

F-567

1988

ეროვნული
ბიბლიოთეკა



თეატრალური მოხაზები



2. 1988

ISSN 0136 - 2666



თეატრალური მოამბე



რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

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

წელიწადი 31-ე

2

1988

მარტი,
აპრილი

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

შ ი ნ ა ა რ ს ე

თეატრალური კრიტიკის აქტიურობისათვის . . .	3
სპექტაკლები	
ლევან ხეთაგური — მოსაწყენი საუბარი ერთი წაწარმოების ინტერპრეტაციაზე . . .	7
მარინე ნიკოლაიშვილი — დებიუტი მცირე სცენაზე . . .	15
მარინე ვასაძე — „უფანდუროდ სამღერია“ . . .	18

მწერალი თეატრში მღვიდა

ნანა ფრიდონაშვილი — გურამ გეგეშიძე: ჩვენ ერთი სათქმელი და ერთი სიტყვა გვქონდა . . .	23
---	----

მრავალი მხარე

პრობლემა: მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობა . . .	26
--	----

60 — რამაზ ჩხიკვაძე — 60

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება . . .	48
---	----

თამარ ბოკუჩავა — რამაზ ჩხიკვაძე: მსახიობი დემოკრატი უნდა იყოს . . .	48
---	----

მილოცვები: გიგა ლორთქიფანიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, ბადრი კობახიძე . . .	
--	--

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება . . .	55
---	----

ნანა ღვინეიძე — დუელი (ლექია) . . .	55
-------------------------------------	----

პორტრეტები

ეთერ გუგუშვილი — ნატალია ბურმისტროვა . . .	56
მაია კობახიძე — ედიშერ მაღალაშვილი . . .	59
ვერონიკა ნიკოლაევა — მრავალსახეობა მსახიობისა . . .	63

შემოქმედებითი ლაგორატორია

მანანა კორძია — მომღერლის აღსარება . . .	68
--	----

თეატრი — მემორიუმის სამრეკლო

მეგობრობის დღესასწაული . . .	74
------------------------------	----

მარინე ბახუტაშვილი — სომხური კულტურის კერა საქართველოში . . .	75
---	----

რუბენ ჩეთითი — ქართულ-აზერბაიჯანული თეატრალური ურთიერთობის ისტორიიდან . . .	80
---	----

ალექსი არგუნი — აფხაზური თეატრის რეჟისორი . . .	83
---	----

რუბენ ირონი — ერთი თეატრის ორი დასი . . .	87
---	----

ქურთული სახალხო თეატრი . . .	90
------------------------------	----

ნელი შურღაია — მიხეილ ბუკია: თეატრმა მყაურებელი უნდა გაახაროს . . .	93
---	----

სცენოგრაფია

ციხანა კუხიანიძე — ირაკლი გამრეკელის სცენოგრაფიის საკითხები (წერილი მეორე) . . .	95
--	----

მხარამიძის თეატრის საიუბილეოდ . . .	102
-------------------------------------	-----

ვახტანგ ტაბლიაშვილი — იაკობ ტრიპოლსკის ხსოვნას . . .	103
--	-----

ელენე საყვარელიძე — ნიკოლოზ მიქაშვიძის ხსოვნას . . .	103
--	-----

თეატრალური კრიტიკის აქტიურობისათვის

6755-7

ქართული თეატრი მუდამ გამოირჩეოდა თვითმყოფადობით, ეროვნულობით, პრობლემების ღრმა წვდომით და ახალი თეატრალური ფორმების ძიებით. ეს ტრადიცია დღესაც გრძელდება — თანამედროვე ქართული თეატრი დიდი ავტორიტეტით სარგებლობს საერთაშორისო სარბიელზე, მისი წარმატებები საყოველთაოდაა ცნობილი. ქართული თეატრალური ფენომენი საერთო რენტრესის საგანია. ამ ფონზე თითქმის დაუჭერებელია ის კონტრასტული სხვაობა მხატვრული დონისა ქართული თეატრის სპექტაკლებს შორის რომ არსებობს. თითქოს წარმოუდგენელიცაა, რომ ეს სპექტაკლები ერთ რესპუბლიკაში, იქნეწ, ისიც კი ვთქვათ — ერთ ქალაქში იქმნება. სამწუხაროდ, შოთა რუსთაველის, ნაწილობრივ კოტე მარჯანიშვილის და კინომსახიობთა თეატრების საერთაშორისო აღიარებამ, მათი ზოგიერთი სპექტაკლის მაღალმა შემოქმედებითმა კულტურამ არ განაპირობა ქართული რეჟისორული და საშემსრულებლო ხელოვნების საერთო დონის ზრდა. რესპუბლიკაში ბევრი უღიმღამო სპექტაკლია, რომლებიც არა მარტო სიხარულს არ გვრიან მაყურებელს, ცნობისმოყვარულ ინტერესსაც კი არ აღძრავენ. ეს თითქმის პარადოქსია.

ღიახ, მოგვიმრავლდა სუსტი სპექტაკლები, მაგრამ ქართული პრესის ფურცლებზე თითქმის სიმშვიდე სუფევს, ჩვენს უურნალვაშეთებში და მათს შორის ჩვენი უურნალის ფურცლებზეც (უწინარესად, მას ვახსენებთ, რომ სხვათა კრიტიკა არასწორად არ იქნას გაგებული) დაბეჭდილი რეცენზიების მიხედვით რესპუბლიკის თეატრებში ყველაფერი რიგზეა, ამ რეცენზიებს თუ დავუჭერებთ, ქართულ თეატრებში ძალიან იშვიათად, კანტი-კუნტად იდგმება სუსტი, დაბალი მხატვრული დონის სპექტაკლი.

სად უნდა ვეძიოთ ყველაფერი ამის მიზევი?
თეატრალური კრიტიკის თაობაზე დღეს ბევრს ლაპარაკობენ. უწინარეს ყოვლისა, ლაპარაკობენ თეატრის პრაქტიკული მოღვაწენი — რეჟისორები, მსახიობები. ამ საუბრისას სხვადასხვა გრძნობა იჩენს თავს: სიხარულიც, სინანულიც, ირონიაც. ღიახ, თეატრალური კრიტიკის სადღეისო მდგომარეობა სულაც არ ბადებს მხოლოდ ერთ გრძნობას, რადგან ჩვენს თეატრალურ კრიტიკაში მოღვაწეობენ სხვადასხვა შემოქმედებითი დონის, ძალის, ხასიათისა და მისწრაფებების ადამიანები. ზოგი მათგანი უთუოდ იწვევს აღტაცებას და სიხარულს, მაგრამ ზოგჯერ მათი ნაღვაწი ხომ სინაულსაც ბადებს?

თუ ჩვენი დღეების თეატრალურ კრიტიკას შევადარებთ სამიოთხი ათეული წლის წინანდელს, აშკარად დავინახავთ კრიტიკის

საქ. საბ. რისპობა

დიდი ნახტომი გააკეთა მან, როგორ შეიცვალა თვისობრივად, როგორ ამაღლდა მისი პროფესიული, შემოქმედებითი დონე, მაგრამ ამასთან ერთად იმასაც შევამჩნევთ, თუ როგორ დაჰკარგა ოპერატიულობა, ინტელიგენტური ტონი კამათისას, საკუთარ თავში არა თეატრის, არამედ თეატრში საკუთარი თავის გადაჭარბებული სიყვარული დროდადრო როგორ აკარგვინებს ზომიერების გრძნობას. ზოგჯერ კი კამათი პირად შეურაცხყოფაშიც გადადის ხოლმე და ამით ხელიდან გვეცლება ის სიკეთე, რაც ჭანსაღმა კრიტიკამ უნდა მისცეს ხელოვნებას. ეს კი არასწორი სამსახურია თეატრისა. ალბათ, აქ იღებს სათავეს ის ტენდენცია, რაც დღეს აშკარად იგრძნობა ქართულ თეატრში — თეატრს არ სჭერა კრიტიკოსისა. კრიტიკოსი იღწვის, იბრძვის, ცდილობს, მაგრამ თეატრს თითო-ორი-ღა კრიტიკოსისა თუ სჭერა მხოლოდ.

თანამედროვე ქართველ კრიტიკოსთა ერთ ნაწილს აკლია პარტიული შეფასება სათეატრო ქმნილებისა. კრიტიკა ხომ უშუამავალიც უნდა იყოს თეატრსა და მაყურებელს შორის — აუხსნას მაყურებელს, წარმართოს მისი ყურადღება და ინტერესი, თავისი პროფესიული ოსტატობით აღძრას მასში სიყვარული ამა თუ იმ მსახიობისადმი, თეატრისადმი. კრიტიკოსმა ხომ პროგნოზირებაც უნდა შესძლოს, იგი პერსპექტივაში უნდა ხედავდეს სათეატრო ხელოვნებას, იმას, თუ როგორი იქნება ხვალ ქართული თეატრი, მაყურებლის ურთიერთობა მასთან და ა. შ.

ყველა ეს პრობლემა ქართული თეატრალური კრიტიკის საზრუნავია, მაგრამ მის ნაცვლად ზოგჯერ ვხედავთ არაჯანსაღ კრიტიკას, პირად ურთიერთობებზე დაფუძნებულ შეფასებებს და არა პროფესიულ, პარტიულ ანალიზს მხატვრული მოვლენისა. ასეთი კრიტიკა ერთობ სუბიექტური ხასიათისაა და აზნევს მაყურებელს.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი აქტიურად არის დაინტერესებული, რომ შემოქმედებითი შეფასება მისცეს დედაქალაქში, თუ რესპუბლიკის სხვა ქალაქებში განხორციელებულ ყველა სპექტაკლს, მაგრამ მისი ცდა უმეტესწილად უშედეგოდ მთავრდება, რადგან თეატრი თავს არიდებს ამგვარ განხილვებს (ეს განსაკუთრებით დედაქალაქის თეატრებზე ითქვას).

რატომ? რა უნდა განაპირობებდეს ამგვარ ტენდენციას? ის ხომ არა, რომ ჩატყდა კრიტიკოსისა და თეატრის დამაკავშირებელი ნდობის ხიდი, აღარ იგრძნობა კრიტიკის კეთილისმყოფელი შეგავლენა თეატრზე. ამგვარ განხილვაზე მოსული თეატრი ვერა და ვერ დააკმაყოფილა კრიტიკის დონემ. ვერ ვიტყვოდით, რომ ასეთ დროს თეატრი ყოველთვის ცამდე მართალია, მაგრამ კრიტიკამაც ხომ მისცა უკმაყოფილების საბაზი? ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ნიჭიერებით აღბეჭდილი კრიტიკოსები ზოგჯერ თავად არიდებენ თავს ამგვარ დისპუტებში მონაწილეობას, ხოლო ის, ვინც ყოველ წუთს მზად არის ტრიბუნიდან ელაპარაკოს რეჟისურას, მსახიობებს, თავისი შემოქმედებითი პოტენციით ვერ იქცევს ყურადღებას, ვერ ახდენს ამ კეთილისმყოფელ შეგავლენას.

განვიღო ათწლეულებში კრიტიკაში ჩამოყალიბდა არასწორი ტენდენცია. ეს პროცესი ალბათ, იმანაც განაპირობა, რომ ოფიციალური არსებული ყოფის შელამაშებას გვეკარნახობდა, ამის საპირისპიროდ კრიტიკული პათოსი მეტად ფასობდა — თეატრალურ ხელოვნებაში (ასევე ლიტერატურაში, ფერწერაში, მუსიკაში, კინოში) ამან გააბატონა ერთი არასწორი შეხედულება — კრიტიკულად სწორედ ის სტატია, წერილი ითვლებოდა, რომელიც აბრიაბრუებდა ნაწარმოებს, მოვლენების ტენდენციური დალაგება-აღწერით, ზოგადი ფრაზებით, ემოციური შეძახილებით უარყოფდა ნაწარმოების მთავარ თეზას, მის შემოქმედებით ნაკლოვანებებს, ამგვარი ოპუსების ავტორებს თავი მოჰქონდათ გაბედულ ადამიანებად, მაშინ როდესაც კრიტიკა სულ სხვა რამ გახლავთ — კრიტიკა საგულდაგულო ანალიზია, სუფთა, ძალზე სუფთა ხელებითა და გულით გაკეთებული ობიექტური ანალიზი ნაწარმოებისა. ჩვენ კი, სამწუხაროდ, ამ ანალიზის ჩატარების წინ ზოგჯერ ხელის დაბანა გვავიწყდებოდა. ამგვარ რეციდივებს დღესაც ვხვდებით.

ცნობილ თეატრალურ, და არა მხოლოდ თეატრალურ, კრიტიკოსთა გამოცდილება ადასტურებს, რომ ასეთ კრიტიკას არავითარი სიკეთე არ მოუტანია შემოქმედებითი პროცესისათვის.

1986 წელს ჩვენმა უფროსმა წამოიწყო საუბარი თეატრალურ კრიტიკაზე: თანამედროვე თეატრალური კრიტიკის რაობაზე საუბრობდნენ რეჟისორები, მსახიობები.

ამ გამოკითხვისას ჩვენმა კრიტიკოსებმა ბევრი არასასიამოვნო რამ მოისმინეს. როცა მიხეილ თუმანიშვილი, რობერტ სტურუა, შალვა გაწერელია, სოფიკო ჭიაურელი, გოგი ქავთარაძე, სანდრო მრევლიშვილი თუ ქართული თეატრის სხვა გამოჩენილი მოღვაწენი, გამოსთქვამენ ასეთ კატეგორიულ მოსაზრებებს, ამას არა ემოციური შეძახილები, განაწყენება, არამედ თვითანალიზი, საკუთარ პროფესიაში მეტი ჩაღრმავება სჭირდება. თეატრალური კრიტიკის რეაქცია კი ამ გამოკითხვაზე, სამწუხაროდ, ერთნიშნადი არ იყო.

მაგრამ არაობიექტურობა იქნებოდა თეატრალური კრიტიკის ჩამორჩენა მხოლოდ თეატრალურ კრიტიკას დავაბრალოთ — თეატრალურ მოღვაწეთა ერთ ნაწილში შექმნილია კრიტიკის მოუთმენლობის, კრიტიკის აუტანლობის ატმოსფერო. ზოგი ამას ისევ კრიტიკის არაკომპეტენტურობით ხსნის, კრიტიკამ ვერ დაარწმუნაო თეატრი, მაგრამ კრიტიკისადმი ინტელეგენტური დამოკიდებულება, უწინარესად, სხვათა აზრისადმი პატივისცემას გულისხმობს.

როცა კრიტიკოსი კალამს ჰკიდებს ხელს, მასში ავტომატურად არ უნდა ამოქმედდეს თავდაცვის ინსტინქტი, ვითუ, ამ მოსაზრების გამოთქმის გამო, არა მარტო საყვედური, უსიამოვნებაც კი შემხვდესო. ასეთი ატმოსფერო, ცხადია, შემაფერხებელია კრიტიკის განვითარების გზაზე.

სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია — ქართულ კრიტიკას ამგვარი მომენტის გათვალისწინებაც უწევს და უწევს სწორედ იმათგან, ვინც ყველაზე მეტად საჭიროებს თვითანალიზს, თავისი შემოქმედებითი

პრაქტიკის გონივრულ გადახედვას. მსახიობი, რეჟისორი ადრეულ წლებში მოპოვებულ შემოქმედებით წარმატებებს თოფით კი არ უნდა დაუდგეს დარაჯად, არამედ პროფესიული შრომით, თავადღებით საყვარელი საქმისადმი.

საყოველთაო გარდაქმნის პროცესმა კრიტიკის გარდაქმნაც უნდა განაპირობოს. განსაკუთრებით კი გარდაქმნა ობიექტურობისა და ოპერატიულობისაკენ. დაუშვებელია, როცა კრიტიკა არაფერს ამბობს არა მარტო ცალკეული სპექტაკლების თაობაზე, არამედ მთელ რიგ თეატრებში გამეფებულ შემოქმედებით უძრაობაზე და ეს მაშინ, როცა მას ხელისგულზე უნდა ედოს ქართული თეატრის არა მხოლოდ დღევანდელიობა, მომავალიც.

კრიტიკისაგან მეტ აქტიურობას ველით, მითუმეტეს მაშინ, როცა უურნალ-ვაზეთები განიცდიან პროფესიული კრიტიკული წერილების, სტატიების, რეცენზების დეფიციტს, შეუფასებელი რჩება მთელი რიგი სპექტაკლებისა, ეს სპექტაკლები თავის ადგილს იკავებენ სცენებზე, მაყურებელი მოდის, ან ზურგს აქცევს მათ, კრიტიკას კი არ აუხსნია მოვლენის არსი, არ უთქვამს თავისი სიტყვა თეატრალური ცხოვრების მთავარ საკითხებზეც კი.

ხოლო რაც შეეხება პერიფერიის თეატრებს, იგი საერთოდ უყურადღებოდაა მიტოვებული. სეზონის დასასრულს მთელი სეზონის სამ-ოთხ დღეში შესწავლა, როგორც ჩანს, ვერ იძლევა სრულყოფილ სურათს. სთმ კავშირმა მონახა კრიტიკისა და პერიფერიის თეატრების დაახლოების კიდევ ერთი და, უნდა ვივარაუდოთ, ეფექტური ფორმა. ახლა კრიტიკოსები გაპიროვნებულნი არიან ცალკეულ თეატრებზე. ისინი არა სეზონის ბოლოს, სამი-ოთხი დღით, არამედ მთელი სეზონის განმავლობაში დროდადრო ჩადიან სარაიონო თეატრებში (ამაში გასამრჯელოსაც იღებენ და საკმაოდ სოლიდურს), კონსულტაციას უწევენ თეატრებს რეპერტუარის შედგენისა თუ ამა თუ იმ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში. კავშირის ამგვარმა შემოქმედებითმა ჩარევამ კეთილისმყოფელი შედეგაღწევა უნდა მოახდინოს პერიფერიის თეატრების შემოქმედებით ცხოვრებაზე. ცალკეულ კრიტიკოსთა თეატრებზე გაპიროვნება სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ სხვა კრიტიკოსთ იქ საქმე არა აქვთ, პირიქით, უნდა ჩადიოდნენ ხშირად, ჩადიოდნენ შემოქმედებითი მისიით როგორც მეგობრები, დამხმარენი და არა მსაჯულნი.

თეატრალურ კრიტიკას დღეს დიდი ასპარეზი აქვს. საჯაროობისა და გარდაქმნის პროცესში მან უნდა თქვას თავისი ობიექტური სიტყვა, მის გააქტიურებას ელოდებიან თეატრები, უურნალ-ვაზეთების რედაქციები და რაც მთავარია, კრიტიკის სიტყვას — ჭეშმარიტად შემოქმედებით დამოკიდებულებას თავისი საქმისადმი — ელოდება ფართო მკითხველი, მაყურებელი.



ლეგან ხმთაგური

მოსაწყენი საშუაარი პრტი ნაწარმოების
ინტერპრეტაციაზე

რბც დრო გადის, სულ უფრო და უფრო ძნელი ხდება წერო სპექტაკლებზე, რომლებიც კლასიკის ახლებურ გააზრებას გვთავაზობენ. ძნელია-მეთქი, ვამბობ, მაგრამ არცერთი წუთით არ იფიქროთ, რომ ვწუწუნებდე, ან ჩემს მიერ გაწეული შრომისადმი თანაგრძნობას ვითხოვდე. არამც და არამც! ჩემი სურვილია, შევქმნა ობიექტურ ფაქტორთა რიგი. რა სიძნელებს აწუდება რეცენზენტები? სირთულე სპექტაკლის რეცენზირებაში კი არ მდგომარეობს, არამედ ობიექტური, სწორი პოზიციის პოვნაში, იმაში, თუ რა კრიტერიუმებით უნდა მივუღებთ სპექტაკლს.

კლასიკის დადგმა ყოველთვის იწვევდა დისკუსიას, ცხარე კამათს, მაგრამ ყველაფერი იმით განისაზღვრებოდა, თუ რამდენად მივიღებდით, ან არ მივიღებდით ახალ კონცეფციას, ინტერპრეტაციას და ა. შ. კამათის საფუძვლად კი ყოველთვის კლასიკური ნაწარმოები რჩებოდა.

დღეს ნაწარმოებიც გვაქვს, ინტერპრეტაციაც, მაგრამ, სავალალოდ, მათ ერთმანეთთან საერთო არა აქვთ რა!

საუბარი რუსთაველის თეატრში დადგმულ „მოკვეთილს“ შეეხება.

არ დაგიმალავთ და მოსმენილმა და ნანახმა ყოველგვარ მოლოდინს გადააქარბა. ბოლოს და ბოლოს, როგორც თეატრმცოდნეს, უნდა ამომეხსნა, რა მოვლენასთან მქონდა საქმე, რა თეატრალურმა პროცესებმა თუ სოციალურმა ძვრებმა გამოიწვიეს ამ სპექტაკლის დაბადება რუსთაველთა სცენაზე.

„სპექტაკლის საყვრი“ (პრობლემატიკა), წნეობრივი საკითხების გადასწყვეტად მოგვიწოდებს, თითქოს...

სხვა, ალბათ, ჩემს ადგილზე სპექტაკლის ყველა კომპონენტს დაწვრილებით განიხილავდა და პროფესიულ ანალიზსაც გაუქეთებდა. მაგალითად, მუსიკალური გაფორმება (მ. კილასონიძე და ე. გარაყანიძე) იმდენად მრავალფეროვანია, რომ ჩემი დიდიტანტური მუსიკალური განათლების გამოისობით მხოლოდ ფშავური დატირება ვიცანი. სპექტაკლში გამოყენებულია კლასიკოსთა ნაწარმოებები, თუმცა, ისინი პროგრამაში არაა მითითებული.

რაც შეეხება მხატვრობას (მ. შველიძე), ფარდის გახსნისთანავე ჩვენს თვალწინ იშლება და მისი ანალიზი ჩვენი საქმეა — თუ მოვახერხებთ... (აქ კი ბრალს ნამდვილად ვერავის დავდებთ). ჩვენს წინ, თითქოსდა, მთა აღიმართება. მან შეიძლება ჩანჩქერის ასოციაციაც კი აღძრას. ზედა ნაწილი რატომღაც (ასე მომეჩვენა) უზარმაზარი თავთავებითაა მოფენილი, შეიძლება ეს ამ მიწის ბარაქანობაზეც კი მიუთითებდეს, რადგან, როდესაც მოქმედება ქისტეთში გადადის, გვიჩვენებენ სცენის უკანა მხარეს, თითქოს იმის დასტურად, რომ ქისტეთი განა მხოლოდ იმიტომ არ ვარჯა, რომ სამშობლო არ არის, არამედ იმიტომაც, რომ ბუნებრივი საფარიც საკმაოდ ღარიბია, ხრიოკ ადგილად ქცეულა. არადა, ქისტები ფშავლების მეზობლები არიან, საქმარისია, მოქმედება დაიწყო, რომ მთის ამ დაქანებას, რომელიც ჩანჩქერის

ფუნქციას ასრულებს... დანიშნულება სრულიად შეიცვლება.

სპექტაკლის დასაწყისში, ჯერ ივანე დაიკავენ ავანსცენის მარჯვენა კუთხეს და მერე უფრო მკვეთრად გამოჩნდება მთის თავზე შემომდგარი ორი სტატიური ფიგურა — სწორედ ისინი იწყებენ სპექტაკლს. როგორც კი ჩვენს თვალწინ მათი „კომპოზიცია“ გაიშლება ამ უტრიკრებული თავთავების ფონზე, ყოველივე ეს შუემრულ შუამდინარეთის ბარილიეფს მოგვაგონებს. რამდენიმე წამიც და ეს ორი ფიგურა (აქამდე რომ ჩანჩქერი მეგონა, თურმე სასრიალო ყოფილა) ჩამოსრიალდება — სცენაზე ამაყად გაივლიან, თან თოკს მოათრევენ ავანსცენის ცენტრში, მერე ორმოში ჩააგდებენ მას და სპექტაკლის პირველ რეპლიკას გვეტყვიან:

— „მოლაღატე...“

— ნათქვამია, ძალი ძალის ტყავს არ დახეცო.“

თავდაპირველად, რასაკვირველია, პიესის ბოლო რეპლიკა სპექტაკლის დასაწყისში გათამაშებული ვიღაც „შუმერების“ მიერ, გაურკვეველი რჩება. იმასაც ძნელად მოვიჭიფრებდით, რომ იმ თოკს შემდგომ ბაზა გაასახეობრივებს, ანდა პირიქით — ეს თოკი განაწოგადებს მის სახეს, რადგანაც რეჟისორი ამ სცენის რამდენჯერმე გათამაშებით, თითქოსდა, მოდელის შექმნას ცდილობს — თან ზოგადსაკაცობრიოს, რასაც ასეთი კოსტიუმებითა და მუსიკალური გაფორმებით უკეთებს აქცენტს, მაგრამ სპექტაკლში ამ პოზიციას რეჟისორის სხვა პოზიციები ეჭახება, რაც ბევრ რამეს გაუგებრად ტოვებს ჩვენთვის, რაზეც მოგვიანებით ვისაუბრებ.

სპექტაკლის თანმიმდევრობით აღდგენას არ მოვყვები, ყურადღებას გავამახვილებ გმირთა ურთიერთობებზე, პირველწყაროსა და სპექტაკლის ტექსტს შორის არსებულ განსხვავებაზე. ფორმალური ანგარიშით პიესის ყველა გმირია ჩა-

მოთვლილი სპექტაკლის პროგრამაში, მაგრამ აქ ერთი რამ მინდა შევნიშნო: პიესის ტექსტი თითქმის ქაოტურადაა გადაწინაწილებული სხვადასხვა გმირზე. მაგალითად, დასაწყისში ივანე შუშანას ტექსტს ამბობს, შუშანა კი ივანეს ტექსტს, რატომ? ხევისბერის სახეში გაერთიანებულია ჭუჭუაც და იანვარაც, მოლა-მუსა საღდაც გამქრალა და მის ტექსტს ომახიანად გვამცნობს გულსუნდა. ასეთი გადაადგილებები მრავლადაა.

შემთხვევითი არა არის ის, რომ ვაჟასთან ჩონთა და ბაზა სცენაზე ერთდროულად ჩნდებიან და ეს ხდება მხოლოდ პირველი მოქმედების მეოთხე გამოსვლაში, ხოლო სპექტაკლში ჩონთა მეორე სცენაშივე ჩნდება და თანაც შაღვას ტექსტს ამბობს. ყველანაირად ცდილობენ დაამცირონ ჩონთა, როგორც პიროვნება. ივანეს პირველივე გამოჩენიდან სცენაზე ჩონთასადმი არასასიამოვნო განწყობილება ჩნდება — პიესაში ამის მოტივირება „ვუკუცადური კანონებიდან“ გადახვევის საფუძველზე ხდება, აქ კი სუბიექტურ დამოკიდებულებაზე, პიროვნულ სიძულვილზეა აგებული. ალბათ, შაღვას ტექსტს აქ ჩონთა იმიტომ ამბობს, რომ ივანეს (სპექტაკლში) კონფლიქტი მხოლოდ მასთან ჰქონდეს. ბაზა კი უცნაურად (გაუგებარი) სულ იცავს ივანეს. ივანეს (შუშანას) პიესაში შაღვასთან ასეთი სახის კონფლიქტი სწორედ იმიტომ აქვს, რომ მის მორალურ-ეთიკურ მსოფლმხედველობას გვაჩვენებს, რის საფუძველზე მისი პოზიცია პიესაში ყველას მიმართ სამართლიანია.

სპექტაკლში გმირთა სახეები საოცრად შეიცვალა. აქ სტერეოტიპულ აღქმაზე ფიქრაც კი არ შეიძლება, უბრალოდ, პიესის ლოგიკაა დარღვეული.

არ მინდა, დაბეჭითებით ვამტიციო, როლების განაწილება შემთხვევით მოხდა-მეთქი, მაგრამ ჩონთასა და ბაზას (ფიზიკური მონაცემების განსხვავება მათ კონფლიქტს ირონიას სძენს, როდესაც



სცენა სპექტაკლიდან „მოკვეთილი“

ჩონთას გაოქილი ბახა შემოშყავს, რომელიც ჩონთაზე ორჯერ მაღალია. გაოცებან იწვევს, თუ როგორ მოახერხა ჩონთამ მისი გათოკვა. არ გეგონოთ, ჩემი გაოცება მხოლოდ ფიზიკურ სხვაობაზე იყო აგებული. სპექტაკლში ჩონთას სახის ამგვარი გადაწყვეტა გვაფიქრებინებს, რომ იგი მხდელი პიროვნებაა, მშინ-შარაც კი. მაშ, სადღაა ლოკია — თუ მხდელია, ფიზიკურადაც ვერ გამოირჩევა, როგორ გათოკა ეს „მთავით“ კაცი?

სპექტაკლი თითქოს ორ რეალურ განზომილებაში მიდის. მთლიანად ავანსცენა და მის ცენტრში მოთავსებული ორმო (სწორედ ის ორმოა, სადაც დასაწყისში თოკი ჩააგდეს) საიქიოსთან, ირეალურთან, სიზმრებისა და ილუზიების სამყაროსთანაა დაკავშირებული. შუამავლად კი, რატომღაც, ამ ორ მარადიულ სამყაროს შორის ღვთისო გვევლინება, რომელსაც მუდმივად სისხლი სდის, დაჭრილია, მაგრამ რით? ეს გამოცანად რჩება.

პიესაში ისიც ძნელი მოსაძებნია, თუ რატომ მაინცდამაინც ღვთისო გახდა სპექტაკლის მედიუმი, რამ გამოიწვია ეს... წარმოდგენაში საკმაოდაა გაზრდილი სიზმრის ფუნქციები, იგი ერთგვარ ლიტოთემად დაუვება გმირებს და მათ ემოციურ განწყობილებაზე მუდმივად მოქმედებს — ღვთისოს სცენებიც ამ სიბრტყე-განზომილებაში თამაშდება.

მინდა, ცოტა ხნით კვლავ პიესას დავუბრუნდე და ზემოთ აღნიშნული შეგახსენოთ. პიესიდან გამომდინარე სპექტაკლის ტექსტი საკმაოდ ქაოტურია, ცუდად ნუ გამოგებთ და საშუალო სკოლის ლიტერატურულ მონათეს მოგვაგონებს. მასში არ არსებობს ლოგია, მცდელობა ინტერპრეტაციისა — შექმნას პირველწყაროზე დაურდნობით ახალი ნაწარმოები ახალი გმირებით (სახეების დაშლით ისე, რომ პირველწყაროსთან არანაირი კავშირი არ არსებობდეს, გარდა სიუჟეტური სქემისა და სათაურის), თავიდანვე განწირულია.

პიესის პირველი სცენები მოვიხსენიე და ვთქვი, რომ ჩონთა შალვას მაგიერ შემოდის და სპექტაკლში დიალოგს ივანეს — (პიესაში შუშანას) უმართავს, ცოტა მოგვიანებით, ჩონთა ტექსტის მიხედვით ივანე გახდება და შუშანას ესაუბრება. რა ხდება? ნუთუ შეიძლება, სხვადასხვა პერსონაჟის სახეების ასე აღრევა — პიესის ერთი გმირი მეორეს მისივე ტექსტით უმართავს დიალოგს, ეწინააღმდეგება და კონფლიქტამდე მიდის საკუთარ თავთან(???)

II მოქმედების მეორე გამოსვლა პიესაში — ჩონთას ოჯახში მოდიან ივანე და გიორგი (არ დაიბნეთ, ეს პიესაში ხდება), სპექტაკლში კი წამალაუწუმ ვიღაც პერსონაჟები შემორბიან, და თუ გვარებით არ იცნობთ მსახიობებს, მერწმუნეთ, სახელსაც ვერ გაიგებთ, რომ პროგრამაში მოქმედოთ. პიესაში მათ ტექსტს გარკვეული დატვირთვა აქვს, სპექტაკლში კი მხოლოდ ერთს კითხულობენ: — „ჩონთა სად არის“? ამ სცენაში მწევიანარისა და ჩონთას ურთიერთობაში ბევრი რამ ირკვევა, და ჩონთა, ერთის მხრივ, როგორც ვაჟკაცი მწევიანარისათვის, მეორეს მხრივ, როგორც ჩხუბისთავი და ქისტების მტერი თანასოფლელებისათვის, ისე გვევლინება (ამჯერად გვერდს ვუვლი ტექსტის ციტირებას).

სცენაზე ამ სიტყვა-პასუხის დროს ხატი ჩამოდის, რომელიც უცნაური ირმის თავით ბოლოვდება, მის წინ ჯდება მძიმე ტომარამოკიდებული მწვეინარი — იგი ამ ტომარას, როგორც ოჯახის ან ცხოვრების წმინდე ტეატოს, ისე ღაბრევის. უნდა აღინიშნოს, რომ ბახას, მწვეინარისა და დღისიხოს მუსიკალური თანხლება მხოლოდ „ეროპულია“. მწვეინარი (თ. დოლიძე) ხატის წინ დაჯდება და სიერებს გამაუტრებს, მისთვის თითქოს ყველაფერი სულღერთია. ბახას შემოყვანისას ჩონთა მას შეურაცყოფს, ის კი ხალ კლდედავით დგას. ყოველივე ეს II მოქმედების მეოთხე გამოხვდა — პიესაში ბახა თვითონ ინთავისუფლებს თავს და ხმაღს იზიშვლებს. სპექტაკლში კი მწვეინარის შემოსვლის დროს ბახა „გულჩაყვებული“ ქვითინებს. მწვეინარი, გარეგნულად ცივი და მიუკარებელი, მივარდება და ხანჭლით უხსნის თოკს, სწორედაც, რომ ამ ხანჭლით ხელში წამოვარდება ფეხზე და ჩონთასკენ იწევს, ამ დროს შემოვარდებიან თანახოვლები და ჩონთას შეარცხვენენ, ეს უკანასკნელი თავს იმართლებს, ბახა მუქარით გაიქცევა — ამ შეურაცხყოფას არ გაპატიებო. თითქოსდა, ყველაფერი იმისათვის ხდება, რომ კონფლიქტი მომწიფდეს და დასთან ერთად მივემართებით კულმინაციისაკენ, მაგრამ კითხვა წინ მისწრებს და მაინც ჭიუტად ვეითხავ, განა არა აქვს მნიშვნელობა იმას, თუ როგორ ხდება ყოველივე ეს? (როგორ — ეს განსაზღვრება, რომელიც ასე აუცილებელი უნდა იყოს სპექტაკლში ქმედებისათვის, მეორეხარისხოვანი გამხდარა?) როგორ და „ჩვეულებრივად“, ბუნდოვნად. თითქოსდა, ყველაფერი მოხდა, მაგრამ მთავარი არ შესრულდა. სცენაზე არ არსებობენ გმირები. ბახა-ჩონთას კონფლიქტი არ არის გმირების და არც პიროვნებების (რაც ესოდენ სამწუხაროა) შეჯახება. დასაწინა იხიცი, რომ სპექტაკლში არც გმირის დერომატიზაციის პრობლემა დგას — მაშ, რასთან ვვაქვს საქ-

მე, ცუდად ამოხსნილ კონფლიქტთან? ალბათ, სამწუხაროა, მაგრამ სხვა შეფასება არ მოიძებნება.

ბახა, ჩონთა, მწვეინარი — სამკუთხედა. სიყვარული დამანგრეველ ძალაუქცეულა ამ გმირების ცხოვრებაში. განა ჩონთამ არ იცის ეს, და ამბობს კიდევ ამას პიესაში (II მოქმედება, მეოთხე გამოხვდა, ბოლო რეპლიკა), მაგრამ ვერაფერს ხდება საყუთარ თავთან. ბახას ტრაგედია ის არის, რომ მოღალატე არ არის, შეყვარებულია და თუ ქისტეთში გადახვლის შემდეგ გულსუნდას ცალკე მოყვანაზე ფიქრობს (რეთისორი აქ ხასს უხვამს იმ გარემოებას, რომ იგი მხოლოდ მწვეინარზეა შეყვარებული, ამიტომაც გულსუნდასაც მსახიობი თ. დოლიძე ასახიერებს), ამით კიდევ ერთი პრობლემა გამოიკვეთა. სცენაზე მართო რჩებიან ჩონთა და მწვეინარი. მწვეინარს ჩაეძინება — ჩონთა, ხარბი, გაუმადლარი თვლებით შეპყურებს მას და წარმოთქვამს მოკლე მონოლოგს. შემდეგ მწვეინარს აიტაცებს და სცენას დატოვებს. სპექტაკლში გმირების ერთმანეთისაკენ ღტოლვა გაუცნობიერებულ ინსტიქტებამდეა დაყვანილი. პიესაში მრავლადაა სცენება, რომლებშიც გმირების ერთმანეთთან დამოკიდებულება გრძნობისმიერია. სპექტაკლში კი, უკვე ლაშარობის დროს ჩონთას მწვეინარის მიმართ ცინიზმი უჩნდება და, რაც ყველაზე სამწუხაროა, ამის მოტივირებას მის თავდაცვის ინსტიქტში პოულობენ.

პიესაში ვეძებდი ადგილს, რომელიც გაამართლებდა რეთისორის მიერ ჩონთას მხლალ ცკად წარმოადგენას და მართლაც არის ერთი სცენა, II მოქმედება, გამოსვლა მეხუთე:

გულქანი: — „ბევრს ნულარ ამბობ, არ გამაჯვრო, წავიდეთ, ნუ გეშინიან, ბახა მანდ აღარ არის დიდი ხანია გავგზავნეთ. წავიდა, მაგრამ ვაი, იმ წასვლას, რო ის წავიდა...“

ეს არის და ეს! მაგრამ, ჩემის აზრით,

სცენა

სემპტაქლში

„თვეთაღ“



აქაც, ფრაზა „ნუ გეშინიან“ იმ მნიშვნელობით არ არის ნახმარი, რომ ჩონთა მშენებარაა და ბახას უფროსის, არამედ უფრო დაწუნარება — დამშვიდების მიზნით (ეს სცენა სემპტაქლში საერთოდ არ არის). ავი თვითონ ბახა ამბობს ჩონთაზე ღვთისოსთან საუბრისას — „ჭერ შენ ძაღლი ხარ კიდევ, გამოუცდელი, ჰფიქრობ — არ ვცდილობდი მაშინ, აღარ ვზოგავდი ჩონთას სასიკვდილოდ, მაგრამ ის თითონ განა უხელ-ფეხო იყო: ხმალი დამკრა ყუთით მკლავში და ხანდრი ჩამაგდებინა. მერე პირდაპირ ძალ-ღონეზე ფარი დამკრა თავში და წავიჭეცი“. აქედანაც ჩანს, რომ ბახა თვითონ აღნიშნავს ჩონთას ფიზიკურ ძალას. ჩანს ისიც, რომ მისი არ ეშინია.

მოედანი ცარიელდება, შემორბის თავზე ნაბადმოხვეული ბახა, ავანსცენის ცენტრში შეჩერდება ორმოსთან, რომელიც სიკვდილ-სიცოცხლის მიჯნადაა სემპტაქლში წარმოდგენილი — მას უთვალთვალებს და ლანდივით თან სდევს, თითქოსდა „ჩახაფრებული სიკვდილი“ (ი. აფაქიძე).

ბახა (მ. ჭინორია) მხეცივით ბორგავს, თითქოსდა ბრდღენისო არემარეს — დაჭრილი ნადირივით ღრიალებს, შეურაცხყოფა ვერ მოუწელებია.

პიესაში ეს სცენა ძალიან საინტერესოდ ახასიათებს ბახას.

მოქმედება მესამე, გამოსვლა პირველი.

„ბახა: — შაიყარნენ, მამიკეთონ, არა უშავს, ქვეყნის სამართალს რა ვუთხრა მაშინ, რო მარტო მე მამიკეთონ და ჩონთა კი არა! იმას როგორ არ იფიქრებენ, მე ცოდვა თუ რამ მაძე კისერზე, თუ მე მოლაღატე ვარ, ჩონთასგან ვარ, იმისგან! ღმერთმა ჰკითხოს ჩონთას!“

ხასიათის საოცარი თვისებაა თვითგანწირვა მხოლოდ იმისთვის, რომ მტერიც დაისაჯოს — თემიდან მოკვეთა არაფრად უღირს, თუ ჩონთაც მოკვეთება. სემპტაქლში კი ეს სცენა სულ სხვა სახეს იღებს. ღვთისოს გამოცხადება, როგორც სიმშარის იხეა წაკითხული, რადგან როდესაც ის ქრება, ბახა დიდხანს აკვირდება თავის ხელს, რომელზეც, როგორც ჩანს, ღვთისოს სისხლია შერჩენილი და საოცრად გაცეცხულია — ეტყობა ეს სისხლის ღაქა მთლიანად ღვთისოს სიმბოლოდ არის წარმოდგენილი, რადგანაც პიესაში იგი შურისძიებას მოწყურებული გმირია, სემპტაქლში კი მხოლოდ ჭავარასთან აქვს რამდენიმე რეპლიკა. პიესაში თითქოსდა მისტიკური ხაზია ორი დედის (მოქრისი და ჭავარა) სიმშრები, რომელნიც მისტიციზმზე უფრო მეტად, ვუფა

წინაპრების მიმართ დამოკიდებულებაზე, ძველ ადათ-წესებზე, ცნობიერების ნაკადზე აქცენტირება.

ბაბა, ღვთისო, ჭავარას სცენა არ არის სპექტაკლში, სამაგიეროდ არის ჭავარას დამცირების სცენა თანასოფლელების (უფრო სწორედ, როგორც სპექტაკლშია წარმოდგენილი, ჩონთას მომხრეების) მიერ, რაც სამაგიეროდ პიესაში არ არის.

პიესის კულმინაციაა მეოთხე მოქმედება — ლაშარობა, რომელიც თავად ვაჟასთვისაც მნიშვნელოვანია. ალბათ, არც ისაა შემთხვევითი, რომ ვაჟა სწორედაც რომ ამ სცენაში ცდილობს კომიკური ელემენტების შემოტანას, მოსალოდნელი დრამატისმის წინასწარ განუხტვას — ხალხის „თავისუფალი ყოფის“ ჩვენებას, მის გამხიარულებას. ვაჟა ხაზს უსვამს ბედნიერება-უბედურების დიალექტიკას, სწორედაც რომ ასე დამახასიათებელს მისთვის და საერთოდ ფშავური ფოლკლორისათვის. მაგრამ სპექტაკლში ყოველივე ამის მაგიერ პოლიტიკური ფარსი თამაშდება.

მინდა, გრიგოლ რობაქიძის ერთი მოსაზრება მოვიყვანო, რათა კიდევ უფრო გამოვყო ლაშარობის მნიშვნელობა საერთო — „ჭვარი“ თუ „ხატი“ ღვთისური შუაგულია ტომის, თემის. ლაშარი — მითითური განპიროვნება ამ შუაგულისა ცალკეულთა მისტიურ ხილვაში. არიან სხვა არსებანიც აღნიშნულისა: თამარ-მეფე, კობალა, კარტი, არხოტი... უკვე ნახსენები გულდანი და სხვა, ოღონდ ლაშარი მთავარია. ლაშარი: ბრწყინვალე, სხივოსანი. ტომის თუ თემის ღვთისური შუაგული მითითურ ლაშარში განპიროვნებული, — აი საიდან გამოდის ვაჟა, აქ არის წყაროს-თვალი — ენგალი — მისი პოეზიისა“.

ვაჟა-ფშაველა თავის შემოქმედებაში ხშირად ეხება მსოფლიო ლიტერატურაში არსებული პრობლემების მოდელს და სახელმწიფო აპარატის, როგორც პიროვ-

ნების, ინდივიდის თავისუფლების დამორჩუნევი ორგანიზმის წინააღმდეგობა, მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იგი ანარქიის მომხრეა, ანდა სახელმწიფო მოდელის არსებობისა. ის უბრალოდ, როგორც მსოფლიო მასშტაბის ხელოვანი, კონკრეტულ მაგალითზე გენიალურად აწვავს პიროვნებისა და ბიუროკრატიული მქანაზმის, კანონისა და თავისუფლების მარადიულ კონფლიქტს. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ გვიჩნდება ნაწარმოების გამიზნადად თანაგრძობა, ვაჟასთვის მთავარი მაინც თემია — სჯობს ქეშმარიტების დაღუპვა, ვიდრე სახელმწიფოს დაწერვა (ძველ ადათ-წესების დაკარგვა). აქედან გამომდინარე, უმართებულა და არამოტივირებული (პიესიდან და ვაჟას შემოქმედებიდან გამომდინარე) ლაშარობის ამგვარი გამოხატვა, საიდუმლოებით მოსილი რიტუალიდან პოლიტიკურ პამფლეტამდე დასვლა.

ისევე და ისევე ამ სცენაში ზდება პიესის მოქმედ გამართა ტექსტის ქაოტური აღრევა და გადანაწილება, ხევისბერი, მუჟა და იანვარა ერთი პიროვნებაა, ცინიკოსი, რომელიც თავის თანასოფლელებს ისე შესცქერის, როგორც ბრბოს, ადათ-წესები თუღ არ ანაღვლებს, ღოცებებს მთვრალი დიაკვანივით ჩაიბუტბუტებს, დარწმუნებულია თავის ძალაში, მაგრამ ეშინია „ხალხის“ (ჩონთას მომხრეების) სურვილის წინააღმდეგ წასვლისა. როგორც შეთქმულბა, ისე იკითხება ეს სცენა, განსაკუთრებით, როცა ბაბას მოკვეთამდე თვალს ჩაუკრავს ჩონთას მომხრეებს და მერე ისინიც კმაყოფილნი თავს დაუკრავენ, დაადასტურებენ ჩონთას სახტელს. სცენის პირველ ნახევარში ჩონთა უყანა პლანზე არხენად წამოგორებულია და სეირის უყურებს, შემდეგ კი წინა პლანზე გამოდის. ისევე როგორც სპექტაკლის დასაწყისში, აქაც მთელ სასოვადობასთან კონფლიქტში ივანე შედის, მაგრამ მაინც სუბმურული რჩება მისი პოზიცია (მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლში აღ-

ბათ, კ. საკანდელიძის სახე ყველაზე საინტერესო ნამუშევრად შეიძლება ჩაითვალოს, თუმც მის საერთო ამოცანაზე ლაპარაკი მთელს წარმოდგენაში მაინც ვაუგებარია). ლაშარობაზე კიდევ ერთ გაუგებრობას აქვს ადგილი — სცენაზე ნახევრად თმაგაშლილი ქალები შემორბიან, რამდენიმე წამით შეჩერდებიან, ხევისბერი დაუცვაცხანებს მათ და ისინიც უკან ბრუნდებიან. ვერაფრით ვერ მივხვდი, რას უნდა ნიშნავდეს ეს.

ბახას მოკვითისა და ჩონთას სასჯელის გამოცხადების შემდეგ ჩონთა შეძრწუნებული ყვირის, ბახას სასჯელი შევუცვალათო. ამას ვაუკაცობით კი არა, სიმზღალოთა და შურისძიების შიშით აკეთებს, ყოველ შემთხვევაში სპექტაკლში ასეა ამოკითხული. ბახა ხალხის თანდასწრებით კი არა კლავს ჩონთას, მართოდ დარჩენილს მივარდება მოსაკლავად ისე, რომ ვერაფრის ვერ დაინახავს და გარბის. ლაშარობას სპექტაკლში ქისტეთი ცვლის — ბახა დედას „მხარზე მოიკიდებს“, კიბის საფეხურებზე აღეწვას სასრიალოს გვერდით და ქისტეთში მოხვდებიან — ამ დროს სასრიალოზე ირანულ მანტიებს ვადმოაფენენ და ყველაფერი ნათელია — ქისტეთი და მთელი აღმოსავლეთი გაუერთიანებიან და ასოციაცია ვიორგი სააკაძეს გახსენებს განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ღვთისოჭავარას სკივრს შემოუტყურობს, ისიც ახდის და ჭერ ეფერება, მერე კი მშობლოურ ფშავურ ტანსაცმელს ამოიღებს სკივრიდან — ეს მოკვითილი სამშობლოს ღვთიური ნაწილებია — მას და ბახას კი უკვე უცნაური, გრძელ-გრძელი კოსტიუმები მოსავთ (ქისტურია თუ არა, ვერ ვიტყვი).

როგორც უკვე აღვნიშნე, აქ მოლა-მუსას მაგიერ გულსუნდაა (თ. დოლიძე). იგი რეჟისორისთვის მწვეინარის ტყუპის ცალია, მისი გამეორებაა, ამიტომაც აქვს ბახას ამ ქალისადმი ღტოვლა, მაგრამ როგორც მთელ რიგ სცენებში, აქაც ღტოვვის ამგვარი ლოკია ირდევია, როცა ბახას

(მშობლიური) მიწის ყვილის გამო ქისტებს უღალატებს. ეს საქციელი უკვე მთელ კონცეფციას თავდაყირა აყენებს, მიუხედავად იმისა, რომ აქ რჯულის შეცვლის საკითხი უფრო სერიოზულად თამაშდება, ვიდრე პიესაში.

ბახაც არბის სასრიალოზე, რათა ქისტებს შეერკინოს, მაგრამ ტყვია ეწევა, ბოლომდე ვერ აღის და ავანსცენაზე ჩამოსული, რამდენიმე წუთის განმავლობაში ტანჯვით კვდება. პიესაში მას ხანჭლით კლავენ, რასაც აქ, სხვა სცენების მსგავსად, გასცენიურება არ ეღიროს.

ორი ქისტის მოათრევს ავანსცენის ცენტრში მოთავსებულ ორმოსთან და სპექტაკლის პირველ, პიესის ბოლო რეპლიკებს გაიმეორებენ.

... „— მოლაღაღე...

— ძაღლი ძაღლის ტყავს არ დახევესო“...

და ამ ორმოში ჩააგდებენ.

თითქოსდა ყველაფერი დამთავრდა, მაგრამ სწორედაც რომ აქ იწყება ყველაფერი: სპექტაკლის პირველი სცენა მეორდება. ფშაველების მაგიერ ამას გაითამაშებენ ქისტის ივანე, ქისტის ჩონთა და ა.შ. ისინი კვლავ ცხვარ-მგლის ამბავს იტყვიან. ივანე ამ დროს კვლავ ავანსცენის კუთხეში დგას და სპექტაკლის ფინალურ ტექსტს ამბობს, რომლის დროსაც სცენაზე ქაოსი იწყება, აღრეულია მუსიკა, ხმაური, ჩამოდის ისეთივე ხატი, რომლის ქვეშაც აღბათ, ქისტის ქალი დამჭდარა მუხლმოდრეკილი, იქვე ვიღაც ფშაველი ქალი აკვანს არწევს, თითქოსდა კაცთა კვლა და მრუშობაა ვარშემო, მოკლედ ძაღლი პატრონს ვერ ცნობს. სპექტაკლი ივანეს ბოლო სიტყვებით მთავრდება.

უნდა გამოგიტყდეთ, რომ ძალიან ბევრი ვეძებე ივანეს ეს ტექსტი და აი, ბოლოს, თურმე რა აღმოჩნდა. მოვიყვანე პიესის ამ მონაკვეთს ისე, როგორც ვაჟახთანაა (მაგრამ ამას ყველაფერს ივანე ამბობს).

მოქმედება მეხუთე, გამოსვლა მეხუთე:

„ი ა ნ ვ ა რ ა : ოპ, როგორ ჩამოხეხია ეს ნისლი, ეს ოხერი!

ი ვ ა ნ ე : ძალიან ცუდი ამინდია, ცუდი დრო დაგვიდგა.

მე-3 ფ შ ა ვ ე ლ ი : მე არ ვიცი, სადა ვართ ახლა ჩვენ.

მე-4 ფ შ ა ვ ე ლ ი : რა დინახოს კაცმა, სად ან საქონელია, ან კაცი!“

სპექტაკლში ყოველივე ამას ივანე დაუშატებს: „ღმერთო, ერთსა გთხოვ, ნუ დაუჯარგავ ჩვენს ერს ზნეობას. ეს ამბავი ჩემი თვალთა მაქვს ნანახი და უურით გაგონილი“. რასაკვირველია, ჭავჭავაძის თვის არ იკლავს, მისი ზაზი სადღაც იკარგება.

ხედავთ? კვლავ აირია პრობლემატიკა. იყო მცდელობა მითითური მოდელის შექმნისა, მაგრამ სად არის თვით ეს მოდელი, მითის სტრუქტურა? იყო მცდელობა ერის ზნეობრიობაზე ლაპარაკისა, მაგრამ სად იყო თვით ეს კითხვები სპექტაკლში?

მთელი წარმოდგენის განმავლობაში სცენური სივრცე მთლიანად არ იყო გამოყენებული.

რაც შეეხება სასრიალოს, გარდა აზრობრივი დატვირთვისა, რომელიც ძალზედ მარტივი მიტეხვა (მასზე ერთხელ ბოლომდე არბენას ახერხებს ბახა, ჩონთა კი ნახევრამდე ადის), მხოლოდ „გმირის“ ილუსტრაციისათვის ნამდვილად პრიმიტიულია. მას სხვა დატვირთვაც აღმოაჩნდა. მასზე ყველა მსახიობი სრიალით ჩამოდის, ბახა ჩაიარბენს, ხოლო მსახიობები, რომელთაც გარკვეული წოდება აქვთ, აუცილებლად კიბუებით ისარგებლებენ. ისე, რომ აზრობრივი დატვირთვაც ფორმალურ გამომგონებლობად დარჩა მხოლოდ.

... საბოლოოდ, რაზეა სპექტაკლი? ვაჟას პრობლემატიკა და ბუნება რომ არ წარმოუდგენია, ფქვილა, მაგრამ ყველაზე გულდასაწყვეტი ისაა, რომ არც „მოკვეთილის“ ახალი ინტერპრეტაცია არის შემოთავაზებული, რადგან ინტერპრეტაცია

დედანიდან, ავტორის ტექსტიდან უნდა გამომდინარეობდეს.

იქნებ რეჟისორი გმირის დეგრადაციის თემას გვთავაზობს, ვაჟაკობის გაუფასურებას?

სპექტაკლის კულმინაცია კი (თუ შეიძლება ასე ეწოდოს, არადა, ეს აშკარად გადამეტებია), უფრო მარტივად, ფინალში ივანეს ტექსტიდან გამომდინარეობს: — ასე არეულა ქვეყანა და დროა განგაშის ზარები ჩამოვკრათ, ვალაშენების გზაზე ვდგავართო. პრობლემა არსებობს, განსაკუთრებით, თუ საქართველოს ტლევინოზის გადაცემებს გავიხსენებთ, სადაც საგანგაშო ზარს შემოკრავენ, შევლას გვთხოვენ, მაგრამ, მერწმუნეთ, ამის შესახებ ვაჟა „მოკვეთილში“ არაფერს ამბობს, არა, ისე შეიძლება გული უგრძობნობა, მაგრამ მწვეინარ-გულუსუნდაში პროსტიტუციის პრობლემების ამოკითხვა ძალიან ძნელია და ბახა-ჩონთას დავიდარებაში — ნარკომანთა ძველბიჭობისა.

ეს პრობლემები, მართლაც რომ სავანგაშოა, ზარის ჩამოკრაც საქირთა და შველა-დახმარების თხოვნა ერთმანეთისაგან, სწორი იქნებოდა ყოველივე ამასვე ივანეს ეთქვა: „აირია ქვეყანაო“, მაგრამ „მოკვეთილის“ არეულობა და თანაც კონკრეტულად ამ სპექტაკლში „ინტერპრეტირებული“, არანაირ კავშირში რომ არ არის ამ საკითხებთან? — აბა, რა ვქნათ, რაზე ვილაპარაკოთ, როგორ შევაფასოთ სპექტაკლი? როგორ ვაჩვენოთ ჩვენი სასახელი თეატრის სპექტაკლი სტუმრებს ან თეატრს მოწყურებულ მასურებელს ისე, რომ არ შეგვრცხვებს?

ტრაგედიაა მდგ ასული პრობლემების ნაცვლად, თითქმის ყოველ საღამოს, ფარსს, კომედიას უტკერენ და ვერ გაუგიათ, რას უტკერენ — ვაჟაა? და თანაც „მოკვეთილი“?

იმათ კიდევ რა უშავთ, ვისაც წაიკითხული არა აქვს ეს პიესა, შეურაცხყოფას არავის ვაყენებ, შეიძლება ისინი ვერც მიხვდნენ, რა ხდება, მაგრამ ვაი იმ-

ას, ვისაც წაკითხული აქვს, თავიდანაც რომ გადაიკითხოს, რომელიმე უფრონაღში გამოქვეყნებული კროსვორდის ამოხსნა უნდა გაიხსენოს და ისე ეძიოს, რაშია საქმე: ვინ რას ამბობს, ან ვისას ამბობს, სად წავიდნენ პერსონაჟები და ვინ მოვიდნენ მათ მავიერ.

არამც და არამც, კონსერვატორობაში არ ჩამომართვით, რადგან არახოდეს ვყოფილვარ იმ თეატრმცოდნეების მომხრე, რომელნიც კლასიკის ახლებურ, განსხვავებულ ან მოულოდნელ წაკითხვას არ ღებულობდნენ, ანდა პირველწუაროს ხელ შეუხებლად თვლიდნენ, მაგრამ ასეთი სპექტაკლების შემდეგ, ვფიქრობ, რომ ალბათ, ყველას არა აქვს მორალური უფლება კლასიკური ნაწარმოების ინტერპრე-

ტაციისა, თანაც თუ ავტორის ბუნება არ ესმით და ნაწარმოები სცენაზე აბსოლუტურად არ იკითხება არც ძველებურად, არც ახლებურად. მოულოდნელობის ეფექტი კი აშკარაა, რადგან მთელი წარმოდგენის დროს სპექტაკლის პროგრამას ვამოწმებდი — სულ მეგონა, სადღაც შეცდომას ვიპოვნიდი — ან სხვა ავტორია ან სხვა პიესა, ბოლოს და ბოლოს, იქნებ მოქმედი პირების თანმიმდევრობაა არეული და სხვა მსახიობები მიუწერიათ-მეთქი გვერდით, მაგრამ, სამწუხაროდ, რამდენჯერმე ვნახე და არაფერი შეცვლილა...

მოულოდნელობა ახლა „გაუცხოებაში“ გადავიდა — გაუცხოვებ სპექტაკლი საერთოდ, აბსტრაქტული წარმოდგენა — თეატრის ფაქტზე.

მარინე ნიკოლაიშვილი

ღებუბტი მცირე სცენაში

ალ. გრიბოელოვის სახ. თეატრის მცირე სცენაზე ახალგაზრდა რეჟისორის იგორ ფილიევის სპექტაკლს საფუძვლად დაედო ნინა სადურის ერთმოქმედებიანი პიესები: „ახირებული ღედაკაცი“, „ამზანაგთა ჭგუფი“, „გასწი...“. წარმოდგენა გვეკრანახობს ჩავუღრმავდეთ ჩვენი ცხოვრების წესის, ჩვენი საზოგადოების, მისი წარსულის, აწმყოსა და მომავლის მრავალ ამაღლებებელ, საჭირობოტო საკითხს.

ამ ფაქტის კიდევ ერთი მნიშვნელობა გახლავთ ის, რომ მან თბილისელ მაყურებელს გააცნო დრამატურგი ნინა სადური, რომლის პიესები დიდხანს ვერ

იკვლევდა გზას სცენისაკენ. ნ. სადურის სახით ი. ფილიემა „თავისი“ დრამატურგი მონახა. მისი მხატვრული სამყარო არა მარტო გასაგები და ახლობელია რეჟისორისთვის, არამედ სწორედ ამ სამყარომ მისცა მას პროფესიული შეხამებლობების გამოვლენის საშუალება. იგი ზუსტად ახორციელებს ავტორის ჩანაფიქრს — რეჟისორის კონცეფცია არ თრგუნავს ავტორს, პიესის მხატვრული სამყარო ადექვატური სცენური ხერხებით არის განხორციელებული. რეჟისორი პრინციპულად ამბობს უარს ყოველგვარ რეჟისორულ „ტრიუკზე“ მიუხედავად იმისა, რომ თვით დრამატურგია, რომე-

ლშიც რეალური და ირეალური თავისებურად არის გადაჯაჭვული, რეისორის ფანტაზიას ფართო გასაქანს აძლევდა.

სექტაკლის ყოველი პერსონაჟი გარკვეული სიმბოლოა. ისინი გააზრებას და ამოცნობას საჭიროებენ. სექტაკლში ვერ ნახავთ დასმულ პრობლემებზე მზა პასუხს, არც მანკიერების წინააღმდეგ ბრძოლის საშუალებების ძიებას, არც პროტესტის მკვეთრად გამოვლენილ გრძნობას, არც თვითდაშვიდებას, რომელსაც ჩვენ ცხოვრების ბოლო წლებში მივიჩნევით. სექტაკლი გამსჭვალულია განგაშის შეგრძნებით. მძაფრად იგრძნობა ტკივილი ოცნებების, რწმენის მსხვერვის, ადამიანის სულის, ცხოვრების აბსურდამდე დაყვანის გამო.

ადამიანის სულის გულმოდგინე ანალიზი, უფრო სწორედ, ადამიანის გრძნობის და გონების ტრაგედია — აი, ნ. საღურის დრამატურგიის მაგისტრალური თემა. დრამატურგი კი არ მალავს, პირიქით, ამხელს სოციალურ წინააღმდეგობებს და მათი წარმოქმნის მიზეზებს, ჩვენი საზოგადოების „ავადმყოფობას“, საზოგადოებისა, რომელსაც სულიერად თავისუფალი პიროვნების თავიდან აღზრდა მოუწევს.

ნ. საღურის პიესები ძნელად აღსაქმელია. მათში სხვადასხვა უანრული ელემენტების და ზერხების თავისებური სინთეზია მიღწეული. მის დრამატურგიაში გაერთიანებულია სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამა და თეატრალური სიურეალიზმი.

რეისორმა სამივე პიესა ერთიანი მხატვრული გადაწყვეტით დააკავშირა — მოქმედება ფსიქიატრიულ კლინიკაში გადაიტანა. ამან სექტაკლის არა მარტო მთლიანობაში აღქმის საშუალება მოგვცა, არამედ პიესაში არსებული როგორც რეალისტური, ლოგოკურად მოტივირებული მომენტების, ასევე სიუჟეტის ირეალური შრეების ბუნებრივი შერ-

წყმის შესაძლებლობაც, რეისორის მიერ შექმნილ გარემოში ცხოვრობენ პაციენტები, რომლებსაც მხოლოდ და მხოლოდ წარმოსახვის უნარის მეშვეობით უცებ შეუძლიათ გადაიქცნენ ყოვლისმომცველ „სამყაროს ბოროტებად“, ან მსხვერპლად, ელმავლის დაპროგრამირებულ მძღოლად, ან თვითმკვლელ გლეხკაცად, საკონსტრუქტორო ბიუროს თანამშრომლებად მათი ყოველდღიური პრობლემებით, ან სოფელ დედაბრად.

სოციალური სიტუაცია, რომელიც სექტაკლშია მოცემული, ჩვენთვის ნაცნობია, მაგრამ ბევრი რამ, ამბებშიც და პერსონაჟთა მოქმედების მოტივირებაშიც, ბოლომდე არ არის ახსნილი. ეს კი ამ შემთხვევაში აუცილებელია გაუცნობიერებელი შიშის, საგანგაშო ატმოსფეროს შესაქმნელად, რომელიც მთელ სექტაკლს გასდევს. ასეთ მდგომარეობაში მოქცეულნი იძულებულნი ვხდებით, დაუფიქრდეთ ჩვენს ცხოვრებას, მის ალოგიკურობას, ინერტულობას, სისასტიკეს. და მაინც, სექტაკლის ღირსება წარმატებით ნაპოვნი ფორმა როდია. მთავარია მსახიობთა თამაში.

პლასტიური და ემოციურია ი. მეღვინეთუხუცესის ახირებული დედაკაცის როლში. ახალგაზრდა მსახიობი სრულიად სხვა, ჩვენთვის მოულოდნელ პლანში წარმოგვიდგა. მისი გმირი არ გავს არც ერთ მის მიერ ადრე განსახიერებულ პერსონაჟს. მსახიობი შინაგანი ლოგიკის ზუსტი დაცვით მიყვება თავისი პერსონაჟის სახის გახსნას. მისი ახირებული დედაკაცი — „სამყაროს ბოროტება“, როგორც ის თავის თავს უწოდებს, მცირე მონაკვეთის განმავლობაში არაერთხელ, მოულოდნელად იცვლის განწყობას და ამით თავის პერსონაჟს ერთგვარ შეუცნობადობას სძენს.

ი. კვიციანიძის მიერ შესრულებული ლილია პეტროუნა კონკრეტული, სოციალური ტიპია, რომელიც ნაცნობ სიტუა-

6755-7

ციაში მოქმედებს. თუმცა, ეს სიტუაცია წარმოდგენილია ირეალურისა და რეალურის მიჯნაზე. ამის მიუხედავად, მსახიობი მკაცრი თვითკონტროლის ხარჯზე, ემოციურად უაღრესად დაძაბულ მომენტებშიც კი, როდესაც ძნელი ხდება შინაგანი სტაბილურობის შენარჩუნება, შეუცდომლად მიჰყვება პერსონაჟის განვითარების ლოგიკას, არ კარგავს კონკრეტული რეალობის შეგრძნების უნარს და, რაც მთავარია, არ მიჰყავს თავისი გმირი ისტერიულ მდგომარეობაში. ი. კვიციანიძის ლიდია პეტროვნა სათნოა, მგრძნობიარე, ადამიანური სითბოთი და სიკეთით გამსჭვალული. იგი არსებულ სოციალური პირობების „მსხვერპლია“, უფრო სწორედ, ამ „მსხვერპლის“ ერთგვარი განზოგადებული სახე.

მ. ამბროსოვის მიერ შესრულებული ელმავლის მემანქანე, თამამად შეიძლება ითქვას, მსახიობის ოსტატობის გამოვლინების საკმაოდ მაღალ დონეს წარმოადგენს. იშვიათი მსახიობური გუნებით, გააზრებულად ასრულებს მ. ამბროსოვი როლს. მსახიობი დაუნდობლად წარმოაჩენს თავისი გმირის სულიერ და ინტელექტუალურ უსუსურობას. თუმცა, მ. ამბროსოვის დამოკიდებულება თავისი გმირისადმი ცალმხრივი არ არის. ეს კიდევ უფრო აღრმავებს, მრავალმანიანს, ხდის მემანქანის სახეს. მისი პერსონაჟი თავისი დაპროგრამებული „აზროვნებით“ შემზარავია, მაგრამ შესაბრალოცაა, რადგან ისიც „მსხვერპლია“ — კიდევ ერთი დაღუპული, დამახინჩებული ცხოვრება. მსახიობი ძირითადად სწორედ ამ სოციალურ თემას უსვამს ხაზს, რის შედეგადაც მემანქანე მ. ამბროსოვის შესრულებით იძენს სწორედ იმ მნიშვნელობას, რომელიც ღრმა განზოგადების საშუალებას გვაძლევს და დაგვაფიქრებს ჩვენი დღევანდელი მისი საქართველო პრობლემებზე.

ღირსეულ პარტნიორობას უწევს მ. ამბროსოვს ზ. ფილიევი. მისი კოლორი-



სცენა სპექტაკლიდან

ტული გლეხკაცი ზედმიწევნით ორგანულია და სოციალურად კონკრეტული. სრულიად ახლებურად წარმოიჩინდა ზ. ფილიევის, როგორც მსახიობის პოტენციური შესაძლებლობები.

ყურადღებას იმსახურებს მ. ქებაძე დედაბრის როლში. მან ეს სახე სათანადო ნაუაწესბით გაამდიდრა. ე. როგაც-კაიას, ს. კონიუშენკოს, ზ. კვიციანიძის და ვ. კარავაევის მიერ განსახიერებული ამხანაგთა ჯგუფი ირაციონალურის და რაციონალურის ზღვაზეა წარმოდგენილი.

კიდევ ერთი ექსპერიმენტული სცენის შექმნა ჩვენი ქალაქის თეატრალური ცხოვრების მეტად მნიშვნელოვანი მოვლენაა, მითუმეტეს, დღეს, როდესაც მთელს ჩვენს ქვეყანაში ფართოდ გაიშალა სტუდიური მოძრაობა.

ახალი ექსპერიმენტული სცენების აუცილებლობა აღინიშნა საქავშირო თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის ყრილობაზეც. სტუდიები ცხოველყოფელ გავლენას ახდენენ თეატრალურ ცხოვრებაზე, მათი წარმოქმნა, როგორც მსოფლიო თეატრის ისტორია გვაჩვენებს, მუდამ კანონზომიერი მოვლენა იყო. ამიტომ, ყოველი ახალი სტუდია წახალისებას და მხარდაჭერას მოითხოვს. „ახალბედები, — წერდა მეიერჰოლდი, — თავიანთ შემოქმედებით ნერგებენ სხვის

საქ. სსრ. კ. მარქსის

თეატრებში კი არ ელოლიავენ, ახალი იდეები ისახება პატარა უჭრედებში, სტუდიებში. სწორედ სტუდიებიდან მოდიან ახლის მომტანები. გამოცდილებამ გვაჩვენა, რომ დიდ თეატრს არ ძალუძს იყოს ძიების თეატრი“.

o. ფილიევა დროის მცირე მონაკვე-

თში უკემა თანამოაზრეთა ჯგუფი, რომელიც ერთმა შემოქმედებითმა იდეამ დააკავშირა. ისინი, ძირითადად, თავისუფალ დროს მუშაობენ, არ შეუშინდენ ყოველდღიურ სიძნელებს...

და აი, თბილისის კიდევ ერთი მცირე სცენა ელოდება თავის მაყურებელს!

მარინე ვასაძე

„უზანდუროდ სამღერი“

თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებს ეხმიანება მტეტების თეატრ-სტუდიის ახალი სპექტაკლი „უფანდუროდ სამღერი“. სპექტაკლი რევან მიშველაძის ნაწარმოების მიხედვით დადგა სანდრო მრევლიშვილმა. მოთხრობები: „ტვირთი“ და „უფანდუროდ სამღერი“ თავად ავტორმა გააცენიურა. ერთი შეხედვით, თითქოს არაფერია საერთო ამ ორ ნაწარმოებს შორის, „ტვირთში“ მოთხრობილია, თუ როგორ გადმოსვენა ქართველმა კომერსანტმა თანამემამულის ნეშტი იტალიიდან საქართველოში, ხოლო „უფანდუროდ სამღერი“ არის მონოლოგი ძველი თაობისა წარმოთქმული ახა-

ლი თაობის მიმართ. ამ ორ მოთხრობას აერთიანებს გულისტკივილი ჩვენი ქვეყნის ბედ-იღბალზე, მის პრობლემებზე, აწმყოსა და წარსულზე. რა თქმა უნდა, გაცენიურების დროს რევან მიშველაძის ნაწარმოებებმა გარკვეული ცვლილებები განაცადეს. მაგალითად „ტვირთში“ დამატებულია სოციალ-დემოკრატის დროთე შუბითიძის და კენია მარიამ ამილახვარის სახეები.

სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებაც რეჟისორს ეკუთვნის. დეკორაციის ყოველი დეტალი სპექტაკლის უცილებელი ელემენტია.

„უფანდლოდ სამღერის“ პირველ ნაწილში თამაშდება „ტივრითი“. მუყაოს ოთხ კაცს მხრებზე კუბო აქვთ შემოდებული. მარჯვენა და მარცხენა მხარეს დახურული აივნებისკენ ამაღალი კიბეებია (ამ აივნებზე წარმოდგენის მსვლელობის დროს მომღერალთა გუნდი ვადმოდგება ხოლმე, ისინი სიმღერით გარკვეულ კომენტარს უკეთებენ სცენაზე მიმდინარე ამბავს). ავანსცენის მარცხნივ რკინის „გალიაა“, მარჯვნივ პედესტალზე ნიკოლოზ მეორის ბიუსტი (სტეჟკალში გამოყენებული ბიუსტები შესრულებულია მოქანდაკეების გურამ და გიორგი გურასაშვილების და ლერი ქურციკიძის მიერ).

კომერსანტ რამაზ თაყაშვილისა (მსახიობი მიხეილ გომიაშვილი) და ავსტრია-უნგრეთის საბაჟოს უფროსი ჰანც კანც-ვერბერგის (მსახიობი ზურაბ ჭავთარაძე) პატარა ეპიზოდში მსახიობი ზ. ჭავთარაძე გვიხატავს ბიუროკრატის სახეს, რომელიც სასაზღვრო წესების დაცვასთან ერთად არ არღვევს მორალურ—ეთიკურ ნორმებს. რამაზ თაყაშვილის წინადადებაზე — „თუ თქვენში რაიმე ეჭვს იწვევს ჩემი ტივრითი, შეგიძლიათ გახსნათ სარკოფაგიო!“-ო, კანცვერბერგის სახეზე ერთდროულად გაკვირვებაც და აღუღებაც გამოიხატება.

პასუხი ასეთია: „თქვენ ხუმრობთ, ბატონო მგზავრო. მართალია, ავსტრია-უნგრეთს მკაცრი სასაზღვრო წესების სახელმწიფოდ თვლიან, მაგრამ ჭერ იქამდე არ მივსულვართ, მიცვალებული გავჩხრიკეთ“.

... ეპიზოდი რუსეთის იმპერიის საზღვართან. ისმის ხმა: „მისი იმპერატორობითი უდიდებულესობის მიერ დამტკიცებული საბაჟოს წესების მიხედვით მგზავრებს ეკრძალებათ ვაგონებიდან უნებართვოდ ჩამოსვლა!“ რეჟისორს სურს, თავიდანვე გაუხვას ხაზი რუსეთის იმპერიის ბიუროკრატულობას, რომლის სთვისაც არ არსებობს მორალისა და

ეთიკის ნორმები, რაც კიდევ უფრო ნათლად წარმოჩინდება ამ ეპიზოდის შემდგომ განვითარებაში. რუსეთის იმპერიის საბაჟოს უფროსის (მსახიობი სლავა ბირიუკოვი) ქცევაში იგრძნობა ამპარტავნობა და ცინიზმი.

მსახიობს რუსეთის იმპერიის საბაჟოს უფროსი ყოვლად ამორალურ პიროვნებად მყავს დახატული. იგი ქრთამის აღებასაც არ თაკილობს და პირდაპირ ეუბნება ამის თაობაზე თავის „მსხვერპლს“. აი, როგორ არის ეს სცენა გათამაშებული. საბაჟოს უფროსი რკინის „გალიაში“ ამწყვედევს რამაზს და ეუბნება: „სანამ ამ ოთახში მესამე პირი არ არის, შეგიძლია ერთმანეთს ვენდოთ“ და თან ხელს უწევდის ქრთამის ასაღებად. რამაზ თაყაშვილი გაკვირვებული არაფერს პასუხობს, მაშინ საბაჟოს უფროსი ნიკოლოზ მეორის ბიუსტს შეატრიალებს და კვლავ ხელს უწევდის. თაყაშვილი წამით შეუოვნდება, თითიდან ბეჭდის მოხსნას აპირებს, მაგრამ მერე მტკიცედ გადაწყვეტს, საბაჟოს უფროსს ქრთამი არ მისცეს. საბაჟოს უფროსი იმუქრება: „როცა ჩხრეკას დავიწყებთ, თუნდაც უმნიშვნელო საბაჟო ცულლუტობისათვის უმკაცრესად დაისჯება. მოხელე მეფის ბიუსტს თავის პირვანდელ მდგომარეობას უბრუნებს. რამაზ თაყაშვილი წელში სწორდება და ამაყად პასუხობს: „მაქვს პატივი, მოგახსენოთ რომ არათუ თქვენს მონა-მორჩილს, ჩემი გვარის ვერც ერთ წარმომადგენელს ვერ იხილავთ ვაჭრუკანა კონტრაბანდისტის როლში“. განრისხებული საბაჟოს უფროსი რამაზის გაშიშვლებასა და ისე გაჩხრეკას კი არა, სარკოფაგის გახსნასა და შიგ „ჩაძრომნასაც“ არ თაკილობს. ბოლოს, გამწარებული რამაზ თაყაშვილისა და სარკოფაგის ჩხრეკის უშედეგობით, კბილებში გამოსტყობს: „თქვენ, ქართველებს, არაფერი გეშველებათ! ჩემი ნება რომ იყოს!!!“ და ამ ნათქვამში ნათლად იგრძნობა მისი ზიზღი საქართველოსა და ქა-

რთველებსადაც. მსახიობი სლავა ბირი-უკოვი გვიხატავს ბიუროკრატს, გამოძახ-ლევებს, უბნე ძალას, რომელიც არაფ-რის წინაშე უკან არ იხევს. მისთვის სრუ-ლიად გაუგებარია და მიუღებელი რამაშ თაყაშვილის კეთილშობილება — სამასი წლის წინ გარდაცვლილი თანამემამულის ნეშტის გადმოსვენება სამშობლოში. უფ-რო მეტიც, საბაჟოს უფროსს დიდ პატი-ვად მიიჩნია ვენეციის მიწაზე დამარხვა. იგი რამაშ თაყაშვილს ეუბნება: „ვენე-ციაში დამარხვა ხუმრობა საქმე ხომ არ გვინათა?“

ბოლოს და ბოლოს, ადამიანური ღირ-სების უოვლად შეურაცხველი ჩხრე-კვის შემდეგ, საბაჟოს უფროსი ნებას რთავს რამაშ თაყაშვილს, რუსეთის იმ-პერიის საზღვარს გადაბიჯოს. საბჭოს უფროსი იღებს დიდ ბეჭედს და რამდენ-ჯერმე დაარტყამს საკოფავს. ამით სპე-ქტაკლის დამდგმელმა უურადდება გაამა-ხვილა რუსეთის იმპერიის ბიუროკრატის მსა და უხეშობაზე.

როგორც იქნა, ეღირსა რამაშ თაყა-შვილს სამშობლოში ჩამოსვლა და მამუ-კა უფლისაშვილის ნეშტის ჩამოსვენება. თითქოს ყველაფერი კარგად დამთავრ-და, მაგრამ ახლა მისი დასაფლავების სა-კითხია გადასაწყვეტი. რამაშ თაყაშვილი ამ საქმის მოხაგვარებლად ქალაქის საუ-წყებო საქმეთა ვიცე-გუბერნატორს (მსა-ხიობი კორნელი კოკია) ეახლა. უფრო სწორად, სამი დღის დენის შემდეგ, როგორც იქნა შეხვდა. ვიცე-გუბერნატო-რი თვალთმაქცური სიხარულით ხვდება რამაშ თაყაშვილს, გვირსაც კი უწოდებს მას. ამავე დროს, ყველანაირად ცდილობს, გვერდი აუაროს მამუკა უფლისაშვილის დაკრძალვის საკითხს. ხოლო როდესაც რამაშ თაყაშვილი პირდაპირ დაუსვამს შეკითხვას, საიდან გამოვასვენოთ და სად დაკრძალვით მამუკა უფლისაშვილი, მსახიობი გაკვირებულ სახეს მიიღებს და პასუხობს: „მე რა შუაში ვარ?“

ვიცე-გუბერნატორი მშინარაა, იგი თავის სკამს უფროთხილდება. სამასი წლის მკვდარს ნამდვილად ვერ ანაცვალებს თავის კარიერას. ვილაც მამუკა უფლისა-შვილის გამო თავს არ აიტიკებს.

შემდეგი ეპიზოდი პანსიონატის გამგე ყაფლან სარაჯოვთან (მსახიობი ივანე ლებანიძე) შეხვედრის სცენაა. ყაფლან სარაჯოვი კიბის თავზე დვას (პირობი-თად იგულისხმება ტრიბუნა) და სიტყვას წარმოთქვამს პათეტიკურად. აქეთ-იქით აივანზე მსმენელები დგანან და მის ბრძნულ აზრებს ტაშს უკრავენ, უფრო სწორად, დროდადრო, თავად ყაფლანი მოუწოდებს მათ ტაშის დასაკრავად. მსახიობი ცდილობს, წარმოგვიჩინოს ამ-პარტვანი, თავის თავში დაჯერებული ადამიანის სახე. იგი უარს ეუბნება რამაშს მამუკა უფლისაშვილის პანსიონატის შე-ნობიდან გამოსვენებაზე. გასამართლებ-ლად ათას რაღაცას იგონებს, პატრიოტი-ზაზეც კი იღებს თავს, თითქოსდა პანსიო-ნატის კეთილდღეობისათვის ზრუნავს, ეშინია ამ ფაქტმა ახალგაზრდობაში ბუ-ნტი არ გამოიწვიოს, რასაც თავისთავა პანსიონატის დასურვა მოუყვება. სინამ-დვილში კი ყაფლანი, ისევე როგორც ვიცე-გუბერნატორი, თავისი კარიერის-თვის იღვწის. ვის რაში აღარდებს ეროვ-ნული მოღვაწის ნეშტის დაკრძალვა, ყვე-ლა პირადი კეთილდღეობისთვის ზრუნ-ავს.

მრავალგზის გაწბილებული რამაშ თაყაშვილი კეთილშობილთა საქველმოქ-მელო საკრებულოს მარშალს ნოშრევან ამილახვარს ეახლება. რეჟისორმა სანტიტ-რესოდ გადაწყვიტა მოხუცი, გამოჩერჩე-ტებული ნოშრევან ამილახვარისა და მი-ხი კნენინა მარიამის სახეები, ისინი ქო-ქინებში მოათავსა და ისე შემოიყვანა სცენაზე, ამით სურდა ხაზი გაესვა მათი უხუსურობისა და უნიათობისთვის. ეს ოთხმოც წელს გადაცილებული მოხუ-ციც თავის ადგილს უფროთხილდება. საო-ცარია, ყველამ როგორ დაკარგა ეროვ-



ბაქრაძე — პ. ხობაძე

წელი თვითშეგნება, პატრიოტული სულისკვეთება. როგორ მოახერხებს ამ აღაშინებმა ასეთ, თითქმის ცხოველურ დონემდე დასვლა, რომელთაც პირადულის გარდა აღარაფერი აინტერესებთ ქვეყნად.

რამაზ თაყაშვილი სასოწარკვეთამდეა მისული. ამ დროს მას სახლში გამოცხადება სოციალ-დემოკრატი დოროთე შუბითიძე (მსახიობი ბესარიონ ხელაშვილი). მას შავი, ვიწრო პალტო აცვია, თავზე შავპალეზიანი ქული ახურავს, ხელში შავი ქოლგა უჭირავს. მსახიობი აივნიდან გაშლილი ქოლგით გადმოეშვება სცენაზე, თითქოს მიხვივით ატყდება თავს რამაზ თაყაშვილს. დოროთე რამაზს მამუკა უფლისაშვილის კუბოს თხოვს: ჩვენ დავსაფლავებთ, დემონსტრაციას მოვაწყობთ და კუბოს წინ წავიმძღვებთო, მაგრამ სწორედ დემონსტრაცია და სისხლისღვრა არ სურს რამაზ თაყაშვილს. მას უნდა, ერისკაცი პატივით მიაბაროს მშობლიურ მიწას. სოციალ-დემოკრატის პათეტიკურად ლაპარაკობს სამშობლოზე და მის თავისუფლებაზე, თუმცა, გულის სიღრმეში არც მას აღარდებს მაინცდამაჟ

ინც ერისკაცზე ზრუნვა. მამუკა უფლისაშვილი სოციალ-დემოკრატებისათვის დემონსტრაციის მოწყობის საბაზია. ამას გრძნობს რამაზ თაყაშვილი და ამიტომაც ეუბნება დოროთე შუბითიძეს უარს.

ბოლოს და ბოლოს რამაზ თაყაშვილი მეფისნაცვლის (მსახიობი მიხეილ კინწურაშვილი) კარს მიადგება. მეფისნაცვალი იმ წუთშივე მიიღებს და საქმიანი კაცის იერით ისმენს მის ნაუბარს. „შეურაცხყოფილი“ კი არის რამაზ თაყაშვილის ამგვარი საქციელით და ერთგვარად ტუქსავს მას. მაგრამ საბოლოოდ არც ჰოს ეუბნება, არც არას. მსახიობი ცდილობს დაგვიხატოს დემოკრატის სახე. მეფისნაცვალი დიდხანს არიგებს ჰუკას თაყაშვილს. მამუკა უფლისაშვილის დაკრძალვის საკითხი კი კვლავაც კითხვის ნიშნის ქვეშ რჩება.

თუ დროზე უნდა მოვეგოთ გონს, დროზე უნდა მოვიშალოთ მარტოოდენ საკუთარ თავზე ზრუნვა, თუ ჩვენი სულები არ აღენთება ერთგული საქმისათვის, მომავალი ვერაფერს გვიქადის — ასეთი გრძნობა გიჩნდება სპექტაკლ „უფანდუროდ სამღერის“ პირველი ნაწილის „ტვირთის“ ნახვის შემდეგ.

მეორე ნაწილში, როგორც აღვნიშნეთ, „უფანდუროდ სამღერის“ თამაშდება. გრიგოლ ბაქრაძის როლს პავლე ნოზაძე ანსახიერებს. მის გარდა სპექტაკლში „მომღერალთა გუნდი“ მონაწილეობს. ისინი რეჟისორმა სცენის სიღრმეში, შავი, გამჭირვალე ფარდის უკან მოათავსა. გუნდი „უფანდუროდ სამღერის“, ისევე როგორც „ტვირთის“, კომენტარს უკეთებს სცენაზე მიმდინარე ამბავს. ავანსცენაზე დგას ტილოშემოხვეული ბიუსტი, ჰერ კიდევ ბოლოში გამოუძერწავი, დაუმთავრებელი. სცენის შუა ნაწილში სამი პედესტალია, უბიუსტებოთ, ხოლო სცენას მარცხენა კუთხეში რკინის „ბაალია“.

სცენაზე გრიგოლ ბაქრაძე შემოდის, ხელში ჩარჩოში ჩასმული სურათი უჭირავს (როგორც შემდგომ აღმოჩნდება, ეს გრიგოლის შვილიშვილის ფოტოა). სურათს კედელზე ჩამოკიდებს და საუბარს იწყებს. ოთხმოც წელს გადაცილებული მოხუცი თავისი ცხოვრების ამბავს მოგვითხრობს. ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში ყველა გარდამტეხი მომენტის მომსწრეა. და, თავის შვილიშვილს (მასში ჩვენი, ახალი თაობა იგულისხმება) უამბობს მძიმე წლების შესახებ, რათა მან (ანუ ჩვენ) სათანადო, სწორი დასკვნები გამოიტანოს და დემოკრატიზაციისა და საჯაროობის, ქვეყნის განახლების პერიოდში აღარ გაიმეოროს წინაპრების სახედისწერო შეცდომები. ამ საქმისათვის, უპირველესად, რწმენაა საჭირო: „თუ არ გჯერა იმისი, რასაც აკეთებ, წყლის ნაყვია ყველაფერი“. ამას გარდა, ღრმა და მტკიცე ცოდნა იმისა, რის გაკეთებასაც აპირებ, თავიდანვე სწორი გეზის აღება. წუნარად, დინჯად კითხულობს მსახიობი გრიგოლ ბაქრაძის მონოლოგს და ამავე დროს დიდ, ემოციურ ზეგავლენას ახდენს მაყურებელზე.

რეჟისორმა მსახიობის დასახმარებლად ერთი მეტად საინტერესო დეტალი მოი-

ფიქრა. პავლე ნოზაძე თხრობის დროს კედელთან მიდგმული სკივრიდან თანამიმდევრობით (იმის მიხედვით, თუ რომელ პერიოდზე ყვება) იღებს ბიუსტებს და დგამს სცენაზე მოთავსებულ პედესტალებზე. პირველად სტალინის ბიუსტს იღებს, შემდგომ ხრუშჩოვის, შემდგომ ბრეჟნევისას.

გრიგოლ ბაქრაძემ თავის თავზე გამოსცადა სტალინის კულტის პერიოდი, მაგრამ ახალ თაობას ასე მიმართავს: „თუ სიმართლის თქმა გადაწყვიტეთ, ყველას მიმართ მართალი ვიყოთ“. ამასთანავე აფრთხილებს მათ, რომ ძალდატანებით არაფრის კეთება არ შეიძლება. „ცეცხლით და მათრახით აშენებულს, ცეცხლი და მათრახი დაანგრევს“ და რაც მთავარია — „შეცდომის დაშვებაზე უურო დიდი ცოდო იმ ცოდოს მონად გახდომია“. დამთავრდა გრიგოლ ბაქრაძის აღსარება და ფარდა დაიხურა. შემდგომ ფარდა ისევ იხსნება, ავანსცენაზე დგას გუნდი, რომელიც ნაქერგადაფარებულ ბიუსტს სიმღერით მიმართავს: „ცაზე მთვარის გამოჩენა, ნიშანია დარისაო“ და ასე იმეორებს რამდენიმეჯერ. ფარდა ისევ ასურება, მერე იხსნება და გუნდი, ამჯერად, იგივე სიმღერით, ჩვენ, მაყურებელს მოგვმართავს...

ნოდარ ჩხეიძის გახსენება

მრავალი როლის ჩინებულად განმასახიერებელი, კეთილშობილი პიროვნება, თავისი ქვეყნის უზომოდ მოყვარული, ბევრი ახალგაზრდის აღმზრდელი, აღამიანი, რომლის მოწაფეებიც დღეს ქართული თეატრისა და კინოს ჩინებული წარმომადგენლები არიან. ასე იხსენებდნენ რესპუბლიკის სახალხო არტისტს ნოდარ ჩხეიძეს მისი აღზრდილები, მეგობრები: რეზო ჩხეიძე, ოთარ მეღვინეთუხუცესი, გიორგი ჭიგვეჭკორი, ბადრი კობახიძე, ირაკლი უჩანეთიშვილი, თემურ ჩირაძე, რომან ჭიხონელიძე, თამაზ ქვარიანი, პროფესორები ნოდარ ლომოური და ვანტანგ გოგუაძე.

სალამო, რომელიც ლევან კავილაძეს მიჰყავდა, გაიმართა 16 აპრილს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, რომლის სტუდენტობის ესთეტიკურ აღზრდასაც მსახიობმა მრავალი წელი შეალია და მიედღვნა ნოდარ ჩხეიძის დაბადების 70 წლისთავს.

გურამ გეგეშიაძე:

ჩვენ ერთი

სათქმელი და

ერთი სატკიპარი

გვქონდა

სულ ახლახან თელავის თეატრის კოლექტივმა დელაქააქის მაცურებელს წარმოუდგინა სპექტაკლი „უამის“, რომელსაც საფუძვლად დაედო ცნობილი ქართველი მწერლის გურამ გეგეშიაძის ამავე სახელწოდების მოთხრობა. იმსცენიერების ავტორია დამდგმელი რეჟისორი ალექსანდრე ქანთარია. სპექტაკლის მხატვარი — ლევან როსტომაშვილი, კომპოზიტორი — გ. სიხარულიძე. ნაწარმოები პირველად დაიდგა სცენაზე. სწორედ ამასთან დაკავშირებით რამდენიმე კითხვით მივმართეთ მას.



