

F-567

1988

7

საქართველოს  
საზოგადოებრივი  
მედიის ცენტრი

ISSN 0136 - 2666

# თავისუფალი მთაწვე



4. 1988



# თეატრალური მოამბე



რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია ზაზრაძე,  
ეთერ გუგუშვილი,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
ოთარ ეგაძე,  
ვასილ კიკნაძე,  
ზადრი კოხახიძე,  
ლილი ლომთათიძე,  
გიგა ლორთქიფანიძე  
როზმარტ სტურუა,  
ერეშია ქარელიშვილი,  
ვახტანგ ქართველიშვილი,  
ნინო შვანშირაძე,  
ვაჟა ჩორღელი,  
თეიმურ ჩხეიძე,  
გიორგი ციციშვილი,  
თამაზ ზილაძე,  
დიმიტრი ჯანელიძე.

წელიწადი 31-ე

4

1988

ივლისი,  
აგვისტო

საქართველოს თეატრის მრეწველთა კავშირი

შ ი ნ ა რ ს ი

დაწესდა ახალი პრემიები

სანდრო ახმეტელის სახელობის პრემია . . . . .	3
ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის პრემია . . . . .	4

სპექტაკლები

რუსუდან ქუთათელაძე — ვისაუბროთ ქართული ბალეტის თაობაზე . . . . .	6
ლევან ხეთაგური — ერთი ცის ქვეშ . . . . .	18
ვაჟა ბრეგვაძე — ფოთის თეატრის სპექტაკლებზე . . . . .	24

რომპირტ სტურუბა — 50

გიგა ლორთქიფანიძე — მსოფლიო აღიარება . . . . .	29
მიხეილ ულიანოვი — დროის გამომხატველი . . . . .	30
ანა ობრაზცოვა — შექსპირის ინგლისი რობერტ სტურუბას თვალთ . . . . .	34
მიხეილ შვიდკოი — დაკარგული ჰარმონიის ძი- ებაში . . . . .	39

ისტორია

დიმიტრი ჯანელიძე — კოლხეთის სახილველი (მა- ლანურობა) . . . . .	43
პაოლა ურუშაძე — „მეფე ლირი“ ქართულ სცე- ნაზე . . . . .	49
საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრებში წარ- მოდგენილი ქართული პიესები . . . . .	64

ბასენება

ბორის გოლუბოვსკი — მუდამ ჩვენთანაა . . . . .	69
ნანა ფრიდონაშვილი — ქართული თეატრის ამაგ- დარი . . . . .	78
ანატოლი ეფროსი — უბის წიგნაკიდან . . . . .	79
ალექსანდრე ჩხაიძე — ჩინეთიდან დაბრუნების შემდეგ . . . . .	87

სახალხო თეატრებში

ვაჟა ჩორღელი — ეს რა ჩიტი მოფრენილა... . . . .	93
ქეთევან კუკულავა — სახალხო თეატრის მსახი- ობი, რეჟისორი . . . . .	98

წიგნის თარო

რაფიელ შამელაშვილი — სასცენო მეტყველების კომპლექსური სწავლება . . . . .	100
გრიგოლ ზაქარაია — „რა წავეციხოთ თეატრზე“ . . . . .	102

დაწესდა ახალი პრემიები



სანდრო

ახმეტაშვილი

სახელოების

პრემია

6255-7

ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტაშვილის სახელობის ერთ პრემიას — ათასი (1000) მანეთის ოდენობით სამ წელიწადში ერთხელ ანიჭებს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნო საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევრისათვის.

პრემიის მისანიჭებლად კანდიდატურებს წარმოადგენენ: სამინისტროები, უწყებები, შემოქმედებითი ორგანიზაციები, რედაქციები, სამეცნიერო დაწესებულებები, საწარმოთა და ორგანიზაციათა კოლექტივები.

პრემიის მისანიჭებლად წარდგენილ უნდა იქნას წინა სამი კალენდარული წლის განმავლობაში დადგმული თეატრალური ნაწარმოებები.

წარდგინებას თან უნდა ახლდეს რეცენზიები და შეფასება — დასკვნები, აფიშები, პროგრამები 3 ეგზემპლარად.

საპრემიოდ მიიღება ისეთი თეატრალური ნაწარმოებები, რომელთაც აღრე სხვა სახელობითი პრემია არ მინიჭებიათ.

ერთსა და იმავე პირს პრემია განმეორებით არ მიენიჭება.

ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის სახელობის პრემიაზე წარდგენილ თეატრალურ ნაწარმოებთა განხილვისა და შეფასებისათვის იქმნება მუდმივი კომიტეტი, რომლის შემადგენლობას დაამტკიცებს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნო.

საპრემიო მასალა წარწერით — „სანდრო ახმეტელის პრემიის მოსაპოვებლად“ — უნდა წარედგინოს პრემიის მიმნიჭებელ კომიტეტს პრემიის მინიჭებამდე არაუგვიანეს 6 თვისა. პრემიის მინიჭება ხდება ქართული თეატრის დღეს — 14 იანვარს.

პრემიის მიმნიჭებელი კომიტეტი ვალდებულია განიხილოს წარდგენილი მასალა და პრემიის კანდიდატურა (კანდიდატურები) წარუდგინოს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნოს არაუგვიანეს ექვსი თვისა პრემიის მინიჭებამდე.

თეატრალური ნაწარმოებები, რომლებიც წარდგენილია პრემიის მოსაპოვებლად, განხილული უნდა იქნას პრესაში, შემოქმედების ორგანიზაციებში, საწარმოთა და ორგანიზაციათა კოლექტივების კრებებზე.

მაქ. სსრ კ. შარქისი  
ს.ბ. ს.ბ. რესპობა



პრემიის მიმნიჭებელი კომიტეტის სხდომებს იწვევს კომიტეტის თავმჯდომარე. სხდომა უფლებამოსილად ითვლება, თუ მას ესწრება წევრთა არანაკლებ მესამედისა.

გადაწყვეტილებას პრემიის მიანიჭების შესახებ კომიტეტი იღებს ფარული კენჭისყრით, ხმების უმრავლესობით და ეს გადაწყვეტილება ძალაში შედის საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნოს მიერ მისი დამტკიცების შემდეგ.

ცნობა ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის სახელობის პრემიის მიანიჭების შესახებ ქვეყნდება პრესაში.

იმ შემთხვევაში, თუ პრემია მიენიჭება ერთი თეატრალური ნაწარმოების რეჟისორთა ჯგუფს, პრემიის თანხა ნაწილდება თანაბრად.

ფულად ჯილდოსთან ერთად დაჯილდოებულს გადაეცემა აგრეთვე სამკერდე ნიშანი და დიპლომი.

ალექსანდრე (სანდრო) ახმეტელის სახელობის პრემიის ლაურეატის სამკერდე ნიშნის აღწერილობას ამტკიცებს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭო საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნოს წარდგენით.

**პერიკო**

**ანჯაფარძის**

**სახელობის**

**პრემია**



პერიკო ანჯაფარძის სახელობის ერთ პრემიას ათასი (1000) მანეთის ოდენობით ორ წელიწადში ერთხელ ანიჭებს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნო ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის რესპუბლიკის სახელმწიფო თეატრების სპექტაკლებში.

პრემიის მისანიჭებლად კანდიდატურებს წარადგენენ: სამინისტროები, უწყებები, საწარმოთა და ორგანიზაციათა კოლექტივები.

პრემიის მისანიჭებლად წარდგენილ უნდა იქნას ორი კალენდარული წლის განმავლობაში შექმნილი სცენური სახე.

წარდგინებას თან უნდა ახლდეს: რეცენზიები და შეფასება-დასკვნები, აფიშები, პროგრამები 3 ეგზემპლარად.

მსახიობს პრემია მიენიჭება იმ სცენური სახის შექმნისათვის, რომელსაც ადრე სხვა სახელობითი პრემია არ მიანიჭებია.

ერთსა და იმავე პირს აღნიშნული პრემია განმეორებით არ მიენიჭება.

ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის პრემიაზე წარდგენილი სცენური სახის განხილვისა და შეფასებისათვის იქმნება მუდმივი კომიტეტი, რომლის შემადგენლობას დაამტკიცებს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნო.

საპრემიო მასალები წარწერთ: „ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის პრემიის მოსაპოვებლად“, უნდა წარედგინოს პრემიის მიმნიჭებელ კომიტეტს პრემიის მინიჭებამდე არაუგვიანეს 6 თვისა. პრემიის მინიჭება ხდება ქართული თეატრის დღეს — 14 იანვარს.

პრემიის მიმნიჭებელი მუდმივი კომიტეტი ვალდებულია განიხილოს წარდგენილი მასალა და ლაურეატის კანდიდატურა (კანდიდატურები) წარუდგინოს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნოს არაუგვიანეს ექვსი თვისა პრემიის მინიჭებამდე. წარდგინების შემდეგ მსახიობის მიერ შექმნილი სცენური სახე განხილულ იქნას პრესაში, შემოქმედებით ორგანიზაციებში, საწარმოთა და ორგანიზაციათა კოლექტივების კრებებზე.

პრემიის მიმნიჭებელი კომიტეტის სხდომებს იწვევს კომიტეტის თავმჯდომარე. სხდომა უფლებამოსილად ითვლება, თუ მას ესწრება წევრთა არანაკლებ ორი მესამედისა.

გადაწყვეტილებას პრემიის მინიჭების შესახებ კომიტეტი იღებს ფარული კენჭისყრით, ხმების უმრავლესობით და ეს გადაწყვეტილება ძალაში შედის საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სამდივნოს მიერ დამტკიცების შემდეგ.

ცნობა ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის პრემიის მინიჭების შესახებ ქვეყნდება პრესაში.

ფულად ჯილდოსთან ერთად დაჯილდოებულს გადაეცემა აგრეთვე სამკერდე ნიშანი და დიპლომი.

ვერიკო ანჯაფარიძის სახელობის პრემიის ლაურეატის სამკერდე ნიშნის აღწერილობას ამტკიცებს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭო თეატრის მოღვაწეთა კავშირის წარდგენით.

## კობე მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის მოსაპოვებლად

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი იწვევს ნაწარმოებების მიღებას კობე მარჯანიშვილის პრემიის მოსაპოვებლად.

საპრემიოდ უნდა წარმოადგინოთ წინა კალენდარულ ორ წელიწადში (1986—1987, 1987—1988 წლების თეატრალური სეზონის) დადგმული სპექტაკლები და გამოქვეყნებული შრომები.

მასალები კომიტეტში უნდა გამოიგზავნოს ამა წლის 1 ოქტომბრამდე.

ნაწარმოებების პრემიაზე წარდგენისა და მასალების გაფორმების თაობაზე მიმართეთ კომიტეტს მისამართით: 380007, თბილისი, კიროვის ქ. № 11-ა. საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი. წარწერთ: „კ. მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის მოსაპოვებლად“.

საპარტვილოო თიბატრის მოღვაწეთა კავშირი.

რუსულან ქუთათელაძე

## ვისაუბროთ ქართული ბალეტის თაობაზე

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის რეპერტუარს საოპეროსთან ერთად, ბუნებრივია, საბალეტო სპექტაკლებიც განსაზღვრავენ და, თუმცა, მიმდინარე საბალეტო რეპერტუარი თითქმის ორ ათეულ დასახელებას მოიცავს, მაინც მიჩნეულია, რომ ღარიბია, რეალურად ეს ასეც არის, აფიშებში მითითებულია პ. ჩაიკოვსკის, ვ. მოცარტის, ფ. შოპენის, პ. პერსელის, ლ. მიჩკუსის, ა. ადანის, ს. პროკოფიევის, ფ. ამიროვის, ჟ. გერშვინის, დ. თორაძის ნაწარმოებები. ესე იგი, სცენაზე იღვამება სხვადასხვა დროის, განსხვავებული სტილისა და ხელწერის კომპოზიტორთა თხზულებები, რომელთა მხატვრული შინაარსიც ურთიერთსაპირისპიროა და მისი ხორცშესხმის ხერხებიც განსხვავებული უნდა იყოს. ჩვენში კი დამკვიდრებულია აზრი, რომ თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის რეპერტუარი ღარიბია როგორც შინაარსობრივი, ასევე ფარული თვალსაზრისით, რომ იგი არ შეესაბამება დღევანდელი მომთხოვნი, მართლაც, ძალზე მომთხოვნი მაყურებლის ესთეტიკურ გემოვნებას. რიგითი საბალეტო სპექტაკლები ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლის გამო მოძველდნენ, მათი მხატვრული ხარისხი დაქვეითდა, ამიტომაც ვერ იკრებენ მაყურებელთა იმ რაოდენობას, მსახიობს შემოქმედებითი ძალების მობილიზაციისთვის რომ შთააგონებს. ამგვარი ვითარება ზეიმს ვერ ამკვიდრებს სცენასა და დარბაზში. ზეიმურობის გარეშე თეატრში უღიმღამობა სუფევს და განა ძალუძს უღიმღამო ატმოსფეროს თეატრში ხალხის მოზიდვა?

უკანასკნელ წლებში თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მთავარი ბალეტმაისტერი გიორგი ალექსიძე გახლავთ — საბჭოეთში ფრიად აღიარებული ქორეოგრაფი, სახელმწიფო დამდგმელი ბალეტმაისტერი, რომლის სახელსაც მოწიწებით იხსენიებენ ყველგან, სადაც კი დადგმები განუხორციელებია: ლენინგრადში, მოსკოვში, პერმში, თბილისში მას გადაეცა დახი, რომლის დიდების მზე კარგახანია ჩაესვენა. ამჟამინდელი დასის პროფესიული, არტისტულ-ტექნიკური მონაცემები, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ერთობ საეჭუო გახლდათ. დასმა დაკარგა არა მხოლოდ თავანისმცემელი, აღფრთოვანებული მაყურებელი, არამედ რიგითი მელომანიც — თეატრის ტრადიციული მაყურებელი, რომელსაც საპრემიერო ფრიაშულის გარდა ყოველდღიურობაც იზიდავს, რიგითს სპექტაკლშიც პოულობს ღირსებას და სულიერ საზრდოს.

დიდი ხანია ჩვენმა საბალეტო დასმა დაკარგა ის მოწინავე პოზიცია, რომელიც მას 30—50-იან წლებში, ანუ ვ. ჰაბუკიანის შემოქმედებითი აღმასვლის ხანაში ეჭირა და რომელიც ფაქტიურად ამ დიდი ხელოვანის, დიდი შემოქმედის



მოღვაწეობის ხანაში მოიპოვა და, სამწუხაროდ, თეატრიდან მის წასვლასთან ერთად დაკარგა კიდევც. ვ. ჭაბუკიანის სახელთან დაკავშირებულია არა მხოლოდ ქართული პროფესიული ქორეოგრაფიული ხელოვნების აყვავება, არამედ ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ცალკეული წარმომადგენლის შემოქმედებითი გამარჯვებებიც. ვ. ჭაბუკიანის ბრწყინვალე შემოქმედებამ ფაქტობრივად განაპირობა ქართული ეროვნული ბალეტის, როგორც ფენომენის დაბადებაც, მისი განვითარებაც და მის ევოლუციაში დიდი ეტაპის ჩამოყალიბებაც. ამდენად, ვ. ჭაბუკიანის სახელი სამუდამოდ დაუკავშირდა ქართულ პროფესიულ ქორეოგრაფიას. ამასთანავე „ყოველი მოღვაწე არა მარტო თავისი შემოქმედების უშუალო ნაყოფით ფასდება, არამედ იმითაც, თუ რამდენად შეძლო მან ღირსეული ცვლის აღზრდა, რათა ერთ მშვენიერ დღეს მის მიერ დაკავებულ ადგილზე სიცარიელე არ განჩნდეს“<sup>1</sup>. ნათქვამია, „მწესაც აქვს ლაქებიო“ და ვ. ჭაბუკიანმაც, სამწუხაროდ, თავის შემდეგ არ დატოვა ქორეოგრაფიული ხელოვნების მესვეურთა იმგვარი კატეგორია, რომელიც შეძლებდა ქართული ბალეტის საქმე ისევე მტკიცედ ემართა, როგორც იგი მართავდა და ჩვენი ეროვნული ბალეტის აფრახულილი ხომალდი მის მიერ დასახული გეზით წარემართა.

ვ. ჭაბუკიანის შემდეგ საბალეტო სპექტაკლებს თბილისში სცენაზე პერიოდულად სხვადასხვა მოღვაწეები ასორციელებდნენ. ორი ათეული წელი იქნება, რაც ქართულ საბალეტო ხელოვნებაში კრიზისული ვითარება შეიქმნა, ხოლო ცალკეული წარმატებები მათი ხარისხისა თუ რეზონანსის მიუხედავად, ამინდს ვერ ქმნიან, ვერ ძლივეს საბოლოოდ კრიზისს.

ამ, ბევრისათვის ცნობილი ქეშმარიტების გახსენება იმისათვის დამჭირდა, რომ შემეხსენებინა, თუ რარიგ რთულ ვითარებაში მოუხდა გ. ალექსიძეს მთავარ ბალეტმაისტერად მუშაობის დაწყება თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. ამგვარი სირთულეების ერთბაშად, ერთი ხელის მოსმით გადალახვა, შეუძლებელი რომ არ ვთქვათ, ერთობ ძნელია. ზოგს, შესაძლოა, მის მიერ არჩეული გზა კომპრომისულად ეჩვენოს, ზოგი კი ამაში რეალური ვითარებისათვის თვალის გასწორების უნარს შენიშნავს.

სწორედ უკანასკნელი ორი წლის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის საბალეტო დასის ცხოვრების ავ-კარგზე ფიქრია გადმოცემული წინამდებარე წერილი. ხოლო ნაკლავანება, ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ: „აქ რომ ვახსენებთ, უკეთესის სურვილით მოგვივიდა, და არა წუნის დასადებად“.

გ. ალექსიძემ თეატრში რამდენიმე საბალეტო პრემიერა განახორციელა. დამდგმელი ქორეოგრაფის შემოქმედებითი არჩევანი ყოველ ჭრზე საინტერესო იყო იმით, რომ თბილისურ აფიშაზე გამოჩნდა ჩვენი სცენისათვის უცხო ბალეტები. მაგალითისთვის ავიღოთ 1986 წლის რიგით პირველი პრემიერა. ს. პროკოფიევის მსოფლიო იცნობს, როგორც ერთ-ერთ უდიდეს საბალეტო კომპოზიტორს, შვიდი შესანიშნავი საბალეტო პარტიტურის ავტორს. მას კი, მიუხედავად მსოფლიო აღიარებისა, ქართული საბალეტო დასის ყურადღება ერთი გამონაკლისის გარდა (მხედველობაშია „რომეო და ჯულიეტა“, ისიც მოსკოვიდან მოწვეული ბალეტმაისტერის მ. ლავროვსკის ინიციატივით განხორციელებული), არასოდეს მიუზიდავს. ს. პროკოფიევის სახელს უნდა დავუერთოთ აგრეთვე ა. ვი-

<sup>1</sup> გ. ორჭონიკიძე, „თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციალოგიის შუქზე“. „ხელოვნება“, თბილისი. 1985 წ.

ვალდის მუსიკის ორიგინალური ინდივიდუალური ინტერპრეტაცია, მაგრამ თაობაზე ქვემოთ.

ს. პროკოფიევის „ძე შეცდომილის“ თბილისის სცენაზე დადგმა საგულისხმო მხატვრულ-ესთეტიკურ მოვლენათა რიგს განეკუთვნება. პრემიერამ, ზუნებრივია, დიდძალ მაყურებელს მოუყარა თავი. მრავლად იყო პროფესიული საზოგადოებრიობა — ქორეოგრაფები, მხატვრები, მუსიკოსები და ეს გარემოება ანგარიშ-გასაწევია, ვინაიდან ამ აღაშინებებს არა მარტო მოსწონთ ბალეტი, არამედ ესმით ქორეოგრაფიული ენა, საბალეტო დადგმის სტილი და მეტყველება, ერკვევიან წმინდა პროფესიულ დეტალებსა და ნიუანსებში, და ამდენად, საპრემიერო სადამოს ტაშით გამოხატული შეფასება მართებულია, კომპეტენტური.

სპექტაკლის თაობაზე პრესამ აღნიშნა, რომ დამდგმელ-ქორეოგრაფს გ. ალექსიძეს აქვს გამომწევებული საკუთარი ლექსიკა, ინდივიდუალური პლასტიკური მეტყველება. რაც ამ დადგმაშიც გამომწევანდა, ეს ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, ვინაიდან მაყურებელთა ერთი ნაწილის (და მათ შორის, ჩემი თაობის), მეხსიერებაში წარუხოცელ კვალად აღიბეჭდა ჯ. ბალანჩინისეული ინტერპრეტაცია „ძე შეცდომილის“ წმ-იან წლებში, თბილისში ამერიკული დასის „ნიუ-იორკ სიტი ბალეტის“ გასტროლების დროს რომ ვიხილეთ. შორს გადახვეწილი ჩვენი თანამემამულის ხელოვნებამ მაშინ სულის სიღრმემდე შეძრა ყველა, ვინაც ბედმა არგუნა სპექტაკლზე დასწრება. ამ შთაბეჭდილებებმა, ჩვენს წარმოდგენაში სრული გადატრიალება, რევოლუცია მოახდინეს საბალეტო ხელოვნების, მისი სპეციფიკის, გამომსახველი ელემენტებისადმი ჩვენს დამოკიდებულებაში. გ. ალექსიძისეული ამჟამინდელი მონაპოვრებიც, ნებაუნებურად, უმადლესი კრიტიკით, ბალანჩინის სპექტაკლით მიღებულ შთაბეჭდილებებთან პარალელურად, მათთან შეფარდებაში განიზომებოდა, და რაოდენ სასიამოვნო იყო, როცა მაყურებელი რწმუნდებოდა, რომ გ. ალექსიძე სრულიადაც არ ცდილა ქორეოგრაფიის კორიფეს მიგნებათა კვალში ჩადგომოდა, მის მონაპოვართა ასლის მექანიკური გადღეობა დაესახა მიზნად. სცენურ მოძრაობას, სცენებისა და მიზანსცენების მოზაიკას — სპექტაკლის მთლიან გადაწყვეტას, პლასტიკური აზრის განვითარებას ქორეოგრაფია ლოგიკურად მიჰყავს ახალ-ახალი კომპინაციების წარმოშობამდე, სპექტაკლის ინდივიდუალური იერსახის ჩამოყალიბებამდე, რაც ხელოვანის ნიჭიერებასა და გაბედულებაზე მეტყველებს.

„ძე შეცდომილის“ თბილისურ დადგმაზე საუბრისას მხედველობიდან არ უნდა გამოგვრჩეს ის, რომ ამ ბალეტის მუსიკა, რომელიც ავტორსაც მიაჩნდა, რომ „კარგი გამოუვიდა“, ხასიათდება თემატური მასალის, მელოდიურ მიმოქცევათა სიუხვით, მათი გამოკვეთილი ინდივიდუალობით, რელიეფურობით, მუსიკალური ქსოვილის პოლიფონიური შემადგენლობით, რაც, თავის მხრივ, არ გამოორიციხავს ფაქტურის გამჭვირვალებასა და სიფაქიწეს, ამასთან წარმოშობს ტემპების სიმდიდრეს, მათს ურთიერთწინააღმდეგობას, მძაფრ შეპირისპირებას, პოლირიტმულ ეპიზოდთა მრავალრიცხოვნებას. ეს ყველაფერი კი, საერთო ჯამში, ქორეოგრაფიული ხორცშესხმისათვის უამრავსა და ძნელად გადასატრელ სიტულებს ბზადებს. გ. ალექსიძის ქორეოგრაფია მუსიკასთან კავშირშია, ესწრაფვს პარტიტურის გრაფიკულ ნახაზში ამოიკითხოს პლასტიკურ მოძრაობათა გადაწყვეტა. დადგმაში გამოყენებულია წმინდა თეატრალური სანახაობითი საშუალებები. შთაბეჭედავია, მაგალითად, შუქის ეფექტის ჩართვა ვაკანალიის ეპიზოდში, ქორეოგრაფია გამდიდრებულია კინემატოგრაფიული ენის გამომსახველი ელემ-

მენტებით, კადრიების ხერხით. ეს მა-  
 ყურებლისათვის შეუმჩნეველი არ რჩება,  
 ახდენს მასზე სათანადო ემოციურ ზემო-  
 ჯმედებას. ამასთანავე, შეიძლება ითქვას,  
 რომ ჩვენთვის ახლებური ქორეოლექსიკა  
 ამ დადგმაში კლასიკური ტექვის ცალ-  
 კეულ რემინისცენციასაც იტევს. კავშირი  
 მუსიკასა და მის ქორეოგრაფიულ ადაპ-  
 ტაციას შორის ორგანულია, ლოგიკური.

ს. პროკოფიევის მუსიკა ფერწერუ-  
 ლი ძალმოსილებით გვიხატავს ადა-  
 მანის ცხოვრების უმაღლეს დრამა-  
 ტიზმს, სიკეთისა და ბოროტების ძალთა  
 შერკინებას. ურთიერთსაპირისპირო სა-  
 ხეთა შესლა-შემოსლა, რომლითაც მთლი-  
 ანად არის გაუღნითი მუსიკალური  
 პარტიტურა, ქორეოგრაფიაში ასეთივე  
 სიმამართ არ აღიბეჭდება. ცენტრალურ  
 პერსონაჟებს არა აქვთ ვრცელი საცეკვაო  
 დახასიათებები, რომელნიც მათი მხატ-  
 ვრული არსის სრული გამოსახვის პირო-  
 ბას შექმნიან. ქორეოგრაფი სარგებლობს კლასიკური სახალტო სკოლის ტრადი-  
 ციებით, თუმცა, კლასიკური კანონები მისთვის არ არის აბსოლუტიზებული. ამ-  
 დენად, „თითებთან“, კლასიკურ პოზიციებთან და სხვა ელემენტებთან ერ-  
 თად იგი საკუთარ ქორეოგრაფიულ პარტიტურაში ახალ ხერხებს, ახალ მოძ-  
 რაობებს, მათს მრავალგვარ კომბინაციასაც ჩართავს. მაგალითად, „დაქერისა და  
 აწვივის“ მოქნილსა და სკულპტურულ პოზებს. აღსანიშნავია ერთი გარემოება:ც-  
 დამდგმელი ქორეოგრაფი ესწრაფვის განზოგადებას. ამ ბალეტის საკუთრივ სი-  
 უუეტური ხასიათის გამო არც ილუსტრაციული მომენტებია უარყოფილი. ასეთ  
 შემთხვევებში გ. ალექსიძე უფრო ლიბრეტოს ტექსტის შინაარსიდან გამომდი-  
 ნარეობს, ვიდრე მუსიკალური ენის პლასტიკიდან, მისი წყობიდან.



სტენა სპექტაკლიდან  
 „ძე შეცდომილი“

ს. პროკოფიევის „ძე შეცდომილითან“ იყო დაწყვილებული მეორე ერთაქტი-  
 ანი ბალეტი „წელიწადის დრონი“. ეს არის იტალიელი კომპოზიტორის ა. ვი-  
 ვალდის სახელგანთქმული სავიოლინო კონცერტების ციკლის მუსიკალურ მასა-  
 ლაზე დაფუძნებული ბალეტი. ს. პროკოფიევისა და ა. ვივალდის, ორი კომპო-  
 ზიტორის მოღვაწეობის ხანას ერთიმეორისგან ორი საუკუნე აშორებს. ბუნებრივია,  
 მათი სამეტყველო ენაც ძირეულად განსხვავებულია. დამდგმელი ბალეტმაისტე-  
 რიც შეეცადა მუსიკალურ ნაწარმოებთა მხატვრული შინაარსის სახალტო ენაზე  
 „თარგმნისას“ განსხვავებული ელემენტები მოეზიდა, ქორეოგრაფია განსხვავე-  
 ბული პლასტიკით დაეტვირთა და ამასთანავე, საკუთარი ლექსიკის ერთგული  
 დარჩენილიყო. უთუოდ ამის გამო მოხდა, რომ სპექტაკლების ქორეოგრაფიულ  
 გადაწყვეტაში სტილური სხვაობა არ იყო იმგვარი ხარისხის, როგორც მუსიკა-  
 ლურ პარტიტურათა შორის, თვალის თუნდაც გადავლებით რომ შეინიშნება.

ბაღეტი „წელიწადის დრონი“ მაყურებელზე კარგ შთაბეჭდილებას ტოვებს ამ დადგამა ჩვენს ქორეოგრაფიაში დააბრუნა ის პლასტიკური ფორმები, მოძრაობანი, მიხვრა-მოსვრანი, დასს მივიწყებული რომ ჰქონდა, მაგრამ, რომლებიც ათწლეულების წინ მისი „სამეტყველო“ ლექსიკის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილი იყო. ამ სექტაკლში, მ. ბეჟარის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სხელი თავისთავად გამომსახველია, მეტყველია“, ხოლო ს. პროკოფიევის სიტყვებით, აქ „თავი მოიყარა პლასტიკამაც და „შიშველმა“ ფორმალურმა შესტამაც“, რომელნიც მაყურებელს თავისთავადაც ბევრს აუწყებენ და მხატვრული შინაარსის გახსნასაც ემსახურებიან. ამასთანავე, საკუთრივ ცეკვა „წელიწადის დრონი“-ში არ არის გადატვირთული პლასტიკური დეტალებით, მუსიკალური პარტიტურის მხატვრული შინაარსის განვსაზღვრული ხასიათის, ფაბულური სიუჟეტური ქარგის უქონლობის გამო. ცეკვის სტილი თავდაქერილია და მხატვრული ზომიერების გრძობით გამოირჩევა.

ამ დადგამებში, იგულისხმება ორივე საბაღეტო სექტაკლი, გ. ალექსიძემ შემოქმედებითად დატვირთა კორდებაღეტიც და დასის წამყვანი მსახიობებიც, გამოცდილი სოლისტებიც და ახალგაზრდობაც.

ორივე სექტაკლი დასის წინაშე ბევრ პროფესიულ ამოცანას სახავს. სოლისტები ამ სექტაკლებში უმეტესწილ სცენაზე არიან, გამუდმებით მოძრაობენ, უწყვეტად ჩართულან ცეკვის სტიქიაში, რაც მათგან არტისტულ ძალისხმევას, პროფესიული უნარის მობილიზაციას მოითხოვს და ფიზიკურ გამძლეობასაც გულისხმობს. დადგმა დასის ყველა წევრისგან და განსაკუთრებით წამყვანი არტისტული ძალებისგან საბაღეტო არსენალის მდიდარ ხერხთა ფლობას, მოძრაობათა კოორდინაციის იმგვარ სიზუსტეს საჭიროებს, რაც იოლი მოსაპოვებელი არ გახლავთ. უთუოდ ამიტომ იყო, რომ მოცეკვავეთაგან მენტ სიმსუბუქეს, მეტ ჰაერონებს, ტექნიკურ შესრულებაში, კორდებაღეტის სინქრონულობაში მეტ სიზუსტეს მოველოდით, იმგვარ სიზუსტეს, როგორც მონდომებულ შესრულებას ქეშ-მარიტ ხელოვნებად აქცევს ხოლმე.

უმართებლო იქნებოდა საგანგებოდ არ აღმნიშნა თვალსაჩინო წვლილი, რომელიც ა. ვივალდის „წელიწადის დროთა“ წარმატებაში შეიტანა საორკესტრო პარტიამ (დირიჟორი ა. მამაცაშვილი). ამ პარტიტურის დედანი საკონცერტო ჟანრს განეკუთვნება და ამ ჟანრის უზენაეს ნიმუშთა შორის მეწინავე ადგილიც უკავია, ხოლო თვით ჟანრის ტიპური სპეციფიკური ნიშნები უმაღლეს საშემსრულებლო კლასს ითვლისწინებს, პარტიტურა უსვალაა დატვირთული ვირტუოზული ტექნიკური სირთულეებით. მით უფრო მისასაღმებელია, რომ საბრემიერო სექტაკლზე საერთო მხატვრული დონე მთლიანობაში თანაბარი იყო. საორკესტრო პარტია ღირსეულ პარტნიორობას უწევდა მოცეკვავეებს. ზშირად პროფესიული ოსტატობის თვალსაზრისით შეჭიბრიც იმართებოდა. ეს საერთო ჯამში სექტაკლის ღირსებათა აქტივს ქმნის. თუმცა, ასეთ პარტიტურაში, სადაც სოლისტს, ამ შემთხვევაში მევიოლინეს, ერთ-ერთი ძირითადი, ბაღეტის სოლისტის ტოლფასი გამომსახველი ფუნქცია აქისრია, შემსრულებელი, სასურველია, უფრო მაღალი კლასისაც უოფილიყო. აქ კი სავიოლინო სოლოს შესრულება (მ. ქვლივიძე, ო. ჩახვაშვილი) ერთგვარად ნეიტრალური ხასიათის გახლდათ.

„წელიწადის დროთა“ დადგმის სირთულე იმანაც განაპირობა, რომ ა. ვივალდისხელი მუსიკა ქორეოგრაფიულიაგან ერთობ განსხვავებულ სპეციფიკაზეა დაფუძნებული, რაც ღირიჟორსაც და მოცეკვავეებსაც ურთულესს პროფესიულ

პრობლემათა გადაწყვეტას. საკონცერტო ნაწარმოების ტემპები, ვირტუოზული საეიოლინო ტექნიკური ხერხებით აღჭურვილობა არცთუ ნაყოფიერი ნიდაგია მოცეკვავისათვის, ალბათ, ამიტომაც, ღირსებებთან ერთად სპექტაკლში ერთგვარი დისპარმონია შეინიშნებოდა ვივალდის მუსიკასა და მის სცენურ განსხეულებას შორის. მიუხედავად პარტიტურის სათაურში გამოტანილი პროგრამისა, ა. ვივალდის მუსიკა სავსებით მოკლებულია აღწერითობას, შინაარსის სიუჟეტურ ქარგას, ქორეოგრაფიულ პარტიტურაში კი ჩაწნულია პანტომიმის ელემენტები, აღწერითობისა თუ ილუსტრაციულობის მომენტები.



სცენა სპექტაკლიდან  
 „წელიწადის დრონი“

ს. პროკოფიევის „ძე შეცდომილის“ საორკესტრო პარტიასთან (დირიჟორი ი. ქიკურელი) დაკავშირებით კი შევნიშნავ, რომ ს. პროკოფიევისეული მუსიკის რიტმული სირთულეები, თემატური მასალის რელიეფურობა, ტემბრული თუ ტონალური მძაფრი კონტრასტები მეტი რუდუნებით მოითხოვდნენ დამუშავებას.

დადგმათა საუცხოო ნაწილია მხატვრობა. „წელიწადის დროთა“ მხატვარი წ. ნიჟარაძე ლაკონური ხერხებით მოიპოვებს სასურველ ეფექტს. მას გამოთავისუფლებული აქვს სცენური სივრცე, უარყოფს უოველგვარ ნახატ დეკორაციას, ბუტაფორიას. ფონით და რამდენიმე დეტალით აზუსტებს მოქმედების ადგილს, სცენის ჩამკეტი ფარდა და კოსტიუმერია ქმნიან პარტიტურის ცალკეული ნაწილის კლორისტულ ტონალობას: გაზაფხულს — ბაცი, მქრქალი მწვანე, ახლად ანიბინებული ბალახის თუ კვირტიდან ამოხეტილი ატმის ყვავილის ფერები; ზაფხულს — თბილი მარინჯისფერი, მწიფე ფორთოხლისფერი; შემოდგომას — შინდისფერისა და მუქი ოქროსფერის ნაჭერი შეხამება (შემოდგომა, პირადად ჩემში, გომბორის საშემოდგომო თვალწარმტაცი პეიზაჟის ასოციაცია ბადებდა), ზამთრისას — თოვლისა და ნამქერის ტონები. ყოველი ნაწილის სცენოგრაფია განზოგადებულია, კონკრეტულ საგნობრივ-სიუჟეტურ შინაარსს მოკლებული ხასიათი აქვს და ამ თვალსაზრისით, ასეთსავე წყობის მუსიკალურ პარტიტურასთან თანხმერია. ამასთანავე, ვფიქრობ, მხატვრობისა და ქორეოგრაფიის ექსპრესია მთლად იდენტური არ არის. მაგალითად, შემოდგომის მუქი, ნაჭერი ფერები, სცენოგრაფიის ამ ნაწილის ინტენსიური ტონალური გამა, რომელიც მუსიკის დრამატიზმის, მისი ექსპრესიის შესატყვისია, ქორეოგრაფიაში მეტ დინამიკასა და ექსპრესიას მოითხოვდა.

მხატვარი თვითგამოსახვისა და შინაარსის აღსაბეჭდად უმეტესწილ ფერის და არა ფორმის შესაძლებლობებს მოიხმობს, ამდენად, საბოლოო კოსტიუმები აქტრადიციულია. ნიჟარაძისეულ სცენოგრაფიაში აქცენტირებულია სცენის ძირითადი კლორისტი. მისი საერთო ემოციური ტონუსი, ხოლო ცალკეული კოსტიუმის ტონალური ლაქის ფუნქციით არის დატვირთული. თეატრალურ მხატვრობაში იგი უპირატესად ფერმწერის კრედიტს ერთგული რჩება, ხელგაშლილი იყენებს კლორისტული სპექტრის უხვ რესურსებს და ამ გზით მოიპოვებს სასურველ შედეგს.

„ძე შეცდომილი“ სცენოგრაფია, რომელიც მ. მურვანიძის ეკუთვნის, განსაკუთრებით სახველი ფუნქციით აქტიურად იტვირთება შუქიც, ფართოდაა გამოყენებული მისი ეფექტიც. კოლორისტული სპექტრის ლაკონიზმი კოსტიუმების ფორმათა ორიგინალობით არის კომპენსირებული. მაგრამ თუკი ს. პროკოფიევის მუსიკა გვანცვიფრებს მელოდიის, პარმონიის, რიტმისა თუ ტემბრულ შესაშვებთა ნოვატარობით, მოსალოდნელი იყო, რომ სცენოგრაფიაშიც უოფილიყო მიზნად დასახული კომპონენტთა გამორჩეული სიახლე, მრავალფეროვნება. თუმცა, სცენოგრაფიის გამომსახველ რესურსთა მომპირნეობა, ვფიქრობ, მხატვრის თვითმიზანი კი არ იყო, იგი სპექტაკლისათვის გათვალისწინებულმა რესურსებმა განსაზღვრეს და მხატვარმაც არსებული შესაძლებლობებით მიაღწია მიზანს.

ორ სპექტაკლზე, ს. პროკოფიევის „ძე შეცდომილი“ და ა. ვივალდის „წელიწადის დრონიზე“ იმითკამ შევაჩერე მკითხველის ყურადღება, რომ ისინი უკანასკნელის მნიშვნელოვანი ნამუშევარი. ისინი ავლენენ თეატრის კულტურის დონეს, წარმოადგენენ ღირებურობისა და შემსრულებლების, ქორეოგრაფისა და მხატვრის თანამოქმედების ნიმუშს, წარმოადგენს გვიქმნიან ამ თანამოქმედების მხატვრულ ხარისხზე. პრემიერის სადადგმო ხარისხი დავას არ იწვევს. როგორც ითქვა, ორივე სპექტაკლი „ჩაქდა“ რეპერტუარში, მაყურებელიც, ასე თუ ისე, ჰყავს, თუმცა, რიგითი სპექტაკლების მაყურებელთა რაოდენობრივი მაჩვენებელი, სპრემიეროს მაჩვენებელთა ექვივალენტური არ არის.

მ. ბეჟარს სამართლიანად მიაჩნია, რომ „თანამედროვე ადამიანი, რომელსაც მოყირბებული აქვს ინფორმაცია, ბელოვნების ნიმუშების კონცენტრირებული სახით უნდა იღებდეს“\*, ჩვენი ბალეტი კი ამ მოთხოვნას, ვფიქრობ, ვერ აკმაყოფილებს. მთელ რიგ ღირსებათა მიუხედავად, ამ სპექტაკლების პრინციპულ, კონცეპტუალურ ნამუშევრად, დასის შემოქმედებითი ცხოვრების აქტუალურ მოვლენად მიჩნევა ძნელია. ერთაქტიანი სპექტაკლების მასშტაბის უქონლობა, გარკვეულწილად წვრილთემიანობა, ამას თანდართული მხატვრული და საშემსრულებლო, პროფესიულ-ტექნიკური ხარისხის პრემიერის მომდევნო წარმოდგენებში დადამავალი მიმართულება ამის ნიადაგს არ ქმნის. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ამ სპექტაკლთა რეჟონანსი არ გახლდათ თეატრის საოპერო პრემიერათა — შტრაუსის „სალომეს“, მოცარტის „დონ ჟუანის“ ან ვერდის „დონ კარლოსის“ რეჟონანსის ტოლფასი. სპექტაკლებმა, რომლებმაც ერთბაშად განაპირობეს და თავის თავში აირეკლეს თეატრის შემოქმედებითს ცხოვრებაში მომხდარი ხარისხობრივი ცვლილებანი, ხელახლა აღმოაჩინეს და გამოიყენეს დასის არტისტული პოტენციალი, დარბაზში მოიზიდეს დიდძალი მსმენელი, საკავშირო სარბიულზე გაიტანეს ეს ნაღვანი, მაღალი შეფასებაც მიიზღეს, რესპუბლიკური და საკავშირო პრესა უმეტესად საქებარი შეფასებებით გამოეხმაურა დადგმებსა და მათს მონაწილეებს.

რა თქმა უნდა, მხედველობიდან არ უნდა გამოვკრჩეს ის გარემოება, რომ თბილისურ საბალეტო დასს, საოპეროსაგან განსხვავებით, ამჟამად არ ჰყავს საერთაშორისო მასშტაბის სოლისტები. რაც უფრო მაღალია კლასი, თუნდაც ერთეული სოლისტებისა, დასის საერთო პროფესიული დონეც შესატყვისად მაღალ საფეხურზე დგება. აქ კი, ჩვენს საბალეტო დასში, თაობათა ცვლის თანმიმდევრული პროცესის რღვევამ, უწინარეს ყოვლისა, წამყვან მსახიობთა პროფესიულ

\* A. Messerer, «Танец. Мысль. Время». Москва «Искусство», 1970.

ხარისხს დააჩნია სავალალო კვალი. დასუსტდა კორდებალეტის საშემსრულებლო, მხატვრული და ტექნიკური უნარი. არ შეინიშნება ქორეოგრაფიული საფუძვლის განვითარების, მიზანდასახული და თანდათანობითი ევოლუციის, საბალეტო არსენალის სრული დაუფლების პროცესი. როცა სპექტაკლები საკუთარ თაყვანისმცემლებს კარგავენ, ვასტროლებზე ფიქრიც კი ზედმეტია და მაშინ, როდესაც საბჭოეთში იქმნება ხელსაყრელი პირობები ხელოვნების ნიმუშთა ფართო „ექსპორტირებისა“, ხელოვნების მუშაკთა, რესპუბლიკათა შორის, მეთიცი, უცხო ქვეყნებთან ურთიერთგაცვლისა, ქართულ საბალეტო დასს, მთლიანობაში (ერთეული სოლისტების გამოკლებით), ამის გამოყენების უნარი არ აღმოაჩნდა. თუმცა უმართებულო იქნებოდა აქვე ერთი გამოცდისი არ შესენებინა.

ეს გამოცდისი გახლდათ ჯ. გერშვინის ოპერის „პორგი და ბესის“ საბალეტო ადაპტაცია. და თუმცა, ამ სპექტაკლის მუსიკალური ნაწილი სრულიადაც არ იყო უნაკლო, პარტიტურის გაორკესტრებამ ბევრი მელომანის და პროფესიონალის გემოვნება არ დააკმაყოფილა, მ. ლავროვის ამ დადგამა თბილისის თეატრის საბალეტო დასს პირობა შეუქმნა აღიარება მოეპოვებინა, საბალეტო ხელოვნების უზენაესი ნიმუშების ხილვით განებივრებული მოსკოველი მსაუბრეების აპლოდიზმენტებიც მოემკა და ხანგრძლივი, თითქმის ოცწლიანი ინტერვალის შემდეგ საბჭოთა კავშირის საზღვრებიც გადაეკრა. უცხოელ მსაუბრეებს შესვედროდა.

ისიც სათქმელია, რომ თბილისის საბალეტო დასის შემოქმედებით ცხოვრებაში „პორგი და ბესის“ აშკარა წარმატებამაც ვერ შექმნა ამინდი. თბილისური ბალეტის საგასტროლო ცხოვრება ცალმხრივი ხასიათისაა, დასი გასტროლიორთა მასპინძლის როლით კმაყოფილდება. ცნობილია, რომ თეატრის მესვეურები, დირექტორი დაბეჭითებით ეძებენ საშუალებასა და გზებს, რათა სული შთაბერონ ქორეოგრაფიული ხელოვნებას. მათი მოწვევით თბილისში ჩამოდიან საბჭოეთის წამყვანი თეატრების სოლისტები, საბალეტო ვარსკვლავები: ნ. ანანიაშვილი, მ. ლიენა, ა. ხანიაშვილი, ი. მუშაშვილი, ნ. პავლოვა, ი. კოლაპაჯოვა და სხვები, იშვიათ შემთხვევაში, უცხოელი მოცეკვავებიც. გასტროლიორთა სპექტაკლებზე ბილეთების განაწილების საკითხი უმადლეს ინსტანციებში წყდება, ჭავჭავაძისა და ყოვლისშემძლე ნაცნობობის პრინციპები აქტიურად შედის ძალაში, მაგრამ ქართული ქორეოგრაფიის საერთო მდგომარეობას ეს არ ცვლის. კავშირს ვარსკვლავთა პარტნიორად გამოსული ჩვენი კორდებალეტის საშემსრულებლო უნარი, მათი პროფესიულ-ტექნიკური აპარატის უსუსურობა კიდევ უფრო გამოკვეთილად წარმოჩნდება<sup>1</sup>.

თუმცა, დავუბრუნდები თეატრის ახალ ნიმუშებებს. ასეთია ს. პროკოფიევის „კონია“. ამ სპექტაკლზე დასიც და მსაუბრეებიც დიდ იმედს ამყარებდა. 1988 წლის დამდეგს გამართული პრემიერის შეფასება არ იყო ერთნიშნა. დადგმის ღირსება-ნაკლოვანებანი, შეიძლება ითქვას, აწონასწორებდნენ ერთიმეორეს.

ამ დადგმაში, წინამავალ საპრემიერო სპექტაკლთან შედარებით, გაიზარდა მასშტაბი (თვითონ ბალეტიც სამ აქტიანია), დასის პოტენციის გამომჟღავნებისათვის ასპარეზი გაფართოვდა, წინ წამოიწია ახალგაზრდობა, მათი პროფესიული ზრდისათვის ხელსაყრელი ნიადაგი კვლავაც შეიქმნა.

<sup>1</sup> ქურნალის ეს ნომერი ბეჭდვის პროცესში გახლდათ, როდესაც ჩვენს პრესაში გამოქვეყნდა სასიამოვნო ცნობა: ქართული საბალეტო დასი წლის ბოლოს უცხოეთში საგასტროლოდ მიემგზავრება.

„კონკიას“ სადადგამო ჯგუფში გ. ალექსიძის ქორეოგრაფიის სამხატვრო „ილუსტრაცია“ უ. იმერლიშვილმა, ხოლო საორკესტრო პარტიის გაძლიერება ი. ჭიაურელმა იტვირთეს. აქვე ვიტყუი, დასაწინაა, რომ ამ ორი ხელოვანის ნაღვაწი, უკეთესის სურვილს მბადებდა. ორკესტრის ინტონაციურსა და რიტმულ სიწესტეს მოკლებული შესრულება. უდიდამო განწყობილების შექმნას უწყობდა ხელს. ვერც სცენოგრაფია ქმნიდა იმ სხივმოხილსა და მიმზიდველ ატმოსფეროს, შ. პეროს ამ უქცნობ შედეგთან რომ გვაქვს ბავშვობიდან დაკავშირებული. ეს მით უფრო საწყენი და მოულოდნელი იყო, რომ უ. იმერლიშვილის ბრწყინვალე გამარჯვებით დაგვირგვინებული დებოუტი თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე, სწორედ პროკოფიევის თსწულებით, სწორედ ზღაპრით („სამი ფორთოხლის სიყვარული“) შედგა. ის წარუშლელი შთაბეჭდილება, სელოვანის მდიდარმა პალიტრამ, კოსტიუმერისა თუ დეკორაციაში გამეღვანებულმა მდიდარმა ფანტაზიამ, ფერთა ფუფუნებამ და მათს შეხამებაში დახვეწილმა გემოვნებამ „სამი ფორთოხლის სიყვარულის“ სცენოგრაფიაში რომ აღიბეჭდა ნათელ კვალად, სხვაგვარი იმედით აღგვაგვებდა. მაყურებლისთვის მნიშვნელობა არ ჰქონდა იმ მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის მიწეზეებით „გამართლებულ“ მომენტებს, რომელთა გამო დეკორაციაში რუსი ტონები იყო მოკარბებული, ხოლო ცალკეული კოსტიუმი სხვა დადგმიდან იყო ნასესხები, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. არც შეუქის გამომსახველი საშუალებები იყო სათანადოდ გამოყენებული, მის დრამატურგისადაც აკლდა სიმწუბრე. ამ მიზეზთა გამო სცენაზე უფრო ხშირად მიმწუხრის ბინდ-ბუნდი მეფობდა და არა კაშკაშა ნათელი, არა თუ თვალისმოიმკრელი სხივის, არამედ შეუქის ნაკლებობას განვიციდით მეფისწულის სასახლის კარზე გამართულ ზეიმის სცენაში, ანუ იქ, სადაც ფუფუნებისა და დღესასწაულის სურათი უნდა გადაშლილიყო მაყურებელთა წინაშე. დადგმის ყველაზე შთამაგონებელი და ამასთან ფრიად ეფექტური ეპიზოდი იყო კონკიას გატაცების სცენა, როდესაც ჯადოსნური ეტლი, ზღაპრული რაშებით პაერში ატაცებული, უკიდვანო „შეიცის“ სივრცეში გაუჩინარდა. ამ ეპიზოდმა დარბაზის ერთსულოვანი ტაში გამოიწვია.

„კონკიას“ ქორეოგრაფიასთან დაკავშირებით პრესამ აღნიშნა (ნ. ლორია, გაზეთი „კომუნისტი“, 11 თებერვალი, 1988 წ.) გ. ალექსიძის შემოქმედებითი მიღწევები, გამეღვანებული ქორეოლექსიკაში, მის ინდივიდუალურ ხელწერაში.

ფეიქრობ, ურიგო არ იქნებოდა ბალეტის ცენტრალური პერსონაჟის — კონკიას მხატვრული სახის განვითარებას მეტი თანმიმდევრულობა ჰქონოდა. დაჩაგრულ, საწყალ გოგონასა და თვალწარბაც, მეფისწულის საოცნებო ქალწულს შორის სხვაობა უფრო მკვეთრად შეიძლება აღბეჭდილიყო პერსონაჟის პლასტიკაში, შესტა თუ მიმოკაში, ამ გამომსახველ ელემენტთა ტრანსფორმაციაში. მ. ფოკინი მართებულად წერს ერთგან: „სხეულის მოძრაობით აქ უნდა აღმოიციეს მუსიკის არსი, სცენურ სახეში განსხეულდეს არა სიტყვა თუ ფრაზა, არამედ საყუთრივ სული პოეზიისა, რომლითაც ესოდენ მდიდარია ეს გენიალური, უბერებელი ფრანგული ზღაპარი“<sup>1</sup>.

რაკი ს. პროკოფიევის „კონკია“ სიუჟეტურ ბალეტთა რიგს განეკუთვნება, მისი ქარგა გასაგები უნდა იყოს ყველასთვის, და არა მხოლოდ მათთვის, ვინც ბავშვობიდანვე კარგად იცნობს დიდი მეზღაპრის ქმნილებას. ფეიქრობ, სხვას

<sup>1</sup> М. Фокин. «Против течения». Изд. «Искусство», Л. М. 1962.





