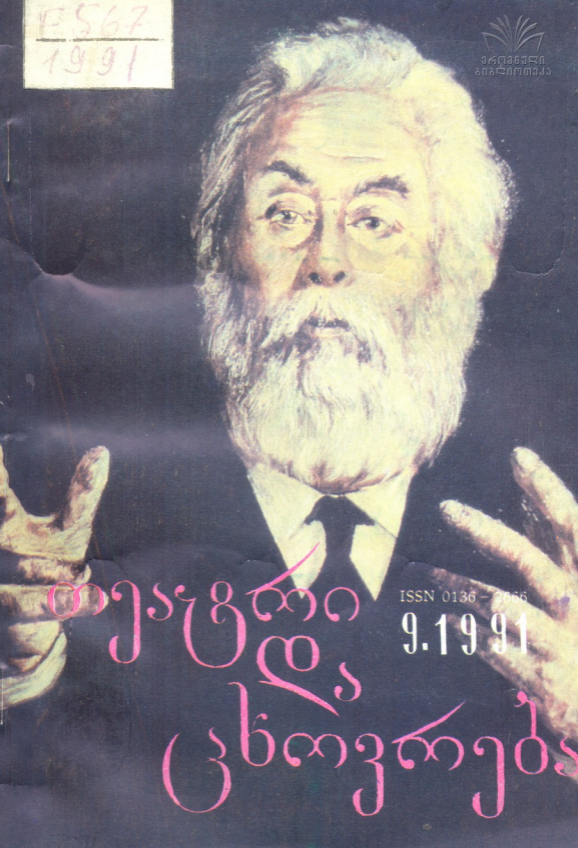


F567
1991

ინტერნაციონალიზაცია



თეატრი
სწავლა
სწავლება

ISSN 0136 - 2666

9.1991

ქ ვ ი რ ფ ა ს ო მ ე გ ო ბ ა რ ო!

გამოიწერეთ თუ არა თქვენი ქურნალი

„თეატრი და ცხოვრება“?

შეგახსენებთ, რომ ამისათვის მთელი წლის განმავლობაში უნდა ვაილოთ თორმეტი მანეთი. დღეს კი თორმეტი მანეთი ის თანხაა, რომელიც ვერაფერს დააკლებს თქვენს საოჯახო ბიუჯეტს.

ქურნალის ინდექსია 76143.

დროულად მიაკითხეთ „სოიუზპეჩატის“ განყოფილებას, რათა გამოიწეროთ

„თეატრი და ცხოვრება“!

თეატრი და



ცხოვრება

სამართველოს თეატრის მრღვაჟეთა კავშირი

რედაქტორი

გურამ ბათინაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ია ზაზრაძე,

ეთერ გუგუშვილი,

ნოდარ გურაბანიძე,

ოთარ ევაძე,

ვასილ კიკნაძე,

ლილი ლომთათიძე,

გიგა ლორთქიფანიძე,

რობერტ სტურუა,

ერეკია ჯარელიშვილი,

ვასტანო ჯართველიშვილი,

ნინო შვანდერიძე,

თემურ ჩხეიძე,

გიორგი ციციშვილი,

გიორგი ცაიტიშვილი

(ვასუხისმგებელი მდივანი),

თამაზ ბილაძე,

დირიტირ ჯანელიძე.

9

1991

სექტემბერი,

1910—1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1956—1990 „თეატრალური მოამბე“

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ვესწრადეთ ურთიერთგაგებას	3
ალექსანდრე ჩხაიძე — ერობელ (დასასრული)	5
ალექსანდრე პეტრიაშვილი — ევროპის ქალაქებ- ში	14
ი ს ტ ო რ ი ა	
ნათელა ურუშაძე — ვალერიან გუნია	22
გ ა ხ ხ ე ნ ე ბ ა	
ირინე რატიანი — იოთარ ალექსიშვილი — 75	32
ნინო პაპუაშვილი — მაცურებლის მოგონება	34
გუბაჟ შეგრელიძე — მსახიობის ერთი როლი	39
დალი ბალაშვარიშვილი — გივი ოდიკაძე — 70	45
ფიქრია ყუშიტაშვილი — მოლდოვა-საქართვე- ლო — შორეული და ახლობელი	47
ღელა მირცხულავა — თანამედროვე არქიტექტუ- რის პრობლემები	52
დავით გუჯაბიძე — თეატრალური სპექტაკლების ტელევიზიით ჩვენების შესახებ	60

საქართველოს რესპუბლიკის მთავრობის 1991 წლის 8 აგვისტოს № 629 დადგენილების თანახმად ჩვენი ჟურნალი დროებით შემცირებული სახით გამოვა. (რედ.)

FS67
1091
საქართველოს
განხორციელება

ამა წლის აგვისტო-სექტემბერში თბილისში მატად-დაძაბა სიტუაცია. ვნე-
ბათაღელვამ კულმინაციას მას შემდეგ მიაღწია, რაც 2-სექტემბერს კინოს
სახლთან, ხელისუფლების ოპოზიციის მშვიდობიანი მიტინგი მომონეს. მიერ
იქნა დაშლილი. ამან გამოიწვია საზოგადოებრიობის გარკვეულ ნაწილის სა-
პროტესტო აქციები: მომიტინგეებმა გადაეტეს რუსთაველის გამზირი, აღმარ-
თეს ბარაკები. მატინგებზე გაისმოდა ოფიციალური ხელისუფლების, პრეზი-
დენტის მიმართ გამოთქმული კრიტიკული შენიშვნები და კატეგორიული მო-
თხოვნები. ოპოზიციონერები მთავრობას ბრალს სდებდნენ არაკონსტიტუციურ,
არადემოკრატიულ, ერთპიროვნულ მმართველობაში, განსხვავებულ აზრის მქონე
ადამიანების დევნას, შევიწროებასა და პრესის, რადიო-ტელევიზიის, მასობრი-
ვი ინფორმაციის საშუალებების ცალმხრეობაში, იმაში, რომ საქართველოს რეს-
პუბლიკაში არიან პოლიტპატიმრები.

მდგომარეობა მას შემდეგ კიდევ უფრო გართულდა, რაც მთავრობისა და
პრეზიდენტის მომხრეებმა აიღეს მომიტინგეთა მიერ რუსთაველის გამზირზე აღ-
მართული ბარაკები. ამას დაერთო ოპოზიციონერთა ერთ-ერთი ლიდერის გი-
ჰანტურაის და კონგრესმენ გიორგი ხაინდრავეს დაპატიმრება.

გაფიცულ ტელევიზიის თანამშრომელთა მოთხოვნები იყო ტელევიზიის დე-
მოკრატიზაცია, განსხვავებული აზრის მქონეთათვის ეკრანის დათმობა, სიტყვის
თავისუფლება, ჟურნალისტის უფლებების დაცვა. გაფიცულებს შეუერთდნენ
ინტელიგენციის წარმომადგენლები.

25657

20 სექტემბერს ტელევიზიის წინ გაიმართა თბილისის თეატრების მსახიობ-
თა, რეჟისორთა, თეატრმეცოდნეთა დიდი ნაწილის მიტინგი, რომლებიც გაფიცუ-
ლების თანადგომას გამოხატავდნენ. წაყიხულ იქნა მომიტინგეთა მიმართვა ხე-
ლისუფლებისადმი, რომელიც მთავრობას გაეგზავნა.

მიმართვაში საუბარია საქართველოში შექმნილ მძიმე პოლიტიკურ-ეკონო-
მიკურ მდგომარეობაზე, ქართული შემოქმედებითი ინტელიგენციის მისწრაფე-
ბაზე იცხოვროს დემოკრატიულ საზოგადოებაში. საზოგადოებრიობის დემოკრა-
ტიული ცხოვრების პრინციპები კი გამოიხატება პრესის, რადიო-ტელევიზიის ხე-
ლისუფლების დიქტაჩისაგან განთავისუფლებაში. მიტინგზე შეკრებილ ქართველ
მსახიობთა, რეჟისორთა წარმომადგენლები ლაპარაკობდნენ იმ სიძნელების თაო-
ბაზე, რომლის წინაშეც აღმოჩნდა ქართული თეატრი. რესპუბლიკაში ძალთა
დაპირისპირება, არასტაბილური სიტუაცია უარყოფითად მოქმედებს მკურ-
ბელზე, თეატრების დარბაზებზე დაცარიელდა. ხელისუფლებამ უნდა მოახერხოს
მდგომარეობის სტაბილიზაცია, განსხვავებული აზრის გამოთქმა არ უნდა იქნას
გაგებული, როგორც მტრობა. განსხვავებულმა აზრმა ხელი უნდა შეუწყოს სა-
ერთო საზოგადოებრივი კონცეფციის შემუშავებას. მეტ ყურადღებას საჭირო-
ებს თეატრი ხელისუფალთა მხრივ. თეატრის შემოქმედებითი პროცესის სპეცი-
ფიურობა განაპირობებს მის ეკონომიკურ, მორალურ ხელშეწყობას.

ამ პერიოდში საქართველოში შექმნილმა სიტუაციამ ხელოვნების კერებს
ზარალი მიაყენა, დაზაანდა შოთა რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის

საპროტესტო
პროცესი

შენობა, ტყვიები მოხვდა შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის დიდებულ კედლებს. გამარჯნდნენ ადამიანები, რომლებმაც თვისად ეს ჩვენი სათაყვანებელი მშენებელი არაბად ფასობს. ტყვიით დაცხრილეს საქართველოს მწერალთა კავშირის შენობა, — ყოველი ქართველისათვის სათაყვანებელი კერა. ძალთა პოლარიზაციას სიკეთე არ მოაქვს ეროვნული კულტურისათვის.

რა ვაღონოთ, რა გზას დავადგეთ?

კითხვაზე პასუხს მხოლოდ მაშინ მივიღებთ, როცა დავიწყებთ ერთმანეთსავე საჯალი გზების ძებნას. დიწხად, აუჩქარებლად ავწონ-დავწონოთ შექმნილი სიტუაცია. გავუგოთ ერთმანეთს, იარაღი გვერდზე გადავდოთ და ის ბელები, რომლებშიც აღმამინთა მოსპობის საშუალება გვიჭირავს, ერთმანეთს გავუწოდოთ. თუ მოვიწოდებთ, თუ გონივრულად განვსჯით ჩვენს დღესა და ყოფას. გეჭვარა: მშვიდობის სუფევაც დაღგება და კვლავ ახმაურდება თეატრების მაყურებელთა ღარბაზები.

თეატრს სჭირდებათ თქვენ, ძვირფასო მეგობრებო, თეატრი სჭარდება თქვენს აფორიაქებულ სულებს!



ერთხელ...

ახლა ვნახობ, რომ არასოდეს არ მიუყვარდა ფოტოსურათის გადაღება. თუმცა, ჩემს პატარა არქივში მაინც საკმაოდ დაგროვდა ფოტოზე აღბეჭდილი ზოგიერთი ღირსსახოსვარი მოვლენა და გამოჩენილი ადამიანი: შეხვედრები აწვანსვენებულ ქართველ მწერლებთან და თეატრის მოღვაწეებთან; დრამატურგი გიორგი მდივანი 40 წლის შემდეგ ბათუმის თეატრთან, რომელიც გაიხსნა მისი პეისით — „ბრმა“; შეხვედრა ალისა ფრეინდლიხთან; პირველი ქართველი ოლიმპიური ჩემპიონები ბათუმში; კინოფილმ „დათა თუთაშხიას“ შემქმნელები აპარის მაღალმთიან სოფლებში; ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახლ-მუზეუმის გახსნა სოფელ შემოქმედში; 40 წელი საშუალო სკოლის დამთავრებიდან...

ერთი ფოტო 1979 წლითაა დათარიღებული. ზღვისპირა პარკში გადაგვიღია ეილინ როყფელერს, ნოდარ დუმბაძეს და მე. იმ წელს საბჭოთა კავშირის და ამერიკის მწერალთა სიმპოზიუმი ბათუმში გაიმართა. ჩვენ, როგორც მასპინძლებს, პატივი დავგდეს და მიგვიწვიეს სიმპოზიუმზე, ასე ვთქვათ, მეთვალყურეებად. ამერიკის დელეგაციაში სხვებთან ერთად იყო როყფელერთა სახელოვანი გვარის წარმომადგენელი, სრულიად ახალგაზრდა ქალი — ეილინი, რომლის ლექსებიც იმ დღეებში გამოაქვეყნა „ლიტერატურულმა საქართველომ“, თუმცა, თავს ხალიჩების ქსოვით ვირჩენო, გვითხრა. რომ დაბადებულა, მამას ქალიშვილის სახელზე ბანკში ოცი მილიონი დოლარი გადაუ-

რიცხავს. ახლა ეილინის კაპიტალი მძიმე მილიონს შეადგენს. ჩვენთვის ალბათ, გაუგებარია, ასეთი სიმდიდრის პატრონი ხალიჩებს რომ ქსოვს. ამერიკული ცხოვრების წესია ეს, საქმე ყველამ უნდა აკეთოს. ნიუ-იორკის შერის, როყფელერის ქალიშვილის ნაქსოვ ხალიჩას კარგი ფასიც ექნება, ალბათ.

ეს ფოტო, ახლა წინ რომ მიდევს, რესტორანში მოგვითანეს, სადაც ერთ მაგიდას ვუსხედით ეილინი, ნოდარი, მე და თარჯიშანი. დავუღე როყფელერის ასულს და ვთხოვე, ავტოგრაფი მოეცა, თან მიეწერა, როგორ გავიცანით ერთმანეთი ბათუმში. რად გინდაო, მეოთხე შეიძლება ამერიკაში მომიხდეს ჩამოსვლა, როყფელერები ბევრი ხართ, იქნებ, ათას დოლარს არ მომცემს-მეთქი?! სიცილით მოყვდა, ერთ ცენტსაც არავინ არ მოგცემსო; მაშინ მეთქი გვა არა გვაქვს, მოგიტაცებთ, აგიყვანთ მთებში და მამათქვენს მილიონ დოლარს შევაწერთ გამოსასყიდადო, შეშინება მოუნდომა ნოდარმა. ერთადერთი ქვეყანა, სადაც სრულებით არ მეშინია, რომ ვინმე მომიტაცებს, საბჭოთა კავშირიაო, შეგვაქო როყფელერის ქალიშვილმა. ქალის მოტაცების შნოც კი აღარ გვაქვსო, დაიბოღმა ნოდარი. იმ ფოტოს მაინც დღემდე ვინახავ, იქნებ, მართლა მომიხდეს ამერიკაში გამგზავრება და სადმე გადავაწუდე რომელიმე როყფელერს!

* * *

რომელიდაც მეცნობის დაუნაგარიშებია, შექსპირს 17 ათასი სხვადასხვა სიტყვა აქვს გამოყენებული თავის ტრაგედიებში. ბარაქაჟა მის გარჯას და გულ-

დასასრული. დასაწყისი იხ. „თ. და ც.“ № 8.

მოდგინებას! მეცნიერი მყავს, რა თქმა უნდა, მხედველობაში. მე ის ვერ დამითვლია, რამდენი სიტყვაა ჩემს პიესებში! რაც შეეხება რაოდენობას, ავად თუ კარგად, ზუსტად იმდენი პიესა დამიწერია, რამდენიც შექსპირს — 37!

ყოველი ახალი პიესის წერას, ისეთი გულფანკალით ვიწყებ, თითქოს პირველია, ვშიშობ და ვეჭვობ, ხომ არ ვცდებ, ხელმეორედ, ხომ არ ვიგონებ ვიღოსიპედს! თავს 90 წელს მიტანებულ მიქელანჯელოს ნათქვამით ვიმშვილებ: „მე მხოლოდ ახლა შევიცან ხელოვნების ანბანით“.

„ლიდიოს მეფე“, ალბათ, ყველაზე უკეთესი დეტექტივია, რაც წამოიკითხავს ან სცენაზე მიიხაზვს. საოცარი ვნებათა ღელვით აღსავსე მთელი ეს ტრაგედია სულ რაღაც საათნახევარს გრძელდება. ყოველთვის მიკვირდა, საიდან იცოდა ასე ზუსტად დრამატურგმა სოფოკლემ სცენის კანონები, მის დროს ხომ არც სტანილაფსკის სისტემა არსებობდა, არც მსახიობთა და რეჟისორთა კადრების მოსამზადებელი სპეციალური ინსტიტუტი და არც თეატრალური კრიტიკა?!

დრამატურგმა ოთარ მამფორიამ მიაბო მეგობარ რეჟისორზე, რომელიც პერიფერიის თეატრის ხელმძღვანელად დანიშნეს. ბევრი იფიქრა, რა დაედგა პირველ: სპექტაკლად, რითი გამოეჩინა თავი, ორასამდე პიესა გადაიკითხა, ჩვენებურიც და უცხოურიც, ანტიკურიც და თანამედროვეც, მაგრამ, საბოლოოდ, მანაც საკუთარ პიესაზე შეჩერდა.

პატარა თეატრები საოცრად ამბიციური არიან, ალბათ, იმიტომ პატარობა არ დაგვწამონო, ზოგიერთ პრავინციულ თეატრში პიესის წაკითხვა და დადგმა უფრო ძნელია, ვიდრე დედაქალაქის სცენაზე. პირადად გამომიციდია ეს.

ერთხელ დრამატურგმა კაცი ვაგვანიძემ ახალი პიესა მიიტანა სასკულტურის უნივერსიტეტში (იყო ერთ დროს ასეთი თეატრი თბილისში). ძალიან გაუჭირეს საქმე შენიშვნებით, წინადადებებით, კჳუსის სწავლებით... კაკის გული მოუვიდა, რა „მხატვც“ თქვენა ხართ, მეც ის „ჩაიკა“ მოგიტანეთო!

რობერტ სტურუა დაბრუნდა გერმანიის ქალაქ ზაარბრუენიდან, სადაც „სამანოვილის დედინაცვალი“ დადგა. რა თქმა უნდა, ყველას გვიანტერესებდა შუაგულ კაპიტალიზმში კარგა ხნით ნაცხოვრები ქართველი კაცის შთაბეჭდილება. ყოვლად მოსაწყენი, პირდაპირ აუტანელი ცხოვრება მქონდაო, მოულოდნელად გვითხრა რობერტმა, ორი თვის განმავლობაში, ამოდენა ქალაქში, არაფერი მომხდარა, არავინ მოუკლავთ, არ მოუტაციათ, ძალიადობა არ უხმარიოთ, არ უხულიგნიათ, ხანძარიც არ გაჩენილა... ერთი სიტყვით, ძალიან მომენატრა თბილისიო!

ომის დროს სამხატვრო თეატრს მოსკოვი უნდა დაეტოვებინა. თბილისმა შესთავაზა მასპინძლობა. სტანილაფსკი უკვე ცოცხალი აღარ იყო. თეატრს სათავეში ნემიროვიჩ-დანჩენკო ედგა. უამრავი ხალხი მოვიდა რკინიგზის სადგურში. მით უფრო, რომ ქართველებს ოზურგეთში დაბადებული რუსული სცენის კორიფე თავისიანად მიაჩნდათ (ამას წინათ ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მუზეუმშიც გაიხსნა სოფელ შემოქმედში). ხელოვნების საქმეთა მაშინდელ ხელმძღვანელს წარუდგინეს საპატიო სტუმარი. ნემიროვიჩიო, ასე გაცნო სამხატვრო თეატრის თავაკი, დანჩენკო არ ჩამოსულაო? უკითხავს ხელმძღვანელს.

ამ კუროზსაც, თუ არ ვცდები, იმავე ხელმძღვანელს მიაწერენ. სიმფონიური მუსიკის საღამოზე მისულა; თანამედ-

ბობით ეკუთვნოდა; ღოღაში რომ დამ-
ჯარა, კონსტრუქცი დაუწყიათ და წამ-
ყვანს გამოუცხადებია, ახლა შესრულ-
დება ჩაიკოვსკის მესხეთე სიმფონიაო,
ხელმძღვანელს სინანული გამოუთქვამს,
დაგვაგვიანდა, ოთხი სიმფონია უკვე შეუ-
სრულდებათ!

* * *

გიგა ლორთქიფანიძის ნამბობი:

ომამდე ქუთაისის თეატრის დირექ-
ტორად სრულიად შემთხვევითი კაცი
დაუნოშნავთ — მანამდე კომუნალურ
სფეროში თუ ვაქრობაში ნამუშევარი.
სწორედ იმ დროს ასევე შემთხვევით ქუ-
თაისში ჩავიდა საკავშირო კულტურის
მინისტრი მიხაილოვი. შემთხვევით იმი-
ტომ, რომ უამინდობის გამო მოსკოვის
აეროპორტი დაიკეტა და თვითმფრინავი
ქუთაისში დასვეს. მინისტრს უთქვამს, აქ
უსაქმოდ ყოფნას, ადგილობრივი თეატ-
რი ხომ არ მოგვენახულებიაო. ასეც მო-
იქცნენ. მისულან თეატრში, დირექტო-
რი ადგილზე დახვედრიათ. მინისტრი და-
ინტერესებულა, როგორ მუშაობთ, რა
დადგით ახალ სეზონში. თანამედროვე
პიესებიდან რა გაქვთ რეპერტუარშიო?
დირექტორს ამომწურავი პასუხი გაუცია.

რალა თქმა უნდა, მინისტრი მოსკოვ-
ში ჩაფრინდა თუ არა, მეორე დღესვე
ბრძანება ვასცა ქუთაისის თეატრის
დირექტორის დაუყოვნებლივ განთავი-
სუფლების შესახებ. შემდეგ ის დირექ-
ტორი ქუთაისელმბისათვის დამახასიათე-
ბელი იუმორით ჰყვებოდა მეგობართა
წრეში, ვერც ქალაქკომის, ვერც ცეკას
ბიურომ ვერ მომხსნა, ამინდის ბიუროს
შევეწირეო.

* * *

ქუთაისმა გამახსენა: ჩემი პიესები,
უმთავრესად პროვინციებში, ხშირად უკ-
მაყოფილებას იწვევდა, რადგან საქაოლ
მწვავედ იყვნენ გაკრიტიკებული პარტი-
ული ხელმძღვანელები. თუ არ ვცდები,
„სუზუნე, ფუტარო“ იღმებოდა ლადო
მესხიშვილის სახ. თეატრში. სპექტაკლის

ჩაბარების დროს პარტიული ორგანოს
წარმომადგენელმა მოინდომა მუხდირის
ღირსების დაცვა. ასეთ დროს მუხდირის
თვის ვიშველიებ საყოველთაოდ ცნო-
ბილ თეატრალურ ფაქტს, ნიკოლოზ პირ-
ველს „რევიზორი“ რომ უნახავს, უთქ-
ვამს, ბატონი გოგოლისაგან ყველაზე
უფრო მე მომხვდაო. თუმცა, როგორც
ვიცით, პიესაში მეფე საერთოდ არაა გა-
მოყვანილი, ნახსენებაც კი. ეს ვთქვი ქუ-
თაისშიც, თანაც დავსძინე, ჩვენს ხელმ-
ძღვანელებს, ვთქვით, რაიკომის მდივანს,
რატომ არასდროს არ ჰყოფნის იმის ინ-
ტელიქტი ან გამბედაობა, საკუთარი თა-
ვი დაინახონ სცენაზე, ერთხელ მაინც
აღიარონ ჩადენილი შეცდომა ან დანაშა-
ული-მეთქი. დირექტორმა, დიდიმ ჭი-
შვილმა, მითხრა, გოგოლისაგან ყველაზე
მეტად მე მომხვდაო, რომ თქვა, ის, ბი-
ძიკო, იმპერატორი იყო და არა „გორო-
ლოვოი“.

* * *

თუ არ ვცდები, ზურაბ ანჯაფარიძემ
მიამბო: დიდ თეატრთან ერთად იტალია-
ში ვიყავი საგასტროლოდ. იპაურმა გაზე-
თებმა დაწერეს, ასეთი ტენორი ჯერ არ
მოგვიხმენიაო. ცოტა კი მესიამოვნა, მაგ-
რამ უფრო გამიკვირდა, კარუზოს, ჭილის,
ტოტო სკაპას და პერტილეს სამშობლო-
ში, რანაირად გადავიჩე ასე იტალიელე-
ბი-მეთქი?! იგივე განმეორდა საფრანგეთ-
შიც. შემდეგ მივხვდი, რაშიც იყო საქ-
მე. დიდ ერს აქვს ამის უფლება, განა-
დიდოს სხვა ხალხი, მას ამით არაფერი
აკლებდა, შეიძლება — პირიქითაც. ფრან-
გულ ფილმებში (ვთქვათ, ქართული ფილ-
მებისაგან განსხვავებით), ან კარდინალი
რიშელიეა გაშარუბული! ან კიდევ —
რომელიმე ლუდოვიკო. დააკლდა რაიმე
ინგლისს, საჭაროდ რომ განაცხადეს იპა-
ურმა გაზეთებმა, ქართველებმა გვასწავ-
ლეს როგორ უნდა დავდგათ შექსპირი
და როგორ ვითამაშოთ ფეხბურთიო?
(შექსპირისა და ფეხბურთის სამშობლო-
ში). ზურაბ ანჯაფარიძე შესანიშნავი



სტენა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „სამიდან ექვსამდე“.

ავალანო — ე. მაღალაშვილი,
 აბუთიძე — ვ. ნინიძე.

მომღერალია, თანაც ჩემი მეგობარი, მაგრამ მას რომ საზღვარგარეთული პრესა გადაეშალა და თავი მოეწონებინა, არც იტალიას და არც საფრანგეთს ჩემისთანა მომღერალი არასოდეს არ ჰყოლიაო, ალბათ, მასზე აზრი შემეცვლებოდა.

* * *

ერთი ნაცნობი შემომიჩინდა, გამაგებინე, როგორ იწერება პიესა, საიდან იღებ თემას ან სიუჟეტსო? რადგან თვითონ არ ვიცი, როგორ იწერება პიესა, თანაც მას ამ პრობლემის პრაქტიკული მხარე უფრო აინტერესებდა, გამოვადე ფანჯარა და დავანახე მშვენიერი, მსუქანი, რუხი ფერის ვირთხა, რომელიც უკვე მესამე დღეა ეგდო ჩვენი სახლის წინ, შუა ქუჩაში. ალბათ, რომელიმე ბინის ფანჯრიდან გადმოისროლეს ხაფანგში გაბმული მღრღნელთა რაზმის წარმომადგენელი. დილ-დილობით ვადევნებდი თვალს, როგორ მგვიდა ჩვენი მეთევვე ქუჩას, სა-

გულდაგულოდ მოასუფთავებდა ვირთხის გარშემო ასვალტს, ვირთხის გარშემო ვეხებოდა. სანაგვე მანქანის მძღოლმაც უარი თქვა, მღრღნელების გატანა არ მევალებოდა, პირიქით, აკრძალულიც მაქვსო. ამისთვის თურმე არსებობს სხვა სამსახური, რომელსაც ვერაფრით ვერ მივგენით. ის ვირთხა თანდათან დატკეპნეს ჩავლილმა მანქანებმა, მალე მისი კვალიც გაქრა, მაგრამ გაჩნდა პიესის იდეა, თუ როგორ იქმნება ქალაქში კიდეც ერთი ორგანიზაცია „გარდაცვლილი“ მღრღნელების გასატანად. შესაბამისი საოლქო, საქალაქო და რაიონული სამმართველოებით, თავიანთი შტატებით და ხარჯთაღრიცხვით, მმართველებითა და მისი მოადგილეებით, ტრანსპორტითა და სამივლინებო ხარჯებით, ჩემი ჩანაფიქრი გავუზიარე პიესის დაწერით დაინტერესებულ ამხანაგს, მაგრამ, ალბათ ბოლომდე მაინც ვერ გავაგებინე დრამატურგის მთელი საიდუმლოება. არადა, მართლაც შესანიშნავი თემაა სატირული პიესისათვის. შეიძლება ოდესმე მოვიცვალო კიდეც ასეთი პიესის დასაწერად.

* * *

ბადრი კობახიძეს და მე საერთო ნაცნობები გვყავდა თბილისში. ერთი მთვანი იყო დავით მოლაშვილი. ძირითადად საღამოობით ვხვდებოდით ერთმანეთს. ერთხანს ბადრი აღარ ჩანდა, ხან რეპეტიციასე იყო, ხან სპექტაკლში მონაწილეობდა. ეს ის დრო იყო, რობერტ სტურუამ რუსთაველის თეატრში „რიჩარდ მესამე“ რომ დადგა, სადაც ბადრი სტენლის როლს ასრულებდა, მაგრამ სტურუასეული ინტერპრეტაციით, — ძერუინისკის შინელი ეცვა და ბერიას პენსენე ეკეთა. ერთი სიტყვით, ტაურეში, იორკების სამეფო კარზე „ჩეკა“ იყო სპექტაკლი გვიან მთავრდებოდა, ამიტომ ბადრი იშვიათად მონაწილეობდა ჩვენს „სალამოს შეხვედრებში“. ამის გამო სულ ჩიოდა, რიჩარდი თანდათან ყველას კლავს სპექტაკლში, მე კი ბოლომდე მი-



ნახავსო. დათო მოლაშვილმა გადაწყვიტა ენახა სპექტაკლი, გაერკვია, რატომ კლავდნენ ასე გვიან ბადრის! ვინ იყო ამაში დამნაშავე, — შექსპირი, რიჩარდი თუ რობერტ სტურუა! ნახა სპექტაკლი, რუსთაველის გამწირზე დაელოდა ბადრის გამოსვლას და უთხრა:

— ფისო (ეს სიტყვა უყვარდა ძალიან), სულ იძახი, რიჩარდი უველას კლავს, მე კი ხელს არ მახლებსო; ერთი მითხარი, რად უნდა მოკლას, ხმას იღებ, ამბობ რამეს, აკეთებ რამეს, უშავებ რამეს?!

* * *

ცხოვრობდა ბათუმში ასეთი კაცი — ამირან შერვაშიძე, რომლის პიესები ჭერკიდევ ომამდე იდგებოდა ბათუმის თეატრში, დიდმნიშვნელოვან ისტორიულ მოვლენებზე წერდა ძირითადად პიესებს, თანაც — ოპერატიულად. როგორც კი შემოვიერთეთ დასავლეთი უკრაინა, მაშინვე დაწერა „კრავჩუკის ცრემლები“. საქართველოსთან აჭარის დაბრუნების საიუბილეო თარიღს მიუძღვნა „ოქროს სამაჭურები“, ხოლო ბათუმში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას — „მზე“. ეგრეთ წოდებულ „თავისუფლების კუნძულზე“ რევოლუცია ხეირიანად დამთავრებული არ იყო, რომ თეატრს ჩააბარა „ვივა, კუბა!“... როგორც კი ამერიკაში დააბატიმრეს ზანგთა უფლებებისათვის მებრძოლი ქალი, უმალ დაწერა პიესა „თავისუფლება ანუელა დევისს!“.

ერთ შაბათ დილით ქალაქში გავდიდი და რედაქციის შენობასთან ვიტრინაში გამოკრული ახალი გაზეთი შევათვალიერე. „საბჭოთა აჭარაში“ დაბეჭდილი იყო ნაწყვეტი ამირან შერვაშიძის პიესიდან „თავისუფლება ანუელა დევისს!“ იქვე ნაცნობი მწერლები და ჟურნალისტები იდგნენ. შემომგვხვინენ, ახალს რას იტყვიო? მეც ვვყვირი, თუ იცით, დღეს რა მოადა-მეთქი, რაო, რა მოხდო? ამერიკის პრეზიდენტის, ნიქსონისათვის უჩვეულებიან გაზეთი „საბჭოთა აჭარა“. ამი-

რანის პიესა რომ წაუკითხავს, ვადარებულა, გამოუძახია თანაშემწეები და უთქვამს, თუ ხალხი ხართ, ნუ გადაგიდებთ ამ კაცს, ახლავე გაანთავისუფლეთ ანუელა დევისიო. რა თქმა უნდა, გაუთავისუფლებიათ. მაშინვე მიუტანეს ამირანს ჩემი ნათქვამი. ჭოხით ხელში დაგვიტანსო, მითხრეს, ყოველივე ეს, მართალია, ხუმრობა იყო, მაგრამ მაინც მოვერიდე შეხვედრას, დამით მივედი სახლში. ტელევიზორი ჩავრთე, დაიწყო „კრემია“ და... ყურებს არ დავუჭერე!.. დიქტორმა გამოაცხადა, დღეს ამერიკაში, გაანთავისუფლეს ზანგების უფლებათა დაცვისათვის მტკიცე მებრძოლი ანუელა დევისიო! იმდენად მოულოდნელი იყო ეს ცნობა, რომ კინაღამ მეც დავიჭერე, თითქოს პრეზიდენტმა ნიქსონმა მართლა წაიკითხა დღევანდელი „საბჭოთა აჭარა“ და ბრძანება გასცა, ნუ გადაგიდებთ ამირან შერვაშიძეს, ახლავე გაათავისუფლეთ ის ქალი ციხიდანო. მაშინვე ტელეფონს ვეცი, ამირანს დავურეკე, „კრემიას“ თუ უსმენ-მეთქი; ვუსმენო, მითხრა ჩამწყდარი ხმით. მომილოცავს, ამირან, ანუელა დევისის განთავისუფლება-მეთქი. — ვის უნდა განთავისუფლებული ანუელა დევისიო, — იყვირა, — ვილა დამიდგამს თეატრში პიესასო!

