

F-567

1997



1997  
№ 4-5

# თეატრი და ცხორება



საქართველოს პრეზიდენტის ბრძანებულება

1997 წლის 15 ივლისი

ქ. თბილისი

3. კიკნაძის ღირსების ორდენით

დაჯილდოების შესახებ

ქართული თეატრალური ხელოვნების დარგში ნაყოფიერი სამეცნიერო-კვლევითი და პედაგოგიური მოღვაწეობისათვის საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის პრორექტორი, პროფესორი ვასილ კიკნაძე დაჯილდოვდეს ღირსების ორდენით.

ე. შევარდნაძე

საქართველოს პრეზიდენტის ბრძანებულება

1997 წლის 13 აგვისტო

ქ. თბილისი

6. გურაბანიძის ღირსების ორდენით

დაჯილდოების შესახებ

ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარება-პოპულარიზაციის საქმეში შეტანილი დიდი წვლილისათვის, სამეცნიერო-პედაგოგიურ და საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში დიდი დამსახურებისათვის საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის პროფესორი, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე დაჯილდოვდეს ღირსების ორდენით.

ე. შევარდნაძე



# თეატრი და ცხოვრება



საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი

ზურაბ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ეთარ გუგუშვილი,  
ნოდარ გურაბანიძე,  
ვასილ კიკნაძე,  
მანია კობახიძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
როგერტ სტურუა,  
ნინო შვანდრიანი,  
თამარ ჩხეიძე,  
თამაზ ზილაძე.

პასუხისმგებელი მდივანი  
ვამუკა ბერძენიშვილი

4-5

1997

შ ი ნ ა ა რ ს ი

სამხატვრო

მაპა ვირსალაძე — თეატრალური ზეიმი	3
ისრაელის პრესა რუსთაველის თეატრის სექტაკ- ლებზე	6
დრამატურგია და თეატრის სადღეისო პრობლე- მები	11

თ ე ო რ ი ა

ლევან ხეთაბური — თეატრი ოცდამეერთე საუ- კუნის წინ	21
ფიქრია უშუბიტაშვილი — რეჟისორი, რომელიც ალარასოდეს წავა თეატრიდან	32
რუსუდან ქუთათელაძე — მაშ, გვიყვარდეს „აბესალომი!“ (დასაწყისი)	35
გიორგი თუმანიშვილი — შექსპირის „ოტე- ლოს“ ირგვლივ	52

მ ი ლ ო ც ვ ა

დიმა ჯაბინი — ნორა ყიფიანი — 80:	60
ჯამალ მონიავა — თეატრის მუშა ფუტკარი	61
ეთარ ავაზაშვილი-მაცხოვრეშვილისა — ის კვლავ დარგავს ახალ ვარდებს	62

ი ს ტ ო რ ი ა

მარინე მიქაუტაძე — სერგი მესხი	65
დავით თევზაძე — სოხუმის თეატრში	74
თეო ხაბიაშვილი — ნიღბების ცვლის ესთეტი- კა ს. ფარაჯანოვის შემოქმედებაში	84

მ ი მ უ ა რ ი ბ ი

გივა ჯაფარიძე — სადაც საქირო ვიყავი	90
დებულემა საქართველოს თეატრებისა და თე- ატრალური ორგანიზაციების საქმიანო- ბის შესახებ	99
წინასაყრილობო ანკეტა	110
ნელი ქუთათელაძე — თამარ სვანი (მოგონება- გამოსათხოვარი)	118
ალექსანდრე ბროზაშვილი — „თქვენში ჩემს მშობლებს ვხედავ“	121
ლევან მილორაძე — სხარტულები	123

სკამტაკლები

F-6 428

1964 წელს ეს სპექტაკლი რუს-თაველის თეატრში იყო წარმოდგენილი, სადაც მას დიდი წარმატება ხვდა წილად. მაშინ დამდგმელი რეჟისორები იყვნენ ნანა ხატისკაცი და თენგიზ მალალაშვილი. დღეს, საქართველოს ძნელბედობის უამს, სულხან-საბას მემკვიდრეობის სცენური ვაცოცხლება კვლავ განხორციელდა, რაც თავისთავად დასაფასებელია, როგორც სიბრძნის მარგალიტთა წარმოჩენის, ასევე „საქვეყნო“-მამულიშვილური თვალსაზრისითაც, რადგან როგორც ვკითხულობთ სპექტაკლის პროგრამაში „რა სჭირდება ყველაზე მეტად საქართველოს: სულხან-საბა ორბელიანის მსგავსად მამულისთვის თავგანწირვა“.

მაკა მირსალაძე

მწერალი და ბრძენი „სიბრძნე-სიცრუისათი“ უმოწყალოდ ამთრახნებს ამქვეყნიურ მანკიერებებს. იქნებ ჩვენც ავგეზილოს თვალი და საკუთარი ნაკლოვანებების დანახვა და გამოსწორება შევძლოთ. ამდენად რეჟისორმა და მთელმა დასმა საპასუხისმგებლო და კეთილშობილური მისია იტვირთეს.

თეატრალური ჯიიმი

თელავის ვაჟა-ფშაველას სახ. დრამატული თეატრის მსახიობებმა რეჟისორ ნანა ხატისკაცის ძალისხმევით თელავისა და თბილისის თეატრის მოყვარულებს დიდი საჩუქარი უბოძეს. თელავის თეატრის ხუთწლიანი დუმილის შემდეგ გაიმართა პრემიერა — დაიდგა სულხან-საბა ორბელიანის „სიბრძნე-სიცრუისას“ მიხედვით დაწერილი ნანა ხატისკაცის ამავე სახელწოდების პიესა.

ყოველივე ლიტონ სიტყვებად დარჩებოდა, თუკი სცენური განსხეულება მხატვრული დონით პირველწყაროს ადეკვატური არ იქნებოდა. ამ მხრივაც, სწორედ ბედნიერი შემთხვევის მომსწრენი გავხდით, როდესაც სასცენო „თარგმანი“ ხელს უწყობს ჩამალული სიბრძნის მარგალიტთა ამოტივტივებას.

ყურადღებას იპყრობს სპექტაკლის აზრობრივ-დრამატურგიუ-

საბჭოთავო  
საქართველო  
ბიბლიოთეკა

ლი შეკრულობა, გამჭოლ ხაზთა ლოგიკური განვითარება, ამ მხრივ საინტერესოა მოტირალ და მოციანარ ქალთა სახეები, რომლებიც გორგალის დახვევის პროცესით დროის წარმავლობას განასახიერებენ. ფარდის ახდისთანავე ვხედავთ, თუ როგორ ახვევენ ისინი გორგალს. შემდგომ უფლისწულთან ურთიერთობაში ავლენენ თავიანთ მსოფლხედვას. ისინი თითქმის ერთნაირ ტექსტს წარმოსთქვამენ, ოღონდ განსხვავებული ინტერპრეტაციით, თითქოს, ცდილობენ თავგზა აუბნიონ ნორჩ უფლისწულს, მოტირალნი — სამყაროს ტრაგიკულ ფერებში დანახვით, ხოლო მოციანარნი — უდარდელი გულგრილობით. უფლისწულის წინაშე დგება სირთულე სამყაროს რაობის ამოცნობისა. ახალგაზრდული გულუბრყვილობით მას უჭირს ავისა და კარგის, სიხარულისა და მწუხარების ერთმანეთის გვერდგვერდ თანაარსებობის წარმოდგენა.

ასევე გამჭოლად გასდევს სპექტაკლს უნაღვლო კაცის ძიების ხაზი. ბედნიერი და უდარდელი კაცი დედამიწის ზურგზე არ მოიძებნება. სიმდიდრე, დიდება, პატივი როდია უნაღვლობისა და ბედნიერების გარანტი. შაჰი, რომელსაც, მატერიალური თვალსაზრისით, არაფერი აკლია, სულიერად გამოფიტულ ადამიანს წარმოადგენს. შესაბამისად, შინაგანი უაზრობისაგან თავს უბედურადაც კი გრძნობს. ქილა-ერბოიანი გლეხის ეპიზოდი თვალნათლივ გვაჩვენებს, რომ ბედნიერება და უნაღვლობა ილუზიაში თუ არსებობს, რეალურად კი ადამიანის

ცხოვრებას ყოველთვის დარდი, გასაქირი ახლავს თან, განურჩევლად მატერიალური მდგომარეობისა. წარმომავლობის და დიდება-პატივისა.

სპექტაკლის დრამატურგიულ შეკრულობას ხელს უწყობს უფლისწულის მოგზაურობის და იგავების ეპიზოდების მონაცვლეობაც, თავისთავად მეტად ორიგინალურია იგავების სასცენო გადაწყვეტა, რაც დადგმის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიღწევად შეიძლება მივიჩნიოთ. ისინი წარმოდგენილია ქორეოგრაფიული ეტიუდების სახით. აქვე უნდა აღინიშნოს მსახიობთა შესანიშნავი ანსამბლი, ქორეოგრაფიასა და მუსიკალურ გაფორმებებს შორის, რომლის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა სასურველი შედეგის მიღება. მიზანსცენათა მონაცვლეობა ლოგიკურად მიმდინარეობს, არის ტემპის შენელების ადგილები: დასაწყისში — ნანის, დალაქის, ფინალში — ჯვრის ეპიზოდებში. თუმცა, მთლიანობაში დადგმა საოცარი დინამიურობით გამოირჩევა. საერთო განვითარებით სპექტაკლი თანდათან დრამატიკულად ბოლოსკენ ტრაგედულობის ელფერსაც კი იძენს, რაც ერთი შეხედვით, იგავის ხასიათიდან ამოვარდნასავით იკითხება, თუმცა, სანაცლოდ დრამატიზმით ხზლავს მაყურებელს. ქალბატონ ნანა ხატისკაცის თქმით, 1964 წლის დადგმა იუმორისტული გადაწყვეტით ხასიათდებოდა, ახალ გარიანტს კი ბოლო წლებში განცდილის გამო მეტი დრამატიკა და ტრაგიკულობის ელფერიც კი დაჰკრავს.



ყურადღების ღირსია იუმორის-ტულ-სატირული განწყობილება სპექტაკლისა, რაც ზემოთ ნახსენები დრამატიზმის გვერდით სპექტაკლს სიხალისეს სძენს. საინტერესოდ არის წარმოდგენილი მსაჯულის გამოდევნების და დალაქის სცენა. ჩემი აზრით, უფრო პირდაპირი, ყოფითი იუმორის ხაზით არის ნაჩვენები. განზოგადებით და პლასტიურობით გამოირჩევა წეროების მსვლელობის ეპიზოდი, რაც ერთ-ერთ საინტერესო მიგნებას წარმოადგენს.

დიდი მოწონება დაიმსახურა მსახიობთა ნამუშევარმა. არ შეიძლება არ აღინიშნოს აღმზრდელის როლის შემსრულებელი თემურ ხუნაშვილი (საქ. დამსახ. არტისტი), რომელმაც სანაქებო პროფესიონალიზმით გაართვა თავი რთულ ამოცანას, გადაარჩინა მხატვრული სახე დადებითი გმირისათვის ტიპური სქემატურობისაგან. მისი აღმზრდელი ბრძენია, მაგრამ ეს არ უშლის ხელს ლაღად, ემოციურად აღიქვას მოვლენები. დახვეწილია მსახიობთა მეტყველების ინტონაციური მხარე. ამ მხრივ, აღვნიშნავდი მოტირალი ქალის შემსრულებელ მსახიობს ნაზი არავიაშვილს (საქ. დამს. არტისტი). მის მიერ წარმოქმნილი სიტყვები გულშიჩამწვდომი და სულისშემძვრელია. ის, თითქოს, კაცობრიობის, ადამიანთა მოდგმის ბედს მოსთქვამს და ამით ანტიკურ ტრადიციას განზოგადებას ეხმაურება. გამარ-

თლებული აღმოჩნდა სპექტაკლში ნორჩ არაპროფესიონალ მსახიობთა დაკავება. უფლისწულის როლს ხომ არაპროფესიონალი ზვიად აბაშიძე ასრულებს. ასევე მომლიმარი და ცრემლიანი გოგონების სახეებს არაპროფესიონალი მათა ბესტავაშვილი წარმოაჩენს. ძაღლისა და სოფლელი გოგონახროლში კი სკოლის მოსწავლე მათა გრძემულაშვილს ვხედავთ. თამამად შეგვიძლია მივულოცოთ მათ სამსახიობო გზის წარმატებული დასაწყისი.

მნიშვნელოვანი ფუნქცია აკისრია სპექტაკლის დრამატურგიული ხაზის შეკვრის, დინამიურობის მინიჭებისა და კონკრეტული ქორეოგრაფიული სცენების წარმოჩენაში მუსიკალურ მხარეს. კომპოზიტორ ნოდარ მამისაშვილის მუსიკა ინარჩუნებს ეროვნული თავისებურების მუხტს და ამავე დროს ზოგადსაკაცობრიო განზოგადებით იგავური ქერეთის განწყობილებას ქმნის.

დიდია სპექტაკლის წარმატებაში ქორეოგრაფ ცისია ჩოლოყაშვილის როლი. მის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ქორეოგრაფიული ეტიუდების ესოდენ მაღალი დონის ჩვენება. ყურადღებას იპყრობს მხატვარ კოკა იგნატოვის სასცენო დეკორაციები.

მომსწრენი გავხდით დიდი თეატრალური ზეიმისა, რისთვისაც მადლობას ვუხდით ყველას, ვისაც მიუძღვის წვლილი მის განხორციელებაში.

საქართველოს

წიგნების

## ისრაელის პრესა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებზე

მაისში იერუსალიმში ჩატარდა ტრადიციული საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი. ფესტივალზე მეორედ გახლდათ მიწვეული რუსთაველის სახ. თეატრი, რომელმაც ისრაელში წარმოადგინა „მაკბეტი“ და „კავკასიური ცარცის წრე“.

„თეატრი და ცხოვრების“ რედაქციამ მიიღო ისრაელის პრესაში რუსთაველელთა სპექტაკლებზე დაბეჭდილი რეცენზიები, რომელსაც მკითხველს ვთავაზობთ.

### იმედგაცრუება

„მაკბეტი“ — უილიამ შექსპირი. დადგმა რობერტ სტურუასი.

ამ წარმოდგენას დიდი ინტერესით ველოდით და რაც უფრო დიდი იყო ინტერესი, მით უფრო დიდი იყო იმედგაცრუებაც. ინტერესით აღსავსე მოლოდინი გამოწვეული იყო იმ შთაბეჭდილებით, რაც რუსთაველის თეატრმა აქ ადრე მოახდინა. იმედგაცრუება გამომდინარეობს იმ სირთულეებიდან, რაც არსებობდა საკომუნიკაციო საშუალებებისა და სტურუასეულ დადგმას შორის და განსაკუთრებით დასის საშემსრულებლო დონით, რომელმაც მარტივად რომ ვთქვათ, ვერ გადალახა ბარიერი სცენასა და მაყურებელს შორის.

საკომუნიკაციო სირთულეები ნაწილობრივად ტექნიკური სირთულეებით იყო განპირობებული. სტურუამ პიესაში შეიტანა ცვლილებები, რათა წარმოედგინა მისი ახლებური ხედვა, ხოლო თარგმანი, რომელიც არ შეესაბამებოდა იმას, რაც სცენაზე ხდებოდა, ძალიან ართულებდა ტექსტის მიდევნებას.

მაგრამ რაც ჩვენამდე მოდიოდა, არც ის იყო ძალიან დამაჭრებელი. მხოლოდ ის გავიგე, რომ სტურუას სურს წარმოაჩინოს მაკბეტისა და მისი მეუღლის ახალგაზრდული აღტკინება, ის, რაც ძალუძს ახალგაზრდა ორგანიზმს. მაგრამ იმისთვის, რომ ნაჩვენები იქნას მჩქეფარე ზღვა, საჭიროა კარგი შესრულება, მაშინ როდესაც მაკბეტის თამაში არის მხოლოდ მყვირალა დეკლამაცია და ძალზე არადამაჭრებელი.

ცოლის როლის შემსრულებელი მსახიობი შედარებით უკეთესია, მაგრამ ისიც ჩარჩოებშია მომწყვდეული და ამიტომ სპექტაკლი არ იწვევს არანაირ განცდას. დადგმას აქვს თანამედროვე პოლიტიკური შეფერილობაც, რომელიც თავის გამოხატულებას მხოლოდ თანამედროვე ტანსაცმელში ჰპოვებს, მაგრამ ესეც აბსოლუტურად გაუბრალოებულია და საბოლოოდ იმედის გამცრუებელიც. დასანანი, მეტად დასანანი!

ზურა შანიცი

გაზეთი „იედიოთ ანრონოთ“

§.06.97

## ისრაელის თეატრალურ ფესტივალზე

ძნელია გაიგო რა სურს მას.

რუსთაველის თეატრი ცნობილია საქართველოში როგორც ხალხური, თვითმყოფადი, ფერადოვანი და კონკურენტუნარიანი, კლასიკური, ეროვნული და თანამედროვე ფორმების შერწყმის ოსტატი. რეჟისორ რ. სტურუას ისრაელში იცნობენ სპექტაკლებით: „ტარტიუფი“ პაბიმას სცენაზე და „პირდაღებულნი“ კამერულ თეატრში.

„მაკბეტი“ რუსთაველის თეატრის (1995) ახალი დადგმა. ქვეყნის წყობის დაშლამ სირთულეები შეუქმნა ამ თეატრსაც, რომელიც წლების მანძილზე კლასიკური იყო და ჩვენს დროშიც რელევანტური რჩება. ძნელი გასაგებია, რისი თქმა სურს „მაკბეტში“ სტურუას. სპექტაკლის პროგრამის მიხედვითაც სიყვარული გამანადგურებელი გრძნობაა და ძალადობამდე მიყვავართ. სცენა გამოი-

ყურება როგორც ლატაკი უბანი დაბომბვის შემდეგ. ტექსტი ვრცლად არის შედგენილი, მაგრამ ძნელია მისი გაგება თარგმნის საშუალებით.

დანკანი, მოკლული მეფე, დგება სიკვდილის შემდეგ და წარმოსთქვამს გრძელ მონოლოგს.

თარგმანი უბრალოდ ქრება, ალბათ, უხარისხო ჩანაწერის გამო, მაგრამ სცენური მოქმედება საზეიმო და გრძნობებით სავსეა.

ძნელია ზაზა პაპუაშვილისა და ნინო კასრაძის მიერ შესრულებული სახეების გაგებაც. მაგრამ, როგორც უკვე ჩანს, თეატრიც და მსახიობებიც წარმატებულაა სიის კანდიდატები არიან ამჯერადაც.

**მიხეილ კანდელვალცი**  
გაზეთი „პარეც“ 9.06.97

## ისრაელის ფესტივალის შესახებ დრად

საზოგადოება, რომელმაც 8 წლის წინ იხილა რუსთაველის თეატრის არაჩვეულებრივი დადგმები, კვლავ მიაშურებს ფესტივალს. ამჯერად ეს დასი წარსდგება ორი წარმოდგენით, ესენია: ბ. ბრენტის „კავკასიური ცარცის წრე“ და შექსპირის „მაკბეტი“, რომელთა დადგმაც ეკუთვნის რ. სტურუას.

თავიანთი შინაარსითა და მნიშვნელობით ისინი პოლარულად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. „კავკასიური ცარ-

ცის წრე“ 1975 წლიდან გადაიქცა ამ თეატრის სიმბოლოდ და წარმოდგენილი იყო სამ კონტინენტზე. ეს არის მრავალფეროვანი სპექტაკლი თავისი თეატრალურობით, მუსიკალობით, პოეტურობითა და ტემპით, რომელიც თითქმის ოპერასა და ცირკთანაც კია შეზავებული.

„მაკბეტი“ პირველად 1995 წ. დაიდგა და სულ სხვა მიმართულებას წარმოად-

გენს. მისი გმირები ახალგაზრდები, ლამაზები, სექსუალურები და ტემპერამენტოანი არიან. მათი გამბედაობა და ეგოიზმი იქამდე მიდის, რომ საკუთარ თავსაც ვეღარ იმორჩილებენ.

ბოლო ორი წლის განმავლობაში თეატრი ახალი მიმართულებით მიდის თავისი ხედვის თვალსაზრისითა და თამაშის ახალი ფორმით.

თბილისის რუსთაველის სახ. თეატრი იქმნებულა იყო გამკლავებოდა ცხოვ-

რებისეულ სირთულეებს, რაც საქართველოში წინა რეჟიმის დამხობასა და ქვეყნის დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლას მოჰყვა. მატერიალური გაჭირვება მათ ავალდებულებს იპოვონ დაფინანსების ახალი გზები და ამის პარალელურად შეინარჩუნონ თვითმყოფადობა და პროფესიონალიზმი.

**რუთი შაპირა**

გაზეთი „მარივი“

## ისრაელის ფესტივალი — თეატრი

რუსთაველის თეატრმა საქართველოდან წარმოადგინა ბერტოლდ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“. დადგმა — რობერტ სტურუასი, გაფორმება — გიორგი ალექსი-მესხიშვილისა, მუსიკა — გია ყანჩელისა.

ამ 26 წლის სპექტაკლით რუსთაველის თეატრი უბრუნებს თავის თავს ბრწყინვალე სახელსა და რეპუტაციას. ამ სპექტაკლით მათ წარმატებით იმოგზაურეს მრავალ ქვეყანაში და იგი მათი „ხარისხის პიშხადაც“ კი შეიძლება ჩაითვალოს. სცენა გაშლილია, უბრალო, ჩაცმულობა კი — მრავალფეროვანი. წამყვან მსახიობთაგან გამოირჩევა უნარი ლოლა-შვილი მთხრობელის როლში. მის გვერდითაა ლეილა სიყმაშვილი. ისინი მშვენივრად ასრულებენ გია ყანჩელის არაჩვეულებრივ მუსიკას. ამბავი ახალგაზრდა გარუშე ვაჩნაძისა (მსახიობი თამარ

დოლიძე), რომელიც გამოუვალი მდგომარეობის გამო იშვილებს რევოლუციის შიშით გაქცეული თავადის შვილს. ნელ-ნელა განვითარებულ მოვლენებს მიყვავართ მთავარ გმირამდე — მოსამართლე აზდაკამდე — რომლის შთამბეჭდავ სახეს ქმნის მსახიობი რამაზ ჩხიკვაძე — კანონიერების ზემოთა ამ სცენაზე. მომხდარი ისე აღიქმება, რომ მსახიობი იქცევა ეროვნულ გმირად ისრაელის მაცურებელთათვისაც.

ეს არის მუსიკალური თეატრი ამ სიტყვის კარგი გაგებით, გარკვეული სი-ახლით, რომელიც იპყრობს მაცურებელს და თეატრს ხდის შეუდარებელს. დასა-ნანია მხოლოდ ის, რომ თარგმანი არ იყო შესატყვისი, ხან აჩქარებული, ხან კი შენელებული.

**მინილი პანდელაშვილი**

გაზეთი „მარივი“



## პატრიოტი თავისი თეატრისა

სპექტაკლის მეორე დღეს „მაკბეტის“ დამდგმელი რეჟისორი რობერტ სტურუა იმედგაცრუებულია. მან იგრძნო, რომ ისრაელის მსაჯურების მოლოდინი არ გამართლდა. 8 წლის წინ, როდესაც ისინი აქ იმყოფებოდნენ მსაჯურებელსა და კრიტიკოსებზე წარუსული შთაბეჭდილება დატოვეს. ამჟამად ეს არ მოხდა, მაგრამ მას იმედი აქვს, რომ მეორე სპექტაკლი გაამართლებს.

სტურუა ამბობს, რომ მსაჯურებელმა ვერ გაიგო „მაკბეტის“ მისეული აზრისა. შექსპირის მიხედვით, ვნებები არ არის ძალისმიერი, მოქმედება სიყვარულზე დამყარებული ვნების შედეგია. „ეს რომეო და ჯულიეტას მეორე თავია, — ამბობს იგი, — ისინი შეუღლდნენ, მაკბეტს უნდა მეფედ გახდომა და სტურუა ეხმარება მას მიიღოს სპარტეველობა. როგორც ტრაგედიას შეფერის, ბოლო მზიარული არ არის, დიდი სიყვარული კი სიძულვილში გადადის.

სტურუა ცდილობს გაიგოს, რატომ არ მიიღო ისრაელის მსაჯურებელმა „მაკბეტი“. მაშინ როდესაც ამ სპექტაკლმა მოსკოვში დიდი წარმატება მოიპოვა და ცნობილმა რეჟისორებმა, რომელთა შორის პიტერ ბრუკიც იყო, ძალიან კარგად შეაფასეს იგი. პრობლემა ტექნიკაშია, გვიხსნის იგი, თარგმანი არ იყო სინქრონული და ამან მიაყენა ზიანი სპექტაკლის წარმატებას.

თბილისი საქართველოს დედაქალაქია მილიონნახევრიანი მოსახლეობით. იგი განიცდის დიდ ეკონომიურ გაჭირვებას. წყალი და სინათლე უკმარისობის გამო სისტემატიურად ითიშება. შარშანდღამდე ქუჩებში მაფია დათარეშობდა, მაგრამ ქალაქში, სადაც საშუალო ხელფასი ოცი დოლარია, არის 23 თეატრი, რომლებიც მთელი დატვირთვით მუშაობენ. მათ შორის რუსთაველის თეატრი ყველაზე დიდი და ცნობილია, რომლის სახელიც ევროპაში დიდი ხანია იცინა. თბილისში შუქის შეწყვეტა ყოველდღიური მოვლენაა, მაგრამ მთავრობა ცდილობს სპექტაკლის მსვლელობის დროს შუქი არ გამოირთოს და დასწრება ისეთია, რომ ხანდახან პოლიციას უხდება წესრიგის დამყარება. ვისაც ბილეთები არ ერგო, ისინი კარებებს აწყდებიან და ძალით იჭრებიან თეატრში. ბილეთის ფასი 1—5 დოლარამდეა. ეს არც ისე ცოტაა არსებული ხელფასის ფონზე, მაგრამ თეატრი თბილისში არის სულიერი საზრდო საზოგადოებისათვის. ქალაქში თითქმის არ არის კინოთეატრები, კლუბები, ტელევიზიაც ვერ მუშაობს მთელი დღე უშუქობის გამო და ამ პირობებში სტურუა არ თმობს რეპერტუარს. მიუხედავად ფინანსური შეჭირვებისა, თეატრი უმკლავდება ყოველივეს. კვეყანას არა აქვს სახსრები თეატრის შენობის დამსკლარი კედლების შესაკეთებლად და გრანდიოზული სპექტაკლების განსახორციელებლად, მითუმეტეს სტურუა ამბობს, რომ იკისრა „ღარიბი თეატრის“ კონცეფცია, რაც ნიშნავს სახსრების დაზოგვას განათებაზე, დეკორაციასა და კოსტუმებზე.

რობერტ სტურუა დაიბადა ხელოვანთა ოჯახში. მამამისი მხატვარი იყო. მისივე თქმით, მას სსუღდა თეატრი და ოცნებობდა კინორეჟისორის კარიერაზე. ყველაფერი შეთხვევით მოხდა. მან თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში დაიწყო სწავლა და ფიქრობდა ამ სფეროში 2-3 წელს დაარჩებოდა, მაგრამ იგი დღესაც იქ არის და მთელი თავისი სიცოცხლეც თეატრს დაუკავშირა. 1979 წლიდან იგი რუსთაველის თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელია. მაშინ როცა ხელოვნების მუშაკები მასიურად ტოვებდნენ საქართველოს და დსთ სხვა ქვეყნებსაც და დასავლეთისკენ მიიწევდნენ, სტურუა პირიქით — მყარად იყო საქართველოში.

მივიღე ბევრი მიწვევა ევროპიდან, თუ ვიტყვი, რომ არ მიფიქრია წასვლა, ეს ტყუილი იქნება, მაგრამ მივედი იმ დასკვნამდე, რომ ჩემი ადგილი ჩემს ქალაქშია. ჩემი ვალია აღვზარდო თეატრში მოსული ახალი თაობა. ძალა, რომელიც მე მამოძრავებს, თეატრია.

საქართველოს ახლანდელი მთავრობა არ უქმნის მას პრობლემებს. სტურუას შეუძლია დაუკავშირდეს ქვეყნის პრეზიდენტსა და ფულადი დახმარება სთხოვოს თეატრისათვის. პრეზიდენტი ელუარდ შევარდნაძე არა მხოლოდ უსმენს, ცდილობს დაეხმაროს კიდევ.

თეატრის მხახიობებიც უპირატესობით სარგებლობენ. მათი თვითური ხელფასი 50 დოლარია. ეს კი საშუალო ხელფასთან შედარებით ორმაგია, თვითონ სტურუა კი, თავისი ვარსკვლავის სტატუსით, 80 დოლარს იღებს.

ისრაელის საზოგადოება სტურუას არა მხოლოდ ამ ფესტივალიდან იცნობს. მან შარშან კამერული თეატრის სცენაზე დადგა ხანოზ ლევიანის „პირდაღებულნი“. შედეგები და რეაქციები სხვადასხვაგვარი იყო. იგი იღიმება და ამბობს, რომ მიჩვეულია მოისმინოს უკიდურესი და ძლიერ საპირისპირო მოსაზრებები და არასოდეს უფიქრია დამხმარებელი ვინმეს. მე ვნახე ხანოზ ლევიანის რამდენიმე დადგმა და ჩემი სპექტაკლი სრულიად განსხვავებულია, მეჩვენება, რომ მას არ მოსწონს ჩემული ხედვა და მაინც „პირდაღებულნი“ დაიდგა რუსთაველის სცენაზე ახალგაზრდა რეჟისორის დავით საყვარელიძის მიერ და სავალოდ წარმატებულადაც. თვითონ სტურუას კი სურს თეატრში დადგას „იობის წამებანი“. რაზე ოცნებობს იგი!

მინდა კინოფილმის გადაღება, ფინანსურ დახმარებას უკვე შემპირდნენ“.

ციფი ზოხბაძი

გაზეთი „პარტია“

თბილისიდან თარგმანა

ლია კრიხელაშვილი

## დრამატურგია და თეატრის სადღეისო

### პრობლემები

ჩვენი მკითხველი კარგად იცნობს დრამატურგთა ბიკენთა-ქობულეთის სემინარის შემოქმედებით ცხოვრებას (ხელმძღვანელი თამაზ ჭილაძე), იმას თუ როდენ კეთილნაყოფიერ გავლენას ახდენს იგი ქართული დრამატურგიის, თეატრის განვითარებაზე. გარდა პიესების განხილვისა, პიესაზე ყოველდღიური მუშაობისა, ყოველ სემინარზე ერთი ან ორი დღე ეთმობა ქართული

თეატრის სადღეისო პრობლემებზე საუბარს.

