

F-567

+

1993

საქართველოს
ბიბლიოთეკა

თეატრის 4. 1993 და ცხვრეობა



თეატრი და ცხოვრება



საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი
გურამ ბათიაშვილი,
სარედაქციო კოლეგია:
ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ვასილ კიკნაძე,
ზაია კობახიძე,
ნათელა ურუშაძე,
როზმარტ სტურუა,
მრეხია ქარელიშვილი,
ნინო შვანდირაძე,
თემურ ჩხეიძე,
თამაზ ზილაძე,
დირიჟორი ჯანელიძე.

4

1993

ივლისი,
აგვისტო

შინაარსი

მაია კობახიძე — შედეგები და ტენდენციები	3
გასაკირს უნდა გავუძლოთ (სომ კავშირის პლენუმის ანგარიში)	11
სკამბატაკლები	
ეთერ გუგუშვილი — „ბახტრიონი“ კოტე მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე	22
მარინე ბუზუკაშვილი — რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა	26
ისტორია	
დიმიტრი ჯანელიძე — მანანა	26
პორტრეტები	
დოდო ხურცილავა — ზურაბ კეკელიძე	41
ნათელა ჩხივიშვილი — ჰაეროვნება და სინატიფე	58
მოგონებები	
აკაკი ბაქრაძე — ნიღბების სამყაროში	62
ალა გაჩეჩილაძე — ბაქოს ქართული თეატრის გახსენება	78
მზია ჯაფარიძე — განა რა გვაქვს დასაყარგი? (კომპოზიტორ რ. გოგნიაშვილის დაბადების 100 წლისთავის გამო)	86
კირა კვეციანი — გორის ციხესავეთ ერთი	94

ნაინა კობახიძე

F-6136

შედეგები და ბენეფიციები

1992-93 წლების სეზონი

დღეს, ასეთ რთულ ვითარებაში, რომელშიც ჩვენ ვიმყოფებით, შეიძლება ანაქრონიზმადაც გვეჩვენოს თეატრის პრობლემებზე საუბარი, მაგრამ სხვა გამოსავალი არა გვაქვს. ეს ჩვენი მოვალეობაა, ვინაიდან ჩვენ ამ ფორმით ვმონაწილეობთ ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე პროცესებში, სეზონი, რომლის შესაჯამებლად დღეს ჩვენ აქ შევიკრიბეთ. ეკონომიკის თვალსაზრისით, ურთულეს, უმძიმეს პირობებში მიმდინარეობდა. ასეთი გასაკვირი ქართულ თეატრს ჯერ არ ჰქონია, მუშაობა ინფლაციის, მცირე დოლაციის და ფაქტიურად ამოწურული რეჟერვების ფონზე უზღდება. დღეს უკველივე ეს მძიმე სურათს ქმნის. წარსულ შეცდომებზე, ხელიდან გაშვებულ შესაძლებლობებზე ლაპარაკი ბევრს ვერაფერს შეგვმატებს. მაგრამ ფაქტია, რომ გარკვეული შესაძლებლობა ჩვენ ხელიდან გავუშვით, თუნდაც გარდაქმნის პროცესში, იმხანად, სწორედ ამ ტრიბუნლიდან არაერთხელ გაისმა გაფრთხილება თეატრების მისამართით.

იყო შესაძლებლობა, რომ იმდროინდელი ნორმალური დაფინანსების პირობებში, თეატრებს შეექმნათ დამხმარე საწარმოები, რომელიც ახლა მათ არსებობას გაუადვილებდათ. სამწუხაროდ, ჩვენთან ეს არ მოხდა, ისევე როგორც ჩვენი ცხოვრების ბევრს სფეროში და შეუძლებელია ამის გახსენება სეველის მომგვრელი არ იყო.

დიდი გმირობაა, რომ ქართული თეატრი ამ სეზონში მაინც მუშაობს მაინც მოღვაწეობს. თითქმის არაფრისაგან სპექტაკლები მაინც დაიდგა. არაფრისაგან იმიტომ ვამბობ, რომ ძალიან სუსტია მათი მატერიალური ბაზა და ასეთ ვითარებაში ჩვენმა თეატრალურმა კოლექტივებმა გარკვეული წარმატებები მოიპოვეს. მაყურებელს არაერთი საინტერესო დადგმა უჩვენეს.

უდავოდ სასიხარულოა ისიც, რომ აშკარად შეიმჩნევა თეატრებისაკენ მაყურებლის შემობრუნება. ამ დაძაბულ სოციალურ პირობებში ჩვენს მაყურებელს გაუშაფრდა სულიერი საზრდოს მოთხოვნილება.

ამჯერად მინდა შევეხო თბილისის ცალკეული თეატრების შემოქმედებას და, შესაძლებლობის ფარგლებში რესპუბლიკის სხვა თეატრებისასაც.

ჩემი მოსაზრებანი განვლილი სეზონის ირგვლივ, რომელთა გამოთქმასაც ვაპირებ, არის უპირველესად ცდა არსებულ მძიმე ვითარებაში თეატრების კოლექტივების მუშაობის პროფესიული შეფასებისა.

საგარეო ურთიერთობების
მინისტრო
საგარეო ურთიერთობების
მინისტრო

სხვადასხვაგვარი აღმონდა 1992-93 წლების სეზონი საქართველოს თეატრებისათვის. რუსთაველის თეატრის შემთხვევაში, ამ სეზონის შედეგები წინააღმდეგობრივ გრძნობებს ბადებს. ერთი მხრივ, იგი ვერ ჩაითვლება დიდი შემოქმედებითი მწვერვალების ხანად, მაგრამ ამავე დროს ძალზე საყურადღებო სამომავლო პერსპექტივებს სახავს. სეზონი გაცილებით უფრო გვიან დაიწყო, ვიდრე ამას მაყურებელი მოელოდა. თეატრისათვის იგი რთული გამოდგა არა მარტო იმ მიზეზით, რა მიზეზითაც იგი შეიძლება ასეთად სხვა კოლექტივებისათვის მივიჩნიოთ. აქ თავი იჩინა ძალზე სპეციფიკურმა შემოქმედებითმა პრობლემებმა. თეატრში მიმდინარე პროცესების თვალსაზრისით, იგი უფრო ახლის მოსინჯვის, გამოცდილების დაგროვების ხანად იქცა. პროცესები, რომლებიც ამჟამად დაწყებით სტადიაშია, ცხადია, ერთბაშად განსაკუთრებით შთამბეჭდავ, თვალში საცემ და მასშტაბურ შედეგს ვერ გამოიღებდა და ეს სავსებით ბუნებრივია. ამჟამად აშკარად გამოიკვეთა ტენდენციები, რომელთა განვითარებას შემდგომი სეზონებისაგან უნდა ველოდოთ. ძირითადი და წამყვანი ამათგან, ვფიქრობთ, არის ორიენტაცია ახალ თაობაზე, როგორც მსახიობთა შორის, ასევე რეჟისურაშიც. რობერტ სტურუა ამ ორიენტაციას საკმაოდ თანმიმდევრულად ანხორციელებს. იგი, მისი მხრივ, ახალი თაობის მიმართ ინტერესის გამოვლინებას ეყრდნობა და ვლინდება თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის მიერ გადადგმულ კონკრეტულ ნაბიჯებში. ერთ-ერთი ასეთი ნაბიჯია რეჟისორთა ლიგის ჩამოყალიბება რუსთაველის თეატრთან მჭიდრო კონტაქტში. გასულ სეზონში ამ ფაქტმა გამოიღო კონკრეტული შედეგები. ვიხილეთ ორი ახალი დადგმა: ა. ჩხვიჭვიძის „პალატა № 6“ მცირე სცენაზე, განხორციელებული დავით ანდლულაძის მიერ და „საშობაო სიწმარე“ ჩ. დიკენსის მიხედვით, დიდ სცენაზე, რომლის დადგმა ეკუთვნის ო. ეგაძესა და ლ. წულაძეს რობერტ სტურუას საერთო ხელმძღვანელობით.

რესპექტაბელურ საზოგადოებასა და შეშლილთა სამყაროს შორის არსებული ზღვარის პირობითობა, ძალადობის შედწევა ადამიანის უფლის უველა სფეროში — ასეთი მონიშნული სპექტაკლის პრობლემატიკა და ანდლულაძის მიერ შემოთავაზებულ „პალატა № 6“-ის სცენურ ვერსიაში, თუმცა, ერთგვარი კომპოზიციური ამორფულობის გამო, აღნიშნული თემები, ისევე როგორც გურამ ხალაიძისა და აკაკი ხიდაშელის საინტერესოდ ჩაფიქრებული სცენური დრეტი, საქმარისად თანმიმდევრულსა და მწყობრ განვითარებას ვერ იძენს. პერსონაჟთა სცენური ურთიერთობის ცალკეული დასამახსოვრებელი მომენტები მთლიანად სპექტაკლის მდინარებაში იძირება.

„საშობაო სიწმარე“, როგორც მასალის შერჩევის თვალსაზრისით, ასევე გაცენიურების პრინციპების მხრივ, მოკლებულია პრეტენზიულობის იმ ახალგაზრდულ სენს, რომელსაც ასე ხშირად ვხვდებით დიდ ხელოვნებაში პირველი ნაბიჯების გადადგმისას. შესაძლოა გაგინდეს გარკვეული შენიშვნები სპექტაკლის მიმართ, მაგრამ არ იზადება მათი გამოთქმის სურვილი და თუმცა, აქ რაღაც ფილიგრანულ, დასრულებულ ნამუშევრებზე ვერ ვილაპარაკებთ, სამაგიეროდ აშკარა პრობლემეტიკის საგრძნობი ჰუმანიზაცია. ეს აშკარა კონტაქტს ქმნის ჩვენს მკაცრ უოველდღიურობასთან, რომელიც გაცილებით უფრო ხშირად სარკაზმისა და სექტიციზმის საფუძველს იძლევა ხოლმე. ასეთ ვითარებებში თეატრი სამყაროსადმი თავის დამოკიდებულებას ფაქიზად, სენტიმენტალობის ზღვარზე



გამოხატავს და ამასთანავე გემოვნებით წარმოადგენს. სწორედ ამიტომ გვიჩნდება სურვილი ცალკეულ არასრულყოფილ დეტალებს გამოვედევნოთ. ამიტომ გაცილებით უფრო სასიამოვნოა ისეთი ღირსებების აღნიშვნა, როგორცაა ახალგაზრდა პარტიორებთან ლ. ალიბეგაშვილთან, ზ. მჭედლიშვილთან, კ. თავართილაძესთან საოცრად შეხმატკბილებული ნამუშევარი, რომელსაც კარლო საკანდელიძე ვვათავაზობს თავისი სკრუჟის სახით. ადამიანური განცდებით, მრავალფეროვნებით არის გამდიდრებული მისი სცენური სახე. ორიგინალური სახასიათო მიგნებებით ხასიათდება მურმან ჭინორიას ნამუშევარიც.

და მინც უველაზე დიდი მოუთმენლობით მაყურებელი, როგორც უოველთვის, რობერტ სტურუას მორიგ „ტილოს“ ელოდა. აფიოტაჟი, როგორც უოველთვის, მხოლოდ კეთილმოსურნეების შექმნილი არ იყო. სტაბილური წარმატების თანამგზავრი ხომ მუდამ არის ზოგჯერ გაუცნობიერებელი, მაგრამ აშკარა მისწრაფება დამკვიდრებული ავტორიტეტების მსხვრევისა, შემოქმედებითი კრიზისის ან თუნდაც გარკვეული პაუზის სრულ კრახად მონათვისის სურვილი. არ შევუდგები აქ სპექტაკლის ანალიზს, არც უკვე უმრავლესობის მიერ გაზარებულ აზრს შევეკამათები იმის თაობაზე, რომ კალდერონის „ცხოვრება სიზმარია“ რ. სტურუას მსოფლიოში აღიარებული შედეგების რიგში არ არის. მინდა მხოლოდ გამოვთქვა მტკიცე რწმენა იმისა, რომ მიღწეული შედეგისგან დამოუკიდებლად, სპექტაკლში ნათლად იკითხება სრულიად ახალი სტიმული, რომელიც სახელგანთქმულ რეჟისორს ახალგაზრდა თაობასთან მუშაობამ შესძინა. თითოეული მიზანსცენის მიღმა იკითხება ის მძაფრი ინტერესი, რომელსაც ბადებს მასში ამ მსახიობთა გრძნობათა ბუნება, იმპულსური განცდები, უმართავი ვნებებით დამუხტული შინაგანი სამყარო, ვფიქრობ, ეს სპექტაკლი უფრო მეტად ამ სამყაროში შედწევის, მისი წვდომის ცდაა, ვიდრე კალდერონის რეჟლექსია კათოლიკური დოგმატიზმის თემებზე. სწორედ ამიტომ არის ასე საინტერესო, რას მოგვიტანს ზვალინდელი დღე ახლადწარმოქმნილი ტანდების თვალსაზრისით.

მარჯანიშვილის თეატრის მუშაობა, შემოქმედებითი პროცესის ორგანიზაციის თვალსაზრისით, ძალზე მწყობრად და გამიზნულად წარიმართა. თეატრის მოღვაწეობა განვლილი სეზონის მანძილზე მთლიანობაში რიტმული და სტაბილური იყო. მთელი კოლექტივის დაძაბულ მუშაობას შედეგად ახალი სპექტაკლების სოლიდური რიცხვი მოჰყვა. მაყურებლის პრობლემა აქ სხვა თეატრებზე უკეთ გვარდება. თეატრის ორიენტაცია საკუთარი მაყურებლის შენარჩუნებასა და ახლის მოზიდვაზე ამჭერადაც შედეგიანი გამოდგა. რეპერტუარის შერჩევაც ამ მოტივების გათვალისწინებით საკმაოდ ლოგიკურად გამოიყურება.

კამიუს „კალიგულა“, გოგი თოღაძის დადგმით, უწინარეს, ფართო მაყურებლისთვისაა გათვალისწინებული. კამიუს ეგზისტენციალური პრობლემატიკის გარკვეული გამარტივება და მასობრივი ხელოვნების მოთხოვნებთან მისადაგება, ერთგვარი აზრობრივი დანაკარგის პარალელურად, ზშირად ხიბლავს მაყურებელს, რომლის ნახვაც, თანაც კარბად, ასე სურს ხოლმე თეატრს. ამასთანავე რეზო ჩხიკვიშვილის გმირი, ან უფრო სწორად, ანტიგმირი, ხორცშესხმული შესაშური ტექნიკური სრულყოფილებით გვიხატავს აგონიაში მყოფი სულიერების დრამას, თუმცა კი, ეს საკმაოდ უსახურ თეატრალურ ფონზე ხდება. ასე თუ ისე, იგი ზშირად მინც ანერხებს შეეხოს უხილავ სიმებს თითოეული ჩვენთაგანის სულის საღრმეში.

მარჯანიშვილელთა კიდევ ერთი პრემიერა — მედეა კუჭუხიძის კომპარტიკა „უბედი თუთიყუში“, „თუთინამეს“ მიხედვით, ვფიქრობ, არ იმსახურებს იმ საყვედურებს, ასე დაუდლოლად რომ გამოიმეტეს მისთვის. მისი, როგორც რეჟისორის მთელი მოღვაწეობა გაცილებით მეტი ყურადღების და პატივისცემის ღირსია. რეჟისორის მიზანს კომედიისთვის დამახასიათებელი ხერხებით შეარბილოს აგრესიული იმპულსები, რენესანსული სისხლსავსე იუმორით გაახალიოს, თუ გნებავთ, დასვენების საშუალება მისცეს თეატრში მოსულ ხშირად გადაღლილ და დათრგუნულ ადამიანებს — უდავოდ აქვს არსებობის უფლება ჩვენს შიშვე დღეებში.

გაცილებით მეტი პრეტენზია აქვს მარჯანიშვილელთა სპექტაკლს, რომელიც სეზონის ცენტრალურ მოვლენად იყო ჩაფიქრებული — თემურ ჩხეიძის „ბახტარიონს“. არ მინდა კატეგორიული ვიყო შეფასებებში, მაგრამ, ვფიქრობ, ეს გუშინდელი დღეა თეატრისათვის, მიუხედავად ცალკეული აქტიორული გამარჯვებებისა.

სრულიად სხვა განზომილებაში, გამორჩეული ხელოვანის მიერ შექმნილ არაჩვეულებრივ სამყაროში აღმოჩნდა ყველა, ვისაც საშუალება მიეცა ეხილა შექსპირის „ზაფხულის დამის სიზმარი“ კინომსახიობთა თეატრში. სულიერი პარმონიის, თითქმის უკვე მივიწყებული შინაგანი წონასწორობის, რაღაც შეურყვენელობის და ნათელის განცდა უბოძა მიხეილ თუმანიშვილმა თითოეულ ჩვენთაგანს თავისი ამ ნაშუქვრით და მადლობის მეტი არაფერი გვეთქმის.

ახმეტელის თეატრის პრემიერებიდან განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ოთარ ჭილაძის ფილოსოფიური დრამის „ლაბირინთის“ სცენური ხორცშენახვა. როგორც მოსალოდნელი იყო, სპექტაკლი ფართო მაყურებლისთვის არ არის გათვალისწინებული. ეს არის თეატრის მიერ საკუთარი ძალების მოსინჯვა ახალ უნარში. აქ კვლავ გამოიხატა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის ა. ქანთარია მისწრაფება, უკვე განუყოფელი მისი შემოქმედებისაგან, გახადოს თეატრი ქართულ დრამატურგიასა და ლიტერატურაში მიმდინარე საგულისხმო პროცესების თანაზიარი. იმ მნიშვნელობის მიღმა, რაც დიდი მწერლის თეატრში მოსვლას აქვს, იკითხება აგრეთვე კოლექტივის სერიოზული ძიებები, ექსპერიმენტული მუშაობა უჩვეულო, რთული ლიტერატურული მასალის გასცენიურების პროცესში. სპექტაკლმა დაადასტურა ახმეტელის თეატრის მსახიობთა შუადყოფნა ახალ სტილისტიკაში მუშაობისათვის.

მეტეხის თეატრის პრემიერა — „სოლომონ ისაკიჩ მეჭლანუაშვილი“ ა. მრევლიშვილის დადგმით, მოულოდნელად აქტუალური აღმოჩნდა თავისი თემატიკით. თეატრი მადლობის ღირსია, რადგან ასეთი მასალის საფუძველზე საშუალება მისცა გოგი გეგეჭკორს ერთხელ კიდევ გამოევილინა შეხანიშნავი ოსტატობა და ბრწყინვალე არტისტიზმი.

გრიბოედოვის სახელობის თეატრის რეპერტუარი წარსულ სეზონში მთლიანად რუსულ კლასიკას ემყარება. თბილისის რუსული თეატრის სცენაზე ამჯერად გოგოლის, ოსტროვსკის, კუპრინის, ჩეხოვის ნაწარმოებები ამეტყველდნენ. ამგვარ გეზს თავისი ახსნა აქვს ისტორიული სამშობლოსაგან მოწყვეტილ დასს მუდამ ემუქრება გაკუთხურების ტენდენცია, კლასიკა კი კარგი წამალია ამის საწინააღმდეგოდ. რას თუ არა კლასიკას უნდა შესწევდეს აღნიშნული თეატრის სპეციფიკისა და დონის შენარჩუნება, მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ თბილისის რუსულენოვან მაყურებელს არანაკლებ ესაჭიროება ქართული დრამატურგიის

ნიშუშების მიწოდებაც. თეატრში, 4 წლის მანძილზე სწავლის პარალელურად მუშაობდა ერთი ჩვეუნი თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებისა. ამჟამად უკვე კურსდამთავრებულთაგან შემდგარი ეს კოლექტივი იზღვება. ისინი მიდიან სხვა ქალაქში სამუშაოდ. ეს უდავოდ არასასიამოვნო ფაქტია, როგორც ჩვენთვის, ასევე ამ თეატრისთვის. ჩვენ, ალბათ, შეტი ყურადღება გვმართებდა მათ მიმართ, ისინი სწორედ ამ თეატრისათვის იყვნენ გამოწვრილნი, მომზადებულნი და ახლა, როდესაც მიდიან და ტოვებენ თეატრს, ადვილი შესაძლებელია, ამან მძიმე დადი დაამჩნიოს თეატრის კოლექტივის შემოქმედებას.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს, თუ როგორ ინტენსიურად მუშაობდა სეზონის მანძილზე პ. ადამიანის სახელობის თბილისის სომხური თეატრი. რუსული თეატრისაგან განსხვავებით, იგი ძირითადად ქართულ რეპერტუარს სთავაზობდა მაკურობებელს. ოთხი ახალი დადგმიდან სამი ქართული დრამატურგიის ნიშუშებს წარმოგვიდგენს. ესენია: გ. ნახუციროვილის „ნაცარქექია“, მ. ბერაძის „განსვენებულის ბინა“ და ლ. თაბუკაშვილის „ღარაბებს მიღმა გაზაფხულია“. ეს უკანასკნელი, თეატრის მთავარი რეჟისორის მ. გრიგორიანის დადგმით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს და თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, ვფიქრობ, წარმატებად უნდა ჩაითვალოს. დაიგეგმა თეატრის გასტროლები ერევანში ივლისის თვეში, სადაც აღნიშნულ დადგმებს დამატება ნ. დუმბაძის „უკარაჩა“ და სუნდუკიანის „ხათაბალა“. თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, გამოცდილი მსახიობების გვერდით, წარმატებით მოღვაწეობს ახალი თაობა — თეატრალური ინსტიტუტში მომზადებული მიწნობრივი ჩვეულის კურსდამთავრებულნი.

განვილოთ სეზონი, ალბათ, ყველაზე რთული ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის ეროვნული თეატრისათვის იყო, ვინაიდან ყველაზე ძვირი საოპერო და საბალეტო სპექტაკლების დადგმა ჯდება, რაც განსაკუთრებით იგრძნობა ჩვენი უსახსრობის პირობებში. მიუხედავად ამისა, თეატრმა თავად გამოქმენა წუარობები ახალი დადგმების ფინანსირებისათვის. საბალეტო დასის მიერ წარმატებით იქნა წარმოდგენილი „გალობანი უკვდავებისანი“ (კომპოზიტორები სულხან-ნასიძე და გია ყანჩელი, ლიბრეტოს ავტორი გურამ მელივი, დამდგმელი ქორეოგრაფი გოგი ალექსიძე). „ექიმი აიბოლიტი“ (კომპოზიტორი შორაოვნი, დადგმა განახორციელა სანკტ-პეტერბურგიდან მოწვეულმა რეჟისორმა სეროჟინმა). ესპანეთსა და იტალიაში დიდი წარმატებით ჩაიარა კიდევ ერთი საბალეტო სპექტაკლის პრემიერამ — „კოლუმბიდან ბროდვეიმდე“. ეს უკანასკნელი ნაშუშევარი ძალზე სერიოზული და საინტერესოა. ასეთივე წარმატებით მიდის იგი თბილისშიც. მისასაღმებელია ისიც, რომ თეატრმა მოახერხა ასეთი მნიშვნელოვანი გასტროლების ორგანიზება. აღნიშვნის ღირსია ის გარემოებაც, რომ აღდგა კონტაქტი საბალეტო დასსა და ქორეოგრაფიულ სასწავლებელს შორის. და ეს მოხდა მას შემდეგ, რაც სასწავლებელში დაბრუნდა მისი ღირექტორი ბარამ ბარამიძე და მოვიდა ახალი სამხატვრო ხელმძღვანელი, ბალეტის ნიქიერი სოლისტი თამაზ ვაშაიძე.

საოპერო დასმა განახორციელა ალექსანდრე ბუკიას საბავშვო ოპერის, „დაუპატივებელი სტუმრების“ დადგმა. ბავშვებმა მიიღეს ფერადოვანი, საინტერესო სპექტაკლი.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი ფაქტი. ამ წლის განმავლობაში საშუალება გვქონდა დავრწმუნებულიყავით იმაში, თუ როგორი არაჩვეულებრივი ვოკალური მონაცემების მქონე გვყავს ახალგაზრდობა. ისინი ნაშედილი ვარსკვლავები

არიან. ამის დასტური იყო კონცერტი, რომელიც გაიმართა სიმფონიური ორკესტრის ცენტრში. ახალგაზრდობა მონაწილეობდა მსახიობის სახლის სცენაზე გამართულ ხსოვნის საღამოებშიც.

ნიქიერი მომღერლები შეემატნენ ქართულ საოპერო ხელოვნებას, მაგრამ დიდი საშიშროება არსებობს მათი წასვლისა. ის, ვინც ჩავიდა იტალიაში კონკურსზე, სტაჟირებაზე, ან სასწავლებლად, მათ ხშირად უდებენ კონტრაქტებს, იწვევენ კონკურსში იქვე, ან რუსეთში სამუშაოდ. თუ აქ არ ექნებათ მყარი საფუძველი, არ ვგულისხმობ მარტო მატერიალურ პირობებს, არამედ იმას, რომ შემოქმედებითად მიეცეთ საშუალება საკუთარი თავის გამოვლენისა, შეიძლება ეს პროცესი ვარდუვალი აღმოჩნდეს. რა თქმა უნდა, თეატრს აქვს ობიექტური მიზეზები, რის გამოც ვერ ხერხდება საოპერო რეპერტუარის მრავალფეროვნების მიღწევა, მაგრამ რაღაცა ფორმით, ამ მხრივ, ზრუნვა მაინც გვმართებს.

ამ წლის განმავლობაში, მიუხედავად უველაფრისა, რამდენიმე თეატრალურ კოლექტივს საგასტროლო გასვლა ჰქონდა საქართველოს ფარგლებს გარეთ. რუსთაველის თეატრი იყო პოლონეთში, პანტომიმის თეატრი — გერმანიაში, გრიბოედოვის სახ. თეატრი ორჯერ იყო გასული საქართველოდან. ამ თვალსაზრისით, გარკვეული მოძრაობა არის, თუმცა, ჩვენთან საგასტროლოდ ჩამოსვლას ერიდებიან. არც ჩვენ გვაქვს შესაძლებლობა შესაბამისად მივიღოთ ისინი. ამიტომაც საქართველოს არ მიეცა საშუალება სეზონის განმავლობაში ზიარებოდა სხვა ქვეყნებში მიმდინარე თეატრალურ პროცესებს. ახლა ეს კავშირები ძალიან გართულებულია არა მარტო საზღვარგარეთთან, არამედ მეზობელ ქვეყნებთან და ქალაქებთანაც.

ვასო აბაშიძის სახ. თბილისის მუსიკალური თეატრი განაგრძობდა მუშაობას თბილისის პროფკავშირების სახსლის დარბაზში. მიუხედავად თეატრისათვის მძიმე სამუშაო პირობებისა, კოლექტივმა შესძლო განეხორციელებინა ახალგაზრდა კომპოზიტორის ნანა გაბაშვილის მიუზიკლი „ისევ ამქვეყნად დავრჩები“ (ლიბრეტოს ავტორები ნუგზარ გაჩავა და ანდრო ენუქიძე). დიდი ადგილი ეთმობა რეპერტუარში საბავშვო სპექტაკლებს. დაიდა რევაზ ლალიძის „კომბლი“ (ლიბრეტო გ. ნახუცრიშვილისა), კომპოზიტორ შოთა ჯოჯუას „ტყის სერენადა“ და „გაზაფხულის დილა“. ამავე სეზონში თეატრმა აღადგინა კიდევ ერთი საბავშვო სპექტაკლი — ჭემალ გოკიელის „წითელქუდა“.

ცენტრალური საუმაწვილო თეატრი კვლავ მძიმე პირობებში, უუფლებო მდგომარეობაში განაგრძობდა მუშაობას რკინიგზელთა სახლში. უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე უველა პლენუმზე, რომელიც ამ კედლებში იმართებოდა, ისმოდა გულისტკივილი და აღშფოთება ამ შესანიშნავი კოლექტივის მდგომარეობის გამო. ამჟამად შეთანხმება რკინიგზელებთან მიღწეულია, მზადდება გრძელვადიანი ხელშეკრულება, რომელიც იმედია, გააუმჯობესებს თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების პირობებს.

რაც შეეხება რუსული საბავშვო თეატრის მუშაობას, ამ თეატრის კოლექტივმა ძალიან დიდი სიხარული მიანიჭა მაყურებელს თავისი საშობაო დღეებით. ეს იყო ზღაპრული წარმოდგენები, რომელიც თეატრის კოლექტივმა ძალზე საინტერესოდ განახორციელა. მათ ბავშვებს შესანიშნავი დღესასწაული მოუწყვეს ასეთ მძიმე სოციალურ პირობებში.

თეატრის კოლექტივი დიდ საქველმოქმედო საქმიანობას ეწევა უპაატრონო ბავშვების საკეთილდღეოდ, ბავშვთა სასლესისათვის.

ახალი დადგმები არ წარმოუდგენიათ სატირისა და იუმორის, პანტომიმის მარიონეტების თეატრებს.

განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია სსოვნის საღამოები, რომლებიც ტრადიციისამებრ წელსაც გაიმართა მსახიობის სახლში. ამას შეემატა თეატრის ახალგაზრდა მოღვაწეთა ძალზე საინტერესო შემოქმედებითი ანგარიშები. ეს უდავოდ დიდი სტიმული იყო ახალგაზრდა მსახიობებისა და რეჟისორების შემდგომი მუშაობისთვის, მაყურებელს კი საშუალება მიეცა ახალ ამპლუაში ეხილა მისთვის უკვე საყვარელი არაერთი შემოქმედნი.

ქართული თეატრის დღე, მოგვსენებათ, წელს რუსთავში ჩატარდა. როგორც თეატრის კოლექტივს, ასევე ქალაქის ხელმძღვანელობას მადლობა ეთქმით ასეთ მძიმე დროს დღესასწაულის მოწყობისთვის. რუსთაველთა ახალი სპექტაკლი — გ. ერისთავის „გაქრა“, რომელიც ლევან მირცხულავამ განახორციელა, მშვენივრად მიესადაგა ამ ზეიმს.

პერიფერიის სახელმწიფო დრამატულ თეატრებს შორის, გასაგები მიზეზით, ყველაზე კარგად გამოიყურება, ახალი და აღდგენილი სპექტაკლების მაჩვენებლებით, ცხინვალის ივანე მაჩაბლის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რომელიც ჭერჭეროებით თბილისში არის განთავსებული. იგი თანდათან ქმნის რეპერტუარს, რათა როგორც კი მიეცემა საშუალება, მოემსახუროს ცხინვალის რეგიონის მაყურებელს.

ძალზე მძიმე მდგომარეობა შეექმნა თელავის სახელმწიფო თეატრს, თითქმის მთელი სეზონის მანძილზე უსინათლოდ და უგაზოდ ცხოვრობდა ქალაქი. ამ გარემოებამ თავისთავად იმოქმედა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაზე და მხოლოდ სეზონის მიწურულს, ძალების მაქსიმალური დაძაბვით, შეძლეს ლუიჯი პირანდელოს „ქენრიც II“ სცენური ხორცშესხმა.

ჩვენ დეტალურად ვერ ვიხილავთ ახალ ნამუშევრებს, რადგან გართულდა თეატრებთან მუდმივი კონტაქტი. ამას მრავალი მიზეზი აქვს, მათ შორის ისიც, რომ — ადგილებზე სეზონის შეჭამება მატერიალური უსახსრობის გამო, ვერ მოხერხდა. ეს კი ძალზე გვიწლის ხელს.

გასული სეზონის თითქმის უმეტესი ნაწილი გორის თეატრში დასის შინაგანი აშლილობის დაწყნარებას მოუწია. ამჯერად ახალი სამხატვრო ხელმძღვანელი ალექსი ჩაყელი და მთელი კოლექტივი შემხატკბილებულად მუშაობენ.

სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახ. თეატრი სოხუმის ტრაგიკული დღეების თანაზიარია. ალბათ, მალე დამუარდება მშვიდობა ამ მშვენიერ ქალაქში და ჩვენ ყველა ერთად შევეცდებით ხელი შევუწყოთ ამ თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას.

თითქმის მთლიანად შეწყდა შემოქმედებითი ცხოვრება ზუგდიდის თეატრში, მაგრამ არის იმედი, რომ მალე აქაც ყველაფერი გამოსწორდება.

მიუხედავად იმისა, რომ სენაკის თეატრს მტკივნეულად შეეხო ჟამთა სიკვლე, მაინც მისი დირექტორის ვახტანგ სალაყაიას მეცადინეობითა და მონდომებით თეატრიც იმუშებს კრილობებს და შემოქმედებითი განწყობილებაც სუფევს მის კოლექტივში.

მიუხედავად მრავალი პრობლემისა და ფინანსური უსახსრობისა, ოზურგეთის და ფოთის თეატრები ცდილობენ შეინარჩუნონ დასების სტაბილურობა, განახლონ რეპერტუარი და ხშირად შეხვდნენ თავიანთ მაყურებლებს.

ჭიათურის თეატრში ღიადაა სამხატვრო ხელმძღვანელის საკითხი, დან ბინა, რომელიც თეატრს აქვს გამოყოფილი ჩამოსული რეჟისორისათვის, დაკავებული იქნა უკანონოდ. ახლა ამაოდ ველოდებით ამ ბინის განთავისუფლებას. ეს იმის მაჩვენებელია, რომ ადგილობრივ ორგანოებს შეეძლოდა მართებთ თეატრების პრობლემების მიმართ.

უსაშველოდ გაგრძელებულმა მკაცრმა და სუსხიანმა, დიდთოვლობით გამორჩეულმა ზამთარმა ქუთაისის თეატრების მუშაობას საგრძნობლად შეუშალა ხელი, მაგრამ გამოწაფხულდა თუ არა, ოპერის თეატრში ორი ახალი სპექტაკლი გაიმართა. ერთმოქმედებიანი ქართული ოპერის — თენგიზ შავლობაშვილის „თეთრი მანდილის“ პრემიერაც შედგა.

ქალბატონ მედია ამირანაშვილის საქმიანობა, როგორც ქუთაისის საოპერო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელისა, გამოირჩევა პროფესიული უკომპრომისობითა და მიზანდასახულობით.

ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახ. თეატრში, შინაგანი მოუწესრიგებლობის გამო, შემოქმედებითი ცხოვრება ვერა და ვერ ჩადგა სასურველ კალაპოტში, ვერა და ვერ გამოიკვეთა ლიდერი, რომელიც წარმართავს თეატრის მუშაობას და დაუბრუნებს მას როგორც სიმშვიდეს, ასევე აქტიური ძიებების სურვილს. თუ თბილისის თეატრებში, კვირაში ორჯერ თამაშობდნენ სპექტაკლებს, განაგები მიზეზების გამო, ბათუმში ამის გასაჭირი არ იყო. ეტყობა, თეატრს არ შესწევს ძალა უფრო ხშირად შეხვდეს თავის მაყურებელს.

საქალაქო და რაიონული თეატრების წინაშე ბევრი, დღესდღეობით გადაუჭრელი პრობლემაა: კადრები, სახსრები, მწირი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა, მომარაგება და სხვა და სხვა. მაგრამ ერთი კი ნამდვილად უნდა ითქვას — როგორც არასდროს, დღეს ყველა მონდომებულია რაღაც ახალი უთხრას თავის მსმენელს, მაყურებელს, რათა გაუადვილოს ჭირთა თმენა და შესძინოს მომავლის იმედი.

გასამირს უნდა გავშალოთ

ჩვენის გაიმართა თეატრის მოღვაწეთა კავშირის მორიგი პლენუმი, რომელიც შესავალი სიტყვით გახსნა სიმ კავშირის თავმჯდომარემ გიგა ლორთქიფანიძემ.

ბიბა ლორთქიფანიძე: მეგობრებო, სამწუხაროდ, ისეთ არანორმალურ პირობებში მოგიწია ცხოვრება, რომ ძნელი წარმოსადგენი იყო წლებიდანდელი სეზონის შეჯამება. მიუხედავად ქვეყანაში არსებული მძიმე მდგომარეობისა, თეატრების სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ შეძლეს იმის დამტკიცება, რომ თეატრებს არ გააჩნიათ სხვა ცხოვრება, გარდა სპექტაკლების დადგმისა და მსახიობის სცენაზე თამაშისა. თეატრებმაც მოიკრიფეს ძალები და მოახერხეს ის, რომ ამ სეზონში დადგეს სპექტაკლები, მათ შორის საინტერესო სპექტაკლებიც და მაყურებელმაც იბრუნა პირი თეატრისაკენ. მე მთელი პასუხისმგებლობით შემძღვია განვაცხადო ეს, იმიტომ რომ დავდივარ უველა სპექტაკლზე, ვხედავ, რომ მაყურებელი თეატრში მოვიდა. მართალია, არა იმ რაოდენობით, როგორც ეს ადრე იყო, მაგრამ აქამდე მაყურებელს ზურგი ჰქონდა თეატრისათვის შექცეული. რუსთაველის სახელობის თეატრი სპექტაკლებს პირველ საათზე იწყებს, ხოლო მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიური თეატრი — 4 სთ-სა და 30 წთ-ზე.

ფიქრობ, ეს ფაქტი იმედისმომცემია ყოველი ჩვენთანისათვის. გაივლის დრო, უველაფერს ეშველება, ეკონომიკასაც, პოლიტიკასაც. მაგრამ თუ კულტურა დაიღუპა, შეუძლებელი იქნება მისი აღორძინება.

ნება მომეცით სიტყვა გადავცე საქართველოს კულტურის მინისტრისა მოადგილეს მაია კობახიძეს, რომელიც შეაჯამებს და შეაფასებს გასული თეატრალური სეზონის მუშაობას.

მაია კობახიძის მოხსენების შემდეგ გაიმართა კამათი, რომელშიც პირველი გამოვიდა თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის დირექტორი ზურაბ ლომიძე:

— რა გაჭირვებაშიც დღეს თეატრია, ქალბატონმა მაიამ უკვე ილაპარაკა და მე არ ვავაგრძელებ მასზე საუბარს. მინდა შევაჩერო თქვენი ყურადღება ზოგიერთ საკითხზე, რომელიც შეიძლება ჩვენთვის უფრო სპეციფიური და ნიშანდობლივია.

გასაგებია, რომ სოციალური, ეკონომიური და პოლიტიკური თვალსაზრისით, მძიმე პერიოდი. სწორედ ამან გამოიწვია ემიგრაცია ჩვენი თეატრის პოლისტებისა, რადგან საზღვარგარეთ მუსიკოსზე, მომღერალზე მოთხოვნილება უფრო დიდია, ემიგრანტი კი იაფფასიანი მუშახელია. ყველას, ვისაც წასვლის საშუალება აქვს, მიდის. გუნდის მსახიობები კომერციულ სტრუქტურებზე გადავიდნენ, რაც კვლავ ეკონომიური პირობებითაა გამოწვეული.

მდგომარეობის გართულებას იწვევს აგრეთვე ისიც, რომ ჩვენს სინამდვილეში არის ახალი გატაცება ე. წ. „ორკესტრომანიით“. ჩვენი მუსიკოსები მუშაობენ არა მარტო ჩვენთან, სხვა ორკესტრებშიც. ასე გაგრძელება შეუძლებელია.

5 ივნისს იწყებოდა ნინო ანანიაშვილის გასტროლები და ამიტომ ორკესტრი სრულყოფილად, მთელი შემადგენლობით უნდა გამოცხადებულიყო სამუშაოზე. 4-5 ივნისს სამხედრო ორკესტრის ხელმძღვანელობამ ჩვენი ორკესტრის სოლისტებს აცნობა, რომ, თუ ისინი არ გამოცხადდებოდნენ სამუშაოზე, უველანი დათხოვნილ იქნებოდნენ ორკესტრიდან. და თქვენ წარმოიდგინეთ ჩვენი მუსიკოსების მდგომარეობა, როდესაც ასეთი არჩევანის წინაშე აღმოჩნდნენ. ჩვენთან ისინი იღებენ მხოლოდ 6 ათას კუპონს, სამხედრო ორკესტრში კი — 80 ათასს. მხოლოდ კულტურის მინისტრის, დავით მალრადის ჩარევამ გვიშველა, თორემ ანანიაშვილისა და სხვა გასტროლირთა სპექტაკლები ჩაიშლებოდა.

ბატონმა დავითმა, ალბათ, მომავალშიც უნდა გაგვიწიოს დახმარება ასეთი რთული პრობლემების გადაწყვეტისას.

დღეს უპირველესი ამოცანაა ჩვენი თეატრის მსახიობების შენარჩუნება და სეზონის წარმატებით დამთავრება. აქ უკვე ითქვა, რომ ჩვენს საოპერო თეატრში მოვიდნენ ახალგაზრდა თაობის შესანიშნავი წარმომადგენლები. ჩვენ მათგან უდიდეს სიამოვნებას ვიღებთ, მაგრამ ისინი ძალიან მძიმე მდგომარეობაში არიან. შევეცადეთ გაგვეთავისუფლებინა თანხები და ისინი ხელფასში ჩაგვედო. ბალეტში იოლად მოხერხდა ეს, თუმცა, ხელფასის მომატება ინფლაციის პირობებში არაფერს არ ნიშნავს.

საოპერო დასში არის მომდერალთა სიკარბე. ამიტომ გამონთავისუფლებული თანხები ჩავდეთ სპექტაკლების დადგმებში. ვინც მღერის, ის მეტ ხელფასსაც იღებს. ბაქოს თეატრთან ისეთი ურთიერთობა გვაქვს, რომ თვეში რამდენჯერმე ჩვენი სოლისტები მღერიან იქ და დიდ ანაზღაურებასაც იღებენ. რა ქნან დანარჩენებმა? — მით უმეტეს ახლა, როდესაც საკონტრაქტო სისტემაზე უნდა გადავიდეთ. ანაზღაურების ეს ფორმა რაღაცას დაარეგულირებს, მაგრამ ვინც ვერ დადებს კონტრაქტს, ისინი მძიმე მდგომარეობაში ჩაგარდებიან.

სანდრო მრევლიშვილს აქვს კონკრეტული წინადადება მსახიობთა სოციალურ დაცვასთან დაკავშირებით. იქნებ, ღირდეს, რომ თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა შექმნას ჭგუფი, რომელიც ამ საკითხზე სერიოზულად იმუშავებს, ჩვენ ხომ ველოსიპედს თავიდან ვერ გამოვივანებთ, ამის შექანისში უკვე არსებობს ევროპაში.

ახალი ეკონომიკური კანონები „მგლური კანონებია“, არ ვიცით, რა ეშველებათ იმ მსახიობებს, ვინც დარჩება კონტრაქტის გარეშე, სად დასაქმდებიან ისინი და როგორი მატერიალური უზრუნველყოფა ექნებათ? ეს დღეს ჩვენთვის კარზე მომდგარი პრობლემაა. უველამ კარგად არც კი ვიცით, რა გავაკეთოთ ამ სეზონში. სამწუხაროდ, ოპერის თეატრი ძალიან ცოტა სპექტაკლს დგამს. ამ სპექტაკლების მეტისმეტი სიძვირის გამო, ჩვენთან ყველა საოპერო და საბალეტო დადგმა ძალიან ძვირი ჯდება. სპექტაკლებზე ცოტა ხალხი დადის. ამის მიზეზია უტრანსპორტობა, კრიმინოგენული ვითარება, ხალხს საღამოობით სახლში წასვლის ეშინია.

ორკესტრის მუსიკოსებს დღეში მხოლოდ ერთხელ შეუძლიათ თეატრში



მოსვლა რეპეტიციებზე და შემდეგ სპექტაკლისათვის დაკვრა; ამიტომ რომ დღეში ორჯერ მოსვლა პრაქტიკულად შეუძლებელია. ამიტომ, როგორც წესი, რეპეტიციები მცირდება კვირის განმავლობაში.

სპექტაკლებს ვიწუებთ დღის 2 საათზე. ჩვენ არ გვინდა, რომ დავკარგოთ ბავშვები, ისინი არიან ჩვენი მომავალი თაობა და მთელ რიგ დათმობებზე მივიღვივართ, რათა მასურებელი არ დავკარგოთ. მშობლები უფასოდ ესწრებიან სპექტაკლებს.

გადაწყვიტეთ შემოგველო იაფფასიანი, 25 მანეთიანი აბონემენტები 5 სპექტაკლის ანგარიშით. მშობლებს თეატრში ვიწვევთ უფასოდ. ყველა ფასიან ადგილს, გვერდზე უფასო ადგილი ეკუთვნის. გვინდოდა ოჯახს შევხილებოდით და სულიერი საზრდო მიგვეცა ოჯახისათვის, ბავშვებისათვის. ვერ წარმოიდგენთ, რა შედეგი გამოიღო ამან. ყველა აბონემენტი საღაროშივე გაიყიდა, მსგავსი ღონისძიებები არ დავაზარალებს.

გასულ წელს ორი ახალგაზრდა ღირიყორი მოვიდა თეატრში: მუქერია და შორდანი. დიდი ხანია თეატრი განიცდიდა ღირიყორების მოწვევის აუცილებლობას.

ახლახანს მივიღეთ ცნობა, რომ ზაზა ზაალიშვილი კანადის საერთაშორისო კონკურსზე გავდა მესამე ტურში, რაც უკვე ლაურეატობას ნიშნავს.

ჩვენ აბსოლუტურად ვიღებთ იმ შენიშვნას, რომ ახალგაზრდები მეტი დატვირთვით უნდა ვამუშაოთ, მაგრამ ამას თავისი პრობლემები ახლავს თან.

როგორც გითხარით, ჩვენი სპექტაკლები ძვირადღირებულია. განსაკუთრებით ეს ეხება საბალეტო სპექტაკლებს. მომავალი წლის მარტისთვის გათვალისწინებულია ბიძინა კვერნაძის „მედეა“-ს დადგმა, რომელსაც განახორციელებს გიგა ლორთქიფანიძე ჯანსუღ კახიძესთან ერთად.

ჩვენ ვცდილობთ მონაწილეობა მივიღოთ მსოფლიოს დიდ პროგრამაში და საერთაშორისო არენაზე გავიდეთ.

მაგალითად, ამერიკის აღმორჩენის 500 წლისთავთან დაკავშირებით ჩვენთან დაიდგა საბალეტო სპექტაკლი „კოლუმბიდან ბროდვეიმდე“. გადაწყვეტილი გვაქვს წარმოვადგინოთ „შემერეზადა“. ჩვენი მსახიობების გარდა ამ სპექტაკლში მონაწილეობას მიიღებენ ესტონელები, ლატვიელები, მაგრამ აქ ერთი პრობლემა წამოიჭრა, ჩვენ მსახიობები რომ ჩამოვიყვანოთ, მათ მისაღებად გვჭირდება სასტუმრო.

კულტურის სამინისტროს ჰქონდა სასტუმრო „მუზა“, რომელიც დაკარგა. დღევანდელ ხელმძღვანელობას კი ეს არ ეხება, მაგრამ ფაქტი ფაქტად რჩება, სასტუმრო ჩვენ არა გვაქვს და ბალეტისა და სხვა მსახიობების ჩამოყვანის შესაძლებლობას მოკლებული ვართ. ამიტომ ამ პრობლემის გადაწყვეტა მეტად რთული იქნება ჩვენთვის და გასტროლიორების ჩამოყვანაც გაგვიძნელებდა. ჩამოვიყვანეთ მსოფლიოს საუკეთესო მოცეკვავეები, შევიყვანეთ ისინი „აქარაში“. სანამ მოეწყობოდნენ, ატუდა სროლა. გვთხოვეს, სხვა სასტუმროში, უფრო მშვიდ უბანში გადაგვიყვანეთო, მაგრამ ამის გაკეთება თითქმის შეუძლებელი იყო და სტუმრებმა დასტოვეს თბილისი. ჩვენ, თუ გვინდა რაღაც გვაკეთოთ, შეღავათებიც უნდა მოგვეცეს.

ჩვენმა თეატრმა ამ წლის ფინანსური გეგმა უკვე შეასრულა. დიდი მადლობელი ვართ ნინო ანანიაშვილის. მან საქველმოქმედო სპექტაკლები გამართა თეატრის სასარგებლოდ. ამიტომ ეს სეზონი თეატრმა, ფინანსური თვალსაზრისით, სხვა წლებთან შედარებით უკეთესად დაასრულა.

გიგა ლორთქიფანიძე: წება მომეცით, თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სახელით, პატივცემულ მიხეილ თუმანიშვილს მივულოცო ის დიდი პრემია, რომელიც მას „ბანი და კომპანიის“ მიერ მიენიჭა.

ქართული თეატრის მოღვაწეებს მიაჩნიათ, რომ ეს არის დაშახურებული ჯილდო. ამის გარშემო პარლამენტში იყო საუბარი. ღმერთმა ქნას, რომ მეცენატობის ეს გზა გაგრძელდეს.

თუ ნებას მომეცით, მინდა შევასრულო ჩემთვის სასიამოვნო მისია. ვახლ კიენაძეს გადავცე ხანდრო ახმეტელის სახელობის პრემია, რომელიც მიენიჭა მას წიგნისათვის „წამებული რაინდები“.

ასეთივე პრემია მიენიჭა წიგნისათვის „მხოლოდ ერთი სიცოცხლე“ თამარ წულუკიძეს გარდაცვალების შემდეგ. დე. ჩაიბაროს ეს პრემია რუსთაველის სახ. თეატრმა და დაიცვას იგი თავის მუზეუმში.

ახლა ნება მომეცით, მეც მოგახსენოთ ჩემი აზრი ზოგიერთი სპექტაკლის თაობაზე. ჩვენი თეატრები დგამენ საინტერესო სპექტაკლებს. რუსთაველის თეატრში რობერტ სტურუას სპექტაკლი „ცხოვრება სიწმარა“ ვნახეთ, საინტერესო მსახიობები თამაშობენ, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ზაზა პაპუაშვილი, ლელა ალიბეგაშვილი.