* * *

ერთხელ რადიოკომიტეტში მუშაობის დროს, ასეთი ხუმრობა-ექსპრომტი ჩავატარეთ: არჩილ ტოტოჩავამ დაწერა ინფორმაცია და შემანქანეს შეუტანა გადასაბეჭდად. მალე შემანქანემ ის გადაბეჭდილი ინფორმაცია დამიღწა წინ, როგორც „ახალი ამბების“ რედაქტორს. მე კიდევ სხვა მასალებთან ერთად დიქტორს გადავეცი გასაცნობად, საღამოს „ახალ ამბებში“ გადასაცემად. მიკროფონის ჩართვამდე ერთი წუთით ადრე ავაცალეთ დიქტორს ის ფურცელი, სადაც ეწერა: „სახსარულო ცნობა მოგვიტანა ბერძნულმა გაზეთმა „ელეფთერიაში“ — წელს მაისში ათენის სახელმწიფო დრამის თე-

ატრში დაიდგა გამოჩენილი ქართველი დრამატურგის ალექსანდრე ჩხაიძის პიესა „ხიდი“. ცნობილი ბერძენი თეატრმცოდნე ტრაგიკოს დრამატიკოსულოსი რეცენზიაში, რომელსაც მრავლისმეტყველი სათაური აქვს, „სტუმარი ოქროს ხაწმისის ქვეყნიდან“, მაღალ შეფასებას აძლევს ქართველი დრამატურგის ნაწარმოებს. განსაკუთრებით სასიხარულოა, რომ სპექტაკლის პრემიერას დაესწრნენ და თავიანთი აზრი გამოთქვეს ცნობილმა ბერძენმა ფილოსოფოსმა სოფოკლემ და ევრიპიდემ. სპექტაკლს დაესწრნენ ათენში სტუმრად მყოფი ინგლისელი დრამატურგები — ბერნარდ შოუ და კატიმუცი; მაგრამ პიესას მოწინააღმდეგეებიც გამოუჩნდნენ, კერძოდ, გაზეთ „კორინთაში“ ლვარძლიანი რეცენზია დაუწერია ფრიდრიხ შილერს, ასევე უაუფიოთად შეუფასებია ქართველი ავტორის ნაწარმოები სოფისტ გორგიას. მაგრამ ეს ლვარძლიანი გამოხდომები, რომლებიც პოლიტიკური მოსაზრებითაა ნაკარნახევი, ჩრდილს ვერ მოაუყენებს ქართველი დრამატურგის ბრწყინვალე გამარჯვებას კლასიკური დრამატურგიის ქვეყნის — საბერძნეთის სცენაზე“. როგორც იტყვიან, კომენტარი ზედმეტია. რა თქმა უნდა, კურიოზის გამო ვიცინეთ, მაგრამ უფრო გაებრაზდით, განსაკუთრებით, რადიოკომიტეტის თავმჯდომარე, რომელმაც საყვედურები ჩამოურიგა მემანქანეს და დიქტორს უუურადღებობისა და საქმისადმი გულგრილობისათვის. ორი დღის შემდეგ სხვა ინფორმაცია დაიწერა. იგივე განმეორდა, — მემანქანემ გადაბეჭდა, დიქტორმა წინასწარ წაიკითხა. მიკროფონის ჩართვამდე ერთი წუთით ადრე ამოვიღეთ „ახალი ამბებიდან“ ის ინფორმაცია, რომელიც იუწყებოდა: „ქართველი დრამატურგის დიდი აღიარება. ალექსანდრე ჩხაიძის პიესა „ხიდი“ ეთიოპიის დედაქალაქ ჟენევის საქვეყნოდ ცნობილ „ლასკალას“ სცენაზე, როგორც ცნობილია,

ალექსანდრე ჩხაიძის პიესა „ხიდი“ წარმატებით იდგმება, არა მარტო სპექტოკავშირის, არამედ მსოფლიო სპექტოკვეყნის სცენაზე. ახლახან იგი დაიდგა მოძმე ეთიოპიაშიც, რომელიც ევროპისა და აზიის სავლდარმატ მდებარეობს, ანდების თვალწარმატებულმა ხეობაში. სპექტაკლს, რომელსაც ესწრებოდა ეთიოპიის კრევალიკმნილი იმპერატორი ჰაილესელასიე მეორე, დიდი წარმატება ხვდა. აღფრთოვანებულმა მასურებელმა ერთხმად მიანიჭეს ქართველ დრამატურგს ნობელის პრემია, ამ ქვეყნის წამყვანმა გაზეთმა „უნიტამ“ ალექსანდრე ჩხაიძის პიესა გამოჩენილი ფინელი დრამატურგის რაბინდრანატ თაგორის ცნობილ ნაწარმოებს „უინძორელ მხიარულ ქალებს“ შეადარა და იგი სახელმწიფო ხარისხის ნიშანზე წარადგინა“.

ამგერად თავმჯდომარეს საყვედურები აღარ გამოუტანია, ზელა ჩაიქნია მხოლოდ და კიდევ რაღაც ჩაილაპარაკა, რაც გამოსაქვეყნებლად არ გამოდგება.

* * *

გენიალურიდან სასაცილომდე ერთი ნაბიჯიაო; ტრაგიკულიდან — სასაცილომდეც; თეატრალური ემბლემა, ორსახიანი ნიღბები, ამას გამოხატავს. სამაგალითოდ ვიხსენებ ომამდელ ამბავს. 37 წლის განუკითხაობა თითქოს გადაიტანა ქვეყანაში. ვაღაიტანაო ვამბობ, თორემ, აბა, რა განელეგბა იმ განადგურებულ ოჯახების მწუხარებას, რამდენი კიდევ კატორღებში იხდიდა სასჯელს! მაგრამ, ასე იყო თუ ისე, შეწყდა მასობრივი რეპრესიები. ამიტომ ყველას გაგვიკვირდა, ჩვენი თანაკლასელების მამა რომ დააპატიმრეს. ერთი უბრალო მუშა კაცი იყო, რა უნდა დაეშავებინა ისეთი კიდევ უფრო გავოცდით, დაპატიმრების მიზეზი რომ შევიტყვეთ, — ნახევარი საათით დაუგვიანებია სამსახურში მამინ გაზეთები ბევრს წერდნენ ახალ კანონზე, რომელიც სამსახურში დაგვიანებისათვის მეტად მკაცრ სასჯელს ითვალისწინებდა.

მოსწავლეებსაც გვაშინებდნენ ამით. რატომღაც ოქტომბრის რევოლუციას უკავშირებდნენ ახალ კანონს და მის ერთ-ერთ უძვირფასეს მონაპოვარს — რვასათიან სამუშაო დღეს. ალბათ, მისი უკანონობა რომ გაემართლებიათ სამსახურში დაგვიანებას თითქმის სამშობლოს ღალატს უთანაბრებდნენ. განსაკუთრებით მკაცრი იყო კანონი პირველ დღეებში, დაგვიანების მიზეზსაც არ ადგენდნენ. ჩემი ამხანაგის მამას ზუთი თუ ექვსი წელი მიუსაჯეს. გაუბედურდა კიდევ ერთი ოჯახი. გაუპირდათ და სოფელში გადასახლდნენ. მალე ომი დაიწყო. მას შემდეგ ის ჩემი ამხანაგი თვალთაც არ მინახავს.

ამ კანონის სუსტი თეატრალურ სფეროსაც მისწვდა. მოსკოვის კონსერვატორიის საოპერო სტუდიაში რვასათიანი სამუშაო დღე ასეთნაირად გაანაწილეს: ოთხსაათნახევარი — რეპეტიცია, ხოლო სამსაათნახევარი — სპექტაკლი. ამან ბევრი გაუგებრობა და უხერხულობა გამოიწვია. მაგალითად, „ევგენი ონეგინი“ ლენსკი მეორე მოქმედებაში კვდება ონეგინთან დუელის დროს, მაგრამ სპექტაკლი კიდევ მთელი საათი გრძელდებოდა. ამიტომ ლენსკის პარტიის შემსრულებელ მომღერალს რვასათიანი საუშაო დღე არ გამოუღიოდა. ოქტომბრის ერთ-ერთ უძვირფასეს მონაპოვარს საფრთხე ემუქრებოდა, მაგრამ ღირქციამ გამონახა გამოსავალი, დამატებითი ბრძანებით დავაღა უკვე მკვლარ ლენსკის სპექტაკლის ბოლომდე არც კოსტიუმი გაეხალა და არც გრიმი მოეხსნა.

ერთი წუთით წარმოიდგინეთ, დიდ თეატრში, სადაც აგრეთვე გადიოდა „ევგენი ონეგინი“, აგვისტოს პაპანაქებაში, ლენსკის პარტიის მაშინდელი შემსრულებლები, კოზლოვსკი ან ლემეშევი, დუელის შემდეგ კიდევ მთელი საათი ოფლად იღვრებოდნენ საზამთრო ქურქებში და მხოლოდ ონეგინის ბოლო არი-

ის შემდეგ იწყებდნენ ტანზე განდნას და გრიმის მოხსნას.

ერთი და იგივე საკითხთან დაკავშირებული ეს ორი მაგალითი შესადარებლად მოვიტანე. ერთი, როგორც ტრაგიკული, ხოლო მეორე — ღიმილისმომგვრელი. მაგრამ გადავიკითხე და მივხვდი, ორივე ერთნაირად შემადრწუნებელია, ადამიანური ღირსების ფეხქვეშ გასათეღად გამოწული ასეთი მოვლენებით აღსავსე იყო ჩვენი ცხოვრება. თეატრი ხომ ცხოვრებას ასახავს, ამიტომ ამბობენ, სცენა ის ადგილია, სადაც ღმერთი და სატანა ებრძვიან ერთმანეთსო. ამიტომაც მიჩნეული თეატრის სიმბოლოდ ორი ნიღაბი; ერთს რომ მწუხარებისაგან დაღრეჩია სახე, შუბლი შექმუხვნია და ნიკაპთან ნაოქები მომრავლებია, მეორე მაცდურად იღიმება და, თითქოს თანამოძმის წუხილს დასცინისო, მისკენ დაკლაკნილი ენა გამომოუგლია. სიცილ-ტირილით ენაცვლება ეს ორი ნიღაბი ერთმანეთს. იქნებ, ჩვენ დაგვიცინიან, ან — გვიცოდებენ, რას ვუძღებო, რას ვიტანთ, რას ჩავდივართ, რას ვკადრულობთ!



სცენა მარჩანიშვილის თეატრის სპექტაკლიდან „შთამომავლობა“. გურამი — ნ. მაგალობლიშვილი.

* * *

კიდევ ერთი შემთხვევა დაგვიანებასთან დაკავშირებით, უნივერსიტეტის ომადელი ცხოვრებიდან: იმ დროს პროფესორი შალვა ნუსუბიძე საკმაოდ პოპულარული კაცი იყო. განსაკუთრებით „ვეფხისტყაოსნის“ რუსულად თარგმნისა და ამის გამო სტალინთან შეხვედრის შემდეგ მის ლექციებზე აუდიტორიაში ტევა არ იყო. სხვა ფაკულტეტებიდანაც მოდიოდნენ, მაგრამ ხშირად აგვიანებდა. ერთ ხანს უთმინეს, მაგრამ 1940 წელს, კანონი რომ გამოვიდა, უნივერსიტეტის მესვეურნიც შეფიქრდნენ. დეკანს დაავალეს, მოლაპარაკებოდა ამის თაობაზე ბატონ შალვას. დეკანმა მოლაპარაკების ასეთი ფორმა გამოიწვია, აუდიტორიის კარებთან დაელოდა ლექციის დაწყებიდან ოცი წუთით დაგვიანებულ შალვა ნუსუბიძეს, საათზე დაიხედა და მკაცრად ჰკითხა: ბატონო შალვა, როდის იწყება ლექცია? ბატონ შალვას საკმაოდ მშვიდად, მაგრამ მისთვის ჩვეული რიხით უპასუხნია: ლექცია იწყება მაშინ, როდესაც პროფესორი შედის აუდიტორიაში.

* * *

სანდრო ტოვსტონოვოვმა დამირეკა თბილისიდან, ლენინგრადის გორკის სახელობის თეატრი ჩამოდის, „ცხენის ისტორია“ ჩამოაქვთ, თანაც მამას შენი გაცნობა უნდა და აუცილებლად უნდა შეხვდეთო. იმ დროისათვის გრიბოდოვის თეატრში, სანდროს დადგმული ჰქონდა „როცა ქალაქს სძინავს“ და „თავისუფალი თემა“. მამა-შვილს ლენინგრადში ჩემი პიესის დადგმაზეც უსაუბრიათ.

ოთხჯერ ითამაშეს რუსთაველის თეატრში „ცხენის ისტორია“, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ თეატრის კოლექტივიც და მეც სასტუმრო „თბილისში“ ვცხოვრობდით, ჩვენი შეხვედრა ვერას-გნით ვერ მოხერხდა. ტოვსტონოვოვებს და ლებედევებს თბილისში იმდენი ნათესავი და მეგობარი ჰყავთ, შეხვედრებსა

და ნადიმებს ვერ აუდიოდნენ. ლენინგრადში გამგზავრების წინა დამით შევძელით მხოლოდ შეხვედრა. ტოვსტონოვოვების ნომერში შევიკრიბეთ: ბატონი გიორგი, მისი და — ნათელა, ქალბატონი ნათელას მეუღლე — ევგენი ლებედევი, მსახიობი ნინა პოპოვა, სანდრო და მე. სანდროს დაბადების დღე დაემთხვა ჩვენს შეხვედრას და სახელდახელოდ მცირე სუფრაც გაიშალა. ნათელა მეუღლეს სმას უშლიდა, მაგრამ ლებედევი მაინც ახერხებდა „მოპარვას“. ოთხი ასეთი სპექტაკლი ითამაშეთ, დაილღებოდით, დაისვენეთ-მეთქი შევთავაზე ლებედევს; კარგი სპექტაკლით მსახიობი არ ილღებაო, მითხრა. საინტერესო საუბარი გამოგვივიდა. ბატონი გიორგი დანტერესდა, რაზე ვმუშაობდი, მქონდა თუ არა ახალი პიესა. ჩემი პიესებზე დადგმული სპექტაკლებიც ენახა. ბოლოს მკითხა: თქვენ ახლა შეგიძლიათ ისეთი პიესა დაწეროთ, რომელსაც არ დაგიდგამენ. გამიკვირდა. ლექსი შეიძლება აღამიანმა დაწეროს თავისთვის, როგორც იტყვიან, აღმოშისათვის, მოთხრობაც, რომელიც შეიძლება შეინახო, არავის უჩვენო, მაგრამ პიესას ყველა მხოლოდ სცენისათვის წერს, დასადგმელად, ზოგჯერ კონკრეტული თეატრისა და მსახიობისათვის; და მე რატომ უნდა დავწერო ისეთი პიესა, რომელსაც არ დამიდგამენ?! შემდეგ მივხვდი, რასაც გულისხმობდა, საკუთარი ცენზურისაგან განმარაგა, აბსოლუტური სიმართლისაკენ მომიწოდებდა.

* * *

ამ ათიოდე წლის წინათ გოგი ქავთარაძემ რუსთაველის თეატრში „რომეო და ჯულიეტა“ დადგა. რომეოს როლის შემსრულებელს დავით კვიციხელიას 110 მანეთი ეძლეოდა თვეში, ხოლო ჯულიეტას შემსრულებელი მარინა ჭანაშია საერთოდ არ იყო ჩარიცხული დასში და ყოველ გამოსვლაზე ექვს მანეთს აძლევდნენ.

მოსკოვის ლენკომის თეატრში „ჩინარის მანიფესტი“ რომ იდგმებოდა, ხშირად ვხვდებოდი იქაურ მსახიობებს. საშა აბდულაოვი „იუნონა და ავოსში“ ერთ-ერთ მთავარ როლს ასრულებდა. ეს სპექტაკლი მთელი თვე მიდიოდა პარიზში ანშლაგით. თითო გამოსვლაზე ათ მანეთს ვიღებო, მითხრა, ხოლო ამ სპექტაკლის ირგვლივ „ცოდნის“ ხაზით ჩატარებულ ლექცია-საუბარში — ას მანეთსო.

კინოფილმ „პატარა ვერაში“ მთავარი როლის შესრულებით ახალგაზრდა მსახიობმა ნატალია ნეგოლამ მთელს მოსკოვში გაითქვა სახელი. საზღვარგარეთ კინოვარსკვლავადაც აღიარეს. ერთ-ერთ საერთაშორისო კინოფესტივალზე უიუტრის წევრად მიიწვიეს მარჩელო მასტროიანთან და სხვა გამოჩენილ კინომოდელთან ერთად. პრესკონფერენციაზე მსახიობის შრომის ანაზღაურებაზე ჩამოვარდა საუბარი. უცხოელმა მსახიობებმა ექსპონირება ციფრები დაასახელეს. თავად მასტროიანს უკანასკნელ ფილმში მონაწილეობისათვის მილიონ დოლარზე მეტი მიუღია, საბჭოთა კინოვარსკვლავზე რომ მიდგა რივი, ნატალია ნეგოლას უთქვამს, გადაღების დროს დღეში 35 მანეთსა და 60 კაპიკს მიხდიანო. უურნალისტებმა არაფრით არ დაიჯერეს, მასტროიანს კი გაეცინა. ნეგოლას უთქვამს მისთვის, თქვენ საბჭოთა რეჟისორებთან გამუშავიათ და ეს არ უნდა გიკვირდეთო. მე ვიცი, რა მცირე ჰონორარს ღებულაობს საბჭოთა მსახიობი, მაგრამ მის მიკვირს, როგორ გამოიყვანეს ასეთი თანხა, 35 მანეთი და 60 კაპიკი, ორმოც მანეთამდე როგორ ვერ დაამრგვალებსო.

ალბათ, ამიტომ დემოკრატ სტანისლავსკის დიქტატი და მონური შრომა დასაშვებად მიაჩნდა მოსკოლდ თეატრში
* * *

ომის დროს ჩვენი სახელოვანი მსახიობი მურად ხინკაძე თბილისში გამოიძახეს მთავრობის რომელიღაც ჩილოს, ორდენის თუ საპატიო სიგელის გადასაცემად. მივიდა ბატონი მურადი მსახიობ გორდის იმნაიშვილთან ასე და ასეო, თბილისში ვარ დაბარებული, მთავრობაში და შენი ახალი პალტო უნდა მათხოვო. გორდის სოფელთან ჰქონდა კავშირი, მშობლები იქ ჰყავდა და სხვებთან შედარებით, მატერიალურად უზარუნველყოფილი იყო. ყველამ ვიცოდით, რომ იმ ხანებში ამერიკული შავი კასტორის პალტო იყიდა. შეწუხებულია გორდისი, ამ პალტოში თხუთმეტი ათასი მანეთი მაქვს მიცემული (მაშინ ასეთი ფასები იყო), თბილისში ტანზე ხდიან, ძარცვავენ, რამე რომ მოხდეს, ვიცი, ვაღამხდელი არ ხარ და, ნუ დამღუპავო. აბა, კოსტიუმი მათხოვეო. მამაჩემმა სამი წლის ნაშრომით მიყიდა ეს ერთადერთი კოსტიუმი, არ გეწყინოს, მურად, მაგრამ ვერაფრით ვერ გათხოვეო. მაშინო, უთქვამს მურადს, ხუთასი მანეთი მაინც მასეხე გზის ფულადო. გახარებულმა გორდისმა, პალტო და კოსტიუმი გადავარჩინეო, მისცა ხუთასი მანეთი. მურადმა ფული გულისჩიბებში ჩაიდო და კარებთან მისულმა უთხრა გორდისს, სწორედ ამისთვის ვიყავი მოსული, მაგრამ პალტო და კოსტიუმი რომ არ მეთხოვა, გზის ფულსაც არ მომცემდიო.



დიდი ხანაშულო ომის დაწყებისთანავე საბჭოთა არმიის რიგებში გამიწვიეს. მაშინ ესპანეთშიც დასრულდა. ჩვენი სამხედრო ნაწილი კიევის ალყა ვერ გაარღვია და ტყვედ ჩავვარდი. გერმანელთა ტყვეობაში საშინელი ტანჯვა-წამება გამოვიარე. აი, რას წერდა ჟურნალისტი ბ. ბოცვაძე:

...1943 წელს ბერლინში შექმნილმა „ტყვეთა დამხმარე კომიტეტმა“, რომელსაც რევან გაბაშვილი ხელმძღვანელობდა, იგი ბერლინში გადაიყვანა. გერმანელებმა მქარაიო სამხედრო სკოლაში გაგზავნა დაუპირეს. აღექსანდრე სასტიკი უარით უხებდა ამ წინადადებას. მოძინათვის ტყვიის სროლას სიკვდილი ერჩია. სწორედ ამ დროს დაბეჭდა აღექსანდრე პეტრიაშვილმა ქართული ლეგიონის გაზეთ „საქართველოში“ ლექსი, რომელიც ყოველ ქართველში პატრიოტულ გრძნობას აღვიძებდა:

„ქართველო, ქართველს ნუ მოჰკლავ,
ისიც იმ ქვეყნის მცველია,
რომლის წალკატში პირველად
შენ თვალი აგინელია“.

ბერლინში აღექსანდრემ ქართველ მომდერალ-მოცეკვავეთა გუნდი ჩამოაყალიბა, რომელმაც დავით კავსაძე ლობთარობდა. გუნდმა დიდი პოპულარობა მოუპოვა მის შემქმნელებს.

მინდა ორიოდე სიტყვა დავით კავსაძეზე ვთქვა: იგი გახლდათ დიდი ხელოვანი და არჩვეულებრივი ტკბილი ხმის პატრონი. მოუსვენარი კაცი იყო. ერთ წუთს ვერ ნახავდით უსკამოდ. მუდამ თავისი განუყრელი კამერტონი ეკირა ხელში და ახალ-ახალ სიმღერებს თხზავდა. თითქოს წინასწარ გრძნობდა სიკვდილის მოახლოებას. სულ დაღონებული დადიოდა და იშვიათად თუ გაიცინებდა.

მე რომ სამშობლოში დავბრუნდი, შევხვდი ჩვენი რაიონის სამხედრო კომისარს, პოლკოვნიკ გ-ეს რომელმაც ასეთი რამ მიაწვია:

„დავით კავსაძე ჩემი ბავშვობის მეგობარი იყო. ომის დამთავრებისას იგი საქართველოში ჩამოვიდა. ჩამოვიდა თუ არა, მაშინვე დააპატიმრეს და რუსთავის პატიმართა ბანაკში მოათავსეს (სამწუხაროდ, მე მას ვერაფრით ვერ ვუშველე). ცრულ ღელეს ბანაკის უფროსს ეთქვა მისთვის: დავით, საშვებს მოკვებთ. ჩადი თბილისში. ნახსულე ნათესავ-მეგობრებში. გასცდენოდა თუ არა კავსაძე ბანაკის კიშკარს, ზურგში ტყეა დაუსლიათ. გაპარვა უნდოდაო. აი, ასე უღვთოდ გაწირეს ეს უაღრესად ნიჭიერი კაცი“.

ამ ტრაგიკულ ამბავში თვითონ კავსაძესაც მიუძღოდა ბრალი: ომას დამთავრებისას იგი პარიზში იყო სამკურნალოდ. როცა ვკითხე, ანლა რას აპირებ-მეთქი, მორგო სამშობლოში ვბრუნდებო. გაგიყვებულხარ კაცი და ეგ არის-მეთქი, ვუთხარა. გ-ე წყევდა: ტყვედ რომ იყავი? მერე რა, — მიპასუხა, — მე ვერმანხტის ფორმა არ ჩამიცვამს. მე მხოლოდ ხელოვნებას ვემსახურებოდი, ჩემთან ვის რა ხელი აქვს? გარდა ამისა, მამაჩემი ლენინის ორდენოსანია და სტალინის მეგობარია.

ბევრი ვემუდარე, დარჩენილიყო უცხოეთში, მაგრამ არ დანიჭერა, ჩამოვიდა სამშობლოში და სიკვდილის მეტი ვერაფერი ჰპოვა. კურთხეულ იყოს სახელი მისი დიდი ხელოვანი იყო.



პარიზის „ქართული ბალეტი“. სხედან: შ. ხატიაშვილი და ლ. ჯაფარიძე. ლგანან: ალ. პეტრიაშვილი და თ. ვაჩიანი. 1945 წ.

ბ. ბოცვაძე განაგრძობს: „პარიზის „გრანდ ოპერაში“ ბალეტ „შოთა რუსთაველის“ დადგმა განეზარაბათ. ოპერის მთავარმა კორეოგრაფმა სერჟ ლიფარმა პირველ ასისტენტად და დავით სოსლანს როლის შემსრულებლად. ბერლინიდან ალექსანდრე პეტრიაშვილი მიიწვია. საფრანგეთში ყოფნის დროს ალექსანდრე პეტრიაშვილი ქართული ხელოვნების პროპაგანდისათვის იღვწოდა. პარიზის ოპერაში მუშაობის პარალელურად, „სალ პლეიელის“ დარბაზში კავკასიური ცეკვის სკოლა გახსნა. აი, რას წერდა იგი (1960 წ. 20. 1): „...ერთხელ კომპოზიტორმა ნიკოლა შტეინმა თავის ოჯახში მიგვიწვია მონღერალი მაიკ ტომასი და მე. ვიცოდი, იქ სხვა არტისტებიც იქნებოდნენ და „ლაისის“ კლავირი წაეღიე. მასპინძელი ცოტა რომ შექეიფიდა, პიანინოს მიუჭდა, შუმანისა და ფორეს სელოდიების შესრულებების შემდეგ, დრო ვიხეტოე, კლავირი წინ დავედე და ვთხოვე „თვალი გადავვლო“. ქართული მუსიკის ტიპილმა ხმამ სტუმრები აღაფრთოვანა (ორი კვირის შემდეგ ტომასის რეპერტუარს „სულო ბოროტო“ და „ლაისის“, დამალეინე“ შეემატა). ალექსანდრე პეტრიაშვილმა ფრანგებს ბევრა ქართული ცეკვაც გააცნო. ქართულმა სიმღერებმა და მათ შორის „გურულმა კრამანკულმა“, „კახურმა შავალფამიერმა“ ფრანგები აღაფრთოვანა“.

„სალ პლეიელის“ დარბაზში კავკასიური ცეკვების სკოლა რომ გავხსენი, იმდენი ხალხი მოაწყდა, იძულებული გავხდი „შაპტალის“ დარბაზიც დამეჭირავებინა. პიანისტად მოვიწვიე საფრანგეთის რადიოს ცნობილი პიანისტი მადამ როგე. მახსენდება ერთი ამბავი: მოწაფეებს ვამეცადინებ. ერთიც ვნახოთ, დარბაზში შემოდის ერთი მშვენიერი შესახელობის მანდილოსანი შეილთან ერთად. ეს მანდილოსანი გახლდათ ქალბატონი თამარ რუხაძე, შვილი კი — ეთერი. დედა მეუბნება: აჰანდე, მოგიყვანე ჩემი გოგო, ცეკვები ასწავლე და პიანინოსაც დაგიკრავსო. შეხვდეთ გოგონას ხელებს და გულში გავიფიქრე, ამ თითებით ოქტავასაც ვერ აიღებს და პი-

წინის როგორ დაუკრავს-მეთქი. მერე ვთხოვე, პიანინოს მისჯღომოდა. ისე კარგად შეასრულა ფალიაშვილის თუ სხვა კომპოზიტორთა რთული ნაწარმოებები, რომ თვალში დავაჭყიტე. თურმე ამ გოგონას პარიზისა და მონაქელიეს კონსერვატორი-ებსში უსწავლია. მადლობა გადავუხადე და ხელები დავუკოცნე. დღეს მისი მსახიობი, ცოცხალი თბილისის ვანო სარაჭიშვილის სახელობის კონსერვატორიის პროფესორია.

დავუბრუნდეთ ბერლინის ქართველ მომღერალ-მოცეკვავეთა გუნდს: ამ გუნდში საუკეთესო ძალებზეა მოიყარეს თავი. აქ იყვნენ თბილისის ოპერისა და ბალეტის ყოფილი სოლისტი-მოცეკვავე იოსებ ქავთარაძე, ალიოშა მამრიკიშვილი, შოთა შატ-ბერაშვილი (მწერალ გიორგი შატბერაშვილის ძმა), გიორგი ცქატიშვილი, ალექ-სანდრე ზარდიაშვილი, ვალოლია მუქერია, გენერალ ლეო კერესელიძის ქალიშვი-ლი მარიამი (კალმით ნახატი), ლიზიკო მარგველაშვილი, მიხეილ ჭიჭიძე და სხვები. მახსენდება ერთი კურორტული ამბავი: დავდგი ცეკვა „ქართული“, რომელსაც ას-რულებდნენ მარიამ კერესელძე და მიხეილ ჭიჭიძე. შუა ცეკვის დროს სცენაზე გავარდა ლიზიკო მარგველაშვილი და მარიამს მიხეილის „წართმევა“ დაუპირა (თა-ნაც, არ დაგაფიქდეთ, იგი ფეხშიშველა იყო). ისეთი ტაში ატუდა დარბაზში, რომ გაეშრა კაცი. შემდეგ გამოირკვა: ლიზიკოს მიხეილი ყვარებოდა და ექვიანობის ნადავგზე ჩაედინა ეს ამბავი. ამის შემდეგ მარიამს მე ვუწვევი პარტიზობას. ეს კონცერტი, რომელიც „ბაის“ თეატრში გავმართეთ, არასოდეს დამავიწყდება. მთელი დარბაზი სავსე იყო სამხედროებით, რომელთაც მუხის ჭვრები ულამაზაპე-დათ. მცველი კახსაძესთან და ვეუბნები: „დავით, ახლა რომ „ულვაშამ“ შეგვხედოს, რას გეზღვს? მაპასუხა: „ულვაშამ“ მადლობა უნდა გვითხრას, გერმანელებს საბ-ქოთა ზელოვნებას ვუჩვენებთო.

პარიზში ჩემ მიერ ჩამოყალიბებულ ანსამბლში გამოდიოდნენ სოლისტები: ალა თუმანიშვილი, თამარ ვაჩნაძე, გიული და გიორგი წერეთლები, ლიოლია შაპა-ვა, ინტო ლატია, კოლა გელაშვილი, ვენერა ხაბულიანი და, გაგვიკირდებოთ, ორი შესანიშნავი ბასკი მიშელი და ჟანი. ეს ბასკები ისე ბრწყინვალედ ცეკვავდნენ, რომ ქართველებს ტოლს არ უდებდნენ. ცეკვა „სვანურში“ ცერებს ისე ურტყამდნენ, გეგონებოდათ სვანები არიანო. მერე, როცა მათ სახეები უღვაშებით დაიმშვენეს, ქართველებსიანგან ვერ გამოარჩევდით. პიანისტებად მუავდნენ რეჟბე შორდანი (ბრწყინვალე კომპოზიტორი) და ეთერ რუხაძე, რომელიც ცეკვებშიც მონაწილე-ობდა. მუავდა აგრეთვე კარგი მოცეკვავე თიმიურაზ წულუკიძე.

ჩემი გამოსვლა შედგა „იენას“ დარბაზში (მთელი შემოსავალი ქართველ ახალ-მუშაუ ტყვეებს გადაეცო). აი, რას წერდა ბატონი ამირან ცამციშვილი 1937 წლის 2 აგვისტოს გაზეთ „თბილისში“: „უპრინალისტმა ჰენრიეტა ბლონდმა ქართველი არტისტები ასე შეაქო: „მაღალი ტანწერწერტა ქართველი მოცეკვავეები, დამაზ-ტროვნულ კოსტუმებში გამოწყობილნი, ერთიმეორის პირისპირ ხშირად ასრულებენ უამრავ სწრაფ ილითებს, მეტად ძნელ და დახვეწილ პირუტეტებს ისე, თითქოს მი-წას არც კი ეხებიან... ამ მელღვარე ფარ-ხმალოსანთა ერთმანეთთან შერკინება ძველ საუკუნეებს და მათ სამშობლოში შექრილ თათართა ურდობთან ჭიქურ ბრძოლას მაგონებს“.

პირველი მსოფლიო ომის დროს გერმანელთა ტყვეობაში მყოფმა ზემოფარ-ცხელმა ვიქტორ მეგრელიშვილმა, უშუაფათლმა გრიგოლ ხორავამ და ხორგელმა კალისტრატე კანკავამ შეადგინეს ტრიო, რამდენიმე სიმღერა მოამზადეს და გრა-მოფონის ფირფიტაზე ჩაწერეს, რომელიც შემდგომ გერმანელმა მუსიკისმცოდნემ ა. დარმა გამოიყენა. მეორე გერმანელმა მკვლევარმა ზიგფრიდ ნადელმა ანალო-

გიორგი სიმღერების ფონოგრაფიული ჩანაწერებიდან ნოტებზე გადაღებული
გვერდი 1933 წელს ბერლინში გამოქვეყნებულ ნაშრომს დაურთო. ქართული სიმღერები
1928—31 წელს გამოქვეყნებია პროფ. რ. ლახსაც (ამ ხაინტერესურ
ზე მოკლე ინფორმაცია გამოაქვეყნა პროფ. ალ. ლლონტა გავით კომუნისტში;
1990 წ. 13. V).

ქართული ქორეოგრაფიის საუნჯის პოპულარიზაციას ცდილობდა 1944 წელს
საფრანგეთში ქართველ პარტიზანთაგან შედგენილი მომღერალ-მომცვევითა გუნდი.
მისი ლობჯარი იყო საშა კაციტაძე. მე ქორეოგრაფი გახლდით. ჩვენი პარიზული
კონცერტები პრესის ყურადღებას იმსახურებდა. ნაფრონტალ ჭარისკაცთა ხალხური
შემოქმედებით კმაყოფილნი იყვნენ „შაიოს“, „ემპირის“, „ლამბრას“ მა-
ყურებლები.

გუნდი საგასტროლო ტურნეებსაც აწყობდა. 1947 წელს შვეიცარიას ვეწვიეთ.
სწორედ იქ შევხვდი გრიგოლ რობაქიძეს, რომელმაც ჩემს თხოვნაზე, საქართველოში
დაბრუნებულიყო, მიპასუხა: ბატონო ალექსანდრე, საქართველოში მაშინ
დავბრუნდები, როცა ჩემს ფეხის ქვეშ ქართულ მიწას ვიგრძნობ.

ვინმე „რ“-ს რეცენზიაში ვკითხულობთ: „საუცხოო იყო ცეკვა „ქართული“,
„ხორუმი“ და სამხედრო ხასიათის ცეკვები. რომლებიც მაყურებელთა თხოვნით
შეორდებოდა... ამ შესანიშნავ ანსამბლს ევროპის არცერთი დიდი სცენა უარს არ
ეტყვის... ასეთი მშვენიერი გუნდის გამოსვლა უნეწვის საზაფხულო სეზონის უდი-
დესი მოვლენაა“.

1949 წლის 26 მაისს, მე და ალა თუმანიშვილმა პარიზის „შაიოს“ დარბაზში ქარ-
თული ცეკვები წარმოვადგინეთ. საუცხოო იყო ვასიკო ხარისპარაშვილის. ელენე
და პატარა როსტომ წერეთლების ცეკვები მეთანდურეთა თანხლებით. იმავე წლის
ივლისში კი „ინის“ სასახლეში შოთა აბაშიძემ გამართა ქართული ცეკვის საღამო
(კარგი მოცეკვავეები იყვნენ: შოთა აბაშიძე, სერგო კობრიძე და შოთა სტურუა).

