული გაჩერდა... ეს რა საშინელებაა, ეს რა საშინელებაა... — იმეორებდა ასე, გაუნძრევლად.

— რა მოხდა, საშამ?

— მამა-შვილი ყოფილან დაქერილები. აქვეა თურმე შვილის კამერა. მამა მიპყვდათ ცემით, ის კი შვილს უყვიროდა — „არ დაიჭერო, შვილო, ჩემი დალატი“.

— ამან ისე იმოქმედა ახმეტელზე, კუთხენი დაჭდა და სმა არ ამოუღია.

ღილით წამიყვანეს. ახმეტელმა დამ-შვილობების დროს გადამოკცნა. რაც გითხარი, ის დანიშნოვრე, ცოტა მაინც მოიხულებულე თავი, ყჭილა ქვეიანი მაგათვის მტერიაო. სულ მახსოვდა საშას სიტყვები და გამომადგა კიდევ.

— ციმბირში გაავლეთ ეს სულელი, იქ ისწავლის ჭკუას — ასე თქვენ ერთ-ერთ დაკითხვაზე.

ცოლს გასძახა, სუფრა თუ არის მზადო. მიგვიწვიეს. არაფრის ხალისი არა მაქვს, მაგრამ რას იზამ, სტუმარ-მასპინძლობის წესია. იცო, რომ გაბომს არ ეცოლინება, მაგრამ მაინც ვეკითხები:

— ხომ არაფერი გხმენიათ, სად დაზვრიტეს?

— არ ვიცო, ათასი ხმები დადიოდა. ერთნი ამბობდნენ, ბერიასთან მიუყვანიათ დაკითხვაზეო, საშას თითქოს საფრფლეს აუღია ჩასართყმელად და იქვე მოუკლავს დაცვას. არა მგონია, ასე ყოფილიყო. იმასაც ამბობდნენ, სოდან-ლულში თვითმფრინავიდან ბომბებს ყრიდნენ, ამოთხრილ მიწასთან მიჰყავდათ პატიმრები და ზვრეტდნენო. უკანასკნელად თითქოს საშას ეთქვა: თოფების პირისპირ ნუ დამაყენებთ, გავიქცევი და ისე მესროლეთ, თქვენთვის ხომ სულერთია, როგორ მომკლავთო.

მე არც ეს მჭერა, მაგრამ ასე კი ამბობდნენ მაშინ..

## ქართული სამსახიობო ხელოვნება

ნებისმიერი შემოქმედების კვლევა ძნელია, ინდივიდუალურია იგი და ამის გამო უფრო მეტად სუბიექტური, ვიდრე ცნებებით თქმული.

კიდევ უფრო მეტად რთულია კოლექტიური ხელოვნების შესწავლა, მით უფრო, თუ ეს კოლექტივი ხელოვნების სხვადასხვა დარგთა წარმომადგენლობისაგან შედგება, როგორც ეს დრამატულ თეატრშია. როდესაც ვამბობთ — თეატრი კოლექტიური და სინთეზური ხელოვნებაა — ეს იმას ნიშნავს, რომ სათეატრო მხატვრულ ქმნილებაში, სპექტაკლში, შერწყმულია ხელოვნების ყველა სახეობა: ლიტერატურა, მხატვრობა, მუსიკა, ქორეოგრაფია, რეჟისურა, მსახიობის შემოქმედება. და რაკი სინთეზი შერწყმას ნიშნავს, შერწყმა კი განუყოფლობას, ამგვარ ნაერთს შესწავლაც შესაბამისი ესაქიროება. მეთოდოლოგია სინთეზს უნდა იკვლევდეს, შემადგენელ ნაწილთა შორის კავშირებს, რომელთა სახეობაც უთვალავია. სამწუხაროდ, ამგვარი მეთოდოლოგია ჭერჭერობით არავის დაუდგენია, საკითხიც კი არ დგას ამ ასპექტში და ჩვენ დღესაც სინთეზურს დანაწევრებით შევისწავლით: ცალკე დრამატულ ლიტერატურას, ცალკე თეატრალურ მხატვრობას, რეჟისურას, მსახიობის ხელოვნებას.

მიუხედავად მრავალი საინტერესო და ყურადღაღები ნაშრომისა ცალკეულ მსახიობთა თაობაზე, სადღეისოდ ყველაზე რთული მდგომარეობა სწორედ მსახიობის ხელოვნების კვლევის უბანზე გვაქვს. თუმც უძველესია იგი, თუმც მის გარეშე არსად, არასდროს, არანაირი დრამატული თეატრი არ არსებულა დღემდე ამ ხელოვნების აღმოცენებისა და სათეატრო ხელოვნების უმთავრეს განმსაზღვრელ ნიშნებსაც იგი მოიცავს, — გარდა 1945 წელს „ისკუსსტვის“ მიერ გამოცემული ბ. ალბერსის წიგნისა „Актерское искусство в России“, გაჭირდება ისეთი ნაშრომის დასახელება, სადაც წარმოჩენილი იყოს არა ცალკეულ მსახიობთა შემოქმედება, არამედ ხელოვნების ამ სახეობის განვითარების მთლიანი სურათი, თუნდაც ერთი რომელიმე ისტორიული მონაკვეთის მანძილზე.

რატომ? მიზეზი მრავალი გახლავთ. თვით მსახიობის ხელოვნების თავისებურებაა უმთავრესი სირთულე. მართლაც, ყველა მხატვრული მოვლენისაგან განსხვავებით, მსახიობის სცენური სახე არ გამოეყოფა მის შემქმნელს, რის გამო წაგნის, სურათის, ქანდაკებისა და სხვათა მსგავსად, საგნობრივ არ არსებობს. სცენური სახე იბადება იმ სპექტაკლში, რომლის ნაწილსაც შეადგენს. იბადება მაშინ და იმდენჯერ, როდესაც და რამდენჯერაც გათამაშდება ეს სპექტაკლი მაყურებლისათვის. მხატვრული ნაწარმოების არსებობის ასეთი თავისებურება აძლევს შესაძლებლობას მსახიობს დროთა განმავლობაში დახვეწოს თავისი ქმნილება, შავ-



რამ მკვლევარს არ აძლევს საშუალებას შეისწავლოს ეს ქმნილება ისე, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები, სურათი, ან მუსიკალური პარტიტურა, როგორც კვლევის ობიექტი ნებისმიერ დროს მის ხელთაა.

ყველა სექტაკალში ხელოვნების დარგთა თითო წარმომადგენელი მონაწილეობს — ერთი დრამატურგი, ერთი რეჟისორი, ერთი მხატვარი, კომპოზიტორი და ქორეოგრაფი. მსახიობი კი — მრავალი. ზოგჯერ რამდენიმე შესანიშნავი მსახიობი. თუ ამ თვალსაზრისით გადავხედავთ თეატრის ისტორიას, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ მასში ჩართულ მწერალთა, მხატვართა, კომპოზიტორთა და რეჟისორთა რაოდენობა შეუდარებლად უფრო მცირეა, ვიდრე მსახიობებისა.

როდესაც გამოიკვვევა, რომ ხელოვანი საგანგებო შესწავლის ღირსია, თუ ის მწერალია, მისი ადრინდელი ნაწარმოებები, ბეჭდური თუ ხელნაწერი, მკვლევარის ხელთაა. ასევე მხატვრისა და კომპოზიტორის. მსახიობის ადრინდელი ქმნილებები კი რეალურად საერთოდ აღარ არსებობენ. არსებობს მხოლოდ მათი ანარქულური რეცენზიების, სხვათა მოკლენებებისა, თუ თითო-ორი ფოტოსურათის სახით. ზოგჯერ არც ამგვარი ანარქულური მოიპოვება.

ამ და კიდევ ზოგიერთ სხვა მიზეზთა გამო სამსახიობო ხელოვნება ნაკლებად და შესწავლილი. მაშასადამე, ნაკლებ შესწავლილია ის, რაც ყველაზე მეტად მნიშვნელოვანია სცენის ხელოვნებაში. ეს ერთნაირად ეხება ყველა ერის თეატრის ისტორიას. ქართული თეატრის ისტორიასაც. მართლაც და, რა შეგვიძლია შევთავაზოთ ამ თეატრის წარსულით დაინტერესებულ დღევანდელ მკითხველს იმ ქართველი მსახიობების შესახებ, ჩვენი თეატრის საწყისებს რომ ედგნენ სათავეში? ერეკლე შიორის, გიორგი ავალიშვილის, გიორგი ერისთავის თეატრის მსახიობების შესახებ? იმ სცენისმოყვარე მსახიობთა შესახებ, ჩვენი პროფესიული თეატრების წყვეტილ ცხოვრებას რომ ავსებდნენ თავისი ნაყოფიერი მოღვაწეობით და ეროვნული თეატრის კერა არ გაუციებიათ? ბაბო ხერხეულიძე-ავალიშვილის, ეფროსინე კლდიაშვილის, კირილე ლორთქიფანიძის, ეფემია მესხის და თვით დიდი ნატო გაბუნას შესახებ? დავიწყებას უნდა მიეცეს მათი და კიდევ მრავალი მათა მსგავსის სახელები?

არ გვაქვს ამის უფლება. მით უფრო მას შემდეგ, რაც ასე გაძლიერდა საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის პერიოდული ორგანო, შურნალი „თეატრალური მოამბე“. შურნალის ხელმძღვანელობის სურვილით 1988 წლიდან მის ფურცლებზე თანამედროვე თეატრის ცხოვრებასთან ერთად ქართული თეატრის წარსულიც იქნება აქტიურად წარმოდგენილი სწორედ იმ ასპექტით, რომელიც, ჩვენი ფიქრით, ძალზე საჭიროებს ყურადღებას — მსახიობის ხელოვნების ასპექტით, მით უფრო, რომ დღეს, ყველგან, სწორედ მსახიობის ხელოვნება ითხოვს ყურადღებას.

წერილების ციკლში, ქრონოლოგიის დაცვთ, გაშუქებული იქნება ქართული სამსახიობო ხელოვნების განვითარების გზები ყველა იმ აუცილებელი კავშირების გათვალისწინებით, რომელთა გარეშე არ არსებობს არც ერთი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, პირველ ყოვლისა, დროსთან კავშირის გათვალისწინებით.

მაგრამ სინამდვილე მუდმივ იცვლება. იცვლება აზროვნებაც, არსებულისადმი აღაშინის დამოკიდებულება, მოვლენათა შეფასება. შეცვლილი სინამდვილე ხელოვანის წინაშე აყენებს ახალ პრობლემებს, ბადებს ახალ სურვილებს, ახალ გრძნობებს. ახლებურად აღიქმება ისეთი ძველი და მუდმივი გრძნობებიც კი, როგორიცაა სიყვარული, პატივისცემა, სიბრალული, სიძულვილი... შემოქმედისათვისაც

ხომ სწორედ ეს — ადამიანის შინასამყაროში მომხდარი ცვლილებებისა — სწორედ ესაა, მის საყურებლად მოსული ადამიანებისათვისაც, ვინაიდან ასეთი ხელოვნება ეხმარება მას გაერკვეს საკუთარ ცხოვრებაში.

დროსად ერთად სცენის ხელოვნებაც იცვლება. ეს პროცესი რთულია, ვინაიდან ძნელია მოვლენათა სიმრავლეში ჭეშმარიტად თანადროული გამოარჩიო, შენი დროისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანად აღიარო და ამასი სხვაც დაარწმუნო. მით უფრო, რომ ყოველ შემოქმედს, საკუთარი შეხედულება აქვს თანადროულობაზე.

მსახიობი ხელოვანია, თავისი დროის შვილი, მაშასადამე, ცხოვრებისეული მოვლენისადმი საკუთარი დამოკიდებულება აქვს, საკუთარი სათქმელითაა აღდგენილი და სცენურ სახესაც იმისთვის ქმნის, რომ ამ სათქმელით მაყურებელზე იქონიოს ზეგავლენა. ამისთვის აუცილებელია მიაგნოს დროის ნიშნებს და იმ მხატვრულ სახეობრივ საშუალებებს, რომელთაც აქვთ ძალა ამ ნიშნების იმგვარად გამოვლენისა, რომ საჭირო შემოქმედება მოახდინონ მაყურებელზე, რომელიც აგრეთვე ამ დროის შვილია — მსახიობი ხომ მხოლოდ მისი დროის მაყურებელს მიმართავს თავისი შემოქმედებით. მიმართავს კონკრეტული თეატრის სცენიდან.

ყოველი მსახიობი წვირია კოლექტივისა, რომელიც კონკრეტული ადამიანებისაგან შედგება. ამ თეატრში ის მოდის ან როგორც უკვე დამკვიდრებული პრინციპების განმამტკიცებელი, ან — პირიქით, მათ წინააღმდეგ მებრძოლი და ახლის დამამკვიდრებელი, როგორც არ უნდა იყოს, მისი შემოქმედება მუდამ თეატრის რეპერტუართან იქნება დაკავშირებული. მას კი ბევრი რამ განაპირობებს: დრო, ეპოქის წამყვანი ტენდენციები, კოლექტივის მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი თვალთახედვა, წამყვან მსახიობთა ინდივიდუალობა, დასის შემადგენლობა, მაყურებელი და ა. შ. ამ საერთო სურათში ყოველი ცალკეული მსახიობის შემოქმედებითი წვლილი საკუთარი ინდივიდუალური მოხაზულობითაა ჩაქსოვილი. ეს წვლილი ცალკეული, დიდი ან მცირე ზომის როლია, ანუ ნაწილი სპექტაკლისა. სპექტაკლი კი, თავის მხრივ, იმ თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ნაწილია, სადაც იგი ღაიღგა. და რადგან ორი ერთნაირი თეატრი არ არსებობს, მსახიობის შემოქმედებაც განპირობებულია არა მარტო როლით და სპექტაკლით, არამედ იმ კოლექტივის შემოქმედებით მრწამსით, რომელშიც იგი მოღვაწეობს. ამ მრწამსიდან გამომდინარე სთავაზობს ეს თეატრი თავის მაყურებელს თამაშის იმ პირობებს, თვითონ რომ მიანინა საუკეთესოდ.

თეატრის ისტორია სცენასა და მაყურებელს შორის დათქმულ მხატვრულ პირობათა უთვალავ სახეობას მოიცავს. ახალ დროს, ხელოვანთა ახალ თაობას, ცხოვრებისა თუ მისი ასახვის ახლებურ გაგებას მხატვრულ პირობათა ახალი სახეობები მოაქვს. ყველაფერი იცვლება. იცვლება მხატვრული სიმართლისა და პირობითობის გაგება, პირველ ყოვლისა, თვით ხელოვანთა მიერ. ამიტომ სცენურ სიმართლის და მხატვრული პირობითობის ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი სახეობა არ არსებობს. სხვადასხვა დროის ადამიანებს არსებული სინამდვილის სცენაზე მართალი ასახვა განხვავებულად წარმოუდგენიათ, იმდენად განსხვავებულად: რომ ცხოვრების სინამდვილესთან ოდესღაც შედმეტად მიახლოებულად მიჩნეული მხატვრული ნიმუში, დღეს საკმაოდ დამარწმუნებლადაც კი აღარ ეჩვენებათ. ეს უთუოდ უნდა იყოს გათვალისწინებული ყოველი მსახიობის შემოქმედების განხილვისა და შეფასების დროს.