სცენა სპექტაკლიდან „კონკია“

აწრსაც გამოვხატავ, თუ ვიტყვი, რომ ბალეტის ამ დადგმისათვის ადრესატი უფრო ზუსტად უნდა უოფილიყო მონახული — ან ბავშვები, ან მოზარდები, ან უფროსები... შესაძლოა ამ მოსაზრებას ოპონენტიც გამოუჩნდეს. კარგი იქნებოდა, „კონკიას“ ანშლაგი ჰქონოდა, საბილეთო საღაროში რიგი დამდგარიყო. ეს იგი, დარბაზი ახალი მაყურებლით შევსებულიყო. მაგრამ ამჭერად დასის და სამხატვრო ხელმძღვანელობის მიერ გაწეულმა სერიოზულმა მუშაობამ, ცალკეულმა მხატვრულმა და პროფესიულმა მიღწევამ გაუნელებელმა რეპეტიცია-ვარჯიშმა ვერ გამოიღო სასურველი შედეგი, რომლისკენაც დასი ისწრაფვოდა და შეიძლებოდა მოპოვებულიყო, თუკი დადგმის ყველა კომპონენტის მხატვრული ხარისხი თანაბარწილ მაღალი იქნებოდა.

წლეულს, აპრილის მიწურულში საბალეტო დასმა კვლავ პრემიერა შემოგვთავაზა — გამოჩენილი საბჭოთა კომპოზიტორის ა. ხაჩატურიანის „გაიანეს“ დადგმა ჩვენს სცენაზე მრავალგანზომილებიან მხატვრულ მოვლენათა რიგს განეკუთვნება.

ა. ხაჩატურიანის „გაიანე“ საბჭოთა საბალეტო მუსიკის ოქროს ფონდშია შესული და აგერ უკვე ოთხ ათეულ წელზე მეტია ჩვენი ეპოქის კლასიკურ ქმნილებათა რიგში მოიხსენიება. ქართულ სცენაზე მისი მოსვლა დაგვიანებულიც კია, ქართულ მიწა-წყალზე დაბადებული კომპოზიტორის გახმაურებული თხზულების დადგმა ადრეც უნდა განხორციელებულიყო.

ბალეტის დასადგმელად სადადგმო ჯგუფი ერევნიდან მოიწვიეს. მათ ხანგრძლივი მუშაობა გასწიეს ჩვენს მსახიობებთან. სომეხმა კოლეგებმა საკუთარი გამოცდილებით გაამდიდრეს დასი. ამგვარი შემოქმედებითი ურთიერთობანი, ექვჯარეშეა, ინტერნაციონალურ მეგობრობას კიდეც უფრო განამტკიცებს. და თუმცა, კორდებალეტის შესრულება შორს იყო სრულქმნილებისაგან, მაინც თვალშისაცემი იყო გატაცება, ემოციური მუხტის ძაბვა, რაც თავისთავად აღამაღლებს არტისტული ძალისხმევის შედეგს. სპექტაკლის წარმატებაში აქტიური იყო ახალგაზრდა

მოცეკვავეთა წვლილი. მათ მიერ გაღებული შემოქმედებითი ხარკი არ ღარჩენი-  
ლა შეუმჩნეველი“. („კომუნისტი“, 1988. 30. V; „თბილისი“, 1988 წ. 31. V).

ჩვენთვის დიდად საინტერესო იყო აგრეთვე დიდი სომეხი მხატვრის, ტრაგი-  
კული ბედის ხელოვანის მინასის შემოქმედებასთან შეხვედრა — თბილისში „გაი-  
ანეს“ ერევნის დადგმის მისეული სცენოგრაფია გადმოიტანეს. მინასის მცხუნვარე  
ფერებით უხვი პალიტრა, სომხური პეიზაჟით, ეროვნული კოლორიტით ნასაზრდო-  
ები დეკორაცია, მისი ფერწერის მსგავსად, დრამატიკაში სუნთქავს და თავისთა-  
ვადაც ბევრს აუწყებს მხილველს, ემოციურად ტვირთავს მის შთაბეჭდილებას.  
დეკორაციასთან ორგანულად შეზავდა მ. პოლოსიანის კოსტიუმები. სინთეზი ორ-  
განული იყო იმდენად, რამდენადაც დეკორაციაც და კოსტიუმებიც ეროვნული  
წიალიდან, ხალხური ტრადიციის ნოყიერი ნიადაგიდან არის ამოზრდილი.

ეს დადგმა, ისევე როგორც ერევნის ა. სპენდიაროვის სახ. ოპერისა და ბალე-  
ტის სახელმწიფო თეატრის რეპერტუარში შესული „დაისი“, შეასრულებს იმ ბურ-  
ჯის ფუნქციას, რომელსაც ემყარება ჩვენი ორი ერის კულტურის შემეერთებელი  
ხიდი. თბილისელი მყურებელი „გაიანეს“ ინტერესით შეხვდა. განელდება თუ  
არა ეს ინტერესი შემდგომში, მომავალი გვიჩვენებს.

საბალეტო პრემიერათა შორის შეიძლება დაგვესახელებინა კიდევ ერთი  
სპექტაკლი, პ. შერტელის „ბებია და შვილიშვილი“, მაგრამ მას გვერდი ავუარე  
იმის გამო, რომ ეს იყო ძველი დადგმის რესტავრაცია და ამასთან სპექტაკლის  
ძირითად ღირსებას ე. ალექსი-მესხიშვილის მეტყველი, გამომსახველი, ტონალუ-  
რად უხვი სპექტრის მქონე მხატვრობა შეადგენდა.

ვფიქრობ, წლის მანძილზე განხორციელებული რამდენიმე საპრემიერო სპექ-  
ტაკლის მიუხედავად, ქართული ბალეტის პრობლემა პრობლემად რჩება. ქართველი  
საზოგადოებრიობა ელის სპექტაკლს, რომელიც თავისი იდეურ-მხატვრული და  
ამასთან საშემსრულებლო-ტექნიკური, პროფესიული ხარისხით მნიშვნელოვან  
ფუნქციას შეასრულებს ამ უნარის ეროვნულ ხელოვნებაში, ელის სპექტაკლს, რო-  
მელიც ქართულ ბალეტს დაუბრუნებს წარსულ დიდებას, სახალხო აღიარებას და  
თაყვანისცემას, ასეთი სპექტაკლი, ვფიქრობ, ქართულ მუსიკაზე უნდა იყოს და-  
ფუძნებული. ალბათ, დროა, განხორციელდეს ეროვნული ქორეოგრაფიის ფუნ-  
დამენტური სინთეზი თანამედროვე ეროვნულ მუსიკასთან. ახლო წარსულში ქ. კა-  
ხიძის საოპერო თეატრში მოხვლამ, ხელოვნების ამ უნარისკენ მოიზიდა კომპოზი-  
ტორები, რომელთა შემოქმედებისთვისაც საოპერო უნარი უცხოდ იყო მიჩნეული.  
ესენი იყვნენ ბ. კვარცხაძე და ვ. ყანჩელი, ქ. კახიძის და რ. სტურუას შემოქმედე-  
ბითმა ურთიერთკავშირმა ამ ორ კომპოზიტორთან, მოგვცა საუცხოო შედეგი —  
ქართული ეროვნული საოპერო კულტურა გაამდიდრა ორი ორიგინალური, თვით-  
მყოფი, ნოვატორული ნაწარმოებით: „...და არს მუსიკა“ და „იყო მერვესა წელ-  
სა...“ ალბათ, საჭიროა ანალოგიური ძალისხმევა იმისთვის, რათა საბალეტო უნარ-  
შიც გადაიდგას გადამწყვეტი ნაბიჯი ახალ ნაწარმოებთა მოპოვებისთვის, მოინა-  
ხოს გზა ამ მიზნის ხორცშესახსმელად.

ძნელად წარმომიდგენია სსრკ დიდი თეატრის რეპერტუარში პ. ჩაიკოვსკის ბა-  
ლეტების გარეშე. ნებისმიერი ეროვნული თეატრი წარმოუდგენელია იმ თხზუ-  
ლებათა გარეშე, რომელნიც ამ უნარის ეროვნულ საძირკველში პირველ ქვეს დე-  
ბენ. განა იგივე არ უნდა იყოს ჩვენს თეატრშიც? ქართულ საბალეტო რეპერ-  
ტუარში, როგორც აუცილებელი პირობა, უნდა იყოს ნაწარმოები, რომელიც  
ქრონოლოგიურადაც და მხატვრული ღირსებითაც დასაბამს აძლევს ქართული



## ლევან ხეთავური

### ერთი ცის ქვეშ

სოხუმის თეატრი მუდამ გამოირჩეოდა თავისი ტრადიციებით და მასთან შეხვედრა თბილისელი მაცურებლისთვის არასოდეს ყოფილა ინტერესოკლებული. განსაკუთრებით ნაყოფიერი შემოქმედებითი შედეგების მოწმენი გავხდით მას შემდეგ, რაც თეატრს სათავეში ჩაუდგა გოგი ქავთარაძე. თეატრალურ სამყაროში ნაკლებად შეგვხვდებით ისეთ პიროვნებებს, რომლებიც მხოლოდ თავიანთი არსებობითაც კი კრავენ თეატრალურ კოლექტივს, ქმნიან ანსამბლს, განაპირობებენ შემოქმედებით ატმოსფეროს. ასეთი პიროვნებაა გოგი ქავთარაძე და ამიტომაცაა ასეთი ანსამბლური სოხუმის თეატრის დასი.

ამჯერად თეატრმა წარმოადგინა სპექტაკლი „ერთი ცის ქვეშ“. მას საფუძვლად დაედო ნ. დუმბაძის მოთხრობები „ჰელადოს“ და „ბოშები“, რომელთა ინსცენირება თავად დამდგმელს, გოგი ქავთარაძეს ეკუთვნის.

ინსცენირების საკითხი ყოველთვის იწვევდა აზრთა სხვადასხვაობას და კამათი მის ირგვლივ დღესაც მიმდინარეობს. ჩემი აზრით, ამ ბოლო დროს ქართულ თეატრში ყველაზე მეტად გაბა-

ტონებულია ინსცენირების ისეთი სახე, როდესაც დამდგმელი ჯგუფი ავტორის ორიგინალურ ტექსტზე დაყრდნობით, მისი ორგანული ქსოვილისაგან (ახალი ტექსტის შეთხზვის გარეშე) ახდენს ინსცენირებას — ქმნის პიესას (როგორც მაგალითად, თ. ჩხეიძის წარმოდგენები მ. ჯავახიშვილის, ლ. ქიაჩელის ნაწარმოებების მიხედვით, ან ალ. ქანთარიას სპექტაკლები), ასე რომ, გ. ქავთარაძის მეთოდი პროზის განსცენურებისა სწორედ აქ იღებს სათავეს.

იგი ფაქიზად ეპყრობა როგორც ავტორის ტექსტს, ასევე მის ბუნებას. რეჟისორი არა მარტო ნოდარ დუმბაძის სიტყვის გაცოცხლებას ახერხებს, არამედ მაცურებლამდე მიაქვს დუმბაძის შემოქმედების ბუნება, სული და განწყობა, რომლის თაობაზე ცოტა მოგვიანებით ვისაუბრებ.

ვერ ვიტყვი, რომ რეჟისორული სტილისტიკა, ხერხები ახალია გ. ქავთარაძის ან ქართული თეატრისათვის — ლიტერატურული ნაწარმოების განსცენურებისას ლიტერატურული თეატრისა და გარდასახვის ტრადიციული თეატრის ელემენტები ერთმანეთთანაა შერწყმული, მაგრამ განა

სიახლისა და ნოვატორობის ძე-  
ბნაა მთავარი ჩვენთვის, ან რეჟი-  
სორისათვის? ჩვენ თვალწინაა  
ხელოვნების ნაწარმოები თავისი  
სატკივართა და იმედით. სახეზეა  
სრულფასოვანი და სრულყოფილი  
სპექტაკლი. დაახლოებით ორიო-  
დე საათის განმავლობაში წარმო-  
გვიდგება სოხუმის თეატრის თით-  
ქმის მთელი დასი, როგორც დამ-  
წყები მსახიობების შესაძლებლო-  
ბათა დემონსტრირებით, ასევე  
ოსტატი მსახიობების დახვეწილი  
პროფესიონალიზმით. რეჟისორსა  
და დასის უფროს თაობას ასპა-  
რეზი თითქოსდა ახალგაზრდები-  
სათვის დაუთმიათ, თავად კი მო-  
ნასმებითა და შტრიხებით ერთიან-  
დებიან საერთო ატმოსფეროში.

სპექტაკლის პირველი ნაწი-  
ლია „პელადოს“. იხსნება ფარდა.  
ჩვენ თვალწინ იშლება ომამდე-  
ლი სანაპირო ქალაქის კოლორი-  
ტი. ამ სცენის ყველაზე დიდი ღი-  
რსებაა კოლორიტის აღდგენა-  
გაცოცხლება, რამდენიმე ათეული  
სამსახიობო ეტიუდის ერთმანეთ-  
ში გადახლართვა, თანაარსებობა,  
რის შედეგადაც იქმნება სცენური  
სიცოცხლის უწყვეტი ნაკადი. იქ-  
ვე ცოცხლდება ახალგაზრდების  
„ბირჟა“, მენაყინე ქალი, შეყვა-  
რებულთა წყვილები, საოჯახო  
ურთიერთობები, საკურორტო ფო-  
ტოსალონი, მეგიტარე, ფეხსაცმ-  
ლის მწმენდავი და სხვა. კოლო-  
რიტული დამაჯერებლობა სახა-  
სიათო ტიპაჟებში გადაიზრდება  
და ასოციაციებით 30-იანი წლე-  
ბის ცოცხალ მოძრავ ფოტოკო-  
ლაჟად წარმოგვიდგება. ხალხში  
გამოერევა ბიჭი ვიოლინოთი ხელ-  
ში — ნოდარი (მსახ. ნ. ფერცუ-  
ლიანი). მის გამოჩენას სცენაზე  
მხოლოდ იქ მყოფი ახალგაზრდე-

ბი შეამჩნევენ. რეჟისორი ვაკე-  
რით, მონასმით გამოყოფს რალაც  
წამებში ამ მოქმედების წარმარ-  
თველ ძალას — ახალგაზრდა თაო-  
ბას. ისინი ერთმანეთს თვალით  
მოზომავენ და მოსეირნე მოქალა-  
ქეებში შთაინთქმებიან.

შემდეგი სცენა — მუსიკის  
მასწავლებლის სახლი. თუ აქამ-  
დე რეჟისორი დუმბადისეული  
ტექსტის პირდაპირ ქმედით  
ტრანსფორმაციას ავლენდა, ამ  
სცენიდან მოყოლებული, ავტორი-  
სეული ტექსტის მთხრობელი თა-  
ვად ნოდარი ხდება და ჩნდება  
ეპიკური თეატრის ელემენტები.  
სცენა მუსიკის მასწავლებელთან  
თითქოსდა ამოვარდნილია მოქმე-  
დების საერთო სტილისტიკიდან,  
მაგრამ ხაზგასმული „ხელოვნუ-  
რობა“ დეკორაციაში (მხატვარი  
ნ. მგალობლიშვილი) ერთგვარ  
ზღაპრის ელემენტს წარმოშობს.  
როგორც „ბურატინოში“ დახატუ-  
ლი ბუხარი და ცეცხლი, აქაც  
ყოველივე ერთ სიბრტყეზეა გა-  
დასული — ნახატი კედლები, რო-  
იალი, აკვარიუმი თევზებით, ნო-  
დარი გულმოდგინედ რომ ათვა-  
ლიერებს. მისი გმირისათვის ეს  
„ხელოვნური“ სამყარო შეუღწე-  
ველი რჩება და გაურბის კიდევ  
ამ ფსევდოთარისტოკრატიზმს, მა-  
ღალ საზოგადოებას, მიუხედავად  
იმისა, რომ არც ისე ურიგო შემ-  
სრულებელია ვიოლინოზე. მუსი-  
კა, ხელოვნება მისსავე სულში  
რჩება და მისთვის მთავარი თვით-  
დამკვიდრება ხდება. რეჟისორს  
ყოველივე, რაც სცენაზე ხდება  
და რაც შემდგომში მოხდება, სჭი-  
რდება სხვა იდეისათვის, რომელ-  
საც მეორე მოქმედება აძლიე-  
რებს. იანგულის (მსახ. მ. ბრეკა-  
შვილი) გამოჩენასთან ერთად

ჩნდება ბერძნული მელოდია, რომელიც სპექტაკლის ლაიტთემად იქცევა. რეჟისორი თავისი იდეის განვითარებისათვის მიმართავს მუსიკისა და პლასტიკის სინთეზს, რათა საკურორტო ქალაქის კოლორიტი ეროვნული კოლორიტით გაამდიდროს. სპექტაკლის ქვეტექსტი ქართული მსოფლალქმის ბუნებაა, ამიტომაც მოქმედების ლირიულ სცენებში ბერძნული შითიური ასოციაციები ჩნდება მიდას სახით. ნ. დუმბაძის ნაწარმოების მიხედვით იანგულის შეყვარებული გოგონა რეჟისორმა სიმბოლოდ აქცია. მისი პირველი გამოჩენა ბერძნული ქალღმერთის მოვლინებას მოგვაგონებს — თეთრით მოსილი მიდა „ჰარმონიას“ ამკვიდრებს ირგვლივ, მისი ბოლო გამოჩენა კი უბედურების მომასწავებელია — მიდას თეთრი სამოსი შავით შეცვლილა, სახეზე გრძნობის განწირულება აღბეჭდვია. მიდა (მსახ. ნ. ხურიტი) სპექტაკლის უსიტყუო პერსონაჟია, მაგრამ ახალგაზრდა მსახიობი თავშეკავებული, მეტყველი, ზუსტი შტრიხებით ახერხებს თავისი გმირის მთელი ბიოგრაფია რამდენიმე გამოსვლაში გადმოგვეცეს და გვაგრძნობინოს ურთიერთობათა დრამატული, გმირის სცენის მიღმა სულიერი სამყაროში მიმდინარე პროცესები. მოქმედება ვითარდება იანგულ-ნოდარის კონფლიქტზე. მათი ურთიერთობა სცენაზე პატარ-პატარა ნოველების სახითაა წარმოდგენილი. მსახიობები ოსტატურად ართმევენ თავს გმირის გასცენურებასა და მასთან გაუცხოებას. მინდა, ორი სცენა გამოვეყო. ჩხუბის სცენა რეჟისორულადაც საინტერესოა.

იგი, თუ შეიძლება ითქვას „სიღრმის-ტანციური“ ხერხით მიმდინარეობს, გმირები ერთმანეთს არ ეხებიან, ერთმანეთზე შემართულნი უვლიან წრეს, ჩხუბს აღწერენ და შედეგს აჩვენებენ. ემოციურად ერთ-ერთი ძლიერი სცენა იანგულისა და ნოდარის გამოთხოვების სცენა (ასევე დიდ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე სცენა ნოდარის მორალური დამარცხებისა, როდესაც იანგული მას აღარ შეაგინებს). ახალგაზრდა თაობის ორი ყოჩი ერთმანეთს ეთხოვება — ორივე დიდობანას თამაშობდა, ისინი დარწმუნებული იყვნენ, რომ ცხოვრების ყველა წვრილმანი ესმოდათ, მაგრამ აღმოჩნდნენ იმ გარდუვალობის წინაშე, რომელსაც ვერაფერი აღუდგება წინ. ერთმანეთის პირისპირ დგანან „კაცები“, რომელთაც თურმე ერთმანეთი უყვარდნო და არ შეეძლოთ უერთმანეთოდ, მაგრამ ვერ გაამხილეს ეს. იანგულმა უნდა დატოვოს თავისი სამშობლო და ნამდვილ სამშობლოში — ელადაში დაბრუნდეს. ეს იძულებითი აქტია — ვერცერთი გმირი ვერ იკავებს ცრემლებს, თან არც უნდათ ხილული გახდეს ცრემლი. ისინი ერთმანეთს ზურგით მიეყარნობიან. იანგული ჩვეული სიღინჯით უბარებს ნოდარს, ვირს როგორ უნდა მიხედოს, მოუაროს. სიტყვები თანდათან კარგავენ აზრს. იანგული უკვე ყვირის, უკვე ორივე ქვითინებს, უეცრად ერთმანეთს ჩახვევიან. დრამატულია განშორება. სცენაზე ერთმანეთს გადაეხვია ერთი თაობის ორი წარმომადგენელი, ორი განსხვავებული ერის შვილი, რომელთაც დიდი გზის



გავლა დასჭირდათ, რათა ეგრძნოთ ერთმანეთისადმი სიყვარული. ამოეხსნათ მეგობრობის საიდუმლო, ცხადივ დაენახათ, სად იშლება ეროვნული ზღვარი. რეჟისორისათვის მთავარი ხდება ჰუმანიზმი, ინტერნაციონალიზმი. იგი ამ ცნებათა აგიტაცია-პროპაგანდას როდი ეწევა, ეს მისი შემოქმედების დავნიება იქნებოდა, მან უფრო ზუსტი გზა აირჩია და სპექტაკლის კიდევ ერთი შრე გახსნა. რეჟისორი იკვლევს ერის ბუნების იმ თვისებებს, მწერლის შემოქმედებაში რომ არსებობს.

სცენა ხალხით ივსება. როგორც დასაწყისში, ახლაც უნდა გაცოცხლდეს მთელი ქალაქის კოლორიტი, ერთმანეთს ხვდებიან ორი ეროვნების წარმომადგენლები — ბერძნები და ქართველები. ისმის ბერძნული მელოდია. მთელი დასი ცეკვავს „სირტაკს“. ფერხული ისე აგორდება, როგორც ქვა — რამდენიმე მსახიობი მთელ დასს აიყოლიებს და იწყებენ შინაგანი მუხტით დატვირთული, გარეგნულად თავშეკავებული „სირტაკის“ ცეკვას. ამ სცენაში კიდევ ერთხელ გამოჩნდება მიდა. იგი უსიტყვოდ იწვევს იანგულს. მათ ცეკვაში საბედისწერო ტონალობა გაიყდერებს. მიდა იანგულისაგან თითქმის მზერამოუცილებლად ცეკვავს. აღარ არსებობს ქართველი, ბერძენი — არსებობს ჯგუფი აღამიანებისა, რომელიც ემზადება რალაც დიდის დასაკარგავად და ჯგუფი, რომელსაც რალაცის შექმნის იმედი აქვს. ბერძნები, ასევე ცეკვაცეკვით, პარტერის გავლით დარბაზს ტოვებენ და თან მოგვახიან: „მშვიდობით“...

სცენა ჩამობნელდა. ავანსცე-



სცენა სპექტაკლიდან

ნაზე დგას ნოდარი, რომელიც მოთხრობის ფინალს კითხულობს. მის წინ შავებით შემოსილი, ქანდაკებად ქცეული მიდაა. სცენის ბოლოდან ნელი ნაბიჯით შემოდიან უბნის ბიჭები, მათ ხელში აყვანილი შემოაქვთ იანგულის წელს ზემოთ შიშველი, თავგადაგდებული ცხეღარი. დაიღუპა იანგული, ვერ აიტანა „სამშობლოს“ დაკარგვა და დაბრუნებული მსხვერპლად შეეწირა თავისი უბნის ბიჭების რწმენას. მეგობრობას, სიყვარულს, მიდას დუმის.

მსურს გამოვეყო ორი ახალგაზრდა მსახიობი გ. ფარცვანია (პეტია) და კ. შარაშიძე (კოკა), რომელნიც საოცარი სიზუსტით აღწვივენ გმირის ხასიათის გახსნას — ქმნიან კონკრეტულ, სახასიათო ტიპებს.

მეორე ნაწილი, როგორც პროგრამაშია მითითებული, გახლავთ, მუსიკალური წარმოდგენა — „ბოშები“. ამ მცირე მოცულობის ნა-

წარმოების გაცენურებისას რეჟისორმა მეტად საინტერესო გზა აირჩია, — გამოეხატა საერთო პრობლემა მაღალი ჰუმანიზმის, ერის დამახასიათებელი ორი განსხვავებული ნიშნის „პაექრობით“ — მუსიკითა და პლასტიკით. შესაძლოა, მუსიკალური ნომრების ასეთი სიჭარბე დამლელიც კი იყოს, მაგრამ შესრულების მაღალი დონე და რეჟისორის ხაზგასმული სტილისტიკა აქარწყლებს ყოველივე ამას. თუკი პირველი მოქმედების სცენოგრაფია ზღვის ფონითა და მცირესართულიანი სახლების ორი კვარტალით შემოიფარგლებოდა, ახლა სცენაზე პატარა გურული ოდა დგას, რომელიც ქართველი ხალხის სიმბოლოდ ქცეულა. მისი შემობრუნებისას ვხედავთ, რომ მეორე მხარე ბოშური ურიკაა — ბოშების სიმბოლო — ეს ორი ნიშანი ერთ მთლიანობაშია წარმოდგენილი. ბოშათა და ქართველთა დამოკიდებულება ურთიერთთანაგრძნობაშია გადასული. გამოგყოფ ერთ სცენას ლ. ხურიტის შესრულებით, სადაც ძალზე საინტერესოა და გახსნილი მკითხავი ბოშა ქალის, ოქსანას სახე.

ბოშები სოფლელებისთვის იმედის მიმცემად ქცეულან, უბედურების დროს ისინი მთელი სულით თანაუგრძნობენ მათ. სწორედ აქ ამბობს რეჟისორი სიტყვაზე უარს. მისთვის ჭირში თანაგრძნობისთვის მთავარი გამხდარა მუსიკა და პლასტიკა. ასევე ლხინის დროსაც, როდესაც მუსიკალური პაექრობა იწყება. გურული გლეხები საქართველოს სხვადასხვა კუთხის სიმღერებს ასრულებენ. აქაც რეჟისორი ხაზს უსვამს ორი ერის წარმომადგენელ-

თა — ბოშათა და საქართველო ურთიერთობას. ერთა ურთიერთპატივისცემა, თანადგომა და მეგობრობა გამხდარა მთავარი გ. ქავთარაძისათვის. ამიტომაცაა სპექტაკლის სათაური „ერთი ცის ქვეშ“.

რა აერთიანებს ამ ორ მოქმედებას — უპირველეს ყოვლისა, ორივე მოქმედების გმირი, ავტორი არის ნოდარი — ახალგაზრდა ბიჭი, მთხრობელი, და მეორე — რეჟისორული სტილისტიკა, მუსიკითა და პლასტიკით მეტყველება, მსახობის სინთეზური ბუნების წარმოსახვა. დასის უფროსი თაობა საოცარი ოსტატობით ქმნის ბოშათა სახეებს. მინდა აღვნიშნო დ. ჯაიანის რამდენიმე სცენა, სადაც იგი გასაოცარი სიზუსტით ავებს გმირის ხასიათს. მეორე მოქმედებაში დასის პლასტიკისა და ვოკალის სრულყოფაში დიდი წვლილი მიუძღვით ა. ვერბიკის — მოსკოვის ბოშათა თეატრ „რომენის“ წარმომადგენელს და ჩინებულ მეგიოლინეს ვ. ჩუბინიძეს.

სპექტაკლის ორივე ნაწილი ერთმანეთს უკავშირდება ემოციური ხედვებით. რეჟისორი ორივე მოქმედებას იყენებს ასევე ქართული ეთნოფსიქოლოგიის კვლევისთვის და კონსტატაციას უკეთებს ქართველი კაცის შინაგან თანდაყოლილ ინტერნაციონალიზმსა და ჰუმანიზმს, იკვლევს ნ. დუმბაძის შემოქმედებას და მისი ბუნების ამოხსნის ერთ-ერთ ვარიანტსაც გვთავაზობს, რომელიც სპექტაკლის სტილისტიკაში ქვეს.

დრამისა თუ ლიტერატურის ისტორიას რომ გადავხედოთ, ხშირად შევხვდებით კლასიციზმის





არსებული შეფასების ერთ-ერთ უმაღლეს კრიტერიუმს — ტრაგიკულისა და კომიკურის დაახლოებას. უამრავი თეორია გაჩნდა მას შემდეგ, რაც ეს ორი ჟანრი ერთმანეთს შეერწყა. XX საუკუნემ თავისი შეფასებები მოიტანა და გადაგვაფასებინა ბევრი რამ. გაქრა ტრაგედია — გადაფასდა თავად კონფლიქტის ხარისხი როგორც შემოქმედთათვის, ასევე „მომხმარებელთათვის“. ჩემი აზრით, ამის შედეგია ის, რომ ნოდარ ღუმბაძესთან არა ტრაგიკომიზმის, არამედ იუმორისა და სევდის მონაცვლეობას ვხვდებით. მისი შემოქმედება, ალბათ, ამ მონაცვლეობის ევოლუციური სპირალია. იგი გრძნობს და ჩვენს სულშიც ახორციელებს ამ გასულიერებას, სევდა-იუმორის მონაცვლეობას. მისეული მაღალი ჰუმანიზმი ადამიანთა სევდითაა

დადაღული, მაგრამ ღუმბაძისეული სევდა არასოდეს არ გტოვებს უიმედოდ, არ გიკარგავს მომავლის იმედს. იგი უბრალოდ არ გავიწყებს, რომ ცხოვრებაში ერთმანეთს მეზობლობს სიცილ-ტირილი, რომ ჩვენი ცხოვრება მათი ერთობლიობაა.

გ. ქავთარაძემ ამ სპექტაკლით კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ არ არსებობს პროვინციული და დედაქალაქის თეატრები, რომ სულ ყალბია და თეატრალური კრიტიკის ილუზიის ნაყოფი გახლავთ ცრუკლასიფიკაცია თეატრებისა რეგიონებისა თუ ადმინისტრაციული მდებარეობის მიხედვით (ამ ფორმულირებებს ასევე არღვევენ თელავისა და ქუთაისის თეატრები), არსებობს ძლიერი და სუსტი თეატრები, თეატრალური საქმის ნიჭიერი და უნიჭო ორგანიზატორები.

## მამა ბრეზაძე

### ფოთის თეატრის საქმთააღმწერ

სარაიონო და საქალაქო თეატრების მეორე რესპუბლიკური ფესტივალის დამთავრებისთანავე, ფოთის ვალერიან გუნიას სახ. სახელმწიფო დრამატურმა თეატრმა დაიწყო ათდღიანი გასტროლები ქალაქ რუსთავში. ფესტივალში ფოთის თეატრის მონაწილეობას ახლდა სადღესასწაულო განწყობილება, ახალგაზრდული მჩქეფარება, რამაც გულგრილი არავინ არ დატოვა. ჩვენ გვქონდა საშუალება აზრი გამოგვეთქვა საფესტივალო სპექტაკლზე — შექსპირის „ზა-

ფხულის ღამის სიზმარი“ — სადაც განსაკუთრებით უნდა გამოიყვანოს თეატრის მსახიობთა პლასტიკა, მუსიკალურობა, იმპროვიზაციის უნარი. ამ ნამუშევრებზე აღარ შევჩერდებით, მაგრამ ის მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ რუსთავის მაცურებელმა, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდობამ, ძალზე გულთბილად მიიღო წარმოდგენა და შეიყვარა მონაწილე მსახიობები.

თეატრმა საგასტროლოდ წარმოდგენა მიმდინარე რეპერტუარის სპექტაკლები: ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“, ი. ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ასკონას, ბერლანგას, ფლაიანოს „ჯალათი“, მოლიერის „ძალად ექიმი“, შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, რ. ტომას „მახე“ და თეატრთან არსებული სტუდიის ნამუშევარი ბ. ვასილიევის „განთიადი კი აქ წყნარი იცის“.

ჩვენს თეატრალურ პრაქტიკაში იშვიათად თუ წააწყდებით, რომ ერთი თეატრის რეპერტუარში წარმოდგენილი იყოს ხუთი რეჟისორის ნამუშევარი. ეს თეატრის გამომსახველობით მრავალფეროვნებას უწყობს ხელს, მაგრამ ამავე დროს, ბუნებრივია, ეკლექტიკურ შთაბეჭდილებასაც ტოვებს.

გასტროლები გაიხსნა ნოდარ დუმბაძის „მარადისობის კანონით“ (დამდგმელი რეჟისორი ა. ჯანელიძე). მაცურებელმა ვერ იხილა სრულფასოვანი სპექტაკლი, რასაც თავისი მიზეზები გააჩნდა — კოლექტივი გვიან ღამით ჩამოვიდა რუსთავში, მეორე დღეს მთლიანად სცენის ათვისებას მოუხდა, სათანადო დატვირთვით ვერ ჩაატარა რეპეტიცია, რამაც საბოლოო ჯამში უარყოფითი გავლენა იქონია წარმოდგენის ხარისხზე. ტექნიკურ გაუმართაობას ახლდა ინსცენირებისათვის ნიშნული ფრაგმენტულობა, რაც მსახიობთა თამაშს უნდა დაეძლია, მაგრამ, სამწუხაროდ, იმ დღეს ეს არ შედგა. როგორც სპექტაკლის ავტორებისგან გავიგეთ, სულ მოკლე დროში, თეატრიდან წავიდა ახალგაზრდობის დიდი ნაწილი, რომლებიც ამ სპექტაკლში წამყვან როლებს თამაშობდნენ. ბუნებრივია, ამ ფაქტმა გარკვეული კომპრომისიც გამოიწვია, ზოგიერთი როლის შემსრულებელი ასაკობრივადაც შეუსაბამო აღმოჩნდა. მიუხედავად ამისა, მთელი რიგი სცენები გამოირჩევა საინტერესო რეჟისორული ხედვით და აქტიორული მიგნებებით. განსაკუთრებით შთაბეჭქდავნი არიან მოხუცი მეზობლების როლებში — ლუბა უგულავა და ოთარ მირცხულავა. უნდა გამოიყვანოთ, აგრეთვე, მარგოსთან დაკავშირებული სცენები, სადაც მარგოს როლის შემსრულებელი ნიარა ჭიჭინაძე გამოირჩევა პოეტურობით, გულწრფელი ემოციითა და განცლით.

რეჟისორი ზურაბ სიხარულიძე, რომელიც ამჟამად მესხეთის სახელმწიფო თეატრს უდგას სათავეში, მაცურებლის წინაშე წარსდგა ორი ნამუშევრით — „კაცია-ადამიანი?“ და „ჯალათი“. ამ სპექტაკლებში გამოჩნდა რეჟისორის უნარი ფსიქოლოგიურად გაიაზროს მასალა, მსახიობებს მისცეს ფიქრისა და განსჯის საშუალება

სცენა სპექტაკლიდან  
 „ზაფხულის ღამის  
 სიზმარი“



და, რაც ყველაზე მთავარია, შექმნას განწყობილება, რომელიც მიესადაგება ნაწარმოების ხასიათს.

„კაცია-ადამიანის“ ახლებურად წაკითხვის სურვილი თვალნათლივ იკვეთება. რეჟისორმა უარი თქვა მთავარ პერსონაჟთა ტრადიციულად დამკვიდრებული გარეგნული დახასიათებისაგან. ამას ემატება ზედმეტად გააქტიურებული, თავის ბედზე ჩაფიქრებული ლუარსაბის შემოყვანა სცენაზე, რაც თავისთავად ძალიან საინტერესოა, მწერლისეულ პოზიციასთან რომ არ იყოს წინააღმდეგობაში. ილიას ლუარსაბი ზედმიწევნით კმაყოფილია თავისი ბედით და შეილიც მხოლოდ იმისთვის უნდა, რომ მის ძმას არ დარჩეს მონაგარი. ვიმეორებ, თავისთავად ეს საინტერესოა და ახლებური. ბიძინა მიქაუტაძის ლუარსაბი მოძრავია, სიცოცხლისმოყვარული. მსახიობი უფრო მეტად თავის გმირთან დამოკიდებულებას გვიჩვენებს, ვიდრე სურვილს, რათა მასში გარდაისახოს. თუმცა ხორეშანთან სცენაში თვით ლუარსაბი, ვფიქრობ, ამდენ თავისუფლებას არ მისცემდა თავის თავს. გაოცებას იწვევს ერთი გარემოებაც — თითქმის იგნორირებულია ცოლ-ქმრული სიყვარული დარეჯანსა და ლუ-

არსაბს შორის. იქნებ, ეს რეჟისორული კონცეფციის გამართლებათაა — არ დაივწყა ლუარსაბმა, თუ რა ვითარებაში შეერთო ლარეჯანი.

რთული ამოცანის წინაშე იდგა ყუყუნა ჩხეიძე. სცენური სივრცის ასეთ გადაწყვეტაში საზრიანსა და საქმიან დარეჯანს უჭირს ხასიათის სრულყოფილად გამოვლენა. თავისი მკაფიო მეტყველებით (რასაც განსაკუთრებით ვუსვამთ ხაზს, ვინაიდან თეატრის მსახიობთა უმრავლესობა სცოდავს ამ მიმართებით), კოლორიტის გრძნობით, ბუნებრივი იუმორით წარმართავს დარეჯანის როლს მსახიობი.

კარგი იყო ლამაზისეულის მეკვეთრად სახასიათო როლში თამარ კვიციანი, რომელსაც გემოვნებით ჰქონდა დამუშავებული დეტალები, თუმცა, უნდა შეგნიშნოთ, რომ ამდენი „ცემა-ტყევა“, რაც წილად ხვდა ამ სპექტაკლში ლამაზისეულს, ვერ პოულობს გამართლებას. ასევე ყურადღება მიიპყრო მოსეს მოურავის უსიტყვო როლში რობერტ ნადარაიამ, რომელსაც პლასტიკურად აქვს სახე გახსნილი.

რაც შეეხება „ჯალათს“, აქ თვალნათელი გახდა რეჟისორული ჩანაფიქრისა და აქტიორული ანსამბლურობის ერთიანობა, რომელშიც აზრი და ქმედება ერთმანეთს ავსებს. სპექტაკლმა ერთობ სასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა. ფსიქოლოგიური დუელი ამაღდოსსა და ხოსე ლუისის შორის მთელი სისავსით წარიმართა, აქ დეკლარაციულობა სრულიად გამორიცხულია. ეს რთული პერიპეტეიებით აღსავსე ამბავი ღრმა ემოციითა განცდილი და, ამდენად, სავსებით დამაჯერებელია. ცივი ობერტონებით აღსავსე, გაზარტული ხმა, ღირსების შეგრძნებით აღსავსე მიმოხვრა, პოეზიის მართებული შეგრძნება და პარტნიორის ყურადღებით მოსმენის უნარი — აი, რა ახლავს ნოდარ ბეალავას შესრულებას ამაღდოს ურთულეს როლში.

რეჟისორმა გაურკვეველი სოციალური წარმოშობის მოხეტიალე ადამიანი შემოიყვანა სცენაზე, რომელიც ზოგიერთ საკვანძო ეპიზოდში შემოიჭრება და ბოლოს, სიკვდილმისჯილის სკამზე მოგვევლინება. ავტორებისადმი ეს უნდობლობა სპექტაკლში ვერ იქნა გამართლებული. რადგან თვით ის სიტუაცია, რომელიც პიესაში სუფევს, იმდენად შემზარავია, რომ მას დამატებითი პასაჟები არ ესაჭიროება. მთავარ გმირს ხოსე ლუისს, ზურაბ დონდოლაძის შესრულებით, ახლავს სიმართლე და გულწრფელობა. უშუალობა და ახალგაზრდული ტემპერამენტი. მის ხმამალალ განსჯაში ყალბ ინტონაციას ვერ შენიშნავ. ჯალათის დაკომპლექსებული ქალიშვილის — კარმენის ექსცენტრული როლი ნიარა ჭიჭინაძემ სისხლსავსედ წარმოგვიდგინა. მის შესრულებაში გვხვბლავს ხაზგასმული ქალურობა, აქტიური ფრაზა და პლასტიკური გამომსახველობა.

რეჟისორმა შესანიშნავად წარმოგვიდგინა ორი ოჯახის ცხოვრება — ამაღდოს ძმისა და ჭირისუფლების. ნაწარმოებში შესამჩნევია კომიკურისაკენ გადახრის საშიშროება ამ ოჯახის პერსონაჟთა ურ-

თიერთობის დროს. მკაცრად რეგლამენტირებული მიზანსცენარული რეჟისურის და ჩარჩოებში აქცევს მსახიობებს და მათ მოაქვთ ის განწყობილება, რომელიც საჭიროა ამ სიტუაციისათვის. სერგო ბაზიაშვილისა და სვეტლანა მიხაილიდის, ნოდარ მახარაძისა და ლამარა მურადელის წყვილები ქმნიან ინდივიდუალურ ხასიათებს.

ურთულესი ამოცანის გადაჭრა უხდება მსახიობ ომგერ როხვაძეს. იგი წარმოგვიდგენს ჯერ მოხეტიალეს, შემდგომ კი სიკვდილმისჯილს. მსახიობი ახერხებს არ მოაკლოს დამაჯერებლობა ამ ექსტრემალურ ვითარებას და ფინალურ სცენას შემამარწუნებელი სიმართლით ატარებს.

„სამანიშვილის დედინაცვალში“ რეჟისორი სერგო ბაზიაშვილი, რომელიც აგრეთვე ინსცენირების ავტორი გახლავთ, ვერც ახლებურ დამოკიდებულებას გვთავაზობს და, ალბათ, არც ამის ცდა არის ნაფარაუდები, ვინაიდან ჩვენ ვხედავთ დაუფარავ ციტატებს ადრეული დადგმებიდან. კლასიკა, როგორც არ უნდა იყოს დადგმული, მაინც აძლევს მსახიობს საშუალებას თავისი მონაცემების სრულად გამოვლენისა. მთელის მონდომებით, სერიოზულობით გამოირჩევა ზაურ ხუნდაძე ზღატონის როლში. მისი ურთიერთობა მელანოსთან, ბეკინასთან, კირილესთან აღსანიშნავია ხასიათის მონაცვლეობის ოსტატობით, სადაც სიტყვა და ქმედება, გამომსახველი საშუალებები ზუსტად მიესადაგება პერსონაჟის ბუნებას.

ქალთა სახეები ამ სპექტაკლში ვიოლეტა დოლბაიას, თამარ კვიციანიას, ყუყუნა ჩხეიძის, ლუბა უგულავას, ლალი ბოდაველის შესრულებით ყურადღებას იპყრობენ პროფესიონალიზმითა და ნაწარმოების სტილისტიკის შეგრძნებით.

იმერელი აზნაურიშვილის არისტო ქამუშაძის რბილი, თვინიერი ხასიათი გამოკვეთა ალექსანდრე ნოდამ. ხოლო დარდიმანდი, თავზე ხელაღებული, მომღხენი კირილე მიმინოშვილის პორტრეტი სერგო ბაზიაშვილმა კომიკური ელემენტებით გადატვირთა.

ნებისმიერი თეატრალური კოლექტივისთვის სასურველია მოლიერის დრამატურგიაზე მუშაობა, ვინაიდან ის იძლევა საშუალებას აქტიორული იმპროვიზაციისათვის, ხოლო მისი პრობლემატიკა ყოველთვის აქტიურია და თანამედროვეობას სისხლხორციულად უკავშირდება. რაც შეეხება იმპროვიზაციას, თემურ ალექსიშვილის მიერ განხორციელებულ „ძალად ექიმში“ მან შეუზღუდავი ასპარეზი ჰპოვა, თუმცა უნდა ითქვას, რომ, ხშირად იგი გადაჭარბებული იყო. რეჟისორმა და მხატვარმა ეპოქისათვის შეუფერებელი კოსტიუმები შემოიტანეს. ეს სენი საყოველთაოდაა გავრცელებული. საჭიროა თუ არ არის საჭირო, ამ ხერხს დაუფიქრებლად მიმართავენ, მაშინ, როცა არსებობს მოლიერი და ლუდოვიკო მეოთხემეტის ეპოქა, რომელიც თავისი სტილითაა გამორჩეული. სპექტაკლში არის რამდენიმე საინტერესო სცენა, მათ შორის იმპროვიზაციული სახიერებით აღბეჭდილი მონაკვეთი — სამეტყველო სავარჯიშოებით გაააქვრება სგანარელსა და ლეანდროს შორის, სა-

დაც იუმორითა და ორგანულობით გაიბრწყინეს მსახიობებმა. ნა მიქაუტაძემ და ზურაბ დონდოლაძემ.

მკვეთი ხასიათს ქმნის გამოცდილი მსახიობი რევაზ ქინქლაძე ყერონტის როლში, თუმცა, ბოლომდე ვერ დავეთანხმებით ამ კომიკური პერსონაჟის ესოდენ ამჩატებაში.

თანამედროვე ფრანგი დრამატურგის რობერტ ტომას საქვეყნოდ ცნობილი პიესა „მახე“ რესპუბლიკის რამდენიმე თეატრმა განახორციელა. რთული, მრავალპლანიანი ფსიქოლოგიური პასაჟებით აგებული დეტექტივი იპყრობს მაყურებელს და უხვ მასალას აძლევს მსახიობს თავისი ოსტატობის გამოსავლენად. დეტექტივში მონაწილე მსახიობებს მართებთ მაქსიმალური მობილიზება. აქ რიტმის ამოვარდნას, მოღუწებას მოსდევს მაყურებლის ინტერესის განვლება, რაც მეტ-ნაკლებად შეიმჩნეოდა ფოთელთა ნამუშევარში.

კომისის ურთულესი როლში მსახიობი ზაურ ჯანელიძე გამოირჩევა იმპოზანტურობით, ღირსების შეგრძნებით, მაგრამ ის ფუნქცია, რაც მის გმირს აკისრია — იყოს ღირიყორი მის მიერ დადგმული სპექტაკლისა, რომელშიც ყველა პერსონაჟი გაითამაშებს მის მიერვე ნაგარაუდევ „სცენარს“, წარმოდგენაში ბოლომდე დაძლეული არ არის.

რამდენადაც პიესის ავტორი ცდილობს გაექცეს შიშველ დეტექტივს, დაძლიოს ამ ქანრში არსებული შტამები, გააძლიეროს ფსიქოლოგიური მხარე, იმდენად რეჟისორი ცდილობს ნაცნობ ჩარჩოებში დააბრუნოს იგი.

ფსიქოლოგიური დატვირთვით აღსავსეა დენიელ კორბანის როლი, რომელსაც ალექსანდრე ნოდია ასრულებს. მსახიობს აქვს გულწრფელი ადგილები, მაგრამ საკვანძო მომენტებს აკლია სიმძაფრე და დამაჯერებლობა. გამოკვეთილი პლასტიკით, ხასიათში წვდომის ზუსტი ნიუანსირებით, ფსიქოლოგიური ხაზის წინ წამოწევით ამ სპექტაკლშიც გვხვბლავს ნიარა ჭიჭინაძე. მას კარგ პარტნიორობას უწევს კიურეს როლში რამინ კილასონია. მხატვრის კოლორიტული სახე ზომიერად წარმოგვიდგინა შალვა ლიბარტელიანმა.

თეატრმა საგასტროლო რეპერტუარში ჩართო სტუდიური ნამუშევარი — ბ. ვასილიევის „განთიადი კი აქ წყნარი იცის“. ჩვენ არ შევეუდგებით ამ უმწიფარი ნამუშევრის განხილვას, მაგრამ გვემის ცდა, სურვილი თეატრისა — აღზარდოს ახალგაზრდა კადრები და ამიტომ, მხარს ვუჭერთ ამ წამოწყებას. ოღონდ, ამ შემთხვევაში, მეტი დაფიქრება გვჭირდება მასალის შერჩევისას, რაც საშუალებას მისცემს სტუდიელებს სრულად გამოავლინონ თავიანთი მონაცემები.

ფესტივალსა და გასტროლებზე ფოთის თეატრმა დაამტკიცა თავისი უნარი კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისების გზაზე. ახლა კი მეტი ფიქრი გვმართებს, რათა თანამედროვე დრამატურგიამაც სათანადო ადგილი ჰპოვოს რეპერტუარში.

## ვივა ლორთქიფანიძე

### მსოფლიო აღიარება

რობერტ სტურუას ინსტიტუტისდროინდელი სპექტაკლები მახსოვს. ჯერ კიდევ მაშინ, სწავლების წლებში იგრძნობოდა, რომ თეატრში მოდიოდა ნათელი შემოქმედი. გაკვირვებასა და აღფრთოვანებას იმსახურებდა ახალგაზრდა კაცის მიერ ცხოვრების ცოდნის სიღრმე, უკომპრომისობა პროფესიისადმი.

შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში მისვლისთანავე დაიწყო რთული პროცესი რობერტ სტურუას როგორც ხელოვანის, ერთ-ერთი წამყვანი რეჟისორის შემოქმედებითი დამკვიდრებისა. იგი ეძიებდა, დაჟინებით იბრძოდა პროფესიული საიდუმლოს წვდომისათვის. ამიტომაც მისი ყოველი სპექტაკლი მაინტერესებდა მიუხედავად იმისა, მოიპოვა წარმატება სპექტაკლმა თუ არა. ინტერესს ისიც განაპირობებდა, რომ ამ ახალგაზრდა კაცის ნამუშევარში შეიცნობდით ლტოლვას საკუთარი მსოფლმხედველობის და თეატრალური ფორმების ძიებისაკენ.

რობერტ სტურუას პირველი პერიოდის საუკეთესო სპექტაკლად მიმაჩნია „სელიემის პროცესი“. სწორედ ამ წარმოდგენაში შევიცანიტო სრულად საკუთარი ხელწერის, მტკიცე რეჟისორული ნების შემოქმედი. ეს სპექტაკლი ჩემთვის იმითაც არის ძვირფასი, რომ მასში რამდენიმე ბრწყინვალე აქტიორული სახე შეიქმნა.

დღეს, წარსულს თვალს რომ ვავლებ, რ. სტურუას ადრეულ სპექტაკლებს რომ ვაანალიზებ, ერთი აზრი მიჩნდება: იგი სპექტაკლებს დგამდა არა იმისთვის, რომ ესა თუ ის პიესა განეხორციელებინა სცენაზე, არამედ იმისთვის, რომ თავად ეპოვა პასუხი პრობლემებზე, რომლებიც მას აწუხებდა, აღელვებდა რთული ცხოვრების გზაზე შემდგარ კაცს.

ამ ძიების გზით ქართულ თეატრში ჩამოყალიბდა ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა თანამედროვე საბჭოთა და მსოფლიო რეჟისურისა. მსოფლიო-მეთქი, ვამბობ იმიტომ, რომ მისი სპექტაკლები, განსაკუთრებით ბოლო ათწლეულისა, გაცდა ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს და მსოფლიო სახელი მოუხვეჭა ქართულ საბჭოთა კულტურას.

ჩვენი ქვეყნისა თუ უცხოეთის ქალაქებში ყოფნისას სიამაყის გრძნობით ვივსები, როდესაც ვხედავ იმ გლობალურ წარმატებას, რომელსაც რ. სტურუამ მიაღწია თავისი არცთუ ისე მრავალწლიანი მოღვაწეობით.

ძნელი წარმოსადგენია, რომ ისეთი უდიდესი შემოქმედებითი ავტორიტეტის მქონე რეჟისორი, როგორც რობერტ სტურუა, 50 წლისაზე მეტის არ არის.

მჯერა, რომ რობერტ სტურუა კიდევ მრავალ სიხარულს მოუტანს ქართველ (და არა მხოლოდ ქართველ) მაყურებელს.

ამის თქმის უფლებას მაძლევს შემდეგი:

იგი დაუცხრომლად ეძიებს;

ფანატიკურად უყვარს თეატრალური ხელოვნება;

უკომპრომისოა!

მსოფლიო აღიარებას არაფერი შეუცვლია მის ბუნებაში, ცოტა ცინიკურადაც კი უყურებს თავის წარმატებებს, რაც მის შინაგან ძალაზე მეტყველებს;

და რაც მთავარია — აღსაესეა ტალანტით;

და კიდევ ერთი გარემოება, რაც უფლებას მაძლევს, დაბეჭითებით გავიმეორო ზემოთქმული.

მე, მის უფროს მეგობარსა და კოლეგას, ისეთი შეგრძნება მაქვს, რომ რობერტ სტურუამ მოითავა კიდევ ერთი პერიოდი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრებისა და დღეს ახალი ნახტომისათვის ემზადება. ეს ის ნახტომი იქნება, რომელიც ახალ სიმაღლეებს დააპყრობინებს და თეატრალური ხელოვნების ეტალონად დარჩება.

## მიხეილ ულიანოვი

### დროის გამომხატველი

დღეს, ჩვენი ცხოვრების სისხლსავსე პერიოდში, როცა ჩვენი თეატრის კარი ფართოდ გავუღეთ საინტერესო დრამატურგებსა და რეჟისორებს, ჩვენთან მოვიდა საბჭოთა და მსოფლიო სახელის მქონე რეჟისორი რობერტ სტურუა.