1949 წლის სექტემბერში ილია ჭაბადარმა პარიზში ჩამოაყალიბა ქორეოგრაფიუ-
ლი წრე „ქართული ბალეტის“ სახელწოდებით. უკეთესი პერსპექტივის იმედით, კა-
ციტაძის მომღერლებს გამოვეყავი და მოცეკვავეების პატარა ჯგუფით „ქართულ
ბალეტს“ მივუკავდე. საქმის თაოსნებმა ცეკვის მასწავლებლობა და ქორეოგრაფო-
ბა მე (მეტსახელად „გურჯის“ მეძახდნენ) და სერგო კობრიძეს („იანეთელი“) დავვა-
კისრეს. ჩვენ ოთხ-ოთხი ცეკვა მოვაშაადეთ. 1950 წლის 2 და 7 მაისს „პლეიელის“
საქონცერტო დარბაზში შედგა პრემიერა. კონცერტმა ანშლაგით ჩაიარა. რვა ცეკვი-
დან შვიდი გაგვამეორებინეს. ღოღო ცხრა წლის როსტომ წერეთელი, რომელმაც
„მთიულური“ შეასრულა, ხელში აიტაცეს. მოწონება დაიმსახურა სტანკო მამულა-
შვილის „ცერულმაც“.

ალა თუმანიშვილმა, გიორგი წერეთელმა, სერგო კობრიძემ და მე „დაისიდან“
ცეკვა რომ დავამთავრეთ, სერგო კობრიძემ დამბაჩა დააქუხა. ამაზე ერთმა ყურნა-
ლისტმა იხუმრა. იმ აპარელს დამბაჩა ჰაერში კი არ უნდა გაესროლა, დირიჟორ
შოთა ჭაბადარისათვის უნდა დაეხლია თავშიო (ცუდად დირიჟორობდა). ფრანგული
პრესა ამ კონცერტის შესახებ წერდა: „ეს სექტაქალი თავისი ჩანაფიქრით, შინაარ-
სითა და შესრულებით მეტად რთულია. პირველ ადგილზე განსვენებული კომპოზი-
ტორის ერეკლე ჭაბადარის მიერ ქართული ეროვნული მუსიკის ღრმად დამუშავე-
ლი ნიმუშები იყო წარმოდგენილი. უოზე კარასოს მიერ შესრულებული „ქართუ-
ლი რაფსოდია“ საოცარი ინტონაციით უდერდა. ჩვენზე მან წარუშლელი შთაბეჭდი-
ლება მოახდინა. მუსიკის საოცარ რიტმზე შექმნილი ქართული ცეკვები ფრიალ ფა-
ქიზად და ფრთხილად არის დადგმული“.

ESBSF

საპარტიზო
მემორიალი

ერთ დღეს, „ქართული ბალეტის“ პატარა ჯგუფი, ჩემი თაოსნობით, იმპრესარიო ლეონიდო ლეონილოვს შეუთანხმდა. შეივსო სხვა ძალებით და სკანდინავიისკენ გაეშურა. შვედიაში დასმა ლელო საუცხოოდ გაიტანა — „ტივოლის“ სცენა დიპლომატოკომპლმს უჩვენა ძვირფასი, უჩვეულოდ ლამაზი ქართული ცეკვები. ცეკვები 10.000 მაყურებლის აღფრთოვანება, მქუსარე ტაში. „ტივოლის“ სცენაზე მოხდა ერთი უჩვეულო შემთხვევა: გიორგი წერეთელი და მე ვასრულებდით ცეკვა „ფარიკობას“. წერეთელმა თავურულაშვიევი ტრიალის დროს ხმლით დამკრა ბარძაყში. წინა რიგებში მსხდომი მანდილოსნები შეშინებულნი აკივლდნენ. მოუხედავად ამისა, ცეკვა მაინც დავამთავრეთ.

პირველად, 1950 წელს ჩემი ანსამბლით სტოკჰოლმში რომ ჩავფრინდი, პროდროშე ფოტოაპარატების ჩაკუნს ბოლო არ უჩანდა. ჩვენი მელოდე კოლა გელაშვილი რომის იმპერატორივით იჭიმებოდა და ამბობდა, ჯა დედასა, რატომ ალა სურამელები (იქაური იყო) არ მიყურებენ!

კონცერტის დროს დარბაზში ვილაცამ იყვირა:

— გაუმარჯოს საქართველოს, ღიღება მის ერს! — ეს გახლდათ ქართველი ინტენერი კინწურაშვილი, რომელმაც ბალეტის ყველა წევრი თავის ოჯახში მიგვიწვია.

სტოკჰოლმის გასტროლები ლეონილოვმა კიდევ ერთი თვით გამიგრძელა. შერეკი, პარიზში ჩასვლისთანავე ბარსელონაში მიკრა თავი. სხვათა შორის, ლეონილოვი თბილისში ნაცხოვრები იყო და ქართული ცეკვები ძალიან უყვარდა.

ჩვენი გამოსვლებით ბარსელონა აღფრთოვანებული იყო და იქური პრესა შესანიშნავ რეცენზიებს გვიძღვნიდა. ერთი კურიოზული ამბავი იქაც მოხდა: ერთმა იქაურმა ქართველმა, კონცერტის შემდეგ, ერთ ფეშენებელურ რესტორანში დაგვაპატიუა (თან შესვეხვეწა, კოსტუმებით მობრძანდითო). რესტორანდან რომ გამოვიდოდით, ერთი ლამაზი ამერიკელი ქალი მეცა და კოცნა დამიწყო. აღარ ვიცოდა,



ცეკვა ხმლებით. პარიზის „ქართული ბალეტის“ შესრულებით. 1952 წ.

საშუალებბა კი არ გამოჩნდა. იძულებული გავხდი ბალეტი დამეშალა, მაგრამ ტმერთ-
მა არ გამწირა და მშვედრელი მომივიდინა. ეს გახლდათ ცნობილი ფრანგ პოეტო და
მხატვარი შარლოტ რეზანი. ერთხელ მან თავისთან დამიბარა და მკითხა, რატომ
ღაშაღეო ბალეტი. უსახსრობის გამო-მეთქი, ვუპასუხე. — სისულელეა
მან, — ასეთი ბრწყინვალე ბალეტის დაშლა ვის გაუგონია? ხვალვე დაიბარეთ ყველა
მონაწილე და დაიწყეთ რეპეტიციები, სუბსიდიას არ მოგაკლებთ. დეკორაციებს მე
და ცნობილი ამერიკელი მხატვარი ერთე დაგიშვადებთ. — ასე „აღსდგა მკვდრე-
თით“ ჩემი ანსამბლი. გადავწყვიტე ძველი რეპერტუარი შემეცვალა და ცალკეული
ნომრები ერთმანეთთან დამეკავშირებინა. პირველი მოქმედება ასე იწყებოდა: ფარ-
დოს ახლისას სცენის სიღრმეში მოჩანდა მთაზე აშენებული ეკლესია, წინ კი — დღეო-
ბა იყო გამართული. სცენაზე მოჩანდა აგრეთვე ქართული ურემი, რომელზედაც
გლუხი იჭდა თავის ოჯახობით. ცოტა მოშორებით ქართველი დედა აკვანს არწევდა
და „ივანანას“ მღეროდა. შორიდან მოისმოდა „ურმული“, რომელიც თანდათან
ძლიერდებოდა. გათენებისას გლუხი გადმოხტებოდა ურმიდან და ასრულებდა ცეკვა
„გლუხურს“, რაც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. ამას მოსდევდა
სხვა ცეკვები: „ქართული“, „დავლური“, „მთიულური“, „სვანური“, „თუშური“ და
სხვა.

მეორე მოქმედების დასწყისში სცენაზე მოჩანდა მეომართა ბარაკები, საიდანაც
ფანდურის ხმა და სიმღერა მოისმოდა. ამის შემდეგ იწყებოდა ცეკვები: „ხორუმი“
(მეორები გამოდიოდნენ ბარაკებიდან), „ფარკაობა“ და სხვა. აღფრთოვანებული
მაყურებელი თითქმის ყველა ცეკვას გვაშეორებინებდა. ყველაზე მეტად „ქართული“
მოსწონდათ. საუცხოო ქულაქებში გამოწყობილი ალა თუმანიშვილი და მე ამ ცეკ-
ვას მუდამ სამ-სამჭერ ვასრულებდით. მეორე დღეს ფრანგული პრესა საყსე იყო
რეცენზებით. ერთი ჟურნალისტი გაზეთ „ფიგაროში“ წერდა: „გინახავთ, ხაღხო,
ასეთი უმშვენიერესი, ორიგინალური და დახვეწილი ხელოვნება?.. ეს ვინ ყოფილან
ქართველები?.. ვინ იფიქრებდა, რომ ამ პატარა ერს ასეთი მდიდარი ფოლკლორი
ექნებოდა?! დიდება შენდა, ღმერთო!“

პარიზის იმპრესარიოებს ეწადათ დაპატრონებოდნენ ანსამბლს. უნდოდათ ფულის
გაქეთება, მაგრამ შარლოტ რეზანი გამოცდილი და ჭკვიანი ქალი იყო და ახლოს
არავის იკარებდა. თვითონ ქირაობდა თეატრებს და დიდ მოგებასაც ნახულობდა.
ყველას მოუმატა ჯამაგირი. მე კი პატარა, კოხტა „რენოს“ ფირმის ავტომანქანით
დაშასაჩუქრა.

უცხოეთის სცენას ჩემს იქ გამოჩენამდე ამშვენიებდნენ შესანიშნავი მოცეკვავე
ჩერქეზიშვილის ქალი და ფილიმონ ქორიძე. კარგი მომღერლები იყვნენ: გიორგი
კობალაძე და კირილე პაჭკორიას მეგობარი შალვა შენგელია. ამ უკანასკნელმა პა-
რიზში ქართველ მომღერალთა გუნდი ჩამოაყალიბა, რომელშიც მღეროდნენ: ალექ-
სანდრე ბაღურაშვილი, ვიქტორ ხომერიკი, გიორგი კობალაძე, მიხეილ ბახტაძე და
სხვები. ქორეოგრაფობა მე დამაქისრეს. ამ გუნდის სცენაზე გამოველას შენგელია
ვერ მოეწრო, მოულოდნელად გარდაიცვალა. მის ადგილზე მოვიწვიეთ ვალიკო
წილოსანი, რომელიც ბრწყინვალედ ასრულებდა თავის მოვალეობას. პირველი კონ-
ცერტი გავმართეთ „აპოლოს“ დარბაზში, სადაც უამრავმა მაყურებელმა მოიყარა
თავი. კონცერტმა დიდი წარმატებით ჩაიარა და ფრანგულმა პრესამაც დიდად შეგვა-
ქო. რეცენზიებს წამძღვარებული ჰქონდა საქართველოს მოკლე ისტორია და ქართ-
ველთა წინ-ჩვეულებები. ეს შესანიშნავი გუნდი მალე მივატოვე, საგასტროლოდ
გავემგზავრე სხვა ქვეყნებში.



ამ რამდენიმე ხნის წინ ერთ-ერთ ქართულ გაზეთში წავიკითხე:

„ქართული ნიჭი, მშობლიურ მიწას მოშორებული — შეგვეძლო ასეც დაგვე-
სათურებინა წერილების ეს სერია, რომელიც მოგითხრობთ უცხოეთში დაბადებუ-
ლი ან ახალგაზრდობაში გადახვეწილი ქართველი მუსიკოსების, მხატვრების, მო-
ცეკვავეების, მსახიობების შესახებ. ზოგიერთმა მათგანმა ჩვენს ერს მთელს მსოფ-
ლიოში გაუთქვა სახელი (რად ღირს, თუნდაც, ჯორჯ ბალანჩინი ან ფელიქს ვარლა-
მიშვილი). ხომ ცნობილია, რომ ზოგჯერ ემიგრაციაში სხვადასხვა მიზეზით მოხვედ-
რილი ამა თუ იმ ერის შვილები არანაკლებს აკეთებენ მშობლიური კულტურის გა-
სამდიდრებლად და მსოფლიო ასპარეზზე გასატანად, ვიდრე სამშობლოში დარჩენი-
ლები. საქმარისა, ამ მხრივ, დავასახელოთ შოპენი, ლისტის ჩვენ კი ჯერჯერობით
სათანადოდ ვერ ვაფასებთ უცხოეთში აღრე თუ დღეს მოღვაწე ჩვენს ეროვნულ
კულტურულ ძალებს, რომლითაც ყოველ დიდ ერს შეუძლია იამაყოს! ზოგიერთ მათ-
განს, შეიძლება ითქვას, საერთოდ არ ვიცნობთ, ან მათ შესახებ ერთობ ბუნდოვანი
წარმოდგენა გვაქვს. მაგალითად, ცოტა რამ ვიცით გამოჩენილი პიანისტის ერეკლე
ორბელიანის შესახებ, რომელმაც ქართველთაგან პირველი საჯარო კონცერტები გა-
მართა უცხოეთში, წერდა ქართულ რომანებს (შ. ამირჯინისა და ს. ბერეიანის
ლექსებზე), თავის დროზე ნიუ-იორკში დააარსა საკუთარი სამუსიკო სკოლა, ან რა
ბევრი გავიგონია სხვა დიდ პიანისტებზე — გ. ჰავეშვაძესა და ნ. შალაშვილზე,
რომელთა სახელები 50-იან წლებში, თურმე, მსოფლიოს დიდ სატახტო ქალაქებში
ქულდა ან საფუძვლიანად ვიცნობთ და სათანადოდ ვაფასებთ კი ქართველ მხატვ-
რებს მ. ბილანიშვილს, ქეთო ბარნოვს, ვერა ფალავას, ვანო ინუქიძეს, ნინო ჭეი-
შვილს, სუსანა ლამბაშიძე-თოხაძისას, სიმონ დადიანს, ლადო სააკაძეს, ჯამლეტ
გვანავას?... ამ ქართული ციციკის ოსტატებს ა. პეტრიანიშვილს, შ. აბაშიძეს, ს. კოჩი-
ძეს, შ. სტურუას, რომელთა ხელოვნებას ხშირად დაუპყრია დასავლეთის მომთხვანა
მაყურებლის გული? უფრო მეტი უნდა დავწეროთ ფრანგული თეატრისა და კინოს
უაღრესად ნიჭიერი ქართველი მსახიობი ქალის მარია შერიკოს (აღიჭანაშვილი)
შესახებ!

თუმცა, უსამართლობა იქნებოდა, არ აგვედინინა წერილები და ნარკვევები, რომ-
ლებიც ამ მიმართებით სხვადასხვა დროს გამოაქვეყნეს გ. ჯაფარიძემ, ნ. გუნიაშ,
გ. ბუაჩიძემ, გ. ფანჯიკიძემ, თ. სანიკიძემ, ა. გელოვანმა, რ. მაჩაიძემ და სხვებმა,
განსაკუთრებით კი ა. ცაშვიშვილმა (იხ. მისი — „უცხოეთში მოღვაწე ქართველი
ხელოვანი“, თბ. 1962; მისივე — „კომპოზიტორი ერეკლე ჯაბადარაი“, თბ. 1968;
მისივე — „ბულდემოშლინი“, თბ. 1968, აგრეთვე, ცაფიკული საგაზეთო პუბლიკა-
ციები), მაგრამ, ალბათ, არ შეეცდებით თუ ვიტყვით, რომ ამ მხრივ გასაკეთებელი
მანც კვლავ ბევრია“...

სულითა და გულით ვეთანხმები ამ სტრიქონების ავტორს: საჭიროა უფრო მეტი
ურადღებით მოვეპყრათ ქართული ხელოვნების დაუცხრომელ პროპაგანდისტებს
და მათ შესახებ უფრო მეტი მასალა გამოვქვეყნოთ ჩვენს პრესაში. არც ის იქნება
ურიგო, მათზე შეშუარები დაიწეროს.

ვალერიან გუნია

(1862—1938)

გამოჩენილი ქართველი მსახიობი და მოღვაწე ვალერიან გუნია, დაიბადა 1862 წელს სენაკის რაიონის სოფელ ეკში. მამა — ლევან გუნია, სამეგრელოში ცნობილი კაცი იყო. ერთ დროს ფოთის ქალაქისთვის მოადგილის თანამდებობაც ეკავა. დედა — თავად ქაიხოსრო ჩიჩუას მშვენიერი ასული, ანასტასია, წიგნის მოყვარული, ხასიათით წუნარა, დარბაისელი ქალი იყო. ხუთი წლის ვალერიანმა დედა დაკარგა. დაობლებული ბავშვი ბაბუამ წაიყვანა.

შვიდი წლისას მასწავლებლად პოლონელი ახალგაზრდა, ვინმე სტანისლავ გრინცევიჩი მიუჩინეს, რომელიც 1868 წ. ცარიზმის წინააღმდეგ პოლონელთა ამბოხების მონაწილე ყოფილა და საქართველოში სასჯელის მოსახდელად გადმოუსახლებიათ. ეს განათლებული ახალგაზრდა შესანიშნავად ერკვეოდა ლიტერატურასა და ხელოვნებაში, კარგად ხატავდა. სწორედ ხატვამ გაიტაცა პატარა ვალერიანი.

როცა წამოიზარდა, მამამ თბილისში ჩამოიყვანა და რეალურ სასწავლებელში მიაბარა. 1876—1881 წლები ვალერიანმა აქ გაატარა. კარგად სწავლობდა. ამ წლებშიც ისევ ხატვითაა გატაცებული. გაჰყვებოდა კიდეც. ალბათ, ამ გზას, მაგრამ მამის წინააღმდეგობა ვერ გადალახა.

ამ დროს ის უკვე გატაცებულია თეატრით, ჩაბმულია ხალხოსნურ მოძრაობაში. აქტიურად მონაწილეობს იმ ქართულ ხელნაწერ ყურნალშიც, რომელიც რეალური სასწავლებლის ქართველ მოსწავლეთა ჯგუფმა დააარსა 1881 წელს. მის ფურცლებზე ქვეყნდებოდა გაბედული წერილები საქართველო თანადროულ პრობლემებზე, პატრიოტული მოწოდებანი. ყურნალს მხატვრულად აფორმებდა მოსწავლე ოსკარ შმერლინგი, შემდგომ ცნობილი მხატვარი.

სწორედ 1881 წლის 1 მარტს მოკლეს რუსეთის იმპერატორი ალექსანდრე II. ამ მოვლენით აღტაცებულმა ახალგაზრდებმა დიდუბის ეკლესიაში განსვენებულის სულის მოსახსენიებელი თავშეურა გამართეს. აღელვებულებმა ბევრი რამ თქვეს ამ თავშეურაზე ისეთი, რის გამოც ისინი სასწავლებლიდან დაითხოვეს. მათ შორის იყო ვ. გუნიაც. ეს იყო მისი პირველი შეხვედრა იმ დროის საზოგადოებრივი ცხოვრების რეჟიმთან. 19 წლისა ცხოვრების შარაგზაზე აღმოჩნდა.

სწავლას მოწყურებული, მშობლების დაუკითხავად (ჩანს, დასტურს არ მოელოდა), ამხანაგების მიერ შეგროვილი ფულით, მოსკოვს გაემგზავრა. პეტროვო-რაზუ-მოვსკის სასოფლო-სამეურნეო აკადემიაში თავისუფალ მსმენელად მოეწყო. აქაც დიდის მონდომებით სწავლობდა. ამავე დროს, დადიოდა მცირე თეატრში, გაიცნო ალ. სუმბათაშვილი, რომელსაც სწორედ იმხანად დაეწყო ამ თეატრში მუშაობა. ვალერიანს არ გამოუტოვებია მცირე თეატრის არცერთი სპექტაკლი.

ეს შვიდრო კონტაქტი იმ დროის უპირველეს თეატრთან დიდხანს არ გაგრძელებულა. საქმე ისაა, რომ 1882 წ. რუსეთის ახალი იმპერატორის — ალექსანდრე III ტახტზე ასვლის ზეიმის გამო, არასასიამოვნო შემთხვევათა თავიდან აცილების მიზ-

ნით, 1882 წ. სექტემბერში, პოლიციამ ყველა არასამედო პირი პეტერბურგიდან
გაძევა. ქართველ სტუდენტ ვ. გუნიასაც სამშობლოში დაბრუნება შესთავაზეს.
შინდებრუნებული მთელი ძალით დაეწაფა სათეატრო საქმიანობას, მისთვის
მისთვის უკვე სავსებით ნათელი გახდა, თუ საით მიემართებოდა მისი მომავალი
ცხოვრების გზა. ის უკავშირდება სახალხო თეატრის მოყვარულ ენთუზიასტებს,
შედის კუიის უბანში მოქმედ სცენისმოყვარეთა წრეში და თამაშობს უფასო
წარმოდგენებში. ამავე დროს, მუდმივი მასურებელია განახლებული ქართული
პროფესიული თეატრისა, რომელიც მესამე სეზონს ითვლის. ეს ის წელია, როდესაც
ქართული თეატრალური ცხოვრების ცენტრშია და. ერისთვის „სამშობლო“
ლ. მესხიშვილის, კ. ყიფიანის, ვ. აბაშიძის, კ. მესხისა და სხვათა მონაწილეობით.
ამ სპექტაკლს ისეთი შთაბეჭდილება მოუხდენია ვ. გუნიაზე, რომ, მისივე თქმით,
ერთი კვირა ავად ყოფილა. ეს ფაქტი ორმხრივია საინტერესო: ერთი მხრივ, ის
მიგვითითებს იმაზე, თუ წემოქმედების რა ძალა ჰქონია განახლებული ქართული
პროფესიული თეატრის ამ წარმოდგენას, სოლო მეორე მხრივ იმას, თუ შთაბეჭ-
დილების მიღების რა უნარი ჰქონდა ღვით ნაბოძები ამ თეატრის მომავალ მსა-
ხიობსა და მოამაგეს.

ვ. გუნიას ბედი „სამშობლოს“ წარმოდგენამ გადაწყვიტა. ის დათანხმდა ვ. აბა-
შიძის წინადადებას, პროფესიული თეატრის სცენაზე ეცადა თავი, რისთვისაც სა-
განგებოდ დაუდგამთ კ. მესხის მიერ ფრანგულიდან თარგმნილი შანვილის „მეფე
და პოეტი“, სადაც ახალბედა ვ. გუნია პოეტ გრენგუარის როლს ასრულებდა.

როგორც მოწმენი გვიამბობენ, სცენაზე გასვლის წინ, ვალერიანს უცებ კატე-
გორიული უარი განუცხადებია სპექტაკლში მონაწილეობაზე, ვინაიდან მღელვარე-
ბისაგან ხელ-ფეხში ძალა წართმევია და აღარც ხმა ემორჩილებოდა. ვ. აბაშიძის
განკარგულებით, ძალით შეუგდიათ სცენაზე¹. იმასაც იხსენებენ — მასურებლები
ანტრაქტიში ლაპარაკობდნენ, რა ბუნებრივად იყო წარმოდგენილი ეს სცენაო.

ეს ფაქტი საინტერესოა პირველყოვლისა იმით, რომ გვამცნობს მსახიობ ვ. გუ-
ნიას იმ თვისებას, შემდგომ მთელ მის შემოქმედებას რომ გასდევს — უდიდეს
პასუხისმგებლობის გრძნობა სცენაზე გასვლისა და საზოგადოების წინაშე წარდგო-
მის გამო.

ვ. გუნია ჩაირიცხა ქართულ პროფესიულ დასში მსახიობად. დიდ სიხარულს
მაშის რისხვა აყენებდა ჩრდილს — მხოლოდ 16 წლის შემდეგ შეურიგდა ღვეს
გუნია მისი სურვილის წინააღმდეგ წასულ შვილს. თეატრის ხელმძღვანელობას
კი იმდენად საიმედო ძალად მიუჩნევია, რომ მისი გაგზავნაც კი განუზრახავთ
სასცენო ხელოვნების შესასწავლად. ამის შესახებ გვიამბობს ვ. გუნიას მეუღლე
ნინო გომელაური, რომლის მოგონებები საქართველოს სათეატრო მუზეუმშია და-
ცული: „...ილია ქვეყნავე დიდ გულისხმიერებას იჩენდა თეატრის აღორძინების
საქმეში — ყოველთვის ესწრებოდა ახალგაზრდათა დებიუტს... ილიას მოეწონა
ვალერიანის თამაში სახეობითო წარმოდგენაში. ერთს უთქვამს — ვ. გუნია რუსეთ-
ში გაგზავნათ სასწავლებლად. ილიას უპასუხია: რუსეთში ბევრი გყავს გაგზავ-
ნილი, მაგრამ ვინც წავიდა, აღარ დაბრუნდა, თუ ნიკი აქვს, სჭობს აქ დარჩეს და აქ
გამოადგეს სამშობლოსო“². ასეც მოხდა.

თავისი შემოქმედების თითქმის ნახევარსაუკუნოვან მანძილზე, ვ. გუნიას შე-
უსრულებია ხუთასამდე სხვადასხვა როლი კლასიკურ, თანადროულ, ქართულსა და
თარგმნილ ნაწარმოებებში. მისი შემოქმედება იმდენად მრავალფეროვანი იყო, რომ
დ. კეზელმა პრესაშიც კი იხუმრა: „ბ. გუნიას მის მიერ ნათამაშე მრავალფერო-

ვან როლთა ციკლის სავსებით დასრულებინათვის, კიდევ აკლია ის, რომ კომიკური ბებერი დედაკაცები¹².

ეს როლებია: ანდრეაფარ დიდებულიძე (გ. ერისთავის „გაურა“), ხარტულაშვილი (გ. ერისთავის „დავა“), არსენა (ა. უაზბეგის „არსენა“), სკალოზუბი, რეპტილოვი (ა. გრიბოედოვის „ვაი, ჭკუისაგან“), ოსიპი, უანდარში (ნ. გოგოლის „რევიზორი“), ლუკა (მ. გორკის „ფსევრზე“), შვილი (ი. ჭავჭავაძის „დედა და შვილი“), გელა (ა. წერეთლის „პატარა კახი“), კონსტანტინე ბატონიშვილი (ა. უაზბეგის „წამება ქეთევან დედოფლისა“), ოთარ-ბეგი (ა. სუმბათაშვილის „ლალატი“), ვინიცი (ა. ჩეხოვის „ძია ვანია“), ოტელო (შექსპირის „ოტელო“), კარლ შოკრი (შილერის „ყაჩა-



ვალერიან გუნია



ოთარ-ბეგი — ვ. გუნია.

„ლალატი“.

დები“), ექიმი შტოკმანი (კ. იბსენის „ექიმი შტოკმანი“), ბერსენევი (ბ. ლავრენიოვის „რდვეა“), ნიკიტა (ლ. ტოლსტოის „მეუფება წყვილიანისა“), კრეონი (სოფოკლეს „ანტიგონე“), შამ-აბასი (დ. ერისთავის „სამშობლო“), ლირი („შექსპირის „მეფე ლირი“), პეტრონიუსი (პ. სენეკევიჩის „ვეიდრე ჰევალი, უფალო“), ლუარსაბ თათქარიძე (ი. ჭავჭავაძის „კაცია—ადამიანი?!“), კოტე ფანტიაშვილი (ა. ცაგარლის „ხანუშა“), ონისიმე (დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაქირი“), ოიდიპოსი (სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“) და სხვა. ამ არასრული ხის ერთი გადაკითხვაც ცხადყოფს, რამდენი ავტორის, რამდენი ეპოქის, ეროვნების, სოციალური მდგომარეობის, მოქალაქეობრივი თვალსაზრისის და ხასიათის ადამიანის წინააღმდეგობებით აღსავსე ცხოვრების გზა გაუვლია ამ ერთ მსახიობს! ვ. გუნია ხომ არ მოღვაწეობდა იმ დროს, როდესაც რეისორია თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების წარმმართველი, პიესასაც ის ირჩევს და როლებსაც ის ანაწილებს. მის დროს თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას ვარსკვლავი-არტისტი წარმართავდა. ასეთ მსახიობად ვ. გუნია შემოქმედებითი ცხოვ-



რების დასაწყისშივე იქცა. ოტელოს, ლირის, კარლ მოორის, შტოკმანის, ოთარ-ბეგის, კრეონისა და პეტრონიუსის წარმატებით განმასახიერებელს, სურვილი და მოთხოვნა მათი შექმნა და აღსრულება აქვს, ითამაშოს სახასიათო როლები: ლუკა, ოსიპი, ხარიტონ ფილიპიჩი, რევეტილოვი, ლუარსაბ თათქარიძე, ონისიმე, კოტე ფანტიაშვილი... უფრო მეტიც — წამყვანი გმირების თანაშთი განებივრებული ვ. გუნია, მცირე, ეპიზოდურ როლებსაც ითამაშობდა: თანდარმს (გოგოლის „რევიზორი“), რუს მეფეზე ნიკიტას (ვ. შალიკაშვილის „გადაქრილი მუხა“). მან ქალათის უსიტყვო როლიც ითამაშა შილერის „მარიამ სტიუარტი“. ეს იყო 1909—1910 წ. წ. სეზონში, ქუთაისში. სპექტაკლი მისი დადგმული იყო. მსახიობ ნ. ჩხეიძის ცნობით, ეს პატარა და უსიტყვო როლი ვ. გუნიას არ მიუღწევია გამოუცდელი მსახიობისათვის, ვინაიდან ოდნავი წინდაუხედაობაც კი დედოფლის სიკვდილით დასჯის მეტად მნიშვნელოვანი ეპიზოდის ღირსეული წარმოჩენისათვის, ხელისშემშლელი იქნებოდა. ამიტომ ამ როლის შესრულება თვითონ იკისრა⁴.

რა ვიცი ვ. გუნიას, როგორც მსახიობის, შესახებ? მის შემოქმედებაზე წერდნენ სინი, ვინც მასთან ერთად იღვა სცენაზე სვავადასხვა დროს და ისინიც. ვინც დარბაზში იყო იმ დროს, როცა ის სცენაზე ითამაშობდა. წერდნენ შემდგომშიც. — როდესაც წერსულს იხსენებდნენ პარტიზორები. გადავფურცლოთ ეს საწერები...

ვალერის შალიკაშვილი: „...განცხივრებული ენერჯია, მნე ჭნახლი, დაუღალავი, გულწრფელი, უანგარო და მოწმენი... ზღვა, რომელიც ქართული ცხოვრების ქარში ღლით აღლევებული, მუღამ მოუსვენარი შფოთავს და ღელავს“.

შალვა დადიანი: „...მის დარბაისლურ სახეზე მუღამ აზროვნებაა აღბეჭდილი... მირველაღვე ძალასა გრძნობთ... აი, დაილაპარაკა გოლიათმა: თითქო ხავერდოვან, ხასხასა მოლის სარეცელზე მოსვლითო... ისევია ამ საარაკო ხმის უცხო რკალები თქვენს გარშემო და თქვენი გრძნობაც მიჰყვება მათ ნელად სრბოლას... გუნია დაშურბელი მსახიობია... მისი პრინციპი ევროპული შრომის მოყვარობისა, სცენაზე ინტელიგენტურ სულის ვაბატონებისა, როლების აღსრულებაში უბრალოების და ბუნებრიობის დაცვისა მუღამ მისაბაძი და სამაგალითო იქნება“⁵.

ნინო ჩხეიძე: „...ვ. გუნია ნამდვილი ქართველი იყო... იყო როლები, რომლებსაც ის კი არ ითამაშობდა, არამედ განიცდიდა როგორც ქართველი. ასეთი იყო, მაგალითად, მისი ოთარ-ბეგი... განუმეორებელი... არასდროს დამავიწყდება მისი სახე. მისა ხმა, მისი განცდა, მისი ცრემლები შესაძენ მოქმედებაში, ზეინაბთან დიალოგის დროს, ის არ ითამაშობდა — სცენაზე იღვა ქართველი, რომელიც განიცდიდა საქართველოს ქირ-ვარამს“⁶.

უფრო მოგვიანებით, როდესაც ქართულმა თეატრალურმა საზოგადოებრიობამ ვ. გუნიას დაბადებიდან 100 წელი აღნიშნა, ვ. ანჯაფარიძემ ასე გაიხსენა იგივე გმარი: „...მისი ოთარ-ბეგი „ღალატიდან“ ახლაც მიდგას თვალწინ. როგორც ლომი, დიდი ნაბიჯებით სერავდა სცენას, მის დაბალ ხმაში გმინვა ისმოდა, გონება და გრძნობა იბრძოდა მასში და ჩვენ, სულგანაბულნი, მღელვარებით აღვიქვამდით მის მოქმედებას“⁷.

ქუშიშარიტი მოქალაქისა და შემოქმედისათვის უცხო იყო დროსტარების, მსაუბრელების გამართობი თეატრი. განსხვავებული ხასიათისა და ბუნების ადამიანების შინა-სამუაროში ჩაღრმავება იზიდავდა, მათი სცენაზე განსახიერება, ახალი და უჩვეულო ამოცანები, მაგრამ ყველა შემთხვევაში, თავისებური გზით მინც მაღალატრიოტულ, მაღალმოქალაქეობრივ მოწინავეს მსახურებდა... სულ ერთია, ოთარ-ბეგის, ოდიპოსისა და პეტრონიუსის სახით წარსდგებოდა საზოგადოების წინაშე, თუ რუსი მეფეზე



ნიკიტას ეპიზოდურ როლში. სულ არ იყო შემთხვევითი, რომ ერთ-ერთი თავისი ბუნებისათვის სწორედ ეს მეწოვე აირჩია ვ. შალიკაშვილის პიესის **„მეწოვე“** მთავარი როლი მუხაა. არც ისაა შემთხვევითი, რომ მისმა მეუღლემ, მრავალი წლის შემდეგ, თავის მოგონებებში ისევ ეს ეპიზოდური როლი გაიხსენა:

„...ეს მეწოვე ლაპარაკობდა რუსულად და ეს კილო არ ირჩეოდა ტლუ მეწოვის კილოსაგან. სწორედ იმ მოქმედებაში, როდესაც რუსი მეწოვე ერეკება ძველ მეპატრონეს, იმდენად ცოცხლად და დამაჯერებლად ასრულებდა მეწოვის როლს, რომ თანაგრძნობა მაყურებლისა სახლის პატრონის მიმართ, ხშირად ქვითინით სრულდებოდა“.

მსახიობისთვისაც ეს იყო მთავარი — სცენური მოვლენისადმი საჭირო დამოკიდებულების გამოწვევა მაყურებელში და ამით მისი აქტიური ჩართვა სცენასთან კონტაქტში, რისთვისაც არსებობს საერთოდ სათეატრო ზელოვნება. ვ. გუნიას სამსახიობო შემოქმედების შესახებ არსებული მასალა ნათელიყოფს, რომ ის ერთნაირი ძალით ფლობდა სცენური მონუმენტისა და სცენური მინიატურის შექმნის საიდუმლოს.

