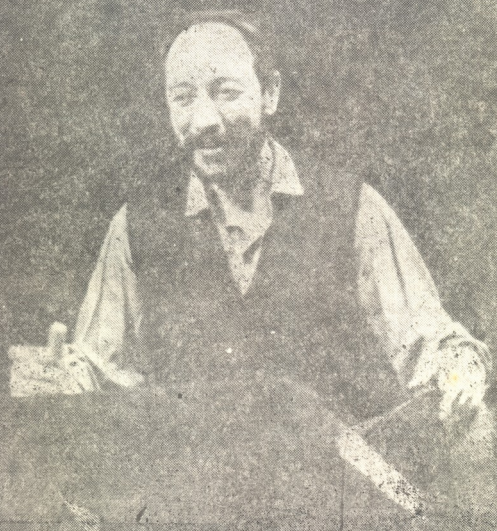


F-567  
1993



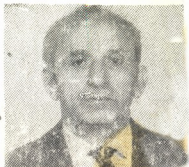
# თეატრი 2. 1993 და ცხვრება





სანდრო

ახმეტელის



პრემიის ლაურეატები

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა  
სანდრო ახმეტელის პრემია მიანიჭა:

თამარ წულუკიძეს (გარდაცვალების შემდეგ) წიგ-  
ნისათვის „მხოლოდ ერთი სიცოცხლე“.

ვასილ კიკნაძეს წიგნისათვის „წამებული რაინდები“.



### შინაარსი

ვახლ კიკნაძე — ტირანების წინააღმდეგ . . . . .	3
ჭაბა ლოსელიანი — სერგო ამალღობელი . . . . .	5
ნინო შუანგირაძე — დაუციწყარი შეხვედრები . . . . .	11
ალექსანდრე შალუტაშვილი — გრიგოლ ვოს- ტავე . . . . .	14
თამარ ბოკუჩავა — ხათუნა კიკინაძე . . . . .	18
ლალა უურულაშვილი — ვახტანგ გარიცი . . . . .	26
ფიქრია უუშიტაშვილი — რჩეული . . . . .	33
ეთერ დავითაია — კეკური პატარიძე . . . . .	36
თამარ სვანი — მარო ხოფერიძე . . . . .	40
გუბაშ მებერლიძე — უღანაშაულო მსხვერპლი . . . . .	44
ვახტანგ ფვანია — დავიანებით ერთი პაექ- რობის გამო . . . . .	51

### ახალი წიგნები

ნადია შალუტაშვილი — ბრალდება — სამ- შობლოს სიყვარული . . . . .	55
---	----

### სკეპტაკლები

ეთერ გუგუშვილი — „ცხოვრება სიზმარია“ . . . . .	58
--	----

### გიორგი გეგეჰკორი — 70

გიგა ლორთქიფანიძე — გიორგი გეგეჰკორი . . . . .	65
ვესალმებით ბ-ნ გოგი გეგეჰკორს . . . . .	67
სანდრო შრეველიშვილი — პიროვნება და ოს- ტატი . . . . .	69
გიგა ლორთქიფანიძე — ლია წერილი მეგობარ დრამატურგს . . . . .	70
ვაჟა ბრეგაძე — თეატრი მისი ცხოვრება . . . . .	72
აკაკი ბაქრაძე — ნიღბების სამყაროში (გავრ- ძელება) . . . . .	74
თამარ გომართელი — სტუდენტთა თეატრის წარსულიდან . . . . .	96
დოდო კიკინაძე, მდედა ჩაბავა, ნინო ჩხეიძე — ტარიელ საყვარელიძის გარდაცვალების გამო . . . . .	101

შასილ კიქნაძე

ტირანების წინააღმდეგ

კვლავ რეპრესირებულია ბედზე ვლასარაკობთ. — ტრაგიკულ თაობაზე, რომელმაც ყველაზე მეტად განიცადა საბჭოური სისტემის საშინელება. რეპრესია კი თითქმის ყველას შეეხო. ზოგს ფიზიკურად, ზოგს სულიერად (ზოგს ორივე ერთად), მაგრამ განა ისინიც რეპრესირებულნი არ იყვნენ. ათეული წლის მანძილზე დაქერის მოლოდინში რომ ცხოვრობდნენ? ამას წინათ პატიმრობიდან დაბრუნებულმა ერთმა ნაცნობმა მითხრა: როცა დამიჭირეს, შვება ვიგრძენი, დაქერის მოლოდინი ნამდვილი ჯოჯოხეთი იყო. ასეთი რამ ფსიქოლოგიურად გასაგები უნდა იყოს.

ჰოდა, ელოდნენ დაქერას 1937 წელს ვინც გადაურჩა. ვილა არ იყო დასახელებული სუკის კედლებში. მარტო ანმეტელის საქმესთან ორასი გვარი იყო დასახელებული და თითოეული მათგანი ნებისმიერ დროს შეიძლება დაეჭირათ. ასეთი იყო რეპრესირებული მწერლისა თუ მეცნიერის, გლეხისა თუ მუშის საქმესთან დაკავშირებული ათობით სახელები. შეიქმნა სრული ჯადოსნური წრე. საიდანაც გადწევა თითქმის შეუძლებელი იყო. ამ საბედისწერო წრეში ტრიალებდა ყველა და თითქმის არსაით არ იყო ხსნა. იდგნენ და ელოდნენ...

გარეგნულად არც კი იმჩნევდნენ, თუ რა ცეცხლი ტრიალებდა მათ სულში. ჩემს თაობას კარგად ახსოვს აკაკი ხორავა — გალანდებული, ნომლიმარი, მომლხენი, ხუთგზის სტალინური პრემიის ლაურეატი. საზოგადო მოღვაწე, აღიარებული მსახიობი, ყველგან გამორჩეული და მიღებული. სხვა რალა უნდოდა. მაშინ საზღვარგარეთაც ბატონი აკაკი დადიოდა. სტალინმაც კი მისწერა ბარათი. არც ბერიას ყურადღება აკლდა, არც ვოროშილოვისა თუ კალინინის. მასზე ამბობდნენ. პერანგშია დაბადებული, ნამდვილი ქუდბედიანი კაციო. ხშირად მიფიქრია მის ბედზე. ბუნების იმ ჭილღოზე, განგებამ რომ უბოძა. ერთი რამ კი მაინც ვერ გაგვეგო. რატომ იყო ეს კაცი პარტიული მუშაკების წინაშე ასე ქედმოხრილი.

ვერასოდეს ვერ წარმოვიდგენდით, რომ მასალები მის დასაჭერად უკვე მზად იყო სუკში. თურმე დიდი ხანია უთვალთვალებდნენ, მის ანტისაბჭოთა გამონათქვამებს იწერდნენ, ყველაფერს აფიქსირებდნენ. რაც შემდეგ სამხილად გამოადგებოდათ. სუკმა ისიც კარგად იცოდა, რომ მენშევიკი იყო და ბოლშევიკების წინააღმდეგ იბრძოდა. 1930 წლიდან კი ლ. ბერია მოსკოვს ბატონ აკაკის ანტისაბჭოური შეხედულებებისა და გამონათქვამების შესახებ. ამცნობდა.

4-6/36

საქართველოს  
ეროვნული  
ბიბლიოთეკა

არაერთმა პატიმარმაც დაადასტურა ბატონი აკაკის ანტისაბ-  
ჭოურის საქმიანობა.

მოდე და ნუ შეშინდები, როცა ყველაფერს წინ დაგილაგებენ.  
ამის შემდეგ როგორ გინდა მშვიდად იცხოვრო? გარეგნულად  
არ იმჩინებდა, მაგრამ ტანჯვით კი ცხოვრობდა ტრაგიკოსი  
მსახიობი.

ასე ცხოვრობდნენ ათასები...

და მაინც, სულ სხვა იყო სუკის ჯურღმულებში გამომწყვდე-  
ულთა ბედი. 13 რეჟისორი და მსახიობი დახვრიტეს ამ პატარა  
ქვეყანაში. არც ინკვიზიციის დროს, არც შემდგომ მსგავსი რამ  
არ მომხდარა. ინკვიზიციას ათეულ ოთხასი წლის მანძილზე  
ევროპაში ოციათასი კაცი ემსხვერპლა და საშინელი სახელი  
დაიმკვიდრა ისტორიაში. ჩვენში კი, ამ ერთ პატარა ქვეყანაში ორ  
წელიწადში (1936—38), სადაც მოსახლეობა სამი მილიონიც არ  
იყო, 268 ათასზე მეტი კაცი იქნა რეპრესირებული.

ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას ათასი ფორმა და  
განშტოება აქვს. ჩვენში ყველას უყვარს, მისგან იწყებოდეს  
ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა. ზოგჯერ იმასაც წერენ, თით-  
ქოს ასეთი მოძრაობა ოთხი-ხუთი წლის წინათ დაიწყო, ყველა  
პარტია თავის ისტორიულ მისიაზე ლაპარაკობს. რა კარგად თქვა  
პოლიკარპე კაკაბაძემ, ყველას უნდა ისტორიის კურკლებს მი-  
ექვლიტოსო. ეროვნული მოძრაობა კი, ეს მთელი ისტორიაა  
ქართველი ხალხის ბრძოლისა საქართველოს თავისუფლებისა და  
დამოუკიდებლობისათვის. მისი მიწა-წყლის დასაცავად არ იყო  
ათასწლოებით გადატანილი ყველა ბრძოლა დამპყრობთა წინააღ-  
მდეგ? მაშ, რა იყო იგი? ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძ-  
რაობა იყო 1832 წლის შეთქმულებაც და სხვა შეთქმულებებიც,  
რუსული იმპერიის წინააღმდეგ რომ ეწყობოდა. შეთქმულებები  
უფრო რთულ პირობებშია და განსხვავებულ ფორმებში ეწყო-  
ბოდა კომუნისტური სისტემის დროსაც. განა შეთქმულება არ  
იყო გრ. კოსტავას მონაწილეობა ანტისაბჭოთა მოძრაობაში? განა  
შეთქმულნი არ იყვნენ უნივერსიტეტის სტუდენტები ომის წლებ-  
ში? ჩვენ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლისათვის დაცე-  
მულთა ხმები გვესმის 1937 წლის ისტორიაშიც. სუკის მასალები  
ბევრ საიდუმლოს ხდის ფარდას. ახალი კუთხით წარმოგვიდგენს  
წამებულ ადამიანებს, დახვრეტილებსა და გადასახლებულებს.  
სულ სხვაგვარად იკითხება დღეს მათი როლი, მათი ეროვნული  
ხელოვნების მისია. ახლებურად მოიაზრება ახმეტელის რეპრე-  
სირებაც — როგორც უაღრესად ეროვნული ფენომენის ბრძოლა  
ტოტალიტარული სისტემის წინააღმდეგ. ეს არის ცხოვრება  
კაცისა, სადაც სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს მისი in tira-  
noss! — ტირანების წინააღმდეგ!..

## სერგო ამაღლობელი

ჩვენი კულტურის ისტორიაში ბევრჯერ და სამართლიანადაც აღინიშნა, რომ კოტე მარჯანიშვილის საქართველოში ჩამოსვლა და მოღვაწეობა კულტურული ცხოვრების უველა სფეროს შეეხო. მისი უშუალო შემოქმედებით, დავალებით თუ გავლენით, მისი რჩევითა და ღარიბებით, ხელოვნების თავდადებული სიყვარულით, მისი შემოქმედებითი ცხოვრების წარმტაცი მაგალითით მოხიბლული ინტელიგენცია საგრძნობლად გამოცოცხლდა. ახალგაზრდობამ იგი თავის მედროშედ მიიღო. გამოჩნდნენ ახალი მსახიობები, დრამატურგები, კომპოზიტორები, მხატვრები, კრიტიკოსები. რუსთაველის თეატრის აღორძინებამ ახალი ორიენტაციის ქართველ ინტელიგენციას გაუჩინა ბუნებრივი სურვილი — ხელი შეეწყოს და შეურყეობა გაეწია თეატრისათვის. ერთ-ერთი ენთუზიასტი სერგო ამაღლობელი იყო.

ვიდრე სერგო ამაღლობელი ქართულ თეატრში მოვიდოდა, მას საქართველოში უკვე იცნობდნენ როგორც საზოგადო მოღვაწეს და ერუდიტულ პუბლიცისტს. ოცდაათიანი წლების დასაწყისში პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და სოციალურ პრობლემებზე დაწერილი მისი სტატიები, როგორც დრომ დაამტკიცა — საქმის უტყუარი აღღოსი და შორსმჭვრეტელობით არის გამორჩეული. იგი ხომ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ეკონომიკურ-იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლობდა. სერგო ამაღლობელი 21 წლისა იყო, როცა თავისი ცხოვრება სამუდამოდ თეატრს დაუკავშირა. „სამუდამოდ“ — მისთვის 10 წელი გამოდგა, მაგრამ ამ მოკლე ხანში მან დიდი შემოქმედებითი გზა განვლო და პრაქტიკული მოღვაწეობა მოასწრო.

1922 წლის თებერვალში ს. ამაღლობელი ინიშნება რუსთაველის თეატრის გამგედ. დეკემბერში კი იგი გადაუვათ ამიერკავკასიის კომუნისტურ აკადემიაში, ამ ერთმა წელმა. ერთმა თეატრალურმა სეზონმა სამუდამოდ დააკავშირა სერგო ამაღლობელი კოტე მარჯანიშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებასთან, თეატრთან. კოტე მარჯანიშვილი გახდა მისი სულიერი მამა და მეგობარი. სადღესასწაულო, ხალისიანი და ცხოვრების სიყვარულით გაულენთილი მარჯანიშვილის თეატრალური მრწამსი იყო ის, რამაც ჩამოაყალიბა ამაღლობელის ესთეტიკური შეხედულებები.

1922 წ. სეზონი ქართული თეატრისათვის მნიშვნელოვანი იყო თავისი ძიებებით, აღმოჩენებით და გართულებებით. ამ წელს მარჯანიშვილის მიერ დადგმულმა „მამლეთმა“ გამოავლენა ახალგაზრდა უშანგი ჩხეიძის ბრწყინვალე ნიჭი. ამავე წელს საბოლოოდ გამოვლინდა კ. მარჯანიშვილისა და მისი მოწაფის, სანდრო ახმეტელის შემოქმედებითი შეუთანხმებლობა გრ, რობაქიძის „ლამარას“ დადგმისას.

ს. ამაღლობელი 1922 წლის 2 იანვარს ჟურნ. „ხელოვნებაში“ გამოთქვამდა აზრს იმის შესახებ, რომ თბილისში, სადაც გაერთიანებულნი იყვნენ მსახიობთა სხვადასხვა თაობები და თეატრალური მიმდინარეობები, მხოლოდ ერთი თეატ-

რის არსებობა არასასურველ ატმოსფეროს ქმნიდა საქართველოს თვითრეგულაცი-  
ციონერებაში და ამტკიცებდა თბილისში მეორე დრამატული თეატრის შექმნის  
აუცილებლობას. ს. ამაღლობელის ამ სტატიამ უდავო გავლენა იქონია საზოგა-  
დოებრივი აზრის ჩამოყალიბებაზე, მით უმეტეს, რომ სულ მალე კ. მარჯანიშვილი  
წავიდა რუსთაველის თეატრიდან, თავისი ნიჭიერი მოწაფეების დიდ ჯგუფთან  
ერთად.

ს. ამაღლობელმა 1935 წელს უფრ. „ტეატრ ი დრამატურგიაში“ გამოაქვეყნა  
სტატია, რომელშიც მთელი საბჭოთა პერიოდის ქართული თეატრის ისტორიის  
მოკლე ანალიზს გვთავაზობს. მის მსჯელობას ჩვენ იმ აზრამდე მივყავართ, რომ,  
როგორც კ. მარჯანიშვილის, ასევე ს. ახმეტელის შემოქმედებაში აღინიშნება  
გაორჯუ ს ხაზი. კ. მარჯანიშვილი, ერთი მხრივ, რევოლუციური თეატრის დამა-  
არსებელია საქართველოში, მეორე მხრივ — ესთეტიურ-ფორმალისტური გატა-  
ცების მქონე რეჟისორი. ერთი მხრივ, ინტერნაციონალისტური რეპერტუარის  
მოყვარულია და ამავე დროს ქართული დრამატურგიის შეურვე; მეორე მხრივ,  
ესთეტიკა და რევოლუციური რეპერტუარის მოღალატე.

ს. ახმეტელი კი, ს. ამაღლობელის აზრით, ერთი მხრივ, ნაციონალისტურად  
მოაზრუნვე შემოქმედია, რომელიც ნაციონალურ ძიებებს არქაიკისა და ეგზოტი-  
კისკენ მიმართავს, მეორე მხრივ, რევოლუციური რეპერტუარის მოტრფილედ და  
ნაციონალური დრამატურგიის უგულვებელმყოფელი, ერთი მხრივ, ინტერნაციო-  
ნალიზმის მოწინააღმდეგეა, მეორე მხრივ, რევოლუციური რომანტიკის მამლედ-  
ვარი.

ამაში, რასაკვირველია, არის ჭეშმარიტების თვალნათლივი გამოხატულება.  
მაგრამ ასეთი გაორებისაგან და შეუთავსებლობისაგან თვით ს. ამაღლობელის  
ესთეტიკური პოზიციაც არ არის დაზღვეული. ასეთი შემოქმედებითი გაორების  
პასუხი ეპოქის კომპლექსურ ანალიზში უნდა ვიძიოთ.

ქართულ თეატრში ს. ამაღლობელის მოღვაწეობა არ ამოიწურებოდა მხო-  
ლოდ რეცენზიებითა და კრიტიკული წერილებით. არც მისი საორგანიზაციო-  
ადმინისტრაციული და საზოგადოებრივი მუშაობა იძლევა ქართული თეატრისა-  
თვის მისი ღვაწლის მთლიან სურათს. ს. ამაღლობელი ეწეოდა საფუძვლიან  
მეცნიერულ მუშაობას. მან ქართულ თეატრმცოდნეობას და კინომცოდნეობას  
დაუტოვა პირველი ფუნდამენტური და მეცნიერული ნაშრომი — „თეატრისა  
და კინოს პრობლემები“. ეს შრომა 1928 წელს დაისტამბა. იგი როგორც თეატრ-  
მცოდნეების და კინომცოდნეების, ასევე სოციოლოგებისა და ხელოვნების ფსი-  
ქოლოგების სპეციალურ გამოკვლევას საჭიროებს.

მეთოდი, რომლითაც განხილულია თეატრისა და კინოს პრობლემები შედა-  
რებითაა. პარალელურად იგი შეისწავლის ამ პრობლემებს შემოქმედების ფსი-  
ქოლოგიის თვალთახედვით, აღნიშნავს მათი ურთიერთგავლენის მომენტებს,  
მათს სხვაობას. ანალიზებს თეატრისა და კინოს შემოქმედებით ხასიათს, მის  
როგორც სუბიექტურ-ფსიქიკურ მხარეს, ასევე ობიექტურ-მატერიალურ ვითარე-  
ბას, წიგნში არის აუდიტორიის ესთეტიკურ-სოციალური კრიტერიუმის ზუნების  
ნათელიყოფის ცდაც.

ს. ამაღლობელის აზრით, შემოქმედების ხასიათი დამოკიდებულია შემოქმედ-



დებიტს მასალაზე, მასალის სხვადასხვაობა კი განასხვავებს შემოქმედებით პროცესებს.

ს. ამაღლობელი მთელ იმედებს ახალი მორალის და ახალი ადამიანის ჩამოყალიბების ხანგრძლივ პროცესზე ამაყრებს. მისი ნაშრომი გამჭრიახი აზროვნებითა და ლოგიკის სისწარტით ხასიათდება. ის ზოგიერთი წინააღმდეგობა, რომელიც აქა-იქ დებულებს მტკიცების დროს გვხვდება. ანალიზის შედეგების ობიექტური შეფასებისა და სინთეზის სუბიექტურ პროცესზე მიგვივითებს.

წიგნში დიდი ოსტატობით გამოიყენება თეატრისა და კინოს შედარებითი მეთოდი, ფორველი უკვდისა, ს. ამაღლობელი იძლევა ხელოვნების არსის ფორმულას. „ხელოვნება არის არა იქ, სადაც არის ცხოველური მიზმიანველობა, არა იქ, სადაც შემოქმედებითი ფანტაზია ქმნის რაღაც ახალს, რომელიც სრულ რეალისტურ ფორმაშიც რომ იქონი ჩასმული მაინც არ უღრის მისაზნაჲს, არამედ მასზე მეტია“.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ ს. ამაღლობელი წიგნი „თეატრისა და კინოს პრობლემები“ დაწერილია 1927 წ. მაშინ, როცა რამდენიმე სტატიის გარდა, სპეციალურად კინოზე, მთელ საბჭოთა კავშირში ბროშურაც კი არ არსებობდა, არა თუ ასეთი სპეციალური გამოკვლევა; მაშინ რადესაც კინოს ხელოვნებად მჩნევა ჭერ კიდევ საკამათო ფაქტი იყო, რადესაც ჭერ არც სწოვანი და არც ფერადი ენო არ იყო და მაინც, ამ წიგნში წამოჭრილი თითქმის ყველა საკითხი დღესაც უაღრესად თანამედროვედ უღერს.

განსაკუთრებულ შესწავლას მოითხოვს ს. ამაღლობელის მიერ პარალელიზმის გზით გაანალიზებული თეატრისა და კინოხელოვნების ურთულესა და ჩვენში დღემდე გაურკვეველი საკითხები, ავტორი დიდი ოსტატობით აღწერს, ადარებს და განაზოგადებს ისეთ პრობლემებს, როგორც არის დრა და სავრცე თეატრისა და კინოში, ლიტერატურული მასალა თეატრისა და კინოში, მონტაჟი თეატრისა და კინოში, რეჟეტიცია თეატრში და გადაღება კინოში, შემოქმედების უშუალოება კინოში და შუალობა კინოში, შემოქმედების თანამიმდევრობა თეატრში და ტეხნილობა კინოში, მიმიკა და პლასტიკა თეატრისა და კინოში, ამაღლა, განცდა, რეჟეტიცია და იმპროვიზაცია თეატრისა და კინოში, გარეგნობა თეატრში და ფოტოგენია კინოში, და სხვა.

1928 წელს, ახალი ქართული თეატრის 80 წლისთავთან დაკავშირებით (მხედველობაშია 1928 წ. გ. ერისთავის მიერ შექმნილი პროფესიული თეატრი), მოსკოვში რუსულ ენაზე გამოიცა ს. ამაღლობელის წიგნი „ქართული თეატრი“. ეს წიგნი გამოვიდა მაშინ, როცა მოსკოვში პირველად ტარდებოდა ნაციონალური თეატრების დიდი ფორუმი, საბჭოთა თეატრის ამ დღესასწაულზე საქართველოს თეატრებიც მიიწვიეს; რუსთაველის თეატრი — როგორც ოლიმპიადის მონაწილე, მეორე სახელმწიფო ქართული თეატრი კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით კი — როგორც ხელოვნების აკადემიის — „გახნის“ სტუმარი.

ნაციონალური თეატრების ! საკავშირო ოლიმპიადის ჩატარების საქმეში დიდი როლი მიუძღვის ხელოვნების აკადემიას „გახნს“. მისი მეცნიერული ურადღების ქვეშ უნდა მოქცეულიყო ნაციონალური თეატრების შემოქმედების შეწავლა-პროპაგანდა. „გახნის“ თეატრალური სექცია აწყოზდა გამოჩენილი

თეატრალური მოღვაწეების შეხვედრებსა და დისკუსიებს. აქვეყნებდა და სტამბავდა ოლიმპიადის მასალებს. 1980 წელს აკადემიის თეატრალური სექციის პრეზიდიუმმა დაადგინა: აუცილებლად ჩატარდეს ოლიმპიადაზე ჩამოსული ნაციონალური თეატრების ხელმძღვანელთა მოხსენებების შოსმენა. შესწავლილი იქნეს მათი თეატრალური მუშაობის მიმართულებები, პირველ რიგში, მოეწუოს კ. მარჩანიშვილის მოხსენების შოსმენა. მიღებულ იქნეს ზომები, რათა თეატრალური სექცია გაეცნოს ჩამოსული თეატრების დადგმებს. ეთხოვს ს. ი. ამაღლობელს 24 აპრილს გააკეთოს მოხსენება „ქართული თეატრის განვითარების გზების შესახებ“. სწორედ ეს მოხსენება, როგორც თვით ავტორი გვამცნობს, საფუძვლად დაედო წიგნს „ქართული თეატრი“.

ქართულ თეატრმცოდნეობაში ეს ნაშრომი არის მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პოზიციებიდან თეატრალურ ვითარებათა გაშუქების პირველი ცდა და სტილისტიკურ ეტაპებად მათი მოდიფიკაცია.

ს. ამაღლობელი წიგნის შესავალ ნაწილში თეატრის რაობისა და არსის გარკვევის საკითხებზე მსჯელობს. ლინგვისტურ ანალიზს უკეთებს ქართულ სიტყვებს: „სახიობა-მსახიობი“, რუსულ სიტყვებს „დეისტვო“. „ლიცედვისტო“ — „ლიცედვი“. ს. ამაღლობელი ეპეკრება მის თანამედროვე რუსული თეატრის ისტორიკოსებს: ნ. ევრეინოვს, ვს. ვსეჭოლოდსკი — გენგროსს ვლ. ფელიპოვს და თეატრის არსს ასე განსაზღვრავს: „თეატრი არის იქ, სადაც ჩვენ გვაქვს გარდასახვა თამაშის მიზნით, მხატვრული ფაქტის შექმნის მიზნით“.

ქართული თეატრის განვითარების სქემას ს. ამაღლობელი კლასობრივი პრინციპით ყოფს რამდენიმე ეტაპად: 1) ფეოდალური თეატრი, 2) სახალხო თეატრი, 3) ბურჟუაზიული თეატრი, 4) მუშათა თეატრი, 5) საბჭოთა თეატრი. ყოველ ეტაპში (ფეოდალური, ბურჟუაზიული, საბჭოთა) გაბატონებული კლასი აუღიბებს თავის საკუთარ თეატრალურ სტილს. ს. ამაღლობელის სქემის მიხედვით, თეატრის განვითარებას ეტაპების სტილისტური ფორმების საზოგადოებრივი და სოციალური ფორმების განვითარების ეტაპებს შეესატყვისება. 1) ფეოდალურ თეატრალურ სტილად მას „ფსევდო-კლასიკური“ სტილი მიაჩნია (ავალიშვილის პიესები და სუმაროკოვის თარგმანები); 2) ბურჟუაზიულ თეატრალურ სტილად — ნაციონალისტური რეალიზმი (ერისთავი, ანტონოვი და სხვები); ამ პერიოდს რომანტიკულიც მიეწერება; 3) საბჭოთა თეატრალური სტილი ჯერ ჩამოუყალიბებელია და იგი თანამგზავრულიაო — აცხადებს ს. ამაღლობელი.

საკითხის ასეთი განსჯა მექანიკური და არათანმიმდევრულია. ბურჟუაზიულ სტილს, მისი აზრით, ორი მიმართულება აქვს: ნატურალისტური რეალიზმის სტილი (ერისთავი, ანტონოვი) და მოსკოვის „მცირე თეატრისმაგვარი“ რომანტიზმი (ლ. მესხიშვილი, ქუთაისის თეატრი).

ს. ამაღლობელის ცდა, რომ ყოველ შემოჩამოთვლილ სოციალურ ფორმაციაში ხაზი გაესვას თეატრალური კულტურის დემოკრატიულ ელემენტებს და ისინი როგორც კლასობრივი წინააღმდეგობის მომენტი დაუპირისპირდნენ გაბატონებულ სტილისტიკურ ფორმებს თეატრალურ ფაქტების აღწერისას ამოიჩინა, იგი წერს, რომ ფეოდალური არისტოკრატია საქართველოში კლასიკურ, „ფსევდოკლასიკურ“ სტილს მისდევდა და გ. ავალიშვილის მიერ ნათარგმნ პიესებს დგამდა. ამ წარმოდგენებს უპირისპირდება ხალხური ხანაზაობები, ხალ-

ხური თეატრი, თუმცა, ს. ამალღობელი, როგორც დაკვირვებული კაცი, აქ პო-  
ზიციის ეროვნულ გამოკრებას ცდილობს. „რასაკვირველია, ამბობს იგი, — ამ  
თეატრში (ხალხურში) არ შეიძლება ვეძებოთ გლეხობის კლასობრივი თვითშეგ-  
ნების გამოხატვა — ეს ჯერ კიდევ არ არის, მაგრამ გლეხობა, როგორც კლასი,  
შეუღწებლად აქცევს ურადლებას თავისი უოფის არსებულ მხარეებს და აირეკ-  
ლავს მათ თავის შემოქმედებაში“. ჯერ ერთი, განა გლეხობას შეეძლო გაეგო  
ფრანგული კლასიკური თეატრალური დადგმები? ანდა ხალხური სანახაობები  
განა მართო გლეხური იყო? „აშულ-ნალი“ ქალაქური ხელოსნური წარმოშობისაა;  
„უარა გოზიც“ — არაქართული და ვაჭრულ-ხელოსნური, „ბერიკაობა“ —  
გლეხური, ქალაქური „უენობა“ კი — საყოველთაო ხალხური, რადგანაც მასში  
მონაწილეობდნენ უველა კლასის და ფენის წარმომადგენლები.

წიგნში „ქართული თეატრი“ გვხვდება კიდევ რამდენიმე სადავო თხზულება  
და დღევანდელი მხატვრის მიუღებელი ტერმინოლოგია: პროლეტარული თეატ-  
რი — (საბჭოთა თეატრის სინონიმად), თანამგზავრული თეატრი. „კონსტრუქ-  
ტიული რეალიზმი“ ანაქონიზმი. ტერმინი „ცრუკლასიკური“ — ფსევდოკლას-  
იკური და სხვა. მაგრამ უოველივე ეს ვერაფერს აკლებს წიგნის მნიშვნელობას.  
მასში მოტანილია ძვირფასი ფაქტობრივი მასალა. თეატრალური ვითარებები  
გაანალიზებულია ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ ასპექტში. გამოკვლევის რადიუსი  
ტრადიციულ 1950 წლიდან (გ. ერისთავის თეატრი) გადატანილია საუკუნეების  
სიღრმეში. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია საბჭოთა პერიოდის ღრმა და კომპე-  
ტენტური ანალიზი.

ს. ამალღობელს თეატრი უველაზე უფრო ეროვნული ხასიათის ხელოვნებად  
მიაჩნია. იმიტომ, რომ თეატრი ამა თუ იმ ენაზე მტყუყვლებს და მხოლოდ ამ  
ენის საშუალებით შეიძლება დასრულებული მხატვრული ფაქტის აღქმა. რაც  
არ ახასიათებს მუსიკას, ფერწერას, სკულპტურას, არქიტექტურას და თუგინდ  
კინოსაც (ლაპარაკია მუნჯ კინოზე).

ს. ამალღობელის აზრით, ქართულმა თეატრმა პოლიტიკური და სოციალური  
მიზნების გამო, კერძოდ, მეფის რუსეთის ნაციონალური პოლიტიკის წყალობით,  
დაკარგა ხალხურ თეატრთან კავშირი.

ჩვენი პირველი დადგმები, სასკოლო თეატრი იყო ეს, თუ მოყვარულთა  
წარმოდგენები. ფრანგულ კლასიკას, სუმაროკოვის ან სხვა ნათარგმნ დრამატურ-  
გაის ემყარებოდა. იმიტომ, ამ თეატრს უნდა ვუწოდოთ არა ქართული თეატრი,  
არამედ ქართულ ენაზე მოლაპარაკე თეატრიო.

ისტორიული ვალსაზრისით იგი, როგორც ითქვა, ქართული პროფესიული  
თეატრის განვითარების ეტაპებს და მისი მხატვრული სტილის ცვალებადობას,  
სოციალური ფორმაციების ცვლას და კლასების მეგემონიის საკითხს უკავში-  
რებს.

ს. ამალღობელი აღნიშნავს მოსკოვის სამხატვრო თეატრის პრინციპების და  
მეთოდის გავრცელებას ქართულ თეატრში, რომლითაც მუშაობდნენ რეჟისორე-  
ბი: ა. წუწუნავა, აკ. ფაღავა და კ. ანდრონიკაშვილი. მაგრამ მათი მუშაობა  
დაუსრულებელი დარჩა. ამ ჩგუფმა ვერ მოასწრო თავი მოეყარა და აღეზარდა  
ამ სტილის აქტიორები. ამის მიზეზად ს. ამალღობელი საქართველოში საბჭოთა  
ხელისუფლების დაყარებას ასახელებს. „ძველი თაობა უკვე წავიდა, გაქრა

ის პოლიტიკურ-სოციალური გარემოც, რომელიც ახაზრდობდა პატრიოტულ თეატრს. რევოლუცია ვერ გაიგო და ვერ მიიღო ძველმა ქართულმა თეატრმა, მხატვრობების ახალმა თაობამ ვერ დაიჭირა ძველთა საქნლოვანი ადგილები“.

ამაღლობელმა არაერთხელ დააყენა საკითხი თეატრალური მუშაკების, საზოგადოებრიობასა და ხელმძღვანელი დაწესებულებების წინაშე საქართველოში თეატრალური თურნალის დაარსების შესახებ. იგი ამტკიცებდა, რომ საქირო იყო არაერთი თეატრი და თეატრალური სკოლა, არამედ რამდენიმე თეატრი, შეჯიბრი და მხატვრული კონკურენცია მათ შორის.

როგორც აღვნიშნეთ, ს. ამაღლობელის თეატრალური საქმიანობა სულ 10 წელს მოიცავდა. ამ ხნის მანძილზე იგი იყო რუსთაველის თეატრის დირექტორი, სახეიწმრეწვის ხელმძღვანელი თბილისში, ხელოვებათა მეცნიერების სახელმწიფო აკადემიის სწავლული მდივანი მოსკოვში („გახნი“), სრულიად რუსეთის დრამატურგთა კავშირის — „ვეროსკომდრამის“ პახუსესმგებელი მდივანი, დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიის თეატრალური განყოფილებაჲ გამგე (1930), კომუნისტური აკადემიის პრეზიდიუმის წევრი, „ახალი თეატრის“ დირექტორი მოსკოვში, მწერალთა კავშირის დრამატურგის სექციის თავმჯდომარე, მცირე თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირექტორი; მისი პიესები იდგმებოდა საბჭოთა კავშირის თეატრებში; ერთ-ერთი პიესა „ქარგი ცხოვრება“ დაიდგა 70 თეატრის სცენაზე. მიუხედავად ამისა, გამოჩენილი (თეატრის და კინოს) კრიტიკოსის, თეატრმცოდნის, თეატრის ისტორიკოსის, დრამატურგისა და თეატრალური მოღვაწის სერგო ივანეს ძე ამაღლობელის სახელის იგნორირება ინერციით ან უმეცრებით კვლავ გრძელდება.

ს. ამაღლობელის სახელი არ არის მოხსენიებული დიდ საბჭოთა ენციკლოპედიაში, (სხვა თუ არაფერი, იგი დიდი საბჭოთა ენციკლოპედიის თეატრალური განყოფილების გამგე იყო), საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორიის ექვსმა ტომმა მხოლოდ ერთი კრიტიკული ფრაზით (ისიც უმართებულო) აღნიშნა მისი უოფნა-არუოფნა, არ არის მოხსენიებული ს. ამაღლობელი „თეატრალური ენციკლოპედიის“ V ტომში (მოსკოვი, 1979, გვ. 139), საბჭოთა თეატრალური კრიტიკის შესახებ განკუთვნილ ნაწილში.

სდუმს იმავე ტომის „თეატრმცოდნეობაც“ (გვ. 162), მაშინ, როცა ს. ამაღლობელი არა მხოლოდ ქართული საბჭოთა თეატრმცოდნეობის ფუძემდებელია, არამედ 20-30 წლების საბჭოთა კულტურული ცხოვრების ერთ-ერთი ქურუმიც, მისი წიგნები „თეატრისა და კინოს პრობლემები“, „დრამატურგია ველიკის ზოევ“, „თეატრ სოციალნოგო ოპტიმიზმა“, „მალი ტეატრ“, „სესუსტვო ნაროდოვ სსსრ“, საბჭოთა ხელაუნებისა და ლიტერატურის მრავალი ფუნდამენტური საკითხის ახსნა-გაშუქებაჲს მიეძღვნა, არ არის ამაღლობელი ქართველ თეატრმცოდნეების სააშრც (!?), არც სხვაგან არის მოხსენიებული მისი სახელი, სადაც დაპარაკია „გახანიზე“, „ვეროსკომდრამაზე“, „სოფლის თეატრებზე“, საბჭოთა დრამატურგიაზე, „მცირე თეატრისათვის“ განკუთვნილ ნაშ-ე გვერდზე ერთი სიტყვაც არ არის ნათქვამი ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელსა და დირექტორზე.

სტალინზე თავდასხმის მომზადების ცილისმწამებლური პრადლებით, 1937 წელს სტალინ ამაღლობელი დახვრიტეს, როგორც „სახლის მტერი“.

## ნიწო უკანკირაძე

### დაუმიწყარი შეხვედრები

ქუთაისს დღემდე დამსახურებულად უწოდებენ „თეატრალურს“. ამ დიდებული ქალაქის თეატრითა და სახელგანთქმული „ბულვარდით“ ბევრ მაღალნიჭიერ შემოქმედს დაუმშვენებია პირადი ბიოგრაფია. აქ ზოგჯერ ისეთი სეზონებიც ყოფილა, რომ მაყურებელს მისი ეშხი სიცოცხლის ბოლომდე გაჰყოლია. ასე იყო ახლაც. 1928-29, 1929-30 წლების სეზონებში, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი თავისი სახელგანთქმული თეატრით სამუშაოდ ქუთაისში ჩამოვიდა.

კოტე მარჯანიშვილის საქართველოში მოღვაწეობისას ყურადღებას იპყრობს მისი დინტერესება ქართული თეატრალური ხელოვნების ახალი ენარები-თაც, — მუსიკალური პანტომიმით და საბავშვო ოპერით; ეს უკანასკნელი კი სწორედ ქუთაისში შედგა.

კოტე მარჯანიშვილმა გამოთქვა სურვილი ქუთაისის მუსიკალური სასწავლებლის ბავშვთა ძალებით პირველი ქართული საბავშვო ოპერა დაედგა. ამ ცნობამ ელვის სისწრაფით მოიარა ქალაქი. ბავშვები მასობრივად ტოვებდნენ სასწავლებლებს და აწყდებოდნენ იმ სკოლას, რომლის დირექტორი ცნობილი ვიოლენჩელისტი და დირიჟორი ილია აბაშიძე გახლდათ. მე მაშინ აქ საფორტეპიანო კლასის „სტაჟიანი“ მოსწავლე ვიყავი და ახლა საზამთრო კონცერტებისათვის ვემზადებოდი.

ღიას! ჩვენთან მოდიოდა ის კოტე მარჯანიშვილი, რომელაც თვალმოსაკრავადაც საოცნებო იყო. მოდიოდა სამუშაოდ ბავშვებთან. მოდიოდა და მოჰქონდა შალვა თაქთაქიშვილის საბავშვო ოპერა „პირველი მაისი“ (ეს სახელ-

წოდება შემდეგში კოტე მარჯანიშვილმა შეცვალა სახელწოდებით „ბრძოლა“), რომლის ლიბრეტო ლადო გვეგვიკორს ეყუთენოდა. ოპერის დადგმაზე ჯერჯერობით მხოლოდ ლაპარაკი იყო, მაგრამ ამანაც კი ჩვენს ბავშვურ ოცნებებს ფრთები შეასხა. დადგა სანატრელი დღე-კოტე მართლაც, მოვიდა და თან დიდი იმედი მოგვიტანა.

ზამთრის პირი იყო. იმ წელიწადს ქუთაისის ჩვეულება ქარმა სუსხი ნაადრევად გვაგრძნობინა და ამიტომ მშობლები არცთუ სიხარულით გვისტუმრებდნენ ხშირ-ხშირად მოწვეულ შეკრებებზე. მაგრამ იმ დღეს, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი უნდა მოსულიყო და თვითონვე შეერჩია ოპერაში მონაწილე ბავშვები, რა თქმა უნდა, ვერც ერთი მშობელი ვერ შესძლებდა შვალის დაკავებას.

როდი დავუცადეთ ზელმძღვანელობის მიერ გამოგზავნილ „მოწვევას“, ორასამდე ბავშვი დიდ საკონცერტო დარბაზში შევიკრიბეთ, ვხმაურობდით, ველეავდით... წუთები საათებად გვეჩვენებოდა. როგორც იქნა, ესტრადაზე, ჩვენს ზელმძღვანელებთან ერთად, გამოჩნდნენ კოტე მარჯანიშვილი და რეჟისორი ვახტანგ აბაშიძე. დაიწყო ჩვენი „შერჩევა“. განსაკუთრებული მღელვარების გამო დარბაზში ისეთი სიჩქმე ჩამოვარდა, რომ საკუთარი გულსცემაც კი გვესმოდა.

ილია აბაშიძე გვიძახებდა. ყველაზე ძნელი იყო დარბაზიდან ესტრადაზე ასვლა, რადგან ორასზე მეტი წყვილი თვალი შემოგვეცქეროდა და მათ შორის კოტე მარჯანიშვილის შესანიშნავი თვალები. კოტეს გვერდით იდგა ჩვენ-

თვის უცნობი ახალგაზრდა რეჟისორი ვახტანგ აბაშიძე, ვისი თვალების ღურჭი ფერი, მართლაც, რომ გასაოცარი იყო. ეს თვალები ინტერესით გვიყურებდა ყველას. ვინც კი ესტრადაზე ავდიოდით. იგი ზოგჯერ რაღაცას უჩურობდა გვერდით მკდომ კოტეს და ასეთ შემთხვევაში მარჯანიშვილი გაძლიერებული გულსაყურით აკვირდებოდა ბავშვს.

გადაწყდა, შეგვარჩიეს. მაისის პარტიაზე მე დაინახე. დაიწყეთ რეპეტიციები. პირველი რეპეტიციის წინ საუბარი ჩავუტარა კოტე მარჯანიშვილმა. მან წარმოგვიდგინა რეჟისორი ვახტანგ აბაშიძე და თანაც გაგვაფრთხილა, რომ ნშორად ის ჩაატარებდა სამუშაო მონაკვეთებს, ჩვენ კი ყოველთვის მზად უნდა ვყოფილიყავით მარჯანიშვილის „თავდასხმისათვის“. სწორედ ასე იხმარა ეს სატყუა. თანაც დასძინა. პარტიკი უნდა სცეთ ამ თქვენსა და ჩემს რეჟისორსო.

ამ შეხვედრაზე კოტემ ერთხელ კიდევ მოინდომა ჩვენი შემოქმედებითი შესაძლებლობების დათვლიერება და მოითხოვა დემონსტრირება იმისა, თუ რომელ ბავშვს რისი უნარი შეგვეწვდოდა. ემყოფილებას ვერ ფარავდა, როცა რომელიმე ჩვენგანი არა მარტო მღეროდა, არამედ უკრავდა და ცეკვავდა კიდევაც. ასე ამრიგად, მან ჩვენი თავი ვახტანგ აბაშიძეს ჩააბარა.

შემდეგი შეხვედრისას ვახტანგ აბაშიძემ რეპეტიციები დაიწყო. იმ დღიდანვე ნათელი გახდა ახალგაზრდა ხელოვანის (მაშინ იგი 30 წლის თუ იქნებოდა) პირველი მომხიბვლელობა — „ათორშეთი წლის ბავშვების გვერდით თავმდაბლობით, სიძინჭით და სანაგალითო პედაგოგიური მიდგომით გამოირჩეოდა.

ღროთა განმავლობაში თანდათან იკ-

ვეთებოდა სპექტაკლი. დეკორაციები ისატებოდა დიდ საკონცერტო დარბაზში. უზარმაზარ ფარდებს პეტრე ოცხელი ხატავდა. სპექტაკლი იწყებოდა სუსხიანი ზამთრის სურათით.

ვახტანგ აბაშიძე არ ზოგავდა ნიქსა და უნარს, რათა ბავშვებისათვის მომავლის რწმენა — სწრაფვა სიცოცხლისაკენ, გაზაფხულისაკენ ჩაენერგა.

მაგონდება, როგორი დამაჯერებლობით და სითბოთი გვიხსნიდა რეპეტიციებზე ზამთრის დამარცხებას აუცილებლობას. ამ სურვილით ხარ შენ შეპყრობილი აპრილო (ამ პარტიას მღეროდა ლილი გეგელაშვილი, შემდეგში აკად. გ. ჯიბლაძის მეუღლე). მართალია, გაზაფხულის წინამორბედი ხარ, მაგრამ ჯერ კიდევ გზღუდავს ზამთრის სუსხო. ზამთარმა უნდა გააფრთხილოს მაისის წინამორბედი: „აპრილო, შესდექ, ნუ ჩქარობ!“ — მაგრამ ზამთრისა და გაზაფხულის კიდილში უნდა გაიმარჯვო შენ — მაისო, მომმართავდა რეჟისორი მე. ვახტანგ აბაშიძის მიერ გაზაფხულის ზამთარზე გამარჯვების წარმტაკი, გონებამხვილურად მოფიქრებული და განლაგებული მიზანსცენები უაღრესად მომხიბვლელ სურათს ქმნიდა.

ოპერის ორი მოქმედება თითქოს მზად იყო. გამალეხული მუშაობა მიმდინარეობდა მესამე მოქმედებაზე. ერთერთ რეპეტიციას კოტე მარჯანიშვილი დაესწრო. მუშაობა ორკესტრის თანხლებით მიმდინარეობდა. მაშინ, რეპეტიციებზე დამჩემდა: — საჭირო იყო თუ არა, წამოვწვევდი მარჯვენა ხელს და ისე მეჩვენებოდა, თითქოს ასეთი მდგომარეობა დიდად მიწყობდა ხელს სიმღერაში. ვახტანგ აბაშიძემ არაერთხელ გამაფრთხილა, მაგრამ ამოღა აი, ახლაც, როცა თვით კოტე მარჯანიშვი-

ლი ამოწმებდა ჩვენს მუშაობას, მარჯვენამ კვლავ მიმტყუნა!

დამთავრდა რეპეტიცია. მარჯანიშვილმა მისმო და მითხრა: „აბა, მითხარი, ხელს რატომ წვე წინ?“

ვიფიქრე, ამ ურჩი ხელის გამო კვლავ საყვედური შემხვდა-მეთქი და პასუხის ნაცვლად მწარედ ავკვითინდი. უცებ, ჩემთვის სრულიად მოულოდნელად, კოტე მარჯანიშვილის სახეზე კმაყოფილების ღიმილი შევნიშნე. მან დაუყოვნებლივ მოიხმო თავისთან ვახტანგ აბაშიძე და პეტრე ოცხელი. ყველას გასაგონად ხმამალლა მიმართა მათ:

— დარჩეს, დარჩეს, ასევე დარჩეს!..

პეტრე ოცხელი გააფრთხილა: „მიიხსის კოსტუმის ესკიზი შეიცვალოს. გთხოვთ, ჩვენი გაზაფხულის ხელის მოძრაობას შესაფერი სცენურა გარემო შეუქმნათ!“

გამხიარულებული ვახტანგ აბაშიძე აღერსით მამშვიდებდა: „ხომ ხედავ, ყველაფერი როგორ კარგად მოგვარდა“. ამავე დროს მიმეორებდა კოტეს დანმარტებებს, რომ უნდა დამემარცხებინა ზამთარი, რომ მისი დაძლევა, მართლაც, ძნელია, მაგრამ უნდა გასსოვდეს, ამას მხოლოდ მაშინ შეძლებ, თუ შენი მოძრაობა ყოველთვის იქნება წინმისწარადგებული, უფრო გაბედული. კოტეს ამ აზრსა და სიტყვებს ვახტანგი უფრო მეტად აღრმავებდა და მიჩივებდა — „კიდევ უფრო წასწივ წინ მარჯვენა ხელი, აიძულე ზამთარი, გზიდან ჩამოგვეცალოს. შენ მარტო გაზაფხული ხომ არა ხარ, ხალხის შიშის ხარ და ხალხიც შენ უნდა გამოგყვეს“.

დადგა გენერალური რეპეტიციის დღე. იგი ქალაქის დრამატული თეატრის სცენაზე მიმდინარეობდა. კოტე მარჯანიშვილი მთელა დღე ჩვენთან იყო სულ. ველაველით ყველანი. — დიდი და პატარაც, მაგრამ, მე მგონი,

უფრო მეტად ვახტანგ აბაშიძე, თუმცა მისთვის ჩვეული სიღინჯე მაინც მოსავდა მას.

კოტემ ჰკითხა ვახტანგს:

— ლელავო? მეც ვლელავ, და რადგან დღეს ჩვენ ყველანი ვლელავთ, პრემიერაზე უთუოდ გავიმარჯვებთ, — დაამშვიდა ახალგაზრდა რეჟისორი.

1930 წლის 11 მარტს პირველი ქართული საბავშვო ოპერის პრემიერა ქუთაისში დიდი წარმატებით ჩატარდა. მაყურებლით გაჭედილი დარბაზი უხმობდა კოტე მარჯანიშვილსა და მის ნიჭიერ ახალგაზრდა რეჟისორს ვახტანგ აბაშიძეს.

ამის შემდეგ ვახტანგ აბაშიძეს აღარ შეეხვედრებოდა, მაგრამ ბავშვობაში მასთან ერთად გატარებული შემოქმედებითი მუშაობა დაუფიწყარია ჩემთვის.

განსაკუთრებული ინტერესითა და სიხარულით ვესწრებოდი იმ სპექტაკლებს, რომლებსაც კოტე მარჯანიშვილთან ერთად დგამდა ვახტანგ აბაშიძე. ესენი იყო: ბ. შოუს „წმინდა ქალწული“, პ. შელის „ბეატრიჩე ჩენჩი“, კ. კალაძის „სატიკე“, ი. ოლუშას „სამი ბღენძი“, ვ. კირშონის „პური“. მეამაყებოდა, რომ პირადად ვიცნობდი ამ სპექტაკლების რეჟისორს.

ქუთაისიდან მარჯანიშვილის თეატრის წასვლის შემდეგ, ვახტანგ აბაშიძე მუშაობდა თელავისა და მოსკოვის მცირე თეატრებში.

1937 წლის აგვისტოში ის მოსკოვში დააპატიმრეს. როგორც კონტრაგეოლუციურ-ტერორისტული ორგანიზაციის წევრი, რომელიც ექვემდებარებოდა საქართველოს ნაციონალურ ცენტრს და ამიტომ გადმოგზავნეს თბილისში. მიუხედავად იმისა, რომ ვახტანგ აბაშიძე, თანახმად დაკითხვისა, წაყენებულ ბრალდებებს სრულიად უარყოფდა, საქართველოს სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის სამეულმა დამნა-

## ალექსანდრე შალუტაშვილი

### გრიგოლ კოსტავა

შუსტად ათი წელი დაჰყო გრიგოლ კოსტავამ საბჭოთა კავშირის საკონცენტრაციო ბანაკებში. ათი წელი არ ჩანდა მსახიობი ქართული თეატრალური ცხოვრების ჰორიზონტზე, მაგრამ სახელი მისი დავიწყებას არ მისცემია. მას კარგად იცნობდნენ მისი თაობის კოლეგები, ქართული თეატრის გულმხურვალე მაცურებელი და თაობიდან თაობას გადასცემდნენ მისი სამსახიობო ნიჭიერებისა და პიროვნული ღირსებების შესახებ. მისი შემოქმედებისა და ცხოვრების თანაზიარნი ჩვენ, ახალგაზრდებს, გულისტყვივლად გვიამბობდნენ ქართული თეატრის დიდ დანაკლისზე, მშობლიურმა სკუნამ მსახიობის დაპატიმრებას დღიდან რომ ვანიცადა.

გრიგოლ კოსტავა, საკმაოდ მძიმე პოლიტიკური ბრალდებით, 1945 წელს დააპატიმრეს და გადაკარგეს ქართული ყოფის თვალსაწიერიდან. ათი წლის მანძილზე მის სახელს ტაბუ ედო, მაგრამ გრიგოლ კოსტავას ამით არაფერი დაკლებია. პირიქით, მისი პიროვნება და არტიტული ღირსებები რომანტიული საბურველით შემოსა. სინამდვილეს ფანტაზიაც დაემატა და ჩვენს თვალწინ აღიმართა დიდებული მსახიობისა და მოქალაქის კოლორიტული ფიგურა. ასე აღწევდა და ლაღენდა იქცა გრიგოლ კოსტავას სახელი. ხალხი მიაგებს ამ პატივს ქვეყნის სსსისა და გადარჩენისათვის წამებულ რაინდებს. რა იცოდნენ, აბა, როგორ იფიქრებდნენ, რომ ის გოლგოთა, რომელიც მსახიობს განუშლადეს უკეთურებმა, აღმოჩნდებოდა გზა, მიმავალი უკვდავებისაკენ. ხალხს აქვს ეს დიდი სიკეთე. დიდი სიბრძნე. იგი ჭეროვანს მიუზღავს ტანჯულთ,

მიუზღავს უხვად და უშურველად. ქემარტიტ პატრიოტთა მაგალითი უფრო მეტად აგულიანებს მომდევნო თაობებს, რათა მამულიშვილთა ცხოვრების წესი სამაგალითო სახედ და ხატად გაითავისოს. ასე გაითავისა და გაჰყვა მის კვალს ერთი მისი სისხლთავანი და მოგარე, და სხვებიც, რომლებმაც დღეს უკვე სამშობლოს განთავისუფლებისათვის შეწირულთა დიდებულ პანთეონში ჰპოვეს სამარადუთამო განსახვენებელივსაც კი თავი „შეუწუხებია“ და დაფიქრებულა ადამიანის არსებობაზე, ჩვენი ცხოვრების საზრისზე. შეუძლებელა მისი სული, მისი ინტელექტი არ გაეციესკოვნიბინა მამულიშვილთა სანსახურის იღვის უპირატესობას ადამიანური არსობის გამომხატველ ყველა სხვა ფასეულობასთან შედარებით. ეს მაღალი შეგნება ქმნის თვგანწირვისათვის მზადყოფნას და სულიერების იმ საგანძურსაც, რომელიც ერთადერთ საიმედო ძალად გვევლინება სამშობლოს სსსისა და გადარჩენისათვის ძნელბედობის უამს. ეს უკანასკნელი ზევრჭერ დაგვდგომია და არც არასოდეს დაკლებია ჩვენს ბედშავ ქვეყნას ისე, როგორც არასოდეს დაკლებია ქემარტიტ მამულიშვილები. აბა, რა გაჭრება ადგა გრიგოლ კოსტავას — მოხდენილ ახალგაზრდა ვაჟსაც, პატივითა და პრემიერის დიდებული სახელით შემკულს, ბედისაგან ნებაერს, ცხოვრების ყველა სიკეთით აღვსაოს, მაცურებლის თაყვანისცემითა და სიყვარულით გარემოცულს, რომ საალაღბედოს ს სწორზე არ შეეგდო თავისა სვებდენიერა ცხოვრება. აბა, რა გაჭრება ადგა უსაჩინოეს მსახიობს, რომელსაც მარჯანიშვილს თეატრის სკენა ტრბზუნად ჰქონ-



და გადაქცეულია გველენებს ხახაშტ რომ არ ჩაფარდნოდა. რა გაქირვება ადგა არსენას, პლატონ ხამანიშვილის, და, რაც მოვარია. შამილის და სხვათა და სხვათა როლების დიდებულ შემარულე-ბელს ერის გამსახუზღლებლად და და-სამოდერად აქადეიური თეატრის სცე-ნაც რომ არ იმყოფენა და პირისპირ შეება იმპეიის ჯაჯიხეთურ ძალას — არაფერი, გარდა მაღალი სულიერებისა; არაფერი, გარდა ერისადმი, მამულისად-ში სამახხურის ვალდებულებისა. იქ ჰპოვებდა იგი ცხოვრების აზრსა და მი-ზანს. ხაკულთარი არსებობის გამართლე-ბას, შემოქმედის პიროვნებად დაბადე-ბის გონსა და საზროს. ამან აზიდა მისი არტისტული ფიგურა მაღალ კვარცხ-ლებზე. ამან აქცია მისი სახელი ლე-გენად.