გურამ გეგეშიაძე

— თქვენ უკვე ცნობილი მწერალი მიხვედით თეატრში, ეს ფაქტი რით იყო საინტერესო და მნიშვნელოვანი თქვენთვის?

— მე არ მივსულვარ თეატრში, რეჟისორი ალ. ქანთარია მოვიდა ჩემთან და გამოთქვა სურვილი „უამის“ სცენაზე განხორციელებისა, თან მოხოვა, მოთხრობა თვითონვე გადამეკეთებინა პიესად. დავპირდი, თითქოს ვცადე კიდევ, მაგრამ არაფერი გამოვიდა. იმიტომ კი არა რომ ეს ძალიან ძნელია, უბრალოდ აღარ შემეძლო თუიდან ზიგბრუნებოდი ერთხელ უკვე გაკეთებულს. რაც მაწუხებდა და რისი თქმაც მსურდა, მოთხრობაში უკვე ვთქვი და ამიტომ ვეღარ შევძელი. ამის გამო, თავად ალ. ქანთარიას მოუწია მოთხრობის პიესად გადაკეთება და ვგონებ, საკმაოდ კარგადაც გაართვა თავი.

— ერთია, როდესაც მწერალი წერს და პირდაპირ კონტაქტს ამყარებს თავის მკითხველთან და სულ სხვაა, როდესაც მას მიერ ნაფიქრალი, ნაზრევი, მსახიობმა ისე წარმოთქვას, რომ შეძლოს ზუსტად მიიტანოს მაცურებელამდე ავტორისა და თავისი სათქმელი. ზომ არ გავიჩინდათ ერთგვარი შიშის გრძნობა, როდესაც ალ. ქანთარიამ „უამის“ გასცენიერება შემოგთავაზათ?

— პირიქით, ძალიან დამაინტერესა ამ ახალგაზრდამ. ის ისე საინტერესოდ საუბრობდა იმაზე, თუ რის გაკეთებას აპირებდა, ისე დამაჭერებელი იყო, რომ თავიდანვე მივხვდი, კარგად გაუძღვებოდა საქმეს. ამ ახალგაზრდისადმი ჩემს ასეთ

რწმენაში მთავარი ალბათ, მაინც ის იყო, რომ მისი საუბრიდან დავრწმუნდი, ჩვენ ერთი სათქმელი და ერთი სატივიარი გვეყონდა...

— სანამ ალ. ქანთარია გამოთქვამდა „უამის“ დადგმის სურვილს, მანამდე თუ ვიფიქრათ, ან თუ გვინდათ წინადადება თეატრთან თანამშრომლობისა?

— როგორ არა, რამდენჯერმე შემომთავაზეს, მაგრამ სურვილი არ გამჩენია, ალბათ იმიტომ, რომ იმ რეჟისორებმა რომლებმაც თანამშრომლობა შემომთავაზეს, ვერ დამაინტერესეს.

— ქანთარიას, მის სპექტაკლებს, მის შემოქმედებას თუ იცნობდით მანამდე?

— არა, მაგრამ მისმა საუბარმა მომხიბლა, გამახარა ასეთმა დაინტერესებამ ეროვნული თემატიკით. ვფიქრობ, ალ. ქანთარია ნიჭიერი კაცია. ალბათ, დღეს ნაკლებად თუ არიან ასეთნი. ახლავარდაა, მაგრამ უკვე საკუთარი სახე აქვს. სამი სპექტაკლი „ჩემი წყალ-კალის ხმები“, „ალაღე“ და „უამი“, ერთი რეჟისორის ხელწერით დადგმული სპექტაკლებია. ამ რეჟისორმა ძალიან კარგად იცის, რა უნდა და რას აკეთებს, ასეთებს კი, ალბათ, თეატრმცოდნეებმაც უნდა დაუჭირონ მხარი.

— ბუნებრივია, მუშაობის პროცესში, თქვენ ჩაიღოდით თელავში, ესწრებოდით რეპეტიციებს. როგორია მწერლისა და რეჟისორის, მწერლისა და დამდგმელს კოლექტივის ერთობლივი სამუშაო პროცესი? რას იტყვოდით ამის თაობაზე?

— მხოლოდ ორჯერ ჩავედი თელავში და პირველი უწყვეტი რეპეტიციები ვნახე. ასე რომ, აქტიური მონაწილეობა არც მიმიღია. ვფიქრობდი, სპექტაკლის შექმნა თავიდან ბოლომდე ალ. ქანთარიას საქმე იყო და ალბათ, იმიტომ, არც მოთხრობის განსცენიურებაში მიმიღია მონაწილეობა. დარწმუნებული ვიყავი, ყველაფერს კარგად გაართმევდა თავს.

— თუ დაასახელებთ რომელიმე მსახიობს, მიზანსცენას, ან სცენას, სადაც ყველაზე მეტად გამოიკვეთა თქვენი სათქმელი?

— ძალიან მომეწონა მსახიობი ზურაბ ანთელავა და ვფიქრობ, არცერთ მსახიობზე საყვედური არ ითქმის. ჩემის აზრით, კარგი თეატრია თელავის თეატრი, ალბათ, მაინც იმიტომ, რომ ორიენტაცია ეროვნულ თემატიკაზე აქვს აღებული.

— თეატრში ხშირად დადინხართ?

— არა, ვერ ვახერხებ.

— დროის უკმარისობის გამო თუ...

— ვერ ვასწრებ, დრო არა მაქვს. მაყურებელთა დარბაზი დაცარიელდაო, — ახლა ხშირად მესმის. ალბათ, იმიტომ, რომ მწვავე ეროვნული საკითხები აღარ არის წარმოჩენილი სპექტაკლებში. ძალიან მიყვირს, რატომ არ დგამენ პოლიკარბე კაკაბაძის, შალვა დადიანის ცნობილ პიესებს, იმ პიესებს, რომლებმაც თავის დროზე სახელი გაუთქვეს ქართულ თეატრს. ან თუნდაც „სამშობლო“, „ლაღატი“ რატომ არ უნდა იყოს დღეს ქართული თეატრის სცენაზე? ეს ხომ ჩვენი კლასიკაა, მასზე ჩვენი მამები, პაპები და თუნდაც პაპის პაპების მთელი თაობები აღიზარდნენ. ამ კავშირის გაწყვეტა, ჩემის აზრით, არ არის მართებული. დღეს იმის საშუალებაა, რომ გრიგოლ რობაქიძის პიესებიც დაიდგას. მიყვირს, ამდენ ხანს არავინ დაინტერესდა თვითმყოფადი თანამედროვე მწერლის, გურამ რჩეულიშვილის უაღრესად საინტერესო და რთული პიესით „იულონა“. ეს ჩემთვის გაუგებარი და გასაკვირია. დღეს ქართველ ერს ბევრი რამ აქვს მოსაგვარებელი. და თუ ეს თეატრს არ აღელვებს, არ აინტერესებს, თუ არ წარმოაჩენს სცენაზე მწვავე საკითხებს, რასაკვირველია, დაკარგავს მაყურებელს.

— ძალიან გახმაურებული ფრაზა, ვინც ერთხელ ჩაყლაბავს სცენის მტვერს, სამუდამოდ მოწამლულიაო, როგორ ვრცელდება თქვენზე, „მოიწამლეთ“ უკვე თუ არა, და გაქვთ თუ არა სურვილი შემდგომში თეატრთან კონტაქტის, პიესის დაწერის?

— არა, როგორც ჩანს, მაინცდამაინც არ „მოვწამლულვარ“, ეგ, ალბათ, უფრო მსახიობებზე და რეჟისორებზე ითქმის.

— ალბათ, იმიტომ, რომ სპექტაკლის „სამზარეულოში“ ღრმად არ ჩაგხვდავთ...

— მართალს ბრძანებთ, იმდენი საქმე მაქვს, თეატრიც რომ დავუმატო, ამდენს ნამდვილად ვერ გავწვდები. თუმცა, არ არის გამორიცხული რომ კიდეც ვცადო ბედი. ალ. ქანთარიასადმი ძალიან დიდი პატივისცემის გამო, მასთან კიდეც ვიმუშავებდი, რასაკვირველია, თუ მასაც ექნებოდა ამის სურვილი. ამ რეჟისორისადმი ძალიან დიდი სიმპათიებით განვუწყვე. მისი „ალალე“ შესანიშნავი სპექტაკლია. „უამიც“, ჩემი აზრით, ისე აღიქმება, როგორც ნამდვილი ტრაგედია, დამონებული ხალხის ტრაგედია. არ შეიძლება თავისუფლების გარეშე სიკეთე არსებობდეს, ჩემის აზრით, ამაზეა ეს სპექტაკლი, ალ. ქანთარიას თითოეული მიზანსცენა, დეტალი ზუსტად აქვს გამიზნული და თავისუფლად ამბობს თავის სათქმელს.

ივ. ჭავჭავაძის უთქვამს, როდესაც საქართველო დიდი ქვეყანა იყო, ქართული არქიტექტურა ძირითადად ყურადღებას უთმობდა აღნაგობას და არა სამკაულებს, როდესაც ქვეყნის დეკადანსი დაიწყო, წინა პლანზე სამკაულები წამოვიდა და აღნაგობა აღარავის ახსოვდაო. ასეთი დამოკიდებულება ახლა განსაკუთრებით შეიგრძნობა ბევრი ადამიანის გემოვნებასა და თუნდაც მსოფლმხედველობაში. ჩემი აზრით, ალ. ქანთარიასთან მთავარს, ძირითადად ემორჩილება ყველაფერი. იგი არ არის გარეგნული ეფექტებით და სამკაულებით გატაცებული და ალბათ, იმიტომ დამაინტერესა ამ რეჟისორმა, გამიჩინა მასთან თანამშრომლობის სურვილი და როგორც გითხარით, სიამოვნებით ვიმუშავებ შემდგომშიც, თუკი მასაც ექნება იგივე სურვილი, ისე კი მე მაინც მწერალი ვარ და ჩემი უმთავრესი საქმე პროზაა.

— გისურვებთ წარმატებებს და დიდ მადლობას მოგახსენებთ საუბრისათვის.

ესაუბრა ნანა შრიდონაშვილი



მგზავდი მეზიდა

პრობლემა:

მსახიობისა

და

რეჟისორის

ურთიერთობა

თანამედროვე თეატრში თავჩენილმა ტენდენციებმა ბევრი პრობლემა წარმოშვა. თავისთავად ის ფაქტი, რომ მეოცე საუკუნის თეატრს რეჟისორის თეატრს უწოდებენ, უკვე გულისხმობს მსახიობის როლსა და მდგომარეობას თეატრში. ისიც ამყარა, რომ ამგვარი ტენდენცია ერთგვარად აყენებს მსახიობის ხელოვნებას.

დღეს ეს პრობლემა ზღვრულად აქტუალურია თეატრში საერთოდ და ქართულ თეატრში კერძოდ. ამაზე ბევრი იწერება. თეზისა და ანტი-თეზის დაპირისპირება ყოველთვის როდი განაპირობებს თეატრის საერთო ინტერესებს სამსახურს. „თეატრალური მოამბის“ რედაქციამ გადაწყვიტა სწორედ მთავარმა მოქმედმა პირობმა — მსახიობებმა და რეჟისორებმა ისაუბრონ თავიანთ პროფესიაზე, როლსა და დანიშნულებაზე თეატრში.

სასაუბროდ მოვიწვიეთ... თემცა, ამ შემოქმედთ რედაქციის წარდგინება არ სჭირდებათ, ჩვენი მკითხველი კარგად იცნობს ყოველ მათგანს.

გიგა ლორთქიფანიძე. უურნალ „თეატრალური მოამბის“ რედაქციამ დღეს მოგვიწვია იმისათვის, რომ ვისაუბროთ რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობის საკითხებზე. კარგად იცით, რომ ამ საკითხს მიეძღვნა რუსეთის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ამასწინანდელი პლენუმი. მსახიობის საკითხი ქართულ თეატრში ერთობ მნიშვნელოვანი განსვავთ. ალბათ, ჩვენი დღევანდელი შეხვედრა რამდენადმე მოამზადებს კიდეც ამ პრობლემისადმი მიძღვნილ კავშირის პლენუმს, ან კონფერენციას. ამიტომ, ვისაუბროთ ჩვენს სატვიკარზე, წარმოვაჩინოთ პრობლემები, გავარკვიოთ სად რა გვიჭირს, რა გზას დავადგეთ, რომ მდგომარეობა გამოსწორდეს. საუბარი უნდა იყოს გულახდელი, გულწრფელი, ობიექტური. ჩვენი ამოცანაა ამოვავსოთ ზუსარი, რომელიც შეიძლება დღეს არსებობს და ვფიქრობ, არსებობს კიდეც, მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობაში.

რამაზ ჩხიკვაძე. მინდა, მოგახსენოთ, მსახიობის დატვირთვის თაობაზე. მსახიობს ყოველთვის სურს მეტი სამუშაო ჰქონდეს, ვიდრე აქვს. დღეს ძალიან ბევრი მსახიობია და მათი გზაზე დაყენება, გამოვლენა, რეჟისურას, ბუნებრივია, გაუჭირდება. თეატრალური ინსტიტუტი, შეიძლება გადაუპარბებლად ითქვას, უამრავ მსახიობს უშვებს, რა თეატრები ეყოფა მათ? შეუძლებელია ყველა დაკმაყოფილდეს და ყველას თავისი საზრდო ჰქონდეს.

გიორგი გეგეჭკორი. სამაგიეროდ რაიონულ თეატრებში ახალგაზრდა მსახიობები არ არიან.

რამაზ ჩხიკვაძე. ახალგაზრდა მსახიობებს ეშინიათ პერიფერიაში წასვლა, რადგან იციან: არ ექნებათ ისეთი მატერიალური ანაზღაურება, რომ ნორმალურად იცხოვრონ. თემურ ჩხეიძე იყო ზუგდიდში და, როგორც ვიცი, მისი მუშაობის ეს პერიოდი ნამდვილი კატორღა იყო. მსახიობი რომ პერიფერიაში წავა სამუშაოდ, მეტი ანაზღაურება უნდა ჰქონდეს! ეს პრობლემა არც დღესაა გადაჭრილი.

ტრისტან ყველაიძე. ჩემის აზრით, დღეს აქ საუბარი უნდა გვქონდეს არა მსახიობის დატვირთვაზე, არამედ ურთიერთობაზე რეჟისორსა და მსახიობს შორის.

გიგა ლორთქიფანიძე. ყველამ ის თქვას, რაც მას მიაჩნია უმთავრესად.



გიგა ლორთქიფანიძე

რამაზ ჩხიკვაძე. მსახიობი რომ პერიფერიაში წავა, პროცენტულად მეტი ანაზღაურება უნდა ჰქონდეს. თუ მსახიობის ხელფასი აქ 100 მანეთია, იქ 200 უნდა იყოს. როდესაც ბამზე ვისტუმრებთ ვინმეს, ხომ ვაძლევთ დიდ ხელფასს? აბა, გამიშვი სოხუმში, ზუგდიდში ან სადმე სხვაგან და მამუშავე 80 — 100 მანეთზე. როგორ? ეს ერთი მხარეა საკითხისა. მეორე: ძალიან ბევრი მსახიობია. რეჟისორებმა აღარ იციან რა იღონონ. რეჟისორიც ხომ ადამიანია, მასაც ჰყავს თავისი, თვალში ამოღებული კაცი და უნდა მასთან მუშაობა, მაგრამ ამ შემთხვევაში რეჟისორის პოზიცია მაინც არ არის სწორი. აი, ჩვენს თეატრში მოვიდა ახალგაზრდობა. აქ ხომ მარტო რ. სტურუა ან გ. ყორღანია არ არიან, არიან სხვებიც, რომლებიც წლის განმავლობაში არაფერს აკეთებენ. რატომ არ შეიძლება, იმუშაონ, დადგან სპექტაკლი?! თეატრში არ არის მოძრაობა. ნუთუ არ დადგა დრო, დაკანონდეს: რადგან მიიღე მსახიობი თეატრში, აუცილებლად უნდა დატვირთო კიდევ. არ არის აუცილებელი მიიღოს როლი ახალ სპექტაკლში. ხომ არის სპექტაკლები, რომლებშიც დუბლიორებია საქირო. სულ იმაზე ვჩივით, დუბლიორი არ არის, მსახიობი ავად გახდა, როგორ შევცვალოთო? იყოს რეჟისორი, რომელიც მოამზადებს ამ ხალხს.

გიორგი გეგეჭკორი. ახალგაზრდა რეჟისორებიც რომ უკადრისობენ ასისტენტობას, სპექტაკლის დადგმა უნდათ და განვითარების საფესურების გავლას კი გაურბიან, ამას რა ეშველება?

რამაზ ჩხიკვაძე. არც ესაა სწორი. იმ რეჟისორებს, რომლებიც ჩვენს თეატრში არიან, წელიწადში ერთ სპექტაკლს რომ დაგმენ და ხანდახან იმასაც არა, მივცეთ დადგმები. თუ ივარგეს ამ სპექტაკლებმა, ხომ კარგი, თუ არა, რა მოხდა?!

სანდრო მრეველი შვილი. ვფიქრობ, ქართულ თეატრში ყველაზე მწვავედ რიგითი რეჟისორის პრობლემა დგას.

რამაზ ჩხიკვაძე. როდესაც რეჟისორი პირველ სპექტაკლს დგამს, უნდა მივცეთ საშუალება, იმუშაოს ისე, როგორც ესმის, აიყვანოს ის მსახიობი, რომელიც სურს, რომ თქვას, რა ვქნა, ამ მსახიობმა ვერ გააპართლა, აი, თქვენ გინდოდოდათ და არაფერი გამოვიდაო. ხომ უნდა შექონდეს მას არგუმენტი იმისა, რომ თქვას ყველანაირი პირობა მქონდა შექმნილი და რომ არ გამოვიდა, ჩემი ბრალია და არა სხვისიო. რამდენი მსახიობი ვიცი, რომელიც ამბობს, ამ როლზე მინდა შევიდეო. რა მოხდა, შევიყვანოთ. ვინ უნდა მოამზადოს მსახიობი ამა თუ იმ როლისთვის? რეჟისორმა. თუ შესძლო მსახიობმა როლის თამაში, ხომ კარგი, თუ არა, თავად დაინახავს, რომ არ გამოვიდა.

გიორგი გეგეჭკორი. არა ვგონებ, თვითონ დაინახოს. მსახიობს რომ სცენაზე გამოუშვებ, მერე რიგში ჩააყენებ, ვერაფრით ვერ გადაარწმუნებ, რომ ცუდად ითამაშა.

გიგა ლორთქიფანიძე. სწორედ ამისთვის არსებობს სამხატვრო საბჭო, თეატრის ხელმძღვანელობა. მან უნდა უთხრას მსახიობს სათქმელი.

რამაზ ჩხიკვაძე. უამრავი ახალგაზრდა მსახიობია რუსთაველის თეატრში და რამდენი წელია მათ მხოლოდ მასიურ სცენებში ვხედავ. მეტი უნარი არ შესწევთ? არა მგონია, თუ საშუალება მიეცემთ, ბევრი მათგანი კარგადაც გამოავლენს თავს. აი, კიდევ რა ხდება ჩვენთან, მოვიდა ბატონი გიჟო თავისი ჭკუთით და შექმნა ცალკე თეატრი.

გიორგი გეგეჭკორი. ეს არ უნდა იყოს ცალკე თეატრი.

რამაზ ჩხიკვაძე. რა თქმა უნდა, არ უნდა იყოს.

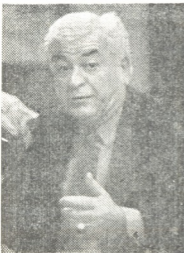
გიორგი გეგეჭკორი. გიჟო უორდანიას ახალგაზრდები დიდ სცენაზეც უნდა გამოვიყვანოთ. უფრო თამამად უნდა დავაკავშიროთ უფროსებთან, ეს არის გზა მათი პროფესიული დაოსტატებისა. ასევე აუცილებელია, რომ ასაკობრივი როლები უფროსებმა ითამაშონ. ამას მაყურებელიც მოითხოვს.

რამაზ ჩხიკვაძე. საწყის ეტაპზე, რა თქმა უნდა, სწორი იყო ის, რასაც ისინი აკეთებდნენ. მაგრამ მომავალში? და კიდევ, რეჟისორს, რომელიც ხელფასს იღებს და არ არის შედამწვენი დატვირთული, უნდა დაევალოს მსახიობების მომზადება სხვადასხვა როლზე.

გიგა ლორთქიფანიძე. ამასთან დაკავშირებით მინდა გითხრათ: თეატრის მთავარი რეჟისორი მიიღებს ორმაგ ხელფასს როგორც თეატრის ხელმძღვანელი და როგორც სპექტაკლის დამდგმელი. რიგითი რეჟისორი კი, გარდა დადგმისა, იმისთვისაც მიიღებს ხელფასს, რომ მუშაობს თეატრში, დავალებული აქვს სპექტაკლზე თვალყურის დევნება, მსახიობების მომზადება და როლებში შეყვანა. ეს ნიშნავს იმას, რომ თეატრის ხელმძღვანელსა და რეჟისორს სპექტაკლის დადგმის გარდა უამრავი მოვალეობა აკისრიათ და უწინარესად, სწო-

რედ ამიტომ იღებენ ხელფასს. ზოგჯერ გაიგონებთ: ახლა სპექტაკლს არ ვდგამ და საქმეც არა მაქვს თეატრშიო — ასე საკითხის დასმა არ შეიძლება! და კიდევ, გარდა იმისა, რასაც ბატონი რამაზი ამბობს და რაც ძალზე მტკივნეული და მნიშვნელოვანია, ვფიქრობ, უნდა ვთქვათ ისიც, თუ რამდენად სწორი შემოქმედებითი ატმოსფეროა შექმნილი მსახიობების პოტენციის გამოსავლინებლად, ვითვალისწინებთ თუ არა პიესების განაწილების დროს როლების მრავალფეროვნებას. ეს არა მხოლოდ ადმინისტრაციული, წმინდა შემოქმედებითი ხასიათის პრობლემაა. ხშირად თეატრში კინოს პრინციპით ვხელმძღვანელობთ — მსახიობებს ვარჩევთ ტიპაჟის მიხედვით და ვამბობთ, ამან ეს უნდა ითამაშოს, იმან — ის. სპექტაკლმა კი მსახიობი უნდა აღმოაჩინოს! მე მინდა, რომ ჩვენი საუბრისას გავარკვიოთ, თუ რამდენად არის თეატრის რეჟისურა დაკავებული ინსტიტუტიდან მოსული ახალგაზრდის აღზრდით და არსებული ოსტატების ახალი წახანგებით წარმოჩენით. ეს ყველაზე მტკივნეული საკითხია. სწორედ ამაზე უნდა ვიფიქროთ და გამოვთქვათ ჩვენი აზრი.

რამაზ ჩხიკვაძე. რეჟისორები მარტო სპექტაკლს კი არ უნდა ამაღლებდნენ, არამედ ყოველდღიურად უნდა ავარჯიშებდნენ მსახიობებს. მსახიობმა თუ ტრენაჟი არ გაიარა, 5-6 წლის შემდეგ დისკვალიფიკაცას მიიღებს.



რამაზ ჩხიკვაძე



სანდრო მრეველიშვილი

თეატრის რეჟისორები. ჩვენ დაეწყეთ ეს საქმე და ვაკეთებთ კიდევ. მაგრამ ზოგიერთი მსახიობი ამბობს, შენ როლი მომეცი და თუ დამჭირდება, იქ ვიცეკვებო.

ტრისტან ყველაძე. ერთ დროს ტარდებოდა მეტყველების გაკეთილებიც, რაზეც დიდი პროტესტი განაცხადეს განსაკუთრებით ცუდი მეტყველების მქონე მსახიობებისა,

გიორგი გეგეჭკორი. რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობის ისტორია აქვს. მათ შორის სიამტკბილობაც სუფევდა და დიდი მტრობაც, მაგრამ ხშირად ეს იყო პირადი ურთიერთობის საკითხი და იშვიათად საზოგადოებრივი. აქ, ბ-ნმა რამაშმა ბრძანა, მსახიობები მოდიან და ჩვენ არ ვიცნობთო. ადრე, როდესაც ახალი ჯგუფი, რამდენიმე, ან თუ გინდ ერთი კაცი მოვიდოდა დასში, სეზონის, ან ვოქვათ, რეპეტიციის დაწყების წინ თეატრის ხელმძღვანელი მას დასს წარმოუდგენდა და ეტყუა, გიყვარდეთ ეს კაცი, იგი ჩვენი ახალი წევრიაო. ახლა კი შეხედავ კაცს, თურმე თეატრში მუშაობს, ის კი არა, სცენაზე პარტნიორად დაგიდგება, ან შეიძლება პირველად ნახო მასიურ სცენასა თუ ეპიზოდში. ეს, რა თქმა უნდა, დაუშვებელია. ეს თეატრის ორგანიზაციული მხარეა და მას მიხედვა. მოვლა სჭირდება. და კიდევ, სამხატვრო საბჭოების თაობაზე. არის თუ არა სამხატვრო საბჭო ჩვენთან, გულახდილად გითხრათ, ბოლომდე დარწმუნებული არა ვარ. იმიტომ, რომ ის არ მუშაობს, ამაზე, ალბათ, სხვა დისკუსია უნდა გაიმართოს, უნდა გაირკვეს, თუ რა ფუნქცია აკისრია მას და რას ნიშნავს საერთოდ თეატრში სამხატვრო საბჭო. თორემ გამოდის, რომ სამხატვრო საბჭო არის მხოლოდ ხელის აწევის ორგანო, ამ ხელის აწევით კი ვიღაც უნდა შემცირდეს ან განთავისუფლდეს. მე კი ვფიქრობ, რომ სამხატვრო საბჭო სისტემატურად უნდა მუშაობდეს, ახალგაზრდობას, რომელიც მოდის, ალბათ, თავისი სატიკვარი აქვს. ამაზე კი ჩვენ არაფერი ვიცით. ბევრი ჩვენთან, ალბათ, უფრო იმიტომ მოვიდა, რომ უცხოეთში წასვლის პერსპექტივაა. მაგრამ აქვს თუ არა მონაცემები და შეიძლება მოხვდეს თუ არა იქ წამსვლელთა სიაში, ეს არავინ იცის. ჩვენს თეატრში ვერ ვნახე ახალგაზრდა, თუ გნებავთ, საშუალო თაობის წარმომადგენელი მაინც, რომ ჰქონდეს თავისი საკუთარი თემა, თავისი სატიკვარი და ცდილობდეს სცენიდან მკურნალმდე მიიტანოს.

გიგალორთქიფანიძე. რომ მოიტანოს, დარწმუნებული ხართ ყურს დაუგდებენ?

გიორგი გეგეჭკორი. უნდა იბრძოლოს. მე ვნახე მსახიობი მ. კინწურაშვილი ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმში. ვერ ვიტყვი, მომეწონა-მეთქი, მაგრამ აქ მთავარია ის, რომ ამ ყმაწვილს აქვს თავისი სათქმელი და ეძიებს მისი გამოხატვის გზას. სამწუხაროა, ამის მსგავს მაგალითს ბევრს ვერ დავასახელებ. დღევანდელ ახალგაზრდობას ჩვენი თაობისაგან განსხვავებით, ეს არ ახასიათებს. ძირითადად ისინი მაინც სხვა რამით არიან გატაცებულნი. რა თქმა უნდა, როლების თამაში უნდათ და ვერ ვიტყვი, ვინმე წარმაცობდეს. პირიქით, თავგამოდებით მუშაობენ. „მოკვეთილის“ მასიურ სცენებშიც კი, მაგრამ იმას, რომ რაღაც თემა მოიტანონ, ან რომელიმე ავტორით დაინტერესდნენ, ვერ ვხედავ. აი, ეს არის ყველაზე გულდასაწყვეტი.

რამაშ ჩხიკვაძე. ამის მიზეზი, ალბათ, ის არის, რომ მათ მინიმუმიც არა აქვთ, ჩვენ კი მაქსიმალურ მოთხოვნებს ვუყენებთ.

გიგალორთქიფანიძე. მინდა კიდევ ერთ საკითხზე მოვახსენოთ. დღეს ჩვენს თეატრებში მიმდინარე ექსპერიმენტის ერთ-ერთი მიზანია სტუდიური მოძრაობის განვითარება. მოსკოვში ოცამდე ასეთი სტუდია გაიხსნა. ასევე ლენინგრადში, კიევში, ოდესაში. ჩვენთან კი ამ მხრივ არავითარი მოძრაობა არ არის. არ არის დაინტერესება, სურვილი. ამას მე სოციალურ, შემოქმედებით ინერტულობას ვუწოდებდი. არადა, იმ დროს, როდესაც გვიკრძალავდნენ და ამის არავითარი საშუალება არ იყო, მოსკოვში მაინც არსებობდა სტუდიები, სადაც ღამ-ღამო-

ბით ვმუშაობდით ეფროსი, ეფრემოვი და მე. გვიბარებდნენ ზემდგომ ორგანოებში და გვეკითხებოდნენ, იქ, ღამ-ღამობით რომ იკრიბებით, ვილაც ვოლოდინის პიესაზე მუშაობთ, ვინაა ეს ვოლოდინო, კოროსტილიოვი ვინაა, ჩვენ არ ვიცნობთო და ასე შემდეგ. ჩვენი თაობის ოცნება იყო, შეგვექმნა თეატრი, მიუხედავად იმისა, რომ მისი არავითარი საშუალება არ გვქონდა. „შვილცაცაჲ“ თავისი პრინციპები რუსთაველის თეატრში დაამკვიდრა. მარჩანიშვილის თეატრის მსახიობები რუსთაველი წავედით და თეატრი ჩამოვაყალიბეთ. დღეს კი, როდესაც გვეუბნებიან, რაც გინდა დადგი, როგორც გინდა დადგი და მაინც უმოქმედოდ ხარ, რასაკვირველია, გაუმართლებელია.

ტ რ ი ს ტ ა ნ ყ ვ ე ლ ა ი ძ ე. ახალგაზრდები, ბ-ნო გოგი, თქვენ შედარებით კარგად დახასიათეთ. მე სრულიად საწინააღმდეგო აზრი მაქვს მათზე. არ ახასიათებთ ინიციატივა, უკვე კმაყოფილნი არიან.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. სტუდიური მოძრაობა ნიშნავს არა მატერიალური და სამსახურებრივი მდგომარეობის გაუმჯობესებას, არამედ მსხვერპლზე წასვლის უნარს, თორემ ვინა ინსტიტუტიდან რუსთაველის თეატრში მისვლა სტუდიურ მოძრაობას ნიშნავს? ბატონი გიგოს ჭკუფის წვერჭიხისათვის რუსთაველის თეატრში მოხვედრა ბედნიერებაა, მაგრამ რატომ არ გარბიან, ეთქვათ, ზესტაფონში ან ხალმე სხვაგან, გნებავთ, საქარხნო რაიონში?



გეგორ ნიგეძე



ტრისტან ყველაძე

რ ა მ ა შ ჩ ხ ი კ ვ ა ძ ე. როდესაც ხარ რუსთაველის თეატრში და გინდა შექმნა სტუდია — ეს არის საქმე!

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. უბრწყინვალესი მსახიობი ალექსეი პეტრენკო ვასილევთან მიღის სტუდიაში მამინ, როდესაც შეუძლია იყოს სამხატვრო თეატრში, აი, ეს არის სტუდიური მოძრაობა და არა ის, რომ კაცი ზესტაფონის თეატრიდან რუსთაველის თეატრში მოვიდეს სამუშაოდ. მე ხაგანგებოლ დავიწყე ამაზე საუბარი. ალბათ, ჩვენი ბრალიც არის ასეთი ინერტული რომ გავხადეთ ახალგაზრდობა. გარდა ამისა, უნდა ვიფიქროთ იმაზე, რომ უკვე ორი-სამი წელია ამა თუ იმ მსახიობს არაფერი გაუკეთებია და მოვუძებნოთ როლი, რომელიც კარგად წარმოაჩენს მას. ეს ეხება როგორც ძველი, ისე ახალი თაობის მსახიობებს. იქნებ, საქიროა, დღეს სამაშ ჩხიკვაძემ სხვა როლი ითამაშოს, რათა მისი ხელოვნება ერთ-

ფეროვნად არ წარმართოს? რა უნდა გააკეთოს დღეს კოტე მახარაძემ თეატრში, რომ ის, რაც მასში ძეგს, როგორც ხელოვანში, უფრო მნიშვნელოვანი გახდეს მარჯანიშვილის თეატრისთვის? დიახ, დღეს ქართულ თეატრში ეს პრობლემებია მთავარი.

ბეგრჯერ მოთქვამს, მაგრამ დღესაც უნდა ვთქვა — როდესაც რეჟისორი დგამს სპექტაკლს, თეატრმცოდნეებსა და ჩვენც ის უფრო გვიანტერესებს, რა მოიფიქრა რეჟისორმა, როგორ დგამს სპექტაკლს და რა კონცეფციას ჩამოაყალიბებს, ვიდრე ის, თუ როგორი იქნება მსახიობთა შემოქმედება. ასეთი დამოკიდებულება მსახიობისადმი გააღარიბებს აქტიორულ ხელოვნებას. დღეს კინოსტუდიაში ლაპარაკობენ, მსახიობები აღარა გვყავსო. ჩვენც ხომ არ ვაძლევთ ამის საბაბს? ხომ არ ჩაკვალით ინინციატივა, რაზეც ბატონი გოგი ამბობდა? სად არის თეატრში მსახიობის საავტორო უფლება?! ხომ არ იყო ვასო გოძიაშვილი მხოლოდ გიგა ლორთქიფანიძეზე, ვასო ყუშიტაშვილზე, ტაბლიაშვილზე ან რომელიმე სხვა მთავარ რეჟისორზე დამოკიდებული პიროვნება? იგი თავად იყო პიროვნება. ასეთები იყვნენ: ვ. ანჭაფარიძე, ს. ზაქარაძე, გ. შავგულიძე, ს. თაყაიშვილი და სხვები. მათ ჰქონდათ თავიანთი ბიოგრაფია, გარდა იმისა, რომ ამ თეატრის კოლექტივის წევრები იყვნენ. ხომ არ ხდება ამ მხრივ პიროვნების ნიველირება, ინდივიდუალობის მიჩქმალვა? ძალზე მაწუხებს ეს პრობლემა.

გიორგი გეგეკიძე. ზოგჯერ ეს შეუგნებლად ხდება, ზოგჯერ თეატრის ხელმძღვანელი თვლის, რომ ეს მას არ ევალდება. თბილისის თეატრებში სხვა მდგომარეობაა, ვიდრე რაიონებში. იქ იშვიათია დაუტვირთავი მსახიობი.

რევაზ თავართქილაძე. მინდა ერთი საკითხი დავსვა თქვენს წინაშე, არა საკამათოდ, რა თქმა უნდა. ბ-ნო გიგა, წელან ბრძანეთ, რომ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს ცალკე ხელფასი ექნება და სპექტაკლის დადგმისათვის კიდევ სხვა გასამრჯელოს მიიღებსო. ძალიან კარგია და სასიხარულო, რომ რეჟისორი ასე დაფასებული იქნება. როდესაც ახალგაზრდა ვიყავი, ნაკლები საფიქრალი და საზრუნავი მქონდა და მხოლოდ თეატრი მაინტერესებდა, მინდოდა რაც შეიძლება მეტი როლი მეთამაშა, თეატრში დამეღამებინა, იქ გამეთენებინა. დღეს კი, ვგონებ, ჩემი შემოქმედებითი ზრდა შეჩერდა. იმიტომ რომ მცირე დრო მჩნება როლზე და ჩემს თავზე სამუშაოდ, რომ სრულყოფილად წარვსდგე მაყურებლის წინაშე, ვიამაყო და მიკროსემი მოვეუწყო ჩემს თავს როლის თამაშით. ამის საშუალება არა მაქვს. დღის განრიგი ისე მაქვს შედგენილი, რომ აუცილებლად უნდა გაიქცე გახმოვანებაზე კინოსტუდიაში, რადიოსა და ტელევიზიაში, უნდა მივიღო ინსტიტუტში, აგერ კიდევ გამოვძებნე სამუშაო — პოეზიის თეატრში და უკვე იმის გამო, რომ ოჯახი გაიზარდა, ჩემი შვილი და რძალი ექვსი წელიწადია სპეტაგარეშე მსახიობები არიან, შვილიშვილიც შემეძინა, ვეღარ ვფიქრობ საკუთარ თავზე. როცა სახლში მივდივარ, გაზეთის წაკითხვის თავიც აღარ მაქვს. ასეთ პირობებში, რა თქმა უნდა, მსახიობის შემოქმედებითი ზრდა ჩერდება.

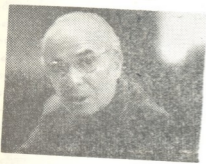
გიგა ლორთქიფანიძე. ეს სხვა პრობლემაა.

რამაზ ჩხიკვაძე. ე. ი. ადამიანს უნდა ჰქონდეს ისეთი ანაწლავურება, რომ თუ ერთ საქმეს პატიოსნად ემსახურება, მინიმალურად მიანიც იყოს დავაყოფილებული.

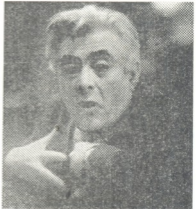
რევაზ თავართქილაძე. თუ რადიოში, ან ტელევიზიაში მიხვალ, ისეთი ჰონორარი მიანიც უნდა მიიღო, რომ გარკვეული პერიოდი გეყოს. გარდა ამისა, როგორც იცით, ჩვენი თეატრი ძალზე სპეციფიურია თავისი რეპერტუარით, ჩვენ

თეატრის მსახიობი უფრო მეტადაა მოწყურებული იმას, რომ საღმე სხვაგან ნახოს სამუშაო, რათა თავი გამოავლინოს და თქვას თავისი სიტყვა. იმის გამო, რომ სპეციფიურია ჩვენი რეპერტუარი, მსახიობი ცოტათი იშტამპება კიდეც და მას აქვს სურვილი შექმნას რაღაც ახალი კინოში, რადიოსა, თუ ტელევიზიაში. ჩვენთან კი სამუშაო იმდენად შრომატევადია, რომ ხშირად ამას მსახიობი ვერ ახერხებს და ძირითადად თეატრში უხდება მუშაობა.

გ უ რ ა მ ბ ა თ ი ა შ ე ი ლ ი. რას გვეტყვით მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობაზე? ამბობთ, რომ მსახიობი იშტამპება მოზარდ მყურებელთა თეატრშიო.



რევაზ თავართქილაძე



გიზო ქორდიანია

რ ე ვ ა ზ თ ა ვ ა რ თ ქ ი ლ ა ძ ე. მე მაინც ჩემს თავზე მოვახსენებთ. როცა მსახიობს ასაკი შეეპარება, იგი სხვა გზას უნდა ეწიოს, რადგანაც არ შეეფერება იმ როლებს, რომელსაც ჩვენი თეატრის რეპერტუარი გვთავაზობს.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. ბატონო კოტე, რას გვეტყვით რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობაზე?

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე. ჩემის აზრით, პრობლემების რიგი, რომელზედაც ჩვენ ვლაპარაკობდით, პრაქტიკულად გადაუწყვეტელია. ვამბობთ, რეჟისორებს დუბლიორები არ შეჰყავთო, არ მუშაობენო, წლიდან წლამდე სექტაკლს არ დგამენო. მერე, რა გამოდის აქედან? რუსეთში სხვა მდგომარეობაა. იქ, იაროსლავში რომ წავა მსახიობი, სიკვდილამდე გარანტირებული აქვს ხელფასის მატება. იაროსლავიდან გადავა ომსკში, ომსკიდან სარატოვში, სარატოვიდან რიგაში და ა. შ. ჩვენ კი მაინც ვერ მოვაგვარეთ ვერც ბინის, ვერც ხელფასის, ვერც თეატრში დარჩენის და ვერცერთი სხვა პრობლემა. ისიც გასაგებია, რომ 22 წლის გოგონასა თუ უმაწვილს რუსთაველის თეატრში მოხვედრა უნდოდეს არა მარტო იმისთვის, რომ არგენტინაში წავიდეს, არამედ იყოს ამ სახელოვან კოლექტივში და ამასთან ერთად თუ საზღვარგარეთიც იქნება, ძალიან კარგი. რაც შეეხება მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობას, გლობალური საკითხია. იგი მსოფლიო ჩვენთან, საქართველოში არ წამოპრილა, და არ გულისხმობს კონკრეტულ მსახიობსა თუ რეჟისორს. დღეს რეჟისორის ფუნქცია იმდენად გაიზარდა და ტოტალური გახდა, რომ ყველგან მოხდა მსახიობის გაუსახურება. ადრე დრამატურგი ქმნიდა, მსახიობი ანახიერებდა,

დღეს კი, იშვიათი გამოცდისის გარდა, ეს არ ხდება. არ იფიქროთ, რომ ამას რეჟისორებს ვაბრალდებ, არამც და არამც! ეს ცხოვრებამ მოიტანა. ასეთი თეატრია დღეს მთელს პლანეტაზე.

გიგა ლორთქიფანიძე. რატომ, ვინ გითხრათ, რომ მთელს პლანეტაზე ასეთი თეატრია? არა!

კოტე მახარაძე. დავიჭერო, რომ პიტერ ბრუკის თეატრში არტიტი როგორც უნდა, ისე მოქმედებს?

გიგა ლორთქიფანიძე. როგორც უნდა, ისე არასოდეს არ უნდა იყოს. როგორც უნდა — ეს არ არის საავტორო უფლება.

კოტე მახარაძე. მაგრამ მაინც ასე მოხდა თეატრებში. რა თქმა უნდა, მსახიობებისთვის ბევრად უფრო სასიამოვნოა იმ რეჟისორთან მუშაობა, რომელიც ყოველთვის თვლის, რომ მსახიობის საშუალებით უნდა თქვას თავისი სათქმელი და სწორედ ამ მხრივ იქმნება მრავალფეროვნება აქტიორული შესაძლებლობისა, მისი პალიტრისა და სხვა და სხვა. მე მაინც მგონია, რომ ყველაზე მთავარი მიზეზი ჩვენში ამ პრობლემის გამწვავებისა გასლავთ ის, რომ თეატრალური ორგანიზმის შექმნის არსებული ფორმა, უბრალოდ, ცუდი კი არა, დამყაყუბულია. მაგალითად, ასაკიანი თეატრი, სადაც სიკვდილამდე უნდა იმუშაოს მსახიობმა და სადაც შექმნილია სამოცამეცამედი უნიკო მსახიობთა დასი, საშინელი ფორმა და ავი მთელმა მსოფლიომ უარყო. სწორედ ამიტომ შეიქმნა ამდენი სტუდია. ნურავინ დამაბრალდებს, თითქოს ჩემი თეატრი იმიტომ შევექმენი, რომ მარჯანიშვილის თეატრში უკმაყოფილო ვიყავი. მე არ გავქცეულვარ თეატრიდან რეჟისორისაგან დაჩაგრული და განაწყენებული, მაგრამ ამ აქციამ იყო ის ელემენტი, რომ გამიჩნდა კიდევ რაღაცის გაკეთების, ახალი ფორმების ძიების სურვილი. მე არ ვყოფილვარ ბარათაშვილის მუზეუმის თეატრში, სადაც მიშა კინწურაშვილია. რა მოხდა, რომ დღეს იქ რაღაც ვერ წაიკითხეს, ზღალ უკეთ წაიკითხავენ. მთავარია, ეძიებენ, მოქმედებენ..

ტოტა არ იყოს, შემაშინეს ბ-ნი გიგას სიტყვებმა შემოქმედებით ინერტულიაზე, მაგრამ მენიშნა, თვითონვე ხომ არ შევექმენით იგიო? ვერ ვიტყვი, რომ ჩვენს თეატრში ვიღაცას საგანგებოდ აძლევდნენ როლს და ვიღაცას — არა. პირიქით, სულ ახალგაზრდების ქებაა და ძალიან კარგი ახალგაზრდებიც არიან, მაგრამ პრობლემაა, რომ რაღაც ახალი შეიქმნას, რაიმე გაკეთდეს და ამას აპყვეს ხალხი. ეს არ ხდება. არ ხდება ის, რაც „შვიდეკაცსთან“, ბ-ნი გიგოს ჯგუფთან, რაც რუსთავის თეატრის შექმნასთან დაკავშირებით მოხდა.

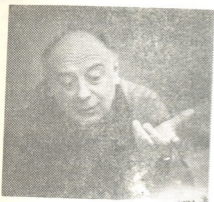
გიგა ლორთქიფანიძე. სხვათაშორის, არცერთი მსახიობი უმშუშვარი არ იყო, ვინც რუსთავში წავიდა, ყველას სამუშაო ჰქონდა.

რამაზ ჩხიკვაძე. არის ისეთი პრობლემები, რომლებსაც ჩვენ ვერ გადავწყვეტთ. ფაქტი კია, რომ რაიონში ძნელია მუშაობა, ელემენტარული პირობები არა აქვთ.

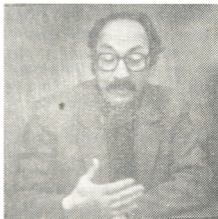
გიგა ლორთქიფანიძე. პლენუმზე დაისვა საკითხი იმის თაობაზე, რომ ქალაქში, რომელიც ვერ უვლისო თავის თეატრს, მსახიობებსა და რეჟისორებს, დავუხროთ თეატრი, გადავიტანოთო სხვა ქალაქში, იქ, სადაც ექნება ამის სურვილი და სადაც მისცემენ ბინებს, სადაც მოუვლიანო. დაე, იმ ქალაქებმა აგონ პასუხი თავიანთი თეატრის ცხოვრებაზეო. ასე, რომ ჩვენ შეგვიძლია დავსვათ საკითხი — არ უნდათ ამა თუ იმ ქალაქში თეატრი, ნუ იქნება, იყოს იქ, სადაც უნდათ. მთლად ისე არ დგას საკითხი, რომ ჩვენ ვერაფერს გადავწყვეტთ.

რამაჯ ჩხიკვაძე. ვაი, თუ მერე იმათაც აღარ მოუნდეთ? სად წავიდნენ? თეატრს შენობა უნდა, კიდეც ბევრი სხვა საკითხი იქნება მოსაგვარებელი. ყოველ შემთხვევაში, ამ პრობლემებს ჩვენ ვერ გადავწყვეტთ, მაგრამ არის ისეთი პრობლემა, რომლის გადაწყვეტაც შეიძლება — მსახიობის დაკავების პრობლემა. მისცენ ახალგაზრდა რეჟისორებს სამუშაო. კარგი გამოვა სპექტაკლი, სასიამოვნოა, არადა, მუშაობით ხომ იმუშავენ, ეს ხომ ტრენაჟი იქნება მათთვის.

კოტე მახარაძე. მე მგონი, ეს მაინც რეჟისურისგან მოდის. საქიროა მეტად ხდებოდეს მსახიობების გაცვლა-გამოცვლა კოლექტივებს შორის.



კოტე მახარაძე



გიორგი გეგეჭკორი

თემურ ჩხეიძე. აი, ამაში სავსებით გეთანხმებით.

კოტე მახარაძე. აგერ, ულიანოვმა იმუშავა „მალია ბრონიაზე“, რა მოხდება, რომ რამაჯ ჩხიკვაძემ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზეც ითამაშოს?

რამაჯ ჩხიკვაძე. სასიამოვნო და სასიხარულო იქნება.

კოტე მახარაძე. თავიდანვე ეწეროს აფიშაზე, რომ მაგ. გორის თეატრი ამზადებს მრეკლიშვილის „ნიკოლოზ ბარათაშვილს“ და ტატოს როლს ითამაშებს გოგი გეგეჭკორი. ჩავიდეს ბ-ნი გოგი ორი თვით გორში და იმუშაოს იქ. თავადაც სიამოვნებით წავალ, თუკი გამიშვებენ.

გიგა ლორთქიფანიძე. სხვანაირად რაიონში თეატრალური ცხოვრება არ გამოუცხლდება. ექვი გეპარებათ, რომ როდესაც ასეთი მსახიობები ჩავლენ, რაღაც ინტერესი გაუჩნდება ქალაქის ხელმძღვანელობას? ჩვენც მაგისტვის ვიბრძვით. თანხმობა მოგვეცით და სხვალვე მოვძებნით გზებს, როგორ დაგაკავოთ. ეს ყველაფერი უნდა იყოს შეთანხმებული და გარკვეული. მაგრამ მაინც ვერ გავიგებ ბ-ნ კოტეს ნიშაილემის მიზეზი, რომ ამას არაფერი ეშველება და ტყუილად რატომ ვილაპარაკოთო.

კოტე მახარაძე. პირიქით, ძალიან კარგი, რომ ვლაპარაკობთ-მეთქი. მაგრამ, ჩემის აზრით, ბევრ პრობლემას ჩვენ ვერ გადავწყვეტთ. მე იმის თქმა მინდა, რომ თვითონ ცხოვრების დინება, ცხოვრება დააყენებს პრობლემებს და ეს 50-100 კაციანი თეატრებიც დაიშლება. ასე მოხდა სამხატვრო თეატრში და ბევრგანაც მოხდება. შეიკრებოთ 7-8 მსახიობი, დავდგათ „ყვარყვარე თუთაბერი“ და ვი-

თამაშოთ, მაგალითად, მწერალთა კავშირის შენობაში. მეორე კოლექტივმა სხვაგან ითამაშოს. ამგვარად იქმნება სტუდია.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. დღეს ჩვენ თეატრის შიდა პრობლემა უფრო გვიანტერესებს და არა სტუდიური მოძრაობა. ეს სხვა, დიდი პრობლემაა, რომელთან დაკავშირებით, ალბათ, აუცილებლად უნდა შევიკრიბოთ და ვისაუბროთ. აქ ლაბარაკია იმაზე, თუ რანაირად იქნას უკეთ გამოყენებული ის შესაძლებლობები, რაც თეატრებს გააჩნია.

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე. ვერავენ დამარწმუნებს იმაში, რომ სტურუას, ჩხეიძეს, გაწერელიას, მრევლიშვილს ან უორდანიას არ შეუძლიათ თავიანთი თეატრების ცხოვრების ხუთჯერ მეტად გამოცოცხლება.

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი. ამაში მართალი ბრძანდებით.

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე. როგორ დავიჭერო, რომ ჩხეიძე, რომელსაც მოიწვევს რ. სტურუა ორი თვით, არ დადგამს სრულიად სხვა სპექტაკლს, რომელიც რუსთაველის თეატრს გამოაცოცხლებს. მიიწვიონ მრევლიშვილი, დადგას მან სპექტაკლი მსახიობებისგან, რომელიც მთელ კახეთს, მთელ დასავლეთ საქართველოს მოივლის. შექმნას გასულითი ჭკუფი. ეს გამოაცოცხლებს თეატრალურ ცხოვრებას.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. და კიდევ შიგნით, შენს თეატრში არსებული რეჟისურის უფრო აქტიურად გამოყენება.

რ ა მ ა ზ ჩ ხ ი კ ვ ა ძ ე. ვამოიტანოს მყურდლის სამსჯავროზე და მასთან ერთად განსაჯოს, რა არის კარგი და რა არ ვარჯა, რათა გაითვალისწინოს შემდგომ მუშაობაში, ან საერთოდ მოეშვას ამ საქმეს.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. არა, ამას ყოველთვის ვერ ხვდება. ხიშნაშვილმა დაწერა „მოკვეთილი“, აქამდე მკვდარი ქრესტომათია გვეგონაო. რატომ უკონათ, ვაუგებარია. ხომ არსებობდა არჩილ ჩხარტიშვილს სპექტაკლი, რომელიც ჩემის აზრით, ერთ-ერთი საუკეთესოა ქართული თეატრის ცხოვრებაში? მას რომ არ უნახავს, ხომ არ ნიშნავს იმას, რომ „მოკვეთილი“ მკვდარი ქრესტომათია იყო და ახლა გახდა ცოცხალი?

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი. ნაწილობრივ უკვე ითქვა ის, რისი ღქმაც მიხელოდა. მაგრამ, ჩემის აზრით, მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობაში დღეს კიდევ ბევრი რამაა თავმოყრილი. უწინარესად, ანგარიში უნდა გაეწიოს იმას, რომ თეატრი, როგორც ხარკე, ისე ასახავს საზოგადოების ყოფას. ის, რაც ხდებოდა ჩვენთან წლების განმავლობაში, დაილექა და გამრავლდა თეატრის ცხოვრებაში. თქვენ რამდენიმე მაგალითი დაასახელებთ — რომელმა თეატრმცოდნემ, რომელმა ჩვენგანმა, გადაღწა თვითი ამა თუ იმ მსახიობის შემოქმედებით ცხოვრებას იცოწლის მანძილზე? არადა, ჩემის აზრით, ეს ძალიან მნიშვნელოვანია. პასიური ნი ვართ ყველა სფეროში, ყველაზე აქტიურ — თეატრის სფეროშიც კი. მართლაც საოცარია, ამდენი საშუალებაა და არავის გაუჩნდა სურვილი (არ ვგულისხმობ, ბატონ კოტეას, ან მხატვრული კითხვის თეატრის მაგალითს, როგორც არის ბარათაშვილის მუშეუქმის თეატრი, ლიტერატურული თეატრი მაინც კითხვის თეატრია). ახალი თეატრის შექმნისა.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. არც ბენ კოტეს თეატრია სტუდია, ეს არის თეატრი ერთი მსახიობისა, რომელსაც აქვს სურვილი, რაღაც უთხრას ხალხს და უთხრა კიდევ თავისი სპექტაკლით.

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი. არავის გაუჩნდა პროტესტი ე.წ. აკადემიური ხელოვნებისადმი. გულახდილად ვეტყვი, როდესაც მეტების თეატრის ჩამო-

ყოლობებს მოვკიდე ხელი. აქტიური პროტესტი მქონდა მარჯანიშვილის თეატრის შვიდწლიანი ცხოვრების მიმართ. მე ვერ გამოვინახე ამ თეატრთან საერთო ენა. არ ვიცი, ვისი ბრალი იყო ეს — ჩემი თუ თეატრის? ალბათ, ნაწილობრივ, ჩემიც. ამიტომ ჩემში დაგროვილი პროტესტი აკადემიზმის წინააღმდეგ ასე გამოვლინდა საბოლოოდ, ცუდად თუ კარგად, ეს სხვა საკითხია.

გიგა ლორთქიფანიძე. რა თქმა უნდა!

სანდრო მრევლიშვილი. როდესაც ახალგაზრდა მსახიობი უყურებს [ხედავს] სენაზე, რატომ არ უჩნდება სხვანაირად თამაშის სურვილი, რათა დაუპირისპირდეს, თქვას — არა, ეს ხელოვნება მე არ მომწონს. როგორ შეიძლება, რომ ასე არ იყოს! ბატონო რამაზ, ღმერთმა ნუ ქნას, რომ თქვენ გეთამაშათ ისე, როგორც თამაშობდნენ ხორავა და ვასაძე, და თქვენს შემდეგ მოსულმა ითამაშოს ისე, როგორც თქვენ თამაშობთ.

ტრისტან ყველაიძე. ამის გამო, აუცილებელია. რომ თეატრიდან წახვიდე? ხომ შეიძლება ეს იქვე გააკეთო.

სანდრო მრევლიშვილი. მე ის კი არ მაწუხებს, მსახიობი წავა ამ თეატრიდან თუ არა. ვაშობ, სურვილი არ უჩნდება-მეთქი.

გიგა ლორთქიფანიძე. ადამიანი თეატრიდან მაშინ მიდის, როდესაც იმ თეატრში ვეღარ ახერხებს თავისი სათქმელის თქმას.

სანდრო მრევლიშვილი. მთავარია ის, რომ სურვილი არ არის.

ტრისტან ყველაიძე. კონკრეტულ მაგალითს მოგახსენებთ: მე რომ რამაზისნაირად კი არა, სხვანაირად მიხდოდეს თამაში, აუცილებელი არ არის, ავდგე და სხვაგან წავიდე, უნდა მქონდეს საშუალება ამის იქვე გაკეთებისა.

სანდრო მრევლიშვილი. რასაკვირველია, მე მოგახსენებთ სურვილზე, მაგრამ არა ანტიგონისტურ, ინტრიგანულ სურვილზე. ვანა შეიძლება, დღევანდელი თაობა, თავის წინამორბედ თაობასთან შედარებით განსხვავებულ ხელოვნებას არ ქმნიდეს?

კოტე მახარაძე. მაშინ ის დაღუპული თაობაა.

სანდრო მრევლიშვილი. აი, სწორედ ეს ინერტულობა მაფიქრებს, რომელიც ჩვენი ბრალი არის და არც არის. ჩვენ ზოგიერთი პროცესი გავაოფიციალურეთ, დავკანონეთ. ხამწუხაროდ, წინასწარ დავგეგმეთ წარმატებები თეატრში. ვთქვით, რომ აი, ამ სექტაკლს უსათუოდ უნდა ჰქონდეს წარმატება. მიოდის ხელმძღვანელობა და იზარებს მხოლოდ პირველ მოქმედებას, რომელიც უსათუოდ წარმატებული უნდა იყოს. მეორემ, თავი რომ მოიკლას, ათჯერ უკეთესი სექტაკლი გააკეთოს ამა თუ იმ თარიღისადმი მიძღვნილი, არც დაინახავენ, ყველაფერმა ამან განაპირობა ის, რომ დავუკარგეთ ხალხს სურვილი განსხვავებული აზროვნებისა. იმ ოფიციალურად აღიარებული სექტაკლებიდან ზოგი კარგია, ზოგი ნაკლებად კარგი, ზოგს უთანხმები, ზოგის წარმატება ვაბერილია, ამის გამო ადამიანებს დავუკარგეთ ინიციატივის გამოჩენის სურვილი. ვიღრე ეს ასე იქნება, დამერწმუნეთ, რომ არც შუგდილში წავლენ და არც სხვაგან.

გიგა ლორთქიფანიძე. ორი წელიწადია ჩვენს თეატრებში ექსპერიმენტ ტარდება. ექსპერიმენტის განმავლობაში რომელმა თეატრმა დადგა სექტაკლი, რომელსაც მქონდა გაბედული სათქმელი, სჭირდებოდა ნებაშთვა, არ იძლეოდნენ დადგმის უფლებას და თეატრმა მაინც მიადწია საწადელს?

სანდრო მრევლიშვილი. ასეთი სექტაკლი არ დადგმულა.

გიგა ლორთქიფანიძე. ესეც აღარ არის...

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი. ხომ შეიძლება, რომ, დავუშვათ, თქვენ ბ-ნო გოკი, თქვენი მსოფლმხედველობით, მრწამსით, ხელწერით, პიროვნული, მხატვრული აზროვნებით არ შეესაბამებოდეთ, არ ეთანხმებოდეთ იმ სტილს, რომელიც აქვს თქვენი თეატრის დღევანდელ და ხვალისდელ ხელმძღვანელს. დასაშვებია, სიამ? ამიტომ, თქვენ არა თქვენი, სულ სხვა საქმიანობა ხართ დაკავებული და ვერაფრით თმობთ ამ თეატრს. აი, როცა ამას მოვიშლით, იქნებ რაღაც გვეშველოს. დავუშვათ, მრევლიშვილი მოვიდა დღეს რუსთაველის თეატრში ხელმძღვანელად, თქვენ კი ფიქრობთ: არა, ჩემსა და სანდროს შორის შემოქმედებითი კონტაქტი არ შედგება და მიიღწაბრთ თემურთან, გიზოსთან. ან კიდევ, ბ-ნი გიზო წავიდა რუსთაველის თეატრიდან. თქვენ ამბობთ, მე გიზოსთან ერთად უნდა ვიყო და მასთან ერთად უნდა შევექმნა ახალი სტილისტიკის თეატრიო. ჩვენ, სამწუხაროდ, არ გავაჩნია ასეთი კონტაქტი რეჟისორსა და მსახიობს შორის. ყველა იძულებულია იმუშაოს იმ რეჟისორთან, რომელიც მოდის თეატრში, მიუხედავად იმისა ეთანხმება მას თუ არა, ეს პრობლემა ადვილად მოსაგვარებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ გვექნება შემოქმედებითი დამოკიდებულება თეატრალური ნაწარმოების მიმართ, თუ შევაფასებთ არა იმის მიხედვით, სად დაიდგა, ვინ თამაშობს, და ვის მიერ არის დადგმული, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრული კრიტერიუმების მიხედვით. განა რეჟისურას არ აწუხებს ეს გარემოება? ჩვენი თეატრის დასში 30 მსახიობია. გულანდილად ვეტყუთ, მხოლოდ 15 მსახიობთან თუ ვახერხებ სერიოზულ შემოქმედებით მუშაობას, რათა წარმოჩნდეს მათი შემოქმედებითი სახე. ამის გამო, ჩვენს პატარა დასში, სადაც ძირითადად ერთსულოვნებაა, არის უკმაყოფილება. ვიდრე არ იქნება მოძრაობის საშუალება, არ იქნება თავისუფალი არჩევანი რეჟისორსა და მსახიობებს შორის, მანამ ეს პრობლემა გადაუჭრელი იქნება. როდესაც ლაპარაკია მსახიობის უფლებაზე, ჩემის აზრით, მას უნდა ჰქონდეს თავისუფალი არჩევანის საშუალება, რაც, რა თქმა უნდა, მოსაპოვებელია. მსახიობს ან მსახიობთა ჯგუფს უნდა ჰქონდეს უფლება მოიწვიოს თეატრში რეჟისორი, რომელიც დადამს მათთვის სპექტაკლს. ეს სიტუაცია კი, ჩვენ თვითონ უნდა შევექმნათ. ამას სხვა ვერ შეძლებს. ალბათ, გავა დრო, ხუთი, ათი წელი, ოციც და მეტყვიან, კარგი, გეყოფა (არ შეიძლება ეს პრობლემა არ დადგეს), შენ რაც შეგეძლო, მიეცი თეატრს, და რაც მეტების თეატრმა შეძლო, ყველაფერი მოგცა. თქვენ ერთმანეთის ურთიერთობაში ყველაფერი ამოწურეთ. აღარ არის თქვენს შორის ის ლტოლვა, რომელიც აუცილებელია რაიმე ღირებულების შესაქმნელად.

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე. აბსოლუტურად გუთანხმებით.

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი. არადა იტყვიან, როგორ მიატოვა სანდრომ თავისი აწინებული თეატრიო, მე ამის შიში მაქვს. მაინც უნდა ვთქვა: არა ძმებო, მორჩა, თქვენთან ჩემი ურთიერთობა დამთავრდა, მე ვეღარაფერს ვეღარ მოგცემო, ამიტომ, უნდა წავიდე სხვაგან, ან უნდა შევექმნა ახალი თეატრი მავანთან და მავანთან და ა. შ. ყველანი უნდა ვებრძოლოთ ამ შიშს, პირველ რიგში ჩვენს თავში და ჩვენს გარშემოც, რომ ეს რუტინული ურთიერთობა დავთრგუნოთ, მაშინ შეიძლება რაიმე გამოვიდეს. ეს სტუდიები შეიძლება შეიქმნას თავად თეატრის შიგნითაც...

გ ი ო რ გ ი გ ე ვ ე კ ო რ ი. მაინც ორგანიზაციულ მხარეზეა აქ მსჯელობა.

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე. მსახიობმა დღეს დაკარგა ის ფუნქცია, რასაც მასზე, ვთქვით, გოგალი თუ ილია ჭავჭავაძე ამბობდნენ. აღარ არის მსახიობი — განმანათლებელი მოაზროვნე, ისეთი, ვალერიან გუნიან რომ იყო.

ტ რ ი ს ტ ა ნ უ ვ ე ლ ა ი ძ ე . დღეს ეს აღარ არის საქირო. თეატრი აღარ ითხოვს ამას.

გ ი ზ ო უ ო რ დ ა ნ ი ა . როგორ არ არის საქირო. მსახიობს არავითარი ფუნქცია არ დაუკარგავს. იგი ჩვეულებრივი აუდიტორიის წინაშე რომ წარსდგება, თავის გასაქირს რომ ეტყვის, თავის მოქალაქეობრივ პოზიციას ცხოვრების მიმართ, მის ჭირ-ვარამს გაუზიარებს, გამოამჟღავნებს, უხილავ ძაფს რომ გააბამს მაყურებელთან, და როდესაც ერთი სუნთქვით სუნთქავენ ორივენი — მაყურებელი და მსახიობი, განა ეს არ არის მსახიობის მოქალაქეობრივი პოზიცია? ეს დიდი საქმეა. თუნდაც თქვენ, ბატონო კოტე, ზომ გაქვს ასპარეზი იმისა, რომ თქვენს მოქალაქეობრივ მრწამსზე ილაპარაკოთ. სწორედ ამას აკეთებდნენ დიდი მსახიობები. მოჰქონდათ თავიანთი მოქალაქეობრივი თემა. ამას წინათ აფიშაზე წავიკითხე და ძალიან გამეხარა, რომ კოტე მახარაძე, გოგი გეგეჭკორი შეხვედრებს ატარებდნენ რუსთავეში. შეხვედრები ტარდება სკოლებშიც. ოთარ მელვიწეთუხუცესი, ნოდარ მგალობლიშვილი ესაუბრებიან მაყურებელს. განა გურამ საღარაძის მოღვაწეობა მისი მოქალაქეობრივი შეგნებისა და ეროვნული სატივარის გამოხატვა არ არის?

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე . გიზო, ისე არ გამოგვიდღეს, რომ მსახიობმა თეატრშიც უნდა იმსახუროს და მის გარეთაც.

გ ი ზ ო უ ო რ დ ა ნ ი ა . თქვენ მართალი ბრძანდებით. პირველადი მაინც თეატრია, რა თქმა უნდა. მაგრამ მსახიობის ცხოვრებაში არის პერიოდი, როდესაც მას შემოქმედებითი პაუზები აქვს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს მის დაჩაჩანაკებას. ის დღეს თუ ხვალ რაღაცას გააკეთებს. თუ მას აქვს შემოქმედებითი პოტენცია, არ შეიძლება, რომ ამან არ იფეთქოს, მაგრამ აქ, რა თქმა უნდა, რეჟისორის გაცილებით უფრო მეტი ინიციატივაა საქირო.

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე . ვფიქრობ, მსახიობმა დაკარგა საგანმანათლებლო ფუნქცია და ამდენად მას მორალური უფლებაც აღარა აქვს, რათა გამოვიდეს და იქადაგოს თავისი იდეები. ეს იდეები მას თეატრში პრაქტიკულად არ გააჩნია. ის არსებული სარეჟისორო სტილისტიკის იდეების მატარებელია და არ შეუძლია პირველი პირით ილაპარაკოს.

გ ი ზ ო უ ო რ დ ა ნ ი ა . რეჟისორმა და მსახიობმა ერთი პირით უნდა ილაპარაკონ.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე . ერთი შეკითხვა მაქვს თქვენთან. ჩვენ ამ ამბის მომსწრენი ვართ... სამხატვრო თეატრზე უკეთესი მსახიობები მე არ შემხვედრია, ან იშვიათად მინახავს. მე მოვესწარი კაჩალოვს, მოსკოვის, ხმელიოვს და სხვებს. როგორ ფიქრობთ, ისინი რეჟისორული აზროვნების გამოხატველნი არ იყვნენ? ნუთუ ეს გამოირიცხავდა საკუთრივ მათ პიროვნულ როლს თეატრში? ასე არ დაიბადა სამხატვრო თეატრი? ასე არ შეიქმნა ანსამბლური, ერთი მიმართულების თეატრი? და სწორედ ამიტომ იყო განსხვავებული. გენიალურად თქვა ერთხელ ნემიროვიჩ-დანიჩენკომ, როცა გავჩნდი, რეჟისორულ თეატრს გვიწოდებდნენო, შემდეგ შეიერბოლდი, თარიღი და ვახტანგოვი რომ გაჩნდნენ, მსახიობური თეატრი დაგვარქვესო. ეს იმიტომ, რომ რეჟისორულმა, გარეგნულმა ხერხებმა იმლაფრეს. შემდეგ გავიდა დრო და კიდევ რაღაც გვიწოდესო. მაგრამ ჩვენ ყოველთვის ვიყავით და ვართ ავტორის თეატრი, ყველა სხვა ფორმულირება არასწორიაო. სამხატვრო თეატრი დაიბადა ძალიან უსუსტი რეჟისორული და ხელმძღვანელის მიერ დასახული ამოცანის შესასრულებლად, მაგრამ ეს არ გამოირიცხავდა ინდივიდუბს. პირიქით, უფრო ანვითარებდა მათ. აი, მინდა გავიხსენო ვიდეოჩანაწერი, სადაც 30-40 ესტრადის მსოფლიო ვარსკვლავ-

ვი მღერის. უსმენ მათ და კიდევ ერთხელ რწმუნდები, ინდივიდთა რაოდენ უნიკალური შერწყმა ამ გუნდში, რაოდენ მდიდარია ეს ანსამბლი სწორედ იმით, რომ ამდენი ინდივიდა მასში. ნუთუ, შეიძლება დაპირისპირებული იყოს რეჟისორული ხელოვნების განვითარება მსახიობის ხელოვნებასთან? დაუშვებელია, მაგრამ უნდა დავრწმუნდეთ იმაში, რომ ჩვენ სხვადასხვაგვარი თეატრი გვჭირდება. ტაგანის თეატრი თავისთავად ხომ საინტერესო თეატრია, მაგრამ ერთხელ ვთქვი და კვლავ გავიმეორებ — ტაგანის თეატრსა და ლიუბიმოვზე რომ ყოფილიყო დამოკიდებული რუსული აქტიორული სკოლის ბედი, ხომ დაიღუპებოდა იგი? მე და ლიუბიმოვი ერთად ვიყავით ინგლისში, ერთხელ მკითხა, რომელი მიგაჩნია ჩემს ყველაზე კარგ სპექტაკლადო.. „განთიადი კი აქ წყნარი იცის“-მეთქი ვუპასუხე. რატომ? აქ შენ შესძელი რეჟისორული გამოგონებლობის საოცარი შერწყმა საოცარ სამსახიობო ნამუშევრებთან-მეთქი, ვუპასუხე. საოცარი რეაქცია მოჰყვა თურმე ამ სპექტაკლს თეატრში: იმ ხალხმა, ვისთან ერთადაც შევექმენი „ათი დღე, რომელმაც შესძრა მსოფლიო“, განაცხადა, ეს ჩვენი თეატრი არ არისო. იმიტომ რომ ისინი უკვე ოსტატებად შიიჩნეოდნენ თავს. ეს იყო საუკეთესო თეატრი მოსკოვში და ერთ-ერთი საუკეთესო მსოფლიოში. და ამ დროს დაიბადა ბრწყინვალე სპექტაკლი. ისინი კი ამბობდნენ, ეს აღარ გვინდა, ეს აღარ არის ჩვენი თეატრია. ამას ვამბობ იმიტომ, რომ ასეთი სპექტაკლებიც უნდა დაიდგას. რუსული თეატრი ამას ვამბობ იმიტომ, რომ იყა მაშინ, როცა არსებობდა სამხატვრო, ვახტანგოვის, მეიერჰოლდის, თაიროვის, სრულიად სხვადასხვა მიმართულების თეატრები. ისინი ერთმანეთს ავსებდნენ. ხომ არ ჭაგვიჭრა იმის სურვილი, რომ ჩვენს თეატრებში იყოს ბევრი კარგი მსახიობი, ბევრი ვარსკვლავი? იქნებ ჩვენ, რეჟისორებმა ვიზრუნოთ ამაზე? მარჯანიშვილის თეატრში ღილი იოსელიანთან ერთად მეც მიმიწვიეს მაშინ, როდესაც თეატრში იყვნენ ჩხარტიშვილი, ტაბლიაშვილი, ყუშიტაშვილი, შურული და ყველანი ვდამდით. ახლა ეს ერთიანი სტილი ხომ არ ამუხრუჭებს თეატრის განვითარებას? რუსთაველის თეატრი მხოლოდ და მხოლოდ ასეთი უნდა იყოს? სხვანაირი სპექტაკლიც იყოს ამ თეატრში. სიკეთის მეტი არაფერი არ მოუტანია რუსთაველის თეატრისათვის დოღო ალექსიძის, მიხეილ თუმანიშვილის, რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძის თანამშრომლობას. განა სტურუასა და ჩხეიძის სხვადასხვა სტილისტიკის სპექტაკლები უშლიდნენ ერთმანეთს ხელს და არღვევდნენ თეატრის ერთიან სახეს?! როდესაც მოსკოვში მსახიობი მუშაობს „ლენკომში“ და ვერ შეთანხმდება ზახაროვთან, წავა ევრაემოვთან სამხატვრო თეატრში, ან გონჩაროვთან მიაკოვსკის თეატრში, თუ იქაც ვერ შეთანხმდა, წავა თეატრ „სოვრემენიკში“. ჩვენთან კი სხვაგვარადაა. რუსთაველის თეატრის წამყვანი მსახიობი, ალბათ, არ წამოვა შენთან, ხანდრო.

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი. მეც სწორედ ამას მოგახსენებთ და არ არის ეს სწორი.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. რატომ არ არის სწორი? ეროსი მანჯგალაძე მაინცდამაინც თეატრიდან უნდა წასულიყო, რომ სამუშაო ჰქონოდა? ის არსად არ წავიდიოდა, იმიტომ რომ რუსთაველის თეატრის პატრიოტი იყო. თორემ როგორ ფიქრობთ, არ მივიღებდით მარჯანიშვილის თეატრში? ნუთუ არ შეიძლებოდა იმ თეატრში ჰქონოდა ეროსის ის, რაც მას გამოავლენდა. აქედან გამომდინარეობს ჩვენი ტრაგიკული ურთიერთობა, ურთიერთგამომრიცხავი პრობლემები. მაგრამ ნუ ვიტყვით, რომ ეს ის პრობლემებია, რომელთაც ჩვენ ვერაფრით ვერ გადავწყვეტთ. მაინტერესებს მხოლოდ ის კი არა, რას მოიფიქრებენ რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, არამედ

რას დაუტოვებენ ამ თეატრს გ. გეგეჭკორი, ე. მაღალაშვილი, ზ. კვერენჩხილაძე, რ. ჩხიკვაძე და ა.შ. ამიტომ, რომ ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში აღარ არის ყოველდღიური დღესასწაული. რვა საათზე ფარდა რომ იხსნებოდა, საშუალო სექტაკლებიც დღესასწაული იყო და ეს იმიტომ, რომ იქ ს. თაყაიშვილი, გ. შავგულიძე, ვ. ანჯაფარიძე მონაწილეობდნენ. ჩვენ ისე დავშინდით, რომ უკვე საკუთარი თავის გეგმინია — შევძლებ კი უფრო მაღლა ავიდე, ვიდრე „რიჩარდი“ იყო? და ამიტომ „მეფე ლირს“ შეშინებული ვუყურებ, ვაითუ „რიჩარდზე“ უკეთესი არ გამოვიდეს და მერე ზომ იტყვიან, სტურუა რა რეჟისორიაო. ეტაპების დავგეგმვა არ შეიძლება. საჭიროა სექტაკლების დადგმა, როლების თამაში. მაშინ ეს პრობლემები აღარ წარმოიშვება. რეჟისორისთვის საკმარისია სამი-ოთხი სექტაკლი, რომ ჩამოყალიბდეს, როგორც მნიშვნელოვანი რეჟისორი. მაგრამ საკმარისია ეს თეატრისათვის? 80 კაციანი დასისთვის? მაყურებლისთვის? ყოველდღიური სისარულიისთვის ვეღარ ვიცლით. ფიქრობს სტურუა 4 წელიწადი „მეფე ლირზე“ და ღმერთმა ხელი მოუმართოს, კარგადაც ფიქრობს, მაგრამ იყოს თეატრში 2-3 რეჟისორი, რომლებიც დადგამენ სექტაკლებს, ახალ ნაწარმოებებს.

ტ რ ი ს ტ ა ნ უ ვ ე ლ ა ი ძ ე. მთელი უბედურება დღეს ქართული თეატრისა ის არის, რომ რეჟისორული აზროვნება იდენტური გახდა. მე, მაგალითად, რომელ-ღესაც დღესდღეობით რეალური საფუძველი მაქვს, რომ ავდგე და წავიდე რუსთაველის თეატრიდან, ვხედავ, რომ ყველა თეატრში ერთი და იგივე მდგომარეობაა. არათუ სასურველი, არამედ აუცილებელიცაა, რომ ერთ თეატრში რამდენიმე რეჟისორი იყოს, და თითოეულს თავისი ხელწერა ჰქონდეს. დაე, იყოს ერთ თეატრში სხვადასხვანაირი სექტაკლი. არადა, შემძლია, დავასახელო რამდენიმე სხვადასხვა თეატრის თითქმის ერთნაირი სტილისტიკის სექტაკლი. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ახლა ამას არ გავაკეთებ.

თ ე მ უ რ ჩ ხ ე ი ძ ე. დაასახელე, ტრისტან, დაასახელე.

ტ რ ი ს ტ ა ნ უ ვ ე ლ ა ი ძ ე. ეს სექტაკლები იმდენად ერთნაირია, რომ შეიძლება არამც თუ ერთ თეატრს, ერთ რეჟისორს მიეწეროს. მე ვგულისხმობ და მოვიდებულებას დრამატურგთან, ლიტერატურულ მასალასთან, მსახიობებთან, რომლებიც არაფერს წყვეტენ სექტაკლში.

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი. ტრისტან, რატომ ამბობ ამას?

ტ რ ი ს ტ ა ნ უ ვ ე ლ ა ი ძ ე. მაგალითები მოგიყვანოთ?

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი. მოიყვანე!

ტ რ ი ს ტ ა ნ უ ვ ე ლ ა ი ძ ე. მე ვიმეორებ, რომ სექტაკლში მსახიობი არაფერს არ წყვეტს.

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი. არა ხარ მართალი, არის სექტაკლები, რომლებშიც ძალიან ბევრს წყვეტს მსახიობი.

ტ რ ი ს ტ ა ნ უ ვ ე ლ ა ი ძ ე. აღრინდელ სექტაკლებზე არ ვამბობ.

გ ი ზ ო უ ო რ დ ა ნ ი ა. კემზარბი მსახიობი ყველა ეპოქაში, ყოველ დროს, დღეს, გუშინ თუ იმის წინ, წყვეტდა რეჟისორული ჩანაფიქრის ბედს. რა თქმა უნდა, როდესაც მსახიობი და რეჟისორი თანამოაზრენი არიან, უფრო მეტად, თუ ისინი რაღაცას ქმნიან, თანავტორებიც არიან. თუ მსახიობმა არ ითამაშა, არ შეასრულა ის, რაც მან რეჟისორთან ერთად მოიფიქრა, ამოცანა არ იქნება შესრულებული, თანაც ყველა მსახიობზე ერთი რეცეპტის გამოწერა არ შეიძლება. ზოგს უნდა აუხსნა, აჩვენო, ზოგს ეს სულაც არ სჭირდება. იგი თანავტორიც ხდება. ეს იდეალური შემთხვევაა.

გიგალორთქიფანიძე. გამოდის, რომ ტყუილად გვილაპარაკია, რადგან არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა სპექტაკლში „ათი დღე, რომელმაც შესძრა მსოფლიო“ ამა თუ იმ როლს ივანოვი განასახიერებდა თუ პეტროვი.

გიგოლორდანიძე. მე ვგულისხმობ დღევანდელ ჩვენს თეატრს.

კოტე მახარაძე. რად გინდათ სხვა მაგალითი, „კავკასიურ ცარცის წრეში“ ლეილა ძიგრაშვილის გარდა ყველა შეიცვალა.

თემურ ჩხეიძე. რატომ, არც რამაზი შეცვლილა.

გიგოლორდანიძე. არ გეთანხმებით. არც ერთი პროფესიონალისთვის არ უნდა იყოს ეს საწყენი, რომ შეიცვალა. იქნებ, დონემ დაიწია, მაგრამ პირიქითაც ხდება ხოლმე — ზოგჯერ შეცვლა გარკვეულწილად ამაღლებს კიდევ სპექტაკლისა თუ ამა თუ იმ სცენის დონეს. რამაზის ნაცვლად სხვას რომ ეთამაშა, იგივე დონე იქნებოდა? — არა.

გიგალორთქიფანიძე. ჩვენ რამაზის მაგალითი არც მოგვყავს, რამაზი არ შეცვლილა...

გიგოლორდანიძე. ეს ცოტას ნიშნავს, რამაზი რომ არ შეცვლილა? მე სრულიადაც არა მაქვს მხედველობაში ცალკეული შემთხვევები, როდესაც მსახიობსა და რეჟისორს შორის სრული ურთიერთშემოქმედებითი თანხმობაა, ასეთი მსახიობის გამოცდილება დაანგრევს სპექტაკლს. ხორავას რომ არ ეთამაშა კოტელო, ეს იგივე იქნებოდა, რამაზ ჩხიკვაძეს არ ეთამაშა აზდაცი.

გიგალორთქიფანიძე. ჩვენ გვინდა, რომ რამაზისთანები იქ ბევრი იყოს...

რამაზ ჩხიკვაძე. რატომ, ჭემალ დაღანიძე ცუდად თამაშობს?

გიგალორთქიფანიძე. ნახეთ, როგორ წარიმართა საუბარი. ვამბობთ, რომ რამაზის გარდა ცუდად თამაშობენო? არადა ლაპარაკია იმაზე, რომ მეტო ყურადღება სჭირდებათ სხვა მსახიობებს.

გიგოლორდანიძე. ეს ძალიან დამაფიქრებელია.

სანდრო მრევლიშვილი. კოლექტივისა და სპექტაკლის შექმნა ორი სრულიად სხვადასხვა საკითხია. ჩვენ ვიცით სპექტაკლების დადგმა, მაგრამ კოლექტივის ხელმძღვანელობა არ ვიცით, ამაშია საქმე. თუ არ არის თანამოაზრებით შეკრული კოლექტივი, მაღალხარისხოვანი სპექტაკლის შექმნა შეუძლებელია ან იშვიათი გამოწვევისა. მაღალხარისხოვანი სპექტაკლის შექმნა იგივეა, რაც კოლექტივის შექმნა, მაგრამ არსებობენ კოლექტივები, რომელთა რაოდენობა ორას კაცს აღემატება, არც ერთ გენიოსს არ შეუძლია ასეთი კოლექტივის ხელმძღვანელობა, თუნდაც სამხატვრო თეატრის მაგალითი ავიღოთ. როდესაც კოლექტივში თანამოაზრენი არიან, ასეთ შემთხვევაში მოსულ თაობას წინა თაობისაგან განსხვავებით შეუძლია ჰქონდეს თამაზის წესის და სპექტაკლის ესთეტიკის თვისებრივი შეცვლის სურვილი. თუმცადა, წინა თაობის შემოქმედებითი ცხოვრების გონივრული გათვალისწინება მისი შემდგომი თაობის პოტენციის საწინდარი იქნება.

გიგოლორდანიძე. შემოქმედებითი უკმაყოფილება დასაბამიდან მოდის. მსახიობი რომ უნდა იყოს თეატრში, ამაზე ორი აზრი არ არსებობს, მაგრამ იმდენი ინდივიდუალის შეკრება, აი, თქვენ რომ ბრძანეთ გუნდთან დაკავშირებით, ძნელია, რადგან ზოგჯერ არის „მოსავალი“ და ზოგჯერ — არა.

კოტე მახარაძე. გიგო, აქ ლაპარაკია ერთ შემთხვევაში, რეჟისორის ესთეტიკაზე, რომლისთვისაც მსახიობის ინდივიდუალობას ფასი აქვს, და მეორე შემთხვევაში, როცა არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს.

გიგა ლორთქიფანიძე. ან ნაკლები ფასი აქვს.

გიორგოშორდანიძე. პირადად მე, მინდა განვაცხადო, რომ ჩემთვის მსახიობი ინდივიდუალობას წარმოადგენს. დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ ვისთან ვმუშაობ. ასევე, რა თქმა უნდა, ჩხეიძისთვის, სტურუასთვის, მრევლიშვილისთვის, ქავთარაძისთვის. ან თუნდაც თქვენთვის, ბატონო გიგა, როლების განაწილება ხომ თავიდათავია.

რამაზ ჩხიკვაძე. როცა რეჟისორი ერთსა და იმავე მსახიობთან მუშაობს და, მეორე მსახიობი თავს იკლავს, რატომო... ალბათ, იმასთან პოულობს საერთო ენას და იმიტომ...

გიგა ლორთქიფანიძე. რომელი თაობაა უველაზე ბედნიერი თეატრში? — ჩემის აზრით, შემქმნელთა თაობა.

კოტე მახარაძე. რა თქმა უნდა.

თემურ ჩხეიძე. პირველი თაობა.

გიგა ლორთქიფანიძე. ეს იმას ნიშნავს, რომ მათ მეტე უნიჭობები მოვიდნენ? უკვე სამსახურში მოვიდნენ. პირველნი შემქმელნი იყვნენ, მათ ერთი იდეა, ერთი აზრი აერთიანებდათ და ამან დაბადა ეს ნიჭიერება, ამან გამოამყვანა, სახე მისცა ამ ხალხს. რა თქმა უნდა, დღევანდელი რუსთაველის თეატრი არ იქნებოდა ასეთი, რომ არ ყოფილიყო „შვიდკაცა“, არ მომხდარიყო მათი შინაგანი კონსოლოდაცია. მიმართული ერთიანი აზროვნებისაკენ... „შვიდკაცამ“ დიდი მემკვიდრეობა დაუტოვა სტურუას თაობას. შეიძლება სამ მეოთხედს, და უფრო მეტსაც მარჯანიშვილის თეატრის იმ თაობიდან, რომელიც რუსთავეში წავიდა, ისე განველოცხოვრება, რომ არ გამოვლენილიყო. სწორედ იმის გამო, რომ ისინი ერთად, ერთი სურვილით შეპყრობილნი წავიდნენ რუსთავეში, ბევრი მათგანი გაიხსნა, როგორც ნიჭიერი მსახიობი.

თემურ ჩხეიძე. უველას მიეცა ის სამუშაო, რომელიც სჭირდებოდა.

გიგა ლორთქიფანიძე. და აუცილებელი იყო უველა თავის საქმეს აკეთებდა. აქ ლაპარაკია იმაზე, რომ მიზნის მიღწევა მხოლოდ ძალების კონსოლიდაციით, ერთიანობით შეიძლება. ჩემი მოვალეობაა, რომ მავანი და მავანი მსახიობი გავზარდო. ჩვენ დავივიწყეთ ის, რომ რეჟისორის პროფესია ითვისებს პედაგოგისა და აღმზრდელის, აღმოჩენის მისიას.

კოტე მახარაძე. ამგვარი დამოკიდებულება პრაქტიკულად აღარ არსებობს.

რამაზ ჩხიკვაძე. რატომ? არსებობს, მაგრამ მცირე დოზით.

გიორგოშორდანიძე. თავისთავად ბრწყინვალე პოსტიაა.

გიგა ლორთქიფანიძე. ჩვენი რეჟისურა თვითმომსახურებაზე ხომ არ გადავიდა? აღარ არსებობდა კოტე მარჯანიშვილის არცერთი სპექტაკლი, მაგრამ არსებობდა ის საოცარი პლეადა, რომელიც შვა ამ ადამიანმა თავისი ხელმძღვანელობისას მარჯანიშვილის თეატრში. ეს მისი უველაზე დიდი დამსახურებაა.

კოტე მახარაძე. უდიდესი დამსახურება!

გიგა ლორთქიფანიძე. ვიცნობდი სამხატვრო და მცირე თეატრებს, მაგრამ ამდენი კარგი მსახიობი, მარჯანიშვილის თეატრში რომ დამხვდა, არც ერთ სხვა თეატრში არ შემხვედრია. ახლა რა, უნიჭობები ვართ? ან კიდევ, ის რეჟისურა უფრო ნიჭიერი იყო? არ მინდა, ასე ვიფიქრო, მეტისმეტად ხომ არ ვზრუნავთ თვითგამოხატვაზე?

რამაზ ჩხიკვაძე. მახსოვს ერთი სცენა. პიტლერს ვთამაშობდი. მუსე-

კა დაიწყო და დაენახებ, რომ ორი მსახიობი სცენაზე ერთმანეთს ელაპარაკება. ვიფიქრე, როცა დამთავრდება, გავალ და ვუსაყვედურებ-მეთქი, მერე ვიფიქრე, რას ვერჩი ამ ხალხს, მობეზრდათ აქ დგომა, დაილაღნენ და რა ქნან-მეთქი.

გიგა ლორთქიფანიძე. სწორედ ამაშია საქმე, როდემდე იღვწენ უქმად? რამაჲ ჩხიკვაძე. მეც ამას ვამბობ.

გიორგი გეგეჭკორი. ამასწინათ ვთქვი, ნუთუ არავის უნდა ზევის-ბერის თამაში „მოკვეთილში“-მეთქი, გავწამდი, იანვარში, არდადეგების დროს ოცი სპექტაკლი ვითამაშე. ძალა აღარ მაქვს, დავილაღე.

თემურ ჩხეიძე. ესეც იმაზე ლაპარაკობს, რომ რეჟისორს ურჩევნია კარგ მსახიობთან იმუშაოს..

გიორგი გეგეჭკორი. არ არის ასე...

გიგა ლორთქიფანიძე. ასე შეიძლება მოხდეს კინოში, როდესაც ფილმს ვიღებ და ერთი მსახიობი უნდა შევარჩიო. თეატრში კი კოლექტივი მზარია და ის უნდა გავწარმო.

გიორგი გეგეჭკორი. მესმის, რომ „მოკვეთილი“ სუსტი სპექტაკლია, თითქმის ძალით გავუშვით, და როდესაც ერთ-ერთ მსახიობს შევეთავაზე, მომეხმარე, შენც ითამაშო იქნებ-მეთქი, არ მომისმინა, და გაიქცა. მაგრამ ეს ხომ ვაუაფშაველა, რატომ არ უნდა გინდოდეს თამაში?

