

F-567
1994

ՀԱՅԿԵՐԱՆ
ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԻԿԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ



Երեսօրհան 1994
և
2 Մեծահասակներ

თეატრი და ცხოვრება



საქართველოს თეატრის დოკუმენტთა კავშირი

რედაქტორი
გურამ ბათიაშვილი,

სარედაქციო კოლეგია:

ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ვასილ კიკნაძე,
მანია კობახიძე,
ნათელა ურუშაძე,
როზარტ სტურუა,
ერემია ჭარალიშვილი,
ნინო შვანდირაძე,
თემურ ჩხეიძე,
თამაზ ჭილაძე,

დირექტორი ჯანელიძე.

2

1994

მარტი-აპრილი

1910—1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1956—1990 „თეატრალური მოამბე“

შ ი ნ ა რ ს ი

გიორგი ჩართლანი — დამოუკიდებელი სა-
ქართველო და ახალი ქართული ხელოვნება 3

სპექტაკლები

ეთერ გვინდაძე — ძიების გზით 12

ზაზა კვერცხიშვილი — სპექტაკლ „ბახტრიონის“
თაობაზე 17

„ლომების კლუბი“ იწვევს ქართველ მსახიობებს 24

თეორია

ნინო მაჭავარიანი — ზე-ზეამოცანის პრობლემა
რობერტ სტურუას შემოქმედებაში 27

ისტორია

გუბაზ მეგრელიძე — კონფლიქტის ისტორიი-
სათვის 37

ვახტანგ ტაბლიაშვილი — 80

ნათელა ურუშაძე — ნუთუ 80? 49

თენგიზ გოშაძე — ვახტანგ ტაბლიაშვილი კინოში 51

ბიძინა კვერცხიშვილი — მე ვინატრებდი სულიერ
სიმშველეს 57

ნადია შალუტაშვილი — ცხოვრების მიზანი და
შინაარსი 69

მაია კიკნაძე — გეორგ ბიუნხერი 78

მედია ჯაფარიძის ხსოვნას

ვახტანგ ტაბლიაშვილი — მედია ჯაფარიძის
გასვენებისას კინოსტუდია „ქართული
ფილმის“ წინ წარმოთქმული სიტყვა 81

ქეთევან კიკნაძე 82

სოფიკო კიაურელი 82

მარინე ცხომელიძე — ხსოვნა მარადიული 83

აკაკი ბაქრაძე — ნიღბების სამყაროში
(გაგრძელება) 84

მარგო გოგოლაშვილი — რესპუბლიკის თეატ-
რებში დაიღვა 101

F-6232

გიორგი ჩართოლანი

დამოუკიდებელი საქართველო და ახალი ქართული ხელოვნება

(წერილი მეორე)

მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართული ხელოვნების რეფორმის განხორციელებაში, მნიშვნელოვანი როლი ქართულ ლიტერატურასთან ერთად, ხელოვნების სხვა დარგებმაც ითამაშა.

ქართული სახვითი ხელოვნების უძველეს ტრადიციებზე აღმოცენდა მე-20 საუკუნის ფერწერა. ქართული ხატწერის თუ ფრესკული ფერწერის, კედლობისა თუ მინაწერის, მოზაიკის გენიალური ნიმუშები შესანიშნავი ნიადაგი იყო ეროვნული სახვითი ხელოვნების შემდგომი განვითარებისთვის. ქართველ მხატვართა გენეტიკური კოდი დამუშავებას არ საჭიროებდა. მაგრამ, ამასთან, არსებობდა მეორე მნიშვნელოვანი საკითხი, რომლის გადაჭრასაც მოითხოვდა საუკუნის დასაწყისში ხელოვნების ეს დარგი. ეს იყო საერო ფერწერის, ქანდაკების, მონუმენტური და დახურული ფერწერის, საერო არქიტექტურის და ა. შ. პროფესიული საფუძვლები განმტკიცება, რომელსაც თეატრალური მხატვრობის; როგორც ახალი პროფესიის ჩამოყალიბება და სრულყოფა ემატებოდა. ერთი სიტყვით, ქართული სახვითი ხელოვნების პროფესიონალიზაცია, ეროვნული სკოლის დაფუძნება, ახალი საუკუნისათვის დამახასიათებელი ხელოვნების შექმნა, — აი, ახალი თაობის შემოქმედთა უმთავრესი საზრუნავი. მე-20 საუკუნის თავისი კორექტაჟები შეჰქონდა, როგორც საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ყოველ სფეროში, ისე ქართველ მხატვართა აზროვნებაშიც. მათ მიერ აღამიანის და სამყაროს შემეცნების ურთულეს საკითხებშიც, გრძნობათა ბუნებაშიც, ცხოვრების რიტმშიც და ა. შ.

ქართულ ლიტერატურასა და სახვით ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესთა იდენტურობა კიდევ უფრო ნათელს ხდის დროის მოთხოვნებიდან გამომდინარე ეროვნული კულტურის განახლების და რეფორმის აუცილებლობას. ქართული მწერლობის მსგავსად, ქართული მხატვრობაც ახალ გამომსახველობით საშუალებათა დამკვიდრებასას აღმოჩნდა მომხმარებლის მიერ: ახალი შემოქმედების მიღება-ზიარების, საკმაოდ სათუთად გადასაჭრელი პრობლემის წინაშე. ფართო საზოგადოებისათვის გარკვეულ სირთულეს წარმოადგენდა ქართველ მხატვართა

საქართველოს
მ. ს. კ. ნ. ს. ლ. ი.
გ. ი. ბ. დ. ი. დ. ს. ს.

შემოქმედებაში აბსტრაქციონიზმის მოზღვავებული ნაკადის უცაბედი სება. აქედან გამომდინარე, ჰირდა აღქმა ფერთა იმ სპეციფიკური მონაცვლო-ბისა, ხაზების განსხვავებული პლასტიკის, ახალი კომპოზიციური ქარგის თუ ნა-ხატის რიტმის და საერთოდ მთელი იმ ზოგადი განწყობილებისა, რომლის გად-მოცემასაც ასე ოსტატურად და თავისებურად ეცადნენ ახალი თაობის მხატვ-რები.

პრაქტიკული მოღვაწეობა არ აღმოჩნდა საკმარისი ახალი მხატვრული ენის წარმოშობისთვის. ქართველმა მხატვრებმა მრავალი თეორიული ნაშრომი მი-უძღვნეს იმის მტკიცებას, თუ რამ გამოიწვია სახვით ხელოვნებაში კლასიკურ ფორმათა დაშლა, კომპოზიციათა დარღვევა, უსიუქეთო, უფიგურო ტილოების შექმნა და ა. შ. ამასთან ერთად, მათი ნააზრევი მოიცავდა ფუნდამენტურ ანა-ლიზს თანამედროვე მსოფლიოს კულტურული განვითარებისა, რომელშიც ქარ-თულმა კულტურამ, ხელოვნებაში ახალ ფორმათა დანერგვის წყალობით, მნიშე-ნელოვანი ადგილი უნდა დაიკავოს.

ვერობის სხვადასხვა ქალაქში, ძირითადად კი პარიზში, განსწავლულ ახალგაზრდა მხატვართა თაობა, დედაქალაქში დაბრუნებისთანავე ინტენსიურ შემოქმედებით მუშაობას შეუდგა. თბილისის სხვადასხვა საგამოფენო დარბაზ-ში მოწყობილ გამოფენებზე უხვად იყო წაროდგენილი ლ. გუდიაშვილის, დ. კა-კაბაძის, ი. ნიკოლაძის, მამა-შვილ თოიძეების და სხვათა ნამუშევრები. ამ გამო-ფენებს დიდ ყურადღებას უთმობდა იმდროინდელი პრესაც და სტატიათა სიმ-რავლე გვაფიქრებინებს იმ ცხოველ ინტერესზე. რომლითაც საზოგადოება აკვირდებოდა ახალი თაობის შემოქმედთა ხელოვნებაში საკუთარი ადგილის დამკვიდრების რთულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზას.

საზოგადოების განსაკუთრებული ყურადღება ლადო გუდიაშვილსა და დავით კაკაბაძეზე შეჩერდა. დ. კაკაბაძისა და ლ. გუდიაშვილის შემოქმედებით დაინტერესების მიზეზს მხოლოდ მათი უბადლო ნიჭიერება არ წარმოადგენდა. ქართულ სახვით ხელოვნებაშიც თავი იჩინა კულტურული ორიენტაციის მწვავე საკითხმა, რომლის აშკარა პოლუსური გამოხატულებაც ამ ორი მხატვრის შე-მოქმედება იყო. დავით კაკაბაძის თანამედროვე ვეროზული ხელოვნების ზე-გავლენით შექმნილ თვითმყოფად ტილოებს უპარისპირდებოდა ლადო გუდია-შვილის შემოქმედების აზიური სამყაროსათვის დამახასიათებელი კოლორიტი. ორივე ხელოვანის მაღალი ნიჭიერება ართულებდა საზოგადოების არჩევანს! ამას ემატებოდა, მოსე თოიძის და გიგო გაბაშვილის ერთგულება კლასიკური პორტრეტებისადმი, რეალისტური ხელოვნებისადმი, იაკობ ნიკოლაძის ღრმა ფი-ლოსოფიური დატვირთვის მქონე სკულპტურული შედეგები და სწორედ ამ მრავალფეროვნებაში იკვეთებოდა ახალი ქართული სახვითი ხელოვნებაც. თუმ-ცა, რა რთულიც იყო ახალი ხელოვნების დამკვიდრება, 1919 წელს დაწერილი ვახტანგ კოტეტიშვილის წერილიც მოწმობს:

„ღღეს იხსნება ქართველ მხატვართა გამოფენა. საინტერესოა ქართველი საზოგადოების აზრი. ამ აზრისდა მიხედვით შეგვეძლება გადავჭრათ საკითხი: გაიზარდა ქართული შეგნება თუ არა? ეს საკითხი კი დიდი საკითხია.

ქართული ხელოვნება და მეტადრე მხატვრობა ახალი ცდაა ჩვენში. ძველი ტრადიციების ხაზები ადრე დაიკარგა, და ქართულს მოწყვეტილი საზოგადო-ება უცხოთი კმაყოფილდება... ახალგაზრდას იგი აღარ იღებდა. და ღღესაც თითქმის ასევეა. ძველი გზის დაკარგვა მეტად უმძიმთ ჩვენებს. რევოლუციონე-

რობა ჩვენში „რეალობით“ ნელდება. პათოსი ჩვენში დიდაა, მაგრამ „საზოგადოებრივი რეგლამენტი“ და გამოთავყვანებული „კარგი ტონი“ აქრობს იმ გზენაბას და ავალებს იცხოვროს ისე, როგორც ყველა“. ეს კი სიკვდილია ხელოვნებისა.

ხელოვნება, ეს ადამიანის მეომბის გაფართოებაა, პიროვნების ამოღებაა. კოლექტივის დონის აცილება, პირადი შემოქმედების და ნებისყოფის ცნაურებაა. ჩვენში კი კოლექტივი ნთქავს პიროვნებას. აკარგვინებს თავისებურებას, კუთხეება უმრგვალებს. საზოგადოდ ყველგან და ჩვენში უფრო, ყველაზე მეტად ის იდაფნება, ვინც ორიგინალობას გაუბრძის, ვინც მორიდებით გზას აუქცევს ახალს, ვინც აძლევს ფორმას იმ ყველას მიერ მოწონებულ აზროვნებას, რომელიც „ფართე საზოგადოებაში“ უდავოდ გადაქცეულა.

აუდიტორია ტაშს უკრავს ორატორს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ეფექტით იტყვის აუდიტორიის მიერ შეყვარებულ აზრს. ახალი აზრი მოუმზადებელია. უწიფური და საზოგადოებისათვის ადგულად გასაგები, მისთვის ჩვეული გზით სიარული შეიძლება კარგი იყვეს სხვა რომელიმე დარგში (თუმც, მეექვსება რომ ამგვარი დარგი არსებობდეს), მაგრამ ხელოვნებაში იგი მიუღებელია. ეს იქნება ხელოვნების დიდი ინკვიზიცია, შემოქმედების *aufo dafe*. დიას, საზოგადოებას, დიდი მასშტაბით აღებულს, ეშინიან სიახლისა, და ეს შიში ახასიათებს ჩვენს საზოგადოებასაც.

ეს წინასიტყვაობა მიტომ დამჭირდა, რომ იმ გაღერებაში, სადაც ქართველ მხატვრების „ტილოთა“ გამოფენაა, ზოგიერთ ადგილს ატუხულა „საშიშროების“ აწრდილი, და მეექვსება, რომ ქართველმა „ფართო“ საზოგადოებამ იმ სურათთა გვერდით უგრძობად გაიაროს.

გამოფენაზე ჩემი ყურადღება ორმა ახალგაზრდა მხატვარმა მიიპყრო. ესენი არიან ლ. გულიაშვილი და დ. კაკაბაძე. თუმც უნდა ითქვას, რომ საერთოდ ქართველ მხატვართა გამოფენა, ეს ქართული ხელოვნების დიდი გამარჯვებაა. ურწმუნოთ უნდა ნახონ „დიდების ტაძარი“, რომ დარწმუნდნენ ქართველი ერის შემოქმედებით სიძლიერეში.

აქ ყოველი მხატვარი თავისებურია, ყველა ცოცხლობს საკუთარი სიცოცხლით. რასაკვირველია, მთ შემოქმედებას უცხო გავლენაც ეტყობა, მაგრამ იგი გავლენა გადამწვარი...
გულიაშვილი არ ჰგავს კაკაბაძეს. ამ ორს არა ჰგავს სიღამონ-ერისთავი, თოიძე სხვა გვარია, მრეველიშვილი განმარტოებულია, ქიქოძე, ელენე ახვლედიანი, თ. თვაძე, პატარა თოიძე (შვალის), ყველანი ამჟღავნებენ შესაძლებლობას, რომ ინდივიდუალურ ელემენტს შეიტანენ ხელოვნებაში და საკუთარ განცდათა პრიზმით დარჩებიან საზოგადოდ...“¹

ის ძირითადი მიმდინარეობანი, რომელთაც ნერგავდა ქართული ლიტერატურა, ქართულ მხატვრობაშიც აისახა, მაგრამ ფორმათა მრავალგვარობის მიუხედავად, ქართული სახვითი ხელოვნების კვლევის ობიექტს ძირითადად ადამიანი, პიროვნება, მისი სულიერი სამყარო, შინაგანი განწყობის მრავალწახანგოვნების გადმოცემა წარმოადგენდა, რადგან დამოუკიდებელ და თავისუფალ

1. კოტეტიშვილი ვ. — სურათთა ხეივნებში (ქართველ მხატვართა გამოფენის გამო), — „სახალხო საქმე“, 1919, 3 მაისი, გვ. 2-3.

საქართველოს მე-20 საუკუნის ურთულესი კატაკლიზმებით გარემოცულ სკირდებოდა არა უსახური მასა, არამედ სწორედ ინდივიდუალური მეობის ტარებელი პიროვნებებისაგან შემდგარი საზოგადოება. ამგვარი საზოგადოების შექმნისაკენ, მისი გემოვნების დახვეწისაკენ, ხელოვნების საშუალებით სამყაროს შემეცნებისაკენ ისწრაფოდა ქართველ მხატვართა და მოქანდაკეთა ახალი თაობა.

მათ გვერდით აღმოჩნდნენ ქართველი მუსიკოსებიც. ქართული კლასიკური მუსიკის ისტორიაში არც მანამდე, და რაც უფრო მწიფე ელფონიანი, არც მის შემდეგ არ შექმნილა უფრო ფასეული ნაწარმოებები, ვიდრე 1918-20 წლებში.

1919 წელი, მართლაც, უნიკალური ეტაპია ქართული კულტურის ისტორიაში. ამ წელს სამი ქართული კლასიკური ოპერა დაიდგა ქართულ სცენაზე. (დ. არაყიშვილის „თქმულბა შოთა რუსთაველზე“, საოპერო სტუდიის სცენაზე დადგა ალ. ახმეტელმა, ხოლო სახელმწიფო თეატრში ეს ოპერა განახორციელა ალ. წუწუნავამ. ამ უკანასკნელს ეკუთვნის ზ. ფალიაშვილის „ახესალომ და ეთერის“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ დადგამაც სახელმწიფო თეატრის სცენაზე). რა არის ეს, შემთხვევითობა თუ კანონზომიერი მოვლენა. პასუხად ამ კითხვაზე შეიძლება გამოდგეს ის, რამაც განაპირობა ქართული ლიტერატურისა თუ სახვითი ხელოვნების ტრიუმფალური გზით სვლა აღნიშნულ პერიოდში: — ერის დაგუბებული შემოქმედებითი ქმნადობის უნარის ბარიერის ახსნა და სულაერი შემოქმედებითი ენერჯის დაუბრკოლებელი ამოფრქვევა.

ქართული მუსიკალური ხელოვნების სფეროში საუკუნის დასაწყისში მომხდარი მნიშვნელოვანი მოვლენები, საკუთრივ თავის თავში რეფორმატორულ ხასიათს არ ატარებდა, ამავე პერიოდის ლიტერატურის, თეატრის და ნაწილობრივ სახვითი ხელოვნებისაგან განსხვავებით. პროფესიული რეფორმა ხორციელდება არსებული მოვლენის მიმართ. საქართველოსათვის კი, ეროვნული კლასიკური მუსიკალური სამყარო აღნიშნულ პერიოდამდე თითქმის სრულიად უცნობი იყო. მე-20 საუკუნის დასაწყისი და განსაკუთრებით 1918-20 წლები იმითაცაა მნიშვნელოვანი ეროვნული კულტურის ისტორიაში, რომ მან შეიძინა ევროპული ცივილიზაციის ერთ-ერთი უდიდესი მონაპოვარი — კლასიკური მუსიკალური სამყარო და შეიქმნა ამ დარგის ეროვნული ფასეულობანი. ამით კი ერთ-ერთი ფუნდამენტური როლი ითამაშა ზოგადად ქართული კულტურის განვითარების საქმეში. ქართული კლასიკური მუსიკა აღმოცენდა არა ისე, როგორც სჩვევია აღმოცენების პერიოდში ამა თუ იმ მოვლენას — ჩანასახოვანი ფორმით, არამედ შექნა სრულიად უნიკალური კლასიკური ქმნილებანი, რომელნიც ბევრად არ ჩამოუვარდებოდნენ საუკუნეების დიდი გამოცდილებით დატვირთულ ევროპულ მუსიკას. ეს ეხება როგორც ინსტრუმენტულ მუსიკას, ისე განსაკუთრებით მუსიკალურ თეატრს, კერძოდ, საოპერო ქმნილებებს.

ქართველი საზოგადოების დიდი ნაწილის შემეცნებაში სირთულეები კლასიკური მუსიკალური კულტურის დანერგვისას, ბუნებრივია, აღმოცენდა მისი წარმომოხსოვანავე. მოვლენა, რომელიც აქამდე თითქმის სრულიად უცნობი იყო ერის ცხოვრებისათვის, ადვილად ვერ დაიკავებდა თანასწორუფლებიან ადგილს ქართველი ხალხის სულიერი ყოფის ტრადიციულ ფორმათა შორის.

აუტლებელ რყო იმგვარი ნაწარმოებების შექმნა, რომელიც ახლოს იქნებოდა ჩვენი ეროვნული მუსიკალური კულტურის, სახელდობრ, ხალხური მუსიკის ფენოქთან.

ქართველმა მუსიკოსებმა შექმნეს არა მარტო შესანიშნავი კლასიკური ნაწარმოებები, არამედ უდიდესი სამუშაო გასწიეს პროფესიული კლასიკური მუსიკის დანერგვის და გავრცელების საქმეში. მათ ზუსტად განსაზღვრეს, თუ როგორი სახით, რა დოზით, რა ფორმით, როგორი მუსიკალური თემებთ უნდა წარმდგარიყვნენ საზოგადოების წინაშე, რათა უარყოფილნი არ ყოფილიყვნენ, რათა მოეხერხებინათ ტაქტიანი შეკრა ქართველი ადამიანის სულიერ საქმაროში, რომ კლასიკურ მუსიკასთან შეხვედრა მოთხოვნილებად ქცეულიყო საზოგადოების ყოველი წევრისათვის. ეს რთული და საკმაოდ ფაქიზი სამუშაო იმდენად სწორად იქნა ჩატარებული, რომ ქართველმა საზოგადოებამ არათუ უარყო ახლად შემოთავაზებული ურთულესი სტრუქტურის მქონე ხელოვნება, არამედ აღფრთოვანებით მიიღო და ყურადღების მაქსიმუმი დაუთმო.

კლასიკური მუსიკის სფეროს გათავისებაში — ქართველ საზოგადოებას ერთგვარად ხელი შეუწყო საუკუნეების მანძალზე ხალხური მუსიკის დახვეწილი პარმონის მატარებელმა გენეტიკურმა კოდმა. უნიკალური პოლიფონიური ხალხური ხმიანი მუსიკის მქონე ერისათვის, სადაც ყოველი მეორე ადამიანი თავად გვევლინება ამ ურთულესი სიმღერების შემსრულებლად (რაც ერის მნიშვნელოვან მუსიკალურ პოტენციაზე მეტყველებს), კლასიკურ საოპერო და საგუნდო მუსიკალურ ქმნილებათა გათავისება იმგვარ სირთულეს არ წარმოადგენდა, ოვობრც საკრავერ, ინსტრუმენტული მუსიკისა. მით უფრო, რომ პროფესიულ საოპერო თეატრს ქართველი საზოგადოება გარკვეულწილად ნაზიარებიც კი იყო (მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრიდან საქართველოში არსებობდა იტალიური ოპერის პროფესიული დასი). ამდენად, ქართველ მუსიკოსთა საორკესტრო მუსიკის მნიშვნელოვანი ნაწარმოებების არსებობის და მათი არცთუ იშვიათი საკონცერტო შესრულების მიუხედავად, პრაორიტეტი ქართველმა საზოგადოებამ ქართულ ოპერას და საგუნდო მუსიკას მიანიჭა. ბევრი რამ იყო მათში ნაცნობი, ახლობელი და ამაღელვებელი მაყურებლისათვის. ის, რაც ქართველმა კომპოზიტორებმა შესთავაზეს მსმენელს, მთელი სიგრძე-სიგანით გამოხატავდა მათ სულიერ განწყობილებას, ხასიათს. ამ ოპერების ძირითადი თემები ნაცნობ ხალხურ მელოდიკაზე იყო დაფუძნებული. საოპერო ლირეტოებიც ქართულ მოტივებზე, ქართულ ლეგენდებზე, ქართველთა ცხოვრებაზე იყო აგებული, ქართველთა გოროზი, ლამაზი, ლირიკული თუ ნატიფი ბუნების გამოხატველი.

„...დაწყებული კახეთიდან — სვანეთამდე 15 წლის განმავლობაში რამდენჯერმე მომივლია ეს ადგილები, ადგილობრივ გამოცენია და შემისწავლია ქართული სიმღერები მისი თავისებურებებით და დიდი მასალაც შევაგროვე. ეს მასალა შეიცავს როგორც ხალხურ, ისე ქართულ საეკლესიო სავალობლებს, რიკხვით არა ნაკლებ 300 ნომრისა... ჩემი თავი და თავი მიზანი და მისწრაფება ყოველ ჩემს მუშაობაში ყოფილა და მუდამაც იქნება რომ ქართული ჰანგების „პარმონიზატორმა“ თუ შემოხველმა არასგზით არ უნდა უღალატოს იმ პრინციპს, რომელიც თავ და პირველ განძს წარმოადგენს ხალხური ჰანგების დამუშავება ანუ შეთხზვაში. ეს პრინციპი გახლავთ, მთლად და სუფ-

თად დაცვა ქართული კოლორიტისა, აღმონაცენ თვით ხალხის გულიდან საკვირველია, ეს ყველაფერი ევროპული, ანუ უკეთ რომ ვსთქვათ, მსოფლიო მუსიკალურ ფორმებში ჩამოყალიბებული და მისივე მუსიკალურ კანონზედ დამყარებული ტენიციურად შემუშავებული უნდა იყოს.¹

ისევე, როგორც „ცისფერყანწელთა“ რეფორმები ლიტერატურაში, მხატვართა ახალი თაობის საქმიანობა სახვით ხელოვნებაში, ქართველ კომპოზიტორთა და მუსიკოსთა ამ პერიოდის შემოქმედებაც არ შემოიფარგლა მხოლოდ ვიწრო ეროვნულ ჩარჩოებში ქართული კულტურის შემდგომი განვითარებით. მათი მიზანი, ამავდროს, იყო მსოფლიოსათვის გაეცნოთ უნიკალური ქართული ფენომენი, რის ერთ-ერთ ყველაზე კარგ საშუალებასაც ეროვნული მუსიკალური სამყარო წარმოადგენდა.

„ეს ვცდილობ ვავაზა უხილავი ძაფები საქართველოსა და ევროპას შუა. მე ვფიქრობ, რომ წმინდა ნაციონალურ შემოქმედებას, რომელსაც გადაკრავს ეთნოგრაფიული ხასიათი, ექსება მხოლოდ ადგილობრივი მნიშვნელობა, რაც რასაკვირველია ყურადსაღებია, მაგრამ იგი შესაძლოა შეფერილი იქნება მხოლოდ ადგილობრივი ფერებით. ამიტომ, რათა ქართულ მუსიკალურ შემოქმედებას ექნას საერთო ხასიათი, უნდა გაფართოვდეს შემოქმედების ჩარჩოებიც. უნდა ქმნიდეს არა ეთნოგრაფიულ, ადგილობრივ სტილზე, არამედ ცოდნით შეიარაღებული, რომელსაც იძლევა მუსიკალური ტენიკა და ევროპის მეცნიერება, უნდა გამოიყენოს ეს ტენიკა ქართული. მუსიკის დამუშავებაში. ერთი სიტყვით, უნდა შექმნას ისეთი მუსიკა ეროვნულ პანგებიდან, რომელსაც ერთგვარად აითვისებს როგორც ქართველი, ისე ევროპელი“.

ეროვნული მუსიკალურა კულტურის თავისებურებებში გარკვევასთან ერთად, ჩვენთვის მსიშვნელოვანია ის ურთიერთკავშირები, რომელიც ამ პერიოდში არსებობდა მუსიკალურ ხელოვნებასა და თეატრს შორის. ეს კავშირება მათ წარმოადგენელა ურთიერთთანამშრომლობით არ შემოიფარგლებოდა. უპირველესი, რაც ამ დარგების განვითარების გზების გადაკვეთისას გამოიკვეთა ის არის, რომ ამ კვეთში კარგად იკითხება შემოქმედებით პრინციპთა ერთიანობა. დრამატული თეატრის რეჟისორთა მიერ, დროისა და საზოგადოებების მოთხოვნებიდან გამომდინარე, მუსიკალური თეატრის სცენაზე თვისებრივად ახალი ნაწარმოებები შეიქმნა.

სამხატვრო თეატრის შემოქმედებითი პრინციპების ერთგულმა ალ. წუწუნავამ, ბუნებრივია, ამ პრინციპების საოპერო სცენაზე გადატანაც სცადა. სანახაობითი წარმოდგენის (სპექტაკლის) მახასიათებელი სასცენო ქმედება იქცა ძირითად ქვაკუთხედად წუწუნავასეული საოპერო დადგმებისა, სადაც დრამატული თეატრისათვის ხიშნადობლივი ქმედითი სიტყვა ქმედით მუსიკალურ ფრაზად გადაიქცა. ანსამბლური თეატრის ძირითადი პრინციპების გამოყენებით მან კლასიკური მუსიკალური სპექტაკლის ფორმა სრულიად ახლებუ-

¹ ფალიაშვილი ზ. — ავტობიოგრაფიული ცნობები — „თეატრი და მუსიკა“, 1919, № 1, გვ. 21—26.

² არაყიშვილი დიმიტრი — ავტობიოგრაფია — „თეატრი და მუსიკა“, 1919, № 1, გვ. 12—14.

რი სახით წარმოადგინა. ზ. ფალიაშვილის, დ. არაყიშვილის, ვ. დოლიძის ოპერები ანსამბლური წარმოდგენის შექმნის კარგ მასალას იძლევა. ამ ოპერებში აზრობრივი დატვირთვა თითქმის თანაბრად ნაწილდება მის ყოველ მოქმედ გმირზე. ზოგიერთ დრამატურგიულ კონფლიქტში მისი მონაწილეობა იმდენად საინტერესოადა წარმოდგენილი, რომ ხშირად ცნობილი მომღერლებიც კი სიამოვნებით ასრულებენ მცირე მთელულობის პარტიებს. (მაგალითად: ცანგალა „დასიდან“, ბაბუსი „ქეთო და კოტედიან“, მარეხი „აბესალომ და ეთერიდან“ და ა. შ.). ოპერების ამგვარი მუსიკალური პარტიტურა კი რეჟისორს უადვილებდა მხატვრულად მთლიანი სპექტაკლის შექმნას.

იმ პერიოდის პრესა აღფრთოვანებული შეხვდა არა მხოლოდ ეროვნული ოპერების წარმოშობას, არამედ მუსიკალურ თეატრში ალ. წუწუნავას მოღვაწეობასაც. მის მოსვლას მრავალი რეცენზენტი ეროვნული ოპერების თავისებური ინტერპრეტაციის საკითხს უკავშირებდა. ინტერპრეტაცია ნაწარმოების ვადწყვეტის დამდგმელისეული ვერსიის არსებობას გულისხმობს და ალ. წუწუნავას მიერ საოპერო სპექტაკლებში იმგვარი რეჟისორული ინტერპრეტაციის არსებობა, რომელიც საზოგადოებისათვის შეუძენველი არ დაჩნა, რეჟისორის მიერ კლასიკური მუსიკალური ქმნილების ახლებურ წაკითხვაზე მეტყველებს.

„...ოპერის სცენიური განხორციელება და ხელმძღვანელობა ა. წუწუნავას ეკუთვნის... ალ. წუწუნავას გემოვნება აქვს, სცენის ცოდნაცა და ფერადთა საიდუმლოება მისთვის ახდელი არის... ოპერაში მეტად ძნელია ხოროს განცხოველება — გუნდის ყოველი მონაწილე ცალ-ცალკე ვერ იმოქმედებს, ხმებს ვერ დაქსაქსავთ და ვერ გადააჯგუფებთ თუ არა გასურთ ოპერას ავნოთ. პო-და თუ მაინც შესძლო საოპერო წარმოდგენის სიმძიმის ძლევა — ეს მისი ღვაწლია. ეს მისი უნარიანობის და ნიჭის შედეგია.

ეროვნული ლეგენდის ფონი და ამ ფონზე მოქმედი პიროვნებანი გარეგნულად თითქმის უტყუვრად არის შესრულებული ალ. წუწუნავას ინტერპრეტაციაში. სიმარტივე — მიხვრა-მოხვრაში. მრავალფეროვნება — ტანსაცმელში, სიღიაღ — შენობა-ნაკვეთებისა — აი, დამახასიათებელი თვისებანი ამ ინტერპრეტაციისა... სურათი მეოთხე მოქმედებისა — ხელმეგაწვდილი ამაღა ემუდარება აბესალომს გაუშვი ეთერიო: საუცხოვო, ცოცხალი სურათია, რომლის გამომსახველობითი საშუალებებით გამდიდრება, მუსიკალური და დრამატული შეხამება, შეფერება ალ. წუწუნავას ნიჭს უნდა მივაწეროთ“.¹

საოპერო სპექტაკლების დრამატული თეატრის რეჟისორთა მიერ ახალი გამომსახველობითი საშუალებებით გამდიდრება მუსიკალური და დრამატული ხელოვნების ურთიერთობის ერთი მხარეა. მეორე ის არის, რომ თავად ეროვნულ მუსიკოსთა პროფესიული ნიჭი და გამოცდილება დრამატული თეატრის სამსახურშიც ჩადგა. ქართულ თეატრში სპექტაკლების მუსიკალურ გამფორმებლად მოწვეულ იქნენ პროფესიონალი კომპოზიტორები. მათი მეშვეობით მუსიკამ დრამატულ სპექტაკლებში მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვა შეიძინა და იგი სპექტაკლის სათქმელის გამოხატვის ერთ-ერთ კომპონენტად იქცა. თეატრში მოსულმა ქართველმა კომპოზიტორებმა დაიწყეს სპე-

¹ დაღვაძე პ. — „აბესალომ და ეთერი“ ზ. ფალიაშვილისა; „სახალხო საქმე“, 1919. 8 ოქტომბერი, გვ. 4.

ცხელად ამა თუ იმ წარმოდგენისათვის ორიგინალური მუსიკალური ნაწარმების შეთხზვა, გამოძინარე სპექტაკლის ზოვადი რეჟისორული გადაწყვეტიდან.

ასე რომ, ახალი თეატრალური აზროვნების ჩამოყალიბების ურთულეს პროცესში ლიტერატურისა და სახეითი ხელოვნების გვერდით, მნიშვნელოვანი როლი ქართულმა მუსიკალურმა კულტურამაც ითამაშა, და თანდათან შემზადდა ნიადაგი ისეთი ხელოვნების აღმოცენებისა, რომელიც კატე მარჯანიშვილის ქართულ თეატრში მოსვლისთანავე თავისი განვითარების უმაღლეს მწვერვალს მიაღწევს. საუბარია სინთეზურ თეატრზე, სადაც თანაბარმნიშვნელოვან დატვირთვას შეიძენენ ლიტერატურული ტექსტიც, სამსახიობო და სარეჟისორო ხელოვნებაც, მხატვრული და მუსიკალური გაფორმებაც, ქორეოგრაფიაც და სხვ.

თუ სინთეზური თეატრი წარმოშობის სტადიაშია, მისი პირველი ეტაპი — ანსამბლური თეატრი ამ პერიოდში თანდათან ძლიერდება და მის დამკვიდრებას გარკვეულწილად ხელს შეუწყობს ქართულ სინამდვილეში ხელოვნების ისეთი დარგის წარმოშობა, როგორცაა კინემატოგრაფი. მისი ფუძემდებელი ჩვენში ისევ და ისევ ალექსანდრე წუწუნავაა.

ალ. წუწუნავასეული კინემატოგრაფი სრულიად ნათლად გამოხატავდა მხატვრულ აზროვნებასთან დაკავშირებულ იმ შემოქმედებით პრინციპებს, რომლის ერთგულადაც იგი გვევლინება მრავალფეროვანი მოღვაწეობის მანძილზე.

ქართული კინემატოგრაფის შემდგომი განვითარებისათვის უმნიშვნელო არ იყო ის გარემოება, რომ მას საფუძვლად ე. ნინოშვილის მოთხრობა დაედო. ნინოშვილის სამყარო ახლობელი იყო წუწუნავას შემოქმედებით ბუნებასთან. ნაწარმოების ხასიათების გარკვეული სიღრმე, ექსტრემალურ პირობებში ჩავარდნილ ადამიანთა საქციელი, მათი სულის წიაღსვლებით დაინტერესება, საზოგადოების, მასისა და ადამიანის ურთიერთდამოკიდებულება, ადამიანის ცხოვრების წესზე სოციალური ყოფის ზეგავლენა, მისი მორალური სახის ჩამოყალიბების რთული პროცესი, — აი, საკითხთა ის სპექტრი, რომელიც პირველი ქართული კინემატოგრაფის ობიექტივის არეში მოექცა. ამ მრავალფეროვან პრობლემათა სრულყოფილად წარმოჩინება რეჟისორისაგან მოითხოვდა გამომსახველობით საშუალებათა სიუხვეს, მოვლენებსა და ხასიათებს შორის ლოგიკური ურთიერთკავშირისათვის რეჟისორმა საინტერესო კინომონტაჟი გამოიყენა, ხოლო კადრთა დიაპაზონურმა მონაცვლეობამ შესაძლებლობა მისცა მსხვილი ხედებით ეჩვენებინა მოქმედ გმირთა ცხოვრების ძირითადი ეპიზოდები. მსხვილი ხედი მსახიობისაგან განცდის კუმშვარტებთან, თამაშის დამაჯერებელ მანერას მოითხოვდა, რისი მიღწევაც სახის გახსნის სრულიად განსხვავებული საშემსრულებლო საშუალებებით იქნებოდა შესაძლებელი. ამან კი, ვფიქრობთ, ნებით თუ უნებლიედ, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ქართულ სინამდვილეში ახალი ტიპის მსახიობის ჩამოყალიბების ურთულეს პროცესში.

სავარაუდოა ის, რისი მიღწევაც ალ. წუწუნავას ძლიერი წინააღმდეგობების დაძლევის შედეგად, დიდი გაჭირვებით უხდებოდა თეატრში, შედარებით იოლად მიიღწეოდა კინემატოგრაფში. ძველი სტერეოტიპების, გაბატონებული ცხოვრების წესის შეცვლა თეატრში იმდენად მტკივნეულად ხორციელდებოდა, რომ მას საკმაოდ დიდი ღრთა დასჭირდა. ხოლო კინემატოგრაფი

ახალი ხელოვნება იყო, საზოგადოებასათვის უცხო და ალ. წუწუნავს წინა წლების დანაშრევი ხელს არ უშლიდა, არც პრემიერ მსახობთა შემოქმედებითი ესთეტიკა ელობებოდა წინ და არც უდისციპლინობა. იგი თავად ქმნიდა ახალ ხელოვნებას საქართველოში. ეს თავისუფლება კი საშუალებას იძლეოდა მთელი ძალისხმევით შეექმნა მხატვრული ნაწარმოებები.

იმაზე, თუ რაგვარ ხელოვნებას წარმოუდგენდა საზოგადოებას პირველი კინორეჟისორი, დიდად იყო დამოკიდებული ამ დარგის დამკვიდრება ქვეყნის კულტურულ ცხოვრებაში. კინემატოგრაფის ისტორიას კი საქართველოში იწყებს პიროვნება, რომელიც კარგად იცნობდა სახეობრივი და ქმედითი ხელოვნების მანამდე არსებული დარგების თავისებურებებს, თამაშის ხელოვნებას, მის ბუნებას.

პირველ ქართულ კინემატოგრაფში დრამატული რეჟისორის მოღვაწეობამ, ბუნებრივია, ამ დარგში გადაიტანა თეატრალურ ხელოვნებაში წარმოშობილი ახალი მიმდინარეობანი და განსხვავებით თეატრისაგან, უყოყმანოდ დამკვიდრდა ისინი, კინემატოგრაფის უზადო პოპულარობამ კი, ამ ახალ თეატრალურ პრინციპთა ერთგვარი პროპაგანდისტის როლიც გასწია და საზოგადოების ნდობაც დაიმსახურა.

შემოაღნიშნულიდან გამომდინარე, ერთის მხრივ, ქართული კინემატოგრაფი თავიდანვე გამდიდრდა ახალ თეატრალურ პრინციპთა არსში არსებული, ახალი ეპოქის სახის გამომხატველი ტენდენციებით, ხოლო მეორეს მხრივ, სწორედ კინემატოგრაფი იქცა ახალი ხელოვნების სიცოცხლისუნარიანობისათვის ამ პრინციპთა აუცილებლობის ერთ-ერთ საიმედო დამადასტურებლად.

ამრიგად, დასკვნის სახით, შეიძლება ითქვას, რომ უდიდესი ნაწილი ამ პერიოდში შექმნილი მართლაც, უნიკალური ფასეულობებისა თავისი ფილოსოფიური, ესთეტიური, შემეცნებითი, მხატვრული და სხვა მრავალი მხრით, ევროპული კულტურის სრულუფლებიან ნაწილად შეიძლება ჩაითვალოს. ქართულმა მხატვრულმა აზროვნებამ თავისი „ცისფერყანწელებით“, კლასიკური მუსიკით, სახვითი ხელოვნებით, კინემატოგრაფით და ა. შ. ამას დამატებულმა ქართულმა მეცნიერებამ, ფილოსოფიურმა აზრმა შესძლო დამტკიცებინა მე-20 ს-ის მსოფლიოსათვის, რომ ქართველი ერი ღირსია არა მხოლოდ დამოუკიდებელი არსებობისა; არამედ იმისაც, რომ მის მიწაზე აღზრდილთ შესაძლებლობა მიეცეთ მონაწილეობა მიიღონ მსოფლიო საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბების და მსოფლიო კულტურის ფორმირების ურთულეს საქმეშიც კი.

ეთერ გვინდაძე

ძიების გზით

მაცურებელი რომ დაესწროს სპექტაკლს „ირინეს ბედნიერება“ შოთა რუსთაველის სახ. თეატრში, გვერდი უნდა აუაროს მარმარილოს სარკეებს, მოჩუქურთმებულ ფოიეს და თეატრის „ორლობის“ გავლით გზა გაიკვლიოს სხვადასხვა სპექტაკლის დეკორაციების ნაწილებს შორის. ბოლოს, მიაღგება უსაშველოდ მაღალ კარებს და მისთვის აქამდე უნახავ სივრცეში აღმოჩნდება, რომელიც სპექტაკლის შემქმნელებმა (რეჟისორი ანდრო ენუქიძე, მხატვარი შმაგი შეყლაშვილი) მაცურებელთა დარბაზად აქციეს. ეს არაა მსოფლიო თეატრალურ პრაქტიკაში დამკვიდრებული „არენა სტეიჯი“, სათამაშო მოედანი, რომელსაც ყოველი მხრიდან სალტესავით ერწყმის მაცურებელთა ადგილები, მათთვის ყველაზე დემოკრატიული და თანაბარი პირობების შექმნის მიზნით. რუსთაველელთა შემთხვევაში, როგორც ჩანს, განმსაზღვრელი სულ სხვა რამ იყო და ის ეფექტური ფინალით უნდა იყოს განპირობებული. აქ მაცურებელი არენის ერთ მხარეზეა განლაგებული ორ სექტორიან ამფითე-

ატრზე, თუ არ ჩავთვლით გვერდით რიგებს, საღლაც დეკორაციებში რომ იკარგება. სექტორებს შორის არსებულ პანდუსს მივყავართ მოქმედების დამატებით ადგილამდე — სამსონ სალამთაძის საძინებელ ოთახს რომ წარმოადგენს, მაგრამ ეს მხოლოდ მინიშნებაა და ძირითადი სამოქმედო ასპარეზი, ყველა შემთხვევაში, არენაა, რომელიც მაქსიმალურადაა მიახლოებული მაცურებელთან. ამ მხრივ, დაცულია „არენა სტეიჯის“ პრინციპი და შედეგიც თვალსაჩინოა. დამსწრენი არენაზე გათამაშებული ცხოვრებისეული სცენების არა მარტო მოწმენი, არამედ, გარკვეული მნიშვნელობით, თანამონაწილენიც ხდებიან.

სპექტაკლის სახვით გადაწყვეტაში გამოყენებულია სიმულტანური ხერხი. მხატვარმა გვერდი-გვერდ მოათავსა ბარბაქაძეების და სალამთაძეების სახლ-კარი, ეზო-გარემო, „საზიარო“ საქათმით (ნატურალური ქათმებით) და პიანინოთი. ხოლო სალამთაძეების სასტუმრო ოთახი განალაგა პლანშეტიდან ოდნავ ამაღლელ ფიცარნავზე. ისიცაა, რომ ბარბაქაძეების სახლის (რო-

მელშიც შიგ არ შეგვახედეს) სამკარიანი შესასვლელი სულ არ ჰგავს იმერულ ოდა-სახლის შესასვლელს. სამაგიეროდ მიზანსცენების გონებამახვილური მონაცვლოებისათვის ერთობ მოხერხებული საშუალებაა, მით უფრო რომ საქმე გვაქვს ისეთ მფოთიან, მოუსვენარ, ახირებულ ხასიათის გმირთან, როგორც აბესალო სალამთაძეა (ზაზა პაპუაშვილი). მთელი მისი ფიზიკური მოქმედება სიმთვრალეში ასოცირდება მამლაყინწას მოყოლილებელ, ქედმაღლურ და უაზრო ბორიალთან, რაც საქათმის სიმბოლურ გააზრებაზეც მიგვანიშნებს.

მთლიანობაში, არენის დეკორაციული აღჭურვილობა და მაყურებელთა ზურგს უკან „ჩაშენებული“ სამსონ სალამთაძის ოთახი, ერთიან მხატვრულ რკალშია მოქცეული, მაყურებელიც ამ სივრცეშია „შეტყუებული“ და აკი განსხვავებული ფუნქციაც აქვს დავისრებული.

ჩვენს წინ გათამაშებული სინამდვილე არ გამოირჩევა მკვეთრი დაპირისპირებით, ივლისსხმება, რომ ბარბაქაძეებიც და სალამთაძეებიც ისევე არიან იმდროინდელი საზოგადოების ნაწილი, როგორც მისი სოციალური და ადამიანური პროდუქტი. რეჟისორმა თითქმის გააუფერულა დრამის ერთ-ერთი ძირითადი მოტივი — წოდებრივი განსხვავება, იმერული კოლორიტი უფრო მინიშნებაა და თავად დიდებულ ტექსტშია შენარჩუნებული და არა მის ინტონაციურ ქლერადობაში, რაც არაიშ-

ვითად გეხვედება ხოლმე ზოგიერთი იმერული ყოფის ამსახველ სპექტაკლში და თვითმიზნურ, სპეკულატიურ ხასიათს ატარებს. „ირინეს ბედნიერების“ მონაწილენი ამ უნარით არ იწონებენ თავს. საერთო რეჟისორული გააზრების კვალდაკვალ, საფუძვლიანად დამოუშავებულ დიალოგებში ეძიებენ თავისი გმირის ხასიათის ფსიქოლოგიური არსის წარმოჩენას. ესეც არ იკმარეს სპექტაკლის ავტორებმა და დავით კლდიაშვილის თითქმის ასწლოვან პიესასა და დღევანდელი მართის მანძილის შესამოკირიბლათ. ნაწარმოების ერთობ გავრცობილი, ახალი თაჩაგებით და ამირებით „ამდიდრებული“ ვარდინტი შემოგვთავაზეს.

მიიღო რა თილიბე ბარბაქაძის თანხმობა, აბესალომ ძალით დაიმორჩილა ირინე (ნინო კასრაძე) და საქორწინო სარიცხად საქათმი(!) გამოიყინა. მათი შეულოღობიდან სამაო დროა დასულო, ირინე ბაიშეს ილოდება, რაც მის გარეგნობას დასაჩაობის, არა პავლი როდამიშვილს უტარბიბა უჩმაო დრო. ირინეს დაარბის შივიდა, მან კოლოდ შირითო კაჭო (ეკა მინდიაშვილი), ის ჭალიშვილი, რომელიც ასეთი ნონოშიბით ამონიბოთა თავს აბესალოს და ისიცა თიხშივიდა(!). ის თაჭი როდამიშვილს დასაჭირთიბა საკოთარი ალიბის დასამაჭიკიბლათ აბესალოს ბრალიბიბის მოგირიბისას. ერთის მხრივ, პრინციბი — „ის თუ არა — ის“ და მეორე, კოლიაშილიოს აბოჭაში თიკი, პატიოლანი სიჭყვიცა სამარისი იყო და არავინ ითხოვდა „ნივთიერ“

მტკიცებებს, მაშინ როდესაც
 დღეს ასეთი მტკიცებანიც შე-
 იძლება საკმარისი არ იყოს!

როგორც ხედავთ, მადა, მარ-
 თლაც, ჰამაში მოდის და ასეთ-
 მა რბილად რომ ვთქვათ, დამა-
 ტებებმა სრულიად შეცვალეს
 პიესაში მოქმედ ძალთა შეფარ-
 დება, ივადანაწილდა აქცენტუ-
 ბიც, და, თუ ვნებავთ დაქვეით-
 და დრამატულობის სიმწვავე-
 ეს უპირველესად ირინესა და
 აბესალოს წინააღმდეგობრივ
 ურთიერთობას შეეხო და ის
 სანქტაკლში სულ სხვა განზომი-
 ლებაში წაიკითხება. ახალგაზრ-
 დები მომავალში მშობლები უნ-
 და გახდნენ, ჰეშმარიტ ოჯახად
 შეკავშირდნენ. წინ ახალი განც-
 დები, ახალი მოვალეობა ესახე-
 ბათ. მზად კი არიან ისინი საამი-
 სოდ — აბესალო თავისი აკვია-
 ტებული ეჭვიანობით, ირინე კი,
 გულის სიდრმეში ჩაკლული სი-
 ყვარულით? ქალურმა, დედობ-
 რივმა ინსტინქტმა ირინე შეგუე-
 ბის, დათმობის გზას დააყენა,
 რადგან არაფრის შეცვლა აღარ
 შეიძლება. პროტესტი, იკითხ-
 ავთ, შეურაცხყოფილი ქალის
 ღირსება, დამცირება? ყოველი-
 ვე ეს ირინეს მენსიერებაშია,
 სულშია ჩამარხული და ძნელი
 გასარკვევია, ეძებს თუ არა ის
 მომენტს, რომ საჯაროდ გააცხა-
 დოს თავისი გულისნადები.

კლდიაშვილის პიესაში ირინეს
 დრამატურგიული ხაზი უფრო
 ნათელია, გარკვეული, ვიდრე
 აბესალოსი. ვინაა ის, რა კაცია,
 როგორი ზნეობრივი კატეგორიის
 არსებაა. შეუძლია თუ არა, მარ-
 ტო დარჩენილს მინც, აღიაროს
 თავისი შეცდომა, მით უფრო

დანაშაული, შეურიგდეს დასჯის
 აუცილებლობას, დაიტანჯოს ამ-
 ის საფასურად. ყოველი ეს აფ-
 იქრებინებს რეჟისორს ფსიქო-
 ანალიტიკური გზით განსაკო-
 გმირის რაობა, გაუგოს აბესალოს
 და მის მსგავსებს, ცხოვრებას
 რომ ართულებენ, საკონტენტში
 ავლებენ ახლობლებს, ნათესა-
 ვებს, მეგობრებს, აბესალოს სუ-
 ლიერ არეულობას, შეიძლება
 ითქვას, დაბნეულობას. რეჟი-
 სორი წარმოსახვით სცენებში
 აანალიზებს. ირინე სხეულის შე-
 ხებით აგრძნობინებს ქმარს, ვი-
 სი სტუმრობა ელით მათ და აბ-
 ესალო წარმოიდგენს თავისი ნა-
 შიერის მომავალს — ბებია წყე-
 ვლა-კრულით დასდევს ეზოში
 მობრუნალ შვილიშვილს. ვერ-
 ფერ სასიკეთოს ვერ ხედავს აბე-
 სალო, მისი ფანტაზია მხოლოდ
 ასეთ არასახარბილო სურათს
 წარმოუდგენს. იქნებ ეს მისი
 ბავშვობის სურათრცაა? ნანახი
 გარკვეულ დასკვნამდე მიგვიყ-
 ვანს — როგორც მამაკაცმა აბე-
 სალომ ვერც ერთი ცხოვრებისე-
 ული გამოცდა ვერ ჩააბარა
 ვერც სიყვარულში, ვერც დე-
 დამვილობაში, ვერც მამაშვი-
 ლობაში. ცოლთან, მომავალი
 მემკვიდრისადმი დამოკიდებუ-
 ლებაში. საქმე იმდენად რთულ-
 დება რომ აბესალო, რეჟისორის
 წყალობით, მკვლელიც კი ხდება.
 ერთობ გაზარდა და დაამძიმა
 სპექტაკლის ავტორმა აბესალოს
 ზნეობრივ დანაშაულებათა ნუს-
 ხა. თითქოს საკმარისი არ იყო
 კლდიაშვილისეული ბრალდებე-
 ბი. ნიკოიას (ოთარ ზაუტაშვი-
 ლი) სიკვდილით „დასჯა“ სხვა
 არაფრით აიხსნება თუ არა ბრმა

შემთხვევითობით, მაგრამ მხატვრულ ნაწარმოებში შემთხვევითობაც ხომ კანონზომიერი უნდა იყოს!

რასი ხედავს რეჟისორი გამოსავალს თავისი გმირისათვის? თვითმკვლელობაში? არის კი ეს გამოსავალი თუ გმირის გაწირვა? იქნებ, განაჩენი? მართალია, მოძებნილია აბესალოს დაცემის სოციალურ-ფსიქოლოგიური საფუძვლები. ისლამთაძეების ოჯახი, ინუქიძის სპექტაკლში, ადამიანთა შემთხვევითი კავშირია. სამსონ სალამთაძე (ბორის წიფურია) შეიძლება ითქვას, თავისი ავადმყოფობითაა „გართული“. ჩვენ უკვე წარმოდგენის დაწყებამდე ვხედავთ მას ლოგინად მწოლიარეს, როგორც ჭირვეულ ავადმყოფს, ცოლის მიმართ გაუთავებელი პრეტენზიებით. როგორი ვატაცებით ჰყვება „ნანსესებ“ სიზმარს საიქიოში მოგზაურობის შესახებ (მოთხრობიდან „მსხვერპლი“), რაც, მართალია, არც გმირს და არც სიუჟეტს არაფერს შესძენს, სამაგიეროდ ბორია წიფურიას აძლევს შესაძლებლობას, კიდევ ერთხელ გვაზიაროს შესანიშნავ აქტიორულ ოსტატობას. ოჯახის დიასახლისი (ნანა ფაჩუაშვილი) ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, თავმოქმდნე, უკეთესი ხვედრისათვის დაბადებული ქალი (კდილობს არ დასცეს ოჯახის ღირსება. ახერხებს კი? ასეთი გათიშულობის პირობებში აბესალოც გაუცხოებულია და საკუთარი ცხოვრებით ცხოვრობს. ვინაა განმკითხავი. სულიერად გაძარცვული ოჯახის ქონებაც კი ყველას თალწინ ნიავდება. ამ მხრივ, მას შინაურებიც და გარეული-

ბიც არ აკლებენ ხელს. პასუხის მომთხოვნი კი არავინაა. ნაცნობი სიტუაციაა, არა? მაგრამ, რაც ჩვენი დროისთვისაა დამახასიათებელი, შეიძლება ნივანეროთ საკუთარი გმირებისადმი ისეთი ფაქიზი დამოკიდებულების მქონე ავტორს, როგორიც კლდია-შვილია? საინტერესოა, როგორ შეაფასებდა მწერალი ამდენი ქურდბაცაცის მოულოდნელ გამოჩენას სალამთაძეების ოჯახში — მსახური, აბესალოს მენიახენი. ისინი, ვისთანაც ის ათენებდა და აღამებდა და ერთმანეთს ძმობას ეფიცებოდნენ. თითოეულ ფაქტს ხომ ახსნა უნდა, გამართლება, მომზადება. აქვს კი ასეთ ქურდობას გამართლება? არავითარი! მზადდებოდა ის წინა სცენებში? არა!