ნუ ვიქნებით ზედმეტად თავმდაბალნი და ნუ მივეცემით წარსულის განდიდებას. ზოგიერთი უცხოელი რეჟისორის ჩამოსვლამ დაგვარწმუნა, რომ ჩვენი რეჟისორები რამდენიმე თავით მაღლა დგანან, მე არ ვლაპარაკობ პიტერ ბრუკზე, სტრელერზე, მათი რეჟისურა სულ სხვა განზომილებაში იკითხება, ჩვენი რეჟისორები ძალზე ძლიერნი, მრავალფეროვანნი, ტექნიკურნი არიან. რობერტ სტურუა, ეს უმაღლესი რანგის რეჟისორი, თითქოსდა, მხსნელად მოგვევლინა მაშინ, როდესაც მუშაობას ვაპირებდით შატროვის პიესაზე „ბრესტის ჯავი“. თავისი ტრიუმფალური დაღმებით: „რიჩარდ მესამე“ და „კავკასიური ცარცის წრე“ იგი მოსკოველი მაყურებლის წინაშე წარსდგა როგორც დიდი რეჟისორი და ამიტომ მისი ჩამოსვლა ნიშნავდა არა უბრალოდ მოსკოვი სტუმრობას, არამედ, რამდენადაც მესმის, დედაქალაქის თეატრალურ პალიტრაში საკუთარი ფერის, ხელწერის, სცენური სივრცის თავისებური ხედვისა და ესთეტიკის შეტანას.



„ბრესტის ზავი“ შატროვმა თავდაპირველად კინოსათვის დაწერა. მას შემდეგ გავიდა 19-20 წელი, დრამატურგი კვლავ მიუბრუნდა სცენარს, პიესად გადააკეთა და ჩვენ შემოგვთავაზა. თავის დროზე სცენარმა გავვაოცა იმით, რომ იქ სრულიად ახლებურად იყო დანახული ტროცკის, ბუხარინის სახეები, მათი წინააღმდეგობრივი ურთიერთობები ლენინთან. აშკარა იყო ერთგვარი სტერეოტიპის მსხვერვა ბელადის სახის გახსნისას. ბელადის სახეს ანსახიერებდნენ შჩუკინი, შტრაუხი, კაიურავი. ყოველი მათგანი თამაშობდა ლენინისადმი თავისი სტერეოტიპული დამოკიდებულებით და ლენინის გადმერთების, მის წინაშე თავის მოღრტი იყო მოგონილი, ვიდრე სინამდვილეში შობილი.

პიესა მოგვეწონა, რეპერტუარში შევიტანეთ. დავიწყეთ რეჟისორის ძებნა. გვიჩიეს რომბერტ სტურუა მოგვეწვია, რომელიც ჩვენს წინადადებაზე, ვერ ვიტყვი, რომ უყოყმანოდ-მეთქი, მაგრამ მინც დათანხმდა. წაიკითხა პიესა, მოეწონა, რამდენიმე ხნის შემდეგ მოსკოვში ჩამოვიდა. დაფიქრებული და რამდენადმე გაოგნებულიც ჩანდა. პიესა ძალზე პუბლიცისტური იყო, თქვა. მაგრამ რახან დაგვთანხმდა, მუშაობას შეუდგა. მთელი იმ ხნის განმავლობაში, როცა პიესაზე ვმუშაობდით, ვგრძნობდით, რომ იგი იშლებოდა, იშლებოდა ძალზე უბრალო მარჯვის გამო — პიესის სტრუქტურა ახლებურ გადაწყვეტას ითხოვდა. პუბლიცისტიკა რაც უფრო წარმოაჩენდა ჩვენი ისტორიის „თეთრ ლაქებს“, მით უფრო იშლებოდა პიესა.

გვიჭირდა მუშაობა. იყო პერიოდები, როდესაც სტურუას (თუმცა, რამდენადაც ვიცო, ამაზე სიტყვა არ დაუძრავს და თუ უთქვამს რამე, ისიც ხუმრობით) მუშაობისთვის თავის დანებება უნდოდა, რადგან კარგად ესმოდა თეატრალური სამყაროს თანამედროვე სიმძაფრე, ესმოდა, რომ აზრი არ ჰქონდა ლენინზე კიდევ ერთხელ სპექტაკლის თამაშს, თუ არ იქნებოდა სიახლე, იგი ხელახლა გაცხელებულ კატელეტს დაემსგავსებოდა. ასეთი რამ შეუძლებლად მიაჩნია ისეთ ხელოვანს, როგორც რომბერტ სტურუა. და ისიც ეძიებდა. რამდენჯერმე გადააკეთა პიესა, დაუნდობლად შეამცირა. რაღაც განსხვავებულს, სხვას ეძიებდა და ბოლოს, მუშაობის პროცესში დაინახა სპექტაკლი, დაინახა ამ სპექტაკლის კანონი.

ისტორიული პირები რომ უფრომოდ უნდა გვეთამაშა, ამაზე თავიდანვე შევთანხმდით. ეს სტურუას წინადადება იყო და ჩვენც არაფერი ორიგინალური და უჩვეულო არ გვეჩვენა ამასი. ეს იყო პირობა თამაშისა, რომელსაც ამგვარად განვსაზღვრავდი — ჩვენ არ მივსდევთ ზუსტად ისტორიის ქრონოლოგიურ სიმართლეს, თუმცა, არ ვშორდებით იმ პერიოდის ისტორიულ სიმძაფრებს. ჩვენ, მსახიობები, კი არ ვთამაშობთ ლენინს, ტროცკის, ბუხარინს, არამედ ვაღმოვცემთ ჩვენს დამოკიდებულებას იმ პერიოდში მიმდინარე მოვლენებისადმი არა თითოეულ გმირთან მიმსგავსებით, იმიტაცით, არამედ თანამედროვე სამყაროსთან ჩვენი დამოკიდებულებით. ამიტომ რომბერტ სტურუასთვის მნიშვნელობა არ აქვს ვგვარით ლენინს, ტროცკის, ბუხარინს თუ არა, მისთვის მნიშვნელოვანია არა გრიმი, არამედ იმ დროის რეკონსტრუქცია თეატრალური, ამას ხაზგასმით ვაშბობ — თეატრალური საშუალებებით, ყოველგვარი ილუზიურობის, იმ დროსთან მისამსგავსებლად სხვადასხვა საშუალებების გამოყენების გარეშე. სცენაზე თამაშობენ ვახტანგოვის თეატრის მსახიობები. ისინი ახდენენ იმის რეკონსტრუქციას, თუ რა და როგორ მოხდა. როგორ — ეს არის ფორმის საკითხი.

დაუცხრომელი, თეატრალური ფორმის, გია ყანჩელის უბადლო მუსიკით, გიორგი ალექსი-მესხიშვილის ზუსტად განსაზღვრული სცენოგრაფიითა და რობერტ სტურუას რეჟისურით. და შეიქმნა უჩვეულო სამყარო სცენაზე, უჩვეულო ჩვენი თეატრისა და ლენინიანასთვის. მიზანსცენები, რომლებშიც რეჟისორს შეჰყავდა მთავარი გმირი, გვაოცებდა იმით, რომ არსად და არასდროს გვენახა გულ-აღმა მწოლიარე, მუხლმოდრეკილი, ან ქალის მკერდზე თავმყიდნობილი ლენინი. და ეს იყო არა ეპატაუი, არამედ ადამიანური და პოლიტიკური ურთიერთობების რეკონსტრუქცია. რ. სტურუა დაშორდა ლენინის გაღმერთების ტენდენციას და მის პიროვნებაში მოიძია ადამიანური. მისთვის ლენინის მიერ მუხლის მოდრეკა მის დამცირებას კი არ ნიშნავს, როგორც ზოგიერთს მიაჩნია, არამედ ეს არის უკიდურესი ზღვარი ტრაგიზმისა, რომელშიც ლენინი აღმოჩნდა — უკიდურესი ზღვარი ტრაგიკული და დრამატული სიმძაფრისა, რომელიც, რაღაც არ უნდა დაჯდომოდა, უნდა დაეძლია მას, თორემ მთელი ჩვენი ქვეყნის ისტორია სხვა გზით წარიმართებოდა. ლენინს ჰქონდა ერთი საოცარი თვისება — განეკუვრიტა ის, თუ რითი დამთავრდებოდა ყოველივე. უცოდინარობა ზოგჯერ ისეთ ჩიხში მოაქცევს ადამიანს, რომ ძნელია იქიდან თავის დაღწევა. მაგრამ უცოდინარობა არც ისე დიდი საშინელებაა, როგორც იმის ცოდნა, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს ამა თუ იმ აქციას. ეს მტანჯველი, დამანგრეველი ცოდნაა. და ლენინი, რომელმაც იცის ყოველივე, მზადაა გადადგას ნებისმიერი ნაბიჯი, რათა ეს არ მოხდეს.

რევოლუციის ხანა იყო კამათის, დაძაბულობის, ადამიანური „მეს“ დამკვიდრების, პიროვნების დაბადების და ამ პიროვნებათა შეჭახების ხანა. ჩვენი მთავრობა, როგორც ცნობილი ადამიანები ამბობდნენ, მსოფლიოში ყველაზე კულტურული მთავრობა იყო. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამ მთავრობის წევრები პატარა კაცები კი არა, პიროვნებები, მოქალაქენი, კომუნისტები იყვნენ, რომლებიც კენჭისყრისას ისე უბრალოდ არ სწევდნენ ხელს, როგორც სტალინის ეპოქაში. დღეს თუ გვიწინა მათ დავუბრუნდეთ, მაგრამ ასეთი პიროვნებები აღარ გვყავს და ასე კი ვყავს, ისიც ძალზე ცოტა. ხალხი მიეჩვია ლენინის აღქმას, როგორც ორაკულისა, რომლის სიტყვებს „ურას“ შეძახილივითა და ოვაციებით უნდა შეხვდნენ. არადა, ყველაფერი სხვაგვარად იყო... რობერტ სტურუა სპექტაკლში ეწევა იმ დროის განწყობილებათა რეკონსტრუქციას და თანაც ძალზე ზუსტად. იგი იძლევა ამ მდგომარეობის დრამატიზმს არა იმის გამო, რომ მოახდინოს ეპატირება ან ვინმე განაცვიფროს, არამედ დაგვანახოს, რომ ჰეშმარტება იზადება კამათში და არა თავის დახრასა და ბრმად შესრულებაში, ამ უყანასკნელმა კი უკვე მიგვიყვანა ჩვენი წინაშე არსებულ რთულ პრობლემებთან...

... ჩანაფიქრმა თანდათან ხორცი შეისხა. სპექტაკლმა ჩამოყალიბება იწყო. მოინახა კამერტონი, ნოტი, მელოდია. მერე კი საქირო იყო ოსტატობა, ოსტატობა რეჟისორის, მსახიობების... და საქმეც იოლად წარიმართა ისეთი ოსტატისთვის, როგორიც რობერტ სტურუაა.

ჩვენი დასისთვის ეს სპექტაკლი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმ მხრივ, რომ იგი მომავალში შედასრულდება ერთგვარი ორიენტირის როლს, რომლის გარეშეც შეუძლებელი იქნება ლენინის სახის შექმნა. ეს არამც და არამც არ ნიშნავს იმას, რომ მსახიობმა უნდა გაიმეოროს იგი. მაგრამ ლენინის გაღმერთების, მის წინაშე ქედის მოხრის და მისი პიროვნების ყოველგვარი კონფლიქტისაგან განთავისუფლების პერიოდი გასრულდა. ეთერ გუგუშვილიმა ამ წარმოდგენას ხა-

სცენა სპექტაკლიდან  
„ბრესტის ზავი“.  
ვ. ი. ლენინი —  
მის. ულიანოვი,  
ტროცკი — ვ. ლანოვოი.



ვსებით სამართლიანად უწოდა დღევანდელი დღის სპექტაკლი. იგი დაიბადა იმიტომ, რომ იყო რობერტ სტურუა, შატროვი, იყვნენ ვახტანგოველები და იყო დრო, სხვა დროს შეუძლებელი იყო ამ სპექტაკლის დაწადება, და თუ დაიბადებოდა, სულ სხვაგვარი იქნებოდა. თუ მასზე მიუღვამოვლად ვიმსჯელებთ, იგი დღევანდელი ამსახველი დოკუმენტია. ამ სპექტაკლზე კამათობენ, ვიღებ წერილებს, რომლებშიც მსაყვედურობენ, რომ ჩემს მიერ განსახიერებული ლენინი ძალზე მყვირალა, ისტერიული, უჩვეულოა და რომ ბელადი სულაც არ ყოფილა ასეთი და ა. შ., და ა. შ. მე კი მგონია, რომ დღეს, ისე როგორც არასდროს, გვჭირდება ბრძოლა, მთელი ხმით ყვირილი და არა თავის მოჩვენება, რომ ყველაფერი რიგზეა, შესანიშნავადაა, ჩემი აზრით, ლენინის, ბრესტის ზავის ეპოქა იყო რევოლუციურად გარდამავალი ეპოქა.

რობერტ სტურუა ჩემთვის მთელი თავისი შემოქმედებით განსახიერებს ახალი რევოსურის ძიების პროცესს, განსაზღვრავს მის ახალ მიმდინარეობას. ყოველ დროს ჰყავს თავისი გამომხატველები, თავისი „მომღერლები“. ჩემი აზრით, რობერტ სტურუა, დღევანდელ რევოსურაში ყველაზე ზუსტად გამოხატავს თეატრის ამჟამინდელ ძიებებს, ფორმებს, თეატრალურობას. თეატრი თავის გზას ეძიებს, ძველი გზით სიარული ტელევიზიის, კინოს და ვიდეოს გვერდით შეუძლებელია. საჭიროა რაღაც ახალი. ეს არის საზოგადოებრივი, მეტაფორული, თეატრალური ენის გართულება, მესხიერების მეტად დაძაბვა და უფრო ასოციაციების, ვიდრე ემოციებისა და გრძნობების გამოწვევა. დღეს, როდესაც ადამიანის განცვიფრება მარტოოდენ განცდის თამაშით შეუძლებელია, ჩემი აზრით, საჭიროა სწორედ ისეთი რევოსურა, რომელიც ადამიანში ცხოვრების მოვლენებისადმი გარკვეულ დამოკიდებულებას წარმოშობს. რობერტ სტურუა მეტაფორებით, ასოციაციებით, თეატრალური ხერხებით მაყურებელს თვალწინ გადაუშლის, ერთი მხრივ, ძალზე საინტერესო სანახაობას, რომლის გარეშეც შეუძლებელია თეატრის არსებობა ნებისმიერი რევოსორული გადაწყვეტისას, ხოლო მეორე მხრივ, ითრევს მას ამა თუ იმ პრობლემის სერიოზულ გააზრებაში — იქნება ეს ხელისუფლების დაკარგვა მეფე ლირის მიერ თუ ლენინის მარტობა. იგი ცდილობს ზოგად შეკითხვებს კონკრეტული შემთხვევის მაგალითზე უპასუხო. ყოველი პიესა მისთვის არის რეფერატი იმაზე, თუ როგორ უნდა ვიცხოვროთ, თუმცა, იღებს კონკრეტულ ისტორიას. და სწორედ ამით, ისევე როგორც ნეკროშიუსი და ვასი-პ. „თეატრალური მთაბეჭე“, № 4

ლიევი, იგი უსწრებს სხვა რეჟისორებს. ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ უარვყოფთ დანარჩენ რეჟისურას, მაგრამ სწორედ ესენი განსაზღვრავენ დღეს ახალი თეატრალური ნების ძიებებს. მხოლოდ ემოციაზე, მხოლოდ სანახაობაზე დაყრდნობით თეატრში მაყურებლის მოზიდვა ძალზე ძნელია. დღეს საჭიროა უფრო რთული და ამავე დროს, უფრო გასაგები სტილი. რობერტ სტურუას მთელი შემოქმედება ამის დამკვიდრების მცდელობაა.

## ანა ობრაზცოვა

### შექსპირის ინგლისი რობერტ სტურუას თვალში

70-იან წლებში რობერტ სტურუასთან ერთად ინგლისში ყოფნა მომიხდა. ვიყავით ჩვეულებრივი ტურისტული ჯგუფის შემადგენლობაში, რომელიც ორგანიზებული გახლდათ უცხოეთის ქვეყნებთან მეგობრობის საზოგადოების მიერ. ყოველივე წესისა და რიგის მიხედვით მიდიოდა — მუზეუმებს ციხე-სიმაგრეებს ცვლიდა, ავტობუსის ფანჯრებს იქით სულ ახალი და ახალი ქალაქები ჩნდებოდა. იშლებოდა ბუნების სურათები, ზუსტად რომ იმეორებდნენ კონსტანტინის ცნობილ ტილოებს, ან კიდევ ტერენსისა და კლოდ მონეს ფანტასტიკურ ხილვებს რომ მოგვაგონებდნენ. ხომ დაწერა კიდევ ერთხელ უაილდმა, რომ ლონდონური განთიადი და დაისი შესამჩნევად შეიცვალა მას შემდეგ, რაც ისინი მონემ აღბეჭდა: გახდა კიდევ უფრო იახანისფერი, ვიდრე მანამდე იყო. ტერენსმაც ხომ არ გარდაქმნა ინგლისური ბუნება და საერთოდ ბუნება, მინიჭა რა მას იმგვარი შინაგანი გასხივოსნება, სხივთა გარდამავლობა, თითქოსდა, წმინდა ოქროსაგანა ნაქსოვიო?

დროგამოშვებით სტურუას ვავხედავდი ხოლმე. მას ყველაზე მორიდებულად ეპირა თავი, ზედმეტ შეკითხვებს არ იძლეოდა. თავს არ იწონებდა ეფექტური რეპლიკებით. მეჩვენებოდა, თითქოს შინაგანად განდგომოდა ყველას და ყველაფერს, რათა მარტოდმარტო დარჩენილიყო ინგლისთან — მის წარსულსა თუ მომავალთან, შეეცნო მისი გაწუმეორებული ხატი, სიღრმისეული არსი, რომელიც თითქოსდა მხოლოდ მისთვის, ახალგაზრდა ქართველი რეჟისორისათვის უნდა გახსნილიყო, რომელსაც ჯერ კიდევ არ დაეღვა თავისი სახელგანთქმული შექსპირული სპექტაკლები, მაგრამ ვინ იცის, შეიძლება უკვე წინასწარვე გრძნობდა, რომ აუცილებლად განახორციელებდა მათ.

უშლიდა თუ არა ხელს ტურისტების ხმაურიანი ჯგუფი ფოტოაპარატების ჩხაკუნითა და კინოკამერების ბზუილით? ალბათ, არა — დიდი ხელოვანის შემოქმედებითი წარმოსახვის საიდუმლოება ქვეშაირითად მიუწვდომელია. ერთი კი ნათელია — ნამდვილი ხელოვანი ყველ-

გან, ყოველთვის ქმნის იმ პირობებისა-  
გან დამოუკიდებლად, რომელშიც იმ-  
ყოფება. ტვინი და გული მუშაობენ მა-  
შინაც კი, როცა ხელოვანი თითქოსდა,  
განრიდებია საქმეს. მხოლოდ ღიმილი გა-  
სცემდა ხოლმე, მუდამ რომ დასთამა-  
შებდა ბავშვზე, უცნაური, მოულოდნე-  
ლი, თითქოს დამნაშავე და იმავდროუ-  
ლად მოწიმიე ღიმილი, რომელშიც აი-  
სახებოდა დაძაბული ცნობისმოყვარეობა  
და ამის გამო მტანჯველი წვდომა ცხო-  
ვრების არსში; სულ მცირე და შედარე-  
ბით მნიშვნელოვანი აღმოჩენების სიხა-  
რული, რომელთაც იგი აკეთებდა ყო-  
ველდღე, ყოველ საათს, ყოველ წუთს,  
სტურუა — რეისორი, „რიჩარდ III“-  
სა და „მეფე ლირის“ მომავალი დამდგ-  
მელი აღმოაჩენდა შექსპირის  
ინგლისს, იძირებოდა შექსპირისეულ  
ქვეყნიერება-თეატრში, სადაც მნიშვ-  
ნელოვანი ადგილი ეკავათ ბრიტანეთის  
კუნძულებს — ბრწყინვალე „სასცენო  
ფიცარნავს“, ხავსე, როგორც დიდი პო-  
ეტის მიერ გამოგონილი, ასევე შორეულ  
ისტორიაში რეალურად არსებული უამ-  
რავი „პერსონაჟით“.

მომიტვეს იუბილარმა, თუ ჩემს  
მიერ შემოთქმული მისთვის წმინდაწყ-  
ლის გამოწავონი იქნება, მაგრამ ჭერ  
ერთი, კრიტიკოსებსაც, და არა მხოლოდ  
ხელოვანთ, აქვთ უფლება შეთხზვის, და  
მეორეც, ჩემი მოგონებები იმ ინგლისურ  
ტურისტულ მოგზაურობაზე სტურუას  
შემდგომმა შემოქმედებითმა გამოცდი-  
ლებამ განამტკიცა. განა არ გახდა ტრა-  
გიკომიკური თეატრის, ტრაგიკარული  
ბალაგანის თემა უმთავრესი „რიჩარდ  
III“-სა და „მეფე ლირის“? განა არ  
იქცა თემად იმ თეატრისა, რომელიც  
დროში იცვლება, ან გაცილებით ახლოს  
დგას სახუმარო, ხალხურ სანახაობასთან  
და იმავდროულად მიისწრაფის ავის  
მომასწავებელი გროტესკისაკენ „რი-  
ჩარდ III“-ში? თემად თეატრისა, რო-  
გორც ფილოსოფიური, დრამატიუ-

ბული ლეგენდის, დახვეწილი და ინტე-  
ლექტუალურად დატვირთული რომაა  
„მეფე ლირის“...

თითოეული თავისებურად და სხვი-  
საგან განსხვავებით ხედავს და აღიქვამს  
ერთსა და იმავე ისტორიულ. თანამედ-  
როვე მოვლენასა თუ ფაქტებს. რიგითი  
ექსკურსანტიანთვის ტაუერის კედლები  
მხოლოდ ბნელი, ჩამუქებული კედლე-  
ბია, სადაც უძველესი დროიდან შემო-  
ნახული ჯაჭვების ჩხარუნი და რკინის  
ბორკილების ხმაური ისმის. ხელოვანი-  
სათვის კი ეს კედლები მაშინვე ივსება  
ადამიანთა ცოცხალი ხმებით, ტყვეთა  
გმინვით, ჩურჩულითა და აზუნტებულთა  
ამოძახილით, არა, ეს არაა ნატურალის-  
ტური ფონი, რომელიც წამებასა და  
დახვას გამოხატავს, როგორც ეს მადამ  
ტიუსოს მუზეუმშია. ეს თითქოს გაცო-  
ცხლებული ხმებია თავად ისტორიისა,  
მისი მოჩვენებანი და აჩრდილები, ტრა-  
გიკული კონფლიქტები, ზოგჯერ კომე-  
დიასთანაც რომ მეზობლობენ. მისი სა-  
ხელოვანთქმული „მსახიობები“ დიდი ხნის  
წინათ გარდასულან არყოფნაში; ესაა  
ყოველისმომცველი სახება სახალხო მა-  
სის, რომელიც არც კი ფიქრობს, რომ  
მას უწერია რომელიღაც გარკვეულ წამს  
„მთავარ მოქმედ გმირად“ იქცეს, რათა  
ძირეული ცვლილებები შეიტანოს ის-  
ტორიული პროცესის წყვეტილ სრბო-  
ლაში.

ხომ არ წაავს ეფექტურ „სასცენო  
ფიცარნავს“ ედინბურგის ბექობზე მდგა-  
რი პოლირუდის ცინე-სინამარე? ან  
ადგილს, სადაც ბრწყინვალე დღესას-  
წაულები იმართება, ან კიდევ მორიგ  
თავშესაფარს ძლიერთა ამა ქვეყნისათა  
მორიგ მსხვერპლთათვის? დიდებულ  
„დრამატულ მსახიობებად“ მოევლინა  
ქვეყნიერებას ორი მეტოქე-დედოფა-  
ლი — მარიაში და ელისაბედი. ეს იყო  
კიდევ ერთი თეატრი — შეჯიბრი, სისას-  
ტიკის თეატრი — წარმოდგენა ადამიან-  
თათვის, პოლიტიკური თეატრი, სადაც

მძაფრად შეეჭაზა ერთმანეთს ისეთი ცნებები, როგორცაა თამაში და ძალაუფლება, ქალთა თეატრი, სადაც „გმირები“ დაკავებული არიან არა ქალის, არამედ მამაკაცთათვის შესაფერი საქმიანობით, სადაც სრულიად სერიოზულად კვებენ თავებს...

რჩიარდ მესამის გააზრება დიად თვალთმაქცად დიდი ხანია ბანალოზად იქცა. სტურუას სპექტაკლში რამაზ ჩხიკვაძის რჩიარდი განსაკუთრებული თვალთმაქცია, რომელიც შესამჩნევად განსხვავდება სხვა რჩიარდებისაგან. იგი არ არის ერთადერთი მსახიობი ისტორიული წარმოდგენისა, რომელიც ტახტისათვის მძვინვარე ბრძოლაზე გვიამბობს. ჩხიკვაძის გმირი იმ სამყაროში არსებობს, სადაც ყველა თამაშობს. თამაშობენ სიამოვნებით, საქმის ცოდნით, უხვად იყენებენ სხვადასხვაგვარ პროფესიულ ჩვევებს, ინგლისის გზებზე დაქრიან ფორანში შებმული ცხენები, კომედიანტთა ხმაურიან ჭგროს რომ მიაქროლებენ. თითოეული მათგანისათვის არავითარ სირთულეს არ წარმოადგენს იქცეს მეფედ, ან უფლისწულად. ამავე დროს მეფეები, უფლისწულები, მერცხოვები და არქიეპისკოპოსები არც ისე იშვიათად იქცევიან სწორედ ისე, როგორც მღაბიო მსახიობები, რომელნიც ერთმანეთში გადაინაწილებენ ხოლმე სრულიად სხვადასხვაგვარ ამბლუას, დაწყებული ბოროტმოქმედი ტირანიდან, დამთავრებულს გულუბრყვილო მღაბიოთ. სტურუას მიერ „რჩიარდ III“-ში წარმოდგენილი ინგლისი ჭრელია და ფერადოვანი. ძნელია იმის თქმა, თუ რას ეფუძნება ეს სანახაობა — ქართული ხელოვნების უძველეს ტრადიციებს, სტურუას მიერ ინგლისის ისტორიისა და კულტურის თავისებურ აღქმას, თუ სცენური გამომსახველობის განუყოფელ რეჟისორისეულ ვაგებებს — ალბათ, ყოველივეს ერთად.

ამოხსნა რა თავისთვის ინგლისი,

რობერტ სტურუამ იგი აღმოაჩინა ინგლისელი, შოტლანდიელი მასურებლისთვისაც. „რჩიარდ III“-ს გამაოგნებელი წარმატება ლონდონსა და ედინბურგში ვასტროლებისას აიხსნებოდა იმით, რომ მასურებელმა არა მხოლოდ მოუსმინა შექსპირს, არამედ დაინახა იგი. ვფიქრობ, არ შევცდები, თუ შევნიშნავ, რომ ინგლისში საუკუნეთა მანძილზე შეჩვივნიენ უფრო მეტად ესმინათ შექსპირისათვის, ვიდრე ეხილათ იგი. მაშინაც კი, როცა მე-19 საუკუნის ბოლოს გაჩნდა „სადადგმო შექსპირი“, ჩამოყალიბდა მიმართულება, რომელიც თავის თავს „არქეოლოგიურ ნატურალიზმს“ უწოდებდა. ინგლისურ თეატრში შექსპირი დღესაც კი შეიძლება მოისმინო თვალდახუჭულმა, დასტკებ მხოლოდ სიტყვათა მუსიკით, მათი ხმოვანებით, არსით, სილამაზით. მსახიობებს ძალუძთ სრულყოფილად მოგაწოდონ შექსპირის ტექსტი. ისინი ფლობენ მქვერბეკვევლების ურთულეს ხელოვნებას, ამ მყარი და ნაყოფიერი ტრადიციის წინააღმდეგ აღსდგა თავის დროზე გორდონ კრეგი. საუკუნის დასაწყისში იგი წერდა, რომ შექსპირის მიერ დაწერილის წაკითხვა სახლშიც შეიძლება, თეატრში კი მასურებელი იმისთვის მიდის, რომ ნახოს ეს პიესებიო. აძლევდა რადიდი მნიშვნელობას დადგმის პლასტიკურ სახეს, კრეგი მიიჩნევდა, რომ თეატრალური სახიერება საჭიროა არა თავისთავად — ზუსტად მიგნებული გამომსახველობითი ხერხების რიგი გვეხმარება შექსპირული ნაწარმოებების ფილოსოფიური არსის სიღრმისეულ გამოვლენაში. ერთი სიტყვით, კრეგი შექსპირის პიესების მიხედვით შექმნილი სანახაობა-სპექტაკლის მომხრე იყო. ორიგინალური ხატოვანი სანახაობა შენთავაზა სტურუამ ინგლისელ მასურებელს „რჩიარდ III“-ის სახით. სანახაობა ტრაგიკული და იმავდროულად კომიკურიც, ესაა განუყოფელი შენადნო-

სცენა სპექტაკლდან  
 „მეფე ლირა“



ბი უნარული ნიშნებისა, როცა ტრაგედის კომედიისგან გამოჩნევა თითქმის შეუძლებელია იმიტომ, რომ აქ ტრაგედია თითქოს აღესილია მსუყე, უხეში კომიზმის მუხტით.

და რაც ყველაზე საოცარია, ინგლისელები, რომლებიც სრულიადაც არ მოისაკლესბენ ეროვნული სიამაყის არქონას და შინაგანად დარწმუნებულნიც არიან, რომ ძალუძთ შექსპირის დადგმა და თამაში ყველაზე უკეთ, დიდხანს დარჩნენ სტურუას სპექტაკლის ერთგვარი ჰიპნოზის ქვეშ. რუსთაველის ხახ. თეატრის გასტროლებიდან ორი-სამი წლის შემდეგ ინგლისში ლონდონის შექსპირის სამეფო თეატრში ვუყურებდი სპექტაკლ „რიჩარდ III“-ს, შესანიშნავი მსახიობის ალან ჰუარდის მონაწილეობით მთავარ როლში. ინგლისელმა კრიტიკოსებმა საკმაოდ დადებითად შეაფასეს შექსპირული ტრაგედიის ეს ახალი ინტერპრეტაცია. მაგრამ სტურუას სპექტაკლის აჩრდილი თითქოსდა ისევ იდგა უცხოურ და სამამულო სცენას შორის.. თითქმის ყველა სტატიაში მოხსენიებოდა ქართული სპექტაკლი და უპირატესობა ამასწინანდელ სტუმრებს ეძლეოდათ.

რობერტ სტურუამ „მეფე ლირს“ მაშინ მიმართა, როცა შექსპირის ამ ტრაგედიისადმი მიძღვნილმა ევროპულმა ხასცენო ციკლმა 80-70-იან წლებში თითქმის ამოწურა თავისი თავი, მაგრამ ეს მხოლოდ მოჩვენებითი იყო, რადგან ერთდროულად ჯამდებოდა მიღწეული — უკან დარჩა პიტერ ბრუკის სპექტაკლი და ფილმი, კოზინცუვის კინოფილმი, ჯორჯო სტრელერის, ინგმარ ბერგმანის თეატრალური ნამუშევრები, ლორენს ოლივიეს სატელევიზიო სპექტაკლი... სწორედ ამ დროს, როცა დაიწყო შექამება, გაჩნდა რობერტ სტურუას „მეფე ლირი“.

და ისევ თეატრი... „მთელი სამყარო თეატრია“... რომელიც არსებობდა ბერგმანის სპექტაკლში. სტოკჰოლმის „დრამატენ თეატრში“ რომ დაიდგა, სანახაობა რომელიც სამჭერ იმეორებდა თავის თავს. დასაწყისში იგი ჩანდა მახხარათა ფერხულში, გარს რომ ერთყმიან ლირსა და მის ამაღლას. შემდეგ კარისკაცთა დახვეწილ პა-ში, რომელნიც ციკვავდნენ წყნარი მუსიკის თანხლებით, საიდანაც, თითქოს შორეული ციდან რომ იღვრე-



ბოდა. და ბოლოს, მისტრიონთა მხიარულ, მოძრავ გუნდში, სპექტაკლის დასაწყისში რომ ჩნდებოდა და საკმაოდ სწრაფად ქრებოდა სცენიდან. მეფე ლიარის კარის თეატრი, მასხარათა და აკრობატთა თეატრი ბერგმანის დადგმაში ძლიერ სწრაფად წარმოაჩენდა თავის არც თუ ისე უწყინარ პოლიტიკურ არსს. მოქმედების განვითარების შესაბამისად ილუპება თითქმის ყველა პერსონაჟი. თეატრი ემუქრება ადამიანებს შუბრისძიებით, თუკი ისინი არ დაწუნარდებიან, თუ კვლავ არ შეიძენენ დაკარგულ გონს. ესაა უგუნურთა თეატრი, რომელთაც არ უწყია, რაოდენ სახიფათოა მათი თამაში.

როგორც ჩანს, სტრელერმა, დგამდარა „მეფე ლირს“, ბერგმანის საწინააღმდეგოდ წინ წამოსწია თეზისი, რომელიც შეიძლება სრულიად საპირისპიროდ მოგვეჩვენოს: „თეატრი — მთელი სამყაროა“, მაგრამ ურანგებს ერთი გამონათქვამი აქვთ — „უკიდურესობანი ერთიანდებიან“. თეატრი, რომელსაც სურს თავის თავში მთელი სამყარო გააერთიანოს, ასე თუ ისე იერთიანებს ყველა თამაშს, რაც ოდითგანვე არსებობდა, ან რაც ახლახან იქნა გამოგონილი.

შექსპირული „ქვეყნიერება — თეატრია“ სტურუას „მეფე ლირში“ მძაფრია, მრისხანე და ტრაგიკული. აქ ადგილი არა აქვს იუმორსა და მხიარულებას. მზე აქამდე ვერ აღწევს. მასხარას აზრები სევდიანია, სამყარო კი — მოწყენილი. ეს დრომოქმული თეატრი ნახევრადანგრეული რომის კოლიზეუმის დროებას მოგვაგონებს. ლირის ქვეყანაში გზებზე ძნელად თუ შეხვდები მოხეტიალე მსახიობებს. ისინი ვერ გადადიან თავისუფლად ქალაქიდან ქალაქში, ციხე-სიმაგრეიდან ციხე-სიმაგრეში. ქუჩებისა და მოედნების თეატრმა, მახებს რომ ეურდნობოდა, ისე კატეგორიულად ამოწურა თავისი თავი, როგორც სიხარული

გაკრა ადამიანთა გულბეზღად დასაქვითობა სასახლის კარზე, რჩეულთა, დიდგვაროვანთა სახლებში თვალთმაქცობა გაბატონებულია. სტურუას სპექტაკლის გმირებს უყვართ ექსტრავაგანტური სამოსით შემოსვა. ეს განსაკუთრებით მის ქალიშვილებზე, რევანასა და გონერილაზე ითქმის, მაგრამ ამას ისე ზანტად სჩადიან, თითქოს ეზარებათო ეს პროცესი. „ეს ქვეყანა თეატრია“ ახლა კიდევ უფრო მეტად გავს ლინს უამიანობისას, ანუ ლხინს უამიანობის შემდეგ. ადამიანებს სწყურიათ ნიღბები და ეფექტური კოსტიუმები უპირველეს ყოვლისა მისთვის, რომ დაფარონ თავიანთი სახე, დამალონ გულისა და გონების ქეშმარიტი მისწრაფება. ყოველივეში ალებექვლილა დაღლილობა და ნგრევა.

ყველაფერი წარსულში დატოვა ამ დასანგრევად განწირული თეატრის მთავარმა მსახიობმა, ლირმა, რომელსაც რამაზ ჩხიკვაძე განასახიერებს. იგი თამაშისაგან დაღლილია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ცხოვრებისგანაც — დაიღალა — იცხოვრო და თამაშო ლირის სამეფოში — ეს ხომ არსებითად ერთი და იგივეა. ლირის სახელმწიფო დაღბა, რეჟისორის აღარაფერი დარჩენია გარდა იმისა, რომ ააფეთქოს იგი მაყურებლის თვალწინ.

თუმცა, სტურუას ამ შექსპირულ სპექტაკლში არიან პერსონაჟები, რომელთაც შესძლევს გასხლტომოდნენ მასკარადისა და სიყალბის სამყაროს. რაღა თქმა უნდა, ეს პირველ ყოვლისა, პატარა კობრდელია, სპექტაკლის უკანასკნელ ეპიზოდებში ძლიერ გულღია და სერიოზული.

რას წარმოადგენს „მეფე ლირი“ რობერტ სტურუასათვის? გარკვეული პერიოდის დასრულებას მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში და ახლის დასაწყისს? უკვე გამოითქვა მოსაზრებანი ამასთან დაკავშირებით — ვგონებ, ახლის დასაწყისს.





„მეფე ლირი“ რობერტ სტურუას ყველაზე პოლიფონიური, მრავალღანიანი ნამუშევარია. მასში არ მეორდება ძველი. იგრძნობა ახალი ესთეტიკის, ახალი იდეების ძიება. სექტაკელი თავიდან ბოლომდე ექსპერიმენტულია. იქ კი, სადაც ექსპერიმენტია, გარდუვალია ანგარიშში შეცდომა და ცალკეული ჩავარდნები. მაგრამ, ამასთან ერთად, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მთავარი — შექსპირის ამ ყველაზე პირქუშ ტრაგედიაში სტურუამ მანაც იპოვა პატარა, მაგრამ დამაბრმავებლად ნათელი სხივი — კორდელია, დღევანდელი სინამდვილიდან მოსული ულტრათანამედროვე გოგონა, რომელიც მზადაა ნებისმიერი გზით შთაბეროს ლირს ახალი ცხოვრება, თუნდაც საკუთარი სიცოცხლის ფასად.

რობერტ სტურუას შემოქმედებით მეხსიერებაში პირველი ინგლისური შთაბეჭდილებებიდან, ალბათ, ძალიან ცოტა რამ დარჩა. ცხოვრება ძალიან

გულუხვი აღმოჩნდა ამ ხელოვნების მიმართებაში, დაჯილდოვა იგი უამრავი წარმატაცი შთაბეჭდილებებით, შეხვედრებითა და მოგზაურობებით. ძნელია დასახელო მსოფლიოს რომელიმე, ნებისმიერი კუთხე, ქვეყანა, სადაც მაყურებელი ტაშს არ უკრავდეს მის სექტაკლებს, მაგრამ სტურუა, როგორც წესი, არ დარჩენილა ვალში ცხოვრებასა და მაყურებელს, ყოველთვის ბევრს შრომობს, შრომობს თავდავიწყებით. იუბილეს დღეებში მიღებულია, იუბილარს ახალი წარმატებები და სიკეთე უსურვო. ამ მოკლე ჩანაწერების დასასრულს, მინდა რობერტ სტურუას მაქსიმალური შემოქმედებითი სისასხე და მრავალფეროვნება ვუსურვო, რათა „ლირით“ დაწყებულ პერიოდს სხვა შექსპირული დადგმებიც შეემატოს. რას ამოირჩევს რეჟისორი, „იულიუს კეისარს“, „მაკბეტს“, „ტიმონ ათენელს“, „მამლიტს“ თუ...?

ამას, ალბათ, დრო გვიჩვენებს.

## მიხეილ შვიდკოი

### დაკარგული ჰარმონიის ძიებაში

(შტრიხები რობერტ სტურუას პორტრეტისათვის)

საიუბილეო წერილები, უურნალ-გაზეთების საიუბილეო ნომრებში მონაწილეობა განსაკუთრებული უნარია. იგი მოგვაგონებს სადღეგრძელოს გაშლილ სუფრაზე, სადაც არავის შეაქვს ეჭვი წარმომტქმელის იმწამიერ გულწრფელობაში, თუმც, მეორე დღეს ამ სადღეგრძელოს ობიექტი არც ისე გონებაბაზვი-

ლი და აღფრთოვანების ღირსი აღმოჩნდება. ამ შემთხვევაში ყველაფერი სხვაგვარადაა — რობერტ სტურუა, საბჭოთა მრავალეროვანი თეატრის ერთ-ერთი აღიარებული ლიდერი, ერთი იმ რეჟისორთაგანია, რომელიც განსაზღვრავს „ხვალინდელ ამინდს“ მსოფლიო სცენურ კულტურაში. მას აქვს უნარი აი-



ძულოს ელოდონ მის პრემიერას არა მხოლოდ თანამემამულენი ან რუსი მასურებლები, მის მორიგ წარმოდგენას მოელიან პარიზში, ლონდონსა და ნიუ-იორკში. მოელიან მიუხედავად დამლელი ლოდინისა.

მაგრამ ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია ის, რომ სტურუა არის ქართული რეჟისორი, რომელიც გამოხატავს თავისი ხალხის ტკივილს, ვნებათა შექვირებას, იმედს. რასაც არ უნდა დგამდეს — ბრეტხა თუ შექსპირს, რომლებმაც მას მსოფლიო სახელი მოუხვეჭეს, სტურუა ჩემთვის არის ილია ჭავჭავაძისა და ნიკო ფირცხანაშვილის, დავით კლდიაშვილისა და პოლიკარპე კაკაბაძის თანამემამულე. შზად ვარ განვაგრძო ღირსეული გმირების ჩამოთვლა, მაგრამ ვერ ვხედავ ამის აუცილებლობას, რადგან სტურუას სახელოვან თანამემამულეთა სახელები ისედაც ცნობილია. ამას ვწერ უწინარეს ყოვლისა იმიტომ, რომ სტურუას ხშირად უპირისპირებენ ქართულ ტრადიციას, დაჟინებით ამტკიცებენ, რომ მან დაარღვია გასულ ათწლეულთა ქართული ეროვნული თეატრის რომანტიკულ-მარმონიული სტილი, დაარღვია ერის თეატრალური მსოფლშეგრძნების ოდესღაც დიდებული მარმონია.

„ჩემი „არა“ ნათქვამია, „დიან“-ზე გულისტკივილით“ — სამუელ ბეკეტის ეს ქრესტომათიული სიტყვები ყოველი სერიოზული ხელოვანის პოზიციაა. ვფიქრობ, მთ შორის რომბტ სტურუასიც.

მას უნდა ეთქვა „არა“ ქართული სცენის ძველ სიდიადეზე, რათა გადღერჩინა ეროვნული კულტურის ის დიდი სული, ერთნაირად რომ აღაგზნებდა სანდრო ახმეტელის ექსტატიურ კომპოზიციებსა და კოტე მარჯანიშვილის ფსიქოლოგიურად გაჭერებულ ტილოებს. სწორედ იმიტომ, რომ ახალგაზრდა რეჟისორისთვის ძვირფასი იყო ქართული თეატრის მოღვაწეთა ნაანდერძევი, იგი

აღმოჩნდა იმათ გვერდით, ვისცა მხოლოდ მარცვლებისთვის გარსი შემოეცალა, ტრადიციების აზრი დაეცვა.

სტურუას თანამედროვე ცხოვრება ვერ თავსდება ილუზიურ-მარმონიული, ფსევდო-კეთილშობილი წყობის ჩარჩოებში — ჩვენი მიძინებული გონება, მოვლემარე სინდისი, კომპრომისის უნარი ბაღებდა სახწაულებს, რომლებიც არ ჩამოუვარდებოდნენ გოიას ქიმერებს. ასეთ პირობებში სიცოცხლისათვის ხოტბის შესხმა ნიშნავდა ხელოვნების კვლამას და ხელოვანის დაღუპვას, დარჩა რა რომანტიკოსად, ისევე როგორც ქართული სცენის დიდ ოსტატთა უმრავლესობა, სტურუა გახდა მიმდევარი იმ ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენებული რომანტიკული ირონიისა და რომანტიკული გროტესკისა, რომლისთვისაც უცხო იყო კულტურული ეპოქების მემკვიდრეობაში მკვეთრი გამიჭნა. მისთვის ჰოვანა და ტიკი უფრო ახლობელია, ვიდრე ჰიუგო, რემბო და ვერლენი, უფრო ძვირფასია, ვიდრე გოეთე და როსტანი. სტურუას თეატრალურმა პრაქტიკამ თვალხილულად და საგრძნობლად გააფართოვა ჩვენი წარმოდგენა რომანტიკულ ტრადიციაზე, დაადასტურა მისი მრავალფეროვნება და სიცოცხლისუნარიანობა მე-20 საუკუნეში.

სხვა რომანტიკოსების მსგავსად, სტურუაც ღირიკოსია. კრიტიკოსები წერენ მის თეატრალურ ჩანაფიქრთა პოლიფონიურობაზე. მისი მხატვრული აზროვნების სიმფონიუზზე, და, რა თქმა უნდა, მართალნი არიან, მაგრამ მისი თეატრალურ თხზულებათა ქსოვილი განმსკვამულია ყოფიერების სუბიექტური განცდით — მისეული და მხოლოდ მისეული! — განუშეორებელი ტკივილით და იმედით. როდესაც მის დადგმებში არ არის ღირიზმი, ისინი მასურებლისთვის ცივი და შორეული ხდებიან, თუმც, თავისებურად სრულყოფილ, სცენურ სურათებს წარმოადგენენ. და ეს ხდება მა-

შინ, როდესაც მსახიობები, ბალეტის ტერმინით რომ ვთქვათ, „არასრულ ფენსზე“ თამაშობენ, როდესაც არ არიან დამუხტული რეჟისორისათვის უმნიშვნელოვანესი საერთო იდეით.

ქართულ თეატრში არავინაა დამოკიდებული მსახიობებზე ისე, როგორც სტურუა. ამბობენ, რომ მან მოსპო მსახიობის თეატრი, რომ მას სჭირდება მარიონეტები, რომლებიც ზუსტად შეასრულებენ მათ წინაშე დასმულ ამოცანებს. მე თავს უფლებას ვერ მივცემ, გავიზარო ეს მოსაზრება. ისევე როგორც იური ლუბიმოვი, როგორც ვხედავოლად შეიერპოლდი — რეჟისორები, რომელთა აზრს სცენაზე მსახიობის როლის თაობაზე ნააღებად თუ ვინმე იზიარებდა — სტურუა იმედს ამყარებს არამხოლოდ მსახიობ-ვირტუოზზე, არამედ მსახიობზე—რეჟისორის „alter ego“-ზე, მსახიობზე, რომელსაც ხელეწიფება არამარტო ზუსტად შეასრულოს ამოცანა, არამედ იყოს გარკვეული მოქალაქეობრივი აქციის თანავეტორი, თანამონაწილე. სწორედ ის ფაქტი, რომ მას აქვს მოთხოვნილება, იმუშაოს ისეთ მსახიობებთან, როგორებიც არიან: რამაზ ჩხიკვაძე, გიორგი გეგუჭკორე, გურამ საღარაძე და შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის მრავალი სხვა ოსტატი, ადასტურებს ჩემი მოსაზრების სისწორეს. ის, თუ როგორ დაეხმარა სტურუა ვახტანგოვის სახ. თეატრის მსახიობებს დაეძლიათ ბევრი მსახიობური შტამში „ბრეტის ზავზე“ მუშაობისას, ნათელყოფს, რომ იგი ფლობს მსახიობებთან ფარული ურთიერთობის საიდუმლოს, მაგრამ ზოგჯერ არც ძალა და არც დრო ჰყოფნის იმიხათვის, რომ ეს საიდუმლოება გამოიყენოს.

მიუხედავად ამისა, მისთვის ცოტას ნიშნავს უბრალო შემსრულებელი, სპექტაკლზე მუშაობისას მისთვის ძვირფასია გვერდით ჰყავდეს თანამოაზრეთა ჯგუფი. მნიშვნელოვანია შემოქმედებითი



(„დალატი“)  
 ოთარ-ბეგი-ერ. მანჭულაძე



თანხმებერება, რამეთუ მისი ყოველი ნაღვაწი არის მიმართვა თანამედროვეებისა და თანამემამულეებისადმი. დრამატულ თეატრში სტურუასათვის ყოველთვის მნიშვნელოვანია ბრძოლის აქტი, ბრძოლისა ტრაგიკულ წარსულთან, ავბედითი ანარქილივით თან რომ სდევს აწმყოს.

სტურუა, რომელიც საოცრად მწად არის შექმნას ფანტაზიაზე, თამაშზე აქცენტირებული, ფორმით მრავალფეროვანი თეატრი, აღმოჩნდა რეჟისორი-მისიონერი, ხელოვანი, რომელიც მძაფრად შეიგრძნობს ადამიანურსა და მოქალაქეობრივ მოვალეობას თავისი ხალხისა და საკუთარი თავის წინაშე.

მაგრამ ჭერჭერობით მისი სცენური ქმნილებები აერთიანებენ ტრაგიკოტიკულ სახევნებას. ისინი აღსავსეა შემაშფოთებელი წინათგრძნობებითა და განჭვრეტებით. რეჟისორი ძალზე მძაფრად შეიგრძნობს ყოფიერების ტრაგიკულ დაძაბულობას. მხოლოდ იშვია-

თად, დასვენების მიზნით თუ შექმნის მსუბუქ და უზრუნველ საოპერო ფანტაზიებს, რომლებიც განმსჭვალულია იმ კოსმიური არეულობით, რაც აჯადოებს მაყურებელს სპექტაკლებში „კავკასიური ცარცის წრე“, „ყვარყვარე“, „მეფე ლირი“.

მისი სპექტაკლები იცავენ ადამიანის უფლებას იყოს ადამიანი, ხოლო ხალხის უფლებათა შეინარჩუნოს ღირსება ტოტალიტარიზმის ძალმომრეობის მიუხედავადაც კი, უფლება ბრძოლისა მმართველობასთან. რომელსაც არ სჭირდება ინდივიდუალობა და, რომელიც ხალხს იყენებს როგორც მარტოოდენ აბსტრაქტულ ცნებას, ხელისუფლების ბოროტებას რომ ფარავს.

სტურუა ქმნის მხატვრული ქიმიერებით აღსავსე სპექტაკლებს, რათა იხსნას ჩვენი ცხოვრება ამ ქიმიერებისა და ანრდილებისაგან.

## პულოცკომ!

ივნისში აკაკი ხორავას სახ. მსახიობის სახლში ჩატარდა სარაიონო და საქალაქო თეატრების მეორე რესპუბლიკური ფესტივალი.

ფესტივალის ეიურიმ შეაჯამა დათვალიერების შედეგები.

მეორე ფესტივალის საუკეთესო სპექტაკლად მიჩნეული იქნა სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრის წარმოდგენა ნ. დუმბაძის „ერთი ცის ქვეშ“ (რეჟ. გ. ქავთარაძე) და თელავის სახელმწიფო დრამატული თეატრის წარმოდგენა რ. ინანიშვილის „ალაღე“ (რეჟ. ნ. ქანთარია).

საუკეთესო რეჟისორულ ნამუშევრად მიჩნეულ იქნა ლ. მესხიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლი ი. უამიაკის „ბატონი ამილქარი“ (რეჟ. ედგარ ეგაძე), სამხრეთ ოსეთის კ. ხეთაგუროვის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლი „პროვინციული ამბავი“ (რეჟ. უშნაგი მინდიაშვილი), მახარაძის ა. წუწუნავას სახ. თეატრის სპექტაკლი „გამარჯობათ, ხალხო!“ (რეჟ. ვასილ ჩიგოგიძე).

წამახალისებელი პრემიით აღინიშნა რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლი „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ (რეჟ. მანანა იმედაძე).

ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის პრემიები მიენიჭათ: ცისანა გიგაურს — ნინოს როლის შესრულებისათვის — კ. ხეთაგუროვის სახ. სამხრეთ



წინამძღვ. თეატრალური ინსტიტუტის ხალხურ სანახაობათა ექსპედიციის შემო სვანეთიდან ბრუნდებოდა, კვირა დღე იყო, 1978 წლის 17 სექტემბერა. გზად ზუგდიდის მუზეუმი დავათვალიერეთ. ჯაბა იოსელიანსა და მე გრიგოლ დადიანის (კოლხიდელის, 1814—1902) ფერწერული პორტრეტი გვანტერესებდა. კარლ ბრიულოვის (1799—1852) ამ სურათზე გრ. დადიანს ხელთ უპყრია წიგნი — პიესა, რომლის სათაურად „სამსახეობა რაინდისა“ იკითხება.