მიმაჩნია, რომ ქალბატონ მაიას „კალიგულას“ შეფასებისას არ აღუნიშნავს მისი დადებითი მხარეები. შეუძლებელია არ ითქვას იმაზე, რაც ამ სპექტაკლში რეჟო ჩხიკვიშვილმა გააკეთა.

შესანიშნავი სპექტაკლი დადგა გრიბოედოვის სახელობის დრამატულმა თეატრმა. ეს გახლავთ ჩეხოვის „აღუბლის ბალი“. ეს არის სპექტაკლი, რომელსაც ჩვენებური ქართული უღერადობა მიეცა და უდიდესი გამარჯვება ხვდა წილად. ნება მომეცით, მივულოცო ეს დიდი გამარჯვება ბატონ გიორგი ქავთარაძეს. (ტაში).

საინტერესო სპექტაკლები დადგეს გორისა და ახალციხის თეატრებმა. თქვენ იცით, რომ რაიონებში ძალიან რთული ვითარებაა, მაგრამ თეატრებში მაინც მუშაობენ და მათი შემოქმედება მოსაწონია.

ქალბატონმა მაიამ ბევრი ილაპარაკა „მახტრიონზე“ და დიდი პრეტენზიები წაუყენა ამ თეატრალურ დადგმას. მთავარი აქ პატრიოტული გამოძახილია, რაც ჩვენთვის დღეს უადრესად მნიშვნელოვანია. სსსიამოვნო და მისასალმებელია, რომ დღეს ვაჟა-ფშაველა ასე კარგად აუღერდა.

ბოზი ჩაპჩიშაძე, თელავის თეატრის მთავარი რეჟისორი: აქ ითქვა, რომ მიუხედავად რთული პირობებისა თეატრები მაინც ახერხებენ შემოქმედებით საქმიანობას. ჩვენ წ ვეზე მეთია სპექტაკლები არ გვითამაშია. ამის გარკვეული მიზეზები არსებობს. ეს არის შუქის, ელექტროენერჯის უქონლობა მთელი ზამთრის განმავლობაში თელავში არ ყოფილა სინათლე, ურომლისოდაც წარმოუდგენელია სპექტაკლის გამართვა. ალბათ, მომავალი ზამთარი უფრო კრიზისული იქნება. პრობლემები ბევრი გვაქვს.

3-4 მსახიობი, რომლებიც სპექტაკლებში დაკავებული არიან და ჩვენ გვკირადება, ვერ ჩამოდიან თელავში. ერთი ცხოვრობს წინანდალში, მეორე — აკურაში, მესამე — ახმეტაში. ტრანსპორტის უქონლობის გამო მათ არა აქვთ საშუალება რეპეტიციებზე დასწრებისა. თუ სპონსორები მოიძებნა, შესაძლებელი იქნება თქვენთან ერთად ამ თემაზე საუბარი.



ახლა ჩვენ რეპეტიციები გვაქვს. 12-13 ივნისს გვექნება პრემიერა. ვაშა-
 დებთ „შენი რბილი მეთოდი“-ს. ერთი კვირა გვჭირდება, რომ გამოვუშვათ ეს სპექ-
 ტაკლი. ვმუშაობთ აგრეთვე პიესა „იეთიმ გურჯი“-ზე. ჭერ-ჭერობით მაგიდასთან
 მუშაობის პროცესში ვართ. მალე გადავალთ რეპეტიციებზე.

არ შეიძლება არ აღვნიშნო, რომ ძალიან რთულ პირობებში გვიხდება მუ-
 შაობა. ხელს გვიშლის ეთნიკური კონფლიქტები, სოციალური დაძაბულობა.
 ძალიან უჭირდათ მსახიობებს ცხოვრება და მუშაობა. თბილისში კიდევ შეიძ-
 ლება პურის შოვნა, თელავში კი ეს სრულიად გამორიცხულია. მიუხედავად ამ
 სირთულეებისა, მაინც ბევრი სპექტაკლი დავდგით.

პროფესორი ნოდარ ბურბანდიძე: გაუთავებლად შეიძლება სპექტაკ-
 ლებზე ლაპარაკი, ერთმანეთისათვის ტკბილი სიტყვის თქმა, მაგრამ ვერავის ვერ
 გააკვირვებ ლაპარაკით ჩვენი მდგომარეობის შესახებ.

როცა ბატონი ელდარ შენგელაია თავგამოდებით ცდილობდა პარლამენტში
 კულტურის ძეგლთა დაცვის საკითხი გაეტანა, იმედი გამიჩნდა, იქნებ შეიცვალა-
 მეთქი უურადლება კულტურის მიმართ. ვინაიდან უველა უურნალი თავისუფალია,
 სახელმწიფოს შეუძლია არ დაეხმაროს მათ, მაგრამ ბატონი თენგიზ სიგუა მზად
 არის რამდენიმე უურნალს გაუწიოს დახმარება, რაზეც მას პარლამენტში უარი
 ეთქვა. ბატონი გიგა ლორთქიფანიძე ცდილობდა ეს საკითხი კვლავ დაეყენებინა,
 მაგრამ ჩვენმა პარლამენტმა გასაოცარი გულგრილობა გამოიჩინა და საკითხი
 გადაუწყვეტელი დარჩა. სპეციალური წერილით მივმართე პარლამენტის კულ-
 ტურის კომისიას. ბატონ თენგიზ სიგუას ვწერდი, რომ მთელი მინისტრთა კაბი-
 ნეტი კეთილგანწყობილია ჩვენი უურნალის მიმართ და დახმარებას ვთხოვდი.
 ჩემდა გასაოცრად, ბატონმა ელდარ შენგელაიამ, რომელსაც დიდ პატივს ვცემ-
 დი, ისეთივე პასუხი მომცა, როგორც ჩვეულებრივი ბიუროკრატი აძლევს ხოლმე
 ჩვეულებრივ მოქალაქეს. იგი ეტყობა, ამ წერილს არც კი გაეცნო. მან მიპასუხა:
 „გატყობინებთ, რომ პარლამენტის კულტურის კომისიაში შემოვიდა გურაბანი-
 ძის წერილი უურნალ „ხელოვნების“ თაობაზე. გთხოვთ განიხილოთ“.

ქართული კულტურა კინოს აქცენტით ხომ ვერ ივლის?! ხომ არ დაგვრჩება
 უურადლების მიღმა ხელოვნების სხვა ისეთი დარგი, როგორცაა ლიტერატურა.
 ჩვენი მინისტრი ბატონი დავითი რაღაც დათმობებზე წავიდა; რაღაც საშუალე-
 ბები გამოახა და ეს საკითხი, ალბათ, გადასაწყვეტი იქნება პარლამენტის მიერ.

დღეს ჩვენი პლენუმი ბევრ მნიშვნელოვან საკითხზე მსჯელობს. განსაკუთ-
 რებული უურადლების ღირსია ერთ-ერთი დადგენილება, რომელიც ჭერ კიდევ
 1921 წელს გამოქვეყნდა, ეს ენება კულტურის დარგს.

— დღეს მე მინდა აღვნიშნო ქალბატონ მაია კობახიძის არაჩვეულებრივი ტაქ-
 ტით გაკეთებული მოხსენება. მაგრამ ის, რაც ეთქვა, მაინც არ იყო საქმარისი.

სანამ გადავალ სპექტაკლების ესკიზურ მიმოხილვაზე, მინდა მოვუწოდო
 ახალგაზრდა კოლეგებს — ნუ ვაღმომგვედება ის ატმოსფერო, რომელიც ჩვენს
 ირგვლივ არის. ნუ ჩავერევით ისეთი საკითხების განხილვაში, რაც ჩვენს კომ-
 პეტენციაში არ შედის. როცა ახალი რამ ისახება, მაშინვე კონფლიქტიც ისახება.
 მასში გარედან ჩარევა ერთგვარ კონფრონტაციას იწვევს. მე ვიცი, რა ძნელია
 კონფლიქტში ჩარევა.

მახსოვს 1963—1964 წლებში რამდენი ტაქტი იყო საპირო საკითხების განარ-
 კვვად. ნუ ვახსენებთ უდიერად იმ ხალხს, რომლებიც პატივისცემის ღირსია,
 რომლებსაც თავის მხრებზე გამოუტარებიათ ქართული თეატრი, გასაპირიდან

გამოუყვანიათ ეს თეატრი და დღეს გახლავან მისი სახელი და ღირსება. ვინც არის გაზეთ „დრონი“ ამას წინათ დაბეჭდილი უდიერი წერილის ავტორი, ის, ალბათ, ხვდება, ვის ეხება ეს საყვედური. ნუ გადავიტანთ ასეთ დამოკიდებულებას ჩვენს ურთიერთობაში. იმ დაძაბულ ვითარებაში, როცა ბატონი ზვიად გამსახურდია იყო ქვეყნის სათავეში, ყველგან განხეთქილება მოხდა. ორად გაიყო კომპოზიტორთა კავშირი, ასევე გაიყო კინოკავშირი, ჩვენ მაშინ გვერდით დავუდევქით ერთმანეთს. მაგალითი მივეცით სხვას. ნუ გადავიკიდებით ერთმანეთს, რა გინდ საწყენიც არ უნდა იყოს მეორის ნათქვამი თუ საქციელი. ეს ქუყის სწავლება არაა, ეს ჩვენი ცხოვრებისა და ყოფისათვის საჭირო პირობაა.

რაც შეეხება ბატონ მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლს, რომელზეც ზემოთ იყო ლაპარაკი, იგი გამოირჩევა სინათლით და სიმსუბუქით. თავისი ელემენტურობით. ეს სპექტაკლი დაიდგა გიორგი მესხიშვილის მხატვრობით. ყველაფერი მიდის თეთრ ფონზე, რაც შესანიშნავ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ყველაფერი, რაც გააკეთა ბატონმა მიხეილმა შესანიშნავია და ამიტომ იგი ჩვენი დაფასებისა და პატივისცემის ღირსია.

ქალბატონმა მარია კობახიძემ აღნიშნა, რომ რუსთაველის სახელობის თეატრის შემოქმედებაში ახალი ტენდენცია შეინიშნება. ეს არის ბატონ რობერტ სტურუასათვის ახალი მიმდინარეობა, რაც განსაკუთრებით გამოიყვება ესპანეთში დადგმული სპექტაკლების ჩვენებისას.

თუ თეატრი ახალი მიმართულებით წავიდა, გარკვეულ პერიოდში იგი შეიძლება ვაკუმში აღმოჩნდეს, მაგრამ ეს არ არის თეატრისათვის დამახასიათებელი.

როდესაც ზურაბ ყიფშიძე ობიექტური მიზეზისა გამო სპექტაკლიდან გავიდა, იგი პაპუაშვილმა შეცვალა. იცით, რა არის უბედურება? — როდესაც ახალგაზრდამ არ იცის თავისი ნიჭის ფასი და დაუდევრად ექცევა მას. ეს სპექტაკლი მასზეა აგებული, მაგრამ მაინც ბევრი რამ დაიკარგა ქვეტექსტში. გროტესკული მომენტი ვარდაიქმნა საპირისპიროში, და თუ გროტესკული მომენტი და ქვეტექსტი ვაქრა, ანგელოზიც რომ ჩამოვიდეს ციდან, ისიც ვერ განახორციელებს ჩანაფიქრს. არც ეს სპექტაკლი და არც მისი ავტორი არ არის იმის ღირსი, რომ ყველა ცოლდა მათ ავკიდოთ. გაზეთ „7 დღეში“ დაბეჭდილი ახალგაზრდა კრიტიკოსის წერილი არ არის ცუდად დაწერილი, მაგრამ თუ რამ გაუგებია ავტორს უცხოური ჟურნალებიდან, ყველაფერი აქ შეუტანია, აქვეა მოყვანილი მრავალი თეატრმცოდნის მოსაზრებანი. ნუ ვწერთ ისეთ წერილებს, რათა მხოლოდ ჩვენი ერუდიცია წარმოვაჩინოთ და მთავარი დავივიწყოთ. ყოველთვის საჭიროა ფაქტი, უნდა მოვუფრთხილდეთ აგრეთვე სხვის ნიჭსა და სახელს.

ოპერის თეატრის დირექტორი ბატონი ლომიძე თავგამოდებული მუშაკია. გოგი ალექსიძე უსაყვარლესი ზელოვანია და უსაყვარლესი ადამიანი. მიუხედავად იმისა, რომ მის მიერ დადგმულ ბალეტს დიდი წარმატება ხვდა წილად მონტე კარლოსა და მალტაში, უნდა გითხრათ, რომ ესთეტიკაში გადახრა მოუვიდა. ეს სხვა ბალეტია. ეს არ არის მისი ზელწერისათვის დამახასიათებელი ბალეტები. ვერ ვიტყვი, რომ ტანდემი შეიქმნა ალექსიძესა და მელივას შორის. ქორეოგრაფი ავსებს ბალეტს. აქ რეჟისორის ჩართვა ჩემთვის გაუგებარია. მელივა შეიძლება ასწრებს ბევრ რამეს, მაგრამ „ფიროსმანი“ ჩვენში სულ სხვა ასოციაციებს იწვევს, მხედველობაში მავს სულხა მანუჩის მუსიკა.

შესანიშნავია გოგი ალექსიძის მიერ დადგენილი ბალეტი „კოლუმბიდან ბროდვეიმდე“. შესანიშნავია დეკორაციები, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ დამდგმელი კოლექტივი ერთგვარ გადავიღებისაკენ წავიდა. არის ერთგვარი წინსვლა კლასიკური მუსიკის ფონზე. ბევრი რამ კარგი გაკეთდა. გოგი ძალიან ნიჭიერი კაცია, მაგრამ უჭობს დაუბრუნდეს იმ მუსიკალურ სამუაროს, საიდანაც წამოვიდა. ვიცი, თეატრის კოლექტივს უჭირდა, იმიტომ წავიდნენ ამ დადგმავზე, მაგრამ ეს არის უკანდასვლა.

F-6136

რაც შეეხება სპექტაკლს „ბახტრიონი“, სამჭერ ვნახე. აქ დიდი სტილასტური წინააღმდეგობებია. არის აგრეთვე ცარიელი ადგილები. განა უნაკლო იყო „გრაალის მცველნი“? მაგრამ მისი დადგმა მაყურებლის შინაგანი მოთხოვნილება იყო. საღ ნახავთ მეტ სიმძაფრეს, მეტ გულსიტყვილს და ტრაგიკულ პათოსს, ვიდრე ვაჟას შემოქმედებაში? პირველი მოქმედება ძალიან სუსტი იყო, მაგრამ აქ არის ისეთი პლასტები, ისე აგებული და გაგებული თავისი მუსიკალური გამოხსაველობით, რომ ძალიან ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს მაყურებელზე.

ბატონმა გიგამ მიულოცა გოგი ქვეთარაძეს, ასეთი შთაბეჭდილება არც ერთ სხვა სპექტაკლს ჩემზე არ დაუტოვებიაო. ლაპარაკია ჩეხოვის „ალუბლის ბაღზე“. ლოპახინი გოგი ქვეთარაძეს სხვაგვარად ჰყავს წარმოდგენილი. იგი თანამედროვე მოაზროვნეა, გამოსული ძალიან დაბალი ფენიდან, მაგრამ არის ახალი და ძლიერი ძალა, რომელიც გამოირჩევა გარკვეული ელიტანტურობით. ყველა ქალი მისია, ახეა დანახული ეს პერსონაჟი ჩვენი რეჟისორის მიერ. ამ პერსონაჟმა ჩემი ქება დაიმსახურა, მაგრამ მან ჩემზე ასეთი შთაბეჭდილება დასტოვა.

მეც მივესალმები იმ აზრს, რომ თეატრებში ახალგაზრდა რეჟისორები უნდა მოვიდნენ.

„პალატა № 6“-ის კონცეფციას შეიძლება არ დავთანხმდეთ, მაგრამ არ შეიძლება, ბევრი რამ არ მოგეწონოს. აქ არის გარკვეული დონე რეჟისორული აზროვნებისა, შესაძლოა, გულს აღარ ხვდება ეს ამბები, ვინაიდან გიჟურ სამუაროში ვცხოვრობთ და შინაგან და გარეგან სამუაროთა აღრევა აღარ ახდენს გავლენას ჩვენზე.

„სასობაო სიწმარში“ კარლო საკანდელიძე თავს უყრის ყველა სამსახიობო ხერხს და შესანიშნავ სახეს ქმნის.

ჯამალ მანჯიშვილი (რუსთავის თეატრის მსახიობი და დირექტორი): მე გადავწყვიტე გამოვვლო ერთი საკითხის გამო. მინდა გამოვთქვა გულსიტყვილი იმასთან დაკავშირებით, რომ განვლილი სეზონის შემაჯამებელ პლენუმზე არც მომსენებელს და არც სხვა გამომსვლელს არც ერთი სიტყვა არ უთქვამს ჩვენი თეატრის შესახებ. ჩვენს თეატრს, როგორც ჩანს, ბოიკოტს უცხადებენ. ცუდია თუ კარგია, მაინც უნდა თქმულიყო ამის შესახებ. ჩვენ ერთი წლის განმავლობაში ოთხი პრემიერა გამოვუშვით. მძიმე ვითარების მიუხედავად, როდესაც ყველა თეატრი დახურული იყო, ჩვენ მაინც ვმუშაობდით. ჩვენს ქალაქში ჩატარდა ქართული თეატრის დღე. ჩვენს წინაშე უამრავი გეგმა და ამოცანა გადასაწყვეტი. სამწუხაროა, რომ ჩვენს პრემიერებს არ ესწრება ქართული საზოგადოებრიობა. ეს საყვედური განსაკუთრებით თეატრმცოდნეებს ეტება.

საბრტყელის
მკითხველი
ბიბლიოთეკა

ეთერ გუგუშვილი — თქვენ არ აცხადებთ, როდის გაქვთ პრემიერები
ამიტომაც ჩვენ არაფერი ვიცით.

ჯემალ მაზნაშვილი — ქალბატონო ეთერ, ამიერიდან გაგაფრთხილებთ პირადად. ბატონმა ვაჟა ბრეგვაძემ მსახიობების ხელფასთან დაკავშირებით ილაპარაკა კოეფიციენტზე. ჩვენ ამ საკითხში ვერ ვერკვევით და კარგი იქნება, თუ სინათლეს შეიტანთ მასში. ქალბატონმა მიაიმ აღნიშნა, რომ პირველი ივნისიდან მოხდება ხელფასის გაორმაგება. მაგრამ პირველი მარტიდან ხელფასს რაღაც დანამატი რომ ჰქონდა, ეს ჩვენთან არ განხორციელებულა. ასე რომ, ამ კოეფიციენტს კიდევ დადგენა სჭირდება. და რადგანაც პირველი ივნისიდან მთავრობის გადაწყვეტილებით ორი რამ უნდა მოხდეს, ახალი კოეფიციენტების შემოღება და დადგენა. ვთხოვთ კულტურის სამინისტროს გაგვარკვიოს, თუ როგორ გადაწყდება ეს საკითხი ჩვენთან.

ვახტანგ მაღლაშვირიძე (თოჭინების თეატრის დირექტორი): განვაცრძობ ესტაფეტას და ვიტყვი — თუ მთა არ მივიდა მუჰამედთან, მუჰამედი უნდა მივიდეს მთასთან. როგორც ჩანს, ჩვენ უნდა შევასხენოთ თავი, რათა გამოიწვიოს საშუალება და უურადლება მოგვაქციონ თეატრალებს, კრიტიკოსებს. საბავშვო თეატრებისადმი უურადლება შესუსტებულია. ძალიან გვწყდება გული, რომ არავის გახსენდებით, რადგან თოჭინური თეატრი გვქვია.

რამდენიმე წლის წინ თეატრალურმა საზოგადოებამ შესანიშნავი კურსი აიღო ჩვენი საბავშვო თეატრების მიმართ, დღეს კი გული გვწყდება იმის გამო, რომ ეს უურადლება განელდა. არც ერთი გაზეთი აღარ გვასხენებს.

ძალიან ვთხოვ თეატრმცოდნეებს, გაზეთს „კინო და თეატრი“ გამოაქვეყნოს მასალები ჩვენი თეატრის შესახებ. როდესაც ჩვენთან ბრძოლები მიმდინარეობდა, ჩვენს თავზე ტყვიები გადადიოდა, ჩვენ მაინც ვმუშაობდით.

ბატონ ზურაბ ლომიძის წინადადება — დავდოთ ხელშეკრულება ხელფასის თაობაზე — დაცვითი საშუალება იქნება ჩვენი მსახიობებისათვის. წინააღმდეგ შემთხვევაში ცუდ დღეში ჩავვარდებით. იქნებ, გამოიწვიოს საშუალება იმ მსახიობების მატერიალური დახმარებისა, რომლებიც პენსიებზე ვავიდნენ, დამატებითი ხელფასისა თუ სხვა სახით, ვინაიდან პენსია, ისინი რომ იღებენ, ძალიან მცირეა.

გიბა ლორთქიფანიძე: — ჩვენ გადავწყვიტეთ პენსიები 100 კუპონით გავწარდოთ. თქვენ იცით, რომ თოჭინური თეატრის მსახიობები იმ შკალაში გადიან, რომელშიც ბალეტის მსახიობები, ვინაიდან ითვლება, რომ ისინიც მძიმე საშუაოს ეწევიან.

ვახტანგ მაღლაშვირიძე: — ჩვენი თეატრის მსახიობები ჯერ კიდევ ახალგაზრდები გადიან პენსიაზე, რადგან რთულ საშუაოსთან აქვთ საქმე. მაგრამ პენსიები მცირეა და ამიტომ სჭირდებათ მათ დახმარება. ძალიან კარგად თქვა ბატონმა გურაბანიძემ, გადიან თუ არა მსახიობები პენსიაზე, მათ უურადლებას აღარ აქცევენო. კადრების შესახებ თქმული სხვა პრიზმაში უნდა იყოს დანახული. ჩვენს თეატრში წყალი ისე ჩამოდის, როგორც გარეთ. ორი წელია ვებეწებით, ხელშეკრულებას ვუღებთ, ჩვენზე სახსრებით გავციკეთონ რემონტი, მაგრამ ჩვენზე არავინ ზრუნავს, ხელოსნები არ მოდიან ჩვენთან საშუაოდ. მასალაც შევიძინეთ, ყველაფერი გვაქვს, მაგრამ ხელოსანი ვერ ვიშოვით.

რეჟისორი დავით ანდლუაძე: ჩემთვის დღევანდელი შეხვედრა ძვირფასია იმიტომ, რომ ფაქტიურად დაქსაქსულები ვართ და დღეს მთელი წლის უნახავი ხალხი ვნახე. საერთოდ მათთან დაშორება ჩემში მონატრებას იწვევს.



თუ საქმიანი შეხვედრები გვექნება, რა სჯობია ამას. ხშირად მხოლოდ ერთდრე უქმის საშუალება გვაქვს, მაგრამ პრობლემებს გადაწყვეტა ჩვენზე არ არის დამოკიდებული.

ჩემთვის ძალიან შტკინებულია ის, რომ ლაპარაკია რეჟისორის საავტორო უფლებებზე. განა სადავოა, რომ რეჟისორი სექტაკლის ავტორია? განა სადავოა, რომ „ინკუბატის“, „ანტიგონის“ ავტორი მისა თუმანიშვილია? რასაკვირველია, „ჭაყოს ხიზნების“ ავტორი რეჟისორია. უამრავი სექტაკლია, რომლის რეჟისორის ავტორობა სადავო არ არის. ეს საკითხი უნდა გადაწყდეს სასწრაფოდ, იმიტომ რომ სავალალო მდგომარეობაში არიან რეჟისორებიც და მსახიობებიც.

შემდეგი საკითხი. როდესაც რეჟისორი თეატრიდან მიდის არა თავისი სურვილით, მსჯელობის საგანი უნდა გახდეს. იგი ფართო მსჯელობის საგანი უნდა გახდეს და რაღაც გამოსავალს, ალბათ, ვიპოვიტ. ის ფაქტი, რაც მოხდა ბაჟუმის თეატრში, სადაც ზაზა სიხარულიძე მუშაობს, გარკვევას საჭიროებს. აქ არის ბატონი ალექსანდრე ჩხაიძე და იქნებ გავაგრძელოთ, რა ხდება მათთან. ჩვენთვის სულ ერთი არ არის, როგორი მდგომარეობა იქნება ამ თეატრში.

აქ ლაპარაკი იყო რუსულ თეატრებზე. ჩვენთვის გოგი ქავთარაძის მისვლა გრიბოდოვის სახ. თეატრში არ ნიშნავს იმას, რომ ის მივიდა სამუშაოდ რუსულ თეატრში. ეს გახლავთ რუსულენოვანი თეატრი და გოგი ქავთარაძემ იქ მისვლით ჩააყენა იგი იმ დონის თეატრების რიგში, რომელიც ჩვენთვის მხოლოდ სამაყუაა. ჩვენთვის საწყენია და თან გაუგებარიც იგორ პილიევის იქიდან წასვლა.

არ შემიძლია არ ვთქვა იმ უყურადღებობაზე, რომელიც ჩვენს მიმართ არსებობს. ასევე არ შემიძლია არ ვთქვა სუფთა შემოქმედებით პრობლემებზე, რომელიც აშკარად ჩანდა ყველა გამომსვლელის სიტყვებში. აგრეთვე იმ უყურადღებობაზე, რომელსაც დაუმსახურებლად განიცდიან თეატრები საზოგადოებრიობის მხრიდან. საყვედური უწინარეს თეატრმცოდნეებს შეეხება. სექტაკლის გამოდის, სათქმელს კი არავინ ამბობს. ყველა ითხოვს უყურადღებებს, უყუგებებს იმ შრომისათვის, რომელიც ჩადო სექტაკლის განხორციელებაში, დადგმაში, თამაშში. ახლაგაზრდა თეატრმცოდნეების ამგვარი პასიურობა გაუგებარია. აი ძირითადად ის, რის შესახებაც მინდოდა თქვენთვის მომეხსენებინა.

ვახტანგ სალუქიანი (სენაკის თეატრის დირექტორი): რაც სენაკის თეატრში მოხდა, მასზე თქვენს უყურადღებებს აღარ შევაჩერებ. ზოგი უკვე ხუარავს სეზონს, ჩვენ კი ახლა ვიწყებთ მუშაობას. თეატრი სულ დანგრეული იყო. ვიშოვეთ 3 მილიონი მანეთი და ჩავატარეთ აღდგენითი სამუშაოები, გადავხურეთ შენობა. ახლა აქ უკვე შეიძლება მუშაობა.

ჩვენი ქალაქი, ფრონტისპირა ქალაქია, ლტოლვილიც ბევრია. მათ ოჯახებს ჩვენ სისტემატურად გარკვეულ ფულად დახმარებას ვუწევთ.

ჩვენი თეატრის მსახიობები გუმისთის მიდამოებში საომარ მოქმედებებში მონაწილეობენ და ჩვენი ქვეყნის ერთიანობას ეწირებიან.

მე მინდა ერთ საკითხს შევეხო, რომელიც გახდა ჩვენი აქ ჩამოსვლის მიზეზი. წარმოუდგენელია თეატრის წარმატება, თუ მას არ ექნება საშუალება გავიდეს თავისი თეატრიდან და გასტროლები ჩაატაროს სხვა ქვეყნებსა თუ ქალაქებში. უმოძრაო თეატრს წარმატება არ ექნება. ამასთან დაკავშირებით მინდა ბატონ გოგი ქავთარაძის მაგალითი მოვიყვანო. მისი ხელმძღვანელობისას ხოხუმის თეატრს არ დარჩენია სექტაკლი, საგასტროლოდ რომ არ გაეტანა.

ხალხი იცნობს მას. დღეს გასტროლებზე ლაპარაკი შეუძლებელია. ხდება, სახადრებით უნდა მოვიხადოთ და ვვცადოთ, რაც შეიძლება ნაკლები დანაკარგებით გადავიტანოთ. დღევანდელ პირობებში ჩვენ ხობშიც კი ვერ ჩავდივით.

გვიჭირს მსახიობებს ბინებით უზრუნველყოფა. დავიწყეთ მშენებლობა და ავაშენეთ კიდეც 15 ბინა, მაგრამ მოვარდა გაქირავებული ხალხი და ეს ბინები დავკავა. ჩვენ არა გვაქვს შესაძლებლობა ადგილობრივი მსახიობებით დავაკომპლექტოთ თეატრის კოლექტივი. ამიტომ მსახიობებს ვიწვევთ სხვა ქალაქებიდან. მათ ბინებით უზრუნველყოფა სჭირდებათ, ჩვენ კი ბინა არა გვაქვს. ქალაქში სასტუმრო არ მოქმედებს.

გვინდა მოვიწვიოთ რეჟისორი, მაგრამ ამავე მიზეზით არც ის ჩამოდის ჩვენთან. თუ ვიღაც ამ მხრივ არ დაგვეხმარება, შეუძლებელია ლაპარაკი რაიმე წინსვლაზე.

ბსნილ ჩიზნიძემ (ოზურგეთის თეატრის დირექტორი): მიხარია, რომ ჩვენი შეხვედრა ასე გაგრძელდა. მინდა მადლობა გადაგიხადოთ თეატრის მოღვაწეთა კავშირს, კულტურის სამინისტროს, იმ პიროვნებებს, ვინც შეწუხდით, გულთან მიიტანეთ ქალღმერთის მდგომარეობა და მხარში ამოგიდევით. ბატონი ამირანი ახლა უკეთაა, მაგრამ ისევ საავადმყოფოშია. მთავარია, გადარჩა და ახლა მის სიცოცხლეს საფრთხე აღარ ემუქრება, თუმცა, თვეები დასჭირდება, რომ თეატრს დაუბრუნდეს.

მინდა მადლობა გადავუხადო ბატონ დავით ანდლულაძეს საინტერესო გამოხვედრისათვის.

რაც შეეხება ჩვენი კავშირის ოზურგეთის განყოფილებას, უკვე გაეტარებოთ რეგისტრაციაში, მაგრამ ჩვენი თხოვნაა, რომ ქუთაისში ჩასულებმა ოზურგეთიც მოინახულოთ. ჩვენ გვყავს ახალი გამგებელი გია გოგიბერიძე, რომელსაც დიდი იმედით შევცქერით. პარასკევს გამგებობის თვამჯდომარის მოადგილისაგან შევითქვი, რომელი თეატრია რესპუბლიკის ბიუჯეტზე, რომელი — ქალაქის ბიუჯეტზე. ოზურგეთის თეატრი კი არც ერთ ჩამონათვალში არ არის. კოეფიციენტი არ იყო დადგენილი. ახლა ძალიან მიხარია, რომ ეს საკითხიც გადაწყდა და გადაწყდა კულტურის სამინისტროს დახმარებით.

ჩვენ გვინდა, რომ ადგილობრივი ორგანოების მეშვეობით ბევრი ჩვენთვის საქირბოროტო საკითხი გადავწყვიტოთ. არ გვინდა არც კულტურის სამინისტროს, არც თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ხარჯზე ყოფნა. გვინდა ჩვენი ადგილობრივი სახსრებით შევინახოთ თავი, რაშიც დიდ დახმარებას ველით. გია გოგიბერიძისაგან, ახლახანს ჩვენთან რომ დაინიშნა.

სახსარულოა, რომ ჩვენ დღეს ერთმანეთს შევხვდით, ერთმანეთს უნდა დავეხმაროთ, უნდა მოვეფეროთ. ესაა დღეს ჩვენი, ქართველების ძირითადი საფიქრალი და საზრუნავი.

ბნდრო მრმელიშვილი (თბილისის საერო (მეტეხის) დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი): დღეს ყველას გვიჭირს, უჭირს ქართულ თეატრს, მაგრამ ასეთ რთულ ვითარებაში, ასეთ რთულ ეკონომიკურ პირობებში ჩვენმა მოღვაწეებმა ახალი გაზეთი „კინო და თეატრი“ რომ გამოუშვეს მეტად მისასალმებელია. (ტაში).

მეორე, ბატონ დავით ანდლულაძეს მთელ რიგ საკითხებში ვეთანხმები, მაგრამ აღმოჩნდნენ ისეთები, რომლებიც მისი აზრის წინააღმდეგ გამოვიდნენ.

საკითხი ეხება საპროცენტო ანარიცხებს. ამ საკითხში მე ჩემი მოსაზრება მაქვს. ეს პროცენტები ასე უნდა განაწილდეს, ჭერ რეჟისორს, მერე მსახიობს. ასეთია ჩვენი კოლეგების აზრი, ამიტომ ჩვენი წინააღმდეგობა მოხსნილია.

გვინდა თუ არ გვინდა, მოდის სრულიად ახალი ეკონომიკური ურთიერთობა, ახალი ურთიერთობები ადამიანებს შორის, თეატრსა და მაყურებელს შორის, დამკვეთსა და შემსრულებელს შორის. ალბათ, ყველას გვმართებს სერიოზულად ვიფიქროთ ამ საკითხებზე. შევიმუშაოთ ის შექანიზმი, ის სტრუქტურა, რომელიც შესატყვისი იქნება ახალი ურთიერთობებისათვის. რეჟისორმა უნდა იცოდეს, უდგეს თუ არა მას კონტრაქტს ქალაქის ხელმძღვანელობა. ქალაქის მერი უფლებამოსილია 50%-ით მაინც რეჟისორი თავისი შეხედულებით დანიშნოს. მეორეს მხრივ, რეჟისორი უნდა იყოს დარწმუნებული, რომ 5 წლის განმავლობაში მსახიობი კონტრაქტს არ დაარღვევს და არ წავა თეატრიდან. ბევრი ასეთი დეტალი დასაზუსტებელი და დასადგენი.

თეატრს სპონსორის გარდა შეიძლება ჰქავდეს მუნიციპალური ხელმძღვანელობა და კავშირი ჰქონდეს ქალაქის მერთან. ახლა ბევრი რამ იცვლება და კიდევ შეიცვლება. მოხდება ჩვენი ფსიქიკის ტრანსფორმაცია. ჭერჭერობით ჩვენ ვერ გამოვსულვართ იმ სტერეოტიპებიდან, რომლებიც წარსულ წლებში გვქონდა.

დღეს ირდევვა ყოველივე ის, რასაც მიჩვეულები ვიყავით. კვდება ძველი და ჩნდება ახალი. თავიდან უალიზდება ახალი ურთიერთობა და ჩვენც ამ ახალ ტალღას უნდა გავჟვეთ, წინააღმდეგ შემთხვევაში თეატრი მოკვდება.

ჩვენ დღეს უნდა შეგვეძლოს ავისა და კარგის განსჯა და დარწმუნებული ვარ, მომავალ ქართულ თეატრალურ სეზონს ყველანი დირხეულად შევხვდებით.

მსახიობთა შრომის ანაზღაურების მტკივნეული საკითხი წამოჭრა თოჭინების თეატრის დირექტორ-განმკარგულებელმა ვაჟა კუტალაძემ.

თეატრების ეკონომიკური მდგომარეობის, მსახიობთა ხელფასის თაობაზე ვრცლად ისაუბრა კულტურის სამინისტროს ხელოვნების სამმართველოს უფროსმა ვაჟა ბრეგაძემ.

პლენუმის მუშაობა შეაჯამა გიზა ლორთქიფანიძემ.

მთერ ბუბუშვილი

„განხრონი“ კოტე მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე

„მთებო, მთებო! რას ელით? ვის ელით?“
ვაჟა-ფშაველა

სიტყვები, რომელიც წერილს ეპიგრაფად უძღვის, სპექტაკლის ექსპოზიციამი უღერს. და დღევანდელ საერთო განწყობილებას მიესადაგება. პოეტის სიტყვებში იგრძნობა სევდა, გულისტკივილი, გაცბუნება, ნაღველი და (... ვინ იცის?) — სასოწარკვეთაც კი... ქეშმარიტად, ლიტერატურულ პირველწყაროს კოლიზიებში არის ისეთი რამ, რაც ზოგჯერ აუხსენელი დუმილის მიღმა შეიცნობა, დასატირალშიც კი.

თუმცა, ცრემლების შესახებ კოტე ქვემოთ...

ზუსტი, გარკვეული და კარგად მოფიქრებული იყო. რეჟისორს ესმოდა, რომ იგი დღევანდელ დღეზე დგამდა სპექტაკლს. მისი ორიენტირი გახლდათ ისიც, ვინც მოვიდა დარბაზში და ისიც — ვინც არ მოვიდა, სპექტაკლი ეხება იმასაც, ვინც მიიღო და არ მიიღო სპექტაკლი, ვისაც უყვარს, ან არ უყვარს თეატრი — ყველას და აქ არ არსებობს ნახევარტონები, აქ ყველაფერი სახეზეა, ყველაფერი ხელისგულზეა. რეჟისორი ითვალისწინებს თავის მაყურებელს. თავის ხალხს, დროს, რომელშიც ეს მაყურებელი ცხოვრობს. ამიტომ, ცხადია,

არ ღირდა რეჟისორის მიმართ საყვედურები (საყვედურებმა კი გაიელვეს პრესის ფურცლებზე), თითქოს იგი მასალის არჩევისას წინასწარ ფიქრობდა „მომგებიან“ შედეგზე, ე. ი. მიდიოდა კონიუნქტურაზე.

ძნელია ასეთ „ბრალდებებს“ დაეთანხმო. ხალხის სუსტ გრძობებზე თამაში არასოდეს არ განსაზღვრავდა ამ რეჟისორისა და ამ თეატრის პოზიციებს. არც ვაჟას პოეზია იმსახურებს ასეთ საყვედურს. მისი პოეზია მჭიდროდა დაკავშირებული ხალხთან, ისინი „ურთიერთ შემოქმედებით გაგებაში“ (პოეტის სიტყვებია) არიან. და მხოლოდ ამგვარად უნდა მივუდგეთ მარჯანიშვილელთა ახალ სცენურ ნამუშევარს. თეატრი გაკვალული გზით არ მიდიოდა. რეჟისორი გამოსავალს ეძებდა არა დახლართულ სცენურ ექსკურსებში, არა მიზანსცენების ლაბირინთებსა და მეტაფორიულ გამოცანებში, არა მსახიობთა პათოსში ან აღგზნებულ ექსტიკულიაში, არამედ დიდი ეპოსის უბრალო არამიანთა ურთიერთობაში, გმირებს სულოერებაში.

რეჟისორის გადაწყვეტა უბრა-

ლოა ასე უბრალოდ, ნათლად, ცხადად, მსახიობთა ინტონაციების სიწრფელეში და არა მაღალფარდოვან წამოძახილებსა და გუნდურ წამოყვირებაში ეძებდა იგი გზას მაყურებელთა გულისა და გონებისაკენ. სწორედ ამ გზამ განაპირობა დრამატურგიული მასალის სცენური გადაწყვეტა.

„ბახტრიონის“ დრამატურგიული ვერსია 50-იან წლებში დავით გაჩეჩილაძემ შექმნა. მწერალი არ მიესწრაფებოდა პირველწყაროს პირდაპირ განმეორებას. მან გაყა-ფშაველას სხვადასხვა ნაწარმოების მიხედვით შექმნა თავისი ტექსტი, ამ ტექსტის კომპოზიცია, სიუჟეტური ხაზები და მთელი დრამატურგიული ქსოვილი წარმოიქმნა როგორც უაღრესად საინტერესოდ ლიტერატურული ტილო, სადაც ცოცხლობს ვაჟას ბობოქარი სული, ელერს მისი ღვთაებრივი სიტყვა, რომელიც დღეს ყველას ასე გვპირდება.

სიმაართლე რომ ვთქვა, გამაჯვირვა სპექტაკლის გადაწყვეტამ, გამაჯვირვა, უპირველეს ყოვლისა, იმიტ, რომ კრიტიკოსების პრეტენზიებს, რომლის თაობაზეც ზემოთ ვთქვი, არაფრით არ უთანხმებოდა. სპექტაკლზე რომ მივიდიოდი, მოველოდი, რომ ვიხილავდი მოცულობით გრანდიოზულ დეკორაციებს, მთის კოლორიტის მონუმენტურ სახეს (ალბათ, 50-იან წლებში ჩვენი დაუვიწყარი დოდო ალექსიძის მიერ ამავე სახელწოდების სპექტაკლის შესანიშნავი მხატვრული სახე ჩამკდარიყო ჩემს მეხსიერებაში), მაგრამ, სპექტაკლის პირველივე



ანდარეზი — თ. კილაძე,
ლელა — ც. ქოთილაძე.

„აკორდებიდან“ დავრწმუნდი, რომ განმეორება აქ გამორიცხებულია. თემურ ჩხეიძე და, მასთან ერთად, სპექტაკლის მხატვარი შმაგი შეყლაშვილი თითქოს განზრახ უგულვებელყოფენ მონუმენტურობის იდეას. დიდების სიმბოლო აქ არ გაოცებს. ქვაც კი, რომელიც მარჯვენა კულისთან არის მოთავსებული და სცენურ ტექსტში კლდედ აღიქმება, თავისი მასშტაბებით არ შეესაბამება ამ ცნებას. ერთადერთი დეტალი, რომელიც გადაკვრით განასახიერებს დიდებასა და მარადისობის იდეას — ეს არის ხე სცენის

სიღრმეში. თავისთავად ხე სი-
ცოცხლისა და უკვდავების სიმ-
ბოლოა. სცენის ძუნწი, თეთრი
სივრცე სულაც არ გვაგონებს
მთის პეიზაჟს, უფრო მეტიც,
თავისი „ფაქტურის“ მიხედვით,
ის თითქოს სულ არ შეესაბამება
დიდი ვაჟას პოეზიის სულს, მაგ-
რამ, სწორედ გაფორმებაში, თუ
გნებავთ, ამ თეთრ ფერში, ისე
როგორც, მთლიანად მხატვრის
ნამუშევარში, ჩანს განზოგადოე-
ბის იდეა. — აქ ყველაფერი ოდ-
ნავ განყენებულია, ოდნავ პირო-
ბითია, რაც ახლებურად მრმეჩ-
ვენა არა მარტო ამ ლიტერატურ-
ული მასალისათვის, არამედ
თვით თეატრისათვისაც.

სპექტაკლი მოფიქრებულია რო-
გორც მითი. აქ არ არის აქცენტ-
რირებული ყოფითი ნიშნები,
მათში არ ჭარბობს ყოფის დე-
ტალები, რაც ხშირად მოწყენი-
ლობას ბადებს, თუმცა, არც
სრულად უგულებელყოფა ჩანს
იმ დეტალებისა, რომლებიც ხალ-
ხის ყოველდღიურ ცხოვრებას-
თან არის დაკავშირებული. ვა-
ჟას და, მაშასადამე, მისი გმირე-
ბის სული ცოცხლობს და სუნ-
თქავს სპექტაკლში, მსახიობთა
ყოველ ქმედებაში, ყოველ ნა-
ბიჯში, ყოველ მოსაზრებაში,
პლასტიკაში, ხმისა და მეტყვე-
ლების ინტონაციებში, შესანიშ-
ნავად დადგმულ მსობრივ სცე-
ნებში. დავასახელოთ თუნდაც
ბახტრიონის ალემის სცენა ან
შესანიშნავი, საუცხოო, ამაღლე-
ვებელი ეპიზოდი, რომელიც და-
კავშირებულია ბათურის ხმალ-
თან და ბრწყინვალედ შესრულე-
ბულია მსახიობთა მიერ. და ყვე-
ლაფერი ეს სრულიადაც არ არის

დაკავშირებული აკვიატებული
რიტუალურ წვრილმანებთან,
გუნდურ წამოძახილებთან და
„მოტორულ“ მოძრაობებთან,
რომლებიც, როგორც წესი,
აუბრალოებენ სცენურ მოქმე-
დებას.

სპექტაკლის ცენტრად, მის საი-
მედო ღერძად, როგორც მოსა-
ლოდნელი იყო, გახდა ქადაგის
სახე ოთარ მეღვინეთუხუცესის
შესრულებით. გასში არ არის
არაფერი მისტიური, ისეთი, რაც
მის ზეადამიანურობაზე, მის აბ-
სოლუტურობაზე მეტყველებდეს.
ის სავესებით რეალური ადამიანია,
რომელმაც ცხოვრების დიდი და
ეკლიანი გზა განვლო, კარგად
შეიმეცნა ცხოვრება, შეიცნო
სამყარო და ადამიანის ბუნება.
ეს არის ადამიანი, დაჯილდოებუ-
ლი ყველა ადამიანური თვისე-
ბით, ცხოვრებისეული სიბრძნით
და ღირსებით, გამჭრიახობით და
სულიერებით, ერთი სიტყვით,
ყველაფრით, რაც დამახასიათებე-
ლია გონებითა და სულით პატი-
ოსანი მეთაურისათვის. გამო-
რიცხული არაა, რომ ამ სახეს-
თან შეხვედრისას მაყურებლის
შეგნებაში სხვადასხვა ასოციაცია
აღმოცენდება (თანაც კონკრეტუ-
ლი) და ყოველ შემთხვევაში ეს
ასოციაცია უალრესად პირადული
იქნება, თუმცა, მსახიობს, ალბათ,
არც უფიქრია ამაზე, მაგრამ
სწორედ ამაშია მისი შესრულე-
ბის ღირსება.

კრიტიკის მიერ გამოთქმული
იყო აგრეთვე მოსაზრება, რომ
ქადაგის როლის შესრულებისათ-
ვის სათანადო პირობები არ არის
შექმნილი, რომ მსახიობს არა

აქვეს გაქანების საშუალება, რომ იგი ერთგვარად დაძაბულია, მისი მოძრაობები შეზღუდულია.

კრიტიკული შენიშვნები განპირობებულია, ალბათ, გმირის ვიზუალური სტატიურობით. მაგრამ, როგორც ამბობენ, „შექცევადი“ პრინციპის მიხედვით, სწორედ აქ, ამ გარეგნული სტატიურობის მიღმა ჩნდება მსახიობის შინაგანი ძალა, რომელიც ერთგვარად და თავისებურად არღვევს რეჟისორის მიერ „მოცემულ პირობებს“. თავისი დაუცვრობელი ტემპერამენტით, გასაოცარი ხმით, ემოციებით, მსახიობი თითქოს „მიგნიდან“ აფეთქებს ვითარებას, მოქმედებას აფასებს შინაგანი ძალით და ამ პარადოქსულ სცენურ სინთეზში იბადება ქადაგის სახის მრავლისმეტყველი, მრავალფეროვანი არსი. სახის გარეგნული დაძაბულობა და სრული შინაგანი თავისუფლება ხელს უწყობს ესოდენ არაორდინალური სცენური სახის შექმნას სახისას, სადაც შერწყმულია „მიწიერი“ და „იმქვეყნიური“.

სპექტაკლის დიდ წარმატებაზე იქცა ახალგაზრდა მსახიობების ცისანა ქოთილაძისა და თემურ კილაძის მიერ ლელასა და ანდრეუსის როლების შესრულება. მსახიობებმა სცენაზე მოიტანეს ემოციებისა და განცდების უშუალობა, სითბო, სიყვარულის რომანტიკული ძალა და, რაც მთავარია, ამ გრძნობების დახვეწილ სცენურ ფორმასა და პლასტიკასთან შეხამება. აქ, როგორც ყოველთვის, იგრძნობა და მაღალ დონეზეა შოთა სხირტლაძის ოს-

ტატობა. უნდა აღინიშნოს, ალექსანდრე ლეტმაისტერ თემურ ხოზაშვილის მუშაობის პროფესიული დონე.

გახსაკუთრებით მსურს გამოვყო ორი მსახიობის — დავით დვალიშვილისა (ხეზეა) და გივი ჩუგუაშვილის (წოწოლა) შესრულება. მათ შექმნეს თავისი შინაარსით საპიროსპირო მხატვრული სახეები და ჩვენს წინაშე წარმოსდგნენ როგორც მდიდარი სცენური შესაძლებლობების მქონე მსახიობები.

ძალა და შემართება მაღალი დრამატული აღმაფრენის დონეზე წარმოაჩინა ზურაბ სტურუამ უთურგას როლში. ჭეშმარიტად დაუვიწყარია სცენა, სადაც უთურგა ვახუშის სხეულზე კვდება, ვახუშისა, რომელმაც მას ხელი მოჰკვეთა (ვახუშის როლში წარმატებულია ვაჟა გელაშვილი). მათი ერთმანეთზე გადაბმული სხეულები ხატოვნად გამოხატავენ სისხლიანი მოწინააღმდეგების პატიებასა და დამშვიდებას. ემოციურად, ფაქიზად, გულში ჩამწვდომადაა გადაწყვეტილი ეს სცენა რეჟისორისა და მსახიობების მიერ.

ჩინებულად თამაშობენ მსახიობები კოტე თოლორაია (ლუხუმი), სოსო გოგიჩაიშვილი (ნადირა), ალექო გეწაძე (ჯაბანა), თამარ სხირტლაძე (სანათა). ეს უკანასკნელი ჩვეული სითბოთი, დახვეწილი მანერით, შინაგანი სიმართლით თამაშობს სანათას როლს და თანაგრძნობას და ზოგჯერ, ცრემლებსაც იწვევს.

და აი, ცრემლების, მაყურებელთა ცრემლების შესახებ. პრე-



სამ ვერც მას აუარა გვერდი. ირონიამ აქაც პპოეა გამოსავალი-წარმოიდგინეთ, თურმე სპექტაკლზე ტირიან! გეკითხებით, რატომაც არა?! მაყურებელი, თეატრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი, შემფასებელი, მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს თეატრის ცხოვრებას, მის სუნთქვასა და კეთილდღეობას. და თუ მაყურებელი თეატრში ტირის გოგოლისა არ იყოს, ტირის „საერთო ცრემლებით“ (ეს კი სხვათა შორის ერთადერთია ჩვენს ჯოჯოხეთურ ყოფაში, რაც მუდამ „ზემოდან“ მითითების გარეშე ხდება!). თუ მაყურებელი „ჩართული“ სცენურ ქმედებაში, ეს ხომ იმას ნიშნავს, რომ

თეატრი ცოცხლობს, ზეიმობს, ყველაფერი როდია დაკარგული. ღმერთმა ქნას, რომ ეს სულ ასე იყოს!