ვებქდავთ 1996 წლის ოქტომბერში დრამატურგთა სემინარზე თეატრის სადღეისო პრობლემებზე გამართული დისკუსიის შასალებს. დისკუსიაში სემინარის თითქმის ყოველმა მონაწილემ მიიღო მონაწილეობა. ზოგიერთი მონაწილის გამოსვლა უთუოდ დაინტერესებს მკითხველს.

ტრადიციისამებრ თეატრის დღეს უძღვევბოდა თამაზ ჭილაძე.

### ვაჰა ბრეჰაძე

შეიძლება ითქვას, რომ დავკარგეთ რაღაც ცხოვრებისეული მომენტები, რის გამოც დრამატურგია უპატრონოდ დარჩა, რაც ყოველად დაუშვებელია, რადგან თეატრი იწყება დრამატურგით. ყველა ევროპულ ქვეყანაში, სადაც დრამატურგიას დიდი უპირატეობა ექცევა, გამარჯვებულნი არიან, ჩვენთან კი, ამ მხრივ, კრიზისია და ამაზეც მინდა ვილაპარაკოთ. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ის, რომ რუსთავეში გაიხსნა ფესტივალი „ოქროს ნიღაბი“, რომელშიც ოცი თეატრი ღებულობს მონაწილეობას, ეს ფენომენალური რიცხვია. ზოგიერთ ქვეყანაში ფესტივალები წლის მანძილზე მიმდინარეობს, რუსთავეში კი სულ რაღაც 14 დღის მანძილზე ოცი სპექტაკლი უნდა ნახონ. მე არ მინდოდა, ამდენი სპექტაკლი უოფილიყო წარმოდგენილი, რადგან ხარისხით არ შეიძლება ეს წარმოდგენები ფესტივალს ხარისხობლივ დონეს აძლევდეს. ბევრი სპექტაკლი ნანახი გვაქვს, და თვით იმ თეატრის სპექტაკლიც კი, სადაც ეს ფესტივალი იხსნება არ იყო ღირსი შემოქმედებითად ფესტივალში მონაწილეობის მიღებისა, რა თქმა უნდა, იმ შემთხვევაში, თუ ჩვენ ფესტივალის დონეზე ვფიქრობთ, მაგრამ თქვენ წარმოიდგინეთ, აქ უკვე ამბიციამ იმძლავრა და თეატრის მოღვაწეთა კავშირის შიშმა — თეატრები, რომლებსაც უარი ვუთხარით, იქ კომისია არ გვყავდა გაგზავნილი, მერე ჩამოვლენ პლენუმზე და საყვედურს გვეტყვიანო. ამას ემატება გამგებლების ამბიციები, სურთ მათი რაიონის თეატრმაც მიიღოს მონაწილეობა, ეს რა თქმა უნდა, კარგი მოვლენაა იმიტომ, რომ ეხმარებიან თეატრს, ხელფასს აძლევენ, არის სასიკეთო ძვრები, ეს მეც მიხარია, მაგრამ მირ-

ჩვენია, როცა ფესტივალი იმართება და წარმოდგენილია ყველა კარგი სპექტაკლი და შემოქმედებითად ერთმანეთს ეჯიბრებიან.

რუსთაველის თეატრის „მაკბეტთან“ დაკავშირებით ბ-ნმა ნოდარ გურაბანიძემ ძალიან კარგად ისაუბრა. ეს სპექტაკლი კულტურის სამინისტრომ წარადგინა სახელმწიფო პრემიაზე — რეჟისორი, მხატვარი და ორი მსახიობი. ძალიან კარგი და მრავლისმომცველი სპექტაკლია, მასში არის რობერტ სტურუას მიერ პრობლემის ახლებური ხედვა. ეს შემოქმედი გადახალისების პროცესშია, რაც ყველას უნდა გვიხაროდეს, ისიც მახარებს, რომ ახალგაზრდები შემოყავს სცენაზე და ახალი სახელები იზადება. შემიძლია ვთქვა, ზაზა პაპუაშვილი და ნინო კასრაძე შესანიშნავი მსახიობებია. ეს უკვე სხვა სიტყვა, სხვა გრძნობაა სცენიდან. ახლა ვახსენე სიტყვა და ამის თაობაზე არ შემიძლია არ ვთქვა ჩემი აზრი. რ. სტურუას რომ პატივს ვცემ ამას საქმითაც ვამტკიცებ, მაგრამ ჭეშმარიტება რობერტზე მალა დგას უოველთვის. სიტყვა, სიტყვა ბატონებო! შექსპირში, უპირველეს ყოვლისა, მე პოეტი მიყვარს. მიყვარს ის ამბლებული სიტყვა და ის თარგმანი, რომელსაც მაჩაბელი აწერს ხელს. ამ სპექტაკლში ვერ ვგრძნობ სწორედ ამ უმთავრესს — სიტყვასთან კავშირს. „მაკბეტიდან“ გამოხვალ და არ მიგყვება შექსპირის სიტყვა. ეს აუცილებლად უნდა ითქვას.

ეს პირველი შემთხვევა როდია, „ოტელო“ რომ დაიდგა მარჯანიშვილის თეატრში, სად იყო იქ პოეტი შექსპირი, ყველაფერი პროზაზე იყო დაყვანილი, ეს კი პოეზიაა — უმალღესი ლექსია და ეს არის უმთავრესი.

რაც შეეხება ახალგაზრდობას, მათ ძალიან ფართოდ გაუღო რობერტმა კარი. მაგრამ მათ დახმარება, გვერდით დგომა უნდათ. მარტო ის არ კმარა, რომ თქვა და გააკეთო — ხომ მივეცი მომავალ თაობას ფართო ასპარეზი.

მინდა შევეხო რუსთაველის თეატრში ირაკლი სამსონაძის პიესის მიხედვით დადგმულ სპექტაკლს. საქები სიტყვები გაისმა გასინჯავზე. შემდეგ აგვისტოში ერთი თვით წავიდა თეატრი შვებულელებაში. როცა ე. წ. „პროგნოსის“ (გრძელი რეპეტიციის) შემდეგ წარმატებული შედეგია, სპექტაკლს აჩვენებენ მაშინვე. უნდა ეჩვენებინათ თორემ „გადამწიფდა“ სპექტაკლი. მსახიობ მ. კახიანს ამ სპექტაკლში რაც დაემართა, სწორედ ამის შედეგია. ერთი თვე შვებულელებაში წასული მსახიობი თავის წარმოსახვაში დილით, შუადღეს, საღამოს ხომ თამაშობს — ამიტომ მაშინვე უნდა შედგეს სპექტაკლი.

მინდა ვთქვა „თოლიას“ შესახებ. მას შემდეგ, რაც განაწილებას გავეცანი, ვხვდები, რომ არ შეიძლება შედგეს ეს სპექტაკლი. სპეციალისტებმა დაახლოებით უნდა თქვან, როცა როლებია განაწილებული, შედეგმა თუ არა სპექტაკლი, აქ უკვე ნათელია, რომ ამ გუნდს არ შეუძლია სპექტაკლის თამაში.

უკვე თხუთმეტი წელია, რაც ჩვენი სემინარი იმართება — დიდია მისი დამსახურება ქართული თეატრის წინაშე, აქ შექმნილი და წაკითხული პიესები იდგმებოდა და იყო ღრო, როდესაც ქართული თეატრის რეპერტუარში უმეტესად სემინარში მონაწილე პიესები სკარბობდა.

ახლა არ შევხვები იმას, თუ ვის რა დამსახურება აქვს სემინარის მუშაობაში.

ყოველივე კეთდებოდა იმ სისტემაში, რომელშიც მაშინ თეატრები ცხოვრობდნენ: მტკიცდებოდა რეპერტუარი, წინასწარ ეძლეოდათ პიესები, იყო მსჯე-



ლობა, თეატრებთან ურთიერთობა და უოველივე ეს თავის სახეს იღებდა. დღეს თეატრები თავის თავს ეკუთვნიან, არავინ არ უმტკიცებს რეპერტუარს, ოღონდ კი რამე დაიდგას. თანხას, რომელსაც მათ სახელმწიფო აძლევს ბიუჯეტიდან, მხოლოდ ხელფასს თუ უოფის, სადადგმო ხარჯები მასში არ არის გათვალისწინებული. მხოლოდ სამ თეატრს მიეცა თანხა იმ ოდენობით, რომლითაც შეუძლიათ იცხოვრონ. ეს არის ოპერის, რუსთაველის და მარჯანიშვილის თეატრები, დანარჩენები კი შემოწირულობებით არსებობენ. რაც შეეხება იმას, რომ სეზონის გახსნის წინ თეატრს უნდა ჰქონდეს ჩამოყალიბებული რეპერტუარი, ნაკრები აფიშა, რომელ ახალ სპექტაკლებზე იმუშავებენ რეჟისორები, რომელი მსახიობები იქნებიან დაკავებულნი, რომელი დადგმები განახლდება და ა. შ. დღეს აღარ არსებობს.

გლდანის თეატრთან დაკავშირებით მოგახსენებთ: რომ იმ სავალალო მოვლენის შემდეგ, რაც უველასათვის ცნობილია, ვფიქრობდით, რომ რეჟისორთა ლიგიდან მოვიდოდა რომელიმე ახალგაზრდა რეჟისორი და მოითხოვდა დადგმას, უოველ შემთხვევაში ასეთი იყო კულტურის სამინისტროს მოლოდინი. თეატრმა კი აირჩია გოგი ქავთარაძე. ამას მოჰყვა ის, რომ გრიბოედოვის თეატრმაც გამოთქვა თავისი პოზიცია — ნუ წავგართმევთ რეჟისორს, ჩვენც დაგვიტოვეთ იგი და თქვენთანაც იყოსო. ქავთარაძემ იფიქრა, ორივე თეატრში გამოიქრდებაო და მთავარ რეჟისორად დანიშნა ცოტენ ნაკაშიძე, ხოლო გრიბოედოვის თეატრში — ნუგზარ ბაგრატიონ-გრუზინსკი. ესენი არიან მიშა თუმანიშვილის მოწაფეები.

სანდრო შრეველიშვილის თეატრშიც არის სიახლე. ეს რეჟისორი უოველთვის ახლის ძიების სურვილითაა შეპურობილი. მან ხომ შეიძინა თეატრალური სახლი, რომელიც მისი სახლიც არის. მას სურს სახლის მუნიციპალიტეტზე გაქირავება, რათა იქიდან შემოსული თანხით დასს გადაუხადოს ფული და თავისივე სახლის ამორტიზაციისათვის საქირო თანხებიც დაფაროს.

თავდაპირველად უნდა შეერთებულიყო გლდანის, მეტეხის და სატირის თეატრები. მაგრამ ეს გამოიწვევდა თეატრების შემცირებას, და აქვდან გამოშდინარე, მსახიობების დათხოვნას, პროექტი ეკუთვნოდა გიგა ლორთქიფანიძეს.

საერთოდ, თეატრებში ახალი რეპერტუარის ჩამოყალიბებაში რალაც კონტურებიც გამოჩნდა. სამინისტროს არასოდეს არ ჰქონია ძალდატანება თეატრებზე, მაგრამ არის სურვილი, რომ ჩვენი დახმარებით მოხდეს შედგენა რეპერტუარისა. ვცდილობთ, უველანაირად დავეხმაროთ, გავამრავლოთ პიესები, მივცეთ რეჟისორებს, ამ პროცესს, რომელიც თავის დროზე მისაბაძი იყო, არაფერი ცუდი, გარდა სიკეთისა, არ გაუკეთებია. თუ ეს სისტემა თანდათან აღდგა, სასარგებლო იქნება როგორც თეატრისათვის, ასევე ქართული დრამატურგიისათვისაც. და ჩვენ ამას უოველმხრივ შევუწყობთ ხელს. მაგრამ არა ძალდატანებით, არამედ დახმარებით. ვფიქრობ, რომ ის, რაც დღეს ქართულ დრამატურგიაშია წარმოდგენილი, ჯერ კიდევ არ არის რეალიზებული. ეს მაფიქრებინებს იმას, რომ ქართულმა დრამატურგიამ, (მის საქებრად კი არ ვამბობ ამ სიტუცებს, არამედ კონსტანტაციას ვანდენ ფაქტისას) გაუსწრო ქართულ თეატრს. ახლა ჩვენთან სარე-

ბერტუარო განყოფილებაში დაახლოებით 8—10 პიესა, რომლებიც ვუიქრობ, უნდა დაიდგას. მომავალში შეიძლება რომელიმე ფესტივალს, ან ახლა რუსთავში რომ გაიმართა, რაღაც დღეებში მივცეთ. მაგლითად, თანამედროვე ქართული პიესის რეალიზაცია ან სხვა, არ შეიძლება ყველაფერი გამგებლების ნება-სურვილზე იყოს, ფესტივალს შეგიბრის ხასიათი უნდა ჰქონდეს — ეს აუცილებელია!

### შალიან შამანაძე

დღეს თეატრშიც, მწერლობაშიც, საერთოდ იმ სფეროებში ჩვენ რომ გვეხება, უმნიშვნელოვანესი მოვლენები მოხდა, რომლებიც შემოქმედებისგან ჭერ-ჭერობით შორს დგას. ჩემი აზრით, სწორედ ეს გახლავთ დღევანდელი ქართული თეატრისა და მწერლობის უმთავრესი პრობლემა. მე, საერთოდ მწერლობაზე მოგასხენებთ, ვინაიდან დრამატურგია მთელ ქართულ მწერლობასთან ერთად მიიბიჯებს. თეატრი ცოტა ჩამორჩება, თუმცა შორს წასული არც მწერლობაა. თეატრში ნათლად გამოჩნდა საბაზრო ეკონომიკა, თეატრალური საქმოსნების მოძალდება. რეჟისორისა და შოუმენის ფუნქციები, როგორც რევოლუციების. შემდეგ ხდება ხოლმე, ჭერ-ჭერობით ერთმანეთშია აღრეული და ძნელია მათი ერთმანეთისგან გამოჩვენა. ერთმანეთშია აღრეული მრავალი ცნება და მოვლენა. ამიტომ საშიშია, რომ ყოველივემ არ მიიღოს მახინჯი ფორმა და არ შეიქმნას რაღაც მუტანტის მსგავსი ნაწარმოები, რომელსაც ექნება თეატრალური სპექტაკლის პრეტენზია და რომლის მიზანი იქნება ფულის მოხვევა და მაყურებლის მოზიდვა. ამის ნიშნები კი აშკარად არის. არადა, ვერც გავეცევით მას, რადგან ყველაფერს ვიღებთ ევროპისგან და უფრო მეტად ამერიკისგან, სადაც დრამატულ თეატრებზე ათჯერ მეტია სანახაობითი დაწესებულებები, რომლებიც გასართობ, შოუ-კონცერტებს ღვაძენ და ძირითადად მათ ხარჯზე კეთდება ბიზნესი. დღევანდელი ესტრადა, საშუალო დონეზე მაინც რომ განაცხადოს პრეტენზია, წარმოუდგენელია რეჟისურის, სცენოგრაფიის, განათების ეფექტების და სხვა თეატრალური ხერხების გარეშე. და ვინაიდან არის საშიშროება ამ ცნებების აღრევისა, ერთ-ერთი წყალგამყოფი, დამცავი ჭებირი, მე მგონი, სწორედ დრამატურგია და ქეშმარიტი ლიტერატურაა, რომელმაც უნდა განახსვავოს ეს ორი უანრი თუ ხელოვნების დარგი ერთმანეთისგან, განსაზღვროს რამდენად იქნება დრამატურგია ნამდვილი. ქეშმარიტი ლიტერატურა და ის პიესები, რომლებსაც ხელს მოჰკიდებენ რეჟისორები მარადიული ღირებულების მატარებელი. და კიდევ, გარდა იმისა, რომ თეატრი კრიზისს განიცდის, საშინლად დაეცა ტელევიზიის, საერთოდ პრესის დონე. მოხდა რაღაც ქაოსური ამოფრქვევა გაუთეხისა, დაიკარგა კრიტიკოსები, გაუფასურდა ბეჭდვითი სიტყვის, რეცენზიის, როგორც რაღაცის შეფასებისა და აზრის გამოთქმის საშუალების მნიშვნელობა და ეს მოხდა იმიტომ, რომ აბსოლუტურად საწინააღმდეგო, აზროვნებით სრულიად სხვადასხვა საფეხურზე მდგომ ადამიანებს ერთნაირი პრეტენზიით შეუძლიათ საერთო ლანძღვა-გინებით აიკლონ სპექტაკლი, ფილმი თუ ნაწარმოები და არაფერ არის გამარჯვებული, რომლის აზრია უფრო მართალი და ქეშმარიტი. აი, ამ პრობლემებმა გამოიწვია ის, რომ თეატრალური კრიტიკა არ არის ოპერატიული.



ხართოდ, ქართველების ხასიათშია ის, რომ ქვეყნის ხაზღვრებს გარეთ მომხდარ მოვლენებს სხვა თვალთ ვუყურებთ და იქაური წარმატება უფრო დიდი და უფრო შემოქმედებითი გვეჩვენება.

ჩვენ ვლამარაკობთ კრიზისზე ზოგადად, მაგრამ საჭიროა კონკრეტულად მივუთითოთ იმაზე, თუ რა არის ამა თუ იმ სპექტაკლის ჩავარდნის მიზეზი. მხედველობაში მავს კ. მარჯანიშვილის თეატრი. განგაში უნდა ავტეხოთ თეატრალურ კრიტიკაში იმის გამო, რომ ასეთი ტრადიციების მქონე თეატრმა დაკარგა თავისი სახე. ამ თეატრს ემართება ზუსტად ის, რა პროცესზეც წელან მოგახსენეთ. მას აქვს აკადემიური თეატრის პრეტენზია და ამავე დროს ყოველივე იქითკენ მიდის, რომ იქ იდგმება უგემოვნო წარმოდგენები, რომლებიც არც შოუა, და არც ვოდევილი. ვფიქრობ, საჭიროა ამაზე ღრმად დაფიქრება და შემდეგ ხმამაღლა თქმა ყველგან, ტელევიზიასა თუ პრესაში. მაგრამ ჩვენ ვერ შევასრულებთ თეატრალური კრიტიკის როლს, რომელიც დღესდღეობით ინტერესდება უფრო ზოგადი, თეორიული, ვიდრე კონკრეტული საკითხებით. ის, რომ პრემიერის შემდეგ, მეორე დღეს რეცენზია უნდა დაიწეროს, ჩემი აზრით, თეატრალური ცხოვრების შემადგენელი ნაწილია, და ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე ოპერატორებს.

ასლა, რაც შეეხება დრამატურგიას. ის, რაც ბოლო წლების განმავლობაში მოხდა და ხდება საქართველოში, დრამატურგიას ჯერ არ გაუაზრებია, თუმცა, ამის ნიშნები არის. ვფიქრობ, ეს არის მწერლობის და განსაკუთრებით დრამატურგიის წინაშე მდგარი უმნიშვნელოვანესი ამოცანა. ოთარ ჭილაძისეული „რაჭის აღმიანს“ ზოგადი და საყოველთაო კითხვაა, მაგრამ რა დამართა კონკრეტულად ქართველ კაცს, და რომ დაემართა რაღაც ძალიან დიდი და მნიშვნელოვანი, რომ მიმდინარეობს პროცესები, რომლებიც გამოიხატება ყოფაში და ვერ გაიაზრება ვერც რიგითი აღმიანის გონებითა და ინტუიციით, ვერც პოლიტიკოსების შეფასებებით და პუბლიცისტიკით, ეს არის პირველ რიგში, ლიტერატურის, მწერლობის, და, ჩემი აზრით, ყველა ფანტებზე უფრო დრამატურგიის ამოცანა, ვინაიდან ამით დრამატურგია საშუალებას მისცემს თეატრსაც, რადიოსაც, კინოსაც, ტელევიზიასაც, რომ ყოველივე ამან ფართო ასახვა ჰპოვოს. ქართული დრამატურგიისთვის ძალიან მნიშვნელოვანია ამაზე ფიქრი და იმ აღმიანების რაღაცნაირად გამოყოფა, დაფიქსირება, რომლებიც ამ დროის შვილები, რამდენადმე განსხვავებული გმირები, სხვანაირი პერსონაჟები არიან. თუ ეს ამოცანა მტკნაკლებად გადაწყდა, დაიწყო ამაზე ფიქრი, შეიქმნა სათანადო ნაწარმოებები და აქედან გამომდინარე, სპექტაკლები, არა მგონია, რომ თეატრი და მაყურებელი არ შემოტრიალდეს ამისკენ.

დიდ პათეტიკაში ნუ ჩამითვლით, მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანია თვითონ ქართველი ხალხისთვის და მომავლისთვის, რომ ჩვენმა თაობამ, ვინც მომსწრენი, თვითმხილველნი ვართ ყველა ამ პროცესისა, თქვას ამის თაობაზე. ქართულმა ლიტერატურამ ვერ შესძლო ჯეროვანად განეჭვრიტა, შეეფასებინა, გაეაზრებინა, ქართველი ერისათვის ისეთი უმნიშვნელოვანესი ეპოქალური მოვლენები, რომლებიც 1917, 1924—25 წლებში მოხდა. ამას კი, როგორც დავინახეთ, როგორი უნიკიერესი აღმიანები არ უნდა მოვიდნენ, ისტორიული დაერქმევა. დრა-

მაც, რომანიც, ლექსიც სულ სხვა ელფერს იძენს და სხვა დონის არგუმენტა მკითხველისა და საერთოდ საზოგადოებისთვის. მე ჩემს თავსაც და თქვენც მოგიწოდებთ რაღაცნაირად შევეცადოთ და ამ მხრივ შევხედოთ ჩვენს საქმეს.

## ბიორბი სუსაშვილი

დღეს ჩვენ ყველანი ვფიქრობთ დრამატურგიაზე, და საერთოდ მწერლობაზე იმ გარკვეული დროის კონტექსტში, რომელშიც ბოლო წლებში ვცხოვრობთ. ჩვენი თავყრილობა გვაძლევს იმპულსს, რათა უფრო ინტენსიურად ვიფიქროთ ამაზე. ამიტომ ბევრ რამეზე ბუნებრივია, ერთნაირად ვფიქრობთ, დასკვნები ერთნაირად გამოგვაქვს.

შარშან მე ვამბობდი, რომ პირველი სიმბტომი საშინელი, კოშმარული ისტორიული ტრაგედიიდან გამოსვლისა სწორედ თეატრმა მოგვცა და გაჩნდა გამოღვიძების, გამოცოცხლების პირველი ნიშნები, რაც ნიშნავდა იმას, რომ ყველაფერი არ იყო დაკარგული. მე მქონდა ამ, შეიძლება ცოტა ნაძალადევი, ოპტიმიზმის საფუძველი, ვინაიდან ჩვენ არ დაგვიკარგავს ის განწყობილება და ის ბედნიერი ინერცია, რომელიც გვქონდა ჩვენს დრამატურგიულ ცხოვრებაში და რომელსაც ჩვენი სემინარი ყოველთვის ავლენდა, მაგრამ არის ერთი მომენტი, რის ირგვლივაც მინდა ჩემი მოსაზრება გაგიზიაროთ. ჩვენ გავიარეთ ძალიან მწვავე და ძლიერი დეპრესია. გავიარეთ-მეთქი, ვამბობ იმიტომ, რომ ახლა ქვეყანაც და ჩვენც ერთნაირად გამოვდივართ ამ დეპრესიული მდგომარეობიდან. მართალია, ერთ პერიოდში საეჭვოდ გაიხადეს კლასიკური ფორმულა, რომელიც მწერლობას ეხებოდა, რომ, როცა ქვემეხები ჰქუხან, მუშა სდუმს, თითქოს იყო ნიშნები იმისა, რომ მუშა არ დადუმებულა და ყველაფერი სიცოცხლეს განაგრძობდა, მაგრამ ეს მგონი ნაძალადევი უარყოფა იყო კლასიკური ფორმულისა. ჩვენ დაგვემართა ის უბედურება, რასაც ჰქვია შემოქმედებითი კრიზისი, სულიერი კრიზისი, განსაცდელი, მაგრამ ჩვენ უნდა გამოვიდეთ ამ მდგომარეობიდან, რადგან ვფიქრობ, რომ ეს არ იქცევა ქრონიკულ ავადმყოფობად, რომელიც ბოლომდე გავყვება. და შარშან, როცა ვამბობდი, რომ გაჩნდა-მეთქი პირველი ნიშნები გამონათებისა, რომელიც უწინარეს თეატრს დაეტყო, ეხება აგრეთვე მხატვრობასაც, ლიტერატურასაც, რომელიც თითქოს დაშრეტილი ჩანდა. ყოველივე ეს კი ნიშნავდა იმას, რომ მთლიანად ვერ გავგვრისა ამ საშინელმა კოშმარულმა დრომ და იმ ტრაგედიამ, რომელმაც უბედურება დაატრიალა ჩვენს ქვეყანაში ჩვენს თავზე.

ბევრი რამ გვაქვს საფიქრალი. მახსოვს, როცა ვიწყებდით, დრამატურგია გამოცხადებული იყო ყველაზე ჩამორჩენილ უანრად ლიტერატურაში და მას აღარბდნენ ლიტერატურული ეტლის უკან მობმულ ჭაგლაგ ცხენს, რომელიც სულს ღაფავს და ძლივს მისდევს ლიტერატურას. ჩვენ რატომღაც ის დრო გვაგონდება და მართალია რაღაცეების დაწყება თავიდან არ გვიწევს, მაგრამ გარკვეული კრიზისის შეგრძნება ახლაც გვაქვს.

სავალალოა ის, რაც კ. მარჭანიშვილის თეატრში ვნახე. მე არ ვიცნობ და არც მინდა დავამცირო მისი პიესის ღირსება, თუ არსებობს ასეთი ღირსება, მაგრამ კლასიკური დრამატურგიული მწერლობის, დავით კლდიაშვილის ასეთი



შედეგები ვარაუდობა შეუძლებელია. რა თქმა უნდა, არსებობს ფარდობები ნაწილობრივ ეგრეთ წოდებული აბსურდის თეატრის და განსაკუთრებით იმ დრამატურგისა, რომელიც ქმნიდა ინტელექტუალურ დრამას ჩვენს დროში. ვაჩივრება ხდებოდა ანტიკური ტრაგედიების, შუა საუკუნეების კლასიკური ლიტერატურის, მაგრამ ეს არ არის იმ რანგის ლიტერატურული ვარაუდობა, რომელმაც შეიძლება მოიტანოს ლიტერატურასა და დრამატურგიაში ის სასიცოცხლოდ აუცილებელი სიხლე, რომლის გარეშეც არ არსებობს მწერლობა. მე ვფიქრობ. ეს იმ დებარების დიდი კვალია, რომელიც ჩვენს სულზე დარჩა იმ წლებში. მე მით უფრო გამივირდა, რომ თეატრმა ერთგვარი ერთუნიანობაშიც კი გამოავლინა და კანტიკუნტად ქებაც კი გაიხმა ამ პიესისა. რას ვერჩი იმ კაცს, პირველი პიესა აღწერა. მაგრამ იმის თქმა, რომ იგი მესამე კლდისზელია, აღმაშფოთებელია. კიდევ უფრო კრიზისულად მიმაჩნია ის ამბავი, რომ მიუხედავად იმ საშინელი პირობებისა, როცა არ იყო სინათლე, მატერიალური უზარუნველყოფა, სუბინდიები, არანაირი პირობა შემოქმედებისთვის, თეატრი მაინც მიუბრუნდა თავის ცხოვრებას და გამოაღვიძა სცენა დღისით, მაგრამ უსუსურად, თითქმის მექანიკურად მიუბრუნდა იმ დრამატურგიულ გამოცდილებებს, რომელიც არსებობდა კლასიკაში და გაჩნდა ერთი მეფე ლირი. მეორე მეფე ლირი, მაკბეტი. ჩემთვის შექსპირი უოველდღიური სულიერი ცხოვრებაა, მაგრამ თეატრს არა აქვს უფლება ერთსახოვნებისა, ერთი და იგივეს ხშირი განმეორებისა. თეატრი მარადიულად უნდა ეძიებდეს და მითუმეტეს უნდა ეძიებდეს ის, რასაც დრამატურგიული თავყრილობა ჰქვია. იგია ყველაზე დიდი მამიბელი და სიხლეების მომტანი. აი, ვამბობთ, რომ ბათუმში გამოიღვიძა თეატრმა, ღელოვნებამ საერთოდ. მადლობა იმ კაცს, ვინც ამას თაოსნობს. დღევანდელ ვითარებაში ანთო თეატრის ჩირადღნები და აჩვენა ხალხს ხელოვნება, დიდებული საქმეა. დაიდგა მწვენიერი ოპერები, ისევ კლასიკური, მშვენიერი სპექტაკლები, თუმცა, გულწრფელად რომ ვითხრათ, ისინი ისე არ მომწონებია, როგორც ხმაურიც ატყდა მათ გარშემო. ყველაფერი კარგია, მაგრამ არცერთი ის დრამატურგიული ნაწარმოები, რომელსაც ჩვენ დიდი რწმენითა და იმედით ვქმნიდით და ვქმნით, და მომავალშიც შევქმნით, არა ჩანს. სწორად თქვა შალიშანმა, რომ დრო, რომელიც ჩვენ განვიცადეთ, ის, რამაც ჩვენს სულში გაიარა, შეუძლებელია არ იქცეს ჩვენი შემოქმედების საგნად. მაგრამ ერთი მინდა ვთქვა. ეს ჩემი სუბიექტური დამოკიდებულებაა, ჩემი განწყობილებაა — ყველა დროს, ყველა განცდილ ისტორიულ დრამას, რომელიც ხდება საზოგადოებაში, იქნება ეს რევოლუციები, ომები თუ სხვა რამ, თან ახლავს რაღაც ისეთი, რაც სასიცოცხლო და სანტიტრესოა შემოქმედებისთვის და რომელიც ხდება შემდგომ, ცხოვრებაზე დაფიქრებული უოველი ადამიანის ფიქრისა და შემოქმედების საგანი. მაპატიეთ, მაგრამ ყველაზე საეჭვოდ ეს, ჩვენი დრო მიმაჩნია. ამას არა აქვს, პირობითად ვისმარ, ის რომანტიზმი, რომელიც თან ახლავს ტრაგედიას, დამარცხებას თუ გამარჯვებას ერის ცხოვრებაში რომ ხდება. სამწუხაროდ, ყოველივე, რაც ჩემს თვალწინ ხდება, ჭერ-ჭერობით ბნელით მოცულია და ამოუხსნელი, და მიჭირს დასკვნების გაკეთება. ეს მხოლოდ ტკივილებია, რომელიც არ ქცეულა მომავლის სასიცოცხლო ენერგიად, შემდგომ შემოქმედებაში რომ უნდა გაიღვიძოს. ღმერთმა ქნას, რომ ასე იყოს და, ახალგაზრდობა ასე ფიქრობდეს. მე მაინც იმას მივუბრუნდები,

Handwritten notes in the left margin, including the number '10' and some illegible scribbles.

