

F 567  
1989

საქართველოს  
რესპუბლიკის  
საგარეო ურთიერთობების  
მინისტრის  
საგარეო პრესის ცენტრი



ISSN 0136 - 2666

# თეატრალური ემიციები



2. 1989





FS67  
1989

# თეატრალური მოამბე



## რედაქტორი

გურამ ბაქთიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

- ია გავრეკელი,
- ეთერ გუგუშვილი,
- ნოდარ გურაბანიძე,
- ოთარ ეზაძე,
- ვასილ კიკნაძე,
- ლილი ლომთათიძე,
- გიგა ლორთქიფანიძე
- როგერტ სტურუა,
- ერეკია ქარელიშვილი,
- ვახტანგ ქართველიშვილი,
- ნინო შვანდირაძე,
- ვაჟა ჩორღელი,
- თემურ ჩხეიძე,
- ვიტორგი ციციშვილი,
- თამაზ ზილაძე,
- დიმიტრი ჯანელიძე.

წელიწადი 32-ე

2

1989

მარტი,  
აპრილი

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

## შ ი ნ ა ა რ ს ი

ჩვენი მილოცვა . . . . .	3
გრიგოლ რობაქიძე — „ლამარა“ (მოკლე ბიო- გრაფია) . . . . .	4

### სპექტაკლები

მანანა კორძია — კიდევ ერთხელ „დონ-კიხოტის“ თემაზე . . . . .	17
მაია გოშაძე — ჩვენი პატარა ქალაქი . . . . .	22
ნადია შალუტაშვილი — კვლავ ვოდევილი . . . . .	30
ნანა ბობოხიძე — რატომ? ანუ „ბედნიერი ბი- ლეტი“ . . . . .	35
ლევან ხეთაგური — ვინ არის დამნაშავე? . . . . .	45

### ისტორია

ეთერ დავითაია — სცენისმოყვარენი და მათი სპექტაკლები. (1856—79 წ.წ.) . . . . .	47
--	----

### უცხო თვალთ

მილი მარტინელი — საბჭოთა თეატრის ავანგარდი. . . . .	57
ირინე ლოღობერიძე — თოჯინების თეატრის მსოფლიო ფესტივალზე . . . . .	62
ნოდარ ანდლუაძე — სიმღერა და პოეზია . . . . .	67
გურამ ბათიაშვილი — ქართველ მსახიობთა გას- ტროლები ისრაელში, ჩვენი ძირები . . . . .	76
მარიამ ლორთქიფანიძე — . . . . .	85
თეიმურაზ ლანჩავა — ნიღბით და უნიღბოდ . . . . .	87
ვიოლეტა ჩერქეზია — მესიტყვე თავისი ხალხისა . . . . .	92
სვეტლანა კესნერი — საბავშვო თეატრის აღმზრ- დელობითი მიმართულება . . . . .	95
პიტერ ბრუკის თეატრი თბილისში . . . . .	100





F5682

რევან თაბუკაშვილი, თემურ ჩხეიძე — ეს ორი სახელი კარგად არის ცნობილი ქართული საბჭოთა თეატრის ყოველი თაყვანისმცემლისათვის. და არა მარტო ამათვის — ამ ორი მოღვაწის ხელოვნებას პატივს სცემს ქართველი ხალხი.

ხოლო ახალგაზრდა დრამატურგს შადიმან შამანაძეს ამ ხუთი-ექვსი წლის წინათ არავინ იცნობდა. იგი ახალგაზრდა ქართველ დრამატურგთა სემინარის პირმშოა, მისი წიაღიდან მოვიდა ქართულ თეატრში და როგორც ყოველმა ნიჭიერმა ადამიანმა, უმაღლესად დაიმკვიდრა თავისი ადგილი.

რევან თაბუკაშვილი, თემურ ჩხეიძე, შადიმან შამანაძე — ქართული თეატრის ამ სამმა მსახურმა ქართული კულტურის სამი სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელმა დაიკავა ადგილი საბჭოთა ხელისუფლების უმაღლეს ორგანოში და ეს უდიდეს მისიას აკისრებს მათ, რადგან ჩვენს დროში უმაღლესი საბჭოს დეპუტატობა გაწეული შრომისათვის, ნიჭიერებისათვის მიღებული ჯილდო კი არ არის, როგორც ეს ადრე იყო, არამედ ქვეყნისთვის გარჯის სარბიელია.

მათ იქ, დიდ ტრიბუნაზე უნდა დაიცვან ინტერესები თავიანთი ხალხისა, მისი ისტორია და ღირსება.

ყველაფერი ეს ძალთა დიდ დაძაბვას მოითხოვს, დიდ გარჯას, მაგრამ გვჯერა, რომ დეპუტატებს ძალას და ენერგიას შემატებს რწმენა იმისა, რომ ხალხმა სწორი არჩევანი გააკეთა.

ვულოცავთ მათ ამ გამარჯვებას!

იღვაწონ ხალხისათვის და გაიმარჯვონ ხალხის სახელით!

აი, ეს არის ჩვენი მილოცვის მთავარი არსი!

საქ. სსრ კ. მარქსის  
სახ. სახ. რესპუბ.  
ბიბლიოთეკა

## პრიგოლ რობაჰიძე

### „ლ კ მ რ კ“

(მოკლე ბიოგრაფია)

ზაფხულში 1924 წელს მანგლისში გავატარე. იქვე ისვენებდა დასი ქართული თეატრისა: ისვენებდა და თანაც მომავალი სეზონისათვის ემზადებოდა. თითქმის ყოველდღე ვხვდებოდით მთავარ რეჟისორს: კოტე მარჯანიშვილს (მანგლისის იდუმალ „გენიუს ლოცი“ — ქართული შეცნევიტ: „ადგილის დედა“ — მოსახუ-ლია ჩემს გერმანულ რომანში „მცველნი გრალისა“. მარჯანიშვილიც იქვეა გა-მოყვანილი, გვარის შეცვლიტ: „მარჯანი“).

მარჯანიშვილის ელემენტი იყო: ცეცხლი. უნარი კი ცეცხლის „მოვლისა“ არ ჰქონდა: ჩქარა იწვოდა, მალე იფერფლებოდა. წვა იძლეოდა გასაოცარ „ელ-ვარს“. ოღონდ ელვარი ძვირად თუ იღებდა პლასტიურ „სახეს“. როგორც ყო-ველი ხელოვანი, იგი უწინაინ იყო. ხოლო უნის მისსა წირი ახლდა თან: კაპრიზი. და უწინაინ შიგა-და-შიგ ჭიუტად ხდებოდა: ერთხელ აღებულ გეზს არ იცვლიდა არავწით. საკვირველი არაა, თუ მის ნაქმში ხშირად „ლაპსუსს“ ჰქონდა ადგილი.

შეხვედრა მასთან გახარება იყო: ახალისება სიცოცხლისა. შეხვედებოდი, მთე-ლი არსით გადაგეხსნებოდა ვითარ ხალისი წყაროსთვალდი. ამ მხრით მას პაოლო იაშვილი თუ გაეტოლებოდა, ჰხარობდი მასთან ერთად და იზრდებოდი შინაგან. როგორც მზისშეილი ნამდვილი, იგი გენიალურ ამართლებდა გენიალურ განჭვ-რეტას ქართულთა: ვიტყვიტ ხომ ხშირად „მცენარე ჰხარობს“ და გვულისხმობთ: „მცენარე იზრდება“. მხოლოდ: თუ წყენას მიაყენებდი, სამუდამოდ გაგემგუ-ნებოდა. ამავე დროს მწემ მისმა დაბნელება არ იცოდა, მინდა ვთქვა: შურის-გებით არ ყოფილა აყვანილი არაოდეს.

\* \* \*

მეგვამბოდი მას თითქმის ყოველდღე. მილაგებულნი ქილოფებით მოფენილ მოღწე ჩრდილში — ვნებივრობდით და ვსაუბრობდით. საუბარი მასთან ტკობა იყო გონის. ყოველ აზრს წამსვე ხვდებოდა და მოაბრუნებდა მოულოდნელი ნიუანსით. შევარდნური ციალი მისი თვალების ამ დროს აზრის აფოთლება იყო. რა არ იყო საგანი ჩვენი საუბარისა? მუსიკა, მხატვრობა, თეატრი, ლიტერატურა. შიგა-და-შიგ ლამაზ ქალთა „მონადირება“ ამოყოფდა ხოლმე თავს. ეს, ასე ვთქვათ, საუბრის გახალისებისათვის.

ერთს მწიფე ნაშუადღევს ვაჟაზე ჩამოვუგდე სიტყვა. ვამცნე, თუ რა დიდ მგონნად მოჩვენებოდა იგი ილიას. ვუამბე აგრეთვე, თუ როგორ გადმოვშალე მე სიდიდე ვაჟასი. გაინაბა გულხშიერებით. შემდგომ ჩავაწვეთე: რა იქნებოდა, ვაჟას პოემა „გველის-მჭამელი“ განსცენიურდეს-მეთქი! (მკითხველისათვის, გან-სცენიურება აქ ამას გულისხმობდა: წარმოითქმოდა ამბავის მოყოლა, დიალოგებში კი მსახიობნი გამოვიდოდნენ) განაბულნი, ახლა აღვივდა. ორიოდ დღის შემდგომ წაუვკითხე პოემა. დრმა შთაბეჭდილება მოახდინა. პაუზა. „იცი რა გითხრა?“ (დაახლოვებულთან მიმართვაში ხანდახან „შენ“-ობაზე გადადიოდა). „ეს არ გა-



მოვა! რა იქნება, შენ თვითონ გაშალო ეს მითაური გადმოცემა ღრამად, ჰა?!"  
თქვა და მომაფრქვია ციალი თვალი. „ენახო“ მივუგე სპონტანურ, არ დაფი-  
ქრებით.

\* \* \*

„მნანსი!“ იმპულსი კოტეს მიერ მოცემული, ანთო ჩემში. არ გასულა  
სამი დღე — „ლამარა“ ვიხილე ერთს უეცარ გაეღვებაში მისი მთავარი მუხლ-  
ბით. ასეთი ხილვის დრო „თვალთა სიწმარისა“ და არა საათის. ოდისეოსის  
თავგადასავალი რომ მოვყვებო, სულ უკანასკნელი, ერთი დღე მოგვინდება —  
სიწმარში იმავე თავგადასავალის თვალგაღებობისათვის სულ ბევრი ათი წუთი თუ  
დაგვჭირდება. „ლამარა“ შთამესახა. შემოქმედება ამგვარ შთასახებითგან იწყება.  
ხილვო არა კადმით. სურათი მთელისა აქ ლანღია მხოლოდ, რომელიც სპონტა-  
ნურ უნდა განამდვილდეს საშოთაგან ქვეშეცნევისა. ფიზიკელს გგონია, ხილული  
მიმჭრალია თითქო. გარნა გგონია მხოლოდ: იგი თავისით ამოტივტივდება ხილ-  
მე სიცხადეში, როგორც რომელიმე სახელი დავიწყებული სსოვის იღუმალი  
აუწითგან. აქ ჰმართებს ხელოვანს მძაფრი წვართი, ნადირული ნაბვით უნდა  
ელოდოს იგი ლანდის ამოტივტივებას, ოდონდ არ უნდა „დააფრთხოს“. ნელად,  
სათუთად უნდა მიუშვას მან მასთან „იმაგო“: წარმოსახვით ძალა, რათა მისცეს  
მოტივტივებული სიწმარისა სტილს პლასტიური სახეობა. ამ გზით იზრდება და  
მწიფდება ხილული ქვეფენებში შეცნევისა. გულისყური ხელოვანისა ახლა  
იქითკეა მიმართული: არ გაუშვას წუთი შთანახანის მომწიფებისა. ხედავს, მწი-  
ფვა უკვე, მოწყვეტს მას: არც აღრე, არც გვიან. მოწყვეტს როგორც ხილს.

კალამს მხოლოდ ამის შემდეგ მოჰკიდებს ხელს ხელოვანი. ყოველ შემთხვე-  
ვაში ჩემი გამოცდილება ესაა.

ეს პროცესი — კალამის ხელში აღებად — დიდხანს გრძელდება ჩემში,  
ხანდახან წლობით, „გველის პერანგი“, მაგალითად, შთამესახა ზაფხულში 1917  
წელს ჰამადანში — დაწერე იგი 1925 წელს ბორჯომში შემოღობის დამდეგს.

\* \* \*

დავუბრუნდეთ „ლამარას“. თვენახევარიც არ გასულა მისი შთასახვითგან —  
კალამს მოკვიდე ხელი. მაშინაც მიკვირდა ეს სიმაღლე და, დღესაც მიკვირს.  
ამის მიზეზი შესაძლოა ჩემი მაშინდელი სულიერი მდგომარეობა იყო. საქარ-  
ველო ეშვადებოდა ამბოხებისათვის. ეს ამბავი გავიგე: გამანდევს. სასტიკად  
უარყოფდი ამ ნაბიჯს. (თუ რატომ, ეს მისხლობითაა აწონილი ზემოხსენებულ  
რომანში). მე ვინ რას დამიჭერებდა ამ საქმეში? საშინლად ვნერვიულობდი. ავი-  
შაღე, დავიშაღე. მოხდა ამბოხება. გათავდა მარცხით. ახლა კი შლევად ვიქცე:  
კაცს აღარ ვვადვი. მთელი არსი ჩემი ანთებით იყო აყვანილი. ასეთს ყოფაში  
დღე კვირეა და კვირე თვე და თვე წელი. ვფიქრობ: სიმაღლე იგი მხოლოდ  
„კალენდარული“ უნდა ყოფილიყო.

ამას ერთი-რამ უნდა დავუმატო კიდევ. შესაძლოა, წამებულმა ქართველმა  
ისეთი სიმძაფრით გაიღვიძა ჩემში, რომ ქვეშეცნეულ მოვიდნომე: „ლამარა“  
უმალვე მიმესახა მტარვალთა მიმართ ვითარ ტრაგიული მარჯი დამარცხებულთა.  
„შესაძლოა“.

\* \* \*

ორი კვირე მოგონდი „ლამარას“ სიტყვიერ გაშლას. რა გამოვიდა? გავიხსენოთ ჯერ შინაარსი „გველისმჭამელისა“.

ხევსური მინდია გაიტაცეს დევებმა. დატყვევებული თვალს მოჰკრავს არაერთხელ: დევები გველს სჭამენ. რა იქნება, რომ მანაც იგემოს იგი? უფლებს აზრად. იგემებს და: მყისვე მისნად იქცევა. მისანი აგნებს, რა გზით განთავისუფლდეს. თავისუფლება. თავისუფალი ამჩნევს გაცივებით: შეცვლილა სამყარო, შეცვლილა თვითონაც. ესმის საიდუმლო ენა: ქვის, მცენარის, ნადირის, ვარსკვლავის. ამათაც ესმით მინდიას სიტყვა. მყარდება სიყვარული. მისანი მკურნალად ხდება: მცენარენი მას მკურნებ ელემენტებს აძლევენ. მინდია დაცოლშვილდება, კერძობის რკალში მოექცევა. კერას შეშა უნდა — მან ჭადარი უნდა მოსჭრას. ოჯახს კვება უნდა — მან ჭიხვი უნდა მოკლას. იგიც სჭრის და კლავს. ხელავს თანვე ჭადარის ცრემლებს, ესმის თანვე ტირილი ჭიხვისა. დღით-დღე იტანჯება. ბოლოს, უგრძობი რომ გახდეს, გულს ამოიღებს საგულეთაგან და მის ალაგს ქვას ჩაიდებს. აღარ იტანჯება. მაგრამ დახე: ქვეც იბრუნებს პირს მისგან, ყვავილიც, ნადირიც, ვარსკვლავიც. აღარ ესმის მათი ენა. გაწყდა საიდუმლო კავშირი. ესლა კიდე უფრო იტანჯება. როგორც მისანი იგი თემში მრჩეველადაცაა მიჩნეული. ერთხელ ხევსურთა და ქისტთა შორის შეხლა-შემოხლა იჩენს თავს. თანამემამულენი თხოვენ მინდიას: უჩვენოს მათ სახელდახელო ადგილი, საცა უფრო ადვილად მოხერხდება შემოსეულთა დამარცხება. მინდია უარობს, უმხელს მათ: მისნობის ძალა წამერთვაო. არ უჩერებენ, არ ეშვებიან. ბოლოს თანხმდება არმოშვებული. უჩვენებს ერთს ადგილს. ხევსურებს ამარცხებენ ქისტები. ამ უბედურების ატანა დატანჯულს აღარ ძალუძს: მინდია თავს იკლავს.

დედააზრი თქმულებისა უნივერსალური: შემეცნება ქმნის სიყვარულს (ლეონარდოს თეზისი) — სიყვარული ქმნის შემეცნებას (თეზისი პავლე მოციქულისა). ქართულ მითოსში შემეცნება და სიყვარული და სიყვარული და შემეცნება მოშვილდულ არიან ისე, რომ ლეონარდო პავლეს ავსებს და პავლე ლეონარდოს.

ესლა „ლამარა“. მინდია ხვდება ერთს ხრამთან ლამარას, ქისტეთის ლამაზ ქალის. ვაჟი იხიბდება. ქალის გულსაც სიბლი იფლობს. მოკლე გასაუბრება. ჩემად გთვლიდე — ეუბნება ვაჟი. მთვლიდე, თუ შესძლებ ჩემს მოტაცებას — მიუღებს ლამაზი მაცდური ღიმილით და გავარდება. მოიტაცებს ლამარას თორღვაი, ძმა მინდიასი, არა დედი. ძმები გვანან ერთი-მეორეს ვითარ ორეულნი. ლამარას ჰგონია, მინდიამ მოიტაცა. ერკვევა, იმღვრევა. მოსწონს კი ორივე. მინდია გულია. თორღვაი მკლავი. თორღვაი გმირია. მინდია მისანი. გავრება ეწვეთება მოტაცებულს. მინდია მალული ტრფობით არის აყვანილი: იტანჯება. თორღვაი ამჩნევს ამას: იღრინება. ქისტები თავს ესხმიან ხევსურებს შურისგებისათვის, ხევსურნი მაგრად ხვდებიან თავდაპყვეთ. ორ ტომთა შორის უფსკრული ითხრება. ლამარა ხელავს: მოტაცების კვალი არ ამოიშლება მის ტომში: მწუხრდება. მოჰკლეს თორღვაის მეგობარი ლეგაი: თორღვაი ხელდება. მინდიას ტრფიალი თანდათან „მინ“-ის ზუმელში კერძოვდება. მისანს ერთმევა თანისთან მისნური ძალა. მის ტანჯვას ამით სხვა ტანჯვაც ემატება. შეხლა-შემოხლა ორ ტომთა მატულობს. თორღვაის შემოაკვდება ლამარას ძმა: მურთაჟ. ლამარას არ რჩება ამ სოფლად აღარაფერი: ავად ხდება. მურთაჟის მოკვლით თორღვაი ლამარას ჰკარგავს: განადირებული ველად იჭრება. ახლა ლამარას მამა ემზადება



ხევსურების ამოსაუღებლად: იჩო, დიდი იჩო, რისხვაყვანილი. მინდია ხედავს ხევსურები ცდილობენ დასწრონ იჩოს შემოვარდნა. საშველი აღარაა. „არა, დარჩა კიდე ერთი“: ესმის მისანს შინაგანი ხმა. მინდია გაეშურება ქისტეთისაკენ. გამოცხადდება იჩოს წინ: ვითარ თორღვია. იჩო მზალაა მოჰკლას იგი: ლამარას მომტაცებელი, მურთაზის მკვლელი. მინდია თავს არ იცავს. იჩო გაოცებულია. თუ როგორ თავდება ღრამა — ეს ჰერ მოვიტოვოთ.

ხედავთ: „გველისმჭამელითგან“ „ლამარაში“ არა დარჩენილა რა, გარდა მითიური თქმულების შუაგულია, ისიც გარდაქმნილის: იქ დაცოლშვილება, აქ ტრფობა — იქ თავმოკლვა, აქ თავშეწირვა.

\* \* \*

მსახბამდი მინდიას, თვალწინ მიღვა მისი მომღერალი: ვაჟა. გაგებდე ცდა: მგოსანი „ლამარაში“ მისნის თანამედროვედ შემეყვანა. როგორ, ისტორიული პიროვნება — თანამედროვე ზეისტორიულის, მითიურისა? ავტორი — გვერდით მისი გმირისა? რა საკვირველია, ეს შეუსაბამობა ვიცოდი. გარნა ვიცოდი ისიც, რომ ვაჟა მითიურ სივრცეში იყო მოქცეული: მითოსი მისთვის დღეიშობილა იყო. არა, აღლოს არ უღალატნია ჩემთვის, ცდა არ გამწბილებია, მესამე კამარაში ვაჟა გამოჩნდება ხევსურთა ღრეობაზე. მეორე კამარაში „გველისმჭამელის“ ადგილთ, პატარა ლაგაზის მიერ წარმოთქმულთ, თვითონ მინდიაც ისმენს: ადგილთ, საცა მისანი სამყაროს მიმართ ისახება. „თანამედრობა“ ვაჟასი და მინდიასი აქ უშუალო სიახლოვედ ხდება.

ამ ცდას სურვილიც ასულდგმულდება: „გარემოვლით“ გამომეთქვა ჩემი გრძნობა ჰომერის ნაშიერისადმი: ვაჟასადმი:

\* \* \*

ღიღმბ ხანმა განვლო, ხანამ კ. მ. მზადებას შეუდგებოდა ღრამის დაღმისათვის. აღბათ ნათლივ ხედავდა სიძნელეთ.

„ლამარას“ სიტყვიერ გაშლისათვის მოვიმარჯვე ფშავ-ხევსურული ფშანი ქართულისა, რომლითაც გამართულია ყოველი შაირი თუ პოემა ვაჟასი. გამოსათქმელს აქ მისი შესაფერი სიტყვა უნდა ჰგუებოდა. ფშანი იგი არაა დიალექტი, ამ ცნების ჩვეული გაგებით: იგი ბარშიაც გასაგებია. პროვინციალიზმია? არა... (მოვალედ ვრაცხ თავს ადვინშნო, რომ ეს არაპროვინციალიზმა ფშავ-ხევსურულისა პირველად პავლე ინგოროყვამ შეამჩნია 1917 წელს, ჩემთან გასაუბრებისას ერთხელ. სხვათა შორის ინგოროყვათა გვარი ჩერქეზეთითგანაა: ერთს აუღს იქ „ინგოროყა“ ჰქვია. პავლემ თქვა: ფშავ-ხევსურული არქაული ქართულიაო. მე ვიტყოდი: ერთ-ერთი ძველთა-ძველი ფენი ქართულისა, მიუვალ მთებში გადარჩენილი და დღემდე ცოცხალი). ადვილია პროვინციალიზმის დანახვა: იგი სიცოცხლე იწვევს ყოველთვის. იწვევს სიცოცხლს ფშავ-ხევსურული? კითხვაც შეურაცხება იქნებოდა აქ. იტყვის იმერელი: „წეიმიასქენი, ბოშო, პეტერეი!“ გესმით, გეცინებათ. აბა ათქმევინეთ ესევე ხევსურს: „ჰქენ საქმე იგი, იყოს ცოტაცი“ გესმით, შუაგულში გხვდებათ. გაუგებრობას ამ საკითხში თვით აკაკიც კი წამოეგო: დიდი მცოდნე ქართულისა. (სხვათა შორის, მეცხრამეტე საუკუნის მწერლებში ყველაზე უფრო ღრმა მცოდნე საღრმეთო წერილისა. დააკვირდით ამას „აქ“). „ენას გიწუნებ, ფშაველო“ — ასე მიმართავს იგი ვაჟას ერთს შაირში. თანვე უმატებს კი: „თუმც კი გვითესავ მარგალიტს“. ვაჟა პასუხს აძლევს მორიდებით, შაირითვე: „და ენა მთისა სიმტკიცით მზგავსია კლდისა ხალისა“.

ხევსურული ფშანი ქართლისა მართლაც სალი კლდისაგან იკვეთება. დაუგდეთ უური ვაჟას „იმთ წყალს დაუბანია თამარის ტურფან თვალნია“. „იმედს ნუ დამინიავენ“. „კლდის თავს გაშლილი პირიმზე“. „ჩემს ცრემლს უბეში ინახავ, ვიცი, სამშობლო მთვარეო“. განზე დავტოვოთ აქ სახენი თვალწარმტაცნი — სიტყვის, თქმის კვეთილობა გვაჯადოებს თვითონ. კვეცილი ფორმა ამ ფშანისა მკვეთრია ძირამდე. თანვე იგი ელლიბსით იმართება, ესე იგი: არათქმულით, გარნა ნაგულისხმევით. საერთოდ ქართული სინტაქსის საიდუმლო ელლიბსია — ამით გამოირჩევა იგი სინტაქსისაგან რომელიმე სხვა ენისა. ერთი მხარე აქვს კიდევ ხევსურულს, რაიც მას ასხვავებს ლიტერატურულ ქართულისაგან: იქ უბრალო თქმა, ელლიბსით გამართული, არ გამოდის როგორც „ყოველდღიური“. ერთი სცენა „ლამარას“ მესამე კამარაში. თორღვაი იღრინება და მზადაა შეუტიოს ძმას: მინდიას. რაისულ, მამა, ერთი მოკვეთილი შერისხვით აჩერებს მას (მესამე კამარა შაირითაა გამართული.) აი ამ მოქნევით:

„ჭერ არ მიხილავ ცდუნება  
 ჩემი დაშნა და ფარისა —  
 სახელ მიქვიან რაიბულ  
 მინდოდაურის გვარისა!“

წარმოვიდგინოთ: ვინმე რისხავს სცენაზე თავისს შვილს ამავე სიტყვებით, ხოლო ჩვეული ქართულით, აი ასე: „მე მქვია სახელად რაიბულ და გვარი ჩემი არის მინდოდაური“. ნაძღვეს ვლებ, თუ რომელიმე მსმენელმა წამსვე არ მიახლოს მრისხავს: „მერე რა!“ თუ მიმხალბეელი იმერელია, „ბოშოსაც“ მიაყოლებს თან და: მთელი რისხვა პამპულაის ქაჩვად გადაიქცევა. იქ კი უბრალო თქმა იგი ლახვარია თვითონ. ხედავთ დევ-კაცს, შემმართებელს.

ალარ გავაგრძელო. ხევსურული ძნელია სცენისათვის. ბარის ქართველისათვის საჭიროა აქ ხევსურად ქცევა. ამ სიძნელეს ხედავდა კ. მ. დავუმატოთ ამას ისიც, რომ ქართული სცენითგან მანამდე არავის სმენია ხევსურული. ამის გამო სიძნელეც იგი სახიფათოდაც ეჩვენებოდა მას. ერთი უეცარი წაბორძიკება მსახიობისა და: სიტყვა მყისვე სცილს გამოიწვევდა.

მეორე სიძნელე, ბევრად, ბევრად უფრო რთული. ვიეთნს შეუმჩნევიათ, რომ აღნაგე ჩემს შემოქმედებაში მუსიკალური პრინციპითაა გაყვანილი. ქართველთა შორის აღნიშნა ეს აქ, უცხოეთში, მიხეილ წერეთელმა, იქ, საქართველოში, ვუკოლ ბერიძემ. პირველად ვუკოლს წავუთითებ „ლამარა“, როგორც მცოდნეს ხევსურულისა: მწაღდა არ შემპარებოდა რაიმე აბრუნდი. ყოველი კამარის დათავების შემდგომ სიტყვა მისი ეს იყო: „სიმფონიაა, სიმფონიაა!“ უნდა გენახათ ამ წუთის გაბადრული პროფილი მისი, ჰეტტიტური! უცხოელთა შორის მოვიყვან სიტყვას რომენ როლლანისა. 1925 წელს გაუგზავნა მას გიორგი ელიავამ (დახვრიტეს 1937 წ.) პარიზითგან, ჩემი თხოვით, ელისაბედ ორბელიანის მიერ თარგმნილი „მალშტრემ“ და „ლონდა“. „მალშტრემ“ არ მოსწონებოდა. „ლონდას“ შესახებ სწერდა გიორგი ელიავას სხვათა შორის: Mounet-Sully eut subi l'envoi utement mugique de LDNDA — mais iln'y a plus Mouenet-Sully (მუნე-სიულლი: საფრანგეთის სახელგანთქმული მსახიობი ტრაგიკულ როლებში: 1841-1916). „Je frouve cet art (sur tout les premieres“ et les dernieres pages de LDNDA plus proche de nos grands mu-



siciens que de nos poètes“ მეორე ბარათში კვლავ იგონებდა „ლონდას“ და სწერდა: „...et dont l'architecture musicale m'avait Frappé“.

არც ერთს ჩემს ნაქმში ეს „მუსიკალური არქიტექტურა“ არაა ისეთი მძლევით მოწმული როგორც სწორედ „ლამარასი“. ყოველი მოქმედი პირი, მთავარი თუ თანმყოფი, შესულია აქ ღრამაში ისე, როგორც რომელიმე ინსტრუმენტი ორკესტრში. წარმოიდგინეთ, რა სიძნელე აღიმართა რეჟისსურის წინ; ხოლო ყოველი სიძნელე ერთობ — ასეთი იყო მისი „ესპანური“ ბუნება — ახელდება მხოლოდ შემოქმედებთს უნის კოტე მარჯანიშვილისა.

\* \* \*

მართს მშვენიერ დღეს, ხანგრძლივი აწონდაწონვის შემდეგ, შეუდგა იგი მზადებას. როგორი იყო ჩემი განცვიფრება, როცა მითხრა: მეოთხე კამარა განუხე დავტოვე, მხოლოდ ბოლო სცენა მისი მოვითოვე და მესამე კამარის ბოლო სცენას მივბიო. მოსაზრება? მეოთხე კამარა ხელს უშლის მოქმედების დრამატიულ მაღლა-მაღლა ვითარებასაო. გავშტერდი. ხელს უშლიდა მართლმან? დღესაც ვერ გამიგია ეს. გვზიბლავს ანკარა წყარო ამონაკადებული. კიდევ უფრო ვიზიბლებით, რომ მისს ფსკერში თვალს მოგვკრავთ ცინცხალ თვალს: მოჩუხჩუხე „წყაროსთვალს“. მეოთხე კამარა „ლამარასი“ სწორედ ეს წყაროსთვალაა. სულიერი ღრამა როგორც ლამარასი ისე მინდიასი ამ კამარაში იშლება. გარეგან აქ მოქმედება მიხედებულია — მით უფრო დინამიურია იგი შინაგან. ეს შეუშლიდა ხელს ღრამის რიტმულ დენას? მაგრამ ვის შეეძლო კოტეს გადაჭრება! დავუთმე გულდაწყვეტილობა.

„ამპუტაცია“ მეოთხე კამარისა ჩემთვის სხვა მხრითაც იყო მტკივნეული. იმ დღებში, როცა „ლამარასი“ ვქმნიდი, გარდაიცვალა ორფეოსი ქართველთა: ვანო სარაჯიშვილი. მამული გლოვამ მოიცვა, დედული აცრემლდა. დასაფლავება — კოტეს მიერ განრიგებული — მისტერიად იქცა ჭეშმარიტად. დავასაფლავებთ ბაღში საოპერო თეატრისა. დავბრუნდი შინ დამწუხრებული. მწუხარება ნათელი იყო. ვიწყე განგრძობა „ლამარასი“. მეოთხე კამარა სწორედ ამ ღამეს იწვა. და მერმე როგორ? ვწერდი ისე თითქო ვინღაც მიკარნახებდა. არ დამჭირვებია: არც სიტყვის შენაცვლება, არც თქმის სხვაგვარი მოზმევა, შესვენებითი ნიშანიც რაა, ისიც უცვლელი დარჩა. ასე შევიდა ეს კამარა მთელს ნაქმში: ვითარ ნაყოფი ხალასი ინსპირაციისა. სამუდამოდ დადუმებულმა ორფეოსმა თუ მარგუნა ეს უნათლესი მაღლი! მკითხველი წარმოადგენს ჩემს ტკივილს, გამოწვეულს იმა „ამპუტაციით“.

\* \* \*

მზადდება გაჩაღდა. კოტესთან ერთად მუშაობდა რეჟისორი ალ. ახმეტელი (დახვრიტეს 1937 წელს): ნიჭით უხვად დაჯილდოვებული. მოათავეს ორი კამარა. უცერად ავად გახდა კოტე: ბრმა-ნაწლავის ანთება დაემართა. ოპერაცია არ გამოვიდა სასურველი. დიდ ხანს იწვა კლინიკაში. ღრამა დაგეგმილი იყო ბოლომდე. ახმეტელი ეხლა მართო მუშაობდა შემუშავებული გეგმის მიხედვით. მოათავა მზადება.

\* \* \*

29.1.1926. პირველი დადგმა. ვზივარ პირველ ლოჟაში, სცენითგან მარჯვნივ. ირგვლივ მეგობრები. თეატრში ტევა არაა, ვლელავ. მარცხის მეშინია? არა:

ვლელავ. თითქო მათრობელი პაემანისათვის ვემზადებოდე. თეატრი ნაბვითაა დაძაბული. ფარდა აიხალა.

სცენაზე ბიჭები, მწყემსები. მათ შორის ლაგაზ. თამაშობენ, ცეკვობენ, მღერაიან. გაისმის ძველი ქართული სიმღერა: „აი მთაზედა — თოვლიანზედა — ია დავთესენ — ვარდი მოსულა“. აგრძელებენ. სიმღერაში ქართულ გენიას სიბრძნე „შეუპარებია“: რომ სიცოცხლედ ხალისია, ხოლო წინააღმდეგობით სავსე („ია დავთესენ, ვარდი მოსულა“). წინააღმდეგობა უბედურებით იშლება: „სიძე, სიმამრი მთას ნადირობდნენ“, განაგრძობენ ბიჭები. „ესროლა სიძემ, მოჰკლა ირემი — ახლა სიმამრმა, მოჰკლა მან სიძე“. სიმღერა გრძელდება. მღერაიან არა ერთად: ათავებს ერთს ხტილს ერთი, აგრძელებს მეორეს მეორეს. მოათავებენ. ახლა კი ერთად დამწყებ მუნღს: „აი მთაზედა — თოვლიანზედა — ია დავთესენ — ვარდი მოსულა“. სიმღერა ორკესტრალურ ხსნის დრამას.

სიმღერის ხტილნი მოშვებულან საქართველოს შუაგულითგან. ვგზნებ, შუაგულითგან. ვგზნებ, იშმუშენება „შუაგული“ მსმენელთა გულში: მაგენტურმა ტალღამ გაირბინა თეატრის ტანში. გახარებული ვარ — ეს უკვე მარჯის ნიშანია.

გამოჩნდება მინდია. ხედავს: ჩიტის ბუდე აუნგრევიათ. ახლა ჩიტისგულია თვითონ. ბავშვები გარს ეხვევიან — ესენი ჩიტის ბარტყებია. ამას მოსდევს გველის სცენა. მინდია ცხადდება როგორც მესაიდუმლოვე გველისა. უცვრად, იქითა ნაპირს ხრამისა, ქისტო-გოგოები გამოჩნდებიან: წყაროსაკენ მიდიან. მათ შორის ლამარა: კენარი ტანი, თმა მწიფე უნაბისფერი, თვალბში ზღვის ტალღის ციალი, ბიჭი წელი. თვალს ვერ აცილებენ. გოგოები აღარ სჩანან. ბიჭები ხარებისკენ გაეშურებიან, მინდია მარტო რჩება. გოგოები ბრუნდებიან, საჯეე დოქებით მხრებზე მიდიან. ლამარა უკანაა. შეჩერდება. გასაუბრება მინდიასთან. პირველი ისარი ეროტისა: ორივეს გულში. „შენი ვიქნე, მომიტაცებდე!“ ეს ლამარას ღიმილია, მაცდურ გამომწვევი. გარბის ქალი.

მოვარდება თორღვანი. გაიგებს ლამარას ნათქვამს. „გაჭკრი აქეთგან!“ შეუტევს მინდიას. მინდია სცილდება, დაღონებული. თორღვანი ხედავა ახლა მარტო, ხრამის იქითა ნაპირს მიმართული. ბრუნდება ლამარა: აღბათ კვლავ მსურს გაესაუბროს მინდიას. თორღვანი შესძახებს: „ჩემი იქნე, ლამარა!“ ლამარა გაცოცხლებულია და შიშით აყვანილი: „არა, ეს „იგი“ არ უნდა იყოს, მოჩვენება თუა! დოქი ხელითგან გაუვარდება. გავარდება დაფეთებული. მისდევს ზახილი თორღვანის: „მოგიტაცებ, ლამარა! მოგიტაცებ!“

ახლოვდებიან მთიბავები. მოიმღერაიან. მღერაში ეღვარია: „ლურჯაი სრავდეს ლაგამსა“. თეატრი ახლა მხედარია, რომელიც, ესაა, უნდა მოახლდეს კუთვბათამაშებულ ბედაურს. ვამჩნევ, სახსრებით წვდება შორეულს. გათავდა „უფერტოურა“ (აქ წინულებით გადმოცემული). ფარდა ეშვება. თეატრი ერთი წუთით იტრინება და უეცრად: „ვაშა, ვაშა!“ ზახილნი იფრქვევიან სცენის მიმართ, როგორც ტალღები ღელვა-გამშაღილი ზღვისა.

მეორე აქტი. ქავთარის სახლი. გაისმის წელი ნანინა: „დაი, დაი! შვილო, დაი!“ ქალნი არ სჩანან. ლაგაზის პატარა ძმას თავს დამღერაიან: ავადაა, გველნაკებნია. უკვე შეღამებულია. ღამე მოვარაინია. ქავთარ აივანზე: მოელის მინდიას. მოსაყვანად ლაგაზია გაგზავნილი. გამოჩნდება მურთაზ, ძმა ლამარასი. სანადიროდ ყოფილს, შემოღამებია, ღამეს ქავთართან გაათევს. ქავთარ მიიწვევს. მისხდებიან. მოდის ლაგაზ, მინდია არ სჩანს. „სადაა მინდია?“ პასუხი: „მთვარეს ესაუბრება“. მურთაზ გაცოცხლებულია. მოდის მინდია. მოკლე საღამო. შედის



სახლში, პაუზა. გამოდის. ამბობს: „არა უშავს, ნაებნზე გველის-ქვა დავად“. მურთაზ გაკვირვებით უცქერის მინდიას. სუფრას გაშლის ლაგაზ. შეექცვიან. ქათარ ამჩნევს მურთაზს გაცეხას. „აბა, შაირი ვაჟისი“ — მიმართავს ლაგაზს. ესეც იწყებს წარმოთქმას ადგილებისა „გველისმქამელითვან“. მინდია ისმენს ვითარ მთვარეული, მურთაზ აფრთოვანებული. ყოველი ადგილის დათავებისა, მინდია: „ქარ უთქომ“, მურთაზ: „ლამაზ უთქომ“, ქათარ: „იხარებდე მინდი!“ და ასე: შეექცვიან, ჰხარობენ. მინდიას არ უნახავს ვაჟა, გაუგონია კი. მურთაზს პირველად ესმის სახელი მგონისა, ადტაცებულია.

მილაგდებიან საძინებლად. მინდია გარეთ რჩება: ჰსურს განაგრძოს შეწყვეტილი საუბარი მთვარესთან. მასთანვე რჩება ლაგაზიც. უეცრად ხმაური. მოვარდებთან: თორღვაი, ზვიადა, ნადირა, ლეგაი, მოჰყავთ ლამარა: გული წასვლია მოტაცებულს. დააწვენენ ქვის გრძლად გაწვილ სკამზე. ზვიადა, ნადირა და ლეგაი განაპირდებიან: დაუხვდენ, თუ ეინციობაა მოადგენ მდევნელნი. თორღვაი ლაგაზს: „აბა, წყალისი“ ლაგაზ გავარდება მოსატანად. მინდია დგას დამეხილი, სწრაფად ცალყბა-ახვეული, თორღვაიმ რომ ვერ გამოიცნოს. თორღვაი მეორე მხარეს მიაშურებს, იმავე მიწით, როგორც მისი მეგობრები. მინდია უახლოვდება ლამარას. ჩურჩულს აწვეთებს ტკბილი ხმით. ლამარა გრძნობს ბურანში: „ეს ის ხმა უნდა იყოს, ხრამთან რომ მოესმა მაშინ პირველად. არეულია. გამოდის მურთაზ. ამბობს თავისთვის: „თვალს რულ არ ეფინების“. ლამარას ესმის ნაცნობი ხმა, იკვლევს. კივილზე თორღვაი მოვარდება. მურთაზ და თორღვაი პირისპირ: ორივე აღესილნი. მზად არიან შესატყვად. ხმაურზე ქათარ გამოდის. გაიძახის „რა მოხდა?“ შესატყვად განმზადდნი ქვაველებიან: შეტევა მას-პინძელთან, აგონდებათ, შელახვა იქნება წმინდა ადათისა. „შევხდებით სსოგან!“ ესვრის მურთაზ თორღვაის და მოსხლტება ნადირივით დაკოლილი და გავარდება. „იქნების!“ გააყოლებს მიხლით თორღვაი, ლამარა ქვითინებს, ქოხითვან მოისმის კვლავ ტკბილი ნანინა: „დაი, დაი! შვილო, დაი!“

ფარდა ეშვება. სუნთქვა-შეკრულ თეატრს აღმოხდება: „ვაშა!“ ტაში ახლა გრიალია.

მესამე აქტი. ღრეობა. ჩიხვის რქები ლუღით. თამადა: ქათარ. ნადიმი იშლება ძალაყრილობით. ყოველი სმური შაირით გამართული და ყოველი შაირი ხევსურული ელლიპსით მოწმეული. აქა ერთი. იტყვის გიგი:

„თუ რო ტყუილ ვთქო, ვირისხო:

ბარმა მიმიღოს, მთამ არა.

ალი ვნახოდი წითლაზე,

მარტო პერანგის ამარა.

ვაქებ თორღვაის მკლავებსა,

მაუტაცია ლამარა!“

მონადიმენი ხევსურული შეხალისებით: „ჰაი, ჰი, გიგი!“ („წითლა“ ცხენი. „ალი“: ნაგულისხმევია ლამარა, ვითარ ზღაპრული ჯადოსანი ქალი). მსმელი მსმელს ცვლის და შაირს შაირი. შიგა-და-შიგ სიმღერა.

მოდიან: რაბულ, თორღვაი. ლამარაც. აგრეთვე მზიულა, დაი თორღვაისა. ნადიმი გრძელდება. ახლა როკვა. ცეკვავენ ქალები, მათ შორის ლამარაც. მინდია მოსულა ცალყბა-ახვეული. ხედავს მოცეკვავ ლამარას. ვეღარ ითმენს მიუახლოვდება. იხსნის საფარს. ლამარა მოხედავს: გაფითრდება, გული წაუვა. თორღვაი მიიწევს მინდიასკენ. რაბულ აჩქარებს, შერისხავს. (თუ როგორ, ზემოთ მოვი-

ყვანე.) ლამარა მიჰყავთ, თორღვაც თან მიჰყვება. მინდია ამხელს თავისს გულისტკივილს. ლხინს ეს ვერ ამღვრევს.

უეცრად ხმა: „ვჟა მოღის, ვჟაა!“ ნადიმის ამწურება. გამოჩნდება ვჟა. ხევსურნი, ამ წუთს ერთი გუნდი ყველანი: „ვჟააა!“ ვჟა მაღლობითგან: „ფშავ, ხევსურ, თუშ, კახ, ქართ, იმერ, გურ, მეგრ, სვან — შვიღნია საქართველოს! მარჯი საქართველოს!“ მისმიალება გრიალით: „შვიღნია საქართველოს! მარჯი საქართველოს!“ მიიწვევენ. ზვიადას სმური ვჟას მიმართ ვჟაური შაირით. ვჟას თხოვენ შაირს. ვჟააც იწყებს წარმოთქმას „ფშაველი ჯარისკაცის ბარათს დედისადმი“. „გულმკერდიც აგიყოვდება, დეღაო, ია-ვარდიოა“. ურუანტელი ელექტრო-ტაღლა. განაგრძობს. მსმენელნი სუნთქვა-შეკრულნია. და როცა წმინდა თაყვანით ჩამოაწვებთ: „ეს ჩვენი ჩუმი მფარველი ლაშარის ჯვრად ვსცანიოა“ — თეთრი გიორგის ლანდი იფინება ირგვლივ, მწიურ ალივლივებულო. „გიცქერ, მატყლსა სჩეს, ფარტენას — ცრემლი გისველებს ტიალი“. და რა მიუმატებს: „ეგ ხომ ჩემ საჩოხედ გინდა“ — მსმენელთ ცრემლები აწვებათ. ათავებს. მოღხინეთა „ვჟაა“ — რაიც აქ იგივეა რაც „ვაშა“ — არღვევს აბობოქრებული რეალურ ზღვარს.

ფარდა ეშვება. ფეხზე დგება მთელი თეატრი. მეც ვდგები. ტაშის გრიალი სცენის მიმართ. მეც მივყვები გრიგალს. ფარდა იხდება, ვხედავ: სცენითგანაც ტაში მოღის. გაოცებული ვარ. ერთი მეგობარის ხელი ჩემს მარჯვენა მხარეზე. ეკრკვევი: სცენითგან მოშვებული ტაში ჩემკენ აბრუნებს მისადმი მიწავებულ ტაშს მთელი თეატრისა. ეხლა კი ბრუ მესხმის: თითქო მე სხვა ვიყვე, ნათელი ნეტარებით ტანაყვანილი.

(გადახვევა. ამ აქტის ბოლოს აქვს „მიწებებული“ ის მოკვეცილი ბოლოსცენა მეოთხე კამარისა. ეს სცენა: თორღვისა და მურთაშის ხრმალ-და-ხრმალ შეყრა და სასიკვდილოდ დაქრა უკანასკნელისა. „მიწებებას“ სჭირდება: თორღვაი და ლამარა ნადიმის ბოლომდე დარჩენ. იქ, მეოთხე კამარაში, რომელიც აქ მოუთხრობელი მრჩება. ეს სცენა მომზადებულია — აქ, მესამე კამარის ბოლოს მიწებებული, „ოპერისებურ“ მორთმეული. როგორ ბოლოვდება მესამე კამარა, ტექსტში? ვჟა ამთავრებს შაირის წარმოთქმას. მოღხინეთა აღტაცება ისეთია: ლამის ვჟა ცისაკენ აიტაცოს. რით გამოასხეულონ ასეთი აღტაცება? მარტო შეფრქვევით „ვჟააა“? გამოუშვებენ მროკავებს. როცა იმართება ამოწვდილი ხრმლებით. არ დაუმთავრებიათ როცა — ერთი ხევსური მოვარდება ზახილით: „ქისტები დაგვეცენ თავს!“ მროკავთა აწვდილნი ხრმალნი ახლა ბრძოლისათვის აელვარდებიან. ყთინი: „ხრმალი, ხრმალი!“ ყველანი მიეშურებიან: დახვდენ შემოსულთ. აი ნამდვილი ბოლო, ტექსტში მესამე კამარისა. ვულაღატე „მუსიკალურ არქიტექტონიკას“ მგონია, კითხვაც ზედმეტია).

მეოთხე აქტი. ესე იგი: მუბუთე კამარა ტექსტისა. სცენაზე: იჩო, მამა ლამარასი, ჰიღღირ, მამა იჩოსი. ირგვლივ ქისტნი მეომარნი. იჩო, პირწავარდნილი შამილი, რისხვით აყვანილი. მოსტაცეს ლამარა, მოუკლეს მურთაშ — მრისხანე მოვარდნილი გრიგალია. ემზადება: ახლა თვითონ შემუსროს ხევსურნი. სისხლი არჩობს. აცნობებენ: ვინმე ხევსურს ჰსურს შენი ნახვაო. „ხევსურის“ გაგონებაზე შმაგ იქცევა სრულაღ. „შემოვიდეს!“ შემოღის მინდია. „ვინა ხარ?“ პასუხი: „თორღვაი“ „გაეკარ მიწას!“ მინდია დაეშვება. მოუქნევს იჩო ხრმალს. ესაა, უნაა განკვეთოს, და ხრმალს განზე აგდებს. „რა მოხდა?“ ეს უსიტყვო კითხვა თანამყოფთა. იტყვის აცნობებულო. სიტყვა მინდიასადმი მიმართული: „როს



ხრმალი უნდა დამეკნია შენდა განსაკვეთად, შენს სახეზე ერთი კუთხიც არ შერხეულა! ვაჟაკი ყოფილხარ! წამოდგე! შვილის ნაცვლად გოვლიდე ამიერ“. (შენიშვნა ეს შეთხზული არაა. ასეთი რამ მომხდარიყო ჩრდილო კავკასიაში. მიაპზო 1918 წელს ტფილისში აწ განსვენებულმა მხატვარმა ხალიბზე მუსიაისულმა). „იჩო რაინდია“ გაისმის შეფრქვევით. მინდია წამოდგება, განცვიფრებული და თანაც ანათლებული. ჰიდდირ, მოხუცი: „იჩო, შვილო, გხედავ მეორედ შვებულს“. კანკალობს. გაჰყავთ. იჩოც მიდის: ამ წუთს უნდა მარტო დარჩეს. ეტყვის იქ მდგომთ: „გაართეთ“? ქისტები გარს ეხვევიან მინდიას. დანიშ, ლამარას პატარა ძმა, სულ ლამარაზე ეკითხება, არ ეშვება.

უეტრად ერთი ქისტი შემოვარდება ზახილით: „ხევსურნი თავს გვესხმიან. თორღვაი მოუძღვით!“ გაშტერება მგესლავი. მინდია ახლა მათ თვალში თვალისამქცევია. შეტყარვენ თოკით. იჩო მოაშურებს ხრიალზე. „რა ამბავია?“ ამცნევენ. თავზარდაცემულია. „მართალიაა?“ მინდიას. მინდია: „არ ვარ თორღვაი: ვგავარ თორღვაის. მოველ, სისხლს ავიღებდი, შურისგება გათავდებოდა. ლამარა ჩემს გულშიცაა. ავადაა, მორჩებოდა“. გაცეხული იჩო ძლივს-ლა სუნთქავს, ახლა კიდევ უფრო აფრთოვანებული. „განთავისუფლეთ!“ მინდია გრძნობს სიმძაფრით აქტს თავშეწირვისა. ძალა მისნური, წართმეული, უბრუნდება: შემდერის ყვავილებს.

მოასქლებიან ხევსურნი, „სიკვდილი იჩოს!“ იჩო დგას, უძრავი, უიარაღო. გაიგებენ რა მოხდა. ახლა ესენიც ქვავლებიან. პაუზა. აფრენენ ზვიადას ლამარასთან. ამვე დროს შემორბის ლაგაზ. „ლამარა მოსხლტა ლოგინს, ცხენს მოაქანებს!“ პაუზა. ზვიადას შემოჰყავს ლამარა. იჩო გულში იხუტებს, დანიშ მუხლზე ხვევა, ლამარა მოიხმობს რაიბულს მამასთან. ნიშანს აძლევს მათ: ხელი ხელს გაუწოდონ. სრულდება. შემდეგ მოიხმობს თორღვაისა და მინდიას. ნიშანი იმგვარივე. ესენიც ხელს ართმევენ ერთიმეორეს. აღარაა განხეთქილება ორ ტომთა შორის. შუღლიც ძმათა შორის გამქრალია. ლამარა, უნებური კვანძი შესლისა, თვითონვე ხსნის ამ კვანძს. გახსნას თან გადაჰყვება: ვითარ მსხვერპლი. ტრაგედია მისტერიაში იხსნება. ლამარა სულს განუტევებს. სურათი: ერთი მხრით იჩო და რაიბულ, ხელიხელ გადაჭდობილნი — მეორე მხრით მინდია და თორღვაი, ესენიც გადაჭდობილნი ხელიხელ მკლავებზე: დასვენებული საუკუნოდ განსვენებული. მიჰყავთ, მალა აზიდული. გალობენ ძველთა-ძველ ჰიმნს ქართველთა. ჰიმნში კიაფობს სახელი ლამარა, ლამარა.

თეატრი, მისტერიას ზიარებული, ცრემლია ახლა, ხოლო ცრემლი შვების ნაკადი. თვალი თვალს ეხსნება და ყოველ თვალში ერთი თვალი ციალა: ეს ლანდია ლამარასი, ღვთიურ ცოცხალი. რა ემართება თეატრს ფარდის დაშვებისას, არ ავიწერთ. არცაა საჭირო.

\* \* \*

ორიღვე სიტყვა ირგვლივ შემსრულებელთა, ლამარა: თამარ ჭავჭავაძე, დიად შესაფერი, ოდნავ ტანსრული, ვიდრე ლამარა წარმოსახული. სიტყვა. გა-

მოთქმა. მიმოხვრა, იერი — ნამდვილი ქალის ქისტისა. თამარს აქ ხელსუწყობდა მისი წარმოშობა კახეთითგან. მიწლია: გიორგი დავითაშვილი. არც ერთს როლში არ გვინახავს იგი ეგვომ დასრულებული. თორღვაი: უშანგ ჩხეიძე. მოვჭრათ ერთი სიტყვით: მეხმოხვედრილი, სოლო მეხს გადარჩენილი და ამით. მეხი თვითონ. მურთაზ: აკაკი ვასაძე. რასხიულ დახვეწილი ჩერქეზი. მსახველი გმირისა ისეთი წნევით, რომ სახვა ბიოლოგიურ სხმად იკვეთებოდა. იჩო: აკაკი ხორავა. მოვჭრათ ესეც ერთი სიტყვით: ნამდვილი შამილი. დავუმატოთ: შეუღარებელი ხმა, ბანი ბარბიტონალური ტემბრით. რაიბულ: შალვა ღამბაშიძე. განსვენებული ვახტანგის ძმისწული, როგორც ყოველი ნაშეიერი დაშაშაშეთა: ახოვანი და ბრგე და როგორც ასეთი: მოხდენილი რაიბულ. ქავთარ: აღამიძე. დიად შესაფერი თამადა ღრეობის ვაშლაში. ვაჟა: პლატონ კორნილი. გრამით: ნამდვილი ვაჟა. მისი როლი: მხოლოდ „იას“ გადმოძახება და შაირის წარმოთქმა. პირველი: მარჯვე, მეორე: გულს-მხვედრი. შიდღირ, იჩოს მამა: დათიკო ჩხეიძე. მოყვარული სცენის და მსახიობად ვერქეყული, მოულოდნელად და სასიხარულოდ ამ ნათელი მოხუცის კარგად მსახიერებელი. მუსიკა: ახალგაზრდა კომპონისტის თურქიასი, დრამის შინაგან დენას მშვენიერად შეხმატკბილებული. სცენის მორთულობა: ლადო გულიაშვილის. ეს ფრიად თავისებური ხელოვანი ვერ გამოდგა როგორც სცენის-მომრთველი. (შემდეგ ირაკლი გამრეკელმა მორთო სცენა: მისი მორთულობა ბევრად უფრო შესაფერი გამოდგა).

კოტე მარჯანიშვილი ვერ დაეწრო წარმოდგენას: ჭერ კიდე კლინიკაში იწვა. გაიმარჯვა თეატრმა. თეატრის გამარჯვება უმთავრესად ამაში გამოიხატებოდა: „ლამარათი“ მან შექმნა სრულიად ახალი სტილი, წმინდა-ქართული. თუ რა მიწდა ამით ვთქვა, გაიგებს ყოველი მცოდნე თეატრისა, თუ მას უნახავს ებრაელთა თეატრი „გაბიმა“ ან და გაუგონია იაპონელთა „კაბუკი“.

\* \* \*

პროპინციაში „ლამარას“ კიდე უფრო მეტი გამარჯვება ერგუნა. ამის აღწერას აქ არ აქვს ადგილი. ვახსენებ ერთ დეტალს მრავალმეტყველს. ბათუმში ეთქვათ აქარლებს მსახიობთათვის. იქ, საცა ვაჟა მიხსალმება ხევსურებს — „ფშავ, ხევსურ, თუშ, კახ, ქართ, იმერ, გურ, მეგრ, სვან“ — ჩამატებდეთ ერთს სახელსაო. რომელს? „აქარ!“ ხედავთ როგორ მოხვედრიათ „ლამარა“ ჩვენს მუსულმან ძმებს!