თემურ ჩხეიძე. ახალს ალბათ, ვერაფერს ვიტყვი. რა თქმა უნდა, მსახიობებმა უნდა იმუშაონ. ამაზე, არ შეიძლება სხვა აზრი არსებობდეს. თქვენ ბრძანეთ, რატომ ყველა რეჟისორი არ მუშაობსო. მე კი მსაყვედურობენ, ყველა რატომ მუშაობსო. ყველაზე მეტად ვფიქრობ იმაზე, უნდა ჰქონდეს თუ არა თეატრს ერთიანი ხაზი, სტილისტიკა, ესთეტიკა. ჩვენთან ახლა სამი სპექტაკლია ჩაშვებულნი და თხუთმეტ დღეში კიდევ ორი სპექტაკლი შეგვემატება. გაზაფხულისთვის ბატონი გიგა გვყავს მოწვეული. რისთვის ხდება ყოველივე ეს? იმისთვის, რომ გვქონდეს განსხვავებული სპექტაკლები და რაც შეიძლება მეტი მსახიობი იყოს დაკავებული. და მაინც პრობლემა დაკავებისა ყველაზე მწვავე პრობლემად მიმაჩნია. ის, რაც ზოგჯერ შემოქმედებით კონფლიქტებს ქმნის, საუბედუროდ თუ სასიხარულოდ, დაკავშირებულია არა შემოქმედებით და სარეპეტიციო, არამედ რეპეტიციების მიღმა მიმდინარე პროცესთან. მუშაობის დროს არა გაქვს პრობლემა, მერე გული გწუდება, როცა ცუდი სპექტაკლი გამოდის და ცოტათი გინარია, თუ რაღაცას მიაღწიე სპექტაკლში, მაგრამ ყველაფერი იმითაა განპირობებული, რომ ერთხელ ვცოცხლობთ და ყოველ მსახიობს უნდა არა მხოლოდ ითამაშოს, არამედ ითამაშოს ის, რაზეც თვითონ ოცნებობს. ამიტომ, ალბათ, მაინც ყოველთვის იქნება ბევრი რამ მოუგვარებელი.

გურამ ბათიაშვილი. ეს ცოცხალი, შემოქმედებითი პროცესია.

გიგა ლორთქიფანიძე. რა თქმა უნდა.

რამაჲ ჩხიკვაძე. თუ მუდამ მსახიობის სურვილს აყევით, ველარაფერი დაგვიდგამს!

თემურ ჩხეიძე. წელს, ოქტომბრის ბოლოს გავხსენით სეზონი. დღემდე სამი სპექტაკლი გამოვიდა, კიდევ სამია ჩაშვებული. შტატში 77 მსახიობია — 56 მუშაობს, 20 დაუკავებელია. კიდევ ორი სპექტაკლი უნდა განაწილდეს და ყველაფერს გვაკეთებ, რომ მაქსიმალურად დავტვირთო ისინი, მაგრამ აქედან 10—12 შეიძლება კიდევ დარჩეს დაუტვირთავი.

ამ ურთიერთობების ძირითადი პრობლემა ისევ და ისევ ჩვენი სურვილების დაუმთხვეველობაა. ცხადია, როდესაც რეჟისორისა და მსახიობის პრობლემაზე ვლაპარაკობთ, მე მაინც ყოველთვის კარგ მსახიობებს ვგულისხმობ, ალბათ, თქვენც ასევე. თუ კაცი მსახიობად არ ვარგა, თავისთავად მოხსნილია პრობლემა და სწორედ აქ ხდება ხშირად სურვილთა დაუმთხვეველობა. სანდრომ თქვა, 30 მსახიობი მყავს და თხუთმეტზე ვფიქრობ ისე, როგორც საქიროლო. მიუხედავად იმისა, რომ ვამბობ, მარჯანიშვილის თეატრში დაკავებულთა რიცხვი წნ-ამდღე გაიზარდება, დარწმუნებული ვარ, რომ აქ 50 მსახიობზე მეტი არ არის საქირო.

კოტე მახარაძე. არხად არ უნდა იყოს 50 მსახიობზე მეტი.

გიგა ლორთქიფანიძე. როცა სამხატვრო თეატრი გაიხსნა, იქ 27 იყო. ასე იყო მარჯანიშვილის თეატრშიც.

თემურ ჩხეიძე. ბატონო გიგა, თქვენ რომ ბრძანეთ, პირველი თაობა ყველაზე ბედნიერი თაობააო. როგორც ჩანს, ვინც შეკრებს მათ, მან ყველას ადგილი იცის, იცის, რისთვისაა ეს ხალხი საქირო. სასაცილოა მარჯანიშვილის თეატრზე ამ მხრივ ლაპარაკი, ვინაიდან გახსნიდან 60 წელი გვაშორებს. შემდგომ იმასაც აქვს მნიშვნელობა, ვინ მოვიდა, არის თუ არა იგვ ამ თეატრის კაცი და კიდევ ვინ ხვდება მას. ეს მულღივი პრობლემაა. რუსთაველის თეატრში მუშაობამ იმ პერიოდში მომიწია, როდესაც იგი საზღვარგარეთ ვაემგზავრა სპექტაკლებით „რიჩარდ III“ და „კავკასიური ცარცის წრე“. ვერ ვიტყვი, მთელი ამ ხნის მანძილზე როდესაც რომელიმე მსახიობს სპექტაკლი ვაკავებდი, მისთვის უსიამოვნო განწყობილება შემემჩნობს, ეს სპექტაკლი მაინც არ წავა და ტყუილად თავი რაზე მოვიკლაო.

არსებობს მოსაზრება, რომ ჩვენ, რეჟისორები, მსახიობებს ვზღუდავთ. განა ასეა? ნუთუ არ შეგიცვლიათ თქვენს საუკეთესო სპექტაკლებში მსახიობი? მართალია, სპექტაკლი სპექტაკლად დარჩენილია, მაგრამ გულში მაინც გიფიქრიათ, რომ საქმისათვის ასე სჯობდა. აი, მაგალითად, ვერა და ვერ წარმომიდგენია ნოდარ მგალობლიშვილის შეცვლა „ჩაყოს ხიზნებში“, მაშინ ეს ისეთი სპექტაკლი აღარ იქნება, როგორიც ახლაა.

გიგა ლორთქიფანიძე. არც უნდა შეცვალო.

თემურ ჩხეიძე. არც შეცვლი. აი, მაგალითად, ოთარ მეღვინეთუხუცესი „ოტელიოში“. იგი ხან ასე ფიქრობს, ხან ისე, ხან გარკვეული პერიოდით არ უნდა იამაში. მოგვივინდა ვინმეს აზრად მისი შეცვლა? არა. იმიტომ რომ, ასეთ თუ ისე, მის გარეშე წარმოუდგენელია ეს სპექტაკლი. მაგ. „ურიელ აკოსტაში“ თაობები შეიცვალა, სპექტაკლი კი არა. აქედან გამოვიდინარე ხომ არ ვსკენით, რომ მარჯანიშვილი გულგრილი იყო მსახიობებისადმი. სპექტაკლი, რომელმაც ძირითადად სამი თაობა გამოიცვალა, იგივე დარჩა.

გიგა ლორთქიფანიძე. აღდგენილი დადგმები გაცილებით დაბალი დონის იყო.

თემურ ჩხეიძე. გეთანხმებით. მაგრამ ოდესღაც რომ კარგი სპექტაკლი იყო, ამას ხომ ვგრძნობდით? ჩვენ არ მოვსწრებივართ სპექტაკლ „რღვევის“ პირველ შემსრულებლებს, მაგრამ რაც ვიხილეთ, იმით აღფრთოვანებული დავრჩით, ამჭერად უფრო მასიური სცენებით, ვიდრე მსახიობური ნამუშევრებით. ხოლო, როცა ვნახეთ ვასპის მონაწილეობით „ყაჩაღები“, აღფრთოვანდით სწორედ მსახიობური ნამუშევრით, ასევე, როცა ვნახე ტურურას „კავკასიური ცარცის წრე“ მსახიობთა შეცვლილი შემადგენლობით, უნდა გამოგიტყდეთ, არ მომეწონა.

მინდა კიდეც ერთი რამ მოვახსენოთ. დღეს ჩვენ შეგვიძლია ვერცხვების დამკვიდრებისათვის თითო-ორი მსახიობი, რომელიც აქტიურადაა ჩაბმული საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამის უნარი და უფლება არა აქვს ყველა მსახიობს, რეჟისორს და ალბათ, არც უნდა ჰქონდეს.

გიგა ლორთქიფანიძე. საზოგადოებამ ყველა ადამიანს უნდა შეუქმნას იმის პირობები, რომ გახდეს ისეთი პიროვნება, რომელსაც შეეძლება ელაპარაკოს ერს. ამას მხოლოდ ერთეულები შეძლებენ. განა შესაძლებელია, რომ მსახიობი ხუთი, თუგინდ ორი წელიწადი სცენაზე არ გამოვიდეს? მე ვვულისხმობ არა უნიჭო, არამედ ნიჭიერ მსახიობს.

თემურ ჩხეიძე. არ შეიძლება.

გიგა ლორთქიფანიძე. „კავკასიურ ცარცის წრეში“ რომ მსახიობი შეიცვლება, უარსია თუ უკეთესია? რა თქმა უნდა, თუ შეიცვლება ცუდად, უარესია. უნდა ვიზრუნოთ იმისათვის, რომ აქტიორული ტალანტები აღმოვაჩინოთ. ყველასთვის ცნობილია, რას წარმოადგენდნენ მარტინსონი ან ილინსკი მიერტროლდისთვის, ან სპირდებოდა თუ არა მას კაჩალოვი. მაგრამ ვალდებული იყო, დეკავებიცა ისინი. მსახიობი ყველა რეჟისორს სპირდება და თანაც ყველას კარგი. მაგრამ ხომ არ მოვაკვლით ყურადღება ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს — ეროვნული თეატრის განვითარების, მომავალი მსახიობების აღზრდის და მათი შემოქმედებითი თვისებების ბოლომდე გამოუმუქავების საკითხს?

თემურ ჩხეიძე. მთელი ჩემი ცხოვრება მიმართულია იმისკენ, რომ მსახიობთან ერთად შევქმნა სცენური სახე. მიუხედავად ჩემი მცდელობისა, სასურველ შედეგს მაინც ვერ ვაღწევ. მინდა თქვენთან ერთად გავარკვიო ამის მიზეზი. გიგა ლორთქიფანიძე. არავის უთქვამს, თემურ ჩხეიძე მსახიობს ყურადღებას არ აქცევსო.

თემურ ჩხეიძე. მაგრამ მაინც ასეთი მდგომარეობაა და მანტირებს, რატომ?

გიგა ლორთქიფანიძე. იმიტომ, რომ 77 მსახიობისგან შემდგარ დასს სპირდება თემურ ჩხეიძე, მაგრამ თემურის გარდა სპირდება ისეთი რეჟისორიც, როგორცაა მადეა კუჭუბიძე. გარდა თემურ ჩხეიძის სპექტაკლებისა უნდა იდგმებოდეს სხვა რეჟისორთა სპექტაკლებიც. უნდა იყოს ახალი მსახიობური გამარჯვებები. არ უნდა თქვან, რომ ეს არის თეატრი, სადაც 5 წელიწადში ერთხელ უნდა დაიდგას ერთი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი და დანარჩენი რა დაიდგება, მნიშვნელობა არა აქვსო. თუ რობერტ სტურუას უნდა რამაშ ჩხიკვაძესთან მუშაობა, ღმერთმა ხელი მოუშაროს, ასეც უნდა იყოს, ამის უფლებას არც ჩვენ ვართმევთ და არც სხვა. 15 წლის მანძილზე მდღევინთუხუცესი იყო პირველი მსახიობი ჩემს სპექტაკლებში, ამას ვერავის აუკრძალავ, მაგრამ იყოს ამავე თეატრში ადამიანი, რომელიც მიიჩნევს, რომ გოგი გეგეჭკორიც დიდი მსახიობია. არ შემიძლია შეუურიგდე იმას, რომ ეს მსახიობი ამჟამად ჩრდილში დგას და მისი სახელი ისე არ გაისმის, როგორც მის ტალანტსა და ნიჭს შეეფერება. რაც უფრო მეტი საკატერესო სპექტაკლი, მეტი მსახიობი იქნება, მით უკეთესი არ არის?! რომ ყოფილიყო მხოლოდ ის რეჟისორა, რომელიც ჩაბნეულია, მხოლოდ ვერცხვების თეატრი უნდა არსებობდესო, რომ არ დაიდგმებოდა „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ ან „კოლმეურნის ქორწინება“ და სხვა, რომელსაც შეიძლება უნიჭიერესი მსახიობი გამოვლინდა? ამაზეა ლაპარაკი. იყო შემთხვევა, როდესაც დაისვა საკითხი — რა ხანია სესილიას არაფერი

უთამაშიო და გადავწყვიტეთ, სპეციალურად მოგვეძებნა ისეთი პიესა, სადაც იგი ითამაშებდა.

თ ე მ უ რ ჩ ხ ე ი ძ ე. ბატონო გიგა, რატომ გგონიათ, რომ მსგავსი პრობლემები არ დგას ჩვენს წინაშე?

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. თუ ყველაფერი წესრიგშია, მაშინ რაზეა საუბარი. აი, ელიშერ მაღალაშვილი გავიხსენოთ. იგი საქმად საინტერესო და ძლიერი ძალაა თეატრისათვის, კმაყოფილი ვართ იმით, რასაც ეს მსახიობი აკეთებს? როგორ ფიქრობთ, უფრო მეტად არ უნდა დავაკავოთ ასეთი პოტენციის მსახიობი?

გ ი ო რ გ ი გ ე გ ე ტ კ ო რ ი. ბ-ნო გიგა, რეჟისორებს არ აწუხებთ ეს საკითხი. მათ თავიანთი პრობლემები, თავიანთი საწუხარი აქვთ, იმიტომ რომ თეატრს გაძლოა უნდა. და კიდევ უამრავი სხვა პრობლემაა გადასაწყვეტი, ძალიან ბევრი საკითხია მოსაგვარებელი. მე ერთ რეჟისორს უარი ვუთხარი როლზე იმის გამო, რომ ქართული პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლში მინდოდა თამაში. რეჟისორისთვის ეს გაუგებარი იყო. მას ჩემი ბედი კი არ აღუვლებდა, არამედ თვლიდა, ეს მსახიობი ამ როლს უკეთესად ითამაშებდა. მსგავსი საკითხი სამხატვრო საბჭომ უნდა გადაწყვიტოს. ამისთვისაც არსებობს იგი.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. გარდა იმისა, რომ უნა და ეს მსახიობი სჭირდება სპექტაკლს, არსებობს კიდევ აღმომჩენის, აღმზრდელის ფუნქცია და ეს არის რეჟისორის უდიდესი მისია.

თ ე მ უ რ ჩ ხ ე ი ძ ე. სახეებით გეთანხმებით, როგორც ჩანს, ეს თავისთავად უნდა მოხდეს. აქ ითქვა, ესა და ეს არ კეთდებაო. როცა რაიმეს გაკეთების მცდელობაა, მაინც წამოყოფს ხოლმე თავს პრობლემები, რომლებსაც არაფერი ეშველება. აქ რომ ასხენეთ სამხატვრო საბჭო, სწორედ მან უნდა შეარჩიოს რეპერტუარი.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. ვიდრე იმას არ გავიგებთ. რომ ჩვენი ბედი ერთმანეთზეა დამოკიდებული, არაფერი გამოსწორდება.

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე. ეს იდეალური ვარიანტია. მაგრამ ჭრეტყრობით თეატრის მექანიზმი ისეთია, რომ ყველაფერი რეჟისორზეა დამოკიდებული.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. ჩემის აზრით, ძალზე საჭირო საუბარი გვექონდა. იმედია, ამაზე დავფიქრდებით და მომავალში ყველაფერს გავითვალისწინებთ.

რედაქციისაბან: როდესაც „თ. მ.“ რედაქცია „მრგვალ მაგიდას“ ამზადებდა, ვარაუდობდა, რომ ქართული თეატრის გამოჩენილ მოღვაწეთა საგულდაგულო საუბარი პოზიციათა გარკვევასა და დაახლოებასაც განაპირობებდა. საკითხი იმდენად მნიშვნელოვანი და მტკივნეულია, რომ, როგორც ჩანს, მისი მოგვარება ხანგრძლივი შემოქმედებითი პროცესია. ჩვენ არ შეგვიძლია არ გავიზიაროთ გ. ლორთქიფანიძის მიერ დასასრულს ნათქვამი: ძალზე საჭირო საუბარი გვექონდაო. მიუხედავად ამისა, რედაქციას არ სურს ამ თემაზე საუბარი დამთავრებულად ჩათვალოს — ჩვენ მივმართავთ ქართული თეატრის ყველა მოღვაწეს, განსაკუთრებით კი თბილისგარე თეატრების მსახიობებს, რეჟისორებს გამოთქვან თავიანთი მოსაზრებები მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობის საკითხზე.

სიტყვა თქვენზეა, მეგობრებო!

60 -- რამაზ ჩხიკვაძე -- 60

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება

ამხ. რ. ზ. ჩხიკვაძისათვის სოციალისტური შრომის ჰიერის
წოდების მინიჭების შესახებ

საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში გაწეული დიდი ღვაწლისათვის და დაბადების სამოც წელთან დაკავშირებით მიენიჭოს თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამის თეატრის მსახიობს ამხ. რამაზ გრიგოლის ძე ჩხიკვაძეს სოციალისტური შრომის გმირის წოდება და გადაეცეს მას ლენინის ორდენი და ოქროს მედალი „ნამგალი და ურო“.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე
ა. გრომიკო

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი
თ. მინთეშაშვილი

მოსკოვი, კრემლი, 1988 წლის 24 მარტი.

რამაზ ჩხიკვაძე:

მსახიობი ღემოკრატი უნდა იყოს...

— ბატონო რამაზ, თქვენს შემოქმედებით გზას პირობითად სამ ეტაპად ჰყოფენ. თავად რა აზრის ბრძანდებით ამგვარი კლასიფიკაციის თაობაზე? მუშაობდით თუ არა გარკვეული პერიოდის მანძილზე რომელიმე, მაგალითად, ლირიკული გმირის ამპლუის ფარგლებში?

— ვერ ვიტყვი, რომ როდისმე რაიმე ამპლუით ვიფარგლებოდი. შესაძლოა, ჩემს შემოქმედებას ჰყოფენ პირობითად, მაგრამ ჩემი აზრით, ეს დაყოფა მინც სქემატურია. ლირიკული გმირის პერიოდი ძირითადად ასაკით იყო განპირობებული. როდესაც ახალგაზრდა ხარ, ბუნებრივია, შეყვარებულთა როლებს გთავაზობენ. ასეთ სახეებში თეატრი სიყალბეს ვერ იტანს. ხშირად რომ დააკავო, გმირი სხვადასხვა გზებით, ანატიპ ასაკთან ერთად ასეთი როლების რაოდენობაც კლებულობს. ნაღის კრება კიდევ ვიმეორებ, ეს წლოვანებითა და ტრადიციით და

არა მხოლოდ ჩემი სურვილით, ან ჩემი სამსახიობო უნარის რაიმე თავისებურებით იყო გამოწვეული. ბევრი ასეთი როლი ჭეშმარიტ სიამოვნებას მტვირთავდა, მაგალითად, ლენდროს როლი ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელიდან“. მე უფრო სახასიათო როლებიასაკენ ვინტერობდი და ასეთი როლების თამაში აღრიდანვე მომინდა. ჭერ კიდევ ინსტიტუტში სწავლის პერიოდში „იმედის დაღუპვაში“ ვითამაშე ქირვეული მოხუცის სახსიათო როლი, რომელსაც არაფერი ჰქონდა საერთო „შეყვარებულ გმირთან“. ჩემი პერსონაჟი არც ახალგაზრდა იყო და არც შეყვარებული. ინსტიტუტშივე, გორკის „მზის შვილებში“ ვითამაშე ჩუპურნოი, ეს ჭიუტი და მტკიცე ხასიათის კაცის სახე იყო. იმისათვის რომ მსახიობის განსხვავებული უნარი გამოვლინდეს, ბევრი რამ არის დამოკიდებული შემთხვევაზეც: ვინ დგამს სპექტაკლს, რა სახის როლს შემოგთავაზებენ...

— არის თუ არა შემთხვევები, როდესაც მსახიობი ლეიტონ ირჩევს როლს?

— როდესაც „ჰინტჩაქას“ დადგმა გადაწყდა, თავიდან თითქმის დევი უნდა მეთამაშა, მაგრამ მე უფრო მეტად ქოსიკოს სახემ მომხიბლა. ქოსიკო არ იყო მნიშვნელოვანი პერსონაჟი, სულ მცირე ადგილი ჰქონდა პიესაში. შემდეგ, რეჟისორებზე მუშაობის პროცესში გაიზარდა და მიიღო ის სახე, რომლითაც სპექტაკლში შევიდა, ნელ-ნელა მოინახა და გამოიკვთა მრჩეველის ხასიათის კონტურები, მისი გარეგნობა, მანერები, დამოკიდებულება სხვა გმირებთან: ასე მოხდა ქოსიკოსთან შეხვედრა. დაიბადა კიდევ ერთი მოხუცის სახე. საერთოდ, ჩემი სამსახიობო ბიოგრაფია მრავალჯეროვანი სახეებითაა სავსე. აქ არიან ჩემი პერსონაჟებიც, სახსიათო ტიპაჟებიც, ლირიკული გმირებიც. ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ასაკით, ხასიათით, ტემპერამენტით. შტაბის მწერლის მკვეთრად სახასიათო როლი ჰქონდა დიმიტრი ალექსიძისეულ „ყვარყვარე თუთაბერძნში“. რომელი ერთი დავასახელო: კირილე მიმინოშვილი, სასაცილო პოლიცემისტერი კარაჯალეს „დაკარგული ბარათიდან“, მარკოვ დე ფორდ პოპოლის კომედიური სახე, მოხუცი თედო „ბებერი მეზურნეებიდან“. ჩემთვის ძნელია ჩემი შემოქმედება რამენაირად გავმიჯნო, გავყო...

— თქვენ ახსენეთ ქოსიკო და თქვით, რომ ეს როლი თითქმის მთლიანად რეპეტიციებზე შეიქმნა. საინტერესოა, რა მნიშვნელობას ანიჭებთ მსახიობისათვის იმპროვიზაციის უნარს?

— იმპროვიზაცია აუცილებელია რეპეტიციების დროს, როლზე მუშაობის პროცესში. იგი მუშაობის მეთოდია. შესანიშნავი დამხმარე საშუალებაა მსახიობისათვის გაითავისოს როლი. იმპროვიზაციისათვის აუცილებელია იყო თავისუფალი, არ შეიზღუდო, არ მოექცე ვიწრო ჩარჩოებში. იმპროვიზაციის უნარი მსახიობს იმისათვის სჭირდება, რომ სრულად დაეუფლოს სახეს, იგრძნოს მისი სტრუქტურა, ნერვი, მისი მთლიანობა, გაიზაროს მისი მიმართება წარმოდგენის მთლიან ქსოვილთან. იმპროვიზაციას როლზე მუშაობის სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვაგვარად იყენებენ. ეს უკვე მსახიობის ინდივიდუალობაზეა დამოკიდებული. მე კი იგი ყველაზე მეტად მოსაზრადებელ პერიოდში მეხმარება. მსახიობს უნდა შეეძლოს იმპროვიზირება. უნდა ჰქონდეს ამის ნიჭი, ხოლო რომელ ეტაპზე გაიოყენებს ამ უნარს, ეს უკვე სხვა საკითხია. იმპროვიზაცია არ აჩერებს როლს ერთ ადგილზე, შინაგან სიცოცხლეს მატებს მას, სქემატურობის საშიშროებას არიდებს.

— როდის მოხდა თქვენს სამსახიობო ბიოგრაფიაში გარდატეხა, რომელმაც ბოლო პერიოდის როლებამდე — ჰიპერბოლურსა და გროტესკულამდე მიგიყვანათ?

4. „თეატრალური მოამბე“, № 2

— ყვარყვარეში! ასეთი მანერა ჩემთვის ალბათ, ორგანული, შესაძლებელია, ხლდათ, ჩემს ბუნებაში იყო. ამ უნარის წარმოჩენა შრომამ განაპირობა. იმისათვის, რომ მსახიობის მონაცემების, მისი შესაძლებლობების ადრე სუსტად გამოკვეთილი მხარე გამოვლინდეს, საქირთა ახალი მასალა, დადგმის ახალი გვარობა. ყვარყვარეს მოჰყვა აზღაქი, რიჩარდი, მოხუცი რეჟისორი „ვარიატებიდან“, ღირი...

თქვენი აზრით, რა არის მსახიობის ოსტატობა? რაში მდგომარეობს იგი?

— ოსტატობა... ესაა სწორი აზროვნება სცენაზე, სწორი აზროვნება გადატანილი პლასტიკაში, მეტყველებაში, პარტიზორთან დამოკიდებულებაში, მაყურებელთან ურთიერთობაში. ოსტატობა არის ენის, მოძრაობის, საერთოდ სხეულის სრული და წუსტი ფლობა. ესაა ზედმეტებისაგან, ხელისშემშლელისაგან განთავისუფლება. მართლაც, სცენაზე აზროვნება მოქმედებისა და მიმართებების ლოგიკად იქცევა. ოსტატი მაშინ ხდება, როდესაც ეუფლები მოქმედებით, ენებით, საქციელით აზროვნების ხელოვნებას.

— დაოსტატების პროცესში რა დატვირთვა მოდის შრომის უნარზე?

— ძალიან დიდი. მე არა ვარ ზარმაცი მსახიობი, სულ მინდა, მეტი ვიშეშაო, შრომა მიყვარს, შრომა წარმატების ერთ-ერთი საწინდარია. ამიტომ არ ვინდობ საკუთარ თავს. ოსტატობასაც მუშაობით შეიძენ მხოლოდ. მსახიობი, უპირველეს ყოვლისა, მომთხოვნი უნდა იყოს თავისი თავის მიმართ — სისტემატურად უნდა აკონტროლებდეს თავს, მხოლოდ ინტუციას, ან შემთხვევას არ უნდა მიეწოდოს. შრომა თვითღვივების საუკეთესო საშუალებაა. თვითკრიტიკა საშუალებას არ გაძლევს მოეშვა, მოდუნდე, თვითკმაყოფილი გახდე. გარკვეული თვალწარისით, შენ თავად ხარ შენი თავის აღმზრდელი, თავად უნდა დაადგინო შენი გზები.

— ვინ მიგაჩნიათ თქვენს ნამდვილ მასწავლებლად?

— პირველი მასწავლებელი ცხოვრებაა, ადამიანთა ურთიერთობები, მათი ყოველდღიური ყოფა.

— ცხოვრებას აკვირდებით, სწავლობთ?

— რა თქმა უნდა! ჩემთვის ყოველგვარი ყოფა მიმზიდველია, ქალაქის, სოფლის. ყოველივეს თავისი თავისებურება აქვს. ქალაქში სხვანაირად მოძრაობენ, მეტყველებენ, სხვანაირი ინტონაციები აქვთ, სოფლად — სხვანაირი. ზოგან სიჩუმე, უსიტყვო მოქმედება იპყრობს ყურადღებას. ხალხმრავალი ადგილებიც მიზიდავს. რა ტიპის არ შეხვდები წისქვილში, ბაზარში... მე მსახიობის იზოლაციის წინააღმდეგი ვარ. მსახიობი დემოკრატი უნდა იყოს როგორც თავისი ბუნებით, ისევე ყოფით. უნდა ჰქონდეს ურთიერთობა ხალხთან, ყველა ტიპისა და წრის ადამიანებს უნდა იცნობდეს, იეს ზრდის მას, ამიღებებს, სასიცოცხლო უნარით ავსებებს, ცვებებს მის გონებას, ემოციას, ოსტატობას, პროფესიონალიზმს. ცხოვრებას, მის ნამდვილ დინებასა და ინტერესებს მოწყვეტილი მსახიობი ყოველთვის ღარიბია შემოქმედებითი პროცესისათვის აუცილებელი მასალით. ცხოვრებაა უპირველესი მასწავლებელი. მაგრამ, გარდა ამისა, დიდი მნიშვნელობა აქვთ იმ ადამიანებს, ვინც გასწავლიდნენ, ვისთანაც ცხოვრების გზაზე ურთიერთობა მოგიხდა, იმ გარემოს, სადაც იზრდებოდი და შენი მომავალი პროფესიის საწყისებს ეუფლებოდი. თოთხქეტი წილისა პიონერთა სასახლის დრამატული წრის წევრი გავხდი. მონღოებითა და გატაცებით ეთამაშობდი. შემდეგ მსატრეული კითხვის წრეშიც შევედი. აქ გასწავლადნენ ნოღარ ჩხეიძე, დავთ ჭალაღანია,

თედო წეროზე, ამ შესანიშნავმა ადამიანებმა დიდი გავლენა იქონიეს ჩემს პიროვნულ ჩამოყალიბებაზე. თეატრალური ინსტიტუტშიც გამიმართლა ბედმა. დიდებული მასწავლებლები შემხვდნენ — დიმიტრი ალექსიძე, მიხეილ თუშანიშვილი, მალიკო მრევლიშვილი... იმ ადამიანებთან ურთიერთობამაც უფროდ გამამდიდრა, ვისთან ერთადაც სცენაზე მიწევდა თამაში — ჩემზე უფროსები, ჩემი თაობა. ახალგაზრდები... ბევრ შესანიშნავ მსახიობთან და პიროვნებასთან შექონა კონტაქტი...

— ხომ არ იყო დამძლევი ამდენი შრომა, წარმატება? მსახიობობა ხომ ძლიერ შრომატევადი და პასუხსაგები პროფესიაა.

— მართლაც, დამძლევი ხელოვნებაა მსახიობობა... უფრო მეტიც, ასეთი დამძლევი პროფესია სხვა არ არსებობს. საწამებელი პროფესიაა. მე ბევრი მიფიქრია ამაზე და ვთვლი, რომ მსახიობები ნებაყოფლობით წამებულნი ხალხია. ჩვენი არსებობა დაკავშირებულია უამრავ განცდასთან, ემოციასთან. სისტემატურად მოითხოვს ცხოვრების საჯარო, სახალხო ფორმას, არ ეპუება შენს განწყობილებას, ხასიათს, სულიერ მდგომარეობას. სულ უნდა ფლობდე შენს თავს. სულ ფორმაში უნდა იყო შენაგანად. სისუსტის ნება არ უნდა ამისცე თავს.

— მკაფობილოც კი იტლება თანაგანდით...

— რა თქმა უნდა, და მსახიობმა რადა უნდა თქვას მაშინ.

— გაქვთ თუ არა შიშის, მღელვარების განცდა?

— შიში სულ ახლავს მსახიობის ცხოვრებას. ვერავინ ვერასოდეს თავისუფლდება მისგან. რასაკვირველია, უაღიბდება ჩვევა, თვითდისციპლინა, მაგრამ შიში, ღელვა არასოდეს გტოვებს წარმოდგენის წინ. არა გაქვს უფლება მოიცადო, ცოტა ხანს შეყოვნდე, მოიფიქრო. აუცილებლად უნდა გახვიდე სცენაზე და იმუშაო მთელი პასუხისმგებლობითა და უნარით. კინოში მუშაობა ბევრად უფრო იოლია — უფრო ლიბერალური. რეჟისორს შეუძლია დაელოდოს შენს განწყობას, ხასიათს, გაცალოს, რომ ძალია მოიკრიბო. შეგიძლია მცირე ეპიზოდი თამაშო, შეწყვიტო. მოიფიქრო და შემდეგ განაგრძო, გაიმეორო, თუ არ გამოვიდა, გააუმაჯობესო. აქ კი პირდაპირ დგახარ აუცილებლობის წინაშე — ერთხელ, მთლიანად და კარგად! ეს დიდ ნერვიულ დამაბულობას და ისევ და ისევ ოსტატობას საჭიროებს.

— მსახიობები, ჩვეულებრივ, თეატრს ანიჭებენ უპირატესობას, მაგრამ ახლა ბევრს ლაპარაკობენ თეატრისა და კინოს კონკურენციის თაობაზე, იმის თაობაზე, რომ თეატრალური ხელოვნება ვერ გაუძლებს ამ შეჯიბრს და შეიძლება გაქრეს კიდევ...

— არა მგონია. ეს ხომ ორი სრულიად განსხვავებული ხელოვნებაა. თეატრი საოცარი მოვლენაა, ის ერთ-ერთი ყველაზე ცოცხალი ხელოვნებაა. მაყურებელს ცოცხალ ორგანიზმთან, შემოქმედების ცოცხალ ფაქტთან აქვს საქმე. სპექტაკლი ყოველთვის ხელახლა იბადება, ყოველი ახალი წარმოდგენა არ გავს წინას, განუმეორებელია, თავისებურად ურთადერთი. თეატრი სცენისა და დარბაზის ფსიქოლოგიური კონტაქტითაა უნიკალური. სცენა თავისი ამწუთიერი მომხიბველობით მუხტავს დარბაზს, ეუფლება მას, მართავს. თეატრალური ხელოვნების ეს თავისებურება სხვას არაფერს შეედრება. ამიტომაც არა მგონია, თეატრი ოდესმე მოკვდეს. კინო არ არის მისა კონკურენტი, კინოს თავისი მოქმედების სფერო აქვს. თეატრი უფრო კამერულია, უფრო ინტიმური, რაც არ უნდა დიდ დარბაზთან გქონდეს ურთიერთობა, ის მაინც ვერასოდეს შეედრება კინოს მახიურობას, მას-

შტაბურობას. ერთსა და იმავე კინოფილმს შეიძლება ერთდროულად სხვადასხვა სოციალური ფენის, ეროვნების, ასაკის მკურნებელი, თეატრს, სპექტაკლს ჰყავს ყოველთვის კონკრეტული მკურნებელი, რომელიც დღევანდელ, ცოცხალ წარმოდგენას უყურებს. ამაშია თეატრის ხიზლი.

— რა აზრისა ხართ მკურნებელზე, მის გავლენაზე წარმოდგენის მსვლელობაზე, გეხმარებათ თუ არა დარბაზის დამოკიდებულება?

— სხვადასხვა ფენის წარმოდგენას სხვადასხვაგვარად ეხმარება დარბაზი. კომედიას უფრო „ღიადა“ თანაუგრძნობენ, უფრო ცოცხლად, ემოციურად. სერიოზული ფენის ნაწარმოები მკურნებლისაგან სხვა ტიპის გამოძახილს ეძებლობს. ეს შეიძლება იყოს ერთი ამოსუნთქვა, მოძრაობა, გმინვა, მაგრამ ამ მცირე გამოხატულებასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს სცენისა და დარბაზის კონტაქტისთვის. ზოგჯერ ცივი მკურნებელი მოდის. ამ შემთხვევაში მსახიობს უფრო უჭირს თამაში, ზოგჯერ კი საჯანგებოდ დამუხტული, ერთსულვანი დარბაზი იკრებება.

— თქვენს თეატრში, უმოქმედობის პერიოდის შემდეგ, ისევ ფუნქციონირებს მცირე სცენა. ხომ არ გასურთ, მონაწილეობა მიიღოთ კამერული სახის, ინტიმურ-ფსიქოლოგიური ენის ნაწარმოებში?

— ეს დამოკიდებულია მასალაზე, რომელსაც შემოშთავაზებენ. საინტერესო პიესაში მონაწილეობა ყოველთვის სასურველია, იქნება ეს კლასიკა თუ თანამედროვე ნაწარმოები. ზოლო რაც შეეხება მცირე სცენას, ჩემი აზრით, ასეთი წარმოდგენა შეიძლება დაიდგას როგორც დიდ, ასევე მცირე სცენაზეც. ყველაფერი იმ ამოცანებზეა დამოკიდებული, რომელსაც დამდგმელები დაისახვენ.

— თქვენ დრამატურგია ასხენეთ, ხომ ვერ მეტყვი, რა აზრის ხართ ქართულ დრამატურგიაზე, რას მოვლით მისგან?

— არავისთვისაა საიდუმლო, რომ ქართული დრამატურგია, ტრადიციულად, ლიტერატურის სხვა დარგებთან შედარებით ჩამორჩებოდა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჩვენი დრამატურგიის ისტორიაც ღირსეულ სახელებს ითვისებს. პირადად მე გამოვყოფდი პოლიკარპე კაკაბაძეს, როგორც საინტერესო, ღირსშესანიშნავ შემოქმედს. საინტერესო სახელები შეემატა დღევანდელ ქართულ დრამატურგიასაც.

— რას ელის თეატრი თანამედროვე პიესებისაგან?

— დრამატურგიისაგან თეატრი თანამედროვე ცხოვრების ასახვას ელის. ქართველი კაცის ბუნების, მისი საზოგადოებრივი ყოფის გამოხატვას. დრამატურგია და თეატრი უნდა თანამშრომლობდნენ. თუ იქნება საინტერესო პიესა, თუნდაც შედარებით ნაკლებსრულყოფილი, ჩვენ ჩვენი მხრიდან დავუშაბტებთ, პირადი გამოცდილებით, ჩვენი საზოგადოებრივი პოზიციით შევავსებთ და გავამდიდრებთ შემოთავაზებულ მასალას. მაგრამ ქართველები ამას საყვედურად ნუ მიიღებენ, დრამატურგია ყოველთვის ქირდა ყველგან. ეს დღეს გვაქვს ჩვენ კლასიკა ზედთ, დღესდღეობით ვართ საუკუნეებით დაგროვილი შედეგებით განებივრებულები, თორემ თანამედროვე, ქეშმარიტად თანადროული ნაწარმოების დეფიციტი არცერთი ეპოქისათვის არაა უცხო.

— ბევრი მოგზაურობა გიწევთ, როგორია თქვენი დამოკიდებულება გასტროლებისადმი?

— გასტროლები თეატრალური ცხოვრების ერთ-ერთი აუცილებელი ნაწილია. მსახიობს სჭირდება აუდიტორიის გამოცვლა, მკურნებელმა შეჩვევა იცის. ორივე მხრივ, მსახიობი იჩივებს დარბაზს, მის რეაქციებს. დარბაზი ეჩივება თეატრს, მის

სპექტაკლებს, მის ხელწერას, ეს თითქოს აღქმის სიმძაფრეს, სიახლეს ცოტათი აღუწებს კიდევ. მაყურებლის გამოცვლა შენც სიახლის განცდით გავსებს, სხვა-ღასხვა შემფასებლის წინაშე გამოსვლა ამდიდრებს მსახიობს, საშუალებას აძლევს ახალი კუთხით შეხედოს თავის შემოქმედებას, უკვე შექმნილი გადაფასოს. ახალი აუდიტორია სტინულის მომცემიცაა. რასაკვირველია, გასტროლებს თავისი უარყოფითი მხარეც აქვს, დამლელია, ცხოვრების ძალიან დაძაბულ რიტმს მოითხოვს, მაგრამ ეს ყოველივე მსახიობის არსებობის, თეატრალური ცხოვრების ორგანულ ნაწილს შეადგენს.

— რა გეგმები გაქვთ ახლამად, რაზე მუშაობთ?

— ჭერჭერობით თეატრში ახალი არაფერია. ისევ საგასტროლო გავსებები იწყება. საკონცერტო გამოსვლა ლონდონში, გასტროლები კიევში, ბათუმში, ლენინგრადში, საბჭოთა მაყურებელსაც ხომ უნდა მოვემსახუროთ. პირადად მე ძალიან დაძაბული მუშაობა მომიწევს. სამი-ოთხი დღის მანძილზე სამჭერ და მეტკერაც მომიხდება თამაში. ახალ მასალაზე მუშაობა სექტემბრიდან დაიწყება. საზღვარგარეთ წასვლის გეგმა იმ სეზონშიც იხსება. პარალელურად ინტენსიურად ვმუშაობ კინოშიც. ახლანა დავამთავრე გადაღება ზრეზო ჩხეიძესთან და სერგო ფარაჯანოვთან. კინოსტუდია „დებიუტმა“ მთხოვა, მონაწილეობა მიმეღო ფილმში „ურყევი ტაძარი“, სადაც ეპისკოპოსის როლს ვთამაშობ.

ვიცი, რომ სამიცი წელი სოლიდური ასაკია, მაგრამ თავს ვერ ვამჩნევ ცვლილებას პარაფსიხისადმი დამოკიდებულებაში.

— გასურვებთ დიდხანს გქონოდეთ ასეთი გრძნობა.

— გმადლობთ.

ესაუბრა თამარ ბოკუჩავა

რამაზ ჩხიკვაძის ცხოვრება თეატრში დასტურია იმისა, თუ როგორ შედეგს იძლევა ნიჭიერი კაცის გაუნელებელი, მუდმივი შრომა საკუთარი პროფესიის დასაუფლებლად. რამაზს რომ უხვად ჰქონდა მომადლებული მსახიობის ნიჭი, ეს თეატრში მისი მოხელისთანავე გახდა ცნობილი, მაგრამ იგი დიდხანს ეძებდა თავის თავს თეატრალურ ხელოვნებაში, ეძებდა ყოველდღიური, გაუნელებელი შრომით და ამ შრომის ნაყოფმა „უინტერაქაში“ იჩინა თავი, ქოსატყუილას როლში, როცა სცენაზე გამოსული ჩვენი მეგობარი მსახიობი ვერც ეცვანით.

ამიტომ რამაზის მიერ გავლილი დიდი გზის დადასტურებად მიიჩნევა მისთვის სოციალისტური შრომის გმირის წოდების მინიჭება. ნიჭმა და შრომამ შექმნა რამაზ ჩხიკვაძის აქტიორული ფენომენი, ფენომენი მსახიობისა, რომელსაც დღეს მსოფლიო იცნობს, პატივს სცემს და მე, ქართული თეატრის მოღვაწეს, სიხარულს მგვირის, რომ ასეთი ნათელი გამოხატულება ჰქონდა მისმა ღვაწლმა ქართულ თეატრში.

გიგა ლორთქიფანიძე

როდესაც უკან ვიხედები და რამაზის მიერ განვლილ გზას თვალს ვავლებ — ინსტიტუტის სპექტაკლებიდან დაწყებული ვიდრე მის მსოფლიო აღიარებამდე — ყველაფერი ბელისგულივით ჩანს, როგორც მწვერვლიდან. მისი შემოქმედების ალექსიძისეული პერიოდი ნერგვის, მყნობის უამი იყო. ჩემთან მუშაობისა კი — „ფუჩიკიდან“ დაწყებული, თუ არ ვცდები, იყო ზრდისა და ყვავილობის. შემდგომ კი დადგა მოხავლის აღების — მშვენიერ, მწიფე ნაყოფთა ხანა.

რამაზი არაჩვეულებრივი მსახიობური ინტუიციითაა დაჯილდოებული. თბემით ტრეფამდე მუსიკალურია, აღსავსეა იუმორით და მთელი ცხოვრება მაღალი ტრაგედიისაკენ ისწრაფვის.

რამაზი ბედნიერი აღამიანია, ბედნიერი მსახიობი. წარმატება მას ფეხდაფეხს ღდევს, მაგრამ ყველაზე დიდი წარმატება მისი ისაა, რომ მან სტურუა იპოვნა და მათ იწამეს ერთმანეთის.

მე კვლავინდებურად მიყვარს რამაზი. მიყვარს იმიტომ, რომ ის ძალიან ნიჭიერია და კიდევ იმიტომ, რომ იგი ვახდა ასეთი მსახიობი, ჩვენ საქმეში ყველას როდი ძალუძს ეს.

მიხეილ თუბანიშვილი

რამაზ ჩხიკვაძე, ჩემს მეხსიერებაში აღრეული წლებიდან პიონერთა სასახლის დრამატული წრის სპექტაკლებიდან ჩაიბეჭდა. შემდეგ რუსთაველის თეატრის კალათბურთის გუნდი... თეატრალურ ინსტიტუტში ერთად სწავლის წლები... რუსთაველის თეატრში ერთად მუშაობა თითქმის ოთხ ათეულ წლამდე... ყოველდღიური კონტაქტები, ერთი მიზნები, ერთი გატაცებები, ერთი ჭირ-ვარამი. ერთი სიტყვით, განუყრელი მეგობრობა და ძმობა. მასთან სიახლოვეთ გამოწვეული ხალისიანი განწყობა, იუმორით აღსავსე ყოველი ფრაზა და ჩვენ, მისი ახლობლები, მუდმივი პერსონაჟები მისი ზეპირი იუმორისტული მოთხრობებისა. საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს, სოციალისტური შრომის გმირს, სახელმწიფო, რუსთაველის და მარჩანიშვილის პრემიების ლაურეატს ჩვენს ქვეყანაში და მის ფარგლებს გარეთ აღიარებულ მსახიობს, რამაზ ჩხიკვაძეს 60 წელი შეუსრულდა.

და მაინც ისევ ის რამაზია ჩვენი რამაზი, „რამაზან-ალი“, როგორც მე ვუწოდებ ხოლმე. იცოცხლოს, იხაროს რამაზმა და ჩვენც ბევრჯერ გავვახაროს.

ბაღრი კობახიძე



სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის ბრძანებულება

ამხ. ზ. ა. შანელისათვის „სსრ კავშირის სახალხო არტისტის“
საპატიო წოდების მიწოდების შესახებ

საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაში დიდი დამსახურებისათვის მიენიჭოს „სსრ კავშირის სახალხო არტისტის“ საპატიო წოდება ამხ. გიორგი (გია) ალექსანდრეს ძეს ყანჩელს — კომპოზიტორს.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე
ბ. ბრომიკო

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი
თ. მინთაშაშვილი

მოსკოვი, კრემლი. 1988 წლის 12 აპრილი.

დუელი

თამარ წულუკიძეს

თქვენი ცხოვრება
დღესასწაულს
და მერე უკვე
ჭოჭოხეთს ჰგავდა, —
საიქიოდან ჭერ არავინ
დაბრუნებულა
ალექსტეს გარდა!

თქვენი ლამარა,
ამალია,
ოცნებას ჰგავდა, —
მაგრამ უცერად
დაეშვა ფარდა...
სად, სად იყავით,
ვით გაძელით იქ, სად
ნაძვები
ცოცხლობენ მხოლოდ...
სადაც თქვენს ფიქრებს
ახმოვანებდა
ფრინველთა ქორო...
სად, სად იყავით,
ტანჯულო თამარ?!
მოიჩქაროდით
სამშობლოსკენ
კამარ და კამარ...
და ეპილოგში ტრაგედიის
ვაჰკეთეთ ფარდა —
ჰო, ჰადესიდან
არც არავინ

დაბრუნებულა
მითოლოგიურ ალექსტეს გარდა!
უმძიმესია ქვრივის ხედვრი
და ქალის ტვირთი,
ნაზი ხელებით
მოგიქრიათ
რამდენი მორი...
ხუთა კენესაზე
იგონებდით
გრძნეულ მინდიას...
თქვენ ცხოვრებაში
ითამაშეთ მთავარი როლი —
იღბალი თქვენი
არცერთ ქალის
ბედს არა ჰგავდა...
ვერცა მისანი,
მოთვალთვალე
ვითარცა ქორი,
ვერ აიღებდა გუშანს
ოდესმე...
თქვენ დროს აჯობეთ
დიდ დუელში,
თუმც ღარჩით კენტი,
ჭერ ჰადესიდან
არც არავინ გამოუხსნიათ
ქმრის უერთგულეს
ალექსტეს მეტი.

ეთერ გუგუშვილი

ნატალია ბურმისტროვა

სბზპოტა კავშირის სახალხო არტისტის ნატალია ბურმისტროვას სახელი კარგად არის ცნობილი საქართველოში. მან მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება და შემოქმედება ქართველ ხალხს მიუძღვნა, სამუდამოდ დაუკავშირა ქართულ მიწას.

ბურმისტროვა ჩვენს ქალაქში ორმოცი წლის წინ ჩამოვიდა და სამუდამოდ დარჩა. საქართველო მისთვის მეორე სამშობლოდ იქცა. აქ არის მისი მშობლიური თეატრი, სახლი, ოჯახი, აქ შეიძინა მეგობრები, მაყურებელი, რომლებიც პატივს სცემენ მის ხელოვნებას, მის დაუღალავ შრომას და საყვარელი საქმისადმი ერთგულებას.

ჭერ კიდევ მაშინ, ორმოცი წლის წინ, მსახიობს თამაშად შეეძლო ეთქვა თავის თავზე: განვლილია მთელი ცხოვრებაო. ეს, მართლაც, ასე იყო — ნატალია ბურმისტროვა დაიბადა და გაიზარდა თეატრის კულისებში. ექვსი წლიდან სცენაზეა. შვიდი წლის იყო, როცა უკვე რეჟისორს ეკამათებოდა და უაღრესად მნიშვნელოვან „პრობლემას“ წყვეტდა, — საიდან უნდა გამოვიდეს მისი ჩემებიანი კატა — მარჯვენა კულისიდან (როგორც ეს რეჟისორს უნდოდა) თუ ღუმელიდან... სკოლის დამთავრების შემდეგ მუშაობდა ტომსკში, შორეულ აღ-

მოსავლეთში, ყაზახეთში, გროდნოს თეატრში...

დაიწყო ომი, ევაკუაციის დროს ყაზანში მოხვდა. მუშაობდა ორთქმავალსაშენ დეპოში, პარალელურად კი სამედიცინო კურსებზე სწავლობდა. შემდეგ მუშაობდა სანიტარულ მატარებელზე, რომელსაც ბრძოლის ველიდან დაჭრილი მეომრები გამოჰყავდა. აქვე, ფრონტზე, „დასვენების“ წუთებში, ახალგაზრდა მედდა თავის, სამსახიობო პროფესიას უბრუნდებოდა — მონაწილეობდა მეომრებისთვის გამართულ კონცერტებში, ასრულებდა სიმღერებს, სწორედ ისე, როგორც იმ ცნობილ, ომისდროინდელ ფილმში „მსახიობი — ქალი“...

„ბედნიერი ვარ, რომ ჩემი ხასიათი, ჩემი მსოფლმხედველობა ყალიბდებოდა იმ ადამიანთა გვერდით, რომლებსაც ფრონტზე ვხვდებოდი“, — ამბობს მსახიობი.

ცნობილია, რომ გრიბოედოვის სახელობის თეატრს მუდამ ღირსეული ადგილი ეკავა საქართველოს კულტურულ განვითარებაში. მის კედლებში იმხანად თავის ხელოვნებას ქმნიდნენ მსახიობები: ე. სატინა, ლ. ვრუბლიევსკაია, ნ. შელეზოვა, ბ. ბელეცკაია, კ. მიუფე, ა. სმირანინი, პ. ვიანემსკი, ნ. სპერანსკაია, ვ. ზახაროვა და სხვანი. აქ მუშაობდნენ რეჟისორები: ა. თაყაი-

შვილი, ე. რუბინი, ვ. ვარპახოვსკი, მათთან ურთიერთობა ნამდვილი ბედნიერება იყო. ამიტომაც რთული იყო ასეთ ძლიერ და შემოქმედებითად მომწიფებულ კოლექტივში ახალბედა მსახიობის შესვლა. ნ. ბურმისტროვას გამოცდა ელოდა. საჭირო იყო ნებისყოფა, რწმენა, ოპტიმიზმი.

მსახიობმა გამოცდა ჩააბარა. თავისი ბედი სამუდამოდ დაუკავშირა ამ თეატრს. ბურმისტროვა აქ, საქართველოში ჩამოყალიბდა შემოქმედებითად, აქ შექმნა თავისი საუკეთესო როლები, მიიღო საპატიო წოდებები, გახდა ჭერ საქართველოს სსრ დამსახურებული და სახალხო, ხოლო შემდეგ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი; ორჯერ იქნა არჩეული საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად, ყოველთვის აქტიურად მონაწილეობდა საზოგადოებრივ საქმიანობაში, იყო საქართველოს მშვიდობის დაცვის რესპუბლიკური კომიტეტის წევრი.

მოხდა ისე, რომ სწორედ ტანაის სცენურმა სახემ გაუსწნა გზა მას მაყურებლის გულისაკენ. თავისი გმირის ახალგაზრდული სულით, მომხიბვლელიობით, გულწრფელობით, მგზნებარებითა და სერიოზული საქმიანობით, ბურმისტროვამ მოხიბლა თბილისელი მაყურებელი. ქალაქში მას „ტანაის“ ეძახდნენ. მსახიობისათვის ამგვარი რამ უჩვეულო არ ყოფილა. ეს როლი მსახიობმა პირველად ომის წლებში შეასრულა გროდნოს თეატრში. სწორედ მაშინ მიიღო უამრავი წერილი მეომრებისაგან. აი, ერთ-ერთი მათგანი: „ძვირფასო ტანაი! გუშინ ვნახეთ შენი სპექტაკლი. დღეს კი იერიშზე მივიღვართ. ტანაისათვის ვიბრძობებო, ტანაისთვის, რომლის გამო ღირს ცხოვრება, ბრძოლა და გამარჯვება“.

არასოდეს არ უგარძენია როლების სიმძირე. მის მიერ განსახიერებულ როლებს შორისაა: ლარისა ოგუდალოვა

(ა. ოსტროვსკის „უშუიოვო“), ნინა ზარეჩნაია (ა. ჩეხოვის „თოლია“), ლიზა (ი. ტურგენევის „ახნაურთა ბუდე“), მამა (ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“), რაშელი (მ. გორკის „ვასა ჟელეზნოვა“), ლეიზა (ფ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“), ნორა (იბსენის „ნორა“), ვალია (კ. სიმონოვის „რუსი ადამიანები“), ლიდა (ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩტი“) — ეს როლები მან ადრე, თბილისში ჩამოხვლამდე განასახიერა, კატია (კ. სიმონოვის „ერთი სიყვარულის ისტორია“), ლუბაშა (ბ. რომანოვის „დიდი ძალა“), ვალია (ა. არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორია“) და ბევრი სხვა.

ბურმისტროვასთვის არასოდეს არსებობდა ამპლუის ცნება, საზღვრები თემებისა და ხასიათების არჩევანი. ყოველთვის თამაშობდა და ახლაც თამაშობს სრულიად საპირისპირო როლებს. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამაშია მისი მსახიობური სტიქია. მსახიობის მრავალრიცხოვანი სცენური სახეები ყოველთვის გვარწმუნებდნენ, რომ იგი მუდამ ისწრაფვოდა თეატრალური მრავალსახოვნებისაკენ, უნარული და თემატური სხვადასხვაობისაკენ.

მაგონდება მისი ერთ-ერთი პირველი როლი გრიბოეფოვის თეატრის სცენაზე — ნადეჟდა რომანიუკი ა. კორნეიჩუკის პიესაში „დახველის ქალა“. როდენი სიცოცხლე, უშუალობა და სილამე იყო მის შესრულებაში! ადამიანური გრძობების სიწმინდე მთელ სპექტაკლს ანათებდა. ნადეჟდას შემდეგ დაიბადა პოემას სატირული სახე ვ. მიწკოს პიესაში „გვარს ნუ დავასახელებთ“. და ისევ ღრმა დრამატული კოლონიების სამყაროში დაბრუნება — ოღდას რთული და მგზნებარე ემოციებით გაჭერებული როლი ა. არბუზოვის პიესაში „მოგზაურობის წლები“, მსახიობი ქალის ბოროდინას როლი ცეზარ სოლოდარის ვოდევილში „იასანის ბაღი“, ტასკა გრაჩევას გროტესკული როლი კ. ფინის პიესაში

„ძველი ჩერჩეტი“,—მსახიობს არ ეშინოდა ყოფილიყო სასაცილო, უღამაზოც კი. მკვეთრი, ტლანჭი მოძრაობები, ამასთან ერთად არაჩვეულებრივი გულთბადობა ახასიათებდა ტასკას და ავლენდა მის სასაცილო და ღრმად ადამიანურ ბუნებას.

ვისაც უნახავს ნ. ბურმისტროვის ნილა სნიეკო (ა. სალინსკის „მედოლე ქალი“), ძნელია, დაივიწყოს მისი დრამატიზმი, ვაჟაკობა, თვითგანწირვისა და მსხვერპლშეწირვის უნარი.

მსახიობის მდიდარი ბუნება, გარდასახვის უნარი გამოვლინდა კ. ვიტლინგერის პიესაში „ვარსკვლავიდან ჩამოსული კაცი“. ამ სპექტაკლში მან შეიღობა როლი ითამაშა. მოტოცივილისტი ქალი შოლი, ატრაქციონის პატრონი სენიორა უმბერტო, მედლა ემა ფიშერი, მანისის ყოფილი ცოლი კეთხენი, ტრუსერის მდივანი, მოხუცი შერტრუდა და კახპა პაულინა. როგორ იცვლებოდა მასურებელთა თვალწინ მსახიობი, როგორ ორგანულად, მსუბუქად, ბუნებრივად გადადიოდა ერთი ხასიათიდან მეორეში, როდენ ოსტატური იყო ეს გასაოცარი შეტამორფოზა.

ბურმისტროვისთვის ყოველთვის ახლობელი ვახლდათ ქართული თეატრი, მსახიობს ესმოდა მისი სპეციფიკა, გრძნობდა მის მოქალაქეობრივ პათოსს, მეგობრობდა ამ თეატრის საუკეთესო მოღვაწეებთან. მის რეპერტუარში არის ქართველი ქალის როლი (გაიანე) ილო მოსაშვილის პიესიდან „ჩაძირული ქვები“.

ჩემთვის ძნელია იმის თქმა, თუ სად, რომელ როლში იყო ნ. ბურმისტროვა „თავის სტიქიაში“. მგონი, არც თვითონ შეუძლია ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა. მაგრამ ეს კი უსათუოდ უნდა ითქვას: რაც არ უნდა ეთამაშა მსახიობს, რომელ რთულ სცენურ სიტუაციაშიც არ უნდა მოხვედრილიყო, მუდამ რჩებოდა დაკვირვებულ და სერტიფიცირებულ ადამიანად, ვის-

თვისაც ყველაზე მთავარია პატიოსანი და პროფესიული დამოკიდებულება ნებისმიერი, თუნდაც ყველაზე უმნიშვნელო როლისადმი.

ნ. ბურმისტროვა ყოველთვის იყო და რჩება მსახიობად ამ სიტყვის ყველაზე ფართო გაგებით. მისთვის უცხოა კომპრომისი. ის ყოველთვის ღალატთან გამოიყურება — ცხოვრებაშიც და სცენაზეც, ყოველთვის, როგორც იტყვიან, ფორმაშია, „საბრძოლო“ მზადყოფნაში..

მსახიობურმა და მოქალაქეობრივმა ვაჟაკობამ შეუწყო ხელი ბურმისტროვას, რათა ჯერ კიდევ შემოქმედებითი გაფურჩქვნის წლებში, როდესაც ნებისმიერ მსახიობს ასე იტაცებს სურვილი, ითამაშოს ახალგაზრდა გმირების როლები, გადასულიყო სხვა ასაკობრივი კატეგორიის როლებზე. მან ეს ნახტომი მსუბუქად გააკეთა, ყოველგვარი დრამატიზმის გარეშე, და სწორედ მაშინ გამოვლინდა მისი აქტიური საშუაროს თავისებურება, ან უფრო სწორედ, ამ საშუაროს სიმდიდრე. ასე აღმოჩნდა მის რეპერტუარში სოფიო კოვალევსკაია და ლუსი კუპერი (ვ. დელმარის „დაუთმე ადგილი ზვალინდელ დღეს“), პროფესორი საბუროვა (ძმები ტურების „ერთადერთი მოწმე“) და ერჟებეტ ორბანი (ი. ერკენის „კატა-თავგობანა“), ფონ ცანდი (ფრიდრიხ ლიურენშატის „ფიზიკოსები“), ლილია (ა. არბუშოვის „ძველმოდური კომედია“), როზა (სტავიცკის „შოლომ-ალეიხემის ქუჩა 40“)

როდესაც მსახიობს ჰკითხეს, რომელი როლია მისთვის საყვარელი, მან უპასუხა: „მე ვამჩნობინებ ისეთ როლებს, სადაც გარკვეულად უღერს მოქალაქეობრივი ბრძოლა სამართლიანობისათვის და სიკეთისათვის. როგორც ადამიანს, მძულს ბოროტება“.

მსახიობის პასუხი ნათლად ასახავს მის ცხოვრებისეულ და შემოქმედებით პოზიციას.

ასე ცხოვრობს ხელოვნებაში ნ. ბურ-მისტროვა — ფართოდ, უხვად, ღამაზად, ღირსეულად. ცხოვრებს არა თავისთვის, — სხვებისათვის, ყველასათვის, ვინც მის გარშემოა. ახასიათებს სიკეთე და გულისხმიერი დამოკიდებულება ადამიანების მიმართ, სურვილი მათი დახმარებისა.

ერთ-ერთი მისი საყვარელი გმირი ქალი, სოფიო კოვალევსკაია, სექტაქლის ფინალში მიმართავდა მაყურებელს, შთამომავლობას და ღაპარაკობდა ადამიანის დანიშნულებაზე ცხოვრებაში. ვი-

ხსენებ ამ ამაღლებებელ ფინალს და უნებლიედ ვფიქრობ იმაზე, რომ ეს გულლია სიტყვები ბურმისტროვას თამამად შეეძლო ეთქვა თავისი სახელით — მან ხომ ზედმიწევნით შეიცნო ცხოვრების შინაარსი, შეიცნო არა წიგნებიდან, არამედ თავისი საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან, შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი არსებობიდან, მთელი თავისი მშფოთვარე, მოუსვენარი და კეთილი ცხოვრებიდან. და სწორედ ამაშია მისი ქეშმარიტი მსახიობური ბედნიერება.

მანია კობახიძე

მღიჟღირ მალალაშვილი

მღიჟღირ მალალაშვილი ის შემოქმედია, რომელიც ცხოვრობს თეატრის არა მხოლოდ სადღესასწაულო, არამედ მისი ყოველდღიური ცხოვრებით. უფრო მეტიც, მისთვის, ვინც თვალყურს ადევნებს მსახიობის შემოქმედებით ცხოვრებას, ნათელია, რომ იგი ზეიმისთვის კი არ მოდის თეატრში, არამედ სწორედ მუშაობის დამქანცველი და, ხშირად, მძიმე პროცესი იზიდავს ყველაზე მეტად, პროცესი, რომლის დროსაც მას, როგორც მსახიობს, საშუალება ეძლევა იცხოვროს სხვისი ცხოვრებით, სხვის ბუნებას ჩასწვდეს მთლიანად, ანუ — გარდაისახოს. და როდესაც ასე ხდება, ზეიმი უკვე თავისთავად მოდის, იგი მაყურებლის კუთვნილებაა, მსახიობისთვის კი — მისი არსებობის აუცილებელი პირობა.

40-იანი წლების მიწურულში ე. მალალაშვილს, შესანიშნავი გარეგნობის ახალ-

გაზრდას, არც კი სჭირდებოდა საკუთარ თავზე განსაკუთრებული მუშაობა კინოვარსკვლავი რომ გამხდარიყო. მაშინ მისი პირველი კინოგმირების შემყურეთ იქნებ, არც მოხვლოდათ აზრად, რომ ამგვარი ტიპის დრამატულ მსახიობად ჩამოყალიბდებოდა. საკუთარ თავზე განუწყვეტელი, რთული მუშაობისაკენ იმდენად გარეგნული აუცილებლობა კი არ უბიძგებდა, რამდენადაც შინაგანი მოთხოვნილება ნამდვილი ხელოვანისა, რომელიც გამუდმებით ისწრაფვის ახალი სიღრმეებისკენ პროფესიის საიდუმლოთა ათვისებაში.

ე. მალალაშვილის, როგორც დრამატული მსახიობის ფორმირება იოლად არ მომხდარა, რთული ძიებებისა და თვისობრივი ცვლილებების გზის გავლა მოხდა. ამას მოწმობს უკანასკნელი წლების სცენური ნამუშევრები. დღეს მისი სტილი ერთბაშად ცხადი ხდება მაყურებელი-

სთვის. ამ სტილს ახასიათებს გვირის შინაგანი ცხოვრების უკიდურესი დინამიკა, როლის გარეგნული ნახაზის თავისებური მონოლითურობა, მკვეთრი კონტრასტებისადმი მიდრეკილება. მსახიობს არ იზიდავს ირონიულობა, გაუცხოება, სცენური სახის მიმართ დამოკიდებულების თამაში. ყოველივე ამის საპირისპიროდ მაღალაშვილი ესწრაფვის ძლიერ განცდათა სისხლსავსე წარმოსახვისაკენ, აქ მთელი ძალით ვლინდება მსახიობის ემოციურობა და დრამატული ტემპერამენტი, ისწრაფვის დამაჭრებლობისაკენ და არის კიდევ დამაჭრებელი. ძალზე ნატურალიზური, ზოგჯერ პროზაულიც კია მის მიერ შექმნილი სახეები. მაგრამ ნატურალიზმი არ იქცევა ხოლმე ნატურალიზმად, ცხოვრებისეული დამაჭრებლობა კი არ მიიღწევა ზედმეტი ყოფითი მსგავსებით, რომელმაც ადვილად შეიძლება დაამდაბლოს მხატვრული სახე, დაუკარგოს ის მასშტაბი, რომელიც მუდამ ახასიათებს ე. მაღალაშვილის სცენურ სახეებს იმისგან დამოუკიდებლად, თუ რამდენად თვალსაჩინოა წარმატება ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში.

ამ მსახიობის შემოქმედებით მეთოდურად საუბრისას, შეუძლებელია, ითქვას ისიც, რომ ასეთი ემოციური პიროვნებისთვის, სცენაზე საერთოდ არ არსებობს ემოციები ანუ მიახლოებითი ემოციები ძალზე კონკრეტული მიზნისა და მისამართის გარეშე. ამასთანავე, მკვეთრად ინდივიდუალიზირებულია მისი გვირებიც, და თუმცა მსახიობი სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამისთვის დამახასიათებელი რეალისტური მეთოდით მუშაობს, მუშაობის ამ პროცესში ეყრდნობა გარდასახვის პრინციპებს, ამასთანავე მის მიერ შექმნილ ყოველ სცენურ სახეს (იქნება ეს პროქტორი არტურ მილერის „სეილემის პროცესში“, კრეონი ჟან ანუის „ანტიგონეში“, დათიკო კაპანაძე შალიძან შამანაძის „ღია შუშაბანდში“, ან რომელიმე სხვა) მკაფიოდ დადს ასვამს

თვით მსახიობის ინდივიდუალობა, მისი პიროვნება, თანაც არა სახის მიმართ დამოკიდებულების თამაშის გზით, არამედ სხვაგვარად. უბრალოდ, გარდასახვისას არ ხდება მსახიობის პიროვნული თავისებობის სრული ნიველირება მხატვრულ სახეში, ეს თავისებები შენარჩუნებულია, მხოლოდ სპექტაკლის და როლის აზრობრივი დატვირთვის შესაბამისად ზოგიერთი მათგანი კიდევ უფრო ხაზგასმულია და წინ წამოწეული. ამგვარ მეთოდს მსახიობს, უდავოდ, მისი ძალზე მკვეთრი გარეგნული და შინაგანი ფაქტურა კარნახობს, ამდენად, შესაძლებელია მისი სრული „გაოქვეფა“ სცენურ სახეში.

თეატრის ისტორიისთვის ცნობილია ტიპი მსახიობებისა, რომლებიც ხელოვნებაში თავისი საინტერესო, როგორც იტყვიან, მნიშვნელოვანი გარეგნობის წყალობით აღმოჩნდებიან. შემდეგ კი, თანდათან, მისხალ-მისხალ იხსნება მათი შინაგანი შემოქმედებითი პოტენცია. ე. მაღალაშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის საწყის ეტაპზე შემთხვევითობა და კანონზომიერება განუყოფელ, მტკიცე კავშირში აღმოჩნდა. კინორეჟისორ დავით რონდელის მიერ თითქოს „შემთხვევით“ შენიშნულმა ყმაწვილმა ადრე არჩეულ პროფესიაზე (იგი ინჟინრობას აპირებდა) უარი თქვა და კინოსტუდიის სამსახიობო სკოლაში შევიდა. 1944-47 წლებში, მისი სწავლების პერიოდში, გადაიდგეს ორ კინოფილმში — „აკაკის აკვანი“ და „ქეთო და კოტი“. ამის შემდეგ კინოსა და თეატრის რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა სპექტაკლში „რომეო და ჯულიეტა“ მერკუციოს როლზე მიიწვია, რომელსაც იმ დროს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ანსორციელებდა. მსახიობისთვის ეს უბრალოდ კარგი დებიუტი არ ყოფილა. შთაბეჭდილება, რომელიც ამ სახემ მაყურებელზე მოახდინა, ძალზე მკვეთრი, დაუვიწყარიც კი იყო. საერთოდ, მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ე. მაღალაშვილის პირვე-

ლი ნაბიჯებით ძალზე იზბლიანი გამოდგა. ერთხმად აღინიშნა მისი წარმატება აკმია ხუცუტრაულის როლში მიხეილ მრევლიშვილის „ხარატანთ კერაში“, რომლის დადგმაც არჩილ ჩხარტიშვილმა განახორციელა. „სიამოვნებით უნდა აღინიშნოს, რომ მსახიობმა სავსებით შესძლო დაუფლებოდა ამ რთულ სახეს. ჩვენს სცენაზე თანამედროვე დადებითი გმირის ტრადიციას არც ისე ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ამიტომ, დიდი შინაგანი სითბოთი გამსჭვალული, მეტად ცოცხალი და რეალისტური ხუცუტრაულის სახე ახალგაზრდა მსახიობის სერიოზული გამარჯვებაა!“ — წერდა გაზეთ „კომუნისტში“ ლიზა ბაგრატიონი. დღეს, როდესაც რამდენიმე ათწლეულის თვალსაწიერიდან ვუბრუნდებით ამ სცენურ სახეს, მის შეფასებებს, უნებლიეთ იბადება აზრი, რომ უკვე მაშინ მიეცა დასაბამი მსახიობის ბიოგრაფიაში იმ ხაზს, რომელიც შემდგომ ჩვენი თანამედროვე აღამიანების მთელი რიგი მწიფველთაგანია სახეებით გამდიდრდა. ისიც არის ნიშანდობლივი, რომ თანამედროვე რეპერტუარის პირველი როლიდან მოყოლებული მსახიობისთვის ახლობელი აღმოჩნდა გარკვეული შინაგანი წინააღმდეგობების შემცველი დრამატული ხასიათები. საკმეო დროის შემდეგ, მსგავსი პოზიციით მიუღება მსახიობი ისეთ როლებს, როგორცაა, მაგალითად, დათიკო კაპანაძე („ღია შუშაბანღი“), გიორგი ავალიანი („სამიდან ექვსამდე“).

სიკო ყიასაშვილი თავის რეცენზიაში მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე შექმნილ კიდეც ერთ სახეს, სებასტიანოს (შექსპირის „მეთორმეტე ღამე“) ახასიათებს, როგორც „სადად და დამაჯერებლად“² შესრულებულს. მართლაც რა

ზუსტი სიტყვებია, არა მარტო როლის, მთლიანად ამ მსახიობის შემოქმედების მისამართით!

50-იან წლებში მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე მაღალაშვილი არაერთ საინტერესო სახეს ქმნის. მათ შორის არიან მორტიმერი ვასო ყუშიტაშვილის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლში „მარიამ სტიუარტი“, ლომბერია ლევან გოთუას პიესაში „სამსახიობა რაინდისა!“, კასონას პიესაში „ხეები ზეზეულად კვდებიან“ ე. მაღალაშვილი დირექტორის როლს ანახიერებს, პარტნიორობას უწევს ვერიკო ანჭაფარიძეს მის ერთ-ერთ საუკეთესო სცენურ ქმნილებაში. მაშინ ბესარიონ ულენტიშვილი თავის რეცენზიაში აღნიშნა მსახიობის „ცხუველი ტემპერამენტი, გარდასახვის იშვიათი უნარი, არტისტული პალიტრის მრავალფეროვნება“³. ამავე წლებში უწევს მუშაობა ლილი იოსელიანთან შალვა კარსანიძის როლზე რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“, მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე თამაშობს იაზონსაც ეერიპიდეს „მედეაში“ არჩილ ჩხარტიშვილის დადგმით. თამაშობს ვერიკო ანჭაფარიძესთან, დოდო ჭიჭინაძესთან პარტნიორობით, ხოლო 1967 წელს ამავე სპექტაკლში, უკვე რუსთაველის თეატრის მსახიობი, პარტნიორობას უწევს ცნობილ ბერძენ მსახიობ ქალს ასპასია პაპატანასიუსს.

ზოგჯერ ძნელია დარწმუნებით ლაპარაკი იმაზე, თუ რატომ სტოვებს ესა თუ ის მსახიობი ერთ თეატრს და გადადის მეორეში. ასევე ძნელია გარკვევა იმისა, თუ რატომ წავიდა ე. მაღალაშვილი მარჯანიშვილის თეატრიდან, მაგრამ მისი მოსვლა სწორედ რუსთაველის თეატრში აბსოლუტურად ლოგიკური და გამართლებული იყო. პირველივე ნამუშევარმა — პროქტორმა არტურ მილერის „სეილემის

¹ ლ. ბაგრატიონი, „ხარატანთ კერა“, „კომუნისტში“, 24 სექტემბერი, 1949 წ.

² ნ. ყიასაშვილი, „მეთორმეტე ღამე“, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 4 თებერვალი, 1951 წ.

³ ბ. ულენტი, „დიდი შემოქმედებითი გამარჯვება“, „კომუნისტში“, 12 ნოემბერი, 1957 წ.

პროცესიდან“ (დადგმა რობერტ სტურუასი) დაგვარწმუნა, რომ იმ წლების რუსთაველის თეატრის ესთეტიკა მისთვის ორგანული და მახლობელი იყო, ხოლო თეატრის დასი, აქ დამკვიდრებულთა ახალი სტილი, ანსამბლური სპექტაკლები, რომლებშიც სამსახიობო ხელოვნება და რეჟისურა ერთგვარად აწონასწორებდნენ ერთმანეთს, თითქმის სწორედ ასეთი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის აუცილებლობას განიცდიდა. შემდგომი წლების რეპერტუარმაც იგივე დამტკიცა — დღესაც არის როლები, რომელთა თამაშიც ისეთ დიდ დასში, როგორც ამ თეატრის დასია, მხოლოდ მას, ე. მაღალაშვილს შეუძლია.

არსებობს გარკვეული ტიპი ე. წ. დამყოლი მსახიობებისა. ვფიქრობ, ე. მაღალაშვილი მათ რიცხვს არ უნდა ეკუთვნოდეს. თუ როლი მის ბუნებაზე გარკვეულ ძალდატანებას მოითხოვს, რეჟისორმა ბოლომდე უნდა დაარწმუნოს ასეთი ძალდატანების აუცილებლობაში, სხვაგვარად იგი გამუდმებით ეწინააღმდეგება რეჟისორს მთელი სარეპეტიციო პროცესის მანძილზე. პროტორის როლში მსახიობის მიერ მიგნებული ზუსტი ინტონაცია, ის გარემოება, რომ ეს როლი დღემდე ერთ-ერთი საუკეთესოა მის შემოქმედებაში, ალბათ, იმით იყო გამოწვეული, რომ ერთის მხრივ, მოხდა იშვიათი დამთხვევა სახისა მსახიობის შინაგან ბუნებასთან, მეორეს მხრივ, კი, ისეთი პიროვნება, როგორც ედიშერ მაღალაშვილია, არ შეიძლება არ აღელვებინა იმ მოქალაქეობრივ პათოსს, რომელითაც ცოცხლობდა სპექტაკლი, ხოლო რეალისტური, ფსიქოლოგიური პლანის ასეთ მსახიობს არ შეიძლება არ მოეძებნა მისი, და მხოლოდ მისი ადგილი, საკუთარი, წამყვანი როლი მყარსა და მტკიცედ წყობილ ანსამბლში, რომლიც სპექტაკლი გამოირჩეოდა. რა სამწუხაროა, რომ მომდევნო თაობები ვერ იხილენ პროტორის სცენას ცოლთან,

რომელსაც შესანიშნავად ასრულებდა შინა კვრერჩხილაძე და რომ არ არსებობს მისი ამსახველი ფირი.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე მაღალაშვილს არაერთ რეჟისორთან მოუხდა მუშაობა. რეჟისორისა და მსახიობის ერთობლივი, დაძაბული მუშაობის, თანაშემოქმედების შედეგია მისი საუკეთესო როლები — კრეონი და თევზის მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლებში „ანტიგონე“ და „ფედრა“, ეფრამ კეზიტი თემურ ჩხეიძის სპექტაკლში „სიყვარული თელებქევე“, ვ. ი. ლენინი რობერტ სტურუას სპექტაკლში „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“, გიორგი ავალიანი ა. ჩხაიძის პიესაში „სამიდან ექვსამდე“, დათიკა კაპანაძე გულსუნდა სიხარულიძის სპექტაკლში „ღია შუშაბანდი“.

შეიძლება შეიქმნას შთაბეჭდილება, რომ ე. მაღალაშვილის ცხოვრება თეატრში უღრუბლოა. რა თქმა უნდა, ასე არ არის. გადაუტრეული შემოქმედებითი პრობლემები იყო და, შეუძლებელია, არ ყოფილიყო — მსახიობი არცთუ მყარად გრძნობდა თავს კომედიაში, ან ვერ თმობდა მის ბუნებაში გამჭდარ რეალისტურ ფსიქოლოგიურ მანერას მაშინაც. როდესაც სპექტაკლი განსხვავებული სტილისტიკით იყო ჩაფიქრებული. თუმცა, ალბათ, ეს უფრო ერთგულდება საკუთარი შემოქმედებითი მრწამსისა, ერთგულება იმისადმი, რაც ხელოვანის ინდივიდუალობას ქმნის. პრობლემები თან სდევს მსახიობის ამჟამინდელ შემოქმედებასაც. ასეთი შესაძლებლობების და პროფესიონალიზმის ხელოვანს გაცილებით უფრო დიდი დატვირთვის ატანის ძალა შესწევს, ვიდრე დღეს იგი რუსთაველის თეატრში ეზიდება. თუმცა, ე. მაღალაშვილი მთელი ძალით მუშაობს ძველ სპექტაკლებში და ასე ინარჩუნებს მშვენიერ შემოქმედებით ფორმას, ახალი როლები უდავოდ აუცილებელია მისთვისაც და მკურნალებსაც, რომელსაც ასე უყვარს ედიშერ მაღალაშვილი.

მრავალსახეობა მსახიობისა

საპარტიკლოს სსრ დამსახურებული და აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტის გიორგი რატიანის გმირები სოსუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართული დრამატული თეატრის ისეთი განსხვავებული ხასიათის სპექტაკლებში ცხოვრობენ, როგორებიცაა „მარადისობის კანონი“ და „საბრალდებო დასკვნა“ (ნ. დუმბაძე), „1932 წელი“ (გ. ბათიაშვილი), „დიდოსტატის მარჯვენა“ (კ. გამსახურდია), „მიღების დღე“ (ალ. ჩხაიძე)... მხატვრული სახე, რომელსაც გ. რატიანი განასახიერებს, უოველთვის იპყრობს ურადღებებს ინდივიდუალობით — იქნება ეს წელში მოხრილი მოსუცი ავანტიურისტი ფარსმან სპარსი, დახვეწილი ზავილეისკი თუ ზედმიწევნით მკაცრი ექიმი ევგენი.

— სოსუმის დრამატული თეატრი პირველი და ერთადერთია ჩემს ცხოვრებაში. ოცდაექვსი წლის წინ, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, აქ დაიწყო ჩემი სამსახიობო ბიოგრაფია, — გვიამბობს გ. რატიანი, — ამ წლებმა მომიტანეს მრავალი მღვდვარე შეხვედრა საინტერესო ადამიანებთან, ახალ როლებთან, თუმცე, ყველაზე მეტად ის გმირები მიყვარს, რომლებსაც ახლა ვთამაშობ. მიყვარს ისინი მაშინაც კი, როცა მათ სხვა მსახიობები ანსახიერებენ. თეატრი ხომ სიყვარულით იწყება, კოლეგებისადმი, იმ სპექტაკლებისადმი სიყვარულით, რომლებშიც დაკავებული ხარ.

სოსუმის დასის ერთი ასეთი სპექტაკლია გ. ქავთარაძის მიერ დადგმული „დიდოსტატის მარჯვენა“, რომელიც კ. გამსახურდიას ისტორიული რომანის მი-

ხედვით შეიქმნა. ეს თავისებური თეატრალური, რომანტიული ლეგენდა ქართველი ხალხის წარსულზე მოგვითხრობს გიორგის მეფობასა და სიყვარულზე მშვენიერი შორენას მიმართ, მაშინდელი საქართველოს დედაქალაქ მცხეთის დიდებული არქიტექტურული ძეგლის, სვეტიცხოვლის ტაძრის აგებაზე. რთულია ურთიერთობა ოსტატ-ხუროთმოძღვართა — ფარსმან სპარსისა და კონსტანტინე არსაკიძის. მეფე გიორგიმ ფარსმან სპარსი განარიდა სვეტიცხოველის მშენებლობას, როცა არსაკიძის გეგმა მიიღო. ამის გამო შურისძიების წყურვილმა და ბოროტებამ დაიბუდა ფარსმან-რატიანის თვალბში. ამას ჩვენ სპექტაკლის პირველივე სცენაში შევნიშნავთ. თავიდანვე მიიქცევს ყურადღებას ჰალარათიანი მოსხუცის შავითმოსილი, განდგომილი ფიგურა, მას წარმოადგენის ბოლომდე დაუზარებლად ვადევნებთ თვალს.

გ. რატიანის ფარსმან სპარსი გონიერი, შორსმჭვრეტელი, ნიჭიერი კაცია, უზადოდ ფლობს შვიდ ხელობას, იცის ფოლადის ქედვის საიდუმლო, წინასწარმეტყველებს მიწისძვრასა და ბუნების სხვა მოვლენებს.

რაოდენ ბრძენია და დიდებული არსაკიძისთან (ვ. არღვლიანი) შეხვედრის სცენაში, როცა ახალგაზრდა ოსტატს ეუბნება: „ქეშმარიტი ხელოვანისათვის ყველაფერზე ძვირფასი ის ქმნილება იქნება, რომელსაც მეფე გიორგის შეკვეთით კი არა, საყუთარი სულის გამოქაზილით შექმნილა. როგორც განაჩენს, ისე მიახლოებს ჰაბუკს: „ყველაზე ცარგი სურათია იგია, რომლისთვისაც სულს მოსთხოვენ ერთ ღვთს დამხატველს.“ — რაოდენი

ტკივილი, განწირულება და სიმართლე უფროს ამ მყიფე, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად წარმოთქმულ სიტყვებში. ჩურჩულს რომ მომგავს, ისეთი ხმა აქვს ამ სპექტაკლში რატანს. ისმენ ამ ხმას და გმირის სულიერ დრამას სწვდები, გესმის მისი, სანახევროდ თქმულის გარეშეც. ამჭერად მისი მეტყველების მუსიკალობა კიდევ უფრო მრავლისმთქმელია, ვიდრე სიტყვა, თუნდაც ყველაზე ქვიანური და მართალი. ყველაზე საჭირო და გულწრფელი სიტყვები ხომ აღამიანთა გრძნობების ოკეანეში კუნძულებივითაა გაფანტული. რატიანი შესანიშნავად ფლობს გრძნობათა ენას, გაცილებით რთულს, ვიდრე სიტყვათა ენაა. მსახიობი ლაღად გრძნობს თავს ქვეტექსტის სტიქიაში. სწორედ ამიტომ უფსენით გაუნელდებელი ინტერესით მეფე გიორგისა (დ. ჭიანის) და ფარსმან სპარსის დიალოგებს. ყოველთვის მეფის გვერდით იყო ფარსმანი, თვით ყველაზე უმძიმეს წუთებშიც კი აზიარებდა ცხოვრებისეულ სიბრძნეს, გამაღვლებასა და სიმტკიცეს უნერგავდა და, აი, მთელი ცხოვრების სანუკვარი ოცნება — სვეტიცხოვლის აგება, დიამხვრა და გაქრა, იმის გამო, რომ მეფის სულს უფრო მეტად მიეახლა არსაკიძის ხელობა. ორმაგმა წყენამ და ტკივილმა დაიბლუდა ფარსმანის სულში. ამგვარ „ჭილდოს“ არ იმსახურებდა იგი გიორგისგან.

გ. რატიანი სულის აღსარებას თამაშობს. მტკივნეული, არაბუნებრივი, აუტანელი, არაადამიანური ტვირთი იდო თავს — ხალიერის უცნაური იდეა აეკვიატა — უნდა გაყიდოს და გაანადგუროს არსაკიძე, იეშმაკოს, მოატყუოს მეფე, რომ შორენა მხატვრის საუკარეო იდეა. ეს ჩანაფიქრი სრულიადც არ აღაფრთოვანებს ფარსმანს, იგი ეწვია მას, როგორც ადამიანური ბუნების, არსის, გონების დაბნელება. დაჩლუნგებული გრძნობებით ცხოვრობს და ამ გრძნობებმა ჩამოახშეს მისი სახე, აუკანკალებს ხე-

ლები. მთელ მის გარეგნობაში კმუნვა და მწუხარება იკითხება, თითქოს თავადვე ზარავს ის, რისი ვაკეთებაც უხდება.

მსახიობი დაუნდობელია თავისი გმირის მიმართ, მის დასახასიათებლად არ უფრთხის მუქ საღებავებს. იგი მთლიანად აერთიანებს საკუთარ თავს გმირთან, თუმცა, არ აღამაზებს მას, არ ეშინია, წარსდგეს მაყურებლის წინაშე ულამაზოდ, ამაზრუნებადც კი. და ეს, ამჟამად უიშვიათესი თვისება, უთუოდ გამოარჩევს გ. რატანს, როგორც მსახიობს. მსახიობი არა მარტო წარმოგვიდგენს შურისმაძიებელ მოხუცს, არამედ მასთან ერთად გაივლის ცხოვრების მიხვეულ-მოხვეულ, ღონისმიმბდელ გზას — ყოველივე ამან სახე გამდიდრა, მეტი დამაჭერებლობა შემატა მას.

ფარსმან-რატიანი შავი, მტაცებელი ფრინველივით დაქრის სცენაზე და ძალიან დიდხანს, ყურადღებით აკვირდება თითოეულ სახეს (მეფე გიორგის, არსაკიძეს...), მის გამჭირავს მზერაში სურვილი მოსჩანს — ამოიცნოს, გაიგოს მისი სანუკვარი ზრახვა, ვისაც აზრსა და გონებას უწილაღებს — ადამიანებთან სხვაგვარად ურთიერთობა მას არ ძალუძს. მზერა თანდათანობით კარგავს ძალას... თითქოს მწუხარება აქრობს მასში ყოველგვარ იმედს, რომ „სილამაზე გადაარჩენს ქვეყნიერებას“. ქვეყნიერების გადარჩენა ფარსმანს არ ძალუძს, პირიქით, მის ჩარევას სხვის ცხოვრებაში ბედნიერება კი არა, მხოლოდ ნგრევა და და უბედურება მოაქვს.

გასაოცრად დამაჭერებელია ამ მხრივ სპექტაკლის ერთ-ერთი ბოლო, ხუროთმოძღვარ არსაკიძის მიმართ განაჩენის გამოტანის სცენა. მეფე გიორგის თვალები მრისხანებითაა აღსავსე. მეფემ დაიჭერა ფარსმანის ტყუილი და ბრძანება გასცა, ხელი მოკვეთონ ოსტატს, მაგრამ მუხანათური გადაწყვეტილების ქეშმარიტი მიზეზი, ეკვიანობა რომ დაფაროს, მკაცრად წარმოთქვა მას: „მისთვის,



ფარსმან სპარსი — გ. რატიანი

რომ ცუდად აავო სვეტიცხოვლის ტაძარი... ამ სიტყვების მერე უზარმაზარი ბრბო, როგორც ზღვის ტალღა, ისე აეფარება არსაიქმეს, მუსხლებზე დაეცემა და ყველა, როგორც ერთი, ხელებს გაუწვდის მეფეს დიდი ხუროთმოძღვრის მარჯვენის მაგიერ.

ფარსმანი, რომელიც ამ სცენას უმჯერს, შებრუნდება, მოიკუნტება — ჩადენილი ცოდვა უკანვე უბრუნდება მისივე სულის საბოლოოდ დასაღუბად.

— მიყვარს ეს როლი, — ამბობს მსახიობი, — ფარსმანის ბედი უადრესად ტრაგიკულია. ჩემთვის საინტერესოა ამ გმირის ხასიათი — ნიჟიერი, გონიერი კაცი შეგნებულად მიდის დანაშაულზე, რაოდენ დიდი სიმაძივე უნდა ჰქონდეს ქვეცნობიერად ამ პროვინებას, რაოდენ დიდი ღტოლვა და ძალა! უდიდესი ბედნიერებაა, რომ ბედმა მისი განსახიერება მარგუნა.

გ. რატიანი გაურბის ყოფითი სიმართლის ცდუნებას, როცა გმირის ბუნებაში სახასიათო თვისებებს, ან გარეგნულ ნიშნებს ეძებს, უარს არ ამბობს გრიშზე, როგორც ერთ-ერთ მკაფიო თეატრალურ საშუალებაზე. ტანჯვით, წვალებით ეძიებს მხოლოდ და მხოლოდ მისი გმირისთვის დამახასიათებელ სიარულს, ლაპარაკს.

მსახიობი მოწოდებულია გმირის ხასიათში აღმოაჩინოს და ითამაშოს უცნაური, არაჩვეულებრივი. მის მიერ გამოყენებული საღებავები სახეს პოეტურ იდემაღლებას აწიარებენ და ბოლომდე არ ამბობენ სათქმელს. ეს უამრავი საშუალება თითქოსდა თვითონვე მოდის სცენაზე, როცა იქ რატიანი გამოჩნდება. იგი ცხოვრობს გმირის შინაგანი რიტმით, უურს უფლებს მის გულისთქმას და გვიძულებს. გირწმუნოთ მისი არსებობა.

— ჩემი აზრით, ჩვენი პროფესიის ერთ-ერთი მთავარი თვისება და ამოცანაა, გვექონდეს უნარი, ვიყოთ სხვადასხვა, მაგრამ ამავე დროს მხოლოდ საკუთარი თავის მსგავსნი. ეს ნიშნავს გაუზიარო გული, გოწება, სული იმ ადამიანს, რომელსაც განასახიერებ. რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ მაშინ ხდება, თუ დრამატურ გიჟი მასალა შეგძრავს, თუ იგი ახლოებული და ძვირფასია შენთვის, როგორც ხელოვანისა და ადამიანისათვის.

სოხუმის თეატრის სექტაკლი „1832 წელი“ (რეჟისორი გ. ქავთარაძე) სწრაფად, თითქოს ერთი ამოსუნთქვი გაიელებს ჩვენს თვალწინ. უდიდესი სწრაფვითა და ტემპერამენტით ცხოვრობენ მასში მსახიობები: ბ. პაჭკორია, გ. სირაძე, დ. ჯაიანი, ვ. არღვლიანი, ბ. ქარჩავა, მ. ჩუბინიძე, დ. გაჩეჩილაძე.

სექტაკლში გ. რატიანი თბილისის ყოფილ გუბერნატორს, პოლონელ პეტრე ზავილიესკის განასახიერებს. ამ როლში მსახიობის პლასტიკა, მისი ინტონაცია დახვეწილი გრაციით გამოირჩევა.

როგორც კი სცენაზე გამოჩნდება, მაშინვე მიიპყრობს ყურადღებას მკაცრ, ელემენტურ კოსტუმში გამოწყობილი თხელი, მაღალი, მოქნილი ფიგურა. ჰკვიანი თვალები უბრწყინავს, საფეთქლებზე ქალარა შერევა. გეჩვენება, რომ ვინმესთან დიალოგსა თუ მღუმარებისას ქვეცნობიერად ყოველთვის სამშობლოზე, პოლონეთზე ფიქრობს. ამიტომ, მისთვის სულერთი არ არის საქართველოს ბედი.