გზა განვაგრძეთ. ქალაქ ხობში მოგვიხდა შესვენება. იქ გავიხსენე, რომ მახლობელ სოფელში, ძველად მეტად საინტერესო სანახაობა — „მალანურობა“ იმართებოდა. დრო გვექონდა და ვიფიქრე, სოფელში შეგვევლო „მალანურობაზე“ ახალი მასალები შეგვეკრიბა, მაგრამ ვერაფრით იმ სოფლის სახელწოდება ვერ გავიხსენე. გაჭირვებიდან ისევ ჯაბა იოსელიანმა მიხსნა, ვილაც ადგილობრივი მცხოვრებისაგან ახლო-მახლო სოფლების სახელწოდებანი გამოიკითხა და როდესაც ჩამომითვალა, მაშინვე მეხსიერებაში აღდგა სოფლის სახელი. ეს იყო ბი ა.

გამოვიკითხეთ ამ სოფლის გზა-კვალი, ორი თუ სამი კილომეტრით იყო დაშორებული ქ. ხობს. გზას გავუდევით. სოფ. ბიაში რომ მივედი, კოლმეურნეობის თავმჯდომარემ ბენიამინ თოფურიძემ თავაზიანად მიგვიღო, გავაცნო სოფლის საბჭოს თავმჯდომარე სერგო იოსავა. მან მეგზურობა გავვიწია. სოფელი კარდაკარ ჩამოვიარეთ, მოხუცები და ხანშიშესული მცხოვრებლები მოვინახულეთ და ვიბაასეთ.

**დღიბიტი  
ჯანვლიძე**

**კოლხეთის სახილველი  
მალანურობა**

(წერილი  
პირველი)

**1. ჩანაწერები. აი, რა ჩავიწერეთ და ვისგან:**

ლუკიანე მალხაზის ძე შონიამ (ჯუბა შონიამ. დაბ. 1919) გვიამბო:

მალანურობა 12 კაცისაგან შედგებოდა. ყველას ჰქონდა ვათლილი ჭოხები; ლოცვით დადიოდნენ ოჯახებში, 15 დღე გრძელდებოდა. მერმე 12 მალანური თავისი მღვდლით (ლავერენტი იოსავა) ეკლესიაში ლოცულობდნენ, რომ მიქელ გაბრიელს ვინმე არ წაეყვანა. შემდეგ გრძელი ჭოხებით ისინი იმართებოდა. მალა გორაზე დგას ცაცხვი, გაიმარჯვებდა ის, ვინც ცაცხვს გადააცილებდა. ამის მერე, ერთ მხარეს დადიანი, მეორე მხარეს მეფე. დიდი ცაცხვი დგას ზემო ბიის ეკლესიაში. ბჭობას წარმოადგენდნენ მეფისას და დადიანისას. მეფისა და დადიანის კაცები ერთიმეორეს უტევდნენ. დადიანისანი: მეფის ცოლს ასე და ასე უქენიო, უსმენდნენ ხანშიშესულნი. ეს რომ გათავდებოდა, 12 მალანური შემოუვლიდა ეკლესიას. დიდ ჭოხს (დადებდნენ) ექვსი კაცი ერთი მხრით, ექვსი მეორე მხრიდან. საითყენაც გადაწევდნენ — იქით კარგი მოხავალი იქნებოა. ამ

დროს ერთი უბედურებაც მოხდებოდა. ხანჭლები დატრიალდებოდა. მეთრეულნი უფროსი, ხნიერი კაცი მეთაურობდა.

ეესევეი ალექსანდრეს ძე იოსავამ (68 წლის) გვიამბო: მალანურობა იწყებოდა სიმღერით:

— აისა!

— გაისა!

ეს ხანახაობა გადახადები არ არის. 1917 წელს უკანასკნელად ითამაშეს. სოფელი ყველაფრით სავსე იყო. „ნარნი“ 15 აგვისტოს ეწყობოდა, ეს იყო მალანურობა. ორად იყოფოდა სოფელი ბია: ხალადიანო და სამეფო. შეარჩევდნენ, მარიამობის რამდენიმე დღით ადრე, ახალგაზრდებს, ტოლებს, ღონიერსა და მარჯვეს — ესენი იყვნენ მალანურები, მ იყო დადიანის, მეორე მ — მეფის მხარეში ძალიან ბევრი ხალხი გროვდებოდა. მთელი მილამო სავსე იყო მალანურობის საყურებლად. ექვსი მალანური ცალკე დადებოდა. ექვსი — ცაოკე. შაირობდნენ. იყო გინება. მეფეს დადიანის მალანურები ავინებდნენ. მეფის მალანურები — დადიანს. სამხიარულო წარმოდგენა შუადღემდე გრძელდებოდა. ყოველ მალანურს ჰქონდა ხელის შოლტები (ორნაბეგარი მეტრის) ჭოკები, რომელთა ბოლო წითლად იყო მოხატული, მალანურები ეკლესიის უკან დგებოდნენ. ცაცხვის გადასაცილებლად ამ შოლტებს ისროდნენ. ვინც ეკლესიას, ცაცხვს გადააცილებდა, ის იყო გამარჯვებული. შეჭიბრი 2 საათს გრძელდებოდა. ეს რომ დამთავრდებოდა, მალანურებს შეიყვანდნენ ეკლესიაში და კარს დაკეტავდნენ. მომზადებული ჰქონდათ კანგაცილილი აკაციის ჭოკი (7 მეტრი სიგრძის). ცაცხვის წინ იყო მოედანი დავაკება. ვიწრო ადგილზე დადებდნენ. ხალხი ორთავე მხარეს იყო. წესრიგი უნდა ყოფილიყო. ხალხს ხელი არ უნდა შეეშალა შეჭიბრებისათვის. გააღებდნენ გელისის კარებს და მალანურები ეცემოდნენ ჭოკს. მარჯვენა უნდა წაელა მეფის მხარეს, მარცხენა — დადიანის მხარეს. ეწეოდნენ იქით-აქით კვავს — ძლიერი სპორტული სანახაობა იყო. ხალხი იშვიათად ეტეოდა. ზოგჯერ მოჰყვებოდა ჩხუბი, გვიან დაიშლებოდნენ. რელიგიური არ ყოფილა. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებში, 1921—1928 წლებში, მალანურობა იყო. ასეთი სანახაობა კიდევ უნდა იყოს. მთხრობელი მალანურობას ცოტნე დადიანის თავგადასავალს უკავშირებს, მაგრამ რატომ, ამას ვერ გვიხსნის.

გრიშა ვასილის ძე იოსავამ (დაბ. 1912 წ.) გვიამბო: მალანურობაში ექვსი კაცი იყო აქედან და ექვსი — იქიდან. ჭოხს ეწეოდნენ, ვინც აიღებდა ჭოხს, ეკლესიაში შეიტანდნენ. კარგად არ მახსოვს, თეთრი ეცვათ, კარდაკარ დადიოდნენ სიმღერებით.

პართენ დვალუამ (78 წლის) გვიამბო: ირჩევდნენ 12 კაცს. ერთი იყო დადიანის. მეორე — მეფის, კვავს დადებდნენ შუაზე. რომელი მხარეც წაართმევდა, ის იყო გამარჯვებული. ჰყავლათ მოციქულები. ეკამათებოდნენ ერთმანეთს. მღეროდნენ „აისა, გაისა“, ადრე ყოველ წელიწადს იყო. დიდხანია აღარ ყოფილა.

2. მალანურობის აღწერილობანი.

თეატრალურ ინსტიტუტში, ორმოც-ორმოცდაათიან წლებში მწერალი ჭაჭუ ჭორჭიკია მასწავლებლობდა. თბილისის პირველი საშუალო სკოლის დირექტორი თეატრალურ ახალგაზრდობას ფრანგულ ენას ასწავლიდა. ჭაჭუ ჭორჭიკიას მალანურობაზე შევეკითხე. მან მითხრა, ამ სანახაობით თვით ილია ჭავჭავაძე ისე დაინტერესებულა, დამავალა კიდევ, სოფ. ბიაში ჩავსულიყავი და მენახა, თუ

როგორ და რაგვარად მალანურობდნენ და მათი ქმედობა სიტყვიერად გადმოვიცა გაზეთში გამოსაქვეყნებლად. ჭაჭუ ჭორჭიკიას წერილს „იერიასში“ ვერ მივაკვლივ. კარგა ხნის შემდეგ გუგული ბუნხიაშვილმა მაცნობა, რომ 1910 წელს „სახალხო გაზეთში“ (№ 170) ხალხური სანახაობის შესახებ საინტერესო წერილია სათაურით „მალანურობა“ და ხელმოწერით „ჩ. ა-ო“. პუბლიკაცია ჭაჭუ ჭორჭიკიას წერილად მივიჩნევ. ჩემი წიგნი „ქართული თეატრის ხალხური საწყისების“ პირველი გამოცემა უკვე დაბეჭდილი იყო (1948) და მხოლოდ 1988 წელს დაბეჭდულ მეორე გამოცემაში შევძელი ჭაჭუ ჭორჭიკიას აღწერილობით შემეცნო მალანურობაზე არსებული მასალები.

უკვე ოცდაათიანი წლებიდან ცნობილი იყო კონსტანტინე გამსახურდიას მიერ „მთვარის მოტაცებაში“ აღწერილი „მალანურობა“. როდესაც 1938 წელს, ჩემი ექსპოზიციით თეატრალურ მუზეუმში ქართულ ხალხურ სანახაობათა გამოფენა მოეწყო, ბერკაობის, ყუენობის, მურყვამობის, გონჯაობისა და სხვა სანახაობათა გვერდიგვერდ, მალანურობაც იყო. ამ სანახაობის მთლიანობაში წარმოდგენა მწერლების შალვა დადიანის, ვიქტორ ვაბესკირიას და პოლიო აბრამიას მიერ მოწოდებულმა აღწერილობებმა გავვიადვილეს. ეს მასალები „ქართული თეატრის ხალხური საწყისების“ ორივე გამოცემაში არის ასახული. მათზე დაყრდნობით შევძლები წარმოვადგინო ამ სანახაობის ზოგადი აღწერილობა.

**მ. მალანურობა ზოგადი აღწერილობით.** მალანურობის მოქმედნი:

მალანურობის წინამძღვარი — მოხუცი თეთროსანი (თეთრად ჩაცმული).

იმერეთის მეფე — მოხუცი, გონებაშახველობით ცნობილი.

სამეგრელოს მთავარი — მოხუცი, ეხერე მახვილსიტყვაობით გამორჩეული.

იმერეთის მეფისა და სამეგრელოს მთავრის ექვს-ექვსი მალანური, აცვიათ შარვალში ჩატანებული წითელი ახალუხები, თავზე თეთრი თავსაკრავები, წითელი ჩაბალახები, ფეხზე უძირიები, ხელთ — თავწითელი, ფრთებით შემკული ქოკები.

ენის მიმტან-მომტანი 5 მოციქული.

მესაყვირე, მემუსიკე. სულ 21 მოქმედი.

სანახაობა საყვირის (ბუკის) დაძახებით იწყება. ხალხი ეკლესიასთან გროვდება, იწყება სიმღერა, იმართება ცეკვა-თამაში. ირჩევენ მალანურების შემსრულებლებს. საზეიმო მსვლელობით წინ მოდის მალანურობის თეთროსანი წინამძღვარი, მას მოჰყვება ორი მესაყვირე. მოხუცი დაძახებს: — აის, გაის! თორმეტი მალანური და მთელი ხალხი შესძახებს: აის, გაის!

ეკლესიას სამჭერ შემოუვლიან და სულ ისმის — აის, გაის! ეკლესიის წინ შედგებიან. წინამძღვრის ხმის აყოლებით სიმღერას გააბამენ, მერმე მალანურები ქოკებს ქოკებს დაახლიან და ორად გაიყოფიან.

სამეგრელოს მთავრის როლის მოთამაშემ საყდრის ახლოს დაიკავა ადგილი. მეფემ იქვე მდგომ ცაცხვის ძირში მოიკალათა. ამით შუა ფართო ადგილი დატოვებს მოციქულთა მისვლა-მოსვლისთვის.

ხუთმა მოციქულმა იწყა ერთი თავიდან მეორესაკენ და პირუჯუ დანაბარების მიტან-მოტანა. გაიმართა თავისებური „ნირში“. მეფე და მთავარი ერთმანეთს არ ზოგავენ, ყიამყარალობენ, ბილწსიტყვაობენ, მოციქულები დანაბარებს კიდევ უფრო მეტად აპილილებენ, უწმინაწობენ. ხალხი სიცილით იხოცება.

კონსტანტინე გამსახურდიას მხატვრული ასახვით მალანურობისეულ იმერეთის მეფეს შეუთვლია მალანურობაში გამოყვანილი მთავრისათვის:

— ჩემს მეტეზარს კული მოგლიჯა მგელმა, დადიანი ტყეში წავიდეს, ის კულა მოძებნოს და ისევე შეურქოს ძაღლს თავის ადგილზე.

დადიანმა მეფეს ასე უპასუხა მალანურ-მოციქულის პირით:

— ჩემს მწევარს კვერცხები ჰქავაო, ყოველ დილას მეხლოს მეფე და კვერცხები დაფხანოს მწევარს, სამაგიეროდ სამ მარჩილს მიიღებსო ყოველდღე.

ერთმანეთის კილვასა, მხილებასა და დაცინვაში არიან და ისე აენთებიან, რომ მეფის და მთავრის მალანურები მიიწევენ ერთმანეთის დასაგლეჯად. მაშინ მეფე ეტყვის მის წინ მღვამე დადიანს:

— ჩხუბსა და სისხლის ღვრას დავეთხოვოთ, ჩვენი მალანურები ერთმანეთს შევაბრძოლოთ და ვინც დასძლევს, ის იქნება გამარჯვებულიც და მართალიც.

მეორე დღეს მალანურებს შორის იმართება შეჯიბრი — ასპარეზობა. მალანურებს ასპარეზობის დაწყებამდე ეკლესიაში დაამწყვდევენ. აიღებენ ვეიბერთელა ჭოკს, გარშემო ტილოს შემოახვევენ და მიწაზე დადებენ. მერე — ეკლესიიდან მალანურებს გამოუშვებენ. ერთის მხრივ დადიანის და მეორეს მხრივ მეფის მალანურები ექიდებიან ჭოკს, რათა თავის მხარეზე გადაითრიონ, დანიშნულ წრეზე გადაიტანონ და მაპირდაპირეს ხელიდან გამოსტაცონ. რომელი მხარეც ჭოკს შეინარჩუნებს, გამარჯვებულიც ის არის.

ამის შემდეგ იმართება მოწინააღმდეგე მალანურთა ასპარეზობა ეკლესიის თავზე, ცაცხვების თავზე გადაცილებით ჭოკის სროლაში. ვისი მხარეც გაიმარჯვებს, კარგი მოსავალი და ჭირნახული ებედება.

4. სნანსტობის სხმელწოდება. მალანურობა ძველთაძველი, რთული შედგენილობის სხვადასხვა დროის და ვითარების დანაშრევთა კონგლომერატს წარმოადგენს და ჩვენი ვალია, შეძლებისამებრ, გავერკვეთ მისი შინაარსისა და წარმოსახვის ფორმების ცვლილებასა და ნაირსახეობაში.

იმის გამო, რომ ჭაჭუ ჭორჭიკიამ აღწერილობის დასათაურებაში სანახაობა „მალანურობა“-დ მოიხსენია, თვით სახელწოდება შეიძლება საცილობელი გამხდარიყო, მაგრამ სანახაობისათვის სახელის შეცვლა უმართებულო უნდა იყოს, რამდენადაც თვით ჭაჭუ ჭორჭიკიას განცხადებით: „ერთმა მოხუცმა განმარტა, რომ ამას „მალანურობა“ უნდა ჰქონდეს სახელი და მერმე „მალანურობა“ დაურქმევიათო“. ჭ. ჭორჭიკი იქვე შენიშნავს: „ბევრს ვკითხეთ ამ მალანურობის შესახებ, მაგრამ დანამდვილებით ვერაფერი გვითხრესო“ („სახალხო გაზეთი“, 1910 წ., 28. XI, № 170). რაკი კონსტანტინე გამსახურდია, ჩვენი ინფორმატორი მწერლები: შალვა დადიანი, ვიქტორ გაბესკირია, პოლიო აბრამია და 1978 წლის სექტემბერში ს. ბი-აში დაკითხული ყველა მოხუცი და ხანშიშესული მალანურობის მომსწრე და მონაწილე სანახაობას „მალანურობა“-დ და მის მოქმედ პირებს „მალანურება“-დ მოიხსენიებენ, არავითარი საფუძველი არ არსებობს, რომ ერთადერთი მოხუცის საეგვიზოდ ნათქვამის საფუძველზე ძველთაძველი სანახაობის სახელწოდებას თავსობებერა დავაკლოთ და „მალანურობა“ „მალანურობა“ ვაქციოთ. ხალხი ამ სანახაობას „მალანურობა“-დ იცნობს და ასეთად უნდა განვიხილოთ იგი.

შესაძლოა, სანახაობის სახელწოდებაში ჩაკირული აღმოჩნდეს მითოლოგემა, რაც სანახაობის შინაარსის მითურთან კავშირის ახსნას გაგვიადვილებდა, ამიტომაც განსაკუთრებულ ყურადღებას ვაქცევთ სანახაობის სახელწოდების ზუსტად დადგენას.

რას ნიშნავს, რას გვიმხელს სახელი „მალანური“, „მალანურობა“?

„მალანურობა“ ნაწარმოებია სიტყვისაგან „მალანური“, „მალანური“ თავის მხრივ



შემადგენელ ნაწილებად დაიშლება — მალ-ან-ური, სიტყვის ძირითადი ნაწილი, ფუძე, რომელთანაც დაკავშირებულია ძირითადი ლექსიკური მნიშვნელობა სიტყვისა, არის „მალ“, ის სიტყვის ძირია და შემადგენელ ნაწილებად აღარ დაიშლება, რას უნდა ნიშნავდეს ეს „მალ“? როგორც არნოლდ ჩიქობავას აქვს აღნიშნული „მელას“ აღნიშნული „მელ“, ფუძე საერთოა ქართულისა, ჭანურისა და მეგრული სათავის, სვანური „მალ“ ხმოვანით განსხვავდება. მნიშვნელობა უკვლავან ერთია — „მელა“ (ა. ჩიქობავა, ჭანურ-მეგრულ-ქართული შედარებითი ლექსიკონი, თბილისი, 1938, გვ. 89). მასადაამე სიტყვა „მალანურის“ ფუძე ნაწილი „მალ“ ნიშნავს მელას; „ან“ და „ურ“ — სუფიქსებია. როგორც აკ. შანიძეს აქვს განმარტებული, „ურ“ სუფიქსი სხვა სახელთაგან აღნიშნავს თვისებას სათანადო საგანთან მიმართებით: კაც-ურ-ი, ქალ-ურ-ი, მგლ-ურ-ი, მხეც-ურ-ი და სხვა (აკ. შანიძე, ქართული ენის გრამატიკის საფუძვლები, I, მორფოლოგია, თბილისი, 1973, გვ. 128). „ან“-მრავლობითის მაჩვენებელი სუფიქსია (ა. ჩიქობავა, სახელის ფუძის უძველესი აგებულება, თბ., 1942, გვ. 7-8). ისე რომ „მალ-ან-ური“ ნიშნავს მელურს (მალურს). ეს რომ სანახაობრივი კულტურის ენით გამოვთქვათ „მალ-ან-ური“ ნიშნავს მელიების ტყაოსნებს. თუ ეს ასეა ამის დადგენას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა, რამდენადაც იგი ეხმიანება სვანური მურყვამობის „მელია-ტელიფას“ და მელიას კულდნილობას მეფერხულეებს თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე, რაც ძვ. წელთაღრიცხვის მეორე ათასწლეულის შუახანით თარიღდება.

5. მალანურობა და მელნიობა. მალ-ან-ურის გაგებას როგორც მელ-ან-ურ-ის — ასეთ ვარაუდს საფუძველსა და დამაჭერებლობას უქმნის ის გარემოება, რომ სამეგრელოში, ეთნოგრაფიული კვლევით, დამოწმებულია მელიას კულტის არსებობა.

პროფ. სერგი მაკალათიას აღნიშნული აქვს, რომ დიდ სუთნაბათს „დამე ბიკები უკრავდნენ ოყელის“, რომელსაც აკეთებდნენ კაკლის ხის ქერქისგან. იმ დამეს მელას შვილები ეყოლებოდა და ამის საწინააღმდეგოდ წავიდოდნენ მახლობელ ტყეში და აუვირებდნენ ოყელის, რომ მელიები დააფრთხონ და შვილები არ დაყარონ“ (ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბილისი, 1941, გვ. 313).

მელიის კულტს უკავშირდება და უურადლებას იქცევს სამეგრელოში ნათვალავის წინააღმდეგ ხმარებული თილისმა: „ილიდნენ მელიას პაწაწინა ნაღველას, მის ფრჩხილებს, გულისა და თვალის ნაწილებს, სამოთხის საკმეველს, დიდი ოთხშაბათის სებისკვერის ნაწილებს, სამყურნალო ბალახებს, სამყუთხად გამოჭრილ ტყავის ნაჭერს და მას აბრეშუმის ძაფით შერკავდნენ, ამ თილისმას გაუყრიდნენ სამფერა ძაფისაგან — წითელი, თეთრი და შავისაგან დაგრებილ ზონარს და გულზე დაკიდებდნენ“ (იქვე, გვ. 338). მატაურის შელოცვაში (მაცურით დავალებულ ადამიანს ხელ-ფეხი უსივდება და საშინლად სტეხავს) ნათქვამია: „მოვიდა მატაური და მატაური და კატაური, მობულაოდა მელავითა, სასარსლობდა ქარივითა“ (იქვე, გვ. 344).

ყოველივე ეს ეხმიანება მალანურობას. მალანურობაში მალანურები უცოლო ვაჟები არიან, მელიაობის რიტუალის შემსრულებლებიც ბიჭები, ე. ი. უცოლო ხალგაზრდები. ოყელის დაკვრას მალანურობაში და მელიაობის რიტუალშიც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა, მალანურობაში ხალხი ოყელის დაძახებით გროვდება. მსვლელობისას ოყელის დამკვრელები თავში უდგანან. მელია-

ობის რიტუალში ოყელიას დაყვირებას მაგიური მნიშვნელობა ეძლევა მელიათა შვილოსნობის აღსაკვეთად. ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ ექიმბაშობაში ნათვალავის წინააღმდეგ იყენებენ თილისმას, რომელშიც მელიას ნაღველს, ფრჩხილებს, გულისა და თვალის ნაწილებს ათავსებენ. საინტერესოა თილისმის შეყვრვისას ფერთა სამაიას (წითელი, შავი, თეთრი) გამოყენება, რაც მალანურობის ჩაცმულობის ფერთა სამაიას ემბიანება.

„მელი“ — სვანური გამოთქმით „მალ“, გავრცელებული იყო არა მარტო სვანეთსა და მის მოსაზღვრე სამეგრელოში, არამედ მთელ საქართველოში, ეს კარგად ჩანს ანთროპონიმთა (აღამიანის საკუთარი სახელების და გვარების) ლექსიკოლოგიური მასალით:

ვაუების სახელები: მალ-ბია, მალ-ელა, მალ-ელ, მალ-ონი, მალ-ქოზი, მალ-ქარუყუე. პარალელურად: მელ-აი; სახელები ქალების: მალ-ალა, მალ-ალო, მალ-არდო, მალ-დი, მალ-ე, მალ-ეიქა, მალ-ია, მალ-იკო, მალ-ოდ, მალ-ოჟინა, მალ-უცა; პარალელურად: მელ-ანდარ, მელ-ანია, მელ-აშა, მელ-დუშა, მელ-ევში, მელ-ენია, მელ-ეუშა, მელ-ეხან, მელი-ა მელ-იკ, მელი-კო, მელ-ანდა, მელ-ისი, მელ-უ, მელ-ხა.

გვარები: მალ-ხიძე, მალ-აციძე, მალანია, მალ-ალურიძე, მალა-ყმაძე, მალი-შვილი, მალი-ძე, მალ-უძე, მალ-უა, მალ-აშხია; მალიშა; პარალელურად: მელაშვილი, მელაია, მელცაიძე, მელაძე, მელიწყაური (მელიცკაური, მელისკაური). ამთ დავუმატოთ ტპორონიკური ლექსიკოლოგიური ერთეულები: მალდა, მალთაყვა, მალძიგათა; პარალელურად: მელანანი, მელაური, მელე, მელექტაური, მელიახხევი, მელურა, მელუშეეთი, მელთახვრელი (ხევი), მელის სათიბე (აღ. ღლონტი, ქართველური საკუთარი სახელები, თბილისი, 1967; ი. მისურაძე, ქართული გვარ-სახელები, თბილისი, 1981; საქართველოს სსრ აღმინისტრაციულ-ტერიტორიული დაყოფა, გამოცემა მეორე, თბილისი, 1961).

თვით სახიობის სახელწოდებაში „მალანურობა“ აღმოჩნდა მითოლოგემა „მალ“, რაც სვანური გამოთქმაა ქართულ-ჭანურ-მეგრულ „მელ“-იას შესატყვისად. ამისდა მიხედვით, შესაძლებელია „მალანურობის“ ტოტემური წარმომავლობა ვიგულისხმით და საზოგადოებრივი განვითარების შემდგომი, შედარებით უფრო მაღალი საფეხურისათვის, რიტუალში, ტოტემის მელისტყაოსნობით წარმოსახვის ვარაუდიც დავუშვათ და ამის გადმონაშთად მალანურობის წითლად ჩაცმულობა, შარვალში წითელი ახალუხის ჩატანება, წითელი ჩაბალახით თავშეპურვა მივიჩნინოთ. წითელი ხომ მელიის მანიშნებელი სიმბოლო-ფერია. აკი სენაკის მაზრის სოფელ კლდედამართში 1871 წელს დ. ბარნაბიშვილის მიერ ჩაწერილი ნადური სიმღერის მიხედვით, მელია მისი შეპყრობის უამს ჩივის: „ქალები ტყავს მისინჯავენ წითელია თუ ჭრელია“ (პ. უმიკაშვილი, ხალხური სიტყვიერება, ტ. II, თბილისი, 1964, გვ. გვ. 79-80, 338).

უნდა ვიფიქროთ, რომ შემდგომი განვითარების ცვალებადობაში, მითურ სამყაროში მოქმედი ძალების წარმოსახვასთან დაკავშირებით, მელიას (მალის) ტყაოსნობას ახალი დანიშნულება უნდა მიეღო. ამას რომ ვამბობ, მხედველობაში მაქვს თრიალეთის ვერცხლის სასმისზე გამოხატული მელის კულოსან ნიღბოსანთა მისტერია, რაც ძველი წელთაღრიცხვის მეორე ათასწლეულის შუახნის ბრწყინვალე კულტურას მიეკუთვნება. თუ რაოდენ შორს წახულა ამ მხრივ მიმართული მხატვრული წარმოსახვის განვითარების გეზი, ეს ჩანს უფლისციხის მიმდებარე დაბის ბაშების არქეოლოგიური გათხრებით აღმოჩენილი ძვლის ფირფიტით, რა-

ზედაც ელინისტური ხანის უფლისციხელ მხატვარ-გრავიორს აღრეანტიკური ხანის ხალხური ზღაპრების სცენა გამოუხატავს: მელია ეპარება ფრინველს (დ. ხალხ-ტაიშვილი, უფლისციხე, ტ. II, თბილისი, 1970, გვ. 35—40, ტაბ. VI-4, X, VI-1).

მ. „აის, გაის“. მალანურობა ძველთაძველი, რთული, მრავალ დაფენებათა, ცვალებად ნიშნულობათა და სიმბოლოთა რიტუალია, დროთა მანძილზე, ხალხის სადღეობო, სადღესასწაულო სანახაობად ქცეული. ამიტომაც აუცილებელია, რომ იგი განვიხილოთ ქართველურ უპირველყოფილესი ფუძესახილველის კვალობაზე. აკი ხობის მახლობელ სოფელ ბიაში შემონახული ეს საოცარი სანახაობა აღმოსავლეთ, დასავლეთ და სამხრეთ საქართველოს რეგიონების მატერიალური და სულიერი კულტურის ძეგლებში პოულობს პარალელებს და ანალოგიებს, წინა აზიისა და ეგეოსური ცივილიზაციების საერთაშორისო განფენილობას თავისებურად ეხმიანება.

როცა ვამბობ, რომ „მალანურობა“ ქართველურ ფუძესახილველს უყავშირდება, ამ მხრივ მხედველობაში მაქვს, გარდა თვით მის სახელწოდებაში ჩაქირული რიტუალური მინიშნებისა, სანახაობის საზეიმო მსვლელობაში შემორჩენილი საგალობელ-გაბაასების სიტყვიერი, ანტიფონური ნამსხვრევი „აის, გაის“.

„აის, გაის“, არამცთუ რამდენჯერმე მეორდება, არამედ მთელ მსვლელობას შთუწყვეტლად ეხმიანება, რაც მის რიტუალურ დანიშნულებას და მნიშვნელობას ამჟღავნებს. იგი ნამსხვრევად შემორჩენილი უნდა იყოს ძველი წარმართული სარწმუნოებრივი ჰიმნიდან, „აის, გაის“ აშკარად არქაიზმებია, ისევე როგორც, ეს აღნიშნული აქვთ ვ. კრანცს და გ. აპტეკოვა-შაროვას ევრიპიდის ბაკქელი ქალების რეფერენტა განხილვისას (W. Kranz, Stasimon, Berl..., 1933, S. 248; Г. Антекова-Шарова, Песни хора в «Вакханках» Еврипида, Сбр. «Проблемы античной культуры», Тбилиси, 1975, стр. 44).

„აის, გაის“ — ამ რეფრენის, შეძახილების სიმღერა აშკარად ანტიფონურია, იწყებს ერთი და მოსძახებს, აბანებს გუნდი. „აის, გაის“ სიმღერა რიტუალური, წრიული შემოვლის დროს სრულდება.

ივანე ჭავჭავიძვილმა სვანური „მურუკამობის“, მეგრული ახალწლის დღესასწაულის და აფხაზური „ადგილ-დედოფლის“ შედარებითი განხილვით დაასკვნა, რომ: „არამც თუ საზოგადოდ ქართული, უველა ქართველი ტომისათვის, მათ შორის მეგრეთა და სვანთათვისაც, საერთო წარმართობა არსებობდა, არამედ რომ ამ წარმართობის საერთო ტერმინოლოგია და საერთო ენაც ჰქონდათ“ (ივ. ჭავჭავიძვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1960, გვ. 116). ამას დავუმატებდი, რომ ამ საერთო ქართველურს შორის მნიშვნელოვანად მოსახსენიებელია ფუძე — ქართველური სახილველი და ამ სახილველის „მალანურობის“ საგალობელ-გაბაასების ნამსხვრევი „აის, გაის“ — საერთო ქართველურის სიტყვებად რომ უნდა მივიჩნიოთ.

გაზეთში „ახალგაზრდა კომუნისტი“ გამოქვეყნებულ ჩემს წერილში „მალანურობა“ (1984 წლის 14, I, № 6) ვვარაუდობდი, რომ „მალანურობის“ საზეიმო საგალობელ-გაბაასების ფრაგმენტული გადმოწაში „აის, გაის“, თითქოს, მნათობთა თაყვანისცემის ნაკვალევს ამჟღავნებს და ასტრალური ფენის მანიშნებელი უნდა ყოფილიყო, რამდენადაც თვით დიონისური რწმენითაც მელამპრე მენადა (დიონისეს ამალის ქალი) შვის ამოხვლის მომწოდებელია და იგი ცეცხლკლდიან მელიად წარმოიდგინებოდა. მისი დიონისური რიტუალური გააზრება გულისხმობდა უზვი მოსავლის მოწევას, რასაც შეეწეოდა მელიას მსხვერპლად შეწირვა).

4. „ეთეატრალური მთამბე“, № 4

მელია რომ არა მარტო შინაური ფრინველის მიშტაცებლად იგულისხმებოდა, არამედ ვენახის გამფუჭებლადაც, ეს კარგად ჩანს ბიბლიური ტექსტიდან „ქება ქებათა“, რაც ლირიკულ-დრამატულ ქმედითობად არის მიჩნეული, მის ტექსტში ხომ ნათქვამია — „მიპყრენით ჩუენ მელნი მცირენი განმყურნელნი ვენახთანი და ვენახს ჩუენნი არიან მწიფობარ“ (II, 15).

ამასთან დაკავშირებით ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა გვი გაოშვილმა შემდეგი ცნობა მომაწოდა. 83 წლის ილია ბეროზაშვილის (მცხოვრები ხაშურის რაიონის სოფელ ტეზერში) სიტყვით: „მელა უურმენს ეტანება, ჩაიდებს მტევანს პირში და გამოსვლენავსო“. შემდეგ გაიხსენა თავისი ქაბუკობის შემთხვევა, თუ ბიძამისმა როგორ დაუგო მელიას ვენახში ხაფანგი და დაიჭირა.

მალანურობის ადრინდელი ფენა შინაური ფრინველის და ვენახის მტრად მიჩნეულ მელის (მალის) უვნებელყოფას ისახავდა მიზნად. ეს ფუნქცია მელისტყაროსან მალანურების მიერ რიტუალურ-მაგიურ ქმედობით სრულდებოდა.

მალანურობაში ასტრალური ფენის არსებობის ვარაუდი ახლაც ძალაში რჩება, მაგრამ „აის, გაის“-ის ლექსიკური შინაარსის კვლევა-ძიება სულ სხვა გზით წარმართა, რასაკვირველია, ვცდებოდი, როდესაც „აის“ გარიჟრაჟი — „აისი“ მეგონა, ხოლო „გაის“ — მომავალი წელი — „გაისი“. მალანურობის საგალობელი სიტყვების „აის, გაის“-ის ასეთ ვაგებებს საფუძველი გამოეცალა, რამდენადაც ძველ ქართულში არ ჩანს არც „აისი“, ისინი არ იცის, არც სულხან-საბას ლექსიკონმა, ოხთაგვის და „ვეფხისტყაოსნის“ სიმფონიებმა, „ქართლის ცხოვრების“, „რუსულდანიანის“ ლექსიკონებმა და არც ილია აბულაძის „ძველი ქართული ენის“ ლექსიკონმა.

ამის შემდეგ მივმართე ქართულ წარმართულ თეოსოფიურ სახელებს (ღვთაებათა სახელებს). „მოქცევაი ქართლისაი“ მატიანეს ავტორის სიტყვით „არიან ქართლის მეფის ძის აზოის“ მეთაურობით თავიანთ პირვანდელ სამშობლოდან ამიერკავკასიაში რომ გადმოსახლებულან მათ „თან ჰყუანდის კერანი ღმერთად „გაცი“ და „გაიმი“. წმინდა ნინოს ცხოვრების ავტორი ასახელებს შესატყვისად „მოქცევაი ქართლისაი“-ს ავტორისად „გაცი“ და „გა“.

„გაცი“, როგორც წარმართული ქართული პანთეონის ღვთაება, ექვთიმე მთაწმინდელსაც აქვს მოხსენიებული „მცირე სჭულის კანონის“ ჩანართ ცნობაში; დასახელებული არიან ღვთაებანი: გაცი, ზოჩი, ბადაგეონ და არმაზი.

თუ დავუშვებთ, რომ „გა“ იგივე მალანურობის „გაის“-ია, მაშინ კიდევ ერთხელ დასტურდება, რომ ხალხურ სანახაობაში დაცულია ქართველების უძველესი მამა-პაპის სალოცავი ღვთაებებისა და კერპების სახელები, რასაც უადრესი მნიშვნელობა ეძლევა ქართული მითოლოგიის გზა-კვალის, ქართული წარმართული პანთეონის დაწესებულებისათვის.

ნიკო მარმა აღნიშნა, რომ ბიბლიის I მეფეთა მეშვიდე თავის მეოთხე მუხლში (ქართული თარგმანით) „გა“ დედანის ასტარტას შესატყვისება.

ივ. ჭავჭავაძის მიხედვით დააკვირდა, რომ „გაიმი“, „გა“ ქალღვთაების სახელია, ჩვენს კვალბაზე, ჩვენც უნდა ვიფიქროთ, რომ მალანურობის „გაის“ (იღენტური „გაიმი“-ის და „გა“-ის) ნაყოფიერების და სიყვარულის ქალღვთაებაა, ამიტომაც არის, რომ მალანურობის ასახიას წინ უძღვის ქალ-ვაჟთა სიმღერები, ქალთა ცეკვები (ჭ. ჭორჭიკიას აღწერილობა).

მალანურობის „აისი“ შესაძლოა ვაჟ-ღვთაების სახელი ყოფილიყო. აქ რამდენიმე ვარაუდია დასაშვები. ერთი მათგანია შემდეგი: „მეფე საურმაგს, მატიანეს

ცნობით, შემოუღია და აღუმართავს ღვთაება „აინინას“ კერპი. ხომ არ უკავ- შირდება მალანურობის „აის“ ღვთაება „აინინას“, როგორც მისი მოპირდაპირე სქესის ვაჟ-ღვთაება. ასეთ ვარაუდს გვი- კარნახებს მალანურობის „აის“ და „აინი- ნას“ საწყის ნაწილაკთა დამთხვევა.

თუ იბერიულ-კავკასიური ხალხების მითოლოგიას მივმართავთ, ყურადღებას იქცევს ლაქების პანთეონიდან მებთატე- ხის და ელვა-ქუხილის ღვთაება „ასე“ (Т. Очаури, И. Сургуладзе, Кавка- зско-иберийских народов мифология, «Мифы народов мира», М., 1980, т. I, стр. 605). ეს „ასე“, აფხაზურ აფეს-თან ერთად (ივ. ჭავჭავაძე, ქართველი ერის ისტორია, თბილისი, 1960, ტ. I, გვ. 78) ემსგავსება მალანურობის „აის“-ს და ეგების ის სახელწოდება იყოს ძველ- ქართველური პანთეონის მებთატეხისა და ელვა-ქუხილის ღვთაებისა, რაც ქრის- ტიანულის ზეგავლენით „ელია“-დ მოიხ- სენიება..



მელისკუდიან ნაღბოსანთა ფერხული თრიალეთოს ყორღანში აღმოჩენილი ვერცხლის თასი (ძვ. წელთაღრიცხვის მეორე ათასწლეული)

7. სიმბოლიკა, მალანურობაში, ისევე როგორც ყველა სხვა საფერხულო შეს- რულების წეს-სახიობაში, მთავარ ყურადღებას იქცევს რიტუალური სიმბოლიკა. ვიქტორ ტერნერი მართებულად მიუთითებს, რომ რიტუალურ-მითოლოგიური სიმ- ბოლიკები ურთიერთთან არიან დაკავშირებული; თავისი ერთობლიობით, მრავალ- მნიშვნელობით, ასოციაცია-ანალოგიების მეშვეობით ხელისშემწყობ პირობებს და ნიადაგს ქმნიან რიტუალის მთავარი თემის ნათლად და მკაფიოდ გამოხატვისა- თვის (В. Тернер, Символ и ритуал, М., 1983, стр. 33-34).

კ ე ტ ი (კოკი, მაჭუჯი, კვაკვი, შოლტი, ჭოხი). კეტი მალანურობის ერთ-ერთი მთავარი, სანახაობის მომწესრიგებელი, სიმბოლიკების შუაგული და ბირთვია კეტი ზებუნებრივი ძალაა. გამოიყენება როგორც წესრიგის დაცვის, მაყურე- ბელთაგან სარიტუალო ადგილის ფეხშეუხებლობის უზრუნველყოფელი (მაგ. მეს- ხეთის სოფ. უღეს ბერობანაში). უზენაეს ღვთაების ხელში კეტი სასჯელის აზარ- დადაც გამოიყენება; კეტით, მაყურებლების კრებულისაგან გამოირჩევიან მალა- ნურები; ამდენად, კეტი ინსიგნიებადაც აღიქმება. შეიძლება იმაზედაც მიგვანიშ- ნებდეს, რომ იგი არის ღვთაებრივი ძალის სასუფეველი და სათავსო. კეტის თავი წითლად არის მოხატული. ჭელგეთაში მლოცველებს მიქონდათ ფერადი საღება- ვებით აპკრებლული ცაცხვის ხე — „ბონი“ (ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, გვ. 364). თავწითელი კეტის მრავალმნიშვნელობის უსაზღვრო- ბაში ის შეიძლება ანთებულ ლამპარადაც წარმოვიდგინოთ; შეიძლება, ცეცხლში წრთობისას, წითლად მოელვარე რკინის კეტად. კეტზე ფრთების ასხმა ზეციურ ძალაზე უნდა მიგვანიშნებდეს. იქნებ ქურუმთა უფლებამოსილების მანიშნებელ კვერთხადაც აღიქმებოდეს. ამ წითელთავიანი და ფრთებასმული კეტებით ხომ

მალანურები კარდაკარ დადიან მოსახლეობის მისალოცავად, მოხუცებულებიც კი მალანურებისაგან დამწყალობებას ღებულობენ.

და უფრო მეტიც — იქნებ მალანური ამ წითლად თავმოხატული და ფრთა-ასხმული კეთილ ზეციდან ცეცხლის მომტაცებელ ღვთაებრივ ძალას გამოხატავდეს — აკი დიონისობაში, მელამპრე მენადა ცეცხლყუდიან მელიად წარმოიდგინებოდა (Вс. Иванов, მითითებული თხზ., გვ. 106-107). მალანურიც ზომ მელის-ტყაოსანია.

მალანურობის ეს კეთილ საოცრად ეხმიანება სამეგრელოში ჩაწერილ „ამირანისა“: „ამირანი ცხრაფუთიანი ხმლით სანადიროდ წავიდა, მიადგა ერთ სახლს, ცხრაკარი ჰქონდა დაკეტილი, რვა კარი ჩამტვრია ამირანმა, მაგრამ მეცხრეს ვერაფერი მოუხერხა, წავიდა მჭედელთან, გააკეთებინა ოთხმოცფუთიანი კეტი, დაღეწა კარი და შევიდა სასახლეში“ (მიხ. ჩიქოვანი, მძაჭვეული ამირანი, გვ. 384). ეს დევების სასახლეა; მალანურებს რომ წითელი კეტები ხელთ უპყრიათ, ეგების, ეს ამირანისეულ ოთხმოცფუთიან კეტების სიმბოლოდ იაზრებოდეს. და რა საოცარია, რომ ეს მრავალფუთიანი რკინა აღმოსავლეთ საქართველოში ხევსურულ მითოლოგიურ თქმულებებშიც იჩენს თავს. იახსარის მითურ სიმღერებში ნათქვამია: ღვთის კარზე შავიყარენით, სამოც-და-სამი ხატია, დაგვიდგეს სასწორ-ჩარეკი, ოქროს ნაქვედი ტახტია, სამოცსა ფუთსა რკინასა, ვერვინ შეუდგა ძალიან... ავწიე, ისე ავიღე, ქვეშ გაუტარე ქარია, მარჯუა დამბადებელმა მშვილდ-ლახტი საომარია. (აკ. შანიძე, ხევსურული პოეზია, თბილისი, 1931, ტ. I, გვ. 581).

მრავალფუთიანი რკინის კეტის სიმბოლიკა, კეტით ახპარეზობის სანახაობა ღვთის კარის სანახაობად არის წარმოდგენილი დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოში და, აშკარად, ამირანისეულია. მალანურებს რომ ტაძარში ჩაკეტავენ, იქნებ ეს მინიშნებაა კარშეუვალ დევების სასახლეზე, რომლის მეცხრე კარი ამირანმა ოთხმოც-ფუთიან რკინის კეტით უნდა შეღეწოს. მეგრული თქმულებით, არამხუტუს (ამირანის) რკინის წვეტიანი კეტი ქირსეს ეკლესიის კარებთან მიუყუდებიათ. (ხ. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, გვ. 368). ძველთაძველი რწმენით, „ჯოხის მიუღდება“ გამოხატველია იმედის და მოლოდინის, შველა დახმარებისა, გაჭირვებისგან ხსნიას“ (თ. სახოკია, ქართული ხატოვანი სიტყვა-თქმანი, თბილისი, 1979, გვ. 95ა-95ბ).

ფერი. მალანურობაში უკრადღებას იპყრობს ფერთა სამაია: თეთრი, წითელი და შავი. მალანურობის საზეიმო მსვლელობას წინ უძღვის მისი თეთროსანი მეთაური, თეთრი ფერი, ამ შემთხვევაში, ეგების, სიმბოლოა ტომობრივი ერთობის, საერთო მისწრაფების და ერთობლივი ქმედობის, სიცოცხლისა და მშვიდობის.

მალანურები შარვალში ჩაქანებული წითელი ახალუხებით, წითელი ჩაბალახებით, ხელთ წითელთავიანი კეტებით ღვთაებრივ მელისტყაოსნებს წარმოგვიდგენენ, მთლად ერთიან წითლოსნები არიან, მაგრამ ზეციურ ძალთა ერთობის ნიშნად თავი თეთრსაკრავებით აქვთ დამშვენებული. ორ ჯგუფად არიან გაყოფილი. მათი წითლოსნობა, ეგების, სიმბოლოა წინააღმდეგობის, ბრძოლის, ომიანობისა და სისსლისღვრის.

მალანურობაში სიკვდილის, დასასრულის, წყევლიადის მანიშნებელი ფერი — შავი, შეღარებით, უფრო მკრთალად არის მინიშნებული. მეფის თავს ყორნის თავის ოღენად „მიიჩნევენ“. დადიანის როლის შემსრულებელი ემუქრება მეფის როლის შემსრულებელს — „შავ დღეს დაგაყენებო“.

სიმბოლიკა მრავალ მინიშნებათა შემცველია, ეგების, მთავარი იყოს წითლოს-  
ნების მებრძოლ ძალად წარმოსახვა. აკი წითლოსანი მალანურები თავიანთ წითელ  
თავიან ფრთასხმულ კეტებს ერთმანეთს მიახლიან, კეტებით და კეტით ასპარეზო-  
ბენ, ურთიერთს უპირდაპირდებიან, იქნებ, როგორც „თეთრის“ და „შავის“ ძა-  
ლები. აკი მეტად მნიშვნელოვანი უნდა იყოს, წითლოსან მალანურებს რომ შავი  
დღე დაადგებათ, კარებგამოკეტილ ტაძარში ტყვეებად რომ უნდა იმუშაონ. მერ-  
მე, შავი წყვილიადისაგან თავდასხნით თეთრად გაუთენდებათ, საასპარეზოდ გამოფ-  
ლენ. ვისი და ვისი მალანურები თეთრად გაიმარჯვებენ, ვისი და ვისი მალანუ-  
რები დამარცხდებიან და ჩაშავდებიან.

მალანურობის ეს ფერთა სამაია და ფერისცვალება, ეგების, საფუძველი და  
დასაბამია ქართველური ცხენოსარბილის კრებულებისა (საიპოდრომო პარტიების),  
„წითლოსანთა“ და „მწვანოსანთა“ თვითმყოფადობისა და ეროვნული თავისე-  
ბურების, რაც მოსე ხონელის „ამირან-დარეჯანიან“-ში აისახა (მოსე ხონელი, ამი-  
რან-დარეჯანიანი, სარგის კაკაბაძის გამოცემით, თბილისი, 1939, გვ. 81-82; დ. ჭა-  
რან-დარეჯანიანი, სარგის კაკაბაძის გამოცემით, თბილისი, 1967, გვ. 165—174). მეტად საინტერესოა და  
დამახასიათებელი ფერთა სიმბოლიკისათვის მეგრული შელოცვები, ამ შელოცვებ-  
ში იხსენიება ამირანი. გველის შელოცვისას, როცა გველის დაქერა უნდოდათ,  
აიღებდნენ თხილის ჭოხს. გველს დაუმიწნებდნენ და იტყუდნენ: „ილან, ილან ამი-  
რან“... (ს. მკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, გვ. 347). ეს შე-  
ლოცვა საინტერესოა იმით, რომ თხილის კეტით შეიარაღებული მოგვაგონებს ერ-  
თის მხრივ მალანურს, რომელსაც არა მარტო თხილის კეტი, არამედ შეძახილიც  
„ილან, ილან“ ეხმიანება. მეორე მხრივ, აქ ნახსენებია გველმუშაებთან მებრძოლი  
ამირანი.

ქარბის მეგრული შელოცვაც „ამირანიანის“ ნამსხვრევებისგან არის შედგე-  
ნილი: „ჩვენ ვიყავით სამი ძმანი სამებისა ძალისანი, ვიარებოდით მთის მთაძის...  
ქარისა, ქართეთრისასა, ქარისა, ქარწითელისასა, ქარისა, ქარშავისასა, არსად და-  
განებებ ძვალსა სამებად, არსად დაგანებებ ტანსა სარებად“ (იქვე, გვ. 348).

სამნი ძმანი — ამირანი და მისი ორი ძმა. ქართეთრი, ქარწითელი, ქარშავი  
ეხმიანება, ანალოგიურია თეთრი, წითელი და შავი გველმუშაებისა, რომელთაც  
ამირანი და ძმანი მისნი შეებმენ. თავის მხრივ ყოველღვე ეს ეხმიანება მალანუ-  
რობის ფერთმეტყველებას.

მალანურობის ფერთა სამაია თავისებურად ეხმიანება ამირანიანის ფერთა  
მეტყველებას. ამირანი შეებრძოლება სამ გველმუშას. ამირანმა მოჰკლა თეთრი  
გველმუშა, მოჰკლა წითელი გველმუშა, მაგრამ შავმა გველმუშამა გადაუღაპა.  
ამირანმა თავის ოქროს დანით გველმუშაი გაფატრა და გარეთ გამოვიდა. შალვა  
ნუცუბიძეს მიაჩნდა, რომ ამირანი განასახიერებს სიცოცხლის ან ბუნების ძალას,  
რომელიც ზამთრის განმავლობაში დუნდება, კვდება, რათა გაზაფხულზე ისევ გა-  
ოცხლდეს. მხატვრულად ეს ამბავი პოემაში ისეა მოთხრობილი, რომ გმირი ამი-  
რანი მიუხტა სამ ვეშაპს და ებრძვის მათ (შ. ნუცუბიძე, თხზ., ტ. VIII, ქართული  
ფილოსოფიის ისტორია, წ. I, თბილისი, 1983, გვ. 60).

მალანურობა ხომ განაყოფიერების კულტთანაა დაკავშირებული, მალანურების  
ასპარეზობაში, რომელი მხარეც გაიმარჯვებს, იმ მხარეს კარგი მოსავალი, კარგი  
ნაყოფიერება ებედება. მაშასადამე, მალანურობაში თეთრი, წითელი და შავი ბუ-  
ნების ფერისცვალების მანიშნებელიც უნდა ყოფილიყო. მალანურების ბნელ ეკლე-

სიაში დამწყვეტვა, ეგების, ბუნების საბეცვლილების გამოხატულებად აღიქმოდეს, ისევე როგორც, ეს შავი გველეშაისაგან ამირანის შთანთქმით არის მინიშნებული.

მალანურობის ფერთა სავიას განხილვისას მხედველობაშია მისაღები ქართველური მითოლოგიის ტრადიცია სამი ფერით სამი ვერტიკალური სამყაროს აღნიშვნისა (T. Очиаური, И. Сургуладзе, დასახ. ნარკვევი).

შე მო ს ვ ა. თითქოს მალანურის ტანსაცმელიც, ტანისა და თავის შემოსვაც, ვაშინერსად (ტახუდ) მიჩნეულ მედიის აღმნიშვნელ სიმბოლოდ იაზრებოდა. შარვალში ჩატანებული წითელი ასალუხით, წითელი ჩაბალახით მინიშნებული იყო მალანურის მელიაობა. აკი, როგორც უკვე აღნიშნული გვექონდა, მელამპრე მენადა ცეცხლკუდას მელიად წარმოიდგინებოდა.

მალანურობის ეს სიმბოლური წითლოსობით „მელისტყაოსნობა“ ამირანის თავდადანახადს ეხმანება და იქნებ ამ შემთხვევის სიმბოლოდაც აღიქმებოდა, ქართლში ჩაწერილი თქმულების მიხედვით, ამირანი მელისტყაოსნად გვევლინება. შავი გველეშაისაგან შთანთქმულმა ამირანმა რომ ურჩხული გაფატრა და ამოვიდა: „თხასა ჰგავდა ხუხულასა, წვერ-ულვაში დასცვენოდა... ამ დროს წყლიდან მელა გამოვარდა, ამირანმა სტაცა ხელი, ტყავი გაშვილია და უელპირზე აიფარა“ (მიხ. ჩიქვანი, მიჩაქვული ამირანი, გვ. 283) და პირმელიასახეობა მიიღო, მელისტყაოსანი გახდა.