\* \* \*

სახელი „ლამარა“ მოეფინა მთელს საქართველოს. დაარქვეს იგი სალოდე ცხენებს, დაარქვეს ერთს რესტორანსაც ტფილისში. საითგან მოდის ეს სახელი? მოვიგონოთ ერთი წარმართი ღმერთქალი, ცნობილი სახელით „ლამარა“ — გავისხენოთ „ლამარა“, სახელი სვანთა ერთი პატარა სალოცავისა. ქართველ ქალს არაოდეს რქმევია „ლამარა“ — დრამის განფენის შემდგომ ამოციადენ მრავალნი „ლამარანი“, ცქრიალა ცირანი. დღეს დაქალბუღნი იქნებიან. ერთი „ლამარა“ ვეროპაშიც იმყოფება. ვინაა იგი? ცნობას მოცემთ პარიზში მცხოვრები თამარ ბერეჟიანი, ქართველი ქალის სილამაზის დედოფლური წარმომადგენელი.



\* \* \*

საშუალომწიფე მარჯს მარცხიც მოჰყვა — არა „ლამარასი“. თავი იჩინა ქართ-  
ველთა თანდაყოლილმა სენმა, უკეთ: შინაგან ვერძლეულმა საფრთხემ. მარჯანი-  
შეილისა და ახმეტელის შუა შუღლი ჩამოვარდა. მარჯანიშვილმა მიატოვა თეატ-  
რი და საკუთარი დაარსა. მას თან გაჰყვა ერთი მცირე ჯგუფი მსახიობთა, ამათ  
შორის: თამარ ჭავჭავაძე, უმანგ ჩხეიძე და შალვა ღამბაშიძე. ნაცვალთა თამარისა  
ვერ გამოდგა „ჭავჭავაძური“, ვერც უმანგისა „უმანგური“ და ვერც შალვასი  
„ღამბაშიძური“. განსაკუთრებით მტკიცეული იყო უმანგის გამოვარება. უმანგი,  
აკაკი ვასაძე და აკაკი ხორავა განუყრელი სამეფულ წარმოადგენდენ — არა მარ-  
ტო თეატრში, ნადიმშიაც. უნდა მოგესმინათ მათი სიმღერა უხვად გაშლილ ქარ-  
თულ სუფრასზე: ვასაძის აელეკარებული დაწყება, უმანგის მეხური მოძახილი და  
ხორავას ნელი გუგუნით გამფენელი ბანი. აი, აქ იყო სიმღერა: ქართული სიმ-  
ღერა! ვა, ბედო ქართლისა: უმანგი უნდა ამოვარდნილიყო ამ სამეფულიდან და  
განაპირებულიყო?

\* \* \*

წლებმამ ზანვლეს. 1930 წელს ზაფხულში გაიმართა მოსკოვში სათეატრო  
ოლიმპიადა ყველა ხალხთა სასტოეთისა. რუსებმა გამოუშვეს შეჯიბრში, სხვათა  
შორის, „პრიხცესსა ტურანდოტ“, რომელმაც, რაძენადაც მახსოვს, პირველი  
ჯილდო მიიღო 1926 წელს პარიზში. ჩვენმა თეატრმა გამოუშვა სამი პიესა:  
„ნგრევა“ ლავრენიევისა, „ანზორ“, გადმოკეთებული სანდრო შანშიაშვილის მი-  
ერ ვსევოლოდ ივანოვის „ბრონეპოვოდ“-ითგან და „ლამარა“. ახმეტელს არ ეში-  
ნოდა: შიში რაა, მან საერთოდ არ იცოდა. მე დარწმუნებული ვიყავი: „ლამარას“,  
თუ პირველ გავარდნისას თავში მოექცეოდა, ვერარომელი ფაშატი ვოლგის გა-  
დატრუსულ ველბითგან დაეწეოდა. ხოლო ვერ წარმოვიდგენდი, რომ ეს მზე-  
ნაში ფაშატი, ვთქვით სპორტის ენით: სხვებს ასი მეტრით უკან მოიტოვებდა.

ვაუბნოთ მხოლოდ ფაქტები. ყოველი პიესა საცდელად ორჯერ უნდა დაედ-  
გათ. „ლამარა“ დადგეს რვაჯერ ზედიზედ: „გამოცდა“ მცდელობათვის თროსად  
იქცა. საგულისხმებრო თანვე: ამ რვაში ერთხელ დადგეს საგანგებოდ მოსკოვში  
მცხოვრებ უცხოელთათვის და მეორეხელ მხოლოდ მსახიობთა და რეჟისორთათ-  
ვის მოჯიბრე თეატრებისა. ერთხელ, ივნისის 26 — არის ეს აღნიშნული თეატრის  
დღიურში — ოვაცია ოვაციაზე გავრძელდა მესამე აქტის შემდგომ ნახევარ სა-  
ათზე მეტი: მწ წუთი: პრესსა დიდ ქებთა შეხვდა „ლამარას“. ერთგან ეწერა —  
„შექსპიროვსკეი ობრ.ში“. ამავე დროს ხაზს უხვავიდენ: შინაგან ეს „ჩვენის“  
არააო. ეს ჩამატება — რა საკვირველია — ქნას კიდევ უფრო აძლიერებდა. ერთ-  
მა გერმანულმა უორსლმა, რომელიც მაშინ მოსკოვში გამოდიოდა, მი-  
მოხილვა ოლიმპიადისა ამ სათაურით გამოაქვეყნა: „ლამარარარარარ“. დე-  
ტალი, რომელიც მონოგრაფიამად ჰკვეთს მთელს სურათს. ბოლოს ყველაზე უმ-  
ნიშვნელოვანის ფაქტი. ერის წარმოადგენს თვით „იგიც“ დასწრებოდა: სტა-

ლინი. (მე ოლიმპიადას არ დავსწრებივარ). მოსულიყო, როცა ბოლო აქტი მიდი-  
ოდა, ფარდის ჩამოშვების ძუძღვე სურვილი გამოეთქვა: თავითგან ბოლომდე  
განმეორებინათ წარმოდგენა. რა საკვირველია, განმეორებინათ დაცალიერებულ  
თეატრში — ახლა მეტი ტემპერამენტით, ესეც რა საკვირველია. შეირხენ სტა-  
ლინიში საქართველოს ფესვებო?

\* \* \*

ჰი წელი შესრულდება მომავალ შემოდგომაზე დღითგან „ლამარას“ დასრუ-  
ლებისა. ამ ხნის განმავლობაში არ მომსდგია ფიქრ. ო აი რა: მომქმედ პირთა  
შორის ლამარა თვითონ ლანდუჯი არის გამოყვანილი — ამავე დროს ყველაზე  
უფრო ნამდვილია, ვთქვათ: საგზნები, სუნუნელოვანი. დღეს ვუფიქრდები ამ  
სცენურ დეტალს. მგონია, აქ უნდა იმაღებოდეს საიდუმლო ძალა „ლამარასი“.

იანვარი 1954

ჟენევა

მინაწერი: ზოგი რამ კიდევ მომავალ რვეულში.

ერთი აღსარება თანამემამულეთა წინაშე. „ლამარა“ მოვლენილია სა-  
ქართველოს შუაგულითგან. მე როგორც ავტორი მხოლოდ-და-მხოლოდ „მომყვა-  
ნი“ ვარ მისი. არავის გაუკვირდეს სათაური: „ბიოგრაფია“ — „ლამარა“ ჩემთვის  
პიროვნულ არსია.

ბ. რ.





# საქართველო

მანანა კორძია

კიდევ ერთხელ „დონ  
კიხოტის“ თემაზე

დღეს, როდესაც მკვეთრად წარმოჩინდება ჩვენს ცხოვრებაში მიმდინარე აურაცხელი პრობლემა ეროვნულ, სოციალურ თუ პოლიტიკურ ჭრილში, კიდევ უფრო მწვავედ დგება ეთიკური საკითხები, რადგან ყველა ამ პრობლემას ის ეთიკური საფუძვლები მოუპოვებენ ერთადერთ სწორ განაჩენს, რომლებიც კაცობრიობამ თავისი არსებობის მანძილზე შეიმუშავა. ყოველივე განწირულია, თუ ამოსავალ წერტილად სწორედ ეთიკურ ნორმებს არ დასახავს.

58951

თეატრი, რომელიც ერის ტიპივით ცხოვრობს, ადამიანის სულის საუკეთესო თვისებების გამომჟღავნებელ თხზულებას ეძიებს. აქ კი, უპირველეს ყოვლისა, მიგელ დე სერვანტესის გიგანტური ფიგურა აღიმართება ხოლმე და თავისი შედეგით „დონ კიხოტით“ უზარმაზარ შესაძლებლობებს სთავაზობს.

ადამიანის სულს აღზრდა და გამოფხიზლება ყველა დროში, ყველა ეპოქაში სჭირდება და ამიტომაც „დონ კიხოტმა“ დაბადებისთანავე სამუდამოდ დაკარგა მოსვენება—მისი ათასგვარი ადაპტირებული და ტრანსფორმირებული პარაფრაზები მუდმივად ჩნდება დრამატული თუ მუსიკა-

ლური თეატრის სცენაზე. ზოგი სწვდება მის ფილოსოფიურ სიღრმეს, ზოგი — კომედიისათვის ზედაპირულად იყენებს სიუჟეტურ ქარვას, ზოგსაც მხოლოდ მისი სიმბოლოები — მაღალი, ხმელი ძველებურ საბრძოლო სამოსში გამოწყობილი რაინდი დამისი თანამეინახე — სქელი და დაბალი მსახური ესაჭიროება (მინკუსის ბალეტი).

იმ თავბრუდამხვევ კალეიდოსკოპში, მსოფლიო თეატრსა თუ კინოში „დონ კიხოტის“ თემამ რომ წარმოშვა, ერთ-ერთი უბრწყინვალესი ნიმუშია მიჩ ლის, დეილი ვასერმანისა და დე რიონის მიუზიკლი „ლამანჩელი“, სერვანტესისეული ფილოსოფიის, პრობლემატიკის თანამედროვეობის ჭრილში გარდატეხით მსოფლიო თეატრალურ ხელოვანთა ყურადღება რომ მიიპყრო და უმაღლესი პოეზია გზა მყურებლისაკენ.

ავტორებმა სერვანტესი თავისი დონ კიხოტითა და სახიო პანსათი ჩაკეტილ სივრცეში — სატუსალოში მოაქციეს. ჩაკეტილ სივრცეში მოქმედების განვითარების პრინციპი საერთოდ დამახასიათებელია თანამედროვე თეატრში, კინოში („მარი ოქტომბერი“, „შემთხვევა მეტროში“, „ვილაცამ გუგულის ბუდეს გადაფორნა“

დ. „დონ კიხოტის თემაზე“ № 2

საქ. სსრ კ. მარქსის  
სახ. სახ. რესპუბ.  
ბიბლიოთეკა



და მრავალი სხვა). „ლამანჩელი“ ეს პრინციპი ძალზედ ორიგინალურ განსხეულებას ჰპოვებს.

ციხეში, სადაც ყველა ჯურის მაწანწალას, ქურდს, გაიძვერას, მეძავს მოუყრია თავი, თამაშდება „დონ კიხოტი“. არც კეთილშობილი, უდანაშაულო ადამიანის არსებობაა გამორიცხული ამ საკრებულოში — აქი მოხვდა ციხეში თვით სერვანტესი სიკეთის ქადაგებისათვის.

ავტორების მიერ შექმნილ ციხის ჩაკეტილ სივრცეში ნებისმიერი ქვეყნის მიკრომოდელი შეიძლება ამოვიკითხოთ თავისი ბრძოლით ლიდერობისათვის, დამსჯელი ორგანიზაციებით, ოპოზიციით, აღგზნებული მასით, რომელიც დაუფიქრებლად აღასრულებს ლიდერის ბრძანებას. აქვთ თავიანთი კანონები, რომელთა დამარღვევნი მკაცრად ისჯებიან. აქ არის შურისძიება და თანადგომა, გაცემა და შებრალება — ერთი სიტყვით, ყველაფერი, იმ ჩაკეტილი სივრცის მოდელს რომ შეეფერება, რომელიც სახელმწიფოდ იწოდება. მისი საზღვრები გაცილებით დიდია, ციხესთან შედარებით, მაგრამ მაინც შემოსაზღვრულია, დაცული. ამ საზღვრებში მთავრდება მისი გავლენის სფერო და იწყება სხვაგვარი სახელმწიფოს მოდელი... მაგრამ ეთიკური კატეგორიები დიდსა და პატარა სახელმწიფოსა თუ მის მიკრომოდელში, უცვლელია. ისინი ადამიანის სულიდან არიან ამოზრდილნი და ამიტომაც ზოგადსაკაცობრიოა. მთავარია, ისინი შეაგონო ადამიანს! ამ იდეის ფილოსოფიური სიღრმის ჩვეულებრივ ადამიანამდე მისატანად სერვანტესის რწმე-

ნა და სიტყვის ძალაა საჭირო — ესეც გაითვალისწინეს პიესის ავტორებმა და ციხეში სერვანტესი შემოიყვანეს თავისი გმირებით.

საკმაოდ დიდი ინტერესი გამოიწვია ამ ნაწარმოებმა ჩვენშიც. თბილისის ვასო აბაშიძის სახ. მუსიკალურ თეატრში ამჯერად მისი მესამე დადგმა განხორციელდა (თარგმანი მიხეილ ქვლივიძისა და პეტრე გრუზინსკის). ბოლო სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორია ნუგზარ გაჩავა, ღირიჟორი — ხუკრი დავითაშვილი, მხატვარი — იური გეგეშიძე, ქორეოგრაფი — რევაზ წულუკიძე (წინა დადგმები განხორციელეს გურამ მეღვიამ და თეიმურაზ აბაშიძემ). არც ისე დიდი დროა ამორებს ამ სამ დადგმას ერთმანეთისგან. არც ნუგზარ გაჩავას შემოქმედებითს ბიოგრაფიაშია ამ ნაწარმოებზე მუშაობა სიახლე — 70-იან წლებში გია ანთაძესთან ერთად განახორციელა იგი რუსთავის დრამატულ თეატრში.

სახეთა სიმკვეთრე, დრამატურგიული მთლიანობა, მუსიკისა და ტექსტის არაჩვეულებრივად ზუსტი შეხამება სცენური ტრანსფორმაციის ამოუწურავ საშუალებებს ბადებს. დღეს ტელევიზიამ, ჩვენი თეატრალური მოღვაწეების მოგზაურობამ მსოფლიოში ამ ნაწარმოების არაერთი ინტერპრეტაცია გავგაცნო, მათ შორის სოფი ლორენისა და პიტერ ოტულის სპექტაკლიც კი, მაგრამ მაშინ, როცა რუსთავის თეატრში ნუგზარ გაჩავამ და გია ანთაძემ „ლამანჩელი“ დადგეს, ასეთი ვრცელი ინფორმაცია რამდენიმე ადამიანს თუ ჰქონდა. ითარ მეღვინეთუხუცესის (დონ კიხოტი) და ლეო ანთაძის (სანჩო,

1980



ბანსა) დუეტმა და მთელმა საქეტაკლავმა წარმატება მოიპოვა.

ძრავალი წლის შემდეგ ნუგზარ განავა კვლავ დაუბრუნდა ამ თემას. საქეტაკლი თვისობრივად ახალი — მუსიკალური თეატრის კუთხით უნდა გაეაზრებინა. როგორც შემდგომ საქეტაკლავმა ცხადჰყო, რეჟისორმა შეგნებულად თქვა უარი მომღერალ-მსახიობებზე, ახუ მათზე, ვისაც აკადემიურად დამუშავებული ხმა ჰქონდა. მან უფრო არტისტულ მონაცემებზე გაამახვილა ყურადღება. მიუხიკლში საოპერო ხმა ხშირად მეტ ხელოვნურობას, ბუტაფორულობას სძენს საქეტაკლავს, ამას კი ეწინააღმდეგება მისი ჟანრულყოფითი საფუძველი. მხოლოდ უშადლესი კლასის მომღერლებს ძალუძთ ამ ბარიერის წაშლა და ორგანული მთლიანობის მიღწევა. ამიტომაც მიუხიკლების წარმატებათა დიდი ნაწილი სწორედ დრამატული თეატრების სცენაზე დადგმულ საქეტაკლებს ეპუთვნის.

ძალზედ ძუნწი სცენოგრაფია ნაკარანხევი იყო საქეტაკლის ფორმით, რომელიც პიესის დრამატურგიდან ამოიზარდა. მის ცენტრშია მალალი რკინის გისოსებისაგან შეკრული წრე, რომელიც ციხეს წარმოადგენს. მოქმედების დასაწყისში ეს წრე იხსნება და ნახევარწრე ვერტიკალური კიბისებრი მოძრაობის საშუალებას აძლევს მსახიობებს. ინტერიერი, კოსტიუმები და, საერთოდ, მთელი სათეატრო გამომსახველობითი აქსესუარები იმ ნივთებისაგან წარმოიქმნება, რომლებიც ადამიანს შეიძლება სატუსალოში ჰქონდეს — ალუმიონის კოვზები, ჯამები, კათხები, სა-

რეცხი ტაშტი, ტაბურეტები და სხვა. „თეატრში თეატრის გათამაშება“ ძალაუნებურად ბადებს ბრეხტის პრინციპების გამოყენების ტენდენციას. ამ საქეტაკლავშიც ამ ტენდენციას ამოიკითხავს ადამიანი. (განსაკუთრებით ვგსურს გამოვყოთ წვიმის სცენა. ქოლგებქვეშ მჯდარ „ქალიშვილებს“ გისოსებზე ამძვრალი ტუსალები ჯამებიდან და კათხებიდან ასხამენ წყალს). წვიმის ფონზე ვითარდება ყველა ცენტრალური სცენა და მათ შორის „აღდონსას მოქცევის“ სცენაც.

რეჟისორის საუკეთესო მონაპოვარი ამ საქეტაკლავში სწორედ „აღდონსას მოქცევის“ ხაზია. მდბაბლი, ყველაზე უფრო გახრწნილი ადამიანის სულში კეთილშობილი გრძნობების გაღვიძების პროცესი გასაოცარი სიმკვეთრით არის წარმოჩენილი და ამაში, რეჟისორულ ჩანაფიქრთან ერთად, დიდია შემსრულებლის მ. ტატიშვილის ღვაწლი. თუმცა მისი ვოკალური მონაცემები ვერ სწვდება მიჩ ლის მუსიკის ღირსებათა სფეროს, მაგრამ სცენურ დამაჯერებლობას ხშირად მაღალ დონეზე აღწევს და შინაგანი ვარდასახვის უნარს ამჟღავნებს.

ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობის გ. ჰუკონიას დანიშვნა დონ კიხოტის როლზე ძალზე საპასუხისმგებლო იყო. ურთულეს პრობლემებს აყენებს ამ როლში მსახიობის წინაშე აქტიორული სამსახეობა — სერვანტესი — ალონსო კიხანა — დონ კიხოტი. ყოველი მათგანისათვის მსახიობმა ინდივიდუალური შტრიხი უნდა მოიძიოს, რათა ტრანსფორმაცია ნათელი გახდეს მაყურებლისათვის და, ამასთან, არ დაირღვეს სა-



ნის მთლიანობა. სპექტაკლიდან აშკარად ჩანს, რომ რეჟისორმა და მსახიობმა ბევრი იმუშავეს ამ სამი ხაზისა და როლის მთლიანი ესთეტიური კონსტრუქციის გამოსაკვეთად. შედეგი სასოვნო და შთაბეჭდავი აღმოჩნდა. სცენაზე უდავოდ ნიჭიერი მსახიობი იდგა. გ. ჭყონიამ ვოკალური მხარეც დაძლია, თუმც, ჯერჯერობით ვერ ვიტყვით, რომ მიუზიკლისათვის აუცილებელი თვისებები სრულყოფილად არის გახსნილი. მაგრამ ვითვალისწინებთ რა რომ ეს მსახიობისათვის ამ ჟანრში გამოსვლის პირველი ცდაა, ვფიქრობთ, სპექტაკლის მსვლელობასთან ერთად, უფრო გამოიკვეთება ვოკალური თავისუფლება.

ჩვენს აზროვნებაში გამოთიანდა სანჩო პანსასა და დონ კიხოტის სახეები. მედლის ორი მხარეა ეს ორი გმირი. სანჩო პანსა პირველია დონ კიხოტის ფანტასტიკური სამყარო რომ ირწმუნა და გაითავისა. ჯ. ჯანჯალაშვილი ასევე ერთგულად მისდევს თავის დონ კიხოტს და ცდილობს ამ შესანიშნავი გმირის მხატვრული შოდელის მიგნებას.

მოქცევის ხაზის გაანალიზებისას ყურადღებას იპყრობს ორი სახე: კარასკო — ბ. ბეგალიშვილი და პატიმართა მეთაური — ნ. პიპინაშვილი. დასაწყისში ეს ერთი იდეით, ერთი განწყობილებით, ერთი არსით შეკრული დუეტია, სპექტაკლის ბოლოს კი ანტაგონისტურად განწყობილი ორი პიროვნება. ერთზე (პატიმართა მეთაურზე) ზეგავლენას ახდენს დონ კიხოტის ფილოსოფია, მეორე — კარასკო, თავის პოზიციასზე რჩება. აღსანიშნავია ისიც, რომ ფინალში კარასკო სრულიად მარ-

ტაა. ბადრი ბეგალიშვილი მისთვის ჩვეული ოსტატობით ხსნის ამ სახეს. იგი ძლიერა და მტკიცე თავის „ფილოსოფიაში“, დონ კიხოტის რომანტიკული გზნება ვერ შეარყევს ამ სიმტკიცეს. ყოველი შესტი, მოძრაობა ამ ურყეობის დემონსტრაციაა. ელევანტურობა და შიხაგახი მედიდურობა მდაბიოს შინაგან პოტენციაზე მეტყველებს. ეს იმ აზრის დასტურია, რომ კაცობრიობის სრულ მოქცევაზე ოცნება უტოპიაა. ერთი კაცის მოქცევაც დონ კიხოტისეული იდეის გამარჯვებად უნდა ჩივიჩნით. სრული მოქცევა კი უფრო პარადსა და ავტაციას ჰკავს.

რეჟისორული ჩანაფიქრის სრულყოფა გახსანდგრა სპექტაკლის პლასტიკურმა დრამატურგიამ. ქორეოგრაფმა რევაზ წულუკიძემ სასოვნო ქარგა შექმნა და ამ კონტექსტში ძალიადი ყურადღება მეჯოგეთა ანსამბლზე გაამჩნვია (დ. გოგოშვილი, ე. გიქომვილი, ზ. დვალი, გ. მეჩიტაშვილი, მ. სარქისოვი, რ. რუხაძე, ლ. ცანკაშვილი). ეს მართლაც, სახოცხი ანსამბლი მხატვრულად სძლეეს როგორც ვოკალურ, ისე ქორეოგრაფიულ პრობლემებს და აღვირახსნილი მოძალადის მძლავრ კრებით სახეს ქმნის დონ კიხოტთან ბრძოლის ა.შ. აღდონსას გაუპატიურების სცენებში. იგი ორგანულ დინამიურ ღერძად აღიბეჭდება სპექტაკლის საერთო დრამატურგიაში.

მაგრამ რაოდენ ძლიერიც არ უნდა იყოს სცენური მხარე მიუზიკლში, დრამატურგიული ცენტრი მინც მუსიკაშია კონცენტრირებული. ამჭერად თეატრი



მიუზიკლის პარტიტურას მიჰყვამოლიანად, მცირე ტრანსფორმაციით. შეინარჩუნეს ავტორისეული ორკესტრობა და ძირითადი ქარვა, მაგრამ ცენტრალური არია შეერწყა გუნდს. ვიქტრობთ, ეს ნაწილობრივ სწორედ მსახიობთა ვოკალური მხარის სისუსტემ განაპირობა. მაგრამ ამ მოვლენასაც თავიდან დალოკური ქვეტექსტი მოეწინა და დულცინეა ერთგვარად მარტობრივ სიმბოლოდ გამოიკვეთა. ზუსტად არის მიგნებული ამ არის საორკესტრო ვარიანტის განოყენება დონ კიხოტის დულცინეაზე ოცნების სცენაში, რომლის შემდეგ კიდევ უფრო საზარელია დულცინეის სულში ჩასახული იმედის რეალური ცხოვრებით შებოლოვის აქტი, მეჯოკეების მიერ მისი გაუპატიურებას დამორგუნველი ეპიზოდი.

ღირფორ ხუტრი დავითაშვილს ლოგიკურად აქვს გააზრებული მიუზიკლის პარტიტურა. ეს ორკესტრის ჟღერადობას ემჩნევა, მაგრამ, გარკვეულ შემთხვევაში, მაინც იჩენს თავს ორკესტრის სესუსტე და დინამიური მახვილების არასწორი განლაგება საორკესტრო ბალანსში. ეს აშკარად იგრძნობა ინკვიზიციის გამოჩენის სცენაში. მისი მკვეთრი თეატრალურ-სანახაობრივი ხერხებით გადაწყვეტა სინათლისა და ფერის ეფექტურ კონტრასტზე აიგება და ძალზედ დინამიურ სცენაში გადაიზრდება. ეს კონტრასტი არ აღიბეჭდება ორკესტრში. მუსიკა ვერ მიჰყვება სცენის დინამიკას. საორკესტრო ბალანსში დამორგუნულია ის ჯგუფი, სადაც მელოდიური ხაზი ვითარდება. იგი თითქმის არ აღმის და დოლის

რიტმული ფიგურის წინ წამოწევიტ ცდილობს კომპენსაციას. ეს უდაოდ ანელგებს მელოდიური სფეროს ადგილობის კულმინაციური შემოქმედების ეფექტს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სპექტაკლში ზრუვასმულად დაუმუშავებული ხმებია გამოყენებული. მაგრამ უეცრად შემოიტრება ხოლმე ტიპური საოპერო ვოკალური ტერცეტი. ეს სხვა სამყაროა — ალონსო კიხანას სახლის სამყარო, მისი მკვიდრნი — და, სასიძო, მოახლე. ისინი სხვა ენაზე მეტყველებენ და არც დონ კიხოტის ესმით. ჩანაფიქრი რეჟისორისა ადვილად ამოსაუთხზია, გასაგები, მაგრამ შესრულებაში ბოლომდე რეალიზებული არ არის. ამის მისაღწევად ვფიქრობთ, საჭირო იყო მომღერლებს უტრირებული თეატრლობა შეეტანათ ვოკალში, რათა ეს აღქმულიყო როგორც ფარსი და არა როგორც უკბო სხეული, როგორც ამ შემთხვევაში მოხდა. მიუხედავად ყოველივე ამისა, თეატრის ძირითადი მიზანი მიღწეულია. რეპერტუარში გაჩნდა კიდევ ერთი ღრმავროვანი, პარმონიული სპექტაკლი.

მაგრამ მასურბეელი გულგრილი დარჩა მისდანი. ამას კი თავის ღრმა მიხეზებუ. გააჩნია. ჩვენ მხოლოდ ზოგადრთს აღვნიშნავთ, უპირველესად კი იმას, რომ თეატრმა შეიცვალა ადგილმდებარეობაც და სტატუსიც. იგი დროებით პროფკანშირების სასახლის სცენაზე გამოდის და ორიოდ წელია მუსიკალურ თეატრად იწოდება. სხელწოდების შეცვლა ჟანრული სფეროს გაფართოების ტენდენციამ განაპირობა. ეს ტენდენცია ჯერ კიდევ გურამ



მელივას მოღვაწეობის პერიოდში ჩაისახა. მაშინვე აშკარა გახდა „ძველი“ მაყურებლის განდგომა, მაყურებლისა, რომელიც მუდმივად უხვად ჰყავდა მუსკომედლის თეატრს და ხშირად იაფფასიან კომედიებზე სიამოვნებით ირთობდა თავს. ამას, ხშირ შემთხვევაში თეატრის მსახიობების დიდი ნიჭიერებაც ეწირებოდა ზოლმე. „ახალი“ მაყურებელი კი ვერ ვერ მოიპოვდა.

მაყურებლისა და თეატრის პრობლემა საკმაოდ გლობალურია ჩვენში და მხოლოდ ამ თეატრის გასაჭარს არ წარმოადგენს. დიდი ხანია იგი სოციოლოგიური კვლევის საგნად უნდა ქცეულიყო. კონკრეტულად ეს თეატრი კი, ვფიქრობთ მთელი სიმძაფრით ამ საკითხს განახლებულ შენობაში დაბრუნების შემდეგ დააყენებს დღის წესრიგში და მისი დაძლევის გზებსაც მოიძიებს.

## მანია გოზაძე

### „ჩემნი პატარა ქალაქი“

მიხეილ თუმანიშვილი რვეთს გაბრიაძის მიერ გადმოქართულებულ „ჩვენს პატარა ქალაქთან“ დაკავშირებით წერს, რომ ცხოვრებაში განცდილის სხვისთვის გაზიარების სურვილმა ამ პიესის დადგმის იდეა წარმოშვა, „გადავწყვიტეთ დაგვედგა სპექტაკლი წარსულზე, განცდილზე, გარდასულზე, თითქმის დავიწყებულზე სიკვდილზე, ქორწილზე, ერთი სიტყვით, გველაპარაკა იმაზე, რაც ჩვენ განვიცადეთ და გვინახავს სიცოცხლეში“.

გადმოკეთებულ პიესაში შენარჩუნებულია პირველწყაროს თხრობის მანერა, დრამატულია და იუმორის ძალდაუტანებელი სინთეზი, სწორედ ამ რაკურსში წარმოგვიდგებიან „ჩვენი პატარა ქალაქის“ პერსონაჟები, ცოტათი კომიკური თავიანთი ძველმოდურობითა და მიამიტობით, მაგრამ წრფელი და სუფთა გრძნობების განცდის უნარით გამორჩეული ადამიანები. პიესაში არა მხოლოდ იუმორითა და სიყვარულითაა დახატული თითოეული მათგანის სახე, არამედ ინდივიდუალიზებულია ამა თუ იმ გმირის ხასიათი, ეროვნული ტემპერამენტის, თვისებების, წინეულებების, ურთიერთობებისა და ისტორიული სიტუაციის სპეციფიკიდან გამომდინარე. შეცვლილია არა მხოლოდ გმირების სახელები და გვარები, არამედ თითოეული მათგანი სოციალურ, ფსიქოლოგიურ, ეროვნულ კონკრეტულობას იძენს, თითოეულს თავისებური ინდივიდუალობა, ქცევის მანერა, განსხვავებული ხალაპარაკო ენა აქვს. მაგალითად, არჩილ გამრეკელს პათეტიურად ზეაწეული საუბრის მანერა ახასიათებს, ქალბატონ იანგაროვას—სენტიმენტალურად აღფრთოვანებული, რეჟისორის ასისტენტი სევდანარევი იუმორითა და ნოსტალგიით გვესაუბრება და ა. შ.

ზოგიერთი პერსონაჟის სახე ფაქტიურად გადმოკეთებისასაა შეთხზული, როგორც მაგალითად, ყოფილი კალათბურთელის, ამჟამად პროფილების გალოთებული გამომჭრელის, არჩილ გამრეკელის სახე, რომლის შორეულ პროტოტიპს, ასევე გალოთებული, საიმონ სიმპსონი წარმოადგენს, ანდა მილიციის უფროსი,



დაუფიწყარი ვიტალი კაკაურძემ, რომელმაც კონსტემზო უორენი შეცვალა.

„ჩვენს პატარა ქალაქში“ შენარჩუნებულია უაილდერისეული აზრის ფილოსოფიურობა, მასშტაბურობა, მოქმედების განვითარების შინაგანი ლოგიკა და, ამავე დროს, პიესა თავისი განუმეორებელი, დასაცვლეთ საქართველოს ქალაქის ცხოვრებით ცხოვრობს, მისი თვითმყოფადი კოლორიტითაა აღსავსე.

დედამიწის წარმოდგენით გაბურღვისას, ამერიკის ერთ-ერთ პატარა ქალაქში ხანმოკლე ექსკურსიის ჩატარების შემდეგ, რეჟისორის თანაშემწე უკან, სამშობლოში გვებრუნებს, ლიხს იქით, რიონის პირას განლაგებულ ასეთსავე პატარა ქალაქში, სადაც ყველაფერი ჩვენთვის ნაცნობ და ახლობელ იერს იძენს.

პატარა ქალაქს თავისი ბედი, ისტორიული წარსული და ამჟამინდელი სატიკვარი აქვს. მას ორმაგი უღელი აწევს კისერზე და ამ ტვირთით „დამძიმებული, დაგლახავებული, უკუღმართი ბედის მიერ სისხლსავსე ცხოვრებას მოწყვეტილი, სადღაც შორს, ცხუდად განათებულ კუთხეში აღმოჩნდა“, როგორც რეჟისორის ასისტენტი ამბობს: „ღარიბი ნათესავივით შეცვოდა კარის ღრქოსთან და იქვე ჩამოვდა პროგრესის შესავსვლელთან, ყველასაგან შეუმჩნეველი, თვალმდაკუსული, ღარიბი, ხათრიანი, გამოხუნებული ცხოვრებით, შარშანდელ ნაქუჩარასავით გამოფშუტული, თავჩადუნული, იმედდაკარგული, ჩაღწეული ხიდებით, დანგრეული ტაძრებით, გაძარცვული ეკლესიებით, იუმორის დაბლაგვებული ხანჭლით...“

ავტორმა მწერა თავისი ერის ისტორიისკენ, თავისი ერის სულიერი ცხოვრებისკენ მიმართა, ამიტომ თითოეულ მოვლენასა თუ გმირს თავისი სოციალური, ისტორიულ-ეროვნული ფეხვები აქვს.

გაბრიადისეულ „ჩვენს პატარა ქალაქშიც“ სიცოცხლე მხატვრულადაა დაფიქსირებული თავის უფაქიწეს გამოვლინებებში, — იქნება ეს მუხნარის შრიალი თუ მაცა ზალანჩივაძის ქალის მიერ გაბზარულ თეფშზე შემოწყობილი მოხარშული მსხალი, კათოლიკეების ეკლესიის დუანგული სახურავი, მზის სხივი ეკლესიის გვარს რომ შეეხო, შეშის სუნი, ნიკელის ჩაქურჩის ხათრიანი კაკუნი, ლედვის ხის ტოტი, სამი ფუტკარი, ფრთებს რომ იშრობს ფოთოლქვეშ, წვიმის წვეთი, უპატრონო ტყეშალი ჩილინგაროვის საფუნთუშესთან, აკაციის ვარდის ბუჩქი.

აქაც ბუნების ნებისმიერი გამოვლენა თუ ყოფის თითოეული დეტალი სკრუპულოზური დაკვირების არეშია მოქცეული, მაგრამ თითქოს უკვე სხვა ნადაგვა გადმონერგვილი.

პიესაში წამოწეულია სიცოცხლის, ოჯახური ყოფის, ჩვეულებრივი, სათნო ადამიანების მშვენიერების, მათი სიყვარულისა და მათ მიმართ სიყვარულის თემა, მაგრამ, იმავე დროს, ნაჩვენებია არსებობის უშფოთველი იდილიურობის მოჩვენებითობა, ის რომ, ცხოვრებაშიც მუდმივად თანაარსებობს სიკვდილი და სიცოცხლე, სიხარული და მწუხარება, იმედი და სასოწარკვეთა. იმას, რასაც სიყვარული აერთიანებს, აშორებს, თიშავს და ანგრევს სიკვდილი. თავად ადამიანის არსებობაა ტრაგიკული, რომლის ყოველი განვლილი წამი სიკვდილთან გვაახლოებს.

პიესის განვითარების შინაგანი ლოგიკა, სრულიად კანონზომიერს ხდის ფინალურ მოქმედებას, რომელშიც სიკვდილი ისეთივე რეალობად იქცევა, როგორც ყოველდღიური ყოფა. პირველ მოქმედებაში ადამიანის არსებობის სასრულობის მოტივი „სიკვდილის“ ფარდით შემოდის, რომელიც პირობითად გავყოფს ცოცხლებსა და მკვდრებს. შემდეგ იგივე მოტივი შემოდის ნესტანისა და გიორგის ქორწილის ეპიზოდში, როდესაც ბეჭდების გაცვლის რიტუალის შესრულებისას, სცენა ავტორის რემარკის მიხედვით უეცრად გაიყინება და ფოტოსურათს ემსგავსე-







მართავს მკითხველს, რომ სცენაზე წარმოდგენილი სიტუაციის მსგავსი ვითარება გავსხენით ჩვენი საკუთარი ცხოვრებიდან, სიყმაწვილის წლებიდან: „თუ რანი ვიყავით, უბრალონი, უშუალონი, როგორ ვიცვამდით, რა გვწყინდა, რა გვიხაროდა, როგორ დავდიოდით სამსახურში, როგორ ვიბადებოდით, როგორ ვთხოვდებოდით და როგორ ვთხოვლობდით ქალს“.

რადგან ყველაფერი ამქვეყნად განუწყვეტლივ მოძრაობაშია, პიესაში გაცოცხლებულ წარსულსაც თავისი წარსული აქვს, მუჭიდან დაცვივნილი სილასავით იპარებთან ცხოვრების წლები, საუკეთესო დრო კი უკან მოტოვებული რჩება... მაგრამ ცხოვრება მაინც მუდმივ მოძრაობაშია, მარადისობის, დაუმარცხებელი სიცოცხლის უკვდავების საწინდარს კი „ჩვენი პატარა ქალაქის“ ავტორი სწორედ სიყვარულის ძალაში ხედავს. „რულიუს პლუს იუნი უდრის სიყვარულს“. აი, უკვდავი ფორმულა სიცოცხლისა, — ამბობს რეჟისორის თანაშემწე.

პიესის გაბრიაძისეული ინტერპრეტაცია შორს არის ფუქსავატი, ზედაპირული, ნაძალადევი ოპტიმიზმისაგან, მასში საოცარი ოსტატობითა მიღწეული ტრაგიკულისა და ნატიფი იუმორის სინთეზი. ამერიკელი ავტორის მიერ შექმნილი სამყაროს ტრაგიკული არსის წვდომასთან ერთად, რევავ გაბრიაძემ სიცოცხლეში შეყვარებული შემოქმედის რწმენაც გააზიარა.

კინომსახიობთა თეატრის „ჩვენი პატარა ქალაქი“, ინტიმურისა და გლობალურის თავისებური სინთეზით ხასიათდება. წარმოდგენა არ არის გადატვირთული ყოფითი აქსესუარებით, თუმცა, მასში მიღწეულია ადამიანის ყოველდღიური განცდის მართალი გადმოცემა და, ამავე დროს, შენარჩუნებულია ამბის რიტუალურობა, მარადისობასთან მიმართება.

სცენური კონსტრუქცია (მხატვარი ი. გეგეშიძე) წარმოდგენს კედლებჩამოძვნილ, თითქოს დიდი ხნის უპატრონოდ მიტოვებულ პროვინციულ სახლს, სიძველის თავისებური მომხიბვლელიობით რომ ხასიათდება და, ამავე დროს, პატარა ქალაქის სიმბოლოდ იაზრება.

თანდათანობით, ამ კედლებჩამოძვნილ სახლის უსიცოცხლო მყუდროებას, გამოღვიძებული, უფრო სწორედ, მოგონებათა ბურუსიდან თითქოს გამოკვეთილი, პატარა ქალაქის ცხოვრების მაჯისცემა არღვევს. სპექტაკლი ხომ ხანშიშესული რეჟისორის ასისტენტის (გ. გეგეჭკორი) მოგონებაა, რომლის პირველივე გამოჩენა ერთგვარი შინაურულობის, სიახლოვის შეგრძნებას ბადებს. მსახიობი ისეთი უშუალო, კეთილი იუმორით გვესაუბრება, თითქოს დიდი ხნის უნახავ სტუმარს წარსულის ამბებს მოუთხრობს, თან ძველ ფოტოებს ათვალიერებს მივიწყებულ სახეთა აღსადგენად. სცენაზე კი ამ დროს პატარა ქალაქის გმირები, აღავიძებენ და გელოვანების ოჯახის წევრები გამოდიან. მაგიდის გარშემო შემოკრებილთ, სამახსოვრო სურათს უღებენ ფოტოგრაფი. განათების სიმკვეთრისა და რაკურსის შეცვლისას, ნახევრადჩანელბებულ სივრცეში უმოძრაოდ გაშეშებული ცოცხალი მიზანსცენა სიძველისაგან გაცვეთილ ფოტოსურათად იქცევა.

ასე ვცნობით აღავიძებენსა და გელოვანების ოჯახის წევრებს; თითქოს ძველი ფოტოებიდან გადმოსული წარსულის გმირები ჩვენ თვალწინ „ცოცხლდებიან“ და კვლავ თავიანთ, დროებით შეწყვეტილ საქმიანობას განაგრძობენ.

სპექტაკლის ძალზედ თავისებურ კოლორიტს პატარა ქალაქის გმირთა სახასიათო სახეები ქმნიან; ქეთევან გელოვანი, ნინელი ჭანკვეტაძის შესრულებით,

მუდმივ ფაცი-ფუცსა და ოჯახზე ზრუნვაში გართული და, ამავე დროს, ცოტათი ეგზალტირებული მეოცნებე; დავით გელოვანი, რომლის პოზიორული რესპექტაბელური სიდიდზე ვერ ფარავს ბავშვურ სისხტაკებსა და მიაშიტობას; მსახიობი პაატა ბარათაშვილის მეტყველი დეტალების გამოყენებით, თითქოს უბრალოდ სიარულის თავისებური, კომიკური სოლიდურობის გამოშხატველი მანერის მიგნებით მიეღ ხასიათს ქმნის; ხელმოცარული ლოთი, არჩილ გამრეკელი, რომლის სცენურ სახეში ზურაბ ყიფშიძემ შინაგანად მდიდარი შესაძლებლობების ადამიანს დაგვანახა.

ა. გამრეკელის მიერ ზეაწეულ ტონალობაში წარმოთქმული და, ამასთანავე, თვითირონით შეზავებული სადღეგრძელო, მიუხედავად ერთგვარი კომიზმისა, არ წარმოადგენს ფილისტერული პატრიოტიზმის გამოვლენას, არამედ არაორდინალურ პიროვნებას, თავისებური ტრაგიზმით აღბეჭდილს და, ამავე დროს, მძაფრი იუმორის პატრონს წარმოაჩენს. გამრეკელის ნამთვრალევი პათეტიკის მიღმა ნამდვილი განცდა იკითხება — თავაწყვეტილი სასოწარკვეთის ძალით იფეთქებს მტანჯველი ფიქრი მშობლიური კუთხისა და, ამასთანავე, ყოფიერების „დაწყველილ“ საკითხებზე. ზ. ყიფშიძის გმირი, დაუხარჯავი ეროვნული და შემოქმედებითი ენერჯით დამუხტული, იმ ბოჰემური—ნიცშეანური განსაზღვრებას თუ გავსენებთ,—დიონისური ტიპის ხელოვანს მოგვაგონებს, სული რომ ეხუთება უშფოთველი ყოველიდღაურობის ჩვეულ ატმოსფეროში, მის თავისებურ იდილიას მარადიული რომანტიკოსის ბუნებარულ სულისკვეთებას უპირისპირებს.

წარმოდგენაში ამ გმირის ხაზი ერთგვარად აკავშირებს პატარა ქალაქის ცხოვრებას მის ისტორიულ წარსულთან, გვიჩვენებს, რომ სპექტაკლას გმარები მათი მშობლიური ქალაქის ბედის თანაზიარნი არიან. არჩილ გამრეკელი რამდენჯერმე უახლოვდება ქართული ეკლესიის მაკეტს, რომელიც ერის სულიერი ისტორიის, კულტურული ტრადიციების რწმენის სიმბოლოდ იაზრება. ამასთან ერთად, პატარა ქალაქის ცხოვრება იმ მოტიანობის ნაწილს წარმოადგენს, ასევე სცენის წინა პლანზე წამოწეული გლობუსი რომ ასიმბოლოებს.

საერთოდ სპექტაკლში თითოეულ დეტალს, თითოეულ ნივთს გარკვეული აზრობრივი ფუნქცია აკისრია, იქნება ეს პატეფონი, თავისი ძველმოდურა მელოდიებით წარსულის სულს რომ აცოცხლებს, სილის საათი — სწრაფმავალი დროის სიმბოლო, ქართული ეკლესიის მაკეტი თუ ანთებული სანთელი, გარდაცვლილთა საუფლოში მოხვედრილი ერთ-ერთი გმირის ხელში რომ იწრიტება, თითქოს ყოველივე არსებულის ბოლოვადობას გვახსენებს.

წარმოდგენა ისეთ ფერწერულ ტილოს მოგვაგონებს, სადაც ფუნჯის ფაქიზი მონასმებით, ოღნავ შესამჩნევი შტრიხების, დეტალების საშუალებით მხატვრული მოტიანობა მიიღწევა.

ამჯერადაც თუმანიშვილის სცენურ თხზულებაში დიდი ყურადღება ეთმობა თითოეული პერსონაჟის ხასიათის თავისებურებას. ინდივიდუალობის გამოვლენის საშუალებათა ძიებას, ალბათ, ამიტომ არის ზოგჯერ თანაბარი მნიშვნელობის ცენტრალური და ეპიზოდური სახეები. გავიხსენოთ თუნდაც რეჟისორის მიერ შეთხზული ისეთი, თითქოს უმნიშვნელო, პერსონაჟი, როგორცაა დუსია დამლაგებელი. მსახიობი ნატა შენიგელაია, ამ უსიტყვო როლში მხოლოდ პლასტიკის, სახის გარეგნული მონახაზის საშუალებით ქმნის უპრეტენზიო, ჩუმი, სათნოებით აღსავსე მშრომელი ქალის სახეს, რომელმაც თავისი დანიშნულება გალოთებულ კაცზე უანგარო ზრუნვაში ჰპოვა.



სიკვილ-სიცოცხლის მუდმივი თანარსებობის მოტივის პარალელურად, სიყვარულის, როგორც უმაღლესი ეთიკური ღირებულების თემა, კონომსახიობთა თეატრის სპექტაკლის ერთ-ერთ წამყვან მოტივს წარმოადგენს. სპექტაკლის ერთ-ერთი გმირი, გიორგის უმცროსი და (ც. გვაზავა) ზემოთით წააწერს დაფაზე: „გიორგი პლუს ნესტანი უღრის სიყვარულს“. დაფაზე თითქმის მთელი მოქმედების მანძილზე ვხედავთ ამ სახუმარო წარწერას, რომელიც ყველა ეპოქისა და ქვეყნის ადამიანის ჰუმანურ მისწრაფებებს ასიმბოლოებს. სწორედ მის ფონზე თამაშდება ადამიანური დრამის მარადიული სიუჟეტი, გიორგისა და ნესტანის სიყვარულის და ქორწინების ისტორია.

მსახიობები ნინო ბურღული და გიორგი პიპინაშვილი ნესტანისა და გიორგის სცენურ სახეებში სწორედ პირველქმნილ შეურყვნელ სისპეტაკეს და გულწრფელობას წარმოაჩენენ.

სპექტაკლის გმირებისადმი ღიმილით, ერთგვარი იუმორით დამოკიდებულებასთან ერთად, რეჟისორი ხაზს უსვამს, რომ ისინი ნამდვილი ადამიანური ღირსების მქონე, ეთიკური გმირები არიან, თავიანთ ადამიანურ, პროფესიულ თუ ოჯახურ მოვალეობებს უპრეტენზიოდ, თავისუფლად, ლაღად ასრულებენ. ყოველგვარი ხმაურიანი დეკლამაციებისა და წინასწარ განსაზღვრულობის გარეშე. ასეთია მათდამი მთხრობელის დამოკიდებულებაც, ძალზე ჯაქიზი და სანდომიანი. გიორგი გვეგუკორის რეჟისორის ასისტენტისათვის სცენური ქმედება წარმოადგენს მის მიერ განცდილი წარსულის გახსენებას და, ამავე დროს, ის სპექტაკლის ავტორისეული პოზიციის გამომხატველად წარმოგვიდგება. ის ერთადერთი პერსონაჟია, რომელმაც იცის პატარა ქალაქის გმირთა მომავალი, იმ დარბაისლური სიბრძნით გამოირჩევა, ცხოვრებისეული გამოცდილებით რომ შეიძინება.

მთხრობელთან ერთად, სპექტაკლის ავტორისეულ პოზიციას ყველაზე მკვეთრად მუსიკა გამოხატავს, იგი ძალზე აქტიურ აზრობრივ და ემოციურ დაკვირვებას იძენს. სცენური გმირები ხომ ქართული ხასიათის ლოკაით მოქმედებენ, ამიტომ არის. ალბათ, მათთვის ეს ოდენ ბუნებრივი სიტყვიდან სიმღერაზე გადასვლის ძალდაუტანებელი თავისუფლება. სიმღერა ორგანულადაა შეზრდილი სპექტაკლის გმირთა ყოველდღიურ ყოფაში. ამდენად, ერთი მხრივ, მუსიკა იქცევა სპექტაკლის ეროვნული ფორმის, მეორე მხრივ, წარმოადგენს ავტორისეული პოზიციის აღმომხატველად. ხშირად სცენური ქმედების, ანდა გმირთა შინაგანი მდგომარეობის კონტრასტულ განწყობილებას ქმნის. გავიხსენოთ, თუნდაც ლობიოს გარჩევისას ორი დიასახლისის საუბრის ეპიზოდი, როდესაც მის მიერვე შეთხზული ამბებით გულაჩვილებული ქეთევანი ნინო ალავიძეს უზიარებს თავის უფნებელ ფანტაზიებს, პატარა ქალაქის გზაზე ნატო ვარჩხეა და გრიშაშვილთან წარმოსახვითი შეხვედრის შთაბეჭდილებებს. ამ კომედიურ-ყოფითი ხასიათის ეპიზოდშიც გერშვინის მუსიკის თავისებური ვარიაცია, ლაიტმოტივად რომ გასივსებს სცენურ ქმედებას, ერთგვარ გაუცხოების ეფექტს ქმნის. თითქოს დროის დისტანციიდან, სევდანარევი იუმორით შეფასების შეგრძნებას ბადებს.

ხიფათის მომასწავებელი, საგანგაშო ინტონაციები გაისმის ნესტანისა და გიორგის ქორწინების სცენაში, რომელიც შეგვაშალავს მესამე მოქმედების ტრაგიზმისათვის; ერთ-ერთ მიქორწინეს ბეჭედი ეკარგება და სცენურ ქმედებაში ავისმომასწავებელი წინათგრძნობის მოტივი შემოიჭრება. რეჟისორი კლავო ფოტოგრაფირების ხერხს მიმართავს და უკვე განსხვავებულად არღვევს აწყობის მიმდინარე სცენური ქმედების დროის საზღვრებს; თუკი სპექტაკლის დასაწყისში



ხანშიშესული მთბრობელის წარსულის სურათი ცოცხლდება, ქორწინების ეპიზოდში საერთო. ჯგუფური ფოტოს გადაღებისას, სცენაზე უსიცოცხლო გაყინავი უძრაობა დაისადგურებს, სცენურ გამართა ამწუთიერი საქციელი უკვე წარსულად იქცევა და ჩვენც ადამიანთა არსებობის სწრაფმავლობის განცდა გვეუფლება.

მიუსტედავად სპექტაკლის მეორე მოქმედების ერთგვარად პირქუში ფინალია, მესამე მოქმედებაში სამყაროს ტრაგიკული აღქმა, ვფიქრობ, ემოციურად მაინც მოულოდნელი აღმოჩნდება. რეჟისორული გადაწყვეტა, ალბათ, ამ მომენტსაც გულისხმობს, რადგან საიქიოდან ერთი დღით დაბრუნებული ნესტანის წინაშე სრულიად განსხვავებული რაკურსიდან დანახული სინამდვილე გაიხსნება.

რეჟისორი სპექტაკლის მესამე მოქმედებას რიტმის, თერისა და განათების მხატვრული კონტრასტების შექმნით აგებს. ამ მოქმედებაში ნესტანის სახით გამოიყოფა ცენტრალური ფიგურა, რომლის ირგვლივ კონცენტრირდება ყველაფერი — ნახევრადჩანგლებულ სცენაზე, მაყურებელთა დარბაზთან პირისპირ, აუღელვებლად სხედან უკვე გარდაცვლილი პატარა ქალაქის გამირები. საერთო მუქ ფონზე გამოიკვეთა თეთრ კაბაში გამოწყობილი, ჯერ ისევ სიცოცხლით სავსე ნესტანი. თეთრისა და შავის კონტრასტული ფერები, თითქოს სიკვდილ-სიცოცხლის მულომივი თანაარსებობის ასოციაციას იწვევენ, გარდაცვლილთა სამყაროს ბინადარნი კი უსიცოცხლო მონოტონურობით იმეორებენ: „წვიმს, წვიმს, წვიმს...“ ეს სიტყვები თითქოს ექოსავით გადაეცემა და კიდევ უფრო პირქუშ ხდის სცენურ გარემოს.

და, აი, ნესტანი ამ დამთრგუნველი უსინათლობიდან ისევ სიცოცხლისაკენ მიისწრაფვის, სურს ერთი დღით მაინც დაუბრუნდეს თავის სახლს, პატარა ქალაქს. მოქმედება ამჯერად სცენის სიღრმეში გაღაინაცვლებს და, ამ დროს, მართლაც „საცნა მთლიანად უშველებელ ფანჯარად იქცევა, საიდანაც შეგვიძლია თვალი გადავდევნოთ ადამიანთა ცხოვრებას“. მაგრამ ცხოვრების თეატრი ამჯერად მართონეტების თეატრად იქცევა; ყველანი საქმიანი სახეებით, სწრაფად გადაადგილდებიან. სადღაც მიეჩქარებათ, ფაცი-ფუცობენ, ერთმანეთის დანახვასაც კი ვერ ასწრებენ. აჩქარებული მოძრაობების ცენტრში მოხვედრილი, თითქოს სისწრაფისაგან თავბრუდნახვეული ნესტანი სახეზე ხელებს აიფარებს. ის, რაც წინა ისტორიაში ნამდვილი ადამიანური სიბოთი და სიყვარულით ცოცხლდებოდა, ახლა აზრისაგან დაცლილი, მექანიკურ მოძრაობად, ცარიელ სიტყვივად ქცეულა, აღარსადაა ის სიყვარული, რომელიც პატარა ქალაქის სიმპათიურ გამირებს შორის არსებობდა. ისინი მხოლოდ მექანიკურად იმეორებენ აღრი ჩვენ მიერ სრულიად განსხვავებულ კონტექსტში მოსმენილ ფრაზებს. ნესტანი კი მისთვის უახლოესი ადამიანების, მისი ოჯახის წევრების გარემოცვაში მარტოობის მწვევე განცდას შეუპყრია.

ვფიქრობ, შეუძლებელია მესამე მოქმედება გავიზროთ როგორც ერთი და იგივე სინამდვილის განსხვავებულად ხედვა, პატარა ქალაქის გამირთა ცხოვრების ჭეშმარიტი არსის გამოვლენა. სპექტაკლის ფინალი, უფრო ერთგვარი წინასწარმეტყველებაა ადამიანური ჟრთიერთობების რღვევის საშეშრობისა. ნესტანის დაბრუნება წარმოდგენაში შესაძლოა გავიაზროთ, როგორც წარსულის გამირის მიერ დანახული თანამედროვე ადამიანის სიტუაცია, როგორც გაფრთხილება, თანამედროვე ცხოვრების სწრაფ ტემპებს აყოლილთ, არ გამოგვჩინებს ყველაზე უახლოესი ადამიანური გრძნობა, არ გამოგვჩინებს ჩვენ გვერდით მყოფი ადამიანი.



სექტაკლის ფინალში იკითხება სევდა იმ დაკარგული კავშირის გამო, რომელიც ერთ ღროს არსებობდა ადამიანსა და ბუნებას შორის, რომელიც უფრო მტკიცე იყო თვით ადამიანებს შორისაც და რომლის დაკარგვა ცხოვრების სილამაზისა და სისხვის შეგრძნების დაკარგვის მომასწავებელია. სწორედ ფინალში იკითხება უაილდერის შემოქმედების ერთ-ერთი წამყვანი მოტივი — სინამდვილის არასრულფასოვანი აღქმით გაპირობებული ადამიანის სულიერი სიყრუის თემა. სექტაკლის ავტორები გვანსებენ, რომ არსებობის ყოველი წამი სწრაფ-მავალია, უაზროდ დახარჯული ღრვის დაბრუნება კი შეუძლებელია, არანამდვილი ღირებულებებით გატაცებულნი კი ხშირად ვკარგავთ სიცოცხლის მშვენიერების, ერთმანეთის შემჩნევის, შემოქმედებითი საქმით ტკბობის უნარს.