ღმერთმა ქნას სხვც: დაე, იცოცხლოს ჩვენს სცენაზე გაქაფშაველას სულმა — „ახლებურად“, „ძველებურად“, მე არ ვიცი. ვიცი მხოლოდ ერთი რამ: არ შეიძლება დადგმა ჩეხოვისებურად, ისე, როგორც ჩეხოვი არ გამოვა „ანუსიებურად“.

თემურ ჩხეიძის სპექტაკლში არის ვაჟა. არის მისი სული, მისი გამოძახილი დღევანდელობაში, მისი სიბრძნე, მისი გონიერება, აღამანისადმი სიყვარული. ერთი სიტყვით, ყველაფერი ის, რაც ესოდენ გვაყლია ღღეს.

მარინე გუშუაყვილი

რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა

სხვა დანარჩენთან ერთად დღეს ჩვენში დიდი მსჯელობაა კულტურის სფეროში ბიზნესმენტა მოზიდვის თაობაზეც. კაშათობენ იმის შესახებაც, რამ უნდა გადადგმეივნოს მათ ეს ნაბიჯი — მორალურმა გრძნობებმა თუ ფინანსურმა დაინტერესებამ (თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, ჩვეულებრივ, პრობლემებზე ლაპარაკი რომ უფრო გვეხერხება, ვიდრე კონკრეტული საქმის დროულად კეთება) უნდა ვივარაუდოთ, მშვენიერების სამყაროში ჩვენი ბიზნესმენტების „ლაშქრობას“ კი-

დევ კარგა ხანს დაავიანდება. უცხოეთში ხელოვნების დარგების მეცენატობა, სპონსორობა თუ საქველმოქმედო მეურვეობა ძალზე პრესტიჟულად ითვლება და ყველა მეწარმეს არცა აქვს ამგვარი საქმიანობის ნება. ამის უფლებას იქ მოპოვება, დამსახურება უნდა. იქაური ბიზნესმენი კულტურის სფეროში საკუთარ კაპიტალს იმ შეგნებით აბანდებს, რომ ამონაგები სულიერი ღირებულების სახით წლების შემდგომ მისსავე შთამომავალს წაადგება. ქართველები კი,

მოუთმენლობითაც გამოირჩევიან. ყველას ამ წუთას, ახლავე სურს გამდიდრება. ამიტომაც ვჩქარობთ და ლამის წაგვლეკოს ტაბურეტებზე აყვავებულმა მეწვარილმანეობამ, რომელსაც რატომღაც კომერციას ვეძახით და რომლის ფასებიც კატასტროფულად მსხვილდება.

რაკილა გამოჩნაკლისები ყველგან არსებობენ, ისინი ჩვენს ბიზნესმენტა შორისაც აღმოჩნდნენ — უფრო სწორად, საქმეებთან არა იმდენად გამოჩნაკლისებს, რამდენადაც რეალისტურად მო-

აზროვნებს. სწორედ მათი წყალობით აღმოჩნდა ბიზნესის სამყარო უკვე ჩართული ჩვენი ხელოვნების სფეროში. მოგეხსენებათ, ვერიკო ანჭაფარიძის სახელობის ერთი მსახიობის თეატრი დარეჯანის სახალობის, „საჩინო“ კარის ეკლესიაში საეკლესიო მსახურების აღდგენის შემდეგ უბინაოდ დარჩა. თუმცა, კაცმა რომ თქვას, თავის დროზე იგი სწორედ ქართული სიტყვის ტაძრის მნიშვნელობით აღიქვა ჩვენმა საზოგადოებამ. პირველივე ნამუშევარმა, იმ ჭერ კიდევ ათეისტურ პერიოდში რომ შეიქმნა, ბევრ ჩვენგანს აფიქრებინა, გინდ გილოცნია და გინდ ამ სპექტაკლს დასწრებიხარო.

გამოხდა ხანი და ერთი მსახიობის თეატრის უბინაობის პრობლემის მოგვარება სპორტულ-გამაჯანსაღებელმა მრავალდარგოვანმა ფირმა „მორკინალმა“ ითავა. მიუხედავად იმისა, რომ ბატონი კოტე მახარაძე სპორტულ სამყაროში „თავის კაცად“ ითვლება, იგი ამ შესაძლებლობას მაინც

ბედნიერ შემთხვევას, უფრო სწორად, ბედნიერ შეხვედრას უმაღლის:

— რომელიღაც ტექნიკურ საკითხთან დაკავშირებით ფირმა „მორკინალის“ წარმომადგენელს, ყოფილ სამბისტსა და ძიუდოისტს ჯონი გიგანს შევხვდი. ფირმის ახალგაზრდებს დახმარება სჭირდებათ და მე რეკომენდაცია გავუწიე. მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე ვისაც რითი შემქმნლო, ვეხმარებოდი, მაგრამ სანაცვლოდ თეატრი არავის აუშენებია. ხუმრობა იქეთ იყოს და, იმედია, თეატრის მშენებლობის ფაქტს ფირმა „მორკინალს“ პირადად ჩემთვის „ვალის გასტუმრების“ სურვილად არ ჩამოართმევთ. ეს მათს მაღალ მოქალაქეობრივ, მეტიც — სახელმწიფოებრივ შეგნებაზე, შთამომავლობის წინაშე პასუხისმგებლობაზე მიუთითებს. ფული უკვე გადარიცხულია. თავად ბატონმა ჯონიმ პირადი დანაზოგიდანაც გაიღო თანხა. სამშენებლო საბუღალტო ხელმძღვანელად მანვე მოიწვია ბატონი თემურ ჯანჭალიაძე. ასე

რომ 1993 წლის სექტემბერს სეზონის გახსნაზე უკვე ახალ თეატრში მიგიატივებთ. თავად თეატრი ქალაქის ერთ-ერთ ცენტრალურ უბანში დაიდებს ბინას. მომიტყეეთ, თუ ჭერჭერობით საიდუმლოდ შევინახავ მის ადგილსამყოფელს. ისეთ დროში ვცხოვრობთ, არ არის გამორიცხული, რომელიმე დანტერესებულმა ფირმამ იმ შენობისათვის კიდევ უფრო სხილიდური თანხა გადარიცხოს და წაგვართვას. აქვე აღვნიშნავ, რომ მომავალი თეატრის შემოსავლებში ბატონ გოგი შხაცაბაიას მიერ შესრულებული ვერიკო ანჭაფარიძის თეთრი მარმარილოს ქანდაკება დაიდგმება...

ფირმა „მორკინალის“ თაოსნობა ჩვენში უპრეცედენტოა. ყველა თაობისათვის მარადიული, ცოტა არ იყოს, რიტორიკული შეკითხვა — „რას იტყვის ჩემზე შთამომავლობა“ მათი მისამართით ქალბ პათეტიკას ნამდვილად მოკლებულია და, შეიძლება ითქვას, მთლად უპასუხოდ თუ ღიად დარჩენილ კითხვად სულაც არ მოჩანს.

დოკუმენტი

საგარეო ურთიერთობების

1. რაზმდანიშნული სიტყვა წარმოდგენის რამონსტრუქციის თეორიულ წინამძღვრებაში

თეატრმცოდნეობის ერთ-ერთი მთავარი შემადგენელი ნაწილია თეატრის ისტორია. ლიტერატურის ისტორიისაგან განსხვავებით თეატრის ისტორია შეისწავლის პიესას არა როგორც ლიტერატურულ ნაწარმოებს, არამედ როგორც თეატრალური წარმოდგენის (სპექტაკლის) შემოქმედებით საფუძველს და ამ საფუძველზე აგებულ სასცენო ნაწარმოებს. ამისდა მიხედვით, თეატრის ისტორიკოსს უხდება უკვე აღარ არსებული სპექტაკლის რეკონსტრუქცია, მისი აღდგენა. ეს არის თეატრის ისტორიკოსის მთავარი მოწოდება და დანიშნულება. თუ თეატრის ისტორიკოსი ახერხებს გარკვეული ქვეყნის განსაზღვრული პერიოდის თეატრის სპექტაკლების რეკონსტრუქციას, სასცენო შემოქმედების და ვითარების პროცესის გათვალისწინებით, მაშინ ის ნამდვილად აგებს თეატრის ისტორიის შენობას და არა სხვა რაიმეს.

თეატრის ისტორიის ასეთ გაგებასთან დაკავშირებით, უნდა გავიხსენოთ გერმანული თეატრმცოდნეობის ფუძემდებელი მაქს ჰერმანი (1865-1942), რომელიც თვით ტერმინ თეატრმცოდნეობის შემომდებია. მაქს ჰერმანმა ბერლინის უნივერსიტეტში პედაგოგიური მოღვაწეობა 1891 წელს დაიწყო, თავდაპირველად ლიტერატურის ისტორიის კურსს

კითხულობდა, ხოლო 1901 წლიდან შეუდგა თეატრის ისტორიის და თეორიის შესწავლას. 13 წლის მეცნიერული კვლევა-ძიების შემდეგ გამოაქვეყნა „ნარკვევები საშუალო საუკუნეების და აღორძინების ხანის გერმანული თეატრის ისტორიიდან“ (1914 წ.).

1928 წელს მაქს ჰერმანმა ბერლინის უნივერსიტეტთან დააარსა თეატრმცოდნეობის ინსტიტუტი და გარს შემოაჯირბა თავის მიმდევრები — თეატრის ისტორიკოსები ა. კესბერი, ბ. ფელდერი, ე. ლერტი, ბ. დიბელდი, ვ. კელზი და სხვანი.

პროფ. ა. გვაზდიოვის დახასიათებით, მაქს ჰერმანმა ახალი მეცნიერული მიმართულება შექმნა და საფუძველი დაუდო თეატრის ისტორიის ახალ მეთოდურ სკოლას. ოციან წლებში მაქს ჰერმანმა გამოაქვეყნა „ვეიმარის სკოლის სამსახიობო ხელოვნება“ (1923-24), „XVIII საუკუნის რევისურის შესახებ“ (1926-27); „რამდენად შეუძლია თეატრალურ კრიტიკოსს წარმოსახოს თავისი დროის სასცენო ხელოვნება“ (1931-32).

1923 წელს მაქს ჰერმანი აირჩიეს ლენინგრადის ხელოვნებათა ინსტიტუტის საპატიო წევრად.

გერმანიაში ფაშისტური გადატრიალების შემდეგ, მაქს ჰერმანი ჩამოაცილეს ბერლინის უნივერსიტეტში პროფესორობას, დაატუსაღეს და საკონცენტრაციო ბანაკში მოათავსეს. მაქს ჰერმანი გარდაიცვალა საკონცენტრაციო ბანაკში 1942 წელს. მისმა მოწაფეებმა გადაარჩინეს მისი უკანასკნელი შრომა და 1962 წელს გამოცემეს: „პროფესორული



სამსახიობო ხელოვნების წარმოშობა".
 მაქს ჰერმანის აზრით, თეატრმცოდნეობა დრამის ისტორიას კი არ უნდა სწავლობდეს, არამედ სასცენო ხელოვნების ისტორიას, თეატრის ისტორიკოსის ამოცანა არა პიესის ისტორიის შესწავლა, არამედ სპექტაკლების ისტორიისა.

ჰერმანი გრძნობდა უდიდეს სიძნელეს, რასაც თითქოს უკვალოდ გამქრალი სპექტაკლების რეკონსტრუქცია შეიცავდა, უამისოდ კი, მისი აზრით, თეატრის ისტორია ვერ შეიქმნებოდა. ამიტომაც ის აცხადებდა, თეატრის ისტორია მეცნიერებად რომ შეიქმნას, მან უნდა იპოვოს წარსულ დროებათა სპექტაკლების აღდგენის (რეკონსტრუქციის) საშუალებანი, თეატრის ისტორიამ უნდა გამოიმუშაოს თავისი საკუთარი მეთოდი, უნდა აღადგინოს თანმიუდევრებით გარკვეული დროის სპექტაკლები და შემდეგ დაადგინოს მათი მონაცვლეობითი კავშირი — უამისოდ მეცნიერება თეატრის შესახებ ვერ განვითარდება.

რამდენადაც, მაქს ჰერმანის აზრით, თეატრი სივრცითი ხელოვნებაა, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღდგინოს იქნას ის სივრცე, რომელშიც სპექტაკლი იშლება, ე. ი. მოქმედების ადგილი, დადგმის ადგილი, სასცენო ფართობი და უნდა იქნას გარკვეული, თუ როგორ არის გამოყენებული ეს ფართობი.

მაქს ჰერმანი განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდა ავტორისეული რემარკების შესწავლას. თანაც ის გულისხმობდა, რომ აუცილებელია მოვიხილოთ: ხელოვნობის ისტორია, ფსიქოლოგია, მაყურებელთა აღქმა, გათვალისწინება იმ მოთხოვნათა, რასაც მაყურებელი უყენებდა თეატრს.

მაქს ჰერმანი, სპექტაკლების რეკონსტრუქციისას, ითვალისწინებდა მსახიობის ხელოვნების აღდგენის სიძნელეს.

მისთვის ამ შემთხვევაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა წარმოდგენის მიზანს და შესრულების პირობებს, მსახიობთა დასის ნიჭიერებას, სამსახიობო შესრულების ტრადიციას, სივრცეს, რომელშიც მოძრაობს მსახიობი და სხვა.

თუ კარგად გაიკვლევა სივრცე, რომელშიც მსახიობი მოძრაობს, პიესის ტექსტზე დამყარებით უნდა დაიხაზოს მიზანსცენები, რემარკების მხედველობაში მიღებით მოხდეს ტოპოგრაფიული პროექცია.

განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა მაქს ჰერმანი კოსტიუმებს, პირობითობის, ატრიბუტების — სიმბოლოების, ეთნოგრაფიული ელემენტების თვალსაზრისით.

მსახიობის ხელოვნების რეკონსტრუქციისათვის განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა შესტს — ყოველივე იმას, რაც მსახიობის ხელოვნებაში სახილველია. სპექტაკლის რეკონსტრუქციისათვის ერთ-ერთ მთავარ დასაყრდენად მაქს ჰერმანი იყენებდა იკონოგრაფიას, რომელიც სხვადასხვა დროისათვის სხვადასხვაგვარია, დაწვებული ლარნაკების ფერწერიდან და დამთავრებული ფოტოგრაფიით. განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა და ითვალისწინებდა მხატვრული ფიქსაციის თავისებურებას, — მხატვრული წარმოსახვის რეალურიდან დაშორებას.

მაქს ჰერმანისათვის — თეატრის ისტორიკოსისათვის ერთნაირად ღირებული იყო თეატრის წარსული და აწმყო, როგორც თეატრის მომავლის გათვალისწინების საშუალება. იგი წერდა: „ჩვენ (თეატრმცოდნეებმა) უნდა აღვადგინოთ, სიცოცხლე დავუბრუნოთ დაკარგულ შესანიშნავ მიღწევებს, მაგრამ ამას რომ მივაღწიოთ, უმდა ვფლობდეთ თანამედროვე თეატრის ღრმა და ყოველმხრივ ცოდნას. მხოლოდ მას შეუძლია

წარსულის ნაწარმოებთა გაგება, ვინც ალტურვილია თანამედროვე ნაწარმოებთა ცოდნით. თეატრმცოდნეობა — ეს არის წარსულიდან მიღებული, ცოცხალი დასკვნა, რაც შეერწყმის თანამედროვე თეატრის ცოდნას. თეატრმცოდნეობა უნდა თარგმნოს წარსული ნაწარმოები თანამედროვე ცხოვრების ენაზე“ (მაგრამ, მაქს ჰერმანის თეატრმცოდნეობითი შრომების მნიშვნელობა რამდენადმე შეზღუდულია. ს. მოკელსკის აზრით, მაქს ჰერმანმა აღსადგენი სექტაკლები მოსწყვიტა საერთო ისტორიულ და ლიტერატურულ პროცესს, გააზვიანდა თეატრის ისტორიაში ცალკეული ფაქტების მნიშვნელობა და საკმაოდ ვერ შეაფასა კულტურის განვითარების საერთო კანონზომიერებანი, ე. ი. სექტაკლების აღდგენის მაქს ჰერმანის თეორიას და მეთოდს აკლია თეატრალური მოვლენის საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირში განხილვა, საზოგადოებრივ ძალთა ურთიერთობისა და ბრძოლის შუქზე თეატრალურ მოვლენათა გააზრება და ამის საფუძველზე წარსულის მონაპოვარის შეფასება აქმუოში გამოყენებისა და მომავლის პერსპექტივისათვის მისი მნიშვნელობის თვალსაზრისით.

გერმანულ თეატრმცოდნეობაში მაქს ჰერმანის თეორიის სრულყოფამ გამოხატულება ჰპოვა პროფ. ერნსტ შუმანერის თეზისებში „საშემსრულებლო ხელოვნების თეორიისათვის“. პროფ. ე. შუმანერი ითვალისწინებს ლიტერატურის და ხელოვნების შესწავლის აუცილებლობას საზოგადოებრივ ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირში. შუმანერის აზრით, საშემსრულებლო ხელოვნების თეორიის მეთოდოლოგიის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ საშემსრულებლო ხელოვნების არსი და დანიშნულების ცოდნით შეიარაღებულ იქნენ ისინიც, ვინც ხელმძღვანელობდნენ კულტურულ-

პოლიტიკურ ცხოვრებას, ისინიც, ვინც ალიკვამენ საშემსრულებლო ხელოვნებას და, რასაკვირველია, თვით შემსრულებლებიც. ე. შუმანერი განაგრძობს რა მაქს ჰერმანის თეორიულ ძიებებს, ითვალისწინებს ისტორიული განვითარების თანამედროვე ეტაპის თავისებურებას — მეოცე საუკუნეში ხელოვნების გაშიღვრებას, რადიოსა და კინოს წარმოშობას. ერნსტ შუმანერი მიზნად ისახავს, რომ საშემსრულებლო ხელოვნების თეორიამ გამოავლინოს და დააკონკრეტოს მისი გვარობითი ნიშნები, განსაზღვროს საშემსრულებლო ხელოვნების უველა ნაირსახეობა, გაითვალისწინოს საშემსრულებლო ხელოვნების უველა თავისებურებანი გვარისა და ფანრიის მიხედვით, რომ არაფერი ვთქვათ იმის შესახებ, თუ რაოდენ დიდია თეატრმცოდნეობის მიღწევა, გარდასულ დროთა სპექტაკლების რეკონსტრუქციით თეატრის მეცნიერული ისტორიის შექმნის სახით, ვიტყვი, რომ ამ მხრივ, გარკვეული მიღწევები ქართულ თეატრმცოდნეობასაც მოეპოვება.

თუ მაქს ჰერმანმა სახელი გაითქვა XVI საუკუნის სპექტაკლის ჰანს ჯაქსის ტრაგედიის „ზიგფრიდის“ აღდგენით, განა ვალდებული არა ვართ განსაკუთრებით დავაფასოთ იოსებ გრიშაშვილის მეცნიერულ-მხატვრული წარმოსახვა, რომელმაც XVII საუკუნის სახიობის გამოცანების და თოჯინების თეატრების სპექტაკლები საოცარი წვდომით აღგვიდგინა და განგვაცდევინა („საიათნოვა“ და „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოქემა“).

2. სანოზის ბაბასანის ძანრი

ამ ნარკვევის მიზანია აღვადგინოთ, სახიობის წარმოდგენა „მანანასაგან ციების გაბაასება“. ჩვენამდე მოღწეულია მწიგნობრული გზით შემონახული „მანანასაგან ციების გაბაასება“ და ხალ-

ხური „გოგონასა და ციების გაბაასება“ (ლ. ასათიანი „ძველი საქართველოს პოეტი ქალები“; თბ., 1936, გვ. 100, 105; ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდის 1511. ამოღებულია კრებულიდან, რომლის გადამწერია დავით ალექსი-მეხ-ხიშვილი, რექტორი (1745-1824), მომგებელი — გიორგი ეგნატეს ძე თუმანოვი. გადაწერის ადგილი თბილისი, გადაწერის თარიღებია 1821, 1823. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ყოფილი ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების, ტ. II. თბ. 1961, გვ. 251, 251-254).

მაგრამ სანამ ამ სამსახიობო გაბაასების აღდგენას შევუდგებოდე, ჩემი ნარკვევებიდან უნდა გავიხსენო ის, რაც დადგენილია, მაგრამ რის ანგარიშგაუწევლობას დღემდე აქვს ადგილი.

გავიხსენოთ პოეტ თეიმურაზ პირველის მოწმობა, რაც მან თავის გაბაასებაში „ვარდ-ბულბულიანში“ შეიტანა:

მკვრელნი, მოქმელნი და რიტორნი,
მგოსანნი, მოშაითენი,
„ვარდ-ბულბულს“ გაიძახიან
ყოველი სული იმუნი“.
(თეიმურაზ პირველი. თხზ. აღ. ბარამიძის და გ. ჭაკობიას რედაქციით, თბ., 1934, გვ. 11). გაბაასების უანრის, როგორც დრამატურგიული უანრის თეატრონში განხორციელების კიდევ უფრო სარწმუნო მოწმობას ვხვდებით პოეტ არჩილის (1647-1713) თხზულებაში „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველის“,

არც მე მინდოდა ბაასი,
მოთქვამს, აქედან რუსთაველსა,
მას ხარბად ენა მეტყველსა,
ავით ტკბილი მოსდის თვე სთველსა,
მაგრამ თეატრონს ავსებენ,
ასპარეზსა და კვლა ველსა,
ბაასობენ და გვადრიან,
ვხვდევ ხანდახან თელ-სველსა“.

(არჩილიანი. ტ. II, აღ. ბარამიძის და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, თბ. 1937, გვ. 9). სახიობის გაბაასების უანრის გარკვეული ესთეტიკური განსაზღვრებაც გააჩნდა, რამაც გამოხატულება ჰპოვა თეიმურაზ პირველის ამ უანრის თხზულებაში „შედარება გაზაფხულისა და შემოდგომისა“:

დავწერე სახუმროდ, სალხინო
საკამათენი,
ბოლოს ცოტა რამ საწვრთნელი,
სულისა გასანათენი

(თეიმურაზ პირველი, თხზ. თბ. 1934, გვ. 112). ეს იმას ნიშნავს, რომ გაბაასების უანრის „სახუმროს“, „სალხინოს“ გასართობი დანიშნულებით არ კმაყოფილდებოდნენ და შოითხოვდნენ იგი ყოფილიყო „საწვრთნელი, სულისა გასანათენი“. სახიობის ეს საგანმანათლებლო, აღმზრდელობითი დანიშნულება დიდად მნიშვნელოვანია (დ. ჭანელიძე. რუსთაველი და სახიობა. თბ. 1947, გვ. 21-22; მისივე — ქართული თეატრის ისტორია. თბ., 1965, გვ. 526) და არასოდეს არ უნდა დავივიწყოთ, რადგან მასში აირეკლა სამყაროს ესთეტიკური ათვისების თავისებური გამოვლენა.

ჩვენ იმის მოწმობაც გვაქვს, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო გაბაასებათა უანრის სასახიობო ნაწარმოებთა შესრულება, მაგალითად „რუსუდანთან“-ში: „ასეთი თვალთა და მარგალიტით გაფრქვეული ტანისამოსი ეცვათ და ყოვლისთანა სამკაული ჰქონდათ, რომ ვარსკვლავით ბრჭყვიალებდა. ორელნი გამოვიდოან ან ერთრიგად, ითამაშოან და კიდევ სხვა ორნი გამოვიდოან სხვარიგად. რამდენი გამოვიდა სხვარიგად ითამაშეს, სხვარიგი საკრავი დაუკრეს და სხვა ხმა თქვენ“ (რუსუდანია, ილია აბულაძისა და ივ. გვიგენიშვილის რედაქციით, თბ. 1957, გვ. 488. დ. ჭა-

ნელიძე. ქართული თეატრის ისტორია, გვ. 854).

ამ მოწმობათა მიხედვით, შეიძლება დავასკვნათ, რომ გაბაასების უანრი გარკვეულ ესთეტიკურ კანონზომიერებას შეიცავს და იგი უძველესი დროიდან მომდინარე, ქართული ესთეტიკური აზროვნების ფარგლებში უნდა იქნეს განხილული. აკი ძველ საქართველოში „მოსაწვევარმეტყეებად უწოდებენ ტრაგიკულთა ფილოსოფოსთა“ (კ. კეკელიძე. კიმენი, ტ. I. 1918, მისივე „ტიუდეები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. ტ. II, გვ. 88; დ. ჭანელიძე, ტრაგედიის ძველ ქართული განსაზღვრება, გაწ. „ქართული თეატრის დღე“, 1974, 14 იანვარი), ხოლო რუსთაველი შაირობას, რომელშიაც რუსთაველისვე სიტყვით სამღერები (სასახიობო) გვარობაც იგულისხმებოდა, სიბრძნის ერთ-ერთ დარგად მიიჩნევდა. ამიტომაცაა, რომ თეიმურაზ პირველისათვის სახიობის გაბაასების უანრი „საწვრთნელი, სულისა გასანათენი“-ა, აკი სულხან-საბა ორბელიანმაც თავის იგავ-არაკებს „სიბრძნე სიცრუისა“ უწოდა. ნუ დაივიწყებთ, რომ სახიობა იგავ-არაკების შესრულებასაც მოიცავდა (დ. ჭანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია, გვ. 269-270; მისივე, „იგავთსახილველი“, უფრ. „ხელოვნება“, 1991, № 9-10). ამ მხრივ, განსაკუთრებით საინტერესოა ონანა მდივნის მიერ „სამღერელი“ (ე. ი. სასახიობო) მწერლობის დახასიათება: „წიგნები საერონი, კაცთა შესატკბობელნი, ბრძენთა და ფილოსოფოსთაგან თქმულნი სამღერად და სალაღობელად მსმენელთა მისთათვის“ (კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II, თბ. 1958, გვ. 14). აქ საინტერესო ის არის, რომ სასახიობე სამღერლად და სალაღობოდ განკუთვნილი პოეზია არა მარტო სიბრძნეა, არამედ ის გართობაც არის, რასაც ახლა ბრეტის

აღმოჩენად თვლიან, ამის ძირები ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებაშიაც დაიძებნება.

სამღერლად და სალაღობელად ბრძენთაგან და ფილოსოფოსთაგან თქმულ გაბაასების შემსრულებლად არ ერიდებიან დასახელონ რიტორები (ფილოსოფოსები) და მათ გვერდით მგოსნები და მოშიაირნი, მთქმელნი და მკვრელნი, მეჩანგე-მომღერალ-მოცეკვავენი.

რიტორებად და ფილოსოფოსებად თვით გაბაასებათა ავტორები იყვნენ მიჩნეულნი. ამიტომაც საგულისხმოა, რომ სახიობის ან უანრის შემსრულებლებად ზოგჯერ მაინც, თვით გაბაასებათა ავტორები გამოდიოდნენ.

მგოსნანი — სხვადასხვა დროს სხვადასხვა მნიშვნელობის ტერმინია. სიტყვა რჩება, მისი მნიშვნელობა იცვლება. პოეტის მნიშვნელობით „მგოსანი“ მხოლოდ მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრიდან იხმარება. „მგოსანი გრძნობა მორევით თვალს ავლებს არემარესა“ (აკაკი, „განთიადი“, ... ვაჟა „მგოსანი“, 1890). XIX საუკუნის პირველი ნახევრის დასასრულს, თეიმურაზ ბაგრატიონი თავის შრომაში „განმარტება პოემა „ვეფხისტყაოსნისა“ (1848) ასე განმარტავდა რუსთაველისეულ „მგოსანს“: „მგოსანი — საზანდრები, მგოსანნი ხშირთა სამუსიკოთა კეთილად მომღერალნი ვაჟნი და ქალნი სხვათა და სხვათა საკრავთა, გინა ორღანოთა ზედა. მგოსანი ოპერაში მომღერალთა და მიმოსობათა, ესე იგი სათეატროსა წარმოდგინებისა მოქმედთა ეწოდების, რომელნიცა წარმოადგენენ ისტორიათა ანუ შემთხვეულობათა, რომელთაშე სიმღერითა“ (თ. ბაგრატიონი, განმარტება პოემა „ვეფხისტყაოსნისა“, გ. იმედაზვილის რედაქციით. თბ. 1960, გვ. 28, 251, 266).

როგორც გარკვეული მაქვს, ძველი ქართული მგოსნობა მოიცავდა ფლე-



ტის (ხტვირის) დამკვრელობას; სახტ-
ბო ლექსების გამოთქმას და გლობობო
შესრულებას; როკვას; პანტომიმურ გან-
სახიერებას. დრამატულ-თეატრალურ ნა-
წარმოებთა ავტორობას და მის სასცე-
ნო შემსრულებლობას (დ. ჭანელიძე,
ქართული თეატრის ისტორია, გვ. 139-
140).

სახიობის გაბაასებათა ჟანრის შეს-
რულებაში. თეიმურაზ პირველის მოწ-
მობით. როგორც ჩანს, მუშაითებიც მო-
ნაწილეობდნენ. მუშაითი, თეიმურაზ
ბაგრატიონის განმარტებით, იყო „ძირ-
საც მოთამაშე და საბელედაც“ (თ.
ბაგრატიონი, განმარტება პოემა „ვეფ-
ხისტყაოსნისა“, გვ. 28). „ძირს მოთა-
მაშე“, ე. ი. ტაკი-მასხარა. რაკი თეიმუ-
რაზ პირველს „ვარდულებულიანის“
შემსრულებლად მუშაითებიც ჰყავს
დასახელებული. შეიძლება წარმოვიდ-
გინოთ, რომ ასეთი სახიობაც — სა-
ბელეზე ვარდი (ქალი მუშაითი), ხოლო
ქვევით ბულბული (ტაკი-მასხარა, მო-
ციხნარი მიჯნური) და ასეთი სახიობა
სატირულ-მოციხნართა სახიობას განე-
კუთვნებოდა.

სახიობის გაბაასებათა ჟანრის შეს-
რულებაში მუსიკის დამკვრელები მო-
ნაწილეობდნენ. მუსიკის აკომპანიმენტ-
ზე მოქმედები გაბაასების შინაარსს
გადმოსცემდნენ, ცხადია, როცა ავტორი
(რიტორ-ფილოსოფოსი) მონაწილეობდა
გაბაასების შესრულებაში. ეს სხვა ხა-
სიათის სანახაობა იყო. ერთმანეთისაგან
განიჩნეოდა შერეული და შეურეველი
წყვილების შესრულება, ქალ-ვაჟი მგოს-
ნები ან ვაჟი მგოსნები ან მხოლოდ ქა-
ლი მგოსნები.

სახიობის გაბაასებათა შესრულების
ხასიათი სხვადასხვაგვარი იყო იმისდა
მიხედვით, თუ სად სრულდებოდა იგი,
ამ მხრივაც ჩვენ გვაქვს პოეტ არჩი-
ლის საინტერესო მოწმობა. არჩილის მოწ-
მობით გაბაასება სრულდებოდა: 1).

თეატრონში, 2). ასპარეზეზე, 3). ველზე
(„თეატრონს ავსებენ, ასპარეზსა და კვლა-
ველსა“). სანახაობრივ ადილ-ნაგებობანი
დამავალი ხაზით არის ჩამოთვლილი:
ჭერ „თეატრონი“, ამას მოჰყვება „ას-
პარეზი“ და ბოლოს „ველი“. არჩილია-
ნის მეორე ტომს დართული აქვს ნიკო
ბერძენიშვილის მიერ შედგენილი ლექ-
სიკონი, სადაც „თეატრონი“ განმარტე-
ბულია სულხან-საბა ორბელიანის ლექ-
სიკონის მიხედვით. თეატრონი-თეატრი
(ს): „სახედველი, ესე არს ზღუდე მოვ-
ლებული, შუა ადგილი სამღერელ-
საროკავნი და გარემოს მჭვრეტელთ სად-
გომი“ (არჩილიანი, ტ. II, გვ. 178).

საბას განმარტებანი იმდენად მნიშვ-
ნელოვანია, რომ მხედველობაში ვარი-
ანტული სხვაობანიც უნდა იქნას მი-
ღებული. თეატრო (თეატრონი) ბერძნულ
სიტყვად არის დასახელებული (?) და
მის ქართულ შესატყვისად „სახედველი“
არის მოხმობილი, რაც თეატრის მნიშვ-
ნელობით უფრო ძველ ქართულს „სა-
ხილველს“ შეესატყვისება. ამ ვარიანტებ-
ში განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ
საბას დასახელებული აქვს სასახიობო
გვარობანი და ჟანრები, რაც თეატრონში
სრულდებოდა: „თეატრონი — სახედვე-
ლი ზღუდე მოვლებულად აღშენებული
სამღერლად დიაცთა მროკველ. მუშა-
ითათვის, მხეცთათვის საბრძოლველად
მორკინალთა. ე. ი. ქართულ თეატრონ-
შიც, გარდა გაბაასებათა ჟანრის წარ-
მოდგენებისა, სრულდებოდა საბალეტო,
პანტომიმური სანახაობანი („სამღერ-
ლად დიაცთა მროკავთა“), თეატრონი
ეთმობოდა აკრობატულ-ჟონგლიორულ
წარმოდგენებს, მხეცთა მომთვინიერებ-
ლებს და მოქიდავეებს.

რაც შეეხება თეატრონის მაყურებელ-
თა სათავსოს, ვარიანტებში, თუმც ზოგ
ნუსხებში დაკონკრეტებულია ამგვარად
„გარემოს დიდებულთ სადგომი საქვ-
რეტლად“ (ს. ს. ორბელიანი. თხზ.

ტ. IV, თბ. 1965, გვ. 809-810), მაგრამ შემდეგ საბას ასეთი დაკონკრეტება ტკუაში არ დაჯდომა, მართებულად არ მიუჩნევა, მან იგი უკუაგლო და საბოლოოდ დაწესებულ განმარტებაში აღარ შეიტანა. მართლაც, თეატრონში „მკვრეტელთა საღვთოდან“ — გამოყოფილი იყო განსაკუთრებული სათავესო „წარჩინებულთა საღვთოდ“, რასაც „ურაკ-პარაკი“ ეწოდებოდა (ს. ს. ორბელიანი, თხზ. ტ. IV, თბ. 1966, გვ. 166) და ამდენად, ნუსხების დაკონკრეტება მთლიანი „მკვრეტელთა საღვთის“ დასახასიათებლად ვერ გამოდგებოდა.

ყოველივე იმის მიხედვით, რაც დავიმოწმეთ (XI საუკუნის ქართველი სქოლიასტი, რუსთაველი, თეიმურაზ პირველი, არჩილ და სულხან-საბა ორბელიანი, თეიმურაზ ბაგრატიონი) და სხვა წყაროების მიხედვითაც გაბაასებანი ორგვარი ყოფილა, ისტორიული შინაარსის და შემთხვეულობათა (ყოფა-ცხოვრებისეულის) გამომსახველი. ვარდა ამისა, უნდა ერთმანეთისაგან განვასხვაოთ გაბაასებანი:

- ა). ფილოსოფიურ-რიტორიკული შინაარსის („სულისა და ხორცის გაბაასება“, „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა“);
- ბ). ლირიკული, სამიჯნურო „სააშოკო“ „ვარდულებულიანი“, „გოგოვ, შეჩერდი ერთ წამა“);
- გ). გაბაასება — განბასვრა — მოციხართა რეპერტუარიდან („სინდთა ეფისა და ვახტანგ გორგასალის გაბაასება“);
- დ). გაბაასებანი „სალაღობოდ, ამბაგთა სართველად“ (მანანასა და მესვირე კოტაშვილის გაბაასება);
- ვ). რელიგიური გაბაასებანი (ციხვი-იგება იესუსი და განრდევულისა);
- ვ). გაბაასებანი განყენებულ ცნებებთან და უსულლო საგნებთან (გაბაასება იბესთან, ციებასთან და სხვა).

მწერლობისა და ხელოვნების ყოველი დარგის კვლევა-ძიება, ერთხანად ფილოლოგების ხელთ იყო. გასაგებია, რომ ყოველივეს ისინი ლიტერატურათმცოდნეობის თვალსაზრისით, ფილოლოგიური მიდგომით და ტექსტოლოგიური ინტერესით განიხილავდნენ. ამიტომაც მათთვის მანანა პოეტი ქალია და სხვა არაფერი.

საკმარისი იყო თვალი გადაგველო მისი ცხოვრებისა და შემოქმედებისათვის, რათა აღმოგვეჩინა, რომ მანანა XVIII საუკუნის სახიობის სიმღერის მწერალი (დრამატურგი) და მოღვაწეა, — იმ გაგებითაც კი, რომ ის თავის სასახიობო ნაწარმოებთა მესახიე და მემღერეც არის.

მანანას ცხოვრების და შემოქმედების შესწავლას დიდი ამაგი დასდო მწერალმა და მკვლევარმა ლევან ასათიანმა (1900-1955 (ლ. ასათიანი, მანანა, უფრ. „ქართული მწერლობა“, 1927, № 5. გვ. 94-105; მისივე — ვოლტერიანობა საქართველოში, თბ. 1933, გვ. 101. „მანანა“; მისივე — ძველი საქართველოს პოეტი ქალები. თბ. 1936, გვ. 71 — „მანანა“ (იგივე. იხ. „ლიტერატურული მემკვიდრეობა“, 1935, გვ. 422-486). გარკვეული წვლილი მისი შემოქმედების შესწავლაში შეიტანეს დავით რექტორმა—ალექსი-მესხიშვილმა, აკაკი წერეთელმა, ექვთიმე თაყაიშვილმა, კორნელი კეკელიძემ, ალექსანდრე ბარამიძემ, ვახტანგ კოტეტიშვილმა, თამარ ოქროშიძემ, აპოლონ ცანავამ და ამ სტრიქონების ავტორმა (დავით რექტორი ალექსი-მესხიშვილი, ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდის № 1511. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა S კოლექციისა. ტ. II, თბ. 1961, გვ. 253; „აკაკის კრებული“, 1898, № 12. კ. კე-

კელიძე. ქართული ლიტერატურის ისტორია. ტ. II. თბ. 1958, გვ. 561; კ. კეკელიძე, ა. ბარამიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ. 1969, გვ. 481; ვახტანგ კოტეტიშვილი. ხალხური პოეზია. ქუთაისი, 1954, გვ. 390-391; თ. ოქროშიძე, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების ფოლკლორული მუშაობა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში, „ლიტერატურული პოეზია“, თბ. 1958, გვ. 87-89;

ხელნაწერებიდან, სადაც მანანას ნაწარმოებები მოიპოვება, ყველაზე აღრინდელია დავით რექტორის — ალექსიმენსიშვილის ხელით გადაწერილი კრებული, დათარიღებული 1821-1823 წლით (ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ხელნაწერთა ინსტიტუტის S კოლექციონა, ტ. II, თბ. 1961, გვ. 258. სხვა ხელნაწერებიდან აღსანიშნავია ამავე კოლექციის: № 951 ა-II, რომელიც თარიღდება 1850 წლით, სადაც მოთავსებულია „მანანასაგან ციების ბაასის“ და „შაირნის“ ფრაგმენტები; 1959 წლის ხელნაწერი კრებული № 1107, სადაც მოთავსებულია მანანას ლექსი და „აქა მანანასა და ციებასი გაბაახება და ჩხუბი“; ხელნაწერი № 3723, რომელშიაც მოთავსებულია ახალციხელი მესტიკრე კოტაშვილთან მანანას გაშაირების ლექსები. იხ. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა S ფონდისა, ტ. I. თბ. 1959, გვ. 616, 650; ტ. V, თბ. 1967, გვ. 226).

თავის კრებულში „ხალხური პოეზია“ ვახტანგ კოტეტიშვილმა „მანანასაგან ციების ბაასი“ შეიტანა „ციება და გოგოს“ სათაურით და თან მანანას ავტორობის უარყოფელი თუ დამაეჭვებელი შენიშვნა დაურთო: „ლექსი „ციება და გოგო“ ეკუთვნის „მანანასა და ციების“ ლექსის ციკლს, რომელიც შრავალი სახით გვხვდება მწიგნობრულ ლიტერატურულ ძეგლებში. ეს ციკლი ჩვენის აზრით, ხალხური პოეზიიდან მომდინა-

რობს. შესაძლებელია, ხშირად „მანანა“ იყოს პირობითი სახელი, რომლის გარშემოც თავი მოიყარა განსაზღვრული ფანრის სიმღერებმა. გარკვეულად ჭერ არას ვაშობთ, რადგან საკითხს უფრო დაწვრილებით უნდა შესწავლა. ის კი ამ თავითვე ნათელაა, რომ ხსენებული ფანრის ლექსთა სტილი ხალხური ანტიფონიის ფორმებს მისდევს და თავად სტილიც ხალხური პარტიტურულიდან არის ამოღებული. შესაძლებელია ისიც ვიფიქროთ, რომ ლიტერატურული გზით არის ეს ლექსი ხალხში შესული. აკლიმატიზაცია-ქმნილი და სათავე იმ ბურუსში გახვეული პოეტი ქალის მანანას პოეზიაში უნდა მოიძებნოს, რომლის სახელიც თითქოს შეექსოვა ციებასთან გაბაახების ლექსთა ციკლს. მაგრამ იბადება კითხვა: რა იყო ისეთი „ეს პოეტი ქალი მანანა“, რომ იმის სახელი ხალხში გადავიდა და ისე პოპულარული გახდა, არ დაგვავიწყდეს, რომ ხალხურ პოეზიაში ჭერ არც ერთი პოეტის სახელი ლიტერატურიდან არ შესულა. მწიგნობარ პოეტს ხალხი არ ახსენებს. პირობითი სახელები კი ბევრი ვიცით, რომელთა გარშემოც დაგროვილია განსაზღვრული ტიპის ლექსები. ყოველ შემთხვევაში კითხვა დამაფიქრებელია“ (ვახტანგ კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1984, გვ. 391).

პირდაპირ საოცარია, ვახტანგ კოტეტიშვილი, რომელმაც რაინდული შემართებით დაიცვა ალექსანდრე ყაზბეგის ავტორობა, ასე დაუნდობლად მოექცა მანანას და სცადა ბურუსში გაეხვია მისი ცხოვრება და შემოქმედება. საოცარია ისიც, რომ ლევან ასათიანმა, — მანანას ცხოვრების და შემოქმედების ყველაზე საუკეთესო მცოდნემ, — პასუხი კი გასცა ვახტანგ კოტეტიშვილის მიერ მანანას ავტორობის უარყოფლობას თუ დაეკვებას და აღნიშნა, რომ „ციებასთან გაბაახება“ მწიგნობრული

გზით არის გადასული ზეპირსიტყვაობაში, თანაც ისიც დასძინა, რომ მანანა ისტორიული პირიაო (ლ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, „ლიტერატურული მემკვიდრეობა“, 1935, გვ. 415; როდესაც ეს ნაწარმოები ცალკე წიგნად გამოვიდა, ლ. ასათიანმა აღარ მოიხსენია ვ. კოტეტიშვილის განსხვავებული შეხედულება და კამათიც არ განუახლებია. თბ, 1936, გვ. 105).

უნდა ვიფიქროთ, რომ ლევან ასათიანს იმდენად გარკვეულად მიაჩნდა მანანას ავტორობის საკითხი, რომ მან საჭიროდაც კი არ ჩასთვალა ვ. კოტეტიშვილს არსებითად შეკამათებოდა, მაგრამ ვ. კოტეტიშვილი იმდენად ავტორიტეტული და ანგარიშგასაწივეი მკვლევარია ლიტერატურის ისტორიისა და ხალხური უარყოფა თუ დაეჭვება მანანას ავტორობის საკითხში, ან უნდა მოიხსნას, ან უნდა დარჩეს, დადასტურდეს.

არის თუ არა მანანას თანამედროვეთა მოწმობა მანანას რეალურად არსებობის, მანანას ავტორობის მაღიარებელი? ასეთი მოწმობა ნამდვილად არსებობს და ამას ვერავითარი უარყოფა და დაეჭვება ვერ შეარყევს. ასეთი მოწმობა დავით აღმაშენებლის-მესხიშვილი (1745-1824) — თელავის სემინარიის რექტორი — 18-ე საუკუნის მწერლობის მცოდნე, თვით პროზაიკოსი, პოეტი და დახელოვნებული კალიგრაფი. ზ. ჭიჭინაძის მიერ შეკრებილი ცნობებით, „დავით რექტორი ქართველთა ძველი ცხოვრების კარგი მცოდნე იყო, მწიგნობარი, დაუცხრომელი გადამწერი“ (ზ. ჭიჭინაძე, მოკლე ისტორია ქართული თეატრისა, 1906, გვ. 4; კ. კაკელიძე, აღმართები, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ, 1969, გვ. 482). ცხადია, იგი მანანას თანამედროვე მოღვაწე იყო და რაკი მან ხელნაწერ კრებულში თავისი ხელით შეიტანა ყოფ. ქართველთა შორის წ. კ. გამაჰრცელე-

ბელი საზოგადოების ფონდის № 2541-1909-10 ხელნაწერში მანანას თხზულებანი სათაურით: „მანანას თქმულნი შაირნი“ და „მანანასგან ციების ბაასი“, ეს ექვსიუტანლად იმას ნიშნავს, რომ დავით რექტორმა იცოდა, რომ „შაირნი“ და „ციების ბაასი“ ნამდვილად მანანას ეკუთვნოდა. ამიტომაც ლევან ასათიანს საფუძველი ჰქონდა თამამად განეცხადებინა, რომ „დავით რექტორმა მრავალ დავიწყებულ სახელთან ერთად ქართული ლიტერატურის ისტორიას შეუნახა მანანას სახელი“ (ლ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, გვ. 73). ამას ჩვენ დავსძენდით, რომ მანანას სახელი შემოუნახა არა მარტო ლიტერატურის ისტორიას, უპირატესად ქართული თეატრის ისტორიას.

ვ. კოტეტიშვილს დაუჭირებლად და უპრეცედენტოდ მიაჩნდა, რომ „ციების ბაასი“ ხალხში ლიტერატურიდან იყო შესული. განა ისეთი რა იყო ეს პოეტი ქალი მანანა, რომ მისი სახელი ასეთი პოპულარული გახდა ხალხში.

ჭერ ერთი, არა ერთი მაგალითი ვიცით, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები ხალხში გადასულა და გახალხურებულა. პროფ. დავით ჩუბინაშვილმა თავის ქართულ ქრესტომათიაში შეიტანა მესხეთში გავრცელებული ლექსი „როს ნაჰარმა გევს“, როგორც ხალხური პოეზიის ნიმუში:

როს ნაჰარმა გევს მეფენი შეიღნი მე
პურად ჩამესხეს
თურქნი, სპარსნი და არაბნი.

საზღვართა გარე გამეხსნეს,
თევზი ამერთა წყვლითაგან,

იმერთა წყალში შთამეხსნეს
აწე ამათსა მოქმედსა გულზედან
ხელნი და მესხნეს.

(დ. ჩუბინაშვილი, ქართული ქრესტომათია, ნაწ. 11, სანკტ. პეტერბურლი, 1846, გვ. 242). ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ „ხელმწიფის კარის გარიგების“ აღმოჩე-

ნის შემდეგ გაირკვა, რომ დავით აღმაშენებლის ეს ეპიტაფია დაუწერია არსენ იყალთოელს, იგი ხალხში გადასულა და გახალხურებულია (ე. თაყაიშვილი, ხელმწიფის კარის გარიგება, თბ, 1920, წინასიტყვაობა). ამას კიდევ დავუმატებ ერთ საოცარ მაგალითს, რაც ჩემს „ქართული თეატრის ხალხურ საწყისებშიაც“ მაქვს მოყვანილი: „1874 წელს „სასოფლო გაზეთში“ დაბეჭდილი კორესპონდენცია გვაუწყებს, რომ გლეხებმა სოფ. იყალთოში წარმოადგინეს გ. ერისთავის „ძუნწი“. გლეხებს პიესა არ ჰქონიათ, სცოდნიათ მხოლოდ მისი შინაარსი, სიუჟეტური ჩონჩხი და ეს საკმარისი აღმოჩნდა მისი წარმოდგენისათვის. აქ ამჟამად, რომ ბერეკაობის ტრადიციის მიხედვით, გ. ერისთავის კომედია იმპროვიზაციის ხერხით წარმოადგინეს. ესე იგი გააბერეკეს („სასოფლო გაზეთი“, 1874, № 17; დ. ჯანელიძე, თეატრის ხალხური საწყისები, წ. 1. თბ, 1948, გვ. 458). თუ არსენ იყალთოელიდან მოყოლებული, მე-19 საუკუნის სამოცდაათიანი წლების ჩათვლით ქართველ მწერართა ნაწარმოებები ხალხში გადადიოდა და ხალხურის ელფერს იღებდა, რად უნდა გავვიკვირდეს, რომ ხალხში შედწეული მანანას „ციებასთან გაბახება“ გახალხურებულიყო?!

თუ ნაწარმოები გადავიდოდა ხალხში, ავტორის სახელი გახალხურებისას ვერ დაიკარგებოდა, რადგან „ეს პოეტი ქალი მანანა“ ისეთი რამ იყო, რომ მისი სახელი აუცილებლად ხალხში უნდა გადასულიყო და პოპულარული გამხდარიყო. ეს იმით აიხსნება, რომ მანანა არა მარტო სიმღერისმწერალი იყო, არამედ საკუთარ სასახეობო ნაწარმოებთა სახელოვანი შემსრულებელიც — მემღერე და მესახიე. სახიობა სულ სხვა მოვლენაა ქართულ ნიადაგზე, ქართულ სინამდვილეში შემუშავებული და როცა გვინდა

აქ ევროპული თეატრის ტერმინოლოგიით ფონს გავსვა, სახიფათო მდგომარეობაში, გაუგებრობის მორევში ვექცევით. დეკარტის რჩევია არ იყოს, „განსაზღვრეთ სიტყვების მნიშვნელობა და თქვენ ქვეყანას იქნით მის გაუგებრების ნახევრისაგან“.