ტ ა ძ ა რ ი (ეკლესია, საყუდარი) იაზრება, როგორც სიმბოლო და ის მალანურობის მისტერიაში თავის მრავალი მნიშვნელობით არის წარმოდგენილი.

ა) ტაძარი არის სიმბოლო ადგილის, სათავსოსი, სადაც შეპყრობილია დატყვევებული გმირი; საიდანაც ტანჯულ გმირს ანთავისუფლებენ.

„თორმეტი მალანური ხალხს გაეთიშა, თორმეტივე ეკლესიაში დაამწყვდიეს, უწარმაზარი ბოქლომი დაადვეს ეკლესიას... ისევ გააღეს ეკლესია, ტყვე ტარიელები გამოუშვეს“ (კ. გამსახურდია). „გააღებენ ეკლესიის კარს და მალანურებს დაამწყვდიევენ ეკლესიაში და დააღებენ ბოქლომს... გაუშვებენ მალანურებს (პ. აბრამია). „მალანურებს შეიყვანენ ეკლესიაში, კარს დაკეტავენ... გააღებდნენ ეკლესიის კარს და მალანურები ეცემოდნენ ქოქს“ (ე. იოსავა).

ბ) ტაძარი არის ის ადგილი, სადაც ცოდვილ ადამიანთა განწმენდა და გასბეტაება ხდება.

„მეფე — საყდრის კარების წინ რომ დამდგარა (დადიანი), იმას ჭობია, შავ შევიდეს. გასწმინდოს, გაასბეტაქოს და ჩემს მისაღებად ამაღა მოამზადოს“.

გ) ტაძრის წინა ადგილი არის სიმბოლო საასპარეზო ადგილისა, სადაც დაპირისპირებულთა ერთი მხარეა დაბანაკებული.

მეფის ტარიელები წესისამებრ ეკლესიის კარზე ჩამოსხდნენ და დადიანისანი ცაცხვის ძირას დაბანაკდნენ (კ. გამსახურდია).

„სამეგრელოს მთავარმა თავის ამალით საყდრის ახლოს დაიჭირა ადგილი, ხოლო მეფემ იქვე მდგომ ცაცხვის ძირს მოიკალათა“ (ჭ. ჯორჯიკია).

სიმბოლო მრავალმნიშვნელობის გარდა მრავალფენოვანია და სოციალურ-ისტორიული სხვადასხვაობის ანარეკლსა და ანაბეჭდს ინახავს, ასე რომ, ამა თუ იმ სიმბოლოს განხილვისას ისტორიული თვალსაზრისი უნდა მოვიშველიოთ.

ეკლესია, საყდარი მისი განწმენდის და გასბეტაების დანიშნულებით უკვე ქრისტიანული ხანისაა.

ტაძრის და ცაცხვის დაპირისპირება, როგორც მოქმედების ადგილისა, არის სიმბოლო ძველ ღვთაებრივ ძალთა ახალ ღვთაებრივ ძალებთან დაპირისპირებისა



და წარმოგვიდგენს იმ ხანის დაფენების სიმბოლოს, როდესაც ძველ, დროშოკ-მულ ღვთაებრივ არსებას, ებრძვის ახალი, მისი ძალა და სიმართლე. ეს სიმბოლო შეიძლება ძველთაძველის, წარმართულის შიგნით აღძრული კონფლიქტის გამოხატული იყოს, რაც შემდეგში უნდა შეცვლილიყო წარმართულის და ქრისტიანულის დაპირისპირებით, შემდეგ და შემდეგ ეს დაპირისპირება და შეჯახება, კიდევ უფრო ნაგვიანვით, იმერეთის მეფის და სამეგრელოს მთავრის ქიშპობით თუ ბრძოლით იყო წარმოდგენილი. ყველაზე მეტად, კონკრეტულად მიმოითებულ სიმბოლოდ ჩანს, რომ ტაძარი არის ადგილი, სადაც ისჯებიან დატყვევებული მალანურები, რომლებიც აგრეთვე „ტარიელებადაც“ იწოდებიან.

ეს უკვე აშკარად ეხმანება ამირან-პრომეთეს მითს, რამდენადაც როგორც ივ. ჯავახიშვილს და მის შემდგომ მის. ჩიქოვანს აქვთ აღნიშნული, ელინთა მწერლებს უკვე ძვ. წ. V—VI საუკუნიდან მოყოლებული პრომეთეს მიჯაჭვის ადგილად კავკასიას მიიჩნევდნენ. ფლ. არიანეს (ახ. წ. II ს.) და ფილოსტრატეს (ახ. წ. III ს.) მოწმობით თქმულება კავკასიის ქედზე მიჯაჭვული გმირის შესახებ საქართველოში უკვე ქრისტიანობის წინათ, წარმართობის დროს არსებობდა. მათი მოწმობით საქართველოს მცხოვრებნი უჩვენებდნენ კიდევ კავკასიონის ქედის იმ ადგილს, სადაც გამოქვაბულში ამირანი უნდა ყოფილიყო დამწყვდეული და მიჯაჭვული (ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1979, გვ. 200-201; მის. ჩიქოვანი, მიჯაჭვული ამირანი, თბილისი, 1947, გვ. გვ. 44—56, 149—150). მალანურობის ტაძარი (ეკლესია, საყდარი) პარალელთა ამირანიანის გამოქვაბულისა, ორთავე სათავსო გმირების დასჯის და ტანჯვის ადგილის სიმბოლოა.

ცა ც ხ ვ ი. მალანურობაში ტაძარს უპირისპირდება ცაცხვი, ამ ხის ძირას დაბანაკებულია მალანურობის ერთ-ერთი მებრძოლი მოქმედი ძალა. ცაცხვი განიხილება ქართველურ წარმართობასთან დაკავშირებით, ხეათა თაყვანისცემის კულტის დონეზე. საქართველოში თაყვანს სცემდნენ ტყეებსა და ხეებს. სამეგრელოშია ჭყონდიდი (დიდი მუხა). ივ. ჯავახიშვილის სიტყვით ჭყონდიდი თავდაპირველად, უძველესი, მუხის მსახურების სალოცავ ადგილად უნდა ყოფილიყო. ახლა იქ მუხის მაგიერ განთქმულია დიდი ცაცხვი. ქართლშიაც რკონი (მუხის თაყვანისცემის აღმნიშვნელი) შეცვლილია ცაცხვით, მასზე ლოცულობენ. სამეგრელოში ტყის მეფე სწამთ, მას „ტყაში მათას“ უწოდებენ (ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1979, გვ. 138). ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელ ექსპედიციას ქვემო სვანეთის სოფელ ჯახუნდერში გვიჩვენებს ცაცხვი, რომლის ძირას იმართებოდა მურყავაობა, ის წმინდა ხედ იყო მიჩნეული და თაყვანს სცემდნენ. მალანურობის კეტებით ასპარეზობა (შეჯიბრი) ცაცხვისადმი ღვთისმსახურებად განიხილება და შესაძლოა ხეათა ღვთაებაზე არსებული მითის განსახიერების ერთ-ერთ ეპიზოდად იაზრებოდეს.

ცაცხვი, როგორც ღვთისმსახურების ობიექტი, წარმართობის დროინდელია, ის უფრო ძველი და ადრინდელია, ვიდრე ქრისტიანული ტაძარი (ეკლესია, საყდარი). შესაძლებელია, ადრინდელ, უფრო ძველი დაფენების მიხედვით, მალანურობაში დაპირისპირებული იყო არა წარმართული და ქრისტიანული, არამედ გამოხატულიყო წინააღმდეგობანი და ბრძოლა თვით ძველი წარმართობის შიგნით. მალანურების ასპარეზობაც, შესაძლოა, ადრინდელ საფეხურზე წარმართული პანთეონის ღვთაებათა დაპირისპირებასა და ბრძოლას გამოხატავდა.

ამ მხრივ მალანურების ღვთაებრივ ცაცხვს და კეტებს ამირანიანის აღვის ხე ეხმანება, ამირანმა, დევებთან ბრძოლისას, რომ რკინის ქუდი დაიხურა, „მო-

გლიჯა ალვის ზე. გაისროლა შორს“ (მიხ. ჩიქოვანი, მიჯაჭვული ამირანის ამირანის მიერ ღვთაებრივი ალვის ხის გამოყენება ღვებთან ბრძოლაში, ემსგავსება და ემთხვევა მაღანურების მიერ ღვთაებრივი კეტების გასროლას, ღვთაებრივ ცაცხვზე გადაცილებით.

უძველესი ქართველური სანახაობრივი ფონდიდან მაღანურობის შეხვედრებსა და მსგავსებას ამირან-პრომეთეოსის მითთან უადრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს, აქი აკად. შალვა ნუცუბიძე აღნიშნავდა, რომ „პრომეთეოსის შესახებ ცნობების გასარკვევად უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს თავდაპირველ საკულტო და კანონიკური მნიშვნელობის მასალას და მხოლოდ ამის შემდეგ, მოგვიანო დროის მწერალთა პოეტურ რემპოდუქციას“ (შ. ნუცუბიძე, ტ. VIII, ქართული ფილოსოფიის ისტორია, წ. I, თბილისი, 1953, გვ. 92). ეს მით უფრო, რომ მაგალითად, კრატტი ბერძნულ მითოლოგიას ეგვიპტურ-კოლხურ მითოლოგიასთან აკავშირებს (ვ. კოტეტიშვილი, ამირან-პრომეთეს თქმულება, „ჩრდილო ნაწერები“, თბილისი, 1967, გვ. 334). ეს ასოციაცია-ანალოგია აშუამად სრულიად ახალი და საინტერესო ასპექტით იშლება, მხედველობაში მაცხვს აკად. თ. გამყრელიძის და პროფ. ვს. ივანოვის გამოკვლევები. მათი შეხედულებით, „არა თუ თვით ტიპი საერთო ინდოევროპულ მითოლოგიისა დაახლოებულია ძველ აღმოსავლურ მითოლოგიურ ტრადიციასთან. არამედ მითოლოგიური მოტივები, სახეები... ანალოგიას პოულობენ ძველ აღმოსავლურ მითოლოგიაში, რის გავლენითაც, ალბათ, ყალიბდებოდა წინარეინდოევროპული მითოლოგიური ტრადიციაც... ინდოევროპული საერთო კულტურა საგულისხმებელია მახლობელი აღმოსავლეთის ფარგლებში, ალბათ წინააზიის ჩრდილოეთ პერიფერიის სამხრეთით უნდა მესოპოტამიამდე, და აი, შესაძლებელი იყო ენობრივი და კულტურული კონტაქტები ძვ. წ. IV ათასწლეულის მანძილზე ინდოევროპულსა ერთის მხრივ და სემიტურ, სუბარულ, სამხრეთ კავკასიურ და სხვა ძველამოსავლურ ენებს შორის...

ზოგიერთ ამ ენებიდან, კერძოდ, სამხრეთ კავკასიურ და სემიტურთან შესაძლებელია ვიგულისხმეთ მჭიდრო ენობრივი ურთიერთობანი“ (Т. В. Гамкрелидзе, В. В. Иванов, Древняя передняя Азия и индоевропейская проблема, «Вестник древней истории», 1980, № 3, стр. 20—23).

კიდევ უფრო ნათლად ამ უძველეს კავშირ-ურთიერთობათა შესახებ აზრი გამოთქმულია თამაზ გამყრელიძის ინტერვიუში, რაც გაწ. „კომუნისტი“ იყო გამოქვეყნებული: „არგონავტების შესახებ მითის შედარებით ადრინდელ შრებში შესაძლებელია ასახული იყოს სწორედ ბერძნულენოვან ტომთა გადასახლება მცირე აზიასა და ამიერკავკასიის საზღვრებთან მდებარე რაიონებში, სადაც ისინი ქართულ-ქართველურ ტომებს ხვდებოდნენ და მათთან ურთიერთობას ამყარებდნენ. ამ მიგრაციების ლინგვისტურ ანარეკლად შეიძლება მივიჩნიოთ ძველქართულ ნახესხობათა ლექსიკური ფენა ძველ ბერძნულში. უეჭველია, საინტერესოა, რომ „საწმისის“ ძველბერძნული სახელწოდების უძველესი ფორმა — კოვ (ბერძ. „კოას“) დასავლურ ქართული წარმომავლობისა უნდა იყოს (ტყავ, ტყავ) და ქართულ სიტყვას ტყავს უნდა ეთანადებოდეს“ (მიმოთვლიდან აღმოჩენამდე. დიალოგი აკად. თ. გამყრელიძისთან, გაწ. „კომუნისტი“, 1984, № 1).

შ ე ნ ი შ ე ნ ა: წერილში „სახიობენ მსახიობლები“ („თეატრალური მოამბე“, 1988, X 3) გვ. 67, ქვემოდან მე-17 სტრიქონში ნაცვლად „ისამოსზე“, უნდა იკითხებოდეს „სასმისზე“. შესაბამისად, გვ. 72 ზემოდან მე-14 სტრიქონი: ნაცვლად „მარინი“ იკითხებოდეს „მამარინი“, გვ. 73, ქვემოდან მე-16 სტრიქონი იკითხებოდეს „ბიხტიკას“, გვ. 76, მე-15 სტრიქონი: იკითხებოდეს „სოფ. საბუეს“, გვ. 79 ზემოდან მე-21 სტრიქონი იკითხებოდეს „გოსან“.

## ბაოლა ურუშაძე

### „მეფე ლირი“ ქართულ სცენაზე

(წერილი პირველი)

ქართული საბჭოთა თეატრის სცენაზე „მეფე ლირის“ დადგმის პირველი ცდები დაკავშირებულია კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებასთან. ქართული თეატრმცოდნეების გამოკვლევები<sup>1</sup>, ცხადყოფენ, რომ „ლირზე“ მუშაობისას, როგორც მარჯანიშვილი, ასევე ახმეტელი ეყრდნობოდნენ საკუთარ. ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ ფელსაზრის შექსპირის ამ ტრაგედიის თანამედროვე სცენური ინტერპრეტაციის ზერხებებსა და შესაძლებლობებზე მარჯანიშვილი მიზნად ისახავდა ლირის „განვითარებაში“ ჩვენებას, სცენურ სახეში მისი სულიერი გარდაქმნის გახსნას, მისი ქმედებების სწორი ფსიქოლოგიური მოტივირების მიგნებას. ახმეტელს კი თავისი გმირი „აპყავდა“ მიუწვდომელ სიმალემდე, ამ სიტყვის სრული გაგებით, რათა შემდგომ ფელსაზინოდ წარმოეჩინა მის მიერ გადატანილი ტანჯვის ზნეობრივად განმწმენდი ძალა. მისი ამოცანა იყო ლირის პირადი ტრაგედია უმადლეს საკაცობრიო ვენებებამდე აეზიდა, მისი განცდებისათვის ყოვლისმომცველი, როგორც თავად ამბობდა, „კოსმიური მწიფენლობა“ მიენიჭებინა. სამწუხაროდ, არც ერთი ეს ჩანაფიქრი, რომელიც უთუოდ ისახავდა ქართული სასცენო შექსპირიანის განვითარებას ახალ გზებს, არ განხორციელებულა. ამის მიზეზი, როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში, რეჟისორების მიერ მთავარი როლის შემსრულებლის (ა. ხორავა) არასწორ არჩევანში მდგომარეობდა.

უშანგი ჩხეიძე თავის მოგონებებში წერს: „შექსპირის ყველა ტრაგედიის თამაში შეიძლება კიდევ დავუშვათ ახალგაზრდობაში, მაგრამ არა ლირისა, ლირს ყოველთვის თამაშობდნენ უკვე მომწიფებულნი, დიდი გამოცდილებით შეიარაღებული აქტიორები. მარჯანიშვილი, როდესაც ლირის როლს აძლევდა ა. ხორავას, გამომდინარეობდა აქტიორის მდიდარი მონაცემებიდან, ეყრდნობოდა საკუთარ დიდ გამოცდილებას და სპექტაკლიც უსათუოდ გაიმარჯვებდა, მაგრამ აკ. ხორავას დასპირდებოდა ამისთვის ძალ-ღონის უდიდესი დაძაბვა“.

თამარ წულუკიძე: „მასხარას სახემ გადაფარა ტრაგედიის ცენტრალური ფიგურა. უშანგი ჩხეიძე შეგძრავდათ თავისი შინაგანი ძალით, დინამიკით. ამას დასვენება კი იმთავითვე მარცხისათვის მხოლოდ მთავარი როლის შემსრულებლის გან-

<sup>1</sup> ვ. კიკნაძე. დაუმთავრებელი რეპეტიციები, ქართული შექსპირიანა, ტ. 3, თბ., „ხელოვნება“, 1972; ე. დავითაია. „მეფე ლირი“. საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის 1978 სამეცნიერო-კვლევითი ნამუშევრების კვლევით.

<sup>2</sup> უ. ჩხეიძე. კოტე მარჯანიშვილი, თბ., „ხელოვნება“, 1949, გვ. 68.

წირვას როდი ნიშნავდა, არამედ მთელი სპექტაკლისაც. რაღა ტრაგედიაა მთავარი გმირის გარეშე“<sup>4</sup>.

მართლაცდა, ნებისმიერი შექსპირული როლი, ლირის როლს კი განსაკუთრებით, მსახიობისაგან რეჟისორული ჩანაფიქრის განხორციელებაში მხოლოდ აქტიურ თანამონაწილეობას როდი მოითხოვს, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, სახის წაკეთ-თარი კონცეფციის შემუშავებას, როლის ფსიქოლოგიური პარტიტურის დეტალურ და ყოველმხრივ შესწავლას. საკმარისია გავიხსენოთ, თუ როგორ მუშაობდა ლირის სახეზე მიხოელსი, როგორ ჩაუღრმავდა ლირის შინაგან სამყაროს, როგორ ესწრაფებოდა გაეგო მისი ადამიანური არსი, მის მიერ ჩაფიქრებული „ექსპერიმენტის“ გამომწვევი მიზეზები. უდავოა, რომ სწორედ მიხოელსას ლირმა განაპირობა სახელმწიფო ებრაული თეატრის დადგმის წარმატება.

პიტერ ბრუკის „მეფე ლირის“ წარმატებაც, მსოფლიო აღიარება რომ მოიპოვა, მნიშვნელოვანწილად განპირობებული იყო პოლ სკოფილდის „აქტიორული რეჟისურით“. სპექტაკლზე მუშაობის დროს სწორედ მისმა „მიგნებებმა“ ხელი შეუწყო ბრუკს ლირის ფორმულის განსაზღვრაში: „მეფე — თხემით ტერფამდე, ფრჩხილებამდე ფეოდალი“, რომელსაც იგი კარგა ხანს ეძებდა. „ჩერ კიდევ რეპეტიციების მსვლელობის დროს სკოფილდის მუშაობის მიმართულებამ გაიტაცა სპექტაკლის მონაწილეები, — წერს ბრუკის თანარეჟისორი მაროვიცი, — ისტორიული დროისადმი პიპაროვამ (ბრუკის „არაისტორიზმის“ საწინააღმდეგოდ — პ. უ.) რეჟისორული აბსტრაქციები ცოცხალი ცხოვრების სულით ადავსო. სპექტაკლის ახალმა კონტურებმა, საკმაოდ დაშორებულმა თავდაპირველი ჩანაფიქრისგან, თანდათანობით იწყო გამოკვეთა“<sup>5</sup>.

ამაშივე გვარწმუნებს მაიკლ ელიოტის მიერ 1983 წელს დადგმული სატელევიზიო სპექტაკლი „მეფე ლირი“. ამ სპექტაკლის ღირსება, — წერს ა. ობრაზცოვა, — შეუძლებელია გამოვეყოთ მთავარი როლის შემსრულებელ ლოურენს ოლაივისაგან. სპექტაკლის მთელ მხატვრულ წყობას მსახიობის ნიჭიერების, მისი დღევანდელი მსოფლალქმის ბეჭედი აზის“<sup>6</sup>.

და კიდევ ერთი, არანაკლებ მნიშვნელოვანი გარემოება, რომელიც არ იყო გათვალისწინებული ქართულ სცენაზე „ლირის“ პირველი დამდგმელების მიერ: ლირის თამაშის უფლებას მსახიობი მთელი თავისი „ხელოვნებაში“ ცხოვრებას“ ლოგოთ მოიპოვებს. თუ შექსპირის თეატრის ისტორიას ვაღივალებთ თვალს, შეუძლებელია არ დავინახოთ, რომ თითქმის ყველა გამოჩენილი, დიდი ტრაგიკოსი მსახიობი ლირის თამაშს შესაძლებლად მიიჩნევს მხოლოდ მას შემდეგ, რაც გაივლის შემოქმედებითი ჩამოყალიბების ხანგრძლივ გზას, როცა ცხოვრებისეული და სასცენო გამოცდილება ბოლოს და ბოლოს მისცემს უფლებას შეეპიდოს ამ როლს.

ახმეტელისა და მარჯანიშვილის დროის ქართველ მსახიობთაგან ამ უფლებით სარგებლობა, მხოლოდ ალექსანდრე იმედაშვილს შეეძლო, გამოჩენილ ქართველ ტრაგიკოს მსახიობს, რომელმაც მრავალი წელი მიუძღვნა შექსპირის შესწავლას,

<sup>4</sup> ი. წულუკაძე. მხოლოდ ერთი სიცოცხლე. თბ., გამომც. „ხელოვნება“, 1983, გვ. 160

<sup>5</sup> ი. კოვალიოვი. პოლ სკოფილდი. მ., გამომც. „ისკუსტვო“, 1970, გვ. 168.

<sup>6</sup> ა. ობრაზცოვა. ოლივიე ოლივიეს წინააღმდეგ. ჟურ. „ისკუსტვო კინო“, № 1, გვ. 148



შექმნა მისი ტრაგედიების სცენური ვაზრების „სახელმძღვანელო“; მარჯანიშვილისა და ახმეტელს, თავიანთ ძიებებში, გეზი მისი შემოქმედებით გამოცდილებისა და შექსპირის ღრმა ცოდნისაყენ რომ წარემართათ, ალბათ „ლირის“ პირველი დადგმის თარიღი უფრო ადრეულ პერიოდში გადაიანაცვლებდა. სამართლიანობა მოითხოვს აღვნიშნოთ, რომ ახმეტელმა „ლირზე“ მუშაობის ერთ-ერთ ეტაპზე, ა. იმედაშვილს შესთავაზა მთავარი როლი, მაგრამ თანაშემრომლობა არ შედგა. ა. იმედაშვილი ძალზე პრინციპულად მოითხოვდა სრულ შემოქმედებითს დამოუკიდებლობას. მან მხოლოდ 14 წლის შემდეგ, 1941 წელს, ითამაშა ლირი ქუთაისის თეატრის სცენაზე (რეჟ. დ. ანთაძე). თანამედროვეთა შეხედულებით, იგი ქმნიდა მრავალწახანგოვან სცენურ სახეს: მეფის — მამის — ადამიანის ერთიანობას, სცენურ მოქმედებაში კვალდაკვალ, თანამიმდევრულად მიადგენება გულისყურს ლირის ზნეობრივი გასხვივების, ცხოვრების კეშმარტი სულიერი ფასეულობების შეცნობის მთელ პროცესს. სპექტაკლზე მუშაობისას წამყვანი როლი ტრაგედიის სცენური რეალიზაციის მეთოდებისა და ხერხების შემუშავებაში სწორედ მას ეკუთვნოდა. ამ დადგმის წარმატება მთლიანად იყო განპირობებული მისი, როგორც ტრაგიკოსი მსახიობის ნიჭიერების ძალით, პიროვნების მასშტაბით, საშემსრულებლო ოსტატობით. აღ. იმედაშვილის ლირი ისევე მკაფიოდ და ნათლად ჩაიწერა ქართული თეატრის ისტორიაში, როგორც უ. ჩხეიძის ჰამლეტი, ა. ხორავას ოტელო, ა. ვასაძის იაგო, ვ. გომიამშვილის რიჩარდ III... შეიძლება ითქვას, რომ, ქართულ სცენაზე შექმნილ ლირთაგან ა. იმედაშვილის ლირი ერთადერთი სცენური სახეა, რომელმაც მის თანამედროვეთა შორის ერთსულოვანი აღიარება მოიპოვა.

ამის შემდეგ „მეფე ლირი“ 1948 წელს დაიდგა რუსთაველის სახ. თეატრში. მისი დამდგმელი რეჟისორი გახლდათ ა. ვასაძე. ლირის როლს ასრულებდა ა. ხორავა. ძალთა ასეთი განაწილებით სპექტაკლის წარმატება, თითქოსდა, გარანტირებული იყო, და მაინც, იგი ქართულ სასცენო შექსპირაანში დარჩა როგორც უმნიშვნელო ეპიზოდი, თუმცა არა შემთხვევითი, თუ გავითვალისწინებთ ქართულ თეატრის იმეამინდელ მდგომარეობას. მოგვიანებით ა. ვასაძე, იაზრებდა რა განვლოდ შემოქმედებით გზას, შეეცადა აეხსნა ამ სპექტაკლის წარუმატებლობის მიზეზები. იგი თავის მემუარებში ამ მიზეზებს ასე ახასიათებს: „როდესაც 1948 წელს „მეფე ლირზე“ მუშაობას შეუდექით, არავის გატყუებია ის უღავეო კეშმარიტება საბჭოთა თეატრისა, რომ კლასიკოსის დადგმა თანადროული მხატვრული საშუალებების გარეშე შეუძლებელია. ჩვენი თეატრის შემოქმედებითი პრაქტიკა გვიჩვენებს — რომელი ენარისა და მიმართულების პიესაც არ უნდა დაგვედგა თეატრს და მის რეჟისურას — უმრავლეს შემთხვევაში ერთი მიდგომა გვექნებოდა: გმირულ-რომანტიკული სპექტაკლის შექმნა. ამ ნადავზე ჩვენ ხშირი შემთხვევა გვქონდა რეჟისორული და აქტიორული ჩანაფიქრის არათანმიმდევრულ ხორციქვსხმისა. ანგარიში არ გავუწიეთ იმ გარემოებასაც, რომ ვიდრე არ გავფიქრობდით თეატრის შესაძლებლობის საზღვრებს, აქტიორულად არ მივეჩვეოდით სხვადასხვა ენარის დრამატული მასალის ათვისებას, აღარ შეგვეძლო საბჭოთა თეატრის განვითარების ამ ეტაპზე განგვეხორციელებინა ჩვენს სცენაზე არც თანამედროვე და არც კლასიკური დრამატული ნაწარმოებები“<sup>7</sup>.

მიზეზი იმისა, რომ ეს „ლირი“ შემოქმედებითად არ შედგა, მხოლოდ თეატ-

7. საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმი, ა. ვასაძის არქივი. ფ. I, ს. 122, №5, 20. 826(9)24971.

რის ენარულ და სტილისტურ ცალმხრივობაში როდი მდგომარეობდა. ამაში გარკვეული როლი ითამაშა სახის რეჟისორულმა გააზრებამაც. ემორჩილებოდა რადროის სულისკვეთებას, წყვეტდა რა „ლირს“ „ოპტიმისტური ტრაგედიის“ ენარში, ავ. ვასაძე მთავარი გმირის პიროვნების ტრაგედიას ხედავდა „იმ დიდ ოცნებაში, რომელიც ლირივით მოწინავე ადამიანებს ახასიათებდა საუკუნეების მანძილზე და იღუპებოდნენ კაცობრიობის ბრწყინვალე მომავლისათვის“<sup>8</sup>.

ხორაეას აქტიორული წარმატებას ნაკლებად უწყობდა ხელს რეჟისორის მიერ შეთავაზებულ სახის „მარცვალი“. მისთვის ლირი ამჯერადაც დაუპყრობელა მწვერვალი აღმოჩნდა, ხოლო პრემიერის შემდეგ მისი ტრაგიკული შეძახილი: „მომეცით რეჟისორი!“ — დარჩა ხმად მლაღადებისა უდაბნოსა შინა...

სერგო ზაქარიაძემ 17 წლის შემდეგ ითამაშა ლირი. როლი იქმნებოდა მიხეილ თუმანიშვილთან თანავებრობით. ძნელია მეორე ისეთი სპექტაკლის დასახელება ქართულ სცენაზე, რომლის თაობაზეც ასეთი ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრი იყოს გამოთქმული. ასე მაგალითად, ვ. პლუჩევი თავის სტატიაში ს. ზაქარიაძეს უწოდებს „თანამედროვე მსოფლიოს სცენის ერთ-ერთ ძალზე საინტერესო ლირას შემსრულებელს“<sup>9</sup>, ხოლო ქართველი თეატრმცოდნე შ. მაჭავარიანი მიიჩნევდა: „მსახიობი, მიხეილ თუმანიშვილის რეჟისორული ჩანაფიქრის შესაბამისად, იძლეოდა რამდენადმე ცალმხრივ გააზრებას. იგი თამაშობდა ლირის, როგორც მამის ტრაგედიას, დამარცხებულს შვილების ცბიერებითა და უმადურობით. გვერდზე დარჩა ტრაგედიის სოციალურ-საზოგადოებრივი მხარეები, ლირი ჩამოგდებული იყო ტრაგიკულის კვარცხლბეკიდან“<sup>10</sup>.

თეატრმცოდნე დ. მუმლაძე, წიგნში „თანამედროვე ქართული რეჟისურა“ წერს: „მეფე ლირის თემას მიხეილ თუმანიშვილიც კითხულობს ჩვენი დროისათვის აქტუალურ ასპექტში. ეს იგრძნობა სპექტაკლში, მაგრამ რეჟისორი ვერ აღწევს სპექტაკლის იმ იდეური დატვირთვის შექმნას, რომელიც ერთი გმირის პრობლემას საკოხს დააშორებდა მის წარმოდგენას. თუთ მეფე ლირის ჩათვლით, დადგმაში, არც ერთი სახე არ არის სისრულით გახსნილი“<sup>11</sup>. მიუხედავად ამისა, მთელი რიგი ლირსებების გამო ეს სპექტაკლი იყო პირველი „ლირი“ ქართულ სცენაზე, რომელიც აქტიორული და რეჟისორული აზრის ერთიანობას გამოხატავდა. ამის დასაბუთებლად ვაულობთ დ. მუმლაძის წიგნშიც. ავტორი აღნიშნავს რა „ლირის“ ნაკლოვან მხარეებს, როდი უარყფის იმ ძალზე არსებით ფაქტს, რომ სპექტაკლში ლირის ევოლუციას დანაშაუა ძირითადად შეესაბამებოდა მისი განვითარების შექმნისათვის უნაკლები ლოგოსა: „შეუტაცყოფილი თავმოყვარეობის დაკმაყოფილების სურველი დაიწყება სერგო ზაქარიაძის ლირში საყუთარი თავისა და სამყაროს შეცნობის პროცესა, — წერს დ. მუმლაძე, — ეს პროცესი მეფეს ადამიანად აქცევს. მიხედვრებს, რომ მხოლოდ განწყებლად, მბრძანებლად დაბადებული არ იყო. მაშინ შეაწუხებს ლირს თავისი ხალხის გაჭირვება, მაშინ მოეფერება მეფე მასხარას

<sup>8</sup> საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური მუზეუმი. ავ. ვასაძის არქივი. „ჩემი მოსაზრებები ლირის შესახებ“.

<sup>9</sup> ვ. პლუჩევი. ტალანტების სიმდიდრე. გაზ. „პრავდა“, 20/X II-1966.

<sup>10</sup> შ. მაჭავარიანი. ქართული თეატრი. წიგნში — „საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია“, ტ. 6 (1953-1967); გამომც. „ნაუკა“, 1971, გვ. 258.

<sup>11</sup> დ. მუმლაძე. თანამედროვე ქართული რეჟისურა. თბ., გამომც. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1973, გვ. 150.



— სულიერ ნათესაობას იგრძნობს მასთან და სერგო ზაქარიაძე ამ აქტს მეორეხარისხის სიძლიერით წარმოსახავს<sup>12</sup>. ავტორი, იძლევა რა ერთ-ერთი საყვანძო სცენის — „ქარიშხლის სცენის“ შეფასებას, აღნიშნავს: „ტყეში დატრიალებული ქარიშხლისა და ლირის სულში წამოჭრილი ტკივილის შესანიშნავ, ბუნებრივ კომპლექსს ქმნიდა მსახიობი. მისი — „ღმერთო, ნუ შემშლი!“ — მართლაც აღწედა აზრისა და გრძნობის გამოხატვის დიდ, შექსპირულ მასშტაბს<sup>13</sup>. და ბოლოს, სპექტაკლის ერთ-ერთი ბოლო სცენის — ლირის კორდელლასთან შეხვედრის თაობაზე: „ადამიანური სითბოთი და მამაკაცური სათნოებითაა აღბეჭდილი მისი მუხლმოდრეკით წარმოთქმული „მამატიე“, სადაც ლირი არა მარტო კორდელიას, არამედ მის სახეში შეცნობილ ადამიანურობას უხდის ბოდიშს<sup>14</sup>.

ჩვენ მიერ მოხმობილი კიტატები გარკვევით ადასტურებენ იმას, რომ მ. თუმანიშვილის სპექტაკლში ს. ზაქარიაძის ლირს, მხოლოდ „ქალიშვილებს უმადურობისაგან შეურაცხყოფილი“ მამის ტრაგედია როდი მოჰქონდა. ამ სახის დინამიკა, მისი „ცელილები“ მოქმედების განვითარებაში შეიცავდა მეფეს ადამიანად ქცევის პროცესს, როგორც „საკუთარი თავის“, ისე გარემომცველი სინამდვილის ჩაწვდომის პროცესს მთელი მისი გაორებულით და, რაც მთავარია, ეს ლირი ტანჯვის გზით მოიპოვებდა მოყვასისადმი თანგრძნობის უნარს. აცნობიერებდა მის მიერ განვლილი ცხოვრების უსამართლობას, თავის დიდ დანაშაულს „შიშველი ბედრულებისადმი“, დანაშაულს „თვით ადამიანურობის“ წინაშე კორდელიას სახით. ყოველივე ეს მეტყველებს ამ სახის მრავალმნიშვნელოვნობაზე, მისი შემქმნელების სავსებით გარკვეულ მისწრაფებაზე — ეჩვენებინათ შეგნების ტრაგედია, რომელმაც ცხოვრებასა და მის ფსიქელოგებზე ყოფილი შეხედულებების სრული მსხვერვა განიცადა, შეგნებისა, რომელიც შეიძრა მის წინაშე გადახსნილი დაუწინდებელი სინამდვილით, მასში პირადი მონაწილეობით და დაგვიანებული თვალის ახელით, გონების გასხივოსნებით, მაშინ, როდესაც რაიმეს შეცვლა ან გამოსწორება უკვე შეუძლებელია...

როდესაც ვუფიქრდებით ქართულ თეატრში „ლირის“ სცენური ცხოვრების ისტორიას, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ 1974 წელს რუსთავის თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლს. ეს „ლირი“, უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია იმით, რომ იგი ქართულ სცენაზე აღორძინებდა იმედაშვილისეულ ტრადიციას — განამტკიცებდა მსახიობის დამოუკიდებლობას ლირის სცენური სახის შექმნაში. რეჟისორ გ. ლორთქიფანიძის დადგმის ერთ-ერთი ძირითადი მიზანი და ამოცანა უთუოდ იმაში მდგომარეობდა, რომ ქართული სცენის უხუცესი მსახიობისათვის, აქტი ვასაძისათვის მეცა ლირის სახის სცენური ინტერპრეტაციის მრავალწლიანი ფიქრის ხორცშესხმის რეალური შესაძლებლობა. ა. ვასაძის მიერ შექმნილი როლი მეტყველებს მსახიობის მიერ ლირის სახის სოციალურ-ზნეობრივი მნიშვნელობის უწინდელი გაგების ძირეულ გადააზრებას. ა. ვასაძის მიერ 1973 წელს განსახიერებულ ლირს არაფერი ჰქონდა საერთო იმ „ღიად მეოცნებესთან“, რომელიც, მისი ჩანაფიქრის თანახმად, უნდა განესახიერებინა ა. ხორავას რუსთაველის სახ. თეატრში. ამგვრად როლის საფუძველს შეადგენდა ლირის „გადაადამიანურების“ პროცესი. ეს განსაზღვრავდა მის დინამიკას, მის ფსიქოლოგიურ სირთულეს და

12 დ. მუმლაძე. „თანამედროვე ქართული რეჟისურა“. გვ. 151.  
 13 იქვე, გვ. 153.  
 14 იქვე.

იდეურ სისაესეს. იგი მისხალ-მისხალ, როგორც მოქანდაკე, თავის გმირს „ათლიდა“ ეგოიზმისა და პატივმოყვარეობის გაქვავებულ კორძებს, ანთავისუფლებდა მათგან ადამიანს, ამ სიტყვის ყველაზე მაღალი ქლერადობით, ადამიანს, რომელმაც განვლო ტანჯვით გამობრძმედის გზა და იქიდან სიყვარულისა და ადამიანებისადმი თანაგრძნობის სიბრძნე გამოიტანა, პირველ სცენებში მბრძანებელი და დაუნდობელი დესპოტი, იგი სიკეთისაგან გამოჩნული ეგოიზმითა და ექვიანობით წირავდა კორდელისა და კენტს. შემდეგ სცენებში მსახიობა ოსტატურად აჩვენებდა, თუ როგორ იცვლებოდა თანდათანობით ღირი მძიმე გარემოებების ზეგავლენით, როგორი აწეწილი იყო მისი სულა, რამდენი ურთოეოსაწინააღმდეგო გრძნობები იბადებოდა მასში — მრისხანება, იქვი, ღრმა სინანული ჩადენილია გამო, დაკარგული კეთილდღეობის დაბრუნების სურვალი. განსაკუთრებული ძალით მედვენდებოდა ეს გონეროლას სასახლეში ღირი — ვასაძის საქციელში, მაშინ როდესაც პირველად იგრძნო, რომ მის იმედს — მშვიდი და დიდებული სიბერის თაობაზე — აღსრულება არ უწერია, როგორი შეუპოვრობითა და სიჭიუტით ლამობდა იგი თავისი აშალის შენარჩუნებას, რადგან კარგად ესმოდა, რომ ამის გარეშე უკვე აღარასოდეს იგრძნობდა თავს მბრძანებლად, და უკვე სრულიად სხვანაირი წარმოდგებოდა რეგანას სასახლეში: გადატანილი ტანჯვა მის სულში აქამდე მისთვის უცხო გრძნობას ბადებდა — ადამიანური აღერის, სითბოსი, ჭეშმარიტი თანაგანცედის მოთხოვნისა. მხოლოდ მსახიობ-ფსიქოლოგისათვის ხელმისაწვდომი დამაჯერებლობით (აქ, ვასაძე კი ასეთი მსახიობი იყო) გადმოსცემდა იგი ღირის სულეერ მდგომარეობასა და გრძნობათა მონაცვლეობას. სცენებში მსახარასთან (ქარიშხლის შემდეგ) მასში პირველად ელინდებოდა ადამიანი, რომელსაც სწყურია დაესმაროს, სუსტს, მაგრამ მისი დამოკიდებულება ედგარისადმი უკვე გამსქვალული იყო უფრო ღრმა გრძნობით, ვიდრე სიბრალუელია. აქ, ვასაძის ღირისათვის ედგარი უბრალოდ მონათესავე ბედის ადამიანი როდია, არამედ თვით ადამიანური უბედურების განსაზიერება, მოულოდნელად გაშიშვლებული რომ წარსდგა მის წინაშე მთელი თავისი უსაშველო ბედკრულობით. იგი მასთან ურთიერთობაში უსაზღვროდ ბედნიერი იყო იმით, რომ ბოლოს და ბოლოს შეეძლო ვიდაცისათვის გაეცა სიყვარული, სიყვარული ტანჯული კაცობრიობისადმი, რომელსაც მისი გული აღუცხია. იმაში, თუ როგორ წარმოთქვამდა იგი — მე მოხუცი და სულელი ვარო, არ იყო ნაღველისა და თვითგვემის ნიშან-წყალი — მხოლოდ ჩადენილი შეცდომების, თავისი სავალალო შედეგებით, ფუჭად გავლილი ცხოვრების მწუხარე აღიარება.



„არსებობს ომისშემდგომი ინგლისური სცენის მიერ შექსპირის შემოქმედებითი შემკვიდრების ათვისების სამი ეტაპის ცნობილი დახასიათება. იგი ეკუთვნის გამოჩენილ ინგლისელ რეჟისორს პიტერ პოლს, რომელმაც თავად არაერთგზის დადგა შექსპირის პიესები. ამ დახასიათების თანახმად, ინგლისურმა თეატრმა 40-იანი წლებიდან 60-იანი წლების შუა პერიოდამდე შექსპირის გააზრებაში შემდრეტი ეტაპები განვლო: პირველი — პოეტური, მეორე — ბრეტნიანული და მესამე ინტიუალური... „ბრეტნიანული“ პერიოდი უკავშირდება „ეპიკური თეატრის“ გავლენას და სოცალურ-პოლიტიკურ პრობლემატიკისადმი გაცხოველებულ ინტერესს (ქართულ შექსპირულ თეატრში ამან თავისი ყველაზე მკაფიო გამოხატულება პპოვა რ. სტურუას „რიჩარდ მესამეში“ — 3. უ.) ... პოლის განსჯით ყველაზე



რთულია რიტუალური პერიოდი. შექსპირის რიტუალობა ჰოლს ესმის როგორც რაღაც უფრო ღრმა, ვიდრე ელიზაბეტის ეპოქის პოლიტიკური და ზნეობრივი პრობლემების გადაწყვეტა. „რიტუალი, რიტუალობა, — წერს ჰოლი, — ეს წამყვანი ადამიანური ვნებების გამოხატვაა“<sup>15</sup>.

თუკი შექსპირს ქართულ სცენაზე მისი ტრაგედების სცენური გააზრებისადმი კონცეპტუალური მიდგომის ევოლუციის თვალსაზრისით განვიხილავთ, მაშინ მისი სცენური სიცოცხლის გარკვეულ პერიოდს საგნებით შეფუთვება განსაზღვრება „პოეტური“ და ეპითეტი „ბრეხტიანული“. „პოეტური“ საწყისის მატარებლები არიან ის სპექტაკლები, რომლებშიც თავისი ასახვა ჰპოვა სამყაროზე წმინდად შექსპირულმა შეხედულებამ, უმაღლესი ადამიანური იდეალების საბოლოო ზეიმმა. მსგავსი შექსპირი სრულფუნქციანად მეფობდა ქართულ სცენაზე 60-იან წლებამდე. იგი განამტკიცებდა ბოროტების არტაპიურობის იდეას, მის შემთხვევითობას, მისი დაღუპვის კანონზომიერებას სამყაროში დარღვეული პარმონიის აღსადგენად, პარმონიისა, რომელიც დამყარებული იყო ურყევ ზნეობრივ კონსტანტებზე — სიკეთესა და სამართლიანობაზე. ამის მაგალითია „ჰამლეტი“ კ. მარჯანიშვილის დადგმით; „ოტელო“ კ. მარჯანიშვილისა და „ა. ალსაბაძის; „რომეო და ჯულიეტა“ ა. თაყაიშვილისა და გ. ტაბლიაშვილის; ა. იმედაშვილისა და ა. ხორავას ლირი...

მ. თუმანიშვილისა და ს. ზაქარიაძის „ლირი“ უკვე შეიცავდა ახალ შეხედულებას შექსპირის თანამედროვე გააზრების შესაძლებლობებზე. ამ სპექტაკლის ფინალში ლირის ტრაგიკული მარტოობა შექსპირული ფინალის რომანტიკული პირობითობის უარყოფას ატარებდა თავის თავში და, ამავე დროს, თვით სამყაროს წესრიგის ურღვევობის რწმენის უარყოფასაც: ლირი გარდაიქმნებოდა, მაგრამ არ გარდაიქმნებოდა სამყარო, რომელმაც იგი შვა. მასში უწინდებურად მეფობს ის, რის გამოც კმუნავდა გლოსტერი — გამცემლობა, შინაომები, მტრობა, დამლუპველი უწესრიგობა, მასში უწინდებურად ძალზე ხანმოკლე „დათბობის“ პერიოდები იცვლება ადამიანების ნების, მისი თავისუფალი, შემოქმედებითი, შრომითი ძალების ხანგრძლივი გამყინვარებით. ამ სამყაროში თვალის ახელა განწირვის ტოლფასია, სიკვდილის ტოლფასი.

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მ. თუმანიშვილის „მეფე ლირმა“, უფრო სწორედ, მისმა ფინალმა გარკვეულწილად ზღვარი დაუდო ქართულ სცენაზე „პოეტური“ შექსპირის ერთპირი უნულ ბატონობას.

...თანდათანობით კი სრულ უფრო და უფრო ძლიერდება მოთხოვნილება შექსპირის პიესების თანამედროვეობის ყველაზე მწვავე, „წყვეული საკითხების“ თვალსაზრისით სცენური გააზრებისა, ისევე როგორც კაცობრიობის ისტორიული გამოცდილების პოზიციიდან. სწორედ ამ მოთხოვნილებით აიხსნება 70-80-იან წლებში ქართველი რეჟისორების ინტერესი შექსპირის ისტორიული ქრონიკებისადმი. მათი ტრაგიკული შინაარსი ისტორიის გაცვეთილებთან ერთად, ქართული სცენისათვის იქცა ყველაზე უფრო ნაყოფიერ ნიადაგად რეალური, პოლიტიკური, სოციალური და ზნეობრივი მოვლენების შემოქმედებითი გამოკვლევისა და განზოგადებისათვის. სწორედ ამ გამოკვლევების შედეგებმა 80-იანი წლების დასასრულს ქართული თეატრი კვლავ მიიყვანა „მეფე ლირთან“.

<sup>15</sup> ა. ობრაზცოვა. თანამედროვე ინგლისური სცენა. მ., გამომც. „ნაუკა“. 1977, გვ. 62-63.

საქართველოს სსრ სახელმწიფო თეატრებში  
წარმოდგენილი ქართული პიესები

1987 წლის მონაცემები

ავტორი	პიესის დასახელება	რამდენ თეატრში დაიდგა	სტუქტაჟების რაოდენობა	მყურებლის რაოდენობა
გ. აბაშიძე	ყორნალი	1	1	300
ს. აბდალაძე	ხაფანგის ოსტატი	1	17	3200
მ. აბრამიშვილი	ნიშნა, ნიშნა, ბარბალუკა	1	51	13.100
თ. აბულაშვილი	სამიარუსიანი ქალაქი	1	11	3.900
	წეროს გუთანი უბია	1	1	300
	ფრიველების საქორწინო ცეკვა	1	53	21.600
თ. აბულაშვილი				
ა. კანთარია,	სიცოცხლემისცილი ტყვე	1	5	4.500
გ. ბათიაშვილი	გზა	1	6	2.700
	დაე, თუნდ მოვკვდე!	1	9	4.800
	ვალი	1	13	5.400
	სიყვარულის სამი ღამე	1	71	22.900
	1932 წელი	1	2	400
	სიყვარული უსიყვარულოდ	1	22	13.900
	წერილები შვილებს	4	73	28.300
თ. ბაძალა	ლუზა ჩაუშვი, ანგელოზო!	1	45	13.900
	რეჟივში ვერცხლის ქორ- წილისთვის	1	13	1.700
მ. ბერაძე	დაგვიანებული წერილები ფრონტიდან	1	5	2.500
გ. ბერიაშვილი	ბროწეულებს ცეცხლი ეკი- დება	2	15	3.100
	ილო, ელო და ქვრივები	1	4	1.200
კ. ბუაჩიძე	ეზოში ავი ძაღლია	3	60	2.600
	მკაცრი ქალიშვილები	3	109	22.800
ე. გაბაშვილი	მაგდანას ლურჯა	1	35	5.400
რ. გაბრიაძე	მარშალ დე ფანტიეს ბრი- ლიანტი	1	68	4.400
	ჩვენი გაზაფხულის შემო- დგომა	1	185	20.700
კ. გამსახურდია	დიდოსტატის მარჯვენა	1	16	5.600
გ. ზეგეშიძე	ეამი	1	7	2.200

ა. გეგია	ბეწვის ხიდზე	1	25	4,600
	კეთილი კაცი	1	53	7,200
ა. გეწაძე	ბერბაჯას აღსარება	1	6	200
	მე გავქვავდები ქანდაკებად	1	22	2,100
	ყარამან ყანთელაძე	1	1	300
შ. გვეტაძე	მონაწიბა	1	13	1,200
ი. გოგებაშვილი	იავნანამ რა ჰქმნა?	1	20	5,800
ვ. გოგოლაშვილი	სინათლის ჩიტი	1	1	200
თ. გოდერძიშვილი	ილია ვარ!!!	1	22	1,300
	რკინის კარს უკან	1	24	9,100
მ. გონაშვილი	ზამთრას ზღაპარი	1	34	8,600
	ცოა და მისი მეგობრები	1	36	7,000
ვ. დადიანიძე	იყო და არა იყო რა...	2	32	12,100
მ. დოლიძე	მდგმურება	1	50	4,700
ნ. დუმბაძე	საბრალოდებო დასკვნა	6	79	25,500
	მარადისობის კანონი	3	45	16,600
	წოდებები	1	2	700
	ქუქარაძე	2	42	20,300
	გამარჯობათ, ხალხო!	1	25	10,400
ნ. დუმბაძე,				
გ. ლორთქიფანიძე	მე ვხედავ მზეს,	2	10	4,500
გ. ერისთავი	უჩინაჩინის ქუდი	1	27	13,200
გ. ერისთავი და სხვ.	ვოდველილები	1	13	4,900
გ. ერისთავი,				
ა. ფრანსი,				
რ. ერისთავი	ისევ ვოდველილები	1	51	48,500
რ. ერისთავი	ჯერ დახოცნენ, მერე იქო- რწინეს	1	68	17,200
ვაჟა-ფშაველა	მოკვეთილი	1	8	2,700
ი. ვაკელი	აპრაქუნე	1	58	17,900
ა. ვარსიმაშვილი	ჩემი ცხოვრება სრმარა...	1	52	4,800
ლ. თაბუკაშვილი	შენკენ სავალი გზები	7	229	81,500
	დარბებებს მიღმა გაზაფხუ- ლია	1	3	1,600
	დედაჩემის საყვარელი ვა- ლსი	1	5	2,600
	თვინიერებენ მიმინოს	1	15	5,700
	რაიკომის მდივანი	1	5	300
რ. თაბუკაშვილი				
მ. თარხნიშვილი,				
თ. აბაშიძე	კახელები ბამზე	1	35	5,300
ვ. იაკაშვილი	იადონას თევგადასავალი	3	33	8,500
	შაეღეგა ციკანი	2	10	3,700
გ. იმერელი	მერცხალი	1	2	800
	ნაბო	1	28	4,700
5. „თეატრალური მოამბე“, № 4				

რ. ინანიშვილი	ჩემი წყალ-ქალის ხმები	1	8	4,200
	ალალე	1	19	6,800
ო. იოსელიანი	სანამ ურემი გადაბრუნდება	1	45	19,100
	ექვსი შინაბერა და ერთი მამაკაცი	1	23	14,200
	ურემი გადაბრუნდა	1	48	13,800
პ. კაკაბაძე	ყვარყვარე თუთაბერი	2	20	8,900
ა. კაქკაიშვილი,	ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქო-	1	1	200
ა. თაბორიძე	რწინეს			
დ. კეფერაძე	ურჩი ბაჰია	1	19	3,700
გ. კვარაცხელია	წინამურის გზაზე	1	2	500
კ. კვეციძე	მედღეხვალე	1	56	11,000
მ. კვესელავა	ას ერგასის დღე	1	9	7,300
ა. კოტეიშვილი	გამომძიებლის დრო	1	1	100
	ბაალ, გადაგვარჩინე!	1	2	1,200
დ. კლდიაშვილი	სამანიშვილის დედინაცვა-	2	64	33,900
	ლი			
	დარისპანის გასაჭირი	2	52	22,200
	უბედურება	1	53	4,800
	ირინეს ბედნიერება	1	18	8,700
თ. ლანჩავა	აქვე, ახლოს	1	3	1,900
ნ. ლომოური	ქაჯანა	1	30	4,600
კ. ლორთქიფანიძე	მთას დაუბრუნდა მთიელი	1	9	4,400
ლ. მალაზონია	მგზავრები	1	12	6,000
რ. მამულაშვილი	გამოცლა	3	53	21,900
ო. მამფორია	იეთიმ გურჯი	1	10	1,000
	მტრედები	1	18	2,600
კ. მაჭარაძე	დათუნის სამართალი	1	40	5,000
თ. მეტრეველი	ბუ და აბლაბუდა	1	9	1,200
მ. მიქელაძე	მეგობრები	1	33	7,000
რ. მიშველაძე,	უფანდუროდ სამღერ	1	70	4,200
რ. მიშველაძე,				
ზ. ქაფიანიძე	ჩემი ქუთაისი	1	39	24,900
ნ. ნაკაშიძე,				
კ. მაჭარაძე	ბაკი-ბუკი	1	33	5,200
გ. ნახუცრიშვილი	ჭინჭრაქა	4	96	32,400
	კომბლე	5	135	60,400
გ. ნახუცრიშვილი,				
ბ. გამრეკელი	ნაცარქექია	2	54	12,100
ე. ნინოშვილი	პარტახი	1	53	4,800
ლ. ნუცუბიძე	რწყილი და ჭიანჭველა	1	14	260
	სიცოცხლის დედა	1	27	4,800
ლ. როსება	პროვინციული ამბავი	3	38	9,900
	პრემიერა	1	11	3,600

ვ. სამსონაძე	შულამისას	1	58	14.400
ა. სამსონია	ჩემო კარგო ქვეყანავ!	1	11	3.000
რ. სტურუა,				
გ. ქავთარაძე	ბრალდება	1	22	6.300
ა. სულაკაური	სალამურა	2	63	27.800
	ჯადოსნური კაბა	1	14	2.900
ლ. ქიაჩელი	პაკი აძბა	1	3	5.200
ნ. ღვინფაძე	ჩვენი აიბოლიტი	1	51	16.500
ე. უიფიანი	ჭულიეტა აივნის ქვეშ	1	36	12.500
ალ. შალუტაშვილი	გაუთხოვარი ქვრივი	1	5	1.800
შ. შამანაძე	ღია შუშბანდი	7	246	85.000
	ერთხელ, მხოლოდ ისიც ძალში	6	135	56.700
დ. შენგელაია	ონავარა	1	25	4.300
გ. ჩიტაიშვილი	დამეგობრდნენ	1	21	3.800
ა. ჩხაიძე	სამიდან ექვსამდე	3	19	10.800
	თავისუფალი თემა	1	25	13.300
	ვაცხადებ დახურულად	1	18	7.400
	როცა ქალაქს სძინავს	1	59	13.400
	ჩინარის მანიფესტი	2	51	15.200
	ხიდი	1	18	6.100
ო. ჩხეიძე	ძველი რომანსები	1	42	16.600
ა. წერეთელი	ვოდვეილები	1	21	5.100
ლ. წერეთელი	დილა ტყეში	1	92	16.700
ნ. წულეისკირი	ძველი სამრეკლო	1	24	14.600
ი. ქვეკვაძე	ასი წლის წინათ	1	15	5.200
	ბაზალეთისა ტბის ძირას	1	23	7.200
	ლუარსაბი და დარეჯანი	1	14	2.700
	განდევილი	2	60	13.100
	ოთარანთ ქვრივი	2	54	27.700
	კაცია-აღამიანი?!	3	58	18.200
	რამდენიმე ეპიზოდი ლუარ-საბ თათქარიძის ცხოვრუ-ბიდან	1	38	5.700
	ჩატეხილი ხიდი	1	2	400
	მამულის მამა	1	2	900
თ. ქილაძე	როლი დამწყები მსახიობი	1	10	5.100
	ვოგონასათვის			
	ჩატების ბაზარი	2	66	27.700
გ. კვიციანიძე	მატარებელი უკანასკნელად	1	1	500
	კივის			
	ისსეერა და მისი მეგობრუ-ბი	2	55	9.600

ა. ჭიკინაძე, რ. სტურუა	კონცერტი ორი ვიოლინო- სათვის აღმოსავლური სა- კრავების თანხლებით	1	38	26,000
მ. ხეთაგური	ხეტილა	2	65	16,400
	თეთრი პალატა	1	35	13,300
ნ. ხუნწარია	კომედიების საღამო	1	1	600
	ერთგულება	1	22	4,200
დ. ხუროძე	ძმა ძმისთვის	1	14	2,100
	უკუდოები	1	54	7,900
ბ. ხუნჯაშვილი	ამბავი წუთისოფლისა, ომი- სა, და ჯარისკაც ჭიკი- ლიასი	1	7	5,200
ი. ჭავჭავაძე	ამბავი ზაზა ბიჭისა	1	30	6,100
მ. ჭავჭავაძე	ჩაყოს ხიზნები	1	33	14,800
	მუსუსი	1	26	7,100
დ. ქალაღანიძე	ფისუნია	1	68	11,000
	მამლაყინწას თავგადასავ- ლი	1	31	6,700
მ. ჭაფარიძე	ჩვენებურები	2	43	17,400

### პულოცავთი

ოსეთის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში „პროვინციული ამბავი“, დარეჟაჟი ჭავჭავაძის — ელისაბედის როლის შესრულებისათვის გორის ვ. ერისთავის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში „ჯერ დაიხონენ, მერე იქორწინეს“, ია ღამბაშიძის — პერმას როლის შესრულებისათვის ფოთის ვ. გუნიაშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლში „ზაფხულის ღამის სიზმარი“, ფატი-მა კეჭეროვას — მისის სევიჯის როლის შესრულებისათვის ცხინვალის ვ. ხეთაგურიის სახელმწიფო დრამატულ თეატრის სპექტაკლში „უცნაური მისის სევიჯი“.