სექტაკლის ფინალში ახლადგაჩენილი ბავშვის ტირილი გაისმის, ისევ იკვრება ცხოვრების მარადიულობის წრე, მაგრამ ამჯერად უკვე სცენური ქმედების მიღმა. საბოლოო ჯამში სიყვარული უპირისპირდება ცხოვრების უღმობელი კანონის ლოგიკას, ისევე როგორც მის მექანიკურ ჩვევად გადაქცევის საშიშროებას. სიყვარულის პრიზმაში შესაძლებელი ცხოვრების ინტენსიური, ყოველწუთიერი განცდა-აღქმა, მის სწრაფმავლობასთან დაპირისპირება, თუნდაც ერთი ადამიანის მესხიერებაში დამკვიდრება ხომ არსებობის განგრძობის ტოლფასია.

უაილდერის პიესიდან წამოსული ნაღვლიანი განწყობილება, ნოსტალგია, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ახლობელ გარდაცვლილთა სახეებს, თავისებურად არეკლილია კინომსახიობთა თეატრის დადგმაში, რომელიც ეროსი მანჯგალადის ხსოვნას ეძღვნება.

მ. თუმანიშვილმა საინტერესო გზა აირჩია „პატარა ქალაქის“ სცენური ხორც-შესხმისათვის. სწორედ პიესის სპეციფიკიდან გამომდინარე, რომელიც მის ქსოვილში შეჭრის საშუალებას იძლევა, იმ ღრმა კავშირს მიაგნო, რომელმაც უკვე ამერიკულ კლასიკად ქცეული პიესა ჩვენი სინამდვილის სოციალურ-კულტურული პანორამის გარკვეულ გამოხატველად აქცია.

სექტაკლის გმირების სასიცოცხლო მისწრაფებები, ყოველდღიური მოვალეობები, ოჯახური საქმიანობა, ერის სულიერ ისტორიასთან, შრომის, ყოფის, ადამიანური ურთიერთობების ღრმა ტრადიციებთან მიმართებაში იაზრება; ყოველდღიური ცხოვრების ეს თითქოს ელემენტარული რიტუალები იმ მარადიულ, უცვლელ შინაარსს იძენენ, რომელსაც ყოფიერების პირველსაწყისებამდე, ყოფიერების ფუნდამენტამდე მივყავართ.

მ. თუმანიშვილის „ჩვენი პატარა ქალაქი“, არა მარტო ქართული თეატრის ისტორიის, არამედ უაილდერის თეატრის ისტორიის საინტერესო ფურცელია.

## ნადია შალუტაშვილი

### კ ვ ლ ა ვ ვ ი დ მ ვ ი ლ ი

(„ორი დღე პოლკოვნიკის ცხოვრებიდან“  
რუსთავის დრამატული თეატრის სცენაზე)

ფრანგული პიესა ქართულ სცენაზე მუდამ დიდი წარმატებით სარგებლობდა. ბევრი ამ პიესათაგან გადმოქართულდებულ იქნა და ისე მიესადაგა ქართულ სინამდვილეს, რომ პირვანდელი ავტორების გვარიც კი დაიკარგა...

ამ ტრადიციის გამგრძელებელი გახლდათ ცნობილი ლიტერატორი პ. წერეთელი. სწორედ მან თარგმნა და ნაწილობრივ გადმოაყვია მეიოსა და ენკენის ვოდევილი „ბიჭუნა“. პ. წერეთელმა ფრანგული გვარები ქართულით შეცვალა. ვოდევილი ბათუმის თეატრშიც დაიდგა, მოგვიანებით ეს ვარიანტი მუსიკალური კომედიისათვის ლიბრეტოდ აქციეს. ამას წინათ ხელახლა გადმოკეთებული ეს ვოდევილი რუსთავის თეატრში დაიდგა.

ნაწარმოების გადმოქართულებას ხელი მოჰკიდეს დავით კობახიძემ და ნუგზარ ლორთქიფანიძემ. ისინი არ დასჯერდნენ მხოლოდ გვარების, სახელებისა და გეოგრაფიული სახელწოდებების გადმოქართულებას და ფრანგული პიესის სიუჟეტურ ქარგაზე ახალი, ქართული ვოდევილი შექმნეს, გამოიყენეს ქართული ტრადიციული ვოდევილის ოსტატების ხერხი და გამოცდილება და თითქმის ახალი ნაწარმოები წარმოგვიდგინეს.

„ბიჭუნას“ ვარიანტში, რომელსაც ეწოდა „ორი დღე პოლკოვნიკის ცხოვრებიდან“, პირველი მოქმედება მთლიანად გადამუშავებულია, რამაც შეცვალა სიუჟეტი. მეორე მოქმედებაში ფრანგული ორიგინალიდან გამოყენებულია რამდენიმე სცენა. ამის შედეგად შეიცვა-

ლა არა მარტო მოქმედ პირთა ხასიათები, არამედ მათი ბიოგრაფია, ურთიერთობები. ძირეულ ცვლილებებთან დაკავშირებით, პიესაში საჭირო გახდა ახალი პერსონაჟების დამატება (ნესტანი, გიორგის დედა, პოლიციის უფროსი ჯოტო გგერენაია, პორუჩიკი ვარდიაშვილი და ანანოს მამა არველოდი).

ვოდევილში გაუგებარ სიტუაციათა გასამძაფრებლად გაჩნდა კლასიკური მსახურების წყვილის, ჟანეტასა და ედემის როლები, მთლიანი ცვლილება განიცადა ბავშვთა სახლის გამგის ჟუჟუნას როლმა.

სცენური კანონების კარგმა ცოდნამ, რეჟისორულმა გამოცდილებამ გადმოკეთების ავტორებს დ. კობახიძესა და ნ. ლორთქიფანიძეს საშუალება მისცა ქართულ ვარიანტში ახალი გარემო, ეროვნული ხასიათები, ურთიერთობები წარმოედგინათ, შეექმნათ მომგებიანი სცენური სიტუაციები.

მოქმედება მიმდინარე საუკუნის ათინი წლების საქართველოს საკურორტო ქალაქში იქნა გადმოტანილი.

ვოდევილის მარტივი სიუჟეტი აგებულია სიბერეს მიტანებულ პოლკოვნიკ თავად გიორგი მიქელაძის დაუოკებელ სურვილზე შესქენოდა მემკვიდრე და ამასთან დაკავშირებულ თავბრუდამხვევ მოულოდნელობებსა და გაუგებრობებზე, კურიოზებზე, რომლებიც ვოდევილისთვისაა დამახასიათებელი.

რუსთავის დრამატული თეატრის სცენაზე ვოდევილის დამდგმელი დავ. კობახიძე, შეიძლება ითქვას, საკმაოდ გაიწაფა ამ ჟანრში — მასვე ეკუთვნის პოპულა-



რული ინგლისური ვოდვილის „ჩარლის დეიდას“ დადგამაც ამავე თეატრის სკენაზე.

„ორი დღე პოლკოვნიკის ცხოვრებიდან“, სპექტაკლ „ჩარლის დეიდასთან“ შედარებით, წინგადადგმული ნაბიჯია — თუ პირველი დადგმა ოდნავ დამძიმებული იყო არათანაბარი შესრულების გამო, ავლად დაძაბული და მსუბუქი რიტმი, ამჟერად სპექტაკლმა თავისებური მომზიბეულობა და მიმზიდველობა შეიძინა.

...რეჟისორი პროლოგშივე ქმნის ექსტრაორდინალურ სიტუაციას — პატარა საკურორტო ქალაქის საზოგადოება ორექსტრით, „ვემას“ შეძახილებით ხვდება იპონია-რუსეთის ომის „გმირს“ პოლკოვნიკ მიქელამეს. ტაში, ყვავილები, მარშალის ხმა და გაჯგიმული, მხედრული ნაბიჯით მომავალი პოლკოვნიკი მიქელამე.

მსატვარი ლ. მურუსიძე დადგმის პირობით ატმოსფეროში ცდილობს გამოავლინოს იმ დროის ცხოვრების ელემენტები, რაც ამ ეპოქის საქართველოსათვის იყო დამახასიათებელი — ერთმანეთში განუყოფელი არეული ევროპული და ქართული ყოფის ნიშნები, რაც ნათლად ჩანს ინტერაქტივშიც და მოქმედ პირთა ჩაქმულობაშიც...

სპექტაკლში უხვადაა გონებამახვილურად შერჩეული მუსიკა (ნ. ასათიანი) და ცეკვა, რომელიც სპექტაკლის სტილში ირონიულად ყდერს ბალეტმეისტერ ბ. მონავარდისაშვილის დადგმით. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქორეოგრაფი სპექტაკლში არ შემოიფარგლა ცეკვების დადგმით, რაც, რასაკვირველია, ჩასმული ნომრების შთაბეჭდილებას დატოვებდა, თუ არა მოქმედ პირთა ის თავისებური პლასტიკა, რომელიც რეჟისორისა და ქორეოგრაფის ჩანაფიქრით მშვენივრად განახორციელებს მსახიობებმა.

რუსთაველთა დადგმაში ყველაფერი უჩვეულოა, შეიძლება ითქვას, ალოგიკური. დ. კობახიძე ყოველ სცენაში აძლიერებს ამ ალოგიკურობას. პოლკოვნიკის

მეუღლის სურვილი მოატყუოს ქმარი და საკუთარ შვილად გაასაღოს მოტაცებული ბავშვი, მართლაც, გროტესკში გადადის — ერთის მაგიერ აკვანში ხან ორი, ხან სამი ბავშვია, რასაც პოლკოვნიკი და მის ირგვლივ მყოფნი შეცხადებით და ამავე დროს აღტაცებით ეგებებიან. მიქელამის „წინააღმდეგ“ მოქმედებენ მისი ცოლი ანანო, დედა ნესტანი, ეფრეიტორი ბუხუტი, ბუხუტის მეუღლე ხათუნა, მსახურნი და... ერთმანეთს ენაცვლება სასაცილო სცენები... ინტრიგაში ჩაბრუნებული ყველა, გარდა გულუბრაყვილო პოლკოვნიკისა, რომელსაც სჯერა სრულიად წარმოუდგენელი სიტუაციების და ახალი ბავშვის „გაჩენისას“ სიხარულით ფეხზე ვერ დგას...

დ. კობახიძე კარგად გრძნობს კომიკურის არსს, ამიტომ, ესა თუ ის სიტუაცია გულწრფელ სიცილს იწვევს დარბაზში...

სცენის მარჯვენა მხარეს ჩამოკიდებული პოლკოვნიკი მიქელამის მამის, გოჯასპირის პორტრეტი აქტიურადაა ჩართული მოქმედებაში, მასთან ხან ცრემლიანი ქვრივი, ხან აღფრთოვანებული შვილი ასრულებენ „ოჯახურ ტრადიციას“ და მიცვალებულის პორტრეტს ეთათბირებიან...

კომიზმითაა აღსავსე გიორგისა და მისი დედის ნესტანის სცენა, როცა თარხან-მოურავის ასული შეიტყობს, რომ მისმა შვილმა უბრალო გლეხის უგვართმოდ ქალი შეირთო. ასევე სასაცილოა დიდაკის, გენერალ სახნოვსკის მოლოდინის სცენები. იუმორით გამოირჩევა ბუხუტის მიერ მოპარული ბავშვების მოყვანა, მათი შეცვლა და ა. შ.

ერთი ამბავი მეორეზე გადაჯკვული, კრიტიკული სიტუაციები ერთმანეთს ცვლის. მოქმედ პირებს ერთმანეთში ეშლებათ ძუძუმწოვარა გოგონები, ბიჭები, უკვე აღაზვინ უწყის, ვინ ვისია. მით უფრო კომიკური პოლკოვნიკი მიქელა-



ძის აღფრთოვანება ყოველი ახალი მემკვიდრის მოულოდნელ გამოჩენაზე...

აქ ერთმანეთში არეული ცეკვა, სროლა, ვოდველიური ვნებები და „ცრემლები“ და ამ აურზაურში რეჟისორი მაინც არ კარგავს გეზს, რომელმაც სპექტაკლის „გემი“ სამშვიდობო „ნავსადგურში“ უნდა შეიყვანოს. ფინალში კვანძი იხსნება, როგორც იქნა, მოქმედი პირები გაუგებრობიდან თავს დააღწევენ, მოპარულ ბავშვებსაც გამოუჩნდებათ პატრონი და... კვლავ სააღლუმო განწყობილება — ფერადი ბუშტები, ყვავილები, მუსიკა, მისაღმების ლექსები, რომლებსაც ბავშვების მაგიერ მოზრდილები კითხულობენ „სიმღერითა და ხალისით“...

ამ წარმოდგენაში ყველაფერი „ვიითომა“... ვითომ ტირიან, ვითომ იცინიან, ვითომ ერთობიან... ვითომ... ვითომ კომიკურად, ხან კი გროტესკით, თუმცა, რეჟისორსა და მსახიობებს ძირითადად ზომიერება არ ღალატობთ და ვოდველი თავისი გზით, აურზაურით ფინალისაკენ მიემართება...

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გადმოქართულების ავტორებმაც და რეჟისორმაც ნაწარმოებს ირონია შემატეს. სპექტაკლში ირონიის ობიექტი ხდება ქართველი თავადაზნაურობისათვის დამახასიათებელი ამპარტავნობა, სამხედრო მოხელეთა გონებაჩლუნგობა, თაჯინური წრთვნა... ცხოვრების ამ კალიდოსკოპში ყველაფერი „ვიითომა“ — აღამიანებიც, მათი გრძნობებიც, ურთიერთობებიც, თითქოს თვით პერსონაჟებიც ვითომ არსებობენ...

ამ „ილუზიონში“ რეჟისორის ჩანაფიქრი მშვენივრად განახორციელეს მსახიობებმა.

სპექტაკლში იგრძნობა, რომ რეჟისორმა შემსრულებლებს „გადასლო“ თავისი განწყობილება და ისინი მოცემულ პირობებში თავისუფლად და ლაღად გრძნობენ თავს.

**დ. კობახიძის დამახსუტება იმაშიდ**

მდგომარეობს, რომ გონებაამხვილურ მიზანსცენებს გონებაამხვილი მსახიობები ასახიერებენ. თ. დაუშვილს რეჟისორმა თავად მიქელაძის როლში მოუნახა მსახიობისათვის საჭირო კამერტონი და თუ ზოგიერთ სხვა დადგმაში მსახიობი ერთგვარად შებოჭილი, უმოქმედო გვეჩვენებოდა, ამ როლში იგი განთავისუფლდა. შინაგანად განიტვირთა და საკმაოდ სარიტორი სცენებშიც კი დამაჩერებელია თავისი გულბურცვილობითა და უშუალობით. თ. დაუშვილი როლის სწორი შინაგანი მონახაზის მეშვეობით ადვილად ამართლებს მოულოდნელ ნახტომებს, თავისებურ, გაზვიადებულ პლასტიკას. სპექტაკლის ხმაურიან ატმოსფეროში საკუთარი ლაიბროტი, საკუთარი საღებავი შემოაქვს ც. მესხს, რომელიც თავადის ქალ ნესტან თარხან-მოურავს ასახიერებს. მისი ნესტანი მოჩვენებითი „რაფინირებით“ გამოირჩევა. მსახიობი ხაზს უსვამს ძველი ქართველი არისტოკრატი ქალის „კარგ ტონს“, მანერულობას. იგი თითქოს ყველას აგრძნობინებს, რომ მათზე მაღლა დგას, რომ წარმოშობით რჩეულთა წრეს ეკუთვნის — სიარულის, საუბრის მანერა, ყოველი ქუსტი თარხან-მოურავ — მესხს მოფიქრებული, გამოზომილი და უღარესად ხელოვნური აქვს. იგი თითქოს სულ სცენაზეა, სულ თამაშობს მის მიერ გამოგონილ როლს. მხოლოდ ხანდახან ღალატობს მოთმინება და მაშინ მის მიერ შექმნილ ხელოვნურ მოქმედებაში ცოცხალი, ბუნებრივი ნოტები შემოიჭრება. აი, მაგალითად, სცენა, როცა ნესტანი გაიგებს, რომ მისი რძალი, მისი შვილის მეოთხე ცოლი, ძველი არისტოკრატიული გვარის შთამომავალი კი არა, ვინმე ეპგვერძის ნაშვილებია. ამას იგი ისევე ტრაგიკულად განიცდის, როგორც უგვართა, ვიღაც ხათუნა კვერდლიძის სტუმრობას თავის სახლში. თარხან-მოურავი — ც. მესხი მწარე ღიმილით ეუბნება შვილს — „მამაშენის სიცოცხლეში ამ სახლში იკბებოდნენ დედინები, წუ-



ლუკიძეები, ერისთავები, თარხან-მოურავები და არც ერთი კვარდელიძე“.

მსახიობმა ძველი ქართველი არისტოკრატი ქალის სახე ისეთი სიმართლით, დამაჯერებლობით, ჭეშმარიტი აქტიორული მიგნებებით ითამაშა, რომ სპექტაკლის ერთ-ერთ დასამახსოვრებელ სახედ აქცია იგი.

მ. გოდერძიშვილის ანანო — გიორგის მუღღე, ტიპური სავოდევოლო გმირია — პრანჭია, ჯერ ინფანტილური, შემდეგ საკუთარი ინტერესებისათვის მებრძოლი. თუ მისი დედამთილი სცენაზე გარეგნული წარმოსადგომით ცდილობს შთაბეჭდილება მოახდინოს, ანანო — გოდერძიშვილი ჭირვეულობს, ქმარს ეკეკლუცება და თან საკუთარ „სცენებს“ თამაშობს — ხან ვითომ თავს იწამლავს, ხან ბავშვის მოლოდინს წარმოადგენს და ა. შ. მსახიობს ამ როლში ჟანრის ათვისების ადლოც, სიმსუბუქე და ქალური მიმზიდველობაც თან სდევს და სპექტაკლის საერთო სურათში სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ჭეშმარიტად პლასტიურია, თანდაყოლილი რიტმის გრძნობითაა დაჯილდოებული მსახიობი ნ. იოსელიანი. იგი არ უშინდება გროტესკულ საღებავებს. ეფრეიტორ ბუხუტის ცოლი, რვა შვილის დედა ხათუნა ახლაც შვილის მოლოდინშია, მაგრამ სიმკვირცხლე და კომწიაობა არ დაუჯარგავს. მსახიობს არ ეშინია გროტესკის — მთელი მისი სცენები ქმართან, „რეპეტიცია“ პორუჩიკთან, უაღრესად კომიკურია. ნ. იოსელიანის ხათუნა სასაცილოცაა, თავისი გაბერილი მუცლით, უშნოც, მაგრამ საოცრად ქალურია, სიცოცხლით, ეშმაკობით სავსე. უნდა უტყვირობ, როგორ მბრძანებლობს იგი ქმარს, ჭოროიანას როგორი ცნობის-მოყვარეობით ადევნებს თვალს ყოველივეს, როგორი აზარტით უბრწყინავს თვალები, აი, თუნდაც სცენა ბუხუტისთან, რომელმაც გრამაფონი შემოიტანა.

3. „თეატრალური მოამბე“ № 3.

ძველი ქართული ვოდევოლის ტრადიციულ სტილში ასრულებენ ზ. ჭიჭინაძე და ვ. მჭედლიძე მსახურების ედემისა და ჟანეტას როლებს. მათი თამაში მსუბუქია და ძალდაუტანებელი. რაოდენ სასაცილოა ჟანეტა — ვ. მჭედლიძე საგანგებოდ სტუმრის შესახვედრად გამოწყობილი, „პარადული“ და როგორ დასცინის გულში თავის სულელ ბატონს.

კოლორიტულია მოუქნელი, ხეპრე, მაგრამ ეშმაკი და მოხერხებული არველოდი ექვევრადე (მ. აბდუშელიშვილი); კარიკატურული, უაზრო მოქმედება, ფუსტუსის სენით შეპყრობილი ჯოჯო ჯვერენაია (ლ. მიშველაძე); ავტომატად ქცეული, გონებაჩლუნგი პოლიციელი ბურძგლა (გ. ტყემელაშვილი); გაჰარებისაგან გონებაწართმეული, მრავალშვილიანი დედა (ლ. ჭავჭავაძე). რას წარმოადგენენ ეს პერსონაჟები სპექტაკლში? ნიღბებს? თოჯინებს? არა, ეს თუმცა კომიკური, ზოგჯერ გროტესკული, მაგრამ ცოცხალი სახეებია, რომლებიც სიცოცხლს, ირონიასაც და თბილი იუმორით გამოწვეულ დიმილსაც იწვევენ...

ახალი აქტიორული თვისებით გამოვლინდა სპექტაკლში მსახიობი გ. გოგოლაშვილი, რომელიც პორუჩიკ ვარდიშვილს ასახიერებს.

მსახიობი თითქოს სხვა რაკურსით შევიცანით. მთელი მისი მოქმედება სცენაზე უკიდურესი კომიზმითაა სავსე და რაც უფრო სერიოზულია მსახიობი თავისი გმირის განცდებში, მით უფრო სასაცილოა. შესანიშნავია მისი რეპეტიციის სცენები. ს. იოსელიანთან იგი ჭეშმარიტ აქტიორულ დუეტს ქმნის. აი, გამოიყვანა მან ანგელინა, უუყუნა და დაიწყო სიმღერა — „მზემ ღრუბლები გადიყარა“.. შემობრბის ანანო, ისიც ერთვება სიმღერაში, პორუჩიკი კი უკრავს, შემდეგ გაჯგიმული „დირიჟორობს“ მმოდერლებს. პიესის მიხედვით მას თითქოს ბევრი არა აქვს სათამაშო, მაგრამ რა ხაინტერესო

დეტალები მონახა მსახიობმა, რა ორგანიზაციის კომიზმით შეაფერადა თავისი გმირის სახე.

სპექტაკლის ჟენმარიტ გამარჯვებას წარმოადგენენ შ. სხირტლაძის ბუხუტი და ი. ხობუას ყუყუნა. აქ მსახიობები ავლენენ თავიანთ მაღალ შემოქმედებითს პოტენციალს.

შ. სხირტლაძემ თავისი კომედიური ნიჭი ჯერ კიდევ „ჩარლის დეიდაში“ გამოავლინა. მანამდე კი თამაშობდა როლებს, რომლებმაც ბოლომდე ვერ განსხნა მისი მსახიობური ტალანტი.

შ. სხირტლაძე აქ კი არ თამაშობს, არამედ ცხოვრობს, თითქოს მაყურებელთა დარბაზიც ავიწყდება. ისეთი უშუალოა და გულწრფელი.

ბუხუტი-სხირტლაძე თითქოს სამუდამოდ დააშინეს უფროსებმა, ცოლმა. იგი მონასავით დაუფიქრებლად, მექანიკურად ასრულებს მათ ყოველ ბრძანებას, ყოველ მოთხოვნას, რაგინდ წარმოუდგენელიც არ უნდა იყოს.

ბუხუტი ჯერ ანანომ ჩააგდო შავ დღეში, როცა უამბო თავისი ქმრის შანტაჟის ამბავი, შემდეგ დაავალდებენ, ბავშვი მოიპაროს უპატრონო ბავშვთა სახლიდან. ბუხუტი-სხირტლაძეს ჯერ გოცემა გამოეხატება სახეზე, შემდეგ კი შიში და ცივი უარი ანანოს. მაგრამ ინტრიგის ზამბარა უკვე დაიჭიმა, ბუხუტის სხვა გზა არა აქვს, რაოდენ სასაცილოა იგი, როცა აქლომინებული მოვარდება მიქელაძეების სახლში და უბეში დამალულ ძუძუმწოვარას ამოაძერგნს. რა თავზარდაცემულია, როცა გაიგებს, რომ სიჩქარეში ბჟის მაგიერ გოგო მოიყვანა! უნდა ნახოთ, როგორ გაურბის იგი დადევნებულ უპატრონო ბავშვთა სახლის გამგეს ყუყუნას, რომელიც მოსაკლავად დასდევს... რაოდენ სასაცილოა, როცა „ბავშვი ჰაერზე გაჰყავს“. იგი ისეთი დაღლილი, დაქანცულია, რომ შეგეცოდებათ. კომიზმითაა სავსე მისი მოქმედება, როცა გიორგის გენერლობას ულოცავს და თან ბავშვს

ფრაკის ქვეშ მალავს. როცა გიორგი გოცემალი ეკითხება — საიდან გაჩნდა ეს ბავშვიო, იგი მიაპიტღო პასუხობს — „რომელი ბავშვი?“ გიორგის სიტყვებზე „რომელი და ეს!“ აქვე მოიხაზრებს და სულმოუთქმელად მიახლის — „ეს სასიეროდ გეყავდა“.

ასე, ერთის მაგიერ ორი ბავშვი გაჩნდა, მაგრამ ბუხუტისათვის უკვე ყველაფერი სულერთია, ის სიცრუის მსხვერპლია...

შ. სხირტლაძის ყოველი სცენა, ყოველი დიალოგი ჟენმარიტი კომიზმითაა სავსე, მაგრამ ზოგჯერ, განსაკუთრებით მეორე მოქმედებაში, მსახიობი ზომიერებას კარგავს და მაყურებელზე თამაშს იწყებს. და კიდევ ერთი მსახიობური გამარჯვება ამ მხიარულ წარმოდგენაში — ია ხობუამ, ამ მშვენიერმა მსახიობმა, ამჯერადაც თავისი ჟენმარიტი აქტიორული ნიჭით მოგვიხიბლა. უპატრონო ბავშვთა სახლის გამგის ყუყუნას როლში მსახიობი გროტესკულია. რაოდენ განსხვავებულია მისი სიარული მანერა, ექსტი. როგორ ხმარობს კოსტიუმს, აქსესუარს (გვირსენოთ ქოლგა), როდესაც იგი, გაანჩხლებული, ბუხუტის მისდევს ქოლგით ხელში, დარბაზი ტაშით ხვდება მას. ფურიასავით უტევეს პორუჩიკს, იარაღს წაართმევს, მოსაკლავად დაედევნება ბუხუტის, შემდეგ კი, როცა საქმის ვითარებაში გაერთკვევა, დათაფლული ენით ესაუბრება, თითქოს არაფერი მომხდარაო. შესანიშნავი აქტიორული მიგნებები, ინტონაციური ფერთა სიმდიდრე — კიდევ ერთხელ მოწმობს ნიჭიერი მსახიობის დიდ შემოქმედებითს პოტენციალს.

„ორი დღე პოლკოვნიკის ცხოვრებიდან“ რუსთაველთა მორიგი შემოქმედებითი წარმატებაა. აქ კიდევ ერთხელ წარმოჩნდა ამ თეატრის დასის შემოქმედებითი შესაძლებლობანი, უნარი — გამოავლინოს თავი მხიარულ ვოდევილიზმში, რომელიც დღესაც სჭირდება ჩვენს მაყურებელს.



## ნანა ბოგოზნიძე

### რ ა ტ მ ე ? ა ნ შ „ბ ე დ ნ ი ე რ ი ბ ი ლ ე თ ი“

„ნუთუ გავუძღვებთ მწარე მოლოდინს, სანამ გაწვეთავს სინათლის ღვენი, ბედნიერებაც ცოტაა ჩვენთვის, რომ ბედნიერი ვიყოთ ბოლომდის“.

ეს სტროფი ცხოვრებიდან ადრე წასული ახალგაზრდა პოეტისა და დრამატურგის თამაზ ბაძაღუას ერთ-ერთი ლექსიდანაა. შევეცდები გავამართლო ასე უცნაურად მისი ჩაწერა ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მიერ განხორციელებული სპექტაკლის „ბედნიერი ბილეთის“ სარეცენზიო წერილის კონტექსტში. შევეცდები, სპექტაკლის განხილვასთან ერთად, მკითხველს საკუთარ ტკივილსა თუ სიხარულზეც ვესაუბრო, რადგან პროფესიის წყალობით მონიჭებული „სტატუსის“ (თეატრმცოდნე, მუსიკათმცოდნე, ხელოვნებათმცოდნე და სხვა მრავალი „მცოდნე“) მიღმა ყოველთვის დგას ადამიანი, პიროვნება, საკუთარი ტკივილებითა თუ აღმავრენით დატვირთული. იქნებ ოდესმე იგრძნოს ადამიანმა, რომ ის მარტო არ არის, იქნებ, გალხვეს ყინულის ზღვარი, ასე უწყალოდ რომ გვაშორებს ერთმანეთს ახლობელ ადამიანებსაც კი... იქნებ, დადგეს დრო და აღარ დაგვიკირდეს ერთმანეთზე გულგატეხილობის გამო ჩვენვე გამოვიგონოთ უცნაური და შვების მომგვრელი რწმენა ბედნიერი ბილეთის ან მარჯვენა ფეხზე ადგომისადმი...

საკმაოდ დიდხანს, ინტერესით ელოდა პროფესიონალი თუ არაპროფესიონალი მაყურებელი მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის ახალ სპექტაკლს. თავდაპირველად კინომოთხრობად შექმნილი „ბედნიერი ბილეთი“ ამჭერად იმდენად სრულყოფილ სცენურ ქმნილებად

ბად წარსდგა მაყურებლის წინაშე, თითქოს თავიდანვე სცენისათვის ყოფილიყო ჩაფიქრებული.

სპექტაკლს უადრესად დახვეწილი გემოვნების მქონე შემოქმედის, ოსტატის ხელი ატყვია. შალვა გაწერელისა მიერ შექმნილი მრავალი სცენური ნაწარმოები აღიარებულ იქნა საუკეთესო ქმნილებად და სპექტაკლის მომლოდინეთ, არც გვებარებოდა ეჭვი, რომ ახალი შეხვედრა საინტერესო, მრავალსმთქმელი იქნებოდა ჩვენთვის. მაგრამ შეხვედრისას მაინც ამეკვიცაბა აზრი თუ გაცივება — რაოდენ ერთგვაროვანი და განუყოფელი აღმოჩნდა ასაკით განსხვავებული ორი შემოქმედის, პიესის ავტორისა და სპექტაკლის ავტორის დამოკიდებულება მოვლენების მიმართ, იმ პრობლემების მიმართ, რომლებიც „ჩადებული“ იყო პირველწყაროში (ასაკით განსხვავებაში, რაღა თქმა უნდა, ვგულისხმობ იმას, რომ თავად ირაკლი სამსონაძის თაობის წარმომადგენელ არც ერთ რეჟისორს, რატომღაც, არ გაუჩნდა სურვილი ამ ნაწარმოების განხორციელებისა), რაოდენ ახლობელია რეჟისორისათვის ის სატკივარი, რომელიც პიესის (კინომოთხრობის) ავტორს აწუხებდა, რაოდენ გაიზარდა მისი მნიშვნელობა, რაოდენ თვალხილული და საგრძნობი გახდა. აქ თითქოს არც არაფერია გასაოცარი — რეჟისორის უპირველესი ამოცანაა ზედმიწევნით სწორად ამოხსნას დრამატურგიული ქმნილების „გრძნობათა ბუნება“, მაგრამ განა ასე ხშირად ვართ ამით განებივრებულნი? დრამატურგიული ნაწარმოების ნაკლი თუ ღირსება, უმეტესწილად, მისი განხორციელების შედეგად ვლინდება და წარმატება თუ წარუმატე-

ბლომა დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ „გააცოცხლებს“ რეესისორი.

...სითეთრე, უფერული, წყლისფერი, გაცრეცილი სითეთრე... თეთრი კედლები, იატაკი, სკამები, თეჯირი, როიალი, საწოლი, სანაგვე ყუთი, სცენის ორივე მხარეს, თეთრ კედლებზე აკრული უსახური ნიღბები, საათი (მხატვარი — მ. ჭავჭავაძე). ეს სამყაროა, სადაც ჩვენც ვცხოვრობთ, სადაც მყუდროდ ვერასოდეს იგრძნობ თავს. ეს ეზოცაა, ქუჩაც, ბინაც, სადაც ჩვენს უკითხავად შემოდინან უცხო (?) ადამიანები, სადაც დრო წაშლილია (თუმცა კი უფერული საათი დროდადრო მაინც რეკავს, უდროოდ თუ დროულად, სუსტად თუ ძლიერად და თავს შეახსენებს, ან ფოტოზე აღბეჭდილი გამოსახულებად გააშუშებს ამ სამყაროში მოგონილი საქმიანობით მოფუსფუსე ადამიანებს) ზღვარიც წაშლილია — აქ არ არსებობს ჩემი და შენი ბინა, ჩემი და შენი ქუჩა, სკამი, საწოლი, როიალი, რომელსაც სრულიად უცხო, შავი კაბით მოსლი მუსიკოსი (ლ. ასათიანი) მიუჯდება (პირველი და მეორე მოქმედების დასაწყისში) და ჩაიკოვსკის საფორტეპიანო კონცერტიდან ნაწყვეტს ააუღერებს. პირველად გამიჩნდა ამ კონცერტის მიმართ სულ სხვაგვარი შეგრძნება, რომელიც შეიძლება ამ სიტყვით გამოვხატო — ოფიციალური, დაპროგრამებული, უცხო, ნაკლებად ემოციური და ყოველივე ამის გამო, უსიამოვნო.

მაგრამ იქნებ, მე ვერ შევძელი ამ სცენური მეტაფორის ამოკითხვა?

სამყაროში, და კიდევ უფრო კონკრეტულად, ამ სოციალურ გარემოში საკუთარი ადგილის ძიებამ და ხშირად, ვერ მიგნებამ, ისე გააუცხოვა ადამიანები და გარემო ჩვენითვის, რომ ასევე ხშირად ვკარგავთ დროისა და ადგილის აღქმას, შეგრძნებას. ჩვენც, სპექტაკლის გამიჩნების მსგავსად, აღარც კი გვიკვირს, **ისე** დაუკითხავად, არადილაქტურად **აღმოვჩნდებით** ხოლმე ყოველდღიური,

აუცილებელი თუ სრულიად ზედმეტი ინფორმაციით, დიდი თუ პატარა საზრუნავით აღჭურვილნი ერთმანეთის სამყაროში. აღარ გვიკვირს, რომ ასე განუკითხავად განვაგებთ ერთმანეთის ბედს, ცხოვრებას, აღარ გვაწუხებს ისიც, რომ ჩვენ მიერ ჩადენილი ცოცხალ სხვას, სრულიად უდანაშაულოს მოკითხება ხოლმე. წაშლილია ყოველგვარი ზღვარი. პირობითია ყველაფერი და სურვილის-დამიუხედავად, ვერ მოგვაქვს სიმშვიდე და ბედნიერება ერთმანეთისთვის. არეულა და ამღვრეულა ცნობიერება.

ამგვარ პირობით გარემოში იმდენად მართალნი არიან მსახიობები, იმასაც კი ფიქრობ — არავის გაუკვირდება ახლა რომ აღგე, დარბაზიდან სცენაზე ახვიდე, ამ დიდ სატიკეარს შეუერთო შენი სატიკეარი და ერთ-ერთ პერსონაჟად იქცე. მით უფრო, რომ სპექტაკლის გამირები ხშირად ჩამოდინან დარბაზში, და პირიქით. ხერხი, რაღა თქმა უნდა, ორიგინალური არ არის, მაგრამ უაღრესად ორგანულია სპექტაკლისათვის.

... სცენა მთელ სივრცეზე გადაჭრა რაღაცაზე თუ ვიღაცაზე განაწყენებულმა სანტექნიკოსმა (მ. ფიცხელიაური), სახურავი ახადა „რატომღაც“ შუაგულ ოთახში მდებარე საკანალიზაციო ორმოს, მეგრე ხელი გაუშვა, უხეშად დაახეთქა სახურავი, ვიღაცის შეკითხვას ხელის ჩაქნევით უპასუხა, დარბაზში ჩავიდა და მის სიღრმეში მიიმაღა.

...მაყურებელთა დარბაზიდან ასძახის ვალე (მ. კიკაჩიშვილი) გაიას — მაგარი ქალაქიაო, ძმაო, მოსკოვი. თურმე ქაღების მთელი კოლექცია შეუგროვებია იქ...

...პარტირიდან ლიღინით შემოდის სცენაზე მიშა (რ. თავართქილაძე), პენსიაზე გასვლა რომ უჭირს, სულ ორიოდ თვე სჭირდება კიდევ, სანამ მის ადგილს ახალგაზრდა კაცი დაიკავებს.

...დარბაზს გადართბენს სამსახურში დაგვიანებული, მუდამ „საქმიანი“ კოტე (გ. ცხვარიაშვილი) და სრულიად უსახუ-



რი პიროვნება, კოტეს ბრძანებებს და-  
მორჩილებული ნიკო (ნ. დგებუაძე)

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლში  
ძალიან ბევრი მოქმედი პირია, გამართ-  
ლებულია თითოეული მათგანის არსებო-  
ბა, გამართლებული და საჭირო, რადგან  
ყოველი მათგანი ჯაჭვის ერთ-ერთი რგო-  
ლია და ამ დაშლილსა და ამღვრეულ სამ-  
ყაროში პირველის არსებობით მეორის  
არსებობა მართლდება, და ასე შემდეგ,  
დაუსრულებლად. მათი ურთიერთობა  
პარადოქსულად ითავსებს სრულ გაუცხო-  
ვებას და, ამავე დროს, ერთმანე-  
თის ცხოვრებით ცხოვრებას. თითოეუ-  
ლისათვის მნიშვნელოვანია დანარჩენთა  
ყოფა, რადგან უერთმანეთოდ ვერ იარ-  
სებებენ, ერთმანეთის გარეშე ვერ შედ-  
გება მათი ცხოვრების დრამა.

და მაინც, ადამიანთა ამ უსასრულო  
გაღერებაში ერთი მათგანი გამოიკვეთა —  
გია. მოწმენი ვხვდებით იმისა, თუ რო-  
გორ კვდება ჩვენ თვალწინ ეს ახალგაზ-  
რდა კაცი და კვდება იმგვარად, როცა  
უკვე აღარ განირჩევა ერთმანეთისგან სუ-  
ლიერი და ფიზიკური სიკვდილი.

გია ჯაჭვის ერთ-ერთი ჩვეულებრივი  
რგოლია, ერთი არაფრით გამორჩეული  
ახალგაზრდა კაცი, რომელსაც თავიდან  
სიცილიც შეუძლია, ხუმრობაც, მხიარუ-  
ლებაც და, რაც მთავარია, საკუთარი  
თავის რწმენა გააჩნია, შინაგანად მზადაა  
სიკეთისა და სიყვარულისთვის, სჭერა  
ადამიანების. ბ. მეგრელიშვილის გია  
ლიმილიანი, ნათელი ბიჭია, თუმცა კი,  
უკომპრომისო, რაც დედასთან ნახევრად  
ხუმრობით ნათქვამში მჟღავნდება —  
ათი წუთის დაგვიანებისთვის უფროსი  
თანამშრომლების თანდასწრებით რომ გი-  
ყვირებს, იქ აღარ უნდა გაჩერდეთ. რა  
იცოდა მაშინ გიამ, თუ მისი ეს ნაბიჯი  
(სამსახურიდან წასვლა) საბედისწერო  
აღმოჩნდებოდა. სწორედ აქედან დაი-  
წყო ბელსშეგუებული „რგოლების“  
მწყობრიდან მისი თანდათანობით ამო-  
ვარდა.

... თეთრი სივრცის „ჩამკეტი“ შავი  
ფარდა აიწევს და გამოჩნდება ეხო.  
სცენის სიღრმეში კარია (ზოგჯერ ლურჯ  
სინათლეში, ზოგჯერ კი უკუნეთ ბნელში  
გამავალი), ხის ძელსკამზე ქოლგის ქვეშ  
მოზუზული ქალი ზის, მარცხნივ, უზარ-  
მაზარ სანაგვე ყუთში ცეცხლი ანთია  
და ვიღაცეები ზელებს ითბობენ მასზე...  
თოვს...

გიამ მუშაობა უნდა დაიწყოს. პირ-  
დებიან კიდევ. კარადამი კი ნასათუთევი  
პროექტი იცდის (ანუ საკუთარი ადგი-  
ლი ცხოვრებაში).

თითქოს ყველაფერი რიგზეა. უსი-  
ამოდ მხოლოდ უფერული სითეთრე,  
უძრავი სიმშვიდე გაივლებს დროდა-  
დრო. კედლის საათის ხმა თანდათანო-  
ბით ავისმომასწავებლად შეიცვლის  
ტემბრს და ბოლოს დიდი ზარის შემოკვ-  
რად ჩაგვეხმის.

რაბომ?

სპექტაკლის ყველა მოქმედი გვირის  
ცხოვრება გაცოცხლდება ჩვენ თვალ-  
წინ.

გიას მეგობრები (მ. იშხნელი, მ. შა-  
რიქაძე, მ. ხობუა, თ. ადამია, თ. შამათავა,  
მ. ჩართლანი, ხ. ბაქრაძე, ა. ლაცაბიძე)  
„წინასწარ“ დაბადების დღეს იხდიან.  
ხშირად ზდება ასე — წინასწარ, თითქოს  
დროის გასწრება, მასთან გაჯიბრება  
სურთ, თითქოს არა აქვს მნიშვნელობა,  
სინამდვილეში როდისაა რომელიმე მა-  
თგანის დაბადების დღე. წინასწარ, უნდა  
დაასწრონ დროს (ან იქნებ, მათაც ვერ  
მიაგნეს საკუთარ ადგილს?).

მხოლოდ ორი თვე. მაგრამ რად იქცა  
მოლოდინი გასათვის? ორ თვეში მთე-  
ლი ცხოვრება გაიარა თითქოს...

რ. თავართქილაძე ჩვეული ოსტატო-  
ბით ქმნის მიშას სახეს და მსახიობის  
შესრულების მიღმა იკითხება ბიოგრა-  
ფია, რომელიც ერთგვარი სიბრალოლი-  
თაც კი განგაწყობს ამ კაცის მიმართ.  
გებრალება, ასეთი დიდი აღფრთოვანე-  
ბით რომ უკითხავს გიას საკუთარ ლექ-

სებს წითელარმიელს, გაზაფხულსა თუ ადრე გათხოვების მსურველ საკუთარ ქალიშვილს, „უნადურ“ ეკას რომ მიუძღვნა. მსახიობის შესრულებაში იგრძნობა ირონიული დამოკიდებულება, როცა საოცარი აღმაფრენითა და შთაგონებით კითხულობს „ლექებს“.

მაშ ასე. გაიმ ორი თვე უნდა მოიცადოს.

— არ უნდა დაგეგმო. ამას მე ვერ გამოიბეჯადარა — უსაყვედურა კოტემ.

გ. ცხვარიაშვილის კოტე მუდამ მოფუსფუსე ასლგაზარდა კაცია, ერთთავად სხვებზე უკმაყოფილო, საქმიანი ფერით (სხვაგვარად როგორ დაარწმუნებს გიას, ან თუნდაც სხვებს, მის დანაპირებს წყალი რომ არ გაუვა), ნერვიული მოძრაობითა თუ უსუსტით. უსისხლო ხალხი ვართ ქართველებიო — გაიძახის და მხოლოდ სხვისი გაკიცხვით იჭერებს გულს. მთავარია დამაჭერებლად გაიჟღეროს მისმა სიტყვებმა. სინამდვილეში კი ის კაცია, მარტო მყოფიც კი რომ არ იშორებს ნიღაბს. ნიკო იმისთვის სჭირდება, ვიღაცას მაინც სჭეროდეს მისი.

სცენის სიღრმიდან მოხუცი ქალის მოფარფატე ნაბიჯით გამოდის დეიდა ნათელა (ი. ტყავაძე) და ნახევრად შემლილი მწერით შეაკრთობს ყველას. გიას შეეითხვას, ზურასი რა ისმისო, მთრთოლვარე, სუსტი ხმით უპასუხებს: რა ვიცი, ვთხრითო რაღაცას, მე კი დმერთმა მოლოდინი მარგუნაო, — და ჯობგაწვდილი ისევ იბრუნებს პირს სცენის სიღრმისკენ კვნესაგარეული ძახილით, — ჭიავ, ჭიავ, მაპოვნიე, მე შენ დედას გაპოვნიებ... ეს მუდმივი მოლოდინის სიმწარე და ტკივილია, რომელიც ალბათ, არასოდეს დასრულდება..

რატომ?

სიბნელეში საწოლზე ჩამოქდარა მერი (ლ. ჯაყელი), გარინდებულა, მკრთალად ნათდება კედელი სცენის მარცხე-

ნა მხარეს და სინათლე გამოკვეთს უსახურ ნიღბებს შორის სურათს კაცისა, რომელიც გიას მამა იყო. თერთმეტი წლისა იყო გია, მამა რომ გარდაეცვალა.

ყოველი ადამიანის ცხოვრება დროთა განმავლობაში გარკვეულ სახეს იძენს, რომლის შექმნაში თვითონაც მონაწილეობს და ირგვლივ მყოფი ადამიანებიც. ამავე დროს, ხშირად, არსებობის ესა თუ ის ფორმა არ თანხვდება ადამიანის შინაგან ბუნებას და ასე იქმნება ნიღაბი, რომლის მიღმაც ქეშმარიტი არსი იმალება. ასე გამოიგონა და აიფარა ნიღაბი მერიმაც, რათა სულ სხვაგვარად ეცოცხლა შვილის ხსოვნაში მამას,—სხვა კაცი იყო მამაშენი, ძლიერი კაცი იყო — ერთთავად ჩახიჩინებს შვილს და მეტისმეტი თავგამოდების გამო, საბოლოოდ, ჩიხშიც მოამწყვედევს საკუთარ თავს.

ლ. ჯაყელის მერის სიარულში, მფრთხალ გამოხედვაშიც კი იგრძნობა, როგორ დაუთრგუნავს სიმართლეს, რომელიც, ჰგონია, მხოლოდ თვითონ იცის. მორიდებით ეფერება შვილს. ბავშვით უხარია, წავის ქურქის ყიდვას რომ პირდება გია (თუმცა, ალბათ, ისიც იცის, რომ არასოდეს აუხდება ეს ოცნება), უცნაურად გულაჩუყებული დიდი ხნის ფარულ სურვილსაც (გაცილებით იოლად შესასრულებელს) გაამჟღავნებს — თვალში ცრემლჩამდგარი ამბობს: ჯვარზეც კი არა ვარ ნამყოფი, მაშინ ამისათვის არ ეცალა ჩემს მეუღლესო. გჯერა მისი, როცა ამბობს, ველარ ვუძღვებ ამდენ მორიგეობასო (უფრო სწორად კი, ტვირთად ქცეულ სიმართლეს).

დროულადრო შავი ფარდა აიწვეს და „გიას ბინა“ აიხსება მეუბნელებით, ნაცნობებით, მეგობრებით. აქ არიან მუდამ დომინოს მოთამაშე, მოჩხუბარი წყვილი, ჯიმი (გ. რევაზიშვილი) და არჩილი (ვ. მექვაბიშვილი), პრეფერანს-



სცენა სპექტაკლიდან

„ბედნიერი ბილეტი“

მიშა — რ. თავართქილაძე

გია — ბ. მეგრელიშვილი.



ზე შეყვარებული ვანიკო (მ. ბოცვაძე), ჭუტალა (ს. ურიადმოყფელი), აჩრდილივით რომ ასდევნებია ვანიკოს, რაზმელი (ო. ბაღათურია), ყვავილების გამყიდველი (ვ. მაშმიშვილი), შოთიკო (ე. ლოღობერიძე), ლევანი (ა. მახაროზლიშვილი), სოსო (ზ. პირველი) და კალისტრატე (თ. მამულაშვილი)..

რეჟისორი არაჩვეულებრივი სიფრთხილით მიაპყრობს ჩვენს ყურადღებას თითოეული გმირის ცხოვრებას. ლანდებივით ადევნებინა ისინი ერთმანეთს, ზშიარად უტყუვ მოწმეებად დგანან და შესცქერიან სხვის გაჭირვებას. ერთად არიან და მაინც ვერაფრით შევლიან ერთმანეთს. როცა დრო ჩვეულებრივად გადის, მოძრაობენ, ჩხუბობენ, სუმრობენ, საქმიანობენ (?) და როცა დრო ჩერდება, ისინიც ჩერდებიან და მღუმარედ უმზერენ მახურებელს.

ურუანტელივით უფლის თეთრ სცენას საათის ხმა. დრო ამოძრავდა... გორგალი აგორდა... გაიან სხვა თვალით უნდა დაინახოს ეს ადამიანები და ასეც მოხდა, როცა ცხოვრებაში პირველად გაუტყდა გული, როცა პირველ, თითქოსდა, უმნიშვნელო წინააღმდეგობას წააწყდა, აეხილა კიდევ თვალი.

მსახიობებმა ზუსტად იციან საკუთარი ადგილი, მისი მნიშვნელობა. სწორედ ამიტომ, ნათლად იკითხება თითოეულის ბიოგრაფია, თუმცა, კი არც ერთი სცენური სახე არ არის ერთნიშნადი. სათამაშო ტელესკოპის ფერადი მინებივით ტრიალებენ და სხვადასხვაგვარად ეწყობიან, განლაგდებიან იმისდა მიხედვით, თუ რომელი მათგანია ამჟერად ყურადღების ცენტრში.

სანამ მოთმინების ორ თვეს მოხთხოვდნენ, გაიან უსუის შეხვდა. გაიან მეზობლად მცხოვრებ ანუკის ბინა გაუჭირავებია და მღგმურების სანახავად მოვიდა. თმის შეჭრა (ანუკი თურმე კარგად ჭრის თმებს), დაუოკებელი სითბოს წყურვილი — სიყვარულის მიზეზად იქცა.

ანუკი (თ. ლოლაშვილი) მხიარულად უამბობს დეიდა მერის უნგრეთში მოგზაურობის ამბავს. გაიან მოულოდნელი კოცნა და... ანუკი უკვე შეყვარებულია (მოგვიანებით მეგობარს გაუმხელს: ცოცხალი იყო, რაღაცნაირად, ბავშვურად ცოცხალი, ისეთი, ჩვენ რომ აღარასოდეს აღარ ვიქნებით უკვე — იქნებ, ესეც იყო მიზეზი გაიან შეყვარების?)

სპექტაკლში ძირითადად ორი მუსი-

კალური ფრაგმენტი ენაცვლება ერთმანეთს (კომპოზიტი — დ. ტურიაშვილი), ერთი მშვიდი, ლირიული განწყობილების, დიდ სევდასა და ტკივილს რომ ატარებს (ოდნავ განათებულ სურათს ნელა ახედავს მერი, თითქოს პასუხს თხოვსო რაღაცაზე, და სანამ გაწადგებოდეს თავზე, ეს სევდიანი მუსიკა უღერს — ალბათ, ესაა პასუხიც), და მეორე — უინიანი, დაძაბული რიტმით, თითქოსდა, მხიარულიც (ბალიშში თავჩარგული, უკვე ნერვებდაწყვეტილი გიას კომარული მოჩვენება — საწოლს ხელიხელჩაკიდებული, ფერხულით შემოუვლიან ორსახოვანი ნიღბები და გაქრებიან. საწოლში ჩამხობილ, მოცახცახე გიას დიდხანს ჩაესმის ამ „მხიარული“ მუსიკის ხმა).

შევეცადე ორივე მუსიკალური ფრაგმენტის ხასიათი გადმომეცა. ისინი ისე ორგანულად ერთვებიან სპექტაკლის მოქმედებაში, ისე ბუნებრივად ენაცვლებიან ერთმანეთს, შთაბეჭდილება გრჩება, თითქოს სულ გესმოდა, მთელი სპექტაკლის მანძილზე, დრმა, დაუსრულებელ ამოსუნთქვასავით.

ნაცნობი, ზედმიწევნით ყოფითი სიტუაციების, ჩვეულებრივი დიალოგების მიღმა იმალება მარტოსულობისათვის განწირულ ადამიანთა მოუსვენრობა.

სპექტაკლი მდორედ, თითქოს მშვიდად მიედინება და მაინც სული გეხუთება, რადგან ამ სიმშვიდის ფარული მუსიკა დაძაბულია, დინამიური და მოვლენათა, ამბავთა ქვეტექსტი დროდადრო ნაღმივით ფეთქდება. ეს სპექტაკლის კულმინაციამდე აღმავალ შინაგან რიტმზე უფრო ითქმის. ანუკის, ლიკას, გელასა (ი. მოლოდინაშვილი) და ქეთოს (მ. გოგიჩაიშვილი) სცენებში კი ეს შინაგანი რიტმი გარეგნულ სიმშვიდეს ზოგჯერ ვერ თანხვდება და ასეთ დროს თითქოს ყოვნდება თავად სპექტაკლის რიტმიც.

ანუკი და ლიკა უკვე დაღლილი, დაქანცული ადამიანები არიან. ანუკის ერთხელ უკვე არ გაუმართლდა სიყვარულში, შვილი კი დედის შიშით ვერ გააჩინა.

ლიკას ცხოვრებაც უცნაურად გადაჭაკვია გელას ცხოვრებას. მ. აბაშიძის ლიკას გელას ხსენებაზე უსიამოდ აჟრიალებს, მის გვერდით ყოფნისას კი სიბრაზე და ცინიკური გამომეტყველება არ შორდება სახიდან. ტირილამდე მიჰყავს გელას გამუდმებულ წუწუნს ხან იმის გამო, რომ ზამთარია და ცივა, ხან კი — ზაფხულია და ცხელია. ვერ დაუთმია გელას ცოლ-შვილი, ვერც ლიკას სიყვარულში „ჩაფრთვლილა“ მაგრამ მაინც ვერ დაუხსნიათ თავი ერთმანეთისგან, და განა სხვა რაა ეს, თუ არა უსაშველო შიში მარტოობისა? თუ არა ის, რომ მიუხედავად ყველაფრისა, ადამიანებს მაინც სჭირდებათ ერთმანეთი.

ქეთო სულ მეზობლებთანაა, დროდადრო ზედამხედველობით წამოადგება თავს ანუკის და მის მეგობრებს და თითქოს საბრძოლოდ შემართული, მენტორული ტონით უკითხავს ლექციას ოჯახის სიწმინდეზე, მორალზე, რომელიც, მისი აზრით, ანუკის და მის მეგობრებს არ გააჩნიათ; მასზე, რომ ასე ცხოვრება არ შეიძლება, რომ ხალხს თვალებს ვერ აუხვევ, რომ ხალხი არ უნდა ალაპარაკო. შეუვალია ქეთო და როცა გადაჭრით იტყვის, პირველი მტერი მე ვიქნები მისი, ჩემი ახლობელიც რომ ვერ მოიქცეს რიგინადლო, გკერა მისი დაუნდობლობის.

მაგრამ რაოდენ საბრალოა მ. გოგიჩაიშვილის ქეთო, როცა წლობით შეკოწიწებულ ნიღაბს ჩამოცილის სახიდან, ნიღაბს, რომელსაც სხვისი მზერისგან უნდა დაეფარა მისი ოჯახი. საბრალოა ქეთო, რადგან ახლა, ანუკის საყვედურების შემდეგ (ისიც კი არ იცი, რომ შენი შვილიც მათსავით გაუბედულ-



რებულია, ვისაც ასე კიცხავ, შეილიც შენი შიშის წყალობით არ გავანინე, ჩვენგან სხვა ქალთან წასული, გარდაცვლილი მამის ხსოვნაც შენზე ძვირფასია ჩემთვის და არასოდეს გაპატიებ ამასო) აესხადა ფარდა მის ტკივილებს. მოგონილი ნიღაბიც — წელგამართული, ამაყად მომზირალი, დაუნდობელი, სხვისი მორალის განმკითხველი, შეუვალი ქალი სადღაც გაქრა და დავინახეთ ერთი მოთუხული, ტანჯული ქალი, საკუთარ შვილებს მერობლებთან რომ გააურბოდა. მოღალატე ქმრის ხსოვნაც, ეს ტკივილიც ხომ სულ სხვაგვარი ყოფილა მისთვის. ათრთოლებული ხმით, ტვირთმოსხნისი და აცრემლებული ელუნება ანუის — შენ სცდები, მე ვიცნობ იმ ექიმს, რომელმაც აბორტი გაკეთაო...