საგარეო ურთიერთობების  
მინისტრო  
ბიზნეს ცენტრი



რაც შარშან ვთქვი, რომ ჩვენ იმედის შვილები ვართ, და რადგან ცვრობდით, ჩვენ ვქმნით რაღაცას, ამისთვის გავჩნდით და თუ საამისო ნიჭი მოგვანიჭა განგებამ, ღმერთმა ქნას, რომ ეს განწყობილება ჩვენში, ამ სემინარზეც, ჩვენს ცხოვრებაში თანდათან საბედნიეროდ გამოიკვეთოს. იყო პერიოდი, როცა ვამბობდით, რომ ქართული დრამატურგია არ არის ქართულ თეატრში, რომ ქართველი რეჟისორები ეჭვითა და სკეპტიკურად უყურებენ ქართულ დრამატურგიულ შემოქმედებას, რომ მთელი ქართული დრამატურგია იწყება და მთავრდება „უვარუვარე თუთაბერით“. ჩვენ გვქონდა ასეთი პერიოდები, მაგრამ ნელ-ნელა გამოვედით აქედან. დღეს, ჩვენს დრამატურგიას ამშვენებს ისეთი სახე-ღებებიც, როგორიცაა: თამაზ ბაძაღვა, შადიმან შამანაძე, ირაკლი სამსონაძე. შარშან, როდესაც ირაკლი სამსონაძის ორი პიესა წავიკითხე, კიდევ უფრო განმამტკიცდა ის აზრი, რომ ჩვენ თხუთმეტი წელიწადი ამაოდ არ გვიცხოვრია და ის პროცესი, რომელმაც ჩვენი ახალგაზრდა დრამატურგები შვა, ახალი ძალით გაიღვიძებს და ქართული თეატრიც ისეთივე შემართებით მოჰკიდებს ხელს ჩვენს ახალ დრამატურგიულ შემოქმედებას. მხოლოდ ის კია, რომ დიდხანს იქნება კონფლიქტი ავტორსა და რეჟისორს, თეატრსა და ლიტერატურას შორის. დიდხანს გაგრძელდება კლასიკური ლიტერატურის ხელყოფა, არსებული პიესების ადაპტირება, რომლის უფლება არავის არა აქვს. ეს არის პროვინციალიზმი, რომლისგანაც ვერ განთავისუფლდა ჩვენი რეჟისურა. მე ვიზიარებ ყველა თქვენ-განის აზრს, რომ რობერტ სტურუა უდიდესი რეჟისორია, ის რომ ჩვენ მისი თანამედროვენი ვართ, საამაყო ჩვენთვის, მაგრამ იმ თეატრს, რომელიც მან შექმნა და იმას, რაც მან უვარუვარეს დამართა, ვერასოდეს გავიზიარებ. ვერასოდეს ვერ გავიზიარებ, როდესაც კლასიკურ ნაწარმოებს ხელყოფენ. როდესაც სოხუმიის კ. გამსახურდიას სახელობის დრამატული თეატრის „უვარუვარე თუთაბერი“ ვნახე, რაღაც საშინელება დამემართა. დავდიოდი კულისებში და გავიძახოდი სად ხართ ხალხნო-მეთქი, როცა თეატრმცოდნეები აქებენ და აღიდეგენ სპექტაკლს, სადაც აბსოლუტურად შეუსაბამო სცენებია. ამ კლასიკურ ნაწარმოებში ჩართულია სკეტჩები ბრენევეზეც, სტალინზეც და ყოველივე ეს იმის ბრალია, რომ ჩვენ ვერ ვინარჩუნებთ, ვერ ვიცავთ ჩვენს მემკვიდრეობას, ჩვენს დიდ ლიტერატურას, რაზედაც ყალიბდება ჩვენი გემოვნება, სულიერი კულტურა და ხელში ვუგაღებთ რეჟისორებს, რათა აკეთონ ასეთი ვარიაციები და გაახალონ ისინი მოდერნისტულ რეჟისურად. ჩვენ ამასაც უნდა შევებრძოლოთ.

არ მინდა იმავე ნოტიო დავამთავრო, რომლითაც დავიწყე. ჩვენ მაინც სიცოცხლის შვილები ვართ და მიუხედავად იმისა, რომ ძნელად გამოვიღვივართ ამ სულიერი ღებარესიდან, მაინც ვამედოვნებ, რომ ჩვენ სწორედ ის განწყობილება შეგვექმნება, რომელიც ჩვენთვის სასიცოცხლოდ აუცილებელი იქნება, რომელიც ჩვენს არსებობას კიდევ ერთხელ გაამართლებს, არა იმიტომ რომ სახელი მოვიპოვოთ ვინმეს წინაშე, არამედ იმიტომ რომ ბოლომდე ერთგულად და ქეშმარიტი შთაგონებით ვაკეთოთ ის საქმე, რისთვისაც გავჩნდით ამ ქვეყანაზე.

### მამუკა დოლიძე

განდა გარკვეული იმპულსები და, შესაბამისად, მეც გამიჩნდა სურვილი გავიზიაროთ ჩემი დამოკიდებულება თეატრისა და დრამატურგიის პრობლემები.

სადმი. 15 წლის მანძილზე, რაც ჩვენს სემინარებს ვესწრები, უცნაური რამ ჩამომიყალიბდა ამ პრობლემების გარშემო. მახსენდება ერთი ასეთი დეტექტიური ფილმი, რომელიც იწყება იმით, რომ ყველაფერი ნათელია — ვინ არის მკვლელი, რა მოხდა, რა მოტივით მოხდა მკვლელობა. შემდგომ, ფილმის მსვლელობისას, გაუგებარი ხდება ყოველივე, და ბოლოს აბსოლუტურად დაბნეული გამოდისარ დარბაზიდან და აღარაფერი იცო. ის, რაც თავიდან იცოდეს იმასაც, ასე ვთქვათ, კარგავ და სრულიად გაურკვეველ მდგომარეობაში ტოვებ დარბაზს. აი, დაახლოებით ამგვარი რაღაც მოხდა ჩემს აღქმაშიც. თავიდან, როდესაც ამ პრობლემებზე ვფიქრობდი და სემინარს ვესწრებოდი, უფრო ოპტიმისტურად ვიყავი განწყობილი და მეგონა, რომ შესმოდა ურთიერთობა დრამატურგისა და თეატრს შორის. მაგრამ გადიოდა წლები, უფრო მიძინელებოდა მისი გაგება და აი, წელს, შემიძლია ვთქვა, რომ აბსოლუტურად გაუგებარია ჩემთვის ეს ურთიერთობა. ვერანაირად ვერ ვხვდები, რა უნდა თეატრს, როგორი პიესა უნდა აღწეროს. რა ნაწარმოები, რა არის თეატრისთვის მოსაწონი, რა — დასაწუნი, რა სიო ქრის თეატრში, და საერთოდ, მას შემდეგ, რაც თეატრი დამოუკიდებელი ფენომენი გახდა, ექვი გამიჩნდა, რომ არავითარი კანონზომიერება არ არსებობს. ეს არის შემთხვევითობის სფერო, ქაოსის სფერო და ამიტომ არ შეიძლება ორიენტაციის აღება თეატრში.

როდესაც დრამატურგი ქმნის ნაწარმოებს, მან უნდა შეხედოს ამ ნაწარმოებს, უპირველეს ყოვლისა, როგორც დამოუკიდებელ ფანრს, ისევე როგორც პროზას, როგორც ლიტერატურას, ყოველგვარი ორიენტაციის გარეშე, რომ იგი შემდგომში სხვა მიხედვებისთვის იქნება გამოყენებული. ამ შემთხვევაში თეატრი გამოდის დრამატურგიული ნაწარმოების მიმართ ერთგვარი სინამდვილის სახით, რაღაც რეალიზმის სახით, მაგრამ ამ რეალობაზე დრამატურგია არ უნდა იყოს მიჯაჭვული. ე. ი. შენ უნდა შექმნა ნაწარმოები იმ შეგნებით, რომ ეს თავისთავად არის ღირებულების მქონე ნაწარმოები, მას აქვს თავისი კანონები, თავისი სამყარო და ამის იქით არაფერი არ არსებობს. ასეთნაირად მესმის მე ეს საკითხი. შეიძლება არ დამეთანხმოს, არ გაიზიაროს ჩემი მოსაზრება, მაგრამ ეს არის ჩემი სუბიექტური აღქმა და სწორედ ამ აზრმა გაიჟღერა ნუგზარ შატაიძის გამოსვლაშიც, კერძოდ იმან, რომ ჩვენ როგორც შემოქმედნი პასუხისმგებელი ვართ იმაზე, რაც დღეს ჩვენს ირგვლივ ხდება. ჩვენი შემოქმედება დაკავშირებული უნდა იყოს ქვეყნის სატკივართან, თუმცა, მე ეს საკითხიც ცოტა სხვანაირად მესმის, მე მეგონია, რომ მაშინ აკეთებ შენი ქვეყნის საქმეს, როცა შენ თავს ანებებ ქვეყნის საქმეზე ფიქრს და გადადისარ უშუალოდ შენს პროფესიულ საქმიანობაზე, და მასში ხედავ შენს სამყაროს და იმ თავისთავად ღირებულებასაც. და აი ის, რომ შექმნი თავისთავად ღირებულებას, ის რაღაც გზით უფრო გამოადგება ქვეყანას, ვიდრე გექნება პირდაპირი კავშირი რაღაც პრობლემებთან და აღწერ იმას, რასაც ხედავ შენს გარშემო. ე. ი. როდესაც ვფიქრობ, უშუალოდ მხოლოდ წმინდა დრამატურგიაზე როგორც ლიტერატურაზე, მეჩვენება, რომ ჩემთვის უფრო ახლობელი და მისაღებია არა სასიათების დრამა, არამედ იგავი. რატომ ვაყენებ მე წინ იგავს და რატომ მიმაჩნია, რომ ეს უფრო უპირატესი ფორმაა სასიათების დრამასთან შედარებით? — მე ჩემს დამოკიდებულებაზე მოვახსენებთ და არა ობიექტურ ვითარებაზე. თვით ამ მოსაზრებამ,

რომ იგავი ჩემთვის უფრო ახლობელია, განვითარება განიცადა, ადრე იგავი მეს-  
 მოდა როგორც რალაც კონცეფცია, რომელიც შექმნილი გაქვს შენს სამყაროზე  
 და ამ კონცეფციიდან გამომდინარე. ქმნი რალაც კონსტრუქციულს. ახლა ვრწმუნ-  
 ნდები, რომ იგავის უკან უნდა იდგეს აუცილებლად შენი საკუთარი არსებობისა  
 და ცხოვრების ცოცხალი განცდა ე. ი. კონცეფციიდან კი არ უნდა გამოხვიდე,  
 არამედ აი ამ იგავის უკან უნდა დააყენო რალაც ის, რაც შენს ცხოვრებაშია  
 შემოსული. ადრე სხვანაირად ვფიქრობდი და მერე ნელ-ნელა მივედი იმ დასკვ-  
 ნამდე, რომ, როდესაც იგავის უკან დგას რალაც ძალიან ცოცხალი და ისეთი,  
 რაც შენს ცხოვრებასთანაა დაკავშირებული, რაშიც შენ მონაწილეობ, მაშინ  
 მყარდება ბედნიერი წონასწორობა, ე. ი. ახლენ განზოგადობას, სიმბოლიზაციას  
 და მასთან ერთად არ კარგავ იმ ცოცხალ განცდას, რაც შენი შემოქმედების სა-  
 ფუძველი უნდა იყოს. ეს ურთულესი მხატვრობაა. ბედნიერი ვიქნები, თუ ამას  
 შევძლებ. აი, ძირითადად ის, რაც უნდა მეთქვა და მხოლოდ იმას დავამატებ,  
 რომ არ შეიძლება ჩვენი ტკივილიანი ცხოვრების, არსებობის პირდაპირი გადა-  
 ტანა. ეს არ არის შემოქმედება. შემოქმედება იწყება მაშინ, როცა ახერხებ ამის  
 ტრანსფორმაციას. მაგრამ გარდასახვის დროს არ უნდა დაკარგო ის, რაც ძირი-  
 თალია შენთვის როგორც შემოქმედისთვის. გარდასახვის აქტი სამყაროს დასა-  
 ბამია. სიტყვა არის სულიერებიდან მატერიაში გარდამავალი შუალედური მდგო-  
 მარეობა. სიტყვაში არის ორივე, სულიერებაც და სამყაროც. პირველთაგანი იყო  
 სიტყვა — ნიშნავს იმას, რომ პირველთაგანი იყო ეს, გარდასახვის პროცესი.  
 პირველთაგან იყო სიტყვა, თუმცა ჭერ არ იყო არც სიტყვის მთქმელი, ჭერ არ  
 არსებობდა ის, რის შესახებაც სიტყვა ითქმოდა. თვითონ სიტყვა იყო ე. ი. თვი-  
 თონ ეს გარდასახვის აქტი იყო პირველადი, სამყაროს დასაბამი. ამიტომ შემოქ-  
 მედმაც, რომელიც ქმნის თავის სამყაროს, თავის საფუძველში ცოცხალ განცდას-  
 თან ერთად აუცილებლად აი ეს გარდასახვის ნიჭიც უნდა ჩაღოს. ის აუცილებ-  
 ლად სხვა რამეში უნდა გადავიდეს. არ შეიძლება პირდაპირ წერო ის, რაც შენ  
 გაწუხებს, იმან უნდა განიცადოს გარკვეული ტრანსფორმაცია. შე მაგალითად,  
 შარშან პიესა ამ პრინციპით დავწერე და მიმაჩნია, რომ ამ მხრივ მცირე რამ  
 პროგრესული შევქმენი.



# თეატრი

## ლევან ხეთაბური

### თეატრი ოცდამეერთე საუკუნის წინ

თეატრალურ ხელოვნებასთან, განსაკუთრებით მის წარმოქმნასთან დაკავშირებით მრავალი საიდუმლო ჩნდება ჩვენს წინაშე, რომელსაც თან ახლავს ტრადიციული შეხედულებების გადასინჯვა.

თეატრალური ისტორიის განხილვა შესაძლებელია როგორც ექსპერიმენტების ისტორია, რომლითაც XX საუკუნეა საინტერესო.

ექსპერიმენტი თავისთავად მოიცავს, როგორც ლიტერატურული წყაროს დამუშავებას, ასევე თეატრალური სივრცის ათვისებას, მსახიობთა და ნივთთა არსებობის განსაკუთრებულ წესს თეატრალურ სივრცეში, რასაც თეატრის ისტორიაში მოგვიანებოთ მიზანსცენას ვუწოდებთ, ხოლო ჩვენი ღრმა რწმენით, მიზანსცენის წიაღში უნდა გამოვყოთ „პრომიზანსცენა“ — წინარემიზანსცენა, რომელიც სათავეს რიტუალურ-მისტერიულ ქმედებაში იღებს და „საავტორო მიზანსცენა“, რომელიც პროფესიული თეატრის ექსპერიმენტებთან და რეჟისორის პროფესიასთანაა დაკავშირებული. I (ლ. ხ. ექსპერიმენტიდან ბაროკომდე ქართულ თეატრში, ე. „თეატრი და ცხოვრება“, 1996 წ. № 1—2, გვ. 77).

თეატრალური ხელოვნება, როგორც „სამოქალაქო სანახაობა“ (მეორეს მხრივ, მას შეიძლება სამოქალაქო მისტერიაც კი ვუწოდოთ) საუკუნეების განმავლობაში ემსახურებოდა ჩვენი პლანეტის სხვადასხვა ნაციონალური კულტურის ჩამოყალიბება-განვითარებას. თეატრალური კულტურის მასობრიობა, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე უპირველესი იყო, დღევანდელ მსოფლიოში ახალ ადგილს იკავებს. ძლიერდება „სამოქალაქო მისტერიაში“ საკრალური ელემენტების რე-რეამინირება, ძლიერდება არავერბალური საკრალური სიმბოლოების წინა პლანზე გადმოსვლა. ნაციონალური კულტურა იყენებს რა კონკრეტულ საკრალურ ელემენტებს, ქმნის პლანეტარულ მოდელს არსებობისა, ამიტომაც შემთხვევითი არ არის სხვადასხვა ნაციონალურ სივრცეში შეთხზვის პროცესის გაძლიერება XX საუკუნის კულტურის მთელ პერიოდში. II (ლ. ხ. ექსპერიმენტიდან ბაროკომდე ქართულ თეატრში, ე. „თეატრი და ცხოვრება“, 1996 წ. № 1—2, გვ. 77).

ბოლო ათწლეულების თეატრისათვის დამახასიათებელი პროცესი სწორედ მოდელირებაა — ისეთი სპექტაკლების შექმნა, მიუხედავად მათი დრამატურგიული საფუძვლისა, სადაც ხატოვანი, მეტაფორული რიგისა და სავტორო მიზანსცენების საშუალებით სპექტაკლი მოდელი ცხოვრების, სამყაროს პარადიგმა იქმნება ხოლმე. თეატრი სრულიად შეგნებულად ისწრაფვის სამყაროს მოდელირებასაკენ, ანაზოგიდებს რა მოვლენებს, ქმნის ახალ იგავებს, რაც ბოლომდე უჭირს გზას კლასიკური ფორმის ტრადიციებს. მოდელირების პროცესი ჩვენ





უკვე სამყაროს ტრაგიკულობას, კანონთა სისასტიკეს გვიჩვენებს, სხვაობის კონსტანსის — „წყნარების“ მიმართ სრულიად უსუსურია. (თუ ამ საკითხს გავაღრმავებთ კანონზომიერებაში, შეიძლება კლასიკური ბედისწერის ახალი ინტერპრეტაციები და სტილიზებული სახეც კი დაინახოთ).

შეაღება უცნაურად ჩაითვალოს, მაგრამ კვლევამ თავისთავად აღუარა გვერდო ტრადიციულ საკითხს თამაშის ოაზისს შესახებ და პიოდაპირ თამაშის ფორმას, თეატრალურობის ფორმას შეეხო, რომელსაც მე უძველეს, თეატრალურო წინააღმდეგ ფორმას, უბრალოდ მისტიკურულ თამაშს ვუწოდებდი.

ხელოვნების გაჩენისას დიდი ადგილი უკავია პირველქმნილი ადამიანის სურვილს მის გაოშემო არსებული კანონების სიმბოლურ ენაზე გადატანით თავისი „ენა“ შექმნას, ენა, რომელიც არსებული სამყაროს კანონზომიერებებს, სიმბოლოების მიერ წარმოადგენს, სანამ ადამიანი რაიმესაგან შექმნიდა (ან რამეს გასთავსებდა), მას საკუთარი სხეულით უნდა შეექმნა პლასტიური სიმბოლო სამყაროსი. იგი უკვე ასეთი მიზანით დაფიქსირებულ მოძრაობათა „ანბანს“ ქმნის და ეს უკვე რიტუალია. მას თანამოაზრენი უჩნდება ამ ენის შესწავლაში. მოგვანებით კი ყველანი ერთად ატარებენ რიტუალებს, რიტუალი საჭირო ატრიბუციასაც შეიძენს. სამყაროს შეცნობა საკუთარი სხეულით საიდუმლო ცოდნის ზოდან იწყებს, თაც ფორმდება სხვადასხვა სახის პირველყოფილ რელიგიებში.

სხვადასხვა პირველყოფილი რელიგიიდან გამომდინარე, რიტუალური ქმედების ფორმის გაჩენა თავისთავად წის უნდა უსწრებდეს „მასობრივი თამაშის“, სახანაობითი ფორმების, სახალხო სახანაობების გაჩენას, მეორენაირად, თამ ვაჟკეთ, რელიგიური მისტიკია თავისი რიგით, მარტივი რიტუალური ქმედების ოთელი ვარიანტია, ერთ-ერთი პირველი ფორმა თანამედროვე გაგებით რელიგიური თეატრისა, რელიგიური სახანაობა — „სახილველისა“. სწორედ ეს გაოშეობა განააირობებს თეატრალური ფორმის, როგორც ხელოვნების დარგის გაჩენის თავისებურებას.

დღევანდელი დღის გადასახედიდან ზღვილია საუბარი ჩამოყალიბებულ თეატრალურო ფორმაზე დაკანონებული არისტოტელესეულ თუ ანტიარისტოტელესეულ თეატროზე და ა. შ., მაგრამ მისი თეატრად ჩამოყალიბებისათვის ცივილიზაციამ ოთელი, მაგრამ საკმაოდ კანონზომიერი გზა განვლო.

რელიგიური მისტიკის მონაწილე და მხანველი შეფიცული „განდობილი“ დაობისელებიც იყვნენ. იცავდნენ რა თავიანთ რელიგიურ ინტერესებს, არ არღვევდნენ ფიცს, ამიტომაც მისტიკის ქმედება და სიმბოლოები საიდუმლოებას წარმოადგენდა, მაგრამ ნებისმიერი რელიგიის მიზანს საბოლოოდ მაინც მრევლის გაზორდა წარმოადგენს, ანუ საკუთარი გავლენის სფეროს გაფართოება და ამიტომაც იგი იძულებულია პროპაგანდა გაუწიოს საკუთარ იდეოლოგიას, მსოფლმხედველობას. რელიგიურ მოსაზრებათა გავრცელების სხვადასხვა საშუალება არსებობს, მაგრამ ადრეული ცივილიზაციის რეალებს თუ გავითვალისწინებთ, მისი ერთადერთი ყველაზე ეფექტური საშუალება მაინც „რელიგიურ მისტიკაზე“ დამსწორეთა რიცხვის გაფართოება-გაზრდა იყო.

ხელოვნების ხეობისმიერი დარგი, რომელიც მომხმარებლის, მხანველთა რიცხვის ზრდას ითვალისწინებს, ვერ აუვლის გვერდს უკუჩრეაქციას, მხანველთა



ისტერესებს, ანდა მისდამი შეძლებისდაგვარად გასაგებ ფორმებზე გადასვლას, რაც კინის განეხას იწვევს.

ელიტარული რელიგიური მისტერიიდან (რელიგიური თეატრიდან) მასობრივ მისტერიაზე გადასვლა იწვევს მასში კიჩური ელემენტების მზარდ შედწმევას, რაც სამოქალაქო მისტერიად აქცევს და საბოლოოდ თეატრალურ ფორმად აყალიბებს. ნებისმიერი სახალხო სანახაობა-თამაშობანი შუალედურ პერიოდში ექცევა, რაც განსაკუთრებით სხვადასხვა საკულტო ფორმებთანაა დაკავშირებული.

აქედან გამომდინარე, რელიგიური მისტერია ელიტარული წრისთვის იცვლება მასობრივი და სამოქალაქო მისტერიით, სადაც ნელ-ნელა პირველადი რიტუალური ელემენტები კარგავენ ე. წ. მისტიურ-სემანტიკურ ახსნას, იკარგება გასაღებთა სისტემა, მაყურებლისათვის „ახალი ენა“, სიმბოლოების ახალი სისტემა ძველი ფორმით და განსხვავებული შინაარსით კომუნიკაციის საშუალებად იქცევა. ეს არის თამაშის ენა, განსახიერების ენა..

აუცილებლად გასამიჯნია რიტუალი და წესჩვეულება (ინჟია — ადათ-წესი) — რიტუალი ყოველთვის მისტერიის შემადგენელი ნაწილია, ადათ-წესი — სახალხო კოლექტიური შემოქმედების ნაწილი. რიტუალი საკრალურ, მისტიურ სიმბოლოებზე აგებული ქმედებაა — ადათ-წესი, იყენებს რა საკრალურ მისტიურ ელემენტების „გახალხურებულ“ — კიჩურ ვარიანტს ამავე დროს სოციალური — ყოფითი ელემენტებით დატვირთულია. რიტუალი — საიდუმლო ცოდნის, საიდუმლოებათა ცოდნის შედეგია; ადათ-წესი ხანდახან მექანიკური ტრადიციების შედეგია.

რიტუალი თავისი კანონებით ტრაგედიის საფუძველია, რადგანაც მასში მსხვერპლთშეწირვა ორგანული და შემადგენელი ნაწილია. აქედან გამომდინარე, ტრაგედია არა სატირთა სიმღერაა, არამედ სამსხვერპლო თხის, წინასწარ განწირული თხის სიმღერა; ტრაგედიის ბუნებაშიც დევს ის, რომ გმირი წინასწარ განწირულია, იგი მსხვერპლად ეწირება მის გარშემო არსებულ ფაქტორებს, მეორეაზრად რომ ვთქვათ, მისი მსხვერპლთშეწირვა კანონზომიერების შედეგია — საიდუმლოება, რომელიც სამყაროსადმი შეწირვის მისტერიაში მდგომარეობს. ყველა ღმერთი ხომ ბუნებრივი კანონზომიერების ადამიანური განსხვავლებაა. მისდამი მიძღვნილ მითში, ყოველივე მოტივირებული ქმედებანია, რომელიც ზედროულ განზომილებაში არსებობს. მითების თავისებურებაც შეიძლება სწორედ დროის არარსებობა ანუ ზედროულობა იყოს, მათ არასოდეს არა აქვს არც დასაწყისი და არც დასასრული.

ქაოსიდან პარმონიის შექმნა უწყვეტი და, შეიძლება ითქვას, მარადიული პროცესია, რადგანაც სამყაროს კანონზომიერება ყოველწამიერი დინამიკაა, ქაოსია პარმონიაში, წესრიგში გადაყვანისა. სხვადასხვა ფორმისა და სიმბოლოს გამოყენებით ამაშიც თითქმის ყველა კულტი და რელიგია უკლებლივ ერთ მექანიზმს იზიარებენ.

თუკი რიტუალი, რელიგიური მისტერია, სამყაროს კანონების, საიდუმლოებების მისტიური ქმედება იყო, მასობრივ და სამოქალაქო მისტერიაში — თეატრში წინა პლანზე ადამიანის მიბაძვა, ადამიანის მსგავსი, სამყაროს სტიქიების კვლავ აღმიაინებად განსხვავებული ღმერთების მიბაძვა ხდება. ყოველივე ამაშიც თავისებური ლოგიკური პროცესია ჩადებული.

ჩვენთვის აქამდე მიღებული ფორმა იყო იმის აღნიშვნა, რომ თეატრალური ხელოვნების განვითარებისათვის აუცილებელი ფაქტორია დემოკრატიული საზოგადოება, თავისუფლების არსებობა და გარანტიები სახელმწიფოში, კერძოდ, პროფესიული თეატრის გაჩენისათვის; თეატრის წარმოქმნა დემოკრატიულ ათენში და არა არისტოკრატიულ სპარტაში კანონზომიერი პროცესია და ა. შ.

არსებული წყაროების გადაფასებით შეიძლება სხვა გარემოებასაც გაესვას ხაზი. საზოგადოებაში, სადაც რელიგიური ფორმა აღწევს განვითარების იმ ფაზას, როცა მან სახელმწიფოს, ქვეყნის იდეოლოგიის, არსებობის წესის მორალური ფასეულობანი უნდა ჩამოაყალიბოს, მისი მისტერიები სცილდება ელიტარულ განდობილთა წრეს, იღებს მასობრივ ხასიათს, გაივლის კიჩის შეღწევის გზით გარკვეულ დეგრადაციას და ელიტარული რელიგიური მისტერიიდან მასობრივ და სამოქალაქო მისტერიად, თეატრად ყალიბდება. ვფიქრობ, ეს უკანასკნელი პროცესი მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს თეატრის, როგორც ხელოვნების ქანრის ჩამოყალიბების მექანიზმს ნებისმიერ ქვეყანაში.

ამის დასტურად გამოდგება შუა საუკუნის ევროპაში ლიტურგიული და ნახევრად ლიტურგიული დრამის წარმოქმნა თავისი შემდგომი განვითარებით, რომელიც საოცრად იმეორებს ანტიკური თეატრის განვითარების მნიშვნელოვან ელემენტებს და თვისებებს, — აღმოსავლური თეატრის ჩამოყალიბება. (ამ პროცესებზე არგუმენტირებული საუბარი ცალკე ვრცელი თემა).

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ერთი აუცილებელი ფაქტორიც არის მისაღები ელიტარული მისტერიიდან სამოქალაქო მისტერიაზე გადასვლის პროცესისათვის — რელიგიათა შორის ურთიერთდამკვიდრების წინააღმდეგობრავი პროცესი განვლილი უნდა იყოს. გეოგრაფიულ სივრცეში ერთიანი სისტემის არსებობის შემთხვევაში შესაძლებელი ხდება საიდუმლო ქმედებათა სამოქალაქო სანახაობად ქცევა.

ძნელი სათქმელია, თეატრის შექმნის პროცესი რამდენად იყო ქურუმთა სტრატეგია, მაგრამ ერთი გარემოებაა მხედველობაში მისაღები. პროცესი შემდეგნაირად გამოიყურება:

1. რიტუალი — საკულტო მისტერია — (რელიგიური მისტერია)
2. მასობრივი რიტუალი, სახალხო მისტერია — (დიონისეს და სხვა დღესასწაულები)
3. სამოქალაქო მისტერია — (ანტიკური თეატრის ჩასახვა, პოეტთა შეჯიბრი, თეატრალური დღესასწაულები).
4. თეატრალური ხელოვნება — პროფესიული თეატრი

1. რიტუალის შესახებ საუბარი უკვე გვქონდა — მისი საშუალებით, როგორც მუსიკალურ-ვოკალურ-პლასტიკური სინთეტური ქმედებისა, ვღებულობთ საკულტო რელიგიისათვის აუცილებელ მისტერიას, ანუ რელიგიურ მისტერიას. ასეთ მისტერიაში მონაწილე და დამსწრე ინიციაციის შედეგად. საიდუმლოებაში განდობილი ხდება — ფაქტიურად მას ეძლევა საშუალება — „გასაღები“ კულტში არსებულ სიმბოლოთა ახსნა-ამოხსნისა, მეორენაირად მას ეძლევა ცოდნის გაღრმავების საშუალება. საკულტო, შემდგომში რელიგიური მიმართულება სიმბოლოთა საიდუმლოებათა სისტემას წარმოადგენს, სადაც მთავარი ამოცანაა სამყაროს მოწყობის კანონზომიერებებს ვარიანტის შემოთავაზება, სიკვდილ-

სიცოცხლეში გარკვევა, „უკვდავების“ შემოთავაზება საზოგადოებრივი მორალის შენარჩუნების სანაცვლოდ. ყველაზე საინტერესოდ მეჩვენება ის გარემოება, რომ თითქმის ყველა რელიგიის ცოდნა, სამყაროს საიდუმლოებებში შეღწევის სურვილი — მცდელობა ყველაზე დიდი ცოდვაა და განსაკუთრებით სწორედ იგი ისჯება.