დროთა განმავლობაში მსახიობის ოსტატობის რაობის გაგებაც იცვლებოდა, რაკაცირველია. ადრე, როდესაც სცენური ანსამბლის საკითხი არ იყო უპირველესი

როდესაც წამყვან როლებს თითო-ორიოლა რეპეტიციით თამაშობდნენ სუფრაორის მიერ ჩუმიად მინიჭებული სიტყვის მიღებაში არ იყო დახელოვნებული, დღეს მსახიობის და-ოსტატება პარტნიორთან კავშირის, ანსამბლისაგან დამოუკიდებლად აღარავის წარმოუდგენია, იმიტომ რომ თანამედროვე მაყურებლისათვის სპექტაკლი — ეს არის ცალკეულ მოქმედ პირთა მულამ თავისებური, მაგრამ უთუოდ განვითარებაში წარმოდგენილი ურთიერთკავშირები.

ყველა დანარჩენთან ერთად, რასაკვირველია, თეატრალური სახეობრიობის ფორმებიც იცვლება. იცვლება სპექტაკლის ორგანიზაციის სისტემა, სცენური სახის აგების ხერხები. არ იცვლება სახეობრიობის აუცილებლობა და ის, რომ ხელოვნების ყველა დარგს სახეობრიობის საკუთარი ფორმები აქვს. მაგრამ ნებისმიერი ფორმა გარკვეულ თეატრალურ გარემოში უნდა დაიბადოს.

მსახიობის მხატვრული ქმნილება სცენურ სივრცეში არსებობს. ეს სივრცე განსხვავებულია, რადგან ყოველი სათეატრო შენობა, ყოველი სცენა და მაყურებელთა დარბაზი თავისებურია. განსხვავებულია მანძილი სცენასა და დარბაზს შორის, მასხადამე, გადაცემისა და კონტაქტის დამყარების პირობებიც. მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს, მაყურებლის წინ იშლება სცენური გმირის ცხოვრება, რომლის საფუძველიც ლიტერატურული მხატვრული სახეა: ამის გამო, ბუნებრივია, მსახიობის ჩანაფიქრსაც და ამ ჩანაფიქრის ხორცშესხმის საშუალებებსაც ლიტერატურა განაპირობებს. რაც უფრო მაღალია მისი მხატვრული დონე, მით უფრო ვერ აცდება მსახიობი მწიგნობის აზრობრივსა და მხატვრულ კალაპოტს, სინამდვილისადმი ავტორისეულ მიდგომას. ნაწარმოების ლიტერატურულ-სახეობრივი საშუალებანი წარმართავენ მსახიობის მიერ სცენურ საშუალებათა ძიების გზას. მსახიობი უნდა ჩაწვდეს ლიტერატურული გმირის შინაგან ზრახვებს, ამოცნოს მისი აზრებისა და სურვილების თანმიმდევრობა, ობიექტური და სუბიექტური კავშირები გარემოსთან, მოვლენებთან, აღამიანებთან. ეს განაპირობებს ხასიათის წყობას, ეს განსაზღვრავს პიროვნების გამოვლინებას, რადგან შინაგან მამოძრავებელ ძალებს წარმოადგენს. ყოველ მოქმედ პირს ხასიათის გამოვლინების თავისებური ფორმები აქვს, ქცევათა ინდივიდუალური ლოგიკა. ყველა ერთად კი, ათანაირი შინაგანი კავშირებით, სიტყვიერი თუ უსიტყვო ქცევებით ქმნიან პიესის გმირთა ცხოვრების საერთო სურათს ანუ სპექტაკლის რთულსა და მრავალფეროვან ორგანიზმს.

როგორც არ უნდა იცვლებოდეს დროთა მანძილზე სპექტაკლის შექმნის პრინციპები, ყველა დროისა და ნებისმიერი შემოქმედებითი პრინციპების სპექტაკლურ თუოდ კოლექტიური შემოქმედების ნაყოფია. არა მარტო იმიტომ, რომ მას ერთად ქმნიან მსახიობები, დრამატურგი, მხატვარი, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი და რეჟისორი. სხვა ხელოვნების არც ერთი წარმომადგენელი რომ არ მოვიდეს თეატრში, მხოლოდ მსახიობებიც კოლექტიურად შექმნიან წარმოდგენას. სცენის ხელოვნება თავისი ბუნებითაა კოლექტიური. ეს მისი ფუძისეული თვისებაა. იგი მოითხოვს სწორედ ჩვენგან არ მოვწყვიტოთ მსახიობის ქმნილება პარტნიორთა სცენურ ქმნილებებს — სცენაზე ხომ ისინი აუცილებლად ერთად არიან. ამიტომ არამცთუ მზა მხატვრული სახე, მსახიობის ჩანაფიქრიც კი სრულიად დამოუკიდებლად ვერ მიიჭიდვებს გზას მომავალი სცენური სახისაკენ. თქმა არ უნდა, მსახიობის, როგორც მოქალაქისა და ხელოვანის თვალსაზრისის ცხოვრებაზე, პიესაში მომხდარ მოვლენებზე, მისი გმირის მიზანსწრაფვებსა და სურვილებზე ნაწარმო-

ების იდეის გამოვლენას უნდა ემსახურებოდეს, მაგრამ განა შესაძლებელია, რომ დრამატურგი, რეჟისორი და სექტაკლის მონაწილე მსახიობები სრულიად ერთნაირად აღიქვამდნენ ცხოვრების სინამდვილეს ან დრამატურგის ნაწარმოებს? ამიტომ რეჟისორის მუშაობა პიესაზე და მსახიობის მუშაობა როლზე, უფრო სწორად. მსახიობთა ჭგუფის ერთობლივი მუშაობა თავიანთ როლებზე კოლექტიური შემოქმედებისთვის აუცილებელ ურთიერთშეთანხმების პროცესში, უთუოდ განაცდის გარკვეულ სახეცვლილებას. ცხადია, არც შედეგია დამოკიდებული მხოლოდ მსახიობზე, როგორც ესაა მწერლის, მხატვრის ან კომპოზიტორის შემოქმედებაში. თეატრში, საერთოდ, ყველა ერთმანეთზე დამოკიდებული, მით უფრო მსახიობი, ის დამოკიდებულია დრამატურგზე (დაწერილი როლის გარეშე გენიოსი მსახიობიც ვერ შექმნის სცენურ სახეს), დამოკიდებულია რეჟისორზე (რომელმაც პიესა დასადგმელად უნდა აირჩიოს და მსახიობს მისთვის სასურველი როლი მიაკუთვნოს), დამოკიდებულია პარტნიორზე (რომელმაც, თუ მხარს არ აუბამს, შეუძლია დიდი ზიანი მიაყუნოს), მხატვარზე (რომელმაც შეიძლება შექმნას ისეთი სცენური გარემო, სამოსელი და განათება, რომელიც შეიძლება ხელისშემშლელი აღმოჩნდეს) და ა. შ. არ შეიძლება ამის დავიწყება და უგულვებელყოფა.

თუ ამ ასალ ციკლში მონაწილე ყველა ავტორი მოახერხებს მსახიობის ხელოვნების წარმოჩინებას ზემოაღნიშნული კავშირების გათვალისწინებით, შეიძლება იმედი ვაქონოთ, რომ ქართული სამსახიობო ხელოვნების შესწავლის ურთულესი და უმნიშვნელოვანესი პრობლემა ნაწილობრივ მაინც იქნება გადაწყვეტილი.

## ლამარა ღონღაძე

### გიორგი ჯაბადარი და მისი სტუდია

ქართულ თეატრში მსახიობის პროფესიული აღზრდისათვის ბრძოლა გიორგი ჯაბადარის სტუდიის დაარსებით დაიწყო. 1918—1920 წ.წ. ის ხანმოკლე, მაგრამ უაღრესად ნაყოფიერი პერიოდი, რომელმაც განახლებულ ქართულ თეატრს მენეჯერებად სტუდიადამოთვრებულ ახალგაზრდა მსახიობთა მთელი თაობა დაუტოვა.

დაწყებითი განათლება გ. ჯაბადარმა თბილისში მიიღო, 1902 წ. ძმასთან ერთად სასწავლებლად ბელგიაში გაემგზავრა.

საოქრებელია, რომ ბელგიაში ყოფნის პერიოდი გ. ჯაბადარისათვის უაღრესად ნაყოფიერი უნდა ყოფილიყო ხელოვნების საფუძვლების დაუფლებისა და შემოქმედებითად ათვისების საქმეში. ამის დასტურია მისი ის ვრცელი გამოკვლევა, რომელიც 1910 წ. გამოაქვეყნა ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება“.

გამოკვლევის ერთი ნაწილი ეძღვნებოდა „ლიქციას“, მეორე — „მიმიკას“.

„ლიქცია“ თბილისში ცალკე წიგნადაც გამოიცა 1918 წელს. ეს იყო პირველი სრულყოფილი სახელმძღვანელო ქართულ სასცენო მეტყველებაში, მაგრამ მისი

ავტორი არც ქართული სასცენო მეტყველების სპეციალისტებისა და არც თული თეატრის ისტორიის მკვლევართა მიერ არსად არ მოხსენიება.

ზუსტი ცნობები გიორგი ჯაბადარის ბიოგრაფიის შესახებ არ მოგვეპოვება. არსებული მასალების მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ 1902—10 წ.წ. გ. ჯაბადარი ძირითადად ბრიუსელსა და ბერლინში ცხოვრობდა.

10-იანი წლების დასაწყისს იგი პარიზშია. პარიზი მისთვის მაგიური ანდრე ანტუანი (1858—1948 წ.წ.) იყო, რომელსაც, ალბათ, მანამ დაუმოწავდა, სანამ იხილავდა და სიცოცხლის ბოლომდე აღარც უღალატია მისი თეატრალური ესთეტიკისათვის.

1918 წ. გ. ჯაბადარი პარიზიდან დროებით საქართველოში დაბრუნდა, რათა, როგორც თავად ამბობდა, „ის კაცთა ჟღერის ხანა“ თავის სამშობლო კახეთში გაეტარებინა და კვლავ პარიზს დაბრუნებულიყო. მაგრამ „...შემთხვევამ სულ სხვაგვარად წაიყვანა საქმე და 1918 წელს კაპიტალისტთა ჭკუფმა და დრამატულმა საზოგადოებამ მიმიწვია სამუშაოდ“ — (გ. ჯაბადარი). იგი სტუდიის დასაარსებლად და ზემომძღვანელად მიიწვიეს.

რარვ შემთხვევითიც არ უნდა ყოფილიყო კაპიტალისტთა ჭკუფის მონაწილეობა საქმეში, რომელსაც თეატრალური სტუდია უნდა დაეფინანსებინა, დრამატული საზოგადოებისათვის ეს სისხლხორცეული საქმე იყო და იმ მრავალწლიანი ბრძოლის კანონზომიერი შედეგი, მსახიობის აღზრდის პრობლემის გადაწყვეტისათვის რომ ეწეოდნენ აღდგენილი ქართული თეატრის ფუძემდებლები.

არც ის იყო შემთხვევითი, რომ სწორედ გიორგი ჯაბადარს მიმართეს. ქართული თეატრალური სამუშაო კარგად იცნობდა, თვალყურს ადევნებდა მის მოღვაწეობას. იგი ზომ ევროპაში აღზრდილი, განათლებული, დახვეწილი ინტელიგენტი, ქართული თეატრის დიდი პატიოტი, სასცენო მეტყველებაში წიგნად გამოცემული სახელმძღვანელოს ავტორი, ანტუანის მოწაფე და მის თეატრში ნამუშევარი რეჟისორი იყო.

სტუდიაში მისაღები პირველი გამოცდა 1918 წლის აპრილში ჩატარდა. შემდეგი და უკანასკნელი მიღება — 1919 წ. იანვარში.

საფიქრებელია, რომ სტუდიაში მიღება ამ ოფიციალურად გამოცხადებულ საჭარო გამოცდის გარეშე, ინდივიდუალურადაც ხდებოდა. ამას ადასტურებს დოკუმენტური მონაცემები, რომლის მიხედვითაც თვითონ და უშანგი ჩხეიძე სწორედ ასე ჩარიცხულან სტუდიაში.

გ. ჯაბადარმა გადაწყვიტა ის ზაფხული სტუდიელებთან ერთად თავის მშობლიურ სოფელ ხვარეჯოში გაეტარებინა, იქ ემეცადინათ.

მსახიობის ოსტატობას და სასცენო მეტყველებას თავად გ. ჯაბადარი ასწავლიდა. სასცენო მეტყველებაში იყენებდა თავის წიგნს „დოქტორია“.

სტუდიელებს ხვარეჯოში თან ახლდნენ პლასტიკისა და ცეკვის მასწავლებლები — ს. ვაკარეცი და ბაუერ-ზასკი, ფარეკაობის პედაგოგი ზ. ციციშვილი, დამდგმელი რეჟისორები — ვ. შალიკაშვილი და კ. შათირიშვილი.

ყოველდღიური მეცადინეობის პარალელურად სტუდიის პირველ სექტაკლებსაც ამზადებდნენ — „აქტიორული ოსტატობის დაუფლებას დამატებითი საათები ეთმობოდა. ხვარეჯოში ვმუშაობდით არა მარტო გედევანიშვილის პიესაზე „სინათლე“, არამედ ვამზადებდით ნაწყვეტებს სხვა პიესებიდანაც: ჭაკოსის დრამა „ვეთა ფოთლები“, ბრეის „სარწმუნოება“, სუმბათაშვილის „ღალატია“, როსტანის „თეთრი ვახშიმი“ და სხვა — იგონებს აკაკი ვასაძე.

შემოდგომაზე სტუდიაში თბილისში გააგრძელა მუშაობა და 1918 წ. ნოემბერში თავისი პირველი ნამუშევარი ბრიეს „სარწმუნოება“ წარმოადგინა. სპექტაკლს აღფრთოვანებით გამოეხმაურა პრესა. სტუდიაში არსებობა გამარჯვებით დაიწყო. — „ქართული დრამატული საზოგადოების სტუდიაში, გ. ჭაბადარის რეჟისორობით, სახელმწიფო თეატრში ნოემბრის 18 და 22, ზედიზედ დადგეს ბრიეს „სარწმუნოება“... საერთო შთაბეჭდილება არაჩვეულებრივი იყო. ასეთი შეხამებით შერჩეული ფერებით, ერთსულოვნებით დადგმული პიესა იშვიათად გვინახავს: ხმა, მუსიკა, ფერები, ცეკვა, მორთულობა, სახის მოხატულობა — გარმი და სხვ. დიდი ხელოვნებით იყო შესხმული... ახალგაზრდა სტენის მუშაკი იმდენად მომზადებული იყვნენ, რომ ძნელად თუ ერთს შეორებს ამგობინებლით... აღმსრულებელთა შორის თავი ისახელეს და საუკეთესო მომავლის იმედი აღგვიძრეს ვ. ანჯაფარიძის ასულმა (იათ), ჭიქამ (ქურუმთ ქურუმი), სარჩიმელიძემ (ოკიტი), გელოვანმა (სათნი), ციბაძემ (პაქ), ალექსიშვილმა (ნურამ), მუავიამ (ბითიუ) და სხვა... ანჯაფარიძის ასულმა პირდაპირ მოგვაჯადოვა თავისი დრამატულად დაკვირვებული აღსრულებით და განცლით... მშვენიერი იყო სალიანგო სცენები“.

ხოტბა, აღფრთოვანება და იმედი არ აკლდა არც სტუდიის დაბადებას და არც მის პირველ წარმოდგენებს, მაგრამ თითქმის სტუდიის დაარსებისთანავე შეიკრა პრობლემათა ის წრე, რომელიც თავდაპირველად დაბრკოლებად, შემდეგ მისი ხელმძღვანელის მიმართ ბრალდებად და ბოლოს გიორგი ჭაბადარის ჭერ სტუდიიდან, შემდეგ სამშობლოდან წასვლისა და სტუდიის დახურვის მიზეზად იქცა.