ასე დაუნდობლად იმსხვრევა ნიღებში, ცხოვრების გასაიოლებლად რომ მოუფონათ ადამიანებს. თითქოს მის არსებაში იღვქებაო ამ ადამიანების ყველა ტკივილი, ისე იცვლება თანდათანობით ბ. მეგრელიშვილის გია (ანუკი: რადაცნაირი, შუშის თვალები გქონდა, გია), გაშიშვლებული ნერვებით, გახევებული სახით და სხეულით, გაოგნებული დაბორიალებს.

თუ არ ვცდები, ეს ბ. მეგრელიშვილის მიერ განხორციელებული პირველი სერიოზული როლია მოზარდ მასურებელთა ქართული თეატრის სცენაზე და რაოდენ სასიხარულოა, რომ მისი გია უკვე შეიყვარა მასურებელმა.

აგერ, დომინოს გამო ჩხუბობენ ჯიმი და არჩილი. ამ დროს უბნის „ყოჩი“ — ნარკომანები შოთიკო, ლევანი და აწოწილი სოსო შემოეხტებიან ეზოში და „დაარბევნ“, შეურაცხყოფას მიაყენებენ მოხუცებს, რომელთაც არც საკუთარი თავის დაცვა ძალუძთ და არც არავინ მიეშველებათ. ჯანდონით სავსე ვანიკოსაც ერთი-ორჯერ „ჩააფარებენ“ კეფაში და დაშოშინდებიან.

მხოლოდ გიას დაუჭერებენ „ყოჩები“, რადგან მის ბინაში, დეიდა მერის მორიგეობის დროს, რამდენჯერმე გაიკეთეს მორფი, რა ქნან, ძალიან „დაღალა“ ბიჭები ხან ლიფტის კაბინაში, ხანაც საღარბაზოს მივარდნილ, ბნელ კუთხეებში მალვამ.

რეჟისორმა ბოლომდე გაუხსნა გზა კინომოთხრობის ყველა მოქმედ გმირს და პირველწყაროში ავტორის მიერ რამდენიმე შტრიხით მოხაზული გმირთა პორტრეტები (გოგონა, რომელიც ბედნიერ ბილეთებს ჭამს, ყვავილების გამყიდველი, დეიდა ნათელა, რაზემელი, ლევანი, კალისტრატე) სპექტაკლში გაცილებით მრავლისმთქმელ, სრულყოფილ მხატვრულ სახეებად მოგვევლინა.

არაჩვეულებრივი აღფრთოვანებით ხვდება მასურებელი ა. მახარობლიშვილის ლევანის გამოჩენას. თეთრ პერანგსა და შავ ქურთუკში კოპწიად გამოწყობილი ლევანი, თითქმის მუდამ წამლის მოქმედებით გაბრუნებული, ნახევრად ბურანში მყოფი, ავადმყოფურად გაფითრებული, თვალდახუჭული დადის სცენაზე. თითქმის მიძინებული, თავჩაქინდრული, უცბად წაართმევს თავს სამურ ხილვებს და ყველასთან ახერხებს ანგარიშის გასწორებას.

ა. მახარობლიშვილის გამოჩენით აღფრთოვანებული მასურებელი ვეღარ ამჩნევს. რა ხდება ამ დროს სცენის მიუხედავად ამისა, მსახიობი რომლის სცენური გმირი თითქმის მთლიანად იმპროვიზაციის საფუძველზე შეიქმნა, არც ერთი წუთით არ კარგავს ზომიერების გრძნობას. მის შესრულებაში ნათლად იკითხება ტკივილიანი დამოკიდებულება საკუთარი გმირისადმი.

ღანდებივით შემობორიალდებიან სცენაზე მთვრალი გოგო-ბიჭები. გია გამოეყოფა მათ, ავანსცენაზე დაიჩოქებს და სხეზე უაზრო გამომეტყველებით, სადღაც ზემოთ, გაურკვეველი მიმართულებით მიაბჯნის მზერას. მერე ნელ-

ნელა აყვებდა, აყმუვლდებოდა, ნელა აყვებოდა სხვებშიც და ეს საზარელი „გაშთვლენა“ სულის კვივლად გაისმება...

თანდათან იკვრება წრე.

სცენის სიღრმიდან ხარბაცით მოდის მთვრალი არჩილი. „ობლის სიმღერას“ წამოიწყებს და სიკვდილს შესთხოვს, წამიყვანეო (მარტოობის აღსარება), მერე გიას დანახვასე კვლავ გაიმეორებს მრავალჯერ ნათქვამს — რა კაცი იყო მამაშენი, როგორ თამაშობდა დომინოსს (საწერი მაგიდა ხელ სახვე ჰქონდა ხელწერილებით, ცხელი უთოც კი მოიგო) — და ამით მოთმინებადუარგულ და რწმენაშერყეულ გიას კიდეც ერთხელ შეახსენებს, რა სათუთად ელოლიაება დელამისი მაგიდას, სადაც უთოსა და ხელწერილების გარდა არაფერია. გამ კი დიდხანსა ყველაფერი იცის. სწორედ ამიტომ, ოდნავ შესამჩნევად განსხვავდება და გამოიკვეთება უსიცოცხლო, თეთრ ნიღბებს შორის მამის სურათი. მალე ისიც გაფერმკრთალდება და ერთ-ერთ ასეთ, არაფრისმთქმელ ნიღბად იქცევა.

მაგრამ... იქნებ, ჯერ კიდევ არ დაკარგულა ყველაფერი — სულის ამბოხი ხომ სხვაშიც იფეთქებს და იქნება არ ჩაქრს ისე სწრაფად, როგორც ბევრი სხვა ჩაქრა?

ვანიკო სცენის სიღრმეში გაიხმობს ლევანს და სცემს, სასტიკად იძიებს შურს შეურაცხყოფისათვის. თითქოს ამით ეშველება ყველაფერს, რაც აწუხებს (ლევანის თქმის არ იყოს — ერთი ავადმყოფი კაცის ცემით), კალისტრატეს გაუმხელს — შე კაცი ვარ? სულ მას ვფიქრობ, სადმე დიდი ფული მპოვნინაო...

ოთრით მოხილი გოგონა (მ. იშხენლი) მოდის გიასთან. თითქოს მეორდება წინა სცენა, ანუკიმ პურზე მიმავალი გა რამდენჯერმე რომ შემობრუნა, სანამ თქმას გაუბედავდა, ფეხმძიმედ ვარო, სანამ გულმოკლული წავიდოდა

მისგან, რადგან გიას სახეზე ვერაფერი ამოიკითხა. გა არც ათქმევინებს მარინას არაფერს — ისევე ჯამ ბელნიერ ბილეთებს? — ჰოოა ჯამეო — დაცნვით, უხეშად ეტყვის. უცტრად განათლება თვალისმომჭრელი სინათლე და მსხვრევის ზმა გასმას — რაღაც ჩაიხსხვრა, ტკივილით ჩაიხსხვრა გიას არსებაში და ვეღარ იცნო ბელნიერება, რადგან სიყვარულიც აღარ შეუძლია.

სველიანი შელოლია კიდეც უფრო მიმიმედ, სხვაგვარად გაიფერებს. ავანსცენაზე სკამზე ჩამოქდარი გა მარჯვენა ხელზე ვენას დააცქერდა. მერე უსიტყვოდ, მოჩინილად გაიწოდა ხელი და შეიცვალა მწუხარ მელოლია კოშმარის, ავის თანხმლები რიტმული, „მხიარული“ მუსიკით — სცენაზე მოთიკო და სოსო შემოდიან. გა წამლის გასაკეთებლად ემზადება. მართალია, მერე გაჭირვებულ ლევანს დაუთმობს თავის ღოჯას, მაგრამ სურვილი? სურვილი ხომ გაჩნდა?

იქნებ, კალისტრატემ იცის სხვა გზა?

თ. მამულაშვილის კალისტრატე პატარა, უცნაური ბიჭია, თავდაჭრებული კაცის ნაბიჯით და ყოვლისმცოდნე მზერით. ხან ვის გაეგზავნება სიგარეტსა თუ ლულაზე, ხან — ვის. ჩხუბობს, ბიჭური, ჩახლეჩილი ხმით ხან ვის „ეომება“ და ხან — ვის. მხოლოდ დროდადრო მუდუნდება მისი ნაშოილი სახე, თვალბეგაფართოებულში, სხვებისაგან შეუმჩნევლად რომ მიაჩრდება ნათელა დეიდას, ხელჯოხით ბრმასავით რომ მიიკვლევს გზას, ან ლევანისაგან „დაჩაგრულ“ და „გალახულ“ ვანიკოს, ბოღმისა და უსუსურობისაგან საკუთარ თავს რომ შესკლომა. ყველაზე მეტად კი გიას უთვალთვალებს, თითქოს მისი სინდისის, ფიქრების, განცდების, სხვებთან ურთიერთობის სისწორეს დასდგომიაო დარაჯად (რატომღაც სპექტაკლ „ქამუშაძის გაჭირვების“ „სამეული“ გამახსენა კალისტრატემ). გა უნებუ-



რად მიიღტვის მისკენ, ხან კი უხეშად იშორებს თავიდან. სულ მალე ისიც გაიკევა. ვანიკო რომ ფოსტის ყუთში ჩაგდებულ წერილებს პოულუოზს (გულუბრყვილოდ რომ ქადაგებენ ღმერთისადმი რწმენას), კალისტრატეს დაწერილი ყოფილა თურმე...

გია მუზლმოდრეკილ კალისტრატეს წააწყდა, ჯვრითა და სანთლით ხელში მხურვალედ, მოვლი არსებით რომ ღოცულობდა. ღაფროთხა, გაეჭვა ბიჭვი.

გია: სწორი ხარ, კალისტრატე, მოვლი, ვილოცოთ, ვილოცოთ...

მიუახლოვდა კალისტრატე, გვერდით ჩამოუჯდა, ცრემლი გრძელი სახელოთი მოიწმინდა და სლუკუნით ჰკითხა — მართლა, გიუშ?

დასრულდა გიას და ანუკის სიყვარული („მათი სიყვარული აღრეული გაჯაფხულის ერთ უდღეურ, გაწუწულ წიწილასავით საცოდავ დღეს დაიწყო“). მკრთალი, მოღურჯო შუქით განათებულ ცივ სარეცელზე წვანან ახლა (უკვე მობეზრდათ დაჭერობანას, მატარებლობანას თამაში).

გია: რა იქნება, რომ მოგკლა?

ანუკი: რა უნდა იყოს, მე მოგვკვდები, შენ დაგიჭერენ.

გიამ, სხვა რგოლებზე გადააჯავუღმა, კიდე უფრო ამოიწია — ფერხულს უნდა გამოეყოს როგორმე. სწორედ ამიტომ მოსდის აზრად სიკვდილთან გათამაშება. იქნებ, ესაა გამოსავალი?

ბლაგვი მკარატელი მოწყვეტით დაიქნია.

შემზარავია მკვლელობის უინით შეპყრობილი გიასა და მისგან გაქცეული, შიშით თავზარდაცემული ანუკის სრბოლა ცივი სინათლის შუქზე.

გაკაწრა მხოლოდ. ესეც ვერ შეძლო. აბუშული და მოცახცახე ანუკი ხელს უჩვენებს და ეუბნება—არაფერია, გია, არაფერია...

მისვდება გია, რაღაც საშინელს რომ

შეუპყრია მთელი მისი არსება და უმწეოლ აქვითინდება.

საშინელია სიკვდილთან თამაში.

განა რა გახდა ორი თვის მოლოდინი, მაგრამ ამ ხნის მანძილზე იმდენ რამეზე აეხილა თვალი გიას, იმდენ სიცრუესა და სიყალბეს, იმდენ ტკივილს და უსაშველობას წააწყდა — გამოიფიტა და დაცარიელდა სულ.

წყობიდან გამოსული დაღეწავს ყველაფერს, გამეხებული დაამსხვრევს საწოლს, მამის მაგიდას და უთოთი ხელში შედგება, სიმართლით შეძრწუნებული, — გამოგონილ სამყაროში ვერც საბრალო დედა ვეღარ დატოვა, ბრალად დაედო მამის (თუ მამების) უმიზნო ცხოვრება, და ახლა ცოლდა მან უნდა ზიდოს.

„დედა, მე მარტო ვარ, მე აღარავინ აღარ მიყვარს. ყველამ მოიგონა რაღაც თავისთვის, შენ — მამა, ანუკიმ — სიყვარული, კალისტრატემ — ღმერთი. მე ვერაფერი მოვიგონე, ვერაფერი“.

მერი: გასულა ის კაცი პენსიაზე.

გია: ერთი, მაგათიც...

ზედმიწევნით შესატყვისია მსახიობის გამომეტყველება, ნერვიული უესტი, ხმა იმ შინაგანი განწყობილებისა, რომელსაც ახლა გია განიცდის.

და ბოლოს, კიდე ერთხელ განათდება, აზრდღვიალდება დიდი სინათლე, გამაყრუებელი ჭახანის, მსხვრევის ხმა კიდე ერთხელ გაისმის და გიას ხელში აყვანილი შემოჰყავს ღუდის მოსატანად გაქცეული კალისტრატე — უადგილო ადგილას გააჩერა ავტობუსი მძღოლმა. დაიმსხვრა გიას სული. ყველაზე ნათელი — ღმერთისადმი რწმენა, თავად პატარა ღმერთი, კალისტრატეც კი მოკვდა.

და საბოლოოდ გასრულდა მწუხარე, სევდიანი მელოდია, არა ნაწყვეტ ფრაზად, ბოლომდე გასრულდა...

ყველა მოაცილებს გიას, ყველა აქ არის, ყველასათვის მოკვდა რწმენა.

გიამ ვანიკოს გადასცა კალისტრატე,

თვითონ ნელა მიუახლოვდა ნაწოლს, ზეუ გადაწვა და თეთრი ზეწარი გადაიფარა.

მიუახლოვდა რაზემელი — „რატომ? აღექი!“ — ისე უთხრა, თითქოს რაღაცის უფლებას არ აძლევდა (მეორდება სპექტაკლის პირველი სცენა, იმ განსხვავებით, რომ კალისტრატე აღარ ზის გიას შორიანლო) და სრულიად ნათელი გახდა, რატომ დაგვისვა რაზემელმა (რომელსაც ორდენებით მკერდდამშვენებულს ახლა ისღა დარჩენია, ავტობუსების გაჩერების ზუსტ ადგილზე ედავოს მძღოლებს და მთელ ქვეყანას) სპექტაკლის დასაწყისში ასე ორაზროვანი, თითქოსდა გაუგებარი შეკითხვა — რატომ? თითქოს ცხოვრების, სიცოცხლის საზრისზე გვეკითხებოდა რაიმეს.

წამოდგა გია... იქნებ, ისევ უნდა ჩაბან ფერხულში? მაგრამ ალბათ, ვე-ლარ, რადგან:

„ვერასოდეს მიიკრავ გულთან  
ბედნიერებას — სულ რომ ასე  
გვეცოტავება,  
როცა დარწმუნდი და ხელები  
გარეთ დაყარე,  
შენი ლოგინი იყო შეირბა,  
თითქოს ახალი საფლავიდან  
მიცვალებული წამომდგარიყოს.“  
(თამაზ ბაძალუა)

რაზემელი: რატომ? რატომ უნდა იყოს ავტობუსის მოსაცდელი აქ და რატომ, რატომ უნდა აჩერებდეს მძღოლი ავტობუსს სადღაც იქით? რატომ?

მცირე ნათელიც კი აღარ დაგვიტოვა სპექტაკლმა, მაგრამ განა კიდევ

გვაქვს თავის მოტყუების, სიმშვიდის უფლება?

თამაზ ბაძალუა, შადიმან შამანაძე, ირაკლი სამსონაძე, მამუკა დოლიძე — რამდენიმე წლის წინ მოვიდა ეს თაობა ქართულ დრამატურგიაში და მოიტანა სამყაროს თავისებური აღქმა, ქართული ყოფის სიმართლე და ამ ყოფის ტკივილიანი შეგრძნება, ადამიანთა ერთმანეთისგან გათიშვით, სრული გაუცხოებით, ერთმანეთისადმი გულგრილობით გამოწვეული.

მოვიდა ეს თაობა და გაგვაოცა, გაგვახარა.

გაგვაოცა იმან, თუ რა საოცარი გულანდილობით, სიმართლით და შეუღამაზებლად გაგვანდეს საკუთარი სათქმელი თუ სატკივარი, რაოდენ თვალნათლივ და რეალურად დაგვანახეს საფრთხე, წარმოქმნილი მრავალთა მიზეზთა და მიზეზთა გამო, მათს შემოქმედებასა თუ, საერთოდ, ქართველი ერის ცხოვრებაში რომ იჩინა თავი, საფრთხე, რომელიც საბოლოოდ გარდუვალ დაღუპვამდე მიგვიყვანს, თუ არაფერი ვიღონეთ...

გავიხარეთ, რადგან ესოდენ მართალი და უკომპრომისო ჩვენი ახალგაზრდობა, რომელსაც, საბედნიეროდ, უნარი შესწევს შავისა და თეთრის, კეთილისა და ავის გარჩევის, და რაც მთავარია, ძალუძს არა მხოლოდ თვალნათლივ დანახოს მოვლენის ქეშმარიტი არსი, არამედ ხმამაღლა თქვას სიმართლე, რომელიც ხშირად ასე ძლიერ მტკივნეულია და დაუნდობელი.



## ვინ არის დამნაშავე

ჟურნალის მკითხველს ალბათ, ინტერესებს, თუ როგორ შექდებდა ქართული თეატრის საკითხები საზღვარგარეთის ენციკლოპედიურ გამოცემებში მე შევხები მხოლოდ სამ გამოცემას. პირველი გახლავთ „მსოფლიო თეატრალური ილუსტრირებული ენციკლოპედია“ მარტინ ესლინის რედაქციით, ჰამის და პადსონის გამოცემა. 1977 წ. ინგლისურ ენაზე. მარტინ ესლინი მთელს მსოფლიოში განთქმული თეატრმცოდნეა. დღესაც პოპულარულია მისი წიგნი „აბსურდის თეატრი“, სადაც არც ერთი სტატია არ არის ქართულ თეატრზე.

მეორე გამოცემა გახლავთ ინგლისური ცნობა-ლექსიკონი ოქსფორდის თეატრალური კომპანიისა ფილისს პარტნოლის რედაქციით, გამოცემა მეოთხე, ოქსფორდი-ნიუ-იორკი-მელბურნი. 1985 წ. ოქსფორდის უნივერსიტეტის გამომცემლობა.

ესლინის გამოცემის შემდეგ შეიღმა წელმა განვლო. ამ ხნის განმავლობაში თითქოსდა, გამოსხივდა ქართული თეატრის ბედი — 1985 წლის გამოცემაში ორი სტატია გაჩნდა, რასაც რუსთაველის თეატრს უნდა ვუმადლოდეთ. ერთი სტატია ეხება კოტე მარჯანიშვილს, მეორე — ქართული თეატრის ისტორიას. მაგრამ სტატიაში გასაოცარი ფაქტები ვკვებება. წინასწარ მო-

ვიხდი ბოდის იმის გამო, რომ თარგმნისას არ ვიცავ ენციკლოპედიურ ენას და არც კომენტარებს ვუკეთებ მოყვანილ ტექსტს, რადგანაც აქ დამახინჯებული ფაქტები ანბანურ ჭეშმარიტებას წარმოადგენს ქართული თეატრალური საზოგადოებრიობისათვის.

„საქართველო საბჭოთა კავშირის კონსტიტუციური რესპუბლიკაა, რომელსაც ხალხური დრამისა და რეგიონალური ცეკვების დიდი ტრადიციები (ისტორია) აქვს, მაგრამ მე-19 საუკუნემდე არ ჰყოლია პროფესიონალი მსახიობები (?), მათ ადგილს იკავებდნენ არაპროფესიონალები (დილეტანტები). არაფერი არ ზღებოდა მანამ, სანამ 1821 წელს გრიბოედოვი არ გადმოვიდა საცხოვრებლად თბილისში (ტფილისს) და შემდგომ რუსეთის დახმარებით არ შეიქმნა პროფესიული თეატრი საქართველოში (?). აქედან მოყოლებული, დამყარდა კონსტაქტები რუსულ, და შემდგომ საბჭოთა თეატრებთან. ამ მხრივ მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მოსკოვის მცირე თეატრის სტუდენტმა აბაშიძემ (?). ეროვნული თეატრი, რომელიც 1921 წელს გახდა რუსთაველის სახელობის, სათავეს იდებს 1880 წელს. ამ თეატრის მოდერნიზებასა და საბჭოთა რელსებზე რეორგანიზებას ახერხებს ქართველად დაბადებული, საბჭოთა რეჟისორი მარჯანიშვილი. მის დაბრუნებას 1922 წელს საქართველოში მოჰყვა დადგმა ლოპე დე ვეგას „ფუენტე ოვენუსასი“, რომლითაც იწყება ბრწყინვალე პერიოდი ახალი და კლასიკური, რუსული და ევროპული პიესების

მისეული დადგმებისა. სპექტაკლებში ათ-ამაშებდა მსახიობებს, რომელნიც თვითონ მარჯანოვმა გამოზარდა თანადროული მეთოდით. 1979 წელს რუსთაველის დასმა ედინბურგის ფესტივალზე უჩვენა ახალი ქართული ვერსია „რიჩარდ III“, ზ. კიკნაძის თარგმანით. მთავარ როლში — საქართველოს გამოჩენილი, დიდებული მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე. სპექტაკლის დადგმა განახორციელა რობერტ სტურუამ მირიან შველიძის გაფორმებით (ეს სპექტაკლი ასევე ნაჩვენები იყო ლონდონის რაუნდ ჰაუზში 1980 წელს), რესპუბლიკაში მრავლადაა ქართული თეატრები, თბილისში არის მეორე სახელმწიფო თეატრი, რომელიც გაიხსნა 1930 წელს მარჯანიშვილის მიერ და ახლა მის სახელს ატარებს. საქართველოზე დიდი გავლენა მოახდინა სტანისლავსკიმ... (ბოლო ორი წინადადება დათმობილი აქვს ქართულ ცეკვებს, მის მშვენიერებას, ეროვნული ხასიათის გამოხატვას ძლიერ ძალა-ენერგიასა და მგრძობიარობაში. — გვ. 323).

მეორე სტატია ეხება მარჯანოვს — კოტე მარჯანიშვილს. აქ ფაქტები ზუსტად არის დაცული, გარდა ერთი შეცდომისა — წერილში მოხსენიებულია, რომ მარჯანიშვილის ყველაზე ცნობილი სპექტაკლია „შექსპირის“ „ვინძორელი ცელქი ქალები“.

მესამე განსვლათ დასავლეთ ბერლინში გამოცემული თეატრალური ლექსიკონი ვერმანულ ენაზე (1985 წ.). ამ გამოცემაშიც მცირე ცნობაა ქართულ თეატრზე, კერძოდ რ. სტურუაზე (სვეტი 1250) — „სტურუა რობიკო“. ჩამოთვლილია მისი დადგმები: „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“ (1975 წ. ი. ვიგოშვილი, რ. ჩხიკვაძე), გოცის „ტურანდოტი“ (1977 წ.), „რიჩარდ III“. დადგმული აქვს სპექტაკლები საარ-

ბრიუკენსა და დიუსელდორფში. ეს არის და ეს.

ახლა ის ვიკითხოთ — ვინ არის დამნაშავე ყველაფერ ამში? კვლავ სხვაგვარ ვეძებოთ ბრალეული? — ხომ არ დადგა დრო, თვითონვე მივხედოთ ჩვენს თავს? ჩვენში გამოცემული არც ერთი თეატრალური წიგნი არ წარმოადგენს აკადემიური გემოცემის მაგალითს. სამეცნიერო გამოცემები არ არის სრულყოფილი, არ აქვთ ანოტაციები უცხო ენებზე, კომენტარები და საგნობრივი მაჩვენებლები. არაფერს ვამბოვ იმაზე, რომ უცხო ენაზე საერთოდ არაფერი გამოდის, ვფიქრობ, სერია „თეატრის სამყაროში“ უცხო ენებზეც რომ გამოსულიყო, არაფერი დასაფედბოდა. როგორ უნდა მოვდოთ შარი უცხოელ კოლეგებს, თუკი მათ არანაირი წყარო არ მივაწოდეთ (ნუ ვიტყვი, რუსულ ენაზე ნახონო — არც აქ არის კარგად საქმე), ქართული ენა, უნდა ისწავლონ თუ თავადვე გავუწიოთ პრობაგანდა ქართულ კულტურას?

რუსთაველის თეატრისადმი მაღლობის მეტი არაფერი გვეთქმის. სამწუხაროდ, ეს თეატრი რომ არა, ალბათ ეს სამი წერილიც არ გაჩნდებოდა, მაგრამ არ შემოძლია საყვედური არ ვთქვა უცხოეთს გამგზავრებული თეატრების სალიტერატურო ნაწილის გამგეთს მიმართ, რომლებიც თან ახლავან დასებს. იქნებ, საგაზეთო რეცენზიების ამოჭრასა და შეგროვებას, შემდეგ კი თვიდან თვემდე მათს ბეჭდვასა და ტელევიზიით აპლოდისმენტების ჩაწერას, სჯობდა ქართული თეატრის ისტორიისადმი, ან კონკრეტულად კოლექტივის ისტორიისადმი მიძღვნილი სტენდები, ექსპოზიციები, ვი-



დღეო თუ კინომასალები წაეღოთ გასტროლოგზე, ქართულ თეატრზე უფრო მეტი ინფორმაცია მიეწოდებინათ უცხოელებისათვის.

მსოფლიოს ყველაზე ცნობილი საგასტროლო თეატრებიც კი — ინგლისის ნაციონალური თეატრი, შუბლუნეს თეატრი (გფრ), „ბერლინერ ანსამბლი“ და მრავალი სხვა — არ ამბობენ უარს ასეთ პრაქტიკაზე. მაშ რატომ ვამბობთ ჩვენ უარს? ნუთუ, არ დადგა დრო, რომ ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნებას“ ანოტაცია ერთვოდეს

უცხო ენაზე, რატომ არ უნდა გადიოდეს იგი ან სხვა მრავალი ყურნალი საზღვარგარეთ?

ვინ არის დამნაშავე ამაში? მიზეზი ჩვენშივე უნდა ვეძიოთ. ყოველივე ამის გამოსწორება შეიძლება მხოლოდ ერთად, საერთო მონდომებით. ნებისმიერი ქართული კოლექტივის გასვლა სამშობლოს გარეთ უნდა იყოს სრულიად საქართველოს კულტურის ექსპორტი და მასზე ამა თუ იმ თეატრის კოლექტივი უნდა აგებდეს პასუხს.

## ისტორია

### ეთარ ლავითაია

სცენისმოყვარენი ლა

მათი სპექტაკლები

(1856—79 წ.წ.)

1850 წლის 2 იანვარი ქართული თეატრის ხანგრძლივი ისტორიის ერთი მნიშვნელოვანი ფურცელია, რომელიც გიორგი ერისთავის სახელთანა დაკავშირებული. გიორგი ერისთავის თეატრმა ექვსი წელი იარსება და 1856 წლის ივნისში შეწყვიტა მოღვაწეობა. ქართველი საზოგადოებრიობა ეროვნული თეატრის გარეშე დარჩა. მაღალი არისტოკრატის გარკვეული ნაწილი დიდად არ განიცდიდა ამ დანაკლისს; ისინი იტალიური ოპერისა და რუსული დრამის სპექტაკლებზე დადიოდნენ; არც მეფისნაცვლის კარზე გამართულ ბალ-მასკარადებს აკლდებოდნენ. სცენიდან რომ ქართული ენა აღარ ისმოდა, არც ეს აღდეგებდათ, რადგანაც იგი მათს სახლებშიც აღარ ისმოდა. დიდებული ქართული სიტყვა — „დედა“, ფრანგულმა „მამან“-მა შეცვალა.

თითქმის მთელი ათი წელიწადი არ შერხეულა ქართული თეატრის ფარდა; ქართული ინტელიგენციის მრწინავე ნაწილი დიდად იყო შეწუხებული ეროვნული თეატრის უქონლობის გამო და ყველანაირად ცდილობდა, არ ჩამკვდარიყო ეს დიდებული საგანმანათლებლო საქმე, რომელიც ერთ-ერთ საუკეთესო იარაღს წარმოადგენდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობაში. ერთადერთი გამოსავალი, თუნდაც დროდადრო, სცენისმოყვარეთა წარმოდგენების გამართვა იყო. რამოდენიმე წელიწადი ესეც ვერ ხერხდება.

როგორც ჩვენს ხელთ არსებული მასალებიდან ირკვევა, 1859 წლამდე ქართულად არც ერთი წარმოდგენა არ გამართულა, არც ფართო მაყურებლისა და არც ვიწრო საოჯახო წრისათვის. 1859 წ. პეტერბურგიდან ახლად ჩამოსულ ილია ჭავჭავაძეს და ივანე მაჩაბელს მოუწყვიათ მათ მიერ თარგმნილი „მეფე ლირის“ ცოცხალი სურათები<sup>1</sup>. ეს არ იყო სპექტაკლი, მაგრამ უდავოდ შეიძლება ჩავთვალოთ სცენისმოყვარეთა წარმოდგენის წინამორბედად. ამ საღამოს მაყურებელს გააცნეს გენიალური ინგლისელი დრამატურგის — შექსპირის ქმნილება.

გიორგი ერისთავის თეატრის დახურვის შემდეგ, „ცოცხალი სურათები“<sup>2</sup> იყო პირველი სანახაობა, როდესაც ქართველმა კაცმა გრიმი გაიკეთა, თეატრალური კოსტუმში ჩაიცვა და შექმნა შექსპირის გმირის თუნდაც გარეგნული სახე. „ცოცხალი სურათების“ გამართვაში მონაწილეობდა მხატვარიც, რომელმაც შექმნა პერსონაჟებისათვის საჭირო კოსტუმების ესკიზები და მათ შეეკრვას უხელმძღვანელა. უნდა ვიფიქროთ, რომ სცენების მეტი სახიერების, მართლმადგარობისა და დამაჭერებლობისათვის საჭირო იქნებოდა დეკორაცია და რეკვიზიტი, რომელიც, აგრეთვე, მხატვარს უნდა შეესრულებინა. სცენების შერჩევაა და კომპოზიციურ დალაგებას, ცხადია, ვიღაც რეჟისორობდა, და ეს ვიღაც მთარგმნელთაგან ერთ-ერთი ან ორივე იქნებოდა. გარდა ეპიზოდების კომპოზიციურ-შინაარსობრივი მიზანსცენების მოძებნისა და დალაგებისა, რეჟისორებს უსათუოდ დასჭირდებოდათ გმირთა ხასიათის ახსნა შემსრულებლებისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ სცენები უსიტყვოდ მიმდინარეობდა, გმირების ხასიათის ცოდნისა და წარმოსადგენი სცენის ღრმა გაგების გარეშე. „ცოცხალი სურათი“ საჭირო ზეგავლენას და შთაბეჭდილებას ვერ მოახდენდა.

„ცოცხალი სურათების“ შემდეგ, მთელი ერთი წლის განმავლობაში არ ჩანს არავითარი ცნობა რაიმე სანახაობის შესახებ. პირველი ცნობა გვხვდება 1861 წლის ჟურნალ „ცისკრის“ მესამე ნომერში. აქ დაბეჭდილია დიმიტრი ბაქრაძის წერილი<sup>3</sup>. იგი იუწყება, რომ მ. მარტს, ქუთაისის კლუბში, საქველმოქმედო მიზნით, წარმოდგენილია გ. ერისთავის „გაყრა“, უნდა გამოცათ „კალმასობა“. წარმოდგენის მოთავენი ყოფილან მოსკოვის უნივერსიტეტის სტუდენტი გიორგი დოლობერიძე და კაპიტანი კოვაკი.

იმავე წლის 15 ნოემბერს თბილისშიც დაიდგა სცენისმოყვარეთა საქველმოქმედო წარმოდგენა ზ. ანტონოვის „მე მინდა კნენა გავხდე“ და გ. ერისთავის „გაყრა“<sup>4</sup>. ჟურნალ „ცისკარში“ დაბეჭდილია ხელმოუწერელი რეცენზია, საიდანაც ვიგებთ, რომ სპექტაკლში მონაწილეობდნენ თბილისის გიმნაზიისა და კერძო სასწავლებლების მოსწავლე ვაჟები, ქალების როლებსაც ისინი ასრულებდნენ, მაგ. კეკელას როლს ასრულებდა შემდგომ წლებში აქტიური სცენისმოყვარე თავადი მაჩაბელი.

ჟურნალ „ცისკრის“ 1862 წლის მეორე ნომერში გამოქვეყნებული წერილი (ხელმოუწერელი) იუწყება, რომ 17 თებერვალს წარმოდგენილი იქნა ბ. ჯორჯაძის ახალი პიესა — „შური“ და დ. ყოფიანის მიერ თარგმნილი მოლიერის „ცოლის შერთვიენება“. სპექტაკლი საქველმოქმედო გახლდათ — შემოსული თანხით უნდა დაებეჭდათ ქართული ანბანი და ღარიბი ყმაწვილებისათვის უფასოდ დაერიგებინათ, გამოცათ ბ. ჯორჯაძის „შური“ და თანხის ნაწილით ხელი შეეწყობთ თელავში ქალთა პანსიონის დაარსებისათვის. საქართველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმში მივაკვლიეთ ამ სპექტაკლის სტამბუ-



რად დაზღუდილ პროგრამას,<sup>5</sup> რომელიც გვაუწყებს მონაწილეთა გვარებს და წარმოდგენის გამართვის ადგილს:

1862 წ.

ტფილისს

ქართული თეატრის მოყვარეთაგან, ხუთშაბათს, 17 თებერვალს, შუადღისა 12 საათზე ტფილისის თეატრში, კეთილი საქმის სასარგებლოდ წარმოდგენილი იქნება

„ცოლის შერთვიინება“

მოლიერის კომედია ერთს მოქმედებად, ფრანცუზულიდამ გადმოთარგმნილი დ. ყიფიანისაგან.

მოქმედნი პირნი:

სგანარელი — უ. სააკოვი

ყერონიმე — უ. ბაქრაძე

დორიმეს, ყმაწვილი ქალი, სგანარელის დანიშნული — თ. მაჩაბელი.

ალკანტორ, ამ ქალის მამა — უ. სერებრიაკოვი

ალსიდას, ამ ქალის ძმა — უ. ტერ-აკოპოვი

ლისკასტ, მოარშიყე ამ ქალისა — უ. პაიჭაძე

პანკრას,<sup>6</sup> დოქტორი არისტოტელის ფილოსოფიისა — უ. კორინთელი

პატარა ბიჭი — უ. ყიფიანი<sup>6</sup>

ორი ბოშას ქალი — № №

მოქმედება წარმოსდგება მოედანზე

„შური“

დრამა 5 მოქმედებად და ერთ კარტინად

თხზულება კნ. ბარბარე ჯორჯაძისა

მოქმედნი პირნი:

თ. ვახტანგ — უ. მირზოევი

კნ. სოფიო, ამისი ქალი — თ. მაჩაბელი

სიდონია, სოფიოს თანაშეზრდილი — უ. სარქისოვი

თ. ლევან, სოფიოს საქმრო — უ. ბაქრაძე

თ. ზაალ — უ. სერებრიაკოვი

თ. გიორგი — უ. პაიჭაძე

ვახტანგის მეგობრები

სტეფანე ფერშალი — უ. სააკოვი

ზილიხანა — უ. მღებროვი

ქეთუა — უ. ქარსიძე

ლაპუა — თ. ჩოლოყაშვილი

ანდრია — უ. კორინთელი

მაყრიონი და სხვანი

წარმოდგენის რიგი: 1. „შური“ და 2. „ცოლის შერთვიინება“.

ქართველ სცენისმოყვარეთა წარმოდგენების ისტორიის დოკუმენტებში მნიშვნელოვანი ადგილი უნდა დაუთმომთ აკაკი წერეთლის მოგონებებს „გახსენება

4. „თეატრალური მთაბე“ № 2.

თეატრის შესახებ<sup>47</sup>, რომელშიც ავტორი გვატყობინებს, რომ ქუთაისში პირველად 1862 წ. დაუღვამთ სცენისმოყვარეთა წარმოდგენა, რომლის თაოსანი თვითონ ყოფილა გიმნაზიის ქართული ენის მასწავლებელ მოსიძესთან ერთად (დადგმის იდეა ამ უკანასკნელს ეკუთვნოდა). როგორც აღვნიშნეთ, ქუთაისში წარმოდგენა 1861 წ. 3 მარტს გაუმართავთ, რაც პრესით დასტურდება. იმ დროს აკაკი რუსეთში იმყოფებოდა სასწავლებლად და ეს ფაქტი მისთვის უცნობი იყო, ამიტომ დაუშვა უზუსტობა.

ზემოხსენებული წარმოდგენის ფაქტს აკაკი წერეთელი იხსენებს მკაცრად ფაროვას საიუბილეო საღილე წარმოქმულ სიტყვაში და ასახელებს კიდევ პიესას — ეს ყოფილა ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“. პიესის მონაწილე ვაჟები ადვილად აღმოუჩენიათ, ქალები კი ძნელად თუ ბედავდნენ, მაგრამ ნინო აბაშიძეს გამოუყვანია ისინი მდგომარეობიდან, მას უთქვამს: „არათუ მე გამოვალ სცენაზე, ჩემს მეგობარ ქალს კეკელა ავიაშვილსაც ვავაულობებო“<sup>48</sup>.

როგორც ვხედავთ, საქართველოში, 1861 წლიდან თეატრალური ცხოვრება ინტენსიური ხდება. 60-იანი წლების დასასრულსა და 70-იანის დასაწყისში სამშობლოში დაბრუნდნენ ილია ქავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ნიკო ავალიშვილი და სხვები, რომელთაც თავისი ცხოვრების მიზნად სამშობლოს სამახური დაისახეს და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის თაოსნობა იკისრეს, საამისოდ კი თეატრი ერთი საუკეთესო იარაღი იყო, როგორც ეროვნული იდეების საუკეთესო პროპაგანდისტი.

1867 წელს ნ. ავალიშვილმა თბილისში შექმნა სცენისმოყვარეთა წრე, რომელიც მეტ-ნაკლებად რეგულარულად მართავდა წარმოდგენებს და პროფესიული თეატრის აღდგენამდე არ შეუწყვეტია არსებობა<sup>49</sup>.

1865 წლიდან სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები გახშირდა არა მარტო თბილისსა და ქუთაისში, სხვა ქალაქებსა და დაბა-სოფლებშიც. გორში სცენისმოყვარეთა წარმოდგენები თითქმის რეგულარულად იმართება, მას შემდეგ, რაც სცენისმოყვარეთა სათავეში ჩაუდგა ცნობილი ხალხოსანი მწერალი და საზოგადო მოღვაწე სოფრომ მგალობლიშვილი. ამ წრემ ქართულ თეატრს მისცა ერთი უშესანიშნავესი მსახიობი ნატალია (ნატო) მერაბის ასული გაბუნია-ცაგარღისა. სწორედ ამ წრის მეოხებით შეიქმნა სცენისმოყვარეთა საზოგადოება.

იმავე 1865 წლიდან სცენისმოყვარეთა წარმოდგენების თითქმის რეგულარულად გამართვა დაიწყო ხონში, 1867 წლიდან თელავში, 1868 წ. ოზურგეთსა და ზუგდიდში, 1872 წლიდან სიღნაღში, 1874 წლიდან ახალციხეში, 1875 წლიდან ცხინვალში, 1879 წლიდან ბათუმში. ამას გარდა, დაბა-სოფლებშიც იმართებოდა წარმოდგენები. ასე მაგალითად: 1873 წ. სოფ. ბანძაში ალ. იოსელიანის თაოსნობით დაიდგა შექქაძის „ვენეციელი ვაჭარი“ (თარგ. დ. ყიფიანისა), 1874 წ. სოფ. ენისელში, 1875 წ. დაბა ქვიშხეთში, იმავე წელს სოფ. სუჭუნაში წარმოდგინეს მოლიერის „სკაპენის ცულლუტობა“, იგივე პიესა იდგმება სოფ. წევში, სოფ. ბახვში იდგმება გ. წერეთლის „კიბგირი“, 1876 წ. ეკ. გაბაშვილმა სოფ. ახალქალაქში დაიდგა გ. ერისთავის „ძუნწი“ და „უჩინმაჩინის ქული“.

1866 წელს თბილისში დაიდგა „ცოლის შერთვიება“ და „ძალად ექიმი“, რომელსაც გ. წერეთელმა დიდი რეცენზია უძღვნა, გაზეთ „დროებაში“.

**გ. წერეთელმა** განსაკუთრებული ყურადღება დაუთმო შემსრულებლებს:



„...ცოლის შერთვივნებაში“ განსაკუთრებით სამნი თამაშობდნენ ძალიან კარგად თავ-თავიანთს როლებსა: უ. გარსოევი სგანარელისას, უ. მამულოვი — პანკრასის როლსა და უ. კალუბანსკი პირონელი ფილოსოფიის დოქტორისას. უ. მამულოვს მაინც დოქტორის როლში კაცი ვერ გამოიცნობდა. ჩვენ არ გვეგონა, თუ არ მოქმედებდა და ბაასობდა საშუალო საუკუნის სქოლასტიკი, როდესაც ვხედავდით უ. მამულოვის თავისუფლათ ხელის და ტანის ხმარებას, გულამაყობით სიარულს და აღელვებულს ლაპარაკს. სასიამოვნოა, რომ ქართულს სცენაზედ ნამღვილს ნიჭს შევხვდით. მეორე პიესამ, „ძალად აქიმი“ კიდევ უფრო დაამტკიცა უ. მამულოვის ნიჭი. ვინ წარმოიდგენდა, თუ ის კაცი, რომელიც ასე ნამღვილოთ წარმოადგენდა არისტოტელის ფილოსოფიის დოქტორსა, შემდეგ თათლა მევაჟისის კომიკურს (სასაცილო) სახეს მიიღებდა. „ძალათ აქიმი“ თავი როლი უ. მამულოვისა იყო. ამ პიესაში უ. მამულოვმა ყველა გააკვირვა. ყოველი მისი გარეგანი ყოფა-ქცევა აღემატებოდა შინაგანს მღელვარებას, რასაც ენით ვერ გამოთქვამდა, იმას პირის სახით და ხელოვნურის მოქცევით გვაგებინებდა ხოლმე“<sup>10</sup>.

იმავე 1866 წელს ქუთაისშიც გაუმართავ სცენისმოყვარეთა წარმოდგენა, რასაც ისევ გ. წერეთელის რეცენზია ადასტურებს<sup>11</sup>. ამ რეცენზიიდან ირკვევა, რომ იმ ხანად ქუთაისის საკმაოდ თეატრალური ქალაქი იყო.

აკაკი წერეთელი თავის მოგონებებში გვაუწყებს, რომ ამ პერიოდში ქუთაისის გენერალ-გუბერნატორის მეუღლის გრაფინია ლევანოვას თაოსნობით საფუძველი ჩაეყარა ლიტერატურულ საღამოებს და სცენისმოყვარეთა წრეს, რომლის ხელმძღვანელობა დაევალია იმ დროს ქუთაისის მომრიგებელ მოსამართლეს რაფიელ ერისთავს. ამ წრეში თვალსაჩინო მსახიობად ითვლებოდა ეფრო კლდიაშვილი, რომელმაც დიდხანს გააგრძელა მოღვაწეობა. ამ წრეში დაიწყო მოღვაწეობა ქართული სცენის ერთ-ერთმა მშენებამ ვასო აბაშიძემ. 1875 წლიდან ეს სცენისმოყვარეთა წრე უკვე მუდმივმოქმედი ხლებდა.

1869 წ. 13 (25) მარტის მე-11 ნომერში „დროებაში“ წერილი მიუძღვნა გერმანელთა („ნემენცების“) კლუბში გამართულ სპექტაკლს (გ. ერისთავის — „მუნწი“ და „გაყრა“), რომელიც ნ. ავალიშვილის ხელმძღვანელობით დაიდგა. ამ წერილში გულისხმობილი ითქვა: „ეს არის საკვირველი, რომ ყველა საქმეს თუნდაც უღირსიც იყოს, მაშინვე მოთავენი და თანხები უჩნდებიან და თეატრის დაწყებას კი არა. აქტიორები მზათ არიან, მგონი 2 წელიწადი უფასოდ შეეშველონ თეატრის გამართვას“. როგორც ჩანს, საუბარია მუდმივი პროფესიული თეატრის დაარსებაზე.

სულ მალე ნიკო ავალიშვილის წრეში მნიშვნელოვანი სიახლე მოხდა; გამოჩნდა პირველი სცენისმოყვარე ქალი მაღალი წრიდან (1868 წ.) ბაბო ხერხეულიძე, რომელიც შემდეგ პროფესიული თეატრის ნიჭიერი დრამატული მსახიობი გახდა.

ქართული სცენის კორიფე კოტე ყიფიანი თავის მოგონებაში „ჩემი არტიტული თავადასავალი“ გვაუწყებს მის პირველ მოხვლას სცენისმოყვარეთა წრეში, რომელსაც 1871 წლით ათარიღებს და ასახელებს ამ წრის შემადგენლობას: „ჩვენს წრეს შეადგენდნენ ისეთნი პირნი, როგორც იყვნენ და დღესაც ზოგიერთთაგანნი ცოცხალი არიან: ჩემი მამა, დიმიტრი ყიფიანი, ჩემი დამაელებენ და ნიკოლოზი, ჩემი სიძე ანტონ ლორთქიფანიძე, ვახტანგ თულაშვილი, ანტონ ფურცელაძე, ლადო აბაშიძე, კოტე მაისურაძე, ნიკო ავალიშვილი, პეტრე უმიკაშვილი, ალექსანდრე ინაშვილი, კნ. ნინო ორბელიანი, ბაბო ხერხეუ-

ლდისა, ელენე ბროდელი-ანტონოვსკისა, იოსებ მამაცაშვილის ქალები, ოლიგო გურამიშვილი და კიდეც ბევრი სხვა ქალ-კაცი.

საქმეს მეტისმეტად გვიჭირებდა, რომ ჩვენი ქალები ჭერ ვერა ჰბედავდნენ სცენაზე გამოსვლას... ამისთანა გაჭირვებაში სულ პირველად ღიძის თავგამოდებით, მამაცობითა და გულმოდგინებით დაგვეხმარნენ სომხები, გეგორქ ჩიშიკიანი, იმისი მეუღლე სათენიკ და ნატალია ნაზარიანცის ქალი<sup>13</sup>.

პირველი სექტაკალი, კოტე ყიფიანი რომ ამ წრეში მუშაობის დაწყებიდან იხსენებს, იყო გ. სუნდუკიანცის „პეპო“, რომელიც თვით ავტორს დაუდგამს ხსენებულ სომხ სცენისმოყვარეთა მონაწილეობით.

ამავე წრეში, ამავე წელს, თვით დ. ყიფიანს დაუდგამს მის მიერ თარგმნილი უ. შექსპირის „ვენეციელი ვაჰარი“ (დადასტურებულია ჩვენ მიერ სპეციალური გამოკვლევით, იხ. მონოგრაფია „კოტე ყიფიანი“, თბ., გამ., „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“, 1975 წ.).

1872 წელს სცენისმოყვარეებს საქველმოქმედო წარმოდგენა მხოლოდ სიღნაღში დაუდგამთ — ზ. ანტონოვის „ქმარი ხუთი ცოლისა“ და გ. ერისთავის „უჩინაჩინის ქული“<sup>14</sup> — ამ სექტაკლში უკვე ქალებიც მოიხსენიება, რომელთაც ხუთივე ცოლის როლები უთამაშიათ, თუმცა, მათი გვარები მითითებული არ არის.

1873 წელს ორი ცნობა მოგვეპოვება ქუთაისში გამართული წარმოდგენების შესახებ: 14 თებერვალს გ. წერეთელი დასწრებია გ. ერისთავის „დავას“ და წერილიც გამოუჭყვეუნებია სათაურით „ვნახე და მეწყინა“<sup>15</sup>. წარმოდგენა არ მოსწონებია, რაშიც ბრალს თვით პიესას სდებდა, კომედიაში მოქმედების ნაკლებობის გამო, და ასკვნიდა: „ამ სახით „დავამ“ კიდე უფრო ცხადათ დაამტკიცა, რომ ჩვენ ჭერ ქართულს ენაზედ კომედია არა გვაქვს“. რაც შეეხება შემსრულებლებს, უმეტესობა არ მოსწონებია. განსაკუთრებული ყურადღების ღირსად იგი ანტ. ლორთქიფანიძეს მიიჩნევდა — „იმან გამოიჩინა ბევრი არტისტული, ანუ უკეთ ვთქვათ ხელოვნური გრძნობა, როგორც ეტყობა, იმას წაეციოხა იმერლის როლი „დავამი“, დარწმუნებულიყო, რომ ეს არ ვარგაო და სცენაზე თვითონ შეთხზა თავისი წარმოსადგენი გვამი... ასე ხელოვნურათ და ცოცხლათ წარმოდგენილი ძველი გადაპრანჭული იმერლის სურათი ჭერ არ მინახავს“. ამას გარდა, სცენისმოყვარე ქალებს დაუმსახურებიათ საზოგადოების მოწონება; ეფემია ნიუარაძეს, კ. ჭყონიას და კ. აგიაშვილს შესანიშნავად გაუთამაშნიათ სცენა, როდესაც დედამ და გამდელმა ნინო დაიჭირეს არშიუბაში. სხვა შემსრულებლებზე კი გ. წერეთელი წერს — „ღმერთმა შეინახოსო“.

როგორც აკ. წერეთელი იტყობინება, ქუთაისში სომხებს ქართულად და სომხურად გაუმართავთ წარმოდგენა: ქართულად უთამაშნიათ „შუშანიკის წამება“, ხოლო სომხურად „მოხუცებულების ჭკუის სწავლება“. ყველაზე საუკეთესო შემსრულებლად აკაკი თვლიდა სცენისმოყვარე ქალს სათენიკს, რომელიც შუშანიკის როლს ანსახიერებდა. მსახიობს ჰქონია არაჩვეულებრივად მეტყველი სახე და უსიტყვეოდ იმდენი შინაგანი განცდა გადმოუცია, რომ აკაკი აღტაცებაში მოუყვანია (სცენა ვარსკენთან).

აკაკი მაღალ შეფასებას აძლევს აგრეთვე სცენისმოყვარე ამირიკიანს, რომელიც სომხის როლს განსახიერებდა და შუშანიკთან სცენაში მაცურებელი ცხარედ აუტირებია.

1874 წელს სოფ. ენისელშიც გამართულა საქველმოქმედო წარმოდგენა, რო-



მელსაც გაზ. „დროებაში“ სერგი მესხმა წერილი უძღვნა, როგორც მნიშვნელოვან ფაქტს.

1874 წ. აკ. წერეთლის ცნობით<sup>16</sup>, ქუთაისში „შუშანიკის წამების“ დადგმა არ იყო ერთადერთი შემთხვევა. იგივე სომეხ სცენისმოყვარეებს წარმოუდგენიათ გ. სუნდუკიანის „პეპო“, მათი დახმარებით ქართველ სცენისმოყვარეებს კი ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“. აკაკი უკმაყოფილოა, რომ ამ წარმოდგენაში არ მონაწილეობდნენ ცნობილი სცენისმოყვარენი ეფრო კლდიაშვილი და ვასო აბაშიძე.

აკაკის მიერ რეცენზირებულ სპექტაკლში. მიუხედავად ენობრივი სისუსტისა, სამსახიობო შესრულება მშვენიერი ყოფილა. იგი მაღალ შეფასებას აძლევს სომეხ სცენისმოყვარეებს — არამიანცის ქალს და ბარხუდარიანცს, ხოლო სპექტაკლის გვირგვინად ტერ-სტეფანოვას ქალს მიიჩნევს.

1875 წლისათვის ქართული წარმოდგენები თითქმის რეგულარულად იმართება: გორში, თელავში, ოზურგეთში, შორაპანში, ხონში და სხვა დაბა-სოფლებში. საზოგადოების არათუ მაღალი ფენა, არამედ გლეხობაც კი სიამოვნებით მიდის წარმოდგენაზე. ეს წელი ძალზე ნაყოფიერი იყო სცენისმოყვარეთა წარმოდგენების ისტორიაში, მთელს საქართველოში.

1875 წლის 4 აპრილს თბილისში ერთი მეტად საინტერესო დონისძიება ჩატარდა — მოეწყო სალიტერატურო საღამო, რომელსაც სერგი მესხმა აღტაცებული წერილი უძღვნა. იგი არ ასახელებს მონაწილეთა გვარებს, მაგრამ იუწყება, ყველა კარგად კითხულობდაო, რეპერტუარში ქართული ნაწარმოებები ყოფილა.

1875 წლის „დროების“ № № 136 და 137-ში სერგი მესხმა დიდი რეცენზია მოათავსა ქართველ სცენისმოყვარეთა მიერ გ. სუნდუკიანის „პეპოს“ დადგმის თაობაზე. კომედიის ქართული თარგმანი შესრულებულია თვით ავტორის მიერ რაფ. ერისთავის დახმარებით. პიესა მაღალმხატვრულად შეუსრულებიათ და საზოგადოება დიდად კმაყოფილი დარჩინილა.

იმავე წლის გაზ. „დროების“ 143-ე ნომერში ვკითხულობთ, რომ ქართველ სცენისმოყვარეებს უთამაშიათ მოლიერის „გააზნაურებული მდაბიო“ (რეცენზია არ არის), მაგრამ შემსრულებელთა შესახებ არაფერია მითითებული.

1875 წელს დიდად გაიზარდა თეატრის საგანმანათლებლო როლი და მისდამი დაინტერესებაც ფართო მასებს მოედო.

1877 წლისათვის რამდენიმე საინტერესო ცნობას მივაკვლიეთ: ვიანვარს ქართველმა სცენისმოყვარეებმა, თბილისის ქალთა სასწავლებლის ღარიბ მოსწავლეთა დასახმარებლად საქველმოქმედო წარმოდგენა გამართეს, ითამაშეს წ. ანტონოვის „ქორ-ოლი“ (სპექტაკლის ირგვლივ რეცენზიას ვერ მივაკვლიეთ). და კიდევ: 5 და 17 აპრილს თბილისელმა სცენისმოყვარეებმა კვლავ საქველმოქმედო მიზნით წარმოადგინეს გ. სუნდუკიანის სამმოქმედებანი კომედია „ხათაბალა“. როგორც ს. გერსამია იუწყება<sup>17</sup>, სპექტაკლი თვით ავტორს დაუდგამს. წარმოდგენაში მონაწილეობა მიუღია თბილისში სტუმრად ჩამოსულ ვასო აბაშიძეს, შეუსრულებია ისაიას როლი, ზამბახოვის როლი — კოტე ყიფიანს. გაზ. „დროებაში“<sup>18</sup> გამოაქვეყნა რეცენზია ამ სპექტაკლის თაობაზე, რომელშიც ძალიან მაღალი შეფასება მისცა ორივე შემსრულებელს: „რომელ სცენას არ დაამსვენებს იმისთანა მოთამაშეები, როგორებიც მაგალითად უ. უ. ვას. აბაშიძე, კ. ყიფიანი, ელ. ყიფიანი და სხვები არიან“.

მ აპრილს თბილისელმა სცენისმოყვარებმა წარმოადგინეს უ. შექსპირის „ვენეციელი ვაჟარი“ დ. ყიფიანის თარგმანით. სპექტაკლს ვაზ. „დროებაში“ რეცენზია უძღვნა ს. მესხმა<sup>19</sup>.

სპექტაკლს დიდძალი ხალხი დასწრებია. წარმოდგენა გარეგნულად საკმაოდ ეფექტური იყო, მაგრამ კრიტიკისთვისაც ბევრი რამ ყოფილა სადავო.