ხელდასუფლება, ოფიციალში უძღური აღმოჩნდა ხალხის წინაშე. გრიგოლ კოს-ტავას სახელს მინუმათება შეუძლებე-ლი გახლდათ. წამებულ რანდს ხალხის ჭსოვნა ინახავდა და დიდების შარავან-დელით მოხავდა.

...ათი წლის „შესვენების“ შემდეგ პირველად გრ კოსტავამ თეატრის კარი 1955 წელს შეღო. ეს მოხდა ქუთაისში, მის მშობლიურ სცენაზე. სადაც მან პირველად აიღვა ფეხი ჯერ კიდევ სკო-ლის მოსწავლემ და სულ მალე ნიჭი-ერი, პერსპექტიული და მრავლისმომიფდე-ბელი მსახიობის სახელიც მოიხვეჭა. მას შემდეგ მისი არტისტული კარიერა შე-უფერხებელი და აღმავალი გზით მიდი-ოდა მუდამ და მკურნებლის საერთო სიყვარულს და აღარებებს ჰპოვებდა.

ქუთათურების ყოფსა და სცენაზე მისი პირველი გამოჩენა მარტო მშობ-ლიური ქალაქის სიყვარულით არ აიხს-ნებოდა. საქმე ეს გახლდათ, რომ ცხოვრების პირობების შეზღუდვით, რე-

გლამენტირებით, პატაროზმა, გარკვეუ-ლი აზრით, კვლავ გრძელდებოდა. მას აკრძალული ჰქონდა უოფილი ნახუოთა კავშირის რესპუბლიკების დედაქალაქებ-ში ცხოვრება და სცენაზე გამოსვლა, მიუხედავად იმისა, რომ სახკელი მოხდი-ლი ჰქონდა. უღმობელი იყო მსჯავრი საბჭოური მართლმსაჯულებისა.

პირველი, ვინც „ისარგებლა“ ასეთი შემთხვევით და დახმარების ხელი გაუ-წოდა მსახიობს, რეჟისორი გიგა ლორთ-ქიფანიძე იყო, რომელიც იმხანად ქუთა-ისის ლაღო მესხიშვილის სახ. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახლდათ.

...ცხოვრებაში ის იყო სრულიად უბ-რალო. ჩვეულებრივი, თავმდაბალი, ყოველგვარ იმპოზანტურობასა და შე-მაწუხებელ პატივმოყვარეობას (რაც უხოდენ იმშენუღია დიდი სახელის მქო-ნე, ბედისაგან ნებიერ მსახიობთათვის) მოკლებული ზედმეტად ცნობისმოყვარე აღამიანების (ასეთები კი არც თეატრში გვაკლდა და არც თეატრის გარეთ) უადგილო კოჩხებს ის იგერიებდა მრავ-ლიმთქმელი ღიმილითა და იუმორით, რაც მას არასოდეს დაკლებია სჭვა არა-დელიკატურ, საჩოთირო სიტუაციებშიც.

გრიგოლ კოსტავას მქუხარე სახელი და ის ორდინალური პიროვნება, რომე-ლიც ჩვენს შორის ტრიალებდა, არაფ-რით ერთმანეთს არ უთავსდებოდა.

ჩვენს მგზნებარე ახალგაზრდულ ბუ-ნებას და გამოუცდეღ დაკვირვებებს (ასეთი ახალგაზრდები კი საყმოღ ეწვა-ვნენ თეატრალური ინსტიტუტის კურს-დამთავრებულების სახით ქუთაისის თე-ატრს 1954-55 წლების სეზონში) ჯერ კიდევ ბევრი რამ აკლდა მსახიობის კემშარტი პიროვნული ღირსებების ამოსაცნობად. ჯერ ერთი, ვერ გავვამო, რატომ უნდა ეცხოვრა თეატრის შენო-ბის ერთ პატარა სავრიმიოროში ასე-

რჩება დიდი სახელის შქონე მსახიობს. ეს მაშინ, როდესაც ჩვენ, ახალგაზრდებს, მართალია, ცოტა ხნით ადრე, ქალაქის ცენტრში შესანიშნავ აპარტამენტებში დაგვიდეს ბინა. ვერ გავგეგოდა ვერც ვუძებნიდით ახსნას იმ უბრალოებას, რომელიც მუდამ მშვენიერებასთან არის წილნაყარი და ნამდვილი ინტელიგენტობის მანიშნებელია. საამისოდ ჩვენ არ გვეოფნადა არც გონებრივი გამჭირაობა და არც ცხოვრებისეული გამოცდილება. გულს გვტკენდა ილუზორების გაფანტვა, ნაოცნებარისა და რეალობის აშკარა შეუსაბამობა.

მაგრამ იყო ერთი შემთხვევა, ერთი გამოვლინება მისი მხრიდან, რომელმაც ყველა ჩვენს ოცნებას და წარმოდგენას გადააქარბა და გულის ხვაშიადიც გავისწორა. შუა ზამთარში გრიშამ რიონი გადასცურა. ეს არ მომხდარა სხვის დასანახად. მოხდა გვიან ღამით, კაციშვილს ის არ დაუნახავს, მაგრამ რეზო ხობუას გაუგებარი რა დარჩებოდა?! უცებ ჩვენს ოთახში შემოიჭრა, ეს გაუგონარი ამბავი გვითხრა და ელექტროდუმელი გაარბენინა.

— რას ასწორებს! — წამოიძახა მალხაზ ბებურიშვილმა და ლოგინიდან წამოიჭრა. გაოცებულმა მეც მივატოვე თბილი ლოგინი და გამოვედევნე. მივედიო, ბატონი გრიშა მის ოთახში იჭდა და მომღიმარი სახით ღუმელს ეფიცებოდა. რეზო მის კიქას არუით სავსე ბოთლს უმარჯვებდა და ზედიზედ უვსებდა. არ დავბნეულვართ. გავვარდ-გამოვვარდით. ბოთლს ბოთლი მივუმატეთ და შეიქმნა ასეთ დროს დიდად აუცილებელი, პურობა.

— რა იყო, რა მოხდა, რამ ავშალათ, რამ გაგაგაუთ?

— ჩვენ თუ შენ?! — შევბედეო შეზარხოშებულებმა. — თავს იკლავ?!

წყაღს უინულეტი შოაქვს. ამ ხნის კაცი, ამ შუა ზამთარში...

— რავა, შუა ზამთარში რუსებში არ ბანაობენ? — ჩაგვიიმერულა სამხრეთელმა „მორცხა“ და მხრებზე მოგდებულ პალტო შეცივებულმა უფრო მკიდროდ შემოიკრა ტანზე.

— ემ, აღარ არის ის დრო, გაფრინდა ახალგაზრდობა — თქვა და დანახებით თავი ჩაჰკიდა. ჩვენს თვალში კი ის თავჩაქინდრული კაცი იმ წუთიდან ნაოცნებარ რჩეულ ვაჟაკად იქცა. მაშინ და შემდეგაც, ჩვენ, მის სამშაკაცოს ბარაქაში გარეულ ახალგაზრდებს, საოცრად გვზიზავდა და გვეამაყებოდა ეს ფაქტი. მაგრამ — არავის ვუშხელდით, რაკილა მკაცრად ვიყავით გაფთხილებულნი მის მიერ, რომ საიდუმლოდ შეგვენახა.

ამ საიდუმლოს ნამდვილ მიზეზს მხოლოდ შემდეგ ახებადა ფარდა; მხოლოდ შემდეგ შევიტყუეთ, რომ იმ სუსხიან ზამთრის დღეს (19 იანვარს) ქართველი ხალხი ადრე მუდამ აღნიშნავდა რელიგიურ დღესასწაულს — წყალკურთხევას. უოველ სოფელში, უოველ ქალაქში მუდამ აღმოჩნდებოდა ერთი ვაჟაკი მაინც, რომელსაც შეეძლო გადაეცურა მტკვარი თუ რიონი. ალაზანი თუ თერგი. ენგური თუ არაგვი.

ეს იმ დროს, როდესაც მსახიობმა რიონი გადასცურა, სულაც არ გახლდათ გამძლეობისა და საკუთარი შესაძლებლობის შეკერი გამოცდა. მით უფრო არ იქნებოდა ეს ვაჟაკობის ხაზგასმული დემონსტრირება. რაც ასე შორსა დგას გრიგოლ კოსტავას მსგავსი ადამიანებისაგან. ეს იყო გამოწვევა. ეს იყო პროტესტი უკუღმართობის მიმართ, იყო ძახილი და შესხენება დაკარგული სულიერების დასაბრუნებლად, რომელიც ესოდენ გვაკლდა და, რაც ასე სამწუხა-

როდ არც დღეს გადავცდის თავზე და მოგვიპარებოდა.

ეს, მაშინვე მსხა ნეტარ ხერხეულ-  
ლმა სულმა რომ პირობას ვარდევ და  
საიდუმლოდ აღარ ვიტოვებ მსახიობის  
ვაჟაკური ბუნების გამოვლენის ერთ  
უმარადნელო შტრისს, რაც ესოდენ სა-  
პიროდ მივიჩნე მსხი პორტრეტის და-  
სახატავად ის, რომ ჩვენ შორის იყო.  
ამას არ დამანებებდა და ვანზრახვანე  
ხელს ამადებინებდა. რა შორს დგას ეს  
ლიბუნებოვნება იმ ზვიად ამპარტავნე-  
ბასთან, რომელიც დღეს ჩვენს ქვეყანას  
წალექვით ემუქრება; როგორი უცხო და  
შეთუთავებელია იგი საკუთარი პერსო-  
ნის რეკლამისა და აუთორიტეტისაგან. რა-  
საც წელზე ფეხის დადგმით ასერიკად  
მიელტვიან დღეს ადამიანები.

6136

... იმ დღეს პარტერი თითქმის შეივ-  
სო. მაშინ არც გენერალური რეპეტიცია  
იყო და არც პრემიერა. რევ სორს „ტა-  
რიელ გოლუას“ პირველი უწყვეტი რე-  
პეტიცია უნდა ჩატარებინა. ქუთაისის  
ახალი თეატრალური კერა საშვიდნოემბ-  
როდ უნდა გახსნილიყო. სპექტაკლი  
მზადდებოდა ისტორიულ ძველ შენობა-  
ში. თეატრის ახალსახლობის აღნიშვნას  
„ტარიელ გოლუას“ პრემიერით გავალ-  
დებულედან. შვიდი ნოემბერიც კარზე  
იყო მომდგარი. თეატრში ტემპიანი მუ-  
შაბა მიმდინარებოდა. სცენაც და დარ-  
ბაზიც მდებარეობს მოცევა, ამ უჩვე-  
ულო მდებარეობის მიზეზი გრიგოლ  
კოსტავა გახლდათ.

ზევრს სურდა მსახიობი ენახა ისე-  
თი, როგორიც მას წარმოედგინა. გაგო-  
ნა გადმოცემით, ანდა ენახა კიდევ.  
ყველას სურდა გაეგო, კარგა ხნის მძი-  
მე ცხოვრებამ ხელი ხომ არ დარია მსა-  
ხიობს ხომ არ დავკარგეთ იგი თეატ-  
რისათვის სამუდამოდ.

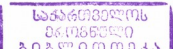
დარბაზში სხედან მსახიობის ძველი

შეგობრები, სცენური პარტნიორები და  
ისინიც, ვინც პირველად უნდა ენაირონ  
მის შემოქმედებას. სცენურ გმირს, გაი-  
ოზ გადამენდაას გრისასეულ ორეულს.

კაცი რომ ნიჭიერი ხელეციანის სა-  
ხელს დაივლებს და შემდეგ თვალს მიე-  
ფარება, ფანტაზია ცხოველდება, წარ-  
მოსახვას მტეი ძალა ენატება. ეს „კანო-  
ნი“ გრიგოლ კოსტავას მიმართაც ვრცე-  
ლდებოდა. დრომ მის სახარებლოდ  
„იმუშავა“. კეთილგანწყობილება სუფევ-  
და დარბაზში, საზეიმო განწყობილება.  
დიდი იყო მოლოდინის გამართლების  
სურვილი, მოთხოვნილება ქართული თე-  
ატრისათვის მსახიობის უფრო გაზრდი-  
ლი მასშტაბით ახლად დაბადების, ახ-  
ალად აღმოჩენისა.

... გაისმის გაიოზ გადამენდაას სცე-  
ნაზე შემოსვლის პირველი რელიკა-  
სცენაზე ჩნდება საშუალოზე მაღალი ტა-  
ნის გამხდარი კაცი, ჩამქრალი ფერმკრ-  
თალი სახით და ნადელიანი გამომეტყვე-  
ლებით. პარტნიორებს რელიკებს აწე-  
დის დუნედ, სასუათაშორისოდ, ისე, თით-  
ქმის ტექნიკურ რეპეტიციებს გადიოდეს.  
იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მსახიობს  
არ ყოფნის როლისათვის საჭირო ტემ-  
პერატურა, სულიერი ენერჯია, ფიზიკუ-  
რი შესაძლებლობები. ამ სურათმა ყველა  
მწარედ ჩაგვაფიქრა. ერთადერთი, ვინც  
დარწმუნებულაია საპირისპიროში, გიგა  
ლორთქიფანიძეა. ისიც აღარ აუკვნებს  
და უმალ გადადის იერიშზე.

— თავიდან, დაიწყოთ თავიდან! და-  
ხურეთ ფარდა! — მსახიობები გადიან  
სცენიდან და თან მიყვებათ რეჟისორის  
მოუბრუნებელი საყვედურები. ეს კეთ-  
დება საგანგებოდ, მსახიობის თავმოყვა-  
რეობაზე შემოქმედების მიზნით. რეჟი-  
სორი ამასაც არ სჭერდება, ფარდის წინ  
უხმობს სპექტაკლის ყველა მონაწილეს  
და გაავებული მაგარ-მაგარი სიტყვებით



„ამკობს“ მათ. არც ერთი საყვედური, არც ერთი სიტყვა „დებიუტანტის“ მიხამართით.

— როდემდე უნდა გიყუროთ ასე მწვანულებს, რას გეგნობთ, რას დამსჯავსებიხართ?! გაიარეთ რეპეტიცია მთელი დატვირთვით. ბოლოს და ბოლოს, ხომ უნდა გავიგო გამოდის თუ არა ეს ობერი სპექტაკლი! გაჭრა ნართაულობამ: „მთულო, შენ გეუბნებიან, რბალო, შენ გაიგონეო“. და აი, როდესაც ის რეპლიკა გაისმა, რომელსაც ჩვენ, პარტერში მსხდომნი ასე დაძაბულად ველოდით, სკენაზე შემოიჭრა ნამდვილი გაიოზ გაღალღინა, შმაგი ვნებებით შეპურობილი ნაყარაღარი გვირი, მღვარაუდებელი სიყვარულითა და მღვარაუდებელი სიძულვილით სულერთიანად შეპყრობილი უნუგეშო მსხვერპალი.

ჩვენ, პლასტაკაზე შეტად, გავვაოცა

გულის საღრმიდან მომდინარე ძლიერმა ზამ და იმ მუხისიერმა მოულოდნელმა მოდიფიკაციამ, მსახიობის სცენური გარდასახვისა და სხვადასხვა საოცრება რომ ჰქვია, გახარებულნი და აღტაცებულნი ჩვენ ერთმანეთს ვულოცავდით ქართულ თეატრში კადე ერთი ბედნიერი დღის დადგომას, თეატრისათვის გრიგოლ კოსტავას ხელახალ დაბადებას. ჩვენთვის და მრავალი სხვა ადამიანისთვისაც, ძვირფას მსახიობზე ეს მცირე მოგონება რომ დავასრულე, მსურდა მიმეგნო მის პიროვნების, მისი შემოქმედების დასახსნიათებლად ორიოდ სიტყვით გამოხატულ რაღაც ფრაზისათვის. ამ წერილის სათაურად რომ გამოდგებოდა, მაგრამ უკეთეს სათაურს მისი პიროვნების შესაფასებლად, უკეთეს ეპითეტს, უპირანსა და ღირსქმნილ ორ სიტყვას, ვიდრე გრიშა კოსტავაა, მე ვერ მივაგენი.

### თამარ ბოკუჩავა

### სათუნა ზიზინაძე

ამერიკელ მწერალს თორნტონ უაილდერს აქვს ნაწარმოები „მეფე წმინდა ლუდოვიკოს ხიდი“, სადაც ის ცდილობს მიუწვდომელს მისწვდეს, ბედისწერას გამოსტყუოს შეუტყნობელ კანონზომიერება და დაადგინოს, რომ ჩატენალ ხაღზე დაღუპულ ადამიანთა ხედავრა კანონზომიერად იყო გამოწვეული მათი ცხოვრების შინაგანი ლოგიკით, თითოეული თავისი პირადული ცხოვრებიდან მოვიდა აქ, თითოეულმა თავისი პრინციპების ამქვეყნიური მისია დაასრულა ამ მომენტისათვის, მაგრამ შეუძლებელია რაიმე კანონზომიერება მოინახოს იმ ადამიანთა ბედში, რომლებიც უღმრთო-ლი ტოტალიტარული რეჟიმის მსხვერპლნი გახდნენ, რომელთა სიცოცხლეც

ყოველგვარი გამართლებების ვარეშე შეიწირა საბჭოთა იდეოლოგიის ირაციონალურმა კოლოსმა. ჩვენ ხომ დღესაც ესოდენ გვიჭირს იმ აზრთან შეგუება, რომ უფროდ და სასტიკად შეწყდა ამდენი მშვენიერი სიცოცხლე... იმით თვკინდევებთ თავს, რომ მათი კეთილშობილი ცხოვრებისა და ღვაწლის ათინათი უნებლიედ ჩვენც გვეფიენება, თუმცა, აქაც შეგვიძლია დავიანახოთ შემზარავი კანონზომიერება — „მიუყვალათ“ ისინი, ვისი პიროვნულობაც თავისუფალი აზროვნების და მოქმედების შესაძლებლობას იტევდა. გენსაცდელი საუკეთესოთა ხვედრია...

მომხდარის აგბედითი აბსურდულობა კიდევ ერთხელ დასტურდება იმიოც,

რომ ახალგაზრდა მსახიობი ქალის ჩათვლას  
წინა კვირისათვის სახელიც ამ ერთიან ტყე-  
ვილთსმ შეუღლდა სამუდამოდ. „ჩემი  
ლალიყო. (მიმართავს ნაშუა კვირნაძეზე  
თავის მოკონებებში ვერიყო ასეგაყარა-  
ძე მსახიობის ქალიშვილს) მაინც გგონი-  
ნი, რომ შენს გულს რაიმეს უნდა  
პგვროდეს შეგარბნება იმისა, რომ ხათუნა,  
ეოდრე ცოცხლობდა, ბედნიერი იყო. ეს  
იყო თვატრის ოქროს ხანა, მარჯანიშვი-  
ლის ბრწყინვალე ბ დრო, უშანგის ნიჭი  
დაგვენთოდა, და გვერდით გრძელი  
რიცა ბრწყინვალე მსახიობების, სხარტა-  
ლი, ზღვზნება, დღესასწაული სცენაზე  
და სცენის გარეთაც. სიცოცხლეს სავსე  
თსით ვსე-მდიო!“ ნეტავ, ხათუნა კვი-  
ნაძის აზრიც ასეთი იყო? თავად ქალ-  
ბატონი ხათუნა ამაზე სდუმს. მის თვალ-  
საზრისს ვეოარ შეიკუბოთ. მშვენიერი  
ხათუნა კვირნაძის საზე და ცსოვრება  
ს-მზოლოდ იქცა. ტრაგიკულმა დასას-  
რულმა განსაყვთობებული მნიშვნელობა  
შესძინა უდროოდ წასულ მსახიობთი  
ცხოვრებისეულ გზას. ჩვენ კი, შთამო-  
მავლები ამ აღმნიანთა ცხოვრებას ვაყ-  
ვირღებთ, რათა მათი გმორჩეულთ-  
ბის იღუმალეებას ჩავწვდეთ.

— ქეთთანმა საოცრად დაგვაკავში-  
რა. — წერს ქალბატონი ვერიყო. —  
გვიყვარდა ერთმანეთი და ყველას  
გვიყვარდა ხათუნა! მის ბუნებაში თავ-  
მოყრილი იყო სიმდიდრე, რომელიც  
აღამიანს ბედნიერად ხდის, რა გული  
ქქონდა, ყთილი, მოსიყვარულე, მზრუნე-  
ვი, საზე მოამოშაოი და ღომილი მას სა-  
ოცრად უხვებოდა, თვალეებში გამოუც-  
ნობი სურვილი და მთლიანად საოცრად  
მ მზიდველი...“ თურმე ხათუნა კვირ-  
ნაძის ქქონა შეიღლი ის სიმდიდრე, რომე-  
ლიც აღამიან ბედნიერად ხდის, ყვე-  
ლაზე დიდი ბედნიერება კი, ვგონებ, ის  
უნდა ყოფილიყო, რომ ის თავისი ნიჭი-

ერი ბუნებით სხეებსაც ავიღლოვებდა,  
ახალისებდა, ს-ყვარულს იწვევდა და  
არა რ იმე სხვა შეუფერებელ გრძნობას.  
მართლაც, ნიჭია აღამიანისა სხეების გა-  
ერთიანებას უნარი და ეს უნარი უნდა  
ქქონოდა სწორედ მსახიობს, ის ყველა-  
სათვის ძვირფასი იყო და თუნდაც ამი-  
თი ავაგვირებდა და კრავდა გარემომც-  
ველებს, აქვე უნდა ვეგაოთ მაყურებლის  
ხათუნა კვირნაძისადმი სიყვარულის  
ერთ-ერთი მაზეზიც, ხელოვნება ხომ  
აღამიანთა ურთიერთობისა და მათი  
გაერთიანების, მშვენიერებისა და კე-  
თალშობილების იღუთ დაკავშირების  
საშუალებება და თუ მსახიობს ეს თვისე-  
ბა პირივეულადაც მოსდგამს, მის შემო-  
ქქედებაში ის გაათყეცებული სახით  
წარმოსდგება.

ხათუნა კვირნაძე რაღაც იღუმალეებას  
ფლობდა, მის თვალეებში „გამოუცნობი  
სურვილი იკოხებოდა, როდესაც ლექსს  
წარმოსთქვამდა „მშენელს კი არ უხუ-  
რებდა, არამედ იყურებოდა სადღაც  
შორს... სიერცეში...“ და მის სახეს უჩ-  
ველო გამომეტყველება ქქონდა, სევედა-  
ირონია ინატებოდა მის თვალეებში, თანაც  
ერთომ იღიმებოდა“. წერს მის შესა-  
ხებ ბავშუობას მეგობარი ბარბარე კე-  
ლიძე, როგორი ს ღრმე დახატა ამ აღ-  
წერაში, როგორი სევედა და სიბრძნე,  
რომელიც ვერ კიდევ სრულად ვმაწვილ  
ქალს აღვიწებდა, ასაკიანებით ირონით  
უფერავდა რომინტელე ლტოლვას, მი-  
სი თბული და დამნობობა ბუნება აიძუ-  
ლებდა ქალს ამ გრძნობათა სიწიშველე  
სუსტი ღმლოთ შევრბილებინა, ხათუნა  
კვირნაძე ხომ ღომილია ხვდებოდა გამო-  
უცნობ, სწორედ ასე იღიმება ის თავი-  
ერთ-ერთ ყველაზე კარგ ფორტზე-  
იღ მეება ოდნავ, რბილად, ჩაფქრებუ-  
ლად, თითქმის ღომილი მას ბავეს ჩვეუ-  
ლებას გამო დასთამაშებს და არა მზი-

რტლებს ნიშნად. ქალური. ნაზი, მშვი-  
დი, მომხიბვლელი... ამავე ღრის შეუ-  
პოვარი და გაუდღელი; აყო ენამხველი  
და ამაყი, არავის არ შეარჩენდა მის და-  
ცინებას და შეერაცხოდეს. ... მას არ  
უყვარდა ძენწი, ღზარი და მშინარა..."  
(ტკ-მა ბარბარე ველიძე).

ხათუნა ჭიჭინაძე იმ ნიჭურ პიროვნებათა რიცხვს განეკუთვნებოდა, თავის ირგვლივ განსაკუთრებულ ველს რომ ქმნიან, ისინი მს შენელოვანი არიან თავისი აღამიანთა ღირსებით, გამოყვეთალი ბუნებრივი თვისებებით, მათ მოაქვთ თავისი მსოფლმხედველობა, ზნეობა, ისინი ერთგულებენ თავის მრწამსსა და საქმეს. ყოველივეს გულთა და მონღომებით ეცილებიან და ყველაფერს თავისი განსაკუთრებულობის ნიშნს ასმევენ. „მაღლიქრდები და ჩემა თვალწიწისწარმოიმართება მშვენიერა შესახედაობის ხათუნა — გულთამზე“. იხსენებს ირაკლი აბაშიძე. — „მოყვითალო, ხარისოყვავალისფერ მყაც ტანსაცმელში გამოწყობილი, .. იგი ირონულად გასცქერის უშანეი ჩხეიძის დღეგმატურ ყვარყვარეს, მაყურებელთა ტაშის გრიალში“, მწესაყით ამოანათა ამ მოგონებადან მსახიობი ქალის სახემ თავისი ხარისოყვავილისფერი კაბით... და კვლავ ის ირონიული ღიმილი... ნეტავ, რად იღიშება ირონიულად გულთამზე? ყვარყვარეს ბუნება ამოიციო და იმერტომ, უნაზერს თავის მომავალ ჭალათს და არ კი კრთება...

ჩვენი წერილი რეჟივში არაა. პირიქით, ის კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ბოროტება უძღურია მარადისობის წინაშე, რომ მსხვერპლა შევლას კი არ ითხოვს, არამედ დამცინავად შესცქერის ბედისწერას, თითქოს ამბობდეს: შენ უძღური ხარ, იმერტომ რომ ხსოვნას ვერ კლავ, სულს ვერა დრეკ, მშვენიერებას

ვერ ეჭვი. სულეტი სულეზს გუშრთ-  
დებით და ვაზბნით სიკედრს, დაეც-  
ნით ძალადობას, სულმოყლე სურვილს,  
მ-სა-ღირსება უღირსობს ღირსებად  
ქვევის მიზნით.

— ხათუნა ჭიჭინაძის სახელი ერთ-  
ერთი უსყვარლესა სხელთაგანი იყო  
ოციანი, ოცდაათიანი წლების ქართულ  
სცენაზე სულ რამდენ-მე ქართულ ზე-  
ლოვან ქალთა შორის. მას უსათუო  
დილა მომავალი ელოდა წინ: იგი ხომ  
ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა შემო-  
ქმედი იყო. — წერს ირაკლი აბაშიძე.  
აღამაზებს, რომლებმაც ხათუნა ჭ-ჭინა-  
ძის პიროვნული თუ შემოქმედებითა  
ჩიბლის ზემოქმედება განიცადეს, სამუდა-  
მოდ ღარბათ ხსოვნაში მისი განსაკუთ-  
რებული სიბოძს, სინაზის, პიროვნულის  
სიმტკიცისა და მამვიროული სარბილის  
შეგრძება.

— ყოველი სცენური სახე მის მიერ  
შექნოლი, იყო როგორც ვარსკვლავი,  
რომლის შუქი თვალს არ სჭრიდა, მაგრამ  
„გულს სწვდებოდა“, — წერს მსახიობის  
შესახებ ვერცხო ანჯაფარიძე. — „თბილი  
და მამზადევი იყო, ქალური სინაზით  
აუსავსე, საოცარი გრაციოზული და  
და პლასტიკური“. ქ-ნი ვერცხო აქ არა-  
ჩვეულებრივ სახიერ სიმბოლის აგ-  
ნებს იყო როგორც ვარსკვლავი, რომ-  
ლის შუქი თვალს არ სჭრიდა, მაგრამ  
გულს სწვდებოდა“. „ო. უკეთ ვერ შე-  
ფასებ მსახიობის საშემსრულებლო ოს-  
ტატობას, რადგან თვალის მოჭრა ზოგ-  
ჯერ თვალის დაბნელებასაც ნიშნავს,  
თვალის დაბნელება კი ჭეშმარიტებას  
ღანაზის საშუალებას გვიყარგავს, გულს  
კი მხოლოდ ყველაზე მართალი და  
მშვენიერი სწვდება, გულს უტყუარი  
აღლო აქვს, დიდი უნდა ყოფი-  
ლიყო ხათუნა ჭიჭინაძის მიმზიდ-  
ველობა სცენაზე, მისი თამაშის

უშუალო სისადავე, აქალატრი სიფაქიზე და გრაცია, რათა აქეთი შკაცი შემფასებ. ლის გული მოეხიბლა და გაეებო. მისი აღფრთოვანება დემსახერებინა.

ანა (ხათუნა) ჭიკინაძე დაიბადა 1901 წელს, ქუთაისის მაზრის სოფელ ტოღეში, შავი ქვის მრეწველს სიმონ ჭიკინაძის ოჯახში. ამ დღეს ჭიკინაძეების ოჯახში, ალბათ, ზეიმი იყო, ახალი სიცოცხლის გაჩენას ხომ ახალი სიხარული და იმედება მოექცეს. ასე იწყება, ალბათ, თოქმის ყველა აღმავლის ცხოვრების გზა. ისინი ხომ სიყვარულისთვის მოდიან ქვეყნად. საოცარია, როდის იძლეავენ სოფელ სიძულელი, რატომ ისადგურებს განადგურებისა და შემფსვრის უსახ. დრო ეინა, რომელიც ს-ხარულში მოსულებს სიმწარედ უქცევს სიცოცხლეს. პატარა ხათუნამ არაფერი იცოდა თავისი ხედრის შესახებ. ის ოზრდებოდა როგორც ყველა ბავშვი, მალე მისმა ნიჭმა და გონიერებამ იჩინა თავი. ხათუნას ლიტერატურა და პოეზია უყვარდა. ისევე, როგორც მის სხვა თანატოლებს ცხოვრება კეთილ ზეიმად მოიჩნდა. აღდეგებდა რომანტიკული თავდადება, კეთილშობილება, მშვენიერება. მისთვის ბოროტება წიგნში ამოკითხული ამბავ უფრო იყო. ალბათ, ვიდრე რეალური ფაქტი. 1908-1918 წ.წ. ხათუნა ჭიკინაძე ქუთაისის წმინდა ნინოს სასწავლებელში სწავლობდა. იყო თამამი და მომხიბვლელი დეკლამატორი. ბარბარე ჭელიძის თქმით, მის თბრობასა და მეტყველებას, ხმის დაბალი ხავერდოვანი ტემბრისა და „გონიერი გრძნობის“ წყალობით, რაღაც განსაკუთრებული ძალა ჰქონდა. გამორჩეულად უყვარდა ბარათაშვილის „მერანია“. სადაც პოეტის უსახელო სევდიანი სიკვდილი მარადისობაში დამკვიდრებულ უკვდავებს უღრის.

მშობლების რჩევით ხათუნა 1919 წელს თბალისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ეკონომიურ ფაკულტეტზე შევიდა. თუმცა არავისთვის არ წარმოადგენდა სიღუმელის მისი განსაკუთრებული სიყვარული თეატრისადმი. ამ ნაბაჯში ქლის ორი თეიტებს ამოკითხვა შეიძლება: ხათუნა ჭიკინაძე დამკვეთ შვილზე და ნიჭიერი, მრავალმხრივი ახალგაზრდა გახლდა და როგორც ჩანს, საქმარისად ეზრუნდა იმ საგნებშიც, რომელთა ცოდნისავე ეკონომიურ ფაკულტეტზე სწავლა მოითხოვდა. თუმცა, იმავე 1919 წელს ხათუნა აკაკი ფაღავას სტუდიაში მსმენელიც გახდა. აქ სამასხიბო ოსტატობის და მეტყველების კერსი ცნობილ მსახიობ ვ. საშინას მიჰყავდა, ვ. ვენდეროვიჩი სტუდიელებს სასცენო მოძრაობას ასწავლიდა. როგორც ხათუნასადმი აკაკი ფაღავას წერილადან ირკვევა, ქალას გონიერებამ, ზოგადმა განათლებამ, სიღინჯემ და კეთილსინდისიერებამ ფაღავას განსაკუთრებული ნდობა დაიმსახურა. ბ-ნი აკაკი ახალგაზრდა სტუდიელს საკმაოდ სერიოზულ საორ განიზაციო და ფინანსურ დავალებებს აძლევს. მასვე ავალებს თანამედროვეობისა და წარსულის კლასიკური დრამატურგიული ნაწარმოებების გააზრებას. მიუთითებს (როგორც ჩანს) სხვა სტუდიებთან ერთად) „ტექნიკურად“, „ლიტერატურულად“, „ფსიქოლოგიურად“ და „ყოფაცხოვრების“ მხრივ შეისწავლოს უაღდეს, დანუცეოს სემბათაშვილის, რაბაქაძის, შექსპარის მილიერის პიესები. ამ წერილიდან გამომდინარე, შევეიძლია დავასენათ, რომ ახალგაზრდა სტუდიელი რეჟისორის ელემენტებს ც იცნობს და შესწევს ძალა სათანადოდ გააზროს ისეთი რთული მთლიანობა, როგორცაა დრამატურგიული ნაწარმოები. დასასრულ, ფაღავა

დაუშატებს: „ვერ-ვერობ თ ესეც კმარა. თუ დამ გვიანდა, უფრო დაწვილებილ მოვწერთ“. ჩვენთვის ეს შენიშვნა საკვებულადაც კი ძირის, ვერც კი წარმოგიდგენია, რომ დღევანდელ სტუდენტ მსახიობს ამოდუნა დავალება მის. ცუდ დამოუკიდებლად და თანაც შეპირდეს, ეს მართლად დასაწყისია, დანარჩენი მერე იქნება აქტი.

ხათუნა ჭკინიანქმს ანგარიშს უწყვედნენ პლაგიატში. უყვარდათ ამხანაგებს, მისდაიკი მიმართულ წერილებში ყოველთვის განსაკუთრებული ნდობა, უღალატო ამხანაგის გრანობა, მისი იმედი და ამით მოგვრალი სიმშვიდე ჩანს, ასე მაშართავენ ხათუნას აკაკი ფალავა, ვერიკო ანჯაფრამე, უშანგა ჩხეიძე, მკობხვილი მიხვდება, რომ ყველა ესენი საქმოდ რთული ხასიათისა და გამორჩეული პიროვნული წონის ადამიანები იყვნენ, ხათუნას მეგობართა რიცხვში იყო ელენე ახვლედიანიც. მათთან დამყარებული ესოდენ სალი და გულთბილი ურთიერთობა ხათუნა ჭკინიანქმის ნიჭიერებასა და საინტერესო პიროვნულობაზე მიგვიბრუნებს, რომლებთან ერთად მას გაწონასწორებული ხასიათი და გინიერებაც უხვად ჰქონდა მომადლებული.

ქალის ხასიათში, მის მიწიერებას, მეგობრული ბუნების, პრაქტიკული სიფიქსის მიუხედავად, ყოველთვის იყო მადრეკილება ირაციონალურის, სიმბოლურის, რომანტიკულისადმი. 1923 წელს, როდესაც საზოგადოებას სამსჯავროზე გამოიტანეს სტუდენტების ნამუშევარი სასცენო მეტყველებაში, ხათუნა ჭკინიანქმა უილიდის „სალომედიან“ ნაწყვეტით წარსთვა, წაუკითხა მონაცვეთა სალომეას იოქანაწიან საუბრისა, სადაც გადმოცემულია ქალია განცდათა ურთულესი სექტური, გარდა ამისა ჩაქსოვლია სოცალი მხატვრულ სიმბოლიკა, უმშვენ-

ერესი და უნატრიგეაი სალომეა სიკვდილას შაცნვა, სილაშახეს, ვნებასა და ტრფობას სიკვდილი მოქვეთ იოქანასი, სათვას, ძალზე ძნელია უილიდის ტექსტუალური ქსივილის შესაბამისი გამოთქმა, მისი უკიდევანო ტვეადობის გასიგებებანება, ადამიანური განცდის ჩარჩოებში მოქცევა, იმ დროს ცნობილ მარეცენუნებმა უელი ჯაფარიძემ ასე შეაფასა სტუდენტული ქალის თამაში: „ჭკინიანქმა მოსჩანს ნაზი და მგრძობი, არე მსახიობი“.

1924 წელს ზ. ჭკინიანქმე დამთავრდა აკაკი ფალავას სტუდია და რუსთაველის თეატრის დასში ჩაირიქცა, ვიდრე ახმეტელის რეჟევაში ტატიანას როლს შესთავაზებდნენ, ასალგაზრდა მსახიობმა რამდენიმე უპიზოდური როლი შესარულა, ესენი იყო პაეი (მოლიერის „გაანაურებული მდაბიო“), სეფექალი (თ. ვახუანის შკილის „მზეთა-მზე“), კნენა (ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“), ლეკია (ვირის ჩრდილში“), სამწუხაროდ, ჩვენ მხოლოდ ვარაუდის დონეზე შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, როგორი იქნებოდა დამწყები მსახიობი ამ რეჟერტურში, რომელმაც მას გამოცდილებაც შესძინა და მნიშვნელოვანი როლიც მოუტანა, ტატიანას როლს თამარ ჭავჭავაძე ასრულებდა, მის შემდეგ სექტაკლში იგავე როლზე შესვლა ძალზე საარისყო იყო, „ცეცხლოვანი ლატრენსია“ თავის დაუოცებელი ტემპერამენტით მაცურებლის მესაურებაში წარუშლელად აღიბეჭდებოდა, ხათუნა ჭკინიანქმე სახის საყუთარი გახსნა ამჯობინა, „ზ. ჭკინიანქმის ტატიანა, ეს ინტელიგენტი, ჭკვიანი ქალი გუმანით ხედებოდა, რომ რუსეთს დაუდგა გადამწყვეტი მომენტო, რომ საჭირო იყო ყველას თავისი არჩევანი ჰქონოდა, მსახიობი თამაშობდა დიდი შინაგანი დასაბულობით, იგი ლირიკულიც



იყო და, ამავდროულად, უკომპრომიზო, შინაგანად ძლიერი (თუნდაც ამ აღწერილობიდან ჩანს, თუ როგორ ინსტიტუტად ანიჭებდა მსახიობი მხატვრულ სახეს თავის პიროვნულ თვისებებს, როდესაც ამას სახის შინაგანი ლოგიკა მოითხოვდა, თ. ბ.).

ხათუნა ჭიჭინაძის წარმატებას დიდად უწყობდა ხელს მისი მშობლები, სილამაზე, იგი ჭიჭინაძის ინტელიგენტობით, ქალური სინაზით გამოირჩეოდა. მსახიობი დიდი ტაქტიკა და შინაგანად დამაჯერებლობით წარმოსახავდა ფონ შტუბესთან თანდათანობით ჩამოცილების განწყობის უფსკრულის ზრდას, ამ პროცესში იყო აღუზარებელი მსხვერველს ტკივილიც, სევდაც, და ამავდროულად, იზადებოდა იმედიც. (ნად. შალუტაშვილი, თეატრალური მოამბე, № 1, 1981 წელი). ტატიანა ძალზე რთული მხატვრული სახეა, რადგანაც დრამატურგი თავის გმირს ისეთ ვითარებაში აქცევს, როდესაც ადამიანი ჩვეულ და ცხოვრებისეულ ნორმად ქცეულ დივებულდება არცერთს, მათი გადაფარების, ახალი დამისთვის უცხო სამყაროს აღმოცენებას წინაშე დგება. აქ ის ვეღარ მიმართავს თავის პირად გამოცდილებას, მსოფლმხედველობას, ვეღარ ხელმძღვანელობს ქვეყნის ტრადიციული ლოგიკით, ასევე ცხოვრებისეულ სიტუაციაში ჩაყვანილი ადამიანი ბრმა, მის გონებას უჭირს მოვლენათა კატასტროფული ცვლის განაზრება, ამიტომაც ასეთ დროს მის მიერ გაკეთებული არჩევან-შეიძლება საბედისწეროდ აღმოჩნდეს. ხათუნა ჭიჭინაძის გმირი ინსტიტუტად ირჩევდა სოცოცხლს, ახალგაზრდა ქალი ძალაუნებურად შორდებოდა უკომპრომიზო თავგანწირულობის მატარებელ შტუბეს, გაღუენი ხომ მრმავალი სამყაროს ბინადარი იყო, შტუბე კი — მომავლადი სამყაროს ერთ-ერთი. უკანასკნელი მკვიდრი, მაგრამ ამ არჩევანს უსაზღვრო სულიერი ტკივილი და „დიდი შინაგანი დაძაბულობა“ ახლდა თან, რადგან ყველაფერთან ერთად, ხათუნა ჭიჭინაძის ინტელიგენტსა და მგრძობიარე გმირს მას მიერ გადადგმული ნაბიჯის ზნეობრივი თანაზროვნებაც სტანჯავდა. ძალზე კარგად ჩანს ტატიანას სულიერი მდგომარეობა სპექტაკლის ერთ-ერთი მიჯნისთვის ფოტოზე: ქალს თითქოს თავდაცვის მიზნით უნებლიედ მკლავი აუფარებია სხეულზე, და რადგან ახლის ხილვით თუ მიხედვრით შემფოთებულს უნებლიედ განუქცევა ბერსეიოვის (ა. ხორავე) გამოჩენილი დანახული შეურთებელი შემართება-საგან. ბერსეიოვისათვის მისი სცენური სოცოცხლის ამ მომენტში თავისი მრწამსის და ღირსებისათვის მსახურება ერთადერთ შესაძლო გამოსავალს წარმოადგენს. რადგან ძალზე მკაცრს მას გოდუნიც (უ. ჩხეიძე), რომელსაც უნებურად გაუწივრება თვალი იმ უხილავი იფისათვის, რომლის რეალობად ქვეყანა გამხდარა მისი არსებობის ერთადერთი აზრი და გამართლება. ტატიანა მათ გვერდითაა, მაგრამ მათგან უსაზღვროდ შორს, ის ხელ მარტობედის ანაბარად შეთენილი, ქალი სუსტია, მას დაცვა სჭირდება, დაუცველია ტატიანაც, მიუხედავად თავისი გონებისა და უტყუარი ქალური გუმანისა. სწორედ ამიტომაც საჭიროებს ის პარტნიორის უწყვეტ მომარტყვას. ამ როლზე შესწავლობამ „ჯაყოს ხიზნების“ თანამედროვე ინტერპრეტაცია მომავლადი. მიუხედავად იმისა, რომ ტატიანას და მარტონს სახეები ძლიერ განსხვავდება ერთმანეთისაგან, მათ შორის ბევრი რამაა საერთო — ორივე შემთხვევაში ჩანს, რომ

ქალი უძღვრია რაიმე შეცვალოს მამა. კაცობა რღებავსა და მოქედების სამყაროში, რომ ის ამ სამყაროს უყუღმარ-თობის მსხვერპლი ხდება მაშინაც კი, როდესაც ფიზიკურად ცოცხალი რჩება, რადგან ყველაზე ძნელია ძირითადის—ქალურობის, მეობის, თავისუფალი ნებაყოფლობითა არჩევანის უფლებას შენარჩუნება.

ტატიანას ანტიპოდი გამოდგა ხათუნა ჰიკინაძის ოფელია, რომელმაც ვერ გაქვლი „უბედურებასა და ტანჯვას“ და შეიშალა. — მონასტერში წაღა, ოფელია — ეუბნება ჰამლეტი თავის სატრფოს. რატომ? იმიტომ, რომ ოფელია ქალია, ქალი კი დაცვას საჭიროებს და განა არის იმ სამყაროში, სადაც დროთა კვშირი დაარღვა. ვინმე ისეთი, ვინც დაცვას ქალის ღირსებას, სიცოცხლეს, მშვენებასა და სიფაქიზეს? ოფელიას არაუნ აღმოაჩნდა გვერდით, ვინც იტვირთავდა მის ხსენასა და მეურვეობას. ჰიკინაძის ოფელია იყო „სუსტა, მიმდობი და მამის მორჩილი... ჰამლეტისადმი სიყვარული — უსაზღვროდ ძლიერა, მაგრამ უმწეო“, (ნადია შალუტაშვილი). როგორ ჰგავს ტატიანასა და ოფელიას პრობლემები, როგორ არა ჰგავს მათი არჩევანი, თუმცა, ვინ იცის, რამდენად აჯობებს ტატიანას ზეედრა მისი ნატიფი წინამორბედის ბედისწერას...

თითქოს ოფელიასა და ტატიანას შორის ჩადგა აკარელი ქალი ხატიკე, რომელიც ცდილობდა გაერღვია ამ უღმობელ დამოკიდებულებას ჯაჭვები და თავად დამდგარიყო სამყაროსთან პარის. პარ. „მსახიობი განსაკუთრებული ძალით გადმოსცემდა ხატიკეს სწრაფვას თავისუფლებასაკენ. მის სურვილს განთავისუფლებულიყო დრომოკმული ადათების ხუნდებისაგან“ (ნ. შალუტაშვილი). მისი

ამბოხი სიკვდილით დამთავრდა. ჯერჯერობით ტატიანა უფრო „იღბლიანა“.

გერცელ ბაზოვის პიესაში „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ ხათუნა ჰიკინაძე ებრაელ ქალ მირიამს განასახიერებდა. მირიამიც ისეთსავე რთულ ვითარებაში აღმოჩნდა, როგორც მისი წინამორბედი. დარღვეულმა დროთა კავშირმა მასაც უბოძა საუყუენეებით დაღუღებული ადათები დაერღვია და ახალი გეზები ეძებნა.

ე. ტოლერის „მოპლაში“ მსახიობი რეველუციონერი ქალას ევა ბერგას როლს ასრულებდა, სექტაელა განსაკუთრებული გამომსახველობითი ხერხებით იყო შექმნილი. შესაბამისად შესრულებას თავისებურ მანერასაც საჭიროებდა. ჰიკინაძე აქაც უშანგა ჩხეიძის პარტნორი იყო. როგორც ჩანს, მათი ტემპე, რამენტები განსაკუთრებულად ამკვეთრებდნენ და კონტრასტულად ესადაგებოდნენ ერთმანეთს, ამავე პრინციპით იყო გამოკვეთილი გმირთა ხასიათებიც: თანმიმდევრული, მტკიცე, აუღელვებელი ევა და იმპულსური რომანტიკოსი კარლ ტომასი. თუ ამ აღწერას კარგად დაეკუორდებით, ენახავთ, რომ ხათუნა ჰიკინაძემ თავისი გმირი წინა სახეებთან შედარებით თვისობრივად განსხვავებულად წარმოგვიდგინა—ევა უკვე დაცვას აღარ საჭიროებს, ის ჰემშარიტების ცოდნის აღუზიით საზრდობობს, ამ ქალმა თავისებური გამოსავალი მონახა შექმნილი სიტუაციიდან (აქ იგულისხმება არა პიესაში კონკრეტულად წარმოდგენილი სიტუაციები, არამედ ის გლობალურა სიტუაცია, რომელიც „დროთა კავშირის განმეორებად რღვევას“ უკავშირდება და ადამიანთა მსოფლმხედველობისა და მათი საზოგადოებრივი ფუნქციის ტრანსფორმაციას იწვევს). ევამ მამაკაცთა იდეურ-მეზნობრივი სამყარო გაითავისა, და ამით თვალსაჩინოდ დაგვა-

ნახა ქალთა თანდათანობითი საბედისწე-  
რო სულიერი მეტამორფოზის გზა.

წარმატება მოუტანა მასხიობს შაროს  
როლმა დადიანის ბიუსაში „კვალ გულ-  
ში“. ასევე დადიანის მიერვე ე. ნინო,  
შულის მოთხრობათა მისხედვით შექმნილი  
ინსცენირებაში „ნინოშვილის გერა“ შე-  
სრულებულმა დარიასა და დესპანეს რო-  
ლებმა. ხათუნა ჭიჭინაძემ ითაშაშა კო.  
მისრის როლი კორნეიჩუკის „ესკადრიის  
დაღუპვაში“, ლუჩა მალერი შიღერის  
„ვერაგობასა და სიყვარულში“, მსახი-  
ობი მონაწილეობდა სპექტაკლებში „კო.  
მუნა ველზე“, „ანათო, ვარსკვლავი“,  
„პერი“, „ლიანლაგი გუგუნებს“, „შა-  
შა“ და სხვა. აღბათ შეამჩნევდით, რომ  
ჩვენს თბრობაში ქრონოლოგია ზოგჯერ  
ირღვევა. ჩვენ გვესურს სხვა პრინციპით  
გვეერთიანოთ ხათუნა ჭიჭინაძის მიერ  
შექმნილი სახეები, ჩვენს წინაშე საბო-  
ლოდ გამოიყვითა ის ურთულესი ამო-  
ცანა, რომლის შესრულებასაც, ნებით თუ  
უნებლიედ, აკისრებდა ქალს სხვადასხვა  
რეჟისორი, იქნებოდა ეს მარჯანიშვილი,  
ქორელი, ახმეტელი, ანთაძე, ნაკაშიძე  
თუ ვინმე სხვა. გამოიყვითა ის იდეა,  
რომლის მიწიერ ხორცმსხმასაც წარმო-  
ადგენდა ხათუნა ჭიჭინაძე. როგორც  
ადამიანი და ხელოვანი — ის აერთი-  
ნებდა თავის თვში თვსებათა ორ ტიპს:  
კლასიკურად ქალურ, ნაზ, სათნო ბუნე-  
ბისა და ძალზე მტკიცე ხასიათს. ფხიზელ  
გონებას, გამჭრიახობას, ტექტს, მიხედ-  
რილობას, ნიქსს. მის მიერ განხორციე-  
ლებულ სცენურ სახეებში უმეტესად  
მისი ნატურის ორივე მხარე გამოსჭვი-  
ოდა. რეჟისორები ცდილობდნენ ხათუნა  
ჭიჭინაძის გმირის მეშვეობით გაერკვიათ,  
და გამოეკვლიათ რთული სოციალური  
თუ ეპოქალური გარდატეხებით გართუ-  
ლებულ პირობებში ჩაყენებული მოაზ-  
როვნე და ზგარსნობიარე ქალის ბედო,

ქალისა რომელიც ფხიზელად უყურებს  
მოვლენებს და უკველგანად დანაშობას  
გარეშე ახლევს თავს ანგაოიშს არსებული  
ვითარების შესახებ. ამა, დახედვით ფო.  
ტოს სპექტაკლიდან „კომუნა ველზე“,  
როგორ იყურება ანაღვაზრდა ქალი,  
თოქოს ფხილავ პარტიორს სულით  
ხორცამდე ხედავსო, მაგრამ, ამავე  
დროს, სახეში გარკვეული სიბილუ  
აქვს. მის გამოიმეტყველებაში ქალური  
მ-მტყვევლობა იგრძნობა. ასეთივე გამჭ-  
რიახი თვალები აქვს ელენე ჩერედას  
სპექტაკლიდან „ახათოთ ვარსკვლავნო“.  
რალაციო მის გმირთა ხვედრს ჰგავს  
მსახიობ ხათუნა ჭიჭინაძის ბედი. მასაც  
უცნაურ ალოგოვტრ სამყაროში მოუწია  
ცხოვრება, ისიც ნამდვილი ქალი გახლ-  
დათ ნაზი და მტკიცე, პრინციპული და  
შემნდობი, დაუცველი და ღირსების  
გრძნობით აღსავსე, სამწუხაროდ, პირა-  
დი ღირსება პირადი უსაფრთხოების გა-  
რანტია არ არის, „დროთა კ-კვირის  
რღვევა“ კი, პირველ რიგში, მშვენიე-  
რება ემსხვერპლება.

თბილისი, ქუთაისი (ხათუნა ჭიჭინაძე  
1928 წელს ქუთაისს წაყვა მარჯანიშვილს  
დას-ს სხვა წევრებთან ერთად), ისევე  
თბილისი, როლები, კონტაქტები, ოჯა-  
ხი — მეფთლუ და ორი პატარა ქალიშვი-  
ლი. ამ სამყარომ ნელ-ნელა დაიწყო  
რღვევა...

1937 წელს ხათუნა ჭიჭინაძე დაბა-  
ტიმრებელ იქნა როგორც საღბის მტრის  
ოჯახის წევრა...

ისტორიად ქვეულ წელთა მქრქალა  
მსა უთვალავ ადამიანთა პირად ხვედრ,  
თაგან იქსოვება, ზოგიერთის ცხოვრები,  
სეული გზა რალაც განსაქეთრებულს  
გველუნება, ზოგოც უტყვია, ისევე რო-  
გორც ვარსკვლავნი დამეულ ცაზე, ანა-  
თეთ, ვარსკვლავნი!

# ლალი ყუბულაშვილი

## ვახტანგ ბარიკი

გრიგალივით გადაუარეს ქართულ თეატრს ავადსახსენებელმა სტალინურმა რეპრესიებმა. გადაუარა და არაერთი ჩინებული ხელოვანი გამოსტაცა. ზოგმა გადაიტანა წამებათა მთელი საშინელება და ყოველივეს შემდეგ სულელებად გაუტეხელი დაუბრუნდა ახლობლებს, სამშობლოს, საყვარელ საქმეს. მაგრამ ასეთი, ვაი, რომ ძალიან ცოტანი იყვნენ. უმრავლესობას ან შორეული ციხბირის საშინელებათა ბანაკებში არააღამიანურმა, ჯოჯოხეთურმა ყოფამ მოუწრაფა სიცოცხლე. ან აქვე საბატიმროს კედლებში წამებამ ამოხადა სული, ან საღმე, თბილისის გარეუბანში სული „ერთგული“ ქარისკაცის მარჯვე ხელით“ გასროლილმა ტყვიამ გაუპო გული.

ერთ-ერთი იმათაგანი, ვინც სწორედ ეს უკანასკნელი ხეცდრი გაიზიარა, იყო ვახტანგ ბარიკი (ვაჩნაძე) — თავისი დროის სახელგანთქმული რეჟისორი. მიუხედავად იმისა, რომ თბილისში ვ. გარიკმა მხოლოდ ხუთი წელი იმუშავა, ისიც შემოქმედებითი ცხოვრების გარაყრავზე (1922-1927 წწ.), დედაქალაქის თეატრალური საზოგადოებრიობა მას კარგად იცნობდა და დაიმასხვორა კიდევ. იცნობდა იმიტომ, რომ ჯერ კიდევ 18-19 წლის ჭაბუკმა დაიწყო წერა. პირველი მოთხრობა „იწამე“ თურნალში „თეატრი და ცხოვრება“ გამოაქვეყნა. შემდეგაც სულ წერდა — მოთხრობებსაც, სტატიებსაც... იცნობდნენ იმიტომაც, რომ მონაწილეობდა თბილისის კლუბების წარმოდგენებში.

მაგრამ მოლით, თავიდან გაეჭვეთ მისი ცხოვრების გზას.

კახეთის ერთ-ერთ ლამაზ სოფელ-

ში — ბაქურციხეში თავად გიორგი ვაჩნაძის ოჯახი განათლებული, სტუმართმოყვარე ოჯახად ითვლებოდა. განათლებას, ზრდილობას, წიგნს ოჯახში დიდი თუ პატარა პატივისცემით ეცილებოდა. გამოხალისს არც ვაჩნაძეების ვაჟი — ვახტანგი წარმოადგენდა. ისიც ესწრაფოდა სწავლას, პატივს სცემდა ოჯახს, მის ტრადიციებს. ოჯახური გარემოს გავლენით შეიყვარა სამშობლო, მისი წარსული, მშობლიური ლიტერატურა.

გარდა ოჯახისა, ვახტანგზე უდავოდ დიდი კეთილშემოყვარელი გავლენა მოახდინა სოღნაღის სკოლამ. სადაც ყაწვილმა დაწყებითი განათლება მიიღო და სოფლის სკენისმოყვარეთა წარმოდგენებმა — ადგილობრივი ინტელიგენციის მუღმივმა გატაცებამ.