უნდა ითქვას ის, რომ სასწავლო-აღმზრდელილობითი მუშაობის გაგრძელება იმ სახით, რა სახითაც საქირო იყო, თბილისში დაბრუნებულმა სტუდიაში ვეღარ შესძლო.

უმთავრესი კი ის იყო, რომ სტუდია დაარსებისთანავე მოწყდა თავის ძირს, საძირკველს — მოწყდა თეატრს და დაუპირისპირდა მას, რომელიც ისედაც არ იყო ნაღვალ სტუდიის შესაქმნელად და საპატრონოდ — იმ ეტაპზე მას არც სტუდიის ორგანიზაციული საკითხების მოგვარება და მატერიალური უზრუნველყოფა შეეძლო და არც სასწავლო-აღმზრდელილობითი თუ შემოქმედებითი პრობლემები დაძლევაში დახმარება. ამ დროს დაშლის პირას მისული ქართული თეატრი თავად იყო საშველი.

რარიც სანაქებო სპექტაკლებიც არ უნდა დაედგა გიორგი ჭაბადარს და როგორც არ უნდა გამოეჩინათ თავი სტუდიელებს, სტუდიის არსებობის მიზანი მსახიობის აღზრდას ითვალისწინებდა და არა ზედიზედ გამართული წარმოდგენებით მაყურებლის დაინტერესება-მიზიდვას. სტუდიაში თავისი არსებობის ორი წლის მანძილზე ათამდე წარმოდგენა მოაშვა და აჩვენა მაყურებელს. საბოლოოდ კი პრემიერომანიის ეს რიტმი არაფრით განსხვავდებოდა ქართული თეატრის ადრეული არსებობის წესისაგან, რომლისგან თავის დაღწევის მიზნითაც შექმნეს სტუდია.

არსებობისათვის ბრძოლამ სიახლე, ქართული თეატრის აღორძინების პერსპექტივა და საერთოდ, მთელი შინაარსი გამოაცალა სტუდიას. სტუდიის არსებობა ხომ ჩვენი ქვეყნის ისტორიის არაჩვეულებრივად წინააღმდეგობრივ და მშფოთვარე პერიოდს (1918—20 წ.წ.) დაემთხვა.

გ. ჭაბადარის სტუდიას არსებობის საშუალება რომ ჰქონოდა, მისი მატერია-

1 წინამძღვარი, წერილი ამბები, „თეატრი და ცხოვრება“, 1918, № 16.



ლური დახმარება კომპერატულმა კავშირმა იკისრა. ამიტომაც ერთ ხანს „სტუდენტური“ იწოდებოდა — „კომპერატული კავშირის სტუდია“, თუმცა უკეთესობისაკენ სანუგეშო ძვრები არც ამას მოჰყოლია.

ქართული თეატრის შენობის აღდგენა (1914 წ. დიწყო) ქართველმა საზოგადოებრიობამ ვერ შეძლო, აქედან გამომდინარე, ქართული თეატრი და, რა თქმა უნდა სტუდიაც თავშესაფრის გარეშე დარჩა.

სტუდიისათვის შენობის გამოყოფის პრობლემა ვერ მოაწესრიგა ვერც სტუდიის ხელმძღვანელის ვიზიტმა მაშინდელი მთავრობის მეთაურთან და ვერც პრესის აქტიურმა მოწოდებებმა.

ამდენ მოუწესრიგებელ პრობლემას თან დაერთო ისიც, რომ საბოლოოდ გ. ჭაბადარი თითქმის მარტო დარჩა. საგარეგოდან დაბრუნების შემდეგ 1918 წ. შემოდგომაზე ვალერიან შალიკაშვილი ჩამოცილდა სტუდიას. რა მიზეზით? შესაძლოა ძირითადი მიზეზი განსხვავებული შემოქმედებითი პოზიციები, მსახიობის აღზრდის პრობლემისადმი განსხვავებული მიდგომა, ანდა ვ. შალიკაშვილსა და გ. ჭაბადარს შორის მომხდარი კონფლიქტი იყო, მაგრამ ამის დამადასტურებელი საბუთი აღ. იმედაშვილის მოგონების გარდა არ არსებობს. ის კი ცნობილია, რომ ვ. შალიკაშვილი ერთი პირველთაგანი ამოუღწა მხარში გ. ჭაბადარს და მასთან ერთად სტუდიის გაძლეაც იტვირთა. შემონახულია აგრეთვე გიორგი ჭაბადარისადმი დიდი პატივისცემითა და ერთგულებით გამსჭვალული ვ. შალიკაშვილის სიტყვა, წარმოთქმული სტუდიის გახსნის დღეს. საფიქრბეღია, რომ თუ არა სერიოზული მიზეზი, ძნელი წარმოსადგენია ამ სიტყვის ავტორს, ქართული თეატრის ამ თავდადებულ მოღვაწესა და უაღრესად დიდ პატრიოტს, წვრილმანი კინკლაობის გამო მიეტოვებინა ეს საშვილიშვილო საქმე, რომლის მნიშვნელოვნება მას ძალიან კარგად ჰქონდა შეგნებული.

რა იყო ეს სერიოზული მიზეზი?..

აკაკი ვახაძე იგონებს, რომ „ვალერიან შალიკაშვილს ჭიქეტი მოერია და უსახსრობის გამო სოფელს მიაშურა“.

ასე იყო თუ ისე, ვ. შალიკაშვილის სახით სტუდიამ საიმედო ბურჯი, გიორგი ჭაბადარმა კი ერთგული თანამოაზრე დაკარგა. ეს მით უფრო სავალალო იყო, რომ ქართული თეატრის ბევრ ცნობილ მოღვაწეს არ იყო ძალა ვ. შალიკაშვილის, კ. შათირიშვილის, აკ. ფაღავას, ი. იმედაშვილის, ი. კასრაძის და სხვათა მსგავსად მხარში ამოდგომოდნენ სტუდიის ხელმძღვანელს და ნაწილობრივ მაინც აერიდებინათ იმ დაბრკოლებებისათვის, რომელიც ძირითადი მიზნის განხორციელებაში უშლიდა ხელს.

1920 წლის დანაწყისში სტუდია გიორგი ჭაბადარმაც დატოვა. იმავე წელს გაზეთ „საქართველოში“ გამოაქვეყნა ვრცელი წერილი სათაურით „ქართული თეატრი“, სადაც სტუდიიდან თავისი წასვლის მიზეზებს ანალიზებდა, თუმც, წერილში არაფერი იყო ნათქვამი იმ ძირითად მიზეზზე, რომელსაც გ. ჭაბადარმა ან შეგნებულად აუარა გვერდი, ანდა ბოლომდე არც ჰქონდა გაცნობიერებული — ვფიქრობ, რომ გ. ჭაბადარმა მაინც ვერ შესძლო სტუდიის ორგანიზაციულ-შემოქმედებითი-მთლიანობის შენარჩუნება და ერთხელ დაკარგული ფუნქციის აღდგენა. ამასთან, ვეღარც ტაშსა და სოტბას ერთხელ ზიარებული სტუდიელების დაოკება შესძლო, რომლებმაც ყოველდღიურ სწავლა-მეცადინეობასა და ერთი და იგივე სავარჯიშოების დაუსრულებელ გამეორებას შეუტრებულთან კონტაქტი, პრემიერების საზეიმო ატმოსფერო და ახალ-ახალი როლები ამჯობინეს.

სტუდიის და საერთოდ თეატრს გარეთ ღარჩენილმა გ. ჯაბადარმა მალევე დატოვა და საზღვარგარეთ გაემგზავრა. 1938 წელს კი იქვე გარდაიცვალა.

1920 წლის ზაფხულამდე სტუდია ჭერ კიდეც არსებობდა, ზაფხულში კი საბოლოოდ შეწყვიტა არსებობა.

მართალია, ვერც აღდგენილი ქართული თეატრის ფუძემდებლებმა და ვერც მათმა მომდევნო თაობებმა მსახიობის აღზრდის პრობლემის საბოლოოდ მოგვარება 1921 წლამდე ქართულ თეატრში ვერ შესძლეს, მაგრამ ხანგრძლივმა ძიებებმა ამ მიმართებით და შრავალწლიანმა გამოცდილებამ, ისინი მანც მიიყვანა პრობლემის გადაწყვეტის ერთ-ერთ ყველაზე სრულყოფილ და ნაყოფიერ საშუალებამდე — სტუდიური აღზრდის ფორმამდე. აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ განუსაზღვრელია გ. ჯაბადარის სტუდიის მნიშვნელობა.

უპირველეს ყოვლისა მნიშვნელოვანია ის, რომ გიორგი ჯაბადარის სტუდიამ ერთგვარი ფუძემდებლური როლი ითამაშა და დიდად განსაზღვრა საქართველოში მსახიობის აღზრდის პრობლემის გადაწყვეტის, თეატრალური განათლების უმდგომი გზა.

გიორგი ჯაბადარის სტუდიის მნიშვნელოვნებას განსაზღვრავდა ისიც, რომ მსახიობის აღზრდის პრობლემის პრაქტიკულ გადაწყვეტას აღდგენილი ქართული თეატრის არსებობის მთელ მანძილზე (1879—1921 წ.წ.) პირველად ხელმძღვანელობდა არა რომელიმე წამყვანი მსახიობი, არამედ რეჟისორი. ამით ჯაბადარმა ერთგვარად ხელახლა აღორძინა და განამტკიცა ის ტრადიცია, რომელიც ჭერ კიდეც გიორგი ერისთავმა დაამკვიდრა ქართულ თეატრში, როცა თავისი თეატრისათვის მსახიობების აღზრდას თავადვე მოჰკიდა ხელი, როგორც რეჟისორმა და აღმზრდელმა.

ამასთან, სწორედ გ. ჯაბადარის რეჟისორულმა თვალმა, ადლომ და მსახიობის დანახვის პროფესიულმა უნარმა განსაზღვრა სტუდიაში ჩარიცხულთა თითქმის შეუმცდარი არჩევანი — ვ. ანჭაფაძე, ა. ვახაძე, უ. ჩხეიძე, შ. ღამბაშიძე, მ. გელაგანი, გ. სარჩიშვილი, ვ. ჭიქია და სხვ., რომელთა უმრავლესობის განსაკუთრებული როლმა და ადგილმა ქართულ საბჭოთა თეატრში, განსაზღვრა სტუდიის კიდეც ერთი ყველაზე არსებითი და ფასდაუდებელი მნიშვნელობა და დამსახურება ქართული თეატრის შემდგომი განვითარებისა და აღორძინების გზაზე.

სტუდიამ მოგვიანებით, მაგრამ მანც გააკეთა თავისი საქმე — კ. მარჯანიშვილმა და აღ. ახმეტელმა სწორედ სტუდიადამთავრებულ ახალგაზრდა მსახიობთა მთელ თაობაზე დაყრდნობით შესძლეს ქართული თეატრის აღორძინება

ამას გარდა, როცა მოგვიანებით, 1922 წ. აკაკი ფაღავამ ქართულ თეატრთან კვლავ დააარსა სტუდია, მისი სიცოცხლისუნარიანობა და თეატრალურ ინსტიტუტად გადაკეთების პერსპექტივა, რა თქმა უნდა, დიდად განსაზღვრა სრულიად განსხვავებულმა საზოგადოებრივ-ეკონომიურმა პირობებმა და სოციალურმა გარემომ, მაგრამ თუ ვადაწყვეტი არა, არანაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა, თვით ქართულ თეატრში მომხდარ ცვლილებებს — კ. მარჯანიშვილისა და აღ. ახმეტელის თეატრალურ რეფორმებს და იმ დიდ გამოცდილებას, რომელიც გ. ჯაბადარის სტუდიის არსებობის მაგალითზე შეიძინეს ქართული თეატრის მოდერნიზაცია და პირადად სტუდიის ხელმძღვანელმა აკაკი ფაღავამ.

## რეპისორის შემოქმედებითი საღამო

ამ საღამომ თავი მოუყარა ჩვენი რესპუბლიკის საუკეთესო შემოქმედებით ძალებს. ისინი მოვიდნენ რუსთავის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში, რათა გამოეხატათ თავიანთი სიყვარული სსრკ სახალხო არტისტის, სსრკ სახელმწიფო, შოთა რუსთაველისა და კოტე მარჯანიშვილის სახ. პრემიების ლაურეატის, თეატრისა და კინოს გამოჩენილი რეჟისორის გიგა ლორთქიფანიძისადმი. მოვიდნენ მისი თანამებრძოლები, ისინი, ვისთანაც ერთად იღვწის იგი ამდენი ხანია. მოვიდნენ მოწაფეები, ისინი, ვინც შემოქმედებითი ცხოვრების გზაზე დააყენა, მოვიდნენ მაცურებლები, ისინი, ვისთვისაც ძვირფასია გ. ლორთქიფანიძის მიერ გავლილი გზა, ვისთვისაც ჭერაც ცოცხლობს მესხიერებაში „მე, ბენიშ, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მწეს“, „კახაბერის ხმალი“. განსაკუთრებით ხარობდნენ იმ ქალაქის მშრომლები, რომელთა თვალწინ დაიბადა „სირანო დე ბერჟერაკი“, „ასი წლის შემდეგ“. სპექტაკლების ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს. ამ სპექტაკლებს იმ საღამოს ხშირად იგონებდნენ: საღამოს წამყვანი გოგი ქავთარაძე, რესპუბლიკის კულტურის მინისტრი ვალერიან ასათიანი, კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის თავმჯდომარე აკაკი დვალიშვილი, თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი, პროფესორი ეთერ გუგუშვილი, რესპუბლიკის კულტურის მუშაკთა პროფკავშირების თავმჯდომარის მოადგილე სემიდა ჯმუხაძე, თეატრალური მუზეუმის დირექტორი ალექსანდრე შალუტაშვილი, ლექსით მიმართა იუბილარს ლევან მილორაგამ. გამოჩენილი ქართველი პოეტი, საქართველოს მწერალთა კავშირის მდივანი ჯანსუღ ჩარკვიანი, სსრკ სახალხო არტისტი ზურაბ ანჭაფარიძე, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ტარიელ საყვარელიძე, სახალხო დეპუტატთა რუსთავის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარე თემურ დალაქიშვილი ლაპარაკობენ გ. ლორთქიფანიძეზე, როგორც მრავალ საქმეთა წამომწყებზე, ხელოვანზე, მეგობარზე, საზოგადო მოღვაწეზე.

და რაც მთავარია, მსახიობთა იმპროვიზაციულად გათამაშებული სცენები შოთა რუსთაველის, კოტე მარჯანიშვილის, ვასო აბაშიძის მუსიკალური, რუსთავის სახელმწიფო, თუ სხვა თეატრების სპექტაკლებიდან.



## „ანტიკურობა ძველ ქართულ მწერლობაში“

მკითხველმა მიიღო ვალერი ასათიანის ფრიალ საინტერესო მონოგრაფია „ანტიკურობა ძველ ქართულ მწერლობაში“ (თსუ გამომცემლობა, რედაქტორი პროფ. ა. ურუშაძე).

წიგნში განხილულია ანტიკური კულტურული მემკვიდრეობისა და ძველი ქართული მწერლობის ურთიერთობის ზოგიერთი საკითხი. წარმოდგენილია ის, თუ როგორ იცნობდა ძველი ქართული მწერლობა ჰომეროსსა და ანტიკურ მითოლოგიას. ავტორი შეეცადა აღორძინების ხანის ბოლო პერიოდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მოღვაწის დავით ბაგრატიონის (1767—1819 წ.წ.) „მითოლოგიის“ ახლებური ისტორიულ-ფილოლოგიური და ტექსტოლოგიური ანალიზის საფუძველზე რამდენიმე საინტერესო დასკვნა შემოეთავაზებინა მკითხველისათვის.