შეილოკის როლს ისევ კ. ყიფიანი ასრულებდა და დამაკმაყოფილებლად, აცხადებს ს. მესხი, მაგრამ ანსამბლი არ ყოფილა შესაბამის ღონეზე, ამიტომაც საერთო შთაბეჭდილება უფრო სუსტი იყო.

ს. მესხის აზრით, უ. შექსპირის ეს პიესა და მისი წარმატება თითქმის მთლიანად არის დამოკიდებული შემსრულებლებზე, თუ ისინი სწორად ვერ გადმოსცემენ პიესის აზრს, მაყურებელი შინაარსსაც ვერ გაიგებს.

1878 წლის 15 მაისს თბილისელმა სცენისმოყვარებმა საზაფხულო თეატრში დადგეს ზ. ანტონოვის „ტივით მოგზაურობა ლიტერატორთა“ და მოლიერის „ცოლის შერთვინება“. სპექტაკლს „დროებაში“ მიუძღვნა რეცენზია, რომლითაც ირკვევა, რომ ნიკო ავალიშვილმა და კოტე ყიფიანმა კარგად შეასრულეს პანკრასისა და სხანარელის როლები მოლიერის კომედიაში.

იმავე წლის 25 სექტემბერს გერმანელების კლუბში დაიდგა რაფ. ერისთავის ვოდევილი „ჭერ დახოცნენ, მერე იქორწინეს“ და ვ. აბაშიძის ვოდევილი „ცოლი თუ გინდათ, ეს არის“<sup>20</sup>. ს. მესხმა სპექტაკლს რეცენზია მიუძღვნა. ამ რეცენზიით ირკვევა, რომ სპექტაკლში, გარდა სახელმძოვნიკი სცენისმოყვარეებისა: შიშნიაშვილის, ვ. აბაშიძის, და მახაბლისა, რამდენიმე ახალბედაც თამაშობდა, ზოგიერთ მათგანს საკმაო ნიჭი გამოუვლენია. განსაკუთრებული მოწონება დაიმსახურეს და-ძმა ე. და ს. აღმუროვებმა. რაფ. ერისთავის ვოდევილში დედის როლი კარგად შეუსრულებია ვ. მერკუროვისას.

ვ. აბაშიძის ვოდევილი უფრო ხალისიანად წარმოუდგენიათ და მაყურებელს გულანად უცივია. მიუხედავად კარგი საერთო შთაბეჭდილებისა, ს. მესხი გულისტკივილით აღნიშნავს — „თვით ავტორი (აღვკატის როლში) ისე კარგი არ იყო, როგორც იმის ნიჭსაგან მოველოდით და ვერც ვ. მერკულოვისა თამაშობდა რიგადათ“.

იმავე წლის 27 ოქტომბერს გერმანელების კლუბში თბილისელი სცენისმოყვარეები დგამენ მოლიერის „ჟორჟ დანდენსა“ და ვ. აბაშიძის მიერ გადმოკეთებულ პიესას „ყვავი ფარშევანგის ფრთებით“<sup>21</sup>.

სენებელი წარმოდგენის ირგვლივ გამოქვეყნებული რეცენზიიდან ირკვევა, რომ პიესები მაღალხარისხვანად იყო შესრულებული და მაყურებელთა მოწონება სჯდა წილად. განსაკუთრებით ყურადსაღები სამსახიობო შესრულება ყოფილა. მსახიობთა შორის დიდი ყურადღება დაუმსახურებიათ: ბაბო ავალიშვილს, ვასო აბაშიძეს, ნიკო ავალიშვილს, შიშნიაშვილს, ნ. ჭორჩაძეს და კუხიანიძეს.

1878 წლის დასასრულისათვის თბილისის სცენისმოყვარეთა წრეში თავმოყრილია საუკეთესო ძალები და იგი ყოველმხრივ მომწიფებულია მულმივი თეატრის შექმნისათვის.

ამ დროს ქუთაისის სცენისმოყვარეთა წრე საკმაოდ ღონიერ ძალას წარმოადგენს, მის შემადგენლობაშია, ეფრო კლდიაშვილის გარდა, ისეთი მნიშვნელოვანი ფიგურა ქართული თეატრის ისტორიისა, როგორცაა კოტე მესხი. მშ აპრილს ქუთაისის სცენისმოყვარეებს წარმატებით წარმოუდგენიათ ოსტროვსკის პიესა „შემოსავლიანი ადგილი“<sup>22</sup>, რომელშიც კუჟუშკინას როლი ეფრო კლდია-



შვილს შეუსრულებია, ხოლო უადრის — კოტე მესხს. ვაჟ. „დროება“ ამ შემსრულებელთა შესახებ წერს: „ე. კლდიაშვილისა (კუყუშკინის ქვრივის როლში) და კ. მესხის (უადრის) თამაშმა აღტაცებაში მოიყვანა საზოგადოება. კ. მესხმა დამატაცია ამ დღეს თავისი თამაშით რომ, თუ დრამატული როლი კარგად იქნება ნათამაშვეი სცენაზე, ქართულს პუბლიკას შესძლებია გრძნობა და დაფასება“.

1878 წ. მეტად ნაყოფიერი იყო და დამატაცია პროფესიული თეატრის გახსნის აუცილებლობა. უკვე გამოვლინდნენ მაღალი პროფესიული დონის მსახიობები. ამ მსახიობებმა ამოირჩიეს კომიტეტი: დიმ. ყიფიანი, გ. თუმანიშვილი, ნიკ. ავალიშვილი, ალ. სარაჯიშვილი და ი. ბაქრაძე, რომელსაც დასის ხელმძღვანელობა ეკისრებოდა. 1879 წლის დასაწყისიდანვე სცენისმოყვარეთა ამ წრეს პროფესიული თეატრის სახე მიეცა, ხოლო თეატრის გახსნა ოფიციალურად ამავე წლის 1 სექტემბერს გამოცხადდა.

1879 წლის 21 მარტს სცენისმოყვარებმა უჩვენეს ფრანგულიდან გადმოკეთებული კომედია „გეო, მინას და კამპანია“ და ვოდევილი „სხვაგვარი სიყვარული“, რომელსაც ი. ჭავჭავაძემ წერილი მიუძღვნა<sup>23</sup>. ი. ჭავჭავაძე უკმაყოფილოა კომედიით, განსაკუთრებით შემსრულებლებით.

20 აპრილს დაიდგა მოლიერის „ექვით ავადმყოფი“ და „ბნელ ოთახში“. სპექტაკლს წერილი უძღვნა ს. მესხმა<sup>24</sup>. ამ სპექტაკლში უმეტესად ახალი მსახიობები მონაწილეობდნენ. ისინი ავტორს საიმედო ძალად მოეჩვენა; დადებითად აფასებს შინაშვილს (თომა დიაპულოსი), სუქიასიანსა და მ. საფაროვას, უკმაყოფილოა ისეთ ცნობილი მსახიობით, როგორცაა ბ. კორინთელი. იგივე სპექტაკლი ი. ჭავჭავაძემაც<sup>25</sup> განიხილა და უმთავრესად თარგმანი (ი. მაჩაბლისა) გააკრიტიკა.

მომდევნო სპექტაკლი 30 ივნისს შედგა, ითამაშეს მოლიერის „ძალად ექიმი“ და ვ. აბაშიძის „ცოლი თუ გინდა, ეს არის“. სპექტაკლს წერილი უძღვნა ს. მესხმა<sup>26</sup>, მისი აზრით, ყველა შემსრულებელი მაღალ დონეზე იდგა, განსაკუთრებით ნ. გაბუნია.

ამ სპექტაკლის შემდეგ შედგა მ. საფაროვას ბენეფისი. წარმოდგინეს მოლიერის „ექვით ავადმყოფი“ და რუსულიდან ჭიჭინაძის მიერ თარგმნილი „მოტია“<sup>27</sup>. წარმოდგენას კარგად ჩაუვლია, მოზენფისეთათვის საჩუქრად ოქროს საათი უბოძებიათ. სპექტაკლში „მოტია“ ყოფილა შესანიშნავი სამეუღლი: მამა — კ. მესხი, მოტია — მ. საფაროვა და მამიდა — ნ. გაბუნია.

შემდეგი სპექტაკლი იყო გ. სუნდუკიანის „პეპო“ და ვოდევილი „სხვაგვარი სიყვარული“, რომელსაც წერილი მიუძღვნა ს. მესხმა<sup>28</sup>. ამ სპექტაკლში კვლავ საინტერესოდ შეუსრულებიათ თავიანთი როლები ვ. აბაშიძეს (წინაშემოვი), კ. ყიფიანს (გიქო) და ნ. გაბუნიას (შუშანა), ასევე კარგი ყოფილა ავქს. ცაგარელი კაკულიას როლში.

მიუხედავად იმისა, რომ 1879 წლის პირველი ნახევრის რამდენიმე სპექტაკლი მკაცრად იყო გაკრიტიკებული, ეს სეზონი მაინც მნიშვნელოვანი ძვრებით აღინიშნა და ქართული თეატრის ისტორიის უმნიშვნელოვანესი ფაქტი განსაზღვრა — 1879 წლის I სექტემბერს გაიხსნა განახლებული პროფესიული თეატრი.

შენიშვნები:

- <sup>1</sup> ა. მახარაძე, ლიტერატურული შეკრება-სადამოები საქართველოში, თბ., 1939 წ. „სახელგამი“, გვ. 21.
- <sup>2</sup> ვ. ქელიძე. ცხოვრება ივანე მაჩაბლისა, თბ., 1963 წ. „ხელოვნება“, გვ. 58.
- <sup>3</sup> მოგვეყავს ნ. ურუშაძის წიგნიდან „ქართული თეატრის ამბავი“, თბ., „ნაკადული“, 1989 წ. გვ. 57.
- <sup>4</sup> ჟურნ. „ცისკარი“, 1861 წ. № 12, გვ. 12.
- <sup>5</sup> საქართველოს თეატრის, კინოსა და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმი, ფონდი 107, ხ. № 116115.
- <sup>6</sup> კოტე ყიფიანი ბავშვობისას.
- <sup>7</sup> აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ, თბ., „ხელოვნება“, 1955, გვ. 134 და 145.
- <sup>8</sup> იქვე გვ. 134.
- <sup>9</sup> ს. ცაიშვილი. ნიკო ავალიშვილი, თბ., „ხელოვნება“, 1955 წ. გვ. 11—12.
- <sup>10</sup> გ. წერეთელი თეატრის შესახებ, თბ., 1955 წ. „ხელოვნება“, გვ. 65.
- <sup>11</sup> იქვე, გვ. 69.
- <sup>12</sup> აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ, გვ. 135—136.
- <sup>13</sup> ჟურნ. „ფასკუნჯი“, 1909 წ. № 9.
- <sup>14</sup> გაზ. „დროება“, 1872 წ. 3 მარტი, № 9.
- <sup>15</sup> გ. წერეთელი თეატრის შესახებ, გვ. 82—87.
- <sup>16</sup> აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ, გვ. 63—63.
- <sup>17</sup> ს. გერსამია, ვასო აბაშიძე, თბ., „სახელგამი“, 1948, გვ. 22.
- <sup>18</sup> გაზ. „დროება“, № 175.
- <sup>19</sup> ს. მესხი. წერილები თეატრის შესახებ, თბ., „ხელოვნება“, 1955, გვ. 116.
- <sup>20</sup> ს. მესხი, წერილები თეატრის შესახებ, გვ. 119—120.
- <sup>21</sup> გაზ. „დროება“, 1878, № 222.
- <sup>22</sup> გაზ. „დროება“, 1878 წ. № 82.
- <sup>23</sup> ილია ჭავჭავაძე თეატრის შესახებ, გვ. 59.
- <sup>24</sup> ს. მესხი. წერილები თეატრის შესახებ, გვ. 127—129.
- <sup>25</sup> ი. ჭავჭავაძე, თეატრის შესახებ, გვ. 60.
- <sup>26</sup> ს. მესხი, წერილები თეატრის შესახებ, გვ. 127—129.
- <sup>27</sup> იქვე. გვ. 132—135.
- <sup>28</sup> იქვე, გვ. 135—137.





# უხსო თვალით

## მილი მარტინელი

### საბჭოთა თეატრის კვანძპარდი

შემთხვევითი, მაგრამ გულისყურიანი სტუმრის წინაშე საქართველო წარმოდგება მეტად ცნობისწადილის აღმძვრელი სახით — როგორც კონსერვატულობისა და ნოვატორობის შეხამება, სადაც საკუთარი ეროვნული ტრადიციებით სიამაყე მეზობლობს მოწინავე სოციალურ, ეკონომიკურ და კულტურულ იდეებთან.

არქაული და ავანგარდისტული ფორმების უცნაურა შეხამება, რაც ნიშანდობლივია ქართველი საზოგადოებრიობისათვის, განსაკუთრებითაა გაცხადებული და გამოვლენილი შემოქმედებითს სფეროში. რაც უფრო მაღალია კინოს, მუსიკის, თეატრის დონე ამ რესპუბლიკაში, მით უფრო თვალსაჩინოა, თუ როგორ აღმოცენდება სახალის ელემენტები ეროვნული ბუნება-ხასიათის საფუძველზე. საკმარისია გავისხენოთ იოსელიანის, ფარაჯანოვის, აბულაძის ფილმები, რომლებსაც დიდი წარმატება ხვდათ ევროპის ფესტივალებზე და, რომლებმაც იტალიის ეკრანამდე მოადწიეს. ანდა პიანისტი ელისო ვირსალაძე და კომპოზიტორი გია ყანჩელი, რომელსაც ტორენტოში სიმფონიისთვის „მიქელანჯელო“ პირველი პრემია მიენიჭა. სამწუხაროდ, ამ მუსიკას ნაკლებ ინტობენ უცხოეთში, მაგრამ კომპოზიტორი ლეივი ნონო და კრიტიკოსი პესტალოცი მიიჩნევენ, რომ იგი განსაკუთრებულ, გამორჩეულ ინტერესს იწვევს რიტმიითა და ხმოვანებით, რომელთა ამოსავალი წერტილია მრავალმხრივ მომჭადოებელი დისონანსები ძველი ხალხური სიმღერისა — ხან რომ გულს გიკლავთ სევდით, ხან კი ფეთქებადი, უნა-

პირო სიხალისით გივსებთ სულს. და კიდევ, საკმარისია გავისხენოთ რობერტ სტურუას ორი სპექტაკლი, რომლებმაც მთელი ევროპა მოიარეს და კრიტიკოსების გაცემა და აღტაცება გამოიწვიეს. მხედველობაში მაქვს ბრეჰტის „კავკასიური ცარცის წრე“ და შექსპირის „რიჩარდ III“. ეს სპექტაკლები გამოირჩევა უჩვეულო სცენური ნოვაციებით და ჭარბი თვისებებით „გასხვისებისა“, რაც ბრეჰტის აზრისა და კავკასიური ხასიათის შერწყმით ხასიათდება.

თეატრის, კინოსა და მუსიკის ორგინალური ურთიერთკავშირი და ურთიერთგამსჭვალვა აქ განუმეორებელი თავისებურებისა და ახალი თვისებისა სწორედ იმიტომ, რომ როგორც აღვნიშნე, გამუდმებით განიცდიან ხალხური კულტურის ქმნილებების გავლენას და ყველაფერი, ყველაზე გავრცელებული მოტივები ადამიანის ყოფისა, კავკასიური ხასიათის ჯადოსნურ ფილტრშია გამოტარებული. ხელოვნების ამ სამი სახის ურთიერთკავშირი, ურთიერთგამსჭვალვა იმიტომ ვახსენე, რომ საუკეთესო კომპოზიტორების მუსიკა ხშირად წარმოადგენს ყველაზე შესანიშნავი თეატრალური სპექტაკლებისა და მხატვრული ფილმების ერთ-ერთ ძირითად ელემენტს. გარდა ამისა, თეატრ-სტუდია — თეატრალურ ძიებათა ყველაზე ცხოველყოფელი ცენტრი, რომელსაც ხელმძღვანელობს საბჭოთა რეჟისურის ერთ-ერთი შესანიშნავი ოსტატი მიხეილ თუმანიშვილი — მუშაობს კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ შენობაში და ამზადებს არა მარტო სპექტაკლებს, რომლებსაც მაყურებელს უჩვენებენ ექსპე-

რიმენტული ეტაპის დასრულების შემდეგ, არამედ კინოს ახალ მსახიობებს.

ძალზე უჩვეულოდ მეჩვენა, რომ თეატრალური ექსპერიმენტების ცენტრი მამდროს კინომსახიობების სამშედილოდ იქცა, მაგრამ რეჟისორმა ამიხსნა, თეატრის მოთხოვნები გაცილებით დიდია, ვიდრე კინოსიო: მსახიობი, რომელმაც მიაღწია საშემსრულებლო ხელოვნების უმაღლეს დონეს, სცენაზე აბსოლუტური რწმენით შეიძლება ათამაშონ ნებისმიერ კანოროლში. ხოლო ახალი თეატრალური ენის ძიება შეიძლება ძალზე სასარგებლო გახდეს კინოსის განახლებისთვის. აქვე უნდა დავსძინო, რომ ჩვენთან ყველა დიდი მსახიობი ერთდროულად მოღვაწეობს თეატრსა და კინემატოგრაფშიო.

დღევანდელი ქართული თეატრის ავტორიტეტი და დიდება დაკავშირებულია იმ სამი რეჟისორის სახელთან, რომლებსაც აერთიანებთ ერთობლივი მუშაობის გამოცდილება, მაგრამ, ამავე დროს, ძალზე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ეს რეჟისორები არიან: იგივე თუმანიშვილი, რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე. რობერტმა და თემურმა გაიარეს სკოლა და აღიზარდნენ იმ დროს, როდესაც თუმანიშვილი ხელმძღვანელობდა რუსთაველის სახ. თეატრს. თუმანიშვილი მათ მიიჩნევდა თავის თანამემწე რეჟისორებად. იგი რუსთაველის სახ. თეატრში მივიდა 1949 წელს და 15 წლის მანძილზე ქმნიდა სპექტაკლებს, რომელთაგან ზოგიერთმა დიდი აღიარება მოიპოვა. შემდეგ თეატრიდან წავიდა, რამაც აუზრუნველი გამოიწვია. რეჟისორმა დაწერა შესანიშნავი წიგნი („რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“, მოსკოვი, 1983), რომლის ენა დახვეწილია და რომანივით გატაცებით იკითხება. კარგი იქნება, თუ ითარგმნება და ჩვენთანაც გამოიცემა ეს წიგნი, რამდენადაც მასში ლაპარაკია იმ პრობლემებსა და სიტუაციებზე, რომლებიც სცილდება ავტორი-

სა და რუსთაველის სახ. თეატრის დამოკიდებულებას და ასევე ახლობელია თეატრის ყველა მოღვაწისა და მყურებლისთვის.

რობერტ სტურუას და თემურ ჩხეიძეს მასწავლებლისგან მეგვიდრობად დარჩათ რუსთაველის სახ. თეატრის ხელმძღვანელობა<sup>1</sup> და ისინი რამდენიმე წლის მანძილზე მონაწილეობდნენ სპექტაკლების შექმნაში, სადაც ერთმანეთს ეჯახებოდა ორი დამეტრალურად საპირისპირო სცენური კონცეფცია და რათა ეს კონცეფციები როგორღაც შეერიგებინათ ერთმანეთისთვის: პირველი—სტურუა—ყურადღებას ამახვალვდა „ფორმის“ მიმართ, ხოლო მეორე — ჩხეიძე — მუშაობდა მსახიობებთან.

ასე გაგრძელდა, ვიდრე ისინი ერთმანეთს დასცილდებოდნენ: თემურ ჩხეიძეს დავალა მარჯანიშვილის სახ. თეატრის შემოქმედებითი ხელმძღვანელობა.

ვფიქრობ, თეატრალურ, „გასხვებიების“ მანერისა და „გარკნობების“ და ემოციების“ რეჟისორებთან შედარებით უფრო მეტად გამჭირახმა მასწავლებელმა მოაგნო მესამე გზას — სინთეზის გზას. ბუნებრივია, ეს მტკიცება პირუკუ უნდა იქნეს წაითხული: სწორედ თუმანიშვილის მდიდარი და მრავალფეროვანი სტილისტური ელემენტებიდან ყოველმა მათგანმა, თავის დროზე, თავისი შემოქმედებითი ბუნებისთვის მეტ-ნაკლებად შესატყვისი თეატრალური თვისებები და ხერხეზა მოიპოვა და ამის საფუძველზე განავითარა ინდივიდუალური, საკუთარი „მანერა“. ახლა, როდესაც თბილისის ორ წამყვან თეატრში უჩვენებენ „წმინდა ფორმისა“ და „ღრმა ფსიქოლოგიზმის“ სპექტაკლებს, — როგორც მათი მასწავლებელი უწოდებს, თეატრ-სტუდიაში ერთმანეთს ცვლის

<sup>1</sup> უნდა განვმარტოთ ავტორის უზუსტობა: თ. ჩხეიძე რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელი არ ყოფილა.



განსხვავებული, განციფრების გამოწვევი სპექტაკლები, იმითომ რომ, როგორც ხნეირი ჭაბუკურ-რეჟისორი ამტკიცებს, თეატრი უნდა იყოს ცვალებადი, ისევე როგორც თავად ცხოვრება და, უფრო მეტადაც, რადგან ცხოვრებას ათასნაირად შეუძლია გამოავლინოს თავი.

მე — ამბობს რეჟისორი, — ვცდილობ გამუდმებით შევცვალო და განვაახლო სასცენო ტექნიკა, საშემსრულებლო ტექნიკა, სავანები გამოვიყენო სულ სხვადასხვაგვარად, შევცვალო სპექტაკლის დეტალებს შორის თანაფარდობა, რომელიც შეიძლება იყოს ნამდვილი ან აბსოლუტურად დამახინჯებული, მაგრამ დეტალების რეალობა უცვლელი რჩება. არ მიმაჩნია, რომ თეატრი ერთ ორიენტაციას უნდა იცავდეს მკაცრად. ერთიანი უნდა იყოს მხოლოდ თეატრის პრინციპობადმი რწმენა, ფორმა კი — უსასრულობამდე მრავალფეროვანი და სხვადასხვაგვარი.

რაც შეეხება ორა ცნობილი რეჟისორის — რომლებმაც მისი სკოლა განელეს — საპირისპირო მიმდინარეობებს, მასწავლებელს მიაჩნია, რომ ორივე უეჭველად ფლობს ტალანტს, მაგრამ: ჩემი სურვილია, რომ რობერტი უფრო მეტად მუშაობდეს პერსონაჟების ფსიქოლოგიურ დახასიათებაზე, ხოლო თემური უფრო საფუძვლიანად ამუშავდეს ფორმას. მეტაფორული თეატრი ახლოს დგას ფერწერასთან, ფსიქოლოგიური თეატრი — ლიტერატურასთან, მაგრამ ორივე მიმართულება აუცილებელია სცენური ხელოვნებისთვის, როგორც მისი შემადგენელი ნაწილი.

თუმანიშვილისთვის თეატრი დღესასწაულია. იგი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიუხედავად დარბაისლური ასაკისა, ინარჩუნებს ჭაბუკურ სიმკვირცხლეს, ცნობისწადილს, შემოქმედებით შემართებას, ზნეობრივ სიწმინდეს, გულწრფელობას და მუდამ მოულოდნელო-

ბეზითაა აღსავსე. თეატრი მისთვის ისეთივე დღესასწაულია, როგორც იყო ხალხის წიაღიდან გამოსული ძველი კომედიანტებისთვის და როგორცაა რობერტ სტურუასთვის. „უნდა აღვნიშნო, — ამბობს თუმანიშვილი, — თემურ ჩხეიძის ერთ-ერთი უარყოფითი მხარეა სწორედ ის, რომ იგი საკმაო ყურადღებას არ აქცევს თეატრალური გამონათხრობის დღესასწაულებრივ მხარეს, ის, რომ არ ცდილობს სცენური სახე სათამაშოდ მომართოს ისე, რომ წარმატაი სანახაობა გამოვიდეს“.

— გართობა? დღესასწაულებრივი მხარე? — იმეორებს თემური, რომელსაც მასწავლებლის მოსაზრება გავანადე, — თეატრის გამართობი ფუნქცია სულ ბოლოს თუ მომივიდოდა თავში.

თემური სტანისლავსკის პრინციპების ერთგული დამცველი და მიმდევარია. „ფორმალისტური თეატრის“ პირობითობას იგი უპირისპირებს ფსიქოლოგიური თეატრის სიმართლეს, მსახიობების თანაგანცდას, გათქვეფას პერსონაჟებში, რომელთა შინაგანი სამყარო უნდა იყოს ნაჩვენები რელიეფურად, თუმცაღა, ეს პერსონაჟები (როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე რეპერტუარიდან) შეუცვლელად გადააქვს ქართულ ჩარჩოებში. ამ რეჟისორის შემოქმედებით მუშაობას ასაზრდოებს მშობლიური კულტურა, თავისი თეატრის განახლებისთვის ქართულ კოლორიტში ეძიებს და პოულობს ამ ახალ ელემენტებს, პერსონაჟის ფსიქოლოგიას — სწორედ ესაა ყველაზე ძვირფასი რეჟისორისთვის. „ჩვენი ხასიათი განიცდის ორმხრივ გავლენას — ევროპულსა და აზიურს, მაგრამ ის გამოხატავს დიდსა და სრულიად თვითმყოფად ხალხურ კულტურას. ამ კულტურითაა აღბეჭდილი ხელოვნების ყველა ფორმა. ოტელო და იაგოც გარკვეულწილად ამ კულტურის მატარებლები ხდებიან“.

„ოტელო“ ამ რეჟისორის ერთ-ერთი

ყველაზე საინტერესო სპექტაკლია. დადგმა ვნახე მოსკოვში, მაგრამ მასზე მუშაობას თვალს თბილისში ვადევნებდი.

ოტელოს ტრაგედიის ბადებს არა ეჭვი, არამედ საკუთარი ადამიანური ღირსებას დაკარგვის შეგნება, დრამის ცენტრშია ინტრიგა, ანდა სულაც ინტრიგის გეომეტრიული განვითარება, რომელსაც შეუძლია გაანადგუროს „ცივილიზაციისაგან“ ჯერ კიდევ მოუწამლავი, კეთილშობილი კაცი. რეჟისორს განსაკუთრებით აინტერესებდა ინტრიგის ბუნება — ფსიქოლოგია, რომელსაც თავად ოტელო გაუცნობიერებლად აზვიადებს და, ამასთან, თავისი საქციელით აქეზებს იაგოს — „მე ყოველთვის ვეძებ ყველა პერსონაჟის ქცევის მიზეზს და თუ ჩემი დეზდემონა ყველა ჩვეულებრივი დეზდემონისაგან განსხვავდება, ეს იმიტომ, რომ ჩემს გმირს აქვს ღირსების დიდი გრძნობა, მოითხოვს, მისი სჯეროდეთ, მასში მეტია გაბედულება და თვითშეგნება“. ამ დეზდემონას ქართველი ქალის სიამაყე აქვს.

სპექტაკლი იწყება კვიპროსით. სცენა წარმოადგენს გემის გრძელ ბაქანს და მთელი მოქმედება ვითარდება აქ, ორ სართულზე. მოქმედებისა და ინტრიგის განვითარების შესაბამისად, იაგო იცვლის გარგნულ ფორმას — „იცვლება მისი ყესტი, და მუსიკა ხაზს უსვამს მათს მნიშვნელობას. პარალელური ხდება ოტელოს დაუნდობელი ტრანსფორმაცია — იგი თანდათან კარგავს ღირსებას, გადაიქცევა უსულო მანქანად, სულ უფრო მეტად ემსგავსება ტრაგიკულ მანქანას. ეს კიდევ უფრო მეტად უსვამს ხაზს დეზდემონას გადაწყვეტილებას: — იგი სრულიად თავისუფალია მორჩილებისგან, რომელსაც ჩვენ კარგა ხანია მიჩვეული ვართ.

თემურის ინტერესი — გამოიკვლიოს შეგნების ცვლილების პროცესი, ჩანს ქართული პიესის დადგმის დროსაც. მაგალითად, მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯა-

ყოს ხიზნები“ (დაიდგა 1983 წელს, მხატვარი გიორგი მესხიშვილი) — ეს არის დინამიური, დაძაბული, კონცენტრირებულად გამართული სპექტაკლი, რომელიც წარმოაჩენდა ქართველი ინტელიგენციის დაცემა-დაკნინებას.

თუკი თემურ ჩხეიძეს იტაცებს ემოციური და რომანტიკული ქართული ხასიათი და გამუდმებით ცდილობს სცენაზე წარმოაჩინოს უშუალოდ გამსჭვალული მსახიობის თამაში, რომერტსტურთა ებრძვის ამ ტემპერამენტს და მიმართავს ეპიკური თეატრის ხერხს — ირონიას, თითქოს გვერდიდან ექერას, გადასხვავებებს, დემონსტრაციულობას. სტურუას მუდამ ასხოვს ბრეჰტის გაკვეთილები („ამ გაკვეთილების გარეშე დღევანდელი თეატრი ვერ იარსებებდა, მაგრამ ამ გაკვეთილების გამოყენება უნდა შეგეძლოს“), ამასთან, ავითარებს თავის უჩვეულოდ ინდივიდუალურ მანერას — რომელიც ჯადოქარივით მომწესხველია — როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბრეჰტისეული და კავკასიური ხალხური თეატრების შერწყმით.

რამდენიმე წლის დაძაბული ექსპერიმენტების შემდეგ, განსაკუთრებით ეთიკურ-სოციალური ხმოვანების პიესებთან დაკავშირებით, რეჟისორმა, როგორც ჩანს, იპოვა თავისი გზა და დადგა ქართველი ავტორის (ცაგარელი) კომედია (1961). მან ამ პიესის მეშვეობით შექმნა მიუზიკლის მსგავსი წარმოდგენა, გაამდიდრა იგი იმპროვიზაციით, გროტესკული ორაზროვნებით, ეროვნული ფოლკლორის ელემენტებით — როგორიცაა „გასხვისება“. აქ, ამ სპექტაკლში უკვე შეინიშნებოდა მისი მომავალი თეატრის ყველა თვისება.

სტურუამაც შეძლო, უფრო მეტიც: ყველაზე მეტად სწორედ მან — იპოვა გზა ახალი სანახაობრიობისა, ექსტრავაგანტური გასაღები ცოცხალ ქართულ ტრადიციაში, „ბერიკას“ ძველ თეატრში (როდესაც სახუმარო ელემენტები ჩა-



ერთვის ტრაგედიას. ამის შეუდარებელი ნიმუშია „რიჩარდ III“ დადგმა). ახალ სანახაობრიობას უდავო წარმატებით მი-  
აღწია და გამოავლინა სპექტაკლებში —  
„ყვარყვარე თუთაბერი“ (თავად რეჟისორის მიანჩია, რომ ყველაზე მეტად ეს სპექტაკლი გამოუვიდა), „კავკასიურ ცარცის წრესა“ და „რიჩარდ III“-ში.

კიდევ ერთი ნოვატორული სიურპრიზი მაყურებლისთვის, სტურუას დადგმებში, ის გახლავთ, რომ მკაცრი კომპოზიცია ერწყმის თავისუფალ გამომსახველ საშუალებებს, ეს კი მჭიდროდ უკავშირდება იმპროვიზაციას. ვფიქრობ, ეს არის რეჟისორის მუშაობის განსაკუთრებული მეთოდის შედეგი. იგი რეპეტიციებს იწყებს ისე, რომ ნათლად აქვს წარმოდგენილი (როგორც თავად ამტკიცებს) მხოლოდ საერთო მონახაზი, სპექტაკლის წარმართველი აზრი, მაგრამ ჯერ კიდევ არ იცის, როგორ ჩატარდება კლავულო სცენები. მუშაობის პროცესში ყოველმა სცენამ შეიძლება მრავალჯერ განიცადოს ცვლილება მსახიობების შემოქმედებითი ფანტაზიისა და იმპროვიზაციული თამაშის გავლენით, უპირველესად, ისეთი ოსტატის წყალობით, როგორცაა რამაზ ჩხიკვაძე, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია რობერტ სტურუას ნებისმიერი დადგმა. ჩხიკვაძე რეჟისორის იდეალური „ორეულია“. შეუძლებელია მისი დაიწყება რიჩარდ III და ბრეტის აზდაკის როლებში. ბუნებრივია, არჩევანი ჩერდება ერთ ვარიანტზე, მაგრამ მასში ბევრი რამ რჩება სხვა ვარიანტებში მიგნებულადან, რომლებიც სწრაფი და მოქნილი შერჩევის საშუალებას იძლევა.

„უნდა შეგეძლოს, — ამბობს სტურუა, — რომ ძნელად მიგნებულს ადვილად შევლიო. ჩვენ ვესწრაფით თანახმიერების პოლიფონიას, რომელიც სპექტაკლის სტრუქტურის ერთხმოვანებას უკეტავს გზას. მივისწრაფვით ნათელი

ფორმისკენ, შემტევი სახეებისკენ, ვესწრაფვით „გასხვისების“ ხერხს და, ამასთან, საფუძვლად მივიჩნევთ ხალხურ ხელოვნებას, რომლისგანაც დღესასწაულებრიობას ვესხელობთ. თეატრი მაშინაც კი ზემოა, როდესაც იქ ტრაგედია თამაშდება“.

სტურუას თეატრალურ ძიებებში და, საერთოდ, ბოლო 10—15 წლის ქართული თეატრის განვითარებისთვის დამახასიათებელ ტენდენციებში, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მთელი კოლექტივის აქტიური მონაწილეობა და მისი დამოკიდებულება რეჟისორთან. „რეჟისორის მუშაობა ვლინდება ძირითადი არსის ფორმულირებაში. რეჟისურა — ეს აზროვნების სტილია და არა კონკრეტული ჟანრი გატაცება“. ეს არის ნიჭი, განასხვავო მოვლენათა არსი, რასაც სხვები ვერ ამჩნევენ და განსაზღვრო იგი სცენური ქმედობით. შესაძლებელ გადაწყვეტათა ძიებისას სტიმულად უნდა იქცეს ყველა მონაწილის შემოქმედებითი აქტივობა, რომელიც რეჟისორის მონახაზს ეყრდნობა. თეატრის ცვალებადი ბუნება რეჟისორს აიძულებს გამუდმებით ეძიებდეს, რაც, თავის მხრივ, რეჟისორსა და მის ამხანაგებს შორის განუწყვეტელი კავშირის შედეგია. — დასავლეთ გერმანიაში მუშაობისას, — დაუმატა მან (რათა უკეთესად ახსნას თავისი თეატრის ამოცანები) — მე გავეცანი საინტერესო შემოქმედებითს პრინციპებს და სამუშაო ხერხებს, მაგრამ ტექნიკურ და პროფესიულ გამოცდილებას ჩემში არასდროს გამოუწვევია შური. ჩვენი რეჟისურა უნდა მისისწრაფოდეს იქითკენ, რომ სცენურ და საშემსრულებლო ხელოვნებაში გამოავლინოს ეროვნული თვისებები, რომლებიც ჩვენი ძიებების ძირითადი საფუძვლებია“.

შურს. „დელ არტ“ მილანი.  
1986 წ. № 8. გვ. 57-70.

## ირინე ლოლოპერიძე

### თოჯინების თეატრის მსოფლიო ფესტივალზე

(უბრლავილ-მეზიერი, 1988 წლის სექტემბერი)

„შარლევოლ-მეზიერი“ დიბადა XX საუკ. გენიალური პოეტი არტურ რემპო და იმართება მარიონეტების თეატრის მსოფლიო ფესტივალზე“, რატომ მოექცა ეს ორი „ღირსშესანიშნობა“ ერთ წინადადებაში — დაუდევრობით, ფრანგებისათვის ჩვეული იუმორით, თუ იმ ფაქტის გათვალისწინებით, რომ ერთ-ერთი პირველი ლექსთაგანი რემპომ თოჯინების თეატრის წარმოდგენას უძღვნა. წელს, სექტემბერში, შარლევოლ-მეზიერს რემპოსა და ფესტივალის კვალი თითქმის ერთნაირად ეტყობოდა.

მიუხედავად ამისა, ჩვენი საუბარი სწორედ მარიონეტების თეატრის VIII მსოფლიო ფესტივალს შეეხება. ვინაიდან სწორედ ფესტივალის ფარგლებში გაიმართა თეატრის კრიტიკოსთა საერთაშორისო ასოციაციის მიერ მოწყობილი დისკუსია, რომელიც თოჯინების თეატრების საკიბოროტო საკითხების მიმოხილვას ითვალისწინებდა.

ჩვენმა მასპინძლებმა — მარიონეტების საერთაშორისო ინსტიტუტის რექტორმა ქალბატონმა მარგარეტ ნიკულესკუმ და უნიმას ცენტრის პრეზიდენტმა ბატონმა ჟაკ ფელიქსმა — საგანგებოდ შეარჩიეს სადისკუსიო თემა: „მარიონეტების თეატრი... როგორ დავეწიოთ მას?“ რა თქმა უნდა, ჩამორჩენილთა რიგებში არა საკუთრივ მარიონეტების თეატრი იყო ნაუფლისხმევი, არამედ კრიტიკოსები, რომლებიც, რა დასამალია და, თითქმის მთლიანად უგულვებელყოფენ ამ უძველეს და დიდი ტრადიციის მქონე ხელოვნებას. ეს რომ ასეა, შარლევოლ-მეზიერში გამგზავრებამდე დავრწმუნდი. კრიტიკოსთა ასოციაციის საბჭოთა განყოფილებამ ქართული თოჯინების თეატრის შესახებ პატარა ინფორმაციული მოხსენების მომზადება დამავალა. მასალის შერჩევა ძალიან გამძინელდა. გაზეთებში მიმობნეული მწირი ანონსების გარდა, ვერაფერი მოვნახე და ისევ ჩვენი თეატრის მიმდინარე რეპერტუარს მივმართე, რათა მეტნაკლები წარმოდგენა მაინც შემეჩვენა ქართულ თოჯინურ თეატრზე. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით ბატონ რეზო გაბრიადის მარიონეტების თეატრს უნდა ვუმაღლოდ, რადგან სწორედ ამ თეატრის შემოქმედება იქცა ჩემი გამოხვლის ცოცხალ ძარღვად.

თოჯინური თეატრის სპეციალისტობას ვერ დავიხმებ, მაგრამ მაინც გავხედავ და ვერაბის მარიონეტების თეატრის არცთუ ისე შორეულ წარსულს ვავიხსენებ. კერძოდ 50-60-იან წლებს, რომლებიც გარდტეხის პერიოდად არის მონათლული. სწორედ ამ დროს წამოიწყეს (თუ არ ვცდები, ჩვენთანაც) მრავალრიცხოვანი ექსპერიმენტები სპექტაკლის ფორმისა და ტექნიკური მხარის დახვეწის თვალსაზრისით. ამ პერიოდში მარიონეტულმა თეატრმა გამოიყენა ტექნიკის ყველა მონაპოვარი, მოიძია ახალი ფორმა, შექმნა ახალი პლასტიკა, ერთი სიტყვით, თავგამეტებით იბრძოლა, რათა ერთბაშად გადაეღახათ ჩამორჩენა და მოეშუშებინათ მულტიპლიკაციური კინოსა და კომპიუტერული ტექნიკის განვითარებით მიყენებული ჭრილობები. რა თქმა უნდა, ამ ბრძოლას ამაოდ არ ჩაუვლია. მარიონეტების თეატრმა გაამდიდრა გამომსახველობითი მხარე, იგი უფრო თავი-



სუფალი და მიმზიდველი გახდა. სწორედ ამ წლებში გამოიკვეთა მხატვრის ფუნქცია და დაიხვეწა მსახიობ-მეთოჯინეთა ხელოვნებაც. თანაც იმდენად დაიხვეწა, რომ ვთამამებულმა მსახიობმა სცენაზე გამოჩენა და მის მიერვე გაცოცხლებულ თოჯინასთან ვაჯობრებაც კი ვაბედა. ტექნიკურმა იღვთებმა, ფორმალურმა ძიებებმა და, რაც მთავარია, მსახიობის სცენაზე გამოჩენამ გარკვეულწილად ზიანიც მიაყენა თოჯინას, რადგან მსახიობი მარიონეტის გარეგნულ თვისებებზე ამახვილებდა ყურადღებას, მის შინაგან სამყაროს უგულვებელყოფდა და მინიმუმამდე დაჰყავდა თოჯინის ფუნქცია და შესაძლებლობანი. თოჯინისა და მსახიობის ჰარმონიულ თანაარსებობას მარიონეტული თეატრი მოგვიანებით გაითავისებს, იმ წლებში კი მსახიობს სცენური ეფექტები და თოჯინის გარეგნული სრულყოფა უფრო აინტერესებს, ვიდრე თოჯინა და მისი სამყარო. 70-ანი წლებიდან მოყოლებული ფორმალურ ძიებათა ციებ-ცხელება მინელდა. მსახიობმა აშკარად დაინახა, რომ ფორმით გატაცებამ შინაარსობრივადაც გამოფიტა თეატრი და, ალბათ, ამიტომ ვაიხსენა ის უტყუარი ჭეშმარიტება, რომ შინაარსს მოკლებული ნებისმიერი ხელოვნება მკვდარი და უსიცოცხლოა, მით უფრო კი თოჯინების თეატრის ხელოვნება, რომლის არსი და დანიშნულება უსულო საგანთა გაცოცხლებაში მდგომარეობს. მარიონეტისტებმა ისიც აღიარეს, რომ კომერციული თვალსაზრისით მაინც სპექტაკლს უნდა ჰქონდეს ცოცხალი და საინტერესო ფორმა. ამგვარად უკვე 70-ანი წლების დასაწყისში გაერთიანდა ფორმისა და შინაარსის ჰარმონიული განვითარების გზების ძიების მცდელობა. სწორედ ამგვარ ძიებათა გზით გამოვლინდა საერთაშორისო სცენაზე თავიანთი კანტორის „საოჯახო ნივთების თეატრი“, იოზეფ კროფტასა და ჯიმ ჰენსონის ექსპერიმენტული თეატრები და ბევრი სხვა.

დღეს მარიონეტული თეატრი უმეტესწილად შერეული ჟანრებისკენ მიილტვის და, ტრადიციულ თოჯინასთან ერთად, წარმატებით აცოცხლებს სცენაზე ნებისმიერ ნივთსა და საგანს. იგი მოხერხებულად ითავისებს ტექნიკისა და კინემატოგრაფის უკანასკნელ მიღწევებს, დრამატურგიულ მასალად კლასიკურ და თანამედროვე ლიტერატურას იყენებს და არც ტრადიციულ სიუჟეტებსა თუ ჟანრებს ივიწყებს. ყოველივე ეს შარლევილ-მეზიერის ფესტივალშიც ცხადჰყო, მაგრამ დისკუსიაზე მაინც დაისვა საკითხი მარიონეტული თეატრის მომავლისა და მისი საარსებო პირობების შესახებ. ამ საკითხზე საბოლოო და ამომწურავი პასუხი, რა თქმა უნდა, ვერც კრიტიკოსებმა და ვერც თავად მარიონეტისტებმა ვასცეს. რაიმეს, და მით უფრო თეატრალური პროცესის, წინასწარი განსაზღვრა და დაფიქსირება შეუძლებელია, მაგრამ კამათში მეტ-ნაკლები სიზუსტით და დიდი სიფრთხილით მაინც გამოიკვეთა ის ძირითადი, რაც (ზემოთქმულის გარდა) თოჯინების თეატრის (და ალბათ, არა მარტო თოჯინების) განვითარებასა და წინსვლას შეუწყობს ხელს. ამ თვალსაზრისით, უპირველეს ყოვლისა, მინდა ვაგვიხსენო ის უტყუარი და საუკუნეთა მანძილზე შემოწმებული ჭეშმარიტება, რომ ტრადიცია დიდებული რამ არის, მით უფრო კი თოჯინების თეატრისა, და თუ ამ ტრადიციას ბრმად არ გამოვრყენებთ და სამუხეუმოდ რესტავირებულ რელიქვიასავით არ წარმოვადგენთ სცენაზე, არამედ თანამედროვე თვალთახედვით ვავიზირებთ და ახლებურად ავახთანებთ, მის წიაღში ძველიც განახლდება და ახალსაც მიეცემა დასაბამი, საინტერესო ფორმაც შეიქმნება და არც შინაარსი დაიკარგება. ასევე მნიშვნელოვანია ავტორობის საკითხის გარკვევა. ვინ ქმნის სპექტაკლს? ერთი პიროვნება თუ კოლექტივი? ჩემი დრმა რწმენით (ეს მოსაზრება

დისკუსიაზე სხვებმაც გაიზიარეს), მარიონეტების თეატრმა რომ გარკვეული დონე შექმნას, იგი საავტორო უნდა იყოს. სპექტაკლი ერთი გონების, ერთი პიროვნების მიერ უნდა შეიქმნას. მხოლოდ ამ შემთხვევაში მოხერხდება თოჯინის გაცოცხლება და სპექტაკლის ერთიანი სტრუქტურის შექმნა, მხოლოდ ამ გზით დახვეწება და გაერთიანდება შინაარსი და ფორმა.

არა ნაკლებ მნიშვნელოვან სადისკუსიო პრობლემად იქცა თოჯინური თეატრის უნივერსალობის საკითხი: თუ ეს თეატრი ხალხური ტრადიციის წიაღიდან არის ამოზრდილი, იგი ყველასათვის მისაწვდომი და გასაგები უნდა იყოს. ყველამ, ღიძმაც და პატარამაც უნდა ამოიცნოს და დაინახოს ის, რაც შეუძლია და როგორც შეუძლია, უფროსებმა უნდა გაითავისონ რეჟისორის ალეგორიულ-მეტაფორული აზროვნება, სპექტაკლის იდეა, ფორმა, სცენოგრაფია, მოხიზღონ პატარები შინაარსით, თამაშის პირობებით, თოჯინების ყოვლისშემძლეობით... მიზანი ორივე შემთხვევაში ერთია — ჭეშმარიტი ხელოვნებით ტკბობა. რა თქმა უნდა, თოჯინური თეატრის სრულფასოვანი არსებობისათვის ყოველივე ეს საკმარისი არ არის, გასათვალისწინებელია რეპერტუარი, მეთოჯინეთა ხელოვნება, მხატვრობა, მუსიკა და კიდევ ბევრი სხვა, მაგრამ სამი მომენტი — ტრადიცია, ავტორი, უნივერსალობა — მაინც ძირითადად მესახება.

**ზემოთ მოყვანილი, საბოლოო ჯამში მაინც ტრივიალური და ზედაპირული მედიტაციები არც წმინდა თეორიული შტუდიების შედეგია და არც შარლევლი-მეზიერის საფესტივალო პროგრამით არის ნაკარნახევი.** ამის ცოცხალი მაგალითი ჩვენი მარიონეტების თეატრია, რომელმაც დროის მცირე მონაკვეთში ქართულ თეატრს ახალი, მეტად მნიშვნელოვანი და დახვეწილი წახნავი შემატა. მართალია, მარიონეტს ძაფზე არავითარი ტრადიცია არ ჰქონია ჩვენში (თუ არ ვცდები, არც საბჭოთა კავშირში), მაგრამ ეს თეატრი მაინც ტრადიციის წიაღიდან ამოიზარდა, იმ ტრადიციისა, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე იხვეწებოდა ევროპის თეატრებში. ამგვარად, სწორედ ქანრული თვალსაზრისით შეიძლება ვუწოდოთ მას ტრადიციულს. ამ თეატრის უნივერსალობას ამტკიცებს მისი საყოველთაო აღიარება და ის ფაქტიც, რომ ღიძებიც და პატარებიც მას ერთნაირად ეტანებიან. უტყუარი ჭეშმარიტებაა ისიც, რომ ეს თეატრი ავტორისეული, უფრო სწორად გაბრიაძისეულია.

ესოდენ ვრცელი შესავალი იმისათვის დამჭირდა, რომ დისკუსიის მსვლელობა და, რაც მთავარია, ფესტივალის დიაპაზონი და მრავალფეროვნება წარმოემჩინა. რაც შეეხება სპექტაკლებს, მათი მიმოხილვა, ალბათ, უფრო დილტანტი მაყურებლის მთაბეჭდილებით შემოიფარგლება.

წლევანდელ, რიგით მე-8 ფესტივალში (შარლევლის ფესტივალი სამ წელიწადში ერთხელ იმართება) მონაწილეობდა 30 ქვეყნიდან ჩამოსული 120 თეატრალური დასი და მართლდ მომუშავე მარიონეტისტი. მათ ასამდე წარმოდგენა ჩამოიტანეს და მარიონეტული თეატრის თითქმის ყველა ნაირსახეობა წარმოადგინეს. რა თქმა უნდა, ფესტივალის პროგრამას მთლიანად ვერ ავითვისებდით. ამიტომ ჩვენი მასპინძლების მიერ შემოთავაზებულ პროგრამას მივყვებით და თანაც გადავწყვიტეთ, გვენახა ის, რასაც ნაკლებ ვიცნობდით და ის, რაც ტრადიციულ ქანრებს არ მიეკუთვნებოდა, მაგ.: გაცოცხლებული საგნების თეატრი, ჩრდილების თეატრი, შერეული თეატრი და სხვა. აქვე აღვნიშნავ, რომ ოფიციალურმა პროგრამამ პირველსავე სადამოს გავვაწიბლა. ფესტივალის საზეიმო გახსნის ცერემონიალის შემდეგ ტიბეტის მონასტრის მსახურებმა — მსახიობებმა



XIII— XIV ს. ს. ნიღბები და სარიტუალო ცეკვები წარმოადგინეს. ერთიც და მეორეც უდიდძამა აღმოჩნდა. მიუხედავად იმისა, რომ ღვთის მსახურთა გამო-სვლაში იგრძნობოდა ძველი სახიობის წმინდა საწყისის არსებობა, მაყურებელი მაინც გააღიზიანა უსიცოცხლო ექსპონატივით წარმოდგენილმა მონოტონურმა მელოსმა და ცეკვების უსულო სტატიკურობამ.

ასევე პროგრამაში იყო შეტანილი იტალიური ჩრდილების თეატრის „ჯიოკო ვიტას“ წარმოდგენა, რომელიც კლოდ დებიუსის მუსიკით იყო შთაგონებული. იტალიელებმა ორნაწილიანი სპექტაკლი შემოგვთავაზეს: „პრელუდი“ და „სათამაშობით სავსე სკივრი“. უზარმაზარ ეკრანზე ამოძრავებულმა ჩრდილებმა თავდაპირველად მოაჯადოვა მაყურებელი — თითქოს რაღაც იღუშალი, ზღაპრული საწყარო გადაიშალა ჩვენ თვალწინო, მაგრამ... გაქრა უჩვეულო სანახაობით გამოწვეული ვაკვირება და იმთავითვე ნათელი გახდა, რომ დებიუსის მუსიკალური აზროვნების თავისებურება, მისი უდიდესი იმპრესიონისტული პალიტრა ჩრდილების თამაშად ვერ დაიჭირა. ეფემერულ, დახვეწილ მუსიკასა და მძიმედ, უხეშად მოძრავ ჩრდილებს შორის აშკარა დისონანსი შეიქმნა. ჩვენ ვისმენდით დებიუსის მუსიკას, მაგრამ ვხედავდით და ვაფასებდით მხოლოდ სპექტაკლის ტექნიკურ მხარეს და ახალი ფორმის ძიების საკმაოდ უსუსურ ცდას. საფესტივალო პრეს-ბიულეტენმა სავსებით სამართლიანად შეაფასა იგი, როგორც „ნდ-ანი წლების მანერაში, ხელის ფათურით შექმნილი სპექტაკლი“. კიდევ ერთხელ დავრწმუნდით, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია სცენაზე სიცოცხლის ნაპერწკლის გადვივება, ნაპერწკლისა, რომელიც ამეტყველებს სინათლის უბრალო შუქსა და იღუშვალ ჩრდილებს, თოჯინას და ძაფზე გამობმულ მარიონეტს, მსახიობის ხელებს და ნებისმიერ საგანს. სწორედ ასეთი, ფორმით ეკლექტური, მაგრამ საოცრად შეკრული და მაღალი ხელოვნების ნიშან-თვისებით გამოჩეული წარმოდგენა შემოგვთავაზა მეორე იტალიურმა დასმა, რომელსაც კლაუდია ჩინელი ხელოვნებელი იტალიელებმა არაერთგზის ნახანი და მოსმენილი „ტრავიატას“ თავისებური ვერსია წარმოადგინეს სცენაზე. ყველაფერი ციკლოზდა, გამოყენებული იყო ტექნიკური ტრიუკები, ჩრდილების თეატრის ტექნიკა, ხელზე და ჯონზე წამოცმული თოჯინები, მარიონეტები ძაფზე. ყველაფერს თავისი დანიშნულება და ზუსტად შერჩეული აზრობრივი დატვირთვა ჰქონდა. ტრავიატას ტრაგედიას კამელიების პატარა თაიგულიც ენმანებოდა და, ორკესტრის ფინალურ აკორდებთან ერთად, აქვითინებული დირიჟორიც (მარიონეტი ძაფზე), მის ბედ-იღბალს ვერდის ჰანგებზე მოქოკოკე ჩიტებიც დასტიროდნენ და უღმობელი ჟერმონიც (ჟერმონის არია უჩინარმა მსახიობმა ხელების მოძრაობით ამეტყველა). ერთი საათის განმავლობაში კლაუდია ჩინელმა ცრემლნარევი ირონიით დაგვარწმუნა, რომ ცხოვრება თეატრია, თეატრი კი ცხოვრება, ხოლო ერთისა და მეორის ფერისცვალება და სიღრმეს ასე ლაღად და მსუბუქად მხოლოდ მარიონეტული თეატრი თუ წარმოუდგენს აღამიანს. კლაუდია ჩინელის დასის წარმოდგენა ჩვენთვის შედგენილ პროგრამაში არ შედიოდა. ამ ფაქტმა საბოლოოდ დაგვანახა ოფიციალურ ღონისძიებათა უსუსურობა. ამიტომ ისევ ინტუიციას მივყავართ და, შემთხვევით თუ კანონზომიერად, ტაივანიდან ჩამოსული დასის წარმოდგენას დავესწარი.

აღმოსავლეთის თეატრის თაობაზე ბევრი წაგვიკითხავს და გვსმენია კიდევ, მაგრამ ნანახმა ნამდვილად მოლოდინს გადააჭაბდა. ტაივანელთა დასმა ქალად

ქვეული გველის და ადამიანის მიჯნურობის უძველესი ლეგენდა გააცოცხლა. პა-  
წაწინა, თითქმის მინიატურულმა სცენამ ლეგენდაში მოქცეული ვნებათა მთელა  
სამყარო დაიტია და მეტსაც გაუძღვდა, იმდენად განსაცვიფრებელი იყო მსახი-  
ობთატექნიკა და, აქედან გამომდინარე, თოჯინების პლასტიკური შესაძლებლობა-  
ნიც. მსახიობის ხელზე წამოკმულ თოჯინას ნატიფი თავისა და უმდიდრესი სამო-  
სის გარდა თითქმის არაფერი გააჩნდა. მეთოჯინე ხელის, უფრო სწორად, თითო-  
ბის ელვისებური მოძრაობით აცოცხლებდა და ამეტყველებდა თოჯინებს, რომ-  
ლებმაც ყველაფრის განცდა, შესრულება და ჩვენება შეძლეს. მათ მოახერხეს  
უზარმაზარი ხმლებით თავბრუდამხვევ ტემპში ფარეკობა, მოხდენილად ცეკვა,  
სიყვარულით თუ სიძულვილით გამოწვეული უკიდურესი განცდისა და სასოწარ-  
კვეთის გადმოცემა. საუკუნეთა მანძილზე დახვეწილი პლასტიკის მეშვეობით თო-  
ჯინებმა შეგრძნებათა უმდიდრესი გამა წარმოაჩინეს და მასურებელი ბედნიერე-  
ბისაქენ მიმავალ ურთულეს ვზას აზიარეს. ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ ყოვე-  
ლივე ეს გარეგნული დაძაბულობის გარეშე მიედინებოდა. ერთი საათის განმავ-  
ლობაში არ შეგვიინმნავს არც ერთი ყალბი ან ზედმეტად ეგზალტირებული მო-  
ძრაობა, არ მოგვისმენია არც ერთი პათეტიკურად წარმოთქმული ფრაზა. საერ-  
თო შთაბეჭდილებას აძლიერებდა ეროვნულ საკრავთა პატარა ჯგუფი და, რა  
თქმა უნდა, დასის უხუცესი ხელმძღვანელი, რომელიც იქვე, სცენის მიღმა იჯდა  
ბუფდასავით უშფოთველი და სპექტაკლს ხელმძღვანელობდა. იგი დაბალი ხმით  
კარნახობდა ძიზანსცენას, თოჯინების მატარებელ მსახიობებს რაღაც მითითებებს  
აძლევდა და მუსიკოსთა პატარა ჯგუფსაც ხელმძღვანელობდა. ყველა უნაშვად  
ემორჩილებოდა მოხუცს, რომელიც ტრადიციის მცველად და თვით მარადისობის  
სიმბოლოდ იყო გარდასახული.

