

567
1994



თეატრის და ცხივრება



1

1994

თეატრი და ცხოვრება



საქართველოს თეატრის ზოლვაშვთა კავშირი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი,

სარედაქციო კოლეგია:

ეთერ გუგუშვილი,

ნოდარ გურაბანიძე,

ვასილ კიკნაძე,

მანია კობახიძე,

ნათელა ურუშაძე,

რობერტ სტურუა,

მრეხია ძარელიშვილი,

ნინო შვანდირაძე,

თემურ ჩხეიძე,

თამაზ ზილაძე,

დირექტორი ჯანელიძე.

1

1994

იანვარი - თებერვალი

1910—1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1956—1990 „თეატრალური მოამბე“

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ჯამი (დიმიტრი ჯანელიძე)	3
გურამ ბათიაშვილი — ქართული თეატრის დღე	4
კონკურსი — „საუკეთესო სცენური ნაწარმოები“	12
ჯილდოდ — უკვდავი ბიბლია	15
„მარტოობის დღესასწაულის“ ახალი სიცოცხლე	16

სკეჩტაკლები

გუბაჯ მებრელიძე — ცოცხალთა სასაფლაოზე	18
ფიქრია ყუშიტაშვილი — კომედიანტი კოცნის ტრაურზე ანუ ჰენრიხ მეოთხის ვნებანი .	26
ბორის შენგელია — „მელია და ყურძენი“ — სენაკის თეატრის ახალი დადგმა	34
„აბესალომ და ეთერის“ ახალი სიცოცხლე .	35
თემურ ჩხეიძე — რუსეთის ფედერაციის სა- ხალხო არტისტი	40

ისტორია

აკაკი ბაქრაძე — ნიღბების სამყაროში (გაგრ- ძელება)	41
გიორგი ჩართოლანი — დამოუკიდებელი სა- ქართველო და ახალი ქართული ხელოვნე- ბა (წერილი პირველი)	62
აკაკი გეწაძე — ჩემი მწერლობის სამი ტოტი	76
ნონა გუნია — ქართული ბალეტის წანამძღვ- რებზე	86
ნათელა ჩხიკვიშვილი — ირინე ალექსიძე	95
რაფიელ მამულაშვილი — ვახტანგ მაღლაფერიძე	99
დავით სოლომნიშვილი — თდესაც გიცქერი .	103

(დიმიტრი ჯანელიძე)

№ 491-622 ქობულაძის (1) 26 (სტბს)

4-6232

მისი სახელი მჭიდროდ უკავშირდება ქართულ თეატრს. ამ
ერთმა კაცმა უზარმაზარი ამავე დასდო ქართული თეატრალური
აზრის განვითარებას — დიმიტრი ჯანელიძე წავიდა ჩვენგან, გარ-
დაიცვალა და დღეს, როცა დავა დრო მისი ღვაწლის შეჯამებისა,
შეგვიძლია ვთქვათ: დიმიტრი ჯანელიძე — ერთი ადამიანი — აკე-
თებდა, ერეოდა იმ საქმეს, რომელსაც ზოგჯერ მთელი ინსტიტუტი
ვერ ერევა ხოლმე. მან ქართულ ხალხს გაუცნობიერა თავისი თე-
ატრალური წარსული, მაგიდაზე დაუდო შრომები, რომელთა მნიშ-
ვნელობის შეფასებაც კი რთულია. შემთხვევითი არ არის ის, რომ
მის როლს ხან ივანე ჯავახიშვილისას აღარებენ, ხანაც — ძველ
ინგოროყვასი. დიას, იგი იყო ის ადამიანი, რომლის ღვაწლის შე-
ღარება ამ ორ დიდ მეცნიერთან შეიძლება.

გავა დრო, ქართულ თეატრმცოდნეობაში მოვლენ ახალი თა-
ობები, ბევრი მათგანი შეუდგება მეცნიერების აღმართს, კორექ-
ტივებსაც შეიტანენ დიმიტრი ჯანელიძის შრომებში. ბევრ ისტო-
რიულ ფაქტს სხვაგვარად შეაფასებენ, მაგრამ არ მოხდება ის,
რომ დ. ჯანელიძის შრომებს გვერდი აუარონ — მისი შრომები მუ-
დამ იქნება დიდი სახელმძღვანელო ყველა თაობის ქართველი თე-
ატრმცოდნისათვის. ცხადია, ეს დიდი, დიდი ამაგია ერთი ადამი-
ანისაგან, მაგრამ დიმიტრი ჯანელიძის ერთ-ერთი მთავარი ამქვეყ-
ნიური მისია ისიც გახლავთ, რომ შექმნა ქართული თეატრმცოდ-
ნეობა, შექმნა და განვითარების პროფესიულ გზაზე დააყენა იგი,
ამიტომ მისი სახელით, მისი ღვაწლით კიდევ მრავალი ათეული
წლის განმავლობაში იქნება დავალებული ქართული სამეცნიერო
აზრი.

მან, ისე როგორც არავენ, ჩვენი დროის თეატრმცოდნეობაში,
იცოდა ყოველდღიური, განუწყვეტელი შრომის ფასი, ამიტომ ეს
ოთხმოცდაათ წელს გადაცილებული მეცნიერი გამოცვლდათ თავისი
შრომისუნარიანობით, დაუღალაობით.

და კიდევ ერთი რამ: ის, რაც შემადგენელი ნაწილია პიროვნე-
ბის სიღრმე-სიმკირისა, — როგორც ყოველი დიდი ადამიანი, ბა-
ტონი დიმიტრი იყო უბრალო ადამიანი, უბრალო და ყველასათვის
მისაწვდომი, ყველასათვის გაუღვია, ვისაც ქართული თეატრმცოდ-
ნეობის პატივისცემას შეამჩნევდა.

ნათელში ამყაროს სახე თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ერთ-
ერთი დამაარსებლის, „თეატრი და ცხოვრების“ — სარედაქციო კო-
ლეგიის წევრის (დღიდან მისი დაარსებისა), დიდი ქართველი მეც-
ნიერის დიმიტრი ჯანელიძისა!

საბჭოთავლოს
საბჭოთაო
ბიბლიოთეკა

ქართული თეატრის დღე-1994

ბათუმი, მართლაც რომ გულლიად შეეგება ქართული თეატრის დღის სტუმრებს. მასპინძელთა ინიციატივით სტუმრების სია ერთობ გაფართოებული გახლდათ — მათ გადაწყვიტეს სტუმართა შორის გარდა თეატრის მოღვაწეებისა, ყოფილიყვნენ შემოქმედებითი თუ სამეცნიერო ინტელიგენციის სხვა წარმომადგენლებიც. ამ გადაწყვეტილებას თავისი მიზეზიც აქვს. ეს მიზეზი ბათუმის თეატრალური ცხოვრების ისტორიულ ასპექტშიც განიხილება და აჭარის დღევანდელი სოციალურ-პოლიტიკური, გნებავთ, შემოქმედებითი ყოფითაც.

ყველას კარგად მოეხსენება ქართული პროფესიული თეატრის განახლების შემდეგ, რაოდენ ინტენსიური გახდა ბათუმის თეატრალური ცხოვრება, რაოდენი დიდი მნიშვნელობისა აღმოჩნდა სანდრო ახმეტელის მიერ აღზრდილი ახალი თაობის როლი ბათუმის თეატრის შემოქმედებითი პროფილის წამოკვეთაში.

ამას იგარდა, ყურადღებას იმსახურებს, პატივის მიგებისა და საგულდაგულო შესწავლის საგანი ხდება ის სოციალურ-პოლიტიკური მდგომარეობა, რომელიც ამ ბოლო წლების განმავლობაში აჭარაში დასადგურდა. უტყუარი ფაქტია ის, რომ აჭარაში ერთობ მშვიდი, ერთობ არაკრიმინოგენური მდგომარეობაა მაშინ, როცა მთელი საქართველო ლამის შთაინთქას კრიმინალთა მიერ ატეხილ ვაკანალიაში.

ეს გარემოება აჭარის ხელოვანთ აძლევს საშუალებას თავისუფალი შემოქმედებითი მუშაობისა — ინფლაციას — დღევანდელი საქართველოს ყოველდღიურ თანამგზავრს თან არ მოსდევს კრიმინალურ ელემენტთა თარეში და კიდევ უფრო არ ართულებს ისედაც გართულებულ ყოფას...

ამ ფონზე აჭარაში შეინიშნება შემოქმედებითი ცხოვრების გამოცოცხლება, რომელიც, ცხადია, იწვევს თეატრის მოღვაწეთა ინტერესს.

14 იანვარს მსახიობთა, რეჟისორთა, მწერალთა, კომპოზიტორთა, მხატვართა, ხუროთმოძღვართა, მეცნიერთა საკმაოდ სოლიდური ჯგუფი დაიძრა ბათუმისაკენ. და როგორც თავშივე აღვნიშნეთ, ბათუმი გულლიად შეეგება მათ.

* * *

აღბათ, ძალიან კარგი ნიშანია ის, რომ ქალაქში ჩასულ ხელრ-
ვანთა ჯგუფებს საგამოფენო დარბაზისაკენ იაუბლებიან. ეს იმას
ნიშნავს, რომ იმ ქალაქის ხელმძღვანელობას ეამაყება საგამოფენ-
ო დარბაზში გამართული გამოფენა. ეს იგრძნობოდა კიდევ აჭარ-
ის ხელისუფლების წარმომადგენელთა მოქმედებაში. ისინი
ვალმოხდრილ ადამიანთა სიამაყის გრძნობით მიუძღოდნენ ქართველ
ხელოვანთ საგამოფენო დარბაზისაკენ.

საქართველოს მხატვართა ნამუშევრების საქველმოქმედო გა-
მოფენა აჭარის უმაღლესი საბჭოს თავმჯდომარის ასლან აბაშიძის
ფოხდის თანადგომით მოეწყო. ბევრი თბილი სიტყვა ითქვა 14
იანვარს — ამ გამოფენის იანვარს, ჩვენ კი გვინდა აღვნიშნოთ
გამოფენაზე წარმოდგენილი სიმონ ართმელაძის, შოთა ზამთარა-
ძის, ოლგა სელეზნიოვას, ვახტანგ ბესელიას, ვაჟა ბჟალაყას, ხასან
ინაიშვილის, ნინო ნიჟარაძის, გენადი ტულუშის, ზაურ წულაძის,
ნოდარ მხავაძის, მზია ხალვაშის, ბადრი ართმელაძის, ჯემალ გორ-
ვილაძის, ბესო კალანდაიშის, ნოდარ კვიციანიას, მალხაზ კოჩა-
ლიძის, მარტიოს მორიანის, ირინა ტორონჯაძის, კობა ფირცხა-
ლაიშვილის, გოჩა ყაჭვიშვილის, ელგუჯა ჩაჩავას, აკაკი ძნელაძის,
კობა ხოფერიას, ბექა ბჟალაყას ნამუშევართა მეტნაკლები ღირსე-
ბები. მთავარი კი ის გახლავთ, რომ ყოველი მათგანი აჭარაში გახ-
ლავთ დაბადებული, ამ კუთხის მკვიდრია და დღეს სწორედ ამ
კუთხის ყოფაში ჰპოვებს შემოქმედებით ცხოვრებას. და თუ ყო-
ველ ამათგანს ექნებათ შემოქმედებითი პოტენციის გამოვლენის
საშუალება, ეს დიდად სასარგებლო საქმეა.

* * *

ქართული თეატრის დღე — 1994 განსხვავდებოდა ამ ბოლო
წლებში ჩატარებული ანალოგიურ დღესასწაულთაგან. სამწუხა-
როდ, 1989 წლის შემდეგ საქართველოს ყოფა ისე წარიმართა,
რომ არ გვედღესასწაულებოდა რაოდენ მნიშვნელოვანიც არ
უნდა ყოფილიყო ესა თუ ის დღესასწაული. წელს კი უკეთესობი-
საკენ პირმიბრუნებული იანვარი მოვიდა და ქართული კულტურ-
ის მოღვაწეებს ესეც ახარებდათ, ამანაც შეჰყარა ისინი ესოდენ
ერთსულოვნად.

ეს განწყობილება უთუოდ იგრძნობოდა აჭარის ავტონომიური
რესპუბლიკის თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარის, დრა-
მატურგ ალექსანდრე ჩხაიძის შესავალ სიტყვაში.

ალ. ჩხაიძემ შეკრებილთ მიულოცა ქართული თეატრის დღე
და როცა მაყურებელს ვააცნო სია იმ მოღვაწეებისა, რომლებიც
ბათუმს ეწვივნენ, ხალხი ერთსულოვანი ტანით შეეგება სტუმ-
რებს.

ალ. ჩხაიძე სიტყვას აძლევს საქართველოს თეატრის მოღვა-
წეთა კავშირის თავმჯდომარეს გიგა ლორთქიფანიძეს.

გიგა ლორთქიფანიძე ლაპარაკობს ქართული თეატრის ისტო-

როიულ როლზე ერის სულიერ ცხოვრებაში, რომიოიც განსაკუთრებით გამოვლინდა ამ ბოლო წლების განმავლობაში — ქართული თეატრი ერთგული დარჩა თავისი იდეალებისა. დღეს ჩვენი რეჟისორები, მსახიობები შემოქმედებითი მამაცობის, პატრიოტიზმის მავალითა იჩვენენ, აპიტომ გვიცა ლორთქიფანიძე მადლიერების გრასობით ლაპარაკობს მათს შესახებ. შემდეგ იგი აცხადებს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ყოველწლიური კონკურსის შედეგებს და დიპლომებს გადასცემს პრემიერებულთ.

საქართველოს კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ მათა კობახიძემ კულტურის სამინისტროს პრემია ქართული თეატრის წინაშე გაწეულ ღვაწლისათვის — 1 მილიონი კუპონის გადასცა მთარ მელვინეთუხუცესს.

„თეატრი და ცხოვრების“ რედაქტორი, მწერალი გურამ ბათიაშვილი აქვეყნებს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართულ-ებრაულ ურთიერთობათა ასოციაციის დარბაზის გადაწყვეტილებას იმ ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთა სიგელებითა და უკვდავო ბიზლის ახალი გამოცემით დაჯილდოების შესახებ, რომლებმაც ქართულ სცენაზე ებრაული თემატიკა წარმოაჩინეს.

* * *

ოცნაწლებში ბათუმში თეატრალურ წრეებში ცნობილ მხევესკის თეატრის შენობაში იმართებოდა საოპერო სპექტაკლები, დასის ძუშაობა წლების განმავლობაში შემოქმედებითი ცხოვრების არაინტენსიურობის გამო ნელ-ნელა ჩაიფერტლა.

ჩვენი დიდებულ მომღერალი ლეკო ხომერიკი კარგა ხანს ფიქრობდა, ოცნებობდა, გეგმავდა ბათუმში საოპერო თეატრის გახსნაზე. მის ოცნებას ფრთებს კვეცდა ის რეალობა, ის სინამდვილე, რაც ჩვენში იყო გამეფებული.

და აი, მოხდა პარადოქსალური რამ — შარშან ბათუმში გაიხსნა საოპერო თეატრი.

რატომ ვუწოდებთ ამ ერთობ დიდი მნიშვნელობის ფაქტს პარადოქსალურს?

ჩვენი უახლოესი წარსულის ცხოვრების წესში ბევრი რამ განსვლდა დასავლობი, მაგრამ ეს მაინც სრულყოფისაკენ მიმავალი საზოგადოებრივი ურთიერთობა და ცხოვრების წესი იყო.

გუშინდელ საქართველოს არ ახასიათებდა:

- ეკონომიკური სიდუხჭირე;
- პოლიტიკური არასტაბილურობა;
- კრიმინოგენული ქაოსი;
- სამოქალაქო ომი;
- ომი სეპარატისტებთან.

ე. ი. უახლოეს წარსულს არ ახასიათებდა ყველაფერი ის, რაც აქცევს ქვეყანას.

დღევანდელ საქართველოს ახასიათებს ყველაფერი ეს — დღე-

ვანდელ საქართველოში ეკონომიკური სიღუფეჭირე ყოველდღე ვცივაკუნებს კარზე, პოლიტიკური არასტაბილურობაც ჩვენი ყოველდღიურობა გახდა. ყაჩაღებმა, სეპარატისტებმა (ორივენი მტერი არიან საქართველოსი) ლამის დააქციეს დღევანდელი საქართველო.

და მაინც სწორედ დღევანდელ საქართველოში გახდა შესაძლებელი ახალი საოპერო თეატრის შექმნა.

ეს დიდად სასიხარულო ფაქტია.

როგორ შეიძლება აიხსნას ეს ფაქტი?

ა) რასაკვირველია, უწინარესი გახლავთ ქართველი ხალხის ლტოლვა სულიერებისაკენ;

ბ) ალექო ხომერიკის დაუოკებელი სწრაფვა ახალი საოპერო ქერის განხილვისაკენ, მისი პროფესიონალიზმი, შრომისმოყვარეობა, მაგრამ ესეც ამაო იქნებოდა, თუ მის ლტოლვას ნოყიერი ნიადაგი არ დასხვდებოდა;

გ) ყველაფერი მაინც თავს იყრის იმ რეგიონში შექმნილ სოციალურ, პოლიტიკურ, ფინანსურ, მატერიალურ მდგომარეობაში, რომელშიც საოპერო თეატრი უნდა ჩამოყალიბებულიყო — ესე იგი აჭარაში გახლდათ ის ე. წ. ნიადაგი, რომლის ნოყიერება თუ უნაყოფობა განაპირობებდა ალექო ხომერიკის ჩანაფიქრის სიციცხლისუნარიანობას.

აჭარას კი, მართლაც, რომ ნოყიერი ნიადაგი აღმოაჩნდა ამ იდრის განსახორციელებლად, დღევანდელ აჭარაში დასადგურებული სიმშვიდე განაპირობებს ეკონომიკურ დოვლათსაც (მოსახლეობის თუნდაც ერთი ნაწილისათვის) და სულიერებისაკენ სწრაფვასაც, რადგან სულიერება არ შეიძლება იყოს იქ, სადაც არ არის პური, ბარაქა.

დღეს აქა-იქ ხშირად გაიგებთ საუბარს ასლან აბაშიძის პოლიტიკურ პროფილზე. ზოგნი რას ამბობენ, ზოგნი — რას. ოპონენტები რა საბუთს არ მოიშვილიებენ ხოლმე. ჩვენ ამ კამათში ჩაბმას არ ვაპირებთ. რეპლიკის სახით კი ვიტყვი: ის, რომ დღეს აჭარაში სიმშვიდეა, ის რომ ასლან აბაშიძემ მოახერხა (მიუხედავად იმისა, თუ რა საშუალება გამოიყენა მან საამისოდ, რადგან მშვიდობისათვის, ადამიანთა სიციცხლის შენარჩუნებისათვის, უსისხლო ყოფისათვის ყველა საშუალება გამართლებულია) აჭარაში სიმშვიდის დასადგურება, ბევრისმთქმელია. აი, ამ სიმშვიდის ხაყოფიც გახლავთ საოპერო თეატრის შექმნა — ძალზე დიდი ფაქტი ქართული კულტურისა.

ჩემთვის მრავლისმთქმელია ერთი დეტალი: ქართული თეატრის ზეიმის დაწყების წინ, კულისებში სპექტაკლის ერთ-ერთი ავტორი ამბობდა: ასლან აბაშიძე, ფანატიკურად იბრძვის ამ თეატრისათვის. წუხელ თურქეთიდან გამოფრინდა (12-13 იანვარს საქართველოს სახელმწიფო დელეგაცია სახელმწიფოს მეთაურის ედუარდ შევარდნაძის ხელმძღვანელობით თურქეთს იმყოფებოდა

და სწორედ დელეგაციის წევრი გახლდათ ასლან აბაშიძე. გვიან ღამით მივიდა თეატრში, რათა შეემოწმებინა ხომ ყველაფერი რიგზეა, ოპერის დამდგმელებს, შემსრულებლებს ხომ არაფერში ეშლებათო ხელი.

ახლა საჭიროა ამ დიდებულ დასაწყისს კარგი გაგრძელება მოჰყვეს, საჭიროა საოპერო თეატრის სპექტაკლები რეგულარულად იმართებოდეს, თორემ თუ იგი თვეში ერთხელ გაიმართა, თუ წელიწადში ორი სპექტაკლი მაინც არ დაიდგა, რასაკვირველია, ოპერის თეატრის ოფიციალურ სტატუსს ეს ერთი სპექტაკლი ვერ გააძარტლებს. „აბესალომი“ კი დარჩება ერთგვარ საბუნეფისო დადგმად. ეს ამ ჩინებული წამოწყების ღირსების დამცრობა იქნება.

დღესასწაულისადმი მიძღვნილ მიმოხილვითი ხასიათის წერილს არ მოეთხოვება „აბესალომ და ეთერის“ რეცენზირება. პროფესიონალი მუსიკისმცოდნენი, თეატრმცოდნეები დაწვრილებით გაანალიზებენ ამ სპექტაკლს — ჩვენ კი ვიტყვით, გიზო ჟორდანიამ — სპექტაკლის დამდგმელმა, მხატვრებმა მირიან შველიძემ, უშანგი იმერლიშვილმა, ღირიჟორმა დათო მუქერიამ, ეთერის (მარინა ზვიადაძე), მურმანის (გუჯა გეგელაშვილი) პარტიების შემსრულებლებმა მრავალი ბედნიერი წუთი აჩუქეს მაყურებელს. ხოლო ზურაბ ნინუას (თანდარუხი), აეთო ბიბილეთიშვილის (სტუმარი) დუეტი დიდი შემოქმედებითი სიხარულის წინამორბედად იქცა. მითუმეტეს, რომ ორივენი ერთობ ახალგაზრდები არიან.

ეს იყო ის შემოქმედებითი ბედნიერება, რომლის მინიჭება მხოლოდ ნიჭიერებსა და შრომას შეუძლია. დღეს, ადამიანების ვაგლახ ყოფაში სათუთი გრძნობის, საოცნებო ფიქრის აღძვრა, ქრემარიტი ხელოვნების სამყაროში ადამიანთა ვადაყვანა მხოლოდ ისეთ ხელოვნებას ძალუძს, როგორც გიზო ჟორდანიას მიერ შექმნილი სცენური სინამდვილეა, როგორც ბათუმის „აბესალომ და ეთერის“ სცენოგრაფიაა. დაბოლოს, როგორცაა მისი შემსრულებლობითი დონე. — ერთობ მაღალი.

აი, ამიტომ გვინდა, რომ ეს სპექტაკლი არ იყო ეპიზოდური ხასიათისა. ამიტომ მსურს, რომ „აბესალომ და ეთერი“ სისტემატურად ნახოს მაყურებელმა, და მას მოჰყვეს სხვა სპექტაკლებიც. საუესებით ვეთანხმები ერთი მწერლის მოსაზრებას:

— კარგია, მშვენიერია, მაგრამ თუ სპექტაკლი დროდადრო გაიმართება, მაშინ ეს იქნება არა ბათუმის საოპერო თეატრი, არამედ ოპერის მომღერალთა სავასტროლო ჩამოსვლა ბათუმში.

* * *

ამ ოცდაათი წლის წინათ რუსთაველის თეატრში მომხდარი ვანხეთქილების გამო თეატრიდან წავიდა მისი სამხატვრო ხელმძღვანელი დიმიტრი ალექსიძე. — დიდებული რეჟისორი, ავტორი საქვეყნოდ ცნობილი სპექტაკლებისა „საპატარძლო აფიშით“, „ბახტრიონი“, „ოდიშოს მეფე“, სპექტაკლებისა, რომლებმაც

ქართულ თეატრს დიდი აღიარება მოუტანეს, რეჟისორი უთესტროდ, უსაქმოდ დარჩა.

დიმიტრი ალექსიძე კიევს გაემუშრა და იქაურ თეატრებს ჩაუდგა სათავეში.

გამოხდა ოცი წელი და ამაზე კარგად სთქვა მწერალმა ჯანსუღ ღვინჯილიამ: რუსთაველის თეატრზე განაწყენებული დიმიტრი ალექსიძე კიევს კი არ უნდა წასულიყო, არამედ ქუთაისშიო.

მე. დავსტენდი: ან ბათუმში, ან სოხუმში, გნებავთ, ჭიათურაში. უნდა წასულიყო იმ ქალაქში, სადაც კარგად აწყობილი თეატრალური ცხოვრება, თეატრისადმი დიდი ინტერესი ეგულებოდა. კიევში იმიტომ წავიდა, რომ ასეთი თეატრალური ინტერესების ქალაქი ჩვენში არ ეგულებოდა. აი, ამიტომ არის ძვირფასი ის შემოქმედებითი ატმოსფერო, რომელიც დღევანდელ ბათუმში გახლავთ დასადგურებელი. დარწმუნებული ვარ, თუ ასე გაგრძელდა, ათი-თხუთმეტი წლას შემდეგ ბათუმი სწორედ ის ქალაქი იქნება, სადაც შეიძლება წავიდეს რუსთაველის თეატრზე გულნატკენი რომბერტ სტურუა, თუ მუსიკალური თეატრიდან გამოსული გიგა ლორთქიფანიძე, გრიბოედოვის თეატრით გულდამძიმებული გოგი ქავთარაძე თუ სხვადასხვა. თემურ ჩხეიძე სანკტ-პეტერბურგში კი არ დაიღუბდა ბინას ბათუმში რომ ასეთი ტრადიცია კარგახნის ფეხმოდგმული იყოს, ბათუმში წავიდოდა და იქ მონახავდა საკუთარი თავის გამოვლენის გზებს.

დღევანდელი ბათუმი შემოქმედებითად სტაბილური წლები-საკენ მიდის. ეს თოჯინების თეატრშიც ვივარძენით. აქ წარმოადგინეს ილია ჭავჭავაძის „კაცია-ადამიანი?!“ მართალია, მე პირადად, ერთობ გამიჭირდა „კაცია-ადამიანი?!“ — ს ბათუმის თეატრისეული ინტერპრეტაციის აღქმა, გამიჭირდა, რადგან ვერაფრით ვერ ავხსენი, თუ რა, რისთვის და რატომ ხდება „კაცია-ადამიანის“ თეატრისეულ კომპოზიციამში, მაგრამ თავისი უნდა მივაგოთ თამაზ ბოლქვაძეს — თეატრის დამაარსებელსა და დღევანდელ მთავარ რეჟისორს („კაცია-ადამიანის“ დამდგმელი და მხატვარიც იგივე გახლავთ) სპექტაკლი დინამიურია.

სტუმრებისათვის ჭეშმარიტი აღმოჩენა გახლდათ სპექტაკლის შემდეგ გამართული, როგორც თამაზ ბოლქვაძემ სთქვა, იმპროვიზაცია. ეს, მართლაც, გახლდათ იმპროვიზაცია შ. პეროს „წითელქუდას“ თემაზე, რომელიც ერთი ახალგაზრდა მსახიობი ქალის ბენეფისად გადაიქცა. ეს მსახიობი, ნინო ანთიძე, გარდასახვის ისეთ უნარს ფლობს, ისე ჩინებულად ატარებს თოჯინას, იმდენად უშუალოა, რომ სცენის ოსტატთა გულწრფელი მოწონება, აღტაცებაც კი დაიმსახურა. ამით აიხსნება გიგა ლორთქიფანიძის მიმართვა (უკვე სალამოს, მევგობრულ ვახშამზე) ბატონ ასლან აბაშიძისადმი, იქნებ, გამოინახოს საშუალება ახალგაზრდა მსახიობის საბინაო პირობების გაუმჯობესებისაო.

თითქოს პარადოქსია, თითქოს შეუძლებელია, მაგრამ ის, რაც მსახიობის სახლის ამ პაწია დარბაზსა და სცენაზე ხდება, მხოლოდ სცენურის სასწაულებრივ გრძნობას უნდა მიეწეროს. როცა თითების თეატრის ორგანიზატორის ბესო კუბრეიშვილის ნამოქმედარს შესცქერი, კიდევ ერთხელ რწმუნდები, თუ რაოდენ ფართოა სცენური შემოქმედების დიაპაზონი, რამდენი რამ შეუძლია სცენის სივრცის გონივრულ ათვისებას. როდესაც ჩვენი სცენის დიდოსტატები ამბობდნენ საჭიროა ახალი ფორმების ათვისებაო, ალბათ, სცენური სივრცის ამგვარ ათვისებასაც გულისხმობდნენ. ხელოვნების ნიმუში მაინც იმით ფასდება, თუ რამდენად შესწევს მას უნარი ადამიანის სულიერი განწმენდისა, ადამიანის სულიერი გადახალისებისა. როცა სცენაზე „მოქმედებენ“ თითები და ეს ადამიანის სულში ადექვატურ რეაქციას იწვევს, ეს იმას ნიშნავს, რომ საქმე გვაქვს ჭეშმარიტ ხელოვნებასთან, მაგრამ როცა სცენაზე დგანან ქართული მწერლობის კლასიკოსის პერსონაჟები, პერსონაჟები, რომლებიც სულისშემძვრელ ტრაგიკომიკური (და ეს ტრაგიკომიზმი ქართული ყოფის ტრაგედია გახლავთ) სიტუაციის მიუხედავად მაყურებლის სულში არაერთად ემოციას არ აღძრავენ, ძნელია თეატრალურ ხელოვნებაზე ლაპარაკი. ჩვენ ასეთი სპექტაკლიც ვნახეთ ბათუმში და ამ სპექტაკლმა — „სამანიშვილის დედინაცვალი“ — კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი შემოქმედებით კრიზისის განიცდის და თვალის ერთი გადავლებით ეს კრიზისი არ უნდა იყოს გამოწვეული მხოლოდ რეჟისურის არაკომპეტენტობით. აქ სხვა მიზეზებიცაა საძიებელი, თუმცა, ყველა მიზეზთა თავიდათავი მაინც რეჟისურაა.

ქართული თეატრის დღის ბათუმში ჩატარება იმით გახლდათ ერთობ სასარგებლო, რომ დედაქალაქში მომუშავე შემოქმედებითი ინტელიგენციის ერთ ნაწილს სრული წარმოდგენა აქვს აჭარის შემოქმედებით ცხოვრებაზე, მიახლოებით მაინც იცის, თუ რა კეთდება აჭარის თეატრებში. მთავარი კი ის გახლავთ, რომ ბათუმში სუფევს შემოქმედებითი ატმოსფერო, უზრუნველყოფილია მშვიდი გარემო, რომელიც მსახიობებს, რეჟისორებს, თეატრის შემოქმედებით თუ ტექნიკურ პერსონალს საშუალებას აძლევს იზრომონ. ეს კი დღევანდელი საქართველოსათვის ერთობ საყურადღებო მონაპოვარია.

აჭარის სადღეისო მდგომარეობაზე გაიმართა ვრცელი საუბარი 16 იანვარს აჭარის უმაღლესი საბჭოს თავმჯდომარესთან ასლან აბაშიძესთან დარბაზობაზე. ასლან აბაშიძე ერთობ ვრცლად ესაუბრა სტუმრებს აჭარაში და აჭარის ირგვლივ არსებულ სიტუაციებზე.

ასლან აბაშიძემ დაწვრილებით ჩამოსთვალა, თუ რაოდენი წვლილი გაიღო აჭარამ დასავლეთ საქართველოში, აფხაზეთში დატრიალებული ტრაგიკული ომის თვეებში, რამდენი დახმარება

იქნა გაგზავნილი ფრონტის ხაზზე, რამდენი ლტოლვილი იქნა გადმოყვანილი სოხუმიდან აჭარაში, ეს ყველაფერი აშკარად უნდა მოქმედდეს იმას, რომ აჭარის ხელისუფლება ერთიანი საქართველოს ინტერესებითა და პრინციპებიდან გამომდინარე მოქმედებს. (გულანდილად ვიტყვი — ამგვარმა შეფასებამ, ე. ი. ასეთმა ჩამოთვლამ აჭარის მიერ ვალეზული ხარჯებისა, სტუმართა გაკვირვება გამოიწვია, რადგან სეპარატისტებთან ღმი ისევე ენებოდა აჭარას, როგორც კახეთს, იმერეთს, თუ საქართველოს სხვა კუთხეს. აჭარა ხომ კეთილი მეზობელი არ იყო საქართველოსი). ამასთან ერთად ა. აბაშიძემ მოიყვანა შემაზრზენი ფაქტები იმის თაობაზე, რესპუბლიკის ზოგიერთ რაიონში თუ როგორ აყარეს იქ ჩასახლებული აჭარული წარმოშობის მოსახლეობა იმის მომიზნებით თქვენ თათრები ხართ. ყველაფერი ეს ამ კუთხის, აჭარის მოსახლეობაში ქმნის უნდობლობის ატმოსფეროს. ისიც კი ითქვა ზოგიერთი პირით იქ, იმერეთში რომ აჭარლებს სახლ-კარი დაატოვებინეს, აქ ჩვენ აყაროთ იმერლები და იქედან გამოყრილი ხალხი მათს სახლებში შევასახლოთ.

მნელია არ დაეთანხმო ბატონ ა. აბაშიძის გულისტკივილს ამ ფაქტების შეფასებაში.

ა. აბაშიძე მიიჩნევს, რომ ცენტრში (იგულისხმება თბილისი) ზოგიერთთა მიერ მუშავდება გეგმები აჭარის ხელისუფლების წინააღმდეგ. საამისოდ სნაიპერი მკვლელიც კი იქნაო დაქირავებული, არისო ცნობები, რომ ზოგიერთ სამხედრო წრეებში უკვე აქვთ დაშტრიბული რუკები, თუ რომელი სამხედრო ნაწილი აჭარის რომელ რაიონში უნდა შევიდესო. ყველაფერი ეს ნიშნავს საქართველოს ათხრებასა და რაც მთავარია, საქართველოს ერთიანობის, მთლიანობის ეჭვქვეშ დაყენებას. თუ ქართველმა ჯარისკაცებმა ამ კუთხეში საომარი მოქმედება წამოიწყეს, ეს საქართველო-თურქეთის ურთიერთობასაც გააფუჭებს და შესაძლოა, ეს ორი სახელმწიფო საომარ კონფლიქტშიც კი იქნან ჩათრეულნი, რადგან აქ შემოსული ჯარისკაცი თურქეთის ჯარისკაცსაც ესგრისო საზღვარზე.

შემდეგ ბატონი ასლან აბაშიძე მკვალითსაც კი იშველიებს საიმიტომ, რომ დაადასტუროს თავისი მოსაზრება: ერთმა სამხედრო პირმა (მან კონკრეტულადაც კი დაასახელა მისი ვინაობა და თანამდებობა) აჭარლებთან საუბარში სთქვა: უნდა შემოვიდეთ, რასაკვირველია, აქ იმდენი ქონება გაქვთ, შემოუსვლელია არ გამოვაო.

შემდეგ აჭარის უზენაესი ხელისუფალი საუბრობს პოლიტიკურ პარტიაზე, რომელიც ელტვის ამ რეგიონში დესტაბილიზაციას და აღნიშნავს რომ ამ პარტიის წევრთა რიცხვი ზოგიერთი მონაცემების მიხედვით ოცდაათერთმეტია, ზოგიერთისა კი ორმოცდაათობნეტი, მიუხედავად ესოდენ მცირერიცხოვნებისა, მაინც პარტიის სახელით ლაპარაკობენ.

ბატონმა ასლან აბაშიძემ ყოველ იქ მყოფს სთხოვა გამოეთქვა თავისი მოსაზრებები ახლახან მოსმენილთან და აჭარაში ნანახთან დაკავშირებით. ალბათ, დარბაზში ბევრი იყო ისეთი, რომელიც დაეთანხმებოდა ბატონ ასლან აბაშიძეს. სერიოზული ოპონენტებიც იყვნენ დარბაზში. ისინი, ვინც არ იზიარებს ზოგიერთ მოსაზრებას, მაგრამ არაფერ არ ისურვა ფიქრების ხმამაღლა გამხელა. ამას ერთი გარემოებით ვხსნით: ძალზე შორსგახედული, გაწონასწორებული გახლდათ იგივე ლორთქიფანიძის გამოსვლა. მან იმდენად გულწრფელი და სოფლის სასწორზე აწონილი სიტყვა წარმოსთქვა, ასლან აბაშიძის ზოგიერთ მოსაზრებას ისეთი ტაქტით მოუწახა ახსნაც, გამართლებაც და შეტისმეტე ექვის მიზეზიც, რომ შემდგომი კამათი ღია კარის მტკრევას ემსგავსებოდა.

ჩვენ შევეცადეთ ლამის სტენოგრაფიულად გადმოგვეცა ამ მიღებაზე ნათქვამი. ერთმა ფაქტმა კი ჩვენი გაოცება გამოიწვია — ვერაფრით ვერ აგვიხსნია, თუ რატომ ესწრებოდა ამ საუბარს თურქეთის კონსული ბათუმში, რადგან ამგვარი სახელმწიფო მონღენი ხომ შემთხვევით არ არიან ამა თუ იმ მიღებაზე.

* * *

მასპინძელთა გახსნილი გული ერთი სასიამოვნო ფაქტით დადასტურდა: აჭარის უმაღლესი საბჭოს თავმჯდომარის ასლან აბაშიძის ბრძანებულებით აჭარის უმაღლესი საბჭოს სიგელებით დაჯილდოვდნენ:

ლევან ლლონტი — ბათუმის საოპერო თეატრის დირექტორი, ოპერის თეატრის გახსნათან დაკავშირებით.

გიგა ლორთქიფანიძე — რეჟისორი. ქართული თეატრის წინაშე გაწეული განსაკუთრებული ღვაწლისათვის.

ხასან მეგრელიძე — ბათუმის თეატრის მსახიობი, ქართული თეატრის დღესთან დაკავშირებით.

გიორგი ახვლედიანი — ბათუმის თეატრის მსახიობი, ქართული თეატრის დღესთან დაკავშირებით.

გურამ სალარაძე — თბილისის შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის მსახიობი, დაბადების 65 წლისთავთან დაკავშირებით.

ვულოცავთ ქართული თეატრის ამ ჩინებულ მოღვაწეთ ჯილდოს. ხოლო აჭარის თეატრალურ კერებს ვუსურვებთ შემოქმედებითი სიხარული მიენიჭებინოთ თავიანთი მაცურებლისათვის. დღეს მათ აქვთ საამისო საშუალება.

გურამ ბათიაშვილი

ყოველწლიური კონკურსი —
„საუკეთესო სცენური ნაწარმოები“



საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის პრეზი-
დიუმმა დაამტკიცა ყოველწლიური კონკურსის „სეზონის
საუკეთესო სცენური ნაწარმოები“ — ჟიურის დადგე-
ნილება და სეზონის საუკეთესო ნამუშევრისათვის მია-
ნიჭა პრემია თითოეულს 200 000 კუბ. ოდენობით:

კივისსათვის:

ოთარ ზილაძე — „ლაბირინთი“ — ივანხორციელე-
ბული თბილისის ს. ახმეტელის სახ. თეატრში.

რეჟისორული ნამუშევრისათვის:

ენვერ ჩაიძე — „სამანიშვილის დედინაცვალის“ დად-
გმისათვის ბათუმის თეატრში.

გოგი გაბელაძე — „სიყვარული თელებქევე“ დად-
გმისათვის სამაჩაბლოს თეატრში.

ზურაბ გოლჯვაძე — ბათუმის თოჯინების თეატრში
შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის.

ბესო კუპრაიშვილი — ბათუმში საბავშვო თეატრ-
სტუდიის შექმნისათვის.

აპტიორული შესრულებისათვის:

ნაზი კაჭუხიაძე — ბათუმის ი. ჭავჭავაძის სახ. სა-
ხელმწიფო თეატრში შემოქმედებითი მოღვა-
წეობისათვის.

ლელა ალიგაგაშვილი — ლილიანას როლის შეს-
რულებისათვის რუსთაველის სახ. თეატრის
სპექტაკლში „სამობაო სიზმარი“.

ცისანა კოტილაძე — დედის როლის შესრულე-
ბისათვის მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში
„ბახტრიონი“.

ლელა მანიაშვილი — აბის როლის შესრულებისათ-
ვის სამაჩაბლოს თეატრის სპექტაკლში „სიყ-
ვარული თელებქევე“.

ჯემალ გოჩაშვილი — ეფრაიმის როლის შესრულე-
ბისათვის სამაჩაბლოს თეატრის სპექტაკლში
„სიყვარული თელებქევე“.

ვანო იანტაელიძეს — ჰენრი IV როლის შესრულებისათვის თელავის თეატრის სპექტაკლში „ჰენრი IV“.

ჯემალ სისარულიძეს — ლოპახინის როლის შესრულებისათვის გრიბოედოვის სახ. თეატრის სპექტაკლში „ალუბლის ბაღი“.

აბაჰი სვანიძეს — კირილე მიმინოშვილის როლის შესრულებისათვის ბათუმის თეატრის სპექტაკლში „სამანიშვილის დედინაცვალი“.

ავთანდილ ქარჩავას — პლატონ სამანიშვილის როლის შესრულებისათვის ბათუმის თეატრის სპექტაკლში „სამანიშვილის დედინაცვალი“.

სვენოგრაფიისათვის:

მალხაზ ციციშვილს — თოჯინების რუსულ თეატრში განხორციელებული სპექტაკლისათვის „ბულბული“.

თეატრის ისტორიკ:

დიმიტრი ჯანაელიძეს — გამოკვლევათა ციკლისათვის „ქართული თეატრის საწყისებზე“ გამოქვეყნებული ჟურნალ „ხელოვნება“-ში (1992 წ. № 12, 1993 წ. № 1, 2, 3, 4).

თეატრალური კრიტიკა:

ნოდარ გურაბანიძეს — 1993 წელს პრესაში გამოქვეყნებული კრიტიკული წერილებისათვის.

რეცენზია:

ეთერ გვინდაძეს — „თუთინამე“ ქართულად“ გამოქვეყნებული ჟურნალში „თეატრი დღეს“ (1993 წ. № 3).

საპროგრამო-მეთოდული მუშაობისათვის:

ნინო ჯაფარიძეს — „სამანიშვილის დედინაცვალი“ თეატრის სპექტაკლისათვის.

ნინო ჯაფარიძეს — „სამანიშვილის დედინაცვალი“ თეატრის სპექტაკლისათვის.

ჯილდოდ — უკვდავი

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართულ-ებრაულ ურ-

ბიზლია

თიერთობათა ასოციაცია სულითა და გულით მიესალმება ქართული თეატრის დღეს, როგორც ერთგული მეობის გამოსატყულებას.

ქართულ თეატრალურ კულტურასა და ქართულ-ებრაულ ურ-თიერთობათა ისტორიაში მიიჩნევს რა მნიშვნელოვან ფაქტად ქარ-თველ ხელოვანთა წვლილს, ასოციაცია თავისი სიველით აჯილ-დობს:

სოფიკო ზიაურელს — მსახიობს, ივლითის როლის შესრულებისა და „ურიელ აკოსტას“ აღდგენისათვის, კოტე მარჯანი-ძის შვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრში;

კოტე მახარაძეს — მსახიობს, ურიელის როლის შესრულებისათვის კოტე მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში „ურიელ აკოსტა“ და „გამოიღვიძე, ქნაროს“ განხორციელებისათვის ერთი მსახიობის თეატრში.

გიგა ლორთქიფანიძეს — რეჟისორს, სპექტაკლ „მევილინე სახურავზე“ დადგენისათვის თბილისის მუსიკალური თეატრის სცენაზე.

ბადრი გეგალიშვილს — მსახიობს, ტევიეს როლის შესრულებისათვის სპექტაკლში „მევილინე სახურავზე“.

იური გეგაშვილს — მსახიობს, „მევილინე სახურავზე“ მხატვრული გაფორმებისათვის თბილისის მუსიკალური თეატრში;

გოგი ძავთარაძეს, თამაზ მესხს, გიგა ჯაფარიძეს, ოთარ ცაბაძეს — რეჟისორებს — ქუთაისის, სოხუმის, რუსთავის ფოთის სახელმწიფო დრამატულ. ონის სახალხო თეატრებში სპექტაკლ „ვალის“ დადგენისათვის.

ჯამალ მაზიაშვილს, დიმიტრი ჯაიანს — მსახიობებს, დათიკო მეგრელიშვილის როლის შესრულებისათვის რუსთა-ვისა და სოხუმის სახელმწიფო თეატრების სპექტაკლში „ვალი“.

იური ცანავას — მსახიობს, ტევიეს როლის შესრულებისათვის ბატუმის თეატრის სპექტაკლში „ტევიე მერძევე“.

„მარტოობის დღესასწაულის“ ახალი სიცოცხლე

21 დეკემბერს მოსკოვში წარმოდგენილი იქნა კოტე მარჯანი-შვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლი „მარტოობის დღესასწაული“. ჩვენს მაყურებელს კარგად ახსოვს, თუ რაოდენ დიდი შემოქმედებითი ფაქტი იყო ამ სპექტაკლის განხორციელება 70-იან წლებში ჯერ რუსთავის, ხოლო შემდეგ კოტე მარჯანიშვილის თეატრების სცენებზე. ოთარ მეღვინეთუხუცესმა ფიროსმანის როლის შესრულებით კიდევ ერთხელ დააარწმუნა ქართველი (და არა მხოლოდ ქართველი!) მაყურებელი, თუ რაოდენი შემოქმედებითი პოტენციის მსახიობი გახლავთ იგი.

მოსკოვში „მარტოობის დღესასწაულის“ წარმოდგენასთან დაკავშირებით გავესაუბრეთ სპექტაკლის დამდგმელ რეჟისორს **გიგა ლორთქიფანიძეს**.

— **რამ განაპირობა სპექტაკლის მოსკოვში თამაში?**

— მოგეხსენებათ, ფიროსმანის შემოქმედებას ბევრი თაყვანისმცემელი ჰყავს ქვეყნიერების სხვადასხვა კუთხეში. მასზე ბევრს სწერენ, მსჯელობენ. მხატვრის შემოქმედებით დაინტერესებამ განაპირობა ის, რომ 1993 წელს მოსკოვში შეიქმნა საერთაშორისო საზოგადოება „ფიროსმანის მეგობრები“. საზოგადოებას ხელმძღვანელობს ყურნალისტი ვასო მჭედლიშვილი, ხოლო საპატიო პრეზიდენტი გახლავთ ცნობილი ყურნლისტი დაავით მჭედლიშვილი, რომელიც ერთ დროს გაზეთ „კომუნისტს“ რედაქტორობდა.

— **რა მიზანს ისახავს საზოგადოება?**

— მე უმთავრესზე მოგახსენებთ. უმთავრესი კი გახლავთ ფიროსმანის შემოქმედებას მოუძმრავლოს მეგობრები, ე. ი. პროპაგანდა გაუწიოს მხატვარს, და არა მხოლოდ ფიროსმანს, საერთოდ ქართულ კულტურას უცხოეთში. სწორედ ამ საზოგადოებამ დაგვიკვეთა სპექტაკლის აღდგენა, რომელიც აგერ უკვე 8—9 თეატრალური სეზონია აღარ არის რეპერტუარში. საზოგადოებამ „ფიროსმანის მეგობრები“ მოგვთხოვა დეკორაციების ისეთი გადაწყვეტა, რომ სპექტაკლის თამაში შესაძლებელი ყოფილიყო საგამოფენო დარბაზში. სპექტაკლის მხატვარს აივენგო ჭელიძეს დიდი შრომა დასჭირდა იმისათვის, რომ ეს ამოცანა წარმატებით დაძლეულიყო — მან შექმნა მხატვრული გაფორმების ახალი ვარიანტი.

21 დეკემბერს „ფიროსმანი“ ვითამაშეთ გაზეთ „იზვესტიის“ საგამოფენო დარბაზში. ფაქტიურად ამ დღეს გაიმართა „ფიროსმანის მეგობრების“ პრეზენტაცია. ფოთში მოწყობილი იყო თანამედროვე ქართველ მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა-გაყიდვა, აქვე იყიდებოდა ქართული სუვენირები, მღეროდა ქართული სიმღერის ანსამბლი თემურ ქეცხიშვილის ხელმძღვანელობით.

— სპექტაკლში თუ იყო რაიმე სიახლე?

— აკი გითხარით, შეიქმნა მხატვრული ვაფორმების ახალი ვარიანტი, როგორც ასრულებდა წინა ლორთქიფანიძე, შეიცვალენ სხვადასხვა როლების, უმთავრესად პაწია, ეპიზოდური როლების შემსრულებელნი, კვლავ ჩინებული გახლდათ ოთარ მელღინეთ-უხუცესი. ამ სპექტაკლს მნიშვნელობას განიჭებდით იმიტომ, რომ ქართული თეატრი კარგა ხანია არ გასულა მოსკოვში. ამ დამანგრეველი ომების შემდეგ ეს იყო პირველი გასვლა და ღირსეულად უნდა წარემსდგარიყავით ჩვენს პატივისმცემელი მაყურებლის წინაშე. ეს პატივისცემა კი აშკარა იყო, როგორც სპექტაკლის მსვლელობისას, ასევე მისი დამთავრების შემდეგ. მსახიობებთან შემოდიოდნენ ცნობილი მწერლები, თეატრალური კრიტიკოსები, რეჟისორები, მსახიობები. ისინი აშკარად გამოხატავდნენ ქართული თეატრის, საერთოდ საქართველოსადმი პატივისცემას, სიყვარულს, უკლახნოდ ვეტყვი, მას შემდეგ, რაც ამ ცოტა ხნის წინათ აფხაზეთთან დაკავშირებით ჩვენსა და რუსეთს შორის მოხდა, დიდი გნთუხიანებით არ შეგზვედრივარ „ფიროსმანის მეგობრების“ წინადადებას, მაგრამ წასვლა გადამაწყვეტინა 100 გამოჩენილი რუსი მოღვაწის წერილმა რუსეთის პრეზიდენტისადმი, რომელშიც ისინი თხოულობენ რეალურად იქნას დანახული საქართველოში მიმდინარე პროცესები. მისი ტერიტორიული მთლიანობის პრობლემა. სპექტაკლის შემდეგ ლამის იმპროვიზირებული მიტინგი არ გაიმართა — ცნობილი რუსი მოღვაწეები ოპარაკობდნენ იმაზე, რომ თვითმყოფადი ქართული კულტურა მათი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია, ჩვენ კი გვრძნობდით, რომ ეს საუბარი გულწრფელი იყო. ამაში დამარწმუნა მოძრაობამ, რომელიც მოსკოვში დაიწყო. ამ მოძრაობას ჰქვია „ქართული თეატრის გადარჩენისათვის“.