დასახელებული პრობლემატიკა ჩვენი მეცნიერებისათვის ახალი არ არის. მისი ცალკეული ასპექტები დაშუშავებულია კ. კაკელიძის, ს. ყაუხჩიშვილის, თ. ყაუხჩიშვილის, ა. ურუშაძის, ივ. ლოლაშვილის, მ. ჩიქვანის, ქს. ხიხარულიძის, ტრ. რუსაძისა და სხვათა ნაშრომებში.

ვ. ასათიანის დასახელებული ნაშრომი, რომელიც ავტორის მრავალწლიანი კვლევა-ძიების შედეგად მოპოვებული მასალის მონოგრაფიულად გაშუქების პირველ ცდას წარმოადგენს, გამოირჩევა პრობლემათა წარმოჩენისა და ანალიზის მაღალმეცნიერული დონით.

ნაშრომის დაახლოებით ორი მესამედი ეთმობა ვრცელ გამოკვლევას, რომელიც შემდეგ თავებად არის გამოყოფილი:

- I. ბერძნულ-ქართული ხალხური ტრადიციის კვლევის საკითხისათვის;
- II. ჰომეროსი ძველ ქართულ მწერლობაში;
- III. ანტიკურობის ზოგიერთი გამოძახილი ძველ ქართულ მწერლობაში .
- IV. ანტიკური მითოლოგიის კვალი ძველ ქართულ მწერლობაში.

აღნიშნულ თავებს წინ უძღვის ვრცელი შესავალი, რომელშიც განსაზღვრულია ანტიკური სამყაროს მნიშვნელობა მსოფლიო ცივილიზაციის ისტორიაში, განხილულია ანტიკური და ქართული კულტურების ურთიერთობათა თანამედროვე კვლევის რამდენადმე სრული სურათი, შეფასებულია უკვე გარკვეული ტრადიციის მქონე და აღიარებული ქართული კლასიკური ფილოლოგიის სკოლის მოღვაწეობა. ვ. ასათიანი ითვალისწინებს აგრეთვე საქართველოს ტერიტორიაზე მნიშვნელოვანი არქეოლოგიური გათხრების მონაცემებსა და ქართული ფოლკლორისტიკისა და ეთნოგრაფიის ცნობილ წარმომადგენელთა მრავალრიცხოვან სამეცნიერო პროდუქციასაც. ყურადღებას იპყრობს ავტორის ფართო ერუდიცია, მეცნიერული აკრიბიულობა და მისაბაძი კეთილსინდისიერება, დამოწმებულ წყაროთა და პუბლიკაციათა გამოყენებისა და ანალიზის დროს.

ვ. ასათიანი შესავლიდანვე გვამზადებს პირველი და მეორე თავების თემატიკისათვის, რომელშიც შესაბამისად განხილულია ბერძნულ და ქართულ ხალხურ ტრადიციებში არსებული ტიპოლოგიური პარალელები, მითოლოგიური და პოეტური სახეებისა და სიუჟეტების ბევრი ანალოგია. „ეს ეხება როგორც ხალხუ-

რი სიტყვიერების ზეპირად გადმოცემის ფორმებსა და ხერხებს, ასევე თვის მსაცემი მასალის შინაარსსაც“ (გვ. 29).

შემდეგი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელსაც ვ. ასათიანი მიმოიხილავს, არის ჰომეროსის პიროვნებისა და შემოქმედების გათავისება, მის ნაწარმოებთა არეკვლა ძველ ქართულ მწერლობაში. ჩვენთვის ძალზე საყურადღებო გახლავთ იმ ფაქტის კონსტატირება, რომ ავტორმა დამაჭერებლად დაგვიხატა ფართო თვალსაწიერი (რომლის აქამდე მხოლოდ კონტურები ისახებოდა), თუ როგორ იცნობს ჰომეროსსა და მის თხზულებებს არა მარტო ძველი ქართული მთარგმნელობითი ლიტერატურა, არამედ ისიც, თუ რამდენად ახლობელია ორიგინალური ქართული მწერლობისათვის (ვიდრე მე-18 საუკუნემდე) მთელი ანტიკური კულტურული სამყარო, პირველ რიგში ჰომეროსი და მისი უკვდავი პოემების გმირები.

მეორე თავში დამუშავებულია მეცნიერული კვლევის სამი საკმაოდ აქტუალური საკითხი: ჰომეროსი ძველ ქართულ საისტორიო წყაროებში; ჰომეროსის პოემების თარგმნის ცდები; დაქტილური ჰექსამეტრის გადმოცემის საკითხისათვის.

მესამე, შედარებით მოკლე თავში მიმოიხილულია ანტიკური ლიტერატურის ზოგადი განმარტება ძველ ქართულ მწერლობაში. აქ ჩვენ ვეცნობით საყურადღებო ცნობებს იმის თაობაზე, თუ რა დიდ ინტერესს ამჟღავნებდა საუკუნეების მანძილზე ძველი ქართული მწერლობა, მთელი ჩვენი მკითხველი საზოგადოება ანტიკურობის კულტურული მონაპოვრისადმი, და რომ ეს ინტერესი არაფერ არ ცხრებოდა გვიან საუკუნეებში, არამედ პირიქით, იზრდებოდა კიდევ ჩვენამდე მოღწეულ ძველ ქართულ თხზულებებში ჩანს, რომ ჰომეროსის გარდა ქართული საზოგადოებრიობის ყურადღებას იპყრობდა როგორც ბერძნული, ასევე რომაული კულტურული სამყარო. იგრძნობა, რომ ავტორი ამ თავის შექმნისას კმაყოფილდება მის მიერ მოპოვებული ძალზე დიდი მასალის მხოლოდ ერთი ნაწილის გაშუქებით. ჩვენი ღრმა რწმენით, სწორედ ეს არის ის ნაწილი, რომელიც სხვებთან ერთად მოითხოვს მომავალში ცალკე მონოგრაფიულად გაშლას, და რომელშიც მთელი სისრულით გამოჩნდება ქართული საზოგადოებრიობის ინტერესი მარად ცოცხალი ანტიკური კულტურისადმი.

მეტად საყურადღებოდ მიგვაჩნია ის ფაქტი, რომ ქართული ინტელიგენცია საუკუნეების მანძილზე საკმაოდ კარგად იცნობდა ანტიკური ლიტერატურისა და თეატრის ბევრ წარმომადგენელს. ჩვენს მწერლობაში უხვად არის დაფიქსირებული მინიმუმები ესქილეს, სოფოკლესა და ევრიპიდეს ტრაგედიებზე, არისტოფანეს, მენანდრეს, სენეკასა და სხვათა შემოქმედებებზე.

გარდამავალი ხანის ქართულ მწერლობაში კიდევ უფრო გაიზარდა მისწრაფებები ანტიკური ღრმატურგისადმი, ანტიკური პიესების შუასაუკუნეების რეცეფციებისადმი, რომლებსაც რუსული და ევროპული ენებიდან თარგმნიდნენ ჩვენში. მაგალითად, მე-18 საუკუნიდან შემოგვრჩა რამდენიმე ხელნაწერი, რომლებშიც ტრაგედია „იფილენიას“ ორი ვარიანტია დაცული. ვ. ასათიანის მიერ ჩატარებული კვლევის შედეგად ირკვევა, რომ ეს ტრაგედია დ. ჩოლოყაშვილმა თარგმნა რუსულიდან რახინის ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით; მაგრამ მთარგმნელმა, როგორც ჩანს, სავსებით განსხვავებული იდეურ-კომპოზიციური ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა, ამასთანავე გაითვალისწინა ძველ ქართულ ლიტერატურულ წყაროებში დამოწმებული იფიგენიას მითის ცალკეული მოტივები.

ფიქრობთ, რომ თანამედროვე ქართულ თეატრში, რომელმაც ასეთი დიდი საერთაშორისო აღიარება დამსახურებულად მოიპოვა, სათანადოდ არ არის გამო-

ყენებული ის საშუალებები, რაც შემოგვთავაზეს ქართული კლასიკური ფილოლოგიის წარმომადგენლებმა, რომელთა ტრადიციასაც აგრძელებს ვ. ასათიანი. ქართულ ენაზე თარგმნილია და მეცნიერულად დამუშავებული ანტიკური დრამატურგიის თითქმის ყველა დიდ წარმომადგენელთა შემოქმედების ნაწილი მაინც. ეს უდავოდ ყურადსაღებია. ჩვენი აზრით, ქართულმა თეატრმა თავისი რეპერტუარის შერჩევის დროს, მსოფლიოს სხვა წამყვანი თეატრების მსგავსად, უფრო ხშირად უნდა მიმართონ ანტიკურ დრამატურგიას, რომელიც დღემდე განსაზღვრავს პროგრესული ერების ესთეტიკურ, სულიერ და კულტურულ ცხოვრებას. მით უმეტეს, რომ არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ ჩვენს თეატრებში წარჩატებით იღვწებოდა როგორც ანტიკური პიესები, ასევე მათი ევროპული ვარიანტები.

მეთოხე თავი ეხება ანტიკური მითოლოგიის ასახვასა და გათავისებებას ძველ ქართულ ლიტერატურაში. მოყვანილი მაგალითები, დამოწმებული წყაროები, მათი ფილოლოგიურ-ტიპოლოგიური ანალიზი, გვიქმნიან საკმაოდ ობიექტურ სურათს იმისა, რომ ანტიკური მითოლოგია ღრმად შემოიჭრა ქართულ სამყაროში, ხოლო ქართული ლიტერატურა, ბევრი კულტურული ერის მწერლობის მსგავსად, დიდად გამდიდრდა ბერძნულ-რომაული მითოლოგიური სახეებით.

მესხეთე თავში ვ. ასათიანი, როგორც ლიტერატურათმცოდნე, გვაცნობს დავით ბატონიშვილის (ბაგრატიონის) ენციკლოპედიური ნაშრომის „მითოლოგიის“ შექმნის ისტორიასა და მისი წინამორბედი წყაროების გარკვევის რთულ საკითხს. ავტორი დამაჯერებლად აანალიზებს და უჭერებს ერთმანეთს ხელნაწერთა მონაცემებს. იგი მიიღებს იმ დასკვნამდე, რომ დავით ბატონიშვილის „მითოლოგია“ არ არის რუსულიდან პირდაპირ თარგმნილი თხზულება, ის უფრო ორიგინალური ხასიათის ნაწარმოებია, რომელსაც ავტორისათვის ხელმისაწვდომი ძველქართული წყაროებიც უწვდა ასაზრდოებს. ვ. ასათიანმა შესძლო თავის ნაშრომებში დავით ბატონიშვილის თვით რუსული, პირდაპირი წყაროებიც საბოლოოდ დაედგინა.

საინტერესოა, რომ დ. ბაგრატიონის აღნიშნული თხზულება იქმნებოდა თითქმის იმავე ეპოქაში, როდესაც რუსული თუ ევროპული ამ ტიპის ენციკლოპედიური და საცნობარო ნაშრომები. ამით ქართველი საზოგადოებრიობაც ორი-სამი ათეული წლით თუ ჩამორჩებოდა გარე სამყაროს და თითქმის იმავე ეპოქაში ეწიარებოდა იგივე კულტურულ ნაკადს, რომელიც ამავე პერიოდის რუსეთსა და ევროპაში, ჰუმანისტური იდეალების განმსაზღვრელად გვევლინებოდა.

აღნიშნულ თავში მსჯელობა ვითარდება იმ მიმართულებითაც, რომ დავით ბატონიშვილის „მითოლოგია“ ძალზე პოპულარული იყო მის ეპოქაში. მაგრამ შემდეგ, მე19 ს. ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში ქართველი საზოგადოებრიობის ინტერესი ანტიკური სამყაროსადმი კიდევ უფრო გაიზარდა, დაიწერა ამ ტიპის არა ერთი და ორი სხვა ნაშრომი. განსაკუთრებით გვინდა გამოვყოთ მისთვის თანარაზვიდის აღმზრდელის, ივანე გვარამაძის („ვიწმე მესხის“) მივიწებული თხზულება „ბერძენ-რომაელების წარმართ ღმერთების და საგეოგრაფო ადგილთა განმარტება“, რომელსაც ვ. ასათიანი თავისი ნაშრომის ბოლოს პირველად აქვეყნებს და ამდენად, მას ჩვენი მეცნიერებისათვის ხელმისაწვდომს ხდის.

ვ. ასათიანის გამოკვლევის დასკვნით ნაწილში მოკლედლა შეჯამებული ძველ საქართველოში ანტიკური მემკვიდრეობით დაინტერესების ისტორია, აგრეთვე დავით ბატონიშვილის „მითოლოგიის“ მნიშვნელობა ქართული კულტურის განვითარების საქმეში. საგანგებოდ გამოყოფილია „მითოლოგიის“ მრავალრიცხოვანი

ხელნაწერთაგან ლენინგრადში დაცული E-28 მანუსკრიპტის სრულფასოვნებას დასაბუთებდა. სწორედ ამ ხელნაწერის მიხედვით, წიგნის ბოლოს (გვ. 171—255) პარაფრაზულად ქვეყნდება დავით ბატონიშვილის უდავოდ დიდი მნიშვნელობის მქონე თხზულება „ცნობა ისტორიული და დეოლოგიური“ („ზღაპარისტევაობა“), რომელსაც სამეცნიერო ლიტერატურაში, ჩვეულებრივ, „მითოლოგია“ ეწოდება.

ვ. ასათიანის საყურადღებო გამოკვლევას ბოლოში დართული აქვს ვრცელი რუსული და ინგლისური რეზიუმეები, ხოლო დავით ბატონიშვილის „მითოლოგიის“ კრიტიკულად გამოცემულ ტექსტს თან ახლავს თხზულებაში დამოწმებული ბერძნულ-ქართული საკუთარ სახელთა ინდექსი.

მიუხედავად ამისა, აქ მაინც გვიჩნდება ერთგვარი უკმაბრისობის გრძობა. ჭირ ერთი, ავტორს შეეძლო მკითხველისათვის გაცილებით უფრო მდიდარ (მათ შორის, უცხოენოვანი), ანტიკური ლიტერატურისა და მითოლოგიის ევროპულ რეცეფციებზე არსებული ბიბლიოგრაფიის შემოთავაზება. მით უმეტეს, რომ ნაშრომში მათი გამოყენება დადასტურებულია. მეორეც: ვისურვებდით, რომ ვ. ასათიანს უფრო კონკრეტულად მიეთითებინა ზოგიერთ, განსაკუთრებით მნიშვნელოვან გამოკვლევას. მაგალითად, კ. კეკელიძის ორი ძალზე საყურადღებო ფილოლოგიური ე. წ. „ეტიუდი“ — „ანტიკის გადანაშთები ძველ-ქართულ ლიტერატურაში“ და უფრო მეტად, — „ცნობები სიბილასა და მიწი წიგნების შესახებ ძველს საქართველოში“, თითქოს რამდენადმე მიჩქმალულია, მათი მხოლოდ ზოგადად მოცემული „ეტიუდების“ შესაბამისი ტომების აღნიშვნით.