მამაყინის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის პრემიები მიენიჭათ: ჭემაღ გოჩაშვილს — მურმანის როლის შესრულებისათვის სამხრეთ ოსეთის ვ. ხეთაგურიის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში „პროვინციული ამბავი“, რომან საბუას — ბასილის შესრულებისათვის სოხუმის ჭანბას სახ. აფხაზური თეატრის სპექტაკლში „ცხოვრება სიზმარია“, როდანდ კაკაურიძეს — უცხო კაცის როლის შესრულებისათვის ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში „ბაბა, გადაგვარჩინე“, ვაზირიელ მდინარაძეს — ილიკოს როლის შესრულებისათვის მახარაძის ალ. წუწუნავას სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში „გამარჯობა, ხალხო!“, ბიძინა მიქაუტაძეს — კიკას როლის შესრულებისათვის ფოთის ვ. გუნიაშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატულ თეატრში „ზაფხულის ღამის სიზმარი“.

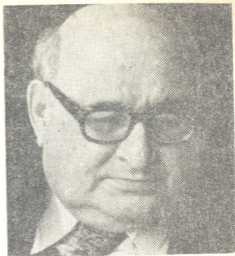
საუკეთესო სცენოგრაფიული ნამუშევრისათვის პრემიები მიენიჭათ:

(გაგრძელება იხ. 86-ე გვ-ზე).

## გორის პოლუბოვსკი

ან. ლუნჩარსკის სახ.

მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის  
პროფესორი, რუსურ სახალხო არტისტი



### მუღამ ჩვეთანაა

თითოეულ თეატრალურ სკოლას, ინსტიტუტს, სტუდიას თავის კურსდამთავრებულებს შორის ყოველთვის ჰყავს ისეთი აღზრდილია, რომელიც სასწავლებლის სიამაყეს წარმოადგენს. XIX საუკუნის მიწურულს ფილარმონიულ სასწავლებელს ჰყავდა მოსკოვინი, კნიპტერი, მეიერჰოლდი; შჩუკინის სახ. ვახტანგოვის სტუდიაში ბრწყინავდნენ ულიანოვი, ბორისოვა, ეტუში. ამ სიის გაგრძელება კიდევ შეიძლება, შეიძლება ჩამოვლათ იმ სახელოვანი მსახიობებისა, რომლებიც ამაყობს მათი სკოლა, ამაყობენ მასწავლებლები, მთელი ქვეყანა. სახელი ლეგენდად იქცევა ხოლმე. ასეთ ლეგენდად იქცა ა. ვ. ლუნჩარსკის სახ. თეატრალური ინსტიტუტისათვის დიმიტრი ალექსიძე. ჩვენი დოღო — ასე მოიხსენიებენ მას ჩვენი ინსტიტუტის სტუდენტები და პედაგოგებიც კი, რომლებიც არ ასწავლიდნენ ალექსიძეს, უფრო მეტიც, არც კი იცნობდნენ, მაგრამ მათ ერთი რამ მტკიცედ ახსოვთ — ჩვენი დოღო ამ კედლებში აღიზარდა და მისი ღიღება ინსტიტუტის ღიღებაა.

მეც, ჭერ სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტმა, შემდეგ კი ახალგაზრდა მოსკოველმა რეჟისორმა, ვიცოდი ალექსიძის სახელი. იგი თავდაპირველად როგორც მკურნალებმა, ისე გავიცანი. ჩემი თაობისათვის რუსთაველის სახ. თეატრის გაცნობა სამ დიდ მოვლენასთანა დაკავშირებული. ამ მოვლენებს კი მძლავრი მიწისძვრის დროს რომ ბიძგებია, იმას თუ შევაძარბო: თეატრის გასტროლები მოსკოვში ჭერ ახმეტელის სექტაკლებით, შემდეგ — ალექსიძის, ბოლოს კი — სტურუსაეული წარმოდგენებით. ეს იყო ქართული თეატრალური ხელოვნების სამი დიდი აღმადრენის პერიოდი. განსხვავებული მანერისა და ხელწერის ეს სამი ოსტატი, თათოეული თავისებურად, მაგრამ მაინც ამკვიდრებლა ერთიან თეატრს. როდესაც ვუყურებდი „ოიდიპოს მეფეს“, მახსენდებოდა „ინტანაოსი“, „ანზორი“, „ლამარა“. რამდენიმე წლის შემდეგ საშუალება მომეცა კვივის ი. ფრანკოს სახ. თეატრში მენახა „ანტიგონე“, რომლის მთავარი როლის შემსრულებელი სვეტლანა კორკოშკო აღმოჩნა იყო ჩემთვის და მე კვლავ ვიცანი ალექსიძე, მისი განუმეორებელი სტილი. ძნელია სექტაკლ „ზახტრიონის“ დაიწყება. რა საუცხოოდ თამაშობდა სერგო ზაქარიაძე წინასწარმეტყველს. ახლაც თვალწინ მართო ეფექტური მოზანსცენები კი არ წარმოგივადგება, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობური გამობრწყინებები. დიას, ალექსიძისეულ სექტაკლებს გამოარჩევს მჩქეფარე რეჟისორული ენერჯია, მოზანსცენების სკულპტურული ძერწვა, თვალწარმტაცი კომპოზიცია, გამაძვრებული ყურადღება სცენო-

გრაფიისადმი, და მაინც, ბატონი დიმიტრისათვის მის საქმიანობაში უმთავრესი იყო მსახიობი, მსახიობის ცოცხალი, მორთოლვარე გული. ალექსიძისეული სპექტაკლები იმიტაც გვიზიდავდა, რომ ჩვენ მოწმენი ვხედბოდით ახალი, ნიჭიერი მსახიობების დახადებისა, ახალი სახელების აღმოჩენისა, მის სპექტაკლებში მყურებლისათვის უკვე ნაცნობი და საყვარელი მსახიობის ნიჭიერება რაღაც ახალი წახნაგით გაბრწყინდებოდა ხოლმე.

აქ არ ჩამოგითვლით ალექსიძის სპექტაკლებს, არ მოგითხრობთ იმაზე, რაც ისედაც ცნობილია იმ ადამიანების მოგონებებიდან, რომლებიც უფრო სრულად და ღრმად იცნობენ მის შემოქმედებას და რომლებსაც უფრო დიდი ხნის მანძილზე ჰქონდათ პირადი კონტაქტები სცენის ამ შესანიშნავ ოსტატთან. მე ბატონ დიმიტრისთან შეხვედრების იმ დაუვიწყარ შთაბეჭდილებებზე მინდა ვიამბოთ, რომლებითაც განგებამ მისი სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში მინდა ვიამბოთ, კი, მულამ ვადევნებდი თვალს მის სპექტაკლებს, მის შემოქმედებას, გულდასმით ვსწავლობდი მისგან — დიდი ხელოვანისაგან სასცენო ხელოვნების მრავალ საიდუმლოს — მაგრამ უოველივე ეს მაინც არ იყო უშუალო კონტაქტი. და მხოლოდ მაშინ, როცა მასთან მომიწია მუშაობა, ჩამოყალიბდა დიდი მხატვრის ესთეტიკის აღქმის გარკვეულ სისტემად დოდოს (იმ დროისათვის უკვე ასე მივმართავდი ბატონ დიმიტრის) სპექტაკლებისა და სტატიებისაგან მიღებული ყველა პირველი შთაბეჭდილება.

ალექსიძე მთელი თავისი სიცოცხლის მანძილზე ერთგულდებდა თეატრს, რომელსაც სახელად დღესასწაული ჰქვია. ქართული ხელოვნების პოეზია და რომანტიკა მას ძველ-რბილში ჰქონდა გამჭდარი. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში იგი ილია სულდავთან სწავლობდა, მისი მუშეობით ეზიარა ფსიქოლოგიური თეატრის სიღრმეს, გარდუვალ კემშარიტებად აღიქვა კ. ს. სტანისლავსკის სისტემა — მას ვერ წარმოედგინა თავისი მუშაობა სახის მოქმედი ხაზის უსუსტი დამუშავების გარეშე, ვერ წარმოედგინა ისეთი მსახიობი, ისეთი თეატრი, რომლის უმთავრეს მიზანს გარდასახვისაკენ სწრაფვა არ წარმოადგენდა. ვერ იტანდა უოფით დოულაპიობას, ყულბ ორგანულობას, შინაგან სიცარიელეს, სიზარმაცეს და უნიჰობას რომ ფარავდა. რეალისტური თეატრის სამხატვრო თეატრისეული სკოლის შეერთება ქართული ხელოვნების ძველთაძველ ტრადიციებთან საუკეთესო დადასტურებაა ორი კულტურის ორგანული შერწყმისა. ალექსიძემ გამოიმუშავა საკუთარი ესთეტიკა, რომელიც აერთიანებდა ადამიანური არსებობის სიმართლის უცთომელ გრძნობას, გაკეთილშობილებულს პოეტური მიზანსწრაფვით. ჩვენ არაერთხელ ვყოფილვართ მოწმენი გმირული, მასშტაბური თეატრის გაგებისა და პრაქტიკული დამკვიდრებისა, მაგრამ ყველაზე უფრო სრულად ალექსიძემ შეძლო მიედღწია გმირულისა და ცხოვრებისეულის სინთეზისათვის, შეძლო ადამიანის სული ცხოვრების გაგების მტკიცე და ურუკვი ფუნდამენტით შეეცვალა განყენებული პათოსის კონტურები.

შესანიშნავმა კრიტიკოსმა პავლე მარკოვმა, რომელსაც მხურვალედ უყვარდა დოდო, როგორც რეჟისორი და მომხიბვლელი პიროვნება, რაზედაც მას მრავალგზის უთქვამს და დაუწერია, ზედმიწევნით უსუსტად თქვა ალექსიძის რეჟისურის თაობაზე: „ალექსიძისეული მიზანსცენების თანმიმდევრულობა“. წავიკითხე ეს სიტყვები და, მართალი გითხრათ, ბევრი ვერაფერი გავიგე. დასახმარებლად თავად მარკოვს მივმართე. მან მიპასუხა: „მე მომბერდა ლამაზი სცენური განლაგებების, ექვტიკური მიზანსცენების ნახვა. ასე რომ, ჩემი გაკვირება ეგრეთ წოდებული



სკულპტურულობით, ცოტა არ იყოს, ძნელია. რა თქმა უნდა, დოღოსაც ახსენებდნენ, თუმცა თებს ერთგვარი დეკორატიულობა. ამის გარეშე უცნაურიც კი იქნებოდა მისი წარმოდგენა. მე ხომ დეკორატიულობაზე სულაც არ ვლაპარაკობ კრიტიკულად. საოცარი ის არის, რომ ამ დეკორატიულობასთან და სკულპტურულობასთან ერთად დოღოსეული მიზანსცენები ცხოვრებისეულად თანმიმდევრულნი, ლოგიკურად ჩამოქნილნი და ძალზე საქირონი არიან. ძალზე ზუსტად შენიშნა კრიტიკოსმა. სწორედ ამ ლოგიკური თანმიმდევრულობიდან გამომდინარეობს ალექსიძისეული სპექტაკლების რომანტიკული სიმძაფრის თავისებურება, რომელიც მას საშუალებას აძლევს დამაჭერებელი იყოს ი. ფრანკოს სახ. თეატრში განხორციელებული ალექსანდრე კორნეიჩუკის „ხსოვნა გულისაში“ (მე ვნახე ეს საოცრად ემოციური სპექტაკლი) და შილერის „დონ კარლოსში“, დამაჭერებელი იყოს კრიტიკოსებისაგან დაუმსახურებლად გვერდავლილ ოსტროვსკის „ტალანტებსა და თაყვანისმცემლებში“ (დაუფიქრია ამ სპექტაკლში სოფიკო ჭიაურელის ნეგინა). მე განმაცვიფრა მსახიობი ქალის ტრაგიკული ბედისხადმი მიძღვნილმა ამ გარეგნულად მოკრძალებულმა, მაგრამ ვნებიანმა ჰიმნმა.

თეატრი — დღესასწაული! ტრადიცია, ესთეტიკა, მსოფლაქმა, რომელიც სათავეს მარჯანიშვილისაგან, ვახტანგოვისაგან იღებს და ცხოვრებაც დღესასწაულად იქცევა. დოღოსთან უოფნისას უოველთვის მეუფლფობოდა დღესასწაულის შეგრძნება. იგი მუდამ სიხარულს, კეთილგანწყობილებას აფრქვევდა, და — სიბრძნესაც! მე მას ქართველი კოლა ბრუნინი შევარქვი, ისე მაგონებდა იგი ფრანგი მწერლის მიერ შექმნილ უკვდავ სახეს, რომელიც თავის თავში ხალხის ცხოვრების უმტკიცეს ფესვებს ატარებდა და აერთიანებდა სიცოცხლის წყურვილს, მრავალსაუკუნოვან სიბრძნეს, თაობათა გამოცდილებას ჰერითათმენასა და ვაჟაკობაში.

სამუდამოდ დამამახსოვრდა. თუ როგორ ზედებოდა ალექსიძე თავის მეგობრებს. ეს იყო საოცარი „ფიზიკური მიზანსცენა სხეულისა“ (ასე ამბობდა ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკო). აი, სწრაფად მიდის, დაინახა მისკენ მომავალი აღმიანი, შეჩერდა. განცვიფრებისაგან თითქოს შეშდებდა. ბედნიერებისაგან სახე უცისკროვნდება. „შეჩერდი, წამო!“ თავს გვერდზე ხრის, ხელეზავნავილი, ნელა, თითქოს თავს იკავებს, ისე მიემართება მეგობრისაკენ. ამას ისე აკეთებს, გეგონებთ, შეხვედრით გამოწვეული სიხარულის გახანგრძლივება უნდაო. ახლა აჩქარება დაუშვებელია. კოცნის რიტუალი, ვაჟაკური გადახვევნა წმინდა და აუჩქარებელი.

ალექსიძე მუისიერად ათეატრალიზებდა მის გარშემო წარმოქმნილ ნებისმიერ სიტუაციას. ვისიმე სპექტაკლი თუ მოეწონებოდა, თავის გარშემო მაშინვე შემოიკრებდა მსმენელთა მოწრდილ გუნდს და უბრალოდ კი არ არჩევდა სპექტაკლის ღირსებებს, მთელ სცენებსაც კი გაითამაშებდა ხოლმე სულ ორიოდ წუთის წინ ნანახი დადგმიდან. ერთ-ერთი ასეთი „გარჩევს“ მოწამე მეც შევიქენი. გოგოლის სახ. თეატრში ბატონი დიმიტრი ერთ-ერთი ჩემი სპექტაკლის შემდეგ შეუდგა ამ საქმიანობას. მერწმუნეთ ეს „გარჩევა“ თავად სპექტაკლს ბევრად სჯობდა.

თუ სპექტაკლი არ მოეწონებოდა, მაშინ ეძებდა ხოლმე გამოსავალს — ისე, რომ როგორმე რევისორი და მსახიობი არ გაენაწყენებინა. ტყუილის თქმა არ შეეძლო, იტყობა: „მე უკვე მოვხუციდი, დროა სულზეც ვიფიქრო, არ შემძლია, ვერაფრით ვერ ვიცრუებ!“ ზოგჯერ, სანამ რომელიმე სპექტაკლზე წასვლას დააპირებდა, იკითხვდა, როგორი სპექტაკლიაო: „რატომ უნდა ვნახო სპექტაკლი, რომელიც არ მომეწონება? მერე რაღა ვთქვა? წაუსვლილობა სჯობია!“

პარადოქსული იყო თავისი მოულოდნელი სცენური გადაწყვეტით, პარა-

დოქსული იყო თავად მისი არსებაც. საოცარია — არ იყო ტანმალღი (არ ვიცი, ტანმალღი იყო-მეთქი), სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში, ცოტა არ იყოს, წონაში მოიმატა. არც ჭაბუკური ქოჩორი ამშვენებდა (უფრო სწორად, მელოტი გახლდათ), ერთი სიტყვით, თითქმის კომედიურ პერსონაჟს მოგაგონებდათ. მაგრამ რა საოცარ პიროვნებას წარმოადგენდა — შექსპირული ვნებანი. ჭეშმარიტად ტრაგიკული, ტემპერამენტი, ღრმად ფილოსოფიური აზროვნების მასშტაბი, საკუთარი გაჭირვების დაფარვისა და სხვისი ჭირის, ხალხის ჭირის გათავისების უნარი, დოდო, დიანაც, რომ ღირსეული მემკვიდრე იყო თავისი დიდი თანამემამულეებისა.

აღექსიძის იუმორი ქართული და რუსული ხელოვნების ისტორიის კუთვნილებად იქცა. მისი მახვილსიტყვაობა, სარკაზმი ელვის სისწრაფით ერცემდებოდა ხალხში, ისე, რომ ბოლოს არც კი იცოდნენ, თუ ვის ეკუთვნოდა ისინი. ასლა ბევრი იმეორებს შოლომ-აღიხემის ცნობილ აფორიზმს — სიცილი საუკეთესო მკურნალიაო. ერთხელ ბატონ დიმიტრის ამ გამოტქმის ისტორია ვუამბე, ოდესღაც დიდმა ებრაელმა მსახიობმა სოლომონ მიხეილსმა მითხრა: „სწორად გაიგონებთ ხოლმე შოლომ აღიხემის გამოთქვამს იუმორზე, მაგრამ ბევრმა არც კი იცის იგი ბოლომდე. სიცილი საუკეთესო მკურნალიაო — და აქ წუკვებენ ხოლმე ციტატას. არადა, მთავარი სათქმელი მერეა... „მაგრამ უბედურია ადამიანი, რომელმაც დახმარებისათვის მკურნალს უნდა მიმართოს“... აღექსიძე გავიგნა, რომელმაც დახმარებისათვის მკურნალს უნდა მიმართოს“... აღექსიძე გავიგნა, რომ მე მისი ერთი იშვიათი რამ მოხდა — მან არ იცოდა, რა ეთქვა, იგრძნობოდა, რომ მე მისი ერთი ყველაზე უფრო მგრძობიარე ნერვი შევარჩიე, ყველაზე უფრო მტკივნეულ ადგილს შევეხე. გაჩუმდა, მერე თითქოს რაღაც უნდოდა ეთქვა, მაგრამ ხელი ჩაქინა და გამცილდა.

ღიახ, აღექსიძის ცხოვრების საღმრთაწაულო აღქმა გააჩნდა, მაგრამ დიდ ცოდვას დავიდებთ მისი ხსოვნის, თეატრის ისტორიის წინაშე, თუ გავუჩუმდებით იმ გარემოებას, რომ აღექსიძისათვის ძალზე ხშირად აუცილებელი ხდებოდა, დასახმარებლად იუმორისათვის მიემართა. დოდოს მისი სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში დაუახლოვდი და ხშირად მწვავედ მიგრძენია მისი ბედის ფარული დრამატიზმი, მოხდა ისე, რომ შევესწარი მის შეხვედრებს იოსებ თუმანოვთან, დოდოს ძველ მეგობართან („დოდო!“ „ბება!“). ერთმანეთს ზედებოდა თეატრის ორი ბუმბერაზი. ორივე სიცოცხლის დასალიერზე პრაქტიკულად ჩამოცილეს ცოცხალ თეატრალურ პროცესს. ჯან-ღონით სავსედა მრავალი ჩანაფიქრი ჰქონდათ, მაგრამ არ შეეძლოთ მათი განხორციელება და გამოუენება: პირველი თუმანოვი აღესრულა. მახსოვს დოდოს მწუხარება, მახსოვს, თუ როგორ მიველით თუმანოვის ქვრივთან — ქალბატონ ვალენტინასთან. მე ვთხოვე დოდოს, თავი შევიკაოთ და მწუხარება ძალზე აქტიურად არ გამოვხატოთ. ქალბატონ ვალენტინას მოვერიდოთ-მეთქი. დოდო გამიბრაზდა: შენ რა გგონია, მე არ მესმის? მაგრამ როგორც კი ქალბატონმა ვალენტინამ გაგვიღო კარი, ბატონმა დიმიტრიმ ვერაფერი გააწყო საკუთარ თავთან, გადახვია და ქვითინი მორთო: „თავი ვერ მოვთოკე, ბება, ვერ მოვთოკე...“ — გამიღმებით ამ სიტყვებს იმეორებდა.

ღამამახსოვრდა აღექსიძისა და თუმანოვის საუბრები, ბევრი რამ ჩავიწყრე კიდევ. დოდოს მიერ გამოტქმულ ზოგიერთ აზრს შემდეგ მის სტატიებში შევხვედარივარ, მომისმენია რუსეთის თეატრალური საზოგადოების, სსრკ კულტურის სამინისტროს სამხატვრო საბჭოს სხდომებზე მისი გამოსვლებისას.

ასლა ჩვენი თეატრი საქმაოდ მძიმე დღეშია, ღღევანდელმა კონფლიქტურმა



სიტუაციაში, რეჟისორებსა და მსახიობებს შორის მხარდმა კონფრონტაციამ, თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრების ბიუროკრატიული დუნენისაგან თავის დაღწევის მისწრაფებამ, სრულიად გასაგებმა გადაჭრებმა თუ იმ მხარეს იქამდე მიგვიყვანა, რომ შემოქმედებამ, სპექტაკლების შექმნაზე უშუალო მუშაობამ უკანა პლანზე გადაიწია. სამწუხაროდ, თანამედროვეობას ძალზე აოცებს სიცოცხლისუნარიანობა იმ პრობლემებისა, რომლებიც უკვე კარგა ხნის წინათ აღელვებდა ბატონ დიმიტრის. იგი ბევრს რასმე სედავდა. იცებდა, გულთან ახლოს მიჰქონდა, მაგრამ იმასაც ვერძობდა, რომ არაფრის გაკეთება, არაფრის შესწორება არ ძალუძდა. იგი ნათელმზილველის თვლით სჭვრეტდა მრავალ პრობლემას, ღღეს რომ წამოკვივტივდა ჩვენს წინაშე და აფერხებს თეატრალური ორგანიზმის გარდაქმნის უმნიშვნელოვანეს საქმეს. ახლა, როცა გლობალური და უმოთავრესად ადგილობრივი მნიშვნელობის ბრძოლებში ვტრიალებთ, მის წინასწარმეტყველებას ვიხსენებთ. მან ზუსტად იცოდა მტკივნეული წერტილების ადგილამყოფელი, ესმოდა ხად და რა გროვდებოდა, რა მიწოდებოდა თეატრში. დიას, მონდა ის, რასაც იგი ელოდა და ახლა მწარე სინანული გიპურებს ცაცხ იმის გაფაქრებაზე, თუ როგორ გამოგვაღებოდა მისი სიბრძნე. ფიზიკელი შეხედულება მოვლენებსა და ადამიანებზე, მისი იუმორი დღევანდელ რთულ ვითარებაში.

აღექსიძეს ბევრ რამეზე სტილია გული. ამ ტკივილს ისიც უძლიერებდა, რომ მას სურდა ბევრი რამ მიეცა ადამიანებისთვის, მის გვერდით რომ მუშაობდნენ, არა, კი არ ესწავლებინა — მისთვის უცხო იყო ჯაჯღანი და მენტორული ჭკუის დარიცება — სურდა თავისი სული გადაეშალა მათთვის, ყველაზე სათუთი და ძვირფასი გრძნობები გაეზიარებინა. იგი ძალზე ხშირად ამაოდ ცდილობდა დახშული ჭიშკრის გაღებას, რაც უფრო მეტად აძლიერებდა მის წუხილს, უფრო მეტად აღრმავებდა მისი ცხოვრების დრამატულობას.

იუმორი ეხმარებოდა მას, მაგრამ ხელსაც უშლიდა. ყველას არ შეეძლო მისი ხუმრობის, ირონიული შენიშვნის, ხატოვნად მოყოლილი ხალხური იგავის (მათ ხშირად იყენებდა თავისი მოხსარებების დასამტკიცებლად) მიღმა დაეხანა ღრმა აზრი, პრობლემების მასშტაბურობა.

— როგორი იქნება XXI საუკუნის თეატრი? — ამ შეკითხვას უხვამდა იგი საკუთარ თავს, კოლეგებს, მეგობრებს, მოწაფეებს. მოქმედ თეატრს ჩამოშორებულია, მომავლის თეატრის შემზადებას მიუძღვნა საკუთარი არსება — ამაში მდგომარეობდა მისი დღესასწაული, მისი ბედნიერება.

აღექსიძე არ ცნობდა თაობათა შორის კონფლიქტს. მიაჩნდა, რომ კონფლიქტი მხოლოდ მსოფლმხედველობრივი შეიძლება ყოფილიყო. მას სძულდა ახალგაზრდა „ბერკაცები“. ეწიზლებოდა მოხუცები, რომლებიც მხოლოდ წარსულით ცხოვრობდნენ. რა დიდებულად განახსვავა ერთმანეთისაგან კრიტიკოსები და კრიტიკანები. კრიტიკოსები ცდილობენ გააკეთონ ყველაფერი, რაც საქმეს გამოადგება, თეატრის წარუმატებლობა მათთვის პირადი მწუხარებაა. კრიტიკანებს კი თეატრის წარმატების დროს ხასიათი უფუჭდებათ. „ისე უნდა ვწეროთ, რომ ვერც ერთმა რეჟისორმა ვერ შეძლოს ნაკლოვანების გამოსწორება“ — აი, კრიტიკანების ლოზუნგი“. ხაოცრად ზუსტადია ნათქვამი.

დიმიტრის უყვარდა რეჟისორის პროფესია. მას არ იტაცებდა უსაგნო და განყენებული კამათი იმის თაობაზე, თუ ვინაა მთავარი თეატრში: რეჟისორი, მსახიობი თუ დრამატურგი, ყველამ თავთავისა საქმე უნდა აკეთოს, თეატრი ვერ იარსებებს ცალკე თითოეული მათგანის გარეშე. მაგრამ იგი ვერ დაუშვებ-

და იმას, რომ ვინმეს რეჟისორის როლი დაეკნინებინა. რეჟისორი მამულისადაა სპექტაკლის ავტორად, დამოუკიდებელ მხატვრად, იმ შემოქმედად, რომელიც ქმნის ხელოვნების ნაწარმოებს. „რეჟისორად ჭერ უნდა დაიბადო და მერე უნდა დაეუფლო ამ პროფესიას“ — ამბობდა იგი და იხსენებდა მაგალითებს თავისი დიდი წინამორბედების, კოლეგებისა და მოწაფეების ცხოვრებიდან. მის ზოგიერთ მოწაფეს ზომ საპატიო ადგილი უკავია ქართულ და არამართო ქართულ თეატრში (მაგალითისათვის თუნდაც ოთარ ჭანგიშვირას შვილს დავასახელებ, ქალაქ გორკის უძველესი რუსული თეატრის მთავარ რეჟისორს). ალექსიძე თითქოს თავად მონაწილეობს დღევანდელ კამათში „აქტიორული რეჟისურის“ შესახებ. „რა ხდება — თვითონ ვდგამ სპექტაკლს და თვითონვე ვთამაშობ მთავარ როლს“ — აღშფოთებას ვერ მალავდა დოდო და ამაში რეჟისორის პროფესიის იგნორირებას ხედავდა, ხედავდა იმ მებრძოლ დიდიტანტიზმს, დღეს თეატრების სცენა რომ აქვს დაპყრობილი. იგი დიდ მოთხოვნებს უყენებდა ყველას, ვინც კი პრეტენზიას განაცხადებდა რეჟისორის პროფესიაზე. მიაჩნდა, რომ რეჟისორს მართლ დახვეწილი ოსტატობა კი არ უნდა გააჩნდეს, არამედ ეთიკური, ადამიანური კეთილშობილებაც. „რეჟისორი უბრალოდ მოვალეა წესიერი პიროვნება იყოს“ — ხშირად უყვარდა ამ ფრაზის გამეორება და მასში, შეიძლება, ცოტა არ იყოს, ძველმოდურ, მაგრამ ძალზე ღრმა და ნამდვილად თანამედროვე აზრს ხდებდა. ვინმეზე თუ იტყურა დოდო, წესიერი კაციაო, ეს მისთვის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო დიდ კომპლიმენტად ითვლებოდა.

მთავარი რეჟისორის თანამდებობა მისთვის ჩვეულებრივი თანამდებობა კი არა, მოწოდება იყო, რომელიც განსხვავდებოდა წმინდა რეჟისორული მოწოდებისაგან.

ბატონ დიმიტრის სტატიებსა და განსაკუთრებით კი პირადი საუბრებისას გამოთქმულ მოსაზრებებში გამოსჭვივის ერთი ტრაგიკული და ძალზე თანამედროვედ შეღერი ნოტა მხატვრის, რეჟისორის მარტოსულობაზე. რითი უნდა ავხსნათ ისეთი გარდუვალობა, რომელმაც შემოქმედებითი ძალების გაფურჩქვნის ხანაში თეატრს ჩამოაცილა რეჟისურის ისეთი ოსტატები, როგორც იყვნენ ა. პოპოვი, ფ. კავერინი, ი. თუმანოვი, ა. ლობანოვი, ნ. პეტროვი, ბოლოს, თავად ალექსიძეც და კიდევ ბევრი სხვა? რას უნდა მივაწეროთ კანონზომიერებანი უძრავობის პერიოდის თეატრისა (განა მართო ერთი თეატრისა), ის ორგანიზაციული პირობები, რომლებიც თეატრის ხელმძღვანელს ფაქტიურად უთანასწორო მდგომარეობაში აყენებდა? ვინ დაუკანონა უნიკობის ის უფლება, რომლის ძალითაც მათ საკუთარი ხელშეუხებლობის გარანტია გააჩნიათ? ამ დროს ზომ ხელოვნების ინტერესები ილახება!

დრამატიზმით აღსავსე ბატონ დიმიტრის ცხოვრებისეული გზა: იძულებითი გამგზავრება საქართველოდან, უკან დაბრუნება, მაგრამ უკვე სხვა თეატრში, და ბოლოს, მხოლოდ პედაგოგიური და საზოგადოებრივი მოღვაწეობა, დიდი და მნიშვნელოვანი, უზარმაზარი ხარგებლობა რომ მოჰქონდა, მაგრამ ისეთი რეჟისორისათვის, როგორც დოდო იყო, რომლისთვისაც ტკობაცა და სიმწარეც სპექტაკლის შექმნის პროცესისა — ჩანაფიქრიდან ხორცშესხმამდე — არსებობის ერთადერთ გამართლებას წარმოადგენდა, ეს სულაც არ იყო საკმარისი. მას ჰქონდა სრული უფლება, რომ სულ სხვანაირად დემთავრებინა თავისი გზა თეატრში. „ერთჯერადი“, ცალკეული სპექტაკლები, რა თქმა უნდა, ვერ სცვილიდა სიტუაციას. რეჟისორს საკუთარი სახლი უნდა ჰქონოდა.



ბატონი დიმიტრი ოცნებობდა, რომ თბილისის აკაკი ხორავას სახ. მსახიობთა სახელობის ახალგაზრდული ექსპერიმენტული თეატრი გაეხსნა. ეს თეატრი ახალგაზრდა დრამატურგთა, რეჟისორთა და მხატვართა თავშეყრის ადგილად უნდა ქცეულიყო. იგი ოცნებობდა ამ თეატრში დაედგა შექსპირი, არისტოფანე, რა საინტერესოდ საუბრობდა „ფრინველებზე“ — აი, სად შეერწყა ერთმანეთს მისი სიცოცხლისმოყვარეობა და იუმორი, ტემპერამენტის დრამატიკა და ფანტაზიის გაქანება.

ჩვენ ველით საფუძვლიან გამოკვლევას ალექსიძის პედაგოგიურ მეთოდზე. მან ხომ ერთ-ერთმა პირველთაგანმა შექმნა კიევის თეატრალურ ინსტიტუტში მსახიობთა და რეჟისორთა ერთობლივი სწავლების კურსი. დღეს ეს უკველივე სრულიად ბუნებრივად გამოიყურება. სხვანაირად ვერც კი წარმოგვიდგენია. მაშინ ამგვარი რამ გაბედულ ნოვატორობად მოინათლა. მე არ დავსწრებივარ მის მეცადინეობებს, იგი კი თავად მოდიოდა მოსკოვის თეატრალურ ინსტიტუტში ჩემს კურსზე. ჩვენ მეცადინეობას ნიღბებით ვატარებდით. სტუდენტი-მსახიობი იკეთებდა ნეიტრალურ პლასტიკურ ნიღაბს და სტუდენტ-რეჟისორის მითითებით ასრულებდა თანმიმდევრულ მოძრაობას უსიტყვოდ. სცენარს რეჟისორი წინასწარ აწვდებდა, დეტალებს კი იმპროვიზაციის წესით ხეყვდნენ. ბატონ დიმიტრის ძალზე მოეწონა ეს ვარჯიშები. „მისმინე, ეს ხომ ანტიკური თეატრია, დედ არტეს კომედია? საუბარი სხეულით! ეს წესი ყველა ინსტიტუტში უნდა გავრცელდეს. ჩემთანაც დავნერგავ!“

ჭმრ დანერგა, ვერ მოასწრო.

სტუდენტებთან საუბრისას იგი აშობდა, რომ არსებობს რეჟისურის თეორია და მის გვერდით არსებობს პრაქტიკული რეჟისურა. ნამდვილი ხელოვანის ამოცანას მათ შორის ხილის პოვნა წარმოადგენს. ისეთი ოსტატების ძალა, როგორიც იყვნენ მეიერჰოლდი, თაიროვი, მარჩანიშვილი, მათი უწარმაშარი კულტურით, მსოფლიო თეატრის ისტორიის ჩინებული ცოცხით, მისი ხილვადი შეგრძნებებით იყო განპირობებული. იგი მყისვე იწყებდა იმპროვიზებას და თვალნათლივ აჩვენებდა, თუ როგორ იდგმებოდა მისტერიის სპექტაკლი შუა საუკუნეების ქალაქში, როგორ ითამაშებდნენ იაპონური თეატრის „კაბუკის“ მსახიობები ბორის ლავრენიოვის „რღვევას“ (ეს პიესა მას ძალიან უყვარდა და ერთხელ სტუდენტებთანაც დადგა. სპექტაკლი მოსკოვშიც აჩვენეს, სამწუხაროდ, არ მინახავს).

მოსკოვის თეატრებში ბატონ დიმიტრის ბედი არ სწყალობდა. ეს დაუფარავად უნდა ითქვას. ამაში ბრალი, უპირველეს ყოვლისა, პიესებს მიუძღვის. არც სამხატვრო და არც ა. ს. პუშკინის სახ. თეატრებში დადგმული ქართველი დრამატურგების პიესები არ იყო მისი მასშტაბის შესაფერი. ერთ დროს სურდა მცირე თეატრის სცენაზე გიორგი მდიენის პიესის დადგმა. გიორგი მდიენთან მას შორეული, სიყმაწვილის დროინდელი სპექტაკლები აკავშირებდა. მაგრამ ამ სურვილს ასრულებდა არ ეწერა. მას შემდეგ ბევრმა წყალობა ჩაიარა. დრამატურგმა აღლო ვერ აღლო დროის მდინარებას და რეჟისორმა, რომელმაც პიესის განხილვისას ვერ გამოხატა საერთო ენა პარტნიორთან, უარი თქვა დადგმაზე. ეს იყო კრემლარტი მხატვრის მამაცური ნაბიჯი.

მოსკოვში ყოფნისას ბატონი დიმიტრი მოდიოდა ხოლმე ნ. ვ. გოგოლის სახ. თეატრში, სადაც მთავარ რეჟისორად ვმუშაობდი, ესწრებოდა სპექტაკლებს. შენიშვნებსა და მოსაზრებებს პირდაპირ, დაურიდებლად გამოთქვამდა, არაფერს არ ერიდებოდა. „ნაპირი“ რომ ნახა, არაფერი არ უთქვამს, გადამეხვია: „რა თეატრს შექმნიდა, ერთად რომ გვემუშავა!“ რამდენიმე დღის შემდეგ იგი კვლავ შეიხო

ამ სპექტაკლს და გააჩნია გარისკაცთა სცენების შემსრულებელთა თამაში. „მთავარ როლებს ყველა ხალისიანად ასრულებს, ყველა ცდილობს კარგად ითამაშოს, მაგრამ თეატრის კულტურა და მსაყურებელზე მისი ზემოქმედების ძალა განისაზღვრება ეპიზოდების უტყუარობითა და დამაჭერებლობით. სწორედ ეპიზოდები ქმნის სპექტაკლის ატმოსფეროს“. ფინანსურად ძალზე შემოსავლიანი სპექტაკლი „უმსგავსი ელზა“ ძალზე გესლიანად გაქირდა: „შენ რა, ბროდუეიზე აპირებ სპექტაკლების დადგმას? იქ დიდი წარმატება ექნება!“ — უცბად ვერ გვერკვიე სიტუაციაში და ვუპასუხე, აქაც დადიან-მეთქი. „არა, უნებურად ნიუ-იორკში გაემგზავრონ და იქ ნაზონ ამგვარი სპექტაკლები!“ არა, იგი არასოდეს არ ყოფილა ფარისეველი, უბრალოდ მისი გემოვნება არ შეეძლო დაემსახურებინა ფინანსური პიენის არცთუ ისე ღრმა მორალს.

მოსკოვის ერთ-ერთ თეატრში „ფუფი მარიასათვის“ ვნახეთ: „რატომ უნდა ვუყურო ამ სპექტაკლს? რატომ მომიყვანე აქ? ხელაქლა ხომ არ გინდა აღმზარდო? მე სომ აქამდეც ვიცოდი, რომ უკეთესია კეთილი და მოწყალე იყო. მე მგონი, სწორედ ასეთი ვარ“.

ვოცნებობდი, რომ ალექსიძეს ჩვენს თეატრშიც დაედგა სპექტაკლი. დაიწყეთ მოლაპარაკება. „დავფგამ თქვენთან სპექტაკლს. მომწონს თქვენთან გამყვებელი ატმოსფერო“ — მან კიდევ რამდენიმე გულთბილი სიტყვა წარმოთქვა ჩვენს მსახიობებზე, სპექტაკლებზე, დოღმ მყისვე შემოგვთავაზა გოლდონის „სამატარძლო აფიშით“, მაგრამ კულტურის სამინისტროში ეს პიესა დაიწუნეს: „ასეთი შენსანიშნავი რეჟისორი რატომ უნდა მოვაცილინოთ ამგვარ უმნიშვნელო მასალაზე? ეს ხომ იმასა ჰგავს, ბელურებს ქვემეხები დავუშინოთ!“ — სამწუხაროდ, სპექტაკლი არ დაიდგა. რეჟისორს კი ძალზე საინტერესო ჩანაფიქრი ჰქონდა და არა მგონია „რიგითი“, უმნიშვნელო სპექტაკლი გამოსვლოდა. ალექსიძეს სურდა ამ დადგმაში შეეერთებინა ორი თეატრალური მიმართულება — გოცისა და გოლდონისა, უნდოდა შეერწყა „კომედია დელ არტეს“ ტრადიციები. მსაყურებელთა დარბაზი აქვს მხიარული სიანცით, რომლის დროსაც მოულოდნელად აჟღერდებოდა ნამდვილი გრძნობის სუფთა დრამატული ნოტი.

შემდეგ „მეფე ლირის“ დადგმა გადაწყვიტეთ. ბორის ჩირკოვი, ბოლომდე გაუნხნელი, ძალზე თავისებური ძლერადობის ტრაგიკული ტემპერამენტის შესანიშნავი მსახიობი, გაიტაცა ამ იდეამ. ჩვენ დიდხანს ვბჭობდით მომავალ დადგმაზე. დოღოს ესახებოდა ისეთი სპექტაკლი, რომელშიც უკუგაღებული იქნებოდა შესრულების „საერთო-პათოსური“ ტრადიციები. კვლავ დაბრკოლებას აღმოჩნდა, რომ მცირე თეატრში მზადდებოდა „მეფე ლირის“ დადგმა მიხეილ ცარნიოვის მონაწილეობით. ალექსიძემ და ჩირკოვმა უტაქტობად მიიჩნიეს თავიანთი სპექტაკლით დაპირისპირებოდნენ სახელგანთქმულ „კადემიკოსებს“ და უარი თქვეს დადგმაზე. დრომ გვიჩვენა, თუ რა არასწორი აღმოჩნდა ეს ნაბიჯი.

ასლოვდებოდა ბორის ჩირკოვის იუბილე. იგი გატაცებული იყო ბატონ ღიმიტრისთან შეხვედრებით და სურდა მასთან შემოქმედებითი თანამეგობრობა განეგრძო. თეატრალურ პორიწონტზე გამოჩნდა უან ანუის პიესა „ჩიტუნები“. ჩირკოვის ლირის თამაში სურდა, ბოლოს კი გადაწყვიტა „ჩიტუნებში“ შეესრულებინა უმსგავსი დეტაქტური რომანების ავტორის როლი, როლი მოხუცი ცინიკოსისა, რომელსაც გარს ახვევია მთელი სროვა გაზრწნილი კაცუნებისა, რომლებიც მისი ნასუფრალით იკვებებან. ცხოვრობენ წვრილმანი ფსევდო-პოლიტიკით, ცინიკური ფილოსოფიითა და სექსუალური გარყვნილებით რა თქმა უნდა, პიესა ამოტრა-



## ნანა შრიდონაშვილი

### ქართული თეატრის ამაგდარი

შისრულდა 100 წელი რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ვიქტორ ათანასეს ქე ნინიძის დაბადებიდან.

ვ. ნინიძე იყო მსახიობი, რეჟისორი და ავტორი რამდენიმე პიესისა, რომლებიც წარმატებით იღვმებოდა ჩვენი რესპუბლიკის თეატრებში. სწორედ მან დააარსა სანიტარული კულტურის თეატრი, რომელსაც 1928-1962 წლებში ხელმძღვანელობდა. ამ თეატრის სცენაზე განხორციელა: ტ. რამიშვილის „სტუმარ-მასპინძლობა“, ვ. შალიკაშვილის „უნიადგონი“, ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტა“, ა. ქოჩარაინის „ბრმა მუსიკოსი“, გ. ბერძენიშვილის „ოქროს ვერძი“, შ. დადიანის „აჯილა“, ვ. ნინიძის „თაბაგარის ჩანაწერები“, ა. ოდიშარაის „სასურველი სტუმარი“ და სხვა.

ვ. ნინიძე საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ერთ-ერთი დამაარსებელი და ამ საზოგადოების სარევიზიო კომისიის უცვლელი თავმჯდომარე გახლდათ.

1934 წელს საქ. სსრ დამსახურებულ არტისტის წოდება მიენიჭა, 1941 წელს კი — სახალხო არტისტისა. დაჯილდოებული იყო საპატიო ნიშნის ორდენითა და მედლებით.

დაიბადა სოფ. ასკანაში (მახარაძის რ-ნი). 1888 წლის 26 მარტს. 1904 წელს დაამთავრა ოზურგეთის საქალაქო სასწავლებელი. იმავე წელს შედგა მისი სამსახიობო დებიუტი სოფლის სცენისმოყ-

ვარეთა წარმოდგენაში. 1905 წლის რევოლუციის პერიოდში ჭიათურის თეატრში მოღვაწეობს. 1909-1921 წლებში ზუბალაშვილის სახალხო სახლის წამყვანი მსახიობია, აქ, განსახიერებელი როლებიდან აღსანიშნავია: დათია („ქრისტიანი“), გიორგი („კაცის სამართალი“, „სტიფანე“ („უმუშევარი“), ბოქაული („მსხვერპლი“), და სხვა.

1921 წელს სამაზრო ხელისუფლების დაეალებით ოზურგეთში ვ. ნინიძემ პროფესიული თეატრი ჩამოაყალიბა. 1922-24 წლებში იგი თბილისის სახალხო სახლის მსახიობია, ხოლო 1924-28 წლებში რეჟისორულ და სამსახიობო მოღვაწეობას ეწევა პლებანოვისა და ორჯონიკიძის სახ. კლუბებთან არსებულ დრამატულ წრეებში.

1928 წ. დააარსა თბილისის სანიტარული კულტურის თეატრი. მდლიერმა საზოგადოებამ 1935 წელს ვ. ნინიძეს სასცენო მოღვაწეობის 30 წლის აღსანიშნავი საღამო გაუმართა პლებანოვის სახ. მუშათა კლუბში, ხოლო 1957 წელს — შოთა რუსთაველის სახ. თეატრში. სწორედ ამ ღირსშესანიშნავ თარიღებთან დაკავშირებით არაერთმა თეატრალურმა საზოგადო და თეატრალურმა მოღვაწემ გამოთქვა აზრი მისი შემოქმედების და მოღვაწეობის თაობაზე: „საბჭოთა თეატრის შესანიშნავი მოღვაწე ვიქტორ ათანასეს ქე ნინიძე ქართველ საზოგადოებას უყვარს იმ დიდი ღვაწლისათვის, რომე-



ლიც დასდო ჩვენს კულტურას. მასში თავმოყრილია დიდი ნიჭი მსახიობისა, რეჟისორისა და შესანიშნავი ორგანიზატორისა“, წერდა ალ. ახმეტელი 1935 წ. მაისში; „დღეს ვიქტორი იუბილარია და ღირსია ამის... და მე მინდა ვიქტორის დამღაფნებელ გვირგვინში ერთოს მისი ძველი მეგობრის პაწია ყვავილიც. აი გაწაფულზე მოღურგო თვალებით რომ გამოიყურება და თითქოს შეუმჩნეველია სხვა ყვავილებში, მაგრამ თავისი რუსული სახელით კი იქცევს ყურადღებას — იძახის: „უ ღამივიწყებ!“ — შალვა დადიანი. 1935 წ. მაისი; „ვიქტორ ნინიძის მიერ შექმნილი სახეები განსაკუთრებულ სიბზოხ იწვევს მაყურებელში, რადგან ისინი ავტორს დიდის სიყვარულით და სიჯაქიზით აქვს შესრულებული და ვინც იც-

ნობს ამ იშვიათ ადამიანს, ეს არ გასწავრდება. თვით ვიქტორია ამ სიჯაქიზის და სიწმინდის განსახიერება და ეს ცხადია, მის საქმიანობასაც ახასიათებს“, — აკაკი ვასაძე, 1935 წ. მაისი; „ვიქტორის ცხოვრება მკვიდროდ არის დაკავშირებული ქართული თეატრის ცხოვრებასთან და მკვლევარი ვერ დასწერს ქართული თეატრის ისტორიას, თუ ამ დიდი მოღვაწისა და დიდი ხელოვანის მოღვაწეობასაც არ შეისწავლის“, — აკაკი ხორავა, 1957 წ. თებერვალი.

ვ. ნინიძე 1975 წლის ნოემბერში გარდაიცვალა. მან მთელი თავისი შეგნებუ-ლი ცხოვრება ქართულ თეატრს მიუძღვნა, ამიტომაც იგი ქართული საბჭო-თა თეატრის ერთ-ერთი ამაგდარი.