6232

— რას გულისხმობს მოძრაობა „ქართული თეატრის გადარჩენისათვის?“

— მათ იციან, რომ დღეს ქართული თეატრი მძიმე ეკონომიკურ მდგომარეობას განიცდის. უსახსრობამ ლამის გაანადგუროს, მოსკოს ჩვენი თეატრალური ცხოვრება და ეს მაშინ, როცა ქართული თეატრი მსოფლიოს ყურადღების ცენტრში მოექცა. ამიტომ მოსკოვის თეატრალურ წრეებში გადაწყვიტეს ამოიწინონ დანხარება ქართულ თეატრს. რა სახის იქნება ეს დანხარება? ეკონომიკური. რუსეთის ყოველი დრამატული თეატრი თითო სპექტაკლს ითამაშებს ამ დანხარების გასაწივად და შემოსულ თანხას გამოყოფნაგნის ქართულ თეატრებს. ფიქრობ, რომ ის მილიონობით მანეთი, რომელიც ამ აქციას მოჰყვება, რაღაცით შეამსუბუქებს ჩვენი თეატრების გასაჭირს.

— გმადლობთ საუბრისათვის.

საქართველოს
საბჭოთაო
სოციალიზმი

ცოცხალთა სასაფლაოზე

ირაკლი სამსონაძის დრამატურ-გიამ ქართული თეატრის რეპერტუარში თავისი ადგილი დაიმკვიდრა მისმა პიესებმა დაწერისთანავე იხილეს სცენის შუქი: მართალია, პირველი პიესები „შუალამისას“ და „ბედნიერი ბილეთი“ მაღალმხატვრულობით. არ გამოირჩევიან და თანამედროვე ყოფას ზედაპირულად ასახავენ, სამაგიეროდ, ბოლო ნამუშევარი „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ დასრულებული ნაწარმოებია. აღსანიშნავია, რომ პიესა 9 აპრილის ტრაგედიის შემდეგ და ე. წ. „ეროვნული მოძრაობის“ პერიოდში დაიწერა, რომლებმაც დრამატურგის მიერ ცხოვრებისეულ აღქმაზე გარკვეული ზემოქმედება მოახდინეს და ავტორმაც მოვლენებს დრამატულ-რონიული თვალით შეხედა. თანამედროვე ცხოვრების დაკნინების საჩვენებლად ნოეს ბიბლიური თემა ტრანსფორმირებულია და წარმოდგენილი. მოქმედების ადგილად გაუქმებული სასაფლაოა შერჩეული, სადაც ამ გმირებს დაუდევთ ბინა, მაგრამ ისინი თითქოს მოწყვეტილი არიან გარესამყაროს და თავისსავე ნაჭუჭში არსებობენ. დროდადრო კი მოქმედებაში იჭრება ქალაქის დაძაბული ცხოვრების რიტმი, რომელსაც ეროვნული მოძრა-

ობის სადემონსტრაციო განწყობა მოაქვს. მაგრამ ყოველივე მოქმედ გმირთა აღქმა-შეფასების გარეშე რჩება. მხოლოდ პატიკოა გატაცებული თავისუფლების იდეით, მაგრამ საკუთარ პიროვნებაში ისიც ვერ გარკვეულა და თავის ურთიერთობას მამასთან არკვევს. საყურადღებოა, რომ სწორედ ამ ფონზე მიმდინარეობს თაობათა პოზიციების გარკვევა ერთი მხრივ, ნოესა და ომარას შორის მატერიალურ, ხოლო მეორე მხრივ, ვიოსა და პატიკოს შორის ზნეობრივ საკითხთა გამო. აქვე ვხედავთ ცხოვრებაში „დაკარგულ“ ადამიანებს: მენატურე კაცს თავის უთვისტომო ცოლთან ლიდასთან და ოპერის მომღერალ ქალთან ერთად. ავტორი პერსპექტივას მხოლოდ მარინეს უქმნის, რომელმაც რწმენის დაბრუნებით სულიერი აღდგომა მოიპოვა. ამიტომაც საფინალო რემარკაში ვკითხულობთ: „მარინე ფინალური სცენაში დაიბადა, ფინალური სცენა მისი ფუნქციის გაცხადება...“ ამ სამომავლო იმედითაა გაპირობებული მარინეს ფეხმძიმეობაც, სადაც ამ ზნეობრივად დაჭაობებულ გარემოში, მარინეს სულიერი აღდგომის შემდეგ, უკეთესი მომავლის მქონე ადამიანი უნდა დაიბადოს.

ი. სამსონაძისათვის გარემოს შექმნა გმირთა დახასიათებისათვის მნიშვნელოვანი ფაქტორია. პიესაში „შუალამისას“ მოქმედება ოთახში მიმდინარეობს, „ბედნიერ ბილეთში“ საცხოვრებელი სახლის ეზოში, ხოლო ბოლო პიესაში კი სასაფლაოზე. უკანასკნელ ორ პიესაში თითქოსდა სიჭრტყითი გარემოს მიუხედავად, პირსონაჟთა ფიზიკურ-სულიერი განწყობა მაინც შეზოლულია და გმირთა ჩაკეტილ სამყაროს გვიხასიათებს. ეს პერსონაჟები უმთავრესად ახალგაზრდები არიან, რომელთა ფიზიკური და ინტელექტუალური სარბიელი შეზღუდული შესაძლებლობები, სოციალური მანტიკული ცილუზიების მიუხედავად, გამოუვალობის უპერსპექტივობით დრამატულ ელფირს იძენენ. ამიტომაც სასაფლაოს ბინადარნი დროისა და სივრცის შეგრძნების გარეშე ცხოვრობენ. ზოგი წარსულის მოგონებებით საზრდოობს, ზოგი გაურკვეველად დარჩენილი, ზოგი კი ბიოლოგიურ არსებობას განაგრძობს. დრამატურგის მიერ იმ გარდაღებულად განსაზღვრული გარემოთა ტიპაჟები, თანამედროვეობის მძაფრად ჩვენების საშუალებას იძლევიან, რის გამოც სხვადასხვა თეატრებში ეს პიესა ორიგინალურად იქნა წარმოდგენილი. მდგომარეობაშია რეჟისორ ბიორგი შალუტაშვილიც პიესის უფროდგომარეულ სასაფლაოზე დადგმაში მითუწინ. როდესაც იგი განსხვავებული ხელწერით დაიდგა რუსთაველისა (რეჟისორები გ. ბარაბაძე და ვ. თევაძე) და თბილისის ექსპერიმენტალური (რეჟისორი შ. განწერელია) თეატრებში, იმავე იმ-

თავედგე მოიპოვეს აღიარება და კრიტიკის მაღალი შეფასებაც დაწინასურეს. ალექსანდრე ახალგაზრდა რეჟისორმა, შემოთავაზებულ თეატრებთან შედარებით ნაკლებად აღიარებულ მკვრამ ნიჭიერ მსახიობებთან შესაძლო მაყურებლისათვის საინტერესო გადაწყვეტის შეთავაზება. სწვა დადგმებისაგან განსხვავებით, აქ მოქმედება უფრო დრამატულია და დრამატურგის მიერ დასახილვე მკირედი იმედიც კითხვის ქვეშ არის დაყენებული. ასეთ გადაწყვეტას უფრო მკვეთრს ხლის მუსიკალური გაფორმებაც, შირილი და მორე მოქმედების დასაწყისში გაისმის. პენდერეცის „ლოუკას ვნებანი“ და „იერუსალიმის გოდება“, რომლებიც საერთო განწყობას ქმნიან, ხოლო ბახის „შათესა ვნებანი“ ოპერის მომღერალი ქალის ძირითადი თემა, რომელიც ნოესაც თანსდევს. ბახისავე „როსანის ვნებანი“ კი მარინეს სამყაროს გამომხატველია. სეომ ალექსანდრე ახალგაზრდების ქ. ბერიაშვილისათვის დადგმის სცენოგრაფია მაყურებელს იმისათვის განწყობას უქმნის, აერთიანებენ არსებულ ფიქსირებობა გმირთა ცხოვრების წესის გამომხატველია. სიკინის ერთი კუთხეში არსაით მიმავალი ციბელითაგან, რომელიც პირსონაჟთა გამოყოფილ მდგომარეობაზე და რამდენოთადად მარინეს სულიერ ამოცობაზე მიგვიჩიოებს. ეზოში ონანია, რომელიც მთავარსადასრის წყალი არ მოთისა და გმირებსაც „განბანვის“ საშუალება არააქათ. სცენის სიტრემში ჩამოვიდებულ დაფლითილ ნაჭერზე ერთადერთი ფრეს-

კის ფრაგმენტის სილუეტისა შემორჩენილა, რაც გმირთა სულიერი განმარცხლობის მიმანიშნებელია.

ნოქმედებაში ორიგინალურადაა ჩართული ინტერმედიები, რომლებიც ზოგჯერ გმირთა წარსულს გვამცნობენ. ზოგჯერ აწმყოში მიმდინარე ვადამწყვეტ ვითარებებზე ამახვილებენ ყურადღებას, ხან მოვლენების ფილოსოფიურ განსჯასაც გვთავაზობენ.

სპექტაკლი ინტერმედიით იწყება. ნოეს გამოაქვს სარეცელი, რომელზედაც კიბეებზე ჩამოშვებული, საქორწილო კაბაში გამოწყობილი მარინე წვება. რაც სიწმინდის ემოციური პასაჟის გამოცემას უწყობს ხელს. ამავე დროს ეს სარეცელი გახდა მარინეს ცხოვრებისეული ანაბეჭდი. შემდგომ ეპიზოდში გმირები ამ სარეცელზე დგებიან, რაც სიწმინდის პროზაული გათელვის რიტუალია. ეს თემა სპექტაკლს ლაიტ-მოტივად გასდევს.

მეორე ინტერმედია ნოეს წარსულს გვამცნობს. მართალია იგი პრესაში მკრთალადაა მოცემული, მაგრამ გ. შალუტაშვილი ამ ზნეობრივ აქტზე ყურადღებას ამახვილებს, რაც გმირთა შემდგომ ცხოვრებას თან სდევს. სკენაზე იხედავთ 30-იანი წლებისათვის (სტალინის მიბაძვით) დამახასიათებელი ჩაცმულობით მდგარ ნოეს, რომელიც ოპერის მომღერალი ქალის დასაბატონებლად მოსულა. მსახიობ ნ. ხიდურელის გმირი მოუტირებელი და უხეშია. სწორედ აქ ითვისებს ჯიბის საათს, რომელიც მოგვიანებით მისი ბედისწერის ამოვლელი გახდება. მანამდე კი ძალით აუბა-

ტიურებს შეშინებულ ქალს და მფარველობას პირდება. ასეთი დახასიათების შემდეგ წარმოგვიდგება ვათანამედროვეებული ნოე. მსახიობი ნ. ხიდურელი ცდილობს გმირის მშვიდ, უწყინარ ხასიათს გაუსვას ხაზი, რომელიც ქორწილებში მტრედების ტარებით ირჩენს თავს. მაგრამ ამ გარეგნულ სიმშვიდეში ნოეს ნამდვილი ხასიათი იმპულსურად ამოხეთქავს. მას ძლიერად უპყრია ეზოს ბინადრებზე მმართველობის სადავეები, ისევე როგორც თავის დროზე იმ ადამიანთა ბედს განაგებდა, რომლებმაც ამ სასაფლაოზე დაიმკვიდრეს სამუდამო სასუფეველი. ნოესთვის დანგრეული ეკლესიის აღდგენა ცოდვების მონანიების საშუალება კი არ არის, არამედ უფრო წარსულის დაფარვის მცდელობაა. ამიტომაც სკენაზე დაგდებული ხარაჩო, ხან გმირთა ცხოვრებისეულ უღლად წარმოგვიდგება, ხან ნავად, საიდანაც ოპერის მომღერალი ქალი ნოეს წარსულის დავიწყების საშუალებას არ აძლევს და მას შურისძიების სიმბოლოდაც გამოიკვხადება.

ნ. ხიდურელი ასევე გამოყოფს გმირის ფიზიკურ სიძლიერეს. სიკოქლის მიუხედავად მის მტკიცე ნაბიჯსა და თავდაჯერებულ ქცევას გარშემომყოფნი ანგარიშს უწყევნ. ნოეს უყვარს, როდესაც ადამიანები მასზე დამოკიდებულნი არიან და ამიტომაც ვითარებებს ხელოვნურადაც ქმნის, და როდესაც ასეთი საქციელის ახსნას სთხოვენ, მისი დაუნდობელი ბუნება მთელი ძალით თავს იჩენს.

ასეთ ვითარებაში ნ. ხიდურელი თანდათან გამოკვეთს ნოეს სული-



ერ დაღლილობას, რაც მორალური დეგრადაციის ლოგიკური შედეგია და რის გამოც ცოცხალ ლეშად იქცევა. ნიშანდობლივია, თამროს შეკითხვაზე „რომელი საათია“ ნოეს პასუხი — „გვიანაა უკვე!“ ნ. ხიდურელის გმირს უკვე სხვაგვარად ჩაესმის კონფისკირებული საათის წიკწიკი, რომელიც მისი ცხოვრების ბოლო წუთებს ითვლის. ამიტომაც ბოლო დიალოგი თავის მსხვერპლთან ოპერის მომღერალთან საკუთარი ბედის გარდუვალობის შეგნებით მიმდინარეობს და ამ დროს გასაშლელ კიბეში გონებადაკარგულ ნოეს, სწორედ ეს ქალი აფარებს სუდარას. რეჟისორი ნოეს ამსულიერ გარდაცვალებას ინტერმედით ამთავრებს — ცოცხალი ნოე, როგორც მიცვალებული გაპყავთ სცენიდან, თითქოსდა იგი საკუთარი დასაფლავების ხანამონაწილე ხდება.

ნოეს შურისძიების ეშინია, რომელიც საკუთარი შვილის სახით ევლინება. ზ. ქაშიბაძის გმირი ფიზიკური აღნაგობითა და მორალით მამამისის განსახიერებაა. მსახიობი გვიჩვენებს მშობლისადმი მტკივნეულ დამოკიდებულებას. მას არ ავიწყდება წარსული, როდესაც ნოეს მთელი არსების შეცნობისას ძმებს „შიშველი მამის“ შესახებ ამცნო. ამიტომაც ნოე თავისთან სიახლოვით ცდილობს შვილს ფართო გასაქანი არ მისცეს და საკუთარ ნებას დაუმორჩილოს. სპექტაკლშიც ეს ვითარება წარმართავს მამა-შვილის ურთიერთობებს და არა ფულის მიცემა-არმიცემის ფაქტი. ეს დაუსრულებელი ვაჭ-

რობა საფარია ძალაუფლებისათვის ბრძოლაში.

მამა-შვილის მსგავსება ზნეობრივადაც მეღავნდება. თუკი ნოემ მოძღერალი ქალი გააუპატიურა, ომარა მეზობელ მარინესა და საკუთარ ბიციოლას არ მოერიდა. იგი ისევე არ ინდობს ნოეს, როდესაც უძოწყალოდ სცემს. ომარას მორალური დაუხდობლობა ფინალშიც ვლინდება. ამ მიზნით გ. შალუტაძე იმმა აქცენტები შეცვალა და ნოეს ინფარქტით საავადმყოფოში წაყვანა გაითამაშა. ამ ააბის გაგებისას ომარა ამტვრევს სამტრედიის ჩარაზულ კაოს და ფულის პოვნის შემდეგ, სახლიდან ისე მიდის, მამის ბედით არც ინტერესდება.

ზ. ქაშიბაძის გმირი სხვებისადმი ირონიულადაა განწყობილი. მათ ზოგჯერ დასცინის, ზოგჯერ ატყუებს, ან თვალთმაქცობს „საქმიანი“ კაცის იერით, მაშინ როდესაც დრამატულად განიცდის ცხოვრებისგან გარიყულობას. ამით არის გაპირობებული სევდითა და ღვარძლით ნათქვამი სიტყვები: „უჩემოდ ქეიფობენ“, რომელსაც შეფარვითი ღიმილითა და ფუჭი სამომავლო გეგმებით ფარავს.

ომარას მხატვრული სახის განზოგადებისათვის მნიშვნელოვანია რეჟისორის მიერ ზუსტად მოძებნილი დეტალი, როდესაც იგი მომღერალ ქალს ნოეს აღრინდელ სიტყვებს ეუბნება: „ახლა შენი სახლიდან გასვლა აღარ შეიძლება“. ამ მომენტში ჩამოყალიბებულად წარმოგვიდგება დროის ცვალებადობით სახეშეცვლილი ომარა-ნოე. ამით რეჟისორულად მინიშნებულია, რომ



სანამ არსებობს ნოეს მორალით ცხოვრების წესი, მანამ საზოგადოების საშველი არ იქნება და ხნეობაც მუდმივ საფრთხეში იქნება.

ომარას ბ. მეგრელიშვილიც ასახიერებს. სამწუხაროდ, ახალგაზრდა მსახიობმა ზედმიწევნით გაიძეორა თბილისის ექსპერიმენტალურ თეატრში დადგმულ სექტაკლში ა. მახარობლიშვილის ძიერ ნექშილი საინტერესო სახე. ბ. მეგრელიშვილმა ომარას სრული ასლი შექმნა გარეგნული იერით, ჩაცმულობით, ინტონაციით და როლის მთლიანი მხატვრული გააზრებით. მსახიობის ხელოვნება მით არის საინტერესო, რომ ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში იხდიდიდუალურია, რაც იქმსრულელებისაგან საკუთარი შემოქმედებითი პოზიციის წარმოჩენას გულისხმობს. ბ. მეგრელიშვილს თავისი ნიჭიერების ფარგლებში საკუთარი გმირი უნდა შეექმნა. მით უმეტეს, როდესაც ასეთ შესაძლებლობებს მსახიობი სხვა სექტაკლებში ამჟღავნებდა.

სექტაკლში მენატურე კაცსა და ოპერის მომღერალ ქალს ერთი საწყისი — მორალურად განადგურებულ ადამიანთა სიმბოლიკა აერთიანებს. ნ. ბადალაშვილის გმირი 30-იანი წლების რეპრესიების მსხვერპლია, რომლის მთელი ცხოვრება და მომავალი კარიერა ნოეს უზნეობამ შეიწირა. მის ქმედებასაც არავინ ანიჭებს მნიშვნელობას ნოეს გარდა. ნ. ხიდურელის გმირი კარგად გრძნობს ამ ქალის თვალყურის დევნას, რომელიც აჩრდილივით თან სდევს. ზოგჯერ სურვილი

უჩნდება რაღაც უთხრას (იქნებ, ძოხიხიოს კიდევაც წარსულის შეცოდებანი), მაგრამ ხან გამბედავობა არ ყოფნის, ხანაც ხელს სხვები უშლიან. მსახიობ ნ. ბადალაშვილის გმირი კი თითქოსდა მოძხდარი ინცინდენტის პააუხს, ან რაიმე ახსნას ელის. ამიტომაც იგი თავისი მტარვალის ბედისწერად ქცეულა. ასეთი ფარული შინაგანი დაპირისპირებაა მათ შორის, რომელიც გარეგნულად მშვიდად მიმდინარეობს, მაგრამ გმირთა სულიერ სამყაროს ძაბავს და აფორიაქებს. საყურადღებოა, რომ პიესაში მომღერალ ქალს ნაკლები ფუნქცია აქვს და მოქმედებაშიც ეპიზოდურად ჩანს. რეჟისორმა გ. შალუტაშვილმა კი იგი გმირთა მორალური კათარზისის გამომხატველად აქცია. ამითაა გაპირობებული, რომ აღდგომის დღეს მხოლოდ ამ ქალს ახსენდება წმინდა რიტუალის შესრულება და სწორედ იგი უწვდის დაზარალებულ გმირებს ერთადერთ სააღდგომო კვერცხს, რომელიც თითოეული მათგანის ხელში გადადის. ამ მეტაფორით იგი დაზარალებულ პერსონაჟთა სულიერ აღდგომას ესწრაფვის.

მენატურე კაცი კი მ. ბოჭორიშვილის შესრულებით, ცხოვრების რინებასაა აყოლილი. მას შინაგანი ძალა არ ყოფნის, რაიმე წინააღმდეგობას შეებრძოლოს და საკუთარი შეხედულებებისავე იმოქმედოს. იგი მთლიანად ნოეს ტყვეობაშია და მადლობასაც სწირავს ამ „გადარჩენისათვის“. ამავე დროს იმედისთვის ცდილობს ერთგული ცოლის ხატებაც შექმნას, თუმ-

ცა, ხედავს ლიდასა და ომარას ფლირტს. მსახიობი ხაზს უსვამს გმირის იმპოზანტურობასა და სულიერ სამყაროს შორის არსებულ დისპარმონიას. ეროვნულ ჩონჩხში გამოწყობილი, ერთი შეხედვით, წარმოსადეგი ქართველი, გაუბედაობასა და გაურკვევლობას მოუცავს. იგი დაბადებიდანვე ცოცხალ ლეშად ქცეულა, რომლის გამომწვევი მიზეზები პიროვნული საწყისიდან მომდინარეობს. ამიტომაც რეჟისორმა შეცვალა მისი პიესისეული თვითმკვლელობა სპექტაკლში საბოლოოდ იგი მეუღლის ლაღატის ხილვის შთაბეჭდილებით გადის და მის თვითმკვლელობასაც მნიშვნელობა აღარ აქვს. მან გაათვითცნობიერა თავისი ცხოვრების უაზრობა და ამიტომაც არის დრამატიზმით აღსავსე მისი სიტყვები დისადმი, რომ სასათლაოზე ადგილი სიცოცხლეშივე გაუმზადოს.

უყურებს რა ქმრის ცოცხალ ფიტულს, მ. ტალიაშვილის ლიდაც ირონიულადაა განწყობილი მისადმი. სამაგიეროდ, კარგად ხედავს „ნოეს ბორდელის“ ბინადართ, სადაც უზნეობა გაბატონებულია. ამიტომაც მსგავსი ცხოვრებისეული სურათები ლიდასთვის ნაცნობია და ამავე დროს შემზარავიც. მსახიობი ლიდას დრამატიზმს გადმოსცემს. მისი მზიარულება ნიღაბია პიროვნული გამოუვალობის დასაფარად, ხოლო გამომწვევი საქციელი კი პროტესტი არსებულ ვითარებასთან შეურიგებლობისა. ამიტომაც ხსნას გაქცევაში ხედავს, რომლის განხორციელებასაც ომარას საშუალებით ცდილობს. ამის-

თვის იგი თავსაც იტყუებს, თქოს ომარას მართლაც უყვარს და სჭირდება, თუმცაღა ბოლო წუთამდე არ ენდობა, ეშინია კვლავინდებურად არ მოატყუოს. რომ ნოეს საუფლოში განწირული არ დარჩეს.

საინტერესოა მ. ტალიაშვილის გმირის ბოლო დიალოგი მარინესთან. სადაც წასვლისას მამამისისათვის ანონიმური წერილის მიწერას უნებელს. ამ აქტით მასში შემორჩენილი სინდისის ნაპერწკალი კი არ იღვიძებს, არამედ ცდილობს ილუზიურ სამყაროში გადავარდნილი მარინე რეალურ ყოფაში დააბრუნოს. ამიტომაც არის ლიდას სიმართლე ვულგარული პირდაპირობითა და სიბრაღულით ნათქვამი.

ლიდას ცხოვრებისეული პოზიციის მიუღებლობითაა აღსავსე ნოეს ცოლი თამრო. მსახიობ გ. მახათაძის გმირს ვერ მოუწელებია ძმის გაბრიყვება და ტრადიციისამებრ წესიერი ქართველი ოჯახიშვილის მაგივრად „ნატურშიცას“ შერთვა. მაშინ როდესაც მის ირგვლივ არსებულ ტრადიციულსა, თუ ზნეობრივი ნორმების რღვევას უმტკივნეულოდ აღიქვამს. ასეთი რძლის ყოლას ოჯახისა და საკუთარი ღირსების დამამცირებლად, ხოლო ქმრისადმი მონურ მორჩილებას კი ჩვეულებრივ მოვლენად თვლის. იგი პროტესტს არ გამოთქვამს (თუმცა განიცდის) ნოეს ღლაბუტს მომღერალ ქალთან, სამაგიეროდ „გიჟდება“ და მწვავედ აღიქვამს ლიდას მიერ ნაჩვენებ შიშველ სხეულს, რომლის ასეთი დემონსტრირება მის ზნეობრივ წარმოდგენებს ეწინააღმდეგება.

ამიტომაც შექმნილი ვარემო აღიზიანებს. იგი თითოეულ ბიხადარს კარგად იცნობს და აღარაფერიც არ უყვირს. საკუთარი დამოკიდებულების გამოსახატავად კი ყოველ ნაბიჯზე იწყევლე-ია. არსებულმა იძულებითაყოფამ თაძროში ქალურობა ჩაკლა და საქმის მექანიკურ მკეთებელ არსებად აქცია, რამაც სიძვეხიერისა და სულიერების გახცდა დაუქარგა. ამიტომაც აღდგომის დღესასწაულს შინაგანად ვერ აღიქვამს. ამასთანავე გ. ძახათაძე თავის გმირს იოზიზირებულადაც წარმოგვიდგენს, დასციხის თაძროს პროვინციალიზმსა და ცხოვრების შეზღუდულ ხედვას.

ნოეს სამყაროს „კრიტიკულად“ აღიქვამს გიო, მაგრამ ეს პროტესტი პასიურია, მხოლოდ წარსულის მოგონებებს ემყარება და ადრესატისთვის საშიშროებას არ წარმოადგენს. მსახიობი ი. ნიჟარაძე გვიხვეწებს გიოს მორალურ გატენილობას, რომელიც შევებას სასმელში პოულობს და „თავისუფალ“ აზრებსაც გასაქანს აძლევს. ამ ფუტკ გაბრძოლებაში ჩანს გიოს რწმენადაკარგულობა ცხოვრების კანონზომიერი განვითარებისადმი. იგი იმ შეშინებული თაობის წარმომადგენელია, რომლებმაც საკუთარ ოჯახებზე იწვნიეს სიმართლის თქმის ტრაგიკული შედეგები. ამიტომაც ცდილობს თავისი შვილი პატივოც დაწყებული ბრძოლის „უაზრობაში“ დაარწმუნოს. საკუთარ სამყაროში ჩაკეტილი გიო გამოსავალს დროდადრო ნოეს ლანძღვაში ხედავს. ი. ნიჟარაძის გმირი, მართალია

არსებულისადმი პროტესტს გამოხატავს, მაგრამ ნოეს სამყაროსგან თავდასახსნელად შინაგანი ძალა არ ყოფნის. მსახიობი სწორედ ამ გაიოუვალ დრამატიზმს გადმოსცემს, რომლისთვისაც აქტიურ ცხოვრებას აზრი დაუქარგავს და იხერციით არსებობს. იგი ვერ გრძნობს დროის ცვალებადობას და შვილსაც ჭკუას თავისი მოძველებული ძეხედულებებით ასწავლის, რის გამოც მასში ანტიათიურ განწყობას იწვევს. მისი სულიერი სამყარო იმ უამთავლამ გაახადგურა, რომელიც ნოესნაირებმა შექმნეს. ამიტომაც ვხედავთ მორალურად დაცემულსა და სულიერად გაშოფიტულ ადამიანს. ოღონდაც მისგან არც პიროვნება და არც შემოქმედელი აღარ დარჩენილა. პატივოც მის დეკლარაციულ-დიდაქტიკურ ფრაზეოლოგიას წოხასწორობიდან გამოყავს. მსახიობი ი. ნიჟარაძე გადმოსცემს ამ წინააღმდეგობათა სირთულეში გაურკვევლობას, რომელმაც თავისი დამოკიდებულება ვერც ერთ დროში ვერ გამოხატა, ახალი თაობის მისწრაფებებსაც აღლო ვერ აუღო, ამიტომაც დარჩა საკუთარ თავთან განმარტოებული.

მამის ასეთ ყოფას შინაგანად ვერ ეგუება ი. მკერვალიშვილის პატივო. იგი თავიდანვე ცდილობს გაუგოს დას, თუ რატომ მიატოვა იგი ქმარმა, აგრეთვე მამას, რომლის მომბეზრებელ დარიგებებსაც უკიდურესი მოთმინებით უსმენს. მას აღიზიანებს მამის ინდიფერენტობი, მამინ როდესაც თვითონ თავისუფლებისაკენ მიისწრაფვის და აზვირ-

ბასთან დაკავშირებით დაკარგა ნორმალური ფუნქციონირების საშუალება — ვერ იმართებოდა სპექტაკლები, ფერხდებოდა რეპეტიციები, ხოლო მსგავს არა-შემოქმედებით ატმოსფეროში ძნელია (თითქმის გმირობის ტოლფასია!) შეინარჩუნო შემოქმედებითი ფორმა და მუშაობის სურვილი, ხოლო, მეორე მხრივ, პირანდელოს ნაწარმოებთა სცენური ხორცშესხმისათვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი (თითქმის აუცილებელი!) პირობაა არსებობდეს ტრადიცია ანალოგიური ესთეტიკის სფეროში რეჟისორული ძიებებისა. ამგვარი წინაპირობა თელავის თეატრს არ გააჩნდა, და მიუხედავად ყველაზემო თქმულისა, გოგი ჩაკვეტაძემ სარისკო ნაბიჯი გადადგა და ვფიქრობ, მისი შემოქმედებითი სითამამე და გაბედულება წარმოდგენილი პრემიერით ღირსეულად დაფასდა კიდევ.

ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებს აუცილებლად ჰყავს კონკრეტული ადრესატი. თეატრალური წარმოდგენის ადრესატი დარბაზში მსხდომი მსახურებელია — განსხვავებული თავისი ინტერესებით, გემოვნებით, ინტელექტუალური დონით, მსოფლმხედველობით, თეატრში მოსვლის სურვილით, ბოლოს და ბოლოს... მაგრამ იმ წუთებიდან, როცა იხსნება თეატრის ფარდა და ჩაბნელებულ ავანსცენაზე ნათდებიან თეატრალური პერსონაჟები, ეს ჭრელი მსახურებელი ერთი საერთო სურვილით ერთიანდება — შეიმცნოს და ტკბობა განიცადოს წარმოდგენილი სახილველით. თუ ამ კრი-

ტერიუმით განვიხილავთ თელაველთა პრემიერას, თეატრისა და მსახურებლის მისამართით მაღლიერებისა და ალტაცების ერთგვაროვანი გრძნობა შეგვიპყრობს, რადგან „ჰენრიხ IV“-ის თითქმის სანსაათიანი დაძაბული, ურთულესი დისკუსია-დიאלოგების მსვლელობისას დარბაზი და სცენა ერთ ჰარმონიულ მთლიანობად გადაიქცა და პირანდელოს გმირთა ვნებათაღელვის თანამონაწილედ წარმოგვიდგა. ყოველივე ის, რაც სცენაზე ხდება, მეტყველ ექოდ გადაეცემა დარბაზს, რომელიც მგრძნობიარე ხელსაწყოს მსგავსად სრულად აირეკლავს მსახურებლის გრძნობა-გონებაში დაბადებულ გაცდებსა და ფიქრებს... და განა ყოველივე ეს მნიშვნელოვანი და საცნაური არ არის ჩვენი საზოგადოებისათვის, განა ჰენრიხის შინაგანი გაორება, ლალატით გაცდილი ტკივილი, თავისუფლებისაკენ ლტოლვა, შეურაცხყოფილი სიყვარული და გათელილი ოცნებები არ ტანჯავენ ჩვენს სულებს (გამეტებით რომ ცდილობენ საზოგადოების მიერ ერთხელ მორგებული ნიღბის ლამის კანიანად ადღლეხას... (ასე, რომ თეატრის მთავარი რეჟისორის გოგი ჩაკვეტაძის არჩევანი არა მხოლოდ პიესის ღრმა ფილოსოფიურმა შრეებმა და მხატვრულ სახეთა ფსიქოლოგიური განვითარების დინამიკამ განსაზღვრა.

სპექტაკლის მხატვარი გოგი გეგეჭკორი ძალზე ლაკონურად წარმოადგენს ჰენრიხის ციხე-დარბაზის ინტერიერს, სადაც ხდება პიესის მთელი მოქმედე-

„კომედიანტი“ კოცნის ტრაურჯა
ანუ ჰენრიხ მემოთხის ვნებანი

„მარტო ვარ ამ ხალხში,
ამ კოცნის ტრაურჯე“...
ი. პრიუაფვილი

თელავის ვაჟა-ფშაველას სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე 19 ივნისს ლუიჯი პირანდელოს ფილოსოფიური დრამის „ჰენრიხ IV-ის“ პრემიერა შედგა. ახალი ნამუშევარი თეატრალურ პრემიერას დანატრებულმა, მდიდარი შემოქმედებითი ტრადიციებით სახელგანთქმულმა თელაველმა მსახურებელმა დიდი ინტერესით მიიღო. (პიესის თარგმანი ეკუთვნის ბაჩანა ბრეგვაძეს): ინტელექტუალური თეატრის „იტალიელი ჩეხოვისა“ თუ „სამხრეთელი დოსტოევსკის“ ლუიჯი პირანდელოს ერთ-ერთი ყველაზე იდუმალი პიესა „ჰენრიხ IV“ პირველად დაიდგა ქართულ თეატრში. ამდენად, გოგი ჩაკვეტაძის არჩევანი თავად უკვე რისკთან იყო დაკავშირებული. თუმცა, პირველ დადგმას „უცხო ხილის“ განსაკუთრებული ხიბლიც ახლავს, რადგან ვერავის და ვერაფერს შეადარებ. ისეთად უნდა მიიღო, როგორც არის დადგმულნი, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ პირანდელოს დრამის ფილოსოფიურ სიღრმესა

და ინტელექტუალური თეატრის ურთულეს სპეციფიკას, გოგი ჩაკვეტაძის რეჟისორული გამბედაობისადმი მხოლოდ აღტაცების ერთმნიშვნელოვანი გრძნობა შეგვიბუყრობს. მით უფრო, რომ პრემიერით ნამდვილი თეატრალური ზეიმი შედგა თელავში. ღრმად ვარ დარწმუნებული, გოგი ჩაკვეტაძე, გამომდინარე მისი პიროვნული და შემოქმედებითი მოკრძალებიდან, სრულებით არ ესწრაფვოდა, რომ სწორედ იგი გამხდარიყო პირანდელოს ამ პიესის პირველდამდგმელი საქართველოში. ვფიქრობ, მას უტყუარი რეჟისორული ალღოც გააჩნია, და მშვენივრად გრძნობდა, თუ რაოდენ სირთულესთან იყო დაკავშირებული ამ უძნელესი ნაწარმოების დადგმა სწორედ დღეს — თეატრისა და მსახურებისათვის ასეთ რთულ ვითარებაში. ერთი მხრივ თელავის თეატრმა (ისევე როგორც პერიფერიის არაერთმა თეატრმა) საქართველოში ბოლო პერიოდში შექმნილ მძიმე პოლიტიკურ, ეკონომიკურ და სოციალურ ვითარე-



ბასთან დაკავშირებით დაკარგა ნორმალური ფუნქციონირების საშუალება — ვერ იმართებოდა სპექტაკლები, ფერხდებოდა რეპეტიციები, ხოლო მსგავს არა-შემოქმედებით ატმოსფეროში ძნელია (თითქმის გმირობის ტოლფასია!) შეინარჩუნო შემოქმედებითი ფორმა და მუშაობის სურვილი, ხოლო, მეორე მხრივ, პირანდელოს ნაწარმოებთა სცენური ხორცშესხმისათვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი (თითქმის აუცილებელი!) პირობაა არსებობდეს ტრადიცია ანალოგიური ესთეტიკის სფეროში რეჟისორული ძიებებისა. ამგვარი წინაპირობა თელავის თეატრს არ გააჩნდა, და მიუხედავად ყველაზემ თქმულისა, გოგი ჩაკვეტაძემ სარისკო ნაბიჯი გადადგა და ვფიქრობ, მისი შემოქმედებითი სითამამე და გაბედულება წარმოდგენილი პრემიერით ღირსეულად დაფასდა კიდევ.

ნებისმიერ მხატვრულ ნაწარმოებს აუცილებლად ჰყავს კონკრეტული ადრესატი. თეატრალური წარმოდგენის ადრესატი დარბაზში მსხდომი მაყურებელია — განსხვავებული თავისი ინტერესებით, გემოვნებით, ინტელექტუალური დონით, მსოფლმხედველობით, თეატრში მოსვლის სურვილით, ბოლოს და ბოლოს... მაგრამ იმ წუთებიდან, როცა იხსნება თეატრის ფარდა და ჩაბნელებულ ავანსცენაზე ნათდებიან თეატრალური პერსონაჟები, ეს ჭრელი მაყურებელი ერთი საერთო სურვილით ერთიანდება — შეიმცნოს და ტკობა განიცადოს წარმოდგენილი სახილველით. თუ ამ კრი-

ტერიუმით განვიხილავთ თელაველთა პრემიერას, თეატრისა და მაყურებლის მისამართით მადლიერებისა და აღტაცების ერთგვაროვანი გრძნობა შეგვიპყრობს, რადგან „ჰენრიხ IV“-ის თითქმის სანსაათიანი დაძაბული, ურთულესი დისკუსია-დიალოგების მსვლელობისას დარბაზი და სცენა ერთ ჰარმონიულ მთლიანობად გადაიქცა და პირანდელოს გმირთა ვნებათაღელვის თანამონაწილედ წარმოგვიდგა. ყოველივე ის, რაც სცენაზე ხდება, მეტყველ ექოდ გადაეცემა დარბაზს, რომელიც მგრძნობიარე ხელსაწყოს მსგავსად სრულად აირეკლავს მაყურებლის გრძნობა-გონებაში დაბადებულ განცდებსა და ფიქრებს... და განა ყოველივე ეს მნიშვნელოვანი და საცნაური არ არის ჩვენი საზოგადოებისათვის, განა ჰენრიხის შინაგანი გაორება, ლალატით განცდილი ტკივილი, თავისუფლებისაკენ ლტოლვა, შეურაცხყოფილი სიყვარული და გათე-ლილი ოცნებები არ ტანჯავენ ჩვენს სულს (გამეტებით რომ ცდილობენ საზოგადოების მიერ ერთხელ მორგებული ნიღბის ლამის კანიანად ადღლეზას... (ასე, რომ თეატრის მთავარი რეჟისორის გოგი ჩაკვეტაძის არჩევანი არა მხოლოდ პიესის ღრმა ფილოსოფიურმა შრეებმა და მხატვრულ სახეთა ფსიქოლოგიური განვითარების დინამიკამ განსაზღვრა.

სპექტაკლის მხატვარი გოგი გეგეჭკორი ძალზე ლაკონურად წარმოდგენს ჰენრიხის ციხე-დარბაზის ინტერიერს, სადაც ხდება პიესის მთელი მოქმედე-

ბა. აქ ვერ ნახავთ მდიდრულ ბრწყინვალეობას და ფუფუნებას, ყოველივე ევროპული შუასაუკუნეობრივი ასკეტიზმისა და სისადავის ბეჭდითაა დაღდასმული — ჰენრიხი ხომ XI საუკუნეში გადასახლდება და სხვებსაც აიძულებს გაიზიარონ თამაშის საერთო წესი. ეს კი ნიშნავს: — იმას, რომ შეარჩიონ ისტორიული პერსონაჟები ჰენრიხის გარემოცივიდან (ანუ საკუთარი როლები!), გადაიცვან მათი კოსტუმები და თავიც შესაფერისად ეჭიროთ. ჰენრიხის მიკრო-თეატრის ფიცარნაგზე ანაქრონიზმად მოჩანან მატყლდასპინას, ტიტო ბელკრედის, ექიმის, კარლო და ნოლისა და ფრიდას XX საუკუნის კოსტუმები, სამაგიეროდ, ყველა დანარჩენი ნივთი და კოსტუმი „თამაშის“ პირობებს ემორჩილება და მისთვის საგანგებოდ განსაზღვრული როლიც ეკუთვნოდა: ნიშებში მოთავსებულ პორტრეტებს, ცხენს, ზანდუქს, მონარქის გვირგვინს, კვერთხს, სავარძელსა და სხვა სამეფო აქსესუარებს ოსტატურად გაათამაშებენ რეჟისორი და მსახიობები და თითოეული უსიცოცხლო ნივთი არა უბრალო სცენურ დეტალად, არამედ ცოცხალ სახედ, მხატვრულ-ფილოსოფიურ სიმბოლოდ იქცევა.

რეჟისორი გოგი ჩაკვეტაძე შთამბეჭდავად წარმართავს სპექტაკლის შინაგანი ტემპო-რიტმის მდინარეებს და სცენათა შეთხზვისას განსაკუთრებული სიზუსტით არჩევს სპექტაკლის ხმოვან პარტიტურას (მუსიკალური გაფორმება რაფიელ გევენიანი-სა), იქნება ეს მუსიკალური პა-

საეები — ლირიულ და ტრაგიკულ თემათა მონაცვლეობა, თუ წმინდა ხმოვანი ეფექტები: ცხენის ჭიხვინი, ფლოქვების თქარათქური, ზანზალაკების წკრიალი. ეს უღერადი ინტონაციები ორგანულად ერწყმის მსახიობთა შინაგან ფსიქოლოგიურ მოდულაციებს და მრავალფეროვან ემოციურ იმპულსად გადაეცემა მაყურებელს, ისედაც მონუსხულს მსახიობთა გარდასახვის მდიდარი და საინტერესო გამით.

სპექტაკლში მონაწილე მსახიობთა ჰარმონიული ანსამბლის ემოციური თამაში მაყურებლის ყურადღებას წარმოდგენის პირველივე წუთებიდან იტაცებს. რეჟისორი არ ცდილობს თავი მოგვაწონოს სკლუპტურულ-სიმბოლური მიზანსცენებითა და ფილოსოფიური სახეობრიობის სირთულით. მისი „ჯადოსნური ფუნჯი“ მხოლოდ რამდენიმე ეპიზოდში გაკრთება (ჰენრიხისა და მსახურთა სცენა II მოქმედების მეორე ნაწილში და სპექტაკლის ფინალი), როცა მაყურებელი ხაზგასმული სახიერებით დაინახავს რეჟისორული სათქმელის პლასტიკურ გადაწყვეტას. გოგი ჩაკვეტაძე თითქოს სრულ თავისუფლებას ანიჭებს შემსრულებლებს და მთლიანად მიანდობს მათ გამოცდილებასა და ნიჭს სპექტაკლის ბედ-იღბალს, რომლის წარმატება დრამატურგიული მასალის სპეციფიკიდან გამომდინარე უმეტეს წილად მსახიობური გარდასახვის მასშტაბებსა და უნარზეა დამოკიდებული.

სპექტაკლში (ისევე, როგორც პირანდელოსთან) ერთმანეთს ემიჯნება ორი სამყარო — ჰენრიხი-

სა და მისი სტუმრებისა, ეჯახება ორი ისტორიული დრო, ორი სინამდვილე — შეთხზული, ილუზორული და რეალური, ობიექტური სახე და ნიღაბი. პიროვნება და როლი, და ამ ორთაბრძოლაში ორივე მხარე მარცხდება, რადგან საკუთარი თავიდან გაქცევა ფაქტიურად შეუძლებელია.

„ჰენრიხის თეატრის“ მიკრო-მოდელი, რომელსაც ქმნის ვანო იანტბელიძის გმირი, მისი სულის გათავისუფლების ერთადერთი გზაა, მაგრამ ადამიანი მუდამ მარტოა და მის გარემოცვაში „ერთგულ“ მსახურთა ოთხეული: ლანდოლფო — შოთა ბეჟანიშვილი, ბერტოლდო — დავით ლალანიძე, ორდოლფო — გელა ჩოთლიშვილი და არიადო — აკთანდილ გულაშვილი, და ჯოვანი — კარლო ქართველიშვილი, აბატის სამოსით რომ ივლინება ჰენრიხს და როგორც მიმაჩიანე, მისი ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მოვლენებს აღწუსხავს, ვაუჩხოებულ პერსონაჟებად რჩებიან. ამ ოთხეულისათვის ჰენრიხის ტრაგედია თამაშია, ოინბაზობა, მხიარული გადაცემა, რაშიც მათ ფულს უხდიან, ამიტომაც როგორც მასკარადის პერსონაჟებს შეეფერებათ, მსახიობთა თამაშის ფერები კარნავალურია, ფერადოვანი, შინაგანი აზარტითა და იუმორით შემკული. მაგრამ მათში უნდა მოხდეს ფსიქოლოგიური გარდატეხა, როდესაც აღმოაჩენენ ჰენრიხის „შეშლილობის“ საიდუმლოს, ამიტომაც რეჟისორი სპექტაკლის დასაწყისში ოთხეულის

დინამიურ სცენას, მეორე მოქმედებაში სტატიური მიზანსცენით სცვლის და „საყვველთაო გარინდების მორევში ჩაძირავს“, რათა ჰენრიხის ფილოსოფიური განსჯა — მონოლოგის ფონზე, მის მსახურთა დღემილში დაიბადოს ჭეშმარიტება. ეს სცენა სპექტაკლის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ლამაზი ეპიზოდია, რომელიც იდუმალებით, გრძნობათა სიშიშვლითა და თანაგანცდით მისტიური აღსარების სურვილს ბადებს მაყურებელში.

ზურაბ ლომიძის კარლო დინოლი და ნონა ხუმარაშვილის ფრიდა — ჰენრიხის სულიერი დრამის თანამონაწილე ეს ახალგაზრდა წყვილი — გმირის პიროვნული ტრაგედიის უნებურ კამერტონად იქცევა, რადგან ექიმის მიერ ჩაფიქრებული საბედისწერო ექსპერიმენტი სულიერ ჭრილობას მიაყენებს არა მარტო „მსხვერპლს“, არამედ მის „იარაღსაც“. ახალგაზრდა მსახიობები დამაჯივრებლად და ემოციურად თამაშობენ მათ პერსონაჟთათვის კულმინაციურ II-I მოქმედებას, როცა ჰენრიხისა და მატრილდას სამასკარადო კოსტიუმებში გადაცმულნი მოველინებიან ჰენრიხის ბორჯიულ წარმოსახვას. ნონა ხუმარაშვილი გათამბეცი გნებათაღელვით თამაშობს სპექტაკლის ფინალურ ეპიზოდს, როდესაც ჰენრიხის აღსარებით მოწუხებული, თვალგაფართოებული და ათრთოლებული თავად წამოვა „შეშლილი კომედიანტისაკენ“, რათა მის მკლავებში გარინდებულ შორეულ და მიუწვდომელ ფცვნებად

იქცეს. ჩემზე ძლიერი შთაბეჭ-
დილება მოახდინა ახალგაზრდა
მსახიობმა, რომელიც აქამდე უფ-
რო სახასიათო როლებით იყო
პოპულარული, ვფიქრობ, ფრი-
დას სცენური სახე ნონა ხუმა-
რაშვილისათვის რომანტიკული
პლანის იმ რანგის ნამუშევარია,
რომელმაც ცხადყო მისი გარ-
დასახვის ფართო დიაპაზონი და
დაამსხვრია საშემსრულებლო ამ-
ბლუს სახიფათო სტერეოტიპი.

... — „შეშლილია“, — ფარი-
სეველთა კავალკადის წყეული
იქო ყურთასმენას დღესაც ჩაეს-
მის, ვით გაუძლოს ამდენ ლა-
ლატს?! საბრალო ჰენრიხი!... სიტ-
ყვის სიმძიმით გასრესილი მთე-
ლი სიცოცხლე ტაკიმასხრების
ემსგავსა მეჯლისს, მოარული
წარმოდგენები მორჩილი მრეც-
ლის — კომედიაა, მოჰვარეთ
რაში, თქარათქურით გადაეშვას
ოცნების ტბაში... გაიბზარა ზე-
დაპირი სულის სარკისა, და თუმც
შეშლილად მიგაჩნვიართ, ტურფა
მარკიზა, მე განვიკურნე! რა გუ-
ყოთ, თუკი უბადრუკი, ბორგნე-
ული ჩემი ცხოვრება სიმარტო-
ვის მექცა უდაბნოდ, ჩვენც აქ
დავრჩებით, მშვენიერო ოცნე-
ბაო, დავრჩებით ერთად და სა-
მუდამოდ!“...

ვინ არიან ისინი, ვისაც ჰენ-
რიხი ტაკიმასხრებს უწოდებს და
სამკვდრო-სასიცოცხლო ორთაბ-
რძობლაში იწვევს. — აუხდენელი
სიყვარულის მოღალატე მშვენე-
ერი მარკიზა მათილდა სპინა —
ვენერა ფეიქრიშვილი, მისი მზაკ-
ვარი და გაიძვერა საყვარელი,
ენტრეკების დიდოსტატი ტიტო
ბელკრედი — თემურ ხუნაშვი-

ლი, და სამედიცინო პრაქტიკის
ავანტიურისტი მაძიებელი, დარ-
ბაისელი ექიმი დიონიზიო ჯენო-
ნი — ზურაბ ანთელავა — „სა-
ბედისწერო სამეული“, საზოგა-
დოება, რომელიც ურთიერთან-
გარიშწორების მკაცრი კანონე-
ბით ცხოვრობს, მტაცებელ-მსხვე-
რპლის სისხლიანი თამაშით ირ-
თობს თავს და რომლის სტუმრო-
ბა საბოლოოდ ამსხვრევს ჰენ-
რიხის მეოცნებე სულის სამყა-
როს.