ჯერ კიდევ ჩვეუა საუკუნის დასაწყისში, ექვთიმე თაყაიშვილმა გამოაქვეყნა ცნობა იმის შესახებ, რომ მანანა მესტვირეთა სახეობაში მონაწილეობდა როგორც შაირების გამოთქმელი და შემსრულებელი, როგორც მესტირეთთან შეჭიბრებაში მყოფი მოშაირე. რასაკვირველია, ლევან ასათიანმა იცოდა ამის შესახებ, მაგრამ იმით დაკმაყოფილდა, რომ თავისა ნარკვევის დასაწყისში ჩამოთვალა რა ის ნაწარმოებები, რაც მანანას მიეწერებოდა, ბოლოს ესეც მითავალა: „სახუმარო გაშაირება მესტირე კოტაშვილთან“ (დ. ასათიანი, მანანა, შურ. „ქართული მწერლობა“, 1927, № 5, გვ. 96-97, მისივე, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, თბ, 1938, გვ. 74). მაგრამ ამ ფაქტიდან მას არავითარი დასკვნა არ გამოუტანია, ამ მიმართულებით კვლევა-ძიება არ წარუმართავს, პირიქით, ვიტყვი, რომ მანანას შემოქმედების ეს მხარე მიჩქმალული აღმოჩნდა. სამწუხაროდ, ამ გარემოებას ვერც ვახტანგ კოტეტიშვილმა აულა ალლო, თუმც უველაზე მეტად, როგორც ფოლკლორის მკვლევარს, გულისხმიერება მას უნდა გამოეჩინა, თუმცა ეს კია, რომ რაღაც გუმანით მანანას ლექსთა სტილი „ხალხური ანტიფონის ფორმებს“ მიადევნა და მთლიანად „ხალხური პარტიკულიდან“ აღებულად ჩასთვალა (ვახტ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1934, გვ. 891).

მანანას მესტირეთა წრესთან შემოქმედებით ურთიერთობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს და ამიტომაც მასზე შეჩერება გვმართებს.

4. მანანა მესტვირიძე სახილველო

ხელნაწერთა ინსტიტუტის S ფონდის № 3728 მოთავსებულია „კოტაშვილის და მანანას ლექსები“.

უთხრა კოტაშვილს მანანამ:
მარშალმა ჯარი შეჰყარა, ვეჭოთ
არის ერთი ასი,
რაც იმას ტყვია მოუნდეს, დაჯექ
შენვე ჩამოასხი.
(შემდეგ ორი ლექსი უცენზურია).

კოტაშვილის პასუხი:
კარალეთის ჭალაში, ეკალი ბევრი
ქაცვია,
მშვიდობით. გაგაცვეთინოს, რაც რომ
მაგ ტანზე გაცვია.
(შემდეგი ორი ლექსი უცენზურია).

ამავე ხელნაწერიდან ვკვებულობთ, რომ კოტაშვილი ახალციხელი მესტვირე იყო (ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, უფილ ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექცია, ტ. 5, თბ, 1967, გვ. 226.

1958 წელს აპ. ცანავამ გამოაქვეყნა „მესტვირული პოეზია“. თუმცა ამ შრომაში, როგორც სათაურიდან ჩანს მესტვირეობა უპირატესად ხალხურ პოეზიასთან მიმართებით არის განხილული, ამ შრომაში საკმაო მასალა არის წარმოდგენილი. მესტვირეთა სახილველის (თეატრის) თავისებურებათა გათვალისწინებისათვის, მით უფრო, რომ შრომაში მესტვირეების მონაწილეობას დღესასწაულებსა და სახალხო დღეობებში ცალკე თავი აქვს მიძღვნილი. აპ. ცანავას შრომაში ვპოულობთ დამატებით მასალას მანანას მესტვირეთა წრესთან შემოქმედებით ურთიერთობაზე. ბარელი ივანე ციხისფლის თქმით, ერთი ქალი

ყოფილა მანანა, რომელსაც თურმე მესტვირე ლექსი სცოდნია. მესტვირეები შესაჯობრებლად მივიდნენ, კითხეს — მანანა გვინდო, — მანანა თვით მე გახლავარო. მესტვირემ უთხრა... (ამას მოსდევს მანანასა და მესტვირეს გაშაირება)... აჯობა მანანამ მესტვირეებს და მესტვირეები წავიდნენ. ეგ შაირი კი იქვე ისწავლეს (აპ. ცანავა, მესტვირული პოეზია, თბ, 1958, გვ. 87-88).

ზაქარია ერადისაგან ჩაუწერიათ მანანასა და მესტვირეს შეჯობრება, რაც შეიცავს 35 რვაშარცვლიან სტრიქონს (ოთხი მანანას პასუხი და ექვსი მესტვირის). მესტვირე ზაქარია ერადის სიტყვით: „ანდრია ნადირაძე განთქმული მესტვირე იყო, მანანა მულაძე იყო ქერამიდან (კახეთი), აქედან იქ ჩავიდა ანდრია და მანანას შეეჯობრა. (აპ. ცანავა. ქართული მესტვირული პოეზია. გთ. 88, იქვე, გვ. 88-89). ფარახეთელი უფლისა ერადე მანანას შეცვლილი სახელით „ანაბაჯა“- იხსენიებს: „ერთი ქალი უფილა კახეთში ანაბაჯი, ეჯობრებოდა მესტვირეებს, თუ აჯობებდა, თვითონ აჩუქებდა რამეს. ერთ დროს ბევრი სტვირი მოკრიბა, ვერ აჯობეს თურმე, მესტვირეები შეეხვეწნენ ანდრიას: იქნებ აჯობო და ის სტვირეები დაგვიბრუნოვო. წავიდა ანდრია, მივიდა წყაროსთან; ის ქალი იქ დაუხვდა, ქალმა მიაძახა შორიდან:

მესტვირე მოდის ეგერა,
რა გამანნია, რა მაქო,
სამი წლის ნაქერივალი ვარ,
ჩუპე მიწაზე დამაქო.

(ჩუპე (ს. ს. ორბელიანით) ჩუპე — მსუცელი დაშვებული. კუთხ. საინგლო (ჩუპე — კიპი). ბოლოს, მთქმელის გადმოცემით, წავიდნენ სახლში და ილექსეს ბევრი. აჯობა ანდრიამ, დაიბრუნა სტვირეის და მიუტანა მესტვირეებს.

პანკისის ხეობის სოფ. ბაყილოვანში (ახმეტის რაიონი. დუისის სასოფლო საბჭო) მცხოვრები სამოცი წლის მიხილ ციხელაშვილსაც გაგონილი შქონა მანანასა და მესტვირის შეჭიბრების ამბავი, ასევე კახეთის სხვა კუთხეებშიც. სევასტი ჯაჩიჩილაძის სიტყვით: „შიირით გაჭიბრება ხდებოდა თურმე წინ დროს საზანდარსა და მანანას შორის, მანანა ქალი უოფილა და ერთობ დაუზოგავი სიტყვით მებრძოლი. საზანდარი ეტყოდა მანანას:

ბოსტანში გადავიხედე, ყაყაჩო
გაფერთქილაო,
შენისთანა მოშიირე ტალახში
გახეთქილაო.

მანანა ეუბნებოდა:

მალა. ისარი ავაგდე, წამოვიდა
ლაპლაპითა,
შენი მუცელი ავაგე გველითა და
ბაყაყითა.

ბრძოლა თანდათან მწვავედებოდა თურმე. ხალხი სიცილით იხოცებოდა. ეს დიდი განართობი და ნამდვილი წარმოდგენა უოფილა. ბოლოს მანანას უთქვამს: „.. (სკაპროიოზული სტრიქონები), ახლა კი ვაქცეულა მანანა (აპ. ცანავა. ქართული მესტვირული პოეზია, გვ. 89).

ხალხში შეკრებილი ამ ცნობებიდან შემდეგი უნდა დავასკვნათ: მანანა დიდ რეპერტუარს ფლობდა, რომელშიც როგორც მისი საკუთარი ლექს-შიირები, ისე თაობიდან თაობისათვის გადმოცემული ხალხური ზეპირსიტყვიერების რჩეულიც შედიოდა. და რადგან მანანა თვით შემოქმედი და თანაც წარსულიდან მოღწეული ხალხური შემოქმედების მარაგის მფლობელი იყო, ვასაგებია, რომ მისგან მესტვირეებიც სწავლობდნენ, რეპერტუარს იძენდნენ. შესაძლებელია, რომ მანანა ასეთი მასწავლებლობისათ-

ვის განკუთვნილ გასაძრკელსაც ლებულობდა, აკი ხალხურმა ასეთი მისამღერებელიც შემოგვინახა:

ეს ლექსი შიომ მასწავლა
კიდეც ითხოვა ფარაო.
(ვანტ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, გვ. 180). სახიობაში პოეტების შეჭიბრება რომ იმართებოდა, ეს დავით გუარამიშვილის მოწმობითაც ვიცით:

კარგი იყო აღდგომასა
მეფეთაგან მეჭლისობა,
და ზმა, შიირი, ვალობანი,
ჩანგთ კვრა, მღერა, თამაშობა.
ჯავახიშვილს გამალექსეს,
მოშიირეს ჩემებრ ცუდსა:
პირად მჭლესა, ტანად ზმელსა,
ვით ნუერიანს ხესა მრუდსა;
რაც მე უთხრი, მას მიჩნდის
ვით ნარცხელა უკან ეუდსა,
და ბევრჯელ ასე იმწვიტინის,
კოტეტი ძირს დასცემდა ქულსა

(დ. გუარამიშვილი, თხზ. აღ. ბარამიძის, და ს. იორდანიშვილის რედაქციით, თბ. 1981, გვ. 118; დ. ჯანელიძე. გურამიშვილი და სახიობა, წიგნ. „სახიობა“, ტ. I, გვ. 212) აქ გადმოცემულია სახალხის კარის სახიობის წარმოდგენის შემადგენლობასთან ერთად ცნობა იმ გახელბულ ატმოსფეროზე, რაც გურამიშვილის და ჯავახიშვილის შეჭიბრებას მოსდევდა (ვანტანგ VI-ის ამალაში ორი ჯავახიშვილი იყო: შიომ(შიო) და ერასტი. თედო ყორდანიას აზრით, ამათგან პოეტი — შიომ ჯავახიშვილი უნდა ყოფილიყო (თ. ყორდანი, დავით გურამიშვილი და მისი დრო, თურნ. „ივერია“, 1982, № 1, გვ. 40). შიომ ჯავახიშვილი შემდეგში ქართველ ჰუსართა პოლკის ჭერ ვახმისტრი და შემდეგ პრაპორშჩიკი იყო. ერასტი კი — პარუჩიკი. ერასტი ჯავახიშვილს, როგორც პარუჩიკს ხელი



მოუწერია დავით გურამიშვილის პრა-
პორშიკოს ჩინის წარდგენაზე. ორთავე
ჩავახიშვილს შემდეგ მამულები აუღია
უკრაინაში და აქ დასახლებულან. სოლ.
უბანეიშვილის გამოკვლევით, ერთ-
ერთი ამ ჩავახიშვილთაგანი არის პოე-
ტი, მაგრამ რომელი არის, თქმა ჭერ-
ჭერობით შეუძლებელიაო, რადგანაც
საამისო საბუთი არ მოიპოვებოა (ს. უუ-
ბანეიშვილი, პოეტი ჩავახიშვილი, „მაც-
ნე“, 1964, № 6, გვ. 224-227).

მანანა არ კმაყოფილდებოდა, რო-
გორც ჩანს, სასახლის კარის სახიობით.
ის არ ერიდებოდა ხალხში გავსვლას,
„მეშტირებთან“ შეჯიბრებას, რაც
განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ვინაიდან
იგი შემოქმედების ხალხურობაზე,
მსოფლმხედველობის ხასიათზე, სოცი-
ალურ მდგომარეობასა და გარემოცვაზე
მიგვითითებს. ამასთანავე მანანას „მეშ-
ტირებთან“ შეჯიბრის შესახებ მოპო-
ვებული ცნობები ადასტურებენ სახიო-
ბის გაბაასებათა წარმოდგენების იმ
კლასიფიკაციას, რაც არჩილის ნაწარ-
მოებში „გაბაასება თეიმურაზისა და
რუსთაველისა“ არის მოცემული:

„მაგრამ თეატროს აესებენ,
ასპარეზსა და კვლა ველსა
ბაასობენ და გვადრიან,
ეხედავ ხანდახან თვალსველსა!“

მანანა არ ერიდებოდა ველზე — ხალხ-
ში გავსვლას და მესტირებთან გაბაა-
სებაში ჩაბმას.

სხვა რომ არა იყოს რა, მართო ის
ფაქტი, რომ მანანა დაახლოებული იყო
მესტირეთა წრესთან, მონაწილეობდა
მესტირეთა სახილველში, მიუღებლად
ხდის ლ. ასათიანისაგან მანანას დახასია-
თებას როგორც არისტოკრატიული პოე-
ტისას, მისი შემოქმედების დახასიათე-

ბას როგორც ფეოდალურ-არისტოკრა-
ტიულს (ლ. ასათიანი, ძველი საქართ-
ველოს პოეტი ქალები, გვ. 75-76, 79).
რასაკვირველია, მხედველობაში ისიც
არის მისაღები, რომ 20-30-იან წლებში
ძლიერი იყო ვულგარულ-სოციოლოგი-
ური მიდგომა მწერლობისადმი და სრუ-
ლიად ბუნებრივია, რომ იმ დროს
ნიჭიერ კვლევა-ძიებაში ესეც აირეკლა.

საინტერესო ის არის, რომ მანანას
შემოქმედებითი ურთიერთობა მესტირე-
რეთა წრესთან შემთხვევითი და ერთე-
ული ხასიათის კი არ არის, არამედ არ-
სებითია, თამამიმდევრული და განუ-
წყვეტელი; აკი ხალხური და მწიგნობ-
რული გადმოცემები არა ერთ მესტირე-
რეს ასახელებენ, რომელიც მანანას შე-
ჯიბრებია. გარდა ახალციხელი კოტაშ-
ვილისა, რაჭველი ანდრია ნადრადისა
და კიქიაშვილისა, ბევრი სხვა მესტირე-
რეც უოფილა, რომლებიც მანანას უშე-
დგოდ ეჯიბრებოდნენ. ივანე ციხისე-
ლის თქმით, მანანასთან შესაჯიბრებლად
მესტირეები მივიდნენ „აჯობა ყე მა-
ნანამ მესტირეებს: მანანა (ანაბაჯი) თუ
აჯობებდა მესტირეს, სტირის დაატო-
ვებშიებდა. უფლისა ერადის სიტყვით:
„მანანამ ერთ დროს „ბევრი შტირი
მოკრიფა“. ე. ი. ბევრ მესტირეს შეე-
ჯიბრა. ხალხური გადმოცემით: „მანანა
ერთობ დაუწოგავი სიტყვებით მებრძო-
ლი უოფილა“. ს. გაჩეჩილაძე გადმოგვ-
ცემს რა მანანასა და საზანდარის (მე-
სტირეს) შეჯიბრებას, ამბობს: „ბრძო-
ლა თანდათან მწვავდებოდა, თურმე
ხალხი სიცილით იხოცებოდა, ეს დიდი
გასართობი და ნამდვილი წარმოდგენა
უოფილა“. ეს მეტად საგულისხმო და
საინტერესო ცნობაა, რადგანაც ის
გვიხატავს შეჯიბრების ატმოსფეროს და
თანაც ახასიათებს ამ ასპარეზობას რო-
გორც სახილველ მესტირეთა თეატრს.

დოდო ხურცილავა

ზურაბ კიკაღიშვილი

ზურაბ კიკაღიშვილი ქართველ მოცეკვავეთა იმ ბედნიერ თაობას ეკუთვნის, რომელთაც საკუთარი ხელით შექმნეს ეროვნული საბალეტო თეატრი. როდესაც ვახტანგ ჭაბუკიანი 1941 წელს თბილისში დაბრუნდა, მას აქ დახვდა, მართალია, მცირერიცხოვანი, მაგრამ, როგორც ჩანს, ნიჭიერი მოცეკვავეებისაგან შემდგარი საბალეტო დასი. სწორედ რომ ნიჭიერი, თორემ წინააღმდეგ შემთხვევაში, ჭაბუკიანი, მიუხედავად მთელი თავისი ტალანტისა, ვერ შესძლებდა უკვე მომდევნო სეზონშივე წარედგინა მაყურებლისათვის გლაზუნოვის „შოპენიანა“, ადანის „შიზელი“ და ბალანჩინაძის „მთების გული“. არადა, სწორედ ეს საბალეტო დასი წლების განმავლობაში ცეკვავდა თითქმის მხოლოდ საოპერო დადგმებში, ან ფონს უქმნიდა საგასტროლოდ ჩამოსულ ცნობილ ოსტატებს და ელოდა... ელოდა ლიდერს, რომელსაც უნდა აეფეთქებინა ქართველ მოცეკვავეებში ჩაბუღებული უზარმაზარი ქორეოგრაფიული პოტენციალი, ანდა, როგორ შეიძლებოდა ასეთი დიდი საცეკვაო კულტურის მქონე საქართველოს არ მქონოდა დიდი კლასიკური საბალეტო ხელოვნება.

მოვიდა ვახტანგ ჭაბუკიანი და თან მოჰყვანენ ვერა წიგნაძე, ევგენია გელოვანი, რეზო მალალაშვილი, ზურაბ კიკაღიშვილი. უკვე მათ იტვირთეს ის განუზომელი ტვირთი, რომელსაც აქამ-

დე წინა თაობა ეზიდებოდა, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ ამ ბედნიერ ახალგაზრდებს გაუჩნდათ წინამძღოლი — უდიდესი ხელოვანი, რომელმაც სულ 10-15 წლის მანძილზე განახორციელა ქართულ საბალეტო სცენაზე არა მარტო კლასიკური რეპერტუარი, არამედ შექმნა ეროვნული კლასიკური ბალეტი. სწორედ რომ ეროვნული ბალეტი, რომელიც ეურდნობოდა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის უმდიდრეს ტრადიციებს. ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის წიაღში, მის ფორმებში მოიპოვებოდა ის უმდიდრესი საცეკვაო მასალა, რის საფუძველზეც შესაძლებელი გახდა ქართული კლასიკური ბალეტების შექმნა: „მთების გული“, „გორდა“, „სინათლე“, „ოტელო“ იმ წლებში, „მედეა“, „დემონი“, „ბერიკაობა“, „ჰამლეტი“, „დალი და მონადირე“ მომდევნო პერიოდში.

ქართულმა საბალეტო მუსიკამ ესტაფეტად მიიღო როგორც ხალხური, ისე ეროვნული საოპერო რეპერტუარის უდიდესი შემოქმედებითი პოტენციალი — როგორც ჯაქარია ფალიაშვილი, მელიტონ ბალახჩივაძე, დიმიტრი არაყიშვილი, ვიქტორ დოლიძე, ისე შათი სულიერი მემკვიდრეები: ანდრია ბალახჩივაძე, გრიგოლ კლაძე, ალექსი მაჭავარიანი, დავით თორაძე, რევაზ გაბიჩვაძე, რომლებიც ხალხურ მუსიკას იყენებდნენ არა როგორც ფოლკლორულ ილუსტრაციებს, არამედ როგორც



გზით არის გადასული ზეპირსიტყვაობა-ში, თანაც ისიც დასძინა, რომ მანანა ისტორიული პირიოა (ლ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, „ლიტერატურული მემკვიდრეობა“, 1935, გვ. 41); როდესაც ეს ნაწარმოები ცალკე წიგნად გამოვიდა, ლ. ასათიანმა აღარ მოიხსენია ვ. კოტეტიშვილის განსხვავებული შეხედულება და კამათიც არ განუახლებია. თბ. 1936, გვ. 105).

უნდა ვიფიქროთ, რომ ლევან ასათიანს იმდენად გარკვეულად მიაჩნდა მანანას ავტორობის საკითხი, რომ მან საქიროდაც კი არ ჩასთვალა ვ. კოტეტიშვილს არსებითად შეკამათებოდა, მაგრამ ვ. კოტეტიშვილი იმდენად ავტორიტეტული და ანგარიშგასაწევი მკვლევარია ლიტერატურის ისტორიისა და ხალხური დრამის შესწავლის სფეროში, რომ მისი უარყოფა თუ დაექვება მანანას ავტორობის საკითხში, ან უნდა მოიხსნას, ან უნდა დარჩეს, დადასტურდეს.

არის თუ არა მანანას თანამედროვეთა მოწმობა მანანას რეალურად არსებობის, მანანას ავტორობის მაღიარებელი? ასეთი მოწმობა ნამდვილად არსებობს და ამას ვერავითარი უარყოფა და დაექვება ვერ შეარყევს. ასეთი მოწმობა დავით აღლეჰის-მესხიშვილი (1745-1824) — თელავის სემინარიის რექტორი — 18-ე საუკუნის მწერლობის მცოდნე, თვით პროზაიკოსი, პოეტი და დახელოვნებული კალიგრაფი. წ. ჰიქინაძის მიერ შეკრებილი ცნობებით, „დავით რექტორი ქართველთა ძველი ცხოვრების კარგი მცოდნე იყო, მწიგნობარი, დაუცხრომელი გადამწერი“ (წ. ჰიქინაძე, მოკლე ისტორია ქართული თეატრისა, 1906, გვ. 4; კ. კეკელიძე, აღბარამიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, თბ. 1969, გვ. 482). ცხადია, იგი მანანას თანამედროვე მოღვაწე იყო და რაკი მან ხელნაწერ კრებულში თავისი ხელით შეიტანა ყოფ. ქართველთა შორის წ. კ. გამავრცელებული

ბელი საზოგადოების ფონდის № 31 ხელნაწერში მანანას თსულებანი სათაურით: „მანანას თქმულნი შაირნი“ და „მანანასგან ციების ბაასი“, ეს ექვემიტანალად იმას ნიშნავს, რომ დავით რექტორმა იცოდა, რომ „შაირნი“ და „ციების ბაასი“ ნამდვილად მანანას ეკუთვნოდა. ამიტომაც ლევან ასათიანს საფუძველი ჰქონდა თამამად განცხადებინა, რომ „დავით რექტორმა მრავალ დავიწყებულ სახელთან ერთად ქართული ლიტერატურის ისტორიას შეუნახა მანანას სახელი“ (ლ. ასათიანი, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, გვ. 73). ამას ჩვენ დავსძენდით, რომ მანანას სახელი შემოუნახა არა მარტო ლიტერატურის ისტორიას, უპირატესად ქართული თეატრის ისტორიას.

ვ. კოტეტიშვილს დაუჭერებლად და უპრეცედენტოდ მიაჩნდა, რომ „ციების ბაასი“ ხალხში ლიტერატურიდან იყო შესული. განა ისეთი რა იყო ეს პოეტი ქალი მანანა, რომ მისი სახელი ასეთი პოპულარული გახდა ხალხში.

ჭერ ერთი, არა ერთი მაგალითი ვიცი, რომ ლიტერატურული ნაწარმოები ხალხში გადასულა და გახალხურებულა. პროფ. დავით ჩუბინაშვილმა თავის ქართულ ქრესტომათიაში შეიტანა მესხეთში გავრნილი ლექსი „როს ნაჰარმა გევს“, როგორც ხალხური პოეზიის ნიმუში:

როს ნაჰარმა გევს მეფენი შვიდნი მე
პურად ჩამესხეს
თურქნი, სპარსნი და არაბნი,

საზღვართა გარე გამესხნეს,
თევზი ამერთა წყელთაგან,
იმერთა წყალში შთამესხნეს
აწე ამათსა მოქმედსა გულზედან
ხელნი და მესხნეს.

(დ. ჩუბინოვი, ქართული ქრესტომათია, ნაწ. II, სანკტ. პეტერბურღი, 1846, გვ. 242). ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ „ხელმწიფის კარის გარიგების“ აღმოჩე-

ნის შემდეგ გაირკვა, რომ დავით აღმაშენებლის ეს ეპიტაფია დაუწერია არსენ იულიოელს, იგი ხალხში გადასულა და გახალხურებულია (ე. თაყაიშვილი, ხელმწიფის კარის გარეგება, თბ, 1920, წინასიტყვაობა). ამას კიდევ დავუმატებ ერთ საოცარ მაგალითს, რაც ჩემს „ქართული თეატრის ხალხურ საწყისებშიაც“ მაქვს მოყვანილი: „1874 წელს „სასოფლო გაზეთში“ დაბეჭდილი კორესპონდენცია გვაუწყებს, რომ გლეხებმა სოფ. იულიოში წარმოადგინეს გ. ერისთავის „ძუნწი“. გლეხებს პიესა არ ჰქონიათ, სცოდნიათ მხოლოდ მისი შინაარსი, სიუჟეტური ჩონჩხი და ეს საკმარისი აღმოჩნდა მისი წარმოდგენისათვის. აქ აშკარაა, რომ ბერიკაობის ტრადიციის მიხედვით, გ. ერისთავის კომედია იპროვიზაციის ხერხით წარმოადგინეს. ესე იგი გააბერიკეს („სასოფლო გაზეთი“, 1874, № 17; დ. ჯანელიძე, თეატრის ხალხურ საწყისები, წ. 1, თბ, 1948, გვ. 458). თუ არსენ იულიოელიდან მოყოლებული, მე-19 საუკუნის სამოცდაათიანი წლების ჩათვლით ქართველ მწერალთა ნაწარმოებები ხალხში გადადიოდა და ხალხურის ელფერს იღებდა, რად უნდა ვაგვიკვირდეს, რომ ხალხში შეღწეული მანანას „ციებასთან ვაბაახება“ გახალხურებულიყო?!

თუ ნაწარმოები გადავიდოდა ხალხში, ავტორის სახელი გახალხურებისას ვერ დაიკარგებოდა, რადგან „ეს პოეტი ქალი მანანა“ ისეთი რამ იყო, რომ მისი სახელი აუცილებლად ხალხში უნდა გადასულიყო და პოპულარული გამხდარიყო. ეს იმით აიხსნება, რომ მანანა არა მარტო სიმღერისმწერალი იყო, არამედ საკუთარ სახაზიბო ნაწარმოებთა სახელოვანი შემსრულებელიც — მემღერე და მესახიე. სახიობა სულ სხვა მოვლენაა ქართულ ნიადაგზე, ქართულ სინამდვილეში შემუშავებული და როცა გვინდა

აქ ევროპული თეატრის ტერმინოლოგიით ფონს ვასვლა, სახიფათო მდგომარეობაში, გაუგებრობის შორევი ვექცივით. დეკარტის რჩევია არ იყოს, „განსაზღვრეთ სიტყვების მნიშვნელობა და თქვენ ქვეყანას იხსნით მის გაუგებრების ნახევრისაგან“.

ჯერ კიდევ ჩვეუა საუკუნის დასაწყისში. ექვთიმე თაყაიშვილმა გამოაქვეყნა ცნობა იმის შესახებ, რომ მანანა მესტვირეთა სახიობაში მონაწილეობდა როგორც შაირების გამომთქმელი და შემსრულებელი. როგორც მესტვირეებთან შეჯიბრებაში მყოფი მოშაირე. რასაკვირველია, ლევან ასათიანმა იცოდა ამის შესახებ, მაგრამ იმით დაკმაყოფილდა, რომ თავისა ნარკვევის დასაწყისში ჩამოთვალა რა ის ნაწარმოებები, რაც მანანას მიეწერებოდა, ბოლოს ესეც მითვალა: „სახუმარო გაშაირება მესტვირე კოტაშვილთან“ (ლ. ასათიანი, მანანა. უფრ. „ქართული მწერლობა“, 1927, № 5, გვ. 96-97, მისივე, ძველი საქართველოს პოეტი ქალები, თბ, 1938, გვ. 74). მაგრამ ამ ფაქტიდან მას არავითარი დასკვნა არ გამოუტანია, ამ მიმართულეებით ცვლევადობა არ წარუმართავს, პირიქით, ვიტყვდი, რომ მანანას შემოქმედების ეს მხარე მიჩქმალული აღმოჩნდა. სამწუხაროდ, ამ გარემოებას ვერც ვახტანგ კოტეტიშვილმა აუღო ალღო, თუმც უველაზე მეტად, როგორც ფოლკლორის მკვლევარს, გულისხმირება მას უნდა გამოეჩინა, თუმცა ეს კია, რომ რაღაც გუმანით მანანას ლექსთა სტილი „ხალხური ანტიფონიის ფორმებს“ მიაღწევს და მთლიანად „ხალხური პარტიტურიდან“ აღებულად ჩასთვალა (ვახტ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, ქუთაისი, 1934, გვ. 891).

მანანას მესტვირეთა წრესთან შემოქმედებით ურთიერთობას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს და ამიტომაც მასზე შეჩერება გვმართებს.

4. მანანა მესტირეთა სახილველში

ხელნაწერთა ინსტიტუტის S ფონდის № 3728 მოთავსებულია „კოტაშვილის და მანანას ლექსები“.

უთხრა კოტაშვილს მანანამ:
მარშალმა ჯარი შექყარა, ევექოთ
არის ერთი ასი,
რაც იმას ტყვია მოუნდეს, დაჯექ
შენვე ჩამოასხი,
(შემდეგ ორი ლექსი უცენზურია).

კოტაშვილის პასუხი:
კარალეთის ქალაში, ეკალი ბევრი
ქაცვი,
მშვიდობით, გაგაცეთინოს, რაც რომ
მაგ ტანზე ვაცვია,
(შემდეგი ორი ლექსი უცენზურია).

ამავე ხელნაწერიდან ვგებულობთ, რომ კოტაშვილი ახალციხელი მესტირე იყო (ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ყოფილ ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების (S) კოლექცია, ტ. 5, თბ, 1967, გვ. 226.

1958 წელს აბ. ცანავამ გამოაქვეყნა „მესტირული პოეზია“. თუმცა ამ შრომაში, როგორც სათაურიდან ჩანს, მესტირეობა უპირატესად სახლბურ პოეზიასთან მიმართებით არის განხილული; ამ შრომაში საკმაო მასალა არის წარმოდგენილი. მესტირეთა სახილველის (თეატრის) თავისებურებათა გათვალისწინებისათვის, მით უფრო, რომ შრომაში მესტირეების მონაწილეობას დღესასწაულებსა და სახალხო დღეობებში ცალკე თავი აქვს მიძღვნილი. აბ. ცანავას შრომაში ვპოულობთ დამატებით მასალას მანანას მესტირეთა წრესთან შემოქმედებით ურთიერთობაზე. ბარელი დიანე ციხისგლის თქმით, ერთი ქალი

ყოფილა მანანა, რომელსაც თურმე ბევრი ლექსი სცოდნია. მესტირეები შესაჯობრებლად მივიდნენ, კითხეს — მანანა გვინდაო, — მანანა თვით მე გახლავარო. მესტირემ უთხრა... (ამას მოსდევს მანანასა და მესტირეს ვაშაობა)... აქობა მანანამ მესტირეებს და მესტირეები წავიდნენ. ეგ შაირი კი იქვე ისწავლეს (აბ. ცანავა, მესტირული პოეზია, თბ, 1958, გვ. 87-88).

ზაქარია ერაძისგან ჩაუწერიით მანანასა და მესტირეს შეჯობრება, რაც შეიცავს 85 რვაშარცვილიან სტრიქონს (ოთხი მანანას პასუხი და ექვსი მესტირის). მესტირე ზაქარია ერაძის სიტყვით: „ანდრია ნადირაძე განთქმული მესტირე იყო, მანანა მულაძე იყო ქერამიდან (კახეთი), აქედან იქ ჩავიდანდრია და მანანას შეეჯობრა. (აბ. ცანავა. ქართული მესტირული პოეზია. გვ. 88, იქვე, გვ. 88-89). ფარახეთელი უფლისა ერაძე მანანას შეცვლილი სახელით „ანაბაჯა“- იხსენიებს: „ერთი ქალი ყოფილა კახეთში ანაბაჯი, ეჯობრებოდა მესტირეებს, თუ აქობებდა, თვითონ აჩუქებდა რამეს. ერთ დროს ბევრი სტირი მოკრიბა, ვერ აქობენ თურმე, მესტირეები შეეხვეწნენ ანდრიას: იქნებ აქობო და ის სტირეები დაგვიბრუნოვო. წავიდა ანდრია, მივიდა წყაროსთან; ის ქალი იქ დაუხვდა, ქალმა მიამაზა შორიდან:

მესტირე მოდის ეგერა,
რა გამანია, რა მაქო,
სამი წლის ნაქვრივალი ვარ,
ჩუპე მიწაზე დამაქო.

(ჩუპე (ს. ს. ორბელიანი) ჩუპე — მშუცელი დაშვებული. კუთხ. სინგილო (ჩუპე — კიპი). ბოლოს, მთქმელის გადმოცემით, წავიდნენ სახლში და იღუქსეს ბევრი. აქობა ანდრიამ. დაიბრუნა სტირეობა და მიუტანა მესტირეებს.

მანკის ხეობის სოფ. ბაუილოვანში (ახმეტის რაიონი. დუისის სასოფლო საბჭო) მცხოვრები სამოცი წლის მიხეილ ციხელაშვილსაც გავონილი ჰქონია მანანასა და მესტიერის შეჯიბრების ამბავი, ასევე კახეთის სხვა კუთხეებშიც. სევასტი გაჩეჩილაძის სიტყვით: „შაირთ გაჯიბრება ხდებოდა თურმე წინ დროს საზანდარსა და მანანას შორის, მანანა ქალი უოფილა და ერთობ დაუზოგავი სიტყვით მებრძოლი. საზანდარი ეტყუოდა მანანას:

ბოსტანში გადავიხედე, ყაყაჩო
გაფერთქილაო.
შენისთანა მოშაირე ტალახში
გახეთქილაო.

მანანა ეუბნებოდა:

მალა, ისარი ავაგდე, წამოვიდა
ლაპლაპითა,
შენი მუცელი ავაესე გველითა და
ბაყაყითა.

ბრძოლა თანდათან მწვავდებოდა თურმე. ხალხი სიცილით იხოცებოდა. ეს დიდი გასართობი და ნამდვილი წარმოდგენა უოფილა. ბოლოს მანანას უთქვამს: „... (სკაბრიოზული სტრიქონები), ახლა კი გაქეულა მანანა (აპ. ცანავა. ქართული მესტიერული პოეზია, გვ. 89).

ხალხში შეკრებილი ამ ცნობებიდან შემდეგი უნდა დავასკვნათ: მანანა დიდ რეპერტუარს ფლობდა, რომელშიც როგორც მისი საკუთარი ლექს-შაირები, ისე თაობიდან თაობისათვის გადმოცემული ხალხური ზეპირსიტყვიერების რჩეულიც შედიოდა. და რადგან მანანა თვით შემოქმედი და თანაც წარსულიდან მოღწეული ხალხური შემოქმედების მარაგის მფლობელი იყო, გასაგებია, რომ მისგან მესტიერებშიც სწავლობდნენ, რეპერტუარს იძენდნენ. შესაძლებელია, რომ მანანა ასეთი მასწავლებლობისათ-

ვის განკუთვნილ გასამრჩელოსაც ღებულობდა, აკი ხალხურმა ასეთი მისამღერებელიც შემოგვინახა:

ეს ლექსი შიომ მასწავლა
კიდევ ითხოვა ფარაო.
(ვახტ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, გვ. 180). სახიობაში პოეტების შეჯიბრება რომ იმართებოდა, ეს დავით გურამიშვილის მოწმობითაც ვიცით:

კარგი იყო აღდგომასა
მეფეთაგან მეჯლისობა,
და ზმა, შაირი, გალობანი,
ჩანგთ კვრა, მღერა, თამაშობა.
ჯავახიშვილს გამალექსეს,
მოშაირეს ჩემებრ ცულსა:
პირად მჭლესა, ტანად ხმელსა,
ვით ნუჭრიანს ხესა მრულსა:
რაც მე უთხრი, მას მიჩნდის
ვით ნარცხელა უკან კულსა,
და ბევრჯელ ასე იმწვიტინის,
კოტევით ძირს დასცემდა ქულსა

(დ. გურამიშვილი, თხზ. აღ. ბარამიძის, და ს. იორდანიშვილის რედაქციით, თბ, 1931, გვ. 118; დ. ჭანელიძე, გურამიშვილი და სახიობა, წიგნ. „სახიობა“, ტ. I, გვ. 212) აქ გადმოცემულია სახალხის კარის სახიობის წარმოდგენის შემადგენლობასთან ერთად ცნობა იმ გახელბეზულ ატმოსფეროზე, რაც გურამიშვილის და ჯავახიშვილის შეჯიბრებას მოსდევდა (ვახტანგ VI-ის ამაღლაში ორი ჯავახიშვილი იყო: შიომ(შიო) და ერასტი. თედო ჟორდანიას აზრით, ამათგან პოეტი — შიო ჯავახიშვილი უნდა უოფილიყო (თ. ჟორდანიას, დავით გურამიშვილი და მისი დრო, ჟურნ. „ივერია“, 1882, № 1, გვ. 40). შიომ ჯავახიშვილი შემდეგში ქართულ ჰუსართა პოეზის ჭერ ვახშისტრი და შემდეგ პრაპორშჩიკი იყო. ერასტი კი — პარუჩიკი. ერასტი ჯავახიშვილს, როგორც პარუჩიკს ხელი

მოუწერია დავით გურამიშვილის პრა-პორშიკის ჩინის წარდგენაზე. ორთავე ჭავჭავიშვილს შემდეგ მამულები აუღია უკრაინაში და აქ დასახლებულან. სოლ. ყუბანეიშვილის გამოკვლევით, ერთ-ერთი ამ ჭავჭავიშვილთაგანი არის პოეტი, მაგრამ რომელი არის, თქმა ჭერ-ჭერობით შეუძლებელიაო, რადგანაც საამისო საბუთი არ მოიპოვებო (ს. ყუ-ბანეიშვილი, პოეტი ჭავჭავიშვილი, „მაც-ნე“, 1964, № 6, გვ. 224-227).

მანანა არ კმაყოფილებოდა, რო-გორც ჩანს, სასახლის კარის სახიობით. ის არ ერიდებოდა ხალხში გავლას, „შეშტვირებთან“ შეჯიბრებას, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ვინაიდან იგი შემოქმედების ხალხურობაზე, მსოფლმხედველობის ხასიათზე, სოცი-ალურ მდგომარეობასა და გარემოცვაზე მიგვითითებს. ამასთანავე მანანას „შეშ-ტვირებთან“ შეჯიბრის შესახებ მოპო-ვებული ცნობები ადასტურებენ სახიო-ბის გაბაასებათა წარმოდგენების იმ კლასიფიკაციას, რაც არჩილის ნაწარ-მოებში „გაბაასება თეიმურაზისა და რუსთაველისა“ არის მოცემული:

„მაგრამ თეატროს ავსებენ,
ასპარეზსა და კვლა ველსა
ბაასობენ და გვადრიან,
ეხედავ ხანდახან თილსეველსა!“

მანანა არ ერიდებოდა ველზე — ხალხ-ში გავლას და მესტვირებთან გაბაა-სებაში ჩაბმას.

სხვა რომ არა იყოს რა, მართო ის ფაქტი, რომ მანანა დაახლოებული იყო მესტვირეთა წრესთან, მონაწილეობდა მესტვირეთა სახილველში, მიუღებლად ხდის ლ. ასათიანისაგან მანანას დახასია-თებას როგორც არისტოკრატიული პოე-ტისას, მისი შემოქმედების დახასიათე-

ბას როგორც ფეოდალურ-არისტოკრა-ტიულს (ლ. ასათიანი, ძველი საქართ-ველოს პოეტი ქალები, გვ. 75-76, 79). რასაკვირველია, მხედველობაში ისიც არის მისაღები, რომ 20-30-იან წლებში ძლიერი იყო ვულგარულ-სოციოლოგი-ური მიდგომა მწერლობისადმი და სრუ-ლიად ბუნებრივია, რომ იმ დროის ნიჭიერ კვლევა-ძიებაში ესეც აირკლა.

საინტერესო ის არის, რომ მანანას შემოქმედებითი ურთიერთობა მესტვი-რეთა წრესთან შემთხვევითი და ერთე-ული ხასიათის კი არ არის, არამედ არ-სებითია, თამაშიმდევრული და განუ-წყვეტელი; აკი ხალხური და მწიგნობ-რული გადმოცემები არა ერთ მესტვი-რეს ასახელებენ, რომელიც მანანას შე-ჯიბრებია. გარდა ახალციხელი კოტაშ-ვილისა, რაჭველი ანდრია ნადირაძისა და კიკიაშვილისა, ბევრი სხვა მესტვი-რეც უოფილა, რომლებიც მანანას უშე-დეგოდ ეჯიბრებოდნენ. ივანე ციხისე-ლის თქმით, მანანასთან შესაჯიბრებლად მესტვირეები მივიდნენ „აჯობა ეე მა-ნანამ მესტვირეებს: მანანა (ანაბაჯი) თუ აჯობებდა მესტვირეს, სტვირს დაატო-ვებინებდა. უფლისა ერადის სიტყვით: „მანანამ ერთ დროს „ბევრი შტვირი მოკრიფა“. ე. ი. ბევრ მესტვირეს შეე-ჯიბრა. ხალხური გადმოცემით: „მანანა ერთობ დაუწოგავი სიტყვებით მებრძო-ლი უოფილა“. ს. გაჩეჩილაძე გადმოგვ-ცემს რა მანანასა და საზანდარის (მე-სტვირეს) შეჯიბრებას, ამბობს: „ბრძო-ლა თანდათან მწვავდებოდა, თურმე ხალხი სიცილით იხოცებოდა, ეს დიდი გასართობი და ნამდვილი წარმოდგენა უოფილა“. ეს მეტად საგულისხმომ და საინტერესო ცნობაა, რადგანაც ის გვიხატავს შეჯიბრების ატმოსფეროს და თანაც ახასიათებს ამ ასპარეზობას რო-გორც სახილველ მესტვირეთა თეატრს.

დოდო ხურცილავა

ზურაბ კიკაღიშვილი

ზურაბ კიკაღიშვილი ქართველ მოცეკვავეთა იმ ბედნიერ თაობას ეკუთვნის, რომელთაც საკუთარი ხელით შექმნეს ეროვნული საბალეტო თეატრი. როდესაც ვახტანგ ჭაბუკიანი 1941 წელს თბილისში დაბრუნდა, მას აქ დახვდა, მართალია, მცირერიცხოვანი, მაგრამ, როგორც ჩანს, ნიჭიერი მოცეკვავეებისაგან შემდგარი საბალეტო დასი. სწორედ რომ ნიჭიერი, თორემ წინააღმდეგ შემთხვევაში, ჭაბუკიანი, მიუხედავად მთელი თავისი ტალანტისა, ვერ შესძლებდა უკვე მომდევნო სეზონშივე წარედგინა მაყურებლისათვის გლაზუნოვის „შოპენიანი“, ადანის „ჟიზელი“ და ბალანჩივადის „მთების გული“. არადა, სწორედ ეს საბალეტო დასი წლების განმავლობაში ცეკვავდა თითქმის მხოლოდ საოპერო დადგმებში, ან ფონს უქმნიდა საგასტროლოდ ჩამოსულ ცნობილ ოსტატებს და ელოდა... ელოდა ლიდერს, რომელსაც უნდა აეფეთქებინა ქართველ მოცეკვავეებში ჩაბუდებული უზარმაზარი ქორეოგრაფიული პოტენციალი, ანდა, როგორ შეიძლებოდა ასეთი დიდი საცეკვაო კულტურის მქონე საქართველოს არ ჰქონოდა დიდი კლასიკური საბალეტო ხელოვნება.

მოვიდა ვახტანგ ჭაბუკიანი და თან მოპყვნენ ვერა წიგნაძე, ევგენია გელოვანი, რეზო მაღალაშვილი, ზურაბ კიკაღიშვილი. უკვე მათ იტვირთეს ის წინააღმდეგობრივი ტვირთი, რომელსაც აქამდე

დე წინა თაობა ეზიდებოდა, მაგრამ იმ განსხვავებით, რომ ამ ბედნიერ ახალგაზრდებს გაუჩნდათ წინამძღოლი — უდიდესი ხელოვანი, რომელმაც სულ 10-15 წლის მანძილზე განახორციელა ქართულ საბალეტო სცენაზე არა მარტო კლასიკური რეპერტუარი, არამედ შექმნა ეროვნული კლასიკური ბალეტი. სწორედ რომ ეროვნული ბალეტი, რომელიც ეყრდნობოდა ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის უმდიდრეს ტრადიციებს. ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის წიაღში, მის ფორმებში მოიპოვებოდა ის უმდიდრესი საცეკვაო მასალა, რის საფუძველზეც შესაძლებელი გახდა ქართული კლასიკური ბალეტების შექმნა: „მთების გული“, „გორდა“, „სინათლე“, „ოტელიო“ იმ წლებში, „მედეა“, „დემონი“, „ბერიკაობა“, „მამლუკი“, „დალი და მონადირე“ მომდევნო პერიოდში.

ქართულმა საბალეტო მუსიკამ ესტაფეტად მიიღო როგორც ხალხური, ისე ეროვნული საოპერო რეპერტუარის უდიდესი შემოქმედებითი პოტენციალი — როგორც ზაქარია ფალიაშვილი, მელიტონ ბალანჩივაძე, დიმიტრი არაყიშვილი, ვიქტორ დოლიძე, ისე შათი სულიერი მემკვიდრეები: ანდრია ბალანჩივაძე, გრიგოლ კილაძე, ალექსი მაჭავარიანი, დავით თორაძე, რევაზ გაბიჩვაძე, რომლებიც ხალხურ მუსიკას იყენებდნენ არა როგორც ფოლკლორულ ილუსტრაციებს, არამედ როგორც

საშუალებას გმირის პორტრეტული და-
ხასიათებისათვის. მათ მუსიკაში ერთ-
მანეთს ერწყმის ერის სულიერ-ემოციუ-
რი და გარეგანი სახე აქდერებული
ბგერებში. ქართულმა ხალხურმა მუსი-
კამ კლასიკურ ქართულ საბალეტო მუ-
სიკაში შემოიტანა სიმფონიური, მასშტა-
ბური აზროვნება. ვერ ვიტყვით, რომ
ეს მხოლოდ ქართული მოვლენაა, მით
უმეტეს, როდესაც მსოფლიომ იცის
ჩაიკოვსკის სახელი, რომელმაც პირ-
ველმა შემოიტანა სიმფონიზმი საბალე-

ტო მუსიკაში, მაგრამ ეროვნულ მუსი-
კაში ეს ახალი ტალღა იყო და ამ
ახალმა ტალღამ სწორედ იმ ნაპირთან
მიიყვანა ქართული ბალეტი, რომლის-
კენაც იგი მიიღტვოდა.

მაშინდელი ოპერის თეატრის სცენაზე
გამოდინდნენ მსოფლიო რანგის ვარ-
სკვლავები და სწორედ ერთ-ერთი ასე-
თი დიდი შემოქმედის საგასტროლო
გამოსვლის დროს იგემა პირველი დიდი
წარმატების მთელი სიტკბოება ზურაბ
კიკალეიშვილმა. ლენინგრადისა და მოს-



სცენა გრ. კილაძის ბალეტიდან „სინათლე“
ავთანდილი — ვ. ქაბუკიანი, დევირიში — ზ. კიკალეიშვილი

კოვის ქორეოგრაფიული სასწავლებლების დასრულების შემდეგ, 1942 წელს ახალგაზრდა მოცეკვავე ჩაირიცხა თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის დასში. ორი სახელგანთქმული სასწავლებლის კედლებში მიღებული სკოლა კიდევ უფრო განამტკიცა და დახვეწა ქაბუციანის მიერ თეატრში პედაგოგებად მოწვეულმა გერტმა და გრიშკევიჩმა.

1946 წელს ვახტანგ ქაბუციანმა შარლ გუნოს ოპერა „ფაუსტში“ დადგა „ვალპურგის ღამე“. ზურაბ კიკალეიშვილი ამ დროისათვის სულ ორიოდ სეზონი ცეკვავდა, მაგრამ მაინც მას მიანდეს სატირის ურთულესი პარტია. იგი მთლიანად მაღალ ხტომებსა და ურთულეს ტრიალზეა აგებული. ამასთანავე სატირის პარტია მოითხოვს სახიერ გადაწყვეტას. მას მსახიობმა ხასიათის ის ნიშნები უნდა უპოვოს, რომლებიც ინდივიდუალობას მიანიჭებენ სატირს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ეს იქნება ფიზიკურ მოქმედებათა სქემა (თუნდაც უზალოდ შესრულებული). გასაკვირია, რომ ცეკვა პლასტიკის განსაკუთრებულ კანონებს ექვემდებარება და არცთუ ისე იშვიათად ძალისა და მოხერხებულობის დემონსტრაციას წარმოადგენს, მაგრამ კარგმა მოცეკვავემ თავისი ძალა, მოხერხება და ტექნიკა უნდა მიმართოს მოძრაობათა, უესტთა და პოზათა მხატვრული გამოსახველობისაკენ. ჭერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა ზურაბ კიკალეიშვილმა სწორედ რომ გააცოცხლა, ხასიათის ნიშნები შესძინა სატირის ურთულეს პარტიას.