დაწყებითი სკოლის შემდეგ იყო თბილისის კომერციული სასწავლებელი. აქ ჭაბუკი, როგორც ჩანს, ფართო ინტერესების მქონე თანატოლების წრეში მოხვდა, მასწავლებლებიც კარგი ჰყავდა. ლიტერატურისა და ხელოვნებისადმი აღრე გაღვივებულ ინტერესს აქ ძალიან მაღე დაემატა ახალი გატაცება — თეატრი. ჭაბუკი ცდილობდა ენახა ყველა წარმოდგენა, რომლის ნახვაც კი შეიძლებოდა თბილისის თეატრსა თუ კლუბებში. ცდილობდა შეძლებისდაგვარად ღრმად ჩასწვდომოდა თეატრის არსს. რამდენადაც მოუხერხებდებოდა, ახლოს გაცნობოდა ამ იღუმალ სამყაროს. ეტანებოდა წიგნებს თეატრის შესახებ, რაც ამ დროს არც ისე ადვილად იყო ხელმისაწვდომი. განსაკუთრებით მოსიბლა ყმაწვილა შექსპირის ტრაგედებმა. გაეცნო პიესებს, ლიტერატურას შექსპირის შესახებ.

გატაცება თეატრით იმდენად ძლიერი იყო, რომ 15 წლის ყმაწვილში, რამდენიმე მასავეთ თეატრით ანთებულ ამხანაგთან ერთად, სკოლაში დრამატული წრე ჩამოაყალბა. თვით იყო ამ წრის სული და გული. მთელ თავისუფალ დროს ამ საქმეს ანდომებდა. სწორედ ამ დროს, პირველ სახელო წარმოდგენას უკავშირებდა ვახტანგ ვაჩნაძის მიერ ფსევდონიმად დადი ინგლისელი ტრაგიკოსის მსახიობის — დავით გარიკის გვარის არჩევა. მართალია, წლების შემდეგ თვით რეჟისორი თავის ამ ნაბიჯს ყმაწვილურ ქარაფშუტობას უწოდებდა, მაგრამ წინაპართა დიდებულ გვარს აღიარაოდეს დაბრუნებია.

კომერციული სასწავლებლის დამთავრების დროისთვის ვ. გარიკის გატაცება თეატრით უკვე გადაწყვეტილებად ქცეულიყო. უთეატროდ მას არსებობა ვეღარ წარმოუდგინა. მაგრამ არც უფროსების აზრს არაღიარებდა ჩვეოდა. დანებდა აუცილებლობას და უშაღღისი განათლების მისაღებად მოსკოვს გაემგზავრა. ისტორიით გატაცებული ყმაწვილი მოსკოვის არქეოლოგიის ინსტიტუტის სტუდენტი გახდა. მისთვის ჩვეული გულმოდგინებით, პასუხისმგებლობის გრძნობით დაეწაფა სწავლას და წარმატებითაც დაამთავრა ინსტიტუტი. თუმცა, ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ თეატრი მას ერთი დღით მაინც მიეტოვებინა. პირიქით, მოსკოვი ჩინებულად გამოიყენა საშუალებად უკეთ დაუფლებოდა სათეატრო ხელოვნებას. პირველ ყოვლისა, ჩვენს დიდ თანამემამულეს: ლ. სუმბათაშვილს მიაშურა და მისი ხელშეწყობით სულ მალე მცირე თეატრის სტუდიის მსმენელი გახდა. ეს კი ნიშნავდა სახელგანთქმული თეატრის შემოქმედებითი პრინციპების გათავისებობას, სამსახიობო ხელოვნების ამ თეატრის მიერ აღიარებული სკოლის და-

უფლებას. მცირე თეატრის წარმოდგენების, მისი დარღვეულ მსახიობების შემოქმედების ყრველდღეო თვალყურას დევნებ ნიკიერი სახლგზრდისთვის ბრწყინვალე სკოლა იყო.

დიდი მასწავლებლის აღ. სუმბათაშვილის შეგონებით, ვ. გარიკი ცდილობდა იმით არ შემოფარგულყო, რასაც სტუდია აძლევდა. მართო თეატრის ჩარჩოებში არ ჩაექტილიყო. იმასთან ერთად, რასაც ინსტიტუტში ასწავლიდნენ, ვ. გარიკი დადიოდა მოსკოვის თეატრებში, კონცერტებზე, მუზეუმებში, გამოფენებზე. ეს გახდა საფუძველი იმისა, რომ თეატრალურ ხელოვნებასთან ერთად ახალგაზრდა მუსიკასა და სახეით ხელოვნებასაც საფუძველიანად ჩაწვდა. შემდეგ ეს კარგად გამოჩნდა ვ. გარიკის სპექტაკლებშიც და სტატიებშიც.

ვ. გარიკი მოსკოვიდან დაბრუნდა 1918 წელს ქართული თეატრალური ხელოვნებისათვის მეტად მძიმე დროს. პროფესიული დრამატული თეატრი განადგურებული იყო. ქართველი მსახიობები აქეთ-იქით იყვნენ მიმოღანტულა. მხოლოდ სამოყვარულო, ნახევარპროფესიული საკლუბო წარმოდგენები იმართებოდა. ერთ-ერთ ასეთ საკლუბო ტანში დაღვა ვ. გარიკმა თავისი პირველი წარმოდგენა — ინსცენირება ანსტასია ერისთავ-ხოშტარაის იმ დროისათვის მეტად პოპულარული რომანისა „მოლიპულ გზაზე“. აფიშაზე წარმონიშნული უჩვეულო, მედური სახელი — ვახტანგ გარიკი თბილისელებისათვის მთლად უცხო არ იყო. წაგზერი საზოგადოება ქართულ ეურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებული მოთხრობებისა და სტატიების წყალობით იცნობდა მას, მწერალსა და მოაზროვნეს, და ახალკეთხით მისი დანახვისადმი გულგრილს არ დარჩენილა. იმედიანად ელოდნენ

წარმოდგენას და ახალგაზრდამ არ გა-  
ცმტყუწაო იმედი — სპექტაკლს ისევე  
საინტერესო და თავისთავადი იყო, რო-  
გორც მისი სტატეები. ადრე შორეუ-  
ლად მოკიავე იმედი, რომ მოსკოვში  
განათლებამილებული ახალგაზრდისა-  
გან კარგი ხელოვანი დადგებოდა. ამ  
დღიდან რწმენად იქცა. ნაკლი სპექ-  
ტაკლს, მნახველთა ვადმოცემით, რა  
ოქმა უნდა, ჰქონდა, მაგრამ მასში  
უტყუარად ჩანდა მომავლის მქონე, და-  
მოუცილებლად მოაზროვნე რეჟისორის  
დაბადება.

ასე დაიწყო ვ. გარიკის რეჟისორუ-  
ლი ბიოგრაფია — ხანმოკლე, მაგრამ  
დატვირთული, საინტერესო. ძალიან ბევ-  
რის გაცელება მოასწრო არასრული  
ოცი წლის განმავლობაში, სიყვარული:  
დაიშახურა, კარგი სახელიც დატოვა.

შემოქმედებით პირველ პერიოდს —  
მუშათა კლუბებში მუშაობის წლებს  
ახალგაზრდისთვის საზარელი არ მოუ-  
ტანია. იყო მხოლოდ იმედი და ღო-  
ღანი. ასე გასტანა 1922 წლამდე —  
ქართული თეატრის აღორძინების გზაზე  
ჯადგომამდე.

1922 წელს ვ. გარიკი მიიწვიეს სა-  
ქართველოს პროლეტკულტის დრამა-  
ტიულ სტუდიაში რეჟისორ-პედაგოგად.  
შემდეგ პროლეტკულტისავე წითელი  
თეატრის რეჟისორად დანიშნეს.

მღელვარე, დიდებული იყო ეს წლე-  
ბი ქართული თეატრისათვის. ბობოქ-  
რობდა თეატრალური თბილისი. ფეხზე  
დგებოდა ერთ დროს სიყვდილის პირას  
მდგომი თეატრა. ჩამოვიდა ვ. მარჯა-  
ნიშვილი — მხსნელი, მომავლის იმედი.  
გამობრწყინდა და მარჯანიშვილს მხარ-  
ში ამოუდგა ალ. ახმეტელი. ფეხი აიდგა  
ბრწყინვალე თაობამ. შეიქმნა ერთი-  
მეორეზე უკეთესი სპექტაკლები და ყვე-  
ლაფერი ეს ხდებოდა ახალგაზრდა  
ვ. გარიკის თვალწინ.

„როდესაც ვუკვირდებოდით ვ. გარი-  
კის შემოქმედებას, ძნელი არ იყო იმის  
შეგრძნობა, რომ ახალგაზრდა რეჟისო-  
რი ბევრს სწავლობდა ქართული სცენის  
დღი რსტატისაგან. — კოტე მარჯა-  
ნიშვილისაგან. სწავლობდა, მაგრამ ბრმა  
წამბამეულობამდე არასოდეს არ მასუ-  
ლა. ვ. გარიკი როგორც წარუმატებ-  
ლობის, ისე წარმატების დროსაც თავის-  
თავადობას იჩენდა“. — წერდა რეჟი-  
სორის ბიოგრაფი კრიტიკოსი ერ. ქა-  
რელიშვილი.

როგორც ჩანს, სწორედ ეს თავს-  
თავადობა, ნიჭიერება და განსწავლუ-  
ლობა გახდა საწინდარი იმ მაღალი ავ-  
ტორიტეტისა, რომელიც ვ. გარიკმა  
პროლეტკულტის თეატრში მუშაობის  
წლებში მოაპოვა. და უთუოდ სწორედ  
ამ ავტორიტეტმა განაპირობა ის დიდი  
ნდობა, რომელიც მთავრობამ გამოუც-  
ხადა ვ. გარიკს. როდესაც სოხუმში  
ქართული დრამატული დასის და სტუ-  
დიის შექმნა ვადაწყდა. ამ თეატრის  
ხელმძღვანელობა ვ. გარიკს მიანდეს.

ახალი თეატრის შექმნა მაშინაც კი  
ძალზე რთულია, როცა ქალაქს მაღალი  
თეატრალური ტრადიცია აწევს, როცა  
საზოგადოება დიდი ინტერესით მოე-  
ლს თეატრის გახსნას, როცა რეჟი-  
სორს მდიდარი შემოქმედებითი გა-  
მოცდილება უმაგრებს ზურგს, როცა მის  
ვერდიო რამდენიმე ერთმორწმუნე  
მსახიობი მაინც დგას. ამ შემთხვევაში  
კი, არც ერთი ეს პირობა არ იყო სა-  
ხეზე. მართალია, ვ. გარიკი განსწავლუ-  
ლი და ნაკვირი იყო, მაგრამ ახალგაზ-  
რდა და გამოუცდიელი. მას არ ჰქონდა  
გამოცდილება არც თეატრის ხელმძღვა-  
ნელობის, არც მწყობრი, შორს გამიზ-  
ნული სარეპერტუარო პოლიტიკის შე-  
მუშავებისა. მსახიობებს, რომლებთა-  
ნაც უხდებოდა მუშაობა, თითქმის არ  
ცნობდა. ისიც უნდა თქვას, რომ მათი

უპირატესობა არაპროფესიონალი იყო. ყოველივე ამას ემატებოდა საზოგადოების ერთი, სკეპთად გაელენიანი ნაწილის აქტიურად უარყოფითი დამოკლებულება სოხუმში ქართული თეატრის შექმნისადმი. ერთა სიტყვით, იყო უამრავი წინააღმდეგობა. და მიუხედავად ყველაფრისა, პირველი სეზონი აშკარად დიდი წარმატებით დასრულდა. ამას აღსატყობებს სოხუმის იმდროინდელი პრესა და ვ. გარიკის პირად არქივში დაცული რამდენიმე პირადი წერილი.

სახელმწიფოებრივი მსახიობი ცაცა ამირეჯიბი უღოცავს ახალგაზრდა რეჟისორს წარმატებით ჩატარებულ სეზონს და თხოვს მომავალი სეზონისთვის დასში მიიღოს. მსგავსი თხოვნით მიმართავს გარიკს რამდენიმე ახალგაზრდა მსახიობიც. სეზონის დასურვისთანავე თბილისში წასულ რეჟისორს ძალზე თბილ წერილს წერს სოხუმელი დეპუტატი არ. ჯანცულაია და თან თხოვს, არ შეუშინდეს გადატანილ სიმწიფეებს და მომდევნო სეზონშიც გააგრძელოს კარგად დაწყებული მუშაობა. ი. გრიშაშვილი თბილისიდან აღტაცებული წერდა: შენი დადგმების შესახებ აქ, თბილისში კარგი ამბები ისმისო. სეზონის ბოლოს თბილისში დაბრუნებულ რეჟისორს ატყობინებდნენ. შენ პირად მტრებსაც კი ქართული დრამის სეზონის ქება ცამდე აპყავთო. 1928 წლის 8 აპრილს სოხუმის საქალაქო საბჭოს განათლების განყოფილების გამგე სწერდა: „რუსთაველის თეატრის გასტროლების შემდეგ თქვენა დადგმები მოსაგონრად დარჩება ჩვენში“ — გვიამბობს ერ. ქარელიშვილი. პირველი წარმატებული. თუმც მიმე სეზონის შემდეგ ვ. გარიკს არ უფიქრია სოხუმის თეატრის დატოვება. მან თბილისს წასვლა მხოლოდ იმიტომ

იჩქარა, რომ აქ მისი წიგნის „თეატრი“ 1 ნაწილი გამოდიოდა. ეს გასლდათ კრებული, რომელიც 12 დამოუკიდებელი სტატიისგან შედგებოდა. წიგნის სარჩევი ასე გამოიყურება: 1. ანტიური თეატრი და არისტოტელეს თეორია; 2. თეატრი საშუალო საუკუნეებში; 3. „შექსპირი და მისი თეატრი“; 4. ჰამლეტის პრობლემა; 5. „მეფე ლირი“; 6. დიდრო და კოკლენი; 7. თეატრის დეკადანსი; 8. თეატრის ფორმალური ძიებანი; 9. თეატრის შემოქმედებითი რაობა; 10. ტრაგიული შემოქმედება — თეატრში; 11. მსახიობის ახალი ფსიქოა თანამედროვე თეატრში; 12. თეატრი და რევოლუცია. ჩამონათვალის ავტორის ინტერესების ფართო წრეზე მეტყველებს. თვით წიგნის გაცნობა კი დაგვიარწმუნებს, რომ ვ. გარიკი ღრმად იყო ჩახედული ყველაფერში. რის შესახებაც წერდა. უკმარისობის გრძნობას ტოვებს მხოლოდ ის, რომ სრულიად უგულვებელყოფილია ნაშრომში ქართული თემატიკა. თვით ავტორა გვაძლევს ამის ახსნას წიგნის წინასიტყვაობაში: „თავისთავად ცხადია, ამ ერთი წიგნით მე არ შემძლო ამომეწერა ყველა ის საინტერესო და სადაო საკითხები, რომელიც ეხება თეატრის ხელოვნებას. — და განაგრძობს — შემდეგ წიგნებში მე შევეცდები ამ საკითხების გაშუქებას და დასაბუთებას. ქართული თეატრის საკითხს კი შევეხები მეორე წიგნში“.

სეზონის დასაწყისისთვის ვ. გარიკი სოხუმს დაბრუნდა. აქ მან თავდაუზოგავ შრომაში, მრავალ სიროულეებთან ბრძოლაში კიდევ ორი შემოქმედებითადა დიდად დატვირთული, წარმატებული სეზონი ჩაატარა. ბევრი კარგი წარმოდგენა დადგა. საინტერესო შემოქმედებითი კოლექტივი შექმნა. მა-

ყურებლის" ნოზა, მოიბოვა, მაგრამ 1931-32 წლისთვის თეატრის დატოვება მიიწვევდა. ამის შემდეგ ორი სეზონი თელავის თეატრში მუშაობდა, ერთი — ზღვდიდში, ბოლოს კი სამი — ისევ სოხუმში. ყოველთვის სრული თეატრალურობით მუშაობდა. თავდაუწყებლად ეძიებდა საქმეს. დღეს და ღამეს ასწორებდა, მაგრამ კალამი ხელიდან არც ამ წლებში გაუვდია. ინტენსიურად მუშაობდა მეორე შრომის მასალებზე. წერდა ბევრ სხვა მისთვისაც და მკითხველისთვისაც საინტერესო ნაშრომებს. ვ. გარიკის პირად არქივში დაცულია მისი ხელით დაწერილი „სია ზოგიერთი ჩემი ნაწარმისა, რომლებიც დაბეჭდილია სხვადასხვა ჟურნალ-გაზეთებში“. სია ოთხი თემატიკურა განყოფილებისაგან შედგება — I — მოთხრობები; II — დრამატურგია — ორიგინალური პიესები, თარგმანები, ინსცენირებები; III — კრიტიკული წერილები ლიტერატურაზე — უცხოელი მწერლები და ქართველი მწერლები; IV — კრიტიკული წერილები თეატრზე, მხატვრობაზე, მუსიკაზე, ხელოვნების და ესთეტიკის საკითხებზე ბევრი წერილი მაქვს დაბეჭდილი ჟურნალ-გაზეთებში. ცალკე წიგნად 1929 წელს გამოცემულია წიგნის „თეატრი“ პირველი ტომი. დანერგე მეორე ტომი. სია დათარიღებულია 1933 წლის 24 თებერვლით. მეორე ტომს გამოცემა არ ეწერა — ავტორთან ერთად სტეფან ისიკ „დაპატიმრა“ და უფასოდ უკვლავ გააქრო.

ბევრ სხვა უბედურებასთან ერთად, უმეტეს შემთხვევაში, სტალინური რეპრესიების უცილობელი თანამგზავრი იყო რეპრესირებულთა ნაზრევის, მათი საოჯახო არქივების განადგურებაც. ზოგს სუკის მსახურადი ხელი სპობდა, ზოგი ოჯახის ბინიდან გამოსახლების

დროს იყარგებოდა, ზოგს კი შეშინებული ოჯახის წევრები ფლებდნენ ბოლისს. ეს არც იყო გასაკვირი — პატიმრის ნაწერების, წერილების, არქივის შენახვა იმათთვისაც ძალზე სახიფათო იყო. ვინც ინახავდა და იმათთვისაც, ვისი გეარაც შეიძლება აღმოეჩინათ აქ „კულანებზე მონადირე“ თვალდებნიერ სუკის თანამშრომლებს.

ვ. გარიკის დანატოვარს, საბედნიეროდ, ეს ხვედრი აცდა. გარდა მკირე გამოწვევისა, დაპატიმრების პერიოდში ხელოვანი სოხუმის თეატრში მუშაობდა და იმას, რაც იქ ჰქონდა, საშუალოდ, პატრონი არ გამოეჩინა. უმრავლესობა კი, რაც თბილისში იყო, განადგურებას გადაურჩა. ვ. გარიკის მეუღლემ — ჩინებულმა პედაგოგმა, დიდად განათლებულმა, მშვენიერმა მანდილოსანმა ელენე ავალიანმა სათუთად შეინახა ქმრის არქივის ყოველი ფურცელი და როცა შესაძლებელი გახდა, საქართველოს სათეატრო მუზეუმს გადასცა (ასე ეწოდებოდა მშინ საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და სინოს მუზეუმს). არქივიც ბევრი რამ აღმოჩნდა საინტერესო: ვ. გარიკის დიდგემების აფიშები და პროგრამები, ფოტოსურათები, პიესები, რეკისორის შენიშვნებით, პირადი დოკუმენტები და წერილები, პრესის ამონაჭრები, მხატვრების ესკიზები და ვ. გარიკის რამდენიმე საავტორო ხელნაწერი, რომელთაგანაც სიმა მიიხსრო ჩვენი ყურადღება: მეორე ტომის I თავმა — „საბჭოთა თეატრი“, XIII თავმა — „დეკორატიული ხელოვნება“, რომელსაც სათაურის ქვეშ აქვს მიხაწერი „(მეორე რეჟული). შავი დედანი“ და რუსულ ენაზე შედგენილმა კითხვარმა „100 შეკითხვა თეატრისმცოდნეებს“. ზოგიერთ შეკითხვაში ეხვდებით ვ. გარიკის წერილებში გაფანტული აზრების გა-



მოაძახის, მაგრამ დაბეჯითებით იმის თქმა, მთლად მის მიერ არის მოაზრებული კითხვები თუ საიდანაც არის გადმოღებული — მწელია. ეს საგანგებო კვლევის საგანია. ის კი ფაქტია, რომ მრავალი იმ ასი კითხვიდან დღემდე ინარჩუნებს მნიშვნელობას.

ათასგვარ დაბრკოლებასთან სამწლიანი ბრძოლის შემდეგ, სოხუმიდან ვ. გარიკი მშობლიურ კახეთს დაუბრუნდა და თელავის თეატრს ჩაუდგა სათავეში. ამ გარემო ნაცნობი იყო, ახლობელი; საზოგადოება — კეთილგანწყობილი. მაგრამ თეატრის გაძლოდა არც იქ იყო მთლად ადვილი. დასი აქაც ძირითადად სცენისმოყვარეებისად შედგებოდა, მაგრამ წარმატებამ არც აქ დააყოვნა, პირველივე სპექტაკლს დიდი გამოხმაურება მოჰყვა. გარიკის რეჟისორული ავტორიტეტი კიდევ უფრო განმტკიცდა. მისი საზოგადოებრივი ავტორიტეტის შექმნას არანაკლებად უწყობდა ხელს რეჟისორის ფართო საგანმანათლებლო მუშაობა კარგ წარმოდგენებზე. გარიკი ყოველთვის დაუცხრომლად ზრუნავდა საზოგადოების კულტურის ამაღლებისათვის. სწორედ ამ მიზნით წერდა თავის მრავალრიცხოვან სტატიებს. ამ მიზნით კითხულობდა ლექცია-მონხსენებებს თეატრებსა და კლუბებში. ხვდებოდა მაცურებელს, ეუბნებოდა ყოველთვის ახალსა და საინტერესოს და ყოველთვის მისთვის გასაგებ ენაზე. ვ. გარიკის არტეზში დატულია თელავში წაკითხული ფორსაჯარო მოხსენების სარეკლამო ფურცლები, რომლებიც მიმავალ მსმენელს მოხსენების გეგმას, მის შინაარსს აცნობდა და ჩვენც ვუაუწყებს — რის შესახებ ესაუბრებოდა მომხსენებელი მსმენელს.

თელავის თეატრის სცენაზე განხორციელებული სპექტაკლებიდან მაცურებ-

ლის მოწონება დაუმსახურებია ფ. შილერის „ფიესკოს შეთქმულებას“ და ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყაროს“. ეს უკანასკნელი თუმცა კ. მარჯანიშვილის ბრწყინვალე დადგმით იყო შთაგონებული, საყმაოდ თავისთავადი, დიდი მასწავლებლის დადგმისაგან განსხვავებული წარმოდგენა ყოფილა. არაფერი ჰგავდა დიდი რეჟისორის ცნობილ დადგმებს არც ალ. ახმეტელის რეპერტუარიდან ნასესხები, „ყაჩაღები“, „არღვევა“ და „ანზორი“. განხორციელებული სხვადასხვა წლებში.

ქანობრივადაც, თემატურადაც მრავალფეროვანია ვ. გარიკის მიერ დადგმული წარმოდგენები: „ვერაგობა და სიყვარული“ და „ლუარსაბ თათქარიძე“, „ბასტილის აღება“ და „მოლოდულ ზღაპრე“, „ყარაბ და ემზარ“ და „ღონ ქუანი“, „როგორ“ და „მგლები“, „უკარყვარე თუთაბერი“ და „შიში“, „პირველი ცოლის მორჩულება“ და „არც გინახავს, ველარ ნახაუ“, „აკალ გულში“ და „დახტონი“, „დეკაბრისტები“ და „სურამის ციხე“... პრესის გამოძახილი, მსახველთა მონათხრობი გვიდასტურებს, რომ დადგმული ყოველთვის შეუცდომლად პოულობდა ყოველი მათგანისათვის სათანადო სადადგმო საშუალებებს. თუმცა, იმავე პრესის გამოძახილებით დასტურდება, რომ ვ. გარიკის ყოველი სპექტაკლი არ იყო თანაბრად წარმატებული. ხან მსახიობების თამაშში პოულობდნენ რეცენზენტები ნაკლს, ხან სხვაგან. ერთს კი თითქმის ყოველთვის აღნიშნავდნენ — ვ. გარიკის სპექტაკლებში ყოველთვის მაღალ დონეზე იყო განხორციელებული მასობრივი სცენები, მათ განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვა ენიჭებოდა. ეს კი იმხანად რაინის თეატრებში არცთუ ხშირი მოვლენა იყო. ბევრი სხვა სიახლეც შექ-

ქონდა ვ. გარიყს თავისი დროის თეატრის ცხოვრებაში. ვ. შარჭანიშვილისა და აღ. ახმეტელის შემდეგ იგი იყო ერთი პირველთაგანი, ვინც სპექტაკლის დადგმისას განსაკუთრებული როლი დაიკისრა მხატვარსა და კომპოზიტორს, ქორეოგრაფს. ყველა იმას, ვინც მეორეხარისხოვნად ითვლებოდა მანამდე, ახლებურად უდგებოდა რეჟისორი სამსახიობო ხელოვნებასაც. „დღევანდელი თეატრი უარყოფს რა „პრემიერებს“, წინ აყენებს ახალი თეატრის კოლექტიურ შემოქმედებას... თუ ორკესტრის ანსამბლისათვის საჭიროა მუსიკოსი-ოსტატი, ერთი ორად უფრო საჭიროა თეატრში მსახიობი-ოსტატი. შეუძლებელია თანამედროვე თეატრში გამოვიყენოთ გენიოსი და მის გვერდით ვი. პროფანი. ძველი თეატრი ამას ითმენდა, მაგრამ ახალი თეატრი ამას აღარ მოითმენს და ხმამაღლა მოითხოვს თეატრიდან ყველა უღიკ ხალხის გაქვევებას... მსახიობის შემოქმედება უნდა გაიოქციფოს თეატრის საერთო კოლექტიურ სულში. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ამით მსახიობი დაკარგავს თავის პოტენციალს, თავის ტემპერამენტს. პირიქით, მსახიობი, ასეთ ორბიტაში მოქცეული ამალდება, როგორც სცენის დიდი ოსტატი“. — წერდა ვ. გარიყი თავისი წიგნის წინასიტყვაობაში. მხილველთა დასტურით იგი პრაქტიკულ შემოქმედებაშიც სულ ამის განხორციელებისათვის იღწვოდა.

დღეს თვით ვ. გარიყიც, მისი თეატრიც, მისი ნააზრვეიც წარსულის კეთვნილებაა. სპექტაკლები აღარ არსებობს, მაგრამ ნაწერებს უთუოდ დღესაც დიდი ინტერესით გაეცნობიან ახალგაზრდები, წარმოდგენების შესახებ დაწერილსაც წაიკითხავენ, ოღონდ ჩვენ, უფროსმა თაობამ უნდა გადავა-

ცალით მათ სახელს დაეიწყებინ მტვერი. უნდა გავუღვიძოთ ინტერესი მის მიმართ. არ ვიცი, რამდენად შეუძელი ეს, ის ვი ვიცი, ძალიან მინდოდა საზოგადოებას დაენახა ადამიანი, რომელიც 41 წლის უღანასუღაოა, წამებით მოკლეს, არ ღაცაღეს შემოქმედებითო სიმწიფის სანაში შესვლა, თუმცა მინც მოასწრო ბევრის გაცეცება, სახელის დატოვება.

ვ. გარიყს ბრალდებად წაყენეს ბრძოლა საქართველოს დამოუკიდებლობისთვის, ნაციონალიზმის გავრცეება, საბჭოთა ხელისუფლების დამხობის მცდელობა. ვ. გარიყს ჯალათებმა შესანიშნავად იცოდნენ, რაოდენ ახსურადულია ეს დამღუპველი ბრალდებები მსხვერპლისათვის. მაგრამ არ იცოდნენ, რომ სწორედ ამ ბრალდებებით დაადგეს წამებულს დიდების გვირგვინი. ადამიანი აწამეს, ორი თვის შემდეგ დახვრიტეს და ამით უკვდავებს აზიარეს.

მოსპეს ხელოვანი და მოაზროვნე, ოცი წლის შემდეგ ვი შეუღლეს გვირგვინი ქალღლი ახლეს. არ იყო დამნაშავე, უყოფველს მოვეუღეო ბოლო. — აღიარებდა სამხედრო პროკურატურა.

ასეთი იყო მრავალი ქართველის ხედვრი, რომელთა სიკოცხდეც ასერიგად დააკლდა სამშობლოს. ვახტანგ გარიყი ერთი მათგანი იყო.

დაიბადა 1856 წლის 31 მარტს.

დააპატიმრეს 1937 წლის 5 ივლისს, დახვრიტეს 1937 წლის 11 სექტემბერს.

გაამართლეს 1956 წლის 15 მარტს.

წიგნი „თეატრი“ I ტომი, შეესებულ რიგი მასალებით განმეორებით გამოსცეს 1958 წელს და დაიწყო, ვიმედოვნებთ, ახალი ცხოვრება.



# ფიგურა უზუნიტაჟილი

## რ ი ე უ ლ ი

შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო შრომებს კრებულის ორტომეულში ბოლო გვერდები დათმობილი აქვს თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების საკმაოდ ვრცელ ნუსხას, რომელიც 1939-1973 წლებს მოიცავს და თანამიმდევრულად, ქრონოლოგიური სიზუსტით აახავს ქართული თეატრალური პედაგოგიური სკოლის განვითარების ხასიათს, მის გამარჯვებებსა და მარცხსაც. კითხულობ ამ მშრალ, თითქოს არაფრისმტყმელ სიას დადგმული სპექტაკლებისა და მის მიღმა ცოცხლდება თეატრალური ინსტიტუტის მთელი ისტორია, რომელსაც ერთად ქმნიდნენ ჯერ გამოუცდილი, ახლად დაფრთხილებული შეგირდნი და მათი გამოცდილი, უკვე სახელგანთქმული ოსტატები: აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, დიმიტრი ალექსიძე, გიორგი ტოესტონოვოვი, ვახტანგ ტაბუკაშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი და სხვები. მათ მიერ განხორციელებული სპექტაკლები დღეს ისტორიაა, ისტორია ქართული რეჟისურისა და პედაგოგიისა, რომელმაც, ფაქტიურად, შექმნა და ჩამოაყალიბა ქართული თეატრი, რომელს „მოთავალტომეულში“ ერთი თვალაჩინო ფურცელი ქართველ რეჟისორსა და პედაგოგს, „წამებულ რაინდს“ ბატონ ალექსანდრე (საშა) მიქელაძეს ეყუთენის.

მე თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა იმ თაობას ვეკუთვნი, ვისაც არ ჰქონია ბედნიერება ბატონ საშასთან ურთიერთობისა, თუმცა მგონია, რომ ვიცნობდი. რადგან თეატრალურ ინსტიტუტში დღესაც სიყვარულით იგონებენ მის პიროვნებას, კვლავაც იხსენებენ ბატონ საშას ხუმრობებსა და მოსწრებულ გამოთქმებს. მას უკომპრომიზობას, პირდაპირობას, საკუთარი მრწამსისადმი ერთგულებასა და პროფესიისადმი ფანტიკურ სიყვარულს.

ალექსანდრე მიქელაძემ ცხოვრების რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზა განვლო. „სტუკს“ არქივებში შემონახულ მის პირად საქმეში არაერთი „ბრალდება“ წარმოდგენილა, რომლის საფუძველზე იგი დააპატიმრეს (1921 და 1951 წლებში) და გადაასახლეს. ერთ-ერთ „ბრალდებად“ ისიც კი წაუყენეს: „ასე გიჟქვამს. „სანამ საბჭოთა ხელისუფლებაა, არ შეიძლება მე თავისუფალი ვიყო“-ო (ე. კენაძე „წამებული რაინდები“ გვ 101). ასეც მოხდა — ბატონმა საშამ საბჭოთა ხელისუფლები არსებობის მანძილზე ბევრჯერ იწვნია ტოტალიტარული რეჟიმის დამორგუნველი ძალა. ფიზიკურად მოტყუა და დაბერდა, მაგრამ მ. შავიერაძის ფაქტები და „ურჩი“ სტლი შეინარჩუნა და მომავალი თაობებისათვის პიროვნულ თავისუფლებას ჰქმნობდა მავალითად იქცა.

ბატონ საშაზე ძალზე ცოტა დაიწერა. ისევე როგორც ქართული თეატრის მცოდნეობა კვლავაც ვალშია ქართული თეატრის სრული ისტორიისა და თეატრალური ინსტიტუტის ისტორიის წინაშე. ეს მომავლის საქმეა და როდესაც დაიწერება იგი, მკვლევარნი უთუოდ განსკუთრებულ, კომპარჩეულ ადგილს მიუჩენენ საშა მიქელაძის პედაგოგიურ ღვაწლს, რომელიც სტუდენტური სპექტაკლების ნუსხაში რამდენიმე ათეულ დადგმას მოიცავს: 1949/50 წ.წ. შ. გორკის

„ვასა ქელეზნოვა“, 1950/51 წ.წ. იალუნერის „საამო საზრუნავი“, შემდეგ მოდის ხანგრძლივი პაუზა ბატონ საშას გადასახლების გამო, და კვლავ 1957/58 წ.წ. — ა. კრონის „იუპიტერი იცინის“, 1958/59 წ.წ. — ვ. როზოვის „სიბარძლის ძიებაში“, 1959/60 წ.წ. — ა. მილერის „სიელიემის პროცესი“, — 1961/62 წ.წ. — ა. ოსტროვსკის „ჰეჰა-ქუხილი“, 1962/63 წ.წ. — ნ. კოუორდის „გამისვლელბული ვილინიოთი“, 1962/64 წ.წ. — მ. მრეველიშვილის „ზუავი“, 1963/64 წ.წ. — მ. სტავსკის „მიზიდულობის ტალღები“, 1965/66 წ.წ. — ფრანგული ხალხური კომედია „ადვოკატი პატლენი“, 1966/67 წ.წ. — პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“, 1968/69 წ.წ. — მ. გორკის „მზის შვილები“, 1969/70 წ.წ. — მოლიერის „ძუნწი“, 1962/71 წ.წ. — ლორკას „ბერნარდა აღბას სახლი“, 1972/73 წ.წ. — დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“, გაბრიელოვიჩისა და მ. როზენის — „უჩვეულო საჩუქარი“ (ნ. ლორთქიფანიძესთან ერთად), ბუკოვჩანის „ვიდებ მამალი ივიღებდეს“. ასეთი გახლავთ სსსრ-ის სპექტაკლების აღ. მიქელაძისეული რეპერტუარი, რომელიც მის მოწაფეთა და თანამედროვეთა წარმოსახვაში არაერთ შესანაშნავ, ლამაზ წუთებს აცოცლებს. სიტყვება უძღურია სრულად გაღმობსეს ხელოვნების საიდუმლოება, რადგან ხელოვნება, და კერძოდ, თეატრალური შემოქმედება, თავისი ბუნებათ მოუხელთებელია და წარმავად, და როდესაც მკვლევარის წიგნში ამოვიკითხავთ: „ქართულ თეატრალურ კულტურაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს გრიგოლ და ილიქსანდრე მიქელაძეებმა... აღ. მიქელაძეს ქართული თეატრალური საზოგადოებრობა იცნობს როგორც ღვაწლმოსილ პედაგოგს, დაკვირვებულსა და ერთდირებულ ხელოვანს, როგორც გონებამახვილსა და ნიჭიერ ადამიანს“ (ვ. აიენაძე „ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები“, გვ. 331) ღრმა სევდასა და ტკიულს შევიგრძნობთ იმის გამო, რომ ბატონი საშა წავიდა და თან წაყოლა სამყარო, რომელსაც ჩემი თაობა მხოლოდ მის თანამედროვეთა მოგონებებით იცნობს. მათ შორისაა რეჟისორი ნუგზარ ლორთქიფანიძე, რომლის პედაგოგიური მოღვაწეობა თეატრალურ ინსტიტუტში სწორედ აღ. მიქელაძის სახელს უკავშირდება.

მე ვთხოვე ბატონ ნუგზარს, მცირე რამ მოეთხორო ბატონ საშაზე:

ბატონი საშა ბავშვობიდან მახსოვს, მამას მეგობარი იყო და ჩენი ოჯახის ხშირი სტუმარი. მან დიდი გავლენა იქონია ჩემს პროფესიულ არჩევანზე. ბატონმა საშამ ჩემი ნაწერები წაიკითხა და სწორედ მან მიჩნია რეჟისურას გავყოლოდი. მოგვიანებით, როცა ინსტიტუტს ვამთავრებდი, კვლავ ბატონმა საშამ მიმიწვია თავის ჭკუფში ასისტენტად და ასე დიწყო ჩემი პედაგოგობა, რომელიც უკვე 25 წელია უძღვრება.

ფ. ყუშიტაშვილი — ბატონ საშას მიერ დადგმული სპექტაკლებიდან რომელს გაიხსენებდით?

ნ. ლორთქიფანიძე — კრონის „იუპიტერი იცინის“ და მილერის „სიელიემის პროცესს“. აღსანიშნავია, რომ ბატონმა საშამ პირველმა განახორციელა ჩვენში მილერის ეს პიესა და ასლა, როდესაც ვანალიზებ მის ცხოვრებასა და განვლილ გზას, თავად პიესაში ასახულ ატმოსფეროსა და მოვლენებს, ბატონ საშას სპექტაკლი თავისებურად სიმბოლურ ხასიათს იძენს. ვფიქრობ, ბატონ საშასთვისაც ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა.

შისი მოწაფეები ახლა უკვე ყველსათვის საყვარელი და ცნობილი მსახობები არიან: ია ხობუა, ლეო დილდანი, ზაზა ლებანიძე, თამილა ლასხიშვილი, გრიე ჭიჭინაძე, ბერდია ინწკორველი, ასმათ ტყაბლაძე, თემურ ხუნაშვილი, დავით დეკლარატი, სამწუხაროა, რომ ბატონ საშას ცხოვრებიდან გამომდინარე, მისი პედაგოგობა წყვეტილი იყო.

რეპრესიების წლებს თუ ჩხსნებდა?

ამაზე არ ლაპარაკობდა. ისე, ძალიან უყვარდა რაიმეს მოყოლა და საინტერესო მთხრობელობა იყო. შინაურულად ჰყვებოდა ევგენი მიქელაძესა და ალექსანდრე მაკეფარიანზე, სიყვარულით ეწინასა და ალიკას ეძახდა და ეს იყო არა ფაშალობის, არამედ მათთან დიდი სრახლოვისა და სიყვარულის დასტური.

ბატონ საშას ძალიან უყვარდა სტუდენტები. მკაცრი იყო და ამვე დროს გულჩვილიც. დილით რომ სტუდენტს გარიცხავდა, მერე მთელი დღე განიცდიდა. მის აღსადგენად თავად დარბოდა რექტორატში. საოცრად ერუდირებული პარონება იყო, ენციკლოპედიური განათლების მქონე. არ არსებობდა საკითხი მას რომ არ სცოდნოდა, ერთია მხოლოდ, მუსიკის ნაკლებად სჭეროდა რატომღაც.

და კიდევ, თუ არ ვცდება, მისი გონებაშახვილური გამონათქვამები ანეგდოტებად ერცელებოდა ინსტიტუტში...

ეს მისი უდიდესი პიროვნული ნიჭიერება იყო. საყოველთაოდაა ცნობილი ბატონ საშას ერთი ხუმრობა ლაგრენტი ბერიასადმი: როცა ბერიამ თქვა, ხელოვნების მუშაობთან ასე თავი უნდა გქონდესო, ბატონმა საშამ მოსწრებულად აღნიშნა: ასე კი არა, ერთი, და ისიც ნორმალურიო.

... ალ. მიქელაძე — მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სტუდიის კურსდამთავრებული, ვ. ქვედლიშვილის მოწაფე, მცირე ხანს თელავის თეატრის მთავარი რეჟისორი გახლათ. აქ მან ლ. გოთფას „მედე ერკველ“ განახორციელა. იმ ხანებში ლევენ გოთფასაც არ სწყალობდნენ ხელისუფალნი. მისი პიესის რეპერტუარში შეტანაც აშინებდა თეატრს და მაშინ თურმე ბატონმა საშამ თავად იხსნა საკუთარი სპექტაკლი: ტელეფონით დარეკა აპარატის მუშაის სახელით და „ნება დართო“ ამ ნაწარმოების თამაშისა.

ბატონი საშა მოღვაწეობდა ქართულ მოზარდ მყურებელთა თეატრში, მანვე შოთა შანავაძესთან ერთად ჩამოაყალიბა მუშა ახალგაზრდობის თეატრი თბილისსა და ქუთაისში, სადაც არაერთი სპექტაკლი დადგა.

ბატონი საშა მუშაობდა ბევრს და შეუსვენებლად. ამას ადასტურებს თუნდაც საინსტრუქტორ სპექტაკლების ნახსენა. ფაქტიურად, ყოველ წელს ახალ სპექტაკლს დგამდა (თუ არ გვითვალისწინებთ მისი გადასახლების პერიოდს), ზრდიდა თარბებს და სმსახიობო. პროფესიასთან ერთად ასწავლიდა უკომპრომისობას, სამართლი ხობასა და სიკეთეს. სულის სიმტკიცესა და სიფაქიზეს. მე არ ვიცნობდი ბატონ საშას, მაგრამ მასზე არსებულ მოგონებათაგან ყველაზე მეტად ერთი მომწონს: როდესაც შობიგ დაკითხვაზე გამოძიებულს ბატონ საშასათვის უკითხვეს, როგორ ხარო, „ბრალდებულს“ უპასუხია, შენზე უკეთო. ასეთი პასუხის ავტორნი მხოლოდ რჩეულნი არიან. ბატონი საშა კი კეშმარიტად რჩეული პარტიზება იყო.

**შტატის დახმარება**

**კუკური პატარძიძე**

კუკური (ვახუ) პატარძე ქართველ რეჟისორთა იმ თაობას მიეკუთვნება, ვინც კ. მარჯანიშვილი-ა და ა. ანბეტელის გვერდით იბრძოდა ახალი თეატრის შექმნისთვის და მასი წვლილიც „ღირსეულად“ დააფასა სამშობლომ.

დაიბადა 1901 წელს ქ. ქუთაისში, ინტელიგენციის ოჯახში. სწავლობდა ქუთაისის სათავადაზნაურო გიმნაზიაში. ქუთაისი იმთავითვე ნამდვილი თეატრალური ქალაქი იყო და ყველა ქუთათური ინტელიგენტი ღაღო მესხიშვილის თეატრის მეგობარი და მუდმივი მასურებელი გახლდათ. ამ ოჯახებში ბავშვებიც თეატრის სიყვარულით იწყებდნენ ცხოვრებას. კუკურაც ერთი იმათგანი იყო, ვინც თეატრი შეიყვარა და თავისი ცხოვრების იდეალად აქცია. ჭერ კიდევ გიმნაზიის მოსწავლე იმდენად გაიტაცა თეატრმა, რომ ბავშვებისათვის აკრძალულ დროსაც შეიპარებოდა ხოლმე თეატრში ღან მსახიობების, ზანაც სცენის მუშების დახმარებით და სულგანაბული უცქერდა სპექტაკლებს. ყოველივე ეს იმათ დასრულდა, რომ 1917 წ. კუკურმა მონაწილეობა მიიღო ქუთაისის თეატრის სპექტაკლში — ლ. ანდრეევის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“, სადაც ბლოქის ნახსი რანს ასრულებდა. ამ ს შემდეგ ხშირად გამოდიოდა პატარ-პატარა როლებში. ახუ გაგრძელდა, 1920 წლამდე, ხოლო 1920-21 წ. მეგობრების დახმარებით შექმნა დახვედითი ს. ქართველში პირველი იუმორისტულ-სატირული თეატრი, რომელსაც „პრინციპის სრა“ უწოდებ. ამ თეატრში პირველი ნათლობა მიიღო ე. ალხაძემ, შემდეგში რომ ქართული თეატრის ცნობილი მსახიობი და ესტრადის მშვენიერა გახდა.

1922 წ. კ. პატარძე რეჟისორულ მოღვაწეობას იწყებს. მან ქუთაისის ცენტრის სცენაზე დადგა რევოლუციურ თემაზე შექმნილი პიესა „კაიუს გრაქუსა“; სპექტაკლმა დიდ გამოხმაურება გამოიწვია როგორც მასურებელში, ასევე პრესაში. 1923 წლისათვის კ. პატარძე თბილისში გადადის და კ. მარჯანიშვილის მოწვევით რუსთაველის თეატრში რეჟისორის თანამემწედ იწყებს მუშაობას. რამდენიმე წლის შემდეგ რეჟისორის ასისტენტად გადაიყვანა.

კ. პატარძე ერთ-ერთი აქტიური წევრი იყო 1924 წ. რუსთაველის თეატრში შექმნილ მსახიობთა კორპორაცია „დურფის“. მოხუცებულბაბადე შეინარჩუნა კორპორანტის ყველაზე მთავარი თვისება იყო მეგობრისათვის თავდადებულ მეგობარა, თეატრის სიყვარულით გულანთებული და მისთვის შეწირული.

რუსთაველს თეატრიდან კ. მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ ა. ანბეტელმა მას განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია და 1927 წელს თავის თანამემწედ დანიშნა სამხატვრო ნაწილში. ყოველმხრივ ხელს უწყობდა მის წინსვლას და რეჟისურაში სადებუტოდ ვენეციანოვის „ჭუმა-მამა“ დაუმტკიცა. დებიუტის წარმატებ ს შემდეგ ა. ანბეტელმა კ. პატარძე დამდგმელი რეჟისორის თანამდებლობაზე გადაიყვანა და რამდენიმე სპექტაკლზე ერთად იმუშავეს.

ანბეტელისა და პატარძის პირველი ერთობლივი დადგმა იყო ახალბედა ქართველი დრამატურგის ნოზიკის „ხოკობის დოლი“ (20 ნოემბერი 1928 წ.), რომელიც იყო სატირა ემიგრაციაში მყოფ ქართველ მენშევიკებზე...

1929 წ. 31 მარტს თეატრმა მკურებელს კვლავ ახმეტელისა და პატარიძის დადგმით უჩვენა პ. იაღცივის „ღვარძლი“ (მხატვარი ნ. პელიონკინი). სცენაზე იდგა სამხართულიანი დეკორაცია, დამდგმელებმა სპექტაკლი თოთხმეტ ეპიზოდად კინოს პრინციპზე განაზოციებულს. რეჟისორებს წუნს სდებდნენ იმაში, რომ პიესის თანრი (ფსიქოლოგიური დრამა) არ შეეფარდებოდა დადგმის ამ პრინციპს სპექტაკლში გამოჩენულად თამაშობდნენ: ა. ხორავა (პროფ. ბარტენევი), გ. დავითაშვილი (მისი ვაჟი სერგეი), ა. ვასაძე (გუნიაევი) და ს. თაყაიშვილი (პიონერი ბიკი).

1930 წ. 2 თებერვალს მკურებელმა იხილა კ. პატარიძის დამოუკიდებელი დადგმა სლავინის „პროტესტი“. მხატვრულად გააფორმა ლ. გულაიშვილმა. სპექტაკლი დადებითად შეფასდა.

1931 წ. 22 მაისს მკურებელმა რუსთაველის თეატრში ა. ახმეტელისა და კ. პატარიძის ერთობლივი დადგმით თანამედროვე ქართული დრამატურგის ა. მაშაშვილის (მირცხულავას) კომედია „განგაში“ იხილა, კომედია იმდროინდელ საკულტურულ ცხოვრებას ასახავდა. ეს იყო პირველი შემთხვევა, როდესაც თეატრი წარმოადგენდა მოწინავე ქართველი გლეხის სახეს, კერძოდ, ნაჩვენები იყო დემობილიზებული ჯარისკაცის ბონდოს მტკიცე ხასიათი, ნამდვილი კომუნისტის უდრეკი ნებისყოფა. დამდგმელებმა ხანგრძლივი მუშაობა ჩაატარეს ავტორთან პიესის დახვეწის მიზნით, მაგრამ მთლიანად ვერ იქნა დაძლეული ის ნაკლი, რომელიც ამ დროის დრამატურგის თან ახლდა როგორც პიესაში, ასევე სპექტაკლში. გაცილებით უკეთ იქნა წარმოდგენილი უფრო უარყოფითი პერსონაჟების გალერეა. ვიდრე დადებითი. რაზედც პირდაპირ მიუთითებდა გაზ. „კომუნისტი“. მხატვარ ირ. გამრეკელის მისამართით კი ნათქვამი იყო, რომ მის გაფორმებაში არ იყო რეალისტურად წარმოსახული თანამედროვეობა, მიუხედავად ასეთი შენიშვნებისა. სპექტაკლი უამრავ მკურებელს იზიდავდა, რაშიც გარკვეული წვლილი მსახიობთა მაღალ ოსტატობას მიუძღოდა. ესენი იყვნენ: გ. დავითაშვილი (ბონდო), ა. ხორავა (აფრასიონი), ემ. აფხაძე (ჭაქარია), მ. ლორთქიფანიძე (ხუშუტი), გ. საღარაძე (მარდახა) და სხვები.

ამის შემდეგ რამდენიმე სეზონი კ. პატარიძეს შემოქმედებითი შესვენება ბქონდა, უშუალო მონაწილეობა არც ერთ დადგმაში არ მიუღია, მხოლოდ თეატრის საერთო საქმიანობაში უწევდა ახმეტელს ერთგულ თანაშემწევობას. 1935 წ. უთანხმოებისას, კ. პატარიძე ახმეტელის მოწინააღმდეგეთა შორის აღმოჩნდა, რის შესახებ საუბრისაგან იგი მუდამ თავს იკავებდა.

ახმეტელის თეატრიდან წასვლის შემდეგ, კ. პატარიძე მხოლოდ რეჟისორად რჩება და იწყებს დამოუკიდებელ დადგმებს. ესენია: უკრაინელი დრამატურგის ი. კაჩერგას „მისტერი“ („ქათამი და მესათე“), რომელიც წარმოდგენილ იქნა 1935 წ. 29 ნოემბერს. სპექტაკლმა წარუმატებლად ჩაიარა. სამაგიეროდ დიდი წარმატება ხვდა წილად პატარიძის შემდეგ სპექტაკლს ს. კლდიაშვილის „შემოდგომის აწნაურები“ (1936 წ. 25 თებერვალი), რომელიც შექმნილი იყო ახმეტელისა და პატარიძის ერთობლივი ჩანაუიქრით, დავით კლდიაშვილის „ღარისპანის გასაქირის“, „სოლომონ მორბეღამის“ და სხვა ნაწარმოებთა მიხედვით. ს. კლდიაშვილმა პიესაში ორგანულად გადმოიტანა დავით კლდიაშვილის გმირ-

ბის ხასიათები და სპექტაკლში მათ მაღალმხატვრული რეაღისტურ ხორცშეს-  
სნა გამოვლენ. სცენაზე გაცოცხლდნენ უსაქმური, ყოვლოწინა იმერელი აზნაუ-  
რების ტიპური სახეები, რომელთაც აშკარად დასცინოდა სპექტაკლი. ეს იყო  
სატირა „ყუღის რიკამდე გაძვალტყავებულ“ აზნაურებისა.

სპექტაკლი გადაწვეტილი იყო მუსიკალური კომედიის ენართან მიახლოებით,  
რასაც დადავდა დაეხმარა რეჟისორს დასავლეთ საქართველოს მუსიკალურ ფოლ-  
კლორზე დამყარებული იონა ტუსკიას მუსიკა. დაუფიქსარი სახე შექმნა აკ. ვა-  
სილემ. მ. ს. ხ. დარისხან ქარსელაძე იყო უკიდურეს სიღარიბეში ჩავარდნილი იმე-  
რელი აზნაურის ტრაგიკომიკური სახე. მას შესანიშნავ პარტიზორობას უწევდა  
მსდგაზრდა მსახიობი — თამარ თუშიშვილი კაროუნას როლში. მისი კაროუნა  
წვედლსა და ცუდაფრის მიმართ ინდიფერენტულად განწყობილი პიროვნება იყო.  
მეორე პიროვნება სუფ. რულით მიიღო ემანუელ აფხაძის სოლომონ მორბელაძე და  
დავით სუციშვილის ბესარიონ შაფათაძე.

უს ქმური, ქეიფის მოყვარული ახალგაზრდების ტიპური სახეები შექმნეს  
გ. ხალარაძემ (რ. დამი), სტ. ჭაფარიძემ (არისტო) და ლ. უაზაიშვილმა (სოკრატე).  
სპექტაკლი დიდხანს არ ჩამოსულა სცენიდან და მუდამ მაღალ შეფასებას იმსა-  
ხურებდა.

ს. კლდიაშვილთან პირველი ბედნიერი შეხვედრის შემდეგ, ბუნებრივია,  
კ. პატარიძემ სიამოვნებით იმუშავა მის ახალ პიესაზე „გმირთა თაობა“ —  
(1927 წ. 28 ივნისი). აქ მოთხრობილია საბჭოთა ხალხის ბრძოლა იმპერიალიზმის  
მიერ ჩვენში შემოვლავლნი ქაშუშების წინააღმდეგ. მოქმედება მიმდინარეობს  
დასავლეთ საქართველოში კოლხეთის ქაობის ამოშრობის დიად მშენებლობაზე.

ავტორისა და კ. პატარიძის მკიდრო შემოქმედებითი კავშირის შედეგად მა-  
ყურებელმა მიიღო საინტერესო. სპექტაკლი, რომელშიც ზუსტი აქცენტების  
საშუალებით გამოკვეთილი იყო პიესის იდეა და მოქმედ პირთა ხასიათები,  
დადებითი და უარყოფითი პერსონაჟები, მათი ურთიერთობები, პიესის იდეურ  
გმირს მშენებლობის მთავარ ინჟინერ დიმიტრი გეგელიას დიდი შინაგანი დამაჭე-  
რებლობით და სიმართლით განასახიერებდა გ. დავითაშვილი. ფხიზელ პარტიულ  
მუშავე-პარტიკომ თედოს, დამაჭერებლად წარმოადგენდა სტ. ჭაფარიძე, დიდი  
ისტატობით შესრულა ნიკიერმა მსახიობმა მიხეილ გელოვანმა პატიოსანი.  
მაგრამ პოლიტიკურად ბეცი ბუღალტრის სიმონის როლი, დიდი ტაქტიკითა და  
ზომიერებით განასახიერა გ. ხალარაძემ მავნებელი ანდრო კახიანის როლი.

„გმირთა თაობა“ იმ დროს რუსთაველის თეატრის ერთი მნიშვნელოვანი სპექ-  
ტაკლი იყო, რომელმაც გაურკვეველი წვლილი შეიტანა მის შემოქმედებით  
წინსვლაში.

1928 წლის 22 მარტს კ. პატარიძემ წარმოადგინა ნ. შიუკაშვილის „სულელი“  
ნ. შიუკაშვილმა კ. პატარიძის უშუალო რჩევით პიესის სრულიად ახალი ვარიანტი  
შექმნა — გააღრმავა პიესის მთავარი გმირის გიორგი ბარათაშვილის სახე,  
ჩაამატა მთელი რიგი სცენები და გაიზარა როგორც რევოლუციური დრამა, მაგ-  
რამ უფრო განიკვეთა კომიკური სიტუაციები, რამაც დაარღვია სპექტაკლის  
შინადასახიერება. სპექტაკლში მ. გელოვანმა შექმნა გ. ბარათაშვილის სახე, მან



თავისი გმირი წარმოადგინა რეგორც განათლებული და ჰქვიანი კაც. რომელიც  
ბოლშევიკებთან ურთიერთობის წყალობით მიაგნეს მოქმედების სწორ ვას.