ტაივანელთა წარმოდგენა ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ შთაბეჭდილებად შე-  
მორჩა მესხიერებას. და მომდევნო დღეებში, გარკვეულწილად, განსაზღვრა კი-  
დეც სხვა სპექტაკლების შეფასება. რაღა თქმა უნდა, ეტალონი ეტალონად დარჩა.  
ტაივანელთა დასს ვერც კანადელების მეთად ორიგინალური ჩრდილების თეატრი  
გაევიზრა, ვერც ესპანელების „თოჯინათა ბალაგანი“ და ვერც ფრანგების იუმო-  
რით სავსე „პოლიშინელის ბურლესკი“.

ფესტივალის სურათი სრულყოფილი არ იქნება, თუ ორიოდ სიტყვით მაინც  
არ მოვიხსენიებთ განწყობილებას, რომელიც ამ პატარა პროვინციულ ქალაქში  
სუფევდა. შარლევილ-მეზიერი იმ დღეებში მხოლოდ და მხოლოდ ფესტივალით  
საზრდობდა. ქალაქში ეწყობოდა ხელოვანთა შეხვედრები და კოლოქვიუმები,  
წიგნის ბაზრობები, მრავალრიცხოვანი გამოფენები და თოჯინების აუქციონები.  
ქუჩებში მღეროდნენ, ხატავდნენ, აკეთებდნენ თოჯინებს, მართავდნენ წარმოდგე-  
ნებს... ფესტივალის კვალი ეტყობოდა მაღაზიების ვიტრინებსა და კერძებს, რომ-  
ლითაც რესტორნებსა და კაფეებში გვიამსაზინდლებოდნენ; პრესას, რომელიც  
იმ დღეებში გამოდიოდა; ნებისმიერი დაწესებულების მომსახურე პერსონალს,  
ქალაქის ბინადართა და, რაღა თქმა უნდა, ფესტივალის სტუმრებსაც, რომლებიც  
უწყვეტ ნაკადად მიედინებოდნენ ვიწრო ქუჩებში და ყოველ კუთხე-კუთხულში  
გამართულ წარმოდგენას თუ სასაზიარებელ ხალისითა და ენთუზიაზმით ენმანებოდ-  
ნენ. მოსიერნეთა შორის ბავშვები ჭარბობდნენ, პირველ რიგში მათთვის იყო  
განკუთვნილი ეს ზღაპრული სამყარო, რომელსაც თოჯინების თეატრის დღესას-  
წაული აცოცხლებდა.



სეხილ

ნოდარ ანდროუკაძე

# CANTO, ERGO SUM

საშემსრულებლო პრობლემას დიდი ხნის ისტორია აქვს. არსებითად იგი პროფესიული სიმღერის წარმოშობას უკავშირდება. „ადამიანის ხმა ყოველთვის ერთ-ერთი უშუვეწიერესი ინსტრუმენტი იქნება და თუკი მას თავისი სპეციფიკის შესაბამისად გამოვიყენებთ, იგი ყოველთვის ძლიერად და სპონტანურად ააუღერებს გულის სიმებს, რასაც ვერც ერთი სხვა ინსტრუმენტი ვერ შესძლებს“. (ქ. ად. ბ. ოტი).

ხმის ინსტრუმენტული ბუნების უგულებელყოფას შეიძლება მოჰყვეს შიშველი ემოციურობის, დაუოკებელ და, მასადამე, არმხატვრული ვენებებისა და გრძნობების გაბატონება. სტანისლავსკის სისტემის ინტერპრეტატორები ძალიან ხშირად სწორედ ასე მოქმედებენ თეორიასა და პრაქტიკაში. თუმცა სცენის გამოჩენილი რეფორმატორი არასოდეს აიგივებდა „სისტემას“ და განცდას, მით უმეტეს, შიშველ ვენებს. მისთვის მხატვრული ქმედების სპონტანურობა ემყარებოდა უმადლეს პროფესიულ ტექნიკას, ოსტატობას და, უწინარეს ყოვლისა, ნებისმიერი ინსტრუმენტის ოსტატურ ფლობას. „წესად შეიძლება მივიჩნიოთ — გამონაკლისი იშვიათია, — რომ მსახიობები თავიანთ ხელოვნებაში არ ცნობენ არც კანონებს, არც ტექნიკას, არც თეორიას და, მით უმეტეს, არც სისტემას. მათ უყვართ მხოლოდ თავიანთი „შთაგო-

ნება“ ბრჭყალებში ან უბრჭყალებოდ. მათს უმეტესობას ჰგონია, რომ შემოქმედებაში ცნობიერება მხოლოდ ხელის შემსუღელია. მართალია, თავდაპირველად ასეც ხდება. გაცილებით უფრო ადვილია ითამაშო, როგორც „ღმერთი ინებებს“. ...სხვა შემთხვევებში კი, ბუნების იგივე ამოუცნობი ჭირვეულობის გამო, შთაგონება ღალატობს და მაშინ, უტექნიკოდ, თავისი ბუნების უცოდნელად დარჩენილი მსახიობი, როგორც „ღმერთმა ინება“ კარგად კი არა, არამედ როგორც „ღმერთმა ინება“ უხეიროდ ითამაშობს და საშუალება აღარა აქვს სწორ გზას დაადგეს.

ასეთ ადამიანებს არ სურთ გაიგონ, რომ ხელოვნება შემთხვევითობა არ არის და არ შეიძლება შემთხვევას ემყარებოდეს. ოსტატი უნდა ფლობდეს თავის ინსტრუმენტს, მსახიობის ინსტრუმენტი კი რთულია. თუ მომღერლის ინსტრუმენტია ხმა, პიანისტისა — ხელები, მოცეკვავისა — ფეხები და ტანი, ჩვენ, მსახიობები ერთდროულად უნდა ვფლობდეთ ადამიანის სულიერი და ფიზიკური ბუნების ყველა ელემენტს, ხოლო იმისთვის, რომ მას დავუფუღოთ, საჭიროა დრო და დიდი სისტემატური მუშაობა...

რაც უფრო ნიჭიერია მსახიობი, მით უფრო მეტად აინტერესებს საერთოდ ტექნიკა და, კერძოდ, შინაგანი ტექნიკა“. (კ. ს. სტანისლავსკი).

რატომაც მეტწილ შემთხვევებში ოსტატობის, ტექნიკის პრობლემა ხელოვნების ფსიქოლოგიასა და თეორიის კვლევის ფარგლებს გარეთ რჩება და მეტიც, შეიმჩნევა მის მიმართ ქედმაღლური დამოკიდებულება, მისი უგულვებელყოფა თუ არა. ამ დროს კი მომღერალთა, მუსიკოსთა, მსახიობთა შემოქმედებებით აღზრდის ყველაზე პროგრესული სისტემები, ოსტატობის პრობლემას სულ უფრო დიდ ყურადღებას უთმობენ და ამტკიცებენ, რომ მას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. (რ. მარალიანო მორი, მარი ნანდა).

ეს პრობლემა შემოქმედებითს პროცესში რაციონალურისა და ირაციონალურის ურთიერთდამოკიდებულების პრობლემად გადაიქცევა. ეს კი მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი ყველაზე უფრო მწვავე საკითხია. ზედმეტი არ იქნება, მოვიგონოთ ისეთი ემოციურად მძაფრი ხელოვანი, როგორც ეიზენშტეინი იყო.

„ეიზენშტეინის მიახლოება, — წერს ვ. ვივანოვი, — რომ ხელოვნებისათვის აუცილებელია შეგნებაში გარდატეხილი სინამდვილის ხედვისა და აღქმის ორი ფორმის გაერთიანება და მისი ასახვა გრძნობადი აზროვნების პრიზმაში.

ეიზენშტეინის ესთეტიკური პოზიცია ემყარება ხელოვნების თითოეულ ნაწარმოებში გაერთიანებული გრძნობადი (რეგრესიული) და ლოგიკური პროგრესული საწყისების ერთდროულად დამკვიდრების აუცილებლობას.

ეიზენშტეინის აზრით, მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებული პიროვნების ფსიქიკაში „პროგრესულთან“ ერთად აუცილებლად უნდა იყოს გამოკვეთილი „რეგრესული“ კომპონენტიც, მაგრამ თურმე „ძლიერ და ღირსშესანიშნავ პიროვნებად სწორედ ის გვევლინება, რომლის ფსიქიკაშიც, ორივე კომპონენტის მკვეთრი ინტენსიურობის პრობლემაში, წამყვანია და მეორეს იმორჩილებს პროგრესული შემადგენელი. ასეთი უნდა იყოს ძალთა შეფარდება შემოქმედი ხელოვანის პროგ-

ნებაში, რადგან რეგრესულ კომპონენტად გვევლინება ამ შემთხვევაში ესოდენ საჭირო გრძნობადი აზროვნების მკვეთრად გამოხატული კომპონენტი, ურომლისოდაც სახეთმქმნელი ხელოვანი საერთოდ არ არსებობს. ამასთან ერთად ადამიანი, რომელსაც არ შესწევს უნარი მიზანდასახული ნებელობით განაგებდეს ამ სფეროს, გარდუვალად ემორჩილება გრძნობათა სტიქიას და იმდენად შემოქმედებისათვის კი არა, რამდენადაც სივთისათვის არის განწირული“.

ხელოვნებაში გრძნობა არ უნდა ბატონობდეს. მსახიობმა უნდა ისწავლოს გრძნობათა დამორჩილება, ა. ლ. ლეონტიევი ო. ს. ვიგოდსკის წიგნის წინასიტყვაობაში აღნიშნავს, რომ გრძნობის დამორჩილება, დაძლევა არ ნიშნავს გრძნობის დათრგუნვას. ვიგოდსკი კი წერს: „თავისთავად უწრფელეს გრძნობასაც კი არ ძალუძს შექმნას ხელოვნება. ამისათვის მას მხოლოდ ტექნიკა და ოსტატობა კი არ აკლია, რადგან ტექნიკით გამოხატული გრძნობაც ვერასოდეს ვერ შექმნის ვერც ლირიკულ ლექსს, და ვერც მუსიკალურ სიმფონიას; როგორც ერთის, ისე მეორეს შესაქმნელად, ამას გარდა, საჭიროა ამ გრძნობის და ძლიერის, მისი გადალახვის, მასზე გამარჯვების შემოქმედებითი აქტი. და მხოლოდ მ ა შ ი ნ, როცა ეს აქტი აღსრულდა, იბადება ხელოვნება.

...ხელოვნების მოქმედება, როცა ის კათარზისს ახდენს და ამ განწმენდ ცეცხლს აძლევს პიროვნების სულის ყველაზე ინტიმურ, საარსებოდ ყველაზე უმნიშვნელოვანეს ძვრებს, სოციალური მოქმედება... ჩვენს გარეთ გრძნობებს გარდაქმნის ობიექტივირებული, ჩვენგან გამოყოფილი, მატერიალიზებული და ხელოვნების იმ გარეგნული საგნებით გამოტკიცებული სოციალური გრძნობა, რომელიც საზოგადოების იარაღად იქცა. ადამიანის ყველაზე არსებითი თავისებურება ის არის, რომ მას გამოაქვს და თავის



სხეულიდან გამოჰყოფს ტექნიკის აპარატსაც და მეცნიერული შეტყობის აპარატსაც, რომლებიც თითქოსდა საზოგადოების იარაღებად იქცევა. ზუსტად ასევე, ხელოვნებად გრძნობის საზოგადოებრივი ტექნიკა, საზოგადოების იარაღია, რომლის საშუალებითაც საზოგადოებას სოციალური ცხოვრების წრეში შეჰყავს ჩვენი არსების ყველაზე ინტიმური და ყველაზე პირადული მხარეები“.

ვიგოდსკის ამ დებულებებს შეესაბამება ე. კასირრის აზრიც, რომ „...ხელოვანი, რომლის გრძნობებს სიღრმე აკლია, ვერასოდეს ვერ შექმნის ჭეშმარიტ ხელოვნებას. მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ ლირიული პოეზის და, საზოგადოდ, ხელოვნების საზრისი ხელოვანის მიერ „საკუთარ გრძნობათა დაუფარავი აღსარებას“ ნიჭში მდგომარეობდეს. ნუ ვიფიქრებთ, თუთქოს ჭეშმარიტი ლირიკოსი პირად განცდებს გამოხატავდეს. სულის მოძრაობათა, განწყობილებათა და გრძნობათა გადმოცემა სენტიმენტალობა და მეტი არაფერი. ხელოვანი, რომელიც არ უღრმავდება ფორმათქმნალობას, თუ იგი მხოლოდ საკუთარ გრძნობებს: სიამოვნებასა და სისარულში, აგრეთვე, საკუთარი „ტკივილით გამოწვეული ნეტარებაშია“ ჩაფლული, მაშინ ის სხვა არაფერია. თუ არ სენტიმენტალური თვითტკობით შეპყრობილი პიროვნება. ამიტომაც ჭეშმარიტი ლირიკა ვერ იქნება ხელოვნების სხვა ფორმებზე უფრო „სუბიექტური“, ვინაიდან ისიც სამყაროს ობიექტურ ხედვას გვაძლევს. ხელოვნება არის არა სინამდვილეთა უკუფენა, არამედ სინამდვილეთა აღმოჩენა. ხელოვანი რეალური და იდეალური სამყაროს ფორმათა აღმომჩენია. ყველა დროის დიდ ხელოვანს ესმოდა ხელოვნების ეს საზრისი და ამოცანა. ლეონარდო და ვინჩისათვის მხატვრობისა და პლასტიკის საზრისი იყო „saper vedere“.

„მხატვრული განცდა, მართალია, ვნებაა, მაგრამ იგი თავისი არსითა და მნიშ-

ვნელობით სახეცვლილი ვნებაა. ამიერიდან ჩვენი ვნებები აღარ წარმოადგენს ბნელ და შეუვალ ძალებს, არამედ ისინი, ასე ვთქვათ, ნათელი და გამჭვირვალე ხდება. ვნების პოეტური გადმოცემა არ წარმოადგენს თავად ვნებას. პოეტის მიერ ასახული ვნება გადამღები როლია. შექსპირის დრამების გაცნობისას არც მაკბეტის პატევიზმით ვიშკვალებით, არც რიჩარდ III-ის გულქვაობითა და არც ოტელოს ეჭვიანობით. ჩვენ ამ ვნებებს კი არ ვნებდებით, არამედ ვემიჯნებით მათ და, ასეთ ვთქვათ, ისე ღრმად ვიხედებით მათში, რომ მოქმედი პირის სულიერ მდღევაარებას განვიცდით. მხატვრული ქმნილების სიდიადე განიხილება არა „ინფექციის ხარისხით“, არამედ მისი ფორმათა ენის სიცხადითა და გარკვეულობით.

ტრაგიკოსი პოეტი საკუთარი აფექტების მონა კი არ არის, არამედ მათი ბატონ-პატრონია და აფექტებზე ბატონობის გრძნობა მას მყურებელზე გადააქვს. მხატვრულ ქმნილებაში ჩვენ აღარ გვიორვეს საკუთარი განცდები. ესთეტიკური თავისუფლება ნიშნავს არა ვნებებზე ხელის აღებასა და სტატიკური გულგრილობას, არამედ, პირუკუ, — ჩვენი ემოციური ცხოვრების ძალასა და უშუალო სინამდვილის, მისი გრძნობადი ფორმების გარდასახვას. რეალურ სამყაროში ჩვენი გრძნობები რამდენადმე სუბსტანციალურ ცვალებადობას ემორჩილება, ხოლო დრამაში ვნებები და გრძნობები თავისუფლებიან თავიანთი მიწიერი სიმძიმისაგან, ყოველ შემთხვევაში. ჩვენ ვეღარ გგრძნობთ ასეთ სიმძიმეს. უცნაურია, რომ მხატვრული ქმნილებით მოგვრილი სიმშვიდე „დინამიური“ სიმშვიდეა და არა „სტატიკური“. მას მთელი სიღრმითა და ნაირფეროვნებით მოაქვს ჩვენამდე ადამიანის სულის მოძრაობები. მაგრამ ამ მოძრაობის ფორმას, ძალასა და რიტმს ვერ შევადარებთ სულის რომელსამე მდგომარეობას. ესთეტიკური განცდები არ

წარმოადგენს მარტივსა და განსხვავებულ ემოციებს. ხელოვნებაში სახვას ჰპოვებს თვით ცხოვრების დინამიური პროცესი — მერყეობა სიხარულისა და მწუხარების, იმედისა და შიშის, საამო მღელვარებისა და ეჭვიანობის პოლუსებს შორის. ვნებათა ეს ეტიკური ფორმით გადმოცემა ხელოვანის მიერ ნიშნავს ამ ვნებათა გადატანას თავისუფალსა და მოქმედ მდგომარეობაში. მხატვრულ ქმნილებაში ვნების ძალა შემოქმედებით ძალად გვევლინება“.

მხატვრულ შემოქმედებაში ინსტრუმენტის პრობლემას, ტექნიკის პრობლემას უპირველესი მნიშვნელობა აქვს. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ ავტორები, რომლებიც მხოლოდ შემოქმედების მხატვრულ პროცესებს იკვლევენ, გარკვეულწილად უგაულებითყოფენ შესრულების ტექნიკურ მხარეს და როცა გვაფრთხილებენ, ტექნიკით, ვირტუოზულობით გატაცება ცალმხრივიაო, „გადადვრილ წყალს ზავშესაც აყოლებენ“. არადა...

მოკლესმინათ ხელოვანს. რომელსაც ვერაფრით ვერ დავებრაოვებთ ე. წ. „შიშველ ტექნიციზმს“: „...როგორ უნდა მივალწიოთ იმას, რასაც ფორტეპიანოს მხატვრული დაკვრა ეწოდება? ეს ტექნიკის საკითხია“.—ამბობს გ. ვ. ნივიაუში,—ჩემი აზრით, მხატვრული ტექნიკა ყველაზე მარტივად, ლაკონურად და საღად განსაზღვრა ა. ბოლოჟა: „იმისათვის, რომ ქმნიდე ხელოვნების ნაწარმოებს, უნდა იცოდი, ეს როგორ კეთდება“.

მოწაფეებთან მუშაობის დროს, გაუფრთხილებლად მოგახსენებთ, მუშაობის სამი მეოთხედი ზგერაზე მუშაობაა... თანმიმდევრობა, მუშაობის სწავლასხვა რგოლის მიწეზობრივი („ეიერარქიული“) კავშირი, ბუნებრივია, განთავსებულია ასეთიანრად: პირველი — „მხატვრული სახე“; მეორე — ზგერა დროში — „სახის“ ვანიფიება, მატერიალიზაცია და, ბოლოს, შესამე — მთლიანად ტექნიკა, როგორც მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად საჭირო საშუ-

ალებათა ერთობლიობა, რიოლის დაკვრა როგორც ასეთი, ე. ი. საუთარი კუნთურ-მოტორული აპარატის და ინსტრუმენტის მექანიზმის ფლობა“.

თუ შეიძლება ითქვას, რომ მუსიკა „ურთულესი დინამიკური განწყობაა“, „ობიექტივირებული ქვეცნობიერია“, უპირველეს ყოვლისა, ეს უნდა ეხებოდეს სიმღერას, რომელიც ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით შეიძლება დავახასიათოთ როგორც ფონაციით რეალიზებული განწყობა. რადგან „ჩვენ ვქმნით მუსიკას იმიტომ, რომ არ შეგვიძლია არ ვქმნიდეთ მას: ჩვენ ხომ ცოცხლნი ვართ. სიცოცხლეს კი განუყრელად უკავშირდება მუსიკალური სისტემის — „შინაგანი მუსიკის“ შესაბამისად ორგანიზებული, ურთიერთდაკავშირებული, შეთანხმებული ავტორსხევისი პროცესების კომპლექსი. „სუფიერით მღელვარების გარკვეულ მომენტებში“ ეს რხევათა სისტემა გარე სივრცეში პროცესირდება და ამა თუ იმ ფორმით ვლინდება (ჩვენ დავსძენდით, იგი, უწინარეს ყოვლისა, ვლინდება ფონაციის, ე. ი. სიმღერის ფორმით— ა). მუსიკა ყველგან მყოფია, იმიტომ, რომ მუსიკით არის გამსჭვალული ყოველივე ცოცხლის ორგანიზაციის ყველა დონე და იგი ამოღულერიტეს ორგანიზმის, როგორც მთლიანის, ცხოვრებას“ (გ. ვ. ვორონინი).

მხატვრული შემოქმედების და, კერძოდ, სიმღერის, ვოკალური ხელოვნების საკითხთა ფსიქოლოგიური ანალიზის უეჭველობა ცხადია. სიმღერის, ვოკალური ხელოვნების განხილვა ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით სავსებით კანონზომიერია. მაგრამ ეს უნდა გავიგოთ, როგორც ამ მოკლენის შესწავლის ერთ-ერთი ასპექტი. ამიტომ იყო, რომ თავის დროზე ჩვენ სიმღერის ყოველმხრივ შესწავლაში აკუსტიკურ, ფიზიოლოგიურ და სხვა ასპექტებთან ერთად გამოვყავით ფსიქოლოგიური ასპექტი შესაბამისი ფსიქოლოგიური დონით. „ფსიქოლოგიურ ასპექტს“, როგორც შესწავლის დამოუკიდებელ



სფეროს, მომდერლის ვოკალურ ტექნიკასთან და სცენურ გუნება-განწყობილებასთან დაკავშირებით, გამოყოფენ თავიანთ ფუნდამენტურ ნაშრომში „სასიმღერო სმა“ ვოლფრამ ზაიდნერი და იურგენ ვანდლერი.

მაგრამ ფსიქოლოგიური მიდგომის საჭიროებისა და ფუნდამენტური მნიშვნელობის საზგასმით აღნიშვნა სულაც არ გულისხმობს, რომ ამ მიდგომამ უნდა შთანთქას ყველა სხვა ასპექტი. კულტურის ფენომენების შესწავლაში მეთოდოლოგიური პანფსიქოლოგიზმი კარგა ხანია დამკლუელია.

კოლექტიური მონოგრაფიის „არაცნობიერის“ მე-6 კარის შესავალ სტატიაში თ. ვ. ბასინი, ა. ს. ფრანგოვილი, ა. ე. შეროზია გამოყოფენ ორ მხარეს, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდება ფსიქოლოგიური განწყობის იდეას და განსაკუთრებით მკაფიოდ იჩენს თავს არაცნობიერისა და მხატვრული შემოქმედების ურთიერთობაში. ჯერ ერთი, ხელოვანს შეიძლება ერთდროულად ჰქონდეს მთელი რიგი სხვადასხვა და ზოგჯერ ერთმანეთის საწინააღმდეგო ფსიქოლოგიური განწყობა. ამის გაუთვალისწინებლად შეუძლებელი ხდება ხელოვანის მიერ შექმნილი ესთეტიკური სახის, როგორც გენეზისის, ისე სტრუქტურის გაგება; გარდა ამისა, განწყობების სხვადასხვა ბუნებასთან დაკავშირებით, ხელოვანმა შეიძლება გამოავლინოს არაცნობიერი მხატვრული შემოქმედების ორგანიზაციის სხვადასხვა დონეზე; როგორც უმაღლეს დონეზე, ასევე ყველაზე ელემენტარულ დონეზე, როცა სახის ესთეტიკურ ღირებულებას უპირატესად განსაზღვრავს მისი ფიზიკური თვისებები. გეომეტრიული სტრუქტურა ფერების ტონალობა და ა. შ. ასეთ შემთხვევაში ლაპარაკობენ ფსიქოლოგიურ განწყობათა პოლიმორფულობაზე, ფსიქიკურ მიდგომარეობათა იერარქიაზე.

ხელოვნება ყველა თავის დონეზე,

ელემენტარულიდან უმაღლესამდე არაცნობიერის აქტიურობით არის გამსჭვალული. ოღონდ მცდარი იქნება წარმოდგენა, თითქმის არაცნობიერი განწყობა ერთადერთი ფაქტორია, რომელიც განსაზღვრავდეს ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსსა და ესთეტიკურ ღირებულებას. ესთეტიკური სახის შინაარსი, ის, რაზედაც ეს სახე „მეტყველებს“, რასაც ეს სახე ამკვიდრებს, — განუყრელადაა დაკავშირებული ხელოვანის პიროვნებასთან, მის შეგნებასთან, ღირებულებათა სამყაროსთან, ცნობიერთან და არაცნობიერთან მთელი თავისი ფსიქოლოგიური სირთულით.

რაც შეეხება განწყობის ფორმირების ინსტრუმენტულ, ტექნიკურ საშუალებათა საკითხებს, ყურადღებას იქცევს, თუ როგორ ესახებათ დღეს ეს პრობლემა თვით განწყობის თეორიის წარმომადგენლებს.

„მოთხოვნილების დაკმაყოფილების ინსტრუმენტული საშუალებანი და თვით პირველადი მოთხოვნილებანი გარკვეულ ერთიანობაშია, — წერს ი. იმედაძე. — მოხმარება აყალიბებს არა მარტო მოთხოვნილებებს, არამედ აგრეთვე მოხმარების საშუალებებს, ინსტრუმენტულ სისტემებსა და რეგულაციის შესაბამის მექანიზმებს... ამიტომ, მოთხოვნილების დაკმაყოფილების საშუალებათა დაუფლება მოთხოვნილების ფორმირების აუცილებელი პირობაა. თუ გარკვეულ მოქმედებაზე არსებობს მონაცემები გარემოს შესახებ (სენსორული ან გამოცდილების მონაცემები), რომლებიც ასახავენ მოხმარების საგანს... თუ არსებობს გარკვეული ინსტრუმენტული საშუალებანი და სუბიექტს აქვს საგნის მოთხოვნილება, მაშინ განწყობის შექმნას ვეღარაფერი შეუშლის ხელს“.

გასაგებია, რომ ამ შემთხვევაში ინსტრუმენტული სისტემები უნდა გვეხმოდეს ფართო შინაარსით — სულ ერთია, ადამიანის „ორგანულ“ თუ „არაორ-



რგანულ“ სხეულზე გვექნება ლაპარაკი.

რაც შეეხება ადამიანის სახმო ინსტრუმენტს, მისი თავისებურება ის გახლავთ, რომ იგი ადამიანის სხეულს გარეთ კი არა, არამედ მის სხეულში იმყოფება, რაც თავის სიძნელეებსა და თავის სპეციფიკას ქმნის სასიმღერო ხმის დამუშავების დროს და რაც არ შეიძლება გაგვხელენას არ აზღვრდეს ფსიქოლოგიურ განწყობის ხასიათზე, სახმო აპარატის მუშაობასა და თვით სასიმღერო ბგერაზე.

„რამდენადაც მომღერალი თავის ინსტრუმენტს ვერ ხედავს, თავდაპირველად მან უნდა ისწავლოს კუნთური მოქმედებისა და ხმის ელერადობის შეგრძნობა და შეცნობა და ბოლოს, ისწავლოს მათი გაგებაც. გარსია ამბობდა: იმი-სათვის, რომ სიმღერა ისწავლო, საკმა-რისი არ არის იმუშაო, უნდა იცოდეს, რო-გორ იმუშაო. იცოდეს, როგორ უნდა იმუ-შაო. ნიშნავს, რომ თანმიმდევრულად და გონივრულად, იერარქიული წესით გაანა-წილო კუნთური საგარჯიშოები სუნთქვი-სა და საგარჯიშოები ხმის განთავარები-სათვის, რომლითაც ადამიანის ქმედითი ძალებისა და ნებისმიერი ხმის ყველა პო-ტენციური შესაძლებლობის აღმგზნება“ (უ. ლა ბ. ოტი).

სასიმღერო განწყობა უნდა შესაბა-მებოდეს ფოკალური ტონის სიმაღლეს, ძაობას, ტემბრსა და ხანგრძლივობას და უზრუნველყოფდეს, რომ შედეგი შეესა-ბამებოდეს შესრულების მხატვრულ ამო-ცანებს. ყოველივე ამის გათვალისწინე-ბით უფრო მიწანშეწონილად მიგვაჩნია ფსიქოლოგიური განწყობის გაგება რო-გორც იერარქიული დონეების სისტემისა.

### III. ინტონაცია, ტონი, ბჰერა

ინსტრუმენტული და ტექნიკური მხა-რეების უგულებელყოფის შემთხვევაში ვერ შეიქმნება მთლიანი შთაბეჭდილება ფსიქოლოგიურ მექანიზმებზე, რომლებ-ბიც ფოკალურ შემსრულებლობასთან, რო-გორც შემოქმედების პროცესთან, არი-ან დკავშირებული.

სიმღერაში მხატვრული გამოხსაველი ფუნქცია ფოკალურ კოლორიტს ეკისრე-ბა: „ადამიანი მღერის, რათა გამოხატოს თავისი თავი და ამოდულირებს თავის გამოხატვას ფოკალური კოლორიტის მე-შვეობით“ (რ. იუსონი).

ამრიგად, ჩვენ მივუახლოვდით სასი-მღერო ხმის გამოხსაველი შესაძლებლო-ბების ფუნქციისა და თვისებების პრობ-ლემას. ხმა არ არის ფოკალური ხელფე-ნების გარეგნული მახასიათებელი. გან-ცდისა და შთაგონების მთელ სიღრმეს. სიმღერის მხატვრულ დონეს, ხმას ბგე-რა გამოხატავს. ანტიკური ხანიდანვე ფი-ლოსოფოსებს ეს კარგად ესმოდათ, ხო-ლო, სამწუხაროდ, ფოკალური ხელფენე-ბის მკვლევარებს, თეორეტიკოსებს (იშ-ვიათი ბენდიერი გამონაკლისის გარდა), კრიტიკოსებს ჯიუტად „არ სურთ სცნოთ“ ეს მატერია. ამ დროს კი ბ. ასაფიევის მოელი თეორია ემყარება სასიმღერო (სწორედ სასიმღერო) ტონის ცნებას! აქაც მოგვიხდება საკმაოდ ვრცელი ციტა-ტის მოშველიება: „სიმღერით ადამიანი უკვე შორდება უფერულ, ჩვეულ, ყოვე-ლდღიურობას ...თუ კაცი ა მ დ ე რ დ ა, თუ მას კარგი ხმა აქვს და, ბუნებრივად მღერის, ამასთანავე ნიჭიერი არტისტია და გამოხატავს შესრულებული ნაწარმო-ების აზრს. მსმენელები მოხიბლული რჩე-ბიან (გაფაციცებული ყურადღება, გან-ცდის გაზიარება). ჩვენს უღიმღამო მე-ტყიელებას („წასაკითხს“ და არა მოსას-მენს) იდილი ხანია სრულებით უნდა მოე-სპო სიმღერაცა და კარგ მომღერალთა მოსმენის სურვილიც. მაგრამ, პირიქით ხდება, მათ ნატრულობენ. ახლა მხოლოდ ხმისათვის (მისი ხარისხისათვის) მსმენე-ლები მზად არიან მომღერალს აპატიონ სისულელეც, გრძნობადი თავხედობაც, უხამსობაცა და ცუდი გემოვნებაც, — ოღონდ კი მოისმინონ ხმა, ადამიანის გა-მომხსაველი ხმა“.

მუსიკალურ ლიტერატურაში ხშირად იმოწმებენ ბ. ასაფიევის. მაგრამ რატომღაც



სწორედ ზემოხსენებულ ადგილს დუმილით უფლიან გვერდს და ვფიქრობთ, რომ ეს შემთხვევითი არ უნდა იყოს. არადა, ამ დებულებას და მის მომდევნო გამონათქვამს ფუნდამენტური მნიშვნელობა აქვს ბ. ასაფიევის მთელი კონცეფციისათვის. ამაში კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს ე. ი. ორლოვა, რომელმაც ბ. ასაფიევის ინტონაციის თეორიისადმი მიძღვნილ ამ ცოტა ხნის წინათ გამოცემულ წიგნში განიხილა ტონის, ბგერის, ინტონაციის კონცეფციის ისტორია.

მუსიკა ყოველთვის ინტონაციურია და სხვაგვარად „არ იმის“, თუ ზედმიწევნით შემუსავებული არა გვაქვს ინტერვალების დაძაბულობისა და მათი ურთიერთკავშირის, მათი სიმკვრივის, მათი წინააღმდეგობის „ვოკალური, ე. ი. „მძაფრი შეგრძნება“, ვერ მივხვდებით“ რას ნიშნავს ინტონაცია მუსიკაში. ყველა დიდ მომღერალს ჰქონდა თავის ხმაში თითოეული ტონისა და ხმის მოძრაობის, სხვა ტონებთან მათი დამოკიდებულების შეგრძნების უნარი. ამ უბრალო ამბავს არასოდეს ყურად არ იღებდნენ. არადა, სწორედ ეს არის ერთადერთი გასაღები, რომელიც საშუალებას გვაძლევს ბოლომდე გავიგოთ მუსიკა ...და სულაც არ არის პარადოქსი, რომ წმინდა ინსტრუმენტული ნაწარმოების ადამიანურობა და სმენით აღქმა დამოკიდებულია მის „ვოკალური ინტონაციურ“ რაობაზე (მე „ვოკალურ მელოდიას“ კი არ ვგულისხმობ, არამედ ვოკალწონადობას“, „ინტერვალიკის“ დაძაბულობას)“.

სხვაგან ბ. ასაფიევი ასე განმარტავს ვოკალწონადობას («ВОКАЛЕСОМОСТЬ») ...მღერა მოითხოვს, ყოველი ბგერა წონადად შეიგრძნოს, როგორც გულში ნატარები, ნალღავები, ე. ი. შეიგრძნო ტონად“.

ტონის თეორიის რეზიუმეში ბ. ასაფიევი კიდევ ერთხელ ხაზგასმით აღნიშნავს:

„ტონი არის აფექტის, ხანგრძლივი ემოციური მდგომარეობის გამოსატქმელად საჭირო დაძაბულობა, ძალისხმევა ...ტონის. „ტონობის“, გამოფინება... ყოველთვის არის ჩამოყალიბება, უწყვეტობა. დენადობა, „ხმის ტონუსი“, რომლის ფარგლებს ბუნებრივად განსაზღვრავს სუნთქვის მოცულობა და ჩასუნთქვის მომენტები. ამ უწყვეტობას არეგულირებს რიტმი და ტემპრი. ეს უკანასკნელი თვისება საშუალებას გვაძლევს თავისუფლად განვახსნავოთ... ემოციურ-ტემპრული სახე. რომელიც დამოკიდებული არ არის წარმოთქმული სიტყვის შენაარსზე, მაგრამ ძალზე აზრობრივია უღერადობის ტონუსის — გულისწყრომის. მოფერების, გულთბილობის და სხვა მხრივ ...მე ვლპარაკობ ბუნებრივ ტონუსზე და ადამიანური გრძნობათა მეტყველების უსასრულო ნიუანსებზე“.

ადამიანის ხმისა და ადამიანის სულიერი სამყაროს ურთიერთდამოკიდებულება დიალექტიკურად წინააღმდეგობრივია, ასახავს მატერიალურისა და იდეალურის, მატერიისა და გონების დიალექტიკას. ამ ურთიერთდამოკიდებულებას მისთვის ჩვეული სიღრმით ჩახვდა გილჰელმ ფონ შუმპოლდტი: „...აზრი. ჰუმპარიალად, ცოცხალ სულს შთაბერავს ბგერას, ხოლო თავისთავად ბგერა, თავის მხრივ, აზრისათვის შთაგონების წყაროა“.

„ბგერის ელვარებაში“ ჰუმპოლდტი ესთეტიკური დამოკიდებულების ჰედონისტურ მომენტსაც გამოარჩევს: „სდება ხოლმე, რომ ბგერას უნებურად რა ძალთაუტანებლად ბადებს ყოფიერების სიხარულის გრძნობა, მაშინ მისი მიწევი აუულაგავი ტკბობის სიხარული კი აღარ არის, არამედ სამოდ მოსასმენი ხმის ოსტატური ლივლივი. ეს უკვე პოეზიაა — მოციმციმე ნაპერწკალი ცხოველური არსებობის უკუენთ წყვედიადში“.

მაგრამ ტკბობაც არის და ტკბობაც, „თუ გინდა ხელოვნებით დატკბე. მხატ-

ვრულად განათლებული კაცი უნდა იყო,  
— ამბობდა კ. მარქსი.

IV. სმენა და ზმირბ

მნიშვნელოვან თემად გვესახება ბგერის კავშირი სმენასთან ან როგორც ვოკალისტები იტყვიან, — ყურთან. ბუნებრივია, ვოკალური ხელოვნება და მისი თეორია სრულად უნდა ითვალისწინებდნენ ბგერის ფიზიკურ-აკუსტიკურ თვისებებს, ისევე როგორც, საღებავებისა და მარმარილოს ფიზიკური თვისებები ფერწერისა და ქანდაკების ფარგლებს გარეთ არ იგულისხმებდა“ (კ. მარქსი).

ბგერას განაგებს სმენა. ბგერის კულტურას განსაზღვრავს სმენის კულტურა: „ადამიანი მღერის და ლაპარაკობს თავისი ყურის მეოხებით ...ამრიგად, ყური იქცევა გარეთ მიმართული ჩვენი ინფორმაციის, ჩვენი ინფორმაციული ვოკალური უცხტის, ჩვენი ენის კონტროლის მთავარ ორგანოდ. — წარს ა. ტომატისი თავის წიგნში „ყური და ენა“. ხოლო მის წიგნში „ყური და ცხოვრება“ გვითხულობთ: „სულ უფრო დასტურდება ჩემი იდეა, რომ ბგერის ემისია, შესაბამისი ვოკალური უცხტის მოქმედება და რეალიზაცია იმდენად ფონატორული ორგანოების კი არა, რამდენადაც ყურის საქმეა“. ა. ტომატისის გამოკვლევებმა საშუალება მისცეს მოენხა და იუსონს, გამოეტანათ ასეთი დასკვნა: „ხორხი წარმოქმნის მხოლოდ იმ ჰარმონიკებს, რომელთა აღქმა ყურს შეუძლია“. უაკლინ ოტი და ბერტრან ოტი თავიანთ შესანიშნავ წიგნში წირობენ: „ყური ხმის სიზუსტისა და ხარისხის მომწესრიგებელი ძირითადი ორგანოა“.

ვოკალური ბგერა ვოკალური სმენის ფუნქციაა. ამ საკითხში ფუძემდებელია კ. მარქსის დებულება მოსიკალური გრძნობის, როგორც ადამიანის არსითი ძალის შესახებ: „გრძნობები და თვისებები ადამიანური განლა როგორც სუბიექტური, ისე ობიექტური თვალსაზრისით. თვალი ადამიანის თვა-

ლი განლა ზუსტად ისევე, როგორც მისი ობიექტი განლა საზოგადოების, ადამიანის ობიექტი. რომელიც ადამიანმა ადამიანისთვის შექმნა. ამიტომ გრძნობები — უშუალოდ თავიანთ პრაქტიკაში თეორეტიკობი განდენენ.

ცხადია, რომ ადამიანის თვალი აღიქვამს და ტკბება სხვაგვარად, ვიდრე უხეში, არაადამიანის თვალი, ადამიანის ყური — სხვაგვარად, ვიდრე უხეში, განუფითარებელი ყური და ა. შ...

თვალით სავანი აღიქმება სხვაგვარად, ვიდრე ყურით და თვალის სავანი სხვაა, ვიდრე ყურის. ყოველი არსით ძალის თავისებურება სწორედ მისი თავისებური რაობაა და, მამასადამე, აგრეთვე მისი გასაგების, მისი საგნობრივ-ამდვილი, ცოცხალი ყოფიერების თავისებური საშუალებაც. ამიტომ ადამიანი არა მარტო აზროვნებით, არამედ ყველა გრძნობით იმკვიდრებს თავს საგანთა სამყაროში.

მეორე მხრივ, სუბიექტური მხრით: მხოლოდ მუსიკა აღვიძებს ადამიანის მუსიკალურ გრძნობას. არამუსიკალური ყურისათვის უმშვენიერესი მუსიკაც კი უაზროა და მისთვის სავანი არ არის... მხოლოდ ადამიანის არსების გაშლილი საგნობრავი სიმდიდრის წყალობით ვითარდება, ნაწილობრივ კი პირველად წარმოიშობა ადამიანის სუბიექტური გრძნობაღობის სიმდიდრე: მუსიკალური ყური, ფორმის სილამაზის აღმქმელი თვალი, — მოკლელი რომ ვთქვათ, ისეთი გრძნობები, რომლებსაც ადამიანური ტკობის უნარი შესწევთ და თავს იმკვიდრებენ, როგორც ადამიანის არსითი ძალები... უხეში პრაქტიკული მოთხოვნილებების ტყვეობაში მყოფ გრძნობას მხოლოდ შევლულადი აზრი აქვს... საზრუნავით დაბეჩავებული, გაქირვებული კაცი უმშვენიერეს სანახაობასაც კი ვერ აღიქვამს; მინერალებით მოვაჭრე კაცი მინერალის სილამაზეს და მის თავისებუ-



რებას ვერ ხედავს, არამედ მხოლოდ მის მერკანტილურ ღირებულებას; მას არა აქვს მინერალოგიური გრძნობა. ამრიგად, საჭიროა ადამიანის რაობის გასაგნება — როგორც თეორიული, ისე პრაქტიკული თვალსაზრისით, — რათა ერთი მხრივ, გაადაშიანურდეს ადამიანის გრძნობები, ხოლო მეორე მხრივ, შეიქმნას ადამიანისა და ბუნების რაობის მთელი სიმდიდრის შესაბამისი ადაშიანური გრძნობა“.

ბოლო ათწლეულის მრავალრიცხოვანმა ექსპერიმენტულმა გამოკვლევებმა სავსებით დაადასტურეს კ. მარქსის ეს ფუძემდებელი დებულებანი, როგორც ზოგადფსიქოლოგიური თვალსაზრისით, ისე მუსიკალური აღქმისა და მუსიკალური შემოქმედების ფსიქოლოგიის დარგში, აგრეთვე“ ვოკალის — ვოკალური სმენისა და ხმის დარგში. მხედველობაში გვაქვს ე. მ. მაილუტინის, ს. ნ. რუევიანის, ბ. მ. ტუპლოვის, ნ. ა. ვარბუშოვის, ლ. ა. ანდრეევის, ვ. ა. ჩისტოვიჩის, გ. ვ. გერშუნის, ი. ბ. გიპენრეიტერის, ო. ვ. ოვჩინიკოვის, ა. ნ. ლონტიევის, ნ. ი. უინკინის, და სხვათა გამოკვლევები.

ბერის სამყარო ჭერაც არ არის გამოკვლეული ისე, როგორც სინათლის სამყარო. სმენის თეორიას ჭერ კიდევ ისე ვერ ვიყენებთ ადამიანის ცნობიერების, შემეცნებისა და მხატვრული შემოქმედების ძირითად საკითხთა გადასაწყვეტად, როგორც დღეს უკვე იყენებენ მხედველობის თეორიას. ჩვენ, ვოკალისტებს, ჭერაც არა გვაქვს ისეთი წიგნი, როგორიცაა გრეგორის „გონიერი თვალი“. არადა, როგორ გვჭირდება — გონიერი ყური! აი, სად უნდა გადაწყდეს ვოკალური ხელოვნების, ვოკალური შემსრულებლობის, ადამიანის სიმღერის საკითხები.

თსუთმეტი საუკუნე ჰყოფს ორ გამოწვევას, რომელთაგან ერთი ფილოსოფოსს ეკუთვნის, მეორე კი — ვოკალისტს:

1. „სიმღერას ორი რამ წარმართავს — მეცნიერებით აღზრდილი გონება

და გონების მორჩილი სმენა“.

(ბოციუსი, V — VI სს).

2. „მშვენიერი, ცოცხალი სიმღერის ხელმძღვანელი უნდა იყოს ყური და მრჩეველი — ორგანული შემეცნება“.

(ტურის ვან ბორი, XIX ს).

როგორც ასეთ შემთხვევაშია მიღებული, შეიძლება ვილაპარაკოთ მოვლენის შემეცნების სპირალის ახალ ხვეულაზე. მაგრამ უნდა ვაღიაროთ, რომ დროის ამ მონაკვეთში ვოკალური შემეცნების ხვეულები ძალზე ცოტა იყო, მაშინ, როცა ვოკალური მუსიკა, ვოკალური საშემსრულებლო ხელოვნება, როგორც მხატვრული პრაქტიკა განუწოშლად გამდიდრდა და გაფართოვდა.

ვ. ვ. ივანოვი თავის წიგნში, რომელიც ეძღვნება სემიოტიკის ისტორიას საბჭოთა კავშირში, ანალიზებს რა ეიუენშტეინის შეხედულებებს მხატვრული შემოქმედების ბუნების შესახებ, წერს: „ეიუენშტეინის დაინტერესება აპოლონიისა და დიონისეს სახეებით... აიხსნება იმავე მოსაზრებით, რომ ხელოვნება ორსახოვანი, ორპიროვანია: „პერსონიფიკაცია ჩემი „საწყისებისა“, რომლებიც ერთმანეთში შედწევიან ბადებენ მხატვრულ სახეს. — რა თქმა უნდა, დიონისე და აპოლონია. დიონისე პრალოგიაა, აპოლონი — ლოგია. დიფუზური და მკვეთრი. ბუნდოვანი და ნათელი, ცსოველურსტიქიური და მზიურ-ბრძნული და ა. შ. აქედან მაშინვე იბადება კითხვა: ბერძნებს თუ აქვთ სადმე დიონისესეული და აპოლონისეული საწყისის სინთეზი? და თუ აქვთ, სახელდობრ, სად? თურმე ჰქონიათ და ყველაზე შესაფერ აღვიღო: ...ორფოსში, (მსახიობში!) ...სწორია. რომ სწორედ ორფოსში, მომღერალსა და ხელოვნებათა მამამთავარში ხდება ეს სინთეზი“.

როგორც იქნა, მომღერალმა მოიპოვა თავისი შესაფერი ადგილი.

## გურამ ბათიაშვილი

### პართიზელ მსახიობთა გასტროლმები ისრაელში

თბილისის ვერიკო ანჯაფარიძის სახ. ერთი მსახიობის თეატრს დიდხანს მიელოდნენ ისრაელში, მაგრამ გამგზავრება ჭიანჭურვებოდა. ამ გაჭიანჭურებას ის გამართლება ჰქონდა, რომ თეატრი ახალ სპექტაკლს ამზადებდა — კოტე მახარაძეს სურდა არა მხოლოდ თავისი მსახიობური ოსტატობით, დიდი შემოქმედებითი ბიოგრაფიით წარმდგარიყო ისრაელელი ქართველი ებრაელობის წინაშე, არამედ შეექმნა ისეთი სპექტაკლი, რომელიც განსაკუთრებით შეეხმიანებოდა მკურნალების გულსა და გონებას. საამისოდ ამზადებდა იგი ჯ. აჯიაშვილის კომპოზიციას „გამოიღვიძე ქნარო“.

თბილისის ერთი მსახიობის თეატრის გასტროლი კი ერქვა ამ გამგზავრებას, მაგრამ იგი უფრო ფართო გამოდგა, რადგან გადაიქცა ქართული სცენის ორი ჩინებული მსახიობის, ორი თეატრალური მოღვაწის — სოფიკო ჭიაურელისა და კოტე მახარაძის შემოქმედებით ცხოვრების ჩვენება-დათვლიერებად. ამ ორ მსახიობთან ერთად ისრაელს გაემგზავრნენ ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ნოდარ ჯანბერიძე, „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქტორი ნოდარ გურაბანიძე, პოეტი და მთარგმნელი ჭემალ აჯიაშვილი, თეატრის ზმის რეჟისორი გელა რობაქიძე და ამ სტრუქტურების ავტორი.

თეატრის ისრაელში მიწვევის ინიციატორი გახლდათ ეფრაიმ გური — სამტრედიის რაიონის სოფელ კულაშის ვ. სტურუას სახ. საშუალო სკოლის კურსდამთავრებული, დღეს კი ისრაელის პარლამენტის წევრი, კაცი ერთობ პოპულარული და პატივდებული მთელს ქვეყანაში. მის ასაკში იშვიათად აღწევდნენ ასეთ პოლიტიკურ სიმაღლეს (იგი 55 წლისა გახლავთ), ხოლო რაც შეეხება საბჭოთა კავშირიდან ემიგრირებულთ, ეფრაიმ გური პირველია, რომელმაც ისრაელის პარლამენტის ღამაშ შენობაში ვიტებსკელი ჯადოქრის მარკ შაგალის ფანტასტიკური ნახატებით რომ გვიგებებთ, ოროთახიანი კაბინეტი დაიჭირა.

ბენგურაონის სახ. საერთაშორისო აეროპორტში უამრავი ხალხი ელოდა ქართული თეატრის მოღვაწეებს. კოტე და სოფიკო უმალ რადიო თუ ტელერეპორტიორების ტყვეობაში მოექცნენ. ჩვენი ჩასვლა ებრაულ დღესასწაულს — „ხანუქას“ დაემთხვა. „ხანუქა“ რვა დღიანი დღესასწაულია და ებრაელები ყოველდღე სანთელს ანთებენ. ეფრაიმ გურიმ ებრაულ მინორასთან მიიყვანა კოტე მახარაძე და მესუთე დღის სანთელი აანთებინა. ამ ფაქტს დიდად გამოეხმაურა ისრაელის პრესა, რადგან მან ერთობ სიმბოლურა მნიშვნელობა შეიძინა — მეორე დღეს ისრაელის თითქმის ყველა გაზეთში დაიბეჭდა ფოტო, რომელზეც აღბეჭდილია ებრაულ მინორასთან სანთლით ხელში მდგომი კოტე მახარაძე. მის გვერდით კი სოფიკო ჭიაურელი, ეფრაიმ გური და სხვანი.

სტუმარ-მასპინძელთა შეხვედრა რომ დამთავრებული გვეგონა, თურმე ყველაფერი წინ ყოფილა. თურმე ჯერ კიდევ იმ ზონაში ვიყავით აეროპორტისა, რომელშიც ყველა დამსჯდური ვერ შემოდის და მაშინ, როცა აეროპორტის მოედანზე გამოვიდით, ხალხის სიმრავლემ გავაკოცა.



- გამარჯობათ ქართველებო!
- როგორა ხართ ქართველებო!
- გაუმარჯოს საქართველოს!
- რა ღირს თბილისის „დინამოს“?

— გაისად თუ იქნება რამე სიკეთე? — დააყარეს შეკითხვები კოტე მახარაძეს.

ასეთი შეძახილებით შეგვეგებნენ ისრაელში მცხოვრები ქართველები. ჩვენი მსახიობები კი უმად აღმოჩნდნენ თაყვანისმცემელთა წრეში. სოფიკო ჭიაურელს ეილაცამ 60-იან წლებში გადაღებული ფოტოსურათიც კი მოუტანა. ეს თბილისიდან სამახსოვროდ წამოვიღე და ახლა ავტოგრაფი მომეცითო.

### პირველი საღამო

ამ საღამოს, რომელიც ქალაქ ხოლონში გაიმართა, ქართველი მსახიობები უძლიერეს მეტოქეს შეეჭიდნენ. იმ საღამოს, რვა დეკემბერს, ისრაელის ძალზე საყვარელი კალათბურთელთა გუნდი „მაკაბი“ თამაშობდა. ყველა იმას გვიჩვენდა, ხალხი არ მოვა და სპექტაკლიც გადასდეთო. და მაინც მოვიდა მაყურებელი.

აღბათ, ყველა მიხვდება, თუ რამ მოიყვანა ეს ხალხი იმ საღამოს თეატრში. ამიტომ ამაზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებ. მთავარი ის არის, რომ იმ საღამოს ბიბლიურ მიწაზე არა ორი მსახიობი, არამედ ორი ქართველი მამულიშვილი იდგა სცენაზე და თავის სამშობლოს, თავის ქვეყანას იმით მოსავედა დიდებით, რომ უხსოვარი ღროიდან მომდინარე ტრადიციას განაგრძობდა — ქადაგებდა ერთა შორის სიყვარულს, მეგობრობას, ჭირთათმენას. ამიტომ გადაქარბებულად ნუ ჩამითვლით, თუ იმ საღამოს ქაოთული აზრის, ქართული ლექსის, ქართული რჯულშემგუებლობის დღესასწაულად მივიჩნევ.

იმ საღამოს, იქ, ხოლონის შესანიშნავ თეატრალურ ნაგებობაში შეკრებილი აღამიანები სოფიკო ჭიაურელისა და კოტე მახარაძის სახით 20-საუკუნოვან ისტორიას უკრავდნენ ტაშს — ქართულ მიწაზე ებრაელთა ცხოვრების ისტორიას. ეს იყო ამდღევებელი საღამო, როცა მსახიობთა მისია სცდებოდა თეატრალურის ზღვარს და სახელმწიფოებრივი, ეროვნული მნიშვნელობის აქციას ღებულობდა. სოფიკოსა და კოტეს არსებაში ის მაყურებელი საქართველოს ხედავდა. ეს საქართველო მოვიდა აქ, მოვიდა, რათა თავის აღზრდილს მოეფეროს, მოეაღეროს, გაამხნეოს, მისცეს ძალი ცხოვრებისა და ბრძოლისა. და ისინიც თრთოლვით ღებულობენ მას.

დაუფიქრებია ის, რაც იმ საღამოს მოხდა — ჯ. აჯიაშვილის კომპოზიციის „გამოხდვიძე, ქნაროს“ პრემიერა უფრო მოგვიანებით უნდა გამართულიყო, კოტე კვლავ მუშაობდა ტექსტზე, მუშაობდა სპექტაკლის ინტონაციაზე და მან გადაწყვიტა ეს შრომის პროცესიც „საჯარო“ გაეხადა, ყოველ საღამოს დაახლოებით ნახევარ საათს კითხულობდა ნაწყვეტს მომავალი სპექტაკლიდან, და, აი, იმ საღამოს, სპექტაკლის პირველი ნაწილის ბიბლიურ ეპიზოდში, მაყურებელი ფეხზე წამოიჭრა, წამოიჭრა და ტაში დაუკრა მსახიობს. ამდღევებელი იყო ეს წუთები, რადგან ჩვენ თვალწინ მოხდა ის საოცრება, რასაც თეატრი ახდენს მაყურებელზე — თეატრმა, მსახიობმა თავის ნებას დაუმორჩილა მაყურებელი.

ბოლო საღამო

პირველსა და ბოლო საღამოს შორის ოცი დღე გაივლის. ამ დღეებში მოთავსდება ისრაელის სამხრეთის თუ ჩრდილოეთის ქალაქებში ჩატარებული შენობების შენობები. გამეორება! მავალითად, აშლოდის მავურებელმა სოფიკოსა და კოტეს საღამოს გამეორება ითხოვა და ახლა უკვე რუსულენოვანი მავურებლის წინაშე გამოვიდნენ ქართველი მსახიობები. ეს ფაქტი ცხადად მოწმობს იმ ინტერესს, რაც სოფიკოსა და კოტეს გამოსვლებმა აღძრეს ისრაელში.

პირველსა და ბოლო საღამოს შორის ოცი დღე გაირბენს და ამ ოცი დღის განმავლობაში აშლოდში, იერუსალიმში, თელ-ავივში, ხაიფაში, ლუდში თუ სხვა ქალაქებში გაიმართება არა მხოლოდ სპექტაკლები, არამედ ღირსსახსოვარი შეხვედრები.