ჩვენამდე მოღწეული პირველივე ნაწარმოები „გილაგამეშიანი“ უკვე სამყაროს მოწყობის გარკვეულ სისტემას გვთავაზობს, ამქვეყნიური და იმქვეყნიური სამყაროების მოდელს, განსხვავებულ სამეფოებს, მოკვდავი ადამიანის ტკივილებსა და პრობლემებს, ადამიანის მსგავს ღმერთებთან ურთიერთობებს, მარადიულობასთან, ზედროულობასთან შეხებას.

ნებისმიერი სახის კულტი თუ რელიგია გვერდს ვერ აუღლის რიტუალურ ქმედებას იმის გამო, რომ ამ ტიპის ქმედების საფუძველი საიდუმლო წარმოდგენს, რადგანაც მიუხედავად განდობილთა სამყაროს კანონთა ანუ შექმნილი ცოდნის ქმედებაში გადატანა თავისთავად ან პლასტიკური ენის — მეორენაირად პლასტიკური ნიღბის გამოყენება უკვე საიდუმლო სისტემაა, ანუ როგორც უკვე იყო აღნიშნული მისტერია რელიგიური მისტერიაა.

რელიგიური მისტერიაში თამაში, როგორც ადამიანის ფსიქოლოგიური მდგომარეობა, ზასითის თვისება, ვფიქრობ, სრულიად განსხვავებულ ფუნქციას ატარებს, კერძოდ, იგი მსხვერპლთშეწირვის შემადგენელი ნაწილია, არსებობის ერთი განზომილებიდან საკრალურ მისტიკურ განზომილებაში გადაყვანის საშუალებაა. რელიგიური მისტერიის შექმნა ფაქტიურად ცოდნის შექმნის შედეგია, შემთხვევით არ მოვიყვანე მაგალითისათვის „გილაგამეშიანი“. დაახლოებით ორმოცი საუკუნის წინ და ალბათ მანამდეც არსებობდა უძველეს მისტერიათა მწყობრი სისტემა და თუკი დღეს ჩვენი ამოსავალი წერტილი თეატრალური კულტურის კვლევისათვის ელიზური ცივილიზაციის გამოცდილების შედეგებს ეყრდნობა, ჩვენი სიღრმისეული ცოდნა ეგვიპტური ან შუამდინარეთის მისტერიების შესახებ ძალიან მწირია.

რელიგიური მისტერია საიდუმლო ქმედებასთან ერთად უკვე იყენებს დამხმარე საგნებს (რეკვიზიტს), რომელთაც სიმბოლოთა ფუნქცია აქვს, დეკორს, მიწაზე ნახაზებს (დეკორაციას) ასევე საკრალური დატვირთვით და, რაც ადრევე იყო აღნიშნული, მუსიკას, ვოკალს, პლასტიკას. რელიგიური მისტერია პლასტიკური და ვერბალური ნიღბის სინკრეტული ფორმაა.

2. კულტის, რელიგიის ინტერესების გაფართოებასთან ერთად მოსახლეობაში იდეოლოგიის, მსოფლმხედველობისა და მორალის დონეზე გავრცელებისას ვერბალური ინფორმაცია ვერასოდეს ვერ იქნება საკმარისი, ჩემი ღრმა რწმენით, ვერბალური კულტურის ასაკის სიმცირე პლასტიკურთან შედარებით, ზემოქმედების საუკეთესო საშუალებად ყოველთვის რიტუალს, თავისი თანდაყოლილი სინკრეტიზმით, ანიჭებს უპირატესობას.

რელიგიური მოდელიდან, რიტუალური საფუძველის შენარჩუნებით ახალი „სახალხო-მასობრივი თეატრალური ფორმის“ შექმნით, სადაც სახალხოში, მასობრივში ვგულისხმობ „ელიტარულ“, ვიწრო წრისათვის განკუთვნილ „მისტერიულ ცოდნეს“ სამომხმარებლოდ — სხვაგვარად, რომ ვთქვა კიჩთან მიახლოებას.

მოსახლეობის ჩასართავად კულტის, რელიგიის მიმდევართა შორის აუცი-  
ლებელია მსობრივი რიტუალი, ანუ ელიტარული მისტერიის — სახალხო მის-  
ტერიის ვარიანტის შექმნა, მაგრამ დაცული უნდა იყოს საიდუმლო, განდობილთა  
უპირატესობა ხელშეუხებელი უნდა დარჩეს, მაგრამ საკრალური ფუნქცია მის-  
ტერიამ უნდა შეინარჩუნოს — იწყება ლოგიკური პროცესი საკულტო დღესას-  
წაულებისა, რომლის ფუნქციაც — მსობრივობა გარკვეული „იდეის“ პოპუ-  
ლარიზაცია იყო.

მაგრამ სახალხო მისტერია, რომელსაც ჩვენ ხშირად ხალხურ საწყისებად  
ან სანახაობებად ვიხსენიებდით, ვერ იქნებოდა მწყობრი სისტემა, ვგულისხმობ  
ბოლომდე გაკონტროლებას, სადავების ხელში დაჭერის თვალსაზრისით), თა-  
ნაც ზოგიერთი დღესასწაულის კავშირი ღვინის კულტთან, მეღვინეობასთან, ალ-  
კოჰოლი, როგორც ადამიანის ფსიქიკაზე ზემოქმედების საშუალება, რასაკვირ-  
ველია, საკულტო დღესასწაულებს „ქაოტურ სისტემად“ აქცევდა.

უკვე აღიარებული გამოკვლევების თანახმად, სწორედ საკულტო დღესას-  
წაულების, სახალხო მისტერიების დროს, ვერბალური ნიღბის დახვეწით ჩნდება  
მომავალში პროფესიული თეატრალური დრამატურგიის ძირითადი ფორმები,  
თუმცა, შენარჩუნებულია ძლიერი საკრალური ელემენტი ნიღბის სახით, რომე-  
ლიც მრავალი თეოლოგიური, საკრალური და ტექნიკური ფუნქციის მატარებე-  
ლია. აქვე აღვნიშნავ, რომ, ჩემის ღრმა რწმენით, ტექნიკური გამართლება შემ-  
დგომში ნიღბის არსებობისა, დაკავშირებულია მისი პირველადი ფუნქციის მი-  
ვიწყებასთან. საკულტო პირველადი მისტერიების დროს ნიღბი, როგორც მატე-  
რიალური, ასევე სახის მოხატვის შედეგად, სხვადაქცევის (თამაშის როგორც პრო-  
ფესიული თეატრალური ფორმის ერთ-ერთი აუცილებელი კომპონენტი) მისტი-  
ური დატვირთვის დონის აქტი იყო. შესაბამისად, საკულტო მისტერიების მხრი-  
დან სერიოზული დათმობა იყო საკრალური სიმბოლო — ნიღბის მსობრივ მის-  
ტერია-სანახაობაში გამოტანისა. ადამიანისათვის ნიღბის გაკეთება შინაგანი გო-  
რების — მეორე „მეს“ სხვადაქცევის მატერიალური რეალიზაციის საშუალებაც  
იყო, რაც თავისთავად უკვე მისტიური აქტია.

საკრალური — საკულტო მისტერიის დროს ვერბალური ფორმა მავიური  
ბგერითი კომბინირებისა — ხმაურის, მუსიკალური თანხლებით, იყენებდა საკრ-  
ლურ შელოცვებს, პიონებს. ალბათ, დიოთრამბიც მისტიური ვერბალური ფორ-  
მების სახალხო — ყველასათვის გასაგები ფორმა იყო, ასე რომ, ვფიქრობ, ეს  
მეორე დათმობა საიდუმლოს იძულებით გახსნა იყო, კერძოდ ვგულისხმობ პოე-  
ტურ ფორმას, მის რიტმს და ა. შ.

მიუხედავად სახალხო მისტერიების მიერ თავისი ფუნქციების შესრულებისა  
(ნაწილობრივ მაინც), სახალხო მისტერიას ისევე, როგორც საკულტო რელიგიურ  
მისტერიას, თავისი ტაძარი უნდა ჰქონოდა, რათა მისტერია ჩამდგარიყო კანო-  
ნიკურ ფორმაში, უფრო მართვადი და დიდი ზემოქმედების უნარის მქონე ყო-  
ფილიყო. სახალხო მისტერიის ტაძარს ერთდროულად უნდა გადაეწყვიტა კულ-  
ტის წინაშე დასმული საკითხები — თეატრალური შენობის აშენება ლოგიკურად  
გარდუვალი ხდება (რა თქმა უნდა, აქაც გვაქვს პროცესი. — ხის დროებითი ნა-  
გებობიდან სტაციონარულ ქვის შენობაზე გადასვლისა).

მ. თეატრალური შენობა-ნაგებობა — სახალხო მისტერიის ტაძარე (პროფ. სიულ თეატრალური ნაგებობას, მე კვლავ ტაძარს ვუწოდებ, ხოლო იქ მიმდინარე ქმედება — თამაშს სამოქალაქო მისტერიას. ამის მიხეზი გახლავთ ამფითეატრის ორქესტრას ცენტრში რელიგიური სამსხვერპლო-საკურთხეველის არსებობა, თავად სპექტაკლის — დღესასწაულის დაწყება მსხვერპლთშეწირვით, მაყურებელთა გაუფითახებით — სისხლის ცხებისა და სამსხვერპლო ხორცის ჭამით — საერთო რიტუალში ჩართვით თავისებური დღევანდელი ქრისტიანობისათვის დამახასიათებელი ზიარების რიტუალის ელემენტების შემცველია. სპექტაკლის წარმოდგენისას მოქმედების განვითარებაც ხომ ამ სამსხვერპლო-საკურთხეველის გაოშემო ხდებოდა). აქ ადგილს სამოქალაქო მისტერია იკავებს, რომელიც სახალხო მისტერიას გაცილებით მწყობრ სახეს აძლევს. სწორედ სამოქალაქო მისტერიით ხდება ანტიკური თეატრის ჩასახვა, მაგრამ ვფიქრობ ესქილესა და სოფოკლეს ჩათვლით, ჩვენამდე მოღწეულ მასალებზე დაყრდნობით, საქმე ჯერ კიდევ სამოქალაქო მისტერიებთანა გვაქვს, რადგანაც ორივე ქურუმი და ინიციაცია გამოვლილი განდობილი, საიდუმლოთა მფლობელნი იყვნენ. მიუხედავად მათი წვლილისა პროფესიული თეატრის საბოლოო ჩამოყალიბებისათვის, ისინი ჯერ კიდევ თეატრს აძვიდრებენ რიტუალურ-საკრალური რელიგიური მისტერიისადმი დამახასიათებელი ძლიერი ელემენტებით. ასეთი ტიპის ხერხებს მაყურებელზე ძლიერი ზემოქმედების საშუალება აქონდათ.

ამჯერად მათი შემოქმედებითი ღვაწლისა და ღირსებების შესახებ არ ვსაუბრობთ, ეს ცალკე საუბრის თემაა.

ესქილე, რომელმაც მთელი რიგი ახალი თეატრალური ხერხები „შექმნა“ — ანუ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ მასთან შეიდი სიახლე-ხერხი წინა ავტორებისაგან განსხვავებით სერიოზულად იყო დაკავშირებული საიდუმლო მისტერიებში არსებულ ხერხებთან გახდა დრამატურგიულ ქსოვილში არსებულ ქმედითი სიახლეების ავტორ-შემქმნელი შემოქმანი ან მისტერიის საიდუმლოს „გამცემი“. იგი ასევე მიმართავს პოეტურ ტექსტში ანაგრამების სისტემას, რაც ასევე მაგიური შინაარსის მქონეა და ვერბალურ ნიღაბს წარმოადგენს (ყველაფერთან ერთად, იგი მაყურებლის ზომბირების საშუალებასაც იძლეოდა).

ქოროს ფუნქციის მნიშვნელობაც ხაზს უსვამს ამ პერიოდის თეატრის, როგორც სამოქალაქო მისტერიის ფორმაზე.

სოფოკლე კიდევ უფრო დემოკრატიულს ხდის სამოქალაქო მისტერიას, მის პიესებში ღმერთების თავგანწირვის (პრომეთე) სანაცვლოდ ჩვეულებრივ მოკვდავთა, მაგრამ გმირების გამოყვანით. მისი პერსონაჟები, არიან რა კვლავ მითოლოგიურ სიუჟეტზე აღმოცენებული გმირები, სამოქალაქო-სახელმწიფო, მორალური ნორმებისათვის თავგანწირულ ადამიანებს წარმოადგენენ. ასე რომ, მათი მსხვერპლად შეწირვა კვლავ რიტუალურ აქტთანაა დაკავშირებული, მაგრამ რასაკვირველია, გაცილებით სუსტად, ვიდრე ესქილესთან.

4. სამოქალაქო მისტერიიდან უკვე ჩამოყალიბებული თეატრალური ხელოვნების შექმნა, ანუ რომელსაც ჩვენ დღემდე პროფესიულ თეატრად ვიხსენიებთ, ვფიქრობ, საბოლოოდ ვერაპიღესთან ხორციელდება. ჩვენამდე მოღწეული დრამატურგიებიდან იგი პირველია, რომელიც უკვე აღარ არის პროფესიით დაკავშირებული, საკულტო მისტერიისთანა, ამცირებს ქოროს ფუნქციას და მის ტრა-



გედლებში გმირები ეწირებიან უკვე არა სამყაროს კანონებს, არამედ სამყაროს კანონით ისჯებიან ადამიანური ვნებებისათვის, მეორენაირად მისი ხელოვნება მთლიანად ადამიანურ თვისებათა მოდელირება-მიმეხისია! ისინი ადამიანურ ვნებებს წვირებთან.

თეატრალური ხელოვნების განვითარების უწყვეტი პროცესი ნელნელა ხსნის მთელ რიგ მისტერიალურ ელემენტებს, რაც შეზღუდვის სახითაც არსებობდა და თეატრიც თავისებური „წმინდა“ რელიგიური მისტერიიდან პროფესიული თეატრის (დღევანდელი გაგებით) გზაზე დგება.

კლასიკური თეატრალური ფორმის პარალელურად მცირე ფორმის არსებობა თავიდანვე გამოიწვევს მათ მისტერიებისაგან, თუმცა, მათი ძველი ნათესაური კავშირი რიტუალთან, თამაშის ფენომენთან ბუნებრივად უღაგაა, მაგრამ მათ განვითარების სხვა გზა აქვთ არჩეული, კიჩის სერიოზული და დიდი დოზით შეღწევის შედეგად, მათ მძლავრი ტრანსფორმაცია განიცადეს, უფრო მეტად კომიკური, ყოფითი, სოციალური გახდნენ, მხედველობაში მაქვს მიზეზი და პანტომიმა, მოგვიანებით პისტრიონები, რომელნიც უკვე გამჭრალი, ეტრუსკული კულტურის ნაშთს წარმოადგენდნენ.

განსაკუთრებული საუბრის თემა უნდა გახდეს თავად კომედია, როგორც თეატრალური ფორმა. კომედია, ზემოთ აღნიშნული ფორმებისაგან განსხვავებით, დახვეწილი მაღალორგანიზებული საერო ხასიათის სანახაობაა, მაგრამ, ჩემის აზრით, ის საწყის ეტაპზე შეინიშნება გარკვეული სოციალური დაკვეთის ელემენტები. კომედია შეიძლება ანგარიშსწორებისა და საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბების კარგი საშუალება გამხდარიყო ოფიციალური სახელმწიფო, რელიგიური სტრუქტურებისათვის, რის გამოც, ზოგადი ფორმის მიხედვით, და საერთოდ თეატრალური ხელოვნების, როგორც გამომსახველობითი საშუალებების მიხედვით, მას პირდაპირი — იდეოლოგიური კავშირი საკრალურთან და მისტურთან არა აქვს.

ეს სრულებით არ ნიშნავს კომედიის მნიშვნელობის უგულვებელყოფას ანდა წარმოქმნის საწყის ეტაპზე მისი მისტერიასთან კავშირის გამორიცხვის მცდელობას, ამ კავშირის შესახებ გარკვეული მოსაზრებები შემოთავაზებას.

როგორც ჩვენთვისაა ცნობილი, ჩვენამდე მოღწეული წყაროების მიხედვით, ჯერ კიდევ მეორე ეტაპზე, ანუ სახალხო მისტერიების დღესასწაულების დროს, საერთო მხიარულებას ყოველთვის მონაცვლეობდა მწუხარება მიცვალებულთა მოხსენიებით, დარღთ და ა. შ. თავად დემეტრას მისტერიებიც ამ გუნება-განწყობილების მონაცვლეობაზე იყო აგებული. მოსახლეობის გართობა სახელმწიფო პოლიტიკის საკითხი იყო, ხოლო კომედია ამ ფუნქციის საუკეთესო რეალიზატორი (დმერთებიც კი, რომლის შიშიც ჰქონდათ ადამიანებს და ღღის დასაწყისში ტრაგედიებში შიშსა ჰგვირდნენ, ღღის ბოლოს კომედიებში დაცივისის ობიექტებად იქცეოდნენ. ეს თავისებური თერაპია, ალბათ, განტვირთვის კარგი საშუალებაც იყო — საკრალური სიმბოლოებით დაშინება და ყოფითი დეტალებით გამხიარულება).

საკონკურსო დღეს — სამ ტრაგედიას აგრძელებდა სატირული დრამა, სადაც თავისთავად მსხვერპლშეწირვის პრობლემა მთლიანად მოხსნილი იყო, და აბოლოვებდა კომედია — ფუნქციონალურად განწყობილობათა ცვლით; რთაა

გვიქრობ, ტრაგედია და კომიკურს აღრევის ბირველ მკვლელობასთან. გააჭებ საქმე, რომელიც არა როგორც დრამატურგიული, არამედ როგორც სადადგმარ სორგანიზაციო ხერხია გამოყენებული — ცრემლებს სიცილი ცვლის — თავისებური ვანწმენდის პროცესია, რასაც მთლიანი დღის შედეგით კვლავ საკრალურ-რელიგიურ ვანწმენდასთან აქვს კავშირი.

არისტოტელე იყენებს ტერმინს „კათარზისი“ და მას მიაჩნია, რომ ტრაგედის ფუნქცია სწორედ ადამიანის ვანწმენდაა, რელიგიური კათარზისი — ვანწმენდა-მონანიების ცრემლების შემდეგ — განთავისუფლებით მონიჭებული სიხარული, სიცილი უნდა ცვლიდეს. ასეთ კონტექსტში დღესასწაულის, როგორც საერთო დღის ორგანიზაცია თავად უნდა ატარებდეს საკრალურ, რელიგიურ ფუნქციას.

ოცდახუთი საუკუნის განმავლობაში მიმდინარე პროცესები თავისთავად კონცენტრირებული წესით განვითარდა XX საუკუნის თეატრში. წინა საუკუნეში ჩამოყალიბებული რეჟისორის პროფესია, რომელიც სულ არსებობდა თეატრის არსებობასთან ერთად, კონკრეტული პირობებიდან გამომდინარე იყო და ადამიანის თვითრეალიზაციის, სამყაროში დამკვიდრების ახალ საშუალებებს იძლეოდა. რეჟისორის პროფესია, რომელიც, როგორც უკვე გითხარით, სულ არსებობდა, მაგრამ კმაყოფილებოდა შუალედური მდგომარეობით ორგანიზატორისა — თუმცა ეს პროფესია გაცილებით უფრო მაღალ საფეხურზე უნდა ყოფილიყო რელიგიური საკულტო სანახაობების დროს ადრე ანტიკურ და შუა საუკუნეებში, სადაც დღევანდელი გაგებით რეჟისორი საკულტო ქურუში, მისტიური ენის მცოდნე „მაგი“ (გრძნეული) იყო, თუმცა, განსაკუთრებულ გარემოებად ის უნდა გამოიყოს, რომ ადამიანი, რომელიც ზღვება რეჟისორი — იგი ერთპიროვნულად ქმნის თავის სამეტყველო ენას სპექტაკლის სახით, ანუ დღევანდელ პროფესიონალ რეჟისორს შეიძლება სამოქალაქო ქურუმიც კი ვუწოდოთ, რომლის მცდელობაცაა „წმინდა თეატრის“ საიდუმლოებებში შეღწევა.

თანამედროვე პროფესიულ თეატრში სიმბოლოების გაჩენა და მეტაფორული აზროვნების შემოტანა, მნიშვნელოვნადაა დაკავშირებული რეჟისურის, როგორც პროფესიის ჩამოყალიბებასთან. შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორი საკრალური მისტერიის ქურუმისაგან განსხვავებით ყალიბდება სამოქალაქო ქურუმად, ანუ სამოქალაქო სტერეოტიპების გამტარებლად. რეჟისორის პროფესია ყველაზე ღრმად შეიჭრება რიტუალურ ქმედებათა და სიმბოლოთა ამოხსნისა და სცენაზე რეალიზაციის საქმეში.

მეოცე საუკუნეში საუკუნეთა მიჯნიდან მოყოლებული შექმნა რა ახალი თეატრალური მოდელი — ახალი დრამის სახით, რომელმაც ფაქტიურად ინტელექტუალური თეატრის მიმართულება ჩამოაყალიბა და თუ არ ჩავთვლით ელიოტისა და კლოდელის მცდელობას შეექმნათ ქრისტიანული ტრაგედია, რაც თავად გამორიცხავდა ტრაგედიის ზოგად იდეას, მაგრამ იაზრებოდა როგორც უანრის ევოლუციური მომენტი. ინტელექტუალურმა თეატრმა მაინც გადააფასა კლასიკური ტრაგედიის ზოგადი კანონები, მატერიალური-ფიზიკური შეეცვალა მორალური სიკვდილით ან მკვლევლობით, ბოლომდე ჩამოაყალიბა რეჟისორის პროფესია და თითქოსდა თეატრი მთლიანად „ადამიანური“ ხელოვნება გახდა. მიუხედავად ყოველივე ამისა, თეატრი პარადოქსულად, მაგრამ შინაგანი პრო-

ტყელების მხრივ, ლეგიტიმურად უბრუნდებოდა უძველეს საწყის ფორმებს და მხედუნდა მითოლოგიური, სიმულტანური, რიტუალური, მისტერიალური, სინთეტური და სხვა საწყისი ფორმების რეამინირებას.

ტოტალური სინთეზის ეპოქაში, როდესაც თეატრი ერთის მხრივ მაღალმხატვრული თეატრალური ნაწარმოების შესაქმნელად იღვწის, იყენებს მდიდარ გამომსახველობით ხერხებს და ეფექტებს, მეორეს მხრივ, უძველეს რიტუალს, როგორც სპექტაკლის საფუძველს. რიტუალი თავისთავად სინთეტურობის საუკეთესო მაგალითია იმ მხრივ, რომ მასში ჩადებულია სინთეტური და პოლიფონური ფორმა. იმ ფორმით, რა ფორმითაც ჩვენ რიტუალს ვიყენებთ, იგი ადამიანს ჰგავს. ადამიანის შიშველი სხეულის პლასტიკა, მისი ვოკალურობა, სხეულის ნათება, მუსიკალურობა სინთეტური ხელოვნების მწვერვალია. ამიტომაც არის, რომ „პომპეზური“ თეატრალურ წარმოდგენასა და ჩვეულებრივ რიტუალს შორის საერთოა ერთი — ადამიანის სხეული როგორც სინთეტური მექანიზმი. პომპეზურ მდიდარ წარმოდგენაში იწყება სხეულის შემოსევა, დაფარვა, დამიმება, რის გამოც ქრება სხეულის უშუალო ნათება, ბუნებრივი პლასტიკა, ვოკალურობა... ამ კომპონენტების მაგივრად, სინთეტური წარმოდგენა იყენებს „ტექნიკურ მიმიკრიას“, ტექნიკურ განათებას, ფერს, მუსიკალურობას, სადაც საფუძველი კვლავ პრიმიტიული ხერხების მიმბაძველობაზეა აგებული.

ადამიანის თვისებები ბევრად დამოკიდებულია იმ ბუნებრივ გარემოებაზე, სადაც იგი ყალიბდება, როგორც ფიზიოლოგიური მექანიზმი. ასე რომ, ნაციონალური ეთნოფსიქოლოგია ის გასაღებია, რითაც შეიძლება ამოიხსნას სხვადასხვა ნაციონალური კულტურა და ადამიანი მასში, როგორც ნაციონალური რიტუალის პრიმიტიული მექანიზმის მატარებელი. 3 (ლ. ხ. ექსპერიმენტიდან ბაროკომდე ქართულ თეატრში — ე. „თეატრი და ცხოვრება“, 1996 წ. № 1—3, გვ. 73).

ყოველი ნაციონალური კულტურა, ნაციონალური კოსმოსი ეროვნულ საიდუმლოთა მატარებელი გასაღებია, რომელიც მუდმივ კავშირშია ისტორიულ ფესვებთან.

რაც უფრო მივდივართ წინ, მით უფრო მეტად ვუბრუნდებით ცივილიზაციათა ფესვებს — საწყის ფორმებს, პირველქმნილ განცდებს იმ იმედით, რომ ამით უფრო მეტად ამოიხსნება სამყაროს კანონზომიერებანი ნიღბით შემოსილი სიმბოლოებით ათამაშებული ადამიანი — მსახიობის მიერ.

თეატრალური ხელოვნების საკრალური და მისტერიული დანიშნულება თითქოსდა გაასმაგდა XX საუკუნეში. მან ყველგან იპოვა თავისი დანიშნულება. — მიუხედავად საეკლესიო დევნისა და ფარული ექსპლუატაციისა, პოლიტიკოსებმა, უარი თქვეს რა მის დევნაზე, ოსტატურად მოიხრგეს იგი ყველა წესებითა და აქსესუარებით, თეატრალური თამაშის ზოგადი ფორმა სამედიცინო დაწესებულებებშიც კი მოხვდა კაცობრიობის ჯანმრთელობის შენარჩუნების მიზნით. თეატრმა მსოფლიო მოთამაშეთა სცენად აქცია.

საქმე გვაქვს თეატრალურ ხელოვნებასთან, რომელმაც თავი დააღწია რა რელიგიურ სივრცეს და გახდა რა სამოქალაქო ინტერესების გამტარებელი, საიდუმლო ენით აღჭურვილი კვლავ რიტუალისაკენ შემობრუნდა. პროფესიულ თეატრსა და პირველქმნილ რიტუალს შორის ურთიერთგარავიჯაციის პროცესი შეინიშნება.

XX საუკუნის თეატრი შეიძლება წარმოედგინოთ, როგორც არისტოტელესეული და ანტიარისტოტელესეული (არაარისტოტელესეული) თეატრალური ფორმების „კონფლიქტის“ თვითდამკვიდრების დინამიკური პროცესი, რომელშიაც, არსებული ნორმების მიხედვით, თითქმის ყველა თეატრალური ძიება, ექსპერიმენტი არღვევდა არისტოტელესეულ თეატრს.

უძველესი დროიდან მოყოლებული XXI საუკუნეში გარდამავალი თეატრი, რომელიც პროფესიული არსებობის უკვე ოცდაექვს საუკუნეს ითვლის, თეატრალური ექსპერიმენტების თითქმის ერთ სივრცეში არსებობს, რადგანაც მეოცე საუკუნის ბოლო პერიოდის თეატრალური ძიებანი საკმაოდ ეკლექტურად ვითარდება. არ წარმოჩენილა რა ჯერ რაიმე ახალი მიმართულება ან ფორმა. ჯერ-ჯერობით ჩვენ ვვაქვს არსებული ისტორიული ფორმების გადამუშავება, გამოყენებულ მიზანსცენათა კომპილაციები ან რემინისცენები. რეჟისორის პროფესია გვიანტერესებს ახალ ინტერპრეტაციათა სიღრმით, პროფესიული ოსტატობით, შემოთავაზებულ მეტაფორათა რიგით და ა. შ.

თეატრალური ისტორიის განვითარება სხვადასხვა ეპოქაში თეატრალურ ფორმათა ძიებაზე იყო დამოკიდებული. XX საუკუნის თეატრი ყველაზე უკმთ წარმოაჩინს პრაქტიკოსთა და თეორეტიკოსთა კამათის შედეგებს. ამ საუკუნეში კონცენტრირებული მანიფესტებისა და მიმართულებების რაოდენობა თითქმის განვილილ საუკუნეებში დაგროვილ და ჩვენამდე მოღწეულ დასახელებებზე მეტია.

მიუხედავად თეატრალური ტექნიკის, მაშინერიის განვითარებისა, მრავალ თეატრში წინა პლანზე გარეგნულ ფორმათა „სიღარიბე“ გადმოდის, ხშირად იყენებს ნიღბების უძველეს ხერხს. თითქოსდა ნიღაბი ხელმეორედ აღმოაჩინეს XX საუკუნის თეორეტიკოსებმა და პრაქტიკოსებმა არა მხოლოდ პროფესიულ სცენაზე, არამედ სასწავლო პროცესში. ყველაზე საინტერესო კი ის იყო, რომ ნიღბის შემოღწევის გზად აღმოსავლეთი და აზია სახელდება, მაშინ როდესაც საკუთარი ევროპული ფესვები ნიღბის კულტურისა თითქოსდა მივიწყებული აღმოჩნდა.

თანამედროვე თეატრი მიუხედავად საუკუნის ბოლო წლებში (წინა საუკუნეიდან უკვე ტრადიციად ქცეული) სტუდიების მომრავლებისა, ვერბალური და არავერბალური, პლასტიური და დრამატული თეატრალური ფორმების ფონზე ახალი სიტყვის თქმას ელოდება. რა თქმა უნდა, ეს „სიტყვა“ — ალბათ უნივერსალური სინთეტური მოდელი საერთო წარსული მეგვიდროებისა. მეოცე საუკუნის თეატრში არეკლილი და გადამუშავებული — რიტუალი კოსმიური ქმედება, პლასტიური ნიღაბი, რომელიც მოკლებული იქნება ვერბალური ნიღბის სემანტიკურ მნიშვნელობას. იქნება ახალმა საუკუნემ დააბრუნოს მშვენიერების-სილამაზის ჰემმარიტებასთან გატოლების კატეგორია და სპექტაკლიც ზვიდან სახილველი ამფითეატრში გათამაშებულ, ლამაზ სახილველად გადაიქცეს.