შ. დადიანის „გუშინდელნი“ დღიდან გამოჩენისა ყოველთვის აინტერესებდა  
და აინტერესებს თეატრსაც და მათურბელსაც. კ. პატარიძის მიერ 1939 წ. 9  
დეკემბერს წარმოდგენილ სექტაკლში განსაკუთრებით გამოიკვეთა თავადი,  
კ. წიას როლი, რომელსაც განასაზიერებდნენ ნ. ქვირა მსახიობები ა. ვასაძე და  
მ. გელოვანი, აგრეთვე მაზრის უფროსი გრენკო ლში ვ. დავითაშვილის. ფაუდია  
ო. დილიძის და გენერალი ბერდოსანი — ალ. კუმარაშვილის შესრულებით.

მომინა წლების დასასრულისათვის ქართული თეატრი ისტორიული შინაარ-  
სის პიესებით დაინტერესდა. ამ მხრივ. განსაკუთრებით გამოირჩეოდა გიორგი  
საკაძის პიროვნებისა და საბრძოლო თავდადასავალი დაინტერესება. ს. შან-  
შიაშვილმა თავისი პიესა — „უფიჯიჯივიო მუფეკა“ გადაამუშავა და იგი „გიორგი  
საკაძის“ სახელწოდებით რუსთაველის თეატრში კ. პატარიძის დადგმით იქნა  
წარმოდგენილი. საკაძის როლს ა. ხორავა განასაზიერებდა. შადიმან ბარათა-  
შვილისას — ა. ვასაძე. ლუარსაბ მეფისას — ვ. საღარაძე. ა. ხორავამ შექმნა  
სამსობლოსათვის თავდადებული დიდი გმირის დაუფიწარი სახე. რომელმაც  
დიდად შეუწყო ხელი სექტაკლის გმირულ-პატრიოტულ ელერადობას.

„გიორგი საკაძის“ დადგმის შემდეგ კ. პატარიძე რეპრესირებული იყო და  
წლების განმავლობაში აღარ მუშაობდა თეატრში და მხოლოდ დაბრუნების  
შემდეგ 1957 წ. გაიმორა რუსთაველის თეატრის სცენაზე თავისი „შემოდგო-  
მის აზნაურები“. მაგრამ სექტაკლს აღარ მქონდა ის ძველი ელერადობა. ამის  
შემდეგ. იგი პენსიაში გასვლამდე რუსთაველის სახელმწიფო თეატრალური ინს-  
ტიტუტის პედაგოგად დარჩა. სადაც დღიდან მისი დაარსებისა ნაყოფიერ მოღვა-  
წეობას ეწეოდა და არა ერთი ნიჭიერი თაობა გამოზარდა. თეატრში მისი ბოლო  
სექტაკლი იყო ვ. გაბესკირიას „გურიის მთები დაუთოვია“ თ. წულუყიძის  
მონაწილეობით.

კ. პატარიძის მოღვაწეობა ღირსეულად იქნა შეფასებული, მას 1936 წ. ქარ-  
თული ზელოვნების დეკადის სხვა მონაწილეებთან ერთად ზელოვნების დამსახუ-  
რებული მოღვაწის საპატიო წოდება მიენიჭა. 1961 წლიდან დოცენტის სამეცნი-  
ერო წოდებას ატარებს. კ. პატარიძე ავტორია მრავალი საინტერესო შრომისა  
რომელიც კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის მოღვაწეობას ეძღვნება

რედაქციისათვის: სამწუხაროდ. წინამდებარე სტატია ერთ-ერთი  
უკანასკნელი აღმოჩნდა ქალბატონ ეთერ დავითაშვილს მოღვაწეობაში.  
ვიღრე სტატია დაიბეჭდებოდა. ე. დავითაშვილს გარდაიცვალა. ე. ე. ე.  
სადღებთ თანაგრძნობას ე. დავითაშვილის ახლობლებს.

მარო ხოფერია

„ნეტარ იყვნენ დევნულნი სამართლისათვის,  
რამეთუ მათი არს სასუფეველი ცათი“  
სახარება, მათე

თოვლიან დაწვინული უზარმაზარი ხეები თეთრად გადაშლილ დუმილს უწვავს და სუსხის იერს მატებენ. დამის სიჩუმეს ხანდახან თოვლის სიმძიმით წინ ტუქილი რტოს ლაწანა თუ დაარღვევს ერთი რტო შეორეს დაიტანს. ორივე მესამეს და თითქოს ახმაურდება დუმილი. მაგრამ სულ მალე კვლავ გაირინდება, ჩაიძინებს.

სძინავთ ბარაკებსაც. ამ ვეება ხეთა სამკვიდროში თვალუწვდენელ სივრცეზე რომ გაუშენებიათ და გადასახლებული პატიმარი ქალებისათვის დაუმკვიდრებიათ, სძინავთ ბარაკებს.

...და ამ გაყურსულ შიდაშოში, ჭერ ფრთხილად, მერე თანდათან უფრო ამღერდა, გაფართოვდა, გაიშალა და იქაურობას მოეფინა მომაჯადოებელი მანგი. ქალებმა შეადეს იმ ბარაკის კარი. საიდანაც მთელი სიძლიერით გაისმა ჩვენი დიდებული კომპოზიტორის, ზაქარია ფალიაშვილის უკვდავი ოპერის „დაისის“ მომწესსავი მანგები. ვიღაც მთელი ხმით მღეროდა „მაროს ტირილს“. და როცა ჩათვდა არია, მიწყდა უკანასკნელი ბგერა. ბარაკი ტაშის გრიალით კი არ შეხვდა მიონღერალს, არამედ მწუხარე ცრემლით. — ეს ხომ უველა მათგანის უკუღმართი ბედის დატირება იყო.

ცრემლი ქვითინად იქცა და ამ ხმამ გააღვიძა მომღერალი. ეს გახლდათ მარო ხოფერია. მან განცვიფრებით გადმოხედა ქვეშაგებიდან ხალხით გაქედილ ბარაკს. ქალების მწუხარე, ცრემლიანი სახეები რომ დაინახა, ავად მიიჩნია და ძლივს მოახერხა ეკითხა. — რა მოხდა, რად არიან აქ შეკრებილნი და როცა უთხრეს, რომ მისმა სიმღერამ მოიყვანა ეს მიღეთი ხალხი, გაოცდა. იცის, ეძინა, რ-მ მათმა ქვითინმა გამოაღვიძა. შოდა, როდისღა მღეროდა, ძილში?! საოცარი! — არა, სასწაულია ძილში დასძლიო „მაროს ტირილის“ გრძელი ფრაზები, ამას ხომ ერთობ მყარი სუნთქვა სჭირდება. როგორ შესძლო ძილში, როგორ?! ნეთუ ეს სულის ყვილი იყო!..

იქნებ ასეც იყო..

დაიბადა სოფელ ონალიაში (მარტვილის რაიონი). მონათლა სახელოვანმა მსახიობმა, სცენის დიდმა ოსტატმა ნატო გაბუნიაშ და დედამ ერთი თვის თოთო ონალიადან ელიზაბეტოპოლში წაიყვანა, სადაც მისი მეთულე კონსტანტინე გაბუნია ს.მსა'ურის გამო ცხოვრობდა.

ათი წლის შემდეგ, 1918 წელს ოჯახი თბილისში გადმოდის და აქ მკვიდრდება მუდმივ საცხოვრებლად. იწყება მოზარდი მაროსთვის ახალი, შემოკმედებით სავსე ცხოვრება. მამას, შეძლებულ აწნაურს, უყვარდა სიმღერა და ხმაც

უწყობდა ხელს, უყვარდა სცენა — ამის ნიჟიც ჰქონდა. როგორც სცენისმოყვარეთა შორის ნიჟიერ მსახიობს მთავარმართებელმა ვერცხლის პორტსიგარი უსაქსოვრა, ხოლო სცენისმოყვარეებმა ბენეფისი მიაუწყვეს. მათ ოჯახში იკრიბებოდნენ ქართული სცენის ოსტატები და სცენისმოყვარენი, იმართებოდა ოჯახური საღამოები და ამ საღამოებში უშუალო მონაწილეობას იღებდა მარო. ის ხომ ადრე ბალეობიდანვე მღეროდა, გოგონა თანდათან ეუფლებოდა ჩონგურზე, გიტარასა და როიალზე დაკვრას და საკუთარი აკომპანიმენტით ნაირნაირ სიმღერებსა და რომანსებს ასრულებდა.

მის ასაკობრივ წრდასთან ერთად იზრდებოდა სიპრანოს დიაპაზონი. ისვეწებოდა. დაბოლოს, სამი ვაჟიშვილის დედა ნიქმა 1929 წელს კონსერვატორიაში მიიყვანა, მოუსწინეს და უმალ ჩარიცხეს ვოკალურ ფაკულტეტზე შულგინას კლასში.

მარო არ კმაყოფილდება კონსერვატორიაში მეცადინეობით. ის წამყვანი მომღერალია აკაი ფაღვას შიერ დაარსებულ საოპერო სტუდიაში, 1933 წელს კი სოლისტია საქართველოს რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტის ვოკალური ანს.მზლის რამელსაც კომპოზიტორი შალვა თაქთაქიშვილი ხელმძღვანელობს.

1935 წელს ამთავრებს კონსერვატორიას და მუშაობას იწყებს თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში. სულ მოკლე ხანში მარო დავით გამრეკელის ონგენის ტატიანაა, (ჩაიკოვსკის „ევგენი ონგენი“), მღერის როზინას (მოცარტის „ფიგაროს ქორწინება“), იწერება რეცენზიები. მაღალ შეფასებას აღწევენ მისი სმის უღერადობას, არტისტიკზს. ამბობდნენ, რომ სრულყოფილად არის დაუფლებული ვოკალს. ამზადებს მაროს პარტიას (ზ. ფალიაშვილის „დაისი“), ჩიო-ჩიო-სანს (პუჩინის „ჩიო-ჩიო-სანი“), 1937 წელს თეატრთან ერთად მიემგზავრება მოსკოვს ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადაზე და... უკულმართი ბედის პირველი დარტქმა. ამავე წლის 26 აგვისტოს მუღღღეს აპატიმრებენ, სამი შვილის დედა როგორმე უძღღებს ამ ვარამს, ოღონდ ისინი ჰქავღღეს კარგად.

... 1938 წლის დამე. სათმა თორმეტი ჩამოკრა, დედა-შვილები ერთმანეთს უღოცავენ ახალი წლის დადგომს კარებზე კაქუნი გაისმა. შემოდის ორი უცხო მამაკაცი. მათ მაროს დაპატიმრების ორდენი წარუდგინეს, როგორ მოხდა, რომ უსულგულო ხალხმა დედა დაინდო და მის თვალწინ არ დააპატიმრა შვილებიც.

მარო დიდხანს არ გაუჩერებიათ თბილისში. სხვა პატიმარ ქალებთან ერთად მალე შორღოვიას გაისტუმრეს დიდი გაქირვებით მიადწიეს მათი დასახლების ადგილს — პოტამს.

მაროს სხვა აზღჩასულებთან ერთად უმალ საქმე მიუჩინეს. უზარმაზარ წაქცეულ ხეებს რტოებს აკრის, მორებს ხერხავს, ხანძარს აქრობს. თბრის ვეება ორმოებს. ამ მძიმე სამუშაოხგან სამკერვალოს გახსნამ იხსნა. ვინც კერვა იცოდა, იქ გადაიყვანეს.

ასე გაატარა მარომ ოცდაათ-ორმოც გრადუსიანი ყინვით გათოშილი ზამთარი. გაუძლო ყველაფერს, მაგრამ შვილების ხელით ნაწერი ბარათები რომ

არ მოსდიოდა, ეს უკლავდა გულს. ჭერაც არ იცოდა, რომ შვილები იმავე დამა-  
დაპატიმრებს, ვინ გაუმჯეღვდა ამას დედას. ახლობლები ნართაულებდნენ ატყო-  
ბინებდნენ, რომ შვილებს არ მქონდათ მიწერის უფლება, იხინი არც ისე ძალიან  
დიდხანს მკავდათ პატიმრობაში და მარომაც მიიღო, როგორც იქნა, მათგან  
წერილი.

ამის შემდეგ გამოცოცხლდა მარო, აქ. ამ ვითარებაში მოუწდა შეძლების-  
დაგვარად ქმედითი გამხდარიყო. ხომ ნახა, ერთმა სიმღერამ როგორ იშოქმედა  
მათზე, მით უფრო ქართველ ქალებზე, ჭერ მართო მის ბარაკში სამოცდაათამდე  
რომ იყვნენ.

გაშიინახა ბარაკში რამდენიმე სოლო-შემსრულებელი, როგორც ვოკალში,  
ისე სხვა ფანრშიც, და მარომ 1943 წელს საესტრადო თეატრი ჩამოაყალიბა.

თეატრმა დაიწყო მუშაობა მაროს ხელმძღვანელობით. შექმნა ერთი სალა-  
მოს პროგრამა. ჭერ თავისი ბარაკის წინაშე წარსდგნენ, ჭაფითა და დიდი ვარა-  
მით წელში გამწყდარმა ხალხმა საოცარი შვება იგრძნო, მქუხარე ტანით  
აჭილდოვებდა შემსრულებლებს, საესტრადო თეატრმა თავისი სიტყვა თქვა.  
დროის რაღაც მცირე მოწყვეტში იგი ზაღის სიამოვნებას გვრიდა. დაიწყეს  
სხვა ბარაკებშიც სპარული. არ ერიდებოდნენ არც სიმორებს, არც უინვასა და  
უსინათლობას. მიდიოდნენ და თან მიჰქონდათ ხითბო, შვება და სიხარული.  
უფრო მეტი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდნენ მოსპიტლებს. მხოლოდ წაშიერი  
სიამოვნება როდი იყო მათი მოზანი. ავადმყოფში უნდა აღეზრათ სურვილი  
შემატებოდათ სიმხნევე, რაც ზელს შეუწყობდა მათ დროულ განკურნებას,  
რათა ჯანმრთელებს დაეტოვებინათ მოსპიტლები და ბარაკები.

არც მაროსათვის ზიარა უშედეგოდ ამ კეთილმა საქმემ. 1943 წელს  
საქველმოქმედო საქმიანობისათვის ვადაზე ადრე გაათავისუფლეს, მისცეს  
წარჩინების წიგნაკი და საქართველოში გამოისტუმრეს, ამირანის ღონე რომ  
მქონოდა მაროს, აღბათ, მატარებელს უბიძგებდა, იქნებ მოკლე ხანში გაველო  
თბილისამდე სავალი გზა. რა უზომოა მისი სიხარული — იზილავს რვა წლის  
უნახავ შვილებს, ანდრო? მარომ უველაფერი იცის.

თბილისი, სადგურზე მხოლოდ ორი ეფიშვილი ზედება — მურმანი და  
ნოდარი. რა იქნა უფროსა — ფრიდონ? ფრიდონის ამავი არავენ იცის. ამასაც  
უნდა გაუძლოს ორნი ხომ არიან ამათაც ხომ უნდათ დედის ხითბო, დედის  
ხელი. არა აქვს უფლება დაეცეს.

და ქალბატონი მარო 1946 წელს მუშაობას იწყებს ვასო აბაშიძის სახე-  
ლობის სახელმწიფო მუსიკალური კომედიის თეატრის წამყვან მსახიობად.

მდიდარია მისა რეპერტუარი. მღერის ბევრს. განსაკუთრებით კლასიკურ  
ოპერეტებში დაუფიქვარია მისი სილვა, მარიცა, კოლომინა, ბაიადერა. ასევე  
პრწინვადლა თანამედროვე ქართველი კომპოზატორების მუსიკალურ კომე-  
დებში: „თბილისის ცის ქვეშ“, „შავი ზღვა და თეთრი ღამეები“ (კომპ. შოთა  
მილორავე) და სხვა მრავალში. ღამაში ტემბრო, ვოკალური ტექნიკის სრულ-  
ყოფილება, სცენური მომხიბვლელობა, მწვენიერი გარეგნობა, პლასტიურობა —  
ხიზლავს და იზილავს მაყურებელს.

1948 წელს, ოცდახუთი წლის მანძილზე კულტურის დარგში შეფობი-  
სათვის საპატიო სიგელით დააჭილდოვეს.

1956 წელს მიიღო თავისი და თავისი შეუღლის რეაბილიტაცია. დანაშაულობა არ დაუმტკიცდათ ეს მაშინ, როცა ანდრო ხოფერია დაპატიმრებიდან სულ მალე ხანში დაბრუნდა. ქალბატონმა მარამ კი მოუღია სკოლა წელი გაუძლო გადასახლებაში გაატარა ხოლო უფრო სა შეილა ფრადონი შეიწირეს, რა უმალ მოუსხვეს საცოცხლე ასა-ათასობით და იქნებ გაცილებათ უფრო მეტ ადამიანს და რამდენიმე ხანი მოუნდნენ მრავალთა უღანაშაულობის გამარკვევას

ქალბატონი მარა 1961 წელს უშალღესი საბჭოს პრეზიდიუმის საგელით დააჭილღოვეს 1963 წელს დამსაჯურებული არტისტის წადება მიენიქა, თითქმის ერთღროულად გაიქცა განჯარღუღება და დამშაღდა ყველა ღოკუმენტი სახალხო არტისტის წოდებაზე წარსადღენად. მაგრამ ეს მასალა, მაგონი, ღღესაც ეღის საბოღლო ინსტანციას

1963 წელს თეატრთან პარალელურად მუშაობას იწყებს სიღნღის მუსიკალური სკოღის პეღაღოგად ვოკალის ღარღში.

ხანგრძლივი და ნაყოფიერი შემოქმეღებით მოღვეწეობსათვის, რამაც მნიშვნეღოვნად შეუწყო ხეღი თეატრის საერთო საქმიანობას ქალბატონ მაროს გამოუცხადდა მადღობა და 1968 წლიღან თეღეღობდა ვასო აბაშიძის სახეღოღის მუსიკალურა კომეღიის სახეღმწივე თეატრის კოლეკტივის საპატიო წევრად.

და მარცხ ნარეკღიანი იყო, ღიღ შემოქმეღებით წარმატებასთან ერთად ქალბატონ მაროს ცხოვრების გზა, წღები, რომელიც გადასახლებაში გაატარა, წღები, რომლებიც უღდა ყოფიღიყო მისთვის ტრიუმფალური, როცა კონსერვატორიის დამთავრებისთანავე ოპერის თეატრში ჩარიცხეს და სულ მხოლოდ ორ თეატრალურ სეზონში იმღერა ტატიანასა და რუზინას პარტიები და მშაღ მქონდა მარო და ბატერღღაი, და შემღღოღში კიღევ რამღენი წარმატება და აღმაღრენა ეღოღა სწე პარტიების შესრუღებით, როგორ იფიქრებღდა, რომ ამით შეწეღებოღდა საღეატრო გზათ სვღა, აუტანელი ფიზიკური შრომისა და ინჯის გამო, მოუვღელი ხმა ვეღარ აუღერღებოღდა ოპერის ორკესტრთან ერთად, ამ მოუშუშეღბეღ იარეღს და თავისა უფროსა ვაღის ფრიღონის დაკარღვით ვამოწვეულ ღიღ ტკივიღს ვეღარ გაუძღლო ქალბატონ მაროს გულმა — ინტარქტით ღაავაღდა, ვეღარ აღიღგინა სრულად ჭანშრთეღობა და 1972 წელს შესნიონერობა ირწიღა.

1983 წელს 29 იანვარს შეწეღ ქალბატონ მაროს სიცოცხლე

მიღდა ქალბატონ მაროს ცხოვრების არცთუ სრულად მომცველი ამბავი იმით ღავამთავრო, რომელიც წარუშმღღარე წერიღს და რაც მისი საფღავის ქვაღეა ამოტვიფრულღ:

„ნეტარ იყენენ ღეწუნღნი სიმაღრღისათვის,  
რამეთუ მათი არს სასუფევეღი ცათი“  
სახარება, მათე

# გუბაჯ მებრალიძე

## უდანაშაულო მსხპერპლი

მშ-იანი წლების ტრაგედია კიდევ დიდხანს იქნება მეცნიერული კვლევის საგანი, ვინაიდან ამ პერიოდში გამოჩინდა მამულიშვილთა პატრიოტობაც და ადამიანთა ზნედაცემულობაც. ამასთანავე, დროის უღმობლობამ საზოგადოებაში გამოჩნეული ინტელიგენტებიც შეიწირა. „ხალხის მტრების“ ერთ-ერთ ჭკუფში, რომელიც სახელმწიფო პოლიტიკურმა სამმართველომ შეთითხნა, თითქოსდა, ს. ამაღლობელის ხელმძღვანელობით (მისი დაკითხვის ოქმები გამოქვეყნდა „ცისკარში“, 1991 წ. № 11-12), გაერთიანებულნი იყვნენ გ. შორდანი, პ. ოცხელი, ვ. აბაშიძე.

მასალებიდან ჩანს, რომ შთი „ანტისაბჭოთა“ მოღვაწეობა სრულიად უსაფუძვლოდ, ყოველგვარი ბრალდების გარეშე იქნა შედგენილი, რაც თანამედროვეთათვის საუკეთესო მაგალითია, თუ რა შედეგები მოპყვება დიქტატურის განუითხაობას.

გიორგი თედოს ძე შორდანიამ საშუალო განათლება ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში მიიღო. სწავლის პერიოდში თეატრალური ხელოვნებისადმი დიდ ინტერესს იჩენდა. 1904 წ. მისი აქტიური მონაწილეობით სოფ. კასპში თეატრის მოყვარულთა წრემ დადგა აქვ. ცაგარლის ისტორიული დრამა „ქართველი დედა“, სადაც მან ვახტანგის მთავარი როლი შეასრულა.

გ. შორდანი 1906-1911 წ.წ. სწავლობდა მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე. ამასთანავე, სტუდენტობას შორის საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწეოდა. ამ მხრივ, მის ძირითად მიზანს შეადგენდა ქართული

კულტურის საკითხების ღრმად შესწავლა და მათი გაცნობა რუსული საზოგადოებისათვის. იგი დაანლოებული იყო და მეგობრობდა ალ. სუმბათაშვილს, კ. მარჯანიშვილს, პროფ. ალ. ხახანაშვილს და სხვებს. ამასთანავე, მეცნიერულად სწავლობდა ქართველი ხალხის უფა-ცხოვრებას, აგროვებდა ეთნოგრაფიულ მასალებს. 1907 წ. გ. შორდანის ინიციატივით მოსკოვის უნივერსიტეტში დაარსდა ილია ქავჭავაძის სახელობის ქართული კულტურის მოყვარულთა წრე, რომელმაც პირველ მსოფლიო ომამდე იარსება და მის საპატრო თავმჯდომარედ ალ. სუმბათაშვილი-იუენი ითვლებოდა. ამ წრემ დიდი როლი შეასრულა ქართული კულტურის პოპულარიზაციაში, ჩატარებულ ღონისძიებათაგან აღსანიშნავია ი. ქავჭავაძის ხსოვნისა და აკ. წერეთლის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი საღამოები, წევრები აქტიურად მონაწილეობდნენ აგრეთვე „ქართული საღამოების“ ორგანიზაციაში და სხვა. გ. შორდანის ინიციატივით მოწყობილ საღამო-კონცერტებზე პირველად შესრულდა კომპოზიტორ მ. ბაღანჩივაძის მუსიკალური თხზულება. მოგვიანებით იგი იგონებდა: „თქვენ სულ ახალგაზრდა სტუდენტმა 1907 წ. მთხოვეთ ჩემი ნაწარმოები მომეცა დიდ ქართულ კონცერტზე შესასრულებლად ქ. მოსკოვში. ეს საღამო თქვენის ხელმძღვანელობით მომზადდა. პრესითა და დანსწრეთაგან გავიგე სრული გამარჯვება“.

გ. შორდანიამ ამავე პერიოდში დაწერა გამოკვლევა: „აქვს თუ არა საქართველოს კანონიერი უფლება მოითხოვოს ავტონომია (მცირე ისტორიული-

იურიდიული მიმოხილვა)“, რომელშიც ანეითარება შეხედულებას ქართველი ხალხის ეროვნული თვითგამორკვევისა და დემოკრატიული წყობილების დამყარების აუცილებლობის შესახებ. ნაბროში 1907 წ. ქუთაისში დაისტამბა, მაგრამ ცენზურამ აკრძალა და ხელმოკრედ გამოცემა მხოლოდ 1917 წ. გახდა შესაძლებელი. ამასთანავე გ. შორდანია ხშირად გამოდიოდა საჭარო მოხსენებებით და რუსულ საზოგადოებას ქართული კულტურის საკითხებს აცნობდა.

მოსკვიდან დაბრუნების შემდეგ, 1912-1916 წ.წ. ქართულ გიმნაზიაში კითხულობდა ლათინური ენისა და სამართლის სპეციალურ კურსს.

სხვადასხვა დროს მუშაობდა აღმინისტრაციულ-იურიდიული ხასიათის თანამდებობებზე: ეროვნულ კავშირის კომიტეტში (1917-1918), იუსტიციის სამინისტროში (1918-1920), თბილისის შილიციის სამმართველოში (1921), ცენტრალური სამმართველოში (1922-1924), შინსახკომის საორგანიზაციო განყოფილების გამგედ (1924) მიწათმოქმედების სახალხო კომისარიატში (1925-1928), სახკომსაბჭოში (1928-1929), თბილისის ოკრის თეატრში (1929-1931), მოსკოვის მეტრე თეატრის სოფ. შემეტჩინოს ფილიალის დირექტორის მოადგილედ (1935-1937) და მოსკოვის საავტორი უფლებათა დაცვის საზოგადოებაში (1937).

გ. შორდანია მოღვაწეობაში სპეციალობაზე უფრო მთავარია კულტურის დარგში საქმიანობა. მან 1912 წ. თბილისში დააარსა „ქართული კულტურის მოყვარულთა საზოგადოება“, რომელმაც 1928 წლამდე იარსება. ამ საზოგადოების საპატიო წევრებად ით-

ვლებოდნენ: აკ. წერეთელი, ვაჟა-ფშაველა, ალ. ხარაჯიშვილი, ვლ. ალექსიმესხიშვილი, კ. მარჯანიშვილი, კ. ბალმონტი, ეკ. გაბაშვილი, ე. თაყაიშვილი, მ. უორდროპი და სხვები. ნამდვილ წევრებად ხელოვნების მოღვაწეთაგან ირიცხებოდნენ: ვ. გუნია, ალ. წუწუნავა, ს. შანშიაშვილი, კ. უიფიანი, ს. ახმეტელი, ზ. ფალიაშვილი.

საზოგადოების ხაზით იკითხებოდა მეცნიერულ-პოპულარული მოხსენებები საქართველოს ისტორიის, კულტურის, ეთნოგრაფიის, სამართლის, ლიტერატურის, თეატრისა და მუსიკის საკითხებზე. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ 1915 წ. 15 ოქტომბერს ლექცია თემაზე „ქართული თეატრის სასურველი სახე“ წაუკითხავს ალ. ახმეტელს. მანვე მონაწილეობა მიიღო დუტუ მეგრელის პოემის „პრომეთეს“ გარჩევაშიც.

საზოგადოებაში ინტერესის გასაღვივებლად, საჭარო ლექციებს თან სდევდა საკონცერტო განყოფილებები ქროფელი პოეტების და ხელოვნების ოსტატთა მონაწილეობით. მათ შორის: ნ. სულხანიშვილისა და მ. კავსაძის გუნდები და სხვ. ზოგჯერ საზოგადოების კრებები სალიტერატურო-მუსიკალური ხასიათის იყო. ამ მხრივ აღსანიშნავია 1914 წ. 10 თებერვალს ქართულ თეატრში მოწყობილი სადამო, რომელზეც წარმოადგინეს რ. ერისთავის კომედია „მერ დაიხოცნენ“. მერე იქორწინეს, ვ. აბაშიძისა და ე. ჩერქეზიშვილის მონაწილეობით. საზოგადოების ინიციატივითვე აღინიშნა შიო მღვამელის სამწერლო მოღვაწეობის 30 წლისთავი. აგრეთვე მატერიალურად ეხმარებოდნენ ქართული კულტურის მისევერთ.

1927-1928 წ.წ. საზოგადოებამ მოსკოვსა და თბილისში გამართა ალ. სუმ-

ბათაშვილის ხსენის საღამოები, რომ-  
ლებშიც მონაწილეობდნენ: კ. იგუშა-  
ნოვი, მ. იპოლიტოვი-ივანოვი, ო. კნი-  
პერი, პ. კოვანი, ა. იაბლოჩინა, კ. მარ-  
ჩანიშვილი, ვ. აქსიონოვი, დ. ბადრიძე  
და სხვები. ამ საზოგადოებაში პირვე-  
ლად იქნა წაკითხული პ. მირიანაშვილის  
ლიბრეტო „ახესალომ და ეთერი“ და  
შესრულდა ნაწყვეტები ზ. ფალიაშვი-  
ლის ამ ოპერიდან. აქვე ჩამოყალიბდა  
კ. პაქარიას ეროვნული გუნდი. მოგ-  
ვიანებით, 1922 წ. გ. შორდანიას დიდი  
წვლილი შეაქვეს „ახესალომ და ეთერის“  
მოსკოვში დადგმის საქმეში. დიდი კომ-  
პოზიტორი ამ ოპერის წარმატებით  
დადგმის შემდეგ, გ. შორდანიას ახა-  
სიათებს „როგორც ქართველ კაცს,  
დიდ საზოგადო მოღვაწეს, როგორცაა  
შენ გიცნობს მთელი საზოგადოება“,  
შემდეგ კი დასძენს: „ამას უნდა გწერ,  
როგორც ჩემს მეგობარს, მუდამ ჩემ-  
თვის კეთილის მოყველს და ჩვენი მუ-  
სიკის მოტრფიალეთაგან პირს“. გ. შორ-  
დანიას ასევე დიდ შრომუნველობას იჩენ-  
და ქართული ოპერების კლავირთა გა-  
მოსაცემად.

საზოგადოებამ დააარსა ნიკო ლომო-  
ურის სახ. პრემია, ქართული კულტუ-  
რის პოპულარიზაციის მიზნით მოს-  
კოვსა და ლენინგრადში მოაწყო ძვი-  
ლი ქართული კედლის მხატვრობის ნა-  
მუშევართა გამოფენა, იხილავდა ქარ-  
თული ენის განვითარებასთან დაკავში-  
რებულ საკითხებს. ატარებდა სხვა  
მნიშვნელოვან ღონისძიებებსაც, რომ-  
ელთა ჩამოთვლაც შორს წაგვიყვანს.

ამ საზოგადოების მნიშვნელობისა და  
გ. შორდანიას დეაწლის შესახებ შალვა  
დადიანი წერდა: „საქართველოში დაბ-  
რუნებისას კი გამოდის საზოგადოებრივ  
ფართო ასპარეზზე და მონაწილეობას  
ღებულობს თითქმის ყველა მასინდელ

საზოგადოებრივ, ორგანიზაციებში და  
ხდება მათი აქტიური წევრი, მაგრამ მი-  
სა მდიდარი ბუნება არ კმაყოფილდება  
და რამდენიმე თანამგრობებელთან ერ-  
თად არსებს „ქართული კულტურის  
მოყვარულთა საზოგადოებას“, რომელ-  
მაც თავის დროზე ისეთი პოპულარობა  
და ისეთი დიდი როლი ითამაშა, რომ  
თავისი მორალური მნიშვნელობით გა-  
უტოლდა იმ დროის ქართულ დად  
საზოგადოებრივ დაწესებულებას, რო-  
გორც წერა-კითხვის საზოგადოება  
იყო“.

საზოგადოების პოპულარობაზე მეტყ-  
ველებს ისიც, რომ 1927 წლისათვის  
მასში 609 წევრი ირიცხებოდა. ზემო-  
თქმულადან გამომდინარე თავისი მრავ-  
ალმხრივი მოღვაწეობით მნიშვნელო-  
ვანია გ. შორდანიას დეაწლი ქართული  
კულტურის, ეთნოგრაფიისა და სა-  
მართლისმცოდნეობის შესწავლა-პო-  
პულარიზაციის საქმეში.

გ. შორდანიას დაპატიმრების საქმე-  
ში მისი ემიგრაციის საკითხი არასწო-  
რად არის განხილული. იგი კონსტან-  
ტინებოლში 1921 წლის 18 მარტს გა-  
ემგზავრა ამერიკულ გემ „ოლინიო“,  
როგორც კერძო პირი. დაბრუნებდა კი  
მოუხტა ნოე რამიშვილის ცოლისდის  
ვინმე კახელაძესთან შეხვედრის შემდეგ,  
როდესაც ამ უცნაურსკენლმა არაშუსტა  
ინფორმაცია მიაწოდა ცალ-შვილის  
მღვრომარების შესახებ.

დაკითხვის ოქმში კი გამგზავრების  
თარღად 17 მარტი იმითომ უიგურო-  
რებს რომ გამოძიებას უნდოდა, გ.  
შორდანიას ემიგრაცია ეროვნული მთავ-  
რობის წახელ სთან დაკავშირებინა და  
„დანაშაული დაემძიმებინა“. 1927 წ.  
საქართველოს სახელმწიფო უშიშროე-  
ბის სამმართველოს უფრ. ლეიტენან-  
ოსიპოვის მიერ მოსკოვში გაგზავნილ



ცნობით. გ. ჟორდანიას, ვ. აბაშიძე და პ. ოცხელი მხილებულნი იყვნენ, როგორც მოსკოვის მცირე თეატრთან არსებული კონტრრევოლუციურ-ტერორისტული ჯგუფის წევრები და ექვემდებარებოდნენ გ. ჟურთღაივის ზედმძღვანელობით არსებულ „საქართველოს ნაციონალურ ცენტრს“.

სამთავენი 8 აგვისტოს დააპატიმრეს, ხოლო 11 აგვისტოს დაკიოხვაზე ოპერარწმუნებულმა ჩუგუნოვმა მათ ერთი შეკითხვით მიმართა: თქვენ დაგაპატიმრეს, როგორც კონტრრევოლუციურ-ტერორისტული ორგანიზაციის წევრები. აღიარებთ თუ არა დანაშაულს? ასევე ერთი იყო პასუხი: არა, ჩვენ ამაში თავს დამნაშავედ არ ვცნობთ. ამის შემდეგ ისინი თბილისში გადმოიყვანეს და დაკიოხვებიც მხოლოდ 22 ნოემბერს გაგრძელდა.

### დაკიოხვის ოქმი

1937 წლის 22 ნოემბერი

ქ. თბილისი

მე. 3 განყოფილების ოპერარწმუნებულის თანაშემწემ, სახელმწიფო უშიშროების სერჟანტმა გ. ს. ატაშინამ დაკიოხე ბრალდებული გიორგი თედოს ძე ჟორდანიას, დაბ. 1885 წ. ქ. თბილისში, მცხოვრები ქ. მოსკოვში, ოგარიოვის 1, ბ. 23, ქართული, სსრკ მოქალაქე, იურისტ-ევკონომისტი, თავადთა წრიდან, მოსამსახურე, უმაღლესი განათლებით, უპარტიო, 1922 წლის 18 მაისიდან 18 ივლისამდე დაპატიმრებული იყო საქართველოს საგანგებო კომისიის მიერ.

კითხვა: თქვენ მხილებული ხართ მოწმეთა ჩვენებებით მასში, რომ შედიოდით კონტრრევოლუციურ-ტერორისტულ ორგანიზაციაში. მოგვეცით

მართებული და ამომწურავი ჩვენებები.

პასუხი: ვიმეორებ, რომ კონტრრევოლუციურ-ტერორისტულ ორგანიზაციაში არ შევიდიოდი და კონტრრევოლუციურ მუშაობას არ ვაწარმოებდი.

კითხვა: მოგვეცით ჩვენებები სერგო ამილღობელთან კავშირის შესახებ.

პასუხი: ამილღობელი გავიცანი თბილისში 1926 წელს, დავუახლოვდი მოსკოვში 1929 წელს, როდესაც ტრუმოწმეობის საქმე მიმყავდა საქართველოს ვანათლების სახალხო კომისარიატის დავალებით. მასთან შეხვედრა ამ სამუშაოსთან დაკავშირებით მიწვედა. უფრო მეტად კი 1933 წლიდან ვხვდებოდი, როდესაც მოსკოვში ჩასვლა ზმზირად დავიწყე და სახლშიც მივდიოდი.

კითხვა: ამილღობელთან პოლიტიკურ თემებზე როგორი საუბრები გქონდათ.

პასუხი: ესაუბრობდით ქართული თეატრის შესახებ, რუსთაველისა და მარჩანიშვილის თეატრებში არსებულ დაჭვავებებზე და მასთან დაკავშირებით საზოგადოებაში არსებულ არაჯანსაღ მოვლენებზე. კონტრრევოლუციური საუბრები ჩემსა და ამილღობელს შორის არ ყოფილა.

კითხვა: მოგვეცით ჩვენებები თქვენი სამსახურში მიღების თაობაზე ამილღობელის მხრიდან.

პასუხი: 1935 წ. ამილღობელმა მომამწყო მცირე თეატრის ფილიალის დირექტორის მოადგილედ ვორონეცის ოლქის სოფ. ზემეტჩინოში, სადაც 1937 წლის ივლისამდე ვიმუშავე.

კითხვა: მოგვეცით ჩვენებები ნაციონალ-დემოკრატიული პარტიის წევრობასთან დაკავშირებით.

**პასუხი:** ნაციონალ-დემოკრატიულ პარტიასი 1917-1918 წლებში ვიშყოფებოდი და ორი თვის განმავლობაში ვიყავი ამ პარტიის თბილისის კომიტეტის წევრი.

**კითხვა:** მოგვეთხურო ჩვენებები თქვენი გაქცევის შესახებ საქართველოს გასაბჭოებისას.

**პასუხი:** ბათუმიდან 1921 წლის 17 მარტს ამერიკელი გემით გავემგზავრე ჩემთან ერთად იყვენ: აკაკი სემონიშვილი, ყოფილი მარგანეც მწარმოებელი და სხვები, რომელთა გახსენებაც არ შემიძლია. კონსტანტინეპოლში 1921 წლის 20 მაისამდე დავყავი. ბათუმში 1921 წლის 24 მაისს ლეგალურად დავბრუნდი და ბათუმისა და თბილისის საგანგებო კომისიის მიერ დაკითხულ ვიქენი.

**კითხვა:** გვიამბეთ კონსტანტინეპოლში ვის ხვდებოდით და საბჭოთა კავშირში დაბრუნების მიზეზების შესახებ.

**პასუხი:** კონსტანტინეპოლში საქართველოს კათოლიკური მონასტრის საერთო საცხოვრებელში, კერძო ემიგრანტად ვცხოვრობდი, ეხვდებოდი ემიგრანტებს: ივანე კაჩუხაშვილს, პაქუ ყორღანის, რომელიც ჩემთან ერთად დაბრუნდა, მიხეილ ტატიშვილს, რომელიც ასევე ჩემთან ერთად დაბრუნდა. შეხვედრა მიხედობოდა ყოფილი მენშევიკური მთავრობის წევრებთან: გეგუკორთან, რაჟდენ არსენოძესთან (ყოფილი იუსტიციის მინისტრი), საშა ჩუქიძესთან (ნ. ყორღანის ადიუტანტი), გიორგი ვეშაპელთან (დამფუძნებელი კრების წევრი), დიმიტრი ჩხატარაიშვილთან (სოხუმის სამხარეო სასამართლოს ყოფილი პროკურორი), იოსებ გოგოლაშვილთან (საქართველოს კონსული კონსტანტინეპოლში), დავით ქებაძესთან

(მინერალურა წყლების მწარმოებელი), ბარგთან (სამღებრო, ფაბრიკა ყოფილი მეპატრონე), აკაკი სოსტროისთან (მსხვილი მეწარმე), უკ დადიანთან, დურმიშხან, გიორგი და ალექსანდრე ნატროშვილებთან.

**კითხვა:** მოგვეთხურო ჩვენებები თქვენი კავშირის შესახებ ზემოთ დასახელებულ პირებთან.

**პასუხი:** კერძო ემიგრანტებს ეხვდებოდი, როგორც კერძო მოქალაქე, ხოლო ყოფილი მენშევიკური მთავრობის წევრს, მაგალითად, საშა გეგუკორს, შევხვდი საქართველოდან გატანილი ქონების გარშემო წარმოქმნილ დავასთან დაკავშირებით. ჩვენთან არსებობდა მენშევიკთა მიერ გატანილი ქონების დატაცების წინ აღმდეგ მებრძოლი ჯგუფი, რომელში შედიოდნენ: მე — გიორგი ყორღანო, გრაგოლ ვეშაპელი, მიხეილ ტატიშვილი და სხვები, რომელთა გახსენებაც არ შემიძლია. ქონების დატაცებასთან დაკავშირებით ჩვენ წრილობითი პროტესტით ვ. გეგუკორის საშუალებით მოვმართეთ ყორღანის, ხოლო ასლი დამფუძნებელი კრების წევრ ვეშაპელს გადავუცეთ.

წავიკითხე, ჩაწერილია ჩემი სიტყვებიდან სწორად

**გ. ყორღანია**

დაკითხეს: 3 განუ. უფროსის თანამშრომელს, სახელმწიფო უშიშროების უფროსმა ლეიტენანტმა ოსიპოვმა, განუ. თებერვლიანების თანამშრომელს, სახელმწიფო უშიშროების სერჟანტმა ატაშიანმა.

# საბრალდებო წესდება საქმის № 13085

1. გიორგი თედოს ძე ჟორდანიას
2. ვახტანგ იოსების ძე აბაშიძეზე
3. პეტრე გრიგოლის ძე ოცხელზე

გათვალისწინებული საქ. სსრ სიხლის სამართლის კოდექსის 58/8, 58/10, 58/11 მუხლებით.

მე. საქ. სსრ შინსახკომის სახელმწიფო უშიშროებას სამმართველოს 3 განყოფილების ოპერაწმენებულმა, სახელმწიფო უშიშროების სერჟანტმა ატაშიანმა განვიხილე საქმე № 13085.

მოცემულ საქმეში ბრალი ედებათ: გიორგი თედოს ძე ჟორდანიას, დაბ. 1885 წ. ქართველი, ყოფილ თავადთა წრიდან, დაპატიმრებამდე თეატრის მუშაკი, წარსულში ჟორდანა ირიცხებოდა ნაციონალ-დემოკრატთა პარტიაში, იყო ტფილისის კომიტეტის წევრი და ეკავა მენშევიური მოაზრობის იესტიციის დეპარტამენტის უფროსის თანამდებობა. საქართველოს გასაბჭოების წინ, ამერიკელი გემით გაიქცა და კონსტანტინუპოლში დამკვიდრდა. სადაც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული რევოლუციური მოაზრობის ყოფილ წევრებთან რადენ არსენიძესთან, გრიგოლ ვეშაპელთან და სხვ.

ჟორდანია საზღვარგარეთიდან 1921 წელს დაბრუნდა (გაქცევიდან რამდენიმე თვის შემდეგ). 1922 წელს კონტრ-რევოლუციური მუშაობისათვის დაპატიმრებული იყო საგანგებო კომისიის მიერ.

ვახტანგ იოსების ძე აბაშიძეს, დაბ. 1897 წ. ქართველი, ყოფილ თავადთა წრიდან, დაპატიმრებამდე თეატრალური მუშაკი, წარსულში დაამთავრა კადეტთა კორპუსი.

პეტრე გრიგოლის ძე ოცხელს, დაბ. 1906 წ. ქართველი, ყოფილ ვაჭართა წრიდან, დაპატიმრებამდე თეატრალური მუშაკი, სსრკ შინსახკომის მონაცემებით ოცხელს კავშირი ჰქონდა საზღვარგარეთის ერთ სეფლოსთან, რომელიც საბჭოთა კავშირში დაზვერვით კონტრ-რევოლუციურ მუშაობას აწარმოებდა.

მასში, რომ: შედიოდნენ საქართველოს ნაციონალური ცენტრისა და მოსკოვს მცირე თეატრის დირექტორის, ტროცკისტ სერგო ამაღლობელს დაეალებით შექმნილ კონტრ-რევოლუციურ-ტროცკისტულ ორგანიზაციაში ტერორისტული აქტების განსახორციელებლად პარტიისა და სახელმწიფო ხელმძღვანელთა თეატრში დასწრების დროს.

აღნიშნულიდან გამომდინარე დაეადგინე:

გ. თ. ჟორდანიას, ვ. ი. აბაშიძისა და პ. გ. ოცხელის საგამომძიებლო საქმე № 13085 განსახილველად გააუცეს საქ. სსრ შინსახკომის სამეულს.

- ცნობა: 1. დაპატიმრებულები იმყოფებან შინაგან ციხეში  
2. საქმის ნითიერი მტკიცებითა საბუთები არ არსებობს.

ს. ი. ამაღლობელის საგამომძიებლო საქმე ცალკე წარმოებით მიმდინარეობს. საქ. სსრ შინსახკომის 3 განყოფილების უფროსის თანაშემწე, სახელმწიფო უშიშროების სერჟანტი ატაშიანი საქ. სსრ შინსახკომის 3 განყოფილების უფროსის თანაშემწე, სახელმწიფო უშიშროების უფროსი ლეიტენანტი ოსიპოვი.

„თანამა ვარ“ საქ. სსრ შინსახკომის 3 განყოფილების დროებითი უფროსი, სახელმწიფო უშიშროების უფროსი ლეიტენანტი ვინერი.

ოქმი № 56

საქ. სსრ შინაგან საქმეთა სახალხო  
კომისარიატის სამეულის სსდომისა  
2 დეკემბერი 1937 წ.

მოისმინეს:

შინსახკომის სახელმწიფო უშიშროების სამმართველოს 3 განყოფილების თავმჯომებელი საქმე № 13085.

1. ჟორდანია გიორგი თედოს ძე, დაბ. 1885 წ. ქართველი, ყოფილ თავადთა წრიდან, დაპატიმრებამდე თეატრის მუშაკი. წარსულში ჟორდანია ირიცხებოდა ნაციონალ-დემოკრატთა პარტიაში, იყო ტფალისის კომიტეტის წევრი და ევაჟა მენშევიკური მთავრობის იუსტიციის დეპარტამენტის უფროსის თანამდებობა. საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ, ამერიკული გემით საზღვარგარეთ გაქცა და კონსტანტინეპოლში დამკვეთდრდა. სადაც მკიდროდ იყო დაკავშირებული მენშევიკური მთავრობის ყოფილ წევრებთან ევგენი გეგეჰკორთან, რაქდენ არსენიძესთან, გრიგოლ ვეშაპელთან და სხვ. ჟორდანია საზღვარგარეთიდან 1921 წელს დაბრუნდა (გაქცევიდან რამდენიმე თვის შემდეგ). 1922 წელს კონტრრევოლუციური მუშაობისათვის დაპატიმრებული იყო საგანგებო კომისიის მიერ.

ბრალად ედება ისიც, რომ შედიოდა საქართველოს ნაციონალური ცენტრისა და მოსკოვის მცირე თეატრის დირექტორის ს. ი. ამაღლობელის დავალებით შექმნილ კონტრრევოლუციურ-ტერორისტულ ორგანიზაციაში. დადანაშაულებულია საქ. სსრ სისხლის სამართლის 58/8, 58/10 და 58/11 მუხლებით. თავი დამნაშავედ არ სცნო. მხილებულია მოწმეთა ჩვენებებით.

2. აბაშიძე ვახტანგ იოსების ძე, დაბ. 1897 წ. ქართველი, ყოფილ თავადთა

წრიდან, დაპატიმრებამდე თეატრალური მუშაკი, წარსულში დაამთავრა კადეტთა კორპუსი. ბრალად ედება საქართველოს ნაციონალური ცენტრისა და მოსკოვის მცირე თეატრის დირექტორის ს. ი. ამაღლობელის დავალებით შექმნილ კონტრრევოლუციურ-ტერორისტულ ორგანიზაციაში მონაწილეობა. დადანაშაულებულია საქ. სსრ სისხლის სამართლის 58/8, 58/10 და 58/11 მუხლებით. თავი დამნაშავედ არ სცნო. მხილებულია მოწმეთა ჩვენებებით.

3. ოცხელი პეტრე გრიგოლის ძე, დაბ. 1907 წ. ქართველი, ყოფილ ეპქართა წრიდან, დაპატიმრებამდე თეატრალური მუშაკი. ოცხელს ეკუთვნოდა საზღვარგარეთის ერთ საელჩოსთან. რომელიც საბჭოთა ეკვიპაჟში დაზვერვით კონტრრევოლუციურ მუშაობას აწარმოებდა.

ბრალად ედება საქართველოს ნაციონალური ცენტრისა და მოსკოვის მცირე თეატრის დირექტორის ს. ი. ამაღლობელის დავალებით შექმნილ კონტრრევოლუციურ-ტერორისტულ ორგანიზაციაში მონაწილეობა. დადანაშაულებულია საქ. სსრ სისხლის სამართლის 58/8, 58/10 და 58/11 მუხლებით.

თავი დამნაშავედ არ სცნო. მხილებულია მოწმეთა ჩვენებებით.

მომხსენებელი — ატაშინი დაადგინეს:

ჟორდანია გიორგი თედოს ძე, დაბ. 1885 წ. დაიხვრიტოს. პირადი ქონება კონფისკირებულ იქნეს.

აბაშიძე ვახტანგ იოსების ძე, დაბ. 1897 წ. დაიხვრიტოს, პირადი ქონება კონფისკირებულ იქნეს.

ოცხელი პეტრე გრიგოლის ძე, დაბ. 1907 წ. დაიხვრიტოს. პირადი ქონება კონფისკირებულ იქნეს.

დავით აღმაშენებლის სახელობის უნივერსიტეტის  
საგარეო ურთიერთობების ფაკულტეტის

ნ. ბრეჯინისა და გ. შერგელის  
ლიტონის კამათში მსჯელობა იყო  
იმის თაობაზე, უნდა იცნობდეს  
თუ არა საზოგადოებრიობა ყვე-  
ლა საიდუმლო დოკუმენტს, რო-  
მელიც „სტუკის“ არქივებში ინა-  
ხება. იმ პირებს, ვისი დასმენითაც  
1936-38 წლებში და საერთოდ  
წარსულ პერიოდში იღუპებოდნ-  
ენ უდანაშაულო ადამიანები.

ნ. ბრეჯინის პოზიცია კატე-  
გორიულია და მოითხოვს ყველას,  
ყველაფრის მხილებას და ფართო  
საზოგადოებრივი სამსჯავროს მო-  
წყობას. რაც შეეხება გ. შერგელის  
თავიდან შეტად თავშეკე-  
ვებული იყო. იგი ქვეყნარბიტრის  
დადგენისა და ფაქტიური მდგო-  
მარების შესახებ ფართო მსჯე-  
ლობის წინააღმდეგე არ ყოფილა.  
მაგრამ ითხოვდა საკითხისადმი  
ფრთხილ დამოკიდებულებას. რა-  
თა არ გამოვეყენებოდა საზოგადოე-  
ბის ნაწილის გაღიზიანება. კერ-  
ძოდ, რეპრესირებულთა ნათესაო-  
ბის, მომდევნო თაობების გაბო-  
როტება იმ პირთა მიმართ, რომ-  
ლებიც პირადად არაფერ შოაში.  
არიან. მხედველობაშია იმ დრო-  
ის ცოდვილთა მომდევნო თაო-  
ბები.

პოლემიკა დაიწყო რუსთაველის  
სახ. სახელმწიფო დრამატული  
თეატრის ხელმძღვანელის სანდ-  
რო ახმეტელის და მასთან ერთად  
1937 წლის ოქტაბრის უდანაშა-  
ულო, უსასტიკესად რეპრესირე-  
ბული ადამიანის თიხიკორ განაღ-  
გურობასთან დაკავშირებით თა-  
ვიდან პოლემიკაში ჩაბმული იყო

პროფესორი ვასილ კიკნაძე, რომ-  
ლის ღვაწლი რუსთაველის თეატ-  
რის ისტორიის კვლევაში ფასდაუ-  
დებელია. მან ამ საკითხზე შექმ-  
ნა მაღალი ღირსების ფუნდამენ-  
ტური შრომები. ბატონმა ვასომ  
თავისი აზრი გამოხატა და დრო-  
ულად განიხილა ამ პოლემიკას.  
კარგი იქნებოდა, ზემოხსენებული  
ავტორებიც ასე მოქცეულიყვნენ.

არაფერ იცნობს ახმეტელისა და  
სხვათა საქმეს უფრო დეტალუ-  
რად, ვიდრე მე. სამსახურებრივი  
მუგომარებობის გამო 1955 წელს  
ეს საქმე მე გადავსინჯე და ყვე-  
ლა უდანაშაულოდ რეპრესირე-  
ბული პირის სარეაბილიტაციო  
მასალები მოვამზადე სსრკ ჯა-  
რების სამხედრო პროკორატუ-  
რაში განხილვისათვის წარსადგე-  
ნად და პირველად ფართო საზო-  
გადოებრიობის განსასჯელად გა-  
მოსატანად. იმ წლებში ამიერ-  
კავკასიის სამხედრო ოლქის პრო-  
კორატორაში იმუშაობდი და ამ  
საქმისთან უშუალო კავშირი  
მქონდა.

საქმიზე მოშობის პერიოდში  
ახმეტელის ირგვლივ შემოკრები-  
ლი საზოგადოების არცთუ მცირე  
ნაწილი (ჯირ თავშეკავებულად,  
შიმიოვ კი აშკარად) არ მალავდა,  
რომ ძალზე აინტერესებდა. ომუ-  
ალოო ვინ იყო თამაშისადი. პირა-  
დად ჩემთან. ისინი ამ საკითხზე  
ფართო დამოსალოცავი კი მოით-  
ხოვნიან. თათბარში შიმიოვი  
აღმინა, რომ ბევრი მოთაინათ-  
ლის ამ პაროქნოთი ენიბები და  
ენობისმოყვარეობა უფრო დიდი

ფაქტორი იყო, ვიდრე საქმისადმი მალაღმობა ქალაქობრივი დამოკიდებულება. იყვნენ ადამიანები, ვისაც მაშინ ჯერ კიდევ არ ჰქონდა დაკარგული ახმეტელის დროს თეატრში შექმნილი ურთიერთდაპირისპირების. ინტრიგების ვალეევების სურვილი. ვერ მალავდნენ შურს მათზე ნიჭიერი და ცნობილი მსახიობების მიმართ. მათი აზრით, ამ მსახიობებმა სხვებს გზა გადაუღობეს, არ მისცეს ნიჭის გამოვლენის საშუალება. პედაგოგიური მოღვაწეობა წლების განმავლობაში მაკავშირებს თეატრალური ინსტიტუტის კოლექტივთან. საყვედურები დღესაც არ გამოლეულა. მაგრამ მათი აყოლა თავიდანვე მიუღებლად მიმაჩნდა. ის განწყობილება დღემდე არ შეცვლილა. ამის დასტურია ჩემი არაერთი გამოსვლა ტელევიზიით, პრესაში. მონაწილეობა ახმეტელისადმი მიძღვნილ რეჟიმეტრაჟიან ფილმში.

რასაც ქვემოთ მოგახსენებთ, იფიციალურად არსად განმაცხადებია. 1955 წელს, როდესაც ახეტელის საქმეზე მუშაობა დამთავრდა, მთავარი სამხედრო პროკურორის სახელზე ვრცელი მოხვედრებითი ბარათი დაიწერა. მასში კოხხენიებული იყვნენ მალაღმობის პირები, რომლებმაც არცთუ მკირე როლი შეასრულეს 36-37 წლების ტრაგედიის ვალეევებაში. ბარათი შოკითხვის ხასიათს ატარებდა. უნდა გარკვეულიყო იმ ადამიანების აისხლის სამართლებრივი პასუხისმგებლობის საკითხი, ვისაც

ხელი ჰქონდა მოწერილი დასვენებზე. ამ საკითხის გადაწყვეტა კომპარტიის საკავშირო ცენტრალური კომიტეტის კომპეტენცია იყო. პასუხმა დაიგვიანა. ზუსტად არ მახსოვს თვე. 1956 წლის დასაწყისში მიმავლინეს საბჭოთა არმიის მთავარ სამხედრო პროკურატურაში. იქ პროკურორის მოადგილემ იუსტიციის გენერალ-ლეიტენანტმა ყაბინმა მიმილო. ჩვენი საუბარი საკმაოდ ვრცელი აღმოჩნდა. როგორც კი შევედი, მასპინძელმა მათუწყა, ჩვენი მოთხოვნა ვერ დაკმაყოფილდება, რადგან საკითხისადმი ამგვარი მიდგომით მეორე 1937 წელი აგორდებოთ. თითოეული პოლიტიკური საქმის მიღმა იდგა მრავალი დამსმენი და „მამხილებელი“. რომლებიც როგორც თავისი სურვილით, ასევე ზეგავლენით და თავდაცვის მიზნით რეპრესიის მსხვერპლი რომ არ გამხდარიყვნენ, დგამდნენ ასეთ ნაბიჯებს. ყაბინმა მკითხა, ვიცოდით თუ არა, ეყოვმა ვისი ხელით გაანადგურა მეიერჰოლდი და მისი თეატრი, უკრაინაში კი — იან კურბასი და შემოქმედებითი ინტელიგენციის თვალსაჩინო წარმომადგენლები?