ვ. ასათიანის სამეცნიერო მონოგრაფია „ანტიკურობა ძველ ქართულ მწერლობაში“ უთუოდ მნიშვნელოვანი შენაძინა ჩვენი საზოგადოებრიობისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ ის სპეციალურ ფილოლოგიურ საკითხებს ეხება, მასში ბევრია საყურადღებო განზოგადება, რაც საშუალებას იძლევა დიდად დაინტერესდეს ამ პრობლემატიკით ფართო მკითხველი საზოგადოება. ნაშრომი დაწერილია კარგი ქართულით, იკითხება თავისუფლად. აღნიშნულ მონოგრაფიას ბოლოში ერთვის პირთა სამეცნიერო, რაც აადვილებს წიგნის გამოყენებას. ნაშრომის უდავოდ დიდ დამსახურებად მიგვაჩნია ისიც, რომ მასში უხვად არის მოყვანილი ბერძნული ციტატები, რაც გამომცემლობის დიდ მონდობებაზე მიგვანიშნებს; მაგრამ სამწუხაროა, რომ ბერძნულ ტექსტებში დაშვებულია მრავალი კორექტორული შეცდომა. არა მარტო ერთ წინადადებაში, არამედ ცალკეულ სიტყვებშიც კი — ხშირად სხვადასხვა ზომის; ლიტერებია გამოყენებული. იგივე ეხება ასპირაციის ნიშანთა სტამბურად არასწორად აწყობას. აღნაბთ, სამწუხაროდ, დაგვიდგა ის დრო, როდესაც როგორც თბილისში, ასევე მთელს რესპუბლიკაში, ბერძნული ტექსტის უშეცდომოდ დასტამბვა თითქმის შეუძლებელი გახდა, ამდენად, სერიოზულად უნდა დაისვას საკითხი, შესაბამისი კადრების მომზადებისა და ტექნიკური საშუალებების გაუმჯობესების შესახებ.

დასასრულ, ვისურვებდით, რომ ვალერი ასათიანის მიერ მონოგრაფიულად გამოქვეყნებული დიდი მნიშვნელობის მეცნიერული საკითხი — ანტიკურობის ასახვა და მისი ადაპტაცია-რეცეფცია ძველ ქართულ მწერლობაში, კიდევ უფრო გაიშალოს და ავტორმა შესძლოს, მთელი მის მიერ მოპოვებული დიდძალი მასალა ახალი პუბლიკაციების სახით უახლოეს წლებში წარმოუდგინოს სპეციალისტებსა და დაინტერესებულ მკითხველებს.

ნონა გუნია

## პირველი ქართველი

### ბალერინა

65 წლის წინათ, 1922 წელს თბილისის ოპერის თეატრის საბალეტო დასში ჩარიცხულ მარიამ პერინის კლასიკური ცეკვის სტუდიის პირველი გამოწვევის კურსდამთავრებულთა შორის მხოლოდ ერთი ქართველი ბალერინა იყო — თამარ მიხეილის ასულა ჭაბუკიანი.

თ. ჭაბუკიანის არტისტული კარიერა იმ პერიოდში დაიწყო, როდესაც ოპერის თეატრში შემოქმედებითი ტენდენციების გადასინჯვისა და მუშაობის სტილის გადასახლისთვის საინტერესო პროცესი მიმდინარეობდა. ჭერ კიდევ პრაქტიკაში იყო სეზონების დაგეგმვის ანტრეპრენიორული სისტემა. ბალეტის სეზონების რეპერტუარს და მხატვრულ დონეს განსაზღვრავდნენ დროებით ბალეტმეისტრულ სამუშაოზე ჩამოსული ლენინგრადისა და მოსკოვის საიმპერატორო თეატრების ტრადიციებზე აღზრდილი მოცეკვავეები, რომლებმაც ჩვენს სცენაზე რუსული კლასიკური ბალეტის საშემსრულებლო სტილის მძლავრი ნაკადი შემოიტანეს. კლასიკური ბალეტებიდან იღვმებოდა ჩაიკოვსკის „გედის ტბა“, მინკუსის „დონ-კიხოტი“, ადანის „ფიწელი“, ანაე დროს იღვმებოდა სიმფონიურ მუსიკაზე შექმნილი ერთაქტიანი ბალეტები მთიან წლებში საზღვარგარეთ გახმაურებული მ. დიაგილევის რუსული სეზონების მხატვრული მიმართულების ზეგავლენით (ა. გლაზუნოვის „დიონისეს დღესასწაული“, ნ. რიმსკი-კორსაკოვის „მეშვერეზადა“ და „ესპანური კაპრიჩო“, მოშკოვსკის „გრენადის ყვავილები“ და სხვ.)

ყოველწლიურად იცვლებოდა სოლისტების კონტინგენტი სხვადასხვა კვალიფიკაციის და რანგის მოცეკვავეებით. ამ მდგომარეობაში მყოფი დასი ვერ შეძლებდა ერთიანი შემოქმედებითი იერსახის ჩამოყალიბებას, საშემსრულებლო ხელოვნების ერთიანი სტილისტური ნიშნების გამოყვეთას. ამ ამოცანების გადაწყვეტა შეძლო მ. პერინის საბალეტო სტუდიამ, მისი მოცეკვავენი გამოირჩეოდნენ იტალიური საცეკვაო სკოლისათვის დამახასიათებელი ვირტუოზული ტექნიკითა და კარგად დაყენებული სხეულის კოორდინაციით. მოცეკვავეთა უმეტესობა დაუფლებული იყო დრამატული გამომსახველობის ხერხებს, ჰქონდათ სცენური ქმედების იმპროვიზაციის უნარი, ლამაზი პოზირების შეგრძნება. ყველა ეს ნიშან-თვისება თანხედებოდა თამარ ჭაბუკიანის ცეკვის ბუნებას და რადგან ისედაც დაჭილდოვებული იყო პლასტიკური ნიუანსირების ნიჭით, თავიდანვე განმტკიცდა სახასიათო პლანის რეპერტუარში.

მისი პირველი გამოსვლები სოლო პარტიებში შედგა ნ. რიმსკი-კორსაკოვის მუსიკაზე შექმნილ ერთაქტიან ბალეტ „ესპანურ კაპრიჩოში“ (ბალეტმეისტერი მ. დისკოვსკი), „კარმენსიტაში“ (ბალეტმეისტერი ლ. ლუკინი), გლინკას ოპერა „ივან სუხანიის“ პოლონური მეჭლისის სცენაში, რუმინშტეინის ოპერა „დემონის“, შეიერბერის „მუგენოტების“, ბოროლინის „თავადი იგორის“ საცეკვაო სცენებში და სხვა. თ. ჭაბუკიანი შეუდარებელი იყო იმ ქორეოგრაფიულ ეპიზოდებში, სადაც სჭარბობდა შინაგანი მგზნებარება, ექსტაზი, რასაც გარეგნულად ზვიადად და მკაცრად გამოხატავდა. ტანად მაღალი, გრძელი, მოქნილი მკლავებით, ოდნავ მედიდური, თავისებური იერით მსკვლავდა საცეკვაო ნომრებს და აძლიერებდა ქორეოგრაფიული ეპიზოდების პლასტიკური მოტივების შთამბეჭდაობას, სულ მცირე დროში მან შექმნა საკუთარი ინ-



დივიდუალურ მანერაზე „მორგებული“ რეპერტუარი, როგორც ბალეტებში, ისე ოპერებში. თ. ჭაბუკიანის ცეკვას ქართულ ოპერებშიც ახასიათებდა შესრულების სისადავესა და მოძრაობის სილამდეში გამოხატული თავისთავადობა. მას ხშირად უწევდა გამოსვლა იმ სპექტაკლებში, რომლებშიც ლევენდარული ვანო სარაჯიშვილი მღეროდა. ეს იყო 20-30-იანი წლები, როდესაც ქართული მუსიკალური კულტურა ზ. ფალიაშვილის, გენიალური „აბესალომ და ეთერის“ შემდეგ მდიდრდებოდა ისეთი ოპერებით, როგორიცაა: (1923 წ. „დაისი“, 1926 წ. „თამარ ციხერი“, 1927 წ. „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, 1928 წ. „სიციცხლე სიხარულია“, 1928 წ. „ლატარა“) და თუკი ამ პერიოდში დადგმულ საოპერო სპექტაკლებში თავი იჩინა ქართული ცეკვის თეატრალური ფორმის ჩამოყალიბების და ეროვნული საშემსრულებლო სტილის კრიტიკალიზაციის პროცესში, ამაში სხვა ქართველ მოცეკვავეებთან ერთად თამარ ჭაბუკიანიც შეიტანა თავისი წვლილი.

1930 წელს ქ. ლენინგრადის სახელმწიფო ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში გაემგზავრა, სადაც გაიარა დახელოვნების კურსები სახელმწიფო პედაგოგებთან მ. კოლუხოვსა და ნ. კამოვსთან. გაეცნო კლასიკური ცეკვის სწავლების მეთოდოლოგიაში შემოღებულ სიახლეებს, კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის წამყვანი მოცეკვავეების რეპეტიციებს, რაც მას ძლიერ გამოადგა პედაგოგ-რეპეტიტორად მოღვაწეობის დროს, თეატრში ახალბედა მოცეკვავეებთან სადებიუტო როლების მომზადებისას. თ. ჭაბუკიანი ანვითარებდა მათში მომთხოვნელობას და ლამაზი საცეკვაო ფორმისადმი სწრაფვას.

1941 წლიდან თ. ჭაბუკიანი მთელი

არსებით და მონღომებით გვერდში აშოუდა თავის ძმას ვახტანგ ჭაბუკიანს ქართული ეროვნული ბალეტის დაფუძნების საშვილიშვილო საქმეში. მან ბევრი მკვეთრი თეატრალური ფორმის სახასიათო სახე შექმნა — ესპანური ცეკვები ბიზეს ოპერა „კარმენში“, ჩაიკოვსკის ბალეტ „გედის ტბაში“, აღმოსავლელი ქალის გრ. კილაძის ბალეტ „სინათლეში“, ალაღმე დ. თორაძის ბალეტ „გორდაში“, ოსური ცეკვა ა. ბაღანჩივაძის ბალეტ „მთების გულში“, სამიაა შ. მშველიძის ოპერაში „ამხვი ტარიელისა“, მისი ერთერთი საუკეთესო ცეკვა ფლამენკო კრეინის ბალეტ „ლაურენსისაში“. სსრკ სახალხო მხატვარ სოლომონ ვირსალაძე თ. ჭაბუკიანის ცეკვის ბუნებისა და ფიზიკური აღნაგობის თავისებურების გავალიზების მიზნით უჩვეულო სილამაზის კოსტუმებს უქმნიდა მას და ბალერინაც თავისი დახვეწილი მოძრაობით მომგებიან რაკურსებში წარმოაჩინდა და აფიქსირებდა მათ მშვენიერებას. მასსოვს იგი მინუსის ბალეტ „დონ-კიხოტში“, მერსედესის ეპიზოდურ როლს რომ ასახიერებდა. ცეკვა ჯერ მდორედ იწყებოდა, შემდეგ ემატებოდა ტემპი. შუა ნაწილში მოცეკვავის მოძრაობა გიგანტური მარაოს ფრიალს მოგვავონებდა, ბოლოს გაშლიდა ფერადოვანი კაბის კუდს ფარშევანგივით და ტრიალით შიგ ჩაეფლობოდა.

თამარ ჭაბუკიანის ცხოვრება და შემოქმედება უკვე ქართული ბალეტის ისტორიის კუთვნილებაა. მისი დაბადების 80 წელი თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის საუკუნოვან საიუბილეო თარიღს ემთხვევა. ამიტომაც გვმართებს იმ აღმანიშნა ამაგის არდავწყება, რომელნიც იღწვოდნენ ეროვნული საშემსრულებლო ხელოვნების ტრადიციების დამკვიდრებისათვის.

ნადეჟდა ჯავახრიძე

## მსახიობი შორეული ბავშვობიდან

(სამბართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის ჩარა კიროვას  
დაბადების 80 წლისთავის გამო)

რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ჩარა კიროვას შემოქმედება უკვე იქცა თბილისის მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის ისტორიის ერთ ნაწილად, მის ერთ-ერთ საუკეთესო ფურცლად. რაში მდგომარეობს ამ მსახიობის მომხიბვლელობის საიდუმლო, რატომ დაამახსოვრდა ყველას, ვინც კი სცენაზე იხილა იგი? იმიტომ ხომ არა, რომ კიროვას სცენური გმირები თავიანთი მგზნებარებით ისევე ათბობდნენ მაყურებელთა გულებს, როგორც პატარა, გაბედული გერდა („თოვლის დედოფალი“) აღლობდა კაის გაყინულ გულს. ვისაც იგი ერთხელ მაინც უნახავს გერდას როლში, ვერასოდეს დაივიწყებს იმ შთაბეჭდილებას, რომელსაც კიროვა თავისი თამაშითა და გარეგნობით ახდენდა: პატარა, ნაზი, ქერანაწნავებიანი, ცისფერთვალემა გოგონა სიყვითეს ასხივებდა. გულწრფელი, მგლობრებისათვის თავდადებული, ბოროტებსაგან მებრძოლი გერდა — კიროვა მთელი სპექტაკლის მანძილზე ამკვიდრებდა ბოროტებაზე სიყვითის ძლევის რწმენას.

ჩ. კიროვამ დიდი და საინტერესო ცხოვრებისეული გზა განვლო, დაიბადა ოდესაში. სამუდამოდ ჩარჩა ვონებაში 1917 წლის ქარიშხლიანი დღეები. პუშკინის ქუჩაზე მდებარე სახლში, სადაც მთელი ოჯახი ცხოვრობდა, აფთიაქი იყო გახსნილი. ამ აფთიაქში შემოაყვადათ დაქირებები და დახოცილები. ეს სცენებუ დაუვიწყარ შთაბეჭდილებას ახდენდა გოგონაზე, ოჯახი ამბოხებულ მშრომელ ხალხს თანუგრძნობდა. საქართველოში მათი ოჯახი სამქოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე, 1921 წელს ჩამოვიდა. ჩარა კიროვა ფრანგული ენის კურსებზე სწავლობდა და თან რუსული ღრამის თეატრში შესასვლელად ემზადებოდა. ამ თეატრში მისაღები გამოცდებისას შეამჩნიეს მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის ხელმძღვანელებმა ნ. მარშაკმა და მ. ვასნიანსკიმ. ტანმორჩილი მომხიბლავი გოგონა ნამდვილი აღმოჩენა იყო მოზარდთა თეატრისათვის და მყისვე მიიწვიეს თეატრში. იოაშაშა სპექტაკლებში „ზანი გოგონა და მია-მუნა“, „ბიძია თომას ქონი“. პირველი წარმატება წილად ხვდა ა. ბრუნშტეინის მტრედისფერი და ვარდისფერის“ მიხედვით დადგმულ სპექტაკლში, რომელშიც ებრაელი გოგონას ბლიუმის როლი შეასრულა.

1939 წელს მოზარდ მაყურებელთა თეატრების საკავშირო დათვალვებზე მოწონება დაიმსახურეს თბილისის თეატრის სპექტაკლებში. აღინიშნა ჩარა კიროვას სამსახიობო ოსტატობაც, მისი გერდა „თოვლის დედოფლიდან“ საყოველთაო ყურადღების ცენტრში მოექცა. კიროვას სამსახიობო ოსტატობის ზრდის დასტური გახლდათ მსახიობის სხვა როლიც — ბიჭუნა დანიელი „ძველი ინგლისიდან“, რომელმაც სრულად გახსნა კიროვას შემოქმედებითი ინდივიდუალობა.

სპექტაკლში „ფიფქა“ თითქოს პირდაპირ ზღაპრიდან გადმოდიოდა სცენაზე ჩ. კიროვა — ფიფქა. ბოროტი და ანჩხლი დედინაცვლისა და დების გვერდით საწყვალი და თვინიერი ფიფქა — კიროვა სიწმინდის, კეთილშობილებისა და სიწინის განსახიერებას წარმოადგენდა. ჩინებულად ასრულებდა მსახიობი სცენას სამზარეულოში, როცა ფიფქა „წვეულებას“ აწყობს საჩხრკეთი, მაშითა და

უთოთი. ეს სცენა ფანტაზიისა და გამომგონებლობის ფეიერვერკით გვხიბლავდა მსახიობი მისთვის ჩვეული მუსიკალურობით მღეროდა, გამოვინილ სტუმრებთან ისე ცეკვავდა, თითქოს ნამდილ მეჯლისზე იმყოფებო.