მისი სატირი იყო მომხიბვლელი და ახალგაზრდა არსება, უფრო სწორედ, ფასაკო — ათასი წლისაც და ამ წამს შობილიც. ურთულეს ხტომებსა და ტრიალს, რომლის დამუშავებასაც უდიდესი ძალისხმევა სჭირდება კულისებს მიღმა, ახალგაზრდა მოცეკვავე ისე ას-

რულებდა, თითქოს მას ამ წამს, მაყურებლის წინაშე ეშვას ცეკვა. ზურაბ კიკალეიშვილის სატირი აღსავსე იყო ძლიერებით, საკუთარი თავის რწმენითა და საკუთარი თავით ტკობით. იგი ისე ფლობდა მთელს სცენურ სივრცეს, ისე ავსებდა მას, რომ თითქმის აღარავისთვის რჩებოდა ადგილი. ასევე ტკებოდა ამ ახალგაზრდა და მშვენიერი ეშმაკეულით ყველა, ვინც მასთან ერთად იმყოფებოდა სცენაზე და ემორჩილებოდა მის ნებას.

უკვე მაშინვე გამოჩნდა, რომ მოცეკვავეს ერთნაირად სუფთად შეეძლო შესრულებინა როგორც კანტილენური, ისე უფრო ფართო, მასშტაბური მოძრაობები. ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე გადასულიყო მაღალი ხტომებიდან, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო (სინამდვილეში კი ძალიან ძნელად შესასრულებელ) წვივების გასმაზე და ამასთან ყოველი მოძრაობა ვირტუოზულად დაესრულებინა მტკიცედ გამოხატული გრაფიკული პოზით. ჰერში ატყორცნილი თუ მიწაზე გართხმული, იგი ყოველთვის ახერხებდა ჰქონოდა ხელის მტევნების, მკლავების, თავის ზუსტი მდგომარეობა.

უკვე გენერალურ რეპეტიციაზე მოიპოვა მან უზარმაზარი და უმნიშვნელოვანესი წარმატება — კოლეგებმა ოვაცია გაუშარტეს... საღამოს წარმოდგენისას კი, მისი ნომრის შემდეგ ისეთი ტუმისცემა ატყდა, რომ ვალენტინის პარტიის იმდღევანდელმა შემსრულებელმა გასტროლოირმა ივანე კოლოვსკიმ სპექტაკლი შესწყვიტა, თვითონ გამოვიდა სცენაზე და მუხლი მოიყარა ახლადამობრწყინებული ვარსკვლავის წინაშე.

მას ასე, პირველივე დებიუტმა ცხადყო, რომ სცენაზე მოვიდა მკვეთრი ინდივიდუალობის, უზალო გარეგნობისა და ბრწყინვალე ტექნიკური სკოლის მქონე მოცეკვავე, რომელსაც წილად



გრძნობდა, თუ რა პასუხისმგებლობას კისრულობდა იგი თავისი სატრფოსა და ღვთის წინაშე ყოველივე იმისათვის, რაც სცენაზე მოხდებოდა. გმირი თითქოს განიცდიდა მისსა და ჟიჟელის თავს დატეხილი ღრამის მთელ სიმძაფრებს. და რადგან სატრფოსთან მიმავალი ვაჟის მთელი ფიგურა გამოხატავდა ტრაგიკულ დაძაბულობას და არა სატრფოსთან შეხვედრის მოლოდინის სიხარულს, ალბერის დაკაკუნება ჟიჟელის ქოხის კარზე, მუსიკაში ექოდ განმეორებული, აღიქმებოდა თითქმის ისეთივე ტრაგიკული სიმძაფრით, როგორც ბეთჰოვენის იტალიური სამი ბგერა ა-ე სიმფონიის დასაწყისში. ასე აკაკუნებს ბედისწერა კარზე. მთელი პირველი მოქმედების მანძილზე ალბერი თითქოს მოლხენილი ეძლეოდა სიყვარულს, უბრალო ბუკო-ლიკურ დროსტარებას, მაგრამ ძლივს შესაძრწევი ნიშნებით მაინც იგრძნობოდა დაძაბულობა. ალბერის სულის რაღაც ნაწილი ზამბარასავით იყო მოზიდული გამოუსწორებლის მოლოდინში. ამაზე მიუთითებდა ის გადაქარბებული მძაფრი რეაქცია, რომელსაც იგი ამჟღავნებდა მეტყვევ პანსის მიმართ და ერთგვარი დაბნეულობა ჟიჟელთან ცქვისას. ბოლოს და ბოლოს კი, როდესაც სცენაზე გამოდიოდნენ გრაფის მხლებელნი და მისი საცოლდე, დაქიმული ზამბარა თითქოს ფეთქდებოდა, და რომ არა გმირის ჩაინდული ზრდილობა, დაუპატიჟებელ სტუმრებს შეიძლება ძალიან ცუდი მიღება ჰქონოდათ. ალბერი თითქოს იკრეფდა ძალას, რათა საბოლოო დარტყმა მიეყენებინა მასსა და ჟიჟელს შორის არსებული გათიშულობისათვის, მაგრამ მას ასწრებდნენ და დარტყმას აყენებდნენ ჟიჟელს. შეძრწუნებული შეპყურებდა კიკალი-შვილის ალბერი გონებაარეულ ჟიჟელს, იგი ხვდებოდა, რომ ამ საშინელი ღრამის მიწვენი თავადვე იყო, მას ევალდებოდა დაეცვა თავისი სიყვარული და

რადგან ვერ მოახერხა, ვერასოდეს ტიებდა ამას საკუთარ თავს. ხვდებოდა, რომ ჟიჟელს გული გაუხეიჯა იდეალის მსხვერვათ, მიუღწევლისაკენ ღტოლვამ. მეორე მოქმედება ზურაბ კიკალი-შვილის შესრულებით ალბერის მოქმედება იყო. თუ პირველი ნაწილი მოტყუებული ჟიჟელის ტრაგედიაა, მეორე ნაწილი ჟიჟელის მეორედ მძიმებელი ალბერის იმედების მსხვერვის ტრაგედიაა. გმირის სულიერ მდგომარეობას სრულიად ასახავდა მისი დაჩნხილი პლასტიკა. იგი ვეღარ დაჰქროდა ისე ლაღად, შეუფერხებლად, როგორც პირველ მოქმედებაში. ვილისებთან ცქვისას კიკალი-შვილის გმირი თანდათან უმატებდა ტემპს, რადგან სიკვდილს ეძებდა, როგორც სულიერი ტანჯვისაგან ხსნის ერთადერთ გზას. ჟიჟელთან ერთობლივ სცენებში კი მოცეკვავის ყოველი მოძრაობა განსაკუთრებული სისათუთით იყო აღსავსე. იგი ისე ნატიფად ავლებდა ქალს ხელს, ისეთი სიმსუბუქით იტაცებდა ჰერში, ისე ცდილობდა გამოეცნო მისი ყოველი შემდგომი მოძრაობა, ისეთი სიყვარულითა და თაყვანისცემით შესცქეროდა თვალებში, რომ ნამდვილად იმსახურებდა თანაგრძნობას. მას სურდა პატიება გამოეთხოვა ჟიჟელისათვის, ანდა სამუდამოდ დარჩენილიყო მასთან. განსაკუთრებით დასამახსოვრებელი და დამახასიათებელი იყო შესტი, რომლითაც ალბერი შორდებოდა ჟიჟელს და ხვდებოდა განთიადს. იგი მთელი სხეულით, ყოველი ნაკვითთ, თვალებით, ყოველი ნერვით მიიღტვოდა აწ უკვე ლანდალქეული ქალისაკენ, ცდილობდა როგორმე შეეჩერებინა იგი და როდესაც ხვდებოდა რომ შეუძლებელი მოინდომა, აქამდე დაძაბულობისაგან ამაგაგებული ისე ერთბაშად ეშვებოდა, ისე იცლებოდა სისხლბორცისაგან, როგორც თავად ჟიჟელი. თითქოს ქალს თან მიჰქონდა

მისი სასიცოცხლო ძალები. სულიც და ხორციც. ერთი წამით გაირინდებოდა, შემდეგ ცისკენ ახედავდა და უკანასკნელი ძალის მოკრეფითა ახერხებდა სახის დაფარვას, რათა მიახლოებული განთიადი არ დაენახა. განთიადს მისთვის ზომ არც ბედნიერება, არც მომავლის იმედი არ მოჰქონდა, არამედ მხოლოდ სინდისის გაუსაძლისი ქენჯნა და საშუალო დანაკარგის ტკივილი.

ზურაბ კიკალეიშვილი თანდათან უაღიბდება როგორც შემოქმედი, რომელსაც ხელეწიფება მოხსნას წინააღმდეგობა ცეკვასა და საბალეტო სპექტაკლის დრამატულად გააზრებას შორის. არადა, ასეთი წინააღმდეგობა არსებობდა, ყოველ შემთხვევაში, კლასიკურ თუ რომანტიკულ საბალეტო რეპერტუარში, სადაც საუუეტის განვითარება თუ გმირის სულიერი მდგომარეობის გადმოცემა უფრო მეტად პანტომიმისა და პირობითი ნიშნებით ხდებოდა, ხოლო ცეკვას უმეტესად დივერტისმენტული ფუნქცია ეკისრებოდა. და ისეთი ტიპის ბალეტში, როგორც „ჟიზელია“ ცეკვასა და დრამატულ თამაშს, ცეკვასა და შინაარსს, ცეკვასა და მოქმედებას შორის ორგანული კავშირის დამყარება უდიდეს ტექნიკასა და შემოქმედებით ინტუიციას მოითხოვდა.

არ იქნება გადამეტებული, თუ ვიტყვით, რომ ზურაბ კიკალეიშვილმა ერთ-ერთმა პირველმა მაშინდელ საბალეტო დელაქალაქების სოლისტებს შორის, გაიცნობიერა, რომ სწორედ ცეკვაა სცენური პლასტიკის ყველაზე თანმიმდევრული და ყოვლისმომცველი ფორმა. სწორედ ცეკვაზე დაყრდნობით უნდა შეიქმნას თვითმყოფადი, მხოლოდ ბალეტისათვის დამახასიათებელი სამეტყველო ენა, მინიმუმამდე დავიდეს პოზებისა და მოძრაობების „სიტყვის-დარობა“. იდეალურ ვარიანტში კი ცეკვა სრულიად განთავისუფლდეს სიტყვის

დექატისაგან. ხოლო „ცხოვრების-დარი“ და „სიტყვისდარი“ მოძრაობები სპექტაკლის ავტორებმა უნდა გამოიყენონ არა ნატურალური სახით, არამედ შეურწყან კლასიკური ცეკვის მოძრაობებს და ისე განფინონ სცენაზე განუცნებელი და აბსტრაქტული სახით. სწორედ ეს შერწყმა ქსოვს იმ ქორეოგრაფიულ ქსოვილს, იმ ფორმას, რომლის კვლობაზეც უნდა ჩამოქმნას მოცეკვავემ თავისი გმირის სული და ხასიათი.

და ზურაბ კიკალეიშვილიც შეეცადა განხორციელებინა ეს პრინციპები, როდესაც შეუდგა გლიერის „წითელი უაქროს“ დადგმას თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე. თუმცადა, ბოლომდე ვერ შესძლო თავისი ამოცანების შესრულება და აქ არც არაფერი იყო გასაკვირი, რდგანაც „წითელი უაქროს“ მთლად ახლებურად კი არ იქნა გააზრებული და გადაწყვეტილი, არამედ ეს იყო მხოლოდ თავისუფალი რედაქცია მოსკოვსა და ლენინგრადში დადგმული სპექტაკლებისა. მსგავსი პრაქტიკა მიღებული იყო და ფართოდაც იყენებდნენ. ამას როგორც თავისი დადებითი, ისე უარყოფითი მხარეებიც ჰქონდა. ერთი მხრივ, მაყურებელთა უფართოების წრეები ეცნობოდნენ მაშინდელი საბალეტო დელაქალაქების საუკეთესო ახალ დადგმებს, თვითონ მსახიობებიც ოსტატდებოდნენ, ტექნიკურად იზრდებოდნენ, მაგრამ მეორე მხრივ, ამ ე. წ. „კაზინოური“ დადგმების გადმოტანა ხელს უშლიდა შემოქმედებითი ფანტაზიის განვითარებას. ერთგვარად უკლავდა, ალბათ კიდევ, ახლის ძიების სურვილს კოლექტივს, არ აძლევდა ინტერპრეტირების საშუალებას. მაგრამ ამას არ შეუშლია ხელი ზურაბ კიკალეიშვილისათვის შეიქმნა ლი შან-ფუს პარტია მის მიერვე განხორციელებულ ახალ დადგმაში. ნიშანდობლივია ისიც, რომ 1947-48 წლების სეზონში ზურაბ

კიკელიშვილი მაყურებლის წინაშე წარსდგა მკვეთრად გამოხატული ორი უარყოფითი პარტიით — ლი შან-ფუ და დავრიში. ამასთან, თუ პირველი კონკრეტული სოციალური და ეროვნული ნიშნებით იყო აღბეჭდილი, მეორე წარმოადგენდა ბოროტების განზოგადოებულ სახეს.

ლი შან-ფუს საცეკვაო პარტიტურაში წამყვანი ადგილი ეკავა ჩინურ პლასტიკას. ჩინური საცეკვაო კულტურა უაღრესად დახვეწილი, ნატიფი და პირობითია, ამასთან მომწუსხველად ლამაზი. ჩინელები გამოავსებელი მოხერხებულობით იყენებენ სხვადასხვა საგნებს — მარაოს, ქოლგას, აბრეშუმის ფერად ლენტებს, ბურთულებსა და ბახჩამას. უოველი მოძრაობა წინასწარ მოზომილი და გათვლილია. ასწლეულების მანძილზე ჩამოქნილ უოველ ფესტსა და პოზაში ძვეს ჩვენთვის დაფარული. ხოლო თავად ამ ცეკვების შემქმნელთათვის გასაგები ღრმა აზრი. რა თქმა უნდა, სპექტაკლში მოხმობილი ჩინური პლასტიკა მხოლოდ ზედაპირული ილუსტრაციას წარმოადგენდა, მაგრამ ამ პარტიის უკველა შემსრულებლის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ამ ძუნწი სუროგატის საშუალებითაც კი ახერხებდნენ ისინი კეთილისა და ბოროტის ურთიერთქიდილის გადმოცემას. დიახ, ეს ქიდილი სოციალისტური რეალიზმის „საუკეთესო“ ტრადიციებში იყო გამობრძმედილი, მაგრამ ასეთი იყო რეალობა და მას ვერსად გაექცევი.

დავრიშის პარტიის შესრულებისას მთელი სისხვსით გამოვლინდა ზურან კიკელიშვილის ტალანტი. მან და ბალეტ „სინათლეს“ დამდგმელმა ბალეტმეისტერმა ვახტანგ ქაბუციანმა თამამად დაამხვრიეს ბოროტების, ბნელეთის მოციქულის საბალეტო სცენაზე წარმოჩინების მაშინდელი სტერეოტიპი. უარყოფით გმირს თითქოს უარს ეუბნებოდნენ ცეკვაზე და ძირითადად პან-

ტომიშით იფარგლებოდნენ. სინამდელიშვილი უი კი სწორედ სიკეთის გამარჯვებისა და დამკვიდრებისათვის უმჯობესი იქნებოდა, თუ სიკეთე და ბოროტებაც ერთნაირად ძალმოსილი გამოვიდოდნენ სცენაზე. მაშინ ხომ სიკეთის გამარჯვებაც უფრო ძლევამოსილი იქნებოდა.

დავრიშის საცეკვაო პარტიტურა მთლიანად კლასიკურ საფუძველს ეყრდნობოდა, მაგრამ ტრიალი, ხტომები, კლასიკური პოზები საოცრად იყო დამახინჯებული. ნაცვლად პარმონიული, ნარნარი თუ მასშტაბური მოძრაობებისა უკველა პა დაღვარჩნილი იყო და თითქოს კონვეულსისაგან ძაგაგებდა. ეს უზარმაზარ ტექნიკურ ძალისხმევას მოითხოვდა, რადგანაც კლასიკური ცეკვა ეყრდნობა გარკვეულ კანონზომიერებებს თუ მოცეკვავემ ისინი არ დაცვა, მას შეიძლება მოძრაობა არც გამოვიდეს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, კიკელიშვილი მაინც ახერხებდა უოველი პოზის გრაფიკულად დასრულებას, ხტომისას პაერში წამით გაჩერებას. მსახიობი სცენაზე გამოჩენისთანავე ადარაჩებდა მაყურებელს თითქოსდა უმნიშვნელო ერთადერთი შტრიხით. იგი არავის უჩვენებდა სახეს, არიდებდა პირისახეს, თითქოს არ სურდა დროზე ადრე გაემუღავნებინა თავისი ვინაობა. მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მიიღებდა პირობას, პირველად ჩნდებოდა ის საშიშვლი მოძრაობა ხელის მტევნებით, რომელიც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში მეორდებოდა. მას თითქოს ბოროტების ჩასადენად უკანკალბდა ხელები. ვერ აკავებდა მათ.

საერთოდ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, ის საოცარი ტალანტი, რომლითაც მსახიობი ახერხებდა ეპოვა ერთადერთი და განუმეორებელი, მხოლოდ მოცემული გმირისათვის დამახასიათებელი თითქოსდა უმნიშვნელო ფესტ-მოძრაობა, რომელსაც იგი მთელ სპექტაკლს ნათელ ზოლად აყოლებდა. აი,



სცენა ბალეტიდან „ოტელო“

სწორედ ის განმეორებადი (უფრო ხშირად არარიტმული) მოძრაობა, რომელიც ჰქმნის ქვეტექსტს და ურომლინოდაც ცეკვა უბრალო მექანიკური ქმედებაა და არა სულის მოძრაობა. აი, სწორედ ამ ქვეტექსტური უესტის საშუალებით ახერხებდა დიდი მოცეკვავე მათემატიკური სიზუსტით გამოეთვალა გმირის ხასიათი, თვისებები, მისი მოქმედების ძირითადი მოტივები, ამასთან ამისი მოძრაობა თუ უესტი არასოდეს არ

იყო ყოფითი, დამიწებული, არამედ აუცილებლად ცეკვადი, მუსიკალურ ბგერასთან საოცრად შერწყმული, რადგანაც ზურაბ კიკაღიშვილი ყოველ ბგერას ცეკვავდა, ყოველ მუსიკალურ ბგერას თვალხილულად აქცევდა სცენაზე.

ასე იყო ყველა მის მიერ შესრულებულ პარტიაში, ასე იყო ლი-შან-ფუში. ამ პერსონაჟთან დაკავშირებული ყოველი მუსიკალური ფრაზა მოკლეა, მკა-

ფიო, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში — შემტევი და ვაჟაკური. იმისათვის, რომ თვალწინი გაცხადდა მკაცრად-ლისათვის თავისი გმირის ეს მუსიკალური მოტივი, მოცეკვავემ იპოვა შესანიშნავად სახიერი, მაგრამ ასევე შესანიშნავად უბრალო ხერხი — ლი-შან-ფუ ფეხისწვერებზე დადიოდა, ოღონდ ფეხებს დაასრიალებდა, ფრთხილობდა, თითქოს სურდა დამალა თავისი აგრესიულობა და სიმკვეთრე. ამასთან მუდამ ასე როდი იქცეოდა — მხოლოდ მათთან, ვისიც თვითონ ეშინოდა. მხოლოდ სიწმირის სცენაში ჩნდებოდა, თუ ვინ იყო იგი სინამდვილეში — მტაცებელი. აქ უკვე მერამდენედ შეღავდებოდა ზურაბ კიკალეიშვილის უდიდესი ტალანტი — ექცია მხატვრული სახის განუყოფელ ნაწილად გმირის უმნიშვნელო მოძრაობა თუ კოსტიუმისა და გრიმის ყოველი დეტალი. მუქ სისხლისფერ კოსტიუმზე შემოხვეული ოქროსფერი დრაკონი, მტაცებელი ფრინველის ქანგებისმავარი ორი მოკლე იატაკანი, ოქროსფერ ქუდზე დამაგრებული ხეხეში ბუმბული საოცრად ჰარმონიულად ერწყმოდა ყოველ მის მოძრაობას, ელვისებურ ტრიალს. იგი თითქოს ჰაერს ფხრწდა კლანჭებდაქცეული ხელებით, ცდილობდა თავად ქცეულიყო ბოროტების დამანგრეველ ბირთვად და მოსდებოდა მთელ სამყაროს. მოცეკვავემ სიწმირის სცენა, რომელიც ფაქტიურად წარმოადგენდა ძველი დივერტისმენტის ფორმისათვის ერთგვარ სარკის მოხდას, გადააქცია სპექტაკლისათვის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს, საკვანძო სცენად.

ზურაბ კიკალეიშვილი იმ არცთუ ისე მრავალრიცხოვან შემოქმედთა ჯგუფში უდის, რომელთაც შემოიტანეს ახალი ტალღა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ბალეტის იმ სამყაროში, რომელსაც „საბჭოთა ბალეტი“ ერქვა და რომლის იდეოლოგიებიც განსაკუთრე-

ბული დაფინებით მოითხოვდნენ სიუჟეტის უპირობო განვითარებას, ცხოვრებისდარობას. ერთი სიტყვით, სოციალისტური რეალიზმის მოთხოვნებისადმი აბსოლუტურ დამორჩილებას, რაც ძირს უთხრიდა ძველი ბალეტის ფუძემდებლურ ფორმებს (უმთავრეს პარობლემას წარმოადგენს „ცხოვრებისდარი, მართალი სიტუაციის“ ძიება), და უფრო და უფრო ხშირად ბადებდა კითხვას — „როდის უნდა გაჩნდეს ცეკვა ბალეტში?“ — და იქვე სრულიად აბსურდული პასუხიც გაისმოდა — „მეჭლისებზე, ქორწილებსა და სახალხო დღესასწაულების სცენებში“. ბალეტის ოსტატებისგან მოითხოვდნენ ცეკვისათვის ეპოვით რეალისტური საფუძველი და აბსოლუტურად უარყოფით პირობითობა, და ასე თანდათან ბრძოლა პირობითობის წინააღმდეგ (თითქოს ეს ბრძოლა საჭირო იყო) გადაიქცა ბრძოლად საბალეტო სპეციფიკის წინააღმდეგ. ამ დანაშაულის ტოლფასი შეცდომის საფუძველი, დრამატული ხელოვნების პრინციპების ქორეოგრაფიაში შექანიკურ დამკვიდრებაში იდო. ცეკვის ოსტატებს აიძულებდნენ ყოველი საბალეტო მოძრაობისათვის მოტივირება მოენახათ. მოძრაობების ცხოვრებისდარობამ, ყოფითმა რეალურობამ, ასე ვთქვათ, დაამჩიეს ბალეტი, ჩაკლეს მასში პოეზია, ოდნავ აცეკვებულ პანტომიმად აქციეს იგი. და დრამბალეტი, რომელმაც თავის დროზე უდიდესი როლი შეასრულა ახალი საბალეტო პრინციპებისა და ფორმების ჩამოყალიბების საქმეში, თანდათან გადაიქცა დოგმად და ბალეტის ოსტატთათვის ხელ-ფეხის შეზღუდვის საშუალებად.

ადვილი წარმოსადგენია, რამოდენა შინაგანი თუ გარეგანი წინააღმდეგობების გადალახვა დასჭირდებოდათ სპექტაკლ „სიწათლეს“ ავტორებს იმი-სათვის, რომ ახალ ბალეტს სცენური



სიცოცხლე ღირსებოდა. მაგრამ მორის ბეჟარისა არ იყო, „ხელოვნება წინა-აღმდეგობების გადალახვის წყალობით ჩნდება“. და გაჩნდა კიდევ შესანიშნავი სპექტაკლი „სინათლე“. შესანიშნავი, როგორც მუსიკალური ისე ქორეოგრაფიული თვალსაზრისით, მისი მუსიკალური პარტიტურა ძირითადად ეყრდნობოდა ეროვნულ, ფოლკლორულ კოლორიტს. ქართული ხალხური მუსიკის სასიმღერო სტიქიას. რამაც მასში შეიტანა ახალი ფერების მთელი ვაჟა, გაამდიდრა ბალეტი, ხოლო, მუსიკის ახლებურმა სტრუქტურამ განაახლა ქორეოგრაფიის სტრუქტურაც. ახალ ბალეტში ეროვნული კოლორიტი საყოფაცხოვრებო ციკვებში კი არ იყო მხოლოდ ჩაქსოვილი (როგორც ეს არაერთხელ ყოფილა) და კი არ გამოიყოფოდა კლასიკური ციკვებიდან, ანდა ფოლკლორის ციტირება კი არ ხდებოდა, არამედ გრივად კლავი შეეცადა ინტონაციურად მიეახლოებინა კლასიკური მუსიკა ხალხურისათვის. მუსიკა რომანტიკული გამოვიდა. მუსიკაც და სპექტაკლიც იქმნებოდა 40-იან წლებში და ის ახალი აზროვნება, რაც გამოიშვა და ახალ სპექტაკლში უკვე უღიღესი გმირობის ტოლფასი იყო. მაშინ როდესაც, იმისათვის რომ კლასიკური პას არსებობა გაემართლებინათ, ლიბრეტოში შესწორებები შექმნდათ (მაგალითად, გმირ ქალს პროფესიონალ ბალერინად აქცევდნენ), სცენაზე ზღაპრული გმირების, მეფის კარის, უფლისწულისა და ეშმაკეულთა გამოყვანა უღიღესი წინააღმდეგობების გადალახვასთან იყო დაკავშირებული. არადა, მთელი სპექტაკლის იდეური პათოსი მიმართული იყო კეთილისა და ბოროტის საუკუნო ბრძოლის და ამ ბრძოლაში სიკეთის გამარჯვების, ასევე საუკუნოვანი ოცნებისა და რწმენის დამკვიდრებისაკენ, ათეული საუკუნეების მანძილზე ადამიანი ამ ბრძოლის ორ მხარედ სინათლისა

და სიბნელის შეილებს მიიჩნევდა და მითებსა და ზღაპრებს და XX საუკუნეს და თუნდაც სოციალისტურ რეალიზმს არ შესწევდათ ძალა აღმოეხვრათ შემოქმედი ადამიანების სულიდან ზღაპრისადმი სიყვარული. ზღაპარში სინათლისა და სიბნელის შეილები ყოველთვის ერთნაირად არ ან ძალმოსილი. მათი ბრძოლა ყოველთვის დანის პირზე აბალანსირებს. პა, თითქოსდა ბნელმა უნდა გაიმარჯვოს, მაგრამ, არა — ყველაზე გადაშვეტ მომენტში სინათლე ყოველთვის უკანასკნელ ძალას იკრებს და გამანადგურებელ დარტყმას აყენებს მუდმივ მერტოქეს. ანდა შეიძლება არც სჭირდება მას ძალის მოკრეფა, რადგანაც სინათლე მაინც ყოველთვის ისედაც გამარჯვებული გამოვა.

ბალეტ „სინათლეში“ სწორედ ეს ორი ძალა ერკინებოდა ერთმანეთს — უფლისწული ავთანდილის (ვ. ჯაბუკიანი) და დავრიშის (ზ. კიკალეიშვილის) სახით. საქმე ისაა, რომ პერსონაჟს დავრიში კი ერქვა, მაგრამ იგი სინამდვილეში ჯოჯოხეთის ბინადარი, მისი მბრძანებელი იყო. როდესაც იგი პირველად გამოჩნდებოდა სცენაზე და შემდგომაც, უფლისწულების ნიშნობის მომენტში, მოცეკვავე ცდილობდა როგორმე დაემალა თავისი ნამდვილი ვინაობა, სრულიად უმნიშვნელო მოძრაობები ერთგვარად მაინც ადარაჭებდა მასურბედს — ეს იყო ნელი კონვულსის მგავსი მოძრაობა, რომელიც დროდადრო დაუვლიდა ხოლმე მას. მერე, როდესაც მას უკვე თავის საუფლოში ვხედავდით, გვაჩვენებოდა ის ნელი კონვულსია, მაგრამ უკვე სხვა კონტექსტსა და რიტმში. სწორედ კონტექსტში, რადგანაც ეს ზღაპრულია მოძრაობა მას ხან მზეთუნახავის ხილვისას, ხან სიხარულისას და ხანაც საშინელი, მისთვის დამღუპველი სინათლის ხილვისას დაატყდებოდა ხოლმე, მაგრამ მაინც წარუშლელ შთაბეჭდილებას იგი ორ საკვანძო სცენაში ახდენდა (ესეც

უწარმაწარნე ნიქია, როდესაც მოცეკვავე ისე ანაწილებს თავის შემოქმედებით შესაძლებლობებს, რომ სწორედ გადაწყვეტ მომენტშია შეუდარებელი) — ეს იყო მისი ავთანდილზე ვითომდა გამარჯვების და საბოლოო დამარცხების, სინათლესთან ამოა შერკინების სცენები. როდესაც ჭოჭოხეთში ჩაშვებულ ავთანდილს ჭაქვებს ხსნიდნენ, იგი უკვე აღარ ჰგავდა ზღაპარულ მშეკაბუეს, მისი მოძრაობები თითქოსდა ჭოჭოხეთის ბინადართა მოძრაობებს ემსგავსებოდა, სამაგიეროდ სიკეთეზე გამარჯვებით გულმოცემული ბოროტი სული იმართებოდა წელში, კონველსიაც თითქოს სადღაც იყარებოდა, ნაბიჯიც ზვიალი და გრაფიკულად გამოსახული, ასე ეთქვათ, „გმირული“ უხდებოდა. აი, მაშინ კი ხვდებოდი, თუ რას ნიშნავდა ბოროტის ძაგძაგი — მას ხომ სიკეთის, სინათლის, ქეშმარიტების ეშინოდა. ისე ეშინოდა, რომ კანკალსაც კი ვერ იკავებდა. ეს შიში მას წამითაც კი არ ასვენებდა, არც მეფის და არც მის საუფლოში, ახლა კი, რადგან გაიმარჯვა სინათლესა და სიკეთეზე, მას თავი უძლიერევილი ჰგონია. უძლიერევი და უშიშარი.

როგორ იცვლებოდა იგი, როდესაც ბოროტის ტყვეობიდან სულიერად განთავისუფლებული ავთანდილის ხელში სინათლის სხივს დაინახავდა, შიშისაგან შეძრული ჭერ ერთი წამით გაირინდებოდა, შემდეგ კი ისევ კანკალმორეული, ბელფეგვერდამორჩილებული უკან იხევდა, სიბნელისკენ მიბრუნებას ლამობდა, მაგრამ უღმობელი ჩირადდანი უღმობლად უნათებდა ბნელეთის ყველა კუთხე-კუნჭულს. აი, მაშინ იწყებოდა მამღვილი ვაქხანალია, ოღონდაც უკულპართი. ჭოჭოხეთის მოციქული, უკვე შიშისა და სიძულვილის ნაჟურად ქცეული, დაბტოდა. ორიენტაციადაკარგული ბორგავდა, უირას გადადიოდა, მიწაზე ვართხმული სასიკვდილოდ განწირული

ქვეწარმავალივით იკრუნჩხებოდა. აქ მოცეკვავე იუენებდა პლასტიკური არსენალის მთელს იარაღს — ექსცენტრიკას, ტანვარჯიშის ელემენტებს, პანტომიმას, ფეხის წვერებზედაც კი ჭდებოდა. და ყოველივე ამას ზ. კიკალიევილი აკეთებდა კლასიკური საცეკვაო ნორმების უმცირესი მოთხოვნილების სრული დაცვით და სწორედ ამიტომაც აღწევდა ასეთ მხატვრულ სიმაღლეებს. მას ზედმიწევნით შეეთვისებინა ერთი უდიდესი ბალერინას სიტყვები იმის შესახებ, რომ მოცეკვავემ შესანიშნავად უნდა შეითვისოს კლასიკური ცეკვის ნორმები 10 წლის მანძილზე და შემდეგ ისე იცეკვოს, რომ სხეულის მეტს არაფერს ახსოვდეს კლასში გატარებული 10 წელი.

ზურაბ კიკალიევილმა შექმნა ხატი ბოროტებისა და შექმნა ისე, რომ მაყურებელი სამუდამოდ აუმხედრა ყოველივე უკულმართს. მაგრამ ეს არ არის ახალი. ახალი იყო მოცეკვავისა და ქორეოგრაფის მიდგომა ასეთი ტიპის პარტიისადმი. უარყოფითი პერსონაჟების — ალქაჩების, ავი სულების, ეშმაკების და სხვა ათასი ჭურის უწმინდურების საცეკვაო პარტიტურა მხოლოდ პანტომიმით შემოიფარგლებოდა, ამასთან მოძრაობათა არსენალი ფრიად შემოიზღუდებოდა. ვახტანგ ქაბუკიანთან ერთად ზურაბ კიკალიევილმა თამამად დაარღვია ეს ტრადიცია. მან უარყოფითი პერსონაჟი აქცია ძალად, რომელსაც გმირი უნდა შებრძოლებოდა, უნდა დაეძლია, რომელთან ბრძოლაში შეიძლებოდა დაღუპულიყო კიდევ. სწორედ ასეთ ძალასთან შებრძოლება ჰმატებდა გმირს ძალმოსილებას, აწრობდა მას და აქცევდა მის გამარჯვებას კიდევ უფრო სხივმოსილსა და ძლიერმოსილს.

ბალეტში თუ ყველაფერი არა, ძალიან ბევრი რამ დამოკიდებულია ფორმაზე. მოცეკვავის ტექნიკაზე, მის სხეულზე.

და ზურაბ კიკალეიშვილმაც მთელი თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობები მიმართა იქითენ, რომ მაყურებელს გასჩენოდა აქტაგონისტური გრძნობა, შებრძოლების სურვილი ბოროტის წინააღმდეგ, თავის გუნებაში ეწეიმა ბოროტებაზე გამარჯვება. ზურაბ კიკალეიშვილის შემოქმედების მთელი წინაპერიოდი თითქოსდა მოსამზადებელ პერიოდად იქცა იმ სახის შესაქმნელად, რომელსაც ერთადერთს შეეძლო გაეთქვა მსოფლიო სახელი თავისი ავტორისათვის — ეს იყო იაგო ალექსი მაჭავარიანის ბალეტ „ოტელიოში“, რომელიც დადგა ვახტანგ ჭაბუკიანმა. ამ ბალეტმა დაასრულა ოქროს ხანა ქართულ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში.

ალექსი მაჭავარიანის ბალეტის მუსიკალური დრამატურგია ვითარდება ძირითად ინტონაციურ სფეროთა მკვეთრად, გრაფიკულად გამოხატულ ურთიერთდაპირისპირებებში — ესაა ოტელიოსი და დეზდემონას სხივმოსილი სიუჟარულის და უკველივე ნათელისა და მშვენიერის მიმართ იაგოს პათოლოგიური სიძულვილის თემები. კომპოზიტორი არ იფარგლება მხოლოდ ფართო ანტითეზათა მეთოდით. იგი იძლევა მათ ურთიერთქმედებას. ბალეტის მუსიკალურ დრამატურგიაში ვმირების ბედნიერებასგადაღობილი სიუჟარულისა და სიძულვილის ბგერითი სახეების განუხრელი განვითარება სიკვდილ-სიცოცხლის ურთიერთჭიდილის ხასიათს იძენს. ეს არის ორი ეპოქის — შუასაუკუნეებისა და აღორძინების, ორი მსოფლმხედველობის სამკვდრო-სასიცოცხლო შებრძოლება.

თუ ბალეტის დასაწყისში ტრაგედიის კონტრასტული პოლუსები ნაჩვენებია ცალ-ცალკე, ხოლო მათ ფონად გვევლინება მასობრივი სცენები, თანდათან ეს უკანასკნელი უკან იხვეს და პირველ პლანზე გამოდის ჭიდილ-სცენები. სცენები, რომლებშიც უფრო და უფრო

შეივლდება ტრაგედიის გარდუღარება სიცოცხლით ტკბობის დამატორბელი გრძნობა იცვლება უბედურების წინათგრძნობითა და შემდეგ ამ წინათგრძნობის ახდენით, უკვლავფრის დაღუპვით. ოტელიოსა და დეზდემონას სიუჟარული შეტისმეტად მშვენიერი და ამაღლებულია იმხანთვის, რომ თავი დაირჩინოს ამ ტიალსა და დაუნდობელ წუთისოფელში.

სახეთა ურთიერთდაპირისპირების ინტენსიური გაღრმავების პროცესში, მუსიკალურ-დრამატურგიულ ქმედებათა ურთულეს ურთიერთჭიდილში იცვლება, ინგრევა ნათელი ლეიტ-თემები, იღებს სამგლოვიარო ელფერს, მინორულ კოლორიტს, შენელება ან მკვერად ჩქარდება რიტმი და ტემპი, მუსიკაში გაისმის სისხლის გამყინავი ოსტინატო და უკიდურესი რეგისტრების გულის წამლები ანდა მგრგვინავი ხმები. წამყვან ხატ ლეიტ-მოტივთა განმეორებანი აცოცხლებს მუსიკალურ-სცენურ ქმედებას, ანიჭებს მას სტილისტიკურ ერთიანობასა და პარმონიულ მთლიანობას.

კლასიკური მუსიკის ტრადიციების ახლებურმა გააზრებამ, დედააზრის ფართო მასშტაბში მოტანამ (რაც უკვე ახალი იყო შექსპირული ბალეტების მუსიკაში, რა თქმა უნდა, პროკოფიევის „რომეო და ჯულიეტას“ შემდეგ), მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული ნორმების სტრუქტურის გათვალისწინებასთან ერთად მისცა საშუალება კომპოზიტორსა და შემოქმედებით კოლექტივს, შეექმნათ დიდი შექსპირული სპექტაკლი და ამასთან გაემდიდრებინათ იგი სცენის ახლებური ხედვით, სახეებისა და სურათების განუმეორებელი დინამიური ცვლითა და სცენური სივრცის ნოვატორული გადაწყვეტით.

სწორედ ასეთი ნოვატორული სპექტაკლი სჭირდებოდა ნოვატორ მოცევავეს ზურაბ კიკალეიშვილს.

დღეს შეიძლება იყამათო ბალეტ

„ოტელოს“ ნოვატორულობით თაობაზე, მაგრამ შეუძლებელია უარყოფა იმისა, რომ ავტორები ახლებურად მიუდგნენ მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთი ურთულესი ნიმუშის საბალეტო სცენაზე ამეტუველების საქმეს. ეს იყო მაშინდელ საბჭოთა სცენაზე ერთ-ერთი პირველი მცდელობა პირდაპირი საცეკვაო ლექსიკის შექმნისა. გრძნობების ბატონი მოძრაობით გადმოცემისა, პი-

რობით ეესტა და პანტომიმაზე შეძლებისდაგვარად უარის თქმისა. ავტორთა წინაშე იდგა ორი ურთულესი ამოცანა: მხოლოდ ცეკვით გადმოეცათ პიესის ფაბულა და მხოლოდ ცეკვითვე ეჩვენებინათ ტრაგედიის მასშტაბურობა, გმირთა სულის თვალუწვდენელი სიმალღე თუ ჭოჭოხეთური სიღრმე. ორივე ეს ამოცანა, ვფიქრობთ, მიღწეულ იქნა.



„ოტელოს“ ბ. კიკალაშვილი. — დავა

იაგოს პარტიის შემსრულებლისათვის ამოსავალ წერტილად იქცა ერთ-ერთი პირველი ფრაზა პიესისა: „მე რომ ოტელო ვყოფილიყავ, მაშინ იაგო არ ვიქნებოდი“. ამ სიტყვებით ხომ იაგო ედრება ოტელოს, იყენებს რა თავს მისდამი პოლარულად საპირისპირო მდგომარეობაში. იგი იქცევა ერთგვარ „რენესანსულ ანტიგონიად“. ოტელო და იაგო თითქოსდა სიკეთის მწვერვალიდან და ბოროტების უფსკრულიდან მოქმართებიან ერთმანეთის შესახვედრად, რათა სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა გაუმართონ ერთმანეთს. ასეა პიესაში. ასე იყო ბალეტშიც. ოტელოს მძლავრ, გაშლილ მოძრაობებს უპირისპირდებოდა იაგოს მოკლე-მოკლე, „ჩხვლეტია“, „დაღეწილი“ კლასტიკა. იგი თითქმის არასოდეს არ მოძრაობდა თავისუფლად სცენაზე, მოთვალთვალესავით ეპარებოდა მსხვერპლ-პარტნიორს. ყოველი მოძრაობა გამოთვლილი და ზუსტი ჰქონდა. მას ხომ ბოროტების ქსელის ქსოვისას შეცდომა არ უნდა დაეშვა და მიზანში ამოღებული მსხვერპლი ერთი დარტყმით დაეჭრა სასიკვდილოდ.

ზურაბ კიკალეიშვილის იაგოს ხასიათის ძირითადი მოტივი — „გრძნობათა დრამატურგია“ იყო ეშმაკეული მტაცებელივით სიკეთის კვალში ჩადგომა, მასზე ნადირობა და მოსპობა. იგი არასოდეს არავის წინაშე თავის ნამდვილ სახეს არ ამჟღავნებდა. იაგო არასოდეს პირისპირ არ უდგებოდა მსხვერპლს, ყოველთვის ზურგიდან უფლიდა მას, ყოველთვის ჩრდილში ამჯობინებდა ყოფნას და თვალებად ქცეული ელოდა გადამწყვეტ წუთს. მაგრამ მაყურებლისათვის ყველაზე თვალმისაცემი ის იყო, რომ იგი თავისდაუნებურად სულ ოდნავ იმეორებდა პარტნიორის მოძრაობას, უფრო სწორად, სხეულს აყოლებდა თვალთვალს, როგორც მოზადირე აყოლებს გაქცეული წადირის მოძრაობას იარაღს.

როგორ შეიმართებოდა ხოლმე მტერი როდესაც დეზდემონასა და კასიოს მოპყრავდა ერთად თვალს, მშვილდივით მოიზიდებოდა, რადგანაც ბრძოლის დასაწყისს ხედავდა, მაგრამ თითქოს ხვდებოდა, რომ ასე შემართული ოტელოსთან ვერას გახდებოდა და ამიტომ ფეხების ფრთხილი სრიალით უახლოვდებოდა მას ზურგიდან, ბრძოლის ცეცხლი მხოლოდ თვალეზშიღა ჰქონდა შერჩენილი და ამ თვალეზს უშალავდა ოტელოს. გველივით უკან ხრიდა თავს და მასავით სწრაფად გესლავდა ოტელოს — ხან მარჯვენა, ხან მარცხენა უფრში აწვეთებდა შხამს. თანაც წამითაც არ ამორებდა თვალს — ხომ უნდა შეემოწმებინა შხამის მოქმედება, როდესაც ხვდებოდა, რომ ოტელოს მოწამვლის პირველი ნიშნები იპყრობდა, თვითონაც მეკრთებოდა, მოიკუნტებოდა და უკან უკან იხვედა მორიელივით, შედიოდა ბნელ კუნჭულში.

ან როგორ მიიწევდა იგი ცხვირსახოცისაკენ. როგორ ფრთხილად, ვითომდაც სიყვარულით ეცეკვებოდა ემილიას, რომლის ხელშიც ცხვირსახოცს მოკრა თვალი. ამავე დროს იგი ვერც ხედავდა ქალს, მთელი არსებით მიიწევდა სანუკვარი საგნისაკენ, საოცრად იწელებოდა მთელი სხეულით; დაკრუნჩხული ხელებით ეპოტინებოდა ცხვირსახოცს, მაგრამ როცა ხელში ჩაიგდებდა, სრულიად იცლებოდა. მოუთმინელი უხეშობით იშორებდა თავიდან ცოლს და მთელი სპექტაკლის განმავლობაში თითქმის პირველად აიჭრებოდა ჰაერში.

კიკალეიშვილი თვალსილუღლად აქცევდა, ცეკვავდა გამარჯვებული ბოროტების მოზეიმე ხორხოცს. სიხარულით აღვსილი ბოროტი სული დოინჯემოყრილი დანავარდობდა მთელს სცენაზე. მერე კი თავის თავით აღტაცებული უბრალოდ კი არ მიუგდებდა კასიოს ცხვირსახოცს, არამედ სატანური ღიმილით სახე დადაღული, შუა სცენაზე

წამოიშართებოდა და ხელის არტისტული მოძრაობით ხელს უშევებდა „ინტრიგის ღერძს“ — ცხვირსახოცს. თითქმის სიყვარულით უყურებდა ლამაზად გაშლილი აბრეშუმის უნაზეს ფარფატს, რომელიც მალე უბედურების ზვავად უნდა ქცეულიყო და ქვეშ დაეტანებინა ორი მშვენიერი ადამიანის მშვენიერ სიცოცხლე.

ზურაბ კიკალეიშვილის იაგომ ზუსტად იცოდა როდის, რომელი მოძრაობისათვის უნდა მოეხმო, რათა საბოლოოდ გაეკრა ოტელო საწამებელ ჩარხზე. ამიტომაც იყო, რომ ბოძს ამოფარებულ ოტელოს ასე გამაღიზიანებლად უფრიალებდა თვალწინ ცხვირსახოცს — ერთ დროს სიყვარულის ალამს, დღეს კი ცილისწამების გესლში ამოთხვრილ ძონძს. იაგო არ ელოდა, რომ ოტელო საბოლოოდ ჩამოიშორებდა ევროპელის სახეს და მთლად აფრიკულ, ველურ ბუნებას გამოამყდენებდა, ამიტომაც ეკრუნჩხებოდა მას შიშისაგან ხელ-ფეხი და ეშლებოდა სახე, როდესაც უმანკოების დაწკაიერებაში დარწმუნებული ოტელო პირველ მომენტში თავის „კეთილისმყოფელს და თვალისამხელს“ უპირებს დახრჩობას. მიწაზე გართხმულ იაგოს კატის კნუტივით დაათრევდა სცენაზე ოტელო. მხოლოდ ერთი წუთით ხედავდა იაგოს სახეს მყურებელი და მასში ამოიკითხავდა ისეთ შიშსა და გაბოროტებას ერთმანეთში არეულს, რომ იგი აძრწუნებდა მნახველს. არწმუნებდა მას, რომ თუნდაც ამ დამცირობის, ამ ყელში წაჭერის გამო გადაუხდიდა სამაგიეროს ოტელო იაგოს. და მართლაც, გააფთრების სამყაროდან დაბრუნებული ოტელოს იაგო დეზდემონას დახრჩობას ურჩევდა. ამასთან თითქმის ზუსტად იმეორებდა ოტელოს წელანდელ მოძრაობას. იაგო კიდევ და კიდევ უპერდა ყელში ხელს წარმოსახულ მსხვერპლს, თითქმის თავდავიწყე-

ბას ეძლეოდა და მხოლოდ მაშინ მარტოობდა გონს, როცა იწყებოდა ფიცის სცენა. ორივენი — ოტელოცა და იაგოც ზუსტად ერთნაირ მოძრაობებს აკეთებდნენ, მაგრამ, ოდნავ, სულ ოდნავ იაგო ჩამორჩებოდა ოტელოს, მისი სხეული ვერ „ამოქვამდა“ ღალატის ზიზღით შეპყრობილი კეთილშობილი ადამიანის სიტყვა-მოძრაობებს, ამიტომაც იგი მხოლოდ იმეორებდა მათ. და თანაც სახე და ხელები არ შქონდა იაგოს ოტელოსი: სახე ბოროტების ნიღბად, ხელები კი, რომელიც მტაცებელი ლეგენდარული ცხოველის საცეცებად ქცეოდა, მაშინ, როცა ოტელოს სახე საკუთარი ნამოქმედართ წინასწარ შეძრწუნებასა და საშინელ სულიერ ტკივილებს გამოხატავდა. ქვეშარტად, იაგო არ იყო ოტელო.

ამ სცენაში ერთმანეთს ეჩახებოდა სიკეთისა და ბოროტების ქარიშხლები და ამ მეხთატებაში ერთი წუთით ეცემოდა ღალატით შეძრწუნებული ოტელო. შექსპირი ამბობს: „ავაჯაკობა თვის სანატრელს როცა მიადწევს, მხოლოდ მაშინდა გამოაჩენს ქვეშარტ სახეს“. და იაგოც აჩენს. ოტელო თითქმის რამბასთან გაშოტილა გულაღმა, სცენის სიღრმეში კი პოდიუმზე მდგარი მაგიდის ქვეშიდან გამოცოცდება „შხამიანი, ასპიტი გველი“, ნელა, სვენებ-სვენებითა და განუწყვეტელი თვალთვალთ უახლოვდება იგი ოტელოს, სულ ახლოს მისული კი საბოლოოდ რწმუნდება თავის გამარჯვებაში, ერთი წამით გაირინდება და მშიერი სვავივით დააცხრება თავს. ოტელოს ულამაზეს მკერდზე შემდგარი ერთდროულად ჰგავს სვავსაც და მორიელსაც, რომელმაც საბოლოოდ დარტყმა უნდა მიაყენოს მსხვერპლს. მოკრუნჩხული ხელის თითები, არაბესკში აღმართული მარცხენა ფეხი, საზღვრამდე წინ წამოწეული თავი მიანიშნებს, რომ იაგოს ერთი სული

აქვს. სანამ საბოლოოდ განადგურებს მას. ვისი სიცოცხლეც მის საკუთარს, განსაკუთრებით მახინჯს წარმოაჩენს, და თუ ამას არ აკეთებს მხოლოდ იმიტომ, რომ ჭერ კიდევ სჭირდება, რათა მისივე ხელით მოსპოს მშვენიერების მეორე იპოსტასი — დეზდემონა.