სენა სპექტაკლიდან „მარადისობის კანონი“

სწორედ ამის გამო ეუბნება იგი შეთქმულებს თავის უკანასკნელ მონოლოგში: „ღმერთმა ქნას, სამშობლოს ღირსეული განაჩენი გამოუტანოთ“... შეუფოტებული მზერა აქვს, როგორც ადამიანს, რომელმაც ერთადერთმა იცის, რომ სინამვილეში ყველაფერი „თავის თავზე აიღო“ და სწრაფად, აჩქარებით მიდის, თითქოს შიშობს, არ ამოიცნონ მისი განზრახვა.

უაღრესად დაძაბული სულიერი ცხოვრება, გარეგნულად კი ქცევის მშრალი მანერა ერთბაშად წარმოაჩენს სავილიესკის სპექტაკლში „1882 წელი“ გვიზიდავს გმირის რომანტიულობა და სიმკაცრე, სინაზე და ამასთანავე შეუპოვარი, უღრევი ხასიათი. მსახიობი კი არ გარდაი-სახება, არამედ ცხოვრობს გმირის ცხოვრებით, გაივლის მის გზას, მისი თანამოაზრეა და თანაუგრძნობს კიდევ ადამიანს, ვისი სულიერი ცხოვრებაც მიმზოდველი და მშვენიერი იყო, თავად მაღლებდა

გმირთან ერთად და აღმაღლებს მკურებელსაც...

საინტერესოა მსახიობის მიერ შექმნილი სახე სპექტაკლში „საბრალოდებო ლასკვა“ (ნ. დუმბაძე, რეჟისორი დ. კობახიძე).

გ. რატინის მიერ განსახიერებულ შოშია გოგოლაძის სახეში გვიზიდავს განწყობილების მოულოდნელი ცვალებადობა — გადასვლები სულიერი ჩაქეტილობიდან გულდია დამოკიდებულებაზე, მოწყენილობიდან მხიარულებაზე. მისი მონოლოგები უშუალოა და ადამიანური. სწორედ ამით დაგვაფიქრებს მსახიობი მისი გმირის ბეღზე. ჩვენს წინაშე წარმოსდგება მხიარული და სიცოცხლისმოყვარული შოშია, ზოგჯერ მოუსვენარი, ზოგჯერ კი ჩაფიქრებული, პატარა უღვაშები მის სახეს მოძრავსა და ეშმაკურ გამომეტყველებას ანიჭებენ. ცოცხალი, ეშმაკური თვალები ხან იუმორითა და ირო-

ნით, ხან კი სევდიოთა და შეშფოთებით ივსება.

გ. რატანიანს გმირი ერთი იმათგანია, ვინც ციხის გიხოსებს მიღმა, პატიმრობაში იმყოფება. იგი ერთი ჩვეულებრივი საქმოსანია, ადამიანი, რომელიც ისწრაფვოდა ცხოვრების მატერიალური კეთილდღეობა მოეპოვებინა, რა გზით, ეს სულერთი იყო. მსახიობი ერთდროულად ბრალს ღებს და ამართლებს კიდევ თავის გმირს. განსაკუთრებით ნიშნულია ამ მიმართებით შოშიას მთავარი მოწოდება, რომელიც იგი ცდილობს, ახსნა მოუძებნოს თავის საქციელს. ამ დროს გეჩვენება, თითქოს „წივის“ მსახიობი, ცდილობს მაყურებელამდე მიიტანოს „თავისი“ სიმართლე. დროგამოშვებით შოშია გიხოსებიან ფანჯარას შესტყერის, ამით ცხადი ხდება, რომ მისთვის ყველაზე ძვირფასი ის არის, რაც საპყრობილის მიღმა, მოწმენდილი ზეცა და პატიოსანი, თავისუფალი ცხოვრება. ყველაფერმა დანარჩენმა აზრი დაკარგა და ამჭერად არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს მისთვის.

... ჩვენ ყველას, ზოგჯერ არ გვყოფნის ოპტიმიზმი, ის ძალა, რომელიც ადამიანს რწმენის განმტკიცებაში ეხმარება.

შეუძლებელია გავწყოთ ის უხილავი „ინსტრუმენტი“, რომლის საშუალებითაც რატანიანი ადამიანის სულის ჰიმნს ქმნის. ეს ხდება ისე შროიანად, ისეთი რწმენით, რომ საშუალება გვეძლევა, ვილაპარაკოთ ოსტატის არა მხოლოდ ნიჭიერებაზე, არამედ იმ ხელოვანის პოზიციაზეც, რომლისთვისაც თეატრი ყველაზე წმიდათაწმიდა ადგილია დედამიწაზე.

— თეატრმა კითხვები უნდა დასვას, — ამბობს რატანიანი, — მაგრამ ამისათვის იგი ცოცხალი, სერიოზული, მაღალმხატვრული, დღევანდელი უნდა იყოს.

გ. რატანიანს შემოქმედებით მანერაში ყველაზე მიმზიდველია მისი უნარი — თვით ყველაზე უსიმათიო პერსონაჟშიც კი დაგვანახოს „დაწყულულებული“ მაგრამ სასიცოცხლო ძალის მქონე სულის უჭრედები, რომელთაც ძალუძთ კვლავ აქციონ იგი ადამიანად. რატანიანს გმირები განსხვავებული ადამიანები, როგორც წესი, მრავალსიტყვიანნი არიან, მაგრამ არ გწყინდება მათი მოსმენა, რადგან ეს აღსარება ძვირად ფასობს. თეატრი ზომისევე, როგორც ადამიანი, ნდობით, გულწრფელობით, სიყვარულით სულდგმულობს.

ქრონიკა

ვალერიან გუნიას საიუბილეოდ

ცნობილ ქართველ საზოგადო მოღვაწეს, სათეატრო ხელოვნების თეორეტიკოსსა და მსახიობს ვალერიან გუნიას დაბადებიდან 125 წელი შეუსრულდა. ამ საიუბილეო თარიღს რესპუბლიკის საზოგადოებრიობა მიმდინარე წლის დეკემბრის თვეში აღნიშნავს.

22 თებერვალს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროში შედგა საიუბილეო კომისიის სხდომა კულტურის მინისტრის ვ. ასათიანის თავმჯდომარეობით. კომისიამ განიხილა ვ. გუნიას თეორიული ნააზრების გამოცემის, სახლ-მუზეუმის დაარსების, ნეშტის დიდუბის მოღვაწეთა პანთეონში გადმოსვენების საკითხები, იმსჯელა, აგრეთვე, ფოთის ვ. გუნიას სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის შენობის წინ ბიუსტის დადგმის თაობაზე, შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში ვალერიან გუნიას სახელობის სტიპენდიის შემოღებაზე, რესპუბლიკის ჟურნალ-გაზეთებში საიუბილეო პუბლიკაციებზე და სხვა.

შეამოქმედებითი ღებოკაზოკია

მომღერლის

კლსკრმბა

მართმელმა სსზოზბაღმობრიობამ ფართოდ აღნიშნა ცნობილი ქართველი მომღერლის, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, ზ. ფალიაშვილის სახ. პრემიის ლაურეატის, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატის, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის სოლო სიმღერის კათედრის გამგის, პროფესორ ნოდარ ანდღუღლაძის დაბადებიდან 60 წლისთავი იმ დღეაღის გამო, რომელიც მან დასდო ქართული ვოკალური ხელოვნების განვითარების უდიდეს საქმეს.

ჩვენი მიზანი იყო, ყურნალის ფურცლებზე გაგვეშუქებინა ნოდარ ანდღუღლაძის მოღვაწეობა. ამიტომაც შევეხვედით მომომღერალს. მაგრამ საუბარი იმდენად ტევადი, მრავლისმთქმელი და საინტერესო აღმოჩნდა, რომ მიზანშეწონილად ჩათვალეთ მისი უცვლელად დაბეჭდვა. ამ მასალას არც სამეცნიერო სტატიის პრეტენზია აქვს და არც წინასწარ მომზადებული წერილისა, ეს არის მუსიკისმცოდნესთან საუბრისას გამხეილი ფიქრი, რაც განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებს მას.

მანანა კომძანი

მთელი ჩემი ცხოვრება მჭიდროდ არის დაკავშირებული საოპერო ხელოვნებასთან — საოპერო სცენასთან, საოპერო თეატრთან და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საოპერო კლასთან. ეს კავშირი ზავშვობაში დამყარდა, როდესაც ჩემი მშობლების დავით ანდღუღლაძისა და ბარბარე მრავლის სპექტაკლებზე მიხდებოდა დასწრება, მოგზაურობა მათთან ერთად გასტროლებზე, კიდევ უფრო გაღრმავდა ჩვენი მოსკოვში ცხოვრებისას, როდესაც მამა დიდ თეატრში მიიწვიეს. ეს კავშირი არ შეწყვეტილა მაშინაც, როცა სპეციალობად ფილოლოგია ავირჩიეთ და უნივერსიტეტში ჩავაბარეთ. ფილოლოგიურმა მეცნიერებამ ძალზე გამიტაცა. ბევრს ვსრომობდი, ვსწავლობდი, საკანდიდატო დისერტაციაც დავიცავი. და მინც სიმღერა აქტიურად ფუნქციონირებდა ჩემს ირგვლივ, ქვეშეცნულად ცხოვრობდა ჩემში, ერთი შეხედვით, როგორც მოყვარულ-დილეტანტში, მაგრამ როგორც შემდგომში გაირკვა, ეს

საფუძველი ძალზე მყარი აღმოჩნდა. დამოკიდებულება სიმღერის მიმართ იმდენად სათუთი და სერიოზული იყო, რომ მხოლოდ მაშინ გავიხადე იგი პროფესიად, როდესაც რეალური ძალები ვიგრძენი ჩემში, როდესაც ღრმად გავიაზრე ის რთული პროცესი, ვოკალისტის ცხოვრებად რომ იწოდება. ეს კომპლექსური ცნებაა, რომელიც ბუნებრივ მონაცემებთან ერთად, დღეს უდიდეს მრავალმხრივ პროფესიულ მომზადებასა და მეცნიერულ ანალიზს საჭიროებს, თუ ამ პროცესს ადვილვამთ არა ინდივიდუალური, არამედ ზოგადი კულტურული აღმავლობის ჭრილში.

მომღერლის მრავალმხრივი მარმონიული განვითარების აუცილებლობა ბევრად უფრო ადრე შევიგრძენი, ვიდრე სიმღერას პროფესიად ავირჩევდი. ეს არჩევანი კი საბოლოოდ გადაწყვიტა ჩემმა იტალიაში მავლინებამ. აქ საშუალება მომეცა სიმღერასთან დაკავშირებული ყოველი ჩემი ნაზრევის, ნაფიქრის დასაწყისშივე შემოწმებისა, ვოკა-



ნოდარ ახლულაძე

ლის ხელოვნება აღმქვა იმ ატმოსფეროში, სადაც ის ჩიხსახა. იტალიაში ყოფნა იქცა ჩემთვის ვოკალის ხელოვნების მეცნიერულ-თეორიული თუ პრაქტიკული წვდომის უდიდეს სკოლად.

ჩემს თვალწინ ჩაიარა თბილისის საოპერო თეატრის ისტორიის საქმალდ ვრცელმა და მნიშვნელოვანმა პერიოდმა. ამ პერიოდის ანალიზისას აშკარა გახდა პროფესიული სტანდარტების უკმარისობა — მიუხედავად ბუნებრივი ნიჭისა, რაც უხვად მქონდათ მომადლებული უფროსი თაობის მომღერლებს და არ მოვერიდები, ვთქვა, რომ მსოფლიო მასშტაბით გაოცებას გამოიწვევდნენ, მაინც, საერთაშორისო პროფესიონალიზმის ეტალონის დონეზე იშვიათად თუ ვინმე ასულა, რის გამოც ხმისა და ოსტატობის ხანგრძლივი შენარჩუნება ერთეულებმა შესძლეს მხოლოდ. ამ ზემოცანის გადასაწყვეტად ორი რამ მიმაჩნია აუცილებლობად, ეს არის სერიალული მეცნიერულ-თეორიული ბაზა ძველი და თანამედროვე ხელოვნების მეთოდების სრული გათვალისწინებით და იტალიური სკოლის იმ მონაპოვრის რეალიზაცია, რომელიც სცდება ეროვნულ-სოციალურ თვისებებს და თამამად ინერ-

გება სხვა ერების ვოკალურ სკოლებში, რამაც განსაკუთრებით იჩინა თავი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. დღეს შეიძლება ითქვას, რომ იტალიური საოპერო სკოლის საუკეთესო ტრადიციებს არაიტალიელები უფრო აგრძელებენ და ამდენად იგი ინტერნაციონალური საოპერო სკოლის აღექვატურ ცნებად უაღიბდება. ამის მაგალითებია ბერძენი მომღერალი, შეუღარებელი მარია კალასი, მთელი დღევანდელი ესპანური სკოლა და პლაჩიდო დომინგო, ავსტრალიელი ჯონ საზერლენდი, ამერიკელი მერილინ ჰორნი, ირანა არხიპოვა, ელენე ობრაზცოვა და ეს ქართველი მომღერლები, რომლებიც აქტიურად გამოდიან მსოფლიო საოპერო სცენაზე.

რადგან ქართველ მომღერლებსაც შევხვებთ, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ იმ ფაქტს, რომ პროფესიონალიზმისა და ბუნებრივი ნიჭის, ხმის სიღამაზისა და ვოკალურა ტექნიკის სინთეზის, ჰარმონიის მსრივ გარკვეულ შედეგებს მიაღწია ჩემმა თაობამ. ამას, ცხადია, ჩვენი ცხოვრების მრავალმა ობიექტურმა ფაქტორმა შეუწყო ხელი და გამოვლინდა იმ მნიშვნელოვანი წარმატებების სახით პირველმა საერთაშორისო კონკურსებმა და ფესტივალებმა, საგანტროლო ტურნეებმა რომ მოუტანეს მედია ამირანაშვილს, ლამარა ჭკონიას, ცისანა ტატიშვილს, ზურაბ ანჯაფარიძეს და მეც. ამ მსრივ ჩემს ბიოგრაფიაში განსაკუთრებულ მოვლენად მიმაჩნია ცისანა ტატიშვილიან ერთად ჩემი მიწვევა მუსიკალური თეატრის ერთ-ერთი უდიდესი რეჟისორის ფელენშტეინის თეატრში „აიდას“ განსახორციელებლად.

ქართული საოპერო სკოლის მსოფლიო მასშტაბით აღიარების დასტურია მაყვალა ქასრაშვილის, ზურაბ სოტკილავას, პაატა ბურჭულაძის მოღვაწეობა მსოფლიოს საუკეთესო საოპერო სცენებზე. ამ წარმატების საფუძველი შემადნნისული ჰარმონიული მთლიან-

ნობისაკენ სწრაფვაში უნდა ვეძიოთ.

სტანისლავსკის აქვს ერთი ასეთი ბრწყინვალე ნათქვამი — „გადავაქციოთ მთელი ცხოვრება გაკვეთილად“. აქ არ იგულისხმება მხოლოდ სხვასთან ჩატარებული გაკვეთილები, არამედ ხანგასმულია პირველ რიგში საკუთარ თავზე ჩატარებული მუშაობა. ამ აზრს ვხვდებით ბერნარდ შოუს წერილშიც, სადაც იგი ამბობს: — „ნებისმიერი შემოქმედი ერთდროულად საკუთარ თავსაც უნდა ასწავლიდეს და სწავლობდეს ყველასგან“... მე ამ ცნებებს მივყვები და შემიძლია ვთქვა, რომ საკუთარი თავის მოსწავლეც ვარ, რადგან ყოველ ამოცანას, ყოველ ახალ მიგნებას, პირველ ყოვლისა, საკუთარ თავზე ვარჯიშით ვცდი და მხოლოდ შემდეგ ვანოზაგებდ მისწავლეებზე მათი ინდივიდუალური მახასიათებლები თვისებების, ხმის მონაცემების გათვალისწინებით. აქ ძალიან დიდი სიფრთხილეა საჭირო, რადგან ყოველი მომღერალი იმდენად ინდივიდუალურ, ფსიქოლოგიურ თუ მუსიკალურ მოვლენას წარმოადგენს, რომ საერთო მოდელის გავრცელება ერთნაირად ყველაზე შეუძლებელია, ამიტომ მიხდება თითოეული მოსწავლის ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური მონაცემების გაანალიზება და გაკვეთილზე ინდივიდუალური სტრუქტურის შემუშავება. „საჯარო გაკვეთილების“ პრაქტიკა, დავით ანდლულაძისაგან რომ შევითვისებ და გაკვეთილზე რამდენიმე მოსწავლის დასწრებას გულისხმობს, კიდევ უფრო ანვითარებს ინდივიდუალურ დამოკიდებულებას. მოსწავლე თვითონაც გრძნობს, რამდენად მისაღებია მისთვის ესა თუ ის ხერხი, ან შესრულების მანერა. ამდენად სწავლების პროცესს უკვე დიდაქტიური ხასიათი კი არა აქვს, არამედ ანალიტიკური. აქ ძალიან დიდი დატვირთვა აქვს კონცერტმეისტერს, ამიტომ ხშირად კარგი კონცერტმეისტერი კარგ მანერას არ ჩამოუვარდება.

ხშირად მეკითხებიან ჩემს მოსწავლეებზე. ისინი უხვად მყოლია, მაგრამ ჩემი ჭეშმარიტი მოსწავლე მხოლოდ იმას შემიძლია ვუწოდო, ვინც თვითონ გრძნობს ჩემი გაკვეთილების კვალს, სურვილი აქვს მისი გაღრმავების და განმტკიცებისა პროფესიულ სარბიელზე გავსლის შემდეგაც. ასეთებიც ბევრნი არიან. ამიტომაც, ჩემი მოსწავლეების სია არ მცირდება, იზრდება, იყვება ახალი სახელებით. სისტემატური კონტაქტი მაქვს სტუდენტებთან, რომლებმაც ღლეს წამყვანი პოზიციები დაიკავეს არა მარტო ჩვენს თეატრში, არამედ საერთოდ, კავშირში და საერთაშორისო მასშტაბითაც. საერთაშორისო მასშტაბით, ვფიქრობ, გარკვეული შედეგები მაქვს ცისანა ტატიშვილთან, ზურაბ სოტკილავასთან, დუგარ დაშიევთან, რომელიც უღანუღეს თეატრში მოღვაწეობს, მაგრამ წარმატებით გამოიხატა საზღვარგარეთის სცენებზე. მათთან ჩემი თანამშრომლობა უკვე ათწლეულებით განისაზღვრება და არ წყდება მიუხედავად იმისა, რომ ჭეშმარიტად უმაღლეს ოსტატობას მიაღწიეს.

შედეგიანად მიმჩნია ჩემი მუშაობა ქუთაისის ფილიალის სოლისტთან ანატოლი ქურდულიასთან, თბილისის თეატრის წამყვან მომღერლებთან: ელდარ გეწაძესთან, თეიმურაზ გუგუშვილთან, მედეა ნამორაძესთან, გულიკო კარიაულთან, ნუგზარ ნაჭყეაიასთან, თენგიზ ჩაჩავასთან, სულ ახალგაზრდა გიანა ასათიანთან.

მომღერლის უპირველესი პოზიცია, ეს არის ხმისა და ოსტატობის ხანგრძლივი შენარჩუნება. ამისათვის კი პირველ ყოვლისა, ღრმა პროფესიონალიზმის ფლობაა საჭიროა. ამ მხრივ უნდა წარიმართოს მუშაობა ახალგაზრდა და არა მარტო ახალგაზრდა მომღერლებთან. პროფესიონალიზმი ძალზედ ტევადი ცნებაა. იმისათვის, რომ პროფესიონალი გახდეს, მხოლოდ ნიჭი და დიპლომი

არ არის საკმარისი, პროფესიონალსა და დილექტანტს შორის განსხვავებას, ჩემის აზრით, ძალიან მოკლედ და ზუსტად განსაზღვრავს სომერსეტ მოემი თავის აღსარებაში „შედევების შექამებისას“. იგი ამბობს: „დილექტანტი არ ვითარდება, პროფესიონალი ვითარდება...“ დიას, პროფესიონალს არა აქვს უფლება დაიხვეწოს, მიღწეულით დაკმაყოფილდეს, წარმატებით დასტკბეს... იგი მუდმივ უნდა შრომობდეს, მით უმეტეს, მომღერალი. ჩვენ კი სწორად ძალიან ადრე მივიჩნევთ რომელსავე ეტაპს სრულყოფის წერტილად. აქ წყდება პროფესიონალიზმი. იმისათვის, რომ სრულყოფის ამ პროცესმა ჰემიარტი გზა ბოვოს, აუცილებელია მეცნიერული მეთოდოლოგიის შემუშავება სწავლებას მეოლოკაში. აქეთ არის მიმართული მთელი ჩემი საქმიანობა. ამის ძირითადი მიზანია თანამედროვეობის პოზიციებზე გადავიტანოთ ის, რაც უკვე მიღწეულია და საუკეთესოა ჩვენს ხელოვნებაში, რამაც გაუძლო დროის გამოცდას. ამიტომ ვაძლევ ესოდენ დიდ მნიშვნელობას ვოკალის ხელოვნების მეცნიერულ ანალიზს, თეორიულ-პრაქტიკულ კონფერენციებს, რომელთა საშუალებით გამოცდილება-საც ვუზიარებთ სხვებს და მათგანაც ვსწავლობთ. ასეთმა სემინარებმა და კონფერენციებმა დიდი პოპულარობა მოიპოვეს საკავშირო მასშტაბით და ეს შემთხვევითი როლი იყო. დღეს ჰემიარტი ოსტატობა — ბუნებრივი ნიჭის, პროფესიონალიზმისა და სტენური გარდასახვის სინთეზით მიიღწევა მხოლოდ.

საოპერო თეატრში შემჩნევა ვოკალური მუსიკისა და სასცენო დრამატურგიის კონფორმაციის პრინციპი. ამ კონფორმაციის უამრავი გრადაცია გააჩნია. მარტივი პოლაროზაცია ასეთია — ან ვოკალისტი უარყოფს სასცენო დრამატურგიას, ან აქტიორული საწყისი სძლევს ინსტრუმენტულ-ვოკალურს. სინ-

თეზის საშუალებას ისევ ვოკალი იძლევა. თუ ის ორგანული ბუნებისაა, მაშინ არა გარეგნულ ფორმებში, არამედ შინაგან საწყისებში ერთიანდება მუსიკა და დრამატურგია. ვოკალი უნდა იყოს ამ ერთიანობის გამომხატველი. ეს მრავალსაფეხურიან ნაგებობას გავს, რთული უწყავეშირებით, სადაც პიროვნება და გარემო ერთდროულად არის ჩართული შემოქმედებით პროცესში. დიას, მომღერალმა უნდა გაიაროს „ჯოჯოხეთის ყველა წრე“, მერე კი ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, თითქოს ზღვაზე ამტყდარი ქარიშხალიდან გადაღიხარ სრულიად მშვიდ, ანკარა ზღვის ზედაპირზე.

დღეს ვოკალურ ინტერნაციონალიზმის გზაზე დგას და მინც აშკარა სხვაობაა გერმანულ და იტალიურ სასიმღერო კულტურას შორის. თუ მომღერალს სპეციფიკური მონაცემები არა აქვს, ჯობია თავიდან იტალიურ ოპერას დაეუფლოს, მით უმეტეს ჩვენში. იტალიურთან ძალიან ახლოს არის ქართული ვოკალის ბუნება; შემდგომი ეტაპი ფრანგული და რუსული ოპერა უნდა იყოს, მაშინ უფრო ადვილი იქნება ავსტრიულ-გერმანული სტილის წვდომა. ვაგნერის დრამას და მისი შემდგომი პერიოდის ოპერებს უკვე მომწიფებულმა მომღერალმა უნდა მოჰკიდოს ხელი. რალა თქმა უნდა, ასეთი სისტემის მკაცრად დაცვა შეუძლებელია შემოქმედებაში, მაგრამ სწავლების პერიოდში მინც უნდა მოხერხდეს.

ყოველგვარი შეზღუდულობა, ერთი მიმართულების გაფეტიშება, არასწორად მიმართა. ზემოთ უკვე მოგახსენეთ, ციხანა ტატიშვილმა და მე ფელსენშტიენის თეატრში „აიდა“ მოვამზადეთ და ერთი სეზონი ვიმღერეთ. შემდგომი ჩვენი სპექტაკლი ვაგნერის „ზიგფრიდი“ უნდა ყოფილიყო. აღარ დაგვცალდა, მაგრამ მე ამ სპექტაკლზე მუშაობა ისევე ძლიერ მაინტერესებდა, როგორც ვერდის ოპერაზე. თუ სწორედ არის

გაზარებული იტალიური ვოკალის სიღრმისეული ამოცანები, სხვა ვოკალურ კულტურაში მოღვაწეობა ყოველთვის დადებითად მოქმედებს. ფელტენსტეინთან ჩვენ სწორედ გერმანული თეატრის მეთოდებით ვმუშაობდით. შემდგომ ეს ძალიან გამოგვადგა გერმანული რეპერტუარის შესრულებისას, როგორც იყო „ლოენგრინი“, „სალომე“. ეს მეთოდები „ტრუბადურის“, „ოტელოს“ შესრულებისასაც გამოვიყენეთ და არცთუ უშედეგოდ. ასე რომ, სინთეზი ყოველთვის უფრო შედეგიანად მიმაჩნია, ყველაფერში, ვიდრე გამოიჭვნა. მაგრამ ისიც აუცილებელია, რომ ეს სინთეზი ქაოსში არ გადაიზარდოს... ყოველ საფეხურს თავისი სინათლე უნდა ახლდეს.

როდესაც ამა თუ იმ სახის გახსნაზე ვმუშაობ, ყოველთვის ვეძებ ჩემთვის მნიშვნელოვან მომენტს, რომელიც მთელი ნაწარმოების აზრისა და ამ მთელში კონკრეტული სახის გამოკვეთაში მეხმარება. ოტელოზე მუშაობისას ჩემთვის გადაწყვეტი აღმოჩნდა ერთი ფრაზა, რომელსაც დოქების პალატის ერთი წევრი ეუბნება ბრაბანციოს: „ის ყოველ თეთრზე უფრო თეთრიაო“. ეს არ იყო უბრალო ეგზოტიკური გატაცება. აქ უფრო ღრმა ფესვებია, აღამიანთა სულიერი ურთიერთობის დონეა და ამიტომ არის ტრაგედია, თორემ გადაიქცეოდა ყოფით დრამად და პრობლემატიკად შესაბამისად შემცირდებოდა. ყოფითობა და ეგზოტიკა აქ ერთ-ერთ ხაზად იქცა და არა გადაწყვეტად. ამ ფრაზით ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ კონფლიქტი სულიერ სამყაროში უნდა გადაწყდეს, ამიტომაც უხერხულია ეგზოტიკური ელემენტის ხაზგასმა. არც იმის დავიწყება შეიძლება, რომ შექსპირის პერსონაჟები რენესანსულნი არიან. თვითონ რენესანსული დრამა, რომელიც ფაქტიურად ოპერად ჩამოყალიბდა, ფაბულად ანტიკურ ლიტერატურას იღებდა. შექსპირთან თითქოს იტალიური რე-

ნესანსია კონცენტრირებული — ენერგია, მისწრაფება, ვნებათა შეხება. ამიტომ სრულიად არ არის შემოსვებითი, რომ მისი ტრაგედიების დიდი ნაწილი იტალიურ მიწაზე აღმოცენებული ვერღელ შექსპირს პაპას ეძახდა და ამდენად, შექსპირისეული ელემენტი მის შემოქმედებაში არა მარტო მის თემებზე შექმნილ ნაწარმოებებშია, არამედ ყველგან, ყველა ოპერაში. დრამატურგიული პრინციპი ენერგიის თვალსაზრისით ვერდის მუსიკაში შექსპირიდან მოდის. მე ოტელოსთან ვერდის ასეა ოპერებით მოვედი. გარკვეულ მიზეზები ვერდის დრამატურგიაში უფრო მატარებული მქონდა. ამ მიზეზების საფუძველზე ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ რაც უფრო ახლოს მიღისარ შექსპირთან ვერდის გზით, მით უფრო ახლოს მიღისარ თვითონ ვერდისთანაც, ბუმერანგის მსგავსად. ეს განსაკუთრებით ინტონაციას ეხება. ინტონაცია სიმღერაში ტემბრის სახით არსებობს. თუ კონტაქტი არ მოხდა პერსონაჟსა და მომღერლის ტემბრში, „ოტელოში“ ყოველივე კარგავს დამაჭრებლობას. ეს ძალიან საინტერესო საფეხურზეა აყვანილი იტალიური ოპერის პროგრესულ ტრადიციებში. იტალიურ ხელოვნებაში აღამიანის ხმა, ტემბრი — პერსონაჟია, პერსონალური დატვირთვის მატარებელი. ვერდის ოპერებში ამის გაუთვალისწინებლობა შეუძლებელია. მეტსაც ვიტყვი, „ოტელოში“ ინტონაცია — ტემბრი მაქსიმალურად პერსონიფიცირებული უნდა იყოს.

სრულიად სხვა ამოცანები დაისახა ჩემს წინაშე რ. შტრაუსის „სალომეში“, სადაც შეროდეს პარტიას ვასრულებდი. შტრაუსის მუსიკა მარტო სამომავლო გზებს როდი ხსნიდა ინტონაციური თვალსაზრისით. მას ბევრი აქვს შეწოვილი წინამავალი ტრადიციებიდან. ეს არის ავსტრო-გერმანული კლასიკა: შუბერტი, შუმანი, ბრამსი, ალარას ვამბო ვანგერზე. არ შეიძლება ტემპირიტად დიდი, ან

გენიალური ნაწარმოები დანახო მხოლოდ ვარკვეულა მიმართულების კრილში, იგი ყოველთვის სცილდება ამ ესთეტიკურ ჩარჩოებს, მასში სორციელდება, მაგრამ უფრო ღრმა ქვეფენები, ქვედინებები აქვს. მე არ ვფიქრობ, რომ „სალომე“ მხოლოდ ოსკარ უაილდის ესთეტიკის ფარგლებში უნდა იქნას განხილული. შტრაუსმა მოახერხა გენიალური მუსიკისათვის დამახასიათებელი შეუცნობადობით გადაელახა ეს ისტორიული ზღვარი ქრონოლოგიურადაც და სტილისტურადაც. თუ ნაწარმოებს ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ, შემსრულებელი მეტი მრავალფეროვნების მიღწევას შესძლებს. ეს პრინციპი ფუნქციონირებს ჭანსულ კახიძის შესრულებაში, რაც საშუალებას აძლევს მას მრავალფეროვნად წარმოხაზოს ეს პარტიტურა.

პეროდეს სახის გახსნისას კვლავ დადგა სრული გარდასახვის ამოცანა; ჩვეულებრივ, პერსონაჟში მთლიანად „შედისარ“. ხდება მასთან შერწყმა. მაგრამ ყოველთვის თითქოს დადებითი ნიშნით გასურს გაამართლო შენი პერსონაჟი, ვსურს ამაღლო, აიყვანო პედესტალზე. შეროდეში ეს გამორიცხულია. ამიტომ გადაწყვეტიტე, მამბილებელი პათოსით მივდგომოდი ამ სახეს და შრომაც აქეთ წარვმართე. ეს არის ტირანის განზოგადებული სახე და უპირველესად იგი მუსიკაში იკითხება, მისი პარტიის რიტმო — ინტონაციურ წყობაში. აქ იმდენად რთული ურთიერთობებია, რამეს წინასწარ განსაზღვრა, თუნდაც დიდი მომზადების შემდეგაც, შეუძლებელია, ეს მომზადება ნიშნავს, პირდაპირ, წინასწარგანზრახვით გადაეშვა მორევში და ამ მორევში შინაგანმა მოძრაობამ თვითონ გობიძგოს საპირო გზაზე. თუ ასე მოხდება, ფონს გახვალ, თუ არა — მორევა ჩავითრებს. ნებისმიერ სახეზე, და განსაკუთრებით პეროდეზე მუშაობისას, არ ვივიწყებ მიხეილ ჩეხოვის ერთ პრინციპს. ეს განთავისუფლების მომენტია.

იგი ამბობს, სახეს იმდენად თავისუფლად უნდა ფლობდე, რომ „ტრაგედიის ცეკვაც კი შეგეძლოს“, რაშიც რიტმული თუ პლასტიკური შეუზღუდველობა იგულისხმება, რაც სახის გახსნის შეუზღუდველობის ეფექტს ქმნის.

თეატრმა რეპერტუარზე მუშაობისას, უპირველეს ყოვლისა საშემსრულებლო ძალები უნდა გაითვალისწინოს. ცისანატატიშვილის გამოხსვლებმა „ლონგინისა“ და „მფრინავ მოლანდიელში“ ნათელყვეს, რომ რაც შეიძლება სწრაფად უნდა განხორციელებულიყოს მისთვის „სალომე“, რაც შეიძლება სწრაფად უნდა მომხდარაყოს მის მიერ სალომეს სახის რეალიზაცია, რათა ამ ნაწარმოებს ღირსეული ინტერპრეტაცია ჰქონდა ჩვენში და არ დაეკარგა თავისი უდიდესი ემოციური ზეგავლენა. საცაა ოცი წელი გახდება, რაც აუცილებლობად მიმაჩნია ცისანანათვის ჩვენს თეატრში დაიდგას „ნორმა“. ცოტაც და, იქნებ დაგვიანდეს კიდევ. ეს კი დიდი დანაკარგი იქნება.

ცნობილია, რომ დიდ იტალიელ მომღერლებს მიაწერენ ხოლმე გამოთქმას: „მომღერლისათვის ორი სიცოცხლეა საჭირო, რომ ისწავლო და რომ იმღეროს“. მე მინდა ერთ სიცოცხლეში ჩავეტო. ამისათვის ვიშველიებ მეცნიერებას, ვოკალის მეცნიერულ ანალიზს. სულ ვცდილობ, სიღრმეებამდე ჩავწვდე ვოკალის ხელოვნების საიდუმლოს, თუმცა, ეს სიღრმე თითქოს უსასრულოზად იქცევა. მაგრამ ბოლო წლებში ჩატარებული მუშაობა მაინც მათეკრებიანებს, რომ ერთგვარ სინთეზს მივაღწიე.

არასოდეს გამოვვიდებოვარ კარიერას, რაც არტისტისათვის თითქოს პირველი რიგის პრობლემაა. თუმცა, ბოლომდე მაინც ვერ გავქვეტევი, მაგრამ პირველ ამოცანად არასოდეს დამისახავს. კრედოდ დანტეს სიტყვები ვაღიარე — „მიპყევი შენს გზას და ნუ ისმენ, რას იტყვიან შენზე“... ეს ალბათ, ყველაზე სწორი გზაა.

თეატრი — მეგობრობის სამრეკლო

მეგობრობის დღესასწაული

ასე შეიძლება ეწოდოს შემოქმედებით საღამოს, რომელიც 28 მარტს გაიმართა თბილისის სტ. შაჰმიანის სახ. სომხური დრამის თეატრში და, რომელიც მიეძღვნა სსრკ სახალხო არტისტის, სსრკ სახელმწიფო, შოთა რუსთაველისა და კოტე მარჯანიშვილის სახ. პრემიების ლაურეატის გიგა ლორთქიფანიძის 60 წლისთავს.

ქართველ და სომეხ ხალხს დიდი თეატრალურ მეგობრობა აკავშირებით. ჩვენი წინაპრები ერთიმეორის მხარდამხარ იბრძოდნენ და არა მხოლოდ ეროვნული მეობის შენარჩუნებისთვის, არამედ კულტურულ ფრონტზეც, იბრძოდნენ ეროვნული თეატრალური კულტურის აღორძინებისა და განმტკიცებისათვის. ამან ხალხებს შორის აღზარდა ერთიანობის გრძნობა.

შემთხვევით როდი ამბობდა გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებით საღამოზე მედეა ჯაფარიძე:

— მთელი ჩემი ბავშვობა ისეთი გრძნობა მქონდა, რომ გიქორი ჩემი ნათესავი იყო, შირვანზადეს ქალები კი ჩემი უახლოესი ადამიანები.

იმ საღამოს კი, სომეხი მსახიობები გულითადობით, ხალისით ძიესალმებოდნენ ქართული თეატრის ცნობილ მოღვაწეს გ. ლორთქიფანიძეს. სომეხ მსახიობთა ამ ალერსში ერთი ჭეშმარიტება დალადებდა — ხელოვანი რომელი ერის, რომელი თეატრის მოღვაწეც არ უნდა იყოს, ყველასათვის ახლობელი და ძვირფასია.

ქართულ, სომხურ, რუსულ ენებზე მიესალმებოდნენ რეჟისორს საღამოს განმავლობაში და ამ ფაქტში ბევრი რამ განზღაურდა საგულისხმო — უწინარესად ის, რომ რეჟისორის ხელოვნება ხალხთა ურთიერთგაგებას, ხალხებს შორის სიყვარულის განმტკიცებას მსახურებს.

ქართველ და სომეხ ხალხთა საუკუნოებრივი მეგობრობის თაობაზე ლაპარაკობდა თავის სიტყვაში გიგა ლორთქიფანიძე. ლაპარაკობდა იმაზე, თუ როგორ იბრძოდნენ ერთი მეორის მხარდამხარ ჩვენი წინაპრები და როგორი უნდა იყოს ეს მეგობრობა დღეს.

სცენაზე გამოდიოდნენ ქართველი, სომეხი, რუსი თეატრალური მოღვაწეები. მათ მიმართ დაკრული ტაში იყო გამოხატულება ხალხის სიყვარულისა ხელოვანის მიმართ, მაგრამ ამავე დროს ეს იყო დასტური იმისაც, რომ ხელოვნება, თეატრი ხალხთა შორის სიყვარულის განმტკიცების ტაძარია.

მარინე ბახუტაშვილი

სომხური კულტურის კპრა საქართველოში

(ქართულ-სომხური თეატრალური
ურთიერთობა)

არც ისე დიდი ხნის წინ ს. შაუმიანის სახ. სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა დაარსებიდან 125 წლისთავი აღნიშნა. ეს მოვლენა მთელი ქართული თეატრალური კულტურის, ინტერნაციონალიზმისა და მეგობრობის ნამდვილ დღესასწაულად იქცა.

წლების მანძილზე სომხური და ქართული კულტურის შესანიშნავი წარმომადგენლები ერთმანეთის მხარდახმარ იღწვოდნენ. ა. წერეთელი, ი. ჭავჭავაძე, ვ. გუნიანი, გ. წერეთელი, ისევე როგორც ხ. აბოვიანი, ო. თუმანიანი, გ. სუნდუკიანი, გ. ჩიშკიანი იყვნენ ამ ორ ხალხს შორის შემოქმედებითი და პირადი ურთიერთობის ღირსეული გამგრძელდებები. სომხური და ქართული თეატრალური კულტურის მოღვაწეთა მთელ თაობებს აკავშირებდა საერთო ინტერესები და მისწრაფებები — ყოფილიყვნენ თეატრის, ხელოვნების, ხალხის სამსახურში.

თბილისის ფრიალ მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სომხური თეატრალური კულტურის განვითარების ისტორიაში. XIX საუკუნის შუა ხანაში იგი იყო ამიერკავკასიის არა მხოლოდ ადმინისტრაციული და ეკონომიური, არამედ აზერბაიჯანელ, სომეხ და ქართველ ხალხთა კულტურული ცენტრიც. ამასთანავე, თბილისი იმხანად მნიშვნელოვანი თეატრალური ქალაქიც გახლდათ. აქ, 1850 წელს აღადგინეს ქართული პროფესიული თეატრი, ხოლო

1858 წელს დაარსდა პირველი პროფესიული სომხური თეატრი, იტალიური ოპერა და რუსული ბალეტი.

სომხური თეატრის ჩამოყალიბებას ხელსაყრელი ნიადაგი შეუქმნა იმ გარემოებამ, რომ აზილისში ძველთაგანვე ცხოვრობდა სომხური პროგრესული ინტელიგენციის მნიშვნელოვანი ნაწილი, რომელსაც მუდამ ახლო ურთიერთობა და მეგობრობა ჰქონდა ქართველ შემოქმედებით ინტელიგენციასთან. გარდა ამისა, თბილისში ფართოდ იყო გავრცელებული სცენისმოყვარეთა სექტაკლებში, რომლებსაც ნერსისიანის სომხური სასულიერო სემინარიის აღზრდილები მართავდნენ. „შემდგომში სემინარისტების ჭკუფმა, რომელსაც ხელმძღვანელობდა სემინარიის პედაგოგი მიხეილ პატკანიანი, ეს სექტაკლები აბას-აბადის მოედანზე გადმოიტანა. იქვე გამოდიოდა ქართული დასიც ი. კერესელიძის ხელმძღვანელობით. ამგვარად, ერთ ჯერქვეშ იწყო ჩამოყალიბება სომეხ და ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა შორის იმ შემოქმედებითი და მეგობრული ურთიერთობის ტრადიციებმა, რომლებიც დღემდე გრძელდება. უკვე 1860 წელს იყო მცდელობა ჩამოეყალიბებინათ მუდმივი დასი, რომელმაც გამოხელები თბილისის სახანო თეატრის შენობაში დაიწყო“.¹

თბილისის სომხური თეატრი, დღიდან დაარსებისა, ქართული საზოგადოების დიდი ყურადღებითა და მხარდაჭერით სარგებლობდა. ქართული შემოქმედებითი ინტელიგენციის წარმომადგენლებს თავიანთ მოვალეობად მიიჩნდათ აქტიურად დაეჭირათ მხარი თბილისში არსებული სომხური თეატრისთვის. ამაში ადვილად დაერწმუნდებით, თუ თვალს გაკადევნებთ „დროების“ ფურცლებს, რომელიც პროპაგანდას უწევდა სომხურ თეა-

¹ ხალხთა მეგობრობის მუზეუმის ფონდი. საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემია. ძ. ფ. № 1260



ტრს და ერთმანეთისგან არ გამოყოფდა სომხური და ქართული თეატრების ინტერესებს. ვაჭეთი, კერძოდ მისი რედაქტორი სერგი მესხი, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა ორივე თეატრისთვის შენობების აგების საკითხს.

„... საკვირველი ეს არის — წერდა ვაჭეთი — მოთამაშეები არიან, მაყურებლები ბევრი არის, სათამაშო ადგილი კი არასადა გვაქვს! ქალაქის თეატრი, როგორც ყველამ იცის, არის იტალიანურის და რუსულს ტრუპებთანთვის. ვანა ჩვენ ქართულებს და სომხებს ერთის თეატრის შენახვა არ შეგეძლიან? ვანა ჩვენში ვერ იპოვება იმისთანა კაცი, რომ ეს კეთილი საქმე ითამაშოს?“¹

შემდგომ ვაჭეთმა წინადადება წამოაყენა, შექმნილიყო სპეციალური ერთობლივი საზოგადოება თეატრის მშენებლობასთან დაკავშირებული ყველა მტკივნეული საკითხის გადასაწყვეტად.

სომეხი თეატრალური მოღვაწენი და საზოგადოებრიობა დიდად აფასებდნენ ქართული ვაჭეთის მისწრაფებას, დახმარების ხელი გაეწვიდნენ სომეხი მეგობრებისათვის. თავის მხრივ, სომხური თეატრის მოღვაწენი ხელიდან არ უშვებდნენ შემთხვევას, რათა მაღლიერება გამოეხატათ მათ მიმართ. ამის დასტურია უამრავი მაგალითი ჩვენი ხალხების ურთიერთობის ისტორიიდან. აი, ერთ-ერთი მათგანიც, სომხური თეატრის ხელმძღვანელის ცნობილი მსახიობის გ. ჩიშკიანის გამოსვლა:

„როგორც სომხური სცენის წარმომადგენელს და როგორც ისეთს პირს, რომელსაც ქართულის სცენისათვის მიმსახურნია, ნება მომეცით მადლობა გამოუცხადო დღეს „დროებას“, რომლის ათი წლის არსებობას ვდღესასწაულობთ; მადლობა გამოუცხადო იმ თანაგრძნობისათვის, რომელსაც ის მუდამ წარმოსთქვამდა ხოლმე, როდესაც სომხურ-ქართული სცე-

ნის გამართვაზე ჩამოვარდებოდა ლაპარაკი“².

1881 წელს, როდესაც მძიმე ავადმყოფი პეტროს ადამიანი უსახსრობას განიცდიდა და მისთვის შეწირულებას ავროვებდნენ, თბილისის ქართული თეატრის დასმა სპეციალურად გამართა სპექტაკლები შემოსული თანხის 3. ადამიანისთვის გადაცემის მიზნით.

1880 წელს თბილისში აღინიშნა ქართული თეატრის აღდგენიდან 30 წლისთავი. ქართული დრამატული საზოგადოების სპეციალურ ხსდომაზე მიღებულ იქნა დადგენილება — „ორი ნიჭიერი დრამატურგის ა. ცაგარლისა და გ. სუნდუკიანის საზოგადოების ღირსეულ წევრად არჩევის თაობაზე“².

თბილისში სომხური თეატრის განვითარების მნივნილოვანი ეტაპი დაკავშირებულია სომხური რეალისტური დრამატურგიის ფუძემდებლის გაბრიელ სუნდუკიანის სახელთან. წარმოშობით თბილისელი, ღრმად შეიგრძნობდა საქართველოს სულიერ კულტურას, ჩინებულად იცნობდა ქართულ ხალხურ შემოქმედებას, სრულყოფილად ფლობდა ქართულ ენას, ურთიერთობა ჰქონდა მოწინავე ქართველ შემოქმედებით ინტელიგენციასთან, ხელს უწყობდა ორ ეროვნულ კულტურას შორის ნამდვილი მეგობრული ურთიერთობის დამყარების პროცესს.

გ. სუნდუკიანის პირველი კომედია „სალამოს ორი ცხვირი — ხეირია“ 1868 წელს დაიდგა თბილისის სომხურ თეატრში. მას მოჰყვა „ხათაბალა“, „პეპო“, „გაჩანაგებული კერა“ და სხვა. გ. სუნდუკიანის დრამატურგიამ განსაზღვრა გასული საუკუნის 60-70-იანი წლების სომხური თეატრის შემოქმედებითი სახე და მიმართულება. გ. სუნდუკიანის პიესების გმირების პირველი შემსრულებლები იყ-

¹ „დროება“, 1869, № 19, გვ. 2.

² „დროება“, 1876, № 24, გვ. 2.

¹ ი. თ. № 1960 7.

ნენ: კ. არამიანი, ს. აბრამიანი, ს. შავი-
 ნიანი, გ. ამერიკიანი და სხვები.

ქართული თეატრის მრავალ მოღვაწეს
 გ. სუნდუკიანის დრამატურგიის დამსახუ-
 რებად მიაჩნდა საზოგადოებრივი აზრის
 გამოცოცხლება თბილისში. ამის თაობაზე
 არაერთხელ წერდა ცნობილი ქართველი
 მსახიობი და საზოგადო მოღვაწე კოტე
 ყიფიანი, რომელიც ერთ-ერთ თავის გა-
 მოხელაში გ. სუნდუკიანს შემდეგი სიტყ-
 ვებით მიმართავს: „გამოჩნდი თქვენ და
 ქართული თეატრისთვის დიდგა ახალი
 ერა. მან დაიწყო ახალი ცხოვრება და ამ
 აღორძინებას ქართული თეატრი თქვენ
 უნდა გიმადლოდეთ, რადგანაც თქვენი
 დრამატურგიული ნაწარმოებებით კვლავ
 სიცოცხლე შთაბერეთ და მისმა მოღუწე-
 ბულმა მამამ კვლავ ძლიერ იწყო ცემა“.¹
 დრამატურგიის შემოქმედებითი მემკვიდ-
 რეობის სწორედ ამგვარმა შეფასებამ გაა-
 ბედინა გ. სუნდუკიანს ერთ-ერთ საიუ-
 ბილეო ხალაშზე შემდეგი სიტყვები წარ-
 მოეთქვა: „ჩემი ხალხის სახელით მოგაზ-
 სენებთ. რომ ჩვენ, საქართველოში გაზრ-
 დილ სომხებს, ქართული მიწა გვახარ-
 დობდა. ჩვენ ყოველთვის ვიზიარებდით
 და გავიზიარებთ ქართველი ხალხის სიხა-
 რულსა თუ ვარაშს. მე ამ მიწის შვილი
 ვარ და მიყვარს საქართველო, როგორც
 ჩემი სამშობლო. ქართველები, როგორც
 ძმები და შვილები“.²

გ. სუნდუკიანის ერთ-ერთი ყველაზე
 პოპულარული პიესის „პეპოს“ დადგმას
 ქართულ სცენაზე თავისი ისტორია აქვს,
 რომელიც 1874 წლიდან იწყება, როდეს-
 საც იგი ქართულმა დასმა პირველად ქუ-
 თაისში წარმოადგინა. მის პიესებში ხში-
 რად გამოდიოდნენ ცნობილი ქართველი
 მწერლები: ა. ყაზბეგი, რ. ერისთავი, ა.
 ცაგარელი, ი. გრიშაშვილი და სხვები.

1901 წ. თბილისში საზეიმოდ ჩატარ-

და „პეპოს“ პირველი დადგმის 80 წლის
 იუბილე. გაგაცნობთ „დარტეს“, რომე-
 ლიც თბილისის ქართული დრამის მსახიო-
 ბთა მიერ იყო ხელმოწერილი:

„ყოველ პატივცემულ გაბრიელ!

ჯერ კიდევ მუდმივი ქართული დრამა-
 ტული დასი არსად იყო, რომ ქართულმა
 სცენამ თქვენი უკვდავი „პეპო“ იხილა,
 ამ ოცდაათის წლის წინათ, მხოლოდ მოყ-
 ვარეთაგან წარმოდგენილი. გაბედვით ვი-
 ტყვეით. არა უკანასკნელი თავმდები შეიქ-
 მნა ქართული სამუდამო სცენის დაარსე-
 ბისა, და კიდევ; სულ ოთხ წელიწადს
 არ გაუვლია მას აქეთ, ქართველთა მელ-
 პომენას, ტაძარს, თქვენებრ ღირსეულ
 ქურუმთაგან ნაკურთხესა, მრავლად აღუჩ-
 ნდნენ მსახურნი და მათ შორის ჩვენც
 გახლავართ და თავიც მოგწვონს, რომ
 ბედმა გვარგუნა თქვენის გმირების მსახი-
 ობად ყოფნა ჩვენს დედაქალაქში, რომ-
 ლის ცხოვრების დასურათებით უმეტესი
 ერთობა აგრძეობინეთ მხოლოდ სარწმუ-
 ნოებით განსხვავებულს ორს საზოგადოე-
 ბას და იმ დროსვე შეგანებინეთ თქვენ
 თანამორწმუნეთ, რომ ქართული სცენაც
 იგივე სამშობლო სცენაა და ნიჟიერს სო-
 მესს, როგორც ადამიანს, ჰპართებს თავი-
 სი ნიჟი მის სამსახურად და მოყვასთა
 აუვის საკურნებლად მოიხმაროს.

მრავალ ძამიერ თქვენი სიცოცხლე,
 საყვარელო მოძღვარო, და ღმერთმანც
 ინებოს ჩვენს ქვეყანას არ გამოლოდნენ
 თქვენებრ სახელოვანი და აღამიანებრ მო-
 ღვაწენი!!!

კოტე ყიფიანი, ვასო აბაშიძე, ნატო
 გაბუნია, კოტე მესხი, მ. საფაროვა-აბაში-
 ძე, ტასო აბაშიძე“.¹

ამავე იუბილეზე გ. სუნდუკიანს ლექ-
 სით მიმართა კოტე მესხმა.

გ. სუნდუკიანის დრამატურგიულ ნა-
 წარმოებთა დადგმის ტრადიცია, ამჯერად
 უკვე საბჭოთა სცენაზე, განაგრძო ცნო-
 ბილმა ქართველმა რეჟისორმა დიმიტრი

1. „ლიტერატურული საქართველო“, 1940.
 № 15

2. „ზარია ვოსტოკა“, 7 ოქტომბერი. 1984.

1. „დროება“, 1875 № 136-137. გვ. 1-2.

აღექსიძემ, ვისთვისაც სომეხი დრამატურგის შემოქმედება ისეთივე ახლობელი და გასაგები აღმოჩნდა, როგორც შეიძლება მშობლიური ლიტერატურა იყოს. ამასთან დაკავშირებით მინდა გავიხსენო დ. აღექსიძის გამოთქვამი „პეპოს“ თაობაზე: „სომეხმა დრამატურგმა გ. სუნდუკიანმა, რომელიც თბილისის მკვიდრი იყო, „პეპოში“ დაგვიხატა მისი თანამედროვე თბილისური ყოფა, ძველი ქალაქის კოლორიტი და ხასიათი, გამოხატა დიდი სიმპათია მშრომელებისადმი და გულისწყრომა მათი მჩაგვრელი „ზიმ-ზიმოვებისადმი“. პეპოს სახე ეხმანება ქართველ სახალხო გმირს არსენას, რომელიც, ისევე როგორც პეპო, აღსდგა ღარიბების დასაცავად. ამიტომაც „პეპო“ განსაკუთრებულად ახლობელი არა მხოლოდ სომეხი, არამედ ქართველი „მაყურებლისთვისაც“.

დ. აღექსიძემ ორჯერ დადგა „პეპო“ — 1951 და 1978 წლებში. ამ სპექტაკლებმა მნიშვნელოვანი ფურცელი გადაშალეს ქართულ-სომხური თეატრალური ურთიერთობის მდიდარ ისტორიაში.

თბილისის სომხური თეატრის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი სომხურ დრამატურგიასთან ერთად ეთმობოდა რუსულსა და დასავლეთევროპულ დრამატურგიას (ა. ოსტროვსკი, ა. სუხოვო-კაბლინი, ნ. გოგოლი, ს. ნაიდნოვი, შექსპირი, მოლიერი, იბსენი, ჰ. ჰაუსბაჰანი, ა. დიუმა, კ. გუცოვი, გ. ზულერმანი და სხვანი). სისტემატურად იდგმებოდა ქართველ მწერალთა: ა. წერეთლის, ა. აწყურელის, ვ. გუნიას, ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის, კ. მესხის და სხვათა პიესები. ასევე იდგმებოდა ქართული თეატრის სცენაზე სომეხ დრამატურგთა: გ. სუნდუკიანის, ა. შირვანზადეს, ლ. მანველიანის, ა. ახაკიანის, ნ. პეგანიანის და სხვათა პიესები.

¹ დ. აღექსიძე „პეპო“ შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის სცენაზე“, ს. თ. ს. ერევანი. 1972 წ. გვ. 130.

სომხური თეატრის ბევრი მსახიობი მონაწილეობდა ქართულ დადგმებში, ხოლო ქართველი მსახიობები — სომხური დრამატული თეატრის სპექტაკლებში. მაგალითად, ცნობილი ქართველი მსახიობი ნაგო გაბუნია-ცაგარელი დიდი წარმატებით ასრულებდა სომხურ და ქართულ ენებზე ცნობილ სომხურ სიმღერას „ციცერნაკი“, იგი არაერთხელ გამოვლიდა სომხური თეატრის სპექტაკლებში ქართული სცენის ისეთ ცნობილ მსახიობებთან ერთად, როგორებიც იყვნენ: ვასო აბაშიძე, ნიკო გოცირიძე, ანდრო აღმაძე. ქართული თეატრის სცენაზე წარმატებით გამოდიოდნენ სომეხი მსახიობები: ქეთევან არამიანი, სათენიკ აბრამიანი, გევორქ ჩიშკიანი და სხვანი. ამ დიდებულმა ტრადიციამ დღევანდელი თეატრის სცენაზე უფრო ფართო მასშტაბი შეიძინა.

უკვე საბჭოთა პერიოდში ქართული და სომხური თეატრების შემოქმედებითი კავშირის კანონზომიერი პროცესი ხარისხობრივად ახალ საფეხურზე ავიდა. კულტურის აღორძინება, ჩვენი ხალხების შემოქმედებითი ურთიერთკავშირის სიღრმისეული გამოვლენა, რომელიც დღეს არსებობს, უდავოდ მრავალ თაობათა იმ მეცადინეობის შედეგია, რომელზეც წყნოთ ვგქონდა საუბარი. თუმცა, თუ წინათ ქართველ და სომეხ ხელოვნების მოღვაწეთა მეგობრობა პერიოდულ ხასიათს ატარებდა, თუ ეს მეგობრობა მყარდებოდა ცალკეულ მოღვაწეთა შორის, საბჭოთა პერიოდში იგი თეატრალური ხელოვნების იდეური და მხატვრული განვითარების ერთ-ერთ წამყვან პრინციპად იქცა.

ახალი ეტაპი თბილისის სომხური თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში 1921 წლიდან დაიწყო. მის ხელმძღვანელად დაინიშნა რუსეთიდან ჩამოსული მსახიობი და რეჟისორი ლევან კაჯანტარი. იმავე წელს თეატრი ს. გასტროლოდ ერევანში გაემგზავრა. ახალგაზრდა დასს წარმა-



ტება ხვდა. ლ. კალანტარს დავეალა ერთ-
ვნილი თეატრის ორგანიზაცია.

გარკვეული ხანი, ვიდრე ააგებდნენ
სომხური თეატრის შენობას, დასი კვირა-
ში ერთხელ შოთა რუსთაველის სახ. თეა-
ტრის შენობაში გამოდიოდა, სხვა დღეებ-
ში კი ჭეშთა კლუბებში, სწორედ იმ პე-
რიოდში დაიხვა სპეციალური შენობის
აგების საკითხი.

ამ წლებშივე ჩაეყარა საფუძველი
ახალ ტრადიციას — ქართველი რეჟისო-
რების, კომპოზიტორების და მხატვრების
მოზიდვას სომხურ თეატრში. ესენი იყუ-
ნენ: გ. ყურული, დ. ანთაძე, დ. ალექსიძე,
ს. ჭელიძე, ა. ბალანჩივაძე, თ. ვახვახიშ-
ვილი, კ. მელვინეთუხუცესი, შ. მშველიძე,
ი. გამრეკელი, ე. ახვლედიანი, პ. ოცბე-
ლი და სხვები.

ჩვენი ხალხების მეგობრობის ისტო-
რიის მატრიანეში თავისი ჩანაღვივებით მნი-
შვნელოვანია ძალზე ორიგინალური მოვ-
ლენა — გ. სუნდუკიანის „პეპო“. რომე-
ლიც დაიდგა თბილისში 1926 წელს დრა-
მატურგის დაბადებიდან 100 წლისთავის
აღსანიშნავად გამართულ საიუბილეო სა-
ღამოზე. შოთა რუსთაველის სახ. თეატრ-
ში ამ კომედიას სამ ენაზე თამაშობდნენ:
პირველ მოქმედებას — სომხურ ენაზე,
გ. ტერ-დავთიანის მონაწილეობით გიქოს
როლში, მეორეს — ქართულ ენაზე ვასო
აბაშიძის მონაწილეობით ზიმშიმოვის
როლში და მესამეს — აწერბაიჯანულ ენა-
ზე, მირსა ალი აბასოვის მონაწილეობით
გიქოს როლში. საღამო დადგეს კოტე მა-
რჯანიშვილმა, სანდრო ახმეტელმა, ისააკ
ალიხანანმა, ისფაგანლიმ და დიეცკიმ.

ამ ღირსშესანიშნავ თეატრალურ მოვლე-
ნაში აშკარად იგრძნობოდა ამიერკავკა-
სიის ხელოვნების მოღვაწეთა მაღალი ინ-
ტერნაციონალური პათოსი. მოგვიანე-
ბით, 1956 წელს, გ. სუნდუკიანის იგივე
კომედიაში, რომლის დაჯგუფ. დ. ალექსი-
ძემ განახორციელა, პეოს როლი ქარ-
თულ ენაზე შეასრულა ს. შაუმიანის სახ.
თეატრის მსახიობმა, საქ. სსრ ღამსახუ-

რებულმა არტისტმა ბ. ნერსესიანმა. გვი-
და ხანი და საპასუხო სპექტაკლი გაიმარ-
თა ს. შაუმიანის სახ. თეატრში, სადაც
მეორე მოქმედება ქართულ ენაზე შეას-
რულეს რუსთაველის სახ. თეატრის მსა-
ხიობებმა, ზიმშიმოვის როლს ანსახიერე-
ბდა საქ. სსრ სახალხო არტისტი აკაკი
ვასაძე.

ხალხთა მეგობრობის ნამდვილ დღე-
სასწაულად იქცა 1957 წელს სპექტაკლი
„ოტელო“, რომელშიც ერთდოულად მო-
წაწილებოდა სამი თეატრალური კოლექ-
ტივი: სოხუმის ქართული დრამატული
თეატრი (I და II მოქმედება), თბილისის
სომხური თეატრი (III მოქმედება) და
სოხუმის აფხაზური დრამატული თეატრი
(IV მოქმედება).

გ. სუნდუკიანის დაბადებიდან 125
წლისთავის იუბილზე, რომელიც საზეიმოდ
აღინიშნა 1950 წელს, კვლავ გადაიქცა
ჩვენი ორი ხალხის თეატრალური კულ-
ტურის მოღვაწეთა ერთობის დემონსტრა-
ციად.

ამ თარიღს მიეძღვნა საქ. სსრ მეცნიე-
რებათა აკადემიისა და შოთა რუსთაველის
სახ. ლიტერატურის ინსტიტუტის სპეცია-
ლური სხდომა. საღამო გაიმართა საქარ-
თველოს თეატრალურ საზოგადოებაში.
საიუბილეოდ გამოიკა გ. სუნდუკიანის
პიესების კრებული ქართულ ენაზე. გამო-
ვიდა გ. ბუნსიკაშვილის წიგნი „გაბრიელ
სუნდუკიანი“.

სომხური თეატრი ქართული პიესების
დადგმის ტრადიციას დღესაც აგრძელებს.
ხვადანსხვა წელს დაიდგა: მ. კიკვიძის
„დიმიტრი თავდადებული“, მ. ბარათაშ-
ვილის „ჩემი ყვავილეთი“, ვ. გოგოლაძის
„საყინული“, ა. ყაზბეგის „მამის მკვლე-
ლი“, ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ მუცს“ და
„საბრალოდო დასკვნა“, ა. წერეთლის
„კინტო“, ა. ცაგარლის „ხანუმა“. გ. სუ-
ხაშვილის „დღეა, მამა და შვილები“, ი.
ჭავჭავაძის „აკაცია-ადამიანი?“ და სხვა.
თეატრში გრძელდება დადგმებზე ქა-
რთველ რეჟისორთა მოწვევის უწინდელი

ეროვნული

ტრადიცია. სექტაკლის „მე ვხედავ მზეს“ რეჟისორი გახლათ გ. ლორთქიფანიძე, გ. ნახუცრიშვილის „ნაცარქექია“ დადგარ. შაფთოშვილმა, ს. ქელიძემ განახორციელა კ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“, ლ. პაქსაშვილმა — მ. ელიოზიშვილის „ბებერი მეზურნეები“, ვ. გოძიაშვილმა — ა. ცაგარლის „ძველი ვოდევილები“, მ. გიფიმურელმა — ზ. ანტონოვის „მინდა კენიზა გავხდე“ და გ. ტერ-გრიგორიანის „სოფიოს შეცდომა“.

სექტაკლების მხატვრულად, ტრადიციისამებრ, სხვადასხვა დროს მოწვეული იყვნენ: მ. გოცირიძე, დ. თავაძე, ო. ლი-

თანიშვილი, ფ. ლაპიაშვილი, ტ. მიჭერაძე და სხვა.

თბილისის ს. შაუშიანის სახ. სახელმწიფო სომხურ თეატრში (80-იანი წლები) მიმდინარე ახალი შემოქმედებითი ძვრები ძირითადად დაკავშირებულია თეატრის მთავარი რეჟისორის მიხეილ გრიგორიანის სახელთან. მის მიერ განსაკუთრებით ბოლო წლებში დადგმულმა სექტაკლებმა წარმოაჩინეს თეატრის ახალი შემოქმედებითი წახნაგები, საფუძველი ჩაუყარეს თანამედროვე თეატრალური ახროვნების სტილისტიკას დაქვემდებარებულ ფსიქოლოგიურ, ეროვნულ ხელოვნებას.

რუპან ჩითითი

ქართულ-აზერბაიჯანული თეატრალური ურთიერთობისათვის

თბილისი სამართლიანად ამაყობს იმით, რომ პირველად აქ, ჩვენთან სცადა კალამი მწერლობაში აზერბაიჯანული კლასიკური დრამატურგიის და პროფესიული თეატრის ფუძემდებელმა მირზა ფათალი ახუნდოვმა.

იგი 1834 წელს ოცდარობი წლისა ჩამოვიდა თბილისში და საბოლოოდ დამკვიდრდა აქ. მ. ახუნდოვმა — მთავარმართებელ როზენის სამოქალაქო კანცელარიის თარჯიმანმა, საქმიანი ურთიერთობა დაამყარა ქართველი ხალხის მოწინავე საზოგადოებასთან, კერძოდ, გიორგი ერისთავთან, გიორგი წერეთელთან, თბილისში მცხოვრებ რუს და სომეხ საზოგადო მოღვაწეებთან (ა. ბესტუფე-მარლონსკი, ი. პოლინსკი, ვ. სოლოგუბი, ა. ბერჟე, ხ. აბოვიანი, ს. მაზარციანცი, გ. შერმაზიანი და სხვ).

მ. ახუნდოვმა დიდი ამაგი დასდო აზერბაიჯანულ კულტურას, განსაკუთრებით თეატრალურ ხელოვნებას. მ. ახუნდოვმა 1850 წელს დაწერა თავისი პირველი კომედია „მოლა იბრაჰინ-ხალჯი ალქიმეოსის, ფილოსოფიური ქვის მფლობელი“. მას მოჰყვა კიდევ ორი კომედია.

ეს ის ნაწარმოები იყო, რომელიც რეპერტუარში უნდა შეეტანა აზერბაიჯანულ თეატრს. აქი წერდა კიდევ თვითონ ახუნდოვი: „ამ საქმიანათვის მუსლიმანური საზოგადოების მოსამზადებლად, საცდელად დავწერე ექვსი კომედია და ერთი მოთხრობა. მათ ერთ ტომში მოუყარე თავი და წარუდგინე განათლებულთა წრეს. მე არ მოვითხოვდი, თვალი დაეხუჭათ ან გულწრფელად არ გამოეთნვათ თავისი აზრი წიგნის უარყოფით და დადებით მხარეებზე. პირქით, ჩემი უდიდესი სურვილი ის იყო, რომ ამ ახალი ხელოვნების გაცნობისას სხვებსაც ხელი მოეციდათ ამგვარი სასცენო ნაწარმოების შექმნისათვის, რათა აღნიშნული

ხელოვნება მომავალი ხანის მეშვეობით უფრო განმტკიცებულა და მუსლიმანურ საზოგადოებაში“.

მართლაც, 1878 წლის 10 მარტს ბაქოს კეთილშობილთა საკრებულოს დარბაზში პირველად აიხილა აზერბაიჯანული თეატრის ფარდა მ. ფ. ახუნდოვის პიესით „სერაპის ხანის ვეზირი“. ამის შემდეგ სპექტაკლები იმართებოდა ნუხეში, შუსეში, ნახჩევანში...

ისტორიას თუ თვალს გადავავლებთ, თბილისში მცხოვრებ აზერბაიჯანელებს უფრო ადრე უფიქრით საკუთარი ღრამატული კოლექტივის შექმნაზე. საქართველოს კინოს, მუსიკისა და თეატრის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია დოკუმენტი, რომლის თანახმად თბილისში პირველი სპექტაკლი აზერბაიჯანულ ენაზე 1872 წელს დადგმულა*. მაშასადამე, აზერბაიჯანული თეატრი ბაქოზე (1878 წ.) ადრე თბილისში გახსნილა. ეს ფაქტი თავისთავად გასაკვირი არ უნდა იყოს, იმ პერიოდისათვის ამიერკავკასიის კულტურის ცენტრად ხომ თბილისი ითვლებოდა. თუმცა, აღნიშნული თარიღი დღემდე სადავოდ რჩება და აი. რატომ: 1926 წლის ურნავა „ხელოვნების“ 25-ე ნომერში დაბეჭდილია აზერბაიჯანული თეატრის ყოფილი მსახიობის ა. ნარიმანოვის საქაოლ ვრცელი წერილი, რომელშიც ავტორი პირველი აზერბაიჯანული სპექტაკლის თბილისში დადგმის თარიღად 1887 წელს მიიჩნევს. მისივე ცნობით, მეორე სპექტაკლი დადგმულა 1890 წელს, მესამე — 1891 წ. ხოლო 1886 წლის 25 აპრილს (№89) გაზეთი „ივერია“ გვატყობინებდა: „გუშინ 24 აპრილს წარმოადგინეს თათრული (აზერბაიჯანული — რ. ჩ.) პიესა „ფატალი შაჰი“. როგორც შეეფერებოდათ სცენისმოყვარეთ — წარმოადგენამ კარგად ჩაიარა. კარგი იყო სომხის არტისტი საქრაზიანი და ალმა. ალმას საზოგადოებამ მიაჩნია მშვენიერი თაიგული და ოქროს საათი. წარმოდგენაზე ქართველებიც იყვნენ. დარბაზი სავსე იყო მაყურებელ-საზოგადოებით“.

თეატრმცოდნე გ. ბუხნიკაშვილიც, რომლის არქივის ნაწილი საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხალხთა მეგობრობის მუზეუმის ძირითად ფონდში ინახება, სწორედ „ივერიის“ მიერ დასახელებულ თარიღს მიიჩნევს.

ქართული პრესა, კერძოდ „ივერია“, სისტემატურად აშუქებდა თბილისის აზერბაიჯანული თეატრის საქმიანობას, რაც ქართულ სინამდვილეში მომხერების კულტურული ცხოვრების ხელშემწყობის, დიდი ილიას იდეური ორიენტაციის დასტური იყო.

„გუშინ 9 თბათვის ქართულ თეატრში წარმოადგინეს თათრულად ეხლახან გადათარგმნილი პიესა ანტონოვის „ქოროლი“, — წერს „ივერია“ 1889 წელს, — წარმოდგენაზე ხალხი მაგდენი არ დაესწრო, უმეტესობა კი სპარსელები იყვნენ.“

წარმოდგენის დაწყებისას ფარდა აიხილა და სცენაზედ ყვავილებში იდგა სურათი სპარსეთის შაჰისა. სურათსა აქეთ-იქიდან უდგენ წარმოდგენაში მონაწილენი და მომღერალ-მუსიკოსნი და იგალობეს სპარსული საერო საგალობელი. შემდეგ წარმოდგენა დაიწყო. წარმოდგენას, როგორც პირველს ნაბიჯს, არა უჭირდა რა, კარგად თამაშობდნენ თავიანთ როლებს ჯაფარ ფაშა, ქოროლი და გულნარა. ქალების როლებს კაცები თამაშობდნენ; მოთამაშეთ მხოლოდ ერთი ქალი ეშოვნათ სცენაზე გამოსყვანად. ისიც სომეხი, რომელსაც გულნარას როლი ჰქონდა. საზოგადოდ სომეხი ბევრი იღებდა მონაწილეობას. საზოგადოებამ სიამოვნებით მოისმინა ბოლომდე წარმოდგენა. წარმოდგენის შემდეგ ლეკური იქნა გამართული.



სასურველია რომ ტფილისის მუსულმანობა ამაზედ არ შემდგარიყოს, თავი არ დაენებინოს ამ სასარგებლო საქმისათვის და კვლავ გააგრძელოს⁴.

აწერბაიჯანული თეატრის საკითხები არც აკაცი წერეთელს გამოჩინია მხედველობიდან. მაგონა 1897 წელს დედნიდან თარგმნა მ. ფ. ახუნდოვის კომედია „სერაპის ხანის ვეზირი“ და 1898 წელს გამოაქვეყნა თავის „კრებულში“. ამავე წელს ქართულმა თეატრმა დადგა ეს ნაწარმოები.

ქართველი და აწერბაიჯანელი ხალხის მეგობრობის დასტურია ისიც, რომ 1894 წელს ბაქოში ამ ქალაქის მკვიდრი ქართველი საზოგადოებრიობის თაოსნობით ქართული თეატრი გაიხსნა. ამ თეატრში ნათლობა მიიღეს შემდგომში ქართული სცენის სახელგანთქმულმა ოსტატებმა კოტე და ეფემია მესხებმა, შალვა დადიანმა, ვალერიან შალიკაშვილმა. ალექსანდრე წუწუნავამ, ვალერიან გუნიამ, სანდრო შორჭოლიანმა და სხვებმა. ამ სცენაზე არაერთხელ გამოსულან ვასო აბაშიძე, ნიკო გოცირიძე, შალვა დამბაშიძე, ალექსანდრე იმედაშვილი.

ბაქოს თეატრალური საზოგადოებრიობა გუოარალი არ იყო ქართული თეატრისადმი. როდესაც ბაქოში ახლად ჩამოყალიბებულმა თეატრალურმა ჯგუფმა „გეიმეთმა“ აღმოსავლური სადამოს მოწყობა განაზრახა უპირველესად ადგილობრივ ქართული თეატრი დასახელეს.

ერთხანს, 1905 წლის წინა პერიოდში თბილისში აწერბაიჯანულმა თეატრმა თიქოს შეასუსტა მუშაობა. ამას თავისი მიზეზები ჰქონია: პირველი ის რომ თეატრს ხელმძღვანელი არ ჰყავდა. რეჟისურაზე კი ლაპარაკიც ზედმიტე იყო. მართალია, ქართული სცენის ოსტატები სისტემატურად ესმარებოდნენ აწერბაიჯანის დრამატულ კოლექტივს (ესწერებოდნენ რეპეტიციებს, უწყობდნენ მიწანსცენებს, უსწორებდნენ მეტყველებას), მაგრამ სპექტაკლები მხატვრულად მაინც ჩამორჩებოდა. აქ, ცხადია, ისიც მოქმედებდა, რომ თეატრს არ ჰქონდა საკუთარი შენობა. ამაშიც კვლავ ქართველი თანამოსაქმენი დაეხმარნენ აწერბაიჯანელებს. ვ. აბაშიძემ, ვ. გუნიამ და შ. დადიანმა იშუამდგომლეს ხელმძღვანელ ორგანოებთან, რის შედეგადაც აწერბაიჯანელ მსახიობებს საშუალება მიეცათ თვეში 2-3ჯერ წარმოედგინათ სპექტაკლი ზუბალოვის სახალხო სახლში. ამ დიდ ხელოვანთა მხარდაჭერითა და დახმარებით აწერბაიჯანელ სცენის ოსტატებს შემოქმედების ახალი სტიმული მიეცათ. უფრო ენერგიულად შეუდგნენ შეუშაობას და სათანადო წარმატებასაც მიაღწიეს.

თბილისის აწერბაიჯანული თეატრი გასტროლებსაც მართავდა საქართველოს სხვადასხვა მხარეში მცხოვრები მუსლიმანური მოსახლეობისათვის. დასი ალი-ბაღლა აბასოვის ხელმძღვანელობით ბათუმს სწევვია ორი სპექტაკლით: ახვერდოვის „დაქცეული ბუდე“ და ვეზიროვის „წვიმიდან თავსხმამდე“.

1911-1919 წლებში თბილისის აწერბაიჯანული თეატრი სპექტაკლებითა და საკონცერტო პროგრამით რამდენჯერმე ეწვია ირანსა და თურქეთს. თბილისელმა მსახიობებმა დახვეწილი არტისტიზმითა და მაღალი სასცენო ოსტატობით მოხიბლეს მუსლიმანური საზოგადოება.

ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ აწერბაიჯანული თეატრი სახელმწიფო დრამატულ თეატრად გადაკეთდა. შემდეგაც კოლექტივმა არაერთი მნიშვნელოვანი ფურცელი ჩაწერა ქართველი და აწერბაიჯანელი ხალხის კულტურული ურთიერთობის ისტორიაში, აწერბაიჯანის სასცენო ხელოვნების განვითარებაში.

* ფონდი 13, №15588. „თეატრის პასპორტი“.



ალექსი არბუნი

აფხაზური თეატრის რეჟისორი

საქართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, სოხუმის აფხაზური თეატრის რეჟისორის მიხეილ მარხოლიას პირველი რეჟისორული ნამუშევარი დ. პავლოვას „სინდისის“ მიხედვით დადგმული სპექტაკლი იყო. ამ სპექტაკლით, რომელიც 60-იანი წლების შუა ხანებში შეიქმნა, მ. მარხოლიას სურდა ეხაზებრა სამართლიანობასა და პატიოსნებაზე. დაკისრებული საქმისადმი პრინციპულ დამოკიდებულებაზე. მსახიობებთან აზ. ავრბასთან და ა. ერმოლოვთან ერთად (მათ სპექტაკლში მთავარი პერსონაჟების პროშინისა და მარტიანოვის როლები შეასრულეს). რეჟისორმა შეძლო აზრების ქმედებაში განსხეულება და სცენაზე მასშტაბური ნაწარმოების წარმოდგენა.

რეჟისორული დებიუტის შემდეგ მ. მარხოლია გამოჩენილ საბჭოთა რეჟისორთან, სსრკ სახალხო არტისტთან, ლენინური პრემიის ლაურეატთან გიორგი ტოვსტოგონოვთან გადიოდა სტაჟირებას. გ. ტოვსტოგონოვთან გატარებულმა ორმა წელმა, რუსული რეალისტური სცენის გამორჩენილ ოსტატებთან უშუალო კონტაქტებმა ბევრი რამ შესძინა მ. მარხოლიას. აფხაზეთში დაბრუნების შემდეგ გადაწყვიტა თავისი ძალა აფხაზური თეატრის სცენაზე გამოეცადა და ბრეხტის დრამატურგიას შეეძინა. ბრეხტისეული ეპიკური თეატრი, სცენიდან აზრის გადმოცემის მისეული მანერა ახლობელი აღმოჩნდა აფხაზური თეატრის სატირულ-გროტესკული მანერისა, ცხოვრებისეული მასალის მხატვრული აღქმისა.

მახსოვს, თუ რა დიდხანს, აზარტულად მუშაობდა მარხოლია მთავარი როლის — პუნტილას შემსრულებელ მსახიობ სერგეი საკანაისთან. რეჟისორი ცდილობდა მიედწია მთავარი მიწინასთვის — ორგანულად ჩაერთო საერთო ცხოვრების ატმოსფეროში პიესაში მომხდარი მოვლენები. ამ მიზანს მან მიაღწია, რადგან სპექტაკლში როლები სწორად იყო განაწილებული და თითოეული მსახიობი „მოერგო“ თავის განსახიერებულ პერსონაჟს.

ამ სპექტაკლში თამაშობდნენ სატირულ-გროტესკული მიმართულების ისეთი ნიჭიერი მსახიობები, როგორიც არიან შ. ფაჩალია, ს. აგუმაა, ზ. ამქვაბი, ს. დბარი, ნ. ქაშმარია, ჯ. ჭენია, ი. კაკო-სკერია, ს. ნაჭყებია, ს. დბარი, მ. ლუხბა, ა. გოუყვი და სხვები. ამ სპექტაკლის დადგმისას ცხადდ გამოჩნდა რეჟისორისა და მსახიობების მისწრაფება ყოფის ურთულესი თემების ინტერკონტრასტულად, საკუთარ საქმიანობაში თეატრალური მოქმედების ახალი გზების ძიებისაკენ. ერთი სიტყვით, სპექტაკლს წარმატება ხვდა წილად.

მ. მარხოლია თავის უხმაურო და თავშეკავებულ სპექტაკლებში იკვლევს ადამიანთა ურთიერთობებს, სცენისათვის ეძებს ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებიც სისასტიკისაგან ნაშობ ადამიანური ყოფის სიმძლევებსა და მწუხარებაზე მოგვითხრობს. აი, სწორედ ომის სისასტიკეზე ადამიანთა სასასაკლავო მომწყობთა მიერ ჩადენილ გაუგონარ მხეცობაზე გადაწყვიტა მოეთხრო მ. მარხოლიამ სპექტაკლში „ადამიანის მტერი“, რომელიც შ. ჰკაღუას დრამის მიხედვით შეიქმნა.

ამ სპექტაკლის შემდეგ, 1968 წელს, მ. მარხოლიამ აფხაზური თეატრის სცენაზე დადგა ყირგიზი დრამატურგის მ. ბაიჩიევის „დეული“. ამ შემთხვევაშიც რეჟისორი ერთხელ არჩეული თემის ერთგული დარჩა — კვლავ იკვლევდა სიკეთისა და ბოროტების ურთიერ-

თეატრებში კი არ ელოლიავენბიან, ახალი იდეები ისახება პატარა უჭრედებში, სტუდიებში. სწორედ სტუდიებიდან მოდიან ახლის მომტანები. გამოცდილებამ გვაჩვენა, რომ დიდ თეატრს არ ძალუძს იყოს ძიების თეატრი“.

ი. ფილიევმა დროის მცირე მონაკვე-

თში შექმნა თანამოაზრეთა ჯგუფი, რომელიც ერთმა შემოქმედებითმა იდეამ დააკავშირა. ისინი, ძირითადად, თავისუფალ დროს მუშაობენ, არ შეუშინდნენ ყოველდღიურ სიძნელებებს...

და აი, თბილისის კიდევ ერთი მცირე სცენა ელოდება თავის მასურებელს!

მარინე ვასაძე

„უფანდუროდ სამღერი“

თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებს ეხმიანება მეტეხის თეატრ-სტუდიის ახალი სპექტაკლი „უფანდუროდ სამღერი“. სპექტაკლი რევაზ მიშველაძის ნაწარმოების მიხედვით დადგა სანდრო მრევლიშვილმა. მოთხრობები: „ტვირთი“ და „უფანდუროდ სამღერი“ თავად ავტორმა გაასცენიურა. ერთი შეხედვით, თითქოს არაფერია საერთო ამ ორ ნაწარმოებს შორის, „ტვირთში“ მოთხრობილია, თუ როგორ გადმოასვენა ქართველმა კომერსანტმა თანამემამულის ნეშტი იტალიიდან საქართველოში, ხოლო „უფანდუროდ სამღერი“ არის მონოლოგი ძველი თაობისა წარმოთქმული ახა-

ლი თაობის მიმართ. ამ ორ მოთხრობას აერთიანებს გულისტკივილი ჩვენი ქვეყნის ბედ-იღბალზე, მის პრობლემებზე, აწმყოსა და წარსულზე. რა თქმა უნდა, გასცენიურების დროს რევაზ მიშველაძის ნაწარმოებებმა გარკვეული ცვლილებები განიცადეს. მაგალითად „ტვირთში“ დამატებულია სოციალ-დემოკრატიის დროთე შუბითიძის და კნეინა მარიამ ამილახვარის სახეები.

სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებაც რეჟისორს ეკუთვნის. დემოკრატიის ყოველი დეტალი სპექტაკლის უცილებელი ელემენტია.

„უფანდლოდ სამღერის“ პირველ ნაწილში თამაშდება „ტვირთი“. მუყაოს ოთხ კაცს მხრებზე კუბო აქვთ შემოღებული. მარჯვენა და მარცხენა მხარეს დახურული აივნებისკენ ამავალი კიბეებია (ამ აივნებზე წარმოდგენის მსვლელობის დროს მომდერალთა გუნდი გადმოდგება ხოლმე, ისინი სიმღერით გარკვეულ კომენტარს უყვთებენ სცენაზე მიმდინარე ამბავს). ავანსცენის მარცხნივ რკინის „გალია“, მარჯვნივ პედესტალზე ნიკოლოზ მეორის ბიუსტი (სპექტაკლში გამოყენებული ბიუსტები შესრულებულია მოქანდაკეების გურამ და გორიგი გიორასხაშვილების და ლერი ქურციკიძის მიერ).

კომერსანტ რამაზ თაყაშვილისა (მსახიობი მიხეილ გომიაშვილი) და ავსტრიულ-უნგრეთის საბაჟოს უფროსი ჰანც კანცვერბერგის (მსახიობი ზურაბ ქვეთარაძე) პატარა ეპიზოდში მსახიობი ზ. ქვეთარაძე გვიხატავს ბიუროკრატის სახეს, რომელიც სასაზღვრო წესების დაცვასთან ერთად არ არღვევს მორალურ—ეთიკურ ნორმებს. რამაზ თაყაშვილის წინადადებაზე — „თუ თქვენში რაიმე ექვს იწვევს ჩემი ტვირთი, შეგიძლიათ გახსნათ სარკოვაგო“-ო, კანცვერბერგის სახეზე ერთდროულად გაკვირვებაც და აღუღებაც გამოიხატება.

პასუხი ასეთია: „თქვენ ხუმრობთ, ბატონო მგზავრო. მართალია, ავსტრიულ-უნგრეთს მკაცრი სასაზღვრო წესების სახელმწიფოდ თვლიან, მაგრამ ჯერ იქამდე არ მივსულვართ, მიცვალებული გავჩხრიკოთ“.

... ეპიზოდი რუსეთის იმპერიის საზღვართან. ისმის ხმა: „მისი იმპერატორობითი უდიდებულესობის მიერ დამტკიცებული საბაჟოს წესების მიხედვით მგზავრებს ეკრძალებათ ვაგონებიდან უნებართვოდ ჩამოსვლა!“ რეისორს სურს, თავიდანვე გაუსვას ხაზი რუსეთის იმპერიის ბიუროკრატულობას, რომლის-სთვისაც არ არსებობს მორალისა და

ეთიკის ნორმები, რაც კიდევ უფრო ნათლად წარმოჩინდება ამ ეპიზოდის შემდგომ განვითარებაში. რუსეთის იმპერიის საბაჟოს უფროსის (მსახიობი სლავა ბირიუკოვი) ქცევაში იგრძნობა ამპარტავნობა და ცინიზმი.

მსახიობს რუსეთის იმპერიის საბაჟოს უფროსი ყოვლად ამორალურ პიროვნებად მყავს დახატული. იგი ქრთამის აღებასაც არ თაკილობს და პირდაპირ ეუბნება ამის თაობაზე თავის „მსხვერპლს“. აი, როგორ არის ეს სცენა გათამაშებული. საბაჟოს უფროსი რკინის „გალიაში“ ამწყვდევს რამაზს და ეუბნება: „სანამ ამ ოთახში მესამე პირი არ არის, შეგიძლია ერთმანეთს ვენდრო“ და თან ხელს უწყდის ქრთამის ასაღებად. რამაზ თაყაშვილი გაკვირვებული არაფერს პასუხობს, მაშინ საბაჟოს უფროსი ნიკოლოზ მეორის ბიუსტს შეატრიალებს და კვლავ ხელს უწყდის. თაყაშვილი წამით შეუღწნდება, თითიდან ბეჭდის მოხსნას აპირებს, მაგრამ მერე მტკიცედ გადაწყვეტს, საბაჟოს უფროსს ქრთამი არ მისცეს. საბაჟოს უფროსი იმუქრება: „როცა ჩხრეკას დავიწყებთ, თუნდაც უმნიშვნელო საბაჟო ცულლუტობისათვის უმკაცრესად დაისჯება. მოხელე მეგობის ბიუსტს თავის პირვანდელ მდგომარეობას უბრუნებს. რამაზ თაყაშვილი წელში სწორდება და ამაყად პასუხობს: „მაქვს პატივი, მოგახსენოთ რომ არათუ თქვენს მონა-მორჩილს, ჩემი გვარის ვერც ერთ წარმომადგენელს ვერ იხილავთ ვაჭურკანა კონტრაბანდისტის როლში“. განრისხებული საბაჟოს უფროსი რამაზის გაშიშვლებასა და ისე გაჩხრეკას კი არა, სარკოვავის გახსნასა და შიგ „ჩაძრომასაც“ არ თაკილობს. ბოლოს, გამწარებული რამაზ თაყაშვილისა და სარკოვავის ჩხრეკის უშედეგობით, კბილებში გამოსცრის: „თქვენ, ქართველებს, არაფერი გეშველებათ! ჩემი ნება რომ იყოს!!!“ და ამ ნათქვამში ნათლად იგრძნობა მისი ზიზღი საქართველოსა და ქა-

რთველებისადმი. მსახიობი სლავა ბირი-უკოვი გვიხატავს ბიუროკრატს, გამოძახ-ღველს, უხეშ ძალას, რომელიც არაფ-რის წინაშე უკან არ იხევს. მისთვის სრუ-ლიად გაუგებარია და მიუღებელი რამაშ თაყაშვილის კეთილშობილება — სამასი წლის წინ გარდაცვლილი თანამემამულის ნეშტის გადმოსვენება სამშობლოში. უფ-რო მეტიც, საბაჟოს უფროსს დიდ პატ-ივად მიანიხა ვენეციის მიწაზე დამარბვა. იგი რამაშ თაყაშვილს ეუბნება: „ვენე-ციაში დამარბვა ხუმრობა საქმე ხომ არ გვონიათ?“

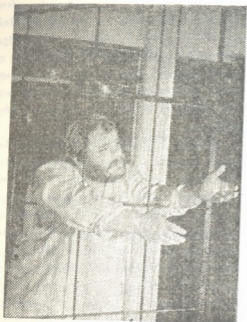
ბოლოს და ბოლოს, ადამიანური ღირ-სების ყოვლად შეურაცხყოფელი ჩხრე-კვის შემდეგ, საბაჟოს უფროსი ნებას რთავს რამაშ თაყაშვილს, რუსეთის იმ-პერიის საზღვარს ვადაბიჯოს. საბჭოს უფროსი იღებს დიდ ბეჭედს და რამდენ-ჭერმე დაარტყამს სარკოფავს, ამით სპე-ქტაკლის დამდგმელმა ყურადღება გაამა-ხვილა რუსეთის იმპერიის ბიუროკრატი-ზმსა და უხეშობაზე.

როგორც იქნა, ეღირსა რამაშ თაყ-შვილს სამშობლოში ჩამოსვლა და მამუ-კა უფლისაშვილის ნეშტის ჩამოსვენება. თითქოს ყველაფერი კარგად დამთავრ-და, მაგრამ ახლა მისი დასაფლავების სა-კითხია გადასაწყვეტი. რამაშ თაყაშვილი ამ საქმის მოსაგვარებლად ქალაქის საუ-წყებო საქმეთა ვიცე-გუბერნატორს (მსა-ხიობი კორნელი კოკია) ეახლა. უფრო სწორად, სამი დღის დევნის შემდეგ, როგორც იქნა შეხვდა. ვიცე-გუბერნატო-რი თვალთმაქცური სიხარულით ხვდება რამაშ თაყაშვილს, გმირსაც კი უწოდებს მას. ამვე დროს, ყველანაირად ცდილობს, გვერდი აუაროს მამუკა უფლისაშვილის დაკრძალვის საკითხს. ხოლო როდესაც რამაშ თაყაშვილი პირდაპირ დაუსვამს შეკითხვას, საიდან გამოვასვენოთ და სად დაკრძალვით მამუკა უფლისაშვილი, მსახიობი გაკვირვებულ სახეს მიიღებს და პასუხობს: „მე რა შუაში ვარ?“

ვიცე-გუბერნატორი მშისარაა, იგი თავის სკამს უფრთხილდება. სამასი წლის მკვდარს ნამდვილად ვერ ანაცვლებს თავის კარიერას. ვილაც მამუკა უფლისა-შვილის გამო თავს არ აიტკიებს.