მეხსიერებას აღარ შემორჩა, კონკრეტულად ვინ იყვნენ ნახსენები, მაგრამ რეპრესირებული. განადგურებული თეატრის და ხელოვნების სხვა დარგების სახელოვანი მუშაკები, მწერლები, კრიტიკოსები. რომელთა ნაწილი ჩვენი საუბრის დროს უკვე რეაბილიტირებულიც კი აღმოჩნდნენ, გამოირკვა, რომ ამ

პირთა წინააღმდეგ გამოიყენეს ხელოვნების და ლიტერატურის ისეთი კოორდირებული კი, რომელთა სახელები ისტორიაში ოქროს ასოებითაა ჩაწერილი. თურმე, ერთ გამოჩენილ პიროვნებას, რომელმაც შინსახკომის გამომძიებლის ზეგავლენით ახლობელ პირებზე ცრუ ჩვენებები მისცა, ფსიქოლოგიური სტრესი მოუვიდა, დევნის მანიით დაავადდა და სიკვდილამდე სახლიდან ვერ გამოდიოდა...

ამავე საუბარში ითქვა, რომ მიზანშეუწონელია ამ პირების სისხლის სამართლებრივი პასუხისმგებლობა ყველაფრის გამომზეურება, ამას მოჰყვება რეპრესირებულთა ახლობლების, საზოგადოებრივი წესის ცახორბობა, შურისძიების გაღვივება რაც უარყოფითი შედეგის მომტანი იქნებაო. ეს აზრი რომ სწორი იყო, ამის დასტურია ის რეციდივები, რომლებიც ახმეტელის საქმეს მოჰყვა. ეს ვნებები დღესაც არ დამცხრალა.

ახმეტელის ჯგუფის საქმეზე მუშაობის დროს ერთ პიროვნებას შევხვდი, რომელიც რეპრესირების პერიოდში შინაგან საქმეთა კომისარიატში მაღალ თანამდებობაზე იმყოფებოდა და თავისი სისასტიკით მეტად კოლორიტული ფიგურა იყო. ამ კაცს, გამორჩეულად ქაბალიტანისას და მოკლე ხელების პატრონს, ჩვეულებად ჰქონდა პატიმრის სახეში ცემა. რადგან ყველა თავის მსხვერპლს ვერ სწვდებოდა, თურმე მიზანს სკამზე შემდგარი აღწევდა...

თუ რისთვის გაიხსენებ ეს კაცი, შემდეგ მოგახსენებთ, მასამდე მცირე განმარტება: არავინ იფიქროს, რომ დამნაშავე პირების ძიმართ სრული მიმტეველობა იყო დაშვებული. არ ღომხდარა ამ პირთა რეაბილიტაცია 1937-38 წლებში. თუმცა ესეაოც უსაფუძვლო ბრალდებებით იყვნენ რეპრესირებულნი, მაგრამ თვით იყვნენ რეპრესირების აქტიური გამტარებლები. აქ ძირითადად, მხედველობაში გვყავს შინსახკომის იმ პერიოდის რიგი თანამშრომლები, რომლებსაც რომის იმპერიის პრინციპით მოექცნენ — „ბოლოს ჯალათსაც ჰყვეთენ თავს“. მაგალითად, ახმეტელის საქმის გამომძიებლები მხეიძე და შეკოტიანი (მამაკაცია, ნ. არველაძეს რატომღაც იგი ქალად ჰყავს მოხსენიებული. — ვ. ქ.) ორივენი რეპრესირებულნი იყვნენ, მაგრამ მათი რეაბილიტაცია არ მომხდარა... შინსახკომში გამეფებული „წესის“ მიხედვით, საკმარისი იყო თანამშრომლის ქცევაში შემჩნეული ყოფილიყო რაიმე შეწყობა. პროტესტის მცირედი გამოვლინება, ან მას ვინმესთან გამოსცდენოდა მიუღებელი აზრი, რომ მის „ჩეკისტურ ერთგულებას“ ხაზი გადაესმებოდა და შინ აღარ დაბრუნდებოდა. მეგობრი ჩეკისტი პასუხისმგებამი იქნა და მათი საქმეები საჩვენებელ პროცესებზე იქნა განხილული რეაბილიტაციის შედეგად შეკრებილი მასალებით. გაიხსენოთ გენერლების: რუხაძის წერეთლის, დავლიანიძის; სომ

ხეთში — კორხმაზიანის და ბევრი სხვა პირის პროცესები. დაინახენ ისეთი პირებიც, რომლებიც შინაგან საქმეთა ორგანოებში არ მუშაობდნენ, მაგრამ რეპრესიების პირდაპირი თანამონაწილეები იყვნენ. გატარდა ფართო მასშტაბის ღონისძიებები, რის შედეგადაც ცალკეული მაღალი მდგომარეობის პირი დადაყენეს ხელმძღვანელი და პროვოლიგირებული პოსტინაჟან. იმათ კი, ვისაც თავისი მაღალი შემოქმედებით საზოგადოებაში მოპოვებული პქონდათ ფართო ავტორიტეტი, საშუალება მიეცათ, დანაშაული რეპრესიების ვარეშე გამოეხადათ. სადავო არ არის, რომ ამ საკითხთან დაკავშირებით აზრთა სხვადასხვაობასთან გვექნება საქმე. როგორც აღვნიშნეთ, ჩვენ ედგევართ იმ პოზიციასზე, რომ საკითხის იმ ზომამდე გაშიშვლება, რომ დაზარალებულთა ნათესაეებს გაუღვიძოთ შურისძიების გრძნობა, ვფიქრობ, სწორი არ იქნებოდა...

ვაგრძელებ შეწყვეტილ აზრს: „თიდი ჩეკისტი“ განშორებისას შემეკითხა: „იმ დროს ჩემს ადგილზე რომ ყოფილიყავი, როგორ მოიქცეოდით?“ — ამ უადგილო და შეუფერებელ კითხვასზე არ მიპასუხია. იგი ჩემგან ნუგეშის პასუხს ელოდა და, ამავე დროს, სურდა დავერწმუნებინე, რომ ყოველივე ზღვებოჯა მისი ნების ვარეშე, გამოუვალი პირობების ვაშო.

ამ ფაქტების ვახსენება იმისათვის დამჭირდა, რათა ამ თე-

მაზე მოკამათეებს ვთხოვო დაფიქრდნენ, რამდენად გამართლებულია მათ მიერ ვართულუბული დავა. მინდა ყურადღება ვავამახვილო იმაზეც, რომ მათი მოქმედება, რომელიც თითქოსდა, მიმართულია რეპრესირებულთა ინტერესების დასაცავად, იწვევს უკუმოქმედებას და ბლალავს კიდევ მათ სახელს. არ არის გამოირიცხული, რომ საკითხში ვაურკვეველი მკითხველი, რომელიც ვაეცნობა ვაზეთში დასტამბულ თ. წულუკიძის ჩვენების ამონაწერს, მის მიმართ მტრულადაც ვანეწყოს. რა პირობებშია მიღებული ეს ჩვენება, საქმეში ჩახედული ადამიანებისათვის ვარკვეულია. იმის შემდეგ, რაც ამ ქალმა მეოთხედი საუკუნის ვანმელობაში ვადაიტანა, მისი ჩვენებებისადმი ასეთი დამოკიდებულება დაუშვებლად მიმაჩნია. ამ ჩვენების გამოქვეყნება მოდავეთა ვადამეტეზული „პრინციპულობის“ შედეგია. ჩემი აზრით, უარესი კიდევ ის არის, რომ ზატონი ვუბაზი, ქალბატონ ნათელას ხელშეწყობით, ვკპირდება სხვა პუბლიკაციებსაც, რომლებსაც დამერწმუნეთ, ისევ ვანადგურებული ადამიანების ღირსების შემლალვა მოჰყვება. საქმეში ზომამაზე მწვავე მასალებიც მოიპოვება...

დარწმუნებული ვარ, რომ პატივცემული ავტორები ჩემს წერილს უყურადღებოდ არ დატოვებენ, ამისათვის მათ წინასწარ ვუხდი მაღლობას. სათქმელი თქვი და შევიცდები „პასუხის პასუხით“ არავინ ვავაცდინო.



# ნადია შალუტაშვილი

## ბრალდება — სამუშაო

### სიყვარული

მათთვის, ვინც ქართული თეატრი-  
თა დაინტერესებული, კარგადაა ცნო-  
ბილი პროფ. ვ. კიკნაძის შრომების  
მთელი ციკლი, რომელთა შორის გან-  
საკუთრებული ადგილი უკავია რამდე-  
ნიმე სერიოზულ მონოგრაფია-გამოკვ-  
ლევას დიდი რეჟისორის სანდრო ახ-  
მეტელის შესახებ. წლების განმავლო-  
ბაში მათ სახელებს, ვინც 1937-38 წ.წ.  
რეპრესიების მსხვერპლი გახდნენ, ტა-  
ბუ ჰქონდა დადებული.

ერთხელ არჩეული მიწინაყენ მი-  
მართული მეცნიერი არ დაკმაყოფილდა  
მხოლოდ ერთი, თუნდაც, დიდი ხელო-  
ვანის ბედისა და შემოქმედების შეს-  
წავლით. ვ. კიკნაძის კვლევა-ძიების ლო-  
გიკურ განვითარებას წარმოადგენს მი-  
სი ახალი წიგნი „წამებული რაინდები“,  
რომლის კითხვა მდელვარების, გულის-  
ტკივილის გარეშე შეუძლებელია. ამ  
წიგნში მოკლედ, მაგრამ ემოციურ ტო-  
ნებშია აღწერილი ქართული თეატრის  
მთელ რაგ მოღვაწეთა ცხოვრება და  
მათი საშინელი აღსასრული.

1937 წელმა ბევრი ქართველის  
ოჯახში შეიტანა ცრემლი. არც ჩემი  
ოჯახი გადაურჩა ამ საშინელებას —  
წლების განმავლობაში მეც ვიყავი  
„ხალხის მტრის“ შვილი და აქედან  
გამომდინარე, უველანაირი სასჯელითა  
და შევიწროებით. ამიტომაც, უველა-  
ფერი, ჩემი სიუმაწვილის მიუხედავად,  
წარუშლელად აღმებეჭდა მეტსიერებასა  
და შეუხორცებელ იარაღავით დღესაც  
მტკივა. ეს, რაც მოთხრობილია ვ. კიკ-  
ნაძის წიგნში — „წამებული რაინდე-  
ბი“, არა მარტო გადმოცემით ვიცი,  
არამედ ბევრი რამის მომხწერ თვად

ვიყავი. 1937 წლის აგვისტოს ცხელ  
დღეებში, როდესაც დაპატიმრეს მამა-  
ჩემი, დაპატიმრებულნი იყვნენ მ. ჭა-  
ვანიშვილი, ცნობილი მკურნალი კონი-  
ასვილი და სხვები.

მე პირველკურსელი სტუდენტი ვი-  
ყავი, როდესაც მოგვიანებით რეპრესი-  
რებულნი იყვნენ: გ. წერეთელი, შ.  
ნუცუბიძე, შ. ზანდუკელი, მ. დოლო-  
ბერიძე, ლ. ვირსალაძე და უნივერსი-  
ტეტის სხვა წამყვანი მეცნიერებო,  
მწერლებსა და სხვებზე არას ვიტყვი,  
რადგანაც მიწაზე დაანარცხეს, გაანად-  
გურეს დიდი პიროვნებები, რომლები-  
თაც ჩვენ, ახალგაზრდები, აღტაცებუ-  
ლები ვიყავით, არ დამავიწყდება ჩვენ.  
1 სკოლის მოსწავლეები, შორიდან,  
როგორ მორიდებით მივხედვდით ცის-  
ფერთვალება, სანდომიანი სახის ყა-  
ვისფერ კოსტუმში გამოწყობილ მამა-  
კაცს, რომელსაც უოველთვის წითელ  
მიზაკი ამშვენებდა. ეს იყო ტიცია-  
ტაბიძე მწერალთა კავშირში როგორ  
მოწიწებით ვუსმენდით „უკვდავთა“  
თეატრებს.. მახსენდება მარჯანიშვილი  
თეატრის დანის ბორჯომში ჩამოსვლა.  
ზოგიერთი მსახიობი ჩვენს ეზოშიც  
ცხოვრობდა, განსაკუთრებით „დამა-  
მგობრდნენ“ და ვუეკარდი ელ. ლორ-  
თქიფანიძესა და ბ. შავიშვილს, ბატო-  
ნი ელგუჯა იცინოდა, მხარზე ხელ  
მისვამდა და ბაღში დამარბენინებდა.  
ხოლო ქალბატონმა ბუფუჟამ, რომელიც  
ისეთი ლამაზი იყო, რომ თვალს ვერ  
ვაშორებდი, თავისი პატარა ფინი-  
„ურურუ“ მაჩუქა, ვაი, რომ ეს მშვე-  
ნიერი საჩუქარი მომპარეს და პირველი

ბავშვური ტყვილი და მწუსარება მო-  
მაყენეს.

მასმს მე რასაკვირველია, არც ვი-  
ცოდი, რომელი წარმოდგენიდან ჰქონ-  
და ძაღლს ეს სახელი.

დაახ. ჩემი ბავშვობის კეთილი მე-  
გობრები, შემდეგ ეს აღობნელი კოლე-  
გები — ვ. პატარაძე, ა. მიქელაძე, მსა-  
ხიობები — თ. წულუკიძე, გ. კოსტა-  
ვა, უოფილი ჩემი სტუდენტი, ჩუმი,  
წინარ. ვ. ნაჭიერა თეატრმცოდნე გივი  
ბაოაძე... დღეო ახაშიძის დაღუპული  
შაშის გასწენებები, რომლებიც მისმა  
მეუღლემ უშესანიშნავესმა ქალბატონ-  
მა ნინო ანდრონიკაშვილმა გადმოცა,  
საუბრები მის სახლში თ. წულუკიძეს-  
თან, ზანგრძლივი საუბრები აკ. ხორა-  
ვასთან, აკ. ვასაძესთან... უოველივე  
ჩემს შესიერებაშია ჩარჩენილი და ვ.  
კენაძის წიგნის კათხვისას იღვიძებს,  
მოგონებების მორევში მიტაცებს...

„წამებული რინდები“ შესანიშნავი  
ადამიანების ცხოვრებისა და სიკვდი-  
ლის რექვიემია... იცი ადამიანის სახე-  
ლი, იცო ადამიანის ბედი, ტყვილი და  
ტრაგედია და მათ ბედს აერთიანებს  
ერთი ბრალდება — სამშობლოს, სა-  
ქართველოს სიყვარული და ოცნება  
თავისუფალ საქართველოზე.

ვ. კენაძე შემატანის მიუდგომლო-  
ბით აღწერს უოველი მათგანის ცხოვ-  
რებას — ვინ იყვნენ ისინი დაპატიმ-  
რებამდე, რა რალი ითამაშა თითოეუ-  
ლი მათგანის ცხოვრებაში ღაფრენტი  
ბერიამ, რომელიც გვამებზე შიბაბე-  
ბა და საკუთარი კარიერის მწვერვალი-  
საკენ...

წიგნში დოკუმენტურადაა მოყვანი-  
ლი არქივიდან მოპოვებული დაკითხ-  
ვების დღურები, ჩაუკვირდით საბ-  
რალდება დ.ს. ვნებს, ე წ. „სამეულის“  
ნიერ გამოტანილ განაჩენებს, რა მსგავ-  
სებაა მათ შორის, როგორ მექანიკუ-

რად სობდა და ვერ ძღებოდა სახელ-  
მწიფო მანქანა, წარმოუდგენელია, მაგ-  
რამ ანმეტელს ბრალდებად, საშინელ  
დანაშაულად უთვლიდნენ მის შემოქ-  
ნედებით მეთოდს, ე. ი. იმას, რაც მას,  
როგორც ხელოვანს სხვებისაგან ანს-  
ხვავებდა, რაც მის მხატვრულ არსს,  
ინდივიდუალობას წარმოადგენდა, იმას,  
რამაც ასეთი აღფრთოვანება გამოიწვია  
გასტროლებზე მოსკოვსა და ხარკოვში,  
აღტაცებაში მოიყვანა უცხოელი სპე-  
ციალისტები.

განა საშინელება არ არის ის რომ  
ხელოვანთა შემოქმედებას ახაშარ-  
ლებდნენ სრულიად უვიცი ადამიანები.  
ვინმე სერჟანტი ღარიბოვი, ვინმე მო-  
როზოვი, მარტულევიჩი, ბარიანოვი,  
უიგური, შეკოტიხინი და სხვანი და  
სხვანი.

როდესაც კითხულობთ დაკითხვის  
ოქმებს კოშმარის და განწირულების  
გრძნობა გეუფლებათ. ნუთუ დასაშ-  
ვები იყო ამგვარი აბსურდული ბრალ-  
დებები, ამგვარი ულოგიკობა. უვიცობა  
და გულგრილობა ადამიანის ბედის, მი-  
სი სიკვდილი-სიცოცხლის მიმართ?!

გამომძიებლები არაფერს არ იძიებდ-  
ნენ, მათ უკვე ინსტრუქციის მიხედვით  
მზად ჰქონდათ განაჩენი. რა საშინელება  
იყო ამ მოაზროვნე ინტელიგენტ ადა-  
მიანთა უილაგო მდგომარეობა, სიკვ-  
დილიმისხილთა საქნებში სევდიანი ლო-  
დინი, დაზვრტა, გადასახლება... და  
როგორი ღირსებათ უქირავს თავი უში-  
რავლესობას! დაკითხვაზე არც ერთი არ  
უარყოფს თავისი სამშობლოსადმი სიყ-  
ვარულს, მონაწილეობას 1924 წლის  
გამოსვლებში, პროკლამაციების გავრ-  
ცელებას „დურუჩის“ საქმიანობაში  
მონაწილეობას, თავისი მასწავლებლის  
სანდრო ანმეტელისადმი ერთგულებასა  
და პატივისცემას... მართალია, წამებას  
უველამ ვერ გაუძლო — ბრალდებაში

მიწერეს საკუთარ თავსაც და სხვებსაც. მაგრამ მათ ღმერთმა შეუწოდო, თუმცა, ადამიანებმა მინც ტანჯვაში ამოზადეს სული...

გავიდა წლები და დღეს ვ. კიკნაძის წიგნის და სხვათა წერილების საშუალებით, ჩვენს წინ ფარდა აიხადა, დოკუმენტები გვიმოწმებენ იმას, რომ არც ავ. ხორავა, არც ავ. ვასაძე, არც ე. აუხაიძე და კიდევ სხვანი არ იყვნენ დამსმენები, ისინი უველანი თვით ირიცხებოდნენ მეორე რიგში გასანადგურებელ ადამიანთა სიბნელში, თავისი საქმე ქმნა შურმა, დამსმენობამ და მთავრობის მიერ შექმნილმა უსახო მკვლელობის შექანსმმა, რომლის დილაკზე ხელი ეღო ლავრენტი ბერიას...

და დღეს, ჩვენ დამნაშავეებს კი არ უნდა ვეძებდეთ მათ შორის, ვინც გადარჩა, არამედ უნდა გვიხაროდეს, რომ უველას მოსპობა ვერ მოასწრეს...

ვ. კიკნაძე ნამდვილი მეცნიერის თვალთ შორიდან ადევნებს თვალს მარადისობაში წასულ ადამიანებს. ტკივილით იხსენებს მათ უოველ დამსახურებას, ცხოვრების დეტალს, ხასიათის თავისებურებას, მაგრამ, როდესაც საუბარია აქვს დაპატიმრებაზე, ხედავთ, როგორი მსგავსი, ერთნაირი ხდება მათი ცხოვრება საქანში, მათი აღსასრული, შესაძლოა, ამიტომაცაა წიგნში განმეორებები, ავტორი კიდევ და კიდევ აგვიწერს დაღუპულთა ცხოვრების უკანასკნელ დღეებს და ჩვენს თვალწინ წარმოადგენს დროის მიერ გახუნებულ, მაგრამ წარსულიდან მის მიერ ჩვენთვის დაბრუნებულ ფოტო სახეებს, რომლებსაც საოცრად ერთნაირი სევდიანი გამოხედვა აქვთ... ხანდრო აშეთელი, ვანიკო აბაშიძე, ვახტანგ აბაშიძე, სერგო ამაღლობელი, გ.ვი ბარამიძე, ვახტანგ გარბი (ვაჩანაძე), პლატონ კორი-

შელი, გრიგოლ კობტავა, ივანე ლაღიძე, ელგუჯა ლორთქიფანიძე, ალექსანდრე (საშა) შიქელაძე, ალექსანდრე (ბუხუტი) მაღლაკელიძე, პეტრე ციხელი, კუყური პატარიძე; ია ქანთარია, ნინა ღვინიაშვილი, ბუბუვა შავიშვილი, თამარ წულუკიძე, ხათუნა ქიქინაძე, გიორგი ვორდანია.

ნათელი იყოს მათი სახელები, დაუვიწყარი მათი შემოქმედება, მათი წამებული სიკვდილი სამშობლოს სიყვარულისათვის... მათ უყვარდათ თავისი სამშობლო, მშობლიური ცა და მიწა და ამისთვის დაიხაჯნენ ასე უღმობილად...

ვ. კიკნაძის წიგნი მარტო მეცნიერულა გამოკვლევა როდია, ეს ადამიანთა ცხოვრების, უმცაცრესი დროის დოკუმენტია, ჭალათების მიმართ საბოლოო ბრალდება, რომლის გასაჩივრებაც შეუძლებელია...

ვფიქრობ, ამ წიგნის უოველ მკითხველს, ტკივილითან ერთად, მადლობის გრძნობაც დაეუფლება, რადგან მეცნიერმა გვითხრა სიმართლმ იმის შესახებ, რაზედაც ამდენ ხანს დუმილით უვლიდნენ გვერდს.

რასაკვირველია, წიგნში ამომწურავად როდია აღწერილი უველა მოღვაწის შემოქმედება, ბევრი რამ დღესაც უცნობია ჩვენთვის და შეიძლება სადავოც მოგვეჩვენოს, მაგრამ პირველი და უკეთილშობილესი ნაბიჯი გადადგმულია, ამ წიგნმა გააღვიძა თანამედროვეთა მადგონებები, შეავსო ცარიელი ადგილები, რომელთაც უდავოდ უნდა დაემატოს უშესანიშნავესი დირიჟორის ევგენი მიქელაძისა თუ სხვა თეატრების რეპრესირებულ მოღვაწეთა სახელებიც. ეს მეცნიერის მომავალი კვლევის საგანია, პატრიოტული, ადამიანური მოვალეობაა, ვალის მოხდაა წამებული რაინდების წინაშე.

„ცხოვრება სიზმარია“

ამ სპექტაკლს დადგანს ველოდებოდით — რობერტ სტურუას ყოველი ახალი ნამუშევარი მუდამ გაძლიერებულ ინტერესს და მაყურებლის ცოცხალ გამოძახილს ბადებს. ასე იყო წლების მანძილზე, დღესაც ასე გრძელდება.

რობერტ სტურუას თეატრს თავისი სახე აქვს. ამ თეატრში დანერგილია მსახიობთან მუშაობის ახალი მეთოდი, რომელმაც, თავის მხრივ, მსახიობის ტექნიკის ახალ ნიშნებს და რეჟისურის (ყოველ შემთხვევაში, ქართული რეჟისურის) ახალ ხერხებს გაუქაფა გზა. სტურუას სპექტაკლები ამ ხერხების დემონსტრირებას ცვალებადი წარმატებით აღწევენ და, რაც მთავარია, მათ საფუძვლიანად შეცვალეს მისი ხელმძღვანელობისას თეატრის სახე, საერთოდ გავლენა მოახდინეს მთლიანად ქართულ რეჟისურაზე.

ეს გავლენა ყოველთვის სხვადასხვანაირად ვლინდებოდა — ზოგჯერ გააზრებისა და ღრმა გაგების პლანში, ზოგჯერ კი (უფრო ხშირად) ზედაპირულ მიმბაძველობაში გადაზრდილა, რაც ყოველთვის როდი გვირგვინდებოდა წარმატებით. პირიქით, ხშირად ამგვარი ექსკურსიების აბსურდულობას წარმოაჩენდა. მიუხედავად ამისა, რეჟისორებს ხელს არ უშლიდა დადგომოდნენ ახალ, უცნობ და გაუცვალავ გზას. არც კი დაფიქრებულან, თუ რა იმალება ამ უცნური მეტაფორებისა და რებუსების მიღმა, როგორ, რა ხერხებით და სვლებით უნდა მიიყვანო მსახიობები მოცემული ხერხების გამართლებამდე. მხატვრული საბის ვახსენამდე, თანაც შინაგანად, უპირველეს ყოვლისა.

სპექტაკლი „ცხოვრება — სიზმარია“ დიდხანს მზადდებოდა, რეჟისორს, თუმცა ეჭვარებოდა, მაგრამ თავს უფლებას არ აძლევდა ჩანაფიქრი არ მიეყვანა კონცეფციამდე. იგი მუშაობდა, ფიქრობდა, ეძიებდა...

სავსებლად ლოგიკურია, თუ ვიტყვი, რომ სტურუას ეს ახალი სპექტაკლი — მისი წინამორბედი ნამუშევრების რეჟისორული ხერხების განმეორებაა: მაგრამ, სპექტაკლის მსვლელობისას რატომღაც მომეჩვენა, რომ რეჟისორი უარს ამბობს მისთვის ჩვეულ ხერხებზე და ეძებს ახალ სვლებს, ყოველ შემთხვევაში, მსახიობებთან მუშაობისას, რეჟისორის ასეთი სურვილი სავსებით ლოგიკურიც იქნებოდა მაძიებელი ხელოვანი ადამიანისათვის, რომელიც დიდი თეატრალური ნიჭითაა დაჯილდოებული და ყოველთვის ახლის ძიებაშია. აი, რატომ მომეჩვენა ახლადნახი სპექტაკლი იმედის მოცემი. მაგრამ მალე დავრწმუნდი, რომ ეს იყო მხოლოდ ცდა — რეჟისორის სურვილმა მოქმედების მსვლელობისას თავის განვითარებას ვერ მიაღწია, განახლება არ მომზადრა. გეკითხებით: რა მიმართულებით შეიძლება და განვითარებულიყო იგი? შესაძლოა, გმირთა სულიერი გაორების პლანში, რაც მიიყვანდა გმირებს სულიერებამდე, მათი შინაგანი სამყაროსადმი უფრო დიდ გულისხმიერებამდე. პიესაში ხომ საქმოდია მოცემული ფილოსოფიური, ზნეობრივი პრობლემები, რომლებიც მჭიდროდაა დაკავშირებული სულიერებასთან. ალბათ, საჭირო იყო პოლიტიკური პრობლემებისადმი მეტი ხარისხის ვალები (სიტყვამ მოიტანა და სპექტაკლში ისინი გაშუქებულია, იღონდ მონახულია არა-ზუსტი რაკურსი — მაგრამ ამაზე ქვემოთ). შესაძლოა, რეჟისორმა აშკარად ნიღბების გზა იირჩია, რათა დაემტკიცებინა, რომ შიშისა და წყევლიადის საყოველთაო აღმოსაფეროში ადამიანები მანევენებად და მანიაკებად ვარდაიქმნებიან, ხოლო მათ მიერ წარმოთქმული ტექსტი განყენებულად ეღერს. ძნელია თქმა: ყოველ შემთხვევაში, სპექტაკლის მსვლელობის დროს ანალიტიკური სვლები არ მოიძებნება. ტექსტი, ოქმისებური

სიმწეკითით ელერს, ხოლო მასში ჩადე-  
ბული აზრი განმტკიცებულია გარეგნუ-  
ლი მოქმედებით, კესტიო, მოძრაობით,  
ნახტომით ან ახირებული პოზით, რაც  
მთლიანად „ნიშნების“ მთელ სისტემადა  
აღიქმება.

სპექტაკლებში, რომლებიც სტურუას  
მიერ წინა წლებში იყო დადგმული, რე-  
ჟისორული პრინციპები, როგორც წესა,  
თავის მხატვრულ დაგვირგვინებას იძენ-  
დნენ. მათში გარკვეულად და მკაფიოდ  
ვლინდებოდა რეჟისორის სცენური ენის  
თავისებურება. მისი არაორდინალური,  
მეტაფორული აზროვნება, მსახიობები  
ხედებოდნენ ამ აზროვნების ორბიტაში  
და რეჟისორის მიერ მოცემულ ამოცა-  
ნებს აღიქვამდნენ არა მექანიკურად, არა-  
მარტო „შეფასების“ თვალსაზრისით,  
არამედ შინაგანადაც. მათი სცენური გუ-  
ნება-განწყობილების პრიზმაში გარდა-  
ტების გზით. მეტაფორული სვლების არ-  
სებობისა და გეომეტრიულად აგებული  
მიზანსცენების მიუხედავად, რეჟისორის  
მიერ მოცემული ამოცანები სრულდებ-  
ოდნენ არა მარტო უკიდურესად გარ-  
კვეულად და მკაფიოდ (მე ვიტყვოდი,  
მათემატიკური სიზუსტით!), არამედ (რაც  
პირადად ჩემთვის ყველაზე მთავარია),  
როგორც ამბობენ, საკუთარ შინაგან  
სამყაროსთან სრულ თანხმობაში. მაგა-  
ლითები გნებავთ? შემიძლია უამრავი  
დავისახელოთ! მიუხედავად მისი რეჟი-  
სორული „მე“-საღმი მსახიობების სრუ-  
ლი მორჩილებისა, მიუხედავად ფორმის  
სიმაგრისა, ასე თუ ისე ეს ფორმა სტუ-  
რუას სპექტაკლებში ყოველთვის შინა-  
განად გამართლებული იყო. შესაძლოა,  
ფორმა ხანდახან პრეველირებდა შინაარ-  
სზე, გმირების შინაგან ცხოვრებაზე, მაგ-  
რამ რეჟისორის მიერ ყველა სპექტაკლ-  
ში — „რიჩარდი“ იქნებოდა ეს თუ  
„ლირი“, „ყვარყვარე“ თუ „კავკასიური  
ცარცის წრე“, ფორმა ვლინდებოდა მსა-  
ხიობთა სულიერ საწყისთან მჭიდრო სინ-  
თეზში. ამ სინთეზის განსახიერება იყო  
იზა გეგოშვილის გრუშე, რამაზ ჩხიკ-  
ვაძის აზდაკი, გურამ საღარაძის ეფრე-

იტორი, გოგი ხარაბაძის კლარენსი,  
რინა თბილელის რიჩარდის დედა, სა-  
ლომე ყანჩელის ელისაბედი, მედეა ჩა-  
ხავას მარკარეტი, ავათო მახარაძის  
გლოსტერი, ვახი კავსაძის სიმონ ჩაჩავა,  
ყანრი ლოლაშვილის მასხარა და მრავა-  
ლი, მრავალი სხვა, რომელთა ჩამოთვლა  
უსასრულოდ შეიძლება და ეს როდი იქ-  
ნებოდა გადაჭარბებულად ნათქვამი.

მართლაც, განა შეიძლებოდა გმირის  
ესოდენ დიდი ტანჯვა და შეილის უზო-  
მო სიყვარული, როგორც ჰქონდა გრუ-  
შეს, რომ არ ყოფილიყო ასეთი სინთე-  
ზი? განა შეიძლებოდა ასე მძინეწარედ,  
გამაგებით, მძაფრად, გროტესკულად  
და იდიოზურადაც კი შეესრულებინა  
ვინმეს ახირებული სიმღერა, როგორა-  
დაც ამას ასრულებდა რ. ჩხიკვაძის აზ-  
დაკი „კავკასიურ ცარცის წრეში“, რომ  
არ ყოფილიყო ასეთი სინთეზი? ანდა  
მასხარა „ლირიში“! ჰეშმარიტად დაუ-  
ვიწყარია რეჟისორის გენიალური გამო-  
ნაგონი, დაკვეშირებული მასხარას სიკე-  
ლილთან და გაეცხლებასთან. ასეთი  
ფეთქებადი პასუხი თეატრის ისტორი-  
კოსების საუკუნეობრივ კამათზე, პიე-  
საში მასხარას დაუსრულებელ ბელზე  
ჭერ კიდევ არავის, არასოდეს და არსად  
არ შეუთავაზებია, და რა ვირტუოზუ-  
ლად და უტყუარად, თამამად და ამავე  
ღროს ცხოვრებისეულად ასრულებს ამ  
სცენას მსახიობი.

ღიახ, თავის საუკეთესო სცენურ გა-  
დაწყვეტებში რობერტ სტურუა ყოველ-  
თვის ეყრდნობოდა მის მიერ განვილ-  
სკოლას, ამას ვერსად გაეჭყვივ! მიხვილ  
თემანიშვილის მოწაფეს არ შეეძლო  
იმ ფესვებიდან სამუდამოდ მოწყვეტა,  
რომელზედაც წამოიზარდა. მის სპექტაკ-  
ლებში მე ყოველთვის ვგრძნობდი და  
ვხედავდი სხვადასხვა მეთოდისა და  
სცენური კანონის პროპორციებს, რომ-  
ლებიც ხან უერთდებოდნენ ერთმანეთს,  
ხან შორდებოდნენ, მაგრამ ამ ტალღა-  
სებურ ამპლიტუდებსა და „ღოზებში“  
რეჟისორი ყოველთვის მაღალი ოსტა-  
ტობის დონეს აღწევდა, სადაც არამარ-



ტო მხატვრული სახისადმი მსახიობური დამოკიდებულება ჩანდა, არამედ ამ დამოკიდებულებასთან ერთად (რომ პა-ლალოქისია?) მხატვრულ სახესთან სრულად შერწყმაც იკითხებოდა. გაიხსენეთ „ლირის“ ფინალური სცენა! გაიხსენეთ დაუფიქარი, რამაზისეული: „რა სიბ-ნელება...“

ახალ სპექტაკლში, რომელიც პედრო კალდერონის დრამის „ცხოვრება — სიზმარისა“ მიხედვით დაიდგა, არც ერთი ეს სირთულე არ გვხვდება. აქ ყველაფერი უქიღურესად გამარტოვებულია, დაყვანილია სტურუასათვის უჩვეულო სცენურ პრიმიტივიზმამდე, მოკლედ რომ ვთქვათ. იმ ხერხებამდე, რომლებსაც თვით სტურუას მიმბაძველებიც მიმარ-თავდნენ, რომლებმაც მის არაორდინა-ლურ შემოქმედებაში ვერ შეძლეს მთა-ვარის გაგება.

ის, რომ სტურუა სტურუას არ ჰგავს, სპექტაკლის მსვლელობისას თანდათან მცლავნდება. მსახიობები არ ჩაქდნენ ტექსტში, სიტუაციის დრამატიზმი ბო-ლომდე და შინაგანად არ არის გახსნი-ლი. სპექტაკლში მბრძანებლობენ გა-რეგნული ხერხები: ხმის ზედმეტი მო-ღუვლა, რომელიც ქმედითი ქარგის ლოგიკით კი არაა განპირობებული, არა-მედ „უფიქრად“ მომდინარეობს. მსახი-ობებში გაჩნდა დეკლამაციურობა და ტონის მალაფარდოვნება. გამეფებუ-ლია ზედმეტი ექსტრეულა, გაუმართ-ლებელი მოძრაობები. უნებლიად იბადება აზრი, რომ თეატრი ერთგვარად უბრუნ-დება 50-იან წლებს, როცა ჰეროიკულ-რომანტიკული სტილი, ესოდენ საშულ-ველი თვით სტურუასათვის, მეფობდა ქართული თეატრის სცენაზე...

სპექტაკლი გარეგნული დამაბულობის, ფუსფუსა დინამიურობისა და აღგზნე-ბული ენებების შეგრძნებას ტოვებს. ამავე დროს მას შინაგანი სოციალური და სულიერი სილატავე ახასიათებს და ეს მაშინ, როცა სპექტაკლში ბრწყინვალე მსახიობებია დაკავებული. ყველა ამ მსა-ხიობს ხომ კარგი სკოლა აქვთ განვლი-

ლი. ისინი გამოცდილი, „სტაჟიანი“ ხიობები: და ნიჭიერი ახალგაზრდები არიან. დამაბულობად და დინამიურად აგე-ბულია პიესის მთავარი გმირის — პრინც სეზიზმუნდოს (ზახა პაპუაშვილი) სცენე-ბი, რომელიც მიწისქვეშეთშია ჩამწყვედე-ული (პიესაში პატიმარი იმყოფება მა-ლალ მთებში, კოშქში), გმირის შფოთვა, სულიერი დაცემა, ტანჯვა, მსახიობის მიერ საკმაოდ საფუძვლიანადაა გააზრე-ბული. მაგრამ, გმირის მხატვრული სახე ფსიქოლოგიურად კი არ ვითარდება, არამედ ჩვენების პრინციპს ემორჩილება. მსახიობის თამაშს ახასიათებს გრძნობე-ბის დემონსტრაცია და არა შინაგანი გან-ცდა. უზომოდ საწყენია, რომ ახალგაზ-რდა, ნიჭიერი და უდავოდ პერსპექტი-ული მსახიობი თავისი გმირის სულიერი დრამის გააზრებისას გარეგნული ხერხე-ბის ტყვეობაში მოხვდა, ასეა მოფიქრე-ბული სპექტაკლში სეზიზმუნდოს სახე და მას ვერსად გაექცევი.

ერთი-ბრვიდაა გადაწყვეტილი სპექტაკლის სხვა სახეებიც. რეჟისორულა ამოცანების ფარგლებში ისინი სპექტაკ-ლში არ ვითარდებიან. მათ ყველას მორ-ჩილების დამლა აზის. ისინი მოდიან სპექტაკლში და სპექტაკლიდან მიდიან ერთგვარად. არ ხდება მხატვრული სა-ხის შინაგანი მოძრაობა, უფრო სწორად, ხდება შოლოდ სიტუეტის მიხედვით და არა ფსიქოლოგიურად, სულიერად, რაც ამ მსახიობისათვის არ არის დამახასია-თებელი. აი, თუნდაც, ავიღოთ გოგი ხარბაძე. ზემოთ ვახსენე მისი კლარენსი „რიჩარდიანს“. აბა, გავიხსენოთ მისი ინტერპრეტაციები მხატვრულ კითხვაში! აქ მსახიობის სული და აზროვნება ერთ-მანეთს ეჯიბრება ცოცხალ და მორთოლ-ვარე პროცესში. და ფიქრობ: ნეტავ როგორ, რა იღუმალი ძალით და ხერხე-ბით აღწევს მსახიობი ასეთ ღრმა წვდო-მას ლიტერატურულ მასალაში? ანდა ვაეა-ფშაველას მასალაში, მის ღიღებულ სამყაროში? სპექტაკლში კი მეფე ბა-სილდოს სახე — ერთიპიურთა, მასში არ იგრძნობა არც განვითარება, არც სული-ერება. მსახიობი თავის ბუნებასთან

სრულ განხეთქილებაში აღმოჩნდა. არ იგრძნობა სახის მკაფიო განვითარება ანუთ მახარაძის კლოტალდოს როლის შესრულებაში. ისეთი შეგრძნება გეუფლებათ, რომ მსახიობს არა აქვს გასაქონის საშუალება, ხოლო თამაშის მანერა რატომღაც გლოსტერს („მეფე ლირიდან“) ვევაგონებს. შესამჩნევია ხელოვნურობა ლევან ბერიკაშვილის (ასტოფელი) თამაშში. მისი ხერხებიც ამ როლში რატომღაც ბადებენ ასოციაციებს ედმონდის სახესთან („მეფე ლირი“). ხერხების განმეორება კარგი ცხოვრებიდან არ ხდება. ეს ეხება არა მარტო მსახიობებს, არამედ რეჟისორებსაც. ხერხების მოცემულ პირობებში აღმოჩნდნენ ქალთა — როსაურასა და ესტრელიას სახეებიც. რუსთაველის თეატრის სცენაზე ახალგაზრდა მსახიობის — ნატო მურვანიძის პირველ გამოჩენას დიდ როლში უკვალოდ არ ჩაუვლია. მსახიობი დაჯილდოებულია კარგი მეტყველებით, ხმით, პლასტიურობით. არის მასში ის ძალა, რაც ესოდენ აუცილებელია როსაურას სახის შესაქმნელად, მაგრამ, ასეთ ისე, სახე ნათამაშევი პოლიანად სპექტაკლისათვის დამახასიათებელ მანერაში. მსახიობი ამ მანერას იმორჩილებს საკმაოდ ადვილად და საიმედოდ. ალბათ, იმპროვიც ქლერს მალაფარდონად მისი მგზნებარე, ტემპერამენტით აღბეჭდილი მონოლოგები მომჩვენა, რომ როსაურას სახეში მეტი შინაგანი თავისუფლება, მეტი სულიერება და ქალურობა აღმოაჩინა მარია ჭიჭინაძემ. მის თამაშში შეხამებულია შემტევი ძალა, შინაგანი სითბო და ქალური სინაზე. უნებლოდ ფიქრობ, რომ მსახიობისათვის, ალბათ, ძნელია განეღილ სკოლასთან განშორება, რომელიც მან ინსტიტუტის კედლებში ლილი იოსელიანის კლასში გაიარა. ამის არშემჩნევა შეუძლებელია. ესტრელას როლში ლევა აღიზიანებული გამოვიდა. ამას წინათ მან ლილიენის როლში „საშობაო სიზმარში“ ეკვახარა, მაგრამ მსახიობი არ მისწრაფა! ხერხების მრავალფეროვნებისაკენ.

მის მიერ, სახე შექმნილია ერთი სახეებით, ზოგჯერ კი მსახიობი იმეორებს უკვე მოპოვებულს წინანდელი სპექტაკლიდან. როგორც თბილი და რბილი თამაშის ნიმუშია დათო პაპუაშვილის მიერ შექმნილი კლოტალდოს მსახურის სახე, თუმცა, „ნიშნა“ სისტემის ბეჭედმა ვერც მას აუარა გვერდი. მაგრამ აი, მის ხელში შეთამაშებული პატარა ზანზალაკი განსაკუთრებულ შინაარსს იძენს და ძალზე ბევრ რამეს განსაზღვრავს სპექტაკლში. ზანზალაკი, როგორც გრძნეულების სიმბოლო, მიუთითებს სიყვითლე, სულის სიწმინდესზე, ადამიანურობაზე; შეგვახსენებს იმას, რაც ამ სამყაროში ჩვენს მიერ სამუდამოდ დაკარგულია და არაარობას შეუერთდა.

სიკეთე! ადამიანურობა! და ზანზალაკი... როგორც გრძნეულების სიმბოლო, რომელიც იძენს არა „ნიშნულ“, არამედ ღრმა სულიერ მნიშვნელობას. რეჟისორის მიერ მოპოვებული ეს შესანიშნავი დეტალი უამრავ ასოციაციას ბადებს. თანაც არა მარტო პიესის წამყვან თემასთან, არამედ რეჟისორის სხვა სპექტაკლში უამრავ შესანიშნავ მონაპოვრებთან. როგორც თავის დროზე იყო თუთიყუში და ვალია კორდელიას ხელში „მეფე ლირში“, როგორც საბრძოლველზე მგლოში მაიმუნი და ქანდარაზე მძინარე ერთადერთი მაყურებელი იმავე „ლირში“, როგორც „ყვარყვარეში“ კმესინსკაის სასახლის (პეტროგრადში) პატარა ავიანზე აღმართული „მგზნებარე ორატორი“, წინ გაწვილი ხელით (ყველასათვის იყო გასაგები, ვინ იყო ეს ორატორი, მაგრამ ყველა. მათ შორის რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა, თავს გვაჩვენებდნენ. ვითომ ვერ შეამჩნიეს. ამ დემოლში ბევრი რამ შეერთებულია რეჟისორთან — სოლიდარობა, მდუმარე თანხმობა და მხარდაჭერა და, რაც მთავარია, გაცემა მისი გამბედაობით. ფაფრაკი (აგცედა...) და როგორც ბევრი, ბევრი სხვა, რაც რეჟისორის მხატვრული აზროვნების დიდებულ სურათს ქმნიდა და სპექტაკლების

საზოგადოებრივი დატვირთვას  
გამოხატავდა.

მაგრამ აი, ზანზალაქი! ის თამაშობს,  
სუნთქავს, ცოცხლობს სპექტაკლში,  
ბადებს სათანადო ასოციაციებს, ფიქ-  
რებს, მაგრამ სპექტაკლის ფილოსო-  
ფიური კონცეფციის ბოლომდე გახსნა  
შას მაინც არ ძალუძს. ფილოსოფიუ-  
რი თემა, რომელმაც ესოდენ დილა  
ადგილი თვით კალდერონის პიესაში  
უკავია, სპექტაკლში, როგორც უკვე  
აღვნიშნეთ, მაცდუნებელია. და ეს  
მაშინ, როდესაც დრამატურგისათვის  
იგი მთავარ თემას წარმოადგენს. ჩემ-  
თვის ძნელია განვსაზღვრო, დაიკარგა  
ის თუ არა თვით სცენურ ტექსტში,  
მაგრამ მოსმენით მე ის ვერ ავითვისე,  
ვერ აღვიქვი. სპექტაკლში სათანადო  
და მთელი ძალით ვერ აღვერდა დრა-  
მატურგის შესანიშნავი პოეტური აზრი:

სიკეთის შექმნა მსურს მე ძლიერ,  
როს გავიგე, რომ იგი მარად  
თავის უხილავ კვალს ტოვებს,  
თუნდაც შექმნილი იყოს სიზმარში!

აი, თურმე რაში მდგომარეობს  
(კალდერონის მიხედვით) ადამიანის  
ცხოვრების არსი! აი, რას უნდა მის-  
დევედეს ადამიანი, სადაც არ უნდა  
იყოს იგი — სიზმრად თუ ცხადად.

დარწმუნებული ვარ, რომ ის ამო-  
ცანები, რომლებიც რეჟისორმა დაისა-  
ხა, გაცილებით უფრო ფართო იყო,  
ვიდრე სცენაზე მათი რეალიზაცია აღ-  
მოჩნდა. თვით პიესა ამისათვის დიდ  
მასალას იძლეოდა. რეჟისორმა კი იცო-  
და, მას ესმოდა, რომ მისი გაბარიტე-  
ბი არ ითვალისწინებდა ჩემ ენებებს,  
მაყურებლის ვიწრო, ინტიმურ წრეს.  
აქ, პიესის მასალაში, მისთვის წარმო-  
შობილია (შეუძლებელია, რომ წარმო-  
შობილი არ იყოს!) გარკვეული ასოცია-  
ციები ჩვენს დროსთან, რომელშიც თა-  
ვად ის და ჩვენც, მისი მაყურებლები  
ვცხოვრობთ.

ისტორია ხშირად მეორდება.  
ვირველია, არა თავის კონკრეტულ გამოვ-  
ლინებებში, არამედ პრობლემებსა და  
საზრუნავებში, რომლებიც ადამიანებს  
გზაზე ეღობებიან, მოსვენებას არ აძლე-  
ვენ. დრღნიან მათ სულებს, განსაზღვრა-  
ვენ მათ ცხოვრებას.

მაგრამ, სცენური ცხოვრების იდენტუ-  
რობის მოძებნა თვით პრობლემას არ  
ხსნის. უნდა მოძებნო სათანადო თვალ-  
თახედვა, სათანადო თვალსაზრისი, რათა  
ხმაშალა თქვათ ის, რასაც გრძნობ, —  
მე, შენ, ის, ისინი, ბევრნი.

რობერტ სტურუასათვის ყველაფერი  
ეს კარგადაა ცნობილი. ასე, ამ არც-თუ  
ისე იოლი პრობლემების გათვალისწინე-  
ბით და ღრმა გაგებით, იქმნებოდნენ ში-  
სი სპექტაკლები. მათი გადაწყვეტა ყო-  
ველთვის გამოირჩეოდა სიცხადით, გარ-  
კვეულობითა და კონკრეტულობით. ასე-  
თივე ცდა ბუნებრივია, ახალ სპექტაკლ-  
შიც იყო ჩადებული, მაგრამ მისი რეა-  
ლიზაცია ნაკლებად მკაფიო აღმოჩნდა.  
ტექსტის და სათანადო მოქმედების „გა-  
თანამედროვეობის“ სურვილმა (არ ღირს  
ამ აზრის პრიმიტიულად გაგება, თუმცა,  
სპექტაკლში ამისათვის არის საფუძველი)  
რეჟისორი ერთგვარ „აღლუიებამდე“  
მიიყვანა. კალდერონის ტექსტი, აღბათ,  
არ იცვლებოდა, მაგრამ ამ ტექსტში სა-  
თანადო აქცენტაცია ნათლად შეიშინევა.  
სწორედ აქცენტაცია წამოსწევს ზედა-  
პირზე მთელ რიგ მომენტებს, რომლე-  
ბიც მაყურებელში ასოციაციების კონკ-  
რეტულ ნაკადს ბადებს და ამასთანავე,  
მის სათანადო რეაქციასაც ითვალისწი-  
ნებს.

კალდერონის პიესაში ფილოსოფიური  
თემა „ნიშნობრივ“ დატვირთვას და  
პირობით შინაარსს კი არ ატარებს. არა-  
მედ იგი მკაფიო, რეალურ განზორციე-  
ლებას ეძიებდა ადამიანის მიერ სიკეთის  
შექმნაში. სიკეთე — ადამიანის ცხოვრე-  
ბის უმაღლესი კატეგორიაა, რომლის  
გულისთვის ცხოვრება ღირს. პირადად  
ჩემთვის, სწორედ ამითაა ძვირფასი ეს-  
პანელი დრამატურგის პიესა. და განა



მარტო ჩემთვის? ეს მოსაზრება, ეს კრედი, უძღვრესად ძვირფასია მთელი ჩვენი თანადროულობისათვის. თუმცა, არა მარტო XX საუკუნის დასასრულისათვის, არამედ მთელი მისი ასწლეულის განფენილობისათვის. აი, რატომაა ესოდენ დიდი მოთხოვნა სპექტაკლისადმი, რომელშიც სიკეთის თემა კონცეპტუალურად სათანადოდ არ არის გახსნილი, ან უფრო სწორად გახსნილია არათანმიმდევრულად, ამაში საჭიროა გარკვევა.

სენიზმუნდო თავისი მეორე „გამოღვიძებისა“ და მეფის კართან მეორედ დაბრუნების შემდეგ დარწმუნდა, რომ დემიწაზე ადამიანისათვის ყველაზე მთავარია — სიკეთისავე სწრაფვა. მაგრამ სწორედ იქ, სწორედ იმ სცენაში, სადაც პიესის გმირი ლოგიკის მიხედვით ამ გზაზე უნდა დადგეს, სპექტაკლში რეჟისორის ნებით, ჩნდება სცენა, რომელიც არაფრით არ სწყალობს ესოდენ მნიშვნელოვანი თემის განვითარებას. პიესის მიხედვით, სენიზმუნდოსთან თხოვნით მოდიან პალონელი გარისკაცები, რათა ის დაუბრუნდეს ტახტს. სპექტაკლში კი გურკვეველია (თანაც ეს აშკარად მტკიცდება რეჟისორის მიერ) პრინცს გარისკაცები ესტუმრნენ თუ მდამით ხალხი, ჩვენი ენით რომ ვთქვათ, — ბრბოს წარმომადგენლები. მათი ჩაცმულობა სამხედროების ფორმას სრულიადაც არ ჰგავს. იბადება აზრი, რომ ისინი ბრძოლის ველიდან კი არ მოსულან, არამედ — ქუჩიდან. და სწორედ აქ, ელვისებურად ჩნდება არაოპორტუნური ასოციაციები ჩვენი ქალაქისა და რესპუბლიკის ქუჩებსა და მოედნებზე მომიტინგეებთან, რომლებიც აღზნებულად და ისტერიულად ითხოვენ ყოფილი პრეზიდენტის „ტახტზე“ დაბრუნებას. ზაზა პაპუაშვილი ღია ხერხით ბავს ჩვენი სედიანი. ახლო წარსულიდან ყველასათვის კარგად ცნობილ „ისტორიულ პერსონაჟს“. არეულ-დარეულ ქვეყნულაცია, ეგზალტირება, უგუნურობა, შეშლილობა, ამღვრეული თვალები, ისტერიული, აღზნებული ტონი, რომე-

ლიც წივილ-კივილში გადადის — ლაფერი ეს მოწმობს პორტრეტის სიზუსტეზე მოსულნი კი თავისი ეგზალტირებული მოქმედებით აშკარად ამტკიცებენ ჩვენითვის კარგად ნაცნობ ქუჩის ბრბოსთან თავის იდენტურობას.

ყველაფერი ეს კარგადაა მოფიქრებული, მაგრამ, ჩემი აზრით, არსებობს „თავისთვის“ და არაფრით არ არის შეთანხმებული კალდერონის პიესისა და თვით გმირის სახესთან. ხაზს ვუსვამ: კალდერონისა! მართლაცდა, რა საერთო აქვს პიესის „ცხოვრება — სიზმარი“-ს გმირს ყოფილ პრეზიდენტთან? პირველი, როგორც უკვე ვთქვით, სიკეთისავენა მოწოდებული, ყოფილი პრეზიდენტისათვის კი სიკეთის ცნება საერთოდ უცნობია, უცხოა მისი ბუნებისათვისა (თუ ასეთი რამ მას საერთოდ გააჩნია) ეს ხომ ცხადზე ცხადია! ამიტომ, სცენის ასეთი გადაწყვეტა ორმაგად არასწორია: პიესის კონცეფციისა და ელემენტარული რეალური ფაქტების და ლოგიკის მიმართ.

მაგრამ რეჟისორი აგრძელებს ამ საეჭიო ჩანაფიქრს და ამით აძლიერებს თავის გაურკვეველ პოზიციას. სცენა გრძელდება. სენიზმუნდი პიესის მიხედვით ასეთ სიტყვებს წარმოთქვამს: „უნდა გაეკეთო სიკეთე“. მაგრამ ამ სიტყვებში რეჟისორისა და მსახიობის მიერ ირონიაა ჩადებული. მსახიობი ფრაზას ეგზალტირებულად, კვლავად წარმოთქვამს. მისი სახე და სხეულიც ხაზს უსვამს ფრაზის ორაზროვან, ფუქსავატ ელერადობას, ხოლო მოძრაობები კიდევ უფრო აძლიერებენ კომიკურობის ელემენტებს: სენიზმუნდო ბტუნვით და მინჭვით სასახლისავენ, ტახტისავენ მისწრაფვის. დარბაზი კი ხარხარებს!.