ვენერა ფეიქრიშვილის მაცდურ
ლიმილში ნამდვილი ქალური ვნე-
ბა თვლემს. ეს ის გრძნობაა,
ოდესლაც (თითქმის 25 წლის
წინ) რომ უღელვებდა სისხლს
ჰენრიხს და რომელმაც სამუდა-
მოდ გადაამტერა ერთმანეთს ორი
მოქიშპე მამაკაცი. ახლა უკვე ამ
ვნებას მონანიე შუბრისძიების (!)
მტანჯველ განცდად ერთვის, რად-
გან ამაყი ქალისათვის. სიამოვნ-
ებას რომ ანიჭებდა შეყვარებულ-
ლი მამაკაცის წამება, უკვე მი-
უწვდომელია ჰენრიხის საიდუმ-
ლო, ის სამყარო, სადაც არჩია
„დასახლება“ „საბრალო შლეგ-
მა“, მათილდა გრძნობს, რომ ვა-
კლუმს, რომელიც გაჩნდა მასა და
ჰენრიხს შორის. უკვე ველარა-
ფერი ამოხსენებს, თვით მარკიზა
მათილდა ტოსკანელს სამეჯლისო
სამოსი და პორტრეტის „გაცო-
ცხლებაც“ კი, რადგან „ტრფო-
ბის მასურველი“ დიდი ხანია „გაქ-
რა სურნელი დაჰქნა ყვავილი“...
ნიშებში მოთავსებული პორტრე-
ტები და საკუთარი ქალიშვილი
წარსულის ტრაგიკულ ასოცია-
ციებს იწვევს და ჰენრიხთან ხე-

ლახალი შეხვედრით აფორიაქებული, საბოლოოდ კარგავს სულიერ წონასწორობას, ხოლო თუ თანხმდება საშინელ ექსპერიმენტზე, მხოლოდ იმიტომ, რომ წუთით მაინც დაიბრუნოს სიყვარული (ესე იგი გათავისუფლდეს!) ოდესღაც რომ თავადვე უარყო. მსახიობი განსაკუთრებული სიძლიერით თამაშობს II მოქმედებაში კულმინაციურ ეპიზოდს ჰენრიხთან, სადაც რეჟისორის მიერ საინტერესო პლასტიკური გამომსახველობით აღბეჭდილ სცენაში სრულად ვლინდება მათილადას სულიერი განცდის უფაქიზესი ნიუანსები.

სპექტაკლში უაღრესად შთაბეჭდავია თემურ ხუნაშვილისა და ზურაბ ანთელავას სამსახიობო დუეტი, რომლის სცენური კულტურა, პროფესიონალიზმი, დიალოგის წარმართვის ოსტატობა მძლავრს, ემოციურ ზეგავლენას ახდენს მაყურებელზე და პარმონიული პარტნიორობის ჭეშმარიტ ნიმუშად იქცევა. რამდენი ოსტატობაა საჭირო, რომ ამოხსნა პირანდელოს პიესის ფსიქო-ფილოსოფიური ქვეტექსტებით დატვირთული პოეტური ფრაზა, გაითავისო და შემდეგ მაყურებლისთვისაც საცნაური და საინტერესო გახადო იგი. თემურ ხუნაშვილისა და ზურაბ ანთელავას გმირთა დიალოგები ჩემში მაგიდის ჩოგბურთის გამოცდილ მოთამაშეთა სპორტული ასპარეზობის ასოციაციას ბადებს, სადაც დინამიურად ვითარდება ბურთის (ამ შემთხვევაში საჭირო და მნიშვნელოვანი, აუცილებელი თუ მომგებიანი რეპლი-

კის!) ზუსტი ჩაწოდება — „ჩაბოტყმის“ მექანიზმი, როცა თითოეული მხარე მომგებიან ქულებს იწერს ყოველი ახალი გამარჯვების შემდგომ. ორივე შემსრულებელი უარს ამბობს გარდასახვის გარეგნულ ეფექტებზე, მკვეთრ ინტონაციურ შეფერილობაზე, ე. წ. „მყვირალა გამომსახველობაზე“ და მთელი აქცენტი სულის შინაგან მოძრაობაზე გადააქვს. რამდენადაც ელეგანტური, მოჩვენებითი კეთილშობილებითა და გარეგნული თავდაჭერილობით მოქმედებენ ისინი, იმდენად ამაზრზენია ფარისეველთა მახინჯი ორომპრიალი, რომლის ტრაგიკული ფინალი (როცა ჰენრიხი აფექტში დაჭრის ბელკრედის) პიროვნული გახლეჩის ლოგიკურ გვირგვინად იქცევა.

პირანდელოსთან ინტელექტუალიზმი მჭიდროდაა გადაჯაჭვული ფსიქოლოგიზმთან. მისი პიესები (ამ შემთხვევაში არც „ჰენრიხ IV“ არის გამონაკლისი!) არასოდეს არ წარმოადგენენ მხოლოდ გარკვეული კონცეფციის ილუსტრაციას და როდესაც მისი გმირები იტანჯებიან რაღაც პრინციპის გამო, ისინი მუდამ ემოციურად იტანჯებიან. ეს აზრითა და ვნებით შეპყრობილ გმირთა ტრაგედიაა, ოღონდ ეს გმირები უთუოდ კიდევ ფილოსოფოსები არიან, ფილოსოფოსია თავად პირანდელოც, რომელიც ადამიანის ყოფიერებისა და ცნობიერების ურთიერთმიმართების საკითხს უტრიალებს და „ცხოვრება-თეატრის“ საინტერესო მოდელს აყალიბებს. ცხოვრება დიდი სცენაა, სადაც თითოეული ადამიანი თავად

მაშობს თავის როლს და ცდილობს დაარწმუნოს სხვა ამ როლში. ჩვენ ყველანი თეატრის პერსონაჟები ვართ, ვთამაშობთ ჩვენ ჩვენ როლებს, მაგრამ ვთამაშობთ შეუგნებლად, არაცნობიერად და ვისაც სურს იყოს თავისი ბედის ბატონი, მან შეგნებულად უნდა აირჩიოს როლი, რადგან როლის მიღმა არაა რჩება.

პირანდელოს „ჰენრიხ IV“-ის ყველა მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ამ დრამის ხორცშესხმისთვის აუცილებელია მსახიობი-პროტაგონისტი, რომელიც სპექტაკლის სამსახიობო ანსამბლში ცენტრალური გამაერთიანებელი ღერძის სიმძიმეს ღირსეულად იტვირთავს. ასეთად მოგვევლინა მსახიობი ვანო იანტბელიძე, რომელიც ჰენრიხ IV-ის როლით, გფიქრობ, ხელახლა „აღმოაჩინა“ თელაველმა მაყურებელმა.

ჰუმბოლტი აღტაცებას იწვევს მსახიობის თამაშის გამომსახველობის მრავალფეროვანი გამა: ის ხან მონანიე ბერია, ცოდვებისგან წელში მოხრილი, მუშტად ჩიკვეული ტანჯვით რომ დაათრევს მძიმე ჯაჭვად ახუნძლულ სინანულის მტანჯველ ბორკილებს, ხან ვნებიანი საყვარელია, მკლავებში რომ მოიქცევს ქალს და ღერწამივით გადადრეკს „სიყვარულით გრძობააშლილი“, ხან საბრალო „შეშლილი“, დამფრთხალი დიდრონი თვალებით რომ შეჰყურებს ირგვლივმყოფთ და საკუთარი ჩურჩულიც აკრთობს, ხანაც ბრძენი ფილოსოფოსი, კლიუნელი ბერის ისტორიას რომ ჰყვება გატაცებით, ან დიდებუ-

ლი მონარქი, ისტორიული მისიისა და სამეფო ღირსების სრული შეგრძნებით რომ ანალიზებს ცხოვრებას და თეზისებად კარნახობს მემპტიანეს, მაგრამ ყველა ნიღაბს სანუკვარი ოცნების რომანტიკული განცდა ურჩევნია, მთვარის შუქთა მძივად რომ იჭრება მის სამყოფელში და თავისუფლების სასურველ აღმაფრენას ბადებს გმირის ტანჯულ სულში... ტაკიმასხრები! სიმარტოვის რუხ გარიყრაჟზე უკანასკნელად აენთება სხივი მთვარიისა. მეფის სამოსი მძიმეა და თანაც მსუბუქი. სულ მთლად ჩაიფერფლა გრძობის პატრუქი. ერთ დროს რომ გეპყრათ, მშვენიერო ტურფა მარკიზა!.. თქვენ აღარ ფიქრობთ ბრმა სიყვარულს შეწირულ პაუზე... „ჰე... ე... ენ-რის“ — მოისმის... ჰენრიხ მოიცდის... ველურო ვნებავ, სინანულით როდი დაცხრები, დაემშვიდობნენ „კომედიანტს“ ტაკიმასხრები!.. ვანო იანტბელიძის ჰენრიხ IV დიდი ბავშვია, რომელიც მართლაც ბავშვური გულუბრყვილობით უცხადებს ომს გამყიდველთა და ფარისევლთა ცბიერსამყაროს და სჯერა, რომ დაამარცხებს საშინელ ქიმერას, საზოგადოებრივი აზრი რომ ჰქვია, მაგრამ...

მსოფლიო — თეატრია, ცხოვრება — მასკარადი, ადამიანები — მსახიობები. ო, რა ძნელია იყო ავტორი საკუთარი როლისა, კიდევ უფრო ძნელია ატარო ნიღაბი და აიძულო სხვა პატივი სცეს მას,

ატარო ნილაბი და დაარწმუნო
სხვა მის ნამდვილობაში, ატარო
ნილაბი და იპოვო წუთები, როცა
გათავისუფლდები მისგან, რად-
გან „ჩვენ ისე გამწარებით ვებ-
ლაუჭებით საკუთარ ნილაბს რო-
გორც ბერიკაცი, საგულდაგუ-
ლოდ რომ იღებავს თმებს“... და
ვაი მას, ვისაც არ შეუძლია თა-
ვისი ნილაბის ტარება, გინდ მეფე
იყოს და გინდ პაპი!“ ამიტომაც
აჩვენებს ჰენრიხი დარჩეს ოცნე-
ბის სამყაროში, დარჩეს „ერთად
და სამუდამოდ“.

...საკუთარ ნებით დავატარებთ
შეშლილის ნილაბს „მკვდრების
სიცოცხლეს ვიცოხნებით!“ და
რადგან ჩაქრა შორეული ვნების
აღმური, ინტრიგების ქსელში
გაბმული ოცნების სარკეს ზედა-
პირზე ცრემლი დაეცა... მარადი-
სობამ სიმარტოვის ჟამი დარეკა,
მთვარის სხივებში აცისკროვნდა
რიჟრაჟი დილის... ტაკიმასხრები
— ბედისწერა ჭიხვინით ჭკი-
ვის, „ჰე... ე...ნრიხ!“ — მოისმის
სიჩუმეში... ნილაბი ტირის...



„მელია და ყურძენი“ —

სენაკის თეატრის ახალი დაღვა

დროის ქართველებით მოყენებული, ჯერ კიდევ მოუშუშებული ჭრილობების მიუხედავად ჩვენმა თეატრმა შესძლო მოეკრიბა ძალა და შესჭიდებოდა რთულ საქმეს — თავისი წლებადღეული სეზონის ერთ-ერთ დადგმად ეჩვენებინა ბრაზილიელი დრამატურგის გილიერმე ფიგერიდოს პიესა „მელია და ყურძენი.“

ეს პიესა კარგა ხანია კლასიკურ მემკვიდრეობად იქცა. მისი მთავარი მოქმედი გმირი ჩვენს ირამდე მე-9 საუკუნეში მოღვაწე ლეგენდარული, ბრძენკაცი ეზოპეა. ნაწარმოები თეატრის კოლექტივს ძნელი გამოცდის წინაშე აყენებდა. ეზოპემ — აღიარებულმა მეიგავემ, საუკუნეებს გაუძლო და თავისი სიბრძნით დღევანდელობასაც ეხმიანება მან უარი თქვა მშვენიერ ქალზე და გაემზადა, რომ თავისუფლებისათვის თავგანწირვით დაემოკრებინა თავისი სიცოცხლე. ამდენად მისი სახე ნაცნობი და ახლობელია თავისუფლებისათვის მებრძოლი ქართველი ხალხისათვის.

ქართულ სცენაზე ამ პიესის წარმოდგენის ტრადიცია არ არსებობს (მხოლოდ სოხუმის ქართულ თეატრში დაიდგა). შეიძლება ესეც იყოს იმის მიზეზი, რომ გაჩნდა სპექტაკლის გამარჯვების ეჭვი — შეძლებდა თუ არა ჩვენი თეატრი თავისი შემოქმედებითი ძალებით ამ საქმის დაძლევას. ახლა, როდესაც ვინილეთ ხორცშესხმული სპექტაკლი, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ იგი კმაყოფილებით მიიღო მაყურებელმა. ეს კმაყოფილება კი თეატრის გამარჯვებად უნდა ჩაითვალოს, რაც მაყურებელმა ყვავილებითა და ტაშით აღნიშნა.

დამდგმელი რეჟისორის, საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ბორის თოფურიძის მაღალი სასცენო კულტურა აშკარად გამოჩნდა დახვეწილ მიზანსცენებში. მსახიობთა თამაშში, ყოველივე ეს მით უფრო სასიხარულოა, რომ ნიჭიერი და დიპლომოსილი მსახიობი, მშობლიური რაიონის თეატრის სცენაზე პირველად, მაგრამ ასე დიდებულად წარმოჩნდა რეჟისურაში.

„მაცურებელთა მოწონებას იმ-
სახურებს თეატრის მთავარი
მხატვრის ლევან მანთიძის დეკო-
რაციები. მაღალ სვეტებს შორის
სიღრმეში ამაყად მოსჩანს ძველ-
ბერძნული აკროპოლისის დიდებულ
პანორამა. რომელიც უაღრეს-
საუ შთამბეჭდავია.

ლევანტი ჩიხლაძის მიერ სწო-
რად შერჩეული მუსიკალური
მასალა ხელს უწყობს სპექტაკ-
ლის საერთო აღქმასა და ცალ-
კელო სცენური სახეების წარ-
მოჩენას. ეს ღვაწლმოსილი მუ-
სიკოსის შემოქმედებით შესაძ-
ლებლობებზე მიგვანიშნებს.

მსახიობების ტარიელ ზურაბა-
შვილის (ეზოპე), ლერი ჯალაღო-

ნიას (ქსანტე), ნაზი ჯაიანის (ლეა),
ინგა ცირამუსა (მელი), თენგიზ
თოფურაძის (აგნოსტოსი), ბესო
ხვიჩიას (ეთიოპი) ხელოვნებას.
ამაყოფილებით შეხვდა მაცურე-
ბილი. იმედიან, მსახიობები უფ-
რო დახვეწენ სახეებს და მიტი
ინდივიდუალობით წარმოაჩენენ
თავიანთ გამორებს.

ყოველივე ეს გვაძლიერს უფლი-
ბას თავიანთ, რომ სპექტაკ-
ლის შემქმნელ ამ ნიჭიერ კო-
ლექტივს კვლავ შეუძლია გაბე-
ოლოვად მოსინჯოს ძალები კლა-
სიკაში და თავისი ახალი დადგ-
მიბით სიხარული მოჰგვარონ
ჩვენს მაცურებილს — თეატრის
ყველაზე დიდ მსაჯულს.

„აბესალომ და ეთერის“ ახალი დადგმის თაობაზე

მეფა.

ამირანაშვილი

ხელოვნების ახალი კერის — ბათუმის საოპერო
თეატრის შექმნა შემთხვევითი არ არის. დღეს, სა-
ქართველოს ამ ძნელბედობის უამს, როდესაც გვეკო-
ნია, რომ ამოვწურეთ ყველა ჩვენი შესაძლებლობა,
ახალი ორგანიზმის დაბადება ერის შემოქმედებით პო-
ტენტიაზე, მის მაღალ სულიერ კულტურაზე მიგვა-
ნიშნებს.

ამ მხრივ, ზ. ფალიაშვილის უცვდავი „აბესალომ და
ეთერის“ განხორციელება სწორედ მნიშვნელოვან
მოვლენად მიმაჩნია.

სპექტაკლში ოსტატურად შეერწყა ერთმანეთს მუ-
სიკალური პარტიტურა, რეჟისურა, მსახიობთა თამა-
ში, მხატვრობა და ჩვენ ვიხილეთ აქლებურად გააზ-
რებული, ერთიანი, სინთეტური ნაწარმოები. და რა-
ოდენ გასახარია, რომ ამ საქმეში ბათუმელებს მხარ-
ში ამოუდგნენ მათი კოლეგები — სოლისტები, ორ-
კესტრანტები თბილისისა და ქუთაისის საოპერო თე-
ატრებიდან. თურმე როგორ გვეჩივრდება ასეთი თანა-



დგომა, ურთიერთთანამშრომლობა, როგორც გვავსებს, გვაძლიერებს იგი.

სპექტაკლში უხვადაა საინტერესო და შთამბეჭდავი სცენები როგორც საშემსრულებლო, ისე დადგმის თვალსაზრისით. წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა ჩემზე „ჩაკრულომ“. აქ განსაკუთრებით მინდა გამოვეყო ახალგაზრდა შემსრულებლები: ზ. ნინუა (თანდარუხი), რომელიც სწორედ ჩასწვდა როლის არსს და ზედმიწევნით კარგად მოიტანა მსმენელამდე. კიკოლეიშვილის (მარეხი), შთამბეჭდავია გუჭაბიძის მოძახილი, და, რაღა თქმა უნდა, გუნდი, რომელიც ისეთივე მაღალ შეფასებას იმსახურებს, როგორც წამყვანი პარტიების შესრულება.

გულშიჩამწვდომად უღერდა „წამწამსა და წამწამს შუა“ და მ. ჯახუტაშვილის ეთერის დატირება, რომელშიც, ჩემის აზრით, მთელი სიძლიერით განხორციელდა ყველა ის შესანიშნავი თვისება თუ მონაცემი, რაც დამახასიათებელია ამ მომღერლის ვოკალისთვის.

რაც შეეხება ორკესტრს, მიმაჩნია, რომ იგი შევსებას საჭიროებს. უნდა გაიზარდოს ვიოლინოების ჯგუფი, რაც უფრო გააძლიერებს ორკესტრის ჟღერადობას. ახალგაზრდა დირიჟორი დ. მუქერია იმდენად ნიჭიერი და ფართო მუსიკალური დიპლომატის ხელოვანია, რომ მჯერა ამ ორკესტრს მომავალი აქვს.

შესანიშნავი მომღერალი და დიდებული პარტიონერი ალექო ხომერიკი სრულიად ახალ ამბულუაში ვიხილეთ. მან გამოავლინა საოცრად კარგი ორგანიზატორული ნიჭი და ბათუმის საოპერო თეატრის ერთ-ერთ მესვეურად მოგვევლინა.

ამ საოპერო დასს წინ დიდი და საინტერესო გზა აქვს გასავლელი. დაე, ახალ-ახალი წარმატებებით, გამარჯვებებით გამოწვეული სიხარული ყოფილიყოს მისი თანამგზავრი.

* * *

ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში მოხდა უმნიშვნელოვანესი მოვლენა — დაიბადა ბათუმის საოპერო თეატრი.

ამ საშვილიშვილო, ეროვნულ საქმეში უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის აჭარის უზენაესი საბჭოს თავმჯდომარეს ბ-ნ ასლან აბაშიძეს და მის თანამოაზრეთა გუნდს. სწორედ მათი ძალისხმევით კიდევ ერთხელ აუღერდა ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, რაც, უდავოდ, უამრავ სირთულესთან იყო დაკავშირებული.

ლამარა

ჰუმონია

ახდენილი ოცნების სიხარული და უდიდესი მადლიერების გრძნობა ამ საქმის მესვეურთა მიმართ პრემიერის დაწყებისთანავე დაგვეუფლა.

სპექტაკლი ძალზე საინტერესოა და დაწყებული „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა, ერთის მხრივ, იოლია, რადგანაც არსებობს მისი სცენური ხორც-შესხმის გარკვეული ტრადიციები და მეორეს მხრივ — ძნელია, რადგანაც გიჩნდება სურვილი სიახლისა. სწორედ რეჟისორ გიჟო უორდანიას დამსახურებაა სპექტაკლის ახალი რაკურსით დანახვა, კლასიკური მემკვიდრეობის ახლებურად წარმოჩენა.

ჩემი აზრით, შესანიშნავად შეერწყა ერთმანეთს გიჟო უორდანიას რეჟისურა და ალექო ხომერიკის, ამ შემთხვევაში როგორც სამხატვრო ხელმძღვანელის ხელოვნება. ალექო ხომერიკი რომ მაღალი რანგის მომღერალია, ცხადზე უცხადესია და ამაში კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა ბათუმის საოპერო სცენაზე მის მიერ განხორციელებულმა აბესალომმა, მაგრამ იმ დღეს, მე მის შემოქმედებით პალიტრაში აღმოვაჩინე ჩემთვის ძალიან საინტერესო შტრიხი — მას შესწევს უნარი ზედმიწევნით სრულყოფილად მიიტანოს მსმენელამდე ოპერის იერსახე.

განსაკუთრებით მინდა გამოვყო ეთერის როლის შემსრულებელი მარინე ჯახუტაშვილი. მე თავად ვასრულებ ეთერის პარტიას და ვიცი მისი როგორც ვოკალური, ისე სცენური სირთულეები და მიმაჩნია, რომ მომღერალმა ჩინებულად გაართვა თავი ყოველივეს. ჯახუტაშვილი ჩემთვის აღმოჩენა იყო. მან გამოავლინა შესრულების ძალიან მაღალი დონე. მისი ეთერი სათნო, ნაზი არსებაა. მომღერალი ყოველგვარი ყალბი პათოსის გარეშე წარმოაჩენს თავისი სცენური გმირის შინაგან სამყაროს. ვიმედოვნებ, იგი უფრო დახვეწს თავის საშემსრულებლო ტექნიკას და მისი სახით კიდევ ერთი შესანიშნავი ეთერი დაამშვენებს ქართულ საოპერო ხელოვნებას.

სიამოვნებით მინდა აღვნიშნო, რომ თითოეული შემსრულებელი ზუსტად „ზის“ ოპერის პარტიტურაში და ქმნის ერთ მთლიან სურათს, რაც, უწინარეს, განპირობებულია დირიჟორ დ. მუქერძიას მაღალი ხელოვნებით, გ. უორდანიას პროფესიონალიზმით და უ. იმერლიშვილის შთაბეჭდავი სცენოგრაფიით, რომელსაც ერთიანი სტილისტიკით თანდათან შეჰყავს მყარებული ოპერის გმირებით დასახლებულ ზღაპრულ სამყაროში.

ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა რიტუალურმა სცენებმა მე-2 მოქმედებაში და აბესალომის სიკვდილის სცენამ, როდესაც ეთერი რეჟისორსა და მათვარს იმ ტანსაცმელში გამოწყობილი შემოჰყავს, რომელშიც აბესალომმა იგი პირველად იხილა. ეს ლირიული პასაჟი კიდევ უფრო ამძაფრებს და გულშიჩამწვდომს ხდის სპექტაკლის ტრაგიკულ ფინალს.

წარმოდგენაში მრავლადაა მაღალი ოსტატობით აგებული, ფსიქოლოგიური სიღრმით დატვირთული პატარ-პატარა სცენები, რაც რეჟისორისა და მხატვრის ქართულ ხალხურ ებოსში წვდომის შესანიშნავ ხიმუშებად გვევლინება.

ცნობილია, რაოდენ რთულია ანსამბლების შესრულება საოპერო სპექტაკლში. ამ მხრივ, ბათუმელთა ნამუშევარი საგანგებო შექებას იმსახურებს.

და ბოლოს, სიამოვნებით მინდა დავსძინო, რომ ბათუმელთა „აბესალომ და ეთერი“ იმ დონის სპექტაკლია, რომლითაც თავს მოიწონებდა ნებისმიერი საოპერო თეატრი.

* * *

გურამ

ფანჯიკიძე

მასხავს, როგორ დაიბადა ბათუმში საოპერო კოლექტივის შექმნის იდეა. თავისთავად იდეა დიდებული განლდათ, მაგრამ მისი განხორციელება უწარმაშარ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. აბა წარმოიდგინეთ, უმოკლეს დროში უნდა გადაეჭრათ ისეთი პრობლემები, როგორიცაა ორკესტრი, სოლისტები, გუნდი, ქორეოგრაფია, ამ გაჭირვების ფაშს დეკორაციების შექმნა და ყველა ამ პრობლემასთან დაკავშირებული მსხვილმანი თუ წვრილმანი საკითხები. გარდა ამისა, იყო სხვა წინააღმდეგობაც, არის კი საჭირო ბათუმში ოპერაო, — ამბობდნენ ნიჰილისტები თუ ამ პრობლემით სერიოზულად დაეჭვებულა ადამიანები.

მე მაშინ ვთქვი, რომ პატარა ქალაქში შეიძლება დაიბადოს დიდი მწერალი, დიდი მუსიკოსი, დიდი მხატვარი, მაგრამ ეს იქნება ინდივიდუალური ტალანტის ამოფრქვევა და არა საერთო მაღალინტელექტუალური ან კულტურული დონის ამაღლების გამოხატულება. სოლო ქალაქს, რომელსაც შეუძლია, შექმნას საოპერო სპექტაკლი, უკვე უფლება აქვს თქვას, რომ ავიდა ახალ ინტელექტუალურ-კულტურულ საფეხურზე.



საქმეს სათავეში ჩვენი შესანიშნავი მომღერალი ალექო ხომერიკი ჩაუდგა. რასაკვირველია, რომ არა აჭარის ხელისუფლების დიდი დახმარება და მონღო-მება, ოცნება ოცნებად დარჩებოდა.

და აი, დიდი და თავდადებული შრომის შემდეგ, ბათუმმა იზეიმა ოპერის დაბადება. თუმცა, საზგას-მულად მინდა აღვნიშნო, რომ ბათუმში საოპერო თეატრის გასსნა იყო არა მარტო ბათუმელთა, არამედ მთელი საქართველოს დიდი ზეიმი.

ისიც ბევრისმთქმელი იყო, რომ ბათუმელთა არ-ჩვენი შეჩერდა ზაქარია ფალიაშვილის უკვდავ ქმნი-ლებაზე — „აბესალომ და ეთერი“.

მე ორჯერ ვნახე და მოვისმინე „აბესალომ და ეთერი“.

შიშმა, შესკლებდა თუ არა ბათუმის ახლადდარ-სებული საოპერო თეატრი ამოდენა ტვირთის აწევას, პირველი აქტის დასაწყისისთანავე გამიარა. რეჟისუ-რა, გუნდი, სოლისტები, ქორეოგრაფია, მხატვრობა ყოველგვარი შეღავათების გარეშე, მართლაც, რომ მაღალ დონეზე იდგა. ცალკეული წვრილმანი შე-ნიშვნების ჩამოთვლა ამ პატარა წერილში არ ღირს.

„აბესალომ და ეთერის“ პრემიერა მართლაც რომ დიდ ზეიმად გადაიქცა, დიდ ეროვნულ ზეიმად!

ძნელია სიტყვით გამოხატო ის დიდი სიხარული და სიამაყე, რომელიც მე ამ დიდებული საოპერო სპექ-ტაკლის ნახვისა და მოსმენისას ვიგრძენი.

* * *

ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ ბევრჯერ დადგმულა საოპერო თეატრში, მათ შორის გ. ჟორ-დანიაშვილს დადგა არაერთხელ, მაგრამ სულ სხვა მნიშვნელობა შეიძინა დღეს ბათუმის თეატრის სპექ-ტაკლმა. ქართველი ხალხის ღრმა სულიერი კრიზისის დროს, როცა ომში დამარცხებამ და სხვა დამანგრე-ველმა მოგონებებმა საყოველთაო დეპრესია გამო-იწვია, სპექტაკლმა იმედის სხივით გამოანათა. უვე-ლაფერი არ დაკარგულა! ერის სულიერი განახლების პოტენცია ცოცხლობს!..

თავად რეჟისორსაც ჰქონდა დაფარული, გაუმხე-ლელი ღრმა ტკივილი, რუსთაველის თეატრიდან იძუ-ლებით წასვლის გამო, მაგრამ ეყო შინაგანი ძალა, რათა ხალასი შემოქმედებითი ნიჭიერებით შეექმნა სპექტაკლი.

ვასილ
კიკნაძე

ფალიაშვილის მუსიკაზე ტ. ტაბიძემ თქვა, რომ მასში საღმრთო იცნო თავისი ხმა და ამიტომ შეიყვარაო. სწორედ ასეთი განცდა გეუფლება, როცა გ. შორდანიას სპექტაკლს უსმენ. წარმოდგენაში მიღწეულია სრული მარმონიულობა ყველა კომპონენტს შორის. ერთ ენაზე მეტყველებენ რეჟისორიც, მხატვრებიც, დირიჟორიც, შემსრულებლებიც და საერთოდ, ყველანი, რომლებიც წარმოდგენის სახეს ქმნიან. ეს არის ფალიაშვილის მუსიკალური ენა!...

ა. სომერიკმა არამართო დიდ შემოქმედებით წარმატებას მიაღწია აბესალომის შესრულებით, არამედ საოცარი ორგანიზატორული ნიჭიერებაც გამოავლინა.

გ. შორდანიას სპექტაკლს „აბესალომ და ეთერს“ ისტორიული ღირებულება აქვს.

თემურ ჩხეიძე — რუსეთის ფედერაციის

სახალხო არტისტი

თემურ ჩხეიძეს — საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტს, კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრის რეჟისორს, რუსეთის ფედერაციის პრეზიდენტის ბრძანებულებით მიენიჭა რუსეთს ფედერაციის სახალხო არტისტის წოდება.

თემურ ჩხეიძე აგერ უკვე რამდენიმე თეატრალური სეზონია სანკტ-პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრს ხელმძღვანელობს. საყურადღებოა, რომ მას ეს პატივი წილად ხვდა ყოფილი ჩვენი თანამემამულის გიორგი ტოვსტონოვოვის გარდაცვალების შემდეგ და რამდენიმე ერთობ საყურადღებო სპექტაკლის განხორციელებით სანკტ-პეტერბურგის მაყურებელთა დიდი პატივისცემა დაიმსახურა.

ნიღბების სამყაროში

V. რეჟისორი

70-იანი წლების თეატრალურ კრიტიკაში ხშირად გაიგონებდით ცნებებს — რეჟისორის თეატრი, მსახიობის თეატრი. გულდაწყვეტილ ჩივილსაც მოისმენდით: რეჟისორი ჩრდილავს მსახიობს, აღარ ჩანს განსაკუთრებულად და მკაფიოდ გამოკვეთილი აქტიორული სახეები. რამდენად სამართლიანი იყო ამგვარი წუხილი. ეს საკითხის ერთი მხარეა. საკითხის მეორე მხარეა — რამდენად მიზანშეწონილია, გამართლებული და საჭირო რეჟისორისა და მსახიობის თეატრის დაპირისპირება? ჩემთვის პირადად ამგვარი დაპირისპირება მიუღებელია. კარგ წარმოდგენად ის მიმაჩნია, სადაც ჰარმონიულად არის შერწყმული სპექტაკლის ყველა ინგრედიენტი — დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, მუსიკოსი. როგორც ადამიანის სხეულში არ შეიძლება უპირატესობა მიენიჭოს რომელიმე ასოს, ისევე არ შეიძლება სპექტაკლში გამოიყოს რომელიმე შემადგენელი ნაწილი. ადამიანის სხეული მაშინ არის ჰარმონიული, საღი და მშვენიერი, როცა ყველა მისი ასო თავის ფუნქციას ასრულებს. ასევეა წარმოდგენაც: ყველა მისი ელემენტი ერთმანეთთან შეწყობილ-შეთანხმებული უნდა მოქმედებდეს. ეს უაღრესად რთული ამოცანაა. მისი განხორციელება ყოველთვის არ ხერხდება. ზოგჯერ რეჟისორის ხელოვნება ჩანს უფრო ნათლად, ზოგჯერ — მსახიობის, ზოგჯერ — დრამატურგის, მაგრამ იდეალი, მაინც იდეალად რჩება — ჰარმონიული სპექტაკლი, სადაც ყველა ავლენს თავის ოსტატობას ისე, რომ მაყურებელი ვერ ამჩნევს ვინ ვის სჯობნის და უყურებს ერთ მთლიან განუყოფელ ორგანიზმს.

ჩემი აზრით, რეჟისორის საქმიანობაში ყველაზე რთული და ძნელი სწორედ ამ ჰარმონიულობის, ამ შეხმატკბილებულობის მიღწევაა. ამისათვის, ცხადია, უპირველესად და უმთავრესად ნიჭიერებაა აუცილებელი, მაგრამ არსებობს საგანგებოდ, ხელოვნურად შექმნილი წინააღმდეგობანიც, რაიც იოლი გადასალახავი არ განლავთ. დაპირისპირება რეჟისორის თეატრისა და მსახიობის თეატრისა ამ ხელოვნურ-საგანგებო დაბრკოლებათა რიგს ეკუთვნის. ამაზე ვსაუბრობდით ჩვენ რუსთაველის თეატრშიც, დასის კრებაზე, 1979 წლის 28 თებერვალს.

* * *

რეჟისორის ჰეგემონიზმი დღეს საყოველთაოდ ფიქრის საგანია, ამას ადასტურებს თუნდაც გ. კოუზნოვას წერილი — „გოგოლი კი დუმს...“ (გაზ. „პრავედა“, 1979 წ. 29 იანვარი) და ვ. კულემოვის სტატია — „როგორ ვთამაშობთ კლასიკას?“ („ნოვი მირ“, 1978 წ. № 11) რ. კრეჩეტოვას — „შაგერენის ტყავი“ („თე-

ვაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ. და ც.“ 1, 2, 3, 4, 5—6. 1993 წ.

ატრ“, 1979 წ. № 1) ა. ეფროსის — „პარადოქსი აქტიორზე“ („ლიტერატურისა და გაზეთი“, 1979 წ. 14 თებერვალი).

არის თუ არა საშინო რეჟისორის ჰეგემონიზმი თუ თვითნებობა? საქმე ის გახლავთ, რომ ჰეგემონიზმიც და თვითნებობაც ორგვარია — უნიჭოსა და ნიჭიერის. ხელოვნებას და ყოველგვარ საქმეს ავად ემუქრება მხოლოდ უნიჭობა. ნიჭიერება კი პირიქით, ყველაფრის აღორძინების წყაროა. ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ნიჭიერებისა და უნიჭობის ბრძოლა ხელოვნების მარადიული კანონია. არასოდეს დადგება დრო, როცა მხოლოდ ნიჭიერები იბატონებენ და უნიჭობი გაქრებიან. ისინი უერთმანეთოდ ვერ იარსებებენ. სადაც ნიჭიერი გამოჩნდება, იქვე მაშინვე აიტულება უნიჭოც. ეს ბუნების კანონზომიერებაა. ამან გული არ უნდა გაგვიტუნოს. არსებობს უტყუარი და უცდომელი მსაჯული, დრო, რომელიც ყველა არეულ საქმეს ალაგებს. ყველას და ყველაფერს თავის ადგილს ანიჭებს.

უნდა მოგახსენოთ, რომ რეჟისორის ჰეგემონიზმზე ლაპარაკი უსაფუძვლოდ მიმაჩნია, რადგან შეუძლებელია ნიჭიერი რეჟისორი აქტიორს არ ეყრდნობოდეს, თეატრის ბურჯად არ მიაჩნდეს. თუ რეჟისორი მსახიობს ყურადღებით არ ექცევა, ამის მიზეზი შემდეგია — ან რეჟისორია უნიჭო, ან მსახიობი.

ვერც მსახიობი იარსებებს ურეჟისოროდ და ვერც რეჟისორი უაქტიოროდ. მათ სრულიად დამოუკიდებელი ფუნქციები აქვთ თეატრში და მხოლოდ მათი ერთიანობით იქმნება მხატვრული მოვლენა, რომელსაც სპექტაკლი ეწოდება. განა ეს ანბანური ჭეშმარიტება დღეს დაივიწყეს? რა თქმა უნდა, არა. აბა, პრობლემა რაღამ გააჩინა? ნუთუ, მოეჩვენათ რეჟისორის ჰეგემონიზმი და აქტიორის უკანა პლანზე გადასვლა?

საქმე ის გახლავთ, რომ პრობლემის გაჩენის მიზეზი შემოქმედებითი ხასიათისა კი არ არის, არამედ ტექნიკურ-ადმინისტრაციული. დღეს ყველა თეატრში არის დიდი რაოდენობა მსახიობებისა (რეჟისორებისაც), რომელთა შემოქმედებითი პოტენციალი აღარ აკმაყოფილებს თეატრს.

ახლა ასეა: მოვა მსახიობი თეატრში, დაიწყებს მუშაობას. მიდის წლები. ეს მსახიობი თანდათანობით ჩამორჩება ახალ მოთხოვნილებებს, რომელიც თეატრის წინაშე დგება. ბუნებრივია, რეჟისორი მას აღარ აკავებს, როლებს აღარ აძლევს. მართალია, მსახიობი აღარ მუშაობს, მაგრამ თეატრის შტატში მაინც ირიცხება და ხელფასს იღებს. ცხადია, მსახიობი განწყენებულია და ყველაფერს რეჟისურას აბრალებს. ითხოვს, დამაკავეთო, დამტვირთეთო. ამ მსახიობს თეატრიდან ვერავინ ვერ გაუშვებს. დღევანდელი კანონების მიხედვით, იმ კაცის მოხსნა უფრო ადვილია, ვინც მუშაობს, ვიდრე იმისი, ვინც არ მუშაობს, რადგან ვინც მუშაობს, ბუნებრივია, შეცდომასაც დაუშვებს. ადმინისტრაცია ამ შეცდომას გამოიყენებს და თუ საჭიროდ მიიჩნია, მოხსნის კიდეც ამ კაცს. ხოლო ვინც არ მუშაობს, არც შეცდომას უშვებს და, მაშასადამე, არც მისი მოხსნის საფუძველი აქვს ადმინისტრაციას. პირიქით, იგი, ვინც არ მუშაობს, აქეთ აცხადებს პრეტენზიას — სამუშაოს არ მაძლევენ, არ მტვირთავენ და ჩემს ნიჭს არ იყენებენო. ასეთ სიტუაციაში ადმინისტრაცია, რომელიც უპირველესად მსახიობთა დატვირთვაზე აგებს პასუხს, მოითხოვს დაუტვირთავი მსახიობების დატვირთვას, მიუხედავად იმისა, აქვს თუ არა ამ მსახიობს შემოქმედებითი მუშაობის უნარი. ამგვარი ძალდატანების შედეგად რეჟისორი აიყვანს მსახიობს, მისცემს როლს, მაგრამ აქტიორი ვეღარ თამაშობს. დასმულ ამოცანას თავს ვეღარ ართმევს. გახარებული რეჟისორი ადმინისტრაციას ნიშნის მოგებით ეუბნება: აი, ბატონო, ავიყვანე, მაგრამ



ნომ ნახეთ, რომ თამაში აღარ შეუძლია. თქვენ გამო სპექტაკლი გავაფუჭებ. წამადარ აღმინისტრაციას პასუხი აღარ მოეპოვება და არის გაჩუმებული.

თეატრში არსებული ეს სპეციფიკური სიტუაცია ხელისუფლების მიერ გავალისწინებული არ არის. მათთვის უფრო მნიშვნელოვანია კანონის ფორმალური დაცვა, ვიდრე შემოქმედებითი თავისებურებების გათვალისწინება და მის შესაბამისად დასკვნის გამოტანა.

შემოქმედებითი პოტენციალის დაქვეითების მსხვერპლი უაღრესად ნიჭიერი აღამიანიც შეიძლება გახდეს. მაგრამ არც ამას ითვალისწინებენ. ძალიან ხშირია შემთხვევები, როცა მკაცრად გეკითხებიან — რატომ ხშირად არ თამაშობს მავანი და მავანი მსახიობი? უპასუხებ — აღარ შეუძლია, უკვე ვეღარ ახერხებს. გაბრაზებული შემოგვითქვენ — როგორ, ამ 30—40 წლის წინათ ეგ თამაშობდა ყველა მთავარ როლს და თან როგორ! მთელი საზოგადოება მოჩადობებული იყო. რა უნდა უპასუხო. არ ითვალისწინებენ დროს, გარემოების შეცვლას, მოთხოვნილებათა განსხვავებას, გემოვნების ზრდას. აღამიანი ამგვარ ცვლილებებს ყოველთვის ვერ უწყობს ფეხს. ეს მხოლოდ რჩეულთა ხედვრია.

ამგვარი დამოკიდებულების შედეგად უკვე შემოქმედებით უნარდაქვეითებული მსახიობი (რეჟისორზეც იგივე ითქმის) რჩება თეატრში სიკვდილამდე და, ერთ დროს სახელგანთქმული და სახელმწიფოებრივი ნებით თუ უნებლიეთ, ხდება ბალასტი. თავის ნებით პენსიაში არ გადის. მოხსნით კი ვერასაგზით ვერ მოხსნი. ეს დიდად ხელისშემშლელი გარემოებაა. იგი არ გამოსწორდება მანამ, სანამ საბჭოთა თეატრშიც არ იქნება შემოღებული ან გააუქმენ ტის სისტემა. ჩემი აზრით, ყოველ ზეუ წელიწადში ერთხელ ყოველი თეატრის მსახიობთა დასისა და რეჟისურის გადასალისება უნდა ხდებოდეს. ეს ხელს შეუწყობს როგორც თეატრის, ისე მსახიობის (აგრეთვე რეჟისორის) შემოქმედებითი ცხოვრების არსებით გაუმჯობესებას. ხელს შეუწყობს თუნდაც იმიტომ, რომ მსახიობი (რეჟისორი) შემოქმედებით ბედს მოხიზავს სხვადასხვა თეატრში, სადაც უკეთ გამოავლენს თავს, იქ უფრო დიდხანს დარჩება. თეატრში ყველაფერს აქვს მნიშვნელობა. თქვენ წარმოიდგინეთ, შენობასაც. რუსთაველის თეატრის შენობაში ყველა აქტიორი, შეიძლება ნიჭიერიც, ვერ იმუშავებს. ამ შენობას განსაკუთრებული ხმის, გარეგნობის მსახიობი სჭირდება. თუ ეს ბუნებრივი მონაცემებიც არ უწყობს ხელს, ისე რუსთაველის თეატრში მსახიობი ვერ იმუშავებს.

როცა ყველაფერ ამას გაითვალისწინებთ, ყველა მსახიობს, რომელიც ამჟამად რუსთაველის თეატრის შტატში ირიცხება, ვერ დატვირთავთ, ვერ მისცემთ როლს. აქედან იბადება უკმაყოფილება: რეჟისორი აიყვანს იმას, ვინც მას მოსწონს. ამის გამო იწყება ჩივილი: ბატონაკობს, რასაც უნდა იმას აკეთებს. აღმინისტრაცია კი რეჟისორთა ამ თვითნებობას არ კრძალავს.

თუ თვითნებობაა, ცხადია, უნდა აიკრძალოს, მაგრამ ძალიან ხშირად ეს თვითნებობა არ არის. ეს ობიექტური დასკვნაა, რომელიც განაწყენებული მსახიობისათვის გაუგებარია. ამ ობიექტური დასკვნის წინააღმდეგ კი აღმინისტრაცია ვერ გაილაშქრებს. თუ გაილაშქრებს, შემოქმედებით მუშაობას შეუშლის ხელს. თეატრში კი აღმინისტრაციის უპირველესი მოვალეობა შემოქმედებითი პროცესის ხელის შეწყობაა.

(დღევანდელი შენიშვნა: ეს კრება დამთავრდა თუ არა, კულტურის სამინისტროში გამოიმძახეს და კატეგორიულად მითხრეს — თეატრიდან უნდა წახვიდეთო. რატომ მოხდა ეს, ამას სხვა დროს ვიამბობთ).



იმ იდეალური ჰარმონიულობის მიღწევა, რომელიც სრულყოფილ წარმოდგენას სჭირდება, მხოლოდ რეჟისორს შეუძლია. ამას ვერ მოახერხებს ვერც დრამატურგი, ვერც მსახიობი, მით უმეტეს მხატვარი და მუსიკოსი. ის ნიჭიერება, რომელიც სპექტაკლის ყველა კომპონენტს ერთმთლიანობად კრავს, რეჟისორის ნიჭიერებაა. ამიტომ რეჟისორს ერთგვარად მთავარსარდლის ტალანტიც უნდა ჰქონდეს, ადამიანთა ჯგუფის ერთი მიზნით გამსჭვალვა და წარმართვა რომ შეეძლოს. ბევრჯერ უოფილა შემთხვევა ეს ნიჭიერებაც გამოუმჟღავნებია რეჟისორს, მაგრამ წარმოდგენის დადგმა მაინც ჩაშლილა, რაღაც იდუმალ მოვლენას, რომელსაც ვერც სახელს დაარქმევ და ვერც ახსნი. განხეთქილება ჩამოუგდია რეჟისორსა და მსახიობებს შორის, რის შედეგადაც საქმე მარცხით დამთავრებულა.

რეჟისორმა გიორგი ქავთარაძემ ახლებური, მეტად ორიგინალური ლიტერატურული ინტერპრეტაცია გაუკეთა მაქსიმ გორკის პიესას — „ფსიქერზე“. თუნელივანებაში წინასწარ რაიმე დასკვნის გაკეთება შეიძლება, ამ პიესის გ. ქავთარაძისეული ექსპლიკაციით უადრესად საინტერესო წარმოდგენა უნდა მიგველო. დავიწყეთ კიდეც მუშაობა 1976 წლის 13 აპრილს. თავდაპირველად საქმე ჩინებულად მიმდინარეობდა. 15 რეპეტიციამ მშვიდად ჩაიარა. მერე რაღაც მოიშალა. ვერ იტყვი რა. თავად რეჟისორმა 1976 წლის 6 მაისს ასეთი განცხადებით მომართა:

„ვმუშაობ რა, სპექტაკლზე „ჟვირილი“ (რომელიც შექმნილია გორკის „ფსიქერზე“-ს მიხედვით) აღმოჩნდა, რომ მუშაობის გაგრძელება მძიმე შემოქმედებითი ატმოსფეროს გამო შეუძლებელია.

მსახიობები (მცირე გამოწაკლისის გარდა), მიუხედავად იმისა, რომ საკმაო პერიოდი გასული, აბსოლუტურად ვერ გრძნობენ პასუხისმგებლობას. შემოქმედებითად ძალზე ინერტულად ეკიდებიან დაკისრებულ როლებს.

ყველაზე მნიშვნელოვანი ისაა, რომ გარეგნულად თითქოს ყველაფერი წესრიგშია. შინაგანად კი მოშლილია შემოქმედებითი განწყობა. ბევრჯერ გავაფრთხილე, მაგრამ უშედეგოდ. მე კატეგორიულად მოვითხოვ მუშაობის შეწყვეტას. კონტაქტი ჩვენს შორის მთლიანად დაირღვა და საქმის გაგრძელება მიზანშეწონილად არ მიმაჩნია“.

ამას მოჰყვა არა მარტო წარმოდგენის დადგმის ჩაშლა, არამედ გ. ქავთარაძის თეატრიდან წასვლაც.

ვერ ვიტყვით იმას, რომ მსახიობები, რომელნიც „ჟვირილიში“ („ფსიქერზე“) იყვნენ დაკავებულნი, მეგობრულად არ უოფილან განწყობილი გ. ქავთარაძის მიმართ და კონფლიქტი ჰქონდათ მასთან.

ვერ ვიტყვით იმას, რომ მსახიობები არ ენდობოდნენ გ. ქავთარაძეს, როგორც რეჟისორს.

ვერც იმას ვიტყვით, რომ მათ არ მოსწონდათ გორკის პიესის ინტერპრეტაცია-ექსპლიკაცია.

პირიქით, იმის თქმა უფრო შეგვიძლია, რომ მეგობრობდნენ კიდეც რეჟისორს, ენდობოდნენ კიდეც და პიესის ინტერპრეტაცია-ექსპლიკაციაც მოსწონდათ, სამუშაოდაც სერიოზულად იყვნენ განწყობილნი, მაგრამ დადგმა მაინც ჩაიშალა. ჩაიშალა იმიტომ, რომ გაწყდა ის საიდუმლო კავშირი, რომელიც არსებობს შემოქმედებითი ჯგუფის წევრებს შორის. რატომ წყდება ეს კავშირი თავისით, ამის ახსნა, როგორც უკვე ვთქვი, შეუძლებელია. თუ ეს საიდუმლო კავშირი გაწყდა,

მერე მუშაობის გაგრძელებას აზრი აღარ აქვს. მისი აღდგენა აღარ მოხერხდება და დადებით შედეგს ვერ მივიღებთ.

აქტიორთაგან რეჟისორის გაწბილება შეგნებულადაც ხდება. ზოგჯერ მსახიობებს არ სურთ ამა თუ იმ რეჟისორთან მუშაობა. ოფიციალურად ისინი ამაზე უარს ვერ ამბობენ. ადმინისტრაციის მხრიდან სასჯელის ემინიათ. არც ის სურთ, რომ ქირვეული მსახიობების სახელი გაუვარდეთ. ეს იმის საშიშროებას ქმნის, რომ სხვა რეჟისორი მოერიდება მათ დაკავებას. ამიტომ მიმართავენ ფანდს: იცავენ წესრიგს. არ არღვევენ დისციპლინას. თავის დროზე, ერთგულად, ცხადდებიან რეპეტიციასზე. გულმოდგინედ მუშაობენ. ადმინისტრაცია ვერავითარ ბრალს ვერ დასდებს. მაგრამ საქმე მაინც ადგილიდან არ იძვრის. სპექტაკლი არა და არ გამოდის. რა ხდება? არაფერი განსაკუთრებული. მსახიობთა გულგრილობა კლავს, აქრობს რეჟისორის ენთუზიაზმსა და შემოქმედებით ალტყიწებას. მოგვხსენებათ, გულგრილობა ყველაზე ეფექტური იარაღია შემოქმედებითი ცეცხლის ჩასაქრობად.