საავდროდ გამზადებული ღრუბლები სალამთაძეების ოჯახის თავზე გროვდება. მწიფდება სპექტაკლის კულმინაციური სცენა — თავისებური სასამართლო. აბესალო — საბრალდებო სკამზე, ბრალმდებელი — ფილიპე ბარბაქაძე (გურამ სალამაძე), მოწმენი — როდამიშვილი (ირაკლი მაჭარაშვილი), ირინე, ვიქტორი (მურმან ჯინორია. მსახიობმა მოახერხა შეესრულებინა გმირის არა მარტო „საშუამავლო“ ფუნქცია, არამედ „საკუთარი“ ხასიათიც შეუქმნა). დამსწრენი — ცოლ-ქმარი სალამთაძეები, შინაურები, სტუმრებთა ბრალდებები და კონტრ-არგუმენტები. შეხლა-შემოხლა, სროლა. მსახურის სიკვდილი და როგორც დასკვნა — ირინეს სინარულით აღსავსე სიტყვები — ნეტა მე მოგეკალიო! ესაა და ეს. მეტი ვერაფერი მოახერხა. ამ

სიტყვებში დაგროვილია ტკივილი, სასოწარკვეთილი ადამიანის ყრუ ამბოხი, შეურაცხყოფილი ყმაწვილქალობა, გაუნელმბელი სევდა...

საკუთარი საქციელით შეძრწუნებული აბესალო იარაღს იშვლებს. მოიკლავს თუ არა თავს? ჰო თუ არა? აი აქ, ამ გაურკვეველ და ამავე დროს, კრიზისულ მომენტში რეჟისორმა შემოგვთავაზა თავისი ფინალი. ნელ-ნელა იხსნება კედელი, რუსთაველის თეატრის რკინის ფარდას რომ წარმოადგენდა თურმე და სპექტაკლის მაყურებლის თვალწინ გადაიშლება თეატრის მშვენიერი შიდა ხედი. გვედით ჩაკეტილი სივრცეიდან, შეება ვიგროძენით, მაგრამ რეჟისორმა საფიქრალიც დაგვიმატა, შემოიყვანა რა სპექტაკლის მონაწილენი თეატრის ძირითად დარბაზში, საიდანაც მათ საპასუხო ტაში შეაგებეს „ირინეს ბედნიერების“ მაყურებელს. ხომ არ უნდა გავფიქრებინოს, რომ ჩვენ ყველანი ერთიან ადამიანურ სივრცეში ვცხოვრობთ. დღევანდელი მონაწილე, ხვალ შეიძლება მაყურებლად იქცეს, ან პირიქით, რომ ყოველივე ეს თან სდევს საზოგადოებრივ ცხოვრებას, ამიტომ ჩვენ ყველანი ერთნაირად ვაგებთ პასუხს საკუთარი თავისა და მთელი საზოგადოების წინაშე. თითოეულ ჩვენს ნაბიჯს პასუხისმგებლობის გრძნობა უნდა მეთვალყურეობდეს და არა ეგონისტური გრძნობები, ინტერესები. შედეგი სავალალოა — ზნეობრივი დაცემა და შეიძლება ფიზიკური განადგურება. მაგალითი ვნებაა? — გვეკითხება

რეჟისორი — ინებეთ — აბესალო სალამთაძე!

სპექტაკლის მასშტაბური, შთამბეჭდავი ფინალი მრავალ კითხვას აღძრავს ჩვენში — რამდენად უძლეებს „ირინეს ბედნიერების“ დრამატურგიული შინაარსი ერთ ძლიერ მხატვრულ დატვირთვის და მეორე — ის, რაც რაისაშია წარმოდგენილი, რკინის ჯარდის მხოლოდ ერთ მხარეზე შეიძლება მომხდარიყო? რაშია ამ ცხოვრებისეული ისტორიის განსაკუთრებულობა? აქი რეჟისორი თვითონვე მიგვანიშნებს, რომ მსგავსი რამ დღესაც შეიძლება მოხდეს ჩვენს გვერდით. აბესალოს ეგროპული ტანსაცმელი აცვია და არაფრით განსხვავდება დღევანდელი ახალგაზრდისაგან. ამიტომაც ჩართული მთელი დარბაზი სპექტაკლში, უდიდესი ინტერესით რომ უყურებდა და აღიქვამს მას. რეჟისორმა საბოლოო ჯამში, შეიძლება ითქვას, შემოაყვანა პიესის მოქმედ პირებს სოციალურ-ისტორიული სამოსი და მათი ურთიერთდამოკიდებულება რაიკვანა მარადიულ ქალ-ვაჟის და მამაშვილის ურთიერთობამდე. ასევე აღიქმება ირინეს და აბესალოს სასიყვარულო დუილი, რომელიც ორივემ წააგო. ახალგაზრდა მსახიობები თავის თანატოლებს თამაშობენ და ამირის ხასიათის წიღომის მშვიდნიერ მაგალითს იძლევიან. იგივე ითქმის მამაშიომ ბარბაქაძეზე. გურამ საოთარაძე უპირაიღესად მამას თამაშობს. ოჯახის უფროსს. შვილის სიყვარულს შვილის უსიტყვო მორჩილებაში რომ ხედავს და მწარედ სცდება. დღევანდე-

ლი გაგებით, მამას არ ესმის შვილის, არც უნდა გაუგოს, დაწმუნებულია მხოლოდ თავის სიმართლეში. თაობებს შორის უთანხმოებაა, აქედან გამომდინარე დაპირისპირება, დაგვიანებული სინანული არაფერს სცვლის, ნაპრაღი დარჩა...

კლასიკა ჯალრესად თანამედროვედ ყლერს.

რეჟისორ ანდრო ენუქიძის მიერ წაკითხულ „ირინეს ბედნიერებაში“ მრავალი საკამათო მომენტი, მაგრამ ისიც ფაქტია, რაც საკამათოა. ის უკვე საინტერესოა, ამიტომ ეპატიება მას ზოგიერთი სითამაშე. დავით კოლიაშვილის პიესები თუ მოთხრობები ამგვარი „ძალადო-

ბის“ არცთუ იშვიათი ობიექტები გამხდარან, თუმცა ისეთ ფესვმაგარ ეროვნულ მწერალს, როგორც კლდიაშვილია, ამით არაფერი დაუკარგავს და გერც დაკარგავს. რეჟისორს კი წინ მრავალ ნაწარმოებთან შეჭიდება ელის ოა იმედია, ასაკთან ერთად მეტი პატივისცემა გაუჩნდება დრამატურგის. ავტორის ნიშარო. ქართული რეჟისურის ახალგაზრდული ფრთა ფეხს იმაგრებს. შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის ხელმძღვანელობის ზრუნვა მათზე დიდი ეროვნული საქმეა და ის აუცილებლად წაადგება ქართულ თეატრს.

F-6232

ზაზა კვერცხიანი

სამქტაკლი „ბატრიონი“

დაღდა სამქტაკლი, მას არ აქლია მასურბელი, მომზადდა ტელეგადაცემა, დაიწერა რეცენზიები... და მაინც მჩჩება შთაბეჭდილება, რომ ჩვენმა ქამთა სია-ვით განაწამებმა და ყოფითი პრობლემებით შეჭარებულმა სასოგადოებამ ბოლომდე ვერ გაიცნობიერა მოვლენა, რაც უდიდესი იშვიათობაა ყოველ დროში: მარჯანიშვილის თეატრში შეიქმნა შედეგო, ქეშმარიტი შედეგო, რომელშიც ღვითური ცეცხლი ანთა — შეიქმნა სამქტაკლი „ბატრიონი“.

ეს არ არის სცენაზე გადატანილი ვაჟა-ფშაველას პოემა (რისი წინააღმდეგ-ვით, სხვათა შორის, თვით ავტორიც ყოფილა. იხ. „ვაჟა-ფშაველას ხსოვნისადმი მიძღვნილი კრებული“, გვ. 282). პოეტმა დავით გაჩეჩილაძემ, „ოიდიპოს მეფისა“ და „ანტაგონეს“ მოარგმნელმა ვაჟს პოემისა და ზოგიერთი სხვა ქმნილების

საგარეო ურთიერთობების
მინისტრო
ბიბლიოთეკა

საფუძველზე შექმნა მაღალი ტრავედია; და მიუხედავად იმისა, რომ აქ მთავრად სიტყვასიტყვით არის გამოყენებული ვაჟს ტექსტი, პიესის სიუჟეტი და მოქმედ პართა სახეები იმდენადაა დაშორებული პირველწყაროს, რომ იგი ვაჟს სამყაროდან ამოზრდილ სრულიად ახალ ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს. აქვე ვიტყვი, რომ ახალ კონტექსტში ახალი თვისებები გამოამჟღავნა ვაჟა-ფშაველას ზოგმა საყოველთაოდ ცნობილმა სტრიქონმა. მაგალითად, სრულიად ახლებურად აჟღერდა მომაკვდავი ცალხელა გმირის — უთურგას მიერ ნათქვამი ყოველი ქართველისათვის ბავშვობიდანვე ნაცნობი და შესისხლნორცებული „არწივი“ (თითქოს, ბრილიანტს სხივი ახალი კუთხით დაეცა და მისი აქამდე მიჩქმალული წახნაგები ჯერ-უნახავი სილამაზით ააკიაფა).

რამდენადაც, როგორც უკვე ითქვა, პოემა და პიესა ეს არის ერთი სამყაროდან ამოზრდილი ორი სხვადასხვა ნაწარმოები, მათ შორის მსგავსება-განსხვავებათა გულმოდგინე აღნუსხვა ყოველგვარ აზრს კარგავს. აღვნიშნავ მხოლოდ უმთავრესს: ვაჟს პოემის გმირები ლელა და კვირია, რომლებსაც ბახტრიონის კარის ემშაკობით გაღების განზრახვის გარდა არაფერი აკავშირებთ, პიესაში იქცნენ უმშვენიერეს შეყვარებულ წყვილად, საცოლედ და საქმროდ — ლელად და ანდარჯხად. ამან ვაჟს მიერ მოთხრობილი ლეგენდის პირქუშ პეროიკაში საოცარი ძალის ლირიკული ნაკადი შეიტანა და ეს ტიკივილიანი, ვაჟკაცური იმედით სავსე თქმულება ყოველისგანმწმენდი ტრავედით დააგვირგვინა.

დრამატურგ დავით ვაჩეჩილაძის გამარჯვებად სწორედ ლელასა და ანდარჯხის სახეები უნდა ჩაითვალოს. ვაჟს გმირებს ისინი საკუთარი თავის ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე მსხვერპლად მიტანისათვის მზადყოფნით ჰგვანან (ეს ორი თბოლი, რღაცით ნიკო ლორთქიფანიძის „ქედუხრელის“ ლატაკთა შორის უდატაეკს, მაგრამ ღირსებით სავსე პერსონაჟსაც მოგვაგონებს — სულით და სხეულით მშვენიერ რჩეულ ჭბაუკს, რომელიც, მიუხედავად იმისა, რომ სამშობლოში, თითქოს, ტანჯვის მეტი არაფერი უნახავს, როგორც კი ქვეყანას გმირობა დასჭირდება, პირველივე დამახებაზე თავისი ნებით თანხმდება ცოცხლად ჩაეიროს ასაგები ციხის კედელში). სამაგიეროდ, სრულიად ახალი სიუჟეტური მოტივია მათი სიყვარული — ერთმანეთისადმი უმაღრესი ლტოლვით, ერთმანეთის ვენებიანი სურვილით სავსე, მაგრამ, ამავ დროს, სავსებით სხეტაკი და ყოველგვარი ბოწიერებისგან განწმენდილი სიყვარული, რომლის მსგავსს, ალბათ, ისევ ფშავე-ხევსურეთის ყოფასა და ხალხურ პოეზიაში თუ წააწყდები: „ანა მქნა ვარდი, ყოილი, რო პირზე დაგეყრებოდი; ანა მქნა მოის პერანგი, რო გულზე დაგადნებოდი!“ ან კიდევ: „ისე გაგახდევ სურვილსა, ნემსს ყუნწზე აეგებოდე!“ და სხვა... მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება. ეს ხალხური პოეზიიდან, ახლა ყოფის შესახებ: ვფიქრობ, მხოლოდ საქართველოს მთიანეთში არის შესაძლებელი მხურვალე ვენებისა და უმანკოების ასეთი უცნაური და თითქმის დაუჯერებელი შერწყმა: ქალი ეუბნებოდა ვაჟს: „ვენაცვალე, ვენაცვალე შენს თვალთა, ვენაცვალე შენს მკლავთა. მოიტა შენი ენა პირში ჩამიდე, მოიტა შენი ნერწყვი ჩავყლაპო“. და ეს ითქმებოდა წაწლობის დროს, სადაც საქმე არათუ არ მიდიოდა „ხორციელ ჩხირკედელაობამდე“, არამედ, უფრო მეტიც: „ვაჟკაცობა და ქალობა ის იყო... რომ მამაკაცს წაწალს, როცა ქალთან წაწალთან იწვა, იქამდის გამოჩინა სიმაგრე გულისა, რომ არაფერი ცუდი ფიქრი არ ვაველა გუნებაში; აგრეთვე თუ ქალსა“ (იხ. ვაჟა-ფშაველა, თხზულებათა სრული კრებული ათ ტომად, ტ. IX, გვ. 353 და 100).

ახალგაზრდა მსახიობები ცისანა ქოთილიაძე და თემურ კილაძე უაღრესად დამაჯერებლად თამაშობენ ლელასა და ანდარეზის სიყვარულს რომელიც ისე წრფელია, რომ აქ უხამსობა გრძნობათა სრული გაშიშვლება კი არა, პირიქით, შენიღბვა და დაფარვა იქნებოდა. მათი ყურებისას გრძნობ როგორ: მოგებზრება უსახური, ბერწი პერსონაჟები, მეტისმეტად რომ მომრავლდნენ ბოლო ხანებში სცენასა თუ ეკრანზე. მოგებზრებია დაუსრულებელი ხელის ფათური მათ ფიზიოლოგიაში, როცა ავტორებს არც ახსენდებათ, რომ ადამიანს, ბინძური შიგნეულობის გარდა, ღმერთმა უკვდავი სულიც უბოძა, მოგებზრებია უკვე ასჯერ და ათასჯერ ნანახი „გარკველების ამბავი“, რომლის გასაღები „გულის ამბად“, მიუხედავად დიდი მონდომებისა და ხშირად შინაური თუ უცხოური ხელოვნებიდან ნასესხები გამომსახველობითი საშუალებების დახვევებისა, არასგზით არ ხერხდება. ეს როლები ახალგაზრდა მსახიობთა დიდი გამარჯვებაა.

სექტაკლის პირველ ნაწილს, სადაც მოქმედება ფშავეში ხდება და ჯერ ბახტრიონის გალავანთან არ, გადაუნაცვლებია, ნაღვლიანი სიმღერა გასდევს. იგი სისხლისგან დაცლილი ქვეყნის ქალწულთა მოთქმით არის საესე, იმ ქვეყნის ქალთა ტკივილით, რომლის უკეთესთა შორის უკეთესი ვაჟაკები უთანასწორო ომს ეწირებიან.

და აქ ხორცშესხმულ გაუტეხლობად, ქედუხრელობად გვევლინება სანათა; იგი იმგვარად, ისეთი ფართო მონასმებით, ისეთი განმაზოგადებელი შტრიხებით არის დასატული, რომ სექტაკლში, უბრალოდ, კონკრეტულ ქალად კი არა, ზოგადად ქართველი დედის განსახიერებად წარმოგვიდგება — მარადიული დედისა, რომლის განადგურება შეუძლებელია, და რომელიც მხოლოდ თავის ქვეყანასთან ერთად შეიძლება მოკვდეს. ვიდრე ქვეყანა ცოცხლობს, იგი უძლეველია და რა უბედურებაც არ უნდა დაატყდეს თავს, ყველაფერს გაუძლებს, ყველაფერს აიჭანს, მას ვერანაირი სატანჯველით ვერ დათრგუნავ. ვერ მოერევი — მაინც იცოცხლებს, რათა დედობა გაუწიოს ობლებს, ჯგრისწერის სანთელი აუნთოს მექორწილებს, უჭირისუფლოს მიცვალებულებს... იცოცხლებს, როგორც ადამიანს მცველი და სიმბოლო ქვეყნის უკვდავებისა.

სანათას როლს საუცხოოდ თამაშობს თამარ სხირტლაძე. მის შემყურეს ეკვი არ შეგებარება, რომ ასეთ ქალს, მართლაც, შეეძლო ორი კვირის განმავლობაში მარტოს ეთხარა ბრძოლაში ერთ დღეს დახოცილი თავისი ქმრისა და შვიდი შვილისთვის საფლავი, მარტოს მიეზარებინა მიწისთვის ისინი, და ამის შემდეგ მაინც ეთქვა — ოღონდ მტერზე გამარჯვება გველირსებოდეს და მკვდებზე აღარ ვიტყვებდი, იმავე დღეს ჭრელ კაბას ჩავიცვამდიო.

ნაწარმოების დიდი ღირსება ისიც, რომ აქ სიყვარული და სამშობლოსთვის თავდადება ორ ცალ-ცალკე არსებულ ხელგაწაფული ავტორის მიერ მხოლოდ ხელოვნურად დაკავშირებულ სიუჟეტურ ხაზს კი არ წარმოადგენს (როცა, ეთქვათ, ერთ მათგანს შემოქმედის სათქმელის გამოხატვა აკისრია, მეორე კი პუბლიკუმის დასაინტერესებლად არის შემოტანილი; ანდა, თუ გნებავთ, ნაწარმოები ერთა მათგანისადმი მიძღვნილი ძეგლია, მეორე სიუჟეტური ხაზი კი — მისი დამამშვენებელი ორნამენტი. სხვათა შორის, ასეთი რამ ბევრად უფრო ხშირად ხდება, ვიდრე, ჩვეულებრივ — ნიშნავენ ხოლმე), არამედ ისეა ერთმანეთთან შეზრდილი, რომ განუყოფელ, ორგანულ მთლიანობად არის ქცეული. და ეს, უბრალოდ ყოვლისა, ახალგაზრდა გმირთა ბუნებიდან მომდინარეობს — საქმე ისაა, რომ მათი ბედნიერება, რომლისკენ ღტოლვითა და რომლის მოლოდინითაც არის საესე ნაწარმოები, წარმოუდგენელია, განუხორციელებელია სამშობლოს ბედნიერების გარეშე.

აღამიანის ბედის ქვეყნის ბედთან ასეთი შერწყმის ერთ-ერთი სათავე ლელას წარმომავლობაც არის — იგი გმირი ბათურის ერთადერთი შთამომავალია და მისი სასწაულთმოქმედი ხმალი აბარია. ხმალი კი უქმად გდებას ვერ უძლებს — სულიერებით წუხს, შფოთავს და საბრძოლველად მიიწევს.

კიდევ ერთი ნიშანი ლელას რჩეულობისა (რაც, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ ერთ უპირატესობას გულისხმობს — მოვალეობას სხვებზე ადრე გაწიროს თავი) არის საშინელი სიზმრები („კაცი რამ მოდის კუბრივით, დაათრევს კაცის თავებსა; მოდის, წინ მიწყობს ღრქენითა ჩემთ ძმათ სისხლიან მკლავებსა“), რომლებიც მოსვენებას არ აძლევს გოგოს (და არც მოასვენებს, ვიდრე ბახტრიონი აულბებელია). ეს სიზმრები კი სპექტაკლში პიროვნების არსსაც გამოხატავს (რამდენადაც სიზმრის სახით გაცხადებული სინდისის მოთხოვნას წარმოადგენს) და, ვაჟს პოემისგან განსხვავებით, საქვეყნო, საერო მნიშვნელობაც აკისრია: ნათელხილვის წუთებში მათ უტყუარად ამოიცნობს ქადაგი, როცა ციხის აღების სანაცვლოდ მსხვერპლად მისატან ასულზე ლაპარაკობს: ნიშანი, რომლითაც ბედისწერისგან ზვარაკად შერჩეული ასული სხვებისგან გამოირჩევა, სწორედ მისი საშინელი სიზმრებია.

დიდი საქმის აღსასრულებლად — ბახტრიონის კარის გასაღებად — გასაწერი მერვე ახალგაზრდა კი (ბედი ხომ „ბავშვებს“ მოითხოვს მსხვერპლად) „სიყვარულის ნიშნით“ აირჩევა — იგი ლელას სატრფო უნდა იყოს. და ანდარეზი ყოველგვარი ყოყმანის გარეშე, როგორც ქეშმარიტ ვაჟკაცს და მიჯნურს შეპფერის, სრული მზადყოფნით იღებს ამ არჩევანს, ისე რომ სიკვდილამდე შიშისა და შეშფოთების ნასახიც არ გავკარება მის ნათელ ბუნებას. მხოლოდ ის ადარდებს, ჩვენ თუ მოგვეკლეს, სასწაულთმოქმედი ხმალი ხომ მტერს დარჩებაო. ნუ გეშინია, ურჯულოს ხელში ხმალი ძალას დაკარგავსო, ამშველდებს ლელა. იგი ქალულად თრთის ციხეში სისხლისმღვრელი ბრძოლის მომლოდინე, მაგრამ არც მის გულში გაჩნდება თუნდაც აჩრდილი ფიქრისა, უკან ხომ არ გავბრუნებულეიყავითო.

მიდიან ციხე-სიმაგრისკენ ლელა და ანდარეზი, ფშავლებმა თავიანთი ყველაზე დიდი ვანძი — ბათურის ძლევაშობილი ხმალი ჩააბარეს და მათი ვადარჩენის იმედი აქვთ. მიდიან ციხე-სიმაგრისკენ ქალი და ვაჟი, მიდიან და მომავალ ქორწილსა და ბედნიერებაზე ოცნებობენ. უკან ქართველთა ბანაკი და მთელი ხანმოკლე, მაგრამ მშვენიერი ცხოვრებაა, წინ — მტრებით სავსე ბახტრიონის ციხე და უკვდავება.

ამ სცენას წინ უსწრებს გმირთა ვაცილების უბრწყინვალესი ეპიზოდი და, უფრო ადრე, ბახტრიონთან დაბანაკებული ფშავლების ცეკვა-სიმღერა და მოლხენა, რომელშიც ნიშანწყალიც კი არ არის სასიკვდილო საფრთხის დასაფიწყებლად გამართული ტაშ-ფანდურისა („ლხინისა ჟამიანობის დროს“), ეს არც მხოლოდ იმ ქეშმარიტების მხატვრული ხორცშესხმაა, რომ სიცოცხლე ყოველგვარ ვითარებაში გრძობდება და თავის წილ სიხარულს მოითხოვს. საქმე ისაა, რომ ცეკვა და სიმღერა ქართველებისთვის ყველგან და ყოველთვის (მათ შორის ომშიც) თვითგამოხატვის ერთ-ერთ უძლიერეს საშუალებას წარმოადგენდა (ამ აზრის ნათელსაყოფად საქმარისი იქნება მოვითანოთ თუნდაც ერთი ნაწყვეტი ქართველი იუნკრის მოგონებებიდან, რომელშიც სასიკვდილო საფრთხის წინ მდგომი ბახტრიონის გმირთა ღირსეული შთამომავლებია აღწერილი, ფეხმოუცვლელად რომ იცავდნენ ყველასგან მიტოვებული, გაყიდული, გაწირული ქაეყნის ღირსებას. აი, ეს ნაწყვეტი: „მოხუხუნე ტყვიათა გარემოცვაში სანგრები-

დან ამოვსულვართ, წრე შეგვიკრავს და ცეკვა სიმღერები გავგიმართავს. აქედან მკითხველი ადვილად წარმოიდგენს, რა სულისკვეთება განაგებდა ჩვენს ქცევას და მოქმედებას“. ეს ხდებოდა 1921 წელს ტაბახმელასთან ბრძოლებისას, საგულისშია, რომ ამავე აზრად, რომ დენდინე სტრიქონის შემდეგ, ავტორი წერს: „მომავლად ზეზვას დაძვებაზე ფშავლები ცხებებს რომ მოაგვლევდნენ ბახტრიონზე გასალაშქრებლად...“ — აი, ასეთ ნიმუშებზე იყენენ აღზრდილი იუნკრები, ასე იღვენ ბახტრიონის გმირები მათ გვერდით (იხ. ნ. მათაკაშვილი, მ. კვალაშვილი, „იუნკრები“, თბ., 1990, გვ. 15, 16).

ყველაფერი ის, რაც ზემოთ ცეკვის განსაკუთრებულ როლსა და მნიშვნელობაზე ითქვა, კიდევ უფრო მკაფიოდ ვლინდება ციხის აღების საოცარ სცენაში, რომლის ემოციური მუხტის სიტყვით გადმოცემა შეუძლებელია. აქ არა მხოლოდ არ არის (და ვერც იქნებოდა) დასახიჩრებელი სხეულები, გაპოზილი თავები და ლიტრობით დანთხეული სისხლი, რასაც ასე შეგვაჩივია ბოლო დროს კინო და ტელეეკრანმა, არამედ „შორიდანაც კი არ ჩანს“ მტერი. და მაინც, ქართველ მეომართა ცეკვით (მხოლოდ და მხოლოდ ცეკვით) ისეთი სიშმაგითა და გახლებით არის გადმოცემული ბრძოლის ექსტაზი, რომ თვალნათლივ რწმუნდები: შთავონების ბედნიერ წუთებში თემურ ჩხეიძის ტალანტს ქეშმარიტად სასწაულის მოხდენა ძალუძს (გავიხსენოთ, რა ბრწყინვალედ გამოიყენა მან აღრე „ჩაყოს ხიზნებში“ ცეკვა სრულიად სხვა ამოცანის გადასაჭრელად — ბოროტების აღზევების საჩვენებლად).

შესაძლოა, ეს აზრი სადავო იყოს, მაგრამ, ვფიქრობ, თემურ ჩხეიძეს უდიდესი გამარჯვებები ქართულ მასალაზე აქვს მოპოვებული. თავის საუკეთესო ნაწარმოებებში იგი ისეთი ძალის მხატვრულ მხატვრობას ახსნამს ზორცხ ეროვნულ საწუხარსა თუ სირცხვილს, რომ ლამის ფიზიკურ ტკივილს შევიგრძნობ „საქართველოს საღმობათა“ გამო, თითქოს პირდაპირ შიშველ ნერვზე გეხებინაო. გავიხსენოთ „გუშინდელნი“, „ჩაყოს ხიზნები“ (ჯერ ტელესპექტაკლი, შემდეგ კი თეატრალური დადგმა), ორი ბრწყინვალე სცენური ვარიანტი ილიას „მგზავრის წერილებისა“ (რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებში), „ბახტრიონი“, უდავოდ, მისი ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილებაა.

ამჯერად, უწინარეს ყოვლისა, ღალატის თემა იპყრობს რეჟისორის ყურადღებას, და კიდევ ის, რომ ჩვენი უბედურების სათავე ჩვენსავე თავში უნდა ვეძიოთ. ახლგაზრდა გმირებს პირისპირ მდგარი მრისხანე მტერი ვერაფერს აკლებს, ისინი ზურგიდან გველურად მიბარული მოღალატის ხელით, ქართველის ხელით კვდებიან. და მაინც, მოღალატეს გამარჯვება არ უწერიან: ბახტრიონი აღებულია, მტერი განადგურებული, აღსრულდა საქმე რისთვისაც ცოცხლობდა, რაზეც ოცნებობდა რჩეული ქალ-ვაჟი. მოღალატეს მხოლოდ ის ძალუძს, მუხანათურად მოუსწრაფოს სიცოცხლე ერთგულსავე, ვაჟაკობას, მშვენიერებას; ასეთია მისი სამარცხვინო ფუნქცია ამა სოფელში... და გამარჯვებული მეომრები ქარს გაატანენ მის ფერფლს, რათა ამ უხსენებლის ნეშტსაც კი არ შეაბილწინონ გმირთა სისხლით მორწყული მიწა.

უღრესად საინტერესოა დავით დვალისშვილის მიერ ხორცშესხმული თუმთა ბელადი ზეზვა. აქ ახლებურად არის დანახული ქართველი სარდლის (ან, თუ გნებავთ, უფრო ზოგადად, მეთაურის, ხალხის წინამძღოლის) სახე. თავის წინამორბედთაგან განსხვავებით, მას ოდნეადაც არ ახასიათებს არც სხეებისგან გარეგნული გამორჩეულობა (ვთქვათ, ვაჟკაცური იერით, ათლეტური აღნაგობით, ანდა არისტოკრატიზმით), არც არტისტული პათოსი (ამ სიტყვას

საუკეთესო მნიშვნელობით). ამ დადგმაში ზეზევა ერთი ჩვეულებრივ სეპარატორებისაა, უბრალოზე უბრალო თუშია, ქართველი გლეხი, რომელიც გამარჯვებისას სხეებზე ხმამაღლა ღრიალებს და მოღვნისას ხმის ჩახლეჩამდე მღერის. და მაინც, სპექტაკლის ყურებისას ეჭვი არ შეგეპარება: არის ამ ადამიანში რაღაც ისეთი, რაც აიძულებს ბასტიონთან დაბანაკებულ უდიდეს ვაჟაკებს, უსიტყვოდ დაემორჩილონ მას.

დიდებულია ცალხეა გმირი უთურგა ზურაბ სტურუას შესრულებით... და საერთოდ, მსახიობური წაომატებები იმდენად მრავალიცხვანია, რომ თუ სისრულის პრეტენზია მექნებოდა, თითქმის ყველა მონაწილის დასახელება დამჭირდებოდა, ვაჟთა და ქალთა ქოროების ჩათვლით. ამიტომ, პროგრამის გადმოწერა რომ არ მომიხდეს, იძულებული ვარ აღფრთოვანებისა და მადლიერების ასე ზოგადად გამოხატვით შემოვიფარგლო.

დაბოლოს, კიდევ ერთი პერსონაჟის შესახებ. ქადაგი, უდავოდ, ოთარ მღვინეთუხუცესის ერთ-ერთი საუკეთესო (ხოლო ჩემი აზრით — ყველაზე უკეთესი, აბსოლუტურად საუკეთესო) როლია. უნდა ითქვას, რომ მისი ტექსტი პიესაში მაღლიან მასალას ქმნის დიდი ტემპერამენტით გამორჩეული მსახიობისათვის („ბასტიონის“ დიმიტრი ალექსიძისეული დადგმის მხილველი ერთხმად აღნიშნავენ, რომ ამ როლში თავზარდამცემ შთაბეჭდილებას ახდენდა სერგო ზაქარიაძე). ამ ახალ დადგმაში მსახიობი მთელი თავისი ქეშმარიტად განსაცვიფრებელი თამაშით ხაზს უსვამს იმ ადამიანის ხვედრის ტრაგიკულობას, რომელსაც განგებისგან მომაგლის ხილვის ნიჭი აქვს მომადლებული (ან კიდევ, მისჯილი). მსოფლიო ლიტერატურიდან (მათ შორის ვაჟას შემოქმედებიდან) ვიცით, რომ, საერთოდ, ადამიანისთვის აკრძალული ბედისწერის სფეროში ჩახედვა ტრაგედიის წყაროა, ხოლო ნათელხილვის ნიჭით დაჭილ ოგბული გმირები თავისი არსით ღრმად ტრაგიკული პიროვნებები არიან, რადგან უკვე თავად ფაქტი ამგვარი ნიჭის ქონისა მოკვდავისთვის თითქმის გაუსაძლისი მორალური ტვირთის ზიდვას აკისრებს მათ, აკისრებს პასუხისმგებლობას იმათი ბედის გამო, ვის მომავალსაც ისინი ჭვრეტენ. არადა, მათ არფრის შეცვლა არ ძალუძთ. უმძიმესი ტვირთია ხედავდ და სხვებს ამცნობდ, რა ხვედრს უმზადებს მათ განგება, როგორ მსხვერპლს მოითხოვს მათგან... და მკითხაობის სცენა, სადაც ქადაგი ბასტიონის მომავალი ბრძოლის სურათს ჭვრეტს, საესეა ამგვარი ტრაგიკულობის შეგრძნებით.

აზრობრივი მნიშვნელოვანებით, მსახიობური თამაშით, ემოციური სიძლიერით (ცხადია, ეს ყველაფერი ცალ-ცალკე კი არ არსებობს, არამედ განუყოფლად არის შერწყმული და ურთიერთს განაპირობებს) განსაკუთრებით გამოირჩევა ორი სცენა. ამათგან ერთია ახალგაზრდა გმირთა დატირების სულ ბოლო, ფინალური ეპიზოდი. „ჩიტ იფრენს, სიო იქროლებს, მზეც იბრწყენს, როგორც ბრწყინავდა, თქვენ კი ცად ლოდი გექნებათ, მარადი ძილით მძინართა...“ ოდნავი წამღერებით ტირის ქადაგი და მის ხმაში უამრავი ელფერი გამოსჭვივის — ეს არის ტრადიციული გლოვაც, სასოწარკვეთაც იმ ახალგაზრდების დაღუპვის გამო, ვისშიც ქვეყნის ხვალისდელი დღის იმედი იყო ხორცშესხმული, მოკლული „ზავშეებისადმი“ მამობრივი ალერსიც... შემდეგ სანათა, „მარადი დედა“, თავისი ხალხის სიბრძნისა და გაუტეხლობის განსახიერება, რომელმაც ბრძოლის წინ პირობა მისცა თავის ობოლ შვილობილებს საქორწილო სანთლები მეუნდა აგინთოთო, სიტყვას ასრულებს და მიცვალებულებს, სამგლოვიაროს ნაც-

ელად, ჰერისწერის სანთლებს უნთებს... დიახ, აღსრულდა, ყველაფერი აღსრულდა, მაგრამ, ვაგლახ, რომ ასე უბედურად.

და მაინც, ეს არ არის სპექტაკლი დამარცხების შესახებ: ამ დადგმის აზრობრივსა და ემოციურ მწვერვალს, მის კულმინაციას წარმოადგენს არა ფინალური ეპიზოდი, მთელი მისი ძალის მიუხედავად, არამედ ბახტრიონისკენ მიმავალი ახალგაზრდების გაცილების ერთხელ უკვე ნახსენები უბრწყინვალესი სცენა, როცა ფშავლები მათ უძლეველი გმირის, ბათურის ხმალს გადასცემენ და ქადაგი ანთებულ სანთელს მიაწვდის. ოთარ მეღვინეთუხუცესის შესახებ ზემოთ უკვე ვთქვი რამდენიმე სიტყვა, მაგრამ აქ არ შემიძლია საგანგებოდ არ აღვნიშნო — ამ ეპიზოდში მისი თამაში საერთოდ სცილდება მსახიობურ შესაძლებლობებზე ჩემი წარმოდგენის საზღვრებს: ახალგაზრდათა სადიდებლის წარმოთქმისას ქადაგი ემოციისა და სულიერი ენერგიის ისეთ კონცენტრაციას ახდენს სცენაზე, რომ, ასე გვეჩვენება, — შეუძლებელია მთები, რომლებსაც ის მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ესაუბრებოდა, რომელთა გულისფიქრის გაგონებას ცდილობდა, ასეთი ძალის მიმართვის შემდეგაც უტყყენი დარჩენენ... და მთები გუგუნს იწყებენ.

ნაწარმოების კონტექსტში ეს გუგუნე გაისმის, როგორც მიწის გულიდან ამოხეთქილი რისხვა, საქართველოს ყველა მტერს ადრე თუ გვიან ქვეყნის პირიდან რომ აღბოცავს, თუნდაც იგი ამჟამად დიდად იყოს გალაღებული, და, ამავ დროს, — როგორც სამშობლოსთვის შეწირულთა სადიდებელი.

სპექტაკლ „ბახტრიონზე“ ფიქრისას, უწინარეს ყოვლისა, სწორედ ეს გახსენდება — ყაღყუზე შემდგარი, ამბოხებული დედაბუნება და სანთლით ხელში უკვდავებაში მიმავალი ქალ-ვაჟი.

„ლომების კლუბი“ იწვევს ქართულ სპექტაკლს

რეჟისორმა ავთანდილ ვარსიმაშვილმა დამოუკიდებელი თეატრის პრინციპით დადგა ა. სტრინდბერგის „სიკვდილის როკვა“, რომლის პრემიერაც იტალიაში გაიმართა. სპექტაკლში დაკავებული არიან: რამაზ ჩხიკვაძე, კახი კაცხაძე და ნანა ფაჩუაშვილი. ეს, მართლაც, უჩვეულო გასტროლები იყო. მსახიობები თამაშობდნენ არა თეატრალური მაყურებლისთვის, არამედ მილიონრებისთვის — „ლომების კლუბის“ წევრებისთვის.

გასტროლების თაობაზე გვესაუბრება რეჟისორი ავთანდილ ვარსიმაშვილი.

— რამდენადაც ვეცი, დამოუკიდებელი თეატრის პრინციპით მოამზადებო ავგუსტ სტრინდბერგის „სიკვდილის როკვა“, რომელიც საქართველოში ჯერ არ გითამაშიათ. პირველად „ლომების კლუბის“ მიწვევით იტალიაში წარმოადგინეთ, როგორ დაიბადა ამ პიესის დადგმის იდეა?

— რამაზ ჩხიკვაძემ მომმართა წინადადებით, რაიმე დამედგა მისთვის. ბევრ პიესაზე ვიფიქრეთ, ბოლოს შევჩერდით ამ ნაწარმოებზე, რომელშიც კაპიტან ედგარის როლი ერთ-ერთ ურთულეს სახედ ითვლება. მას თამაშობდა ლოურენს ოვილიე. ეს იყო მისი ერთ-ერთი საუკეთესო როლი. პიესა ჩვენთვის თარგმნა ლევან გველესიანმა. კომპოზიტორია ვანტანგ კახიძე, მხატვარი — მიხეილ ქავჭავაძე. ფაქტურად ოცი წელია რ. ჩხიკვაძეს, რ. სტურუას გარდა, სხვა რეჟისორთან არ უმუშავია. ჩემთვის დიდი პატივია მასთან მუშაობა. სპექტაკლში აგრეთვე მონაწილეობენ კახი კაცხაძე და ნანა ფაჩუაშვილი. პიესის ხუთი როლი სამზე დავიყვანე. ამოღებულია ბავშვების როლები. ეს ჩემი მიგნება არაა. ამ ნაწარმოებთან დაკავშირებით ტრადიციულად ასე იქცევინ ხოლმე. დავიწყეთ მუშაობა, ამ დროს იტალიიდან მივიღეთ მოწვევა „ტიტუს ანდრონიკუსის“ ჩვენებაზე, მაგრამ რიგი მიზეზების გამო, გადავწყვიტე საგასტროლოდ წამელო ეს ახალი სპექტაკლი.

— რას გვეტყოდით თავად გასტროლების შესახებ?

— გასტროლები მოაწყო იტალიის „ლომების კლუბმა“. გავმართეთ ხუთი სპექტაკლი, ვითამაშეთ ამ კლუბის წევრებისათვის, ესე იგი მხოლოდ და მხოლოდ მილიონრებისათვის.

რაც შეეხება თვითონ „დომების კლუბს“, ამ სახელწოდების კლუბი არც თოქაშია ეველა ცივილიზებულ, განვითარებულ ქვეყანაში, რომლის წევრებაც ირჩევენ ქვეყნის გამორჩეულ საზოგადო მოღვაწეებს. ეს ის ხალხია, ვისც ეწევა არა მარტო ქველმოქმედებას, არამედ ფიქრობს და მოქმედებს თავისი ქვეყნის კეთილდღეობისათვის, ზრუნავს მისი აღორძინებისათვის. ამ კლუბის წევრი რომ გახდეს, საკმარისი არ არის გკონდეს ბევრი ფული, შენი საქმით უნდა დაამტკიცო, რომ ღირსი ხარ მისი წევრობისა. ჩვენ შევსვლით, იმათი გაგებით, არამდლად ხალხს (მწერლებს, არქიტექტორებს, პოლიტიურ მოღვაწეებს), რომლებიც თავიანთი დამსახურების გამო არიან ამ კლუბშია წევრები. უფრო გასაგები რომ იყოს, რა დონის კლუბია, გეტყვით, რომ დღეს ინგლისში ამ კლუბის საპატიო პრეზიდენტია მარგარეტ ტეტჩერა, ანერიაში — როლანდ რეიგანი. აი, ასეთი კლუბის სახელით ვიყავით მიწვეულაი. ჩვენი სპექტაკლი იმართებოდა ძირითადად ამ კლუბის წევრებისათვის და მათ თანმხლები პირებისათვის. სხვებს არ ჰქონდათ დასწრების უფლება. ეს ჩვენითვის უცნაური და მოულოდნელი იყო. სპექტაკლი მიდიოდა სინქრონის გარეშე, მაგრამ ეს ხელს არ უშლიდათ, სწორად აღეკვით იგი. წარმოდგენის დაწყების წინ გამოდიოდა ჩვენი თარჯიმანი ივანე ვივზაძე და მოკლე ანოტაციას აწვდიდა მაყურებელს.

— ჩვენ არ გვყავდა ნამდვილი თეატრალური მაყურებელი. ისინი იყვენ ელიტარული მაყურებელი. ამიტომ მათთვის თამაში გაცილებით რთული იყო. მიუხედავად ყოველივე ამისა, ძალიან კარგად მიიღეს სპექტაკლი, ერთსულოვანი იყვენ რამაზ ჩხიკვაძის უბაღლო ნიჭის შეფასებაში. ისინი აღნიშნავდნენ, რომ იგი არის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მსახიობი, რომელიც მათ თეატრალურ სცენაზე უნახავთ.

სპექტალის ჩვენების შემდეგ გავიჩინდა უამრავი მიწვევა: იაპონიაში, ავსტრალიაში, ესპანეთსა და არგენტინაში. ივნისში ამ სპექტაკლს ვუჩვენებთ მოსკოვში, რუსთაველის თეატრის გასტროლების პერიოდში და აუცილებლად ვითამაშებთ თბილისში, რადგან ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანია თბილისელ მაყურებელთა შეფასება.

საამოვნებით აღვნიშნავ, რომ რამაზ ჩხიკვაძესთან ერთად დიდი წარმატება ხვდათ კახი კავსაძეს და ნანა ფაჩუაშვილს. ბოლო სპექტაკლზე ნ. ფაჩუაშვილს გადასცეს ოქროსგან ჩამოსხმული ხის რტო. იტალიელებმა შემოგვთავაზეს, თუ დადგამთ ახალ სპექტაკლს, პრემიერა ისევ ჩვენს ქვეყანაში ითამაშეთო.

— კახი კავსაძესთან და ნანა ფაჩუაშვილთან ადრეც გიმუშავიათ, რამაზ ჩხიკვაძეს კი პირველად შეხვლით.

— დიას. ეს უდიდესი საამოვნებაა. ჩვენ მომავალშიც ვიმუშავებთ ერთად. მის ნიჭიერებაზე ბევრი დაწერილა და კიდევ მეტი დაწერება. ვფიქრობ, რომ აუცილებელია რ. ჩხიკვაძემ და რ. სტურუამ ისევ გააგრძელონ ერთობლივი მუშაობა. მათი ცალ-ცალკე არსებობა ქართული თეატრის მიმართ დანაშაულად მიმაჩნია.

— რამდენად ამართლებს დამოუკიდებელი თეატრის პრინციპით მუშაობა?

— მე მგონია, დამოუკიდებელი თეატრის პრინციპი შესაძლოა მხოლოდ და მხოლოდ გავრცელდეს იმ გზაზე, რომელთაც აკავშირებთ ერთიანი შემოქმედებითი სწრაფვა. ეს შეიძლება იყოს მხოლოდ კონკრეტული პროექტების პრინციპი. დღეს დამოუკიდებელი თეატრი, ჩვენი ეკონომიური სიღატაკის გამო, ვერ იარსებებს, შეიძლება იარსებოს კონკრეტულმა პროექტმა, კონკრე-

ტულში სპექტაკლმა, თეატრი კი ვერ გაძლებს. ამიტომ არ ვისწრაფვი ახალი თეატრის შექმნას, თუმცა, ზევრი საკმაოდ ცნობილი მსახიობი მთავაწოხს ამ იდეას. მიჩნევენაა, კონკრეტული სპექტაკლი დავდგა სხვადასხვა თეატრში მომუშავე კონკრეტულ მსახიობებთან. ეს დასავლური მოდელია. დგამ სპექტაკლს და ვიდრე ეს სპექტაკლი იზიდავს მაყურებელს, ერთად ხართ. როგორც კი სპექტაკლს აკლდება მაყურებელი, იშლებით. ამიტომაც დავდგიტ ეს ერთი სპექტაკლი (პირველი სპექტაკლი), ასლა ვდგამ ოსბორნის „კომედიანტს“, სადაც მთავარ როლს თამაშობს ოთარ მეღვინეთუხუცესი. ამ სპექტაკლში დაკავებული არიან სხვა თეატრის მსახიობებიც. ალბათ, შემოდგომაზე დავდგამ „ფოლსფატს“ კვლავ რამაზ ჩხიკვაძესთან ერთად.

ფიქრობ, მუშაობის ასეთი პრინციპი უფრო გამართლებულია. ვთვლი, რომ დრო მოჰმა თეატრის იმ სტრუქტურებმა, რომლებიც აქამდე არსებობდა.

— გმადლობთ საუბრისათვის. გისურვებთ ახალ შემოქმედებით წარმატებებს.

ინტერვიუს უძღვებოდა მამუშაპ ბარძანიშვილი

ბრწყინვალე თეატრალური დასი საქართველოდან ხვალ. გლარატეს კავალოტის მეგობრებს კლუბში მხოლოდ „ლომების კლუბის“ წევრებისათვის წარმოდგენილი იქნება ერთ-ერთი ყველაზე ელიტარული და ბრწყინვალე თეატრალური დასი საქართველოდან, რომლებიც გვიჩვენებენ სტრინდბერგის ურთულეს დრამას „სიკვდილის როკვას“

შეგახსენებთ, რომ ხვალინდელ სპექტაკლზე დასწრება შეუძლიათ მხოლოდ ლომების „კლუბის“ წევრებს და მათ მეგობრებს. თქვენ მოგეცემათ შესანიშნავი საშუალება ნახოთ ჩვენი დროის ერთ-ერთი ყველაზე დიდი თეატრალური მსახიობის რამაზ ჩხიკვაძის ახალი ნამუშევარი.

სხვადასხვა დროს იტალიელ მაყურებელს ნანახი აქვს ამ მსახიობის მიერ განსახიერებელი აზდაკი (ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრე“), რიჩარდ მესამე (შექსპირის „რიჩარდ მესამე“) მეფე ლირი („შექსპირის „მეფე ლირი“) რუსთაველის თეატრის გასტროლებას დროს. „სიკვდილის როკვაში“ ის ხან განცვიფრებთ თავისი კომიზმით, ხანაც ტრა-

გიკომით. მისი თამაში ჩინებულია. ამ არაჩვეულებრივ მსახიობს შესანიშნავ პარტიორობას უწევენ მომხიბვლელი ნანა ფაჩუაშვილი და ტემპერამენტოანი კახი კავსაძე. სპექტაკლის რეჟისორია ავთანდილ ვარსიმაშვილი, რომელსაც კარგად იცნობს ჩვენი ტელემაყურებელი ფილმი „თინიერი“, რომელიც რამოდენიმეჯერ იყო ნაჩვენები სხვადასხვა ტელეარხებით. მოკლედ, იქარეთ ნახოთ არაჩვეულებრივი თეატრალური წარმოდგენა და თქვენ შეჰკვალად ნასიამოვნები დარჩებით, შეგახსენებთ მოვლენის არაორდინალურობის გამო ბილეთის ფასი ჩვეულებრივზე მაღალია (50000 ლირა)

კავალოტის მეგობრების კლუბის სახელით უზმ პლამპი

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი მაყურებლისათვის უცნობ ენაზე მიმდინარეობდა, არაჩვეულებრივი მსახიობების წყალობით ყველაფერი გასაგები იყო და ისეთი შეგრძენება გიჩნდებოდა, რომ სპექტაკლს იტალიურ ენაზე უყურებდი. რამაზ ჩხიკვაძე, მართლაც, უდიდესი მსახიობია, ასეთი მსახიობები დღეს დიდი იშვიათობაა.

გაზეთი „ვარგუნიანო“

ნიმუშ მატარებელი

შედეგობრივი პროგრამის განხორციელების სტრატეგია

შედეგობრივი

(წერილი პირველი)

რობერტ სტურუას შემოქმედების განხილვა თეატრის პროფესიონალი თეორეტიკოსისათვის დღეს უკვე ურთულეს და საპასუხისმგებლო პრობლემად იქცა ამ გამოჩენილი ტალანტის მქონე შემოქმედის იშვიათი იმანენტური ხანის, ორიგინალური ხელწერის გამო და იმის გამოც, რომ იგი თითქმის ყველა სპექტაკლში გამოუცნობია, ამ სიტუაციაში ვგულისხმობ არა მიზანსა და მიხედვით მხატვრულ გადაწყვეტას, არამედ ნაწარმოების მიხედვით — სრულიად ორიგინალურ ინტერპრეტაციას. სტურუას რეჟისურისათვის დამახასიათებელი მოულოდნელობის ეფექტისა და ამ ეფექტის სიძლიერის აღნიშვნისას, ერთერთ სტატიაში კ. რუდინიკი მას სვერულ ელვასაც აღარებდა და ეს ეპითეტიც კი არ მეჩვენება გაზვიადებული, როდესაც მისეული „მეფე ლირის“ საფინანსო სცენას ვიხსენებ, რის შესახებაც მსჯელობს კრიტიკოსი. რობერტ სტურუას ყოველი ახალი წარმოდგენა, რომლის მზადებაზე უფრო და უფრო მეტ დროს მოიცავს რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, ასევე ახალია და უცხო.

ადამიანი შეიძლება ახლებურად იზადებოდეს ყოველდღე, მაგრამ საკუთარ თავს იგი სიცოცხლეში ერთხელ აგნებს. თეატრმცოდნე ვახტანგ ქართველი-შვილის აზრით, სტურუა „სეილემის

პროცესის“ რეჟისურით არ გამხდარა ორიგინალური ხელწერის შემოქმედი. მას ამ სპექტაკლის თეატრალური ესთეტიკა არ მოუტანია თეატრში, იგი აქ დახვდა. საკუთარ თავს სტურუამ, მისავე აღარებით, მიაგნო „სეილემელ კეთილ კაცში“, უფრო სწორედ, მის ორ სცენაში („ქორწილი“ და „შეტეს მონოლოგი“ — ვ. ქ.). აქედან დაიწყო საკუთრივ სტურუას თეატრი. შემდეგ ამ თეატრმა სრულყოფილება საც მიაღწია და სახეცვლილებაც განიცადა. ბ. ბრენტი გახდა ის დრამატურგა, რომელმაც ხელახლა დაბადა სტურუა როგორც რეჟისორი და მისცა მას საშუალება, ქართული ეროვნული სანახაობრივი საწყისები დაემყნო გერმანული ინტელექტუალური თეატრის ფესვებზე და ამ სანახაობითი და ფსიქოლოგიურად ღრმად განაღვივებული მასალით, რომელთაგან პირველმა ახლებური აზრობრივი დატვირთვა შეიძინა, ხოლო უკანასკნელმა — ძლიერი ემოციური მუხტი, შეექმნა თვისებრივად განსხვავებული თეატრალური რეალობა, ახალი სამყარომოდელი (არა „სამყარო თეატრია“, როგორც მიიჩნევდა უ. შექსპირი, არამედ თეატრია მთელი სამყარო — როგორც დავაკვით სტურუას სპექტაკლების კარნავალური მსვლელობისას, ნ. მ.), სადაც რეჟისორისეული პერსონაჟები მოქმედებენ არა მხოლოდ არ-

სტუდული დრამატურგიული მხალის ჩარჩოებში, არამედ ვლოხალდურ სივრცეებში და მსჯელობენ არა კონსტრუქტულ ვითარებაზე, არამედ მსოფლიო პრობლემატყაზე. ფილოსოფიურ კატეგორიებზე, ანუ იმ თემებზე, რაზე მსჯელობის თუნდაც საბაზსაც კი იძლევა მოცემული მხატვრული ნაწარმოები. ეს მსჯელობა კი სცენურად განსხეულდება იშვიათი პირობათი ეფექტებისა და ღრმა თეატრალიობის საბურველქვეშ.

ძალზე ხშირად რ. სტურუას სპექტაკლებში აქტუალობა და დღევანდელობის მუხტი და, რაც კიდევ უფრო გასათვალისწინებელია, მომავლის ნაღმი იძენდა საგრძნობია, რომ ათი-თხუთმეტი წლის წინ დადგმული წარმოდგენები გაცილებით აქტუალურნი და კიდევ უფრო მნიშვნელოვანნი ხდებიან დღეს, ვიდრე ისინი იყვნენ თუნდაც პრემიერების დროს, მაგრამ სტურუა ამ დღევანდელობასა თუ აქტუალობას სპექტაკლების დადგმისას თვითმიზნად კი არა, მიზნადაც არ ისახავს. მას, საიდან ხდება ასეთი გათვალისწინება ამ მახასიათებლისა. ქ-ნ ნელი შურლაიასათვის მიცემულ ინტერვიუში რობერტ ზტურუა აღნიშნავს: „ის პრობლემები, რომლებიც ასე ახლობეღლია დღევანდელობისათვის, ყიწრო გაგებით, მე არ მაღელვებს, თუმც ისინი იქმნება სპექტაკლში (საუბარია კალდერონის „ცხოვრება სოზმარია“-ს თაობაზე. — ნ. მ.), გაცილებით მიმზიდველად მეჩვენება სხვა რამ. ავტორის შესეღულემა პრობლემებზე დღევანდელობის მიღმა, თითქოს უფრო შორიდან“.²

რეჟისორი ყოფიერების გაგების ფილოსოფიური ასპექტებიდან რელიგიურ პლასტებამდე ღრმავდება, როდესაც შემოთქმულ მოსაზრებას შემდეგნაირად ავრძელებს: „ხანდახან გეჩვენება, რომ ამ პიესით ეხები ყოფიერების ყველაზე ძირითად საკითხებს.