მსახიობი ქალის მიერ სასცენო მოღვაწეობის 30 წლის მანძილზე განსახი-ერებული როლების სარკვერტუარო სიაში ყველაზე მნიშვნელოვანი ადგილი ბავშვთა სახეებს უკავია. ძალზე ჭკვიანი და შრომისმოყვარე მსახიობი დიდხანს ჩაკერკიტებდა ხოლმე თითოეულ როლს, ცდილობდა ჩასწვდომოდა სახის არსს, ამოეცნო პატარა გმირების — გოგონებისა და ბიჭუნების ქცევის მოტივები. სწორედ ამიტომ შეძლო შეექმნა სრულიად განსხვავებული ხასიათები: არისტო-კრატი ბიჭუნა რომბერტი („კაპიტან გრანტის შვილები“), ინტელიგენტური პეტია („თეთრად ფრიალებს აფრა ეული“), პეტიკანტროფი („სერიოზა სტრელცოვი“), თოჯინა მალვინა („ოქროს ვასალები“), ნაზი ბეკი („ტომ სოიერი“), საშა — „ავტობუსი“ („მემკვიდრენი“), ვალერი ვიშნიაკოვი („წითელი პალსტუხი“), პეს-ტიკი („სომბრერო“), პეტკა კისელოვი („განაპირას“), ბრწყინვალე კატა-რანდი („ჩექმეზიანი კატა“) და მრავალი სხვა, რომელთა შორისაა ვანია სოლნცევი სპექტაკლში „პოლკის შვილობილი“, იგი საეტაპო, ერთ-ერთი საყვარელი რო-ლია მსახიობის რეპერტუარში. ოსტატურად გასსანა-ომისდროინდელი მოზარდის სულიერი სამყარო. და კიდევ მაშენკა — აფროგენოვის იმავე სახელწოდებას პიესიდან, ჩარა კიროვა თელის, რომ ეს როლი დავეიანებით მიიღო. მისი ასაკი 1956 წელს უკვე სახიფათო იყო ამ როლისათვის, თუ იმას გავითვალისწინებთ, რომ იგი მოზარდთა თეატრში მუშაობდა. მაგრამ მსახიობის ოსტატობამ, როლში ღრმა წვდომის უნარმა და უსაზღვრო სცენურმა მომხიბველობამ მაყურებელს დააიფოყა კიროვას ასაკი. ბავშვის სულის დიდი ცოდნით ხსნიდა ქალბატონი ჩა-რა მოზარდის შინაგან სამყაროს. „მან შეძლო ეჩვენებინა მაშენკას მამაცობა და შეუპოვრობა. მისი შრომისმოყვარეობა და გულითადობა აღამაინებდადმო, მე-ოცნებე ხასიათი, მისი ფიქრების სიწმინდე და მომთხვენელობა მეგობრებისადმი. სპექტაკლის წარმატება უპირველეს ყოვლისა, მიღწეულია პიესის ცენტრალური გმირის კარგი განხორციელებით“. — წერდა ვახეთ „მოლოდინო სტალინცის“ ფურცლებზე რ. იმელიანსკაია. და კიდევ ერთი როლი უნდა აღინიშნოს. ესაა მომხიბლავი ხახვისთავა ბიჭუნა ჩიხოლინო ჯანი როდარის ზღაპრიდან „ჩიხოლი-ნოს თავდასაჯალი“. ძნელია არს დაჯერება, რომ ამ მშვენიერი, თნავარი ბი-ჭუნას სახე შექმნა მსახიობმა, რომელიც უკვე 52 წლის ვახლდათ.

ტრავესტის გარდა. ჩ. კიროვა მისთვის ჩვეული მომხიბველობით სხვა რო-ლებსაც თამაშობდა. მათ შორის უნდა დავასახელოთ სილეტა (როსტანის „რო-მანტიკოსები“), კოზეტა (ვ. პიუგოს „განკიცხული“), მაქანკალი (გოგოლის „ქორწინება“), მზარეული მელანია (ოსტროვსკის „ყველიერი“), და სხვები. მსა-ხიობს მოზარდლთათვის განკუთვნილი რეპერტუარიდან სახასიათო როლები იტა-ცებდა, მაგრამ ისე აეწყო მისი სასცენო ცხოვრება, რომ არ მიეცა საშუალება, სხვა როლები ეთამაშა.

გვინდა ვუსულრეთ საყვარელ მსახიობს ჯანმრთელობა, ბედნიერება და მალ-ლობა გადაეხადოს იმ ბედნიერი წუთებისათვის, რომლითაც იგი გულუხვად ასაჩუქრებდა თავის მაყურებელს, რომელთა სულში მან წარუშლელი კვალი დას-ტოვა...





ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

## ნიკოლოზ მიქავა

### სერგო ჭელიძის გაცხადება

სერგო იყო ზაღალი, წარმოსადგეი გარეგნობის. ჩემი არ იყოს, ისიც მსახიობობაზე, რეჟისორობაზე ოცნებობდა. ერთად დავდიოდით თეატრში, კონცერტებზე, კინოში. ხშირად ვიყავით ჩემს მეგობრებთან ანდრო უვანიასთან და აკაკი ბოხუასთან.

მე და სერგოს კიდე ერთი რამ გვაახლოვებდა: ორივენი ვეტერულით ახალგაზრდა მსახიობ ქალს — ირინე დონაურს. „ურჩიულ აკობტას“ თითქმის ყოველთვის ვესწრებოდით, რადგან ყმაწვილი ფილოსოფოსის სინოზას როლში ირინე დონაური გამოდიოდა. მთელს ჩემს სტაჟენდიას ამ სპექტაკლის ნახვას ვაზმარდი.

...ირინე დონაური იყო კოტე მარჯანიშვილის გერი, მისი მეორე ცოლის, მსახიობ ელენე დონაურის (ვანნაძის) შვილი პირველი ქმრისაგან, რომელიც შემდეგ მარჯანიშვილმა იშვილა. სცენაზე ირინე გამოდიოდა დედის ფსევდონიმით. ქერათმანი, იისფერთვალება ირინე, მართლაც, მომზიბვლელი იყო.

მე და სერგო დღეობას ვფიქრობდით როგორც მოცუტეულყავით და ბოლოს ახე შევთანხმდით: ვინც პირველი გახდებოდა საუკრულში გამოტყდომილი, ირინეც მას იქნებოდა (იმზე კი არ ვფიქრობდით, სურდა თუ არა მას რომელიმე ჩვენგანთან მეგობრობა).

იმხანად უკრაინის ცნობილი თეატრის „ბერეჟილის“ გასტროლები ტარდებოდა თბილისში. გასტროლების დამთავრების აღსანიშნავად, კ. მარჯანიშვილის თე-

ატრის პირდაპირ, უნივერსიტეტის უკანა ეზოში, მტკვრის პირას, სადაც ახლა ბეჭდვითი სიტყვის სახელე აღმართულა, მშენებერი სალი იყო. აი, სწორედ აქ იყო დანაშაული გრანდიოზული შეხვედრა და ბანკეტი ამ ორი შესანიშნავი თეატრისა. რაღაც სასწაულით ჩვენც, მე, ანდრო უვანია და აკაკი ბოხუაც დავესწარიით ამ დაუფიქრარ შეხვედრას. სერგო კი იქ შინაურულად იყო, რადგან უკვე მუშაობდა კ. მარჯანიშვილის თეატრში მსახიობად და რეჟისორის თანაშემწედ. იმ საღამოს გამოირკვა, რომ სერგოს უკვე გაეცნო ირინე. მე კი ბანკეტიდან რომ დავბრუნდი, ირინეს თორმეტგვერდიანი ხელმოწერილი წერილი მივწერე. იმ წერილის ასლი დღესაც ინახება ჩემს არქივში და როცა ცუდ გუნებაზე ვარ, ვკითხულობ ხოლმე დროისაგან გაუკეთლებულ ამ ბარათს. ამ სენტიმენტალურმა ახდაუბდამ არ შეიძლება სიცოცხლის ხასიათზე არ დააყენოს აღამიანი.

გავიდა ერთი წელიწადი. სერგომ დაამთავრა უნივერსიტეტი, ჩააბარა სახელმწიფო გამოცდები და ახლა უკვე მთლიანად თეატრს ეკუთვნოდა. უკვე იშვიათად ვხვდებოდით ერთმანეთს.

ერთ დღეს „ახალგაზრდა კომუნისტის“ რედაქციაში მომიძებნა, სადაც მაშინ ვმუშაობდი და თავისი და ირინეს ქორწილში დამაბატეა. აი, თურმე სადამდე მისულა საქმე!... მე თავს ძალა დავატანე და ბედნიერება მივულოცე, მაგრამ ქორწილში მისასვლელად ნებისყოფა არ მეყო.

გავიდა დრო. საცხოვრებლად მშობლიურ ქალაქ სოხუმიში გადავედი. აქ ამირჩიეს აფხაზეთის მწერალთა კავშირის პასუხისმგებელ მდივნად (თავმჯდომარე იყო სამსონ ჭანაბა). 1931 წელს ჭანაბასთან ერთად მწერალთა პირველი საქავშირო ყრილობის დელეგატი ვიყავი.

1937 წლის დასაწყისში, როცა მე უკვე აფხაზეთის კომკავშირის საოლქო კომიტეტის წევრი ვიყავი, აფხაზეთის აკა-

დემიური თეატრის (აფხაზური, ქართული და რუსული დრამა) ხელმძღვანელობა შემომთავაზეს. მაშინ კომპაგნიის ხაოლქო კომიტეტის მდივანი იყო შესანიშნავი ახალგაზრდა, ჩემი კარგი მეგობარი პლატონ ავიძბა. მუ ვუყუარებდი, რადგან თეატრი მაშინ ძალზე პროვინციული იყო და დავთანხმდი იმ პირობით, თუ თეატრის სრული გარდაქმნის ნებას დამრთავდნენ. პლატონ ავიძბა და ხელოვნების სამმართველოს უუროსი, კონდრატე ძიძარია ყოველგვარ დახმარებას დამპირდნენ.

...მომავლად, რომ მე არცთუ ისე შემთხვევითი პირი ვიყავი სოხუმის სცენისათვის. ჭერ კიდევ თორმეტი წლისა ქართული სკოლის მოსწავლე ჩემი მეგობარის ანდრო ჟვანიას „ვრცელ შუშაბანდში“ ვდგამდით ხოლმე წარმოდგენებს. მახსოვს მორის მეტრელინის „ლურჯი ფრინველიც“ დავდგით. ილია ჭავჭავაძის „ქართულის დედაც“. ეს ის დრო იყო, როცა ინტერესით ვკითხულობდით ბეგელს, შოპენაჟერს, მაქს ნორლაუს, ენგელსს, ტოლსტოის, დოსტოევსკის, იბსენს, ნიცშეს და რა თქმა უნდა, ქართველ კლასიკოსებს. ვმონაწილეობდით ქართული თეატრის სექტაკლებში (ქართული თეატრი მაშინაც სამურიდეს იმ მშვენიერ შენობაში იყო მოთავსებული, სადაც ახლანდელი დიდო ბინა). „ქრისტინეში“ მითამაშოვა გოგიახ როლი მსახიობ თინა ჩარკვიანთან ერთად, ხოლო „ქეთევან წამებულში“ დედოფლის ნორჩი შეილა ვიყავი. აქვე ვთამაშობდი გედევანიშვილის პიესაში, ზერბუღიძის სექტაკლებში, მიხეილ გელოვანთან ერთად „შოუკა“ შეილის „სიმასინჯეში“ და ვსწავლობდი განთქმული ბალეტმეისტრის კვიტკოვსკისა და მეღვრტივეას საყმაწვილო საბალეტო სტუდიაში. ასე რომ თეატრისთვის მთლად უცხო პირი არ ვიყავი. დამინშნეს დირექტორად.

სწორედ ამ დროს მოსკოვში დაიხურა მეორე სამხატვრო თეატრი. ამ შემთხვევით ვახარებდლე, ჩავედი მოსკოვში და სოსუში მოვიწვიე მეორე სამხატვრო თეატრის ყოფილი მსახიობები. მათს შორის ახალგაზრდა, ამავე თეატრის ძალზე ნიჭიერი რეჟისორი პავლე ერმილოვი. რომლის მოსკოვური დადგმა ა. ოსტროვსკის „მეჩვიდმეტე საუკუნის კომედიის“ რუსული თეატრის ისტორიაში შევიდა.

საქირა იყო ქართული და რუსული დრამების გარდაქმნა-განახლება, მათი ახალ შემოქმედებით გზაზე დაყენება. ჩავედი თბილისში, მოველაპარაკე სერგო ჭელიძეს. მოვიწვიე ქართული დრამის მთავარ რეჟისორად, მისი შეუღლე ირინე დონაური კი მსახიობად — სერგოს დავავალე დასში სხვა ნიჭიერი მსახიობებიც მოეწვია. მოველაპარაკე ვერიკო ანჯაფარიძეს, უშანგი ჩხეიძეს, თამარ ჭავჭავაძეს დროგამოშვებით ჩამოსულაყენენ ვახტანგოლებზე ჩვენი თეატრის სექტაკლებში მონაწილეობის მისაღებად. სერგომ მუღმეც სამუშაოდ ჩამოიყვანა მსახიობები: ვალიანო დოლიძე. გოგი აბაშოძე, ნორა ყიფიანი, სოსუშიც იყვნენ კარგი მსახიობები: გიორგი გაბუნია, თამარ შაკარაშვილი, ლეო ჭელია, ილია კანდელაკი, გავნიძე და სხვები.

მაგრამ გარდაქმნა და განახლება, როგორც ყოველთვის, ძნელზე ძნელი საქმე გამოდგა. ჩემს „რევოლუციურ“ განზრახვას წინ აღუდგნენ თეატრის პროვინციული (ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით) ძალები. თუმცა, დიმიოვი რუსულ დრამაში, ჭაოშვილი ქართულში დასაწუნნი არ იყვნენ, მაგრამ იმ გარდაქმნისათვის, რომელიც მე მიზნად დავისახე, ისინი აშკარად არ გამოდგებოდნენ. დაიწყო ინტრიგები და დავიდარაბა და არ ვიცი, როგორ წამივიდოდა საქმე, რომ ცენტრალური გაზეთი „კომსოპოლსკია პრავდა“ არ გამომსარჩლებოდა წერილით: „Транш выдвинулся“. ამ წერილმა ყველაფერი თავის კალაპოტში ჩააყენა. მოხდა



ის, რასაც მე ასე გულმოდგინედ ვამზადებდი: ქართულ თეატრს სათავეში ჩაუდგა სერგო ჭელიძე, რუსულ თეატრს კი პავლე ერმილოვი. რუსულ დასში იყვნენ მშვენიერი მსახიობები: დიშოვი, კოჩერგინი, მოზგოვია, შალანინა, ტაიკინა და სხვები.

ქართული და რუსული დრამის ორივე ხელმძღვანელი გვაფრთხილეს, რომ მათ უწინარესად დიდი დახმარება გვეწიოთ ახალგაზრდა აფხაზური თეატრისათვის, სადაც მაშინ თავი მოიყარეს შესანიშნავმა მსახიობებმა და ნიჟერმა რეჟისორებმა: ლევა კახლანძიამ, ანზ აგრბამ, შარახ ფაჩალიამ და სხვებმა.