სავსებით გასაგებია, რომ საცდური დიდი იყო — დასანანი იქნებოდა ასეთ „მომგებიან“ პარალელებზე უარის თქმა. თავისთავად ეს ეპიზოდი სასაცილოდ და პოლიტიკურად საგულისხმოდ გამოიყურება. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ რეჟისორულმა ლაღმა მონაპოვარმა თვით

პიესის ლოგია დაარღვია. რა გამოდის: სეზომუნდო, რომელიც მისწრადვის სიკეთისაკენ და სეზომუნდო, რომელიც დახტინის სიკეთის თვით იღვას?! აქ არც ლოგიაა, არც აზრის სიღრმე. მაგრამ არსებობს მინც ერთი მომენტო, რომლის მიხედვით, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ერთგვარი გამართლება აღნიშნული გადაწყვეტისა არსებობს. ზემოთ, წერილის დასაწყისში გამოთქმულია მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ რეჟისორს ინტერესებდა გმირთა სულების ერთგვარი გაორება. შესაძლოა, რომ მან დემონსტრირება მოახდინა ამ იდეის, ამ აზრის დასამტკიცებლად? შესაძლოა...

ლემცა, ეს საეჭვოა და არალოგიკურია; ამიტომ მინც ვრჩები ჩემს აზრზე. სპექტაკლს აკლია მთლიანობა, მეტიც, — მასში არ არის გადაწყვეტა, არ არის კონცეფცია. ეს ეხება არა მარტო რეჟისორს, არამედ მხატვრებსაც — გ. მესხიშვილსა და მ. შველიძეს. არაფრის-მთქმელთა სცენის ვიზუალური მხარე, ის არ ააშკარაებს მომხდარი ამბების რთულ და დაძაბულ სიტუაციებს. შემოთხვევითად გამოიყურება იატაკზე მიმოხვეული ხალიჩები. ძნელად მისახვედრია რკინის კონსტრუქციის ფუნქცია, რომელიც სცენის შუაშია მოთავსებული. შესაძლოა, ის ერთგვარ ასოციაციურ დატვირთვის ატარებს (ხიდი თანამედროვეობისაკენ?). მაგრამ ამის მიხედვრა ძნელია. გაუგებარია, რისთვისაა გამოყენებული გვერდითი ორი ლოჯა, რისთვისაა გადახურული საორკესტრო ორმო და რას ნიშნავს თეატრის ისედაც უზაზმაზარი სცენის გაღივება?..

და მინც, მიუხედავად ზემოთქმულისა, მიუხედავად კრიტიკული შენიშვნებისა, დაწმუნებული ვარ, რომ რეჟისორი მის ახალ სპექტაკლში ეძებდა ახალ სულებს, ახალ სტილისტურ გამოსახულებებს, კაცმა რომ თქვას, ასეც უნდა

იყოს. ყოველ სპექტაკლს უნდა ჰქონდეს თავისი იგრი, შესაფერისი სერხები, გამომსახველობითი საშუალებები, რომლებიც შეესაბამება თვით დრამატურგიულ მასალას. დრამატურგის აზროვნებას, მის მხატვრულ კრედოს და ა. შ. მაშინ არ მოხდება ზერხების დაშტაძევა, ფიქსაცია იმისა, რაც უკვე წინათ სხვა მასალაზე იქნა მოპოვებული.

ლემცა, სპექტაკლი დადგმულია, მას უკვე ვეღარაფერს უზამ, მის ხარვეზებს ვერ გამოასწორებ. მაგრამ ახალი გზების ძიება გრძელდება. ხმა გაეარდა, რომ სტურუამ დაიწყო მუშაობა ახალ სპექტაკლზე — ბრეტის პიესაზე „სეჩუანელი კეთილი აღამიანი“. სანამ ეს წერილი გამოქვეყნდება, აღბათ, სპექტაკლი მზად იქნება. იმედი მაქვს, რომ სპექტაკლი საინტერესო გამოვა. იმედი მაქვს რეჟისორის ტალანტისა, ნიჭიერი მსახიობებისა, შესანიშნავი მხატვრებისა და კომპოზიტორების, რომლებიც მის გვერდით არიან.

ამიტომ ვასრულებ წერილს იმის ღრმა რწმენით, რომ რობერტ სტურუკილევ არაერთ წარმატებას მიადწევს თავის არაორდინალურ, მრავლისმეტყველ და მალაზაროფესიულ შემოქმედებაში.

P.S. და კილევ ერთი რამ: როგორც ცნობილია, კალდერონის პიესა ლექსად არის დაწერილი. სპექტაკლის ტექსტი კი პროზადაა წარმოდგენილი. უცნაური ნულთ მოველ საქართველოში, პოეზიისა და პოეტების ქვეყანაში, ვერ მოიძებნა თუნდაც ერთი პ-ეტი, რომელიც შესძლებდა პიესის პოეტურ თარგმანს? ამიტომ სპექტაკლი ბევრად მოიგებდა...

ი. ზ.

ბიოგრაფი

გეგეჭკორი

70



40-იანი წლების ახალგაზრდობა ძალიან იყო გატაცებული თეატრით. უმეტეს დროს თეატრში ვატარებდით. იმ სპექტაკლებს შორის, რომელიც ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენდა, გახლდათ თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლები, სადაც დიმიტრი ალექსიძე და გიორგი ტოვსტონოგოვი ჩვენთვის მეთად საინტერესო თეატრალურ სამყაროს ქმნიდნენ. აი, სწორედ იმ წლებში გავიცანი გიორგი გეგეჭკორი. ეს იყო გ. ტოვსტონოგოვის სპექტაკლში. რომელიც ა ჩეხოვის „ქირურგიის“ მიხედვით განახორციელა. ამ სპექტაკლში მომხიბლეს ბ. ანდრონიკაშვილმა (რა სამწუხაროა, რომ ეს ახალგაზრდა აღარ შერჩა სცენას) და გ. გეგეჭკორმა. ისინი უკვე სტოვებდნენ ვირტუოზების შთაბეჭდილებას. მაინც რა იყო ასე მომხიბლავი გ. გეგეჭკორის თამაშში? ეს გახლდათ გროტესკისა და ფსიქოლოგიზმის შეხამება. ასეთი შეხამება შემდგომ წლებშიც იშვიათად მინახავს.

ამის მერე გ. გეგეჭკორმა ასევე შესანიშნავად ითამაშა გლუმოვი იგორე გ. ტოვსტონოგოვის სპექტაკლში. ამ როლით მან ცხადყო, რომ ქართულ თეატრში მოდიოდა განსაკუთრებული ნიჭის ადამიანი.

სულ მალე გ. გეგეჭკორს შემოქმედებითად შეეხვდი გ. ტოვსტონოგოვის სპექტაკლში „მდაბიონი“. გოგი ნილის როლს ასრულებდა. ამ სპექტაკლში სარეჟისორო ფაკულტეტის პირველი კურსის სტუდენტები მიხეილ თუმანიშვილი, აკაკი დვალიშვილი-

ავქსენტი გამსახურდია და მე-ფიყავით გ. ტოვსტონოგოვის ასისტენტები მთელი სპექტაკლის ხმაურს, სიმღერებს ჩვენ ვასრულებდით. ჩვენთვის, სტუდენტებისათვის, ეს იყო განუმეორებელი სკოლა. გ. გეგეჰკორმა შესანიშნავად ითამაშა ნილის როლი. ერთი შეხედვით, ნილი სულ სხვაგვარი როლია, თითქოს მას არ უნდა ეთამაშა ასეთი როლი, მაგრამ ამჟღავნებს და ნიჭიერებასთან ერთად არსებობს პროფესიონალიზმი, რომელიც ბევრ რამეს შეაძლებინებს ადამიანს.

შემდეგ მე მოსკოვში გადავედი სასწავლებლად და გ. გეგეჰკორს ეპიზოდურად ვხვდებოდი, რომ დავბრუნდი. უკვე პოპულარული მსახიობი გახლდათ. მაყურებელი მას პატივს სცემდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის, დონ სეზარ დე ბაზარის როლების გამო.

მე დღეს დაბეჭითებით შემიძლია ვთქვა: მაღალ შეფასებას იმსახურებს მიხეილ თუმანიშვილისა და გოგი გეგეჰკორის შემოქმედებითი მეგობრობა. ამ მსახიობისა და რეჟისორის ურთიერთობამ, შემოქმედებითი პრინციპების სიხლოვემ ძალიან დიდი როლი ითამაშა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლების წაღობა-ჩახოვნებაში.

მე რამდენიმეჯერ მომიწია გ. გეგეჰკორთან შემოქმედებითი შეხვედრა კნოსა და თეატრში. მისი როლები: კარიძე („დათა თუთაშხია“), ანტონ კათალიკოსი („წიგნი ფიცისა“), დიონი რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში „რომაული კომედია“. ამ როლებში მომხიბლა მისმა მაღალმა პროფესიონალიზმმა, არტიზმმა. დააკვირდით მის ყოველ ფრაზას ამ როლებში: იგი ფილოსოფიურ დონეზეა აყვანილი.

გ. გეგეჰკორის შემოქმედებით გზას თან დაჰყვა ერთი სამწუნხარო ტენდენცია — პაუზა. როლსა და როლს შორის დროის დიდი დისტანცია. ეს აუტანელია ისეთი შემოქმედებითი დონის მსახიობისათვის, როგორც იგი გახლავთ.

გ. გეგეჰკორს ახასიათებს ერთი შესაშური უნარი — შეერწყას ახალ კოლექტივს. საერთო შემოქმედებითი ენა გამოიხატოს სხვა თაობის მსახიობებთან. ამის დასტურია კინომსახიობთა და საერო („მეტეხის“) თეატრებში შესრულებული როლები.

მე, როგორც ერთ-ერთი მოღვაწე ქართული თეატრისა, გაცნობიერებული ვარ მისი უნარით არ გამოსტოვოს არც ერთი ასე თუ ისე მნიშვნელოვანი ფაქტი საქართველოს თეატრალური ცხოვრებისა, სპექტაკლი, მოცუბებს მისი ყურადღებიანობა კოლეგებისა და მეგობრების მიმართ. მისი პროფესიონალიზმი და ეროვნული სულისკვეთება კარნახობს იმას, რომ მონაწილეობა მიიღო დმანისის სახალხო თეატრის სპექტაკლშიც კი.

გოგი პრინციპული და უკომპრომისო კაცია, როგორც მოქალაქე. პატრიოტი ამიტომაც ერთ-ერთი ბურჯი გახლავთ საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირისა.

ახეთ დროს, 70 წლის თავზე ხშირად ვამბობთ: გვჭერა, იუბი-  
ლარი კიდევ ბევრი რამის გაკეთებას შესძლებსო. ცხადია, ეს სად-  
ღუნძელაა. გოგამ კი თავის ბენეფისზე დაგვიდასტურა, რომ მას  
ბევრი რამ შეუძლია და აკეთებს კიდევ. იმ დღეს ჩვენს წინაშე  
იდგა ნებისმიერი ახალგაზრდისათვის შესაშური ენერჯის. ნიჭის,  
შრომისმოყვარეობის მქონე შემოქმედი.

ჩემო გოგი! ნება მომეცი, როგორც რეჟისორმა, მაყურებელმა,  
50 წელიწადი რომ შესცქერის შენს დიდ შემოქმედებით ცხოვ-  
რებას, ვუსურვო ქართულ თეატრს, ჩვენს საყვარელ რუსთაველის  
თეატრს სრულად გამოეყენებინოს გოგი გეგეჰკორის ტალანტი.

შენთან შემოქმედებითი შეხვედრის მუდამ მსურველი  
რეჟისორი

**გიგა ლორთქიფანიძე**

**ვესალმებით ბ-ნ გოგი გეგეჰკორს!**

კინომსახიობთა თეატრი სიყვარულით, პატრვისცემით, თაყვა-  
ნისცემითა და უდიდესი სიამოვნებით გილოცავთ ბ-ნო გოგი იმ  
ბედნიერებას, რომ თქვენ შვიდი ათეული, ძალზე მნიშვნელოვანი  
და უაღრესად საინტერესო წელი განვლეთ.

ათი წლის წინათ, როდესაც ვდგამდით ბ-ნ რევაზ გაბრიაძის  
მიერ გადმოქართულებულ თორნთონ უაილდერის „ჩვენს პატარა  
ქალაქს“. მოკლოდნელად წაყვიდა ამ წუთისოფლიდან ბ-ნ ეროსი  
მანჯგალაძე, რომელსაც მთავარი როლი უნდა ეთამაშა. თქვენ მოზრ-  
დანდით ჩვენთან და იტვირთეთ მეგობრის როლი. მაშინ ამაში იყო  
რალაც ძალზე მნიშვნელოვანი. ბევრად მეტი, ვიდრე თქვენი შესვლა  
ეროსის როლში.

ჩვენ ყველა სიამოვნებით ვიხსენებთ იმ არაჩვეულებრივ დროს,  
როდესაც თქვენ ისე ლალად, ბუნებრივად შემოხვედით ჩვენს დას-  
ში. მოკლანთ თქვენი სიბლი, ადამიანური სითბო, უდიდესი პრო-  
ფესიონალიზმი და ოსტატობა, რომელსაც თქვენ არასოდეს ატარებთ,  
როგორც ბრწყინალა რამ სამოსს. არამედ თქვენი სულის, მთელი  
არსების თვისებად გაქვთ ქცეული: არადა, ჩვენ ყველამ ხომ ძალზე  
კარგად ვიცით, რომ ლეგენდად და ქცეული თქვენი განუმეორებელი  
როლები, თუნდაც ტატო ბარათაშვილი, თუნდაც პლატონ სამანი-  
შვილი, რომელი ერთი... მათი არცთუ უმნიშვნელო ნაწილი ჩვენს  
ახალგაზრდა მსახიობებს არც კი უნახავთ. მხოლოდ გადმოცემით  
და რეცენსიებით იცნობენ, როგორც ბრწყინვალე ნიმუშებს სამა-  
ხიობო ოსტატობისა.

„ჩვენი პატარა ქალაქი“ ბ-ნ ეროსის მივუძღვენით. აქ გაჩნდა

ეროსის ზარი, რომელიც დღემდე რეკავს, ყოველი წარმოდგენის წინ. ყველამ საერთო და ჩვენ-ჩვენი ტკივილი ჩავდეთ იმ სპექტაკლში. ურთულესი სპექტაკლი იყო. თქვენ თამაშობდით რეჟისორს, რომელიც ერთმანეთთან აკავშირებდა პერსონაჟებს და მოვლენებს, აფასებდა მათ გარედან. მონაწილეობდა მათ არსებობაში, მოძრაობდა სივრცესა და დროში: კონკრეტული დროიდან გადადიოდა მარადისობაში და კვლავ უკან ბრუნდებოდა. ისევე კონკრეტულ დროში: შედიოდა მაყურებელთან კონტაქტში და მასთან ერთად მსჯელობდა და ფიქრობდა ურთულეს ფილოსოფიურ საკითხზე — სიცოცხლის არსსა და მნიშვნელობაზე.

ბევრი დამაბუღელი თვე გავატარეთ ერთად და მთელი ამ ხნის განმავლობაში განცვიფრებაში მოვყავდით თქვენს მუშაობას. თქვენი ოსტატობის საიდუმლო, ალბათ, ესეც არის: არასოდეს გბეზრდებათ მუშაობა, სულ აღმოჩენებში ხართ. გამუდმებით ეძებთ ახალ ნიუანსებს, ხართ მუდამ ენერგიით სავსე, მოუღლეელი, დამთმობიც და კატეგორიულიც. მუშაობისას ბოლომდე იხარჯებით, რაც უდიდეს სიამოვნებას განიჭებთ. ეს ყველაფერი, თქვენს პიროვნულ მომხიბლაობასთან ერთად, ქმნიდა არაჩვეულებრივ ატმოსფეროს თეატრში. უსაზღვროდ წაღობელი ვართ ამისათვის. 1

თქვენი გმირი ამბობს, რომ მხოლოდ პოეტებმა და მიჯნურებმა იციან სიცოცხლის ფასი.

დიახ. ბატონო გოგი, ეს, ალბათ, ასეა და ჩვენს წარმოდგენაში თქვენ სწორედ ამ პოეტთა და მიჯნურთა რიცხვში ხართ. რადგან ასე თავდავიწყებით, ერთგულად და ლამაზად გიყვართ სიცოცხლე და თეატრი.

მიხეილ თუმანიშვილი, ნუგზარ ბაგრატიონ-გრუშინსკი, თამაზ თოლორაია, ნინელი ქანკვეტაძე, რუსუდან ბოლქვაძე, მანანა ანთაძე, ზაზა მიქაშავიძე.

## პირ(ო)ვნება და ოსტატი

ნიკი უპირველესად პროფესიის დაუფლების, მისი კანონების ღრმად წვდომის შესაძლებლობას გულისხმობს. ნიკი ვერ ამოიქმება ოსტატობის გარეშე. თავის მ.რ.ივ. ოსტატობის კანონთა ნუსხა უსულა და მას მხოლოდ ნიკი აცოცხლებს.

ბატონი გოგი გეგეჭკორის ნიკიერებასა და მაღალ ოსტატობას ჩემი დასტური არ სჭირდება. კადნიერებადაც ჩამეთვლება. მე მხოლოდ მაღლობა მინდა ვუთხრა ბედსა და ბატონ გოგის, რომ მათ ჩემი თეატრალური ზეიმი „ბარათაშვილით“ დაიწუეს და დღეს, თითქმის 45 წლის შემდეგ, „სოლომონ ისაკიჩის“ კულმინაციამდე მიიყვანეს.

ბედნიერია ბატონი გოგი! მისი ბედნიერების მცირედ თანაზიარი მეც ვარ, ჭერ ერთი, როგორც მისი უცვლელი მამულებელი ამ ხნის მანძილზე. და მეორეც კიდევ იმიტომ, რომ „ბარათაშვილის“ ავტორი მიზეილ მრეველიშვილია, ხოლო „სოლომონ ისაკიჩის“ დამდგმელი — თქვენი მონა-მორჩილი.

ბატონი გოგი უფლებას მომცემს მისი მაგალითით ყველა დიდი მსახიობის ერთი უცილობელი თვისება განვაზოგადო. ეს პიროვნების მასშტაბი გახლავთ, მისი მოქალაქეობის სიგრძე-სიგანე. მსახიობი შეიძლება ნიკიერი იყოს. ოსტატობასაც ფლობდეს, მაგრამ ნიქისა და ოსტატობის ურთიერთობას, თუ პიროვნების მასშტაბი არ აცისკროვნებს, ხელოვნება ხელობად გადაიქცევა, ხელოვანი — ხელოსნად. ეს განსაკუთრებით ჩვენს საქმეში

სჩანს. რადგანაც ცოცხალი მსახიობი თავისი სულითა და ხორციით დგას მამულებლის წინაშე. პიროვნებაში, მისმა მნიშვნელობაში, მრწამსმა შესაძლოა, ჯუჯა გოლიათად აქციოს და გოლიათი — ქონდრის კაცად. როდესაც სცენაზე გოგი გეგეჭკორია, როგორ კაცსაც არ უნდა „თამაშობდეს“, ამ კაცის უკან სათუთი, ზეაწეული, ძლიერი, და, რაც მთავარია, ღრმად, ნათლად მოაზროვნე პიროვნება დგას. ამდენად ღრმად გარდასახვის შინაარსი, მკაფიოა ფორმა, ძლიერია ინტონაცია, მეტუველია პლასტიკა. ასეთი იყო ვერიკო. ასეთი იყო ხორავა. ასეთები არიან: გეგეჭკორი, ჩხიკვაძე, მეღვინეთუშუცესი... ღმერთმა ეს სია არასოდეს დაასრულოს.

და კიდევ ერთი... არ შევცდები, თუ ქართველი მსახიობებისთვის ერთ მეტად იშვიათ და საშურ თვისებას გავუხვამ ხაზს, ბატონი გოგის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელს: ეს სცენური რაციონალიზმი გახლავთ. მინიმუმი გამომსახველ საშუალებათა და მაქსიმუმი ხატოვნებისა. გოგი გეგეჭკორი ყოველთვის ზუსტად იმდენ ემოციასა და ინტელექტს გასცემს, რამდენიც მისი გმირის სცენური ყოფის ამ, მოცემულ, კონკრეტულ წუთს სჭირდება, არც მეტსა და არც ნაკლებს. ვფიქრობ, მისი ოსტატობის ეს მხარე განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მომავალ თაობათა აღზრდისათვის.

ღმერთმა ჩანი და ენერჯია არ მოგაკლოთ, ბატონო გოგი.

სანდრო მრეველიშვილი

ღია

წერილი

მეგობარ

დრამატურგს



ჩემო საყვარელო შოშია (ალექსანდრე)! როცა შენზე ამბობენ ალექსანდრე ჩხაიძეო, ისეთივე გაუგებრობა მეუფლება, როგორც გრიგოლ ლორთქიფანიძის გაგონებაზე. ასე მგონია ორივე შემთხვევაში სხვა ადამიანებზე ლაპარაკობენ. მართალია, დედაჩემი ისე წავიდა ამქვეყნიდან, რომ შენი სახელი ვერადავერ ისწავლა; ხან მაშვს გეძახდა, ხან მოლაღურს, ხანაც-ნიბლიას, შენ ჩემთვის მუდამ შოშიად დარჩები და ვერაფრით ვერ ვიგუებ შენს ალექსანდრეობას.

შენ ბევრი რამ გააკეთე ქართული დრამატურგიისა და თეატრისათვის, განსაკუთრებული როლი კი ქართული პუბლიცისტური დრამის ჩამოყალიბებაში შეასრულე. ამან ქართულ რეჟისურას საშუალება მისცა ზოგჯერ საკმაოდ სერიოზულად ეთქვათ თავისი სიტყვა იმ სინამდვილეზე, რომელშიც მას უხდება ცხოვრება. შენი პიესები არის დასტური იმისა, თუ რა მძიმე ხანაში უწევდა ცხოვრება ხალხს, რა რთული წლები გამოვიარეთ ჩვენ ყველამ ერთად. შენ შენი მოქალაქეობრივი პათოსით, კაცური შემართებით ამბობდი შენს სიტყვას ამ სინამდვილეზე, ამბობდი, რომ ასე ცხოვრება არ შეიძლება. მაგრამ, სანწუხაროდ, არც დღეს ვართ უკეთეს დღეში. საქართველოს ყოფის რთულ პერიოდს დაემთხვა შენი 70 წლის-



თავი. ასე რომ არა, ამ დღეებში ბათუმში შენი მყუდრო ბინის  
თბილისიდან, ქუთაისიდან, საქართველოს სხვა ქალაქებიდან ჩამო-  
სული ათეულობით სტუმრის მანქანა დადგებოდა. ამ მანქანებში  
იქნებოდნენ შენი საყვარელი მწერლები, რეჟისორები, მსახიო-  
ბები, საზოგადო მოღვაწენი.

ვაი, რომ ბათუმში ჩამოსვლაც სანატრელი გაგვიხდა! მაგრამ  
არც ამას დაგიდევდი — შევეცადე შენი 70 წლისთავზე მაინც ვყო-  
ფილიყავი ბათუმში, მაგრამ გამოიჩინა, რომ ამ დღეს ბათუმის  
აეროპორტში ერთადერთი თვითმფრინავი დაეშვებოდა და ისიც  
გულდაუთოდან მოფრინავდა. იმ ერთადერთ თვითმფრინავში კი ისე-  
თი მგზავრო იქნა, არც ის ნომისკამდა გვერდით და არც მე მქონ-  
და მასთან ერთად ყოფნის სურვილი — გენერალი გრაჩოვი, ჩემი  
და გენერლის ერთდ მგზავრობა შეუძლებელი იყო და აი, ამის გამო  
ვერ მოვედი შენთან.

ამიტომ გეხმთანები თბილისიდან და მინდა გითხრა: სიცოცხლის  
ბოლომდე დაუვიწყარი იქნება შენთან გატარებული ყოველი წუთი,  
ჩვენ ბევრი მშვენიერი წუთი გვქონდა. როგორც აქ, თბილისში,  
მანდ — ბათუმში, ისე სხვა ქალაქებში, და მუდამ თავს დაგვტრია-  
ლებდა დაუვიწყარი და ძვირფასი ეთერი — შენი მეუღლე.

მე ოპტიმიტი ვარ, ვიცი ეს ღირსებაც არის და ნაკლიც, მაგ-  
რამ მაინც ოპტიმიტად ვრჩები. ამიტომ მჯერა, რომ კვლავ შევ-  
ხედებით ერთმანეთს, ცხადია, შემოქმედებით შეხვედრას ვგულის-  
ხნობ. დღეს კი უნდა გაეუძლოთ ამ შეჭირვებას და მომავლის იმედი  
უნდა ვიქონიოთ.

**შენი გიგა ლორთქიფანიძე**



გაბა ზრემბაძე

თეატრი —

მისი

ცხოვრება

ოთარ ზაუტაშვილი 60 წლისაა. ის სიმსუბუქე, აზარტულობა, რომელიც მას დღეს ახასიათებს და, ამავე დროს სისხლსავსედ განვლილი გზა და თავშეწირვა, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით, უველას როდი აქვს განცდილ-გადატანილი. გადაუქარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ბატონი ოთარი მრავალმხრივი მოღვაწეა — მსახიობი, რეჟისორი, თეატრის საქმიანობის ორგანიზატორი. უველა ამ სფეროში მისი ღვაწლი ფასდაუდებელია და დღეს, როცა მრგვალმა თარიღმა ოთარ ზაუტაშვილს ცხოვრების კარზეც მოაკაკუნა, აღმოჩნდა, რომ მას თავისი კვალი გაუვლია რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაში, რომლის ერთგულ მსახურად დღემდე რჩება.

ოთარ ზაუტაშვილს არჩევანი არ ჰქონია — თავიდანვე იცოდა, რომ ხელოვნებაში უნდა უოფილიყო; კერძოდ, მიზანდასახულად, რუსთაველის თეატრში. რომელიც მისი ბავშვობის საოცნებო სამყარო იყო. ავლაბარში, თბილისის ამ კოლორიტულ უბანში, მამისეულ სახლში, სადაც პურ-მარტილი არასოდეს არ ილეოდა, ზშირად იურიდნენ თავს ქართული თეატრის გამოჩენილი მოღვაწეები, აკაკი ხორავას თავაკობით. მათს მიმართ ოთარს დღემდე გამოჰყვა გაუნელებელი სიყვარული და ზეპირ გადმოცემებში მისთვის ნიშანდობლივად იუმორით, არაჩვეულებრივი იმიტაციით ხიბლავს მსმენელს და სახიერად აცოცხლებს გარდასულ დღეებს.

ოთარ ზაუტაშვილის იმთავითვე დაჰყვა ბედი ნიჭიერ ადამიანებთან ახლო ურთიერთობისა. თეატრალურ ინსტიტუტში, სადაც ის სარეჟისორო ჯაკუელეტზე სწავლობდა, მსახიობის ოსტატობაში წრფენიდნენ: დოდო ალექსიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, ლილი იოსელიანი; რეჟისურაში — აკაკი დვალისძე. განსაკუთრებული სიყვარული და სიაღლოვე აკავშირებდა დოდო ალექსიძესთან — ოთარის ბუნებრივი ტემპერამენტი ესადაგებოდა ოსტატის ხასიათს. სწავლის პროცესში უველა ერთხმად აღნიშნავდა მის აქტიორულ მონაცემებს და სტუდენტურ სპექტაკლთა უმრავლესობაში იყო დაკავებული. მიუხედავად ამისა, მან მიანიც გადაუხადა ხარკი თავის პროფესიას — ცხინვალის ქართულ თეატრში განახორციელა სადიპლომო ნამუშევარი. მიხეილ ჯაფარიძის „ჩვენებურები“. შემდგომ, რუსთაველის თეატრშიც დადგა გეორგ სევასტიკოვლუს „ანგელა“. ამ სპექტაკლში აშკარად ჩანდა სტილისტური ძიებები, ახალგაზრდა რეჟისორის არაორდინარული აზროვნება. შემდეგ, დოდო ალექსიძემ მას მიანიც თავისი საყვარელი სპექტაკლის — გოლდონის „ორი ბატონის მსახურის“ აღდგენა. ხოლო დოდო ანთაძემ თბილისის სოჭურ თეატრში ალექსანდრე ყაზბეგის „ხევისბერ გოჩაზე“ მუშაობისას ოთარი თანადამდგმელად აიყვანა.

1950-იანი წლების დასასრულიდან ოთარ ზაუტაშვილი სისტემატურად მონაწილეობს რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებში, როგორც მსახიობი. სრულიად უმნიშვნელო როლიც კი, თუნდაც უსიტყვო, მისი შესრულებით, მცირედი გამოწკლისის გარდა, გამოკვეთილ სახედ იქცეოდა ხოლმე. ამას მსახიობი აღწევდა სახიერი დეტალის მიკვლევით, ორგანული პლასტიკით, დამახასიათებელი მეტყველებითა და შინაგანი დინამიზმით. ოთარ ზაუტაშვილი ბუნებითაა დაჭილდოებული გადამდები იუმორით. ამის დამადასტურებელია ის ფაქტები, როდესაც გამოჩენილი კომიკოსების გვერდით მის მიერ შექმნილი ნახევები არათუ იჩრდილებიან, არამედ საკუთარ აქტიორულ ინდივიდუალურ თვისებებს უფრო მეტად ავლენენ. თეატრის პარალელურად, ეს დაამტკიცა არაერთმა კინოფილმმაც, სადაც კადრები ოთარ ზაუტაშვილის მონაწილეობით გამორჩეულია.

უოველივე ამან ოთარ ზაუტაშვილს მაყურებლის სიყვარული და პოპულარობა მოუტანა. მის მიერ ეკრანიდან წარმოთქმული ბევრი ფრაზა მაყურებელმა აიტაცა და გაითავისა.

ოთარ ზაუტაშვილის აქტიორული შესაძლებლობები, მისი პოტენციალი დღესაც ნირმეუცვლელია — ამაზე მეტყველებს ბოლო ნამუშევარი, ა. ჩხვიკის „პალატა № 6“, სადაც კვლავ მოვიხიბლეთ მსახიობის საოცარი ტემპერამენტი და სცენური მიმწიფელობით.

ოთარ ზაუტაშვილი მოუღლეელი მსახურია თეატრისა, იწვის მისი უოველდღიურობით. აქაც, როგორც სცენაზე, მუდამ შემართული, ტემპერამენტიანი და გულუხვია; ეხება თუ არ ეხება, მან არ იცის გარჩევა — თუ საქმე გასაკეთებელია, ვერ მოისვენებს, სანამ მიზანს არ მიაღწევს. რა უნდა იყოს ისეთი, „ზაუტამ“ რომ არ გააკეთოს: „ბოროტი ენები“ ამბობენ, მან ერთხელ ტროლეიბუსს მარშრუტიც კი შეუცვალაო. ასე და ამგვარად, ის იმედია თეატრისა.

ღმერთმა ნუ მოუშალოს თეატრს ოთარ ზაუტაშვილი და ოთარ ზაუტაშვილს თეატრი..



მასა ზემოთა

თეატრი —

მისი

ცხოვრება

ოთარ ზაუტაშვილი 60 წლისაა. ის სიმსუბუქე, აზარტულობა, რომელიც მას დღეს აბასიათებს და, ამავე დროს სისხლსაცხედ განვლილი გზა და თავშეწირვა, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით, უკელას როდი აქვს განცდილ-გადატანილი. გადაუქარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ბატონი ოთარი მრავალმხრივი მოღვაწეა — მსახიობი, რეჟისორი, თეატრის საქმიანობის ორგანიზატორი. უველა ამ სფეროში მისი ღვაწლი ფასდაუდებელია და დღეს, როცა მრგვალმა თარიღმა ოთარ ზაუტაშვილ-ს ცხოვრების კარზეც მოაკაკუნა, აღმოჩნდა, რომ მას თავისი კვალი გაუვლია რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაში, რომლის ერთგულ მსახურად დღემდე რჩება.

ოთარ ზაუტაშვილს არჩევანი არ ჰქონია — თავიდანვე იცოდა, რომ ხელოვნებაში უნდა ყოფილიყო; კერძოდ, მიზანდასახულად, რუსთაველის თეატრში, რომელიც მისი ბავშვობის საოცნებო სამყარო იყო. ავლაბარში, თბილისის ამ კოლორიტულ უბანში, მამისეულ სახლში, სადაც პურ-მარილი არასოდეს არ ილეოდა, ხშირად იყრიდნენ თავს ქართული თეატრის გამოჩენილი მოღვაწეები, აკაკი ხორავას თავკაცობით. მათს მიმართ ოთარს დღემდე გამოჰყვა გაუნღებელი სიყვარული და ზეპირ გადმოცემებში მისთვის ნიშანდობლივი იუმორით. არაჩვეულებრივი იმიტაციით ხიბლავს მსმენელს და სახიერად აცოცხლებს გარდასულ დღეებს.

ოთარ ზაუტაშვილს იმთავითვე დაჰყვა ბედი ნიჭიერ ადამიანებთან ახლო ურთიერთობისა. თეატრალურ ინსტიტუტში, სადაც ის სარეჟისორო ფაქულტეტზე სწავლობდა, მსახიობის ოსტატობაში წრთვნიდნენ: დოდო ალექსიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, ლილი იოსელიანი; რეჟისურაში — აკაკი დვალისშვილი. განსაკუთრებული სიყვარული და სიახლოვე აკავშირებდა დოდო ალექსიძესთან — ოთარის ბუნებრივი ტემპერამენტი ესადაგებოდა ოსტატის ხასიათს. სწავლას პროცესში ყველა ერთხმად აღნიშნავდა მის აქტიურულ მონაცემებს და სტუდენტურ სექტაკლთა უმრავლესობაში იყო დაკავებული. მიუხედავად ამისა, მან მინც გადაუხადა ხარკი თავის პროფესიას — ცხინვალის ქართულ თეატრში განახორციელა სადიპლომო ნამუშევარი, მიხეილ ჭაფარიძის „ჩვენებურები“. შემდგომ, რუსთაველის თეატრშიც დადგა გეორგ სევასტიკოგლუს „ანგელა“. ამ სექტაკლში აშკარად ჩანდა სტილისტური ძიებები, ახალგაზრდა რეჟისორის არაორდინარული აზროვნება. შემდეგ, დოდო ალექსიძემ მას მიანდო თავისი საყვარელი სექტაკლის — გოლდონის „ორი ბატონის მსახურის“ აღდგენა, ხოლო დოდო ანთაძემ თბილისის სომხურ თეატრში ალექსანდრე უაზბეგის „ხევისბერ გოჩაზე“ მუშაობისას ოთარი თანადამდგმელად აიყვანა.

1950-იანი წლების დასასრულიდან ოთარ ზაუტაშვილი სისტემატურად მონაწილეობს რუსთაველის თეატრის სექტაკლებში, როგორც მსახიობი, სრულიად უმნიშვნელო როლიც კი, თუნდაც უსიტყვო, მისი შესრულებით, მცირედი გამოჩაყლისის გარდა, გამოკვეთილ სახედ იქცეოდა ხოლმე. ამას მსახიობი აღწევდა სახიერი დეტალის მიკვლევით, ორგანული პლასტიკით, დამახასიათებელი მეტყველებითა და შინაგანი დინამიზმით. ოთარ ზაუტაშვილი ბუნებითა და ჩილდობებული გადამდები იუმორით. ამის დამადასტურებელია ის ფაქტები, როდესაც გამოჩენილი კომიკოსების გვერდით მის მიერ შექმნილი ნახევები არათუ იჩრდილებიან, არამედ საკუთარ აქტიორულ ინდივიდუალურ თვისებებს უფრო მეტად ავლენენ. თეატრის პარალელურად, ეს დამატკიცა არაერთმა კინოფილმმაც. სადაც კადრები ოთარ ზაუტაშვილის მონაწილეობით გამოჩნეულია.

ყოველივე ამან ოთარ ზაუტაშვილს მაყურებლის სიყვარული და პოპულარობა მოუტანა. მის მიერ ეკრანიდან წარმოთქმული ბევრი ფრაზა მაყურებელმა აიტაცა და გაითავისა.

ოთარ ზაუტაშვილის აქტიორული შესაძლებლობები, მისი პოტენციალი დღესაც ნირმეუცვლელია — ამაზე მეტყველებს ბოლო ნამუშევარი, ა. ჩეხოვის „პალატა № 6“, სადაც კვლავ მოვიხიბლეთ მსახიობის საოცარი ტემპერამენტით და სცენური მიმწოდველობით.

ოთარ ზაუტაშვილი მოუღლეელი მსახურია თეატრისა, იწვის მისი ყოველდღიურობით. აქაც, როგორც სცენაზე, მუდამ შემართული, ტემპერამენტისანი და გულუხვია; ეხება თუ არ ეხება, მან არ იცის გარჩევა — თუ საქმე გასაკეთებელია, ვერ მოიხვენებს, სანამ მიზანს არ მიაღწევს. რა უნდა იყოს ისეთი, „ზაუტაში“ რომ არ გააკეთოს: „ბოროტი ენები“ ამბობენ. მან ერთხელ ტროლივებს მარშრუტიც კი შეუცვალაო. ასე და ამგვარად, ის იმედია თეატრისა.

ღმერთმა ნუ მოუშალოს თეატრს ოთარ ზაუტაშვილი და ოთარ ზაუტაშვილს თეატრის..

# ბაბაი ბაშრაძე

## ნიღბების სამყაროში

ამთავითვე შევთანხმდეთ, ვილაპარაკებ საერთოდ ქართულ თეატრზე. მაგრამ საილუსტრაციო ნიმუშებს რუსთაველის თეატრის ცხოვრებიდან მოვიტან. ჭერ ერთი იმიტომ, რომ რუსთაველის თეატრს უკეთ ვიცნობ და მეორეც იმიტომ, მაყურებელთა მოზიდვის თვალსაზრისით, რუსთაველის თეატრი არ განსხვავდება არსებითად სხვა რომელიმე თეატრისაგან.

საყოველთაოდ გავრცელებულია აზრი: ქართულ თეატრს მაყურებელი აკლია. ეს ერთდროულად მართალიც არის და ტყუილიც. მართალია იმიტომ, რომ „ანტიგონეს“, „გუშინდელს“, „სამანიშვილის დედინაცვალს“ და სხვა ამგვარ სპექტაკლებს, მართლაც ნაკლებად პუავს მაყურებელი. ტყუილია იმიტომ, რომ „ხანუშასა“ და „საბრალებო დასკვნას“ აწუდება ხალხი. განურჩევლად განათლებისა, სქესისა, სოციალური მდგომარეობისა, ასაკისა, ეროვნებისა. მოდის და მოდის მაყურებელი „ხანუშაზე“ და „საბრალებო დასკვნაზე“. ყოველდღე, დილით და საღამოთი, „საბრალებო დასკვნა“ და „ხანუშა“ რომ ვაჩვენოთ, მაინც ვერ დავაკმაყოფილებთ ნახვის მსურველებს.

ერთხელ ახალგაზრდობის ერთ-ერთ ორგანიზაციაში დავიჩიველუ: უმაწვილ-კაცობა თეატრით უფრო მეტად უნდა დაინტერესდეს და საქმეს მათ უნდა უხელმძღვანელონ-მეთქი. ირონიულად ჩაიღიმეს და თავაზიანად მითხრეს: ალბათ, ფულადი შემოსავლის გეგმებს, ვერ ასრულებთ და ბილეთების გასაღებაში ვინდათ რომ დაგებმართოთ.

მწარე შეცდომაა. ფულადი შემოსავლისათვის ბრძოლად თუ ჩავთვლით მაყურებელთა მოზიდვას, მაშინ არავის დასმარება არ გვეკრძება. რაც შეიძლება ხშირად ვაჩვენებთ „ხანუშას“, „საბრალებო დასკვნას“ და შემოსავლის საკითხი იოლად მოგვარდება. მე შენ გეტყვი და ზევწნა დაგვეკირდება: ყოველდღე უნდა ხალხი იქნება თეატრში. ამ ორ სპექტაკლს რევაზ გაბრიაძის პიესას „ხანუშა პარიზში“ დავამატებთ და მთელი რუსთაველის თეატრი ფუნზე გადაღებული არხინად იცხოვრებს. ფულებიც უზვად გვექნება და გეგმებიც გადაქარბებით შესრულდება.

მაშასადამე, მაყურებლის მოზიდვისათვის ბრძოლა ფულადი შემოსავლისათვის ბრძოლა არ ყოფილა. მაყურებლისათვის ბრძოლა თეატრალური ხელოვნებისათვის ბრძოლაა. ხოლო თეატრალური ხელოვნებისათვის ბრძოლა ერის სულიერი ამაღლებისათვის ბრძოლას ნიშნავს. ტყუილად ხომ ამ ამბობდა ფედერიკო ვარსია ლორკა — „თეატრი ერთ-ერთი ყველაზე ბასრი და ქმედითი იარაღია ქვეყნის მშენებლობაში. იგი ბარომეტრია ერის აღმავლობისა თუ დაცემის მაუწყებელი. ქუშმარიტ თეატრს, მართლაც ვზას რომ მიაგნოს ყველა ენაში — ტრაგედიიდან ვოდევილამდე. — შეუძლია მოკლე დროში აამაღლოს ხალხის სული, ხოლო ზერედე, გამოაფატულ თეატრს, ღორის ჩლიქები რომ

გაგრძელება. დასაწყისი თ. თ. და ც. № 1.

ამგობინა ფრთებს, შეუძლია დააჩლუნგოს მთელი ერის მხატვრული გემოვნება, მთვლემარე გულგრილობაში ჩასქიროს იგი. თუ ხალხი არ ზრუნავს თავის თეატრზე, არ ასაზრდოებს მას — ეს ხალხი კვდება ან უკვე მკვდარია“.

ეს უველაზე უფრო მკაფიოდ სწორედ ახალგაზრდობის თავკაცებს უნდა ესმოდეთ.

ეს, ს'ვთა შორის, გულგრილი დამოკიდებულება თეატრისადმი მტკივნეულად დამამახსოვრდა და ამიტომ გავიხსენე.

სამწუხაროდ, თეატრის არსში ჩაუხედავი ადამიანისათვის მაყურებლის პრობლემა ასე დგას: დადის თეატრში ხალხი, მაშასადამე, ფინანსური გეგმა სრულდება, ე. ი. თეატრი კარგად მუშაობს. არ დადის ხალხი, მაშასადამე, ფინანსური გეგმა არ სრულდება, ე. ი. თეატრი ცუდად მუშაობს. თუ ამ ელემენტურ არითმეტიკას დროებით დავვიწყებთ, მაშინ უნდა ვალიაოთ, რომ მაყურებლის პრობლემა (უპირველესად) სწორედ შემოქმედებას უკავშირდება.

ერთხელ რუსთაველის თეატრში ასეთი რამ მოხდა: „ბერნარდა ალბას სახლის“ ყველა ბილეთი ექიმთა ერთმა ჯგუფმა შეიძინა. თეატრში სიხარულით ცას ვეწვიეთ: მთელი დარბაზი ინტელიგენციით იქნება სავსე და უკეთეს მაყურებელს სადღა ვნახავთო. თქვენს მტერს, რაც ჩვენ დღე დაგვადგა მაშინ. იქდა ეს ხალხი და ყველა თავისთვის ლაპარაკობდა, იყო გადაძახილი ერთი რიგიდან მეორეში, სიცილი და კისკისი. სპექტაკლი არსებობდა თავისთვის, მაყურებელთა საზოგადოება — თავისთვის. არასოდეს მსახიობს ასე არ გასჭირვებია თამაში. ქვის მკოდავს არ ადგია ისეთი ჭაფა, რაც იმ დღეს მსახიობებმა გადაიტანეს. სპექტაკლის შემდეგ გაკვირვებული ვკითხულობდით: რატომ მოვიდა ეს ხალხი თეატრში? მადლობა ღმერთს ძალა არავის დაუტანებია, ბილეთები საკუთარი ნება-სურვილით შეიძინეს. მაშ, რა მოხდა? მკაფიოდ გამოვლინდა თეატრისადმი დღეს გავრცელებული პრიმიტიული დამოკიდებულება: თეატრი გასართობია და რა მნიშვნელობა აქვს როგორ გაერთობი. ხან სპექტაკლი გაგართობს, ხან თავად იმბიარულებ, როგორც მოგესურვება. ნებით თუ უნებლიეთ, თეატრი და რესტორანი გაიგივდა.

უცბად, გამახსენდა და ამ ქვეცნობიერად დაბადებული აზრის პრაქტიკული გამოვლენა ის, რომ უკანასკნელ მეოთხედი საუკუნის მანძილზე თბილისში არ აშენებულა არც ერთი თეატრი. რესტორნები კი მრავლად აიგო, თუნდაც „არავი“ და „მარაბდა“ გაიხსენეთ. დააკვირდით რესტორნის სახელს „მარაბდა“, ყველა ქართველისათვის ფაქაცობის, თავგანწირვის, სამშობლოსათვის უანგარო თავდადების, ცხრა ძმა ხერხეულიძისა და მათი დედის სახელთან, ეროვნული თავისუფლებისათვის დაღვრილ სისხლთან დაკავშირებული სოფელი და... რესტორანის სახელი, რაოდენი ცინიზმი და გათახსირებება ამ ფაქტში. არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს იმას, შეგნებულად გააკეთეს ეს თუ შეუგნებლად. მთავარია ფაქტი, რადგან ფაქტში უტყუარად აირეკლა ჩვენი სულიერი დაკნინება. დადო ასათიანი მღეროდა — „თორემ მტრებს ისიც კი შეაშინებს, ერთხელ წმამალა რომ ვთქვათ, მარაბდა“. რა, რესტორანის სახელებით ვაშინებთ მტრებს?

კითხველმა შეიქლება ვაკვიროვს: ეს საით გადაუხვიაო ავტორმა? მაგრამ

ნუ დაგავიწყდებათ, რომ ყოველი მოვლენა სისხლითა და სორციით არის ერთმანეთთან დაკავშირებული. ერთმანეთზე გავლენას ახდენს და ამ გავლენის შედეგს საქმიანობის ყოველ დარგში თანაბრად ვიშკით.

ყველაზე მკაფიოდ საზოგადოების აზროვნების გაპრობიტულება მკაფიობისა და თეატრის ურთიერთდამოკიდებულებაში ჩანს.

ამის საილუსტრაციოდ, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო, ნამდვილად კი ღრმა შინაარსის მატარებელ რამდენიმე ფაქტს გვიამბობთ.

როგორც მოგეხსენებათ, საღამოს სპექტაკლებზე 16 წლამდე მოზარდებს არ უშვებენ. გადაწყვეტით ეს წესი რუსთაველის თეატრშიც დაგვეცვა.

ერთხელ ერთი 34—35 წლის ქალი ბავშვით მოვიდა საღამოს სპექტაკლზე. კონტროლიორმა არ შემოუშვა თეატრში. ცხადია, აბა, ისე როგორ იქნებოდა, ჩხუბი არ აეტება და სკანდალი არ მოეწყო: გინდა თუ არა, სპექტაკლს, ბავშვთან ერთად, უნდა დავესწროო. ვუთხარით: — ხომ იცით, რომ საღამოს სპექტაკლზე ბავშვებს არ უშვებენ, რატომ წამოიყვანეთ? გვიპასუხა: — სპექტაკლზე ბავშვის სათვის მოვედი. თორემ რაღა დროს ჩემი თეატრში სიარულიაო. და ამას ამბობს 34—35 წლის ქალი.

ერთხელ ჩემსა და ერთ მოქალაქეს შორის ასეთი დიალოგი გაიმართა: მე: — რატომ მოგუკათ ბავშვი, ხომ იცით, რომ 16 წლამდე მოზარდებს საღამოს სპექტაკლზე არ ვუშვებთ?

ის: — არა, არ ვიცოდი.

მე: — როგორ არ იცოდით, როცა ეს წერია აფიშაზე, ბილეთების უკანა მხარეს, გამოკრულია ვანცხადება საღაროსთან და შემოსასვლელ კარებთან?

ის: — ეს წინათაც ასე ეწერა, მაგრამ არავინ იცავდა ამ წესებს.

მე: — ახლა გადაწყვეტით დავიცვათ ეს წესი. ოდესმე ხომ უნდა დავიწყოთ წესების დაცვა.

ის: — რაღა ჩემგან იწყებთ. თქვენც ადევით და ზვალიდან დაიწყეთ.

მერე აღმოჩნდა, რომ ეს კაცი საერთოდ წესების წინააღმდეგი არ არის, ოღონდ ეს წესი მას არ უნდა ეხებოდეს.

საერთოდ, ჩვენში საოცრად დიდია კანონის ზევით დგომის სურვილი.

კიდევ ერთ შემთხვევას გვიამბობთ. ამ ცოტა ხნის წინათ, ერთი ახალგაზრდა კაცი შემოვარდა ჩემთან დაფეთებული და მითხრა: N—შვილის ცოლია ბავშვით მოსული და არ უშვებენო. მერე რა მოხდა-მეთქი ვუთხარი, წესი წესია და ყველას თანაბრად ეხება იგი. გავგნებულნი მომაშტერდა და გაიმეორა: N — შვილის ცოლია, ბატონო! ამ ყმაწვილი კაცისათვის სრულიად გაუგებარი დარჩა უძველესი და ურყევი წესი: პატივისცემა უნდა კანონს და არა თანამედრობას. რამდენად შაღალი თანამედრობის პატრონია კაცი, იმდენად შეტად უნდა სცემდეს პატივს კანონს.

ჩვენ უკვე კარგა ხანია მიჩვეული ვართ, რომ ყველა მოვლენას ორთი რვაქციით შევხედოთ — მერე რა მოხდა. ალბათ, ახლაც ამასვე იტყვის სკოთხველი, მერე რა მოხდა, რამდენიმე ანეკდოტური შემთხვევა რატომ უნდა ვაქცოთ პრობლემა? თუნდაც იმიტომ, რომ ამ ანეკდოტურ შემთხვევის ფკან ღრმა ტყვიანობა იმალება. კერძოდ:



პირველი: არ ვასწავლით ბავშვებს წესისა და კანონის პატივისცემას. ამ ქვეყნად ყველაზე დიდი გაკვეთილი საქციელია. დაწერილს არავინ აფასებს, თუ იგი კონკრეტული საქციელით არ დასტურდება. როგორ უნდა ისწავლოს ბავშვმა წესის პატივისცემა, თუ იგი უყურებს გაკაპანებულ მშობელს, რომელიც კბილებითა და ფრჩხილებით წესის დარღვევისათვის იბრძვის? ბავშვის შეგნებაში ერთადერთი აზრი იბუდებს: შეიძლება არსებობდეს წესი, მაგრამ თუ იჩხუბებ და იყვირებ, შეეშინდებათ და წესს დაარღვევენ. არაწესიერი გზით კანონზე გამარჯვება შეიძლება. ასეთი შეგნება კი პირდაპირი და უშუალო საფუძველია დანაშაულისა.

მეორე: რამდენიმე პატიოსანმა მოქალაქემ შინ გააბრუნა შვილები, როცა შეიტყო ბავშვებს საღამოს სექტაკლებზე არ უშვებენო. ეს კანონის პატივისცემელი ბავშვები უყურებდნენ გათავხედებულ მოქალაქეებს და უსამართლობის გრძნობა მსკვალავდათ. მაშასადამე, ფიქრობენ ისინი, ფასდება არა მოკრძალება, არა პატიოსნება, არამედ თავხედობა და ურცხვობა, რაკი პატიოსანი შინ გაბრუნდა და უპატიოსნო კი არხინად უყურებდა სექტაკლს.

მესამე: ადამიანებს უმტიცილებათ რწმენა — წესრიგი არასოდეს დამყარდება, რაკი ასეთი უბრალო საქმეც კი ვერ მოგვარებულა, როგორც არის თექვსმეტწლამდე მოზარდების საღამოს სექტაკლზე შეშვება-არშეშვების საკითხი.

მეოთხე: კანონის პატივისცემა საზოგადოების ძლიერების საფუძველია. თანამდებობის პატივისცემა კი — საზოგადოების უძღურების დასტური. ამიტომაც არ არსებობს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში უფრო საზიზღარი დანაშაულებრივი მოვლენა, ვიდრე თანამდებობის პატივისცემით კანონის, წესის დარღვევა. წინდას არ უნდა მოერღვას თავი, თორემ მერე დაშლას ვეღარაფერი შეაჩერებს. პატარა წესების დარღვევით სწავლობენ დიდი კანონების ფეხქვეშ გათიფვას.

აი რამდენი საკიბობაროტო საკითხი წამოჭრა, ერთი შეხედვით, სრულიად უბრალო ამბავმა.

ვანსაკუთრებით გულსატკეპია ის, რომ ეს უბრალო ამბავი ვერ მოვაგვარეთ და იძულებული გავხდით 18 წლამდე მოზარდები დაგვეშვა საღამოს სექტაკლზე, და იცით რამ გვაძულა? ამოქმედდა დაუწერიელი კანონი, ასე კლასიკურად ჩამოყალიბებული „რწმენისა და კიანჭველასი“ — შენ რომ ჩემთვის რკო არ მოგიტანიაო?

არ დავუშვით მავანი და მავანი მინისტრის ბავშვები საღამოს სექტაკლზე, მერე ამ მინისტრთან საქმეზე მივედით და განაწყენებულმა გვითხრა: — თქვენ სექტაკლზე არ შეუშვით ჩემი შვილები და ახლა დაგვირდით და მომაკითხეთო? აბა, ნახეთ უარის თქმა რამდენად სასიამოვნოაო და გახარებულმა, სამაგიეროს გადახდის საშუალება მომეცაო, თხოვნაზე უარი გვტყვიცაო.

არ დავუშვით მავანი და მავანი მმართველის შვილები საღამოს სექტაკლზე მერე ამ მმართველთან საქმეზე მივედით და გაჯავრებულმა გვისაუბდურა: — როცა გვირდებით, მომაკითხავო, მაგრამ ჩემი ცოლ-შვილი უბოდიშოდ რომ გააბრუნეთ შინ, აქაოდა საღამოს სექტაკლებზე ბავშვებს არ ვუშვებთო? ჰოდა.

ახლა ჩვენი ჭერ დავაკმაყოფილებთ თქვენს თხოვნას, რადგან თეატრზე უფრო სერიოზული საქმეები გვაქვს გასაკეთებელი.

და ასე შემდეგ. და ასე შემდეგ. წესების დაცვა თვითგვემად გადაგვექცა-  
აწუწუნდნენ თეატრის თანამშრომლები: — ნუ მოვიმდურებთ ამ ხალხს, იარონ  
ბავშვებმა საღამოთი თეატრში, ბოლოს და ბოლოს, რა შავდება ამით?

და ასე გამოვლინდა თეატრში მომხდარ ერთ კონკრეტულ ამბავში საერთოდ  
გაბატონებული ყოვლისმომიტყეებელი დამოკიდებულება: ბოლოს და ბოლოს,  
რა შავდება ამით? აბა, დააკვირდით.

ჭერ დაიწყო მცირეთი: მოსწია კაცმა უადგილო ადგილას პაპიროსი — მერე  
რა დაშავდა? იმგზავრა ავტობუსით უბილეთოდ — მერე რა დაშავდა? ასტეხა  
აყალ-მყალი საზოგადოებაში — მერე რა დაშავდა? იზარდა ასე, იზარდა და  
გაბატონებული ყოვლისმომიტყეებელი დამოკიდებულება: ბოლოს და ბოლოს,  
რა დაშავდა ამით? ნუ წაიკითხავთ, მორჩა და გათავდა.

არც მორჩა და არც გათავდა. მაკულატურამ წარუქნა სიტყვაკაზმული  
ლიტერატურა...

ყოვლად უნიკო დისერტაციაში მიანიჭეს ადამიანს სამეცნიერო ხარისხი.  
ნურაფერს იტყვიან, ბოლოს და ბოლოს, რა დაშავდა ამით? ერთი უნიკო დი-  
სერტაცია ვერ შეაფერხებს მეცნიერების წინსვლას. კაცმა მატერიალური მდგო-  
მარეობა გაიუმჯობესა, მორჩა და გათავდა.

არც მორჩა და არც გათავდა. მეცნიერება გადაიქცა მატერიალური მდგო-  
მარეობის გაუკეთების საშუალებად.

აშენდა სახლი. დამზადდა საქონელი. ერთიც და მეორეც ყოვლად უხარისხოა.  
რა მოხდა მერე თუ უხარისხოა? ხომ აშენდა, ხომ დამზადდა, მორჩა და გათავდა.