## პროფესიული სკოლა

### ანატოლი ეფროსი

#### შპის წიგნაკიდან

ვერაფრით ვერ გავიგე რაზე ეხარჯებათ დრო იმათ, ვისაც თეატრში ყველაფრის ორგანიზება აკისრიათ. ალბათ, იმაზე, რაზეც რეჟისორებს, რომლებმაც მუშაობა არ იციან. პირველნიც და მეორენიც უამრავ დროს უზაროდ უხარჯავენ. კაბინეტებში მაგიდებზე ყოველთვის ურიცხვი ქაღალდია მიმოხრეული. ერთი გამუდმებით შერბის მეორესთან რაღაცაზე ხელის მოსაწერად. სადაღვმო ნაწილის გამგეს ჰყავს შოადგილი, არის სცენის მთავარი და რიგითი შემანქანე, ამით მოსდღეს სცენის მუშები. დირექტორს ჰყავს თანაშემწე და ორი ადმინისტრატორი. თეატრში არის სამეო ნაწილის გამგე, მთავარი ინჟინერი და კიდევ ბევრი ისეთი, რომელთაც მხოლოდ სახით ვიცნობ, მაგრამ რა საქმიანობას ქრწევინ, არ ვიცი. არადა, ლურსმანი თითქმის ყოველთვის ამოშვებია, საქუსარი ოდნავ ცერად ჰკილია.

ყველაფრის, განურჩევლად ყველაფრის გაკეთება უმოკლეს დროში თავად გიხდება. შეგყავს მსახიობი სექტაკლში, უზარმაზარ ტექსტს სწავლობს, ასობით მიწანსცენას იზეპირებს, მისი პერანგის დაუთოვება კი ვერ მოუსწრიათ.

ამ დროს მთავარია არ დაკარგო ოპტიმიზმი. არ გაბოროტდე. მიმართავ ფსიქოთერაპიას. ამშვიდებ მსახიობებს და თავსაც იშვილებ. ცდილობ, შექმნა ისეთი

ატმოსფერო, რომელშიც სასიამოვნო იქნება მუშაობა. ახერხებ? დიახ, საერთო ჯამში ახერხებ. საქმის კარგი ორგანიზებაც შენს ხელთაა, მაგრამ ყველაფერს ვერ ასწრებ.

სტანისლავსკის ცხოვრებაზე დაწერილ წიგნს რომ ვკითხულობ, ვიწერ იმ სტრიქონებს, რომლებიც ყველაზე მეტად მაღელვებს. რატომ? ალბათ იმიტომ, რომ ჩემს მსახიობებს წავუკითხო. ან კიდევ ვაუიშვილს, როდესაც სავანშიმოდ სამწარეულოში ყველანი ერთად შევიკრიბებით. მისი წაკითხვა მარტო არ შეიძლება, სასწაულია სტანისლავსკის ყოველი დღე, მისი ყოველი საქციელი, სახე, ის, თუ როგორ წარმართავდა იგი მასობრივი სცენების რეპეტიციებს. სასწაულია, როგორ ბრავდებოდა იმის გამო, რომ დეკორაციას საღებავი ჩამოცვივდა და როგორ თქვა უარი გემზე პირველი კლასით მგზავრობაზე, რათა არ ყოფილიყო თავისი მსახიობებისგან გამორჩეული. და ერთხელ, კუმეში, როდესაც შეწარხოშებულის მსახიობების კამათს უხმენდა, როგორ უჩუმრად გაეცალა იქაურობას... და როგორ... არა, უაზრობაა ყველაფრის მოყოლა. სულ ერთია, შენს თეატრში ყველაფერი მაინც ასე არ ხდება. შენ მხოლოდ ღიზიანდები. არა, ეს მხოლოდ გაღიზიანება არაა. ამ წიგნიდან შენში გადმოდის სინათლე, შუქი, რომელიც სხვებსაც მოეფინება.

პაემნიდან შენ დაბრუნებული შეყვარებული რომ შემჩნევს ღილი თავის ადგილას არა აქვს შეკრული, სასოწარკვეთილებაში ვარდება. ჰგონია, რომ ამ ღილს შეეძლო ყველაფერი გადაეწვიტა, რომ ამჭერად ვიღაცის თვალში სწორედ ამ ღილის გამო დაეცა. აღამიანებს, რომლებიც დიდ ხანია შეყვარებული აღარ არიან, უთუოდ დაავიწყდათ ეს მდგომარეობა და ის, თუ როგორი იყვნენ თავის დროზე — სულელები, მაგრამ, ამასთანავე, კარგები და გულუბრყვილონი. როცა კაცი შეყვარებულია, მას ახსენდება თავისი უხეირო ღიმილი გადამწყვეტ მომენტში და ლანძღავს საკუთარ თავის ამის გამო, თითქოსდა შეიძლება მასზე რაიმე ყოფილიყო დამოკიდებული. პაემანზე გასვლისას თავს ხარკეში ვათვალიერებთ, რათა დარწმუნდეთ, რომ ყველაფერი რიგზეა. ჩვენ გვაკლია თვითაქტიულობა მაშინაც კი, როდესაც ვიცით, რომ ვუყვარვართ. ხომ შეიძლება ყველაფერი ყოველ წუთში შეიცვალოს, უბრალოდ თვალზე ჭიბლიბოს ამოხვლით, ან კიდევ იმის გამო, რომ სწორედ ის პერანგი არ ჩაიცვი.

მსახიობის პროფესია სწორედ ამ მეტისმეტ მოწესრიგებულობაზეა დაფუძნებული. მსახიობი სცენაზე ყოველთვის ისე გრძნობს თავს, როგორც პაემანზე, თუკი, რა თქმა უნდა, იგი არ არის მსახიობი, რომელმაც კარგა ხანია ხელი ჩააქნია საკუთარ თავსა და მყურებელზე. ის, ვინც ასე არ იქცევა, შეიძლება გაღიზიანდეს წვრილმანზე, რომელიც არავის ხედება თვალში. ხან ეჩვენება, რომ მეტისმეტად მძიმეა, ხან — ძალზე მსუბუქი, ხან ის, რომ რომელიღაც მონაკვეთში არ იყო ისეთი მომხიბლავი, ერთთავად არის საბაბი იმისთვის, რომ გაღიზიანდეს, პატავს ცეკმ იმ მსახიობებს, რომლებიც უმნიშვნელო რამის გამო შეიძლება განერვიულდნენ.

ნუთუ არსებობს თეატრი:

— ხადაც მსახიობი ქალი არ წაეჩხუბება მკერავს მაშინაც კი, როდესაც კოსტიუმი დროზე შეუკერა;

— ხადაც საქუსარზე შემჩნეულ ხარვეზს ხელმეორე თხოვნის გარეშე ასწორებენ;



- სადაც არ ღანძლავენ ავტორს, როგორც კი ის კარს მიიხურავს, ის კი, ვის მხრივ, არ უჩუროს რეჟისორს ამა და ამ მხაზობს ვერ ვიტანო;
  - სადაც თვალბეჭედი სიბრაზე არ უდგათ იმათ, ვინც ახალ სპექტაკლში არაა დაკავებული. მეგობრობა და შემოქმედებითი ურთიერთგაგება გრძელდება იმისგან დამოუკიდებლად, მონაწილეობს მსახიობი სპექტაკლში თუ არა;
  - სადაც რეჟისორს შეუძლია კარგად წარმართოს რეპეტიცია და ყველასთვის სამაგალითო იყოს;
  - სადაც მსახიობები რეპეტიციაზე მოდიან არა 10 წუთის დაგვიანებით, არამედ 10 წუთით ადრე;
  - სადაც ესმით, რომ სპექტაკლი დახვეწილი ნუსხიკა და არა როიალის ბრაზუნია;
  - სადაც იციან, რომ ისეთი ცნებები, როგორცაა ახალი და ძველი, შედარებითი ცნებებია და განუწყვეტელი იცვლება;
  - სადაც არ კმაყოფილდებიან თავიანთი გარეგნული მდგომარეობით ხელოვნებაში;
  - სადაც არ თამაშობენ მაყურებელზე;
  - სადაც არ ღიპარაკობენ სპექტაკლის წარმატებაზე მაყურებელთა ბმამადალი სიცილისა და იმის მიხედვით, თუ რამდენჯერ დაუქრეს ტაში;
  - სადაც სარეპეტიციო ოთახები მყუდრო და კეთილმოწყობილია;
  - სადაც მსახიობები ფიზიკურად ვარჯიშობენ. მაგრამ, სანამ მუშაობას შეუდგებიან და დილიდანვე ნაძინარევი, ან რაიმეთი გაღვიანებულნი არ არიან;
  - სადაც სადადგმო ნაწილში „არას“ დაუფიქრებლად არ მოგახლიან;
  - სადაც კრებებზე შემოქმედებით საკითხებზე საუბრობენ;
  - სადაც კედლის გაზეთში წერენ არა მხოლოდ სპექტაკლში დაუკავებლობაზე, არამედ ყველაფერ სხვაზე, რაზეც გნებავთ;
  - სადაც ავადმყოფობის ამბავს რეპეტიციის დაწყებამდე 15 წუთით ადრე არ გატყობინებენ;
  - სადაც გრძნობენ სპექტაკლის მთლიანობას და ზრუნავენ იმაზე, რომ შენარჩუნებულ იქნას იგი;
  - სადაც სძულთ შტამპი;
  - სადაც არ სხედან რეპეტიციაზე მოჩვენებითი გულგრილობით, რათა არ გამოიყურებოდნენ სხვებზე ზედმეტად დამოკიდებულად;
  - სადაც კულისებში ერთმანეთზე ბმას არ იმაღლებენ;
  - სადაც დამოუკიდებელ საინტერესო მხატვრულ პროგრამას ამზადებენ, ნაცვლად იმისა, რომ ფული ძველი, გაცვეთილი საკონცერტო რეპერტუარით იშოვონ.
  - სადაც კარგად ესმით, რა არის უხამსობა და თავს არიდებენ მას;
  - სადაც უყვართ ხელოვნება და არა საკუთარი თავი ხელოვნებაში, როგორც ეს ოდესღაც გენიალურ სტანისლავსკის უთქვამს.
- რა თქმა უნდა, არის ასეთი თეატრი, მხოლოდ სადაა იგი და როგორ უნდა მივიღოთ მასთან?

● მსახიობები, რომლებთანაც 20 წელი ვიმუშავე, თვლიან, რომ უკვე ჩენზე უფროსები არიან, და არ უნდა დამემორჩილონ, მიაჩნიათ, რომ ისინი უფროსი. „თეატრალური მოამბე“, № 4

ადრე დაღვინდნენ. მოსწავლეებს კი, როგორც წესი, უნდათ მასწავლებლის საწინააღმდეგო რამ მოიმოქმედონ.

განა ყველას აქვს ამის უფლება? დავუშვათ, რომ აქვთ, მაშინ რა უნდა გააკეთოს მასწავლებელმა? მხოლოდ ერთადერთი რამ — ეძიოს ახალი მოსწავლეები. ალბათ, ყოფილთვის ასე იყო, მაგრამ დრო აღარ ითმენს, ვეღარ ასწრებ ახლისკენ გამოძიწო ის, რასაც ადრე ახერხებდი. ადრე ვჩვენებოდა, რომ შენ წინ მთელი საუკუნე იყო.

გუშინ ერთმა წამყვანმა მსახიობმა ქალმა, რომელიც უკმაყოფილო იყო თავისი კოსტიუმით, თქვა, სცენაზე ვერ გავალ. 800-კაციანი დარბაზი 15 წუთი ამ ქალს ელოდა. ის კი, გაჭიუტებული, კულისებიდან არ გამოდიოდა. მაშინ გადაწყვიტეს სპექტაკლი დაეწყათ იმის იმედით, რომ სინათლის ჩაქრობისთანავე მსახიობი გამოერკვეოდა. მოქმედება მის გარეშე დაიწყო, თუმცა სცენაზე ყველა უნდა ყოფილიყო. ეს ამბავი სპექტაკლის შემდეგ შევიტყვე. წარმომადგენია მდგომარეობა პარტნიორებისა, რომლებიც სცენაზე მთავარი მოქმედი პირის გარეშე აღმოჩნდნენ. მათ ლაპარაკი რაღაცაზე დაიწყეს. მსახიობი ქალი მხოლოდ მაშინ გამოვიდა სცენაზე, როდესაც რეპლიკა უნდა ეთქვა. რეჟისორის თანაშემწე გაფითრებული და აკანკალებული ჩემს ოთახში შემოვარდა, მაგრამ, ალბათ იმიტომ, რომ არ გავინტროვილებინე, არაფერი უთქვამს. მე ვუსმენდი რადიოს, რომელითაც სცენიდან სპექტაკლი გადმოიცემოდა, და მხოლოდ მაშინ გამახსენდა რეჟისორის თანაშემწის დაბნეული სახე, როდესაც შევიტყვე, თუ რა მოხდა.

მსახიობის ამგვარი საქციელის გამო ბრალი მე მედებოდა. წლების მანძილზე სწორედ მე გავანებივრე ყოვლისმიტევებლობით. ძალიან ვფასებდი მის ნიჭს და მზად ვიყავი შეპატიებინა ბევრი რამ მისი ნამდვილი ხელოვნებით მონიჭებული წუთებისათვის. მეგონა, რომ მუდამ ახსოვდა ეს. ნიჭიერ ადამიანს ხომ აქვს ზომიერების გრძნობა, ჭკაუა, გემოვნება, ტაქტი და ა. შ. მაგრამ არა, არ მახსოვდა არც ერთი შემთხვევა, როდესაც მას ეგრძნო, რომ სწორად არ იქცეოდა.

ნათუ ასეთი ცუდი აღმზრდელი ვარ?!

ჩემს სკრუპულოზურ მუშაობას აკვირდებოდა. შესაძლოა, გვექონდა წარმატება, ან წარუმატებლობა, მაგრამ იგი არასოდეს ყოფილა მომხსრე იმისა, რომ რაიმე სახელდახელოდ გამეკეთებინა. დღეს კი იგი ასე მუშაობს. რატომ? და კიდევ: მთელი ცხოვრება უხეშობას ვებრძოდით. ჩვენს შემოქმედებას ერთ დროს „ჩურჩულის რეალიზმსაც“ კი უწოდებდნენ, აგრერიგად ვაწვიადებდით ჩვენს სურვილს, დავსორებოდით გარეშე უხეშ ხერხებს. შემდეგ გავიცატა თეატრალურობამ, მაგრამ ისეთმა, რომელიც ძალზე დახვეწილ ფსიქოლოგიურ ქარგაზე აიგება. ზოგჯერ, მართალია, ვიყენებდით ფეთქებად მუსიკას, „ხელჩართულ“ მიზანსცინებს და ა. შ., მაგრამ როცა ვხედავდი, რომ ესა თუ ის „დოპინგები“ შეიძლება სისტემად ჩამოყალიბებულიყო, მკვეთრად შემოვბრუნდებოდი ხოლმე მეორე მხარეს. ახლა კი ვხედავ, რომ ჩემი მოსწავლის სპექტაკლები სწორედ სიტლანქეთა აგებული, რასაც თავად ვერ ამჩნევს. გული მოსდის, როცა ამას ვეუბნები. ალბათ, თვლის, რომ ზედმეტად რაფინირებული ვარ, მას კი სურს ჭეშმარიტად მიწიერ ხელოვნებას მსახურებდეს...

ალბათ, ცუდი პედაგოგი ვარ, რადგანაც მან თითქმის მხოლოდ ცუდი ისწავლა ჩემგან.

აი, კიდევ ჩემი ერთი მოსწავლე ქალი. იგი ერთ დროს ჩემს ბევრ სპექტაკლში

თამაშობდა და ისინი საუკეთესოდ მიაჩნდა, ახლა კი, ასაკის გამო, შედარებით იშვიათად მონაწილეობს მათში, ჩემი დადგმების მანერა უკვე აღიზიანებს, თითქმის აშკარა სიძულვილს განიცდის იმისადმი, რასაც ვაკეთებ, განსაკუთრებით სხვა მსახიობთან ერთად. მოვიდნენ ახალგაზრდა მსახიობები. რეპეტიციაზე ვხედავ მათ სახეებს, რომლებიც უურადლებით შემომცქერიან და მიჩნდება სურვილი, შევქმნა რაღაც ახალი, მაგრამ ჩემს პირდაპირ სწორედ ეს მსახიობი ზის. ღმერთო ჩემო, რა ბოროტი გამოხედვა აქვს! თავი ისე მოაქვს, თითქოს არც მისმენს, აშკარად მაგრძნობინებს, რომ მოზებრდა მოსწავლეობა! მე კი როგორ მინდა, ვუთხრა: გაუთრდე ქვედან! რადგან ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ შეუძლებელია, არსებობდეს ქვევის ამგვარ, „თავისუფალ“ პრინციპებზე დაფუძნებული თეატრი. მაგრამ თავს ვიკავებ, ამის თქმა უხეშობა იქნება. მე, ალბათ, კვლავ უნდა დავინტერესო ეს მსახიობი და ასეც იქნება, მაგრამ როგორ შეუძლია ასე მოიქცეს? ნუთუ, ამგვარი უტაქტობაც მე ჩავუწერგი?!

ავადმყოფობის შემდეგ უკვე ექვსი წელია ძილის წამლებს ვიღებ. როცა დაღვევა მავიწყდება, მთელ ღამეს ფიქრებში ვატარებ, ვფიქრობ იმაზე, რომ ვიღაც ისე ვერ აღვზარდე, როგორც საქირო იყო.

ნეტავ, შემედლოს ყველაფერი-ს თავიდან დაწყება.

მეც მივიყვარს ფედია პროტასოვი სასამართლო ოთახიდან გამოვიდა და თვალებით ვიღაცას დაუწყო ძებნა. ალბათ, ლიზას და ვიქტორს ეძებს-მეთქი. გავიფიქრე. მიუხედავად იმისა, რომ დაინახა ისინი, მაინც ძებნა განაგრძო. იგი ეძებდა თავის ლოთ მეგობრებს, რომლებთანაც ერთ-ერთმა რევოლვერი მოუტანა, რათა შეენიღბა იარაღის გადაცემის მომენტი, მეგობარი ფედიას გადაეხვია. ცრემლები მომაწვა. ვიგრძენი, რომ ჩემს გვერდით შეშობილიც ტირიდა. მძიმე იყო ფედიას გაფითრებული სახის დანახვა. შემდეგ ყველანი წავიდნენ. იდგა მხოლოდ ფედია. მას პიჭაის ჭიბეში რევოლვერისთვის მაგრად ჩაებლუჭა ხელი. ეს იყო თვითმკვლელობის წინა წუთები, რაც ამჭერად გარდუვალი იყო.

საქმე იმაშია, რომ ყველა მსახიობს არ შეუძლია ასე თამაში, მსახიობები თამაშობენ, არადა საქიროა, რომ იცხოვროს. ეს რომ ისწავლო, უნდა გქონდეს რაიმეს რწმენა, გჭეროდეს ის, რომ არსებობს ასეთი ხელოვნება და იგი საუკეთესოა...

სინამდვილეში კი მსახიობი გამოდის სცენაზე, ცხოვრობს იქ გარკვეული დროის განმავლობაში, და ჩვენ ამის მოწმენი ვხვდებით.

არიან ადამიანები, რომლებიც შესანიშნავად ცხოვრობენ სიცოცხლის ყველა ეტაპზე — ახალგაზრდობაში, მოწიფულობაში, სიბერეში და არიან კიდევ მოუწესრიგებელი, არაორგანიზებული, მოუსვენარი ადამიანები. მათ არ იციან, რა უნდათ, ცხოვრობენ მხოლოდ დღევანდელი დღით, თანაც პირუტყვივით, გაუცნობიერებლად. ისინი ცხოვრებაში თითქოსდა, ქარს მიჰყვებიან, მოჭადობულნი არიან და ვერ გადაუბიჯებიათ იმ პატარა წრის საზღვრისთვის, რომელიც ცარციითა მიწაზე შემოხაზული. ზუსტად ასევეა თეატრები. ისინი ხან ერთს მიეცედილებიან, ხან მეორეს, და ამგვარი გაურკვეველობა ყველაფერში! იმიტომ რომ არ არის ადამიანი, ვინც შესძლებდა განესაზღვრა პროგრამა, რომელიც შენ უნდა შეცვალო, იგი უნდა იყოს მოქნილი და ადამიანებს უნდა ესმოდეთ, რომ ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ განხორციელდება ეს პროგრამა ცხოვრებაში. მაგრამ ძალზე ხშირად თეატრში არის ცალკეული დაჭგუფებები, რომლებიც არავითარ პროგრამას არ ითვალისწინებენ, უბრალოდ არსებობს უ-

ველდლიური სამუშაო, — უნდა დროზე მოხვიდე, დროზე წახვიდე... მაგრამ რისთვის? ზშირად ვხედავ ხოლმე, როგორ იყრიბებიან მსახიობები სპექტაკლზე, როგორ იქცევიან დაწყებამდე და კულისებს მიღმა. ყოველივე ეს არანაირად არ მიესადაგება არსებობს.

მხოლოდ იშვიათად, როცა სწორად ესმით მიზანი, მაშინ იყრიბებიან. ამ დროს სპექტაკლში სრულიად სხვა ნერვია; სცენიდან ულტრასხივები, მაგნიტური ტალღები, ან რაღაც ამგვარი მოდის. მაგრამ ეს იშვიათია, ძალზე იშვიათი. არადა, ოდესღაც თეატრში ხომ ამ ტალღების გამო მოვედით.

მსახიობი ერთ დროს ღარიბი და უუფლებო იყო. დღეს იგი მდიდარი თუ არა, ცნობილი მანდაა. მასობრივი ინფორმაციის წყალობით მსახიობს ყველა იცნობს. ეს კი მისთვის სიყვარულის ტოლფასია. მაყურებლები ცნობენ მსახიობს ქუჩაში, არკი ეუბნებიან, რომ უყვართ, მისთვის ისიც საკმარისია, რომ სცნობენ.

საკუთარი თავის მნიშვნელობის გაძლიერებული შეგრძნება ის თვისებაა, რომელიც ნიშნულია თითქმის ყოველი ცნობილი მსახიობისთვის. მას ზშირად ეჩვენება, რომ იგი ის მსახიობი კი არაა, რომელიც გენერალს თამაშობს, არამედ თავად გენერალი.

რეჟისორები კარგა ხანია არ ეწევიან აღმზრდელით მუშაობას. ისინი იძულებულნი არიან იყენენ დესპოტურნი მაშინაც კი, როდესაც მათი ბუნებრივი მონაცემები ამის საწინააღმდეგოა.

მთავარი არსი ტაგანკის მსახიობებთან ზოგადი საუბრისა მდგომარეობს იმაში, რომ ისინი გავიგებენ: საუბარი შეიძლება იყოს მხოლოდ ერთი საკითხის ირგვლივ. როგორ გაგრძელდება თქვენი თეატრის გზა? როგორი ვანვითარება შეიძლება ჰპოვოს თქვენმა ხელოვნებამ? ამასთან დაკავშირებით ჭერჭერობით მხოლოდ ცალკეული მოსაზრებები გამოჩნდა, რადგანაც ყოველივე ძალზე მოულოდნელად მოხდა. მაგრამ მე მაქვს ჩემი, საკმაოდ მტკიცე შემოქმედებითი პროგრამა და სწრაფად შემოძლია ორიენტირება. ბედმა გაგიღიმათ — ოცი წელი თქვენი თეატრი გქონდათ. ახლა საქმე ისაა, რომ კოლექტივი არ ჩაკვდეს. შეუძლებელია დაიღუპოს კულტურა და ადამიანები, თუკი ისინი ხელოვნანი არიან.

ტაგანკისთვის „ფსკერზე“ სწორი არჩევანია. ამაში ეჭვი არ შეპარება. კლასიკა ბევრისმომცველია. საჭიროა მასში მონახო შინაარსი, რომელიც შენი თანხმეირი იქნება და ეს სათქმელი შენს სცენურ ენაზე გადაიტანო. გორკი, კერძოდ ეს პიესა, აბსოლუტურია. მაგრამ აბსოლუტურები ჩვენც, დღევანდელი დღის შვილებიც ვართ. ქვედა ფენებს, რომლებიც ცხოვრობენ ისე, რომ უარესი ყოფა წარმოუდგენელია, უნდათ უკეთ იცხოვრონ, მაგრამ არ იციან როგორ. ნახეთ, როგორ იქცევა გარეული ცხოველი გალიაში. ადამიანები გაბოროტდნენ იმის გამო, რომ სულმდაბლები ვახდნენ, სიმღერა მათ, ერთმანეთისგან გათიშულ. ქვენა გრძნობებით აღსავსე ადამიანებს, მხოლოდ წამიერად აერთიანებს. აი, ეს არის სპექტაკლის ფინალი, ამისკენაა ყოველივე მიმართული. სპექტაკლის სცენური ენაა არა ყოფითი სურათი, როგორც ძველად სამხატვრო თეატრში იყო, არამედ ღია სივრცეში გაურკვეველ ნერვულ ოცნებებში მოფარფატე ადამიანები. რას უნდა მიავნო? — მხიარულ ესთეტიკურ მოულოდნელობას, სცენურ საწყის არასცენურ პიესაში. აი, ტაგანკის თეატრის ლეისებისა და თავისუფლებისთვის მებრძოლი მსახიობები, მათ მიმართ პატივისცემით ვარ გამსჭვალული, თუმცა, ზოგიერთი ფიქრობს,



რომ გულს ვტყენ. რითი გავანაწყენე ისინი? იმით, რომ სამუშაოს ვთავაზობ? ათი დღის შემდეგ მოდის ერთ-ერთი ასეთი მეზობელი და მეუბნება, რომ ზღვებენ თხუთმეტსერიან ფილმში ლენინზე, რომ შეუძლია დარჩეს თეატრში ისე, როგორც ლუბიმოვის დროს იყო — მხოლოდ „გამოსვლებზე“, რომ ეს სრულიადაც არ უნდა გავიგო. როგორც ჩემდამი ზურგის შექცევა, და რომ ლუბიმოვი კინალამ ეჩხუბა იმის გამო, რომ ვერ აიძულა იგი რეპეტიცია გაველო და ეთამაშა.

მოდის მეორე — ნასვამი და მაჩვენებს კინოში მისი გადაღებების გრაფიკს, თან ამბობს, რომ ძალიან დიდ პატივს მცემს და რომ სურს თეატრში ახალი ცხოვრება დაიწყოს. ამით იმდენად მიშლის ხელს, რომ იძულებული ვარ რეპეტიცია დროზე ადრე დავამთავრო.

შესამე გვიან ღამით შემოდის ჩემს სამუშაო ოთახში და წარმოთქვამს ერთ საათიან მონოლოგს, რომელშიც არც ერთი პაუზა არ არის და ამიტომ არც ვცდილობ რაიმე ჩაფურთო. რაზეა მონოლოგი? ყველაფერზე: ცხოვრებაზე, ხელოვნებაზე, ლუბიმოვზე, იმაზე, რომ იგი ყოველთვის თავისუფალი ადამიანი იყო, თავს არიდებდა თითქმის ყველანაირ სამუშაოს თეატრში, ოღონდ კინოში გადაეღოთ. ამჭერადაც საზღვარგარეთ უწყევს გამგზავრება. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრში ახალი ცხოვრების მომხრეა, ჩემგან მაინც ითხოვს, არაფრით არ დავასაქმო. იმასაც აღიარებს, რომ ცოტა დღლია.

მეოთხე მსახიობი, რომელიც „ფსკერის“ პირველ რეპეტიციაზე მოშორებისა, კიბორჩხალასავით გაწითლებული კედელთან იჯდა, მეორე დღეს არ მოვიდა და არც არავისთვის შეუტყუბინებია ამის თაობაზე. დიდხანს ურეკეს, მაგრამ არავინ პასუხობდა. ბოლოს, ორი საათი იქნებოდა, ყურმილი აიღო და თქვა, რომ გულის შეტევა ჰქონდა. ვთხოვე, მისთვის გადაეცათ, რომ მეც ცუდად ვიყავი იმ დღეს, მაგრამ მოვედი და რომ არ შემძლებოდა მოსვლა, თეატრში ადრე დილით დავრეკავდი.

მეხუთე მსახიობი კი ამბობს, რომ იგი კარგა ხანია გამოიფიტა, ჭერ კიდე ლუბიმოვის დროს უნდოდა თეატრიდან წასვლა და სადღაც დევს კიდევაც მისი განცხადება, რატომაა იგი წინააღმდეგი თეატრის გამოცოცხლების და განახლების? კეთილი, გამოიფიტა და გამოიფიტა, მაგრამ რაში სჭირდება მაღალფარდოვანი სიტყვები?

და თანდათან ეჭვი მეპარება, რამდენად გულწრფელინი არიან ისინი თეატრის ღირსებისა და სამართლიანობისათვის ბრძოლის დროს. ზომ არ არის ეს ბრძოლა იმისთვის, რომ დარჩნენ ისეთივე თავგასულები, როგორიც უკვე რამდენიმე წელია არიან? მათ „იდეურ“ ფრაზეზში არის სიმართლის მარცვალი, მაგრამ უფრო მეტადა მსახიობის გაცხარება, გაღიზიანება და დემაგოგია. ჩემთვის ეს სამწუხარო აღმოჩენაა თეატრში, რომელიც თითქოსდა სიმართლეს, კოლექტიურობას იყო დაფუძნებული.

მაგრამ გამოდის, რომ მათზე მეტად მე შემიძლია განვაგრძო საერთო საქმე ისინი ლუბიმოვის დროსაც ბურქებს იყენენ ამოფარებული. ახლა კი სმა ოდნავ აიშალდეს, რადგან მოეჩვენათ, რომ ბარკადებზე იყვნენ და იქიდან უკვე ჩანდნენ. შემდეგ კი ისევ ჩაეშენენ თავგასულობის ჩვეულ მორევში.

ვისოცკის აქვს სიმღერა „სახლი“. „რა სახლია ეს, წყვილიაღი რომ ჩაფლულა. იქ ისევია, როგორც სამიკიტნოში. მაჩვენეთ მხარე, რომელიც კანდელებითაა განათებული“. ეს მისი ერთ-ერთი საუკეთესო სიმღერაა. იგი ერთხანს აკრძალული იყო, რადგან ვერ გაერკვიათ, რომელ სახლზე უნდა ყოფილიყო ლაპარაკი: უცებ

გამიელვა აზრმა, ურიგო არ იქნება, ეს სიმღერა სპექტაკლში „ფსკერზე“ გამოვიყენო-მეთქი, და გორკის პიესა სრულიად ახლებურად დავინახე. ვიგრძენი, რომ იგი უშუალოდ იყო დაკავშირებული სადღეისო მტკივნეულ პრობლემებთან. ყოველთვის, როცა დარბაზში შევდივარ, ვღელავ, ველი, როდის დაიწყებს ვისოცკა სიმღერას. მაშინ მიაღვივდება რეპეტიცია. მაშინ ჩნდება მთელი სპექტაკლის წარმმართველი ძალა.

ტაგანაზე პირველი სპექტაკლი დასასრულს უახლოვდება. სევდიანი ფიქრები.

როდესაც გააანალიზებ, სევდის მიზეზი არც ისე ბევრი აღმოჩნდება. მთავარი მიზეზია დემაგოგია. დემაგოგები სისხლს წამლავენ, ატმოსფეროს აბინძურებენ, თავიანთ მნიშვნელობას აწვიადებენ, ნაკლებად აფასებენ ადგილს, სადაც მუშაობენ.

რაც შეეხება შემოქმედებით მუშაობას „ფსკერზე“, „ალუბლის ბაღთან“ დაკავშირებით, ძნელი არ ყოფილა.

თუ გვექნება კონტაქტი ადამიანებთან, რაღაცას უდავოდ მივალწევთ.

ყველაზე საშინელია არა შემოქმედებითი სირთულეები, არამედ ადამიანური კონტაქტების უქონლობა.

მსახიობებთან ურთიერთობის ჩემეული სისტემა ემყარება არა შოლტის მოქნევას, არამედ ადამიანურ კონტაქტს.

ყველაზე ცუდია, როდესაც ნერვები გეშლება. საჭიროა სიმშვიდე. ეს არის ყველაზე ძნელი. შემოქმედებითი წვა წვრილმანია.

შეიძლება დამარცხდე, მაგრამ თუკი არსებობს ადამიანური კონტაქტი, შემდგომ სპექტაკლში შეგიძლია მარცხი გამოასწორო.

ჭეირან ფაჩუაშვილს ი. ჟამიაკის „ბატონი ამილკარის“ გაფორმებისათვის ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრში.

ევგენი კოტლიაროვს — ა. კალდერონას „ცხოვრება სიზმარას“ გაფორმებისათვის სოხუმის ს. ჭანბას სახ. აფხაზურ თეატრში.

საუცუესო მუსიკალური გადაწყვეტისათვის პრემია მიენიჭა: გ. გოლიაძეს (სიკვდილის შემდეგ) ნ. დუმბაძის „გამარჯობათ, ხალხო!“ მახარაძის აღ. წუწუნავას სახ. დრამატულ თეატრში.



## ალექსანდრე ჩხაიძე

### ჩინეთიდან დაბრუნების შემდეგ...

ამ ცოტა ხნის წინათ ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკიდან დაბრუნდა ჩვენი ქვეყნის თეატრის მოღვაწეთა დელეგაცია, რომელსაც ხელმძღვანელობდა საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის აქარის განყოფილების თავმჯდომარე, დრამატურგი ალექსანდრე ჩხაიძე. გთავაზობთ მასთან საუბრის ჩანაწერს.

— ბატონო ალექსანდრე, შორეული მოგზაურობიდან დაბრუნებისთანავე, ალბათ ძნელია შთაბეჭდილებების თავმოყრა, ამას დრო სჭირდება, რათა ყველაფერი თავის ადგილას დალაგდეს, ემოციებისაგან დაიწმინდოს.

— შთაბეჭდილებები ისეთი ქვეყნიდან დაბრუნების შემდეგ, როგორც ჩინეთი, რომლის შესახებ, შექმნილი პოლიტიკური ვითარების გამო, სამი ათეული წლის მანძილზე თითქმის არაფერი ვიცოდით. ამიტომ მოვერდებ „ცხელ გულზე“ შთაბეჭდილებების გამოშვებებს.

— ახლა, როცა საქმას დრო გავიდა თქვენი დაბრუნებიდან?

— ეს შთაბეჭდილებები არ გამწვანებია, პირიქით, კიდევ უფრო გამომძაფრდა, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ისინი ნაღვლიანი, მნიშვნელოვანი. ბევრ ქვეყანაში ვყოფილვარ. მაგრამ თითქმის არსად არაფერს გაუფოცებებია, არც ვენეციაში, არც ბერლინში, არც ვენაში და არც ლათინურ ამერიკაში, რადგან თითქმის ყველაფერი ისე ვიხილე. როგორც წარმოდგენილი მქონდა, ფილმებით ვიცნობდი, წიგნებში ამომეკითხა, ჩინეთი კი ჩემთვის (და არა მხოლოდ ჩემთვის) საიდუმლოებით იყო მოცული, ხოლო მთელი ჩვენი იქ ყოფნა და მოგზაურობა — მოულოდნელობით აღსავსე.

— მინც რამდენიმე სიტყვა პირველ შთაბეჭდილებაზე.

— წარმოიდგინეთ, პირველი შთაბეჭდილება ჩვეულებრივი იყო, რადგან აეროპორტიდან ქალაქამდე გზა თითქმის ყველგან ერთნაირია, მოსკოვშიც, თბილისშიც, კიევშიც, პეკინშიც... სანამ არ შემოგვხვდა პირველი ველოსიპედები, ხოლო ქალაქში რომ შევედი, ქუჩის ორივე მხარეს ველოსიპედისტთა მთელი ნიაღვარი განიდა და იგი არასოდეს შეწყვეტილა. არც დღისით და არც ღამით. უნდა გამოვტყუდე, რომ არ ორბორბლიანი ტრანსპორტის გაუთავებელმა ნაკადმა ჩემზე დამორგუნავი შთაბეჭდილება დატოვა, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი ბავშვობა ველოსიპედზე გავატარე.

— თქვენი ჩასვლის მთავარი მიზანი, რა თქმა უნდა, ჩინეთის თეატრალური ცხოვრების გაცნობა იყო.

— რომლის შესახებაც ჩვენ თითქმის არაფერი ვიცოდით. პირველსავე დღეს მიღება მოგვიწყო სრულიად ჩინეთის თეატრალურმა ასოციაციამ, რომლის თავმჯდომარემ ცაო იუიამ გაიხსენა ჩვენი ორი დიდი ქვეყნის მეგობრობა, სინანული გამოთქვა იმის გამო, რომ გარკვეულ პერიოდში ეს ურთიერთობა შესუსტდა, დღეისათვის კვლავ შეიქმნა ხელსაყრელი პირობები საქმიანი კონტაქტების დასამყარებლად, რაშიც მნიშვნელოვანი წვლილი თეატრმა უნდა შეიტანოს. როგორც დელეგაციის ხელმძღვანელს საპასუხო სიტყვა უნდა წარმოემთქვა, ჩვენი წარსული ურთიერთობიდან რაიმე მოსაგონარს ვეძიებდი და გამახსენდა, რომ საქმაოდ დიდი ხნის წინათ ბათუმში იღვმებოდა ჩინური პიესა „ტაიფუნის“. ეს ვთქვი თუ არა, ირგვლივ გამოცოცხლებმა ვიგრძენი, ხმაურმაც იმატა, სიტყვა გამოწყდა, ექვიც კი შემეპარა, რომ ის პიესა ჩინური იყო.. ამ დროს თარჯიმანმა წამჩურჩულა, სწორედ ეს კაცია „ტაიფუნის“ ავტორიო, ასოციაციის თავმჯდომარეზე, ცაო იუიაზე მიმითითა, ამან, რა თქმა უნდა, მაშინვე დაგვაახლოვა ერთმანეთს.

— ჩვენი ჟურნალის მკითხველებმა უკეთ იციან, რომ ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკაში, კერძოდ, შანხაიში, ამ ორიოდ წლის წინათ დაიდვა თქვენი პიესა „სამიდან ექვსამდე“.

— შეიძლება სწორედ ამანაც განაპირობა ჩემი შეუვანა დელეგაციაში. იმ პირველ შეხვედრაზე თეატრალურ ასოციაციაში მე ისიც შევიტყუე, რომ „სამიდან ექვსამდე“ დაიდგა არა მარტო შანხაიში, არამედ პეკინშიც, რაც ჩემთვის სრულიად მოულოდნელი აღმოჩნდა. პეკინის თეატრალური ინსტიტუტის დამამთავრებელმა კურსმა სადიპლომოდ წარმოადგინა ეს პიესა, შემდეგ სპექტაკლი დედაქალაქის ერთ-ერთ თეატრში გადაიტანეს და მთელი სეზონის განმავლობაში თამაშობდნენ, მაგრამ სამწუხაროდ, არც შანხაიში და არც პეკინში ეს პიესა მოქმედ რეპერტუარში უკვე აღარ ჰქონდათ. ჩინეთშიც ისეთივე წესია, როგორც ევროპაში, რომ პიესას თამაშობენ ერთი სეზონის მანძილზე განუწყვეტლივ, ხოლო რამდენიმე წლის შემდეგ კვლავ აღადგენენ. „სამიდან ექვსამდე“ კიდევ ვითამაშებთ 1988 წლის სეზონშიო, მოთხრეს შანხაის თეატრის ხელმძღვანელებმა, მაგრამ ეს არ შეუშლის ხელს, რომ თქვენი კიდევ ერთი პიესა დაედგათო. მხედველობაში ჰქონდათ „თავისუფალი თემა“, რომელიც მანამდე გავგზავნე შანხაიში მთარგმნელ შა-დინის თხოვნით.

— რას გვეტყვოდით ჩინეთის თეატრალური ცხოვრებას თაობაზე?

— ამის თაობაზე ჩვენ ჩასვლამდე მეტად ძუნწი ინფორმაცია გექონდა. ჩინეთში ახლა ხუთი ათასამდე თეატრია, სხვადასხვა უანრისა და მიმართულების. მათს საქმიანობას ხელმძღვანელობენ კულტურის სამინისტრო და სრულიად ჩინეთის თეატრალური ასოციაცია. ცოტა არ იყოს გაგვაკვირვა იმ გარემოებამ, რომ ამდენი თეატრიდან ასოციაციაში მხოლოდ შვიდი ათასი წევრია გაერთიანებული. კავშირის წევრობა რომ დაიმსახურო, რეჟისორმა ისეთი სპექტაკლები უნდა დადგას, მასხიობმა ისეთი როლები ითამაშო, სპეციალისტთა, პრესისა და მაყურებლის ფართო აღიარება მოიპოვოს, ან ათი-თხუთმეტი წელი მაინც უანგაროდ უნდა ემსახურო თეატრალურ ხელშეწყობას. აღბათ, ჩვენც ასეთივე საზომით უნდა მივუდგეთ კავშირის წევრად მიღებას, თუნდაც იმიტომ, რომ უკვე თეატრის მოღვაწეებად ვიწოდებით. ჩინეთში არაა საპატიო წოდებები. სოციალური უზრუნველყოფის საქმაოდ რთული წესი აქვთ. განსაკუთრებით ღვაწლმოსილ სცენის მოღვაწეებს ხელფასის ოდენა პენსია ენიშნებათ. დრამატურგებს, თუ ისინი მწერალთა კავშირის წევრები არიან, ეძლევათ ყოველთვიური ხელფასი მათი ნიჭიერები-

სა და დამსახურების შესაბამისად. ჩვენი პროგრამა ისეთნაირად იყო შედგენილი, რომ ყოველ სადამოს რომელიმე თეატრის სტუმარი ვიყავით. რეპერტუარში სპარბობს ტრადიციული ეროვნული ოპერა, რომელიც ფოლკლორიდან იღებს სათავეს, ხოლო შემდეგ, საუკუნეების მანძილზე, იწვევება სცენურად და მუსიკალურად.

— როგორც გავიგეთ, ამ ტრადიციულ ოპერასთან დაკავშირებულ მცირე კურორტებიც შეგვმთხვათ.

— იყო ასეთი შემთხვევა, ქალაქ სიანის თეატრში შემოგვთავაზეს, სპექტაკლის დაწყებამდე გადაგვიღო სამახსოვრო ფოტოსურათები. ჩვენ, რა თქმა უნდა, დავთანხმდით და კულისებში გავედით. ერთ დიდ ოთახში შეიკრიბნენ სპექტაკლის ნონაწილეები. ჩვენ მათ შორის ჩავდექით. მე ცენტრში აღმოვჩნდი, მეტად ლამაზი ქალის, ალბათ. მთავარი როლის შემსრულებლის გვერდით. რადგან ჩინურად ვერაფრის თქმა ვერ მოვახერხე, აღტაცების გამოსახატავად ხელზე ვეამბორე. გარშემო სიცილი რომ ატყდა, მაშინ მივხვდი, რომ ის მსახიობი კაცი იყო ქალის როლში.

ორი საბჭოთა პიესა ვნახეთ, საკმაოდ მღარე კომედიები. ჩვენ კი, ბუნებრივია, გვანტერესებდა თანამედროვე ჩინური პიესა, რომელიც გვიჩვენებდა, რა აღელვებთ დღეს ამ ქვეყნის ადამიანებს, რა პრობლემები აქვთ გადასაწყვეტი. სამწუხაროდ, ასეთი მძაფრი მოქალაქეობრივი უღერადობის სპექტაკლი ვერ ვნახეთ. დისკუსიის დროს ჩვენ ამის გამო სინანული გამოვთქვით. არც ის დაგვიმალავს, რომ ამ ხოლო დროს ასეთი პიესები ჩვენთანაც იშვიათად იდგმება. ალბათ, ეს საერთო სატკივარია, ვინაიდან გარდაქმნისა და საჭაროების ვითარებაში დრამატურგებმა, თეატრებმა ჯერ კიდევ ვერ შეძლეს ცხოვრებისეულ მოვლენებში ღრმად წვდომა.

— იქნებ, ეგრეთ წოდებული „კულტურული რევოლუციის“ ამის მიზეზი და მასი მძიმე შედეგები ახლაც იგრძნობა ჩინეთში?

— რა თქმა უნდა, როცა იმ პერიოდზე ჩამოვარდებოდა სიტყვა, ჩვეულებისამებრ თავიანთად მოამღიარ მასპინძლებს სახე ეღუშებოდათ, თვალბში ხევა უღებებოდათ. ბევრმა მათგანმა თავად განიცადა იმდროინდელი განუკითხობა, ან იმსხვერპლა მათი მშობლები. საყოველთაო ბრძოლა „შსანიანი ხალხის“ ამოსაძირკვალ, უპირველეს ყოვლისა, მიმართული იყო შემოქმედებითი ინტელიგენციის წინააღმდეგ. მათ ძე დუნის კულტითა და ნაციონალისტური ტენდენციებით გადავივებულმა ამ ბრძოლამ მთელი ჩინეთი მოიცვა და უამრავი ადამიანი შეიწირა. როგორც გვითხრეს, თეატრებში აიკრძალა შექსპირი, გოლდონი, ჩეხოვი, გორკი, საბჭოთა პიესები, თვით ჩინური კლასიკური ოპერებიც კი. მათ ძე დუნის მეუღლემ — ცუიან ცინმა საკუთარი ხელით შეადგინა იმ რვა ტრადიციული ოპერის სია, რომლებიც მთელს ჩინეთში უნდა დადგმოლიყო. ქალაქ ხანჩოუსა ჩვენ ვნახეთ ბუდას უნიკალური ტაძარი, რომლის გარშემო ცოცხალი კედელი აღმართა ადგილობრავმა მოსახლეობამ, რათა იგი განადგურებისაგან გადაერჩინა. მხოლოდ ჯოუნ ლაის დიდმა ავტორიტეტმა იხსნა უძველესი კულტურის ეს უნიკალური ძეგლი.

— როგორია დღეს დამოკიდებულება მათ ძე დუნის პაროვნებისადმი?

— ჩვენ ვცდილობდით გავრკვეულიყავით ამ პარადოქსულ სიტუაციაში: მათ ძე დუნის ვიებერთელა პორტრეტი პეკინის ცენტრში აღმართულ ტრიბუნაზეა. მუდმივად გამოფენილი მისი ნაშრომები იყიდება წიგნის მაღაზიებში. ამ დროს კი

მაოს მეუღლე, — ცხიან ცინი, რომელსაც თავის დროზე სიკვდილით დასჯა მთ-საჯა „ოთხთა“ შეთქმულებაში მონაწილეობისათვის, სამუდამო პატიმრობაშია. მას-პინძლები არცთუ დიდი ხალისით პასუხობდნენ ჩვენს შეითხვევებზე, ისტორია ყველას მიუჩენს თავის ადგილსო. თავიანთ მხრივ ინტერესდებოდნენ ჩვენი ცხოვრებითაც, ბოლოდროინდელი მოვლენებით, სასეღდობრ, როგორ მიმდინარეობს გარდაქმნისა და რეფორმების პროცესი, როგორია ჩვენი დამოკიდებულება სტალინის პიროვნებისადმი. გვითხრეს, რომ დემონსტრაციების დროს მათ გამოაქვეთ მარქსის, ენგელსის, ლენინის, სტალინის პორტრეტები, გვაჩვენეს წიგნის მაღაზიები, სადაც თაროებზე, ვიტრინებში გამოფენილია ჩინურ ენაზე თარგმნილი სტალინის ნაშრომები.

— დღეს ახალგაზრდობის აღზრდის პრობლემა მთელს მსოფლიოში განსაკუთრებით მწვავედ დგას. რა მდგომარეობაა ამ მხრივ ჩინეთში?

— რაიმე საგანგაშო მდგომარეობა არ შეგვიმჩნევია. როგორც გვითხრეს, ბოლო დროს ახალგაზრდობის მიერ ჩადენილ დანაშაულობათა რიცხვმა მნიშვნელოვნად იკლო. რაც მთავარია, საზოგადოებრივ სასარგებლო შრომაში ჩაბმის, მატერიალური დაინტერესების გამო ნარკომანიის საზარელი სენი არ შეხებია მათ. თეატრალიორი ინსტიტუტებსა და სასწავლებლებში სასწავლო აღმზრდელიობითი პროცესი მიმდინარეობს საქმისადმი უაღრესად სერიოზული დამოკიდებულების სულისკვეთებით. იმაზე ფიქრიც კი, რომ ვინმე პროტექციით, ან სხვა რომელიმე არაკანონიერი გზით მოხვდება ინსტიტუტში, უმიზეზოდ გააცდენს ლექციას, ან ლექტორი უკანონოდ დაუწერს ნიშანს, წარმოუღგენელია. საერთოდ, თითქმის არხად შეგხვდვარია ღოზუნგები და პლაკატები, რომლებიც თავდადებული შრომისა და მტკიცე დისციპლინისაკენ მოუწოდებდნენ, ან რაღაცას კრძალავდნენ, ეს თავისთავად იგულისხმება. კანონს, წესსა და რიგს ყველა ერთსულოვნად ემორჩილება, რიგითი მოქალაქეებიც და ხელისუფლების უმაღლესი ორგანოების წარმომადგენლებიც. მსუბუქი ავტომანქანებით სარგებლობენ მხოლოდ მინისტრის რანგის წარმომადგენლები. საგრძნობლად შემცირდა რესპუბლიკის ხელმძღვანელთა თანმშენები პირების რიცხვი სასწავარგართ მოგზაურობის დროს, აკრძალა ბანკეტები საელჩოებში. ალკოპოლის არ ეტანებიან, ყოველგვარი კანონისა და აკრძალვის გარეშე. დადგენილია, რომ თითოეულმა ოჯახმა იყოლიოს ერთი შვილი. მეორე ბავშვზე ხელფასიდან ექვითებათ განსაზღვრული თანხა. დამეთანხმებით, ძალზე ძნელია ეს, მაგრამ ჩინელები ამ კანონსაც განუხრელად ასრულებენ არა უსმო, ბრმა მორჩილების გამო, მათ ღრმად აქვთ შეგნებული, რომ ეს ფრიალ სერიოზული, სახელმწიფოებრივი საქმეა.

— ჩვენი საუბარი, ალბათ, სრული არ იქნება, თუ არაფერს ვიტყვით იმ ისტორიულ ღირსშესანიშნაობათა შესახებ, რომლებსაც თქვენ ნახავთ მოგზაურობისას.

— აღიარებულ მსოფლიოს შვიდ საოცრებათაგან მე არც ერთი არ მინახავს, მაგრამ მაინც გაცუებას იწვევს ის, რომ მათ შორის არაფერია ჩინეთიდან, თუნდაც ექვსი ათასი კილომეტრის სიგრძის ჩინეთის დიდი კედელი, რომელიც ათას ხუთას წელს შენდებოდა, გრანდიოზული ტაძრები და იმპერატორთა რეზიდენციები, სამარხები და მონოლითური ქანდაკებები, სანის დაკიდული კლდეები და ქვის ბიბლიოთეკები, იეროგლიფებისა და კალიგრაფიის უნიკალურ მუზეუმში ყოვლისმცოდნე დირექტორი ძლივს დავარწმუნე, რომ მსოფლიოში ცნობილ თოთხმეტ დამწერლობათაგან ერთი ქართულია. ალბათ, ბოლოს მაინც დამიჯერა, როცა სტუმართა წიგნში მისთვის უცნობი ქართული შრიფტით ჩავეწერე ჩემი შთაბეჭ-

დიდებანი, რისთვისაც საჩუქრად მივიღე იეროგლიფებით მოხატული მარჯვენა ხელი. აქვე მინდა გითხრა: ჩინური ვაჭეთი რომ წაიკითხო, ორი ათასი იეროგლიფი მაინც უნდა იცოდე. ჩინელი მოსწავლე თორმეტი წლის განმავლობაში სწავლობს წერა-კითხვას, ჩვენი ბავშვებისაგან განსხვავებით, რომლებმაც 33 ასო უნდა ათვისონ. ამ საოცრებათაგან წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა შანსის პროვინციაში სულ ცოტა ხნის წინათ აღმოჩენილმა გიგანტურმა სამარხმა, რომელშიც საიერიშოდ გამწადებულ რაშებადაა განლაგებული ნატურალური ზომის მეომრები და ცხენები. ჩინეთის გამაერთიანებელმა იმპერატორმა ცინ შიხუანმა თავისი ლაშქრისა და ბრძოლების სადიდებლად შექმნა ეს სამუდამო სასუფეველი, რომელიც ათეული წლების მანძილზე კეთდებოდა. შემდეგ ამ ფიგურების შექმნე-ლი ოსტატები მსხვერპლად შეუწირავთ და მიწით დაუფარავთ. ორი ათას წელიწადს ინახავდა საიდუმლოს წიაღი. სულ ახლახან ვიღაც გლეხი ჭის ამოთრინას წაწყდომია ამ სამარხს, გვიტხრეს, სულ ექვსი ათასი ფიგურა იქნებოდა. ამ გიგანტურ სასაფლაოს — ლი-შანის მთიდან გადმოიყურებს იმპერატორ ცინ შიხუანის მავზოლეუმი, რომელიც, ალბათ, კიდევ უფრო მეტ საიდუმლოს ინახავს.