1901 წლიდან, მას შემდეგ, რაც მისი სამსახიობო მოღვაწეობა უკვე 19 წელს ითვლიდა, ვ. გუნია სპექტაკლი ორგანიზაციის საქმეს — რეჟისურასაც კისრულობს. ამ მოვალეობას იგი, სეზონების განმავლობაში, ზოგჯერ სრულიად მარტო ასრულებდა. ორასამდე წარმოდგენა დაუდგამს. თუ გაეხსენებთ იმას, რომ იმ დროს ქართულ თეატრში კვირაში ერთი-ორი ახალი წარმოდგენა ჩვეულებრივი მოვლენა იყო (ქალაქი არ იყო იმოდენა, რომ მაყურებელთა რაოდენობა ერთ კვირაში არ ამოწურულიყო), ამ ციფრმა არ უნდა გაგვაკვირვოს. მის მიერ დადგმულ პიესათა შორის, ზოგი ადრეც უოფილა დადგმული ქართულ თეატრში სხვის მიერ, მაგრამ ზოგიერთის ქართულ სცენაზე პირველი განხორციელება ვ. გუნიას ეკუთვნის. მათ შორის: ჰ. სენცვიჩის გადმოკეთებული ისტორიული დრამა „ვიდრე მხვალ, უფალო“, ო. მირბოს „ქურდი“, ჰ. იბსენის „მედა გაბლერი“, „გარეული იხვი“ და „საზოგადოების დედაბოძნი“, ჰ. ზუდერმანის „პატიოსნება“, ა. კოსტოტოვის „ნიაღვარი“, ხ. იუშევიჩის „მეფე“, ე. ჩირიკოვის „ებრაელები“ და სხვ.

რაც შეეხება ქართულ რეპერტუარს, მან პირველმა დადგა ა. ცაგარლის „როგორც მოხვალ სვინაო, ისე წახვალ შინაო“, კ. ყიფიანის „სამეგრელოს მთავარი ლევანი“, აგრეთვე გ. სუნდუკიანის „აბანოს ბოხჩა“ და სხვ.

სამწუხაროდ, ვ. გუნიას როგორც რეჟისორის შესახებ, ცნობები თითქმის არ მოგვაპოვება. იმ დროს რეჟისორის ორგანიზაციულ საქმიანობად მიიჩნეოდნენ უპირატესად, ამიტომ რეცენზიებშიც იშვიათად იხსენიებდნენ. მსახიობ ვ. ურუშაძის ცნობით, ვ. გუნია დიდხანს მუშაობდა, როგორც რეჟისორი, პროფ. დ. ჭანელიძის ცნობით, ვ. გუნიას დღიურში შემონახულია ტრ. რამიშვილის „მეწოვლების“ დადგმის რეჟისორული გეგმა, პირველი, მეორე და მეოთხე მოქმედებათა ნახაზები (1905 წ.), მაგრამ ეს დღიური არც მსახიობის ბინაზე აღმოჩნდა და არც სათეატრო მუზეუმებში დაცულ მის არქივში. ჩვენ აქ ვნახეთ 1877 წ. გამოცემული შექსპირის „მეფე ლირი“. წარწერა ადასტურებს, რომ წიგნი ვ. გუნიას საკუთრება იყო. ვ. გუნია ხელით მიწერილია როლების განაწილება, აღნიშნულია ტექსტში მის მიერ შეტანილი შემცირებანი (მონტაჟი). სათანადო მონაკვეთებზე მიწერილია, თუ რას აკეთებს ესა თუ ის პერსონაჟი გარკვეული სიტყვების წარმოთქმისას: „რუკას მიაართმევ, დახედავს, ხელზე ჰკოცნის მეფესა, ქალები ხელს ჰკიდებენ, მიდის. ოსვალდი გადის, მას თან მიჰყვება კენტი, მერე მოტრიალდება, ლირი ჭერ თავში აკოცებს გონერიალს“.



ზოგჯერ პერსონაჟის საქციელთა თანმიმდევრობა კიდევ უფრო მეტი დაწვრილდება თითა მოწოდებული: „ლირი მივა და შუბლზე აკოცებს შვილს რეგანას, „ოქროსი რეგანავ“ (თავს დააყრდნობს მხრებზე). ჩამოჯდება ჭოროვზედ. მიეძინება. სურათი 8 — ტბილი და ჩუმი მუსიკა. წამოდგება. ფინალი — სამგლოვიარო მარში. ფარდა ნელა“⁹.

ამგვარად დამუშავებული პიესა — უკვე სპექტაკლის სარეჟისორო გეგმის შექმნის ცდაა. როგორც ვხედავთ, ამ გეგმაში გათვალისწინებულია არა მარტო მოქმედ პირთა საქციელები, არამედ სპექტაკლის მუსიკალური თანხლებაც და ფარდის დახურვის ტემპიც კი. ეს უკვე აშკარად რეჟისორული, წმინდა დადგმითი საშუალებებია.

ბევრის მოქმედია ვ. გუნიას ჩანაწერი, რომელიც 1932 წლითაა დათარიღებული მის დღიურში:

„...მე ვნახე ჩემი ძველი მეგობრის ესევოლოდ მიეიხლოდის დადგმები: „რევიზორი“, ვითომდა გოგოლის, და „ტუე“, ვითომდა ოსტროვსკის, ორივე დადგმამ ჩემზე ცუდი შთაბეჭდილება და უარყოფითი ზეგავლენა მოახდინა. მესმის ალ. იუჟინ-სუმბათაშვილის აღწვთება ჩემდამი მომართულ წერილში გამოთქმული.

მეიხლოდის ვუკითხივარ, რატომ არ მნახავს? მაგრამ მე აღარ ვნახე, უბეჭედილია, დამეკითხებოდა თავის დადგმებზე და მეც გულწრფელად ვეტყვიდი.. განა რევოლუციონერობა იმას ჰქვია, რომ სხვისი ნაწარმოები აწვალო, დაამახინჯო, დასაქურისო შენის შემცდარი აზრით, შეხედულებით და ოინებით?.. ბატონო, თუ ეგრე გეადვილება სხვადასხვა ნაწარმოების შეკეთება-შეღამაზება, მაშინ აიღეთ და ოქვენ თვითონ დაწერეთ სხვა ახალი პიესა და როგორც გინდოდეთ, ისეთის ოინებათ დადგით, ხოლო კლასიკოსს ხელს ნუ ახლებთ, იმას თქვენ თანამშრომლად არ მიუწვევიხართ. იგი თვით მოქმედია და ორიგინალი. თქვენ მხოლოდ გაიფორმეთ მისი ნაწარმოები“¹⁰.

საფიქრალია, რომ ვ. გუნიასათვის რეჟისურა, პირველ ყოვლისა, ავტორისეულ ჩანაფიქრში ჩაღრმავება. მისი წვდომა და ნაწარმოების დედააზრის სცენური ენით გადმოცემა იყო. ამაზე მიგვითითებს „მეფე ლირის“ საშუაო ეგზემპლარი და დღიურში ჩანაწერიც, განსაკუთრებით კი, მისი ბოლო სტრიქონი.

ვ. გუნიას ეკუთვნის მრავალი ორიგინალური პიესა, თარგმანი და გადმოკეთება. მისი პირველი პიესა „უკანონო შვილი“ 1882 წლითაა დათარიღებული, ანუ იმ წლით, როდესაც ის პირველად გამოვიდა ქართული პროფესიული თეატრის სცენაზე, როგორც მსახიობი. უკანასკნელი — გოგოლის „რევიზორის“ თარგმანი — 1935 წლით, 1938 წ. ის გარდაიცვალა.

1917 წ. უფრნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“ (№ 18, 29/4). ვ. გუნიას იუბილესთან დაკავშირებით, „წვირლ ამბებში“ გამოქვეყნდა ცნობარი იუბილარის სასცენო მოღვაწეობის 35 წლის გამო. აქ ვკითხულობთ, რომ მას 1882—1917 წ. წ. დაუწერია, გადმოუკეთებია და უთარგმნია წა პიესა. საავტორო ჰონორარი არ მიუღია. მას შემდეგ ვ. გუნიამ კიდევ 21 წელი იცოცხლა. ეს სია გაიზარდა, საქართველოს სათეატრო მუზეუმში დაცულია ვ. გუნიას ხელნაწერი პიესების, თარგმანების, გადმოკეთებების, ლიბრეტოების ორი სია. ერთი შედგენილია მ. ქსოვრელის, მეორე — გ. ბუხნიკაშვილის მიერ. ისინი ერთმანეთს ავსებენ. ირკვევა, რომ ვ. გუნიას ორიგინალური, გადმოკეთებული და თარგმნილი ნაწარმოებების სია ასამდე დასახელებას მოიცავს. მაშასადამე, მთელი სიცოცხლე წერდა და თარგმნიდა თეატრისათვის.

ამგვარად, მსახიობი, რომელიც დღენიადავ დაკავებულია სცენაზე წამყვანი როლების თამაშით, ქმნის მაღალმხატვრულ სცენურ სახეებს (რაც დიდძალ სულიერსა



და ფიზიკურ ენერგიას მოითხოვს), დგამს წარმოდგენებს, ხელმძღვანელობს თეატრს, პერიოდულ გამოცემებს, ქმნის დრამატურგიულ მასალასაც: აქ ისაა სტეფანოსძემო, რომ სპექტაკლისათვის აუცილებელ ლიტერატურულ მასალას სასცენო მხელსავე უყვება წერილობაში ჩაბეჭდილი პრაქტიკოსი ქმნის.

როგორია მის მიერ შექმნილი და თარგმნილი ნაწარმოებების ხარისხი? 1892 წ. ნოემბერში გაზ. „ივერია“ (№ 232) ასე გამოხემაურა ვ. გუნიას პიესას „და-ძმა“:

„...ბ-ნ გუნიას დრამას ცხადად ატყვია სცენის ცოდნა... ამ პიესის უმთავრეს გმირებს უყვება მოქმედთან უთუოვ რამ კავშირი აქვთ, ისე რომ საზოგადო მოქმედებაში უყვება იღებს მონაწილეობას და ამით პიესასაც თითქოს მთლიანა სახე ეძლევა“.

ხელს აწერს პ-ლე ყ-ნი (პავლე ყიფიანი).

სოლ. ცაიშვილის ცნობით, „და-ძმა“ ერთ დროს დ. ერისთავის „სამშობლოსა“ და ა. სუმბათაშვილის „დალატის“ თანაბრად იდგმებოდა საქართველოს უყვება კუთხეში¹¹.

მოგვიანებით, ვ. გუნიას ეს პოპულარული ისტორიული პიესა ქართული ლიტერატურის მკვლევართა შესწავლის საგანიც გახდა. 1948 წ. ვ. გუნიას დაბადებიდან 100 წლის აღსანიშნავ თარიღთან დაკავშირებით, გ. ზ. „ლიტერატურულ საქართველოში“ (№ 21) გამოქვეყნდა პროფ. სოლ. ხუციშვილის სტატია, სათაურით „ისტორიული დრამა „და-ძმა“.

ვ. გუნიას პიესებს ეტყობა, რომ ისინი სასცენო ხელოვნების მცოდნე ადამიანის მიერაა დაწერილი. ამიტომ ამ პიესებში არაერთი კარგად დაწერილი როლია. ეს იმან ნიშნავს, რომ პერსონაჟის ცხოვრების ხაზი გამოკვეთილია, განვითარებადი, აქვს გარკვეული ტენილი, კულმინაცია და დასასრული. საერთოდ კი გმირთა ცხოვრების ამბავი დაძაბულია, რაც თავისთავად იზიდავს ხოლმე შეყურებელს, კითხულობ და გრძნობ — აუტორს არ ავიწყდება, რომ მისი ნაწარმოები სცენაზე, მსახიობთა ცოცხალ მოქმედებაში უნდა გაცოცხლდეს.

რაც შეეხება მისეულ თარგმანებს, აღბათ, არაა შემთხვევითი, რომ შექსპირის მთარგმნელთა ჭკუფურ სურათში ვ. გუნიას სურათსაც ვხედავთ.

გადავხედოთ მათ შეფასებას, ვინც უშუალოდ და მრავალგზის შეხვედრია ვ. გუნიას ცხოვრებასა და შემოქმედებაში.

ნინო ჩხეიძე: „...ის იყო ძველი ქართული თეატრის სინდისი და პატრონება, მისი ერთგული გუშაგი, მისი გულმართალი და უშიშარი რაინდი“¹².

ცაცა ამირეჯიბი: „...ვ. გუნია დიდი ფიგურა იყო ქართული თეატრისა და ქართულ-კულტურის სინამდვილეში... იყო უმწიკვლო, შეუბღალავი დროშა ქართული თეატრისა“¹³.

ალექსანდრე წუწუნავა: „...ვ. გუნია თეატრის ცენტრალური ფიგურა იყო, სადაც კი გამოჩნდებოდა, როგორც ლომი, უკვლას იმორჩილებდა და უკვლგან დიდ წესრიგს ამყარებდა“¹⁴.

შალვა დადიანი: „...როგორც ზღაპრული ფალავანი, იღგა იგი ქართული თეატრის ციხე-სიმაგრესთან და იცავდა მის არსებობას“¹⁵.

ვ. გუნია ბუნებით ორგანიზატორის იშვიათი ნიჭით იყო დაჯილდოებული. ხშირად ადმინისტრაციულ მუშაობასაც ეწეოდა. იმ დროის თეატრში კი ადმინისტრატორი უკვაღერო იყო — იგი ითვლებოდა გამგეობის რწმუნებულად, დირექტორად, დასის გამგედ. მაშასადამე, თეატრის საქმის ორგანიზატორს სავსებით გაცნობიერებული და შეგნებული უნდა ჰქონოდა ქართული თეატრის დიდი სამამულიშვილო დანიშნულება და საკუთარი პასუხისმგებლობა. ამიტომაც აკეთებდა ვ. გუნია ამდენ, ერთი

შეხედვით, სხვადასხვა საქმეს, სინამდვილეში კი ერთ დიდ საქმეს — ეროვნული თვითნყოფადობის შენარჩუნების უმნიშვნელოვანეს კერას, თეატრს უვლიდა. მართლაც, როდესაც ქართულ თეატრს ახალგაზრდა კადრების აღზრდის კერად გამოეცხადება, 1900-იან წლებში ვ. გუნიამ შემოიღო ე. წ. გამოსაცდელი წარმოდგენები.

1911 წ. ვ. გუნიამ, ლ. მესხიშვილთან ერთად, საქართველოში პირველი დრამატული კურსები დააარსა. ამ კურსების ერთ-ერთი მოსწავლის, შემდგომში რეჟისორ პ. ფრანგიშვილის ცნობით, სასწავლო პროგრამა შედგენილი იყო ვ. აბაშიძისა და ვ. გუნიას მიერ. ლექტორებად მოწვეული იყვნენ ცნობილი პედაგოგები და ხელოვნებათმცოდნეები: სერგო გორგაძე, მიხეილ წულუკიძე, სარგის კაკაბაძე, იაკობ ნიკოლაძე ნიკო სულხანიშვილი, დუბროვსკი, ოვერლო და სხვანი. მსახიობის ოსტატობას ასწავლიდნენ ლ. მუსხელიშვილი და ვ. გუნია. კურსების მოსწავლენი, პრაქტიკის მისაღებად, ქართული თეატრის იმ წარმოდგენებში მონაწილეობდნენ, რომლებსაც დგამდნენ ვალ. შალიკაშვილი და მიხ. ქორელი.

ვ. გუნიამ გამოიყვანა სამწერლო ასპარეზზე ი. გრიშაშვილი, ს. შანშიაშვილი, ნ. შიუკაშვილი და სხვანი. მან ჩაუყარა საძირკველი ქუთაისის დრამატულ საზოგადოებას. საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა პროფესიული კავშირის გამგეობის პირველი თავმჯდომარეც ვ. გუნია იყო.

პრესასაც ჩინებულად ხელმძღვანელობდა. 1887 წელს მან დაიწყო „საქართველოს კალენდარი“ გამოცემა. ესაა მშვენიერი, მრავალი საინტერესო ცნობისა და დოკუმენტის მომცველი ილუსტრირებული წიგნი. თავისებური ენციკლოპედია, ცნობარი. ეს ცნობარი აღიარებულია როგორც ხალხის გათვისცნობიერების დიდად მნიშვნელოვანი საშუალება. რვა წელი ხელმძღვანელობდა ვ. გუნია „საქართველოს კალენდარის“ გამოცემას. შემდეგ კი ეს მოვალეობა მან ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას გადასცა. მეოთხედნი საუკუნის განმავლობაში ემსახურებოდა „საქართველოს კალენდარი“ ქართულ საზოგადოებას. მისი დათვალიერება და წაკითხვა დღესაც საინტერესოა. ამჟამად, „საქართველოს კალენდარი“ ბიბლიოგრაფიული იშვიათობაა. თვით ვ. გუნიას პირად არქივშიც მხოლოდ ორი წიგნიღაა შემორჩენილი.

1898 წ. თავისი რედაქტორობითა და საკუთარ ხარჯზე დაიწყო გამოცემა გაზეთი „ცნობის ფურცლისა“. ეს იყო უოველდღიური, პროგრესული მიმართულების პოპულარული გაზეთი. 1898 წ. შეიძინა სტამბა. 1907 წ. მისი რედაქტორობით გამოვიდა უოველდღიური იუმორისტული ყურნალი „ნიშადური“.

ვ. გუნია ამ გზითაც ქართულ თეატრს ემსახურებოდა.

განსაკვირებლად მშფოთვარე, საინტერესო და ნაყოფიერი იყო ვ. გუნიას ცხოვრება. ესოდენ მრავალწლოვანი და მრავალფეროვანი მისი მოღვაწეობა აირყელა ლექსებში, სხვადასხვა დროს რომ მიუძღვნიათ მისთვის. მისი სახე მხატვრებმაც შემოგვიჩინაქეს — ლ. გუღიაშვილმა და უ. ჭაფარიძემ. გამოაქანდაკა მ. კიაურელმა. კინოფირზეც აისახა. 1913—1934 წ. წ. გადაიღეს შემდეგ ფილმებში:

„კავკასიის ომი, ანუ გუნიების აღება“ (შამილი და ერეკლე II), „მოდგარა“ (მეყუალას მ მ), „არსენა ჭორჭიაშვილი“ (გენერალი ბერხმანი), „სურამის ციხე“ (დიდი ვეზირი), „მთის კანონი“ (მუსა), „ამოკი“ (ევროპელი ქალის ქმარი), „ნახვამდის“ (ეპიზოდური როლი), „გოგო“ (მეწოვე), „ბბრტე ზაური“ (ისმაილი), „ხანუმა“ (ნაყარი). ეკრანზე წუთიერი გაუღვებაც ნათელს ხდის, რომ თავისი დიდი შინაგანი ძალა მსახიობს კინოშიც მოუტანია.

გვაქვს კიდევ ნაცნობ-მეგობართა სიტყვიერი შტრიხები. აი, ზოგიერთი:

ს. გერსამია: „...უშრეტი ენერგია, დაუღალავი შრომისუნარიანობა, უტყუარების უფა, გამირული გამბედაობა, რაინდული ხასიათი, პირუთვნელობა და თავის ქვეყნის უსაზღვრო სიყვარული... თავისი ასეთი თვისებებით ვ. გუნიას მისი თანამედროვენი ზოგჯერ ილია ჭავჭავაძესაც კი ადარებენ.

ჰყვებოდა პერსონაჟთა მონუმენტურ ბიუსტებს. უნივერსალური პიროვნება იყო...
ი. გრეშაშვილი: „...თავაკაცო იყო ქირსა და ღმერთი. არ ყოფილა არც ერთი ისეთი დიდი საქმე, საუბრადღებო მოვლენა, რომელშიც წილი არ ედოს ამ კეთილგონიერ, გულმხმარებელ, უანგარო ადამიანს. დაუტყრომელ წინამაგეს, თავისი ქვეყნის დიდებულ მოტირანახულეს“¹⁷.

ს. შანშიაშვილი: „...ვისაც ვ. გუნია ნახული არა ჰყავდა და მას ქუჩაში შეხვდებოდა, უთუოდ შეჩერდებოდა და ცქერას დაუწყებდა. რადგან ვ. გუნიას მომხიბლავი გარეგნობა ჰქონდა. ზოგი მას როზელ პატრიცს ამსგავსებდა, ზოგი ბერძენს — ხოლო იგი ნამდვილი ქართული მშვენიერებით იყო შემკული“¹⁸.

მის. ჭიაურელი: „...სახე კლასიკური სილამაზისა... როგორც დიდი ქანდაკება, ვ. გუნია ახლო მხერაით ვერ გაისინჯება... იგი უნდა დიდი მანძილიდან დინახოს. უფალო კაცო, კოჭლი, მაგრამ ღამაზი. ჩემი ოცნება იყო, ეს კაცი მენახა ცხოვრებაში, ზელით შეეჭბოდი“¹⁹.

დიდძალი მასალა დააგროვა მის პატივსაცემად გამართულმა არაერთმა საიუნივერსიტეტო და მოსაგონარმა საღამომ: 1917 წლის 29 აპრილს, დიდი ზეიმით აღინიშნა ვ. გუნიას შემოქმედების 50 წელი. ამ დღისთვის გამოიცა დასურათებული აღმანახ „მადლობის“ დღე. სადაც გამოქვეყნდა ივ. გომართელის, ვალ. შალიკაშვილის, შ. დადიანის, ნ. შიუკაშვილის, ს. მაგლობლიშვილის და სხვათა წერილები, ლექსები, სურათები ცხოვრებასა და როლებში, უმნიშვნელოვანესი სტატისტიკური ცნობები ვ. გუნიას ნოღვაწეობის შესახებ.

ძალიან კარგად ხატავდა თურმე. საოცარია, მაგრამ მისი ნახატები არსად ჩანს. ხელმოუწერადაა იქნებ სადმე შემორჩენილი... სამაგიეროდ, ჩვენ ხელთაა ის, რაც ვ. გუნიას დაუწერია სასცენო ხელოვნების შესახებ: ისტორიული ნარკვევები, თეორიული წერილები, მოსაზრებანი ცალკეულ ხელოვნებათა შემოქმედების შესახებ. განსაკვირვებელია საკითხების სიმრავლე: თეატრი, დრამატურგია, რეპერტუარი, ხელოვნებას ეროვნელობა, მსახიობის შემოქმედება, სცენური სიტუა, ხასიათი, მასურებელი, კრიტიკა, სცენური სიმართლე, რეჟისურა, ანსამბლი და კიდევ მრავალი სხვა.

„1862—1938“ — ვკითხულობთ მემორიალურ დაფაზე თბილისში, გალაკტიონ ტაბიძის სახელობის ქუჩის № 24 სახლის კედელს რომ ამშვენებს.

70 წელი იხედაც არაა ცოტა, მაგრამ ისიც გავისხენოთ, რა წლებია ეს — 1909, 1917, 1921... რადიკალური გარდატეხანი ცხოვრებაში, ხელოვნებაში — კოტე მარჩანიშვილი, სანჯრო ამეტელი, თაობათა შერკინება, ტყვიელები, საბელისწერო შეცდომები, საარაკო გამარჯვებანი...

ვ. გუნია არასოდეს ყოფილა ცხოვრებისა და ხელოვნებისაგან განწე გამშვარი — მას ზომ ყოველთვის სირთულეები იზიდავდა...

არაა შემთხვევითი, რომ 1928 წ. უკვე მოხუცმა (მაშინ ის 66 წლისა იყო), კაპიტანი ბერსენევი განასაზიერა ბ. ლავრენიევის „რღვევაში“ — იმ დროისათვის მეტად თანადროულ პიესაში. მისთვის ეს არავის დაუვალდება, თვითონ პირადად ნაწარმოებიც და როლიც. ჩანს, აღელვებდა მოხუც მსახიობს იქ დასმული პრობლემა — ძველი დროის ადამიანის მიერ ახალი ცხოვრების მიღების აუცილებლობის შეგნება და განხორციელება.

არ არის შემთხვევითი, რაც 1924 წ. დაიწერა მის შესახებ ჟურნალ „თეატრსა და ცხოვრებაში“ (№ 4): „ქართული თეატრის გაპირვების ტალკევის“:
„ძვირფას სახეებს შორის მისი არტისტული მასკა მრავალნაირად არის სასურსა-
დღებო.

მისი სახის ზვიადი გამოხედვა მშრალია თითქმის, მანვე იცის განათება უეცარის ცეცხლის ტბულებით“.

ნუ დავივიწყებთ, რომ ეს ითქვა 1924 წ. — სწორედ იმ წელს, როდესაც ახალ-გაზრდების ერთმა ჯგუფმა, კორპორაცია „დურუჯმა“ საქაროდ გამოუცხადა ბრძოლა ძველი თაობის მსახიობთა შემოქმედებას, რომელთა შორის ვ. გუნიაც იყო.

გავიდა კიდევ ათი წელი. 1934 წ. ვ. გუნიას რესპუბლიკის სახალხო არტისტის საპატიო წოდება მიენიჭა. მრავალ მილოცვათა შორის, განსაკუთრებით ყურადსადე-ბია „დურუჯის“ ხელმძღვანელის, საბჭოთა თეატრის იმ დროს უკვე სახელმწიფო-ლი რეჟისორის, სანდრო ახმეტელის წერილი:

„...რუსთაველის თეატრი უაღრესად მადლიერია შენით, როგორც საუკეთესო ბურჯის და იმედისა ქართული თეატრის ყველაზე საშინელი ეპოქის დროს.

...შენმა მადლიერმა ხელმა პირველმა დამლოცა მე ქართული სცენისათვის და ვეცდები, არ შეგარცხვინო არც შენ და არც ჩვენთვის საყვარელი და სათაყვანებელი ჩვენი თეატრი.

კიდევ ერთხელ გილოცავ წოდებას და პენსიას, როგორც სულ უმცირეს ჯილ-დოს, მოძღვნილს ჩვენი ქვეყნის სახელით და იმ საშინლად მძიმე მოღვაწეობის გამო, რაც შენ ვაღაიბანე.

რუსთაველები გულწრფელად შემოგაკახებენ: „ვაშა, ჩვენო ვალიკო“. „ვაშა, ჩვენს მამას“, „ვაშა, ჩვენი ქართული თეატრის რაინდს“.

შენი ს. ახმეტელი“.

ვ. გუნია იყო დიდი მსახიობი და კემშარტიად საზოგადო მოღვაწე. იმდენად დი-დი, რომ საქართველოს სახელმწიფო თეატრთა შორის ერთი — ფოთის სახელმწიფო თეატრი — მის სახელს ატარებს.

¹ იხ. ვ. გუნიას სასცენო მოღვაწეობის 25 წლის აღსანიშნავ დ გამოცემულ ალმანახი „მადლობის დღე“, 1917, გვ. 23—24.

² ვ. გუნიას მეუღლის მოგონება, საქართველოს სათეატრო მუზეუმი, ფონდი I, საქმე 13, № 6—10725.

³ ჯურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1910, № 8, გვ. 14.

⁴ იხ. ნ. ჩხვიძის გამოსვლა ვ. გუნიას მოსაჯონარ საღამოზე 1947 წ. 31 მარტ., სტენოგრაფია დაცულია საქართველოს სათეატრო მუზეუმში.

⁵ საიტუბილეო ალმანახი „დიდებებს დღე“, 1917.

⁶ ნ. ჩხვიძე, 1947 წ. 31 მარტის საღამოზე გამოსვლის სტენოგრაფია, საქართველოს სათეატრო მუზეუმი, ფონდი I, საქმე 13, № 6—10723.

⁷ ვაშ. „კომუნისტი“, 1963, 19 მაისი.

⁸ ვ. გუნიას მეუღლის მოგონებანი, საქართველოს სათეატრო მუზეუმი, ფონდი I, საქმე 13, № 6—10725.

⁹ წიგნი დაცულია საქართველოს სათეატრო მუზეუმში, ვ. გუნიას არქივიში.

¹⁰ ვ. გუნიას დღიურის ეს მონაკვეთი გამოქვეყნებულია დ. ჯანელიძის წიგნში „ვალერიან გუნია“, გამომც. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ. 1963.

11. გაზ. „საბჭოთა მასწავლებელი“, 1938, № 79.

12. გაზ. „კომუნისტი“, 1963, № 117.

13. იქვე.

14. 1947 წ. 31 მარტის საზეიმო სხდომის სტენოგრამა. დაცულია საქართველოს სათეატრო მუზეუმში. ვ. გუნიას არქივი.

15. იქვე.

16. ს. გერსამია. 1947 წ. 31 მარტს ვ. გუნიას ხსოვნის საღამოზე წაკითხული მოხსენება. დაცულია საქართველოს სათეატრო მუზეუმში. ვ. გუნიას არქივში.

17. გაზ. „კომუნისტი“, 1963, № 117.

18. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1963, № 21.

19. საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი. ფ. 1, საქმე 178, მ. ჭიაურელის არქივი.



გახსენება

ირინე რატიანი

ოთარ ალექსიშვილი — 75

საქ. სახალხო არტისტ ოთარ ალექსიშვილის ხანმოკლე ცხოვრება ხელოვნებაში აღსავსე იყო თეატრის გულწრფელი სიყვარულით. მის მიერ ჯანხორციელებულ სპექტაკლებში წარმოჩინდა ხელოვანის ადამიანური და შემოქმედებითი მრწამსი, მთელი მიხი ცხოვრების აზრი.

თეატრზე უზომოდ შეყვარებული ჰაბუკი მუშაობას იწყებს დრამწრეში, რომელსაც ცნობილი რეჟისორი დომიტრი ალექსიძე ხელმძღვანელობს.

1930 წელს საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ, ო. ალექსიშვილი მოსკოვს მემკვიდრეობა და ლუნიჩინსკის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში შე-

დის, სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, ოთხი წელი მუშაობს რეჟისორ-სტაჟიორად ჯერ ვსევოლოდ მეიერჰოლდის თეატრში, შემდეგ კი მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, სადაც მსახიობის პროფესიას ეუფლება სცენის ისეთ გამოჩენილ ოსტატებთან, როგორც იყვნენ ზავადსკი, სიმონოვი, კედროვი და სხვანი.

მომავალ რეჟისორს მიეცა ბედნიერი შესაძლებლობა დასწრებოდა რეპეტიციებს სპექტაკლისა „ვაი კუვისაგან“, რომლებსაც ნემიროვიჩი-დანჩენკო ატარებდა. ალექსიშვილმა პრაქტიკულად შეიკნო ის ჰემ-მარიტება, რომ შეუძლებელია სცენაზე „ითამაშო“ — სიტყვა, ხასიათი, განწყო-

ბილება — ყოველივე მუნდა დაიბადოს ბუნებრივად. მსახიობის თავისთავზე ძალდატანების გარეშე მომავალი რეჟისორი არ მხოლოდ ესწრებოდა რეპეტიციებს, არამედ იწერდა დღიურებს, სადაც აღწუხავდა კონკრეტულ მაგალითებს სტანისლავსკის რეჟისორული სისტემის „პრაქტიკული განხორციელებისა“.

40-იანი წლების დასაწყისში, საქართველოში დაბრუნების შემდეგ, ო. ალექსიშვილი მუშაობას იწყებს დამდგმელ რეჟისორად გორის დრამატულ თეატრში, რომელსაც იმ წლებში ხელმძღვანელობდა საქართველოს სახალხო არტისტ პ. ფრანგიშვილი, თავის პი-

რველ დამოუკიდებელ და-
დგმად ალექსიშვილმა აი-
რჩია ესენოვის პიესა „შემ-
შათი“ (თარგმნა გ. ფრო-
ნისპირელმა).

დიდი ინტერესით მოე-
ლოდა მკითხველი რეჟი-
სორის მომდევნო ნამუშე-
ვარს, პიესა, რომლის დადგ-
მასაც შეუდგა ოთარ ალექ-
სიშვილი — მასისა და კუ-
ლიჩენკოს „ბალები ყვავი-
ან“ — მიეკუთვნებოდა ე.
წ. „მსუბუქი ეანრს“, რომ-
ელსაც ჩვეულებრივ დგა-
მდნენ როგორც მუსიკალურ
კომედიას. ალექსიშვილმა
პიესა სხვაგვარად გაიზარა:
განთავისუფლა რა იგი ზე-
დმეტი სიმსუბუქისგან, შე-
სძინა მას უფრო სერიოზუ-
ლი ელერალობა და უარის
კი თქვა პიესაში მუსიკის
გამოყენებაზე, თუმც, რო-
გორც ვახუთი „სტალინე-
ლი“ აღნიშნავდა, „მოუხე-
დავად ზოგიერთი საინტე-
რესოდ გადაწყვეტილი სცე-
ენისა, სპექტაკლი არ გა-
მიორჩეოდა მთლიანობით,
და არ იყო ისეთი შთამბე-
ჭდავი როგორც პირველი“.

რეჟისორული ნამუშე-
ვის მაღალი დონით გამო-
ორჩეოდა სპექტაკლი „და-
ძმა“ ვალერიან გუნიას პი-
ესის მიხედვით. მოსკოვე-
ლი კრიტიკოსი ა. ფერალ-
სკი განსაკუთრებით აღ-
ნიშნავდა („ზარია ვოსტო-
კა“, 1942, 23. VII) რეჟი-
სორის უნარს ძუნწი ხერ-
ხებით მიეღწია გამომსახვე-
ლობისათვის.

გორის დრამატულ თე-
ატრში მუშაობის წლები აღ-
სავეყ იყო. ქიებებით, პრო-
ფესიული ჩვევების შექე-
ნით. ალექსიშვილის ერთ-
ერთი რეჟისორული პრინ-
ციპი, სამხატვრო თეატრის
შემოქმედებითი გამოცდი-
ლების შესწავლისას, რომ
შეიძინა, გახლდათ სცენუ-
რი ფორმის სიმკაცრე, რო-
მელიც გაიზარებოდა, რო-
გორც სპექტაკლის მთლი-
ანობის აუცილებელი პირო-
ბა.

ოსტროვსკის „უდანიშ-
ული დამანაშავენი“ საინტე-
რესო იყო იმდენად, რამ-
დენადაც გორის თეატრში
პირველად განხორციელდა
ზუსტული კლასიკური პიე-
სა. ო. ალექსიშვილმა პიე-
საში დანახა საფუძველი
იმისა, რაც მას დაეხმარე-
ბოდა გაელვითებინა მსახი-
ობებში სცენური სამართ-
ლის ხელოვნებისაყენ სწ-
რაფვა.