რისთვის ეცხოვრობთ, როგორ ვიცხოვრობთ, დამოკიდებულია თუ არა ჩვენი ნება თავად ჩვენზე. შეუძლია თუ არა ადამიანს შეცვალოს ის, რაც, როგორც ჩანს, უკვე მოცემულია ვიდაცას მიერ — ღმერთის თუ ბედისწერი“...³ ალბათ, ამგვარი მსოფლმხედველობრივი მრწამსი საკუთრივ სტურუასი გახდა საბაზი დაწერილიყო ა. ურუშუაძის შრომა: „რობერტ სტურუას შექსირული სპექტაკლების წინასწარმეტყველური არსის შესახებ“, ან ეს წინამდებარე ნაშრომი, რომლის მიზანია არა სტურუას საეტაპო მნიშვნელობის მქონე წარმოდგენათა განხილვა, არამედ ე. წ. ზე-ზეამოცანის ძიება მის შემოქმედებით ნაშუუვრებში.

ორიოდ სიტყვა ტერმინ „ზე-ზეამოცანის“ შესახებ. როგორც რეჟისორი გ. ტოვსტონოვოვი აღნიშნავს, სტანისლავსკის სისტემის გვირგვინად გვევლინება მოძღვრება ზე და ზე-ამოცანათა შესახებ. ჩვენ საკმაოდ კარგად შეცოთვისეთო მოძღვრება ზეამოცანის შესახებ, რომელსაც ხშირად ნაწარმოების იდეასაც ვუწოდებთ, მაგრამ ზე-ზეამოცანა თითქოს მიგვაიწყდა.

„ზეამოცანა, ანუ იდეა სპექტაკლისა პიესაში დევს — წერს გ. ტოვსტონოვოვი — ჩვენ სხვადასხვანაირად შეიძლება გავიგოთ ის, მაგრამ ის მოცემულია ავტორის მიერ. მიუხედავად ამისა, ჩვენ არ უნდა შემოვიფარგლოთ ამით. არ უნდა მივმართოთ მწერა მხოლოდ ნაწარმოების შიგნით... დაბნელებულ მაყურებელთა დარბაზში ხელოვნური განათების ფონზე რეჟისორი და მსახიობები ტანჯვით ეძიებენ კლასიკური პიესის სიბრძნის საგანძურს, ფილოსოფიურ სიღრმეს, ფსიქოლოგიურ სირთულეებს, თეატრის კედლებს მიღმა კი ანათებს მზე. ხალხი სწავლობს და მსჯელობს, მუშაობს და გმირობებს სჩადის... ზე-ზეამოცანა



არის ის ზიდი, რომელიც აერთებს სპექტაკლს ცხოვრებასთან. ზე-ზეამოცანა თეატრის კედლებს სწევს განზე და გვაძლევს საშუალებას დავინახოთ პიესა თანამედროვის თვლით. ზე-ზეამოცანა არ შეიძლება განისაზღვროს, თუკი იცი მხოლოდ პიესა. ის ითხოვს არა მხოლოდ ცოდნას, არამედ გრძნობას. ის არ შეიძლება ხელოვანს მოახვიო თავზე. ის უნდა დაიბადოს ხელოვანისაგან...

იმისათვის, რომ დაიჭიროს ეს „ლურჯი ფრინველი“ — ზე-ზეამოცანა — ხელოვანს უნდა გააჩნდეს მოქალაქეობრივი იდეები და გრძნობები... უნდა შეეძლოს ძლიერი სიყვარული და ძლიერი სიძულვილი. არ არის საკმარისი გაგება მხოლოდ, თუ რა არის ჩვენს ცხოვრებაში სიკეთე და რა — ბოროტება. უნდა თვითონ გამოსცადოს აღფრთოვანება მშვენიერებისაგან და განიცადოს ტკივილი სიმახინჯის ხილვის გამო... ზე-ზეამოცანა სპექტაკლს რეჟისორისა და მსახიობის ღრმად პირადულ საქმედ აქცევს. ამაში მდგომარეობს საკუთარი ხალხის მსახურების უმაღლესი აზრი... და ა. შ.⁴

ყოველივე შემოთქმული ნათლად გვიჩვენებს, რომ ზე-ზეამოცანის პოვნა რჩეულ რეჟისორთა მიერ ასევე რჩეულ წარმოდგენათა ხედურია. ძიება მთავარის, არსებითის ცხოვრებაში, ხელოვნებაში ყოველი დროის პიროვნების, ხელოვანის დანიშნულებას და მიზანს წარმოადგენს. ყველაზე მთავარი აღამიანის ხანმოკლე არსებობის მანძილზე, ალბათ, მისი პიროვნების პერსონიფიკაციაა უნიტარულ სამყაროში, საკუთარი თავის ძიება და რეალიზაცია იმ ნიქისა, ტელანტისა ან თუნდაც რაიმე უნარისა, რაც მას ღვით აქვს ნაბოძები. ამდენად, მისი ტრაგიზმი უპირველესად ამ შესაძლებლობათა ვერგამოვლენაშიც შეიძლება ვეძიოთ. რადგანაც ამ შემთხვევაში შეიძლება ითქვას, რომ აღამიანის, რო-

გორც პიროვნების არსებობა ყოველრებით შემოისაზღვრა და ვერ განხორციელდა, ვერ შედა შემოქმედებოდა. მაგრამ ისმის კითხვა — სასურველია კი ყველა აღამიანმა მიინდომოს საკუთარ შესაძლებლობათა სრული რეალიზაცია და რომც შეძლოს ეს, არც კი არის საინტერესო, როგორია იგი, კეთილი თუ ბოროტი, რადგანაც აქ მთავარია უკვე ის, თუ რა სიტუაცია თამაშდება, რა მოქმედება სრულდება მისი ნებით თუ ხელით. „არც ერთ ავაჯაკს და დამნაშავეს ქვეყნად იმდენი სისხლი არ დაუღვრია, რამდენიც იმას, ვინც ესწრაფვოდა კაცობრიობას მხსნელად მოვლინებოდა“ — წერდა სიმონ ფრანკი. ეს სიტყვები, ალბათ, ჩვენს დღევანდელობასაც ასახავს. მართლაც, ძალზე რთულია ჩვენი დღევანდელი პოლიტიკური ყოფა იმისათვის, რომ რომელიმე დიპლომატმა, მეცნიერმა თუ ხელოვანმა ითავოს მისი სრულყოფილი განალიზება, ამას, როგორც ყოველთვის, კვლავ დროის დისტანცია დასჭირდება, მაგრამ თუკი ეს მეტნაკლებად შესაძლებელია, ალბათ, მაინც ხელოვნებას ძალუძს ეძიოს ეს ყოფისეული ილუზიური სამყარო გენიოსთა შემოქმედებაში და ახლებური, თანამედროვე სუნთქვით გააცოცხლოს იგი.

ზნირად მებადება აზრი, რა უფრო მნიშვნელოვანია რობერტ სტურუას შემოქმედებაში — რეჟისურის ბრწყინვალე ფეიერვერკული თავისუფლება და საღაღე, აქტიორული შესრულების სრულყოფა და ევრმანული სიზუსტე, იშვიათი მუსიკალური პარტიტურა, რომელიც მსატვრობათან ერთად სანდახან რეჟისორსა და მსახიობზე ადრე მიაჩნებებს მაყურებელს სცენურ სათქმელს თუ თავად ეს სათქმელი — პროზა. რისთვისაც სტურუა ფაქტურად ღვაწს სპექტაკლს. ცხადია, სტურუასათვის მთავარია სათქმელი, რომელიც მან უპირველესად მაყურებელს



უნდა გაანდოს. აქ იბადება სტურუა — ჰუმანისტი, სტურუა — შემოქმედო, რომელიც ყოველი თავისი ნაწარმოებით გემოდღვრავს ისე, რომ ეს სულიერი კათარზისი, მხატვრული ნაწარმოების ხილვით გამოწვეულ აღვრთონებისათან ერთად არ გვაძიძიებს და ისე ბუნებრივად იჭრება ჩვენში, თითქოს ყოველთვის ამ აზრისანი ვიყავით, თითქოს ადრეც დავფიქრებულვართ ამ პრობლემაზე. ჯანსაყუთრებით ბერ-თოლდ ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრე“ (პრემიერა — 1975 წ.) შეძლებს ყველა დროის, ეროვნების, მსოფლიოს მკურნების დაპრობას. სპექტაკლი, რომელშიც სიკეთე იმარჯვებს ბოროტებაზე, მსჯელობს მის ხანმოკლეობაზე, სიყვარულზე და მისთვის უანგარო თავგანწირვაზე.

„კავკასიური ცარცის წრე“ პოლიტიკური აზრით დატვირთული წარმოდგენა არ ყოფილა. მაგრამ მასში, მის ძირითად სათქმელში, არა ერთი აქტუალური ფრაზა ითქვა, რომელიც ზოგადკაცობრიულ თემებთან ერთად არანაკლებ მიეხადებოდა ჩვენს დღევანდელობასაც. „ომი დამთავრდა, მშვიდობის გეშინოდეთ, ხალხო“ — განა ესმოდა მაშინ რომელიმე ჩვენთაგანს ამ ფრაზის დრმა ზრუნანი მნიშვნელობა. 1974-80 წლების საქართველოსათვის თითქოსდა უადგილო და ამდენად, თითქმის ორიგინალურად და თეატრალურად მუდერი რეფერენსივითი სიმართლით აზიანდა დღეს. დამთავრომი, რომელიც ქალაქის გუბერნატორმა თავს მოახვია ხალხს და დაიწყო სილატაკე, შიმშილი, ეკონომიკური კრიზისის თან მოხდა ხალხის სულიერად აღზინება-დაბეჩავება, ძნელ სახლიდან გამოაგდო ჩვილბავშვანი და — გრუშე. მკაცრ წამთარში მას ბოქვლი მაუჩინა ბ-ნა. სიკეთე ვიტანჯა, ზაროტება გაპარაშვდა. ეს მითოსური დრო დღევანდელობასაც რომ მიგვანიშნებს,

გახდა, ალბათ, საბაზი იმისა, რომელიც ბერტ სტურუამ თავისი თეატრის 1993 წლის სეზონი „კავკასიური ცარცის წრით“ გახსნა. სპექტაკლმა კვლავ იქადაგა სიკეთის აუცილებლობა, თავად კავკასიური ცარცის წრის სცენამ კი, გარდა დედა-შვილობის აქტის რეალური გამოვლინებისა, სრულიად სხვა, ახალი დატვირთვა მიიღო ამ წარმოდგენაში, რომელშიც პატარა მიშეიკო, საქართველოს მსჯავსად, კინადამ ორმა დედამ ანუ ორხელისუფლებიანობამ გაგლიჯა. მასზე ხელის გაშვება მის გაწირვას კი არა, გადარჩენას უდრდა. ამ წარმოდგენაშიც კომპრომისის უნარი სიყვარულის უნარის ტოლფასი გამხდარა.

„შეიბრალებთ ერთმანეთი და მაშინ ბედნიერები იქნებით. ეს არის ყველაზე დიდი სიმართლე, რაც კი არსებობს ამ ქვეყანაზე“ — ეს სიტყვები სტურუის „დრაკონის“ მთავარ გმირს, ლანცელოტს ეკუთვნის. „დრაკონი“ „კავკასიური ცარცის წრის“ დადგმიდან ერთი წლის შემდეგ განხორციელდა რუსთაველთა სცენაზე და ამდენად, ჩემი აზრით, ყველაზე ორგანულად და პირდაპირი გზით გააგრძელა შემოხსენებული სპექტაკლის მთავარი სათქმელი. მასაც ისევე, როგორც „კავკასიურს“, ახასიათებდა გამოკვეთილი თეატრალობა და პირობითობა, რომელშიც აშკარად იკვეთებოდა არამხოლოდ დრამატურგიულად, არამედ ვიზუალურადაც ის აზრი, რაც რეჟისორს ჰქონდა შვარცის ნაწარმოების დედააზრის ირგვლივ. მითოსური გმირის მიერ ბოროტებასთან ბრძოლის და სიკეთის უცილობელი გამარჯვების გარდა, რაც ერთგვარად ანათესავებდა ამ ნაწარმოებს „კავკასიურ ცარცის წრესთან“. „დრაკონმა“ წინ წამოსწია უზენაესი ხელისუფლის, ანუ დიქტატორის თემა, რომელიც სტურუას თეატ-



რში ორი წლით ადრე, ამ სექტაკლის დადგამამდე, სექტაკლ „ყვარყვარეთი“ შემოვიდა.

„ყვარყვარე“ მაღალმხატვრულად გააზრებული, რეჟისორისეული ყალმის ფართო მონახმებით დახასიათებული — სხვადასხვა დრამატურგიული ნიმუშით თუ მხატვრულ-სცენოგრაფიული ეკლეტიზმის კონსტრუქციული პრინციპით იყო აგებული. დიქტატორი — ნაცარქექიას ნილაბი პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ საშუალებით შეიქმნა, მაგრამ თავად სექტაკალი ყველაზე ნაკლებად, ალბათ, ამ ნაწარმოებს ჰგავდა. „ამ პიესაზე სამუშაოდ დიდი ხანია ვემზადებოდი (საუბარია „ყვარყვარეზე“ — ნ. მ.). მაგრამ ხელს მიშლიდა ის, რომ ჩემს დამოკიდებულებას პიესაში აღძრული პრობლემისადმი ვერ მოვუნახე სათანადო თეატრალური ფორმა. მე მხოლოდ ყვარყვარე ყოფილიყო არა მხოლოდ ჩვენი ისტორიისათვის დამახასიათებელი მოვლენა, არა მხოლოდ ქართული ყოფის ფაქტი, არამედ ამ კონკრეტულ მაგალითზე მეჩვენებინა საერთოდ, პოლიტიკური ავანტურისტის სახე.“⁵

კაკაბაძის პიესა 1928 წელს დაიწერა. ამდენად, როგორც თავად სტურუა აღნიშნავდა, დრამატურგისთვის არ არსებობდა ჰიტლერის მაგალითი. სექტაკალში კოლაუსის პრინციპით იყო ჩართული სხვადასხვა ტიპის დიქტატორთა ტიპები. ბრენტის „არტურო უის კარიერიდან“ კი მთელი სცენა იყო ადებულის, რაც რეჟისორმა ასე განმარტა: „ჰიტლერმა უდიდესი კულტურის ერი მოატყუა. ამიტომ ამ სცენას მე ისტორიული ექსკურსის დანიშნულება მივცი და რამდენადაც ბრენტის პიესა დაწერილია როგორც ტრაგიკული ფარსი, იგი შეერწყა „ყვარყვარეს“⁶ რეჟისორის ფანტაზიამ კიდევ უფრო გაიხივრებინა ეს პრობლემა. მან, როგორც ელობალურ, ზეკაცობრიულ მასშტაბებში მოაზროვნე ხელდასმამ, გარ-

კვეული პარალელი გაავლო ყვარყვარეს, როგორც ანტიქრისტესა და ქრისტეს ცხოვრებას შორის კაკაბაძის პიესის საშუალებით და მაყურებელს უჩვენა ამ გმირის „მოწამებრივი“ ცხოვრება: მისი მოღვაწეობის დასაწყისი — მისი პირველი გამოჩენა და ქადაგება ეკლესიაში (სცენოგრაფიულად ეს ეკლესია წისქვილს წარმოადგენდა, რამდენადაც ეს ანტიმესია ნაცარქექია იყო და ამ ადგილიდან მოველინა ქვეყანას), მისი ორი ნათლისცემა (სცენები სევასტისა და გულთამაზისთან), იერუსალიმში წასვლა (სცენა დროებითი მთავრობის სახლში), საიდუმლო სერობა (სცენა მოწაფეებთან), ჭვარცმა (სახარბოებელაზე ასვლა) და ა. შ. ასეთი სტრუქტურით აიგო ეს სექტაკალი.

ის ფაქტი, რომ ყვარყვარე ყველა საქმეს სიკეთის სახელით იწყებს, ხალხისთვის მისაღებ და საჭირო იდეებს ქადაგებს და ყოველთვის უკუღმართად ამთავრებს. ჩვენი ყოფის ყველა დროის კონსტრუქტურებს მოხაზავს. ყვარყვარეში მხოლოდ ერთი ეპოქის დავადება არ არის. ყვარყვარე ჩნდება იქ, სადაც „ადამიანები დაკარგავენ ინდივიდუალობას, უბირ ჭგუფად გადაიქცევიან და ყოველ გრუზუნზე მიწაზე განერთხმიან. ყვარყვარე უფრო ადვილად მოირგებს „მოვლენილის“ ნილაბს, თუ ნამდვილი ვაჟაკები ან შორს, სანგრებში არიან და იბრძვიან, ანდა ადამიანთა მომავალზე ფიქრს მისცემიან.“⁷ დამაფიქრებელია ამ ღრმად მოაზროვნე მწერლის მიერ 70-იანი წლების გადასახედიდან მოწვედილი ფრანზა, რომელიც აგრერიგად უხდება 90-იანი წლების საქართველოს საომარ ვითარებას. მხოლოდ ერთი მცირე შესწორების — აქ „ყვარყვარე“ მრავლობით რიცხვშია სახმარი და პირდაპირ გასაიგივებელი ჩვენი ქვეყნის მაფიოზურ სტრუქტურებთან. მაშასადამე, მაშინ, როდესაც ნამდვილი ვაჟაკები სანგრებში არიან და იბრძვიან ან ადამიანთა

მომავალზე ფიქრს მისცემიან, ყვარუ-
ვარეები ეპატრონებიან მათ ქონებას და
მოლიანად ქვეყანას, და ამასთანავე,
ტუბილი მომავლის აუცილებელი დად-
გომის იმედს აძლევენ ისედაც გვარი-
ანად მოტყუებულ და გაუბედურებულ
მოსახლეობას.

ნაცარქექიამ, სახლიდან რომ გამო-
აგდეს, გულუბრყვილო დევები ნახა,
ყვარყვარემაც იბოვა გულუბრყვილო
ხალხი, რომელმაც დაიჭირა, რომ თუკი
ყვარყვარემ შეძლო წაპოტინებოდა სა-
ვარძელს, თვითონაც შეძლებდა, რო-
გორც მისეული გონებისა და ინტელექ-
ტის პატრონი, იგივეს. სცენაზე გათა-
მაშლება სავარძლის მოპოვების ცდა და
უამრავ პრეტენდენტთაგან, ამ მცირე
ბრძოლის გათავების შემდეგ, მასში
კვლავ ყვარყვარე აღმოჩნდება ვაღი-
ზული სახით ჩამჯდარი. ეს უკვე შემ-
თხვევითობა აღარ არის. ეს არის და-
მადახტურებელი იმისა, რომ როდესაც
ხალხი ყვარყვარესავით დაიწყებს მოქ-
მედებას და თავის ადგილს დაივიწყებს.
დაკარგავს აღმანაწერ სახეს თანამდე-
ბობის მიღების სურვილთ, იმ ანარქი-
ულ ქვეყანას ყოველთვის ყვარყვარე-
ბი დაეპატრონებიან.

ხელისუფლების ზღელში ჩაგდებისათ-
ვის ყველა საშუალების გამოყენება და
მისით ტკობა, როგორც ცნობილია,
დიქტატორის უპირველესი თვისებაა.
ასე რომ, შეიძლება ითქვას, რომერტ
სტურუას თეატრში ტირ ნისა და დეს-
პოტი ზელისუფლას, გვირგვინოხნის
თემა „ყვარყვარეთ“ დაიწყო. აქამდე
ეს პრობლემა მხოლოდ ზნეობრივ კა-
ტეგორიებზე მეტად არსული და მხატვ-
რული საშუალებებით მსჯელობით ე-
მიანებოდა მას. საინტერესოა გვირგვი-
ნის ანუ ძალაუფლებას თემის ვიზუა-
ლურად, სცენოგრაფიულად შემოჭრა
რესპოაველას თეატრის სცენაზე. ეს
ნათა სტურუას ყველა იმ სპექტაკლ-
ში გათამაშდება, რომელიც ძალაუფლე-

ბის საკითხს მიეძღვნება და ყველგან
ორიგინალურ მეტაფორულ და აზრო-
ბრივ დატვირთვის შეიძენს. „ყვარყვა-
რეში“ უკვე არის სცენა გვირგვინთან,
როდესაც ყვარყვარე მიცოცავს მიწა-
ზე, მიჰყვება ბრბო და სწორედ ამ
დროს, მიწაზე დაგდებულ გვირგვინს
გადააწყდება — ვინცა უპატრონოს
დაუგდება და გაქცეულა — ასეთი მი-
წანსცენითაც კი შეიძლება გააზრებულ
იქნას ყვარყვარე — მაწანწალას გზა
ძალაუფლებისაკენ.

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლის
სრული მხატვრული ანალიზი არ გას-
ლავთ შრომის მიზანი, მაინც შეუძ-
ლებელია ვისაუბროთ მასზე ყვარყვა-
რეს სცენური ნიღბის გარეშე, რადგა-
ნაც იგია ამ წარმოდგენის მხატვრული
გადაწყვეტის გვირგვინი — თეთრი სა-
ხის, ანუ სქლად შეთეთრებული, ნიღ-
ბად ქცეული პირისახის, ცოცხალი,
უბერებელი, ცბიერი, ფეხშიშველი მა-
წანწალა დიქტატორი — ყველა დროის
ავანტურისტის პროტოტიპი. შემთხვე-
ვითი არ იყო, რომ რამაშ ჩიკვაძე,
განუშვარტავდა რა გურამ ბათიაშვილს
ინტერვიუში ფეხშიშველა ყვარყვარეს
მხატვრულ სიმბოლიკას, აღნიშნულა,
რომ მას ვერც კი წარმოედგინა ყვარ-
ყვარეს ფეხსაცმლიანი თამაში. მსახი-
ობის აზრით, ყველა დროის და ყველა
ხალხის მაწანწალა — ყვარყვარე, რაც
უნდა მაღალ საფეხურზე ავიდეს. მა-
ინც დარჩება იმად, რაც არის სინამ-
დილეში, — მაწანწალად. ეს აზრი უა-
ღრესად მნიშვნელოვნად მესახება სპე-
ქტაკლის მხატვრული ქარგის ამოცნო-
ბისას.

შემთხვევითი არც ის გარემოება გა-
ხლდათ, რომ 1971 წელს დადგმულ
„ყვარყვარეს“ თეატრმცოდნეთა არც
ერთი დაობის წარმომადგენელი დრო-
ულად არ გამოეჩაურა, რასაც თავად
რობერტ სტურუაც გულისტკივლით

აღნიშნავდა გუჩამ ბათიაშვილთან ინტერვიუში, ხოლო ლიტერატორებმა სხვადასხვაგვარად შეაფასეს სპექტაკლი. ასე მაგალითად, ჯანსუღ ლვინჯილიამ, მისი მხატვრული სიმბოლიკის ამოცნობისა თუ ზეამოცანის ძიების ნაცვლად, შეკითხვები დაუსვა მყურებელს და რეჟისორს: რით არის გამართლებული კაკაბაძისა და ბრეტის შეხვედრა? დასაშვებია თუ არა კლასიკური ნაწარმოების ასეთი თავისუფალი დამუშავება? რას ნიშნავს წისქვილისა და ეკლესიის ურთიერთშეხამების პირობითობა? რატომ აღმოჩნდა ყინწვისის ანგელოზის ხელი შავ ჩარჩოში? და ა. შ.

ეს არის ის სოცნური სიმბოლიკა, რომლით კუმობაც თავისუფლად უნდა შეეშლოს მეტაფორულ აზროვნებას შეჩვეულ თეატრალურ მაყურებელს, ხოლო თუ რა რას ნიშნავს. მოგეხსენებათ, მაყურებლის ფანტაზიის კონტექსტშიც შეიძლება გაიზიაროს.

ყვარყვარება და არტორო უის პერსონაჟა იდენტიფიცირებამ, რაც ასე ორგანულად გაითავისა ქართული სცენის კორიფემ რამეს ჩისკვაძემ. კიდევ ერთხელ დამტკიცა ყვარყვარისის საყოველთაო სენის არსებობა სამყაროში. ყვარყვარესული სტალინის, არტორო უის სახეცვლილებები ნათელ წარმოდგენას იძლეოდნენ დიქტატორის მრავალსახეობის შესახებ.

1978 წელს კ. რუდნიცი ამ სპექტაკლის შესახებ წერდა, რომ იგი დაიდა იმ იუბილეებით მოყრისებულ, თვითმკაყოფილებისა და ბაქიაობის წლებში. მაშინ, როდესაც XX ყრილობაზე საკმაოდ შეღანძლული სტალინის ხატის განახლების არცთუ წარმატებელი ცდები იყო. „ყვარყვარე“ თამაშდებოდა ტრაგიკარსული ვარიაციები ტირანის არაადამიანურობის თემაზე. ერთ-ერთი ვარიაცია გაციე-

ბულ პუბლიკას „ხალხების ბელადის“ გროტესკულ სახეს სთავაზობდა. ჯარისკაცულ მკაცრ კიტელში გამოწყობილი ფენშიშველა მანიაკი ნელა დაბიჭებდა რამის გასწვრივ, ძუნწად და მძიმედ გამოსცრდა კბილებში სიტყვებს „მიზანსცენა... „თათბირი“... მღელვარე ბაუზები, ბოლოს ყვარყვარე... ყეფასავით ქირქილს ატებსა, ვიწეც შეუჩერდებოდა მწერა, დგებოდა მორჩილად, თავის მართლებას არც ცდილობდა. უყან მოდიოდა ბადრაგი და მიპყავდათ ამქვეყნიდან. სხდომა კი გრძელდებოდა.

ეს სპექტაკლი 1976 წლის მარტში დაიდგა. მცურამ „ბელადი“ ყველამ იცნო. ერთი ბუფლუნებდნენ, ზოგს უხარდა. სტურუა შეურიგებლად აღუდგა წინ კულტის უფლებებში აღდგენის ცდებს.⁹

1976 წელს, ანუ ორი წლის შემდგომ, ამ საეტაპო მნიშვნელობის მქონე წარმოდგენის დადგომიდან, რომელმაც მსოფლიო ტრიუმფით მოიარა, რობერტ სტურუა შვარცის „დრაკონს“ დამს, რომელიც, როგორც ცნობილია, დიქტატორის თემის მეტაფორულ გააზრებას იძლევა სტალინის მაგალითზე. ამ სპექტაკლზე საერთოდ არ არსებობს არც ერთი რეცენზია, არც თეატრმცოდნეთა და არც ლიტერატორთა მიერ დაწერილი. მხოლოდ მოგვიანებით, სევა სპექტაკლზე მსჯელობისას ბანიკო ყიასაშვილი იტყვის მის შესახებ, რომ რობერტ სტურუას ან „ყვარყვარე“ უნდა დაედა, ან „დრაკონს“ ამ ნაწარმოებთა ზეამოცანის იდენტურობის გამო და რადგანაც „ყვარყვარე“ უკვე დადგმულია და აღიარებული, მის დადგმას თემის გამეორების საბაბით უადგილოდ მიიჩნევენ. ჯერ ერთი, ამ თემას მიეძღვნება რობერტ სტურუას საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლები: უ. შექპირის „რიჩარდ III“ და „მეფე ლირი“, რომლებშიც რეჟისორი მხო-

ლოდ ამ თემას წამოსწევს წინ და მისი საშუალებით გამოიწვევს ასოციაციებს ქართული ყოფის ირგვლივ და არც ერთ მის რეცენზენტს არ მოუვა აზრად, რომ მას ამ წარმოდგენათა ზეამოცანების იდენტურობაში დასდოს ბრალი. რა თქმა უნდა, აქ საქმე სხვა მოვლენასთან გვაქვს.

რა პერიოდში დაიდგა „დრაკონი“, ამას ყველაზე უკეთ დაახსიათებდა პიენის პირველი სურათის ზღაპრული პერსონაჟის — კატის რბილი: „ცხოვრება გვასწავლის, როცა თბილად ხარ და თანაც რბილად (თარგმანი რ. სტურუასი და ლ. ფოფხაძის), ჯობია თვემდე და ჩუმად იყო. დუმილშია მთელი სიბრძნე ძვირფასო“. დღეს ამ დროს ე. წ. უძრავობის პერიოდს ვეძახით. პიესა ზოპარია, მაგრამ ეს ზღაპრად მოთხრობილი ამბავი თავისი სცენური მეტაფორებითა თუ მსახტრული სიმბოლიკით ტიპურად ასახავს ტოტალიტარული სახელმწიფოს ცხოვრების გარკვეულ მოდელს, რომელსაც ისე, როგორც არც ერთი სხვა წყობის სახელმწიფოს, სჭირდება ზღაპრული გმირი, რომელიც დაამარცხებს დიქტატორს.

სპექტაკლში შარღმანი ანუ მისი სახით ხალხი მოჩვენებითად მინც კმაყოფილია და შეგუებული დრაკონის არსებობას და არამც თუ იგი, არამედ დრაკონის მომავალი მსხვერპლი — მშვენიერი ელზაც მოხიბლულია პერსპექტივით, რომ მისი გარდაცვალების დღეს ხალხი ფუნთუშებს „საბრალო გოგონას“ დაარქმევს და შუადღეზე მიირთმევს. უფრო მეტიც, მაღლობელიც კი არიან დრაკონის, რომელმაც ეპიდემია მოსპო ქალაქში (ცეცხლით, რომელსაც აფრქვევს, ტბა ააღლდა), ისხნა იგი ბოშებისაგან ანუ თავისუფალი ბუნების ხალხისაგან, რომელთაც შეიძლებოდა გადამღებად ემოქმედათ მათზე და გაეხსენებინათ მათთვის თავისუფლების სილამაზე. დრაკონი ავი-

წროვებს ხალხს, ძროხების მთელსა და გეზსა და ცხვრის უზარმაზარ ფარე მიირთმევს. რომ აღარაფერი ვთქვა ქალიშვილებზე, რომელთაც ხანდას ითხოვს, მაგრამ ქალაქის ბურგომისტრის აზრით, ზღაპრული გმირი ქალაქისათვის მინც ზედმეტია (ჩვენ ქალაქის საამყო შვილები მოვიდნენ მუხლმოდრეკით გვევადრებიან, წაერთოთ აქედან). რომ იტყვიან, ასოციაციები ნათელია. შვარცის მიზანი ბელადსახის შეუნიღბავი ჩვენება იყო, მაგრამ არა იმ ბელადისა, რომელიც პერიოდის ქართულ სცენაზე გამოჩნდა. თუკი ფარყვარესეული დიქტატორებიდან აღარც ერთი აღარ იყო ცეცხლი, „დრაკონის“ შემთხვევაში საშე უარესად იყო. მახსენდება კვლავ, რუდნიცკის ინტერვიუ, რომელში სტურუა ამბობს ფელინის შესახებ რომ გენიოსი თავისუფალია. მას ერიდება იქონს გულახდილი, რომერ სტურუას ამ მოსაზრებას კიდევ უფრო ამყარებს ცნობილი კრიტიკოსის გვირგვინი. თუ როგორი თავისუფლები ექცევა სტურუა ლენინის (მ. შტრვის „მულრჯი ცხენები წითელ ბლახზე“ თუ თუნდაც სტანისლავსკის დეგენერულ სახელებს. სტურუას თითქმის ყველა სპექტაკლს, რომელსაც ის სსრკ-ში მოხლოში თუ მის გარეთ დადგა ატყვია რეჟისორის, როგორც თავისი ფალი პიროვნების, შემოქმედებითი უღალადის კვალი. გავისხენოთ თუნდ მიხეილ ულიანოვის სიტყვები: (მ. შტრვის „ბრესტის ზავი“) „თუნდაც მარცხვინოდ ჩავფლავებულთიყავით, მინც ღირდა, ჩვენ თავი ნელოვანებ ვიარქენით, ვიგემთ რისკის მშვენიერება, სტურუამ ისეთ მუშაობაში ჩავიბრია, როგორზეც სულ ცოტა ხნ წინ ოცნებასაც ვერ გავბედავდით“. მაგრამ ეს რისკი მინც სხვა იყო. ვსაც უნახავს „დრაკონი“, აღბათ, ასოც. თუ როგორ გავდა მსახიობ

გურამ ხალარაძე აწ განსვენებულ ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევს, რომელიც, სხვათა შორის, მაშინ განსვენებული არ გახლდათ და ეს იყო მთავარი. უღვაშები, სახის მოთეთრო ფერი, თმის ვარცხნილობა, სიარულის მისეული მანერა და ლაქტანილი, მართალია, ქართული, მაგრამ იშვიათად ზუსტი ინტონაციებით მოძებნილი მეტყველება. ამ ფაქტმა თავის დროზე თითქმის შოკური რეაქცია გამოიწვია ვარკვეული ტიპის მაყურებელთა შორის (პრემიერა — 1976 წ.).

დრაკონი — გ. ხალარაძე სულაც არ იყო ის ზღაპრული ურჩხული, რომელიც სპონს ადამიანებს, ქაშს ან მეტისმეტად აწუხებს. ის ევროპულად ჩაქმული შუახნის მამაკაცი გახლდათ, რომელიც საკმაოდ ლოგიკურად აზროვნებდა და მით უფრო, მოქმედებდა, მაგრამ დიქტატორი დიქტატორია და ამიტომ დრაკონისათვის მისართმევი ახულის წამოძახილში „რალა ამ დრაკონის დროს დავიბადეო“, იშვიათი მენტალობის გრძნობა ისადგურებდა უოველ ჩვენგანში, მაყურებელში. ჩვენ ყველას მაშინ სხვა დროში ცხოვრება გვენატრებოდა და ვერ მივხვდით, რომ ნამდვილ თავისუფლებამდე არსებობდა კიდევ რალაც გარდამავალი დროც, რომელიც ჭერ შვარცმა და შემდგომ სტურუამ „დრაკონის“ საფინალო სცენაში დაგვანახეს ასე აშკარად და დაუფარავად. გმირის მიერ დრაკონის დამარცხებას თან მოჰყვა მცირე პაუზა — გმირი დაიჭრა და ეს დრო გახდა საკმარისი იმისათვის, რომ ბურგომისტრს ანუ იგივე მთავრობას, რაც დრაკონის დროს არსებობდა, ხელში აედო ძალაუფლება. პიესაში ამას ბურგომისტრი ხალხისადმი მიმართვით ახერხებს. სტურუას სპექტაკლში ეს აზრი სახიერად ასე განხორციელდა: წითელ ყვითელ ბაფთებზემებული ბურგომისტრი — ჯ. ლალანიძე, რომელიც ორიოდ წუთის წინ ბუჩქებში იმალებოდა და ქუას

უხმობდა — მოდი ჩემთანო — ანუ გიუს თამაშობდა, ბრძოლის ველზე მოვიდა და დაქრილი რაინდისა და ელზას გვერდით დადებულ ურჩხულის სკიპტრას მოჰკრა თვალი. მან აიღო ხელში ეს ჭოხი, რის შემდგომაც მოხდა სასწაული: სცენაზე შემოსული ქალაქის მოსახლეობა, რომელიც ყველაფრის დათვალეობასა და ამბის გაგებას ცდილობდა, ერთ წამში ორ მწყრივად დაღაგდა და უკან გაჰყვა ბურგომისტრს, როგორც ყოჩხ — ნამდვილი ცხვრის ფარა. ბურგომისტრის მიერ ძალაუფლების მოპოვების სცენა იყო რეჟისორის ნამდვილი გამარჯვება და შვარცის ნაწარმოების დედააზრის მხატვრული სრულყოფილებით გააზრება.

მაშასადამე, გუშინდელმა გიჟმა, რომლას მიერ ქალაქის მართვა პირობითი იყო და ურჩხულს ემორჩილებოდა, დღეს ქვეყნის მართვა დაიწყო. დრაკონი, რომელიც არა ადამიანის, არამედ მისი სულას ნაფლეთებად ქცევას ნატრობდა მისი სამუდამო დამონების მიზნით; შეცვალა ბურგომისტრმა („დრაკონის მძლეველი თავისუფალი პრეზიდენტი მობრძანდება“), რომელმაც მონობა კი არ აღმოფხვრა ხალხში, არამედ პირქით, დრაკონის დიქტატურა გააგრძელა.

„თავისუფლება გაჩუქეთ, თქვენ კი რა ჩაიღინეთ“ — ამ სიტყვებით მიმართავდა ხალხს ლანცელოტი (მსახ. კ. კავსაძე), რომელიც სიკვდილს სასწაულებრივად გადარჩენილი ბრუნდებოდა ქალაქში. „ეღლა, დრაკონი არ მომკვდარა, ისევ ადამიანად იქცა, მთელ ქალაქს მოედო და თქვენს სულში ჩახალხლდს, მაგრამ ჩვენ ამას მოვუვლით, ყველა თქვენგანში მოკვლავ დრაკონს!“ მითი სტალინის შესახებ დიდხანს შემოიჩნა როგორც კომუნისტურ რუსეთს, ასევე იმპერიაში შემავალ ყველა ქვეყანას. მისი რწმენა დღესაც ცოცხლობს მრავალი ადამიანის გულში. ამდენად,

ლანცეტოტის შიზანი და მისი რწმენა, რომ ბედნიერები ვიქნებით, რაკი მიუვარხართო, უფრო იმედიან მომავალს გამოხატავდა, ვიდრე მის შესაძლო რეალიზაციას და მანც მჭერა, რომ აუცილებლად ბედნიერი იქნებოდა იმ სახელმწიფოს მკვიდრნი, რომელნიც ლანცეტოტს უყვარს, მაგრამ ჩვენ რა ვუყოთ იმ სიძულვილს, რომელიც ჩვენს გულეში ჩასახლებულა და ერთმანეთისაგან გვთიშავს? რა ვუყოთ ორი ადამიანის შეხვედრისას მათი პოლიტიკური შეხედულებების მოსინჯვას და ამისდა მიხედვით გასაუბრებას. დღევანდელი საქართველოსთვის ხომ პოლიტიკური ორიენტაცია არსებობის საზრისად ქცეულა. ალბათ, არც ერთ ერს ისე, როგორც ჩვენ, არ სჭირდება ლანცეტოტი, რომელიც ხუთი წლის სავალზე, მთებში, ხალხის ჩივილით გავსებული წიგნის კითხვით გართული ადგება და მოევილინება ჩვენს ქვეყანას, რომ კიდევ ერთხელ შეგვახსენოს ურთიერთსიბრაღულისა და ურთიერთსიყვარულის აუცილებლობა და მშვენიერება, ასე რომ აბედნიერებს ადამიანებს.

1. ქურნ. „საბჭოთა, ხელოვნება“ 1987 წ. № 8. ვ. ქართველიშვილი, დ. მუმლაძე „ლირის თეატრი“.

2. გაზ. „ვეჩერნი თბილისი“, 23-30/VII 1992 წ. ნ. შურღაია „ხალხი შექმნილია იმისთვის, რომ ეძიოს ქეშმარიტება“ (რუსულ ენაზე).

3. იქვე.

4. გ. ტოვსტონოგოვი „რეჟისორის პროფესის შესახებ“, 1965 წ. გვ. 82-83.

5. ქურნ. „თეატრალური მოამბე“ 1974 წ. № 4, ინტერვიუ დრამატურგ გ. ბათიაშვილთან.

6. იქვე.

7. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1979 წ. 30.II, თ. ბიბილური „დილოგი ყვარყვარეზე“.

8. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1974 წ. 31.V, ჯ. ლვინჯილი „ყვარყვარე“.

9. გაზ. „თბილისი“, 1987 წ. 16.II რ. სტურუა. საჭირბოროტო და მარადიული რეჟისორის ხელოვნებაში (კ. რუდნიცკის ინტერვიუ).

10. იქვე.

გუბაზ მებრელიძე

კონფლიქტის ისტორიისათვის

ერთხელ ვერიკო ანჯაფარიძემ მიიხრა: ის რა თეატრია, სადაც კონფლიქტი არ არის.

— სავალდებულოა კონფლიქტი?

— არა, თუ გულგრილი და უნიჭო თეატრია!

თითქოს პარადოქსულია დიდი მსახიობის სიტყვები, მაგრამ მასში სი-მართლეს ბევრია. ძნელია ერთ ჭერქვეშ ცხოვრება, სადაც თავს იყრის რამ-ღენიმი ნიჭიერი ხელოვანი, განსაკუთრებით ძნელია თეატრის სპეციფიკურობის გამო.

ქართულ თეატრს ბევრი დიდი კონფლიქტი გადაუტანია, ზოგჯერ ადამიანთა სიცოცხლეს შეუწირია, მაგრამ შემოქმედებითი უპირატესობის მტკიცების ჟინს წარმატებებიც მოჰყოლია...

ქართული თეატრის ისტორიაში რუსთაველის თეატრის 1963-64 წლების კონფლიქტი ერთ-ერთი ფართოდ გახმაურებული კონფლიქტი იყო:

რუსთაველის თეატრის კონფლიქტის დროს, მე სალიტერატურო ნაწილის გამგედ ვმუშაობდი და მოვლენის ცენტრში ვიყავი. ახლო ურთიერთობა მქონდა კონფლიქტის ორივე მხარესთან. ღრმად ვიცნობდი პ.ოცესებს, რომლებიც თეატრში ხდებოდა, მე ისე ვიყავი ჩართული კონფლიქტში, რომ დღიურში ჩავიწერე კონფლიქტის ყოველი დღე, რასაც დღეს კონფლიქტზე წერენ ან ლაპარაკობენ, ბევრი რამ მართალი არ არის. ზოგი რამ დაავიწყდათ, დრო გავიდა, ზოგიც დღეს სხვანაირად იკითხება, ადამიანები ვართ, ბევრ რამეს ვპატიობთ ერთმანეთს, ზოგის გახსენებაც არ გვინდა, დრო ისტორიის ფსკერზე ლექავს წერილმან ვნებებს, ანელებს ამბიციებს. კონფლიქტის მონაწილეთაგან დღეს ბევრი ცოცხალი აღარ არის, მათ შორის მთავარნი: დიმიტრი ალექსიძე და სერგო ზაქარაიძე. ამიტომ კარგად მესმის დ. სტურუასა და მ. ჩახავასი, როცა ასე გამართლებულად და სულ სხვა აქცენტებით იგონებენ კონფლიქტს. მეც გამოვაქვეყნე ამ კონფლიქტზე ბევრი რამ და შევეცადე ყველაფერი არ მეტყვა. ესეც გარდაცვლილთა პატივისცემისა და დროის კარნახის გამო.

გ. მეგრელიძის მიერ მომზადებულ მასალას ისტორიისათვის მნიშვნელობა აქვს, — ამიტომ იბეჭდება. მართალია, იბეჭდება კომენტარების გარეშე და არც ჩვენ ვაპირებთ კომენტარებას, მაგრამ ის მაინც უნდა ითქვას, რომ ძველი თაობის შემეცირების ისტორია ისე იყო, როგორც ეს თ. ბაქრაძეს აქვს მონათხრობი. დ. სტურუა კი იმაშია მართალი, როცა ამბობს, რომ ზოგიერთს კონფლიქტი პოლიტიკური ინტერესებისათვის უნდოდა გამოეყენებინა.



რუსთაველის თეატრში 1962-64 წლებში მომხდარმა ადმინისტრაციულ-შემოქმედებითა კონფლიქტმა საზოგადოების ფართო გამოხატულება პოვა. ამ საკითხს მიეძღვნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პლენუმი, შეხვედრები ცენტრალურ კომიტეტსათუ კულტურის სამინისტროში. ვნებათაღელვა საკმაოდ დიდხანს, ორ წელიწადს მიმდინარეობდა. ამ პრობლემას მიეძღვნა შემდეგ ავტორთა სტატიები: ვ. ქართველიშვილის (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1964, № 5, „ფიქრები რუსთაველის თეატრზე“), ე. გუგუშვილის (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1964 წ. 12 ივნისი, „თეატრი და მისი პრინციპები“), ნ. გურაბანიძის (ჟურნ. „ცისკარი“, 1966, № 1, „ფიქრები ხმამაღლა“), რ. ჭაფარიძის (ჟურნ. „ცისკარი“, 1966, № 5, „დიდი რბევა“), ბ. ულენტის (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1966, № 5, „დიდი ტრადიციებისა და ნოვატორული შემართების ხელოვნება“) და რუსთაველის თეატრის სამხატვრო საბჭოს. (გაზ. ლიტერატურული საქართველო“, 1966, 13 მაისი, „თეატრის პასუხი“). ახლახანს ამ კონფლიქტის შესახებ ვრცელი მოგონება გამოაქვეყნა ბატონმა ვ. კიკნაძემ.

სამწუხაროდ, თვით კონფლიქტის უშუალო მონაწილეთა შეხედულებები არ შემოგვრჩა. ამ დანაკლისის შევსების მიზნით უკვე ვესაუბრე ბატონებს მ. თუმანიშვილსა და დ. კიტიას (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1992, 23 ოქტომბერი, „კონფლიქტი რუსთაველის თეატრში“). ამჯერად მკითხველს მინდა შევთავაზო დანარჩენ თვითმხილველთა მოგონებები. რა თქმა უნდა, ზოგიერთი ცდალობს მომხდარი შეღამაზებულად წარმოგვიდგინოს, რომ ძველი ტყვილეები ნაკლებად საგრძნობი იყოს, თუმცა-და თვითონ მაშინ საკმაო აქტიურობას იჩენდნენ. ზოგიც უფრო გულწრფელია.

ძირითადად კი ბევრი საინტერესო საზოგადოებისათვის უცნობი ეპიზოდებიც გამოიკვეთა, რომლებსაც იმ პერიოდში გარკვეული მნიშვნელობა აქონდათ და მომავალშიც სპეციალისტებს თანმიმდევრული კვლევების გამოადგებათ. ამიტომაც, ამჯერად დასკვნების გამართვადან თავი შევიკავე და მხოლოდ გამოთქმული მოსაზრებები დავაფიქსირე.

ბ. მუმრალიძე: ბატონო დევი, თქვენ იმუშად საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი იყავით იდეოლოგიის დარგში და ბუნებრივია, ამ ვნებათაღელვაში მონაწილეობდით. საინტერესოა თქვენი პოზიცია კონფლიქტის შესახებ.

დევი სტეწაშა: მართალია, ამ მოვლენებს 30 წელი გვაშორებს, მაგრამ კონფლიქტის არსზე გარკვეული შეხედულება მაქვს. საერთოდ, უნდა მოგახსენოთ, რომ ასეთი კონფლიქტები ქართული თეატრის ისტორიაში რაღაც ზოოლოდნელს არ შეიცავს, ვინაიდან მსგავსი შემოქმედებითი მოვლენები საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ვითარებებთანაა დაკავშირებული და არა ცალკეულ პიროვნებათა დაპირისპირებებთან. თუმცადა ასეთი შეხლა-შემოხლანი საკითხთა გადაწყვეტისას თავისებურ დაღს ტოვებს. ასე გახლდათ, როდესაც ს. ახმეტელი თავის მასწავლებელს კ. მარჯანიშვილს დაუპირისპირდა. აგრეთვე სხვა მაგალითების მოყვანაც შეიძლება.

რუსთაველის თეატრში მომხდარ კონფლიქტს ბევრი ასე განმარტავს — მხარს უჭერდნენ მ. თუმანიშვილს, დ. კიტიას და უპირისპირდებოდნენ დ. ალექსიძესო. ამაში არის გარკვეული სიმართლე და ლოგიკა, თუმცა ეს არ არის მთავარი და განმსაზღვრელი. მსგავსი წვრილმანი მიზეზებით თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში ძირფესვიანი შემობრუნება არ ხდება. ბატონ დოდოს

ბატონობისა და ვერაინს ვადაწინადა. საზოგადოებისათვის ცნობილია, თითქოს იგი თეატრიდან ძალით გაუშვეს. სინამდვილეში, შექმნილი ვითარებიდან გამომდინარე, ბატონ დოდოს წასვლა მისხვე კატეგორიულმა მოთხოვნამ განაპირობა.

გარკვეულწილად, კონფლიქტი იმით დაიწყო, რომ ბატონ დოდოს ინიციატივით. დადგა უფროსი თაობის ავტორიტეტულ მსახიობთა პენსიაზე გაშვების მტკივნეული საკითხი. მაგრამ გადაწყვეტი არც ეს გასდლდათ. მთავარი იყო ის, რომ კ. მარჯანიშვილისა და ს. ასნეტელის მიერ შექმნილი ჰეროიკულ-რომანტიკული სტილის გამოხატვის ფორმები აღარ შეესატყვისებოდა თანამედროვე მსოფლიო თეატრალური კულტურის განვითარებას.

მისი წლებში მოხდა პოლიტიკურ ვითარებათა შეცვლა. პიროვნების კულტის დაგმობამ შემოქმედებითი თავისუფლება მოიტანა და მოვლენებიც გადაფასდა. აღარავის ეშინოდა ფორმალიზმის დაბრალების, მოისპო უკონფლიქტობის თეორია. ლიტერატურასა და ხელოვნებაში ახალი სახელები გამოჩნდა. ამ ობიექტურ პროცესს თეატრიც ვერ ასცდებოდა. ამიტომაც დადგა საკითხი, რა მიმართულებით წავიდეს თეატრი — „ბატონის“ გზით? თუ წამოხული ახალი ნაკადის საშუალებებით? მე მხარი მ. თუშანიშვილს დავუჭირე, ვინაიდან მეც იმ თაობას მივეკუთვნებოდი და წამოწყებული ძიებების მჯეროდა კიდევაც. ამის გამო უსიამოვნებანიც შემხვდა, რადგანაც ზოგი შეეცადა ამ შემოქმედებითი ბრძოლისათვის პოლიტიკური ელფერი მიეცა... ამიტომაც ჩემთვის სასარგებლოც და უფრო იოლიც იქნებოდა ბატონ დოდოს პოზიციის გაჩიარება.

მოვვინებოთ, მან მითხრა, — აბა იერ ჩემზე, თვათ-მ დავიწყე ეს პროცესიო და მართალიც იყო. ვინაიდან იგი საოცრად აღდოიანი შემოქმედი გახლდათ და ეს ახალი იმპულსები ბ. ბრენის „სამგრონიანი ოპერის“ დადგმაში გამოვლინდა, თუმცა საზოგადოებამ სექტაკული ძალიან კრიტიკულად მიიღო.

ბ. მ.: ბატონო დევი, თქვენ ბრძანეთ, რომ ბატონმა დოდომ შოინდომა იმ უფროსი თაობის მსახიობთა გაშვება, რომელთა შემოქმედებასაც ეურდნობოდა მისი ჰეროიკულ-რომანტიკული სექტაკლები. როგორ ფიქრობთ, რამ განაპირობა, ერთი შეხედვით, ასეთი პარადოქსული გადაწყვეტილება?

დ. ს.: მართალი ბრძანდებით. ცენტრალურ კომიტეტში ამ საკითხის შესათახსმებლად მოხულ ბატონ დოდოს ვუთხარი საკუთარი შეხედულებებისამებრ მოქცეულიყო. მან მიპასუხა — ვინაიდან საქმე ეხებოდა ისეთ ავტორიტეტულ მსახიობებს, როგორებიც იყვნენ: თ. ჭავჭავაძე, ნ. ლაფაჩი, აღ. თოიძე, თ. ბაქრაძე, გ. დავითაშვილი ამიტომაც შეთანხმებას აუცილებლად თვლიდა. ამდენი წლის შემდეგ დეტალები აღარ მახსოვს. შეიძლება თეატრში მის წინააღმდეგ იმ უფროსი თაობის ოპოზიცია არსებობდა. შემდგომში ბატონ დოდოს წინააღმდეგ ამხედრებულ თითოეულ მათგანს ჩემთან პირადი საუბარი ჰქონდა. სიტუაციაც უკიდურესად დაიძაბა.

ბ. მ.: ამ მხრივ ემთხვევა თქვენი და ბატონ დ. კიტაის პოზიცია. აი, რას ამბობს იგი: „ბატონმა დოდომ ღირებულობა შემომთავაზა და მითხრა, რომ ეს საკითხი ცენტრალურ კომიტეტში შეთანხმებული იყო. შემდეგ ორივე ბატონ დევი სტუაურს შევსვდით. აქ პირველად ვნახე იმ მსახიობთა სია, ვისაც თეატრი უნდა დაეტოვებინა“.



დ. ს: ზედავთ, ეს წერილი წაკითხული არ მიქონდა, მაგრამ ჩვენი შეხედულებებში დაემატება. ეს ბატონი დოდოს წარმოდგენილი სია გასლდათ. აბა, მე ხომ არ შევადგეხდით!

არასწორია აზრი, თითქოს ცენტრალურმა კომიტეტმა აიძულა ბატონი დოდო თეატრიდან წასულიყო. კარგად შესმოდა, ეს აქცია რა საზოგადოებრივ რეზონანსს გამოიწვევდა და მეც ცუდად შემოხიბრულდებოდა. ბატონ დოდოს ბევრი ვებეწეთ სამხატვრო ხელმძღვანელად დარჩენილიყო, ახალი თაობისთვისაც ახგარიში გაეწია და დე. კიტასაც შერიგებოდა (რომელიც სხვათა შორის, თვითონ მოიყვანა). შეიძლება მეც ვარ დამაზავე, რომ მისი დაყოლიება ვერ შეეძელი. სხვა შემთხვევაში დიდი შემოქმედებითი პაექრობათა მომსწრე ვაგვდებოდით. ბატონმა დოდომ პრინციპული პოზიცია არ დათმო და კიევში შესანიშნავი სპექტაკლებიც დადგა: მისი დაბრუნების შემდეგ, ძალიან კარგი ურთიერთობები გვექონდა.

ბ. მამბრელოძემ: ქალბატონო მედიკო, რაც უფრო მეტი ხანი გადის, მით უფრო საინტერესო ხდება რუსთაველის თეატრში მომხდარი კონფლიქტის არსში წვდომის სურვილი. მაგრამ თვით მონაწილე მსახიობთაგან ამის შესახებ არაფერი ვიცით. ამიტომ თქვენი შესვლელეობა მინიშნელოვანია.

მეღმა ჩხბაბა: ბატონ მ. თუმანიშვილს, თეატრში აქტიური მოხვლის მიუხედავად, ისეთი ახალი არაფერი მოუტანია, რასაც მე პირადად არ შევხვედრივარ გ. ტოვსტონოგოვთან და დ. ალექსიძესთან მუშაობისას. უბრალოდ, ბატონი მიშა გამოსატვის ფორმითა და სტილით განსხვავდებოდა. იგი თვითონ სთავაზობდა მხატვარს გაფორმებას, გმირის შინაგანი სამყაროს გახსნის გადაწყვეტას უხადებდა თამამ, სხვაგვარ რეჟისორულ გადაწყვეტას, თორემ ის-

ეთი შემოქმედებითად პრინციპული კოხება, როგორებიცაა მსახიობთან როლზე მუშაობის მეთოდი, გმირის შინაგანი სამყაროს გახსნა, საერთოდ ადამიანის სულია და ბუნების გამოხატვა საერთო შემოქმედებითი თვალთახედვიდან გამომდინარეობდა. ამიტომ, ბატონ მიშასა და ბატონ დოდოს ვერ დავაშორებ. მათმა ერთობლივმა მოღვაწეობამ თეატრი წინ წასწია. ეს გახლდათ ჩანსალი შემოქმედებითი შეჯიბრი, რაც ახალ ძიებებს განაპირობებდა. ბატონ დოდომაც იმიტომ შეგვარქვა „შედიკაცო“, რომ ჩვენ ბატონი მიშასი უფრო გვესმოდა, თორემ ცალ-ცალკე ბატონ დოდოს სპექტაკლებშიც ვმონაწილეობდით და ამ თანამშრომლობას საინტერესო შედეგი მოსდევდა.