ერთს კი მოგახსენებთ დასკვნის სახით, შეიძლება დაგდაღეთ კიდევ მრავალი ნაცნობი ჰემმარიტების ხშირი მოხმობით, უბრალოდ სურვილი მქონდა თეატრის ჩასახვის სტრუქტურის ერთ-ერთი ვარიანტის შემოთავაზებისა, XXI საუკუნის წინ ზოგიერთი რამ გაგვეხსენებინა და გაგვეანალიზებინა, რომელიც განსაზღვრავს საერთო განვითარების ტენდენციებს და მომავლის თეატრსაც.

## რეჟისორი, რომელიც აღარასოდეს წავა თეატრიდან

1998 წლის 11 მაისს გარდაიცვალა თანამედროვე ქართული თეატრის პატრიარქი ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი, და კინომსახიობთა თეატრს, რომელიც დააარსა რეჟისორმა და რომელსაც ქართველი მაყურებელი სიყვარულით „სახელოსნოდ“ მოიხსენიებდა, მიხეილ თუმანიშვილის სახელი მიენიჭა. ბატონმა მიხეილმა რამდენიმე ასეულ მოწაფესთან, რამდენიმე ათეულ შესანიშნავ სპექტაკლთან და ზღვა რეჟისორულ და პედაგოგიურ გამოცდილებასთან ერთად მომავალ თაობებს რამდენიმე საინტერესო წიგნიც დაუტოვა, რომელთაგან ერთ-ერთს დაარქვა „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“. ეს მაშინ ბატონი მიხეილი რუსთაველის თეატრიდან წავიდა და ახალი, სწორედ ჩვენთვის კარგად ნაცნობი, კინომსახიობთა თეატრი შექმნა, თეატრი, რომელსაც ორი ათეული წელი უანგაროდ ემსახურა და რომლიდანაც იგი უკვე აღარასოდეს წავა.

12—18 დეკემბერს მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრი საგასტროლოდ იმყოფებოდა მოსკოვში. საერთაშორისო აქცია „ბრავო, თუმანიშვილი!“ მოეწყო მოსკოვის ხელისუფლების, უმუშალოდ ბატონ ი. ლუკოვის, საქართველოსა და რუსეთის საელჩოების ერთობლივი, საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და სათეატრო სააგენტო „გრის“-ის თაოსნობითა და ძალისხმევით.

საგასტროლო აფიშაზე წარმოდგენილი გახლდათ ბატონ მიხეილ თუმანიშვილის სამი სპექტაკლი: თ. უაილდერის „ჩვენი პატარა ქალაქი“, დ. კლდია-

შვილის „ბაკულის ღორები“ და უ. შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიწმარე“. თეატრს უმასპინძლა მ. ერმოლოვას სახელობის თეატრალურმა ფიცარნაგმა. შვიდი საღამოს განმავლობაში სრული ანშლაგით ითამაშეს ორ-ორჯერ „ჩვენი პატარა ქალაქი“ და „ბაკულის ღორები“ და სამჯერ „ზაფხულის ღამის სიწმარე“, ცნობისათვის უნდა აღინიშნოს, რომ მ. ერმოლოვას თეატრი მაყურებელთა დარბაზის ტევადობით თითქმის ოთხჯერ დიდია ჩვენს კინომსახიობთა თეატრზე, ამდენად სრული ანშლაგი და მაყურებელთა გულწრფელი ოვაციები თავისთავად ქართული თეატრის დიდ გამარჯვებას ნიშნავს.

კინომსახიობთა თეატრისათვის საგასტროლო მოგზაურობა უცხო ხილი როდია, მაგრამ ამჯერად ისინი სულ სხვა მდელვარებით გაემგზავრნენ, რადგან შვიდმა თვემ განვლო, რაც დიდმა მანესტრომ დატოვა ისინი. ამ გასტროლს თუმანიშვილის გარეშე დიდი სევდა და ტკივილი და იმავდროს კიდევ უფრო დიდი პასუხისმგებლობა და სიამაყე ახლდა. ასეთ ვითარებაში კი გამარჯვება და აღიარება, რომელიც კინომსახიობთა თეატრმა მოიპოვა, ასეზის დასაფასებელია და ღირებული, რამეთუ ეს თუმანიშვილის სკოლის, მისი შემოქმედებითი მეთოდის, სათეატრო ესთეტიკის გამარჯვებაა. დღეს თანამედროვე ჩქაროსნულ რიტმებში ჩაძირულმა, მჩქეფარე სიცოცხლით აღსავსე მოსკოვურმა სათეატრო ელიტამ ერთხმად აღიარა: „ბრავო, თუმანიშვილი!“



რას ნიშნავს ეს აღიარება ჩვენთვის? — ამ კითხვით მივმართეთ თეატრ-  
მოცოდნე ნათელა ურუშაძეს. რომელიც გასტროლებზე ახლდა თეატრს.

ნათელა ურუშაძე — დღევანდელ ვითარებაში, როცა ერთი  
თორმაცდიდან მეორეში გადავიდით. როცა მოსკოვმა ასე იცვალა  
სახე, როცა ირგვლივ ასეთი მოჭარბებაა მყვირალა, ეფექტებზე აგი-  
ბული ხელოვნებისა. როცა ყველგან ბატონობს საბაზრო ეკონომიკის  
მკაცრი კანონები, მიწინოდა, რომ შესაძლოა დღევანდელი მოსკო-  
ვლი მაყორბლისათვის გაუგებარი ყოფილიყო კინომსახიობთა  
თეატრი. რომელიც თანამედროვე გაგებით მოდური სულაც არ გახ-  
ლავთ. საბედნიეროდ, ასე არ აღმოჩნდა და მე თვალნათლივ დავინა-  
ხი, რომ თსიქოლოგიური თეატრი, ანუ ადამიანის სულაური სამყა-  
რის მაძიებელი თეატრი, გარაფერმა მოკლა.

— „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ მოსკოვმა პირველად იხილა, სამაგიეროდ,  
მოსკოველი მაყურებლისათვის კარგადაა ნაცნობი „ბაკულას ღორები“ და „ჩვენი  
პატარა ქალაქი“, და მაინც მან სხვა სპექტაკლები იხილა. რადგან ბევრი როლის  
შემსრულებელი შეიცვალა. როგორ იმოქმედა ამ გარემოებამ სპექტაკლების ღირ-  
სებებზე და როგორ იყო მაყურებლის აღქმა?

— ყველა სპექტაკლს გარკვეული ცხოვრება აქვს. თუ არ გცოცხ-  
ბი, „ჩვენი პატარა ქალაქი“ 1983 წელს დაიდგა. „ბაკულას ღორები“  
კიდევ უფრო ადრე, 13 წელი, რა თქმა უნდა, ცალილებებს გულის-  
ხმობს. უპირადად ისაა, რომლის შემსრულებელთა მხრიდან, მაგრამ  
მოუხიდავად იმისა, რომ მსახიობები შეიცვალნენ. მიხეილ თუმანი-  
შვილის სპექტაკლები უცვლილი დარჩა. რადგან ისეა აგებული, რომ  
სტრუქტურულად გერაფერი არღვევს. სტრუქტურა — ეს იყო ბა-  
ტონ მიხეილის სათაატრო ძალა. ის ჩნდება ისეთ მყარ მთლიანობას,  
რომელიც ორთის გამოცდას უძლებდა და დღესაც უძლებს.

— თქვენ ყველა წარმოდგენას დაესწარით. რომელ სპექტაკლზე იყო ყვე-  
ლაზე ამაღელვებელი მაყურებელთა დარბაზის გამოძახილი?

— თ. უაილდერის „ჩვენი პატარა ქალაქი“ზე“. მე ვფიქრობ, რომ  
საგასტროლო რიპერტუარის შედგენის დროს ჩვენ დაეფუძვით გარ-  
კიბული შეიკდომა. რაც წმინთა ტექნიკური მიზნით იყო განპირო-  
ბებული. არათა უმჯობესი იქნებოდა, რომ გასტროლები გახსნილი-  
ყო და დახურულიყო სწორედ ამ სპექტაკლით. რადგან ბატონ მი-  
ხეილის პოზიცია, პიროვნული სათქმელი სწორედ „ჩვენი პატარა  
ქალაქში“ გაიხადდა. შემთხვევითი არ გახლავთ, რომ როცა ბატონ  
მიშას აკითხებოდნენ საყარბილი სპექტაკლის შესახებ, იგი „პატარა  
ქალაქს“ ასახილებდა. ეს სპექტაკლი ხომ ყოველს ენება, ყველა ასა-  
ცხ აღამიანს. თანაც აბსოლუტურად ქართულია და მისეული. მე  
უხედავითა მაყორბილს, რომლისაც ღირაოდ ჩამოსთლითა ცერემლი...

— და, რა თქმა უნდა, ეს ცრემლი იყო არა მხოლოდ ჩვენი თეატრის გამარ-  
ჯების დახტორი. არამედ სიმბოლო მიხეილ თუმანიშვილის თეატრალური ფენო-  
მენის უკვდავებისა... შვიდი თვეა, რაც ბატონი მიხეილი წავიდა ჩვენგან. როგორ  
ფიქრობთ ვინ შეიძლება განაუბლებს მისი თეატრის ბედს — დიდი მესტროს  
უპირფასეს მემკვიდრეობას?

— დასი ამჯერად განსაკუთრებულად დღედავდა, რადგან, ბუნებრივია, ოსტატის დაკარგვის დიდ ტკივილს სვალინდელ დღეზე ფიქრიც ერთვის თან, რადგან უხელმძღვანელოდ დარჩენილი თეატრის ბედი სავალალოა. დღეს კინომსახიობთა თეატრის წევრები ამ მღვლვარებამ გააერთიანა. ცხოვრება კი უნდა გაგრძელდეს. როგორ? ცხოვრების გაგრძელება ხომ ნიშნავს ახალი სპექტაკლების დადგმას, ახალგაზრდა ძალთა შემომატებას და ამ ძალების მოფრთხილებას, ვინ უნდა იტვირთოს ყოველივე ეს? ამდაგვარი კითხვა მოსკოვშიც დაისვა და იგი თეატრმცოდნე ნატაშა კრიმოვას დაებადა. ქეთი ჩხეიძემ თქვა, რომ ის რეჟისორ თემურ ჩხეიძის გარდა სხვა კანდიდატურას ვერ ხედავს და, სხვათა შორის, ყველა იქ მყოფი დაეთანხმა ამ თვალსაზრისს; რაც ძალზე მნიშვნელოვნად მიმაჩნია. ვფიქრობ, ადამიანს, რომელიც ჩაუდგება კინომსახიობთა თეატრს, უკვე უნდა ჰქონდეს მოპოვებული შემოქმედებითი ავტორიტეტი, უნდა ჰქონდეს ნათელი მიზანი, რაც აისახება რეპერტუარში, უნდა შესძლოს თავად სვლა ამ მიზნისკენ და მთელი კოლექტივის გატაცება ამ მიზნით. რადგან ასეთ შემოქმედად ერთხმად მიიჩნიეს თემურ ჩხეიძე, როგორც ჩანს, ის ამ თვისებების მატარებელი შემოქმედია. ახლა საქმე მხოლოდ იმაშია, თუ რას გადაწყვეტს თავად კანდიდატი.

შვიდმა თვემ განვლო. რაც ბატონი მიხეილი აღარ არის, მაგრამ არსებობს თეატრი, რომელიც მის სახელს ატარებს, არის არმია მისი შემოქმედებითი მრწამსის ერთგული შეგირდებისა, არსებობს მიხეილ თუმანიშვილის სათეატრო სკოლა, მისი უმდიდრესი მემკვიდრეობა და წიგნი „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“. მისი ავტორი უკვე აღარასოდეს წავა თეატრიდან.

ბედნიერებაა იყო თანაზიარი სათეატრო ეპოქისა, რომელსაც მიხეილ თუმანიშვილის თეატრი ჰქვია!

ბედნიერებაა იყო იმ თაობის წარმომადგენელი, რომელიც გაიზარდა ბატონ მიხეილის სპექტაკლებზე!

ბედნიერებაა, იწოდებოდე მიხეილ თუმანიშვილის თანამედროვედ!

უკვდავება რჩეულთა ხვედრია. მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედება უკვდავებასთანაა წილნაყარი.

ბრავო, მანესტრო!

ბრავო, თუმანიშვილს!

ესაუბრა ფიქრია შუშიტაშვილი

## რუსუდან ჭუბთაძელამ

### მამ, გვიყვარდეს „აბესალომი“!

ოპერის „ანრის ნიშანდობლივ თავისებურებათა კვლევის შედეგად ასაფიქვი ასეთ დასკვნას აკეთებს: „ოპერა ეპოქის ინტონაციური წყობის მგრძნობიარე ბარომეტრია“-ო. მიცნიერი აქ ეპოქის სულისკვეთებასაც გულისხმობს. შემთხვევითი როდია, რომ საოპერო „ანრის მალალმხატვრული ნიმუშები ეროვნული სულისკვეთების შესატყვისნი არიან. არც ისაა, ალბათ, შემთხვევითი, რომ ამ „ანრის ეტალონური ნიმუშების შექმნა უპირატესად ეროვნული თვითშეგნების ევოლუციური პროცესის საეჭაბო პერიოდების თანმხვედრია ხოლმე. იქნებ ამიტომაც, რომ გერდის ოპერათა დიდი ნაწილის პრემიერები ეროვნული დღესასწაულის მნიშვნელობას იძენდნენ: ვაგნერის „ლოენგრინი“, „ჩანპოიზორი“, „მაისტერზინგერები“ გერმანული ეროვნული სულის სიმბოლოდ მიიჩნეეს; ფრანგებისთვის დიბუისის „პოლეს და მელიზანდე“ ლამის რელიგიური თავყვანისციმის საგნად იქცა: გლინკას „ივან სუსანინი“ „რუსული ხასიათის პირდაპირობის, სიმამაცის და სულის სიმტკიცის გამომხატვე-

ლად“ სცნეს. ამგვარი განსაზღვრებანი საოპერო ქმნილებებისა მუსიკისმცოდნე ლიტერატურაში იოლად ამოიკითხება. ამიტომ იქნებ ღირს გახსენება, თუ რატომ დამთავრდა დიდი ხნის მუშაობა და პირველად სრული სახით თუ რატომ შესრულდა კიდეც ზ. ფაღლიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ სწორედ 1919 წლის 21 თებერვალს. საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ საქართველოს ეროვნული და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის ხანმოკლე პერიოდმა, 1918—1921 წლებით რომ იფარგლება, რარიგ განაპირობა ეროვნული კულტურის ზოგადად და მათ შორის, მუსიკალური კულტურის, სახელდობრ კი საკომპოზიტორო შემოქმედების არნახული აღმავლობა. დროის სწორედ ამ მოკლე ვალაში, ერთიმეორის მიმდევრობით დაიწერა და გაიდგრა კიდეც ქართული საოპერო ხელოვნების სწორუპოვარი თვალმარგალიტები: „აბესალომ და ეთერი“ და „ქეთო და კოტი“, აგრეთვე „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ — სამივე 1919 წელს, „დაისი“ — 1923 წელს.

საქართველოს ეროვნული და სახელმწიფოებრივი დამოუკიდებლობის ჟამს შექმნილმა ოპერამ „აბესალომ და ეთერი“ ეროვნული სულის მანიფესტის დანიშნულება შეიძინა მრავალი განზომაილებით. ცხადია, განგების ძალით. და არა შემთხვევითობის გამო მოხდა ის, რომ ამ ეროვნულმა სახელოვნებო მანიფესტმა ასაზრდოვა ეროვნული კულტურის უამრავი სფერო — საკომპოზიტორო შემოქმედება, სადირიჟორო, ვოკალური, ინსტრუმენტული სკოლების ჩამოყალიბებასა და წინსვლას ემსახურა, რა მაქვს მხედველობაში?

„აბესალომ და ეთერის“ ისტორიული ფუნქციისა და ერის მუსიკალურ კულტურაში მისი ადგილის თაობაზე დიდი ხანია ერთნიშნა აზრია ჩამოყალიბებული. ამ ქმნილებამ წარუხოცველი კვალი გააგლო ერის სულიერ ზრდაში. მაგრამ ერთია მუსიკალური ნაწარმოების ადგილი და როლი იროვნულ მუსიკალურ სავანძურში. მისი მხატვრული ღირსება ხარისხოვნებით რომ არის განპირობებული, და მეორე — მისი წვლილი კულტურის სხვადასხვა სფეროს ევოლუციის საქმეში. შეიძლება არსებობდეს და არსებობს კიდევ, საკუთრივ ნაწარმოები, მისი სანოტო ჩანაწერი, და მას არც გააჩნდეს მუსიკალური კულტურის სხვადასხვა სფეროების მკაოორდინირებელი მნიშვნელობა. ან კი არც იყოს მისი შემოქმედების ძალა ესოდენ ცხოველმყოფელი. ეს უკანასკნელი კი ნაწარმოების ფუნქციას საკუთრივ ჟანრის ისტორიაში ეგ-

ებ არც ცვლიდეს. სულ სხვაა ნაწარმოების შემოქმედება ზოგადად ეროვნულ ცნობიერებაზე, გამორჩეულად კი მისი ღვაწლი ეროვნული პროფესიული კადრების ჩამოყალიბებისა და წინსვლის საქმეში.

ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ ქართული პროფესიული მუსიკალური ხელოვნების ის უნიკალური ნიმუშია, რომლის დანიშნულება არ იფარგლება მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკის მხატვრულ-ესთეტიკური ღირსებით და, როგორც შემოთ ითქვა, ზეგავლენას ახდენს სხვადასხვა სფეროზე.

ზ. ფალიაშვილმა თავისი „აბესალომ და ეთერით“ ახალი ქართული საკომპოზიტორო სკოლის მიმართულებისა და პერსპექტივის გზა დასახა. თუმც ურთიერთგანსხვავებულად, მაგრამ სწორედ „აბესალომს“ უდგანან კვალში შ. მშველიძე ოპერებით „ამბავი ტარიელისა“ და „დიდოსტატის მარჯვენა“. ო. თაქთაქიშვილი „მინდათი“ და „მთვარის მოტაცებით“, ფალიაშვილის ხაზს ერთგვარად აგრძელებს ბ. კვერნაძეც. თავისი „შუმანიკით“ ანუ „იყო მერვესა წელსა“. სხვა მაგალითების მოშველიებაც არ ჰირს. მაგრამ თავს ვიკავებ, რამეთუ იმ ნაწარმოებთა რეზონანსი თავიანთი დროის ფარგლებით შემოისაზღვრა.

კიდევ უფრო საგულისხმო ისაა, რომ ამ პარტიტურის ისტორიული დანიშნულება შორს გასცდა მხოლოდ და მხოლოდ საკომპოზიტორო ცნობიერების საზღვრებს, რამეთუ შალვა ბუაჩი-

ძის სიტყვებით თუ გამოვთქვამთ: „აბესალომ და ეთერი“ იყო პირველი ქართული ოპერა, სადაც ყველაფერი ბუმბერაზულ ფარგლებშია გამოხატული — ხალხიც, მისი პოეტური აღმადგენით შექმნილი გმირებიც, ქართული ბუნების სიდიადეც“. (შ. ბუაჩიძე, ი. ზურაბიშვილის წიგნის“ ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ წინასიტყვაობა). მუსიკის „ბუმბერაზულმა ფარგლებმა“ განაპირობა, უთუოდ, ის, რომ „აბესალომის“ ცხოველმყოფელი ძალა ქართული სადირიჟორო ხელოვნების სფეროზეც გავრცელდა.

ივანე ფალიაშვილის, ქართული სადირიჟორო სკოლის პირველი წარმომადგენლის რეპერტუარი ვრცელი იყო, ევროპული და რუსული კლასიკური მუსიკის ნიმუშებს მოიცავდა, მაგრამ ფასდაუდებელია წვლილი, რომელიც მან „აბესალომის“ საშემსრულებლო ტრადიციის შემუშავებასა და დამკვიდრებაში შეიტანა. ივანე ფალიაშვილის მიერ შერჩეული ტემპები, მათი დინამიკა, ნიუნანები, საშემსრულებლო სტილი, ეტალონად იქცა არა მარტო იმიტომ, რომ ნიჭითა და პროფესიონალიზმით იყო განპირობებული, არამედ იმიტომაც, რომ ავტორის მიერ იყო მოწონებული, ავტორის ნებას ესატყვისებოდა. ამიერიდან დღემდე ქართველი საოპერო დირიჟორისათვის „აბესალომ და ეთერის“ სპექტაკლის გაძღოლა, ნიჭიერების, ოსტატობის, პროფესიული უნარის, საჯილდაო ქვადაა ქცეული.

**ვფიქრობ, განგების დეალოია**  
და არა შემთხვევითობის ბრალი, რომ ქართული სადირიჟორო სკოლის საუკეთესო წარმომადგენელთა უცხოეთის ასპარეზზე გასვლა და იქ აღიარების მოპოვება ისევ და ისევ — „აბესალომს“ უკავშირდება. მოვიყვან სამტყიც მაგალითებს. ევგენი მიქელაძე მოსკოველი მსმენელი აუდიტორიის წინაშე პირველად წარსდგა „აბესალომ და ეთერით“. ეს იყო ქართული ხელოვნების პირველ დეკადაზე, 1936 წ. რომ გაიმართა. შალვა აზმაიფარაშვილის პირველი გამოსვლა რუსეთში, ლენინგრადში, „აბესალომით“ დაიწყო, 1938 წ. თბილისის საოპერო თეატრის ამ ქალაქში პირველი გასტროლის დროს. ამ სტრიქონების ავტორთან ერთ-ერთ ინტერვიუში ჯანსუღ კახიძეს ნათქვამი აქვს: „ჩემს ბიოგრაფიაში ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს თარიღად მიმაჩნია 1971—1973 წლები, როდესაც უაღრესად პასუხსაგები ინიციატივა ვითავე, განმეხორციელებინა „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა შოპენის სამშობლოში. ჩემს წამოწყებას ფრთა შეესხა პოლონეთის ისეთ სახელგანთქმულ თეატრში, როგორც არის ლოდის საოპერო თეატრი. ბედნიერი ვარ, რომ აქ ორი სეზონის მანძილზე „აბესალომის“ ჰანგმა 30-ჯერ გაიძღვრა“. („თეატრალური მოამბე“, 1986 წ. № 2). ჯ. კახიძესვე არგუნა იღბალმა პატივი იტალიაში, საოპერო უანრის სამშობლოში ქართული საოპერო მთლიანი დასის პირველი გასტროლის დროს



პირველად აეყდრებინა „აბესალომ და ეთერი“. ეს იყო 1990 წ., დიადი ვერდის მშობლიურ სოფელ აუსეტოში გამართულ საოპერო თეატრების საერთაშორისო ფესტივალზე. ამ ფაქტს კიდევ დაეუბრუნდები, თუმც სხვა ასპექტში, ახლა კი ვიტყვი, „აბესალომას“ ჩვენთვის უკვდავმა ჰანგმა აითქოს დაანათლაო, ყოველ ჯერზე, დიდი იყო ქართველ დირიჟორთა აღიარება.

სადირიჟორო სკოლის ანალოგიური როლი შეასრულა „აბესალომ და ეთერმა“ ქართული პროფესიული ვოკალური სკოლის განვითარების საქმეში. ვეროპული და რუსული კლასიკური საოპერო რეპერტუარის ძალაღმსატვრული შესრულებით რუსეთსა და იტალიაში მოიხვეჭა სახელი დიდმა ვანო სარაჯიშვილმა და მხოლოდ ამის შემდეგ დაუკავშირდა აბესალომის სახეს. მაგრამ ქართველი ხალხის ხსოვნაში მისი სახელი სამარადისოდ აბესალომთან შეუღლდა. ვ. სარაჯიშვილის მონაწილეობამ სპექტაკლში ერთბაშად წამოსწია ამ ვოკალური პარტიის მუსიკალური და ეროვნული ღირსებები. ამის თაობაზე მომღერლის თანამედროვეებს აი რა უთქვამთ: „აბესალომის პარტიის შესრულება ვანო სარაჯიშვილმა დაიწყო და მაშინ ზ. ფალიაშვილის დიადი ოპერის გაცენიურება ზღაპრულ მწვერვალზე ავიდა. შესანიშნავი მომღერალი ბ. ი. ზალიპსკი (აბესალომის პირველი შემსრულებელი რ. ქ.) გაოცებული იყო ვანო სარაჯიშვილის ტიტანური ძალით „აბესალომში“. ასე რომ იმღერო ეს პა-

რტია, სარაჯიშვილად უნდა დაიბადო, აქ უშუალოდ თვით მისი ბუნება ღალადებს და ეს მომაჯადოებელი ბგერებიც ყველა მისავე სისხლშიაო, — ამბობდა იგი. და მართლაც, დიდი ქართველი მომღერლის ფრაზიობა, ყოველი ხატოვანი ნიუახსი და ბგერის ჩუქურთმა თავახვარა ქართული იყო. მისმა განსხვავებული სტილის ქართულმა საოპერო შემსრულებლობამ ყველაზე უფრო მეტი სიდიადით „აბესალომ და ეთერი“ იჩინა თავი“, კვითხლობით შალვა კაშმაძის წიგნში „თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი“ (გვ. 421).

ივანე ფალიაშვილის ღვაწლისა არ იყოს, ვანო სარაჯიშვილის უდიდესი დამსახურება ისიცაა, რომ მის მიერ შექმნილი მარად ღირსსახსოვარი ვოკალურ-სცენური სახის მხატვრული მონაპოვარი „საუკეთესო ტრადიციად გადმოეცა მომღერალთა შემდგომ თაობას“ (შ. კაშმაძე). ამიერიდან, ანუ 1919 წლიდან მოყოლებული დღემდე ყოველი ქართველი ტენორისათვის სახუკვარი ოცნებაა აბესალომთან მიახლება, მისი სცენაზე ამეტყველება... ისევ და ისევ განგების ძალით აქაც საოცარი ფაქტები იყრის თავს. უწინარეს ყოვლისა, აღსანიშნად მესახება „აბესალომ და ეთერის“ როლი ერთი ტრადიციის ჩამოყალიბებაში, ვინაიდან ამ ტრადიციას უწყვეტი 70-წლიანი ისტორია აქვს. 1926 წ. აბესალომის პარტია პირველად შეასრულა ახალგაზრდა დრამატულმა ტენორმა დავით ანდღულაძემ. მომღერლის წარმატება თვით ავტორის, ზ. ფალია-

შვილის მიერ იყო ხელდასმული, და შედეგად, ცხადია, ჩინებული გამოდგა. მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე დ. ანდლულაძე „ხვეწდა და სრულყოფდა აბესალომის სახეს, მუშაობდა მისი მუსიკალური და სცენური გადაწყვეტის სრულყოფაზე“ (ი. ათა-ნელოვი. დავით ანდლულაძე“, გვ. 121). თუმც ამჯერადაც სხვა რამ მესახება საყურადღებოდ, აქაც თითქოს განგება ურევიაო, დავით ანდლულაძეს უკანასკნელად გამოსვლა სცენაზე „აბესალომში“ ეწერა ბედად. სპექტაკლის დასრულება არც დასცალდა. მაგრამ ფაღიაშვილისა და სარაჯიშვილისგან მიღებული ტრადიცია არ გაწყვეტილა. ესტაფეტა, სიტყვის პირდაპირი გაგებით, ანდლულაძის მოწაფემ, ჯერ კიდევ სტუდენტმა ზურაბ ანჯაფარიძემ აიტაცა. სპექტაკლშივე (III აქტში) შეცვალა მან თავისი სახელოვანი მანესტრო, ხელიდან ხელში გადავიდა ზაქარიასეული დანატოვარი. ზ. ანჯაფარიძემ კი საკუთარი ნიჭით გაასხივოსნა იგი. ყოველი ქართველი ტენორისთვის სულის განმწმენდი ვოკალური პარტიის, კიდევ ერთი აბესალომის სწორუპოვარი ნიმუშით გაამდიდრა ქართული ვოკალური საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორია. ზურაბ ანჯაფარიძისეული აბესალომი დაუვიწყარია მათთვის, ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს და მოუსმენია იგი. დავით ანდლულაძის ვოკალური კლასის აღზრდილებისთვის კი აბესალომის პარტია რეპერტუარის ბალავარია. ამ პარტიით იღებენ უმეტესწილ შემოქმედებითს ნათლობას და ცო-

ცხლად ინარჩუნებენ ეროვნულ ვოკალურ-საშემსრულებლო ტრადიციას. ვფიქრობ, ვოკალური პედაგოგიკისა და სცენური შემოქმედების ისტორიაში ეს ტრადიცია უნიკალურია, ამდენად ღირს თითოეული იმ მომღერლის დასახელება, ვისაც იღბალმა არგუნა დიდებული ტრადიციის შენარჩუნება და ამ ტრადიციის გზაზე გამორჩეული, საკუთარი ადგილის დამკვიდრება, ესენი არიან: ნოდარ ანდლულაძე, ზურაბ სოტკილავა, თემურ გუგუშვილი, ნუგზარ გამგებელი; დღეს ამ რიგს აბოლოვებს ახალგაზრდა ბადრი მაისურაძე, რომელმაც ბათუმის საოპერო სცენაზე წარმატებით შეასრულა აბესალომის პარტია.