ასე გაუკეთეს მსახიობებმა რეზო ჩხაიძეს, როცა იგი ანტონიო ბუერო ვალიეხოს პიესას „ოცნებას“ (სრული სახელწოდებაა „იგი თავის ოცნებებს ქსოვდა“) დგამდა. გაუკეთეს იმ მსახიობებმა, რომელთაც (უმრავლესობას მაინც) ვერ დასწამებ პროფესიის უპატივცემულობას, თეატრის ორგულობას, სიზარმაცეს და, რაც მთავარია, მეგობრის, ამხანაგის აბუჩად აგდებას. უცნაურია: არაფერი ისე არ ენატრება მსახიობს, როგორც როლის მიღება, მაგრამ ხშირად თავად ისე იქცევა, რომ კარგავს მას. ეს, ალბათ, შედეგია მსახიობის შინაგანი ბუნების წინააღმდეგობრიობისა. „ოცნებაშიც“ იძულებული ვავხდით შეგვეცვალა ზოგიერთი მსახიობი, მაგრამ საქმე უკვე წამხდარი იყო. სპექტაკლი ერთობ სუსტი გამოვიდა. ამ შედეგმა მსახიობებს უფლება მისცა თავი ემართლებინათ: ჩვენ წინასწარ ვხედავდით ჩვენი შრომის უნაყოფობას და „ოცნების“ დადგმისადმი გულგრილობა ამან გამოიწვიაო. ეს მტკიცება, რა თქმა უნდა, სიცრუე იყო, თუნდაც იმიტომ, რომ ისევე, როგორც ვერავინ გამოიცნობს დედის წიაღში მყოფი ბავშვი ნიჭიერი დაბადება თუ უნიჭო, ლამაზი თუ გონჯი, ასევე არავის ძალუძს დადგმის დაწყებისთანავე იმის წინასწარ მიხვედრა, როგორი გამოვა საბოლოოდ წარმოდგენა. მაგრამ, რაკი შედეგი თავისმართლების უფლებას გაძლევს, ეს ხელსაყრელი შემთხვევა ხელიდან არ უნდა გაუშვა. ეშმაკი ადამიანები არც უშვებენ.

ის რთული ურთიერთობა რომ არ დაირღვეს, რაც რეჟისორსა და მსახიობებს შორის არსებობს, რეჟისორს დიპლომატიის ნიჭიც უნდა ჰქონდეს. ყველა ვითარებაში უნდა შეეძლოს მოქნილობის გამოვლენა. სხვაგვარად გაუჭირდება სხვადასხვა ბუნების, თვისების, ხასიათის მქონე ადამიანების ერთ ანსამბლად შეერთება. უამისოდ კი სპექტაკლის დადგმა ძნელად თუ მოხერხდება.

ჩემი დაკვირვებით სხვა ნაირნაირი თავისებებაც უნდა ახასიათებდეს რეჟისორს. ზედმიწევნით უნდა ესმოდეს მოცემული დროის არსი, პუბლიკუმის მისწრაფება და ოცნება. ზოგჯერ პროფესიული მხატვრული ოსტატობის თვალსაზრისით ჩინებული სპექტაკლი დაიდგმება, მაგრამ საზოგადოება, მაყურებელი მის მიმართ გულგრილი აღმოჩნდება, რეჟისორისა და მსახიობების თავწაკლული შრომა ფუჭ გარჯად ჩაივლის. 70-იანი წლების რუსთაველის თეატრშიც არაერთხელ მომხდარა ეს. ამისი ახსნა იმით შეიძლება, რომ წარმოდგენა არ პასუხობდა პუბლიკუმის სულიერ განწყობილებას. ხდება საპირისპიროც: შეიძლება წარმოდგენის პროფესიული მხატვრული დონე მაინცდამაინც სანაქებო ვერ იყოს, მაგრამ

საზოგადოების დიდი მოწონება და აღტაცება დაიმსახუროს. ეს კი იმის ნიშანია, რომ სპექტაკლისა და პუბლიკუმის სულიერი განწყობილება ერთმანეთს დაემთხვა. კარგად მახსოვს, „ჩემო კალამო“ (რეჟისორი თემურ ჩხეიძე) რომ დაიდგა, სამხატვრო საბჭოც, კულტურის სამინისტროც, საქართველოს კპ ცკ კულტურის განყოფილებაც ცხვირჩამოშვებული შეხვდა. რუსთაყვლის თეატრის მხატვრული დონისათვის შეუფერებლად მიიჩნის. ეს კი არაა, საქართველოს კპ ცკ-ის კულტურის განყოფილებას საერთოდ არ უნდოდა სპექტაკლის ჩვენების ნებართვა მოეცა. ანტირუსული ტენდენცია დაინახეს წარმოდგენაში და იმიტომ. მაგრამ პუბლიკუმი სულ სწვანაირად შეხვდა „ჩემო კალამოს“. ხალხისა და წარმოდგენის სულიერი განწყობილება ერთმანეთს ემთხვეოდა. სულ რაღაც 42 თუ 43 დღე იყო გასული 1978 წლის 14 აპრილს ანტისაბჭოური გრანდიოზული საერთო სახალხო მანიფესტაციიდან, 27 მაისს „ჩემო კალამოს“ პრემიერა რომ ვაჩვენეთ. მსახიობებიც (გიორგი გეგეჭკორი, გიორგი თურქიაშვილი, ზინა კვერენჩხილაძე, გურამ საღარაძე, გიორგი ხარაბაძე, აკაკი ხიდაშელი) 14 აპრილის შთაგონებით თამაშობდნენ და კითხულობდნენ ილიას ლექსებს, პოემებსა და მოთხრობების ნაწყვეტებს.

წარმოდგენას ის ბედი არა აქვს. რაც ვთქვით, წიგნს. წიგნს შეიძლება თანამედროვენი გულგრილად შეხვდნენ, მაგრამ მოვა ახალი თაობა და მოსალოდნელია დამოკიდებულების ძირეული შეცვლა. დასაშვებია სულ სხვაგვარი დაფასება ღირსი ვახდეს ერთ დროს გულცივად მიღებული წიგნი. სპექტაკლი ამის იმედოდ ვერ იცხოვრებს. მისი არსებობის დრო ხანმოკლეა. იგი ქრება და მომავალი თაობები მას ვერ იხილავენ. ამიტომ წარმოდგენისა და თანამედროვეთა ურთიერთდამოკიდებულებას არსებითი მნიშვნელობა აქვს. თუ რეჟისორს გამარჯვება სურს, დროის გუნება-განწყობილებას სპექტაკლი ზუსტად უნდა პასუხობდეს. ალბათ, გასაგებია, რომ დროის გუნება-განწყობილებაში არ ვგულისხმობ ოფიციალური ხელისუფლების მიერ საგანგებოდ შექმნილ გუნება-განწყობილებას, რომელიც უოველთვის შედაპირზე დევს და უმრავლესგვრ თავმომაზერებელია. ვგულისხმობ ხალხის გულისსკნელში ჩამალულ გუნება-განწყობილებას, რომელიც ძნელი დასანახია, ძნელი ამოსაცნობი და ძნელი საჩვენებელი. თუ რეჟისორს შეუძლია ხალხის გულისსკნელში წვდომა, მაშინ იგი დროის გუნება-განწყობილებას უპასუხებს მისი სპექტაკლებიც პუბლიკუმის დაკვირვებული ყურადღების საგანი ხდება.

ადამიანი ადამიანია, მაგრამ მაინც ყველას აქვს რაღაც თავისი განსაკუთრებული, ნიშნეული. რითაც ერთიმეორისაგან სწავაზენ. ასევეა ერებიც. მათ საერთოც აქვთ და განსხვავებულებაც. რეჟისორი ამ საერთოსაც და განსხვავებულებასაც მკაფიოდ უნდა ხედავდეს. არ უნდა მტკიცება იმას, რომ ქართველი თავის ქართულ ბუნებას მისდაუნებურად, თავისთავად ავლენს. ავლენს მაშინაც, როცა წიგნს წერს, სპექტაკლს დგამს, როდეს თამაშობს და მაშინაც, როცა კითხულობს, უყურებს და უსმენს. მაგრამ ეროვნული ბუნების განზოგადებულად ამოცნობა უადრესად რთული საქმეა. იგი ყველაფერშია ჩამარხული, ხალხის წინ-ჩვეულებაში. მეტყველებაში, საქციელში, ხალხურ მუსიკაში, ცეკვა-თამაშში, ოჯახურ ტრადიციებში, სამეურნეო საქმიანობაში... მართალია, ეროვნულ ბუნებაზე გავლენას ახდენს დრო, მეზობელ ხალხებთან ურთიერთობა, მით უფრო, თუ ეს მეზობლები მაღალი კულტურის ხალხებია, მაგრამ მაინც არსებობს რაღაც უცვლელი ბირთვი, რომელიც არც დროსამს ექვემდებარება და არც უცხო გავლენას.

მანც რა არის, მაგალითად, ქართველი ხალხის ეროვნული ბუნების უცვლელ ბირთვი? შეიძლება ვცდები, მაგრამ ჩემი აზრით, იგი გამოხატულია სიტყვით — წუთისოფელი. ადამიანის არსებობის უოველ დღეს ქართველი უყურებს როგორც ამქვეყნად ყოფის უკანასკნელ დღეს. ცდილობს ყველაფერი მოასწროს რაც შეიძლება მეტი წაგლიჯოს აქარსებობას. აქედან უნდა მომდინარეობდეს ქართველის განსაკუთრებული სიყვარული გართობისა. მოღვნისა, ტკობისა. აქედანვეა მისი დაუნდობლობაც, რასაც ქართველი ზომაზე მეტად ავლენს კრიზისულ ვითარებაში. რაკი არსებობა წუთისოფელია, ქართველი ცდილობს სხვას მოასწროს, წაართვას, წაგლიჯოს, დაჯაბნოს, აჯობოს, რომ იმქვეყნად გულდაწყვეტილი არ წავიდეს თუ ასეა, მაშინ ნაცარქექია ქართული სინამდვილეა, ამირანი ქართული ოცნებაა, ლუარსაბ თათქარიძე ქართული სინამდვილეა, ოთარანთ ქვრივი ქართული ოცნებაა, კვაჭი კვაჭანტირაძე, თეიმურაზ ხევისთავი ქართული სინამდვილეა, მინდია ქართული ოცნებაა, პლატონ სამანიშვილი, დარისპანი, სოლომონ მორბედაძე ქართული სინამდვილეა, ალუდა ქეთელაური, ზვიადაური, ლუხუმი ქართული ოცნებაა. რაკი ოცნება სინამდვილედ არ იქცევა, ქართველიც მუდამ წაგებულია. იგი ტყვეა წუთისოფლისა. ვისაც ადამიანური სახის შენარჩუნება და წუთისოფელზე გამარჯვება უნდა, მან წარმავლობის შოშ უნდა აჯობოს. ეს შრომით და შემოქმედებით შეიძლება. შემოქმედებაში ყველაფერი იგულისხმება, რასაც ადამიანი კარგად აკეთებს. დაწყებული სულ უბრალო საქმით — ეზოს დაგვით — და დამთავრებული „ვეფხისტყაოსნის“ დაწერით.

ისეა, როგორც მე ვფიქრობ, თუ სხვანიარად, ერთი რამ მანც ცხადია: ეროვნული ბუნების საიდუმლოს ძიება ყველაზე მეტად თეატრს ჭირდება, განსაკუთრებით რეჟისორს. ეს აუცილებელია იმ კონტაქტისათვისაც, რომელიც რეჟისორმა მსახიობთა გუნდთან უნდა დაამყაროს მუშაობისას და კავშირისათვისაც, რომელიც სპექტაკლის დაბადების მერე უნდა წარმოიქმნას პუბლიკუმსა და წარმოდგენას შორის. ეს რეჟისორს კიდევ ერთი თვისების გამოვლენას თხოვს — მკვლევარი და ინტერპრეტატორის თვისების.

რეჟისორი და მკვლევარი იმითი ჰგვანან ერთმანეთს, რომ ორივე იკვლევს სცენაზე დასადგმელ ლიტერატურულ ნაწარმოებს — პიესას. შეისწავლის მას. მაგრამ მკვლევარი შესწავლის შედეგს გადმოგვცემს მეცნიერული ცნებების ენით, ხოლო რეჟისორი — თეატრალური სახისმეტყველების ენით. რამდენად ახალია, მოულოდნელი, ღრმა ორიგინალური ეს სახისმეტყველება, იმდენად საინტერესოა რეჟისორის ნამუშევარი. პიესას, როგორც ლიტერატურულ ქმნილებას, მაყურებელაც კითხულობს. იცნობს მას. საკუთარი წარმოდგენა აქვს მასზე. იგი თეატრში ახალი მხატვრული სამყაროს სანახავად მოდის. ეს ახალი მხატვრული სამყარო კი რეჟისორმა (მსახიობებთან ერთად) უნდა შექმნას. დრამატურგია პუბლიკუმს ორ ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს — ლიტერატურულსა და თეატრალურს. ლიტერატურულს კითხვის დროს, თეატრალურს ყურების დროს. ორივე სიამოვნება რომ მივიღოთ, აუცილებელია წარმოდგენა ლიტერატურული პირველწყაროს სრულიად მოულოდნელ ინტერპრეტაციას იძლეოდეს.

რეჟისორული საქმიანობა ურთულესი საქმიანობაა. გარდა პროფესიული ნიჭიერებისა, მას სხვა ტალანტიც სჭირდება. მით უფრო, თუ დიდ თეატრში მუშაობს. სადაც მრავალრიცხოვანი დასია. 70-იანი წლების რუსთაველის თეატრში კი მრავალრიცხოვანი დასი იყო. 78 კაცი ირიცხებოდა შტატში. ეს რიცხვი კულტურის სამინისტროს მიერ დამტკიცებულ საშტატო ნორმას 11 მსახიობით აღემატებოდა.

შტატით №7 კაცი იყო გათვალისწინებული. ყველა მათგანს პროფესიული და სულიერი დაკმაყოფილება სჭირდებოდა. ამას კი — რეჟისორთა კადრის მრავალფეროვანება.

მაშინაც ასე მიმაჩნდა და ახლაც ასე ვფიქრობ: ისეთ დიდ თეატრებს, როგორც რუსთაველისა და კ. მარჯანიშვილის თეატრებია, ერთი გამოკვეთილი სახე არ უნდა ჰქონდეს. მათი მხატვრული სახე მრავალნაირი უნდა იყოს. მრავალნაირობა, მრავალსახეობა ამ თეატრებს დაეხმარება ნაირნაირი ესთეტიკური გემოვნების პუბლიკუმის მიზიდვაშიც და მრავალრიცხოვანი დასის პოტენციალის სრულად გამოვლენაშიც.

როცა რუსთაველის თეატრში დაიდგა „ბერნარდა ალბას სახლი“ (რეჟისორი თ. ჩხეიძე), „იულიუს კეისარი“ (რეჟისორი მ. თუმანიშვილი) და „ყვარყვარე“ (რეჟისორი რ. სტურუა). ეს სპექტაკლები რეჟისორული სტილისტიკითა და ხედვით ერთმანეთს სრულებით არ ჰგავდა. მაგრამ აქ იყო სწორედ გამოვლენილი რუსთაველის თეატრის აქტიორული ძალა და ნიჭიერება. ეს მრავალფეროვანება ასახავდა იმ მსახიობურ შესაძლებლობას, რომელიც თეატრს ჰქონდა. თეატრს სწორედ ამ მიმართულებით უნდა გაეგრძელებინა მუშაობა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ვერ მოხერხდა. ყოველგვარ ადამიანურ საქმიანობაში და მათ შორის თეატრშიც, დიდი და მნიშვნელოვანი ეწირება წვრილმანსა და უმნიშვნელოს. დრო, ენერგია, ნიჭიერება იხარჯება არა არსებითის გამოვლენაში, არამედ ფუჭ კინკლაობაში. რას იზამთ, ეს ადამიანთა მოურჩენელი სენია და ვერსად გაექცევით.

მრავალნაირობა და მრავალსახეობა მხატვრული დონის უთანაბრობას არ გულისხმობს. პირიქით: მხატვრული დონის თანაბრობა აუცილებელია. ეს, ცხადია, ოცნებაა, სურვილია. მისი რეალურად განხორციელება თითქმის შეუძლებელია. არ უნდა გაგვიკვირდეს ის, რომ მხატვრული დონის თანაბრობის მიღწევა ვერც 70-იანი წლების რუსთაველის თეატრში მოხერხდა. მაშინდელი ჩვენი წარმოდგენების დონე, სამწუხაროდ, მეტად უთანაბრო იყო. ეს ბუნებრივი გახლდათ. ყველა რეჟისორი დგამდა ისეთ სპექტაკლს, როგორც შეეძლო. ყველა აქტიორი თამაშობდა ისე, როგორც შეეძლო. „კოკასა შიგან რაცა დგას, იგივე წარმოდინდების“.

მართალია, თეატრში ეს ბუნებრივი მდგომარეობაა, მაგრამ იგი ყოველთვის იწვევს თეატრალური ხელოვნებით დაინტერესებული საზოგადოების ცხარე სჯაბასს. ამ მხრივ, დავა-კამათი იყო რუსთაველის თეატრის გარშემოც. კერძოდ საბაექრო საგანი გახდა ისიც — ამართლებს თუ არა სარეჟისორო კოლეგია რუსთაველის თეატრში, თუ აუცილებელია მთავარი რეჟისორის დანიშვნა?

როცა ამ დავა-კამათს ვიხსენებ, ერთი ამბავი მაგონდება. ერთხელ შურნალ „ნიანგის“ თანამშრომლები ბაქოში იყვნენ მიპატიუებულნი. ეს სტუმრობა სახუმარო პოემაში აღწერა ზაურ ბოლქვაძემ. ამ პოემაში „ნიანგის“ ერთ-ერთ თანამშრომელს, რომელსაც რუსული ემარჯვებოდა, მაგრამ ბაქოში მაინცდამაინც მომგებიანად ვერ გამოუყენებია, ასეთი სტრიქონები ეძღვნება:

„ოთარს რუსული სცოდნია,
მაგრამ იმ ღამეს დადგინდა,
თუ კაცს სათქმელი არა აქვს,
რუსულის ცოდნა რად გინდა“.

ასეა: თუ თეატრს სათქმელი არა აქვს, გინდ სარეჟისორო კოლეგია ჰყოლია და გინდ მთავარი რეჟისორი, მაინც ვერაფერს გააკეთებს. თუ სათქმელი აქვს.

მაშინაც იტყვის საოქმელს, როცა სარეჟისორო კოლეგია ჰყავს და მაშინაც, როცა მთავარი რეჟისორი ხელმძღვანელობს.

70-იანი წლების რუსთაველის თეატრი ამბობდა თავი საოქმელს, მოკლედ, ფორმულის სახით, იგი ასე გამოიქმნის — ადამიანის ბედი ჩაკეტილ სივრცეში. ამ პრობლემის საერთო ციკლში იყო „ბერნარდა ალბას სახლი“, „დრაკონი“, „ივანე მრისხანის საკვდილი“, „იულიუს კეისარი“, „რიჩარდ მესამე“, „ქალის ტვირთი“, „ყვარყვარე“ თუ სხვანი. მიუხედავად იმისა, რომ ეს სპექტაკლები დრამატურგიული, რეჟისორული, აქტიორული თავისებურებითა და თავისთავადობით არსებითად განსხვავდებოდა, პრობლემატიკის თვალსაზრისით, ერთ ძირეულ საკითხს ეჭებოდა, რასაც ადამიანის ბედი ჩაკეტილ სივრცეში ვუწოდებ.

ადამიანთა საზოგადოების განვითარების შეჩერება არავითარ ძალას არ შეუძლია, მაგრამ ვაჩნია განვითარების სახეობას, ჩაკეტილ სივრცეში საზოგადოება კონუსისებურად ვითარდება და არა თავისუფლად, ვრცლად, ყოველი მიმართულებით. კონუსის წვერზე კი ყოველთვის დიქტატორი ზის. ძველ ეგვიპტეში პირამიდა მართო ფარაონთა დასაქრძალავი და ნეშტის განსასვენებელი ნაგებობა კი არ იყო, არამედ — ეგვიპტური საზოგადოების სახეც. ძველი ეგვიპტე ქურუმული სოციალიზმის სისტემით ცხოვრობდა, ე. ი. კონუსისებურად ვითარდებოდა. პირამიდაც ამას გამოხატავდა. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ მრავალი ბევრი, ერთის ბატონობის საყრდენია. სულერთია რა ეწოდება ამ ერთს — ფარაონი, იმპერატორი თუ ბელადი. ვანა ბერნარდა ალბა თავისი ოჯახის დიქტატორი არ არის და მისი ქალიშვილები ჩაკეტილ სივრცეში არ ცხოვრობენ? ვანა „ქალის ტვირთის“ პროტაგონისტი ქეთევან ახატნელი ჩაკეტილ სივრცეში არ ცხოვრობს. მისი მსხვერპლი არ ხდება? ვანა ზურაბ გურგენიძისა და როტმისტრ ავსაროვის ბრძოლა ერთი ჩაკეტილი სივრცის მეორეთი შეცვლას არ ისახავს მიზნად? არაფერს ვამბობ ივანე მრისხანეზე, იულიუს კეისარზე, რიჩარდ მესამეზე და ა. შ. ჩაკეტილი სივრცე და დიქტატურა ერთმანეთზეა გადაბმულ-გადაჯავშული. სსრკ-ში შექმნილი საზოგადოებაც ასეთი იყო (სხვათა შორის, ვისაც აინტერესებს გაიგოს — როგორ ჰგავდა სსრკ ძველ ეგვიპტეს, ვურჩევ წაიკითხოს 1991 წელს უშურნალ „ზნამიას“ მეორე ნომერში გამოქვეყნებული ისტორიულ-ეკონომიკური ნარკვევი — „ფარაონები, ჰიტლერი და კოლმეურნეობები“). ამდენად, პრობლემა — ადამიანი ჩაკეტილ სივრცეში — როგორც მიეღი ქვეყნის, ისე ეპოქის ტიპიული იყო.

თეატრი დროის ურთულეს პრობლემას ექიბებოდა. საკუთარი დამოკიდებულებების გამოხატვას ცდილობდა. ხელისუფლება კი გვაძულდებდა ენერგია იმაზე კმათში გაგვეფლანგა, რა ან ვინ სჯობს თეატრის ხელმძღვანელად — სარეჟისორო კოლეგია თუ მთავარი რეჟისორი.

1977 წლის 12 ივლისს საქართველოს კპ ცკ კულტურის განყოფილებას და საქართველოს კულტურის სამინისტროს წერილი ვაფუგავენე. მასში ვწერდი:

„როგორც თქვენთვის ცნობილია, რუსთაველის სახ. თეატრის სარეჟისორო კოლეგიის ახალ წევრებით შევსების საკითხი მე თვითონ დავსვი (იხ. ჩემი წერილი 1977 წ. 16 თებერვლისა), მაგრამ ეს საკითხი დავსვი არა იმიტომ, რომ რუსთაველის თეატრის ახლანდელ სარეჟისორო კოლეგიას უჭირდა შემოქმედებითად, არამედ იმიტომ, რომ კოლეგიის ახლანდელ წევრებს მეტი თავისუფალი დრო ჰქონდათ ახალი სპექტაკლებისათვის მოსამზადებლად, უფრო მშვიდ ატმოსფეროში ემუშავათ. ამასთანავე, ჩვენ მომხრე ვიყავით ცნობილი რეჟისორები დ. ალექსიძე



და მ. თუმანიშვილი შემოსულიყენენ კოლეგიაში წევრებად მათი შემოქმედებების ნიჭიერებისა და ქართული თეატრის წინაშე მათი დიდი ღვაწლის გამო. მაგრამ ა. წ. 11 ივლისს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მე-1 პლენუმზე მომხდარმა ამბავმა გვაიძულა სხვანაირად შევხედოთ რუსთაველის სახ. თეატრის სარეჟისორო კოლეგიის გადახალისების საკითხს.

თეატრალურ პლენუმზე გამოქმეული საერთო აზრი დაახლოებით ასე შეიძლება ჩამოყალიბდეს: რუსთაველის თეატრს ჩაუვარდა ორი სეზონი. შექმნილია თეატრში მძიმე შემოქმედებითი ატმოსფერო. თეატრს დაბნეულობის გამო უჭირს რეპერტუარის შედგენაც კი. ამიტომ აუცილებელია სასწრაფო ღონისძიებები თეატრის მუშაობის გარდასაქმნელად.

რუსთაველის თეატრის სარეჟისორო კოლეგია სრულეშით არ იზიარებს ამ აზრს. კოლეგიამ შედმიწევნით ზუსტად იცის რას აკეთებს და რატომ. მას სწორედ მიაჩნია არჩეული გეზი. რა თქმა უნდა, ამ გზაზე ზოგჯერ გამარჯვება (ეს საქვეყნოდ არის დადასტურებული), ზოგჯერ — მარცხი. სხვაგვარად შემოქმედებითი ცხოვრება არ არსებობს: ამქვეყნად არ არსებულა შემოქმედებითი ცხოვრება, რომელიც მხოლოდ გამარჯვებების რიგი იყოს.

ჩვენ მიგვაჩნია, რომ რუსთაველის თეატრის სარეჟისორო კოლეგიას დახმარების სახით, მდგომარეობის გამოსწორების და გეზის შეცვლის მიზნით დახმარება არ სჭირდება.

რუსთაველის თეატრის კარი სპექტაკლების დასადგმელად ყოველთვის ღიაა დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილისათვის. როცა მოისურვებენ, შეუძლიათ დადგან წარმოდგენები. მაგრამ წინააღმდეგი ვართ მათი კოლეგიაში მოსვლისა, როგორც მშველელი რაზმის, რომელმაც კატასტროფისაგან უნდა იხსნას თეატრი.

ასეთია ჩვენი აზრი.

თუ ჩვენს აზრს არ იზიარებთ და იზიარებთ პლენუმის აზრს, ჩვენ შეგვიძლია წავიდეთ რუსთაველის თეატრიდან. ვინც მიზანშეწონილად მიგაჩნიათ, ისინი მოვიდნენ და უხელმძღვანელონ თეატრს“.

წერილში „ჩვენობით“ იმითომ არის ლაპარაკი, რომ მის შინაარსს იზიარებდა ორივე რეჟისორი — რობერტ სტურუაც და თემურ ჩხეიძე.

რამ გამოიწვია მისი დაწერა?

მკითხველმა უპირველესად მინდა ურადლება მიაქციოს იმ გარემოებას, რომ რუსთაველის თეატრის საქმიანობას თეატრალური საზოგადოების პლენუმში აკრიტიკებს სასტიკად იმის მერე, რაც 1976 წლის მარტ-აპრილში რუსთაველის თეატრმა გამარჯვებით ჩაატარა მოსკოვში გასტროლები. ეს დაადასტურა მაშინ პრესამაც და საქართველოს კპ ცენტრალურმა კომიტეტმაც. აკრიტიკებდნენ მაშინ, როცა უკვე დადგმულია „ბერნარდა ალბას სახლი“, „დრაკონი“, „იულიუს კეისარი“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „ოიდიპოს მეფე“, „საბრაღდებო დასკვნა“, „ყვარყვარე“ და სხვანი.

ასე, რომ თეატრმა იცოდა, რას აკეთებდა და როგორ.

რუსთაველის თეატრის სარეჟისორო კოლეგიას უპირისპირებენ ორ სახელოვან რეჟისორს დიმიტრი ალექსიძეს და მიხეილ თუმანიშვილს. ეს ხდება მაშინ, როცა არავინ, მით უმეტეს სარეჟისორო კოლეგია, არ არის წინააღმდეგი რუსთაველის თეატრში დ. ალექსიძისა და მ. თუმანიშვილის მოღვაწეობისა. პირიქით, სხვადასხვა დროს ვეპატიუბოდით მათ. ვთხოვდით დაედგათ ესა თუ ის წარმოდგენა, წარმოგიდგინთ რამდენიმე ლოკუმენტს.



1976 წლის 10 ნოემბერს საქართველოს კულტურის სამინისტროს მივმართა
თავად:

„სსრკ სახალხო არტისტმა, რეჟისორმა დიმ. ალექსიძემ მომართა რუსთაველის თეატრს გამცხადებით (1976 წ. 9.XI. № 1410), რომლითაც ითხოვს დავადგმევი-ნოთ შექსპირის „საწყაული საწყაულის წილ“. თეატრის ხელმძღვანელობა თანახმაა რეჟისორმა დიმ. ალექსიძემ დადგას ეს პიესა რუსთაველის თეატრში. ამიტომ გთხოვთ, მწერალ ვახტანგ ჭელიძეს დაუდოთ ხელშეკრულება, რათა მან შექსპირის აღნიშნული პიესა თარგმნოს ქართულად რუსთაველის თეატრისათვის“.

1977 წლის 18 ოქტომბერს კი თავად დიმიტრი ალექსიძეს ვთხოვდი:

„თქვენთვის ცნობილია, რომ რუსთაველის სახ. თეატრის რეპერტუარში არ არის რუსული კლასიკა. ამ ხარვეზის გასასწორებლად და იმასთან დაკავშირებით, რომ ნავარაუდევია 1980 წელს რუსთაველის თეატრის გასტროლები მოსკოვში, მიზანშეწონილად მივიჩნით დაიდგას ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“. თუ ეს პიესა თქვენ შემოქმედებით ინტერესს იწვევს, გთხოვთ, დადგათ იგი რუსთაველის სახ. თეატრში.

თუ ჩვენს წინადადებას დაეთანხმებით, გვაცნობოთ ვადები წლე-ვანდელი სეზონის რომელ პერიოდში შეგიძლიათ მისი განხორციელება“.

თეატრის თხოვნით აღადგინა დიმიტრი ალექსიძემ „პეპო“, რომელს პრემიერა 1978 წლის 29 აპრილს ვაჩვენეთ.

ასეთივე მოკრძალებული და პატივისცემით გამსჭვალული დამოკიდებულება ჰქონდა რუსთაველის თეატრის სარეჟისორო კოლექტივს მიხეილ თუმანიშვილი-სადმიც.

ჯერ ერთი მ. თუმანიშვილს უკვე ჰქონდა დადგმული თეატრში, სარეჟისორო კოლექტივის თხოვნით. შექსპირის „იულიუს კეისარი“ (პრემიერა 1978 წლის 22 სექტემბერს გაიმართა). არც ამის მერე შეწყვეტილა მისი თეატრში მოწვევის მცდელობა. მაგალითად, 1979 წლის 26 სექტემბერს მის. თუმანიშვილს ვატყო-ბინებდით:

„ოტია იოსელიანმა დაწერა ახალი პიესა — „საურმე გუბუზე“, რომელიც ერთგვარი გაგრძელებაა მისივე პიესისა „სანამ ურემი გადაბრუნდება“.

თეატრის სურვილია „საურმე გუბუზე“ თქვენ დადგათ. ამიტომ გიგზავნით პიესას. გთხოვთ, წაიკითხოთ და თქვენი აზრი გვაცნობოთ — შეძლებთ თუ ვერა მის დადგმას რუსთაველის თეატრში“.

საერთოდ, ჩვენ გვინდოდა აღგვედგინა ღრთოთა გაწყვეტილი კავშირი. რუს-თაველის თეატრში დაგვებრუნებინა ისინი, ვინც სხვადასხვა მიზეზის გამო აღარ იყო თეატრში. მაგრამ ყველა ცდა მარცხით დამთავრდა. ამას ხელს უშლიდა წარ-სულში მომხდარი მოვლენები. ჩვენ (მეც და მაშინდელ სარეჟისორო კოლექტი-ვას) ისე დაგვემართა როგორც ნათქვამია — „მამათა ჭამეს კაწახი (უმწიფარი ყურძენი) და შვილთა კბილნი მოიკვეთეს“. ღრთოთა კავშირის აღდგენას წარსულის შეცდომებია შეუშალა ხელი. ამის ბრალი იყო ისიც, რომ აკაკი ვასაძე არ დაბ-რუნდა თეატრში არც როგორც მსახიობი და არც „უჩაჩალები“ აღდგენა ისურვა 1978 წლის 28 იანვარს მისგან პასუხად მივიღეთ:

„სამწუხაროდ, ხანდაზმულობა და ჯანმრთელობა არ მაძლევს საშუალებას ისეთ საპასუხისმგებლო საქმეს მოვკიდო ხელი, როგორც სანდრო ახმეტელის „უჩაჩალების“ აღდგენა“.

მეორეც, რუსთაველის თეატრის დღევანდელი მხატვრული ხაზის მიხედვით, იმ სახით ამ სპექტაკლის აღდგენა მიზანშეუწონლად და შეუძლებლად მიმაჩნია“.

რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელობა არ მორიდებია ექსპერიმენტსაც. ეს ბუნებრივი იყო. თუ გსურს გაიგო, ადამიანმა იცის თუ არა ცურვა, იგი წყალში უნდა გასინჯო. ხმელეთზე ამის გარკვევას ვერავინ მოახერხებს. რომ გაიგო რეჟისორს შეუძლია თუ არა დადგმა, წარმოდგენა უნდა დაადგმევინო. მსახიობს შეუძლია თუ არა როლის თამაში. როლი უნდა ათამაშო. ამ მარტივი წესის თანახმად მივეცი თ მხატვარ თემურ სუმბათაშვილს დასადგმელად შექსპირის „ანტონიოსი და კლოპატრა“, რომლის პრემიერა 1977 წლის 28 აპრილს წარმოვადგინეთ. რეჟისორ ნანა კვასაძეს დავადგმევინეთ მერაბ გეგიას „სიცრუენი“, რომლის პრემიერაც მაყურებელმა 1978 წლის 8 მარტს იხილა. ამ წარმოდგენაში დრამატურგმაც მონიჭა თავისი ძალა და შესაძლებლობა და რეჟისორმაც. რაკი ეს სპექტაკლები ისეთი არ გამოვიდა, როგორც თეატრსა და მაყურებელს სურდა, არც მუნათი დაგვკლებია და არც დაცივნა. არც მრისხანე თითის დაქნევა კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს კვ კვ კულტურის განყოფილების მხრიდან. რას იზამთ, ყველაფერს უნდა გაუძლოთ. შემოქმედებითი ცხოვრება არ არსებობს თვინიერ ცდისა, ექსპერიმენტისა. ზოგჯერ ამართლებს იგი და ზოგჯერ — ვერა. მაგრამ აუცილებელია.

ასე, რომ რუსთაველის თეატრი ხელს უწყვიდა ყველას, ვისაც სურვილი ჰქონდა მასთან ეთანამშრომლა.

ერთადერთი შემთხვევა, რომელიც ჩემთვის უპატიებელ დანაშაულად მიმაჩნია ეს არის ის, რომ რეჟისორ ვახტანგ ტაბლიაშვილს ვერ შევეუწყვე ხელი მისი ოცნების განხორციელებაში.

1976 წლის 28 თებერვალს მან მომწერა:

„შეუსრულებელ ოცნებად დამრჩა „ოთარანთ ქვრივის“ სცენაზე განხორციელება. თქვენ გყავთ შესანიშნავი ოთარანთ ქვრივი — ზინა კვერენჩილაძე. თუ ენდობით ჩემს რეჟისორულ უნარს და ჩემს გაცენიურებას, გთავაზობთ დადგმას. ინსცენირება მოითხოვს რედაქციას და გადაწერას. თქვენი პასუხიდან ორი კვირის შემდეგ შემიძლია გამოგიგზავნოთ ეგზემპლარი.“

უარი ნუ ჩაგაყენებთ უხერხულ მდგომარეობაში. „ოთარანთ ქვრივი“ თქვენთან ოდესღაც იდგმებოდა და არას მიზეზად ესეც სავსებით საქმარისია“.

იმ ხანებში ეს წერილი რომ მივიღე. „კაცია-ადამიანის?!“ დადგმა გვქონდა დაგეგმილი. მიმაჩნია, რომ იმდროინდელ ვითარებაში „კაცია-ადამიანის?!“ გაცელებით დიდ საზოგადოებრივ ეფექტს მოგვცემდა, ვიდრე „ოთარანთ ქვრივი“. ეს ვარაუდი სწორი იყო თუ არა, დღეს ამას უკვე აღარ აქვს მნიშვნელობა. არსებითი ის არის, რომ, რაკი ასუ ვფიქრობდი, უფრო მიზანშეუწონილად ჯერ „კაცია-ადამიანის?!“ დადგმა მივიჩინე და მერე „ოთარანთ ქვრივის“. სამწუხაროდ, მომდევნო წლებში რუსთაველის თეატრის ცხოვრება ისე წარიმართა რომ ვერც „კაცია-ადამიანის?!“ დადგმა მოხერხდა და ვერც „ოთარანთ ქვრივისა“. ვალიარებ, ეს ჩემი შეცდომა იყო. სხვას ბრალი არა აქვს. როცა რეჟისორს სულითა და გულით სურს რაიმეს დადგმა, არავითარ შემთხვევაში, არავითარი მიზეზით, ხელი არ უნდა შეუშალო. დადგმის საშუალება უნდა მისცე, ყოველგვარად უნდა დაეხმარო. ეს თეატრის ხელმძღვანელის მტკიცე პრინციპი უნდა იყოს.

მაგრამ ზოგჯერ რეჟისორისა და თეატრის თანამშრომლობას რაღაც უხილავი,

აუხსნელი ძალა უშლის ხელს. თითქოს ურთიერთობა დალაგდება, საქმეს თითქოს წინ აღარაფერი ეღობება, მაგრამ თანამშრომლობა მაინც ჩაიშლება. უფრო გვიან მარჯანიშვილის თეატრშიც ასე მოხდა ვ. ტაბლიაშვილთან თანამშრომლობისას. მაშინ ლევან გოთუას „დავით აღმაშენებლის“ დადგმას ვაპირებდით. ეროვნული მოძრაობის ტალღა ის-ის იყო იქორჩებოდა. დავით აღმაშენებლის სცენაზე გამოჩენას დიდი ზნეობრივი ძალა ექნებოდა ხალხისათვის. თუ წარმოდგენა გამოგვივიდოდა, „დავით აღმაშენებელი“ ყუმბარის აფეთქებას დაემსგავსებოდა. განსაკუთრებული მოლოდინით დაიწყო რეპეტიციები. მაგრამ ორი თუ სამი რეპეტიციის შემდეგ მუშაობა შეფერხდა და მერე დადგმა საერთოდ ჩაიშალა. ვერ დამყარდა კონტაქტი მსახიობებსა და რეჟისორს შორის. საქმე ვერ აეწყო. რაღაც ძალას არ სურდა ჩვენი თანამშრომლობა და ვერ მოხერხდა იგი.

სიტყვა გამიგრძელდა. თუმცა გასამტყუნარი არ არის ეს. იმის გამო, რომ ვახტანგ ტაბლიაშვილს ხელი ვერ შევუწუე, დანაშაულის გრძნობა მაწუხებს და თავის მართლება მინდა.

ასე, რომ თუ ახლა ძირითად სათქმელს მივუბრუნდებით, შეიძლება დავასკვნათ — რუსთაველის თეატრის კარი არ ყოფილა დაწმული რეჟისორებისათვის. არც სახელმოხვეჭილათვის და არც ახალბედებისათვის.

ვერც 1977 წლის 11 ივლისს ჩატარებული თეატრალური საზოგადოების პლენუმის კრიტიკა გაგვაღიზიანებდა და გაგვანაწყენებდა განსაკუთრებით. რუსთაველის თეატრში ყოველი სეზონის ბოლოს ტარდებოდა დასის კრება, რომელზეც პირუთვნული, მკაცრი და ობიექტური სჯა-ბაასი მიმდინარეობდა, რა გაკეთდა და როგორ, რა ვერ გაკეთდა და რატომ? ისიც უნდა ითქვას, რომ თუ წონასწორობის ჯობი გადაიხრებოდა, უფრო მკაცრი კრიტიკისაკენ, ვიდრე შეღავათისა და შერბილებისაკენ. თეატრმა 1976-77 წლების სეზონიც შეაფასა ერთი მოკლე სიტყვით — ცუდი. სეზონის მარცხი შეიძლება იმით აგვეხსნა, რომ იმ წელიწადს თეატრს ორი გასტროლი ჰქონდა — ერთი გფრ-ში და მეორე — მექსიკაში, მაგრამ ეს არ მომხდარა. თეატრმა გულწრფელად აღიარა ის ხარვეზები, რაც მას ჰქონდა.

(სხვათა შორის, რუსთაველის თეატრს საკუთარი შემოქმედებითი საქმიანობის ობიექტური შეფასება რომ შეეძლო, ამას ადასტურებს თეატრში ჩატარებული ერთი ექსპერიმენტი. თეატრის სამხატვრო საბჭოს, სარეჟისორო კოლეგიისა და ადმინისტრაციის 25 წარმომადგენელს ფარული კენჭის ყრით უნდა დედასხელებინა 5 საუკეთესო წარმოდგენა იმ 15 სპექტაკლიდან, რომელიც რეპერტუარში გვექონდა. ეს 15 სპექტაკლი იყო „ანტიგონე“, „ბერნარდა ალბას სახლი“, „გუშინდელი“, „დაბრუნება“, „დასაწყისი“, „კავკასიური ცარცის წრე“, „მეშვიდე ცა“, „ოიდიპოს მეფე“, „რომეო და ჯულიეტა“, „საბრალოდ დასკვნა“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „უცხო კაცი“, „ლაღატი“, „ხანუმა“, „ყვარყვარე“. ფარულმა კენჭისყრამ ასეთი შედეგი მოგვცა: პირველი — „კავკასიური ცარცის წრე“, მეორე — „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და „ყვარყვარე“ თანაბარი ხმებით, მესამე — „გუშინდელი“, მეოთხე — „ანტიგონე“ და „დასაწყისი“ თანაბარი ხმებით).

ასე, რომ თეატრი თავად გაცილებით უფრო კრიტიკული იყო თავის საქმიანობის შეფასებაში, ვიდრე თეატრალური საზოგადოების პლენუმი.

თუ ვითარება მართლა ისე იყო, როგორც ვყვები, მაშინ, ადრე დასმული კითხვა რომ გავიმეოროთ, რაღამ გამოიწვია 12 ივლისის წერილი?

ჩვენი პროტესტი გამოიწვია იმა, რომ კრიტიკა, რომელიც თეატრალურ პლენუმზე გაისმა, იყო კრიტიკა შეკვეთით, დავალებით. ასეთი რამ კომუნისტური



რეჟიმის არსებობის დროს უცხო და მოულოდნელი არ ყოფილა. მოგეხსენებათ, საინ კომუნისტური ხელისუფლება თავისთავს მოვალედ თვლიდა ლიტერატურა და ხელოვნება ისევე ემართა, როგორც მრეწველობასა და სოფლის მეურნეობას სართავდა. 1977 წლის დეკემბერში საქართველოს კპ ცკ მერვე პლენუმი უნდა ჩატარებულიყო. ამ პლენუმზე, ცხადია, ხელოვნების გარშემოც იქნებოდა ლაპარაკი. ამისათვის წინასწარ უნდა შექმნილიყო საფუძველი. ამ ნიადაგს ამზადებდა ის კრიტიკაც, რომელიც 11 ივლისის თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე მოვისმინეთ. ამგვარი შეკვეთილი და დავალებული კრიტიკის წინააღმდეგ დაიწერა ხუთი საპროტესტო წერილი.

საერთოდ, კომუნისტური მმართველობის მეთოდში ერთი დაუწერელი წესიც შედიოდა. ამ წესს ყოველთვის მტკიცედ იცავდნენ. თუ მავანი და მავანი შემოქმედი ანდა შემოქმედებითი დაწესებულება საზოგადოების ყურადღებას დაიმსახურებდა, სისი სახელი განმარტდებოდა, კომპარტიას მისთვის აუცილებლად უნდა ყურთ. გაფრთხილების ნიშნად თითი დაექნია. ნათლად ეგრძნობინებინა: არც სახელის მოხვეჭა. არც საზოგადოების ყურადღება-სიყვარული არაფერს ნიშნავს, თუ კომპარტია, ხელისუფლება ეჭვის თვალით და ათვალწუნებით გიყურებს. არ გაუყოლიდე, თორემ, როცა კომპარტია და ხელისუფლება მოინდომებს, მაშინვე გაგანადგურებენ. ამის საილუსტრაციოდ ერთ ამბავს მოგიყვებით. იგი კინორეჟისორმა მიხეილ ჭიაურელმა მიაშობო (ამ შემთხვევას მოგვითხრობს კანდიდ ჩარკვიანიც 1988 წელს გამოცემულ წიგნში — „განცდილი და ნააზრები“, გვ. 152-3, მაგრამ სრულიად სხვაგვარად).

მიხეილ ჭიაურელმა „ბერლინის დაცემა“ რომ გადაიღო, ამას საბჭოურ პრესაში დიდი გამომხაურება მოჰყვა. იბეჭდებოდა ქება-დიდების, ხოტბა-შესხმის წერილები. მ. ჭიაურელს კინოხელოვნების ლევ ტოლსტოი უწოდეს. იგი დიდების სვერვალზე იდგა.

აღტაცება-მოწონების აურზაური ვაკლილი არ იყო, რომ ერთ დღეს შინ ჩეკისტებმა მომაკითხეს, — ყვებოდა მ. ჭიაურელი. სტალინთან უნდა წამობრძანდეთო, — მითხრეს. მიპატივება არ უნდა გამკვირვებოდა, მაგრამ რატომღაც მაშინვე შიშის უსიამოვნო გრძნობა გამიჩნდა. რას ვიზამდი, მიწვევაზე უარს ხომ ვერ ვიტყოდი და წავედი. იმ ოთახში შემეყვანეს, სადაც ჩვეულებრივ სადროლობდა სტალინი.

ოთახში სუფრას პოლიტიბიუროს წევრები უსხდნენ, ყველანი გამოუკლებლივ. პურ-მარილს შეექცეოდნენ. თავად სტალინი ოთახში ბოლთას სცემდა. წინ და უკან დინჯად. დაფიქრებული მიმოდოდა. პირველი შეხედვით ისეთი შთაბეჭდილება შეგეჭმნებოდათ, თითქოს სტალინი არავითარ ყურადღებას არ აქცევს სტუმრებს. თითქოს ისინი არც არსებობენ.

მიმიყვანეს და მაგიდასთან დამსვეს. არც ჩემთვის მოუპყრია ვინმეს ყურადღება. თითქოს არავინ შემოსულა. პოლიტიბიუროს წევრები აგრძელებდნენ ჭამას და ერთმანეთთან ხმადაბალ საუბარს. ჩემს პირისპირ ბერია იჭდა. არც ჭამდა, არც სვამდა, არც არავის ელაპარაკებოდა. გაქვავებული სახით წინ რადაცას მიშტერებოდა.

თავი ცუდად ვიგრძენი. არ ვიცო, როგორ მოვიქცე, რა გავაკეთო. ერთხანს ვიყავი მეც გაჩუმებული. ვიმედოვნებდი იქნებ, ვინმე დამელაპარაკოს, იქნებ, ჩემი აქ არსებობა შეამჩნიოს. არაფერი იცვლება. ძველებურად გრძელდება სტალი-

ნის წინ და უკან სიარული, პოლიტიურის წევრების ჭამა-სმა და საუბარი. ბერია ისევ გახვევებული იყურება წინ.

სხვა რომ ვერაფერი მოვახერხებ, ჭიქაში ღვინო დავისხი და დავლიე. უცებ ვიგრძენი რომ უსაშველოდ დავთვერი. ერთმა ჭიქა ღვინომ როგორ დამათრო, საწამლავი ხომ არ არის?! — გამიღღა თავში. ჩვეულებრივი ღვინო იყო, მაგრამ ისევ ვარ უკვე შინაგანად მოშლილი, რომ წყალიც კი დამათრობს. რაღაც თუ არ გავაკეთე. შეიძლება ისტერიკა დამემართოს. ავდექი, ოთახიდან გამოვედი, დერეფნის ბოლოს საპირფარეოში შევედი. სახეზე ცივი წყალი შევისხი. სული მოვიტყვი. რომ დავმშვიდდი, უკან შევბრუნდი. ჩემს ადგილზე დავჯექი.

ისევ არაფერი იცვლება. ისევ ბოლთას სცემს სტალინი, წინ და უკან მიმოდის დაფიქრებული. ისევ ჭამენ და სვამენ პოლიტიურის წევრები. ისევ ჩურჩულით ლაპარაკობენ. ისევ ზის ჩემს პირდაპირ გაქვავებული ბერია და სივრცეს მიშტერება. ისევ არ ვიცი, რა გვაკეთო, როგორ მოვიქცე. ისევ დავისხი ღვინო და დავლიე. ისევ უსაშველოდ დავითვერი. სხვა გზა აღარ დამჩინონდა, ისევ უნდა ავმდგარიყავი და ოთახიდან გავსულიყავი. ასეც მოვიქეცი.

დერეფნის ბოლოს ისევ საპირფარეოში შევედი და უცბათ კანკალი ამივარდა, ისტერიული ქვითინი ამიტყდა, მოთქმით ავტირდი.

— Что с Вами, Михаил Эдишерович; Вы плохо себя чувствуете. Сейчас же отвезем Вас домой... Успокойтесь, успокойтесь... — მომვარდა ორი ჩეკისტი. შემდეგ რა მოხდა აღარ მახსოვს. როგორ მიმიყვანეს შინ, როგორ დამაწვინეს ლოგინში, როგორ დამტოვეს, არაფერი მახსოვს.

დილით გავიღვიძე. უკვე მშვიდად ვიყავი. ადგომას ვაპირებდი, რომ უცბათ თვალი მოვკარი: ჩემი საწოლის წინ, დაბალი კარადის თავზე გენერალსიმუსის ქული დევს, სტალინის გენერალსიმუსის ქული... ეს მეჩვენება, თუ მართლა ასეა?! ავდექი, კარადასთან ფეხაკრეფით მივედი და ქულს ხელი შევახე. ნამდვილია. ჩემს ოთახში, ჩემი კარადის თავზე სტალინის ქული დევს. ვინ მოიტანა? როდის წამოვიღე? მე გავაკეთე? გაოგნებული ისევ ლოგინში ჩავწექი. რა ვქნა ახლა? რომ დამაბრალონ, სტალინის ქული მოიპარეო, როგორ ვიმართლო თავი? რად მჭირდება ეს ქული, მაგრამ თუ ბრალდების შეთხზვნა უნდათ, რასაც მოისურვებენ, იმას დაგაბრალებენ. სასოწარკვეთილმა აღარ ვიცოდი, რა მეფიქრა, რა მექნა, რომ ტელეფონი აწკრიალდა. ყურმილი ავიღე. უცნობმა ხმამ მრისხანედ მითხრა: Не вешайте трубку. С Вами будет говорить тов. Сталин. სმენად გადავიქეცი. — როგორ ხარ, მიშა, ხომ არაფერი გჭირდება? — ქართულად მკითხა. დიდი მადლობა მოვასხენე ყურადღებისა და მზრუნველობისათვის. — არაფრის შეგემინდეს, მაგრამ იყავი, — მითხრა და ტელეფონი დადუმდა.