დადგა დღე სერგოსა და ირინეს ჩამოსვლისა. სადგურიდან ცოლ-ქმარი მათთვის განკუთვნილ ბინამდე მივაცილდებინა სულ ცოცხალი ყვავილებით იყო მორთული.

...მახვებს, როგორ ვემზადებოდით ახალი სეზონის გახსნისათვის. ვრეცხავდით ფოიეს იატაკს (ჩვენ თვითონ და არა დამლაგებლები), ეკრავდით ახალ ფარდას, ვამზადებდით მაყურებელთა ღარიბაზს, სცენას და ა. შ.

ახალ სეზონში ქართულ სცენაზე მთელს საბჭოთა კავშირში პირველად დავდგით ფედერაციო გარსია ლორკას „სიხსლიანი ქორწილი“. პიესა მე და სერგო ჭელიძემ ვთარგმნეთ, შემდეგ ეს თარგმანი „მნათობში“ დაიბეჭდა.

საბჭოთა დიდმა სერგო ჭელიძემ, მხატვარი იყო ვერა პოპოვა, კომპოზიტორი — პოზდნევი. სცენოგრაფიაც და მუსიკაც შესანიშნავი გახლდათ. როლებს ასრულებდნენ: სარძლოს — ირინე ლონაური, სასიძოს — გოვი აბაშიძე, დედას — თამარ მაკარაშვილი, ლეონარდოს — ვალიკო არალიძე და ლეო ჭელიძე. მონაწილეობდა მთელი დასი.

სერგომ დადგა (უფრო სწორად კ. მარჯანიშვილის დადგმა გაიმეორა) „ურთელ აკოსტა“, უშიერ ჭაჭიბეკოვის „არშინ მალ-ალან“, სადაც გულჩორას

როლს ასრულებდა ახალგაზრდა მსახიობი ნორა ყიფიანი. კიდევ მრავალი სხვა საინტერესო დადგმა განახორციელა სერგომ ქართულ თეატრში.

ერმილოვი და ჭელიძე გულთათად ეხმარებოდნენ აფხაზურ თეატრს. სერგომ ლევა კახლანძიამ გამოიყვანა ქართულ წარმოდგენაში ოტელოს როლში. ერმილოვმა აფხაზურ სცენაზე დადგა ჩემი პიესა „სტოვრების ფერადები“.

...ერთ საღამოს, როდესაც „სიხსლიანი ქორწილი“ უკვე მეთერთმეტეტეორ გაციოდა, დაღლილი ვიჭექე კაბინეტში. კარი სერგომ შემოადგო:

— რამ დაგაღონა ასე? — მკითხა.

— დაგიღაღეს... ახლა მარტო ერთი კარგი მაგარი ჩაი...

— შერე მაგაზე აღვილი რა არის, წამოდი ჩემთან, მე დაგაღვივებ ჩაის.

დავეთანხმე და მსთან წავედი.

სერგო სამარტოლოში გავიდა. მალე შემოიტანა ჩაი. ესაუბრობდით, ესვამდით ჩაის.

— მოგწონა ჩაი? — მკითხა სერგომ.

— ხომ არ გეწყინება სიმართლე რომ გითხრა?

— რასაკვირველია, არა!

— ჩემო ძმაო, ეს ხომ ჩაი არ არის... — და მე დაწვრილებით მოვუყვები, თუ როგორ უნდა ჩაის დაყენება.

— კარგი, — შემაწყვეტინა მან, — ახლავე შენი რეცეპტით მოგიმზადებ, ამას კი ნუ დაღვე, — და ოთახიდან გავიდა.

არ გასულა ოციოდე წუთი და შემოიტანა ცხელი ჩაი, რომელსაც საოცარი, ნამდვილი ჩაის ფერი და გემო ჰქონდა.

დავიწყე სმა და თან კმაყოფილებით ვიმეორებდი:

— აი, ეს კი ნამდვილი ჩაია! ყოჩაღ, კარვად აგათვისებინა ჩემი რეცეპტი.

სერგოს ეშმაკურად გაცეინა და ჩაის სმა რომ დავამთავრეთ, გამომიტყდა:

— ჩემო კოლია, ოჯახში ჩაის ნამცეცცი არ გამაჩნია, ეს შემწვარი შაქრისაგან დავაყენე...



ახალგაზრდობა ახვევია გიორგი შავ-  
გულიძეს. იგი ქილიკობს, ხუმრობს, ხუმრობის  
ვის ინდობს, განსაკუთრებით საკუთარ  
თავს.

აგული დადიანი

ბატონი ვასოს კიტელი

ომი დამთავრდა!

კოტე მარჩანიშვილის სახ. თეატრი შე-  
სანიშნავ გუნებაზეა.

ცხელა, სეზონიც საცაა დაიხურება...

ფოიეში ხალხმრავლობაა. ყველა დი-  
დი მსახიობის გარშემო ახალგაზრდა მსა-  
ხიობთა მცირე ჯგუფებია შემოკრებილი.  
ეს „დაჯგუფებები“ ახალგაზრდობას ცო-  
დნას სძენს, რადგან აქ გამართული საუ-  
ზრის თემა — თეატრალური ხელოვნებაა,  
ახალი სექტაკლი, როლი...

ეს ჯგუფები სტიქიურად „ყალიბდ-  
ბა“, ახალგაზრდები თავად ირჩევენ „კე-  
რპებს“, ანუ, როგორც თვითონ ამბობენ  
— „სულით მამობილებს“. ვერიკო ანჯა-  
ფარიძეს, სესილია თაყაიშვილს, შალვა  
დამბაშიძეს, ვასო გოძიაშვილს, პიერ  
კობახიძეს, სერგო ზაქარაიძეს, ალექსან-  
დრე ოშიაძეს თავიანთი „შეილობილინი“  
შემოხვევიან.

ახალგაზრობის ღიღერს, მათს დამა-  
მშვენებელს და დამაკავშირებელს მედია  
ჯაფარიძესაც შეიძლება ახალგაზრდები.  
მას უფროს-უმცროსობა ხუმრობითა და  
სიყვარულით „განმანათლებელს“ ეძახის,  
რადგან იგი ყოველთვის ახალი ამბებითა  
და იდეებით, წაკითხული წიგნით თუ პი-  
ესით, კინოფილმით თუ სცენარის შთა-  
ბეჭდილებებით არის სავსე. აკრიტიკებს  
იწონებს, კომენტარს უკეთებს, ყველას  
ურჩევს, უტიკველად ნახონ, წაიკითხონ,  
განიცადონ... მედია შესანიშნავი მეგო-  
ბარია, მზრუნველი.

მიხეილ სარაული კი მისთვის ჩვეუ-  
ლი ეშმაკური ღიმილით დასეირნობს,  
უფროსი თაობის რამდენიმე მსახიობი  
დაყვება თან და რაღაცას სთხოვენ.

ჩინებული მსახიობი მიხეილ სარაული  
ქართულ თეატრში ამავე დროს უბად-  
ლო იყო თავისი ოიენტით, ხუმრობითა  
და ეშმაკობით. მარჯანიშვილის თეატ-  
რში არ დარჩენილა მსახიობი, რომლის-  
თვისაც მ. სარაულს რაიმე „ფათერაკი“  
არ შეეშთხვია, სცენაზე თუ ცხოვრებაში.  
ამაზე მოზრდილი წიგნი შეიძლება დაი-  
წეროს.

დღეს კი მისი ოინის მსხვერპლი შა-  
ლვა დამბაშიძე და ვასო გოძიაშვილი იქ-  
ნებიან... თუმცა, თავად მიხვდებით, რომ  
ეს მას სრულიად არ ჰქონდა ჩაფიქრებუ-  
ლი — სიტუაციამ უკარნახა.

— იმპროვიზაცია — როგორც შემ-  
დეგ თვითონ თქვა.

თეატრში თითქმის ყველა მსახიობს  
სამხედრო თუ სამოქალაქო ყაიდაზე შე-  
კერილი კიტელი აცვია.

ვასო გოძიაშვილის კიტელი — დიდ-  
ბულია, ჩინური დარაიისაგან შეკერილი  
მიმქრალი ოქროსფერი, კეწკეწა. დღეს  
პირველად ჩაუცვამს. აღბათ, ამ გარემო-  
ებაში თუ შთააგონა მას უბრალო, ორიგი-  
ნალური ხელსაწყო გამოგონება. გაავ-  
ცნობთ მის კონსტრუქციას — პულვერი-  
ზატორს მორაგო საკმაოდ გრძელი, წვრი-  
ლი რეზინის მილი, ზედ ჩამოაცვა „შპრი-  
ცის ნემსი“, მხოლოდ ნემსის ბოლო სწორ  
კუთხემდე მოღუნა და კიტელის დილს  
შიგნიდან ასევე მტკიცედ მოარგო. მთელი  
ეს „მანქანა“ კიტელის შიგნით იყო, ხო-  
ლო პულვერიზატორის რეზინის ბურთუ-  
ლა ჭიბეში ედო.

გადაწყდა, დღეს შალვა დამბაშიძეს  
უნდა „ეხანავა“. მ. სარაული სრულიად  
არ მოერიდა იმას, რომ მისი ახალგაზრ-

დობის თანამებრძოლი და თანამოაზრე შალიკო (ასე ეძახდა შალვას) ახლა თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო. შალვა კაბინეტიდან გამოიტყუეს.

— რა უბედურებაა ბატონო, — აფეთქდა შალვა, — რემონტი ახლა გავაკეთეთ და მაინც წყალი... კი მაგრამ, არ წვიმს, და საიდან ეს ოხერი? — ამბობს გაკვირვებული შალვა, მწერა ქერს მოსწვევითა და მიხეილზე გადაიტანა — სადაა, ბატონო, აქ წყალი, მიშა, რაღაცას უღატაკებდა და თუ ძმა ხარ მითხარი...

მიშა ხელსაწყოს უჩვენებს, შალვა ხულითა და გულით ხარხარებს. ეს ბავშვით უშუალო აღამიანი აღტაცებულია და მიშას ემუდარება ვინმე გამაწუწინეო.

— ვასო გოძიაშვილი! ამბობს კვიციკო ბეგალიშვილი.

„აპარატი“ ახლა ბატონ შალვას უნდა მოარგონ, მაგრამ მიხეილი შეიცხადებს, — მოიცათ, კაცო, წყალი აღარ არის შიგ, ახლავე ჩივასხამ, — და წავიდა. მცირე ხნის შემდეგ დაბრუნდა და აპარატი შალვას გაუქეთა, დაარიგა ასე და ასე მოიქცეო, და ვასოსაქენ გაემართნენ. ვასო კი ჩვეული პათოსით, თავისი მუდმივი თემის ირგვლივ საუბრობს. ეს თემა აღექსანდრე იმედაშვილის შემოქმედება და ნიჭია.

ბატონი შალვა ნერვიულობს, ნაძალადევად იღიმება, თავს იკავებს. მარჯვენა ხელი ჭიბეში აქვს. უახლოვდება ვასოს, მათ გარშემო ხალხი იკრიბება.

ბატონი შალვა ბატონ ვასოს გაეცოტყუება. მიუახლოვდება და... ხდება საკვირველება:

ბატონი ვასოს დიდებული კიტელის გულისპირი მელნით ითხვრება.

ამას არავინ მოელოდა. პირველ რიგში თვით შალვა. ვასო გაოგნებული იყურება ირგვლივ.

ბატონ შალვას ფერი დაეკარგა, კი-

რის ოფლმა დაასხა და დიდ ბავშვს დაემგავსა, რომელსაც დანაშაულზე მოუსწრეს. ამოიხრა და გულზე ხელი მიიღო.

ვასო დაბნეულია, ვერაფერს მიმხვდარა, მაგრამ შალვას მდგომარეობა არწმუნებს, რომ მისი ხელი ურევია ამ საქმეში. შალვას შემხედვარეს, ვასოს კიტელი გადაავიწყდა: ხელი მკლავში გამოსდო.

— შალვა, შენი ქირიმე, დამუვიდდი, — გაისმა მისი ხმა. შენი და ჩემი ქირი წაუღია ამ კიტელს, — ამბობს ვასო გულწრფელად და მაინც ემჩნევა, რომ კიტელი გულსა წვავს, — ხალხო, ან სკამი მოიტანეთ, ან კაბინეტში შემაყვანიეთ, — ყვირის უკვე გაგულისებული ვასო.

— სადაა ის წყეული სარაული. — გაისმის შალვას ყრუ ხმა, — მომატყუა მაგ უსინდისომ, როგორ გამაბრეყვა?! — ამბობს, აპარატურას იხსნის და მიწაზე ანარცხებს.

ვასოსათვის ყველაფერი გასაგებია: — Балаганшик, а не актер! — ყვირის. ყველა კაბინეტში იკრიბება. ტელეფონი რეკავს. პიერი ყურმილს იღებს.

— დაზოცეს ერთმანეთი, თუ ჭერ იარალს ირჩევენ?

— მიშა, ეს რა ხუმრობაა! შალვა ძლიერ ცუდად გახდა, — ამბობს პიერი და შალვას შეხედავს. შალვა უკვე ვაბადრულია, იცინის, ღამის ჩაბჭირდეს. პიერიც თავს ვერ იკავებს და ხარხარებს. ყველა იცინის.

ახლა მხოლოდ ვასოა გაბრაზებული, მაგრამ ესეც მცირე ხნით: ბატონი ვასოს კიტელს ერთ საათში ახალი გულისპირი ჩაუდგეს.

— საკვირველია, რას არ მოიგონებს, ეს კაცი. ძალიან სასაცილონი ვიყავით ორივენი, არა? — ეკითხება ვასო ყველა იქ დამსწრეს და ახლა თვითონ ახარხარდება. მცირე ხნის დუმილის შემდეგ კი... честное слово, он просто адисон!



## ბუნუტი ზაქარიადის ხსოვნას



1948-49 წლების სეზონი...

თბილისიდან სოხუმის თეატრში გადავედი სამუშაოდ.

ორმოცდაათიან წლებში სოხუმის ქართული თეატრი ერთ-ერთი წამყვანი თეატრი იყო რესპუბლიკაში, გამოირჩეოდა ნიჭიერი მსახიობებით, რომელთა შორისაც იყო ბუნუტი ზაქარიადე. ამ პერიოდიდან იწყება ჩვენი ერთობლივი მუშაობა...

ბუნუტი ზაქარიადის მიერ განსახიერებული სცენური სახეები თეატრის ისტორიის ოქროს ფონდში შევა და მკვლევარი სოხუმის ქართული თეატრის ისტორიას სრულყოფილად ვერ წარმოაჩენს, თუ ღრმად და საფუძვლიანად არ შეისწავლის მის სცენურ ცხოვრებას.

ქართველი საზოგადოებრიობა აღფრთოვანებით ხვდებოდა ბუნუტის მიერ განსახიერებულ როლებს: ბახვა ფულავას — „პირველი ნაბიჯი“, პროტასოვს — „ცოცხალი ღეში“, ზურია ხარატელს — „ხარატანთ კერა“, ბენედიქტს — „აურზაური არაფრის გამო“, ფუჩიკის — „პარაღა შინც ჩემია“...

ბუნუტი ზაქარიადე გამოირჩეოდა პროფესიონალიზმით, იყო შესანიშნავი პარტნიორი სცენაზე და სამაგალითო მეგობარი ცხოვრებაში.

1971 წელს კვლავ შევხვდით ერთმანეთს, უკვე რუსთაველის თეატრის სცენაზე... დაუვიწყარია მისი ბეცინა — „სამანიშვილის ღეღინაცვალში“... და რაოდენ გულდასაწყვეტია, რომ ქართველი მაყურებელი ვეღარ დატკბება მისი შემოქმედებით...