„აბესალომ და ეთერთან“ წილნაყარობის საკითხზე საუბრისას ქართულ საოპერო საშემსრულებლო ხელოვნებაში კიდევ ერთი ფაქტია უცილობლად აღსანიშნავი. ზურაბ სოტკილავას, მართალია, ბევრჯერ არ შეუსრულებია აბესალომის პარტია, მაგრამ განგების ჩარჩი იმგვარად დატრიალდა, რომ შთამომავლობას სწორედ მისი ხმითა და ოსტატობით შემოენახა ეს მუსიკა. ზ. სოტკილავას, მაშინ ჯერ კიდევ შემოქმედებითად ახალბედა, თუმც უკვე ფართოდ აღიარებულ მომღერალს, ძალღონე არ დაუშურებია ეროვნული მისიის, აბესალომის პარტიის ღირსეულად აღსრულებისათვის. მხედველობაში მაქვს ზ. ფაღიაშვილის 100 წლისთავის საიუბილეო თარიღის ღონისძიებებით გათვალისწინებული „აბესალომ და ეთერის“ დღეისთვის

ერთად-ერთი გრამჩანაწერი. იგი  
თბილისის ფილიალში „მელოდიაში“  
გამოსცა 1971 წ. ამ ფირფიტას  
კიდევ მივუბრუნებები. ახლა კი  
ინაშინ თაობაზე, ზ. სოტკილაძის  
იღბალმა კიდევ ერთხელ თუ ორ-  
გობ არგუხა იშვიათი ხვედრი.  
ძას, როგორც საერთაშორისო კონ-  
სერვისის „ვერდის-ხმები“-ს ჟიურის  
წევრს, ბოლონიაში ოტელოს  
პარტიის საუკეთესო შესრულებ-  
ის გასო ამ ქალაქის უძველესი  
მუსიკალური აკადემიის საპატიო  
წევრს, შესთავაზეს 1991 წ. ვერ-  
დის მშობლიურ ქალაქ ბუსეტო-  
ში გამართულ საოპერო ფესტი-  
ვალში „ოტელოში“ მიეღო მონა-  
წილეობა. ამასთან უფლება ეძ-  
ლეოდა პარტნიორად შეერჩია  
მსოფლიოს ნებისმიერი დასი,  
რომელსაც იტალიური მხარე სა-  
კუთარი ხარჯით მიიწვევდა ფეს-  
ტივალზე. ქართველმა მომღერა-  
ლმა გადაწყვეტილება უყოყმანოდ  
მიიღო—მისი პარტნიორი თბილი-  
სის საოპერო დასი იქნებოდა.  
ცხადია, აქ მხოლოდ ეროვნული,  
აპრიორიტული სულისკვეთება, ქა-  
რთული კულტურის თავდადებუ-  
ლა სიყვარული მოქმედებდა! ეს  
სულით ხორცამდე ქართველი კა-  
ც ს ნაბიჯი იყო! ისიც სათქმელია,  
რომ დასს ნება დაერთო ვერდის  
„ოტელოსთან“ ერთად საგასტ-  
როლო რეპერტუარში კიდევ ერ-  
თი სპექტაკლი ჩაერთო. თბილი-  
სის ზ. ფალიაშვილის სახ. სახელ-  
მწიფო აკადემიური თეატრის იმ-  
დროინდელი რეპერტუარიდან  
„აბესალომ და ეთერზე“ შეჩერდა  
არჩევანი. განა განგებას სხვაგვარად  
შეეძლო გადაწყვეტა?! ქა-  
რთული საოპერო დასი საპასუხო

ვიზიტით უნდა სწვებოდა ქვეყა-  
სას, სადაც საოპერო ჟახის აკ-  
ვასი დაირწა, სადაც იშვა — დო-  
სიციეტის „ლუჩია დი ლამეიში“  
— რომელსაც პირველად აგრძ-  
სობინა კათოვლობას ოპერის  
ყადრი და ღირსება, ქვეყანას,  
ოპალის საოპერო დასმა პირვე-  
ლად 150 წლის წინ ჩამოიტანა  
ქართულ მიწა-წყალზე ხელოვნე-  
ბის ეს ხიმუში. აქ, იტალიაში კი,  
ქართული აახვი ღირსეულად უს-  
და გაუღერებულიყო. ასეც მონ-  
და! დიადი ვერდის „ოტელოს“  
ღირსებით დაუდგა გვერდით ჩვე-  
ხთვის უკვდავი „აბესალომ და  
ეთერი“. ამის წინაპირობა კი ზ.  
სოტკილაძემ შექმნა. ქართული  
საშუსიკო კულტურის მატიახეში  
მისთვის თვალსაჩინო ადგილის  
მისახივებლად ეს ფაქტიც იქა-  
რებდა, რომ აღარაფერი ითქვას  
მისი ბრწყინვალე საშემსრულებ-  
ლო მოღვაწეობის თაობაზე.

აბესალომის პარტიის სახელმო-  
ხვეჭილ მემსრულებელთა რიგს,  
ვფიქრობ, მართებულაია, კიდევ  
ერთი ტენორი მივათვალო. ეს  
აღექსანდრე ხომერიკია. ამ მომ-  
ღერალმაც აბესალომით მიიღო  
შემოქმედებითი ნათლობა, ზ. ან-  
ჯაფარიძესთან შეისწავლა ეს პა-  
რტია და, ამრიგად, ანდლულაძი-  
სეულ ტრადიციას ეზიარა. ზ. ან-  
ჯაფარიძესთან ამ მომღერალს ის-  
იც აახლოვებს, რომ სტუდენტო-  
ბისას, III კურსელმა შეპბედა  
აბესალომის ვოკალურ-სცენურ  
სირთულეებს და რომ პირველივე  
ნაბიჯი სვებედნიერი აღმოჩნდა.  
ა. ხომერიკის აქ ხსენება იმადაც  
მმართებს, რომ ბათუმში საოპე-  
რო თეატრის აღორძინების ინი-

ციატორი და უშუალო სულისჩამდგმელია. უფრო მეტად კი იმიტომ, რომ თეატრის გახსნის სახეობო ცერემონიალისთვის „აბესალომ და ეთერი“ ირჩია. თუმცადა, აქ, მჯერა, განგება მოქმედებდა, მან გადაწყვიტა არჩევანი.

რაკი სიტყვამ მოიტანა ერთ ფაქტს აქვე აღვნიშნავ. ზ. ფალიაშვილის საიუბილეო თარიღის, დაბადების 100 წლისთავის გამო გადაწყდა დიდი ქართველი კომპოზიტორის მშობლიურ ქუთაისში საოპერო თეატრი დაარსებულიყო. რომელი საოპერო ნაწარმოები შეიძლებოდა გათვალისწინებულიყო ამ სადღესასწაულო მოვლენის შესატყვისად? განგებამ ისევ და ისევ „აბესალომ და ეთერი“ სასარგებლოდ გადაწონა პინა. სხვაგვარი გადაწყვეტილება, უთუოდ, არც იქნებოდა ბუნებრივი, ლოგიკური.

ახლა კი კვლავ „აბესალომ და ეთერთან“ ეროვნული ვოკალური საშემსრულებლო სკოლის კავშირის საკითხს მივუბრუნდები. მურმანის ვოკალურ-სცენურ სახესთან არანაკლებ განთქმული ქართველი მომღერლების სახელებია შეწყვილებული. როგორც შ. კაშმაძის უკვე ხსენებულ წიგნიდან ვიტყობთ, 1919 წ. ვ. სარაჯიშვილთან ერთად „მურმანის პარტიას მაშინ ჩვენს სცენაზე მშვენივრად მღეროდნენ გ. ვენაძე და ნ. ელიოზიშვილი, ერთხელ გ. ქუბურულსაც მოუხდა მისი შესრულება... იმავე ზაფხულში ვ. სარაჯიშვილის და ს. ინაშვილის მონაწილეობით კონცერტების ტურნე ჩატარდა თითქმის ყველა დაბა-ქალაქში, გორიდან მოკიდე-

ბული ფოთამდე და ბათუმამდე, აკომპანემენტს ზ. ფალიაშვილი ასრულებდა. „აბესალომ და ეთერი“ მთელი საქართველო ალაპარაკა“. სჩანს, ავტორის გენიით ხელდასხმასაც მიუძღვის წვლილი იმაში, რომ ს. ინაშვილისეული ტრადიცია, სარაჯიშვილისეულია არ იყოს, ცხოველმყოფელი გამოდგა. მურმანის ერთიმეორეზე უფრო შთამბეჭდავი ვოკალურ-სცენური სახეების შექმნით ეროვნულ საოპერო-საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორიაში საკუთარი სახელები სამუდამოდ დატოვეს: დავით გამრეკელმა, პეტრე ამირანაშვილმა.

სამი ათეული წელი სრულდება, რაც მურმანის სახესთანაა შესისხლბორცებული ელდარ გეწაძის პროფესიული სიცოცხლე. ღირს, უთუოდ, გავიხსენო, რომ ამ მომღერლის პროფესიული წრთობა დავით ანდლულაძის საოპერო კლასში მოხდა, მისი უკანასკნელი მოწაფეთაგანია. ესე იგი აქაც დავით ანდლულაძისეული ტრადიცია მოქმედებს და ამ გზით ზ. ფალიაშვილის დანატოვარი განაგრძობს სიცოცხლეს.

ელვარე სახელებითაა მდიდარი ეთერის სახის გაღერეაც. სრული სახით „აბესალომ და ეთერის“ პირველი დადგმიდან მოკიდებულა „ო. ბახუტაშვილმა — შულგინამ 25-ჯერ განასახიერა ეთერი და ფართო საზოგადოების სიყვარული დაიმსახურა“, იუწყება შ. კაშმაძე.

ეროვნული ვოკალური საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორიაში ერთიმეორისგან სრულიად განსხვავებული, საკუთარი ხელ-

წერით აღბეჭდილი ეთერისეული პორტრეტები გამოქვეყნეს: ეკატერინე სოხაძემ, მედეა ამირანაშვილმა, ცისანა ტატიშვილმა, ლამარა ჭყონიამ და სხვებმა. ც. ტატიშვილი მათგან იღბალმა იმიტაც განარჩია, რომ „აბესალომ და ეთერის“ ზემოხსენებულ გრამფირფიტაზე სამულამოდ უკვლავყო თავისი უნიკალური სილამაზის ხმაც, ოსტატობაც და სახელიც. მ. ამირანაშვილის ხმა კი აღბეჭდილია კინოფილმში „აბესალომ და ეთერი“. „აბესალომის“ ფირფიტაზე თავისი სახელი ლ. ჭყონიამაც დაიმკვიდრა — მარისის პარტიის შესრულებით.

ეთერის ვოკალურ-სცენური სახის ისტორიაში განსაკუთრებულ მოხსენიებას იმსახურებს მაია თომაძე — ტრაგიკული ხეიდრის პიროვნება. გულსაკლავად ხანმოკლე აღმოჩნდა მისი სიცოცხლისა და სცენური კაშკაშა მოღვაწეობის ვადა. მით უფრო დასაფასებელია კვალი, რომელიც ეროვნულ საშემსრულებლო და გამოჩეულად ვოკალური „ეთერიანის“ ისტორიაში დატოვა და რომელიც აღბეჭდვას უეჭველად ითხოვს. მასალასაც უზგეს იძლევა. ამ შემთხვევაში მომღერლის გახსენებას აი რარიგი ფაქტები მავალეებს. ერთხელ, კითხვაზე, თუ როგორ ადგილს აკუთვნებს მომღერალი ეთერის პარტიას საკუთარ რეპერტუარში. მან ასე მიპასუხა: „ეთერი არათუ ყველაზე საყვარელი პარტიაა ჩემთვის, არამედ მიმაჩნია, დაბადებული ვარ იმისთვის, რომ ეთერი ვიმღერო. ეს არსია ჩემი შემოქმედებითი

ცხოვრებისა“ (იხ. „თეატრალური მოამბე“, 1986 წ. № 2). მომღერლის ბიოგრაფიამ დაამოწმა — ლიტონი არ ყოფილა ეს სიტყვები. ბედი იყო თუ ბედისწერა, ისე მოხდა, რომ ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატის, ოქროს მედლისა და გრან პრის მფლობელის, საოპერო ლიტერატურის რჩეულ ნიმუშებში სოპრანოს პარტიების მაღალმხატვრული შემსრულებლის (მათ რიცხვში, ცხადია, ევროპულის) მაია თომაძის როგორც პირველი, ისე უკანასკნელი ნაბიჯი სცენაზე ეთერთან შეუღლებული აღმოჩნდა. პირველად ეთერის პარტიის შესრულება ჯერ კიდევ კონსერვატორიის სტუდენტს მიანდევს, 1976 წლის საპრემიერო დადგმაში, უკანასკნელად კი მისმა სოპრანომ ბათუმურ „აბესალომსა და ეთერში“ გაიქცა. მსოფლიო საოპერო შემსრულებლობის ისტორიაში არ ვუწყვი, ქართული აქტიორული ხელოვნების ისტორიაში კი ასეთ შემთხვევას ანალოგს ვერ ვუძებნი — მაია თომაძის უკანასკნელი სურვილი იყო სამარადისო საუფლოში ეთერის კოსტიუმით (ბათუმის დადგმიდან) შებრუნებულიყო. ასეც მოხდა.

მოვიხსენიებ ერთ ისეთ გასაკვირსა და ძალზე დასანან გარემოებასაც, რომლის ახსნას ვერა და ვერ მოვარგე გასაღები. მაყვალა ქასრაშვილის, ქართული ვოკალური სკოლის ჭეშთაოიტი მშვენიერის რეპერტუარში არა და არ მიუჩნდა ადგილი ეთერის პარტიას. დრო კი უღმობელია, მიჰქრის.



დღესდღეობით „აბესალომ და ეთერი“ სრული ჩანაწერით ერთადერთი გრამფირფიტა არსებობს. ამდენად მართებული არ იქნებოდა გამომრჩენოდა მუსიკოსები, რომელთა ძალისხმევითაც განხორციელდა ეს ჩანაწერი. უწინარეს ყოვლისა, აღსანიშნია ღვაწლი დიდმა მირცხულავასი. ამ მუსიკოსმა დირიჟორის დანიშნულებისადმი მაღალი მომთხოვნელობით მოიხვეჭა სახელი. მიკერძოებულია მისი მოთხოვნები გამორჩეულად „აბესალომის“ მიმართაც. ამ დირიჟორის მტკიცე პროფესიული ოსტატობის, პარტიტურის ყველა დეტალის ზედმიწევნული ცოდნის, და, რაც მთავარია, საკუთრივ ამ მუსიკის სიყვარულის მეოხებითაა მოპოვებული ჩანაწერის მაღალი მხატვრული ხარისხი. ოპერის წამყვან პარტიათა — აბესალომის და ეთერის შემსრულებლებზე — ზ. სოტკილავას და ც. ტატიშვილის შესახებ — რაკი უკვე ვთქვი, ახლა მხოლოდ დანარჩენ შემსრულებლებს ჩამოვთვლი: მურმანი — შოთა კიკნაძე, ნათელა — ლიანა ტატიშვილი, მარის — ლამარა ჭყონია, აბიო — ირაკლი შუშუნია, ნანა — ოლგა კუზნეცოვა, თანდარუხ — აბრეკ ფირცხალავა, სტუმარი — ედიშერ გელაშვილი, მსახურთუხუცესი — ნიკოლოზ კაპანაძე, მართალია, ყოველი მათგანის შემოქმედებითი ბიოგრაფია ფაქტების სიღარიბეს არ უჩივის, მაგრამ ბევრი ქართველი საოპერო მომღერლისგან ისინი იღბალმა მაინც განასხვავა — ეროვნულ ვოკალურ საშემსრულებლო ის-

ტორიას მათი ხმა „აბესალომ და ეთერმა“ შემოუნახა.

მისათითებელია კიდევ ერთი ფაქტი. 1966 წ. გადაღებულ იქნა, ხოლო ერთი წლის შემდეგ ფართო მაყურებელმა ეკრანიდან იხილა მხატვრული ფილმი — ოპერა „აბესალომ და ეთერი“. რეჟისორი ფილმისა ლეო ესაკიაა, მხატვარი — თენგიზ მირზაშვილი. ვოკალურ პარტიებს ახმოვანებენ: აბესალომ — ზურაბ ანჯაფარიძე, ეთერ — მედეა ამირანაშვილი, მურმანი — თენგიზ ზეინკლიშვილი.

ყოველივე ზემოთქმული, ვიმედოვნებ, ნათელჰყოფს, თუ რა რიგ არის გადაჯაჭვული ეროვნულ უზეშთაეს განძთან, ზ. ფაღლაშვილის „აბესალომ და ეთერთან“ ქართველ მუსიკოსთა შემოქმედებითი ბედ-იღბალი.

საგულისხმოა ის გარემოებაც, და, შესაძლოა, აქაც განგებას მიუძღვის წვლილი, რომ „აბესალომ და ეთერის“ ახალ დადგმებში ყოველთვის თავს იყრიდნენ ეროვნული ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენლები. თავისი დროის თვალსაჩინო მოღვაწეები, ან ის ახალგაზრდობა, რომლის იღბალი იყო ქართული კულტურის ისტორიაში საკუთარი ადგილის მოპოვება. მოკლე მონაცემებს მოვიტან ამის საილუსტრაციოდ:

1919 წ. „აბესალომ და ეთერის“ პირველი დადგმა. აბესალომი — ვანო სარაჯიშვილი, ეთერი ოლგა ბახუტაშვილი-შულგინა, მურმანი — სანდრო ინაშვილი, დამდგმელი რეჟისორი — ალექსანდრე წუწუნავა, დირიჟორი ზაქარია ფალიაშვილი, შემ-

დღე ივანე ფალიაშვილი. ეს არის ქართული ხელოვნების ბრწყინვალე კოჰორტი.

1924 წ. — იგივე შემსრულებლებს ემატება რეჟისორი კ. მარჯანიშვილი.

1936 წ. — დირიჟორი — ე. მიქელაძე, რეჟისორი — შ. აღსაბაძე, მხატვარი — ირ. გამრეკელი.

1942 წ. — რეჟისორი — მ. კვალაიაშვილი, მხატვარი — ელ. ახვლედიანი.

1946 წ. — რეჟისორი — შ. აღსაბაძე, მხატვარი — ირ. გამრეკელი.

1953 წ. — რეჟისორები ი. სუმბათაშვილი, მხატვარი — ს. ვირსალაძე, დირიჟორი — ო. დიმიტრიადი.

1964 წ. — რეჟისორი ვ. ტაბლიაშვილი, მხატვარი — ი. ასკურავა, დირიჟორები — დ. მირცხულავა და ო. დიმიტრიადი.

1966 წ. — რეჟისორი — ა. ჩხარტიშვილი, დირიჟორი — დ. მირცხულავა, მხატვარი ი. სუმბათაშვილი, ქორეოგრაფი — ვ. ჭაბუკიანი.

1969 წ. — ქუთაისში. დირიჟორი გ. აზმაიფარაშვილი, რეჟისორი გ. ჟორდანი, მხატვარი — მ. მალაზონია.

1986 წ. — დამდგმელი დირიჟორი ჯ. კახიძე, დამდგმელი რეჟისორი — მ. თუმანიშვილი, დამდგმელი მხატვარი — გ. ალექსიმესხიშვილი, დამდგმელი ქორეოგრაფი — თ. სუხიშვილი.

1993 წ. — ბათუმში. რეჟისორი — ვ. ჟორდანი, მხატვრები — უ. იმერლიშვილი და მ. შველიძე, დირიჟორი — დ. მუჭერია. ამ დამდგმელმა კოლექტივმა ბათუმში

განხორციელებული სპექტაკლებისთვის „აბესალომ და ეთერი“, ლალიძის „ლელა“, ვერდის „აიდა“. ქართველი ხელოვანისთვის უზენაესი ჯილდო — შოთა რუსთაველის სახელობის პრემია მიიღო.

აქ არ შევეუდგები თითოეულ დადგმაში ხელოვნების მოღვაწეთა ნაშრომის, თითოეულის მხატვრული ნაღვაწის ავ-კარგის გარჩევას, ვიტყვი მხოლოდ, რომ ყოველმა მათგანმა, თითოეულმა პიროვნებამ „აბესალომთან“ წილნაყარი რომ იყო, საკუთარი ღრმა და წარუშლელი კვალი დატოვა ეროვნულ ხელოვნებაში, მის ისტორიაში დაიმკვიდრა ადგილი. დღეს თითოეული მათგანის სახელი თავისთავად მრავლის მათუწყებელია.

„აბესალომსა და ეთერთან“ მიმართებაში ერთი ტენდენცია იკვეთება. რაკი ამ მუსიკამ პირველი ახმიანებისთანავე „მთელი საქართველო ალაპარაკა, იგი იქცა ერის სულიერი კულტურის ნაწილად, მოთხოვნები მისი დადგმის მხატვრულ-ესთეტიკური ხარისხის მიმართ მუდამ მაღალიც იყო და ამასთან განუხრელად მზარდიც. შეფასებაში ერთსულოვნება კი იშვიათად მიღწეულა. თუმც ამის თაობაზე ქვემოთ ითქმება.

ცალკე ვრცელი საუბრის თემა „აბესალომ და ეთერის“ დადგმები საქართველოს ფარგლებს გარეთ. ამ საკითხის ილუსტრირება იმონაცემი, ფაქტი იყოს თავს. მათი ათვისება, გაშუქება საინტერესო და აუცილებელია, რამეთუ ქართული მუსიკალური კულტურის მატრიანეში მნიშვნე-

ლოვან თავფურცელს გადაშლის. საუკუნეთა შორეულ სიღრმეში შობილი ქართული მუსიკისმცოდნური აზრი დასაბამითვე ეროვნულ მუსიკას დაჰკავშირებია. ევოლუციის ახალ საფეხურზე, XX საუკუნის დამდეგს, მისი ელახალი აღორძინების ხანაში — სჩანს ისევე, განგების ნებით — ქართული მუსიკისმცოდნეობითი აზრი „აბესალომთან“ შეუღლდა.

„აბესალომ და ეთერის“ პირველსავე სრულ დადგმას ქართული მუსიკალური კრიტიკა უმაღლესად გამოხმაურებია. პ. ხუჭუას მონოგრაფია „ზაქარია ფალიაშვილი“ (თბ. „ხელოვნება“, 1974 წ. გვ. 93) გვაუწყებს: „ქართულ და რუსულ ქურხალ-გაზეთებში აურაცხელი რეცენზია, წერილი და სტატია გამოქვეყნდა“ — ო. ისიც სათქმელია, რომ არც დადგმისა და არც მუსიკის შეფასება იმთავითვე ერთსულოვანი არ ყოფილა. მაგრამ აშკარად მიკერძოებული, ტენდენციური წერილებიც კი, ზ. ფალიაშვილის დაკნინებას რომ ისახავდნენ მიზნად, თვალს ვერ ხუჭავენ ნაწარმოების ღირსებაზე, ნაქებია, მაგალითად, „ოპერის დაინსტრუმენტება. რომელიც კარგი ცოდნით იყო გაკეთებული“ — ო. (ციტატა ხსენებული მონოგრაფიიდან). დრომ ყველაფერი თავთავის ადვილზე დააყენა და ამდაგვარი წერილები დღეს მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკალურ-კრიტიკული აზრის არაობიექტურობის საილუსტრაციოდ თუ ივარგებს.

უფრო საგულისხმო კი ის არის, რომ ავტორი, რომელიც იმხანად დილეტანტად, არა პროფე-

სიონალ, არამედ მოყვარულ მუსიკოსად იწოდებოდა და თავადაც ასეთად მიაჩნდა თავი, დღეს უტყუარი აღლოს, პროფესიაში ღრმად ჩახედული, ერუდირებული კაცის ნიმუშად გვესახება. ეს გახლავთ ილია ზურაბიშვილი. სწორედ ილია ზურაბიშვილმა მიიჩნია „აბესალომ და ეთერის“ შექმნა ეროვნული მნიშვნელობის აქტად. აი რას წერს იგი: „ზ. ფალიაშვილმა იცოდა, რომ დიდი ეროვნული საქმის გაკეთება დაიდო გულში და როგორც ნამდვილი მოქალაქე თავისი ქვეყნისა, როგორც საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობის იშვიათი გრძნობის პატრონი, არაფერს ზოგავდა, რათა პირნათლად წარსდგომოდა თავის დიდ მოწოდებას“. ეთერის პარტიის პირველი შემსრულებელი ო. ბახუტაშვილი-შულგინა კი იგონებს: „ოპერის ერთ-ერთი თავგამოდებული თავყანისმცემელი, ჩვენი ქართველი სტასოვი — სულ იგივე პატივცემული ილია ილიფთერის-ძე ზურაბიშვილი, ქართული საზოგადოების ყველა მისთვის მისაწვდომ ფენებში ნერვავდა ინტერესს ამ ოპერისადმი. დაიჭივებულთ კი ცხარე კამათში იბრძოდა“ (პ. ხუჭუა, „ზ. ფ.“). უსათუოდ უნდა აღენიშნო, რომ ი. ზურაბიშვილი ეკუთვნის მუსიკალურ კრიტიკოსთა იმ იშვიათ გამოჩაცხობის, ვის შენიშვნებსაც ითალოსწინებენ ავტორიბი. ზურაბიშვილის რჩევით პარტიტურის ცალკეული ეპიზოდი შეიკიდვა. გაუქმდა ზოგიერთი სიენა და პირსონაჟი (ბელიარ ეშმაკი, დედინაცვალი).

ი. ზურაბიშვილის დედაწლი ქართული მუსიკალური კრიტიკის ისტორიაში იმითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ დღეს „აბესალომ და ეთერის“ პირველი პრემიერიდან 87 წლის შემდეგ, მისი ნაწერები ნათელსა და სრულ წარმოდგენას გვიქმნიან ეროვნული კულტურის ისტორიულ მოვლენაზე — მხატვრულად სრულქმნილი პირველი ეროვნული ოპერის პრემიერის თაობაზე. მისი წერილები გაყდენთილია ოპერის ეროვნული დანიშნულების პათოსით, პათოსით ამ ნაწარმოების ფუნქციის შესახებ ეროვნული სულისკვეთების ჩამოყალიბებაში. ამას მოწმობს მისი ასეთი გამონათქვამები: „აბესალომი“ ისეთი თვალსაჩინო ნაწარმოებია, რომ მას უშუალოდ დიდი ისტორია ექნება“, „აბესალომი“ ისეთი დიდი თარგია ჩვენი ეროვნული კულტურისა და მოწოდებულია იმდენად წარუშლელი კვალი დატოვოს ჩვენს მუსიკალურ ხელოვნებაში, რომ, ვიმეორებ, მას ხელოვნების ისტორიისთვის მომავალში დიდი მნიშვნელობა ექნება“, „აბესალომს ბრწყინვალე აწმყო და, უიკველია, უფრო ბრწყინვალე მომავალი აქვს“, „ოპერა, უეჭველად განძის შეტანა საერთო მსოფლიო საგანძურში და არ ჩამორჩება ბევრ ცნობილ ევროპულ ოპერას“. ტენდენციური კრიტიკის გვერდიგვერდ ამგვარი აზრის გამოთქმა დიდი გაბედულებისა და პატრიოტული სულისკვეთების მაჩვენებელია. ავტორი სომ ეხება სრულიად ახალ ნაწარმოებს და არა

დროის გამოცდით აბრობირებულ კლასიკურ ნიმუშს. ძალზე მრავლისმეტყველია ის გარემოებაც, რომ ზურაბიშვილის, ამ შესანიშნავი მკვლევარის ყველა დებულება „აბესალომ და ეთერის“ თაობაზე გამართლდა, დროის მსვლელობითაც დასაბუთდა.

საგულისხმოა ისიც, რომ ი. ზურაბიშვილი იკვლევს საკუთრივ საოპერო პარტიტურასაც და მისი სცენური დადგმის აკადრგაც მოიხილავს. ამით დასაბამი ეძლევა ეროვნული მუსიკალური კულტურის უზენაესი ნიმუშის სცენური დადგმის განხილვის ტრადიციას.

„აბესალომ და ეთერის“ პირველ პრემიერას გამოეხმაურნენ აგრეთვე აკ. ფაღვა და ი. იმედაშვილი. მართალია, არც ესენი ყოფილან პროფესიული მუსიკალური კრიტიკოსები, მაგრამ მათი აზრობა, ნაწარმოების მხატვრული ღირებულებისა და ისტორიული დანიშნულების წინასწარმეტყვილება ასევე შეუმცოარი აღმოჩნდა. ი. იმედაშვილი, მაგალითისთვის, ასე დაასჯენს თავის წერილს: „დიდი მომავალი აქვს ქართულ მუსიკას“—ო.

ამრიგად, „აბესალომ და ეთერთან“ ქართული მუსიკისმცოდნეური და მუსიკალურ-კრიტიკული აზრი დასაბამითაა წილნაყარი. ამ სწორუბოვარმა ქმნილებაში მესაძირკველი როლი ითავა თანამედროვე მუსიკისმცოდნეური და მუსიკალურ-კრიტიკული აზრის ჩამოყალიბებაში. მაგრამ რა რიგია შემდგომი კავშირი ეროვნული მუსიკისმცოდნეური მეც-

ნიერებისა „აბესალომ და ეთერ-  
თან“, როგორ იხარა და გამოი-  
ლო თუ არა სასურველი ნაყოფი  
ზურაბიშვილისეულმა ნერგმა,  
რარიგია დინამიკა ამ აზრის გან-  
ვითარებისა?

მუსიკალური ნაწარმოების ეროვნული ფუნქცია უნდა შენიშნოს. ჯეროვნად შეაფასოს და შემდეგ წარმოაჩინოს კიდევ მუსიკისმცოდნემ, მუსიკალურმა კრიტიკოსმა. საბჭოთა სინამდვილეში კი, რომლის პირობებშიც მოუხდა არსებობა ხელოვნებისა და მეცნიერების ამ დარგს, მუსიკისმცოდნეობას, ეროვნული საკითხების არამცთუ წინ წამოწევა, არამცთუ გამომწეობა და მასზე ყურადღების გამახვილება, არამედ კრიტიკის დაძვრაც კი არ შეიძლებოდა, ეროვნულის ცნება საბჭოთაობით შეიცვალა. ნაციონალურთან კავშირი კი უპირატესად ფოლკლორთან სიახლოვის ხარისხთან იქნა გაიგივებული.

ი. ზურაბიშვილის სახელი ათწლეულების მანძილზე მიჩქმალულ იქნა, მის ნაწერებზე მითითება, მათი ციტირება თანდათან მიწილდა, უფრო და უფრო შეუმჩნეველი გახდა, ბოლოს კი მივიწყებასაც მიეცა. თუმცა, მისი დებულებები ცოცხლობენ. რატომ მოხდა ეს? უთუოდ იმიტომ. რომ საბჭოთა მეცნიერებაში ზოგადად, და მათ შორის მუსიკისმცოდნეობაშიც, ციტირებისთვის განკუთვნილ ავტორთა სია მკაცრად იყო რეგლამენტირებული, ცენზურა ფხიზლად ადევნებდა თვალს ციტირებისთვის რეგორც სავალდებულო, ისე უარყოფილ ავტორთა ნუსხას (ვგონებ,

ეს ტენდენცია არც ჩვენს დროს გამქარაღა). ასეთ სიაში კი სულითხორცამდე ეროვნული მოღვაწის, ჭეშმარიტი მამულიშვილის სახელი არამც და არამც არ უნდა გაქაჩანებულიყო. აკითვით ი. ზურაბიშვილიც რომელიღაც მეათეხარისხოვანი რედაქციის კუნჭულში მოამწყვდიეს, მის პოტენციას კი ფრთა შეუკვეცეს. წლების მანძილზე მუსიკოს-სპეციალისტთა თაობები ისე იზრდებოდა, ი. ზურაბიშვილის გვარისთვის ყურბი თუ ჰქონდათ მოკრული.