შემდეგი ეპიზოდი პანსიონატის გამგე ყაფლან სარაჯოვთან (მსახიობი ივანე ლებანიძე) შეხვედრის სცენაა. ყაფლან სარაჯოვი კიბის თავზე დგას (პირობი-თად იგულისხმება ტრიბუნა) და სიტყვას წარმოთქვამს პათეტიკურად. აქეთ-იქით აივანზე მსმენელები დგანან და მის ბრძნულ აზრებს ტაშს უკრავენ, უფრო სწორად, დროდადრო, თავად ყაფლანი მოუწოდებს მათ ტაშის დასაკრავად. მსახიობი ცდილობს, წარმოგვიჩინოს ამ-პარტვანი, თავის თავში დაჭერებული ადამიანის სახე. იგი უარს ეუბნება რამაშს მამუკა უფლისაშვილის პანსიონატის შე-ნობიდან გამოსვენებაზე. ვასამართლებ-ლად ათას რაღაცას იგონებს, პატრიოტო-ბაზეც კი დებს თავს, თითქოსდა პანსიო-ნატის კეთილდღეობისათვის ზრუნავს, ეშინია ამ ფაქტმა ახალგაზრდობაში ბუ-ნტი არ გამოიწვიოს, რასაც თავისთავა-პანსიონატის დახურვა მოყვება. სინამ-დედლუში კი ყაფლანი, ისევე როგორც ვიცე-გუბერნატორა, თავისი კარიერის-თვის იღვწის. ვის რაში ადარდებს ეროვ-ნული მოღვაწის ნეშტის დაკრძალვა, ყვე-ლა პირადი კეთილდღეობისთვის ზრუნ-ავს.

მრავალჯგის გაწბილებული რამაშ თაყაშვილი კეთილშობილთა საქველმოქ-მელო საკრებულოს მარშალს ნოშრევან ამილახვარს ეახლება. რეჟისორმა საინტე-რესოდ გადაწყვიტა მოხუცი, გამოჩენი-ტებული ნოშრევან ამილახვირისა და მი-სი კნენინა მარიამის სახეები, ისინი ქო-ქინებში მოათავსა და ისე შემოიყვანა სცენაზე, ამით სურდა ხაზი გაესვა მათი უსუსურობისა და უნიათობისთვის. ეს ოთხმოც წელს გადაცილებული მოხუ-ციც თავის ადგილს უფრთხილდება. საო-ცარია, ყველამ როგორ დაკარგა ეროვ-



ბაქრაძე — ბ. ხოშაძე

ნული თვითშეგნება, პატრიოტული სულისკვეთება. როგორ მოახერხეს ამ ადამიანებმა ასეთ, თითქმის ცხოველურ დონემდე დახვლა, რომელთაც პირადულის გარდა აღარაფერი აინტერესებთ ქვეყნად.

რამაშ თაყაშვილი სასოწარკვეთამდეა მისული. ამ დროს მას სახლში გამოეცხადება სოციალ-დემოკრატი დოროთე შუბითიძე (მსახიობი ბესარიონ ხელაშვილი). მას შავი, ვიწრო პალტო აცვია, თავზე შავპალეზიანი ქული ახურავს, ხელში შავი ქოლგა უჭირავს. მსახიობი აივნიდან გაშლილი ქოლგით გადმოეშვება სცენაზე, თითქოს მეზივით ატყდება თავს რამაშ თაყაშვილს. დოროთე რამაშს მამუკა უფლისაშვილის კუბოს თხოვს: ჩვენ დავაფლავებთ, დემონსტრაციას მოვანწყობთ და კუბოს წინ წავიმძღვებთო, მაგრამ სწორედ დემონსტრაცია და სისხლისღვრა არ სურს რამაშ თაყაშვილს. მას უნდა, ერისკაცო პატივით მიაბაროს მშობლიურ მიწას. სოციალ-დემოკრატიც პათეტიკურად ლაპარაკობს სამშობლოზე და მის თავისუფლებაზე, თუმცა, გულის სიღრმეში არც მას აღარდებს მაინცდამაშ

ინც ერისკაცზე ზრუნვა. მამუკა უფლისაშვილი სოციალ-დემოკრატებისათვის დემონსტრაციის მოწყობის საბაბია. ამას გრძნობს რამაშ თაყაშვილი და ამიტომაც ეუბნება დოროთე შუბითიძეს უარს.

ბოლოს და ბოლოს რამაშ თაყაშვილი მეფენაცვლის (მსახიობი მიხეილ კინწურაშვილი) კარს მიადგება. მეფენაცვალი იმ წუთშივე მიიღებს და საქმიანი კაცის იერით ისმენს მის ნაუბარს. „შეურაცხეფილიც“ კი არის რამაშ თაყაშვილის ამგვარი საქციელით და ერთგვარად ტუქსაეს მას. მაგრამ საბოლოოდ არც ჰოს ეუბნება, არც არას. მსახიობი ცდილობს დაგვიხატოს დემაგოგის სახე. მეფენაცვალი დიდხანს აარიგებს კუუას თაყაშვილს. მამუკა უფლისაშვილის დაკრძალვის საკითხი კი კვლავაც კითხვის ნიშნის ქვეშ რჩება.

თუ დროზე უნდა მოვეგოთ გონს, დროზე უნდა მოვიშალოთ მარტოოდენ საკუთარ თავზე ზრუნვა, თუ ჩვენი სულელები არ აღენთება ტროვული საქმისათვის, მომავალი ვერაფერს გვიქადის — ასეთი გრძნობა გიჩნდება სპექტაკლ „უფანდლოდ სამღერის“ პირველი ნაწილის „ტივითის“ ნახვის შემდეგ.

მეორე ნაწილში, როგორც აღვნიშნეთ, „უფანდლოდ სამღერი“ თამაშდება. გრიგოლ ბაქრაძის როლს პავლე ნოშაძე ანსახიერებს. მის გარდა სპექტაკლში „მომღერალთა გუნდი“ მონაწილეობს ისინი რეჟისორმა სცენის სიღრმეში, შავი, გამჭირვალე ფარდის უკან მოათავსა. გუნდი „უფანდლოდ სამღერში“, ისევე როგორც „ტივითში“, კომენტარს უკეთებს სცენაზე მიმდინარე ამბავს. ავანსცენაზე დგას ტილოშემოხვეული ბიუსტი, ჭერ კიდეც ბოლოში გამოუძერწავი, დაუმთავრებელი. სცენის შუა ნაწილში სამი პედესტალია, უბიუსტებოთ, ხოლო სცენას მარცხენა კუთხეში რკინის „გალია“.

სცენაზე გრიგოლ ბაქრაძე შემოდის, ხელში ჩარჩოში ჩასმული სურათი უჭირავს (როგორც შემდგომ აღმოჩნდება, ეს გრიგოლის შვილიშვილის ფოტოა). სურათს კედელზე ჩამოკიდებს და საუბარს იწყებს. ოთხმოც წელს გადაცილებული მოხუცი თავისი ცხოვრების ამბავს მოგვითხრობს. ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებაში ყველა გარდამტეხი მომენტის მომსწრეა. და, თავის შვილიშვილს (მასში ჩვენი, ახალი თაობა იგულისხმება) უამბობს მძიმე წლების შესახებ, რათა მან (ანუ ჩვენ) სათანადო, სწორი დასკვნები გამოიტანოს და დემოკრატიზაციისა და საჯაროობის, ქვეყნის განახლების პერიოდში აღარ გაიმეოროს წინაპრების საბედისწერო შეცდომები. ამ საქმისათვის, უპირველესად, რწმენა საჭირო: „თუ არ ვჭერა იმისი, რასაც აკეთებ, წულის ნაყვია ყველაფერი“. ამას ვარდა, ღრმა და მტკიცე ცოდნა იმისა, რის გაკეთებასაც აპირებ, თავიდანვე სწორი გეზის აღება. წუნარად, დინჯად კითხულობს მსახიობი გრიგოლ ბაქრაძის მონოლოგს და ამავე დროს დიდ, ემოციურ ზეგავლენას ახდენს მაყურებელზე.

რუქისორმა მსახიობის დასახმარებლად ერთი მეტად საინტერესო დეტალი მოი-

ფიქრა. პავლე ნოზაძე თხრობის დროს კედელთან მიდგმული სკივრიდან თანამიმდევრობით (იმის მიხედვით, თუ რომელ პერიოდზე ყვება) იღებს ბიუსტებს და დგამს სცენაზე მოთავსებულ პედესტალებზე. პირველად სტალინის ბიუსტს იღებს, შემდგომ ზრუშკოვის, შემდგომ ბრენევისას.

გრიგოლ ბაქრაძემ თავის თავზე გამოსცადა სტალინის კულტის პერიოდი, მაგრამ ახალ თაობას ასე მიმართავს: „თუ სიმართლის თქმა გადაწყვიტეთ, ყველას მიმართ მართალი ვიყოთ“. ამასთანავე აფრთხილებს მათ, რომ ძალდატანებით არაფრის კეთება არ შეიძლება. „ცეცხლით და მათრახით აშენებულს, ცეცხლი და მათრახი დაანგრევს“ და რაც მთავარია — „შეცდომის დაშვებაზე უფრო დიდი ცოდო იმ ცოდოს მონად გახდომია“.

დამთავრდა გრიგოლ ბაქრაძის აღსარება და ფარდა დაიხურა. შემდგომ ფარდა ისევ იხსნება, ავანსცენაზე დგას გუნდი, რომელიც ნაქერგადაფარებულ ბიუსტს სიმღერით მიმართავს: „ცაზე მთვარის გამოჩენა, ნიშანია დარისაო“ და ასე იმეორებს რამდენიმეჯერ. ფარდა ისევ ახურება, მერე იხსნება და გუნდი, ამჯერად, იგივე სიმღერით, ჩვენ, მაყურებელს მოგვმართავს...

ნოდარ ჩხეიძის გახსენება

მრავალი როლის ჩინებულად განმასახიერებელი, კეთილშობილი პიროვნება, თავისი ქვეყნის უზომოდ მოყვარული, ბევრი ახალგაზრდის აღმზრდელი, აღმანი, რომლის მოწაფეებიც დღეს ქართული თეატრისა და კინოს ჩინებული წარმომადგენლები არიან. ასე იხსენებდნენ რესპუბლიკის სახალხო არტისტს ნოდარ ჩხეიძეს მისი აღზრდილები, მეგობრები: რეზო ჩხეიძე, ოთარ მეღვინეთუხუცესი, გიორგი გეგეჭკორი, ბადრი კობახიძე, ირაკლი უჩანეიშვილი, თემურ ჩირაძე, რომან ჭოხონელიძე, თამაზ ქვარიაძე, პროფესორები ნოდარ ლომოური და ვანტანგ გოგუაძე.

საღამო, რომელიც ლევან კავილაძეს მიჰყავდა, გაიმართა 16 აპრილს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, რომლის სტუდენტობის ესთეტიკურ აღზრდასაც მსახიობმა მრავალი წელი შეაღია და მიეძღვნა ნოდარ ჩხეიძის დაბადების 70 წლისთავს.



გურამ გეგეშიაძე:

ჩვენ ერთი
სათქმელი და
ერთი სატკიპარი
გვქონდა

სულ ახლახან თელავის თეატრის კოლექტივმა დედაქალაქის მყუერებელს წარმოუდგინა სპექტაკლი „უამის“, რომელსაც საფუძვლად დაედო ცნობილი ქართველი მწერლის გურამ გეგეშიაძის ამავე სახელწოდების მოთხრობა. იმსცენიერების ავტორია დამდგმელი რეჟისორი ალექსანდრე ქანთარია. სპექტაკლის მხატვარი — ლევან როსტომაშვილი, კომპოზიტორი — გ. სიხარულიძე. ნაწარმოები პირველად დაიდგა სცენაზე. სწორედ ამასთან დაკავშირებით რამდენიმე კითხვით მივმართეთ მას.



გურამ გეგეშიაძე

— თქვენ უკვე ცნობილი მწერალი მიხვედით თეატრში, ეს ფაქტი რით იყო საინტერესო და მნიშვნელოვანი თქვენთვის?

— მე არ მივსულვარ თეატრში, რეჟისორი ალ. ქანთარია მოვიდა ჩემთან და გამოთქვა სურვილი „უამის“ სცენაზე განხორციელებისა, თან მოხოვა, მოთხრობა თვითონვე გადამეკეთებინა პიესად. დავპირდი, თითქოს ვცადე კიდევ, მაგრამ არაფერი გამოვიდა. იმიტომ კი არა რომ ეს ძალიან ძნელია, უბრალოდ აღარ შემეძლო თუიდან მიგბრუნებოდა ერთხელ უკვე გაკეთებულს. რაც მაწულებდა და რისი თქმაც მსურდა, მოთხრობაში უკვე ვთქვი და ამიტომ ვეღარ შევძელი. ამის გამო, თავად ალ. ქანთარიას მოუწია მოთხრობის პიესად გადაკეთება და ვგონებ, საკმაოდ კარგადაც გაართვა თავი.

— ერთია, როდესაც მწერალი წერს და პირდაპირ კონტაქტს ამყარებს თავის მკითხველთან და სულ სხვაა, როდესაც მას მიერ ნაფიქრალი, ნაზრევი, მსახიობმა ისე წარმოთქვას, რომ შეძლოს ზუსტად მიიტანოს მყუერებლამდე ავტორისა და თავისი სათქმელი. ხომ არ გავიჩინდათ ერთგვარი შიშის გრძნობა, როდესაც ალ. ქანთარიამ „უამის“ გასცენიერება შემოგთავაზათ?

— პირიქით, ძალიან დამაინტერესა ამ ახალგაზრდამ. ის ისე საინტერესოდ საუბრობდა იმაზე, თუ რის გაკეთებას აპირებდა, ისე დამაჭერებელი იყო, რომ თავიდანვე მივხვდი, კარგად გაუძღვებოდა საქმეს. ამ ახალგაზრდისადმი ჩემს ახეთ



რწმენაში მთავარი ალბათ, მაინც ის იყო, რომ მისი საუბრიდან დავრწმუნდი, ჩვენი ერთი სათქმელი და ერთი სატიკვარი გვქონდა...

— სანამ ალ. ქანთარია გამოთქვამდა „უამის“ დადგმის სურვილს, მანამდე თუ გიფიქრობთ, ან თუ გქონდათ წინადადება თეატრთან თანამშრომლობისა?

— როგორ არა, რამდენჯერმე შემომთავაზეს, მაგრამ სურვილი არ გამჩენია, ალბათ იმიტომ, რომ იმ რეჟისორებმა რომლებმაც თანამშრომლობა შემომთავაზეს, ვერ დამინტერესეს.

— ქანთარიას, მის სპექტაკლებს, მის შემოქმედებას თუ იცნობდით მანამდე?

— არა, მაგრამ მისმა საუბარმა მომხიბლა, გამახარა ასეთმა დაინტერესებამ ეროვნული თემატიკით. ვფიქრობ, ალ. ქანთარია ნიჭიერი კაცია. ალბათ, დღეს ნაკლებად თუ არიან ასეთნი. ახალგაზრდაა, მაგრამ უკვე საკუთარი სახე აქვს. სამი სპექტაკლი „ჩემი წყალ-ქალის ხმები“, „ალალე“ და „უამი“, ერთი რეჟისორის ხელწერით დადგმული სპექტაკლებია. ამ რეჟისორმა ძალიან კარგად იცის, რა უნდა და რას აკეთებს, ასეთებს კი, ალბათ, თეატრმცოდნეებმაც უნდა დაუჭირონ მხარი.

— ბუნებრივია, მუშაობის პროცესში, თქვენ ჩადიოდით თელავში, ესწრებოდით რეპეტიციებს. როგორია მწერლისა და რეჟისორის, მწერლისა და დამდგმელ კოლექტივის ერთობლივი სამუშაო პროცესი? რას იტყვოდით ამის თაობაზე?!

— მხოლოდ ორჯერ ჩავედი თელავში და პირველი უწყვეტი რეპეტიციები ვნახე. ასე რომ, აქტიური მონაწილეობა არც მიმიღია. ვფიქრობდ, სპექტაკლის შექმნა თავიდან ბოლომდე ალ. ქანთარიას საქმე იყო და ალბათ, იმიტომ, არც მოთხრობის განსცენიურებაში მიმიღია მონაწილეობა. დარწმუნებული ვიყავი, ყველაფერს კარგად გაართმევდა თავს.

— თუ დაასახელებთ რომელიმე მსახიობს, მიზანსცენას, ან სცენას, სადაც ყველაზე მეტად გამოიკვეთა თქვენი სათქმელი?

— ძალიან მომეწონა მსახიობი ზურაბ ანთელავა და ვფიქრობ, არცერთ მსახიობზე საყვედური არ ითქმის. ჩემის აზრით, კარგი თეატრია თელავის თეატრი, ალბათ, მაინც იმიტომ, რომ ორიენტაცია ეროვნულ თემატიკაზე აქვს აღებული.

— თეატრში ხშირად დაღიხართ?

— არა, ვერ ვახერხებ.

— დროის უკმარისობის გამო თუ...

— ვერ ვასწრებ, დრო არა მაქვს. მაყურებელთა დარბაზში დაცარიელდაო, — ახლა ხშირად მესმის. ალბათ, იმიტომ, რომ მწვავე ეროვნული საკითხები აღარ არის წარმოჩენილი სპექტაკლებში. ძალიან მიკვირს, რატომ არ დგამენ პოლიკარბე კაკაბაძის, შალვა დადიანის ცნობილ პიესებს, იმ პიესებს, რომლებმაც თავის დროზე სახელი გაუთქვეს ქართულ თეატრს. ან თუნდაც „სამშობლო“, „ალატი“ რატომ არ უნდა იყოს დღეს ქართული თეატრის სცენაზე? ეს ხომ ჩვენი კლასიკაა, მასზე ჩვენი მამები, პაპები და თუნდაც პაპის პაპების მთელი თაობები აღიზარდნენ. ამ კავშირის გაწყვეტა, ჩემის აზრით, არ არის მართებული. დღეს იმის საშუალებაცაა, რომ გრივად რომაქიძის პიესებიც დაიდგას. მიკვირს, ამდენ ხანს არავინ დაინტერესდა თვითმყოფადი თანამედროვე მწერლის, გურამ რჩეულიშვილის უაღრესად საინტერესო და რთული პიესით „იულიანი“. ეს ჩემთვის გაუგებარი და გასაკვირია. დღეს ქართველ ერს ბევრი რამ აქვს მოსაგვარებელი. და თუ ეს თეატრს არ ადევლებს, არ აინტერესებს, თუ არ წარმოაჩენს სცენაზე მწვავე საკითხებს, რასაკვირველია, დაკარგავს მაყურებელს.

— ძალიან გახმაურებული ფრაზა, ვინც ერთხელ ჩაყლაპავს სცენის მტვერს, სამუდამოდ მოწამლულიაო, როგორ ვრცელდება თქვენზე, „მოიწამლეთ“ უკვე თუ არა, და გაქვთ თუ არა სურვილი შემდგომში თეატრთან კონტაქტის, პიესის დაწერის?

— არა, როგორც ჩანს, მინცდამინც არ „მოვწამლულვარ“, ეგ, ალბათ, უფრო მსახიობებზე და რეჟისორებზე ითქმის.

— ალბათ, იმიტომ, რომ სპექტაკლის „სამზარეულოში“ ღრმად არ ჩაიხედავთ...

— მართალს ბრძანებთ, იმდენი საქმე მაქვს, თეატრიც რომ დავუმატო, ამდენს ნამდვილად ვერ გავწვდები. თუმცა, არ არის გამორიცხული რომ კიდევ ვცადო ბედი. ალ. ქანთარიასადმი ძალიან დიდი პატივისცემის გამო, მასთან კიდევ ვიმუშავებდი, რასაკვირველია, თუ მასაც ექნებოდა ამის სურვილი. ამ რეჟისორისადმი ძალიან დიდი სიმპათიებით განვეწყვე. მისი „ალალე“ შესანიშნავი სპექტაკლია. „უამიც“, ჩემი აზრით, ისე აღიქმება, როგორც ნამდვილი ტრაგედია, დამონებული ხალხის ტრაგედია. არ შეიძლება თავისუფლების გარეშე სიკეთე არსებობდეს, ჩემის აზრით, ამაზეა ეს სპექტაკლი, ალ. ქანთარიას თითოეული მიზანსცენა, დეტალი ზუსტად აქვს გამიზნული და თავისუფლად ამბობს თავის სათქმელს.

ივ. ჭავჭავაძის უთქვამს, როდესაც საქართველო დიდი ქვეყანა იყო, ქართული არქიტექტურა ძირითადად ყურადღებას უთმობდა აღნაგობას და არა სამკაულებს, როდესაც ქვეყნის დეკადანსი დაიწყო, წინა პლანზე სამკაულები წამოვიდა და აღნაგობა აღარავის ახსოვდაო. ასეთი დამოკიდებულება ახლა განსაკუთრებით შეიგრძნობა ბევრი ადამიანის გემოვნებასა და თუნდაც მსოფლმხედველობაში. ჩემი აზრით, ალ. ქანთარიასთან მთავარს, ძირითადად ემორჩილება ყველაფერი. იგი არ არის გარეგნული ეფექტებით და სამკაულებით გატაცებული და ალბათ, იმიტომ დამაინტერესა ამ რეჟისორმა, გამიჩინა მასთან თანამშრომლობის სურვილი და როგორც გითხარით, სიამოვნებით ვიმუშავებ შემდგომშიც, თუკი მასაც ექნება იგივე სურვილი, ისე კი მე მაინც მწერალი ვარ და ჩემი უმთავრესი საქმე პროზაა.

— გისურვებთ წარმატებებს და დიდ მადლობას მოგახსენებთ საუბრისათვის.

ესაუბრა ნანა შრიდონაშვილი



პრობლემა:

მსახიობისა

და

რეჟისორის

ურთიერთობა

თანამედროვე თეატრში თავჩენილმა ტენდენციებმა ბევრი პრობლემა წარმოშვა. თავისთავად ის ფაქტი, რომ მეოცე საუკუნის თეატრს რეჟისორის თეატრს უწოდებენ, უკვე გულისხმობს მსახიობის როლსა და მდგომარეობას თეატრში. ისიც აშკარაა, რომ ამგვარი ტენდენცია ერთგვარად აყენებს მსახიობის ხელოვნებას.

დღეს ეს პრობლემა ზალზე აქტუალურია თეატრში საერთოდ და ქართულ თეატრში კერძოდ. ამაზე ბევრი იწერება. თეზისა და ანტი-თეზის დაპირისპირება ყოველთვის როდი განპირობებს თეატრის საერთო ინტერესების სამსახურს. „თეატრალური მოამბის“ რედაქციამ გადაწყვიტა სწორედ მთავარმა მოქმედმა პირებმა — მსახიობებმა და რეჟისორებმა ისაუბრონ თავიანთ პრობლემაზე, როლსა და დანიშნულებაზე თეატრში.

სასაუბროდ მოვიწვიეთ... თუმცა, ამ შემოქმედთ რედაქციის წარდგინება არ სჭირდებათ, ჩვენი მკითხველი კარგად იცნობს ყოველ მათგანს.

გიგა ლორთქიფანიძე. უურნალ „თეატრალური მოამბის“ რედაქციამ დღეს მოგვიწვია იმისათვის, რომ ვისაუბროთ რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობის საკითხებზე. კარგად იცით, რომ ამ საკითხს მიეძღვნა რუსეთის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ამასწინანდელი პლენუმი. მსახიობის საკითხი ქართულ თეატრში ერთობ მნიშვნელოვანი განლავთ. აღბათ, ჩვენი დღევანდელი შეხვედრა რამდენადმე მოამზადებს კიდევ ამ პრობლემისადმი მიძღვნილ კავშირის პლენუმს, ან კონფერენციას. ამიტომ, ვისაუბროთ ჩვენს სატკივარზე, წარმოვაჩინოთ პრობლემები, გავარკვიოთ სად რა გვიკირს, რა გზას დავადგეთ, რომ მდგომარეობა გამოსწორდეს. საუბარი უნდა იყოს გულახდილი, გულწრფელი, ობიექტური. ჩვენი ამოცანაა ამოვავსოთ ბზარი, რომელიც შეიძლება დღეს არსებობს და ვუპირობ, არსებობს კიდევ, მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობაში.

რამიზ ჩხიკვაძე. მინდა, მოგახსენოთ, მსახიობის დატვირთვის თაობაზე. მსახიობს ყოველთვის სურს მეტი სამუშაო ჰქონდეს, ვიდრე აქვს. დღეს ძალიან ბევრი მსახიობია და მათი გზაზე დაუენება, გამოვლენა, რეჟისურას, ბუნებრივია, გაუპირდება. თეატრალური ინსტიტუტი, შეიძლება გადაუპარბებლად ითქვას, უამრავ მსახიობს უშვებს, რა თეატრები ეყოფა მათ? შეუძლებელია ყველა დაკმაყოფილდეს და ყველას თავისი საზრდო ჰქონდეს.

გიორგი გეგეჭკორი. სამაგიეროდ რაიონულ თეატრებში ახალგაზრდა მსახიობები არ არიან.

რამაზ ჩხიკვაძე. ახალგაზრდა მსახიობებს ეშინიათ პერიფერიაში წასვლა, რადგან იციან: არ ექნებათ ისეთი მატერიალური ანაზღაურება, რომ ნორმალურად იცხოვრონ. თემურ ჩხეიძე იყო ზუგდიდში და, როგორც ვიცი, მისი მუშაობის ეს პერიოდი ნამდვილი კატორღა იყო. მსახიობი რომ პერიფერიაში წავა სამუშაოდ, მეტი ანაზღაურება უნდა ჰქონდეს! ეს პრობლემა არც დღესაა გადაჭრილი.

ტრისტან ყველაიძე. ჩემის აზრით, დღეს აქ საუბარი უნდა გვქონდეს არა მსახიობის დატვირთვაზე, არამედ ურთიერთობაზე რეჟისორსა და მსახიობს შორის.

გიგა ლორთქიფანიძე. ყველამ ის თქვა, რაც მას მიაჩნია უმთავრესად.



გიგა ლორთქიფანიძე

რამაზ ჩხიკვაძე. მსახიობი რომ პერიფერიაში წავა, პროცენტულად მეტი ანაზღაურება უნდა ჰქონდეს. თუ მსახიობის ხელფასი აქ 100 მანეთია, იქ 200 უნდა იყოს. როდესაც ბამზე ვისტუმრებთ ვინმეს, ხომ ვაძლევთ დიდ ხელფასს? აბა, გამიშვი სოხუმში, ზუგდიდში ან სადმე სხვაგან და მამუშავე 80 — 100 მანეთზე. როგორ? ეს ერთი მხარეა საკითხისა. მეორე: ძალიან ბევრი მსახიობია. რეჟისორებმა აღარ იციან რა იღონონ. რეჟისორიც ხომ ადამიანია, მასაც ჰყავს თავისი, თვალი ამოღებული კაცი და უნდა მასთან მუშაობა, მაგრამ ამ შემთხვევაში რეჟისორის პოზიცია მაინც არ არის სწორი. აი, ჩვენს თეატრში მოვიდა ახალგაზრდობა. აქ ხომ მარტო რ. სტურუა ან გ. ჟორდანიას არ არიან, არიან სხვებიც, რომლებიც წლის განმავლობაში არაფერს აკეთებენ. რატომ არ შეიძლება, იმუშაონ, დადგან სპექტაკლი?! თეატრში არ არის მოძრაობა. ნუთუ არ დადგა დრო, დაკანონდეს: რადგან მიიღე მსახიობი თეატრში, აუცილებლად უნდა დატვირთო კიდევ. არ არის აუცილებელი მიიღოს როლი ახალ სპექტაკლში. ხომ არის სპექტაკლები, რომლებშიც დუბლიორებია საჭირო. სულ იმაზე ვჩივით, დუბლიორი არ არის, მსახიობი ავად გახდა, როგორ შევცვალოთო? იყოს რეჟისორი, რომელიც მოამზადებს ამ ხალხს.

გიორგი გეგეჭკორი. ახალგაზრდა რეჟისორებიც რომ უკადრისობენ ასისტენტობას, სპექტაკლის დადგმა უნდათ და განვითარების საფეხურების გავლას კი გაურბიან, ამას რა ეშველება?

რამაზ ჩხიკვაძე. არც ესაა სწორი. იმ რეჟისორებს, რომლებიც ჩვენს თეატრში არიან, წელიწადში ერთ სპექტაკლს რომ დგამენ და ხანდახან იმასაც არა, მივცეთ დადგმები. თუ ივარგეს ამ სპექტაკლებმა, ხომ კარგი, თუ არა, რა მოხდა?!

სანდრო მრეველი შვილი. ვფიქრობ, ქართულ თეატრში ყველაზე მწვავედ რიგითი რეჟისორის პრობლემა დგას.

რამაზ ჩხიკვაძე. როდესაც რეჟისორი პირველ სპექტაკლს დგამს, უნდა მივცეთ საშუალება, იმუშაოს ისე, როგორც ესმის, აიყვანოს ის მსახიობი, რომელიც სურს, რომ თქვას, რა ვქნა, ამ მსახიობმა ვერ გაამართლა, აი, თქვენ გინდოდათ და არაფერი გამოვიდაო. ხომ უნდა ჰქონდეს მას არგუმენტი იმისა, რომ თქვას ყველანაირი პირობა მქონდა შექმნილი და რომ არ გამოვიდა, ჩემი ბრალია და არა სხვისიაო. რამდენი მსახიობი ვიცი, რომელიც ამბობს, ამ როლზე მინდა შევიდეო. რა მოხდა, შევიყვანოთ. ვინ უნდა მოამზადოს მსახიობი ამა თუ იმ როლისთვის? რეჟისორმა. თუ შესძლო მსახიობმა როლის თამაში, ხომ კარგი, თუ არადა, თავად დაინახავს, რომ არ გამოუვიდა.

გიორგი გეგეჭკორი. არა ვგონებ, თვითონ დაინახოს. მსახიობს რომ სცენაზე გამოუშვებ, მერე რიგში ჩააყენებ, ვერაფრით ვერ გადაარწმუნებ, რომ ცუდად ითამაშა.

გიგა ლორთქიფანიძე. სწორედ ამისთვის არსებობს სამხატვრო საბჭო, თეატრის ხელმძღვანელობა. მან უნდა უთხრას მსახიობს სათქმელი.

რამაზ ჩხიკვაძე. უამრავი ახალგაზრდა მსახიობია რუსთაველის თეატრში და რამდენი წელია მათ მხოლოდ მასიურ სცენებში ვხედავ. მეტი უნარი არ შესწევთ? არა მგონია, თუ საშუალება მიეცემათ, ბევრი მათგანი კარგადაც გამოავლენს თავს. აი, კიდევ რა ხდება ჩვენთან, მოვიდა ბატონი გიჟო თავისი ჭკუფით და შექმნა ცალკე თეატრი.

გიორგი გეგეჭკორი. ეს არ უნდა იყოს ცალკე თეატრი.

რამაზ ჩხიკვაძე. რა თქმა უნდა, არ უნდა იყოს.

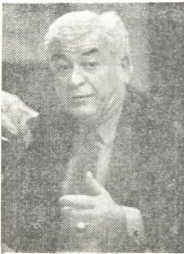
გიორგი გეგეჭკორი. გიჟო უორდანიას ახალგაზრდები დიდ სცენაზეც უნდა გამოვიყვანოთ. უფრო თამამად უნდა დავაკვიროთ უფროსებთან, ეს არის გზა მათი პროფესიული დაოსტატებისა. ასევე აუცილებელია, რომ ასაკობრივი როლები უფროსებმა ითამაშონ. ამას მაყურებელიც მოითხოვს.

რამაზ ჩხიკვაძე. საწყის ეტაპზე, რა თქმა უნდა, სწორი იყო ის, რასაც ისინი აკეთებდნენ. მაგრამ მომავალში? და კიდევ, რეჟისორს, რომელიც ხელფასს იღებს და არ არის ზედმინწევნი დატვირთული, უნდა დაევალოს მსახიობების მომზადება სხვადასხვა როლზე.

გიგა ლორთქიფანიძე. ამასთან დაკავშირებით მინდა გითხრათ: თეატრის მთავარი რეჟისორი მიიღებს ორმაგ ხელფასს როგორც თეატრის ხელმძღვანელი და როგორც სპექტაკლის დამდგმელი. რიგითი რეჟისორი კი, გარდა დადგმისა, იმისთვისაც მიიღებს ხელფასს, რომ მუშაობს თეატრში, დავალებული აქვს სპექტაკლზე თვალყურის დევნება, მსახიობების მომზადება და როლებში შეყვანა. ეს ნიშნავს იმას, რომ თეატრის ხელმძღვანელსა და რეჟისორს სპექტაკლის დადგმის გარდა უამრავი მოვალეობა აკისრიათ და უწინარესად, სწო-

რედ ამიტომ იღებენ ხელფასს. ზოგჯერ გაიგონებთ: ახლა სპექტაკლს არ ვდგამ და საქმეც არა მაქვს თეატრშიო — ასე საკითხის დასმა არ შეიძლება! და კიდევ, გარდა იმისა, რასაც ბატონი რამაზი ამბობს და რაც ძალზე მტკივნეული და მნიშვნელოვანია, ვფიქრობ, უნდა ვთქვათ ისიც, თუ რამდენად სწორი შემოქმედებითი ატმოსფეროა შექმნილი მსახიობების პოტენციის გამოსავლინებლად, ვითვალისწინებთ თუ არა პიესების განაწილების დროს როლების მრავალფეროვნებას. ეს არა მხოლოდ ადმინისტრაციული, წმინდა შემოქმედებითი ხასიათის პრობლემაა. ხშირად თეატრში კინოს პრინციპით ვხელმძღვანელობთ — მსახიობებს ვარჩევთ ტიპაჟის მიხედვით და ვამბობთ, აჰან ეს უნდა ითამაშოს, იჰან — ის. სპექტაკლმა კი მსახიობი უნდა აღმოაჩინოს! მე მინდა, რომ ჩვენი საუბრისას გავარკვიოთ, თუ რამდენად არის თეატრის რეჟისურა დაკავებული ინსტიტუტიდან მოსული ახალგაზრდის აღზრდით და არსებული ოსტატების ახალი წახნაგებით წარმოჩენით. ეს ყველაზე მტკივნეული საკითხია. სწორედ ამაზე უნდა ვიფიქროთ და გამოვთქვათ ჩვენი აზრი.

რამაზ ჩხიკვაძე. რეჟისორები მარტო სპექტაკლს კი არ უნდა ამზადებდნენ, არამედ ყოველდღიურად უნდა ავარჯიშებდნენ მსახიობებს. მსახიობმა თუ ტრენაჟი არ გაიარა, 5-6 წლის შემდეგ დისკვალიფიკაციას მიიღებს.



რამაზ ჩხიკვაძე



სანდრო მრეველიშვილი

თეატრის ჩხიკვაძე. ჩვენ დავიწყეთ ეს საქმე და ვაკეთებთ კიდევ. მაგრამ ზოგიერთი მსახიობი ამბობს, შენ როლი მომეცი და თუ დამჭირდება, იქ ვიცეკვებო.

ტრისტან ყველაიძე. ერთ დროს ტარდებოდა მეტყველების გაკეთილებიც, რაზეც დღეი პროტესტი განაცხადეს განსაკუთრებით ცუდი მეტყველების მქონე მსახიობებსა,

გიორგი გეგეჭკორი. რუხისორისა და მსახიობის ურთიერთობას დიდი ისტორია აქვს. მათ შორის სიამტკბილობაც სუფევდა და დიდი მტრობაც, მაგრამ ხშირად ეს იყო პირადი ურთიერთობის საკითხი და იშვიათად საზოგადოებრივი. აქ, ბნელ რამაშმა ბრძანა, მსახიობები მოდიან და ჩვენ არ ვიცნობთო. აღრე, როდესაც ახალი ჭგუფი, რამდენიმე, ან თუ გინდ ერთი კაცი მოვიდოდა დასში, სეზონის, ან ვთქვათ, რეპეტიციის დაწყების წინ თეატრის ხელმძღვანელი მას დასს წარმოუდგენდა და ეტყუოდა, გიყვარდეთ ეს კაცი, იგი ჩვენი ახალი წევრიაო. ახლა კი შეხედავ კაცს, თურმე თეატრში მუშაობს, ის კი არა, სცენაზე პარტნიორად დაგიდგება, ან შეიძლება პირველად ნახო მასიურ სცენასა თუ ეპიზოდში. ეს, რა თქმა უნდა, დაუშვებელია. ეს თეატრის ორგანიზაციული მხარეა და მას მიხედვად, მოვლა სჭირდება. და კიდევ, სამხატვრო საბჭოების თაობაზე. არის თუ არა სამხატვრო საბჭო ჩვენთან, გულახდილად ვითხრათ, ბოლომდე დარწმუნებული არა ვარ. იმიტომ, რომ ის არ მუშაობს, ამაზე, ალბათ, სხვა დისკუსია უნდა გაიმართოს, უნდა გაირკვეს, თუ რა ფუნქცია აქისრია მას და რას ნიშნავს საერთოდ თეატრში სამხატვრო საბჭო. თორემ გამოდის, რომ სამხატვრო საბჭო არის მხოლოდ ხელის აწევის ორგანო, ამ ხელის აწევით კი ვიღაც უნდა შემვირდეს ან განთავისუფლდეს. მე კი ვფიქრობ, რომ სამხატვრო საბჭო სისტემატურად უნდა მუშაობდეს, ახალგაზრდობას, რომელიც მოდის, ალბათ, თავისი სატკივარი აქვს. ამაზე კი ჩვენ არაფერი ვიცით. ბევრი ჩვენთან, ალბათ, უფრო იმიტომ მოვიდა, რომ უცხოეთში წასვლის პერსპექტივაა. მაგრამ აქვს თუ არა მონაცემები და შეიძლება მოხვდეს თუ არა იქ წამსვლელთა სიაში, ეს არავინ იცის. ჩვენს თეატრში ვერ ვნახე ახალგაზრდა, თუ გნებავთ, საშუალო თაობის წარმომადგენელი მაინც, რომ ჰქონდეს თავისი საკუთარი თემა, თავისი სატკივარი და ცდილობდეს სცენიდან მაყურებლამდე მიიტანოს.

გიგა ლორთქიფანიძე. რომ მოიტანოს, დარწმუნებული ხართ ყურს დაუდებენ?

გიორგი გეგეჭკორი. უნდა იბრძოდოს. მე ვნახე მსახიობი მ. კინწურაშვილი ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმში. ვერ ვიტყვი. მომეწონა-მეთქი, მაგრამ აქ მთავარია ის, რომ ამ ყმაწვილს აქვს თავისი სათქმელი და ეძიებს მისი გამოხატვის გზას. სამწუხაროდ, ამის მსგავს მაგალითს ბევრს ვერ დავასახელებ. დღევანდელ ახალგაზრდობას ჩვენი თაობისაგან განსხვავებით, ეს არ ახასიათებს. ძირითადად ისინი მაინც სხვა რამით არიან გატაცებულნი. რა თქმა უნდა, როდების თამაში უნდათ და ვერ ვიტყვი, ვინმე ზარმაცობდეს. პირიქით, თავგამოდებით მუშაობენ. „მოკვეთილის“ მასიურ სცენებშიც კი, მაგრამ იმას, რომ რაღაც თემა მოიტანონ, ან რომელიმე ავტორით დაინტერესდნენ, ვერ ვხედავ. აი, ეს არის ყველაზე გულდასაწყვეტი.

რამაშ ჩხიკვაძე. ამის მიზეზი, ალბათ, ის არის, რომ მათ მინიმუმიც არა აქვთ, ჩვენ კი მაქსიმალურ მოთხოვნებს ვუყენებთ.

გიგა ლორთქიფანიძე. მინდა კიდევ ერთ საკითხზე მოგახსენოთ. დღეს ჩვენს თეატრებში მიმდინარე ექსპერიმენტის ერთ-ერთი მიზანია სტუდიური მოძრაობის განვითარება. მოსკოვში ოცამდე ასეთი სტუდია გაიხსნა. ასევე ლენინგრადში, კიევში, ოდესაში. ჩვენთან კი ამ მხრივ არავითარი მოძრაობა არ არის. არ არის დაინტერესება, სურვილი. ამას მე სოციალურ, შემოქმედებით ინერტულობას ვუწოდებდი. არადა, იმ დროს, როდესაც გვიკრძალავდნენ და ამის არავითარი საშუალება არ იყო, მოსკოვში მაინც არსებობდა სტუდიები, სადაც ღამ-ღამო-

ბით ვმუშაობდით ეფროსი, ეფრემოვი და მე. გვიბარებდნენ ზემდგომ ორგანოებში და გვეკითხებოდნენ, იქ, ღამ-ღამობით რომ იკრიბებით, ვიღაც ვოლოდინის პიესაზე მუშაობთ, ვინაა ეს ვოლოდინო, კოროსტილიოვი ვინაა, ჩვენ არ ვიცნობთო და ასე შემდეგ. ჩვენი თაობის ოცნება იყო, შეგვექმნა თეატრი, მიუხედავად იმისა, რომ მისი არავითარი საშუალება არ გვქონდა. „შვიდეკაცა“ თავისი პრინციპები რუსთაველის თეატრში დაამკვიდრა. მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობები რუსთაველი წავედით და თეატრი ჩამოვაყალიბეთ. დღეს კი, როდესაც გვეუბნებიან, რაც გინდა დადგი, როგორც გინდა დადგი და მაინც უმოქმედოდ ხარ, რასაკვირველია, გაუმართლებელია.

ტ რ ი ს ტ ა ნ ყ ვ ე ლ ა ი ძ ე . ახალგაზრდები, ბ-ნო გოგი, თქვენ შედარებით კარგად დაახსიათეთ. მე სრულიად საწინააღმდეგო აზრი მაქვს მათზე. არ ახასიათებთ ინიციატივა, უკვე კმაყოფილნი არიან.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე . სტუდიური მოძრაობა ნიშნავს არა მატერიალური და სამსახურებრივი მდგომარეობის გაუმჯობესებას, არამედ მსხვერპლზე წასვლის უნარს, თორემ ვანა ინსტიტუტიდან რუსთაველის თეატრში მისვლა სტუდიურ მოძრაობას ნიშნავს? ბატონი გიგოს ჭკუფის წვევრებისათვის რუსთაველის თეატრში მოხვედრა ბედნიერებაა, მაგრამ რატომ არ გარბიან, ვთქვათ, ზესტაფონში ან სადმე სხვაგან, გნებავთ, საქარხნო რაიონში?



გ. გ. ლორთქიფანიძე



ტრისტან ყველაძე

რ ა მ ა ჯ ჩ ხ ი კ ვ ა ძ ე . როდესაც ხარ რუსთაველის თეატრში და გინდა შექმნა სტუდია — ეს არის საქმე!

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე . უბრწყინვალესი მსახიობი ალექსეი პეტრენკო ვასილევთან მიღის სტუდიაში მაშინ, როდესაც შეუძლია იყოს სამხატვრო თეატრში, აი, ეს არის სტუდიური მოძრაობა და არა ის, რომ კაცი ზესტაფონის თეატრიდან რუსთაველის თეატრში მოვიდეს სამუშაოდ. მე საგანგებოდ დავიწეე ამაზე საუბარი. ალბათ, ჩვენი ბრალიც არის ასეთი ინერტული რომ გავხადეთ ახალგაზრდობა. გარდა ამისა, უნდა ვიფიქროთ იმაზე, რომ უკვე ორი-სამი წელია ამა თუ იმ მსახიობს არაფერი გაუკეთებია და მოუძებნოთ როლი, რომელიც კარგად წარმოაჩენს მას. ის ეტება როგორც ძველი, ისე ახალი თაობის მსახიობებს. იქნებ, საბჭოთა, დღეს სამაჯ ჩხიკვაძემ სხვა როლი ითამაშოს, რათა მისი ხელოვნება ერთ-

ფეროვანად არ წარმართოს? რა უნდა გააკეთოს დღეს კოტე მახარაძემ თეატრში, რომ ის, რაც მასში ძვეს, როგორც ხელოვანში, უფრო მნიშვნელოვანი გახდეს მარჯანიშვილის თეატრისთვის? დიახ, დღეს ქართულ თეატრში ეს პრობლემა მთავარი.

ბევრჯერ მოთქვამს, მაგრამ დღესაც უნდა ვთქვა — როდესაც რეჟისორი დგამს სპექტაკლს, თეატრმცოდნეებსა და ჩვენც ის უფრო გვაინტერესებს, რა მოიფიქრა რეჟისორმა, როგორ დგამს სპექტაკლს და რა კონცეფციას ჩამოაყალიბებს, ვიდრე ის, თუ როგორი იქნება მსახიობთა შემოქმედება. ასეთი დამოკიდებულება მსახიობისადმი გააღარიბებს აქტიორულ ხელოვნებას. დღეს კინოსტუდიაში ლაპარაკობენ, მსახიობები აღარა გვყავსო. ჩვენც ხომ არ ვაძლევთ ამის საბაზს? ხომ არ ჩავკალით ინიციატივა, რაზეც ბატონი გოგი ამბობდა? სად არის თეატრში მსახიობის სავეტროო უფლება?! ხომ არ იყო ვასო გოძიაშვილი მხოლოდ გიგა ლორთქიფანიძეზე, ვასო ყუშიტაშვილზე, ტაბლიაშვილზე ან რომელიმე სხვა მთავარ რეჟისორზე დამოკიდებული პიროვნება? იგი თავად იყო პიროვნება. ასეთები იყვნენ: ვ. ანჭაფარიძე, ს. ზაქარაძე, გ. შავგულიძე, ს. თაყაიშვილი და სხვები. მათ ჰქონდათ თავიანთი ბიოგრაფია, ვარდა იმისა, რომ ამ თეატრის კოლექტივის წევრები იყვნენ. ხომ არ ხდება ამ მხრივ პიროვნების ნიველირება, ინდივიდუალობის მიჩქმალვა? ძალზე მაწუხებს ეს პრობლემა.

გიორგი გეგექიორი. ზოგჯერ ეს შეუგნებლად ხდება, ზოგჯერ თეატრის ხელმძღვანელი თვლის, რომ ეს მას არ ევალება. თბილისის თეატრებში სხვა მდგომარეობაა, ვიდრე რაიონებში. იქ იშვიათია დაუტვირთავი მსახიობი.

რევაზ თავართქილაძე. მინდა ერთი საკითხი დავსვა თქვენს წინაშე, არა საკამათოდ, რა თქმა უნდა. ბ.ნ. გიგა, წელან ბრძანეთ, რომ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს ცალკე ხელფასი ექნება და სპექტაკლის დადგმისათვის კიდევ სხვა გასამრჩელოს მიიღებსო. ძალიან კარგია და სასიხარულო, რომ რეჟისორი ასე დაფასებული იქნება. როდესაც ახალგაზრდა ვიყავი, ნაკლები საფიქრალი და საზრუნავი მქონდა და მხოლოდ თეატრი მაინტერესებდა, მინდოდა რაც შეიძლება მეტი როლი მეთამაშა, თეატრში დამეღამებინა, იქ გამეთენებინა. დღეს კი, ვგონებ, ჩემი შემოქმედებითი ზრდა შეჩერდა. იმიტომ რომ მცირე დრო მრჩება როლზე და ჩემს თავზე სამუშაოდ, რომ სრულყოფილად წარვსდგე მაყურებლის წინაშე, ვიამაყო და მიკროსემი მოვუწყო ჩემს თავს როლის თამაშით. ამის საშუალება არა მაქვს. დღის განრიგი ისე მაქვს შედგენილი, რომ აუცილებლად უნდა გავიქვე გახმოვანებავ კინოსტუდიაში, რადიოსა და ტელევიზიაში, უნდა მივიღე ინსტიტუტში, აგერ კიდევ გამოვძებნე სამუშაო — პოეზიის თეატრში და უკვე იმის გამო, რომ ოჯახი გაიზარდა, ჩემი შვილი და რძალი ექვსი წელიწადია შტატგარეშე მსახიობები არიან, შვილიშვილიც შემეძინა, ვეღარ ვფიქრობ საკუთარ თავზე. როცა სახლში მივიღივარ, გაზეთის წაკითხვის თავიც აღარ მაქვს. ასეთ პირობებში, რა თქმა უნდა, მსახიობის შემოქმედებითი ზრდა ჩერდება.

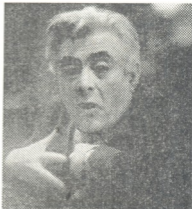
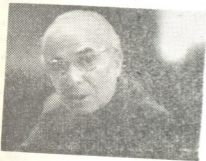
გიგა ლორთქიფანიძე. ეს სხვა პრობლემაა.

რამაზ ჩხიკვაძე. ე. ი. ადამიანს უნდა ჰქონდეს ისეთი ანაზღაურება, რომ თუ ერთ საქმეს პატიოსნად ემსახურება, მინიმალურად მაინც იყოს დაკმაყოფილებული.

რევაზ თავართქილაძე. თუ რადიოში, ან ტელევიზიაში მიხვალ, ისეთი ჰონორარი მაინც უნდა მიიღო, რომ გარკვეული პერიოდი გეყოს. ვარდა ამისა, როგორც იცით, ჩვენი თეატრი ძალზე სპეციფიურია თავისი რეპერტუარით. ჩვენ

თეატრის მსახიობი უფრო მეტადაა მოწყურებული იმას, რომ სადმე სხვაგან ნახოს სამუშაო, რათა თავი გამოავლინოს და თქვას თავისი სიტყვა. იმის გამო, რომ სპეციფიურია ჩვენი რეპერტუარი, მსახიობი ცოტათი იშტამპება კიდევ და მას აქვს სურვილი შექმნას რაღაც ახალი კინოში, რადიოსა, თუ ტელევიზიაში. ჩვენთან კი სამუშაო იმდენად შრომატევადია, რომ ხშირად ამას მსახიობი ვერ ახერხებს და ძირითადად თეატრში უხდება მუშაობა.

გ უ რ ა მ ბ ა თ ი ა შ ვ ი ლ ი. რას გვეტყვით მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობაზე? ამბობთ, რომ მსახიობი იშტამპება მოწარმე მსაყურებელთა თეატრში.



რევაზ თავართქილაძე

გიორგი კორღანია

რ ე ვ ა ზ თ ა ვ ა რ თ ქ ი ლ ა ძ ე. მე მაინც ჩემს თავზე მოგახსენებთ. როცა მსახიობს ასაკი შეეპარება, იგი სხვა გზას უნდა ეწიოს, რადგანაც არ შეეფერება იმ როლებს, რომელსაც ჩვენი თეატრის რეპერტუარი გვთავაზობს.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. ბატონო კოტე, რას გვეტყვით რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობაზე?

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე. ჩემის აზრით, პრობლემების რიგი, რომელზედაც ჩვენ ვლაპარაკობდით, პრაქტიკულად გადაუწყვეტელია. ვამბობთ, რეჟისორებს დუბლიორები არ შეუპყავთო, არ მუშაობენო, წლიდან წლამდე სპექტაკლს არ დგამენო. მერე, რა გამოდის აქედან? რუსეთში სხვა მდგომარეობაა. იქ, იაროსლავში რომ წავა მსახიობი, სიკვდილამდე გარანტირებული აქვს ხელფასის მატება. იაროსლავიდან გადავა ომსკში, ომსკიდან სარატოვში, სარატოვიდან რიგაში და ა. შ. ჩვენ კი მაინც ვერ მოვაგვარეთ ვერც ბინის, ვერც ხელფასის, ვერც თეატრში დარჩენის და ვერცერთი სხვა პრობლემა. ისიც გასაგებია, რომ 22 წლის გოგონასა თუ უმაწვილს რუსთაველის თეატრში მოხვედრა უნდოდა არა მარტო იმისთვის, რომ არგენტინაში წავიდეს, არამედ იყოს ამ სახელოვან კოლექტივში და ამასთან ერთად თუ საზღვარგარეთიც იქნება, ძალიან კარგი. რაც შეეხება მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობას, გლობალური საკითხია. იგი მხოლოდ ჩვენთან, საქართველოში არ წამოჭრილა, და არ გულისხმობს კონკრეტულ მსახიობსა თუ რეჟისორს. დღეს რეჟისორის ფუნქცია იმდენად გაიზარდა და ტოტალური გახდა, რომ ყველგან მოხდა მსახიობის გაუსახურება. ადრე დრამატურგი ქმნიდა, მსახიობი ანახიერებდა,

დღეს კი, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ეს არ ხდება. არ იფიქროთ, რომ ამას რე-
უსისორებს ვაბრალებ, არამც და არამც! ეს ცხოვრებამ მოიტანა. ასეთი თეატრია
დღეს ითელს პლანეტაზე.

გიგალორთქიფანიძე. რატომ, ვინ გითხრათ, რომ მთელს პლანეტა-
ზე ასეთი თეატრია? არა!

კოტე მახარაძე. დავიჭერო, რომ პიტერ ბრუკის თეატრში არტისტი
როგორც უნდა, ისე მოქმედებს?

გიგალორთქიფანიძე. როგორც უნდა, ისე არასოდეს არ უნდა
იყოს. როგორც უნდა — ეს არ არის საავტორო უფლება.

კოტე მახარაძე. მაგრამ მაინც ასე მოხდა თეატრებში. რა თქმა უნდა,
მსახიობებისთვის ბევრად უფრო სასიამოვნოა იმ რეჟისორთან მუშაობა, რომე-
ლიც ყოველთვის თვლის, რომ მსახიობის საშუალებით უნდა თქვას თავისი სათქ-
მელი და სწორედ ამ მხრივ იქმნება მრავალფეროვნება აქტიორული შესაძლებ-
ლობისა, მისი პალიტრისა და სხვა და სხვა. მე მაინც მგონია, რომ ყველაზე მთავა-
რი მიზეზი ჩვენში ამ პრობლემის გამწვავებისა გახლავთ ის, რომ თეატრალური
ორგანიზმის შექმნის არსებული ფორმა, უბრალოდ, ცუდი კი არა, დამყაყუბულია.
მაგალითად, ასკაციანი თეატრი, სადაც სიკვდილამდე უნდა იმუშაოს მსახიობმა და
სადაც შექმნილია სამოცაკაციანი უნიჭო მსახიობთა დასი, საშინელი ფორმაა და
აგი მთელმა მსოფლიომ უარცა. სწორედ ამიტომ შეიქმნა ამდენი სტუდია. ნურა-
ვინ დამაბრალდებს, თითქოს ჩენი თეატრი იმიტომ შევექმენი, რომ მარჯანიშვილის
თეატრში უკმაყოფილო ვიყავი. მე არ გავქცეულვარ თეატრიდან რეჟისორისაგან
დაჩაგრული და განაწყენებული, მაგრამ ამ აქციაში იყო ის ელემენტი, რომ გამიჩნდა
კიდევ რაღაცის გაკეთების, ახალი ფორმების ძიების სურვილი. მე არ ვყოფილვარ
ზარათაშვილის მუზეუმის თეატრში, სადაც მიზა კინწურაშვილია. რა მოხდა, რომ
დღეს იქ რაღაც ვერ წაიკითხეს, ზვალ უკეთ წაიკითხავენ. მთავარია, ეძიებენ, მოქ-
მედებენ..

ცოტა არ იყოს, შემაშინეს ბ-ნი გიგას სიტყვებმა შემოქმედებით ინერტული-
ბაზე, მაგრამ მენიშნა, თვითონვე ხომ არ შევექმენით იგიო? ვერ ვიტყვი, რომ ჩვენს
თეატრში ვიღაცას საგანგებოდ აძლევენ როლს და ვიღაცას — არა. პირიქით,
სულ ახალგაზრდების ქებაა და ძალიან კარგი ახალგაზრდებიც არიან, მაგრამ პრობ-
ლემაა, რომ რაღაც ახალი შეიქმნას, რაიმე გაკეთდეს და ამას აპყვეს ხალხი. ეს არ
ხდება. არ ხდება ის, რაც „შეიღაცაცასთან“, ბ-ნ გიგოს ჭკუფთან, რაც რუსთავის
თეატრის შექმნასთან დაკავშირებით მოხდა.

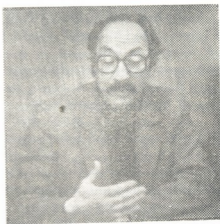
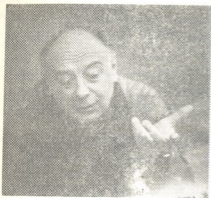
გიგალორთქიფანიძე. სხვათაშორის, არცერთი მსახიობი უმუშევარ-
ი არ იყო, ვინც რუსთავში წავიდა, ყველას სამუშაო ჰქონდა.

რამაზ ჩხიკვაძე. არის ისეთი პრობლემები, რომლებსაც ჩვენ ვერ
გადავწყვეტთ. ფაქტი კია, რომ რაიონში ძნელია მუშაობა, ელემენტარული პირო-
ბები არა აქვთ.

გიგალორთქიფანიძე. პლენუმზე დაიხვა საკითხი იმის თაობაზე,
რომ ქალაქში, რომელიც ვერ უფლისო თავის თეატრს, მსახიობებსა და რეჟისო-
რებს, დავხუროთ თეატრი, გადავიტანოთ სხვა ქალაქში, იქ, სადაც ექნება
ამის სურვილი და სადაც მისცემენ ბინებს, სადაც მოუვლიანო. დაე, იმ ქალაქებმა
აგონ პასუხი თავიანთი თეატრის ცხოვრებაზეო. ასე, რომ ჩვენ შეგვიძლია დავ-
სვთ საკითხი — არ უნდათ ამა თუ იმ ქალაქში თეატრი, ნუ იქნება, იყოს იქ, სა-
დაც უნდათ. მთლად ისე არ დგას საკითხი, რომ ჩვენ ვერაფერს გადავწყვეტთ.

რამაზ ჩხიკვაძე. ვაი, თუ მერე იმათაც აღარ მოუნდეთ? სად წავიდნენ? თეატრს შენობა უნდა, კიდევ ბევრი სხვა საკითხი იქნება მოსაგვარებელი. უკველ შემთხვევაში, ამ პრობლემებს ჩვენ ვერ გადავწყვეტთ, მაგრამ არის ისეთი პრობლემა, რომლის გადაწყვეტაც შეიძლება — მსახიობის დეკავების პრობლემა. მისცენ ახალგაზრდა რეჟისორებს სამუშაო. კარგი გამოვა სპექტაკლი, სასიამოვნოა, არადა, მუშაობით ხომ იმუშავენ, ეს ხომ ტრენაჟი იქნება მათთვის.

კოტე მახარაძე. მე მგონი, ეს მაინც რეჟისურისგან მოდის. საქიროა მეტად ხდებოდეს მსახიობების გაცვლა-გამოცვლა კოლექტივებს შორის.



კოტე მახარაძე

გიორგი გვეტსადიანი

თემურ ჩხეიძე. აი, ამაში სავსებით გეთანხმებით.

კოტე მახარაძე. აგერ, ულიანოვმა იმუშავა „მალია ბრონიაზე“, რა მოხდება, რომ რამაზ ჩხიკვაძემ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზეც ითამაშოს?

რამაზ ჩხიკვაძე. სასიამოვნო და სასიხარულო იქნება.

კოტე მახარაძე. თავიდანვე ეწეროს აფიშაზე, რომ მაგ. გორის თეატრი ამჟამად მრეგვიშვილის „ნიკოლოზ ბარათაშვილს“ და ტატოს როლს ითამაშებს გოგი გვეტსადიანი. ჩავიდეს ბ-ნი გოგი ორი თვით გორში და იმუშაოს იქ. თავდაც სიამოვნებით წავალ, თუკი გამიშვებენ.

გიგა ლორთქიფანიძე. სხვანაირად რაიონში თეატრალური ცხოვრება არ გამოუოცხლდება. ექვი გეპარებათ, რომ როდესაც ასეთი მსახიობები ჩავლენ, რაღაც ინტერესი გაუჩნდება ქალაქის ხელმძღვანელობას? ჩვენც მაგისტვის ვიბრძვით. თანხმობა მოგვეცით და ხვალვე მოვქმენით გზებს, როგორ დაგაკავოთ. ეს ყველაფერი უნდა იყოს შეთანხმებული და გარკვეული. მაგრამ მაინც ვერ გავიგებ ბ-ნ კოტეს ნიშნის მიზეზი, რომ ამას არაფერი ეშველება და ტყუილად რატომ ვილაპარაკოთო.

კოტე მახარაძე. პირიქით, ძალიან კარგი, რომ ვლაპარაკობთ-მეთქი. მაგრამ, ჩემის აზრით, ბევრ პრობლემას ჩვენ ვერ გადავწყვეტთ. მე იმის თქმა მინდა, რომ თვითონ ცხოვრების დინება, ცხოვრება დააყენებს პრობლემებს და ეს 50-100 კაციანი თეატრებიც დაიშლება. ასე მოხდა სამხატვრო თეატრში და ბევრგანაც მოხდება. შეიკრებოთ 7-8 მსახიობი, დავდგათ „ყვარყვარე თუთაბერი“ და ვი-

საქართველო
საბჭოთა კავშირი

თამაშით, მაგალითად, მწერალთა კავშირის შენობაში. მეორე კოლექტივმა სხვაგან
ითამაშოს. ამგვარად იქმნება სტუდია.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე . დღეს ჩვენ თეატრის შიდა პრობლემა უფრო
გვიანტერესებს და არა სტუდიური მოძრაობა. ეს სხვა, დიდი პრობლემაა, რომელ-
თან დაკავშირებით, ალბათ, აუცილებლად უნდა შევიკრიბოთ და ვისაუბროთ. აქ
ლაპარაკია იმაზე, თუ რაწიარად იქნას უკეთ გამოყენებული ის შესაძლებლობები,
რაც თეატრებს გააჩნია.

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე . ვერავინ დამარწმუნებს იმაში, რომ სტურუას, ჩხე-
ძეს, გაწერელისა, მრევლიშვილს ან უროდანიას არ შეუძლიათ თავიანთი თეატრე-
ბის ცხოვრების ხუთჯერ მეტად გამოცოცხლება.

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი . ამაში მართალი ბრძანებით.

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე . როგორ დავიჭერო, რომ ჩხეიძე, რომელსაც მოიწ-
ვევს რ. სტურუა ორი თვით, არ დადგამს სრულიად სხვა სპექტაკლს, რომელიც
რუსთაველის თეატრს გამოაცოცხლებს. მიიწვიონ მრევლიშვილი, დადგას მან სპექ-
ტაკლი მსახიობებისგან, რომელიც მთელ კახეთს, მთელ დასავლეთ საქართველოს
მოივლის. შექმნას გასულითი ჭკუფი. ეს გამოაცოცხლებს თეატრალურ ცხოვრებას.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე . და კიდევ შიგნით, შენს თეატრში არსებული
რეჟისურის უფრო აქტიურად გამოყენება.

რ ა მ ე ზ ჩ ხ ი კ ვ ა ძ ე . გამოიტანოს მყუერბლის სამხაჯაროზე და მასთან
ერთად განსაჯოს, რა არის კარგი და რა არ ვარჯა, რათა გაითვალისწინოს შემდგომ
მუშაობაში, ან საერთოდ მოეშვას ამ საქმეს.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე . არა, ამას ყოველთვის ვერ ხვდება. ნიშნაშ-
ვილმა დაწერა „მოკვეთილზე“, აქამდე მკვდარი ქრესტომათია გვეგონაო. რატომ
კონათ, გაუგებარია. ხომ არსებობდა არჩილ ჩხატარაშვილის სპექტაკლი, რომელიც,
ჩემის აზრით, ერთ-ერთი საუკეთესოა ქართული თეატრის ცხოვრებაში? მას რომ
არ უნახავს, ხომ არ ნიშნავს იმას, რომ „მოკვეთილი“ მკვდარი ქრესტომათია იყო
და ახლა გახდა ცოცხალი?

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი . ნაწილობრივ უკვე ითქვა ის, რისი თქმაც
მინდოდა. მაგრამ, ჩემის აზრით, მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობაში დღეს
კიდევ ბევრი რამაა თავმოყრილი. უწინარესად, ანგარიში უნდა გავწიოს იმას, რომ
თეატრი, როგორც სარკე, ისე ასახავს საზოგადოების ყოფას. ის, რაც ხდებოდა
ჩვენთან წლების განმავლობაში, დაილექა და გამრავლდა თეატრის ცხოვრებაში.
თქვენ რამდენიმე მაგალითი დასახელებთ — რომელმა თეატრმცოდნემ, რომელმა
ჩვენგანმა, გადაღენა თვალი ამა თუ იმ მსახიობის შემოქმედებით ცხოვრებას
ოცი წლის მანძილზე? არადა, ჩემის აზრით, ეს ძალიან მნიშვნელოვანია. პასუხ-
ნი ვართ ყველა სფეროში, ყველაზე აქტიურ — თეატრის სფეროშიც კი. მართლაც
საოცარია, ამდენი საშუალებაა და არავის გაუჩნდა სურვილი (არ ვგულისხმობ, ბა-
ტონ კოტე, ან მხატვრული კითხვის თეატრის მაგალითს, როგორც არის ბარათა-
შვილის მუშაუბის თეატრი, ლიტერატურული თეატრი მაინც კითხვის თეატრია), ახა-
ლი თეატრის შექმნა.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე . არც ბნ კოტეს თეატრია სტუდია, ეს არის
თეატრი ერთი მსახიობისა, რომელსაც აქვს სურვილი, რაღაც უთხრას ხალხს. ეს
უთხრა კიდევ თავისი სპექტაკლით.

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი . არავის გაუჩნდა პროტესტი ეწ. აკადემიუ-
რი ხელოვნებისადმი. გულახდილად გეტყვით, როდესაც მეტეხის თეატრის ჩამო-

ყალიბებას მოჰყვით ხელი. აქტიური პროტესტი მქონდა მარჯანიშვილის თეატრის შვიდწლიანი ცხოვრების მიმართ. მე ვერ გამოვხატე ამ თეატრთან საერთო ენა. არ ვიცი, ვისი ბრალი იყო ეს — ჩემი თუ თეატრის? ალბათ, ნაწილობრივ, ჩემიც. ამიტომ ჩემში დაგროვილი პროტესტი აკადემიზმის წინააღმდეგ ასე გამოვლინდა საბოლოოდ, ცუდად თუ კარვად, ეს სხვა საკითხია.

გიგალორთქიფანიძე. რატომ უნდა!

სანდრო მრევლიშვილი. როდესაც ახალგაზრდა მსახიობი უყურებს [ხევაძის სიენაზე, რატომ არ უჩნდება სხვანაირად თამაშის სურვილი, რათა დაუპირისპირდეს, თქვა — არა, ეს ხელოვნება მე არ მომწონს. როგორ შეიძლება, რომ ასე არ იყოს! ბატონო რამაზ, ღმერთმა ნუ ქნას, რომ თქვენ გეთამაშათ ისე, როგორც თამაშობდნენ ხორვა და ვასაძე, და თქვენს შემდეგ მოსულმა თამაშოს ისე, როგორც თქვენ თამაშობთ.

ტრიხტან უველაიძე. ამის გამო, აუცილებელია. რომ თეატრიდან წახვიდე? ხომ შეიძლება ეს იქვე გააკეთო.

სანდრო მრევლიშვილი. მე ის კი არ მაწუხებს, მსახიობი წაეა იმ თეატრიდან თუ არა, ვამბობ, სურვილი არ უჩნდება-მეთქი.

გიგალორთქიფანიძე. ადამიანი თეატრიდან მაშინ მიდის, როდესაც იმ თეატრში ვეღარ ახერხებს თავისი სათქმელის თქმას.

სანდრო მრევლიშვილი. შთავარია ის, რომ სურვილი არ არის.

ტრიხტან უველაიძე. კონკრეტულ მაგალითს მოგახსენებთ: მე რომ რამაზისნაირად კი არა, სხვანაირად მინდოდეს თამაში, აუცილებელი არ არის, ავდე და სხვაგან წავიდე, უნდა მქონდეს საშუალება ამის იქვე გაკეთებისა.

სანდრო მრევლიშვილი. რასაკვირველია, მე მოგახსენებთ სურვილზე, მაგრამ არა ანტაგონისტურ, ინტრიგანულ სურვილზე. განა შეიძლება, დღევანდელი თაობა, თავის წინამორბედ თაობასთან შედარებით განსხვავებულ ხელოვნებას არ ქმნიდეს?

კოტე მახარაძე. მაშინ ის დადუპული თაობაა.

სანდრო მრევლიშვილი. აი, სწორედ ეს ინერტულობა მაფიქრებს, რომელიც ჩვენი ბრალი არის და არც არის. ჩვენ ზოგიერთი პროცესი გავაოფიციალურეთ, დავაკანონეთ. სამწუხაროდ, წინასწარ დავგეგმეთ წარმატებები თეატრში. ვთქვით, რომ აი, ამ სპექტაკლს უსათუოდ უნდა მქონდეს წარმატება. მოდის ხელმძღვანელობა და იბარებს მხოლოდ პირველ მოქმედებას, რომელიც უსათუოდ წარმატებული უნდა იყოს. მეორემ, თავი რომ მოიკლას, ათჯერ უკეთესი სპექტაკლი გააკეთოს ამა თუ იმ თარიღისადმი მიძღვნილი, არც დაინახვენ, უველაფერმა ამან განაპირობა ის, რომ დავუკარგეთ ხალხს სურვილი განსხვავებული აზროვნებისა. ამ ოფიციალურად აღიარებული სპექტაკლებიდან ზოგი კარგია, ზოგი ნაყლებად კარგი, ზოგს ეთანხმები, ზოგის წარმატება ვაბერილია, ამის გამო ადამიანებს დავუკარგეთ ინიციატივის გამოჩენის სურვილი. ვიდრე ეს ასე იქნება, დამერწმუნეთ, რომ არც ზუგდიდში წავლენ და არც სხვაგან.

გიგალორთქიფანიძე. ორი წელიწადია ჩვენს თეატრებში ექსპერიმენტი ტარდება. ექსპერიმენტის განმავლობაში რომელმა თეატრმა დადგა სპექტაკლი, რომელსაც მქონდა გაბედული სათქმელი, სჭირდებოდა ნებართვა, არ იძლეოდნენ დადგმის უფლებას და თეატრმა მაინც მიაღწია საწაფელს?

სანდრო მრევლიშვილი. ასეთი სპექტაკლი არ დადგმულა.

გიგალორთქიფანიძე. ესეც აღარ არის...

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი. ხომ შეიძლება, რომ, დავუშვათ, თქვენ ბ-ნო გოცი, თქვენი მსოფლმხედველობით, მრწამსით, ხელწერით, პიროვნული, მხატვრული აზროვნებით არ შეესაბამებოდეთ, არ ეთანხმებოდეთ იმ სტილს, რომელიც აქვს თქვენი თეატრის დღევანდელ და ხვალისდელ ხელმძღვანელს. დასაშვებია, სომ? ამიტომ, თქვენ არა თქვენი, სულ სხვა საქმიან ხართ დაკავებული და ვერაფრით თმობთ ამ თეატრს. აი, როცა ამას მოვიშლით, იქნებ რაღაც გვეშველოს. დავუშვათ, მრევლ-შვიდი მოვიდა დღეს რუსთაველის თეატრში ხელმძღვანელად, თქვენ კი ფიქრობთ: არა, ჩემსა და სანდროს შორის შემოქმედებითი კონტაქტი არ შედგებაო და მივლინართ თემურთან, გივოსთან. ან კიდევ, ბ-ნი გივო წავიდა რუსთაველის თეატრიდან. თქვენ ამბობთ, მე გივოსთან ერთად უნდა ვიყო და მასთან ერთად უნდა შევექმნა ახალი სტილისტიკის თეატრიო. ჩვენ, სამწუხაროდ, არ გაგვაჩნია ასეთი კონტაქტი რეჟისორსა და მსახიობს შორის. ყველა იძულებულია იმუშაოს იმ რეჟისორთან, რომელიც მოდის თეატრში, მიუხედავად იმისა ეთანხმება მას თუ არა. ეს პრობლემა ადვილად მოსაგვარებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ გვექნება შემოქმედებითი დამოკიდებულება თეატრალური ნაწარმოების მიმართ, თუ შევავსებთ არა იმის მიხედვით, სად დაიდგა, ვინ თამაშობს, და ვის მიერ არის დადგმული, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ მხატვრული კრიტერიუმების მიხედვით. განა რეჟისორს არ აწუხებს ეს გარემოება? ჩვენი თეატრის დასში მშ მსახიობია. გულახდილად გეტყვით, მხოლოდ 15 მსახიობთან თუ ვახერხებ სერიოზულ შემოქმედებით მუშაობას, რათა წარმოჩნდეს მათი შემოქმედებითი სახე. ამის გამო, ჩვენს პატარა დასში, სადაც ძირითადად ერთსულოვნებაა, არის უკმაყოფილებაც. ვიღრე არ იქნება მოძრაობის საშუალება, არ იქნება თავისუფალი არჩევანი რეჟისორსა და მსახიობებს შორის, მანამ ეს პრობლემა გადაუჭრელი იქნება. როდესაც ლაპარაკია მსახიობის უფლებაზე, ჩემის აზრით, მას უნდა ჰქონდეს თავისუფალი არჩევანის საშუალება, რაც, რა თქმა უნდა, მისაბოვებელია. მსახიობს ან მსახიობთა ჯგუფს უნდა ჰქონდეს უფლება მოიწვიოს თეატრში რეჟისორი, რომელიც დადგამს მათთვის სპექტაკლს. ეს სიტუაცია კი, ჩვენ თვითონ უნდა შევექმნათ. ამას სხვა ვერ შეძლებს. ალბათ, გავა დრო, ხუთი, ათი წელი, ოციც და მეტყვიან, კარგი, გეყოფა (არ შეიძლება ეს პრობლემა არ დადგეს), შენ რაც შეგეძლო, მიეცი თეატრს, და რაც მეტეხის თეატრმა შეძლო, ყველაფერი მოგცა. თქვენ ერთმანეთის ურთიერთობაში ყველაფერი ამოწურეთ. აღარ არის თქვენს შორის ის ლტოლვა, რომელიც აუცილებელია რაიმე ღირებულების შესაქმნელადო.

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე. აბსოლუტურად გეთანხმებით.

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი. არადა იტყვიან, როგორ მიატოვა სანდრომ თავისი აშენებული თეატრიო, მე ამის შიში მაქვს. მაინც უნდა ვთქვა: არა ძმებო, მორჩა, თქვენთან ჩემი ურთიერთობა დამთავრდა, მე ველარაფერს ველარ მოგცემო, ამიტომ, უნდა წავიდე სხვაგან, ან უნდა შევექმნა ახალი თეატრი მავანთან და მავანთან და ა. შ. ყველანი უნდა ვებრძოლოთ ამ შიშს, პირველ რიგში ჩვენს თავში და ჩვენს გარშემოც, რომ ეს რუტინული ურთიერთობა დავთრგუნოთ, მაშინ შეიძლება რაიმე გამოვიდეს. ეს სტუდიები შეიძლება შეიქმნას თავად თეატრის შეგნითაც...

გ ი ო რ გ ი გ ე გ ე ქ ე ო რ ი. მაინც ორგანიზაციულ მხარეზეა აქ მსჯელობა.

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე. მსახიობმა დღეს დაკარგა ის ფუნქცია, რასაც მასზე, ვთქვათ, გოგოლი თუ ილია ჭავჭავაძე ამბობდნენ. აღარ არის მსახიობი — განმანათლებელი მოაზროვნე, ისეთი, ვალერიან გუნია რომ იყო.

ტ რ ი ს ტ ა ნ ყ ვ ე ლ ა ი ძ ე . ღღეს ეს აღარ არის საჭირო. თეატრი აღარ ითხოვს ამას.

გ ი ზ ო ო ო რ დ ა ნ ი ა . როგორ არ არის საჭირო. მსახიობს არავითარი ფუნქცია არ დაუკარგავს. იგი ჩვეულებრივი აუდიტორიის წინაშე რომ წარსდგება, თავის გასაქირს რომ ეტყვის, თავის მოქალაქეობრივ პოზიციას ცხოვრების მიმართ, მის ჭირ-ვარამს გაუზიარებს, გამოამჟღავნებს, უხილავ ძაფს რომ გააბამს მაყურებელთან, და როდესაც ერთი სუნთქვით სუნთქავენ ორივენი — მაყურებელი და მსახიობი, განა ეს არ არის მსახიობის მოქალაქეობრივი პოზიცია? ეს დიდი საქმეა. თუნდაც თქვენ, ბატონო კოტე, რომ გაქვს ასპარეზი იმისა, რომ თქვენს მოქალაქეობრივ მრწამსზე ილაპარაკოთ. სწორედ ამას აკეთებდნენ დიდი მსახიობები. მოჰქონდათ თავიანთი მოქალაქეობრივი თემა. ამას წინათ აფიშაზე წავიკითხე და ძალიან გამეხარდა, რომ კოტე მახარაძე, გოგი გეგექორი შეხვედრებს ატარებდნენ რუსთავეში. შეხვედრები ტარდება სკოლებშიც. ოთარ მეღვინეთუხუცესი, ნოდარ მგალობლიშვილი ესაუბრებოდას მაყურებელს. განა გურამ საღარაძის მოღვაწეობა მისი მოქალაქეობრივი შეგნებისა და ეროვნული სატივარის გამოხატვა არ არის?

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე . გიზო, ისე არ გამოგივიდეს, რომ მსახიობმა თეატრშიც უნდა იმსახუროს და მის გარეთაც.

გ ი ზ ო ო ო რ დ ა ნ ი ა . თქვენ მართალი ბრძანდებით. პირველადი მაინც თეატრია, რა თქმა უნდა. მაგრამ მსახიობის ცხოვრებაში არის პერიოდი, როდესაც მას შემოქმედებითი პაუზები აქვს. მაგრამ ეს არ ნიშნავს მის დაჩაჩანაკებას. ის ღღეს თუ ხვალ რაღაცას გააკეთებს. თუ მას აქვს შემოქმედებითი პოტენცია, არ შეიძლება, რომ ამან არ იფეთქოს, მაგრამ აქ, რა თქმა უნდა, რეჟისორის გაცილებით უფრო მეტი ინიციატივაა საჭირო.

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე . ვფიქრობ, მსახიობმა დაკარგა საგანმანათლებლო ფუნქცია და ამდენად მას მორალური უფლებაც აღარა აქვს, რათა გამოვიდეს და იქადაგოს თავისი იდეები. ეს იდეები მას თეატრში პრაქტიკულად არ გააჩნია. ის არსებულს სარეჟისორო სტილისტიკის იდეების მატარებელია და არ შეუძლია პირველი პირით ილაპარაკოს.

გ ი ზ ო ო ო რ დ ა ნ ი ა . რეჟისორმა და მსახიობმა ერთი პირით უნდა ილაპარაკონ.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე . ერთი შეკითხვა მაქვს თქვენთან. ჩვენ ამ ამბის მომსწრენი ვართ... სამხატვრო თეატრზე უკეთესი მსახიობები მე არ შემხვედრია, ან იშვიათად მინახავს. მე მოვესწარი კაჩალოვს, მოსკვიანს, ხმელიოვს და სხვებს. როგორ ფიქრობთ, ისინი რეჟისორული აზროვნების გამომხატველნი არ იყვნენ? ნუთუ ეს გამორიცხავდა საკუთრივ მათ პიროვნულ როლს თეატრში? ასე არ დაიბადა სამხატვრო თეატრი? ასე არ შეიქმნა ანსამბლური, ერთი მიმართულების თეატრი? და სწორედ ამიტომ იყო განსხვავებული. გენიალურად თქვა ერთხელ ნემიროვიჩი-დანჩენკომ, როცა ვაჭნადით, რეჟისორულ თეატრს გვიწოდებდნენო, შემდეგ მივირბოდი, თანროვი და ვახტანგოვი რომ გაჩნდნენ, მსახიობური თეატრი დაგვარქვესო. ეს იმიტომ, რომ რეჟისორულმა, გარტვულმა ხერხებმა იმძლავრეს. შემდეგ გავიდა დრო და კიდევ რაღაც გვიწოდესო. მაგრამ ჩვენ ყოველთვის ვიყავით და ვართ ავტორის თეატრი; ყველა სხვა ფორმულირება არასწორიაო. სამხატვრო თეატრი დაიბადა ძალიან უუსტი რეჟისორული და ხელმძღვანელის მიერ დასახული ამოცანის შესასრულებლად, მაგრამ ეს არ გამორიცხავდა ინდივიდებს. პირიქით, უფრო ანვითარებდა მათ. აი, მინდა გავიხსენო ვიდეოჩანაწერი, სადაც 30-40 ესტრადის მსოფლიო ვარსკვლავი,

ვი მღერის. უსმენ მათ და კიდევ ერთხელ რწმუნდები, ინდივიდთა რაოდენ უნიკალური შერწყმა ამ გუნდში, რაოდენ მდიდარია ეს ანსამბლი სწორედ იმით, რომ ამდენი ინდივიდია მასში. ნუთუ, შეიძლება დაპირისპირებული იყოს რეჟისორული ხელოვნების განვითარება მსახიობის ხელოვნებასთან? დაუშვებელია, მაგრამ უნდა დავრწმუნდეთ იმაში, რომ ჩვენ სხვადასხვაგვარი თეატრი გვჭირდება. ტაგანკის თეატრი თავისთავად ხომ საინტერესო თეატრია, მაგრამ ერთხელ ვთქვი და კვლავ გავიმეორებ — ტაგანკის თეატრსა და ლიუბიმოვზე რომ ყოფილიყო დამოკიდებული რუსული აქტიორული სკოლის ბედი, ხომ დაიღუპებოდა იგი? მე და ლიუბიმოვი ერთად ვიყავით ინგლისში, ერთხელ მკითხა, რომელი მიგაჩნია ჩემს ყველაზე კარგ სპექტაკლადო.. „განთიადი კი აქ წყნარი იცის“-მეთქი ვუპასუხე. რატომ? აქ შენ შესძელი რეჟისორული გამოგონებლობის საოცარი შერწყმა საოცარ სამსახიობო ნამუშევრებთან-მეთქი, ვუპასუხე, საოცარი რეაქცია მოჰყვა თურმე ამ სპექტაკლს თეატრში: იმ ხალხმა, ვისთან ერთადაც შევექმენი „ათი დღე, რომელმაც შესძრა მსოფლიო“, განაცხადა, ეს ჩვენი თეატრი არ არისო. იმიტომ რომ ისინი უკვე ოსტატებად მიიჩნეოდნენ თავს. ეს იყო საუკეთესო თეატრი მოსკოვში და ერთ-ერთი საუკეთესო მსოფლიოში. და ამ დროს დაიბადა ბრწყინვალე სპექტაკლი. ისინი კი ამბობდნენ, ეს აღარ გვინდა, ეს აღარ არის ჩვენი თეატრიო. ამას ვამბობ იმიტომ. რომ ასეთი სპექტაკლებიც უნდა დაიდგას. რუსული თეატრი ყველაზე საინტერესო იყო მაშინ, როცა არსებობდა სამხატვრო, ვახტანგოვის, მეიერჰოლდის, თაიროვის, სრულიად სხვადასხვა მიმართულების თეატრები. ისინი ერთმანეთს ავსებდნენ. ხომ არ გადავიჭრა იმის სურვილი, რომ ჩვენს თეატრებში იყოს ბევრი კარგი მსახიობი, ბევრი ვარსკვლავი? იქნებ ჩვენ, რეჟისორებმა ვიზრუნოთ ამაზე? მარჯანიშვილის თეატრში ლილი იოსელიანთან ერთად მეც მიმიწვიეს მაშინ, როდესაც თეატრში იყვნენ ჩხარტიშვილი, ტაბლიაშვილი, ყუშიტაშვილი, ჟურული და ყველანი ვდგამდით. ახლა ეს ერთიანი სტილი ხომ არ ამუხრუჭებს თეატრის განვითარებას? რუსთაველის თეატრი მხოლოდ და მხოლოდ ასეთი უნდა იყოს? სხვანაირი სპექტაკლიც იყოს ამ თეატრში. სიკეთის მეტი არაფერი არ მოუტანია რუსთაველის თეატრისათვის დოღო ალექსიძის, მიხეილ თუმანიშვილის, რობერტ სტურუას, თემურ ჩხეიძის თანამშრომლობას. განა სტურუასა და ჩხეიძის სხვადასხვა სტილისტიკის სპექტაკლები უშლიდნენ ერთმანეთს ხელს და არღვევდნენ თეატრის ერთიან სახეს?! როდესაც მოსკოვში მსახიობი მუშაობს „ლენკომში“ და ვერ შეთანხმდება ზახაროვთან, წავა ევრაემოვთან სამხატვრო თეატრში, ან გონჩაროვთან მაიაკოვსკის თეატრში, თუ იქაც ვერ შეთანხმდა, წავა თეატრ „სოვრემენიკში“. ჩვენთან კი სხვაგვარადაა. რუსთაველის თეატრის წამყვანი მსახიობი, ალბათ, არ წამოვა შენთან, სანდრო.

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ე ვ ლ ი შ ვ ი ლ ი. მეც სწორედ ამას მოგახსენებთ და არ არის ეს სწორი.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. რატომ არ არის სწორი? ეროსი მანჯგალაძე მაინცდამაინც თეატრიდან უნდა წასულიყო, რომ სამუშაო ჰქონოდა? ის არსად არ წავიდოდა, იმიტომ რომ რუსთაველის თეატრის პატრიოტი იყო. თორემ როგორ ფიქრობთ, არ მივიღებდით მარჯანიშვილის თეატრში? ნუთუ არ შეიძლებოდა იმ თეატრში ჰქონოდა ეროსის ის, რაც მას გამოავლენდა. აქედან გამომდინარეობს ჩვენი ტრაგიკული ურთიერთობა, ურთიერთგამომრიცხავი პრობლემები. მაგრამ ნუ ვიტყვით, რომ ეს ის პრობლემებია, რომელთაც ჩვენ ვერაფრით ვერ გადავწყვეტთ. მაინტერესებს მხოლოდ ის კი არა, რას მოიფიქრებენ რ. სტურუა, თ. ჩხეიძე, არამედ

რას დაუტოვებენ ამ თეატრს გ. გეგეჭკორი, ე. მაღალაშვილი, ზ. კვერენჩხილაძე, რ. ჩხიკვაძე და ა.შ. ამიტომ, რომ ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში აღარ არის უკველდელი დღესასწაული, რვა საათზე ფარდა რომ იხსნებოდა, საშუალო სექტაკლებიც დღესასწაული იყო და ეს იმიტომ, რომ იქ ს. თაყაიშვილი, გ. შავგულიძე, ვ. ანჯაფარიძე მონაწილეობდნენ. ჩვენ ისე დავშინდით, რომ უკვე საკუთარი თავის გვეშინია — შევძლებ კი უფრო მაღლა ავიდე, ვიდრე „რიჩარდი“ იყო? და ამიტომ „მეფე ლირს“ შეშინებული ვუყურებ, ვაითუ „რიჩარდზე“ უკეთესი არ გამოვიდეს და მერე ხომ იტყვიან, სტურუა რა რეჟისორიაო. ეტაკების დაგეგმვა არ შეიძლება. საჭიროა სექტაკლების დადგმა, როლების თამაში. მაშინ ეს პრობლემები აღარ წარმოიშვება. რეჟისორისთვის საკმარისია სამი-ოთხი სექტაკლი, რომ ჩამოყალიბდეს, როგორც მნიშვნელოვანი რეჟისორი. მაგრამ საკმარისია ეს თეატრისათვის? 80 კაციანი დასისთვის? მაყურებლისთვის? უკველდელი სიხარულისთვის ვეღარ ვიცილით. ფიქრობს სტურუა 4 წელიწადი „მეფე ლირზე“ და ღმერთმა ხელი მოუშალოს, კარგადაც ფიქრობს, მაგრამ იყოს თეატრში 2-3 რეჟისორი, რომლებიც დადგამენ სექტაკლებს, ახალ ნაწარმოებებს.

ტ რ ი ს ტ ა ნ უ ვ ე ლ ა ი ძ ე . მთელი უბედურება დღეს ქართული თეატრისა ის არის, რომ რეჟისორული აზროვნება იდენტური გახდა. მე, შავალითად, რომელსაც დღესდღეობით რეალური საფუძველი მაქვს, რომ ავდგე და წავიდე რუსთაველის თეატრიდან, ვბედავ, რომ ყველა თეატრში ერთი და იგივე მდგომარეობაა. არათუ სასურველი, არამედ აუცილებელიცაა, რომ ერთ თეატრში რამდენიმე რეჟისორი იყოს, და თითოეულს თავისი ხელწერა ჰქონდეს. დე, იყოს ერთ თეატრში სხვადასხვანაირი სექტაკლი. არადა, შემიძლია, დავასახელო რამდენიმე სხვადასხვა თეატრის თითქმის ერთნაირი სტილი-სტიკის სექტაკლი. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ახლა ამას არ გავაკეთებ.

თ ე მ უ რ ჩ ხ ე ი ძ ე . დასახელებ, ტრისტან, დასახელებ.

ტ რ ი ს ტ ა ნ უ ვ ე ლ ა ი ძ ე . ეს სექტაკლები იმდენად ერთნაირია, რომ შეიძლება არამც თუ ერთ თეატრს, ერთ რეჟისორს მიეწეროს. მე ვგულისხმობ და მოვიდებულებას დრამატურგთან, ლიტერატურულ მასალასთან, მსახიობებთან, რომლებიც არაფერს წყვეტენ სექტაკლში.

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი . ტრისტან, რატომ ამბობ ამას?

ტ რ ი ს ტ ა ნ უ ვ ე ლ ა ი ძ ე . მაგალითები მოგიყვანოთ?

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი . მოიყვანე!

ტ რ ი ს ტ ა ნ უ ვ ე ლ ა ი ძ ე . მე ვიმეორებ, რომ სექტაკლში მსახიობი არაფერს არ წყვეტს.

ს ა ნ დ რ ო მ რ ე ვ ე ლ ი შ ვ ი ლ ი . არა ხარ მართალი, არის სექტაკლები, რომლებშიც ძალიან ბევრს წყვეტს მსახიობი.

ტ რ ი ს ტ ა ნ უ ვ ე ლ ა ი ძ ე . აღრინდელ სექტაკლებზე არ ვამბობ.