პირველსა და ბოლო საღამოს შორის ოცი დღე გაირბენს და ეს ოცი დღე ნოდარ ჯანბერიძისათვის ქართული კულტურის ისრაელში პროპაგანდის საკითხებზე ამა თუ იმ შეცნიერთან, მუსეუმის ხელმძღვანელთან შეხვედრებითაა სავსე.

მომავალ წელს ებრაელთა დიასპორის (სხვადასხვა ქვეყანაში განფანტულობის) მუსეუმში უნდა მოეწყოს გამოფენა საქართველოზე. ეს უზარმაზარი ექსპოზიცია მიზნად ისახავს დამთავალიერებელს გააცნოს ებრაელთა ცხოვრება საქართველოში, ის ოცდაექვსსაუკუნოვანი ისტორია ერთა თანაცხოვრებისა, რომელსაც ასე აფასებენ იქ, ისრაელში მცხოვრები ქართველი ებრაელები. ამის გამო ნ. ჯანბერიძე რამდენჯერმე შეხვდა მუსეუმის დირექტორსა თუ გამოფენის ორგანიზატორებს.

პირველსა და ბოლო საღამოს შორის ოცი დღე გაირბენს და ამ ხნის განმავლობაში ქართველი მსახიობები თითქმის მთელს ისრაელს მოივლიან, ნახავენ რომელი დამპყრობლების წინააღმდეგ ებრაელი ხალხის ბრძოლის ძეგლს მასადას, ფებს ჩაპოფენ მკვლარ ზღვაში, თავად მოიხილავენ, თუ როგორია შრომის ნაყოფიერება კიბუცში, ქრისტეშობის დამეს, 24 დეკემბერს ბეთლემში და ესწრებიან წირვას, რომელზეც მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან მიისწრაფვიან შეძლებული, ქისასავსე ადამიანები. და, რაც მთავარია, ამ ხნის განმავლობაში თითქმის ყოველდღე გვექნება შეხვედრები საქართველოს ერთგულ და მოყვარულ შვილებთან, ადამიანებთან, რომლებიც მოწინააღმდეგეობით, უღრმესი პატივისცემით იხსენიებენ ჩვენს რესპუბლიკას.

და აი, ბოლო, პრემიერის საღამოც დადგა. ეს საღამო ბათიამში გაიმართა — თელ-ავივის თანამგზავრ, ჩინებულად ნაგებ ქალაქში. კოტე მახარაძე დიდხანს ფიქრობდა, თუ რომელ შენობაში გამართულიყო სპექტაკლი — იქ, სადაც ჩვეულებრივ თეატრალურ წარმოდგენებზე მოდის მავურებელი, თუ საგამოფენო დარბაზში. უველასათვის გასაოცრად, მან სწორედ საგამოფენო დარბაზი ირჩია და მე სპექტაკლის მსვლელობის დროს მივხვდი, თუ რატომ ამჯობინა ასე — ამ დარბაზში მას ისეთივე ახლო კონტაქტი ჰქონდა მავურებელთან, როგორც აქ, „საჩინოში“. ეს დარბაზი საგულდაგულოდ საუბრისათვის განაწესდა. სასაუბრო კი მას ბევრი რამ ჰქონდა მავურებელთან. ამას გარდა, მსახიობმა ჩინებულად გამოიყენა საგამოფენო დარბაზის სივრცე, ინტერიერი. ეს უველადგერი მისთვის იმ „დეკორაციად“ იქცა, რომელიც ემხარებოდა ჯერ კიდევ დაუმთავრებელი, მაგრამ მაინც ცხადად გამოყვეთილი სპექტაკლის წარმოდგენაში.



იმ საღამოს იმ პატარა დარბაზში შეკრებილი მაყურებლის წინაშე საუკუ-  
ნოვანი მოვლენები გაცოცხლდა. მსახიობმა ებრაელთა საქართველოში ცხოვრე-  
ბის ისტორია წარმოუდგინა ამ დარბაზში შეკრებილთ — დიდი და მწარე ის-  
ტორია. ჭეშაღ აჭიაშვილის მიერ ჩინებულად დაწერილი კომპოზიცია საუკუნე-  
ების შიღმა გადაგანედების, გადაგანედებს და დაგანახებს ებრაელთა ტრაგიკით  
აღსვხე ისტორიას, ერისა, რომელმაც აქ, საქართველოში ჰპოვა სიმშვიდე და  
შრომის სუფევა.

და დღეს თავის ისტორიულ სამშობლოს მიბრუნებული ებრაელობა დიდი  
ინტერესით უსმენდა მსახიობის ნაამბობს. მსახიობისადმი მაღლიერების ნიშანი  
გახლდათ ის ტაში, რომელიც სპექტაკლის დასასრულს გაიმართა — ტაში და  
გულთბილი სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები, სიტყვები! ორატორები ერთმანეთს  
სცვლიდნენ. სიყვარულით ლაპარაკობდნენ სპექტაკლზე, ქართველობაზე, საქარ-  
თველოზე, მსახიობის მოქალაქეობრივ პოზიციაზე.

### მართული სანთლები

რასაკვირველია, საქართველოდან ისრაელში სანთლები არ წაგვიღია. ეს  
სანთლები იქ დაგვხვდა — ქართული თეატრის, ქართული სიტყვის სანთლები.  
ჩვენმა მკითხველმა უკვე იცის იმ ქართული თეატრის თაობაზე, რომელიც თელ-  
ავივშია, და, რომელსაც თბილისის კულტ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის აღზრ-  
დილი პინეილ სანიკაშვილი ხელმძღვანელობს. ამ თეატრს შარშან არსებობის  
ათი წელი შეუსრულდა. თეატრის საიუბილეო საღამოს ქართული თეატრის გა-  
მორჩენილი მოღვაწეები გიგა ლორთქიფანიძე, რაიაზ ჩიკვაძე, ქეთევან კიკნაძე,  
სანდრო მრევლიშვილი და „სოიუზ-ტეატრის“ საქართველოს ფილიალის ხელ-  
მძღვანელი ნატაშა ჩიკვაძეც ესწრებოდნენ. ჩვენს შურნალში დაიბეჭდა კიდევ  
საიუბილეო საღამოზე დოქტორ დათო შიმშილაშვილის მიერ წარმოთქმული  
სიტყვა („თ. მ.“ № 5, 1988 წ.).

ახლა მინდა ქართველ მკითხველს მივაწოდო ცნობა იმის თაობაზე, რომ  
ისრაელში კიდევ არსებობს ქართული თეატრი, რომელსაც თურმე უფრო ხან-  
გრძლივი ისტორია აქვს. ეს განსაკუთრებით საინტერესოა და ჩრდილოეთის ოქციის დრამა-  
ტული თეატრი — ქართველ ებრაელთა დრამატული თეატრი ისრაელში. ეს  
თეატრი ჯერ კიდევ 1972 წელს შექმნილა. მამინ მას ხელმძღვანელობდა დავით  
ხუბელაშვილი.

დავით ხუბელაშვილს ადრეც ვიცნობდი. მანამ, სანამ ისრაელს გაემგზავრე-  
ბოდა, იგი ფოთის ვ. გუნიას სახ. თეატრის მსახიობი იყო და თეატრის აღმი-  
ნისტრაციულ საქმიანობაშიც ეღვა ფეხი, და აი, ისრაელში ჩასულს, რამდენიმე  
ხანში საკუთარი თეატრი ჩამოუყალიბებია. დავით ხუბელაშვილი სიხარულით  
თვალზე ცრემლმომდგარი იხსენებს ფოთის თეატრის მეგობრებს, სპექტაკლებს,  
თითქმის სათითაოდ გამომკითხა ყოველი მათგანის ჯანმრთელობისა თუ შემოქ-  
მელების ცხოვრების დეტალები.

ამ თეატრის მთავარი რეჟისორი არკადი წიწუაშვილი გახლდათ იმთავითვე  
და დღესაც ის უძღვება თეატრს. დავით ხუბელაშვილი კი თელ-ავივის სატირისა  
და იუმორის თეატრში გადავიდა.

არკადი წიწუაშვილი თურმე ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახ. თეატრის მსა-  
ხიობი იყო. აკაკი ვასაძის დროს ვმუშაობდი ამ თეატრში და დღესაც არ მა-  
ვიწყდება იქ გატარებული წლები.

მე იგი სცენაზეც ვნახე: ლიტერატურულ სადამოწმე, რომელიც აშლოდში გაიპართა, ამ თეატრმა გაითამაშა სცენა აკაკი გეგშიძის პიესიდან „ყარაშანი ცოლს ირთავს“. არცაღი წიწუაშვილი ჩინებული სახასიათო მსახიობი აღმოჩნდა. იგი ისე ზუსტად გრძნობს და გადმოსცემს კიდეც პერსონაჟის ბუნებას, იმდენად მდიდარია მისი ფერთა პალიტრა, რომ შეუძლებელია მოხიბლული არ დარჩეთ.

ამ თეატრის რეპერტუარში ერთ-ერთი მთავარი ადგილი რაფიელ ერისთავის პიესას „გერ დანობცენს, მერე იქორწინებს“ უჭირავს. იგი კარგა ხანია, 1982 წელს, თეატრის საიუბილეოდ დადგეს, მაგრამ დღესაც უყვართ, დღესაც მონაპოვრად მიაჩნიათ, რადგან მართლაც, კარგად დაუდგამს არცაღი წიწუაშვილი.

ეს უკვე ქართული თეატრის ბიოგრაფიის შემადგენელი ნაწილია, რადგან ქართული თეატრის ტრადიციებზე, ქართულ თეატრალურ სახწავლებლებში აღწერილმა მსახიობებმა, რეჟისორებმა, რეჟისორთა თანამშრომლებმა, ქართულ სიტყვაზე შეყვარებულმა ადამიანებმა იქაც, ბიბლიურ მიწაზე ქართული საბთელი ანთეს და ეს საბთელი დღესაც ჩაუშქრალია. ამიტომ არ შემიძლია არ გავიხსენო უოველი მათგანი: შოთა წვენიაშვილი (მსახიობი და თეატრის ქორეოგრაფი), ზორის იოსებაშვილი (მსახიობი, ფოთის ვ. გუნიას სახ. თეატრის უოველი მსახიობი), სონია ფიჩხაძე (თეატრის დიდი მეურვე, კაპლანის პრემიის ლაურეატი), დიდი წვენიაშვილი (მსახიობი), გივი ჯანაშვილი (ხაშურის სახალხო თეატრის უოველი მსახიობი), ნუგზარ ეფრემაშვილი (სოხუმის სახელმწიფო თეატრის უოველი მსახიობი), ილო წითლიშვილი (მსახიობი), იოსებ და ვენერა კრიხელეში (ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. თეატრის უოველი მსახიობები), მსახიობები იცხაკ ნანიკაშვილი, ცირა კოჟიაშვილი, ჯულიეტა დავარაშვილი, ნატრული სეფიაშვილი, ლიანა კრიხელი.

ქართული თეატრის კიდეც ერთი საბთელი ანთია ბიბლიურ მიწაზე — თელავივის სატირულ-იუმორისტული თეატრი. იგი მოგვიანებით შეიქმნა და დღეს აქტიურ შემოქმედებით მუშაობას ეწევა. ამ თეატრის დამაარსებელიც იგივე დავით ხუბელაშვილი გახლავთ რეჟისორ ზური ბოთერაშვილთან ერთად. ზური ბოთერაშვილი — მსახიობი, ერთმომქმედებანი პიესების, სკეტჩების ავტორი, მამვე დროს ისრაელის ქართულენოვანი პრესის სპორტულ მიმომხილველადაც გვევლინება. იგი ერთობ აქტიური ძალა და დავით ხუბელაშვილთან ერთად ეწევა ქართული თეატრის ისრაელში არსებობის არცთუ მსუბუქ ჭაპანს. ამ თეატრის რეპერტუარშია გერცელ ბააზოვის „მუნჯები აღაპარაკდნენ“, ზური ბოთერაშვილის ერთობ იუმორისტული მცირე პიესები, რომლებიც მოსწონს მაყურებელს, შოლომ ალიხების „მწელია იყო ებრაელი“, ჩეხოვის „დათვი“, იუდა შალელაშვილის „ტყვეები“. მე ვნახე ერთი მოზრდილი სცენა ამ თეატრის მიერ დადგმული ჩემი პიესიდან „ვალი“ და დიდი მაღლიერების გრძნობით განვიმსჯეალე დავით ხუბელაშვილის, ზური ბოთერაშვილის და სხვა მსახიობების მიმართ. აი, ამ თეატრის მსახიობები: ნათელა სეფიაშვილი, ირით კაპელანი, ხაგით იარდენი, ბელა ცივი, აბტალიონ შალელაშვილი, ნოდარ პაპისმედოვი, დათო ჯანაშვილი, ლუბენ ბოთერაშვილი, კობა ბათოშვილი, დორონ შემეში, გაი ზოარი, ბენი ბოთერაშვილი.

რა ფუნქციას ასრულებს დღეს ქართული თეატრი ისრაელში, რა მისია აკისრია მას?

ბიბლიურ მიწაზე ქართული თეატრის არსებობა მე მიმანია გამოვლინებად სიყვარულისა ქართული სიტყვის, ქართული საყაროს მიმართ.—ეს ერთი, მეორე



— უცხო მიწაზე, უცხოთა შორის მოხვედრილი ადამიანებისათვის, რომლებმაც არ იცოდნენ ივრითი, სწორედ ქართული პრესა და ქართული თეატრი გახლდათ ის ინსტიტუტი, რომელშიც ჩვენგან წასული ადამიანები საკუთარ თავს ხედავდნენ. იმ წლებში თეატრი არა მხოლოდ გასართობი ფუნქციის მატარებელი გახლდათ, არამედ საზოგადოებასთან, გარემომცველ სამყაროსთან, ყოფასთან კონტაქტის დამყარების ერთადერთი საშუალება. ახლადჩასულნი ამ თეატრში ხედავდნენ შვებას, ქართულ პრესასა და თეატრში იყრიდა თავს ძველი და ახალი სამშობლო.

დღეს? დღეს, როცა საქართველოდან ჩასულთა მაქსიმალურმა უმრავლესობამ კარგად შეისწავლა ენა, შეუძლია წავიდეს იერუსალიმისა თუ თელავის ნებისმიერი თეატრში, გაიგოს ყველაფერი, ფლობს უახლესი ტიპის ვიდეო ტექნიკას?

გულხანდილად რომ ვთქვა, ეს საკითხი ჩემთვის ბინდითაა მოცული, მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს ხვალინდელი დღე ისრაელის ქართულენოვანი თეატრებისა, იმ ფაქტმა, რომ ისრაელში დღეს არსებობს სამი ქართული თეატრი, კიდევ ერთხელ დაგვანახა, თუ რა ძალა აქვს თეატრს.

იგი ადამიანებს სჭირდებათ ადამიანობის შესანარჩუნებლად!

#### მომავლისაკენ

საქართველოდან ჩასულ თეატრის მოღვაწეთა ჯგუფთან მრავალი შეხვედრა მოეწყო ისრაელის მიწაზე. საზოგადოებრიობის სრულიად სხვადასხვა ფენის წარმომადგენლებს სურდათ გულითადი მასპინძლობა გაეწიათ სტუმრებისათვის — იქნებოდა ეს ოჯახებში თუ საზოგადოებრივი შეკრების ადგილებში. ბევრი შეხვედრა დაუვიწყარია, მაგრამ ამათგან მაინც განსაკუთრებულ ადგილს დაიჭერს აშლოდში, ეზერ ვაჟში გამართული ლიტერატურული საღამო. თავდაპირველად იგი მზადდებოდა, როგორც მწერლებთან (ჩემად აჯიაშვილთან და ჩემთან) შეხვედრის საღამო, მაგრამ მის ორგანიზატორებს ეფრაიმ გურს, თამარ კეზერაშვილ-მამისთვალავსა და ეთერ ფიჩხაძეს („ამერიკის ხმის“ კორესპონდენტი ისრაელში) მივაწოდეთ იდეა, რომ შეცდომა იქნებოდა არ გვესარგებლა წარმომადგენლობით, რომელიც იშუამად ისრაელს გახლდათ სოფიკოს, კოტეს, ნოდარ ჯანბერიძის და ნოდარ გურაბანიძის იქ ყოფნით.

სეუდ სიტუვას ეფრაიმ გური ამბობს. ჩინებულად ლაპარაკობს საქართველოსა და ისრაელის ურთიერთობაზე, ორი ერის ისტორიულ ძმობაზე. მის სიტუვას საოცარი დამაჭერებლობის ძალა აქვს.

შემდეგ ნოდარ ჯანბერიძე გამოდის. შეუძლებელია საქართველოსადმი ასეთი სიყვარულის გამოცხადებამ, რომელსაც ჩვენ იმ საღამოს იქ ვხედავდით, არ შეგძრას. ეს ნოდარ ჯანბერიძის ხმასაც დაეტყო. მღელვარე გამოსვლა ჰქონდა, ემოციური. სოფიკო კითხულობს იეჰუდა ალევის გერცელ ბააზოვისეულ თარგმანს. ბენციონ ტომერი — ისრაელის მწერალთა კავშირის უცხოეთის განყოფილების ხელმძღვანელი აღფრთოვანებას არ მალავს ქართველ ებრაელთა საქართველოსადმი სიყვარულის ასეთი მხურვალე გამოცხადებით, თავისი ლექსები წაიკითხა პოეტმა აბრამ მამისთვალავმა, რომელიც ამავე დროს ქართულენოვანი გამომცემლობა „შუქურას“ მთავარი რედაქტორი გახლდათ. ემოციურ სიტუვას წარმოთქვამს ნოდარ გურაბანიძე. კვლავ სოფიკო — ამჯერად იგი კითხულობს

გალაკტიონისა და აბრამ მამისთვალთვის ლექსებს. ისრაელში მცხოვრები პოეტი ქალის სიმხა აჯიაშვილის ლექსები წაიკითხა ერთერ ფიჩხაძემ, ჩინებული ლექსები გაგვაცნო იაკობ ჩიკვაშვილმა. ჭემალ აჯიაშვილმა წაიკითხა ებრაელ პოეტთა მიხეულის თარგმანები, მე — მონოლოგი ჩემი პიესიდან „ვალი“ და ესხე „საბა“.

ყველაფერი ეს ერთობ საინტერესო გახლდათ. საღამოზე, მართლაც, ჩინებული ატმოსფერო შეიქმნა (ამაზე ისიც მეტყველებს, რომ იგი ერთობ გვიანობამდე გაგრძელდა, მაგრამ ხალხი მაინც არ დაშლილა. მე მინდა განსაკუთრებით გამოვეყო ორი გამოსვლა, რომელმაც იმ საღამოს წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩვენზე. ეს გახლდათ გამოსვლა იცხაკ დავიდისა (დავითაშვილი) და გამოსვლა შალომ დავითისა (დავითაშვილი). იცხაკი თბილისის უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულია, პოლიგლოტი, მრავალი წიგნის ავტორი. ჩინებული ისტორიკოსი, ჭერ კიდევ აქ, თბილისში ცხოვრებისა და მუშაობისას იქცევა ყურადღებას. ისრაელში, იგი, ვარდა იმისა, რომ გახლავთ სახელმწიფოს პრემიერ-მინისტრის სპეციალური მრჩეველი, გაუნებლებელ სამეცნიერო შრომასაც ეწევა. შალომ დავითი კი საქართველოდან ამოსულ ქართველ ებრაელთა მწერალთა კავშირს ხელმძღვანლობს და სახელმწიფოს რელიგიის მინისტრის თანაშემწე გახლავთ.

## ჩვენი ძირები

ისრაელის პრემიერ-მინისტრის მრჩეველის, მკვლევარ იცხაკ დავიდის (დავითაშვილის) სიტყვა ქ. აშდოდში ლიტერატურულ საღამოზე

ძმირფას(ო) მიზობრმბ(ო)!

საქართველოდან ჩამოსულ სტუმრებო!

ფრიად მოხარულნი ვართ შემთხვევისა, მოგესალმეთ ცამზიური საქართველოდან ჩამოსულთ.

აქ, ებრაელი ერის მარადიული სამშობლოს, ისრაელის მიწაზე, თქვენც ხდებით თანაზიარი თქვენვე წინაპართა სულის ღაღადისისა, თითქოს მათი გაცოცხლებული ნალანდარ-ნაჩრდილავი გადაპფარებია იუდაისტურ-ქრისტიანულ რელიგიათა აღზვევების ჰუმანურ ცნობიერებას.

მსოფლიოს მრავალსაუკუნოვან წრებრუნვაში, საქართველოც და ისრაელიც აკონკრეტებენ თანამედროვეობის კონტურებში გახვეულ ლეგენდარულობას და ცდებიან თითქოს დროით ვრცეული ზღუდეების გადალახვას უკეთესი მომავლისაკენ.

განა ნიშანდობლივი არაა ის გარემოებაც, რომ ახლო აღმოსავლეთის ეთნიკურსა და სამხედრო-პოლიტიკურ გზა-ხლართებში, არა ერთხელ, როგორც საქართველოს, ასევე ისრაელს ერთი და იგივე მომხდური უცხო ტომი ავიწროებდა: რომაელები და სპარსნი, არაბნი და მონღოლნი, თურქნი და სელჯუკნი და სასიქადულო ისაა, რომ ორივე ხალხმა გაუძლო უამთა განსაცდელს, თავდადებული, გმირული შემართებით დაიცვა და აღადგინა ეროვნული სახელმწიფოებრიობა, შეინარჩუნა საკუთარი ენა, კულტურა, სარწმუნოება, სულიერი ფასეულობანი.

ძველი საქართველოსა და ისრაელ-პალესტინის ურთიერთკავშირი არამარტო ისტორიულ კანონზომიერებას წარმოადგენდა და წარმოადგენს დღესაც, არამედ მან გარკვეულად დასაბამი მისცა თითქოს ახალი ჰუმანური ცნობიერების ფორ-



მირებას ახლო აღმოსავლეთში. იუდაიზმი და ქრისტიანობა, ტყუეობით წარმოსულნი ჰურიანი, ლეგენდები, ტრადიციები, რაღაც საოცარი წრებრუნვა თითქოს ეროვნულ-სარწმუნოებრივი საკითხებისა, ბიბლიური ტოპონიმია — მომთხ-მთხონი, თუბალიბერი, გოგ, გირგამ — კავკასია; ანდა აი იუდაიზმ-ქრისტიანობის გარდამავალი პერიოდის ქართლის ცხოვრებისეული მოღვაწენი: ელიოზ მცხეთელი, აბიათარი, სიდონია, ლონგინოს კარსნელი ახლად აღდგენილი ნაზარეტელი მესიის ნაკვალევზე და კუართი უფლისა, არმაზისხევი, ბაგინეთი, ძველ იბერიაში; იერუსალიმი, სიარ ელ-ღანამი, ბირ ელკუტი, ბეთ-ლეხემი, გოლოგოთა ძველ პალესტინაში.

ქართული მეტყველება ძველი ისრაელის მიწაზე ქრისტიანობის გავრცელების პირველივე საუკუნეებიდან იწყება, როცა არსდება სამონასტრო ლავრები, კონობიონები, ეკლესიები, იქმნება პირველი ქართული წარწერები მეოთხე-მეხუთე საუკუნეებისა: წმინდა სამოელ ეპისკოპოსის, წმ. ანბა ანტონისაი, პეტრე იბერიელისა და სხვათა.

ღიახ, ქართული ლიტერატურისა და მწერლობის არაერთ მონუმენტურ ძეგლში აისახა, პალესტინურ-ისრაელური მოყვრობა, სულიერ-რელიგიური ტენდენციები, აი, თუნდაც მიფუთითებდით „მარტვილობაი ევსტათი მცხეთელისაი“-ზე, კოსტანტი კახის და გობრონის წამებაზე, გრიგოლ ხანძთელის, ილარიონ ქართველის ცხოვრებაზე და, რაღა თქმა უნდა, არაერთ შესანიშნავ ჰიმნოგრაფიულ ძეგლსა თუ ნაწარმოებზე იოანე მინჩხის, იოანე ზოსიმეს, მიქელ მოდრეკილის, ზოსიმე ათონელის, იოანე შავთელისა თუ საბა ხვინგლოზის ევლოგიებზე.

ჩვენ აუცილებლად ვითვალისწინებთ იმ ფაქტს, რომ ცნობილია ქართველმა მგოსანმა შოთა რუსთაველმა (რომლის გენიოსური ნაწარმოებიც „ვეფხისტყაოსანი“, ებრაულად თარგმნა განსვენებულმა ბ. გაბონოვმა), რომელიც ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა იერუსალიმის ჯვრის მონასტერში (დაწვრ. „ქართული პალესტინაი“, ტ. I, 1976), დამაჯერებლად გამოხატა მისწრაფება ხალხთა ძობისაკენ, კეთილი მეზობლობისაკენ, მშვიდობისადმი ლტოლვისაკენ, აკი კიდევ შეაქო და ხობტა შეასხა გამბედაობას, გულწრფელობასა და მეგობრობას, და ყოველივე ეს ჩვენი სამოსახლო რაიონების შუა და შორეული აღმოსავლეთის სამკუთხა გეოგრაფიულ ფონზე, რომელიც მოიცავს კავკასიის ქვეყნებს, არაბეთის ნახევარკუნძულს — სირია-პალესტინასა და ინდო-ჩინეთის ტრამალებს.

ცნობილია ასევე, რომ შემდგომში დაარსებულ იქნა რუსული მართლმადიდებლური ეკლესიის რელიგიურ-სულიერი ცენტრები, რომლებიც მსოფლიო ქრისტიანობაში არსებულ სხვა, მთელ რიგ მიმდინარეობებთან ერთად, ისრაელის მიწაში ხედავენ წმინდა ქვეყანას, ქვეყანას წინასწარმეტყველებისას და ნათელმოუბნეებისას, და თუ ხსენებულ ფაქტებს სომხურ-ქრისტიანული ეკლესიის (როგორც გრიგორიანული, ასევე კათოლიკური) არსებობის გარემოებასაც დავურთავთ, 1700 წლის მანძილზე, უთუოდ გავხდებით მოწმენი იმ მკიდრო კავშირისა,

რომელიც რუსეთ-კავკასიის ხალხებსა და ისრაელის ქვეყანას შორის არსებობდა თაობების განმავლობაში.

რამდენადმე რომ მოგვეზარებინა ქართველთა ნღვაწ-ნამოქმედარი ძველი პალესტინის მიწაზე, უთუოდ მიეუთითებდით იმ სამ დიდ კულტურულ-სულიერ კერაზე, რომლებშიც ჩამოყალიბდა ქართული რელიგიურ-თეოლოგიური საგანძური, ესენა არიან: წმ. ეკატერინას მონასტერი სინაზე, ჯვრის მონასტერი იერუსალიმში. აბა გავიხსენოთ ტიმოთესეული ცნობა: „...მირიან მეფე მოსულ არს და ჯვარსა აღგილი მას უმოვნია... შემდგომად მონაზონ შავთელს სახელად პროხორეს მეფე ბავრატის საფასით ჯვრის მონასტერი აღუშენებია შესაკრებელად ქართველთათვის...“ (1038 წელს) და ბოლოს წმინდა საბას ლავრა იეჰუდას უღაბნაში.

ქართველებმა თავისთავადი ხუროთმოძღვრული კვალი დააჩინეს ძველი პალესტინეთის შენობა-ნაგებობებს. აი, მოივლით ქალაქ იერუსალიმის ძველ ნაწილს და თითქოს კედლები, ქვები გელადადებიან, გადმოგახებენ, მე ქართველის მიერ ვარ აშენებულო, მეც ქართველის ხელი შემხებიო — და განა საოცარი და განსაკუთრებული არაა საერთო სამონასტრო-ეკლესიური არქიტექტონიკის ფონზე. ჯვრისმონასტრისეული კომპლექსი, რომლის „გალავნისა ბურჯი“ მე-15 საუკუნეში აღაშენა მარინე თმოგველმა უჯარმელის ასულმა?! ანდა ავიღოთ მისი ინტერიერის კამაროვანი თალები, რომლებიც, როგორც მათში ჩატანებული წარწერა გვამცნობს: „სულსა ამა კამარათა აღმამენებელსა შოშის შვილს შალვას და დედა-მამას და ძმათა მისთა — შეუდღოს ღმერთმან“.

და ასე, ამ სახით აშენებდნენ, აგებდნენ, ელოლიავებოდნენ ქართველი ბერები, მონაზვნები, წინამძღვრები, მეფენი, თავადნი, წარჩინებულნი თუ ერნი უბრალონი გოლგოთას (ბენეა ჩოლოყაშვილს დაუხსნია), გეთსიმანიას, წმ. იაკობის ეკლესიას (გიორგი კურაპალატის მიერ აშენებულს — XI ს.), წმ. თეკლეს ეკლესიას (ქრისტეფორესი), წმ. ნიკოლოზისას (ელენეს კახეთიდან, XVII ს.), წმ. დიმიტრისას (შალვა ქსნელის მიერ აგებულს), წმ. გიორგი იუდეველისას (დადიანების თაოსნობით ამართულს), წმ. პატრიარქ აბრაამისა (აბაშიძეების მიერ ნაგებს XVIII ს.) წმ. თანხვედრის ეკლესიას (ერისთავთ საკუთრებას), წმ. ნიკოლოზისას (წულუყიძეების მიერ აშენებულს), სიმონ კატამონელის ეკლესია, წმ. სამუელის ეკლესია (იოანე უხამურის მიერ აშენებულს), იოანე ნათლისმცემლისა (ოხანისძეების საკუთრება), წმ. ანას ეკლესია და სხვანი მრავალნი, გალილეას, ნაცარეთის მიდამოებში, ღაზა-მაიუმას რაიონსა თუ მკვდარი ზღვის სანაპიროებზე.

ძვირფასო მეგობრებო! დღეს განსაკუთრებით მეტი მნიშვნელობა ენიჭება კომპლექსური არქეოლოგიური კვლევის ჩატარებას ქართული სიძველეების გამოვლენა-წარმოსაჩენად, არსებული ქართული ხელნაწერების ანალიზსა და შესწავლას, კონკრეტული კავკასიოლოგიური საკითხების გადაჭრას თანამედროვე ისტორიული პალესტინოლოგიის ფონზე. ჩვენ ყველაფერს გავაკეთებთ, რათა



ქართველ კოლეგებთან ერთად, გაცილებით წარმატებული ნაბიჯება გადავდგათ ხსენებული მიმართულებით.

ეთვალისწინებთ რა დიდი ქართველი ხალხის, ნიჭიერი მწერლების, პოეტების, ხელოვნების მუშაების შემოქმედებით დონეს, იმედი გვაქვს რომ საჯაროობის შემწეობით, ნაყოფიერი იქნება ქართულ-ისრაელური ლიტერატურული ურთიერთობები, პოეზიის თარგმნითა სფეროს, თეატრალური ხელოვნების შემდგომ წინსვლასა და გაფურჩქვნაში. მრავალი თქვენგანის მეცნიერულ-კვლევით წარმატებებს ჩვენ ვიცნობთ და სათანადოდ ვაფასებთ, თქვენი წვლილი თეატრალური ხელოვნების, პოეზიისა და მთარგმნელობითი ლიტერატურის დარგში სამაგალითოა ჩვენთვის, ზოგიერთთან კი ერთობლივი თბილისური სტუდენტობის წლები გვაკავშირებდა.

თქვენი თანხმობით, მსურს ხაზი გავუსვა ჩვენთვის ყველასათვის აღიარებული და ნიჭიერი პოეტისა და მთარგმნელის ჯემალ აჯიაშვილის შემოქმედებას, რომელიც ჯერ კიდევ 1960-იან წლებში იყო მრავლისმთქმელი თავისი სიღრმით, ბუნებრივობით, გაქანებით, დახვეწილი ენითა და არაჩვეულებრივი, თავისთავადი სტილით. დღესაც სათუთად ვიხსენებ ჯემალ აჯიაშვილის ორიგინალურ პოეზიას, იმ ლექსებს — მარგალიტებს, რომლებსაც იგი მიჰიკთხავდა სტუდენტური ძიებების დრომოცალეობაზე თბილისში, ბაკურიანში, ქუთაისში, შიომღვიმესა თუ ალავერდობაზე. ზოგიერთი ლექსის ბგერადობა სამარადისოდ შერჩა მესხიერებას.

გასაკეებელი კი ბევრია. აი, თუნდაც მთარგმნელობითი სფერო ავიღოთ. რუსთაველის „გეფხისტყაოსნის“ გაპონოვისეული გენიალური თარგმანის კვალობაზე, რომლის სტილსა, ენობრივ-ფრაზეოლოგიურ შემცველობასა და მეთოდოლოგიაზე დისერტაციები იწერება, საჭიროა ებრაული და ქართული ლიტერატურების კლასიკური თხზულება-ნაწარმოებების საურთიერთო თარგმანა. ამ მხრივ, ჩვენც განვიზრახეთ მცირედი წვლილის შეტანა თარგმნითი პოეზიის ჩარჩოებში ქართულენოვანი სიმბოლისტური ლექსითი ნიმუშების თარგმნით. აქ ჩვენ წარმოვადგენდით გალაკტიონ ტაბიძის ლექსის „მას გახელილი დარჩა თვალები“ ჩვენულ ებრაულ თარგმანს. (ი. დავიძმა წაიკითხა გალაკტიონის ამ ლექსის თარგმანი ძველ ებრაულ ენაზე. გ. ბ.).

დასასრულ, მეგობრებო, მსურს ვადმოგცეთ ისრაელის მთავრობის მეთაურის იცხაკ შამირის კეთილი სურვილები თქვენ და თქვენი სახით მთელ ქართველ ხალხს, სურვილები წინსვლის, გამარჯვების, მეგობრული სულისკვეთებისა და ნაყოფიერი კულტურული თანამშრომლობისა.

**მართველმხსნა და ქართველ ებრაელებს (ახე ვუწოდებთ ჩვენ მათ) ყოველთვის რომ კეთილი ურთიერთობა გვქონდა ერთმანეთთან, ეს საყოველთაოდ ცნობილია და ესლა ამაზე ლაპარაკი ალბათ საჭიროც აღარაა. მაგრამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს იმ გარემოებას, რომ მრავალი საუკუნის შემდეგ მშობლიურ მიწაზე დაბრუნებულ ებრაელებს სისხლში აქვთ ქართველთა პატივისცემა და სიყვარული, ისინი დაღის გულისტკივილით იგონებენ საქართველოს, წერენ მასზე, არა იმიტომ რომ იქ უჭირთ აქ ცუდად გრძნობენ თავს, არამედ იმიტომ რომ ქართველთაგან ისტორიულად ბევრი კარგი ახსოვთ.**

ქართველთა შემწყნარებლური დამოკიდებულება სხვა ეროვნების თუ რწმენის აღმიახნათ მიმართ ჩვენი ეროვნული თვისებაა და გვაქვს უფლება ვიამაყოთ ამით, მაგრამ საკუთრივ ებრაელებისადმი დამოკიდებულებაში ალბათ ის გარემოებაც არის გასათვალისწინებელი, რომ ქართველნი ქართველ ებრაელებს არ თვლიდნენ ქრისტეს წამების მონაწილეებად. ქართველთა „წმინდა წიგნმა“ „ქართლის ცხოვრებაში“ შემოგვინახა ფრიად საინტერესო გადმოცემა. როდესაც მცხეთელ ებრაელებთან მოვიდნენ მოციქულნი იერუსალიმიდან და მოუწოდეს მათ წასულიყვნენ, რათა მონაწილეობა მიეღოთ ქრისტეს საქმის გამოძიებაში, მცხეთიდან წავიდნენ ელიოზ მცხეთელი და ლონგინოზ კარსნელი. წასვლის წინ ელიოზ მცხეთელის დედამ შვილს მოსთხოვა და დააბარა: „ნუ მიიღებ მონაწილეობას მათი ბოროტი განზრახვის აღსრულებაში და ნუცა ვიდრემე ეზიარები დამთხვევასა სისხლისასა მის მისისასა“. როდესაც იერუსალიმში ქრისტეს წამება დაიწყო, ამ გადმოცემის თანახმად, ელიოზის დედას მცხეთაში „ვმა ესმა“ რომ „იერუსალიმის დამსჯუალვიდეს უფალსა“ და სული განუტევა. იმავე გადმოცემით, მცხეთელმა ებრაელებმა ხელთ იგდეს უფლის კვართი და მცხეთაში წამოიღეს. ეს კვართი გულში ჩაიკრა ელიოზის დამ და გარდაიცვალა და უფლის წმინდა კვართი მასთან ერთად ქართულ, მცხეთის წმინდა მიწაში დაიმარხა. და როდესაც ქრისტიანობა ჩვენში მომძლავრდა და სახელმწიფო რელიგიადაც გამოცხადდა, ქართველებს ქართველი ებრაელების მიმართ მტრული გრძნობა არა ჰქონიათ.

ამ ლამაზ ლეგენდაში, რომელშიაც ზოგი რამ იმდენად სასწაულებრივია, რომ ალბათ ძნელი განსაზიარებელია, როგორც უველა ლეგენდაში სიმართლედ ურევია. მთავარი სიმართლე ისაა, რომ ქართველებს ქართველი ებრაელების მიმართ მტრული განწყობილება არასოდეს ჰქონიათ და ამას ალბათ თავისი საფუძველიც ჰქონდა.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმ გარემოებას, თუ როგორი პატივისცემითა და გულსისუხრით ექცევიან ქართველი ებრაელები თავის სამშობლოში ქართული ქრისტიანული კულტურის ძეგლებს, როგორ ცდილობენ ამ ძეგლების დაცვას, მათ მოვლას, როგორი მოწიწებით ექცევიან იერუსალიმის ქართველთა ჯვრის მონასტერს, შოთა რუსთაველის წმინდა ფრესკას და როგორი სასოებით შეასვენეს მათ ილია ქავჭავაძის ხატი ამ მონასტერში.

ჩვენი ისტორიული ურთიერთპატივისცემის ერთ-ერთი დადასტურებაა ეს წერილიც, რომელიც ეხლა მივიღეთ იერუსალიმიდან.

მარიამ ლორთქიფანიძე.

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის  
წევრ-კორესპონდენტი, პროფესორი.

21. III. 89 წ.



## თეიშურაჲ ლანჩავა

### ნიღბით და უნიღბოდ

პირველი სპექტაკლი, სულ ბავშვმა, მშობლებთან ერთად რომ ვნახე, „ოტელიო“ იყო.

გაოცება ვერ დავფარე, როცა ბრგე, თმახუტუტა კაცმა ამდენი ხალხის თანდასწრებით ანგელოზივით ქალი მოახრო და ნაცვლად იმისა, რომ იმ ქალს კაცი-პატრონი მშველელი გამოსჩენოდა, დარბაზიდან ოვაციებმა და შეძახილმა იფეთქა, ადფრთოვანებული მაყურებელი „მკვლელს“ ტაშს უკრავდა.

იდგა მხარბეჭიანი, ნახშირივით შავი, წითლად ტუჩებშედებილი ვაჟკაცი და მორჩილად გვიკრავდა თავს.

ცოტა ხნის შემდეგ დაიხურა ფარდა, ამ საცოდობით გულაჩუყებულმა ცრემლიანი თვალების ამოშრობა ვერ მოვასწარი, რომ ისევ გაიხსნა და... ოი, საოცრებავ! დეზდემონა კვლავ ფეხზე იდგა, წამწამებს მომხიბვლელად აფახულებდა, „გაცოცხლებულ მიცვალებულს“ მაყურებლები ყვავილებს ესროდნენ.

იმ ღამით არ მძინებია, გადავწყვიტე გათენდებოდა თუ არა, მშობლებს გავპაროდი და რაღაც არ უნდა დამცდომოდა, იმ ქალებით გაქაშქაშებულ შენობაში შემეღწია.

მეორე ღღეს დიღხანს ვუტრიაღე საიმედოდ დაცულ შენობას, ბოლოს „საშინაო“ კარი მოვუძებნე, გავბედე, შევადე, ის ვეება მხარბეჭიანი კაცი (ოღონდ, პირდაბანიღი და გათეთრებული) წუხელი რომ ქალი კატის კნუტივით მოადრჩო, აგერ არ დგას?

შემომხედა და რაღაცნაირად, მაგნიტივით მიმოწიღა მისმა მწერამ, კი არ მივდივარ, მივცოცავ მისკენ, თან ვფიქრობ, რომ მკითხოს რა გინდა, ვის ეძებ აქ, რა დაგკარგვიაო, რა გუჟახუსო.

ზღარბივით თმაჯაგრული ამ ყოფაში რომ დამინახა, გამიღიმა იმ ღვთიან-მადლიანმა. გათამამებულმა მორცხვად წარვუღვიენე თავი: ბიძია, რატომ დაადრჩე გუშინ საღამოს ის ქალი-მეთქი — შევბედე.

ისე არღხროხდა, ლამის კედლები დაიბზარა.



ღარასანა — ე. მეტრეღელისი



გული რომ იჭერა სიცილით, მითხრა: ეგრე ვახრჩობ მაგ ჩემსავით საცოდავს და გაჭირვებულს რახანია, არც მაგას დაადგა საშველი, არც ჩემს დამსახურებაზე წარღვენასო.

ალამიანის მოხრჩობისათვის რა დამსახურებას იძლეოდნენ, ვერ წარმომედგინა, ვერც კითხვა შევებდე. სულ რაღაც წამებში იმ კაცს თვალები სევდიანი გახლმოღა, ტუჩებიდან ღიმილი გაპარვოდა.

ეს იყო ჩემი, როგორც მაყურებლის პირველი შეხვედრა ვახტანგ მეგრელი-შვილთან.

ვინ იფიქრებდა მაშინ, რომ გავიდოდა დრო, გაფრინდებოდნენ წლები, ბატონი ვახტანგი უკვე საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ჩემ მიერ შექმნილ პირველ პიესაში მთავარ როლს — მასწავლებლის კეთილშობილ სახეს განსახიერებდა. ახლა, როგორც ახალგაზრდა დრამატურგი, ისე წარცხლები ბატონი ვახტანგის წინაშე, ჩვენი წლების წინ დაწყებული ნაცნობობა გავახსენე, გულიანად ვიცინეთ.

ჩემს პიესაზე „აქვე, ახლო“... მუშაობამ (სამი თვე მიმდინარეობდა) მომცა იმის საშუალება, უფრო ახლოს გავცნობოდი ბატონ ვახტანგს, თვალყური მედევნებინა მისი „სამწარუღოსათვის“, ახლო კონტაქტებმა და ცხოვრებისეულმა ნიუანსებმა ღრმად ჩამახედა მსახიობის სულიერ სამყაროში.

— წარმოვიდგენია? ბილეთი რომ არ მოეთხოვა, ვემალებოდი მაყურებელს. მსახიობები ბილეთს ვერ ვმოულოდლით ნაცნობ-მეგობრებისთვის, თაყვანისმცემლებისთვის. ინტელიგენცია ერთი კვირით ადრე იწყებდა თეატრში მისვლის სამზადისს. ფასობდა მოლარედ ყოფნა და მისი ნაცნობობა, — სევდანარევი ღიმილით იხსენებს ვახტანგ მეგრელი-შვილი იმ დროს, როცა ქუთაისში თეატრალური ცხოვრება ქუხდა, თეატრი თეატრობდა, ქალაქის ინტელიგენცია და მუშათა კლასი სისხლხორცულ საქმედ მიიჩნევდა თეატრის წარმატებებსა თუ წარუმატებლობას.

მაყურებლის პრობლემა ყოველთვის აღელვებდა და აღელვებს მსახიობს.

პროფესიონალიზმა არტისტმა თანაბარი დატვირთვით უნდა იმუშაოს მაყურებელით გაჭედილ დარბაზის თუ ოცი კაცის წინაშე, მაგრამ გარემო ანგარიშგასაწევ ზეგავლენას ახდენს ყოველი რანგის მსახიობზე, მის შინაგან სამყაროზე.

— რა ამინდიც არ უნდა ყოფილიყო, თეატრი მაყურებლით ივსებოდა, საპრემიეროდ ხალხი ახალ ტანსაცმელს იკერავდა, ეს იყო დიდი დღესასწაული, სულის ზემო. დასანანია, რომ თანდათან ელფერი დაკარგა თეატრისადმი ამ დამოკიდებულებამ, საქმე ისე წავიდა, ხშირად რამდენიმე კაცისთვის გვიწევს თამაში. ასეთ დროს უფერულდება ჩვენი განწყობაც, უფრო სამწუხარო ის არის, ძალით გასადებული აბონემენტების ხაზრით მოსულ ხალხთან რომ გვაწევს თავის მოწონება...

მსახიობის საუბარში გარკვევით ჩანს ის დიდი სატიკვარი, რომელიც თითქმის თანაბრად შეიძლება განაწილდეს ქვეყნის ბევრ თეატრზე, მის დღევანდელ პირობებზე, სათეატრო ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებაზე.

მსახიობისთვის ყველაზე დიდი ჭილდო თაყვანისმცემელთა ტაშია. ამ ჭილდოს მოსაპოვებლად მართო მსახიობის ნიჭიერება არ კმარა.

დრამატურგმა, რეჟისორმა, მხატვარმა, მთელმა დასმა და კიდევ... მაყურებელმა ერთობლივად უნდა იზრუნონ, ყველა სექტაკლი ზეიმად რომ იქცეს.

თეატრის უპირველესი დანიშნულებაა პატრიოტული გრძნობა გაუღვიოს



ადამიანებს. ცოცხლად და ხატონად დაანახოს მისი წარსული, დღევანდელმა, დაუსახოს პერსპექტივა სწორად ცხოვრებისა.

გარდაქმნამ და უემოკრატიამ ხელ-ფეხი გაუხსნა ხელოვნების წარმომადგენლებს. მისცა მათ იმის უფლება, რომ საჯაროდ გამოხატონ თავიანთი ტკივილები. დღეს, ამ პირობებში მხოლოდ ნიქმა და შრომისმოყვარეობამ უნდა გაიმარჯვოს.

— პირველი, სწორად გადადგმული ნაბიჯი ძალიან ბევრს ნიშნავს მსახიობისათვის (და არა მარტო მსახიობისათვის...). თეატრში ფარდის ახდის პირველი წუთიდანვე უნდა დამყარდეს კონტაქტი მსახიობსა და მყურებელს შორის, და თუ ეს ასე არ მოხდა, რჩება გათიშული ორი სამყარო, ფარდის დაშვებას რომ სიამოვნებით ელოდება. ... უპირველესად თვითონ მსახიობმა უნდა განიცადოს ის, რისი მყურებლამდე მიტანაც ევალება. ზერელედ წარმოთქმული, ყალბი ინტონაციებით გაზვიადებული როლი, ქვეშეცნეულად მსახიობშიც რომ ეჭვის გრძნობას ბადებს, მყურებლისთვისაც ზერელე სანახაობად აღიქმება და ინტერესს თვარავს. სწორად გაზრებულმა მიზანსცნებმა, რეჟისორის შორსმჭვრეტელმა თვალმა და ინტუციამ წინასწარ უნდა განჭვრიტოს როგორ „მოარტყას ნიშნები“.

მსახიობს გამხნევებაც სჭირდება, მით უმეტეს თუ ის დამწყებია და პირველ დამოუკიდებელ ნაბიჯს დგამს.

მახსოვს 1958 წელი.

6 ნოემბერს ჭეზონი გახსნა ჩვენმა თეატრმა. სპექტაკლის დაწყებამდე რამდენიმე წუთით ადრე ხმა წამერთვა, მუხლი მომეკეთა, ამ დღეს პირველად ვთამაშობდი ლადო კეცხოველს. რა მეშველება-მეთქი, ვფიქრობდი, რომ ამ დროს დოღო ანთაძე გამოჩნდა, მხარზე ხელი მომიათათუნა, გამამხნევა, უნდა გვასახელოო, — დამანამუსა, ცოტა ხნის შემდეგ ანდრო მურუსიძეც თავისებურად შემეხალისა, უეტე ვიგრძენი როგორ გავმხნევი და გავმაგრდი, ხმაც დამაბრუნდა და ძალაც.

მაშინ განსაკუთრებულად დიდ პატივს სცემდნენ და მოდაში იყო რევოლუციონერი გმირებისადმი გამორჩეული თაყვანისცემა. გმირის საშუალებით და გარეგნული ეფექტებით იმდენად დავემსგავსე ლადო კეცხოველს, რომ გავედი თუ არა სცენაზე, ხმის ამოდება არ მაცალეს, ატყდა ტაშისცემა და შეძახილები, ვიფიქრე დადგა დრო ჩემი მზის ამობრწყინების-მეთქი და... იყო მოლოცვები, ყვავილები, კეილი სურვილები...

ამ სპექტაკლის სანახაოდ თბილისიდან ცნობილი პიროვნებები ჩამოვიდნენ. დასასრულს, სცენაზე თვით შალვა დადიანი ამობრძანდა, წარმატება, აღიარება მოგვილოცა.

რაოდენ სამწუხაროა, რომ ჩვენმა დღევანდელმა პრემიერებმა დაკარგეს ზეიმური ხასიათი, მსახიობებისთვის ყვავილების მოტანაც კი წინასწარ ჩაწყობით ხდება.

ვახტანგ მეგრელიშვილის აზრით (რა თქმა უნდა მეც ვეთანხმები), თეატრმა თავის რეპერტუარში თანაბრად უნდა შეიტანოს კლასიკა და სადღეისო პრობლემებით დატვირთული პიესები.

ამით არა მარტო მსახიობი და მყურებელი, არამედ თანამედროვე დრამატურგიც იზრდება და იხევეება. და რაც მთავარია, ყველა სპექტაკლი თანამედროვეობის გათვალისწინებით უნდა შეიქმნას და გათამაშდეს. წლების წინ დადგმული

„უვარყვარე თუთაბერი“ დღეს რეჟისორმა და მსახიობმა თუ ახლებურად არ გაი-  
აზრეს, თეატრი დაკარგავს მაყურებელს, დათმობს პოზიციებს.

ქუთაისს ყოველთვის გემოვნებიანი მაყურებელი ჰყავდა და ჰყავს, ეს არცაა  
გასაკვირი, მესხიშვილის თეატრს დიდი ტრადიციები გააჩნია, ეს ტრადიციები კი  
თანაბრად ზრდიდა და ზრდის როგორც მსახიობს, ასევე მაყურებელს.

— ბავშვობიდანვე მსახიობობაზე ოცნებობლით? — ვეკითხები ბატონ ვან-  
ტანგს.

— არა, არაო, — ხელს აქნევს და საკუთარ ბიოგრაფიას მაცნობს...

დაბადებულია 1918 წელს, ღარიბი გლეხის პავლე მეგრელიშვილის ოჯახში,  
სამტრედიის რაიონში, სოფელ დანიარში, უსწავლია რკინიგზის სკოლაში, ბავშვო-  
ბაში გატაცებული ყოფილა ფიზიკით.

მისი ოცნება ელექტროინჟინრობა ყოფილა.

იმჟამად სკოლის ხელმძღვანელად ქართული ლიტერატურის მასწავლებელი ან-  
დრო კანდელიაკი ჰყოლია. დირექტორი თურმე სწორად აკეთებდა ინსტინქტების  
ქართვლი მწერლების ნაწარმოებებიდან და სკოლის მოსწავლეებს შეძლებისდა-  
გვარად აუვარებდა ხელოვნებას. ამიტომ ვ. მეგრელიშვილს დაუმთავრებია თუ არა  
საშუალო სკოლა, სამტრედიელ სცენისმოყვარეთა წრეში ჩაუბრუნდა.

1935 წელს დაუდგამთ ს. მთავარაძის იმხანად განმავრუებული პიესა „ჩვენც,  
ჩვენც!“ ვახტანგ მეგრელიშვილს იმდენად ხატოვნად და საინტერესოდ უთამაშნია  
კულაკის როლი, რომ რჩევა მიუციათ თბილისში წასულიყო და თეატრალური  
განათლება მიეღო.

1936 წელს ვ. მეგრელიშვილი ჩაირიცხა თეატრალურ კურსებზე, რომელსაც  
ამ დროს აკაკი ფაღავა ხელმძღვანელობდა. ეს ის პერიოდი იყო, როცა თბილისში  
მუშა-ახალგაზრდობის თეატრს აყალიბებდნენ. ალ. მიქელაძემ ვახტანგი დაითანხ-  
მა და მალე იგი მუშა-ახალგაზრდობის დასის წევრი გახდა.

პირველი პროფესიული ნათლობა აქ მიიღო. ვ. მეგრელიშვილის წარმატებები  
ფართოდ აღინიშნა მაშინდელ რესპუბლიკურ პრესაში.

ქუთაისის განახლებულ თეატრში 1938 წელს მოვიდა. პირველ ორ სეზონში  
თეატრმა თექვსმეტი ახალი დადგმა უჩვენა მაყურებელს.

ახალგაზრდა მსახიობი თამამად და ღირსეულად ამოუდგა გვერდით სცენის  
დიდოსტატებს: ალ. იმედაშვილს, ი. ზარდალიშვილს, ა. მურუსიძეს, შ. ხონელს  
და სხვებს.

მაყურებელს ნიბლავდა მისი უშუალობა, გარეგნობა, დამაჭერებლად დასატუ-  
ლი გამირის სახეები.

ოცდამეორე წლის ჭაბუკმა გააზრებულად შექმნა გიორგი სააკაძის სცენური სა-  
ხე. აკადემიკოსმა გიორგი ჭიბლაძემ შალაღი შეფასება მისცა ვ. მეგრელიშვილის  
მიერ შესრულებულ ამ როლს.

მსახიობის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს კლასიკას. სხვა-  
დასხვა დროს მან წარმატებით შეასრულა კარლ და მაქსიმილიან მოორების (ში-  
ლდერის „უაჩაღები“), ოტელოს (შექსპირის „ოტელიო“), კენტის (შექსპირის „მეფე  
ლირი“), ბუკინგემის (შექსპირის „რიჩარდ — III“), და სხვა როლები.

„კოლხეთის ცისკარში“ განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ვ. მეგრელიშვილის  
ტურჩა დაშინანი. მსახიობმა მთელი სრულყოფით წარმოაჩინა მისი სახე.

ასევე დასამახსოვრებელი იყო ვ. მეგრელიშვილის ღევან ხიმშიაშვილი (ერის-  
თავის „სამშობლო“). მსახიობმა მდიდრული ფერებით გამოძერწა გამირის სახე.



გარეგნული ეფექტი, შინაგანი ენერჯია და ტემპერამენტი, ეს სამი შეკავშირებული კომპონენტი, ერთ დიდ ძალად ქცეული და გარდაქმნილი, ხიზლავდა და აჯაღობდა მაყურებელს.

აღბათ, შორს წაგვიყვანდა ყველა იმ საუკეთესო როლების ჩამოვლა, ვ. მეგრელიშვილმა სცენაზე რომ განახორციელა. უამრავი საგაზეთო წერილი თუ რეცენზია, რომლებიც მის შემოქმედებას მიეძღვნა, ცხადყოფენ იმ დიდ წარმატებებსა და შემოქმედებით აღმავლობას, რომელსაც მსახიობმა სცენაზე მოღვაწეობის ხუთი ათეული წელი შეაღია.

ოთარ-ბეგი (სუმბათაშვილის „ლალატი“), ლადო კეცხოველი (ნახუცრიშვილის „ლალო კეცხოველი“), ანთიმოზი (ვ. გაბესკირიას „უფსკრულთან“), ალექსანდრე ჭავჭავაძე (დ. თაქთაქიშვილის „გრიბოდოვი“), ტარიელ გოლუა (დ. ქიაჩელის „ტარიელ გოლუა“), გოდაბრელიძე (რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“), მამაშე ერისთავი (კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“), დარისპანი (დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირი“), აი, არასრული სია იმ გმირებისა, რომლებიც ვ. მეგრელიშვილმა სცენაზე თავისებურად გააცოცხლა და აამეტყველა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ მსახიობის გმირთა გარეგნობაში მუდამ შეიგრძნობოდა მკვეთრი განსხვავება, მისთვის ყოველთვის მთავარი იყო განსახორციელებული გმირის სულიერი სამყაროს შეგრძნება, შინაგანი გარდასახვა.