კონფლიქტის საბაბი რუპერტუარის ჩავარდნა გახდა. ამ დროს, ბატონი დოდო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახლდათ და მოსკოვის სამხატვრო თეატრში სპექტაკლის დადგმის პერიოდში დიდი ხნით მოგვეწყდა. პირადად მქონდა ბატონ დოდოსთან საუბარი — თეატრს ამდენი ხნით ნუ დატოვებდა, ვინაიდან არ გავაჩნდა სარტეპერტუარო გეგმა, არ ვიცოდით, რა გვეკეთებინა და ყველანი მას შევჩერებოდით. ამასთანავე ბატონმა დოდომ ჩათვალა, რომ თეატრის დირექტორი, ბატონი ლორიანი, მის ფუნქციებში ერეოდა და მასთან პირადი კონფლიქტი მოუვიდა. ჩვენ კი ვარწმუნებდით, რომ ბატონი ლორიანი შესანიშნავი ადმინისტრაციული მუშაკი იყო და კარგ პირობებსაც გვიქმნიდა. ბატონი დოდოც შემოქმედებით წინიტიში იმყოფებოდა და მაშინდელი საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა თეატრებიდან უამრავი მიწვევა მოსდიოდა. ალბათ, მის წასვლაში ამნაც გარკვეული როლი ითამაშა.

ბ. მ: ქალბატონო მედიკო, ასეთი შიდა წინააღმდეგობის მიუხედავად საინტერესო სპექტაკლები იდგმებოდა და

ჩვენებრთა არცთუ ისე ღარიბულად გამოიყურებოდა.

მ. ჩ. მართალია, იდგმებოდა, მაგრამ ბატონი მიშა ჭერ კიდევ მუხარად არ ვრისობდა თავს. მისი წარმატებების მოსწრე მოგვიანებით გავხვდით. იმ რთულ ვითარებაში კი, როდესაც შემოქმედებითი პროცესი გაჩერებული აღმოჩნდა, ბატონ მიშას ხელმძღვანელობით ახალი ძიებები დავიწვეთ, პროფესიული ზრდაც დაგვეტყო. ვინაიდან რამდენიმე დადგამ საზოგადოებრივი ინტერესი გამოიწვია, მთავარი ყურადღებაც ჩვენზე გადავივიდა და ყველაფერი ჩვენ დაგვბრუნდა. ამ პერიოდს დაემთხვა, მე ვიტყვოდი „სისხლიანი“ მეთოდით, უფროსი თაობის მსახიობთა მიმართ უცერემონიო დამოკიდებულების გამოვლინება. მაშინ დესუტატი გახლდით და საქმის გასარკვევად ცუატრალურ კომიტეტში წავედი, მაგრამ ჩემი ფართხალი სასაცილო ჩანდა, ვინაიდან ამ აქციის ჩატარება გადაწყვეტილი იყო. ამიტომ მიღებული პასუხის ქვეტექსტში ვიგრძენი — ძალიან კარგი გოგო ხარ და ამ საქმეში ნუ ერევიო. თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში მსჯავის ჩარევები ხშირად ძალიან აქტიურად მიმდინარეობდა და ჩვენაც უსუსურად გამოვიყურებოდით, საწინააღმდეგოდ ვერაფერს ვაკეთებდით.

ბ. მ: თითქოს პარადოქსულია, რომ ამ დროს ბატონი დოდო სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო და თავის საწინააღმდეგოდ ახალი ძიებების განხორციელებაში ხელს არ გიშლიდათ.

მ. ჩ. პირიქით, ხელსაც გვიწყობდა. შემდგომში ჩვენს სექტაკლებს ხალხმა შეარქვა ბატონ დოდოს საწინააღმდეგოდ მიმართული. „შვიდეკაც“ ხომ თვითონვე ხუმრობით შეგვარქვა და ამაში რაღაც დაპირისპირებულ ჯგუფს არ ხედავდა. ვიმეორებ, მხოლოდ შემოქმედებითი ჭიდილი მიმდინარეობდა. თვით

ბატონ მიშასა და ბატონ დოდოსაც შეხანისნავი პირადი ურთიერთობა აქონდათ. ბატონი დოდო ემოციური პიროვნება გახლდათ. თეატრის მდგომარეობაზე ნათქვამმა სიმართლემ იგი განაწვეუნა და სამუშაოდ კიევში გადავიდა. ამ პროცესმა კონფლიქტის სახე მოგვიანებით მიიღო. ამას კიდევ დაეხმარა საზოგადოებრივი აზრი, რომელიც ჩამოქაღებდა საქმის ნამდვილ არსში გაურკვევლად. შემდგომში ბატონ დოდოს „გაგდებული“ სახელი მოეწონა, შეიფერა, თუმცა დღემდე არ ვიცო, ყოველივე ასე რატომ მოინათლა. თავად განსაჯეთ, კონფლიქტით წასულ კაცს, კიევში პირველი პრემიერის მისალოც დებეშას ხომ არ გავუგზავნიდ?

ბ. მმბრმდმმმ: ბატონო გურამ, კონფლიქტში თქვენც აქტიურად მონაწილეობდით და დღევანდელი თვალთახედვით როგორ აფასებთ იმ მოვლენებს? ბმრბმ სდდბრბმ. ბატონი დოდო ჩვენი მასწავლებლები იყო, ყველას ძალიან გვეყვარდა და პატივს ვცემდით, ვიხილებოდით მისი პიროვნული თვისებებში. განსაკუთრებით კი მახვილგონივრული ხუმრობებითა და იუმორის დიდი გრძობით. ხოლო უდიდეს რეჟისორულ გამოცდილებასა და პროფესიონალიზმზე აღარაფერს ვამბობ. „შვიდეკაც“ ხომ დიდი სიყვარულით შეგვარქვა. იმ პერიოდში პოპულარული იყო შვიდეკაციანი ანსამბლი, რომლის საფუძველზეც ეს სახელი შეგვჩა.

ეს კონფლიქტური სიტუაცია თვით შემოქმედებითმა პროცესმა მოიტანა, ვინაიდან მ. თუმანიშვილი ჩვენი თაობის გახლდათ და ახალი რეჟისორული სტილი ჩვენთვის უფრო ახლობელი შეიქმნა. თორემ რაიმე პიროვნული დაპირისპირება არასდროს ყოფილა. თეატრში ერთდროულად დიდი წარმატებით გადიოდა ბატონი დოდოს „ბახტრიონი“ და ბატონი მიშას „როცა ასეთი სიყვარულია“. ჩვენც ორივე სექტაკლში

ვმონაწილეობდით, მაგრამ ერთმანეთი-სათვის ხელი არ შეგვიშლია. პირიქით, ასეთი შემოქმედებითი გამარჯვებები გვიხაროდა და მუშაობისთვის განგვა-წულობა.

მართალია, ბატონი დოდო ბოლოს ნაწყენი წავიდა, მაგრამ ჩვენ მაინც შეგვჩა მასთან თბილი, ახლობლური და მეგობრული დამოკიდებულება.

ბაბაბან მმბრმმმ: ქალბატონო თა-მარ, კონფლიქტის დაწუებადღე თეატრ-შა როგორი ატმოსფერო იყო შექმნილი თქვენსა და ახლ თაობას შორის? ვი-საიდან ერთადერთი წარმომადგენელი ხართ, ვინც გულნატკენი გაუშვეს თე-ატრიდან, სანტერესოა თქვენი პოზიცია ამ კონფლიქტის მიმართ.

მსაბბბრ ბაბაბაბა: ჩვენი თაობა თეატრ-ალური ინსტრუქტიდან მოსულ ახალ-გაზრდა მსახიობებს დიდი სიყვარულით შეხვდა. სამწუხაროდ, მალევე გამოიკვე-თა ახალგაზრდა რეჟისორთა აზრი ჩვენ-დამა. როდესაც მ. თუმანიშვილს უთხ-რეს — რატომ არ აკავებ ამ მსახიობებ-სო, მისი პასუხი გახლდათ: «Я их не вижу!» ასეთი აზრის შემდეგ ყველა-ფერი ნათელი გახდა.

ჩვენამდე, დ. კიტია მოზარდ მაყურე-ბელთა ქართული თეატრის დირექტორი იყო. იქაც მისვლისთანავე „სიასლე“ ჩაატარა და შეამცირა ამ კოლექტივის დამმარსებელი უფროსი თაობის მსახი-ობები: გ. კუპრაშვილი, თ. თვალთაშვი-ლი, კაკუკაშვილი და სხვები, ამ „ნო-ვატორმა“ დირექტორმა უუურადღებოდ არც ჩვენ დაგტოვა. დ. კიტიაშ ეს ღო-ნასძებვა ადვილად ჩაატარა, ვინაიდან მას მხარს უჭერდნენ ახალგაზრდა მსა-ხიობები, რომლებსაც ეგონათ, რომ ჩვენ მათ წინსვლას გზას ვუღობავ-დით. და აი, ერთ მშვენიერ დღეს ად-გილკომის კრებაზე დამბარეს. გამიკ-ვირდა, ვინაიდან საღამოს 6 საათისათ-ვის მზადება უნდა დამეწყო სექტაკლ „ნიკოლოზ ბართაშვილიში“ სათამაშოდ. კრება დ. კიტიაშ გახსნა და გვაუწყა —

თეატრი უკიდურეს მატერიალიზტ ვეებას განიცდის, არ არის ხელუკანების მომატების საშუალება და მოთავრობაში მითხრეს დიდხელუკანისებები შეამცირე და სასხრებიც გამოცდებნებო. ეს „დი-ლი“ ხელუკასი კი უუროს თაობას გვკო-ნდა, რაც 100 მანეთს შეადგენდა. შემ-დგომ დ. კიტიაშ განაგრძო — მე სიას წავგიოთხავთ, აზრი გამოთქვით და ჩამოთვალა: გ. დავითაშვილი, თ. ქავ-ქავაძე, ად. თოძიძე, ნ. ლაფაჩი, მე და სხვები. სულ 22 კაცი. ამ სიაში ისინიც აღმოჩნდნენ, ვისი მოშორებაც „შვიდ-კაცას“ უნდოდა. ამის მოსმენისას აღარ ვიცოდი რა მეფიქრა, მაგრამ ძალა მოვიკრიბე და ვთქვი — ახალი ქართუ-ლი თეატრის შემქმნელები კ. მარჯანი-შვილი და ს. ახმეტელი იყვნენ, რომ-ლებსაც მსახიობებად ჩვენი თაობა ჰყავ-დათ. როგორ შეიძლება გ. დავითაშვი-ლისა და თ. ქავქავაძის განთავისუფლე-ბა-მეთქი. კიდევ ბევრი ვილაპარაკე, მაგრამ მომსმენი ვინ იყო... ბოლოს დ. კიტიაშ განაცხადა — ვინ არის მომ-ხრე. წინააღმდეგნი მხოლოდ 3-4 კაცი აღმოვიჩნდით. ფაქტიურად ამ პროცესს სათავეში ე. წ. „შვიდკაცა“ ედგა, ხოლო დ. კიტია პრაქტიკული განმშორციელებელი გახლდათ. ასე გამოვიკეტეთ რუს-თაველის თეატრის კარები... მართალია, დაკავებულ სექტაკლებში მონაწილეო-ბას გვთხოვდნენ, მაგრამ ვინაიდან შტა-ტში აღარ ვიყავით უარი განვაცხადეთ და ის დადგმებიც მალე მოიხსნა. ამ ღონისძიებით თეატრში სიმშვიდე მაინც ვერ დაეპარდა. თავიდანვე დ. ალექსიძე ამ სიის წინააღმდეგი იყო. იგი ორ ცეცხლს შუა აღმოჩნდა, მაგრამ საბო-ლოდ მაინც დაიყოლიეს. შემდგომში ახალი შეხლა-შემოსლა დაიწყო. დ. კი-ტიასა და დ. ალექსიძის ურთიერთობა-თა დამბვისას, ერთი მსახიობი ქალი თეატრში სიით დადიოდა და ყველას ხელს აწერიებდა — ვის გინდათ ალ-ექსიძე და ვის დ. კიტია და მ. თუმა-ნიშვილიო.

დღეს რომ იხანავს რუსთაველის თეატრის ახალ სტილის ვითომდა არ შევსატყვისებოდითო, სწორი არ გახლავთ. განა ყოფითი როლები თამაში უფრო ადვილი არ არის? ჰეროიკულის გვერდით ხომ ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავეს“ ვთამაშობდით. განა რიმე გავაფუჭე კრუჩინინას თამაშით? მხანიოზი ხომ ის მასალაა, რომელიც რეჟისორმა უნდა გამოიყენოს. ჩვენი დავაება კი პრინციპულად არ უნდოდათ.

მთავარი ის გახლავთ, რომ ჩვენი მდგომარეობის, პირველი ადგილების დაცვაება უნდოდათ, თორემ არც ჩსუბი მოგვსვლია და არც ერთი შეუტაცხყოფილი სიტყვაც არ გვიტყვამს. ამ დადგენილებას ჩვენი თაობა ფიზიკურად შეეწირა. გ. დავითაშვილი ცუდად გახდა და მალე გარდაიცვალა. თამარ ჭავჭავაძეს ნერვიულობის ნიადაგზე სიმსივნე გასუფთავდა. სადღეისოდ მხოლოდ მე დავრჩი ცოცხალი — მიკვირს რა გამძლეობა მქონია...

გუშაბუ მემბრმდომ: ბატონო ოთარ, როგორი განწყობა იყო შექმნილი კონფლიქტის გარშემო მაშინდელ საზოგადოებაში?

მთბრ მბბმ: 1964 წელს, ხელოვნების მუშაკთა სახლის საზაფხულო შენობაში თეატრალური საზოგადოების მორიგი პლენუმი ჩატარდა და დიდი საყვედურიც ითქვა, რომ რუსთაველის თეატრის ახალი დირექტორის, ენერგიული ღორიან კიტას თაოსნობით რადიკალურად შეიცვალა ს. ახმეტელისეული რომანტიკულ-ჰეროიკული შემოქმედების კურსი. გამომსვლელები უკმაყოფილონი ჩრებოდნენ თეატრის შემოქმედებით კურსის გაუფერულებით, ძველი საამაყო სპექტაკლების შეგებულ მიჩნუმათებით, კლასიკური აქტიორული ხმის აჩურჩულებით, მიკროფონით სცენაზე ტრიალით რომ ირთობდა თავს აქტიორი და წარმოდგენა ლადაობას ემგავებოდა.

აქვე მინდა აღვნიშნო პლენუმზე მომხდარი ერთი სალაღობო ეპიზოდი. იმუჟად ღონღონიდან ახლად დაბრუნებულმა დიპლომატმა და შექსპიროლოგმა ბატონმა ნ. ყიასაშვილმა მოინდომა დაძაბულობის განეიტრალება და ზავის ჩამოგდება. მან უფრნალ „საბჭოთა უელოვენებაში“ გაკრიტიკებული მ. თუმანიშვილის სპექტაკლის, შექსპირის „ზაფხულის დამის სიზმარის“ ერთი მიზანსცეა დაიცვა: „— ჰაიდ-პარკში დასვენებულები იმდენად ცივილიზებულინი არიან, რომ თუ მოუნდათ, მწვანე შოლზე მოშარდვასაც არ ირცხვენენ, რას ჩააცვადით ასეთსავე მიზანსცეას ერთი მანჯგალადის როლის შესრულებაში“-ო? ბ. უღენტმა ადგილიდან რეალიკა ესროლა: „— ნიკო ჩემო, იმიტომ გავგზავნეთ ღონღონში დიპლომატურ სამუშაოზე, რომ ჰაიდ-პარკში საჭაროდ მოშარდვის ამბავი ჩამოგეტანა? ეს იყო ერთადერთი, რამაც პლენუმში აახარხარა, დოდოსა და მიხეილის ერთგულნი გამზიარულა.

თუკი სერიოზულ ანალიზს დავუბრკნდები, აღვნიშნავ, რომ მაჟურებელი ამაღლებულ თეატრალურ სანახაობას ელოდა დარბაზში, იქ კი სცენურ-გალაღებულ სპორტულ მიზანსცენებს ხვდებოდა. მერე ამას თვალცი შეაჩვია და ძველ, კლასიკურ თეატრალური ზეიმის ნაცვლად (მარჯანიშვილი რომ „დღესასწაულს“ არქმევდა, სადაც ადამიანის სული უნდა ამაღლებულიყო) მოდერნიზებულ სცენურ ბოგირბანზე მხატვრულ ოლიმპიალის ელფერს ხვდებოდა. „ბახტრიონისა“ და „ფიროსმანის“, „ოიდიპოს მეფისა“ და „ოტელოს“, „სამგროშინი ოპერისა“ და „ესპანელი მღვდლის“ ნაცვლად გროტესკულ „ჰინკრაქას“ ნიღბებს უტქერდა და აქტიორთა ნიჭიერების ელფერით გატაცებული თვითონაც ლაღობდა.

ამან წარმოშვა თეატრალური კლასიკურობით გაწვრთნილ მსაყურებლის ჯერ გაკვირება, მერე და მერე კი უკმაყოფილების გრძნობა, რომლის შედეგად მსაყურებელი ორად გაიყო. ერთი ნაწილი ნაჩვევი თვალით ველარ აფასებდა ნანახს, მეორე ნაწილი კი ნაკლული ხედვითა და ცალი ხელით უკრავდა ტაშს!

ბ. მ.: ბატონო ოთარ, რა ამოძრავებდა თეატრის ახალ თაობას და რა მიმართებაში იყო მათი ინტერესები საზოგადოებრივ მოვლენებთან?

მ. მ.: ვიკითხოთ, ვინ იყო თეატრის შემოქმედებითი ახალი კურსის მოთავე, ვის ეკუთვნოდა პასუხისმგებლობა ძველის ნგრევის და მოდერნის დანერგვაში?

რასაკვირველია, კიტია ბატონი არა! (რომელმაც შეცვალა თეატრის სააფიშო, ლერბი ნიჭიერ მხატვარს ი. გამრეკელს რომ ეკუთვნოდა და ბაროკოს სტილის ინჟუსტრიებული მუხის კარიბჭეც ჩამოხსნა, სამაგიეროდ კი ალუმინის ტანშიშველა შუშის დეკორატიანი კარები ჩამოაჭიდა). უფრო იმდროისათვის ნიჭიერ აქტიორთა ახალი თაობა, რეჟისორები მ. თუმანიშვილი და ა. ჩხატარაიანი. აგრეთვე სცენურ ტრიუმფს მოწყურებული გოლიათური ნიჭიერების ს. ზაქარაიძე და თეატრის სამხატვრო საბჭოში წევრებად კოლბერტული საგანგებოდ შერჩეული თანამაზარენი. ყველანი ერთი ეროვნული ვენებით იყვნენ გართულნი: გადაექციათ თეატრი ესთეტიკური აღზრდის ისეთ ტრიბუნად საიდანაც მსაყურებელს შეუძახებდნენ, ახალი სიტყვა ეთქვათ 1956 წლის 9 მარტის სისხლიანი მოვლენების საპასუხოდ, მოეთხოვათ მოსკოვის ფარული და აშკარა დიქტატის მოშლა — შესუსტება მაინც. მტკვრის სანაპიროზე დაცხრილულთა საშურისძიებოდ შემოქმედებითი თავისუფლება მიეღოთ! თითქოს ყოველივე ამას ღია პროგრამად არ იხილდნენ, მაგრამ შინაგან მოთხოვნად

მაინც გაიხადეს, გაითავისეს. ასეთი ხეობით უნდოდათ გამოეხატათ თავიანთი პიროვნების დამოუკიდებლობა, გამოჩეულობა. რა თქმა უნდა, თეატრს ამაში სულიერ თანაგრძნობას აწვდიდა უკვე მომხდარი ტრაგედიის ქირისუფალი საზოგადოებრიობა.

ისიც შესამჩნევი იყო, რომ რესპუბლიკის ახალი ხელმძღვანელობაც ვ. მუხანაძე და დ. სტურუა რომ თავაკაცობდნენ, კოლექტივს სოლიდარობასაც უცხადებდნენ და თეატრის ხელმძღვანელობის ავტორიტეტსაც უფრთხილდებოდნენ, მით უფრო ანგარიშს უწევდნენ ახალგაზრდობას. რომლის მოთხოვნებს ფართო მხარდაქვერად ეძლეოდა ზემდგომ ინსტანციებში.

ბ. მ.: ბატონო ოთარ, თეატრის მოღვაწეებს შორის ვის რა პოზიცია ექირა მხარეთა დაპირისპირებაში?

მ. მ.: ვინ მიუღვა იმ პირველ დიდ ნაწილს, ვინც რუსთაველის თეატრის „მოღურობას“ სწუნობდა? ბევრი! მათ შორის: ბ. ჟღენტი, ე. გუგუშვილი, ნ. გურაბანიძე, ვ. კიკნაძე, ნ. შვანგირაძე, ვ. ქართველიშვილი, ტ. წულუკიძე, თ. ჭანელიძე და ვინ მოთვლის!..

ვინ აღიერდა თავი მათ საწინააღმდეგოდ? თეატრის ადმინისტრაციამ, „შვიდკაცად“ მონათლულმა ნიჭიერმა შვიდმა აქტიორმა, შექსპირლოგმა ნ. ყიასაშვილმა.

პირველ ნაწილს სულიერად აკმევდა რეჟისორი დ. ალექსიძე, მეორეს კი მისი კოლეგა—მ. თუმანიშვილი. ერთი გულდიად მოხიბნით, მეორე გულჩათხრობით მომღიმარი, ორივე დიდად ნიჭიერი და ორივე ერთნაირად სუსტნი თეატრში თანდაყოლილი ინტრიგების აღკვეთაში.

ასე გაიყო პიროვნებათა პოზიციები. ახალგაზრდებს ასეთი შეხედულება ჰქონდათ, რომ თეატრში მოვიდა ახალი რეჟისორა, ახალი შემხრისებელი ახალი ბგერისა და პლასტიკის გამოყენების გაბედული მოთხოვნით, ხოლო მათ კი

თურმე ძველი ყადის სტილი დახვდათ. ანგარიში არ ეწეოდა იმ გარემოებას, რომ თეატრის სცენა ადვილად ითვისებდა და იხამებდა პათეტიკასაც და გროტესკულ-ფსიქოლოგიურ ჩურჩულსაც. სწორედ ამბიციურმა „შვილკაცამ“ და მათმა ამფსონებმა არ დაანებეს ამ ორი სტილის თანარსებობა. მოწინააღმდეგე მხარეებს კონფრონტაცია დააძლეს, ერთმანეთს წააჩხუბეს, საბოლოოდ კი დ. ალექსიძეცა და მ. თუმანიშვილიც ცარიელზე დასვეს...

ბ. მ. ბატონო ოთარ, ამ კონფლიქტის გამო ცენტრალურ კომიტეტში შესხვედრა გაიმართა, რომლის მონაწილეც თქვენ ბრძანდებოდით.

მ. მ. დიახ, ზემოხსენებული პლენუმის მეორე დღეს კონფლიქტის ჩასაქრობად ვასილ მჟავანაძემ თავის კაბინეტში 20 კაცი მიგვიწვია. მათ შორის: ა. ხორავა, ვ. ანჯაფარიძე, ს. ზაქარიაძე, დ. ანთაძე, მ. კვეცილავა, ბ. ჟღერტი, ნ. შვანგირაძე და სხვები.

შესავალ სიტყვაში ვ. მჟავანაძემ ვრცლად და ხანგრძლივად ილაპარაკა რესპუბლიკის მიღწევებზე. რასაც შეკრების მიზანთან საერთო არაფერი ჰქონდა. შემდეგ დ. სტურუას მიმართა: „ერთხელ უნდა გამოყოთ მანქანა და ჩვენმა თეატრალურმა მოღვაწეებმა ნახონ როგორ აყვავდა საქართველო“.

შემდეგ სიტყვა ბ. ჟღერტმა აიღო. მან ცხარედ გააკრიტიკა კულტურის სამინისტრო და საერთოდ რესპუბლიკის ხელმძღვანელობა, რომლებიც იოლად ეკიდებოდნენ თეატრალური კადრების გადინებას რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ. ამ შემთხვევაში საყვედური კონკრეტულად გამოთქვა დ. ალექსიძის უკრაინაში გადასვლის გამო და დასძინა: „მე მიმანია, რომ დიდი დანაშაულია ამ კაცის რესპუბლიკიდან გაგდება“. ვ. მჟავანაძემ საყვედური პირად დანაშაულად მიიღო. გაბრაზდა და გაცეცხლდებულმა მუშტი მაგიდას დაარტყა.

— გაჩუმდი მანდი ვინ მოგცა უფლები, ბა, რომ რესპუბლიკის ხელმძღვანელობას აკრიტიკებ? თქვენ დასჯის ღირსი ხართ!

მაშინ მე წამოვდექი — ვასილ პავლოვიჩ, თქვენ აქ 20 კაცი მოგვიწვიეთ და მუშტის ნუ გვირტყამთ, თორემ დემონსტრატულად დავტოვებთ ამ კაბინეტს!..

სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდა, რამაც შეაგულიანა ს. ზაქარიაძე: „ხედავთ, ვასილ პავლოვიჩ, თქვენც რას გიბედავთ ოთარ ეგაძე!“ მას ა. ხორავაც შეუერთდა: „მოგვაცილეთ რედაქტორი!“

— დაჯეით მაქ! — ორთავეს შეუძახა პირველმა მდივანმა. ალექსიძე ჩვენ არ გაგვიგდია თეატრიდან, ეს თქვენი ბრალია!.. ისე კი იცოდეთ, უკრაინის ცკ-ს მდივანმა შელესტმა მთხოვა „ეს კაცი დაგვანმარო! არც თავად უთქვამს უარი! რა ჩვენი ბრალია.“

კიდევ ვ. ანჯაფარიძე გამოვიდა, რომელმაც ორივე მხარის შემარიგებელი სიტყვა წარმოსთქვა. ამ გამოსვლების შემდეგ ვ. მჟავანაძემ საქიროდ ჩათვალა შეკრების დამთავრება. წამოდგა და ჩვენც წამოვიშალენით.

ბ. მ. ბატონო ოთარ, ბრძოლა ამით არ დამთავრებულა. დაძაბულობა გრძელდებოდა. თქვენი რედაქტორობით გამოშვალ შურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ მწვავე წერილები იბეჭდებოდა. თქვენც საკუთარ პოზიციას აქტიურად გამოხატავდით. აღბათ, ამით იყო გაპირობებული, რომ რუსთაველის თეატრის სამხატვრო საბჭომ ცენტრალურ კომიტეტში თქვენი საწინააღმდეგო წერილი გაგზავნა, სადაც სათანადო რეაგირებას მთხოვენ. ეს დოკუმენტი თეატრის მუშეუმშია დაცული (ასლი № 2158). აი ისიც:

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველ მდივანს აშხ. ვ. ბ. მჟავანაძეს

ასლი: საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანს ამხ. დ. სტურუსს.

ასლი: საქართველოს კულტურის მინისტრს ამხ. ო. ვ. თაქთაქიშვილს

რუსთაველის თეატრის სამხატვრო საბჭოს

ბ ა ნ ც ხ ა ღ მ ბ ა

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1964 წ. №5 (საქართველოს კულტურის სამინისტროს ორგანო), დაბეჭდა ვ. ქართველიშვილის სტატია „ფიქრები რუსთაველის თეატრზე“. ეს იყო შეუწყნარებელი ტონით დაწერილი ცალსმწამებლური წერილი, მიმართული რუსთაველის თეატრისა და კერძოდ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტ მიხ. თუმანიშვილის წინააღმდეგ. თეატრის კოლექტივმა ამის გამო გამოთქვა თავისი აღშფოთება თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე. კულტურის მინისტრმა მინისტრმა ო. ბუაჩიძემ სიტყვიერად ეს აღშფოთება გაიზიარა. მაგრამ საქმით არც წერილის ავტორისათვის (მაშინ ის სამინისტროს თანამშრომელი იყო), არც ჟურნალის რედაქტორ ამხ. ო. ევაძისათვის პასუხი არავის მოუთხოვია. მას შემდეგ უკვე ორი წელია ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე სრულიად უგნობრივბულია რუსთაველის თეატრი. საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტ ს. ზაქარაძის შემოქმედების შესახებ არ დაიწერა მაშინაც კი, როდესაც მასთან დაკავშირებით ქართველმა ხალხმა ორჯერ განაცხადა დიდი სიხარული — ფილმ „ჯარისკაცის მამა“ გამარჯვება მსოფლიო კინოფესტივალზე და ს. ზაქარაძის ლენინურ პრემიაზე წარდგანა.

ამავე ჟურნალის 1966 წ. №5 გამოქვეყნებულია ბ. ქლენტის სტატია ვასო გოძაშვილის იუბილეისთან დაკავშირებით სათაურით „დიდი ტრადიციებისა და ნოვატორული შემართების ხელოვნება“. ამ წერილში ბ. ქლენტი რუსთა-

ველის თეატრის ცილს სწამებს ფსევდო-ნოვატორულ მიმართულებაში და აცხადებს, რომ მას „იერიში მიაქვს ჩვენი ეროვნული ხელოვნების ძვირფას ტრადიციებზე“. ამ „მიწენებელ და ქართული საბჭოთა ხელოვნების შემაფერხებელ“ მიმართულების მფარველად წამქვებლად კი ასახელებს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტ, ლენინურ პრემიის ლაურეატ გ. ტოვსტონოვოვს კრიტიკოსთა ერთი ჯგუფის დაუსრულებელი იერიშები რუსთაველის თეატრზე ხელს უშლის კოლექტივის ნორმალურ მუშაობას. ბ. ქლენტის წერილმა კი საშინელი მღელვარება გამოიწვია, რადგან თეატრი გ. ტოვსტონოვოვს დამდგმელ რეჟისორად ელის მომავალ სეზონში.

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ამ განმეორებითი ცილისმწამებლური განცხადების გამო რუსთაველის თეატრის კოლექტივმა მიმართა საქართველოს კულტურის მინისტრს, რადგან თეატრისადმი ჟურნალიც მის უწყებაშია. ამხ. ო. თაქთაქიშვილმა განაცხადა, რომ ბ. ქლენტის პოლემიკა გ. ტოვსტონოვოვთან დროულად არ მიაჩნია. ისიც, რომ ჟურნალ მხოლოდ ფორმალურად ითვლება კულტურის სამინისტროს ორგანოდ.

ბ. ქლენტას წერილს ჟურნალის ფურცლებზე გამოქვეყნებამდე არ გაცნობია სარედაქციო კოლეგიის არც ერთი წევრი. მაშასადამე, რუსთაველის თეატრისა და გ. ტოვსტონოვოვისადმი წამოწყებულ ცილისმწამებლურ ბრალდებებზე პასუხი უნდა ავონ წერილის ავტორმა ბ. ქლენტმა და ჟურნალის რედაქტორმა ო. ევაძემ. ამგვარი წერილების საშუალებით რუსთაველის თეატრის შესახებ იქმნება არასწორი საზოგადოებრივი აზრი, თვით კოლექტივისათვის კი მუშაობის აუტანელი პირობები. რუსთაველის თეატრის სამხატვრო საბჭო დაბეჯითებით ვთხოვთ დირექტორს დედო თეატრის კოლექტივის მძიმე ფსიქოლოგიური მდგომარეობათ, ჩაერ-

თთ ამ საკითხში და გადაწყვეტით არის თუ არა ეს თეატრი იმის ღირსი, რომ განაგრძოს მუშაობა. კრიტიკოსთა ერთი ჯგუფის ისეთ მტრულ გარემოცვაში, რომელშიც იმყოფება თეატრი აგერ უკვე ორი წელია, მუშაობის გაგრძელება შეუძლებელია.

რუსთაველის თეატრის ღირექტორი

ნ. კიტია

მთავარი რეჟისორი

ა. ჩხარტიშვილი

ლიტ. ნაწილის გამგე

ნ. ურუშაძე

მ. შ: თქვენი ეს კითხვა საინტერესოა, ბრძოლა მართლაც გაგრძელდა, თანაც „დოკუმენტის“ სახით. მაგრამ მე დღემდე თვლით არ მენახა. ჩემჩუმად აკეთებდნენ საქმეს, სამსატვრო საბჭოსა და თეატრის სახელით მოქმედებდნენ ჩვენი მოხსნის მისაღწევად, თუმცა აშკარადაც ირგებოდნენ, დემონსტრაციებისაც კი მიმართავდნენ. რაკი ორი წლის წინ ვერაფერი დამაკლეს, ქუჩაშიც კი გამოვიდნენ 40 კაცამდე და ცენტრალური კომიტეტის მიმართულებით დაიძრნენ. რუსთაველის პროსპექტზე თავადებულ საყვარელ აქტიორებს ხალხი ქუჩაში ცნობდა, გავეირვებით ეკითხებოდნენ — საით გაგიწევიათ? თეატრის ლიდერად უკვე ს. ზაქარიაძეც იყო, რომლის ხმასაც დიდ ანგარიშს უწევდნენ ცეკაში, სადაც დემონსტრაციები არ მიიღეს, მუჟანაძემ და სტურუამ საქმე მოთავიბულად ჩათვალეს და ამით თეატრის „შვიდეცას“ და მათი სულის ჩამდგმელნი უპასუხოდ დატოვეს.

ახლა კი ირკვევა, თურმე ეგ ოფიციალური წერილაც გაუგზავნიათ მე რომ არ ვიცოდლი! ალბათ, არც მუჟანაძეს და არც სტურუას ვითარების გამწვავება არ სურდათ. ბ. უღენტის მომდღურებაც არ უნდოდათ. მით უფრო, რომ ბესომ გ. ტოვტონოვოვი აუვად კი არ მოიხსენია. არც მისი დადგმა მოიწონა მაკურებელმა, თუმცა მანამ

დეც დიდ პატივს სცემდა, როგორც ერთხანს თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში პედაგოგად მოღვაწე რეჟისორს.

თბილისიდან ლენინგრადში გადასულ გ. ტოვტონოვოვს არც რამ ისეთი ნოვატორული, ახლებური რეჟისორული ხერხი არ გადაუტანია იმ ქალაქში, რომ ამის წაყვედრებით იგი (ტოვტონოვოვი) რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი მეთოდის „დამანგრეველად“ მოენათლა ბესოს. პირიქით, ვიორგიმ ქართული რეპერტუარის გატანით დაიწყო თავის გამოჩენა, რაც შ. დადიანის „ნაპერწყლიდან“ დადგმაში გამჟღავნდა. ამით იმის თქმა მინდა, რომ ვიორგი არავის არ გაუკრიტიკებია. როგორც ამას ბესოს აბრალებდნენ, მაგრამ მაინც მის დიდ ქართულ ავტორიტეტს ეფარებოდნენ, რომ „შვიდეცასა“ და „ჭინჭრაქას“ ეკემადღულობა ახალ თეატრალურ გზად დაემკვიდრებინათ. არ გამოუვიდათ! ეს იქიდანაც ჩანდა, რომ ს. ზაქარიაძემ და ა. ჩხარტიშვილმა მთხოვეს თეატრში ვწვეოდი. საგრძიმორში სერგო მარტო დამხვდა და ასეთი დიალოგი ვაიმართა.

ოთარ, შენი პიესა „საქართველოს საკითხის“ დადგმა მინდა! — მომმართა სერგომ. — ლენინს ვითამაშებდი!

გამივივრდა, მისი თეატრი, რომელიც კიტია-თუმანიშვილ-ჩხარტიშვილის მონღომებით ახმეტელის მეთოდს გაურბოდა, „ჭინჭრაქას“ გვერდით რეალისტურ-ისტორიულ-დოკუმენტური პიესის დადგმას აპირებდა. მაშასადამე, დასკვნა: თეატრის ახალი კურსის დაუშენებას ვერ ერეოდნენ და სხვ „მორცხვად“ ქართული თეატრის ნაცადი კურსის რეანიმირებას ეკეულუცებოდნენ.

აი, ასეთ უპრინციპობას მე მაშინ ვერ ვფურიგდებოდა.

ხაბოლოო დასკვნა.

„შვიდაცას“ და მომფერებელ სამ-
ხატვრო საბჭოს გაუჭირდა, მართლაც,
„ახალი კურსის“ დამკვიდრება, რაკი
მარტო მუხის კარის ჩამოხსნით ეს ვერ
მოხერხდებოდა. ამასთან ერთად „ბე-
ბერ“ აქტიორთა და ახალგაზრდა
„შვიდაცას“ შორის შემოქმედებითი
პაექრობა გრძელდებოდა. იგი იმით და-
მთავრდა, რომ „ბებრები“ მოიცლიფს
თავიანთი რეპერტუარითურთ. მ. თუმა-
ნიშვილი ჭერ დროშად გაიხადეს ს. ზა-
ქარიძის წინააღმდეგ. მერე როცა სერ-
გო ზაქარიძეს გული გაუხეთქეს, მიხე-
ილიც მოიცლიფს, დოღო უკვე გარიჟუ-

ლი ჰყავდათ და პითოვის თეატრის
კედლები პირტიტველა გოგო-ბიჭების
სალაღობოდ იქცა.

ასეთი მაგალითის შემხედვარე მარჯა-
ნიშვილებმაც „ქკუას მოუხმეს“. ახ-
ალგაზრდები თეატრიდან გაუარეს გ-
ლორტიჟანძისთან ერთად.

ორავე თეატრს დიდი დრო დასჭირ-
და, რომ რუსთაველში გონიერი რ. სტუ-
რუა, ხოლო მარჯანიშვილში თ. ჩხეიძე
მისულიყვნენ. არც მერე დამშვიდებუ-
ლან. თ. ჩხეიძე ტოვსტონოგოვის თე-
ატრს შეახიზნეს, რ. სტურუა კი—მსოფ-
ლიოს თეატრებს. ღმერთმა გზა დაუ-
ლოცოს მათ მაინც.

რედაქციისაგან: გ. მეგრელიძის ამ მასალის პუბლიკაციას სარედაქციო კო-
ლეგიის ზოგიერთი წევრი დღეს საჩოთირო საქმედ მიიჩნევს. რედაქციას კარ-
გედ ესმის კოლეგიის ამ წევრებსა. იმათაც უწევს ანგარიშს, ვინც ეთანხმება
მასალის დაბეჭდვას. და მაინც რა მიზნით უნდა იბეჭდებოდეს ასეთი ხასიათის
მასალა? ალბათ, მხოლოდ იმიტომ რომ:

ა) თეატრის მომავალ ისტორიკოსებს ხელთ ჰქონდეთ კონფლიქტის მო-
ნაწილეთა იქნებ, სუბიექტურობით შეფერილი, (დრო გავიდა და ბევრი რამ
სხვაგვარად შემორჩა ემოციურ აღმამანთა მესხიერებას), მაგრამ მაინც ერთობ
საყურადღებო შეფასებები იმ მოვლენებისა.

ბ) იქნებ, დღევანდელი თვალთ დანახული ის კონფლიქტი იმდენად ანა-
ქრონიზმიდ მოგვეჩვენოს, რომ ხვალისათვის მაინც გავითვალისწინოთ?

გ) ან იქნებ, პირიქტ — სწორედ შესავალ წერილში ვასილ კიკნაძის მიერ
მოხმობილ ვერიკო ანჯაფარიძის ფრაზაში დევს თეატრში მუდმივი განახლების
საიდუმლო და მომავალი მსახიობები, რეჟისორები ამასაც უნდა ითვალისწი-
ნებდნენ?

ცხადია, რედაქცია მსაჯული ვერ იქნება. რედაქციას მხოლოდ ერთი მისიის
შესრულება შეუძლია: მკითხველს, მომავალ თაობებს მიაწოდოს კონფლიქტის
მონაწილეთა შეფასებანი.

თუ ვინმეს საამისო სურვილი გაუჩნდება, რედაქცია სიამოვნებით დაუთ-
მობს მათ ფურნალს, ფურცლებს.

ნათელა ურუშაძე

ნოთუ 80?

პირველად თეატრალურ ინსტიტუტში ვნახე. გრძელ დერეფანში დინჯი ნაბიჯით მოდიოდა სტუდენტებით გარშემორტყმული—ვახტანვ ტაბლიაშვილი დგამდა ლ. ანდრეევის პიესას „დენი ჩვენი ცხოვრებისა“ — მეოთხეკურსელებთან. ახალგაზრდები ერთმანეთს ლაპარაკს არ აცოდიდნენ. მასწავლებელი კი სდუმდა და ყურადღებად იყო ქცეული. ეტყობოდა, რომ ძალიან აინტერესებდა, რას ფიქრობდნენ ახალგაზრდები. ახლოს რომ გავიცანი, მივხვდი, რომ რეჟისორის ეს სიტყვაძვირობა მსახიობისადმი, მის ნაფიქრ-ნაზრევისადმი განსაკუთრებული ინტერესითაა გამოწვეული. ყურისგდება იცის ვასაოცარი ვახტანვ ტაბლიაშვილმა საერთოდ — ყურს უგდებს ადამიანებს, ბუნებას, დროს...

მეორე ვნახე მისი ბრწყინვალე ლაღვმა მარჯანიშვილის თეატრში — ლ. არდაზიანის „სოლომონ ისაიის მიჯღანუაშვილი“. რომანი თბილისის რეჟისორის მიერ იყო გასცენიურებული. შემდეგ ვახტანვ ტაბლიაშვილი უდიდესი გულსყურით მოეკიდება ქართული

პროზის გმირთა სცენაზე გაცოცხლების პრობლემას. და ეს იმიტომ, რომ უსაზღვროა მისი სიყვარული კლასიკური ეროვნული ლიტერატურისადმი, მასში ასახული წარსული ცხოვრებისადმი. შეუწელებელია მისი სურვილი მიაწიქოს მსახიობს მშვენიერ ლიტერატურულ გმირთა განსახიერების ბედნიერება. ასე დაიბადა ჩვენ სცენაზე გარდასულ დროთა ადამიანების გრძელი რიგი: შალვა ღანბაშიძის სოლომონ ისაიისი და მოძღვარი, სესილია თაყაიშვილის სოფიო მეჯღანუაშვილისა, ვერიკო ანჯაფარიძის მაყვალა და კიდევ მრავალი სხვა. ვინ მოთვლის ვახტანვ ტაბლიაშვილის სპექტაკლებში შექმნილ სცენურ სახეებს კლასიკურისა თუ თანამედროვე ნაწარმოებებიდან — ვასო გომიაშვილის მეფე ერეკლე, სერგო ზაქარაიძის დავით აღმაშენებელი, ვერიკო ანჯაფარიძის კლეოპატრა, მედეა ჯაფარიძის ჯულიეტა, პიერ კობახიძის ონისე...

ვახტანვ ტაბლიაშვილის განსაკუთრებული ინტერესი მსახიობის შემოქმედებისადმი მარჯანი-

შვილის თეატრში დადგმულ მის პირველსავე წარმოდგენაში გამოვლინდა. სცენაზე ერთმანეთს ცალოდნენ ყველა თაობის შესანიშნავი მსახიობები. ეპიზოდური როლებსაც „ვარსკვლავები“ ანსახებრებდნენ იშვიათი სიმართლითა და გატაცებით. ეს, მართლაც, საოცარი სცენური სიმართლე ჩვენ თვალში იშლებოდა ზუსტად მიგნებულ რეჟისორულ გადაწყვეტაში: ეს იყო სპექტაკლი — ძველებური ალბომი, რომლის ყოველი ეპიზოდი ამ ალბომის დამამშვიდებელი ხან ინდივიდუალური, ხან კი ჯგუფური სურათი იყო. ქართული თეატრის ისტორია გვირდს ვერ აუხვევს ამ წარმოდგენას.

როგს ეს სპექტაკლი ცოცხლობს იმ თროის მაყურებელთა მიხსიარებაში და სხვადასხვანაირ ანარეკლებში: რეკენზიებში, მოგონებებში, ფოტოსურათებში, თავისებურად, მაგრამ მაინც კინოთილმში „ჩეთო და კოტე“. ეს თილმი არაა ჩრავოლებრივი თილმი იმ თვალსაზრისით, რომ ის მხოლოდ კინოს არ ეკუთვნის. ის ეკუთვნის თეატრსაც. მართლაც, განა მოკვებობება ერთ თილმში თეატრის ამდენი მსახიობი? შვიდლებ, თამარ ჭავჭავაძის შემოქმედების წარმოდგენა ამ თილმში განსახიარებული მისი ხანუმას გარეშე? გიორგი შავკუთიძისა თა ვასო კოძიაშვილისა მათი საქოსა და ნიკოს გარეშე? მერი დავითაშვილისა მისი ჩაბაჯოს გარეშე? მეღია ჯაფარიძისა მისი ჩეთოს გარეშე? თვით ვერიკო ანჯაფარიძისა მისი იმ ეპიზოდური როლის გარეშე, რანეოსაც მხოლოდ რამდენიმე წუთის ეკრანული სიცოცხლე

აქვს. თუნდაც იმის გამო, რომ ესაა ერთადერთი ეპიზოდური როლი, რომელიც განუხორციელებია ამ დიდ ტრაგიკოს მსახიობს? მაშ, რამდენი ქართველი მსახიობის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში შევიდა რეჟისორი ვანტანგ ტაბლიაშვილი! ვფიქრობ, ესაა ერთერთი მიზეზი იმისა, რომ ეს თილმი დღესაც გვანიჭებს უდიდეს სიამოვნებას, რის გამოც ასე ხშირად გვიჩვენებენ ხოლმე მას ტელევიზიით. შეიძლება ქართული კინოს ცხოვრების წარმოდგენა ვახტანგ ტაბლიაშვილის ამ თილმის გარეშე? არა მგონია.

არცთუ დიდი ხნის წინ ვახტანგ ტაბლიაშვილის ინდივიდუალობა წარმოჩინდა ახალი, თანაც ერთობ მოულოდნელი წახნავით — ყურნ. „თეატრისა და ცხოვრების“ ფორცლებზე დაიბეჭდა მისი მოგონებები. ყველგან და ყოველთვის უაორესად თარბაისელოთა თავანაირი ვახტანგ ტაბლიაშვილისთვის ტაქტს არც ამჯერად უღალატია. არც სიმართლისთვის უღალატია — არა ერთი ისეთი სიმართლე თქვა, სხვებს რომ თაუფარავთ.

ქართული თეატრის წარსულით დაინტერესებული ყველა მკითხველი მალეიერების გრძნობით აღივსება ამ მოგონებათა ვაცნობის გამო. მით უფრო მისი მკვლევარი. ქართული მემორიალური ლიტერატურა წარმოუდგენილია ვახტანგ ტაბლიაშვილის ამ მოგონებათა გარეშე.

თუ ზელოვანმა შექმნა სპექტაკლი, რომლის გარეშე წარმოუდგენილია მისი ჩეყანის თეატრის ისტორია, მისი ჩეყანის კინოს ისტორია და მემორიალური

ლიტერატურა, — ცხადია, რომ ეს ხელოვანი ამოღ არ დამშვრალა თავისი ცხოვრების გზაზე და ნამდვილად გამოდგომია სამშობლოს. გზა გრძელდება დიდად პატივცემულო, ძვირფასო ბატონო ვახტანგ, თქვენი ამ გზა-

ზე კვლავაც ივლით. ივლით მხნე ნაბიჯით, ადამიანისადმი სიყვარულით, ნათელი მიზნებითა და კეთილი სურვილებით ადვსილი. სხვა მიზნები და სურვილები არ გქონიათ არასოდეს.

თენგიზ გოგაძე

ვახტანგ ტაბლიაშვილი კინოში

ჩაფიქრებული კაცია, დაკვირვებული, უზომოდ პატიოსანი და მიმნდობი, მაგრამ ძალზე მომთხოვნიც. მომთხოვნი უფრო საკუთარი თავის, ვიდრე სხვის მიმართ. კომპრომიზი ამ კაცისთვის არ არსებობს. საქმეს, რომელსაც ხელს ჰკიდებს, მიჰყავს ბოლომდე, ყველა დეტალის ზედმიწევნითი შენარჩუნებით, თუნდაც ეს საქმე მოკრძალებული იყოს და ფართო აუდიტორიისათვის ნაკლებშესაძინევი. არადა ბატონი ვახტანგ ტაბლიაშვილი სწორიდაც რომ ფართო საზოგადოებასთან კონტაქტსაც ჩვეულოდ, მისი ყველა ნამუშევარი უცილობლად იზიდავდა დიდ აუდიტორიას. 40-იან წლებში დადგმულ „ქეთო და კოტე“ და 70-იან წლებში დადგმულ „დიდოსტატის შარკენას“ დღესაც არ აღლია მათურებელი.

ყრმა იყო ვახტანგი, თბილისში რომ ჩამოვიდა ყვარლიდან. თეატრალურ ხელოვნებაში უსახლოროდ შეყვარებულმა კორე მარჯანიშვილითან პირობები მისულა ვერ ვახედა და ბართი ვაუჯ-

ხავნა იმის თაობაზე, რომ მას — თეატრალური ხელოვნების უდიდეს ოსტატს, რეჟისორის ხელოვნებისთვის ეზიარებინა ახალგაზრდა კაცი. ვახტანგი რეჟისორის თანაუქმწედ ჩაირიცხა თეატრში და თეატრალური ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშს — „ურიელ აოსტას“ ეზიარა. შემდგომ იყო მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტი — სახნოვსკის კლასი და სამხატვრო თეატრის ურთულესი სკოლა ნემიროვიჩის ხელმძღვანელობით („ანა კარენინა“).

მიუხედავად იმისა, რომ რუსული თეატრალური კულტურის საწყისებზე აღიზარდა, ეროვნული ფესვი ისე ღრმადაა გადგმული მასში, რომ მისი ხელოვნება თეატრში იქნება თუ კინოში, ქართულ გეგეტაკურ კოდზეა დაყრდნობილი.

„ქეთო და კოტე“ რომ ფრანგული ეოდევილის თარგზე მოქრილი ქართველმა საზოგადოებრიობამ იცის აქსესნტი ცავარცილის „ხანოპოლიან“ მოკიდებული, მაგრამ „ხანოპოლიან“ საფუძველზე შექმნილი ვიქტორ დოლიძის

ობერა, რაც საფუძვლად დაედო კინომატოგრაფიულ შედეგარს — „ჩეთო და კოტის“, — იმდენად ირონიულია, იმდენად ჩვინიური, რომ ვიდრე ილის არსებობა არც არაის გახსენდება.

საბაჰრო აპიტიალიზმის მკაცრი სალტიებით შემოზღუდული ძველი თბილისის ყოფა, ამ კეთილშობილთა კლასის არსარყოფი და ბაჰართა საზოგადოების გაბატონება, აისახა ამ რომანტიკულ ფილმში. განწირულობა კლასი ებრაულშია ნულოვანი საზოგადოების, რათა არსებობა შეინარჩუნოს.

სიცილისმომგარღვია განწირულობა ყოველი მკაცრობა რთობაში უშვილონ თავს. თვით ცხოვრების მიერა, კომედიურ ვითარებაში მოქცეული თვისდაც ძლიერი, ილის კი ყავთაგასული საზოგადოება. იგი აპიტილის ძალით გამოივრბოლთა უხანოთა საზოგადოებაში შეიკავა. კომედიური ვითარება უკავი შექმნილია. თუმცა, სოციალური მოტივების წინა პლანზე წამოწიასსულა არ არის თილის მიზანი. მარამ თიით ისტორიის დინების მიერ შექმნილი კომედიური ვითარება თილის მომგარღვია. რამითუ თიის წარმთაოი. მკიცდრღობა ახალი. ამითომ ახლავს თილის საზიგომო განწყობილება. მხიარულება და ამბოღებელი პოეტიკობა. ხომ ცნობილია, რომ პოეზიის საგანი არ არის. ვთქვათ. პეიზაჟი. ან ადამიანის დარღვნილი იერი. მისი განსჯის საგანი სულოერი ინტორესება. მისი ობიექტი სულის მეფობაა აკორიბული ოპიქში. ხილოინების რომელიმე სხვა სახეობაში. მავალითად, მუსიკაში, რომელსაც

ხილოეწიფება გრძობათა სტიქიამოხატვა და სახავს კიდევ მამელოდიური ბგერებით.

ესოდენ მიიღარი ქალაქურ ფოლკლორი სწორედაც რომ სულის ამოძახილია იმდროინდელ ქართველი საზოგადოების ყველა ფენისა, იქნება ეს აზნაურთა კლასი. მუშა-ხელოსანთა, ვაჭართა კასტა თუ უბრალო, ყრბანიზაციის შედეგად ქალაქით დამაითრებული რიგითი მოქალაქე რომელიც არც ერთ საზოგადოებრივ თენას არ განეკუთვნება. ვახტანგ ტაბლიაშვილმა შალვაგდეგანიშვილთან ერთად შექმნა ოპტიმისტური, მხიარული ფილმი. გამდიორებული ქართული მუსიკით, ეროვნული ხილოინების სხვა სახეობების მოშველიებით, კოსტუმი, დეკორაცია, საულოირო ნაკიობანი და სხვა).

ვახტანგ ტაბლიაშვილი ვახლოვთ დრად ირუდირებულ პროფილიონალი ნატიფი გემონობით. საფუძვლიანი ცოდნით ამხლოთდ თეატრალური ხელოინებისა, არამედ კლასიკური სახეითი და მუსიკალური, ვოკალური და ქორეოგრაფიული ხილოინებებისა. ისე გრძობს თბილისის ეთნოგრაფიას. თბილისის კოლორიტს. თითქოს თან შეეხარდათ მას. შეიგრძნო თბილისური „მოხამბაზი“ და რაბაისიერ ხილოსანთა სერენადად აკრიიგი. სერენადად, ასირიგად რომოხილა საზოგადოება თა არმხოლოდ ქართველობა. რუსეთის ქალაქების ქონებშიც ისმოლმისი მილოთიური ჰანგები, ისევეროვორც ისმოდა ქართული რომანსი „ერთხელ ვიხილე“. ანდქაროულ ყაიდაზე აღუქრებულ

«Алаверды господь с тобою». მით უმეტეს ისამოდა რუსეთში დიდი ხის წინ მივიწყებულნი რუსული რომანსი «Я вас люблю». ვიქტორ დოლიძის არიების და რომანსების გვერდით უღერდა ქალაქური ძეგლოდები და აღტრსით ეფინებოდა სმენას.