რამდენიმე წლის შემდეგ,
თბილისის მოზარდ მკურე-
ბელთა თეატრში მუშაობი-
სას, ალექსიშვილი კვლავ
მოუბრუნდება ამ შესანიშ-
ნავი დრამატურგის შემოქ-
მედებას და დგამს კომე-
დიას „ზოგჯერ ბრძენიც შე-
ცდება“.

1958-64 წლებში ალექსი-
შვილი მუშაობს ქუთაისის
დრამატულ თეატრში. ა. ვა-
საძის ხელმძღვანელობით
მან რამდენიმე სპექტაკლი
დადგა. აი რას წერდა „კჟ-
ტაისსკია პრავდა“ (1960 წ.
23 IV): „სულ სამი წელია,

რაც ო. ალექსიშვილი ქუ-
თაისის თეატრში მუშაობს.
მაგრამ ეს მნიშვნელოვანი
პერიოდი მის შემოქმედე-
ბაში, რადგან, გარდა პირ-
დი ადამიანური თვისებებ-
სა იგი ყურადღებას იქცევს
როგორც საინტერესო რე-
ჟისორი, რომლის ხელწე-
რის თავისებურება იმაში
გამოვლინდა, რომ სპექტა-
კლის ყველა კომპონენტს
იგი უქვემდებარებს მისი
იდეური ჩანაფიქრის გამო-
ხატვას — მდაბურობის წი-
ნაღმდეგ ბრძოლას. ალექ-
სიშვილმა კიდევ ერთხელ
წარმატებით დააკვირგვინა
თავისი დამდგმელობითი
მოღვაწეობა“.

ო. ალექსიშვილის მიერ
ქუთაისის თეატრში განხორ-
ციელებული სპექტაკლე-
ბის უმრავლესობა მიძღვნი-
ლი იყო თანამედროვე თე-
ატრისადმი. გამოჩენილ მსახი-
ობთან აკაკი ვასაძესთან მუ-
შაობამ ბევრი რამ შესძინა
ახალგაზრდა რეჟისორს.

1959 წელს ო. ალექსიშ-
ვილმა განახორციელა პ. ვა-
საძის „ყვარყვარე თუთა-
ბერი“. აკ. ვასაძის რეჟი-
სორული ჩანაფიქრითა და
მსახიობური გაზრებით ამ
სპექტაკლმა ქუთაისის სცე-
ნაზე შეიძინა მასშტაბურო-
ბა, რაც არა მარტო კრი-
ტიკის, არამედ თავად პიე-
სის ავტორის მიერ იქნა
აღნიშნული. ყვარყვარე თუ-
თაბერი მათი გაზრებით
იყო არა მხოლოდ ავან-
ტიურისტი, რომელიც დრომ
ამოატიტეცია, არამედ ავან-

ტიტულისტი, რომელმაც დროთავე ისივე მიზნებისთვის გამოიყენა.

1965-1968 წწ. ო. ალექსისიშვილი ქიათურის თეატრის მთავარი რეჟისორია. აქ მან ბევრი საინტერესო დაღმა განახორციელა: გ. ხუხაშვილის „აღამიანის ცხოვრება“, ვ. ვაშნვეციის „ობტიმისტური ტრაგედია“, ღ. კლდიაშვილის „სამაზის შილის დედინაცვალი“ და ა. ბელიაშვილის „მზიდვაცა“.

1973 წლის თეატრალური ცხოვრების მოვლენად იქცა გრიბოედოვის სახ. თეატრში ო. ალექსისიშვილის მიერ განხორციელებული ვეპროლოგის „გასულ ზაფხულს ჩულისსეში“. რეჟისორი რთული ამოცანის წი-

ნაშე იდგა — პიესა სავრთრად პირველად იდგმებოდა. რეჟისორის, მხატვარ გ. გუნიასა და სპექტაკლის ვეგლებ მონაწილის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ თეატრში შექმნილი გაეკეთებინა მთავარი — ეჩვენებინა, რომ კეთილი გამარჯვებებს ბოროტზე არა იმით, რომ ოდიოზანვე ასეა, არამედ იმით, რომ აღამაანებში ბევრად მეტია კარგი, ვიდრე ცუდი.

ო. ალექსისიშვილის მიერ განხორციელებული სპექტაკლები განსხვავდებიან თეატრალურ, ყანობრივად, ბუნებრივად, დონით. მხატვრული სპექტაკლები დაღმა აგრეთვე მარჯანიშვილის და მოსკოვის დრამისა და კომედიის საგასტრო-

ლო თეატრებში, უკომარტი პროფესიონალიზმით ანტირციელებდა დადგმებს — დაქალაქისა და პერსონაჟულ თეატრებში, სრული პასუხისმგებლობით მუშაობდა ყველგან, სადაც საკითხი შემთავრები ხელოვნება. ქართულ თეატრებში რუსული პიესების, ხოლო მოსკოვის თეატრებში ქართული პიესების დაღმით იგი აქტიურად უწყობდა ხელს შემოქმედებითი კავშირის განმტკიცებას ქართულსა და რუსულ თეატრებს შორის.

ო. ალექსისიშვილი შემოქმედებითად ახალგაზრდა წავალა ცხოვრებიდან. ახალი გეგმებითა და მიზნებით აღსავსემ ვერ მოასწრო ბევრის თქმა ხელოვნებაში.

ენიო კაკუაშვილი

მაცურებლის მოგონება

40-50-იანი წლების ახალგაზრდებს დანატყურად გვიყვარდა თეატრი. იგი „სამოდერო ამბიონად“ მიგვაჩნდა. თეატრში ისე შევედიოდით, როგორც მლოცველნი ტაძარში. სცენაზე ბობოქრობდნენ თეატრისათვის თავშეწირული ქურუმები, რომელთაც სავეს დარბაზი შემოქმედებითად აღაფრთოვანებდა და საოცარი ძალით ემუხტავდა. უმაღლეს იმეგბოდა უხილავი ძაფი სცენასა და დარბაზს შორის. ოვაციას დასასრული არ უჩანდა. ყველა სპექტაკლი ზეიმი იყო, ჩვენ კი მისი მონაწილენი.

ღღეს კი რა ხდება? რატომ გავხ-

დით ასეთი გულგრილი თეატრის მიმართ? ვხედავ ნახევრად ცარიელ დარბაზს და უნებლიეთ მახსენდება დიდი ესპანელი დრამატურგის გარსია ლორკას სიტყვები: „თუკი ხალხი არ ზრუნავს თეატრზე, ეს იმას ნიშნავს, რომ ეს ხალხი კვდება, ან უკვე მოკვდა“.

ჩემი თაობა მოწოდებით, გულის კარნახით მიდიოდა თეატრში. სულს იფაქიზებდა, ტკივილს იამებდა. ცხოვრების შუქ-ჩრდილებს თვალნათლევ ხედავდა, ცოდნის პორიზონტს იფართოებდა. ამიტომ იყო, რომ ბევრი მსახიობი ცოცხლად შემორჩა ჩემს მეხსიერებას, მათ



40-იანი წლების დასასრულს, როგორც ცნობილია, ქუთაისის თეატრის კარი გამოკეტა იყო. ეწინააღმდეგებოდა, რომ ქუთაისში საზოგადოებას ამცნო, კიათურის აკაკი წერეთლის სახ. სახელმწიფო თეატრი. ტექნიკუმის მოსწავლემ, მანამდე რომ არ ვყოფილვარ თეატრში, სამ ამხანაგთან ერთად თეატრს მივაშურე. შემთხვევით ვიშოვეთ პარტიის ბალები, მაგრამ ჩვენს ადგილებზე დაჯდომას როგორ გავბედავდით. მეორე იარუსზე ავედით და სმენად ვიქცეთ. ერთ თავისუფალ ადგილს ვერ ნახავდით დარბაზში, მიდიოდა გ. მდივნის გახმაურებული პიესა „ალკაზარი“, ესპანეთის სამოქალაქო ომის გმირულ ეპოპეას რომ ეძღვნებოდა.

ამ სპექტაკლში ბატონი მიხეილ ვაშაძე რესპუბლიკელთა მეთაურის პედრო კორალიუსის სცენურ სახეს ქმნიდა. აი, გაისმა პედროს ბრძანება — შეტევა. ეს ხომ იმას ნიშნავს, რომ გაწირო უძვირფასესი ადამიანები: ცოლ-შვილი და მეგობარი პოეტი გარსია ლორკა. შეტევა! — განმეორდა ბრძანება. რესპუბლიკელებმა იერიში მიიტანეს ციხე-სიმაგრეზე და აიღეს. დიდია სიხარული, მაგრამ სევდანარევიც, თვალს ვერ უსწორებენ მეთაურს, რომელმაც აუნაზღაურებელი მსხვერპლი გაიღო რესპუბლიკელთა გამარჯვებისათვის. კვლავ ბრძანება. ამჯერად ცეკვა! გაირიდა სცენა, დარბაზი. რესპუბლიკელებმა მძიმედ დახარეს თავი. ვის შეეძლო ამ დროს ცეკვა, ისიც კორალიუსის წინაშე. ცეკვა! — გაიმეორა პედრომ, ამჯერად უფრო მკვეთრად, ხმაშიაღა. კვლავ დუმილი. რესპუბლიკელთა მეთაურმა თვალი მოავლო ირგვლივ მყოფთ, მკლავები გაშალა და წრფში შევიდა. ივრიალა ტაშმა. დარბაზში სინათლე აიწო. არ მახსოვს რამდენჯერ გაიხსნა ფარდა. ვხედავდი ატრემლებულ სახეებს. ოვაციას დასასრული არ უჩანდა. მოვლიოდით თეატრიდან

მეორე შექმნილი სცენური სახეები ჩემს გულში განაგრძობენ სიცოცხლეს. ზოგჯერ შემეხმეიანებათ კიდევ. ეს უნდა იყოს, ჩემი აზრით, მსახიობის უკვდავება, მისი პროფესიის ხიზლიც.

ამჯერად ერთ-ერთ მათგანზე — ბატონ მიხეილ ვაშაძეზე მინდა ვისაუბრო.

მიხეილ ვაშაძე იმ შემოქმედთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც სიცოცხლის ნაწილს სცენაზე ტოვებენ. აუტრაცხელი ენერჯის ხარჯვით ქმნიან, ძერწავენ სცენურ სახეებს, საოცარი ძალით რომ იზიდავენ მაყურებელს.

მიხეილ ვაშაძის სცენური წარმატების საიდუმლო მარტო მის ნიჭიერებაში როდია საძიებელი. არანაკლებ საინტერესოა მეორე მხარე — მოქალაქეობრივი სახე, სულის სისპეტაკე და სინატიფე, ზნემაღალი ბუნება, ასე რომ აღვლევებს მსახიობის შემოქმედებას.

და თან მიგვეყვებოდა პედრო — ვაშაძის სახე. — სახე მსახიობისა, ასე რომ დაგვატყვევა და გაგვაოგნა.

სიზმარში პედროს ვხედავდარ. მეორე დღეს შეექვეს გაკვეთილი მივატოვეთ (ახლაც მიკვირს, როგორ გავბედეთ) და პედრო — ვაშაძის სანახავად წავედიო. თეატრის უკან სასურსათო მაღაზიაში შევიყუყუეთ და გაფაციცებით ვაღვწებდით თვალს თეატრიდან გამომსვლელებს. ვერა და ვერ შევიცანიო პედრო. მაღაზიის დაკეტვის დრომაც მოატანა. გამგებ შემოგვასახა — „ხომ გაგაფრთხილევო, მაღაზიას ვხურავთ, რავე დაკარგულა ოხებოვით აცეცებთ თვალებს, სახლიდან ხომ არ გამოუგდებართ“. სხვა რა გზა იყო, გავბედეთ და თეატრიდან გამოსულ ახალგაზრდას ვკათხეთ.

— თუ არის თეატრში მსახიობი, რომელიც პედროს თამაშობდა?

— მიშა ვაშაძეს ეძებთ? — კითხვითვე მოგვმართა.

— კი ბატონო — მივუგოთ ჩვენ. გაიღიმა.

— თეატრის კუთხეში მდგომთ ხომ ხედავთ. მათ შორის მაღალი კაცი მიშა ვაშაძეა.

ადგილიდან რომ არ ვიძროდიო, კიდევ უფრო დააკონკრეტა: — პალტო რომ აქვს გადაკიდებული მკლავზე, ის არის ვაშაძე!

მაღლობა გადაეუხალეთ და თეატრს ირგვლივ მანამ ვუარეთ, სანამ მოსაუბრენი არ დაიშალნენ. ჩვენს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა — საყვარელი მსახიობი გავიციანიო (თუ ამას გაცნობას დავაჩქმევთ).

მეორე დღეს დირექტორმა მიგვიხმო. გულწრფელად ვუამბებთ ჩვენი გატაცების თაობაზე. თითო თვის სტიპენდია მოგვოხსნა და თანაც ასე დაგვმოძღვრა: „მომავალში გაკვეთილს აღარ გაცედნთ. თუ მაგას გაცნობას ეძახთ, ექვსი გაკვეთილის შემდეგაც მოხერხდება“.

ახლა, როცა უკეთ ჩაწვიდი ხელოვ-

ნების ამ ურთულეს დარგს, გავეციანი „ალგაზარის“ დადგმის ისტორია. სხვადასხვა თეატრში, მასურებულს შეგვიცინას, აღარ მიკვირს რატომმაც დღესამდე ამ დიდებულმა სპექტაკლმა. რატომ გამოჰყვა ცხოვრად მიღებული შთაბეჭდილება ჩემს მეხსიერებას. გულწრფელად შემძილა ვთქვა, თუ მე, პედაგოგმა, ასე ფანატოკურად შევიყვარე თეატრი, გამოძლიერდა სურვილი მისი იღუმალეობით მოცულ სამყაროში წვდომისა, უპირველესად, ეს ბატონი მიშას დამსახურებაა.

გავიდა დრო, ინსტიტუტის II კურსის სტუდენტი სოფელ შუქრუთში ვისვენებდი, ამოვიდა მხატვრული ბრიგადა. ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. უმაღლვე შევიცანი ბატონი მიშა, როცა ჩემს მასპინძელს მსახიობის „გაცნობის“ ისტორია მოეუყუევი, ბევრი იცინა და ბატონ მიშასთან წარმადგინა, ახლაც ცხადად მასსოვს, ბატონმა მიშამ თავისი ტოლოვით მომმართა: „კვირას გეპატიეებით თეატრში, ნახავთ ჩემი რეჟისორობით დადგმულ სპექტაკლს „ყამთაბერის ასულს“. ვეცდები, არ გაგაუფერულოთ პირველი შთაბეჭდილება“. ჩემზე ბედნიერი იმ წუთებში ქვეყნად არავინ მეგულეობდა.

ბევრი სპექტაკლი ვნახე მისი მონაწილეობით, იუბილეზეც მიმიწვია, ჩემი ოჯახის უახლოესი მეგობარიც გახდა და დღემდე მომყვა მისდამი საოცარი მოკრძალების გრძნობა. მანვე დამაახლოვა ჭიათურის თეატრის ნიჰიერ კოლექტივს. ვესწრებოდი პრემიერებს, საიუბილეო საღამოებს, მთავარი მაინც ის არის, რომ გამოძლიერა სურვილი, რაც შეიძლება მეტი მცოდნოდა ხელოვნების ამ ურთულესი დარგის შესახებ. მეტიც, ეს სიყვარული გადამედო ახალგაზრდობისათვის.

კარგად ვიციო ჭიათურის თეატრს და არ მიკვირს, რატომ გაუძნელდა ბატონ მიშას მის მალმერთებულ მასურებელთან, თეატრის ნიჰიერ კოლექტივთან განშორება. ვერა და ვერ თმობდა თე-

ატრს, სადაც დაეჯიკადა როგორც მსახიობი. „თუ რამე მაქვს კარგი, — ამბობს ბატონი მიშა, — იმიტომ, რომ კოლექტივი იყო კარგი... რაც ცუდი მაქვს, სწორედ ის მაქვს. რასაც კოლექტივი ვერ მოერია ჩემში“. არადა, სად არ იწვევდნენ.

საყვარელ მსახიობს დიდი ზემოთ გადაუხადეს სასცენო მოღვაწეობის 30 წლისათვის. ქალაქის საპატიო მოქალაქედ აირჩიეს და დაბადებიდან 80 წლისათვის დიდებულად აღნიშნეს.

ვხედავდი წლების განმავლობაში სეზონიდან სეზონში მიშა ვაშაძის მიერ რუდუნებით შექმნილ სცენურ სახეებს და ვგრძნობდი, რომ ერთნაირი ხასიათის როლებიც კი ძალზე განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. ვგრძნობდი, რა ენერჯის ხარკვით ძერწავდა თითოეულ სახეს. ხშირად მიკითხავს, როგორ მუშაობდა როლზე. აი მისი პასუხიც: „პირველ რიგში, ვსწავლობ ავტორის ბიოგრაფიას, მისი შემოქმედების მიმართულებას და მსოფლმხედველობას. რეჟისორთან ერთად ვეძებ მისი ხასიათის განსაუქთრებულ, ნიშანდობლივ თვისებებს. ყველაფერ ამას გონებაში გადავამუშავებ. ბევრს ვმუშაობ სიტყვის დახვეწაზე, ამის შემდეგ ვიწყებ როლის უშუალო განხორციელებას. მუდამ ვცდილობ ჩემს მიერ შექმნილი სახე იყოს წრფელი და გულშიჩამწვდომი, რათა სიხარული მოუტანო მაყურებელს და ჩემს თავს“.

მე კარგად ვიცნობ ბატონ მიშას პირად არქივს. ჩემს მოსწავლეს, მე-10 კლასელ კ. დოლაბერიძეს, რომელიც შემთხვევით ბატონ მიშას საიუბილეო საღამოს დასწრებია, გადაუწყვეტა დაეწერა მონოგრაფია მსახიობზე და ნაშრომით რესპუბლიკურ თვითშემოქმედებით კონფერენციაში მიეღო მონაწილეობა. შედეგმაც არ დააყოვნა. ნაშრომის ავტორი თბილისში გამოიძახეს და I ხარისხის დიპლომით დააჯილდოვეს.



მ. ვაშაძე — არქევანი
„ჩვენებურები“.

მქონდა ბედნიერება დედაქალაქში, რუსთაველის სახ. თეატრშიც მებოლა ყვარყვარე ბატონ მიშას შესრულებით. იმდენად დიდი იყო მაყურებლის ინტერესი, რომ ორი წარმოდგენის შემდეგ დამატებით დაინიშნა კიდევ ორი წარმოდგენა. ამის შესახებ საინტერესო რეცენზია გამოაქვეყნა ვახეთმა „თბილისმა“ (14. 5. 1959).

დიახ, ბატონმა მიშამ იცის, რომ ყველაზე ღირებული მსახიობებში ინდივიდუალობაა. იგი კარგად უნდა იცნობდეს მთელი სპექტაკლის კომპოზიციას. მეტიც — უნდა ესმოდეს, მთელი სხეულით გრძნობდეს მას. მხოლოდ ამ შემთხვევაში გამთლიანდება და გაიფრთხილებს მის მიერ განსახიერებელი პერსონაჟი. ამიტომაც გაუძღეს მისი მონაწილეობით შექმნილმა სპექტაკლებმა დროს. რეპერტუარში დამკვიდრდა 1932-33 წლების სეზონში დადგმული „ყვარყვარე თუთაბერი“ — 1967 წლამდე არ ჩამოსულა სცენიდან. „ყვარყვარე თუთაბერი“

რის“ დადგმიდან 30 წლისთავიც კი იზე-
იმეს. დაახლოებით იგივე ითქმის „სა-
მანიშვილის დედინაცვალზე“ (პლატონი).

საინტერესოდ მოგვითხრობს მიშა ვა-
შაძის შემოქმედებითს ცხოვრებაზე არ-
ქივში თავმოყრილი მასალები. აი ერთი
მათგანიც: „ბატონი მიშა როგორც მსა-
ხიობი თვითნაბადი შემოქმედია, მეტად
კოლორიტული და ორიგინალური. არა-
ვის ჰგავს. მან თავისი ნიჭითა და სიბე-
ჯითთ შექმნა საკუთარი სკოლა. შეიმუ-
შავა თავისი სტილი, განსაკუთრებული
საშემსრულებლო მანერა. მის მიერ წა-
რმოთქმულ ფრაზას ყოველთვის გამო-
არჩევ. მის მოძრაობას თან ახლავს ხმე-
ლეთზე მოსიარულე მეზღვაურის რაღაც
განსაკუთრებული მანერა. ყოველი ახა-
ლი სცენური სახის შესაქმნელად პოუ-
ლობს მხოლოდ ამ სახისათვის საჭირო
ფერებს, ნიუანსებს. ერთხელ გამოყენე-
ბული ხერხი არასოდეს გაუმეორებია,
ამიტომ, მსახიობისათვის დამღუბელი
შტამში მისთვის უცხოა“ (ს. ჭეიშვილი).

ბატონმა მიშამ მრავალი დასამახსოვ-
რებელი სახე შექმნა კინოში, მაგრამ
ჩემთვის იგი უპირველესად თეატრის
მსახიობია, მისთვის დაბადებული. ამი-
ტომაც დამამახსოვრდა ასე ძლიერად მი-
სი სცენური სახეები. როდესაც თვალს
ვავლებ მსახიობის განვლილ გზას, კი-
დევე უფრო მეტად ვრწმუნდები, რა დი-
დი წვლილი მიუძღვის მის წარმატებაში
მაყურებელს.

დღეს კი რა ხდება? რა გვეზაროვებ?
რატომ გავხდით ასე გულგრილნი?
ყველაფერს ცხოვრების მსახურად
რიტმს ნუ დაეპირალებთ. ამ ფონზე კი-
დევე უფრო თვალნათლივ იკვეთება მი-
ყურებლის გულგრილობა, მაყურებლის
გარეშე კი არ არსებობს თეატრი. გულ-
გრილობის შედეგი სახეზეა — ნახევრად
ცარიელი დარბაზი. მაყურებელი სპექ-
ტაკლის დამთავრებისთანავე გარბის და-
რბაზიდან, ავიწყდება მადლობის გადახ-
და მშვენიერი წუთებისათვის, ესთეტი-
კური ტკბობისათვის. ტაში უბრალო რამ
ხომ არ არის, იგი მსახიობის, დამდგმე-
ლი ჯგუფის შრომის აღიარებაა. მაინც
საიდან იღებს სათავეს სხვისი შრომის
უპატივეცემობა? აი, რამ უნდა დაგ-
ვაფიქროს, აქვე დავსძენ, მსახიობიც უნ-
და იხარჯებოდეს სცენაზე, მაყურებლის
წინაშე პატივისცემის გრძნობამ, პროფე-
სიისადმი უნაპირო სიყვარულმა, საო-
ცარმა შრომისმოყვარეობამ აქცია ბა-
ტონი მიშა უსაყვარლეს მსახიობად.

მწამს, კვლავაც გაგვახარებს ბატონი
მიშა ახალი სახეებით (ამჯერად კინოში).
ახალგაზრდა მსახიობსაც თავისებურად
დამოძღვრავს და, უპირველეს ყოვლისა,
იმაში დაარწმუნებს, რომ მარტო ნიჭი-
ერებით შორს ვერ წავა. საჭიროა შრო-
მა, გარჯა, აურაცხელი ენერჯის დახარჯ-
ვა, მაყურებლისაკენ სავალი გზა ნარ-
ვკლიანია. აი, რა უნდა იცოდნენ მათ.





მსახიობის ერთი როლი

მსახიობის შემოქმედებითი ბიოგრაფია სხვადასხვაგვარად იწყება. ზოგისთვის ეს გზა სტუდენტობის წლებიდანვე ფეხბედნიერი აღმოჩნდება. ზოგისთვის კი აღიარება პროფესიონალიზმთან ერთად მოდის. მაგრამ მთავარი მაინც ნაკია, რომელიც ადრე თუ გვიან ნაყოფს აუცილებლად გამოიღებს.

ნუგზარ ყურაშვილისათვის შემოქმედებითი ძიებები თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, სოხუმის ქართულ თეატრში დაიწყო. 1972-77 წლებში ახალგაზრდა მსახიობმა სხვადასხვა თანროს პიესებში განსხვავებული სახეება შექმნა: სატანი (მ. გორკის „ფსევდო“), ორგონი (მოლიერის „ტარტაფი“), ნაპოლეონ ბონაპარტი (კ. ბუაჩიძის „პროვინციელი ქალიშვილი“), ლომონა (ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნა“), ჩონთა (ვაჟა-ფშაველას „მოკვითილი“), მეფე ლუდოვიკო (ა. დიუმას „სამი მუშეკტერი“), ბოხოხი (გ. კალანდიაძის „ადგილის დედა“), ლევან ხიდაშელი (გ. ფანჯიკიძის „მეშვიდე ცა“) და სხვა. სწორედ ამ როლებით აღმოჩნდა იგი თეატრალური საზოგადოებრიობის ყურადღების ცენტრში. ნ. ყურაშვილი ყოველთვის ცდილობდა საკუთარი სათქმელი მაყურებელამდე გულწრფელად მიეტანა, შეექმნა პერსონაჟთა ბიოგრაფია და, აქედან გამომდინარე, ჩასწვდომოდა სხვადასხვა სიტუაციაში აღმოჩენილ გმირთა სასიათებს. ამგვარი დამოკიდებულებით შექმნილი ნიღბთა გაღერვა გამოირჩეოდა ორიგინალური გადაწყვეტითა და პლასტიკურ-მუსიკალურ მონახაზით.

ვიცნე ნ. ყურაშვილს პირადად ცნობს, ალბათ, დამეთანხმება, რომ ცხოვრებაში მახვილი იუმორით გამოირჩევა. მსგავსი მონაცემების ადამიანი ძირითადად კომიკური ამპლუის მსახიობად გვევლინება. ამიტომ, დრამატულ გმირთა ბუნების ტოლფასოვანი ჩვენება მის შემოქმედებითს დიაპაზონს ამდიდრებს და საინტერესო მსახიობად წარმოგვიდგენს. ამასთანავე, ნ. ყურაშვილი გმირის მშრალი დახასიათებით არ კმაყოფილდება. იგი ყოველთვის ცდილობს მასში ლირიკული საწყისი ამოკოვოს, რაც განსაკუთრებით დრამატული როლების შინაგანი ბუნების გახსნის მძლავრ საშუალებას წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე, მაყურებლის წინაშე ემოციური, შინაგანი პათოსით დამუხტული, ტანობრივი ნიჟარებით მდიდარი, ფსიქოლოგიურად დამაჯერებელი სახეები.

ნუგზარ ყურაშვილის ბიოგრაფიას ახალი ეტაპი თბილისში გადმოსვლის შემდეგ დაიწყო — 1981 წლიდან ს. ახმეტელის სახ. დრამატული თეატრის მსახიობი გახდა. სწორედ აქ ჩამოყალიბდა სამოლოოდ პროფესიონალად, ყოველ მომდევნო როლში უადრესად თავისებური ინდივიდუალიზმით რომ გამოირჩევა და კოლექტივის ერთ-ერთ მთავარ ძალას წარმოადგენს. იგი ერთნაირი პასუხისმგებლობით ეკიდება მთავარ და ეპიზოდურ როლებს, რითაც სპექტაკლის საერთო წარმატებას განაპირობებს.

ნ. ყურაშვილი ცდილობს ყოველი კონკრეტული გმირი განზოგადებული სახით წარმოგვიდგინოს, ამიტომ, მსახიობმა ავტორისეულ ჩანაფიქრს საკუთარ

დამოკიდებულებით ამდიდრებს, რითაც თანადროულს ღდის. მსახიობის ინდივიდუალობის კიდევ ერთი თავისებურება ისიცაა, რომ გრომს თითქმის არ მიმართავს, და თუ აყენებს, მინიმალურად. ეს კი იმას მაჩვენებელია, რომ გარეგნული ეფექტი არ იტაცებს და სახებებს მხოლოდ სამსახიობო ოსტატობით განასხევენებს. ამ თვისებათა ერთობლიობა აყალიბებს ნ. ყურაშვილის ინდივიდუალურ სცენურ სამყაროს.

თბილისელმა მსაყურებელმა იგი პირველად ეს. ვინევისის „ოპტიმისტურ ტრაგედიაში“ იხილა. გაითვალისწინა რა მსახიობის ინდივიდუალობა, რეჟისორმა ლ. ჰქსასვილმა მთავარი ყურადღება გამახვილა ალექსეის სახის სრულ განსახეზე, მისი პიროვნების ჩამოყალიბებისა და გარდაქმნის პროცესის ჩვენებაზე. ნ. ყურაშვილის ალექსეი ძლიერი პიროვნებაა. მას რთულ ცხოვრებისეულ საკითხებში ჩაწვდომის დიდი სურვილი აქვს. იგი მკაცრია, ყველაფრისადმი ცინიზმით განწყობილი, მაგრამ ეს მხოლოდ პოზაა, რომლის უკანაც იმალება გულწრფელი სწრაფვა ჭეშმარიტებისაკენ. თავიდან ალექსეი არაფრით გამოირჩევა ანარქისტთა ჯგუფისგან. იგი ერთ-ერთი პირველი ხედება ქალ-კომისარს დამცინავი, გამაღიზიანებელი ტონით. შემდეგ კი, თანდათან ირწმუნებს კომისარის პოზიციის პრინციპულობას. მასთან საუბრისას ალექსეი ცდილობს შეანარჩუნოს გარეგნული პოზა, მაგრამ როცა კომისარი გაახსენებს ბრძოლიდან გაპარვის ფაქტს, ალექსეი წაით იბნევა, არ იცის, რა უპასუხოს. ამიტომ გაშვასავალს კვლავ ირონიულ ტონში პოულობს. ასეთი მკაცრი საუბრის შემდეგ, ალექსეი ანალიტიკურ აზროვნებას იწყებს და წინამძღოლის მეგობრობაში უკვე ეჭვი ეპარება. ალექსეის არ უნდა კომისარს უცებ აგრძობიანოს თავისი დამოკიდებულება. საინტერესოა სცენა, სადაც ის კომისართან ქორწინების საკითხ-

ზე საუბრობს. ეს სცენა ვლადიმერ გორკოვის ალექსეის მსოფლმხედველობის განხილვას უკვე ვეღარ ვგუვება წინამძღოლის მსახიობობას. მსახიობი ალექსეის სახეს განვითარებაში წარმოსახავდა — ანარქისტობიდან შეგნებულ რევოლუციონერ მეზღვაურამდე. მაგრამ აქაც მსახიობის ირონია იჩენდა თავს. დრამატურ ეს. ვინევისის მოცემული აქვს ალექსეის გულწრფელი გარეგოლუციონერება, ხოლო მსახიობისათვის კომისარის მხარეზე გადასვლა მომავალი კარიერისათვის წინასწარ განსაზღვრული ნაბიჯი იყო. მხოლოდ წინამძღოლის სიკვდილით შექმლო საკუთარი მდგომარეობის გაუმჯობესება და ამის განსახორციელებლად კომისარის ძალა ესპორობოდა. გმირის უარყოფითი თვისებების გამოკვეთით ნ. ყურაშვილი ხაზს უსვამდა იმ გარემოებას, თუ როგორი „პიროვნებები“ ქმნიდნენ რევოლუციას, რომლებიც შემდგომშიც, საკიროებისამებრ, არაფერს მოერიდებოდნენ და კარიერისათვის თანამომქმთაც იოლად გაწირავდნენ.

პატრიოტული სულსკვეთება და კაცმოყვარე განწყობილება მოაქვს ჯოყოლას სახეს, რომელსაც ნ. ყურაშვილი ვაჟაკური შტრიხებითა და გულწრფელობით წარმოსახავს. ჯოყოლა ხედება, რომ ალუდა თავის ნამდვილ სახელს არ გუზნება, მაგრამ გაკიცხვის მაგიერ ოდნავ ირონიული დიმილით შინ ეპატიყება. ჯოყოლას უყვარს სამშობლო. დიდი გატაცებით საუბრობს თავის სოფელზე. ნ. ყურაშვილის გმირი ცდილობს კარგად უმასპინძლოს სტუმარს. განსაკუთრებით სუფრის სცენაში მყდანდება მათა ურთიერთდამოკიდებულება — ორივეს ძალიან მოსწონს ერთმანეთი. ჯოყოლა თანდათანობით იმსჯვალება სტუმრისადმი სიყვარულით და სტუმარს ძმადნაფიცობას შესთავაზებს. შრავალმხრივია ამ სცენაში ნ. ყურაშვილის გამომსახველობითი საშუალებება, ხოლო შინაგანი განცდა კულმინაციას აღწევს.



მლუდას შეპყრობისას ჯოყოლა ხასიათის კონტრასტულ თვისებებს გვიჩვენებს. მის ტონში თავდაპირველად გაკვირვება იგრძნობა, რაც თანდათანობით თანამომღმეთა ზიზღს იწვევს. მსახიობი უფრო ამღადრებს გამომსახველობით პალიტრას, როდესაც შეიტყობს, რომ მისი ძმის მკვლელი მძანდაფიცი ხევსური ყოფილა — ჯოყოლა უცებ იცვლის იერს. მის წინ მხოლოდ მტერია რჩება, გამძვინვარებულს იმ წუთას სურს აღუდას მოკვლა, მაგრამ მასში თავმოყვარეობის გრძნობა იღვიძებს და თავის შეხედულებებს ბოლომდე იცავს. ამ მომენტში მსახიობი საკუთარი კაცთმოყვარეობის რწმენას იცავს, რითაც წინ აღუდგა უზნეო საქციელს — სტუმარზე ვერაგულ თავდასხმას. ნ. ყურაშვილმა აქაც ბოლომდე თქვა სათქმელი — ვიყო ერთმანეთისაღმომმტეველები და ვაქცაყურად პირდაპირნი. ვინაიდან ბოროტება ყოველთვის არასასიკეთო შედეგების მომტანია. იგი არა მარტო სტუმარს იცავს, თანამომძვებლსაც გეთილგანიერებისაკენ მოუწოდებს. ამიტომ, ჯოყოლას სიკვდილიც მსხვერპლშეწირვის წმინდა რიტუალს ემსგავსება.