რამდენიმე წუთში ჩეკისტები მოცვიდნენ. თავაზიანად მომიკითხეს. სიცილ-ხორხოციტ წაიღეს სტალინის ქული.

მივხვდი, რომ გადავრჩი. იმასაც მივხვდი, რომ ყველაფერი საგანგებოდ მომიწყვეს. გამაფრთხილეს, გაკვეთილი მომცეს.

მ. ჭიპურელის ამ ნაამბობში მკაფიოდ ჩანს კომუნისტური მმართველობის მეთოდი — მართვა შიშით. მდგომარეობის მიუხედავად, დამსახურებისა და სახელის მიუხედავად, თავი არავის უნდა ეგრძნო მშვიდად, უნიფათოდ, მყარად. ყველა შიშის ზარით უნდა ყოფილიყო შეპყრობილი.

ამ ვითარებით ოსტატურად სარგებლობდნენ სულმდაბალი, ინტრიგანი, გაიძვერა აღამიანები, (ასეთნი კი ყველა საზოგადოებაში ერთობ მრავლად არიან)

ინისი ცხოვრების აუტანელ ატმოსფეროს ქმნიდნენ. ამის მაგალითი უამრავია ქართული ხელოვნების, მწერლობის ცხოვრებაში. ოთხი წელიც არ იყო გასული მას მერე, რაც კოტე მარჯანიშვილი საქართველოში დაბრუნდა და აიძულეს დაეწერა:

„ამ უკანასკნელ ხუთი-ექვსი დღის განმავლობაში ისე ვგრძნობდი თავს, თითქოს ძღაპიან ჭაობში ვბანაობდი. გამოუვალ სისაძაგლით ვიყავი ამოთხუნული. ჭაობის ღორწო და მისი ქვემძროში მყურიდნენ სახეში უმსგავსო ჭორებს და განზრახ 'შეთხუპნულ სიცრუეს... ჭრილობა, რომელიც მიიღო ჩემმა გულმა ჩემს ხაშპობლოში, არასოდეს არ განიკურნება“ (გაზ. „ქართული სიტყვა“, 1924 წ., № 13).

როგორ უნდა გაემწარებინათ ადამიანი, რომ ეს დაეწერა?

როცა ხანდრო ანმეტელის ხელმძღვანელობით რუსთაველის თეატრმა დიდი სახელი მოიგება, როცა მას მსოფლიოს სავადასხვა კუთხეში ებათიჟებოდნენ, ქართველი პრესა თეატრს საქმიანობას უწუხებდა და დაცინვით ლაპარაკობდა.

„განსაკუთრებით საზგასპით უნდა ითქვას ეს რუსთაველის თეატრის შესახებ, რომლის შარშანდელი სეზონი (1924—25 წ.წ. სეზონი — ა. ბ.) შემოქმედებითი ჩამორჩენილობით ხასიათდება...“

შარშანდელი სეზონი ორი დადგმით განისაზღვრა: კორნეიჩუკის პიესა „მიანტრის“ (რეჟ. კ. ბატარიძე) და შთვარაძის ორიგინალური პიესა „შლეგის“ (რეჟ. ხახ. არტ. ა. ვასაძე) დადგმით. ამ დადგმებს ხელმძღვანელობდა თეატრის მთავარი რეჟისორი ხან. ანმეტელი...

წარსულ სეზონში რაოდენობაც გაჭქრა და ხარისხიც. არც პირველი და არც მეორე დადგმა რუსთაველის თეატრის აქტივში არ ჩაიწერება.

...ამ უკანასკნელი ორი წლის განმავლობაში თეატრმა შესუსტა თავისი შემოქმედებითი მუშაობა. ის დეკაპოფილდა მიღწევებით. მან შექმნა ილუზია, თითქოს მიადწია ხელოვნების აბსოლუტურ საზღვრებს და მით შემოქმედებით ამოსწურა თეატრალური ხელოვნების ყოველგვარი შესაძლებლობანი, თავის მიერ შექმნილ ილუზიას თეატრმა გულუბრძვილოდ დაუჭერა“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1925 წ., № 3).

70-იან წლებში, რა თქმა უნდა, ის ვითარება არ ყოფილა, რაც კ. მარჯანიშვილისა და ხ. ანმეტელის დროს. სტალინის სიკვდილის მერე კომუნისტურ რეჟიმს კბილები მოერუა, მერე დასცვივდა, ბოლოს სულ აჩიფჩიფდა. მაგრამ ისიც მართალია, რომ უსამართლო დამოკიდებულება მეტნაკლებად ქართველ რეჟისორთა ყველა თაობას განუცდია. მარტო ის რაოდენ დამაფიქრებელია, რომ ჭერჭერობით (მოშავალში რა იქნება, ვნახოთ) არცერთ ქართველ რეჟისორს, ბუნებრივად, იმ თეატრში არ დაუშთავრებია მოღვაწეობა, რომელშიც დაიწყო. ყველა იძულებული ყოფილა თეატრიდან თეატრში ესტეილა. შემოქმედებით ცხოვრებას, ხშირად უკვე სანდასმული, თავიდან შედგომოდა.

რეჟისორის თეატრიდან წასვლა თუ გაძევება ძალიან აფერხებს. აბრკოლებს თეატრის მუშაობას, ზოგჯერ შლის კდეც (ამ მიზნითაც ყოფილან რეჟისორები განდევნილი თეატრიდან). ახალ რეჟისორს ახალი კრედი მოაქვს. თეატრმა ადრე არჩეულ შემოქმედებით გზას უნდა გადაუხვიოს და ახალს დაადგეს. ეს პროცესი სანგრძლივია და თეატრაც ცვლილებების პერიოდში დაბნეულა. აქტიური შემოქმედებითი ცხოვრება კარგა წნით დაფერფლილა.

გასათვალისწინებელია ადამიანთა თვისებაც. ადამიანს ჭორი უფრო აინტე-

რესებს, ვიდრე საქმე. რეჟისორის წასვლასთან ერთად, თეატრში იწყება მითქმა-მოთქმა: რას იზამს ახალი რეჟისორი, მსახიობთა რომელ ჯგუფთან შეკრავს კავშირს, რომელ მსახიობს გააძევეს თეატრიდან, ვის არ მისცემენ როლებს, რომელი მსახიობი მოხიბლავს ახალ რეჟისორს და ამით თეატრალური ცხოვრების შედაპირზე ამოტივტივდება. ამ ჭორიკანობაში, მითქმა-მოთქმაში საქმე ავიწყდებათ. დრო ფუჭად ისარჯება. შემოქმედებითი ცხოვრება თანდათან ინავლება.

ეს საშიშროება დავინახეთ 1977 წლის 11 ივლისს, როცა თეატრალური საზოგადოების პლენუმმა რუსთაველის თეატრის სარეჟისორო კოლექციას შეუტია და მისი, როგორც თეატრის შემოქმედებითი ხელმძღვანელის დაშლა მოიწადინა.

ჩვენს შიშს ისიც აძლიერებდა, რომ რუსთაველის თეატრის სარეჟისორო კოლექციის დაშლის მცდელობა უკვე იყო ერთხელ 1976 წლის ზაფხულში. მაშინ რეჟისორ თემურ ჩხეიძის გადაყვანა სურდათ კ. მარჯანიშვილის თეატრში. იმხანად ეს ვერ განხორციელდა, რადგან წინააღმდეგობა გავუწიე. მიზანშეწონილად არ მივიჩნიე. თემურის ეწეინა ეს. ჩათვალა, რომ მის შემოქმედებით დამოუკიდებლობას ხელი შევევსავე. მაგრამ დღესაც მგონია, რომ მართალი ვიყავი.

იმჟამად ჩემს პოზიციას ასე ვასაბუთებდი:

„რუსთაველის თეატრის დღევანდელი მხატვრული დონის შემქმნელი ორი რეჟისორია — რობერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძე. თუ ერთ-ერთ მათგანს გადაიყვანთ სხვა (ამჭერად მარჯანიშვილის) თეატრში, ისინი განცალკევებული დარჩებიან. ბუნებრივია, რომ ვერცერთი მათგანი გეგმით გათვალისწინებული ექვს-ექვს სპექტაკლს ვერ დადგამს. დიდი-დიდი დადგან ორი სპექტაკლი. დანარჩენი ოთხი სპექტაკლი კი უნდა დადგან სხვა რეჟისორებმა, ეს სპექტაკლები სამწუხაროდ, სუსტი სპექტაკლები იქნება. ამას ადასტურებს დღევანდელი თეატრალური შემოქმედების პრაქტიკა. გამოდის, რომ თ. ჩხეიძის ან რ. სტურუას სხვადასხვა თეატრში დადგმული თითო-ოროლა სპექტაკლი გაითქვიფება იმ მდარე წარმოდგენებში, რომელთაც სხვა რეჟისორები დადგამენ. ასეთი გათქვიფა კი ყოველგვარ ღირსებას დაუკარგავს მათ სპექტაკლებს. კარგად მოგეხსენებათ, რომ ერთი კოვზი თაფლი ერთ კასრ კუპრს ვერავითარ სიტკბოს ვერ შეძენს, ხოლო ერთი კოვზი კუპრი თავისუფლად გააფუჭებს ერთ კასრ თაფლს. ასეთია კარგისა და ცუდის ურთიერთობის კანონი. ამრიგად, ისინი საქმეს ცალცალკე კი არ გააუმჯობესებენ, არამედ თავად გახდებიან ცუდის მსხვერპლი.

ეს ერთი. მეორეც, თ. ჩხეიძის მხატვრული პოზიციების რეჟისორი ვერ შეეგუება მხატვრულად მდარე ხარისხის სპექტაკლებს. მთელი მისი ენერჯია უნდა დაინახარჯოს სხვისი სუსტი წარმოდგენების „შეკეთება-შეპაჩინებაში“, რაც არასოდეს არ იძლევა დადებით რეზულტატს, დრო და ენერჯია კი უზარმაზარი ისარჯება. ამ ენერჯიისა და დროს დახარჯვის შემდეგ, მას არც კი დარჩება საშუალება საკუთარი შემოქმედებისა. ეს კი იქნება დანაშაული, როგორც საერთოდ ქართული თეატრის წინაშე, ისე პირადად თ. ჩხეიძის შემოქმედებითი ცხოვრების წინაშე.

მესამე: რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის ერთად მუშაობა ორივეს დიდი შემოქმედებით სტიმულს აძლევს. ურთიერთ შემოქმედებითი მუდმივი კონტაქტი ორივეს ოსტატობას სვეწს და ამდიდრებს. შემოქმედეს მაშინ შეუძლია გამაღიძროს მეორე შემოქმედი, თუ ისინი თანაბარი ნიჭის არიან. თორემ ნიჭიერისა და უნიჭოს ურთიერთობა უნიჭოს არაფერს მატებს, ნიჭიერს კი აჩლუნგებს, რადგან იგი აუცილებელ გონებრივ საკვებს ვეღარ იღებს.



მ ე ო თ ხ ე: თ. ჩხეიძის რუსთაველის თეატრიდან წასვლა გამოიწვევს დასასრულს გაყოფას. მსახიობთა ერთი ნაწილი, რომელიც თ. ჩხეიძის შემოქმედებით პრინციპებს იზიარებს და პატივს სცემს, წავა მასთან ერთად თეატრიდან. ეს ნაწილი სერიოზული ძალაა რუსთაველის თეატრში. მათი წასვლით მოხდება ისეთივე ტრაგედია, როგორც ამ რამდენიმე წლის წინათ მოხდა მარჯანიშვილის თეატრში და რამაც ეს თეატრი წლების მანძილზე მძიმე მდგომარეობაში ჩააყენა.

ეს აამხედრებს დასს ჩემს, როგორც დირექტორის, წინააღმდეგ, რადგან მე ვერ შევძელი მომეწოდო თეატრისათვის, შემენარჩუნებინა თეატრში საუკეთესო შემოქმედებითი ძალები. თეატრში დღეს არსებული წესრიგი დაირღვევა და დაიწყება გაუთავებელი კინკლაობა, რაც მოსპობს ყოველგვარ შემოქმედებით ატმოსფეროს.

მ ე ხ უ თ ე: მთლიანად აირევა 1975-76 წ.წ. სეზონი, რადგან ამ სეზონის რეპერტუარი ძირითადად შედგენილია რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძისათვის. მათი სურვილებისა და შესაძლებლობების გათვალისწინებით. თუ თ. ჩხეიძე გამოგვეცლება ხელიდან. მაშინ ყველაფერი თავიდან გასაკეთებელი იქნება. ე. ი. არსებითად უკვე წინასწარ გვეცოდინება, რომ 1975-76 წ.წ. სეზონი ჩაგარდნილია.

ავგერევა არა მარტო ერთი სეზონი, არამედ ყველაფერი რისთვისაც ორი წელი ვემზადებოდით. ძალიან კარგად მოგეხსენებათ, რომ ქართული მწერლობის ნიჭიერი ნაწილი თეატრს გაუბრუნდა. ამის ერთ-ერთი მიზეზი ის არის, რომ ისინი რეჟისურას არ ენდობან. ამჟამად მათი ნდობა უკვე მტკიცედ მოიპოვა თ. ჩხეიძემ და რ. სტურუამ. ახლა ჩვენი მწერლები, თუ ყველა არა, უმრავლესობა მაინც, თანახმაა იმუშაოს თეატრისათვის თუ მათ პიესებს რ. სტურუა და თ. ჩხეიძე დადგამს. ამ მდგომარეობით ვისარგებლეთ და უკვე რამდენიმე მწერლისაგან მოველით პიესებს. როცა ისინი შეიტყობენ, რომ თ. ჩხეიძე სხვა თეატრში გადავიდა, ჩათვლიან, რომ რუსთაველის თეატრში არასტაბილური მდგომარეობაა. არ შეიძლება ენდო თეატრის დაპირებას, რადგან თეატრს მისი გამართლება არ შეუძლია. ამის გამო ისევ შურგს შეგვაქცევენ. წყალში გადაიყრება მწერლობის თეატრისაკენ შემობრუნებისათვის გაწეული პროპაგანდა. იმაზე აღარაფერს ვამბობ, რომ არცერთი მწერალი არ მენდობა პირადად მე, რადგან მე არ აღმოვჩნდები არც ჩემი სიტყვის პატრონი და არც ხანდო გარანტიის მიმცემი“.

არ ვიცი ჩემმა დასაბუთებამ ვასჭრა, თუ სხვა რამ ფაქტორი გაითვალისწინეს. 1975 წელს რუსთაველის თეატრის სარეჟისორო კოლექცია არ დაიშალა. 1977 წლის ივლისში გამოქმეული პროტესტი კი თეატრის უკან დახევით დასრულდა 17 ივლისს, კვირა დღეს, რობერტ სტურუა და მე საქართველოს კპ ცენტრალურ კომიტეტში გამოგვიძახეს. ჩვენ მოგვთხოვეს, ვითარება არ გაგვემწვევებინა და წერილი უკან წაგვეღო. მოგვეტანა სხვა, ახალი, სადაც თეატრის თხოვნა (და არა მოთხოვნები) უფრო ზომიერი კილოთი იქნებოდა ჩამოყალიბებული. ამასთანავე წერილისათვის ხელი უნდა მოეწერა არა მარტო სარეჟისორო კოლექციის წევრებს, არამედ თეატრის პარტიული ორგანიზაციის ბიუროს მდივანსაც და ადგილკომის თავმჯდომარესაც. ჩვენ დავთანხმდით. 12 ივლისის წერილის მაგიერ 21 ივლისს წერილი გაიგზავნა. აქ ვწერდით:

1. ამჟამად რუსთაველის სახ. თეატრში მუშაობს სამი რეჟისორი: რ. სტურუა, ნ. ხატისკაცია და თ. ჩხეიძე. ამ სამიდან ერთი — ნ. ხატისკაცია — კოლექციის წევრი არ არის. თეატრის ნორმალური მუშაობისა და ორივე — დიდი და მცირე სცენების — თანაბარი დატვირთვისათვის სჭირდება კიდევ ორი რეჟისორი. ჩვენ

კანდიდატურებია შედარებით ახალგაზრდები თ. აბაშიძე, გ. ანთაძე, შ. გაწერელია და მ. კუჭუხიძე. ამ ოთხიდან რომელიმე ორი რეჟისორის რუსთაველის სახ. რეჟისორის რუსთაველის სახ. თეატრის შტატში ჩარიცხვა მიზანშეწონილად მიგვაჩნია. რა თქმა უნდა, თუ ეს შესაძლებელია და სხვა თეატრების მუშაობას არ შეაფერხებს.

2. რუსთაველის სახ. თეატრში ახლა სარეჟისორო კოლექცია მუშაობს, მაგრამ უფრო მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მთავარი რეჟისორის დანიშვნა.

3. დიდი ხანია თეატრში არ ჩატარებულა შემოქმედებითი ტარიფიკაცია. ამ ხნის მანძილზე ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა დაწინაურდა. მაგრამ მათი დღევანდელი მატერიალური მდგომარეობა არ შეესაბამება მათ შემოქმედებით ადგილს თეატრში. ამიტომ აუცილებლად მიგვაჩნია ახალი ტარიფიკაციის ჩატარება.

4. ეს საკითხი შემოქმედებით პრობლემათა რიგს არ ეკუთვნის, მაგრამ მისი მოგვარება აუცილებელია. ეს არის რუსთაველის თეატრის შენობის კაპიტალური რემონტი. დღევანდელ მდგომარეობაში შენობის დატოვება შეუძლებელია. სასურველი იქნებოდა, რომ 1977-78 წლების სეზონის მანძილზე შემუშავებულიყო ჩასატარებელი სამუშაოს ზუსტი გეგმა. შედგენილიყო ხარჯთაღრიცხვა, შექმნილიყო ყველა აუცილებელი მასალა, ხოლო 1978-79 წლების სეზონის დროს ჩატარებულიყო კაპიტალური რემონტი. რემონტის დროს რუსთაველის თეატრი სპექტაკლებს გამართავს რომელიმე სხვა შენობაში.

ამ წერილს ხელს სარეჟისორო კოლექციის წევრებიც (გარდა ლევან მირცხულავასი, რომელიც ამ დროს რუსთაველის თეატრში აღარ მუშაობდა და გრიბოედოვის თეატრის მთავარი რეჟისორი იყო) აწერდნენ და პარტიურს მდივანიც (ეროსი მანჯგალაძე) და ადგილკომის თავმჯდომარეც (ჭემალ ლაღანიძე). ოღონდ ერთი შენიშვნით, რომელიც ერ. მანჯგალაძემ გააკეთა: „პირველ და მეორე პუნქტს არ ვეთანხმები“.

როგორც ჩანს, საქართველოს კპ ცკ თეატრის დათმობით კმაყოფილი დარჩა. საქართველოს კპ ცკ 1977 წლის დეკემბრის პლენუმზე რუსთაველის თეატრისათვის ყურები არ აუწევიათ. საერთოდ არ ვუხსენებიათ.

სულ მალე მღელვარება — სარეჟისორო კოლექცია თუ მთავარი რეჟისორი — ჩაცხრა. მთელი საქართველო და, ცხადია, თეატრიც სხვა მღელვარებამ, ზღვრითო ეროვნულმა მღელვარებამ შეიპყრო. იგი ეხებოდა საქართველოს სსრ-ის ახალი კონსტიტუციის განხილვასა და მიღებას. ეს უკვე პოლიტიკური რეჟისურაა და სრულებით არ უკავშირდება რეჟისორის საქმიანობას თეატრში. მასზე საუბარი სხვა დროს და სხვა ადგილას იქნება.

* * *

პურიუსიონი თავშესაძრავად: 1977 წლის 22 ივლისიდან 14 აგვისტომდე რუსთაველის თეატრს გასტროლები ჰქონდა სოხუმში. გასტროლები რომ დამთავრდა, რობერტ სტურუა და მე აფხაზეთის არ-ის უმაღლეს საბჭოში მიგვიპატივეს. ვიცოდით რისთვისაც გვეძახოდნენ. მაშინ ასეთი წესი არსებობდა: ესა თუ ის თეატრი ამა თუ იმ რესპუბლიკაში გასტროლებს რომ ჩაატარებდა, აჯილდოებდნენ რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს სიგელით. არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა იმას, გასტროლები კარგად ჩატარდა თუ ცუდად. გასტროლიორი თეატრი უნდა დაეჯილდოებინათ, მორჩა და გათავდა. ასე აჯილდოებდნენ საქართველოს



სსრ-ის უმაღლესი საბჭოს სიგელით თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსულ რუსულ, სომხურ, აზერბაიჯანულ თუ სხვა რესპუბლიკის თეატრებს. ასევე ჯილდოვდებოდა ქართული თეატრიც. როცა იგი მოკავშირე რესპუბლიკებში მართავდა გასტროლებს. და აი, აფხაზეთის ავტონომიურ რესპუბლიკაში დამთავრდა რუსთაველის თეატრის გასტროლები და, წეს-ჩვეულების თანახმად, აფხაზეთის არ-ს უმაღლესმა საბჭომ რუსთაველის თეატრი სიგელით უნდა დააჯილდოოს.

რობერტი და მე აფხაზეთის არ-ს უზენაეს საბჭოში წავედით. ვიცოდით, ამგვარი დაჯილდოება ყოველთვის ფორმალურ ხასიათს ატარებდა და მისთვის არავითარი მნიშვნელობა არ მიგვინიჭებია. ვფიქრობდით, მივალთ, ავიღებთ ამ ფარატინა ქალაქს და გამოვბრუნდებით უკან თეატრში. მივედით უმაღლეს საბჭოში. კავიშვილის ქაჭანება არაა, დავიწყეთ ცარიელ დერეფნებში ხეტიალი და წავაწყდით კარებს დამშვენებულს წარწერით: აფხაზეთის სსარ-ის უმაღლესი საბჭოს მდივანი კობახია. კარი შევადეთ, შევიხედეთ. კობახია წამოხტა და ჩვენსკენ გამოეშურა. როგორც კი სალაშ-ქალამი, მოკითხვ-მოკითხვა მოვათავეთ, კობახია ტელეფონს ეცა. ბაგრატი შინქუბას დაელაპარაკა. შინქუბა მაშინ აფხაზეთის სსარ-ის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე იყო. კობახიამ ტელეფონი დადო და შინქუბას კაბინეტისაკენ გაგვიძღვა. უკვე სათანადო ქალაქდებით აღჭურვილ-მომზადებული შინქუბა კარებში შემოგვეგება. გადავხვით ერთმანეთს, პირველ კოცნით და ნახვის ნატვრით მოვიკითხეთ ერთმანეთი. მერე ყველანი აფხაზეთის არ-ის უმაღლესი საბჭოს სააქტო დარბაზისაკენ გავეშურეთ. ცარიელ დარბაზში შევედით. რობერტი და მე პირველ რიგში დაგვსვეს. შინქუბა ტრიბუნაზე ავიდა. კობახია პრეზიდიუმის წითელმაუღდადაფარებულ მაგიდას მიუჯდა. თავი ხელებში ჩარგო. რაღაც სასაცილოს მოლოდინში გაიტრუნა.

შინქუბამ ქალაქდები გაშალა. იმ დღეს სათქმელი სიტყვა დაეწერა და მისი კითხვა დაიწყო. რობერტი და მე ჭერ ვერ მივხვდით, შინქუბა ხუმრობდა თუ სერიოზულად აპირებდა *pe4x*-ის თქმას. მერე თანდათანობით გვაცნობიერეთ: საქმე საოხუნჯოდ არ იყო.

შინქუბა ლაპარაკობდა.

ჩვენ სმენადქცეული ვუსმენდით. იგი გვიქადაგებდა — რა ბრძნულია საბჭოური ნაციონალური პოლიტიკა. როგორ აახლოვებს იგი ხალხებს. როგორი ძმური დამოკიდებულებაა სხვადასხვა ხალხებს შორის. როგორ მდიდრდებიან ისინი ერთმანეთის კულტურით.

ვის ატყუებს ეს კაცი — თავისთავს თუ ჩვენ? რად სჭირდება ეს ფარსი?

შინქუბა ლაპარაკობდა.

კობახია კი იჭდა ხელებში თავჩარგული. ერთხელაც არ აუწვია თავი. მთელი სხეულის დაძაბულობა აშკარად მოწმობდა ერთს: ერთი სული ჰქონდა როდის გადაიხარხარებდა, მაგრამ ვერ ბედავდა. პირველმა გოგნებამ გაიარა და სიცილი ჩვენშიც მწიფდებოდა. თუმცა ახლა გაცინება შეუძლებელი იყო. ფარსი შეიძლება ტრაგედიად გადაქცეულიყო.

შინქუბა ლაპარაკობდა.

როგორ ვცხოვრობთ უხსოვარი დროიდან ქართველები და აფხაზები ერთად. ერთ სულ და ერთ ხორც. როგორ არაფერს ძალუძს ჩვენი ნათესაობა-მოყვრობის დარღვევა. როგორ გაგრძელდება სამარადისოდ ჩვენი ერთიანობა.

ცარიელ, უკაცრიელ დარბაზში იფანტებოდა ომახიანად, საგანგებოდ გაწაფული ხმით წარმოთქმული სიტყვები.

ყოველი ზემოთქმული, ქვეყანაში დემოკრატიული სტრუქტურების შექმნას მოითხოვდა. დემოკრატია დამოუკიდებელი საქართველოს საძირკველი უნდა ყოფილიყო. „...ტერიტორიულ ავტონომიას“ სარჩულად ედება-დემოკრატიული წყობილება. ტერიტორიალურ ავტონომიაში გამეფებული იქნება დემოკრატია და არა თავად-აზნაურობა. ყოველი ნაბიჯი ჩვენი დემოკრატიისა დემოკრატიული იქნება და არა დემოკრატიის საწინააღმდეგო... ჩვენი ქვეყნის მართვა-გამგეობა იქნება საკუთარს ხელში. ქვეყნის სათავეში ჩადგება და დამკვიდრდება დემოკრატია... გაჩაღდება მრეწველობა, მეურნეობა, ვაჭრობა. მუშა ხელი უმუშევრად არ დარჩება. ხელფასი იმატებს. გლეხის ნაწარმოებს ბაზარი გაუჩნდება და ამგვარად მთელი ხალხის კეთილდღეობა შესამჩნევად წაიწვეს წინ. მეურნეობისა და მრეწველობის განვითარებას კვალდაკვალ მიჰყვება მეცნიერული და ტექნიკური ცოდნის განვითარება და ჩვენი ქვეყანა უცილობლივ გაუსწრებს შვეიცარიას, რადგან ჩვენი ქვეყანა გაცილებით უფრო მდიდარია...

... განათლებული, განვითარებული, მდიდარი საქართველო: მეცნიერული, ტექნიკური და ყოველმხრივი პრაქტიკული ცოდნით აღჭურვილი ქართველი ერი: განვითარებული ვაჭრობა-მრეწველობა და ძლიერი მუშათა კლასი — აი, რას უქადის ქართველ ერს ტერიტორიული ავტონომია.

... ტერიტორიული ავტონომია არის კეთილდღეობა, ბედნიერება მთელი ქართველი ერისა და განსაკუთრებით ქართველი დემოკრატიისა.“¹

ამგვარად ფიქრობდა ქართველი ხალხის დიდი ნაწილი და საქართველოს ეროვნული ყრილობის მიერ არჩეული საბჭოს მიერ 1918 წლის 26 მაისს გამოცხადებულ დამოუკიდებლობის აქტში ჩაიწერა:

„1) ამიერიდან საქართველოს ხალხი უფლებათა მატარებელია და საქართველო სრულუფლებიანი დამოუკიდებელი სახელმწიფოა.

2) დამოუკიდებელ საქართველოს პოლიტიკური ფორმაა დემოკრატიული რესპუბლიკა...

3) საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა თავის საზღვრებში თანაწორად უზრუნველყოფს ყველა მოქალაქის სამოქალაქო და პოლიტიკურ უფლებებს განურჩევლად ეროვნებისა, სარწმუნოებისა, სოციალური მდგომარეობისა და სქესისა.“²

უდიდესი იყო სიხარული, რომელიც დამოუკიდებლობის აქტის გამოცხადებას მოჰყვა თან. იმდროინდელმა პრესამ ქართველი საზოგადოების განწყობილება თვალნათლივ შემოგვიჩანა. აქტზე ხელისმომწერნი გმირებად შეიარაცხნენ, ხოლო მთავრობის თავმჯდომარე ნოე ჟორდანიას, ერის ბელადად იქნა აღიარებული. უზომო სიხარულით მოჯადოებული საზოგადოების უმრავლესობა კი, სწორ შემთხვევაში, სრულიად ვერ აცნობიერებდა იმ სიძნელეებს, რომლის წინაშეც აღმოჩნდა თავისუფლების გზაზე შემდგარი ერი. უფრო მეტიც. კონკრეტული ამოცანების, მომავალი არსებობის გზების დასახვას, მოზღვავებულ პრობლემათა გადაწყვეტის ფორმების განსაზღვრას, ისინი თითქოს არც კი ჩქარობდნენ. საკმაოდ დიდ ხანს იყვნენ ალტყინებულნი, მოზეიმე გუნება-განწყობილებაზე და იქნებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს თავისთავად მოსულ თავისუფლებასთან ერთად, თავისთავად მოხდებოდა დამოუკიდებელი სახელმწიფოებრივი მოწყობაც. მაგრამ, ამავდროულად, იყვნენ ადამიანებიც, რომლებიც დამოუკიდებლობის აქტის გამოცხადებისთანავე შეუდგნენ ზრუნვას ქვეყნის მომავალზე. ინტენსიურად იბეჭდებოდა წერილები იმის თაობაზე, თუ როგორი უნდა ყოფილიყო საქართ-

ველოს პოლიტიკური თუ ეკონომიკური კურსი. რა რეფორმებს საჭიროებდა სოფლის მეურნეობა თუ მრეწველობა, რა გზით უნდა წარმართულიყო მეცნიერების და კულტურის განვითარება და სხვ. თავსდამტყდარ ამ რთულ პრობლემათა კომპლექსის რეზულტატური გადაწყვეტისათვის. საჭირო იყო ოფიციალურ ხელმძღვანელთა მიერ ძლიერი პოლიტიკური კურსის გატარება როგორც საშინაო, ასევე საგარეო პოლიტიკის სფეროში.

უკიდურეს ეკონომიკურ კრიზისსა და შიდა პოლიტიკურ დაძაბულობას, დამოუკიდებელი საქართველოს მიმართ მეზობელ სახელმწიფოთა მტრული დამოკიდებულებაც აღრმავებდა. დანგრეული რუსეთის იმპერიისაგან ყოველ მათგანს დიდი ტერიტორიის მითვისება სურდა. განსაკუთრებულ და სასწრაფო გადაწყვეტას საჭიროებდა თურქეთის საკითხი. ამ უზარმაზარმა მეზობელმა სახელმწიფომ, რომელიც საუკუნეზე მეტ ხანს „ელოდა“ თავისი ზრახვების ასრულებას, საქართველოს ტერიტორიის ნაწილის მითვისებისათვის ქმედება გაააქტიურა, რის შედეგადაც, საქართველომ დაკარგა კიდევ ქვეყნის სამხრეთის დიდი ნაწილი. თუმცა, იმდროინდელ ხელისუფალთა ძალისხმევით და ბრძოლით ბათუმის ოლქი მაინც შევიწარმინეთ.

თურქეთის პრობლემის ნაწილობრივ მოგვარებისთანავე თავი მეზობელმა სომხეთმა წამოყო, რომელიც ასევე საქართველოს სამხრეთ საზღვრების გადასინჯვის პრეტენზიას აცხადებდა. ომი გარდაუვალი აღმოჩნდა. ამას ზედ დაერთო ბოლშევიკური რუსეთის ფარული ზრახვანი ქვეყნის ჩრდილოეთით, აზერბაიჯანის მცდელობა, როგორმე შეერთებოდა თურქეთს საქართველოს ტერიტორიის ხარჯზე და საქართველო ყოველმხრივ მტრულ, საშიშ გარემოცვაში აღმოჩნდა, რომლისაგან თავის დაღწევაც, არა მარტო ბრძნულ პოლიტიკას, არამედ თავგანწირვასაც კი მოითხოვდა, როგორც ოფიციალური ხელისუფლების მხრიდან, ასევე ყოველი ქართველისაგან.

ასეთ ვითარებაში დროის დაკარგვა, თავისთავად ცხადია, სიკვდილის ტოლფასი იყო და საქართველომაც დაიწყო ზრუნვა კრიზისიდან უმოკლეს ვადაში გამოსვლის გზების მოსაძებნად.

გორის მიწისძვრამ ქვეყნის ეკონომიკას ცეცხლზე ნავთი დაასხა. ათასგვარი სირთულეებით დატვირთულმა საქართველომ როგორც ისტორიულად, ამჯერადაც სხვა ქვეყნებს მიაპყრო იმედიანი მზერა. დახმარებისათვის სასწრაფოდ მიმართა გერმანიას, ინგლისს, ერთა ლიგას როგორც სამხედრო საქმეში. ისე შიდა პოლიტიკური, სოციალური და რაც მთავარია, ეკონომიკური საკითხების მოსაგვარებლად.

ქვეყნის ხელისუფლების ორიენტაცია ევროპული სახელმწიფოებისაკენ იყო მიმართული და, თავისთავად ცხადია, საზოგადოებრივი აზრც და მისი ჩამოყალიბების ყველაზე ოპტიმალური საშუალებანი კულტურა და მეცნიერება, ევროპული ორიენტაციისა უნდა ყოფილიყო. ევროპისაკენ სვლის ერთ-ერთ და არა უმნიშვნელო მიზეზს რელიგიური ფაქტორიც წარმოადგენდა. მით უფრო, რომ რევოლუციის შემდგომ საქართველომ შესძლო აღედგინა მართლმადიდებლური ეკლესიის ავტოკეფალია. ეს მას საშუალებას აძლევდა მსოფლიოს ქრისტიანული სამყაროს დამოუკიდებელი წევრი გამხდარიყო, რის შედეგადაც ქართველი ერი ქრისტესმეორე მოძმე სახელმწიფოების უცილობელ მხარდაჭერას ელოდა.

მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა რელიგიური ფაქტორი არ იყო უმთავრესი მიზეზი ევროპისაკენ სწრაფვის. ევროპა აზიისაგან განსხვავებით განვითარებული, ეკონომიკურად ძლიერი და რაც მთავარია, რეალურად დიდი პერსპექტივების

მქონე სახელმწიფოებისაგან შედგებოდა (მიუხედავად პირველი მსოფლიო ომის მიერ შერყეული ეკონომიკისა. საქართველოს, ამჯერად, ძლიერი მოკავშირე სჭირდებოდა, რომელიც ქვეყნის სახელმწიფოებრივი მოწყობის ყველა ასპექტში დახმარებას გაუწევდა.

ევროპისაკენ სწრაფვა უცხო არ იყო საქართველოსათვის, რომ აღარაფერი ითქვას სულხან-საბა ორბელიანის და უფრო ადრე ქართველ მისიონერთა ევროპით დაინტერესებაზე. ახლო წარსულის, მე-19 საუკუნის საქართველოს საზოგადოებრივი აზროვნების ფორმირება, ძირითადად, ევროპული კულტურის ზეგავლენით ხორციელდებოდა. მაგრამ ევროპული კულტურა მაინც რუსეთის გავლით შემოდიოდა საქართველოში. რუსეთში ხდებოდა ქართველ მოღვაწეთა ევროპული „განათვლა“, ხოლო დამოუკიდებელ საქართველოს კი ევროპულ ცხოვრებაში საკუთარი ადგილის დამკვიდრების გზები დამოუკიდებლად უნდა ეძებნა.

ამდენად, 1918 წლიდან დაიწყო ქართველ დესპანთა ინტენსიური მოგზაურობა ევროპაში. საკმაოდ ძნელი იყო დაემტკიცებინათ ევროპული სახელმწიფოებისათვის საქართველოს ჭეშმარიტი სურვილი და შესაძლებლობა, ქვეუღიყო. ევროპული სამყაროს თანასწორუფლებიან ნაწილად. ქართველ დიპლომატთა მისია ორმხრივ რთული იყო. ერთის მხრივ, საჭირო იყო დაერწმუნებინათ ევროპა პოლიტიკურად გამოუცდელი, ეკონომიკურად დასუსტებული, ომებით დაღლილი, შიდაპარტიულ წინააღმდეგობებით გარს შემორტყმული საქართველოს დემოკრატიული იდეალებისადმი ერთგულებაში და მეორეს მხრივ კი, საქართველოს არც თუ უმნიშვნელო დახმარება უნდა ეთხოვა ევროპისათვის. თავის მხრივ, ქართველ დიპლომატთ თან ჰქონდათ ნუსხა იმ სარგებლიანობისა, რომელიც საქართველოს მადლიან მიწაზე შეიძლებოდა მოპოვებულყო. დიდი ხნის მცდელობის, ხშირ შემთხვევაში დამცირებისა და შეურაცხყოფის მიუხედავად, ქართულმა დიპლომატიამ შესძლო დაერწმუნებინა ცივილიზებული ევროპა იმაში, რომ საქართველოსთან კავშირით ორივე მხარე ძლიერ მოიგებდა. და ჩვენი ქვეყანა ბოლოს და ბოლოს ერთა ლიგამ სცნო ჯერ დე ფაქტოდ, ხოლო შემდეგ დე იურედ, თუმცა უკვე დაგვიანებით.

ევროპისაკენ მიმართული საქართველოს სახელმწიფოს პოლიტიკური კურსი საზოგადოების მხარდაჭერას საჭიროებდა. ყველა უნდა დარწმუნებულყო, რომ ევროპა არის ის ძირითადი ორიენტირი, რომლისკენაც უნდა აიღოს კურსი საქართველომ. ამისათვის საჭირო იყო საზოგადოებრივი აზროვნებს გამოხატულებების ერთ-ერთი ფორმის, კულტურისა და მეცნიერების ეროვნული რაკურსით წარმართვა. ეს არც თუ იოლი საქმე გახლდათ. აუცილებელი იყო არგუმენტირებული დასკვნები, ნათელი მაგალითებით თუ რატომ სჯობდა ევროპა აზიას საქართველოსათვის. მით უფრო, რომ ქართველ მოღვაწეთა ერთი ნაწილი აქტიურ წინააღმდეგობას უწევდა ევროპულ ორიენტაციას. მათი აზრით, მიუხედავად ქრისტიანობისა, საუკუნეების მანძილზე აღმოსავლეთის ქვეყნებთან სისტემატურმა ურთიერთობამ და, ასე განსაჯეთ, სისხლის აღრევამაც კი, აზიური ცხოვრების წესი და, აქედან გამომდინარე, ადამიანის თვითგამოკვლევის ყოველი ფორმა, ქართველთათვის უფრო ახლობელი და გასაგები გახადა. ამდენად, მათი ფიქრით, დამოუკიდებელი საქართველოს პოლიტიკური და კულტურული განვითარების კურსი ახლო აღმოსავლეთისაკენ უნდა წარმართულიყო.

„ქართული ხელოვნება“ მკვდარ წერტილს“ ჯერ ვერ გასცდენია. ქართული ხელოვნების დაცარიელებულ დარბაზს აღარაფერ სდარაჯობს. მხოლოდ „ვიღაც“



ფრაკით შეიქრა შიგ და კედლებიდან ხალიჩები ჩამოგლიჯა. ჩენი სულის ღობის დროს ის „ვილაძე“ ფრაკით მოგვევლინა და იკისრა გზის გაკვლევა. მზეს ზურგი შეგვაქცევინა.

იმ „ვილაძას“ ჯერ აღმაცერად შეხედეს. შემდეგ ეჭვიანობა გაოცებამ შესცვალა. შემდეგ შეეჩვივნენ კიდევ. დღეს ის „ვილაძა“ ფრაკში ყველამ შეიყვარა თითქმის.

ყველა ევროპელობის ციებ-ცხელებამ შეიპყრო. ყველას უნდა ბინოკლის შეფერება.

აზიაში მყოფნი, ევროპიდან ვუმზერით აზიას. მიტომ ჩაგვიქრა შემოქმედება. მკედარ მიმბაძველობამ კი დაგვასნულა.

აზიაში დაგვიღამდა და აზიაშივე უნდა ველოდეთ ჩენი ხელოვნების დილას. დევიზი: უკან აზიისაკენ წინ წასასვლელად.“³

ამგვარი წერილი არა ერთი და ორი დაიბეჭდა და დაიწყო ბრძოლა ქართველ ხელოვანთა შორის, სწორედ რომ ამ ორიენტაციის გამო. გაცხარებული კამათი ზოგჯერ შეურაცხყოფელ სტრიქონებშიც კი გადადიოდა. აქვე, გავუსწრებ მოვლენებს და აღვნიშნავ, რომ ბრძოლა დაუსრულებელი აღმოჩნდა. რადგან, ერთის მხრივ, რთული იყო იმის მტკიცება, თუ რითი სჯობდა ბოდლერი ხაიამს, ხოლო მეორეს მხრივ კი რუსეთის მიერ 1921 წელს საქართველოს ანექსიის შედეგად, ბრძოლა თავისთავად შეწყდა, რადგან ორიენტირი სრულიად ნათლად განისაზღვრა.

საქართველოს კულტურული ორიენტაციის გამო 1918—20 წლებში ქართველ ხელოვანთა შორის არსებული ურთიერთდაპირისპირების მიუხედავად სიმძიმის ცენტრმა მაინც ევროპისაკენ გადაიწია.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდის ქართულმა კულტურამ თვისებრივად ახალი განზომილებანი შეიძინა, იგი მაინც აღსავსე იყო მრავალი სირთულით. ახალი ცხოვრების წესის დამკვიდრება ძნელად ხორციელდებოდა და არაერთგვაროვანი წარმატებებით მთავრდებოდა. განსაკუთრებულ სირთულეს წარმოადგენდა ფართო საზოგადოების მომზადება ახალ ფასეულობათა აღსაქმელად. რაც შეიძლება მოკლე დროში უნდა მომხდარიყო როგორც ახალი საზოგადოებრივი აზრის ფორმირება, ასევე ამ აზრის სასარგებლო საქმიანობისაკენ წარმართვა. განმანათლებლური მუშაობა თვით შემოქმედებით ცხოვრებასთან შერწყმას მოითხოვდა. იმ მოღვაწეებს, რომელნიც უშუალოდ ნერგავდნენ ახალ ფასეულობებს, თავად უნდა დაერწმუნებინათ მნახველნი თავიანთი ნაღვაწის სისწორესა და აუცილებლობაში. მწირი განათლების მქონეთათვის, რა თქმა უნდა, ჰირდა უნივერსიტეტის არსებობის აუცილებლობის გაგება: ძირითადად ფოლკლორულ, ხშიერ მუსიკას მიჩვეულთათვის, სირთულეს წარმოადგენდა საორკესტრო-ინსტრუმენტული ნაწარმოებების აღქმა: სატირულ-კომედიური და თუნდაც გამირულ-რომანტიკული ჟანრის სპექტაკლებს მიჩვეული მაყურებელი, ფილოსოფიური აზრით დატვირთულ თანამედროვე დრამატურგიას, ან ადამიანის ფსიქოლოგიური არსის გამომხატურებულ სპექტაკლებს ძნელად ეგუებოდა. ასევე, რთული იყო შეჩვევა „ცისფერ-ყანწელთა“ რთული ლექსიკის, ლექსთა წყობის, სრულიად ახალი ფორმების, რომანისა და ნოველის ახალი სტრუქტურების, თანამედროვე მხატვართა რთული აბსტრაქციების, კინემატოგრაფიის ფენომენის და ა. შ. ახალ საქართველოში კი სწორედ ახალი შემოქმედების ხელშეწყობით, ყოველი ქართველი უნდა გარკვეულიყო უდიდესი კატაკლიზმებით აღსავსე მე-20 საუკუნის რთულ პერიოპტიკებში და ახალი ეპოქის რიტმისათვის, რომელიც ერთიორად, თუ მეტად არა, აღემატებოდა ყოფილი საუკუნისა, ფეხი აეყოლებინა.

მოზღვავებულ პრობლემებს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემატებოდა: — ეს იყო საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ყოველი ასპექტის სისტემაში მოყვანა და მეცნიერული შესწავლა. უნდა გადახედულიყო ქვეყნის წარსული, აწმყო, რათა განსაზღვრულიყო მომავალი. წარსული თითქმის შეუსწავლელი იყო, დაუდგენელი იყო ქართული აზროვნების პოტენციალიც. მისი თვითმყოფადობის ფენომენი კი მეცნიერულ ანალიზს მოკლებული იყო. ეს ყოველივე ართულებდა ქვეყნის აწმყოს. მისი თანამედროვე განვითარების გზების დასახვას, რაც მომავლის პროგნოზირებას თითქმის შეუძლებელს ხდიდა.

სწორედ ამ მიზნით ქართველ მეცნიერთა დიდი ნაწილი სასწრაფოდ შეუდგა საქართველოს შესწავლას. ამ უნიკალური ფენომენის წარსულისა და აწმყოს მეცნიერულ ანალიზს. ამოქმედდნენ ქართველი ეკონომისტებიც, რომლებმაც გამოიკვლიეს თუ ისტორიულად რა სახის ეკონომიკური სტრუქტურები არსებობდა საქართველოში. რა იყო აპრობირებული, რის ბაზაზე შეიქმნებოდა ქვეყნის ახალი ეკონომიკის საფუძველი. შეისწავლეს საქართველოს ნედლეული, მისი სასარგებლო წიაღისეული ფლორა, ფაუნა. აღიწერა და აღირიცხა ყოველი ქვა.

ქართველი პოლიტოლოგები კი მეცნიერულად იკვლევდნენ საქართველოს ისტორიულ სახელმწიფოებრივ სტრუქტურებს, მართვის სისტემებს, რომელთა ქართველი ერის ფსიქოლოგიასთან შეჯერებით, იმგვარ მმართველობის სტრუქტურებს, ადმინისტრაციულ-სახელმწიფოებრივი მოწყობის ფორმებს სთავაზობდნენ ხელისუფლებას, რომელიც საწყის ეტაპზე მისაღები და გასაგები იქნებოდა ქართველი ხალხისათვის მანამ, ვიდრე დემოკრატიულ სახელმწიფო სტრუქტურებს, მის კანონებს შეეგუებოდა ქართველი მოსახლეობა.

მეცნიერული შესწავლის საგანი გახდა ქართველთა ისტორია, ენა, ფილოსოფიური აზრი. იწერება ახალი ქართული ენის გრამატიკა. ზუსტდება სალიტერატურო ენის ნორმები. ამ ურთულეს საკითხებში მეცნიერებთან გვერდით დადგნენ ცნობილი ქართველი მწერლები, პოეტები.

ერის სულიერი კულტურის ყოველმხრივი შესწავლა, მისი ფილოსოფიური აზრის ისტორიის შესწავლასაც მოითხოვს. ქართველი ერის ფილოსოფიურ აზრს დიდი ხნის ისტორია აქვს. ჯერ კიდევ უძველესი კულტურის ცენტრებში, კოლხეთის, გელათის, იყალთოს აკადემიებში შექმნილი ფილოსოფიური ძეგლები, ცხადად მეტყველებენ ქართული ფილოსოფიური აზროვნების სიღრმესა და ორიგინალობაზე. სწორედ თავისუფალ, ახალ საქართველოში ხდება ამ დიდი მონაპოვრის თავმოყრა, კვლევა, სისტემატიზაცია. ამას ზედ ერთვის, ახალი ფილოსოფიური აზრის წარმოქმნაც, რომელიც უცილობლად უკავშირდება ისეთი მეცნიერის სახელს, როგორც შალვა ნუცუბიძეა. სწორედ მას ეკუთვნის ქართული ფილოსოფიური აზრის მეცნიერულ დონეზე შესწავლა და ქართული ფილოსოფიის ისტორიის, როგორც მეცნიერების ჩამოყალიბება. მისი ხელმძღვანელობით საფუძველი ეყრება ფილოსოფიური პრობლემების მაღალ აკადემიურ დონეზე შესწავლას და დამუშავებას.

ქართულ ფილოსოფიურ აზრთან ერთად ვითარდება ქართული ფსიქოლოგიური მეცნიერებაც, რომელიც განსხვავებით ფილოსოფიისაგან მხოლოდ ამ პერიოდში იძენს მსოფლიო მნიშვნელობის გამოკვლევებს. დიმიტრი უზნაძის მოღვაწეობით საფუძველი ეყრება საქართველოში ფსიქოლოგიის როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერული დისციპლინის ჩამოყალიბებას და ეროვნული ფსიქოლოგიური სკოლის შექმნას. დიმიტრი უზნაძის კალამს ეკუთვნის საკუთრივ

ქართული ეროვნული ფენომენის ფსიქოლოგიური დამუშავების და კვლევის მნიშვნელოვანი შრომებიც.