ქალაქური ფოლკლორით უხვად გაჯერებულ ფილმს პოეტურ საყაროში რომ გადაჰყავს ძაყურელები დარბაისი, «დავლუროთ»; აღმოსავლურ პლასტიკაზე აღმოცენებული კინოტური და გვირგვინით ეროვნული ქორეოგრაფიისა — კეთილმოხილთა დილოგში გამოსახული ცეკვა „ქართულით“; სადაც ქალის უსახლერო კდემამოსილება ისახება, გაყისა კი — რაიხდული სულიერი სამყარო, აჯადოების ძაყურებელს, რომელი ერისა და ქვეყნის წარმომადგენელიც არ უხდა იყოს იგი, იქება ამერიკელი, ბულგარელი, რუსი თუ კიდევ სხვა. ზოგადკაცობრიული ისტერესების მოძველია ქართული კინოს ეს ერთ-ერთი მარგალიტი, რომლის გარეშე შეუძლებელია წარმოიდგინო ქართული კინო, ისევე როგორც შეუძლებელია წარმოიდგინო იგი „ელისოს“, „ჯარისკაცის მამის“, „ნატურის ხის“, „მონანიების“ და სხ. მრავალი დიდებული ფილმის გარეშე. სახეიმო განწყობილებას ქმნის ფილმი და სინარტულის ნათელს ფენს მყურებელს მისი სანახაობრივი მხარე მისი ბრწყინვალე შემსრულებლების უხადო ოსტატობით მოტახილი, განსაკუთრებით კი გროტესკული სახეები გასხივონებული თამარ ჭავჭავაძის და მერი დავითაშვილის მერ (ხანუშა და ქაბატო), ვასო გოძიაშვილის და გიორგი შავგულიძის

(სიკო და ნიკო), ალექსანდრე უროვოლიანის, აკაკი კვასტალიაზის, პეტრე ამილახვანის ამპარტავანი თავადი ლევანი და შალვა ლამბაშიძის პრავდატული ნაკაოი, თუმცაღა მაკაოი მხოლოდ პრავდატიკოსი აო გახლავთ, აას კაპიტალიც უხდა — აქვს კიდევ იგი და ახსაურთა წოესთან დაჰყვრებაც. და თთავარნი მთავართა თორის რომანტიკული სახეები ქეთოსი (შედვა ჯაფარიძე), ვისი სილამაზეც თარქაოილოში ხაკვეთ ქახდაკებას მოავონებს ადათიანს და ბათუ კრავეიშვილი თავისი შეტალით სავსე ბარიტოსათ, ოისი იეფეგობითაც მოავალგხის გაძლიერდა კოტეს სახა ვაქკაცული იერი. ფილმის სახეითი საოვე გააძლიერეს გამოიენილმა თაერთორომა ალ. დილმელოგმა და მხატვრებმა: ყოზრფ სუშბათაშვილია და ფაონა ლაიაშვილმა.

1946-47 წლებშია შექმნილი კინოხელოვნების ეს დიდებული სიმუში. იგი არ მოძველებულა დღესაც, ახ როგორ უხდა მოძველდეს ქეშაოიტი ხელოვნება, ოთიელიც თავისი ძალი დირსებებით თავისუფლად უძლებს ჟამთა მსვლელობას. იგი დღესაც ისევე უღერს, როგორც უღერდა გუმიწ და იქდერებს კვლავაც. პირველი მუსიკალური კომედიაა „ქეთო და კოტე“ პრაქტიკულად (დღევანდელი გამოთქმით — მიუხიკლია) კინოსტუდია „ქართული ფილმისთვის“.

აღბათ, ქართული კინოს მესვეურები სათანადოდ გაირჯებიან და ამ შესანიშნავ ფილმს გაიტანენ სახლვარგარეთის ქვეყნებში. ხომ ყველა პირობა არსებობს იმისთვის, რომ ფილმს დიდი აუ-



დიტორია ეყოლება, ხომ ფაქტია, რომ ფილმი მთელი ორი კვირის განმავლობაში წაოპატებით მიდიოდა ბროდვეიზე. არ შეიძლება დაეჭვება იმაზე რომ დასავლეთი, სადაც დღეს ინტერესი ქართული კულტურისადმი გახუხომლად დიდია, არ მოიხიბლოს ამ მხიარული, სიცოცხლით სავსე ფილმით.

ცნობისძოყვარე გონების მქონეა, მაგრამ მაინც უკმაყოფილოა იმით, რაც გააჩნია. არაერთგზის გაიგონებთ საკუთარი თავის მიმართ ნათქვამ საყვედურს: „ვერა და ვერ ამოვაგსე ეს ორმო“, (ცოდნას გულისხამობს, განსწავლულობას). არადა საფუძვლიანად იცის დასავლეთისა და რუსეთის კლასიკური ლიტერატურა, კლასიკური სახვითი ხელოვნება, მუსიკა, ეროვნულზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია. საფუძვლიანად იცის „ქართლის ცხოვრება“, შუა საუკუნეების ქართული ფილოსოფია (პეტრე იბერი, იოანე პეტრიწი, არსენ იყალთოელი), ბრწყინვალედ იცის ქართული ხუროთმოძღვრება. არაერთგზის ნახავთ ამ ფართო ინტერესების მქონე კაცს მცხეთის ჯვრის მონასტერში, ბაგრატის ნანგრევებში (ბაგრატის ტაძარს ნატიფი ფორმების გამო არისტოკრატს უწოდებენ ბატონი ვახტანგი). სვეტიცხოველი — საპატრიარქო ტაძარი ქართველთ ზნეობის განმამტკიცებელი, სიმბოლო ქართველი ერის გაერთიანებისა — კონსტანტინე გამსახურდიას დიდებული რომანის განსჯის მთავარი ობიექტი დაედო საფუძვლად ვახტანგ ტაბლიაშვილის რიგით მეორე ფილმს — „დიდოსტატის მარჯვენას“.

ეს შესანიშნავი ფილმი გავსავლავს შე-ილ-ე საუკუნის საქათველოს ცხოვრებას, იმ პერიოდის ცხოვრებას, როცა ჩვენი ქვეყანა სარკინოზთა ტყვეობაშია და უცილობელი გადაგვარება-გადაჯიფების გზაზეა შემდგარი. სასტიკი ბრძოლა მიმდინარეობს ეროვნული სიმტკიცისა და ზნეობის გადასარჩენად, ბრძოლის შოთავენი კი კათალიკოსი მეღქისედექია (ვასო გოძიაშვილი) და შეფე გიორგი პირველი (ოთარ ნეღვიხეთუხუცესი). კათალიკოსი, როგორც სულიერი სისპეტაკის გაამაშობლიახებელი და დამცველი მისი, — „თუ ზნეობრივად დევცა ერი“, ეუბნება კათალიკოსი მეფეს, „მას ველარ უძველის ხმალი, რომელსაც აწროთობინებ ფარსმან სპარსს შინ“. პათეტურ ფორმებში სახავეს ვახტანგ ტაბლიაშვილი დევი აბამიძესთან ერთად ამ პატრიოტულ ტილოს. არსაკიძის სახის (თენგიზ არჩაძე) შეშვებით ფილმში, ისევე როგორც რომანში, ისახება ეროვნული შემოქმედებითი პოტენციალი ხელოვნებისა და შრომის განმწმუნდი ძალა. შორენას სახე (ლალი ბადურაშვილი) ტრფიანლის ობიექტია მეფისა და არსაკიძისათვის. დრამატურგიული ინტრიგის ობიექტი პერსონაჟთა მორალურ-ეთიურ მხარეს ემსახურება.

ეროვნული ხუროთმოძღვრების ღრმა ცოდნა იკითხება ფილმის სახვით მხარეში, მძიმე, მონუმენტურ ფორმებში რომ ისახება. განსაკუთრებით მკაფიოდ ჩანს ეს მეფისა და კოლონკელიძის სასახლეებში (მხატვრები: კახი ზუციშვილი, შოთა გოგოლაშვილი), კოსტუმების მხატვარმა მამია მა-

ლაზონიამ დიდად გაამდიდრა ფილმის სახეითი მხარე, გაამდიდრა იგი შეესანიშნავე ოპერატორის გიორგი ქელიძის ოსტატობამც. მუსიკა ამ ფილმში, ისევე როგორც წინა ფილმში, ქართველი საზოგადოებისთვის კარგად ცნობილ და საყვარელ კომპოზიტორს არჩილ კერესელიძეს ეკუთვნის.

„ქეთო და კოტე“, რაღა თქმა უნდა, ვანტანგ ტაბლიამვილის სულის ამოძახილია, მაგრამ მხატვრის ქემოპირიტი სული, მრწამსი, მისი ერის სულიერი სისპეტაკე, ბრძოლა ზნეობრივი დამოუკიდებლობისთვის, გამოსახული მის შემოქმედებით პოტენციალში, „დიდოსტატის მარჯვენაში“ იკითხება ნათლად და მკაფიოდ. მხატვრის მოქალაქეობრივი პოზიცია, ესოდენ რომ ეხმიანება ორასწლიან ტყვეობაში მყოფი ჩვენი ქვეყნის დღევანდელი მდგომარეობის ფილმის ავტორს, რამეთუ ზნეობრივ-ეთიური ნებელობა ერისა, ჟღერს ძალას დაქვემდებარებული, სასწორზეა შეგდებული.

სული ინდივიდუალისა, ისევე როგორც ერისა, მის შინაგან პირველსაფუძველს რომ წარმოადგენს, მყარია, დაუმორჩილებელი და რაიმე უცხო ძალის ჩარევის შედეგად, მით უფრო თუ ეს ჩარევა ადმინისტრირების გზით ხდება, შეუძლებელია. ერს აქვს მრავალგზის გამოცდის შედეგად გამომუშავებული თავისი სახე და მისი დარღვევა მის დამახინჯებას იწვევს, დამახინჯებას, მაგრამ არა შეცვლას უცხო ძალეებისთვის სასურველი ფორმით თუ შინაარსით.

მეოთხედი საუკუნეა ბატონი ვანტანგი ნიკოლოზ ბარათაშვილის თემაზე მუშაობს (სცენარის ავტორები: გოგლა ლეონიძე და ვანტანგ ტაბლიამვილი). მეოთხედი საუკუნეა ფიქრობს 1932 წლის შეთქმულების ჩამოთვლით გამოწვეული ერის სულიერ განცდებზე.

ერის ყოფიერებაა ნიკოლოზ ბარათაშვილის ტკივილი, მისი სულის დაახინჯების ტეხდენციეაი გამოხატული უცხო ძალის შეწოლით ეოის სულიერ სამყაროზე და ავადგამებული ძახილი პოეტისა შინაგანა კრისისმა რომ გამოიწვია, რაეთუ დაკარგა მან საკუთარი ინტეოესუი და სწვისი ისტერესების (მისთვის მიუღებელი) სამსახურში ჩადგა, არადა მგოსნის ოცება ჰუმანური იდეების დამკვიდრებაა მოუწყობელ ქვეყანაში. და ათა მხოლოდ თავიაი ქვეყნის, სამყაროს ტრაგიკული მოუწყობლობის შეგრობეა აღელვებს პოეტს, თუცადა მისი ოპტიმისტური დამოკიდებულება —

„მაგრამ რადგანაც კაცნი

გვქვიან — ძვილნი ქვეყნისა უნდა კიდევა ძვილით მას, გვესმას მშობლისა“... აძლევს საფუძველს ადამიანს მაღალი იდეალებისთვის ბრძოლისა. ადამიანი — ბუხების სრულყოფილი ქმნილება, ვალდებულია ებრძოლოს ავტოკრატისა და ილვაწოს სამყაროს ორგანული განვითარებისთვის...

მეოთხედი საუკუნეა უბით დატარებს ოცნებას ბარათაშვილის ხორცმესხმის თაობაზე და ოცნება იგი აუხდომელია დღესაც, არადა სწორედ ამ თემაში,

ამ პრობლემებში ეძებდა და ეძებს რეჟისორი თავის მოქალაქეობრივ პოზიციას, მხატვრის კრედოს. ამ თემაში ყველა პირობა არსებობს ბატონი ვახტანგის სულიერი სამყაროს სრულყოფილად გახსნისთვის. ეს თემა, ბარათაშვილის თემა, უცილობლად დიდი ასოებით ჩაიწერებოდა ქართული კინოს ისტორიაში.

დაფიქრებული კაცია, თავმოყვარე და სამართლიანი, ვერ ეგუება ვერავითარ გარიგებას სინდისთან, ამაყია, არასოდეს დათმობს მოქალაქეობრივ მრწამსს, რომელიც ემსახურება ერის ინტერესებს, მისი სავანძურის გამდიდრებას...

ბიძინა კვიციანი:

მზია ჯავახრიძე:

მე ვინაბრებდი სულიერ სიმშვიდეს

ბატონ ბიძინა კვიციანისთან შესახვედრად წინააღმდეგობრივი გრძნობებით გამაქვალული მივდიოდი. ერთის მხრივ, ყოველთვის საინტერესოა მაღალნიჭიერი და გამოცდილი შემოქმედთან შეხვედრა, მისი აზრის მოსმენა ნებისმიერ მოვლენაზე. მეორეს მხრივ, დღეს, როდესაც ერის წინაშე გადარჩენის, ყოფნა-არყოფნის საკითხი დგას, მასთან შედარებით ყოველივე სხვა უმნიშვნელოდ მესანებოდა. ჩემი ორჭოფული განწყობილება კიდევ უფრო გამამაფრა კონსერვატორიაში დასადგურებულმა „ციცხა“, „ცარიელმა“ ატმოსფერომ. ბ-ნი ბიძინაც სტუდენტების ამოა მოლოდინში დამხვდა. მასაც ეჭვი შეპარვოდა — სჭირდება კი დღეს ვინმეს ის, რასაც ჩვენ ვაკეთებთ?! მაგრამ, საუბარმა იმ დასკვნამდე მიგვიყვანა, რომ ყველა ადამიანს თავისი საქმე აქვს საკეთებელი და თავისი ფუნქცია აკისრია, რომელსაც სხვა ვერ იტვირთავს. ამიტომ, ინტერვიუ ბიძინა კვიციანისთან მაინც შედგა.

მ. ჯავახრიძე — ვინაიდან ინტერვიუ თეატრალური ურნალიისთვისაა განკუთვნილი, ჩვენი საუბრის ლაიტთემატ თქვენი შემოქმედების თეატრალურ-მუსიკალური ასპექტები იქნება, თუმცა, ეს სხვა თემებსაც არ გამოორიცხავს.

ჩვენს ქვეყანაში არსებული მძიმე ვითარება მაიძულებს თქვენი ყურადღება, პირველ ყოვლისა, დღევანდელ პრობლემებზე შევაჩერო: როგორ გესახებათ საქართველოს მომავალი? რაში ხედავთ გზას ხსენას?

ბიძინა კვიციანი: — მე ოპტიმისტი ვარ, ამიტომაც ვფიქრობ, რომ აუცილებლად გამოვალთ ამ მდგომარეობიდან. ღმერთი არ გაგვეჭირავს! ამასთან მარტო სხვებს ნუ დავაბრალბთ იმას, რაც საქართველოში მოხდა, ჩვენს თავშიც უნდა ვეძებოთ მიზეზი. მეტი ფიქრი და შრომაა საჭირო. განა შეიძლება,

მხოლოდ ამერიკიდან გამოგზავნილი ბუტებროდების იმედზე ვიყოთ?!

გამოსავალს ახალი სალი თაობის მოსვლაში ვხედავ. კომუნისტების დროს იყო ადამიანთა ისეთი კატეგორია, რომლებიც ერთხელაც არ დამინახავს ფეხით მოსიარულე. ისინი საქორწილო მტრედების გუნდით ერთად „შემოფრინდებოდნენ“ ხოლმე პანაშვიდებსა თუ სპექტაკლებზე. თქვენ წარმოიდგინეთ, ტანსაცმელიც კი ერთ თარგზე ჰქონდათ აჭრილი. ლიკანის სანატორიუმში რომ ვისვენებდი, იქ დადიოდა დაახლოებით 268 ერთნაირი პიუჟამო. მათ შორის სოლიკო ვირსალაძე განსხვავებული სახითა და ჩაცმულობით რომ დავინახე, გამიხარდა და ვუთხარი, ბ-ნო სოლიკო, როგორც ირემი ნაკრძალში, ისე გამოიყურებით-მეთქი. ასეთი უცნაური ცხოვრების წესი იყო მაშინ. არ შეიძლება

ამ ყაიდისა და დაშტამპული აზროვნების ადამიანებმა, დღესაც მართონ ქვეყანა. ცხადია, ეს ყველას არ შეელება...

აშშ-ში პრეზიდენტს რომ ირჩევენ, ყველაფერი იციან მის შესახებ — როგორ სწავლობდა, როგორი მეგობრები ჰყავდა, აქვს თუ არა იუმორის გრძობა და, პარველ ყოვლისა, ჯანმრთელია თუ არა ფიზიკურად და ფსიქიკურად. ჩვენ კი რა კრიტერიუმებით ვირჩევდით თანამდებობებზე ხალხს, კაცმა არ იცის! სულიერად არაჯანსაღმა პიროვნებებმა მიიყვანეს საქართველო ამ ზომამდე. ტყუილია, რომ ამბობენ, საქართველოში პოლიტიკისათვის გამოსადეგი ხალხი არ არისო. საქმაოდაა ჩვენთან ნიჭიერი, ჭკვიანი, განათლებული ადამიანები, უბრალოდ, უნდა გაიხედ-გამოიხედონ და დაინახავენ კიდევ. საღი, ზნეობრივი, ნიჭიერი ახალგაზრდა თაობა რომ მოვა საქართველოს მთავრობაში, მაშინ გვეშველება.

მ. ჯ. — დღეს განსაკუთრებით მწვავედ უღერს სიტყვები — სამი რამ აკლია ქვეყანას — ზღვას — ხიდი, ცას — კიბე და ადამიანს — სამართალიო. ნუთუ, ამ „დებულების“ მესამე პუნქტი ისეთივე შეუძლებლობათა რიგს განეკუთვნება, როგორც პირველი ორი?

ბ. ბ. — გენიალური ნათქვამია. სამართალი საზოგადოების საფუძველი უნდა იყოს. სამწუხაროდ, იგი ყველა ეპოქის ადამიანს აკლდა, მაგრამ დღეს ჩვენთან სამართალი საერთოდ არ არსებობს. თუმცა, ამ მხრივ, გამონაკლისები არ ვართ. გავისხენოთ ის საშინელებანი, რასაც ჩადიდონენ ძველი კულტურისა და ტრადიციების ერები. მაგალითად, ფრანგები — საფრანგეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის და გერმანელები — მეორე მსოფლიო ომის დროს.

ცხოვრება როგორადაც უნდა დალაგდეს, სრული სამართალი, ალბათ, მა-

ინც მიუღწეველია, მაგრამ, ჩემთვის გელოვება, მაქსიმალურად მივუახლოვდეთ მას. განა სამართალია ის, რომ ხალხი ცხოვრების უკუღმართი პირობებით იტანება? ცოტა ხნის წინ მე-უღლესთან ერთად მოვხვდი მეტროში, ისეთი საშინელება ტრიალავდა, სტალინის დაკრძალვაზე მეგონა თავი. საერთო წივილ-კივილში გაქვილი ვაგონის ბოლოდან მოისმოდა ვაანხლებული ქალბატონის განწირული ყვირილი: ქალიშვილი ვარ გაიწიეთ, არ გამეკაროთ — არა უშავს ბიცილა, არა უშავს, ყველას გვიჭირს ახლაო, უპასუხებო. მაგრამ გაჩერებაზე კატაპულტით გეისროლეს ვარეთ. მერე კი აგვევარდა სიცილი. როცა შენს ხალხს ასე უჭირს, მორალური უფლება არა გაქვს, განცხრომით იცხოვრო. როდესაც გვააცნობიერებთ, რომ ყველა ადამიანი ჯერ საკუთარი თავის წინაშე უნდა იყოს მართალი, მხოლოდ მაშინ შეეკმნათ სამართლებრივ სახელმწიფოს.

სამართალთან ერთად ზრდილობის ლეფიცტსაც ვანვიცილით. ჩვენ გექონდა საუკეთესო ეთიკური ტრადიციები, რომლებიც თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. მაგალითად, მთის ხალხი, მათი წესები — ეს ხომ საოცარი რამ არის. იგი მკაცრი სტილის პოლიფონიას მოგვაგონებს. სამწუხაროდ, წლები მანძილზე დაგვაკარგვენს და ამოძირკვენ მრავალი საუკეთესო თვისება, რაც ეს ტრადიციებმა შემოგვინახა. მის აღდგენას თაობები სჭირდება.

მ. ჯ. — ერთ-ერთ ლექციაზე, როდესაც ლექტორი მაღალ ესთეტიკურ ღირებულებებზე გვესაუბრებოდა, სტუდენტმა წამოიძახა — მშვიერი მუცლით, მოცარტს ვერ მოვისმენო! რას იტყვი ამის შესახებ?

ბ. ბ. — ნაწილობრივ მართალი იყო ის სტუდენტი. დღევანდელ გაჭირვებულ ცხოვრებაში, როცა მიღის ბრძოლა არსებობისათვის, როცა ადამიანთა

ღიდი ნაწილი შიმშილობს და ლუკმა-
 ჰუისის საწოცხელად აღამებს და ათე-
 ნებს, ძხელია მოისმინო სერიოზული
 მუსიკა, ამასთვის არც განწყობა გაქვს
 და არც დრო. ამიტომაცაა დღეს ჩვენი
 კულტურა გაყინული. თუმცა, ღმერთ-
 მა არ ქნას, რომ უსამველოდ დანაყ-
 რდეთ. სასურველია, რომ ოჯახის ყვე-
 ლა წევრი თავისი კუთხე ჰქონდეს,
 მაგრამ არ მესმის, რა საჭიროა იმ ზო-
 მის სახლი, სადაც კომპასით მოვი-
 წევს სიარული. ანდა, რა სასიამოვნოა
 აღამიანები ბურვაკებს რომ დაემსგა-
 ვებინან და გამარჯობაზე ღრუტუნით
 გააუხოზონ (სწორედ გამიგეთ, აქ მა-
 ოტო სიმსუქნეს არ ვგულისხმობ). მე
 დარწმუნებული ვარ, ჩვენი ხალხის
 უმეტესობა არ ესწრაფვის ზომავადა-
 სულ კეთილდღეობას, ეს უკუღმართო-
 ბაცაა.

ამგვარად, ზომავდასული არც შიმ-
 შილი ვარგა და არც სიმაძღრე, ორივე
 თეიება აღამიანის სახეს გვაკარგვი-
 ნებს. განა შეიძლება, სახედაკარგული
 აღამიანი ჩასწვდეს ისეთი კომპოზიტო-
 რის შემოქმედებას, როგორც მოცარ-
 ტა?!

ბ. ჯ. — ბ-ნო ბიძინა, ოთხი ათეუ-
 ლი წელია ნაყოფიერად თანამშრომ-
 ლობთ ქართულ თეატრთან და კინოს-
 თან. რა როლი ითამაშა თეატრმა თქვე-
 ნი, როგორც პიროვნების და შემოქმე-
 დის, ჩამოყალიბებაში?

ბ. ბ. — თეატრი ყოველთვის მიყ-
 ვარდა. სანამ არ არსებობდა ტელევი-
 ზია, ახალგაზრდობა დიდად ეტანებოდა
 თეატრს. თეატრის სიყვარული დღესაც
 არ გამწვანებია და ხშირად ვესწრები
 კიდევ სპექტაკლებს. მაშინ კი ცხოვ-
 რება თეატრის გარეშე საერთოდ წარ-
 მოუდგენელი იყო. ახალგაზრდები ყო-
 ველდღე თეატრში ვიყავით. ახლა
 ძნელია გავიხსენო, თუ როგორი მხატ-
 ვრული ღირსებების იყო ესა თუ ის
 სპექტაკლი, როგორი იყო რეჟისურა,
 მაგრამ უცილობლად მახსოვს მსახი-

ოთა საოცარი პლყადა. იმ დროის
 კოტიკოსთა ეუოადღეპაც სწორედ
 სათქვა იყო ითათული, სპექტაკლს
 სხვა მსაქმებზე კი შედარებით ბა-
 ღებ მსაქმობდნენ. აი, რაა სიმსავსე
 ანათ სესაქმედებით ძაღებ. ასე-
 წააღ, თეატრი ჩემი ცხოვრებას გა-
 სეჭოვადი მარადი იყო და ახლაც
 აოის.

ბ. ჯ. — ხომ არ გაიხსენებდით
 თვეეს პირველ თეატრალურ ხაშუშე-
 ვოს.

ბ. ბ. — როგორ არა! კარგად მახ-
 სოვს ეს ნამსქევაბი და არც არასდ-
 რაა დასაძვიწყდება. 1953 წელს, კახ-
 სეოვადოთის დამთავრებისთასავე, ძი-
 ხელილ თქმანიძეილმა მამიწეაა ოუსთა-
 ველის თეატრსი და შემომთავაზა სპე-
 კაკლის — „ახაბი სიყვარულისა“ —
 იუაკალური გაფორმება. ძმვესიერ,
 თეატრში, ანთ შესახისნავ მსასიობე-
 ითახ და რეჟისორთან რაკი მოვხვდი,
 ძალიან მოვისლამე, დიდი სიამოვნებით
 ვაუძაობდი. ამ ნამუშევარმა ბევრი
 რაა მოძცა. მართალია, სწავლის პეოი-
 ლაძი ბევრს ვწერდი, მაგრამ პრაქ-
 ტ აულად თუ არ განასოციეღე ჩანა-
 ფაეოი, თუ არ მოისმინე საკუთარი
 ნაწარმოები, მხოლოდ ნოტებთან პი-
 რიაპირ ყოღნა გამოდის, სხვა არაფე-
 რი. სტუდენტებს კი საკუთარი ნაწარ-
 მოებების მესაუღების საშულაღება არ
 ვაგვაჩნდა. ამიტომაც თითქმის არ ვი-
 ციადი, რა იყო ნამდვალი ინსტრუმენ-
 ტობა. როდესაც საკუთარი ყურიტ
 მოისმენ, რას აკეთებ, როგორ ჟღერს
 ყოველივე ორკესტრში, მერე შესა-
 საც მიავნებ.

ბ. ჯ. — ეს პირველად თეატრში
 მოხდა?

ბ. ბ. — დიახ. მოგეხსენებათ, მამი-
 ნდელ თეატრში ორკესტრის შემადგე-
 ნლობა მცირე იყო. იძულებული ვიყა-
 ვი ამ მცირედი ძაღებით მაქსიმუმის-
 თვის მიმეღწია. ეს იყო ჰემმარტი
 სწავლის, საკუთარი თავის შეცნობის

პროცესი, ამგვარად, თეატრი ჩემთვის ერთგვარი შემოქმედებითი ლაბორატორია იყო.

მ. ჯ. — კიდევ რომელ ნამუშევრებს გამოყოფდით?

ბ. ბ. — ყველა ნამუშევარი არც კი მასხოვს, მაგრამ არ შემოძლია არ აღვნიშნო სპექტაკლი „ჭანჭრაქა“. ამ სპექტაკლს მუშაობისას პირველად შევხვდი სეოგო ზაქარიძეს. შემდგომ ძალიან დავუახლოვდი მას. დიდი მსახიობი და შესახიშნავე პიროვნება იყო, მათცებდა მისი შრომისუნარიანობა. რეპერტია თერთმეტ საათზე იწყებოდა ხოლმე. ის კი ყოველთვის ადრე მოდიოდა. ძალიან ბრუნდებოდა, როცა ახალგაზრდები იგვიანებდნენ. რადიოში ამ სპექტაკლის მუსიკის ჩასაწერად რომ მივიღოდი, იქაც კი წამოაყვა, თუმცა, ეს მას სრულიად არ ევალდებოდა. სერგო ზაქარიძე ძალუხებურად აგანთებდა ხოლმე...

მ. ჯ. — ალბათ, დიდი მსახიობის ასეთმა დამოკიდებულებამაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა სპექტაკლის მხატვრული ღირსებები, ბავშვობაში მიღებული შთაბეჭდილებები დღესაც არ გამწვანებია, მუსიკაც მშვენიერია. დევის, ქოსიკოს, ტუის ბინადართა სიმღერები სპექტაკლსაც ერწყმოდა და დღესაც კარგი მოსასმენია. საშწუხაროა, რომ სპექტაკლის სრული ჩანაწერი არ არსებობს.

ბ. ბ. — თუკი რეჟისორი დაგინტერესებს, ძალუხებურად იმგვარ ფორმად დგები, რომ ტყის სამღერასაც მიავსებ და სახლისასაც. რაც შეეხება ჩანაწერს და სანოტო მასალას, მართლაც დასანანია, რომ იგი როგორღაც უკვალოდ გაქრა. როდესაც ჩვენს გვერდით დიდი ადამიანები ცხოვრობენ, ასე გვეგონია, რომ მარადიულნი იქნებიან. და ეს შესაძლებლობებიც მუდამ გვექნება. მთავარია, ჩვენი მხრიდან ზრუნვა იმ ღირებულების შენარჩუნებაზე.

მ. ჯ. — თეატრალურ-ლიტერატურული სახეობრიობა, თეატრალური თუ ლიტერატურული შემოქმედებით იმპულსს?

ბ. ბ. — ჩემს შემოქმედებაში ეს ძირითადი ნაწილი უდიდეს მნიშვნელობას ვანიჭებ ტექსტს. არ მიყვარს, როდესაც ე. წ. „ბალუნას“ აყეთებენ — ჯერ მუსიკას წერენ და ტექსტს კი მერე მიუსადაგებენ ხოლმე. პოეზია თვითონ გვერანახობს მუსიკის წყობას. ლიტერატურულ-პოეტურ ტექსტში შეიძლება ისეთ ინტონაციას მიაგნო, რომელიც სიახლის იმპულსი გახდება. ამასთან, მარტივი გზები არ უხდა ეძებო. თუკი რთულ ამოცანას დაისახავ, სასურველს აუცალებლად მიაღწევ. ასეა თეატრთან მიმართებაშიც. კარგი პიესა ყოველთვის ახდენს გავლენას და მუსიკაშიც შელავნდება.

მ. ჯ. — არიან კომპოზიტორები, რომლებიც სათაკლოდ ან იოლ საქმედ მიიჩნევენ სპექტაკლისათვის მუსიკის წერას. თქვენ რას იტყობდით?

ბ. ბ. — პირიქით. არა აქვს მნიშვნელობა, ვისთვის წერ მუსიკას — სოფლის კლუბისთვის, თეატრისა, თუ კინოსთვის. პასუხისმგებლობა ყველგან ერთი და იგივე გვეისრება. ხშირად დამიწერია მუსიკა ისეთი ფილმებისათვის, რომელთა მხატვრული ღირსება იმთავითვე საეჭვო იყო. მე კი საგანგებოდ ვცდიდი მუსიკალურ მასალას იქ, რათა შემდეგში იგი სხვა ნაწარმოებისთვის გამოეყენებინა.

მ. ჯ. — შემოქმედებით პროცესში რა არის უმთავრესი, სიტყვიერი, შინაარსობრივი თუ წმინდა მუსიკალური კონცეფცია? რომელს ანიჭებთ უპირატესობას?

ბ. ბ. — ალბათ, რეჟისორისთვის სიტყვა და კომპოზიტორისთვის მუსიკალური ხორცშესხმა, მაგრამ მთავარია ყველაფერი ორგანულ მთლიანობაში იყოს.

მ. ჯ. — ცნობილია, რომ ნებისმიერი ენა სამუაროს გარკვეულ სურათს





გამოხატავს. ცნობილია ისიც, რომ თანამედროვე მწერლის მიერ ენის „მტკრება“, მისი ლეფორმირება, თავისებური მხატვრული ხერხია, რომელიც სამყაროში ტრადიციული წესრიგის რღვევას გამოხატავს. მუსიკაშიც ირღვევა ტრადიციული ენა. იქმნება ახალი მუსიკალური სისტემები — სერიული ტექნიკა, დოდეკაფონია და ა. შ. ეს დასავლური კულტურის განვითარების ბუნებრივი შედეგია და იქ ამიძინარე პროცესებს ასახავს. ხომ არ გეჩვენებათ, რომ დასავლური მუსიკალური კულტურის ენობრივი თუ წხვა სიახლეები ზოგჯერ ხელოვნურად ინერგება ჩვენიში. შეესაბამებთან თუ არა ისინი ქართულ სინამდვილეს, არის თუ არა ეს პროცესი ჩვენი მუსიკალური ხელოვნების განვითარების ბუნებრივი, კანონზომიერი შედეგი?

ბ. ბ. — თანამედროვე მუსიკალურ ტექნოლოგიას, სასურველია, ყველა მუსიკოსი დაეუფლოს. მე გავეცანი დღემდე არსებული თითქმის ყველა სისტემას, მაგრამ ამ გზას არ მიეყევი. მათატიეთ, მაგრამ როცა საქროა, ისედაც ვალწევ.

ჩვენი მუსიკალური შესაძლებლობები ამოუწურავია. მართალია, კარგად ვიცნობთ ევროპულ მუსიკას, მაგრამ ამოსავალი უნდა იყოს ეროვნული მუსიკალური ხელოვნება და საკუთარი ინდივიდუალობა. საზოგადოდ, თანამედროვე მუსიკის სიახლეებისადმი ერთგვარად გაორებული დამოკიდებულება მქვს. ერთის მხრივ, მე არ მჭერა მექანიკურობისა მუსიკაში, ე. ი. იმ მუსიკისა, რომელაც შეიძლება სექუნდამერით გააცეთო. ხშირად ვფიქრომ ამ საკითხებზე, მინდა ჩაწვდე, ვაეცნობიერო ყოველივე — აქედან რა დაჩება. ან ვის გამოადგება ეს მომავალში. შემთხვევით არაა რეტორიო გატაცებაც. მოენატრა ხელს მუსიკა, რომელსაც დიდი საფუძველი ქონდა, ის, რაც ნაღდი იყო. მეორეს

მხრივ, ვფიქრობ, რომ ზოგჯერ ვჩქარობთ შეფასებებში. იმთავითვე განაჩენს გამოვიტანთ ხოლმე — არადა, დრო რომ გავა, ყური განვითარდება, ის, რაც ერთ ხანს „უწმაწურად“ გეჩვენებოდა, შემდეგ ნორმალურად აღიქვამ. მახსოვს, სტუდენტობის წლებში ჩუმიად ვისმენდიტ რ. შტრაუსის „გმირის ცხოვრებას“ და ეს რადაც უბედურება გვეგონა... მაგრამ ვაიღია დრო და ჩვენ ჩაწვდით ამ ნაწარმოების ლირსებებს. ეს დასტურია იმისა, რომ სმენას გაწრთვნა სჭირდება. ამასთან დაკავშირებით გაიმბობთ საინტერესო ამბავს, რომელიც სტრაენისკის მოსკოვში ყოფნისას მოუყოლია: ერთი მისი მეგობარი კომპოზიტორი სერბული სისტემით მუშაობდა. იგი დავადებულა ტუბერკულიოზით და ექიმების რჩევით მთაში წასულა სამკურნალოდ. მუსიკოსს შეჰყვარებია მწყემსის ქალიშვილი. კომპოზიტორს თან ჰქონია ინსტრუმენტი და სერბული მუსიკით „ჰკვებავდა“ უცოლინარ სოფლელ ქალს. შემდეგ, ამ ქალთან ერთად კომპოზიტორი გერმანიაში დაბრუნებულა და წაუყვანია იგი მოცარტის საოპერო დაღმამზე. მწყემსის ქალს მოცარტის მუსიკა დაუწუნებია. — ეს რა საწინელებააო — უთქვამს. აა, რას ნიშნავს სმენის „აღზრდა“. ვფიქრობ, მუსიკოსმა ყველაფერი უნდა ისწავლოს, რაც სანოტო ფორცლებზეა აღბეჭდილი, რაც აღაშანს შეუქმნა. გადაფასება შემოღა მოჩიება.

მ. წ. — ხომ არ ფიქრობთ, რომ იმ მუსიკალურ-ენობრივი სიახლეებისადმი, რაზეც შემოთ გვქონდა საუბარი, უფრო ფრთხილი და შერჩევითი დამოკიდებულება არის საჭირო?

ბ. ბ. — რა თქმა უნდა, დასავლური კულტურის სიახლეების ხელოვნური გადმოტანა ნაყოფს ვერ გამოიღებს. როდესაც გაიხსნა საბჭოეთის სიახლეები, მუსიკოსებს საშუალება მიეცათ კლასიციკლენ სიახლეებზე, რა

„ვარშავის სახემოდგომო საღამოებს“
დასწრებოდნენ და იქ გაცნობოდნენ
მუსიკალური ხელოვნების უახლეს მიღ-
წევებს. ზოგს ე. წ. თანამედროვე მუ-
სიკის წერა იოლ საქმედ მოეჩვენა და
მგონი, ვინც კომპოზიტორობაზე სერი-
ოზულად არც კი ფიქრობდა, ამ საქ-
მის მოპოვება ხელი. მაგრამ, ხომ იცით
„ნიჭი, ძამიკო, ნიჭი ვალაკტიონმა
ბრძანა“. ასე რომ, კომპოზიტორი „ძა-
ლით“ და მხოლოდ სურვილით ვერ
გახდება. თუმცა, მუსიკალურ ტექნი-
კოლოგიას შეიძლება დაეფლო. არ მე-
გულება დღეს შემოქმედელი, რომელიც
თანამედროვე მიღწევებით არ სარგე-
ბლობდეს, მაგრამ ამას დოზირება და
ბუნებრიობა სჭირდება. საკუთარი სუ-
ლი არ უნდა დაგვარგოთ.

მ. ჯ. — ხომ არ ფიქრობთ, რომ
ქართულ მუსიკალურ შემკვიდრებაში
მოგვეხოვრება უმართებულოდ მივიწი-
ბული ნაწარმოებები?

ბ. ბ. — გერჯერობით, ჩვენ ჩვენი
თავი იმდენად ვართ დაკავებულნი,
რომ ძველი თაობის კომპოზიტორების-
თვის კი არაა, ზოგი ნამდვილი კლასი-
კოსისთვისაც არ გვცაღია. ეს იმიტომ
ხდება, რომ უმეტესობა თვითდამკვიდ-
რებას ვუნდებით. უნდა მოვიცალოთ,
რათა ვნახოთ, რამდენი რამ არის კარ-
გი შემკვიდრებაში, რომელიც წინა
თაობამ დაგვიტოვა. იმს, რაც მისახე-
ლია, მიხედვით უნდა გვიხსენოთ თუნ-
დაც ის მაგალითი, რომ შენდესონ-
მა 100 წლის შემოგა აღლორძინა მა-
ნამდე ყურადღების მქონე დაინახალი
ბაზის შემოქმედება.

მ. ჯ. — ბ-ნო ბიძინა კვლავ თქვენს
შემოქმედებას მინდა მივუბრუნდე.
თქვენი პირველი ოპერის — „ყო მერ-
ვესა წელსა“ — შექმნამდე დაწერეთ
მუსიკა სექტაკლისათვის „მუშანისის
წამება“. მაშინ ხომ არ დაგებადათ პი-
რველი ოპერის შექმნის სურვილი?

ბ. ბ. — ამ ოპერის შექმნის იდეა
სწორედ დრამატულ თეატრში დაიბადა.

მშვენიერი სექტაკლი დადგა ნუგაზარ
ბაგრატიონმა და პირველი ბიძგიც ეს
იყო. შემდგომ რ. სტურუამ შემომთა-
ვაზა ამ თემაზე ოპერის შექმნა. ძალი-
ან დიდი მუშაობა გაუწიე, სანამ ოპე-
რა საბოლოო სახეს მიიღებდა. თითქ-
მის ორჯერ მომიხდა ოპერის დაწერა.
პირველი ვარიანტი არ მომიწონა და
მთლიანად გავაუქმე.

მ. ჯ. — რამდენად განსაზღვრა რ.
სტურუამ „როგორც რევისორმა, ოპე-
რის მუსიკალური კონცეფცია, ლიტე-
რატურული პირველწყაროს ახლებუ-
რი ინტერპრეტაცია?

ბ. ბ. — მოგეხსენებათ, სტურუას უზ-
არმაზარი ნიჭი და მისეული, ორიგი-
ნალოური მიდგომა ამა თუ იმ საკითხი-
სადმი. ჩვენ ერთად ვმუშაობდით და
გასაკვირი არაა, რომ მან დიდი გავლე-
ნა იქონია მუსიკის ხასიათზე.

მ. ჯ. — მუსიკისმცოდნეთა უმრავ-
ლესობა წინააღმდეგობას ხედავდა მუ-
სიკის ხასიათსა და ოპერის სცენურ
ხასიათს შორის. სექტაკლიდან მიღე-
ბული პირველი შთაბეჭდილებით მუ-
სიკისმცოდნე რ. ქუთათელაძეს უთქ-
ვამს კიდეც: „მუსიკა ბანის გასაღებ-
შია დაწერილი. რევისორულად კი ვი-
ოლინოს გასაღების მაღალ რეგისტრშია
წაკითხული“ — იზიარებთ ამ აზრს?

ბ. ბ. — პირქით, ჩვენი ჩანაფიქრი
იყო ასეთი. მუსიკა და სცენური დად-
გმა კონტრასტულობის პრინციპს უნ-
და დამყარებოდა. მუსიკა სცენური
მოქმედების უბრალო ილუსტრაცია
ხომ არ იქნებოდა? არის სექტაკლე-
ბა, რომლებიც რამდენჯერმე უნდა ნა-
ხო, რათა აღმო აღოთ და ბოლომდე
ჩაწვიე. სამწუხაროდ, ვარკვეული მი-
ზეზების გამო, იგი აღარ იღვებდა სცე-
ნაზე. ზ. ანჯაფარიძემ სიმღერას თავი
დაანება, დიკორაციები ვაფუქსდა და
ა. შ. მარათლია, სექტაკლში იყო სა-
დავო მომხრებელი. მაგრამ ამის ვარგუშე
არც უქნებოდა, თანხანა, რომ ამო-
დენა შრომ, უნებ მიეცა მოიწივებას.

მუსიკალური ნაწარმოების აღიარებას სპირდება დრო. ჩვენ რისკზე ვმუშაობთ, მშვიდი ცხოვრება არ გვყვარს. თუ შემოქმედმა სული და გაზოცილება ჩადო ქმნილებაში, შეუძლებელია არ ვამართლოს. ახლა თუ არა, მომავალი თაობა მაინც დაინტერესდება. ახლახანს „მუშანიკი“ ბერლინის „შტატს — ოპერამ“ წაიღო აღფრედ შინდლეს რეკომენდაციით. ვნახოთ რა იქნება!

მ. ჯ. — ბ-ნო ბიძინა, სპექტაკლის სადავო მომენტები იქნებ, იმით იყო განპირობებული, რომ საოპერო რეჟისურას თავისი სპეციფიკა აქვს, ხოლო რ. სტურუა, პირველ ყოვლისა, დრამატული თეატრის რეჟისორია. მის რეჟისურას „გოლობალურს“ უწოდებენ ხოლმე. მის სპექტაკლებში თითქოსდა მსახიობის მნიშვნელობაც იჩრდილება და დიდი წილი სანახაობრივ ეფექტებზე მოდის. საოპერო სპექტაკლში შინაარსის გადმოცემა, პირველ ყოვლისა, მწიკის ძალით უნდა მოხდეს. იგი არ უნდა დაჩრდილოს სანახაობამ. საოპერო თეატრში ხომ მთავარი მუსიკაა, ყველა დანარჩენი კომპონენტი კი დამხმარე საშუალება შინაარსის გასხნისთვის. რას ფიქრობთ ამის თაობაზე?

ბ. ბ. — დიას, ერთის მხრივ, სტურუას რეჟისურა უცნობა საოპერო სპექტაკლისათვის. მეორეს მხრივ, საოპერო დადგმას, მართალია, თავისი სპეციფიკა აქვს. მაგრამ ამ სპეციფიკას უცივ ითვისებს ისეთი დიდი ნაჭის აღამიანი როგორც რ. სტურუაა. ხალხს ავიწყობება რა არის საშუალო ნიჭის აღამიანი და რა — მაღალნაჭიერი.

მ. ჯ. — ამგვარად, თქვენ ფიქრობთ, რომ სპექტაკლში — „იყო მერვესა წელსა“ — წინააღმდეგობა არ იყო?

ბ. ბ. — ჩანაღქრი ასეთი იყო მუსიკის და რეჟისურას უნდა გადაეკვეთა ერთმანეთი, გაეჭრა სპექტაკლი.

მიმაჩნია, რომ ამ სპექტაკლში შესანიშნავი რეჟისურაა. ესაა წინააღმდეგობაში აღმოცენებული მთლიანობა.

მ. პ. — ამ სპექტაკლმა ერთგვარად დაარღვია ჩვენს ცნობიერებაში დამკვიდრებული წნეობრივი გმირის სახე, სახე, რომელიც აგერ უკვე თხუთმეტი საუკუნეა ასაზრდოებს ქართულ სულს. ჩვენი ბუნებისთვის დამახასიათებელი ერთგვარი კონსერვატივში ძნელად ეგუება ასეთ სიახლეებს. როგორია თქვენი, როგორც ქართველი კაცის, აზრი?

ბ. ბ. — მართალია, მუშანიკის სახე ქართველი მაყურებლის წინაშე უჩვეულო კუთხით წარსდგა, შეიძლება სტერეოტიპი დაირღვა, ვიღაც უქმაყოფილო დარჩა, მაგრამ ამის გამო სტურუა, როგორც რეჟისორი, უკან ვერ დაიხვედა.

მ. ჯ. — რას შეცვლილით ოპერის — „იყო მერვესა წელსა“ — განახლებულ დადგმაში?

ბ. ბ. — შეგულება ზოგიერთი მომენტი, რომელიც სრულყოფას მოითხოვდა. კერძოდ, თავის დროზე I მოქმედება უნდა გადაგვეკეთებინა, მაგრამ „ღოდ თეატრში“ გასტროლები იწყებოდა და ვეღარ მოვასწარი. დადგმა რომ განახლდეს, მხოლოდ ცალკეულ დეტალებს სრულყოფილი, არსებითად კი არაფერს შეცვლილი. სპექტაკლი დრამატურგიულად გამართული იყო.

მ. ჯ. — თეატრსა და კინოში მუშაობის დროს რეჟისორი შემოქმედებითად ხომ არ ვჭედუდავთ?

ბ. ბ. — როგორ არა. აი, მაგალითად, კინოში, ზოგი რეჟისორი ფილმს, როგორც მხოლოდ საკუთარ ქმნილებას, ისე უყურებს. მას სხვა აღამიანისა, სხვა ინდივიდუალობისა თოქოს ეშინია. ამის კი თეატრსა და კინოში ვერ გაეცვიო. ვიღაც ეს არ უნდა, ვურჩევ ხოლმე, რომ მუსიკალურ კომპოზიტორებს მიმართოს, რომელსაც შეუძლია ათასგვარი სერსებით „გააკე-

თოს“ მუსიკა. სინთეზატორებით, აკორდების აკორდებზე დასმით, სხვადასხვა სახის ხმაურით ჰქმნიან რალად მუსიკოს მსგავსს, მაგრამ ეს ყველაფერი თავისი ქღერადობით ერთმანეთს გაეს, და შორსაა ჰემმარტი მუსიკისაგან, ვინაიდან აქ პიროვნება არ ჩანს. ამასთან, სინთეზატორებით ჩაწერა კომპოზიტორს აზარმაცებს. ერთი-ორჯერ მეც ვცადე ეს ხერხი, მაგრამ დერწმუნდი, რომ შემოქმედს ვერანაირი სინთეზატორი ან სხვა აპარატურა ვერ შეცვლის. ჯერჯერობით ასეა, მომავალში კი ენახოთ, რა იქნება. ვფიქრობ, რომ სპექტაკლისა და კინოსთვის კომპოზიტორი აუცილებელია. იგი თავის ინდივიდუალობას სძენს ფილმს. და თუ ეს დემთხვა რეჟისორის ჩანაფიქრს, იმ შემთხვევაში გამოდის ფილმი თუ სპექტაკლი მაღალი მხატვრული დონისა.

მ. ჯ. — თქვენ ქართული თეატრის ბევრ რეჟისორთან თანამშრომლობდით, რომელ მათგანთან გაგია დვიდლო მუშაობა?

ბ. ბ. — დიახ, მე მქონდა ბედნიერება შემუშავა მ. თემანაშვილთან, გ. ლორთქიფანიძესთან, რ. სტურუასთან, თ. აბულძესთან, რ. ესაქსთან და სხვებთან. ეს ის რეჟისორებია, რომლებთანაც ჩემი ჩანაუქრი ყოველთვის თანხვედრაში მოდიოდა.

მ. ჯ. — გაქვთ თუ არა სურვილი კვლავ ითანამშრომლოთ თეატრთან?

ბ. ბ. — დიახ. ახლა ვმუშაობ სპექტაკლზე „სამშობლო“. ერისთავს მიხედვით, რომელსაც დგამს კ. მასარაძე მარჯანიშვილის თეატრში. საერთოდ კი თეატრთან ყოველთვის სიამოვნებით ვთანამშრომლობ. ვხვდები ახალ, სინტერესო პიროვნებებს, მიზიდავს ახალი ამოცანები და მათი ჩემი უდიდესი ამოსხნა. თეატრში მუშაობა ძნელია, ქორეოგრაფი თავისას ითხოვს, რეჟისორი თავისას და ა. შ. მაგრამ, ყოველმა მათგანმა უნდა ვაძინებო-

როს, რომ როცა კომპოზიტორს მოუწევს, ნაწილობრივ მაინც უნდა ენდო, გაჰყვე მას. თუ ეს პრინციპი დაირღვა, ნამუშევარი ვერ აღწევს სასურველ დონეს. ზოგ რეჟისორს თითქოს ეშინა მუსიკის. ადრე სამოცდაცინი ორკესტრისათვის გააწერინებდნენ ხოლმე მუსიკას, მერე კი — ფილმში სხვადასხვა ხმაურით (ლოდების დაგორებით და ა. შ.) ჩრდილავდნენ მას. ხშირად მითქვამს რეჟისორისთვის, ან ჭეა ჩამოაგორე უფრო ხმამალა და ჩვენს ნუ გვაწვალებ, ან თუ გვაწვალებ, ქვის მავივრად მუსიკა ააქღერე-მეთქი: კარგი რეჟისორები ამას, რა თქმა უნდა, არ აკეთებენ.

მ. ჯ. — თეატრალური დადგმის თუ კინოფილმის ჩანაფიქრის გასხნაში როგორს ანიჭებთ მუსიკას?

ბ. ბ. — ძალიან დიდს. თეატრსა და კინოში მუსიკა განუყოფელი უნდა იყოს მთლიანი დრამატურგიისაგან. იგი უნდა ეხმარებოდეს რეჟისორს ჩანაფიქრის გასხნაში. კომპოზიტორმა უნდა შექმნას მთლიანი მუსიკალური დრამატურგია, თუ ასეთი საერთოდ შესაძლებელია თეატრში. ადრე ზოგერთი კინორეჟისორი მონტაჟის პერიოდში რომელიმე ვრთ მუსიკალურ ლიტომის ტოვებდა ხოლმე. ეს ხშირ შემთხვევაში სცენარის უფარგისობით იყო გაპირობებული. თუკი სცენარში რალაც არ ვარგოდა, მას კვეცავდნენ, ამდენად მუსიკაც იკვეცებოდა. ეს იწვევდა მუსიკალური დრამატურგიის რღვევას. შედეგად ალოგოური იყო.

მ. ჯ. — ქუთაისში დაიდგა თქვენს ახალი ოპერა „მედეა“. როგორ ჩაიარა პრემიერამ?

ბ. ბ. — მე მაღლობელი ვარ ყველასი, ვინც ნიჭი და შრომა არ დაიშურა. რათა ეს ოპერა დადგმულიყო. მაგრამ, ვფიქრობ, ჩემი მუსიკა ძალიან რთული გამოდგა ამ კოლექტივისთვის, მიუხედავდ იმისა, რომ მე შეგნებულად ავიჩინე საშუალო „დემოკ-

რატიული“ სტილი. თავდაპირველად დასს ძალზე გაუჭირდა, შემდეგ კი ნელ-ნელა „გემო“ გაუგეს. მე კმაყოფილი ვარ, რომ ჩემი ოპერის პირველი აქტებზე აქტუალის საოპერო თეატრში მოხდა.

მ. ჯ. — როდის დაიდგება „მედეა“ თბილისში?

ბ. ბ. — სამზადისი უკვე მიდის. რეჟისორია გ. ლორთქიფანიძე. მუსიკალური ხელმძღვანელია ვ. ჯანსუღი. მხატვარია გ. მესხიშვილი. მზადაა აქვს მანერტები, კოსტუმების ესკიზები, მგონია, რომ შესრულების ხარისხი უფრო სრულყოფილი იქნება. უბრალოდ, ამ თეატრს ყველანაირად მეტი შესაძლებლობები აქვს. ქუთაისის საოპერო თეატრის დასს უმძიმეს პირობებში მოუხდა მუშაობა (არ იყო გათბობა, წყალი და ა. შ.). ამან გავლენა იქონია სპექტაკლის მხატვრულ დონეზე. ამიტომაც, სპექტაკლი თბილისში ვერ ჩამოიტანეს, როგორც ეს თავდაპირველად იყო განზრახული. თვით ქუთაისის საოპერო თეატრისთვის დიდი გამარჯვება იყო ამ სპექტაკლის დადგმა.

მ. ჯ. — მედეას სახეს ხშირად მიუხერხებია მსოფლიო შემოქმედოთა ყურადღება. ეს რთული, საინტერესო მხატვრული სახე მრავალმხრივი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას იძლევა. როგორია თქვენი მედეა?