მაგრამ მივყევთ „აბესალომ და ეთერთან“ დაკავშირებულ მუსიკისმცოდნური აზრის განვითარების გზას. 1921 წ. 21 თებერვალს, ჯერ კიდევ თავისუფალ საქართველოში გაიმართა ოპერის მეასე სპექტაკლი. სხვადასხვა ცნობით პირველი 4 სეზონის მანძილზე სპექტაკლი 100-ჯერ გაიმართა და დარბაზიც მუდამ ხალხით იყო გაჭედილი. მეასე, საიუბილეო სპექტაკლის თაობაზე შ. კაშმაძე ასე გვაუწყებს: „ქართველმა საზოგადოებამ საზეიმო ელფერით შემოსა ეს თარიღი, მთელი პრესა ალაპარაკდა. გაზეთმა „ლომისმა“ საგანგებო ნომერი მიუძღვნა ამ დადგმას. ხელოვნების გამოჩენილმა მოღვაწეებმა შესანიშნავი წერილები გაგზავნეს რედაქციაში“. ამ რიცხვმრავალ წერილებს შორის გამოსარჩევია კ. მარჯანიშვილისა, სადაც ვკითხულობთ: „მელანდება და მგონია ხორცს ისხამს ჩვენი მესიანობა ხელოვნებაში, მსოფლიო ხელოვნებაში“.



რად ვერ შეისხა ხორცი დიდი ხელოვანის ამ წინასწარმეტყველებამ? რად არ შეიძინა მსოფლიო რეზონანსი ქართული საოპერო მუსიკის ამ თვალმარგალიტმა? უსაფუძვლო იყო განა ეს სურვილი? თეატრალური, და, მათ შორის, საოპერო ხელოვნების ავ-კარგში კარგად ვარკვეული ამ დიდი რეჟისორის წადილი განა მხოლოდ ეროვნული პატივმოყვარეობით იყო ნასაზრდოვეები? არა. ვფიქრობ. აქაც გადამწყვეტი როლი ითამაშა საბჭოურ სისტემაში ფესვგამდგარმა ტენდენციამ, ეროვნულმა და იდეოლოგიურმა მარწუხებმა. არა და არ მიეცა ჯეროვანი გასაქანი „ძმური ოჯახის“ არცერთ წევრს. თუმცა გარეგნულად საქმე იმგვარად სჩანდა, ვერაფერს შეედავებოდა კაცი. „აბესალომ და ეთერი“ სსრკ-ს რამდენიმე საოპერო სცენაზე დაიდგა, თბილისური და სის სავასტროლო რეპერტუარშიც შედიოდა, პრესაშიც ჰქონდა რეზონანსი, ქებაც ბევრი იყო. საბჭოთა გეოგრაფიულ საზღვრებს კი, ცხადია, არ გასცდენია, 70-იან წლებამდე ამაზე ფიქრიც ჰქონდა.

მაგრამ მიეუბრუნდები „აბესალომ და ეთერის“ მე-100 დადგმის პრესას. წერილთა სიუხვეში თვალშისაცემია სპეციალისტთა აზრის სიმწირე. შემდეგ წლებში კი დინამიკა დაღმავალი ხაზით ეშვება. ოპერის შექმნის მეთაურ წლისთავზე. 1928 წ. იმართება მე-200 სპექტაკლი. ესე იგი ამ მუსიკის გაღვივების დინამიკაც ნელდება. პრესაში გამოძახილი თითო-ორილა წერილით იფარგ-

ლება. 20 წლის შემდეგ კი „აბესალომ და ეთერის“ 6 ახალი და 2 განახლებული დადგმა მოითვლება. რეცენზიების რაოდენობრივი მაჩვენებელი კი ამ რიცხვის უკუპროპორციულია.

1939 წ. ი. ზურაბიშვილი გულსტიკივლით შენიშნავდა: „აბა, თუ ერთი ვინმე მუსიკის ნამდვილი მცოდნე, კომპოზიტორია იგი, თეორეტიკოსი, თუ სხვა ჯურის სპეციალისტი, გამოსულა ჩვენში მონოგრაფიით, ნარკვევით, სერიოზული, მეცნიერულად დასაბუთებული კრიტიკული წერილით, თუნდაც მოხსენებით მაინც „აბესალომზე“ — კერძოდ, მის შემოქმედზე — საერთოდ. არავინ! რაც აქამდე დაწერილა ქართულად „აბესალომზე“ და ზ. ფალიაშვილის სხვა ოპერებზე — ყოველივე ეს ჩვეულებრივ საგაზეთო რეცენზიას არ გასცალებია და ისიც შემთხვევითი ადამიანების მიერ, არა ნამდვილი მუსიკოსებისა. არამედ „მუსიკის მოყვარულთა“, დილექტანტების მიერ. უსამართლობა იქნებოდა არ აღმენიშნა აქ. პროფ. შ. ასლანიშვილის წერილი „აურხალ „მნათობის“ 1937 წლის მე-6—7 ნომერში მოთავსებული. „ქართული მუსიკის განვითარების ეტაპები“, სადაც იგი სხვა კომპოზიტორებთან ერთად ზ. ფალიაშვილსაც ეხიბა და მალალ შეფასებას იძლევა მისი შემოქმედებისას“ (ი. ზურაბიშვილი“. ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“, გვ. 6). სჩანს ი. ზურაბიშვილს ამჯირადაც არ უმტყუნა ალდომ. სწორად შენიშნა და სამართლიანადაც გამოჰყო შ. ასლანიშვილის

სახელი: ეს დღაწლმოსილი შეც-  
ნიერი წინამდებარე წერილშიც  
მოვიხსენიე.

ჩავლილმა სამმა წელიწადმაც  
არაფერი შეცვალა. ი. ზურაბი-  
შვილს კვლავინდებურად გულის-  
ტივილით უხდება დასანანი ფაქ-  
ტის კონსტატაცია. 1941 წ. დას-  
ტამბულ მის პატარა წიგნში ვკი-  
თხულობთ: „ამ დროისთვის ეს  
ერთად-ერთი წიგნია ქართულს  
ენაზე, რომელიც მიზნად ისახავს  
გზა გაუკვლილ მასობრივ მკითხ-  
ველს ქართული საოპერო შედევ-  
რისაკენ“. ი. ზურაბიშვილს შ. ას-  
ლანიშვილის ნაშრომი აქვს მხედ-  
ველობაში.

მას აქვთ 55 წელიწადი ჩამოთ-  
ვალა დროის კრიალოსანმა. რა გა-  
კეთდა დროის ამ ვრცელ მონაკ-  
ვეთში, ნახევარი საუკუნის მან-  
ძილზე, „ქართული საოპერო შე-  
დევრის მასობრივი მსმენელისათ-  
ვის გზის გასაკვლევად“? მის შე-  
სასწავლად. მასში უხვად დაუნ-  
ჯებული საკვლევი საკითხების-  
თვის შუქის მოსაფენად, გასაანა-  
ლიზებლად? რარიგად განვითარ-  
და მოვლენები ქართულ მუსიკის-  
მცოდნეურ დარგში?

ისევ და ისევ განგების ძალით  
(მი ასე მგონია) ქართული მუსი-  
კისმცოდნეური აზრის მონაპოვ-  
რებს „აბესალომ და ეთერი“ და  
მისი სულმნათი ავტორი ასაზრ-  
დოვებს. ახალი ქართული მუ-  
სიკისმცოდნეური სკოლის პატრი-  
არქების — შალვა ასლანიშვილის.  
ლადო დონაძის. პავლე ხუჭუას—  
ინტერესები უპირატესად და უწ-  
ინარესად „აბესალომისადმი“ და  
ფალიაშვილისადმი მიმართული.  
დონაძეს და ხუჭუას ეკუთვნით

მონოგრაფიები (ქრონოლოგიით  
პირველი მათგანი, ლ. დონაძისა,  
საბჭოური ბედის ირონიით რუ-  
სულად დაიბეჭდა, 1971 წ.) მათ-  
ვე ეკუთვნით ვრცელი წერილე-  
ბი „საბჭოთა ხელოვნებაში“. და-  
იასახელებ შ. ასლანიშვილისეულ  
წინასიტყვაობას ოპერის პარტი-  
ტურისათვის და აქვე მის რედაქ-  
ტორულ წვლილს. მისსავე წიგ-  
ნაძს. „გზა აბესალომისკენ“. ამ  
ჩამონათვალს მივუმატებ ამავე  
ავტორთა წერილებს პერიოდიკა-  
ში. ფალიაშვილის გარდაცვალებ-  
ის 50-ე წლისთავს რომ იძიებდა.  
არის აგრეთვე მკვირვებანიანი მონ-  
ოგრაფია შ. კაშმაძისა და ა. წუ-  
ლუკიძის წიგნაკი „ზაქარია ფა-  
ლიაშვილი“. რომელიც კომპოზი-  
ტორის დაბადების 100 წლისთავს  
მიეძღვნა. ის არის და ის!!!

ერთი შეხედვით. ის ჩამონათ-  
ვალი თითქოს ყრიგოდ არც  
სჩანს. მაგრამ, მართლაც რომ ირ-  
თი შეხედვით. თეალის ზირილვე  
გადააოლებით. თაკირვებისას ზო-  
გი რამ მოჩვენებითად წარმოვი-  
დგება. რატომ? მიიქცა კია ქარ-  
თულ მუსიკისმცოდნეობას ის სა-  
რბიელი. ასპარეზი. რომელიც  
ერთგულ კოლტურაში ზოგადად,  
ამ დარგში ერთგული კვინტესე-  
ნციის ნიმუშის. „აბესალომ და  
ეთერის“ კვლევა-ძიებას რომ ისა-  
ჭიროებოდა? და საერთოდ. ქარ-  
თულ მუსიკისმცოდნეობას მიიქცა  
სათანადო ასპარეზი? ეთიქრობ,  
რომ არა. ის მიზანთასახლად  
ხორციელდებოდა. რამითუ ერთ-  
გული საკითხების აჭკინებობა,  
ერთგული მიცნიერული თარგე-  
ბის განვითარება. რომორც აღი-  
ნიშნე, ეწინააღმდეგებოდა საბ-

ქოთა იდეოლოგიის სასიცოცხლო ინტერესებს.

რა მაქვს მხედველობაში? ი. ზურაბიშვილის მუსიკისმცოდნური მემკვიდრეობის ბედის თაობაზე უკვე ითქვა, დროის მსვლელობაში „მის ღვაწლსა და სახელს ჟამთა მტვერი დასდებია“ 1972 წ. დასტამბულ მის „თეატრალურ პორტრეტებს, ნარკვევებს მუსიკაზე“ სასურველი და საქმისთვის საჭირო რეზონანსი არ მოპყლია. 1989 წ. საშველი დაადგა მწერალ ალ. სიგუას ხანგრძლივ მცდელობას, გამოიცა მისი მონოგრაფია „ილია ზურაბიშვილის ცხოვრება და მოღვაწეობა“. „ამჟამად ხანდაზმულ მწერალს გამზადებული აქვს ი. ზურაბიშვილის სრული კრებული. იქნებ ვინმე დაინტერესდეს მისი გამოცემით. შედეგი? — „არსით ხმა, არსით ძახილი“... გკითხულობთ ი. ზურაბიშვილის ზნეობისადმი მიძღვნილ და წინამდებარე ჟურნალის ფურცლებზე გამოქვეყნებულ მ. ჯაფარიძის წერილში „კაცი, რომელსაც უყვარდა“ („თეატრი და ცხოვრება“ 1996 წ. № 4). ამავე წერილიდან ვიტყობთ, რომ „დიდებული მამულიშვილის სახლზე მემორიალური დაფის გასაკეთებელი თანხაც კი ძნელად მოსაპოვებელი შეიქნა“. ჩვენს დუხჭირ სინამდვილეში ეს არცაა გასაკვირი. ასეთია ხეივანი „აბესალომ და ეთერის“ პირველი, უანგარო და გულმხურვალე მესვეურის ი. ზურაბიშვილის და მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობისა.

ახლა სხვაც ვნახოთ. მუსიკისმცოდნურ ლიტერატურაში

ბევრი არ მეგულება ნაშრომში, რომელიც ტოლს დაუდებდა ლ. დონაძის გამოკვლევას „აბესალომ და ეთერი“, როგორც ანტიკური სტილის ტრაგედია“, ისეთი შემოქმედებითი მასშტაბისა და ვაქანების, იმგვარი სიღრმისა და შინარსობრივი მომცველობისა 42 წლის მკვლევარის ეს მეცნიერული გამოკვლევა, მაგრამ როდის გაიცნო მან ქართველი მკითხველი? მკვლევარის არქივში ნახევარი საუკუნის მანძილზე იყო გაყუჩებული მანამ, სანამ მისმა მოწაფეთაგანმა, ქ-მა თამარ ხუროშიელმა არ თარგმნა და აურნალ „ხელოვნების“ მეშვეობით მკითხველს არ გააცნო („ხელოვნება“, 1995 წ. № 1—2—3). დონაძისეულ ნაშრომში ქართული ეროვნული გენიის იმგვარი პოტენციაა დანახული და წარმოჩენილი, რომლის პროპაგანდას საბჭოთა იდეოლოგია არამც და არამც არ ესწრაფვოდა! ამიტომ ეს ნაშრომიც ზურაბიშვილისა არ იყოს, მივიწყების ჩრდილით დაიბინდა. მანამდე კი, როგორც ვთქვი „აბესალომ და ეთერის“ 6 ახალმა და 2 განახლებულმა დადგამმა იხილა რამპის შუქი. სრულყოფილად კი არც ერთი არ იქნა მიჩნეული. დონაძისეული ნაშრომი. მისი ათვისება, ვფიქრობ, გასაღებს მისცემდა რეჟისორსაც და მხატვარსაც ოპერის გასცენიერების პროცესში, ამოაკითხვინებდა ფალიაშვილის მუსიკაში იმ შინაარსს, რომელიც მხოლოდ 1986 წლის დადგმაში ამოიკითხეს მიხეილ თუმანიშვილმა და გიორგი ალექსი-მესხიშვილმა, ამ დადგმაში წინაა წამოწყებული ან-

ტიკური ტრაგედიის ელემენტები, რომლებიც შეზავდა ეროვნულთან და ამ გზით სცენური დადგმის მალალმხატვრული ნიმუში ჩამოყალიბდა. თუმცა, ეს ორი ხელოვანიც, მხატვარიც და რეჟისორიც ინტუიციით, მხატვრული ალღოს კარნახით მივიდა იქ, რასაც ლ. დონაძე მათთვის უცნობ გამოკვლევაში ასაბუთებდა.

აქვე იმასაც ვიტყვი, რომ მიუხედავად დადგმის მხატვრული მაღალი ღირებულებისა, საზოგადოებრივი აზრი ამჯერადაც იყოფოდა ალბათ, იმიტომ რომ „ეროვნული სულიერი კულტურის უზენაესი რანგის კატეგორია არის მიზეზი დადგმის მიმართ იჭვნიელი დამოკიდებულებისა. ეს რანგი ხდის შიგნითგან მზა, ყველასთვის თანაბრად მისაღები ერთადერთი მოდელის არსებობას“. (რ. ქუთათელაძე, „აბესალომ და ეთერის“ დაბრუნება“, „თეატრალური მოამბე“, 1986, № 2).

ახლა რაც შეეხება „აბესალომ და ეთერის“, დამოუკიდებელ გამოკვლევას ამ განიალური ქმნილებისა, აქ ვითარება ისეთია, რომ ნება-უნებურად ისევ ი. ზურაბიშვილის სიტყვები მახსენდება: „აბა, თუ ერთი ვინმე მუსიკის ნამდვილი მცოდნე, კომპოზიტორი

რია იგი თუ თეორეტიკოსი, თუ სხვა ჯურის სპეციალისტი, გამოსულა ჩვენში მონოგრაფიით ნარკვევით, სერიოზული, მეცნიერულად დასაბუთებული კრიტიკული წერილით, თუნდაც მოხსენებით „აბესალომზე“... არავინ! პარალელისთვის ვნახოთ, როგორია მდგომარეობა რუსული კლასიკური ოპერის ფუძემდებლის მ. ი. გლინკას და პირველი რუსული ეროვნული ოპერის „ივან სუსანინის“ ანუ „სიცოცხლე მეფისათვის“ თაობაზე არსებულ სპეციალურ ლიტერატურაში. დიდი რუსი კომპოზიტორის, რუსული ეროვნული ოპერის ფუძემდებლის მ. ი. გლინკას ცხოვრებას და შემოქმედებას ეძღვნება 25-მდე მონოგრაფია და ვრცელი საპეცნიერო გამოკვლევა, სხვადასხვა დროს გამოქვეყნებული კრიტიკული და ანალიტიკური 30 სტატია: „ივან სუსანინს“ და „რუსლან და ლუდმილას“ ცალ-ცალკე დაახლოვებით 15—15 წერილი ეძღვნება იმ 24 წლის განმავლობაში. ამ მონაცემების გამოქვეყნების შემდეგ რომ ჩაიარა (მუს. ენციკლოპედია, 1973 წ.), მჯერა, ამ ვრცელ ჩამონათვალს კედევ არა ერთი და ორი ნაშრომი შეემატებოდა.

(დასასრული იქნება)

შექსპირის „ოტელოს“ ირგვლივ

(მოსაზრებები უილიამ შექსპირის „ოტელოს“

მოქმედ პირთა ასაკის თაობაზე)

ანალიზი დაიწყოთ იაგოთი. რა ხნისა იგი? პირველი მოქმედების მესამე სურათში იაგო თავად პასუხობს ამ შეკითხვას: „...მე სიკვდილს უკვე მეხუთე შეიდწლელულია თვალეებში ვუყურებ...“ ამგვარად, იაგოს ასაკია — 35 წელი. დაახლოებით ამავე ასაკისაა მისი ცოლი ემილია, ვინაიდან პიესის ტექსტში ნათქვამი არ არის, რომ იგი ქმარზე ახალგაზრდაა. და არც არაფერი მოწმობს იმას, რომ მასზე უფროსია. იმისათვის, რომ დადგინდეს დანარჩენ მოქმედ პირთა მიანხლოებითი ასაკი, განვიხილოთ ტექსტის შემდგომი ფრაგმენტი: იაგო — „და დათანხმდებით, რომ თქვენი ქალი ბარბარის ულაც ცხენს შეეკავშიროს, მაშ, მალე თქვენი შვილიშვილების ჭიხენის გაიგონებთ და თოხარიკ-ვაჭვენებულ ცხენებს მძახლად და მოყვრად მოიკიდებთ“. იაგოს მთელი ეს ტექსტი მიმართულია ბრაბანციოსადმი. იაგო ოტელოს „ბარბარის ულაც ცხენს“ ადარებს. სიციხადისთვის მოვიყვანთ ტექსტის კიდევ ერთ ფრაგმენტს ამავე სურათიდან. იაგო — „...შავი ბებერი ყოჩი თქვენს თეთრ ბატკანს გიკორტნით!“ ამ ფრაგმენტში იაგო ოტელოს „ბებერ ყოჩს“ ადარებს. იაგო ორივე ფრაგმენტში თავის თავს ეწინააღმდეგება, ვინაიდან „ბებერი ყოჩი“ არანაირად არ შეიძლება იმავდროულად „ულაცი ცხენიც“ იყოს. „ულაცი ცხენი“ გულისხმობს სიყმაწვილეს, ძალს, ენერჯიას და ა. შ. იაგოს სიტყვებში აშკარად იგრძნობა უთავბოლო მსჯელობა. მას არ შეუძლია ბრაბანციოს წინაშე სიტყვიერად ზუსტად დახატოს ოტელოს სახე, რომელიც იმდენად საზარელი იქნება, რომ ბრაბანციოში გამოიწვევს ზიზღის და, რაც მთავარია, აქტიური სიძულვილის გრძნობას, ალოგიზმი იაგოს სიტყვებში იმიტაც დასტურდება, რომ, მაგალითად, ბრაბანციოსთვის ოტელოსა და დეზდემონას ქორწინების შემთხვევაში ოტელოს ნათესავეები ვერანაირად ვერ გახდებიან მისი ბიძაშვილები! (და სწორედ ამაზე მეტყველებს იაგოს სიტყვებიც — „...თოხარიკ-მაჭვენებულ ცხენებს მძახლად და მოყვრად მოიკიდებთ“). იაგოს მიერ სიტყვების „ულაცი ცხენი“ გამოყენება შეიძლება აიხსნას როგორც დასტურის ერთ-ერთი ვერსიისა, რომ ოტელო იაგოზე უფროსი არ არის (35 წლისაა). უნდა აღინიშნოს, რომ ნებისმიერ შემთხვევაში, ოტელო 60 წლისაა, წინააღმდეგ შემთხვევაში. ბრაბანციოს, დოქის და სხვათა ასაკი იმდენად გაიზრდება, რომ აბსურდამდე მივალთ. ასე მაგალითად, თუ ბრაბანციო 70 წელზე მეტისაა, მაშინ მისი შანსი — იყოს დეზდემონას მამა მინიმალურია. არსებობს კიდევ სხვა მოსაზრება: მაგალითად, ვენეციის რესპუბლიკაში დოქის ასაკი შეზღუდულია. ტექსტიდან გამომდინარეობს, რომ ბრაბანციოს ასაკი დოქის ასაკზე ნაკლებია, ოტელო კი ასაკით შეიძლება ბრაბანციოს შვილი ყოფილიყო. ე. ი. ასაკობრივი სხვაობა მათ შორის 20 წლის რადიუსშია. სწორედ ამიტომ, მიგვაჩნია, რომ ია-





გოს ასაკი (35 წელი) ყველაზე ოპტიმალურია ოტელოსათვისაც. იგივე შეიძლება ითქვას კასიოზეც, რომელთანაც ოტელოს აქვს მეგობრული ურთიერთობა, როგორც თანატოლთან. ვარდა ამისა, კასიოს უკავია დიდი სამხედრო პოსტი (სარდლის თანაშემწეა), შემდეგ იგი ხდება მთელი ვენეციის ჯარების სარდალი კიპროსზე, ხოლო მოგვიანებით—მისი გუბერნატორი. ზემონათქვამიდან გამომდინარე, მიგვაჩნია, რომ ასაკობრივი ზღვარი (35 წელი) ასევე ოპტიმალურია კასიოსთვის. რაც შეეხება დეზდემონას ასაკს, მამამისის სიტყვებიდან გამომდინარე: „უმანკო სიყმაწვილე“, და აგრეთვე, თუ იმას გავითვალისწინებთ, რომ მან უკვე მოასწრო ბევრისთვის უარის თქმა:

„ნაზი, მშვენიერი, სუსტი არსება,  
რომელს ქმრის შერთვა ისე რიგად ეზიზღებოდა,  
რომ შეძლებოდა და შვენებით განთქმულ უმაწვილ კაცთ  
თავის ქვეყნის შვილთ გამოჩენილთ უთხრა უარი“.

— (ბრახანციოს სიტყვები), დეზდემონა არ უნდა იყოს 15—17 წელზე ნაკლების. როდერიგოს ასაკი, შესაბამისად, დაახლოებით 20 წელია. რაც შეეხება დანარჩენ მოქმედ პირებს, ასეთი სურათია: — მონტანო თავს ვერ ართმევს მასზე დაკისრებულ მოვალეობებს. ოტელოს კუნძულის გუბერნატორად დანიშვნა არის მიზეზი ვენეციის რესპუბლიკისა და თურქეთს შორის საომარი მოქმედებების დაწყების და ამასთან დაკავშირებული კუნძულ კიპროსის დაკარგვის საშიშროების. აქ მნიშვნელოვანია ის, რომ ოტელო ვენეციის ჯარების მთავარსარდალია. მისი დანიშვნა გუბერნატორად დროებითი ღონისძიებაა, რომელიც ნაკარნახევია ომის პირობებით. აქ მთავარი ფაქტორია კუნძულის დაცვა მტრის თავდასხმისგან. სწორედ ამიტომ, ოტელოს შემდეგ, გუბერნატორის პოსტს იკავებს კასიო, რომელიც ამ დროისთვის ჯარების მთავარსარდალია, უფრო სწორად, კვლავაც სამხედრო და არა სამოქალაქო პირია, როგორც მაგლითად, იგივე მონტანო. რაც შეეხება ლუდოვიკოს, ბრახანციოს ნათესავს, და გრაციანოს, ბრახანციოს ძმას, იმ მდგომარეობიდან გამომდინარე, რომელიც მათ ეკავათ ვენეციის რესპუბლიკის ხელმძღვანელობაში, და აგრეთვე, თუ გავითვალისწინებთ მათ ფიზიკურ მდგომარეობას, რომელიც აძლევდა მათ საშუალებას მოეწყობათ „მაქაური“ მოგზაურობები კუნძულ კიპროსზე, ისინი 50-ზე ნაკლებს ან 55-ზე მეტს არ უნდა იყვნენ. ერთადერთი მოქმედი პირი, რომელიც არ გვიხსენებია არის ბიანკა. მისი ასაკობრივი ინტერვალი შეიძლება იყოს დიდი — 20-დან 30 წლამდე, რომლის ზევით (მისი პროფესიის სპეციფიკიდან გამომდინარე) სავსკვია, რამდენად შესძლებდა იგი გამოეწვია კასიოს ასერიგად ძლიერი მამაკაცური ინტერესი.

**რამდენ ხანს გრძელდება „ოტელოს“ მოქმედება?**

ვიდრე ამ საკითხს გავანალიზებდეთ, შევჩერდეთ ზოგიერთი დანტერესებული მკვლევარის მოსაზრებაზე. მაგალითად, ფორნესი მიიჩნევს, რომ ტრაგედიის მოვლენათა მსვლელობის ხანგრძლივობა ოცდათექვსმეტი საათია. უილსონი უარყოფს ფორნესის მოსაზრებას და ეყრდნობა ემილიას სიტყვებს, რომ იაგომ „ასჯერ“ მოსთხოვა მას მოეპარა დეზდემონასათვის ცხვირსახოცი და ამაზე აგებს



რავის ვერსიას, მოაქვს რა მთავარ არგუმენტად ის, რომ შეუძლებელია მართლაც მოთხოვნა „ასჯერ“ 36 საათის განმავლობაში. ჩვენ, ამ შემთხვევაში, ამის საწინააღმდეგოდ მხოლოდ იმის თქმა შეგვიძლია, რომ სიტყვები „ასჯერ“ არ უნდა გაიგოთ პირდაპირ. უდავოა, ემილია იყენებს „ასჯერ“-ს გადატანითი მნიშვნელობით, როგორც — „თავისმომაბეზრებლად ბევრჯერ“, ეს კი შეიძლება მომხდარიყო რამდენიმე საათშიც და რამდენიმე წუთშიც... ემილიას მობეზრდა ქმრის თხოვნაც და თავად ისიც, — და აი, სწორედ ეს არის მიზეზი იმისა, რო ვაჩნდა სიტყვა — „ასჯერ“. შექსპირის ტექსტების მეორე ცნობილი ინგლისელი მკვლევარი ვილოში ამტკიცებს, რომ შესამე და მეოთხე მოქმედებებს შორის გადის სულ ცოტა კვირა მანც და, რომ მთლიანად, მოვლენები მოითხოვდნენ არა ნაკლებ თერთმეტ დღეს. ქვემოთ გთავაზობთ ჩვენს ვერსიას იმის თაობაზე, თუ რამდენ დროს მოიცავს ტრაგედიის მოქმედება. მსჯელობების სიზუსტისთვის ვეყენებით პიესის ტექსტს, საიდანაც მოგვაქვს ფრაგმენტები (მცირე შემოკლებებით).

(მოქმედება I, სურათი I)

იაგო — (მიმართავს როდრიგოს) — „გამოუწოდე ქალის მამას, ძილი დაუფრთხე!“

იაგო — (მიმართავს ბრაბანციოს) — „ჩქარა ჩაიცივო, ნულარ აუოვნებთ!“

ბრაბანციო — (მსახურებს) — „ჩქარა სანთელი მომეცით აქ და კვესს გააკაროთ,

შეატყობინეთ ჩემ კერძობას... მონათეთ... სანთელი-მეთქი!“

ამ ფრაგმენტებიდან ნათლად ჩანს, რომ ბრაბანციოს უკვე ეძინა, მის მსახურთ კი — ჯერ არა, ე. ი. მოქმედების დროა გვიანი საღამო, მაგრამ ჯერ კიდევ არაა ღამე.

(მოქმედება I, სურათი II)

ეს სურათი მოსდევს უშუალოდ წინა სურათს. მოქმედება მიმდინარეობს ქუჩაში, ჩირაღდნების შუქზე. ასე რომ, სცენა II მიმდინარეობს გვიან საღამოს.

(მოქმედება I, სურათი III)

მოქმედების ადგილ — საათობირო დარბაზი. ეს სურათიც მოსდევს უშუალოდ წინა სურათს და მისი ლოგიკური გაგრძელებაა. მოვიყვანთ რამდენიმე ფრაგმენტს:

მთავარი — „საქმე მეტად საკირო არის —

ჩქარა შევუდგეთ, თქვენ ამაღამ წახვალთ აქედან.“

დეზდემონა — „ამაღამ?“

მთავარი — „დიახ, ამაღამ.“

ამ ტექსტიდან გამომდინარეობს, რომ ოტელო მიემგზავრება კიბროსს ღამით, შემდეგი ფრაგმენტი:

მთავარი — „ხვალ დილით კიდევ ცხრა საათზედ აქ შევიყარნეთ,

ოტელო, ერთ-ერთს შენს ოფიცერს უკან დასტოვებ,

მას გამოვატანთ ნდობის ქალღალდს და ყველას სახუთს,

რაიც შევფერის შენს უფლებას, შენს ღირსებას.“

ამ ტექსტიდან გამომდინარეობს, რომ იაგო ვერ გაემგზავრებოდა დილის 10 საათზე ადრე. აქედან მოკლე დასკვნა: საზღვაო გზა ვენეციიდან კუნძულ კიბროსამდე, იმდროინდელი რუქების მიხედვით, ასეთია: ვენეცია—ადრიატიკის ზღვა—იონრის ზღვა — გასასვლელი ხმელთაშუა ზღვაზე — კუნძულ კრეტის გარე

შემოვლა სამხრეთ-დასავლეთიდან და აღმოსავლეთის გზის გაყოლებით კუნძულ კაპროსის ჩრდილო-დასავლეთის ნაპირთან მისვლა. მთლიანად ზღვით სავალი ამ ტრაექტორიით შეადგენს დაახლ. 2000 კმ. ოტელო, იაგო და კასიო, რომლებიც სხვადასხვა გემზე იმყოფებიან, კუნძულ კაპროსზე ჩამოდიან ერთ საღამოს, პრაქტიკულად, დროას ძალიან მცირე ინტერვალებით. ვითვალისწინებთ რა იმ გარემოებას, რომ ზღვაზე ქარიშხალია, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია შეეჩერდეთ იმ მოსაზრებაზე, რომ ოტელოს გემი გზაში იყო 48 სთ., ხოლო იაგოსა და კასიოს გემები — 40 სთ. ამგვარად, ჩვენი აზრით, პირველ და მეორე მოქმედებას შორის გადის დაახლ. ორი დღე და ღამე.