იმ პერიოდის ქართველ ისტორიკოსთა, ეთნოგრაფ-არქეოლოგთა, ხელოვნებათმცოდნეთა დიდი დამსახურებაა, რომ დღეს აღწერილი და ანოტირებული გვაქვს ქართული მატერიალური და სულიერი კულტურის ყოველი მნიშვნელოვანი თუ უმნიშვნელო ძეგლი. ექვთიმე თაყაიშვილის სამეცნიერო-კვლევითმა ექსპედიციებმა მთელი საქართველოს მასშტაბით ივანე ჯავახიშვილის ისტორიულმა შრომებმა, სისტემაში მოიყვანეს ქართველთა ისტორიის მეცნიერული შესწავლა და შექმნეს სახელმძღვანელო, რომლითაც დღესაც ხელმძღვანელობს თანამედროვე თაობა. რომ არა ამ პერიოდში ქართველ მეცნიერთა მიერ ერის ისტორიის სკრუპულოზური შესწავლა, შესაძლებელია, დღეს ბევრი იმ ძეგლის არსებობაც კი არ გვცოდნოდა, რომელიც ეროვნულ სიამაყეს წარმოადგენს, მაგრამ ან განადგურდა ან კი სხვა სახელმწიფოს ტერიტორიაზე იმყოფება. ქართველ ისტორიკოსთა მეშვეობით დაზუსტდა და მრავალგზის მეცნიერულად დადასტურდა ჩვენი ისტორიული ტერიტორიული საზღვრებიც. და ბოლოს, ისევე, როგორც მეცნიერებათა დანარჩენი სფეროები, ქართული ისტორიული მეცნიერებანი და ხელოვნებათმცოდნეობა სწორედ ამ პერიოდში იძენს მაღალ პროფესიულ დონეს და აკადემიურ სახეს.

ასე ერთბაშად ამოხეთქილ მეცნიერულ ნაკადს სჭირდებოდა კონცენტრაცია. აუცილებელი იყო იმგვარი კერის შექმნა, სადაც ქართველ მეცნიერთ შესაძლებლობა მიეცემოდათ ერთიანად, ნორმალურ პირობებში ემოლვადეობით და თავიანთი ნაღვაწი მომავალი თაობისათვის გადაეცათ. წამოიჭრა უნივერსიტეტის დაარსების აუცილებლობა. და, აი 1918 წლის 26 იანვარს თბილისში გაიხსნა უნივერსიტეტი.

„პროფესორთა და ლექტორთა შემადგენლობა 1918 წ. პირველ სემესტრში: უნივერსიტეტის რექტორი: დამსახურებული პროფესორი პეტრე გრიგოლის ძე მელიქიშვილი (ქიმიის დოქტორი).

სიბრძნის მეტყველების ფაკულტეტის დეკანი: პროფ. ივ. ა. ჯავახიშვილი (ქართული ფილოლოგიის მაგისტროსი პეტერბ. უნივერს.)

სიბრძნის მეტყველების კათედრის მდივანი: პროფ. იოს. ალექ. ყიფშიძე (ქართული ფილოლოგიის მაგისტროსი პეტ. უნივერს.)

პროფ. ბენაშვილი (გეოდეზიისა და ვარსკვლავთ-მრიცხველობის პროფესორი პეტერბურგის ტექნოლოგიური ინსტიტუტისა და სამხედრო-საინჟინრო აკადემიისა).

პროფ. კორნ. კეკელიძე (საეკლესიო ისტორია და მწერლობა. ღვთის მეტყველების მაგისტროსი).

პროფ. დ. უზნაძე (ფსიხოლოგია და პედაგოგია. ფილოსოფიის დოქტორი პალეს უნივერსიტეტისა).

პროფ. კ. გოგიჩაიშვილი (პოლიტიკური ეკონომია და სტატისტიკა. დოქტორი ლაიპციგის უნივერსიტეტისა).

პროფესორის მოადგილე ანდ. რაზმაძე (უმადლესი მათემატიკის მაგისტრანტი, მოსკოვის უნივერსიტეტის პრივატ. დოცენტი).

პროფეს. მოადგილე სვ. ახვლედიანი (ისტორიის მაგისტრანტი პეტერბურგის უნივერს. პრივ. დოცენტი).

პროფ. მოადგილე შ. ნუცუბიძე (ფილოსოფიის მაგისტრანტი პეტ. უნივერს.).

პროფ. მოადგილე გ. ახვლედიანი (საზოგადო და შედარებითი ინდო ევრო-

ბული ენათ-მეცნიერება, ენათ-მეცნიერების მაგისტრანტი ხარკოვის უნივერს.)

პროფ. მოადგილე აკ. შანიძე (ენათმეცნიერება, ქართული ფოლოლოგიის მაგისტრანტი პედ. უნივ.)

მეცნიერთ ხელმძღვანელი ე. თაყაიშვილი (ქართულ სიძველეთა მეცნიერება, ანუ არხეოლოგია“⁴

ქართული უნივერსიტეტის გახსნა უდიდესი მნიშვნელობის მოვლენაა ერის ცხოვრებაში. მისმა დამაარსებლებმა კი ნამდვილი გმირობა ჩაიდინეს, როდესაც გადალახეს ის სირთულეები, რაც წინ უძღოდა უნივერსიტეტის დაარსებას და მის შემდგომ შენარჩუნებას. ყოფილი იმპერიის მთელ ტერიტორიაზე და ევროპაში გაბნეულ მეცნიერთ თავი მოუყარეს და საქართველოში მოიწვიეს უნივერსიტეტის გახსნის ინიციატორებმა. ისინიც სიამოვნებით დათანხმდნენ ემოღვაწევით ქართულ უნივერსიტეტში, ყოველგვარი მატერიალური დაინტერესების გარეშე. ქართველი მეცნიერნი თითქმის ანაზღაურების გარეშე მუშაობდნენ, რათა იმ თანხით, რომელიც მათ სახელფასო ფონდს შეადგენდა, უნივერსიტეტის მატერიალური ბაზა და ბიბლიოთეკა შეექმნათ.

არ იყო ადვილი უნივერსიტეტის, როგორც ქართული მეცნიერების კერის, არსებობის აუცილებლობაში ქართველი ხალხის ფართო მასების დარწმუნება. ათასი პრობლემით დატვირთულ სახელმწიფოს კი უჭირდა ამ დიდი კერის შენახვა-დაფინანსება. მიუხედავად იმისა, რომ ქვეყნის ხელისუფალთ კარგად ესმოდათ, რომ უნივერსიტეტის მეშვეობით უნდა მომხდარიყო არა მხოლოდ საქართველოს მეცნიერული შესწავლა, არამედ ახალი თაობის მომზადებაც მომავალი ცხოვრების წესამართავად.

ქართულ საზოგადოების ერთმა ჯგუფმა უნივერსიტეტის გადასარჩენად დააარსა ლატარია:

„თუ საძირკველი დანგრეულია, მაშინ კედლების აშენებისათვის ყოველი ძალა დაკარგულია, ხომ გაგიგონიათ.

ჩვენი ყოველი საქმე მტკიცე საძირკველზე უნდა დაეფუძნოს.

ჩვენში დღეს უპირველესი საზრუნავია სწავლა-განათლების კერა უნივერსიტეტი და ხელოვნების ტაძარი — თეატრი.

დღემდე უნივერსიტეტი არ მოგვეპოვებოდა, დავირსეთ, თეატრი კი თუმცა გვექონდა — ძლივს ღონილობდა.

დღეს საჭიროა ერთსაც და მეორესაც საძირკველი გავუმკვრივოთ.

ამ მიზეზით იმართება ხუთმილიონიანი ლატარია.

ვისთვის უფრო საჭიროა ეს უნივერსიტეტი და თეატრი?

შენთვის, სოფლის და ქალაქის მუშავ.

მერე შეიძინე თუ არა მათი ბილეთი. იცი თუ არა მოგებული რომ არ შეგხვდეს, თითონ შენი მიტანილი ფული ამ საქმეს მოხმარდება და შენის შეილი-შვილისათვის დიდი მოგება იქნება.

მაშ დაუჩქარე, ძმაო, და რამოდენიმე მანეთი შენც მიიტანე ამ ბილეთის შესაძენად (ბილეთი ღირს 25 მ; მეხუთედი 5 მ.), რომ ქვეყნის თვალშივე პირშავად არ გამოჩნდე და ბოლოს არ ინანო: ვაჰ, საერთო საქმეს როგორ გამოვრჩეო.

კარგად იცოდე, ჩვენს საქმეს ჩვენ თვითონ თუ გავაკეთებთ...

... დავიქცევით ჩვენი, ავშენდებით ჩვენივე...

თუ ცხოვრება და სიცოცხლე გვეწყურია თვით ამ არსებობის ძალაც უნდა გამოვიჩინოთ“⁵

სამწუხაროდ, ავტორის შეგონებამ შედეგი ვერ გამოიღო. ლატარიის შემოსავალი იმდენად უმნიშვნელო აღმოჩნდა, რომ მისი საშუალებით არათუ თეატრი და უნივერსიტეტი, ერთი ადამიანის შენახვაც კი გაჭირდებოდა.

შემთხვევითი არ არის, რომ ქართველმა საზოგადოებამ უნივერსიტეტი და თეატრი ერთნაირი ძალის მქონე კერებად მიიჩნია, ერის დამოუკიდებელი არსებობის განმტკიცებისა და ერის სახის ფორმირების საკითხში. ამიტომ, ლატარიის შესაძლო შემოსავალი ორივეს თანაბრად უნდა მოხმარებოდა — ორივეს თანაბარი ძალით უნდა გამოემქვლავნებინა ერის შესაძლებლობანი გონებრივ და სულიერ სფეროში.

ერის ცნობიერების ფორმირებაში, საზოგადოებაზე ზემოქმედებაში, არსებული რეალობის აღქმასა და მის მხატვრულ გააზრებაში, ისტორიულად პრობლემატიკური ქართულ ლიტერატურას ეკუთვნოდა. საუკუნეებით აპრობირებულ ამ გზას დამოუკიდებელი საქართველოს კულტურამაც არ გადაუხვია და 1918-20 წლების შემოქმედებით ლიდერად ქართული ლიტერატურა იქცა. ამ პერიოდის ქართულმა ლიტერატურამ მნიშვნელოვნად განაპირობა როგორც ქართული თეატრის, ასევე ხელოვნების სხვა დანარჩენი დარგების ცხოვრების წესი, რაც ძირითადად უნარულ, თემატურ თუ იდეურ მიმართულებათა განსაზღვრაში გამოიხატა. არასაკვირველია, ხელოვნების ყოველმა დარგმა თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, შესძლო შეექმნა მისთვის დამახასიათებელი განვითარების ფორმანი, სტილი. საუბარია მხოლოდ ახალი სამყაროს აღქმისა და შემეცნების, მსოფლმხედველობრივ კონცეფციათა იმ იდენტურობაზე, რომლის ძირითად აკუმულატორად ქართულ ხელოვნებაში სწორედ ქართული ლიტერატურა წარმოდგინდა.

მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართულ ლიტერატურაში ყველაზე მკვეთრად აისახა როგორც თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნების მიმდინარეობათა მრავალფეროვნება, ასევე საკუთრივ ახალი ქართული აზროვნებაც. ქართულმა ლიტერატურამ პირველმა განახორციელა რეფორმები საზოგადოებრივი აზროვნების ფორმირების საკითხში.

ქართული მწერლობის მდიდარი ტრადიციები უმაგრებდა ძირს მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართველ ლიტერატორთა მოღვაწეობას. უდიდესი მემკვიდრეობა, რომელიც მან მიიღო, სასიცოცხლო ძლიერებას მატებდა მას. მაგრამ სწორედ ამ მემკვიდრეობის დაცვა, შენარჩუნება, სრულყოფა და თაობისათვის შეურყენელად გადაცემა, მნიშვნელოვანი პასუხისმგებლობის წინაშე აყენებდა მას. შეუძლებელი იყო ქართული მწერლობის პრესტიჟის დაცვა, რადგან იგი არა ერთი საუკუნის მანძილზე მართლად ემსახურებოდა ერს. სიმართლის და ჰუმანიზმის მატარებელი იყო. მაგრამ, ამასთან, თანამედროვე მწერლობა უკვე ველარ გაიმეორებდა აღრინდელ ფორმებს. საჭირო იყო ახალი გამომსახველობითი საშუალებების ძიება, ახალი თემების შემოტანა, რაც დროით ნაკარნახევი იქნებოდა.

მე-20 საუკუნის ქართულმა ლიტერატურამ შესძლო შეენარჩუნებინა ერთი მხრივ, კლასიკური მემკვიდრეობა, ხოლო მეორე მხრივ, თანამედროვე ევროპული სტრუქტურებით გაემდიდრებინა ახალი შემოქმედება. და ქართული კულტურის ისტორიაში წარმოიშვა უნიკალური მოვლენა „ცისფერყანწელთა“ ლიტერატურული ორდენი. ეს იყო არა მხოლოდ ახალგაზრდა პოეტ-ლიტერატორთა გაერთიანება, არამედ ეს იყო ბირთვი, რომელმაც ახალი ქართული ხელოვნების შექმნის სადავე აიღო ხელთ. ამ გაერთიანებაში შემავალი თითქმის ყოველი ხელო-



განი, განურჩევლად ნიჭიერებისა, აქტიურ საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწეოდნენ. ქვეყნის კულტურული რეფორმის ყოველ სფეროში.

„ცისფერყანწელთა“ მოღვაწეობას ქართული ლიტერატურათმცოდნეობა საქართველოში სიმბოლიზმის, როგორც ახალი ლიტერატურული მიმდინარეობის დანერგვის უკავშირებს. ცხადია, ეს ასეცაა, მაგრამ, ვფიქრობ, „ცისფერყანწელთათვის“ სიმბოლიზმის დამკვიდრებას მხატვრულ აზროვნებაში გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი ფუნქციური დატვირთვა გააჩნია, ვიდრე ქართული ლიტერატურის ახალი მიმართულებით გამდიდრებაა. ისინი სიმბოლიზმს თავისუფლებამოპოვებული ქვეყნის ახლებურად მოწყობის და მის მკვიდრთა ახლებური აზროვნების ჩამოყალიბების ერთ-ერთ საშუალებად მიიჩნევდნენ. სიმბოლიზმის მეშვეობით მათ სურდათ არა მხოლოდ დაეახლოვებინათ ქართული და ევროპული კულტურები, არამედ საზოგადოებისათვის საშუაროს შემეცნების თანამედროვე ევროპული მსოფლმხედველობა ჩამოეყალიბებინათ, რაც საკუთრივ ქართველთა ცხოვრების წესში ევროპული მოდელის დანერგვას გამოიწვევდა. ეს კი თავის მხრივ საქართველოს ცივილიზებული მსოფლიოს ოჯახში თანასწორუფლებიანი ადგილის დამკვიდრებას გაუადვილებდა.

„ცისფერყანწელთა“ გაერთიანების წარმოშობა (1918 წ.) მართალია წინ უსწრებს საქართველოს დამოუკიდებლობის აღდგენას, მაგრამ მისი ცხოველყოფილობა ძირითადად სწორედ 1918 წლიდან იწყება, რადგან ამ წელს ორდენს ნიჭიერ მწერალთა და პოეტთა მნიშვნელოვანი ნაწილი შეემატა (1918 წელს მასში შედიოდნენ: პაოლო იაშვილი, ტიცოან ტაბიძე, ვალერიან გაფრინდაშვილი, კოლაუნადირაძე, ივანე ყიფიანი, გრიგოლ რობაქიძე, სანდრო ცირეკიძე... 1918 წლიდან შეემატნენ: გიორგი ლეონიძე, სერგო კლდიაშვილი, რაქდენ გვეტაძე, შალვა აფხაიძე, შალვა კარმელი, ნიკოლოზ მიწიშვილი, ალი არსენიშვილი).

„ცისფერყანწელთა“ პირველსავე პერიოდულ ორგანოში ქურონალში „ცისფერი ყანწები“ დაიბეჭდა მათი ლიტერატურული დეკლარაცია — „პირველთქმა“. ეს ლიტერატურული მანიფესტი, როდესაც ერთი მსოფლმხედველობითა და მხატვრული მეთოდის პრინციპებით შეკავშირებულ ლიტერატორთა გარკვეული ჯგუფი ბეჭდური სიტყვით მიმართავს საზოგადოებას და აყალიბებს თავის საზოგადოებრივი მოღვაწეობისა და სამწერლო მუშაობის პროგრამას, პირველი იყო ქართული მწერლობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე. ანალოგიურ ლიტერატურულ-საზოგადოებრივ მოვლენებს ადგილი ჰქონდა როგორც დასავლურ, ისე რუსული მწერლობის ცხოვრებაში. ქართულ მწერლობაში კი „ცისფერყანწელთა“ ზემოაღნიშნული „პირველთქმა“ პირველი ლიტერატურული მანიფესტი იყო, რასაც შემდეგ მოჰყვა სხვადასხვა დაჯგუფებათა თუ ცალკეულ მწერალთა ცნობილი მანიფესტი და დეკლარაციები. ამგვარი რამ შეეხო არა მხოლოდ ლიტერატურის სფეროს. საპროგრამო მანიფესტი ცოტა მოგვიანებით შეიქმნა რუსთაველის თეატრში ცნობილი კორპორაცია „დურუჯის“ მიერ. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ მეტყველებს ათიანი წლების შემოქმედებითი თაობის იდეურ და მსოფლმხედველობრივ ერთიანობაზე, ცხოვრების წესის ერთგვაროვნებაზე, მოქმედების სისტემის გარკვეულ იდენტურობაზეც.

მანიფესტი ეს მხოლოდ პუნქტებად ჩამოყალიბებული სამოქმედო დეკლარაცია, გეგმა არ არის. იგი აზროვნების სისტემაა. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში გარკვეული ადგილის დამკვიდრების და ამ ცხოვრებაზე ზემოქმედების ერთგვარი ფორმაა, სტილია. ქართველ ლიტერატორთა ახალი თაობის მანიფესტი მათი შე-

მოქმედებითი მრწამსის თუ მოქალაქეობრივი პოზიციის ქალღმერთად გადასახე იყო, ისევე როგორც კორპორაცია „ღურჯის“ მანიფესტი. ნიშანდობლივია ის გარემოებაც, რომ ეს მანიფესტები თავისი ფორმით, შინაარსით, პრობლემათა რიგით და მათი გადაწყვეტის საშუალებებით, სამოქმედო ამოცანებით საკმაოდ ჰგებანან ერთმანეთს. ამასთან, ორივე მათგანში იგრძნობა ძლიერი ახალგაზრდული სული და ძველის ნგრევისა და ახლის შენების წყურვილთან ერთად, უდიდესი შიხაგანი ენერჯია და პოტენციური შესაძლებლობანიც. ეს, თავისთავად ნიმუშია ქართულ სინამდვილეში არა მარტო ლიტერატურის და თეატრის ურთიერთობისა, არამედ საზოგადოებრივი ცხოვრების ამ ორი უმნიშვნელოვანესი სფეროს განსაკუთრებულ ძლიერებაზე მეტყველებს ამავე საზოგადოებაზე ზემოქმედების საქმეში.

თუ ცოტა უკან დავიხევათ და მე-19 საუკუნის 60-იანი წლების კულტურულ ცხოვრებას გავიხსენებთ, ვნახავთ, რომ ქართულ მწერლობაში მიუხედავად „თერგ-დალეულთა“ ძლიერი ბირთვისა, ერთი შეხედვით სპეციალური სამოქმედო მანიფესტი ცალკე სახით არ შექმნილა. ამ მხრივ „პირველთქმა“ მართლაც უნიკალურია. მაგრამ ამგვარი მანიფესტის როლი ილია ჭავჭავაძის „მგზავრის წერილებმა“ ხომ შეასრულა. მასში ხომ აისახა იმდროინდელი თაობის მოქმედების მთელი სისტემა, როგორც შემოქმედებით, ასევე საზოგადოებრივი მოღვაწეობის სფეროში. ასე რომ, ქართულ ლიტერატურაში გარკვეული ტრადიცია, ქვეყანაში ახალი საზოგადოებრივი აზროვნების მატარებელ მოღვაწეთა მოქმედების განსაზღვრისა, რაღაცა სახით მაინც არსებობდა, ქართული თეატრისაგან განსხვავებით.

„პირველთქმაში“ „ცისფერყანწელთა“ მიერ ნათლადა ნაჩვენები თუ რა გზით აპირებენ ისინი ქართული ლიტერატურის წარმართვას, რა ცვლილებებს გულისხმობდა მათი შეხედულებანი ქართული მწერლობის განვითარებაზე და ა. შ. მაგრამ მანიფესტი საკმარისი არ იყო საზოგადოებაში „ცისფერყანწელთა“ პოზიციების განმტკიცებისათვის. მათ საკმაოდ დიდი და შრომატევადი სამუშაო გასწიეს, რათა დაემტკიცებინათ მათ მიერ დასახულ რეფორმათა სისწორესა და აუცილებლობაში საზოგადოება. იმდროინდელი პერიოდული პრესა (როგორც საკუთრივ „ცისფერყანწელების“ ბეჭდური ორგანოები, ასევე სხვა სახის ყურნალ-გაზეთები) ხშირად უთმობს ადგილს „ცისფერყანწელთა“ როგორც თეორიულ ნააზრევს ლიტერატურისა და ზოგადად ახალი ხელოვნების საკითხებზე, ასევე საკუთრივ მათ შემოქმედებას.

ლიტერატურის სფეროში თეორიულ გამოკვლევათა უმრავლესობა სიმბოლიზმის (ხშირად იგი მოდერნიზმის სახელწოდებით მოიხსენიება), როგორც ქართული ლიტერატურის რეფორმის ერთ-ერთი ყველაზე ოპტიმალური საშუალების მტკიცებას ეხება. უპირველესი, რისი განახლებაც შეეძლო სიმბოლიზმს, „ცისფერყანწელთა“ ღრმა რწმენით, ეს არის ყოველგვარი ლიტერატურის საფუძველი, — სიტყვა. „„ცისფერი ყანწებიდან“ იწყება ორგანული გასალაშინება სიტყვისა, მისი ესთეტიური ფასეულობის აღდგენა... სიმბოლიზმი წინათ უცნობი განცდების ასახვისათვის ჰქმნის ახალ სიტყვებს, ახალსებს ძველს ობიექტთა დაფარულს. ვითარდება სიტყვის ტექნიკა. სიმბოლიზმი აამაღლებს ენის ემოციონალურ მნიშვნელობას, პოეტური ენა უნდა დაისვას ისევ თავის ტახტზე“.⁶

როგორც ვხედავთ, „ცისფერყანწელთა“ აზრით ლიტერატურაში ახალ ფორმათა დანერგვას: ნოველისა და მინიატურის თავისებურებებს, რომანის ახლებური კონსტრუქციას, ლექსთწყობის ახალ სტრუქტურებს, გამოხატვის ახალი ენა

ესაჭიროებოდა. „პოეზიაში შემოიჭრა ასონანსი — მოულოდნელი უცხო სტუ-
მარა — ავზიანი და ჩქარი, აპოკალიფსის ჩვენებასავით გაუგებარი. ქალაქის
პოეზიაში თავისუფალ ლექსს და ასონანსს დიდი ადგილი აქვთ. რადგან ფსიქიკის
გართულება მოითხოვს ახალ ზერხს და მეთოდს. დადგება დრო, როდესაც არ
დაგვაკმაყოფილებს არც დისონანსი — მაშინ დაიწყება ძიება ახალი რითმის. ახალი
რითმის გამოგონებას დასჭირდება თვით კოლუმბი“.⁷ მაგრამ ამავ დროს, არ
უნდა დაკარგულიყო საუკუნეების მანძილზე ქართული ლიტერატურის წყალობით
მიღწეული ქართული მწერლობის ლექსიკური მარაგი. გამოყენებული უნდა ყო-
ფილიყო ყველა ის უნიკალური ფორმა, რომელიც ქართულ ლიტერატურაში
წარმოიშვა. მისი რიტმული ხაზი, დინამიური, პლასტიკური ქარგა დავიწყებას
არ უნდა მისცემოდა.

ამ განცხადებაზე ტიციან ტაბიძე პასუხობს: „ქართველ ხალხში ცხოვრობს
უკვდავი აქტიორული სული. იმას უნდა მუდამ სხვა იყოს, იმას უყვარს ნიღაბი,
სიმბოლიზმი სწორედ ფილოსოფიაა ამ ნიღბის და ამიტომ სიმბოლიზმი ჩვენში
აუცალბებელია, ჩვენში მზადაა ნიადაგი მოდერნიზმისათვის“.⁸

ამ მოკლე ციტატიდანაც აშკარად ჩანს, რომ „ცისფერყანწელები“ სიმბოლიზ-
მის (მოდერნიზმის) ქართულ ლიტერატურაში მომძლავრების მიზეზს თვით ქარ-
თული ბუნებიდან, მისი წარსული გენეტიკური კოდიდან, ფსიქოლოგიური არსიდან
გამომდინარე ხედავენ. რასაც ემატება, როგორც უკვე აღინიშნა, სიმბოლიზმის
საშუალებით ქართული ცხოვრების წესის შეცვლა, საზოგადოებრივი აზროვნების
განახლება და ქვეყნის ახლებური მოწყობაც. „ჩვენ გვინდა, რომ საქართველო
გადაიქცეს უსაზღვრო, მეოცნებე ქალაქად სადაც ცოცხალი ქუჩების ხმაურობა
შეცვლის ყვავილოვანი ჯეჯილების ზურმუხტობას“⁹. ამას გარდა, „ცისფერყანწე-
ლები“ უფრო შორს მიდიან თავიანთ მსჯელობებში და სიმბოლიზმის საქართვე-
ლოში დანერგვით და აქედან გამომდინარე, ქართული ლიტერატურის ძირეული
რეფორმით, ისინი ზოგადსაკაცობრიო პრობლემათა გადაწყვეტის ერთ-ერთ გზას
სახევენ. კერძოდ, მათ საქართველო წარმოუდგენიათ მისი გეო-პოლიტიკური მდე-
ბარეობიდან გამომდინარე იმ ადგილად, სადაც მსოფლიო კულტურისათვის უნდა
შეიქნას უნიკალური საშუალება დასავლეთისა და აღმოსავლეთის სამყაროს
შერწყმისა. ეს კიდევ უფრო ნიშანდობლივია. თუ გავიხსენებთ იმ გააფთრებულ
ბრძოლას, რომელიც წარმოებდა მე-20 საუკუნის დასაწყისში ქართულ ხელოვნ-
ებაში კულტურული ორიენტაციისათვის. „მართალია, სიმბოლიზმი, როგორც
შკოლა დასავლეთიდან მოვიდა ჩვენში, მაგრამ მის უმაღლეს განვითარებისათვის
არსად არ არის ნიადაგი მზად ისე, როგორც ჩვენში. აქ უკვე გაქვნილია ჰაერი
სიმბოლიური შემოქმედების ელემენტებით. აღმოსავლეთის თვალუწყვედელი მის-
ტიციზმი, ჰაერში გაფანტული სახეები, სპარსეთიდან მოტანილი ფერები და
მეტყველი ხმები. დღეს ჩვენში არის უკვე ორი პოლუსი ერთი დასაწყისის არიან

განცალკევებულად¹⁰ აი, ამ დიდი კულტურული მისიის შესაძლებლადანა მწერ-
 დებულის შალვა აფხაიძის აზრით სიმბოლიზში ქართულ მწერლობაში.

ქართულ ლიტერატურაში ამ ურთულესი რეფორმის გატარებისათვის „ცისფერყანწელების“ წინაშე ლოგიკურად დაისვა ქართული სალიტერატურო ენის რეფორმის ურთულესი საკითხიც. ამ მიზნით „ცისფერყანწელები“ მეცნიერულად იკვლევდნენ ქართული ენის ბუნებას, სისტემატურად სთავაზობდნენ თავიანთ თეორიულ ნაშრომებში საზოგადოებას იმ ახალ სალიტერატურო ნორმებს, რითაც უნდა ხელმძღვანელობდეს ქართული ენა. საუკუნეების მანძილზე მრავალ დამპყრობთა წყალობით და, განსაკუთრებით, მე-19 საუკუნეში, რუსეთთან შეერთების შემდეგ, იმდენად დაბინძურდა ქართული არა მხოლოდ სალაპარაკო, არამედ ლიტერატურული ენაც. აღმოსავლური თუ რუსული სლენგებით, პროვინციული გამოთქმებითა და კილოკავებით, რომ იგი სასწრაფო გასუფთავებას, წმინდა ქართული ნორმების აღდგენას საჭიროებდა. აუცილებელი იყო ენის გრამატიკული და სტილისტური ნორმების მეცნიერულ დონეზე შემუშავება. ქართული ენის კვლევისა და შესწავლის საქმეში ქართველ ლიტერატორთ უდიდესი დახმარება ქართველმა მეცნიერებმა გაუწიეს. უნივერსიტეტის ენათმეცნიერების ახლად დაარსებული კათედრა სწორედ იქითკენ იყო მოწოდებული, რათა დაედგინა ნამდვილ ქართულ სიტყვათა თავისებურებანი, მოენახა ქართული ენის ნათესაობა მის მიმდებარე ტერიტორიაზე მცხოვრებ ეროვნებათა ენებში და ა. შ. ევროპული ენების გრამატიკულ კონსტრუქციებზე დაფუძნებით შექმნილი ქართული ენის გრამატიკა აადვილებდა, ერთის მხრივ, მშობლიური ენის მეცნიერულ შესწავლას, მეორეს მხრივ, უცხო ენათა სტრუქტურებში გარკვევას და მის დაუფლებას. და, მესამე მხრივ, უცხოელებს უადვილებდა ქართულის შესწავლას. ქართული ლიტერატურის თარგმნას და მსოფლიო ასპარეზზე მის გატანას, რაც თავის თავად ხელს შეუწყობდა მსოფლიო ცივილიზაციის განვითარების პროცესში საქართველოს აქტიურ ჩართვას.

„ცისფერყანწელთა“ დიდი დამსახურება კი ენის რეფორმის საკითხში სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მათ შემოქმედებითად დაადასტურეს ახალი ქართული სალიტერატურო ენის წარმოშობის აუცილებლობა. შექმნეს რა ერთის მხრივ; ორიგინალური ქართული მწერლობის მაღალმხატვრული ნიმუშები, ხოლო, მეორეს მხრივ, ქართული საზოგადოებრიობა აზიარეს მსოფლიო ლიტერატურის შედევრებს, მათი უბადლო თარგმანების წყალობით.

ქართული სალიტერატურო ენის რეფორმის საკითხშიც „ცისფერყანწელებს“ ბევრი მოწინააღმდეგე ჰყავდა. უპირველესად ისინი, ვინც ქართულ კულტურაში აზიური ორიენტაციის დამკვიდრებას ცდილობდნენ. ამ მწერალთა და ლიტერატორთა დიდი უმრავლესობა ფიქრობდა შეენარჩუნებინა ქართულ ლიტერატურაში არა მხოლოდ აზიური მელოდიკის, ჰარმონიის, რიტმის, ლექსთწყობის სტრუქტურები, თემები, ჟანრები და ხასიათები, არამედ აზიური ლექსიკაც.

ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, სადა ევროპული სონეტის თუ მსუყე აღმოსავლური ბაიათის ურთიერთბრძოლა საუკუნის დასაწყისში, ხელს უწყობდა კოლორიტული, თვითმყოფადი ახალი ქართული ლიტერატურის შექმნას და კიდევ

ერთხელ მეტყველებდა ქართველი ერის ქმედითუნარიანობაზე, მრავალმხრივ
ნიჭიერებაზე. სწორედ რომ ურთიერთდაპირისპირების წყალობით იქმნებოდა
ერთმანეთისაგან რადიკალურად განსხვავებული მრავალფეროვანი მხატვრული
ნაწარმოებები.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი :

1. ივ. გომარაული — საქართველოს ტერიტორიალური ავტონომია „თეატრი და
ცხოვრება“, 1917, № 14, გვ. 5—9.
2. საქართველოს დამოუკიდებლობის აქტი, „თეატრი და ცხოვრება“, 1918,
№ 8, გვ. 4.
3. ვ. კოტეტიშვილი — „აზიისაკენ“, „ლეილა“, 1920, № 1, გვ. 1.
4. „საქართველო“, 1918, 25 იანვარი, გვ. 3.
5. ი. იმედაშვილი — „თეატრი და ცხოვრება“, 1918, № 16, გვ. 5.
6. შ. აფხაიძე — „მეოცნებე ნემორები“, 1919, № 1, გვ. 9—10.
7. ვალ. გაფრინდაშვილი — რითმა და ასინანსი — „შვილდოსანი, 1920,
№ 1, გვ. 15.
8. ტ. ტაბიძე — „ცისფერი ყანწები“, 1916, № 1, გვ. 23.
9. პ. იაშვილი — „პირველთქმა“ — „ცისფერი ყანწები“, 1916, № 1, გვ. 1-5.
10. შ. აფხაიძე — „მეოცნებე ნემორები“, 1919, № 7, გვ. 9.

ჩემი მწერლობის სამი ტოტი

პოეტი, პროზაიკოსი და დრამატურგი აკაკი გეწაძე ლექსთა ცხრა კრებულით, ოთხი რომანის, ოცამდე მოთხრობისა და ოცზე მეტი პიესის ავტორია. ხშირად აქვეყნებს თეატრალურ წერილებსაც. მისი პიესები დაიდგა საქართველოს თეატრის (ყველა სახელმწიფო და სახალხო თეატრში, და უფრო შორსაც: დაღესტანში, ყარაჩაი-ჩეჩენეთში, ადიღეში, ყაბარღო-მალყა-

რეთში, უზბეკეთში; რუსეთში, ბულგარეთში, ისრაელში.

აკაკი გეწაძის პიესების უმრავლესობა პრემირებულია სხვადასხვა კონკურსებზე.

მწერალ-დრამატურგს 70 წელი შეუსრულდა. ჩვენი ჟურნალის აქტიურ ავტორს ვულოცავთ წუთისოფლის ამ ჯილდოს და ვბეჭდავთ მის რამდენიმე ნაკალმარს.

თერთმეტი წლის მეოთხეკლასელი ბიჭი ვიყავი, პირველი ლექსები რომ დავწერე. მეშვიდე კლასელმა კი — პატარა პიესაც. ეს პიესა გამოაშუვებია სადამოსათვის დადგა მასწავლებელმა და ერთ-ერთი როლი (კინტო) მეც ვითამაშე. იმხანად მოთხრობებსაც ვწერდი. ეს სამება წამოწყვა დაბედებად. ამჟამად ჩემი მწერლობის ხეს სწორედ ეს სამი ძირითადი ტოტი აქვს — მქვია პოეტიც, პროზაიკოსიც და დრამატურგიც.

მეკითხებიან ხოლმე: რომელ უანრში უკეთ ვგრძნობ თავს, როგორია ჩემი დამოკიდებულება მათდამი, რა განსხვავებას ვხედავ მათ შორის, როგორ მესახება ცალ-ცალკე მათი არსი.

ვერ გეტყვით, პოეზიასა და პროზას შორის მთლად ისეთივე განსხვავებაა, როგორც ცასა და მიწას შორის-მეტქი, მაგრამ ლექსი მაინც სხვაა და პროზა — სხვა, ასევე თავისი კერძო ბუნება აქვს დრამატურგსაც.

ვინაიდან მწერლობაში ფეხი ლექსებით შემოვდგი, მერმე მოთხრობა და რომანებიც დავწერე და დრამატურგობასაც მივყავი ხელი ლიტერატურის ამ სამივე უანრისადმი ჩემეული დამოკიდებულებაც ადრევე გამიჩნდა.

მაინც რა არის ჩემთვის პოეზია, რა არის პროზა და რა არის დრამატურგია? ყოვლად შეუძლებელია, პოეზიის რაობის მათემატიკური სიზუსტით განსაზღვრა, რადგან იგი ძირითადად ემოციის ფენომენია, ემოციას კი რაციონალური ჩარჩო არ გააჩნია. ასევე ძნელია პროზის რაობის ზუსტად განსაზღვრაც. მაგრამ, ვინაიდან უველა შედარება პირობითია, მიახლოებით მაინც ასე ვიტყვი: ქეშმარიტი პოეზია ძირითადად სულის მატერიალიზაციაა (განსხეულება), იგი ქმნის განსხვავებული სულის ხატს. ხოლო პროზა ძირითადად მატერიის (ე. ი. სხეულის) გასულიერებაა. ამიტომ პოეტს თითქოს სხვა თვალის სჭირდება, პროზაიკოსს — სხვა. პოეზია უფრო სულის თვალთ დანახული სამყაროა, პროზა — უფრო ჩვეულებრივი თვალთ.

აი, ოთახში შემოვიდა ადამიანი, ხედავ მის სხეულს, მაგრამ სულს — ვერა? მასასადამე, ადამიანს ჭერჭერობით უცქერ, ასე ვთქვათ, პროზაულად, მერმე მისი სულის შეცნობით იწყება პოეზია. პროზა ადამიანის ხორცია, სხეულია, პოეზია — სულია ადამიანის.

აქ ბიბლიაც მოვიშველიოთ (მისი მოხმობა აღარავის ეკრძალება, პირიქით, მავნათათვის ზედმეტ მოღადაც იქცა) და მეორენაირადაც ვთქვათ. აი, წამაშეციერმა თიხით მოწილა კაცი (მიწა აქცია ღმერთმა ადამიანად) — ეს იყო სხეულქმნა და მოვნათლეთ პროზად, მასასადამე, ჭერჭერობით პროზაა, მაგრამ როდესაც ღმერთმა კაც-თიხას შთაბერა სული, მასში გაჩნდა პოეზიაც — ასე ვთქვათ, პოეზია მამაშეციერის სულია, ადამიანის სხეულში ჩადვრილ-ჩაბერილი. პოეზია უხილავის ხილვა და წარმოჩენაა, რასაც ადამიანის ჩვეულებრივი თვალი ვერ სწვდება, ადამიანის სულის თვალი ცდილობს, იხილოს იგი ოცნებით, წარმოდგენით, თუნდაც ზოგჯერ სიზმარეული წარმოსახვით. პოეზია უფრო არაკონკრეტულობისაა, მიუწვდომლობისაა, სწრაფვაა, რაც მარტოოდენ სულს ხელეწიფება.

პოეტი-ლირიკოსი ღმერთის ბოძებულ სულსა ღვრის, თავის უხილავ სულს ასხეულებს სიტყვიერი ძერწვით, თავის შინაგან სამყაროს ამწეურებს, ხოლო პროზაიკოსი-ეპიკოსი თვითონ კისრულობს ღმერთის ერთ-ერთ მისიას, თვითონ გვევლინება შემოქმედ ღმერთად (ეს ღმერთი დიდია თუ პატარა, სხვა განსჯის ამბავია) — ქმნის თავის ახალ ცოცხალ სამყაროს, ძერწავს სხვადასხვა იერის, სხეულის და სულის ადამიანებს, ძერწავს ხილულად.

ლექი ხშირად ეხება ისეთ რამეს, რასაც ფიზიკურად ვერ შეეხები — ეს ხომ ადამიანის სულია, პროზაიკოსი უმეტესწილად წარმოგვიჩენს ხელშესახებ სამყაროს. პოეტში მეტია სუბიექტივიზმი, პროზაიკოსში — ობიექტივიზმი. პოეტი უხილავის მხილველიცაა, (ე. ი. სულის), პეიზაჟსაც კი სულის თვალით უყურებს, ადამიანის მიხვრა-მოხვრასაც. პროზაიკოსმა ხშირად ერთდროულად ხილულიც უნდა დაინახოს და უხილავიც, რაც ამა თუ იმ უხილავის არსებაში ხდება. პოეტი მომღერალ-მგოსანია (მავანი ნაღვლიანი, მავანი მხიარული), პროზაიკოსი — მთხრობელი. პოეტი უფრო მუსიკოსია, პროზაიკოსი — უფრო მხატვარი. ლექი სულიერი ენერჯის გამოვლენაა. დიდი სულიერი ენერჯია ზოგჯერ ერთ პატარა ლექსში, ერთ სტრიქონშიც კი ეტევა ხოლმე. იმ ერთ ლექსსა თუ სტრიქონში ჩადვრილ პოეტის სულიერ ენერჯიას პროზაიკოსი ფიზიკურ ენერჯიასაც რომ მიუმატებს, დიდი რომანის დასაწერადაც ჰყოფნის. პოეზია უმეტესად ნიჭის მადლია, პროზა — ნიჭის მადლს მიმატებული გულმოდგინე, დიდი შრომა. პროზაიკოსი კონკრეტულ ცოცხალ სახეებს ხატავს, პოეტი ხატავს თავისი სულის შინაგან პორტრეტს. პოეტი მეტწილად მგრძნობიარე სიტყვის გამწვრთნელ-დამმორჩილებელია, (იმავედროულად მონაც), პროზაიკოსი — სურათოვანი აზრის. ლექსში სიტყვას მოაქვს აზრი, მოთხრობაში — აზრს სიტყვა. ლექსს დაწერს მანქანა, მოთხრობას — ვერა. ლექსის სტრიქონი ხშირად განზოგადებულია მთლიანად. დაკონკრეტებას ვერ ეგუება, პროზის სტრიქონი, პირიქით, მოითხოვს კონკრეტულობას. (მაგალითად, ლექსში შეიძლება თქვა მხოლოდ ხიდი და იმით წარმოიდგინო ყველანაირი ხიდი, მოთხრობაში უქვევლად უნდა დააკონკრეტო, როგორია იგი: მოაჭირიანია თუ უმოაჭირო, ხისა თუ რკინის, შედები-

ლია თუ შეუღებავი, ვიწროა თუ ფართო, საცალფეხო წანწალა ხილია თუ რამდენიმე ძელიანი, ბურჭებიანია თუ უბურჭებო და ა.შ.)

პოეზიაში ის უფრო პოეტურად აღიქმება ხოლმე, პოეტი არნახულზე რომ თხზავს, რასაც მხოლოდ ფანტაზიით ქმნის, რაზეც მხოლოდ უოცნებია, პროზაში საკუთარი თვლით ნანახის წარმოჩენა სჯობია. პოეზიაში, როცა ახლოს მიღიხარ საგანთან, თითქოს პოეტურობა ეკარგება. ვთქვათ, ლოყაწითელა ვაშლს შორიდან რომ უცქერ, სხვაა და როცა ჩაკბიჩავ — სხვა. ანდა, უფრო უხეშად რომ ვთქვათ, ლამაზ ქალს შორიდან რომ დაინახავ, სხვაა, ხოლო თუ გვერდით გიწევს, სხვა.

მავანი ამბობს, პოეზია (ლექსი) ურიტმოდ წარმოუდგენელია, პროზას კი რიტმი არ სჭირდებაო. მთლად ასე არ გახლავთ. პროზასაც აქვს თავისი რიტმი, ოღონდ შეუმჩნეველი, იდუმალი, რამდენჯერ თვითონაც გამომიცდია, მოთხრობაში სიტყვა ამომიშლია და სიტყვა-ამოშლილ წინადადებას სხვა სიტყვის ჩასმა მოუთხოვია წინ ან უკან. ამრიგად, ლექსი რიტმულია, მაგრამ არც პროზაა ურიტმო.

ვინაიდან პოეტი თავისი სულის მხიარულ თუ სევდიან მუსიკას ქმნის, ხოლო ბელეტრისტი ხილულ ახალ სამყაროს, პროზაულ ნაწარმოებს თავისი ენა სჭირდება, პოეტურს — თავისი. აქ გამომსახველი საშუალებებიც სხვადასხვაა. თუ ეს ორი ენა და გამომსახველი საშუალებები აირია, ნაწარმოებზე ამბობენ, უაღბლოა. სიტყვა თუ აზრი, რაც ლექსში ბუნებრივია, მოთხრობაში ხშირად არაბუნებრივად წარმოჩინდება. ერთი სიტყვით, პროზაში პოეტური ფრაზები ხშირად უაღბლად უღერს, ხელს უშლის ნაწარმოებს. ასევე პროზაული ფრაზა ლექსში კლავს ხოლმე ლექსს. ლექსად დასაწერი განცდა თუ ლექსად არ დაიწერა, ხოლო სამოთხრობე ნანახ-განცილილი — მოთხრობად, მართალი ნაკალმარი არ გამოვა.

ქეშმარიტი პოეტი ძირითადად იმ ერის კუთვნილებად რჩება, რომელ ენაზეც მგონობს. თარგმანში პოეტი ხშირად ბევრს კარგავს — უმეტესად წაგებული რჩება. პროზა კი თარგმნის დროსაც ინარჩუნებს ძირითად სიკეთეს და მთარგმნელი შეიძლება ერის კუთვნილებაც ორგანულად იქცეს.

პოეტი, შესაძლოა ცხოვრებაში ბუნებით პესიმისტიც იყოს, პროზაიკოსს ძალისხმევასათვის ოპტიმიზმი სჭირდება — თუ ხვალინდელი დღის იმედს დაკარგავს, მოზრდილი ნაწარმოების დაწერას ვერ შეუდგება და ვერც შეძლებს, რამეთუ გაუჭირდება მუშაობა ამგვარ ნაწარმოებებზე რამდენიმე წელიწადს.

პოეტი ხშირად აფეთქებაა, პროზაიკოსი — დინჯი სვლაა მიზნისაკენ. პოეზია უფრო აღრეულ ასაკში იჩენს თავს, პროზა — მოგვიანებით.

ასეთია პოეზიასა და პროზაზე ჩემი თვალსაზრისი, ვარაუდი, რწმენა, კრედო. რაც შეეხება დრამატურგიას, იგი პოეზიისა და პროზის სინთეზია, ნაჭვარია, აქ პოეზიის სულის კომპაქტურობა შერწყმულია ამბის პროზაულ თხრობასთან, ოღონდ... ზემოთ ვთქვი და აქაც უნდა გავიმეორო: აი, ოთახში შემოვიდა ადამიანი, ხედავ მის სხეულს, მაგრამ სულს — ვერა, მასხადამე, ადამიანს უცქერ ჭერჭერობით, ასე ვთქვათ, პროზაულად. პროზა ადამიანის ხორცია, სხეულია, პოეზია — ადამიანის სულია-მეთქი. დრამატურგიისათვის კი არ კმარა, დაინახოს მხოლოდ მავანისა და მავანის სხეული და სული, უპირველესად უნდა წარმოაჩინოს ადამიანის წინააღმდეგობრივი, კონფლიქ-

ტური სული, ერთი ადამიანის ხელშიც კი კეთილის და ბოროტის, ღმერთისა და ეშმაკის ბრძოლა-ჭიდილი... ოღონდ, ქეშმარიტი დრამატურგი ამგვარ ბრძოლა-ჭიდილს ისე წარმოადგენს ხოლმე, ძნელად დასადგენ თავსატეხად ტოვებს — ნამდვილად რომელია ეშმაკი და რომელი ღმერთი. ისინი ხშირად იცვლიან იერს: ეშმაკი ღმერთის ნიღბითაა, კეთილისმყოფელის სახით გვევლინება, ღმერთი ზოგჯერ ეშმაკის ნიღბსაც იკეთებს, თავის სახეს მალავს.

სხვა რაკურსითაც შეგვიძლია დრამატურგიის არსში ჩავიხედოთ.

აქ ნახსენები ღმერთი და ეშმაკი ორივე ბიბლიურია და ვინაიდან სამეტაფორედ ზემოთ ბიბლიას დავესესხეთ, ბარემ კონკრეტული თვალსაჩინოებისათვის კვლავ ბიბლიური სამყაროს შექმნის ამბავი მოვიშველიოთ. რაკი ღმერთის მიერ თიხით მოწეული-შექმნილი ადამიანი პროზად მოვნათლეთ, ხოლო იმ თიხისათვის ჩაბერილი სული — პოეზიად (ვიმეორებ) გარკვეული ნიშან-თვისებით და არა ადექვატურად. რადგან ყოველგვარი საგანი, სახე თუ ცნება მეორეს ედარება მხოლოდ ერთ-ერთი ნიშან-თვისებით და არა მთლიანად, ამჟამად ისიც დავადგინოთ, ბიბლიური თვალსაზრისით, ბიბლიური მეტაფორით, დრამატურგია კიდევ რა არის? და მამაუფალმა ადამი და ევა სამოთხიდან თებივით რომ გამორქვა: ამიერიდან ოფლითა თქვენითა მოიპოვეთ პური თქვენი არსობისაო, მათ გაუჩნდათ კონფლიქტი არა მარტო ღმერთთან და ეშმაკთან, არამედ, ერთმანეთთანაც, — სამოთხიდან გამოძევებას ადამი ევასაც აბრალებდა, ევა — ადამსაც.

ესეც არის დრამატურგია — ცოდვის ურთიერთ გადაბრალება. ისიც ხდება: ორი ქეშმარიტება ერთმანეთს ებრძვის და... ორივე იღუპება. ან: ორი სიცრუიდან ორივე იჩემებს — მე ვარ მართალიო... და მხოლოდ დრო-ჟამი ადგენს სიმართლეს.

არც ის არის გამორიცხული, რაიც ერთმა დრო-ჟამმა სიმართლედ იწამა, მეორე დრო-ჟამმა სიცრუედ მიიჩნოს და ერთის სიცრუე მეორემ სიმართლედ აღიქვას.

ეს უკვე დრო-ჟამთა სულის დრამატურგიაა.

აქვე ერთსაც დავძენ: პოეტი და პროზაიკოსი უშთავრესად საუბრობენ მარტოდ მყოფ ერთ ადამიანთან, განცალკევებულ მკითხველთან, დრამატურგი — როცა მისი პიესა სცენაზე ადის, — ათას კაცთან ერთდროულად. მათი აღქმაც სხვადასხვანაირია. პოეტი ან პროზაიკოსი შეიძლება ერთმა აქოს პრესით და ეს ქება გამრავლდეს ასე, დრამატურგთან ერთის ქება, თუნდაც პრესით გამრავლებული, ბევრს არაფერს ნიშნავს, მისი პიესით დადგმული წარმოდგენა ათს მაყურებელში ნახევარს თუ არა, მეოთხედს მაინც უნდა მოეწონოს. ასეა ეს.

ბოდიშს ვიხდი, თუ ლიტერატურათმცოდნეებს და თეატრმცოდნეებს საქმეში ჩავეწიარე და მავანს არსობის პურიც წავართვი, ზოგი ოდითგანვე ბურუსში გახვეული საკითხი, ასე და ამგვარად, ჩემებურად რომ გავანათე.

რაიც შეეხება შეკითხვას, რომელ უანრში უფრო ხალვათად, მეტი სიღალათ ვგრძნობ თავს, ამასაც გულახდილად გეტყვით.