არც მორჩა და არც გათავდა. დაკნინდა და დაეცა ხელოსნობის ღირსება.  
წრუნვის საგანი გახდა შიშველი ფაქტი და არა მისი არსი.

ასე გავრცელდა ყველაფრისადმი სისხლისგამოყინავი გულგრილი დამო-  
კიდებულება.

მაგალითად. ვინ არ ყოფილა თეატრში იმის მოწმე, როგორ წამოცვივდებიან  
მაყურებლები სექტაკლის დამთავრებამდე და გასახდელისაკენ გარბიან. მათთვის  
წარმოდგენის ფინალზე უფრო მნიშვნელოვანია სხვებზე ადრე გამოართვან პალტო  
მეგარღირობეს. მაშასადამე. მათ არ აინტერესებთ არც სექტაკლის აზრი (თუ  
ფინალი არ ნახე, აზრობრივი დასვენა როგორ უნდა გააკეთო?). არც წარმოდგე-  
ნის მატერული ხარისხი და არც მსახიობის შრომას სცემენ პატივს. ამრიგად,  
ასეთი მაყურებელი არსებობდა აღარც არის მაყურებელი. იგი შემთხვევით  
თეატრში თავშეფარებული კაცია.

მაღალი გემოვნებისა და მოთხოვნილების მაყურებელი აიძულებს მსახიობს  
კარგად ითამაშოს მდარე გემოვნების მაყურებელი კი, პირიქით, ხალხურისაკენ  
ექაჩება. მაყურებელსა და მსახიობს შორის დაუნდობელი დუელი მიმდინარეობს.  
უზარმაზარი ნებისყოფა სჭირდება მსახიობს არ დამორჩილდეს მაყურებელს.  
როგორც ის ორატორია უვარგისი, რომელიც აუდიტორიას ვერ იმორჩილებს.  
ასევე უვარგისია აქტიორი, რომელიც ვერ იმორჩილებს მაყურებელს. ყოველი  
ხელოვანი, ცხადია, მსახიობიც, იდეოლოგია, რაკი ასეა, აქტიორის უპირველესი

ამოცანად მაყურებლის დამორჩილებაა, თუ ეს ვერ შეძლო მსახიობმა, მაშინ იგი მხოლოდ გამართობია და საერთო არაფერი აქვს იდეოლოგიასთან.

თეატრი-იდეოლოგი, გარკვეული მოძღვრების ქადაგებასთან ერთად, გულისხმობს საზოგადოების კულტურულ აღზრდას, სულიერ გაფაქიზებას, გემოვნებას და ჰევენას, ზნეთა და ჩვევათა რაფინირებას.

ამ მიზნის შესრულებას ბრძოლაც სჭირდება და დროც, ეს დრო კი, სამწუხაროდ, თეატრს უოველთვის არა აქვს. თეატრის თავზე დამოკლეს მახვილივით შვილია გეგმები. ამ გეგმების გამო თეატრი იძულებულია ნაკლებად იზრუნოს მხატვრულ ხარისხზე. პრინციპები დათმოს და მეტი ანგარიში გაუწიოს გეგმებს. გეგმების თვალსაზრისით კი ერთნაირად ფასობს „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და „ჩვენი მელოდიები“. სულიერი თვალსაზრისით კი ისინი დაუძინებელი შტრები არიან, რამეთუ პირველი ხელოვნებაა, მეორე კი სუროგატი. მხოლოდ გეგმების გამო ისინი იძულებულნი არიან ერთად ცხოვრობდნენ ერთ თეატრში. რა თქმა უნდა, უოველთვის შედეგურებს ვერც ერთი თეატრი ვერ დადგამს. ეს არასოდეს მომხდარა და არც არასოდეს მოხდება, მაგრამ არსებობს მხატვრული დონე, რომლის ქვევით თეატრმა არ უნდა დაიწიოს. „ჩვენი მელოდიების“ მსგავსი სპექტაკლები კი სწორედ უღონობაა. „ჩვენი მელოდიები“ კი დაბადა გეგმის შეუსრულებლობის შიშმა. მისი გაჩენის სხვა არავითარი საფუძველი არ არსებობდა.

მხატვრული დონის ამ არსტაბილურობამ დახვეწილი მაყურებელი მოწყვიტა თეატრს გზა გაუქსნა მდარე გემოვნებიან მაყურებელს, დატოვა ისეთი მაყურებლის ამარე, რომელზეც ზემოთ მოგახსენებდით.

მაყურებელი მაშინ იქნება მიჯაჭვული თეატრზე, თუ მოელის უცნაურს, მხოლოდინელს, ამალეზულს თუ მაყურებელს დაახლოებით მაინც ეცოდინება, როგორი იქნება უოველი ახალი პრემიერა, იგი გულგრილი დარჩება თეატრის მიმართ.

მხატვრული დონის სტაბილურობის შენარჩუნება აუცილებელია არა მარტო ერთი რომელიმე თეატრის ფარგლებში, არამედ მთელ ქართულ თეატრში. უნდა არსებობდეს მთელი ქართული თეატრის გარკვეული საერთო სტაბილური მხატვრული დონე, დღეს ეს არ გვაქვს. რაიონული თეატრებისა და თბილისის თეატრების მხატვრულ დონეს შორის თითქმის უფსკრულია. ამ უფსკრულის ამოვსება მეტად ძნელია, თუ შეუძლებელი არაა. არადა, სწავნიარად მაყურებლის კულტურის ამაღლება ძალიან გაჭირდება. რაიონული თეატრის გუშინდელი მაყურებელი დღეს დედაქალაქის თეატრში სტუმრობს. იგი გემოვნებისა და შექედულების შეცვლას კი არ მიეღობს, არამედ ცდილობს შეჩვეული, ნაცნობი და ახლ ახელი აქვთ მოგახვიოს თავს. ამით კიდევ უფრო რთულდება თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობა.

დღეს მაყურებლისა და თეატრის ურთიერთობა მკავს მონუსხულ წრეს. ეს წრე უნდა გაიზღვეს, რომ მაყურებლისა და თეატრის თანამემოქმედების შედეგად დაიბადოს დახვეწილი კულტურის თეატრალური მაყურებელი და მაღალმხატვრული სპექტაკლები.

ეს გადაუღებელი და აუცილებელი ამოცანაა, რადგან საუოველთაოდ

ცნობილია და ჩვენც ვილაპარაკებ ამაზე — არსად ისტ ჰეაფიოდ არ ვლინდება  
ერის კულტურული დონე, როგორც თეატრში.

ადამიანი სარკეში მაშინ გამოჩნდება ღიმაზადა, როცა სარკეც უხიჩოა და  
კაციც უზადო.

\* \*  
\*

როცა უშუალოდ, პრაქტიკული თვალთ ვუყურებდით თეატრისა და  
მაცურებლის ურთიერთობას ნათელი და მკაფიო ხდებოდა, რომ ძაღლის თავი  
უფრო ღრმად იყო დამარხული, ვიდრე ჩვენ გვეგონა. კულტურისა და კიჩის  
დაპირისპირება დავინახეთ. კიჩის შემოტევა რომ იწყებოდა, არც ეს არ ღარჩე-  
ნილა შემუშინეველი. მაგრამ კიჩის საშიშროების იმ სიღრმეს ვერ ჩავწვდით, რაც  
ჩეხმა მწერალმა მილან კუნდერამ აღწერა რომანში — „უფიერების აუტანელი  
სიმსუბუქე“.

კიჩი მთელ მსოფლიოში გავრცელებული გერმანული სიტყვაა. კიჩი ვერ  
იტანს რთულ, არაჩვეულებრივ, არასტანდარტულ ვითარებას. იგი ყველასათვის  
მისაწვდომი, გასაგები და მარტივი უნდა იყოს. ამიტომ კიჩი იყენებს ადამიანის  
ცნობიერებაში მტკიცედ ჩაბეჭდილ თარგებს.

- რა სულში ჩასაძვრენია მდელოზე მოთამაშე ბავშვები,
- რა საზიზღარია ქალიშვილი, რომელმაც ავადმყოფი მამა მიატოვა,
- რა საშინელებაა სამშობლოს გაყიდვა,
- რა ტკბილია პირველი სიყვარულის მოგონება,
- რა საკვარელია ბელაღი, რომელიც ბავშვს თავზე უხვამს ხელს და  
ჰკოცნის...

როცა კუნდერას ამგვარ სტრიქონებს ჰკითხულობთ, უთუოდ თვალწინ  
დაგიდგებათ საქართველოს გზებსა და შარბზე, სოფლისა თუ ქალაქის შესასვ-  
ლელებში აღმართული ნაირფერად შეღებილი დაფები გულის ამარწყებელი  
წარწერა-ლაზუნგებათ.

„ადამიანის ქცევა ბუნებაში სარკეა მისი სულისა“.

„ძმა თუ არა გყავს სხვა იძმე,  
უმძოდ სიცოცხლე მწარეა“.

„შედიხარ რაქის სოფელში  
გული სიამით გვესება,  
მასსინძელი კი არა  
ფოთოლიც გელერსება“.

და ასე უსასრულოდ.

კუნდერას სიტყვით, კიჩმა გულაჩუყებულობის კურცხლები უთუოდ უნდა  
გამოიწვიოს. ადამიანთა შორის კავშირი გულაჩუყებულობით მყარდება. თუ  
ადამიანებს ერთდროულად აუჩუყდათ გული, მაშინ ისინი უექველად გაუწვდიან  
ძმურად ზღეს ერთმანეთს. ამიტომ, — წერს ჩეხი მწერალი ირონიით, — დედა-  
მიწის ზურგზე ყველა ადამიანის ძმობის იდეა შეიძლება ეყრდნობოდეს მხოლოდ  
კიჩს. უფრო მეტიც: კუნდერას აზრით, კიჩი ურთულეს მოვლენებს უკავშირ-  
დება. კომუნიზმსაც, ფაშიზმსაც, ნაციზმსაც კიჩი წარმოშობს. სამივე გულაჩუ-

ყველნი ადამიანის ოცნებაა უკეთესი ცხოვრების მოსაწყობად. მაგრამ, როგორც ფუჭი ოცნების რეალურად განხორციელება ვერ ხერხდება, ეს გულაჩუქებულად ადამიანები ბოროტდებიან. არ აღიარებენ იმას, რომ ცრუ ოცნების განხორციელება შეუძლებელია. ეძებენ დამნაშავეს. დამნაშავე კი ყოველთვის ის არის, ვინც სიმართლეს ამბობს. იწყება მართლის მთქმელთა განადგურება, რომ ბედნიერების ილუზია შეინარჩუნონ და იგი ძალდატანებით აარსებონ. ამგვარად, ტოტალური გულაჩუქებულობიდან ამოიზრდება ტოტალური ბოროტება.

რომანის გმირა, კომუნისტების მიერ ჩეხოსლოვაკიიდან გაძევებულ მშატვარი ქალი საბინა მთელ მსოფლიოში მოგზაურობს. საკუთარი სურათების გამოფენას აწყობს. ბოლოს იგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ მისი მტერი კიჩია და არა კომუნიზმი. კიჩი ყველგან არსებობს, ყველა საზოგადოებაში და ყველა ეპოქაში.

კომუნიზმი, ნაციზმი, ფაშიზმი და სხვანი წარმავალია. არსებობენ გარკვეულ პერიოდში და ქრებიან. შესაძლებელია, დროთა განმავლობაში, ისევ განახლდნენ, მაგრამ, აუცილებლობის კანონით, მაინც ისევ წავლენ ისტორიის ასპარეზიდან. კიჩი კი მარადიულია, რადგან ადამიანის სულის ნაწილია. სანამ ადამიანი იქნება, ისიც იქნება. ამიტომ არის კიჩი როგორც კონკრეტული შემოქმედის, ისე მთელი პუბლიკუმის მტერი. თუმცა ლიანგი მის მტრობას ვერ ხედავს და თაყვანს სცემს.

თუ გავაგრძელებდით მილან კუნდერას ფიქრს, შეიძლებოდა დაგვემატებინა: კიჩი ვერ იარსებებდა, ადამიანში ჩაბუდებული რომ არ იყოს რუტინისადმი ერთგულება.

უპირველესად თითქოს შემოქმედი უნდა ებრძოდეს რუტინას, მაგრამ ნამდვილად, ხშირად, პირიქით არის არც ერთი პროფესიის ადამიანი არ ებღაუჭება რუტინას ისე, როგორც ხელოვანი. მით უმეტეს, თეატრში. ერთხელ მიგნებული, ერთხელ გაკეთებული მარადიული ჰგონიათ. განშორება სიკვდილივით უჭირთ.

შემოქმედის რუტინისადმი ერთგულებას პუბლიკუმში უწყობს ხელს. ლიანგს შეჩვეული კირი უჩაობს შეუჩვეველ ლხინს.

რუტინისადმი შემოქმედის ერთგულება და პუბლიკუმის ერთგულება ძირეულად განსხვავებული მოვლენებია. მათ შორის, გარეგნული მსგავსებაა, მაგრამ ამითაც უწყობენ ერთმანეთს ხელს.

შემოქმედის ერთგულება რუტინისადმი შინაგანი წინააღმდეგობით სავსე მოვლენაა. შემოქმედს თუ ფანატურად არ სჯერა საკუთარი სიმართლისა, იგი სხვაზე ემოციურ ზეგავლენას ვერ მოახდენს. ამიტომ ეშინია, ცვალებადობის, განახლების. იქნებ ახალმა ხერხმა, ახალმა გზამ არ გაამართლოს. დაეკარგოს პუბლიკუმზე გავლენის ძალა.

შემოქმედის ერთგულება რუტინისადმი საკუთარი პრინციპის ტყვეობის შედეგია. ამდენად შეცდომაა. პუბლიკუმის ერთგულება რუტინისადმი კი ყოველთვის ბოროტების საფუძველია. იგი, როგორც წესი, ებრძვის განახლებას. ცდილობს შეინარჩუნოს ერთხელ დამკვიდრებული და გაბატონებული.

1974 წელს გიორგი ქავთარაძემ „რომეო და ჯულიეტა“ (რომეო — დავით კვიციანი, ჯულიეტა — მარინე ჯანაშია) დადგა. მან ტრაგედიის ფინალს სხვაგვარი ინტერპრეტაცია მისცა.

რომეოსა და ჯულიეტას მწუხარე აღსასრული, როგორც კარგად ვიცით, შეარიგებს ორ მტრულად გადაკიდებულ არისტოკრატიულ გვარს. უბედურებამ ორივე ოჯახს თვალი აუხილა. მტრობის უაზრობა დაანახა. წარმოდგენაშიაც ასე იყო, ერთი პატარა ცვლილების გარდა.

„ბაბულები; ძმაო მონტევი, მომეცი ხელი, ქალიშვილის გამოსასწავლად“  
მე უს მეყოფა. მეტის თხოვნა არ შემძლია.

მსახტმბი: სამაგიეროდ მე მოგცემ მეტს: მე ჭულიეტას უნდა ავუგო ქან-  
დაკება წმინდა ოქროსი. ვიდრე ვერონა თვის სახელით იხსენიება. აღარ იქნება  
სხვა ქანდაკი უფრო ძვირფასი, ვით ქანდაკება კარგ და ერთგულ ჭულიეტასი.

ბაბულები: რომეოც ასე იღვარებს მეუღლის გვერდით, ამ ჩვენი მტრობის  
და ქიშპობის საბრალო მსხვერპლნი!“ (ვახტანგ კელიძის თარგმანი).

როცა ეს დიალოგი მოაერდებოდა და მონტევი და კაპულეტი შერიგებას  
ზელს უწყვიდდნენ ერთმანეთს, გამოვარდებოდა ქალბატონი კაპულეტი (ჭეინაზ  
ბოცვაძე) და ჩაჭრიდა მათ ხელჩამორთმევას. ყველანი ქვავდებოდნენ. გაოცე-  
ბულნი მიაჩერდებოდნენ ირგვლივ მყოფთ.

საექტაკლი ამბობდა:

მტრობა ისევე მარადიულია, როგორც სიყვარული. მსხვერპლი მტრობას ვერ  
მოსხობს. მტრობა თვისებაა ადამიანის, ისევე როგორც სიყვარული.

ამ ცვლილებამ პუბლიკუმის სსსტოკი მძვინვარება გამოიწვია, განსაკუთრე-  
ბით მასწავლებლებისა. წერილებით აივსა თეატრი. იყო კოლექტიური ხელმო-  
წერებითაც და პირადიც. რა მუნათს არ გვდებდნენ — უმცირებით დაწყებულს  
დამთავრებულს შეგნებული ლიტერატურული ბოროტმოქმედებით.

საყურადღებო ეს იყო, რომ არხად, არც წერილებში და არც პირად საუბ-  
რებში, არაფერ ამბობდა იმას, რომ ფინალი მხატვრულად სუსტად იყო გაკეთე-  
ბული, რომ არ ეთანხმებოდნენ აზრს, რაც რეჟისორმა გამოხატა. არა, ყველა  
გადიზიანებული და აღელვებული იყო მხოლოდ შეცვლით.

— რა უფლებით გაბედეთ და ჩაერიეთ შექსპირის პიესაში?

— ჩვენ მოვედით შექსპირის მოსასმენად და არა თქვენი უღლეური ექსპერი-  
მენტის სანახავად!

— სად გავიწილა კლასიკის ასეთი აბურჩად აგდება?

პრისხანება პუბლიკუმში.

რაკი ცვდილობდით, რაც რუსთაველის თეატრში დაიდგმებოდა ყველაფერს  
ასლებური ინტერპრეტაცია მისკემოდა. ამ მხრივ თითქმის ყველა საექტაკლი  
იწვევდა მეტნაკლებად პუბლიკუმის ან აღშუოთებას ან მღელვარებას. ხშირად  
თეატრალური კრიტიკის გაბრაზებასაც. ამას თვითნებობად გვითვლიდნენ და  
იმიტომ.

რობერტ სტურუა, 1974 წელს, „ღალატს“ რომ დგამდა, მომავალი საექტაკ-  
ლისადმი ჩვენი დამოკიდებულება ასე ჩამოვაყალიბეთ: მე-20 საუკუნის სამოც-  
დაათიან წლებში, მეტა ოუ არა, სსსაცილო იქნებოდა ალექსანდრე სუმბათაშვილი-  
ოუთინის პიესის მიხედვით დადგმული წარმოდგენა ანტისპარსული პათოსით  
გაგვეუღენტა და ეს პატრიოტიზმად მოგვენათლა. ეს ისტორიული კონფლიქტი  
დიდი ხნის წინათ იყო გადაწყვეტილი. იგი წარსულს ეკუთვნოდა მოუბრუნებლად.  
ჩვენ გვინდოდა პიესაში ამოგვეყიება ის, რაც 70-იანი წლების მაყურებელს  
დააფიქრებდა. მისთვის უურადღების საგნად გახდიდა. ასეთად ჩვენ მივიჩნიეთ  
აზრი: ერი, რომელიც მეორე ერს ჩაგრავეს, არ შეიძლება იყოს თავისუფალი.  
ამ აზრის გასატარებლად პატარა ლიტერატურული რედაქცია იყო საჭირო.  
გავაკეთეთ. თუ მერწმუნებით, ამით „ღალატის“ ლიტერატურული ქსოვილი  
არ შერყვნილა. უბრალოდ, საექტაკლის ჩანაფიქრის შესაბამისი მიმართულება  
მიეცა პიესას.

ჩვენი მცდელობა, ბუნებრივია, პუბლიკუმმა ნაირნაირად აღიქვა. უმრავლე-

სოხა აღელვებულად იყო თეატრის მკრეხელობით და თავგედობით. უმცირესობა მოეწონა და აღტაცებულიც დარჩა. სამუშაოზე, ეს ნაწილი ძალიან მცირე იყო. ხელფანების დარგში სხვადასხვა რანგის მენაჟიანთა, ანუ ჩინოვნიკთა, განსაკუთრებული მღელვარება წარმოდგენის ფინალმა გამოიწვია.

ვისაც „ღალატი“ ან წაუციოთავს ან უნახავს. ეხსომება: დამარცხებულ ქართველთა მეფისწული რომ გადაერჩინა, ანანია გლახამ საკუთარი ძე გასწორა, სოლიმან-ხანის ცხენს ფეხებში გასასრესად გლახის ბიჭი ჩაუგდეს, უფლისწული კი გააპარეს. ანანია გაწარდა ერეკლე, ანუ ბატონიშვილი გიორგი, მაგრამ გაწარდილმა ვერ ივარგა. რუქიამ აცდუნა იგი. გლახის ოჯახში აღწრდილმა უფლისწულმა ღამის დაღუპა ქართველთა აჩანყება. ხალხის თავგანწირვამ მანც თავისი გაიტანა. სოლიმან-ხანი დამარცხდა. ფინალში, როცა დაღუპულ ერეკლეს შემოასვენებენ, დედოფალი ზეინაბი მიმართავს ხალხს: „ამ ურმამ, დღეს მოკლულმა ჩემმა შვილმა და შვილმან თქვენის მეფისამან გიღალატათ თქვენ, მართალია, მოსტყუვდა, მაგრამ მანც გიღალატათ. მე ვუბრძანე, მოკვდი-მეთქი და ისიც მოკვდა. დეე, უფალმა ორივე ერთად განგვიციოთოს!“ ამ სიტყვის მერე დედოფალი თავს იკლავს. პიესის ბოლო ფრაზას საბა-ბერი წარმოთქვამს: „განისვენეთ მშვიდობით, სიკვდილითა ცოდვისა დამთრგუნველნი! უფალი მიგელით თქვენ ზეცად!“

ეს დასასრული უკმარისობის გრძნობას ბადებდა. ვის რჩება გამარჯვებულა ქვეყნის ხელმწიფის გვირგვინი? რობერტ სტურუამ ფინალი ასე გააკეთა:

იღვა დაბნეული ანანია გლახა (გიორგი გეგეჭკორი), როგორც ხალხის კრებითი სახე, ხელში ეჭირა საქართველოს მეფის გვირგვინი და არ იცოდა, ვისთვის მიეწოდებინა. უფლისწული ერეკლე (დავით კვიციანელი) ომში დაიღუპა. დედოფალმა ზეინაბმა (ზინა კვერნახილაძე) თავი მოიკლა. გვირგვინს პატრონი არ ჰყავდა. გამარჯვება დამარცხებულად გადაიქცეოდა, თუ გვირგვინს პატრონი არ გამოუჩნდებოდა. ქვეყანას მმართველი, ხელმძღვანელი არ ეყო-ლებოდა. ანანია ირგვლივ მიმოიხედავდა, ყველას აათვალიერ-ჩათვალიერებდა და გვირგვინს ოთარ-ბეგს (ეროს მანგალაძე) გაუწოდებდა. მაგრამ ოთარ-ბეგი უარს ამბობდა გვირგვინზე: ნებით თუ უნებლიეთ, მტერს ვემსახურე. ცოდვილი სამეფო გვირგვინს ვერ დაიდგამს, ვერ იხელმწიფებს (ვინც კარგად იცნობს „ღალატის“ ტექსტს, მაშინვე გაიხსენებს, რომ ეს სიტყვები პიესაში არ არის). მაშინ ანანია მოტრიალდებოდა, გრძელ კიბეს, ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ მიჰყე-ბოდა ტაძრის გუმბათისაკენ. კიბის ბოლოს, ნიშში წმინდა გიორგის ხატი ესვენა. ანანია წმ. გიორგის ხატის წინ დებდა გვირგვინს. სცენაზე სინათლე ქრებოდა. ისმოდა ეკლესიის ზარების გუგუნე. სიბნელეში ბრწყინავდა წმიდა გიორგის ხატი და მის წინ დასვენებული საქართველოს მეფის უპატრონო გვირგვინი.

პარტიულ და სახელმწიფო მოხელეებს ზომ არ მოეწონათ და არ მოეწონათ ეს ფინალი. არც მაყურებელს გამოუთქვამს დიდი აღფრთოვანება. გულ-დასაწყვეტი იყო: პუბლიკუმი გულგრილი დარჩა წარმოდგენის დედააზრის მიმართ. სამაგიეროდ, რასაც მაყურებელთა უმრავლესობა ვერ შეხვდა, ის კარგად გაიგო ჩინოვნიკობამ. მკაცრად მოითხოვეს: წმიდა გიორგის ხატი მოხსენით და ის ფრაზა ამოიღეთ, რაც სუბმათაშვილს არ დაუწერიაო. ეს შეუძლებელი იყო. თუ მოთხოვნას დავუბუღდებოდით, მთელი სპექტაკლის დილანდი დაირღვე-ვოდა. უმჯობესი იყო სპექტაკლი აეკრძალათ, ვიდრე მის გადაკეთება-გადმოკე-თებას შევდგომოდით. დავა-კამათი თეატრის გამარჯვებით დამთავრდა. სპექტაკ-ლი შევინარჩუნეთ. თურმე ტყუილად ვიშობდა ჩინოვნიკობა. წარმოდგენამ

ესმავროდ ჩაიარა. უფრო სწრაფად, მაყურებელმა უარყოფითი გამოუტანა.

რატომ? ალბათ, ვერ მოეზომეთ, ბეწვის ხიდზე ვერ გავიარეთ, როცა ახალ გზას ვეძებდით. როცა რუტინის დარღვევა გვინდოდა და ახლებური ინტერ-პრეტაციით პუბლიკუმისათვის „ლაღატის“ მიწოდება.

მაშინაც გაგვიბრაზდა მაყურებელი, როცა თემურ ჩხეიძემ „ოდიპოს მეფე“ დადგა 1976 წელს.

საუბრეს ტრაგედიის მიხედვით. იოკასტე თავს რომ მოიკლავს და ოდიპოსსა თვალებს დაიოხრის ამ უბედურებით შეძრწუნებული შულტა გარეთ გამოვარდება და გვიამოვს რაც მოხდა:

მოკლედ გაცნობებთ საშინელ ამბავს  
აწ იოკასტე აღარა ცოცხლობს.

თავი მოიკლა... მაგრამ ამბავი  
ეს საშინელი თქვენ არ ვინახავთ...

გააფთრებული, გრძნობამიხილი,  
რა წამს წინ კარში ის შემოიჭრა,  
ზოგნით შეეარდა და მიაშურა  
მყის თავის საწოლს, თან თმას იგლეჯდა  
ორივე ხელით...

... სწყევლიდა საწოლს,  
ცოდვით წაბილწულს, სადაც ბედკრულმა,  
შეა ქმრისგან ქმარი, პირმშო შეილისგან  
წყველნი შეილნი...

ყვირილ-ზახილით იქ შემოეარდა  
ოდიპოს მეფე. — ველარ ვუცქირეთ  
დედოფლის ტანჯვას, შეფეს ვუმზერდით.

უცებ საზარლად დაიღრიალა  
ექვერა კარებს, რკინის ურდული  
შილენ-მოლენა, უმალ შეეარდა  
საწოლ ოთახში... იქ დედოფალი  
თოჯზე ეყიდა და ქანობდა...  
რა დაინახა ბედკრულმა მეფემ,  
საზარის გმინვით გაუხსნა ყულფი  
და ძირს დაეცა დედოფლის გვაში...  
აქ დატრიალდა ცოდვა საზარი:  
მეფემ მოსწყვიტა დედოფლის სამოსს  
ჩქროს ბალთები და ერთის დაკვირთ  
გამოიოხარა ორივე თვალი...

(პეტრე ქავთარაძის თარგმანი).

ამ მონოლოგს დარეგან სუმბათაშვილი კითხულობდა არა მედიდურად. ზვიადად, ამალღებულად. რაც დამახასიათებელია ანტიკური ტრაგედიისათვის. არამედ უბრალოდ, მშვიდად, ირონიით, თითქოს „მეზობლის ქალს უყვებო ბაზარში გაგონილ ქორს“; როგორც ამბობდნენ მაშინ სპექტაკლის კრიტიკოსები.





როგორ, — დრტინავდა მაყურებელიცა და კრიტიკაც, — მოხდა შემწეობა რავი უბედურება და ამგვარი გულცივობა? თანაღმობის მაგიერ დაცინვა? შეძრწუნების მაგიერ უდარდელობა?

პირადად მე, მომწონდა დარტყან სუმბათაშვილის დახატული მხევალი, სწორედ დახატული, რადგან მსახიობი მარტო ამბავს კი არ გვატყობინებდა, არამედ იმასაც გვიჩვენებდა, ვინ არის ეს მხევალი, ვიკავდი კიდევ შეძლებისდაგვარად როლის ინტერპრეტაციას.

„დ. სუმბათაშვილს სპექტაკლში მხოლოდ ერთი მონოლოგი აქვს წასაკითხი, სხვა საშუალება მსახიობს ამ პერსონაჟის დახატავად არა აქვს, არსებითად, მ.ევალი ინფორმატორია: მაყურებელს უნდა შეატყობინოს, რა მოხდა კულისებში, რა თქმა უნდა, ადვილი გზა დამორჩილდეს ტრაგედიის საერთო განწყობილებას და მაყურებელს პათეტური ტირაღით აცნობო — როგორ მოიკლა თავი იოკასტემ და დაითხარა თვალები ოიდიპოსმა, საერთო ტრაგიკული განწყობილებით აღგზნებული მაყურებელი ამს მიიღებს და ამბავს ბოლომდე დაუტყდებს უფრს, მაგრამ დ. სუმბათაშვილი (რეჟისორთან ერთად) იჩრევეს ძნელ გზას, იგი არღვევს ტრაგიკულ განწყობილებას და აღიზიანებს მაყურებელს, ეს დიდი რისკია, მაყურებელმა შეიძლება არ გაატიოს ტრაგიკული განწყობილების დარღვევა, აკი არც აპატიეს, მაშინ რატომ მიდიან ასეთ რისკზე რეჟისორი და მსახიობი? არც რეჟისორს და არც მსახიობს არ უნდათ მხევალი მხოლოდ ინფორმატორი იყოს, მათი სურვილია მხევალი იყოს გარკვეული ბიოგრაფიის მქონე ადამიანი, მაგალითად, მე ასე შემიძლია გაიგებოთ დ. სუმბათაშვილის მხევალის ბიოგრაფია.

ეს ქალი სადღაც მონათა ბაზარზე იყიდეს და მოიყვანეს იოკასტეს ოჯახში, მთელი ცხოვრება ძალღუმადურად გაატარა: დამადლებული ლუქმა, სხვისი სამსახური, კულის ქიცინი დედოფლის წინაშე, ვაითუ რამე ეწყინოსო, თანდათან გროვდება მხევალის გულში ბოღმა, შური, გამოწვეული დედოფლის ბედნიერებით, მხევალს შესძულდა პატრონი, და აი, უცბათ დაჰკრა საათმა და აღმოჩნდა, რომ დედოფლის ბედნიერება პოჩვენებითი ყოფილა, ის, რაც მხევალს შურდა, ნაცარტუტად იქცა, წლების მანძილზე დაგროვილმა ბოღმამ ამოხეთქა, ღვარძლს სადინარი მიეცა, მხევალი ზეიმობს, მარტო თვითონ არ ყოფილა უბედური, თურმე მასზე უბედურნიც არიან და ეს სწორედ მისი დედოფალია, რომლის ფეხის ბანაში დააღამა მან წუთისოფელი.

ის, რაც ახლა გაიგებთ, ტრაგედიაში არ წერია, ეს თ. ჩხეიძემ და დ. სუმბათაშვილმა შექმნეს, ასეთი ბიოგრაფია შეუქმნა მსახიობმა პერსონაჟს მაშინ, როცა არსებითად სხვის ამბავს გვიყვებოდა, შეიქმნა მოვლენისადმი თავისი აქტიორული დამოკიდებულებით“ („ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1978 წ., 80 ნომბერი).

მაგრამ ჩემი დაცვა საქმეს არ შეელოდა, მაყურებელი მაინც გულგრილი იყო წარმოდგენის მიმართ, ნათლად ჩანდა, რომ თეატრის ცხოვრებაში ერთი უმძიმესი საქმეა პუბლიკუმიდან ბრძოლა.

მკითხველი იმას რომ წაიკითხავს, რაც გაიგებთ, შეიძლება იფიქროს კიდევ: რასაც ვაკეთებდით, განგებ ხომ არ ვაკეთებდით მაყურებლის გასაღიზიანებლად? მერწმუნეთ, არა, მიუხედავად იმისა, რომ პუბლიკუმის გაღიზიანება შემოქმედის ერთ-ერთი ამოცანაც არის, აქ არაფერია დასაძარახისი, იმხანად ორი მიზანი მქონდა თეატრს დასახული — დაგვერღვია რუტინა და მიგვეზიდა მაყურებელი, ამ ამოცანის გადაწყვეტა უპირველესად ჩემი მოვალეობა იყო, რაკი სარტე-

საქართველოს თავმჯდომარე ვიყავი. თეატრის მხატვრული სახე კი სარგოჯიანი  
საქართველოს უნდა განესაზღვრა. იგი იყო თეატრის შემოქმედებითი ხელ  
იღბლის გადამწყვეტი. სარგოჯიანი კოლეგიაში მაშინ სამი რეჟისორი შე-  
დიოდა — ლევან მირცხულავა, რობერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძე.

რუსთაველის თეატრისათვის სარგოჯიანი კოლეგია, როგორც მხატვრული  
ხელმძღვანელობის ფორმა, ახალი და უცხო არ ყოფილა. იგი ადრეც არსებობდა  
1955—57 და 1964—65 წლებში. მაგრამ, აკაკი წერეთლის სიტყვებს თუ გავი-  
შეორებთ, სადაც ზევრი მეთაურია, იქ საქმე უთაურია. პასუხისმგებელი და  
წარმმართველი ერთი უნდა იყოს. ეს პასუხისმგებლობა სარგოჯიანი კოლეგიის  
თავმჯდომარის ხედური იყო და ვერსად წაუვიდოდა. პასუხისმგებლობის სიმძიმე  
და მოცულობა კი იმ წინამორბედებით განსაზღვროთ, რომელნიც სარგოჯიანი  
კოლეგიის თავმჯდომარეს ჰყავდა.

რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად თუ მთავარ რეჟისორად,  
სწავლანძვარ დროს, ყოფილან კოტე მარჩანიშვილი (1922—1928 წ.წ.), სანდრო  
აქმეტელი (1926—1935 წ.წ.), აკაკი ვასაძე (1935—1955 წ.წ.), დიმიტრი ალექსიძე  
(1957—1964 წ.წ.), არჩილ ჩხარტიშვილი (1965—1968 წ.წ.), მიხეილ თუშანიშვი-  
ლი (1968—1969 წ.წ.), სერგო ზაქარაიძე (1969—1971 წ.წ.).

ეს სახელები გავალდებულებენ კიდევ და გაშინებენ კიდევ.

რუსთაველის თეატრის ახალი გზის ძიებამ სამი პრინციპი გამოკვეთა.

პრინციპი პირველი: თავისუფალი ინტერპრეტაცია.

1950 წლის 10 ნოემბერს, ნობელის პრემიის მიღების დროს, უილიამ  
ფოლსნერმა თქვა: შემოქმედის მოვალეობაა შექმნას ისეთი რამ, რაც ადრე არ  
არსებობდა. ქეშმარიტებაა, მაგრამ მეთისმეტად ძნელად განსასორციელებელი.  
განსაკუთრებით თეატრში. „ამლიტა“ უკვე შექმნილია და როგორღა გინდა მის  
საფუძველზე არარსებული შექმნა? ამისათვის არ კმარა ახალი. უჩვეულო  
ფორმის გამოძებნა. აუცილებელია ახალი აზრობრივი შინაარსის ამოკითხვა სა-  
ყოველთაოდ ცნობილ ნაწარმოებში. უთუოდ ორივე მხარე უნდა არსებობდეს —  
ნაცნობი მასალის ახალი აზრობრივი შინაარსი და ახალი ფორმა. ცალკე  
ორივე უქმარია. ისანი მხოლოდ ერთად იძლევიან საშუალებას შექმნას ისეთი  
რამ, რაც მანამდე არ არსებულა. ამის მიღწევა კი მხოლოდ დრამატურგიული  
ნაწარმოების თავისუფალი ინტერპრეტაციით შეიძლება.

თეატრში რეჟისორი და მსახიობი ლიტერატურული პირველსაფუძვლის  
თავისუფალ ინტერპრეტაციას უნდა ეწეოდნენ. ასეთი დამოკიდებულება სრუ-  
ლებით არ არის თვითნებობა დრამატურგის მიმართ. რამდენად დიდაც მწერალი,  
იმდენად მრავლისმომცველია იგი და სხვადასხვაგვარად შეიძლება მისი ინტერ-  
პრეტაცია. დიდი სიტუვაკაშმული მწერლობა ისეთივე მრავალფეროვანია, რო-  
გორც ცხოვრება. არავის ძალუძს უთვალავფეროვანი სამყაროს ამოწურვა. ყო-  
ველი ადამიანი თავისი ხედვის მასშტაბით უუარებს ცხოვრებას. იმას ხედავს,  
რასაც მისი გონება წვდება. ზოგიერთი ორჯერ ორს ვერ გამარავლებს. ზოგიერთს  
კი უმალ ავიწყდება მკითხველს, რადგან მეთისმეტად მკლეა. სულის საკვებად  
ბული უზომო სწავობისა, ორივე სინამდვილეა და ორივე ცხოვრებაა. ასევე  
მწერლობაც ზოგიერთი მხატვრული თხზულება იმდენს მოიცავს, რომ საუკუნეე-  
ბის მანძილზე აძლევს საკვებს ადამიანის გონებასა და სულს (ვთქვათ, „ვეფხისტ-  
ყაოსანი“, „ღვთაებრივი კომედია“, „დონ კიხოტი“, „ფაუსტი“). ზოგიერთი  
კი ფარდობითობის თეორიის შექმნა შეუძლია. მიუხედავად მათ შორის არსე-  
რთ თაობასაც არ გამოადგება. და მაინც, ერთიცა და მეორეც, ლიტერატურული



ინგლისში, როგორც იცით, იორკების დინასტია (1961—1985 წლები) შეცვალდა ტუდორების დინასტიამ (1485—1603 წლები) რიჩარდ მესამე იორკების დინასტიის წარმომადგენელი იყო, შექსპირი კი — ტუდორების დინასტიის ერთგული. ტუდორების დინასტიის ლაქიას, შექსპირს, იორკთა სამეფო სასლის შვილი მეფე რიჩარდი სძულდაო, — გვერდნენ „რიჩარდ მესამის საზოგადოების“ წევრები. — და ამიტომ შეთქმულ უსინდისო პასკვილი (როგორც ხედავთ, მარტო საქართველოში არ არის გაჩაღებული ერთმანეთის ლაშქვა და თათხვა). ნაწოდნენ, თეატრი რომ მოტყუვდა და ეს ცილისმწამებელი პიესა დადგა.

„რიჩარდ მესამეში“ შექსპირის მწერლური პათოსი მიმართულია ტიჩანის წინააღმდეგ.

ხელისუფლების გონდაკარგული სიუვარული, ტახტისაკენ მიმავალი სისხლიანი გზა, მის მოსაპოვებლად ყოველგვარი დანაშაულის ჩადენა, ამოებისათვის სხვებ ს, და თავისთავის განწირვა — ერთდროულად შეიძლება იყოს ტრაგიკული დამოკიდებულების საგანიც და ბრძნული ირონიისაც. ირონია არ არის მხოლოდ დამცინავი შინაარსის მატარებელი, იგი სევდასაც შეიცავს, დარდსაც, სინანულსაც და წუხილსაც.

ხელისუფლებისათვის ბრძოლა ამოებისათვის ბრძოლაა, სისხლად, მკვლელობად, უბედურებად კი არა, აღამიანის ფრჩხილადაც კი არ ღირს ხელისუფლება. ამიტომ არის ირონიით გაუღენთილი რობერტ სტურუას სექტაკლი — „რიჩარდ მესამე“, რიჩარდ მესამის როლის შემსრულებელი მსახიობის არჩევანიც ამან განაპირობა, რამაჴ ჩიკვაძე ირონიის, გროტცკის დიდოსტატია, ვინც რობერტ სტურუასა და რამაჴ ჩიკვაძეს ახლოს იცნობს, იგი უთუოდ დამეთანხმება, ერთიცა და მეორეც ცხოვრებას ირონიული თვლით უყურებს, ოღონდ რეთისორი — ნაღვლიანი ირონიით, მსახიობი — ლალით, მათი ბუნებრივი თვისება წარმოდგენაშიაც გადავიდა, მივიღეთ სევდითა და მზიარულებით გაჭრებული სექტაკლი, ამის გაკეთება მხოლოდ თავისუფალი, დოგმებით შეუზღუდავი ინტერპრეტაციით შეიძლებოდა.

რა თქმა უნდა, თავისუფალ ინტერპრეტაციას შეიძლება ყოველთვის არ მოჰყვეს სასურველი და სასიხარულო შედეგი, მაგრამ აქ არაფერ შუაშია თავისუფალი ინტერპრეტაციის პრინციპი, უბრალოდ პრინციპს განხორციელება სჭირდება, თეორიას — პრაქტიკად ქცევა, აქ კი ხელმოცარვა არ არის გამორიცხული. მარცხი ახლავს თავისუფალი ინტერპრეტაციის განხორციელებლად გამოუყენებულ უკმარ ან არასწორ საშუალებებს.

რუსთაველის თეატრშიც ასე მოხდა: თავისუფალი ინტერპრეტაციით დადგმულმა ზოგიერთმა წარმოდგენამ გაამართლა, ზოგიერთმა — ვერა, მაგრამ ეს შემოქმედებით საქმიანობის კანონზომიერი შედეგია. გამარჯვება და მარცხი, როგორც ყოველ საქმეში, ისე თეატრშიაც ტუპისცალეები არიან.

თავისუფალი ინტერპრეტაცია ეხმარება თეატრს არა მარტო შემოქმედებითი პრობლემების გადაწყვეტაში, არამედ ზოგიერთი პრაქტიკული საკითხის მოგვარებაშიც.

ყველამ, ვისაც უმუშავია თუ არ უმუშავია თეატრში, იცის — რაოდენ აუცილებელია დუბლიორთა სისტემა, თეატრი, გარდა იმისა, რომ შემოქმედებითი დაწესებულებაა, საწარმოც არის, ყოველ საღამოს, განრიგის შესაბამისად, ნაჩვენები უნდა იყოს წარმოდგენა, მისი შეცვლა და მაყურებლის მოტყუება არ შეიძლება, ამას არ იკადრებს არც ერთი თავისთავის პათვისმცემელი თეატრი, მაგრამ ზოგჯერ იძულებულია გადადგას ეს ყოველად უკადრისი საქციელი —

მეცვალოს სპექტაკლი. გამოცხადებულის მაგიერ დანიშნოს სხვა ეს ყოველთვის გამოწვეულია იმით, რომ თეატრში არ არსებობს დუბლიორთა სისტემა. ვთქვათ, ავადგაშლარ მსახიობს ვერ შეეხიდება მეორე აქტიორი (დუბლიორი), რომელიც თეატრს იხსნის სირცხვილსაგან.

დღევანდელ თეატრში ძალიან ძნელია დუბლიორთა სისტემის დამკვიდრება. მსახიობებსაც კირის დღესავით სძულთ დუბლიორობა და რეჟისორებსაც ეზარებათ დუბლიორის მოშაადება. აქტიორს სძულს იმიტომ, რომ დუბლიორობას დამკვირვებელ თვლის. პათივმოყვარეობის ქია ღრღნის. როლის ძირითად შესწარულებელსაც არ უყვარს დუბლიორი. იმას მიაჩნია, რომ მიცემულ როლს თუ სხვა მსახიობიც ითამაშებს, მაშინ თავად იგი რაღა? არ უოფილა განსაკუთრებული, შეუცვლელი და ერთადერთი. საერთოდ. ერთადერთობისა და შეუცვლელიობის სენი თეატრში მყარად არის ფეხმოკიდებული. ალბათ, მუდამ ასე იქნება. რას იზამთ: უოველ საქმეს თავისი სპეციფიკური ავადმყოფობა ახლავს. რეჟისორს ეზარება იმიტომ, რომ გაორმაგებული სამუშაოს შესრულება არ სურს. თეატრის სახელი და ღირსება კი არც ერთს აწუხებს და არც მეორეს. როცა თეატრში მივედი, მეც ვფიქრობდი, რომ ამ საკითხის მოგვარებას შევძლებდი, მაგრამ მოვტუვდი. ერთ-ერთ კრებაზე თავაზიანად გამაფრთხილა კიდევ გიორგი გეგუქორმა — ხალხს იმას ნუ დაპირდებით, რასაც ვერ შესძლებთო. გაფრთხილება მართალი გამოდგა. მრავალგზის ცდის მიუხედავად, ვერა და ვერ დავამკვიდრე თეატრში დუბლიორთა სისტემა.

დუბლიორთა სისტემის წინააღმდეგ ბრძოლა აღარ იბებს თეატრის შემოქმედებას. განსაკუთრებით იქ, სადაც აქტიორთა მრავალრიცხოვანი დასია. როცა დიმიტრი ალექსიძის მიერ დადგმულ „ოიდიპოს მეფეში“ ოთხი მსახიობი ითამაშობდა ოიდიპოსს (აკაკი ვასაძე, სერგო ზაქარიაძე, ეროსი მანჯგალაძე, აკაკი ხორავა) და ოთხი — იოკასტეს (თამარ ბაქრაძე, თამარ თარხნიშვილი, ნინო ლაფაჩი, თამარ ქავჭავაძე), ეს აჩვენებდა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ძალასაც და თითოეული მსახიობის ნიჭიერებასაც. უდავოა ისინი თანაბარი ძალით არ ასრულებდნენ არც ოიდიპოსისა და არც იოკასტეს როლს, მაგრამ ყველას ჰქონდა განუმეორებელი თავისებურება, რაც მაყურებლის ესთეტიკურ სამყაროს ამდიდრებდა. სხვადასხვა კუთხით ვუყურებდით ოიდიპოსისა და იოკასტეს შემადრწუნებულ თავგადასაუაღს. უფრო ღრმად ვწვდებოდით სოფოკლეს მიერ დასმული პრობლემის დედააზრს. გარდა ამისა, ყველა აქტიორს ჰყავს თავისი მაყურებელი. თქვენ წარმოიდგინეთ, სრულიად უნიჭოსაც კი არაფერია აქ მოულოდნელი. მარტო მსახიობი (საერთოდ, შემოქმედი) კი არ არსებობს უნიჭო, არამედ — მაყურებელიც (საერთოდ, პუბლიკუმიც). ისინი პოულობენ ერთმანეთს. სული სულს იცნობს და მარმონიული კავშირი მყარდება. თეატრმა ამასაც უურადლება უნდა მიაქციოს. მას ხომ ურთიერთობა ლიანგთან აქვს. ლიანგი კი ქრელია. იგი მრავალსახიანიც არის და მრავალთავიანიც. ამ თავში ვის რა უყრია, ძნელად მისაგნებია. ალბათ, ღმერთს ხუმრობა უყვარს, როცა ერთს ტვინით გაქენტილს გააჩენს და მეორეს კი ჩალით გამოუტენის გოგრას.

როცა დუბლიორთა სისტემაზე ვლაპარაკობ, სრულებით არ ვგულისხმობ ერთსა და იმავე რაღში აქტიორთა შექანიკურ მონაცვლეობას. დუბლიორს მაშინ ექნება შემოქმედებითი ღირებულება, თუ იგი როლს (პერსონაჟს) ახალი ინტერპრეტაციით წარმოადგენს. უოველი როლის, უოველი პერსონაჟის (სრულიად უმნიშვნელოსიც კი) ნაირნაირი, სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია შეიძლება.

სანიშნოდ ერთ მაგალითს გავიხსენებ. „კოლმეურნის ქორწინებაში“ ბორჩხა-  
წიფურია ლომკაცის როლს თამაშობდა. როცა ბ. წიფურია — ლომკაცა საუბ-  
რობდა, მარჯვენა ხელს გამუდმებით ისე ამოძრავებდა, თითქოს ნარდის თამაშის  
დროს კამათელს აგორებდნო. ამ დეტალით, მსახიობი ლომკაცის ბიოგრაფიას  
გვაცნობდა: ნარდის თამაშში ვატარებული მთელი ცხოვრება. რამდენი ასეთი  
დეტალის შოგონება შეუძლია მსახიობს? ხმა, ინტონაცია, ექსტიკულაცია, მოძ-  
რაობა, სახის გამოქვეყნება? ეს გარეგნული საშუალებანი რა უსაზღვრო  
შესაძლებლობას აძლევს მსახიობს! ამას როლის ღრმა ანალიზსაც თუ დავუ-  
მატებთ, მივიღებთ დასკვნას: ერთი და იმავე როლის მრავალგვარი თამაში  
შეიძლება. დუბლიორობით მსახიობის ნიჭის შესაძლებლობა არც მცირდება  
და არც იზღუდება. პირიქით, ფართოვდება. კეთილშობილი შემოქმედებითი  
შეჭირბის სახეს იღებს. თეატრის შემოქმედებითი პალიტრა კი მრავალფერო-  
ვანდება. თუ მსახიობი და რეჟისორი, ნებით თუ უნებლიეთ, დუბლიორთა  
სისტემას ებრძვის, ეს შემოქმედის ეგოიზმის ბრალთა. ეგოიზმის დაძლევა კი  
არა მარტო თეატრში, არამედ საერთოდ ცხოვრებაში პიროვნის შეუძლებელი რამ  
გახლავთ.

შემოქმედებითი დუბლიორობის საუკეთესო მაგალითი გვქონდა რუსთა-  
ველის თეატრში. როცა „კავკასიურ ცარცის წრეში“ ეროსი მანჯგალაძემაც  
ითამაშა აზდაკი. ახლებურად დამუშავდა როლი აზდაკის სიმღერის ახლო  
ვარიანტი დაიწერა (კომპოზიტორი გია უანჩელი). „კავკასიური ცარცის წრის“  
მსახიობთა ანსამბლსაც ბუნებრივად შეერწყა ერ. მანჯგალაძე. როცა ეროსიმ  
პირველად ითამაშა აზდაკი, მაყურებელთა აღტაცებაც დიდი იყო. მსახიობის  
ოსტატობის ისეთი შესაიდუმლედ კი, როგორც დიდი სესილია თავაიშვილი  
გახლდათ, მოხიბლული დარჩა. მაგრამ ეს კარგად დაწყებული საქმე ერთმა  
პატარა ინციდენტმა გააფუჭა.

მაშინ რუსთაველის თეატრი მეორედ იყო გერმანიის ფედერაციულ რესპუბ-  
ლიკაში (1977 წლის 21—29 მარტი). ზაარბრუკენსა და დიუსელდორფში „კავ-  
კასიური ცარცის წრე“ უნდა წარმოგვედგინა. უველ-ფერი. წინასწარ, ზუსტად  
იყო დაგეგმილი და გაუგებრობას, მით უმეტეს, მდგომარეობის გართულებას,  
არ ველოდი. მაგრამ ზაარბრუკენში ინციდენტი მაინც მოხდა, რამაც ეროსი  
მანჯგალაძეს ძლიერ ატკინა გული. აიძულა უარი ეთქვა აზდაკის როლის თამაშზე.  
იმ დროს თეატრის შენობაში არ ვყოფილვარ. შემთხვევას არ შევსწრებივარ.  
კონკრეტულად რა მოხდა, ვერ გეტყვით. სხვათა ნაამბობის მიხედვით მსჯელობა  
კი არც ზნეობრივად მიზანჩინა და არც მიზანშეწონილად. სხვათა ნაამბობის მო-  
ყოლამ შეიძლება, სიმართლის დადგენის ნაცვლად, სიკრურს გავრცელებას  
შეუწყოს ხელი. სიცრუე და ავი ენა, სამწუხაროდ, თეატრს, საერთოდ, არ აკლია.  
ეროსი იმდენად იყო ნაწყენი, რომ თეატრიდან წასვლაც კი მოიწადინა.  
ცნადა. ეს წარმოუდგენელი და დაუშვებელი რამ იყო. აქტიორის თეატრიდან  
გასვება კი არა. ვუყაკობა ის იქნებოდა, ვინც წასული იყო, ისინიც უკან  
მოგვეწვია. სიტყვამ მოიტანა და ბარემ ვიტყვი: მოვედი თუ არა თეატრში. აკვი  
ვსაძებს მაშინვე ვთხოვე — დაბრუნდით-მეთქი თეატრში. მაგრამ ისეთი პასუხი  
მივიღე, თხოვნა აღარ გამიმეორებია. — როცა უველამ ზურგი შემაქცია, მაშინ  
რუსთავეის თეატრმა გამომიწოდა ხელი. ვერ ვუღალატებო. — მითხრა.

ეროსიმ განცხადება რომ მოიტანა, დიდხანს ვისაუბრეთ ჩვენ გულანბდილად.  
როგორც იქნა, თეატრიდან წასვლის განწრაზვა გადათქვა და დარჩა, მაგრამ  
წყენა არ განუღებია.

ასე რომ დუბლიორთა სისტემის ეს იშვიათი ნიმუშიც დაიკარგა. თავისუფალი ინტერპრეტაციის პრინციპს კიდევ ერთი საკერძოპროტოპრობლემის შეტანაკლებად დამაკმაყოფილებელი გადაწყვეტა შეეძლო. თუ შესიერება არ მდლატობს, 70-იანი წლების საქართველოში 25 თეატრი იყო, ასე თუ ისე კარგი პიესა რვა-ათ თეატრში მინც იდგმებოდა ერთდროულად. ახლა წარმოდგინეთ რვა ან ათი სტერეოტიპული სპექტაკლი. რა იქნება ამაზე უფრო საინელი? ეს სიკვდილით ემუქრება თეატრს, როგორც შემოქმედებით დაწესებულებას, სტერეოტიპულობისაგან თავის დაღწევა კი მხოლოდ თავისუფალი ინტერპრეტაციით შეიძლება.

თავისუფალ ინტერპრეტაციას ამოჩემებული თარგის, ტრაფარეტის, შაბლონის სახელით არ უნდა ვებრძოდეთ. სამწუხაროდ, ასე არ ზღებოდა და არც ახლა ზღება. სტერეოტიპულ, ტრაფარეტულ, შაბლონურ წარმოდგენას, ერთ თარგზე მოკრილ სპექტაკლს იშვიათად თუ გააკრიტიკებენ. იშვიათად თუ დასდებენ წუნს. თავს იმართლებენ: აბა, ეს რა სალაპარაკოა, ყველა ზედავს, ყველამ იცის, რომ უსუსური წარმოდგენაა. ისედაც არ უქნია ღმერთს და რაღა კრიტიკა ეკირვებაო? ერთი შეხედვით, თითქოს მართალია ეს, მაგრამ ნამდვილად კი ამგვარი დამოკიდებულებით რუტინის დამკვიდრებას ეწყობა ხელი. თუ შემოქმედებით სტერეოტიპულობას მპატიებელი თვლით ვუპურებთ, სამაგიეროდ ერთობ აგრესიულად ვართ განწყობილი უცნაური, უჩვეულო, თავისებურ სპექტაკლისადმი. ყველა გზებითა და საშუალებებით ვცდილობთ პროკრუსტეს სტანდარტულ სარეცელზე მივკრათ იგი. მართალია, თეორიულად ყველამ ვიცით, რომ ზელოვნების ის ნაწარმოებია კარგი, რომელიც ცხარე კამათს, აზრთა შეხლა-შემოხლას იწვევს, საერთოდ, ტვინის ამოძრავებას ესმარება, მაგრამ პრაქტიკულად ამ თეორიული ცოდნის საწინააღმდეგოდ ვმოქმედებთ.

ყველგან, ყოველგვარ საქმიანობაში დადებითი შედეგი თეორიის და პრაქტიკის ერთიანობას მოაქვს. თუ ისინი გათიშულია, მაშინ ქმედება ბერწი და უნაყოფოა. ბუნებრივია, თავისუფალი ინტერპრეტაციის პრინციპი უნაყოფოდ ჩაყვდება, თუ პრაქტიკულ შემოქმედებით საქმიანობაში ფართო ასპარეზი არ მიეცა.

მაშინაც ასე მწამდა და დღესაც ასე მჭერა.