გ ი ზ ო უ ო რ დ ა ნ ი ა . კემარტი მსახიობი ყველა ეპოქაში, უკველდროს, დღეს, გუშინ თუ იმის წინ, წყვეტდა რეჟისორული ჩანაფიქრის ბედს. რა თქმა უნდა, როდესაც მსახიობი და რეჟისორი თანამოაზრენი არიან, უფრო მეტიც, თუ ისინი რაღაცას ჰქმნიან, თანავტორებიც არიან. თუ მსახიობმა არ ითამაშა, არ შეასრულა ის, რაც მან რეჟისორთან ერთად მოიფიქრა, ამოცანა არ იქნება შესრულებული, თანაც ყველა მსახიობზე ერთი რეცეპტის გამოწერა არ შეიძლება. ზოგს უნდა აუხსნა, აჩვენო, ზოგს ეს სულაც არ სჭირდება. იგი თანავტორიც ხდება. ეს იდეალური შემთხვევაა.

გიგალორთქიფანიძე. გამოდის, რომ ტყუილად გვილაპარაკია, რადგან არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა სპექტაკლში „ათი დღე, რომელმაც შესძრა მსოფლიო“ ამა თუ იმ როლს ივანოვი განასახიერებდა თუ პეტროვი.

გიზო უორდანიძე. მე ვგულისხმობ დღევანდელ ჩვენს თეატრს.

კოტე მახარაძე. რად გინდათ სხვა მაგალითი, „აკაკისურ ცარცის წრეში“ ლილა ძიგრაშვილის გარდა ყველა შეიცვალა.

თემურ ჩხეიძე. რატომ, არც რამაზი შეცვლილა.

გიზო უორდანიძე. არ გეთანხმებით. არც ერთი პროფესიონალისთვის არ უნდა იყოს ეს საწყენი, რომ შეიცვალა. იქნებ, დონემ დაიწია, მაგრამ პირიქითაც ზდება ხოლმე — ზოგჯერ შეცვლა გარკვეულწილად ამაღლებს კიდევ სპექტაკლისა თუ ამა თუ იმ სცენის დონეს. რამაზის ნაცვლად სხვას რომ ეთამაშა, იგივე დონე იქნებოდა? — არა.

გიგალორთქიფანიძე. ჩვენ რამაზის მაგალითი არც მოგვყავს, რამაზი არ შეცვლილა...

გიზო უორდანიძე. ეს ცოტას ნიშნავს, რამაზი რომ არ შეცვლილა? მე სრულიადაც არა მაქვს მხედველობაში ცალკეული შემთხვევები, როდესაც მსახიობსა და რეჟისორს შორის სრული ურთიერთშემოქმედებითი თანხმობაა, ასეთი მსახიობის გამოცდილება დაანგრევს სპექტაკლს. ხორავას რომ არ ეთამაშა ოტელო, ეს იგივე იქნებოდა, რამაზ ჩხიკვაძეს არ ეთამაშა აზღაკი.

გიგალორთქიფანიძე. ჩვენ გვინდა, რომ რამაზისთანები იქ ბევრი იყოს...

რამაზ ჩხიკვაძე. რატომ, ჭეშმალ დაღანიძე ცუდად თამაშობს?

გიგალორთქიფანიძე. ნახეთ, როგორ წარმართა საუბარი. ვამბობთ, რომ რამაზის გარდა ცუდად თამაშობენო? არადა ლაპარაკია იმაზე, რომ მეტი უურადლება სჭირდებათ სხვა მსახიობებს.

გიზო უორდანიძე. ეს ძალიან დამაფიქრებელია.

სანდრო მრევლიშვილი. კოლექტივისა და სპექტაკლის შექმნა ორი სრულიად სხვადასხვა საკითხია. ჩვენ ვიცით სპექტაკლების დადგმა, მაგრამ კოლექტივის ხელმძღვანელობა არ ვიცით, ამაშია საქმე. თუ არ არის თანამოაზრებით შეკრული კოლექტივი, მაღალხარისხოვანი სპექტაკლის შექმნა შეუძლებელია ან იშვიათი გამოწაკისია. მაღალხარისხოვანი სპექტაკლის შექმნა იგივეა, რაც კოლექტივის შექმნა, მაგრამ არსებობენ კოლექტივები, რომელთა რაოდენობა ორას კაცს აღემატება, არც ერთ გენიოსს არ შეუძლია ასეთი კოლექტივის ხელმძღვანელობა, თუნდაც სამხატვრო თეატრის მაგალითი ავიღოთ. როდესაც კოლექტივში თანამოაზრენი არიან, ასეთ შემთხვევაში მოსულ თაობას წინა თაობისაგან განსხვავებით შეუძლია ჰქონდეს თამაშის წესის და სპექტაკლის ესთეტიკის თვისებრივი შეცვლის სურვილი. თუმცაღა, წინა თაობის შემოქმედებითი ცხოვრების გონივრული გათვალისწინება მისი შემდგომი თაობის პოტენციის საწინდარი იქნება.

გიზო უორდანიძე. შემოქმედებითი უკმაყოფილება დასაბამიდან მოდის. მსახიობი რომ უნდა იყოს თეატრში, ამაზე ორი აზრი არ არსებობს, მაგრამ იმდენი ინდივიდუალის შეკრება, აი, თქვენ რომ ბრძანეთ გულდთან დაკავშირებით, ძნელია, რადგან ზოგჯერ არის „მოსავალი“ და ზოგჯერ — არა.

კოტე მახარაძე. გიზო, აქ ლაპარაკია ერთ შემთხვევაში, რეჟისორის ესთეტიკაზე, რომლისთვისაც მსახიობის ინდივიდუალობას უფასო აქვს, და მეორე შემთხვევაში, როცა არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს.

გიგა ლორთქიფანიძე. ან ნაკლები ფასი აქვს.

გიგო უორდანიძე. პირადად მე, მინდა განვაცხადო, რომ ჩემთვის მსახიობი ინდივიდუალობას წარმოადგენს. დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ ვისთან ვმუშაობ. ასევე, რა თქმა უნდა, ჩხეიძისთვის, სტურუასთვის, მრეველიშვილისთვის, ქავთარაძისთვის. ან თუნდაც თქვენთვის, ბატონო გიგა, როლების განაწილება ხომ თავიდათავია.

რამაზ ჩხიკვაძე. როცა რეჟისორი ერთხა და იმავე მსახიობთან მუშაობს და, მეორე მსახიობი თავს იკლავს, რატომო... ალბათ, იმასთან პოულობს საერთო ენას და იმიტომ...

გიგა ლორთქიფანიძე. რომელი თაობაა ყველაზე ბედნიერი თეატრში? — ჩემის აზრით, შემქმნელთა თაობა.

კოტე მახარაძე. რა თქმა უნდა.

თემურ ჩხეიძე. პირველი თაობა.

გიგა ლორთქიფანიძე. ეს იმას ნიშნავს, რომ მათ მერე უნიჭოები მოვიდნენ? უკვე სამსახურში მოვიდნენ. პირველნი შემქმნელი იყვნენ, მათ ერთი იდეა, ერთი აზრი აერთიანებდათ და ამან დაბადა ეს ნიჭიერი, ამან გამოამყდენა, სახე მისცა ამ ხალხს. რა თქმა უნდა, დღევანდელი რუსთაველის თეატრი არ იქნებოდა ასეთი, რომ არ ყოფილიყო „შვიდაცა“, არ მომხდარიყო მათი შინაგანი კონსოლოდაცია. მიმართული ერთიანი აზროვნებისაკენ... „შვიდაცამ“ დიდი მემკვიდრეობა დაუტოვა სტურუას თაობას. შეიძლება სამ მეოთხედს, და უფრო მეტსაც მარჯანიშვილის თეატრის იმ თაობიდან, რომელიც რუსთავეში წავიდა, ისე განეგლო ცხოვრება, რომ არ გამოვლენილიყო. სწორედ იმის გამო, რომ ისინი ერთად, ერთი სურვილით შეპყრობილნი წავიდნენ რუსთავეში, ბევრი მათგანი გაიხსნა, როგორც ნიჭიერი მსახიობი.

თემურ ჩხეიძე. ყველას მიეცა ის საშუალო, რომელიც სჭირდებოდა.

გიგა ლორთქიფანიძე. და აუცილებელი იყო. ყველა თავის საქმეს აკეთებდა. აქ ლაპარაკია იმაზე, რომ მიზნის მიღწევა მხოლოდ ძალების კონსოლიდაციით, ერთიანობით შეიძლება. ჩემი მოვალეობაა, რომ მკვანი და მკვანი მსახიობი გავზარდო. ჩვენ დავივიწყეთ ის, რომ რეჟისორის პროფესია ითვისებს პედაგოგისა და აღმზრდელის, აღმოჩენის მისიას.

კოტე მახარაძე. ამგვარი დამოკიდებულება პრაქტიკულად აღარ არსებობს.

რამაზ ჩხიკვაძე. რატომ? არსებობს, მაგრამ მცირე დოზით.

გიგო უორდანიძე. თავისთავად ბრწყინვალე პოზიციაა.

გიგა ლორთქიფანიძე. ჩვენი რეჟისურა თვითმომსახურებაზე ხომ არ გადავიდა? აღარ არსებობდა კოტე მარჯანიშვილის არცერთი სპექტაკლი, მაგრამ არსებობდა ის საოცარი პლეადა, რომელიც შვა ამ ადამიანმა თავისი ხელმძღვანელობისას მარჯანიშვილის თეატრში. ეს მისი ყველაზე დიდი დამსახურებაა.

კოტე მახარაძე. უდიდესი დამსახურება!

გიგა ლორთქიფანიძე. ვიცნობდი სამხატვრო და მცირე თეატრებს, მაგრამ ამდენი კარგი მსახიობი, მარჯანიშვილის თეატრში რომ დამხვდა, არც ერთი სხვა თეატრში არ შემხვედრია. ახლა რა, უნიჭოები ვართ? ან კიდევ, ის რეჟისურა უფრო ნიჭიერი იყო? არ მინდა, ასე ვიფიქრო. მეტიმეტად ხომ არ ვზრუნავთ თვითგამოხატვაზე?

რამაზ ჩხიკვაძე. მახსოვს ერთი სცენა. ჰიტლერს ვთამაშობდი. მუსე-

კა დაიწყო და დავინახე, რომ ორი მსახიობი სცენაზე ერთმანეთს ელაპარაკება. ვიფიქრე, როცა დამთავრდება, გავალ და ვუსაყვედურებ-მეთქი, მერე ვიფიქრე, რას ვერჩი ამ ხალხს, მოებზრდათ აქ დგომა, დაიღალდნენ და რა ქანან-მეთქი.

გიგა ლორთქიფანიძე. სწორედ ამაშია საქმე, როდემდე იდგნენ უქმად? რამაჲ ჩხიკვაძე. მეც ამას ვამბობ.

გიორგი გეგეჭკორი. ამასწინათ ვთქვი, ნუთუ არავის უნდა ხევის-ბერის თამაში „მოკვეთილი“-მეთქი, გავწამდი, იანვარში, არდადეგების დროს ოცი სპექტაკლი ვითამაშე. ძალა აღარ მაქვს, დავიღალე.

თემურ ჩხეიძე. ესეც იმაზე ლაპარაკობს, რომ რეჟისორს ურჩევნია კარგ მსახიობთან იმუშაოს..

გიორგი გეგეჭკორი. არ არის ასე...

გიგა ლორთქიფანიძე. ასე შეიძლება მოხდეს კინოში, როდესაც ფილმს ვიღებ და ერთი მსახიობი უნდა შევარჩიო. თეატრში კი კოლექტივი მახარია და ის უნდა გავზარდო.

გიორგი გეგეჭკორი. მესმის, რომ „მოკვეთილი“ სუსტი სპექტაკლია, თითქმის ძალით გავუშვით, და როდესაც ერთ-ერთ მსახიობს შევთავაზე, მომეხმარე, შენც ითამაშო იქნებ-მეთქი, არ მომისმინა, და გაიტკა. მაგრამ ეს ხომ ვაუა-ფშაველაა, რატომ არ უნდა გინდოდეს თამაში?

თემურ ჩხეიძე. ახალს ალბათ, ვერაფერს ვიტყვი. რა თქმა უნდა, მსახიობებმა უნდა იმუშაონ. ამაზე, არ შეიძლება სხვა აზრი არსებობდეს. თქვენ ბრძანეთ, რატომ ყველა რეჟისორი არ მუშაობსო. მე კი მსაყვედურობენ, ყველა რატომ მუშაობსო. ყველაზე მეტად ვფიქრობ იმაზე, უნდა ჰქონდეს თუ არა თეატრს ერთიანი ხაზი, სტილისტიკა, ესთეტიკა. ჩვენთან ახლა სამი სპექტაკლია ჩაშვებულნი და თხუთმეტ დღეში კიდევ ორი სპექტაკლი შეგვემატება. გაზაფხულისთვის ბატონი გიგა გვაყავს მოწვეული. რისთვის ხდება ყოველივე ეს? იმისთვის, რომ გქონდეს განსხვავებული სპექტაკლები და რაც შეიძლება მეტი მსახიობი იყოს დაკავებული. და მაინც პრობლემა დაკავებისა ყველაზე მწვავე პრობლემად მიმაჩნია. ის, რაც ჯოჯგერ შემოქმედებით კონფლიქტებს ქმნის, საუბედუროდ თუ სასიხარულოდ, დაკავშირებულია არა შემოქმედებით და სარეპეტიციო, არამედ რეპეტიციების მიღმა მიმდინარე პროცესთან. მუშაობის დროს არა გაქვს პრობლემა, მერე გული გწყდება, როცა ცული სპექტაკლი გამოდის და ცოტათი გიხარია, თუ რაღაცს მიადწიე სპექტაკლში, მაგრამ ყველაფერი იმითაა განპირობებული, რომ ერთხელ ვცოცხლობთ და ყოველ მსახიობს უნდა არა მხოლოდ ითამაშოს, არამედ ითამაშოს ის, რაზეც თვითონ ოცნებობს. ამიტომ, ალბათ, მაინც ყოველთვის იქნება ბევრი რამ მოუგვარებელი.

გურამ ბათიაშვილი. ეს ცოცხალი, შემოქმედებითი პროცესია.

გიგა ლორთქიფანიძე. რა თქმა უნდა.

რამაჲ ჩხიკვაძე. თუ მულამ მსახიობის სურვილს აყვევით, ველარაფერი დაგვიდგამს!

თემურ ჩხეიძე. წელს, ოქტომბრის ბოლოს გავხსენით სეზონი. დღემდე სამი სპექტაკლი გამოვიდა, კიდევ სამია ჩაშვებული. შტატში 77 მსახიობია — 56 მუშაობს, 20 დაუკავებელია. კიდევ ორი სპექტაკლი უნდა განაწილდეს და ყველაფერს გვაკეთებ, რომ მაქსიმალურად დავტვირთო ისინი, მაგრამ აქედან 10—12 შეიძლება კიდევ დარჩეს დაუტვირთავი.

ამ ურთიერთობების ძირითადი პრობლემა ისევ და ისევ ჩვენი სურვილების დაუმთხვეველობაა. ცხადია, როდესაც რეუისორისა და მსახიობის პრობლემაზე ვლაპარაკობთ, მე მაინც ყოველთვის კარგ მსახიობებს ვგულისხმობ, ალბათ, თქვენც ასევე. თუ კაცი მსახიობად არ ვარგა, თავისთავად მოხსნილია პრობლემა და სწორედ აქ ხდება ხშირად სურვილთა დაუმთხვეველობა. სანდრომ თქვა, 30 მსახიობი მყავს და თხუთმეტზე ვფიქრობ ისე, როგორც საქიროაო. მიუხედავად იმისა, რომ ვამბობ, მარჯანიშვილის თეატრში დაკავებულთა რიცხვი წინამდებარეობს, დარწმუნებული ვარ, რომ აქ 50 მსახიობზე მეტი არ არის საქირო.

კოტე მახარაძე. არხად არ უნდა იყოს 50 მსახიობზე მეტი.

გიგა ლორთქიფანიძე. როცა სამხატვრო თეატრი გაიხსნა, იქ 27 იყო. ასე იყო მარჯანიშვილის თეატრშიც.

თემურ ჩხეიძე. ბატონო გიგა, თქვენ რომ ბრძანეთ, პირველი თაობა ყველზე ბედნიერი თაობააო. როგორც ჩანს, ვინც შეკრებს მათ, მან ყველას ადგილი იცის, იცის, რისთვისაა ეს ხალხი საქირო. სასაცილოა მარჯანიშვილის თეატრზე ამ მხრივ ლაპარაკი, ვინაიდან გახსნიდან 60 წელი გვაშორებს. შემდგომ იმასაც აქვს მნიშვნელობა, ვინ მოვიდა, არის თუ არა იგვ ამ თეატრის კაცი და კიდევ ვინ ხვდება მას. ეს მუდმივი პრობლემაა. რუსთაველის თეატრში მუშაობამ იმ პერიოდში მომიწია, როდესაც იგი საზღვარგარეთ ვაემზავრა სპექტაკლებით „რიჩარდ III“ და „კავკასიური ცარცის წრე“. ვერ ვიტყვი, მთელი ამ ხნის მანძილზე როდესაც რომელიმე მსახიობს სპექტაკლში ვაკავებდი, მისთვის უსიამოვნო განწყობილება შემემჩნიოს, ეს სპექტაკლი მაინც არ წავა და ტყუილად თავი რაზე მოვიკლავ.

არსებობს მოსაზრება, რომ ჩვენ, რეჟისორები, მსახიობებს ვზღუდავთ. ვანა ასეა? ნუთუ არ შეგიცვლიათ თქვენს საუკეთესო სპექტაკლებში მსახიობი? მართალია, სპექტაკლი სპექტაკლად დარჩენილია, მაგრამ გულში მაინც გიფიქრიათ, რომ საქმისათვის ასე სჯობდა. აი, მაგალითად, ვერა და ვერ წარმომიდგენია ნოდარ მგალობლიშვილის შეცვლა „ჩაყოს ხიზნებში“, მაშინ ეს ისეთი სპექტაკლი აღარ იქნება, როგორც ახლაა.

გიგა ლორთქიფანიძე. არც უნდა შეცვალა.

თემურ ჩხეიძე. არც შეცვლი. აი, მაგალითად, ოთარ მედვინეთუხუცესი „ოტელოში“. იგი ხან ასე ფიქრობს, ხან ისე, ხან გარკვეული პერიოდი არ უნდა იამაში. მოგვივიდა ვინმეს აზრად მისი შეცვლა? არა. იმიტომ რომ, ანუ თუ ისე, მის გარეშე წარმოუდგენელია ეს სპექტაკლი. მაგ. „ურიელ აკოსტაში“ თაობები შეიცვალა, სპექტაკლი კი არა. აქედან გამოიძინარე ხომ არ ვსჯენით, რომ მარჯანიშვილი გულგრილი იყო მსახიობებისადმი. სპექტაკლი, რომელმაც ძირითადად სამი თაობა გამოიცვალა, იგივე დარჩა.

გიგა ლორთქიფანიძე. აღდგენილი დადგმები გაცილებით დაბალი დონის იყო.

თემურ ჩხეიძე. გეთანხმებით. მაგრამ ოდესღაც რომ კარგი სპექტაკლი იყო, ამას ხომ ვგრძნობდით? ჩვენ არ მოვსწრებივართ სპექტაკლ „დევების“ პირველ შემსრულებლებს, მაგრამ რაც ვიხილეთ, იმით აღფრთოვანებული დავრჩით, ამჭერად უფრო მასიური სტენებით, ვიდრე მსახიობური ნამუშევრებით. ხოლო, როცა ვნახეთ ვასაძის მონაწილეობით „უჩაღლები“, აღფრთოვანდით სწორედ მსახიობური ნამუშევრით. ასევე, როცა ვნახე ტურუაშის „კავკასიური ცარცის წრე“ მსახიობთა შეცვლილი შემადგენლობით, უნდა გამოვიტყდეთ, არ მომეწონა.

მინდა კიდევ ერთი რამ მოგახსენოთ. დღეს ჩვენ შეგვიძლია დავსახელოთ თითო-ორი მსახიობი, რომელიც აქტიურადაა ჩაბმული საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამის უნარი და უფლება არა აქვს ყველა მსახიობს, რეჟისორს და ალბათ, არც უნდა ჰქონდეს.

გიგა ლორთქიფანიძე. საზოგადოებამ ყველა ადამიანს უნდა შეუქმნას იმის პირობები, რომ გახდეს ისეთი პიროვნება, რომელსაც შეეძლება ელაპარაკოს ერს. ამას მხოლოდ ერთეულები შეძლებენ. განა შესაძლებელია, რომ მსახიობი ხუთი, თუგინდ ორი წელიწადი სცენაზე არ გამოვიდეს? მე ვგულისხმობ არა უნიჭო, არამედ ნიჭიერ მსახიობს.

თემურ ჩხეიძე. არ შეიძლება.

გიგა ლორთქიფანიძე. „კავკასიურ ცარცის წრეში“ რომ მსახიობი შეიცვლება, უარესია თუ უკეთესი? რა თქმა უნდა, თუ შეიცვლება ცუდად, უარესია. უნდა ვიზრუნოთ იმისათვის, რომ აქტიორული ტალანტები აღმოვაჩინოთ. ყველასთვის ცნობილია, რას წარმოადგენდნენ მარტინსონი ან ილინსკი მეიერჰოლდისთვის, ან სპირდებოდა თუ არა მას კაჩალოვი. მაგრამ ვალდებული იყო, დაეკავებინა ისინი. მსახიობი ყველა რეჟისორს სპირდება და თანაც ყველას კარგი. მაგრამ ხომ არ მოვაკელით ყურადღება ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს — ეროვნული თეატრის განვითარების, მომავალი მსახიობების აღზრდის და მათი შემოქმედებითი თვისებების ბოლომდე გამოვლანების საკითხს?

თემურ ჩხეიძე. მთელი ჩემი ცხოვრება მიმართულია იმისკენ, რომ მსახიობთან ერთად შევიქმნა სცენური სახე. მიუხედავად ჩემი მცდელობისა, სასურველ შედეგს მაინც ვერ ვაღწევ. მინდა თქვენთან ერთად გავარკვიო ამის მიზეზი.

გიგა ლორთქიფანიძე. არავის უთქვამს, თემურ ჩხეიძე მსახიობს ყურადღებას არ აქცევსო.

თემურ ჩხეიძე. მაგრამ მაინც ასეთი მდგომარეობაა და მაინტერესებს, რატომ?

გიგა ლორთქიფანიძე. იმიტომ, რომ 77 მსახიობისგან შემდგარ დასს სპირდება თემურ ჩხეიძე, მაგრამ თემურის გარდა სპირდება ისეთი რეჟისორიც, როგორცაა მედეა კუჭუხიძე. გარდა თემურ ჩხეიძის სპექტაკლებისა უნდა იღებოდეს სხვა რეჟისორთა სპექტაკლებიც. უნდა იყოს ახალი მსახიობური გამარჯვებები. არ უნდა თქვან, რომ ეს არის თეატრი, სადაც 5 წელიწადში ერთხელ უნდა დაიდგას ერთი მნიშვნელოვანი სპექტაკლი და დანარჩენი რა დაიდგება, მნიშვნელობა არა აქვსო. თუ რობერტ სტურუას უნდა რამაშ ჩიკვაძესთან მუშაობა, ღმერთმა ხელი მოუშარტოს, ასეც უნდა იყოს, ამის უფლებას არც ჩვენ ვართმევთ და არც სხვა. 15 წლის მანძილზე მეღვინეთუხუცესი იყო პირველი მსახიობი ჩემს სპექტაკლებში, ამას ვერავის აუკრძალავ, მაგრამ იყოს ამავე თეატრში ადამიანი, რომელიც მიიჩნევს, რომ გოგი გეგუქორიც დიდი მსახიობია. არ შემიძლია შეუყოფნე იმას, რომ ეს მსახიობი ამჟამად ჩრდილში დგას და მისი სახელი ისე არ გაისმის, როგორც მის ტალანტსა და ნიჭს შეეფერება. რაც უფრო მეტი საცქერესო სპექტაკლი, მეტი მსახიობი იქნება, მით უკეთესი არ არის?! რომ ყოფილიყო მხოლოდ ის რეჟისორა, რომელიც ჩაუთვლიდა, მხოლოდ ვერიკო ანჭავჭავაძის თეატრი უნდა არსებობდესო, რომ არ დაიდგებოდა „მე, ბებია, ილიკო და ილიარიანი“ ან „კოლმეურნის ქორწინება“ და სხვა, რომელსაც შეიძლება უნიჭიერესი მსახიობი გამოვლინდა? ამაზეა დაპარკო. იყო შემთხვევა, როდესაც დაისვა საკითხი — რა ხანია სეხილას არაფერი

უთამაშიაო და გადავწყვიტეთ, სპეციალურად მოგვეძებნა ისეთი პიესა, სადაც იგი ითამაშებდა.

თ ე მ უ რ ჩ ხ ე ი ძ ე. ბატონო გიგა, რატომ გგონიათ, რომ მსგავსი პრობლემები არ დგას ჩვენს წინაშე?

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. თუ ყველაფერი წესრიგშია, მაშინ რაზეა საუბარი. აი, ელიშერ მაღალაშვილი გავიხსენოთ. იგი საქმოდ საინტერესო და ძლიერი ძალაა თეატრისათვის, კმაყოფილი ვართ იმით, რასაც ეს მსახიობი აკეთებს? როგორ ფიქრობთ, უფრო მეტად არ უნდა დავაკავოთ ასეთი პოტენციის მსახიობი?

გ ი ო რ გ ი გ ე გ ე ჭ ო რ ი. ბ-ნო გიგა, რეჟისორებს არ აწუხებთ ეს საკითხი. მათ თავიანთი პრობლემები, თავიანთი საწუხარი აქვთ, იმიტომ რომ თეატრს გაძლოა უნდა. და კიდევ უამრავი სხვა პრობლემაა გადასაწყვეტი, ძალიან ბევრი საკითხია მოსაგვარებელი. მე ერთ რეჟისორს უარი ვუთხარი როლზე იმის გამო, რომ ქართული პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლში მინდოდა თამაში. რეჟისორისთვის ეს გაუგებარი იყო. მას ჩემი ბედი კი არ აღეღებდა, არამედ თვლიდა, ეს მსახიობი ამ როლს უკეთესად ითამაშებდა. მსგავსი საკითხი სამხატვრო საბჭომ უნდა გადაწყვიტოს. ამისთვისაც არსებობს იგი.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. გარდა იმისა, რომ უსა და ეს მსახიობი სჭირდება სპექტაკლს, არსებობს კიდევ აღმომჩენის, აღმზრდელის ფუნქცია და ეს არის რეჟისორის უდიდესი მისია.

თ ე მ უ რ ჩ ხ ე ი ძ ე. სახვებით გეთანხმებით, როგორც ჩანს, ეს თავისთავად უნდა მოხდეს. აქ ითქვა, ესა და ეს არ კეთდებაო. როცა რაიმეს გაკეთების მცდელობაა, მაინც წამოყოფს ხოლმე თავს პრობლემები, რომლებსაც არაფერი ეშველება. აქ რომ ახსენეთ სამხატვრო საბჭო, სწორედ მან უნდა შეარჩიოს რეპერტუარი.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. ვიდრე იმას არ გავიგებთ. რომ ჩვენი ბედი ერთმანეთზეა დამოკიდებული, არაფერი გამოსწორდება.

კ ო ტ ე მ ა ხ ა რ ა ძ ე. ეს იდეალური ვარიანტია. მაგრამ ჭრჭერობით თეატრის მექანიზმი ისეთია, რომ ყველაფერი რეჟისორზეა დამოკიდებული.

გ ი გ ა ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე. ჩემის აზრით, ძალზე საჭირო საუბარი გვექონდა. იმედა, ამაზე დავფიქრდებით და მომავალში ყველაფერს გავითვალისწინებთ.

რობაქციისაზრად: როდესაც „თ. მ.“ რედაქცია „მრგვალ მაგიდას“ ამზადებდა, ვარაუდობდა, რომ ქართული თეატრის გამოჩენილ მოღვაწეთა საგულდაგულო საუბარი პოზიციათა გარკვევასა და დაახლოებასაც განაპირობებდა. საკითხი იმდენად მნიშვნელოვანი და მტკივნეულია, რომ, როგორც ჩანს, მისი მოგვარება ხანგრძლივი შემოქმედებითი პროცესია. ჩვენ არ შეგვიძლია არ გავიზიაროთ გ. ლორთქიფანიძის მიერ დასასრულს ნათქვამი: ძალზე საჭირო საუბარი გვექონდაო. მიუხედავად ამისა, რედაქციას არ სურს ამ თემაზე საუბარი დამთავრებულად ჩათვალოს — ჩვენ მივმართავთ ქართული თეატრის ყველა მოღვაწეს, განსაკუთრებით კი თბლისკარგ თეატრების მსახიობებს, რეჟისორებს გამოთქვან თავიანთი მოსაზრებები მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობის საკითხზე.

სიტყვა თქვენზეა, მეგობრებო!

60 -- რამაზ ჩხიკვაძე -- 60

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება

ამხ. რ. ზ. ჩხიკვაძისათვის სოციალისტური შრომის ვიწრო
წოდების მიწოდების შესახებ

საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში გაწეული დიდი ღვაწლისათვის და დაბადების სამოც წელთან დაკავშირებით მიენიჭოს თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამის თეატრის მსახიობს ამხ. რამაზ გრიგოლის ძე ჩხიკვაძეს სოციალისტური შრომის ვიწროს წოდება და გადაეცეს მას ლენინის ორდენი და ოქროს მედალი „ნამგალი და ურო“.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე
ა. გრომიკო

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი
თ. მანთაშაშვილი

მოსკოვი, კრემლი, 1988 წლის 24 მარტი.

რამაზ ჩხიკვაძე:

მსახიობი ღემოკრავი უნდა იყოს...

— ბატონო რამაზ, თქვენს შემოქმედებით გზას პირობითად სამ ეტაპად ჰყოფენ. თავად რა აზრის ბრძანდებით ამგვარი კლასიფიკაციის თაობაზე? მუშაობდით თუ არა გარკვეული პერიოდის მანძილზე რომელიმე, მაგალითად, ლირიკული ვიწროს ამპლუის ფარგლებში?

— ვერ ვიტყვი, რომ როდისმე რაიმე ამპლუით ვიფარგლებოდი. შესაძლოა, ჩემს შემოქმედებას ჰყოფენ პირობითად, მაგრამ ჩემი აზრით, ეს დაყოფა მაინც სქემატურია. ლირიკული ვიწროს პერიოდი ძირითადად ასაკით იყო განპირობებული. როდესაც ანაღვარდა ხარ, ბუნებრივია, შეეყვარებულთა როლებს გთავაზობენ. ასეთ სახეებში თეატრი სიყალბეს ვერ იტანს. ხშირია რომ დააკავო, ვიწროს სასაცილო ფუნქცია, მაგრამ ასაკთან ერთად ასეთი როლების რაოდენობაც კლებულობს. სიყალბის გრება კიდევ ვიშეორებ, ეს წლიდანებითა და ტრადიციით და

არა მხოლოდ ჩემი სურვილით, ან ჩემი სამსახიობო უნარის რაიმე თავისებურებით იყო გამოწვეული. ბევრი ასეთი როლი ქეშმარიტ სიამოვნებას მგვრიდა, მაგალითად, ლენინდროს როლი ფლექტჩერის „ესპანელი მღვდელიდან“. მე უფრო სახასიათო როლებსავე ვიპრებოდი და ასეთი როლების თამაში აღრიდანვე მომინდა. ჭერ კიდეც ინსტიტუტში სწავლის პერიოდში „იმედის დაღუპვაში“ ვითამაშე ქორეული მოხუცის სახასიათო როლი, რომელსაც არაფერი ჰქონდა საერთო „შეყვარებულ გმირთან“. ჩემი პერსონაჟი არც ახალგაზრდა იყო და არც შეყვარებული. ინსტიტუტშივე, გორკის „მზის შვილებში“ ვითამაშე ჩუპურნოი, ეს ჭიუტი და მტკიცე ხასიათის კაცის სახე იყო. იმისათვის რომ მსახიობის განსხვავებული უნარი გამოვლინდეს, ბევრი რამ არის დამოკიდებული შემთხვევაზეც: ვინ დგამს სექტაკლს, რა სახის როლს შემოგთავაზებენ...

— არის თუ არა შემთხვევები, როდესაც მსახიობი ღვითონ ირჩევს როლს?

— როდესაც „ჰინტრაქსი“ დადგმა გადაწყდა, თავიდან თითქოს დღეი უნდა მეთამაშა, მაგრამ მე უფრო მეტად ქოსიკოს სახემ მომიზნა. ქოსიკო არ იყო მნიშვნელოვანი პერსონაჟი, სულ მცირე ადგილი ჰქონდა პიესაში. შემდეგ, რეჟისორებზე მუშაობის პროცესში გაიზარდა და მიიღო ოს სახე, რომლითაც სექტაკლში შევიდა, ნელ-ნელა მოინახა და გამოიკვეთა მრჩეველის ხასიათის კონტურები, მისი გარეგნობა, მანერები, დამოკიდებულება სხვა გმირებთან: ასე მოხდა ქოსიკოსთან შეხვედრა. დაიბადა კიდეც ერთი მოხუცის სახე. საერთოდ, ჩემი სამსახიობო ბიოგრაფია მრავალღეროვანი სახეებითაა სავსე. აქ არიან კომიკური პერსონაჟებიც, სახასიათო ტიპაჟებიც, ლირიკული გმირებიც. ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ასაკით, ხასიათით, ტემპერამენტით. შტაბის მწერლის მკვეთრად სახასიათო როლი მქონდა დიმიტრი ალექსიძისეულ „ყვარყვარე თუთაბერში“. რომელი ურთი დავასახელო: კირილე მიმინოშვილი, სასაცილო პოლიცემისტერი კარაჯაღლეს „დაკარგული ბარათიდან“, მარკიზ დე ფორდ პოპოლის კომედიაური სახე, მოხუცი თედო „ბებერი მეზურნეებიდან“. ჩემთვის ძნელია ჩემი შემოქმედება რამენაირად გავმიჯნო, გავყო...

— თქვენ ახსენეთ ქოსიკო და თქვით, რომ ეს როლი თითქმის მთლიანად რეპეტიციებზე შეიქმნაო. საინტერესოა, რა მნიშვნელობას ანიჭებთ მსახიობისათვის იმპროვიზაციის უნარს?

— იმპროვიზაცია აუცილებელია რეპეტიციების დროს, როდესაც მუშაობის პროცესში. იგი მუშაობის მეთოდია. შესანიშნავი დამხმარე საშუალებაა მსახიობისათვის გაითავისოს როლი. იმპროვიზაციისათვის აუცილებელია იყო თავისუფალი, არ შეიზღუდო, არ მოექცე ვიწრო ჩარჩოებში. იმპროვიზაციის უნარი მსახიობს იმისათვის სჭირდება, რომ სრულად დაეუფლოს სახეს, იგრძნოს მისი სტრუქტურა, ნერვი, მისი მთლიანობა, გაიზაროს მისი მიმართება წარმოდგენის მთლიან ქსოვილთან. იმპროვიზაციას როდესაც მუშაობის სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვაგვარად იყენებენ. ეს უკვე მსახიობის ინდივიდუალობაზეა დამოკიდებული. მე კი იგი ყველაზე მეტად მოსაშვადებელ პერიოდში მეხმარება. მსახიობს უნდა შეეძლოს იმპროვიზირება. უნდა ჰქონდეს ამის ნიჭი, ხოლო რომელ ეტაპზე გამოიყენებს ამ უნარს, ეს უკვე სხვა საკითხია. იმპროვიზაცია არ აჩერებს როლს ერთ ადგილზე, შინაგან სიცოცხლეს მატებს მას, სქემატურობის საშიშროებას არიდებს.

— როდის მოხდა თქვენს სამსახიობო ბიოგრაფიაში გარდატეხა, რომელმაც ბოლო პერიოდის როლებამდე — ჰიპერბოლურსა და გროტესკულამდე მიგიყვანათ?

— ყვარყვარეში! ასეთი მანერა ჩემთვის აღბათ, ორგანული, შესატყვისი, გახლდათ, ჩემს ბუნებაში იყო. ამ უნარის წარმოჩენა შრომამ განაპირობა. იმისათვის, რომ მსახიობის მონაცემების, მისი შესაძლებლობების ადრე სუსტად გამოკვეთილი მხარე გამოვლინდეს, საჭიროა ახალი მასალა, დადგმის ახალი გვარობა. ყვარყვარეს მოჰყვა აზღაჟი, რიჩარდი, მოხუცი რეჟისორი „ვარიაცებიდან“, ლირი...

თქვენი აზრით, რა არის მსახიობის ოსტატობა? რაში მდგომარეობს იგი?

— ოსტატობა... ესაა სწორი აზროვნება სცენაზე, სწორი აზროვნება გადატანილი პლასტიკაში, მეტყველებაში, პარტნიორთან დამოკიდებულებაში, მაყურებელთან ურთიერთობაში. ოსტატობა არის ექსტის, მოძრაობის, საერთოდ სხეულის სრული და ზუსტი ფლობა. ესაა ზედმეტებისაგან, ხელისშემშლელისაგან განთავისუფლება. მართლაც, სცენაზე აზროვნება მოქმედებებისა და მიმართებების ლოგიკად იქცევა. ოსტატი მაშინ ხდება, როდესაც ეუფლები მოქმედებით, ექსტით, საქციელით აზროვნების ზელოვნებას.

— დაოსტატების პროცესში რა დატვირთვა მოდის შრომის უნარზე?

— ძალიან დიდი. მე არა ვარ ზარმაცი მსახიობი, სულ მინდა, მეტი ვიმუშაო, შრომა მიყვარს, შრომა წარმატების ერთ-ერთი საწინდარია. ამიტომ არ ვინდობ საკუთარ თავს. ოსტატობასაც მუშაობით შეიძენ მხოლოდ. მსახიობი, უპირველეს ყოვლისა, მომთხოვნი უნდა იყოს თავისი თავის მიმართ — სისტემატურად უნდა აკონტროლებდეს თავს, მხოლოდ ინტუაციას. ან შემთხვევას არ უნდა მიეწოდოს. შრომა თვითღისციპლინის საუკეთესო საშუალებაა. თვითკრიტიკა საშუალებას არ გაძლევს მოეშვა, მოდუნდე, თვითმპყოფილი გახდე. გარკვეული თვალსწარმით, შენ თავად ხარ შენი თავის აღმზრდელი, თავად უნდა დაადგინო შენი გზები.

— ეინ მოგაჩნიათ თქვენს ნამდვილ მასწავლებლად?

— პირველი მასწავლებელი ცხოვრებაა, ადამიანთა ურთიერთობები, მათი ყოველდღიური ყოფა.

— ცხოვრებას აკვირდებით, სწავლობთ?

— რა თქმა უნდა! ჩემთვის ყოველგვარი ყოფა მიმზიდველია. ქალაქის, სოფლის. ყოველივეს თავისი თავისებურება აქვს. ქალაქში სხვანაირად მოძრაობენ, მეტყველებენ, სხვანაირი ინტონაციები აქვთ, სოფლად — სხვანაირი. ზოგან სიჩუმე, უსიტყვო მოქმედება იპყრობს ყურადღებას. ხალხმრავალი ადგილებიც მიწიდავს. რა ტიპაჲს არ შეხვდები წისქვილში, ბაზარში... მე მსახიობის იზოლაციის წინააღმდეგ ვარ. მსახიობი დემოკრატი უნდა იყოს როგორც თავისი ბუნებით, ისევე ყოფით. უნდა აქონდეს ურთიერთობა ხალხთან, ყველა ტიპისა და წრის ადამიანებს უნდა იცნობდეს, ეს ზრდის მას, ამდიდრებს, სასიცოცხლო უნარით ავსებს, კვებავს მის გონებას, ემოციას, ოსტატობას, პროფესიონალიზმს. ცხოვრებას, მის ნამდვილ დინებასა და ინტერესებს მოწყვეტილი მსახიობი ყოველთვის დარბია შემოქმედებითი პროცესისათვის აუცილებელი მასალით. ცხოვრებაა უპირველესი მასწავლებელი. მაგრამ, გარდა ამისა, დიდი მნიშვნელობა აქვთ იმ ადამიანებს, ვინც გასწავლიდნენ, ვისთანაც ცხოვრების გზაზე ურთიერთობა მოგიხდა, იმ გარემოს, სადაც იზრდებოდი და შენი მომავალი პროფესიის საწყისებს ეუფლებოდი. თოთხეტე წელასა პიონერთა სასახლის დრამატული წრის წევრი გავხდი. მონდომებითა და გატაცებით ვთამაშობდი. შემდეგ მსატრული კითხვის წრეშიც შევედი. აქ გვასწავლადნენ ნოღარ ჩხიძე, დავით ჭალაღანია,

თედო წეროზე, ამ შესანიშნავმა ადამიანებმა დიდი გავლენა იქონიეს ჩემს პიროვნულ ჩამოყალიბებაზე. თეატრალური ინსტიტუტშიც ვამიპართლა ბედმა. დიდებული მასწავლებლები შემზღვედნენ — დიმიტრი ალექსიძე, მიხეილ თუშანიშვილი, მლიქო მრევლიშვილი... იმ ადამიანებთან ურთიერთობამაც უზომოდ გამამდიდრა. ვისთან ერთადაც სცენაზე მიწვედა თამაში — ჩემზე უფროსები, ჩემი თაობა. ახალგაზრდები... ბევრ შესანიშნავ მსახიობთან და პიროვნებასთან მქონია კონტაქტი...

— ხომ არ იყო დამღლევი ამდენი შრომა, წარმატება? მსახიობობა ხომ ძლიერ შრომატევადი და პასუხსაგები პროფესიაა.

— მართლაც, დამღლევი ხელოვნებაა მსახიობობა... უფრო მეტიც, ასეთი დამღლევი პროფესია სხვა არ არსებობს. საწამებელი პროფესიაა. მე ბევრი მიფიქრია ამაზე და ვთვლი, რომ მსახიობები ნებაყოფლობით წამებული ხალხია. ჩვენი არსებობა დაკავშირებულია უამრავ განცდასთან, ემოციასთან. სისტემატურად მოითხოვს ცხოვრების საჯარო, სახალხო ფორმას, არ ეშუება შენს განწყობილებას, ხასიათს, სულიერ მდგომარეობას. სულ უნდა ფლობდე შენს თავს. სულ ფორმაში უნდა იყო შინაგანად. სისუსტის ნება არ უნდააქმისცე თავს.

— გაყურებელიც კი ილოვბა თანაგანცდილი...

— რა თქმა უნდა, და მსახიობმა რაღა უნდა თქვას მაშინ.

— გაქვთ თუ არა შიშის, მღელვარების განცდა?

— შიში სულ ახლავს მსახიობის ცხოვრებას. ვერავინ ვერასოდეს თავისუფლდება მისგან. რასაკვირველია, ყალიბდება ჩვევა, თვითღიკიპლინა, მაგრამ შიში, დღევა არასოდეს გტოვებს წარმოდგენის წინ. არა გაქვს უფლება მოიცადო, ცოტა ხანს შეყოვნდე, მოიფიქრო. აუცილებლად უნდა გახვიდე სცენაზე და იმუშაო მთელი პასუხისმგებლობითა და უნარით. კინოში მუშაობა ბევრად უფრო იოლია — უფრო ლიბერალური. რეჟისორს შეუძლია დაელოდოს შენს განწყობას, ხასიათს, გაცალოს, რომ ძალა მოიკრიბო. შეგიძლია მცირე ეპიზოდი თამაშო, შეწყვიტო, მოიფიქრო და შემდეგ განაგრძო, გაიმეორო, თუ არ გამოვიდა, გააუმჯობესო. აქ კი პირდაპირ დგახარ აუცილებლობის წინაშე — ერთხელ, მთლიანად და კარგად! ეს დიდ ნერვიულ დამაბულობას და ისევ და ისევ ოსტატობას საჭიროებს.

— მსახიობები, ჩვეულებრივ, თეატრს ანიჭებენ უპირატესობას, მაგრამ ახლა ბევრს ლაპარაკობენ თეატრისა და კინოს კონკურენციის თაობაზე, იმის თაობაზე, რომ თეატრალური ხელოვნება ვერ გაუძლებს ამ შეჯიბრს და შეიძლება გაქრეს კიდევ...

— არა მგონია. ეს ხომ ორი სრულიად განსხვავებული ხელოვნებაა. თეატრი ხალხური მოვლენაა, ის ერთ-ერთი ყველაზე ცოცხალი ხელოვნებაა. მაყურებელს ცოცხალ ორგანიზმთან, შემოქმედების ცოცხალ ფაქტთან აქვს საქმე. სპექტაკლი ყოველთვის ხელახლა იბადება, ყოველი ახალი წარმოდგენა არ გავს წინას, განუმეორებელია, თავისებურად ერთადერთი. თეატრი სცენისა და დარბაზის ფსიქოლოგიური კონტაქტითაა უნიკალური. სცენა თავისი ამწუთიერი მომხიბვლელობით მუხტავს დარბაზს, ეუფლება მას, მართავს. თეატრალური ხელოვნების ეს თავისებურება სხვას არაფერს შეედრება. ამიტომაც არა მგონია, თეატრი ოდესმე მოკვდეს. კინო არ არის მისა კონკურენტი. კინოს თავისი მოქმედების სფერო აქვს. თეატრი უფრო კამერულია, უფრო ინტიმური, რაც არ უნდა დიდ დარბაზთან მქონდეს ურთიერთობა, ის მაინც ვერასოდეს შეედრება კინოს მასიურობას, მას-

შტაბურობას. ერთსა და იმავე კინოფილმს შეიძლება ერთდროულად ^{სხვადასხვა} სხვადასხვა სოციალური ფენის, ეროვნების, ასაკის მათურებელი. თეატრს, სპექტაკლს ჰყავს ყოველთვის კონკრეტული მათურებელი, რომელიც დღევანდელ, ცოცხალ წარმოდგენას უყურებს. ამაშია თეატრის ხიბლი.

— რა აზრისა ხართ მათურებელზე, მის გავლენაზე წარმოდგენის მსვლელობაზე, გეხმარებათ თუ არა დარბაზის დამოკიდებულება?

— სხვადასხვა ჟანრის წარმოდგენას სხვადასხვაგვარად ეხმარება დარბაზი. კომედიას უფრო „ღიადა“ თანაუგრძობენ, უფრო ცოცხლად, ემოციურად. სერიოზული ჟანრის ნაწარმოები მათურებლისაგან სხვა ტიპის გამოძახილს ღებულ-ობს. ეს შეიძლება იყოს ერთი ამოსუნთქვა, მოძრაობა, გმინვა, მაგრამ ამ მცირე გამოხატულებასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს სცენისა და დარბაზის კონტაქტისათვის. ზოგჯერ ცივი მათურებელი მოდის. ამ შემთხვევაში მსახიობს უფრო უჭირს თამაში, ზოგჯერ კი საგანგებოდ დამუხტული, ერთსულოვანი დარბაზი იკრებიება.

— თქვენს თეატრში, უმოქმედობის პერიოდის შემდეგ, ისევ ფუნქციონირებს მცირე სცენა. ხომ არ გსურთ, მონაწილეობა მიიღოთ კამერული სახის, ინტიმურ-ფსიქოლოგიური ჟანრის ნაწარმოებში?

— ეს დამოკიდებულია მასალაზე, რომელსაც შემომთავაზებენ. საინტერესო პიესაში მონაწილეობა ყოველთვის სასურველია, იქნება ეს კლასიკა თუ თანამედროვე ნაწარმოები. ხოლო რაც შეეხება მცირე სცენას, ჩემი აზრით, ასეთი წარმოდგენა შეიძლება დაიდგას როგორც დიდ, ასევე მცირე სცენაზეც. ყველაფერი იმ ამოცანებზეა დამოკიდებული, რომელსაც დამდგმელები დაისახავენ.

— თქვენ დრამატურგია ასხენეთ, ხომ ვერ მეტყვიეთ, რა აზრის ხართ ქართულ დრამატურგიაზე, რას მოელოთ მისგან?

— არავისთვისაა საიდუმლო, რომ ქართული დრამატურგია, ტრადიციულად, ლიტერატურის სხვა დარგებთან შედარებით ჩამორჩებოდა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჩვენი დრამატურგიის ისტორიაც ღირსეულ სახელებს ითვლის. პირადად მე გამოყვავილი პოლიკარბე კაკაბაძეს, როგორც საინტერესო, ღირსშესანიშნავ შემოქმედს. საინტერესო სახელები შეემატა დღევანდელ ქართულ დრამატურგიასაც.

— რას ელის თეატრი თანამედროვე პიესებისაგან?

— დრამატურგიისაგან თეატრი თანამედროვე ცხოვრების ასახვას ელის. ქართველი კაცის ბუნების, მისი საზოგადოებრივი ყოფის გამოხატვას. დრამატურგია და თეატრი უნდა თანამშრომლობდნენ. თუ იქნება საინტერესო პიესა, თუნდაც შედარებით ნაკლებსრულყოფილი, ჩვენ ჩვენი მხრიდან დავუმატებთ, პირადი გამოცდილებით, ჩვენი საზოგადოებრივი პოზიციით შევავსებთ და გავამდიდრებთ შემოთავაზებულ მასალას. მაგრამ ქართველები აშას საყვედურად ნუ მიიღებენ, დრამატურგია ყოველთვის ჰირდა ყველგან. ეს დღეს გვაქვს ჩვენ კლასიკა ხელთ, დღესდღეობით ვართ საუკუნეებით დაგროვილი შედეგებით განებზერებულები, თორემ თანამედროვე, ქეშმარიტად თანადროული ნაწარმოების დეფიციტი არცერთი ეპოქისათვის არაა უცხო.

— ბევრი მოგზაურობა გიწევთ, როგორია თქვენი დამოკიდებულება გასტროლებისადმი?

— გასტროლები თეატრალური ცხოვრების ერთ-ერთი აუცილებელი ნაწილია. მსახიობს სჭირდება აუდიტორიის გამოცვლა, მათურებელმა შეჩვევა იცის. ორივე მხრივ, მსახიობი იჩვევს დარბაზს, მის რეაქციებს. დარბაზი ეჩვევა თეატრს, მის

სპექტაკლებს, მის ხელწერას, ეს თითქოს აღქმის სიმძაფრეს, სიახლეს ცოტათი აღუნებს კიდევ. მასურებლის გამოცვლა შენც სიახლის განცდით გავსებს, სხვადასხვა შემფასებლის წინაშე გამოსვლა ამდიდრებს მსახიობს, საშუალებას აძლევს ახალი კუთხით შეხედოს თავის შემოქმედებას, უკვე შექმნილი გადაფასოს. ახალი აუდიტორია სტინულის მომცემიცაა. რასაკვირველია, გასტროლებს თავისი უარყოფითი მხარეც აქვს, დამლელია, ცხოვრების ძალიან დაძაბულ რიტმს მოითხოვს, მაგრამ ეს ყოველივე მსახიობის არსებობის, თეატრალური ცხოვრების ორგანულ ნაწილს შეადგენს.

— რა გეგმები გაქვთ აქადა, რაზე მუშაობთ?

— ჭერჭერობით თეატრში ახალი არაფერია. ისევ საგასტროლო გასვლები იწყება. საკონცერტო გამოსვლა ლონდონში, გასტროლები კიევში, ბათუმში, ლენინგრადში, საბჭოთა მასურებელსაც ხომ უნდა მოვემსახუროთ. პირადად მე ძალიან დაძაბული მუშაობა მომიწევს. სამი-ოთხი დღის მანძილზე სამჯერ და მეტჯერაც მომიხდება თამაში. ახალ მასალაზე მუშაობა სექტემბრიდან დაიწყება, საზღვარგარეთ წასვლის გუგუცი იმ სეზონშიც ისახება. პარალელურად ინტენსიურად ვმუშაობ კინოშიც. ახლანან დავამთავრე გადაღება ჩრეზო ჩხეიძესთან და სერგო ფარჯანოვთან. კინოსტუდია „დებიუტმა“ მთხოვა, მონაწილეობა მიმეღო ფილმში „ურყევი ტაძარი“, სადაც ეპიკოპოსის როლს ვთამაშობ.

ვიცი, რომ სამოცი წელი სოლიდური ასაკია, მაგრამ თავს ვერ ვამჩნევ ცვლილებას პროფესიისადმი დამოკიდებულებაში.

— გისურვებთ დიდხანს გქონოდეთ ასეთი გრძნობა.

— გმადლობთ.

ესაუბრა თამარ ბოკუჩავა



რამაზ ჩხიკვაძის ცხოვრება თეატრში დასტურია იმისა, თუ როგორ შედეგს იძლევა ნიჭიერი კაცის გაუნელებელი, მუდმივი შრომა საკუთარი პროფესიის დასაუფლებლად. რამაზს რომ უხვად ჰქონდა მომადლებული მსახიობის ნიჭი, ეს თეატრში მისი მოხვლისთანავე გახდა ცნობილი. მაგრამ იგი დიდხანს ეძებდა თავის თავს თეატრალურ ხელოვნებაში, ეძებდა ყოველდღიური, გაუნელებელი შრომით და ამ შრომის ნაყოფმა „კინეკრაქაში“ იჩინა თავი, ქოსატყუილას როლში, როცა სცენაზე გამოსული ჩვენი მეგობარი მსახიობი ვერც ვიცანით.

ამიტომ რამაზის მიერ გავლილი დიდი გზის დადასტურებდა მიიჩნევა მისთვის სოციალისტური შრომის გმირის წოდების მინიჭება. ნიჭმა და შრომამ შექმნა რამაზ ჩხიკვაძის აქტიორული ფენომენი, ფენომენი მსახიობისა, რომელსაც დღეს მსოფლიო იცნობს, პატივს სცემს და მე, ქართული თეატრის მოღვაწეს, სიხარულს მგვრის, რომ ასეთი ნათელი გამოხატულება ჰპოვა მისმა ღვაწლმა ქართულ თეატრში.

გიბა ლორთქიფანიძე



როდისაც უკან ვიხედები და რამაზის მიერ განვლილ გზას თვალს ვავლებ — ინსტიტუტის სპექტაკლებიდან დაწყებული ვიდრე მის მსოფლიო აღიარებამდე — ყველაფერი ხელისგულივით ჩანს, როგორც მწვერვალიდან. მისი შემოქმედების ალექსიძისეული პერიოდი ნერგვის, მუნობის უამი იყო. ჩემთან მუშაობისა კი — „ფუჩიკიდან“ დაწყებული, თუ არ ვცდები, იყო ზრდისა და ყვავილობის. შემდგომ კი დადგა მოსავლის აღების — მშვენიერ, მწიფე ნაყოფთა ხანა.

რამაზი არჩვეულებრივი მსახიობური ინტუიციითაა დაჯილდოებული. თემით ტერფამდე მუსიკალურია, აღსავსეა იუმორით და მთელი ცხოვრება მაღალი ტრაგედიისაკენ ისწრაფვის.

რამაზი ბედნიერი ადამიანია, ბედნიერი მსახიობი. წარმატება მას ფეხდაფეხ სდევს, მაგრამ ყველაზე დიდი წარმატება მისი ისაა, რომ მან სტურუა იპოვნა და მათ იწამეს ერთმანეთის.

მე კვლავინდებურად მიყვარს რამაზი. მიყვარს იმიტომ, რომ ის ძალიან ნიჭიერია და კიდევ იმიტომ, რომ იგი ვახნა ასეთი მსახიობი. ჩვენ საქმეში ყველას როლი ძალუძს ეს.

მიხეილ თუმანიშვილი

რამაზ ჩხიკვაძე, ჩემს მეხსიერებაში ადრეული წლებიდან პიონერთა სახალხის დრამატული წრის სპექტაკლებიდან ჩაიბეჭდა. შემდეგ რუსთაველის თეატრის კალათბურთის გუნდი... თეატრალურ ინსტიტუტში ერთად სწავლის წლები... რუსთაველის თეატრში ერთად მუშაობა თითქმის ოთხ ათეულ წლამდე... ყოველდღიური კონტაქტები, ერთი მიზნები, ერთი გატაცებები, ერთი ქირ-ვარამი. ერთი სიტყვით, განუსრულებელი მეგობრობა და ძმობა. მასთან სიახლოვეთ გამოწვეული ხალისიანი განწყობა, იუმორით აღსავსე ყოველი ფრაზა და ჩვენ, მისი ახლოობები, მუდმივი პერსონაჟები მისი ზეპირი იუმორისტული მოთხრობებისა. საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტს, სოციალისტური შრომის გმირს, სახელმწიფო, რუსთაველის და მარჯანიშვილის პრემიების ლაურეატს ჩვენს ქვეყანაში და მის ფარგლებს გარეთ აღიარებულ მსახიობს, რამაზ ჩხიკვაძეს 60 წელი შეუსრულდა.

და მაინც ისევ ის რამაზია ჩვენი რამაზი, „რამაზა-ნალი“, როგორც მე ვუწოდებ ხოლმე. იცოცხლოს, იხაროს რამაზმა და ჩვენც ბევრჯერ გაგვახაროს.

ბადრი კობახიძე



სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება

ამხ. ბ. ა. ჟანიელიანის „სსრ კავშირის სახალხო არტისტის“
საპატიო წოდების მინიჭების შესახებ

საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნების განვითარებაში დიდი დამსახურებისათვის შეენიჭოს „სსრ კავშირის სახალხო არტისტის“ საპატიო წოდება ამხ. გიორგი (გია) ალექსანდრეს ძეს ყანჩელს — კომპოზიტორს.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე
ა. გრომიკო

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი
თ. მინთუაშვილი

მოსკოვი, კრემლი. 1988 წლის 12 აპრილი.

დუელი

თამარ წულუკიძეს

თქვენი ცხოვრება

დღესასწაულს

და მერე უკვე

ჭოჭოხეთს ჰგავდა, —

საიქიოდან ჭერ არავინ

დაბრუნებულა

ალექსტეს გარდა!

თქვენი ლამარა,

აშალია,

ოცნებას ჰგავდა, —

მაგრამ უეცრად

დაეშვა ფარდა...

სად, სად იყავით,

ვით გაძლით იქ, სად

ნაძვები

ცოცხლობენ მხოლოდ...

სადაც თქვენს ფიქრებს

ახმოვანებდა

ფრინველთა ქორო...

სად, სად იყავით,

ტანჯულო თამარ?!

მოიქპაროდით

სამშობლოსკენ

კამარ და კამარ...

და ეპილოგში ტრაგედიის

გაჰყვითეთ ფარდა —

პო, ზადესიდან

არც არავინ

დაბრუნებულა

მითოლოგიურ ალექსტეს გარდა!

უშიშესია ქვრივის ხვედრი

და ქალის ტვირთი,

ნაზი ხელებით

მოგვიტრიათ

რამდენი შორი...

ხუთა კენესაზე

იგონებდით

გრძნეულ მინდიას...

თქვენ ცხოვრებაში

ითამაშეთ მთავარი როლი —

იღბალი თქვენი

არცერთ ქალის

ზეღს არა ჰგავდა...

ვერცა მისანი,

მოთვალთვალე

ვითარცა ქორი,

ვერ აღებდა გუმანს

ოდესმე...

თქვენ დროს აჯობეთ

დიდ დუელში,

თუმც დარჩით კენტი,

ჭერ ზადესიდან

არც არავინ გამოუხსნიათ

ქმრის უერთგულეს

ალექსტეს მეტი.

კორესპონდენცია

ეთერ გუგუშვილი

ნატალია ბურმისტროვა

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის ნატალია ბურმისტროვას სახელი კარგად არის ცნობილი საქართველოში. მან მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება და შემოქმედება ქართველ ხალხს მიუძღვნა, სამუდამოდ დაუკავშირა ქართულ მიწას.

ბურმისტროვა ჩვენს ქალაქში ორმოცი წლის წინ ჩამოვიდა და სამუდამოდ დარჩა. საქართველო მისთვის მეორე სამშობლოდ იქცა. აქ არის მისი მშობლიური თეატრი, სახლი, ოჯახი, აქ შეიძინა მეგობრები, მაყურებელი, რომლებიც პატივს სცემენ მის ხელოვნებას, მის დაუღალავ შრომას და საყვარელი საქმისადმი ერთგულებას.

ჯერ კიდევ მაშინ, ორმოცი წლის წინ, მსახიობს თამამად შეეძლო ეთქვა თავის თავზე: განვილილია მთელი ცხოვრებაო. ეს, მართლაც, ასე იყო — ნატალია ბურმისტროვა დაიბადა და გაიზარდა თეატრის კულისებში. ექვსი წლიდან სცენაზეა. შვიდი წლის იყო, როცა უკვე რეჟისორს ეკამათებოდა და უაღრესად მნიშვნელოვან „პრობლემას“ წყვეტდა, — საიდან უნდა გამოვიდეს მისი ჩემბებიანი კატა — მარჯვენა კულისიდან (როგორც ეს რეჟისორს უნდოდა) თუ ღუმელიდან... სკოლის დამთავრების შემდეგ მუშაობდა ტომსკში, შორეულ აღ-

მოსავლეთში, ყაზახეთში, გროდნოს თეატრში...

დაიწყო ომი, ევაკუაციის დროს ყაზახში მოხვდა. მუშაობდა ორთქმავალსაშენ დეპოში, პარალელურად კი სამედიცინო კურსებზე სწავლობდა. შემდეგ მუშაობდა სანიტარულ მატარებელზე, რომელსაც ბრძოლის ველიდან დაპირილი მეომრები გამოჰყავდა. აქვე, ფრონტზე, „დასვენების“ წუთებში, ახალგაზრდა მედლა თავის, სამსახიობო პროფესიას უბრუნდებოდა — მონაწილეობდა მეომრებისთვის გამართულ კონცერტებში, ასრულებდა სიმღერებს, სწორედ ისე, როგორც იმ ცნობილ, ომისდროინდელ ფილმში „მსახიობი — ქალი“...

„ბედნიერი ვარ, რომ ჩემი ხასიათი, ჩემი მსოფლმხედველობა უალიბდებოდა იმ ადამიანთა გვერდით, რომლებსაც ფრონტზე ვხვდებოდი“, — ამბობს მსახიობი.

ცნობილია, რომ გრიბოედოვის სახელობის თეატრს მუდამ ღირსეული ადგილი ეკავა საქართველოს კულტურულ განვითარებაში. მის კედლებში იმხანად თავის ხელოვნებას ქმნიდნენ მსახიობები: ე. სატინა, ლ. ვრუბლევსკაია, ნ. შელესოვა, ბ. ბელეცკაია, კ. მიუფკე, ა. სმირანიანი, პ. ვიაზესკი, ნ. სპერანსკაია, ვ. ზახაროვა და სხვანი. აქ მუშაობდნენ რეჟისორები: ა. თაყაი-

შვილი, ე. რუბინი, ვ. ვარპახოვსკი, მათთან ურთიერთობა ნამდვილი ბედნიერება იყო. ამიტომაც რთული იყო ასეთ ძლიერ და შემოქმედებითად მომწიფებულ კოლექტივში ახალბედა მსახიობის შესვლა. ნ. ბურმისტროვს გამოცდა ელოდა. საჭირო იყო ნებისყოფა, რწმენა, ოპტიმიზმი.

მსახიობმა გამოცდა ჩააბარა. თავისი ბედი სამუდამოდ დაუკავშირა ამ თეატრს. ბურმისტროვა აქ, საქართველოში ჩამოყალიბდა შემოქმედებითად, აქ შექმნა თავისი საუკეთესო როლები, მიიღო საპატიო წოდებები, გახდა ჭერ საქართველოს სსრ დამსახურებული და სახალხო, ხოლო შემდეგ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი; ორჯერ იქნა არჩეული საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად, ყოველთვის აქტიურად მონაწილეობდა საზოგადოებრივ საქმიანობაში, იყო საქართველოს მშვიდობის დაცვის რესპუბლიკური კომიტეტის წევრი.

მოხდა ისე, რომ სწორედ ტანიას სცენარმა სახემ გაუხსნა გზა მას მაყურებლის გულისაკენ. თავისი გმირის ახალგაზრდული სულით, მომხიბვლელით, გულწრფელით, მგზნებარებითა და სერიოზული საქმიანობით, ბურმისტროვამ მოხიბლა თბილისელი მაყურებელი. ქალაქში მას „ტანია“ ეძახდნენ. მსახიობისათვის ამგვარი რამ უჩვეულო არ ყოფილა. ეს როლი მსახიობმა პირველად ომის წლებში შეასრულა გროდნოს თეატრში. სწორედ მაშინ მიიღო უამრავი წერილი მეომრებისაგან. აი, ერთ-ერთი მათგანი: „ძვირფასო ტანია! გუშინ ვნახეთ შენი სპექტაკლი. დღეს კი იერიშზე მივდივართ. ტანიასთვის ვიბრძოლებთ, ტანიასთვის, რომლის გამო ღირს ცხოვრება, ბრძოლა და გამარჯვება“.

არასოდეს არ უგრძვნია როლების სიმცირე. მის მიერ განსახიერებულ როლებს შორისაა: ლარისა ოგუდალოვა

ნ. ბურმისტროვას პირადი არქივიდან

(ა. ოსტროვსკის „უმზითო“), ნინა ზარეჩნაია (აჩეხოვის „თოლია“), ლიზა (ი. ტურგენევის „აწნაურთა ბუდე“), მარია (ლ. ტოლსტოის „ცოცხალი ლეში“), რაშელი (მ. გორკის „ვასა უელუნოვა“), ლუიზა (ფ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“), ნორა (იბსენის „ნორა“), ვალია (კ. სიმონოვის „რუსი ადამიანები“), ლიდა (ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეტი“) — ეს როლები მან ადრე, თბილისში ჩამოსვლამდე განასახიერა, კატია (კ. სიმონოვის „ერთი სიყვარულის ისტორია“), ლუბაშა (ბ. რომაშოვის „დიდი ძალა“), ვალია (ა. არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორია“) — ბევრი სხვა.

ბურმისტროვასთვის არასოდეს არსებობდა ამპლუის ცნება, საზღვრები თემებისა და ხასიათების არჩევაში. ყოველთვის თამაშობდა და ახლაც თამაშობს სრულიად საპირისპირო როლებს. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ამაშია მისი მსახიობური სტიქია. მსახიობის მრავალრიცხოვანი სცენური სახეები ყოველთვის გვარწმუნებდნენ, რომ იგი მუდამ ისწრაფვოდა თეატრალური მრავალსახეობისაკენ, უანრული და თემატური სხვადასხვაობისაკენ.

მაგონდება მისი ერთ-ერთი პირველი როლი — გრიბოედოვის თეატრის სცენაზე — ნადეჟდა რომანიუკი ა. კორნეიჩუკის პიესაში „ძახველის ქალა“. როდენი სიცოცხლე, უშუალობა და სილადე იყო მის შესრულებაში ადამიანური გრძნობების სიწმინდე მთელ სპექტაკლს ანათებდა. ნადეჟდას შემდეგ დაიბადა პოემის სატირული სახე ე. მინკო პიესაში „გვარს ნუ დავასახლებთო“. და ისევ ღრმა დრამატული კოლიზიების სამყაროში დაბრუნება — ოლღას რთული და მგზნებარე ემოციებით გაჭერებული როლი ა. არბუზოვის პიესაში „მოგზაურობის წლები“, მსახიობი ქალის ბოროდინას როლი ცეზარ სოლოდარის ვოდევილში „იასანის ბაღი“, ტასკა გრაჩევას გროტესკული როლი კ. ფინის პიესაში

„ძველი ჩერჩეტი“, — მსახიობს არ ეშინოდა ყოფილიყო სასაცილო, უღამაზოც კი. მკვეთრი, ტლანჩი მოძრაობები, ამასთან ერთად არაჩვეულებრივი გულითადობა ახსიათებდა ტასკას და ავლენდა მის სასაცილო და ღრმად ადამიანურ ბუნებას.

ვისაც უნახავს ნ. ბურმისტროვის ნილა სნიჟო (ა. სალინსკის „მედლოე ქალი“), ძნელია, დაივიწყოს მისი დრამატიზმი, ვაჟაკობა, თვითგანწირვისა და მსხვერპლშეწირვის უნარი.

მსახიობის მდიდარი ბუნება, გარდასახვის უნარი გამოვლინდა კ. ვიტლინგერის პიესაში „ვარსკვლავიდან ჩამოსული კაცი“. ამ სპექტაკლში მან შეიღო როლი ითამაშა. მოტოციკლისტი ქალი შოდი, ატრაქციონის პატრონი სენიორა უმბერტო, მეღდა ემა ფიშერი, შანსის ყოფილი ცოლი კეთხენი, ტრუსერის მდივანი, მოხუცი შერტრუდა და კახა პაულინა. როგორ იცვლებოდა მასურებელთა თვალწინ მსახიობი, როგორ ორგანულად, მსუბუქად, ბუნებრივად გადადიოდა ერთი ხასიათიდან მეორეში, როგორ ოსტატური იყო ეს გასაცობი მეტამორფოზა.

ბურმისტროვასთვის ყოველთვის ახლობელი ვახლდათ ქართული თეატრი, მსახიობს ესმოდა მისი სპეციფიკა, გრძნობდა მის მოქალაქეობრივ პათოსს, მეგობრობდა ამ თეატრის საუკეთესო მოღვაწეებთან. მის რეპერტუარში არის ქართველი ქალის როლი (გაიანე) ილო მოსაშვილის პიესიდან „ჩაძირული ქვები“.

ჩემთვის ძნელია იმის თქმა, თუ სად, რომელ როლში იყო ნ. ბურმისტროვა „თავის სტიქიაში“. მგონი, არც თვითონ შეუძლია ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა. მაგრამ ეს კი უსათუოდ უნდა ითქვას: რაც არ უნდა ეთამაშა მსახიობს, რომელ რთულ სცენურ სიტუაციაშიც არ უნდა მოხვედრილიყო, მუდამ რჩებოდა დაკვირვებულ და სტრიალულ ადამიანად, ვის-

თვისაც ყველაზე მთავარია პატიოსანი და პროფესიული დამოკიდებულება ნებისმიერი, თუნდაც ყველაზე უმნიშვნელო როლისადმი.

ნ. ბურმისტროვა ყოველთვის იყო და რჩება მსახიობად ამ სიტუაციის ყველაზე ფართო გაგებით. მისთვის უცხოა კომპრომისი. ის ყოველთვის ლაზითიანად გამოიყურება — ცხოვრებაშიც და სცენაზეც, ყოველთვის, როგორც იტყვიან, ფორმაშია, „საბრძოლო“ მზადყოფნაში..

მსახიობურმა და მოქალაქეობრივმა ვაჟაკობამ შეუწყო ხელი ბურმისტროვას, რათა ჯერ კიდევ შემოქმედებითი გაფურჩქვნის წლებში, როდესაც ნებისმიერ მსახიობს ასე იტაცებს სურვილი, ითამაშოს ახალგაზრდა გმირების როლები, გადასულიყო სხვა ასაკობრივი კატეგორიის როლებზე. მან ეს ნახტომი მსუბუქად გააკეთა, ყოველგვარი დრამატიზმის გარეშე, და სწორედ მაშინ გამოვლინდა მისი აქტიორული სამყაროს თავისებურება, ან უფრო სწორედ, ამ სამყაროს სიმდიდრე. ასე აღმოჩნდა მის რეპერტუარში სოფიო კოვალევსკაია და ლუსი კუპერი (ვ. დელმარის „დაუთმე ადგილი ზვლინდელ დღეს“), პროფესორი საბუროვა (ძმები ტურების „ერთადერთი მოწმე“), და ერუებერ ორბანი (ი. ერკენის „კატა-თავგონანა“), ფონ ცანდი (ფრიდრიხ დიურენშატის „ფიზიკოსები“), ლილია (ა. არბუზოვის „ძველმოდური კომედია“), როზა (სტავიცის „შოლომ-ალეიხმის ქუჩა 40“)

როდესაც მსახიობს მკითხეს, რომელი როლია მისთვის საყვარელი, მან უპასუხა: „მე ვამჯობინებ ისეთ როლებს, სადაც გარკვეულად უღერს მოქალაქეობრივი ბრძოლა სამართლიანობისათვის და სიკეთისათვის. როგორც ადამიანს, მძულს ბოროტება“.

მსახიობის პასუხი ნათლად ასახავს მის ცხოვრებისეულ და შემოქმედებით პოზიციას.

ასე ცხოვრობს ხელოვნებაში ნ. ბურ-მისტროვა — ფართოდ, უხვად, ღამაზად, ღირსეულად. ცხოვრებს არა თავისთვის, — სხვებისათვის, ყველასათვის, ვინც მის გარშემოა. ახასიათებს სიკეთე და გულისხმიერი დამოკიდებულება ადამიანების მიმართ, სურვილი მათი დახმარებისა.

ერთ-ერთი მისი საყვარელი გმირი ქალი, სოფიო კოვალევსკაია, სპექტაკლის ფინალში მიმართავდა მაყურებელს, შთამომავლობას და ღაპარაკობდა ადამიანის დანიშნულებაზე ცხოვრებაში. ვი-

სენებ ამ ამაღლებებელ ფინალს და უნებლიედ ვფიქრობ იმაზე, რომ ეს გულღია სიტყვები ბურმისტროვას თამამად შეეძლო ეთქვა თავისი სახელით — მან ხომ ზედმიწევნით შეიცნო ცხოვრების შინაარსი, შეიცნო არა წიგნებიდან, არამედ თავისი საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილებიდან, შემოქმედებითი და მოქალაქეობრივი არსებობიდან, მთელი თავისი მშფოთვარე, მოუსვენარი და კეთილი ცხოვრებიდან. და სწორედ ამაშია მისი ჭეშმარიტი მსახიობური ბედნიერება.

მანია კობახიძე

მღიჟღერ მაღალაშვილი

მღიჟღერ მაღალაშვილი ის შემოქმედია, რომელიც ცხოვრობს თეატრის არა მხოლოდ სადღესასწაულო, არამედ მისი ყოველდღიური ცხოვრებით. უფრო მეტიც, მისთვის, ვინც თვალყურს ადევნებს მსახიობის შემოქმედებით ცხოვრებას, ნათელია, რომ იგი ზემოთის კი არ მოდის თეატრში, არამედ სწორედ მუშაობის დამაქნველი და, ხშირად, მძიმე პროცესი იზიდავს ყველაზე მეტად, პროცესი, რომლის დროსაც მას, როგორც მსახიობს, საშუალება ეძლევა იცხოვროს სხვისი ცხოვრებით, სხვის ბუნებას ჩახწვდეს მთლიანად, ანუ — გარდაისახოს. და როდესაც ასე ხდება, ზეიმი უკვე თავისთავად მოდის, იგი მაყურებლის კუთვნილებაა, მსახიობისთვის კი — მისი არსებობის აუცილებელი პირობა.

40-იანი წლების მიწურულში ე. მაღალაშვილს, შესანიშნავი გარეგნობის ახალ-

გაზრდას, არც კი სჭირდებოდა საკუთარ თავზე განსაკუთრებული მუშაობა კინოვარსკვლავი რომ გამხდარიყო. მაშინ მისი პირველი კინოგმირების შემყურეთ იქნებ, არც მოსვლოდათ აზრად, რომ ამგვარი ტიპის დრამატულ მსახიობად ჩამოყალიბდებოდა. საკუთარ თავზე განუწყვეტელი, რთული მუშაობისაკენ იმდენად გარეგნული აუცილებლობა კი არ უბიძგებდა, რამდენადაც შინაგანი მოთხოვნილება ნამდვილი ხელოვანისა, რომელიც გამუდმებით ისწრაფვის ახალი სიღრმეებისკენ პროფესიის საიდუმლოთათვისებაში.

ე. მაღალაშვილის, როგორც დრამატული მსახიობის ფორმირება იოლად არ მომხდარა, რთული ძიებებისა და თვისობრივი ცვლილებების გზის გავლა მოხდა. ამას მოწმობს უკანასკნელი წლების სცენური ნამუშევრები. დღეს მისი სტილი ერთბაშად ცხადი ხდება მაყურებლის-

სთვის. ამ სტილის ახასიათებს გმირის შინაგანი ცხოვრების უკიდურესი დინამიკა, როლის გარეგნული ნახაზის თავისებური მონოლითურობა, მკვეთრი კონტრასტებისადმი მიდრეკილება. მსახიობს არ იზიდავს ირონიულობა, გაუცხოება, სცენური სახის მიმართ დამოკიდებულების თამაში. ყოველივე ამის საპირისპიროდ მაღალაშვილი ესწრაფვის ძლიერ განცდათა სისხლსავსე წარმოსახვისაკენ, აქ მთელი ძალით ვლინდება მსახიობის ემოციურობა და დრამატული ტემპერამენტი, ისწრაფვის დამაჭრებლობისაკენ და არის კიდევ დამაჭრებელი. ძალზე ნატურალური, ზოგჯერ პროზაულიც კია მის მიერ შექმნილი სახეები. მაგრამ ნატურალობა არ იქცევა ხოლმე ნატურალიზმად, ცხოვრებისეული დამაჭრებლობა კი არ მიიღწევა ზედმეტი ყოფითი მსგავსებით, რომელმაც ადვილად შეიძლება დაამდაბლოს მხატვრული სახე, დაუკარგოს ის მასშტაბი, რომელიც მუდამ ახასიათებს ე. მაღალაშვილის სცენურ სახეებს იმისგან დამოუკიდებლად, თუ რამდენად თვალსაჩინოა წარმატება ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში.

ამ მსახიობის შემოქმედებით მეთოდზე საუბრისას, შეუძლებელია, ითქვას ისიც, რომ ასეთი ემოციური პიროვნებისთვის, სცენაზე საერთოდ არ არსებობს ემოციები ანუ მიახლოებითი ემოციები ძალზე კონკრეტული მიზეზის და მისამართის გარეშე. ამასთანავე, მკვეთრად ინდივიდუალიზირებულია მისი გმირებიც. და თუმცა მსახიობი სოციალურ-ფსიქოლოგიური დრამისთვის დამახასიათებელი რეალისტური მეთოდით მუშაობს, მუშაობის ამ პროცესში უყრდნობა გარდასახვის პრინციპებს, ამასთანავე მის მიერ შექმნილ ყოველ სცენურ სახეს (იქნება ეს პროქტორი არტურ მილერის „სიღემის პროცესში“, კრეონი ჟან ანუის „ანტიგონეში“, დათიკო კაპანაძე შადიმან შამანაძის „ღია შუშანაძეში“, ან რომელიმე სხვა) მკაფიო დაღს ასვამს

თვით მსახიობის ინდივიდუალობა, მისი პიროვნება, თანაც არა სახის მიმართ დამოკიდებულების თამაშის გზით, არამედ სხვაგვარად. უბრალოდ, გარდასახვისას არ ხდება მსახიობის პიროვნული თვისებების სრული ნიველირება მხატვრულ სახეში, ეს თვისებები შენარჩუნებულია, მხოლოდ სპექტაკლის და როლის აზრობრივი დატვირთვის შესაბამისად ზოგიერთი მათგანი კიდევ უფრო ხაზგასმულია და წინ წამოწეული. ამგვარ მეთოდს მსახიობს, უდავოდ, მისი ძალზე მკვეთრი გარეგნული და შინაგანი ფაქტურა კარნახობს, ამდენად, შესაძლებელია მისი სრული „გაოქვეფა“ სცენურ სახეში.

თეატრის ისტორიისთვის ცნობილია ტიპი მსახიობებისა, რომლებიც ხელოვნებაში თავისი საინტერესო, როგორც იტყვიან, მნიშვნელოვანი გარეგნობის წყალობით აღმოჩნდებიან, შემდეგ კი, თანდათან, მისხალ-მისხალ იხსნება მათი შინაგანი შემოქმედებითი პოტენცია. ე. მაღალაშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის საწყის ეტაპზე შემთხვევითობა და კანონზომიერება განუყოფელ, მტკიცე კავშირში აღმოჩნდა. კინორეჟისორ დავით რონდელის მიერ ითქვას „შემთხვევით“ შენიშნულმა ყმაწვილმა ადრე არჩეულ პროფესიაზე (იგი ინიწინრობას აპირებდა) უარი თქვა და კინოსტუდიის სამსახიობო სკოლაში შევიდა. 1944-47 წლებში, მისი სწავლების პერიოდში, გადაიღეს ორ კინოფილმში — „აკაკის აკვანი“ და „ქეთო და კოტე“. ამის შემდეგ კინოსა და თეატრის რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა სპექტაკლში „რომეო და ჯულიეტა“ მერკუციოს როლზე მიიწვია, რომელსაც იმ დროს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ანსოციაციულებდა. მსახიობისთვის ეს უბრალოდ კარგი დებიუტი არ ყოფილა. შთაბეჭდილება, რომელიც ამ სახემ მაყურებელზე მოახდინა, ძალზე მკვეთრი, დაუვიწყარიც კი იყო. საერთოდ, მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ე. მაღალაშვილის პირვე-

ლი ნაბიჯები ძალზე იზბლიანი გამოდგა. ერთხმად აღინიშნა მისი წარმატება აკმა ხუცურაულის როლში მიხეილ მრველიშვილის „ხარატანთ კერაში“, რომლის დადგმაც არჩილ ჩხარტიშვილმა განახორციელა. „სიამოვნებით უნდა აღინიშნოს, რომ მსახიობმა საცხებით შესძლო დაუფლებოდა ამ რთულ სახეს. ჩვენს სცენაზე თანამედროვე დადებითი გმირის ტრადიციას არც ისე ხანგრძლივი ისტორია აქვს. ამიტომ, დიდი შინაგანი სითბოთი გამსჭვალული, მეტად ცოცხალი და რეალისტური ხუცურაულის სახე ახლგაზრდა მსახიობის სერიოზული გამარჯვებაა“¹ — წერდა გაზეთ „კომუნისტი“² ლიხა ბაგრატიონი. დღეს, როდესაც რამდენიმე ათწლეულის თვალსაწიერიდან ვუბრუნდებით ამ სცენურ სახეს, მის შეფასებებს, უნებლიეთ იბადება აზრი, რომ უკვე მაშინ მიეცა დასაბამი მსახიობის ბიოგრაფიაში იმ ხაზს, რომელიც შემდგომ ჩვენი თანამედროვე აღამიანების მთელი რიგი მნიშვნელოვანი სახეებით გამოიდრდა. ისიც არის ნიშანდობლივი, რომ თანამედროვე რეპერტუარის პირველი როლიდან მოყოლებული მსახიობისთვის ახლობელი აღმოჩნდა გარკვეული შინაგანი წინააღმდეგობების შემცველი დრამატული ხსიათები. საკმაო დროის შემდეგ, მსგავსი პოზიციით მიუღებდა მსახიობი ისეთ როლებს, როგორცაა, მაგალითად, დათიკო კაპანაძე („ლია შუშაბანღი“), გიორგი ავალიანი („სამიდან ექვსამდე“).

ნიკო ყიასაშვილი თავის რეცენზიაში მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე შექმნილ კიდევ ერთ სახეს, სებასტიანოს (შექსპირის „მეთორმეტე ღამე“) ახასიათებს, როგორც „სადად და დამაჭერებლად“² შესრულებულს. მართლაც რა

ზუსტი სიტყვებია, არა მარტო რჩილის, მთლიანად ამ მსახიობის შემოქმედების მისამართით!

50-იან წლებში მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე მაღალაშვილი არაერთ საინტერესო სახეს ქმნის. მათ შორის არიან მორტიმერი ვასო ყუშიტაშვილის მიერ განხორციელებულ სექტაკლში „მარიამ სტიუარტი“, ლომბერია ლევან გოთუას პიესაში „სამსახიობა რაინდისა“, კასონას პიესაში „ხეები ზეზეულად კვდებიან“³ ე. მაღალაშვილი დირექტორის როლს ანსახიერებს, პარტნიორობას უწევს ვერიკო ანჭაფარიძეს მის ერთ-ერთ საუკეთესო სცენურ ქმნილებაში. მაშინ ბესარიონ ჟღენტმა თავის რეცენზიაში აღნიშნა მსახიობის „ცხოველი ტემპერამენტი, გარდასახვის იშვიათი უნარი, არტისტული პალიტრის მრავალფეროვნება“⁴. ამავე წლებში უწევს მუშაობა ლილი იოსელიანთან შალვა კარსანიძის როლზე რ. თაბუკაშვილის „რაციომის მდივანში“, მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე თამაშობს იაზოსაც ევრიპიდეს „მედეაში“⁵ არჩილ ჩხარტიშვილის დადგმით. თამაშობს ვერიკო ანჭაფარიძესთან, დოღო ჭიქიანაძესთან პარტნიორობით, ხოლო 1967 წელს ამავე სექტაკლში, უკვე რუსთაველის თეატრის მსახიობი, პარტნიორობას უწევს ცნობილ ბერძენ მსახიობ ჭალს ასპასია პაპატანასიუსს.

ზოგჯერ ძნელია დარწმუნებით ლაპარაკი იმაზე, თუ რატომ სტოვებს ესა თუ ის მსახიობი ერთ თეატრს და გადადის მეორეში. ასევე ძნელია გარკვევა იმისა, თუ რატომ წავიდა ე. მაღალაშვილი მარჯანიშვილის თეატრიდან, მაგრამ მისი მოსვლა სწორედ რუსთაველის თეატრში აბსოლუტურად ლოგიკური და გამართლებული იყო. პირველივე ნამუშევარმა — პროქტორმა არტურ მიღერის „სიღელმის

¹ ლ. ბაგრატიონი, „ხარატანთ კერა“, „კომუნისტი“, 24 სექტემბერი, 1949 წ.

² ნ. ყიასაშვილი, „მეთორმეტე ღამე“, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 4 თებერვალი, 1951 წ.

³ ბ. ჟღენტი, „დიდი შემოქმედებითი გამარჯვება“, „კომუნისტი“, 12 ნოემბერი, 1957 წ.

პროცესიდან“ (დადგმა რობერტ სტურუასი) დაგვარწმუნა, რომ იმ წლების რუსთაველის თეატრის ესთეტიკა მისთვის ორგანული და მასშობელი იყო, ხოლო თეატრის დასი, აქ დამკვიდრებული ახალი სტილი, ანსამბლური სპექტაკლები, რომლებშიც სამსახიობო ხელოვნება და რეჟისურა ერთგვარად აწონასწორებდნენ ერთმანეთს, თითქოს სწორედ ასეთი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის აუცილებლობას განიცდიდა. შემდგომი წლების რეპერტუარშიც იგივე დამტკიცა — დღესაც არის როლები, რომელთა თამაშიც ისეთ დიდ დასში, როგორც ამ თეატრის დასია, მხოლოდ მას, ე. მაღალაშვილს შეუძლია.

არსებობს გარკვეული ტიპი ე. წ. დამყოლი მსახიობებისა. ვფიქრობ, ე. მაღალაშვილი მათ რიცხვს არ უნდა ეკუთვნოდეს. თუ როლი მის ბუნებაზე გარკვეულ ძალდატანებას მოითხოვს, რეჟისორმა ბოლომდე უნდა დაარწმუნოს ასეთი ძალდატანების აუცილებლობაში, სხვაგვარად იგი გამუდმებით ეწინააღმდეგება რეჟისორს მთელი სარეპერტიციო პროცესის მანძილზე. პროქტორის როლში მსახიობის მიერ მიგნებული ზუსტი ინტონაცია, ის გარემოება, რომ ეს როლი დღემდე ერთ-ერთი საუკეთესოა მის შემოქმედებაში, ალბათ, იმით იყო გამოწვეული, რომ ერთის მხრივ, მოხდა იშვიათი დამთხვევა სახისა მსახიობის შინაგან ბუნებასთან, მეორეს მხრივ, კი, ისეთი პიროვნება, როგორც ედიშერ მაღალაშვილია, არ შეიძლებოდა არ აედღეფებინა იმ მოქალაქეობრივ პათოსს, რომლითაც ცოცხლობდა სპექტაკლი, ხოლო რეალისტური, ფსიქოლოგიური პლანის ასეთ მსახიობს არ შეიძლებოდა არ მოეძებნა მისი, და მხოლოდ მისი ადგილი, საკუთარი, წამყვანი როლი მყარსა და მტკიცედ აწყობილ ანსამბლში, რომლიც სპექტაკლი გამოირჩეოდა. რა სამწუხაროა, რომ მომდევნო თაობები ვერ იხილავენ პროქტორის სცენას ცოლთან,

რომელსაც შესანიშნავად ასრულებდა ზინა კვერენხილაძე და რომ არ არსებობს მისი ამსახველი ფირი.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე მაღალაშვილს არაერთ რეჟისორთან მოუხდა მუშაობა. რეჟისორისა და მსახიობის ერთობლივი, დაძაბული მუშაობის, თანაშემოქმედების შედეგია მისი საუკეთესო როლები — კრეონი და თევზის მიხილ თუმანიშვილის სპექტაკლებში „ანტიგონე“ და „ფედრა“, ეფრაიმ კეზოტი თემურ ჩხეიძის სპექტაკლში „სიყვარული თელებქვეშ“, ვ. ი. ლენინი რობერტ სტურუას სპექტაკლში „ლურჯი ცხენები წითელ ბალახზე“, გიორგი ავალიანი ა. ჩხაიძის პიესაში „სამიდან ექვსამდე“, დათიკო კაპანაძე გულსუნდა სიხარულიძის სპექტაკლში „ღია მუშაბანდი“.

შეიძლება შეიქმნას შთაბეჭდილება, რომ ე. მაღალაშვილის ცხოვრება თეატრში უღრუბლოა. რა თქმა უნდა, ასე არ არის. გადაუჭრელი შემოქმედებითი პრობლემები იყო და, შეუძლებელია, არ ყოფილიყო — მსახიობი არცთუ მყარად გრძნობდა თავს კომედიაში, ან ვერ თმობდა მის ბუნებაში გამჯდარ რეალისტურ ფსიქოლოგიურ მანერას მაშინაც, როდესაც სპექტაკლი განსხვავებული სტილისტით იყო ჩაფიქრებული. თუმცა, ალბათ, ეს უფრო ერთგულდება საკუთარი შემოქმედებითი შრწამისა, ერთგულდება იმისადმი, რაც ხელოვანის ინდივიდუალობას ქმნის. პრობლემები თან სდევს მსახიობის ამჟამინდელ შემოქმედებასაც. ასეთი შესაძლებლობების და პროფესიონალიზმის ხელოვანს გაცილებით უფრო დიდი დატვირთვის ატანის ძალა შესწევს, ვიდრე დღეს იგი რუსთაველის თეატრში ეწილება. თუმცა, ე. მაღალაშვილი მთელი ძალით მუშაობს ძველ სპექტაკლებში და ასე ინარჩუნებს მშვენიერ შემოქმედებით ფორმას, ახალი როლები უდავოდ აუცილებელია მისთვისაც და მაყურებლისთვისაც, რომელსაც ასე უყვარს ედიშერ მაღალაშვილი.