მაგრამ უველაზე დიდი სასწაული, რამაც მართლა ვაგვაოცა, ჩინელი ხალხის ეკონომიკური წარმატებებია, განსაკუთრებით სოფლად 1979 წელს დაწყებულმა აგრარულმა რეფორმამ მთლიანად შეცვალა ქვეყნის ცხოვრება. ბუნებრივია, დავინტერესდით, როგორ მიადწიეს ამას ასეთ მოკლე დროში. უკანასკნელი მონაცემებით ამჟამად ჩინეთის მოსახლეობა შეადგენს ერთი მილიარდ 78 მილიონს. აქედან 800 მილიონი სოფლად ცხოვრობს. მათ საქმიანობას საფუძვლად დაედო საოჯახო და ბრიგადული იჭარა, საკონტრაქტო სისტემა და კანონად ქცეული პასუხისმგებლობა ნაყისრი საქმისათვის. მიგრაციის თავიდან აცილების მიზნით შეიქმნა მეურნეობის სრულიად ახალი დარგი, სოფლის მრეწველობა, რომელიც ქვეყნის საერთო პროდუქციის მეხუთედს იძლევა, ხოლო მისი ყოველწლიური ექსპორტი ხუთ მილიარდ დოლარს შეადგენს. დიდი სარგებლობა მოიტანა საზღვარგარეთულ ფირმებთან და კომპანიებთან პარტნიორობამ. სახალხო მეურნეობის ყველა დარგის საქმიანობის მთავარ პრინციპად იქცა რენტაბელობა. ჩვენი იქ ყოფნის დროს გასეთები აქვეყნებდნენ იმ სახელმწიფო და კოოპერატიული საწარმოების სიებს, რომლებმაც ვერ შეასრულეს სამეურნეო საქმიანობის ეს უმთავრესი პირობა, რისთვისაც მათ დახურვა ელით. ცხოვრების განახლებაში ფართოდ ჩაება ახალგაზრდობა, რომლის წინაშეც გაჩნდა სასარგებლო საქმე, დამოუკიდებელი შრომით თავის გამოჩენის პერსპექტივა. ჩვენი ეკონომიკური ერთეულია საშუალებას არ ვაძლევდა უფრო ღრმად და საფუძვლიანად ჩავწვდომოდით „ჩინური სასწაულის“ მიწზეებსა და შედეგებს. მაგრამ ყველაფერი ეს ერთი თვალის გადავლებითაც კი დავინახეთ, როცა მატარებლით ხანჩეოლდან შეხანიში მივემგზავრებოდით, როგორც კი სამრეწველო საქონლის და სასურსათო მაღაზიებში შევექვით, ბაზარი მოვინახულეთ. რა თქმა უნდა, ჩვენ ჩინეთში ჩავედით როგორც კეთილმოსურნი მეზობელი და მეგობრები, ერთმანეთს ვხვდებოდით და ვესაუბრებოდით როგორც ერთნაირად მოაზროვნე ქვეყნების წარმომადგენლები, ამიტომ შეიძლება გადაამტებელი აღტაცებით და გაკვირვებით აღვიქვამდით ნანახსა და მოსმენილს, მაგრამ მოგზაურობის დროს, თვითმფრინავსა თუ მატარებელში, სასტუმროსა თუ ქუჩაში ჩვენ ვხვდებოდით სულ სხვა სამუაროს წარმომადგენლებს ევროპიდან, ამერიკიდან, რომელნიც თითქოს არც მაღაზიათა ვიტრინებს უნდა გაეკვირვებინათ და არც ბაზრის მაზანდას, ვალიუტაც ჩვენზე მეტი ედოთ ჭიბეში,

მაგრამ ისინიც კი ვერ მალავდნენ გაცემას ჩინელი ხალხის ცხოვრებაში ამ მოკლელ დროში მომხდარ სიახლეთა გამო. თავად მასპინძლებისათვის რაიმე განსაკუთრებული სიამაყე, თავმოწმონებობა არ შეგვიმჩნევია, თითქოს ჩვეულებრივ ამაღლი მიიჩნიეს, რასაც მიაღწიეს. მხოლოდ ამ გზით შეიძლება დავუმტიკოთ მსოფლიოს ჩვენი სისტემის უპირატესობაო, გვითხრა შეხვედრისას ჩინეთ-საბჭოთა კავშირის მეგობრობის საზოგადოების ერთ-ერთმა ხელმძღვანელმა, ვინაიდან ყველა ლოსუნგი, დაპირება, რწმენა ხუნდება, უფასურდება, თუ იგი არ მტკიცდება ყოველდღიური ყოფით, მყარი ცხოვრებისეული არგუმენტებით.

— შეუძლებელია, რომ ქვეყანას, ასეთი ვეებერთელა ტერიტორიით და მილიარდზე მეტი მოსახლეობით, პრობლემები არ ჰქონდეს.

— აქვს და საქმაოდ სერიოზულიც, რომელთა შესახებ ფართოდ და საჭაროდ მსჯელობენ. ქვეყნის ყველა კუთხეში თანაბრად არაა განვითარებული ეკონომიკა; ქალაქის მოსახლეობის ხელფასი სოფლის მცხოვრებთა შემოსავალთან შედარებით გაცილებით დაბალია; ჩვენი იქ ყოფნის დროს პრესაში გამოქვეყნდა ცნობა ჩინეთის კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტში გამართულ თათბირზე, სადაც დაუფარავად ითქვა, რომ პარტიული მუშაობის სტილი საჭიროებს შემდგომ სრულყოფას და განახლება-განწმენდას ისეთი ნეგატიური მოვლენებისაგან, როგორცაა ბიუროკრატიზმი, მაღალი თანამდებობის პირთა მიერ ძალაუფლების პირადი მიზნით გამოყენება. ზოგიერთი მეწარმე შეეცადა ეკონომიკური გარდაქმნა, კერძო ინიციატივა, უკანონოდ გაძლიერების წყაროდ გადაეტყვია. მათ მიმართ კანონი მეტად მკაცრია, თვით სასჯელის უმადლეს ზომამდე. ტიბეტში მომხდარ ნაციონალისტურ გამოხდომებზეც იუწყებოდნენ გაზეთები და ტელევიზია. ტაივანის პრობლემაც ბევრ სირთულესთანაა დაკავშირებული, თუმცა, ჩინეთში ეს კუნძული დღესაც ოცდამეათე პროცენტიაღ მიჩნიათ. ერთი სიტყვით, პრობლემები საქმაოდაა, დიდიც და მცირეც, საშინაოც და საგარეოც, სამეურნეოც და იდეოლოგიურიც, მაგრამ ის, რასაც უკვე მიაღწია ჩინელმა ხალხმა, მტკიცე გარანტიას იძლევა, რომ იგი მიღის საიმედო გზით დასახული მიზნისაკენ.

— ხომ არაფერი დაგჩნათ უთქმელა, რომელიც, თქვენი აზრით, აუცილებლად უნდა იცოდეს მკითხველმა.

— ბევრი რამ, მაგრამ, სამწუხაროდ, ყურნალის ჩარჩოები ამის საშუალებას არ იძლევა. ერთი რამ მკითხველმა მაინც მინდა იცოდეს, ჩინეთში მოგზაურობის დაწყებამდე მოგვიარ საბჭოთა კავშირის ელჩმა ოლეგ ტროიანოვსკიმ. მან გვიჩინა, არ შემოვფარგლულყავით მხოლოდ თეატრალური შეხვედრებით, პირადად მიიხრა, რომ შემერჩია რომელიმე ქალაქი, პროვინცია და წამომეყენებინა წინადადება მასთან ბათუმის, აჭარის დამეგობრების თაობაზე. მე ასეთად ხანჩყო შევიგულე. საზღვაო ქალაქია, სადაც ჩინებულად ერწყმის ერთმანეთს ისტორიული წარსული და თანამედროვეობა. თანაც როგორც გავიგე, სწორედ ამ კუთხიდან შემოვიდა ჩვენში ჩაი. ისე, ცოტა არ იყოს, მეუბერბულა, მასპინძლებმა რომ მიიხრეს, ხანჩყოუს პროვინცია ტერიტორიულად ყველაზე პატარაა ჩინეთში. ხოლო მოსახლეობა 40 მილიონს შეადგენსო. ჩინეთ-საბჭოთა კავშირის მეგობრობის საზოგადოებაში, საელჩოშიც ინტერესით შეხვდნენ ხანჩყოუს პროვინციასთან ჩვენი დანათესავების იდეას. ახლა საჭიროა, რომ ამ წამოწყებას ოფიციალური მიმართულება მივცეს, სურვილი საქმედ იქცეს. სწორედ ასეთი ურთიერთობანი, ერთმანეთისათვის ცოდნისა და გამოცდილების გაზიარება კიდევ უფრო დაახლოებს ჩვენს ქვეყნებს, სარგებლობას მოუტანს ორივე მხარეს.



ეს რა ჩიტი მოფრენილა...

... იმ დღეს ტევა არ იყო საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის მეორე კორპუსის ფოიეში.

„რევან გაბრიაძე. „უცხო ჩიტი, ანუ პირველი სიყვარული“. ინსცენირება სოსო ფირანაშვილისა და ნუგზარ ბუცხრიკიძისა. დამდგმელი რეჟისორი ნუგზარ ბუცხრიკიძე, რეჟისორის ასისტენტები — სოსო ფირანაშვილი, აღიკო ცინცაძე, ლარისა კვეციანი. მხატვრობა მამუკა მენთეშაშვილისა და გია კერესელიძის. ქორეოგრაფი — რამაზ ცნობილაძე, კომპოზიტორი — ევგენი ქავჭავაძე, ტექნიკური რეჟისორი — თამაზ კაპანაძე. მონაწილეობენ: ციცი კაპანაძე, მერაბ ნიკოლაიშვილი, დავით გამცემლიძე, მამუკა ძანძანა, სოსო ზურაბაული, გელა პაპიაშვილი, მერაბ სანოძე, ვახტანგ გაბრიანიძე, ლია ბასტურიძე, ჭუმბერ მარგალაშვილი, ლევან ჩიკვაძე, ლევან მელაშვილი, ირინა კლიმოვა, იზა ჩიკვაძე, ნატო ბოხოჩაძე, ევა ცინცაძე, ნანა ლეკიაშვილი, ირმა მიქაძე, ნანა ნიაური“...

... მერე ნელი-ნელ აღვიდგინე. რამ რ. გაბრიაძის ეს ნაწარმოები აღმანახ „განთიადში“ მქონდა წაკითხული... ამ ნაწარმოების მიხედვით ხომ მშვენიერი ფერადი ფილმი გადაიღეს ცნობილი მსახიუ-

ბების მონაწილეობით... ასეთი ფილმი შემდეგ როგორ გინდა მაყურებელისთვის? იზიადო? რა უნდა დაეღვათ ისეთი, ანდა რა უნდა ეთამაშათ იმაზე უკეთესად? ამ ფილმზე (ლაპარაკია „შერეკილებზე“) ხომ ბევრი დაიწერა-მეთქი?.. მოგესხენებთ, „შერეკილებმა“ ქვეყანა შემოიარა, მრავალი სიგელითა და მედლით დაჯილდოვდა ჩვენში თუ საზღვარგარეთის კინოფესტივალებზე. პოეტ ჯანსუღ ჩარკვიანის ლექსიც გაშუქდა, ფილმის ნახვის შემდეგ რომ გამოქვეყნა. ლექსის ლაიტ-მოტივი ასეთია: ჯანდაბას, შერეკილება დაგვარქვან, მაგრამ წადილი, ოცნება აგვსრულებოდეს...

... სპექტაკლი დაიწყო და მაყურებელი „პირველ სიყვარულში“ გადავიდა... ეს ჩემი ახსრება არ არის. ასე აღვიქვა მე დარბაზი და მაყურებელი... პირველ სიყვარულსა და მის დიდ ემოციას რომელი მწერალი და რეჟისორი არ შეხება, სიყვარულს „კუთხეს“ ვერვინ ვერ მოუძებნის... და, აი, „უცხო ჩიტი“ რეჟისორმა მოახერხა პირველი სიყვარულის ქემშარბიტების დადგენა...

სპექტაკლმა „ახალი სიყვარულით“ დამმუხტა!

რა იყო შთაბეჭდილების მომხდენი? რას გაუსვა ხაზი რეჟისორმა? რა იოვა? რას მიავნო? რა წამოსწია წინა პლანზე? რეჟისორმა, „პირველი სიყვარული“, უპირველეს ყოვლისა, ისე დადგა, როგორც ნაწარმოები დაიბეჭდა და არა ისე, როგორც ფილმი გადაიღეს!.. მაყურებელი დაშთაბეჭდება, რომ რეჟისორმა მწერლის სიტყვა, მისი უშუალოება, კალიგრაფიკა, ლიტერატურული დატივრთვა მთლიანად გადმოიტანა სცენაზე.

კიდევ ერთი და ალბათ, მთავარი რეჟისორმა შეძლო სცენაზე ფართოდ შემოეტანა ფოლკლორი... იგი ეყრდნობა სცენურ პლასტიკასა და მუსიკას... სწორედ ეს სამი კომპონენტი ქმნის ერთიან ამალეებულ განწყობილებას. სწორედ





დი სიამოვნება მომგვარა სპექტაკლებზე მსაყურებელთა დასწრებაში მიუხედავად იმისა, რომ შაბათ-კვირა იყო, სპექტაკლებისათვის ვათვალსწინებელი, დარბაზი რვა საათზე გადაქედილი იყო.

**ლია ბახტურიძე:** მინდა აღვნიშნო ეს თბილი დამოკიდებულება, რაც სუფევდა ჩვენსა და გერმანულ კოლეგებს შორის. მათ ყველაფერი გააკეთეს, რათა თბილად და შემოქმედებითა გარემო შეექმნათ ჩვენთვის. ბევრი რამის მოგონება შეიძლება... მოკლედ ვიტყვოდი, რომ ეს გასტროლები თითოეულის ცხოვრებაში ღამაშ ზღაპრად დარჩება... იყო წარმატება, ყვავილები, ოვაციები, სიხარულის ცრემლები.

**ნუზარ ბუცხრიძე:** როცა სათქმელი ბევრი გაქვს, აღარ იცი, საიდან დაიწყო: 1986 წლის 10 ოქტომბერს, სკავერო პროფკავშირის დელეგაცია მანის ფრანკფურტში ჩაფრინდა. დელეგაციის წევრთა შემადგენლობაში ჩვენც გახლდით. ოცეციან ჯგუფს საოცარი შეხვედრა მოგვიწყო აეროპორტში „ზანდკორნ ტეატრის“ კოლექტივმა, პლაკატებითა და ყვავილებით ხელდამშვენებულებმა, მეგობრული, გულდია შეხვედრის შემდეგ საკუთარ მანქანებში მიგვიბატყვეს და ქალაქ კარლსრუეს გზას გაგვიყენეს. მანქანების „ესკორტი“ მატარებელს მოგაგონებდათ... სტუმარ-მასპინძელი გერმანულ და ქართულ სიმღერებში შევეჯიბრეთ...

ქალაქი კარლსრუე ბადენ ჰეისცენბერგის მიწის პატარა, მაგრამ საოცრად კოსტა, მომხიბვლელი და მიმზიდველი ქალაქია.

გასტროლების ორგანიზატორმა „ზანდკორნ ტეატრმა“ და მისმა ხელმძღვანელმა ბატონმა ზიგფრიდ კრაინერმა ყველაფერი იღონეს გასტროლების მაღალ დონეზე ჩასატარებლად.

პირველი სპექტაკლი 12 ოქტომბერს „ზანდკორნ ტეატრის“ დარბაზში გაიმართა. დარბაზი მსაყურებლით იყო გადაქე-

დილი. ყურადღებამანა მსაყურებელმა ჩემსავე ზე მაგიურად იმოქმედა... თეატრის მსაყურებელთა მძღვანელობამ სინქრონულ თარგმანზე უარი გვითხრა, ამან მღელვარება გაგვიორკეცა, დაძაბულობამ იმატა, და ამ დროს, ჩვენი ცუცა კაპანაძის, „ქართულ-გერმანული“ წამოგვეშველა, თანდათან ყველაფერი დალაგდა, თავის გზას დაადგა... მაღლობა ღმერთს, ყველაფერი კარგად დამთავრდა. არ დამავიწყდება ზიგფრიდ კრაინერის გაბრწყინებული სახე. ეს ჩემი ცხოვრების, ბიოგრაფიის ნაწილია. ბატონმა ზიგფრიდ კრაინერმა სიტყვა წარმოთქვა, მოგვილოცა წარმატება. არ წყდებოდა ტაში, შეძახილები, ოვაცია... სპექტაკლს პირდაპირ გადაება სახელდახელო კონცერტი ქართული ლექსისა და იგ ფოლკლორის საღამოში გადაიზარდა. ორმოც წუთამდე გასტანა ამ ზეიმმა... დასასრული ყველაზე ღამაში იყო: მსაყურებელმა და მსახიობებმა „სულთიკო“ იმღერეს...

... სათქმელი ბევრია, მოსაგონარი ბევრია... მთელი იქ ყოფნის მანძილზე მასპინძლობა არ დაგვკლებია. ჩვენთვის... შემოგვატარეს თითქმის მთელი მხარე. მიგვილო ქალაქის ობერბურგომისტრმა, მხარის კულტურისა და სპორტის მინისტრმა, რომლებმაც დიდი შეფასება მისცეს სახალხო თეატრების მუშაობას, გამოთქვეს დიდი სურვილი ჩვენი და მათი თეატრების დამეგობრებას თაობაზე.

თავის ქება რომ არ გამომივიდეს, ერთს ვიდევ ვიტყვოდი და შევჩერდებო: საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სახალხო თეატრის პირველმა საზღვარგარეთულმა გასტროლებმა წარნეტებით ჩაიარა, ამის თაობაზე დაიწერა ჩვენსა და გერმანულ პრესაში, გადაიკა დასავლეთ გერმანიის რადიოთი.

სპი-ის სახალხო თეატრის გერმანიიდან დაბრუნების შემდეგ გაზეთმა „კომუნისტმა“ დაბეჭდა წერილი და გერმანუ-

ლი აფიშა. გამოცხადება „ახალგაზრდა კომუნისტი“, „მოლოდიოჟ გრუჟი“, „თბილისი“... ეს ჩვენმა მკითხველმა უკვე იცის.

ახლა მოკლედ იმის შესახებ, თუ როგორ გამოცხადება დასავლეთგერმანული პრესა სპი-ის თვითმოქმედებას:

ბაზეტი „რანი ვჰვალც“. 14 მარტ-მემარი. „ლანგზამანი ბომბონერპაჰე“. „სამხრეთული ტემპერამენტიოთა და მხიარული ფოლკლორული განწყობილებით უდიდესი წარმატებით წარმოავლიდა თეატრალური ჯგუფი კარლსრუეს „ზანდკორნ თეატრი“.

შუაგულ ევროპაში ანთო საქათველოში გაღვივებული ჩირაღდან, რომლის კაშკაშა ხელოვნების შუქმა გააადვილა სხვადასხვა ეროვნების ხალხთა ზემისა და განწყობათა ურთიერთგაგება.

ფაქრები ზოგიერთი აკუსრებადისა, რომ ენის უცოდინარობის გამო, ვერ გაიგებდნენ ქართულ სპექტაკლს, უსახფქლო გამოდგა.

სპექტაკლი უმაღლესი კულტურით ზომიერების გრძობით გამოხატავს ეროვნულ ხალხურ ხასიათებს.

ყოველი მოქმედება, პლასტიკა, დანამიკა, მეტყველება, სიმღერისა და ცეკვისა შერწყმა ყველა სცენას გასაგებს ხდის“.

ბაზეტი „ბადიშენ ნოსტე ნა ხრისტან“. 15 მარტმემარი. კარლსრუე: „სანდკორნის თეატრის სტუმარმა, საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის მოყვარულთა თეატრმა შესანიშნავად წარმოადგინა რომანტიკული ისტორია „უცხო ჩიტზე“. ანუ პირველ სიუჟარულზე“. ისინი მარტო იმით არ არიან დაინტერესებულნი ტექნიკური განათლება მისცენ ახალგაზრდობას, არამედ, როგორც ჩანს, მთავარი მიზანი კიდევ სხვა რამ გახლავთ — ადამიანი ჩამოყალიბდეს პიროვნებად, რომელიც იქნება კარგი ინჟინერიც, ხელოვანიც, სპორტსმენიც და უცხო ენების მცოდნეც“.

... მინდა ისევ დაუბრუნდეთ „უცხო ჩიტის“ დადგმას და კითხვით მივმართო ნუგზარ ბუცხრაიძეს.

— რამ განაპირობა ამ სპექტაკლზე მუშაობა?

— ჩვენი ინსტიტუტის საზოგადოებრივ პროფესიოთა ფაქულტეტის სოციოლოგიის სპეციალობისა და ხელოვნება განყოფილების სტუდენტები ხშირად ატარებენ ერთობლივ სოციოლოგიურ გამოკითხვას როგორც სტუდენტ მსახიობებს შორის, ისე მაყურებელთა დარბაზში. ერთ-ერთი ასეთი გამოკითხვის დროს, ანკეტების შეჯამებამ გამარჯვებულად დასახებლა ნოდარ დუმბაძე, რეჟო გაბრიადე და სხვებო. რადგან, ნოდარ დუმბაძის წარმომებები მრავალგზის დადგა ჩვენმა თეატრმა, გადავწყვიტეთ რეჟო გაბრიადის მოთხრობაზე გვემუშავა.

— როგორც შემდეგ გამოირკვა ანკეტების“ ავტორებს გუმანმა არ უმარჯუნა.

— დიახ, გამოკითხვამ გაამართლა. ახალგაზრდა მსახიობებს (მომავალ ინჟინრებსა და ქიმიკოსებს) მართლაც უყვართ „უცხო ჩიტი“. ამ სპექტაკლს დიდძალი შევიწარჩუნებთ, მსახიობები, ალბათ, დროაადრო შეიცვლებიან.

— საბასუო გასტროლებზე რას ვეცხვიო? როგორ ჩაიარა სპექტაკლებმა? როგორ უმასპინძლეთ, როგორი შთაბეჭდილება მოახდინა სტუმრებზე საქართველოში?

აი, რას წერდა ქალაქ კარლსრუეს ცენტრალური გაზეთი: „ორი თეატრის გაცვლა ხელშეკრულებით დადასტურდა“. კარლსრუელები დიდი აღტაცებით მიიღეს საქართველოში. კარლსრუეს მოყვარულთა თეატრი საქართველოში დიდი ზემით მიიღეს. სტუმარ-მასპინძლებმა შესხვეს სადღეგრძელო მეგობრული ხელშეკრულებისა, რომელიც აქამდე მსოფლო პარტნიორობით ამოიწურებოდა. ამერიიდან სანდკორნისა და საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის მოყვარულთა

თეატრების ჩულები ყოველწლიურად მოაწყობენ ურთიერთგაცვლას და მოხდება ორ-ორი სპექტაკლის ჩვენება. გარდა ამისა, მოხდება რეჟისორების გაცვლაც სპექტაკლების დასადგმელად.

საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტში, რომელშიც ოცდაათი ათასი სტუდენტი სწავლობს, მკვეთრ საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთი საუკეთესო თეატრალური კოლექტივი, რომელიც სხვადასხვა რანგის ფესტივალების არაერთგზის გამარჯვებულაა.

„აიტი“-ს (მსოფლიოს მოყვარულთა თეატრების საზოგადოება) დავლებით სამი წლის წინათ ზიგფრიდ კრაინერმა იმოგზაურა საბჭოთა კავშირში. იგი იხე მობიხიბლა ამ თეატრალური კოლექტივის ხელოვნებით (მუსიკალური შესრულება, ტემპერამენტი, ცეკვების და მსახიობთა ოსტატობა), რომ გადაწყვიტა, აღნიშნული თეატრალური კოლექტივი სამშობლოში მიეწვია. ვახუშტ წელი საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სახალხო თეატრის წარმატებული საგასტროლო ვიზიტი გახდა საწინდარი ამ თეატრების პარტნიორობისა.

კარლსრუეში ჩაეყარა საფუძველი ორი თეატრის კონტაქტებს, რომელიც მეგობრობაში გადაიზარდა. აუწერელი სტუმართმოყვარეობითა და მასპინძლობით შეხვედნენ კარლსრუელებს თბილისში...

ორი თეატრის პარტნიორობას პოლიტიკური მხარეც აქვს. საქართველოს კულტურის მინისტრმა ვალერი ასათიანმა ამ შესვედრებს უწოდა საშუალება ხალხთა ურთიერთდამეგობრებისა და დაახლოებისა, რომელსაც დიდი წვლილი შეაქვს ორივე ქვეყნის ხალხთა ურთიერთგაგების საქმეში საბჭოთა კავშირის

კულტურის სამინისტროს თანამშრომელმა ალექსანდრე დემჩენკომ მხარი დაუჭირა ხელშეკრულებას და ბატონ ზიგფრიდ კრაინერს აღუთქვა, რომ ორი თეატრის პარტნიორობის განმტკიცებას წინ არავითარი დაბრკოლება არ აღუდგება.

და ეს ყველაფერი უკვე ისტორიის ლამაზი მოგონებების, დღიურების კუთვნილებაა. რა ხდება ამ დღეებში, ამ წუთებში სპი-ის სახალხო თეატრის ცხოვრებაში, როგორ გრძელდება კარგად დაწყებული საქმე? ამის თაობაზე ისევ თეატრის რეჟისორს მოვუხმინოთ.

— ძალიან ბევრს ვშეშობთ, რადგან ჩვენი მსახიობები ნელნელა ტოვებენ თეატრის კედლებს, ამის მიზეზი კი ის გახლავთ, რომ კონსტანტინის დამთავრების შემდეგ თავიანთი პროფესიით განაგრძობენ მუშაობას. ახალ ძალებთან ყველაფერს თავიდან ვიწყებთ, მაგრამ, დემჩენკამ მშვიდობა მოგვცეს, არ ვემღურა შევსებას.

ახლანან, 23 და 26 აპრილს, ჩვენი სპექტაკლის სახანაოდ ჩამოვიდნენ ამერიკის შეერთებული შტატებისა და ჰოლანდიის მოყვარული თეატრის წარმომადგენლები. მთელა დასის დიდი მღელვარება იმით დამთავრდა, რომ ზაფხულსა და შემოდგომაზე ჩვენი თეატრი აღნიშნულ ქვეყნებში საგასტროლო გამგზავრება.

... ბევრი რამის თქმა შეიძლება და სპი-ელთა თეატრალურ შემოქმედებაზე, მაგრამ ამჯერად ასეთი ზოგადი ხასიათით დავამთავროთ წერილი და ვუსურვოთ ჩვენს ახალგაზრდებს დიდი შემოქმედებითი წარმატებები სწავლასა და სცენაზე!

„უცხო ჩიტს“ მრავალი ქვეყანა მოეფერინოს...

## ქეთევან კუკულავა

სახალხო  
თეატრის  
მსახიობი,  
რეჟისორი

ჩოხატაურის სახალხო თეატრის წამყვან მსახიობს, რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს ვლადიმერ მგელაძეს დაბადებიდან 70 წელი შეუსრულდა.

სკოლაში სწავლის პერიოდში ვ. მგელაძე აქტიურად მონაწილეობს დრამატულ წრეში. ნიჭიერმა მოსწავლემ შეასრულა აჭარელი გლეხის როლი პიესაში „ძირს ჩადრი“. მისი ინიციატივით დაიდგა „გადებული ბატონი“, სადაც მოსამსახურის როლი განასახიერა. ამას მოჰყვა სიმონ მთვარაძის „აურთე რგოლი“, რომელიც სასკოლო ცხოვრებას ასახავდა. სპექტაკლი ნახეს რაიონული თეატრის წარმომადგენლებმაც. სწორედ მაშინ მოიწონა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა მიხეილ ჯალაღანიამ ვ. მგელაძის თამაში და გადაწყვიტა, თეატრში მოეწვია.

სკოლის დამთავრების შემდეგ ვ. მგელაძემ სწავლა განაგრძო ბათუმის შოთა რუსთაველის სახ. პედაგოგიურ ინსტიტუტში ფილოლოგიის ფაკულტეტზე. ნიჭიერი სტუდენტი აქტიურად ჩაერთო ინსტიტუტში არსებული დრამატული წრის მუშაობაში. ამ წრეს ხელმძღვანელობდა საქართველოს დამსახურებული არტისტი, ბათუმის თეატრის მსახიობი ზორბეგ ღლონტი. მის მიერ მომზადდა ლავრენვის „რღვევა“, სადაც ვ. მგელაძემ ბოცმან შვაჩის როლი შეასრულა.

დიდი სამამულო ომის დაწყებისთანა-

ვე ვ. მგელაძე საბჭოთა არმიის წევრად მიიღო. 1942 წ. მიმედ ღიკრა და შან დაბრუნდა. გამოჩანმრთელების შემდეგ თეატრში მივიდა სამუშაოდ. ამ დროს თეატრში პატრიოტული ხასიათის პიესები იდგმებოდა: დ. ერისთავის „სამშობლო“, რ. ჭორქიას „სისხლი“, ვ. პატარაას „საბედისწერო დაკითხვა“ და სხვ. სპექტაკლებზე შემოსული თანხა ომის ფონდში ირიცხებოდა.

ომის დამთავრების შემდეგ თეატრმა განახლებული ენერგიით დაიწყო შემოქმედებითი მუშაობა.

თეატრს სათავეში კვლავ მიხეილ ჯალაღანა ჩაუდგა, სპექტაკლებს მხატვრულად აფორმებდა ირაკლი გორდელაძე. განახლებული თეატრის სცენაზე ვ. მგელაძემ შემდეგი როლები განასახიერა: პარტიზანი (გ. მდივანის „საბჭოთა კავშირის გმირი“), ყვარყვარე (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“), გელა (ა. წერეთლის „პატარა კახი“), აკოფა (ა. ცაგარელის „ხანუმა“).

ვ. მგელაძემ ჩოხატაურის სცენაზე განახორციელა სპექტაკლები: „კოლმეურანის ქორწინება“, „ქრისტინე“, „ოქროს ბეჭედი“, რომლებსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად.

1960 წ. თბილისის კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრში გამართულ სახალხო თეატრების რესპუბლიკურ დათვალიერებაზე, სადაც თეატრი წარსდგა ტრიფონ რამიშვილის პიესით „სტუმარ-მასპინძლობა“ (რეჟ. ვ. ნინიძე). სპექტაკლმა მეორე ხარისხის, ხოლო ვ. მგელაძემ ატაკუტას როლის განსახიერებისათვის პირველი ხარისხის დიპლომი დაიმსახურა.

1964 წ. სახალხო თეატრების რესპუბლიკურ დათვალიერებაზე თეატრმა წარმოადგინა შ. როყვას სამმოქმედებიანი კომედია „მინდვრის დედოფალი“ (რეჟ. მ. ჯალაღანია). სპექტაკლი პირველი ხარისხის დიპლომით დაჯილდოვდა, ხოლო

ვ. მგელაძეს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის წოდება მიენიჭა.

ვ. მგელაძემ ჩოხატაურის სახალხო თეატრის სცენაზე განსახიერა ილიკო (ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“), გიორგი (გ. შატბერაშვილის „ფიქრის გორა“), იასონი (პ. ირეთელის „ქრისტიანი“), სერაპიონი (ა. დევიძის „მეუღლენი“), ნესტორი (გ. ებრაღიძის „ამბავი ერთი სიყვარული-სა“), ალაშია (ე. ვუნიას დაძმა“), ლეონტორი (ირ. ჰავჭანიძის „100 ათასი“), ისიდორე (ვ. კანდელაკის „ამაღლებული სოფელი“), ყაიყაირი (მ. ჯაფარიძის „ბულარა“), შარლი (ეუმბარიევის „ოქროს ბეჭედი“), დოროთე (ლ. მილორაევის „სად იყო ქეუა?!“), დავითი (ე. ნინოშვილის „სიმონა ძალაძე“), მოძღვარი (ალ. ყაზბეგის „მოძღვარი“), ამბაკო (მ. როყვას „დედა“) — ეს უკანასკნელი დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 50-ე წლისთავს მიეძღვნა, რომელიც საქართველოს თვითმოქმედი ხელისუფლების რესპუბლიკური ფესტივალის საორგანიზაციო

კომიტეტის მიერ მეორე ხარისხის მდივანული ლომით იქნა დაჯილდოებული.

ვ. მგელაძე გვხიბლავს უშუალოდ, სცენური სახის სიმართლით, შესრულების მაღალი დონით.

ვ. მგელაძემ თავიდანვე სწორად შეიცნო მსახიობის რთული ბუნება, როგორც თვითონ ამბობს — „მსახიობი მხოლოდ მაშინ შეძლებს მოიპოვოს აღიარება, თუ მის მიერ განსახიერებული გმირი მყუერებელს ღრმად ჩაახედებს ცხოვრებაში, გაუღვიძებს აზრს, გრძნობას და აამაღლებს სულიერად“.

ვ. მგელაძეს ამ შთაგონებისათვის არასოდეს უღალატია.

რესპუბლიკის დამსახურებული არტი-სტი ვ. მგელაძე დღესაც აქტიურად განაგრძობს შემოქმედებით მოღვაწეობას, ერთნაირი პასუხისმგებლობით ეკადება დიდსა თუ პატარა როლს, ცდილობს ჩააწვდეს გმირის შინაგან ბუნებას და ამიტომაცაა მის მიერ განსახიერებული სახეები ასე მომზიბველი და გასაგები მყურებლისათვის.

## რავიელ შამელაშვილი

### „სასცენო მებძველების კომკლემსური სწავლება“.

თეატრალური პედაგოგიკის განვითარების დღევანდლობა ნამდვილად მოითხოვს მომავალი მსახიობის მეტყველების კულტურას ამაღლებას. ამ პრობლემის დამუშავებას დროულად შეუდგა რუსთაველის სახ. საქართველოს სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სასცენო მეტყველების კათედრა. თექვსმეტი წელი გავადა მას შემდეგ. ექსპერიმენტები გრძელდება...

გასულ წელს გამოცემილია „განათლება“ გამოცემა პროფ. ბ. ნიკოლაიშვილის ახალ-მონოგრაფიული გამოკვლევა — „სასცენო მეტყველების კომპლექსური სწავლება“ (რედაქტორი პროფ. ევგ. ჭვირანაშვილი), რომელიც ზემოთ თქმულ პრობლემას ეხება.

თავიდანვე უნდა შევინანოთ, რომ ის საკითხები, რომლებიც დასმულია და გადაჭრილია ბ. ნიკოლაიშვილის ნაშრომში, შეისწავლება ენათმეცნიერების იმ ახალ დარგში, რომელსაც პირობათად უწოდებენ „ინტონაციურ გრამატიკას“ და რომლის პრობლემები უკვე კარგა ხანია დგას სპეციალურ ლინგვისტურ ლიტერატურაში. სარეცენზიო წიგნი ქართულ სინამდვილეში სასცენო მეტყველების სწავლების ახალი, კომპლექსური მეთოდით გადმოცემის პირველი ცდაა, რომლის მიხედვითაც მეტყველების დაუფლება დაკავშირებულია მსახიობის ოსტატობისა და სასცენო მოძრაობის სწავლებასთან.

წინასიტყვაობაში ავტორი არკვევს სასცენო მეტყველების ძირითად ცნებებს, ანალიზებს სპექტაკლში მსახიობის მეტყველებისა და მხატვრული კიბოების ხელისუფლების სპეციფიკურ მხარეებს; საკითხის ისტორიაში სამართლიანად არის შენახული, რომ ქართული სასცენო მეტყველების დამუშავებაში თავიანთი მოკრძალებული წვლილი შეტანა შეუძლიათ ენათმეცნიერებს, ფსიქოლოგებს, ხელოვნებათმცოდნეებს... ისიც სწორად არის აღნიშნული, რომ სასცენო მეტყველება ეყრდნობა ქართულ სალიტერატურო ენას, რასაც სულ ცოტა, განვითარების 1500-წლიანი ისტორია აქვს.

ბ. ნიკოლაიშვილი ცალკე ჩერდება ვალ. გუნიას ნაშრომზე „დიქცია“, რომელიც, ვაზ. თეატრში“ დაიბეჭდა. ეს იყო პირველი ცდა ქართული სასცენო მეტყველების სახელმძღვანელოს შექმნისა და გ. ჯაბადარის გამოკვლევაზე „დიქცია“ (1918).

წიგნის ავტორი ეყრდნობა კ. ს. სტანისლავსკის მოსაზრებას იმის თაობაზე, რომ სასცენო მეტყველება იდეურ-მხატვრული ზემოქმედების მძლავრი საშუალებაა. მსახიობის მეტყველება ზემოქმედების უდიდესი ფაქტორია. კ. ს. სტანისლავსკის ე. წ. კმედიოთი ანალიზის მეთოდი მთელ სარეცენზიო წიგნს წითელ ზოლად გასდევს.

სარეცენზიო წიგნის ავტორს მიზნად დაუსახავს მსახიობის აღზრდის სტანისლავსკის სასტემოზე, ფიზიოლოგიის, ფსიქოლოგიის, ენათმეცნიერებისა და ხელო-

ენებთმცოდნეობის სათანადო მონაპოვრებზე დაყრდნობით შეიმუშაოს ქართული სასცენო მეტყველების სწავლების კომპლექსური მეთოდი. მთელი წიგნის ანალიზი საფუძველს იძლევა დავასკვნათ, რომ დასახულ ამოცანას ბ. ნიკოლაიშვილმა კარგად გაართვა თავი და შექმნა ყურადსაღები სახელმძღვანელო თეატრალური ინსტიტუტის ფაკულტეტის სტუდენტთათვის.

ბ. ნიკოლაიშვილი დასმულ პრობლემასთან მიმართებაში ითვალისწინებს ე. წ. სიტყვის ესთეტიკას და სამართლიანად შენიშნავს, რომ ენა არის ესთეტიკური ინფორმაციის საშუალებაც.

შემდეგ ავტორი არკვევს ქართული სიტყვის მახვილას სპეციფიკას, არჩევს ლოგოეპურ, ფსიქოლოგიურსა და სინტაგმურ პაუზას. პაუზას ბ. ნიკოლაიშვილი უწოდებს შეჩერებას სამეტყველო ნაქაღში, რომელიც ხელს უწყობს მეტყველების ინტონაციურ ფუნქციას დანაწილებას.

სავსებით სწორად მიუთითებს ბ. ნიკოლაიშვილი, რომ ფსიქოლოგიურ პაუზას, რომელიც აქტიური მოქმედების, განცდის შედეგად ჩნდება, უახლოვდება დუმილი და შეწყვეტილი მეტყველების პაუზა. დუმილიან დაკავშირებით მოყვანილია ზოლია ლომთაოძის ნაწერებიდან (იხ. ნოველა „დუმილი“, თბ., ტ. 2 გვ. 32) შემდეგი ციტატა: „ერთ ადგილას ბალზაკი ამბობს, რომ დუმილი შეიძლება ადამიანმა გაიგოსო“. დაიხ, თურმე დუმილიც ესმით ზოგჯერ! ეგვიპტური მითების მიხედვით, არსებობდა დუმილის ღმერთიც, რომელსაც პარპიკრუტი ერქვა. დუმილი გარკვეული შინაგანი მდგომარეობის გამოხატველიც ენება. შინაგანი კონტაქტისა და სულაერი ცხოვრების უღრმეს შრეებთან შემხები მდგომარეობა... აზრის უსიტყვოდ, დუმილით გადაცემის საკომუნიკაციო ფუნქცია აშკარად უკავშირდება არაენობრივი ფსიქიკის სფეროს, რაც ყველაზე ნათლად ჩანს დ. უზნაიას განწყობის თეორიაში, — წერს კრიტიკოსი გ. გაჩეჩილაძე საინტერესო ნაშრომში „არასიტყვიერი კომუნიკაცია მხატვრულ ლიტერატურაში“.

ბ. ნიკოლაიშვილის დუმილის ენება აინტერესებს სასცენო მეტყველებას კომპლექსური სწავლების თვალსაზრისით და ამ ასპექტით მეტად საინტერესო დავიკრებებს უზიარებს მკვლევს.

ჩემი აზრით, ფრად ღირებულია წიგნის ის განყოფილება, რომელიც ენება ქართული ფრაზის სეგმენტაციის თავისებურებათა გადმოცემას და მის გამოყენებას სასცენო მეტყველების სწავლებაში. დიდი ინტერესით იკითხება ქართული სასცენო მელოდიკის საკითხებაც, სადაც საკმაო ადგილი უკავია ქართული მეტყველების მელოდიკის ანალიზს, რაც მთავარია, ავტორმა მიაყვლია სასცენო მეტყველებას მელოდიკის კანონზომიერებას. უდავოდ სწორია ბ. ნიკოლაიშვილის მოსაზრება იმ მხრივაც, რომ ავტორის ემოციური მიმართება ტექსტისადმი მოცემულია არა კონტექსტში, არამედ ქვეტექსტში.

მეტყველების ექსპრესიულ ფაქტორთა შორის ბ. ნიკოლაიშვილი გამოყოფს კონტაქტს, სიტუაციასა და მიმოყას, ახასიათებს თითოეულ მათგანს, განსაკუთრებით გამოყოფილია სასცენო მეტყველებაში დიალოგზე მუშაობა, მოყვანილია ნაირფეროვანი სავარჯიშოები, რომელთა გამოყენებითაც შესაძლებელია დიალოკური მეტყველება სრულყოფილი დაუფლება სცენაზე.

სარეცენზო წიგნი საყურადღებო მინოგრადიაა. ავტორი კარგად ერკვევა მონაწივე მეცნიერებებში, თანამდევრულად აშუქებს საკითხს და დასმულ პრობლემას წყვეტს თანამედროვე მეცნიერულ დონეზე. ვფიქრობთ, ამ მინოგრადიას სიხარულით შეხვდება თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტობა.

## ბრიგოლ ზაქარაძე

### „რა წავიკითხოთ თეატრზე“

ამას წინათ, გამომცემლობა „ნაკადულის“ საბავშვო წიგნის სახლმა სერიით — „ისმინე, სწავლის მძებნელო“ მოამზადა და გამოცემა ლიტერატურის სარეკომენდაციო საძიებელი — „რა წავიკითხოთ თეატრზე“, რომლის შემდგენელია მაცყვალა ოშიაძე, რედაქტორი — გივი ჭაოშვილი.

სარეცენზიო ნაშრომის ანოტაციაში ვკითხულობთ: „სარეკომენდაციო საძიებელში შემდგენლისდაგვარად აღწეულია თეატრალური და საცირკო ხელოვნების შესახებ 1981 წლამდე ქართულ ენაზე გამომცემული წიგნები. ლიტერატურა საძიებელ-ცნობარში, გარდაკრებულიდან, დალაგებულია მითითებულ წიგნში გადმოცემული მოვლენის ქრონოლოგიის, ხოლო ხელოვანთა შესახებ — მათი დაბადების წლების მიხედვით“.

აღნიშნული წიგნი იხსნება სულხან-საბა ორბელიანის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ვალერიან გუნიათ, კოტე მარჯანიშვილის, სანდრო ახმეტელის,

კონსტანტინე სტანილავესკისა და ფრიდრიხ შილერის ღირსშესანიშნავი გამოთქვამებით თეატრის შესახებ. მაგალითისათვის დავასახელებ ზოგიერთს:

— თეატრი — სახეღველი. ეს არის ზღუდემოვლებული შუა ადგილი სამღერად-საროკავი და გარემოს მჭვრეტელი სადგომი (სულხან-საბა ორბელიანი);

— სცენა იგივე სკოლაა, რომელიც ცხოველი სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ქეუას (ილია ჭავჭავაძე);

— თეატრი ხელოვნების ტაძარია, სამოდგარო ამბიონი და არა უბრალო გასართობი... რამ, სცენა არის ეროვნული სარკე, რომელიც... უტყუვრად უნდა გვიხატავდენ ჩვენი ცხოვრების ავ-კარგს (აკაკი წერეთელი);

— ხელოვნების მიზანი სულ უბრალოა — მიანიჭოს ადამიანს სიხარული, შთაბეროს მას მხნეობა.

თეატრი ეს ისაა, რაც ადავსებს ჩვენს ყოველდღიურობას. თეატრალური ელემენტები ყოველი ადამი-

ნის სულს ახლავს, რადგანაც აქტიურობა თეატრის ნამდვილი არსია და ყოველ ჩვენგანში ზის იგი (კოტე მარჯანიშვილი);

— მსახიობი თავისი ხალხის მსახურია, თეატრი — ცხოვრების ანარკელი (კონსტანტინე სტანილავესკი);

— თეატრი სჯის ათასობით ბიწიერებას, რომელსაც სამართალი დაუსჯელოდ ტოვებს და იომენს, თეატრი გვიჩვენებს ათასობით სათნოებას, რომელზედაც სამართალი დუმს. (ფრიდრიხ შილერი).

სარეცენზიო ნაშრომის პირველ განყოფილებაში — თეატრის რაობა და ისტორია (ზოგადი საკითხები) — მითითებულია ნ. ურუშაძის, აღ. შალუტაშვილის, ი. მეგრელიძის, ი. ციციშვილის, დ. ჭანელიძის, ვ. ჩინჩალაძის, ჯ. რუხაძის, ტ. რუხაძის, მ. ბორაშვილის, რ. საყვარელიძის, გ. ბუნნიკაშვილის, მ. მაჭავარიანის, ე. გუგუშვილის და სხვათა ნაშრომები თეატრალური ხელოვნების ძირითად და არსებით საკითხებზე, ძველი თეატრისა და ახალი



საბჭოთა თეატრების მნიშვნელოვან საკითხებზე და ა. შ.

მომდევნო განყოფილებაში — ნარკვევები, წერილები, პორტრეტები და მოგონებები — წარმოდგენილია მასალები: ვასო აბაშიძის, ვალერიან გუნიას, კოტე მესხის, ვალერიან შალიკაშვილის, კ. აბაშიძის, მ. გარიყულის, ივ. გომართელის, ი. გრიშაშვილის, შ. დადიანის, ი. ვართაგავას, ი. ზურაბიშვილის, ი. იმერლიშვილის, ლ. კასრაძის, ს. მესხის, ტ. აბაშიძის, დ. ანთაძის, ვ. ანჭაფარიძის, ნ. გვარამის, მ. გომელაურის, ა. ვასაძის, პ. ფრანგიშვილის, ე. ჩერქეზიშვილის, კ. უიფიანის, ნ. ჩხეიძის, უ. ჩხეიძის, ა. ხორავას, , გ. ბარამიძის ა. ბურთიკაშვილის, ე. გუგუშვილის, ნ. გურაბანიძის, ვ. კიკნაძის, ნ. შვანგირაძის, დ. ჭანელიძის, ო. ეგაძის, გ. ჭიბლაძის და სხვათა წერილები, მოგონებები, თეატრალური ეტიუდები, თეატრალური წერილები, კრიტიკული შენიშვნები და თეატრალური ცხოვრების სხვადასხვა აქტუალური საკითხები.

აღნიშნული ნაშრომის შემდეგ განყოფილებაში — ქართული თეატრის მოღვაწენი, წარმოდგენილია დ. გამეზარდაშვილის — „გიორგი ერისთავი“ (ცხოვრება და მოღვაწეობა), ს. გერსა-

მიას — „გიორგი ერისთავის თეატრი“, ნ. შალუტაშვილის — „გიორგი ერისთავი და თეატრი“, ნ. ურუშაძის — „მიხეილ თუმანიშვილი“ (კრიტიკოსი), ს. ცაიშვილის — „ნიკო ავალიშვილი“, ო. კასრაძის — „ცხოვრება სერგი მესხისა“, იპ. ვართაგავას — „შალვა დადიანის ცხოვრება და შემოქმედება“, გ. ჭავჭავაძის — „ვახტანგ მჭედლიშვილი“ და ჯ. იოსელიანის — „სერგო ამაღლომედი“.

განყოფილებაში — ქართველი მწერლები და თეატრი, წარმოდგენილია ი. ვართაგავას — „ილია ჭავჭავაძე თეატრალური კრიტიკოსი“, ნ. შალუტაშვილის — „ილია ჭავჭავაძის წერილები თეატრის შესახებ“, ვ. კიკნაძის — „ილია ჭავჭავაძე და თეატრი“, ს. გერსამიას — „აკაკი წერეთელი და ქართული თეატრი“, შ. რადიანის — „აკაკი წერეთელი და ქართული თეატრის პრობლემები“, ლ. ურუშაშვილის — „აკაკი წერეთელი და ქართული თეატრი“, შ. სალუქვაძის — „გიორგი წერეთელი“. აღ. ბურთიკაშვილის — „ალექსანდრე უაზბეგი სცენაზე“, ვაჟა-ფშაველას — „ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ“ (კრებული) და სხვ. სარეცენზიო ნაშრომის მომდევნო განყოფილებებში, როგორცაა: დრამატურ-

გია, დრამატურგები, სარეჟისორო და სამსახიობო ხელოვნება, სასცენო მეტყველება, მხატვრული კითხვა, თეატრალურ - დეკორაციული მხატვრობა, სადადგამო ნაწილი თეატრში, რეჟისორები, მსახიობები, სპექტაკლები, თეატრები, თვითმომქმედი კოლექტივები, თეატრალური ურთიერთობანი, თეატრალური დღესასწაულები საქართველოში, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე გამოცემული წიგნები სათეატრო ხელოვნებაზე და ცირკი, რომ წარმოდგენილი მასალები, შეიძლება ითქვას, სრულყოფილად პასუხობენ თეატრალური ხელოვნების აქტუალურ საკითხებს.

წიგნი — „რა წავიკითხოთ თეატრზე“ — ლამაზად არის დასტამბული. დასასრულ, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ნაშრომი დიდ დახმარებას გაუწევს იმათ, ვინც დაინტერესებულა თეატრალური ხელოვნების პრობლემების საფუძვლიანი შესწავლით, განსაკუთრებით მოსწავლე ახალგაზრდობას, კერძოდ, თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებს, რომელთათვისაც შეიძლება სამაგიდო წიგნად მივიჩნიოთ.

გარეკანის პირველ გვერდზე:  
რობერტ სტურუა

გარეკანის მეორე გვერდზე:  
სვენა ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის სახ. სახელმწიფო თეატრის ოსური დასის  
სპექტაკლიდან „უცნაური მისის სევაჯი“

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:  
სვენა სოსლმის კ. გამსახურდიას სახ. თეატრის სპექტაკლიდან „ერთი ცის ქვეშ“

ტექნიკური რედაქტორი  
ფრიდონ სომხიშვილი

გადაეცა წარმოებას 29. VI. 88 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 9. VIII. 88  
საადრეცხო-საგამომცემლო თაბახი 6,15  
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5  
ქალაქის ზომა 60×90<sup>1/16</sup>  
უფ 01441  
შეკვეთა № 2285  
ტირაჟი 1500

Сдано набор 29. VI. 88 г.  
Подписано к печати 9. VIII. 88  
Учетно-издательских листов 6,15  
Объем издания 6,5  
УЭ 01441  
Заказ № 2285  
Тираж 1500

ფასი 55 კპ.  
ინდექსი 76143

Цена 55 коп.  
ИНДЕКС 76143

რედაქციის მისამართი: თბილისი—880007, კიროვის ქ. № 11-ა. ტელ. — 99-90-94

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, კლ. ცუტკინის ქ. № 133.

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

# კვირფასო მეგობარო!

გამოიხედავთ თუ არა

## «თეატრალური მოამბე»?

„თეატრალური მოამბე“ გეზღავს რეცენზიებს, უემოქმედებრით კორტრეტიებს, მასალებს ქართული თეატრის ისტორიის საკითხებზე, თეატრალურ მოღვაწეთა მემუარებს. აუშუქებს თანამედროვე ქართული თეატრის პრობლემურ საკითხებს და სხვ.

„თეატრალურ მოამბეზე“ ხელმოწერა მიიღება უეუფ-ლუღვად „სოიუზკავჩატის“ ნებისმიერ სააგენტოში.

„თ. მ.“ გამოდის ორ თვეში ერთხელ, ერთი ნომრის ფასია 55 კაპიკი, წლიური ხელმოწერა — 8 მანეთი და 30 კაპიკი.

უკაჩიო