ბ. ბ. — ჩემი აზრით, ოპერას „მედეა“ არ უნდა ერქვას. ეს დრამებილი სახელწოდებაა. უფრო მართებული იქნებოდა მისთვის „აიტი“ გვეწოდებინა. ოტო იოსელიანს ეს პიესა დაწერილი ჰქონდა სერგო ზაქარიასისათვის. პიესაში იყო დიდი მონოლოგები, რომლებზეც ჩვენ შევამცირეთ. რეჟისორმა და ლიბრეტისტმა ა. ჭიჭინაძემ კარგად იმუშავა, შემოიყვანა ორფენის სახე, რომელიც ამოშინებს სიტუაციებს.

ჩემს ოპერაში მთავარია არა მედეას სახე, არამედ კოლხეთის პრინცი

ლემე, ამბავი იმისა, თუ როგორ მოდიან არგონავტები კოლხეთში, რათა ხელთ იგდონ ოქროს ვერძი. ცენტრალური სახეა აიტი. ვფიქრობ, ოპერა, ცოტა არ იყოს გაჭინაურებულია — ორა მოქმედება 2 საათსა და 15 წუთს გრძელდება, ეს ბევრია ორი მოქმედებისათვის. ალბათ, რამდენადმე შევამცირებთ, თბილისში პრემიერა გაზაფხულზე უნდა შედგეს.

მ. ? — რაიმე ახალი ჩანაფიქრი ხომ არა გაქვთ საოპერო უანრში?

ბ. ბ. — ფაქტიურად დაწერილი მაქვს კიდევ ერთი ოპერა. ილია ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა მოტივებზე. ამ ოპერაში ერთ-ერთი მთავარი სახეა ლუარსაბი, თუმცა ჩნდება პერსონაჟები „აჩრდილიდან“, „განდგეილიდან“ და სხვა. ეს ყველაფერი კარგად დაუკავშირდა ერთმანეთს. ოპერას ჯერ საბოლოო სახე არ მიუღია, ნაწილი გადასაკეთებელია, არაა გაორკისტებული. ალბათ, მალე დავასრულებ. რეჟისორმა თ. ჩხეიძემ დიდი სურვილი გამოთქვა ამ ოპერის დადგმისა. სამწუხაროდ, ჩვენს არეულ დროში ვერც ერთმა ჩვენგანმა თავი ვერ მოაბა ამ ჩანაფიქრის განხორციელებას.

მ. ჯ. — ბ.ნო ბიძინა, საყოველთაოდაა ცნობილი თქვენი იუმორი. შემთხვევითი არ უნდა იყოს თქვენი თანამშრომლობა მუსიკალური კომედიის თეატრთან. გაფორმებული გაქვთ არაერთი კომიკური ფილმი, სპექტაკლი. სამწუხაროდ, კომიკური უანრის ოპერებით ქართული საოპერო შემკვიდრება არ არის მდიდარი. სამწუხაროდ, ამ უანრში ვერც ერთმა მცდელობამ „ქეთო და კოტე“ ტოლფასი მხატვრული შედეგი და პოპულარობა ვერ მოიპოვა. რა არის ამის მიზეზი და ხომ არ აპირებთ კომიკურ ოპერაზე მუშაობას?

ბ. ბ. — კომედია მეტად რთული უანრია. მარტო იუმორის გრძნობა კარგი კომედიის ან კომიკური ოპერის

შესაქმნელად არ კმარა. ერთხელ, როცა კომიკურ ჟანრზე სამუშაოდ მიმიწვიეს, ტრაგედია გამოვიღა. მე დიდი სიამოვნებით ვიმუშავებდი ამ ჟანრში. რამდენჯერმე შევთავაზე კიდევ დრამატურგებს, მაგრამ ხელს არავინ ჰკიდებს. დიდი სურვილი მაქვს ვიმუშაო აგრეთვე მუსიკალურ ფილმზე, სადაც იქნება ანსამბლები, სიმღერები და სხვა. მაგრამ, ეს ისეთმა რეჟისორმა უნდა გააკეთოს, ვინც კარგად გრძნობს მუსიკას, იცის სიახლის, ინტონაციის გემო. სხვაგვარად მუსიკალური ფილმი არ გამოვა. აი, მაგალითად, ისეთ პიროვნებას, როგორც რეზო გაბრიაძეა, შესანიშნავად შეუძლია შექმნას კომიკური ოპერის ლიბრეტო და განახორციელოს კიდევ დადგმა, მაგრამ ჩანს, ეს მის გეგმებში არ შედის.

კომიკური ჟანრების სიმცირე დრომაც მოიტანა. ერთის მხრივ, რა პირობებში დროცაა, ისე პირქუშადვე ვწერთ. მეორეს მხრივ, ყველა დროში ძნელი იყო სინათლის შეტანა ხელოვნებაში. კერძოდ, მუსიკაში. კიდევ კარგი, რომ რელიგიას მივუბრუნდით, ეს რაღაც ახალს, პოზიტიურს მოიტანს ჩვენს ცხოვრებასა და საქმიანობაში.

ფიქრობ, რომ მომავალშიც სწორედ ფოლკლორი, მასში ასახული სამყარო იქნება პროფესიული მუსიკის სულიერი ბაზა. ამ უკანასკნელს ჯერ არაა აქვს ისეთი ტრადიცია, როგორც ჩვენს ფოლკლორს.

მ. ჯ. — ქართველი ერის ცხოვრებაში ქართული მწერლობა, ქართული თეატრი უდიდეს ისტორიულ ფუნქციას ასრულებდა. XIX ს-ის II ნახევარში თეატრი თითქმის ერთადერთი ადგილი იყო, სადაც ქართული სიტყვა გაისმოდა, სადაც ქართული საზოგადოება ეროვნული იდეებით იმოდღვრებოდა. როგორ ფიქრობთ, რა როლი ითამაშა ქართულმა პროფესიულმა მუსიკამ ქართველი ერის ცხოვრებაში

და რა მისიას იტვირთებს იტვირთებაში?

ბ. ბ. — პირველ ყოვლისა, მინდა გამოვყო ჩვენი მუსიკალური ფოლკლორი. ის ძალიან დიდ როლს ასრულებდა და ასრულებს ჩვენს ცხოვრებაში, ისეთსავე, როგორსაც ქართული ენა. იგი მთელი ქართველი ერის ნამოღვაწარია. ამ სიმღერების თემატიკა, შინაარსი, ტექსტები, ცალკეული სიტყვები ბუნებრივად მიესადაგა ჩვენს ცხოვრებას. ის ერის სულიდან ამოდის. ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში ასახვას ჰპოვებს ჩვენი ტრაგედია, სევდა, სიხარული. ყველა თაობა თავის წვლილს, თავის სიახლეს რომ შეიტანს მასში, როდესაც ჩამოყალიბდება უწყვეტი ტრადიცია, სადაც ქართველ კომპოზიტორთა მრავალი თაობა თავისი სულის, ნიჭის ნაწილს ჩადებს, მხოლოდ მაშინ გაუტოლდება პროფესიული ქართული მუსიკა თავისი ისტორიული როლით ფოლკლორის სამწუხაროდ, ამ საუკუნის დასაწყისში ჩვენი პროფესიული მუსიკალური სკოლა ანლადჩამოყალიბებული იყო. შემდეგ შეიქმნა „აბესალომი“, ქართულ სულზე აღმოცენებული საოცარი ნაწარმოები. იგი მოკლებულია ყოველგვარ კეკლუცობას, გვაოცებს თავისი სიდიადით და სისადავით. ამიტომაც ზ. ფალიაშვილს ყველანი ვეყრდნობით, დიდი თუ პატარა ისე მივლივართ „აბესალომზე“, როგორც სალოცავში, ეკლესიაში. ამგვარად, „აბესალომიმაც“ უდიდესი გავლენა მოახდინა ქართველი კაცის სულიერ ცხოვრებაზე.

მ. ჯ. — ხელოვნების, კერძოდ, მუსიკის ისტორია გვიდასტურებს, რომ ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას კულტურული აღმავლობა მოჰყვება ხოლმე. ჩვენთან პირიქით ხშირ არ მოხდა?

ბ. ბ. — ბოლო 4-5 წლის მანძილზე მოვლენები ელვის სისწრაფით ვითარდება. ზოგჯერ მომხდარს ვაზარება

საც ვერ ასწრებ ადამიანი. და რაღაც ახალი ხდება. ჩვენი ცხოვრება უარყოფითი ემოციებითაა დაძაბებული. ეს მდგომარეობა სულიერად ძალიან გვიშლის ხელს, ამიტომაც მომხდარ მოვლენებს უცაბედი, შემოქმედებითი რეაქცია არ მოჰყოლია. ჩვენმა ბობოქარმა ისტორიულმა პერიოდმა შესაბამისი მხატვრული ასახვა რომ ჰპოვოს, საჭიროა დრო. ყველაფერი რომ დაწყნარდება, დაარწმუნებული ვარ, ეს შემდგომში ღრმა კვალს დატოვებს ხელოვნებაში.

მ. ჯ. — ხომ არ გეჩვენებათ, რომ ქართველი მუსიკოსები მოქალაქეობრივ პასუხობას იჩენენ მაშინ, როცა დღის წესრიგში ერის ყოფნა-არყოფნის საკითხი დგება ხოლმე?

ბ. ბ. — არა, ასე არ ვფიქრობ. ჩვენ არ ვართ პასიურნი, უბრალოდ მუსიკოსები ცოტანი ვართ. ყველას არ შეუძლია მიტირგზე გამოსვლა, იარაღს ალბა. მაგრამ კომპოზიტორები უქმად არ ვართ. ვშრომობთ. ისიც სათქმელია, რომ ჩვენი ხელოვნება შესრულებასთანაა დაკავშირებული. ამის რეალიზაცია კი დღეს მეტად რთულია. რამდენი რამ ჩაგვეშალა იმის გამო, რომ უსაშველოდ აარია მდგომარეობა. ყველას ხელი ეშლება, ყველა განიცდის.

მ. ჯ. — ბ-ნო ბიძინა, წელს წაწელი შეგისრულდათ, რომ გადახედავთ თქვენს მიერ განვლილ ცხოვრებას, რაიმეს შეცვლას ხომ არ ისურებდით, ან რაიმეს ხომ არ ნანობთ?

ბ. ბ. — არა მგონია. უბრალოდ გული მწყდება, რომ მუსიკის სწავლა გვიან დავიწყე. მინდა აქვე გავისწავლო ვაგრდაცვლილი პიანისტი ქალი ტერეზა არონიშიძე. რომელმაც ეს ხარვეზი დამამძღვინა.

მ. ჯ. — ბოროტი ენები ამბობენ — მეტის გაცეობება შეეძლოო. მაგრამ თითქოს სიზარმაცემ შეგიშალათ ხელი. თქვენი ცხოვრება და შემოქმედება, პი-

რადად მე, საწინააღმდეგოს მიდასტურებს. ეს ბრალდება გულდასაწყვეტი არ უნდა იყოს, რამეთუ იგივეს საყვედურობენ ხოლმე მთელ ქართველ ერს, ვფიქრობ, რომ ამ შემთხვევაშიც უსაფუძვლოდ... თქვენ რას იტყვით ამის თაობაზე?

ბ. ბ. — ნურავინ დაიჯერებს, რომ ზარმაცი ვარ. თქვენ რომ ნახოთ, ჩემს სახლში რას ვაკეთებ, რას ვკითხულობ და ვათვლიერებ. იტყვიან — თავიდან იწყებო სწავლას. უბრალოდ, მე არ შემეძლია მუსიკა ძალდატანებით ვწერო, მაგრამ ყოველთვის მზად ვარ, ისე, როგორც ფეხბურთელი, რომელმაც შეიძლება თამაშში მონაწილეობა არ მიღოს. თუმცა ვარჯიშობს და სულ მზადყოფნაშია. მე ყოველთვის ვიცი, რა მჭირდება ამა თუ იმ ნაწარმოებში, მაგრამ ეს არ მინდა გავაკეთო უსულგლოოდ. არის პერიოდები, როცა მომბეჭრდება ხოლმე ჩემი მუსიკაც და სხვისიც. ეს, ალბათ, იმიტომ ხდება, რომ ზოგჯერ სიყალბეს ვგრძნობ. ისე კი არ არსებობს ადამიანი. სიზარმაცის მცირედი ნაწილი მაინც რომ არ ჰქონდეს. ამასაც აქვს თავისი ხბოლი.

მ. ჯ. — ტომას ელიოტი ამბობს: „სადაა ჩვენი სიბრძნე დაკარგული ცოდნისათვის, სადაა ჩვენი ცოდნა დაკარგული ინფორმაციისათვის“. ტ. ელიოტი საუბრობს XV ს-ისთვის დამახასიათებელი სიბრძნის დეფიციტზე, იმ სიბრძნისა, რომელშიც წინაპრების მიერ საუკუნეების მანძილზე დაგროვილი ცხოვრებისეული გამოცდილება და ჩვენი უშუალო, ცოცხალი ურთიერთობით მიღებული ცოდნა იგულისხმება. რამდენად მნიშვნელოვანია იგი თქვენთვის?

ბ. ბ. — მე დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებ ცხოვრებისეულ გამოცდილებას. ადამიანურ ურთიერთობებს, ამიტომაც შეიძლება ხშირად ქუჩაში მოსიარულე

ან მეგობრების წრეში მნახონ, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს რომ ვართობას უფრო მეტ დროს ვანდომებ, ვიდრე შრომას (ვინც სახლში ზის, ხომ არ გგონიათ, რომ სულ შეუშაობს? მაგდენი მუსიკა ჩვენ არ გაგვაჩნია, ეს მხოლოდ ისეთ გენიოსებს შეეძლოთ, როგორებიც იყვნენ: როსინი, მოცარტი...) უბრალოდ მე, მნიშვნელოვნად მიმაჩნია ჩვეულებრივი ადამიანური ურთიერთობანი. ვაკვირდები მათ საუბარს, ინტონაციას, ქცევას. ყველაფერი ეს ასეებს, ამდიდრებს ჩემს სულიერ სამყაროს და შემდგომ თავს იჩენს შემოქმედებაში. ამასთან, ვფიქრობ, რომ შემოქმედი გარკვეულ პერიოდში უნდა შეჩერდეს, უკან მოიხედოს, გაიკნობიეროს განვლილი გზა. არსებობს ამის კარგი მაგალითები. ასე მიიხედა უკან და დიდი თვისებრივი სიხლე შეიტანა თავის შემოქმედებაში ვერდიმ „ფალსტაფი“. არ იფიქროთ ვერდის ვეღრები, მაგრამ ეს დამახასიათებელია ყველა ნამდვილი შემოქმედისთვის.

მ. ჯ. — ბ-ნო ბიძინა. კომუნისტური დიქტატის, ცენზურის, კონსენსუალური შემდეგ შემოქმედმა ნანატრი თავისუფლება მიიღო. გაჩნდა იმედი, რომ ნიჭიერი ადამიანები, უფრო მაღალ-მხატვრულ ნაწარმოებებს შექმნიდნენ. მაგრამ, თითქოს პირიქით ხდება — ქართულ პროფესიულ მუსიკაში სიჩუმე ჩამოვარდა. რაში ხედავთ მიზეზს?

ბ. ბ. — რაც აკრძალული იყო, ის მეტად გვიწინდოდა, რასაც გვეწინდნენ, ჩუმად ვისმენდით. „ამერიკის ხმაში“ ყოველი სამშაბათი მუსიკალური დღე იყო და არც ერთს არ ვაცდენდით, ვუსმენდით კონცერტებს, ვიწერდით თანამედროვე კომპოზიტორთა, შემსრულებელთა გვარებს, ის აკრძალული ხილი გვიწინდოდა სწორედ. ეს

თვისება ჩვენ წყობაში გამოვსვით ხალხს, ვავისვენოთ, რა უქნეს შოსტაკოვიჩს, პროკოფიევს, პასტერნაკს, ახმეტელს, ჯავახიშვილს და ვინ მოსთვლის კიდევ რამდენ გენიოსს! სულ ვფიქრობ. რა სიძლიერე ჰქონდათ ადამიანებს, რომ არაფერს შეუშინდნენ და ამისთანა შედეგები შექმნეს. სულიერმა გაკვირვებამ შეაქმნევინათ ალბათ. თავის დროზე იყო ხალხი, რომლებიც ვალაქტიონის ლექსებზე სიმღერის წერას გვიკრძალავდნენ, არ შეიძლებაო, ამბობდნენ. ამის მომსწრე ვარ მე. ახლა თითქოს განვთავისუფლდით, მაგრამ ჯერ აქეთ-იქით ვიყურებით, ვფიქრობთ — მართალია ეს ყველაფერი თუ ტყუილი, დროებითი ხომ არ არის. ამის ათვისებას დროს სჭირდება. ეს არაა კვარტალური გეგმა. სიცოცხლე კი წინ მიდის და არ გვატდის. ალბათ, როცა დავრწმუნდებით, რომ ნამდვილად თავისუფლები ვართ, როცა ქვეყანა დამშვიდდება, მაშინ ყველაფერი მოვა. მე ოპტიმისტი ვარ.

მ. პ. — ბ-ნო ბიძინა, თქვენთან საუბარი მეტად საინტერესო იყო, მაგრამ ყველაფერს აქვს დასასრული და მეც ბოლო კითხვით მინდა მოგმართოთ. რას ინატრებდით ქართული ხელოვნებისათვის?

ბ. ბ. — ქართული ხელოვნებისათვის, ქართული მუსიკისათვის ვინატრებდი სულიერ სიმშვიდეს. სული მშვიდალ რომ იქნება, შემოქმედებითად უფრო აფორიაქდება. ათასი რამ რომ გაფორიაქებს, ეს არაა შემოქმედება. შენი სული შენგე უნდა ალაგზნო. მხოლოდ მაშინ შეიქმნება ჭეშმარიტი ღირსებების მქონე ნაწარმოებები. აი, როდესაც სულიერ სიმშვიდეს მოვიპოვებთ, ნაყოფსაც მერე გამოიღებს ყოველივე მე ვისურვებდი სულიერ სიმშვიდეს!

ნადია შალუტაშვილი

ცხოვრების მიზანი

და ზინაარსი



* ...მომავალი რეჟისორი ხელოვანთა, მასზე შეყვარებულ ადამიანთა ოჯახში არ აღზრდილა. მათ უფრო დასაფასებელია და ღირსშესანიშნავი ის, რომ მან თვითონ შექმნა არა მარტო საკუთარი თავი, არამედ თეატრალური ოჯახიც, რომელშიც მისი მეუღლე, ნიჭიერი მსახიობი ცნუცი მესხია, აღიარებული მსახიობები ქალ-ვაჟი ნინო მესხი და ლაშა მესხი.

ამბობენ, ადამიანი მისი ხასიათით. თ. მესხის ხასიათი ნათლად გამოკვეთილი. მასხოვს, იგი სტუდენტობის წლებშიც, დინჯი, დარბაისელი და თავშეკავებული, თავის პროფესიაში უსაზღვროდ შეყვარებული იყო, წიგნი არ გაუგდია ხელიდან, მუდამ წიგნამოიღლიავებული მხვდებოდა ინსტიტუტის დერეფნებში. მაშინაც და ახლაც საოცარი პრინციპულობით და უკომპრომისობით გამოირჩეოდა.

ასეთია იგი... ასეთია ყოველ საქმეში, რომელსაც ხელს ჰკიდებს. ასეთი იყო მაშინაც, როცა გადაწყვიტა თეატრთან დაეკავშირებინა ცხოვრება. ჯერ კიდევ სკოლის მოსწავლე მოყვარულთა წარმოდგენებში მონაწილეობდა, თვითონაც დგამდა სპექტაკლებს. სკოლის დამთავრების შემდეგ კი, 1952 წელს შ. რუსთაველის სახ. თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის ერთ-ერთი გამორჩეული სტუდენტი გახდა. ზედი იმით ეწია, რომ მის რეჟისორულ აღზრდას შესანიშნავი რეჟისორი ვასო ყუშიტაშვილი უძღვებოდა, ხოლო ოსტატობას ასწავლიდა ასევე გამოცდილი რეჟისორი და პედაგოგი ლილი იოსელიანი. ამ ორმა ადამიანმა თ. მესხს განუვითარეს არა მარტო ღვთის მიერ ბოძებული ნიჭი, არამედ, რაც მთავარია, შრომის სიყვარული,



თავისი პროფესიისადმი უღიადესი პატივისცემა და პრინციპულობა. სწავლები
 წლები დაძაბული მუშაობით აღინიშნებოდა, თ. მესხე გამოირჩეოდა შიმში-
 ღებთ, ვახ. ალბაშთ, სწავლობდა და ითვისებდა ყოველივეს, რაც შემდეგში
 ეხილენ გამოადგა თავის მოღვაწეობაში.

1957 წ. ინსტიტუტი დაამთავრა და საღიბლოში სპექტაკლის დადგა
 დაველა საქართველოს ერთ-ერთ წამყვან თეატრში — მშობლიურ ქუთაისში.
 პიესაც გამოცდასააყვს მხელი აიოჩია — ბ. შოლეს „უშაქის მოწაფე“. დებიუ-
 ტაჟით რეჟისორია წარმოადგინა მალალი შეფასება დიდმასხურა და ამიტომაც
 მიიწვიეს ლ. მესხიკილის სახ. დრამატულ თეატრში. ეს დიდი დავასებაც
 იყო და ნდობაც.

1958 წ. გაზეთი „ქუთაისი“ წერდა, „ახალგაზრდა რეჟისორმა გაბედული
 ნაბიჯით შეაღო თეატრის კაიები“ და მთელი მისი „სპექტაკლი მეტყველებს
 მის მომამბე, უნაოხე და ნიჭზე“.

ყურადსაღებია ისიც, რომ ახალგაზრდა ნიჭიერი ხელოვანის გამოჩენა სა-
 თახალოდ შეაფასა ჩვენმა წამყვანმა ჟურნალმა ხელოვნების დარგში „საბ-
 ჭოთა იელოვებამ“, სადაც აღიანიხა, რომ „ქარგად მოფიქრებულმა და კომ-
 პონიციურად გამოთლებულმა მიზანსცენებმა, თითოეული პერსონაჟის შინა-
 განად მართებულმა განხანმ ხორცი შეასხა რეჟისორის განზრახვას, პიესის
 ფაბულურ ხანს და სპექტაკლს შეუნარჩუნა შოლეს პიესის პეროიკული ემო-
 ციურობა“.¹

პირველი გამარჯვებით ფრთაშესმულმა ახალგაზრდა ხელოვანმა ახალ
 დაღვმებს მოჰკიდა ხელი. უხდა ითქვას, რომ მას ბელმა გაუღიმა, რადგან
 მივიდა დიდი ტრადიციების მქონე კოლექტივში, მივიდა თეატრში, რომელსაც
 ბეგრი გამოჩენილი ქართველი მსახიობი ამშვენებდა. მოხვდა კეთილგანწყობილ
 ატმოსფეროში. სწორედ იმ წლებში შ. რუსთაველის სახ. თეატრიდან წავიდა
 დიდი ქართველი რეჟისორი აკ. ვასაძე და მშობლიურ იმერეთს ქუთაისს და-
 უბრუნდა. ინსტიტუტის პედაგოგების შემდეგ, იყო ორი აღამიანი, აკ. ვასაძე
 და გ. ლორთქიფანიძე, რომლებსაც თ. მესხი უდიდესი პატივისცემითა და
 მაღლიერებით იხსენიებს და სთვლის, რომ მათ დიდი როლი ითამაშეს მის
 შემოქმედებით ცხოვრებაში.

ერთ-ერთ წერილში თ. მესხი აკ. ვასაძის, როგორც ხელმძღვანელის შესა-
 ხებ წერდა: „ვასაძეს არ უყვარს დამდგმელი რეჟისორის მუშაობაში ჩარევა
 რეპეტიციის მსვლელობისას. იგი ყოველივეს იმასწავრებს, ყოველ წვრილმანს
 აღნუსხავს, შემდეგ კი თავისთან მიიხიზობს საკონსულტაციოდ“.

იგი აღფრთოვანებით იგონებს დიდ ოსტატთან ერთად მუშაობას სპექტაკლ
 „ნერონზე“, იმ დაუფიწყარ წლებს, რომლებიც ვასაძის გვერდით გაატარა —
 „ბატონი აკაკი დიდი ოსტატი იყო და ოსტატის გვერდით ყოფნა ყოველი აღა-
 მიანისათვის ბედნიერებაა“.

აკ. ვასაძის გამოცდილმა თვალმა იმთავითვე შეინიშნა ნიჭიერი ახალგაზრ-
 და. ამას იგი აღნიშნავდა პრესაში, თბილისში გასტროლების დროს მიცემულ
 ინტერვიუებში, სადაც ხაზს უსვამდა იმას, რომ თ. მესხს „არაერთხელ გაუხა-
 რებია მაყურებელი თავისი მაღალმხატვრული სპექტაკლებით“, რომელშიც
 „ისწრაფვის გამოკვეთოს თავისი საკუთარი ხელწერა“...

ასე გაატარა თ. მესხმა ქუთაისში თექვსმეტი წელი. შეისწავლა დასი, მისი
 შესაძლებლობანი, დაუახლოვდა და გაიცნო მაყურებელი...

1. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1958 წ. № 2.

თ. მესხის მოღვაწეობა ლ. მესხისშვილის სახ. ქუთაისის დრამატულ თეატრში დღეს უკვე სპეციალურ თეატრმცოდნეობით შესწავლას მოითხოვს. ეს ათის ამ კალექტივის ისტორიის ყურადსაღებია პერიოდი, რადგან მთელი რიგი შემოქმედებითი გამარჯვებებით აღინიშნა.

ამ წლებში მკვეთრად გამოიხატა, ჩამოყალიბდა ახალგაზრდა რეჟისორის შემოქმედებითი ინტერესების არეალი. მან ხელი მოჰკიდა დრამატურგიის მთავარ უნარებს — ტრაგედიიდან კომედიამდე. მისი ინტერესების სფეროში აღმოჩნდა კლასიკა (დიუმენუას და დენერის „დონ სეზარ დე ბაზანი“, სოფოკლეს „ანტიგონე“, ფედეროკო გარსია ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“, თანამედროვე საზღვარგარეთის დრამატურგია (დ. ფსათასის „სულელნახევარი“, ვ. დელმარის „დაუთმე ადგილი ზვალინდელ დღეს“), რუსული დრამატურგია (ლ. ლეონოვის „შემოსევა“, ა. არბუზოვის „დაკარგული შვილი“) და, რასაკვირველია, ქართული, მშობლიური დრამატურგია, რომელსაც წამყვანი ადგილი უკავია მის შემოქმედებაში.

კრიტიკამ იმთავითვე შენიშნა ი. მესხის რეჟისორული მისწრაფებების თავისებურება, ის, რომ იგი ეძებს საინტერესო დეტალებს, უდიდესი ყურადღებით მუშაობს მსახიობებთან და „ცდილობს „გაარღვიოს“ ზოგიერთი მთვანის ამბლუის რკალი“, მაღალი შეფასება დაიმსახურა მისმა საინტერესო, ორიგინალურად გააზრებულმა „დონ სეზარ დე ბაზანმა“, რომელშიც, როგორც ვაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტის“ რეცენზენტი აღნიშნავდა, მშვენივრად ჰქონდა დამუშავებული მიზანსცენები; საინტერესოდ გააზრებული მასობრივი სცენები, მხატვრობა, მუსიკალური გაფორმება. მან განტვირთა პიესა მელოდრამატოზისკენ და ყალბი კომიზმისაგან და „ჯანსაღი იუმორით“ გაუღენთილი“ სპექტაკლი უჩვენა მაყურებელს.

მისწრაფებანი, მიზნები ხელოვნებაში. წარმატებით დაიდგა ესტონელი დრამატურგის ე. რანეტის „გზააზნეული შვილი“, მას მოჰყვა ლ. სანიკიძის „ქუთათურები“. ეს იყო პირველი შეხვედრა ჩვენს ცნობილ ისტორიკოსთან და დრამატურგთან ლ. სანიკიძესთან, რომელიც შემდგომ ხანგრძლივ თანამშრომლობაში გადაიზარდა.

როგორც ვაზუთი „სტალინელი“ წერდა, „ქუთათურებს“ რეჟისორმა სერიოზულად მოაკიდა ხელი, ბევრი იმუშავა ავტორთან ერთად პიესაზე და ხათლად წარმოაჩინა არა მარტო თავისი მსახიობებთან მუშაობის უნარი, არამედ „მთლიანობის გრძნობა, რიტმულობა, ადამიანის სულის გამოსხივებისადმი ზრუნვა“.³

თეატრმცოდნე თ. ჯანელიძემ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ მოთავსებულ წერილში ხაზი გაუსვა იმას, რომ ახალგაზრდა რეჟისორი „უკვე რამდენიმე კარგი სპექტაკლის ავტორია, თანაც ახალგაზრდობა სრულიად არ უშლის ხელს, რომ მხოლოდ მოიწოდებული სპექტაკლები დადგას და, საერთოდ, გარკვეული წვლილი შეიტანოს ქუთაისის თეატრის საერთო მუშაობაში... თ. მესხი გაურბის ყალბი თეატრალური ეფექტებით მაყურებლის წუთიერ, ზერეულ

„ახალგაზრდა კომუნისტი“ 1959, 5 თებერვალი.

³. „სტალინელი“, 1961, 5 მარტი.

გატყუებას და ამიტომ მის მიერ დადგმული სპექტაკლები სისადავით, ნურბონითა და აზრის გამსკვავულობით გამოირჩევიან.

ქუთაისში ჰქონდა რიგითი სპექტაკლებიც, შეიძლება მარცხიც და თავისი თავით უქმყოფილებაც, რაც ასე აუცილებელია თავისთავისადმი მომთხოვნი შემოქმედისათვის, მაგონ იყო ქვემარტი, მაღალი დონის გამარჯვებები, რამაც მას სახელი და სრული აღიარება მოუტანა. თ. მესხმა კარგად შეისწავლა თავისი დასაბეჭადებული მსახიობების, ამიტომაც მას დადგმებში ახალი ფერებით აელვარდა ისეთი მშვენიერი მსახიობების ნიჭი, როგორიცაა ვ. მეგრელიშვილი, შ. ხაჯალაია, მ. პიოველი, ი. ხვიჩია, ე. სვახაძე, გ. ნაცვლიშვილი, ლ. ვაშაიძე, თ. ლეიხიაშვილი, ა. ხერხაძე, ზ. ქაფიანიძე, ლ. ლასხიშვილი, ქ. კოლხიძე, ვ. გვენცაძე, თ. კიკნაძე, ი. წიკლაური, ა. ჩიქვინიძე, ა. ქელბაქიანი და სხვანი და სხვანი.

შეიძლება ითქვას, რომ ზოგიერთ მათგანს, სხვა რეჟისორებთან მუშაობისას, აღარც გამოუვლენიათ ის, რაც თ. მესხმა მონახა და გამოამხურა მათთან.

ქუთაისის თეატრის სცენაზე თ. მესხმა განახორციელა ისეთი ღირსშესანიშნავი დადგმები, როგორებიც იყო ლ. სანიკიძის „მედეა“, „ნერონი“, „არქეოლოგიური ქრონიკა“, გარსია ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“, გ. ნახუცრიშვილის „შითან ხიხო“, გ. ჯაფარიძის „უამთაბერის ასული“, სოფოკლეს „ანტიგონე“, კ. გამსახურდიას „მოთვარის მოტაცება“ და სხვა.

ლ. სანაიძე უდავოდ საინტერესო დრამატურგია. თ. მესხი გაიტაცა მასთან თანამშრომლობამ, მისმა ინტერესმა ისტორიისადმი. მხატვარ ფ. ლაპიაშვილთან და კომპოზიტორ ა. ჩიმაქაძესთან ერთად, „მედეაში“ შექმნას განზოგადოებული სახე ტრაგიკული ადამიანისა, რომელიც სამშობლოს განერბილა, სხვის სამსახურს შესწირა თავი და მარცხით დაამთავრა თავისი ცხოვრება. ეს სპექტაკლი იყო მედღეას ერთგვარი რეაბალიტაცია, რადგანაც მან კი არ მოჰკლა თავისი შვილები, არამედ თებელებმა მოუკლეს და მას დააბრალეს.

ამ დადგმის შესახებ პროფ. შ. რევიშვილი წერდა — „ასეთი სპექტაკლის შექმნისათვის მაღლობის ღირსია ახალგაზრდა რეჟისორი თამაზ მესხი“. ასეთ-სავე მაღალ შეფასებას აძლევდა ამ სპექტაკლს ცნობილი კრიტიკოსი ვ. კიკნაძე, რომლის აზრითაც, „მედეა“ მესხის რეჟისორულ ზრდაზე მეტყველებდა.

ერთმანეთს მოსდევდა სპექტაკლები: „დაკარგული შვილი“, „თეთრი ღამურა“, „განთავის დედოფალი“, „გამარჯობა ჩემო ქალაქო“, „იზუზუნე, ფუტკარო“, ალ. მამფორიას „ტაგუ“ და სხვები.

აქ იყო საინტერესო პიესებიც, დიდი და ნაყოფიერი მუშაობა ქართველ დრამატურგებთან, საინტერესო რეჟისორული მიგნებები, მთელ რიგ აქტიურთა გამარჯვებები. თ. მესხი ძერწავდა, აშლავსინებდა თავის ნიჭს, ეძებდა საკუთარ ხელწერას, სურდა საკუთარი ენით ეთქვა რაიმე ახალი, მოექებნა გამოხატვის ახალი საშუალებანი.

და აი, განხატებული დადგმა — გ. ნახუცრიშვილის „შითან ხიხო“. რაღაც ახალი თ. მესხის შემოქმედებაში, ახალი ფერები, ახალი გამოხატვის საშუალებანი.

„შითან ხიხო“ ბევრ თეატრში დაიდგა, მაგრამ თ. მესხის სპექტაკლმა მაცურებელი მოხიბლა თავისი სიახლით. აკ. ვასაძემ ამ დადგმას ქუთაისის თეატრის „პრინცესა ტურანდოტი“ უწოდა.

როგორც ვ. კიკნაძე წერდა, თ. მესხმა სპექტაკლის ექსპოზიციურ ნაწილში „გაამიშვლა“ თავისი ჩანაფიქრი და „გულუხვად შემოგვთავაზა ელვარე

თეატრალური ფორმები“. „წარმოდგენა, — წერდა იგი, — მდიდარია სახეობი, გაშლილია მიზანსცენებითა და ლაღი შეტაფორული მონასმებით. იგი რელიეფურადაც ხდის სპექტაკლის გროტესკს. ამ სცენურ სამყაროს აცოცხლებს სიმღერა, ცეკვა და მთავარი პლასტიკური ნახაზები. ისინი თითქოს სცენაზე ერთად იზადებიან და ერთადვე ქრებიან. რეჟისორს, ალბათ, ასე არსად გამოუმყლავნებია შინაგანი სილადე და თავისუფლება თეატრალურ ფორმებში, როგორც აქ „შაითან ხიხოს“ დადგმის დროს“.⁴

1969 წელს დადგა სოფოკლეს „ანტიგონე“, რომელშიც რეჟისორმა ანტიგონეა როლია ერთმანეთისაგან განსხვავებული შემარულბელი მოამზადა (თ. ლახსიშვილი, ც. მესხი).

ამ დადგამადაც, ისევე როგორც „მედეამ“ დიდი ინტერესი, თუმცა, აზრთა სხვაობა გამოიწვია.

როგორც ნ. შენგვირაძე „თეატრალურ მოამბეში“ წერდა — „ეს სპექტაკლი რეჟისორმა თამაზ მესხმა გმირულ-რომანტიკულ სტილში დადგა. ამ რეჟისორის ნამუშევრებს, საერთოდ, ლაკონურობა და კონკრეტულობა ახასიათებს. ანის მშვენიერი მაგალითია „ანტიგონე“.

ეს იყო ფერების აღლუმი (მხატ. მ. მურვანიძე), მთელი წარმოდგენა შავ-თეთრ, წითელ-მეწამულის ფერებში ჰქონდა გადაწყვეტილი.

ამ წლებში თ. მესხი ბევრს მუშაობს ქართველ დრამატურგებთან (ო. იოსელიანი, ნ. დუმბაძე, ლ. სახიკიძე, თ. მამფორია და სხვ.) რეპერტუარში შეაქვს თ. ჭილაძის „სურათები საოჯახო აღბომიდან“, ლ. სახიკიძის „ყვიჩაღი შემომეყარა“, კვიციანიძის „ადამიანები და ბილიკები“, ხელს ჰკიდებს „პარაკუნე ჭიჭიშვილს“, „იეთიმ გურჯს“. ცნობილი უკრაინელი დრამატურგის ა. კორნეიჩუკის პარტიცადად, მის იუბილეზე თეატრის სცენაზე იდგმება „პლატონ კოჩეტი“, რომლის დასადაგმელადაც იწვევენ მოსკოველ რეჟისორს აღ. ტუშილოვიჩს და მხატვარ ევ. პოჟარს. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ თ. მესხს უყვარს შემოქმედთა მოწვევა სხვა თეატრებიდან, ასე მოიწვია მან ერთ-ერთ რეჟისორს რუსთაკელის თეატრიდან იპოლიტე ხვიჩია, შემდეგში, რუსთავის თეატრში მოლდაველი რეჟისორი შკუჩინია და სხვა.

წარმატებთ დაიდგა ლ. სახიკიძის „ნერონი“, რომელიც, როგორც ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ აღნიშნავდა: „თ. მესხის შემოქმედების მოწმენტიურობის, ჰარმონულობისა და ანსამბლურობის ნიმუშია“.

აკ. ვასაძის თეატრიდან წასვლის შემდეგ, 1968 წლიდან თ. მესხი ქუთაისის თეატრის მთავარი რეჟისორია. მან განახორციელა ოცდახუთზე მეტი საინტერესო და თეატრისათვის საეტაპო დადგმა და მათი უმრავლესობა რეჟისორული თავისთავადობით, ჰარმონიულობითა და ანსამბლურობით გამოირჩეოდა, აღნიშნული იყო გემოვნებით, პროფესიული კულტურით, რაც თ. მესხს ქართველ რეჟისორთა შორის შესამჩნევ ადგილზე აყენებდა. ქუთაისში მუშაობის პერიოდი მნიშვნელოვანია არა მარტო თ. მესხისათვის, არამედ თვით თეატრისათვისაც.

1979 წლიდან თ. მესხი რუსთავის თეატრში იწყებს მუშაობას.

თბილისში, მარჯანიშვილის სახ. თეატრში გ. ლორთქიფანიძისთან ერთად.

მუშაობს დადგმაზე. მან ისევ როგორც აკ. ვასაძემ, ბევრი რამ ახალი
 ძინა. მათ ერთად დადგეს სიფთავის ალიდნის შედეგად, რომელმაც არა მარ-
 ტო ქართული, არამედ მოსკოვის პრესის მაღალი შევასება დაამსახურა.

გ. ლორთქიფანიძისა და მსახიობთა მთელი ჯგუფის რუსთავის თეატრიდან
 მშობლიურ კ. შარჭანიშვილის თეატრში დაბრუნების შემდეგ, თ. მესხმა რუს-
 თაში გააგრძელა მუშაობა.

რასაკვირველია, ძნელი იყო ახალი საქმის დაწყება, ისიც იმ პირობებში,
 როცა მრავალი ნიჭიერი მსახიობი დასიდან წავიდა, მაგრამ თ. მესხი ამან არ
 შეაშინა. აუ, რას წერდა ამის შესახებ თავად — „რუსთავის თეატრში ჩემს
 მსგელს გ. ლორთქიფანიძის მოწოდებებს და ხელისშეწყობას ვუმაღლი. მდ-
 ლეირი ვარ ამ დიდი ხელოვანის, რომელმაც დააარსა ეს თეატრი და რომელ-
 მაც მომცა საშუალება მემუშავა ამ სრულიად განსხვავებულ და სინტერესო
 კოლექტივთან“...

ამგვარად, რუსთავის თეატრში მოვიდა უკვე ჩამოყალიბებული ხელოვანი,
 რომელსაც ჰქონდა საკუთარი ხელწერა, მოქალაქეობრივი პოზიცია, გამოცდი-
 ლება. ეს ნათლად გამოჩნდა პირველივე ხაზაჯებიდან, რეპერტუარის შერჩე-
 ვაში, როლებიც განაწილებასი. მას ბევრი რამ შესძინა შოსკოვში მუშაობამ,
 გამოჩენილ რუს რეჟისორებთან სტაჟირებასაც.

ერთმანეთს მოაყვია ისეთი დადგმები, როგორცაა რ. როლანის „მგლები“,
 ელუარდო დე ფილიპოს „ცოლისდრი“, გ. ბათიაშვილის „ვალი“, თ. კილაძის
 „ჩიტების ბაზარი“, რ. ტომას „მახე“, გ. გუბარევის „სარკოფაგი“, დ. კლია-
 შვილის „სოლომონ მორბელაძე“ და სხვა. ყველა ამ დადგმას ათეულ წელზე
 მეტი შემოქმედებითი მუშაობის ანაბეჭდი დაეტყო. გამოჩნდა ხელოვანის
 თეატრისადმი უანგარო სიყვარული, ორგანიზატორული ნიჭი, იდეალის რწმენა,
 თავისი შემოქმედებითი პრინციპებისადმი ერთგულება.

სპექტაკლში „მგლები“ თ. მესხმა ნათლად გამოხატა თავისი ზნეობრივი
 და შემოქმედებითი პოზიცია.

ამ დადგამამ გამოავლინა აზრი იმის შესახებ, რომ ყველა საშუალება არ
 ვარგა მიზნის მისაღწევად. თ. მესხის აზრით, „მიზანი ვერ გაამართლებს ყო-
 ველგვარ საშუალებას. თუ მიზნის მიღწევის დროს დაირღვა ყოველგვარი მო-
 რალური პრინციპი, ყოველგვარი კეთილშობილური მიზანიც უფასურდება“.

თ. მესხი თავის ერთ-ერთ ინტერვიუში ხაზს უსვამდა იმას, რომ სპექტაკ-
 ლი ყოველნაირად შეკრული უხდა იყოს და ერთ მიზანს ემსახურებოდეს,
 ერთ, მაღალ დონეზე უნდა იდგეს რეჟისორის ნამუშევარიც, მსახიობის ოს-
 ტატობაც, მხატვრობაც — „პროფესიონალიზმი, უპირველეს ყოვლისა, არის
 თეატრის ავტორიტეტის შემქმნელიც და მსყურებლის გემოვნების დახვეწის
 საშუალებაც“.

თ. მესხის სევდიანი იუმორით გამსჭვალულმა სპექტაკლმა „ცილინდრი“
 ბევრი თავიანთი მცემელი მიიპოვა. ამ სპექტაკლში რეჟისორმა გამოავლინა გე-
 მოვნებაც, ზომიერებაც და დასავლური ცხოვრებას, ხასიათების ღრმა ცოდნაც.

ეს მისი საყვარელი პიესაა, რომელიც მან თავის სტუდენტებთან, სრუ-
 ლოდ განსხვავებულად და სინტერესოდ დადგა.

მაღალი პუბლიცისტი, ერთა შორის მეგობრობისა და სიყვარულის თემა
 ააყლერა რეჟისორმა გ. ბათიაშვილის დრამაში „ვალი“, რომელშიც ყოველ-
 გვარი სენტიმენტალიზმის გარეშე გამოიხატა საქართველოდან წასულ ებრა-
 ელთა მწარე ადამიანური განცდები.

თ. კილაძის უადრესად საინტერესო პიესაში „ჩიტების ბაზარი“ თ. მესხმა გვიჩვენა ფსიქოლოგიურ დრამაზე მსახიობთან დრამა ანალიტიკური მუშაობის უნარი.

ეს თეატრა გუბარევის „სარკოვავშიც“ გამოჩნდა. აღნიშნულ დადგმებში ძალზე ეფლექტურად გამოჩნდა რუსთავეის თეატრის წამყვანი მსახიობები — ვ. ნეფარიძის, ლ. შოთაძის, ლ. ფილკანის, ო. სეთურაძის, ლ. შიშველიძის, ჯ. გაცხიძის, ი. ხობუას, შ. სინიტლაძის, ხ. მუხუღიშვილის, ც. მესხის, გ. ლეყვას, ჯ. მაზიაშვილის და სხვათა ხელოვნური და მშენებლობითი, თეატრის ახალგაზრდობა, მისი მომავალი. აქ თ. მესხი თითქოს აგრძელებდა თავის ფელაგოგიურ მუშაობას და ახალგაზრდა მსახიობებმა მიიგან ბევრი რამ ისწავლეს.

მოკლე დროში რუსთავეის თეატრმა რესპუბლიკაში ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი დაიკავა. აღარ მოეცვანთ ქართულ კრიტიკოსთა მიერ თეატრის და, კერძოდ, თ. მესხის დადგმების მაღალ შეფასებას. უფრო საინტერესოა ის აზრი, რომელიც მოსკოველმა, კიშინოველმა და ბულგაოველმა კრიტიკოსებმა გამოთქვეს ამ თეატრის ხელმძღვანელის მუშაობის შესახებ კოლექტივის გასტროლოგების დროს.

მოსკოვის ვ. მაიაკოვსკის თეატრის ხელმძღვანელმა ცნობაღმა რეჟისორმა ა. გონჩაროვმა აღნიშნა, რომ ძალიან კმაყოფილი იყო სპექტაკლით „ცილინდრი“, რომელშიც „ქეშმარიტი რეჟისურაა. ედუარდო დე ფილიპოს ტრაგიკულ ხასიათს მოძებნილი აქვს შესაბამისი სცენური ფორმა“.

როგორც საქართველოში, ისე მოსკოვში გასტროლებზეც უდიდესი წარმატება ხელა ვ. კიკნაძის მიერ დ. კლდიაშვილის ხაწარმოებების მიხედვით შექმნილ „სოლომონ შორბელაძე“, რომლის საუკეთესო დადგმისათვის თ. მესხმა კ. მაოჯანიშვილის პრემია დაიმსახურა.

ცნობილი რუსი კრიტიკოსი ალ. ლუნევი განსაკუთრებით აღნიშნავდა ამ სპექტაკლის „დახვეწილ რეჟისურას“. როგორც ვლ. ფროლოვი წერდა — ამ დადგმაში „გადახლოებულია ტრაგედია, ფარსი, ფსიქოლოგიური დრამის ელემენტები, ხალხური ბალაგანი, მძვენიერი რეჟისურა... ამ ნაღვლიანი განცდის მიღმა დიდი ფილოსოფიური აზრია ჩაქსოვილი“.

გაზეთი „პრავდა“ 1982 წ. მოსკოვეური გასტროლოგების დროს აღნიშნავდა, რომ „სოლომონ შორბელაძე“ არ წარმოადგენს ეროვნული კლასიკის ტრადიციულ წარმოდგენას, რომ ამ დადგმაში თეატრი მოგვითხრობს უძველეს და სევდიან ისტორიას მატერიალურ სიღარიბეზე, რომელიც სულიერ, სიღატაკეს წარმოშობს, სპექტაკლში ერთმანეთთან გადაწეულია ცვალებადი მასობრივი სცენები, ეს კი ყველაზე ძველი პროფესიული ამოცანაა ნებისმიერი რეჟისორისათვის. თ. მესხი ამ ამოცანას წყვეტს დარწმუნებითა და გამომგონებლობით“.

თ. მესხის რეჟისურა მოიწონა ჟურნ. „თეატრის“ რეკენზენტმა მ. შვედკოიმაც, რომელიც წერდა, რომ თ. მესხი ამ სპექტაკლში წარმოგვიდგება როგორც რეჟისორი-რეალისტი, რომელიც ამა თუ იმ მოვლენებს წყვეტს სოციალურ-ყოფით კონტექსტში. რეჟისორის სცენური ენის მეტაფორულობა წარმოადგენს ლიტერატურულ ქსოვილში დრამა წვდომის შედეგს. შვედკოის აზრით, თ. მესხს აქვს უნარი აღმოაჩინოს უცნობი ნაცნობ მასალაში და თვითონაც მუდმივად იცვლებოდეს იმათთან ერთად, ვინც მის გვერდითაა.

„თ. მესხი არ იმეორებს ქართული თეატრის ბრწყინვალე ტრადიციებს,

ცდილობს თვითონ აღიქვას აუშდვრველი ლიტერატურული მასალა... ასევე მალალი შეფასება მისცა „სოლომონ მორბელაძეს“ ვახეთში „ინსექსტია“ კრიტიკოსმა გ. დორიშმა, როგელმაც განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია სპექტაკლის მხატვრობას, მასობრივ სცენებს და დაასკვნა, რომ ეს წარმოდგენა „ქართული აქტიოთული სკოლის საუკეთესო ტრადიციების გაგრძელებას წარმოადგენს“.

მე თვითონ ვიყავი მოწმე იმისა, თუ რა დიდი წარმატება ხედა ვასტროლებზე რუსთავის თეატრს შოლდავეთის ქალაქ კიშინოვში და ბულგარეთის ქალაქ ხასკოვში. იმ დადგამთა შორის, რომლებიც ვასტროლებზე უჩვენეს პირველ ნომრად, უდიდესი წარმატებით სარგებლობდა თ. ჭილაძის „ჩიტების ბაზარის“ დადგმა.

ვ. დორიში „სლამოს კიშინოვში“ წერდა, რომ ამ დადგამში „ყოველი ხასიათი განსაზღვრულია სინდისის ზომით. ადამიანი და მისი ნიღბი, ადამიანი და მისი ილუზიება, სიმართლისა და სიცრუის ბრძოლა — ყოველივე გადმოცემულია ცხოვრების ფესვების, მშობლიური ხალხის ყოფის შესანიშნავი ცოდნით“. როგორც კრიტიკოსი აღნიშნავდა, ამ სპექტაკლმა არავინ დასტოვა გულგრილი და ყველა ააღელვა.

სულგანაბლნი ისმენდნენ ჩეონობილის ტრაგედიის ამბავს კიშინოვშიც, ხარკოვშიც, მე თვითონ ვნახე ცრემლები ადამიანთა თვალებზე. მოლდაველმა სსრკ სახ. არტიტმა დ. ლარიენკომ უმადლესი შეფასება მისცა თ. მესხის რეჟისორულ კულტურას, მისი სპექტაკლების დრმა ფსიქოლოგიურ დამუშავებას, რეჟისორულ გამომგონებლობას და გმირთა ხასიათებში წედომას.

სპექტაკლები... სპექტაკლები... ბევრი რამ შეიძლება ითქვას და დაიწეროს თ. მესხის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. ბუნებით აქტიური პაროვნება იგი ცხოვრობდა ჩვენი ხალხის ცხოვრებით, უხარია და წუხს თავის ხალხთან ერთად და ამას გამოხატავს პროფესიული ენით, თავის დადგმებში არა მარტო ქუთაისისა და რუსთავის, არამედ ზუგდიდის, ბათუმის, თელავის, გორის, ჭიათურის, ახალციხისა და სხვა თეატრების სცენებზე.

არაერთი დადგმით გაახარა მან ჩვენი ბავშვები ქართულ მოზარდ მსახურებელთა და თიჯანების თეატრებში. წლების განმავლობაში იგი ნაყოფიერად მოღვაწეობდა და მოღვაწეობს საქართველოს რადიოსა და ტელევიზიაში, აქტიურად მუშაობს დოკუმენტურებთან, მხატვრებთან, კომპოზიტორებთან. მის ცხოვრებაში დიდი ადგილი უკავია პედაგოგიკას. დოცენტი თ. მესხი წლების მანძილზე თავის მშობლიურ ინსტიტუტში ზრდის ახალგაზრდა მსახიობთა ასალ თაობებს. მის მოწაფეებს, მის აღზრდილებს დღეს წამყვანი ადგილი უკავიათ ქართულ თეატრებში. მას უყვარს ახალგაზრდობა და ცდილობს აღზაოდოს არა მარტო სცენას ოსტატები, არამედ ადამიანები, მოქალაქეები.

გავიდა წლები... სამ ათეულ წელზე მეტია თეატრისათვის და თეატრით ცხოვრობს უპრეტენზიო, მოკრძალებული ხელოვანი, რომელიც თავისთავადია, განუმეორებელი, არავის ბაძავს და თავის საკუთარ თავში ეძიებს შთაგონების წყაროს. მისი მოქალაქეობრივი მრწამსი სამშობლოსადმი, საქართველოსადმი სიყვარულთანაა დაკავშირებული. დღეს, როდესაც თეატრებს ესოდენ უჭირთ, თ. მესხი უთეატროდაა, მუშაობს ტელევიზიაში, როგორც მრავალი წლის მანძილზე, ახლაც ამზადებს და ზრდის მომავალ მსახიობებს, იმედს არ კარგავს. აქვს ახალი გეგმები, ჩანაფიქრები. დრმა ერუდიციის ჭეშმარიტი

ლიტერატურული გემოვნების ადამიანი, რომლის წერილები, შთაბეჭდილებები და გამოსვლები მაღალი კულტურით გამოირჩევა, ოცნებობს დრამატურგებთან, მსახიობებთან, მსახიობებთან ახალ შეხვედრებზე.

...დაფიქრებული მიაბიჯებს ქალაქის ერთი კიდიდან მეორეში შუა ხნის მამაკაცი, რომელსაც წარსულში გამარჯვებაც ჰქონია და სიმწარეც, ლალატიც უგემნია, მაგრამ არ შემდრკალა, არ გამტყდარა წელში, კვლავ ჭაბუკურად მიაბიჯებს და ფიქრობს თავის მოწაფეებზე, თავის ახალ განსახორციელებელ დადგმებზე.

მანია კიკნაძე

გეორგ ბიუნენერი

დაბადებიდან 180 წელი შეოსრულდებოდა ცნობილ გერმანელ მწერალს, დრამატურგს, პოლიტიკურ მოღვაწეს გეორგ ბიუნენერს. მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფია მცირე პერიოდს მოიცავს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ძალზე საინტერესო ნაწარმოებები შექმნა: სამი ფილოსოფიური ნაშრომი („საბერძნეთის ფილოსოფია“, „სპინოზას სისტემა“, „დეკარტეს სისტემა“), რამდენიმე პიესა („დენტონის სიკვდილი“, „ვიციცოლი“, „ლეონი და ლენა“ და „პიეტრო არეტინო“, რომელიც მისმა საცოლენ დაწვა), დაუმთავრებელი ნოველა „დენტი“, მიძღვნილი ცნობილი გერმანელი მწერლის „ქარიშხლისა და შეტევის“ წარმომადგენლის — იაკობ ლენცისადმი. პოლიტიკური პროკლამაცია „შესენის სოფლის მაცნე“, ლექსები და წერილები.