მრავალსახეობა მსახიობისა

საპარტიზალო სსრ დამსახურებული და აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტის გიორგი რატაიანის გმირები სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართული დრამატული თეატრის ისეთი განსხვავებული ხასიათის სპექტაკლებში ცხოვრობენ, როგორებიცაა „მარადისობის კანონი“ და „საბრალდებო დასვენა“ (ნ. დუმბაძე), „1932 წელი“ (გ. ბათიაშვილი), „დიდოსტატის მარჯვენა“ (კ. გამსახურდია), „მიღების დღე“ (ალ. ჩხაიძე)... მხატვრული სახე, რომელსაც გ. რატაიანი განასახიერებს, ყველთვის იპყრობს ყურადღებას ინდივიდუალობით — იქნება ეს წილში მოხრილი მოხუცი ავანტიურისტი ფარსმან სპარსი, დახვეწილი ზავილეისკი თუ ზედმიწევნით მკაცრი ექიმი ევგენი.

— სოხუმის დრამატული თეატრი პირველი და ერთადერთია ჩემს ცხოვრებაში. ოცდაექვსი წლის წინ, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, აქ დაიწყო ჩემი სამსახიობო ბიოგრაფია, — გვიამბობს გ. რატაიანი, — ამ წლებმა მომიტანეს მრავალი მღელვარე შეხვედრა საინტერესო ადამიანებთან, ახალ როლებთან, თუმც, ყველაზე მეტად ის გმირები მიყვარს, რომლებსაც ახლა ვთამაშობ. მიყვარს ისინი მაშინაც კი, როცა მათ სხვა მსახიობები ანსახიერებენ. თეატრი ხომ სიყვარულით იწყება, კოლეგებისადმი, იმ სპექტაკლებისადმი სიყვარულით, რომლებშიც დაკავებული ხარ.

სოხუმის დასის ერთი ასეთი სპექტაკლია გ. ქავთარაძის მიერ დადგმული „დიდოსტატის მარჯვენა“, რომელიც კ. გამსახურდიას ისტორიული რომანის მი-

ხედვით შეიქმნა. ეს თავისებური თეატრალური, რომანტიული ლეგენდა ქართველი ხალხის წარსულზე მოგვითხრობს გიორგის მეფობასა და სიყვარულზე მშვენიერი შორენას მიმართ, მაშინდელი საქართველოს დედაქალაქ მცხეთის დიდებული არქიტექტურული ძეგლის, სვეტიცხოვლის ტაძრის აგებაზე. რთულია ურთიერთობა ოსტატ-ხუროთმოძღვართა — ფარსმან სპარსისა და კონსტანტინე არსაკიძის. მეფე გიორგიმ ფარსმან სპარსი განაჩიდა სვეტიცხოველის მშენებლობას, როცა არსაკიძის გეგმა მიიღო. ამის გამო შურისძიების წყურვილმა და ბროტებამ დაიბუღა ფარსმან-რატაიანის თვალეში. ამას ჩვენ სპექტაკლის პირველივე სცენაში შევნიშნავთ. თავიდანვე მიიქცევს ყურადღებას ქალარათმინი მოხუცის შავითმოხილი, განდგომილი ფიგურა, მას წარმოუდგენს ბოლომდე დაუზარებლად ვაღვენებთ თვალს.

გ. რატაიანის ფარსმან სპარსი გონიერი, შორსმჭვრეტელი, ნიჭიერი კაცია, უზადოდ ფლობს შვიდ ხელობას, იცის ფოლადის ქედვის საიდუმლო, წინასწარმეტყველებს მიწისძვრასა და ბუნების სხვა მოვლენებს.

რაოდენ ბრძენია და დიდებული არსაკიძესთან (ვ. არღვლიანი) შეხვედრის სცენაში, როცა ახალგაზრდა ოსტატს ეუბნება: ქეშმარიტი ხელოვანისათვის ყველაფერზე ძვირფასი ის ქმნილება იქნება, რომელსაც მეფე გიორგის შეკვეთით კი არა, საკუთარი სულის გამოძახილით შექმნიეს. როგორც განაჩენს, ისე მიახლას ქაბუცს: „ყველაზე კარგი სურათი იგია, რომლისთვისაც სულს მოსთხოვენ ერთ ღღეს დამხატველს“. — რაოდენი

ტკივილი, განწირულება და სიმართლე უღერს ამ მყიფე, ნაწყვეტ-ნაწყვეტად წარმოთქმულ სიტყვებში. ჩურჩულს რომ მოგვავს, ისეთი ხმა აქვს ამ სპექტაკლში რატიანს. ისმენ ამ ხმას და გმირის სულიერ ღრამას სწვდები, გესმის მისი, სანახევროდ თქმულის გარემოც. ამჭერად მისი მეტყველების მუსიკალობა კიდევ უფრო მრავლისმთქმელია, ვიდრე სიტყვა, თუნდაც ყველაზე ჭკვიანური და მართალი. ყველაზე საჭირო და გულწრფელი სიტყვები ხომ ადამიანთა გრძნობების ოკეანეში კუნძულებივითაა გაფანტული. რატიანი შესანიშნავად ფლობს გრძნობათა ენას, გაცილებით რთულს, ვიდრე სიტყვათა ენაა. მსახიობი ლაღად გრძნობს თავს ქვეტექსტის სტიქიაში. სწორედ ამიტომ უუსმენთ გაუნელებელი ინტერესით მეფე გიორგისა (დ. ჭაიანის) და ფარსმან სპარსის დიალოგებს. ყოველთვის მეფის გვერდით იყო ფარსმანი, თვით ყველაზე უმძიმეს წუთებშიც კი აზიარებდა ცხოვრებისეულ სიბრძნეს, გამაძლიერებლს და სიმტკიცეს უნერგავდა და, აი, მთელი ცხოვრების სანუკვარი ოცნება — სვეტიცხოვლის აგება, დაიშხვრა და გაქრა, იმის გამო, რომ მეფის სულს უფრო მეტად მიეახლა არსაკიძის ხელობა. ორმაგმა წყენამ და ტკივილმა დაიბუღა ფარსმანის სულში. ამგვარ „ჭილდოს“ არ იმსახურებდა იგი გიორგისგან.

გ. რატიანი სულის აღსარებას თამაშობს. მტკივნეული, არაბუნებრივი, აუტანელი, არაადამიანური ტვირთი იღო თავს — საღიერის უცნაური იდეა აქციათა — უნდა გაყიდოს და გაანადგუროს არსაკიძე, იეშმაკოს, მოატყუოს მეფე, რომ შორენა მხატვრის საყვარელია. ეს ჩანაფიქრი სრულიადაც არ აღაფრთოვანებს ფარსმანს, იგი ეწვია მას, როგორც ადამიანური ბუნების, არსის, გონების დაბნელება. დაჩლუნგებული გრძნობებით ცხოვრობს და ამ გრძნობებმა ჩამოახშეს მისი სახე, აუკანკალეს ხე-

ლები. მთელ მის გარეგნობაში კმუნვა და მწუხარება იკითხება, თითქოს თავადვე წარავს ის, რისი გაკეთებაც უხდება.

მსახიობი დაუნდობელია თავისი გმირის მიმართ, მის დასახასიათებლად არ უფრთხის მუქ საღებავებს. იგი მთლიანად აერთიანებს საკუთარ თავს გმირთან, თუმცა, არ აღამაზნებს მას, არ ეშინია, წარსდგეს მაყურებლის წინაშე ულამაზოდ, ამაზრუნადაც კი. და ეს, უშუალოდ უიშვიათესი თვისება, უთუოდ გამოარჩევს გ. რატიანს, როგორც მსახიობს. მსახიობი არა მარტო წარმოგვიდგენს შურისმაძიებელ მოხუცს, არამედ მასთან ერთად გაივლის ცხოვრების მიხვეულ-მოხვეულ, ღონისმიმხდელ გზას — ყოველივე ამან სახე გაამდიდრა, მეტი დამაჭერებლობა შემატა მას.

ფარსმან-რატიანი შავი, მტაცებელი ფრინველივით დაქრის სცენაზე და ძალიან დიდხანს, ყურადღებით აკვირდება თითოეულ სახეს (მეფე გიორგის, არსაკიძის...), მის გამჟღავნებულ მწერაში სურვილი მოსჩანს — ამოიცივოს, გაიგოს მისი სანუკვარი წარბა, ვისაც აზრსა და გონებას უწილაღებს — ადამიანებთან სხვაგვარად ურთიერთობა მას არ ძალუძს. მწერა თანდათანობით კარგავს ძალას... თითქოს მწუხარება აქრობს მასში ყოველგვარ იმედს, რომ „სილამაზე გადააჩინეს ქვეყნიერებას“. ქვეყნიერების გადარჩენა ფარსმანს არ ძალუძს, პირიქით, მის ჩარევას სხვის ცხოვრებაში ბედნიერება კი არა, მხოლოდ ნგრევა და და უბედურება მოაქვს.

განსოცრად დამაჭერებელია ამ მხრივ სპექტაკლის ერთ-ერთი ბოლო, ხუროთმოძღვარ არსაკიძის მიმართ განაჩენის გამოტანის სცენა. მეფე გიორგის თვალები მრისხანებითაა აღსავსე. მეფემ დაიჭერა ფარსმანის ტყუილი და ბრძანება გასცა, ხელი მოკვეთონ ოსტატს, მაგრამ მუხანათური გადაწყვეტილების ქეშმარიტი მიზეზი, ეჭვიანობა რომ დაფაროს, მკაცრად წარმოთქვამს: „მისთვის,



ფარსმან სპარსი — გ. რატიანი

რომ ცუდად ააგო სვეტიცხოვლის ტაძარი... ამ სიტყვების მიერ უზარმაზარი ბრბო, როგორც ზღვის ტალღა, ისე აეფარება არსაიქმეს, მუსლებზე დაეცემა და ყველა, როგორც ერთი, ხელებს გაუწვდის მეფის დიდი ხუროთმოძღვრის მარჯვენის მავიერ.

ფარსმანი, რომელიც ამ სცენას უმჯერს, შებრუნდება, მოიკუნტება — ჩადენილი ცოდვა უკანვე უბრუნდება მისივე სულის საბოლოოდ დასალუპად.

— მიყვარს ეს როლი, — ამბობს მსახიობი, — ფარსმანის ბედი უაღრესად ტრაგიკულია. ჩემთვის საინტერესოა ამ გმირის ხასიათი — ნიჭიერი, გონიერი კაცი შეგნებულად მიდის დანაშაულზე. რაოდენ დიდი სიმაძაქე უნდა ჰქონდეს ქვეცნობიერად ამ პროვინებას, რაოდენ დიდი ღტობა და ძალა! უდიდესი ბედნიერებაა, რომ ბედმა მისი განსახიერება მარგუნა.

გ. რატიანი გაურბის ყოფითი სიმართლის ცდუნებას, როცა გმირის ბუნებაში სახასიათო თვისებებს, ან გარგნულ ნიშნებს ეძებს, უარს არ ამბობს გრიმზე, როგორც ერთ-ერთ მკაფიო თეატრალურ საშუალებაზე. ტანჯვით, წვალებით ეძიებს მხოლოდ და მხოლოდ მისი გმირისთვის დამახასიათებელ სიარულს, ლაპარაკს.

მსახიობი მოწოდებულია გმირის ხასიათში აღმოაჩინოს და ითამაშოს უცნაური, არაჩვეულებრივი. მის მიერ გამოყენებული საღებავები სახეს პოეტურ ილუმინებას აწიარებენ და ბოლომდე არ ამბობენ სათქმელს. ეს უამრავი საშუალება თითქოსდა თვითონვე მოდის სცენაზე, როცა იქ რატიანი გამოჩნდება. იგი ცხოვრობს გმირის შინაგანი რიტმით, ყურს უგდებს მის გულისთქმას და გვაიძულებს, ვირწმუნოთ მისი არსებობა.

— ჩემი აზრით, ჩვენი პროფესიის ერთ-ერთი მთავარი თვისება და ამოცანაა, გვექონდეს უნარი, ვიყოთ სხვადასხვა, მაგრამ ამავე დროს მხოლოდ საკუთარი თავის მსგავსნი. ეს ნიშნავს გაუზიარო გული, გოწება, სული იმ ადამიანს, რომელსაც განასახიერებ. რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ მაშინ ხდება, თუ დრამატურგიული მასალა შეგძრავს, თუ იგი ახლობელი და ძვირფასია შენთვის, როგორც ხელოვანისა და ადამიანისათვის.

სოხუმის თეატრის სექტაკლი „1832 წელი“ (რეჟისორი გ. ჯავთარაძე) სწრაფად, თითქოს ერთი ამოსუნთქვი გაივლებს ჩვენს თვალწინ. უდიდესი სწრაფვითა და ტემპერამენტით ცხოვრობენ მასში მსახიობები: ს. პაპკორია, გ. სირაძე, დ. ჭიანი, ვ. არღვლიანი, ბ. ქარჩავა, მ. ჩუბინიძე, დ. გაჩეჩილაძე.

სექტაკლში გ. რატიანი თბილისის ყოფილ გუბერნატორს, პოლონელ პეტრე ზავილეისკის განასახიერებს. ამ როლში მსახიობის პლასტიკა, მისი ინტონაცია დახვეწილი გრაციით გამოირჩევა.

როგორც კი სცენაზე გამოჩნდება, მაშინვე მიიპყრობს ყურადღებას მკაცრ, ელემენტარ კოსტუმში გამოწყობილი თხელი, მაღალი, მოქნილი ფიგურა. ჰკვიანი თვალები უბრწყინავს, საფეთქლებზე ჰალარა შერევიან. გეჩვენება, რომ ვინმესთან დიალოგზეა თუ მდუმარებისას ქვეცნობიერად ყოველთვის სამშობლოზე, პოლონეთზე ფიქრობს. ამიტომ, მისთვის სულერთი არ არის საქართველოს ბედი.



სცენა სპექტაკლიდან „მარადისობის კანონი“

სწორედ ამის გამო ეუბნება იგი შეთქმულებს თავის უკანასკნელ მონოლოგში: „ღმერთმა ქნას, სამშობლოს ღირსეული განაჩენი გამოუტანოთ“... შეუფოტებული მწერა აქვს, როგორც ადამიანს, რომელმაც ერთადერთმა იცის, რომ სინამვილეში ყველაფერი „თავის თავზე აიღო“ და სწრაფად, აჩქარებით მიდის, თითქოს შიშობს, არ ამოიცნონ მისი განზრახვა.

უაღრესად დაძაბული სულიერი ცხოვრება, გარეგნულად კი ქცევის მშრალი მანერა ერთბაშად წარმოაჩენს ზავილიესკის. სპექტაკლში „1882 წელი“ გვიზიდავს გმირის რომანტიულობა და სიმკაცრე, სინაზე და ამასთანავე შეუპოვარი, უდრეკი ხასიათი. მსახიობი კი არ გარდაისახება, არამედ ცხოვრობს გმირის ცხოვრებით, გაივლის მის გზას, მისი თანამოაზრეა და თანაუგრძნობს კიდევ ადამიანს, ვისი სულიერი ცხოვრებაც მიმზიდველი და მშვენიერი იყო, თავად მაღლდება

გმირთან ერთად და აღმაღლებს მკურთხელობაც...

საინტერესოა მსახიობის მიერ შექმნილი სახე სპექტაკლში „საბრალდებო ლასკენა“ (ნ. დუმბაძე, რეჟისორი დ. კობახიძე).

გ. რატანის მიერ განსახიერებულ შოშია გოგოლაძის სახეში გვიზიდავს განწყობილების მოულოდნელი ცვალებადობა — გადასვლები სულიერი ჩაკეტილობიდან გულღია დამოკიდებულებაზე, მოწყენილობიდან მხიარულებაზე. მისი მონოლოგები უშუალოა და ადამიანური. სწორედ ამით დაგვაფიქრებს მსახიობი მისი გმირის ბედზე. ჩვენს წინაშე წარმოსდგება მხიარული და სიცოცხლისმოყვარული შოშია, ზოგჯერ მოუსვენარი, ზოგჯერ კი ჩაფიქრებული, პატარა უღვავები მის სახეს მოძრავსა და ეშმაკურ გამომეტყველებას ანიჭებენ. ცოცხალი, ეშმაკური თვალები ხან იუმორითა და ირო-

ნით, ხან კი სევდიოთა და შეშფოთებით ივსება.

გ. რატიანის გმირი ერთი იმთავანია, ვინც ციხის გისოსებს მიღმა, პატიმრობაში იმყოფება. იგი ერთი ჩვეულებრივი საქმოსანია, ადამიანი, რომელიც ისწრაფვოდა ცხოვრების მატერიალური კეთილდღეობა მოეპოვებინა, რა გზით, ეს სულერთი იყო. მსახიობი ერთდროულად ბრალს ღებს და ამართლებს კიდევ თავის გმირს. განსაკუთრებით ნიშნულია ამ მიმართებით შოშიას მთავარი მონოლოგი, რომელშიც იგი ცდილობს, ასხნა მოუძებნოს თავის საქციელს. ამ დროს გერჩენება, თითქოს „იწვის“ მსახიობი, ცდილობს მაყურებლამდე მიიტანოს „თავისი“ სიმართლე. დროგამოშვებით შოშია გისოსებიან ფანჯარას შესცქერის, ამით ცხადი ხდება, რომ მისთვის ყველაზე ძვირფასი ის არის, რაც საბურთალოს მიღმა, მოწმენდილი ზეცა და პატროსანი, თავისუფალი ცხოვრება. ყველაფერმა დანარჩენმა აზრი დაკარგა და ამჭერად არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს მისთვის.

... ჩვენ ყველას, ზოგჯერ არ გვყოფნის ოპტიმიზმი, ის ძალა, რომელიც ადამიანს რწმენის განმტკიცებაში ეხმარება.

შეუძლებელია გავწფროთ ის უზიდავი „ინსტრუმენტი“, რომლის საშუალებითაც რატიანი ადამიანის სულის ჰიმნს ქმნის. ეს ხდება ისე შრიანად, ისეთი რწმენით, რომ საშუალება გვეძლევა, ვილაპარაკოთ ოსტატის არა მხოლოდ ნიჭიერებაზე, არამედ იმ ხელოვანის პოზიციაზეც, რომლისთვისაც თეატრი ყველაზე წმიდათაწმიდა ადგილია დედამიწაზე.

— თეატრმა კითხვები უნდა დასვას, — ამბობს რატიანი, — მაგრამ ამისათვის იგი ცოცხალი, სერიოზული, მაღალმხატვრული, დღევანდელი უნდა იყოს.

გ. რატიანის შემოქმედებით მანერაში ყველაზე მიმზიდველია მისი უნარი — თვით ყველაზე უსიმართო პერსონაჟშიც კი დაგვანახოს „დაწყულულებული“ მაგრამ ხსიცოცხლო ძალის მქონე სულის უკრედეტი, რომელთაც ძალუთ კვლავ აქციონ იგი ადამიანად. რატიანის გმირები განსხვავებული ადამიანები, როგორც წესი, მრავალსიტყვიანნი არიან, მაგრამ არ გწყინდება მათი მოსმენა, რადგან ეს აღსარება ძვირად ფასობს. თეატრი ხომ ისევე, როგორც ადამიანი, ნდობით, გულწრფელობით, სიყვარულით სულდგმულობს.

ქრონიკა

ვალერიან გუნიას საიუბილეოდ

ცნობილ ქართველ საზოგადო მოღვაწეს, სათეატრო ხელოვნების თეორეტიკოსსა და მსახიობს ვალერიან გუნიას დაბადებიდან 125 წელი შეუსრულდა. ამ საიუბილეო თარიღს რესპუბლიკის საზოგადოებრიობა მიმდინარე წლის დეკემბრის თვეში აღნიშნავს.

22 თებერვალს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროში შედგა საიუბილეო კომისიის სხდომა კულტურის მინისტრის ვ. ასათიანის თავმჯდომარეობით. კომისიამ განიხილა ვ. გუნიას თეორიული ნააზრევის გამოცემის, სახლ-მუზეუმის დაარსების, ნეშტის დიდუბის მოღვაწეთა პანთეონში გადმოსვენების საკითხები, იმჭვლა, აგრეთვე, ფოთის ვ. გუნიას სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის შენობის წინ ბიუსტის დადგმის თაობაზე, შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში ვალერიან გუნიას სახელობის სტიპენდიის შემოღებაზე, რესპუბლიკის ეურნალ-გაზეთებში საიუბილეო პუბლიკაციებზე და სხვა.

შემოქმედებითი ღებოკაზორია

მომღერლის

კლასრება

ქართულმა საზოგადოებრივმა ფართოდ აღიარა ცნობილი ქართველი მომღერლის, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, ზ. ფალიაშვილის სახ. პრემიის ლაურეატის, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატის, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის სოლო სიმღერის კათედრის გამგის, პროფესორ ნოდარ ანდლულაძის დაბადებიდან 60 წლისთავი იმ დეწალოს გამო, რომელიც მან დასლო ქართული ეოკალური ხელოვნების განვითარების უდიდეს საქმეს.

ჩვენი მიზანი იყო, ურუნალის ფურცლებზე გაგვეშუქებინა ნოდარ ანდლულაძის მოდელაწიება. ამიტომაც შეეხვედით მომომღერალს. მაგრამ საუბარი იმდენად ტევალი, მრავლისმომელი და საინტერესო აღმოჩნდა, რომ მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ მისი უცვლელად დაბეჭდვა. ამ მასალას არც სამეცნიერო სტატიის პრეტენზია აქვს და არც წინასწარ მომზადებული წერილისა. ეს არის მუსიკისმოცოდნესთან საუბრისას გამხეილი ფიქრი, რაც განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებს მას.

მანანა კორძაია

მთელი ჩემი ცხოვრება მჭიდროდ არის დაკავშირებული საოპერო ხელოვნებასთან — საოპერო სცენასთან, საოპერო თეატრთან და თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საოპერო კლასთან. ეს კავშირი ბავშვობაში დამყარდა, როდესაც ჩემი მშობლების დავით ანდლულაძისა და ბარბარე მრავალის სპექტაკლებზე მიხედბოდა დასწრება, მოგზაურობა მათთან ერთად გასტროლებზე. კიდევ უფრო გაღრმავდა ჩვენი მოსკოვში ცხოვრებისას, როდესაც მამა დიდ თეატრში მიიწვიეს. ეს კავშირი არ შეწყვეტილა მაშინაც, როცა სპეციალობად ფილოლოგია ავირჩიე და უნივერსიტეტში ჩავაბარე. ფილოლოგიურმა მეცნიერებამ ძალზე გამიტაცა. ბევრს ვსრომობდი, ვსწავლობდი, საკანდიდატო დისერტაციაც დავიცავი. და მაინც სიმღერა აქტიურად ფუნქციონირებდა ჩემს ირგვლივ, ქვეშეწიულად ცხოვრობდა ჩემში, ერთს შეხედვით, როგორც მოყვარულ-დიდიტანსში, მაგრამ როგორც შემდგომში გაირკვა, ეს

საფუძველი ძალზე მყარი აღმოჩნდა. დამოკიდებულება სიმღერის მიმართ იმდენად სათუთი და სერიოზული იყო, რომ მხოლოდ მაშინ გავიხადე იგი პროფესიად, როდესაც რეალური ძალები ვიგრძენი ჩემში, როდესაც ღრმად გავაზრე ის რთული პროცესი, ვოკალისტიის ცხოვრებად რომ იწოდება. ეს კომპლექსური ცნებაა, რომელიც ბუნებრივ მონაცემებთან ერთად, დღეს უდიდეს მრავალმხრივ პროფესიულ მომზადებასა და მეცნიერულ ანალიზს საჭიროებს, თუ ამ პროცესს ადვიტავთ არა ინდივიდუალური, არამედ ზოგადი კულტურული აღმავლობის კრილიში.

მომღერლის მრავალმხრივი ზარმონიული განვითარების აუცილებლობა ბევრად უფრო ადრე შევიგრძენი, ვიდრე სიმღერას პროფესიად ავირჩევდი. ეს არჩევანი კი საბოლოოდ გადაწყვიტა ჩემმა იტალიაში მივლინებამ. აქ საშუალება მომიცია სიმღერასთან დაკავშირებული ყოველი ჩემი ნააზრების, ნაფიქრის დასაწყისშივე შემოწმებისა, ვოკა-



ნოდარ ანდულაევი

ლის ხელოვნება აღმეჭვა იმ ატმოსფეროში, სადაც ის ჩაისხა. იტალიაში ყოფნა იქცა ჩემთვის ვოკალის ხელოვნების მეცნიერულ-თეორიული თუ პრაქტიკული წვდომის უდიდეს სკოლად.

ჩემს თვალწინ ჩაიარა თბილისის საოპერო თეატრის ისტორიის საქმოდ ვრცელმა და მნიშვნელოვანმა პერიოდმა. ამ პერიოდის ანალიზისას აშკარა გახდა პროფესიული სტანდარტების უკმარისობა — მიუხედავად ბუნებრივი ნიჭისა, რაც უხვად ჰქონდათ მომადლებული უფროსი თაობის მომღერლებს და არ მოვერიდებო, ვთქვა, რომ მსოფლიო მასშტაბით გაოცებას გამოიწვევდნენ, მაინც, საერთაშორისო პროფესიონალიზმის ეტალონის დონეზე იშვიათად თუ ტიწმე ასულა, რის გამოც ზმისა და ოსტატობის ხანგრძლივი შენარჩუნება ერთეულებმა შესძლევს მხოლოდ. ამ ზეამოცანის გადასაწყვეტად ორი რამ მიმაჩნია აუცილებლობად, ეს არის სერიალული მეცნიერულ-თეორიული ზაზა ძველი და თანამედროვე ხელოვნების მეთოდის სრული გათვალისწინებით და იტალიური სკოლის იმ მონაპოვრის რეალიზაცია, რომელიც სცდება ეროვნულ-სოციალურ თვისებებს და თამამად ინერ-

გება სხვა ერების ვოკალურ სკოლებში, რამაც განსაკუთრებით იჩინა თავი მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ. დღეს შეიძლება ითქვას, რომ იტალიური საოპერო სკოლის საუკეთესო ტრადიციებს არა-იტალიელები უფრო აგრძელებენ და აზღვრად იგი ინტერნაციონალური საოპერო სკოლის აღქვატურ ცნებად ყალიბდება. ამის მაგალითებია ბერძენი მომღერალი, შეუღარბელი მარია კალასი, მთელი დღევანდელი ესპანური სკოლა და პლანიდო დომინგო, ავსტრალიელი ჯონ სანტრენდი, ამერიკელი მერლინ ჰორნი, ირანა არბიპოვა, ელენე ობრაზცოვა და ეს ქართველი მომღერლები, რომლებიც აქტიურად გამოდიან მსოფლიო საოპერო სცენაზე.

რადგან ქართველ მომღერლებსაც შევხვებთ, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ იმ ფაქტს, რომ პროფესიონალიზმისა და ბუნებრივი ნიჭის, ზმის სილამაზისა და ვოკალურ ტექნიკის სინთეზის, ჰარმონიის მხრივ გარკვეულ შედეგებს მიაღწია ჩემმა თაობამ. ამას, ცხადია, ჩვენი ცხოვრების მრავალმა ობიექტურმა ფაქტორმა შეუწყო ხელი და გამოვლინდა იმ მნიშვნელოვანი წარმატებების სახით პირველმა საერთაშორისო კონკურსებმა და ფესტივალებმა, საგასტროლო ტურნეებმა რომ მოუტანეს მედეა ამირანაშვილს, ლამარა ჭყონიას, ცისანა ტატიშვილს, ზურაბ ანჯაფარიძეს და მეც. ამ მხრივ ჩემს ბიოგრაფიაში განსაკუთრებულ მოვლენად მიმაჩნია ცისანა ტატიშვილთან ერთად ჩემი მიწვევა მუსიკალური თეატრის ერთ-ერთი უდიდესი რეჟისორის ფელენშტინის თეატრში „იდას“ განსახორციელებლად.

ქართული საოპერო სკოლის მსოფლიო მასშტაბით აღიარების დასტურია მაყვალა ქასრაშვილის, ზურაბ სოტკილავას, პაატა ბურჭულაძის მოღვაწეობა მსოფლიოს საუკეთესო საოპერო სცენებზე. ამ წარმატების საფუძველი შემოაღნიშნული ჰარმონიული მთლიან-

ნობისაკენ სწრაფვაში უნდა ვვიძიოთ.

სტანისლავსკის აქვს ერთი ასეთი ბრწყინვალე ნათქვამი — „გადავაქციოთ მთელი ცხოვრება გაკვეთილად“. აქ არ იგულისხმება მხოლოდ სხვასთან ჩატარებული გაკვეთილები, არამედ ხაზგასმულია პირველ რიგში საკუთარ თავზე ჩატარებული მუშაობა. ამ აზრს ვხვდებით ბერნარდ შოუს წერილშიც, სადაც იგი ამბობს: — „ნებისმიერი შემოქმედი ერთდროულად საკუთარ თავსაც უნდა ასწავლიდეს და სწავლობდეს ყველასგან“... მე ამ ცნებებს მივყვები და შემიძლია ვთქვა, რომ საკუთარი თავის მოსწავლედ ვარ, რადგან ყოველ ამოცანას, ყოველ ახალ მიგნებას, პირველ ყოვლისა, საკუთარ თავზე ვარჯიშით ვცდი და მხოლოდ შემდეგ ვანოვადებ მოსწავლეებზე მათი ინდივიდუალური საშემსრულებლო თვისებების, ხმის მონაცემების გათვალისწინებით. აქ ძალიან დიდი სიფრთხილეა საჭირო, რადგან ყოველი მომღერალი იმდენად ინდივიდუალურ, ფსიქოლოგიურ თუ მუსიკალურ მოვლენას წარმოადგენს, რომ საერთო მოდელის გავრცელება ერთნაირად ყველაზე შეუძლებელია, ამიტომ მიხდება თითოეული მოსწავლის ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური მონაცემების განალიზება და გაკვეთილზე ინდივიდუალური სტრუქტურის შემუშავება. „საჯარო გაკვეთილების“ პრაქტიკა, დავით ანდლულაძისაგან რომ შევითვისებ და გაკვეთილზე რამდენიმე მოსწავლის დასწრებას გულისხმობს, კიდევ უფრო ანვითარებს ინდივიდუალურ დამოკიდებულებას. მოსწავლე თვითონაც გრძნობს, რამდენად მისაღებია მისთვის ესა თუ ის ხერხი, ან შესრულების მანერა. ამდენად სწავლების პროცესს უკვე დიაქტიკური ხასიათი კი არა აქვს, არამედ ანალიტიკური. აქ ძალიან დიდი დატვირთვა აქვს კონცერტმეისტერს, ამიტომ ხშირად კარგი კონცერტმეისტერი კარგ მანქანოს არ ჩამოუვარდება.

ხშირად მეკითხებიან ჩემს მოსწავლეებზე. ისინი უხვად მყოლია, მაგრამ ჩემი ქვეშაობრივი მოსწავლე მხოლოდ იმას შემიძლია ვუწოდო, ვინც თვითონ გრძნობს ჩემი გაკვეთილების კვალს, სურვილი აქვს მისი გაღრმავების და განმტკიცების, პროფესიულ სარბიელზე გასვლის შემდეგაც. ასეთებიც ბევრნი არიან. ამიტომაც, ჩემი მოსწავლეების სია არ მცირდება, იზრდება, ივსება ახალი სახელებით. სისტემატური კონტაქტი მაქვს სტუდენტებთან, რომლებმაც დღეს წამყვანი პოზიციები დაიკავეს არა მარტო ჩვენს თეატრში, არამედ საერთოდ, კავშირში და საერთაშორისო მასშტაბითაც. საერთაშორისო მასშტაბით, ვფიქრობ, გარკვეული შედეგები მაქვს ციხანა ტატიშვილთან, ზურაბ სოტკილაძესთან, დუგარ დაშვიტთან, რომელიც უღანუდეს თეატრში მოღვაწეობს, მაგრამ წარმატებით გამოდის საზღვარგარეთის სცენებზე. მათთან ჩემი თანამშრომლობა უკვე ათწლეულებით განისაზღვრება და არ წყდება მიუხედავად იმისა, რომ ქვეშაობრივ უმაღლეს ოსტატობას მიაღწიეს.

შედეგადად მიმიჩნია ჩემი მუშაობა ქუთაისის ფილიალის სოლისტთან ანატოლი ჭურღულიასთან, თბილისის თეატრის წამყვან მომღერლებთან: ელდარ გეწაძესთან, თეიმურაზ გუგუშვილთან, მედეა ნაშორაძესთან, გულიკო კარაიულთან, ნუგზარ ნაჭყებიასთან, თენგიზ ჩაჩავასთან, სულ ახალგაზრდა გია ასათიანთან.

მომღერლის უპირველესი პოზიცია, ეს არის ხმისა და ოსტატობის ხანგრძლივი შენარჩუნება. ამისათვის კი პირველ ყოვლისა, დრმა პროფესიონალიზმის ფლობაა საჭიროა. ამ მხრივ უნდა წარიმართოს მუშაობა ახალგაზრდა და არა მარტო ახალგაზრდა მომღერლებთან. პროფესიონალიზმი ძალზედ ტევადი ცნებაა. იმისათვის, რომ პროფესიონალი გახდეს, მხოლოდ ნიჭი და დიპლომი

არ არის საკმარისი, პროფესიონალსა და დიდიტანტს შორის განსხვავებას, ჩემის აზრით, ძალიან მოკლედ და ზუსტად განსაზღვრავს სომერსეტ მოემი თავის აღსარებაში „შედეგების შექამებისას“. იგი ამბობს: „დიდიტანტი არ ვითარდება, პროფესიონალი ვითარდება...“ დიას, პროფესიონალს არა აქვს უფლება დაიხვეწოს, მიღწეულით დაკმაყოფილდეს, წარმატებით დასტუმრეს... იგი მუდმივ უნდა შრომობდეს, მით უმეტეს, მომღერალი. ჩვენ კი სწორად და ძალიან ადრე მივიჩნევთ რომელსავე ეტაპს სრულყოფის წერტილად. აქ წყდება პროფესიონალიზმი. იმისათვის, რომ სრულყოფის ამ პროცესმა ქეშმარიტი გზა მპოვოს, აუცილებელია მეცნიერული მეთოდოლოგიის შემუშავება სწავლების მეთოდოლოგიაში. აქეთ არის მიმართული მთელი ჩემი საქმიანობა. ამის ძირითადი მიზანია თანამედროვეობის პოზიციებზე გადავიტანოთ ის, რაც უკვე მიღწეულია და საუკეთესოა ჩვენს ხელოვნებაში, რამაც გაუძლო დროის გამოცდას. ამიტომ ვაძლევ ცხოვრებას დიდ მნიშვნელობას ვაკალების ხელოვნების მეცნიერულ ანალიზს, თეორიულ-პრაქტიკულ კონფერენციებს, რომელთა საშუალებით გამოცდილებასაც ვუზიარებთ სხვებს და მათგანაც ვსწავლობთ. ასეთმა სემინარებმა და კონფერენციებმა დიდი პოპულარობა მოიპოვეს საქაფშირო მასშტაბით და ეს შემთხვევითი როდი იყო. დღეს ქეშმარიტი რსტატობა — ბუნებრივი ნიჭის, პროფესიონალიზმისა და სცენური გარდასახვის სინთეზით მიიღწევა მხოლოდ.

საოპერო თეატრში შეიმჩნევა ვაკალოური მუსიკისა და სასცენო დრამატურგიის კონფერენციების პრინციპი. ამ კონფერენციების უამრავი გრადაცია გააჩნია. მართლაც პოლარიზაცია ასეთია — ან ვაკალისტი უარყოფს სასცენო დრამატურგიას, ან აქტიორული საწყისი სძლევს ინსტრუმენტულ-ვაკალურს. სინ-

თეზის საშუალებას ისევ ვაკალი იძლევა. თუ ის ორგანული ბუნებისაა, მაშინ არა გარეგნულ ფორმებში, არამედ შინაგან საწყისებში ერთიანდება მუსიკა და დრამატურგია. ვაკალი უნდა იყოს ამ ერთიანობის გამომხატველი. ეს მრავალსაფეხურიან ნაგებობას გავს, რთული უკუკავშირებით, სადაც პიროვნება და გარემო ერთდროულად არის ჩართული შემოქმედებით პროცესში. დიას, მომღერალმა უნდა გაეროს „ქოჯოხეთის ყველა წრე“, მერე კი ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, თითქოს ზღვაზე ამტყდარი ქარიშხალიდან გადაღისარ სრულიად მშვიდ, ანკარა ზღვის ზედაპირზე.

დღეს ვაკალი ინტერნაციონალიზმის გზაზე დგას და მაინც აშკარა სხვაობაა გერმანულ და იტალიურ სასიმღერო კულტურას შორის. თუ მომღერალს სპეციფიკური მონაცემები არა აქვს, ჯობია თავიდან იტალიურ ოპერას დაეუფლოს, მით უმეტეს ჩვენში. იტალიურთან ძალიან ახლოს არის ქართული ვაკალის ბუნება; შემდგომი ეტაპი ფრანგული და რუსული ოპერა უნდა იყოს, მაშინ უფრო ადვილი იქნება ავსტრა-გერმანული სტილის წვდომა. ვაგნერის დრამას და მისი შემდგომი პერიოდის ოპერებს უკვე მომწიფებულმა მომღერალმა უნდა მოჰკიდოს ხელი. რადა თქმა უნდა, ასეთი სისტემის მკაცრად დაცვა შეუძლებელია შემოქმედებაში, მაგრამ სწავლების პერიოდში მაინც უნდა მოხერხდეს.

ყოველგვარი შეზღუდულობა, ერთი მიმართულების გაფეტიშება, არასწორად მიმართა. შემოთ უკვე მოგახსენეთ, ციხანა ტატიშვილმა და მე ფელსენშტიენის თეატრში „ილია“ მოვამზადეთ და ერთი სეზონი ვიმღერეთ. შემდგომი ჩვენი სპექტაკლი ვაგნერის „ზიგფრიდი“ უნდა ყოფილიყო. აღარ დაგვცალდა, მაგრამ მე ამ სპექტაკლზე მუშაობა ისევე ძლიერ მაინტერესებდა, როგორც ვერდის ოპერაზე. თუ სწორედ არის

გააზრებული იტალიური ვოკალის სიღრმისეული ამოცანები, სხვა ვოკალურ კულტურაში მოღვაწეობა ყოველთვის დადებითად მოქმედებს. ფელენშტეინთან ჩვენ სწორედ გერმანული თეატრის მეთოდებით ვმუშაობდით. შემდგომ ეს ძალიან გამოგვაღდა გერმანული რეპერტუარის შესრულებისას, როგორც იყო „ლოენგრინი“, „სალომე“. ეს მეთოდები „ტრუბადურის“, „ოტელოს“ შესრულებისასაც გამოვიყენეთ და არცთუ უშედეგოდ. ასე რომ, სინთეზი ყოველთვის უფრო შედეგიანად მიმართავს, ყველაფერში, ვიდრე გამოიყვანს. მაგრამ ისიც აუცილებელია, რომ ეს სინთეზი ქაოსში არ გადაიზარდოს... ყოველ საფეხურს თავისი სინათლე უნდა ახლდეს.

როდესაც ამა თუ იმ სახის გახსნაზე ვმუშაობ, ყოველთვის ვეძებ ჩემთვის მნიშვნელოვან მომენტს, რომელიც მთელი ნაწარმოების აზრისა და ამ მთელში კონკრეტული სახის გამოკვეთაში მეხმარება. ოტელოზე მუშაობისას ჩემთვის გადაწყვეტი აღმოჩნდა ერთი ფრაზა, რომელსაც დოქების პალატის ერთი წევრი ეუბნება ბრაბანციოს: „ეს ყოველ თეთრზე უფრო თეთრიაო“. ეს არ იყო უბრალო ეგზოტიკური გატაცება. აქ უფრო ღრმა ფესვებია, ადამიანთა სულიერი ურთიერთობის დონეა და ამიტომ არის ტრაგედია, თორემ გადაიქცეოდა ყოფით დრამად და პრობლემატიკ შესაბამისად შემცირდებოდა. ყოფითობა და ეგზოტიკა აქ ერთ-ერთ ხაზად იქცა და არა გადაწყვეტად. ამ ფრაზით ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ კონფლიქტი სულიერ სამყაროში უნდა გადაწყდეს, ამიტომაც უხერხულია ეგზოტიკური ელემენტის ხაზგასმა. არც იმის დავიწყება შეიძლება, რომ შექსპირის პერსონაჟები რენესანსულნი არიან. თვითონ რენესანსული დრამა, რომელიც ფაქტიურად ოპერად ჩამოყალიბდა, ფაბულად ანტიკურ ლიტერატურას იღებდა. შექსპირთან თითქოს იტალიური რე-

ნესანსია კონცენტრირებული — ენერჯია, მისწრაფება, ვნებათა შეხება. ამიტომ სრულიად არ არის შემთხვევითი, რომ მისი ტრაგედიების დიდი ნაწილი იტალიურ მიწაზეა აღმოცენებული. ვერდი შექსპირს პაპს ეძახდა და ამდენად, შექსპირისეული ელემენტი მის შემოქმედებაში არა მარტო მის თემებზე შექმნილ ნაწარმოებებშია, არამედ ყველგან, ყველა ოპერაში. დრამატურგიული პრინციპი ენერჯიის თვალსაზრისით ვერდის მუსიკაში შექსპირიდან მოდის. მე ოტელოსთან ვერდის სხვა ოპერებით მოვედი. გარკვეულ დებებში ვერდის დრამატურგიაში უკვე ნატარებული მქონდა. ამ ძიებების საფუძველზე ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ რაც უფრო ახლოს მიდიხარ შექსპირთან ვერდის გზით, მით უფრო ახლოს მიდიხარ თვითონ ვერდისთანაც, ბუმერანგის მსგავსად. ეს გახსნაკუთრებით ინტონაციას ეხება. ინტონაცია სიმღერაში ტემბრის სახით არსებობს. თუ კონტაქტი არ მოხდა პერსონაჟსა და მომღერლის ტემბრში, „ოტელოში“ ყოველივე კარგავს დამაჭერებლობას. ეს ძალიან საინტერესო საფეხურზეა აყვანილი იტალიური ოპერის პროგრესულ ტრადიციებში. იტალიურ ხელოვნებაში ადამიანის ხმა, ტემბრი — პერსონაჟია, პერსონალური დატვირთვის მატარებელი. ვერდის ოპერებში ამის გაუთვალისწინებლობა შეუძლებელია. მეტნაც ვიტყვი, „ოტელოში“ ინტონაცია — ტემბრი მაქსიმალურად პერსონიფიცირებული უნდა იყოს.

სრულიად სხვა ამოცანები დაისახა ჩემს წინაშე რ. შტრაუსის „სალომეში“, სადაც შეროდეს პარტიას ვასრულებდი. შტრაუსის მუსიკა მარტო სამომავლო გზებს როლი ხსნიდა ინტონაციური თვალსაზრისით. მას ბევრი აქვს შეწოვილი წინამავალი ტრადიციებიდან. ეს არის ავსტრო-გერმანული კლასიკა: შუმბერტი, შუმანი, ბრამსი, ადარას ვამბოზ ვაგნერზე. არ შეიძლება ჰუმბერტად დიდი, ან

გენიალური ნაწარმოები დანახო მხოლოდ გარკვეული მიმართულების ქრილში, იგი ყოველთვის სცილდება ამ თეტიკურ ჩარჩოებს, მასში ხორციელდება, მაგრამ უფრო ღრმა ქვეფენები, ქვედინებები აქვს. მე არ ვფიქრობ, რომ „სალომე“ მხოლოდ ოსკარ უაილდის თეტიკის ფარგლებში უნდა იქნას განხილული. შტრაუსმა მოახერხა გენიალური მუსიკისათვის დამახასიათებელი შეუცნობადობით გადაელახა ეს ისტორიული ზღვარი ქრონოლოგიურადაც და სტილისტურადაც. თუ ნაწარმოებს ამ თვალსაზრისით განვიხილავთ, შემსრულებელი მეტი მრავალფეროვნების მიღწევას შესძლებს. ეს პრინციპი ფუნქციონირებს ჯანსუღ კახიძის შესრულებაში, რაც საშუალებას აძლევს მას მრავალფეროვნად წარმოხაზოს ეს პარტიტურა.

ჰეროდეს სახის გახსნისას კვლავ დადგა სრული გარდასახვის ამოცანა; ჩვეულებრივ, პერსონაჟში მთლიანად „შედისარ“, ხდება მასთან შერწყმა. მაგრამ ყოველთვის თითქოს დადებითი ნიშნით გასურს გაამართლო შენი პერსონაჟი, გასურს აამაღლო, აიყვანო პედესტალზე. ჰეროდეში ეს გამოირცხულია. ამიტომ გადავწყვიტე, მამხილებელი პათოსით მივდგომოდი ამ სახეს და შრომაც აქეთ წარვმართე. ეს არის ტირანის განზოგადებული სახე და უპირველესად იგი მუსიკაში იკითხება, მისი პარტიის რიტმო — ინტონაციურ წყობაში. აქ იმდენად რთული ურთიერთობებია, რაიმეს წინასწარ განსაზღვრა, თუნდაც დიდი მომზადების შემდეგაც, შეუძლებელია, ეს მომზადება ნიშნავს, პირდაპირ, წინასწარგანზრახვით გადაეშვა მორევეში და ამ მორევეში შინაგანმა მოძრაობამ თვითონ გაბიძგოს საჭირო გზაზე. თუ ასე მოხდება, ფონს გახვალ, თუ არა — მორევე ჩავითრევს. ნებისმიერ სახეზე, და განსაკუთრებით ჰეროდეზე მუშაობისას, არ ვიციწყებ მიხეილ ჩეხოვის ერთ პრინციპს. ეს განთავისუფლების მომენტია.

იგი ამბობს, სახეს იმდენად თავისუფლად უნდა ფლობდე, რომ „ტრაგედიის ცეკვაც კი შეგეძლოს“, რაშიც რიტმული თუ პლასტიკური შეუზღუდველობა იგულისხმება, რაც სახის გახსნის შეუზღუდველობის ეფექტს ქმნის.

თეატრმა რეპერტუარზე მუშაობისას, უპირველეს ყოვლისა საშემსრულებლო ძალები უნდა გაითვალისწინოს. ცისანა ტატიშვილის გამოსვლებმა „ლოენგრინსა“ და „მფრინავ ჰოლანდიელში“ ნათესუცებს, რომ რაც შეიძლება სწრაფად უნდა განხორციელებულიყო მისთვის „სალომე“, რაც შეიძლება სწრაფად უნდა მომხდარაყო მის მიერ სალომეს სახის რეალიზაცია, რათა ამ ნაწარმოებს ღირებული ინტერპრეტაცია ჰქონდა ჩვენში და არ დაეკარგა თავისი უდიდესი ემოციური ზეგავლენა. საცაა ოცი წელი გახდება, რაც აუცილებლობად მიმაჩნია ცისანასთვის ჩვენს თეატრში დაიდგას „ნორმა“. ცოტაც და, იქნებ დაგვიანდეს კიდევ. ეს კი დიდი დანაჟარგი იქნება.

ცნობილია, რომ დიდ იტალიელ მომღერლებს მიაწერენ ხოლმე გამოთქმას: „მომღერლისათვის ორი სიცოცხლეა საჭირო, რომ ისწავლო და რომ იმღეროს“. მე მინდა ერთ სიცოცხლეში ჩავეტოო. ამისათვის ვიშველიებ მეცნიერებას, ვოკალის მეცნიერულ ანალიზს. სულ ვცდილობ, სიღრმეებამდე ჩავწვდე ვოკალის ხელოვნების საიდუმლოს, თუმცა, ეს სიღრმე თითქოს უსასრულობად იქცევა. მაგრამ ბოლო წლებში ჩატარებული მუშაობა მაინც მათემატიკბინებს, რომ ერთგვარ სინთეზს მივაღწიე.

არასოდეს გამოვიკვირებოვარ კარიერას, რაც არტისტისათვის თითქოს პირველი რიგის პრობლემაა. თუმცა, ბოლომდე მაინც ვერ გავექციე, მაგრამ პირველ ამოცანად არასოდეს დამისახავს. კრედიოდ დანტეს სტუდენტი ვალარიე — „მიწყევი შენს გზას და ნუ ისმენ, რას იტყვიან შენზე“... ეს ალბათ, ყველაზე სწორი გზაა.

თეატრი — მეგობრობის სამრეკლო

მეგობრობის დღესასწაული

ასე შეიძლება ეწოდოს შემოქმედებით საღამოს, რომელიც 28 მარტს გაიმართა თბილისის სტ. შაუმიანის სახ. სომხური დრამის თეატრში და, რომელიც მიეძღვნა სსრკ სახალხო არტისტის, სსრკ სახელმწიფო, შოთა რუსთაველისა და კოტე მარჯანიშვილის სახ. პრემიების ლაურეატის გიგა ლორთქიფანიძის 60 წლისთავს.

ქართველ და სომეხ ხალხს დიდი თეატრალურ მეგობრობა აკავშირებით. ჩვენი წინაპრები ერთიმეორის მხარდამხარ იბრძოდნენ და არა მხოლოდ ეროვნული მეობის შენარჩუნებისთვის, არამედ კულტურულ ფრონტზეც, იბრძოდნენ ეროვნული თეატრალური კულტურის აღორძინებისა და განმტკიცებისათვის. ამან ხალხებს შორის აღზარდა ერთიანობის გრძნობა.

შემთხვევით როდი ამბობდა გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედებით საღამოზე მედლა ჯაფარიძე:

— მთელი ჩემი ბავშვობა ისეთი გრძნობა მქონდა, რომ გიქორი ჩემი ნათესავი იყო, შირვანზადეს ქალები კი ჩემი უახლოესი ადამიანები.

იმ საღამოს კი, სომეხი მსახიობები გულითადობით, ხალისით მიესალმებოდნენ ქართული თეატრის ცნობილ მოღვაწეს გ. ლორთქიფანიძეს. სომეხ მსახიობთა ამ აღერსში ერთი ჭეშმარიტება დალდებდა — ხელოვანი რომელი ერის, რომელი თეატრის მოღვაწეც არ უნდა იყოს, ყველასათვის ახლობელი და ძვირფასია.

ქართულ, სომხურ, რუსულ ენებზე მიესალმებოდნენ რეჟისორს საღამოს განმავლობაში და ამ ფაქტში ბევრი რამ განზღაოთ საგულისხმო — უწინარესად ის, რომ რეჟისორის ხელოვნება ხალხთა ურთიერთგაგებას, ხალხებს შორის სიყვარულის განმტკიცებას მსახურებს.

ქართველ და სომეხ ხალხთა საუკუნოებრივი მეგობრობის თაობაზე ლაპარაკობდა თავის სიტყვაში გიგა ლორთქიფანიძე. ლაპარაკობდა იმაზე, თუ როგორ იბრძოდნენ ერთი მეორის მხარდამხარ ჩვენი წინაპრები და როგორი უნდა იყოს ეს მეგობრობა დღეს.

სცენაზე გამოდიოდნენ ქართველი, სომეხი, რუსი თეატრალური მოღვაწეები. მათ მიმართ დაკრული ტაში იყო გამოხატულება ხალხის სიყვარულისა ხელოვანის მიმართ, მაგრამ ამავე დროს ეს იყო დასტური იმისაც, რომ ხელოვნება, თეატრი ხალხთა შორის სიყვარულის განმტკიცების ტაძარია.

მარინე ბახუტაშვილი

სომხური კულტურის კპრა სამპარტოველოში

(ქართულ-სომხური თეატრალური
ურთიერთობა)

ბარც ისე დიდი ხნის წინ ს. შაუმიანის სახ. სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა დაარსებიდან 125 წლისთავი აღნიშნა. ეს მოვლენა მთელი ქართული თეატრალური კულტურის, ინტერნაციონალიზმისა და მეგობრობის ნამდვილ დღესასწაულად იქცა.

წლების მანძილზე სომხური და ქართული კულტურის შესანიშნავი წარმომადგენლები ერთმანეთის მხარდამხარ იღწვოდნენ. ა. წერეთელი, ი. ჭავჭავაძე, ვ. გუნია, გ. წერეთელი, ისევე როგორც ბ. აბოვიანი, ო. თუმანიანი, გ. სუნდუკიანი, გ. ჩემშიანი იყვნენ ამ ორ ხალხს შორის შემოქმედებითი და პირადი ურთიერთობის ღირსეული გამგრძელებლები. სომხური და ქართული თეატრალური კულტურის მოღვაწეთა მთელ თაობებს აკავშირებდა საერთო ინტერესები და მისწრაფებები — ყოფილიყვნენ თეატრის, ხელოვნების, ხალხის სამსახურში.

თბილისს ფრიალ მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სომხური თეატრალური კულტურის განვითარების ისტორიაში. XIX საუკუნის შუა ხანაში იგი იყო ამიერკავკასიის არა მხოლოდ ადმინისტრაციული და ეკონომიური, არამედ აზერბაიჯანელ, სომეხ და ქართველ ხალხთა კულტურული ცენტრიც. ამასთანავე, თბილისი იმხანად მნიშვნელოვანი თეატრალური ქალაქიც გახლდათ. აქ, 1850 წელს ალაღინეს ქართული პროფესიული თეატრი, ხოლო

1858 წელს დაარსდა პირველი პროფესიული სომხური თეატრი, იტალიური ოპერა და რუსული ბალეტი.

სომხური თეატრის ჩამოყალიბებას ხელსაყრელი ნიადაგი შეუქმნა იმ გარემოებამ, რომ სპილისში ძველთაგანვე ცხოვრობდა სომხური პროგრესული ინტელიგენციის მნიშვნელოვანი ნაწილი, რომელსაც მუდამ ახლო ურთიერთობა და მეგობრობა ჰქონდა ქართველ შემოქმედებით ინტელიგენციასთან. გარდა ამისა, თბილისში ფართოდ იყო გავრცელებული სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებში, რომლებსაც ნერსისიანის სომხური სასულიერო სემინარიის აღზრდილები მართავდნენ. „შემდგომში სემინარისტების ჭკუფმა, რომელსაც ხელმძღვანელობდა სემინარიის პედაგოგი მიხეილ პატკანიანი, ეს სპექტაკლები აბას-აბადის მოედანზე გადმოიტანა. იქვე გამოდიოდა ქართული დასიც ი. კერესელიძის ხელმძღვანელობით. ამგვარად, ერთ ჭერქვეშ იყო ჩამოყალიბება სომეხ და ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა შორის იმ შემოქმედებითი და მეგობრული ურთიერთობის ტრადიციებმა, რომლებიც დღემდე გრძელდება. უკვე 1860 წელს იყო მცდელობა ჩამოყალიბებინათ მუდმივი დასი, რომელმაც გამოხველები თბილისის სახაწინო თეატრის შენობაში დაიწყო“¹.

თბილისის სომხური თეატრი, დღიდან დაარსებისა, ქართული საზოგადოების დიდი ყურადღებითა და მხარდაჭერით სარგებლობდა. ქართული შემოქმედებითი ინტელიგენციის წარმომადგენლებს თავიანთ მოვალეობად მიაჩნდათ აქტიურად დაეჭირათ მხარი თბილისში არსებული სომხური თეატრისთვის. ამაში ადვილად დაერწმუნდებით, თუ თვალს გაკადევინებთ „დროების“ ფურცლებს, რომელიც პროპაგანდას უწევდა სომხურ თეა-

¹ ხალხთა მეგობრობის მუზეუმის ფონდი. საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემია. ძ. ფ. № 1260

ტრს და ერთმანეთისგან არ გამოყოფდა სომხური და ქართული თეატრების ინტერესებს. გაზეთი, კერძოდ მისი რედაქტორი სერგი მესხი, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა ორივე თეატრისთვის შენობების აგების საკითხს.

„... საკვირველი ეს არის — წერდა გაზეთი — მოთამაშეები არიან, მაყურებლები ბევრი არის, სათამაშო ადგილი კი არასადა გვაქვს! ქალაქის თეატრი, როგორც ყველამ იცის, არის იტალიანურის და რუსულას ტრუპპებისთვის. განა ჩვენ ქართველებს და სომხებს ერთის თეატრის შენახვა არ შეგუადლიან? განა ჩვენში ვერ იპოვება იმისთანა კაცი, რომ ეს კეთილი საქმე ითამაშოს?«¹

შემდგომ გაზეთმა წინადადება წამოაყენა, შექმნილიყო სპეციალური ერთობლივი საზოგადოება თეატრის მშენებლობასთან დაკავშირებულ ყველა მტკივნეული საკითხის გადასაწყვეტად.

სომეხი თეატრალური მოღვაწენი და საზოგადოებრიობა დიდად აფასებდნენ ქართული გაზეთის მისწრაფებას, დახმარების ხელი გაეწვდინა სომეხი მემორუმებისათვის. თავის მხრივ, სომხური თეატრის მოღვაწენი ხელიდან არ უშვებდნენ შემთხვევას, რათა მადლიერება გამოეხატათ მათ მიმართ. ამის დასტურის უამრავი მაგალითი ჩვენი ხალხების ურთიერთობის ისტორიიდან. აი, ერთ-ერთი მათგანიც, სომხური თეატრის ხელმძღვანელის ცნობილი მსახიობის გ. ჩმუშკიანის გამოსვლა:

„როგორც სომხური სცენის წარმომადგენელს და როგორც ისეთს პირს, რომელსაც ქართულის სცენისათვის მიმსახურნია, ნება მომეცით მადლობა გამოთქვალო დღეს „ღროებას“, რომლის ათი წლის არსებობას ვდღესასწაულობთ; მადლობა გამოთქვადო იმ თანაგრძნობისათვის, რომელსაც ის მუდამ წარმოსთქვამდა ხოლმე, როდესაც სომხურ-ქართული სცენ-

ნის გამართვაზე ჩამოვარდებოდა ლაპარაკი“¹.

1891 წელს, როდესაც მძიმე ავადმყოფი პეტროს ადამიანი უსახსრობას განიცდიდა და მისთვის შეწირულებას აგროვებდნენ, თბილისის ქართული თეატრის დასმა სპეციალურად გამართა სპექტაკლები შემოსული თანხის პ. ადამიანისთვის გადაცემის მიზნით.

1900 წელს თბილისში აღინიშნა ქართული თეატრის აღდგენიდან 50 წლისთავი. ქართული დრამატული საზოგადოების სპეციალურ სხდომაზე მიღებულ იქნა დადგენილება — „ორი ნიჭიერი დრამატურგის ა. ცაგარლისა და გ. სუნდუკიანის საზოგადოების ღირსეულ წევრად არჩევის თაობაზე“².

თბილისში სომხური თეატრის განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპი დაკავშირებულია სომხური რელიგისტური დრამატურგის ფუძემდებლის გაბრიელ სუნდუკიანის სახელთან. წარმოშობით თბილისელი, ღრმად შეიგრძნობდა საქართველოს სულიერ კულტურას, ჩინებულად იცნობდა ქართულ ხალხურ შემოქმედებას, სრულყოფილად ფლობდა ქართულ ენას, ურთიერთობა მქონდა მოწინავე ქართველ შემოქმედებით ინტელუგენციასთან, ხელს უწყობდა ორ ეროვნულ კულტურას შორის ნამდვილი მემორუმული ურთიერთობის დამყარების პროცესს.

გ. სუნდუკიანის პირველი კომედია „სალამოს ორი ცხვირი — ხეირია“ 1869 წელს დაიდგა თბილისის სომხურ თეატრში. მას მოჰყვა „სათაბლა“, „ბეპო“, „გაჩანაგებული კერა“ და სხვა. გ. სუნდუკიანის დრამატურგიამ განსაზღვრა გასული საუკუნის 60-70-იანი წლების სომხური თეატრის შემოქმედებითი სახე და მიმართულება. გ. სუნდუკიანის პიესების გამრეების პირველი შემსრულებლები იყ-

¹ „ღროება“, 1869, № 19, გვ. 2.

² „ღროება“, 1876, № 24, გვ. 2.

¹ დ. ფ. № 1960 7.

ნენ: კ. არამიანი, ს. აბრამიანი, ს. შავი-
 ნიანი, გ. ამერიკიანი და სხვები.

ქართული თეატრის მრავალ მოღვაწეს
 გ. სუნდუკიანის დრამატურგიის დამსახუ-
 რებად მიაჩნდა საზოგადოებრივი აზრის
 გამოცოცხლება თბილისში. ამის თაობაზე
 არაერთხელ წერდა ცნობილი ქართველი
 მსახიობი და საზოგადო მოღვაწე კოტე
 ყიფიანი, რომელიც ერთ-ერთ თავის გა-
 მოხელაში გ. სუნდუკიანს შემდეგი სიტყ-
 ვებით მიმართავს: „გამოჩნდი თქვენ და
 ქართული თეატრისთვის დადგა ახალი
 ერა. მან დაიწყო ახალი ცხოვრება და ამ
 აღორძინებას ქართული თეატრი თქვენ
 უნდა გიმადლოდეთ, რადგანაც თქვენი
 დრამატურგიული ნაწარმოებებით კვლავ
 სიცოცხლე შთაბერეთ და მისმა მოდუნე-
 ბულმა მკაბე კვლავ ძლიერ იწყო ცემა“.¹
 დრამატურგიის შემოქმედებითი შემეჯიფ-
 ტრების სწორედ ამგვარმა შეფასებამ გაა-
 ბედვინა გ. სუნდუკიანს ერთ-ერთ საიუ-
 ბილეო ხალამოზე შემდეგი სიტყვები წარ-
 მოეთქვა: „ჩემი საღმისი სახელით მოგახ-
 სენებთ. რომ ჩვენ, საქართველოში გაზრ-
 დილ სომხებს, ქართული მიწა გაასაზრ-
 დობდა. ჩვენ ყოველთვის ვიზიარებდით
 და გავიზიარებთ ქართველი ხალხის სიზა-
 რულსა თუ ვარაშ. მე ამ მიწის შვილი
 ვარ და მიყვარს საქართველო, როგორც
 ჩემი სამშობლო. ქართველები, როგორც
 ძმები და შვილები“.²

გ. სუნდუკიანის ერთ-ერთი ყველაზე
 პოპულარული პიესის „პეპოს“ დადგმას
 ქართულ სცენაზე თავისი ისტორია აქვს,
 რომელიც 1874 წლიდან იწყება, როდეს-
 საც იგი ქართულმა დასმა პირველად ქუ-
 თაისში წარმოადგინა. მის პიესებში ხში-
 რად გამოდიოდნენ ცნობილი ქართველი
 მწერლები: ა. ყაზბეგი, რ. ერისთავი, ა.
 ცაგარელი, ი. გრიშაშვილი და სხვები.

1901 წ. თბილისში საზეიმოდ ჩატარ-

და „პეპოს“ პირველი დადგმის 80 წლის
 იუბილე. გაგაცნობთ „აღრესს“, რომე-
 ლიც თბილისის ქართული დრამის მსახიო-
 ბთა მიერ იყო ხელმოწერილი:

„ყოველ პატრიცემულო გაბრიელ!
 ჯერ კიდევ მუდმივი ქართული დრამა-
 ტული დასი არსად იყო, რომ ქართულმა
 სცენამ თქვენი უკვდავი „პეპო“ იხილა,
 ამ ოცდაათის წლის წინათ, მხოლოდ მოყ-
 ვართაგან წარმოდგენილა. გაბედვით ვი-
 ტყვით, არა უკანასკნელი თავმდები შეიქ-
 მნა ქართული სამუდამო სცენის დაარსე-
 ბისა, და კიდევ, სულ ოთხ წელიწადს
 არ გაუვლია მას აქეთ, ქართველთა მელ-
 პომენას, ტაძარს, თქვენებრ ღირსეულ
 ქურუმთაგან ნაქურთხსა, მრავალ აღუჩ-
 ნდნენ მსახურნი და მათ შორის ჩვენც
 გახლავართ და თავიც მოგვწონს, რომ
 ბედმა გვარგუნა თქვენის გმირების მსახი-
 ობად ყოფნა ჩვენს დედქალაქში, რომ-
 ლის ცხოვრების დასურათებით უმეტესი
 ერთობა აგრძნობინეთ მხოლოდ სარწმუ-
 ნებით განსხვავებულს ორს საზოგადოე-
 ბას და იმ დროსვე შეაგნებინეთ თქვენ
 თანამორწმუნეთ, რომ ქართული სცენაც
 იგივე სამშობლო სცენაა და ნიჭიერს სო-
 მებს, როგორც აღამიანს, ჰმართებს თავი-
 სი ნიჭი მის სამსახურად და მოყვასთა
 აუვის საკურნებლად მოიხმაროს.“

მრავალ ვამიერ თქვენი სიცოცხლე,
 საყვარელო მოძღვარო, და ღმერთმანც
 ინებოს ჩვენს ქვეყანას არ გამოლოცდნენ
 თქვენებრ სახელოვანი და აღამიანებრ მო-
 ღვაწენი!!!

კოტე ყიფიანი, ვასო აბაშიძე, ნატო
 გაბუნია, კოტე მესხი, მ. საფაროვა-აბაში-
 ძე, ტასო აბაშიძე“.¹

ამავე იუბილეზე გ. სუნდუკიანს ლექ-
 სით მიმართა კოტე მესხმა.

გ. სუნდუკიანის დრამატურგიულ ნა-
 წარმოებთა დადგმის ტრადიცია, ამჟერად
 უკვე საბჭოთა სცენაზე, განაგრძო ცნო-
 ბილმა ქართველმა რეჟისორმა დიმიტრი

1. „ლიტერატურული საქართველო“, 1940.
 № 15
 2. „ზარიანი ვოსტოკა“, 7 ოქტომბერი. 1984.

1. „ღრთება“, 1875 № 136-137. გვ. 1-2.

აღექსიძემ, ვისთვისაც სომეხი დრამატურგის შემოქმედება ისეთივე ახლობელი და გასაგები აღმოჩნდა, როგორც შეიძლება მშობლიური ლიტერატურა იყოს. ამასთან დაკავშირებით მინდა გავიხსენო დ. აღექსიძის გამოთქვამი „პეპოს“ თაობაზე: „სომეხმა დრამატურგმა გ. სუნდუკიანმა, რომელიც თბილისის მკვიდრი იყო, „პეპოში“ დაგვიხატა მისი თანამედროვე თბილისური ყოფა, ძველი ქალაქის კოლორიტი და ხასიათი, გამოხატა დიდი სიმპათია მშრომელებისადმი და გულისწყრომა მათი მჩაგვრელი „წიმიწიმიოვებისადმი“. პეპოს სახე ეხმიანება ქართველ სახალხო გმირს არსენას, რომელიც, ისევე როგორც პეპო, აღსდგა ღარიბების დასაცავად. ამიტომაც „პეპო“ განსაკუთრებულად ახლობელი არა მხოლოდ სომეხი, არამედ ქართველი „მაყურებლისთვისაც“.

დ. აღექსიძემ ორჯერ დადგა „პეპო“ — 1951 და 1978 წლებში. ამ სპექტაკლებმა მნიშვნელოვანი ფურცელი გადაშალეს ქართულ-სომხური თეატრალური ურთიერთობის მდიდარ ისტორიაში.

თბილისის სომხური თეატრის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი სომხურ დრამატურგიასთან ერთად ეთმობოდა რუსულსა და დასავლეთევროპულ დრამატურგიას (ა. ოსტროვსკი, ა. სუხოვო-კაბლინი, ნ. გოგოლი, ს. ნაიდნოვი, შექსპირი, მოლიერი, იბსენი, ჰ. ჰაუპტმანი, ა. დიუმა, კ. გუცოვი, გ. ზუდერმანი და სხვანი). სისტემატურად იდგმებოდა ქართველ მწერალთა: ა. წერეთლის, ა. აწყურელის, ვ. გუნიას, ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის, კ. მესხის და სხვათა პიესები. ასევე იდგმებოდა ქართული თეატრის სცენაზე სომეხ დრამატურგთა: გ. სუნდუკიანის, ა. შირვანზადეს, ლ. მანველიანის, ა. ახაკიანის, ნ. პეგანიანის და სხვათა პიესები.

¹ დ. აღექსიძე „პეპო“ შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის სცენაზე“, ს. თ. ს. ერევანი. 1972 წ. გვ. 130.

სომხური თეატრის ბევრი მსახიობი მონაწილეობდა ქართულ დადგმებში, ხოლო ქართველი მსახიობები — სომხური დრამატული თეატრის სპექტაკლებში. მაგალითად, ცნობილი ქართველი მსახიობი ნაჭო გაბუნია-ცაგარელი დიდი წარმატებით ასრულებდა სომხურ და ქართულ ენაზე ცნობილ სომხურ სიმღერას „ციცერნაკი“, იგი არაერთხელ გამოსულა სომხური თეატრის სპექტაკლებში ქართული სცენის ისეთ ცნობილ მსახიობებთან ერთად, როგორებიც იყვნენ: ვასო აბაშიძე, ნიკო გოცირიძე, ანდრო აღმაძე. ქართული თეატრის სცენაზე წარმატებით გამოდიოდნენ სომეხი მსახიობები: ქეთევან არამიანი, სათენიკ აბრამიანი, ვეგორქ ჩიშკიანი და სხვანი. ამ დიდებულმა ტრადიციამ დღევანდელი თეატრის სცენაზე უფრო ფართო მასშტაბი შეიძინა.

უკვე საბჭოთა პერიოდში ქართული და სომხური თეატრების შემოქმედებითი კავშირის კანონზომიერი პროდუქცი ხარისხობრივად ახალ საფეხურზე ავიდა. კულტურის აღორძინება, ჩვენი ხალხების შემოქმედებითი ურთიერთკავშირის სიღრმისეული გამოვლენა, რომელიც დღეს არსებობს, უდავოდ მრავალ თაობათა იმ მეცადინეობის შედეგია, რომელზეც წყნოთ გვქონდა საუბარი. თუმცა, თუ წინათ ქართველ და სომეხ ხელოვნების მოღვაწეთა მეგობრობა პერიოდულ ხასიათს ატარებდა, თუ ეს მეგობრობა მყარდებოდა ცალკეულ მოღვაწეთა შორის, საბჭოთა პერიოდში იგი თეატრალური ხელოვნების იდეური და მხატვრული განვითარების ერთ-ერთ წამყვან პრინციპად იქცა.

ახალი ეტაპი თბილისის სომხური თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში 1921 წლიდან დაიწყო. მის ხელმძღვანელად დაინიშნა რუსეთიდან ჩამოსული მსახიობი და რეჟისორი ლევან კაჯანტარი. იმავე წელს თეატრი ს. გასტროლოდ ერევანში გაემგზავრა. ახალგაზრდა დასს წარმა-



ტბა ზედა. ლ. კალანტარს დაევალა ეროვნული თეატრის ორგანიზაცია.

გარკვეული ხანი, ვიდრე ააგებდნენ სომხური თეატრის შენობას, დასი კვირაში ერთხელ შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის შენობაში გამოდიოდა, სხვა დღეებში კი მუშაობდა კლუბებში. სწორედ იმ პერიოდში დაიწყო სპეციალური შენობის აგების საქმე.

ამ წლებშივე ჩაეყარა საფუძველი ახალ ტრაქტივას — ქართველი რეჟისორების, კომპოზიტორების და მხატვრების მოწოდვას სომხურ თეატრში. ესენი იყვნენ: გ. შურუღი, დ. ანთაძე, დ. ალექსიძე, ს. კელიძე, ა. ბალანჩივაძე, თ. ვახვაშიშვილი, კ. მეღვინეთუხუცესი, შ. მშვილდიძე, ი. გამრეკელი, ე. ახვლედიანი, პ. ოცხელი და სხვები.

ჩვენი ხალხების მეგობრობის ისტორიის მატრიანეში თავისი ჩანაფიქრით მნიშვნელოვანია ძალზე ორიგინალური მოვლენა — გ. სუნდუკიანის „პეპო“, რომელიც დაიდგა თბილისში 1926 წელს დრამატურგის დახატვიანიდან 160 წლისთავის აღსანიშნავად გამართულ საიუბილეო საღამოზე. შოთა რუსთაველის სახ. თეატრში ამ კომედიას სამ ენაზე თამაშობდნენ: პირველ მოქმედებას — სომხურ ენაზე, გ. ტერ-დავითიანის მონაწილეობით გიქოს როლში, მეორეს — ქართულ ენაზე ვასო აბაშიძის მონაწილეობით ზიმშიშვილის როლში და მესამეს — აწერბაიჯანულ ენაზე, მირზა ალი აბასოვის მონაწილეობით გიქოს როლში. საღამო დადგეს კოტე მარჯანიშვილმა, სანდრო ახმეტელმა, ისააკ ალიხანიანმა, ისუაგანლიმ და დიეცკიმ. ამ ღირსშესანიშნავ თეატრალურ მოვლენაში აშკარად იგრძნობოდა ამიერკავკასიის ხელოვნების მოღვაწეთა მაღალი ინტერნაციონალური პათოსი. მოგვიანებით, 1956 წელს, გ. სუნდუკიანის იგივე კომედიაში, რომლის დასახელებაც ალექსიძემ განახორციელა, პეპოს როლი ქართულ ენაზე შეასრულა ს. შაუმიანის სახ. თეატრის მსახიობმა, საქ. სსრ დამსახურ-

ებულმა არტისტმა ბ. ნერსესიანმა და ხანი და საბასუხო სპექტაკლი გაიმართა ს. შაუმიანის სახ. თეატრში, სადაც მეორე მოქმედება ქართულ ენაზე შეასრულეს რუსთაველის სახ. თეატრის მსახიობებმა, ზიმშიშვილის როლს ანახიერებდა საქ. სსრ სახალხო არტისტი აკაკი ვასაძე.

ხალხთა მეგობრობის ნამდვილ დღესასწაულად იქცა 1957 წელს სპექტაკლი „ოტელო“, რომელშიც ერთდროულად მონაწილეობდა სამი თეატრალური კოლექტივი: სოხუმის ქართული დრამატული თეატრი (I და II მოქმედება), თბილისის სომხური თეატრი (III მოქმედება) და სოხუმის აფხაზური დრამატული თეატრი (IV მოქმედება).

გ. სუნდუკიანის დაბადებიდან 125 წლისთავის იუბილე, რომელიც საზეიმოდ აღინიშნა 1950 წელს, კვლავ გადაიქცა ჩვენი ორი ხალხის თეატრალური კულტურის მოღვაწეთა ერთობის დემონსტრაციად.

ამ თარიღს მიეძღვნა საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიისა და შოთა რუსთაველის სახ. ლიტერატურის ინსტიტუტის სპეციალური სხდომა. საღამო გაიმართა საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში. საიუბილეოდ გამოიცა გ. სუნდუკიანის პიესების კრებული ქართულ ენაზე. გამოვიდა გ. ბუნნიკაშვილის წიგნი „გაბრიელ სუნდუკიანი“.

სომხური თეატრი ქართული პიესების დადგმის ტრადიციას დღესაც აგრძელებს. სხვადასხვა წელს დაიდგა: მ. კიკვიძის „ღიმიტრი თავდადებული“, მ. ბარათაშვილის „ჩემი ყვავილეთი“, ვ. გოგოლაძის „საყინული“, ა. ყაზბეგის „მამის მკვლელი“, ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ მზეს“ და „საბრძოლველად დასვენა“, ა. წერეთლის „კინტო“, ა. ცაგარლის „ხანუმა“. გ. ხუხუშვილის „დედა, მამა და შვილები“, ი. ქავჭავაძის „კაცია-აღამიანა?“ და სხვა. თეატრში გრძელდება დადგმებზე ქართველ რეჟისორთა მოწვევის უწინდელი

ტრადიცია. სპექტაკლის „მე ვხედავ მზეს“ რეჟისორი გახლდათ გ. ლორთქიფანიძე, გ. ნახუტრიშვილის „ნაცარქექია“ დადგარ. შაფთოშვილმა, ს. ქელიძემ განანორციელა კ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“, ლ. პაქსაშვილმა — მ. ელიოზიშვილის „ბებერი მეზურნეები“, ვ. გოძიაშვილმა — ა. ცაგარლის „ძველი ვოდევილები“, მ. ვიუიმყრელმა — ზ. ანტონოვის „მინდა კნინა გავხდე“ და გ. ტერ-გრიგორიანის „სოფიოს შეცდომა“.

სპექტაკლების მხატვრებად, ტრადიციისამებრ, სხვადასხვა დროს მოწვეული იყვნენ: მ. გოცირიძე, დ. თვაძე, ო. ლი-

თანიშვილი, ფ. ლაპიაშვილი, კ. კუკულაძე, გ. კასრაძე, ი. ყურაშვილი და სხვა.

თბილისის ს. შაუშიანის სახ. სახელმწიფო სომხურ თეატრში (80-იანი წლები) მიმდინარე ახალი შემოქმედებითი ძვრების ძირითადად დაკავშირებულია თეატრის მთავარი რეჟისორის მიხეილ გრიგორიანის სახელთან. მის მიერ განსაკუთრებით ბოლო წლებში დადგმულმა სპექტაკლებმა წარმოაჩინეს თეატრის ახალი შემოქმედებითი წახნაგები, საფუძველი ჩაუყარეს თანამედროვე თეატრალური აზროვნების სტილისტიკას დაქვემდებარებულ ფსიქოლოგიურ, ეროვნულ ხელოვნებას.

რუხან ჩოთიძე

ქართულ-აზერბაიჯანული თეატრალური შრომითობისათვის

თბილისი სამართლიანად ამაყობს იმით, რომ პირველად აქ, ჩვენთან სცადა კალამი მწერლობაში აზერბაიჯანული კლასიკური დრამატურგიის და პროფესიული თეატრის ფუძემდებელმა მირზა ფათალი ახუნდოვმა.

იგი 1834 წელს ოცდაორი წლისა ჩამოვიდა თბილისში და საბოლოოდ დამკვიდრდა აქ. მ. ახუნდოვმა — მთავარმართებელ როზენის სამოქალაქო კანცელარიის თარჯიმანმა, საქმიანი ურთიერთობა დაამყარა ქართველი ხალხის მოწინავე საზოგადოებასთან, კერძოდ, გიორგი ერისთავთან, გიორგი წერეთელთან, თბილისში მცხოვრებ რუს და სომეხ საზოგადო მოღვაწეებთან (ა. ბესტუფეე-მარლინსკი, ი. პოლინსკი, ვ. სოლოგუბი, ა. ბერუე, ხ. აბოვიანი, ს. მაზარციანცი, გ. შერმაზიანი და სხვ).

მ. ახუნდოვმა დიდი ამაგი დასდო აზერბაიჯანულ კულტურას, განსაკუთრებით თეატრალურ ხელოვნებას. მ. ახუნდოვმა 1850 წელს დაწერა თავისი პირველი კომედია „მოლა იბრაგინ-ხალჯი აღქიმიგოსი, ფილოსოფიური ქვის მფლობელი“. მას მოჰყვა კიდევ ორი კომედია.

ეს ის ნაწარმოები იყო, რომელიც რეპერტუარში უნდა შეეტანა აზერბაიჯანულ თეატრს. აქი წერდა კიდევ თვითონ ახუნდოვი: „ამ საქმისათვის მუსლიმანური საზოგადოების მოხამზადებლად, საცდელად დაწერე ექვსი კომედია და ერთი მოთხრობა. მათ ერთ ტომში მოვუყარე თავი და წარვუდგინე განათლებულთა წრეს. მე არ მოვთხოვდი, თვალი დაეხუჭათ ან გულწრფელად არ გამოეთქვათ თავისი აზრი წიგნის უარყოფით და დადებით მხარეებზე. პირიქით, ჩემი უდიდესი სურვილი ის იყო, რომ ამ ახალი ხელოვნების გაცნობისას სხვებსაც ხელი მოეცადათ ამგვარი სასცენო ნაწარმოების შექმნისათვის, რათა აღნიშნული

ხელფენება მომავალი წაობის მეშვეობით უფრო განმტკიცებულაყო მუსლიმანურ საზოგადოებაში“.

მართლაც, 1875 წლის 10 მარტს ბაქოს კეთილშობილთა საქრებულოს დარბაზში პირველად აიხილა აწერბაიჯანული თეატრის ფარდა მ. ფ. ახუნდოვის პიესით „სერაპის ხანის ვეზირი“. ამის შემდეგ სპექტაკლები იმართებოდა ნუხეში, შუშეში, ნახჩევანში...

ისტორიას თუ თვალს გადავავლებთ, თბილისში მცხოვრებ აწერბაიჯანელებს უფრო ადრე უფიქრიათ საკუთარი ღრამატული კოლექტივის შექმნაზე. საქართველოს კინოს, მუსიკისა და თეატრის სახელმწიფო მუზეუმში დაცულია დოკუმენტი, რომლის თანახმად თბილისში პირველი სპექტაკლი აწერბაიჯანულ ენაზე 1872 წელს დადგმულა*. მასასადამე, აწერბაიჯანული თეატრი ბაქოზე (1875 წ.) ადრე თბილისში გახსნილა. ეს ფაქტი თავისთავად გასაკვირი არ უნდა იყოს, იმ პერიოდისთვის ამიერკავკასიის კულტურის ცენტრად ხომ თბილისი ითვლებოდა. თუმცა, აღნიშნული თარიღი დღემდე სადავოდ რჩება და აი. რატომ: 1926 წლის ურნალ „ხელფენების“ 25-ე ნომერში დაბეჭდილია აწერბაიჯანული თეატრის ყოფილი მსახიობის ა. ნარიშანოვის საკმაოდ ვრცელი წერილი, რომელშიც ავტორი პირველი აწერბაიჯანული სპექტაკლის თბილისში დადგმის თარიღად 1887 წელს მიიჩნევს. მისივე ცნობით, მეორე სპექტაკლი დადგმულა 1890 წელს, მესამე — 1891 წ. ხოლო 1886 წლის 25 აპრილს (№59) ვაჟეთი „ივერია“ გვატყობინებდა: „გულშინ 24 აპრილს წარმოადგინეს თათრული (აწერბაიჯანული — რ. ჩ.) პიესა „ფატალი შაჰი“. როგორც შეეფერებოდათ სცენისმოყვარეთ — წარმოადგენამ კარგად ჩაიარა. კარგი იყო სომხის არტისტი საქრანაინი და აღმა. აღმას საზოგადოებამ მიართვა მშვენიერი თაიგული და ოქროს საათი. წარმოადგენაზე ქართველებიც იყვნენ. დარბაზი სავსე იყო მაყურებელ-საზოგადოებით“.

თეატრმცოდნე გ. ბუხნიკაშვილიც, რომლის არქივის ნაწილი საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხალხთა მეგობრობის მუზეუმის ძირითად ფონდში ინახება, სწორედ „ივერიის“ მიერ დასახელებულ თარიღს მიიჩნევს.

ქართული პრესა, კერძოდ „ივერია“, სისტემატურად აშუქებდა თბილისის აწერბაიჯანული თეატრის საქმიანობას, რაც ქართულ სინამდვილეში მოძვეერების კულტურული ცხოვრების ხელშემწყობის, დიდი ილიას იდეური ორიენტაციის დასტური იყო.

„გულშინ 9 თბათვეს ქართულ თეატრში წარმოადგინეს თათრულად ეხლანად გადათარგმნილი პიესა ანტონოვის „ქოროლი“, — წერს „ივერია“ 1889 წელს, — წარმოადგენაზე ხალხი მაგდენი არ დაესწრო, უმეტესობა კი სპარსელები იყვნენ“.

წარმოადგენის დაწყებისას ფარდა აიხილა და სცენაზედ ყვავილებში იდგა სურათი სპარსეთის შაჰისა. სურათსა აქეთ-იქიდან უდგნენ წარმოადგენაში მონაწილენი და მომღერალ-მუსიკოსნი და იგალობეს სპარსული საერო საგალობლი. შემდეგ წარმოადგენა დაიწყო. წარმოადგენას, როგორც პირველს ნახიჯს, არა უჭირდა რა. კარგად თამაშობდნენ თავიანთ როლებს ჭაფარ ფაშა, ქოროლი და გულნარა. ქალების როლებს კაცები თამაშობდნენ; მოთამაშეთ მხოლოდ ერთი ქალი ეშოვნათ სცენაზე გამოსაყვანად, ისიც სომეხი, რომელსაც გულნარას როლი მქონდა. საზოგადოდ სომეხი ბევრი იღებდა მონაწილეობას. საზოგადოებამ სიამოვნებით მოისმინა ბოლომდე წარმოადგენა. წარმოადგენის შემდეგ ლეკური იქნა გამართული.



სასურველია რომ ტფილისის მუსულმანობა ამაზედ არ შემდგარიყოს, თავი არ დაუნებებინოს ამ სახარგებლო საქმისათვის და კვლავ გააგრძელოს“.

აზერბაიჯანული თეატრის საკითხები არც აკაკი წერეთელს გამოჩენია მხედველობიდან. მგოსანმა 1897 წელს დედნიდან თარგმნა მ. ფ. ახუნდოვის კომედია „სერაპის ხანის ვეზირი“ და 1898 წელს გამოაქვეყნა თავის „კრებულში“. ამავე წელს ქართულმა თეატრმა დადგა ეს ნაწარმოები.

ქართველი და აზერბაიჯანელი ხალხის მეგობრობის დასტურია ისიც, რომ 1894 წელს ბაქოში ამ ქალაქის მკვიდრი ქართველი საზოგადოებრიობის თაოსნობით ქართული თეატრი გაიხსნა. ამ თეატრში ნათლობა მიიღეს შემდგომში ქართული სცენის სახელგანთქმულმა ოსტატებმა კოტე და ეფემია მესხებმა, შალვა დადიანმა, ვალერიან შალიკაშვილმა. ალექსანდრე წუწუნავამ, ვალერიან გუნიამ, სანდრო შორაშვილანმა და სხვებმა. ამ სცენაზე არაერთხელ გამოსულან ვასო აბაშიძე, ნიკო გოცირიძე, შალვა ღამბაშიძე, ალექსანდრე იმედაშვილი.

ბაქოს თეატრალური საზოგადოებრიობა გულორალი არ იყო ქართული თეატრისადმი. როდესაც ბაქოში ახლად ჩამოყალიბებულმა თეატრალურმა ჯგუფმა „გვიმეთმა“ აღმოსავლური სადამოს მოწყობა განაწარმა უპირველესად ადგილობრივ ქართული თეატრი ითხოვდა.

ერთხანს, 1905 წლის წინა პერიოდში თბილისში აზერბაიჯანულმა თეატრმა თითქოს შეაღსტა მუშაობა. ამას თავისი მიზეზები ჰქონია: პირველი ეს, რომ თეატრს ხელმძღვანელი არ ჰყავდა. რეჟისურაზე კი ლაპარაკიც ზედმიტე იყო. მართალია, ქართული სცენის ოსტატები სისტემატურად ეხმარებოდნენ აზერბაიჯანის დრამატულ კოლექტივს (ესწრებოდნენ რეპეტიციებს, უწყობდნენ მიწანსცენებს, უსწორებდნენ მეტყველებას), მაგრამ სექტაკლები მხატვრულად მაინც ჩამორჩებოდა. აქ, ცხადია, ისიც მოქმედებდა, რომ თეატრს არ ჰქონდა საკუთარი შენობა. ამაშიც კვლავ ქართველი თანამოსაქმენი დაეხმარნენ აზერბაიჯანელებს. ვ. აბაშიძემ, ვ. გუნიამ და შ. დადიანმა იშუამდგომლეს ხელმძღვანელ ორგანოებთან, რის შედეგადაც აზერბაიჯანელ მსახიობებს საშუალება მიეცათ თვეში 2-3ჯერ წარმოედგინათ სექტაკლი ზუბალოვის სახალხო სახლში. ამ დიდ ხელოვანთა მხარდაჭერითა და დახმარებით აზერბაიჯანელ სცენის ოსტატებს შემოქმედების ახალი სტიმული მიეცათ, უფრო ენერგიულად შეუდგნენ მუშაობას და სათანადო წარმატებასაც მიაღწიეს.

თბილისის აზერბაიჯანული თეატრი გასტროლებსაც მართავდა საქართველოს სხვადასხვა მხარეში მცხოვრები მუსლიმანური მოსახლეობისათვის. დასი ალი-ბაღლა აბასოვის ხელმძღვანელობით ბათუმს სწვევია ორი სექტაკლით: ახვერდოვის „დაქცეული ბუდე“ და ვეზიროვის „წვიმიდან თავსხმამდე“.

1911-1919 წლებში თბილისის აზერბაიჯანული თეატრი სექტაკლებითა და საკონცერტო პროგრამით რამდენჯერმე ეწვია ირანსა და თურქეთს. თბილისელმა მსახიობებმა დახვეწილი არტისტიკითა და მაღალი სასცენო ოსტატობით მოხიბლეს მუსლიმანური საზოგადოება.

ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ აზერბაიჯანული თეატრი სახელმწიფო დრამატულ თეატრად გადაკეთდა. შემდეგაც კოლექტივმა არაერთი მნიშვნელოვანი ფურცელი ჩაწერა ქართველი და აზერბაიჯანელი ხალხის კულტურული ურთიერთობის ისტორიაში, აზერბაიჯანის სასცენო ხელოვნების განვითარებაში.

ალექსი არგუნი

ავსაზუპრი თეატრის რეჟისორი

საპარტიველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, სოხუმის აფხაზური თეატრის რეჟისორის მიხეილ მარხოლიას პირველი რეჟისორული ნამუშევარი დ. პავლოვას „სინდისის“ მიხედვით დადგმული სპექტაკლი იყო. ამ სპექტაკლით, რომელიც 60-იანი წლების შუა ხანებში შეიქმნა, მ. მარხოლიას სურდა ესაუბრა სამართლიანობასა და პატიოსნებაზე. დაკისრებული საქმისადმი პრინციპულ დამოკიდებულებაზე. მსახიობებთან აზ. აგრბასთან და ა. ერმოლოვთან ერთად (მათ სპექტაკლში მთავარი პერსონაჟების პროშინისა და მარტიანოვის როლები შეასრულეს). რეჟისორმა შეძლო აზრების ქმედებაში განსხეულება და სცენაზე მასშტაბური ნაწარმოების წარმოდგენა.

რეჟისორული დებიუტის შემდეგ მ. მარხოლია გამოჩენილ საბჭოთა რეჟისორთან, სსრკ სახალხო არტისტთან, ლენინური პრემიის ლაურეატთან გიორგი ტოვსტოვონოვთან გადიოდა სტაჟირებას. გ. ტოვსტოვონოვთან გატარებულმა ორმა წელმა, რუსული რეალისტური სცენის გამოჩენილ ოსტატებთან უშუალო კონტაქტებმა ბევრი რამ შესძინა მ. მარხოლიას. აფხაზეთში დაბრუნების შემდეგ გადაწყვიტა თავისი ძალა აფხაზური თეატრის სცენაზე გამოეცადა და ბრეტის დრამატურგიას შეეჭია. ბრეტისესელი ეპიკური თეატრი, სცენიდან აზრის გადმოცემის მისეული მანერა ახლობელი აღმოჩნდა აფხაზური თეატრის სატირულ-გროტესკული მანერისა, ცხოვრებისეული მახალის მხატვრული აღქმისა.