ამ თემას მსახიობი ნაწილობრივ აგრძელებს ო. იოსელიანის „გამოქვაბულში“. ჯიმშერა ნ. ყურაშვილის შესრულებით თავიდანვე გამოირჩევა ვაქცაყოებით. მან მეგობრობაც იცის და დროსტარებაც, საქმისათვის თავის გამოდებაც და ქალიშვილისთვის ქათინაურის თქმაც. პირველი ორი სურათის მანძილზე იგი ნაკლებ აქტიურია, ოდნავ ჩრდილშიც კი დგას, საუბარში ხშირად არ ერთეება, მაგრამ მის პასუხს ხან ირონიული, ხანაც დამცინავი ტონი ახლავს. როგორც კი იქმნება სირთულე და წინააღმდეგობა, იმწუთშივე კატეგორიულად ცდილობს საკუთარი პოზიციის გატანას და შექმნილ ვითარებას მეტი პრაქტიკულობით აფასებს. ზიზღით იმსკვალება მამუქას მიმართ, რომელმაც სხვებს ანგარიში

არ გაუწია და მხოლოდ საკუთარ თავზე იფიქრა. მაგრამ მისთვისაც დგება წყურთუღი ვილის მძიმე წუთები და ისიც აღიარებს ინდობს. ნ. ყურაშვილის გმირი ერთბაშად უხეში და თავხედი ხდება, მსახიობი ძუნწი გამომსახველი ხერხებით გადმოსცემს ამ მეგობრებისმოყვარე ადამიანის გარდაქმნას მათ მჩაგვრელად. ნ. ყურაშვილის გმირში სულ ახალ-ახალი თვისებები იჩენს თავს, რითაც ჯიმშერის სახე საანტერესო დეტალებით ივსება. თითქოსდა მოულოდნელია მის პიროვნებაში მკვლელობის თვისებების აღმოჩენა, რამდენიმე წვეთი წყლისათვის დაუფიქრებლად იმეტებს მეგობარს მოსაკლავად. როდესაც ყველას ჭაარსებო წყარო მის ხელში აღმოჩნდება და საკუთარი სურვილით შეუძლია მეგობართა სიცოცხლის გახანგრძლივება, მასში სწორედ მაშინ იღვიძებს ტირანი. ჯიმშერი მეგობრებისათვის მძიმე წუთებში დაცივნისა და გესლიანი ირონიის საფასურად სთავაზობს მათ წყალს. მას ანტერესებს, თუ როგორ მოიქცევა ამ წუთებში თითოეული მათგანი. სწორედ ამ გზით სურს თავისი უპირატესობის გამოყენება ღამ-ზირას დასაუფლებლად. მსახიობი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ ჯიმშერისათვის არანაირი წმინდა და მაღალზნეობრივი კატეგორია არ არსებობს, იგი მხოლოდ საკუთარი ინსტინქტებით ცხოვრობს, რამაც სულიერ დეგრადაციამდე მიიყვანა.

განსხვავებული მხატვრული საშუალებებით განახორციელა მსახიობმა ლიშონა ნ. დუმბაძის „საბრალდებო დასკვნაში“. ნ. ყურაშვილის გმირი პატიმართა წვრილმან კინკლაობას ყურადღებას არ აქცევს და მეტწილად ჩაფიქრებულია, რომლის მიზეზიც ნუნუ ექიმის სცენაში ვლინდება. ყველასათვის მოულოდნელია ლიშონას მიერ ქალის ხელში აყვანა და ლექსის წაითხება, ვინაიდან ავხორციობით შეპყრობილი ადამიანი პტონიათ. სულის სიღრმიდან ბუნებრივად მომდინა-



გიგა — ნ. ყურაშვილი

რე ბესიკის ლექსით „ტანო—ტატანო“ იხსენება მისი ქვეშაირიტი ბუნება. ეს აღსაჩება ლიმონას შინაგან სამყაროში იღებს სათავეს და ლირიკულ ამღერებაში ვლინდება. მსახიობი კარგად გადმოსცემს გმირის ბედით უქმყოფილებასა და მომავლისადმი ურწმუნობას. ამიტომ, ლიმონა უქმად დაკარგული წლების გახსენებისას, უიმედოდ ჩივიწვეს ხელს და წყნარად მიწვება. ლიმონა ამ სულიერი დაღლილობიდან გამოსავალს ვერ პოულობს და კვლავ ჩვეულ სამყაროში ბრუნდება. მაგრამ მის სისასტიკეს მორალურმა საფუძველი აქვს. იგი უხამსობის ჩასაქრობად ხმას ორჯერ იმაღლებს.

გამცემლიძის საბრალდებო დასკვნის კითხვისას მუდამ მშვიდ ლიმონას მღელვარება დაეტყო. ნერვიულად დადის, ზაზლით შესცქერის დამნაშავეს თავისმართლებას და ადამიანურ გრძნობებს მოკლებულ გარეწარზე პირველთაგანი ადმართავს ხელს.

ლიმონა მხოლოდ ზაზასადმია კეთილგანწყობილი, რადგან დარწმუნებულია

მის უდანაშაულობაში. არ უნდა იმედი ციხეში შემთხვევით მოხვედრილი ახალგაზრდა, საკნის ბინადართ დემონსტრაციამიტომაც დასკვნის იმ ადამიანურ გრძნობებს, რომლის გამოხატველიც თვითონ იყო ცოტა ხნის წინ. ნ. ყურაშვილის დამოკიდებულება თავისი გმირისადმი შემწყყნარებლურია. მსახიობი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ გარკვეულმა პირობებმა განსაზღვრეს მისი ცხოვრება, თორემ, ბუნებით იგი სულ სხვა ადამიანია — ამაშია ლიმონას ღრამაც.

ნ. ყურაშვილის შემოქმედება ისე წარიმართა, რომ სოხუმის თეატრის შემდეგ, კომედიურ გმირთა განსახიერება ნაკლებად უხდება. ამ მხრივ აღსანიშნავია ვარდენის სახე ი. ვაკელის „აპრაკუნეში“. სპექტაკლში მოქმედების მამოძრავებელი ძალა აპრაკუნე-ვარდენის დუეტმა განსაზღვრა. ნ. ყურაშვილმა გროტესკული ფორმით წარმოდგენილ მოქმედება ვარდენის სახეში წარმოაჩინა კარიერისტული და მიმხვეჭელური ბუნების ადამიანი, რომლისთვისაც თანამდებობა ყოველისშემძლეობის განსახიერებად ქცეულა. ვარდენი საკუთარ შესაძლებლობებში იმდენადაა დარწმუნებული, რომ აპრაკუნეს თინებს ყურადღებას არ აქცევს, მთლიანად ენდობა მას, ვინაიდან ქვეშევრდომისაგან მხოლოდ აღმსრულებლობას მოითხოვს. ვარდენს განსაკუთრებით სიამოვნებს მის გარეშე შექმნილი მამებლურ-მლიქვნელური გარემო და ამიტომაც უხვად ავლენს დროსტარების ნიქს, რითაც გმირის მუსიკალურ-პლასტიკურ სახეს განუმეორებელ ელფერს სძენს.

მსახიობის მოქალაქეობრივი პოზიცია ამ როლითაც მიმართულია 80-იან წლებში გავრცელებულ თანამდებობის პირთა სამიზნობლად, რომლებისთვისაც სამუშაო გარემოს ყალბი პათეტურობა, „ბრძნული“ ხელმძღვანელობის სტილი მხოლოდ გარეგნული ეფექტისთვისაა გამიზნული. ამიტომ მსახიობის მიერ ერთი შეხედვით



გადაქარბებული დროსტარების ჩვენება
 მხედლა შინაგანად დაცილილ, უნიათო,
 მაგრამ ამბიკურ ფუნქციონერებს.

ნ. ყურაშვილის აქტიორულ გამარჯ-
 ვებად უნდა ჩაითვალოს გიგას სახე ზ.
 სამადაშვილის პიესაში „კარს იქით“, რი-
 სთეისაც მსახიობმა 1989-1990 წ. წ. თე-
 ატრალურ სეზონში მამაკაცის როლის
 საუკეთესო განსახიერებისათვის პრემია
 დაიმსახურა.

სექტაჯლის დასაწყისში ნ. ყურაშვი-
 ლი დიხად, ჩაფიქრებული გადაკვეთს
 დარბაზს და ნახევრად ჩაბნელებულ სცე-
 ნაზე აღის. გაისმის ტელეფონის ზარი.
 გიგას ყურმილის ალებას ქუჩური ღან-
 ძლევა-გუნება და მუქარა მოყვება. ამ
 სცენაში მსახიობი მაყურებლისკენ ზურ-
 გით დგას, მაგრამ მან შეძლო ფიზიკუ-
 რად ძლიერი, უხეში ადამიანის ხასიათის
 მინიშნება. მაყურებელი გრძნობს, რომ
 გიგას საშინელი კონფლიქტი მოუხდა.
 მხოლოდ შემდეგ ირკვევა, რომ თანა-
 მონაწილენი ყოფილი კლასელები არიან
 და მათი უთანხმოება ტრაგიკულად მთა-
 ვრდება.

ამ ფინალური სცენით იწყებს რეჟი-
 სორი ნ. ჭანთარია მოქმედებას, რითაც
 თავიდანვე შემაშფოთებელი და, ამავე
 დროს, გამაფრთხილებელი ტონი შემო-
 აქვს. ვინ არის გიგა — საქმოსანი, ხუ-
 ლიგანი, მკვლელი თუ ჩვეულებრივი,
 რიგითი მოქალაქე — აი, კითხვები, რომ-
 ლებიც მაყურებელს უჩნდება. ამ სცენა-
 ში ნ. ყურაშვილი წარმოაჩენს გმირის
 ნერვიულ, უეცრად ფეთქებად ბუნებას,
 რომელსაც შეიძლება წარმოუდგენელი
 შედეგი მოყვეს. სწორედ ეს ემოციურობა
 გაყვება გმირს მთელ ცხოვრებაში —
 სიყმაწვილიდან თვითმკვლელობამდე.

დაძაბული სატელეფონო საუბრის
 შემდეგ დაღლილი გიგა ტახტზე ჩამოჯ-
 დება. ეს ის ადგილია, რომელიც ფინალ-
 ში უკვე განსასვენებელ სარტყელად გა-
 დაიქცევა. ახლა კი მის თავზე მხოლოდ
 ფოკი ჰკიდია, რომლის არსებობა სცენა-

ზე თითქოსდა, უადგილოცაა, მაგრამ მა-
 სზე გიგას მთელი ცხოვრება მკვლელობა
 არცერთ წუთს რომ არ აძლევს მსახიო-
 ნებას, დასამშვიდებლად გიგა საოჯახო
 ალბომს გადაშლის და სასიამოვნო მო-
 გონებებიც უცებ შეახსენებენ თავს.

ნ. ყურაშვილის გმირი ცრემლნარევი
 ღმილით შესცქერის სიყმაწვილის წლებს,
 იმ აზარტულ სიტუაციებს, რომლებშიც
 ასე თავმომწონედ ღაღაობდა და გარდა-
 სულ მოვლენებს ნოსტალგიური განწყო-
 ბით აფასებდა. მგონებების პარალელუ-
 რად გიგას რეალური ცხოვრებაც მიმ-
 დინარობს. ამ კონტრასტულ სამყარო-
 თა ურთიერთდაპირისპირების საფუძვე-
 ლზე სრულად გლინდება მისი პიროვნუ-
 ლი დაუქმყოფილებლობის კომპლექსი,
 მაგრამ არჩეულ გზასა და ფულზე უარს
 ვერ ამბობს. ამას ემატება სტუდენტების
 შემოჭრა. გიგას მყუდრო „ბუნაგში“ სიმ-
 შვიდ ირღვევა, ამიტომ, დაუპატიებელი
 სტუმრების მალე გასტუმრების მიზნით,
 ინდიფერენტობის იჩენს სახელოვანი წი-
 ნაპრის ნაკვალევს მიგნებისადმი, ხოლო
 შემდეგ, საერთოდ უარს ამბობს. ბაბუა-
 ზე იმ საბაბით, თითქოს სტუდენტები
 სხვის ბინაში მოხვდნენ, თუმცა, სამძივარ-
 რის გვარის უკანასკნელი წარმომადგენ-
 ლი თვითონვეა. გიგას ირონიულად ვცო-
 ნება თავისსავე სიტყვებზე: „როგორც
 ხედავთ, ვარსებობ“, რითაც სულიერ
 სიციარიელეს, მორალურ დაღლას და ფა-
 რისიველურ ცხოვრებას აცნობიერებს. ამი-
 ტომაც იღებს სამალაიდან საწამლავს,
 მაგრამ ბოლო წამს დაღვეას გადაიფიქ-
 რებს და ჯიბეში იღებს. ამ ეპიზოდში
 ცხოვრებისეული არჩევანი გაკეთებულია.
 იგი ცოცხალი ლემის მღვთმობაშია
 და საყუთარი განაჩენის სისრულეში მოყ-
 ვანისათვის შესაფერ მობენტს ელოდე-
 ბა — ამისათვის ჯერ კიდევ არ ყოფნიხ
 ძალი.

გიგას სულიერი დებრესია რესტორა-
 ნში წასვლის წინ ღრმავდება. მას არ
 სურს ყოფილ თანაკლასელთან, ამჟამად

კი მის მინისტრთან შეხვედრა. გიგას კარგად ახსოვს სკოლაში ნოდარის დამკირება და სინდისი მისთვის თვალბეჭეში შეხედვის უფლებას არ აძლევს. მაგრამ რეზოს დაყენებული თხოვნით იძულებულია კვლავ კომპრომისზე წავიდეს. გიგას ცუდი წინათგონობა აეკვიტა. სწორედ ამ რესტორანში გარდაიცვალა ჯორბენა, რასაც ბედისწერად აღიქვამს. ამიტომაც უზომოდ თვრება და მეგობრების წინაშე პირველად ამბობს გულწრფელ აღსარებას, რომ მსგავსი ცხოვრება აღარ ძალუძს. მაგრამ მას ყურადღებას არავენ აქცევს — ყველანი მინისტრს შესცქერაან.

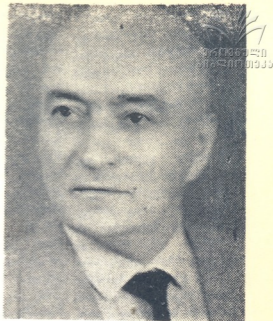
ყოველივე ამის შემხედვარე გიგას აფეთქებაც დაჭრილი ვეფხვის გაბრძოლებას გავს. იგი მინისტრს ბავშვობის დამამცირებელ სახელს შეახსენებს და ხელჩართულ ჩხუბში თავში ბოთლის ჩართყვით კლავს.

მომდევნო ეპიზოდში გაოგნებულ გიგას საკუთარ სახლში ვხედავთ. მისი საყვარელი, ნატა, პირად ნივთებს სწრაფად ალაგვებს და გიგას დაჭერის მომ-

ლოდინე, ბინას აჩქარებით ტოვებს. ნ. ყურაშვილის გმირი პირისპირ რჩება სიმარტოვესთან. იგი ხვდებულობს ვერცხვით ვერცხვებში თავი ვერაფერს მოაბა, ოჯახის წევრებთანაც ვერ მოახერხა სასურველი ურთიერთობის დამყარება. ამას რეზოს უეცარი გარდაცვალების გაგებაც ემატება. მისმა დაუფიქრებლობამ, ემოციურობამ, ორი ადამიანი იმსხვერპლა. გიგა აცნობიერებს, რომ სიცოცხლის უფლება აღარ აქვს. ამიტომ ჯიბიდან საწამლავს იღებს და მის აგონიას კვლავ ბავშვობის მოგონებები ერთვის...

ნ. ყურაშვილის გმირთა გაღერვა მართებული ცხოვრებისეული პოზიციით გამოირჩევა, მათში საჭირობოტო საკითხები გულწრფელადაა წამოჭრილი და სცენაზე მრავალფეროვანი გარდასახვით, შინაგანი ძალით, გემოვნებითა და დიდი ოსტატობით წარმოგვიდგებიან. მსახიობის შემოქმედების დამახასიათებელი ნიშანი გმირთა თანადროულ ჩვენებაშია, აქედან გამომდინარეობს მათი აქტუალობაც, მაყურებელში ესოდენ ინტერესს რომ აღძრავს.





გივი ოდიკაძე — 70

დღეს ჩვენს ქართულ ქორეოგრაფიას უფროსი, საშუალო და ახალი თაობის პედაგოგთა მძლავრი რაზმი ჰყავს. მათ შორის გამოირჩევა საქართველოს დამსახურებული არტისტი, ახალგაზრდობის მსოფლიო VI და საქართველოს პირველი რესპუბლიკური ფესტივალის ლაურეატი, გივი ოდიკაძე, რომლის განვლილი ცხოვრება განუყრელადაა დაკავშირებული ქართულ ქორეოგრაფიასა და ქართულ ბალეტთან.

გ. ოდიკაძე დაიბადა 1921 წლის 7 ივნისს ქ. ბათუმში მოსამსახურის ოჯახში. მშობლებმა იმთავითვე შენიშნეს პატარას ცეკვისადმი მიდრეკილება და ბათუმის სტუდიაში მიაბარეს. თავისი ნიჭიერებით და გულმოდგინებით მან მალე მასწავლებელთა საერთო ყუ-

რადღება მიიქცია და შედეგად არ დააუვნა — სრულიად ახალგაზრდა კაბუკს წილად ზვდა ბედნიერება, პარტნიორობა გაეწია ისეთი ცნობილი ქორეოგრაფ-მოსცეკვავეებისათვის, როგორებიც იყვნენ ჯ. ბაგრატიონი, გ. პატარაია, კ. ლოლაძე, ს. ნონიაშვილი, ი. სუხიშვილი. სწორედ ი. სუხიშვილის ხელმძღვანელობით მოხდა მისი, როგორც პროფესიონალი მოცეკვავის, ნათლობა 1988 წ. შემდეგ მოღვაწეობა აღმოსავლეთ საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლში სანდრო კავსაძის ხელმძღვანელობით; სხვადასხვა ოლიმპიადებზე, ქართველთა ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადა მოსკოვში 1937 წ. და სხვა, რასაც მოჰყვა აღიარება, უამრავი ჭილდო, დიპლო-

მები, სიგელები, ფასიანი საჩუქრები.

სამამულო ომის პერიოდში ბატონი გივი სატანკო არმიის ანსამბლს ხელმძღვანელობს, ხოლო დემობილიზაციის შემდეგ, 1948 წლიდან, მუშაობას იწყებს თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში, შემდეგ ქორეოგრაფად აპარის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში, ბათუმის საზღვაო სპეციალურ სასწავლებელში. 1948-53 წ. წ. გივი ოდიკაძე მოსკოვის ლუნაჩარსკის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო-საბალეტმეისტერო ფაკულტეტის სტუდენტია. სტუდენტობის წლებში იგი აქტიურ შემოქმედებით მოღვაწეობას ეწევა. მიწვეულია დამდგმელ ქორეოგრაფად მოს-

კოვის ოპერეტის თეატრში სპექტაკლზე „ნარინჯის ვე-ლი“, პუშკინის სახელობის თეატრში — „ის იცვლის მისამართს“, დონეცკის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ოპერებზე — „ღემონი“, „ქეთო და კოტე“ და ამ დადგმების გვერდით, დემოკრატიული ქვეყნებისა და რუსული ცეკვების მთელი სერიალები სპეციალისტების მაღალ შეფასებას იმსახურებს. არც პრესა და კრიტიკა რჩება გულგრილი.

გ. ოდიკაძის შემოქმედება მრავალწლიანი ძიების ნაყოფია. მან შესძლო ეროვნული ქორეოგრაფიის შესახებ მისი ლექსიკის პოვნა და კლასიკურისა და ეროვნული ილიეთების სინთეზის ნიმუშებიც შემოგვთავაზა. სხვადასხვა წლებში დადგმულ 810 სპექტაკლში, იქნებოდა ეს რუსთაველის, მარჯანიშვილის, ოპერისა და ბალეტის, ქართულ მოწარმდაყურებელთა, ბათუმის, სოხუმის, ახალციხის, გორის თუ რუსეთის თეატრებში. განსაკუთრებით დიდია მისი ღვაწლი ვ. აბაშიძის სახ. მუსიკალური კომედიის თეატრში. სადაც ბატონი გივი 1974 წლიდან დღემდე მუშაობს მთავარ ბალეტმეისტრად და ქართულ კინოში, სადაც დადგმული აქვს ცეკვები ფილმებისთვის: „შია წყნეთელი“, „უკვალი თოვლზე“, „ზღვის შვილები“, „ქიაკონა“, „განაჩენი“, „თორი

ქარავანი“ და სხვა. მისი ცეკვების უმრავლესობა ენრობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მაგრამ ბატონი გივი ამას არ უშინდება და ორიგინალური ხელწერის მქონედ გვევლინება. რასაც არ უნდა დგამდეს გივი ოდიკაძე — კლასიკურ, თანამედროვე თუ ქართულ ცეკვებს, ყველგან ინარჩუნებს ინდივიდუალობას და ავლენს პროფესიული კულტურის დონეს, არ ერიდება რისკს, ენდობა საკუთარ ინტუიციას, არცვანს და სწორედ ამიტომ მდიდრდება მისი შემოქმედებითი ცხოვრება. შორს წაგვიყვანდა იმ სპექტაკლების ჩამოთვლა, რომლებმაც ღირსეული წვლილი შეიტანეს მისი შემოქმედებითი პრინციპების ჩამოყალიბებაში.

ბატონ გივის ძალიან უყვარს ახალგაზრდობასთან მუშაობა. იგი ახალი კადრების მოშაადების ესოდენ როულ და კეთილშობილურ ეროვნულ საქმეს დაუღალავად ემსახურებოდა.

— იმათ სჯერათ. თვლებში შემოგცქერიან, რაღაც ახალს მოელიან შენგან. რაღაცის გაგება. სწავლა სურთ, მათ ძალიან დიდი მოვლა და ყურადღება სჭირდებათ, რადგან მომავალი სწორედ მათ ხელშია — გვეუბნება გ. ოდიკაძე.

ამ პრინციპით ეწეოდა იგი თავის პედაგოგიურ მოღვა-

წეობას ქ. თბილისის ქორეოგრაფიულ, ს. ზაქარაიძის სახ. კულტ-საგანმანათლებლო, საესტრადო-სატირკო სასწავლებელში, საქართველოს თეატრალურ, უცხოენათა, პუშკინის სახ. პედაგოგიურ ინსტიტუტებში და რამდენიმე ათეული შესანიშნავი მოცეკვავის აღმზრდელად მოგვევლინა.

გივი ოდიკაძე თანავეტორია ქართული ხალხური ცეკვის განყოფილებისა წიგნში „საბჭოთა კავშირის ხალხთა ცეკვები“. ავტორია აგრეთვე ხალხური ცეკვების კრებულისა, რომელშიც შედის ცეკვა „ხორუმი“, „როგორ დავდგათ ბავშვთა სიუჟეტური ცეკვები“, „კლასიკური და სახასიათო ცეკვების აღმზრდელობითი მნიშვნელობა და სწავლება“ და სხვა.

მაყურებელი, რომელმაც დიდი ხანია აღიარა და შეიყვარა გ. ოდიკაძის ხელოვნება, მოელის მის ახალ საინტერესო დადგმებს, საზეიმო სადამოებებს, სახალხო დღესასწაულებს. ჩვენც გულითადად ვულოცავთ რადაბადების 70 და შემოქმედებითი მუშაობის 55 წლისთავს. ვუსურვებთ ხანგრძლივ, ჯანმრთელ სიცოცხლეს და ახალ შემოქმედებით წარმატებებს. გვწამს, მომავალშიც ძალასა და შენადლებლობას არ დაწოგავს ქართული ხელოვნების სამსახურში.

მოლდოვა-საქართველო — შორეული და ახლოგეოგრაფიული

შოთა რუსთაველას სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი ნახევარ საუკუნეზე მეტია ქართული თეატრალური ხელოვნების ცხოველყოფილ წარმომადგენლებს. 20-იანი წლებიდან მოყოლებული, მთელი XX საუკუნის ქართული თეატრალური სწორედ ამ ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა შემოქმედებამ შექმნა, მათ განაპირობეს ქართული თეატრის თვითმყოფელი ფენომენი, რომელიც დღეს მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთ განუყოფელ ნაწილად იქცა. ამასთან ერთად, სხვადასხვა დროს, თეატრალური ინსტიტუტი დაამთავრეს თურქმენულმა, დაღესტნურმა, ჩეჩენ-ინგუშების ნაციონალურმა სტუდიებმა, რომლებიც ამ ხალხების თეატრალური ხელოვნების განახლებულ ბალაგად იქცნენ.

მოლდოვას ნაციონალური სტუდიის სამსახიობო ჯგუფი უკვე მესამე წელია ჩვენს თეატრალურ ინსტიტუტში იმყოფება. ამ სწავლების წლებში მათ შეუძლია იქცან ქვეყნის შეცვლა. მოლდოვიდან ვინ სამსახიობო ხელოვნების და ვინ რეჟისორის შესასწავლად ჩამოვიდა, ზოგმა ერთი წელი დაჰყო აქ. ზოგმა — ნახევარი სემესტრი. ახლა კი ცხრანი არიან, ცხრა მომავალი მსახიობი: ირა ანდრიუკა, ვალერიუ ანდრიუკა, ეუგენ ბარაჩი, კორინა დრუკა, ვალერია ლოგან, ლეონიდ მელნიკი, იონ მუნტანუ, მიხაელა სტრიმბანუ, ნიკო სუვეიცუ. ჯგუფს ნუგზარ ლორთქიფანიძე ხელმძღვანელობს.

ახლა უკვე მესამეჯერსელებს სამი სტუდენტური სპექტაკლი აქვთ რეპერტუარში — ფრანგი დრამატურგის ევენ ლაბიშის ვოდევილი „მიზანთროპი“, ამერიკელი მწერლის ალბერტ მაღის „ჩარისკაცი ჰიქსი“ და ინგლისელი ჰენრი ბრიკჰაუზის „ქვანახშირის ფასი“ (დამდგმელი რეჟისორი ნ. ლორთქიფანიძე, მეტყველების პედაგოგი — ე. შერმანი, ცეკვის პედაგოგი — მ. კაჭარავა).

ნ. ლორთქიფანიძემ სტუდენტებთან მუშაობისას, თავიდანვე როული გზა აირჩია, თუმცა, იგი პედაგოგიურ და შემოქმედებით რისკს უკავშირდებოდა. პირველი კურსი ევენ ლაბიშის ვოდევილით „მიზანთროპი“ დაასრულა. ვოდევილის ენარში შეიძლება დაუსრულებლად იფანტაზიორო, ეს შესანიშნავი მასალა გამოგონებლობისა და იმპროვიზაციისათვის, რაც ზუსტად განსაზღვრა რეჟისორმა და ლაბიშის ვოდევილი შეთხზა სავარჯიშოებისა და ეტიუდების ერთიან ციკლად, რომელიც პირველი კურსის სასწავლო პროგრამის მთელი სამუშაო პროცესის ლოკატორ და კანონზომიერ გვირგვინად იქცა. „მიზანთროპზე“ მუშაობამ ახალგაზრდებს ასწავლა მკვეთრი სახასიათო ფერებით, ფართო მასშტაბური ვოკალურ-მუსიკალური გამომსახველობით სამუშაოებში აზროვნება, ასწავლა, თუ რას ნიშნავს თამაშის საერთო ხერხის მოძებნა და მოცემულ პირობებში საკუთარი როლის პარტიტურის შეთხზვა. სწავლებას შემდგომ ეტაპზე პედაგოგმა დამატებულად შეცვალა სამუშაოს ხასიათი და არჩევანი დროა, შინაგანად დინამიური, ფსიქოლოგიური სველებით აღსავსე პიესებზე შეაჩერა. ა. მაღის „ჩარისკაცი ჰიქსი“ და პ. ბრიკჰაუზის „ქვანახშირის ფასი“ ახალი თვისობრიობა შესძინეს მომავალ მსახიობთა ინდივიდუალობას, მნიშვნელოვნად გაამდიდრეს მათი პროფესიული გამოცდილება, ასწავლეს სწორი შინაგანი სტრუქტურული მდგომარეობის, ფსიქოლოგიური მოტივების მოძიება და პერსონაჟის საქციელთა რიგის ლოგიკის შეთხზვა.

ამჟამად ისინი ორ ახალ სპექტაკლზე მუშაობენ: „კვლავ შენი ქუჩის ნაწილი მხარე“ (საფუძვლად დაედო მხაი ემინესკუს ნაწარმოებებზე შექმნილი კომპოზიცია, ავტორი ნ. ლორთქიფანიძე) და ლ. როსებას „პროვინციული ამბავი“. ამიერივე მუშაობენ ატრალური სტუდიისათვის თანდათან იქმნება რეპერტუარი, რომელზეც უკვე იქმნებოდა ახალგაზრდები.

ვასულ ზაფხულს, როდესაც კიშინიოვში მოვხვდი, ქართული თეატრალური ხელოვნებით განებივრებულს ერთობ მეუბნოვა კიშინიოვში ეროვნული აკადემიური დრამატული თეატრის დასას სრული დასლა და მსახიობთა მასური უმუშევრობა. იმხანად ტრასპოლისა და დნეპრისპირეთის პრობლემები ჯერ კიდევ ჩანასახური ხასიათისა გახლდათ, ის-ის იყო თავი წამოეყვით გაკაუზებმა და ადგილობრივი რუსულენოვანი მოსახლეობის ექსპრემისტულად განწყობად ნაწილს. ამა თან ერთვოდა მათში ადგილობრივი ხელისუფლებას მიერ რუმინეთთან განახლებული მეგობრობითა და კავშირთაგან გამომდინარეობდა განმტკიცებით გამოწვეული გაღიზიანება. თანდათან იკრიბებოდა საავდრო ღრუბლები, რომლებიც მალე ნოემბრის სისხლიან შეტაკებაში გამოვლენდა... თუმცე ეს პროცესი, ჯერ მხოლოდ ადგილობრივი რუსების მიერ სახელუზე სადებავთ მიწერილ, მოლდოვას ეროვნული მოძრაობის წინააღმდეგ მიმართულ სამარტისტო წარწერებში გამოიხატებოდა. დაკვირვებული თვალი ადვილად შეამჩნევდა ამ ფართო მდინარების საშიშ ხასიათს.

როდესაც ჰაერში დენთის სენი ტრიალებს, ძალზე ძნელია იმსჯელო კულტურასა და ხელოვნებაზე, მით უფრო, დახატო მისი ობიექტური სურათი და გააანალიზო შემოქმედებითი ეკუთვნის გამომწვევი მიზეზები. დღეს მოლდოვას თეატრი სწორედ შემოქმედების ეკუთვნისა და, არათუ გარეშე თვალისათვის, თვით მოლდაველ მოლდავეთათვისაც კი ძნელია ახსნან, თუ რამ განაპირობა მათი ეროვნული თეატრალური ხელოვნების დაღმასვლა.

მოლდოვას კულტურის მინისტრი — ცნობილი მსახიობი და რეჟისორი იონ უნგურიაწუ, რომელიც თავად წარსულში ახალი თეატრალური საქმის „ღუფჩაფერულს“ ერთ-ერთი სულისჩამდგმელი და აქტიური წევრი გახლდათ, ყოველ დონეს ხმარობს შემოქმედებითი ინიციატივას ჩასახვა-განვითარებისათვის (სწორედ მოლდოვას კულტურის სამინისტროს თხოვნით შეიქმნა ჩვენს თეატრალურ ინსტიტუტში სამსახიობო ფაკულტეტის მოლდოველი სტუდია. მოლდოველი ახალგაზრდები სასკენო ხელოვნებ ს ეუფლებიან აგრეთვე, მოსკოვსა და რუმინეთში). მაგრამ თეატრალურ პროცესი მაინც ძალზე დუნედ და უინტერესოდ მიმდინარეობს და მხოლოდ რუმინეთიდან ჩამოსული სამსახიობო და სარეჟისორო კადრებით სულდგმულობს... და რაც ყველაზე სამწუხაროა, მოლდოველი მასურბელიც თითქოს მიეჩნევა არსებულ ვითარებას — მასში ინდიფერენტობა და გულგრილობა ამძლავრა. „რუმინეთით გატაცება“ საკუთარ თეატრთან ურთიერთობაშიც გამოიხატა და „საუტეხოსო“ მიაპყრო თვალი. ეფექტობ, რუმინული კულტურისათვის უპირატესობის მინიჭება, მოლდაველთათვის გარკვეულიად საზიფათო და საშიში ტენდენცია, თუმცე მშვენივრად მესმის რუმინელი და მოლდაველი ხალხის ისტორიული ერთიანობისა და ისიც კარგად ვიცი, რომ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენები და ზეგავლენას ახდენენ კულტურასა და ხელოვნებაზე. ეს ჩვენი ისტორიის ერთიანი, განუყოფელი მონაკვეთია, რომლის შინაგანი, ფართული წიაღსღებები თითოეული პიროვნების, შემოქმედისა და ხელოვნის ბედზე ზეგავლენას ახდენს.

რუმინეთით გატაცება, რომელმაც მოლდოვამ საყოველთაო ხასიათი მიიღო, ისტორიული მოვლენებითაა განპირობებული. მოლდოვა, როგორც ერთ დროს რუმინი



ნეთს ერთიანი განუყოფელი სახელმწიფოს შემადგენელი ნაწილი, პოლიტიკური
 კატაკლიზმების შედეგად არაღლი წლების განმავლობაში მოწყვეტილი ვიქონივართ
 მის ეროვნულ და ისტორიულ ფესვებს. ჩვენ ორივე ხალხები, ქართველებს და
 მოლდოველებს, რუსეთს ვყავდით დამონებულნი. მაგრამ ჩვენში ეროვნული გენის
 ინსტიტუტი მუდამ ძლიერ წინააღმდეგობას უწევდა ზემოდან დაწოლას და თუმც
 ბევრი მინიერება შემოგვეპარა „სახბოური ცხოვრების წესით“, უმთავრესი —
 „ენა, მამულა, სარწმუნოება“ შეინარჩუნეთ. მოლდოვაში კი საქმე უფრო რთულად
 რიცო. პროცენტულად თითქმის ნულამდე იყო დაყვანილი ეროვნული სკოლები
 რიცო. წიგნები და სახელმძღვანელოები უმეტესად რუსულად იბეჭდებოდა, თვის
 ისტორიული ლიტერატი და მწერლობაც რუსულად შეუცვალეს. მხოლოდ სამოღედ
 წლის წინ შეძლო მოლდაველმა ხალხმა ისტორიული ეროვნული ანბანის დაბრუნება.