გეორგ ბიუნენერი დაიბადა 1813 წლის 17 ოქტომბერს გოლდედაუში, მამამისი პროფესიით ექიმი იყო, ამავე დროს მატერიალისტი და ნაპოლეონის თავისუფლებისმცემელი, ხოლო დედა — რელიგიური მეოცნებე, რომანტიკოსი.

გეორგ ბიუნენერი ბავშვობიდანვე დიდ ინტერესს იჩენდა ლიტერატურისა და ისტორიისადმი. კითხულობდა ჰომეროსს, შექსპირს გოეთეს, ეცნობოდა ხალხურ პოეზიას „ქარიშხლისა და შეტევის“ მწერალთა ნაწარმოებებს.

1825—1831 წლებში სწავლობდა დარმშტადის გიმნაზიაში. წერდა ლექსებს რომანტიკულ სტილში. 1831 წელს მამამისის მოთხოვნით აბარებს გამოცდებს სტარსბურგის უნივერსიტეტის სამედიცინო ფაკულტეტზე, ხოლო 1833 წელს სწავლას აგრძელებს გისენში სადაც აყალიბებს „ადამიანის უფლებათა საზოგადოებას“. პარ ლელურად დიდ ინტერესს იჩენს პოლიტიკისადმი. განსაკუთრებით ბევრ კითხულობს საფრანგეთის რევოლუციასზე.

გისენში ყოფნის დროს ბიუნენერი დაუკავშირდა ოპოზიციურად განწყობილ დემოკრატიულ საზოგადოებებს ლიდერს, პასტორ ვაიდეს, თუმცა იგი არ იყო მისი აზრების მთლიანად გამზიარებული. მათ შორის პრინციპული უთანხმოება არსებობდა. პასტორი თვლიდა, რომ თანამედროვე გერმანიის გარდაქმნაში გადამწყვეტი როლი ინტელაგენციას უნდა ეთამაშა და არა გლეხებსა და მუშებს ბიუნენერს მოსაზრებით კი „ველაზე მეტად დინტერესებული ძალები არსებული ყოფს წევრულში სწორედ მშრომელი ადამიანები იყვნენ, რომელთაც პირველ რიგში უნდა მიეღოთ მონაწილეობა რევოლუციურ მოძრაობაში.

1831 წელს ბიუნენერი წერს მოწოდება-პროკლამაციას „შესენის სოფლის მაცნე“, რომელიც იწვება სატყვებით „მშვიდობა ქოხებს! ომი სასახლეებს!“. მწერალი მკაცრად აკრიტიკებო ინტროინდულ საზოგადოებას. მათ უკანონო მოქმედებას. გლუთა როლს რევოლუციაში მიიჩნევდა, როგორც ერთ-ერთ საშუალებას თავისუფლებისა და დემოკრატიული წყობის შესაქმნელად. მისთვის პროკლამაცია იყო „სასიხე ქვა“. ბიუნენერს სურდა გაეყო, შეიძლებოდა თუ არა რევოლუცია დაქრდილობა გლეხებს.

მას ღრმად სწამდა, რომ მდიდრებსა და ღარიბებს შორის დაპირისპირება ერთადერთი ბერკეტი იყო რევოლუციისა. „სანამ გლეხი არ გაძდება, რევოლუციის მხარეზე იქნება. მასების ამოძრავების ორგანიზაციის საშუალება არსებობს — მატერიალური სიღარიბე და რელიგიური ფანჯიზმი“, „ჩვენს დროში საზოგადოებას სჭირდება პური და მეტალი და ასევე რაღაც ჭვრის მავარი“ — წერდა იგი.

წერილებსა და პროკლამაციებში გამოთქმულ მოსაზრებებს ბიუხნერი ანვითარებს თავის პიესებში. დრამატურგია მისთვის იყო პოლიტიკური მოძრაობის გაგრძელება. ლიტერატურულ მოღვაწეობას განიხილავდა, როგორც იარაღს თავისუფლებისათვის ბრძოლაში და შემოქმედის მოვალეობად მიიჩნევდა ცხოვრებაზე დაკვირვებას, ყველაზე პატარა და ობოლი ადამიანების ხასიათების გადმოცემას. იგი წერდა: „დრამატურგის უდიდესი მიზანია, რაც შეიძლება მიუახლოვდეს ისტორიას და აჩვენოს ისე, როგორც სინამდვილეშია“.

პროკლამაცია „შესენის სოფლის მაცნე“ პოლიციის ჩაუვარდება ხელში. დაიწება გამოძიება. ბიუხნერი იძულებული ხდება დაიშალოს. მშობლების სახლში პოლიციის დევნიდან თავშეფარებულმა ხუთ კვირაში დაწერა დრამა „დანტონის საკვილი“ (1935), რომელიც სასწრაფოდ უნდა გაეგზავნა გუცკოვისადმი, რათა მიეღო ჰონორარი და გაქცეულიყო. პიესა 4 მოქმედებიანია. მასში ასახულია რევოლუციური მოძრაობა საფრანგეთში. მთავარი მოქმედი პირებია დანტონი, რომესპიერი და ხალხი. ეს ხალხი არის ექსპლუატირებული, ტანჯული და ამავე დროს რევოლუციის ძალა. დანტონსა და რომესპიერს არ შეეძლოთ შეეცნოთ რევოლუციის არსი. ისინი იზოლირებულნი აღმოჩნდნენ მასიდან, ამიტომ ორივეს ბედი ტრაგიკულია. ბიუხნერი ანვითარებს აზრს, რომ ისტორიის ბედს წყვეტს არა ერთი ადამიანი, არამედ მასები. მხოლოდ მათ შეუძლიათ შეცვალონ საზოგადოებრივი მდგომარეობა. ხალხი კი ორად არის გაყოფილი დანტონისა და რომესპიერის მომხრეებად. დანტონი და მისი მეგობრები ინტელიგენციის წარმომადგენლები არიან. ბიუხნერი ინტელიგენციას არ თვლიდა რევოლუციის ძალად. იგი წერდა კიდეც კარლ გუცკოვის ამის თაობაზე, რომ განათლებულ და შეძლებულ უმცირესობას არასოდეს მოუწდება ურთიერთობა გაუნათლებელ ხალხთან. ბიუხნერს არ მოსწონდა გუცკოვისა და მისი მეგობრების „სახლგაზრდა გერმანიის“ ლიბერალური არსი. რომლებიც რევოლუციის მიერ იმედებს ინტელიგენციაზე აყვარებდნენ: „უნდა გითხრათ, რომ გზა, რომელიც თქვენ და თქვენმა მეგობრებმა აირჩიეთ, ჩემი აზრით არ არის ბრძნული. საზოგადოების რეფორმირება იდეის საშუალებით, განათლებული კლასის საშუალებით შეუძლებელია“. ეს აზრი მას არასოდეს შეუცვლია.

გ. ბიუხნერი 1935 წელს სტრასბურგიდან ციურხში მიემგზავრება, სადაც მუშაობს დოცენტის თანამდებობაზე. ამავე წელს საფრანგეთშია. ემიგრაციაში ყოფნის დროს წერს პიესას „ლეონი და ლენა“. პიესა პაროდია იმდროინდელ საზოგადოებაზე და სავსეა პოლიტიკური მინიშნებებით. მოქმედება ხდება ჭუჭუბის სამეფოში. ავტორი დასცინის სამეფო კარსა და ფეოდალურ არისტოკრატას.

ბიუხნერის ბოლო, დაუმთავრებელი პიესაა „ვოიცეკი“. ტრაგედიის სიუჟეტს საფუძვლად დაედო ნამდვილი ამბავი. როდესაც ვინმე დალაქმა ვოიცეკმა ექვიანობის ნიადაგზე მოკლა საყვარელი. მკვლელი გაასამართლეს და სიკვდილი მიუსაჯეს. დასჯის შემდეგ კარგა ხანი მიდიოდა დავა მედიკოსთა და იურისტთა შორის, სწორი იყო თუ არა განაჩენი, იყო თუ არა დამნაშავე ფსი-



ქიურად ჯანმრთელი. გვიჩვენა ექსპლოატირებული ხალხის მდგომარეობა იმ საზოგადოებაში, რომელმაც მოუხსო ადამიანს ადამიანური უფლებები და მიიყვანა იგი სიგიჟემდე. დანაშაულამდე.

პიესაში ნაჩვენებია საბრალო ადამიანის ცხოვრება. ვოიცევი უბრალო ჯარისკაცია, იგი პლებერია, დამცირებული კლასის წარმომადგენელი, რომელიც გრომებზე ემსახურება მათ, ვინც მას ადამიანად არ თვლის. მას არანაირი უფლებები არ გააჩნია, მისი ზვედრია მხოლოდ მძიმე შრომა. მან უნდა იმუშაოს. რომ არჩინოს საყვარელი მარია და ბავშვი. ერთ-ერთ სცენაში კაპიტანი კიცხავს ვოიცევს მარიასთან არაკანონიერი ურთიერთობის, არაკანონიერი ბავშვის გამო. ვოიცევი ამას განიხილავს არა რელიგიურ, არამედ სოციალურ უბედურებად. მისი ღირსებები ყველანაირად დამცირებულია. ვოიცევი იბრძვის თავისი ბედნიერებისთვის მაშინაც კი, როცა გრძნობს თავის უსუსურობას. არ შეუძლია არსებული მდგომარეობის შეცვლა. ექვის ნიადაგზე კლავს მარიას. მაგრამ ამით მას სურს შელახოთ თავმოყვარეობის აღდგენა. ეს არის მისი პროტესტის ფორმა. კაპიტანი, ექიმი, ტამბურმაიორი — ესენი ის „ადამიანები“ არიან, ვისაც ვოიცევისწინაირები დანაშაულამდე მიჰყავთ. მათი ცხოვრების არსი ფუჰკავატურია. ბიუნწერი ვერ იტანდა ასეთ ადამიანებს და იგი წერდა კიდევ ამის შესახებ თავის მშობლებს — დასცინოდა მხოლოდ იმ ადამიანებს, რომლებიც სხვებს აბუჩად იგდებდნენ

გეორგ ბიუნწერის ყველაზე დიდი დამსახურება, როგორც მოაზროვნისა და შემოქმედისა ისაა, რომ იგი თვამოდებით ამტყიცებდა და ამკვიდრებდა ჰუმანისტურ იდეებს და ხალხს ჰპირდებოდა „ვიბრძოლებ სიტყვით და საქმით, სადაც შევძლებ“-ო.

მიუხედავად იმისა, რომ ბიუნწერს არა აქვს სამეცნიერო წერილები ხელოვნებასა და ესთეტიკაზე, მისი შეხედულებები მანც მოლიანად გამოჩნდა მის შემოქმედებაში. მის ინტერესებდა ლიტერატურაში არა თვითგამოხატვა, არამედ სიმათლე, არა ფორმა, არამედ იდეა. მისი პიესები იდეგებოდა და დღესაც იდეგება მსოფლიო თეატრების სცენაზე. ბიუნწერი თეატრს ტრიბუნად თვლიდა, რომლითაც შეიძლება ერთდროულად ათას მაყურებელსა და მსმეველს ესაუბრო.

პიესა „ვოიცევი“ 1921 წელს მაქს რეინჰარდტმა განახორციელა ბერლინის სცენაზე.

ალბანა ბერგმა „ვოიცევის“ სიუჟეტზე დაწერა ოპერა, რამაც გაზარდა ამ დრამის პოპულარობა. ალბანა ბერგს სურდა წარმოეჩინა ექსპრესიონისტული პრინციპები მუსიკაში. ფრაგმენტულობა, მკვეთრი დისონანსურობა, „არამუსიკალურობა“.

„ვოიცევის“ სიუჟეტზე გადაღებულია ფილმი.

საქართველოშიც არის ინტერესი ბიუნწერის დრამატურგიისადმი. რამდენიმე წლის წინ რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე განხორციელდა „ლეონი და ლენა“ (რეჟ. ნ. კეხეაძე). ამჟამად ამავე თეატრში ახალგაზრდა რეჟისორი ლევან წულაძე მუშაობს პიესაზე „ვოიცევი“.

გეორგ ბიუნწერი 1831 წ. 19 თებერვალს ტიფისაგან გარდაიცვალა. იგი 21 წლისაც არ იყო. 1923 წელს დაარსდა მისი სახელობის პრემია, რომელიც მიენიჭა მაქს ფრისს (1958). ბიუნწერს მრწამსი, მისი შემოქმედების არსი, სამშობლოს სიყვარული, ცხოვრების განახლება, სწრაფვა თავის უფლებებისკენ და სოციალური სამართლიანობა იყო.

მინდა გამოგემშვიდობოთ და კიდევ ერთხელ შეგამკოთ იმ სიტყვებით, რომელიც არაერთგზის თქმულა თქვენს მიმართ, ქნო მეღეა. თქვენს, მშვენიერი სულისა და გარეგნობის ადამიანის გარშემო მუდამ იყრიდა თავს ხალხი და მოკადრებული შემოგვტკეროდით. პრემიერის შვილია, როდესაც გილოცავდით და გეუბნებოდით: რა ლამაზი ხართ, ქნო მეღეა, გწყინდათ.

როგორც პროფესიონალს, უწინარესად, გაინტერესებდათ როლის შეფასება, მაგრამ ვაი, რომ ყველას და ყვილაფერს თქვენი მშვენიერება ჩრდილავდა. ვერ წარმომიდგენია უთქვენოდ ვერც ეს ქალაქი და ვერც მარჯანიშვილის თეატრი. ჩვენთვის, მარჯანიშვილის თეატრისთვის, თქვენ იყავით სიმბოლო სიმართლის, სიკეთის, სინდისისა და სილამაზის. მუხლს ვიყრი თქვენი ხსოვნის წინაშე.

ფიზიკური და სულიერი სილამაზე, მომხიბვლელობა, გამჭირახი გონება და მაღალი სამსახიობო კულტურა იყო ბალავარი მეღეა ჯაფარიძის შემოქმედებისა. ამ მყარ ნიადაგზე ამოიზარდა მის მიერ შექმნილი სცენური სახეები. ხალხმა იგი შეიყვარა, სცენაზე მის გამოჩენას ყოველთვის ხანგრძლივი ტაშით ეგებებოდა.

მეღეა თანაბარი წარმატებით სარგებლობდა თეატრშიც და კინოშიც. აქ მან ბევრ ფილმში მიიღო მონაწილეობა. შექმნა დაუვიწყარი ქეთო, რომლის ნახვა დღესაც, თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ, კვლავაც ახარებს მაყურებელს.

მეღეა რომ არ ყოფილიყო, მე „ქეთო და კოტე“ ვერ გადავიღებდი. მეღეას სპეტაკმა სილამაზემ შთამაგონა, შთამაგონა არა მარტო მე, არამედ ფილმის მთელი კოლექტივი — მსახიობები, კომპოზიტორი, ოპერატორი. აღექსანდრე დილმელოვმა ჩადოსნურად გადაიტანა ეკრანზე მისი ღვთაებრივი სილამაზე. ქეთოს სილამაზემ აამღერა მიჩნური კოტი. აამღერა ყარაჩოხელნი. აამღერა მთელი ქალაქი. აამღერებული საქართველო უწოდა ფილმს ჩეხოსლოვაკიამ. მეღეამ მსოფლიოს აუწყა, რომ სილამაზის სამყაროა მთლად საქართველო!

შენ კიდევ ბევრის გაკეთება შეგეძლო, მეღეა. ქეთევან წამებულის სცენურ სახეზე ვფიქრობდით ჩვენ. ადრე კი ნატო ვანჩაძის შემკვიდრე იყავი. დარწმუნებული ვარ, ორივე ბრწყინვალენი იქნებოდით. შენ კიდევ შეგეძლო გავხარებინა რეჟისორები, გავხარებინა მაყურებელი, მაგრამ ვაი, რომ სიკვდილმა მოგვტაცა შენი თავი. ქართველი ერის სამაყო შვილს დღეს უკანასკნელ გზაზე გაცილებთ. დადუმებული ზღვა ხალხი გლოვობს ამ დღეს, მაგრამ ეს გლოვა ნათელმოსილია, რამეთუ სახელოვნად განვლე შენი დიდი გზა.

სახუფეველი დაუმკვიდრე ნახ. დმერთო!

მშვიდობით მეღეა! მშვიდობით ჩემო საყვარელო მსახიობო, ჩემო ღამე, მეგობარო და ქალბატონო.

მეღეა ჯაფარიძის ვახუშტის ვახუშტე ტაბლიაშვილის მიერ.

კონსტულია „ქართული ფილმის“ წინ წარმოთქმული სიტყვა.

რაოდენ გულდასაწყვეტია, რომ ველარ შემოხვალთ ჩვენს თეატრში, სადაც აღბათ, კელღებიც კი ილიმოდნენ თქვენს დანახვაზე. ბჭვენი სიკეთე ხომ როგორც პაერი, წყალი, ისე სჭირდებოდა ადამიანებს.

ქართულ მაყურებელს, რომელსაც უზომოდ უყვარდით, მუდამ ემასსობებოთ. გვემახსოვრებით ჩვენც. დღეს კი ისღა დაგვრჩენია, ვთქვათ: რა კარგი იყო, რომ არსებობდით.

გემშვიდობებით. დაე, თან გაგყვეთ ჩემი გულწრფელი ცრემლი!
მშვიდობით!

ჟიმეზან კიკნაძე

მორჩა... დასრულდა... დამთავრდა ზღაპარი-ლეგენდა ღვთისნიერ პრინცსა და ღვთაებრივ პრინცესაზე.

მედიკო!.. ამ სახელის ხსენებაზე ყველას სახე უნათღებოდა, ღიმილი ეფინებოდა, მშვენიერებით, სიკეთით, სილამაზით გამოწვეული ღიმილი, დღეს კი...

საოცრად გამოგეთხოვა ბუნება. არა „ქარიშხლიანი, უშიზრო ვნებებით“, „არა ველური ხმებით“, პირიქით, „უზმოდ, უჩუმრად“, ისე, როგორც შენ გეკადრებოდა თეთრი ფიფქის ცრემლით. უცნაურია, აპრილის იმ დღეს თოვლი მოვიდა.

— „ჩემო სიყვარულო“ — დააწერა რეზომ შექსპირის სონეტების თარგმანს — „თუ ეს ქართული წიგნი მართლა წარმოადგენს რაიმე ფასეულობას, ორიგინალის ავტორი უნდა უმადლოდეს შენს გაჩენას ამ ქვეყანაზე“.

გაჩენას... სიცოცხლეს... არსებობას. დღეს კი გარდაცვალებას, გარდასახვას, გარდაქმნას... რა ბედნიერი ხარ! შენს რეზოსთან ახლა ხომ ვერაფერი დაგაშორებს. თქვენ დაადექით გზას უსასრულობისა. ეს ულამაზესი უბაღლო წყვილი მედიკო და რეზო, რეზო და მედეა.

გზა დაგელოცოთ...

სოფიკო ზიაურაძე

ხსოვნა მარადიული!

ყოველი წლის გაზაფხულზე, აპრილის თვეში „ხსოვნის დღეების“ დამკვიდრებამ ჩვენს ცხოვრებაში უაღრესად კეთილშობილურ ტრადიციას დაუდო სათავე. ამ მხრივ, არც თეატრის მოღვაწეთა კავშირი დარჩენილს ვალში. უკვე შესამე წელიწადია, აქ იმართება ქართული სათეატრო ხელოვნების გამოჩენილ მოღვაწეთა ხსოვნის საღამოები. ისინი ძვირფასია განსაკუთრებით იმ ადამიანებისთვის, რომელთა თვალწინ გაიარა ამა თუ იმ მსახიობის, რეჟისორის, თეატრალური მხატვრის, კომპოზიტორის თუ მომღერლის ცხოვრების გზამ, ისე იმათთვის, ვისთვისაც ამ მოღვაწეთა შემოქმედება უკვე ისტორიაა.

წიგნის თეატრის მოღვაწეთა ხსოვნის დღეები ჩატარდა 18 აპრილიდან 5 მაისის ჩათვლით. ა. ხორაგას სახ. მსახიობის სახლის თეატრალური დარბაზი მასპინძლობდა მადლიერ მაყურებელს. რომელიც პატიოს მიაგებდა ღიაწომოსილთა ხსოვნას. ჩვენ ვიხსენებდით თეატრის სხვადასხვა თაობის მოღვაწეებს: ვალერიან გუნიას, ალექსანდრე წოწუნავას, ივგენი მიქილაძეს, გიორგი საღარაძეს, მერაბ გიგუჩიორს, ტარიელ საყარელიძეს, ელენე ჩოხელს, მერი ნაკაშიძის, ბელა მირიანაშვილს, გიორგი გოგიბაძეს, ვახტანგ ნინუას, ზურაბ ლაფერაძეს, ბუხუტი ზაქარიაძეს, მიხეილ მრეველიშვილს.

მოგონება მოგონებას სცვლიდა... მათში იყო ამა თუ იმ ხელოვანის შემოქმედების თეორიული განსჯა და შეფასება და, რა თქმა უნდა, ტკივილი ამქვეყნიდან წასვლისა.

მიუხედავად ჩვენი სამართ მძიმე ყოფისა, იქნება ეს უტრანსპორტობა თუ მრავალი სხვა მოუგარებელი პრობლემა, ხალხი მაინც ახერხებთა იარბაზში თავშეყრას, რათა ერთად განვიცადოთ ის იდიებულო გრძნობა, რომელსაც ხელოვანის არდაიწყება ჰქვია. სწორედ ჩვენი ილივანდილობის ნიშნით იყო დადვასმული პირველივე, ვალერიან გუნიას ხსოვნისადმი მიძღვნილი საღამო—საღამო რამდენიმე წუთის დაწყებულო იყო, როდესაც დარბაზში უოქი ვამთირთო. მაგრამ ხალხი მაინც არ დაიშალა, მან ბოლომდე მიავო პატივი ხელოვანის ხსოვნას.

ყოველი საღამო ერთმანითისგან განსხვავებულ ხელოვანის, მისი შემოქმედებით ბუნების განუმეორებლობის წარმომჩენი იყო, რაშიც დიდია მათ მომწყობთა: გიგ, ლორთქიფანიძის, კოტე ნინიკაშვილის და ნუგზარ ლორთქიფანიძის დამსახურება.

საპატიო ბავშვები

წილებების სამსარგოში

V

გ) მსახიობი

1951 წლის 31 მაისი იყო. გრიბოედოვის თეატრის შენობაში თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები სადიპლომო წარმოდგენას — „ფიგაროს ქორწინება“ — უჩვენებდნენ. წარმოდგენა დიმიტრი ალექსიძის დადგმული იყო. სიუჟონს ლამაზი რეჟიმი თამაშობდა. გრავ აღმავისას — გურამ საღარაძე. თვითონ ფიგაროს — რამაზ ჩხიკვაძე.

რამდენიმე დღის მერე თეატრალურ ინსტიტუტში სადიპლომო სექტაკლების განხილვა ჩატარდა. ამ საღამოს მეც ვესწრებოდი (მაშინ სხვადასხვა უმაღლესი სასწავლებლის სტუდენტები ხშირად სტუმრობდნენ ერთმანეთთან). პედაგოგები, ძირითადად, პროფესიული ხასიათის რჩევა-დარიგებას აძლევდნენ თავიანთ სტუდენტებს: მაგრამ ისიც ითქვა, რომ უმჯობესი იქნებოდა, „ფიგაროს ქორწინების“ მაგიერ, რაიმე თანამედროვე პიესა დაედგათო. ეს შენიშვნა არ მომეწონა. კონსერვატიული მოთხოვნად მეჩვენა. სიტყვა ვითხოვე. მომცეს. ჩემს სიტყვაში ორ დებულებას ვიცავდი.

პირველი: ხელოვნებაში არ არსებობს წარსული და თანამედროვეობა. ადამიანის ბუნება-თვისებაში ანაფერი შეცვლილა. ადამიანური ვნებანი დღესაც ისეთივეა, როგორც წარსულში იყო. „ფიგაროს ქორწინების“ სიძველე პირობითია. მხოლოდ დროის ნიშნები (ტანსაცმელი, ავეჯი და ა. შ.) თუ განსხვავებს დღევანდელაობისაგან. თორემ ადამიანთა სულის მოძრაობა სრულიად თანამედროვეა, ტკივილი, რომელიც აწუხებს „ფიგაროს ქორწინების“ პერსონაჟებს გვალეღვებს ჩვენც. რა უფრო მნიშვნელოვანი და დასაფასებელია — ადამიანის პიროვნული ღირსება თუ ადამიანის სოციალური მდგომარეობა? არა მარტო მე-18 საუკუნეში, არამედ დღესაც ვეძებთ ამის პასუხს. ფორმალურად პასუხი თუმცა ვიცი — ადამიანის პიროვნული ღირსება. — მაგრამ პრაქტიკულად მინც ქედს ვუხრით ადამიანის სოციალურ მდგომარეობას. მაშინაც უქიციანებდნენ კულს იმ ადამიანს, ვინც სოციალური კიბის მაღალ საფეხურზე იდგა. და დღესაც. ეს იმიტომ ხდება, რომ ვერ გამოვლენთ ადამიანის სულიდან მონობა. უნდა იყო ფიგაროსავით ლაღი და თავისუფალი, რომ მოერიო საკუთარ სხეულში ჩაბუდებულ მონას. დათრგუნო იგი. ვერცერთი დღევანდელი პიესა ვერ წამოკრიდა უფრო თანამედროვე პირობებს, ვერ გაგვიზიარებდა უფრო თანამედროვე აზრს, თუ არ დავდგამდით „ფიგაროს ქორწინებას“, დავუშვებდით დიდ შეცდომას.

მეორე: დამწვებმა მსახიობმა აუცილებლად უნდა ითამაშოს კლასიკური პერსონაჟები. ეს ნიქისა და შრომისმოყვარეობის უოველმხრივი გამოცდაა. დღევანდელი. საექვო მხატვრული ღირებულების პიესები, ახალგაზრდა ხელოვანს საკუთარი შემოქმედებითი ძალის გამოვლენის საშუალებას ვერ მისცემს.

მედავოც-მასწავლებლებს მოეწინააღმდეგებოდათ თუ არა ჩემი სიტყვა, არ ვიცი. არავის არაფერი უთქვას. მკაცრობა ჩვეულებრივად გავრავლდა. სტუდენტები კი კმაყოფილი დარჩნენ.

მას შემდეგ, მაუურებელი ვიყავი, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თუ თეატრის თაშამშრომელი, ვაკვირდებოდი და უოველთვის მაოცებდა მსახიობის ეოთგულება და სიყვარული თავისი პროფესიისადმი.

უოველ აღამიანს უყვარს თავისი პროფესია. რა თქმა უნდა, მაშინ, თუ საკუთარი სურვილით აქვს არჩეული იგი და არა ძალიანადაა. მაგრამ მსახიობის სიყვარული განორჩეული და განსაკუთრებულია. იგი პირდაპირ ფანატორისა თავისი საქმისა. მისი უნებლობა არა აქვს იმას, ნიჭიერია მსახიობი თუ უნიჭო. პროფესიის სიყვარული მაინც თავდადებულს და თავგამებულს იყენებს.

1976 წლის ივნისში რუსთაველის თეატრი საგასტროლოდ ახალციხეში იყო. 22 ივნისს დილით და საღამოს „გუშინდელნი“ და „საბარალდებო დასკვნა“ უნდა წარმოგვედგინა. კასი კავსაძე ავად გახდა. მას სიტყვები წავადა. მაინც ითამაშა ორჯერ სპექტაკლი. არც მაუურებლებსა და არც პარტნიორებს არ შეუძინავიათ კახის ნდგომარეობა.

იმსვე წელს, ახალციხიდან ბათუმში გავაგრძელებთ გასტროლები. ს ივლისს ქობულეთში „ხახუმა“ ვუჩვიეთ. მსახიობის შეცვლა შეიძლება წარმოდგეს, მაგომ არის შემთხვევები, როცა ეს არაფრით არ მოხერხდება. „ხახუმაში“ ვერაფრით შეცვლიდით ეროსი მანჯგალაძე, სალომე ეანჩელს, რასაც ჩხიკავაძე. თითოეული მათგანის გამოკლება ნიშნავდა იმას, რომ სპექტაკლი აღარ ახსიებდა. არადა, ს ივლისს, დილით, ეროსიმ მაშის გარდაცვალების მაუწყებელი დეპეშა მიიღო. მაინც ითამაშა წარმოდგებაში. სპექტაკლის დასაოვრების სედეგ წავადა თბილისში. როგორც ქართველთა წიხი და რიგი მოითხოვს, ისე ჩატარდა პანაშვიდი ეროსის მონაწილეობით. დაკრძავის წინ ისეც დაბრუნდა ბათუმში. არც აქ ჩაშლილა და გადადებულა სპექტაკლი. სულიერად და ხორციელად დაღლილ-დაქანცული ბათუმიდან ისეც თბილისს გაემგზავრა შუაღამით. როცა ეროსი მანჯგალაძე უკანასკნელ გზაზე მიაცილელა მაშას, მისა ნათესავებისა და მეგობრების გარდა, არავინ იცოდა, რომ, საულ რამდენიმე საათის წინ, ეს კაცი ბათუმში თავდა ფანტიაშვილის როლს ასრულებდა და გულიანად ახარხარებდა მაუურებელს.

1976 წლის 10 თებერვალს, მეტეხის ტაძარში, „ოილიბოს მეფის“ მსვლელობის დროს, ჩამოვარდა პროექტორი („კოჟუხი“), რომელიც გუმბათს ანათებდა. უზარმაზარი, ოცდაათორმეტკლოგრაშიანი საგანი დეკორაციის დიდ ზომს დაეცა. ამან დარტყმის ძალი შეამცირა, მაგრამ იქიდან გადმოვარდნილი მაინც მძიმედ მოხვდა გიორგი ხარაბაძეს. გ. ხარაბაძემაც და სხვა მსახიობებმაც თავი ისე დაჭირეს, თითქოს არაფერი მომხდარა. მშვიდად გააგრძელეს სპექტაკლის თამაში. წარმოდგენა ისე დასრულდა, მაუურებელმა ვერც კი შეანჩნია, რომ მსახიობი სახფათოდ დაშავდა. მაშინ გიორგი ხარაბაძეს ტვინის შერყევა მოუვიდა. იგი კარგა ხანს იწვა საავადმყოფოში.

1977 წლის 5 მაისს მექსიკაში, ტოლუკის თეატრის სცენაზე, „სამანიშვილის დედინაცვალი“ თამაშდებოდა. ბუხუტი ზაქარიაძე ცულად შეიქმნა. ჩვენ, ქართველები, ამას იმით მივხვდით, რომ მსახიობს მეტყველება გაუჭირდა. რეპლიკებს აგვიანებდა. მექსიკელი მაუურებელი ვერაფერს ამჩნევდა. თარჯი-

მანი ჩვეულებრივი ტემპით აგრძელებდა თარგმანს. არც ბუნებრივ ზაქარიაძე იძინებდა გასაჭირს. ცდილობდა სექტაკლი ბოლომდე მიეყვანა. ყველაზე მკაფიოდ, ალიათ, პარტხიორის გასაჭირს გიორგი გეგეჭკორი ხედავდა, თუმცა, ვერც იგი ხედებოდა რაში იყო საქმე. თურმე ბ. ზაქარიაძეს სცენაზე მიკროფონი იჭარბებდა. მაგრამ სეკუნდების კაცმა ტივილი მაინც აიტანა და სცენა მამის დატოვა, როცა წარმოდგენა დამთავრდა.

1978 წლის 18 დეკემბერს რუსთაველის თეატრში „კავკასიური ცარცის წრეს“ ვუხვებდით. იმ დღეებში გურამ საღარაძეს დედა გარდაეცვალა. იმ საღამოს პანაშვიდი იყო დანიშნული. გურამ საღარაძის მაგიერ, ყაზბეგის როლის შესრულება რუსლან შიქაბერიძეს დევალა. პანაშვილის დამთავრების შემდეგ, გურამ საღარაძეს გულმა ვერ გაუძლო და თეატრში მოვიდა. იგი მეორე მოქმედებაში მაინც გავიდა სცენაზე და ყაზბეგის როლი თვითონ ითამაშა.

სხვადასხვა ის სიუჟეტური, რომლითაც მსახიობს თავის პროფესია უყვარს. იმავადედი ამას ვერ ხედავს. მისი მარტივი წარმოდგენით მსახიობობა გართობა და მძლავრად ცხოვრება.

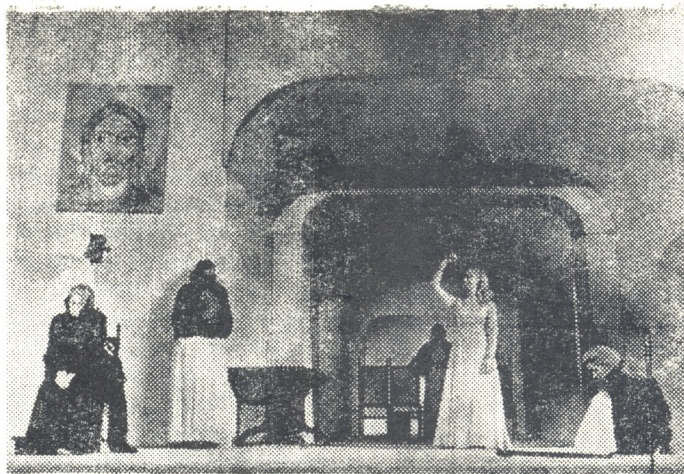
1978 წელს საქართველოს კპ XXV ყრილობა ტარდებოდა. ამ ხანებში ნწერალთა კავშირში ყრილობის დელეგატთა ერთ ჯგუფთან შეხვედრა მოუწყვიათ. ამ შეხვედრაზე მხარაძის რაიკომის პირველ მდივნს ენვერ მაღალაშვილს უთქვამს:

„მხაკო ორაგველიძეზე ერთ ამბავს ჰყვებიან ხოლმე: ერთხელ კოლმეურნის ქორწინებაში“ თავმჯდომარის როლის შემსრულებელმა ორი საათი ითამაშა სცენაზე და დაისვენაო. ბატონ მხაკოს უთქვამს, მე ორმოცი წელია თავმჯდომარე ვარ და ჯერ არ დამისვენიაო“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1978 წ., 25 იანვარი).

მე იმ შეხვედრას არ ვესწრებოდი და არ ვიცი ამ ხუმრობას უბასუხა თუ არა ვინმემ. გაზეთში კი სხვა არაფერია სათქვამი. გვინდოდა თუ არ გვინდოდა, ამ სიტუაციაში გასომუშავებდა საერთოდ გავრცელებული ზერედე დამოკიდებულება მსახიობის საქმიანობისადმი. საქმე ის გახლავთ, რომ ის კაცი, როსელიც ერთ წარმოდგენაში ორი საათი ითამაშობდა კოლმეურნეობის თავმჯდომარეს, ორმოცი წელიწადი განასახიერებდა ხან გლეხს და ხან იმპერატორს, ხან მუჟას და ხან მეცნიერს, ხან გმირს და ხან ლაჩარს, ხან კეთილშობილს და ხან ავაზაკს, ხან მათხოვარს და ხან არისტოკრატს, ერთი სიტყვით, ვინ *სოფელი, ვის არ ახსამდა სორცის, ვის არ უდგამდა სულს. რა უფრო ძნელია* — იყო ორმოცი წელიწადი კოლმეურნეობის თავმჯდომარე (დირექტორი, მინისტრი, გენერალი და ა. შ.), თუ მთელი ცხოვრება იცვლიდა სახეს, სულს, მტრუკვლეუბის მასერას, ეძებდა უთვალავ ფერს და საღებავს, რომ მასურებულის თვალში დასაჯერებლობას მოეწონა? სად შეტად იწვის, ხნარჯება ადამიანის ნორციედი და სულიერი ენერგია, იქ, სადაც წლების ძანძილზე ერთსა და იმავე საქმეს აკეთებ, რაც უკვე მექანიკურ ჩვევად გაქვს გადაქცეული თუ იქ, სადაც ყოველ ახალ წარმოდგენაში, ახალი, უცნობი ადამიანის სიცოცხლით ცხოვრობ, არა მგონია, მკითხველს პასუხი გაუჭირდეს.

მსახიობში ყოველთვის არსებობს შინაგანი მზადყოფნა პროფესიული

1. ახლა უკვე დაბრუნებულია ძველი სახელი — ოზურგეთი.



ავგანწირვისათვის. ამის გამო უცნაურად და აუხსნელად გეჩვენება ის ზე-რელობა, ფუქსავატობა, რასაც ხშირად ავლენს მსახიობი მისთვის ესოდენ საყვარელი საქმიანობისადმი დამოკიდებულებაში.

მოიტანს მოულოდნელად განცხადებას „რომ თეატრიდან მიდის. არ იკითხვით, რატომ? თურმე ისეთ პატივს არ სცემენ თეატრში, როგორსაც იმსახურებს. თუ დაიწყებთ ძიებას, რით გამოიხატა ეს უპატივცემულობა, პასუხს ვერ მიიღებთ. საბუთი არ გააჩნია. დასკვნა გაკეთებულია გუნება-განწყობილების მიხედვით. არ ეურდნობა რაიმე კონკრეტულ მოვლენას, რაც შეიძლება და შეფასებულიყო უპატივცემულობად. ასეთ შემთხვევაში ძალიან ჭრის ალერსი და მოფერება. მსახიობი მშვიდდება. მართალია, ისეთებიც არსებობენ, რომელთაც ალერსი და მოფერება არ შეეღობება. ცხოვრების ბოლომდე გაბუტული რჩებიან, მაგრამ ეს გამონაკლისია.

თუ წესრიგი დაარღვია და დასაჯე, აქტიორი, უსაშველოდ განაწყენდება. ნიჭიერი მსახიობია და დანაშაული ეპატიება — ასეთი ლოგიკით იმართლებს თავს. მსახიობთა უმრავლესობისათვის ძნელი გასაგებია (ან არ უნდათ გაიგონ), რომ არსად, არასოდეს, არც თეატრში და არც სახელმწიფოში, წესრიგი არ დამყარდება, თუ დისციპლინის დამრღვევი არ დაისჯა. აქ შედავითი არ შეიძლება არც დამსახურებისათვის, არც ნიჭიერებისათვის, არც მდგომარეობისათვის. წესი და კანონი თანაბრად ეხება ყველას. მას ყველა თანაბრად უნდა ემორჩილებოდეს.

დარღვევაც არის და დარღვევაც. რაიმე პრინციპული პრობლემის გამო, რომ მოიშალოს წესრიგი, ეს კიდევ შეიძლება განსჯის საგანი გახდეს. მაგრამ მოწიფული ადამიანი, პროფესიით მსახიობი, ზოგჯერ იქცევა ბავშვური სიანცით.

სექტაკლის სიუჟეტით გათვალისწინებულია, რომ მოცემულ ეპიზოდში მსახიობმა ლექსი წაიკითხოს. ასეც აკეთებს იგი ერთ, ორ... ათ წარმოდგენაში.

და უცნობი, მოულოდნელად იგი, ლექსის წაკითხვის მაგიერ, იმდერბს. ამას იწვევს პარტინორთა ვარცხნილობა და სხვა. ამდგომელი რეჟისორისა და ადმინისტრაციის გაღიზიანებას.

ისიც შეიძლება მოხდეს, რომ მსახიობმა სპექტაკლის მსვლელობისას პარტინორს ოკუპაცია არ მიაყოლოს. გაეზუტოს. ამას ახლავს არეულდარეულობა და გამორიცხული არ არის წარმოდგენის ჩაშლაც.

მსახიობის სეუძლია ულტიმატუმი წაუყენოს თეატრის ადმინისტრაციას: იგი უცხოეთში საგსტროლოდ არ წავა, თუ ქმარიც არ გააყოლებს. როცა უარს ეტყვა, რომ ეს არ მოხერხდება, რადგან მისი ქმარი არ მონაწილეობს იმ წარმოდგეაში, რომელიც უცხოეთში მივქვით, იგი საქართველოს კვ ცვ-ში მდიან საჩივრდება. საჩივარში თვალყურსმდებული მოითხოვს ადმინისტრაციის, რეჟისორის თეატრისა და გაყვებას, რაკი მისი კამრიზი არ კმაყოფილდება. მაგრამ თუ ქმარს გაყოფით უცხოეთში, მაშინ მისი გუნება-განწყობილება შეიძვე შეიცვლება. ყველაფერი ხდელური გახდება. — ადმინისტრაციაც და რეჟისურაც.

თითქოს დაუოკეველი უნებ აწამებს მსახიობი ყოველთვის ჩადის რაღაც საქციელს, რომელიც იწვევს გაოგნებას. ხორციელად შემკულს, ბუნებით კდემამოსილ ქალს შეუძლია სცენაზე, მაყურებლის თვალწინ, პანდური ამოპერს. პარტინორ ვაუს. ეს მაშინ, როცა არც სიუჟეტი, არც პერსონაჟთა ურთიერთობა ამგვარ საქციელს არ ითხოვს.

დარბახელ მსახიობს, ცნობილს პროფესიისადმი ერთგულებით, წესიერსა და წესრიგის მოყვარულს. არ ეუცხოება, რომ ტრაგედიის რეპეტიციის დროს, როცა ვითარება დაკომულია და მსახიობები ჩანსახივით არიან შეწყვიტული, მოულოდნელად წამოიძახოს — რა მადიანად შევკამდი ახლა ახალ კარტოილს, შემწვარსა და კამით შევაზმულს. ამით რეჟისორს თავზარი დასცეს და რეპეტიცია ეგვარ ვაგრძელდეს.

მიზანსცენა ასეთია: ციხის საკანში წარმოდგენის ერთ-ერთი პერსონაჟი ლაქანზე წევს. პარტინორთა ცხარე კამათის დროს იგი უნდა წამოვარდეს, ლაქანიდან ჩამოხტეს, ღვაში ჩაერიოს. ამ მრავალგზის გათამაშებულ მიზანსცენაში. ერთხელ მსახიობი წამოხტა, მაგრამ ლაქანიდან თავით გადმოეკიდა. თურმე პარტინორს იგი ჩუმად ლაქანზე ფეხით მიუბამს. ეს აღარ იყო უწყინარი ხუმრობა. მსახიობი კინაღამ დასახიჩრდა.

აღარ გავაგრძელებ. ასეთ შემთხვევებს რამდენსაც ვნებავთ, იმდენს მოყვება ყველა. ვისაც თეატრში უმუშავია. არც გვარებს ვასახელებ, თუმცა ყოველი საქციელი ჩადენილია კონკრეტული აქტიორის მიერ. თეატრის არქივში ინახება მათი ახსნა-განმარტებანიც და ბრძანებებიც მათი დასახის შესახებ. გვარებს არ ვასახელებ იმიტომ, რომ ეს არ არის შეგნებული ბოროტგანზრახვა. ეს არის გაუცნობიერებელი საქციელი, გამოწვეული სულიერი დაღლილობით. ამგვარი ქმედებით ისვენებს იგი. მისი სულიერი დაკომულობის განმუხტვა ხდება.

მსახიობობა მძიმე საქმიანობაა. მას არა მარტო დიდი ხორციელი ენერგია სჭირდება, არამედ — სულიერიც. არცერთ საქმიანობაში ადამიანი იმდენ სულიერ ენერგიას არ ხარჯავს, რამდენსაც მსახიობურ მოღვაწეობაში. სულიერი ენერგიის ეს უზომო ხარჯვა გაპირობებულია აქტიორული პროფესიის თავისებურებით.

წვეულებრივ შემოქმედებითი პროცესი განმარტოებულ ატმოსფეროში მიმდინარეობს. მწერალი, მხატვარი, კომპოზიტორი მართა არიან, როცა ქმნიან. მკრე წიგნია, სურათის, მუსიკალური თხზულების სახით მათი შემოქმედების საყოველთაო მიწვინააღმდეგეა. როგორ მიიღო პუბლიკუმმა ეს ნაყოფი, რა დამოკიდებულება გამოაკლავს მის თმართ, ამის უშუალო მოწმე შემოქმედელი არ არის. ამ მხრივ მსახიობის მოღვაწეობა ძირეულად განსხვავებულია აქტიორი პუბლიკუმის თვალწინ ქმნის. აქ ესადაბობისადმი პუბლიკუმის დამოკიდებულების უშუალო მოწმე თავად არის. თუ ერთი მხრივ, ეს უაღრესად სისაიდველა პროცესია, მეორე მხრივ, ფრიალ მძიმეა და საშიში, თავისი შედეგებით. იგი ითხოვს მსახიობის ნერვიული სისტემის უსაწველო დაქიმულობას.

წიგნი შეიღება არ მოეწონოს მკითხველს. დაბიოს და გადაადგოს კიდევ ვინ მოთვლის რსდენი ყუყუნია ქვეყნად (საერთოდ, ღმერთი ძალიან გულუხვა დუტაოების, დარაფთობისა და ყუყუნისა განუხადი). მაგრამ მისი საქციელია უშუალო მოწმე ავტორი არ არის, ამდგნად, მისი თავმოყვარეობა და აყრდნობა პატრემოყვარეობა ნაწილობრივ მაინც დაცულია.

მხატვარიც ასეა. თუ იგი შეთხვევით არ ესწრება თავისავე გამოყენას, მისი შემოქმედებისადმი მხაზველის დამოკიდებულებას უშუალოდ არ იცნობს. იგივე ითქვას კომპოზიტორზეც. მაგრამ მსახიობი? მაყურებელთა დარბაზი, გოდია. ერთად სხედან თეატრალური სელოვნების კემარტი მოყვარულ-დასფასეული და ისიც, ვისც გზადანუელი შემოყვება თეატრში. აქტიორი პუბლიკუმის პირისპირ დგას. არაფერი იცავს მსახიობს, რომელიმე ტვინდა-ბეოტკილას შეურაცხყოფისაგან, დაცინვისა და გაქილიკებისაგან. მსახიობმა მაყურებელთა ქრელ დარბაზში უკვლახთან უნდა მოსახოს საერთო ენა. მონახილოს იგი. აიძულოს უყუროს და ყური უგდოს. ამას სულიერი ენერგიის გაუგონარი მობილიზება აქორდება. მაყურებლის მტრულ დამოკიდებულების სორტვასა და დათრგუხვას მართა ნიჭიერება, გამოცდილება და ოსტატობა არ უოფნის. მას ნეაისუფაც უნდა, უდრეკა სიმტკიცეც და რკინის ნერვებიც; არაფერი ისე მნელი გადასატანი არ არის, როგორც მაყურებლის შეგნებული თუ შეუგნებელი მტრობა. არსებობს არა მართა მაყურებლის თაყვანისცემა, არამედ მაყურებლის მტრობაც. აქტიორის შემოქმედებისათვის ორივე საშიშია.

მაყურებლის თაყვანისცემა მსახიობს თვითონტროლს უყარგავს, ათამამებს (უფრო მართალი იქნება, თუ ვიტყვით — ატუტუცებს), აყოლოჩებს, ამპარტავანს ხდის. ეს შემოქმედის ნიჭიერებას აჩლუნგებს. ამიტომ ამასაც უნდა გაუძლოს მსახიობმა. ცდუნებას არ უნდა აჰყვეს.

მაყურებლის მტრობა კი ამინებს, უჩლუნგებს საკუთარი შემოქმედებით ძალის რწმენას, პასიურს ხდის.

მსახიობი ვალდებულია მოერიოს ორივეს — მაყურებლის თაყვანისცემასაც და მაყურებლის მტრობასაც. ალბათ, ამას გულისხმობდა კოტე მარჯანიშვილი, როცა ამბობდა: „მაყურებელი და აქტიორი ურთიერთმოქიშაენი არიან. ერთ-ერთი მათგანი იმარჯვებს. თუ აქტიორი ნიჭიერია, ის მაყურებელს გაყოლიებს. თუ აქტიორი ოდნავ სუსტია, მაყურებელი ჩაიჭერს და ჩაითრევს“. ეს რომ არ მოხდეს, დიდი სულიერი ენერგია უნდა დაიხარჯოს. ამ მიმე ბრძოლას მაყურებელთან მთელი ცხოვრების მანძილზე ეწევა მსახიობი.

ძნელად წარმოსადგენია მსახიობის უფრო მეტი თავისუფლება და სილა-

დე სცენაზე, ვიღერ „ხანუშაში“ ეროსი მანჯგალაძე და რამაზ ჩხიკვაძე მოქმედებდნენ, მაგრამ სპექტაკლის დაწყების წინ, კულისებში, ორივე უაღრესად დაქიმულ-დაძაბულნი იყვნენ. მრავალგზის ნათამაშევი წარმოდგენა უოველ საღამოს მათთვის ახლიდან იწყებოდა. ამის განცდა მათ არ შორდებოდა. ნერვიულობის ცივი ოფლი ახსამდა ორივეს. მართალია, ეს დაქიმულობა-დაძაბულობა სცენაზე გავსლის მერე საღდაც ქრებოდა, მაგრამ რა სულიერი ენერგიის ხარჭად უჭდებოდა მათ ამის მიღწევა?

მსახიობს ბრძოლა არა მარტო მაყურებელთან უხდება, არამედ თავის-თავთანაც. ხშირად მსახიობს ისეთი პროტაგონისტის განსახიერება უწევს, რომელთანაც აქტიორის პირად ბუნებას არაფერი აქვს საერთო. სად გიორგი გემუქორი და სად ქურდი და კაცისმკვლეელი ტიგრან გულოიანი? სად ზინა კვერენჩხილაძე და სად ყოვლისდამანგრეველი ვნების აღმოკიდებული დედოფალი კლეოპატრა? სად რამაზ ჩხიკვაძე და სად კოქლი, კუზიანი, სისხლში მოხანავე, ხელისუფლების ვნებით გონდაბნეული რიჩარდ გლოსტერი? სად ნანა ფაჩუაშვილი და სად რუსული უოფიერების წყველადის მონა ანისია? ასეა სულ. მსახიობის ხელოვნება ითხოვს ამას: მართალია, დროებით, ორისამი საათით, მაგრამ მაინც უნდა დაივიწყო საუთარი ადამიანური ბუნება და აღიჭურვო სხვისი, გამოგონილი პერსონაჟის ხასიათით, თვისებით, ზნეობით, საქციელით. თავიც უნდა დააჭერო და სხვაც დაარწმუნო, რომ გიორგი გემუქორი კი არ ხარ, არამედ ტიგრან გულოიანი, ზინა კვერენჩხილაძე კი არ ხარ, არამედ — კლეოპატრა, რამაზ ჩხიკვაძე კი არ ხარ, არამედ — რიჩარდ მესამე, ნანა ფაჩუაშვილი კი არ ხარ, არამედ — ანისია.

აქტიორობა სხვადაქცევის ხელოვნებაა. მსახიობი ის კი არ არის, ვინც ერთსა და იმავე ადამიანს თამაშობს სხვადასხვა ვითარებაში, არამედ იგი, ვისაც ძალუძს ერთსა და იმავე ვითარებაში სხვადასხვა ადამიანი ითამაშოს.

ამ მეთამორფოზას მარტო ნიჭიერებით ვერ მიადწევ. აუცილებელია დიდი სულიერი ენერგიის გამეტებაც. ეს არა მარტო დამაქანცველი, არამედ გამოფიტავი შრომაა.

მსახიობის საკუთარი პიროვნული ბუნების დროებითი უარყოფა-ცვალება ზაღობა ერთხელ არ ხდება. იგი მრავალჯერადია. საღამე უანჩელი ხან ხანუშა, ხან — ბერნარდა ალბა, ხან — დედოფალი ელიზაბეთი. ავთანდილ მახარაძე ერთსა და იმავე სპექტაკლში მეფე ელუარდ მეოთხეც არის და მასხარაც. მედეა ჩახავა ხან კნინა ჩიტუნია, ხან — მარია ხსენფა, ხან — ეფემია ზიმიშოვა. ასეა ყოველი მსახიობი განურჩევლად ნიჭიერებისა, რა თქმა უნდა, როლი თუ მისცეს.

ამ ცვალებადობისათვის მარტო გარეგნული ნიღბის შეცვლა არ კმარა. შინაგანი სამყაროც სხვაგვარი უნდა გახდეს, დამაჭერებლობა რომ შეიძინოს. ზოგჯერ მსახიობი საერთოდ არ იკეთებს გრიმს. თავის ბუნებრივ გარეგნობას ინარჩუნებს. მაგრამ შინაგანად იმდენად გარდაქმნილი წარმოგვიდგება, რომ გვაჭერებს — სრულიად სხვა პიროვნება ვარო. არასოდეს დამავიწყდება: დიუსელდორფის თეატრის მცირე სცენაზე, ერთ საღამოს ტრისტან ყველაიქემ და მე თითო-თითო მოქმედებიანი ორი სპექტაკლი ვნახეთ — „გულითადი სალამი გრადოდან“ და „მენერსახე“ (ორივე პიესის ავტორია ფრანც ქსავერ კრიოცი. რეჟისორი როლფ. შტალი). ორივეში ერთი და იგივე მსახიობები ასრულებდნენ როლებს — რუთ დრექსელი და ჰანს ბრენერი. ქალიც ჩინებული მსახიობი იყო და ვაჟიც. წარმოდგენა რომ დამთავრდა ტრისტანს

და მე ერთმანეთს ვეკითხებოდით — ორივე წარმოდგენაში ერთი და იგივე მსახიობები თამაშობდნენ თუ სხვადასხვა? სანამ სპექტაკლის პროგრამაში არ ჩავხედეთ, მანამ გვეტყებოდა, რომ სხვადასხვანი იყვნენ. პროგრამამ დაგვარწმუნა, რომ ერთიოა და მეორეშიც რთუ დრექსელი და ჰანს ბრენერი მონაწილეობდნენ. არავითარი გრემი მათ არ გაუკეთებიათ, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ იმას, რომ მეორე სპექტაკლში ქაღს მხოლოდ თმის ვარცხნილობა ჰქონდა შეცვლილი და ვაჟს პაწია უღვაშები მიწებებული. ისინი შინაგანად რომ არ შეცვლილიყვნენ, თმის ვარცხნილობის შეცვლითა და უღვაშების დაწებებით იმ ეფექტს ვერ მიაღწევდნენ, რასაც მიაღწევს. ვინც ერთხელ მაინც მდგარა სცენაზე, იგი უთუოდ მიხვდება — რა სულიერი ენერგია სჭარდება მსახიობს ამ შთაბეჭდილების შესაქმნელად. ნიჭიერებაზე არაფერს ვამბობ. იგი თავისთავად იგულისხმება.