როგორც დედას უყვარს ყველა თავისი შვილი (თუნდაც მახინჯი და თავხედი), ანდა, პირიქით, როგორც შვილს უყვარს დედამა, ასევე დედაშვილმ-მამაშვილურად უყვარს მწერალს თავისი ყველა ნაწარმოები მეტ-ნაკლებად. მით უმეტეს, ძნელია, სიყვარული უანრობრივად დაყოს.

მწერლობა ლექსებით დავიწყე. პირველი წიგნიც ლექსებისა გამოვეცი, და შეუძლებელია, არ მიყვარდეს, რითაც მწერლობაში ფეხი შემოვდგი. ჩემი სათქმელი პროზით უკეთ ვავამხილე და, ყოვლად შეუძლებელია, შენი ხვა-შაიადის მთქმელი ნაკალმარი არ გიყვარდეს. ჩემი დრამატურგია კი, რომელ-მაც მეტი პოპულარობა მომიპოვა, ძირითადად ჩემივე პოეზიით და პროზით საზრდოობს. ასე და ამრიგად, მწერლობაში სამივემ დედობა გამიწია, მე სამივე უანრის შვილი ვარ და დედაშვილობაში სიყვარული ვინ გაყო!

დრამატურგის ჩანაწერთა ცვარ-ნაშბი

ქართულ თეატრში ქართული სიტყვა თანდათან ჩიავდება, ზოგჯერ მთლიანადაც იკარგება. განა ქართულად არ ლაპარაკობენ, გამართულადაც, მაგრამ ეს მხოლოდ ქართულად ლაპარაკია, აკლია ბედაური ქართული სიტყვა, ქართული მიწის ძარღვიანი, გემრიელი სიტყვა.

მავანი რეჟისორი აშკარადაც გაიძახის: სიტყვა აღარ მჭირდება, ამა თუ იმ განწყობილებისა, ან აზრის გამოსახატავად, მე უფრო სხვა ეფექტური ხერხები და საშუალებები გამაჩნიაო. ავიწყდება იოანეს სახარების დასაწყისი, რომ „დასაბამიდან იყო სიტყვა, და სიტყვა იყო ღმერთთან და ღმერთი იყო სიტყვა. ის იყო დასაბამიდან ღმერთთან. ყველაფერი მის მიერ შეიქმნა, და უმისოდ არაფერი შექმნილა, რაც კი შეიქმნა“.

სიტყვის ღმერთი თეატრში დრამატურგია და სიტყვის უარყოფა დრამატურგის უარყოფას ნიშნავს.

თეატრი (ჩემთვის იგივე არტისტი) — ცოცხალი სიტყვაა, ცოცხალ სიტყვას კი წაკითხული ვერასდროს შეცვლის. ამიტომ მწამს, რომ თეატრი მანამ თეატრის სიტყვა არც უნდა დაკარგოს, არც უყანა პლანზე გადასწიოს. არადა, არ მოკვდება, ხანამ სცენაზე, უპირველეს ყოვლისა, იცოცხლებს სიტყვა. დრამატულ თეატრშიც კი იმძლავრა პანტომიმამ და ჭაწურმა მუსიკამ, ერთობ შემეცირდა სიტყვა — თეატრის მთავარი იარაღი. თუ ასე გაგრძელდა, თეატრში სიტყვა სულ დაიკარგება და.. დაიკარგება დრამატურგი.

ბოლო ხანს ისე უგულვებელყოფილია სიტყვა თეატრში, სპექტაკლის რადიო-ჩანაწერი რომ გადაიცემა, მსმენელი ვერც იგებს რაზეა პიესა.

თუნდ უდევორაციოდ ან შექ-ჩრდილების თამაშის (ეფექტების) გამოუყენებლადაც რომ წარმოადგინონ პიესა, მაყურებელი მაინც უნდა დაინტერესონ, სიტყვით იმოქმედონ მის სულზე. თეატრი სცენური განათების ტრიუკებით ან სხვა ხერხებით კი არ უნდა გავიდეს ფონს, სცენიდან უფრო მეტად მწერლის სიტყვამ უნდა გამოანათოს. შეეწიოს თეატრს სიტყვის ღმერთი!

* * *

1982 წლის 3 თებერვალს ახალგაზრდა მწერალთა თათბირ-სემინარზე წაკითხული მოხსენებიდან (მაშინ დრამსექციის ბიუროს თავმჯდომარე ვიყავი).

აქ ინიხათვის არ შევკრებილვართ, ვინმემ ვინმეს რაიმე ასწავლოს. ეს შეუძლებელია. ოსტატი ხელოსანი შეგირდს გაწვრთნის, კარგად გადასცემს თავისი ნაცადი საქმის ცოდნას, მაგრამ მწერლობაში ამგვარი რამ თითქმის არ ხდება, მავანი მავანს თავის სულს ვერ გადასცემს და ვინაიდან დრამატურგობაც მწერლობაა, ვერც პიესის წერას ასწავლის მავანი მავანს. შემოქმედებას თავისი იდუმალი კანონები მართავს, ვისაც შემოქმედის ნიჭი მად-

ლად არ დაჰყვება. ეგების დიდი ცოდნა შეიძინოს, ზვირიანს კი თავისას ვერაუფერს შექმნის. ზოგი იკითხავს: მაშ, ეს თათბირ-სემინარი რაღა საქირაო? სიტყვა ის არის, ერთ ადამიანს ზედწიფება ხოლმე მეორე ადამიანში გააღვიძოს ესა თუ ის ნიჭი, აღძრას მადლი ნიჭისა, თავისებურად გზა უჩვენოს მის ნიჭს. ეს ქრესტიანობათიური ქვეშაბრტყებაა, ამიტომ, წყლის ნაყვა რომ არ გამოივიდეს სიტყვას ამაზე აღარ გავაგრძელებ, ვისაუბრებ არა იმიტომ, ვინმეს დრამატურგობა ესწავლა (თუ მაინცადამაინც ვინმეს სწავლია, რაიმე სხვისაგან ისწავლოს, მოძღვარი იმდენი უნდა, ახალგაზრდა მწერალს რომ ჰყავს — მთელი მრავალსაუკუნოვანი მსოფლიო მწერლობის სახით, ანტიკური ხანიდან მოყოლებული დღემდე, თანაც ვინ მოთვლის, ამ სარბიელზე რამდენი ბრძენი გვეგულება, რომელსაც შეუძლია, ისე დაგვიმოძღვროს, ცა და მიწა ხელახლა დაგვანახოს). დღეს აქ იმიტომ შევიკრებით, ერთმანეთს ჩვენ-ჩვენი მრწამსი, თვალსაზრისი გავუზიაროთ, დღევანდელ საქირაობროტო ზოგ საკითხზე მე ჩემსას ვიტყვი, სხვები — თავისას, თუ ცხარედ ვიკამათებთ, არც ეს იქნება ურიგო. ცოცხალ საუბარს ზოგჯერ სულ სხვა მნიშვნელობა ენიჭება. ხდება ხოლმე, ცოცხალი საუბარს რამდენიმე სიტყვა, თუნდაც ჩვეულებრივი, წიგნებში ამოკითხულ სიბრძნეზე მეტად ებეჭდება ადამიანის გულს. გვყავდა ასეთი ნიჭიერი დრამატურგი — მიხეილ ჯაფარიძე, კეთილი და უშურველი ადამიანი, ტკბილმოუბარი. ერთხელ ქუჩაში რომ მივდიოდით, მიტხრა: როცა რაიმეს წერ, ესა თუ ის ადამიანი ან მოვლენა-სიტუაცია გადააბრუნე, ყირამაღა დააყენე და ისე გახედ-გამოხედე, დაკვირვებით განსაჯე, ეგება ის იყო უკუღმა მდგარი, პირველ შეხედვისას რომ წაღმა გეჩვენებოდა, და, პირიქით, რაც პირველ-ხილვისას წაღმა მდგარი გეგონა, ნამდვილად ის ყოფილა უკუღმა მდგარიო. წაღმა-უკუღმა აყირავ-დაყირავებით და გახედ-გამოხედვით უკეთ მიხვდები, ადამიანი სწორად როდის დგას ან შენი გონების თვალი ამა თუ იმ მოვლენას უფრო ქვეშაბრტყად როდის ჰკრეტსო. იქვე მაგალითიც მოაყოლა: აი, კაცი სარეკორდო ჭირნახულის მოწვევით შრომის გმირი გახდა და დაჰკიდეს მეგრულზე ოქროს ვარსკვლავი. რა თქმა უნდა, უხარია და ემაყუბა, მაგრამ მეორე წელიწადს აღარ გაუმართლდა. ვეღარ მოიწია კარგი, ხვადრიელი ჭირნახული, ვერც მესამე, მეოთხე, მესუთე და შემდგომ წლებში შესძლო თავის გამოჩენა. არადა, ხშირად იწვევენ ნაირ-ნაირ შესხედებებზე ძველი ვარჯის საქებრად, დიდებით დათრგუნული ვერაუფერს აკეთებს და თავისი უნიათობა თავს აბეზრებს, სტანჯავს. გულზე კი ჰკილია გმირის ვარსკვლავი, მაგრამ ბევრის თვალში კარგა ხანია თვითონ სასაცილოდ გამოიყურება, და თუ პატიოსნებისა რაიმე შემორჩა, შესაძლოა, დაგლახაკებით შერცხვენინოს ერთხელ შემთხვევით ჩადენილი გმირობა ტრადიციულად ექცეს და თავიც მოიკლას. აი, ეს იქნება მართალიო. ეს სიტყვები, ხშირად მაგონდება. ამგვარია ცოცხალი სიტყვის ძალმოხილება, რადგან ცოცხალ სიტყვას მეორე ახლავს ხოლმე მთქმელის არა მარტო ხმის ინტონაცია, მისი სახსიმეტყველებაც და კიდევ რაღაც... ალბათ, რასაც კეთილ ხსოვნას ვეძახით. ასე რომ არ იყოს, აქ სასაუბროდ შეკრებას რა გვრჩიდა, დავსდებოდით შინ ჩვენ-ჩვენთვის მუუდროდ, თბილად და წავიკითხავდით რომელიმე ბრძენის წიგნს.

შეგვეწიოს ცოცხალი სიტყვის მადლი!

* * *

ლასა ტაბუპაშვილი. ამჟამინდელი ერთ-ერთი საინტერესო დრამატურგი. აქ, რა თქმა უნდა, თავისებური როლი ითამაშა ოჯახმა. ლასას დაბადებისთანავე შინ დახვდა თეატრალური და მწერლურ-დრამატურგიული ატმოსფერო, გარემო. მან დედის ძუძუსთან ერთად იგემა თეატრალური დვრიტა. მამის პირველი ხელის შეხებისთანავე იგრძნო მწერალ-დრამატურგის სიახლოვე. იმ ოჯახშივე ტრიალებდა ბაბუა-მწერლის სული. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ლასას თვითონაც აღმოაჩნდა კალმოსნის გულმოდგინება და დრამატურგის ადლო. ამრიგად, თვითონაც რომ არ ევარგა, ოჯახური ტრადიცია ბევრს ვერაფერს შეეწეოდა. რამდენი კარგი მწერალი ვიცი, მისმა შვილმა მწერლად რომ ვერ ივარგა.

ხელოვნებაში მარტოოდენ ოჯახური თუ ეროვნული ტრადიციის შემყურედ ნურასდროს დავრჩებით.

* * *

ვერ წავიკითხე ჩვენი დროის თითქმის ვერცერთი გამოჩენილი მსახიობის ან თეატრალური მოღვაწის ბიოგრაფია, ხაზგასმით რომ არ იყოს თქმული — ფეხი აკაკი ფალავას სტუდიაში აიდეგო.

სერგო ზაქარიაძე, აკაკი ხორავა, კოტე მიქაბერიძე, სესილია თაყაიშვილი, თამარ წულუკიძე, პავლე კანდელაკი, შოთა მანგაძე, პოკო მურდულია, მალიკო მრევლიშვილი, ვასო გოდიაშვილი, სერგო ქელიძე, პიერ კობახიძე, ნინო ალექსი-მესხიშვილი, სტეფანე ჭაფარიძე, გიორგი სალარაძე.. მრავალი სხვა.

აკაკი ფალავას ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში ბევრი სხვა სასიკეთო დეაწლიც აქვს დათესილი, არადა, ამ ადამიანის დამსახურება რატომღაც ერთობ მიჩქმალულია.

მისი დაარსებული სტუდია ნიჭიერ თეატრალთა დიდ სამქედლოდ გუგუნებს, თეატრალური ინსტიტუტის მესაძირკველც ის იყო. თარგმნიდა პიესებს, ჭირისუფლობდა ქართულ ენას, პედაგოგობდა.

ასეთ მოღვაწეთა დავიწყება სირცხვილია.

* * *

ქართული პიესების დადგმის დიდოსტატმა გიგა ლორთქიფანიძემ რუსთაველის თეატრში განახორციელა ოთარ მამფორიას „მეტეხის ჩრდილიში“. ამ სექტაკლის პრემიერას ერთად დავესწარიტ მე და მიხეილ ჭაფარიძე. ზენიმა ნიჭიერი მსახიობების. ქუთაისიდან გადმოსული იპოლიტე ზენიჩა ტოლს არ უდებს ემანუილ აფხაიძეს, მაგრამ სერგო ზაქარიაძე მაინც სხვაა, ეს წარმოდგენა მისი ნიჭის ზენიმა.

— აუჰ, რას თამაშობს სერგო, კაცო! — პირველი მოქმედების დასრულებისთანავე წამოიძახა მუდამ დინჯად მოსაუბრე მიხეილმა. — და, იცით, რატომ ითამაშა ეს როლი, თანაც ასე დიდებულად? თბილისელი სომხების როლს ვასო გოდიაშვილი თამაშობს ბრწყინვალედ და იმას გაეჭიბრა: მნახეთ, ავლაბრელ „საპონიკ“ შაქროს როლს სხვაზე ნაკლებად როდი ვთამაშობო. თავისი გამრგე ნიჭით ეჯიბრება სხვებს და უმტკიცებს კიდევაც, რომ ჭობნის. ხელოვნებაში ეს კეთილი ჭიბრია მისი მასულდგმულბეელი.

* * *

როცა სერგო ზაქარაიძის კლავდიუსს, მზაკვრულად გახელმწიფებულს, ჰამ-
ლეტის დადგმულმა მამხილებელმა წარმოდგენამ სული აუფორიაქა და გაქცევა
დააპირა, ხელმწიფის მოსახსამი ფეხებში აებლანდა და ბორკილად ექცა. არ
ვიცი, ეს შემთხვევით მოხდა თუ მსახიობმა წინასწარ ჩაიფიქრა, ჩინებულ დე-
ტალად კი წარმოჩინდა — კლავდიუსი თავისივე ჩადენილი ბოროტების
მახეში გაება.

უფრო მგონია, რომ ეს მსახიობმა გააზრებულად გააკეთა. სერგო ზაქარი-
აძე თინიბგის როლის თამაშის შემდეგ დეტალს განსაკუთრებულ მნიშვნე-
ლობას ანიჭებდა. აი, თუნდაც უბრალო შტრიხი გავიხსენოთ. სერგოს ჭარის-
კაცის მამა რუსებთან თავისებური რუსული მახვილ-აქცენტით ამბობს —
მ ა ს ა რ ა შ ვ ი ლ ი გ ო დ ე რ ძ ი! მაგრამ როცა შვილი ახლოს დაიგულა,
ჩვეულებრივ, უმახვილოდ ეძახის: შვილო, გოდერძი! ამგვარი ინტონაციის
მონაცვლეობითაც მკაფიოდ გამოხატავს გმირის დამოკიდებულებას კონკრეტუ-
ლი გარემოსადმი.

* * *

თეატრებში მოხშირდა იმის წარმოდგენა, რა სულმდაბალი, რა ბოროტი,
რა უკეთურია ადამიანი, ერთობ შემცირდა სიკეთის წარმომჩენი სპექტაკლები.
რა ვქნათ, ახლა ცხოვრებაშიც დეფიციტია სიკეთის, სიკეთე ჭარბობს და ეს
რა ვაჩვენოთ? — თავს იმართლებს მავანი რეჟისორი. კი, მაგრამ, როცა ცხოვ-
რებაში სიკეთის დეფიციტი მოგვეძალა, განა ამჟამად მეტად არ გვჭირდება
სიკეთის მქადაგებელ-წარმომჩენი ნაწარმოებები? ეს ჩემი მწერლური მრწამ-
სია. განა თეატრში იმის სანახავად, თანაც ხშირად, იმიტომ უნდა მივიდე,
რომ კიდევ ერთხელ შევიგრძნო და შევიძულო იგი? რა საზოგადოება ადამიანი?
განსაკუთრებით არ მომწონს, ამ თვალსაზრისით, მოზარდ მაყურებელთა
თეატრის მავანი რეჟისორის პოზიცია: ბავშვმა ცხოვრების სინამდვილე სიყ-
რმიდანვე უნდა შეიცნოსო. მაგრამ მაინცდამაინც ბნელი მხრიდან რატომ
უნდა გაიცნობიეროს თავიდანვე? რატომ უნდა შეეფქმნათ სიკეთის ჩვენების
დეფიციტი სულიერი ჩამოყალიბების ასაკში? ადამიანის სულის მანკიერება-
თა მხილებას სცენაზე მოზარდის სულის განწმენდა, კათარზისი როდი მოჰყ-
ვება. ხშირად, პირაქით, უკურეაქციას იწვევს. ბავშვის მიმბაძველ ბუნებას,
რა დასამალი, ძალადობა, მეტად მოსწონს, ის მიაჩნია ვაჟკაცობად, მოსწონს
კაცის კვლა. უადრესი ბოროტებაც კი. მოზარდ მაყურებელთა თეატრმა ამ-
გვარი რამ კი არ უნდა დაუდგას ყმაწვილებს, არამედ, ის რაც არის საჭი-
რო მათი ჰუმანური აღზრდისათვის, სულში სისპეტაკის ჩანერგვისათვის. მო-
ზარდთა თეატრში ის კი არ უნდა იყოს მთავარი, რეჟისორმა რა ხერხებით
დადგა წარმოდგენა, ან მსახიობები რა სიახლეს იჩინენ როლის გააზრებისას,
არამედ მთლიანად რას ქადაგებს სპექტაკლი, რას ეუბნება მოზარდის სულს,
რა გრძნობებს უღვივებს, რის სამოქმედოდ უბიძგებს თუ აქეზებს. კარგი
იქნებოდა მასწავლებელთა ანექტური გამოკითხვა, რას ფიქრობენ ისინი ამა
თუ იმ სპექტაკლზე. თეატრი ხომ მათი დამხმარეც უნდა იყოს ყოველ-
ნაირად. მოზარდთა თეატრის რეჟისორი კარგი, ადლიანი პედაგოგიც უნდა
იყოს, მარტოოდენ რეჟისორულ ტრიუკებზე, საკუთარი ამბიციების თუ

ერუდიციის გამოჩენა-აყვირებაზე არ უნდა ფიქრობდეს, მხოლოდ ამისათვის არ უნდა დგამდეს პიესებს, სამწუხაროდ, ამჟამად ეს ასეა ხშირად..

სხვაზე ნაკლებად არ ვიცი, რომ ადამიანი ანგელოზი არ არის, მაგრამ არც მთლად მახინჯია სულით. ხელოვნების და ლიტერატურის მიერ ადამიანის სულში წამდაუწუმ უკეთურობის ჩხრეკამ ცხოვრებას კარგი არაფერი მოუტანა, პირიქით, მე არ ვამბობ, ადამიანის ნაკლი არ ვთქვით და არ წარმოვაჩინოთ-მეთქი. მაგრამ ეს უნდა მოხდეს ისე, ადამიანი შევიყვაროთ თავისი ავ-კარგით. როგორც ცხოვრებაში, ასევე თეატრში გარკვეული მიზეზით თუ დაიძინა სიკეთემ, საჭიროა მისი გაღვიძება, განსაკუთრებით მოზარდთა თეატრში. იგი მოწოდებული უნდა იყოს, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანის სულში სიკეთის გასანათებლად და არა იმისათვის, რეჟისორი რა ხერხებს იყენებს შუქ-ჩრდილების თამაშით მავანთა ასალაპარაკებლად: ნახეთ, რა სცენურ სასწაულებს ახდენსო.

მე ეს წინათაც მითქვამს ხოლმე, მაგრამ საყვედურის მეტი არაფერი მიმიღია: შენი საზრისი მოძველდაო.

და მესიამოვნა, როცა ჩემს ფიქრს ტელევიზიით 1989 წლის 26 იანვარს კვერი დაუკრა თეატრის ისეთმა მესვეურმა, როგორც ნატალია საელია. მან საქვეუნოდ ილაღადა: საბავშვო თეატრების რეჟისორები სპექტაკლებს დგამენ მხოლოდ თავის გამოსაჩენად და არა ბავშვთა აღსაზრდელადო.

მაშასადამე, ეს პრობლემა ბევრს აწუხებს.

* * *

მსახიობი თუ კარგად თამაშობს, რეჟისორი იკვებნის: ჩემი წყალობითო. თუ მსახიობი როლს რიგიანად ვერ ანსახიერებს, მსახიობიც და რეჟისორიც ამას ხშირად დრამატურგს აბრალებს — რიგიანი პიესა ვერ დაგვიწერაო. საწყალი დრამატურგი!

* * *

თეატრი არაა ვალდებული, ამა თუ იმ დრამატურგის პიესა დადგას, მაგრამ დრამატურგი თეატრში პიესას რომ მიიტანს, ვალდებულია, პასუხი გასცეს, თანაც არა თვალთმაქცური, პირდაპირი.

* * *

აბსურდული, ანტიგმირული თუ ეკზისტენციონალისტური თეატრის პრინციპებით დაწერილი პიესების დადგმა ჩვენში ხშირად ბრმა მიმბაძველობაა. მავანი გაიძახის — სიახლეაო. სიახლე კი გახლავთ, მაგრამ არა ის, ჩვენი ერის სულს რომ სჭირდება. ქართველებს, მცირერიცხოვანი ერის შვილებს, სულ სხვა ლიტერატურულ-დრამატულ-თეატრალური ინტერესები გვაქვს, ვიდრე იმ უცხოელი ქვეყნების იმგვარი პიესების ავტორებსაც და დამდგმელებსაც. მე ვვულისხმობ, უპირველესად, ეროვნულ ინტერესებს, ურომლისოდაც პატარა ქვეყანაში არ არსებობს ერის სულის დამხმარე არც ლიტერატურა, არც ხელოვნება, ჩვენ ხომ ძირითადად სულიერ და ფიზიკურ გადარჩენაზე ვფიქრობთ, ჩვენი ენის შენახვაზეც.

თვით ზოგადსაკაცობრიო ხასიათის სულის ლიტერატურასა და ხელოვნებაშიც ჩვენი ეროვნული სულიც უნდა ღაღადებდეს.

ყველა ერთ ყოველ დროში ჰყავს თავისი ჰამლეტი და დონ კისოტი, თვისი ფალსტაფი და დონ უჟანი, სხვაც ბევრი, ე. წ. უკვდავი გმირი. საჭიროა ამგვარ გმირთა ძიება, მაგრამ ისე წარმოჩენა, რომ ერთდროულად ჰქონდეთ ეროვნული და ზოგადსაკაცობრიო სულიც. ეს უნდა გავითვალისწინოთ ქართველმა მწერლებმაც, დრამატურებმაც და თეატრებმაც.

გვეხმის ხოლმე : გასტროლებზე ჩვენი ნამუშევარი მოეწონათო. ეს არგუმენტად არ გამოდგება — მასპინძელი, აბა, იმას ხომ არ მოგახლის უფრდელად. ამ არცთუ ისე მოსაწონი ნამუშავევით ასე შორს რა მოგარბენინებდაო. გასტროლები ზოგჯერ აყალიბებს ამა თუ იმ დადგმას. მთავარია, ჩვენს სულს მოეცხოს ესა თუ ის ნაწარმოები.

გამეხარდა, ჩვენი დროის ერთ-ერთ გამოჩენილ რეჟისორს, მიხეილ თუმანიშვილს რომ მოვუსმინე ტელევიზიით და გასტროლების თაობაზე ისიც ამავე აზრისა რომ ყოფილა. მაშასადამე, ამგვარი ფიქრი მარტოოდენ დრამატურგს არ გასჩენია.

* * *

მსახიობისათვის მთავარია ორი რამ — ხმა და თვალები. ხმა უფრო თეატრში შველის, თვალები — კი კინოში. ხშირად თვალები განსაზღვრავენ არტისტის ბედ-იღბალსაც. სოფიკო ჭიაურელს საოცრად მეტყველი თვალები რომ არ დაჰყოლოდა, არა მგონია, ასერიგად წარმატებული მსახიობი ყოფილიყო, ამდენად გაეთქვა სახელი თუნდაც მისი დედ-მამის შვილს. განსაკუთრებით კინოში იზეიმა ეს სოფიკოს ცეცხლოვანმა თვალებმა.

* * *

როდესაც სცენაზე ხედავ მსახიობს, წამითაც არ უნდა გაიფიქრო, რას აკეთებდა იგი კულისებში, სცენაზე გამოსვლამდე, საერთოდ რას აკეთებს ცხოვრებაში. დატკბი იმით, რასაც სცენაზე აკეთებს. თუ ასე არ მოიქცევი, ხშირად დაკარგავ ხელოვნებისადმი ინტერესს.

* * *

კარგა ხანია გავიცნობიერე, რომ მსახიობები ჩინებულად ანსახიერებენ პირუტყვებს და ნადირებს: ცხენებს, ძაღლებს, თხებს, ძროხებს, მგლებს, დათვებს, მელიებს, ტურებს... თამაშობენ უკეთ, ვინემ აღამიანებს. ეს გარდასახვის ოსტატობაა, არტისტიზმი. მე მაინც მიჩვენია, აღამიანები ითამაშონ უკეთ.

* * *

მავანი უნიჭო მსახიობი ნიჭიერი რეჟისორით ცეცხლობს, მავანი უნიჭო რეჟისორი, ნიჭიერი მსახიობით.

* * *

ნიჭიერი მსახიობი ცხენის აღამიანობასაც დიდებულად დაგანახვებს, უნიჭო — აღამიანის აღამიანობას — ვერა.

* * *

რეჟისორი მსახიობში კი არ უნდა მოკვდეს, არამედ უნდა იცოცხლოს მასში, თორემ, ვაითუ, სცენაზე ორი ლეში დაეგდოს.

* * *

ზოგიერთი მსახიობი, რომელიც ყოველ წარმოდგენაში მხოლოდ უმოქმედო და უსიტყვო როლს თამაშობს, თოფიც რომ ესროლო, თეატრიდან მაინც არ წავა. ასეთია თეატრის სიყვარულის ბაცილა.

ქართული ბალეტის წინამძღვრებზე

ქართული ეროვნული კლასიკური ბალეტი თავის არსებობას იწყებს მისი ფუძემდებლის, გენიალური მოცეკვავის და ბალეტმეისტერის ვახტანგ ჭაბუკიანის პირველი ქართული ბალეტის „მეჭაბუკის“ შექმნის დღიდან, რომელიც ვ. ჭაბუკიანმა განახორციელა 1936 წელს ქართული საკომპოზიტორო სკოლის ერთ-ერთი ბრწყინვალე წარმომადგენლის ანდრია ბალანჩივაძის მუსიკაზე.

ამ დიდ მოვლენას ქართული თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში წინ უძღოდა გასულ საუკუნეში მიმდინარე, დიდი მასშტაბის სოციალურ-პოლიტიკური, კულტურული ძვრები, რასაც მოჰყვა ევროპული მუსიკის გადმონერგვა ჩვენს ნიადაგზე და მისი სწრაფი განვითარება.

ეს პროცესი დაიწყო საქართველოს რუსეთის იმპერიასთან შეერთების მომდევნო პერიოდში, მე-18 ს. მიწურულსა და მე-19 ს. დასაწყისში. ეს ისტორიული მონაკვეთი ცნობილია იმით, რომ ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებას წარმართავდნენ შენიღბულად წარმოებული დამპყრობლური პოლიტიკის ნიშნით რუსეთის მეფისნაცვლები (ჭერ ა. პ. ერმოლოვი და შემდეგ კი მ. ს. ვორონცოვ-დაშკოვი). განსაკუთრებით აღსანიშნავია შორსმჭვრეტელი დიპლომატის, მეფის რუსეთის ერთგული მოხელის გრაფ მ. ვორონცოვ-დაშკოვის 10 წლიანი მოღვაწეობა. იგი მიზანსწრაფულად და დიდი ტაქტით ანხორციელებდა ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების ევროპულ ყაიდაზე გადასვლას. მის დროს დიდი ვასაქანი მიეცა სალიტერატურო-საკონცერტო სადამოცებს, სალონურ მუზიციერებას, საჯარო მეგლიხებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენი ინტელექტით გამორჩეული, — მოწინავე თავდაზნაურობა თავისი ინიციატივითაც (ჭერ კიდევ რუსეთთან შეერთებამდე) გზას უკაფავდა ევროპული ლიტერატურის და ხელოვნების პროგრესულ იდეებს, მაგრამ ეს ხდებოდა ვიწრო წრეში, გამოჩენილი პოეტების და არისტოკრატიული სალონების ატმოსფეროში. ხოლო მ. ვორონცოვ-დაშკოვის მცდელობით და მისი ხელშეწყობით, ევროპული კულტურის მონაპოვარი მოსახლეობის ფართო მასებში გავრცელდა. მან დაიწყო და დაამთავრა კიდევ სათეატრო ნაგებობების მშენებლობა. მანეთის ტერიტორიაზე — დრამატული თეატრისა, სადაც იმართებოდა აგრეთვე საჯარო კონცერტები და მუსიკალური წარმოდგენები. ქარვასლის ტერიტორიაზე კი (ახლანდელ თავისუფლების მოედანზე) აშენდა ოპერის თეატრი. ოპერის თეატრის საზეიმო გახსნის შემდეგ, 1851 წლიდან, მომდევნო სეზონებმა საოპერო ხელოვნებისა და მუსიკისადმი არსებული ინტერესი გააღვიძა მოსახლეობაში, რასაც შედეგად მოჰყვა ევროპული კლასიკური მუსიკის სწრაფი და საყოველთაო ათვისება.

ეს პერიოდი გააშუქა შალვა კაშმაძემ ორ წიგნად გამოქვეყნებულ თავის ნაშრომში — „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“ (1851—1921, 1921—1951), რომელიც წარმოადგენს ჩვენი ქალაქის მუსიკალური ცხოვრების საუკუნოვან მატრიანს. შ. კაშმაძე, საოპერო სეზონებთან ერთად, განიხილავს ახლად

ფუნდამენტული საბალეტო სპექტაკლების წინაისტორიას და აღნიშნავს, რომ: „... თუ იტალიურ ოპერას ჩვენში თავიდანვე დიდი წარმატება ჰქონდა, არანაკლები წარმატება ჰქონდა კლასიკურ ბალეტსაც, რომელიც პეტერბურგიდან და მოსკოვიდან მოწვეულმა რუსმა მსახიობებმა შემოიტანეს პირველად ჩვენს სცენაზე“.

საბალეტო სპექტაკლების გამართვის წინაისტორია გაშუქებული აქვს ბალეტისმცოდნე ალ. ჩხეიძესაც თავის წერილში „საქართველოში კლასიკური ბალეტის ჩასახვის ისტორიიდან“ (ტურნ. „ხელოვნება“, 1986 წ. № 7) იგი გვთავაზობს მის მიერ ახლად მიკვლეულ ცნობებს მეფის ნაცვლის მ. ვორონცოვ-დაშკოვის და მისი უზენაესობის მოთხოვნით მოწვეული თბილისის ოპერის თეატრის დირექტორის გრაფ ვ. ა. სოლიგუბის მიმოწერას საიმპერატორო თეატრების დირექტორთან ა. გედეონოვთან თბილისში მცირე საბალეტო ჯგუფის მოწვევის შესახებ. ამ დოკუმენტებიდან ირკვევა, რომ თბილისში დროებით სამუშაოდ ჩამოსვლის სურვილი გამოთქვა იმხანად რუსეთში ცნობილმა მოცეკვავემ ფ. მანოხინმა, საიმპერატორო თეატრში უწყვეტი სტაჟის შენარჩუნების პირობით. ამ შეთანხმების საფუძველზე მანოხინი განსაზღვრული დროით ეწვია თბილისის ოპერის თეატრს, საბალეტო ჯგუფის ხელმძღვანელად. მანვე გადმოიტანა ჩვენს სცენაზე პეტერბურგისა და მოსკოვის თეატრებში მიმდინარე რეპერტუარი (რომელიც წარმოადგენდა მსოფლიო საბალეტო ხელოვნების ნიმუშებს) და წარმატებით გაუძღვა ორ სეზონს. სხვა მიზანდასახულება მას არ ჰქონია და ამით ამოწურა კიდევ თავისი საქმიანობა.

ალ. ჩხეიძე მანოხინის ორწლიან მუშაობას ჩვენს თეატრში ანიჭებს საქართველოში კლასიკური ბალეტის ფუძემდებლის ატესტაციას, რასაც არავითარი გამართლება არა აქვს. მანოხინის მუშაობის ხასიათი არც ერთი მხრიდან რომ არ ატარებდა ფუძემდებლური მოღვაწეობის შინაარსს, თავად ალ. ჩხეიძის წერილიდან ჩანს: „...საქართველოში კლასიკური ბალეტის ამ პიონერმა — აღნიშნავს ავტორი — ხელი არ შეუწყო კლასიკური საბალეტო კულტურის პოპულარიზაციას (გვ. 94). იმხანად საქართველოში არ არსებობდა არც ერთი პროფესიული საცეკვაო სკოლა... მანოხინმა არ მოისურვა საქართველოში პირველი პროფესიული საცეკვაო სკოლის დაარსება, რაც ძალზე სამწუხაროა, რადგან იგი გამოცდილი პედაგოგი გახლდათ. სამწუხაროდ, მანოხინი არ დაინტერესებულა უმდიდრესი და უნიკალური ქართული ქორეოგრაფიული ფოლკლორით... არ დაინტერესებულა არც ოქროპირ ბაგრატიონის მიერ შ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ქორეოგრაფიული ინსცენირებით“.

ყოველივე ამის შემდეგ ალ. ჩხეიძის განცხადება, რომელსაც იგი თავისი წერილის დასასრულს დასკვნის სახით გვთავაზობს „... მიუხედავად ზემოთქმულისა, ჩვენ მაინც ვემადლიერებით მანოხინს, საქართველოში კლასიკური ბალეტის ფუძემდებელს“, მიუღებლად მიგვაჩნია და არ უნდა დამკვიდრდეს ჩვენი ბალეტის ისტორიოგრაფიაში.

აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ იმდროინდელ პრესაში გამოქვეყნებულ რეცენზიებსა თუ ინფორმაციებში არსად არაა მანოხინი მოხსენებული როგორც კლასიკური ბალეტის ფუძემდებელი საქართველოში, თუმცა, მაღალ შეფასებას აძლევდნენ მის ნამუშევარს და თბილისელი თეატრალების სახელით ემადლიერებოდნენ. არც იტალიელი მანეტრო ბარმიერისთვის უბოძებიათ საოპერო ხელოვნების ფუძემდებლის სახელი საქართველოში, რომელმაც ფაქტიურად

პირველმა ახალა ფარდა ახლად აშენებულ ოპერის თეატრს 1851 წელს. პირველივე სეზონისათვის ერთი წლის მანძილზე თორმეტი დასახელების ოპერა მოამზადა და დიდი წარმატებით მართავდა საოპერო სპექტაკლების მომდევნო სეზონებსაც.

ჩანს, ცხელ საუკუნეში ჩვენს რეცენზენტებს კარგად ესმოდათ, რომ მუსიკალური თეატრის ორივე სახეობა, ოპერა და ბალეტი, საუკუნეების მანძილზე ვითარდებოდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში და ჩვენთან მოაღწია მე-19 ს. პირველ ნახევარში უკვე ჩამოყალიბებული უანრული სპეციფიკის ესთეტიკით, დამკვიდრებული საშენსრულებლო ტრადიციებით და შემკვიდრეობის ფონდით.

ჩვენ ამით არ ვამცირებთ მანოხინის ნამოღვაწიარს, მან თავის მხრივაც ხელი შეუწყო ოპერის თეატრის „კოლევიალური დირექციის“ საერთო ამოცანების დადრწვეტს რომელიც ითვალისწინებდა მაღალმატვრული სპექტაკლებით თ.ე. კ. ს. ს. პაპულარისაციას მოსახლეობის ფართო მასებში. ეს ტენდენცია ტრადიციად დამკვიდრდა და შემდგომშიც გაგრძელდა ცნობილი ანტრეპრენიორების და გამოჩენილი მუსიკოსების მიერ.

პირველივე ათწლეულში რუსეთიდან და ევროპიდან ჩამოსული ცნობილი მომღერლების და ბალეტის მსახიობების საგასტროლო სტუმრობამ საქართველოში ამასთანავე მუსიკალური განათლების კერების აღმოცენებამ დიდი როლი შეასრულა ქალაქის მუსიკალურ-თეატრალური ცხოვრების განვითარებაში და მეტად ნაყოფიერი ნიადაგი შეამზადა იმისათვის, რომ ჩვენს საზოგადოებრიობაში გაჩენილიყო საკუთარი მუსიკალური ნაწარმოებების და ხანახაობების შექმნის შემოქმედებითი მისწრაფებები და ძლიერი იმპულსები.

ამ მხრივ, ჩვენთვის საყურადღებოა ვასული საუკუნის 60—70-იანი წლების საკონცერტო პრაქტიკაში გავრცელებული საოცრად მიამიტური და გულწრფელი ვატაცება ცოცხალი სურათების წარმოდგენისა, ქართული ხალხური სიმღერების თანსლებით. ეს სურათები უფრო ხშირად შოთა რუსთველის „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციების პანტომიმურად გადმოცემის სახით იმართებოდა. მოვიყვანო ერთ-ერთ მაგალითს: 1896 წლის 27 აპრილს თბილისის ოპერის თეატრში მიმდინარეობდა კონცერტი შერეული პროგრამით. წარმოდგენილი იყო ცოცხალი სურათი „ნესტან-დარეჯანი“ ზიჩის ილუსტრაციების მიხედვით, ტენორისათვის დაწერილი ქართული ხალხური სიმღერის თანსლებით. ასეთ წარმოდგენებში, რომლებიც სალიტერატურო მუსიკალურ სადამოებზე კანტიკუნტად იმართებოდა ხოლმე, ჩვენი წინაპრები აქსოვდნენ თავის ოცნებას, სცენაზე ეხილათ ქართული საცეკვაო ხანახაობა, საყვარელი ლიტერატურული გმირები. საყურადღებოა ისიც, რომ პრესა პროპაგანდას უწევდა ქართულ თემატიკაზე ბალეტის დადგმის იდეას, „...ისთვის არ უნდა დაიდგას ბალეტი — აღნიშნულია გავით „კავკაზში“ — ადგილობრივ თემაზე. მაგალითად, ქორწილის ამსახველი თუნდაც ყვარელში... აქ შეიძლება წარმოგვედგინა რთველი და ცეკვა საწინახელში („ქართული“, „აუხაზური“ და სხვა) ჩვენ თავდებობა შეგვიძლია, რომ ასეთი ბალეტი არა ერთ დადგმას აიტანს თბილისში...“

ასე მწიფდებოდა ქართულ თემატიკაზე ბალეტის შექმნის იდეა, რომელიც წინ უსწრებდა და გაცილებით უფრო ადრე ჩაისახა, ვიდრე გამოჩნდებოდა ქართული პროფესიული მუსიკის და ქორეოგრაფიის აღმოცენების ხელშესახები ნიშნები. აღმოცენების პროცესი მოგვიანებით, მე-19 ს-ის დასასრულისათვის

დაიწყო ჩვენი კომპოზიტორების პირველი სასიქადულო თაობის, ძლიერი ნიჭით დაუშტული შემოქმედებითი ძალისხმევით.

პეტერბურგის და მოსკოვის კონსერვატორიებში ნასწავლნი, კლასიკოსი კომპოზიტორების მხატვრული იდეებით ნასაზრდოებნი, მსოფლიოს მუსიკალური კულტურის ესთეტიკურ პრინციპებზე აღზრდილნი, მელიტონ ბალანჩივაძე, დიმიტრი არაყიშვილი, ზაქარია ფალაშვილი შეუდგნენ ნაწარმოებების შექმნას. უმთავრესად ვოკალურ, საგუნდო და საოპერო მუსიკის უანრებში. აქედანვე, საოპერო ნაწარმოებების შექმნის წიაღში სათავე დაედო საბალეტო მუსიკას. ამ მოვლენის ძირითადი შინაარსი დახასიათებული აქვს ჩვენს გამოჩენილ მუსიკისმცოდნეს პროფესორ პავლე ხუჭუას. მან თავისი მოსაზრება გამოთქვა ნარკვევში „საბჭოთა ოპერა და ბალეტი“, რომელიც შეტანილია 1957 წ. მოსკოვში გამოცემულ სტატიების კრებულში „გრუზინსკაია მუზიკალნაია კულტურა“ და ენციკლოპედიაში „ბალეტ“-ი (1981 წ.).

იგი წერს: „...ეროვნული ბალეტის შექმნის მცდელობას ადგილი ჰქონდა საბჭოთა პერიოდამდე. კომპოზიტორ თამარ ვახვაწიშვილის ბალეტებმა: „დიონისეს დღესასწაული“ 1919, „სიყვარულის ნექტარი“ 1920, პანტომიმებმა: „ირანული პანტომიმა“ 1917, „ავგაროზი“ 1918, „მზეთამაზე“ 1926, „ხანძარი“ 1929, ვერ შესძლეს დაეკავებინათ ნაციონალური ბალეტების წინამძღვრების ადგილი, მუსიკის და ქორეოგრაფიის არადაშაკმაყოფილებელი ხარისხის გამო... ვლადიმერაკობთ რა ქეშმარიტად ეროვნულ პროფესიული საბალეტო ხელოვნების, ადრეულ ახლად აღმონაცენ ნიმუშებზე — გვერდს ვერ ავუვლით საბალეტო სცენებს პირველი ქართული ოპერებიდან მ. ბალანჩივაძის „ღარჯან ცბიერის“, დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველისა“, ზ. ფალაშვილის „ახესალომ და ეთერსა“, „დაისსა“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“-ში.

საქმე მართო იმაში კი არაა, რომ ეს სცენები გამოირჩევიან ხალასი ხალხურობით, კოლორიტით, გრაციოზულობით, ტემპერამენტით... უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ ისეთ საბალეტო ნომრებში, როგორცაა „ქართული“, „დავლური“, „სათამაშო“, „მირზაია“, „კინტოური“, „ხევსურული“, „ფერხული“ — ყალიბდებოდა ეროვნული პროფესიული ქორეოგრაფიის ნიშნები, ისახებოდა ქართული საცეკვაო მუსიკის სტილისტური ნიშან-თვისებები, რომლებმაც თავისუფალი განვითარება ჰპოვეს თანამედროვე საბალეტო ნაწარმოებებში“. („გრუზინსკაია მუზიკალნაია კულტურა“. გვ. 207, ენციკლოპედია „ბალეტ“ სტატია „გრუზინსკი ბალეტ“).

ეს პერიოდი, რომელზეც ყურადღებას ამახვილებს პროფ. პ. ხუჭუა მნიშვნელოვანია იმით, რომ ჩვენს საოპერო პარტიტურებში შეიქმნა ფოლკლორულ ძირებზე დაყრდნობილი ქართული საცეკვაო მუსიკა, მდიდარი და მრავალფეროვანი პალიტრით. ეს იყო პირველი ეტაპი, პირველი ნაბიჯები საბალეტო მუსიკის სპეციფიკური ენის შექმნის პროცესში, რომლის დროსაც მოხდა სასცენო შესრულებისათვის ტექნოლოგიურად დახვეწილი ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ნიმუშების შეწყობა პროფესიულ საცეკვაო მუსიკასთან. შესაძლებელია ცეკვების დადგმითი მხარე და მისი პლასტიკური იერი თავდაპირველად ყოველთვის არ იყო მუსკალური მასალის ტოლფასი, ვინაიდან თბილისის ოპერაში იმხანად მოღვაწე ბალეტმეისტრები: ს. ვაკარცი, მ. ბაუერზაკისი და მ. მორდკინი საკმარისად არ იყვნენ გაცნობიერებული ხალხურ ქორეოგრაფიაში (თუმცა, დაბეჭივით შეიძლება ითქვას, რომ მათ დახმარებას უწევდა

ხალხური ცეკვების პროფესიონალი შემსრულებელი ალ. ალექსიძე), მაგრამ თავის- თავად ის ფაქტი, რომ ხალხური ცეკვები პროფესიულ მუსიკაზე დაიდგა, დიდ მიღწევად უნდა ჩაითვალოს, რომლის შემდგომ უნდა დაწყებულიყო განვითარების მომდევნო საფეხურები. ეს საქმე განაგრძო 30-იანი წლების შემდგომ სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსულმა ხალხური ქორეოგრაფიის მოჭირანაულემ დავით ჯავრიშვილმა. იგი ამდიდრებდა ნაყოფიერი მიგნებებით სხვადასხვა კუთხის ხალხური ცეკვების ტექნოლოგიურ მხარეს, აკანონებდა საშემსრულებლო ნორმებს და საფუძველი ჩაუყარა ქართულ ოპერებში სასცენო ხალხურ პროფესიულ ქორეოგრაფიას. მანვე შექმნა ხალხური ცეკვების სასცენოდ გადამუშავების მეთოდიკა (აქ იგულისხმება ძელთან ქართული ცეკვების დაუფლებისათვის, სპეციფიკური მოძრაობების ცალკეული ილეთების შესასწავლად სატრენაუო სისტემის ჩამოყალიბება და სხვა).

მისი მოღვაწეობის შედეგად, საოპერო სპექტაკლების სხვადასხვა ქორეოგრაფიული სცენისა თუ ეპიზოდის განხორციელების მხატვრულმა დონემ დიდ სიმაღლეს მიაღწია. რეპერტუარში დაკანონდა სხვადასხვა კუთხის ცეკვების კლასიკური ნიმუშები, მაგრამ საბალეტო ქორეოგრაფიული ლექსიკის შექმნის პროცესი ამ გზით ვერ წარიმართა. ეს იყო სრულიად კანონზომიერი მოვლენა, ვინაიდან ხალხური ცეკვის განვითარება მხოლოდ ილეთების ტექნოლოგიური გამდიდრება-დახვეწით, საშემსრულებლო სტილის, სასცენო კულტურის მიღწევით მთავრდება. ხოლო გამომსახველობითი ამპლიტუდა შეზღუდულია გარკვეული ხასიათის ცეკვის, ან ფოლკლორულ საფუძველზე შექმნილი უანრული თუ ისტორიული ხასიათის საცეკვაო ეპიზოდის შინაარსით.

საბოლოოდ საოპერო სპექტაკლებში „ფეხადგმულმა“ სასცენო ხალხურმა ქორეოგრაფიამ გადაინაცვლა ხალხური შემოქმედების სფეროში, განსაკუთრებით 40-იანი წლების შემდეგ და ფართო მასშტაბით გაიშალა თვითმოქმედ, სახალხო თუ სხელმწიფო კოლექტივებში.

ნათელი დადასტურება იმისა, რომ ხალხურ საცეკვაო ლექსიკის გამომსახველობითი შესაძლებლობა ვერ გაცვილდება კონსერვტული ცეკვის შინაარსს, გამოვიდინდა 1922 წელს, თბილისის ოპერის თეატრში, იმხანად სოლისტი-მოცეკვავის ალ. ალექსიძის მიერ დადგმულ ორმოქმედებიან ბალეტში „გოგონას სიზმარი“, რომელიც ხალხური საკრავების თანხლებით გადიოდა. სპექტაკლი მარცხით დამთავრდა. იმავე პრინციპმა საბოლოო მარცხი განიცადა. 1938 წელსაც, კომპოზიტორ შალვა თაქთაქიშვილის ბალეტ „მალთაყვას“ დადგმისას ო. ეგაძეს „ქართულ ბალეტში“ მთლიანად აქვს ჩაბეჭდილი „მალთაყვას“ განხილვის სტენოგრამა, სადაც მოყვანილია ბალეტის მთავარი პერსონაჟის ციალას შემსრულებლის პრიმა-ბალერინას ლილი გვარამაძის პრინციპული გამოსვლა. იგი აღნიშნავდა: „...მე მთავარი მოქმედი პირის როლს ვასრულებდი ბალეტ „მალთაყვაში“, მაგრამ იძულებული ვიყავი ჩემი გრძნობები და პარტნიორთნ დამოკიდებულება, გადმომეცა და გამომეხატა ცეკვა „ქართულის“ სამნაბიჯიანი სვლით და სწორედ ამგვარი „ხელოვნების ქეშმარიტების“ ძიებას შევწირვოდი. უკმაყოფილება გამოთქმული იყო ბალეტის სოლისტთა ჯგუფის მიერაც: „...მოცეკვავე ქალი — აღნიშნულია სტენოგრამაში, — რომელიც იძულებულია ქართულ ბალეტში მხოლოდ ხალხური საცეკვაო სვლით შეიზღუდოს და დაემორჩილოს ეთნოგრაფიულ კანონს, რაც მას უკრძალავს ცერებზე დადგომას და სხვა საცეკვაო მოძრაობის გამოყენებას, ვერ შესძლებს შექმნას ნამდვილი სცენ-

ნური სახე, რადგან იგი იძულებულია უარი თქვას ცეკვის მრავალფეროვან მეტყველ საშუალებათა გამოყენებაზე. ცერებზე დამდგარი მოცეკვავე ანხორციელებს ესთეტიკურ პირობითობას, რომლის გარეშე არ არსებობს ბალეტის თეატრი“. („ქართული ბალეტი“, გვ. 32). ამრიგად, როგორც მოსალოდნელი იყო, თვით სასცენო პრაქტიკამ დაამტკიცა, რომ ფოლკლორული ქორეოგრაფიული ლექსიკის საფუძველზე, ბალეტის შექმნის იდეა მხატვრულად გაუმართლებელი და მცდარი აღმოჩნდა. შეიქმნა გარკვეული ვაკუუმი 1936 წლამდე. იმხანად ოპერის თეატრში მოღვაწე ბალეტმეისტერთაგან არც ერთი არ აღმოჩნდა ისეთი, რომელიც ქართულ თემატიკაზე, კლასიკური ცეკვის ესთეტიკის მიხედვით შეეცდებოდა თუნდაც ცალკეული მცირე ფორმის კომპოზიციის შეთხზვას.