გასული წლის 31 აგვისტოს დავესწარი კომინიოვში გამართულ ეროვნული ენის
 ზეიმს — „ენა-მამა-ნო სტრა“. როდესაც მთელი ქალაქი ყვავილებითა და საღვთა-
 წაულო გირლანდებით მოიბრთ, ნაციონალურ სამოსში გამოწყობილი დიდი თუ
 პატარა ხალხითა და სიამაყით ულოცავდნენ ერთმანეთს ერთ-ერთ ყველაზე უფრო
 ბედნიერ დღეს მოლდაველი ხალხის ისტორიაში, ყველაგან ეროვნული სიმღერები და
 ცეკვები სრულდებოდა. კითხულობდნენ ემინესკუს, ალექსანდრის, კრიანგეს ნაწარ-
 მობებს, სახელდახელოდ ავებულ სცენაზე მუსიკოსები და მსახიობები დაუსრულბ-
 დნენ ცვლიდნენ ერთმანეთს.

ეროვნული თვითშეგნების მზარდი აფეთქების ქაშს, ბუნებრივად დაიბადა რო-
 მინტიული სწრაფვა რუმინეთისაკენ, რომელიც მოლდოვას წარმოსახვაში „ენის, მა-
 მულისა და სარწმუნოების“ თავისებურ ადეკვატად იქცა და იწყო ლოკიკურად და
 კანონზომიერად დაბადებული პროცესი — ემიგრაცია რუმინეთში, რამაც დღევან-
 დელ ეტაპზე სრულად გაძარცვა მოლდავეური კულტურა.

საშუალება მომეცა, ნაწილობრივ გავცნობოდი როგორც რუმინული (კერძოდ,
 დიდი თეატრალური ტრადიციებს მქონე ქალაქ იასის), ასევე მოლდავეური თეატრალ-
 ური და მუსიკალური ხელოვნების ნიმუშებს და რუმინელის უპარატესობისათვის
 ვერავითარი საფუძველი ვერ შევნიშნე. დღეს მოლდოვერ ხელოვნებაში არსებობს
 ორი ძლიერი ტენდენცია, რომლებიც სრულად განსაზღვრავს მის ხასიათსა და თავი-
 სებურებას: ერთი მხრივ, ხელოვანი, რომელთაც შესწევთ უნარი მნიშვნელოვან
 სიტყვა თქვან ეროვნულ კულტურაში, რუმინეთში „გარბიან“ და მეორე მხრივ,
 დარჩენილი თეატრები მიმართავენ რუმინეთიდან მსახიობთა და რეჟისორთა მოწვე-
 ვას, როგორც ნაციონალური თეატრის გადარჩენის ერთადერთ გზას.

კომინიოვში საშუალება მქონდა მენახა ბეკეტის „გოდოს მოლოდინში“, რომელიც
 თავის დროზე მოსკოვის შჩუკინის სახ. თეატრალური სასწავლებლოს მოლდოველი
 სტუდენტების სადიპლომო ნამუშევრად დაიდგა და რომელსაც მსახიობები, პეტრე
 ვეტკარეუ, მახაი ფუსუ, ვალენტინ ტოდერკანი, ანდრეი სოკირკა და ანჯელა სო-
 კარკა (პეტრე ვეტკარეუ ერთი წლის მანძილზე რეჟისურას ნ. ლორთქიფანიძესთან
 ეუფლებოდა) უკვე ზეთი წელია აწმლაგით თამაშობენ. ამჟამად მათ შეადგინეს მცო-
 რე სტუდია, რომელიც ბუქარესტში გაემგზავრა და, სავარაუდოა, რომ იქ დარჩებიან
 სამუშაოდ. ამგვარი ფაქტები დღევანდელ მოლდოვერ თეატრში, სამწუხაროდ, ძალზე
 ხშირია. მ. ემინესკუს სახ. მსახიობთა სახლის სცენაზე წარმოადგინეს რუმინეთიდან
 მოწვეული რეჟისორის დან ალექსანდრესკუს ორმოქმედებიანი სპექტაკლი „უბე-
 დურება“, იონ-ლუკა კარაგალეს ამავე სახელწოდების პიესის მიხედვით. მიუხედავად
 იმისა, რომ სპექტაკლში საინტერესო საზე შექმნა მოლდოველმა მსახიობმა ბორის
 ბეკეტმა (მას ქართველი მასურებელი ძირითადად კინოფილმებით იცნობს), დადგამ

ცხადყო, რომ რუმინეთიდან მოწვევის პროცესი მხოლოდ დროებითი შედეგით სარგებლობდა და ბოლომდე მიიწვევდა გარდაჭერის მოდლოვური თეატრის სახეობის პრობლემებს.



ამჟამად კომუნალური მუდმივმოქმედი თეატრებიდან ძირითადად ორ-სამსახურეობის სახეობის რუმინული მოზარდ მსახურებელთა და პეშინის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახეობის რუმინული თეატრები, რომლებიც ბუნებრივია, ვერაფერად ამინდს ვერ ქმნიან მოღვაწეობის თეატრალურ ცხოვრებაში. ვნახე ორი კლასიკური ნაწარმოები პ. ჩაიკოვსკის ოპერა „იოლანტა“ (დამდგმელი რეჟისორი ე. კონსტანტინოვა) და ლ. მიკესის ბალეტო „ღონ კობატი“ (დამდგმელი ქორეოგრაფი მ. გაზიევი, მ. პეტროსა და ა. გოზსკის რედაქციით), რომელთაც არაერთგვაროვანი შეთხვეტილება მოახდინეს, როგორც რეჟისორული ინტერპრეტაციის, ასევე სამსახიობო შესრულების მხრივ. საოპერო და საბალეტო თეატრის თითქმის ცარიელმა დარბაზმა ჩვენი თეატრები გამახსენა და კიდევ ვრახელ დავაწყმენდი თანამედროვე საოპერო და საბალეტო ხელოვნების საყოველთაოდ დრამატულ მსგავსებებში.

ასეთ ვითარებაში ახალგაზრდა, დამწყებ მსახიობთათვის საყუთარი სტუდენტური ნამუშევრებით მსახურებელთა წინაშე წარდგომა ძალზე საპასუხისმგებლო და ძნელად შესრულებადი მსახურებელია. როცა იფიქრებ აღნიშნულ გვარებს არც წარსულის ავტორიტეტი უმადრებს, ზურგს და არც რუმინული წარმომავლობა შესაძლოა მსახურებელთა ცარიელი დარბაზი დახედვით.

მ. ემინესკუს სახ. მსახიობის სახლის სცენა ცხრა საღამოს განმავლობაში (ჩვენმა სტუდენტებმა თითოეული სპექტაკლი სამ-სამჯერ უჩვენეს) მოზღვავებულ მსახურებელს ვერ იტყვებ. სპექტაკლებს იონ უნგურანუც დაესწრო და ახალგაზრდების თამაშით მოხიბლულმა, სპეციალური მოღვაწე კი გაუმართა. სწორედ მაშინ გადაწყვიდა საგასტროლოდ რუმინეთში გამგზავრებულიყვნენ. ეს არ იყო მხოლოდ „რუმინეთით გატაცების“ არსებული ტენდენციის გაგრძელება, ეს საყუთარი თეატრალური ხელოვნების უპირატესობის დამტკიცების სურვილი უფრო გახლდათ, რამაც ძალზე ნაყოფიერი შედეგი გამოიღო.

მოლდოვის ჯგუფის მეთყველების კონსულტანტმა, რუმინელმა მსახიობმა ვერჯილ კოსტინმა (იგი ამჟამად ქ. იასის ვასილი ალექსანდრის სახ. დრამატულ თეატრში მოღვაწეობს) მოლაპარაკება გამართა იასის კონსერვატორიასთან და საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის პატარა ჯგუფი, ცხრა მოლდოველი სტუდენტი. ჯგუფის ხელმძღვანელი, რეჟისორი ნუგარ ფი, ცხრა მოლდოველი სტუდენტი. ჯგუფის ხელმძღვანელი, რეჟისორი ნუგარ ფი, ცხრა მოლდოველი სტუდენტი. ჯგუფის ხელმძღვანელი, რეჟისორი ნუგარ ფი, ცხრა მოლდოველი სტუდენტი. ჯგუფის ხელმძღვანელი, რეჟისორი ნუგარ ფი, ცხრა მოლდოველი სტუდენტი.

...ისა ანდერსენის ზღაპრებიდან გადმოხატულ ქალაქს წააგეს: ვიწრო, მყუდრო ქუჩებით, პატარა ფლაგელიანი სახლებითა და აივნებით. შიგადაშიგ თანამედროვე ქუჩებით, პატარა ფლაგელიანი სახლებითა და აივნებით. შიგადაშიგ თანამედროვე ქუჩებით, პატარა ფლაგელიანი სახლებითა და აივნებით. შიგადაშიგ თანამედროვე ქუჩებით, პატარა ფლაგელიანი სახლებითა და აივნებით. შიგადაშიგ თანამედროვე ქუჩებით, პატარა ფლაგელიანი სახლებითა და აივნებით.

მოვიხატულეთ ბესიკის საფლავი. ქალაქის ცენტრალურ მოედანზე, მეფეთა სასახლის (აქ ახლა ბინა დაიღო ეროვნულმა ისტორიულმა მუზეუმმა) პირველ სართულზე, შესასვლელი კარიდან ხელმარჯვნივ, დასვენებულა ბესიკის საფლავის ქვა ორ ენაზე (ქართულად და რუმინულად) შესრულებული წარწერით, მის გვერდით



რუმინეთის სათავყვანო შვილის დიმიტრი კანტემირის საფლავის ქვაყაა, რომელსაც ასევე ორენოვანა წარწერა ამწვენებს (ქართული და რუმინული — როგორც ჩანს ერთი, სავარაუდოა, წარმოშობით ქართველი ოსტატის ნახელავია). ადვილად შესაძლებელია სადგენია ის ადგილები, სევდა და სიხარული, ამ ფაქტის მნახველთ რომ დაგვეუფლა. სხვათა შორის, ქართველებზე მეტად მოღბოველებმა განიცაღეს, რადგან მათთვის ამგვარა აღმოჩენა სრულიად მოულოდნელი იყო.

უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ვასილ ალექსანდრის სახ. თეატრმა, რომელიც გასულ საუკუნეშია ავებული და თავისი არქიტექტურით ძალზე მოგვაგონებს ოდესის ცნობილ საოპერო თეატრის შენობას (როგორც ამბობენ, მათ ერთი ავტორი აქვათ). თეატრში შემორჩენილია პირვანდელი ფარდა, რომელიც შთაბეჭდილება სიძველით, ეპოქის სურნელი მოიქვს და შეუმჩნევლად გადაჰყავს მყურებელი რომინტიკითა და პოეზიით აღსავსე წარსულში. საფულისპოა, რომ ამ შენობაში ერთდროულად ორი დასი მოღვაწეობს: კვირის გარკვეული დღეები ეთმობა საოპეროდ და საბალეტო სპექტაკლებს, ნაწილი კი დრამატული თეატრის წარმოდგენებს. რეპერტუარში ჰქონდათ: ლეღერის გარსია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“, ა. სტრინდტერსი „მაშა“, ვ. ბოზეს „კარმენა“, ლ. მინუსის „ღონ კიხობი“. საშუალება გვქონდა მოკვესნიან ვერტის „ნახუო“ და გვენახა მოლიერის „ძენწი“ (რეჟისორი თეოდორ სტანინო), რომელიც როგორც მასპინძლებმა გვითხრეს (და ამას მყურებელთა დაბზინს სრული აწლავიც ადასტურებდა), ისაში დღეს ყველაზე პოპულარული სპექტაკლია. სპექტაკლმა ჩემზე დეკლამაციურობის შთაბეჭდილება დატოვა. საერთოდ, სცენარო სიტყვის სიღამაზით გატაცება ძალზე ნიშანდობლივია თანამედროვე რუმინულ-მოღბოვეური თეატრალური ხელოვნებისათვის.

ჩვენს ჯგუფს ისას კონსერვატორია მასპინძლობდა. აქ მუსიკოს-შეხსრულებლებთან ერთად, თეატრალურ კადრებსაც ამზადებენ. როგორც მასპინძლებმა ავიხსენეს, ამჟამად აქ ორი სამსახიობო ჯგუფი სწავლობს: დრამატული და თოჯინური თეატრებისათვის. მსახიობთა აღზრდის რუმინული სკოლაც განსხვავებული აღმოჩნდა: ქართულისაგან, ჩვენი მსახიობთა ასაკი შეზღუდულია, ისას კონსერვატორიის აბატურინტს კი უკვე უნდა ჰქონდეს სასცენო მოღვაწეობის პრაქტიკული სტაჟა. ჯგუფი, რომელმაც მსახიობის ოსტატობაში ღია გამოკლა გვაჩვენა, სხვადასხვა ასაკის ახალგაზრდებით იყო დაკომპლექტებული (მათ შორის, რამდენამე 30 წელს იყო მითანებელი), რომელთაგან ორი სტუდენტი — პირველკურსელი, იმავე საღამოს „ძენწის“ წარმოდგენაში წამყვან როლებში ვიხილეთ.

ღია საგამოცდო პროგრამა, რომელიც წარმოგვიდგინეს მასპინძლებმა, შედგებოდა I კურსის სტუდენტთა ნამუშევრებისაგან — ისინი თამაშობდნენ ნაწყვეტებს: ი. ჩეხოვის, ი. ტურგენევის, ვ. ალექსანდრის, ვ. შუქინის ნაწარმოებებიდან. აღმოჩნდა, რომ მათი სასწავლო პროცესი იწყება არა მარტივი სავარჯიშოებითა და ეტაუდებით, არამედ მოზრდილი ნაწყვეტებით.

საპასუხოდ, ჩვენმა სტუდენტებმა ითამაშეს ორი სპექტაკლი „მიხანტოპი“ და „გარისკაცი ჰიქსი“. აგრეთვე აჩვენეს ღია გაკვეთილები სასცენო მეტყველებასა და დეკლამაციას, რამაც მასპინძლების დიდი ინტერესი დაიმსახურა.

ისაში გატარებულმა ხუთმა დღემ შეუმჩნევლად განვლო. წინ კვლავ კომინიოვ გველოდა, შემდგმ თბილისში. ხელოვნებისათვის არ არსებობს საზღვრები და თუ ხვალ ჩვენი ინსტიტუტის მოღბოვეური სტუდიის კურსდამთავრებულნი მოღბოვაში ახალ თეატრს შექმნიან, ეს, უწინარესად, ქართული თეატრალური ინსტიტუტისა და ქართული თეატრალური სკოლის კიდევ ერთი გამარჯვება იქნება.

თანამედროვე არქიტექტურის
კრიტიკის პრობლემები

კრიტიკა გარჩევის, მსჯელობის ხელოვნებაა. იგი დღეს ფართო პლანით გაიზარება — რაიმეს გარჩევა, გაანალიზება შეფასების მიზნით, უარყოფითი მსჯელობა რაიმეზე, ნაკლის მითითება. იგი, ჩვეულებრივ, საზოგადოებრივი აზრისა და გემოვნების შემფასებლად, დამფასებლად, სტიმულატორად და, ხშირად, პროგნოზიორადაც კი გვევლინება. კრიტიკა ადამიანის იმპულსური გრძობა-განწყობილებების ახსნითა და შემცენების ობიექტში ღრმა წვდომით საკუთარი თავისა და სამყაროს არსის გაანალიზების შესაძლებლობასაც იძლევა.

საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე კრიტიკა სხვადასხვა სიძლიერით ავლენს თავის შესაძლებლობებს. ხანდახან იგი არ შეესაბამება ობიექტურ სინამდვილეს, გადაჭარბებით აფასებს მას, ან უმნიშვნელოვანეს პროცესებს უუურადღებოდ ტოვებს. ამ შემთხვევაში იგი კარგავს აზრსაც და, რასაკვირველია, ვეღარ ასრულებს თავის როლს ადამიანის სულიერი განვითარების პროცესში.

დღეისთვის ქართული თანამედროვე ხელოვნების, განსაკუთრებით, არქიტექტურის კრიტიკის მდგომარეობაზე მეტად არასახარბიელო აზრი არსებობს. მას ფუნქციონალკარგულად და ქართული თანამედროვე არქიტექტურის დანამატად მიიჩნევენ. ამიტომ, მეტად საშური საქმეა მისი კრიზისული მდგომარეობიდან გამოყვანა და ქმედით-ანალიტიკური ფუნქციის დაკისრება.

ჩვენთვის, ახალგაზრდა კრიტიკოსებისთვის, განსაკუთრებით საჭიროა ხელოვნების კრიტიკის თანამედროვე დონის გააზრება და ობიექტური, ჭანსადი კრიტიკის აღორძინება-დამკვიდრება.

* * *

არქიტექტურა სრულყოფილად გამოხატავს საზოგადოების ცხოვრების წესს, მისწრაფებებს, განათლების დონეს. თავისთავად, ქვეყნის ეკონომიკური პირობები მშენებლობის მასშტაბს წარმოაჩენენ, პოლიტიკური კი — მშენებლობის ხასიათს. ასე რომ, არქიტექტურაში მკაფიოდ გამოიხატება ერის სახელმწიფოებრივი მოდელი და, ამიტომ, მისი მეცნიერული შესწავლა, ერის ისტორიის შესაცნობად, უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს.

ქართველ და უცხოელ მეცნიერთა მთელი თაობები დიდ ინტერესს იჩენდნენ ქართული არქიტექტურისადმი. ხელოვნებათმცოდნეობითმა სკოლამ ქართული კულტურის ზოგადი ტენდენციები, ტიპოლოგიური და სტილური ნაირგვარობა-ტიპობა, მხატვრულ-კონსტრუქციული თავისებურებანი წარმოაჩინა. ქართული საკულტურო არქიტექტურა შესწავლილი იქნა მეზობელი ქვეყნების ხელოვნებასთან მიმართებაშიც. სამწუხაროდ, იგი არ იქნა დაკავშირებული მსოფლიო არქიტექტურის განვითარების ეტაპებთან, რაც ქართული არქიტექტურის განვითარების კანონზომიერების ფსიქოლოგიურ ასპექტებს გამოავლენდა.

დღევანდელი ქართული არქიტექტურა რთული სტრუქტურის მქონე ქალაქებით, რომელთა გეგმარების ტიპი უცხოა წინა ეპოქებისათვის, გამოხატვის



ახალი ფორმებით, აქამდე არარსებული კონსტრუქციებით, მხატვრული ძეგლებით, საინტერესო მასალას იძლევა მეცნიერთათვის. როგორ იყენებენ ისინი მათს ვითარებას?

როგორც ცნობილია, ჩვენში ხელოვნებათმცოდნეობის ინტერესები, უმთავრესად, ისტორიულ-ტრადიციულ ხელოვნებაზე ან თანამედროვე ხელოვნების ზოგიერთ დარგზე ვრცელდება. არქიტექტურით დაინტერესებული სპეციალისტების რიცხვი კი საქმოდ მცირეა. ამასთან, ისინი არქიტექტურის პრობლემების გაშუქებას თბილისის არქიტექტურის მაგალითზე აწარმოებენ, რამდენადაც დედაქალაქში მშენებლობის ძირითადი ბირთვი იურის თავს და ყველაზე მნიშვნელოვანი ნიმუშებიც სწორედ აქ იქმნება. ნაშრომები, ძირითადად, ისტორიულ-მემორიული და აღწერითი ხასიათისაა და აღნუსხავენ მშენებლობის ქრონოლოგიას. ობიექტის მხატვრულ-კონსტრუქციულ სახეს. არქიტექტურის განვითარების განმსაზღვრელ ფაქტორებსა და განვითარების მიზეზებს კი მდუმარედ უვლიან გვერდს. ეს იწვევს არქიტექტურული ანალიზის ფორმალურ ნიველირებას, რაც, ზშირად, არაობიექტურ და გულგრილ დამოკიდებულებას ბადებს მისი შეფასებისას.

XVIII ს. ბოლოსათვის საქართველოში საკულტო არქიტექტურის განვითარება, ფაქტობრივად, შეჩერდა. მიუხედავად იმისა, რომ XX ს. დასაწყისამდე გრძელდებოდა საკულტო ნაგებობების მშენებლობა, ისინი ზშირად უსისტემოდ და უწიგნურად იგებოდნენ და ძველი ფორმების გადამღერებას წარმოადგენდნენ. რაც შეეხება არასაკულტო ნაგებობებს, მათზე განსაკუთრებით ვლინდება ევროპული სტილების გავლენა (სოლოლაკი, დავით აღმაშენებლისა და რუსთაველის პროსპექტები, მათი მიმდებარე რაიონებით).

XVIII—XIX ს.ს. ეს არის ეპოქა, რომელმაც ვერ შეძლო მსოფლიო მანშტაბით თავისი საკუთარი არქიტექტურული სტილის შექმნა. წარსულის ფორმების გაბატონება არქიტექტურაში იყო მცდელობა საკუთარი უძღურების დაფარვისა, ადრეული სტილების ქაოტური გამოერება, ფსევდოგოთიკის, ნეორომანტიკის, „ალორძინების ალორძინების“ შემდეგ წარსულის არქიტექტურა იქცა არსენალად, რომელსაც საქმოდ უცერემონიოდ და არაპროფესიულად ექცეოდნენ.

საქართველოს პირობებში ამ აბსოლუტურად უცხო სტილების ხელოვნურად გადმოღება ახალი სოციალური ფენის მზარდ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების საჭიროებას გამოიწვია და მისი გემოვნების გამოხატულება იყო. ამ სტილთა განვითარებას არანაირი კულტურული საფუძველი თუ წინაპირობა არ ჰქონია, ისევე, როგორც არანაირი კულტურული განვითარების შედეგად არ შეიძლება წარმოვიდგინოთ „ახალი არქიტექტურის“ განვითარება XX ს. დასაწყისიდან. მისი ძირითადი მამოძრავებელი ძალა სოციალურ-პოლიტიკური ძვრები გახდა, მთავარი ამოცანა კი — არქიტექტურაში დემოკრატიული სახელმწიფოს ძირითადი პრინციპების განხორციელება. ამგვარად, საბჭოთა არქიტექტურა ამ ეტაპზე ფორმალურად დაემთხვა მსოფლიო არქიტექტურულ მხატვრულ-იდეოლოგიურ მიმართულებას, რომელიც სამყაროს აღქმის ახალ მოდელს იძლევა.

XX ს. დასაწყისისათვის საქართველოში საგრძნობლად გაიზარდა ქალაქის მოსახლეობა, რამაც ქალაქების ზრდაც გამოიწვია. ქალაქგეგმარებას ტანდარტული განვითარების გეგმა დაედო საფუძვლად. წარსულის არქიტექტურის ამოცანებთან შედარებით, განუზომლად გაიზარდა არქიტექტურულ ამოცანათა სიდიდე. წარმოიქმნა მთელი რიგი ობიექტებისა, რომლებსაც ისტორიული არქიტექტურა არ

იცნობდა: ფაბრიკები, ქარხნები, აღმინისტრაციული შენობები, სატრანსპორტო მაგისტრალები, სადგურები, აეროდრომები, საავადმყოფოები. სპორტული შენობები, სკოლები, ბიბლიოთეკები და ა. შ. ამგვარ პირობებში ადვილი ახსნელი არის ერთგვარი დაბნეულობა და გაურკვევლობა არქიტექტურის შესწავლის სფეროში.

ასე რომ, დაგროვდა დიდი რაოდენობით არქიტექტურული ინფორმაცია, რომლის მეცნიერული ანალიზი ძალზე რთული იქნებოდა მცირერიცხოვანი კადრების მიერ. ამასთან, მოღვაწე მეცნიერების ინტერესები მიმართული იყო კულტურისა და ხელოვნების ისტორიის იმ მონაკვეთის შესწავლისაკენ, რომლებიც ერის გენიას წარმოაჩენენ და რომელთა დამუშავება, მართლაც, სასიცოცხლო აუცილებლობას წარმოადგენდა. მდარე არქიტექტურული გემოვნებით დაღდასმული პერიოდების მიმართ მეცნიერთა უყურადღებობა, რა თქმა უნდა, უმართებულოა, რადგანაც სისტემური კვლევის პროცესში აუცილებელია მათი ადგილისა და მნიშვნელობის გარკვევაც თანამედროვე არქიტექტურის „შინაარსობრივ“ ფორმირებაში.

ხელოვნებით დაინტერესებულთა ყურადღება, განსაკუთრებით მიიქცია 50-იანი წლების ბოლოდან დაწყებულმა პროცესებმა, რომლებიც XX ს. დასაწყისის არქიტექტურის განვითარების ბუნებრივ გაგრძელებად იქნენ მიჩნეულნი.

თბილისის „ახალ არქიტექტურას“ მიეძღვნა არაერთი ავტორის ნაშრომი. დაიწერა ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ისტორიაც, თუმცა მათში თანამედროვე პროცესების ანალიტიკური გააზრება არ მომხდარა. ჩვენი აზრით, დღეისთვის რადიკალურად განსხვავებული მეთოდოლოგიური კვლევაა საჭირო.

ქართული თანამედროვე არქიტექტურა რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე ფენომენია, რომელსაც ღრმა და ყოველმხრივი შესწავლა სჭირდება, რათა პრაქტიკულ შემოქმედებით ძიებასთან ერთად თეორიულადაც მოინახოს მისი ოპტიმალური განვითარების (და არა არსებობის) საშუალებები და ხერხები. ეს კი, დიდად დაეხმარება მას, გამოვიდეს იმ მეტად არასახარბიელო მდგომარეობიდან, რომელშიც იმყოფება ახეთი ორიგინალური არქიტექტურული წარსულის მქონე ქვეყანა.

ჩვენი ღრმა რწმენით, დღეისთვის უკვე არის საშუალება, პასუხი გავცეს ყველა მტკივნეულ პრობლემას და დაიხატოს თანამედროვეობის ობიექტური სურათი. ამისთვის, ქართულმა არქიტექტურულმა კრიტიკამ, პირველ რიგში, პასუხი უნდა გასცეს შემდეგ კითხვებს: 1. რა ობიექტურმა მიზეზებმა გამოიწვია ქართული არქიტექტურის განვითარების ხასიათი; 2. რა მიმართულებით და თავისებურებით ვითარდება იგი; 3. როგორ ურთიერთკავშირში არიან თანამედროვე არქიტექტურის ფორმალური და იდეური მხარეები; 4. რა მიმართებაშია იგი მსოფლიოს არქიტექტურის განვითარებასთან.

ჩვენ შევეცდებით, ზოგადად მიმოვიხილოთ ეს პრობლემები და წარმოვადგინოთ ჩვენეული მოდელი კვლევის მეთოდის შემდგომი ჩამოყალიბებისა. კარგად გვესმის, ამ პრობლემებს უკან უამრავი საკითხია და ყოველ მათგანს ღრმა და დასაბუთებული ანალიზი სჭირდება.

1. თანამედროვე არქიტექტურის სპეციფიკა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის არქიტექტურის ტიპოლოგიური და სტილური ერთიანობაა. მისი განვითარების ზოგადი ხასიათი რადიკალურად განსხვავდება შუა საუკუნეებისა და ადრეული ეპოქების განვითარებისაგან, როდესაც გავლენებისა და დამთხვევების

სფეროები ძალზე მცირე იყო, არქიტექტურული აზროვნების ტიპი კი ვარკვეულ კონკრეტულ არეალს მოიცავდა და მაქსიმალურად გამოხატავდა ამა თუ იმ ხალხების კულტურულ ტრადიციებს. XI ს-ში ტრადიციული აზროვნების ფორმალური გამოხატულება თითქმის წარშალა. ახლად ჩამოყალიბებულმა საერთაშორისო სტილმა საგრძობლად დააჩქარა ეროვნული სკოლების ნივთიერების პროცესი, რომელიც გაცილებით ადრე დაიწყო და მკაფიოდ გამოიხატა კლასიციზმსა და მოდერნისტულ ხელოვნებაში. მიუხედავად იმისა, რომ არქიტექტურის თანამედროვე ფორმების გადაშუშავება უკვეა ქვეყანაში თავისებურად ხდება (ქვეყნის კლიმატური, კულტურული, ეკონომიკური, პოლიტიკური, სულიერი მდგომარეობა თავის „დაღს“ ასვამს არქიტექტურის მხატვრულ-კონსტრუქციულ სახეს), განვითარების საერთო პრინციპი უვლასთვის თითქმის ერთნაირია, უკველ შემთხვევაში, ერთნაირია სამი ეტაპი: 1. ორდერულ სისტემაზე უარის თქმა; 2. ფუნქციური ფორმა-შინაარსის შექმნა მხატვრული ენის ახლებური გააზრებით; 3. ფუნქციონალიზმის რღვევა და თანამედროვე რთული, ღრამატული აზროვნების სხვადასხვა ასპექტით გამოხატვა.

განვითარების ასეთივე ეტაპები გაიარა საბჭოთა კავშირის თანამედროვე არქიტექტურამ, მიუხედავად იმისა, რომ მას კაპიტალისტური სამყაროსგან რადიკალურად განსხვავებული წინაპირობები ბქონდა. ახალი საზოგადოებრივი წყობა და საბჭოთა გარემო მოითხოვდა ძველი სტილებისაგან განსხვავებული დემოკრატიული არქიტექტურული სტრუქტურის ჩამოყალიბებას. ასეთი დემოკრატიული სტრუქტურა უკვე შექმნილი იყო წამყვანი ევროპული სკოლების მიერ. საბჭოთა სახელმწიფომ გადაიღო ეს მოდელი და, ადგილობრივი პირობების შესაბამისად, მოახდინა მისი ტრანსფორმაცია. იმის გარდა, რომ აქ მსოფლიო თანამედროვე არქიტექტურის მიღწევები ხელახლა გაიზარეს, ცენტრიდან პერიფერიებისკენ გაატარეს მისი შემდგომი დიფერენციაცია (ძირითადად, ფორმალური სახით), პირველადი იდეის გაუთვალისწინებლად. უვლასთვის აუცილებელმა განვითარების საერთო გეზის შემუშავებამ და ქვეყნის ეკონომიკური განვითარების საშუალო დონემ ჩამოყალიბა არქიტექტურულ-ეკონომიკურ ნორმათა მთელი სისტემა, რომელშიც მკაცრად იმსჯელა არქიტექტურის მხატვრულ სახეზე (ეს, განსაკუთრებით, თვალწინადაც მსახურებელი მასივების არქიტექტურაში). დაბალი ტექნიკური დონემ კი ფუნქციური ღირებულების დაჭვივება გამოიწვია.

თანამედროვე ქართულში არქიტექტურამ, როგორც საბჭოთა არქიტექტურის განუყოფელმა ნაწილმა, უკვეა ის ეტაპი გაიარა, რომელიც რუსული არქიტექტურული მოძრაობისთვის იყო დამახასიათებელი. სწორად ცენტრიდან მოწოდებული იდეები აბსოლუტურად უცხო იყო ქართული მსოფლმხედველობისთვის. მაგ. 20-30-იან წლებში რუსეთში ფორმალისტების ახალი პრინციპი იკიდებს ფეხს, რომელიც საფუძვლად დაედო კონსტრუქტივისტულ არქიტექტურას. ამ მიმდინარეობისთვის მთავარი იყო ცხოვრების ორგანიზაციის ფორმების შემუშავება, შენობა კი გაიზარებოდა როგორც გარსი, სტრუქტურულ საფუძველზე „ამოზრდილი“ სიმბოლური და დეკორატიული ფორმა. კონსტრუქტივისტებმა მისაღებად მიიჩნიეს არქიტექტურული ფორმის განვითარების ახლებური კონცეფცია — შედა მასებიდან გარეთ — ქალაქის გარემოს გაუთვალისწინებლად. საქართველოში ამ მიმდინარეობის გავლენა აშკარაა, თუმცა, აქ მხატვრული არქიტექტურული მიმდინარეობა ადრე ჩამოყალიბებულა.

ამავე პერიოდში მგორზე შეიქმნა ახალი პირობების პრეტენ-

წიას — ტრადიციონისტებისა, რომლებიც ფორმის გარეგან შიგნით განვითარებით, რუსული კლასიციზმისა და ევროპული სკოლების იდეალების მოთხოვნად. ამ გავლენების ტრანსფორმაციამ ადგილობრივ ნიადაგზე, რომელზეც იგი ცუდი შედეგი გამოიღო.

XV-იანი წლებიდან რუსეთში იწყება დიდი მოძრაობა ეროვნული ტრადიციების აღორძინებისათვის, რაც კომპლური ფორმების აღდგენით დაგვირგვინდა. ეროვნული ტრადიციებით გამოწვეულმა ინტერესმა საქართველოშიც მპოვა გამოხატვა. იმატა პომპეზურმა ნაგებობებმა, რომლებიც ერის „თვითშეგნების“ გამოხატვას ცდილობდნენ. ქართული კულტურული ტრადიცია ამ შენობებში ძალზე ცალმხრივად იქნა გააზრებული და მხოლოდ სტილისტურ დეკორატიულობაში მპოვა გამოხატულება.

XVI-იანი წლების ბოლოდან თანამედროვე საბჭოთა და, შესაბამისად, ქართული არქიტექტურის განვითარებაში იწყება უველაზე საინტერესო ეტაპი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ფუნქციური, ესთეტიკური, ტექნიკური და ეკონომიკური ამოცანების გაცილებით ფართო გადაწყვეტა წინა ეტაპებთან შედარებით. მიმდინარეობს საკითხების კომპლექსურად ღახმა და დამუშავება ქალაქმშენებლობის საფუძველზე. საზეიმო, პომპეზური, რთული კონფიგურაციის შენობების ნაცვლად შენდება დანიშნულებისა და კონსტრუქციის შესატყვისი მარტივი ფორმის შესატყვისი შენობები. ამ მიმართულების ღახისათვის იხსნება ხმარობენ ცნებას „ფუნქციონალიზმი“, თუმცა, უველა ნიშან-თვისებით, სწორედ ამ მიმდინარეობის არსებობა იგულისხმება.

გავრცელებული შეხედულების თანახმად, ფუნქციონალიზმის განვითარების ეტაპად XV-იანი წლებიდან მოყოლებულ პერიოდს მიიჩნევენ. საბჭოთა არქიტექტურა ამ წლების მანძილზე ამუშავებს პრინციპებსა და კონსტრუქციებს, რომლებიც დასავლეთის არქიტექტურის განვლილი ეტაპისთვის იყო დამახასიათებელი. XV-იანი წლებიდან კი აღნიშნავენ ცვალებადობას არქიტექტურის განვითარების ზოგად ხასიათში; ფუნქციონალიზმი განუხრელად აღარ ბატონობს მთელ არქიტექტურულ მეთოდზე; იხადება ახალი ტიპის ნაგებობები, რომლებიც გამოხატულობის ახლებურ ხერხებს წარმოაჩენენ.