ზ. კიკალეიშვილმა იაგოთი დაასრულა ციკლი იმ პარტიებისა, რომელთაც გადატრიალება უნდა მოეხდინა უარყოფითი გმირის ხასიათის მაშინდელ სცენურ გააზრებაში. მან დაამტკიცა, რომ მხოლოდ ციკვით და მხოლოდ ციკვით არის შესაძლებელი გმირის ყველაზე დაფარული თვისებების, მისი საქციელების მოტივების, სულიერი ძვრების ამოხსნა, ყოველი ბგერის, თითოეული სულის ძახლის პლასტიკური ხატის შექმნა.

ჩვენს ამოცანას ამჟამად არ შეადგენდა ზურაბ კიკალეიშვილის მთელი შემოქმედების, მისი ყველა პარტიის, მისი

ბალეტმეისტერული და პედაგოგიური მოღვაწეობის ანალიზი, ეს ცალკე მსჯელობის საგანია. ჩვენ გვსურდა ოთხი პარტიის მაგალითზე გვეჩვენებინა, რომ ზურაბ კიკალეიშვილი იმ ერთეულ შემოქმედთა რიცხვს მიეკუთვნება, ვისაც ძალუძს სიტყვები და სულის ყველაზე თვალუწვდენელი სიღრმეებიდან წამოსული გრძნობები გაიზაროს თავისი სხეულით, მოცეკვავის სხეულით შეიგრძნოს ამ სიტყვებისა და გრძნობების ძალა და შემდეგ სულში გატარებული თვალზილული გაზადოს იგი.

და კიდევ ერთი...

მსურდა მადლობა და ნაგვიანევი სიყვარულით გამეცხადებინა მისთვის იმ დიდი ღვაწლისათვის, რაც მან ქართულ ბალეტს დასდო და იმისთვისაც, რომ დღესაც, სადაც არ უნდა იყოს და როგორც არ უნდა იყოს, იგი მხოლოდ ქართულ ბალეტზე, მის დღევანდელ და ხვალინდელ დღეზე ფიქრობს.



სცენა გლიერის ბალეტ-დან „წითელი ყაყაჩო“
ლი-შან ფუ —
ზ. კიკალეიშვილი

ნათელა ჩხიკვიშვილი

ჰაეროვნება და სინატიფა

თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ახალგაზრდა სოლისტი ირმა ნიორაძის სახელი უკვე კარგად არის ცნობილი საბალეტო ხელოვნების მოყვარულთათვის. მოცეკვავემ თავის მდიდარი სასცენო მონაცემებით, მაღალსაშემსრულებლო კულტურითა და განსახიერებულ როლთა თანვისებური ინტერპრეტაციის უნარით იმთავითვე მიიქცია მაყურებელთა და სპეციალისტთა ყურადღება, უკვე გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა ჩვენი საბალეტო სცენის ოსტატთა შორის და არა მარტო ჩვენთან. მისი დახვეწილი ტექნიკა, შესრულების მანერა, სიმსუბუქე, ჰაეროვნება და სინატიფე, რაც გარეგნულ მონაცემებთან ერთად, იმის აშკარა დასტურია, რომ ქართულ საბალეტო ხელოვნებაში ირმას სახით მოვიდა ახალი საიმედო ძალა, ტრადიციების ღირსეული გამგრძელებელი. ეს მით უფრო სარწმუნოა, რომ, როგორც ირმას პედაგოგებმა, რეპეტიტორებმა არაერთხელ აღნიშნეს, იგი გამოირჩევა დიდი შრომისმოყვარეობითაც, რაც ესოდენ საჭიროა ყველა პროფესიის ადამიანისათვის, განსაკუთრებით კი ბალეტის მსახიობისათვის.

1988 წლის 5 ივლისს თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე მოხდა „პატარა სასწაული“ — საბალეტო დასში ახალჩარიცხულმა, 18 წლის ირმა ნიორაძემ მაღალ, ჭეშმარიტად პროფესიულ დონეზე შეასრულა ჟიზელის პარტია ადოლფ შარლ ადანის ამავე სახელწოდების უკვე დავ ბალეტში. ამრიგად, ნორჩმა მოცეკვავემ შესძლო რომანტიკულ-ტრაგიკულ პლანის ურთულესი პარტიის სიღრმეებში ჩაწვდომა, იმ პარტიის თავისებური ინტერპრეტაცია, რომელზეც წლობით ოცნებობენ მსოფლიო საბალეტო თეატრების სოლიდური სტაჟის მქონე პრიმაბალერინებიც. მაგრამ, ერთი შეხედვით, ამ სენსაციურ დებიუტს თავისი ლოგიკური პროლოგი აქვს — თბილისის ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში რუდუნებით, ყოველდღიური წვრთნაში გატარებული წლები, ქალბატონ სერაფიმა ვეკუას კლასში დაოსტატება და დიდი ვახტანგ ჭაბუკიანის მზრუნველი ხელი და ბრძნული დარიგებები. მართალია, ირმა, როგორც დიდი მომავლის მქონე ბალერინა ფართო საზოგადოებისათვის ჟიზელის როლის შესრულებით გახდა ცნობილი, ბალეტის თაყვანისმკემელთათვის იგი უკვე აღარ იყო უცნობი ფენომენი, ირმა ნიორა-

ძის ტალანტის გახსნის, დასწი მისი ჰარმონიულად შეყვანის, მსოფლიო ქორეოგრაფიის საშედეგო როლებისა და თანამედროვე საბალეტო ხელოვნების ნოვაციების ათვისების საქმეში უდიდესი დამსახურება მიუძღვის ჩვენი თეატრის მთავარ ბალეტმაისტერს გოგი ალექსიძეს.

გ. ალექსიძემ ჯერ კიდევ სასწავლებლის პირველ და მეორე კურსებზე სწავლისას მიაქცია ყურადღება ირმა ნიორაძეს და მას შემდეგ დაიწყო „მწვანე გზის“ გაკვალვა მისი მომავლისათვის.

იშვიათია ის ფაქტი, რომ 18 წლის დამწყები ბალერინასათვის მიენდოთ ჟიზელის პარტიის შესრულება. უფრო იშვიათი კი ის არის, რომ ქორეოგრაფიული სასწავლებლის მოსწავლესათვის ბალეტმაისტერს შეეთავაზებინოს სოლო საცეკვო პარტიების შესრულება აკადემიური თეატრის სცენაზე, თანაც ისეთ ორიგინალურ დადგმებში, როგორცაა: მოცარტის „ლამის პატარა სერენადასა“ და ვივალდის „წელიწადის დროთა“ ჰანგებზე დადგმული სპექტაკლები. ირმამ კი ამ სპექტაკლებში თავის



სცენა ალ. შნიტკეს ბალეტიდან „ონექსონი“

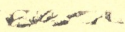
პარტნიორთან ერთად ძალზე სასიამოვნო შთაბეჭდილება დასტოვა. მას შემდეგ დაიწყო ირმას აღმასვლა კლასიკური და თანამედროვე საბალეტო რეპერტუარის სამყაროში. ჟიზელის მოპყვა დენდემონს როლი ჰერსელის „მავრის პავანაში“, სილფიდას სახე და სახელგანთქმული მეზვიდე ვალსი „შოპენიანაში“, წამყვანი სოლისტის უაღრესად ლირიკული როლი ბალანჩინის ჩაიკოვსკისეული „სერენადაში“, დრიადების მბრძანებელი ქალბატონი „დონ კიხოტიში“ და ბოლოს, ერთ-ერთი დიდი გედის სახე „გედის ტბაში“, რომლის საფუძველზეც ახლო მომავალში ნიორაძისეული ინტერპრეტაციით უნდა შეიქმნას ოდეტა-ოდილიას სახე, რაც ჩვენი აზრით, მსოფლიოს კლასიკური ქორეოგრაფიის მიერ ურთულესი მწვერვალის დაძლევით დაგვირგვინდება. კლასიკური მემკვიდრეობის წარმატებით დაუფლების მიუხედავად, ირმას, როგორც გოგი ალექსიძემ აღნიშნა, იზიდავს დღემდე უცნობი რეპერტუარის ისეთი როლების შესრულება, რომლებიც ადრე არავის არ შეუსრულებია. ამის დასტურია ის, რომ ირმამ 1989 წელს ალექსიძისეული დადგებით თავისი შემოქმედებითი პალიტრა გაამდიდრა ახალი, მანამდე მისთვის უცნობი ფერებით. საქმე ეხება ვ. კახიძის მუსიკის საფუძველზე შექმნილ ახალ ქართულ ბალეტს „ამორძალები“ და საკონცერტო დადგმისათვის „განკუთვნილ თავისებურ საბალეტო ტრიპტიქს“ იან სიბელიუსის, ა. შნიტკეს და

გია ყანჩელის მუსიკაზე. ირმა იორაძის შესრულებით წარმოდგენილმა „ონექსიონმა“, „ტურნელმა გედმა“ და ლერმონტოვისეულმა „დემონის“ თამარმა წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვეს საბალეტო ხელოვნების ისეთ შემფასებლებზე, როგორიც ფრანგები არიან. ამ „ტრიპტიქით“ გააცნო თავისი თავი ირმამ ევროპას 1989 წლის ივლისში, როდესაც ქართულმა საბალეტო „დესანტმა“ პირველი ტრიუმფალური ვიზიტი განახორციელა სამხრეთ საფრანგეთის კოპზია ქალაქ მონაპელიში მოწყობილ მე-9 საერთაშორისო ფესტივალის დროს. ფრანგმა კრიტიკოსებმა 19 წლის ირმა თავიანთი ქვეყნის ბალეტის პრიმა-ბალერინას სილვია გიომს შეაადარეს, რაც თავისთავად იმ ფაქტზე მეტყველებს, რომ „ფანჯარა“ თანამედროვე მსოფლიოსა და ევროპაში უკვე გაქრა თბილისურმა ბალეტმა.

სულ ცოტა ხნის წინათ ირმამ თავის გამოცდილ პარტნიორთან, რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტ ვლადიმერ ჯულუხაძესთან ერთად, თვალსაჩინო უპირატესობა მოიპოვა მოსკოვში, ყველა კუთხიდან წარგზავნილ ახალგაზრდა სოლისტთა შესარჩევ კონკურსში. ამან მას უფლება მისცა წარმდგარიყო ამერიკელ მაყურებელთა წინაშე ქალაქ ჩექსონში, იმ საერთაშორისო კონკურსზე, სადაც რამდენიმე წლის წინათ ჩვენმა სახელგანთქმულმა თანამემამულემ ნინო ანანიავილიმა ანდრის ლიეპასთან ერთად ბრწყინვალე გამარჯვება მოიპოვა. როგორც გა-

ზეთები იუწყება, 5 ივლისს 1990 წ. აშშ-დან დაბრუნდა ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ეროვნული თეატრის საბალეტო დასის ვარსკვლავი ირმა ნიორაძე, რომელიც მონაწილეობდა მისი სიბის შტატის ქალაქ ჯექსონში გამართულ ბალეტის მსახიობთა IV საერთაშორისო კონკურსში. ირმას აერობორტში დახვდნენ ახლობლები, კოლეგები, თაყვანისმცემლები და გულითადად მიულოცეს ამ მასშტაბურ კონკურსში წარმატება. სხვადასხვა ქვეყნის საბალეტო ხელოვნების 160 წარ-

მომადგენელთან შეჯიბრში ირმა ნიორაძეს, ავტორიტეტული ჟიურის გადაწყვეტილებით მესამე ადგილი მიენიჭა. ირმამ მკაცრი ჟიური და მრავალრიცხოვანი მაყურებელი დაატკბო თავისი უზადო ხელოვნებით. იცეკვა პა-დე-დე ჩაიკოვსკის „გედის ტბის“ მეორე მოქმედებიდან, ადაჟიო მორის ბეჟარის „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარიდან“, პა-დე-დე ადანის ბალეტოდან „კორსარი“ და ადაჟიო სიბელიუსის „ტურნელი გედინან“.





ნიღბების სამხაროში

კურიოზი თავშესაქცევად; 1974 წლის მაისის ბოლოსა და ივნისის დასაწყისში, გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, ქალაქ ზაარბრიუკენში, ქართული კულტურის დღეები ჩატარდა. ამ საქმეში რუსთაველის თეატრიც მონაწილეობდა სპექტაკლით „სამანიშვილის დედინაცვალი“.

თვითმფრინავით რუსთაველის თეატრის გერმანიაში გამგზავრება პირველ ივნისს იყო დანიშნული. დილაუთენია ვიყავით შერე-მეტოვოში. ერთხანს გვალოდინეს. მერე დაიწყო გულისგამაწვრი-ლებელი და შეურაცხმყოფელი პროცედურა.

რამდენიმეჯერ გადაგვაწერინეს დეკლარაცია. აქაოდა, ყველა კითხვას პასუხი ზუსტად არ ეძლევაო.

მებაუთები ჩხრეკდნენ ყველაფერს — ჩემოდნებს, ჩანთებს, ჭი-ბეებს. მახსენდებოდა მაინრის მაინეს პოემა — „გერმანია — ზამთრის ზღაპარი“.

ეჰ, სულელებო, სკივრში რას ეძებთ,
ჩემს საწყალ ნივთებს ასე რადა რევთ?
მე კონტრაბანდას ვინახავ ჩემში, —
სკივრით კი არა, თავით ვატარებ.

(ხარიტონ ვარდოშვილის თარგმანი)

აეროპორტის სიმბოლურ საზღვარზე, ჭიხურებში ჩამსხდარი ჭარისკაცები დიდხანს გვაკვირდებოდნენ. მოგვაჩერდებოდნენ, შემდეგ პასპორტში ჩაწებებულ სურათს დახედავდნენ. რამდენ-ჯერმე მეორდებოდა ეს ქმედება. თითქოს ის, ვინც უცხოეთში გაპარვას აპირებდა, პასპორტში სხვის სურათს ჩააკრავდა. სანამ უცხო მიწაზე ფეხს დაადგამდა, მანამ აუცილებლად სსრკ-ელ მე-საზღვრეს ჩაუვარდებოდა ხელში.

როგორც იქნა, გავადწიეთ და თვითმფრინავში ჩავსხედით. ხუთი წუთიც არ გასულა, რომ ვილაციის მკაცრმა ხმამ გამოაცხადა: რუს-თაველის თეატრის დასმა დამატებითი შემოწმებისათვის თვით-მფრინავი დატოვოს. გაოგნებულ-გაკვირვებულნი ერთმანეთს მივა-ჩერდით. მეტი რა ჩარა იყო: თვითმფრინავიდან გამოვედით.

ვეკითხებით ერთს, მეორეს, მესამეს... რა მოხდა, რატომ გა-მოგვრევს თვითმფრინავიდან, ვისი განკარგულებით, ვინ უნდა შეგვამოწმოს დამატებით!.. ყველა მხრებს იჩეჩავს. პასუხს ვერავინ იძლევა. ვდგავართ ასე გაურკვეველ მდგომარეობაში. ის კაცი მო-ვიკითხეთ, ვინც თვითმფრინავის დატოვება გვიბრძანა. ვერ ვიპო-

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ. და ც.“ 1, 2, 3. 1993 წ.

ვით. ცამ ჩაყლაპა თუ მიწამ, სადღაც გაქრა. ისევ თვითმფრინავში
შესვლა მოვიწადინეთ, არ შეგვიშვეს. ამასობაში ვიღაც ქალი
მოვიდა. გვითხრა: ისევ აეროპორტში დაბრუნდით. იქ გაირკვევა
საქმის ვითარება და შერე გაფრინდებით.

დავბრუნდით აეროპორტში.

მივაკითხეთ ხან ერთ კაბინეტს, ხან მეორეს, ხან მესამეს.. არა-
ვინ არაფერი იცის. გაკვირვებით ყველა გაკვირვებულია. სანამ
ჩვენ ზევით-ქვევით, აღმა-დაღმა, კაბინეტიდან კაბინეტში დავდი-
ვართ, პასუხს ვეძებთ, მანამ თვითმფრინავი მაინის ფრანკფურტში
გაფრინდა.

ჩვენი აეროპორტში ხეტიალი და პასუხის ძებნა გრძელდება.
ბოლოს, როგორც იქნა, აეროპორტის უფროსი მობრძანდა. ჩვენც
მივაშურეთ მის კაბინეტს. მდივანი ქალი მკერდით გადაგველობა.
არ გვიშვებს. უცბათ, ბუხუტი ზაქარიადეს მიაშტერდა და განცვიფ-
რებულმა წამოიძახა: Ой, отец солдата! და ჩვენს თვალწინ
გაავებული ავაზა აღერსიან ფინიად გადაიქცა. Я не Серго
Закаридзе, я Бухути Закаридзе, брат его. Играю роль
Сталина в фильме «Освобождение Европы», — ჩაბურტყუნა
უქმაყოფილოდ ბუხუტიმ. — Все равно! — იყვია მდივანმა
ქალმა და აეროპორტის უფროსის კაბინეტში შევარდა. ფართოდ
გაიღო კარები და გაბრწყინებული სახით შემოგვეგება უფროსი.

მოვახსენეთ უფროსს ჩვენი გასაჭირი. გამოიძახეს აეროპორტის
ყველა სამსახურის ხელმძღვანელი. მიიკითხ-მოიკითხეს. ვერავენ
იძლევა პასუხს. კაციშვილმა არ იცის, რატომ ჩამოგვსხეს თვით-
მფრინავიდან.

სანამ ჩვენი თვითმფრინავიდან გამოყრის საკითხი ირკვეოდა,
პრადიდან დარეკეს. რეკავდა „აეროფლოტის“ წარმომადგენელი
პრადაში. იგი გაცოფებული კიოდა ტელეფონში. მთელ კაბინეტში
ისმოდა — რატომ გამოგზავნეთ ცარიელი თვითმფრინავი? რომელ-
მა კრეტინმა გააკეთა ეს? ვინ აგებს პასუხს? იცით თუ არა თქვენ,
რომ ხუთი მილიონი მანეთი ჭარიმა უნდა გადაისადოს ამისათვის
„აეროფლოტმა“? ჭკუა სულ დაქარგეთ? აეროპორტის უფროსი
ხმაგაკმენდილი უსმენდა. თავი ვერაფრით ემართლებინა. პრადელი
წარმომადგენელი კიდევ კარგა ღანს ბობოქრობდა. ბოლოს, ერთი
გემრიელად შეიგინა და გაჩუმდა.

ყურებჩამოყრილი უფროსი მოგვიბრუნდა და გვითხრა: ბოდიშს
გიხდით მომხდარი ინციდენტისათვის. დამნაშავე მოძებნილი იქნება
და უთუოდ დაისჯება. თქვენ კი ზვალ, დილით, დაუბრკოლებლად
გაემგზავრებით გერმანიაში.

კაბინეტიდან გამოვედით, ბუხუტი ზაქარიადემ პორტუგალი
გახსნა. დიდი, ფერადი სურათი — ბ. ზაქარიადე სტალინის როლ-
ში — ამოიღო. წარწერით მდივან ქალს აჩუქა. ქალმა სურათი სა-
სოებით აიღო, გულზე მიიხუტა და ბუხუტის მადლიერებით სავსე
მიაჩერდა. ქალს თვალები ჰქონდა, ალბათ, ასეთი თვალები აქვს
უმაწვილ დედას, როცა ახალშობილ პირმშოს დასცქერის.

ორ ივნისს უკვე მშვიდობიანად გავემგზავრეთ მაინის ფრანკფურტში. აერო-პორტში ზაარბრეჟენელი მასპინძლები დაგვხვდნენ. უკვირდით, ჩვენი დაგვიანება. ჩვენც ვუამბობთ, რაც შეგვემთხვა.

— განგებ არის ეს გაკეთებული, — თქვა მშვიდად ზაარბრეჟენის თეატრის ადმინისტრატორმა. გუშინ ჩვენ საზეიმო შეხვედრას გიწყობდით. უამრავი ხალხი ჩამოვიყვანეთ. გვეონდა თაიგულები, პლაკატები ნაირნაირი მგობრული წარწერებით. გვაჯავდა ტელევიზია. ყველაფრის გადაღება და ტელევიზიით ჩვენება გვინდოდა. ეს საზეიმო შეხვედრა ჩაშალეს, როგორც ჩანს. ამიტომ არ გამოვიშვეს. დღეს საზეიმო შეხვედრა ვეღარ მოვახერხეთ. კაპიტალისტურ სამყაროში (როგორც თქვენ ამბობთ) ფულის გადაყრის უფლება არავის აქვს. მეორედ ჩვენ იმას ვეღარ ვავაკეთებდით, რაც გუშინ გვინდოდა მოგვეწყო.

— ნუთუ იმისათვის, რომ ორი თეატრის საზეიმო შეხვედრა ჩაშლილიყო. მწად არიან გადაიხადონ უზარმაზარი ჯარიმა?! გუშინ ჩვენი ყურით ვუსმინეთ, როგორ ილაშქლებოდა „აეროფლოტის“ წარმომადგენელი პრადიდან, — გავიკვირვეთ ჩვენ.

— სსრკ აბსურდების ქვეყანაა. ესეც ერთი აბსურდია. — დასძინა ადმინისტრატორმა.

* * *

რუსთაველის თეატრმა ზაარბრეჟენში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ორჯერ უჩვენა, პირველად — ოთხ ივნისს, მეორედ — რვა ივნისს. ორივეხელ ქართველ მსახიობებს სპექტაკლის თამაში რთულ პირობებში მოუხდათ.

ოთხი ივნისის საღამოს პროგრამა ითვალისწინებდა: წარმოდგენა ჯერ გერმანელ მსახიობებს ეთამაშათ გერმანულად და მერე, მცირე შესვენების შემდეგ, ქართველებს — ქართულად.

ოთხი ივნისის დილით „ზაარბრეჟერ ცაიტუნგი“ იუწყებოდა:

„გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში, საღამოს, თეატრის მოყვარულებს ელით უჩვეულო, ალბათ ერთადერთი და განუმეორებელი, სასცენო ექსპერიმენტი.

ზაარბრეჟენის სახელმწიფო თეატრის დიდ სცენაზე, ორ ვერსიად, წარმოდგენილი იქნება ქართველი დავით კლდიაშვილის პიესა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (დასაწყისი 19.30 საათზე). ქართულ ორიგინალურ ტექსტს ითამაშებს თბილისის რუსთაველის თეატრის დასი, გერმანულ ვერსიას (ნელი ამაშუკელია და გივი მარგველაშვილის თარგმანით) — ზაარბრეჟენის სახელმწიფო თეატრის მსახიობები.

მოსალოდნელია არა მარტო ენათა შედარება, არამედ სცენური თვალსაზრისისა და ტემპერამენტის შეჯიბრიც“.

ეს ძალიან რთულ მდგომარეობას ჰქმნიდა. ყველას ერთი ფიქრი გვაწვალებდა: მოისურვებდა კი მასურებელი უკვე ნანახი წარმოდგენა მეორედ ენახა და ისიც მისთვის სრულიად უცნობ ენაზე? მაგრამ მოვალეობა მოვალეობაა და ქართველი მსახიობებიც მოთმინებით ელოდნენ თავიანთ რიგს. აღელვებულ მოლოდინს ერთგვარად ამშვიდებდა ნიაზი — როგორ ითამაშებენ გერმანელები „სამანიშვილის დედინაცვალს“?

„სამანიშვილის დედინაცვალი“ ზაარბრეჟენში რობერტ სტურუამ დადგა. მხატვრულად ვააფორმა მიხვილ ჭავჭავაძემ.

რეჟისორული გააზრების თვალსაზრისით, ზაარბრეჟენში დადგმული

სპექტაკლი არ განსხვავდებოდა რუსთაველის თეატრის წარმოდგენისაგან. იმისათვის, ვითვე ასე იყო შეთანხმებული: ზაარბრეჟენში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ზუსტად ისევე დაიდგმებოდა, როგორც თბილისში იყო გასცენურებული.

ფარდა აიხადა. გამოჩნდა წარწერა: დავით კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმი სოფელ სიმონეთში. ბუნებრივია, ეს მითითება გერმანელ მაყურებელს სჭირდება ორიენტაციისათვის. ქართული კულტურა, კერძოდ ქართულ მწერლობა, მისთვის სრულიად უცნობია. ისინი ასლა ეცნობიან ქართულ სამყაროს. ამ მიმართულებით, ჩატარებული კვირეული პირველი ვრცელი და სერიოზული აქტი იყო.

მიუხედავად იმისა, რომ თბილისშიაც თანამედროვე კოსტუმებით თამაშობდნენ მსახიობები დავით კლდიაშვილის პერსონაჟებს, თავდაპირველად ძალიან მეჩოტირა მელანოსა და დარიკოს ულტრა მინიკაბები, პლატონისა და კირილეს ჭინები, მაგრამ მალე ნათელი გახდა, რომ გერმანელები სრულიად არ აპირებდნენ სპექტაკლისათვის რაიმე ეროვნული კოლორიტი მიეცათ. ისინი უბრალოდ წარმოადგენდნენ აღმზიანებს, რომელნიც, ბედის წყალობით, ტრაგიკომიკურ ვითარებაში აღმოჩნდნენ. ამას ისიც მოწმობდა, რომ გერმანულად წარმოდგენას „სამანიშვილის დედინაცვალი“ კი არ ერქვა, არამედ — „დედინაცვალი“.

აღბათ, ასეთი დამოკიდებულება სწორი და გამართლებული იყო. როგორც უნდა ეცადათ ქართული კოლორიტის შექმნა, გერმანელები ამას მაინც ვერ მოახერხებდნენ. არსებითი და ძირეულია განსხვავება ხასიათის, ტემპერამენტისა, ცხოვრების წესისა. მახსენდება: როცა რეჟისორისა და მსახიობის შერჩევა ვედეცინდის აგარაკზე ვიყავით სტუმრად, გაგვაოცა პირუტყვის სისუფთავემ. აღმზიანზე არანაკლებ მოვლილ-ნაპატრონევი იყო საქონელი. რამაშ ჩხიკვაძემ უკმატურად იკითხა, ნეტავ ვიცოდე, ყოველ დილით ღორებს პედიკურებს ვინ უკეთებსო. ზალი, რომელსაც წესრიგი და სისუფთავე კულტად აქვთ გადაქცეული, ქართული ყოფის განწყობილებას ვერ შექმნიდა. ამისი მცდელობა წარმოდგენაში უთუოდ შეიტანდა სიყალბეს. დავით კლდიაშვილის მთელი შემოქმედება კი სწორედ სიყალბის, სიცრუის დაუძინებელი მტერია. ჩანდა, გერმანელი მსახიობები ამას მაშინვე მიხვდნენ. „სამანიშვილის დედინაცვალი“ აქტიორებმა გამორიცხეს პათეტიკა, არაბუნებრიობა, უტირირებული კომიზმი. ისინი არ არღვევდნენ ზომიერების ფარგლებს. როგორც მეტყველების, ისე მოქმედების სიმართლე მყისვე იპყრობდა მაყურებელს. წარმოდგენას შეუენელებელი ინტერესით ადევნებდა პუბლიკუმი თვალყურს.

დამთავრდა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ გერმანულად. გამოცხადდა ანტრაქტი. რამდენიმე წუთის შემდეგ დაიწყო „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ქართულად.

უცბათ, სცენიდან, ისევ გერმანულად გაისმა: „ბეკინა სამანიშვილი, რასაკვირველია, ღარიბი აზნაური იყო, გვარიანი ღარიბიც. აბა, რა სიმდიდრეს მოასწავებდა ის ოცდაათი ურემი სიმინდი, ორმოცი ჩაფი ღვინო და ათიოდე ბათმანი ლობიო, მის მამულს რომ შემოჰქონდა და რითაც თავს ირჩინდა წლიდან წლამდის ბეკინას ოჯახი...“ გიორგი გეგეჭკორი გერმანულად კითხულობს მონოლოგს. ისეთი შთაბეჭდილებაა, ქართველი მსახიობებიც გერმანულ ენაზე აპირებენ წარმოდგენის თამაშს.

პუბლიკუმი განაბული და უურდაცქვეტილია.

გიორგი გეგეჭკორმა გერმანულად ჩაათავა კარგა გრძელი მონოლოგი და ანახლად ისევ ქართულად — მღუპავ, მამავ, მღუპავ?.

ღარბაზში გულიანი ხარხარი ატყდა და ტაში აგრიალდა.

გიორგი გეგეჭკორის მიერ ოსტატურად მოგონილმა ხერხმა გასჭრა. გატარებული პუბლიკუმი მთელი არსებით ისმენდა ქართულ სპექტაკლს. თითქოს ყოველი ქართული სიტყვის მნიშვნელობა სუფთად ესმოდა. მაყურებელი თანაბარი გაგებით ხვდებოდა სიტყვითა, თუ მოქმედებით გამოხატულ აზრს. რეაქციის თვინიერ არ ტოვებდა არც ერთ ნიუანსს.

ვისაც „სამანიშვილის დედინაცვალი“ უნახავს, უეჭველად ესმომება სოფლის ორღობეში აღვოკატ ივანე გვერდევანიძისა და პლატონ სამანიშვილის საუბარი. ამ სცენას მსახიობები — გიორგი გეგეჭკორი და ავთანდილ მახარაძე — დახვეწილი ოსტატობით ასრულებდნენ. ისინი ცხენებზე შემსხდარი მხედრების იმიტაციას აკეთებდნენ და ისე მასლათობდნენ. ქართველ მაყურებელს ამისათვის განსაკუთრებული ყურადღება არასოდეს მიუქცევია. აქა-იქ თუ გაიგონებდით ღარბაზში სიცილის ხმას. ზაარბრეჟენის თეატრში კი დამთავრდა თუ არა ეს სცენა, პუბლიკუმის ტაშმა იქუხა და „ბრავოს“ ყვირილმა ჭერი კინაღამ ჩამოიღო.

თუ გნებავთ, თეატრალური თვალსაზრისით, გერმანული კულტურის არსს ჩაწვდით, უფრო მეტად გერმანულ მაყურებელს უნდა დააკვირდეთ, ვიდრე გერმანულ წარმოდგენას.

სპექტაკლის მსვლელობისას ღარბაზი და სცენა ერთი მთლიანი სხეულია შეკრული შემოქმედებითი კავშირით. მაყურებელი გულითა და გონებით ჩართულია წარმოდგენაში. სხვა რამ მისთვის აღარ არსებობს. თუ რაიმე არ მოსწონს, ამას წარმოდგენის მსვლელობისას არასოდეს გაგრძნობინებთ: შემოქმედებით პროცესს სცენაზე ხელი არ უნდა შეეშალოს. სპექტაკლის შემდეგ იგი გეტყვით თავის აზრს — რა მოეწონა და რა — არა. სხვათა შორის, ერთ-ერთ მაყურებელს კვითხე — ნუთუ, ყველაფერი მოგეწონათ, ასე ხშირად რომ უკრავთ ტაშს? მიპასუხა — ტაშს მოწონების ნიშნად არ ვუკრავთ. ვუკრავთ მსახიობის შრომის პატივსაცემად. მსახიობი ხომ ჩვენთვის გაისარჩა. ჩემთვის ესთეტიკური სიაშოვნება რომ მოენიჭებინა, იშრომა და დაიღალა. მეც ტაშისდაკვრით ვაფასებ მის გარჯა-შრომას, ამით გამოვხატავ ჩემს მაღლიერებას. რაც შეეხება მოწონება-არმოწონებას, ამაზე კი შეიძლება ვისაუბროთ. მაშინ მოგახსენებთ ჩემს დამოკიდებულებას.

რვა ივნისს კიდევ უფრო უჩვეულო პირობებში მოუხდათ მსახიობებს „სამანიშვილის დედინაცვალის“ თამაში.

ამ დღეს იმართებოდა გამოსამშვიდობებელი გალა-კონცერტი. თავდაპირველად ნავარაუდევია ასე იყო: ამ კონცერტში რუსთაველის თეატრის მსახიობებს ეთამაშათ „სამანიშვილის დედინაცვლიდან“ ნაწყვეტი, ერთი რომელიმე სცენა. მაგრამ წარმოდგენაზე დასასწრებად ევროპის სხვადასხვა ქალაქიდან ჩამოვიდნენ ქართველი ემიგრანტები. მათ დიდი სურვილი ჰქონდათ სპექტაკლის ნახვისა. უნდოდათ ქართული სიტყვის გაგონება.

მოლაპარაკების შედეგად გადაწყდა გალა-კონცერტი ორგანოფილიბიანი ყოფილიყო. პირველი დაეთმოზოდა მუსიკალურ ნაწილს, მეორე — „სამანიშვილის დედინაცვალს“.

საკონცერტო ნაწილი ძალიან გაგრძელდა. პუბლიკუმში ითხოვდა პროვოკაციულ ნომრის გამოცემას. ამან გამოიწვია ის, რომ მეორე განყოფილებაც მუსიკალურმა ნაწილმა წაიღო.

როცა ორივე განყოფილება დამთავრდა, სცენაზე ავიდა ზაარბრეჟენის ობერბურგერმაისტერი ფრიც შუსტერი და სიტყვით მიმართა მაყურებლებსა და ქართველ მსახიობებს. საბასუხო სიტყვით საქართველოს კულტურის მინისტრი ოთარ თაქთაქიშვილი გამოვიდა. არც ზაარბრეჟენის თეატრის ინტენდანტმა პერმან ვედეკინდმა დააუოვნა. ისიც სცენაზე აიჭრა და ხანგრძლივად ილაპარაკა.

თარჯიმნობდა ჩვენი ცნობილი გერმანისტი ნელი ამაშუკელი. ნელის დაუმრეტელმა ენერგიამ, ენთუზიაზმმა ხაერთოდ დიდი დეაწლი დასდო ქართული კულტურის დღეების წარმატებით ჩატარებას.

ამასობაში შუალამეც გადავიდა. ყველა დაიღალა და დაიქანცა. მაგრამ შინ წასვლა მაინც არავის უნდა, განსაკუთრებით ქართველ ემიგრანტებს. ყველანი — გერმანელებიც და ქართველებიც — კიდევ ერთხელ გატაცებით უსმენენ და უყურებენ „სამანიშვილის დედინაცვალს“.

კიდევ ერთხელ დასტურდება აკაკი წერეთლის სტრიქონები:

ხელოვნებას არა აქვს
საკუთრება... საზღვარი!
ის ყოველ ხალხს ეკუთვნის,
ვით ყველას მაცხოვარი.

* * *

ზაარლანდის პრესა დიდ ყურადღებას უთმობდა ქართული კულტურის დღეებს. უამრავი ინფორმაცია, რეცენზია, მიმოხილვა დაიბეჭდა. ძირითადად ალტაცებისა და გაკვირვების გამომხატველი. მაგრამ ისიც აშკარად ჩანდა, რომ პუბლიკუმისათვის საქართველო, ქართული სამყარო უცხო ხილი იყო.

რაც მაშინ პრესაში მასალა გამოქვეყნდა, იმათგან საქაშნიკოდ ორ სტატიას გაგაცნობთ მცირე შემოკლებით.

1974 წლის 31 მაისს „ზაარბრეჟერ ცაიტუნგი“ ბეჭდავს წერილს — „... და კულტურის მინისტრი ღირსფარობს“, ქვესათურით — „პროგრამის დაწყებისას ოთარ თაქთაქიშვილი პულტთან — აღმაფართოვანებელი ხმები და მესაკრავენი“.

„ქართულ კულტურას — მუსიკას, ცეკვას, სიმღერას და სიტყვიერ ხელოვნებას — რამდენადაც შესაძლებელია ფართო წარდგინება მოუწუვეს ზაარბრეჟენში „სსრკ-ის ქართული კვირეულის“ ორგანიზატორებმა, ოთხშაბათს, გახსნის საღამოს, ზაარლანდის სახელმწიფო თეატრში. ამ საქმეს ძლიერ სერიოზულად მოეციდნენ მრავალრიცხოვანი სტუმრები კავკასიონის სამხრეთ კალთებიდან. ასეთ შემთხვევაში აუცილებელი ანგარიშის ჩაბარების გარდა, მოპატიუბულმა და თავის ნებით მოსულმა ზაარლანდელმა მსმენელებმა მიიღეს ტრეშმარტიად ფართო და შეუზღუდავი მიმოხილვა ყველაფერი იმისა, რასაც მათ ეს კვირეული სთავაზობდა. ქართველმა

და ზაარლანდელმა ხელოვნების მუშაკებმა ისეთი Hors d'oeuvre-ს¹ სუფრა გააწვეეს, რომ დამსწრეებს დაუოკებელი შადა გაუღვიძებს მეორე კერძისადმი.

სახელმწიფო თეატრის ორკესტრმა, ზიგფრიდ კაოლერის ხელმძღვანელობით, თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორების ორი პატარა ქმნილებით დაიწყო. აქედრდა 1904 წელს დაბადებული შალვა მშველიძის „ქორალი“. ეს საორკესტრო სუიტა გამოირჩეოდა ნელი, საზეიმო, ვრცელი მელოდიურობით, გვიანრომანტიკული პარმონიულობით და გემოვნებიანი ინსტრუმენტირებით.

მომხიბლავი საცეკვაო რიტმი, მსუბუქი, აღმოსავლურად ფერადოვანი მელოდია. და სისხლის ამჩქროლებელი ხმაური ისმოდა 1921 წელს დაბადებული რევაზ ლალიძის „საქიდაოში“.

საქართველოს სსრ-ის სახელმწიფო სიმებიანმა კვარტეტმა (კონსტანტინე ვარდელი, თამაზ ბათიაშვილი, ნოდარ უვანია და ოთარ ჩუბინაშვილი) დაუკრა სულხან ცინცაძის „ხუთი მინიატურა“. 1925 წელს დაბადებული, ამჟამად თბილისის კონსერვატორიის რექტორი თავის პაწია მუსიკალურ ქმნილებებში შთაგონებულია მისი სამშობლოს მდიდარი ხალხური მუსიკით. ეს არის მიმზიდველი ცეკვები, ტკბილი გრძნობით სავსე სიმღერები, რომელნიც მან გადაამუშავა. ოთხმა მესაკრავემ ეს პიესები ტექნიკურად ისე კარგად და შეწყობილად შეასრულეს, ისე ჩინებულად ააჟღერეს, რომ ხანგრძლივი ტაში დაიშახურეს. მათ შაღლობა ბრწყინვალედ დაკრული ჰაიდნის პიესით გადაიხადეს.

პუბლიკუმმა შეიყვარა ხალხური ანსამბლი „რუსთავი“ (ხელმძღვანელი ანზორ ერქომაიშვილი) თავისი სიმღერებით, ცეკვებით, საკრავებით. ტაშის ქარიშხლის ღირსი იყო გრძნობის დასრულებულობა, რიტმიულობა, ტონი (როცა გესმით ასე ნაზი, მაგრამ ყოველთვის უღერადი პიანისიმო), ამ პროფესიონალთა ინტონაციის მღვრადობა, ასე პარმონიულად რომ გადმოგვეცმდნენ პოლიფონიურ ხალხურ სიმღერებს, მდიდრულად ორნამენტირებული დიდებული სოლო პამლეტ გონაშვილისა.

შემდეგი სოლისტი ანსამბლ „რუსთავისა“ ზურაბ სოტკილავა თავისი არაჩვეულებრივი, სხივოსანი, ძლიერი, ლითონივით უღერადი ტემბრით, იტალიურად გაწაფული ტენორით ბრწყინავდა გადამუშავებულ ხალხურ სიმღერებში, რომელსაც დირიჟორობდა „მინდიას“ კომპოზიტორი, საქართველოს კულტურის მინისტრი ოთარ თაქთაქიშვილი.

აღტაცებას იწვევდა ძველებურ ქართულ ხალხურ საკრავებზე — მსგავსხმთან ფანდურსა და ჩონგურზე, აგრეთვე სალამურზე — დაკრა-შესრულება. სალამურზე დამკვრელი იყო ვირტუოზი თავის საქმისა, იგი ერთდროულად უკრავდა ორ სალამურზე. პუბლიკუმმა იგი ბრავოს უვირილით დააჭიღლოვა.

¹ მაღის მომკვრელი საუზმე.

შთაბეჭედავი იყო, ქოროს თანხლებით, ლექსად დაწერილი ეპოსის, შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ოთხი სტროფის კითხვა თბილისის რუსთაველის თეატრის ვარსკვლავის გურამ საღარაძის მიერ“.

მეორე წერილსაც მოვუსმინოთ. ოთხ ივნისს „ზაარბრეკერ ცაიტუნგმა“ დაბეჭდა სტატია — „სახელები, რომელთაც არავინ იცნობს“, ქვესათაურით — „ქართული პოეზიისა და კამერული მუსიკის საღამო“.

„შაბათ საღამოს ზაარბრეკერული პუბლიკუმის დიდი ნაწილი ოპერა „მინდიას“ გერმანულენოვანმა პრემიერამ მიიწიდა. ამის გამო „ქართული ლიტერატურისა და კამერული მუსიკის საღამო“ ჩატარდა კამერული თეატრის დარბაზში, სადაც ხალხი ნაკლებად დადის. ეს კი საწყენია.

საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის მოადგილემ ვახტანგ კუპრავამ, გერმანულ ენაზე წაკითხულ მოხსენებაში — „ქართული პოეზია გერმანულ თარგმანში“ — მოგვცა პოეზიის ყველასათვის გასაგები დეფინიცია: ყოველი ხალხი თავის გრძნობებს ლექსის ფორმით გამოხატავს. ყოველი კულტურული ხალხისათვის პოეზია არსებობის ფორმაა.

თვალში გეცემოდათ ის, რომ კუპრავამ ქართული ლიტერატურის ისტორიის მოკლე მიმოხილვაში არ განახსენა ერთმანეთისაგან საკარო, სამოქალაქო და ხალხური ზეპირსიტყვიერების ღირებულებანი. „ყოველი ქართველი აქტიურად თანამონაწილეობდა პოეზიის განვითარებაში“, — თქვა მან. ლექსები აქვთ დაწერილი მეფეებსაც და გლეხებსაც. ოღონდ ბატონები სახელითაც არიან ცნობილი, ხოლო ქვეშევრდომები — მხოლოდ თავიანთი სიმღერებით.

პუბლიკუმს ცოტა დანაშაულის გრძნობა გაუჩნდა, როცა მინისტრის მოადგილემ ილაპარაკა იმაზე, რომ უმნიშვნელოა ქართული პოეზიის ცოდნის დონე გერმანიაში. რაც თარგმნილია, ისიც შეიცდომებით. ეს, ალბათ, აიხსნება ქართული ენის თავისებურებით. მცირე გამოჩაკლისია, მაგალითად, ადოლფ ენდლერის შედგენილი ანთოლოგია. მაგრამ, თუ შუა საუკუნეების ქართველ ეროვნულ პოეტს შოთა რუსთაველს უკვე გოეთე აფასებდა, ყველა სხვა დანარჩენი ქართველი პოეტი „ტერრა ინკოგნიტა“.

ფონტიკური სხვაობა შუასაუკუნეებისა და თანამედროვე ქართულ ენას შორის ისმოდა მსახიობ გურამ საღარაძის დეკლამირებულ სანიშურო ტექსტებში. მან წაკითხა ნაწყვეტები შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნიდან“ და ზოგიერთი თანამედროვე პოეტის რამდენიმე ლექსი. გუნტერ კრემერმა მსმენელებს საქამნიკოდ გააცნო ქართული პოეზიის გერმანული თარგმანი. ლიტერატურულ საღამოს შეჯამება: უახლოეს ხანებში ასეთი შეხვედრები უფრო ფართო ხასიათს მიიღებს“.

ამ ორ საგაზეთო წერილში, ჩემი აზრით, კარგად გამოსჭვივის ის საერთო განწყობილება, რაც საერთოდ დამახასიათებელი იყო

მაშინდელი გერმანული პრესისათვის — გაკვირვებაც, ალტაცებაც ქართული კულტურის სამყაროთი და მისი უცოდინარობაც.

ლიანგისათვის საქართველო ერთ-ერთი კუთხე, მხარე იყო რუსეთისა, ისევე, როგორც ზაარლანდი გერმანიისა. ქართული კულტურა რუსული კულტურის პროვინციული ნაწილია ისევე, როგორც ზაარლანდის კულტურული ცხოვრება იყო საერთო გერმანული კულტურის პროვინციული ნაწილი, ქართული ენა კი რუსული ენის დიალექტი, თუმცა ლიტერატურული რუსულისაგან დიდად განსხვავებული (სხვათა შორის, ზაარბრეჟუენში ლუდის ქარხანას რომ ვთავალიერებდით, ერთმა თანამშრომელმა პირდაპირ თქვა: მე ქართული რუსული ენის დიალექტი მეგონა და თურმე ასე არ ყოფილაო. ეს საუბარი უთუოდ ეხსომება ფილოლოგ ნინო მელიქიშვილს, რომელიც მაშინ თარგიმობდა).

ამის გაცდა შეურაცხყოფელი და დამთრგუნველი იყო, მაგრამ ფაქტს სად დაემალებოდი.

უკვე ვთქვი, რომ გერმანელი მსახიობები „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ეროვნული კოლორიტის შექმნას არ ცდილობდნენ, მაგრამ ბეკინას როლის შემსრულებელი ფრიც ბრეჟსკე რაღაც რუსულ სიმღერას მანც დიღინებდა. Раз, два, три... ასე იწყებოდა სიმღერა. წარმოდგენა რომ დამთავრდა, მსახიობს ვკითხე — რუსულ სიმღერას რატომ მღერით? მიპასუხა: ფერისათვის. მეორე მსოფლიო ომში რომ ვიბრძოდი, რუსეთში მომიწია ყოფნა. იქ სოფელში გავიგონე ეს სიმღერა. ახლა რუსულ პიესაში რომ ვთამაშობ, გავისხენე და გამოვიყენე.

მე შევეცადე განმემარტა და შეგონება დავუწყე: ჩვენ რუსები არ ვართ. ჩვენს შორის არაფერია საერთო არც ენობრივი, არც ეროვნული, არც კულტურული, არც ისტორიული, თუ გნებავთ, არც რასობრივი თვალსაზრისით. უბრალოდ ჩვენ — რუსები და ქართველები — ერთ სახელმწიფოში, სსრკ-ში ვცხოვრობთ, თორემ, სხვა მხრივ, ჩვენ ძირეულად განსხვავებული ერები ვართ.

გულისუფრით მისმენდა, მაგრამ ვერაფერი გააგო. ბოლოს დამამშვიდა: თუ არ მოგწონთ, რასაც მე ვლიღინებ, აღარ ვიმღერებ. ეს ადვილად შეიძლება მოგვარდეს.

მერე, მართლაც, აღარ უმღერია არც ზაარბრეჟუენში და არც თბილისში. მაგრამ, ალბათ, მისთვის დღესაც აუხსენელია — ქართველები რატომ არ ვიყავით რუსები.

გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში მეორედ რომ იყო რუსთაველის თეატრი (1977 წლის 21—29 მარტი), მაშინაც წავაწყვდით შემთხვევას, როცა ქართული სამყაროს სრული უცოდინარობა გამოვლინდა.

გერმანისტი ია ხვადაგიანი, თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე და მე ჰომბურგში წაგვიყვანეს (ჰამბურგში არ შეგვეშალათ. ჰომბურგი პატარა ქალაქია, ზაარბრეჟუენის ახლოს).

ანტიკურ ეპოქაში ჰომბურგის ალაგას რომაული დასახლება ყოფილა. ჰომბურგის გიმნაზიუმის ისტორიის მასწავლებელს და მოწაფეებს ანტიკური სამოსახლო გაუთხრიათ, რომაული ეპოქის უამრავი ნივთი უპოვნიათ. ისტორიის მასწავლებელსა და მის მოწაფეებს გადაუწყვეტიათ აღედგინათ ძველი რომაული ნაქალაქარი და მუზეუმი მოეწყობო. როგორც გადაწყვიტეს, ისეც მოიქცნენ და ახლა ჩვენ, თბილისიდან მოსული სტუმრები, ამ აღდგენილ ნასახლარს ვათვალიერებთ.

თვალწარმტაცი სანახაობა იყო იგი. ძველი რომაული პროვინციული ქალაქის სრული შთაბეჭდილება იქმნებოდა. აღდგენილი იყო სახლები, ეზოები, ქუჩები, ბაზარი. სანთლის ფიგურებით „გაეცოცხლებინათ“ აღმინები, ცხოველები, ფრინველები. ეზოებში რომ შეხვიდოდით, არა მარტო სახლს, ქას, სამეურნეო ნივთებს ნახავდით, არამედ დიასახლისსაც, რომელიც კერასთან იჯდა და საზრდელს ამზადებდა, ბავშვებს, რომელნიც ძაღლებს ეთამაშებოდნენ, მამასახლისს, შეშას რომ აპობდა.

ქუჩებში შეხვდებოდით ანტიკური ეპოქის მოქალაქეებს, სასიეროდ გამოსულებს თუ საქმეზე მიმავალთ.

ბაზარში დახლებს ვაჭრები უდგნენ და ნაირნაირ ხილეულითა და საკვებით ვაჭრობდნენ.

ეს უველაფერი გიმნაზიუმის მასწავლებლს და მის მოწაფეებს გაეკეთებინათ. როცა ჩვენ რომაულ ნაშოსახლარს ვათვალიერებდით, ეს კაცი თან გვახლდა და გვიყვებოდა — რა გააკეთეს და როგორ. ანტიკური ეპოქის განსაცვიფრებელ ცოდნას ამჟღავნებდა ისტორიის მასწავლებელი. აცტირებდა ვრცელ ლათინურ ტექსტებს. გვიამბობდა — როგორი ზნე-ჩვეულება ჰქონდათ როგორ იქცეოდნენ ოჯახში, როგორი სმა-ქამა უყვარდათ. ამ კაცმა, მგონი, ისიც იცოდა, ძველ რომში ქმარი რას ეჩურჩულებოდა ცოლს ღოგინში.