პრინციპი მმ(რმ): ტრაგიკულის ადამიანურობა. ტრაგედიაში უნდა მტყველებდნენ ადამიანები და არა ძველები.

ქართულ თეატრში არც თუ იშვიათად დადგმულა მალალი შემოქმედებითი რანგის ტრაგიკული თანრის წარმოდგენა. დიდად ნიჟიერი მსახიობებიც გვოლია ტრაგიკული აშკლუისა. და მინც ტრაგედია რატომღაც ქართველ მაყურებელთა შორის ფართოდ პოპულარული არ უოფილა. მეცსრამეტე საუკუნისა და მეოცე საუკუნის დასაწყისის გაზეთებს თუ გადაიკითხავთ, დამაფიქრებელ ცნობებს წააწყდებით. ასეთს მაგალითად: 1901 წლის 11 მარტს თბილისის ქართულ თეატრში ქუთაისის დრამატულ დასს, ლადო მესხიშვილის ზელმძღვანელობით, წარმოუდგენია „ჰამლეტი“. „ამ ჩინებულ წარმოდგენას, — წერს გაზეთი „კვალი“ (1901 წ., № 12), — სამწუხაროდ, ხალხი ბევრი არ დაესწრო, განსაკუთრებით არ ჩანდა ჩვენი ინტელიგენცია და არისტოკრატია“. ამავე „კვალში“ (1900 წ., № 450) ასეთ განცხადებასაც შეხვდებით: „დღეს ქართულ თეატრში წარმოადგენენ „სამშობლოს“ და ვოდვილს „დედისერთას“. ხომ თავისთავად ზაიხინდნებათ კითხვა — რად სკირდებოდა „სამშობლოს“ ვოდვილის დამატება?

მასუხი ერთია: ვოდვეილით უნდოდათ შეეტყუებიათ მაყურებელი ტრაგიკულ წარმოდგენაზე.

რუსთაველის თეატრში რომ ვმუშაობდი, საჭარო ბიბლიოთეკიდან გამოვიტხოვე 1917 წლამდე ქართულად დაბეჭდილი პიესების ბიბლიოგრაფია. მომწოდეს. უნდა ვითხრათ, რომ გამოქვეყნებული პიესების სულ მცირე ოთხმოცდაათი პროცენტი ვოდვეილია. დანარჩენი სხვა უნარისა. რა თქმა უნდა, არის შექსპირის ტრაგედიებიც, თარგმნილი ივანე მაჩაბლის მიერ. ესეც იმას მოწმობს, რომ ტრაგედიის მიმართ ქართველი მაყურებელი გულგრილი იყო. ჩემს მახსოვრობაში ერთადერთი ტრაგიკული უნარის სპექტაკლი „ოტელო“ იყო, რომელსაც მუდამ პუბლიკუმით გაქედილ დარბაზში აჩვენებდნენ.

თუ ერთი მხრივ უნდა გავგეთვალისწინებინა ქართველი მაყურებლის დამოკიდებულება ტრაგედიის უნარისადმი, მეორე მხრივ. არ უნდა დაგვევიწყებინა ის, რომ 70-იანი წლების რუსთაველის თეატრში გაცილებით მრავლად იყვნენ კომედიის მსახიობები, ვიდრე ტრაგედიისა. ამითაც იყო გაპირობებული, რომ თეატრმა ტრაგედიის უნარში ის გამარჯვება ვერ მოიპოვა, რაც კომედიაში. თუმცა, ცდა არ დაგვიკლია და, შემოქმედებითი ძიების თვალსაზრისით, არა ერთი და ორი საყურადღებო სპექტაკლი დაიდგა: შექსპირის „იულიუს კეისარი“ (რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი), ალექსეი ტოლსტოის „ივანე შრისხანის სიკვდილი“ (რეჟისორი ლევან მირცხულავა), სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ (რეჟისორი თემურ ჩხეიძე) და ზოგიერთი სხვა.

თეატრი ვერ იქნება სრულყოფილი შემოქმედებითი ორგანიზმი, თუ მას უჭირს ტრაგედიის წარმოდგენა. ეს გვაიძულებდა ტრაგედიის დადგმის მიმართულებით ბევრი გვეფიქრა და ის გზები გვეძებნა, რომელიც 70-იანი წლების მაყურებელს მოხიბლავდა.

ჩვეულებრივ, ტრადიციულად ტრაგედია პათეტიკური ინტონაციით თამაშდება. ცდილობენ ზებუნებრივი აღამიანები წარმოადგინონ, შეპყრობილნი არაამქვეყნიური ვნებებით. ნამდვილად კი ტრაგედიის გმირებიც ჩვეულებრივი, მიწიერი აღამიანები არიან. სრულიად მკაფიოდ გამოკვეთილი ხასიათით, თვისებებით, საქციელით. არ ვიცი, რამდენად მართალია, მაგრამ გადმოგვიცემენ, რომ ერთხელ თურმე ნაპოლეონმა ფრანგი ტრაგიკოსი ტალმა მიიპატიჟა სასახლეში სტუმრად. ხელკავით დარბაზში გაატარა და უთხრა: ვისაც აქ სედავთ, ყველა ტრაგედიის პერსონაჟია. უწყობენ ერთმანეთს ინტრიგებს, მტრობენ, იმეტებენ სასიკვდილოდ, საკატორღოდ, მაგრამ ნახეთ, რა მშვიდად, თავაზიანად მასლაათობენ, ხუმრობენ, ეალერსებიან ერთმანეთს, ცეკვავენ, მღერიან, იცინიან. თქვენ კი, როცა ტრაგედიის გმირს თამაშობთ, ყვირით, ღრიალებთ, თმებს იგლეჯთ, გულში ხელს იბაგუნებთ, თვალებს აბრიალებთ, ცხოვრებაც ხომ თეატრია და თეატრშიც ხომ ისე უნდა იყოსო, როგორც ცხოვრებაშია. შეიძლება ეს არ მომხდარა, მაგრამ ვინც მოიგონა, ზუსტად გვითხრა, როგორ უნდა ტრაგედიას თამაში.

იმ აზრის გაწიარება, რაც ნაპოლეონმა უთხრა ტალმას, რუსთაველის თეატრისთვისაც ძნელი იყო და ქართული პუბლიკუმისთვისაც. ორივეს ტრაგიკული მსახიობი იმ სახით ჰყავდა ცნობიერებაში ჩარჩენილი, რა სახითაც აკაკი ხორავამ დატოვა. მაგრამ საქმე ის გახლავთ, რომ აკაკი ხორავა უნიკალური მოვლენა იყო თეატრში. აქტიორული ნიჭიერება, ვარეგნობა, ხმა ჰარმონიულად იყო შერწყმული მასში. ასე გულუხვად ბუნება იშვიათად აჯილდოებს აღამიანს, სრულიად კანონწომიერია, რომ ტრაგედიის თამაშის საყურადღებო სტილი



და მანერა შექმნა. ისე მტკიცედ და ღრმად დაამკვიდრა იგი, რომ გვიჭირდეს ტრაგედიის თამაშის სხვანაირად წარმოდგენა; ჯერ ერთი, აკაკი ხორავას გეზის გაგრძელება რომ შესძლო, რაღაც უნდა გეცხოხოს მისი. მეორეც, სად იყო მისი ბადალი მეორე მსახიობი? საბედნიეროდ თუ საუბედუროდ, ბუნებას თუ ღმერთს განშეიკრება არ უყვარს. გარდა ამისა, ისიც უნდა გვეფიქრა: იყო კი აუცილებელი აკ. ხორავას გეზის გაგრძელება? თუ დაგვეტოვებინა აკ. ხორავას ტრაგიკული თეატრი, როგორც ერთადერთი და განუმეორებელი? მე იმის მომხრე ვიყავი და ახლაც ვარ, რომ ტრაგედიის თამაშის ახალა გზა უნდა მოგვეძებნა, ახალი სტილი და მანერა. ხელოვნებაში რემონტი არ შეიძლება, ძველი უნდა შეინახო, როგორც რელიქვია, და ახალი შექმნა. ახალს კი მაშინ შევქმნიდით, თუ ტრაგედიის პერსონაჟში აღმოვაჩინებდით ჩვეულებრივ ადამიანს თავისი ავ-კარგით, თვისებით, ხასიათით.

ეს ძიება უშუალოდ უკავშირდებოდა პირველ, ანუ თავისუფალ ინტერპრეტაციის პრინციპს და ითხოვდა კიდევ ერთს, შესაბამე პრინციპს.

პრინციპი მესამე: სანახაობრიობისა და ფსიქოლოგიურობის შერთობა. თეატრი სანახაობით აზროვნებს. ლიანგსაც სანახაობით იზიდავს. ტყუილად ხომ არ გამოხატა კოტე მარჩანიშვილმა თავისი მარწამსი ორი სიტყვით: თეატრი — დღესასწაული. „ხელოვნების დედააზრი იყო, არის და იქნება მხოლოდ დღესასწაული... თეატრის მთელი დედააზრი კი დღესასწაულის სიხარულის შექმნაშია“. — ამბობდა იგი. როცა კ. მარჩანიშვილი ამას წერდა, იფარულიწინებდა არა მარტო სათეატრო ხელოვნების თავისებურებას, არამედ ქართველი ხალხის სულიერ თვისებებსაც. ქართველს უყვარს სანახაობა. მაგრამ უყვარს მხიარული, სადღესასწაულო სანახაობა და არა ტრაგიკული.

საერთოდ, ლიანგს კოლექტივს არა აქვს ტანჯვის განცდა. ტანჯვის განცდა აქვს პიროვნებას, ინდივიდს. ამას უველაზე მკაფიოდ სატირალსა და ქორწილში ვხედავთ. მიცვალებულის ბედს მხოლოდ ქირისუფალი განიცდის. დანარჩენი საზოგადოება კი ვალს იხდის. მათ ქირისუფალთან შეიძლოა კონტაქტი არა აქვთ. უველა თავისათვის საუბრაობს, იცინიან, ცხვრება თავისი გზით მიდის. ქირისუფალი და მოსამძიმრეთა ტყვილი გათიშულია, ცალცალკე არსებობს. ქორწილში კი მხიარულება საერთოა. უველა მონაწილე საერთო სიხარულს განიცდის. მხიარულების თვალსაზრისით ნე-ე-პატარძალს, მათ ნათესავენსა და სტუმარებს შორის არავითარი გათიშულება არ არის თუ სატირალში პიროვნება, ინდივიდი წუხს და ლიანგი, კოლექტივი გულგრილია, ქორწილში პიროვნება — ინდივიდიც ხარობს და ლიანგი-კოლექტივიც.

აქედან შეიძლება დაგვეკვინა: კომედია პიროვნების (ინდივიდის) ენაც არის და ლიანგისაც (კოლექტივისაც). ტრაგედია კი მხოლოდ პიროვნების ენაა. ალბათ, ამიტომ არ არსებობს ხალხური ტრაგედია. ხალხური კომედია კი არის.

ამგვარი ვითარება ბუნებრივია. ხალხი ძლიერია. იგი უოველთვის გამარჯვებულია. გამარჯვებულს კი ზეიმი და დღესასწაული უყვარს. ტრაგედია უოველთვის პიროვნების ბედს უკავშირდება. პიროვნების სულიერი ტყვილის გამოვლენაა. ტრაგედია ლიანგის ინტერესის საგანი რომ გახდეს, სანახაობით მდიდარ გარემოში უნდა გათამაშდეს. ძველ ბერძნებს ეს პრობლემა კარგად ჰქონდათ გადაწყვეტილი. ისინი ტრაგედიებს დიონისეს დღესასწაულზე — დიონისიებზე — წარმოადგენდნენ. დიონისიები საერთო-სახალხო დღესასწაულები იყო. ამ გარემოში, როგორც ჩანს, ტრაგედია მსუბუქად აღიქმებოდა. ბერძნები ამითაც არ გაყოფილდებოდნენ და ტრაგედიებს ბოლოს მხიარულ პიესებს უმატებდნენ —



ე. წ. სატირებთან ღრამას. ანტიურობაც და მომღვეწო ეპოქები ერთმანად აღასტურებდა — სანახაობაში ღიანგი ვლინდება, ხოლო ფსიქოლოგიკაში — პიროვნება. საზოგადოება ღიანგისა და პიროვნების ერთობლიობაა. თუ გვიწოდოდა საზოგადოების ცხოვრების სურათის სრულად დახატვა აუცილებლად უნდა შეგვეერთებინა სანახაობრიობა და ფსიქოლოგიურობა. ამით პუბლიკუმსაც მივიწიდავთ. არის ხიბლი სანახაობისა და არის ხიბლი აქტიორული ოსტატობისა. ღიანგს სანახაობის ხიბლი იტაცებს. სპეციალისტს — აქტიორული ოსტატობისა. თუ მოხდებოდა იდეალური შემთხვევა და შევადერთებდით სანახაობას და ფსიქოლოგიკას. მაშინ თეატრი პირნათელი აღმოჩნდებოდა პუბლიკუმთანაც და პროფესიონალ თეატრალუბთანაც.

მაგრამ სურვილი უოველოვის პრაქტიკულად ვერ ხორციელდება.

თუ ვინმე გვკითხავს — საბოლოოდ რა შედეგი მივიღეთ. რა მოგვცა პრინციპებმა პრაქტიკულად. — უნდა ვუპასუხოთ:

შეტხალებად სრულად პირველი პრინციპი განვახორციელებთ. ამ მიმართულებით გამარჯვებაც მოვიპოვეთ და მარცხიც ვიწვინეთ. ერთი სიტყვით, აქტიური შემოქმედებით ვიცხოვრეთ.

მეორე პრინციპის მიხედვით რამდენიმე ექსპერიმენტი ჩავატარეთ. მაგრამ ს.სურველ შედეგს ვერ მივაღწიეთ. მაყურებლის ნიაში ვერ გავაღვიძეთ. ვერც მსახიობების.

მესამე პრინციპი კი მხოლოდ ოცნებად დაგვრჩა. ვერცერთ სპექტაკლში ვერ მოვახერხეთ სანახაობრიობისა და ფსიქოლოგიურობის შერწყმა-შეერთება.

**კურიოზი**

**თავშესატყუარა:**

მაშინ ზესტაფონში ვიყავით. გასვლითი სპექტაკლი გვქონდა. თეატრს სახელმწიფო ასეთ ვალსაც აკისრებდა — გასვლითი წარმოდგენა. დღევანდელმა ახალგაზრდა მკითხველმა ეს გასტროლებში არ უნდა აურიოს. გასტროლები სხვაა, გასვლითი სპექტაკლი — სხვა. დრო და დრო თეატრი ვალდებული იყო საქართველოს სოფლებს, დაბებსა და ქალაქებში რაიმე წარმოდგენა ერვენებინა თეატრიც პირნათლად ასრულებდა ამ დავალებას.

ზესტაფონშიაც მოგვიწია ჩასვლა ჩინებული სათეატრო შენობაა ზესტაფონში. დიდი დარბაზით. ვრცელი სცენით. განათებითა და ტექნიკით. მაყურებელსაც შრავლად იტევს. ქალაქის შუაგულში მდებარეობს იგი. რკინიგზის ვაგზლის მეზობლად და პირდაპირ. თეატრისა და ვაგზლის მეზობლობას რომ ვუპურებდი. აკაკი ბელიაშვილის მოთხრობა „გასტროლიორი პროვინციაში“ მახსენდებოდა. შეშინოდა. ისე არ დაგვმართოდა მომღვერად ადამსკის რომ დაემართა ახალსენაკში. ზუსტად. დანიშნულ დროს, რვა საათზე გამოცხადდა მომღვერალი თეატრში, მაგრამ კაციშვილი არ დახვედრია იქ — არც მაყურებელი და არც აღმინისტრაცია. აქეთ ეცა. იქით ეცა ადამსკი. ვერაფერი გაარკვია. მთელი ახალსენაკი სადღაც გაკრეფილიყო. იფიქრა: ფოთში. ხვალინდელ კონცერტზე მაინც არ დამავიანდესო. და ვაგზალში გაიქცა. იმან კი გააკვირვა. სადგურში უამრავი ხალხი რომ დაინახა. იმის თავი აღარ მქონდა დაეზუსტებინა — რა ხდებოდა. ვაგონში მოიკალათა. ფოთში გამარჯვებით ფიქრობდა ახალსენაკში განცდილი მარცხის ანაზღაურებას.

თორმეტი საათი იქნებოდა, ფოთის მატარებელი რომ გავიდა ახალსენაკიდან.

ხალხმა მატარებელი გააცოლა და მერე თეატრისკენ გაეშურა. ყველა ბილეთმა გაიყიდა. დარბაზი გაიქვდა. მაგრამ მომღერალი არსად ჩანდა. ადამსკის ფოთი-სკენ მიაქროლებდა მატარებელი.

ვაითუ ზესტაფონშიაც თეატრში იმის მერე მოვიდეს მსაუბრებელი, მატარებელს რომ გააცილებს? მაშინ შუალამზე მოგვიწვედა სპექტაკლის დაწყება. ამაო გამოდგა ჩემი შიში. რვა საათზე დარბაზი სავსე იყო პუბლიკუმით. წარმოდგენაც დაიწყო...

შალვა დადიანის „ვუშინდელს“ ვაჩვენებდით, თემურ ჩხეიძის მიერ დადგმულს. ასე ვეარაუდობდით, თუ რ. სმეს გულით მოეკიდებოდნენ ზესტაფონში, ეს იქნებოდა „გუშინდელნი“. იმერეთის ყოფა-ცხოვრებას ასახავს იგი. ზესტაფონელთათვის მშობლიური და ახლობელია ყველაფერი, რაც პიესაშია აღწერილი. შალვა დადიანიც იქაურია. ზესტაფონშია იგი დაბადებული. ბავშვობაც ქალაქის ახლომანლო სოფლებში აქვს გატარებული. სვირი შალვა დადიანის დიდების მარამ აბაშიძის მამული იყო. მართალია, თემური იმერელი ჩხეიძე არ არის, მაგრამ ზესტაფონი ჩხეიძეების არტიკული გვარის ბუდეა. მართო უშანგის გაწესებაც კმარა. თუ სადმე მსაუბრებელი წარმოდგენას დაფასებს, ეს სწორედ აქ. ზესტაფონში, უნდა მოხდეს მაგრამ სპექტაკლი მიმდინარეობს და დარბაზში ხმაურია. მსაუბრებლები ერთმანეთს ხმამაღლა ესაუბრებიან, ხუმრობენ, იციანინან, თავისთვის ერთობიან. ბავშვები ბრაზა-ბრუხით მიმორბიან. დარბაზის კარი იღება და ვიღაც ნაცნობს, მეზობელს თუ ნათესავს ხაფი ხმით მოუხმობს (განმეორდა ის, რაც ერთხელ თბილისში მოხდა, როცა ექიმთა ჯგუფი „ბერნარდა ალბას სალს“ ესწრებოდა). მსახიობები სცენაზე თავს იკლავდნენ. მთელი ნიჭით, ემოციური ძალდონით ცდილობენ მსაუბრებელთა უურადლება მიიპყრონ. ამაოდ... სცენა ცალკე არსებობს. დარბაზი — ცალკე. მათ შორის კონტაქტი გაწყვეტილია. არაფერმა გასჭრა. პირველი მოქმედება ისე დამთავრდა, დარბაზში ერთი სიტყვაც არ გაუგონიათ, რას ამბობდნენ სცენაზე რა ვქნათ? თუ მეორე მოქმედების დროსაც ასე გაგრძელდა, როგორ მოვიქცეთ? როგორ დავამთავროთ წარმოდგენა? მაგრამ წესი წესია. სპექტაკლის შეწყვეტა არ შეიძლება. იგი უნდა დასრულდეს.

აკანკალბულ-აცანცახებულმა მსახიობებმა მეორე მოქმედება დაიწვეს. სცენაზე გაშლილ სუფრას უსხედან სტუმარ-მასპინძელნი. მაზრის უფროს გრენგოლმა (ჟანრი ლოლაშვილი) პატივი უნდა სცენ. თვადრ კოწია (კახი კაცხაძე) სიმღერას იწყებს. სიმღერა იწყებაო და უცბად მთელი დარბაზი გაჩუმდა. ხმა გაიკმინდა და გაიტრუნა. ყველა სმენად გადაიქცა. ცოტა ხანიც და კახი კაცხაძეს მსახიობებს მთელი დარბაზი აქუცა. გუგუნებს სიმღერა ზესტაფონის თეატრში. დარბაზი და სცენა გაერთიანდა. ერთ სხეულად იქცა და სიმღერად იღვრება.

სიმღერა დამთავრდა თუ არა. ტაშმაც იქუხა. მერე წესრიგი აღარ დარღვეულა. მთელი დარბაზი წარმოდგენას ბოლომდე სულგანაბული უსმენდა.

(გაგრძელება იქნება)

### სტუდენტთა თეატრის წარსულიდან

1945 წლის 9 მაისის დილა იყო, საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის შენობასთან თავი მოყარათ ახალგაზრდებს. ფაშისტურ გერმანიაზე გამარჯვების ამ მნიშვნელოვან დღეს დაისახა ნათელი მიზანი — პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში ჩამოყალიბებინათ მხატვრული თვითმოქმედი კოლექტივი.

იმვე წლის შემოდგომაზე, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის თვითმოქმედი კოლექტივი დედაქალაქის საზოგადოებრიობას აფიშებით აუწყებდა, რომ გამართავდა თავის პირველ საღამო-კონცერტს. ეს იყო ხელოვნების დიდ გზაზე კოლექტივის პირველი დამოუკიდებელი ნაბიჯი.

ინსტიტუტში დრამატული დასის ჩამოყალიბების პირველი ცდა გუთუნის მხატვრული თვითმოქმედების დაუცხრომელ ენთუზიასტს, იმჟამად არქიტექტურის ფაკულტეტის სტუდენტს, ამჟამად ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, საქართველოს სამხატვრო ფონდის დირექტორს დორიან კიტიას.

პირველი საღამო 1945 წლის 5 ნოემბერს გაიმართა და მაშინვე მიიპყრო მაყურებელთა ყურადღება.

თეატრალური კოლექტივის შექმნისა და მაყურებელთა წინაშე მათი პირველი გამოსვლის შესახებ ინფორმაციას გვაწვდის დასის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი, შექანიკური ფაკულტეტის სტუდენტი ავთანდილ კახიანიშვილი: „... დ. კიტიას თაოსნობითა და ინიციატივით ჩამოვაყალიბეთ დასი. პირველად მოვაწყეთ სალიტერატურო დილა. მეორე დღეს კი საღამო. სადაც წარმოვადგინეთ სკეტები, მთელი პროგრამა და ცალკეული ნაწყვეტები დრამატული სცენებიდან ისე გონივრულად იყო შერჩეული, რომ დამსწრეთა ცხოველი ინტერესი გამოიწვია“.

სცენისმოყვარეთა მიერ ჩატარებული საღამოები, მიუხედავად გარკვეული ხარვეზებისა, მისასალმებელი ფაქტი იყო, რადგან ამით საფუძველი ჩაეყარა მუდმივმოქმედ თეატრალურ დასს.

პირველ ხანებში დრამწრის საქმიანობას წარმართავდნენ: ავთანდილ კახიანიშვილი, ავთანდილ გელოვანი, რეზო ნაცვლიშვილი, ტარიელ კურცხალია, ნოდარ ჩხეიძე, გივი კოკია, სულიკო ხაბეიშვილი, ლევან წითლიძე, გოგი ანთაძე, ოქრო ნარჩემაშვილი, ლიონა ყარალაშვილი, მარი ყურული, იზოლდა კაპანაძე, ციალა თალაკვაძე და სხვები.

დღითიდღე იზრდებოდა დრამატული კოლექტივის ავტორიტეტი.

მცირე ფორმის პიესებიდან სტუდენტი სცენისმოყვარეები თანდათან დიდი მოცულობის ნაწარმოებებზე გადავიდნენ, რამაც განაპირობა პროფესიონალი ხელმძღვანელის მოწვევის აუცილებლობა.

1947 წელს დასის რეჟისორია საქართველოს სახალხო არტისტი ნოდარ ჩხეიძე. მაყურებელმა კარგად მიიღო მის მიერ დადგმული სპექტაკლი „პრალის წაბლნარის ქვეშ“.

იზრდებოდა სტუდენტი ახალგაზრდობის ინტერესი თეატრალური ხელოვნებისადმი. ყოველი პრემიერის დღეს მოუთმენლად ელოდნენ.

1947-48 სასწავლო წელს, რეჟისორ ნ. ჩხეიძის წასვლის შემდეგ, ხელმძღვანელად ირაკლი ქოქრაშვილი მიიწვიეს, რომელმაც დასადგმულად შალვა დადიანის ორმოქმედებიანი დრამა „გეგეკორი“ აირჩია.

გაგეგმვის რთული როლი შესანიშნავად განსახიერა ავთანდილ კახიაშვილმა, სიღრმე დაამატრებელი სახე შექმნა თამილა კაკალიშვილმა, გაიძვერა რეჟისორმა ჩაქვანის ტაიური სახე წარმოადგინა ავთანდილ გელოვანმა. შავლიას როლს ასრულებდა მარტენ კიტია, რეჟო ნაცვლიშვილი შთამბეჭდავი იყო დადიანის როლში.

დადგამს როგორც მაყურებლის, ისე ავტორის გულწრფელი მოწონება დაიმსახურა. სპექტაკლს დადებითად გამოეხმაურა პრესა.

ეს სპექტაკლი შემდეგ ა. კახიაშვილმა განახლა. ცხადია, ზოგიერთი მონაწილეს შეიცვალა. ამჯერად ხეციას ანსახიერებდა ლევან წითლიძე, სიღრმე — ციალა თალაკვაძე, ხოლო სამეგრელოს თავად დადიანს — რეჟო ნაცვლიშვილი.

სპექტაკლს ეტყობოდა გამოცდილი რეჟისორის ხელი. სტუდენტების ბუნებრივმა და გულწრფელმა თამაშმაც საერთო მოწონება დაიმსახურა. მაყურებელი მქუხარე ტაშით აჩილდობდა მონაწილეებს.

ინსტიტუტის დრამატული კოლექტივი თავისი მრავალფეროვანი რეპერტუარით უამრავ მაყურებელს იზიდავდა, ყოველი წარმოდგენის დროს დარბაზი სავსე იყო.

მაშინდელი პრესა ინსტიტუტის კულტურულ საქმიანობას უწყურადლებოდ არ ტოვებდა. გაზეთებში სისტემატურად იბეჭდებოდა ინფორმაციები, წერილები, რეცენზიები სპექტაკლებზე. მაგრამ ინსტიტუტის თეატრალური ცხოვრება სირთულეების გარეშე როდი მიმდინარეობდა. სცენისმოყვარე-სტუდენტები დაუღალავად შრომობდნენ. რათა არ შეფერხებულიყო მათი შემოქმედება.

შემდგომში უკვე საქმაც გამოცდილების მქონე თეატრალური კოლექტივი უფრო მეტ გაბედულებას იჩენს და დასადგმელად ირჩევს ისტორიულ დრამას „ქეთევან წამებული“ (რეჟ. ი. ქოქრაშვილი, მხატ. და მუს. გააფორმება — მ. კიტიასი).

საინტერესო რეჟისორული მიგნებით, ორიგინალური გაფორმებით, აქტიორული იმპროვიზაციით „ქეთევან წამებული“ ისეთივე შესანიშნავი წარმოდგენა იყო, როგორც ამ კოლექტივის სხვა დადგმები..

დელოვლის უაღრესად რთულ, ფსიქოლოგიურ როლს ჩინებულად გაართვა თავა სცენისმოყვარე სტუდენტმა ციალა ბახტაძემ. აღექსანდრე ჭავჭავაძის კონსტანტინე ბატონიშვილი ერთ-ერთი საყურადღებო და საინტერესო სახე იყო სპექტაკლში.

1949-50 წლების სეზონის დასაწყისში რეჟისორი ი. ქოქრაშვილი კვლავ საქართველოს სახალხო არტისტმა ნოდარ ჩხეიძემ შეცვალა, რომელმაც დასადგმელად აირჩია იულიუს ფუჩიკის „რეპორტაჟი საბრჩიბელიდან“, ანუ „ადამიანები, იყავით ფხიზლად“.

ადამიანის უფლებებისათვის შეუდრეკელი მებრძოლის — იულიუს ფუჩიკის როლს მგზნებარებითა და გატაცებით ასრულებდა სამთო ფაკულტეტის მეზუთე კურსის სტუდენტი ტარიელ კურცხალია (იგი გარეგნულადაც ძალიან ჰგავდა ფუჩიკს). რომელიც თავისი გმირის მრავალმხრივ სცენურ დახასიათებას იძლეოდა. მისი თამაში განსაკუთრებით იმით იყო აღსანიშნავი, რომ მსახიობი წარმოგვიდგენდა ფუჩიკს, როგორც გულისხმიერ მეგობარს. ბედნიერი მომავლისათვის თავდადებულ მებრძოლს, კოლინსკის როლს დამატრებლად ასრულებდა გოგი ანთაძე. მიჩიკის როლს შთამბეჭდავად ანხორციელებდა დიმიტრი მურღულია. ავთანდილ გელოვანმა მხატვრულად გამოყვეთა კეთილი და მომხიბლავი ადამიანის, პატიოსანი ინტელიგენტის შამილოვის შესანიშნავი სახე. დამატრებლობით

გამორჩეოდნენ ცილა თალაკვაძის მარიაში და ნუნუ წერეთლის გუსტინა, ავთენტური კანონის დამცველები ბეში.

ფუნქციონირების შემდეგ ტ. კურცხალიამ დატოვა პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სამთო ფაკულტეტი და თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე გადავიდა. სწავლის პერიოდში ტ. კურცხალიამ პროფესორ-მასწავლებელთა დიდი სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა. სწავლის პარალელურად იგი მუშაობდა რუსთაველის თეატრში რეჟისორის თანაშემწედ. შეიძლება ითქვას, რომ რუსთაველის თეატრში მ. თუმანიშვილის დადგმის „როცა ასეთი სიყვარულია“-ს დიდ წარმატებაში რეჟისორის თანაშემწეს ტ. კურცხალიასაც მიუძღვნეს დეკლარაცია, ამის შემდეგ ტარიელ კურცხალია ტელევიზიაში გადადის რეჟისორად და დამოუკიდებელ დადგმებზე მუშაობს.

1950 წლის დეკემბერში ჩატარდა უმაღლესი სასწავლებლების თეატრალური კოლექტივების რესპუბლიკური დათვალიერება. ამ დათვალიერების ფიურში პოლიტექნიკური ინსტიტუტის თეატრალურ კოლექტივს რეჟისორის ინდუსტრიული ინსტიტუტის დრამატულ კოლექტივთან ერთად (მათ უჩვენეს „რუსეთის საკითხი“) პირველი ადგილი მიანიჭა და სიგელი გადასცა. სპექტაკლის ყველა მონაწილეს ფანჯანის საჩუქრები დაურიგდა.

ენთუზიაზტების ნიციბადავით ინსტიტუტში მომრავლდა სპექტაკლები. რეპერტუარის მრავალფეროვნებაში გამოიწვია სცენისმოყვარეთა დასის გაფართოება და მუშაობის კიდევ უფრო გააქტიურება. საგულისხმოა, რომ ამ პერიოდში პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სტუდენტთა თეატრის სათავეში ისეთი რეჟისორ-პედაგოგი ჩაუდგა, როგორც მ. თუმანიშვილია, მისი ხელმძღვანელობის დროს სცენისმოყვარეთა დასის რიცხვმა 50-ს მიაღწია.

მეორე პიესა, რომელიც მიხეილ თუმანიშვილმა 1950-51 სასწავლო წლის სეზონში განახორციელა, მარლენ კიტაის მიერ გადმოქართულებული პეტროვის „მშვიდობის კუნძული“ იყო.

თუ პოლიტექნიკური ინსტიტუტის მკურნებელმა „მშვიდობის კუნძულის“ სახით ანსამბლურად შეკრული და მხატვრულად სრულყოფილი სპექტაკლი მიიღო, ამაში დამსახურება, უწინარეს ყოვლისა, დამდგმელსა და მონაწილეთ მიუძღვის.

შემდეგ დრამატულმა კოლექტივმა საქართველოს სახალხო არტისტის კოტე მახარაძის რეჟისორობით წარმოადგინა „ვლადიმერ მაიაკოვსკი ამერიკის შესახებ“ (მონტაჟი შედგენილია მ. კიტაის მიერ). ვლ. მაიაკოვსკის როლს ასრულებდა ლ. ოგანეზოვი. მონტაჟში მონაწილეობდნენ ირინა ბოგდანოვა, აბესალომ ლორია და მარლენ კიტაი, წამყვანი იყო ელვირა ჩხიკვაძე (აშუამად ქიმიის ფაკულტეტის დეკანი).

მონტაჟები „მშვიდობის კუნძული“ და „მაიაკოვსკი ამერიკის შესახებ“ მრავალჯერ წარმოადგინეს ოპერისა და ბალეტის თეატრში, კონსერვატორიის დიდ დარბაზში, ფილარმონიის საზაფხულო თეატრში, მარჯანიშვილის სახ. თეატრსა და ოფიცერთა სახლში, სადაც მუდამ მრავალი მკურნებელი ესწრებოდა.

ინსტიტუტის დრამატული წრის კარგმა მუშაობამ განაპირობა მეგობრული კავშირი რუსთაველის სახ. თეატრის მამინდელ ახალგაზრდა მსახიობებთან, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის თეატრალური კოლექტივის სპექტაკლებს ხშირად ესწრებოდნენ რუსთაველის თეატრის მსახიობები: ნოდარ ჩხეიძე, გიორგი გვიგენი, კოტე მახარაძე, ბადრი კობახიძე და სხვები.



ამის შემდეგ ინსტიტუტის თეატრალურმა კოლექტივმა შეწყვიტა მუშაობა ახლად აღგენილმა თეატრალურმა კოლექტივმა პირველ სპექტაკლად აირჩია ცნობილი ქართველი მწერლის ნოდარ დუმბაძის „მზიანი ღამე“.

„მზიანი ღამის“ ერთ-ერთ რეპეტიციას დაესწრნენ სამშენებლო ფაკულტეტის არქიტექტურის განყოფილების IV კურსის სტუდენტები: ავთანდილ კერესელიძე, იური კვაჭაძე, ვ.თა გელაშვილი, პლატონ ხუზია, გელა გილაძე, ისინი პიესამ ისე გაიტაცა, რომ გადაწყვიტეს მონაწილეობა მიეღოთ სპექტაკლის მხატვრულ ფაფორმებაში. ავტომატიკისა და გამოთვლითი ტექნიკის ფაკულტეტის მეორე კურსის სტუდენტმა გივი დუღუჩავამ, რომელიც რეპეტიციების ხშირი სტუმარი იყო, სამხატვრო საბჭოს წარუდგინა მუსიკალური მონათუი, ამრიგად, სპექტაკლი მაღალიადა სტუდენტთა ძალებით განხორციელდა. პიესა დაღვა ახალგაზრდა რეჟისორმა, პოლიტექნიკური ინსტიტუტის დიპლომანტმა ავთანდილ ევნიძემ, პრემიერა გაიმართა კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრის შენობაში.

„მზიანი ღამის“ ავტორმა ნოდარ დუმბაძემ გამარჯვება მიულოცა სტუდენტთა თეატრალურ კოლექტივს. აი, რას წერდა იგი ამ დადგმის შესახებ 1967 წლის 30 დეკემბრის გაზეთ „ლეწინელში“: „გულახდილად რომ მოგახსენოთ, ცოტათი შემებარი მოვდიოდი ინსტიტუტის დრამატული კოლექტივის მიერ მარჯანიშვილის თეატრში წარმოდგენილ ჩემს პიესაზე — უკეთ, „მზიანი ღამის“ ინსცენირებაზე. მეწინოდა, ვაი თუ არაპროფესიულმა მხახიობებმა ვერ დახშიონ სცენასთან დაკავშირებული სიძნელები, სითამამე იქნება ეს თუ უშუალობა, პლასტიკურობა, უბრალოება თუ პათოსი... მაგრამ ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, როდესაც „გაწბილებული“ დავრჩი. ეს იყო დიდებული სანახაობა, ძალიან თბილი და წრფელი სპექტაკლი, ისეთი, რომ თქვენისთანა ახალგაზრდებისაგან უკეთესს ვერ იხატებდა კაცი. კიდევ მეტად სასიხარულო ის გარემოება იყო, რომ მთურებლები ნაწარმოებს საოცარი გულწრფელობითა და სიზუსტით აღიქვამდნენ. დიდი მადლობა, მეგობრებო, იმ დიდი სიყვარულისათვის, რომლითაც თქვენ მიუღეკით ამ ნაწარმოებს. მადლობა თქვენს მიერ გაწეული დიდი შრომისათვის, მადლობა იმ სიამოვნებისათვის, რომელიც ამ ღამით განვიცადეთ“.

1968 წელს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის თეატრალური დასის რეჟისორად იწვევენ საქართველოს დამსახურებულ არტისტს ბორის წიფურიას, დასში ახალი წევრების მიღების მიზნით (რადგან ინსტიტუტის დამთავრებასთან დაკავშირებით დასი დაიშალა), გამოცხადდა შიდასაინსტიტუტო კონკურსი, რომელსაც უამრავი მსურველი მიაწყდა.

საკონკურსო გამოცდების დამთავრების შემდეგ დასისათვის ოცი ნიჭიერი სცენისმოყვარე შიერჩა.

თეატრალური კოლექტივის ხელმძღვანელ ბ. წიფურიას ესკიზის მიხედვით მხატვარმა შექმნა თეატრის ემბლემა, კოლექტივი შემოქმედებით მუშაობას შეუდგა.

დასში მიმდინარეობდა სტუდიური მუშაობა, როგორც წესი, წევრები თავისუფალ დროს თეატრებში უნდა წასულიყვნენ და მეორე დღეს რეჟისორთან ერთად გაერჩიათ ნანახი სპექტაკლები.

იმ სცენისმოყვარეებს, რომელთაც გარეგნობა და მონაცემები ხელს უწყობდა, მაგრამ მეტყველება არ უვარგოდა, ამდევდნენ სავარჯიშოებს სასცენო მეტყველებაში.



რეჟისორმა ბ. წიფურიაშ თეატრალურ კოლექტივთან ერთად პირველ ტაქლად აირჩია ვ. როზოვის „ხალისიანი მეგობრები“.

სპექტაკლი რუსთაველის სახ. თეატრის მცირე დარბაზში უჩვენეს. მას უამრავი მაყურებელი დაესწრო და წარმატება ხვდა წილად. პიესა აღმზრდელობით ხასიათს ატარებდა. გადაწყდა, ეჩვენებინათ ჩვენი რესპუბლიკის ქალაქების ახალგაზრდებისათვის.

სპექტაკლის წარმატება უწინარეს განაპირობა მთავარი როლის შემსრულებელ ჯუმბერ მარღანიას გააზრებულმა თამაშმა. იგი ოსტატურად წარმოგვიხატავს 18 წლის ქაბუჯის სულიერ განცდებს, ქმნის ფუქსავატი, მაგრამ კეთილშობილი ახალგაზრდის საინტერესო მხატვრულ სახეს.

ბოლომდე დამაჭერებლად მიჰყავს დედის როლი მარინე კალმახელიძეს. ნუგზარი (მურმან ჭინორია) პედანტი, საკუთარი ბედნიერების ძიებით ჭკუადამიანი უღიანი ახალგაზრდა. მსახიობმა დიდი დამაჭერებლობით გახსნა როლი და გვიჩვენა, თუ კეთილშობილი ქცევისა და ზრდილობიანი სიტყვა-პასუხის უკან როგორ იმალება გაიძვერობა და ფლიდობა.

მაყურებელმა გულთბილად მიიღო მერი გოგოლაძის მაიკო. უბრალოებით გამოირჩევა მსახიობი თემურ ამირანაშვილი (დიტო). პირდაპირობა, მტკიცე ნებისყოფა და გამტანობის გრძნობა — ყველა ამ თვისებებითაა დაჯილდოებული ნოდარ მეტმარიაშვილის ალექსი.

ახალგაზრდა მსახიობმა მ. წურწუშიამ ქეთევანის როლში შესძლო ღრმად ჩასწვდომოდა გმირის ფსიქოლოგიას, გულწრფელად, დამაჭერებლად გადმოეცა მისი სულიერი განცდა.

მხატვარ დიმიტრი თავაძის მიერ შესანიშნავად არის გაფორმებული სპექტაკლი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია საღამოს თბილისის პანო, იაკობ ბობოხიძის მუსიკა აძლიერებს სპექტაკლის ელარადობას.

სპექტაკლის წარმატებამ თეატრის ახალგაზრდა ძალების კარგი შესაძლებლობის გამოვლენასთან ერთად, კიდევ ერთხელ ცხადჰყო, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს მაყურებელთა მიზიდვისათვის რეპერტუარის სწორ შერჩევას.

ამ სპექტაკლს მაღალი შეფასება მისცა გაზეთმა „ზარია ვოსტოკამ“ 1970 წლის 16 იანვარს.

პიესის მთავარი გმირია ავთო ჯაყელი, რეჟისორის სწორი გააზრების შედეგად ჩვენ ვიხილეთ საინტერესო სახე მურმან ჭინორიას შესრულებით.

მოწონების ღირსია თემურ ამირანაშვილი შჩერბინას როლში, ფიზიკურად ძლიერი და ბავშვურად მიმნდობია ავთო ნადირაძის პარხომენკო, შთამბეჭდავია ზურაბ ქურიძე ძია ვანოს როლში.

სპექტაკლის წარმატებას ხელი შეუწყო მარლენ ლლონტის ისიდორემ. ეს არის ცხოვრების რწმენით გამსჭვალული ვეტერანი, კეთილშობილი და მშრომელი გურული გლეხი, ოდნავ ფიცხი, თავისთავში დაჭერებული კაცი, არანაკლებ წარმატებით განასახიერა მესაათე რუბენის როლი ვაჟა მერაბიშვილმა, სცენაზე მის ყოველ გამოჩენას მაყურებელი ტაშით ხვდებოდა.

პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სცენისმოყვარე-სტუდენტებმა ისე გულმოდინედ გაშალეს მუშაობა და ისე დაოსტატდნენ თეატრალურ ხელოვნებაში, რომ თავიანთ ფაკულტეტზე ჩამოაყალიბეს პატარ-პატარა დრამატული წრეები. ამიტომ იყო, რომ შიდა საინსტიტუტო ოლიმპიადა ძალზე საინტერესოდ წარიმართა. თუ წინა ოლიმპიადებზე ძირითადად სპექტაკლები იყო წარმოდგენილი, ამჯერად მისი რეპერტუარი შეივსო მხატვრული კახებით, მანიატურებით, სკენიოთ, ინტერმედიებით.



## ტარიელ საუვარელიძე



ქართულმა თეატრალურმა ხელოვნებამ მძიმე დანაკლისი განიცადა. გარდაიცვალა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მსახიობი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ტარიელ საუვარელიძე. გარდაიცვალა 70 წლის ასაკში, თავის დაბადების დღეს.

ერთგულად ემსახურა ტარიელ საუვარელიძე ქართულ კულტურას როგორც მოქალაქე და მსახიობი. სამშობლოს სიყვარული მან ქართული თეატრისადმი ერთგულებით გამოხატა. შესანიშნავი მსახიობი, უაღრესად თავმდაბალი და უანგარო ადამიანი, იგი სიცოცხლის ბოლომდე უშურველად დაიბარჯა საუვარელი საქმისათვის. ოთხმოცამდე სცენური სახით გაამდიდრა მან ქართული თეატრალური ხელოვნების საგანძორი. მისი სკოლაც და ინსტიტუტიც მარჯანიშვილის თეატრი იყო. მისი დებიუტი ქუთაისში შედგა. აქ მოპოვებულმა წარმატებამ დიდ ხელოვნებაში გაუკაფა გზა. იგი მარჯანიშვილელთა სახელოვან კოლექტივს შეერწყა. ტარიელ საუვარელიძეს ბედმა არგუნა არაერთი სახელგანთქმული მსახიობის პარტნიორობა, რითაც მუდამ ასე მდიდარი იყო მარჯანიშვილის თეატრი — ვერიკო ანჯაფარიძე, სესილია თაყაიშვილი, ვასო გოძიაშვილი, შადვა ღამბაშიძე, ვიორჯი შავგულიძე, აკაკი კვანტალიანი. მარჯანიშვილელთა სცენაზე დადგმული მრავალი გახმაურებული სპექტაკლის წარმატება სხვებთან ერთად მანაც თანაბრად გაინაწილა.

მდიდარია ტარიელ საუვარელიძის აქტიორული ბიოგრაფია. თანაბარი სიძლიერით თამაშობდა იგი როგორც დრამატულ, ისე მკვეთრად სახასიათო, კომედიურ გმირებს. მარჯანიშვილის თეატრის მრავალრიცხოვან თაყვანისმცემლებს კარგად ახსოვთ ტარიელ საუვარელიძის მიერ სხვადასხვა დროს განსახიერებული როლები: მეფე ერეკლე (ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“), ამბაკო და სამხედროს მასწავლებელი (ნ. დუმბაძის „მე. ბებია, ილიკო და ილარიონი“ და „მე ვხედავ მშეს“), კრეონი (სოფოკლეს „ანტიგონე“) და სერ ტობი (შექსპირის „მეთორმეტე დამე“), დე სიღვა, დე სანტოსი (კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“) და მანუჩარი (პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“), აკაკი წერეთელი (გ. ნახუცრიშვილის „წიწამური“) და იაიშნიკა (ნ. გოგოლის „ქორწინება“) და მრავალი სხვა.

ტარიელ საუვარელიძე ცნობილი იყო, როგორც მხატვრული სიტყვის ოსტატი. წლების მანძილზე მან ესტრადაზეც შექმნა მრავალფეროვანი რეპერტუარი და ეს ურთულესი ჟანრი გაამდიდრა თავისი ორიგინალური კითხვის მანერით. ძლიერ შთამბეჭდავი, დრამატული ხმა, დახვეწილი მეტყველება, პროფესიონალიზმა საშუალებას აძლევდა მსახიობს ღრმად ჩასწვდომოდა როგორც მხატვრულ სახეებს, ასევე ქართველ მწერალთა შემოქმედებას. ტარიელ საუვარელიძეს პოპულარობა მოუხვეჭა, აგრეთვე, ტელე და რადიოგადაცემებში ინტენსიურმა მონაწილეობამ.

ტარიელ საუვარელიძის კვალი ქართულ ხელოვნებაში იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მისი სახე სამუდამოდ დარჩება მრავალრიცხოვან მკურებელთა ხსოვნაში.

ე. შევარდნაძე, თ. სიგუა, ვ. გოგუაძე, ჯ. იოსელიანი, კ. გაბაშვილი, დ. მაღრაძე, ზ. ანჯაფარიძე, ა. ბაქრაძე, გ. გუნია, ე. გუგუშვილი, გ. გეგეჭკორი, გ. კანდელაკი, ზ. კვერენჩილაძე, მ. კობახიძე, მ. კუჭუხიძე, გ. ლორთქიფანიძე, კ. მახარაძე, ე. მაღალაშვილი, ო. მეღვინეთუხუცესი, გ. ყორღანია, გ. საღარაძე, რ. სტურუა, გ. ფანჯიკიძე, ვ. ყიფშიძე, მ. ჩახავა, რ. ჩხიკვაძე, ს. ჭიაურელი, დ. ჭიჭინაძე, მ. ჯაფარიძე.

## მსუბუქი იყოს მშობლიური მიწა!

ძმაო ტარიელ, როგორ მიმიძმს შენთან გამოთხოვება. ჩვენ ხომ ერთ ოჯახში, ერთ ჰერქვეშ ვავატრეთ მთელი ჩვენი შეგნებული ცხოვრება. თეატრა ხომ ჩვენთვის დიდი ოჯახია, სადაც სხვადასხვა ხასიათის პიროვნებები ვცხოვრობთ და ერთ დიდ ეროვნულ საქმეს ვემსახურებით. ბევრი ტკილილი და კარგი დღეები გვაქვს მოსაგონარი, ბევრი სიმწარე და უთანხმოებაც, როგორც ყველა ოჯახში, მაგრამ ოჯახის წევრის ამქვეყნიდან წასვლა ძალიან მწარე ყოფილა. წავიდნენ ჩვენი მეგობრები და ჩვენ თაობასაც მოადგა მიქელ გაბრიელი. ჩვენ ახლა უფროს თაობად ვითვლებით. ასეა — უფროსები მიდიან ისევე, როგორც ჩვენ დავატრევა ჩვენმა წინა თაობამ. თავიანთს რომ ვცემდით.

შენ ბედნიერი კაცი ხარ, რადგან ერს დაუტოვე სასახელო მეთელე და შენი ერთადერთი ვაჟი, რომლითაც ჩვენ ვა-

მაყობთ იმიტომ, რომ მას ჩვენ შეიძლება ეთვლებო.

შენ ჩვენი თაობის ერთგული ბურჯი იყვი ჩვენს სუფარულ იაშა ტრიპოლისკის. ვაჭრანგ ნინუას და სხვათა ვეკრდით.

დღეს შენი ხალხი უმძიმეს მდგომარეობაშია. შენ, როგორც კეშმარიტი პატრიოტი, ძლიერ განიცდიდი იმას, რაც დღეს ჩვენიან ხდება. ყოველი ვაჟკაცის დაღუპვა შენთვის შეილის დაკარგვის ტოლდასი იყო და, ალბათ, ამ განუკითხაობაშიც მოგსწრაფა სიცოცხლე.

ძვირფასო ძმაო, შენ ძლიერ გიყვარდა ახალგაზრდობა და ისინიც ისევე გპასუხობდნენ. ძლიერ განიცდიდი ამ უდიდეს დანაკლისს მთელი დასი და განსაკუთრებით ჩვენი თაობა.

მწამს, რომ შენ სამოთხეში მოხვედები. ვლოცავ შენს შესანიშნავ ოჯახს. მსუბუქი იყოს შენთვის მშობლიური მიწა.

დოდო ჰიზინაძე

## კიდევ... კიდევ დაგვაკლდა...

ერთმა სულ ახალგაზრდა ახალბედა მსახიობმა მიიხრა, ისე ძალიან მინდოდა გამოსათხოვარი სიტყვა შეთქვა ბატონი ტარიელისთვის, იმ საოცარი სიბოროთის, რომელსაც ის ყოველი შეხვედრისას გამარჯობას მოაყოლებდაო. აუცილებლად გაჩერდებოდა, თავზე ხელს გადაგვისვამდა და ღიმილიანი, მზრუნველი სახით გვეკითხავდა, ხომ კარგად ხართო, მშობლებივით თბილი და მოყვარული იყოო მუდამ.

მართლაცდა, რა საოცარი, ნათელიანი ღიმილით იყოდა თავისი ღუღუნა ხმით სიკეთის გადმოფრქვეა. რა უბოლოო, სამარტლიანი, გაწონასწორებული ადამიანი იყო ეს დალოცული. ბრგე, ომახიან ვაჟკაცს არ ერცხეინებოდა არც სინაზე და არც გულჩველბა. მისი ბავშვივით

სუფთა და უშუალო სიცოცხლე დააკლდა მთელ საქართველოს, მის მეგობრებს, მის თეატრს.

ჩემო დაცალბულ მანიკო, ლამაზ, ლეგენდას წაგავთა ოქენი სიყვარული, თქენი ოჯახი.

გასოვის, როცა, გასამხნეებლად წაგჩურჩულე, ახლა შენ განსაკუთრებით სკირტები შენს რამაზს-მეთქი. შენ ასევე ჩურჩულიო, თითქოს მამშვიდებდი, მითხარი, იცი რა კარგი შეილიშვილი და რაძლი შეყავსო...

ღმერთმა სასახელოდ უცოცხლოს ჩვენს ძვირფას ტარიელს მისი ოჯახი, მისი მეგობრები, მისი თეატრი. მსუბუქი იყოს მისთვის ჩვენი გატანჯული სამშობლოს მიწა.

მადეა ჩანავა



### გუვილოზით, ჩემო ტარიელ!

ლოთქის სიზმარში ხდება ყველაფერი, იმდენად მოულოდნელია ჩვენთვის შენი უღმრთო გარდაცვალება.

ამ წუთებში მაგონდება შორეული წარსული. შენი პირველი მოსვლა თეატრში. ლოთქის შენი ღართო მხრებით შენი წინაპრების მთების ძალა მოგვიტანე თან შენს ელვარე ნიჭთან ერთად. ბედად თეატრში დაგხვდა აღზრდის დიდი აკადემია. შენი დამხვეწი და დამრიგებელი იყო დიდებული ვერიკოს მთელი თაობა. ეს ადვილი არ იყო, ლომების სწორი შემოქმედნი ტოლსწორად იდგნენ შენს გვერდით და შენს სასახლოდ ვიტყვი, რომ ათეული წლები ღირსეულ პარტნიორობას უწყევდი მათ.

ჩემო ძვირფასო ტარიელ, დღეს ამ გლოვის წუთებში მაგონდება რაღაცნაირი, ლომინარევი სხივშუქით განათებული ის ორმოცდაათი წელი, რომელიც მე და შენ აქტიორული ძიებით გატაცებულნი ერთგულად ვემსახურებოდით ჩვენს სალოცავ, დიდებულ ტაძარს — მარჯანიშვილის თეატრს.

ჩემი სულის ტირილია დღეს, გლოვობს მთელი თეატრი. ველარ გავიგონებთ შენს მძლავრ, ომახიან ხმას, შენს იმედთან შექაზილს, ჩემთვის უძვირფასეს, შენს მიერ შემართებით და ბორგვით ამოთქმულ „ლილეს“ საგალობელთან ერთად, უშანგის ლექსს „ჩვენი ამბავი დარჩება თაობას“.

შენ კი, ჩემო ტარიელ, შენ თაობასთან ერთად ეპოქას ქმნიდი. მშვიდობით, ქმარ ტარიელ, ვიჩოქებ შენს წინაშე და გეფერები. მადლობა მითქვამს იმისათვის, რომ ასეთი კარგი ვაჟაკი არსებობდა, მადლობა მითქვამს, რომ ალამაზებდი ჩვენს ცხოვრებას. პირნათელი მიუხედავ იმეცვენად შენს მამა-პაპათ. ვალმოხდილი და სახელიანი მიდიხარ. ნათელი დაგადგეს, გზა გაგინათოს განგებამ.

დალოცე შენი საქართველო, შენი ოჯახი და შენი თეატრი.

**ნიკოი ჩხეიძე**



**«ТЕАТРИ ДА ЦХОВРЕБА» («ТЕАТР И ЖИЗНЬ»)**  
 № 2 (198) 1993 г. Тбилиси  
 Редактор **ГУРАМ БАТИАШВИЛИ**

ტექნიკური რედაქტორი

მამუკა ბერძენიშვილი

მხატვარი  
 სოფიო სალუქვაძე

კორექტორი

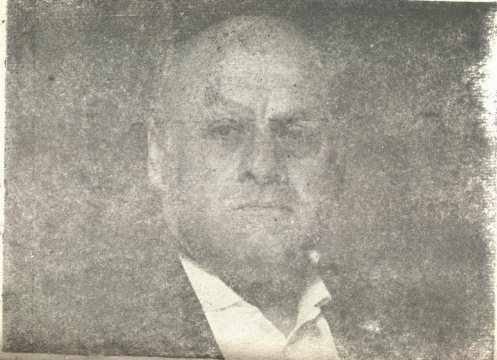
მარინა მახაძე

გადაეცა წარმოებას 20/IV 1993 წ.  
 ხელმოწერილია დასაბეჭდად 25/V 1993 წ.  
 სააღრიცხვო-სავაგომოცემლო თაბახი 6,98  
 ნაბეჭდი თაბახთა რაოდენობა 6,5  
 შეკვეთა 343  
 ტირაჟი 1000  
 ინფექსი 76143

ფასი 15 მან.

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

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, შ. წინამძღვრიშვილის ქ. 133,  
 Типография Союза театральных деятелей Грузии,  
 Тбилиси, ул. М. Цинцадзе-Гришвили, № 133



1/6/68