ამ ხარვეზს „ქართული ბალეტის“ ავტორი, გრ. კილაძის ბალეტ „სინათლის“ და დ. თორაძის ბალეტ „გორდას“ ლიბრეტოების შემქმნელი ო. ეგაძე ავსებს კომპოზიტორ თ. ვახვახიშვილის ბალეტებით და პანტომიმებით.

იგი ანვითარებს აზრს იმის თაობაზე, რომ ვ. ჭაბუკიანის ფუძემდებლური ნაწარმოებების, როგორცაა „მთების გულის“ და „ლაურენსიას“, საწყისი არის ქართული თეატრი, კ. მარჯანიშვილის და ალ. ახმეტელის შთამაგონებელი შემოქმედება. კ. მარჯანიშვილის ფუძემდებლური „ფუნტე ოვხუნა“, ფრიად საინტერესო ქორეოგრაფიული „მზეთამზე“ და „ხანძარი“ — სწორედ მათში უნდა ვეძიოთ ვ. ჭაბუკიანის „მთების გულის“ სათავე („ქართული ბალეტი“, გვ. 14).

რა თქმა უნდა, ვ. ჭაბუკიანი, რომელიც ამ ბოლოქარი დროის სულიერ სამყაროში დაჭაყაყდა, მთელი თავისი არსებით იზიარებდა ქართული თეატრის ამ დიდ ეპოქალურ მოვლენას და მდელვარედ განიცდიდა თანადროული ცხოვრების მშფოთვარე, ცვალებად მისწრაფებებს. სხვაგვარად არსებობას მისი დიდბუნებოვანი პიროვნება ვერ შესძლებდა. სულით და ხორციტ ჭეშმარიტი ქართველი ადამიანის მისწრაფება გენეტიკურად გამირულ-რომანტიკული სულისკვეთებით არის გამსჭვალული, მით უმეტეს, რომ ზეგარდმო ნიჭით დაჯილდოვებული ადამიანი ყოველ მოვლენას ზეაწეული მგრძნობელობით განიცდის, ეძებს თავისი იდეების განხორციელების საშუალებებს, გამოხატვის სახიერ ფორმებს. ვ. ჭაბუკიანი სწორედ ასეთი წმინდა ქართული სულისკვეთებით გამსჭვალულ ცეკვის ხელოვნებაში ამკვიდრებად ზნეობრივად სპეტაკ იდეებს, ჭეშმარიტების უძლეველობას.

ხოლო რაც შეეხება ო. ეგაძის შეხედულებას იმაზე, რომ „... კომპოზიტორ თ. ვახვახიშვილის „მზეთამზემ“ მემკვიდრეობის შემოქმედებითად ათვისების თვალსაზრისით, წინაპრის როლი შეასრულა ჭაბუკიანის მიერ შემდგომში შექმნილი პირველი ქართული ბალეტის „მზეჭაბუკის“ ფეხის ადგმაში... („ქართული ბალეტი“, გვ. 24) ვფიქრობთ, არ არის მართებული.

ო. ეგაძეს აღნიშნულ ნაშრომში „მზეთამისათვის“ განკუთვნილი აქვს მე-2 თავი, ხოლო „მზეთამის“ გადაკეთებული ვარიანტისათვის — „ხანძრისათვის“ მე-3 თავი. ავტორი დაწვრილებით აკვიწერს პანტომიმების ლიბრეტოს, მოქმედების განვითარებას, ქორეოგრაფიული სცენების გადაწყვეტის პრინციპს. სპექტაკლში ეთნოგრაფიულ ფონზე გაშლილია ქართული სიმღერებით და ცეკვებით დასურათხატებული საქორწილო წესჩვეულებანი: მოსალოცად მოსული მეთევზეთა ცეკვა თაბახებით, ქართული ჭილაობა, დავლური და სხვა სახალხო

სცენები, შეყვარებული ქალ-ვაჟის შეუღლების ხელისშემშლელი დრამატული კონფლიქტი, რომელსაც ანვითარებენ „მზეთამზეში“ ფაქმანი, „ხანძარში“ თავადის ქალი, სასიძო ვაჟთან ეროტიკული მანერით გადაწყვეტილი აკრობატული ღუეტებით, სასიძოს დასაცავად „სამტროდ აშლილი“ თავადების წინააღმდეგ, აჩანებული სოფლის მოსახლეობის შეტევა და სხვა.

ჩვენ არ გვინახავს თ. ვახვახიშვილის პანტომიმების მარჯანიშვილისეული დაღმებში, მაგრამ სწორედ ბ-ნ ო. ეგაძის მიერ საფუძვლიანად გარჩეული და აღწერილი სექტაკლების მიხედვით, თავისუფლად შეგვიძლია დავასკვნათ, თუ როდენ დიდი, არსებითი სხვაობაა მარჯანიშვილის დაღმებსა და ვ. ჭაბუკიანის „მზეჭაბუკს“ შორის, როგორც უანრული ესთეტიკის თვალსაზრისით, ისე კონცეპტუალურად.

მართალია მსგავსი სიუჟეტური მონაცემები გვხვდება „მზეჭაბუკის“ ლიბრეტოშიც (ავტორი პოეტი აკადემიკოსი გიორგი ლეონიძე), მაგრამ ვ. ჭაბუკიანისათვის სიუჟეტური სიტუაციები მხოლოდ ხელჩასაკიდებელი საშუალებანი იყო იმისათვის, რომ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული სახეებით და პლასტიკური თემებით გაეხსნა ბალეტის იდეა — სათავე დაედო ქორეოგრაფიული სახეებით აზროვნებისათვის საბალეტო სექტაკლში.

მან შექმნა ქართული სულით გამსჭვალული, შეუდარებელი პოეტური აღმაფრენის დუეტი — ადაჟიო, რომლითაც გამოხატა ქართველი მამაკაცისა და ქალის ისტორიულად ჩამოყალიბებული, კდემით აღსავსე ტრფიალის განზოგადებული სახიერება.

კლასიკური ცეკვის ლექსიკაზე დადგმული დუეტის, მოძრაობების ხაზებში და ნიუანსებში, გადმოგვცა მამაკაცის ფაქიზად გამოხატული თაყვანისცემა ქალის მიმართ, ხოლო ქალის სათნოებით აღბეჭდილ ცეკვაში — უსაზღვრო და შტიციე ერთგულება.

ვ. ჭაბუკიანმა ბალეტის ისტორიაში მანამდე არნახული მიზანსცენა შეუქმნა თავისი ღირსების დასაცავად „უალუზე შემდგარ“ ხალხის საბრძოლო შემართებას, ფრთაგაშლილი არწივებივით სათითაოდ, ინტერვალებით რომ ჩამოქროდნენ ამალმებული ბორცვიდან დაბლობზე, როგორც „ქუდზე კაცი“ ბრძოლის ველზე გასაერთიანებლად. ასე შექმნა ვ. ჭაბუკიანმა ერთი მიზნის ქვეშ გაერთიანებული მოქმედი ხალხის მხატვრულ-ქორეოგრაფიული სახე და მიანიჭა მას ბალეტის დრამატურგიაში სხვა პერსონაჟებთან თანაბარი ქმედითი ფუნქცია.

ვ. ჭაბუკიანს, რომელიც ახალი ფორმების ძიების მისეული გზით მივიდა „მზეჭაბუკთან“, არ დასჭირდებოდა მიმო-დრამის პრინციპით გადაწყვეტილი მიზანსცენების და ეთნოგრაფიულ-ქორეოგრაფიული ენის გამოყენება თავის ბალეტში. და თუ შემოქმედებითად, ათვისების თვალსაზრისით, განვიხილავთ მემკვიდრეობას, მაშინ „მზეთამზესა“ და „ხანძარში“ ქორეოგრაფიული ხელოვნების გამოყენების მეთოდი, — უფრო შალვა თაქთაქიშვილის ბალეტ „მალთაყვას“ დაღმავშია გამოყენებული.

ვფიქრობ, რომ ბალეტის თეატრის წინამძღვრებში მნიშვნელოვანი ადგილი უნდა დაეთმოს პროფესიული საბალეტო სკოლის დაარსების ფაქტს, რომელიც წარმოადგენს თეატრისათვის ესოდენ აუცილებელ, მუდმივი კონტინგენტისაგან შედგენილ მოცეკვავეთა დასის ჩამოყალიბების რეალურ საფუძველს.



ყველგან ნებისმიერ ქვეყანაში, სადაც კი „ფეხი აიდგა“ ეროვნულმა მშენებლის თეატრმა, წინ უძღოდა ცეკვის სკოლის დაარსება. მაგალითად რუსეთში, სანამ დაფუძნდებოდა, სახელმწიფო ხაზინის ხარჯზე, მუდმივმომქმედი ეგრეთ წოდებული საიმპერატორო თეატრები, გაიხსნა კლასიკური ცეკვის სკოლები: პეტერბურგში — 1738 წელს, იმპერატრიცა ანა იოანეს ასულის დასტურით, ფრანგი ბალეტმეისტერის უან ბატისტ ლანდეს თხოვნის თანახმად. მოსკოვში საცეკვაო სკოლა დაარსდა 1764 წელს, დაობლებული და უპატრონო ბავშვების აღსაზრდელი სახლის ბაზაზე, სადაც მათ ასწავლიდნენ ხელოვნების სხვადასხვა დარგით ხელოსნობას, აგრეთვე სიმღერას, მუსიკას, დრამატულ ხელოვნებას. საცეკვაო კლასებს ხელმძღვანელობდნენ იტალიელი ქორეოგრაფები: ფილიპე ბეიარი, ლეოპოლდ პარადიზი.

ჩვენთან, საქართველოში უფრო თავისებურად წარიშრთა, როგორც ცეკვის სკოლის, ისე ეროვნული ბალეტის თეატრის დაარსების ისტორია.

საბალეტო სკოლა გახსნა ტურინის სამეფო ოპერის თეატრის პრიმა-ბალერინამ მარია პერინიმ 1916 წელს. იგი ჩამოაყვა თავისი თეატრის კოლექტივს თბილისში საგასტროლო სპექტაკლებზე. მას ისე მოეწონა საქართველო და ქართველი ხალხი, რომ 1891 წლიდან სამუდამოდ დარჩა ჩვენთან. წლების მანძილზე მუშაობდა თბილისის ოპერის თეატრში წამყვან ბალერინად და არტისტული კარიერის დასასრულის გახსნა კლასიკური ცეკვის კერძო სტუდია. მან თავის სტუდიაში (რომელიც შემდგომ გადაკეთდა საბალეტო სკოლად) აღზარდა თბილისის მკვიდრი მოსახლეობის ბავშვები.

პერინიმ მისცა მათ იტალიური სკოლისათვის დამახასიათებელი თვისებები: მყარი ტექნიკა, სხეულის კოორდინირების თავისუფლება, პლასტიკური გამოხატვის სხვადასხვაობა, ლამაზი პოზის შეგრძნება, იმპროვიზაციული შემოქმედების ჩვევები.

პირველივე წლების კურსდამთავრებულთაგან შეიქმნა ძირითადი შემოქმედებითი ბირთვი. თვითმყოფი საშემსრულებლო ხელწერით დაჯილდოვებულს ბრწყინვალე მოცეკვავეთა კოლექტივი, რომლებიც ნახევარ საუკუნეზე მეტხანს წამყვან ძალას წარმოადგენდნენ როგორც კლასიკურ, ისე სახასიათო რეპერტუარში.

პერინის სტუდიაში აღზრდილი ვახტანგ ჭაბუკიანი ლენინგრადის აკადემიურ ქორეოგრაფიულ სასწავლებელსა და თეატრში დოსტატების შემდეგ, დაბრუნდა თავის მშობლიურ ქალაქში და სულ ათიოდე წლის მანძილზე შექმნა თვითმყოფი ეროვნული ფენომენით გამოირჩეული ქართული ბალეტის თეატრი. და სწორედ ამით განსხვავდება ჩვენი ბალეტის თეატრის ჩამოყალიბების ისტორია მსოფლიოში სახელმძღვანელო საბალეტო თეატრების შექმნის პრაქტიკისაგან. საფრანგეთში ბალეტის თეატრს საფუძველი ჩაუყარა ფლორენციიდან ჩამოსულმა, იტალიელმა კომპოზიტორმა და ქორეოგრაფმა უან ბატისტ ლიულომ (ნამდვილი სახელი — ჯიოვანი ბატისტა ლიულო). რუსეთში გამოჩენილმა ფრანგმა ბალეტმეისტერმა მარიუს პეტიაამ. მან პეტრე ჩაიკოვსკისთან შემოქმედებითი თანამშრომლობით შეუქმნა რუსულ ბალეტს ეროვნული რეპერტუარი. ჩვენთან კი ყველაფრის მოთავე იყო ვ. ჭაბუკიანი. მან შეგვიქმნა ქართული ბალეტის თეატრი, მსოფლიო საბალეტო სკოლებისაგან განსხვავებული ეროვნული საცეკვაო სკოლა, ქართველ კომპოზიტორებთან თანამშრომლობით — ეროვნული ბალეტების რეპერტუარი, — გამოზარდა მოცეკვავეთა თაობები, რომლებიც დღემდე

ჩვენი ბალეტის პოტენციურ ძალას წარმოადგენენ, ერთმანეთს ენაცვლებიან და მეტნაკლები უნარით ტრადიციულად აგრძელებენ ჭაბუკიანისეულ ცეკვის სელწერას.

1992 წლის 6 აპრილს ქართული ეროვნული კულტურის დიდმა მოღვაწემ სული დალია.

მისი ხსოვნისადმი მიძღვნილ გამოსათხოვარ წერილში, ჩვენმა ცნობილმა თეატრმცოდნემ, პროფესორმა ვასილ კიკნაძემ ძალიან ნატოვნად გამოთქვა სრული ქეშმარიტება, რითაც მსურს დავიმოწმო ქართული ბალეტის საწყისებზე ჩემს მიერ მოყვანილი მოსაზრებანი. „საკაცობრიო საბალეტო ხელოვნების განვითარების ისტორიის თვალსაზრისით, ქართულმა ბალეტმა გამოტოვა დიდი დრო, მაგრამ ვ. ჭაბუკიანის ჯადოქრულმა ხელოვნებამ უცებ შეავსო „თეთრი ლაქები“, უცებ მიაღწია მწვერვალებს, რომლითაც ქართული ბალეტი საერთო ცივილიზირებული ქვეყნების საბალეტო კულტურის რკალში მოაქცია“.

ირინე ალექსიძე

„ბალეტის ენციკლოპედიის“ ერთ-ერთ გვერდზე ვკითხულობთ: „ალექსიძე ირინე ალექსანდრეს ასული დაბადებულია 1914 წელს, თბილისში, გამოჩენილი ქართველი მწერლის მარიჯანისა და ექიმ ა. დ. ალექსიძის ოჯახში. 1921-31 წლებში შეცადინებდა საბალეტო სტუდიაში მ. პერინის ხელმძღვანელობით. 1932-34 წლებში სწავლობს სსრკ დიდ თეატრთან არსებულ ქორეოგრაფიულ ტექნიკუმში, ხოლო 1944-61 წლებში იგი თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი სოლისტია. ლირიკულ-დრამატული ამპლუის მოცეკვავეს — ი.ალექსიძეს დიდი წვლილი მიუძღვის ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარებაში.“

ენციკლოპედიაში ჩამოთვლილია მის მიერ შესრულებული პარტიები. ეს ძუნწი და მშრალი ცნობები ნაწილობრივ წარმოდგენას გვიქმნის ირინე ალექსიძის შემოქმედებაზე. ღრმა და წარუშლელი შთაბეჭდილება დარჩა მათ, ვინც სცენაზე იხილა მის მიერ განსახიერებული გმირები. სამწუხაროდ, მისი საუკეთესო ნამუშევრებიდან არც ერთი არ აღბეჭდილა კინოფირზე, გამოჩე-

კლისია მოკლე ფრაგმენტი კრინის ბალეტიდან „ლაურენსია“ კინოფილმში „ქართული ბალეტის ისტატიები“.

20 წელზე მეტი გავიდა მას შემდეგ, რაც ირინე ალექსიძემ უკანასკნელად შეიგრძნო მაყურებელთა სავსე დარბაზის გულსცემა. 20 წლის წინათ წავიდა სცენიდან და ისტორიის საკუთრებად იქცა მისი, გამარჯვებებით და ზოგჯერ დრამატიზმით აღსავსე შემოქმედებითი ცხოვრება. სამუხეუმო ექსპონატებად ქცეულან ი. ალექსიძის შემოქმედებაზე არსებული მცირერიცხოვანი და სიტყვაძუნწი რეცენზიები და ფოტომასალა. თეატრში მოვიდა ბალეტის ახალი მაყურებელი, ის, ვინც ვერ მოუსწრო ი. ალექსიძის სცენურ ცხოვრებას.

დედამ, პოეტმა ქალმა, მარიჯანმა შვილებს ჩინებული აღზრდა მისცა, ჩაუნერგა პოეზიისა და ხელოვნების სიყვარული, განუვითარა მშვენიერების სილამაზის შეგრძნების უნარი. პატარა ირინეს მუსრკა და ცეკვა განსაკუთრებით იტაცებდა, ამიტომაც მიაბარეს მ. პერინის საბალეტო სტუდიაში.

იტალიელი პერინი თბილისში

საუკუნის დასაწყისში გამოჩნდა. მისი პედაგოგიური მოღვაწეობის შედეგად ქართულმა ხელოვნებამ მრავალი გამოჩენილი ოსტატი შეიძინა: ვ. და თ. ჭაბუკიანები, მ. ბაუერი, ნ. რამიშვილი, ლ. გვარამაძე, ლ. ჩიკვაძე, ქ. ნადარეიშვილი, შ. თოძი, ვ. ნადირაძე, ს. გორსკი, ს. სერგევი და სხვანი.

მ. პერინის სტუდიაში სწავლების პერიოდს ემთხვევა ირინე ალექსიძის სახელის გამოჩენა პრესის ფურცლებზე, 1927 წლის აპრილში „კომუნისტმა“ და „ზარია ვოსტოკამ“ აღნიშნა, რომ ნორჩმა მსახიობმა განსაკუთრებული ნიჭი გამოამჟღავნა ოქროს თევზის განსახიერებისას ბალეტში „ჯადოსნური ტბა“, რომლის დადგმაც თბილისის საოპერო თეატრში სპეციალურად მ. პერინის საშემსრულებლო და პედაგოგიური მოღვაწეობის 30 წლის იუბილეს მიეძღვნა.

1931 წელიდან ი. ალექსიძე ცეკვავს თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში, სადაც ასრულებს საცეკვაო პარტიებს და დიდ მოწონებას იმსახურებს.

შემდეგ, 1932 წ., მოსკოვი, ქორეოგრაფიული სასწავლებელი პედაგოგ მ. მ. ლეონტიევას კლასი კლასიკურ ცეკვაში. სხვადასხვა საცეკვაო დისციპლინას ასწავლიდნენ ცეკვის გამოჩენილი ოსტატები: ვ. ა. სემიონოვი, ა. მ. მონახოვი, ა. ი. ჩეკრიგინი და ი. მ. რაპოპორტი. სწორედ ამ აღამიანთა დამსახურება იყო, რომ ირინე ალექსიძე, ცხრა წლის ავადმყოფობის შემდეგ, კვლავ დაუბრუნდა სცენას. ცეკვის უსა-

ზღვრო სიყვარულმა, იშვიათმა ერთგულებამ საყვარელი საქმისადმი, მიზნისადმი სწრაფვამ, ვ. ჭაბუკიანის მეცადინეობამ ი. ალექსიძე თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრში მიიყვანა. მისი პირველივე გამოსვლა 1944 წ. გახეთმა „კომუნისტმა“ ასე შეაფასა: „ესმერალდში“ ი. ალექსიძის ცეკვა აღბეჭდილია ღრმა გრძნობებით, ემოციებით, მოძრაობა გააზრებულთა. მაყურებელი სცენაზე ხედავს არამართო მოცეკვავებს, არამედ დრამატულ მსახიობსაც. საუკეთესო შთაბეჭდილება დატოვა ი. ალექსიძემ საბალეტო კონცერტშიც, სადაც კლასიკურ დუეტს ასრულებდა ვ. ჭაბუკიანთან ერთად მინკუსის ბალეტ „ბაიადერკადან“. ამ ხნიდან იწყება ქართულ საბალეტო სცენაზე ი. ალექსიძის ნაყოფიერი მოღვაწეობა ვ. ჭაბუკიანის ხელმძღვანელობით.

ბრწყინვალე აპლომბი, სწრაფი დინამიური ტრიალი, მოძრაობის პლასტიურობა, ცეკვის სკულპტურული ფორმა, აი, ის პროფესიული თვისებები, რითაც ი. ალექსიძე გამოირჩეოდა.

ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრში 20 წლის განუწყვეტილი შემოქმედებითი მოშაობის მანძილზე ი. ალექსიძემ შექმნა მრავალი სახე: მანიქა ა. ბალანჩივადის „მთების გული“, ნიაი (გ. კილაძის „სინათლოე“), მარია (ა. ასაფიევის „ბახჩისარაის შადრევანი“), ესმერალდა (პუნის „ესმერალდა“), ქოჩის მოცეკვავე (მინკუსის „დონ კიხოტი“), ოდეტა (ბ. ჩაიკოვსკის „გედის ტბა“), ხასინტა (კრე-

ინის ლაურენსია“), ემილია (ა. მაჭავარიანის „ოტელო“), ჯავარა (დ. თორაძის „გორდა“), ზოია რუხაძე (დ. თორაძის „მშვიდობისათვის“) და სხვა. აღსანიშნავია, რომ ჯავარას პარტია ი. ალექსიძემ ათი წლის მანძილზე 175-ჯერ იცეკვა. ამ პარტიის შესრულებისთვის მან საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის წოდება დაიმსახურა, აი, რას წერს ამასთან დაკავშირებით პროფესორი დიმიტრი ჯანელიძე თეატრმცოდნე და მკვლევარი, თავის სტატიაში — „ბრწყინვალე გამარჯვება“ — ბალეტი „გორდა“, „სრული გამარჯვება ხვდა წილად ირინე ალექსიძეს. მისი ნიჭისა და ოსტატობის დრამატულად მგზნებარე ძალა ამ სპექტაკლით გამოჩნდა და გაიხსნა. ვინც ერთხელ ნახა იგი, არასოდეს დაივიწყებს პირველი მოქმედების ფინალში, წვიმაში, ჭექა-ქუხილში მოქცეულ თმაგაშლილ ქალს, რომლის აღმოდებელი მოძრაობა ქარტეხილს ემსგავსება, თვალები შურისძიების ელვით სერავს ჩაბნელებულ სცენას. ირინე ალექსიძე ვნებათაღელვის უჩვეულო მგზნებარებით, ცეცხლოვანი ტემპერამენტით, განცდით და, რაც მთავარია, რეალისტური სიმართლით და სისადავით გამორჩეული მსახიობია“.

მსახიობის მიერ შესრულებული საბალეტო პარტიებიდან სრულყოფით და ელვარებით გამოირჩეოდა ორი სახე: ჯავარა დ. თორაძის „გორდა“ და ზოიარუხაძე (ამავე კომპოზიტორის ბალეტში — „მშვიდობისათვის“).

ჯავარას სახე, ტექნიკურად რთული ქორეოგრაფიული ენით, 7. „თეატრი და ცხოვრება“, № 1.

ერთ-ერთი ურთულესი პარტიაა ქართულ საბალეტო რეპერტუარში თავისი ემოციურობით და უკიდურესი დრამატიზმით. ეს სახე, ი. ალექსიძის განსახიერებით, განსაკუთრებულ სრულყოფას, აღწევდა და ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე. იშვიათი ოსტატობით განსახიერა ი. ალექსიძემ პირველი მოქმედების ფინალში შურისძიებისა და გამოქვაბულში მკითხაობის სცენები.

ჯავარა — ალექსიძისადმი მიძღვნილ აღფრთოვანების გამომხატველ მრავალ წერილთაგან ერთი ზემოთ უკვე გავიხსენეთ. მეორეში კი ნათქვამია „მისი სახის ცეცხლოვანი გამომეტყველება საკუთარი გულის მგზნებარების სარკეა. მისი პლასტიკურობა, ფიზიკური მოქმედება გარეგანი ტექნიკა საშუალებაა მდიდარი, სიმართლით ამღერებელი შინაგანი მოქმედების გადმოცემისათვის. ის ორიგინალურად ხსნის სახეს და აღწევს უდაგო შემოქმედებით გამარჯვებებს“ („ახალგაზრდა კომუნისტი“ 2/ II — 1950 წ.) ირინე ალექსიძის მიერ შექმნილი ყველა სახე გამოირჩეოდა შესრულების მაღალი დონით. — აქტიორული სიმართლით, გარდასახვის დიდი უნარით.

მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენად იქცა მის მიერ განხორციელებული ზოია რუხაძის სახე დ. თორაძის ბალეტში „მშვიდობისათვის“ გამარჯვების ურყევი რწმენა გასდევს გმირი ქალის ზოია რუხაძის სახეს. „სწორედ ინდივიდუალობითა და ტიპიური ერთიანობით გამოირჩევა ი. ალექსიძის“

ქსიძის მიერ შექმნილი ზოია რუხაძის სახე. განსაკუთრებული ძალით ეს იხსნება დაკითხვის და სიკვდილის სცენაში. აქ ცეკვის გამომხატველობა და დრამატულ განცდათა გამომსახველობა ავსებენ ერთმანეთს ბუნებრივად და ნათლად“. — აღნიშნავდა ვ. კრასოვსკაია გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ 1953 წელს. ბალეტმეისტერი ბექარ მონავარდისაშვილი კი წერს: „პირადად მე, წლების განმავლობაში მონაწილე გახლდით იმ სპექტაკლებისა, რომელშიც ი. ალექსიძე კეკეავდა და ბოლოს წილად მხვდა ბედნიერება რამდენიმე სპექტაკლში პარტნიორობა გამეწია მისთვის. ჩემთვის, ახალგაზრდა მსახიობისათვის, ბედნიერება იყო მის გვირდით გატარებული საათები წარმოდგენებისა და რეპეტიციების დროს. იგი შრომისმოყვარეობის და დაოლაღი ძიების მაგალითს გვაძლევდა. აღფრთოვანებული ვიყავით ი. ალექსიძის გულმოდგინებით მაშინაც კი, როცა მისი, როგორც ბალეტის მსახიობის, სკენური ცხოვრების გზა დასასრულს უახლოვდებოდა“.

ამჟამად, ი. ალექსიძეს ხშირად შეხვდებით თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში, სადაც ბალეტის მომავალ მსახიობებს ოსტატობის საფუძვლებს ასწავლის. თავისი ჩვეული შრომისმოყვარეობით, მიზანდასახულობით მეთოდურად აყენებს მათს წინაშე მხატვრული სიმართლის მოთხოვნებს ბალეტის მსახიობის ხელოვნებაში, რის დამკვიდრებას და გამარჯვებას შესწირა მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება. თითოეულ მოსწავლესთან ინდივიდუალურად მუშაობს, და აკეთებს ამას შესაშური გატაცებით, ახალგაზრდული შემართებით. მისი მუშაობა გაოცებას და აღტაცებას იწვევს ყოველ ჩვენგანში. ერთ-ერთ ინტერვიუში ირინე ალექსიძემ განაცხადა „ყოველივე მშვენიერი ბუნებაში, ხელოვნებაში, ადამიანში მასულდგმულებდა, აღმაფრთოვანებდა. სკენური რამპით განათებული საუკეთესო ადამიანური გრძნობები აუცილებლივ მივიდეს მაყურებელთა გულამდე, დაეხმაროს ადამიანებს ამალდნენ და ეზიარონ მშვენიერების სამყაროს“.

პახტანა მალაფერიძე

ხელთ მაქვს პროგრამა საიუბილეო საღამოსი, რომელიც გაიმართა 1952 წლის 29 ნოემბერს თბილისის ვაჟთა პირველი სკოლის 150 წლისთავთან დაკავშირებით. საღამოს მხატვრულ განყოფილებაში მონაწილეობდნენ სკოლის აღზრდილები და აღსაზრდელები, შემდგომში საქვეყნოდ ცნობილი პიროვნებები — ზურაბ ანჯაფარძე, ვახუშტი კოტეტიშვილი, გიორგი ხარაბაძე, სანდრო მრევლიშვილი...

რესპუბლიკის ცენტრალური გაზეთი იმავე წლის 2 დეკემბრის ნომერში გამოქვეყნებულ წერილს („ზეიმი სკოლაში“) ასე ამთავრებს „გუგუნით გადაუარა ამ სკოლის კედლებს ასრომოცდაათმა წელმა. ბევრი, ბევრი რამ გაიხსენეს სკოლის ძველმა კედლებმაც იმ საღამოს, მაგრამ ასეთ ზეიმს, ასეთ სიხარულს ისინი ჯერ არასოდეს არ მოსწრებიან.“

ამ გამორჩეული ზეიმისა და სიხარულის ერთ-ერთი მთავარი მონაწილე გახლდათ მხატვრული ნაწილის — „სახელოვანი გზა“ — ავტორი და დამდგმელი, სკოლის ყოფილი მოსწავლე; თეატრალური ინსტიტუტის II კურსის სტუდენტი ვ. მალაფერიძე.

მანამდე ორი წლით ადრე, 1950 წელს, სკოლაში ზეიმით აღინიშნა ქართული თეატრის 100 წლისთავი. მოსწავლეებმა მასობრივად უჩვენეს გ. ერისთავის „გაყრა“, რომელიც ვახტანგ მალაფერიძემ დადგა. მან სპექტაკლს წინ წარუძღვარა მხატვრული ნაწილი — „მანანა ორბელიანის სალონი“, რომლის ტექსტიცა და რეჟისურაც მასვე ეკუთვნოდა. მონაწილეობდნენ: ვახუშტი

კოტეტიშვილი, ლეო ანთაძე, ჯიმშერ მუჯირი, სოლიკო ხაბეიშვილი, თამარი გამსახურდია, ჯულიეტა ვაშაყმაძე... საღამოს ესწრებოდა კონსტანტინე გამსახურდია, რომელმაც ამ სიტყვებით გამოხატა თავისი აღფრთოვანება: ასეთი სიამოვნება მე დიდ თეატრშიც არ მიცლიდა“.

რეჟისორ ვახტანგ მალაფერიძის შემოქმედება რამდენიმე თავისებურებით გამოირჩევა. მათგან გამოვყოფ მთავარს. ეს არის დასადგმელი პიესის წაკითხვის უნარი, დღევანდლობის მოთხოვნით. მძაფრი შეგრძნება და, ვიხმაროთ ასეთი გამოთქმა, რეჟისორული პალიტრის მუდმივი განახლება ახალი ფერებით. ძირითადად, ეს არის მისი სპექტაკლების წარმატებათა საიდუმლოება. რეჟისორის ეს თვისება მის სიმწიფესა და გამოცდილებასთან ერთად უფრო გამოიკვეთა და დაიხვეწა, თორემ ვ. მალაფერიძის პირველივე სპექტაკლები ამ ნიშნით გამოირჩეოდა. ასეთი შთაბეჭდილება დარჩა მასობრივ ბელს მისი საკურსო და სადიპლომო ნამუშევრების ნახვის შემდეგ.

1962 წლის 9 სექტემბრის ცენტრალურ გაზეთში რესპუბლიკის კულტურის მაშინდელი მინისტრი თ. ბუაჩიძე წერს: „თელავის სახელმწიფო თეატრს წლების განმავლობაში არ ჰქონდა თავისი შემოქმედებითი სახე. 1962 წლიდან თელავის თეატრში მთავარ რეჟისორად დაინიშნა თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებული ვ. მალაფერიძე, რომელმაც ყურადღება გაამახვილა ახალ დადგმებზე. 1962 წლის იან-



ჭრიდან დღემდე თეატრში დაიდგა ხუთი პიესა. ვ. მალაფერიძემ მალალი პროფესიონალიზმი გამოამჟღავნა. ამ გზით მიჰყავს მას მთელი კოლექტივიც.“

ახალბედა რეჟისორზე უკვე მოგახსენეთ, სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორისა და თეატრის ხელმძღვანელის შექმებაში კულტურის მინისტრიც დაგვემოწმა, ახლა კი — გამოცდილი რეჟისორის შესახებ:

„ლადო მესხიშვილის თეატრის არჩევანი სწორი გამოდგა, როცა მან თამაზ ჭილაძის პიესის დადგმა განიზრახა. სწორი და ფრიად სასარგებლო აღმოჩნდა აგრეთვე დამდგმელ-რეჟისორად ვახტანგ მალაფერიძის მოწვევა. როგორც მოსალოდნელი იყო, ნიჭითა და გამოცდილებით სახელმძღვანელო რეჟისორმა მადლიანი დრამატურგიული მასალისაგან შესანიშნავი სპექტაკლი შექმნა. წარმოდგენა მალალი სახელოვნებო აკადემიურობითაა გააზრებული და განსრულებული.“ (ლევან სანიკიძე, გაზ. „ქუთაისი“, 1973 წ., 26 ივნისი).

წერილის სათაურია „მესხიშვილელთა გამარჯვება“. ასეთი შინაარსის სათაურები სხვა რეცენზიებსაც აქვს, რომლებიც ეძღვნება მის სპექტაკლებს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ „მესხიშვილელთა“ ნაცვლად ზოგან „გორელები“ წერია, ზოგან — „თელაველები“, ზოგან კი „გამარჯვებას“ წინ ეპითეტი „დიდი“ ახლავს.

ვახტანგ მალაფერიძემ რამდენიმე თეატრი გამოიცვალა. ეს ცვლა კონფლიქტური სიტუაციებით არ იყო გამოწვეული. უბრალოდ, კულტურის სამინისტრო წლების მანძილზე, ჭადრაკის ენით რომ ვთქვათ, რეჟისორების გრძელი და მოკლე „როქით“ იყო გართული.

თეატრის მოყვარულს მოკლედ შე-

ვახსენებ ვ. მალაფერიძის შემოქმედებით ბიოგრაფიას.

ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ რუსთავში მოღვაწეობს. ეს იყო მცდელობა პროფესიული თეატრის დაარსებისა. დადგა ა. ყაზბეგის „მოძღვარი“, ვ. რ. ზოვის „გზა მშვიდობისა“. თვით-მოქმედი კოლექტივის ავტორიტეტის ასამაღლებლად და ჩანაფიქრის ხორც-შესხმისათვის რეჟისორი აღიარებულ მსახიობებს იწვევს — თ. არჩვაძეს, ნ. გრძელიშვილს...

„რეჟისორის მთავარ დამსახურებად ჩვენ ის მიგვაჩნია, რომ დრამის სიუჟეტი მან ახლებურად გახსნა“, — წერდა ადგილობრივი გაზეთი „მოძღვარის“ შესახებ.

რუსთავის შემდეგ გორშია დამდგმელ რეჟისორად, ბათუმის თეატრის სცენაზე დადგმულ სადიპლომო სპექტაკლს თუ არ ჩავთვლით, გორში მოღვაწეობა ვ. მალაფერიძისთვის იყო პირველი პროფესიული, „შტატიანი“ ურთიერთობა აღიარებულ შემოქმედებით კოლექტივთან.

„სასცენო ნაწარმოები კარგ მასალას იძლეოდა თეატრის კოლექტივისათვის და უპირველეს ყოვლისა, ახალგაზრდა რეჟისორისათვის. ვ. მალაფერიძემ თავის მხრივ რიგით მეორე სპექტაკლი განახორციელა გორის თეატრში და უნდა ითქვას, რომ ორივე სპექტაკლს ნიჭიერი რეჟისორის ხელი ატყვიდა და მაყურებელთა გულამდე მიდის.“ (გაზ. „გორი“, 1961 წ. 26. XII, ჯ. ინჯია, ა. ტაბატაძე, „ქორწილი წყნეთში“).

გორის შემდეგ თელავშია მთავარ რეჟისორად.

„სპექტაკლი „მე ვხედავ მზეს“ თელავის სახელმწიფო თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის კიდევ ერთი გამარჯვებაა... დამდგმელი რეჟისორი ვ. მალაფერიძე, რომელმაც არაერთი დადგმით გაახარა თელაველი მაყურებ-

ბელი, სპექტაკლის შესაქმნელად ნაწარმოების მთავარი გმირის სოსოიას ზვალთახედვას გასდევს და სამყაროს, რომელშიც გმირები ცხოვრობენ, ამ კუთხიდან გვიჩვენებს.“ „ალაზნის განთიადი“, 1963 წ. 22. III, დ. კეყერაძე).

„ფარდის გახსნისთანავე მაყურებელი გრძნობს რეჟისორის დახვეწილ გემოვნებას და მტკიცე ხელს, ბოლომდე ინტერესით უყურებს მაღალი პროფესიული ოსტატობითა და ანსამბლურობით აღბეჭდილ სპექტაკლს“.

თელავის შემდეგ ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის კომიტეტშია რადიოს ლიტერატურულ-დრამატულ გადაცემათა მთავარ რედაქციის მთავარ რეჟისორად. აქ გატარებულ წლებს განსაკუთრებული სიყვარულით იხსენებს. ათი წლის მანძილზე ვახტანგ მალლაფერიძის მიერ დადგმულმა სპექტაკლებმა ისე აამაღლეს რადიოდადგმების ხარისხი, რომ მსმენელი ვიზუალურად აღიქვამდა სპექტაკლს. ბევრი მათგანი რადიოს „ოქროს ფონდში“ შევიდა. პრესამ მაღალი შეფასება მისცა „გვაღიბიგვას“, „უგზო ქარავანს“... რეჟისორ გ. მაცხოვრებელთან ერთად ეძიებდა და პოუვებდა ახალ გამომსახველობით ხერხებსა და გზებს. „უგზო ქარავანი“ ერთადერთი რადიოდადგმაა, სადაც ა. ხორავა მონაწილეობს, მით უფრო უნიკალურია ამ სპექტაკლით შემონახული სიმღერა ა. ხორავას შესრულებით. ამავე პერიოდში განხორციელდა გ. ლენინის „ნატურის ხის“ დადგმაც. მონაწილეობდნენ ო. მეღვინეთუხუცესი, ი. ტრიპოლსკი, ე. ყიფშიძე... ხოლო დამის მეზრის სიკვდილის სცენა (ა. ომიადის შესრულებით) ისეთი შთამბეჭდავი იყო, მაყურებელი მას აშკარად თვალნათლივ ხედავდა.

საქართველოს რადიოში არ დაივიწყა ვ. მალლაფერიძის ღვაწლი და რეჟისორის დაბადების 50 წლისთავთან დაკავშირებით სპეციალური გადაცემა მიუძღვნა.

შემდეგ ქუთაისშია თეატრის დირექტორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად. ამ პერიოდზე ზემოთ გაკვრით ვისაუბრეთ.

ვ. მალლაფერიძე 1977 წლიდან თოჯინების ქართულ თეატრს ხელმძღვანელობს. ამ თეატრთან მისი შეხვედრა შემთხვევითი არ იყო. ჯერ კიდევ 1963 წელს ვ. მალლაფერიძემ თოჯინების თეატრის სცენაზე დადგა გ. ნახუციოშვილის „კომბლე“, რომელსაც მოჰყვა თეატრალური საზოგადოებრიობის და პრესის ცხოველი ინტერესი, სპექტაკლი თოჯინური წარმოდგენების სრულიად ახალ პერსპექტივებს შლიდა. აი, რას წერს მის შესახებ მ. აბრამიშვილი: „1963 წელს თოჯინების თეატრმა კვლავ სრული სახით გამოავლინა მრავალმხრივი შემოქმედებითი უნარი. დაიდგა გ. ნახუციოშვილის „კომბლე“ (დადგმა ვ. მალლაფერიძისა, მხატვარი — მ. ბერძენიშვილი, კომპ. ი. ბობოხიძე). მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეპერტუარში დამკვიდრებული ყოფითი ხასიათის პიესა რეჟისორმა ვ. მალლაფერიძემ თოჯინურ მასალად გარდაქმნა. მხატვარმა მ. ბერძენიშვილმა შექმნა განზოგადებულად ჰიპერბოლიზებული ხასიათების ვრცელი და საინტერესო გაღერვა... თეატრალური კრიტიკა ხაზს უსვამდა დამდგმელის გემოვნებასა და იუმორის გრძნობას და ძველი თბილისის თოჯინური ფორმით გაცოცხლებული სურათების კოლორიტულობას. სპექტაკლის ორი თოჯინა — მესტიკრე და გურული დემონსტრირებულია ბრაზილიისა და იაპონიის თოჯინების მუზეუმებში.“

ეს მაშინ, 1963 წელს, როდესაც ვ. მალაფერიძე მიიწვიეს დადგმაზე. ხოლო დღეს, თვითონ რომ ხელმძღვანელობს თეატრს, ენერჯის უშუქველად იღწვის ახლებური, თანამედროვე თოჯინური თეატრის დასამკვიდრებლად.

აქ მინდა, მათი ყურადღება მივიპყრო, ვისაც ევალემა ქართულ თეატრზე, საქართველოს მომავალზე ზრუნვა. მათ კარგად მოუხსენებიათ, რა ზეგავლენას ახდენს ხელოვნება — საერთოდ და თეატრალური ხელოვნება — კერძოდ ადამიანის ზნეობის ჩამოყალიბებაზე, მაგალითების მოხმობა არ დაგვიკირდება, ეს ყველასათვის ნათელია. ზნეობის ჩამოყალიბება ადრეულ ასაკში ხდება. ზრდადასრულებულ გარეწარსა და სულიერად კნინს ველარაფერს მისცემს „კავკასიური ცარცის წრე“ და „ბახტრიონი“, მათთვის ეს სპექტაკლები (თუკი მათ სანახავად მოიცალა) კედელზე ცერცვის შეყრაა. ჩვენი საზოგადოების პირველი რიგის საზრუნავი თოჯინებისა და მოზარდთა თეატრები უნდა იყოს. ვინც თოჯინების თეატრის სპექტაკლებს დასწრებია, დიდხანს ემასხოვრება ის ამალეღვებელი სცენები, რამის იქით კი არა, დარბაზში რომ ხდება, როგორი თავგადადებით ექომაგებიან სიკეთეს, დაჩაგრულს, სიმართლეს, როგორი დაუოკებელი სურვილი აქვთ, ჩაქოლონ ბოროტი, შურიანი, უსამართლო... ეს პატარა ანგელოზები სპექტაკლის უშუალო მონაწილენი არიან და ბრძოლით დაღლილნი და ბედნიერნი ბრუნდებიან შინ, ბრუნდებიან იმის შეგნებით, რომ სიკეთის გადარჩენისათვის ბრძოლაში მათაც მიიღეს მონაწილეობა. ამ მხეს, მათ კრიტიკულ სულებში ჩაბუდებულს, საკუთარი თვალისჩინივით უნდა გაუფრთხილდეთ.

ეს პატარა „ლირიკული გადახვევა“ ძირითადი თემისაგან მოშორება არ გახ-

მე, ამ ზრუნვას ერთგულად გაინაწილებს, სრულიად გაისიგრძეანებს თოჯინებისა და მოზარდთა თეატრების უმაღლეს დანიშნულებას, მადლიერი დარჩება ვ. მალაფერიძეც და მეტი დრო და ენერჯია დაეზოგება შემოქმედებითი შრომისათვის.

რეჟისორი ახლა მუშაობს „კინკრაქას“ დადგმაზე. ეს იქნება სასიამოვნო სიუჟარბიზი მაყურებლისთვის. კიდევ ერთ პიესაზე მუშაობს... ძალზე საინტერესო გეგმები აქვს.

არ მინდოდა, ეს წერილი 65 წლის რეჟისორის საქებარ სადღეგრძელოზ დამსგავსებოდა, მაგრამ პრესაში გამოქვეყნებულ რეცენზიებს რომ გავეცანი, ვერსად წაუწყადი მისი რომელიმე ნაშრომის თუნდაც თავშეკავებულ უარყოფით ან გულგრილ შეფასებას. ვერც ვერაინ ვნახე, ვისაც კი მასთან ოდესმე ურთიერთობა ჰქონია, მასზე აუგი ეთქვას.

შეიძლება, ვინმე შემომედავოს, ზემოთ რომ ვთქვი, ვ. მალაფერიძის შემოქმედებითი გზის ღირსეული დამფასებელი ჯერ არ გამოჩენილა-მეთქი, თუკი ამდენი ქება-დიდება წერია რეცენზიებში, თუკი ბუქარესტის თოჯინების დიდი თეატრის მთავარი რეჟისორი, ქალბატონი მარგარეტა ნიკულესკუ ასეთი მოწიწებით მიმართავს ვახტანგ მალაფერიძეს:

„თქვენი სპექტაკლები მე დამრჩება ძვირფას მოგონებად... ბედნიერი ვარ რომ აღმოვაჩინე ახალი სამყარო, თქვენი თბილი და სტუმართმოყვარე სამყარო. ბედნიერი ვარ, რომ ჩვენ კვლავ შეგვხვდებით, რაც მომცემს საშუალებას, უფრო ღრმად შევიცნოთ ერთმანეთი.“ — მეტი რაღა დაფასება გინდაო, მეტყვიან.

მე მგონი, გამგები გაიგებს.

ოდესაც გიცქერ...

დარბაზში სინათლე ქრება. მარცხენა
ლოჯიაში სხედან ქალბატონი ნინო რა-
მიშვილი, ბატონები ოდისეი დიმიტრი-
აიდი და ზურაბ ანჯაფარიძე. ნათელი
ეფინება მათ სახეებს. იხსნება ფარდა.
საღამოს წამყვანი ბატონი კოტე მახა-
რაძე დიდი სითბოთი საუბრობს ზურაბ
ანჯაფარიძის თაობაზე. ეკრანზე აჩვენებენ
მომღერლის მიერ განხორციელებულ
სახეებს.

სცენაზეა გიგა ლორთქიფანიძე:

— პირველად ზურაბ ანჯაფარიძე სა-
ოპერო სტუდიის სცენაზე ვიხილე. იგი
გამგრძელბეღელია ქართული საოპერო
ხელოვნების შესანიშნავი მომღერლე-
ბის დავით ანდლულაძის, პეტრე ამი-
რანაშვილის ტრადიციისა. [ეს არის
უსაყვარლესი პიროვნება და ასეთად
დარჩება მსმენელის გულში.

ქალბატონი ნინო რამიშვილი — ლე-
გენდა ქართული ცეკვისა, ქალობის, დე-
დობის, ოჯახიშვილობისა.

ოდისეი დიმიტრიაიდი, კაცი, რომელ-
მაც გააგრძელა თავისი მასწავლებლის—
ევგენი მიქელაძის ტრადიცია. მის გარე-
შე ვერ წარმომიდგენია ქართული მუ-
სიკა.

ბატონი ვახტანგ ბერიძე: „შე ვერ
წარმომიდგენია ქართული მუსიკალური
კულტურა ოდისეი დიმიტრიაიდის გარე-
შე. ღირსუორს სამი ასპარეზი აქვს:
სიმფონიური ორკესტრი, მუსიკალური
თეატრი და უმაღლესი მუსიკალური სკო-

ლა. ბატონმა ოდისეიმ სამივე ასპა-
რეზე გაიმარჯვა და ღრმა კვალი
დააჩნია ქართულ მუსიკალურ კულტუ-
რას. ოდისეი დიმიტრიაიდი შესანიშნავი
შემსრულებელია ძველი ქართული კლასი-
კური მუსიკალური ნაწარმოებებისა,
ღირსუორთა არაერთი თაობის აღმზრდე-
ლი.

ქალბატონი ნინო ჩხეიძის წინათ გა-
მოვიდა ამ სცენაზე, როგორც კორდე-
ბალეტის მოცეკვავე და ოდესაც დიდი
გატაცებით უძღვება საყვარელ საქმეს.

უველაზე მშვენიერი წუთები დადგა
მაშინ, როცა დიდი მანეტრო მივიდა
სადირიურო პულტთან და სადირიუო-
რო ჯოხი აიღო.

საღამოს ბოლო აბჯაცი იყო ნინო
რამიშვილის შესრულებული როკვა; ეს
იყო არწივი, რომელიც ლაღად ფრენდა
მისივე აღზრდილთა შორის.

შეხვედრის დასასრულს, მაღლიერე-
ბის გრძნობა, დიდი მოწიწება გამო-
ხატა სახელმწიფოს მეთაურმა ბატონმა
ედუარდ შევარდნაძემ და ნატიფი ხე-
ლოვნებისათვის ღირსების ორდენები
გადასცა ხელოვანთ.

მაყურებელთა ოვაციებს საზღვარი არ
უჩანს.

ეს საღამო იყო ალბომი, რომლის სა-
მივე გვერდი შესრულებულია კლასი-
კურ ფერებში.

ვულკანივით იფეთქა ოდესასწაულ-
მა — რწმენამ ადამიანთა სიცოცხლის
ძღვევამოსილებსა.



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

№ 1 (202) 1994 г. Тбилиси

Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

ბექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 24/I-94

ხელმოწერა დასაბეჭდად 11/IV-94

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 6,5

ნახეულ თაბახთა რაოდენობა 6,5

შეკვეთა № 30

ტირაჟი 500

ინდექსი 76143

ფასი სახელშეკრულებო

რედაქციის მისამართი: თბილისი - 380007, გ. ლეონიძის ქ. № 11-ა. ტელ. 99_90-96

აქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, შ. წინამძღვრიშვილის ქ. 133.

Типография Союза театральных деятелей Грузии,

Тбилиси, ул. М. Циннамдзгвришвили, № 133