უველაფერი საყურადღებო იყო, მაგრამ ჩვენი, ქართველების, განსაკუთრებული ნიაში იმან გამოიწვია, რომ საოჯახო ნივთები, რომელიც მოწაფე-არქეოლოგებს ეპოვნათ, ტყუპის ცალებივით ჰგავდა იმ საგნებს, დღესაც რომ იყენებენ ჩვენში — გურია-სამეგრელოში, იმერეთში. ქართველი გლეხის სახლიდან წადებული გეგონებოდათ უველა ეს სამფეხები, კარდალები, შამფურები, მაშები, ოჭინჭალები. ჩვენ თვალწინ იყო პირდაპირი საბუთი იმისა, რომ ძველი საქართველო ხმელთაშუა ზღვის აუზის კულტურას ეკუთვნოდა.

დათვალიერება რომ მოვთავავეთ, ჩვენს გიდს, მასწავლებელსა და არქეოლოგს ვუთხარით: თქვენს მიერ ნაპოვნი არქეოლოგიური ბევრი ნივთი, ჩვენთან საქართველოში, დღესაც ცოცხალია და სამეურნეო-საოჯახო საქმიანობაში გამოიყენება. ამაზე გერმანელმა მასწავლებელმა მოგვიგო: შესაძლებელია. იქ, სადაც დღეს კავკასიური რუსეთია, ძველად კოლხები და იბერები მოსახლეობდნენ. მათ მკიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ ბერძენებთან და რომაელებთან. ისინი დიდი ხანია გადაშენდნენ, მაგრამ საგნები დარჩებოდა და თქვენ, რუსები, ახლა, ალბათ, იყენებთ კიდევ.

ეს რომ გავიგონეთ, ერთად შევიცხადეთ: კოლხები და იბერები არ გადაშენებულან. დღესაც არსებობენ, საღ-სალამათად არიან და მათი წარმომადგენლები აგრ თქვენს წინ ვდგავართ და გესაუბრებით.

მასწავლებელმა ირონიულად გაიღიმა და გვითხრა: რასაც თქვენ ამბობთ, გასაგებია. ახალგაზრდა ხალხებს უყვართ ძველი ხალხების ისტორიის მითვისება. მაგალითად, დღევანდელი არაბები ითვისებენ ძველი ეგვიპტის ისტორიასა და კულტურას. მაგრამ არაბები ხომ ძველი ეგვიპტელები არ არიან? ასევე აკეთებთ თქვენც. რუსები ახალგაზრდა ერი ხართ. გასურთ მითვისოთ გადაშენებული კოლხებისა და იბერების კულტურა.

ჩვენ მღელვარებისაგან ერთმანეთს აღარ ვაცლიდით. სხაპასხუპით ვყარდით: ძველი კოლხებისა და იბერების უშუალო შთამომავალი ქართველები

ვართ. ჩვენი ისტორია არ გაწყვეტილა. მართალია, 1801 წელს საქართველო რუსეთმა დაიპყრო, მაგრამ ქართველები ისევ არსებობენ. მათი ისტორია გრძელდება. ჩვენ იმ ძველი კოლხებისა და იბერების ენაზე ვლაპარაკობთ. ჩვენი მწერლობა, ჩვენი თეატრი, ჩვენი კინო, ჩვენი სიმღერა, ცეკვა, მუსიკა ცოცხალია. ჩვენ თითქმის სამი წელიწადი, 1918—21 წლებში, დამოუკიდებელიც ვიყავით. ჩვენი დამოუკიდებლობის მოპოვებაში გერმანიას საგრძნობი წვლილი მიუძღვის. 1918 წელს საქართველოში გერმანიის არმიაც იდგა.

მაგრამ ამოდ ვიხარჯებოდით. ამ კაცს არაფრის გაგონება არ უნდოდა. არც ერთი ჩვენი სიტყვის არ სჯეროდა. სეტყვასავით გვესვროდა ისიც გრძელ-გრძელ ციტატებს ხან ბერძნულად, ხან ლათინურად, რომელ შემათიანეს რა უთქვამს კოლხებზე ან იბერებზე. თან ნიშნისმოგებით აყოლებდა — რა გაქვთ თქვენ, რუსებს, მათთან საერთო? თქვენ მასწავლით კოლხებისა და იბერების ისტორიას?

მართლაც, რაც ანტიკურობას ეხება, ყველაფერი ზეპირად იცის, მაგრამ რაც ანტიკურობის მერე მოხდა, არ იცის და არც სხვას უგდებს ყურს. მეთი რა გზაა. უნდა დავტოვოთ ეს რომაული ნასახლარ-მუზეუმი. რამდენიმე დღეც რომ იდავო, ამ კაცს თავის აზრს ვერ შეაცვლევინებ, იმდენად ღრმად არის დარწმუნებული, რომ ძველი კოლხები და იბერები გადაშენდნენ.

წამოსვლის წინ მასწავლებელმა მორიდებით გვთხოვა — მართალია, ცხარედ ვიდავით, მაგრამ თქვენი შთაბეჭდილება წიგნში მაინც ჩაგვიწერეთ.

მე ჩვენი შთაბეჭდილება ქართულად ჩავწერე ასოებს რომ დახედა, განცვიფრებული სახით იკითხა — ეს ხომ რუსული ანბანი არ არის?

ახლა ჩვენი ნიშნისმოგების დრო დადგა. — ამდენი ხანია გამწარებული გიმტკიცებთ, რუსები არ ვართ და არაფრით არ იჭერებთ, ჩვენ რა უნდა გიყოთ, — ვუპასუხე.

ერთხანს ჩუმად იდგა. მერე იქვე მდგომ სხვა თანამშრომლებს მიუბრუნდა და ნაღვლიანად თქვა: — როგორც ჩანს, განათლება თავიდან უნდა დაიწყო.

ასე დავცილდით ერთმანეთს. ქართული ანბანი რომ არა, ანტიკური ეპოქის ისტორიის გერმანელ მასწავლებელს ვერავითარი არგუმენტი ვერ გადაარწმუნებდა.

ამგვარ ვითარებას მესამედაც შევესწარი. ეს უკვე ედინბურგის ფესტივალზე (1979 წლის 17—27 აგვისტო). „კავკასიური ცარცის წრის“ წარმოდგენა დამთავრდა. პუბლიკუმი იშლებოდა და შინ მიდიოდა. თეატრის წინ, ქუჩაში, გელა ჩარკვიანი და მე ვიდექით. ვსაუბრობდით. ერთი აზლუქუნებული ყმაწვილი ქალი მოგვიანლოვდა. ცრემლების ულაპკით გვეკითხა: თქვენ რუსთაველის თეატრის თანამშრომლები ხართ? ჩვენ თანხმობით მივუგეთ.

— მე გლაზგოს უნივერსიტეტში სლავისტიკის ფაკულტეტზე ვსწავლობ. მესამე კურსის სტუდენტი ვარ. ახლა თქვენ სპექტაკლს ვუყურებ. ვერც ერთი სიტყვა ვერ გავიგე. ნუთუ ისეთი უნიჭო ვარ, სამი წლის მანძილზე ვერც ერთი რუსული სიტყვა ვერ ვისწავლე?! — გოცებული გვეკითხებოდა.

გელა ჩარკვიანი ღიძხანს და დაწვრილებით უხსნიდა: რუსული და ქართული ერთი და იგივე ენები არ არის. რუსულსა და ქართულს შორის უფრო დიდი განსხვავებაა, ვიდრე ინგლისურსა და რუსულს შორის. საქართველო სხვა ქვეყანაა და რუსეთი — სხვა.

ბრიტანელი სტუდენტი ქალა სულგანაბული უგდებდა ყურს გელას. დიდად იყო გაოგნებული იმით, რაც მოისმინა და კიდევ უფრო მეტად გაბარებული იმით, რომ უნიჭო არ ყოფილა. აბა, რა მისი ბრალი იყო, რუსული ენის ასე თუ ისე მცოდნემ, სრულიად უცხო ქართული რომ ვერ გაიგო?

მართო უცხოელები არ ყოფილან ამ დღეში. კოლონიების პატრონი რუსიც გვინახავს მსგავს ვითარებაში. დიუსელდორფში „კავკასიური ცარცის წრის“ სანახავად სსრკ-ის კონსული და მისი თანამეცხედრეც მობრძანდნენ. როცა წარმოდგენა დაიწყო და ქართული მეტყველება გაიგონეს, კონსულის ცოლმა ბრიყულად ჰკითხა ნოდარ გურაბანიძეს — ქართველები კიდევ ლაპარაკობენ ქართულად? მე შეგონა, რომ თქვენ უკვე დიდი ხანია გარუსებული ხართ!..“

ამგვარი უმეტრება თუ არაინფორმირებულობა სრულიად მკაფიოდ გამოჩნული პოლიტიკის შედეგი იყო. ამ პოლიტიკის ყველა დეტალი სსრკ-ის ხელისუფლებას გათვლილი ჰქონდა და ისე წარმართავდა მას. ამის უშუალო მოწმე რუსთაველის თეატრიც გახდა.

როცა თეატრი ევროპაში მოგზაურობდა და წარმოდგენებს უჩვენებდა, სსრკ-ის საელჩოები ყოველნაირად ცდილობდნენ პროპაგანდა გაეწიათ ერთიანი საბჭოური ხელოვნებისათვის. არ დაეუთო იგი ეროვნული ნიშნით — ქართული, რუსული, სომხური და ა. შ. თუ ხაზი გაესმოდა რუსთაველის თეატრის ქართულობას, ეს მათ უსასველოდ აღიზიანებდათ. მართალია, თავს იკავებდნენ, აშკარად არ ავლენდნენ ვაბრახებას, მაგრამ მოქმედებაში, საქციელში, მეტყველების კილოში მაინც შეამჩნევდით, რომ იბოღმებოდნენ.

ედინბურგში, ფესტივალი რომ დამთავრდა, ქალაქის მერმა მიღება მოაწყო. ფესტივალის ყველა მონაწილე იყო დაპატივებული. მოგესვენებთ, ამგვარი მიღებები უცხოეთში დიდხანს არ გრძელდება, აქაც ასე მოხდა. ქალაქისთავი ყველას მიესალმა, ფესტივალში მონაწილეობისათვის მადლობა გადაუხადა. მომავალი წარმატებანი უსურვა. ისიც დასძინა, რომ მიღება მხოლოდ ერთ საათს გასტანდა.

თავის სიტყვაში ედინბურგის ქალაქისთავმა რუსთაველის თეატრი საჯანგებოდ გამოყო. მადლიერების ნიშნადო, აღნიშნა მან, მხოლოდ ქართველ მსახიობებს ეძლევათ უფლება ამ მიღებაზე იმღერონო.

ამ სიტყვებმა სსრკ-ის საელჩოს წარმომადგენელი ძალიან შეაწუხა. — სხვა მონაწილეებს ეწყინებთ, რუსთაველის თეატრს უპირატესობა რომ მიანიჭეთ. იქნებ, სჭობს ყველა თანაბარ მდგომარეობაში ჩააყენოთო, — ასწავლიდა სტუმარი რუსი სტუმარი ბრიტანელ მასპინძელს. ეშმაკი ალბიონელი მიხვდა, საბჭოელ დიპლომატს რა მუცლის ვერემაც აწუხებდა და კიდევ უფრო დაჟინებით ითხოვდა, ემღერათ ქართველ მსახიობებს.

მაშინ კახი კავსაძემ, ჟანრი ლოლაშვილმა, კარლო საჯანდელიძემ, ჯემალ ლაღანიძემ, რამაზ ჩხიკვაძემ და სხვებმა დააგუგუნეს, მაგრამ რა დააგუგუნეს ქართული სიმღერები... სტუმრებიცა და მასპინძლებიც სულ პირდაუჩენილი მისჩერებოდნენ ჩვენს მსახიობებს. მაგრამ ქართველები სმა-ჰამის გუნებაზე რომ მოვიდნენ, სიმღერის ეშმა რომ გაიღვიძა, სწორედ მაშინ ჩაქრა სინათლე. თურმე მიღებისათვის განკუთვნილი ერთი საათი გასულიყო. შეხვედრის ვადა ამოწურულიყო. რამდენიც უნდა შეხვეწენოდით — ქართველები აწი ვიწყებთო ქეიფს, — ყურს აღარავინ გათხოვებდა. აღარავინ აანთებდა სინათლეს, რომ ქართული ენერჯით შეგვესანსლა ნუგბარი კერძებით სავსე სუფრა, უკანასკნელ

წვეთამდე შეგვეხვა ფრანგული და იტალიური ღვინოები.

ნახევრადუსმელი, ნახევრადუტყემელი, ნახევრადუმღერალი დავბრუნდით სასტუმროში. რას ვიზამთ: არ არის ევროპული ბანკეტი ქართველ კაცზე მორგებული.

თუ ევროპაში საბჭოელი დიპლომატები ყოველგვარ ცდილობდნენ ჩვენი თეატრალური ხელოვნების ეროვნულობა მიეჩქმაღათ, ხაზი გაესვათ საერთო საბჭოურობისათვის, სულ სხვანაირად მოიქცნენ მექსიკაში (1977 წლის 3—23 მაისი).

მეხიკოში ქართულ თეატრს პირველი პრესკონფერენცია რომ გაუმართეს, რა თქმა უნდა, სსრკ-ის საელჩოს წარმომადგენელიც დაესწრო. მან სიტყვა მანამდე ითხოვა, სანამ საუბარი დაიწყებოდა. კარგა ხანს ილაპარაკა. საქართველოს ისტორიასაც და ქართულ კულტურასაც ეს კაცი საფუძვლიანად იცნობდა. იგი მექსიკელ უურნალისტებს უყვებოდა: რა არის საქართველო და ვინ არიან ქართველები. ქართული კულტურა ბევრად უფრო ძველიაო, — თქვა მან, — ვიდრე რუსული. საქართველო უძველესი ქრისტიანული კულტურის ქვეყანაა. ქართული დამწერლობა დოკუმენტურად ათასხუთას წელიწადს ითვლისო. ქართული და რუსული კულტურული სამყარო ერთმანეთში არ აურიათო, — აფრთხილებდა პრესკონფერენციის მონაწილეებს.

პირადად მე ამგვარმა სახეცვლილებამ დიდად გამაკვირვა. თავდაპირველად ვიფიქრე: საელჩოს წარმომადგენელი რუსი ებრაელია და შეიძლება ამით არის გამოწვეული დამოკიდებულებათა განსხვავება. მით უფრო, რომ საქართველოსადმი ებრაელთა გულთბილი დამოკიდებულების უკვეთილი სულ ახალი მიღებული გვქონდა ნიუ-იორკში.

დროებით თბრობის გეზს უნდა გადავუხვიო და ეს შემთხვევა უთუოდ ვიამბოთ.

ნიუ-იორკში რომ ჩავფრინდით და სასტუმროში დავბინავდით, მსახიობმა ლერი გაფრინდაშვილმა თქვა — აქ ჩემი მეზობელი და ამხანაგი გურამ ჭანაშვილი ცხოვრობს. უნდა დავურეკო და მისიანების ამბავი შევატყობინოო, დაურეკვა. სულ ცოტა ხანში მოვარდა გულამოვარდნილი გურამ ჭანაშვილი. ახალგაზრდა კაცი, ასე 30—32 წლისა. ცოლი და შვილი, 6—7 წლის გოგონა, მოჰყვა. შეიქნა ერთი კოცნა-ხვევნა, მიკითხვა-მოკითხვა. ძველისა და ახლის გახსენება.

გურამ ჭანაშვილი ამ რამდენიმე წლის წინათ გადასახლებულა ისრაელში. ერთ ხანს იქ უცხოვრია. ცოტა ფული შეუგროვებია. აშშ-ში ჩამოსულა და ბედი იქ უცდია. თავის მდგომარეობას არ უჩიოდა. მომავლის იმედი ჰქონდა. სჯეროდა, რომ ფეხს მტკიცედ მოიკიდებდა. თავის ოცნებას ხორცს შეასხამდა. დიდად ემადლიერებოდა ძველ ქართველ ემიგრანტს, გვარად ამილახვარს, იმჟამად უკვე გარდაცვლილს. მამასავით მიპატრონა, აქაური უოფა მასწავლა და გზა გამიკაფაო. საერთოდ ეს ამილახვარი ზედმიწევნით უურადლებიანი კაცი უოფილა. თუკი ვინმე შევლას ითხოვდა, რაც შეეძლო, იმით ეხმარებოდა. ამ გულცივ ქალაქში მისი სიბოო რომ არ დამხვედროდა, შეიძლება ისრაელში უკან გაბრუნება მომწოდებოდა, გვეუბნებოდა გურამ ჭანაშვილი.

პირველმა მღელვარებამ რომ გაიარა და ცოტათი ყველა დამშვიდდა, გურამმა თავი გამოიღო, ახლავე ყველანი რესტორანში უნდა დავგაპტიოთ, ერთი ქართულად მოვილხინოთო. ეს შეუძლებელი იყო. რუსთაველის თეატრის საგასტროლო ჯგუფი სამოცზე მეტი წევრისაგან შედგებოდა. ნიუ-იორკში, რეს-

ტორანში, ამდენი კაცის დაპატიჟება გურამ ჭანაშვილს კი არა, როკფელერს გააკოტრებდა. არასდიდებით არ ვქენით ეს. მერე ლერის შეეხვეწა, შენ და რამდენიმე კაცი მაინც გამოშვევით, ერთი რესტორანი უნდა გაჩვენოთო. თუ ჩვენთან ყოფნა და საუბარი გინდა, აქვე, სასტუმროს რესტორანში დავსხდეთ რამდენიმე კაცი, ერთად ყოფნით და ლაპარაკით გული ვიჭეროთ. შორს წასვლა არ გვინდაო, ვურჩევდით ჩვენ. არ დაიშალა მაინც თავისი გურამ ჭანაშვილმა. ოთხი თუ ხუთი კაცი მანქანაში ჩაგვსხა და ქალაქში წავიყვანა. ქალაქი მიგვატარ-მოგვატარა. ზოგიერთი ისტორიულად და კულტურულად მნიშვნელოვანი ადგილი გვაჩვენა. მერე ერთი უზარმაზარი რესტორანის წინ მანქანა გააჩერა და თითქმის გვიბრძანა: ერთი წუთით მაინც უნდა შემომყუევთო. მარტო შევალთ და გამოვალთო. რაღა უნდა გვექნა, კაცი გულამოსკვნილი უმცირეს რასმეს გვთხოვდა და ამაზე უარი როგორღა გვეთქვა?

გურამი რესტორანში შეგვიძღვა. უზარმაზარი დარბაზი ხალხით იყო გაქედ-დილი. ორკესტრი უკრავდა და ახალგაზრდა კაცი ესტრალაზე მღეროდა. გურამი რომ დაინახა, სიმღერა შეწყვიტა. გაჩერდა. მათ რაღაც უთხრეს ერთმანეთს თვალებით. ჩვენდა მოულოდნელად ორკესტრმა „ადანდალი-დანდალი“ დასცხო. იმ მომდერალმაც სასაცილო ქართულით ეს სიმღერა იმღერა.

თურმე ამ რესტორანში ქართველი ებრაელები იურიან თავს. ორკესტრი-სა და მომღერლისათვის ქართული სიმღერების ფირფიტები უჩუქებიათ. როცა მათ საქართველო მთენატრებათ. ამ რესტორანში შეგროვდებიან, ინგლისურად შესრულებულ ქართულ სიმღერებს უსმენენ და უხმოდ იცრემლებიან.

ამის ჩვენება უნდოდა გურამ ჭანაშვილს და იმიტომ გვეხვეწებოდა, რესტორანში შემომყუევითო.

ცნობიერებაში ღრმად ჩარჩენილმა ამ შთაბეჭდილებამ მაფიქრებინა პირველად, რომ სსრკ-ის საელჩოს წარმომადგენლის კეთილგანწყობილებაც ქართველთაღმი ებრაელთა საერთო სიმპათიით იყო გამოწვეული. მაგრამ მერე მივხვდი, რომ ასე არ იყო. მექსიკაში სხვა პოლიტიკური ინსტრუქცია მოქმედებდა.

მექსიკაში მძიმედ განიცდიდნენ აშშ-ის ეკონომიკურ და კულტურულ გავლენას. აშშ მიდიარია, გაზულუქებელი და ამპარტავანი, მექსიკა, მასთან შედარებით, — ღარიბი, დაბეჩავებული და დაჩაგრული. როგორც ლუტს არ უყვარს შეძლებული და ქონებიანი, ასევე ღატაკ ქვეყანას სძულს გადადილვა-მებული სახელმწიფო. ანტიპათიური განწყობილება აშშ-სადმი მექსიკაში აშკარად იგრძნობოდა. ამას ითვალისწინებდა საბჭოური პროპაგანდა. როცა სსრკ-ის საელჩოს წარმომადგენელი საქართველოს და ქართულ კულტურას აქებდა, ამით მექსიკელებს ქარაგმულად ეუბნებოდა: რუსეთი აშშ-ვით მჩაგვრელი კი არ არის, არამედ — მზრუნველი, მფარველი და ხელისშემწყობი. აი, ხომ ხედავთ, ერთი ციციქა საქართველოს კულტურა, რა დონეზე დგას. ეს იმიტომ, რომ რუსეთი მის განვითარებას არ აბრკოლებს. პირიქით, ეხმარება და შველის. თუ თქვენც კომუნისტურ გზას დაადგებით, რუსეთი აშშ-ვით კი არ დაგჩაგრავთ, არამედ აუვაებაში დაგეხმარებათო. ამის მკაფიო მაგალითიაო საქართველო და კონკრეტული დადასტურება — რუსთაველის თეატრი.

მაგრამ საბჭოელი დიპლომატებისა და პროპაგანდისტების ქადაგება მექსიკაში არ ქრიდა. იმ ოცი დღის მანძილზე, რაც ჩვენ მექსიკაში დავყავით, ტელევიზიაში სსრკ თითქმის არ უხსენებიათ. ერთადერთი დილის გადაცემა დამამასსოვრდა. მასწავლებელი მსმენელებს გეოგრაფიის გაკვეთილს უტარებდა.

მან, ეკონომიკური თვალსაზრისით, მსოფლიო სამად დაჰყო — ეკონომიკურად განვითარებულ, განვითარებად და განუვითარებელ ქვეყნებად. როცა განუვითარებელ ქვეყნებს ანასიათებდა, ნიშუშად სსრკ დაასახელა. მერე უამრავი ფოტომასალა, დიაგრამები და სტატისტიკური მონაცემები მოიხმო და სრულიად უტყუარად დაასაბუთა, რომ სსრკ ეკონომიკურად მსოფლიოს ერთი უველაზე ჩამორჩენილი ქვეყანა იყო.

ასე, რომ საბჭოური პროპაგანდა ფულსაც ტყუილად ხარჯავდა და ენერჯიასაც. მექსიკელებს მისი არ სჭეროდათ. ეს იმ ანეკდოტიდანაც ნათლად ჩანდა, მეხიკოში ჩასვლისთანავე რომ დაგვახვედრეს: საბჭოელი მოქალაქე საავადმყოფოში მივიდა. ორი ექიმი მოითხოვა — ყელ-ყურ-ცხვირისა და თვალის. გინდათ თუ არა, ორი სპეციალისტი შეირდებაო, — დაიჩემა. — რა გჭირს ისეთი, ორი ექიმი რომ გჭირდებაო აუცილებლად, — დაინტერესდნენ საავადმყოფოში. სწულმა უპასუხა: რაც შესმის, იმას ვერ ვხედავ და რასაც ვხედავ, ის არ შესმის.

დღევანდელმა მკითხველმა შეიძლება არცკი დაიჭეროს, მაგრამ მაინც უნდა იცოდეს, რომ სსრკ-ის კომუნისტური ხელისუფლება უველა წვრილმანის გაკონტროლებას ცდილობდა. აკონტროლებდა კიდეც.

ამის დამადასტურებელი ერთი საბუთი.

მეხიკოში ინგლისელმა ჟურნალისტმა მაიკლ კოვენმა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლები ნახა. თავისი შთაბეჭდილება გაზეთ „ჟაგენშულ ტაგსში“ გამოაქვეყნა. ეს სტატია ზურამ აბაშიძემ, რომელიც, როგორც ესპანური ენის სპეციალისტი, მექსიკაში გვახლდა, რუსთაველის თეატრს გადასცა. ჩვენ იგი ვათარგმნინეთ და ქართულად დაბეჭდვა გადავწყვიტეთ. მაგრამ მაიკლ კოვენის წერილი არც ერთმა ქართულმა გაზეთმა არ დაბეჭდა. ცოტა ხნის შემდეგ ინგლისელი ჟურნალისტის წერილი ჟურნალმა „ზა რუბეჟომ“ (1977 წ. № 31) გამოაქვეყნა. მაშინ კი ქართულმა „კომუნისტმა“ (1977 წ. 3 აგვისტო) დაუყოვნებლივ დაბეჭდა იგი.

რატომ მოხდა ასე?

არსებობდა საიდუმლო ინსტრუქცია, რომლის თანახმად, რაც რუსულად არ იყო თარგმნილი, რომელიმე არარუსულ ენაზე იმისი თარგმნა და დაბეჭდვა არ შეიძლებოდა (სულერთია, ქართული იყო ეს ენა, სომხური, ტაჯიკური, ლიტვური თუ უზბეკური). თუ გაიგებდნენ, რომ ეს წესი დაარღვიე, ტყავს გაგადრობდნენ. მშინარა ქართულმა გაზეთებმაც არ დაბეჭდეს მაიკლ კოვენის წერილი, სანამ რუსულად თარგმნილი არ ნახეს. არადა, განსაკუთრებულად სახიფათო ამ სტატიაში არაფერი ყოფილა. უბრალოდ აქებდა რუსთაველის თეატრს. თუმცა, ისიც სათქმელია, რომ კომუნისტურ ხელისუფლებას, თუ თავად არ იძლეოდა ამის დაკვეთას, ქებაც საშიშ მოვლენად მიაჩნდა.

მოსკოვში გასტროლები (1976 წლის მარტის ბოლო და აპრილის დასაწყისი) რომ დავამთავრეთ, რუსთაველის თეატრის მსახიობთა ერთი ჯგუფი სკკ-ის ცკ-ის კულტურის განყოფილებაში მიიწვიეს. საუბარს კულტურის განყოფილების გამგე შაუროც ესწრებოდა, მაგრამ რატომღაც სჯა-ბაასს მისი მოადგილე ტუმანოვას ქალი წარმართავდა. შაურო კი ჩუმად იჯდა. ტუმანოვა უზომოდ მსუქანი მანდილოსანი იყო. გულზე ქონი აწვებოდა. ძლივს სუნთქავდა და ხვეწებ-ხვეწებით ლაპარაკობდა. იგი თითქოს კმაყოფილი იყო. გასტროლებისათვის მადლობას გვიხდოდა, მაგრამ შვიდაშიგ მაინც გესლიანად იჩხვლიტებოდა.

თანდათან შეკიდებოდა ბრაზი. აშკარად ჩანდა: ქართული თეატრის გამარჯვება არ უხაროდა. მაშინ მოსკოვის პრესაში უამრავი წერილი დაიბეჭდა (ბევრი მათგანი ქართულმა პრესამაც გამოაქვეყნა). ისინი, არსებითად უველანი, ქართული თეატრით აღტაცებას გამოხატავდნენ. ტუმანოვამ სწორედ ამ სტატიების კრიტიკა დაიწყო. იმასაც გვეუბნებოდა: მათი გულწრფელობა არ დაიჭეროთ, თვალთმაქცობენო. ეს უკვე ვეღარ მოვითმინე და უკმეხად ვეცი პირში — რა საბუთით სწამებდა ცილს მოსკოვის პრესას? რატომ გგონიათ, რომ ამ წერილებს მატყუარა და ორპირი ადამიანები წერენ?

ტუმანოვა დაიბნა. შეპასუხებას არ მოელოდა. არც მიჩვეული იყო. მაშინვე უკან დაიხია და ბოდიშის მოხდა დაიწყო. საუბრის გაგრძელების სურვილი გაუქრა. სათქმელს როგორც იქნა თავი მოუყარა. ლაპარაკი დაასრულა. ცივად დაგვეშვიდობა.

მერე, გვიან, კარგა დიდი დრო რომ გავიდა, გავაცნობიერე: ტუმანოვას ჩვენი წყენინება არ უნდოდა. იგი უბრალოდ იდეოლოგიური მმართველობის ტრაფარეტულ ინსტრუქციას იცავდა. ამ ინსტრუქციის თანახმად, ქება და კმაყოფილება საშიშ თვისებად ითვლებოდა. ამიტომ კომუნისტები არასოდეს არ უნდა უოფილიყვენ კმაყოფილი მიღწევებით. ისინი ვალდებული იყვნენ მუდმივი წინსვლისაკენ მოეწოდებინათ.

ტუმანოვასაც ეს მოწოდება სურდა, მაგრამ აწრი ვერ დაალაგა და პირუკუ შთაბეჭდილება მოახდინა.

* * *

წაარბრეუკენიდან რომ დავბრუნდით, ქართული კულტურის დღეებზე ბევრი ლაპარაკი იყო. ასეთ მოგზაურობას, გასტროლებს თუ შეხვედრებს ქართული კულტურის წარმომადგენლები მაშინ მიჩვეულნი არ იყვნენ. უველაფერი გვაკვირვებდა და გვახარებდა. ამ გაუთავებელმა ლაპარაკმა კომპოზიტორ ბიძინა კვიციანიძეს თავი შეაწყინა და მისებურად ენამოსწრებულად იხუმრა: რა გააქირეო საქმე ამ წაარბრეუკენით. ბოლოს და ბოლოს, ერთი უხაკაპურო ზესტაფონია, მეტი ხომ არაფერი!..

(გაგრძელება იქნება)

ალა გაჩეჩილაძე

ბაქოს ქართული თეატრის გახსენება

ბაქოს ქართული თეატრის ისტორია ვრცელი, საინტერესო და მნიშვნელოვანია. სხვა ქვეყანაში არსებული ქართული კულტურის ეს კერა ბაქოში მოხვედრილ ქართველობას ფასდაუღებელ სამსახურს უწევდა.

ბაქოს ქართულ თეატრში არაერთმა გამოჩენილმა რეჟისორმა და მსახიობმა იმოღვაწა. მათი მიზანი მეტად კეთილშობილური იყო — ბაქოელი ქართველებისათვის შეენარჩუნებინათ სამშობლოსა და საკუთარი კულტურის სიუვარული, მშობლიური ენა და პატრიოტული სულისკვეთება. მათ რიცხვში არიან ვასო აბაშიძე, კოტე მესხი, ეუმეია მესხი, ვლადიმერ ალექსიშვილი, ვალერიან გუნია, ალექსანდრე წუწუნავა, ვალერიან შალიკაშვილი, ბაბო ავალიშვილი, ნიკო გვარამია, შალვა დადიანი, მიხეილ ქორელი, ნუცა ჩხეიძე, ნიკო გოცირიძე, ცაცა ამირეჯიბი და სხვ. ისინი წლების მანძილზე იღწვოდნენ ბაქოს პატარა თეატრის კერქვეშ.

1895 წლიდან ბაქოში, როგორც სამრეწველო ქალაქში, ასიოდე ქართველმა მოიყარა თავი და ბაქოს ქართველთა კოლონიის ისტორიაც აქედან იწყება.

იმხანად, ბაქოს ქართული ინტელიგენციის წარმომადგენლები იყვნენ: ნავ-ოთბმრეწველი იოსებ დადიანი, სასამართლოს თავმჯდომარე ასლან გელოვანი, ექიმი ვანო ელიაშვილი, გიმნაზიის დირექტორი მილიანოვი, მოსამართლე მამულაიშვილი, ფოსტის მმართველი — ამაშუკელი და სხვანი. დანარჩენი ქართველობა კი წვერილი მოსამსახურენი და ნავთის სარეწების მუშები იყვნენ.

1906 წლის დამლევს ბაქოში ორი ათასამდე ქართველი ცხოვრობდა.

ბაქოს ქართველთა კოლონიას გამგეობა მესვეურობდა, რომლის თავმჯდომარე ჯერ იოსებ დადიანი, შემდეგ კი მიხეილ თაქთაქიშვილი გახლდათ. გამგეობის წევრთა შორის იყვნენ ლევან მამულაიშვილი, ვანო ელიაშვილი, სვიმონ კვიციანიშვილი, ჯაყელი და სხვები.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ბაქოს ქართველობას მკიდრო ურთიერთობა ჰქონდა. მათი თავშეურის დღედ დასთქვეს 14 იანვარი — წმინდა ნინოს ტრადიციული დღესასწაული. ამ დღეს იმართებოდა ქართული საღამოები, რომლის პროგრამითაც მთელი ბაქო იყო დაინტერესებული. ამ დროს, თბილისიდან სპეციალურად იწვევდნენ ქართველ მსახიობებს, დამკვრელებს, მოცეკვავეებსა და მომღერლებს. გარდა ამისა, ეწყობოდა ქართული სამწვადე ღუქანი, ცხვებოდა ქართული შოთები, ამზადებდნენ ქართულ საქმელებს, რომლებზეც არავითარი ნიხრი არ იყო დაწესებული და ვისაც რამდენი სურდა, იმდენ თანხას დებდა მაგიდაზე. ეს სამწვადე, მოწყობილი იყო შეძლებულთათვის და, რა თქმა უნდა, დიდძალი თანხა შემოდიოდა. ეწყობოდა აგრეთვე ლატარია, შემოწირული ნივთების გათამაშება. საღამოებზე შემოსული თანხა, რაც 15—20 ათას მანეთს აღწევდა, თბილისის „წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას“ ეგზავნებოდა.

ამ საღამოების მომწყობი კომისიის თავმჯდომარე იყო თამარ დადიანი (იოსებ დადიანის მეუღლე). მოადგილეები: ქეთო ანდრონიკაშვილი, ადგილობრივი მილიონერების — ტალიევის და მუსხანაგიევს მეუღლეები და სხვანი.

ალა-მუსხანაგიევს ცოლად ჰყავდა ქართველი ქალი ლიზა თარხნიშვილი, რომელიც დიდ მატერიალურ დახმარებას უწევდა ქართველთა კოლონიას და, კერძოდ, ქართულ თეატრს. ლიზა-ხანუმი, შორეული ნათესავი და საუკეთესო მეგობარი იყო მსახიობ ქეთო ანდრონიკაშვილისა, რომელიც ბაქოში ქართული თეატრის დაარსების პირველ ინიციატორად ითვლება. თვით ალა-მუსხანაგიევს დიდად უყვარდა ქართველები და ტალიევს ქველმოქმედებაში ეჭიბრებოდა.

ბაქოში ხშირად იმართებოდა ქართველ მოღვაწეთა იუბილეები. იუბილარს ეძლეოდა მთელი შემოსავალი და ძვირფასი საჩუქრები. ბაქოს ქართველობამ იუბილე გადაუხადა აკაკი წერეთელს, ლადო ალექსი-მესხიშვილს, ვასო აბაშიძეს, ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინს და სხვებს. ბაქოს ქართველთა კოლონია და მისი გულშემოტივარნიც, უსათუოდ ღებულობდნენ მონაწილეობას საქართველოში გამართულ იუბილეებშიც.

ტელიფონის ქუჩაზე ქართველთათვის გახსნილი იყო სამკითხველო, სადაც მოდიოდა ქართული ჟურნალ-გაზეთები, სადაც იკრიბებოდნენ ქართველები. აქ შეხვდებოდით სხვადასხვა პარტიის წარმომადგენლებს: ისიდორე რამიშვილს, ნოე რამიშვილს, გიორგი სტურუას, ალიოშა ჭაფარიძეს, ფილიპე მახარაძეს (რომელსაც ფარული ლიტერატურული წრე ჰქონდა ჩამოყალიბებული) და სხვებს. იმართებოდა ცხარე დისკუსიები, ბჭობდნენ საქართველოს ჭირ-ვარაშხე.

ბაქოს ქართული თეატრის მეთვალყურისა და ინიციატორის დავით თედეშვილის გადმოცემით, სცენის მოყვარეთა წრეში, „ივერიელის“ ფსევდონიმით, აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდა რევოლუციონერი ალიოშა ჭაფარიძე, რომელიც ბაქოს ბოლშევიკურ ორგანიზაციაში მუშაობდა და ბაქოს ნავთის საწარმოებში ხშირად დგამდა წარმოდგენებს მუშებისათვის. ალიოშა ჭაფარიძე იშვიათი შემსრულებელი ყოფილა გაიოზ ფაღავას როლისა ვალერიან გუნიას პიესაში „დაძმა“ და ისეთი მოხდენილი გარეგნობა ჰქონია, რომ ამ როლში გრიმს არც კი იკეთებდა.

ქართულ კოლონიასთან დაარსდა დრამატული წრე, რომელსაც თავმჯდომარეობდა დავით თედეშვილი. იგი თავად არ თამაშობდა სცენაზე, მაგრამ თეატრი უყვარდა და დიდი ღვაწლიც დასდო მას ძველი, ბაქოელების გადმოცემით, იგი მეტად კეთილშობილი და პატიოსანი ადამიანი ყოფილა.

დრამატული წრის მიერ ხშირად იმართებოდა წარმოდგენები, რომელსაც ესწრებოდა ბაქოელ ქართველთა ყველა ფენის წარმომადგენელი. წარმოდგენის შემდეგ ისინი შინ კი არ გარბოდნენ, თეატრში კარგა ხანს რჩებოდნენ, ერთმანეთთან ყოფნა უხაროდით და განურჩევლად წოდების თუ მდგომარეობისა, საქართველოს ბედ-იღბალზე, მის პოლიტიკურ საკითხებსა და მომავალზე მსჯელობდნენ.

1906 წელს წრეს სათავეში ჩაუდგა მამუკა ამაშუკელი. ამ დროისათვის მასში ირიცხებოდნენ: ქეთო ანდრონიკაშვილი, ანეკო ნადირაძე, ვარია შველიძე, ოლია შველიძე, დავით შველიძე, ალექსანდრე ნადირაძე, არტემ ახობაძე, ანტონ ქუმბურაძე, ევტიხი თალაკვაძე და სხვანი. ხოლო მოგვიანებით დასში მიწვეული იქნენ ცაცა ამირეჯიბი და გიგა მატარაძე.

რეჟისორების დავით შველიძისა და მამუკა ამაშუკელის მიერ დადგმულ წარმოდგენები პირველ ხანებში ხან ტალიევის თეატრში, ხან მეზღვაურთა კლუბში, ხანაც სომხების „კაცთმოყვარეთა საზოგადოების“ თეატრში ტარდებოდა. წარმოდგენებიდან შემოსული თანხით ამდიდრებდნენ გარდერობს, თეატრალურ ბიბლიოთეკას და ეხმარებოდნენ სამკითხველოს.

კოლონიის ხშირი სტუმარი იყო საქართველოდან ჩამოსული სტუდენტობა, რომელიც ხშირად მართავდა საქველმოქმედო წარმოდგენებს. სხვათა შორის, უნდა აღინიშნოს, რომ გამოჩენილი მოცეკვავის ნინო რამიშვილის მამა — შალვა რამიშვილიც ბაქოს ქართული კოლონიის წევრი ყოფილა და ჩვენი საამაჟო ნინოც იმ კოლონიაში დაბადებულია.

იმ ხანებში ბაქოში ცხოვრობდა გიმნაზიის მასწავლებელი ივანე ივანეს-ძე გენერი — გამოჩენილი მსახიობის, ეფემია მესხის მეუღლე. გენერი, შეძლებული კაცი იყო, უყვარდა ქართველები და ქართული თეატრი. მისი მეუღლის ეფ. მესხის უშუალო ინიციატივით ივანე გენერმა დიდი მორალური და მატერიალური დახმარება გაუწია ქართველთა კოლონიის გაერთიანებას და, კერძოდ, ქართულ თეატრს. ეფემია მესხი კი ათ წელიწადს ემსახურა ამ თეატრს და ბაქოს ქართულ სცენაზე შექმნა ისეთი დიდებული სახეები, როგორიცაა მარგარიტა გოტიე, ზეინაბი, დალილა და სხვა.

სტეციალური შენობის უქონლობა ართულებდა სათეატრო საქმიანობას. გენერმა და ამაშუკელმა „დუმსკაიას“ მოედანთან ნიკოლოზის ქუჩაზე გამოძენეს შენობა და გადააკეთეს თეატრად. ამ შენობის რამდენიმე ოთახი ერთ დარბაზად გაერთიანეს, მოაწყეს სცენა, საგრიმიორო ოთახები და კინოეკრანი. გენერი კარგი კომერსანტი იყო და კინოს მეშვეობით ქართული თეატრის მატერიალურ მხარდაჭერას იმედოვნებდა. ამ მიზნით, მან კინომექანიკოსად მოიყვანა მამუკა ამაშუკელის ძმა — ვასილ ამაშუკელი, რომელიც რამდენიმე თვის შემდეგ მოსკოვში გაგზავნა აპარატურის შესაძენად. ვასილმა იქ შეისწავლა ოპერატორობა და როდესაც ბაქოში დაბრუნდა, მოკლემეტრაჟიანი სურათების გადაღება დაიწყო. იმხანად აკაკი წერეთლის რაქა-ლეჩხუმში მოგზაურობის გადაღებას აპირებდნენ და რაკი საქართველოში ოპერატორი არავინ იყო, ამ საქმისათვის ვასილ ამაშუკელი მიიწვიეს.

1905 წელს გენერს თავის თეატრში ქართული წარმოდგენებისათვის გამოუყვია დღეები და რეჟისორად მოუწვევია თავისი ცოლის ძმა, გამოჩენილი ქართველი მსახიობი კოტე მესხი. ჩავიდა თუ არა კოტე ბაქოში, მაშინვე სათავეში ჩაუდგა ქართული დრამატული წრის მუშაობას. დასიდან უნიკო სცენისმოყვარეები დაითხოვა და პროფესიონალი მსახიობებით შეავსო. მოიწვია თავისი და — ეფემია მესხი, ნინო გამრეკელი (თორელი) და ნუცა ჩხეიძე, რომელიც იმხანად ბაქოში ცხოვრობდა. ამგვარად, შესანიშნავი ქართული დასი შეკრიბა და დაიწყო წარმოდგენების გამართვა, რამაც დიდძალი ქართველობა მიიზიდა. სწორედ აქედან იწყება ბაქოს ქართული პროფესიული თეატრის არსებობა.

კოტე მესხმა სამ წელიწადს იმუშავა ბაქოში და კვლავ თბილისში დაბრუნდა, მაგრამ ბაქოს ქართულ თეატრს მუშაობა არ შეუწყვეტია. თბილისიდან აქ სეზონობით იწვევდნენ რეჟისორებს: შალვა დადიანს, მიხეილ ქორელს, ვალერიან შალიკაშვილს, ალექსანდრე წუწუნავას, იუზა ზარდალიშვილს, ვალერიან

გუნიას და სხვებს. აგრეთვე გამოჩენილ მსახიობებს: ტასო აბაშიძეს, ვასო აბაშიძეს, ია კარგარეთელს, ვალერიან გუნიას, ნინო დავითაშვილს და სხვებს. ქართველთა კოლონიისათვის მათი ბაქოში ჩასვლა ნამდვილი დღესასწაული იყო. წარმოდგენის შემდეგ იმართებოდა ბანკეტები და სტუმრებს უხვად აჭილღო- ვებდნენ. ერთ ზაფხულს ბაქოს ქართულ თეატრს ლადო მესხიშვილიც კი სტუმრებია. თავადვე დაუდგამს „კრჩინისკის ქორწინება“ და რასლუევის როლი ჩვეული ოსტატობით შეუსრულებია. მამუკა ამაშუკელს კი კრჩინისკის როლი უთამაშია. ეს სექტაკლი ტალივის თეატრში დაუდგამთ. მეორე დღეს აღტა- ცებულ მაყურებელს ლადო უქარამადე გაუცილებია.

1912 წელს ქართველთა კოლონიის გამგეობის ინიციატივით „მორსკოის“ ქუჩაზე, სადაც ახლა 26 კომისიების მოედანია, აშენდა ორკლასიანი დაწყებითი სკოლა, რომელიც მანამდე კერძო ბინაში იყო მოთავსებული. ამ სკოლის დიდი ფოიე იმავე წელს გადაკეთდა ქართულ თეატრად, რომელიც 300 კაცს იტევდა. ამ საქმის ინიციატორი მამუკა ამაშუკელი იყო.

თეატრის გამგეობამ თბილისიდან რეჟისორად მოიწვია მსახიობი ნიკო გვარამე. გვარამემ სეზონი გახსნა აკაკი წერეთლის „პატარა კახი“-თ, რომელშიაც კახის როლს თავად ასრულებდა. ამ წარმოდგენას აკაკი წერეთელიც დასწრებია და სეზონის გახსნა აკაკის საღამო-ტრიუმფად გადაქცეულა. აი, რას გვიამბობს ამაშუკელი: „ვანო ელიაშვილი უოფილიყო თბილისში. შეხვედროდა აკაკის და ეთხოვა, სააღდგომო დღესასწაული მასთან გაეტარებინა ბაქოში. აკაკიც და- თანხმებულიყო და მოისურვა წარმოდგენაზედ დასწრება. ყველანი გულის ფანცქალით ველოდით აკაკის მოსვლას. აი, ჩვენმა გამგეობის წევრებმა შემოიყ- ვანეს დარბაზში აკაკი. იგრილა ტაშმა. ყველანი ფეხზე დგებიან. საზოგადოებამ გაუშართა არაჩვეულებრივი ოვაცია. პიესის დამთავრების შემდეგ საზოგადოე- ბამ აკაკი სცენაზე გამოიყვანა. მან რამდენიმე ლექსი წაიკითხა, რითაც დიდი აღტაცება გამოიწვია. ახალგაზრდებმა, აკაკი ხელში აიტაცეს და „ვაშას“ ძაბი- ლით ქუჩაში გაიყვანეს ჩავსვით ეტლში და „ვაშას“ ძაბილით გავაცილეთ“.

ნიკო გვარამემ იმ სეზონში განახორციელა „პეპო“, „გამცემი“, „უღანა- შაულო დამნაშავენი“, „მსხვერპლი“, „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“, რომელშიც მონაწილეობა მიუღია ვასო აბაშიძეს. მომდევნო სეზონში კი გვარამეს დაუდ- გამს „სამშობლო“, „ღალატი“, „დაქცეული კერა“, „ირინეს ბედნიერება“, „დარისხანის ვასაქირი“, „მთის ზღაპარი“. მთავარ როლებს ასრულებდა ცაცა ამირეჯიბი, ხოლო ოთარ-ბეგისა და ზეინაბის როლების შესასრულებლად თბი- ლისიდან მოუწვევიათ ვალერიან გუნია და ნინო დავითაშვილი.

ნიკო გვარამის ორი სეზონი კოტე მესხის წასვლის შემდეგ ბაქოს ქართული თეატრის შემოქმედებითი განახლება იყო. „ამ სეზონში ქართულ წარმოდგენებს ესწრებოდა აუარებელი ქართველი საზოგადოება“ — აღნიშნავს ამაშუკელი. ეს წლები ქართული ეროვნული კულტურის საძირკვლის გამაგრების ხანა იყო. ნიკო გვარამის შემდეგ ბაქოს ქართული თეატრის მუშაობა მოდუნდა. რეჟისო- რები აღარ მოუწვევიათ. მხოლოდ დავით მშველიძე და მამუკა ამაშუკელი დგამდნენ წარმოდგენებს კანტიკუნტად და ათასში ერთხელ თუ ჩავიღოდა თბილისიდან რომელიმე ქართველი მსახიობი. სიკო ვაჩნაძის გადმოცემით, 1916 წელს, შალვა დადიანი უოფილა ბაქოში, იქ დაუწერია პიესა „გუშინ- დელნი“ და პირველად იქვე დაუდგამს სცენაზე. მაგრამ მამუკა ამაშუკელი უარყოფს ამ ფაქტს.

ახე იარსება ბაქოს ქართულმა თეატრმა 1917 წლამდე. 1918 წელს კი ოსმალიეთის ჯარმა გაანადგურა წვალებით ნაშენები ქართული კულტურის ეს კერა. შემდეგ იგი გადაიქცა ინგლისელთა ჯარების საწყობად და ბაქოს ქართველობას ქართული წარმოდგენა დიდხანს აღარ უნახავს.

1924/27 წლებში ბაქოს ქართველებისა და ხელმძღვანელობის მოთხოვნით, კვლავ განახლდა ქართული თეატრის სეზონი. თბილისიდან რეჟისორად მივლინებულ იქნა მსახიობი დავით ჩხეიძე, რომელმაც დასწი მიიწვია მსახიობები გიორგი ფრონტისპირელი (ყიფშიძე), სონია ანკარა, არეთა ლოლუა და პაშა შოთაძე. ამ სეზონში, რამდენიმე თვის განმავლობაში, ექვსი ახალი დადგმა განახორციელეს. ბაქოს საზოგადოებამ განსაკუთრებით მოიწონა „სურამის ციხე“ და „ქერეთის გმირები“ და ბევრი დახმარებაც აღუთქვა თეატრს, მაგრამ 1927 წლის დამლევს თეატრი მინც დაიხურა და ბაქოს ქართულ სათეატრო ხელოვნებაში კვლავ ხანგრძლივი მყუდროება დამკვიდრდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ 1927 წელს ბაქოში სტუმრად ჩასული ვალერიან გუნია პირველად შეხვდა და გაეცნო ვლადიმერ მაიაკოვსკის, რის შემდეგაც ისინი დიდად დამეგობრდნენ.

1933/34 წლების სეზონში ბაქოში გაიხსნა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ფილიალი, რომლის დირექტორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად თბილისიდან მივლინებული იქნა რეჟისორი სიკო ვაჩნაძე. დიდი ხნის სიჩუმის შემდეგ კვლავ ახმაურდა ბაქოს ქართული თეატრის კედლები. პირველი სეზონი უზომო ენთუზიაზმითა და სიხარულით გაიხსნა. პატრიოტიზმით ანთებული ქართველობა აღტაცებით შეეგება მივიწყებული თეატრის აღდგენასა და გამოცოცხლებას. ამ საერთო დღესასწაულში მონაწილეობდა ყველა ბაქოელი ქართველი და დახმარებას გვიწევდა რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა.