დადილობა ორივეს ძლიერ ეტყობოდა. როცა წარმოდგენის ბოლოს თავისდასაკვრელად გამოვიდნენ, ორივე ძლივს სუნთქავდა. ადვილი მისახვედრია — რა ძნელია ორი საათის მანძილზე, ბუნებით, ხასიათით, თვისებით ძირეულად განსხვავებული ორი ადამიანი წარმოდგინო პუბლიკუმს. ისიც სხვადასხვა უნარში. პირველი წარმოდგენა კომედია იყო, მეორე — დრამა.

თეატრში არსებობს კიდევ ერთი ემოციურად მეტად რთულად დასაძლევე ბარიერი. ეს გახლავთ წინააღმდეგობა, რომელიც არსებობს აქტიორის, ცოცხალი ადამიანის, პიროვნულ ხიბლსა და პერსონაჟს, გამოგონილი ადამიანის ხიბლს შორის. მაგალითად, იაგოს როლს შეიძლება ასრულებდეს პიროვნულად უაღრესად მომხიბლავი მსახიობი. მაგრამ ეს მისი პიროვნული ხიბლი, ცხადია, ხელს არ უნდა უწყობდეს იაგოს მიმართ უარყოფითი ემოციური დამოკიდებულების შერბილებას. იაგოს მზაკვრობა, ვერაგობა და ცბიერება მთელი ძალით უნდა აჩვენოს აქტიორმა. მან უნდა თავად დასძლიოს საკუთარი მომხიბვლელიობა და მთლიანად იმ უარყოფითი ემოციით აღიჭურვოს, რასაც იწვევს იაგო, როგორც მხატვრული სახე. თუ აქტიორმა ეს ვერ მოახერხა, მაშინ უკუშედეგი შეიძლება მივიღოთ. შეუიზღების მაგიერ, იაგოს მიმართ თანაგრძნობით გაიმსჯვალოს მაყურებელი.

ასეთი შეცდომა საბჭოურ თეატრში ხშირად მოხდებოდა. რატომ? საქმე ის გახლავთ, რომ პუბლიკუმს უყვარს პროტესტანტი, ნონკონფორმისტი, ის, ვისაც ღინების საწინააღმდეგოდ უყვარს სვლა, ვინც ყოფის რუტინას არღვევს. სამწუხაროდ, კომუნისტური ეპოქის მწერლობამ ამგვარი პროტაგონის დაკარგა. რაკი ერთადერთ მისაღებ იდეოლოგიად მხოლოდ მარქსიზმ-ლენინიზმი გამოცხადდა, ყველა სხვა შეხედულება დაგმობილი იქნა. სხვა ეფედულების მიმდევარი მეტრად ჩაითვალა. ისინი მწერლობა-ხელოვნებაში ვერ გაიჭაუნებდნენ. თუ გამოიყვანდნენ ერთი მიზნით: მათთვის წვევლა-კრულვა შეეთვალათ. ამან მწერლობა — ხელოვნება აზრობრივად გააღატაკა. მოხდა, მხატვრულ-ზნეობრივი თვალსაზრისით, საბედისწერო რამ: პუბლიკუმმა პროტესტანტად დამნაშავე მიიღო. მან დამნაშავეში დაინახა ის კაცი, ვინც გაბატონებულ რუტინას ებრძვის. იმას კი აღარ მიაქცია ყურადღება, რა იდეალი ამოძრავებს ამ დამნაშავეს. პუბლიკუმის ემოციური ბუნებისათვის გამსაზღვრელი აღმოჩნდა, რომ დამნაშავე სხვებს არ ჰგავს ტყუპის ცალივით. სხვაგვარად სურს იცხოვროს და მოიქცეს. მწერლობა-ხელოვნება ემოციით აზროვნებს და ემოციითვე იმორჩილებს პუბლიკუმს. თუ ე. წ. დადებითი პერსონაჟი ემოციას არ იწვევს, მას არავინ მიაქცევს ყურადღებას. ვავიხსენოთ, რით

იწვევენ ემოციას კლასიკური მწერლობის პროტაგონისტები? ისინი ღიანჭველად დასწრით იდგებიან, კეთილშობილებით, ზნეობით და რაც მთავარია, მარტონი არიან. ამიტომაც გვიმორჩილებს ემოციურად, ვთქვათ, ალუდა ქეთელაური, ზვიადური თუ მინდია. ისინი სულის თავისუფლებას ავლენენ. ჭერ ისინი ემოციურად გვატყვევებენ და მერე, როცა ცოტა დავმვიდებებით, ვიწყებთ განაჩას, მათი საქციელის აწონ-დაწონას და თანდათანობით ვწვდებით აზრს. გავწუხებთ და გვაღელვებს მათი მარტოობა, რადგან უკვე ურყევი სურვილი გავგინდა მათ იდეალს ბევრი იზიარებდეს. მარტოობა ერთი მხრივ, აჩვეუება იმას, რომ ისინი რაღაცით განსაკუთრებული არიან, სხვებს არ ჰგვანან (ეს უკვე მიმზიდველი და ხანტერესია) და, მეორე მხრივ, გვეუბნება იმას, რომ მათ უჭარბო. გაჭირვება უნდა გადალახონ, დასძლიონ. ამ გზაზე კი მათ ბევრი ხიფათი უდარაჯებს. გაჭირვებასა და ხიფათში ჩავარდნილი ერთი ადამიანი ყოველთვის იწვევს მეორე ადამიანის თანალობას, ამიტომ ბუნებრივად მუარდება ემოციური კავშირი პროტაგონისტსა და პუბლიკუმს შორის.

კომუნისტური ეპოქის მწერლობა-ხელოვნებაში სშირად ვიპოვებთ მოწმე (განსაკუთრებით ფილმებში), როცა ერთ დამნაშავეს დაემებს მილიციელთა მთელი არმია, შეიარაღებული უახლესი ტექნიკური ხელსაწყო-იარაღებით. მილიციის მარტოს არის მთელი საზოგადოებაც. დამნაშავე კი მარტოდმარტო ცდილობს თავის დაღწევას. დამნაშავე, რარიგ ბრალეულიც უნდა იყოს იგი, მაინც ადამიანია, როცა, იგი, ალყაში მომწყვედელი მგელივით, მარტოდმარტო იარაღის თავის გადასარჩენად, ბუნებრივად პუბლიკუმში მას ემხრობა. ვერაფერს იზამთ: ადამიანს ძალიან ეცოდება ის, ვინც სრულიად მარტოა. ეს ადამიანსი ბუნებით ჩანერგილი გრძნობაა. მას რაიმე ანტრაქტული იდეა ვერ მოერევა. ამიტომ მაყურებელმა, რომელიც უთანაგრძნობს რეციდივისტს, დამნაშავეს, ემოციურად მართალია, მაგრამ ზნეობრივად? ზნეობრივად, ცხადია, მტკუანი. იგი დამნაშავის მომხრე ხდებოდა.

მაყურებლის ეს დაბნეულობა ბრალი იყო იმ შეცდომისა, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს აზრობრივი მიზანდასახულებისა და ემოციური მიზანდასახულების გათიშვა. მწერლობა-ხელოვნებაში აზრობრივად ერთს ვქადაგებდით და ემოციურად — სეორეს. მათი შერწყმა-შეერთების ნიჭი კი გვაკლდა. ეს ვათარება აუძლეურებდა მხატვრული ნაწარმოების შემოქმედების ძალას. ძირითადად ამის შედეგი იყო, რომ სსრკ-ში დაბეჭდილ-გამოქვეყნებული უთვალავი რომანი, მოთხრობა, ლექსი თუ პიესა, იშვიათი გამოხატულების გარდა, პუბლიკუმის სულში ვერავითარ კვალს ვერ ტოვებდა და პირწმინდად ქრებოდა.

ამ ვითარებაში ემოციურად მაყურებლის განწყობა დანაშაულის, საერთოდ ბოროტების წინააღმდეგ მთლიანად აქტიორის შემოქმედების უნარზე იყო დამოკიდებული. ვთქვათ, „საბრალდებულო დასკვნაში“ რა ემოციური და ზნეობრივი დამოკიდებულება გაუჩნდებოდა პუბლიკუმს რეციდივისტების ლიმონას (კახი კავასძე) თუ გულოიანის (გიორგი გეგეჭკორი) მიმართ, მხოლოდ მსახიობების ოსტატობით იგი გაპირობებული. თუ მაყურებელს შეეცოდებოდა ლიმონა და გულოიანი, როგორც დამნაშავეობის მსხვერპლნი, მაშინ მსახიობებს დაძლეული ჰქონდათ თავიანთი პიროვნული ხიბლი. წარმოდგენის მიზანდასახულობაც ზუსტად აღწევდა პუბლიკუმამდე. თუ მოხდებოდა პირიქით: აქტიორთა პიროვნული ხიბლის წყალობით მაყურებელი შეიფარებდა



ლიმონსა და გულოიასა, მაშინ სპექტაკლის მიზანდასახულობა დაინგროდა. არადა, იშვიათი არ არის, როცა მყურებელი მსახიობსა და პერსონაჟს აგი-
ვებს. ქართველი მყურებლის ცნობიერებაში არსენა მარაბდელი ისეთია, რო-
გორიც სპარტაკ ბალაშვილმა წარმოადგინა. ოტელი ისეთია, როგორსაც აკაკი
ხორავა ხატავდა. ფრანც შოპრი ან იაგო სწორედ ისინი არიან, ვისაც აკაკი
ვასაძე ანსახიერებდა. ივლითი ისეთია, როგორიც ვერიკო ანჭაფარიძემ გვიჩ-
ვენა. ხარიტონი სწორედ ის არის, ვინც გიორგი შავგულიძემ გაგვაცნო. ჭუ-
ლიეტა მედეა ჭაფარიძეა. სვანაირი ვერ იქნებოდნენ. სვანაირად ვერ წარ-
მოვიდგენთ მათ. არც გვინდა. სვანაირი თუ გვაჩვენებს, შეიძლება ძალიან
გავდიზიანდეთ. თაობები უნდა გამოიცვალოს. მესხიერებას ნიხლი უნდა გა-
დაეფაროს, ქართველმა მყურებელმა სხვა არსენა, სხვა ოტელი, სხვა იაგო,
სხვა ივლითი, სხვა ჭულიეტა, სხვა ხარიტონი რომ წარმოიდგინოს, დაიჭე-
როს, შეიყვაროს ან შეიძულოს.

ნიქიერება და ოსტატობა ერთდროულად უნდა ეხმარებოდეს მსახიობს,
რომ საკუთარი პიროვნული ხიბლი არ გაავრცელოს პროტაგონისტზე. თუ
მსახიობის პიროვნული ხიბლა პროტაგონისტზე გავრცელდა, მაშინ მყურებ-
ლის დაბნევა გარდაუვალია. შეიძლება პუბლიკუმს შავი თეთრად მოეჩვენოს
და თეთრი — შავად, ეს გამოიწვევას აქტიორისაგან ბეწვის ხილზე გავლას მო-
თხოვს.

იმდენად ღიზიკუთრი შრომა არ ღლის მსახიობს, რამდენადაც მის პრო-
ფესიაში არსებული ფსიქოლოგიური წინააღმდეგობათა გადალახვა. ამ დად-
ლილობისაგან რომ განთავისუფლდეს, დაისვენოს. აქტიორი ერთობა, ლაღობს.
ზოგჯერ ანგარიშს ვერ უწევს იმას, რომ გართობა-ლაღობას შეიძლება უსი-
ძონო შედეგი მოჰქვეყნოს. იმდენად დიდია სურვილი განმუხტვისა, რომ საქ-
ციელის რეჟულტატს არ ითვალისწინებს. ვისაც თეატრის რეჟიანად მართვა
უნდა, მსახიობის ამ მდგომარეობას უნდა ჩაწვდეს. არ დაივიწყოს, რომ თა-

მაში მარტო მსახიობური ნიჭის თვისება კი არ არის, არამედ მისი საქციელის ნაწილიც. ამიტომ არის, რომ აქტიორი მარტო სცენაზე კი არ თამაშობს, არამედ ზოგჯერ პირად ცხოვრებაშიც. თუ ამას თავის დროზე მივხვდებით, მაშინ კონფლიქტები შედარებით ნაკლებად მოხდება თეატრში. ისიც გასაგები იქნება, როგორ არსებობს ერთმანეთის გვერდიგვერდ ერთსა და იმავე პიროვნებაში თითქოს საპირისპირო და შეუთავსებელი ორი თვისება — პროფესიული ერთგულება-თავდადება და იმავე პროფესიის ღირსების უგულვებელყოფა. მაგრამ მთავარი და არსებითი პირველია და არა — მეორე. პირველით, ანუ პროფესიული ერთგულება-თავდადებათი იმსახურებს მსახიობი პუბლიკუმის პათივისცემასა და აღტაცებას. მეორე კი წამიერი და წარმავალია. მან არც აღმინისტრაცია უნდა გააღიზიანოს და არც პუბლიკუმი. მეტი მოთმინება გვმართებს და მეტი გულისყური. მით უფრო, რომ უამრავი ქართველი მსახიობის ნიჭი ისე გაფლანგულა, ისე დახარჭულა, რომ მოსალოდნელი ნაყოფი არ მოუცია. ამას ისტორიაც ადასტურებს და პრაქტიკაც.

ქართველი მსახიობის ნიჭიერების ფლანგვას ორი მიმართულება აქვს. ერთია ნიჭიერების უზომო ექსპლუატაცია და მეორეა ნიჭიერების სათანადოდ გამოუყენებლობა.

ქართველ მსახიობს არასოდეს უცხოვრია ქონებრივად უზრუნველყოფილს. ყოველთვის უჭირდა. ხელმოკლეობა აიძულებდა საკუთარ ნიჭს დაუნდობლად მოქცეოდა.

ერთხელ, თეატრში გამართულ ერთ-ერთ კრებაზე რამაზ ჩხიკვაძეს ვუსაყვედურე — ქართულ მულტიპლიკაციაში, რაც ბატი, იხვი და ქათამია, ყველა რამაზ ჩხიკვაძის ხმით „მეტყველებს“-მეთქი. რამაზ ჩხიკვაძემ მაშინვე კვიმბატურად მიპასუხა — რა ჰქნან ბატებმა, იხვებმა და ქათმებმა თავისთავს თავად ხომ არ აახმოვანებენ?! ცხადია, ეს მოხდენილი, გონებაშახვლი პასუხია, მაგრამ მართალი არ არის. რ. ჩხიკვაძის ნიჭი ბატების, იხვების, ქათმების „ამეტყველებაში“ არ უნდა იხარჭებოდეს. ვიცი, რაც აიძულებდა მას დაუხვეწებელივით ერბინა თეატრიდან კინოსტუდიაში, კინოსტუდიიდან გადაღების მოედანზე, გადაღების მოედნიდან დუბლიაჟში, დუბლიაჟიდან ისევ თეატრში. მაგრამ მაინც თავადაც უფრო უნდა უფროთხილდებოდეს თავის ნიჭს, საზოგადოება ხომ მით უმეტეს. მაგრამ ღარიბი ქვეყანა და ღარიბი ხალხი ვერ ახერხებს იმ პირობების შექმნას, რომ მოქალაქეებმა, მათ შორის ხელოვანმაც, მშვიდად იცხოვროს და იზრომოს. ნიჭის გასამრჯელოდ ის მიიღოს, რაც ერგება.

კინო, რადიო-ტელევიზია, ესტრადა ქართული თეატრის მსახიობს დამატებით სარჩოს აძლევს. ამიტომ არ იზოგავს თავს. ზოგჯერ ისეთ ფილმში მიიღებს მონაწილეობას, რომელსაც არავითარი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია. მაგალითად, იყო ერთი ფილმი „სიყვარული ძალსა შენსა“, „შეგოწიწებული სამი პატარა კინოსურათისაგან. ერთ-ერთ მათგანს „კიბე“ ერქვა. „კიბეში“ გვიი ბერიაშვილი, კახი კავსაძე და ეროსი მანჯგალაძე მონაწილეობდნენ. თეატრში ასეთ პიესაში თამაში და როლი რომ შეგეთავაზებინა, სამივე იუკადრისებდა. თავს დამცირებულად და შეურაცხყოფილად ჩათვლიდა. უაღრესად გულნატკენი დარჩებოდა. კინოში მონაწილეობას კი ყაბულდებდა. უმრავლესჯერ ეს საქციელი ქონებრივი ხელმოკლეობით არის ნაკარნახევი.

რუსთაველას თეატრს ორი სცენა აქვს — დიდი და მცირე. ხელისუფლება მცირე სცენაზე არც წარმოდგენების დადგმას გეგმავდა და არც ფულად შემოსავალს. დაგეგმილი მხოლოდ დიდი სცენა იყო. ერთხელ ნესტორ ჭილაძემ, რუსთაველის თეატრის დირექტორ-განმკარგულბებელმა, და მე მოვილაპარაკეთ და ხელისუფლებას შევთავაზეთ:

მცირე სცენაზე სისტემატურად გავმართავთ სპექტაკლებს. მაგრამ ამ წარმოდგენებს ნურც გეგმაში შეიტანთ (იგი ხომ მაინც არ არის დაგეგმილი) და ნურც იქიდან მიღებულ თანხას მიათვლით საერთო შემოსავლის გეგმას. დარჩეს სრულად ეს თანხა თეატრს. იგი დააგროვებს მას. შემდეგ კი თავის შეხედულებისამებრ გამოიყენებს თეატრის თანამშრომელთა ხელფასის გასაზრდელად. იმ სამუშაოს ჩასატარებლად, რაც თეატრს დასჭირდება. თუ ასე მოვიქცევით, ხელს შევუწყობთ რუსთაველის თეატრის ფინანსური მდგომარეობის გაუმჯობესებას. ისიც დავსძინეთ, თუ გეშინიათ იმისა, რომ ვინმემ ეს თანხა შეიძლება მიითვისოს, ჩვენ მცირე სცენის შემოსავალს ცალკე აღვრიცხავთ და ყოველი ხეზონის ბოლოს ზუსტ ანგარიშს ჩავაბარებთ ფინანსთა სამინისტროს. არც ფინანსთა სამინისტროს მიერ სავანგებო კონტროლის დაწესების წინააღმდეგი ვართ.

ქვა ააგდეს და თავი შეუშვირეს. არამც და არამც არ დათანხმდნენ ჩვენს წარდგენილ გეგმას. სოციალისტურ ეკონომიკას ეწინააღმდეგებო, — გვითხრეს. რუსთაველის თეატრი სახელმწიფო თეატრია და, თუ იმას განვახორციელებთ, რასაც თქვენ გთავაზობთ, სახელმწიფო სექტორის შიგნით კერძო სექტორის შემოღება გამოვაო. ეს კი ყოველად დაუშვებელიაო.

ამაო გამოდგა ჩვენი მცდელობა.

საერთოდ, მცირე სცენა, როგორც საჭირო იყო, ისევე ვერ გამოვიყენეთ. მიუხედავად იმისა, რომ, უამიდან უამზე, მცირე სცენაზე ჩინებული სპექტაკლები იდგმებოდა („სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ბერნარდა ალბას სახლი“, „ჩემო კალამო...“), მაინც ვერ მივეცით მას ის მასშტაბი, რაც აუცილებელი იყო. განსაკუთრებით აქტიურად მისი გამოყენება შეიძლებოდა მონოთეატრისათვის. მით უფრო, რომ იმხანად მოღურე იყო მონოთეატრი. მაშინ უცხოური პრესა ბევრს ლაპარაკობდა და წერდა იტალიელ მსახიობზე რაფაელა დე ვიტაზე, ამერიკელ აქტიორზე ჭიმიშ უიტმორზე. პირველი ედიტ პიუფის ცხოვრებას წარმოგვიდგენდა სცენაზე. მეორე — აშშ-ის პრეზიდენტის ვარი ტრუმენისას. ამგვარი სპექტაკლები რომ პუბლიკუმის დიდ ყურადღებას იმსახურებდა, ამაში ქართულმა გამოცდილებამაც დაგვარწმუნა. როცა თინათინ ელბაქიძემ თავის პუბლიცისტური თეატრის წარმოდგენები გამართა მცირე სცენაზე, მას ყოველთვის, როგორც წესი, დიდძალი მაყურებელ-მსმენელი ესწრებოდა. პუბლიკუმი კმაყოფილიც იყო და აღტაცებულიც. ასევე მოხდა მაშინაც, როცა კოტე მახარაძემ თავის ერთი მსახიობის თეატრი ჩამოაყალიბა ე. წ. დარეჯანის სასახლეში. აქაც მაყურებელი ზღვასავით აწყდებოდა სპექტაკლებს, მაგრამ ჰკუა ვერ მოვიხმარეთ და დიდი შესაძლებლობა გაუშვით ხელიდან. მცირე სცენაზე ერთად-ერთხელ ვაჩვენეთ მონოსპექტაკლი. მედეა ჩახავამ ითამაშა უან კოკტოს „ადამიანის ხმა“. იმის მაგიერ, რომ ასეთი წარმოდგენები ერთმანეთის მიყოლებით, ზედიზედ დაგვედგა სხვადასხვა მსახიობთა მონაწილეობით, ამ ერთი სპექტაკლით დაკმაყოფილდით და მერე ყურიც აღარ გავკვიბარტყუნებია.

არ ვიქნებოდით მართალი, თუ ყველაფერს ოფიციალურ იდეოლოგიურ წესს დავაბრალებდით. ჩვენი ქართული თვისებაც — სიზარმაცეც — დიდად უშლიდა საქმეს ხელს. ერთი ამბავი მახსენდება. ერთი შეხედვით, ეს ამბავი არაერთი უკავშირდება იმას, რასაც გიყვებით. მაგრამ, თუ დავფიქრებთ, ნიშნავლობაც ქართულ თვისებას აღმოვაჩინო.

— 1950-59 წლებში საქართველს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე შალვა დადიანი იყო. გალაკტიონი რომ ამბობს, წვეთი სისხლი არ არის ჩემში არაქართული, შალვა დადიანსაც თავისუფლად შეეძლო ეთქვა — წვეთი სისხლი არ არის ჩემში არათავადის. ეს კაცი ბუნებით, სულით, გარეგნობით, მეტყველებით, საქციელით ნამდვილი ფეოდალი იყო. მას ჩვეულება ჰქონდა: თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის სხდომების დამთავრების შემდეგ, ყველას რესტორნში ებრუნებოდა და უმასპინძლდებოდა. ამ წესს არასოდეს არღვევდა. არც იმს ჰქონდა მნიშვნელობა — თეატრალური საზოგადოების წევრი იყავი თუ სხდომა-კრებაზე შემთხვევით შემოსტეხებული უცხო პირი. ყველა უფლებამოსილი იყო პურმარიცა მიეღო. პურობის მოლოდინში სხდომის დამთავრებას ჩქარობდა, როცა რომელიმე ორატორი სიტყვას თავს ვერ მარტამდა და ლაპარაკს უსაშველოდ გაუგრძელებოდა, შალვა დადიანი ორატორსაც და აუდიტორიუმსაც დინჯად დარბაისლურად, მტკიცედ მიმართავდა — მოკლედ, ბატონებო, მოკლედ, გრძლად — სუფრაზე! ეს მისი საყვარელი მიმართვა იყო. სუფრაზე რომდენიც უნდა გელაპარაკა, არ შეგაჩერებდა.

მკითხველი ნუ იფიქრებს, რომ სიტყვა გამექცა და სათქმელს გადავუხვიე. არა, ეს იმიტომ გავიხსენე, რომ შალვა დადიანის „ლოზუნგში“ ქართველის ბუნებაა, არ არსებობს ქართველი, ქალი იქნება თუ ვაჟი, სუფრაზე ათი-თორმეტი საათი ჭდომა არ შეეძლოს არც დაიღლება და არც მოსწყინდება. მაგრამ ძალიან, ძალიან იშვიათად ნახავთ ქართველს ათი-თორმეტი საათი გადაბმული შრომა შექცოს. ეს დიდ აღბრუნებას ქართველის ნიჭის სრულად გაშლას, ამის ბრალია, რომ თავისივე ნიჭს ქართველი თავად კი არ პატრონობს, არამედ სხვას უცდის, როდის უპატრონებს და წარმართავს. ეს ყველაზე მკაფიოდ თეატრში ჩანს, მერე მთელი საზოგადოების ცხოვრებაში.

ათასში ერთს თუ იშვიათად უნიჭიერესი მსახიობებით ისეთ მდიდარ თეატრს, როგორც იყო 70-იან წლების რუსთაველის თეატრი, მაგრამ, სამწუხაროდ და საკვალოდ, უმრავლესობას ტალანტი და შესაძლებლობა, არათუ სრულად, ნაწილობრივაც ვერ გამოავლინებ. ამას ვხედავდი, მაგრამ დაუძლეველ ღაბრუნებად აღიმართა ერთად შეერთებული კომუნისტური იდეოლოგიური წნეხი და ქართველის ბუნებრივი თვისება — სიზარმაცე. რასაც კომუნისტური იდეოლოგიური წნეხი ვერ მოერგოდა, იმას ქართული გულარხეინება კლავდა. რაც ქართულ გულარხეინობას გადაურჩებოდა, იმას კომუნისტური წნეხი ქალებდა.

თუ არა სიზარმაცეს, აბა, რას უნდა დავაბრალოთ, რომ „იულიუს კეისარში“ არ განვახორციელოთ მთლიან შემადგენლობის შეყვანა? როლები განაწილებული გვქონდა, ეს განაწილება ცუდ შედეგს არ გვპირდებოდა. ყოველ შემთხვევაში ექსპერიმენტულად და ძალიან მოსიჩქვად ღირდა მთლიან შემადგენლობა ასე იყო სავარაუდო:

კეისარი — ელდარ სახლობუციშვილი,
 ბრუტოსი — ავთანდილ მასარაძე,
 ანტონიოს — გიორგი ხარაბაძე,
 კასიოსი — რეზო ჩხაიძე,
 ოქტავიოსი — შერაზ თავაძე,
 პორცია — თამარ დოლიძე,
 კასკა — შანრი ლოლაშვილი,
 ცინა — დავით ჩხიკვაძე,
 ლევილასი — რეზო გოგინაშვილი.

ამ შემადგენლობით „თულიუს კეისარი“ უთუოდ არ დატოვებდა მკაფურებელს გულგრილს, მაგრამ რაც წავიდა, წავიდა. დროს უკან ველარაგინ დაბრუნებს.

თუ იდეოლოგიურ წინეს არა, აბა, რას უნდა დავაბრალოთ, რომ ჰენრიკ იბსენის „ჰედა გაბლერი“ ვერ დავდგით? ვინაც ეს დრამა ახსოვს, იცის, რომ ჰედა გაბლერი უადრესად რთული ბუნების ადამიანია. მისი ბუნება რაღაც აქტიურს, უცნაურს ითხოვს. თავად არ იცის, რა უნდა, მაგრამ რაღაც სხვანაირს, ძლიერ შეგრძნებებს ეძებს. არ უყვარს ქმარი ტესმანი, დაწვავს ლევბორგის შრომას. თავად ლევბორგს რევოლუციას აძლევს, თავი ვაჟაკურად მოიკალიო. არაფერი რომ არ გამოუყვას, ყველაზე უმნიშვნელო კაცის ბრაკის ხელში მოემწყვდევს და თავს იკლავს. აღმოჩნდება, რომ უჩინარი და უბრეტენზიო თვა ეღვსტელს მეტი ძალა აქვს. იგი, ტესმანთან ერთად, გადაწყვეტს ადაღვინოს ლევბორგის შრომა.

როგორც კი „ჰედა გაბლერის“ დადგმის სურვილი გაჩნდა, სათანადო ორგანიზაციებში მაშინვე დაიბადა უცნაური კითხვები — თუ ქმარი არ უყვარდა, ცოლად რატომ გაჰყვა? საერთოდ, რატომ აქვს ასეთი ხასიათი? რას გვამლევს დღეს მისი დადგმა? ჰედა გაბლერს არ მოსწონს ის საზოგადოება, რომელშიც ცხოვრობს. ხომ არ ვაპირებო ჩვენს მოქალაქეებს მოგუწოდოთ. არც თქვენ უნდა მოგწონდითო კომუნისტური საზოგადოება? განა ძლიერი ადამიანი საბჭოურ ქვეყანაში დაიდგება? ერთი სიტყვით, ყოველგვარი ხალისი გააქრეს „ჰედა გაბლერის“ დადგმის.

ეს იმიტომ გავისხენენ, რომ იბსენის პიესის დადგმით მსახიობთა ჯგუფიც იყო დაინტერესებული. „ჰედა გაბლერის“ დაუდგმელობით მათ ოცნების ასრულების საშუალება წავარდით.

თუ სიზარმაცეს არა, აბა რას უნდა დავაბრალოთ, რომ არ გავაგრძელოთ ის ექსპერიმენტი. რომლას ჩატარება თემურ ჩხეიძემ სცადა? „ქალის ტვირთში“ მან ქეთევან ახატნელის როლის შესრულება სამ მსახიობს დავალა — თამარ დოლიძეს, მარინე ჯანაშიას და მედეა ჩახავას. ისინი ერთმანეთის დუბლიორები კი არ იყვნენ, არამედ ერთად თამაშობდნენ ქეთევან ახატნელს სხვადასხვა ასაკში. ეს ექსპერიმენტი არ გამოვიდა, მაგრამ ოდის ვაგრძელებას სხვა შემთხვევაში რა თავი უტკიოდა? ასე გგონია: შემოქმედებით დაწესებულებაში ექსპერიმენტები მუდმივად უნდა ტარდებოდეს, თუნდაც წარუმატებლად. სხვას რომ თავი დავანებოთ, ეს მსახიობის ტრენაჟს უწყობს ხელს. ტრენაჟი კი აუცილებელია ხელოვნების ყველა დარგში, მით უმეტეს, თეატრში. პიანისტმა რამდენიმე საათი თუ არ დაუკრა დღეში, მისი თათბი მოქნილობას დაკარავს, ასეა მსახიობიც. არც იხსმა სტუდენტმა უნდა დაკარგოს მოქნი-



ლობა და არც მისმა გონებამ სცენაზე აზროვნების უნარი. გულდაწყვეტით უნდა აღვნიშნო, რომ ამ მიმართულებით ბევრი სურვილის ასრულება ვერ შეეძელით. ბევრ ნიჭიერ მსახიობს ის ასპარეზი ვერ მივეციოთ, რაც ტალანტს სჭირდება. მართალია, ამას თავისი საფუძველ-მიწევი ჰქონდა — ობიექტურიცა და სუბიექტურიც, მაგრამ ფაქტი მაინც ფაქტად რჩება.

* *
*

კურიოზი თავშესაწყობად: ედინბურგის ფესტივალი დამთავრდა. შინ ვბრუნდებოდით. მასპინძლებმა ვაგზაღში გამოგვაცილეს. გვიბრუნეს: ლონდონში, დილით, ათ საათზე იქნებით. ჩვენი წარმომადგენელი დაგზავდებოდა და სსრკ-ის საელჩოში მიგაცილებოდა.

ვაგონში ავედით. კუბეებში განვლაგდით. ყოველ კუბეში მაცივარი-კარადა დგას. იგი გამოტენილია ნუგზარი საზრდელ-სასმელებით. ფული თუ გაქვს, რითაც გნებავთ, იმით ჩაიტკბარუნებთ პირს. თუ ფული არ გაქვს, სჭობს ახლოს არ მიეკარო, თორემ შეიძლება თავმოსაჭრელი სკანდალის მსხვერპლი გახდეთ. გულგრილად შევხედეთ მაცივრებს. საბჭოელი მოქალაქეებისათვის ხელმისაწვდომელია იგი. უკეთესია ძილს მისცე თავი. ისედაც გვიანია. სადაც არის ღამის თორმეტი საათი გახდება. მატარებელი დაიძრა.

უდრტივინველად გვეძინა. როცა გაგვეღვიძა, უკვე დღის სინათლე იმზირებოდა რონოდის სარკმელებში. მატარებელი დგას რომელიღაც სადგურში. საათს დავხედე: დილის რვა საათია. კუბიდან გამოვედი. სხვებსაც გაუღვიძიათ. ვაგონის დერეფანში დგანან. სარკმელებში იყურებიან. ვერ გაგვიგია, სად ვართ. არადა უზარმაზარი ვაგზალია. აშკარაა, რომელიღაც დიდ ქალაქში ვართ გაჩერებული. არსად არავითარი წარწერა არ ჩანს. არც ადამიანთა ჭკანება არ არის ბაქანზე. ვაგზალი უკაცრიელის შთაბეჭდილებას ტოვებს. კონდუქტორს დავუწყეთ ძებნა. არც ის ჩანს სადმე. რონოდის გამცილებელს რომ ვეძებდი, ღია კუბეს წავაწყდი. შევიხედე. ახალგაზრდა ქალი ზის. პირისფარე-

შობით არის გართული. დიდი სარკე აქვს გაშლილი, წინ ნაირნაირი ნელსაცხებლები უწყვია. თავს ილამაზებს. მობოღიშებით კვითხე — რა სადგურია, სად ვართ? არც შემოუხედავს, ცივად მიპასუხა — ლონდონში. გამოვბრუნდი და ჩვენებს ვუთხარი — ლონდონში ჩამოვსულვართ.

ლონდონში ჩამოვსულვართო?! და დაიწყო, მაგრამ რა დაიწყო. ყველანი კუბებიდან გამოცვივდნენ. ზოგი ახალგაღვიძებულია და ვერც გაუგია რა ხდებოდა. ბევრი — ჩაუცმელ-დაუხურავია, პირდაუბანელ-დაუვარცხნელი. ნიფხავ-პერანგის ამარა ელვის სისწრაფით ვტინით ჩემოდნებში, რაც გვაბაღია. ვინ ფანჯრიდან, ვინ კარებიდან ვისვრით ბარგი-ბარხანას, თვალის დახამამებაში დავცალეთ ვაგონი. ყველანი ბაქანზე აღმოვჩნდით. სული მოვითქვით, დავმშვიდდით. ხუმრობა ხომ არ არის, გამოსვლა მოვასწარით. ხომ შეიძლებაოდა მატარებელი დეპოში წასულიყო? იქიდან ქალაქში დაბრუნება არ გინდა? მე შენ გეტყვი და ფული გვაქვს, ტრანსპორტი რომ დავიქირაოთ. ჰიბეში კატა გვიტყავის.

მატარებელი კი ღვას. არსად მიდის. ჩვენც ბაქანზე ვყურუყუტობთ.

მაინც რატომ გვითხრეს, ლონდონში ათ საათზე იქნებითო? ნუთუ შეეშალათ, რომ შეეკითხო, არც ვაგზალში ჩანს ვინმე — არც რკინიგზელი, არც მოქალაქე. სამარისებური მყუდროებაა, არც ვაგონებიდან ისმის ჩამიჩუმი.

მატარებელი კი ღვას. არსად მიდის. ჩვენც ბაქანზე ვყურუყუტობთ.

ეს არის მასპინძლობა? ასე ვხვდებით ჩვენ სტუმრებს? თბილისში რომ ჩამოსულიყვნენ ბრიტანელები, მთელი ქალაქი ვაგზალში დახვდებოდა. სანამდე უნდა ვიცადოთ აქ? მოგვაკითხავს კი ვინმე?

მატარებელი კი ღვას. არსად მიდის. ჩვენც ბაქანზე ვყურუყუტობთ.

მიდის დრო. უკვე რვა საათი და ოცდაათი წუთი გახდა. ცხრა საათმაც მოაკაკუნა. გაიარა უცხრა საათმა და ოცდაათმა წუთმაც. არაფერი იცვლება. მატარებელი ისევ ღვას. არსად მიდის. ჩვენ ბაქანზე ვყურუყუტობთ.

ათი საათი რომ გახდა, ვაგზალი ამოძრავდა. ვაგონებზე დაიწყო ხალხმა გამოსვლა. სადგურის მუშა-მოსამსახურენიც აფუსფუსდნენ. ჩვენი დამხდურიც გამოჩნდა. ჭერ ღიმილით ჰქონდა სახე გაბადრული. გარეთ უწესრიგოდ დაყრილი ბარგი-ბარხანით, პირდაუბანელ-დაუვარცხნელი, სანახევროდ ჩაცმულ-დახურული რომ გვანახა, გამომეტყველება შეეცვალა. შეწუხებულმა გვკითხა: გარეთ რატომ ხართ? ჩვენ ვუპასუხეთ: მატარებელი რვა საათზე ჩამოვიდა. ჩვენც გარეთ გამოვედით. უკვე ორი საათია, რაც გიცდით.

აქეთ ჩვენ შევცქერით გოცებულნი. იქით ის მოგვჩერებია გაკვირვებულნი.

— მატარებელი, მართალია, რვა საათზე ჩამოვიდა, მაგრამ თქვენ გარეთ რატომ გამოხვედით? — კიდევ უფრო დაიბნა იგი.

— აბა, რა უნდა გვექნა. მატარებელში ხომ არ დავრჩებოდით? — გაბრაზების ტონი გაერია ჩვენს ხმაში. სადაც იყო მოთმინების ძაფი გაწყდებოდა. ცოტაც და, ინგლისელი მანდილოსანი ხელში შემოგველახებოდა.

— ნუთუ ეღინებურგში არ გაგაფრთხილეს? — იგი თანდათანობით ხვდებოდა, რაც დაგვემართა. — არ გითხრეს, რომ თქვენ უფლება გქონდათ მატარებელში დარჩენილიყავით ათ საათამდე. კარგად გამოგეძინათ. დაგესვენათ. მშვიდად ამდგარიყავით. დილით ხელ-პირი დაგებანათ, ჩაგეცვათ, დაგებურათ. მსუბუქად გესაუზმათ და უკვე ათი საათისთვის დაგეტოვებინათ მატარებელი. რვა საათზე მატარებელი ჩამოდის ლონდონში, თორემ მგზავრები სრულებით

არ არიან ვალდებული დილაუთენია წამოცვიდნენ და გარეთ, დილაბნელს, ბაქანზე ეყარონ.

ჩვენ ეს არავინ გვასწავლა. ჩვენი კი, აბა, როგორ უნდა მივმხვდარიყავით სსრკ-ის მოქალაქეები ამაზე? ჩვენ რა ვიცოდით, რომ კაპიტალიზმის პირობებში მგზავრს ესოდენ პატივს სცემდნენ. ჩვენ სხვაგვარად ვიყავით აღზრდილნი და სხვა მოპყრობას მიჩვეული.

მოსკოვს მამავალი მატარებელი გასცდებოდა თუ არა კურსკის სადგურს, გათენებაამდე ატეხავდნენ ბრახუნს კუბებს კარებზე კონდუქტორები. მართალია, მოსკოვამდე ჯერ ხუთასი კილომეტრია, მაგრამ კონდუქტორებს ერთი სული აქვთ, ხანამ თავიანთ საქმეს მიატოვებენ და შინ გაიქცევიან. თუ კარის გაღება იცაგვიანდებოდა, ძალით შემოცვივდებოდნენ. არავინ აქცევდა ყურადღებას იწევი თუ იდევი. უხეშად გამოგაცილიდნენ ზეწრებს, ლეიბებს. ნახევრადტიტველი მგზავრები უხერხულად წრიალებდნენ კუბეში. კონდუქტორი რამდენიმე გროხსაც აგაცლიდა იმ ჩაისა და ერთი ნატეხი შაქრის ფანსად, დილა-საღამოობით რომ შემოიქონდათ კუბეში. მერე იდევი ან იჭევი რამდენიმე საათი. თვლემდა, უვინთავდი, თავს აკანტურებდი დაღლილ-გამოუძინებელი. მოთმინებით ელოდი როდის ჩაადწევდა მატარებელი დანიშნულების ადგილს.

მოსკოვში ჩასული მატარებლიდან მაშინვე თუ არ გამოხტებოდი, მატარებელი დეპოში წავიდოდა. თან წავიყვანდა. არც ჰვეწნა გაჭირდა, არც მუდარა, არც უვირილი. ყურს არავინ გათხოვებდა. მატარებელს არავინ გააჩერებდა. კარს არავინ გაგიღებდა. დებოდან კი რის ვაიფაგლახით ბრუნდებოდი ქალაქში.

(გაგრძელება იქნება)

რესპუბლიკის ტეატრებში დაიდგა...

რესპუბლიკაში შექმნილი არასახარბიელო მდგომარეობის, საფოსტო სამსახურის უმოქმედობის გამო, რაიონული თეატრებიდან ვერ ვიღებთ ინფორმაციებსაც კი; ამიტომ ვერ შევძელით დაგვეზუსტებინა, თუ რომელ თეატრში რა სპექტაკლი და როდის დაიდგა. ვაქვეყნებთ მხოლოდ თბილისის თეატრების ახალი დადგმების მონაცემებს 1993 წ. 1 იანვრიდან 31 დეკემბრის ჩათვლით.

3 იანვარი. „ნაცარქექია“ — ზღაპარი 2 მოქ. გ. ნახუტციშვილისა, თარგმანი — პ. უმრეიანისა, დადგა ლ. ბულუხიამ, მხატვარია შ. ტერ-მინასიანი, მუსიკ. გაფორმება — ა. ასატრიანისა, რეჟის. ასისტენტი — ა. სანოსიანი, პეტროს ადამიანის სახ. სომხური თეატრი.

8 იანვარი. „პალატა № 6“ — ერთ მოქ. ა. ჩხეიძის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. თარგმანი — მ. ქვლიციძისა, ინსცენირება — დ. ანდლულაძისა, რეჟისორი — დ. ანდლულაძე, მხატვარი — თ. ნინუა, კომპოზიტორები: დ. მალაზონია, ზ. მიმინოშვილი, ქორეოგრაფი — გ. მარღანია.

17 იანვარი. „გადავარჩენთ ჩვენს სულს“ — ფსიქოლოგიური დრამა 2 მოქ. ა. აღასიანისა, დადგა რ. მათიაშვილმა, მხატვარია ე. დონცოვა, მუსიკ. გაფორმება — ა. ასატრიანისა. პეტროს ადამიანის სახ. სომხური თეატრი.

7 თებერვალი. „თოვლის ფიფქა“ — გაზაფხულის ზღაპარი ა. ოსტროვსკისა, დადგა ი. პილიევამ, მხატვარია ე. ფედორენკო, მუსიკ. გააფორმა თ. ნადარეიშვილმა. პრემიერა ჩატარდა იტა-

ლიის ქალაქ ბოლონიაში. გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრი.

13 თებერვალი. „საშობაო სიზმარი“ — ორ მოქ. ჩარლზ დიკენსის საშობაო მოთხრობების მიხედვით. თარგმანი და ინსცენირება ოთარ ეგაძისა და ლევან წულაძისა. რეჟისორები — ო. ეგაძე, ლ. წულაძე, მხატვარი — შ. გლურჯიძე, კომპოზიტორი — ნ. გაბაშვილი, ქორეოგრაფი — გ. მარღანია, დადგმის ხელმძღვანელია რ. სტურუა, რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

13 თებერვალი. „განსვენებულის ბინა“ — კომ. 2 მოქ. მ. ბერაძისა, მთარგმნელი და დამდგმელი რეჟისორია მ. გრიგორიანი, მხატვარი — შ. ტერ-მინასიანი, მუსიკ. გააფორმა ა. ასატრიანმა. პეტროს ადამიანის სახ. სომხური თეატრი.

2 აპრილი. „სტორება სიზმარია“. პიესა 2 მოქ. კალდერონ დე ლა ბრეასი, თარგმნეს ნ. სტურუამ და ლ. ფოფხაძემ, რეჟისორი — რ. სტურუა, მხატვრები — გ. აღექსი-მესხიშვილი, მ. შველიძე, მუსიკალური გამფორმებელი ჯგუფი „ადიო“. სპექტაკლში გამოყენებულია მორის რაველის „ფავანა ინფანტას სიკვდილის გამო“. სპექტაკლი დაიდგა „ექსპო-92-ის“ დაკვეთით. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

12 აპრილი. „სიყვარულს არ ეხუმრებიან“ — ა. დე მითსე. რეჟისორები — ნ. ჯანდიერი, გ. კიტია, ახალი რედაქციით. საბავშვო და საყმაწვილო რუსული თეატრი.

17 აპრილი. „ყმედი თუთიყუში“. ორმოქმედებიანი კომედია ზიია ად-დინ ნაჰშაბის „თუთი-ნამეს“ თემაზე, ინტერ-

მედიები (ნიკოლო მაკიაველის „მანდრაგორა“, პეტრო არეტინოს „ფილოსოფოსი“, ჯორდანო ბრუნოს „ნეაპოლის ქუჩა“) მელა კუჭუხიძისა, დამდგმელი რეჟისორი — მ. კუჭუხიძე, მხატვარი — ნ. ჩიტაიშვილი, ქორეოგრაფი — ა. ძნელაძე. მარჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრი.

22 აპრილი. „ცოლის შერთვა“ კომ. 2 მოქ. ნ. გოგოლისა. რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის IV კურსის სადაზღვრეო სპექტაკლი. დადგა გ. ჩერქეზიშვილი, მხატვარია ლ. ჩიკვაძე (ი. ნიკოლაძის სახ. სამხატვრო სასწავლებლის სტუდენტი) მუსიკ. ვაფორმა რ. გეგენინამა. გრიბოედოვის სახ. რუსული თეატრი.

რუსული თეატრი.

25 აპრილი. „კომბლე“ — გ. ნახუცროშვილისა, დადგა ნ. იონათამიშვილი, მხატვარი — რ. კონდახსაზოვი, მუსიკა — მ. მერაბიშვილისა. თბილისის თოჯინებას თეატრი.

8 მაისი. „ექიმი აიბოლიტი“ ბალეტი 2 მოქ. ი. მოროზოვისა, ლიბრეტო — პ. აბოლიმოვისა, კ. ჩუკოვსკის ზღაპრის მოტივების მიხედვით, დამდგმელი დირიჟორები: — დ. მუქერია, გ. ჟორდანიანი, დამდგმელი ბალეტმაისტერი — ე. სერაქენიკოვი, დამდგმელი მხატვარი — იუ. გეგეშიძე. ზ. ფალიაშვილის სახ. თეატრისა და ბალეტის ეროვნული თეატრი.

8 მაისი. „დარაბებს მიღმა ვაზაფხულია“ — დრამა 2 მოქ. ლ. თაბუკაშვილისა, მთარგმნელი — მ. გრიგორიანი, დადგა მ. გრიგორიანი, მხატვარი — ე. დონცოვა, მუსიკ. ვაფორმა ა. ასატრიანისა. პეტროს ადამიანის სახ. სომხური თეატრი.

9 მაისი. „ლაბირინთა“ პიესა ერთ მოქ. ო. ტილაძისა, დადგა ალ. ქანთარიაშვილი, მხატვარია ა. ჭელიძე, კომპოზიტორი — ბ. ბაგრატიონ-გრუზინსკი. თბილისის ახმეტელის სახ. დრამატული თეატრი.

15 მაისი. „ბანტრონი“ ორმოქმედებიანი ტრაგედია — ლეგენდა ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებების მიხედვით, დ. გაჩეჩილაძისა, დადგა თ. ჩხეიძემ, მხატვარი — შ. შეყლაშვილი, კომპოზიტორი — დ. ტურიაშვილი, ქორეოგრაფი — თ. ხოზაშვილი, სასცენო მოძრაობა — შ. სხირტლაძისა, კონცერტმაისტერი — მ. ჩორგოლაშვილი. მარჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრი.

17 მაისი. „ბულბული“ გ. ანდერსენისა, ინსცენირების ავტორები — ნ. შურლაია, ლ. წულაძე, რეჟისორი — ლ. წულაძე. საბავშვო და საყმაწვილო რუსული თეატრი.

25 მაისი. მღერიან და ხუმრობენ თეატრის მსახიობები, კონცერტი, რეჟისორი — გ. კიტია. საბავშვო და საყმაწვილო რუსული თეატრი.

1 ივლისი. „კოლუმბოდან ბროდვეიემდე“ — ბალეტი ორ ნაწ. მანინოსი, მუსიკალური ხელმძღვანელი — ჯ. კახიძე, დირიჟორი — ვ. კახიძე, რეჟისორი — გ. მელივა, ბალეტმაისტერი — გ. ალექსიძე, მხატვარი — მ. შურვანიძე. ფალიაშვილის სახ. თეატრისა და ბალეტის ეროვნული თეატრი.

18 ივლისი. „სურვილების ტრამვაი“ — ორმოქმედებიანი დრამა ტ. უილიამსის, თარგმანი გ. ჯაბაშვილი, დადგა და მუსიკ. ვაფორმა ბ. ქავთარაძემ, მხატვარი — დ. დათუკიშვილი. სპექტაკლში გამოყენებულია მილს დავისის მუსიკა და დავით საყვარელიძის „სივრცე“. მარჯანიშვილის სახ. აკადემიური თეატრი.

15 ივლისი. „შეპერეზადა“ ნ. რიმსკი-კორსაკოვი, მ. რაველი, ვ. კახიძე. სიყვარულის ისტორიის ანარეკლები ქორეოგრაფიაში — 2 მოქ. ლიბრეტოს ავტორია გ. პროჩინსკი (მონტე-კარლო), სპექტაკლის სცენარი შეადგინა გ. მელივამ, დადგა გ. მელივამ, ქორეოგრაფი — გ. ალექსიძე, მხატვარი — თ. შურვანიძე. სპექტაკლის გენერალური



სპონსორია კორპორაცია „არაგვი“) ფალიაშვილის სახ. თპერისა და ზალე-ტის ეროვნული თეატრი.

30 ივლისი. „დამიბრუნეთ ყვავილები“ ს. მრევლიშვილისა. დადგმა და სცენო-გრაფია მისივე, კომპოზიტ. — გ. ჩლაიძე, ლოტბარა — ჯ. ყოლბაია. თბილისის სახელმწიფო დრამატული „მეტე-ხის“ თეატრი.

2 ოქტომბერი. „ტომის, ჰეკისა და ჯოს თავგადასავალი“ — სპექტაკლი ორ მოქ. მარკ ტვენის მოთხრობის „ტომ სოიერის თავგადასავლის მიხედვით. პიესის ავტორები: შ. გაწერელია, თ. ქუთათელაძე. დადგა შ. გაწერელიამ, მხატვარია თ. ჰეინე, ქორეოგრაფი — ბ. მონავარდისაშვილი, რეჟ. თანაშემწე-ნი — მ. მამიაშვილი, თ. ქარაული, ხმის რეჟისორი — ე. ბეგიაშვილი, ცენტრალური საბავშვო თეატრი.

10 ნოემბერი. „აღგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“ — პიესა 2 მოქ. ი. სამსონაძისა, დადგა გ. შალუტაშვილმა, მხატვრები: კ. ბერიაშვილი, ბ. იაშვილი, კოსტუმების მხატვარი — ა. ნიყარაძე, მუსიკ. გააფორმა ნ. გველესიანმა, სასცენო მოძრაობა — კ. ბაკურაძისა. თბილისის ახმეტელის სახ. დრამატული თეატრი.

10 ნოემბერი. „მოკვეთილი“. დრამა ერთ მოქ. ვაჟა-ფშაველასი. დადგა კ. გურგენიძემ, მხატვარი მ. ქავჭავაძე, ქორეოგრაფი — ა. თაბორიძე, ლოტბარი — ე. გარყანიძე, სცენური მოძრაობა — შ. სხირტლაძისა. თბილისის სახელმწიფო დრამატული „მეტე-ხის“ თეატრი.

12 ნოემბერი. „რასპუტინი“ — წარმოდგენა 2 ნაწ. მ. ლაშერისა, დამდგმელი — გ. ქავთარაძე, რეჟისორი — ლ. ჯაში, მხატვარი — იუ. გეგვიძე, კომპოზიტ. — თ. ჯაიანი, ხმის რეჟისორი — რ. გვენიანი, სპექტაკლში გამოყენებულია ა. შნიტკეს მუსიკა. სპექტაკლის სპონსორია საერთაშორისო ასოციაცია

„საბა-XXI“. გრიბოდოვის სახ. რუსთული თეატრი.


12 ნოემბერი. „დიპლიპიტო“ — ა. ავაზიანი: კლოუნადა თეატრისათვის 2 მოქ. სიმღერით, ცეკვით და მასხრობით. დადგა რ. მათიაშვილმა, მხატვარი — შ. ტერ-მინასიანი, მუსიკ. გააფორმა ა. ასატრიანმა, ცეკვების დამდგმელი — გ. ოლიკაძე. პეტროს აღამიანის სახ. სომხური თეატრი.

20 ნოემბერი. — „ბერნარდა ალბას სახელი — დრამა ორ მოქ. ფ. გარსია ლორკასა, თარგმნეს ნ. ხატისკაცმა და ნ. ლალიძემ, რეჟისორი — გოჩა კაპანაძე, მხატვარი — ბექა ჭანაშია, მუსიკ. გააფორმა გოჩა კაპანაძემ. სპექტაკლში გამოყენებულა ერიკ სატის „ჰიზნოპედე“, სტენლი მეერის „კავატიანა“, ესპანური და ბულგარული ხალხური მუსიკა. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

29 დეკემბერი. „სეჩუანელი კეთილი აღამიანი“ — პიესა 2 მოქ. ბ. ბრეტისა, თარგმნეს რ. სტურუამ და ლ. ფოფხაძემ, რეჟისორი — რ. სტურუა, მხატვრები — გ. მესხიშვილი, მ. შველიძე, შ. გლურჯიძე, მუსიკ. გამფორმებელი ჯგუფი „ადიო“, სიმღერების ტექსტი გ. გეგვიშვილისა, ქორეოგრაფი — გ. მარღანია, დირიჟორი — ლ. ოვანეზოვი, კონცერტმასტერი — ლ. სიყმაშვილი, რეჟისორის ასისტენტი — ლ. ბურბუთაშვილი. მუსიკოსთა ანსამბლი — ო. ბესელიძე, ლ. ივანოვი, ჯ. კუხიანიძე. რუსთაველის სახ. აკადემიური თეატრი.

შეადგინა

მარგარიტა გოგოლაშვილმა.

«ТЕАТРИ ДА ЦХОВРЕБА» («ТЕАТР И ЖИЗНЬ») 
№ 2 (203) 1994 г. Тбилиси
Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

ტექნიური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 5/VI-94

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 23/VI-94

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 6,5

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6,5

შეკვეთა № 261

ტირაჟი 500

ინდექსი 76143

ფასი სახელშეკრულებო

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

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, მ. წინამძღვრიშვილის ქ. 133

Типография Союза театральных деятелей Грузии,
Тбилиси, ул. М. Цынамдзгвришвили, № 133