მექსიკის ქალაქ ტოლუკაში „სამანიშვილის ღეღინაცვალი“, სამწუხაროდ, მისთვის უკანასკნელი სექტაკლი აღმოჩნდა...

ქართულმა თეატრმა კიდევ მძიმე დანაკლისი განიცადა — ჩვენგან წავიდა ჭეშმარიტი შემოქმედი, სამაგალითო ადამიანი, შესანიშნავი მეგობარი, მეუღლე, მამა და ბაბუა — წავიდა და დაგვიტოვა გულისტკივილი, სევდა და მწუხარება...

ულმობელია სიკვდილი — იგი ყველაფერს შლის, მაგრამ ვერ მოშლის ხსოვნას ქართული თეატრის თავდადებული რაინდებისას, რომელთა რიცხვსაც ბუნუტი ზაქარიადე ეკუთვნოდა.

მისი საყვარელი თეატრი გულისტკივილით ეთხოვება და თავს ხრის მის წინაშე...

მსუბუქი იყოს მისთვის მშობლიური ქართული მიწა, რომლის სიყვარულსაც მან მთელი თავისი შეგნებული შემოქმედებითი ცხოვრება შესწირა...

ვიჰტორ ნინიძე

## გურამ მაცხონაშვილის ხსოვნას

გურამ მაცხონაშვილი ასაკით ჩემზე უფროსი იყო, ბუნებრივია, გამოცდილებაც მეტი ჰქონდა და, ალბათ, ამიტომ საოცრად მერიდებოდა ახალციხის თეატრის მთავარი რეჟისორი რომ მე ვიყავი. ყოველთვის მის მოწაფედ ვთვლიდი თავს, ვესწრებოდი რეპეტიციებს და ძალიან ბევრს ვსწავლობდი მისგან.

დასადგმელად შევთავაზეთ გოდერძი ბერიაშვილის „მეხდაცემული კაკალი“. დასს სათანადოდ არ იცნობდა და ამიტომ მთლიანად მე მომანდო როლებს განაწილება. მოგვიანებით არაერთხელ უთქვამს: სპექტაკლის წარმატება შენს მიერ ზუსტად განაწილებულმა როლებმაც განაპირობაო. წარმატება კი ამ სპექტაკლს ახალციხის ვარდა, თბილისშიც დიდი ჰქონდა.

თეატრში, ქალაქში, ყველას საოცრად უყვარდა გურამ მაცხოვნაშვილი — ჩუპა, მოკრძალებული და თავმდაბალი ადამიანი. როდესაც თეატრში რაიმე მნიშვნელოვანი აღინიშნებოდა, ცდილობდა შეუმჩნეველი ყოფილიყო. თუ არ მიაკითხავდი არ წამოვიდოდა. ყოველთვის ჰქონდა უსაზღვრო სიყვარული თავის საქმისადმი და ეს სიყვარული გადასცა და გადასდო თავის ძმას, შვილს, მამიდა-შვილს...

გურამ მაცხოვნაშვილის სპექტაკლებში უმთავრესი ადამიანები იყვნენ, მათ შორის დამყარებული ურთიერთობები, ალბათ, ამიტომ გამოირჩეოდა მისი სპექტაკლები ადამიანური სითბოთი. ყოველგვარ გარეგნულ ეფექტებს ვერიდებოდა და მთელი მისი ყურადღება ადამიანთა შორის არსებული შინაგანი კავშირებისკენ იყო მიმართული.

პირადად მე ძალიან მომწონს მის მიერ განხორციელებული სპექტაკლები: კანდელაკის „დრო — 24 საათი“ (ახალციხის თეატრში), თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“ (ქუთაისში). გურამ მაცხოვნაშვილმა დიდი წვლილი დასდო მესხეთის თეატრს და რადიოს. რადოდან თეატრში მიიღოდა და თეატრიდან რადიოში.

რაც ყველაზე მეტად მომწონდა და მალეღვებდა გურამ მაცხოვნაშვილის პიროვნებაში, ეს იყო დედისადმი უსაზღვრო სიყვარული. მას დედა დეთებდა, ღმერთად ჰყავდა დასახული. ერთხელ „მეხდაცემული კაკალის“ რეპერტუიაზე, საიდუმლოდ გამანდო ერთ-ერთი ცეკვა-სიმღერის დროს, ეს სიმღერა დედაჩემს უყვარდაო.

ნანა ღმემბრაშვილი

## ელგარ ეგაძის სახელობისა

სასიამოვნო ცნობა მოვიდა მოსკოვიდან — თეატრ-სტუდიას „უსაჩოვაჯე“, რომელსაც ამ რამდენიმე წლის წინათ ჩაუყარა საფუძველი აწვარდაცვლილმა ქართველმა რეჟისორმა ედგარ ეგაძემ, ეწოდა ედგარ ეგაძის სახელი.

„თ.მ.“ განზრახული აქვს უახლოეს ნომრებში მკითხველს უამბოს ამ თეატრ-სტუდიის დაბადებისა და შემოქმედებითი ცხოვრების თაობაზე.

# რუსლან მიქაბერიძე

## მკრიბრაქები

მე არ ვაპირებ აქ ვილაპარაკო რუსლან მიქაბერიძის სამსახიობო შემოქმედებაზე, თუმცა, გულწრფელად უნდა ვთქვა, რომ კარგა ხანია, რაც მისი კინო და სცენური სახეები სერიოზულ ყურადღებას იმსახურებენ.

მისი პირქუში გამომეტყველება, მარად დაფიქრებული და შეწუხებული სახე უმალ იმას მოწმობს, რომ იგი ხაკუთარ სულიერ სიღრმეებში უფროა ჩაძირული, ვიდრე ემპირიული სინამდვილის პერიპეტიებში, მაგრამ ეს მცდარი შთაბეჭდილებაა — მის თვალს არ ეპარება არა თუ საზოგადოების წინსვლის შემაფერხებელი მოვლენები, არამედ ადამიანის სულ მცირე მანკიერებანიც კი.

მისი ხმელი, გამართული, ასკეტური სხეული, რომელსაც თითქოს მარტვილის მცირე სახმილით შეუსხამს ზორცი, მისი სახის მკვეთრად შემოხაზული ნაკვთები და მღალი, თითქმის მოუქნელი ხმა, და ბოლოს, საკუთარი სულისკენ მიმართული მზერა მასთან ჟორობის იოტისოდენა ფამილარობასაც გამოიციხავს.

სრულიად გულგრილია გარეგნული „ინდიკატორების“ მიმართ, აბსოლუტურად არ ცდილობს მომხიბვლელობის მოუგერიებელი სხივებით მოაჯადოვოს და დაიახლოვოს ვინმე. პირიქით. მე ხანდახან ისიც კი მგონია, რომ იგი კიდევ უფრო ხაზს უსვამს თავის „ისცივეს“, თავის „გაუცხოებას“. მისი გარდერობიც საგანგებოდ ორდინარულია, გამომწვევად ჩვეულებრივი და ნაკლებად ემორჩილება მოდის ეფემერულ ცვლილებებს.

იგი სულის კაცია. კარგად იცნობს აღმოსავლურ რელიგიას. ფილოსოფიას და, თუმცა მასთან დიდ სიახლოვეს ვერ დავიქაღნი, ვგონებ, მისი ცხოვრების სტილი მრავალმხრივ არის განსაზღვრული იოგთა მოძღვრების ეთიკური ნორმებით.

ყველა ამ ნიშნების მიხედვით იგი შუა საუკუნეების პილიგრიმ ბერს უფრო ჰგავს, ვიდრე მეოცე საუკუნის მიწურულის თეატრის მსახიობს, რომლისათვისაც უცხო არ უნდა იყოს ცხოვრების მაცდურ ხლართებში თვითნებური გაბმა და წამიერი წარმატებებით ტკბობა.

მე არ შემძლია იმის მტკცება, რომ იგი ეგოცენტრიკია, მაგრამ მას, საკუთარი თავის გარდა, ღრმად არავინ იცნობს. ბევრს შეიძლება ჰგონია, მასთან ახლოს ვარო, მაგრამ უბეველად შემცდარია, რადგან თავის სანუკვარ „მეს“ არავის უმხელს.

მით უფრო საოცარია, რომ ასეთი კაცი ისეთ მსუბუქ, გონებაშახვილურ და საღალბო ჟანრს უხდის ხარკს — როგორიცაა ეპიგრაფა, ფუნაგორია.

მაგრამ ესეც ერთგვარი მისტიფიკაციაა: იუმორის მსუბუქ წყაღებზე რებს ხოლმე მათ, ვინც კარგი მაგარი როზგის ღირსია და თავის სატიკვარს, სერიოზულ ფიქრს ამ ფუნაგორიებით სულის მოთქმის საშუალებას აძლევს, მაგრამ ხშირად არც ისე უწყინარია მისი სარკასტული კომპლიმენტები; რამდენიმე სტრიქონში ადამიანურ მანკიერებათა მთელი გალაა გაშიშვლებული და ბიოგრაფიის შავი ჩრდილები სატირის კულის ბალნისაგან შეკრული ფუნჯითა დაფენილი.

პირადად მე უფრო მომწონს ის ეპიგრამები, რომლებიც გადასულნი არიან ე. წ. თეატრალურ ფოლკლორში და თავისი სკრაბეზულობის გამო ბექდვას არ ემორჩილებიან.

რასაკვირველია, რუსლან მიქაბერიძე სრულიადაც არ ცდილობს თავისი „ობიექტების“ მანკიერების ჩვენებით მათს გამოსწორებას. მის მიერ შემჩნეული ნაკლი ამ კონკრეტული პიროვნებისათვის მარადიულია, მოუშორებელია, რადგან თუ მოიშორა, თუ „გამოსწორდა“ მაშინ იგი თავის პიროვნულ ნიშანს, ინდივიდუალურ სახეს დაკარგავს: ადამიანის განუმეორებლობას ქმნის არა მარტო მისი კეთილი თვისებები, არამედ (სამწუხაროდ, უფრო ხშირად) მანკიერებანიც.

ნოდარ გურაბანიძე

●  
 არტისტი როლს თუ ვერ ბადებს  
 და ბადებს ანტიპათიას,  
 მისი ბუბუბუცი ჰამის ჰგავს, —  
 ორი ყბით ჰამას მადიანს.  
 შიშინ-თლიფინი მაგონებს  
 ღომის დუღილის სტადიას,  
 როგორღა უნდა ვერწმუნო  
 მე მის მაქებარ სტატიას.

●  
 თეატრი ღვთის სახლიაო!  
 მე მასწავლიან რაც არი —  
 შიშით ხმა თუ ვერ დაძარი  
 შერცხვეს ეგეთი ტაძარი!

●  
 როდესაც ჩვენში ჩალიჩა ვინმე  
 ვერ ეღირსება ტაშსა და ცნობას,  
 წავა და რამე ფესტივალიდან  
 გენიოსისას მოიტანს ცნობას.

●  
 რაც რევიესურამ არტისტი  
 მხოლოდ თოჯინად ჩათვალა,  
 დებილს დებილი თამაშობს  
 ბლუს — ბლუ და  
 ცალთვალს — ცალთვალა.

●  
 ძალიან ცდება, ვინც ფიქრობს,  
 რომ სიმართლის თქმა საჯაროდ,  
 აღარ ითვლება მთქმელისთვის  
 სახლათფორთოდ და საშაროდ.

●  
 თამაშობს სატრფოს ენებიანს,  
 სქესით ნამდვილად დედალი  
 და არ ატყვია გარედან  
 ქალის არც ერთი დეტალი.

●  
 თუ არტისტი დაბადებით  
 ბლუ და ენადაბმულია,  
 იმას უკვე ვერ უშველის  
 ქალბატონი ბაბულია!

●  
 თეატრის გამოისობით,  
 არ არი დასაფიცარი,  
 ვადაზე ადრე ბევრს ვრგო —  
 დამბლა და ოთხი ფიცარი.

●  
 არტისტი ბრევი თუა,  
 თუა გონება ჩია,  
 უღროოდ გამოფიტავს  
 პოპულარობის ჭია!

●  
 როგორც სენი უცხოური,  
 მალარია ტროპიკული,  
 გადაედოთ რეჟისორებს  
 დადგმის ხერხი რობიკული.

●  
 მოღაშია რეჟისურა  
 მეტაფორული ფეჭტური,  
 მხატვრობა და მუშთანხლება  
 სუპერ-ექსტრა ეკვეჭტური,  
 არტისტი კი რაც უნიკო  
 და რაც უფრო დეფეჭტური.

●  
 დღეს ბევრი ფიშტო გაზარბაზნდა,  
 ძან დაეარდა ნიჭის მაზანდა!

●  
 ჩვენს ხელობაში მე არ მწამს კაცი  
 საპროტექტორო და სამაშვალო,  
 არსებობს ნიჭი და უნიკობა,  
 ვინ გაიგონა ნიჭი საშვალო!

●  
 წინათ შეძლებული ფენა  
 ჩვენს ხელობას არ ესია,  
 დღეს ძალიან გაიზარდა  
 ზარტისტების\* მდარე სია —  
 გამამღარი უნიკობა  
 დამშეულზე ვარესია!

●  
 დამწერის სიბრძნეს დამდგმელი  
 როცა თავს ველარ გაართმევს,  
 დაჭრის, დაჯიჯნის უღმერთოდ,  
 აზრებს გააცლის, გაართმევს,  
 მერე ამ „მოღურ“ ნაბოღვარს  
 აღაბტაცოას დაარქმევს.

●  
 თეატრში ტელეფონის ზარით მიღებუ-  
 ლი არტისტები.

### ზოგიერთ კრიტიკოსს

მთავარ სათქმელს რომ ვერ ბედავთ,  
 წვრილმანებში იქეჭებით,  
 სადაც გუშინ აგინებდით,  
 ყელს იხლეჩავთ იქვე ქებით,  
 ხვალ რომ გითხრან, ჩაქოლეოთ,  
 ისევ მზად ხართ იქვე ქებით!

### მაყურებელი უნიჭო ტრაპიკოსს

სიღამო გამაცდენინა  
 ფულსა და ნერვებს მიხარჯავს  
 და თითქოს მისი ვალი მაქვს,  
 აქეთ თვალბსაც მიქაჩავს.

Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

გარეკანის პირველ გვერდზე:

გ. მესხიშვილი, ესკიზი სპექტაკლისათვის „ბრეტის ზავი“ (მოსკოვის  
ე. ვახტანგოვის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრი)

გარეკანის მეორე გვერდზე:

სცენა თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის სპექტაკ-  
ლიდან — „კონია“

გარეკანის მესამე გვერდზე:

სცენა გორის გ. ერისთავის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან —  
„ორმოცდამეერთე“

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

სცენა კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლი-  
დან — „ნეპოლი — მილიონერთა ქალაქი“

მხატვარი

გაბი პუფუნია

ტექნიკური რედაქტორი

ფრიდონ სომხიშვილი

ვადეცა წარმოებას 14/I-88 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 1/III-88 წ.

სააღრიცხველ-სავაგომოცემლო თაბახი 6,46

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

ქაღალდის ზომა 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>

უე 01273

შეკვეთა № 121

ტირაჟი 1500

Сдано набор 14/I-88 г.

Подписано к печати 1/III-88 г.

Учетно-издательских листов 6,46

Объем издания 6,5

УЭ 01273

Заказ № 121

Тираж 1500

ფასი 55 კაპ.

ინდექსი 76143

Цена 55 коп.

ИНДЕКС 76143

რედაქციის მისამართი: თბილისი—380007, კიროვის ქ. № 11-ა. ტელ. — 99-90-96

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

Типография Союз театральных деятелей Грузии, Тбилиси,

ул. Кл. Цеткин № 133.





სფ 18/6

„თეატრალური მთავარი“ №1