საქართველოს არქიტექტურის ეტაპობრივი განვითარების ასეთი ზერედე გაცნობაც კი ნათლად წარმოგვიდგენს მისი განმსაზღვრელი ობიექტური მიზეზების მნიშვნელობას. ამიტომ, ჩვენი აზრით, იმისათვის, რომ განვითარების ხასიათი ავხსნათ და ესთეტიკური ღირებულებანი შევაფასოთ, პირველ რიგში, განვითარების განმსაზღვრელი პირობები უნდა მოვიძიოთ და შევაფასოთ. შემდგომ კი გავითვალისწინოთ მისი გავლენა საერთო ხასიათზე.

2. ეკონომიკური, პოლიტიკური, კულტურული და კლიმატური პირობების მოქმედება მტკიცებულად წამოჭრის ხოლმე პრობლემათა კომპლექსს, რომელთა გამოხატვა ხელოვნების, სულიერი მოღვაწეობის გზით ხორციელდება. ერის მსოფლმხედველობა განსაზღვრავს ხელოვნების სტილურ ხასიათს, საზოგადოების განვითარება კი ბადებს სტილის, გემოვნების, ფილოსოფიური მიდგომის ცვალებადობის კანონზომიერებას.

გემოვნება და სულიერი მიდგომარეობის გამოხატვის ფორმები იცვლება რაიმე მოვლენასთან ან ფორმასთან დამოკიდებულების შესაბამისად. ადამიანი რაიმე მოვლენის, სტილის ან ფორმის არსის ღრმა წვდომის, უველმხრივი გააზრების შემდეგ არჩევს, რამდენად მისაღებია ეს მისთვის თანამედროვე ეტაპზე და რამ-



დენად კარგად გამოხატავს მის გრძნობა-განწყობილებებს. მას შემდეგ, რაც შობ-
დება სტილისა თუ ფორმის გადამუშავება, მისი ყველა ასპექტის დახვეწილ
გარკვეულ ჩარჩოებში მოქცეული ყველა შესაძლებელი ვარიანტის გამოუყენება
ადამიანი იწყებს თვითგამოხატვის ახალი გზებისა და ფორმების ძიებას. ასე
რომ, სხვადასხვა ფაქტორების მოქმედებით, იცვლება მისი ინტერესების სფერო-
ები და გემოვნება. ამას გარკვეული მიზეზი აქვს და შინაარსობრივად დასაბუ-
თებულია, რითაც გამართლებული ხდება ახლის მოთხოვნა. მაგრამ, საზოგადოე-
ბის აქტიური სულიერი ცხოვრებისთვის, აუცილებელია ქვეყნის ეკონომიური
სიძლიერე და პოლიტიკური თავისუფლება. ისტორიამ არაერთხელ დაამტკიცა,
რომ ხელოვნების აუჯავების ხანა ემთხვევა სახელმწიფოებრივი თავისუფლების
ან განათლებული მმართველობის პირობებს. ასეთი ვითარება იყო XX ს. I მე-
ნამედში ბევრ ევროპულ ქვეყანაში, როგორცაა გერმანია, საფრანგეთი, ინგლი-
სი, ჰოლანდია, დანია, შვეცია, ნორვეგია, ჩეხოსლოვაკია, შვეიცარია. ამ ქვეყ-
ნებში ყველაზე პროგრესული, ცხოვრებისეული და ძლიერი არქიტექტურა გან-
ვითარდა, განსხვავებით დიქტატორული ქვეყნებისაგან, როგორცაა იტალია,
ესპანეთი.

XX ს. I მესამედში ე. წ. „ახალი მოძრაობის“ ეთიკური დოგმა იყო ფუნქცი-
ების, კონსტრუქციების, მასალის „მართებული“ გამოყენება ნაგებობის გარეგ-
ნულ სახეში, საკითხის ამ კუთხით დასმა XX ს. თეორიული აზრის ნაყოფია და
მთელი ფუნქციონალური არქიტექტურის კრეატი. მის ძირებს მიყვავართ რაციო-
ნალიზმისა და ეკლექტიკის წინააღმდეგობებით სავსე XIX ს-ში და უფრო ად-
რეც, XVIII ს-ში. განმანათლებლების დიურანისა და აბატ ლოჟიეს ეპოქაში,
პრიმიტიული ქობის იდეებთან, რომელიც „ბუნებრივი“ არქიტექტურის პირველ-
სახედ მიიჩნევა. მაგრამ ინდუსტრიული მშენებლობის მასობრიობისაკენ მისწრა-
ფებამ და ტექნიკისათვის სპეციფიკური ფორმარმოქმნის კანონზომიერებაში
მისმა ჩართვამ, ხელოვნების სისტემაში არქიტექტურისათვის განკუთვნილი ად-
გილი შეავიწროვა. ჩვენი დროის არქიტექტურის პრაქტიკამ დაამტკიცა, რომ
მატერიალური საფუძვლების პოეტისაციის პირობებშიც კი არქიტექტურის „მარ-
თებულობის“ რაციონალისტური გააზრება, მითი თუ არაა, ჰგავს იმ მიუღწეველი
ზღვარის გაგებას, რომლისკენაც მუდმივად მიილტვის განვითარება.

არქიტექტურის „მართებულობის“ ალტერნატიულ იდეად დასავლეთში ას-
პარეზე გამოვიდა არქიტექტურული პოსტმოდერნიზმი, რომელიც 70-80-იანი
წლების, უდავოდ, ყველაზე პოპულარული ტენდენციაა, თუმც მასობრივ არქი-
ტექტურაზე მისი გავლენის მასშტაბები შეზღუდულია. პოსტმოდერნიზმის ერთ-
ერთი მთავარი იდეოლოგი ჩ. ჯენკის შემდეგი ნიშნებით აჟალიბებს ამ მიმართუ-
ლებას: 1. ისტორიზმი; 2. ახლებური დამოკიდებულება არქიტექტურული ტრა-
დიციებისადმი; 3. კონტექსტუალიზმი — უურადლება ადგილმდებარეობის პირო-
ბებისადმი; 4. არქიტექტურული მეტაფორიზმი და გამომსახველი ენისადმი ინ-
ტერესი; 5. სივრცის სპეციფიკური გადაწყვეტა; 6. „რადიკალური“ ეკლექტიზმი.

მსოფლიოს არქიტექტურის განვითარების ხასიათზე განვითარების ზოგადი ხასიათი მსოფ-
დეგ ვრწმუნდებით, რომ საქართველოში განვითარების ზოგადი ხასიათი მსოფ-
ლიო განვითარების იდენტურია, იმ განსხვავებით, რომ აქ განვითარების რიტმი
დუნია, შედეგები კი — ნაკლებად საინტერესო.

ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში აღნიშნავენ ქართული არქიტექტურის
ეტაპობრივ მოვლენებს, მაგრამ რაიმე მიმართულების სახელქვეშ მათ გაერთიან-

ნებას ერიდებიან. მაგ.: ამბობენ, რომ 80-იანი წლებიდან არქიტექტურული ფორმების ახლებური გააზრება იკიდებს ფეხს, 80-იანი წლებიდან კი ამ ეფორმულად მოქმანაში რღვევა იწყება. მაგრამ რა მიმართულებით იწყება განვითარება? ასპექტით შეიძლება გავაერთიანოთ ისეთი, რადიკალურად განსხვავებული შენობები, როგორცაა რიტუალების სსახლე, ფიზიოლოგიის ინსტიტუტი, სტომატოლოგიური პოლიკლინიკა ლესელიძის ქუჩაზე, კაფე-ბარი „ბერიკონი“? შეიძლება თუ არა, ამ ეტაპს პოსტმოდერნიზმის ჩასახვის ეტაპი ვუწოდოთ და თუ არის შესაძლებელი მის რომელიმე გამოვლინებაზე ლაპარაკი? და საერთოდ, ამ შენობებს უდევს თუ არა საფუძვლად რომელიმე „ნიში“, თუ ეს მხოლოდ ეფექტური და ლამაზი ფორმების ვადამდერება და დახვავებაა? იხადება სხვა კითხვა: ფუნქციონალიზმმა გამოავლინა და ამოწურა თუ არა თავისი მაქსიმალური შესაძლებლობანი, რომ საჭირო გამხდარიყო გამონახვის ახალი ფორმებით მისი გამდიდრება?

ქართული არქიტექტურული კრიტიკის კრიზისი თვალნათლივი ხდება ამ კითხვებზე ჩაფიქრების შემდეგ, რამდენადაც მათზე არავის გაუცია პასუხი, ის კი არა — არც დაუსვამს ვინმეს ეს კითხვები. თანამედროვე ხელოვნებაშიცოდნობაში არ არის მითითებული, თუ რომელი არქიტექტურული ნამუშევრითა თუ შენობათა ჭკუფით ეურება საფუძველი ახალ მიმართულებას; რა კუთხით ხდება ძველის ტრანსფორმაცია, რა არის მთავარი არქიტექტორთა აზროვნებაში, საით შეიძარბება მათი შემოქმედებითი პოტენციალი, უნდა აღინიშნოს, რომ არქიტექტურის განვითარების ზოგად ხასიათზე თვით არქიტექტორებსაც არა აქვთ ჩამოყალიბებული აზრი. ამის მკაფიო მაგალითია თუნდაც, ის, რომ არ არსებობს თეორიული მოსაზრებანი და ნაშრომები, რომლებშიც ისინი თავის შემოქმედებით კრედოს გამოხატავდნენ. ამის მაგიერ არქიტექტორთა თეორიული მოღვაწეობა სხვა ასპექტითაა წარმოდგენილი: მათ ეკუთვნით ის ლიტერატურული მასალა, რომლითაც ფართო მკითხველი თანამედროვე არქიტექტურის მონაცემებსა და კონკრეტულ პრობლემებს ეცნობა.

ჩვენს აზრით, უოველი ახალი ძეგლი გააზრებული უნდა იყოს როგორც გარკვეული იდეის, არქიტექტურული მიმართულების ნიშან-თვისების მატარებელი. მხოლოდ ამის შემდეგ გამოვლინდება ძეგლის არეები, მისი მიმართება არქიტექტურის პრინციპებთან, აქედან კი, საერთოდ, თანამედროვე არქიტექტურის ხასიათიც განზოგადდება.

მ. საბჭოთა თანამედროვეობა განსხვავებულია წამყვანი ევროპული თუ ამერიკული ქვეყნების თანამედროვეობისაგან. საქართველოს თანამედროვეობა განსხვავებულია საბჭოთა კავშირის სხვა რესპუბლიკების თანამედროვეობისაგან (ეკონომიკური განვითარების, დაახლოებით, ერთი და იგივე დონის მიუხედავად). საზოგადოებრივ განვითარებას საუკუნეებით განმტკიცებული ტრადიციები, გემოვნება, ცხოვრების წესი უდევს საფუძვლად. „თანამედროვე არქიტექტურა“, როგორც ტერმინი, გულისხმობს მთელ რიგ შინაარსობრივ და ფორმალურ ასპექტებს, სპეციფიკურ აზროვნებას და გარკვეული დონის ეკონომიკასაც. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა, რამდენად თანამედროვეა საქართველოს არსებული არქიტექტურული სახე და რამდენად ორგანულია მისი განვითარება ადგილობრივ ნიადაგზე. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საქართველოში არ ყოფილა არც ეკონომიკური და არც კულტურული წინამძღვრები არქიტექტურის თანამედროვე სახით განვითარებისათვის. იყო პოლიტიკური და სოციალური ძვრები,

რომელთაც დღის წესრიგში დააყენეს მასობრივი, ეკონომიკური და ფუნქციონური მოთხოვნები. უმცირესი დანახარჯებითა და უმოკლეს დროში მათი შესრულებით, საქართველოს არქიტექტურა, ძირითადად, ეკონომიკურ-სოციალურ მისწრაფებების დაქაოფილებას ემსახურებოდა. მას ჰქონდა იდეური საფუძველი (ე. წ. „ხელოვნება ხალხისთვის“), მხატვრულ-ესთეტიკური საფუძველი კი არა; არ მომხდარა ფორმის შინაგანი განვითარება მისი წინაარსობრივი ასპექტის გათვალისწინებით.

ახალი არქიტექტურის შემდგომ ეტაპებზე ვერ განხორციელდა არქიტექტურული სტრუქტურის შექმნაში ფორმისა და შინაარსის როლის გაწონასწორება. თანამედროვე არქიტექტურის მთავარ მოთხოვნად დღემდე რჩება უმნიშვნელოვანესი საყოფაცხოვრებო მასივების მაქსიმალურად მომძლავრება. რესტავრაციარეკონსტრუქციის ჩატარება საკმაოდ დიდ უბნებზე, რომლის შიგნით, პირველ რიგში, მინიმალური საყოფაცხოვრებო პირობების შექმნა. ე. ი. წინა პლანზე მატერიალური პრობლემებია წამოწეული, სულიერი კი — ახლაც შეორე პლანზე გადაყვანილი. ცალკეული ორიგინალური ფორმაწარმოქმნითი ძიებები კონკრეტული არქიტექტორების შესაძლებლობებისა და მონღომების შედეგად თუ ჩაითულება და მათ გარემოს ესთეტიკური ზეგავლენის გაძლიერება არ შეუძლიათ. პირიქით, ზოგ შემთხვევაში ისინი მკვეთრ დისონანსში იმყოფებიან არქიტექტურულ ფონთან, რითაც საერთო შთაბეჭდილება უფრო მძიმდება.

ფორმაწარმოქმნის პრობლემა ძალზე რთულია (განსაკუთრებით XX ს-ის არქიტექტურაში, როდესაც ხელოვნებამ უამრავი ფორმა და „იზმი“ შექმნა). სხვადასხვა საზოგადოებები და ქვეყნები ფორმაწარმოქმნის აბსოლუტურად განსხვავებულ პრინციპებს იმუშავებენ. ეს საკითხი ღრმა შესწავლასა და ანალიზს მოითხოვს და კარგი იქნებოდა ქართული არქიტექტურის კრიტიკას სწორედ ამგვარი საკითხების დაყენებისათვის მიექცია ყურადღება.

4. მსოფლიო არქიტექტურის განვითარების შესწავლისა და მიღწევების გათვალისწინებლად წარმოუდგენელია ადგილობრივი არქიტექტურის მამოძრავებელ ძალებსა და ტენდენციებში ღრმა წვდომა. საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობა, კერძოდ, მოსკოვის არქიტექტურის ფორმისა და ისტორიის ინსტიტუტი, საინტერესო მუშაობას ეწევა ამ საკითხებთან დაკავშირებით. ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში კი დღეისთვის ძალზე მწირი მასალა არსებობს მსოფლიოს წამყვანი ქვეყნების არქიტექტურაზე. ქართული თანამედროვე არქიტექტურის კრიტიკის მიერ ეს საკითხი ფართოდ უნდა იქნას გაშუქებული, რათა მან სხვა კრიტიკებთან ერთად, ხელი შეუწყოს ქართული არქიტექტურის განვითარების სწორი გზის არჩევას.

ასეთია ჩვენი შეხედულებები არქიტექტურის კვლევის ძირითადი საკანძო საკითხების შესახებ, მიგვაჩნია, რომ ობიექტურ კრიტიკას დიდი სამსახურის გაწევა შეუძლია ქართული არქიტექტურის აღმავლობაში.

თეატრალური სპექტაკლების ტელევიზიით ჩვენების შესახებ

თეატრალური ხელოვნების პროპაგანდაში ერთ-ერთი მთავარი ადგილი ტელევიზიას უკავია. საქართველოს თეატრალურ სამუაროს ნამდვილად არ შეუძლია უყურადღებობა უსაყვედუროს ჩვენს ტელევიზიას — ხშირად გადაცემა თეატრალური სპექტაკლები, საეთერო დრო ეთმობა თეატრალურ მიმოხილვებს, კრიტიკას, არსებობს სატელევიზიო თეატრი; სპექტაკლების ჩაწერით კეთდება უმნიშვნელოვანესი საქმე — მომავალი თაობებისათვის ინახება ჩვენი თანამედროვე თეატრის მოღვაწეთა ნამუშევრები.

თეატრის მოღვაწეთა შორის გაბატონებულია აზრი, რომ თეატრალური ხელოვნება მხოლოდ სცენაზე არსებობს, მაყურებელთან უშუალო კონტაქტისას და რომ იგი „არატელეგენური“ა. აქედან გამომდინარე, ასეთ ჩანაწერს მხოლოდ „საარქივო“ დანიშნულება აქვს.

რასაკვირველია, თეატრის მსახიობს თუ რეჟისორს აქვს უფლება პრეტენზია ჰქონდეს საკუთარი ნამუშევრის ტელევიზიით ჩვენების მიმართ, სამართლიანად ჩნდება კითხვა — რატომ არ მყარდება ისეთივე კონტაქტი სცენასა და ტელემაყურებელს შორის, როგორც მსახიობსა და დარბაზში მჯდომ მაყურებელს შორის?

დავკვირდეთ, თუ როგორ იღებენ თეატრალურ სპექტაკლს ტელევიზიისათვის: სპექტაკლის დროს მაყურებელთა დარბაზში დგას სამი ან ოთხი ტელეკამერა ისეთ წერტილებში, რომ დარბაზში მჯდომ მაყურებელს ხელი არ შეუშალონ სპექტაკლის ყურებაში. ვიდეოჩაწერის (გადაცემის) რეჟისორი, რომელიც სატელევიზიო სადგურის პულტთან ზის, მორიგეობით ცვლის ვიდეოფირზე ჩასაწერად გამიზნულ გამოსახულებას, რთავს რა „ეთერში“ ამა თუ იმ კამერის სიგნალს. იგი სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტიდან გამომდინარე, თავისი სურვილისამებრ ცვლის ახლო ხედებს შორი პლანებით. როცა მოქმედების არე მთელი სცენაა, მაშინ, ცხადია, შორი პლანებით მუშაობენ, ხოლო მონოლოგების, ან დიალოგებისას ახლო ხედები გამოიყენება.

ერთი შეხედვით, ამ აღწერილობაში ყველაფერი იოლად და მარტივად გამოიყურება, სინამდვილეში კი სპექტაკლის ჩაწერა მძიმე და რთული სამუშაოა, რომელშიც შერწყმულია რეჟისორის, ოპერატორების, ხმის რეჟისორის და სხვა შემოქმედებითი თუ ტექნიკურ მუშაკთა შრომა. ჩვენი მიზანია სპექტაკლის ჩაწერის მრავალკამერიან სისტემაზე შევაჩეროთ თქვენი ყურადღება. ჩაწერის ამგვარი მეთოდით თეატრალური სპექტაკლიც ზუსტად ისევე მიეწოდება ტელემაყურებელს, როგორც რეპორტაჟი რაიმე მიტინგიდან, ან სპორტული შეჯიბრებიდან, — კამერების ისეთივე განლაგება, პლანების ურთიერთცვლის ისეთივე წესი — ახლოდან შორზე, საერთოდან ახლოზე, ან დეტალზე და ა. შ. მაგრამ თეატრალურ სპექტაკლსა და სპორტულ შეჯიბრებას შორის ის დიდი განსხვავებაა, რომ თუკი სპორტულ შეჯიბრებაში არაფრის წინასწარ განსაზღვრა არ შეიძლება და



ამდენად საინტერესო მოვლენასთან ახლოს მისვლის და ჩვენების ამოცანა მხოლოდ რამდენიმე მუდმივმოქმედი კამერის გამოსახლებიდან ერთ-ერთის არჩევას თვით მოვლენის განვითარების მიხედვით, თეატრალური სპექტაკლი წინასწარ დადგმული სანახაობაა, სადაც ყოველივე სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის მიერ სცენაზე შექმნილი სამყაროს განვითარება მკაცრად განსაზღვრულ წესს ემორჩილება. თუ სპორტულ რეპორტაჟში მთავარია ყოველი სპორტსმენის მოულოდნელი ოპერატიული მოქმედების მიტანა მაყურებელამდე, თეატრალური სპექტაკლის ჩვენებისათვის აუცილებელია სცენაზე გათამაშებული ამბისაღმე წინასწარი მზადყოფნა, რათა მაქსიმალურად ზუსტად იქნას გადატანილი ტელეეკრანზე სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის ჩანაფიქრი.

ცოტა ხნით გადავუხვიოთ ძირითად საჭმელს და გავიხსენოთ, თუ როგორია ადამიანის მიერ ამა თუ იმ საგნის დანახვა-აღქმის მექანიზმი. თვალი, როგორც ცნობილია, განუწყვეტლივ „დარბის“ და წამში რამდენიმე ათეულ მოძრაობას აკეთებს. ტვინი კი, რომელიც აღიქვამს თვალის მიერ მიწოდებულ ინფორმაციას, აკეთებს ერთგვარ „მონტაჟს“ — აცილებს მას მისთვის არასაყურადღებო დეტალებს, თვით თვალის მიერ დანახულ სურათს „აწესრიგებს კომპოზიციურად“, და იმასაც კი „ამატებს“, რაც თვალმა ვერ დაინახა. ასე რომ არ უყოს. კინემატოგრაფს აღვიქვამდით არა როგორც უწყვეტ მოძრაობას, არამედ როგორც უძრავი ფოტოსურათების მიმდევრობას, რაც არის კიდევ სინამდვილეში.

აღქმის მექანიზმს იმიტომ შევხებით, რომ გამოვეჩვენოთ, თუ რა განსხვავებაა თეატრალური მაყურებლისა და ტელემაყურებლის მიერ ერთიდაიგივე სპექტაკლის აღქმებს შორის.

პირველ ყოვლისა, თეატრის დარბაზში მჯდომი მაყურებელი წარმოდგენას ერთი, ფიქსირებული ადგილიდან უყურებს და როგორი მოუხერხებელიც არ უნდა იყოს ეს ადგილი (თუნდაც ქანდარის ბოლო რიგში), მისი ურადლება ამ ადგილიდან ადაპტირდება სცენაზე დატრიალებული ამბის მიმართ; მაყურებლის ურადლების კონცენტრირება ადამიანის სმენისა და მხერის ბინოკულარული მექანიზმების მიერ თავისთავად ხდება ყველაზე უფრო საინტერესო ადგილზე მიმართულების მიხედვით — მაგალითად, მსახიობზე, რომელიც მონოლოგს წარმოთქვამს (ამ დროს მაყურებელი მას „ახლო ხედავ“ აღიქვამს), ხოლო თუ მოქმედება უცებ გაიშალა, თვალმა რომც დააკვირანოს ყველაფრის დანახვა, ტვინი „დაასრულებს“ მთელ სურათს „ფართო ხედამდე“.

ტელეეკრანთან მჯდომი მაყურებელი კი იძულებულია დაკმაყოფილდეს იმ კონკრეტული ინფორმაციით, რომელსაც მას ტელევიზორი აწვდის; იგი იძულებულია ჩაწეროს რეჟისორის მიერ კამერის გადართვისას „გადახტეს“ ერთი კამერის ხედვის წერტილიდან მეორე კამერის ხედვის წერტილზე. რითაც მას უწყდება სპექტაკლის აღქმის რიტმი. ტელემაყურებლისათვის ურადლების კონცენტრაციის წერტილი სცენის ნაცვლად ოთახში მდგარი ტელეეკრანი, რომელიდანაც სპექტაკლს აღიქვამს „ცალი თვალით“ (ტელეკამერა ხომ ბრტყელ სურათს იძლევა და არა მოცულობითს) და „ცალი ყური“ (ფონოგრაფის მონოფონურობის გამო). იმიტომ ტელეეკრანიდან მან კომპოზიციურად ტყავი კადრი და სრულფასოვანი ბგერა უნდა მიიღოს, რაკილა ურადლების თავის ნებაზე კონცენტრირების საშუალება არა აქვს — ტელევიზიით მიღებულს „ვერ გადაახტება“ — მისი აღქმის მექანიზმი მიმართულების მიხედვით ვერც „კადრს გა-

ასწორებს“ და ვერც „ხმას ამოსწევს“. პაუზის დროს დარბაზში მჭდომი მაყურებლის ჩახველება ტელემაყურებლის მიერ ხმოვან სიგნალად აღიქმება, ხოლო კადრში მოულოდნელად შემოსული უფოკუსო ბუნდოვანი საგნებიც შეუჩინებელია, ვიდრე დარბაზში მჭდომის წინა მეზობლის თავის ტრიალი. როგორც ვხედავთ, ტელემაყურებლის ყურადღების კონცენტრირება ხდება არა დამდგმელი რუჟისორის მიერ ჩაფიქრებული წესის მიხედვით, არამედ „ეთერში“ გამავალი კამერის შესაძლებლობებისა და მიხედვით, რომელიც ერთობ ჩამოუვარდება ადამიანის ხედვა-აღქმის სისტემის შესაძლებლობებს.

ზოგჯერ ისეც ხდება, რომ სცენაზე მყოფ მსახიობს გვიჩვენებენ ძალიან ახლო ხედით, რათა მონტაჟური გადასვლა ერთი „შორ-ხედიანი“ კადრიდან მეორეზე უხეში არ იყოს, ანდა როცა მსახიობის მიმოყა სურთ ახლოდან გვიჩვენონ, ანდა, რაიმე ტექნიკური მიზეზით. ამგვარი დეტალიზება უმეტესწილად დათვურ სამსახურს უწევს მსახიობს, გამოაქვს რა სააშკარაოე მსახიობის გრიმი, რეკვიზიტის ტექნიკური სამზარეულო და სხვა დეტალები, რომელთა შემოჭრაც მაყურებლის თვალსაწიერში ერთიანად ანგრევს თეატრალურ წარმოსახვითობას. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მსახიობი გრიმს და კოსტიუმს იმის გათვალისწინებით ირგებს, რომ მას სცენიდან პირველ რიგში მჭდომ მაყურებლამდე სულ მცირე 3-5 მეტრი მაინც აშორებს და ამდენად, მისი გარეგნული იერიც ამ მანძილზეა „გათელილი“; ხოლო, როდესაც ახლო ხედით გაჭედვით ეკრანზე ვხედავთ იგივე აზღაეს (რომლის გრიმიც მაშინვე ნათელს ხდის, თუ რატომ აქვს „ჩამოვარდნილი“ ტუჩი), ანდა ვთიკას („წუთისოფელი ასეა“), მაშინვე ქრება თეატრის ილუზორული სამყარო და ხელთ გვჩნება აზღაესის ნაცვლად — გრიმ-წასმული რამაზ ჩხიკვაძე და პროექტორების მხურვალეებისაგან ოვლად გღვ-რილი ლევან უჩანეთვილი. ასეთი დეტალიზება იწვევს ერთგვარ შოკურ დარტყმას ტელემაყურებელზე, იგი შეიძლება შევადაროთ ნაზად მოფარფატე ბაღერიანის უცებ ახლო ხედით ჩვენებას, როცა რეალისტი ობიექტივი მთელი სიმკაცრით წარმოგვიდგენს ოსტატი მოცეკვავე ქალის კუნთბაძეცუულ კიდურებს, კისერს თუ შერდს. ეს — ერთგვარი ესთეტიკური დივერსიაა, რომელიც, ალბათ, უტაქტობად შეიძლება მოინათლოს. გამოსახულების შემქმნელი ყოველთვის უნდა ცდილობდეს, რომ ფოტოგრაფიულმა რეალიზმმა მხატვრული სიმართლე არ შეიწიროს.

შემოთქმულიდან გამომდინარეობს, რომ თუ გვინდა ტელემაყურებლის მიერ სპექტაკლის აღქმა მაქსიმალურად მივუახლოვოთ დარბაზში მჭდომი მაყურებლის შთაბეჭდილებას, თეატრალური სპექტაკლის გადაღება ტელევიზიისათვის უნდა მოხდეს მაყურებელთა დარბაზის ცენტრში მდგარი ერთადერთი ტელეკამერით, რაკილა მაყურებელთა დარბაზის ცენტრში ის წერტილია, სადაც, როგორც წესი, ზის ხოლმე რუჟისორი სპექტაკლის შემქმნისა და ეს ის წერტილია, რომლის მიმართაც იგება დეკორაცია, იდგმება ყველა მიზანსცენა, მოქმედება და დიალოგი; ეს — მაყურებელთა დარბაზის „მთავარი“ წერტილია. რასაკვირველია, გათვალისწინებული უნდა იქნეს ტელეკამერის ტექნიკური შესაძლებლობები — მისი შესაბამისი „დარბაზის ცენტრი“ შეიძლება რეალურ ცენტრზე წინ ან უკან იყოს, მაგრამ უნდა მდებარეობდეს დარბაზის შუახაზზე. ამ წერტილში მდგარ კამერას უნდა შეეძლოს მთელი სცენის დანახვაც და კადრის მნიშვნელოვნად „გამსხვილება“ თავისი ცვლადი ფოკუსური მანძილის ობიექტივით, რომლითაც იგი ცვლის ტელემაყურებლის ყურადღების კონცენტრაციას სპექ-

ტაკლის დამდგმელი რევისორის ჩანაფიქრის მიხედვით. ყოველივე ეს ისე უნდა მოხერხდეს, რომ ტელეგერსონალის არსებობა გამოირიცხოს ტელემაყურებლის აღქმიდან. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში დამყარდება უშუალო კონტაქტი ნაწილზე შექმნილ სამყაროსა და ტელემაყურებელს შორის. „კამერის შეუმჩვენებლობა“, უმაღლესი პროფესიონალიზმის გარდა, კამერასთან მდგომი ოპერატორის და პულტთან მყოფი რევისორის სპექტაკლის ზედმიწევნით ზუსტად ცოდნას მოითხოვს.

ცხადია, ეს მოსაზრებები არ ნიშნავს იმას, რომ ერთკამერიანი ჩაწერის სისტემა უნივერსალურია და გამართლებული იქნება ყველა შემთხვევაში ყოველი თეატრალური სპექტაკლი უნიკალური ობიექტია ვიდეოჩაწერისათვის და ჩაწერის ფორმაც თვით სპექტაკლის მიხედვით უნდა შეირჩეს. ტრანსფოკატორით აღჭურვილ ტელეკამერას დიდი შესაძლებლობები აქვს, მაგრამ რომელიმე კონკრეტულ შემთხვევაში შეიძლება უმჯობესი აღმოჩნდეს დისკრეტული პლანების (ახლო, საშუალო, შორი) მონტაჟი; არაა გამოირიცხული და შეიძლება აუცილებელიც კი იყოს კამერა, რომელიც ზემოდან დახედავს სცენას (ვერანაირი სრულყოფილი ობიექტივი ვერ შეცვლის ადამიანისთვის დვითი ნაბოძებ ხედვის აპარატს — ორ თვალს); ასეთ შემთხვევაში შეიძლება ოპტიმალური აღმოჩნდეს სხვადასხვა პლანებზე დამიწნებული ორი, ან სამკამერიანი სისტემა, რომლებიც ერთმანეთთან მაქსიმალურად ახლოს უნდა იდგნენ დარბაზის ცენტრში, რათა ჩაწერის დროს პლანების ცვლილებისას ხედვის წერტილები მკვეთრად არ შეიცვალოს და ტელემაყურებელი არ „გადახტეს“ დარბაზის ერთი წერტილიდან მეორეში.

აღწერილი პრინციპი მარტო თეორიული მსჯელობის ნაყოფი არ არის, იგი პრაქტიკულადაც იქნა შემოწმებული. სარეკლამო ფირმა „ბენეფისის“ ვიდეოსტუდიის ბაზაზე გადაღებული იქნა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლები „მეფე ლირი“ (ერთკამერიანი სისტემით) და „აკვასიური ცარცის წრე“ (ორი კამერით). ამ ვიდეოფილმების ასლები რუსთაველის თეატრის არქივში ინახება და დინტერესებულ პირებს შეუძლიათ გაეცნონ მათ; ჩვენ კი მტკიცედ მიგვაჩნია, რომ თეატრალური რევისორის ნამუშევრის ტელეგერანისთვის „თარგმნისათვის“ აღწერილი პრინციპი შეტად საყურადღებოა და სრული პასუხისმგებლობით ვთავაზობთ მის გამოყენებას ყველას, ვინც კი სურს სპექტაკლების ვიდეოჩაწერების შექმნა; უფრო მეტიც, დათინებით მოუწოდებთ თეატრალურ მუზეუმს, თვით თეატრებს, აუცილებლად გააკეთონ თავიანთი საეტაპო სპექტაკლების ვიდეოჩაწერები ამ ტექნოლოგიით. სარეკლამო ფირმა „ბენეფისის“ ვიდეოსტუდია ვთავაზობთ თავის სამსახურს და იძლევა ამ სამუშაოს მაღალპროფესიულ დონეზე შესრულების გარანტიას. სამწუხაროდ, ტელევიზიას არათუ ყველა სპექტაკლის ჩანაწერის გაკეთება არ შეუძლია, არსებული შენარჩუნებაც უჭირს: პროფესიული ვიდეოფირის მუდმივი დეფიციტის პირობებში ახალი ჩანაწერის გასაკეთებლად ზოგჯერ იძულებული ხდებიან ადრინდელ ჩანაწერთაგან რომელიმე გაწირონ. ნამდვილად დასანანი იქნება, რომ დღევანდელ პირობებში, როცა თუნდაც არაპროდუქციული ვიდეოაპარატურა ყველასათვის ხელმისაწვდომია, რომელიმე საყურადღებო სპექტაკლმა „კინეკრაქას“, ან „ხანუშას“ ბედი გაიზიაროს.



Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

გარეკანის პირველ გვერდზე:

გარეკანის მესამე გვერდზე:

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

ტექნიკური რედაქტორი
შადინგან ბიჭვაძე

მხატვარი
სოსო სალუქვაძე

კორექტორები:

მარინე ვახაძე, გულნარა გოგოლაძე

გამომშვები
ბამუბა ბერძენი

გადაეცა წარმოებას 11/IX-91 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 16/IX-91 წ.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 5
ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 4
ქაღალდის ზომა 60×90¹/₁₆.
შეკვეთა 1439
ტირაჟი 1500

ფახი 1 მან.

რედაქცია 76143

რედაქციის მისამართი: თბილისი - 380007, გ. ლეონიძის ქ. № 11-ა. ტელ. 96 90
განყოფილების 98-75-29.

აქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, ელ. ცუბანის ქ. 11.
Типография Союза театральных деятелей Грузии, Тбилиси
ул. Ка. Цеткин № 138.