ასე გაიარა ვახტანგ მეგრელიშვილის თეატრში ცხოვრებისა და მოღვაწეობის წლებმა, გაიარა იმ გზით, რა გზითაც ქართული თეატრი მიემართებოდა.

ეს იყო წლები მართალი გზის ძიებისა, წინააღმდეგობებთან ჭიდილისა, შემოქმედებითი აზროვნების ჩამოყალიბებისა.

ყველა, ვისაც ამ სამოცდაათი წლის მანძილზე ვ. მეგრელიშვილთან უზღებოდა შეხვედრა, გრძნობდა რომ მსახიობი ბოლომდე ერთგული დარჩა ერთხელ უკვე საღად ჩამოყალიბებული მრწამსისა, რომ ზედმეტი პატივმოყვარეობა ვნებს სულსა და გულს, რომ მსახიობური და ადამიანური სრულყოფისათვის საჭიროა ბევრი საკუთარი პრეტენზიის დათმობა და საზოგადოებრივი საქმის წინ წამოწევა. მან თავიდანვე კარგად შეიგნო, რომ ზელოვნებაში საზღვარი არ არსებობს, მიღწეულით არ კმაყოფილდებიან.

დღეს შრომის ვეტერანი, წლებითა და შემოქმედებითი სიმწიფით დამძიმებული მსახიობი კვლავ შემართებით დგას ქართული ქალაქის ქართული თეატრის სცენაზე. ჩვეული სიღარბისლით და ხიზლით ძერწავს და ქმნის ძვირფას სცენურ სახეებს.

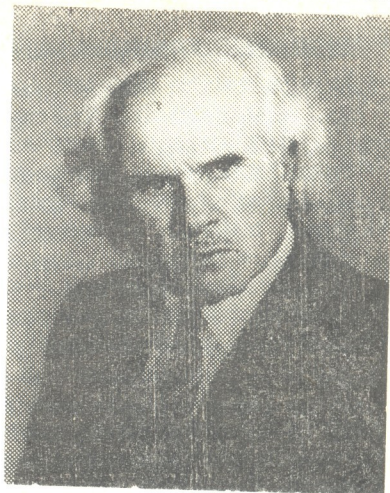
მაყურებელს უნარია მასთან შეხვედრა, მოსწონს და სჭერა მსახიობის მართალი სიტყვის.

## ვიოლეტა ჩარაქიძე

მ ე ს ი ტ ყ ვ ე

მ კ ვ ი ს ი

ს კ ლ ხ ი ს კ



შარბს ვახალაძის სახელთან დაავიწროებულია აფხაზეთის საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების ჩამოყალიბება და განვითარება. მის მიერ შექმნილ სცენურ სახეებში მთელი ძალით წარმოჩინდა ცხოვრების ფართო და მრავალფეროვანი სამყარო. მისი ხელოვნებისთვის მუდამ უცხო იყო „ელიტარულობა“, ჩაკეტილობა, დროის მიერ წამოჭრილი ეპოქის არსებითი პრობლემებისგან იზოლირება. შ. ფაჩალიას ცხოვრება და შემოქმედება ნიმუშია იმისა, თუ როგორ უნდა ემსახურებოდეს ადამიანი მოწინავე საზოგადოებრივ იდეალებს, როგორ უნდა ცდილობდეს ღრმად ჩაწვდეს ადამიანის რთულ ფსიქოლოგიურ სამყაროს.

გულუბრყვილოთ, შესაძლოა, იგი იღბლიან კაცად მოეჩვენათ—პოპულარულია, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი (დღეს იგი აფხაზეთის ს. ჭანბას სახ. „საპატო ნიშნის“ ორდენოსანი სახელმწიფო დრამატული თეატრის წამყვანი მსახიობია და ამიტომ, ადვილი წარმოსადგენია, რა სირთულებითაა აღსავსე მისი ცხოვრება), მაგრამ მთავარი ის არის, რომ იგი ძლიერი პიროვნებაა. ასე მგონია, მანინცდამანინც არ უნდა უყვარდეს, როცა უთანაგრძნობენ — ყველაფერს თავად აღმაგს თავს. ამ ბოლო წლებში ცოტათი გადაღლილიცაა, მაგრამ არამც და არამც — სიბერით დაუძლეურებული. მისთვის, ინტელიგენტი ადამიანისთვის დამახასიათებელი ერთი დაუწერელი კანონია ურყევი: იქცეოდეს ისე, რომ სხვამ მასთან ურთიერთობისას, უხერხულობა არ იგრძნოს.

ინტერესმოკლებული არ იქნება, თუ გავისხენებთ, როგორ დაიწყო მისი, როგორც მსახიობის, შემოქმედებითი გზა. ეს იყო რევოლუციონერი გელდიჩის სახე ს. ჭანბას პიესაში „კიარაზი“, ოსიპ ნ. გოგოლის „რევიზორში“. სწორედ ამ, ერთი შეხედვით, მარტივ სცენურ სახეებში, რომლებიც ჭერ კიდევ სტუდიურ წლებში შეიქმნა, გამოვლინდა ერთ-ერთი უმთავრესი, დღემდე შ. ფაჩალიას პიროვნების განმსაზღვრელი, ყოველი ადამიანის ბედისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულების გრძნობა, ყოველ, თითქმის უმნიშვნელო პერსონაჟის (იქნება ეს კომედიური, ლირიკული თუ ტრაგიკული გმირი) ბუნებაში სულიერი საწყისების მოძიება. თუ კლასიკს თამაშობს, შ. ფაჩალიას შესრულებაში მკაფიოდ ხორციელდება გ. ტოვსტონოვოვის თეზისი: ჩემთვის „კლასიკურია ის პიესა, რომელიც ეხება წარსულს, მაგრამ რომელიც დღევანდლობით სუნთქავს“. თუ პიესა თანამედროვეა, ყოველთვის არის შესაძლებელი აბსოლუტური სიწესტით ითქვას, რას თამა-



შობს იგი, რა სატკივარს ავლენს. მის სცენურ სახეში წარმოჩენილია ჩვენი ცხოვრების დრამა.

კითხვაზე: ცხადია, ტალანტის გარდა, კიდევ რა თვისებები უნდა ჰქონდეს მსახიობს, შარას ფაჩალია უყოყმანოდ პასუხობს:

— შრომისმოყვარეობა და კულტურა. ჩემი აზრით, ხელოვანის კულტურას დიდად განაპირობებს ის, თუ როგორ მუშაობს საკუთარ თავზე. შემოქმედებითი შეუბოვრობა და გაბედულება და, ბოლოს, სიყვარული ხელოვნებისადმი, რომელსაც მან მთელი ცხოვრება მიუძღვნა. თეატრი მსახიობს უკვე იმით შთააგონებს, რომ ზუსტად შვიდ საათზე ფარდა იხსნება და უნდა გავიდეს სცენაზე, რათა თანმიმდევრულად იცხოვროს გმირის ცხოვრებით, მისი ბედით. ეს ყოველივე ერთი ხელის მოსმით როდი კეთდება. მსახიობმა თანდათან უნდა შეიცნოს სცენური სახის, როლის არსი. სცენური დახასიათებისთვის რაღაც ძალზე მნიშვნელოვანი, ზოგჯერ შეიძლება მეასე წარმოდგენაც კი „აღმოცენდეს“, ეს ძალზე რთული რამ გახლავთ, მაგრამ ასეა. ამ შემთხვევაში განსაზღვრულია შემოქმედებითი ატმოსფერო, რომელშიც ყალიბდება მსახიობი და იმ რეჟისორებთან ურთიერთობა, ვისთანაც მსახიობს უწევს მუშაობა.

შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, — იგონებს შ. ფაჩალია, — როდესაც ფეხი უნდა ამეღვა სცენაზე როგორც მსახიობს, ვიშნევსკის როლი მომანდეს ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიან ადგილში“. ამ როლმა მომცა საშუალება, მეტყუინა საკუთარი შესაძლებლობები, მიმეგნო საკუთარი მოწოდებისთვის. განა შემიძლია დავივიწყო, როდენ ძვირფასი იყო ჩემთვის ხელოვნებისადმი უერთგულესი ადამიანი — ვასილი დომოგაროვი? მე არ ვეკუთვნი იმ ადამიანთა რიცხვს, რომლებსაც მიაჩნიათ, რომ „წინათ გაცილებით უკეთესად იყო ყველაფერი“. ადამიანი, რომელსაც ტალანტი უბოძა ბუნებამ, უნდა ეტკეოდეს თავის შესაძლებლობებში, უნდა იცოდეს იმის ფასი, რაც ზეგარდმო ძალითაა ცხებული. იგი უნდა გრძნობდეს სივრცეს, „ჰაერს“. სივრცის, „ჰაერის“ ეს შეგრძნება, სამწუხაროდ, ყოველთვის როდი შეიმჩნევა ჩვენს თანამედროვე სასცენო ხელოვნებაში.

ტალანტმა და ყოველდღეურმა შეუბოვარმა შრომამ და, მასთან ერთად, მაღალმა თეატრალურმა კულტურამ შ. ფაჩალიას მისცა საშუალება შეექმნა სცენური სახეები, რომლებიც მოვლენად იქცნენ აფხაზური თეატრის ცხოვრებაში. მათ შორისაა ესტევანი (ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“), კიაგუა (მ. კოვეს „ინასა კიაგუა“), ანზორი (ს. შანშიაშვილის „ანზორი“), გაიდაი (ა. კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“), რევოლუციონერი ალიასი (გ. გაბუნიას „მზის ამოსვლის წინ“), თავადი ვანო (ავტ. ცაგარელის „ხანუმა“), ფერდინანდი (ფ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“), ბატალი (ს. ჭანბას „ამხაჯირი“), ნუნამოვი (ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“), მეზღვაური რიბაკოვი (პოგოდინის „კრემლის კურანტები“), იხოზი (ევრიპიდეს „მედეა“), ახმედი (ნ. ჰიქმეთის „ახირებული“), აგაბო (ო. იოსელიანის „სანამ ურემი გადაბრუნდება“), ხამრზა (აფხაზეთის სახალხო პოეტის ბ. შინკუბას „უკანასკნელი უბიხი“) და სხვ. მაგრამ ამ მრავალფეროვან როლებში, რომლებიც მსახიობმა განახორციელა, განსაკუთრებული ადგილი განეკუთვნებათ შექსპირის გმირებს — იაგო („ოტელო“, რეჟ. ა. აგრაბა), ლირი („მეფე ლირი“, რეჟ. დ. კორტავა) და ვ. ი. ლენინის სახე აჩინჯალის დრამაში „4 მარტი“ (რეჟ. გ. ქავთარაძე), რომლებიც სხვადასხვა წლებში დაიდგა აფხაზეთის თეატრში.

— ამ როლებზე მუშაობამ მე ბევრჯერ განმაცდევინა სიხარული, თუმც არც ტანჯვა დამაკლო, — ამბობს შარას ფაჩალია.

„შ. ფაჩალიას იაგოს ხელეწიფება ინტრიგანის ბუნების მიჩქმალვა. მისი იაგო ძალზე ლამაზია, აკურატული, თავაზიანი, მომღიმარი. ყოველივე ეს, ერთმანეთთან შერწყმული, ერთი შეხედვით, არაფრით არ შეესატყვისებოდა მაცურებლის წარმოსახვაში იმ ბოროტ ქმედებათ, რომელთაც იაგო ჩაიდენს. მის უფრო სანტიგერსოდ ხდება მოვლენათა შემდგომი განვითარება, როდესაც ვლინდება ძალზე ეფექტური და ლამაზი ადამიანის შენიღბული ბოროტება“ — წერს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ალ. არგუნი თავის წიგნში „ტლანტი და შთაგონება“.

ეს იყო ერთდროულად მშვენიერი და შემზარავი ხასიათი. იაგო — ფაჩალია მაცურებელში ბადებდა აღტაცების გრძნობასაც და შინაგან პროტესტსაც — თავი დაეღწია მისი მომხიბვლელიობისაგან. ხოლო თავისი ლირი მსახიობმა ასე ჩამოაყალიბა: ლირი სახეა ჩვეულებრივი ადამიანისა, ზოგჯერ სასაცილო, ზოგჯერ გულუბრყვილო, მაგრამ ერთი შეხედვით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ვიწრო მასშტაბების. მასში დამალულია გონებისა და გულის ისეთი სიღრმეები, რომლებზეც წარმოადგენა არა აქვთ უგულისყურო ადამიანებს.

შ. ფაჩალიას გულისყურიანი დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი, ადამიანებისადმი, ყოველი წვრილმანისადმი, რომლებიც პიროვნების ამოუწურავ სიღრმეებს წარმოაჩენენ, გახალისებდა მის შემოქმედებაში შესაღწევად, მისი სწრაფვის გასაგებად. შ. ფაჩალიაში ერთდროულადაა შერწყმული სამი პროფესია — მსახიობის, რეჟისორისა და დრამატურგის. ასე, მაგალითად, 1936-37 წლების სეზონში იგი მაცურებლის წინაშე წარსდგა არა მხოლოდ როგორც მსახიობი, არამედ როგორც რეჟისორი — განახორციელა ა. დავურინის „ვოლკოვების ოჯახი“, რომელიც თვითონვე თარგმნა აფხაზურ ენაზე. სხვადასხვა წელს რეჟისორმა შ. ფაჩალიამ დადგა: ა. კორნეიჩუკის „ეხკადრის დაღუპვა“, გ. გულიასა და ნ. მიქავას ისტორიული დრამა „ნს წელი“, მ. ლაკერბაის „გერების შთამომავალი“ და „საბიდის ნაპრაღი“, მ. შავენხოვის „საქმრო“, კ. აგუმაას „დიდი მიწა“, ბ. ლავრენიოვის „მათვის, ვინც ზღვაშია“, ფ. შიღერის „ვერაგობა და სიყვარული“, ა. ლასურიას „გულწრფელი სიყვარული“, ჰაჰიბეკოვის „არშინ მალ ალან“, შ. ფაჩალიას „გუნდა“.

შ. ფაჩალიამ დაწერა პიესები, რომელთაც არანაკლები წარმატება ხვდათ აფხაზური თეატრის სცენაზე: კომედია „დიდი ბედი“, გმირული დრამები „ბელუმანი“, „უკვდავნი“, „გუნდა“, „კამაჭიჭი“ (დ. გულიას ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით).

არტიستي და მოქალაქე განუყრელადაა შერწყმული შ. ფაჩალიას პიროვნებაში. სცენის დიდი ოსტატი, იმავდროულად საზოგადო მოღვაწე — საბჭოთა კავშირის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის დამფუძნებელი ყრილობის დელეგატი, ქალაქის საბჭოს დელუტატი, ყოველთვის და ყველგან თავისი ცხოვრების ძირითადი საქმის — თეატრის მარად ერთგული კაცია.



## სვატლანა კენერი

### საბავშვო თეატრის აღმზრდელობითი მიმართულება

საბინინი, თუ რომელ დარგს მიკუთვნებოდა მოზარდთა თეატრი — ხელოვნებასა თუ პედაგოგიკას, რაზეც თავის დროზე დიდი დისკუსიები მიმდინარეობდა, თავისთავად გადაწყდა. ა. ბრიანცევი ამტკიცებდა, რომ „საბავშვო თეატრი გახლავთ გაფართოებული თეატრი მოზარდილთათვის და მთავარი კრიტერიუმი მისი შეფასებისას არის მხატვრულობა, რაც შეეხება პედაგოგიკას, ნამდვილი ხელოვნება ყოველთვის პედაგოგიურია“. მხოლოდ საბავშვო თეატრში იძენს დიდ მნიშვნელობას პედაგოგიური მიზნები, რადგანაც, როგორც ბ. ბელინსკი ამბობდა: „აღზრდა წინასწარ წყვეტს ადამიანის ბედს“.

ეს თეტიკური აღზრდა, როგორც ახალი პიროვნების ჩამოყალიბების საშუალება, უფრო და უფრო მნიშვნელოვან ადგილს იკავებდა. ხელოვნების საშუალებით ბავშვები ესწრაფოდნენ აღმოეჩინათ სინამდვილის ესთეტიკური მხარეები. ხელოვნებისა და შრომის მშვენიერების მეშვეობით ბავშვი შეიცნობდა და განამტკიცებდა თავის ცნობიერებაში საზოგადოებრივ იდეალებს, აკეთილშობილებდა თავის თავსა და ადამიანებთან ურთიერთობებს.

ახალგაზრდა სოციალისტური სახელმწიფო მოზარდთა თეატრებს მოუწოდებდა სერიოზული ყურადღება მიექციათ კომუნისტური აღზრდის ამოცანებისათვის. ამ მიმართებით, დიდ სკოლისგარეშე ორგანიზაციად იქცა ამიერკავკასიის რკინიგზის მოზარდ მაცურებელთა თეატრი. ეს გახლდათ ირველი დამო-

უკიდებელი მასობრივი პედაგოგიური ორგანიზაცია.

1927 წელს დაარსებული რუსული მოზარდ მაცურებელთა თეატრი ერთბაშად როდი გახდა მასობრივი ორგანიზაცია, მან ბრძოლისა და შემოქმედებითი გარდაქმნის ძნელი გზა განვლო, დამოუკიდებელი დრამურიდან პროფესიულ თეატრამდე, თავი მოუყარა რა თავის გარშემო ორ მილიონზე მეტ მოსწავლეს.

მოსწავლეებს ხელი მიუწვდებოდათ წარმატაც სანახაობაზე. სპექტაკლით „ჰაიავატა“ (ლონგფელოს პოემა „სიმღერა ჰაიავატაზე“) გაიხსნა მოზარდ მაცურებელთა თეატრი და თბილისელი მოზარდი თაობის წინაშე პირველად წარსდგა ხელოვნების მშვენიერი სამყარო. ოჯახსა და საბჭოთა სკოლამ შეიძინეს მულდმივი თანაშემწე ბავშვთა თავისუფალი დროის კულტურული ორგანიზაციის საქმეში. თეატრი იქცა ემოციური შემოქმედების ახალ ძალად და ბავშვთათვის რომანტიულ „ექსკურსიად ცხოვრებაში“.

ამასთანავე, თეატრი გახდა აღზრდის იარაღი და ნატიფი საშუალება ბავშვთა და ყმაწვილთა ფიქრებისა და განცდების შესამეცნებლად, რომლის მეშვეობითაც ყალიბდებოდა პიროვნება და მისი ხველინდელი სოციალური ფასეულობა. თეატრისათვის ნათელი გახდა, რომ მას ახალგაზრდობის აღზრდაში უდიდესი როლი უნდა ეთამაშა.

თბილისის მოზარდ მაცურებელთა თეატრის პირველ წლისთავზე გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ შემთხვევით არ უწოდებდა მას „ერთადერთს თავის გვარში“.

მოზარდთა თეატრები ხდებოდნენ უფრო და უფრო საინტერესონი და იპყრობდნენ ახალგაზრდა მყურებელთა გულებს. დღითიდღე ფართოვდებოდა თეატრის პედაგოგიური საქმიანობა ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის თვალსაზრისით. ეს განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო იმიტომაც, რომ იმ წლებში არ იყო არც პიონერთა სასახლე, აგრეთვე არც ნორჩ ტექნიკოსთა, ნატურალისტთა და სხვა ინსტიტუტები.

მოზარდ მყურებელთა თეატრის პედაგოგიურმა ნაწილმა ენთუზიასტი მასწავლებლების დახმარებით არა მარტო შეითვისა სპექტაკლების პედაგოგიური გარემოცვის, ნორჩი მყურებლის რეაქციისა და მოსწავლეთა აქტივის შესწავლის ყველა სახე ლენინგრადის მოზარდ მყურებელთა თეატრისა და მოსკოვის ცენტრალური საბავშვო თეატრისაგან, არამედ თვითონაც შეიმუშავა ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის აქტიური ფორმები.

პედაგოგი და საზოგადო მოღვაწე ნიკოლოზ ვაისერმანი მოყვარულთა თეატრში თავისი ინიციატივით მოვიდა, იმთავითვე გაშალა მიქეფარე საქმიანობა. შექმნა რა მოზარდ მყურებელთა თეატრში დამოუკიდებელი პედაგოგიური ნაწილი. თითქმის ყოველ რუსულ სკოლაში თეატრის ცხოვრების პირველსავე წელს ვაისერმანმა ჩამოაყალიბა „მოზარდ მყურებელთა თეატრის მეგობრობის, თანამშრომლობის უჯრედები“, სადაც შედიოდნენ პედაგოგები, მოსწავლეები და მათი მშობლები. ამ „უჯრედების“ საშუალებით ვრცელდებოდა მოზარდ მყურებელთა თეატრების აბონემენტები და ზორციელებოდა თეატრის კავშირი სკოლასთან.

გამოცდილ პედაგოგს შეეძლო დეკამყოფილებინა ბავშვთა ცნობისმოყვარეობა, და აეხსნა ყოველივე მათთვის მისაწვდომი ფორმით. იგი დაუზარებლად ეძებდა გზებს ბავშვთა გულებისაკენ,

იმსკვალებოდა მათი ინტერესებით, ეხმარებოდა გარესამყაროს შემეცნებაში. ამტკიცებდა, რომ „თეატრი უნდა შევიდეს ბავშვთა ცხოვრებაში, რათა მიანიჭოს სიხარული, გახსნას მათს წინაშე მშვენიერების სამყარო, აღზარდოს ახალი ცხოვრების შემოქმედნი“.

თუ თეატრის მთავარ რეჟისორს ნ. ი. მარშაკს რომანტიკოსსა და ფანტაზიორს უწოდებდნენ, კ. ნ. ვაისერმანი იყო ფანტაზიორი ბავშვის ჭკუა-გონების აღზრდასა და ორგანიზებულობაში. 1934 წლიდან დაწყებული მოზარდ მყურებელთა თეატრთან დაარსდა „მატერული აღზრდისა და ტექნიკური პროპაგანდის სახლი“. ვაისერმანი გახდა ამ სახლის დირექტორის მოადგილე პედაგოგიურ ნაწილში. ამ სახლს, გარდა სტაციონარული მოზარდ მყურებელთა თეატრისა, თავის სისტემაში გააჩნდა თოჯინების თეატრი, რკინიგზის სადგურებში მუშაობის სექტორი. მთელი ეს დიდი სამუშაო სრულდებოდა კ. ვაისერმანის უშუალო ხელმძღვანელობით. იგი იყო ერთ-ერთი ინიციატორი და აქტიური მშენებელი კავშირისა და მსოფლიოში პირველი საბავშვო რკინიგზისა. ს. ორჯონიკიძის სახ. კულტურისა და დასვენების პარკში. ამ წამოწყებას მფარველობდა გამოჩენილი მეცნიერი, აკად. ე. ს. ზავრიევი. „ბავშვებმა გააკეთეს ყველაფერი, ორთქლმავლის გარდა, — იგონებდა ვაისერმანი, — ისინი 500 იყვნენ. ენთუზიაზმი დიდი გახლდათ. ისინი ზერხავდნენ შპალებს, აგებდნენ რელსებს, თხრიდნენ გრუნტს. ერთ-ერთი სადგური კი მოსწავლე ვასია ჩერნიშოვის ნახაზებით შენდებოდა“. ეს პირველი რთული სამუშაო განსაზღვრავდა მათს მომავალს, ბავშვები ხდებოდნენ თავიანთი საქმის ოსტატები, ზოლო როცა სკოლას ამთავრებდნენ, გაბედულად მიდიოდნენ უმაღლეს ტექნიკურ სასწავლებელში და საბოლოოდ ეუფლებოდნენ პროფესიას ნაცნობი სპეციალობით.



ამ თემაზე კ. ვაისერმანმა დაწერა წიგნი: „პირველი მსოფლიოში“, რომელიც იმხანად ძალზე აქტუალური იყო და აღმზრდელობითი მნიშვნელობა გააჩნდა. კ. ვაისერმანი ბავშვებისათვის აწყობდა ვიქტორინებს, თამაშობებს, „გართობის საღამოებს“, შექმნა ნორჩ ტექნიკოს-გამომგონებელთა წრეები, გამოდიოდა სპეციალური გაზეთი „ოქტომბრის შვილები“ (ქართულ და რუსულ ენებზე), რომლის სარედაქციო კოლეგია მთლიანად შედგებოდა აქტივისტი ბავშვებისგან.

ვაისერმანის წიგნი „ბრძოლის დღეებში“ ეძღვნებოდა 40-იანი წლების მოზარდებს, რომლებიც ფრონტზე მიდიოდნენ. „ისინი რატომღაც თვლიდნენ, — წერდა ავტორი, — რომ იქით ბათუმის მატარებლით უნდა წასულიყვნენ. დიდები თავს იმტერევდნენ, როგორ შეიწყვიტათ ეს გაქცევა. და აი მაშინ, მე მიემართე ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქს თხოვნით, გამოენახათ მოსწავლეებისათვის „საქმე“, რათა მათი პატრიოტული გზნება არ ჩამქრალიყო“.

ამ პერიოდში ფრონტისათვის ამზადებდნენ ცხენის ნალებს, რომლებიც უნდა გაეხვრიტათ ლურსმნებისათვის. და აი, ხუთასი ნორჩი რკინიგზელი შეუდგამუშაობას 6 საბურღი ჩარხზე. ბავშვები დღე-ღამეში 12 საათს მუშაობდნენ და ორი კვირის შემდეგ იქნა დამზადებული ათი ათასი ნალი. „როგორი ბედნიერნი და ამაყნი იყვნენ ბავშვები“, — წერდა ვაისერმანი მოგვიანებით. ხოლო, როდესაც მოზარდ მსურველთა თეატრს ამ დიდი სამუშაოსათვის 10000 მანეთი გადაურიცხეს, ნ. ვაისერმანი ნაწყენი დარჩა. „ბავშვები წრფელი გულით ცდილობდნენ და აი — ფული“. მან შეკრიბა ყველა ენთუზიასტი მოზარდი და უთხრა: „ფული გავუგზავნოთ ი. ბ. სტალინს ჯავშნოსანის ასაგებად“. ასეც მოიქცნენ. რამდენიმე ხნის შემდეგ მოვიდა ტელე-

გრამა (წიგნი ამით იწყება): „გადაეცი თბილისის მხატვრული აღზრდისა და ტექნიკური პრობანდის საბავშვო რკინიგზის რკინიგზელებს, რომელთაც 10000 მანეთი შეკრიბეს ჯავშნოსან „სამშობლოსათვის, სტალინისათვის“ ასაშენებლად, ჩემი მხურვალე სალამი და წითელი არმიის მადლობა“ — წერდა, ი. ბ. სტალინი.

ბავშვთა კომუნისტური აღზრდის საქმეში განსაკუთრებული დამსახურებისათვის კ. ნ. ვაისერმანი დაჯილდოებულ იქნა „წარჩინების ნიშნის“ ორდენით, მედლებით, საპატიო სიგელებით, მას მიენიჭა დამსახურებული მასწავლებლის, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდებანი.

დღეს მოზარდი თაობის იდეურ-ზნეობრივ აღზრდა-განვითარებას, მისი ესთეტიკური გრძობების აღზრდას არანაკლები ყურადღება უნდა მიექცეს, ვიდრე მეცნიერების საფუძვლებს.

დრო ითხოვს თეატრის კავშირს სკოლასთან. რა უნდა გავეთდეს ამ კავშირის ხათვის? ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ ჩაუნერგავს პედაგოგი მოსწავლეს ხელოვნების სიყვარულს, მისდამი ინტერესს და დაუახლოებს თეატრს სკოლას. მაგრამ ასეთი მასწავლებლები ჩვენს დროში ცოტანი არიან. ამიტომაც, მოვიტანეთ პედაგოგ-ენტუზიასტის მაგალითი, როცა 30-იანი წლების რეტროსპექტია მოვახდინეთ.

აუცილებელია თეატრს ვაზიაროთ მომავალი მასწავლებლები. ამიტომ ძალზე მნიშვნელოვანია თეატრისა და უმაღლესი პედაგოგიური სასწავლებლების კავშირი. ხელოვნება ეხმარება მათ მოქალაქეობრივი მრწამსის ჩამოყალიბებასა და იდეურ-ზნეობრივი პოზიციის შემუშავებაში.

თუ განვახორციელებთ იმას, რაც დასახულია ესთეტიკური აღზრდის კონკრეტული გაუმჯობესებისათვის, ხოლო



ეს გახლავთ სწავლების სრულყოფა, მუსიკის, ხელოვნების საფუძვლების, მსოფლიო მხატვრული კულტურის კურსის შემოღებით, მაშინ ეს ნაყოფიერად იმოქმედებს სკოლისა და თეატრის კავშირის განმტკიცების საქმეში.

რით არის ფასეული თეატრი, როგორც აღზრდის საშუალება?! იმით, რომ იგი გახლავთ ცხოვრების (უპირველესად თანამედროვე) ასახვის თვალნათლივი ფორმა. და სწორედ ამავნა ჩვენი საბავშვო თეატრის საუკეთესო სპექტაკლების მნიშვნელობა.

11—12 წლის ბავშვის წარმოდგენა მომავალ ცხოვრებაზე ჯერ კიდევ არაა საესებით ჩამოყალიბებული. „თეატრისა და ბავშვების“ პრობლემაში პრაქტიკულად გააზრებულ და შესწავლილ უნდა იქნეს ბავშვი, როგორც თეატრის მასწავლებელი და თვით თეატრი, როგორც სანახაობა და ხელოვნება. საბჭოთა საბავშვო და მოზარდთა თეატრის ისტორია ვითარდება და ვითარდება სახელდობრ ამ გზით — ბავშვების თანდათანობითი და სცენური ხელოვნების აღმზრდელი ბუნების შესწავლით, რომლის მთავარი ძალა იმავნა, რომ მას შეუძლია მთელი კოლექტივი, ნ. ვ. გოგოლისა არ იყოს, „შეაზნაზაროს ერთი შერბევი, ატიროს ცრემლებით და გააცინოს ერთი საყოველთაო სიცილით“.

ამდენად, ნორჩი მასწავლებლის პრობლემა, რომელიც თავდაპირველად ნათელია, არცთუ ადვილი შემოქმედებითი ამოცანა აღმოჩნდება. კითხვებზე პასუხების ძიებაში, თუ რა მოწონს და რა არა ნორჩ მასწავლებელს, რა აღვლევს და რის მიმართ რჩება გულგრილი, რატომ იციინს ან რატომაა სერიოზული სპექტაკლის ყურებისას, თეატრის წინაშე ჩნდება ბავშვთა აღქმის სპეციფიკის კონკრეტული პრობლემები და გამოიკვეთება საბავშვო თეატრის ახალი და ფართო აღმზრდელი შესაძლებლობანი.

საბავშვო თეატრის სპეციფიკა მაინც არსებობს და ეს ჩანს უკვე სახელწოდებიდან — მოზარდ მასწავლებელთა თეატრი. იგი განისაზღვრება მასწავლებლის ასაკის (უმცროსი, საშუალო და უფროსი) გათვალისწინებით. სამი ასაკის მოსწავლეთა განვითარების დონე მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან და, ბუნებრივია, მათი მოთხოვნილებანიც სხვადასხვაგვარია. სპეციფიკა განპირობებულია ხელოვნების ბავშვისეული აღქმისად გამომდინარე და, ცხადია, არ შეიძლება ზეგავლენა არ მოახდინოს მხატვრული შემოქმედების ხერხებსა და საშუალებებზე, მაგრამ მხატვრული შემოქმედების პრინციპები ბავშვთა და მოზარდთა თეატრებში ერთი და იგივეა. როდესაც კ. ს. სტანისლავსკის ჰეიბეს, თუ როგორ უნდა ითამაშონ ბავშვებისათვის, მან უბრალოდ და ბრძნულად უპასუხა: „ისევე როგორც მოზრდილებისათვის, მხოლოდ უფრო უკეთესად, უფრო წმინდად და უფრო გამჭვირვალედ“.

ამასთანავე, ჩვენ უნდა გვახსოვდეს, რომ ნამდვილი იდეურობა ხელოვნებაში არსებობს მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი ორგანულად შედის მხატვრული ნაწარმოების ქსოვილში. განმსჭვალავს მის ყოველ სახეს. ყველაზე მართალი და მოწინავე იდეა ვერ ჰპოვებს ხორცშესხმას თეატრში, თუ მსახიობი ვერ შეძლებს გახადოს იგი ცხოვრებისეული, თუ იგი ორგანულად ვერ წამოიზრდება თვით პიესის, სახის, სპექტაკლის შინაარსიდან.

საბავშვო თეატრში სახის შექმნის პრინციპი ისეთივე გახლავთ, როგორც მოზრდილთა სპექტაკლებში. მაგრამ არ უნდა იქნეს დავიწყებული ისიც, რომ მოზრდილის ფსიქოლოგია, მისი ქცევის ლოგიკა მკვეთრად განსხვავებულია ბავშვის ფსიქოლოგიისა და ლოგიკისაგან. ბავშვი ყველაზე ჩვეულებრივ საგანზეც კი თავისებურად ფიქრობს, ანიჭებს მას განსაკუთრებულ თვისებებს, მიაწერს



ისეთ შესაძლებლობებს, რომლებიც მო-  
**ზრდილებს აზრად არ მოუყვით. ბავშვი-**  
სათვის, მაგალითად, არაფერია გასაკვირი  
იმის, რომ ჩემქმებს დამით, მოწყე-  
ნილობის გამო, შეუძლიათ სტუმრად  
წავიდნენ ფეხსაცმლის ჯაგრისთან, იქ  
**დილაზე იყბედონ და სავსებით დაავი-**  
წყდეთ პატრონი, რომელიც მათ სახლში  
დაექება.

„...თუ თქვენ ბავშვს მისცემთ ზღა-  
პარს, რომელშიც მამალი და კატა ადა-  
მიანურ ენაზე არ ლაპარაკობენ, ისინი  
არ დაინტერესდებიან“ — წერდა ვ. ი.  
ლენინი.

ხელოვნების მეშვეობით აღზრდა  
მხოლოდ პროფესიული სპექტაკლების  
ზემოქმედებით როდი ხდება, არამედ მა-  
შინაც, როცა ბავშვი თვითონ თამაშობს  
„მსახიობს“, ანდა არის სპექტაკლის მო-  
წაწილი.

ომაღლე თითქმის ყოველ სკოლაში  
არსებობდა დამოუკიდებელი დრამწრე,  
სადაც ბავშვები ეზიარებოდნენ დეკლამა-  
ციის, მხატვრული კითხვის, ვოკალის,  
ცეკვის ან „მსახიობობის“ ხელოვნებას.  
და ასეთი თვითმოქმედი შემოქმედება  
**სავსებით არ ჩამქარალა — კიდევ უნდა**  
იყოს შესაძლებლობა თვითმოქმედი თე-  
ატრალური კოლექტივების რესპუბლი-  
კური ჩვენების ჩატარებისა.

მოსწავლის ესთეტიკური აღზრდისას  
ყურადღებით უნდა იქნეს აწონილ-და-  
წონილი, გაანალიზებული და ორგანი-  
ზებული მხატვრული ინფორმაციის მთე-  
ლი ნაკადი, რომელიც ბავშვისაკენ სხვა-  
დასხვა არხებით მოედინება. ამავე  
დროს ბავშვს უნდა მიეცეს შესაძლებ-  
ლობა შემოქმედებითი საქმიანობისა და  
თავისი პიროვნების გამოხატვის.

პედაგოგიკის საკითხებს უზარმაზარ  
ყურადღებას აქცევდნენ ა. პუშკინი,  
ლ. ტოლსტოი, მ. გორკი, ხოლო გამოჩე-  
ნილი პედაგოგი-მოაზროვნენი პესტა-  
ლოცი, რუსო, მაკარენკო მტკიცედ უკავ-  
შირებდნენ პედაგოგიკის თეორიასა და

პრაქტიკას ხელოვნების ამოცანებს. სო-  
ციალისტური ესთეტიკისა და პედაგო-  
გიკის ამოცანები ერთიანია. ეს ამოცა-  
ნები განსაზღვრევენ კომუნისტური პარ-  
ტიის მოთხოვნებს ახალგაზრდა ადამი-  
ანის აღზრდის საქმეში. ხელოვანიც და  
პედაგოგიც მოვალენი არიან მომავალ  
მოქალაქეს ასწავლონ სიყვარული მშვე-  
ნიერისა ცოცხალ სინამდვილეში და  
იბრძოლონ მისთვის — აი ის მთავარი,  
რაც აერთიანებთ მათ და თანამოაზრე-  
ებად აქცევენ.

დღეისათვის თბილისის მოზარდთა  
რუსული თეატრი, ისევე როგორც ქვეყ-  
ნის ბევრი სხვა მოზარდ მაყურებელთა  
თეატრი, განიცდის თავისი გარდაქმნის  
რთულსა და დაძაბულ პერიოდს. სკოლის  
გარდაქმნის ძირითადი ამოცანები —  
სასწავლო პროცესის ცხოვრებასთან და-  
ახლოებაა. თეორიული ცოდნა მჭიდ-  
როდ უნდა დაუკავშირდეს მათ პრაქტი-  
კულ გამოყენებას, ხოლო თითოეული  
საგნის სწავლების მეთოდიცა იმ ამოცა-  
ნებს, რომლებსაც წამოაყენებს ჩვენი  
პარტია და ქვეყანა.

ამტიციებს რა ახალგაზრდობის განათ-  
ლების საერთო გარდაქმნის მნიშვნელო-  
ბას, ცხოვრება აჩვენებს ხელოვნების  
პოზიციის გაძლიერების აუცილებლობას,  
შრომითი და ესთეტიკური აღზრდის  
მთლიანი და ყოვლისმომცველი სისტე-  
მის შექმნას, რომელიც სოციალისტური  
საზოგადოების ცხოვრების მოთხოვნი-  
ლებებს ეხმიანება.

გარდაქმნის ერთი ამოცანათაგანია სა-  
ერთო კულტურის ამაღლება, მხატვრუ-  
ლი და საწარმოო თვალსაწიერის გაფარ-  
თობა.

ბავშვები და ახალგაზრდობა საერ-  
თოდ საჭიროებენ უფროსი მეგობრის  
პკვიან, ყურადღებიან, მგრძობიარე  
სიტყვას, მეგობრისა, რომელიც გამო-  
ეხმაურება მრავალ ამაღლებულ, პრობ-  
ლემურ საკითხს, **მიუთითებს მომავ-**  
**ლის სწორ გზაზე.**

ამ მიზნით მოზარდ მსაყურებელთა თეატრი შეუდგა როგორც რეპერტუარის, ისე თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების ბევრი მხარის გადასინჯვას. ეძიებენ პიესებს, რომლებიც პასუხობენ დღევანდელი დღის ყველა მოთხოვნას, ამოცანებს, რომლებსაც წამოაყენებს ჩვენი საზოგადოების ყველა სფეროს მიმდინარე გარდაქმნა და, უპირველესად, განაპირობებს მოზარდი თაობის წარმომადგენლების სულიერი სახის ჩამოყალიბებას. და თუმცა, ახლა ჩვენ წინაშე განსაკუთრებით მწვავედ დადგა ეს პრობლემა, რომელზედაც ბევრს ლაპარაკობენ და წერენ, ყოველთვის ვაწყდებით ბავშვთა თეატრის იდეურ-აღმზრდელობითი როლის შეუფასებლობას ადგილობრივ ხელმძღვანელთა, კულტურის, გა-

ნათლების ორგანოთა და კომკავშირის მხრივ.

ამრიგად, თეატრალური ხელოვნება და შრომა განსაზღვრავენ თანამედროვე მოსწავლის პიროვნების ჩამოყალიბების პროცესს.

ა. ს. მაკარენკომ ბავშვთა კოლექტივის მთელ ცხოვრებას საფუძვლად საწარმოო შრომა დაუდო.

შრომით აღზრდას არა მხოლოდ ეფექტურად შეჰყავს მოსწავლეები მრავალმხრივი საზოგადოებრივი ურთიერთობების სისტემაში, არამედ გვეხმარება უზრუნველყოთ აღმზრდელობით პროცესში ჩამოყალიბების გზაზე მდგომი ახალგაზრდის შრომითი ჩვევებისა და ზნეობრივი თვისებების ერთიანობა.

### პიტერ ბრუკის თეატრი თბილისში

მარტში თბილისში, საგასტროლოდ იმყოფებოდა ბრუკინის (აშშ) მუსიკალური აკადემიის თეატრალური დასი. რუსთაველის თეატრის სცენაზე მათ წარმოადგინეს ჩეხოვის „ალუბლის ბაღი“, რომლის დადგმაც მსოფლიოში სახელგანთქმულ რეჟისორს პიტერ ბრუკს ეკუთვნის.

17 მარტს შურნალისტთა კავშირში პრესის, რადიოს, ტელევიზიის წარმომადგენელნი შეხვდნენ ამ დასის მსახიობებს: ნატაშა პარის (სპექტაკლში იგი რანევსკაიას ანსახიერებდა), ერლანდ ჯოზეფსონს, გაევის როლის შემსრულებელს და ტომ ვილინსონს, რომელიც ლოპახინის როლში იხილა მსაყურებელმა. ვბეჭდავთ ამ მცირე პრესკონფერენციის ანგარიშს.

საუბარი დაიწყო საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარემ გიგა ლორთქიფანიძემ:

— ჩვენი ქალაქისთვის, სასიამოვნო ფაქტია, რომ თბილისში ითამაშებენ საქვეყნოდ ცნობილი რეჟისორის პიტერ ბრუკის სპექტაკლს „ალუბლის ბაღი“. მისმა „ჰამლეტმა“ უდიდესი, უზარმაზარი შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე. შემდეგ იყო „მეფე ლირი“. სწორედ ამ სპექტაკლით დაიწყო ახალი ეტაპი შექსპირის შემოქმედებითი ათვისებისა. შექსპირის ფრანგულ კლასიციზტურ მანერაში გადაწყვეტის საწინააღმდეგოდ დაიბადა ბრუკის „მეფე ლირი“. უკვე დასრულებული რეჟისორი ვიყავი მაშინ, რამდენჯერ წამეკითხა, მეფიქრა, მემუშავა კიდევ „ლირზე“ და თურმე, ვერ გამეგო, რა ეწერა ამ პიესაში. ის გენიალური აზრი, რომელიც ბრუკს ჰქონდა ჩაღებულები ამ სპექტაკლში: უსაზღვრო ძალაუფლება—**სიღიყეა**, და ლირი მხოლოდ მაშინ ხდება ბრძენი, როდესაც კარავს ამ უსაზღვრო



ძალაუფლებასო, ეს მხოლოდ მისი აზრი იყო. სულ ვფიქრობდი, თუ რატომ იყო ორი ასეთი ზაზი შექსპირთან — ლირისა და გლოსტერის ზაზი და დავრწმუნდი, რომ იქაც ის იღეა იყო — გლოსტერი სწორედ მაშინ ხედავს სამყაროს სწორად, მაშინ აეხილება თვალი, როდესაც თვალის სინათლეს ჰკარგავს.

სპექტაკლში შესანიშნავი გახლდათ კენტი, გლოსტერი, საინტერესონი იყვნენ ქალიშვილები, მაგრამ ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მაინც სკოფილდმა მოახდინა. როდესაც სპექტაკლის ფინალში იგი თეთრი ჭვალის პერანგში, განწმენდილი და დაბრძნებული გამოვიდა, არა გაგიუბული, არამედ დაწყნარებული, ყველა ცოდვისგან განწმენდილი, საოცრად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ძალაუფლების დაკარგვამ ადამიანად აქცია!..

შარშან, მქონდა ბედნიერება მენახა ბრუკის კიდევ ერთი სპექტაკლი ბრუკლინში — ინდური ეპოსი „მაჰაბჰარატა“. სპექტაკლი სამ საღამოს მიდის, მე კი, სამწუხაროდ, მხოლოდ ერთი ნაწილი ვნახე და მაინც, მან უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა. ბრუკმა კვლავაც შემოგვთავაზა ყველაზე უფრო სწორი გზა ეპოსის ბრძნული გადაწყვეტისა.

არ მინდა ვინმემ, მით უფრო, ჩვენმა სტუმრებმა ლამაზ სიტყვებად ჩამითვალონ ნათქვამი, მაგრამ ამერიკაში ყოფნისას, ბრუკს ვუთხარი და აქაც მინდა გავიმეორო: ჩემი სახით საქართველოში თქვენ გყავთ ყველაზე დიდი თავყანისმცემელი. მიმაჩნია, რომ ბრუკი რეჟისორის იღეაღია. ბევრი რეჟისორი მომწონებია, ბევრის სპექტაკლს გავუოცებოვარ. იღეაღი კი მხოლოდ ბრუკია!

ბრუკლინური „ალუბლის ბაღი“ არ მინახავს. ვიცნობ მხოლოდ ფრანგული სპექტაკლის სატელევიზიო ვარიანტს. შესანიშნავი ნამუშევარია. ამერიკულ ვარიანტს მოუთმენლად ველი, რადგან ეს იქნება შეხვედრა შესანიშნავ შემოქმედთან.

გ. ლორთქიფანიძის შესავალი სიტყვის შემდეგ გაიმართა პრესკონფერენცია, თბილისის პრესის, რადიოს, ტელევიზიის წარმომადგენლებმა შეკითხვებით მიმართეს მსახიობებს.

— დაახლოებით ცხრა თვის წინ, როდესაც პიტერ ბრუკი თბილისში ჩამოვიდა, დაგვიბრდა „ალუბლის ბაღის“ ჩამოტანას. დანაპირები შეასრულა, მაგრამ თავად არ ჩამოვიდა.

ნატაშა პარი: ახლა იგი იღებს ფილმს თავისივე სპექტაკლის „მაჰაბჰარატას“ მიხედვით. დიდი სურვილი ჰქონდა აქ ჩამოსვლისა, მაგრამ ძალიან სწუხს, რომ ვერ მოახერხა. ერთადერთი კვირა დარჩა ფილმის დასამთავრებლად. ფილმს ახმოვანებს და პარიზში უნდა დაბრუნებულიყო...

— როგორც მსახიობი, როგორ აფასებთ პიტერ ბრუკთან მუშაობას?

ნ. პარი: მსახიობებისთვის ძალიან ადვილია მასთან მუშაობა, რადგან კარგად ესმის მსახიობის ბუნება, მისი ფსიქოლოგია. იგი იძლევა სრულ თავისუფლებას. რეჟეტიციების დროს კი არ ასწავლის მათ, არამედ აძლევს საშუალებას თავისუფლად იგარძნონ თავი და თანამონაწილენი გახდნენ მისი იდეის, აზრის, შემოქმედების. თვითონაც არასოდეს არ მოდის რეჟეტიციავზე ისე, რომ წინასწარ იცოდეს, რა უნდა გააკეთოს, ყველა პრობლემას მსახიობებთან ერთად სწყვეტს.

გ. ლორთქიფანიძე — ეს თქვენ გგონიათ, რომ ასე მოდის, სწორედ ამაშია ბრუკის სიბრძნე; დარწმუნებული ვარ, მომზადებული მოდის და კარგადაც იცის, რა უნდა გააკეთოს.

ნ. პარი — იგი ზუსტი კონცეფციით არ მოდის...

გ. ლორთქიფანიძე — გასაგებია. ესე იგი, იქაც არის პროცესი იმპროვიზაციისა მსახიობებთან ერთად. ერთი რამ მინდა დაფუძნებული ჩემს ნათქვამს. ბატონმა პიტერ ბრუკმა ძალიან დიდი სამსახური გაუწია ქართულ თეატრს, როდესაც ისეთმა დიდმა ავტორიტეტმა, როგორც პიტერ ბრუკი იყო, აღიარა რუსთაველელთა გასტროლები ინგლისში, მისი შეფასება უდიდესი რეკლამა იყო თეატრისთვის. შემდეგ კი, ედინბურგის ფესტივალზე მისივე თუმანაშვილის თეატრის მსახიობებს აღარაფერი დარჩენოდათ იმის გარდა, რომ კარგად ეთამაშათ. პიტერ ბრუკის მიერ „დონ უჟანის“ ბრწყინვალე შეფასება უდიდესი რეკლამა იყო ამ თეატრისთვის.

ნ. პარი — „დონ უჟანს“ პიტერ ბრუკის მხარდაჭერა არ დასჭირვებია, მაყურებელს ძალიან მოეწონა სპექტაკლი და, რაც მთავარია, ენერჯია და ტრანსტი ამ ახალგაზრდა მსახიობებისა.

— იგივე კითხვით მივმართავ მამაკაც მსახიობებს, რამდენად ადვილია მათთვის რეჟისორ პიტერ ბრუკთან მუშაობა?

ე. ჯოზეფსონი — რაც ქალბატონმა ნატაშამ სთქვა პიტერ ბრუკის შესახებ, სწორია. ხოლო რაც შემეხება მე, ვერ ვიტყვი, რომ ჩემთვის ეს არც ისე იოლი პროცესია. პირველად შევხვდი ბრუკს და მასთან მუშაობა სულაც არ იყო ადვილი.

— რთული იყო ჩეხოვის გმირებზე მუშაობა?

ე. ჯოზეფსონი — პიტერ ბრუკმა თქვა, რომ ჩეხოვის გმირებს, რაც ყველაზე მეტად მნიშვნელოვანია, უყვართ, უნდათ სიცოცხლე, კარგი ცხოვრება. მათ აქვთ პრობლემები, რაც ხშირად ტრაგიკულ მნიშვნელობასაც იძენს, მაგრამ ყველას უნდა სიცოცხლე და ეს სურვილი ჩვენ, მსახიობებსაც ძალას გვმატებს.

ტ. ვილინსონი — ჩეხოვის ხორცშესხმას ერთი თავისებურება ახასიათებს. როდესაც ჰამლეტს თამაშობ, იცი რომ ეს ჰამლეტია, თამაშობ მას და როგორც მსახიობს, ნაკლებად გაინტერესებს შენს გარშემო მყოფი ადამიანები, ვთქვამთ ოფელია, ჰეტერუდა... მაგრამ, როცა ჩეხოვს თამაშობ, უნდა იცნობდე ყველას ხასიათს, ვინც კი სპექტაკლში შენს გვერდით, შენს გარშემო; სწორედ ეს თავისებურება ართულებს ჩეხოვის სამყაროში შეღწევას...

— თქვენ ბერგმანის მსახიობი ბრძანდებით. თქვენი აზრით, რითი განსხვავდება ეს ორი რეჟისორი ერთმანეთისგან?

ე. ჯოზეფსონი — ბერგმანი დიდ ყურადღებას აქცევს ტექსტს; პიტერ ბრუკი კი მსახიობის თავისუფალ მოქმედებას, ანუ იმპროვიზაციას ელტვის. ბერგმანი ცდილობს მსახიობმა ტექსტიდან გამოზღინარე იმოქმედოს, ტექსტი არ დაკარგოს, ამაშია მისი სირთული, ის გზლუდავს.

— სად უფრო ხშირად ხვდებით ბერგმანს, თეატრსა თუ კინოში?

ე. ჯოზეფსონი — ორივეგან. მის 14 ფილმში ვითამაშე.

გ. ლორთქიფანიძე — ჩემი სახით თქვენ ძალიან ხაშიში მაყურებელი გყავთ — მე ნანახი მაქვს ძველი „ალუბლის ბაღი“ — სამხატვრო თეატრში. ჭერ კიდეც, მაშინ, როდესაც თამაშობდნენ კნიპერ-ჩეხოვა, კაჩალოვი, თარხანოვი, მოსკოვინი.. პირველი კურსის სტუდენტი გახლდით. ეს იყო ომის წლებში, ჩემი მასწავლებელი, ბრწყინვალე რეჟისორი პოპოვი, მეუბნებოდა, არც ერთი საღამო არ გააცდინოთ სამხატვრო თეატრში, რადგან შესაძლოა, ყოველ საღამოს დაიკარგოს ერთი გენიოსის ნახვის საშუალებათა და მართლაც, ეს ის პერიოდი იყო, როდესაც



სცენიდან და სულ მალე ცხოვრებიდანაც, ზედღვივდ წავიდნენ ეს გენიალური მსახიობები.

5. პარი — რადგან თქვენ ნანახი გაქვთ სტანისლავსკის მიერ დადგმული სპექტაკლი, ალბათ, ძალიან კრიტიკულადაც შეაფასებთ ჩვენს სპექტაკლს. უნდა გითხრათ, რომ ჩვენ ვცდილობდით დავახლოებოდით ჩეხოვს და არა სტანისლავსკის.

— „ალუბლის ბალი“ ჯერ საფრანგეთში დაიდგა, შემდეგ ამერიკაში. სად უფრო გავიადვილდათ თამაში?

5. პარი — ამერიკელი მსყურებლის წინაშე უფრო რთული აღმოჩნდა ამ სპექტაკლის თამაში, იმიტომ რომ ფრანგული აუდიტორია იცნობს ამ ნაწარმოების გმირთა ხასიათებს, ჩეხოვი ტრადიციულად მათთან უფრო ახლოს დგას, ვიდრე ამერიკელებთან, ამიტომ იქ უფრო რთული იყო!

— რით განსხვავდება ეს ორი სპექტაკლი ერთმანეთისაგან?

5. პარი — არაფრით.

— მაშ, რამ გამოიწვია ამ პიესის ამერიკაში დადგმა?

5. პარი — ბრუკს ძალიან უყვარს ჩეხოვი და ფიქრობს, რომ შექსპირის შემდეგ სწორედ ის არის უნივერსალური დრამატურგი.

— როგორ მიიღო სპექტაკლი ამერიკელმა მსყურებელმა?

ე. ჯოზეფსონი — ძალიან კარგად. დიდი წარმატება ჰქონდა.

— ჩვეულებრივ, რამდენ ხანს გრძელდება ერთ სპექტაკლზე მუშაობა?

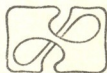
5. პარი — რვა კვირა; იგი ყოველთვის ცდილობს არ გადაამეტოს ოთხმოც რეპეტიციას. აი, დღეს კი, სამჯერ გვაქვს რეპეტიცია.

— თუ აპირებთ თბილისში რომელიმე სპექტაკლის ნახვას?

5. პარი — 22 მარტს „მეფე ლირს“ დავესწრებით!..

გ. ლორთქიფანიძე — ნება მომეცით, უურნალისტთა კავშირის, თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სახელით მაღლობა გადავუხალო სტუმრებს მოზრძანებისთვის. სჯობს თვითონ ვნახოთ სპექტაკლი, ვიდრე ვისაუბროთ მასზე. ისე კი, ყოველთვის ვფიქრობდი, რომ არ შეიძლებოდა, ბრუკი არ შეხედროდა ჩეხოვს, ეს ჩემი ღრმა რწმენა იყო.

ჩაიწერა მანანა თევზაძემ.



# «ТЕАТРАЛУРИ მოამბე» («ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВЕСТНИК»)

№ 2 (68) 1989 г. Тбилиси

Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

გარეკანის პირველ გვერდზე:

სცენა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან „ფოლსტაფი“

გარეკანის მეორე გვერდზე:

სცენა ქართულ მოზარდ მსახიობთა თეატრის სპექტაკლიდან „ბედნიერი ბილეთი“

გია — ბ. მეგრელიშვილი

ანუკი — თ. ლოლაშვილი

გარეკანის მესამე გვერდზე: ოსტატი და მარიონეტი. მარიონეტების თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი რეზო გაბრიაძე

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

ახალგაზრდა სცენოგრაფის ქ. ჯორბენაძის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ნაცარქექია“ ტექნიკური რედაქტორი

ტექნიკური რედაქტორი  
ფრიდონ სომხიშვილი

კორექტორები:

გულნარა გოგოლაძე, ნათია სიგუა

გადაეცა წარმოებას 24/II-89 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 13/IV-89

საალრიცხო-საგამომცემლო თაბახი 6,98

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

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

უე 08759

შეკვეთა № 553

ტირაჟი 1500

Сдано набор 24/II-89 г.

Подписано к печати 13/IV - 89 г

Учетно-издательских листов 6,98

Объем издания 6,5

УЭ 08759

Заказ № 553

Тираж 1500

ფახი 55 კაპ.

ინდექსი 76143

Цена 55 коп.

ИНДЕКС 76143

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

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

Типография Союз театральных деятелей Грузии, Тбилиси,

ул. Кл. Цеткин № 133.







საქართველოს  
საბავშვო ჟურნალი



„თეატრალური მთაბგერა“ № 2