მახოვს, თუ რა დიდხანს, აზარტულად მუშაობდა მარხოლია მთავარი როლის — პუნტილას შემსრულებელ მსახიობ სერგეი საკანაისთან. რეჟისორი ცდილობდა მიედწია მთავარი მიზნისათვის — ორგანულად ჩაერთო საერთო ცხოვრების ატმოსფეროში პიესაში მომხდარი მოვლენები. ამ მიზანს მან მიაღწია, რადგან სპექტაკლში როლები სწორად იყო განაწილებული და თითოეული მსახიობი „მოერგო“ თავის განსახიერებულ პერსონაჟს.

ამ სპექტაკლში თამაშობდნენ სატირულ-გროტესკული მიმართულების ისეთი ნიჭიერი მსახიობები, როგორნიც არიან შ. ფაჩალია, ს. აგუმაა, ზ. ამქვაბი, ს. ღბარი, ნ. ჭეშმარია, ჭ. ჭენია, ი. კოკოსკერია, ს. ნაჟუბია, ს. ღბარი, მ. ზუბოა, ა. გოფევი და სხვები. ამ სპექტაკლის დადგმისას ცხადად გამოჩნდა რეჟისორისა და მსახიობების მისწრაფება ყოფის ურთულესი თემების ინტერერატივისაკენ, საყოთარ საქმიანობაში თეატრალური მოქმედების ახალი გზების ძიებისაკენ. ერთი სიტყვით, სპექტაკლს წარმატება ხვდა წილად.

მ. მარხოლია თავის უხმაურო და თავშეკავებულ სპექტაკლებში იკვლევს ადამიანთა ურთიერთობებს, სცენისათვის ეძებს ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებიც სისასტიკისაგან ნაშობ ადამიანური ყოფის სიძნელეებსა და მწუხარებაზე მოკვითხრობს. აი, სწორედ ომის სისასტიკეზე ადამიანთა სასასაკლავოს მომწყობთა მიერ ჩადენილ გაუგონარ მხეცობაზე გადაწყვიტა მოეთხრო მ. მარხოლიამ სპექტაკლში „ადამიანის მტერი“, რომელიც შ. ჭკალუას დრამის მიხედვით შეიქმნა.

ამ სპექტაკლის შემდეგ, 1968 წელს, მ. მარხოლიამ აფხაზური თეატრის სცენაზე დადგა ყირგიზი დრამატურგის მ. ბაიჩიევის „დეული“. ამ შემთხვევაშიც რეჟისორი ერთხელ არჩეული თემის ერთგული დარჩა — კვლავ იკვლევდა სიკეთისა და ბოროტების ურთიერ-



თდამოკიდებულების საკითხს. ჩვენს წინაშე მშვილობიანი დროის ადამიანები დგანან. მაგრამ ისე ცხოვრობენ, რომ უპირთ ერთმანეთის გაგება. როლებში დაკავებულ იყვნენ აფხაზური თეატრის წამყვანი მსახიობები: ს. აგუმაა (ნაზი), შ. ფაჩალია (იხანდერი), ნ. კამეია (აზიზი). სპექტაკლის შესაქმნელად მიიწვიეს კომპოზიტორი ლ. ჩეპელიანსკი და მხატვარი თ. უვანია. ადამიანი დედამიწაზე სიკეთის საქმნელად იბადება — აი, რაზე ესაუბრებოდა სპექტაკლის დამდგმელი კოლექტივი მსაუბრებელს. სპექტაკლში ცხოვრებაზე დამეტრალურად განსხვავებული, დამეტრალურად საწინააღმდეგო მრწამსის ადამიანების თავისებური დღეულა გაიმართა.

1969 წელს მ. მარხოლიამ არჩევანი ნორვეგიული დრამატურგიის კლასიკოსის ზ. იბსენის „მოჩვენებანზე“ შეაჩერა. რეჟისორის უურადლება პიესის დრმა ფსიქოლოგიზმმა მიიპყრო. ამ სპექტაკლში ახდა რეჟისორის დიდი ხნის ოცნება შემოქმედებით ანსამბლში გაერთიანება, ერთ რთულ ცხოვრებისეულ სიტუაციაში „მოექცია“ ისეთი საინტერესო მსახიობები, როგორც არიან რ. აგრბა, ს. აგუმაა, ა. ერმოლოვი, ვ. კოვე. მ. მარხოლია შეეცადა, ჩასწვდომოდა ავტორის მიერ აღწერილ ცხოვრებას: ცდა წარმატებული აღმოჩნდა — მარხოლიასეული „მოჩვენებანი“ უტყუარობითა და დამაჩერებლობით იქცევდა უურადლებას.

მ. მარხოლიას თავისი მიზნების განსახორციელებლად სხვა მრავალ სშუალებათაგან ერთი ძალზე მნიშვნელოვანი თვისება გააჩნია — ეს არის უნარი — შემოქმედებით მუშაობაში ჩაბაბს თეატრისათვის სასარგებლო, საინტერესო ადამიანები. ასე მაგალითად, სხვადასხვა დროს მ. მარხოლიამ მიიწვია მწერალი-დრამატურგი შ. აჯინჯალი, მთარგმნელი კ. წვინარია. ამ სტრიქონების ავტორსაც მოუხდა მასთან თანამშრომლობა, როდესაც რეჟისორმა **გადაწყვიტა**, შეექმნა

სახალხო დრამა კოლექტივიზაციაზე „ხე-რეიყი“. თავდაპირველად გვსურდა დრამა სამსონ ჭანბას ამავე სახელწოდების ვრცელი მოთხრობის მიხედვით დაგვეწერა. მაგრამ უკვლავი იმით დასრულდა, რომ შეიქმნა სრულყოფილი ორიგინალური ლიტერატურული ნაწარმოები კოლექტივიზაციის რთულ პროცესზე, რომელიც თავად დადგა მთავარი როლი ითამაშა სსრკ სახალხო არტისტმა შარაზ ფაჩალიამ. ამ სპექტაკლზე ბევრი დაიწერა, კერძოდ, ბევრი ითქვა მთავარი გმირის დიდებულად თამაშზე, თუმცა, სპექტაკლის სხვა მონაწილენიც დირსეულ პარტნიორობას უწყევდნენ მას. ეს კი რეჟისორის ვამიზნული მუშაობის შედეგი იყო — იგი ხომ ჰერ კიდევ სპექტაკლის ლიტერატურული საფუძვლის შექმნის პროცესში გულდაგულ მიძღვლებდა, ესა თუ ეს როლი კონკრეტული მსახიობის შესაძლებლობების გათვალისწინებით შემეკმნა.

დიდ სამაშუდ. ომში გამარჯვების 30 წლისთავისათვის რეჟისორმა დასადგმულად აირჩია სლოვაკი დრამატურგის ი. ბუკოვიანის „სანამ მამალი იყიდებდეს“. პიესამ დამდგმელის უურადლება მიიპყრო არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ომის თემას ეხებოდა, არამედ იმიტომაც, რომ ლიტერატურული მასალა გამორჩეოდა თავისებური პოლიფონურობით, გაშიშვლებული ხასიათებით, ისეთი საშუალებების უფაქიხესი შერწყმით, როგორცაა დამცინავი და აგდებული ირონია, აზრის გადმოცემის იგავურობა და ა.შ. სპექტაკლი მოგვიტხრობს იმაზე, თუ როგორ ცვლის ომი ადამიანის პიროვნებას, თუ როგორ ანადგურებს მსუღმევი, დამთრგუნველი შიში ხვალისდელი ცხოვრების რწმენას, როგორ ზადებს მშინშარას სულში დღაღის გრძნობას. მეორე მხრივ, სპექტაკლი ეძღვნება ადამიანური დირსებისათვის ბრძოლას, რომელსაც განსაკუთრებით ტვედად ვადმოგვიცემს რეჟისორი.

მ. მარხოლია უღრმავდება პიესას, მიზ-

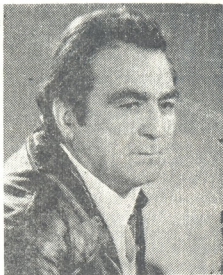
ყვება ავტორს, მის აზროვნებას, იგი უჭერებს და ენდობა მას, როგორც წყაროს სათავის აღმომჩენს, თავის თავს კი იმით რიცხვს აკუთვნებს, ვისაც სათავისაკენ მიმავალი გზის გაწმენდა ევალება და ამაში სედავს იგი თავის, როგორც რეჟისორის, უნიკალურ თვისებას. მოჰყვება რა ავტორისეულ ორიგინალს და თავად გვევლინება მისი აზრების ინტერპრეტორად, იგი იცავს თავის თავს, როგორც მხატვარს, ყოველგვარი ნათვისარისგან. ეს კი რეჟისურაში დაშტამპვისაგან თავის დაღწევის უტყუარი საშუალებაა, იმ დაშტამპვისაგან, აგრერიგად რომ მოგვაბეზრა თავი.

ყოველივე ზემოთქმულის განსაკუთრებული სიცხადით დაკვირვება შეიძლება მ. მარხოლიას მიერ ა. სუხოვოკობლინის დრამის „საქმის“ მიხედვით დაღმულ სპექტაკლში. რეჟისორი უდიდესი სულიერი დაძაბულობით ჩაუღრმავდა ლიტერატურულ მასალას, მყურებლის სამსჯავროზე გამოიყვანა მეფის სასამართლოს მტაცებელი ბიოოკრატი მოხელეების საშინელი სამყარო.

1975 წელს მ. მარხოლიამ დრამა „სიმღერა პრილოზაზე“ დადგა.

მაღე რეჟისორი დანტერესდა საწარმოო პრობლემებისა და ხასიათების ზნეობრიობის ურთიერთობის თემით და დასადგმელად აირჩია ა. გელმანის განმარტებული პიესა „პრემია“. სპექტაკლში მსხვილი პლანით იყო ნაჩვენები მუშის სახე, სახელმწიფოებრივი თვალსაზრისით გადამწყვეტი უმნიშვნელოვანესი სამეურნეო პრობლემები.

თუ თავის ადრინდელ სპექტაკლებში მ. მარხოლია აშუქებდა ომისა და მშვიდობის, შრომისა და დამაინის თემებს. შალოდა აჩინჯალის პიესის მიხედვით დაღმულ სპექტაკლში „წყაროს ხმა“ მან პირველად თავის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში მიმართა რევოლუციის თემას და ამ გმირული სპექტაკლით უმღერა დიდი ოქტომბრის დიად დღეებს. რეჟი-



მიხეილ მარხოლია

სორმა აქ გახსნა საინტერესო ხასიათები ადამიანებისა, რომლებსაც ძალუძთ ნამდვილი სიყვარული და სიძულელიც, რაც მთავარია, ძალუძთ ბრძოლა თავისუფლებისა და სამართლიანობისთვის. სხვათაშორის, უნდა აღინიშნოს, რომ რეჟისორმა ამ სპექტაკლით პირველმა დაამყარა შემოქმედებითი კავშირი თეატრსა და აფხაზ დრამატურგ შ. აჩინჯალს შორის.

შემდგომში მ. მარხოლიამ პირველად აფხაზურ სცენაზე განახორციელა ცნობილი სომეხი მწერლის ვარდგეს პეტროსიანის პიესის „მძიმე ხარ, მიპოკრატეს ქუდო!“ დადგმა. ამ დადგმაში მ. მარხოლია შეეცადა, ეჩვენებინა ახალგაზრდობის ცხოვრება. თავისი ნამუშევრით იგი მოუწოდებდა მათ, დაუქრებოდნენ კითხვას: როგორ უნდა ვიცხოვროთ?

მ. მარხოლიამ, პირველმა აფხაზ რეჟისორთა შორის, მიმართა სოფოკლეს დრამატურგიას და აფხაზურ სცენაზე დადგა „ელექტრა“, რომელშიც მთავარ როლს საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი სოფიო აგუშა ასრულებდა. რეჟისორმა ღრმად შეისწავლა სოფოკლეს შემოქმედება, „ელექტრას“ ქვეყნად მოვლინების მიზეზი, სიუჟეტური ხაზის უბრალოების



მიღმა რეჟისორმა დაინახა ღრმად ტრაგიკული ადამიანური ბედი. ადამიანური ხასიათების ურთიერთშეჯახება. მისი დიდი რულენებისა და შრომის წყალობით ეს სპექტაკლი საეტაპო დადგამად იქცა აფხაზური თეატრის ისტორიაში. 1974 წელს დადგმული ეს სპექტაკლი დღესაც დიდი წარმატებით სარგებლობს.

მ. მარხოლიას შემდეგი ნამუშევარი ნ. მიროშინინეკოს პიესის „წამი უფსკრულის პირას“ მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი აღმოჩნდა. ეს არ იყო შეთხვევითი ფაქტი, რადგანაც (რეჟისორმა და თეატრმა ამ პიესაში დაინახეს ის სულიერი ფასეულობანი, რომელთა გამოშუშავება აუცილებელია თანამედროვე ახალგაზრდობისათვის, სადაც არ უნდა იმყოფებოდნენ ისინი. გამოიყენა რა ბრწყინვალე ცხოვრებისეული მასალა, შექმნა კარგი სპექტაკლი. იგი მაყურებელს ესაუბრა იმ ფესვებზე, რომლებიდანაც წარმოიშობა სამშობლოს, მშობელი ხალხის ნამდვილი სიყვარული, გვაჩვენა, თუ როგორ და რანაირად ხდებიან გუშინდელი სკოლის მოსწავლეები ქვეუნის დამცველები, ქეშმარიტი გმირები.

მაღე მ. მარხოლია სათავეში ჩაუდგა სოხუმის მოზარდ მაყურებელთა რუსულ თეატრს. ახალი თეატრისათვის თავად შეარჩია დასი, რისთვისაც თვეობით მოგზაურობდა საბჭოეთში. ძირითადი ბირთვი დნეპროპეტროვსკის თეატრალური სასწავლებლის კურსდამთავრებულებმა შეადგინეს, რომლებთან ერთად დაიდგა პირველი სპექტაკლი „ალისფერი ყვავილი“, შემდეგ კი — „ვალენტინი და ვალენტიანი“. „შხამა სოკო და ღვინო“, „იღებენ კინოს“ და სხვა საინტერესო, დასამახსოვრებელი წარმოდგენები. რეჟისორმა ბევრი ძალა და ენერჯია შეაღია რესპუბლიკაში საყმაწვილო თეატრის შექმნას.

ორი წლის შემდეგ მ. მარხოლია კვლავ დაუბრუნდა აფხაზურ თეატრს და დადგა შ. აჩინჯალის სატირული კომედია „თეთ-

რი პორტფელი“, რომელიც მწერალმა რეჟისორის დაუინებელი თხოვნით მისივე მოთხოვნის მიხედვით დაწერა. ამ სპექტაკლში ლიტერატურული პირველწყაროსაგან განსხვავებით მთავარ გმირთა ხასიათები საგანგებოდ გამოიკვეთა და ტვეადად წარმოჩინდა. რეჟისორმა დაგვანახა საქმოსანთა სახეები, მათი სულიერი სილატაკე.

და ბოლოს, ამ ნიჭიერი რეჟისორის კიდევ ერთი სპექტაკლი უნდა გავიხსენოთ. ეს გახლავთ ბერტოლდ ბრეტის „დელილო კურაჟი და მისი შვილები“. ბრეტის შემოქმედებას მარხოლია ოცწლიანი შესვენების შემდეგ დაუბრუნდა. ბრეტის ეპიკური თეატრი, ღრმად გააზრებული, ფაქიზი, მე ვიტყვოდი, ხისტი იუმორი მ. მარხოლიასათვის გასაგები გახდა. რეჟისორს იტაცებს სწორედ ბრეტისეული უნარი გაუცხოების ეფექტის პრიზმაში სამყაროს ჭვრეტისა. როგორც უველა თავის დადგმაში, მან ამქრანდაც ეს პიესა სოფიო აგუშაასათვის, ელექტრას, ფრუ ალვინგის სხვა ბრწყინვალე როლების შემსრულებლისათვის შეარჩია, შეარჩია ფაქიზი და ემოციური მსახიობისათვის, რომელმაც თავისი ცეცხლოვანი შემოქმედებით დაარღვია ამპლუის მნიშვნელობა და საწღვრები.

აი, რა შეიძლება ითქვას საქართველოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დასახურებული მოღვაწის მიხეილ მარხოლიას მუშაობაზე თეატრში.





მართი თეატრის ორი დანი

ცნობა, ოსური თეატრის არსებობის შესახებ, პირველად ქართველმა საზოგადო მოღვაწემ ზაქარია ჭიჭინაძემ გამოაქვეყნა საქმაოდ ვრცელ ნაშრომში — „ოსეთი ქართული წიგნებიდან“, სადაც ვკითხულობთ: „ოსურ ენაზედ თეატრის გამართვა 1860-იან წლებს ეკუთვნის, ხოლო მეტად იშვიათად, უკანასკნელ 1900 წელს განახლებულ იქნა და ოსურ ენაზედ წარმოდგენები დაიწყო ტფალის, კავკავს და სხვაგანაც, სადაც კი ოსები ცხოვრობდნენ“.

თითქმის ასათი წელი გავიდა მას შემდეგ რაც ქართველმა სცენისმოყვარებმა ცხინვალში პირველი წარმოდგენა გამართეს, რომლის ინიციატორები და აქტიური მონაწილენი იყვნენ სასცენო ხელოვნების მოამაგენი, ქართული კულტურის ენთუზიასტები: ზალიყო მაჩაბელი, სოფრომ მგალობლიშვილი, ნატო გაბუნია, ნინო მგალობლიშვილი, დავით ჯავახიშვილი, ვასილ იარალოვი და სხვები.

ამ დღიდან ცხინვალში სისტემატურად იმართებოდა როგორც ადგილობრივი თეატრალური კოლექტივებისა და ინდივიდუალურ შემსრულებელთა, ისე საგასტროლოდ ჩამოსულ მსახიობთა ქართული წარმოდგენები. გაზეთები: „დროება“ და „ივერია“ მრავალ სინტერესო და დამაჯერებელ ცნობას გვაწვდის სამხრეთ და ჩრდილო ოსეთის ქართულ სპექტაკლებთან დაკავშირებით.

ცხინვალში ხშირად ჩადაოდნენ სცენის დიდი ოსტატები. დედაქალაქის პროფესიული თეატრიდან.

1910 წლის 22 ივნისს თბილისის თეატრმა ცხინვალელ მაყურებელს უჩვენა

აკაკი წერეთლის „პატარა კახი“, რომელიც საც „სახალხო გაზეთი“ (1910 წ. № 44) დადებითად გამოეხმაურა.

1911 წლის 31 ივლისს ცხინვალის თეატრის მოყვარულებმა საგასტროლოდ მიიწვიეს ცნობილი მსახიობი ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, რომელმაც ბრწყინვალედ შეასრულა ლიზას როლი გედევანიშვილის „მსხვერპლში“.

ცხინვალში 1911 წლის 5 აგვისტოს გიორგი არადელი-იშხნელმა მაყურებელს უჩვენა ლეონიდ ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“.

ოსურმა სახელმწიფო თეატრმა პირველი სეზონი გახსნა 1931 წელს სენო წერეთლის პეისით „ციებ-ციებება“.

ადგილობრივი პერიოდიკის დადებითი რეცენზიების მიუხედავად, სპექტაკლმა ოლქის ხელმძღვანელთა და თეატრის დირექციის აღშფოთება გამოიწვია. მიზეზი გახლავთ ის, რომ რეისორული გადაწყვეტა და მსახიობთა სასცენო ოსტატობა დაბალი იყო. კოლექტივმა დახმარებისათვის თბილისის რუსთაველის სახელმწიფო თეატრს მიმართა. 1934 წელს რუსთაველის სახ. თეატრთან გაიხსნა ოსური სტუდია, რომელშიც ოცი ოსი ახალგაზრდა ქალ-ვაჟი ჩაირიცხა.

გაზეთ „საბჭოთა ოსეთის“ 1935 წლის 19 ნოემბრის ნომერში ვკითხულობთ: „1934 წელს სამხრეთ ოსეთის ცაკის დირექტივის საფუძველზე განსახიუმამ მოიწვია ახალგაზრდა რეისორი ვ. მურულულია მუდმივი დრამატული თეატრის შესაქმნელად. და მართლაც ამხ. მურულულიამ მოკლე დროში შესძლო მუდმივი თეატრალური კოლექტივის შექმნა ადგილობრივი ძალებით. მურულულია არასოდეს ეძლეოდა თვითმკაცრფილებას. ის კიდევ უფრო მეტს მოითხოვდა ჩვენგან. მისი ინიციატივით თეატრთან ჩამოყალიბდა სიმღერისა და ცეკვის წრეები, მოიწვია გამოცდილი პედაგოგები — კომპოზიტორი ა. ანდრიაშვილი და ვოკალისტი პ. თედეევი. ეს იყო ნიადაგის მომ-

ზადება კლასიკური დრამატურგიის დამკვიდრებისთვის თეატრში. და მართლაც სულ მოკლე ხანში ვ. მურღულიას ხელმძღვანელობით თეატრის სცენაზე წარმატებით ხორციელდება უცხოური, რუსული, ქართული, ოსური კლასიკური დრამატურგიის ნიმუშები: მილიერის „ძალად ექიმი“, მ. გორკის „ფსევრზე“, ალ. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩტი“, შვარციანის „სხვისი შვილი“, ს. შანშიაშვილის „არსენა“, ელ. ბრიტაევის „ორი და“ და სხვა.

გამოჩენილი ქართველი მოღვაწეების მხარდაჭერითა და უშუალო დახმარებით, კერძოდ აკაკი ხორავას ხელმძღვანელობით, ვიქტორ მურღულიამ სათანადო შრომა გასწია თბილისში გამართულ ოსური ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადის მოსამზადებლად. 1940 წლის სექტემბერში ჩატარებული დეკადისათვის აირჩია ვ. ბერძენიშვილის „ცეცხლი“. სპექტაკლმა თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში ოქროს ასოებით ჩაწერა ამ ორი მოძმე, ქართველი და ოსი ხალხის სასცენო ხელოვნების კიდევ ერთი დამაჯერებელი ფურცელი.

ოსეთის თეატრის სცენაზე ვ. მურღულიამ მრავალი დადგმა განახორციელა. მათ შორის აღსანიშნავია კ. კალაძის „ხატიჯე“ (1934 წ.), ელბ. ბრიტაევის „ხაზები“ (1935), ჩ. ბევიზოვის „იყო დრო“ და „ოციანი წლები“ (1935), ვ. შვარციანის „სხვისი შვილი“ (1936), ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩტი“ (1936), ტ. რამიშვილის „შვიდი დღე“, ალ. პუშკინის „ძუნწა მეფე“ (1937), ძმები ტურბისა და შეინინის „გენერალური კორსული“ (1939), გ. ანდერსენის „ცხოვრების ზღაპარი“ (1937), მ. გორკის „ფსევრზე“ (1937), მილიერის „ძალად ექიმი“ (1938), ი. იმედაშვილის „კოსტა“ (1938), გ. მდივნის „სამშობლო“ (1937), ს. შანშიაშვილის „არსენა“ (1939), ალ. მაგპოევის „ბრძოლის დღეები“ (1939), გ. ბერძენიშვილის „ცეცხლი“ (1940), ს. კლდიაშვილის „გმირთა მოდგმა“ (1940), პ. კა-

კაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“ (1940), ს. კლდიაშვილის „გრაფის შვილი“ (1941), ალ. ბაგჟაევის „შეხვედრა“ (1941).

რეჟისორ ვ. მურღულიას სპექტაკლებმა ხასიათდებიან პროფესიონალიზმით, დახვეწილი სასცენო კულტურითა და მაღალი მხატვრული დონით.

ოსური თეატრის რეპერტუარში ორიგინალური ნაწარმოებების გვერდით იდგმება ქართველ ავტორთა ნაწარმოებებიც: გ. მდივნის „ახალი ბალი“ (1946 წ. რეჟ. გ. გუბიევი, მხატვ. ალ. ზასევეი), „ახალგაზრდა კაცი“ (1947 წ.), გ. ბერძენიშვილის „შედადობის მტრედები“ (1950 წ. რეჟ. გ. კაბისოვი, მხატვ. ი. თიბილოვი), ს. კლდიაშვილის „დაბრუნება“ (1951 წ. რეჟ. გ. კაბისოვი, მხატვ. თ. გაგლოვეი), გ. ბერძენიშვილის „ოთარაანთ ქერი“ (1953 წ. რეჟ. გ. კაბისოვი, მხატვ. თ. გაგლოვეი), ვ. კანდელაკის „მთა წყნეთელი“ (1956 წ. რეჟ. გ. კაბისოვი, მხატვ. თ. გაგლოვეი), მ. ბარათაშვილის „ჩემი ყვავილეთი“ (1960 წ. რეჟ. გ. კაბისოვი, მხატვ. თ. გაგლოვეი) და სხვა.

1957 წელს თბილისში გაიმართა სამხრეთ-ოსეთის ლიტერატურისა და ხელოვნების მეორე დეკადა. მის სათანადო დონეზე ჩატარებისთვის, მოძმე ოს ხალხთან დასახმარებლად, ჩავიდა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი აკაკი ხორავა. იგი ერთი თვის განმავლობაში ესწრებოდა რეპეტიციებს, ასწორებდა სპექტაკლებს, მუშაობდა მსახიობებთან და მითითებებს აძლევდა მათ. ოსეთს არასოდეს დაავიწყდება მისი ჭეშმარიტი მეგობრული ზრუნვა და სიყვარული. დიდია ა. ხორავას ღვაწლი სამხრეთ ოსეთის თეატრალური ხელოვნების განვითარების საქმეში, როგორც პედაგოგის, რომელიც თეატრალურ ინსტიტუტში ცხინვალის ჯგუფს უძღვებოდა, ხელმძღვანელობდა სამხრეთ ოსეთის ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადებს.

სხვა სპექტაკლებთან ერთად მათ წარ-



მოადგიენს ვალერიან კანდელაკის დრამა „მთა წყნეთელი“.

დეკადის შემდეგ მთავრობის მალალი ჯილდოები დაიმსახურეს სცენის ოსტატებმა, რესპუბლიკის სახალხო არტისტები გახდნენ: ზინაიდა გაგლოევა და სონია ჯატიევა, მსახიობებს ვერა გაგლოევის, ანდრეი გელდიევის, სოსლან მარგიევის, ზარება მედოევის, დიმიტრი პარასტაევის, ნინა ჩოჩიევის მიენიჭათ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის წოდება.

რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს მოწვევით სამხრეთ ოსეთის სახელმწიფო დრამატული თეატრი 1972 წ. საგასტროლოდ დედაქალაქში ჩამოვიდა.

ოსური სცენის ოსტატებმა კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე აჩვენეს სპექტაკლები. თბილისელთა მოწონება დაიმსახურეს: ნ. სალამოვის დრამამ „სარმათი და მისი შვილები“, ელ. ბრიტაევის ტრაგედია „ამირანი“, ალ. ჩხაიძის „ხილმა“, გ. ხუგაევის კომედია „ბედნიერებავ, სადა ხარ“.

ოსურ თეატრს შემოქმედებით დახმარებას უწევდა ქართველი რეჟისორი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი არჩილ ჩხარტიშვილი. დიდი ხელოვანი ოსური სცენის ოსტატების ნიჭით იმდენად დაინტერესდა, რომ ამ კოლექტივთან 1973-74წწ. თეატრალურ სეზონში დადგა სოფოკლეს „ანტიგონე“ და „ოიდიპოს მეფე“. სპექტაკლებმა დიდი მოწონება დაიმსახურეს. თანამედროვე ოსური თეატრი ხშირად მიმართავს მოძვე ქართულ დრამატურგებს. იდგმება „თეთრი ბაირობები (1974 წ.), „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ (1975 წ.), „მარადისობის კანონი“ (1980 წ.), „სამიდან ექვსამდე“ (1982 წ.).

თბილისის პირველი ოსური სტუდიის დაარსებიდან 45 წლის შემდეგ, შოთა რუსთაველის სახ. თეატრალურ ინსტიტუტში კვლავ შეიქმნა ოსური ჯგუფი, ხუთი გოგონასა და ხუთი ვაჟის შემადგე-

ნლობით (ამათგან ორი ვაჟი სარტყეშვილია ფაკულტეტზე ჩარიცხეს). ოთხმა წელმა შეუმჩნევლად გაიარა და აი, ჯგუფის სადიპლომო სპექტაკლი... „აზვირთებული ტაშის გრიალი ისევე ყურში მიდგას — ვკითხულობთ ვაზუო „ახალგაზრდა კომუნისტში“, — ამ ცაშით მადლობას უხდიდნენ იმდღევანდელი ზემის მთავარ გმირს, კურსის ხელმძღვანელს, სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორს, ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, დოცენტ კოტე სურმაეას“⁴.

1937 წელს გაიხსნა სამხრეთ ოსეთის სახელმწიფო თეატრის ქართული თეატრი, რომლის ისტორია დაიწყო ალექსანდრე კორნიჩუკის პიესით „პლატონ კრეჩეტი“. მას მოჰყვა ბ. ლავრენევის „რღვევა“, ნ. შიუქაშვილის „შეშლილი“, ელ. შვარციანის „სხვისი შვილი“ და სხვა. სპექტაკლების დადგმა განახორციელა რეჟისორმა ვ. მურღულაიამ.

ომის წლებში თეატრის ქართულმა დასმა დადგმა ძმები ტურბინისა და შეინინის „გენერალი კორსული“, შ. დადიანის „გვეგუქორი“, გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, შიღერის „ვერავოზა და სიყვარული“ და სხვა.

ცხინვალი სახელმწიფო თეატრის ქართულ სცენაზე გამოდიოდნენ: ეროსი მანჯალარი, რ. ჩხიკვაძე, გ. გვეგუქორი, ე. ბერეკაშვილი, თ. მისურაძე პავლე ინწკირველი, დიმიტრი გაგუა და სხვები.

1974 წლიდან თეატრის ხელმძღვანელობა დაეცა მოსკოვის სახელმწიფო კულტურის ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულს, ცხინვალის მკვიდრს უშნავი მინდიაშვილს. მან დადგა ეხეთხან ურიაგათის „სანაითი“, მ. ელიოზიშვილის „არაფერი“ და „ოსური მასიური“. მოლიერის „გაბრიუყებული ქმარი“, ალ. ოსტროვსკის „შინაურები ვართ, მოვრიგდებით“, ვ. კანდელაკის „სოკრატე“, ა. ცაგარლის „ხანუმა“.

1976 წლიდან თეატრის რეპერტუარს შეემატა ოტია იოსელიანის „ექვსი შინა-



ბერა და ერთი მამაკაცი“, ალ. ჩხაიძის „როცა ქალაქს სძინავს“, „თავისუფალი თემა“, გ. ბერიაშვილის „ბიჭო გოგია“, გ. ნახუცრიშვილის „კომბლე“, გ. ივანიშვილის „თეთრი მერცხალი“, ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა“, გ. პაპიაშვილის „რწმენა“, ი. ვაკელის „შამილი“, ალ. გეჭაძის „ბერბიჭები“, ლ. თაბუკაშვილის „ღარაბებს მიღმა გაზაფხულია“.

ცხინვალის სახელმწიფო თეატრის ქართული დასი ინტერნაციონალური კოლექტივია. აქ მეტად საინტერესო სახეები შექმნეს: საქართველოს სსრ დამსახურებულმა არტისტებმა დიმიტრი ყორანაშვილმა, თეიმურაზ მეშვილემ, თამარ გასანოვამ, ჯემალ გოჩაშვილმა, ელისაბედ ტარალიშვილმა; მსახიობებმა ცილა გიგაურმა, ჯემალ ჭულუხიძემ, რუსლან ოტიაშვილმა, გიორგი ქრისტესიაშვილმა, ჰამლეტ გოგაძემ, მათთან ერთად სათანადო აღიარება მოიპოვეს ოსმა მსახიობებმა, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტებმა რაისა პლიევამ, გრიშა ქოქოევამ, გიორგი ბიჭიაშვილმა, შერმადინ ცხოვრებოვმა, ნელი ჯოშვილმა, ზაურ გასიევმა, მსახიობებმა იზოლდა ბეპიევამ, ლილი გიგილოვამ, გურამ გოგაძემ.

1957 წელს ქართულ სცენაზე პირველად აქლერდა ოსური პიესა — ცხინვალის სახელმწიფო თეატრის ქართულმა დასმა დადგა გრისპლიევის ტრაგედია „ჩერმენი“, რომელიც ბესთათთმა თარგმნა. სპექტაკლის დადგმა განახორციელა ქართული დასის ყოფილმა მთავარმა რეჟისორმა ლევან შატბერაშვილმა, მხატვრულად გააფორმა თეატრის მთავარმა მხატვარმა თაურბეგ ვაგლოვმა, მუსიკა დაწერა კომპოზიტორმა ქრისტეფორე ფლიევამ. თეატრმა სპექტაკლი წარმოადგინა იმავე წლის 24 მარტს სამხრეთ ოსეთის ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადზე, სპექტაკლმა მაღალი შეფასება დაიმსახურა.

ბოლო წლებში სამხრეთ ოსეთის სახელმწიფო თეატრის ქართული დასი სცენაზე ახორციელებს ცნობილი ოსი დრამატურგის მუხთარ შავლოხოვის კომედიას „სასიძო“. დამდგმელმა რეჟისორმა უ. მინდიაშვილმა და მხატვარმა ვიქტორ ცერაძემ ნაწარმოებს შეუნარჩუნეს ოსური კოლორიტი, რამაც ხელი შეუწყო მსახიობთა სრულყოფილად გამოვლინების პროცესს.

აღსანიშნავია, რომ სამხრეთ ოსეთის სახელმწიფო თეატრის ორივე დასში ჯერ კიდევ ჩნდება მდარე, იდეურ-მხატვრულად გაუმართავი როგორც დრამატურგიული ნაწარმოებები, ასევე სპექტაკლები, რომელთა ობიექტური განხილვისაგან თავს იკავებს ადგილობრივი პრესა, თეატრმცოდნეები, დისპუტები, თუ ეწყობა, ათასში ერთხელ, ისიც არაობიექტურად. ასეთ შემთხვევაში თეატრი საჭიროებს ავტორიტეტულ პირთა კონსულტაციას. ვფიქრობ, რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტი, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი არ უღალატებენ ძველ ტრადიციას, და ამით კიდევ უფრო განმტკიცდება ორი ერის ხელოვნების მუშაკთა კავშირი. სამწუხაროა ისიც, რომ თეატრს დღემდე არ გააჩნია საკუთარი მუზეუმი და ცხადია, წლების განმავლობაში არ გროვდება შემოქმედებითი კოლექტივის ცხოვრების ამსახველი მასალები. ვფიქრობ, ეს საკითხიც დაუყოვნებლივ მოსაგვარებელია.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ა

1. ზ. ჭიჭინაძე. ოსეთი ქართული წიგნებიდან. ტფილისი, 1915 წ. გვ. 223.
2. შ. რუსთაველის სახ. თბილისის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმი, ხელნაწერთა ფონდი № 4, ყურნ. 1.
3. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1982წ. 17 მარტი.

ქართული სახალხო თეატრი

თბილისში, ვაკეობის მუშაკთა კულტურის სახლში. რამდენიმე წელიწადია არსებობს ქართული სახალხო თეატრი. ჩვენი კორესპონდენტი შეხვდა თეატრის კოლექტივს, მის სამხატვრო ხელმძღვანელს მურაზ ჯაფარიძეს და რამდენიმე კონსტრუქტორს:

— ვის ეკუთვნის ქართული სახალხო თეატრის დაარსების იდეა და როდის განხორციელდა იგი?

— 70-იან წლებში, ქართული კულტურის განვითარებასთან დაკავშირებით, სამხტერ იქნა მიღებული პარტიისა და მთავრობის დადგენილება, რომელშიც ძირითადად საუბარი იყო ნაციონალური კულტურისა და ხელოვნების განვითარების საკითხებზე. სწორედ მაშინ დაიბადა იდეა თეატრის შექმნისა, რასაც აქტიურად უჭერდა მხარს ჩვენი რესპუბლიკის მთავრობა, და, აი, 1980 წელს ვითამაშეთ პირველი სპექტაკლი — ა. ბოიკის „სენჯო ათხოვეჭს ქალიშვილს“.

— რას გვეტყვიან თქვენი თეატრის დასის წევრებზე, ვინ არიან ისინი?

— კავშირის მასშტაბით ჩვენი თეატრი ერთადერთია (სახალხო თეატრები მაქვს მხედველობაში), რომელსაც სტაბილური დასი ჰყავს. თუმცა, თავისი არსებობის ცხრა წლის მანძილზე, დასის ზოგიერთი წევრი მოგვაკლდა, ზოგიც მოგვემატა. დღეს თეატრის დასში ოცი მსახიობია. ესენი არიან: აჭამოვა ეთერ, ავლი ტიტაღე, ამო შირინე, გურამე მრავ, თემურე ჩელდარგუშ, ქარმე მრავ, შალიკოე მრავ, შალიკოე საფო. აღიკე შიშალი, მუსორე არამ, რეზოე ლატია, ისკოე უსეე, გულჩორა უსეე და სხვანი. ამათგან ზოგიერთი უმაღლესდამთავრებულია, ზოგი მუშა, ზოგი მძღოლი... ერთი სიტყვით, ჩვენი თეატრი სრულიად სხვადასხვა პროფესიის ადამიანებს აერთიანებს. თავად ფილოლოგი ვარ, რედაქციაში ვმუშაობ. მეუღლე, ჩვენი თეატრის მსახიობი, აღმოსავლეთმცოდნე განლავთ. ჩვენი დასის წევრი იყო ჭულიეტა ბალაყარი, რომელმაც თეატრალური ინსტიტუტი დაამთავრა (გ. უორდანიას ჯგუფი), სამწუხაროდ, ჩვენთან აღარ დაბრუნებულა.

— თუ შეიძლება ორიოდ სიტყვა რეპერტუარზე.

— როგორც უკვე ვითხარით, ჩვენი პირველი სპექტაკლი იყო ა. ბოიკის „სენჯო ათხოვეჭს ქალიშვილს“. ამ ცხრა წლის მანძილზე თერთმეტი სპექტაკლი დავდგით. ესენია: გ. ხუგაევის „ანდრო და სანდრო“ (ჩვენს აფიშაზე იგი „მეზობლების“ სახელწოდებით მიდის), შამხალავის „დედამთილი“, ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“, ა. ჩხაიძის „სამიდან ექვსამდე“, ა. პაპიანის „უცხოელი სისიძო“, ანანიანის „ახალმოსახლეობა“. სამამულო ომში გამარჯვების 40 წელთან დაკავშირებით დავდგით ი. ვიზოკის „არყის ხის შტო“, ქართულ ფოლკლორზეა აგებული სპექტაკლი „პოემა სიყვარულზე“. ქურთი დრამატურგი ძალიან ცოტა გვყავს, არადა, პიესები გვჭირდება. ძალიან გვეშინოდა, როდესაც ა. ჩხაიძის და ო. იოსელიანის პიესების დადგმას მოკვიდეთ ხელი; გვაეჭვებდა ის, თუ რამდენად საინტერესო და გასაგები იქნებოდა ჩვენი მაყურებლისათვის ამ პიესებში წამოჭრილი პრობლემები. მაგრამ, წარმოიდგინეთ, სპექტაკლებს დიდი წარმატება ხვდა წილად. ჩვენ ხშირად დავდივართ იმ ქალაქებში და რესპუბლიკებში, სადაც ქურთი მოსახლეობაა. ორჯერ ვიყავით თელავში და ალბათ, კიდევ ვეწვევით მას. ძალიან კარგად მიგვიღო ქალაქმა, თეატრის ხელმძღვანელობამ. მათ ყველა პირობა შეგვიქ-

მნეს იმისათვის, რომ კარგად ჩავეტარებინა გასტროლები. ვიყავით სომხეთში, შუა აზიაში, ვიმედოვნებთ, მომავალ წელს კვლავ გვექნება საშუალება შევხვდეთ ჩვენი რესპუბლიკის გარეთ მცხოვრებ ქურთებს.

— გეხმარებათ ვინმე სპექტაკლის მომზადებისას, გყავთ მხატვარი, ვინ გომზადებთ დეკორაციებს, ვნ გიყვართ კოსტუმებს, როგორია თქვენი სპექტაკლების მოსამზადებელი პერიოდი?

— ჩვენ გვყავს ჩვენი მხატვარი ლოვა ჯანდი, სამხატვრო აკადემია აქვს დამოუკიდებელი, დიზაინერია. მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის უქონლობა ძალიან გვიშლის ხელს. ვერ ვახერხებთ კოსტიუმების შექმრას. სრულფასოვანი დეკორაციების დამზადებას. ვფიქრობთ, ბილეთის ღირებულება გავზარდოთ, ამით შევძლოთ თეატრის ეკონომიური მდგომარეობის გაუმჯობესება.

— რას გვეტყოდით თქვენს მაყურებელზე?

— ჩვენი თეატრის მთავარი დამსახურებაა ის, რომ გავზარდეთ ჩვენი მაყურებელი. დასამალი არ არის და არიან ქურთები, რომლებმაც არც კი იცოდნენ, რა იყო თეატრი. იცოდნენ რა არის სიმღერა, ცეკვა, კონცერტი, თეატრი კი არ იცოდნენ. დღეს ისინი ჩამოყალიბდნენ, როგორც მაყურებელი და ხშირად სასარგებლო შენიშვნებს და რჩევებს გვაძლევენ. ეს მაყურებელი შეიძლება არ წავიდეს „კავკასიური ცარცის წრეზე“, „რიჩარდ III-ზე“, რუსთაველის თეატრში, მაგრამ ჩვენთან სიხარულით მივლი, იმიტომ კი არა, რომ უყეთესები ვართ, არა, უბრალოდ, აქ მათთვის უკვლავიერი ახლობელი და გასაგებია.

— ალბათ, ამ ცხრა წლის მანძილზე პრობლემებიც გაჩნდა...

— რა თქმა უნდა, არა გვაქვს არანაირი რეკლამა, რამოდენიმე აფიშა არ ყოფნის საქმეს. თბილისში მცხოვრებმა ზოგიერთმა ქურთმა არც კი იცის ჩვენი თეატრის არსებობა. ძალიან გვწყდება გული იმის გამო, რომ თეატრის მოღვაწეთა კავშირიდან ჭერ-ჭერობით არავინ დაინტერესებულა ჩვენით. სანამ ბატონა დიმიტრი ალექსიძე ცოცხალი იყო, მოდიოდა, ნახულობდა სპექტაკლებს. ეს კი ძალიან გვახარებდა. კარგი იქნებოდა, რომ რომელიმე პროფესიულ თეატრს, ჩვენს თეატრზე შეფოხა ეთავა. მათ ხომ უამრავი ზედმეტი კოსტიუმი, რეკვიზიტი და დეკორაცია აქვთ. მოგვცენ ჩვენ, ეს დიდი დახმარება იქნება ქურთული თეატრისათვის. იქნებ პროფესიონალმა რეჟისორებმა როგორმე გამოიხაზონ დრო და გენერალურ რეპეტიციებზე დაგვეწონონ, მოგვცენ შენიშვნები, მიგვითითონ... იქნებ, ჩვენი მსახიობები დრო და დრო დაეწონონ რუსთაველის, მარჯანიშვილის, მეტენის და სხვა თეატრების რეპეტიციებს. ეს მათთვის ძალიან საჭირო და სასარგებლო იქნება.

— თქვენი სამომავლო გეგმები?

— ჩვენ ახლა ვფუშაობთ ძველი სპექტაკლების აღდგენაზე. გვსურს დაედგათ ახალიც. ძალიან გვირდება ქურთული პიესა. ვოცნებობთ ცაგარელის და ბახუტაშვილის ვოლფგილების დადგმაზე, ვნახოთ, შევძლებთ თუ არა. გვინდა ჩამოვაყალიბოთ საზავსო სტუდია, სადაც გავზრდით მსახიობებს ჩვენი თეატრისათვის. ქალი მსახიობები გვაკლია დასში. საშემოდგომოდ კვლავ გასტროლები გველის... და მთავარი მაინც ჩვენთვის ქურთი ინტელიგენციის თეატრით დაინტერესება, თუ ეს არ იქნება, ვერანაირ პრობლემას ვერ გადავწყვეტთ და საერთოდ, თეატრის არსებობაც აღარ იქნება საჭირო. იმიტომ, რაც შეიძლება მეტად უნდა მოვიზიდოთ ქურთი ინტელიგენცია თეატრში.

— გმადლობთ საუბრისათვის.

მიხეილ ბუკია: თეატრმა მაყურებელი უნდა გაახაროს

ახალი თეატრალური სეზონიდან თბილისის თოჯინების რუსულ თეატრს სათავეში ჩაუდგა რეჟისორი მიხეილ ბუკია. ჩვენმა კორესპონდენტმა რამდენიმე კითხვით მიმართა მას.

— მოლვაწობა დაიწყო რუსთავის დრამატულ თეატრში. თქვენს მიერ განხორციელებულმა პირველმა სპექტაკლმა კ. ხოინსკის „ლამის ამბავი“ წარმატება მოიპოვა. კიდევ უფრო წარმატებული იყო ლ. თაბუკაშვილის „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“. სპექტაკლი 500-ჯერ წარმოადგინეთ. ამას მოჰყვა გრუსისის „ჯაზი, სიყვარული და ეშმაკი“ და უცებ ბედის ასეთი შემობრუნება — მთავარ რეჟისორად გადადისართ რუსთავის თოჯინების თეატრში. თოჯინების თეატრი არცთუ ისე პრესტიჟულია დრამაში მომუშავე რეჟისორისათვის. ამას თან ერთვის ისიც, რომ თეატრს არ ჰქონდა სტაციონარი, არც სახელოსნოები იყო სასურველ დონეზე. რამ განაპირობა თქვენი ასეთი ნაბიჯი?

— თითქოს ყველაფერი კარგად იყო რუსთავის დრამატულ თეატრში, იყო წარმატებაც... მაგრამ სწორედ მაშინ, ჩემს ცხოვრებაში დადგა დრო, როდესაც ყველაფერმა, რაც მანამდე მაინტერესებდა და მაღელვებდა, აზრი დაკარგა, ყოველ შემთხვევაში, მაშინ ასე მეჩვენებოდა. აღარ ვიცოდი რა უნდა მეკეთებინა. და აი, ახალი წლის დღესასწაულზე, ჩემი გოგონა, ნადვის ხის ზეიმზე წავიყვანე. წარმოდგენა იმდენად უსუსური, მოსაწყენი და პრიმიტიული იყო, რომ სულ მალე ბავშვმა ქუჩაში გასეირნება მთხოვა და საახალწლო წარმოდგენას სხვა გასართობი ამტოვინა. მაშინ აშკარად ვიგრძენი, რომ ბავშვებს, განსაკუთრებით კი ქალაქში მცხოვრებთ, ძალიან ცოტა დღესასწაული აქვთ. ქუჩები მანქანებითაა გადატვირთული და სუნთქვაც კი ჭირს, საბავშვო ბაღში თუ არ გაგიმართლებს და ნიჟიერ პედაგოგთან არ მოხვდება ბავშვი, იქაურობაც საოცრად მოსაწყენი ხდება მისთვის. არც სკოლაში ითვისავენ ბავშვის ფსიქოლოგიას, ინდივიდუალურ მიდგომაზე ხომ ოცნებაც შეუძლებელია. აი, რატომ მეჩვენება, რომ ბავშვებს ბავშვობა არა აქვთ. სანახაობაც ცოტაა მათთვის... ტელევიზია ვერ შეცვლის ადამიანის ცოცხალ ურთიერთობას ხელოვნებასთან. ყოველივე ამის გამო, გამიჩნდა სურვილი, დამედგა სპექტაკლები ბავშვებისათვის. თუმცა, არ ვიცოდი, რა და როგორ უნდა გამეკეთებინა, მაგრამ ერთში კი მტკიცედ ვიყავი დარწმუნებული — ბავშვებს სიხარული უნდა მოგვარო.

მალე რუსთავის თოჯინების თეატრის მთავარი რეჟისორობა შემოძთვანეს. არც დაფიქრებულვარ, ისე დავთანხმდი. თუმცაღა, ვიცოდი, ბევრი რამ უნდა მესწავლა.

— ბუნებრივია, ჟანრის სპეციალუკას გულისხმობთ.

— რა თქმა უნდა! კულტურის სამინისტრომ გაითვალისწინა სირთულეები, რაც ჩემს, როგორც დრამის რეჟისორის, წინაშე დადგებოდა და ს. ობრაზცოვის თეატრში მიმავლინა. მაგრამ თეატრის მდგომარეობამ კვლავ უკან დაბრუნება მიკარნახა.

არჩევანი ყველა ბავშვისათვის ნაცნობ და საყვარელ კარლსონზე შეჯაჩერე.

გავაკეთეთ ინსცენირება და სპექტაკლზე მუშაობას შევუდექით. ახლა, როცა უკვე გამოცდილება შევიძინე, მეტ-ნაკლებად გავერკვევ ჩემთვის უცნობი უნარის სპეციფიკაში, ვგრძნობ, რამდენად არასრულყოფილი იყო პირველი სპექტაკლი, მაგრამ ის, რომ მქონდა უდიდესი სურვილი ბავშვებისთვის მხარსული, სასიამოვნო, თავშესაქცევი სანახაობა მეჩვენებინა, ჩემი აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანია. ალბათ, ამიტომაც პატარა მაცურებელმა გვაპაატა შეცდომები.

— ახლა თქვენ საზავეში ჩაუდექით თოჯინების რუსულ თეატრს. რა პრობლემებია აქ?

— პრობლემა აქაც უამრავია. წელიწადში 5-10 სპექტაკლს ვთამაშობთ. მსახიობი მ სპექტაკლს რომ ითამაშებს, მეტე როგორ უნდა ჩავატარო მასთან რეპეტიცია? მაგრამ მსახიობები მაინც, ზოგჯერ გვიან დამემდე, საოცარი გატაცებით მუშაობენ. დიდი მადლობელი ვარ მთელი შემოქმედებითი კოლექტივისა და ტექნიკური პერსონალის. ისინი მთელი ორი თვის მანძილზე ყველაფერს აკეთებდნენ, რომ ამ თეატრში ჩემი პირველი სპექტაკლი მ. გონაშვილის „ცირკა“ კარგი გამოსულყო. შეუძლებელია ასეთ მუშაობას ნაყოფი არ გამოეღო. და რაღაც გამოვიდა კიდევ. იცით, როგორი ხელფასი აქვთ ჩვენს მსახიობებს? მხოლოდ ორი მათგანი იღებს 175 მანეთს, დანარჩენს კი — 80-150 მანეთი აქვთ.

და კიდევ, შენობის თაობაზე. თეატრმა უნდა გაახაროს და განაცვიფროს მაცურებელი. თოჯინების თეატრი სომ მისთვის პირველი თეატრია. აქ შემოსული ბავშვი ჭადოსნურ, მისთვის უჩვეულო სამყაროში უნდა აღმოჩნდეს. და თუ მას ავუტრიადავთ, ხელი არ დააკაროს ფოიეში მდგარ ბუტაფორულ დათვის, მაშინ საერთოდ ნუ იქნება იგი. აუცილებელია ყვავილები, ფერადი აკვარიუმები (ჩვენ უკვე შეუწყვეტეთ კიდეში) ფასადზე ცოცხალი ფიგურები, უნდა იყოს ფერადი აფიშები, საზეიმო პროგრამები. ბავშვები უნდა მიხვდნენ, რომ ეს მათი თეატრია: და კიდევ ის, უმთავრესი — კარგი სპექტაკლები უნდა იდგმებოდეს.

— აი, სწორედ ამაზე ვისაუბროთ. როგორ დგება თქვენი რეპერტუარი?

— თოჯინების თეატრის რეპერტუარი ტრადიციულად ფართოა, მაგრამ ყველაფერი, რა თქმა უნდა, სასურველ დონეზე როდია. ჩვენ გვქვს ისეთი სპექტაკლები, რომლებიც მოქველდნენ. საქაროა რეპერტუარის განახლება. ჩვენი მაცურებელი 1-5 წლიდან 8-10 წლამდე ბავშვები არიან. ყველაზე პატარებისათვის განსაკუთრებული რეპერტუარია საქარო, — მცირე ზომის, იოლად აღსაქმელი, დინამიური, მხიარული ზღაპრები. რეპერტუარში აუცილებელია კლასიკა. ვიცნებობთ განვასორციელოთ „კონცია“ თავისი ჭადოსნური სამყაროთი, მომხიბვლელობით და მშვენიერებით. აუცილებელია ქართული რეპერტუარიც, რუსი მაცურებელი კარგად არ იცნობს ქართულ ფოლკლორს, არადა, საქართველოში ცხოვრობს. რეპერტუარში ქართული ზღაპრის აუცილებლობას განსაკუთრებით გასტროლებზე განვიცავთ. ვამზადებთ ნ. შურღაიას „წიქარას“, რომელიც ქართული ზღაპრის მოტივებზეა შექმნილი. გვიწავს დავდგათ ი. გრიშაშვილის „ბაბაჯანას ქოშები“, რომელშიც გაცოცხლებდა ძველი თბილისის კოლორეტი, აუღერებდა ქალაქური ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი სიმღერები, ჩვენი ყველაზე თამაში ოცნება კი საბავშვო თოჯინური ოპერის განხორციელებაა. მაგრამ უმთავრესი ჩვენთვის მაინც ის არის, რომ რაც არ უნდა დავდგათ, რა პრობლემებსაც არ უნდა შევხვით, მაცურებელი ჩვენგან ბენეფიციარი უნდა წავიდეს და კიდევ უნდა გაუჩნდეს მოსვლის სურვილი. თეატრი მისთვის ჭეშმარიტი დღესასწაული უნდა იყოს.

ცისანს კუხინანიძე

ირაკლი გამრეკელის სცენოგრაფიის საკითხები

(წერილი მეორე)

ჩვენი საუკუნის ათიანი წლების დასასრულსა და ოციანი წლების დასაწყისში ქართულ სახვით ხელოვნებაში ლიტერატურასა და თეატრის ესთეტიკაში მეტ-ნაკლები სიძლიერით თავი იჩინა ექსპრესიონისტულმა ტენდენციებმა.

რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში გაჩნდა ექსპრესიონისტული დრამა: ს. შანშიაშვილის „ბერდო ზმანია“, გრ. რობაქიძის „მალშტრემი“, ე. ტოლერის „კაცი — მასა“ და სხვა. მას მოჰყვა შესაბამისი დეკორაციული აზროვნება. ქართული სცენოგრაფია არ წარმოადგენდა სახვითი ხელოვნებისაგან მოწყვეტილ მოვლენას. იგი საერთო ქართული კულტურული ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი იყო.

ექსპრესიონიზმი თავისი არსით, მისტიციზმის გარდა, სამყაროს მანიკერება-თა უარყოფასაც გამოხატავდა, ამდენად, მან გარკვეულ ეტაპზე მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საბჭოთა საზოგადოების კულტურულ ცხოვრებაში. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის დადგმებში იგი გადაიქცა რევოლუციური განწყობის, ამბოხებული სულის გამოხატვის მხატვრულ საშუალებად. ექსპრესიონისტული დრამა მათ კარნახობდა მხატვრული ხერხების სრულიად ახალ ფორმებს.

1923 წელს გაზეთ „ქართულ სიტყვაში“ გივი გოლენდი რუსთაველის თეატრის დადგმის „კაცი — მასა“ თაობაზე წერდა: „კ. ზდანევიჩის დეკორაციული კუბები ქალაქის ნატეხებია თვითონ. ყოველი ხაზი აქ მოზომილია. ყოველი ფერი გამოანგარიშებულია. არაფერი მეტა. არაფერი ნაკლები. სიტყვის რიტმსაც აქ მაშინის დაღი აზის“. სცენოგრაფიის ასეთ ძუნწ განსაზღვრაშიც კარგად ჩანს, რომ „სიტყვის რიტმი“ ყოველი „მოზომილი“ ხაზის რიტმთან მხატვრულ მთლიანობაში იკვეთებოდა. უურადღება უნდა მივაქციოთ იმასაც, რომ წერილის ავტორი დეკორაციების მხატვარ-გამფორმებლად მხოლოდ კ. ზდანევიჩს მიიჩნევს. უფრნად „ხელოვნების“ 1925 წლის მე-11, 12, 13 ნომერებში მოთავსებულია სახელმწიფო თეატრების პროგრამები, სადაც სხვადასხვა სპექტაკლების მხატვართა შესახებ ბევრი არასწორი ინფორმაციაა, მათ შორის გამოცხადებულია ე. ტოლერის „კაცი — მასა“, მხატვარი კი. საერთოდ არ არის მოხსენიებული. პრესის უზუსტობებს მკვლევარები ხშირად შეჰყავს შეცდომაში. უთუოდ ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ მკვლევარები: გ. ალიბეგაშვილი, ნ. შვანგირაძე, შ. აფხაიძე, ნ. გურაბანიძე და სხვები, მხოლოდ კ. ზდანევიჩს სთვლიან „კაცი — მასას“ მხატვარ-გამფორმებლად. წიგნში „რევოლუციური თანამედროვეობა და თეატრი“ ნ. გურაბანიძე კ. მარჯანიშვილის დადგმის შესახებ აღნიშნავს: „ექსპრესიონისტული პიესის რევოლუციური პათეტიკით ხავსე სპექტაკლად გარდაქმნის მაგალითია ე. ტოლერის „კაცი — მასა“; რომლის

კორექტირებამ არსებითად შეცვალა სცენაზე წარმოდგენილი პიესის ხასიათი... ასევე მისი აქტიური ჩარევის შედეგად შეიქმნა კონსტრუქციული სცენოგრაფია (მხატვარი კ. ზღანევიჩი), რომელიც გამოხატავდა ექსპრესიონისტული მხატვრობის ძირითად ტენდენციას და ამავე დროს ეფარდებოდა მოქმედებას — განსხვავებით პირველი ვარიანტისაგან, სადაც მხოლოდ წმინდა აბსტრაქტული, ტენილი ფორმები იყო წარმოდგენილი, თავის თავში „ჩაკეტილი“ და დამოუკიდებელი“. აკ. ვასაძის მოგონებაში კი „კაცი — მასას“ მხატვრობის შესახებ ერთი, მოკლედ ნათქვამი ფრაზა მთლიანად ცვლის სურათს: „ირაკლი გამრეკელისა და კირილე ზღანევიჩის კუბისტური დეკორაციები მიზანსცენებს ისე მოერგო, რომ სავსებით გამართლებული აღმოჩნდა ამ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა“. ამ მეტად საინტერესო ცნობის საფუძველზე დაურდნობით პავლე კანდელაკის არქივსა და საქ. ხელოვნების სახ. მუზეუმის ფონდში მივაკვლიე ესკიზებს, რომლებიც მხოლოდ ნაწილობრივ ადასტურებდნენ აკ. ვასაძის მოგონებების ჭეშმარიტებას. ეს იყო ირ. გამრეკელის მიერ შესრულებული კოსტიუმთა ორი ესკიზი „კაცი — მასას“ და დღემისთვის. ჩემ მიერ 1981 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „ირაკლი გამრეკელი“ აღნიშნული მასალის სიახლეს გავკრიტიკე და იქვე ვარაუდი გამოვთქვი დეკორაციების შესახებ, თუმცა დეკორაციების ესკიზები მაშინ არ ჩანდა არცერთ სამუზეუმო ფონდში. ამჟამად სურათი შეიცვალა, საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმში დღეისათვის ფლობს ირ. გამრეკელის ესკიზებს ე. ტოლერის „კაცი — მასას“ დეკორაციებისათვის. ამავე მუზეუმში ინახება კ. ზღანევიჩის ორი ესკიზი „კაცი — მასა-დან“. ჩვენს ხელთაა აგრეთვე ერთ-ერთი მოქმედების ფოტოსაღი, რომელიც სპექტაკლის მიმდინარეობის მომენტშია გადაღებული. მასზე კ. ზღანევიჩის ესკიზის მიხედვით შესრულებული დეკორაციაა აღბეჭდილი. ირ. გამრეკელის ნამუშევრებდად მიჩნეული „კაცი — მასას“ ესკიზებიდან, რომლებიც დღეისათვის საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმის ფონდებშია დაცული, სამ მათგანზე ავტორის ხელმოწერაა. ერთ-ერთზე მთავარი მოქმედი პირის „ცოლის“ ტიპოჟია წარმოდგენილი, რომელიც შესრულების ხასიათით ძალიან ახლო დგას პ. კანდელაკის არქივში დაცულ ესკიზთან. ამ უკანასკნელზე „ქმარია“ გამოსახული.

სოციალურ-პოლიტიკური ნაწარმოები „კაცი — მასა“ გერმანელმა დრამატურგა ე. ტოლერმა დაწერა სატუსალოში, სადაც იგი მოხვდა 1918 წლის რევოლუციის მარცხის შემდეგ, როგორც მისი უშუალო მონაწილე. პიესაში ასახულია ბურჟუაზიისა და მუშათა კლასის ბრძოლა. წინა პლანზე წამოწეულია მასისა და პიროვნების ურთიერთობა. ნაწარმოების ფილოსოფიური და მისტიკური პლანისათვის დრამატურგს დროა დრო პიესაში შემოჰყავს პერსონაჟი „თანამგზავრის“ სახელწოდებით. რომელიც ხან „ქალის“ (იგივე „ცოლის“) ორეულს წარმოადგენს და ხან ციხის გუშაგისას. მასთან დიალოგში იკვთება დრამატურგის მიერ დასმული კითხვები, ვინ არის დამნაშავე, კაცი, მასა, ღმერთი თუ ბედისწერა? ირ. გამრეკელის ესკიზზე გამოსახული მამაკაცი, სადაც არ არის მითითებული პერსონაჟი, ვფიქრობთ, სწორედ ეს „თანამგზავრი“ უნდა იყოს. ამას გვაფიქრებინებს კოსტიუმის თავისებურება. პერსონაჟის მისტიკურ სახეს მხატვარი გადმოგვცემს კოსტიუმის ექსტრაორდინარული თარგით, მისი კონტრასტული ფერებით, წითელი და შავი აქცენტებით.

ირ. გამრეკელი თავის ექსპრესიონისტულ სექტაკლებში, იქ, სადაც მისტიკური სახისთვის ქმნის კოსტიუმს, როგორცაა მაგალითად, ინკუბუსი „ლატავრაში“, დავრიში „სინათლეში“, ყოველთვის მიმართავს ფორმის განსაკუთრებულ, თეატრალურ გამოსახველობას. მხატვარი ამას აღწევს არა მხოლოდ კოსტიუმის უაღრესად პირობითი კონსტრუქციითა და მხატვრული ალოგიზმით, არამედ პერსონაჟის გამომეტყველებისა და პოზის თავისებურებითაც. ასეთად გვესახება ირ. გამრეკელის ხელმოწერილი ესკიზი ჩვენს მიერ „თანამგზავრათა“ მიჩნეული პერსონაჟიც.



არსებობს კიდევ ერთი ნამუშევარი, რომელიც სამუშეუშო წარწერით ითვლება „კაცი — მასას“ ესკიზად. იგი ჩვენს ეჭვს იწვევს. პიესის მიხედვით, კოსტიუმის კონსტრუქცია და ქაღის გამომწვევი, დიმილნარევი, ეშმაკური გამომეტყველება არცერთ პერსონაჟს არ შეესატყვისება. ისიც საფიქრებელია, რომ კ. მარჯანიშვილმა ბევრი ცდილობდა შეიტანა სექტაკლში და ეგებ თავისი რეჟისორული კონცეფციის გასაძლიერებლად დასჭირდა ქაღის ასეთი სახე, თუმცა, ამის შესახებ არსად წერია. ვარაუდით, აღნიშნული კოსტიუმი სხვა სექტაკლიდან უნდა იყოს, რაც შესაძლოა მომავალი კვლევის შედეგად დადგინდეს.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ესკიზებზე, სადაც „ცოლი“ და „ქმარია“ გამოსარული, მხოლოდ ტიპუბება წარმოდგენილი. „ქმარია“, საფონდო ბირჟის მდივანი, ირ. გამრეკელის მიერ გადმოცემულია მკვეთრი შტრიხებით, დეკორატიული ჩრდილებით. სახის ნაკვეთების უტრირებითა და მათი ანალიტიკური წარმოჩენით მხატვარი ასახავს ცოვი განსჯის უნარის მქონე პიროვნებას, კაპიტალიზმის საქმიან, მკაცრსა და ამავე დროს მშრალ, ფსიქოლოგიურად ზუსტ სა-

ხეს. ზაფთიანი თეთრი საყელო და ევროპული კოსტიუმის ზედა ნაწილი ხაზს უსვამს მის მაღალ, სოციალურ მდგომარეობას.

„უსახელო“, მებრძოლთა ბელადი, ისევე იყო ჩაცმული, როგორც მთელი მასა ერთფეროვანი სამუშაო კოსტიუმებით, რაც სიმბოლური ხერხია მათი ერთსულოვნებისა და ერთბედობის გამოხატავად. ამას გვიდასტურებს ჟურნალ „სახიობის“ 102-ე გვერდზე მოთავსებული აკ. ხორავას სახე „უსახელოს“ როლში და ფოტოზე ვადაღებული მუშათა მასიური სცენა სპექტაკლიდან. აქ კარგად ჩანს მათი ერთგვაროვანი ჩაცმულობა. ბელადი მათგან გამოირჩევა მხოლოდ ზერტით. ამავე ჟურნალშია მოთავსებული „უსახელოს“ ტიპაჟი. ბელადის სასწეო მოჩანს რკინისებური ხასიათი, ქედულტრელობა, ბრძოლის უინი და ფიზიკური სიძლიერე. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ირ. გამრეკელი მოქმედი პირის ტიპაჟს ოსტატურად უხამებდა როლის შემსრულებელი მსახიობის პორტრეტულ მონაცემებს. ამ შემთხვევაშიც „უსახელოს“ ესკიზში გმირის სახესიან აკ. ხორავას პორტრეტული მსგავსება აშკარაა. „უსახელოს“ ესკიზი ჭერ-ჭერობით მუზეუმების ფონდებში არ ჩანს. შესაძლებელია იგი აკ. ხორავას პირად არქივში იქნას მიკვლეული.

რაც შეეხება „კაცი — მასას“ დეკორაციების თერთმეტ ესკიზს, რომლებიც საქარცელის თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმის ფონდშია დაცული, სამი მათგანი შავი ფანქრითაა შესრულებული, უთუოდ ვარიანტებია, რომლებმაც ვ. კპოვეს განხორციელბა. გულშით შესრულებული დანარჩენი რვა ესკიზიდან მხოლოდ ორ მათგანზეა მითითებული მოქმედების შესაბამისი ნომერი ირ. გამრეკელის ხელწერით. ესენია მესამე და მეხუთე მოქმედებები. მეორე მოქმედება მუზეუმის მიერაა განსაზღვრული. პიესაში სულ შვიდი მოქმედებაა. რემარკებთან ესკიზების შედარებისას აღმოჩნდა, რომ ირ. გამრეკელს გაუფორმებია „კაცი — მასას“ ექვსი მოქმედება, მეორედან მოყოლებული მეშვიდეს ჩათვლით, ხოლო კ. ზდანევიჩს — ერთი მოქმედება. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს მუშათა სასადილოს, სადაც რემარკის მიხედვით უხეშად გამოთლილ მაგიდასთან თავი მოუყრიათ მუშებს და „ქაღს“. კედლები მორთულია გმირთა პორტრეტებით და ბატალური სურათებით. კ. ზდანევიჩის ესკიზზე ცენტრში გარკვევით არის გამოხატული კარლ მარქსის ბიუსტი, რომელიც მხატვარმა რემარკაში მოცემული ყველა სურათის სანაცვლოდ წარმოადგინა, როგორც რევოლუციური სულის სიმბოლო. სხვა აქსესუარების ფონზე ბიუსტი მიგვანიშნებს, რომ ესკიზი პირველ მოქმედებას განეკუთვნება.

პიესის მიხედვით მეორე მოქმედება წარმოადგენს საფონდო ბირჟას კანტორით, სადაც ბანკირები, მაკლერები და ბირჟის მდივანი საქმიანობენ. სხვა მოქმედებებისაგან განსხვავებით იგი ესკიზში მდიდრულად არის გადაწყვეტილი. აქ ფერები მათორულია, ფორმები — მასშტაბური, ჰარმონიული და სივრცობრივი.

მესამე მოქმედების რემარკაში ვკითხულობთ: „დიდი დარბაზი. მარცხნივ ზის ქალი. დარბაზი გაქვილია მუშა მამაკაცებითა და ქალებით“. ესკიზზე ავტორის მიერ რომ არ იყოს წარწერილი „მესამე სურათი“, გავივირდებოდა რემარკებთან შედარების გზით იმის დადგენა, თუ რომელ მოქმედებას ეკუთვნის იგი, რადგან, როგორც ჩანს, მხატვარმა დეტალების დამატებით ცვლილებება შეიტანა. სიძნელეს წარმოქმნის ის გარემოება, რომ აბსტრაქტული ფორმებით გადაწყვეტილ დეკორაციებში ნებისმიერი გეომეტრიული ელემენტი შეიძლება

გამოყენებულ იქნეს ტრიბუნადაც და მაგიდადაც. მესამე მოქმედების ესკიზს თავისი ვარიანტი აქვს. იგი ლურჯ ფერებშია გადაწყვეტილი და წარწერა არა აქვს. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც კ. ზღანევიჩის პირველი მოქმედების ესკიზში, ასევე ირ. გამრეკელის დანარჩენ ექვს ესკიზში, კოლორიტული გამა ძირითადად შედგება წითელი, შავი, ნაცრისფერი და ლურჯი ტონებისაგან. მათგან გამოირჩევა „საფონდო ბირჟა“ ღია წითელი და მწვანე ფერებით, აგრეთვე მესამე მოქმედების ვარიანტი მონოქრომული ლურჯი ფერებით. მეოთხე მოქმედება წარმოადგენს ციხის ჩახუთულ, შემოკავებულ ეზოს, სადაც მიწაზე დგას მხეუტავი ფანარი. ირ. გამრეკელის ერთ-ერთ ესკიზზე სწორედ ასეთი ფანარი დგას და სხვა დეტალების მსგავსების მიხედვითაც მას მივიჩნევთ მეოთხე მოქმედების ესკიზად.

მეხუთე მოქმედებაში პიესის მიხედვით მწვავე კამათი იმართება უსახელოს, „ქალსა“ და მუშებს შორის, სწორი საბრძოლო გადაწყვეტილების არჩევასთან დაკავშირებით. ამ დროს ჭარები ამარცხებენ მუშებს და შტაბში შემოიჭრებიან. ამატმრებენ „ქალს“. უსახელო უჩინარდება. როგორც ნ. გურაბანიძე აღნიშნავს, „კოტე მარჯანიშვილის დადგმით ეს სცენა სულ სხვაგვარად გამოიყურებოდა — აქ მთავარი გახდა არა კამათი ქალსა და უსახელოს შორის, არამედ უსახელოსა და მასას შორის, ბრძოლა მთავრობის ჭარების წინააღმდეგ“ (გვ. 92). კ. მარჯანიშვილის დადგმით უსახელო კი არ გარბოდა, არამედ კლავდა ოფიცერს, აიჭრებოდა ტრიბუნაზე და წითელ ალამს ააფრიალებდა, რასაც მუშების მქუხარე მარსელიოზა აგვირგვინებდა.

ირ გამრეკელის ესკიზებს შორის ორ მათგანზეა გამოსახული ტრიბუნაზე ასული მამაკაცის ფიგურა. თუ ნ. გურაბანიძის მიერ ზემოთ აღწერილ მიზანსცენებს გავითვალისწინებთ, ორივე ესკიზი მეხუთე მოქმედებას უნდა განეკუთვნებოდეს, ორივეში ტრიბუნაზე ასული მამაკაცის ფიგურაა გამოსახული. მათ შორის უთუოდ განსორციელდა ის ესკიზი, რომელზეც ავტორის ხელწერაა.

მეექვსე მოქმედების რემარკა ასეთია: „მუაში დგას გალია. განათებულია სინათლის სხივით. შიგნით მუხლებზე დგას ტყვე ქალი. გალიის ახლოს დგას თანამგზავრი გუშავის სახით“. ირ. გამრეკელის ესკიზში ტყვე და გუშავი არ ჩანს, მაგრამ აღწერილობა ზედმიწევნით შეესაბამება მის კიდევ ერთ უწარწერო ესკიზს. სწორედ მას მივიჩნევთ მეექვსე მოქმედების ესკიზად, სადაც ცენტრალური ადგილი გალიას უჭირავს.

მეშვიდე მოქმედება რემარკის მიხედვით წარმოადგენს სატუსაღოს კამერას, სადაც უნდა იდგეს მაგიდა, სკამი და რკინის საწოლი. ირ. გამრეკელის ესკიზში კი სატუსაღოს კამერა მოცემულია მაგიდის, სკამისა და საწოლის გარეშე. მიუხედავად ამისა, აღნიშნული ესკიზი მიგვაჩინა მეშვიდე მოქმედების ესკიზად, რასაც გვიდასტურებს სქელი კედლების ჭრილები და გისოსებიანი ფანჯრები. აქ, როგორც ჩანს, რეჟისორმა და მხატვარმა შეუქწერის ეფექტებზე ააგეს ექსპრესიონისტულ სექტაკლის დანასრული, სადაც „ქალის“ სულიერი განცდები განსაკუთრებულ გამომსახველობას იძენდა. „სატუსაღოში“ ყოფითი ელემენტები ზეღას შეუშლიდა ამაღლებული განცდების მშვენიერებას.

ამგვარად რვა ესკიზი, მათ შორის კ. ზღანევიჩის ესკიზიც, რომლებზედაც არ იყო მითითებული, რომელ მოქმედებას, ან მოქმედ გამოსახულებებზედა, განისაზღვრა პიესის შინაარსისა და რემარკებთან შედარების გზით.

თუ შევადარებთ ორი მხატვრის მიერ „ქატი — მასასთვის“ შესრულებული დე-



კორაციების ესკიზებს, მათი მხატვრული და კოლორიტული თანახმიერების მიუხედავად, აშკარად იკვეთება თითოეული სცენოგრაფის ინდივიდუალური ხელწერა.

ირ. გამრეკელის ესკიზებში ფორმათა მასშტაბურობის მიუხედავად, დეკორაციის ელემენტების ანსამბლურობას და სიმსუბუქეს შევიგარძნობთ. კ. ზდანევიჩის მიერ მოძებნილი გეომეტრიული ფორმები უფრო დაშლილია, ცალ-ცალკე იკითხება, რასაც აბსტრაქტული საგნების ქაოსური განლაგება და ცენტრალური ნაწილის აქსესუარებით გადატვირთვა წარმოქმნის. აქ დეკორაციის უხეში ფორმები მუშათა მძიმე ყოფითი გარემოს გადმოცემისთვის არის გამიზნული. მისი ცოცხალი კოლორიტი რამდენადმე ანელებს კიდევ ფორმათა სიტლანქეს. ირ. გამრეკელი სცენური მოედნის ცენტრალურ ნაწილს ყველა ესკიზში განტვირთავს. აქ ფორმათა რიტმულობა სხვადასხვა მოცულობისა და მოხაზულობის დეტალებს ერთიან მხატვრულ კომპოზიციად წარმოგვიდგენს. ირ. გამრეკელი მუშური ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი უხეში გარემოს გადმოსაცემად, ისევე როგორც კ. ზდანევიჩი, იყენებს აბსტრაქტულ ფორმებს, თუმცა მისგან განსხვავებით ისე ანაწილებს მათ, რომ ცალკეულ საგნებად კი არ იკითხება, არამედ ერთ მთლიან არქიტექტურულ გარემოდ წარმოგვიდგება.

ერნსტ ტოლერის „კაცია — მასა“ და ხასინტო ბენავენტის „ინტერესთა თამაში“ რუსთაველის თეატრმა ერთსა და იმავე პერიოდში, 1923 წელს დადგა კ. მარჯანიშვილის რეჟისორობით. დღემდე ყველა მკვლევარი „ინტერესთა თამაშის“ მხატვარ-გამფორმებლად მხოლოდ ნიკოლოზ უშინს მიიჩნევდა. მაგრამ ერთმა ფაქტმა აზრი შეგვაცვლივინა.

ჟურნალი „სახიობა“ მხოლოდ ერთხელ დაიბეჭდა 1924 წელს აკ. ფაღავას რედაქტორობით. პირველი ნომრის ფურცლებზე აღბეჭდილია კოსტიუმთა რეპროდუქციები „ინტერესთა თამაშიდან“. ოთხივე ილუსტრაციის ქვემოთ დაბეჭდილია: „ნახატი ირ. გამრეკელისა“.

„ინტერესთა თამაშის“ დადგმის უშუალო მონაწილის ა. ვასაძის მოგონებებში არაფერია ნათქვამი ირ. გამრეკელზე. ნ. უშინის დეკორაციებზე კი აი, რას ამბობს იგი: „ოთხი რეპეტიციის შემდეგ „ინტერესთა თამაშის“ გენერალური რეპეტიცია დაინიშნა. ამ რეპეტიციაზე გამომუდვანდა ჩვენი თეატრის ტექნიკური უმწიფობა. დიპატრი მუჯიკა — ლენადრო წინა პლანზე დადგმულ კუბიკში (სახლს წარმოადგენდა) გაჩქედა, დროზე გამოსვლა ვერ მოასწრო, რომ ჩემთან — კრისპინთან დაილოგში ჩართულიყო. მსახიობს კოტემ მიუთითა: მოასწრებდა თუ არ მოასწრებდა გამოსვლას, ჩემთან დაილოგი არ შეეწყვიტა. მსახიობმა რეჟისორის მითითება ვერ გაიგონა და აღუფოთება ზამაღლა გამოხატა... რეჟისორის ზარი უცებ სცენაზე დაენარცხა, ხოლო თვითონ კოტე პარტირიდან გავარდა. ყველანი სახტად დავრჩით. ბოდიშის მოხდის შემდეგ, როგორც იქნა, ბატონი კოტე დაბრუნდა და განვარდეთ რეპეტიცია, რომელსაც ყოველ წამს ხელს უშლიდა უშინის შესანიშნავი ესკიზების მიხედვით პარიმბტიულად შესრულებული დეკორაცია თუ რეკვიზიტი. მაგრამ მესამე მოქმედების დეკორაციულმა მორთულობამ ხომ დამდგმელიცა და შემსრულებელიც ერთიანად მოგვშალა“. (გვ. 145). ა. ვასაძე კოსტიუმების დახასიათებისას არ ასახელებს მხატვრის გვარს. უთუოდ იგულისხმება, რომ კოსტიუმებიც უშინის შესრულებულია. იგი აღნიშნავს: „ტანსაცმლის ესკიზებში და მუსიკამ ხომ როგორც სხვების, ასევე ჩემი როლის პლასტიკური და ფსიქოლოგიური ხასიათი განსაზღვრეს“ (გვ. 140). მსახიობის მიერ კოსტიუმების ასეთი მაღალი შეფასება ძალიან მნიშვნელოვანია, რადგან ყველა მხატვარი როდი აღწევს კოსტიუმის საშუალებით „როლის პლასტიკური და ფსიქოლოგიური ხასიათის განსაზღვრას“.

ცნობილია, რომ 1921 წელს კ. მარჯანიშვილმა ლენინგრადის კომიკური ოპერის თეატრში „ინტერესთა თამაში“ დადგა ნ. ა. უშინის მხატვრული გაფორმებით. კატალოგში „Художники советского театра за XVII лет (1917—1934)“, აღნიშნულია, რომ ლენინგრადში დადგმული „ინტერესთა თამაშის“ კოსტიუმების ავტორი ნ. უშინია.

სურათის სრულყოფისათვის გადავხედოთ რუსთაველის თეატრში დადგმულ „ინტერესთა თამაშის“ შესახებ მაშინდელ გაზეთებში გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ წერილს: „Декорации, костюмы и грим, исполненные по эскизам худож. Н. Ушина под наблюдением В. Сидамон-Эристова, дали прелестную внешнюю оболочку, привлекательную по простоте линий и по художественно-выдержанному стилю». (Ф.). ვალერიან სიღამონ-ერისთავის გვარის გამოჩენა კიდევ უფრო გაუგებარს ხდის კოსტიუმების ავტორისა თუ ავტორთა ვინაობას. მაგრამ გვეხმარება ერთი გარემოება — თეატრის, მუსიკისა და კინოს მუზეუმის ფოტო-განყოფილებაში ინახება „ინტერესთა თამაშის“ დადგმის ფოტოსურათები, სადაც, მართალია, არ არის მითითებული მხატვარი და დამდგმელი რეჟისორი, მაგრამ ორ ფოტოზე კუთხეებში გარკვევით მოჩანს ირ. გამრეკელის ხელმოწერა. როგორც შემდეგ გაირკვა, ავტოგრაფი ჟურნალის ოთხივე ილუსტრაციაშიც იკითხება, ოღონდ იმდენად გაურკვეველად, რომ სპეციალურ დავკვირებას მოითხოვდა. შესაძლებელია, ირ. გამრეკელმა მხოლოდ ოთხი კოსტიუმი შეასრულა, დანარჩენი კი, როგორც ცნობილია, ნ. უშინს ეკუთვნის. უთუოდ ირ. გამრეკელის მიერ შესრულებულ კოსტიუმთა მცირე რაოდენობით არის გამოწვეული ა. ვასაძის მოგონებაშიც მცირე მხატვრის მოუხსენიებლობა. რაც შეეხება

მის ესკიზებს, ერთი გარემოების გამო მიგვაჩნია, რომ ისინი განხორციელებულია. უფროსად „სახიობაში“ არ დაბეჭდვდნენ როლების შესაბამისად მსახიობთა გვარებს ირ. გამარჯვების ესკიზებს ქვემოთ. განუხორციელებელ ესკიზებთან მსახიობთა მოხსენიება უაზრობა იქნებოდა.

თუ შევადარებთ „ინტერესთა თამაშის“ კოსტიუმთა ესკიზებს ირ. გამარჯვების სხვა ნამუშევრებს, შევნიშნავთ სცენოგრაფისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ ხერხს. ტალღურ ზოლებს ხშირად ვხვდებით ირ. გამარჯვების არა მხოლოდ კოსტიუმებში, არამედ მის ადრეულ დაზგურ ნამუშევრებშიც. ასეთია მისი აკვარელები: „ჩრდილთა სამუარო“, „სალომე ლოცვისას“, სულ პირველი სპექტაკლის „სალომეს“ დეკორაციის ესკიზი, კოსტიუმები: „სინათლიდან“ („ელჩი“, „დავრიში“), „ვირის ჩრდილიდან“, „ჰამლეტიდან“ და სხვა.

რუსთაველის თეატრში დადგმული „ინტერესთა თამაშის“ კოსტიუმთა ავტორების დადგენაში ბევრად დაგვეხმარებოდა ნ. უშინის ლენინგრადული დადგმის სცენოგრაფიის გაცნობა და მის კოსტიუმებთან ირ. გამარჯვების კოსტიუმების შედარება, რაზედაც ჭერ-ჭერობით ხელი არ მიგვიწვდება. მიუხედავად ამისა, ვფიქრობთ, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ირ. გამარჯვებს ოთხი კოსტიუმით, რომლებიც დღეისათვის გამოვავლინეთ, მნიშვნელოვანი წვლილი უნდა შეეტანა სპექტაკლის სცენოგრაფიაში. თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ აკ. ვასაძის თქმით, კოსტიუმებს როგორც სხვების, ასევე მისი როლის პლატიკური და ფსიქოლოგიური ხასიათი განუსაზღვრავთ, კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახდება ირ. გამარჯვების როლი „ინტერესთა თამაშის“ დადგმის საქმეში.

პროზიკა

მახარაძის თეატრის საიუბილეოდ

მახარაძის ალ. წუწუნავს სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრს მიმდინარე წლის ნოემბერში დაარსებიდან 120 წელი უსრულდება. ამასთან დაკავშირებით საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირში 9 თებერვალს შედგა საიუბილეო კომისიის სხდომა სსრკ სახალხო არტისტის გ. ლორთქიფანიძის თავმჯდომარეობით. კომისიამ იმსჯელა საიუბილეო აღზომის, აფიშისა და მოსაწვევი ბარათების გამოცემის თაობაზე, აგრეთვე, ამ თარიღთან დაკავშირებულ პუბლიკაციებზე რესპუბლიკის პრესაში, რადიო და ტელეგადაცემებზე, საიუბილეო გამოცემაზე, თეატრის გასტროლებზე და სხვა.

კომისიამ დაადგინა: მიმდინარე წლის ნოემბრის მეორე ნახევარში მახარაძის ალ. წუწუნავს სახ. სახელმწიფო თეატრში ჩატარდეს საიუბილეო საღამო.

ინაკობ ტრიპოლსკის ხსოვნას

ახალგაზრდა ვიყავი, იაკობ ტრიპოლსკი მარჯანიშვილის თეატრში რომ მოკ-
და. იმ დღიდან მოყოლებული, ჩვენ თეატრის სიყვარული, შემოქმედებითი ცხოვ-
რება გვაკავშირებდა. გულწრფელად ეუზიარებდით ერთმანეთს თეატრის ავსაც და
კარგსაც.

მრავალი როლი განასახიერა ჩვენი თეატრის სცენაზე და მინც ბევრი დარჩა
სათქმელი. მის მიერ შექმნილი სცენური სახეები: ბახა — ვაჟა-ფშაველას „მოკვე-
თილში“, გელა — ყაზბეგის „მამის მკვლელში“, ტიბალტი — შექსპირის „რომეო
და ჯულიეტაში“ სამსახიობო ოსტატობის ბრწყინვალე ნიმუშებია. მათი უკეთ
შესრულება წარმოუდგენელია.

იაკობ ტრიპოლსკი ის პიროვნებაა, რომელშიც ორგანულად იყო შერწყმული
ქეშმარიტი შემოქმედი და ადამიანი-მოქალაქე. მისი სცენური სახეები და პირი-
წული თვისებები ერთმანეთს ავსებდნენ, აკეთილშობილებდნენ.

დაუღწეყარი იქნება უანგარო, თავმდაბალი ადამიანის, ქეშმარიტი ხელოვანის
იაკობ ტრიპოლსკის ხსოვნა არა მხოლოდ მისი კოლეგების, არამედ მრავალრიცხო-
ვანი ქართველი მაყურებლის გულში.

ვასხტანბ ტაბლიაშვილი

ნიკოლოზ მიქაშავიძის ხსოვნას

გარდაიცვალა სოხუმის ქართული თეატრის ერთ-ერთი ბურჯთაგანი, საქარ-
თვლოს სახალხო არტისტი ნიკოლოზ მიქაშავიძე.

ნიკოლოზ მიქაშავიძემ საქართველოს მრავალი თეატრი მოიარა. ძირითადად
თბილისის მოზარდ მაყურებელთა და სოხუმის ქართულ თეატრებში მოღვაწეობ-
და. თბილისში შესრულებული ბორის ძნელაძის, ვანო კეცხოველის და რობინ პუ-
დის როლებით მსახიობი ვაჟაკობის, სამშობლოსათვის თავგანწირვის, რწმენის,
ერთგულების, მარადიული სიკეთისაკენ მოუწოდებდა ახალგაზრდობას.

სოხუმის თეატრში კი, ანანიას (სუმბათაშვილი-იუჟინის „დალატი“), იასე უსტი-
აშვილის (ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“), როსტომის (მ. მრეველიშვილის „ნი-
კოლოზ ბარათაშვილი“), ბეჟან ალას (ი. მოსაშვილის „ჩაძირული ქვები“), სანფის
(ფიგერეიდოს „მელა და უურძენი“) როლების ბრწყინვალედ განსახიერებით პოპუ-
ლარობა და აღიარება მოიპოვა.

იყო მრავალი გაზეთის თუ ჟურნალის აქტიური კორესპონდენტი, მოუსვენა-
რი და მოუღლეო მთამსვლელი, გადაუვლია ქლუხორის, მარუხის, ბენოს, მამისო-
ნის და კავკასიონის ზეკარებიც. სოხუმის თეატრში შექმნა ტურისტული სექცია,
რომელმაც ერთ დროს რესპუბლიკაში მეორე ადგილი დაიკავა.

...და როცა ცხოვრების გზა გაიკვალა, დიდი სამამულო ომიც დაიწყო. ნიკო-
ლოზ მიქაშავიძე ერთი პირველთაგანი ჩადა მოზალისეთა რიგებში და თავგანწირ-
ვით იბრძოდა ქერჩის განთავისუფლებისათვის.

ნიკოლოზ მიქაშავიძემ ქეშმარიტად მოიხადა სამშობლოს წინაშე მოქალაქეობ-
რივი ვალი. მაქსიმალურად დაიხარჯა და ცხოვრების ბოლომდე ემსახურა სამივე
საქმეს: პრესას, თეატრს, სპორტს.

მის საქმეს ერთგულად აგრძელებენ ქალიშვილი ლიანა — აფხაზეთის ასსრ
დამსახურებული არტისტი და შვილიშვილი გია ფარცვანიძე.

ელენე სახვარელიძე



ქართული
თეატრის
კავშირი

«ТЕАТРАЛУРИ МОАМბЕ» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ СОЮЗ») № 2 (161) 1988 г. Тбилиси

№ 2 (161) 1988 г. Тбилиси

Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

გარეკანის პირველ გვერდზე:
რამაზ ჩხივაძე

გარეკანის მეორე გვერდზე:
სცენა საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სახალხო თეატრის სპექტაკლიდან — „უცხო ჩიტი“

გარეკანის მესამე გვერდზე:
სცენა სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო ქართული თეატრის სპექტაკლიდან — „ფსკერზე“

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:
სცენა სტ. შაუმიანის სახ. სომხური თეატრის სპექტაკლიდან — „ლუარსაბი და დარეჯანი“

მხატვარი
მანია ჯუფუშია

ტექნიკური რედაქტორი
ფრიდონ სომხიშვილი

გადაეცა წარმოებას 17/III-88 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 26/IV-88 წ.
სააღრიცხვო-სავაჭრო-საბეჭდო თაბახი 6,95
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5
ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆
უფ 09294
შეკვეთა № 903
ტირაჟი 1500

Сдано набор 17/III-88 г.
Подписано к печати 26/IV-88 г.
Учетно-издательских листов 6,95
Объем издания 6,5
УЭ 09294
Заказ № 903
Тираж 1500

ფასი 55 კპ
ინდექსი 76143

Цена 55 коп.
ИНДЕКС 76143

რედაქციის მისამართი: თბილისი—386007, კიროვის ქ. № 11-ა. ტელ. — 99-90-98

საქ. თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, კლ. ცეცხლის ქ. № 133
Типография Союз театральных деятелей Грузии, Тбилиси,
ул. Кл. Цеткин № 133.

1967
1968
1969





სპ 19/6

„თეატრალური მონაგებ“ №2