როგორც ყოველთვის, ბაქოს ქართული თეატრი და ქართული სკოლა ერთ შენობაში იყო მოთავსებული და სკოლის მასწავლებლობა, მუდამ უშუალო კავშირში იყო სათეატრო ცხოვრებასთან.

თეატრის დასის შესავსებად ადგილობრივი ძალები შეიკრიბნენ: ვარია იანვარაშვილი, ვარია აბესაძე, ნატაშა სააკოვა, ნ. თევდორაძე, პ. ოცხელი, თ. ფრანგიშვილი, მ. ჭიშკრაშვილი და სხვები. ხოლო თბილისიდან მოიწვიეს პროფესიონალი მსახიობები: ელენე ციმაკურიძე, ალა გაჩეჩილაძე, ალექსანდრა კირკიტაძე (რომელმაც ოჯახური პირობების გამო მალე დასტოვა ბაქო), ალიოშა აფხაიძე, სერგო სიხარულიძე, კოტე ხუნდაძე, დიმიტრი ვაგუა, შალვა ქარცივაძე, მიშა აღნიაშვილი, მიშა გურული, საშა მაკარიძე და კოლია ლაბაძე.

სეზონი გავსენით კარლო კალაძის პიესით „როგორ“. ბეგლარის როლს ალიოშა აფხაიძე ასრულებდა, კობას — დიმიტრი ვაგუა, ლოლას — ალა გაჩეჩილაძე, სიღონას — ელენე ციმაკურიძე, მუცუტას — კოტე ხუნდაძე და სხვ. სეზონის გახსნა ნამდვილ დღესასწაულად იქცა.

მომდევნო დადგმა კვლავ კარლო კალაძის დრამა ვახლდათ — „ხატიჩე“. როლებს ასრულებდნენ: ხატიჩე — ალა გაჩეჩილაძე, ჭემალი — ალიოშა აფხაიძე, ვულბაათი — დიმიტრი ვაგუა, მეჭრუ — ელენე ციმაკურიძე და სხვ. ამავე სეზონში დაიდგა შალვა დადიანის „გუშინდელი“, შკვარციანის „სხვისი ბავშვი“, კერესელიძის „ეშმაკი“, „თბილისი 24 საათში“, „ჩინჩალაძის მოგზაურობა“ და „ყვარყვარე თუთაბერი“.

„თუთაბერიში“ როლები შემდეგნაირად განაწილდა: ყვარყვარე — ალიოშა

აფხაიძე, კაკუტა — შალვა ქარცივაძე, ქუჩარა — მიშა აღნიაშვილი, მეწილე — დიმიტრი გაგუა, გულთამი — ალა გაჩილიაძე და სხვ.

ამ სეზონთან დაკავშირებით მინდა მოვიგონო ერთი ეპიზოდი: ვლადიმერ „ჩინჩალაძის მოგზაურობას“. არხიპოს როლს ალიოშა აფხაიძე თამაშობდა, მართას — ელენე ციმაკურიძე, ელენემ ხუმრობით უთხრა რეჟისორს: „როდემდე უნდა ვიყო ბებერი? ერთი ჩემი თავიც აჩვენეთ მაყურებელს ახალგაზრდა“-ო. ნიკო ვაჩნაძემ გაიცინა და მიუგო: „ამ პიესაში „სტუდენტკა“ უნდა გათამაშო, ჩემო ეტეტო“-ო. ასეც გადაწყდა. არხიპოს ალიოშა აფხაიძე თამაშობდა, მის ცოლს მართას კი, აბა, რომელი ბაკოელი თანამშრომელი შეასრულებდა? ამრიგად, როგორც იმერულზე, ჯერი ჩემზე მოდგა. ჩამაცვეს ბებრულად, გამიკეთეს ქალარა პარიკი, ჩამიშავეს უბები, დამიხაზეს სახე ღარებით. სარკესთან თითქოს არა მიშავდა, მაგრამ გავიდოდი თუ არა სცენაზე, ჩემს 17 წელიწადს ერთი დღეც არ ემატებოდა. ბევრი მაწვალეს, მატრიალეს და მანაც მათამაშეს მოხუცი მართა და რაჟა ელენე ციმაკურიძე დეიდას მეძახდა, ხალხის სიცილს დარბაზში დასასრული არ უჩანდა. ეს პირველი და უკანასკნელი მოხუცის როლი იყო სცენაზე ჩემი მუშაობის მანძილზე.

ამავე სეზონში ბაქოს ქართულმა თეატრმა და ბაქოს ქართველმა საზოგადოებრიობამ საიუბილეო საღამო მოუწყო რესპუბლიკის სახალხო არტისტს ნიკო გოცირიძეს, რომელსაც თან ჩამოჰყვა შალვა დადიანი. ნიკო გოცირიძის პათივსაკემად დაიდგა აქსენტი ცაგარლის კომედია „ხანუმა“. როლებს ასრულებდნენ: ხანუმა — ელენე ციმაკურიძე, აკოფა — ნიკო გოცირიძე, სონა — ალა გაჩილიაძე, კოტე — კოტე ხუნდაძე, ფანტიაშვილი — დიმიტრი გაგუა, ტიშოთე — ალიოშა აფხაიძე, სარა — ნატაშა სააკოვა, ქაბატო — ვარია აბესაძე.

ამ დღეს ჩვენი თეატრის პატარა შენობას აუარებელი ქართველობა მოაწყდა და ნიკო გოცირიძემ შეუდარებელი თამაშით კიდევ ერთხელ ასიამოვნა ისინი. ოვატებს ბოლო არ უჩანდა. იუბილარმა მრავალი ძვირფასი საჩუქარი მიიღო. დასასრულს შალვა დადიანმა სიტყვით მიმართა იუბილარს და დამსწრე საზოგადოებას. მთელმა დასმა ძვირფას სტუმრებთან ერთად სამახსოვრო სურათი გადაიღო (რომელიც ამჟამად თბილისში ინახება). შემდეგ დიდი ბანკეტი გაიმართა და ბედნიერება გვქონდა დავმტკბარიყავით დადიანის დარბაზისლური მჭერმეტყველებით და გოცირიძის მოსწრებული ოხუნჯობით.

ამავე სეზონში, კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალების წლისთავთან დაკავშირებით, თეატრში ხსოვნის საღამო-კონცერტი გავმართეთ და გამოვუშვით სპეციალური კედლის გაზეთი, რომელშიც ჩემი ლექსიც მოთავსებული იყო მარჯანიშვილზე.

ასე დავხურეთ ბაქოს ქართული თეატრის 1933/34 წლების სეზონი. სეზონის დასთავრებისთანავე რამდენიმე მსახიობმა (ციმაკურიძემ, აფხაიძემ, ხუნდაძემ, გაგუამ, სიხარულიძემ, აღნიაშვილმა და მე), მოვილაპარაკეთ, რომ შეგვექმნა ბაქოს ქართული თეატრის ბრიგადა და გვემოგზაურა საქართველოში. ასეც მოვიქეციით. შევარჩიეთ რეპერტუარი და გამოვწყინეთ შინისაკენ. თბილისში ციმაკურიძე და აფხაიძე ჩამოგვმორდნენ. სამაგიეროდ, შევიმატეთ ძველი მსახიობი ტასო ერისთავი.

რეპერტუარში გვქონდა მ. ტრიგერის სამმოქმედებიანი ღრამა „იდეალური ცოლი“ და ვ. ტიპოტის კომედია „სადგურიდან სასაფლაომდე“. სეტქები, სიმღერები, დეკლამაცია და სხვ.

მიუხედავად იმისა, რომ ბრიგადაში სულ ახალგაზრდები ვიყავით, მსახურების, მხატვრის, კომპოზიტორის, პიანისტის, ქორეოგრაფისა და სხვათა მოვალეობებს ჩვენვე ვითავსებდით. წარმოდგენებს უველგან დიდი წარმატება ჰქონდა და სოფლად თუ ქალაქად საზოგადოება სიხარულით გვხვდებოდა. განსაკუთრებით მოსწონდათ კომედია „სადგურიდან სასაფლაომდე“, რომელშიც მთავარ როლს კოტე ხუნდაძე ასრულებდა. მოსწონდათ აგრეთვე სეკტი „ვიისი“ სერგო სიხარულიძის შესრულებით, მიშა აღნიაშვილის ტუბილი სიმღერა, დიმიტრი გაგუას ემოციური დეკლამაცია და ჩონგურზე დაკვრა. მისი იდეალური ცოლის განსახიერების ბედნიერება მე მხვდა წილად.

თბილისიდან გეზი დასავლეთ საქართველოსაკენ ავიღეთ. პირველი წარმოდგენა გავმართეთ კასპში და შემდეგ მოვიარეთ ქართლი, იმერეთი, გურია, სამეგრელო, აფხაზეთი.

ვემსახურებოდით დასასვენებელ სახლებს, სანატორიუმებს, კოლმეურნეობებს და სხვა დაწესებულებებს. ხშირად ვმართავდით უფასო წარმოდგენებსაც.

მთა — სურბში ვართ. ზედ მთის წვერზე ერთი პატარა შენობა იყო მოთავსებული, რომელიც სამ დაწესებულებას იტევდა: კლუბს, აფთიაქს და საავადმყოფოს. ამავე შენობაში იყო აფთიაქარის ბინა. თავად აფთიაქარი ამ შენობას განაგებდა. მან გაგვაფრთხილა, ჩვენთან მყოფრებელი ცოტა მოგვიანებით მოდისო. მაშინ ამ თქმას უური არ ვათხოვეთ და კონცერტის ჩასატარებლად ჩვეულებრივად 8 საათისათვის მოვემზადეთ. მაგრამ საათი საათს მისდევდა და იმ მთის წვერზე ჩვენი აფთიაქარის მეტი არავინ ჩანდა. 11 საათზე მთის ფერდობზე აქოჩრილ ტყეში რაღაც სინათლეები აკაფდნენ. ჩვენმა აფთიაქარმა გვაცნობა, მყოფრებელი მოდისო. მართლაც, ღამის 12 საათისათვის მთა-სურბის პატარა კლუბი ისე იყო ხალხით გაჭედილი, რომ სუნთქვაც აღარ შეიძლებოდა. ჩვენ მაინც ჩავატარეთ კონცერტი ერთადერთ კისერმოღრეცილ ლამფის შუქზე და კმაყოფილმა მყოფრებელმა მეორედაც მოგვიპატიჟა.

გასტროლების შემდეგ ამხანაგები კვლავ ბაქოში წავიდნენ, მე კი ხელშეკრულება გავაუქმე და ოქახური პირობების გამო საქართველოში დავრჩი.

ბაქოს ქართული თეატრის 1934/35 წლის სეზონი ისევ რეჟისორ სიკო ვანნაძის ხელმძღვანელობით დაიწყო. დასს ახალი ძალები შეემატნენ: თამარ სვანი, კოტე დაუშვილი, ბელა გეგეკორი, გიორგი თაყაიშვილი, გიგუშა კავსაძე, შალვა ჯანიაშვილი, აკაკი დობორჯგინიძე, ს. ფინჩაძე, შურა ქელბაქიანი, ვანო მიქიაშვილი, შურა ოდიშარია, შურა კობალაძე, ლოლა გურგენიძე, ნინო უთნელიშვილი, სოლომონ ზურიშვილი, შურა ბენდუქიძე, დავით ჩხეიძე და ნათელა ჩივაძე.

ამ სეზონის დაწყებისთანავე ბაქოს ქართულ თეატრთან ახალგაზრდებისათვის ჩამოყალიბდა სტუდია-ინტერნატი. ახალგაზრდობა ეუფლებოდა თეატრალურ ხელოვნებას და ამავე დროს მონაწილეობდა თეატრის შემოქმედებით მუშაობაშიც. ზაფხულობით კი საგასტროლოდ გადიოდნენ კახ-საინგილოში.

იმავ 1934/35 წლების ზაფხულში ბაქოს ქართული თეატრი საგასტროლოდ გამოემგზავრა საქართველოში. ამ მოვლენას გაზეთ „ბაკინსკი რაბოჩი“-ს 21 აგვისტოს ნომერი ვრცელი წერილით გამოეხმაურა. წერილში საუბარია თეატრის საქართველოში პირველი გასტროლის შესახებ. ხაზს უსვამს დასის შემოქმედებით მიღწევებს, უსახავს სამომავლო პერსპექტივებს.

1937 წლამდე იარსება ბაქოს ქართულმა თეატრმა. ამ ხნის განმავლობაში დაიდგა „მზის დაბნელება საქართველოში“, „სურამის ციხე“, „ბრმა“, „შირაქის ნავთობი“, „უშანგი და მანაველი“, „ჰაჭიყარა“. განაქლდა წარმოდგენები „ხატიჯე“, „გუშინდელნი“ და „სხვისი ბავშვი“. დიდი წარმატება ხვდა „მზის დაბნელებას საქართველოში“ და „სურამის ციხეს“. საუკეთესო აქტიორული ნიჭი გამოიჩინა თამარ სვანმა — ხატიჯეს როლის შემსრულებელმა.

ბაქოს ქართულ თეატრში თანამშრომლობდნენ მხატვრები და კომპოზიტორები: ელენე ახვლედიანი, ირაკლი გამრეკელი, სოლიკო ვირსალაძე. ალექსანდრე მაჭავარიანი და რევაზ გაბიჩვაძე.

ბაქოს ქართულმა თეატრმა დიდი შემოქმედებითი გზა განვლო და ქართული ეროვნული კულტურის აღორძინებაში საგულისხმო სიტყვა თქვა. თეატრმა 30 წელი იარსება და ამ დიდებული თარიღის აღსანიშნავად 1937 წელს ბაქოში ქართული ხელოვნების დეკადის ჩატარება გადაწყდა. მაგრამ ეს განზრახვა არ განხორციელდა.

1937 წელს კი, ბაქოს ქართული თეატრი ლიკვიდირებულ იქნა და სრულიად შოისპო ქართული ეროვნული კულტურის ჩანახაზიც კი...

მენია ჯაფარიძე

განა რა გვაქვს დასაკარგი?!

(კომპოზიტორ რ. გოგნიაშვილის დაბადების
100 წლისთავის გამო)

ერს რომ თავისი ისტორიის არდა-
ვიწყება და მოვლა-პატრონობა მარ-
თებს, აღიარებული ჭეშმარიტებაა. და
მაინც, ჩვენი დაუდევრობისა, თუ სა-
კუთარისადმი გულგრილი დამოკიდებუ-
ლების გამო, მატანედან ამოვარდება
ხოლომე ესა თუ ის ფურცელი. ახე
გაქრა ქართული მუსიკალური მატანე-
დან ნ. სულხანიშვილის ოპერა „პატა-
რა კახი“, სცენაზე განხორციელებული
პირველი ქართული ოპერა — რ. გოგ-
ნიაშვილის „ქრისტინე“ და ვინ უწყის
კიდევ რამდენი სხვა. არადა, ჩვენ მცირე-
ერიცხოვანი ერი ვართ და ჩვენი ის-
ტორიის ყოველ ფურცელს სათუთად
უნდა ვუფრთხილდებოდეთ. განა რა
გვაქვს დასაკარგი?!

სამწუხაროა, როდესაც მივიწყებას მი-
ეცემა შესანიშნავი გვარიშვილი და მა-
მულიშვილი, ჭეშმარიტი ინტელიგენტი,
ქართველ მუსიკოსთა იმ თაობის წარ-
მომადგენელი, რომელიც ქართული პრო-
ფესიული მუსიკის სათავეებთან იდგა.
ავბედიტმა დრო-ჟამმა ისე გადაუარა
რ. გოგნიაშვილის ნაღვაწს, რომ დღეს
მისი ბიოგრაფიისა და შემოქმედების
კონტურების აღდგენაც კი ჭირს.

კომპოზიტორი რევაზ დიმიტრის ძე
გოგნიაშვილი დაიბადა 1893 წლის 24
ოქტომბერს (9 ნოემბერს), შეძლებული
აზნაურის ოჯახში. წარმოშობით იგი თე-

ლავის რაიონის სოფელ ქვემო ხოდა-
შენიდან იყო. გოგნიაშვილებს სოფელში
დიდი მამულები ჰქონიათ. კომპოზიტო-
რის ნათესავმა ქეთევან ნაცვლიშვილმა
მეტად ლამაზი ლეგენდები მიაშბო ამ
გვარისა და სოფლის შესახებ. მათი გად-
მოცემის შესაძლებლობას წინამდებარე
წერილის ფარგლები არ იძლევა. მანვე
მაუწყა, რომ კომპოზიტორს საქმოდ
წარჩინებული საგვარეულო ჰყავდა: წი-
ნანდღელი ჭავჭავაძეები გოგნიაშვილების
ახლო ნათესავები ყოფილან, ხოლო ქა-
ქუცა ჩოლოყაშვილი რევაზ გოგნია-
შვილს ბიძაშვილად ეკუთვნოდა. თვით
კომპოზიტორის ბიძას, გენერალ გოგ-
ნიაშვილს თავი უსახელებია რუსეთ-თურ-
ქეთის ომში, რაც აღბეჭდილი ყოფილა
კიდევ უცნობი მხატვრის ტილოზე. მოგ-
ვიანებით გასაბჭოებულ საქართველოში,
სახელოვანი გვარიშვილობა კარგს ვე-
რაფერს უქადდა ადამიანს. ამიტომაც,
რ. გოგნიაშვილის წარმომავლობამ და
თანდაყოლილმა ინტელიგენტურმა ბუ-
ნებამ მძიმე კვალი დატოვა მის ცხოვ-
რებასა და მოღვაწეობაზე...

რ. გოგნიაშვილმა საშუალო განათლე-
ბა თბილისის გიმნაზიაში მიიღო. შემდეგ
სწავლა განაგრძო მუსიკალურ სასწავ-
ლებელში, ტერ-დავიდოვის კლასში. პე-
დაგოგმა იმთავითვე მიაქცია ყურადღე-

ბა გოგენიაშვილის მუსიკალურ მონაცემებს და თვითონვე ითავა მისი კონსერვატორიისათვის მომზადება.

1908 წელს კომპოზიტორი სწავლის გასაგრძელებლად პარიზს მიემგზავრება. პარიზის კონსერვატორიაში მისი მასწავლებლები იყვნენ ცნობილი პროფესორები: პენიო, გრავარე, ივადონი. პარიზში ასლადჩასული მუსიკოსის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი ფაქტი ხდება: „ეს ტაბუჯი დიდმა პოეტმა უცხოეთში გაიყნო, პარიზში სტუმრად ჩასულ აკაკი წერეთელს იქ მყოფმა ქართველებმა საღამო გაუმართეს. იმ საღამოს თავისი მუსიკალური ნაწარმოებით წარსდგა ახალგაზრდა კომპოზიტორი რევაზ გოგენიაშვილი. პოეტმა მიულოცა მას დიდ სარბიელზე ფეხის შედგმა და წარმატებები უსურვა“.1 ბუნებრივია, აკაკისთან შეხვედრა ქართველი ყმაწვილი კაცისთვის უკვალოდ არ ჩაივლიდა.

1910 წელს ურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ უკვე ბეჭდავს ახალბედა მუსიკოსის პორტრეტს და ახსიათებს მას როგორც იმედისმომცემ, ნიჭიერ კომპოზიტორს. იქვეა აღნიშნული, რომ პარიზის ერთ-ერთმა ფირმამ გამოსცა მისი საფორტეპიანო პიესა „სევდა“.

1913 წელს რ. გოგენიაშვილი ამთავრებს პარიზის კონსერვატორიას. გარკვეული დროის მანძილზე იქვე დირიჟორობს დიდ ორკესტრს. სამწუხაროდ, კომპოზიტორის პარიზში გატარებული წლების შესახებ სხვა ცნობები არ მოგვეპოვება.

1914 წელს გოგენიაშვილი სამშობლოში ბრუნდება და ამავე წელს იწყებს მუშაობას ოპერაზე „ქრისტინე“.

თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ქართული საზოგადოება ქართული ეროვნული ოპერის შექმნას, კარგად ჩანს იმ დროის პრესიდან. ჭერ კიდევ 1898 წელს გაზეთ „ივერიაში“ იბეჭდება ფილიმონ ქორიძის წერილი ქართული

ეროვნული ოპერის შექმნის აუცილებლობაზე.2 როგორც პ. ხუჭუა აღნიშნავს: „ქართველი მოწინავე მოღვაწენი დადგინა იმის ოცნებაში იყვნენ, რომ როგორმე მოსწრებოდნენ ქართულ ეროვნულ ოპერას“.3 და აი, ეს დღეც დადგა.

1918 წლის 21 მაისს ქართველ მომღერალ-მუსიკოსთა კავშირის თაოსნობით ქართული კლუბის სცენაზე, ზოლო 17 ივნისს (ძვ. სტ.) საოპერო თეატრის სცენაზე შედგა პირველი ქართული ორიგინალური ოპერის რ. გოგენიაშვილის „ქრისტინეს“ პრემიერა. ოპერის ლიბრეტოს საფუძვლად დაედო ეგ. ნინოშვილის მოთხრობა. ავტორი იყო პოლიო ირეთელი (კალანდაძე). ლექსები დაწერა პოეტმა ელენე სტასენკომ, ქართული თარგმანი კი ვალერიან გუნიას ეკუთვნოდა. დადგმა განახორციელა კოტე ანდრონიკაშვილმა, დირიჟორობდა ნიკო ქართველიშვილი, რომელმაც „დიდი შრომა შედგია ამ ოპერის დადგმას“. მონაწილეობდნენ: ქრისტინე — ო. კალანდაძე-ვახოვისა, იასონი — ვ. სარაჯიშვილი, დთა — კურბატოვი, მარინეს, გოგის და დიასახლისის განახიერებდა — მიხაილოვა. გუნდს თვით კომპოზიტორი ხელმძღვანელობდა.

ოპერა „ქრისტინე“ შედგებოდა 4 მოქმედებისა და 5 სურათისაგან. პირველი სურათი ქრისტინეს ბედნიერ ცხოვრებას ასახავდა. მეორე — ქრისტინეს და იასონის სიყვარულს. აქვე ჩნდებოდა საბედისწერო სიყვარულის მოტივები. მესამე სურათი ვადმოგვცემდა მოტყუებული და მიტოვებული ქრისტინეს განცდებს, მის გაუბედურებულ ოჯახს. მეოთხე სურათი — საროსკიპოში მიმდინარეობდა, სადაც „უმანკო ქრისტინე გამხეცებულ ადამიანთა შორის მოემწყვედვა“. მეხუთე სურათი მოქიფე ქალ-ვაჟთა სცენაა. აქ გაუბედურებული ქრისტინეს მუსიკალუ-

რი სახე კონტრასტულად უპირისპირდებოდა სამხიარულო სცენას...

ყოველი სურათი საორკესტრო შესავლით იწყებოდა, რომელიც, როგორც ჩანს, ამჟღავნებდა მომდევნო სურათის შინაარსობრივ-ემოციურ ატმოსფეროს. ტრადიციული ტიპის ორკესტრში ერთია დუდუკი და დოლი. მეხუთე სურათში ჩართული იყო ქართულ მუსიკალურ მასალაზე აგებული სიმღერები და ცეკვები. მათ შორის ცეკვა კინტოური, რომელსაც „საუცხოოდ ასრულებდა გიორდანისშვილი“. ოპერის ამ სქემატურ აღწერილობაში ვეურდნობოდი ი. იმედაშვილის წერილებს.⁴ სხვა მასალა ჭერჭერობით ვერ ვიპოვე.

პრემიერამ დიდი წარმატებით ჩაიარა: „პირველი წარმოდგენის დროს ქართველ მუსიკოს-მომღერალთა კავშირმა ავტორს თაიგული მიართვა, ხოლო ლოტბარს — გვირგვინი. საზოგადოებამ დიდის ტაშით დააჭილდოვა ავტორი და აღმსრულებელნი“.⁵ ვფიქრობ, წერი-

ლის ავტორს ი. იმედაშვილს კალამი წაუცდა და ლოტბარის დაწერისას ღირსეული იგულისხმა.

ქართული ოპერის გზა ია-ვარდებით არ უოფილა მოფენილი. ქართული საზოგადოების დიდი ხნის ოცნების რეალიზაციას მრავალი მტერიც ჰყავდა და მრავალი წინაღობაც აფერხებდა. აი, რას წერს 1918 წელს ი. იმედაშვილი: „თუ ქართული იდგმებოდა რაშე — ნაწყვეტები, ისიც იშვიათად. ამ ოპერამ კი ერთბაშად ახალი სხივი შეაშუქა ჩვენს სამუსიკო ცხოვრებაში: ქართველი კომპოზიტორი, შინაარსი ქართულ-ხალხური, მუსიკა, განსაკუთრებით ბოლო მოქმედებაში ნამდვილი ჩვენი ეროვნული. ყოველივე ეს, დიდაც, რომ დიდი უურადლების ღირსია. ქართველ მუსიკოს-მომღერალთა კავშირს დიდი შრომა, დიდი შეხლა-შემოხლა დასჭირდა, ვიდრე ამ ოპერას შშის სინათლეს აჩვენებდა“.⁶ საყურადღებოა ია კარგარეთელის წერილიც, რომელიც ოპერა



„ქრისტიანებს“ პრემიერას ეხება: „გავიდა რამდენიმე დღე, ოპერა განმეორდა მეორედ, მესამედ; ვუსციდიო „ვოზროდენიის“, მეგონა რამეს დასწერს ახალ ოპერაზედ, მაგრამ ამაოდ, შევიარე რედაქციაში, ვთხოვე, მოეცათ ნება, დამეწერა რამე ამ ნაწარმოებზედ; სეკრეტარმა ის პასუხი მომცა, რომ ჩვენმა რეცენზენტებმა ვერაფერი ღირსება ვერ პოვეს ამ ოპერაში და ამიტომაც არაფერი დაიწერაო. ასე მსჯელობს ბ.ნი სამინსკი, — ეს პატარა კუპიდონჩიკი ქართველი კაცის ნაწარმოებზედ... აბა, ვინ სამინსკი, ვინ ქართველი ხალხის სულიერი ზრდა. ესე იქნება უოველთვის, სანამდის ზოგიერთი ბეცი ქართველი მამულის შვილები ხელს არ აღებენ უვიცი პირების მფარველობაზედ...“⁷

ბუნებრივია, ოპერა „ქრისტიანებს“ დადგმას საოპერო თეატრის სცენაზე კიდევ უფრო მეტი სირთულე დახვდა წინ. საოპერო თეატრის სცენა იჯარით ჰქონია აღებული ვინმე ლევიციის, რომელსაც, ჩანს, დიდად არ ეპიტნავებოდა ქართული ოპერების აუღერება. ამის თაობაზე ქართული ინტელიგენცია არაერთ ელ გამოთქვანს საყვედურს პრესაში. ია კარგარეთელი წერს: „ვერ გამოიგია! ვინ ლევიციო, ვინ თავისუფალ საქართველაში თეატრის მოიჯარადობა. ნუთუ საქართველოს მთავრობამ კაცი ვერ იშოვა, რომ თეატრი ჩაებარებინა... საწყალი ქართველი მუსიკოსები, რომდემდის უნდა იყვნენ თავიანთ მიწა-წყალზედაც კი, განუეთხავანი და თავისუფალ სამშობლოში მშიერ-მწყურვალნი“.⁸ (!!!) რ. გოგნიაშვილს უყვლა ამ გასაჰირთან ერთად არც ქართული მუსიკალური საზოგადოება სწყალობდა დიდად გავისკენებ სვ. წერეთლის სიტყვებს: „მაგრამ ჩვენთვის უცნობი ლევიციი რათ გავამტყუნო, როდესაც ქართულმა სამუსიკო საზოგადოებამ უუ-

რადღებაც კი არ მიაქცია გოგნიაშვილს კაცს დამთავრებული აქვს პარიზის კონსერვატორია და იგი მასწავლებლადაც კი არ მიიწვიეს“.⁹ ამიტომ, რა გასაკვირია, რომ „ქრისტიანებს“ პრემიერის დღე კუროზებით იყო სავსე. სვ. წერეთელი იხსენებს, რომ პრემიერა ჩაშლის პირას იყო მისული; უმნიშვნელო საბაბით უმოწყალოდ დააჯარიმეს ოპერის დადგმის ინიციატორები; ქართულ ენაზე დასაბუქდად ჩაბარებული აფიშები რუსულ ენაზე დაბეჭდეს; ამას დამატა ის, რომ ვ. სარაჯიშვილი ავად გახდა და მის მაგიერ თითქმის ურეპეტიციოდ უნდა ემღერა ბერიოზინს; 8 საათზე სპექტაკლი იწყებოდა, ხალხი კი არ ჩანდა. თურმე აფიშები ჩამოუხვევიათ და საზოგადოებამ არაფერი უწყადა პრემიერის შესახებ; აგვიანებდნენ მონაწილენიც. და მაინც, წარმოდგენას წარმატება ჰქონდა. დირიჟორი გრანელს და მსახიობები რამდენჯერმე გამოიწვიეს. უხმოდდნენ ავტორს. „ნერწყვამპრალი და გაფითრებული რ. გოგნიაშვილი სადღაც ქანდარაზე მიჩქმალულიყო“.¹⁰ ამის შემდგომ ქართული ოპერის მოამაგეთა დიდი მოწადინებით, ოპერა „ქრისტიანებს“ არაერთხელ დაიდგა თბილისში (ქართული კლუბის და სახალხო თეატრის სცენაზე) და მის გარეუბნებში (დიდუბე, ნაძალადევი, ისანი, საბურთალო). როგორც სვ. წერეთელი აღნიშნავს, ოპერა უოველთვის ანშლაგით მიდიოდა.

ოპერა „ქრისტიანებს“ მხატვრულ ხარისხზე მსჯელობა დღეს ძალზე ძნელია; ვინაიდან არ მოგვეპოვება პარტიტურის არც ერთი ნომერი, მაგრამ, ნაწარმოებზე ცნობებს გვაწვდის იმ პერიოდის პრესა: „როგორია მუსიკა? იშვიათად მინახავს ოპერა, რომლის მუსიკა ასე ჩაქსოვებოდეს შინაარსსა და აღებული აზრის განვითარებას...“¹¹ — წერს ი. იმედაშვილი. უფრო კრიტიკულადაა განწყობილი ილიკო აბაშიძე. მას მიაჩნია,

რომ რ. გოგნიაშვილს აქვს საქმარისი ნიჭი და შრომისუნარიანობა, რათა უფრო სრულყოფილი ნაწარმოებები შექმნას.¹² ამგვარად, ოპერის მუსიკის მხატვრულ ღირსებებზე ორი განსხვავებული აზრი არსებობდა, რაც ბუნებრივი მოვლენაა. მაგრამ, ოპერა „ქრისტინეს“ დადგმის ისტორიულ მნიშვნელობას ერთხმად აღიარებდნენ. ია კარგარეთლა წერს: „დაიდგა პირველი ქართული ოპერა „ქრისტინე“, რასაც მე ფრიად დიდ-მნიშვნელოვან მოვლენად ვთვლი ქართველი ერის სულიერ ცხოვრებაში, მიუხედავად იმისა, თუ რა ღირებულებისაა ეს ნაწარმოები“.¹³ გაგაცნობთ ილ. აბაშიძის მოხაზვებს: „ვასა ქართველ მომღერალთა საზოგადოებას, რომელმაც უძნელეს პირობებში... ააფრიალა ქართული ოპერის დროში“.¹⁴ ი. იმედაშვილი კი აღნიშნავს: — „დღევანდელი დღე დღესასწაულია, სახელმწიფო თეატრში ქართული ოპერის წახვას ვედირსეთ“.¹⁵ სამწუხაროა, რომ ისტორიულმა ქართველებმა ქართული მუსიკის ესოდენ მნიშვნელოვანი მოვლენები დაიწყებინა მისცა.

რ. გოგნიაშვილი, როგორც ევროპიდან დაბრუნებული მოღვაწე, საბჭოთა საქართველოში დღენიდაგ დევნასა და შევიწროებას განიცდიდა. უთუოდ ბევრს თვალში ეკლად ესობოდა მისი დახვეწილი ინტელიგენტობა, დიდი ერუდიცია, უცხო ენების ცოდნა. ამიტომაც, ხელმოკლეობას განიცდიდა. შიმშილით რომ არ მომკვდარიყო, ზოგჯერ იძულებული იყო რესტორნებშიც კი ემუშავა. და მაინც, ნახევარსაუკუნოვანი მოღვაწეობის მანძილზე რ. გოგნიაშვილმა შეძლო ნაყოფიერად ემუშავა ქართული მუსიკის სხვადასხვა სფეროში. მთელი მისი მოღვაწეობა დასტურია იმისა, რომ კარგად შეუსმენია აკაკის ცნობილი სიტყვები მიმართული პარიზის ქართველი სტუდენტობისადმი: „თითოეულ კაცს თავის ნაციასთან თანშეზრდილს, უფრო

ნაყოფიერად შეუძლიან იმუშაოს სამშობლოში, ვიდრე გარეთ... ვინც სამშობლოს არ ემსახურება, იმას შეუძლია, რომ უკეთ სადმე გარეთ იმსახუროს“¹⁶ მიუხედავად სიღუბჭიროისა, რ. გოგნიაშვილს არასოდეს უფიქრია სამშობლოს დატოვება. მას არ ეპატარავებოდა თავისი ქვეყნის მასშტაბები. მეტიც, არასდროს, უთაკილია რაიონში მუშაობა და ამით თავისი წვლილი შეიტანა კიდეც საქართველოს პერიფერიების მუსიკალური კულტურის აღმშენებლობაში. იგი ინტენსიურად თანამშრომლობდა საქართველოს სხვადასხვა თეატრთან — თბილისის (სატირის, თოჯინების, მოზარდ მაყურებელთა), გორის, ქუთაისის, თელავის, ოზურგეთის, ბათუმის, ჭიათურის თეატრებთან. „ქიათურის თეატრში მან კვალიფიციური მუსიკოსებისაგან ორკესტრი შეადგინა. ამ ორკესტრს იგი კარგა ხანს ხელმძღვანელობდა“.¹⁷

რ. გოგნიაშვილი პედაგოგიურ მოღვაწეობასაც ეწეოდა. ასწავლიდა თბილისის, ქუთაისის, გორის მუსიკალურ სასწავლებლებში. იყო თელავის მუსიკალური სკოლის დირექტორი (80-იან წლებში).

კომპოზიტორმა თავისი წვლილი შეიტანა ქართული ხალხური მუსიკის სფეროშიც. ჯერ კიდეც 1918 წელს სვ. წერეთელი აღნიშნავს: „ჩვენი ოპერას პირველ მერცხალს დიდი სურვილი აქვს უფრო ახლოს გაიციოს თავისი მშობლიური მუსიკა და ამ მიზნით სურს მოვლოს საქართველოს ყველა კუთხე“.¹⁸ დღეს ჩვენ არ ვიცით დაზუსტებით, როგორ განახორციელა კომპოზიტორმა ეს ჩანაფიქრი, მაგრამ ის კი შევითქვით, რომ მოგვიანებით იგი აყალიბებდა თვითმოქმედ წრეებსა და მუსიკალურ კლასებს, ქმნიდა მათთვის რეპერტუარს, გამოჰყავდა ხალხური საგუნდო კოლექტივები რესპუბლიკურ ოლიმპიადებსა და დათვლიერებებზე.



რ. გოგნიაშვილის კალამს ეკუთვნის მუსიკა 200-მდე სპექტაკლისათვის. შექმნილი აქვს 3 ოპერა. ლირიკულ-დრამატული შინაარსის „ქრისტინეს“ გარდა ქართული ხალხური ზღაპრების თემატიკაზე შექმნილი ფანტასტიკური ოპერა „ჯადოსანი“ (რომელიც ნაწილებად სრულდებოდა სიმფონიური ორკესტრის მიერ) და მიხეილ ხერხეულიძის ლიბრეტოს მიხედვით შექმნილი ოპერა „მზის ქურუმი“. ეს უკანასკნელი საკულტო-სარიტუალო შინაარსისა იყო. სიცოცხლის მიწურულში მუშაობდა ოპერაზე „გიორგი სააკაძე“. კომპოზიტორი ავტორია აგრეთვე მრავალი ვოკალურ-ინსტრუმენტული და კამერული ნაწარმოებისა. საფულისხმოა, რომ ჩვენ

სასიქადულო ტენორის ვ. სარაჯიშვილის საკონცერტო პროგრამას რ. გოგნიაშვილის ვოკალური მინიატურებიც ამშვენებდა. გასაოცარი, მაგრამ დასანანი ფაქტია, რომ ეს დიდი მემკვიდრეობა დრომ იავარპყო.

რამ განაპირობა ოპერა „ქრისტინეს“ დადგმის ისტორიული ფაქტის და კომპოზიტორის მუსიკალური მემკვიდრეობის ესოდენ მივიწყება?! ამის მიზეზად რამდენიმე გარემოება შესაძება. აღვნიშნავთ ზოგიერთ მათგანს.

საქართველოს გასაბჭოებამ, ვფიქრობ, დიდად შეუშალა ხელი ოპერა „ქრისტინეს“ დადგმის განახლებას და მის, საოპერო რეპერტუარში შეტანას,

თუმცა „მთავარი სახელოვანი კომიტე-
ტის“ 1921 წლის 5 დეკემბრის დადგენი-
ლებაში ვკითხულობთ: „შეტანილ იქნეს
რეპერტუარში ოპერა „ქრისტიანი“ და
დაევალოს სახელმწიფო ოპერის სამ-
ხატვრო სათათბიროს მის კარგად დად-
გმისათვის ყოველი ზომის მიღება“.¹⁹
უმნიშვნელო არც ის უნდა იყოს, რომ
კომიტეტის ამ სხდომას თავმჯდომარე-
ობდა გრ. რობაქიძე, ხოლო ესწრებოდ-
ნენ ალ. წუწუნავა და მ. ბლანჩივაძე.
რა მოხდა შემდეგ? რატომ არ აღსრულ-
და ეს გადაწყვეტილება? ამ კითხვავე-
ლდეს ძნელია ერთნიშნა პასუხის ვა-
ცემა, მაგრამ მაინც, სავარაუდოა, რომ
დღევანდელი შევიწროებულ კომპოზი-
ტორს უღმობელი დრო დაუდგა. რ.
გოგნიაშვილის ნათესავმა, აწ გარდაც-
ვლილმა მიხეილ ანდრონიკაშვილმა ასე
გაიხსენა ის ავბედითი წლები: „1921
წელს შიშით ყველაფერი — სურათები,
წერილები, დოკუმენტები, დაწვრილ და
გავანადგურეთ, ხოლო 20-იანი წლების
შემდეგ უცხოეთში ნაყოფ და რეპრე-
სირებულ ნათესავთან ურთიერთობაც
კი გვიკირდა იმ დროის ვითარების
გამო. ამიტომ, რომ ოჯახში რევოლუ-
ციის შესახებ აღარაფერი მოგვეპოვება“. მან-
ვე მაუწყა, რომ რ. გოგნიაშვილი 20-იან
წლებში (დაახლ. 1926-27 წლ.) დაპატიმ-
რებული იყო. კომპოზიტორს, რომელ-
საც არ სწყალობდა საბჭოთა ხელი-
სუფლება, ცხადია, არც ოპერას და-
უდგამდნენ.

კომპოზიტორის ბიოგრაფიაზე დაკ-
ვირვებამ, მის ნათესავებთან და ნაც-
ნობებთან საუბარმა დაგვარწმუნა, რომ
რ. გოგნიაშვილი საოცრად თავმდაბ-
ალი, მორიდებული, უპრეტენზიო ადა-
მიანი იყო. პარიზის კონსერვატორია-
დამთავრებული და პირველი, სცენაზე
განხორციელებული ქართული ოპერის
ავტორი, თავმდაბლობა რომ არა, სხვა-
ნაირად მოიქცეოდა, ოვაციების დროს

ქანდარაზე კი არ „მიიჩქმალდებოდა“.
ესეცაა, ალბათ, ერთ-ერთი მიზეზი იმი-
სა, რომ დღევანდელი კომპოზიტორს
არამც თუ წოდება და კომპოზიტორთა
კავშირის წევრობა არ ღირსებია, არა-
მედ ნეკროლოგიც კი არ ეღირსა. 1967
წლის 22 მარტს კომპოზიტორთა კავში-
რის განცხადება ასე ძუნწად იუწყებოდა
მის გარდაცვალებას: „საქართველოს
კომპოზიტორთა კავშირი იუწყება კომ-
პოზიტორ რევოლუციონერის ძე გოგნია-
შვილის გარდაცვალებას“.²⁰ ეს იყო და
ეს! დასანანია, რომ ქართულ ენციკლო-
პედიაშიც ქართველ მოღვაწეთა შორის
ვერ შეხვედებით მის გვარს. მით უფრო
მიუტევებელი იქნებოდა არ გამოგვეყო
პროფ. გ. ტორაძე, რომელმაც ქართუ-
ლი მუსიკის ისტორიის I ტომში, მარ-
თალია სქოლიოში, მაგრამ მაინც შეი-
ტანა მწიერი ინფორმაცია კომპოზიტორ
რ. გოგნიაშვილის შესახებ.²¹

კომპოზიტორს არც შთამომავალი
დარჩენია, არც შემოქმედებითი მემკვიდ-
რე. ასე რომ, არავის უთავია მისი და-
ნოვატორის მოვლა-პატრონობა. ყოვე-
ლივე აღნიშნული არის მიზეზი იმისა,
რომ ჩვენ ამჟამად ხელთა გვაქვს არა-
სრული ბიოგრაფიული ცნობები კომპო-
ზიტორის შესახებ და თითო-ორი
ფურცელი სანატო ჩანაწერისა.

ხანგრძლივი ძიების შედეგად გოგნია-
შვილის ნათესავებთან მივაკვლიე და-
ფურცლულ, გვერდებშემოკვეთილ ნო-
ტებს, რომლის ყდას ლათინური შრიფ-
ტით აწერია „ARABESQUES“. Revase
Gognieff. ამ პატარა კრებულში 9 მი-
ნიატურაა გაერთიანებული. მათ შორის
რვა საფორტპიანო, ერთი კი — ვოკა-
ლური. ესენია: 1. გაზაფხული, 2. რენო
(ქართული მელიდია), 3. ლულა, 4. თო-
ჯინების ცეკვა, 5. აღმოსავლური ცეკვა,
6. ნანა № 1, 7. ნანა № 2, 8. ინდიელი
გოგო, 9. რომანსი — „სევდა მიპურობს“.
სავარაუდოა, რომ ეს სწორედ ის პიესე-

ბია. რომლებიც კომპოზიტორმა საფრანგეთში ყოფნისას შექმნა. აქვე ვსარგებლობ შემთხვევით, რათა უღრმესი მადლობა მოვახსენო რ. გოგინიაშვილის უველა ახლობელსა და ნათესავს: (ქ. ნაცვლიშვილს, თ. ურუშაძისას, ნ. ურუშაძეს, გ. კახიძეს, მ. ანდრონიკაშვილს), რომლებმაც გულისხმიერება გამოიჩინეს და მომწოდეს ცნობები კომპოზიტორის პიროვნებისა და ცხოვრების შესახებ.

ვიმედოვნებ, დროთა ვითარებაში გამოსწორდება ბედის უკუღმართობა, დამსახურებული ისტორიული ადგილი მიეჩინება და სათანადო პატივი მიეგება

ლირსეული მამულიშვილის ნატივს ხსოვნას, ქართული სამუსიკო კულტურისათვის უანგაროდ და უჩუმრად, უზმალუროდ დამაშვრალ პიროვნებას — შესანიშნავ მოღვაწეს, განათლებულ მუსიკოსს და კომპოზიტორს, სცენაზე დადგმული პირველი ქართული ოპერის ავტორს რ. გოგინიაშვილს.

ვფიქრობ, მეტი ძალისხმევაა საჭირო, რათა მოძიებულ და აღდგენილ იქნას ქართული პროფესიული მუსიკის დაკარგული ფურცლები. მეტი ძალისხმევაა საჭირო, რათა იგივე სხვის მიმართაც არ განმეორდეს. განა რა გვაქვს დასაკარგი?!

შ ე ნ ი შ ვ ე ბ ი :

- 1 ქურ. „დროშა“, 1967 წ. № 7.
- 2 გაზ. „ივერია“, 1893 წ. № 58.
- 3 პ. ხუჭუა. „ზაქარია ფალიაშვილი“, თბ. 1974 წ. გვ. 72.
- 4 ქურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1918 წ. № 8.
- 5 იქვე.
- 6 იქვე.
- 7 გაზ. „საქართველო“, 1918 წ. მკათათვის 5. № 130.
- 8 იქვე.
- 9 ქურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1918 წ. № 14.
- 10 ქურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1920 წ. № 21.
- 11 ქურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1918 წ. № 8.
- 12 გაზ. „საქართველო“, 23 მაისი, № 98.
- 13 გაზ. „საქართველო“, მკათათვის 5. № 130.
- 14 გაზ. „საქართველო“, 23 მაისი, № 98.

- 15 ქურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1920 წ. № 21.
- 16 ქურნ. „საქართველოს მოამბე“, 1909 წ. № 9.
- 17 ქურნ. „დროშა“, 1967 წ. № 7.
- 18 ქურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1918 წ. № 14.
- 19 საქ. თეატრალური მუზეუმი, ფონდი I, საქმე № 51.
- იხ. აგრ. საქ. ცენტრ. არქივი, ლიტ. განყ-ბა, ფ. 181, №1, № 8 — აქ არის „მთ. სახ. კომიტეტის“ 1921 წ. 16 დეკემბრის გადაწყვეტილება „ქრისტინეს“ დადგმის თაობაზე. ამ შემთხვევაში საკითხი განიხილა მუსიკალურმა სექციამ. ესწრებოდნენ დ. არაყიშვილი, კ. ფოცხვერაშვილი, გრ. საყვარელიძე. ამ დადგენილებიდან ირკვევა, რომ აღნიშნული საკითხი ჯერ კიდევ ამავე წლის 24 სექტემბერს განუხილავთ და დადებითად გადაუწყვეტიათ.
- 20 გაზ. „თბილისი“, 1967 წ. 22 მარტი.
- 21 ქართული მუსიკის ისტორია. წიგნი I, თბ. 1990 წ. გვ. 93.

კირა კვიციანი

ზორის

ცინესაპით

ერთო!



ამ რამდენიმე ხნის წინათ ქართულმა თეატრმა და კინომ დაკარგა ერთი შესანიშნავი მსახიობი, ადამიანი, რომელიც თავისი ნიჭიერებით სხივს შატერბდა ქართულ თეატრალურ და კინოხელოვნებას — შალვა ხერხეულიძე.

შალვა ხერხეულიძე გორის გიორგი ერისთავის სახ. თეატრში მოღვაწეობდა და მთელ ქართულ თეატრს ამშვენებდა.

ქვემოთ ვბეჭდავთ ჟურნალისტ კირა კვიციანის ლექსს, რომელიც მას მსახიობის ერთ-ერთ შემოკმედებით საღამოზე წაუკითხავს.

შალვა ხერხეულიძე, გამარჯობა შენი!
სცენაზე მბრძღვინაჲო ღმერთო!
რუსთველის თეატრი როგორ დაგვიმშვენენ
გორის ციხესავეთ ერთო!

საფრესკე რაინდებს გავხარ ისევ,
ნეტავი ჩვენს ფიქრებს უსმენდი,
შენი გამოჩენით თბილისი გახალისდა,
კაცი დადისო რუსთაველზე.

განა მარტო ქალაქმა გაიღვიძა,
სიცოცხლე გაგვიგრძელე, ბიჭო!
შენით, თეატრი — თეატრს დაემგვანა,
გონი მოიკრიფე გიჯობს.

არა, სცენას რა პირით უნდა მოსცილდე,
ღმერთი ღმერთკაცობას შეგარჩენს,
რამდენ ქალსაც დღესაც ჟრუანტელს მოგვრიდი,
იმდენი სიცოცხლე მე და შენ!

ჩეროში დასვენება აღრეა,
მამა გიცხონდება, ადე!
სახარე ჭინკები მოგბაძავენ, მაღლია,
ჯერ კვლავ წვრთნა ყრმათა გამართებს!

ჯერ შავი მერცხალი მოგვიფრინდეს,
ბაზალეთს — გმირი გაჩნდეს.
ჯერ ცხრა ძმა ხერხეულიძე მოგვივლინე,
მერე შეუკურთხე გამჩენს.

ჯერ გადააბიჯე ასწილიწადს,
შენი ხმა შეგვარგი წამლად,
ბევრი შენნაირი დაგვიტოვე
და მერე გზა მართალსა, შალვა!

«ТЕАТРИ ДА ЦХОВРЕБА» («ТЕАТР И ЖИЗНЬ»)

№ 4 (200) 1993 г. Тбилиси

Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

გარეკანის პირველ გვერდზე:

ვ. შაზუქიძე და ი. ნიორაძე თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. თეატრის
სპექტაკლში „ტრიპტიხი“.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

სცენა კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკ-
ლიდან „ბახტრიონი“.

ტექნიკური რედაქტორი
მამუკა ბერძენიშვილი

მხატვარი

კორექტორი
მარინა ვასაძე

სოფიო სალუქვაძე

ვალეცა წარმოებას 9/VI—93 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 10/X—93 წ.

საალრიცხო-საგამომცემლო თაბახი 6.

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6.

შეკვეთა № 568.

ტირაჟი 1000.

ინდექსი 76143

ფასი 70 კუპონი.

რედაქციის მისამართი: თბილისი - 380007, ვ. 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. Цинамдзгвришвили, № 133



1/24/11