(მოქმედება II, სურათი I) — საღამო. სურათები I, II, III უშუალოდ ერთმანეთს მოსდევნენ დროის ინტერვალის გარეშე. მეორე მოქმედების დასაწყისში რომ ბნელა, გამომდინარეობს მეორე ოფიცირის სიტყვებიდან:

**„ზვირთნი ღრიალით, თითქო გრძელს და საზარელ ფაფარს  
ყალუზე იუენებს ქარიშხალით აღეწილი ზღვა,  
რომ ასწვდეს ვარსკვლავთ ბრწყინვალე გუნდს დათვად წოდებულს,  
და წყლით ჩააქროს ეს დარაჯნი უძრავ პოლუსის“.**

ის, რომ ჯერ არ დაღამებულა, გამომდინარეობს როდრიგოსადმი მიმართული იაგოს სიტყვებიდან.

იაგო — „...კასიო ამაღამ ციხის დარაჯს უფროსობს“...

და ბოლოს, მოქმედების დრო ზუსტდება მესამე სურათში კასიოსადმი მიმართული იაგოს სიტყვებით.

იაგო — „ჯერ ადრეა, ათი საათიც არ არის...“

აღენიშნავთ, რომ სურათი III დატვირთულია მოქმედებებით. მასში პრაქტიკულად ყველა მოქმედი პირი მონაწილეობს. სურათი III მთავრდება დილისპირს და, ესე იგი, ასევე დილისპირს მთავრდება მეორე მოქმედებაც.

მესამე მოქმედება იწყება იმავე დილას, რასაც ადასტურებს კასიოსადმი მიმართული მასხარას სიტყვები.

**მასხარა — (მხედველობაში ჰყავს დეზდემონა) — „ის ადგა“.**

დროის შემდგომი ცხრილი, რომელსაც შეიძლება კვალდაკვალ გავყვეთ პიესის ტექსტის მიხედვით, შემდეგია: მოქმედება III, სურათი I — დილა; სურათი II — დილა, სურათი III — დილა, სურათი IV — დაახლოებით შუადღე. მოქმედება IV, სურათი I — დღე, სურათი II — დღე (საღამოსკენ), სურათი III — საღამო, მოქმედება V, სურათი I — გვიანი საღამო, სურათი II — გვიანი საღამო.

ამრიგად, ზემოთქმულიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ტრაგედიის მოქმედება დიწყო გვიან საღამოს, გაგრძელდა სამი დღე და ღამე და დასრულდა გვიან საღამოს.

### დეზდემონას ქალწულობის თაობაზე

„ოტელო“ იწყება გვიან საღამოს და მთავრდება მესამე დღის გვიან საღამოს. ტრაგედიის დასაწყისში ასეთი სურათია: (იაგოს სიტყვები) — „ამჟამად თქვენი ქალი და მავრი ერთ-სულს და ერთ-ხორცს პირუტყვის წარმოადგენენ“.

აქედან გამომდინარეობს, რომ ქორწინება შესდგა დღეს, და თითქმის „ეს წუთია“, ვინაიდან დეზდემონა სახლიდან გაქრა მას შემდეგ, რაც ბრახანცო

(მამამისი) დაწვა დასაძინებლად. დროის ინტერვალი იმ მომენტსა, როდესაც ბრაბანციომ ბოლოს ნახა თავისი ქალიშვილი და ოტელოს გამოჩენას შორის იმდენად მცირეა, რომ ბრაბანციოს სრული უფლება აქვს იკითხოს „როგორ ფიქრობ, მოასწერეს მათ ქორწინება?..“

ფაქტი სქესობრივი სიახლოვისა ოტელოსა და დეზდემონას შორის დროის ასეთ მცირე მონაკვეთში არარეალურია. ჩვენ უკვე არაფერს ვამბობთ ზნეობრიობისა და მორალის არსებულ ნორმებზე, რომელიც ბუნებრივია, არ შეიძლება გამოირიცხოს და რომელიც არ მისცემდა უფლებას დეზდემონას შეეთავსებინა სქესობრივი აქტი ქორწინების აქტთან.

შენიშვნა: — ერთადერთი, რასაც ჩვენ აპრიორულად ვუშვებთ — ეს არის დეზდემონას ქალწულობის ფაქტი ქორწინებამდე. ამ შემთხვევაში, ჩვენ ბუნებრივია, არა ვვაქვს ჩვენი მოსაზრების უტყუარობის არანაირი დამამტკიცებელი სასუთი, თუმცა, უნდა აღინიშნოს ის მხიშველოვანი ფაქტი, რომ ჩვენს არც დანს დეზდემონას სქესობრივი ცხოვრების შესახებ იზიარებს ოტელოც, რომელიც ასევე აპრიორულად უშვებს დეზდემონას უმანკობას, ისევე როგორც ჩვენ, ვინაიდან (როგორც ჩვენ) არა აქვს საწინააღმდეგო მოსაზრების არანაირი დამამტკიცებელი საბუთი.

პირველ დამეს მომხდარი მოვლენები არანაირად არ იძლევა იმის ვარაუდის საფუძველს, რომ დეზდემონამ დაკარგა ქალწულობა. ოტელოს იძახებენ სენატში, შემდეგ კი (ღამით) გემით მიემგზავრება კუნძულ კიპროსზე. დეზდემონა ღამის დანარჩენ ნაწილს ატარებს ოტელოს გარეშე ემილიასთან (იავოს ცოლთან) ერთად. ხოლო დღით, ასევე გემით (რიგით მეორე) მიემგზავრება კიპროსზე. გზაში დეზდემონა და ოტელო (სხვადასხვა გემზე) ატარებენ ორ დღეს და ღამეს.

ახლა განვიხილოთ, რა ხდებოდა კუნძულ კიპროსზე (მოქმედებებისა და სურათების მიხედვით). ოტელო და დეზდემონა ჩადიან კუნძულ კიპროსზე ღამით (მეორე დღის). იავოს სიტყვები (მოქმედება II, სურათი III) აზუსტებს ოტელოსა და დეზდემონას შორის სქესობრივი ურთიერთობების მდგომარეობას ამ წუთისთვის.

იავო — „მას (ოტელოს) დეზდემონასთან ჭერ ერთი ღამეც კი არ გაუტარებია“. სურათი III დატვირთულია მოქმედებით და მასში მონაწილეობს ყველა მთავარი მოქმედი პირი (ბუნებრივია, ოტელოსა და დეზდემონას ჩათვლით). სურათი III მთავრდება (და ასევე მოქმედება III) დღით. მაშასადამე, ეს ღამე გამოირიცხებულია. აღვნიშნავთ, რომ სურათი III იმგვარადაა აგებული, რომ გამჭოლი მოქმედება მიმდინარეობს ოტელოს საშუალებით და დროის მონაკვეთი, რომელიც ოტელო და დეზდემონა მარტო დარჩებოდნენ და გამჭოლ მოქმედებას წაიყვანდა სხვა პერსონაჟი, არ არსებობს. შენიშვნა: ერთადერთი მომენტი, როდესაც ოტელო დეზდემონასთან ერთად მიდის და თეორიულად იქმნება წინაპირობა სქესობრივი კავშირისა

„წამოდი ჩემო სასურველო, მოვრჩით ვაჭრობას,  
ეხლა მე და შენ მონაგარი უნდა ვიგემოთ“.

ორღვევა სისხლისმღვრელი შეტაკებით კასიოსა და მონტანოს შორის, და ოტელო ამალით (შემდგომში კი — დეზდემონა ამალით) კვლავ ერთგვებიან აქ-

### ტიურ მოქმედებაში.

მოქმედება III და IV და მოქმედება V-ის სურათი I თეორიულადაც კი გამოირჩევა სექსობრივი კავშირის შესაძლებლობას, ვინაიდან ოტელო და დეზდემონა ერთმანეთთან კონფლიქტში არიან. ამ შემთხვევაში ჩვენ არ ვაანალიზებთ სიტუაციას დროის სქემით, რომელიც, სხვათა შორის, ასევე გამოირჩევა ოტელოსა და დეზდემონას მარტო ყოფნას გვერდს ვუვლით რა „ძირითად მოქმედებას“ — ანუ როდესაც გამოვლი მოქმედება მიჰყავს სხვა პერსონაჟს, ხოლო ოტელო და დეზდემონა რჩებიან სცენური ქმედების მიღმა. მეხუთე მოქმედების მეორე სურათის დანარჩენი ნაწილი ფინალურია, სადაც ხდება მთელი დრამის ტრაგიკული დასასრული. ამგვარად, ზემოთ გაკეთებული ანალიზი ლაპარაკობს დეზდემონას „ქალწულობის“ ეერსიის სასარგებლოდ.

### „ვენ იუ ოტელოს პროტოტიპი“.

1566 წელი. ვენეცია. აღორძინების ხანის ცნობილი იტალიელი ნოველისტი ჯამბატისტა ჯირალდი ჩინტო აქვეყნებს თავის ნაწარმოებებს. ერთ-ერთ ნოველაში, ჩვენ ვპოულობთ შექსპირის „ოტელოს“ ყველა ფაქტობრივ მონაცემს. მავრი, დეზდემონა, ბოროტმოქმედი, მისი ცოლი, ახალგაზრდა ლამაზი ოფიცერი, რომელსაც ექვის თვლით უყურებს მავრი, და ბოლოს, მოქარგული ცხვირსახოცი, რომელიც მთავარ როლს თამაშობს დეზდემონას მოჩვენებითი ლალატის მხილებაში. თუ უფრო დაწვრილებით გადმოვიცემთ ნოველის შინაარსს, დაერწმუნდებით, რომ წინამდებარე ლიტერატურული მასალა წარმოადგენდა შექსპირისთვის „დრამატურგიულ ბაზისს“, რომლის საფუძველზეც შეიქმნა „ოტელო“.

ცოტაოდენი რამ ჩინტიოს ნოველის შინაარსის თაობაზე: ვენეციის ჯარში მსახურობდა მავრი, რომელიც მისი მხედრული საგმირო საქმეების გამო შეიყვარა სათანო, იშვიათი სილამაზის ვენეციელმა ქალმა. იგი ცოლად გაჰყვა მავრს და ბედნიერი იყო მასთან მანამ, სანამ მასზე ცილისწამებამ არ გამოიწვია მავრის ექვიანობა. კუნძულ კიპროსზე ვენეციის ჯარის სარდლობის მიღების შემდეგ მავრი მოექცა ერთ-ერთი მისი ოფიცრის გავლენის ქვეშ, რომელმაც, შეიყვარა რა დეზდემონა, ვერ მოიპოვა მისი სიყვარული და დაიწყო ექვიანობა, რომ თითქოს მას კავშირი ჰქონდა სხვა ოფიცერთან, და შურისძიების მიზნით ეს ამბავი მავრს აცნობა. ზრიკების საშუალებით, რომლებშიც გარკვეულ როლს თამაშობს მავრის მიერ ცილისთვის ნაჩუქარი ცხვირსახოცი, ოფიცერმა შესძლო დაერწმუნებინა მავრი ცილის ლალატში, თავად კი, მისივე ბრძანებით, მძიმედ დაჭრა ვითომ მეტოქე და მოკლა დეზდემონა ქმრის თანდასწრებით. შემდეგ მათ ერთად ჩამოანგრის ჰერი ოთახში და დააყარეს ნანგრევები ცხედარს, რათა დეზდემონას სიკვდილი აეხსნათ ჰერის ჩამონგრევით ძველ სახლში.

ნაწარმოები „ოტელო“ მრავალ მკვლევარს აინტერესებდა. მათ შორისაა ისეთი ცნობილი სახელები, როგორცაა: გრაუკინსი, ფიორნესი, მაკოლეი, ალფრედ დე-ვინი, გერვინიუსი, მეშინი, ტენი, უილსონი, ვილიოპი, გივენი, ბროუნი, ენდელი, ფორბრუკი, კარლეილი.

ფაქტობრივად ყველა მკვლევარი „ოტელოს“ მიაკუთვნებს შექსპირის შემოქმედების პერიოდს 1601 წლიდან 1610 წლამდე. ტრაგედიის მოქმედების დრო მოიცავს ასწლიან პერიოდს 1471 წლიდან 1571 წლამდე, როდესაც კუნძული კიპ-



როსი ვენეციის მფლობელობაში იყო. ჯამბატისტი ჯირალდი ჩინტიოს მფლობელისგან შეძღვარი კრებული, რომელიც იწყება მოთხრობით ვენეციელ მავრზე და ეძღვნება კეთილშობილ სენიორა დ' ესტეს, გამოცა ვენეციაში 1566 წელს.

1837 წელს როუდონ ბროუნმა გამოთქვა ვარაუდი, რომ ჩინტიოს მოთხრობის გმირი, სრულებითაც არ ყოფილა მავრი, არამედ იყო მორო, ცნობილი ვენეციური გვარის „მორის“ ერთ-ერთი წევრი. საინტერესოა, რომ მეფისნაცვალი კუნძულ კიპროსზე 1508 წლამდე იყო ვისზე ქრისტოფორ მორო, რომელმაც კიპროსი ცოლის ტრაგიკული სიკვდილის გამო დასტოვა. ზუსტად რაში მდგომარეობს მისი სიკვდილის „ტრაგიზმი“ — ამის თაობაზე შეიძლება მხოლოდ ვარაუდი. ჩვენთვის მნიშვნელოვან ინფორმაციას ვხვდებით ენგელის სტატიაში. ენგელი თავის სტატიაში ეყრდნობა ქრონიკიორ მერინო სანუტოს, რომელიც 1508 წლის 27 დეკემბრის თარიღით აღნიშნავს, რომ (დღეს კალეგიაში, ვენეციაში) ჯარების საოღლად კანდიაში არჩეულია ყოფილი მეფისნაცვალი კუნძულ კიპროსზე სენიორ კრისტობალ მორო, რომელიც ატარებს წვერს ცოლის გარდაცვალების გამო (გლოვის ნიშნად), ხოლო რამდენიმე დღის შემდეგ 5 ხოვმბრის თარიღით სანუტოს უწერია: „სენიორ კრისტობალ მორომ უარი თქვა ახალ თანამდებობაზე და მის ნაცვლად იგზავნება (კანდიაში) სხვა სარდალი.

ენგელი არ გამოთქვამს თავის მოსაზრებას იმ საკითხთან დაკავშირებით, რომელიც, როგორც უკვე ვთქვით, დასვა როუდონ ბროუნმა: ხომ არ იყო მავრი ჩინტიოს ნოველაში ვენეციური გვარის — მოროს წევრი, და, იქნებ, იყო სწორედ ქრისტოფორ მორო, რომელიც მსახურობდა სარდალად კუნძულ კიპროსზე და რომელმაც დაკარგა ცოლი იქ. მაგრამ ენგელი მიუთითებს ერთ გარემოებას, რომელიც, მართლაც, სარწმუნოს ხდის ამ ვარაუდს — ჩინტიო თავის ნოველაში ყველა მოქმედ პირს არ მოიხსენიებს სახელით, გარდა დეზდემონასი. მნიშვნელოვანია იმის აღნიშვნა, რომ „დეზდემონას“ შემთხვევაში ჩვენ ხელთ არა გვაქვს რეალური სურათი, რადგანაც „დეზდემონა“ სიტყვა-სიტყვით ნიშნავს „უბედურს“, ე. ი. არ შეიძლება გმირის სახელი მთლიანად მივაკუთვნოთ საკუთარ სახელს — უფრო სწორად, ეს თითქოს არის ხასიათის ის თვისება, რომელიც ყველა დანარჩენზე დომინირებს, ანუ, სხვა სიტყვებით, ის არის მთავარი საღებავი, რომელიც ხატავს გმირის სახეს. რაც შეეხება დანარჩენ მოქმედ პირებს, ჩვენს წინაშეა უაღრესად საინტერესო სურათი — არცერთ მოქმედ პირს არ აქვს სახელი! ყოველ მათგანს აქვს სახელწოდება იმ საზოგადოებრივი მდგომარეობიდან გამომდინარე, რომელიც მას ეკავა მოქმედების მომენტში სარდალი, ბიარდის მატარებელი, რაზმის ან გუნდის მეთაური. ერთადერთი ლოგიკური განმარტება შეიძლება იყოს ვერსია, რომ ჩინტიომ თავისი ნოველის საფუძვლად აიღო ნამდვილი ამბავი, რომელიც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ესტეს სახლთან (ჩინტიო მსახურობდა ფერარელი ჰერკულეს III-ის ჰერცოგის მდივანად). ჩინტიოს არ შეეძლო გამოეყენებინა იმ პირთა სახელები, რომლებსაც უშუალოდ ეხებოდა ეს მოთხრობა. ცხვირსახოცთან დაკავშირებით. მნიშვნელოვან მითითებას იძლევა როუდონ ბროუნი. საბედისწერო ცხვირსახოცზე, რომელიც დეზდემონას საჩუქარია, შექსპირთან ამოქარგულია ხენდროს კენკრები, ხოლო მოროს გვარის გერბზე არის სამი შავი თუთის კენკრა. უნდა აღინიშნოს, რომ „მორო“ იტალიურად ნიშნავს თუთის ხეს. სიტყვა „მოროს“ სინონიმებია

„მავრი“, „ზანგი“. ყოველივე ზემოთქმულიდან შეგვიძლია დავასკვნათ შემდეგი: ჩინტიოს ნოველაში, რომელიც შექსპირისთვის წარმოადგენს „საწყის ლიტერატურულ მასალას“, მთავარ მოქმედ პირს (ისევე როგორც სხვა პერსონაჟები) არ აქვს საკუთარი სახელი. მისი სიტყვიერი აღნიშვნა „მორო“ შეიძლება გავიგოთ, როგორც ვენეციაში ცნობილი გვარი „მორო“, როგორც „თუთის ხე“, როგორც „მავრი“ და როგორც „ზანგი“. ჩინტიოს ნოველას საფუძვლად უდევს ნამდვილი ამბავი, რის გამოც ავტორი იძულებული იყო გაეშთფრა პროტოტიპის სახელი. შექსპირმა აიღო რა ჩინტიოს ნოველიდან პრაქტიკულად ყველა საწყისი მონაცემი, უცვლელი სახით გადაიტანა სიტყვიერი აღნიშვნაც — „მორო“, და მისცა, ჩინტიოსგან განსხვავებით, მთავარ გმირს საკუთარი სახელი — „ოტელო“.

ამგვარად, ჩვენ მივდივართ დასკვნამდე, რომ ოტელოს პროტოტიპი (ისევე როგორც ჩინტიოს ნოველის მთავარი გმირისა „მორო“) არის ქრისტოფორ მორო, რომლის ბაბუაც, ასევე ქრისტოფორ მორო, იყო ვენეციის დოჯი.



ოთხმოცი წელი გასულა!

ქალბატონო ნორა! მეტად საინტერესო და მრავალმხრივია თქვენი სამსახიობო მოღვაწეობის გზა აფხაზეთის თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში.

უკვე ოთხმოცი წელი გასულა! რა შეუმჩნევლად მიიწურა შემოქმედებითი წვის ბედნიერებისა თუ სევდის ოთხმოცი წელი!.. შეუმჩნევლადო ვამბობ, რადგან თქვენ დღესაც ახალგაზრდული სულით ხართ სავსე.

სამოცი წელია, რაც საქართველოსა და აფხაზეთის სახალხო არტისტის ნორა ყიფიანის სახელი სოხუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის აფიშებს ამშვენებს და ეს უკვე ქართული თეატრალური კულტურის საკუთრებაა. ამ ხნის განმავლობაში შეიქმნა ერთმანეთისაგან განსხვავებული მხატვრული სახეები — გმირულ-ჰეროიკულიდან დაწყებული მკვეთრ სახასიათო კომიზმამდე აყვანილი.

წლიდან წლამდე მდიდრდებოდა პერსონაჟთა სამყარო, რომელსაც პროფესიისადმი ერთგულებით ავსებდით თქვენ, ქალბატონო ნორა. არა მარტო სცენიური ხიბლი გამოგარჩევდათ სხვათაგან, არამედ სიღრმისეულ ქვეტექსტებში წვდომითა და ლაღი თამაშით იკვეთებოდა თქვენეული სიმართლე. მაყურებელთან თქვენი დამოკიდებულება მუდამ ლამაზი დიალოგი იყო.

რაოდენ სასიხარულოა, რომ ნორა ყიფიანი დღესაც ერთგულად ემსახურება მშობლიურ თეატრს; არადა ცხოვრების სინამ-

დვილემ დიდი ტკივილი მოგაყენათ. უკვლოდ არ ჩაუვლია აფხაზეთის ამბებს, იმ დღეების ტრაგედიაში შეიწირა თქვენი ერთადერთი ვაჟის — ვოვა ყიფიანის (სოხუმის თეატრის ხმის რეჟისორი) სიცოცხლე.

ბედისწერის მკაცრმა განსაცდელმა ესეც არ გაკმარათ. გამარჯვებულის სინდრომით გონდაკარგული ბოვეიკების ერთი ჯგუფი შემოვივარდათ ბინაში (ეს უკვე სოხუმის დაცემის მერე ხდება) და თქვენი სიცოცხლის ხელყოფაც განიზრახა. ჯერ ბინის დატოვება მოითხოვეს თქვენგან. ტანმორჩილი ქალბატონის მტკიცე უარი და შეუვალობა როგორღაც არ მოეწონათ სახეწაშლილ არაკაცებს და... „ბრალდებად“ ამაზრხენი სასჯელი გერგოთ. ფუძის მფარველი ანგელოზი მუდამ იცავსო ზნეკეთილს. ჰოდა, როცა მეოთხე სართულიდან გადაგავდეს, სასწაულიც მაშინ ინება განგებამ. სახლის წინ მოშრიალე ჭადრის რტოებში გაიბლანდეთ, უფრო ზუსტად, კი, თქვენს გადასარჩენად ხელმეგაწვდილმა ტოტებმა იტვირთეს სიმსუბუქე ესოდენ გამეტებული სხეულის. განგების ნება შეუვალია... და გადარჩა ნორა ყიფიანი...

ქალბატონო ნორა! ბევრი სურვილი მაქვს, მაგრამ უპირველესად მინდა გხედავდეთ ჯანმრთელს და, მიუხედავად ოთხმოცი წლისა, კვლავინდებურად შემოქმედებითი ტანჯვის სიხარულით აღსავსეს.

თქვენი დიმა ჯაინი

## თეატრის მუშა ფუტკარი

რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი. ბატონი ვაჟა კვიციანი 70 წლისა გამხდარა. არცთუ ხშირად აღწევენ ამ ასაკს მსახიობები. გამხდარა-თქო იმიტომ, რომ ხანდაზმულობისა ამ საოცრად ენერგიულ, ჯირკვივით ძლიერსა და ჯანმრთელ კაცს არაფერი სცხია.

საბედნიეროდ, თეატრში არიან ადამიანები, რომლებიც თავიანთი არსებობით, უმწიკვლო, ერთგული და უპრეტენზიო შრომით სხვათათვის სამაგალითონი არიან. ერთ-ერთი მათგანია ბატონი ვაჟა.

თეატრზე ასე უზომოდ შეყვარებული ადამიანები არასოდეს არ იგვიანებენ რეპეტიციასზე. სცენაზე თავს „შაყირის“ უფლებას არ აძლევენ, არასოდეს სპექტაკლს არ აცდენენ. არცერთ რეჟისორს არ უდგანან კრიჭაში. არ ქმნიან არავითარ დაჯგუფებებს. არა აქვთ დიდი და პატარა როლების პრეტენზია და თეატრზე უსასღვროდ შეყვარებულები მუშა ფუტკრის ერთგულებითა და თავგანწირვით ემსახურებიან საყვარელ საქმეს. ასეთია. ბატონი ვაჟა. შესანიშნავი პიროვნება, მსახიობი და მეგობარი.

საინტერესო და სისხლსავსე გზა განვლო თეატრში, ესტრადა-

სა და კინოში. მის მიერ შექმნილი ყოველი სახე საინტერესო და მომხიბლავია.

ბესო (ალ. სუმბათაშვილის „ღალატი“), ყვარყვარე (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“), ქონდარა (პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“), შმაგა (ა. ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავე“), ედემიკა (ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ მზეს“), ნესტორი (ჯ. მონიავას „აღუვსებელი საწყაული“), ზემდეგი (ა. გეწაძის „წმინდანები ჯოჯოხეთში“), ილა (მ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“). აი, არასრული სია მისი მრავალსახეობისა.

თითქოს არ არსებობს დიდი და პატარა როლები, მაგრამ ნამდვილად არსებობს პატარა როლების დიდი შემსრულებლები და ამის დასტურია ბატონი ვაჟას შემოქმედება. კორნეიჩუკის „ხსოვნა გულისაში“ იგი უსიტყვო ეპიზოდს ანსახიერებდა. საოცრად საინტერესო იყო მისი იმპროვიზება ყოველ სპექტაკლზე. საინტერესო იყო მისივე შესრულებით ასევე უსიტყვო სევა კინოფილმში „დათა თუთაშხია“. დასამახსოვრებელია სალაფავზე მიგდებული საცოდავი სევას ტრაგიკომიკური სახე.

აფინოგენოვის „შიშში“ ბატონი ვაჟა ნევსკის ანსახიერებდა. სპექტაკლის მონაწილენი მოუთმენლად ველოდით კრების სცენას. შთამბეჭდავი იყო მისი შესრულებით გამეცნიერებული მდაბიო ნევსკის სახე. ყოველ სპექტაკლზე რაღაც ახალი ფერისა და ინტონაციის მოწმენი ვხდებოდით და მისი მონოლოგი ყოველთვის აპლოდისმენტებით მთავრდებოდა.

შესანიშნავი ოჯახის, მეუღლის,

ორი ქალიშვილის, სიძისა და შვილიშვილების პატრონი, ბატონი ვაჟა კვიციანიშვილი 1973 წლიდან დღემდე თეატრის ურთიერთდამხმარე სალაროს განაგებს. ეს პატარა შტრიხიც კი მის ერთგულებასა და უმწიკველობაზე მეტყველებს.

ასი წელიც მოგველოცოს თქვენთვის ბატონო ვაჟა!

თქვენი მოქალაქეობრივი და მსახიობური ენერგია ამის შესაძლებლობას ნამდვილად იძლევა.

## ჯემალ მონიავა

## ის კვლავ ღარბავს ახალ პარღებს

სცენაზე კრაქით ხელში, მრავალპირ-გამოვლილი კაცის ნაბიჯებით შემოდის მოხუცი. დაბერებული მხრებით ცხოვრების სევდა შემოაქვს. მისთვის ხომ დიდი ხანია არავის შეუხედავს მზრუნველი თვალით, თვით ცხოვრებამაც გარიყული დატოვა. ბედს ერთადერთ ნუგეშად მისთვის ხელში ჯიხი შეუტოვებია, რათა უადგილო აგდილას არ უღალატონ ჯანგატეხილმა ფეხებმა და რომელიმე წელგამართულ მგზავრს სვლა არ შეუფერხოს.

ასე დაიწყო გორის თეატრის სცენაზე ანზორ გვაძაბიას შემოქმედებითი საღამო, რომელიც 1997 წლის 7 მაისს გაიმართა მისი დაბადების 60 წლის აღსანიშნავად.

ყველა ადამიანში არის ძალა პიროვნული გამობრწყინების, გაახალგაზრდავების, გამშვენების. იმ სტუდენტობის პერიოდიდან, საიდანაც ჩვენი 40 წლიანი მეგობრობით მოვდივართ, არასოდეს ყოფილა ანზორი ასეთი ახალგაზრდა, ასეთი გაბრწყინებული. ეს იმ ბედნიერი წუთების შედეგია, რომელსაც მხოლოდ შემოქმედების მაგიური ძალა განიჭებს.

1960 წლის 15 აპრილს 23 წლის ქაბუკის დაბადების დღე მეტად საპატიო საჩუქრით აღნიშნა ფოთმა, რომლის თეატრის სცენაზეც სულ ორ წლის ნამუშევარი იყო. ანზორი ქალაქის მოწინავე ადამიანებს შორის დაასახელეს.



1962 წელს 25 წლის მსახიობს არჩილ გომიშვილს და ნატაშა ბურმისტროვას გრიბოედოვის თეატრში იწვევენ, გრიბოედოვის თეატრში ხუთი წლის განმავლობაში ანზორ გვაძაბიას შემოქმედება მყურებლისა და რეცენზენტთა ქების საგანს წარმოადგენდა.

1967 წელს გრიბოედოვის თეატრის ძველი შენობა დაინგრა და დასი ხანგრძლივი პერიოდით სავასტროლოდ გაემგზავრა. ფილარმონიაში გადაინაცვლა. ეს ის დროა, როცა გორის გ. ერისთავის სახ. სახელმწიფო თეატრს ხელმძღვანელობს ლილი იოსელიანი. ქალბატონი ლილი დასადგმელად ამზადებს პოპოვის „ოჯახს“. ლენინის როლზე ანზორ გვაძაბიას იწვევენ.

1980 წელს კულტურის სამინისტრო მას ზუგდიდის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად გზავნის. აქ ეცნობა ქალაქის პიონერთა სასახლის დირექტორს ნუნუ ანთელავას, რომელიც მისი ცხოვრების მუდმივი და ერთგული თანამგზავრი ხდება.

1996 წელს ანზორი მესხეთის თეატრშია. ახალციხის თეატრთან კავშირი მისი შემოქმედებითი სულის განახლება და ხელახალი აღორძინება იყო. მესხეთის მყურებელს კეთილი მოგონებანი და ლამაზი შთაბეჭდილებანი დაუტოვა მის მიერ განხორციელებულმა ორმა სპექტაკლმა: მოლიერის კომედია — „ძალად ექიმი“ და თეიმურაზ ქურდოვანის პიესამ — „მომიძიე ხასხასა ბალახში“. ამით არ დასრულებულა ანზორის მოღვაწეობა მესხეთის თეატრალურ ცხოვრებაში, რამეთუ იგი ახალციხისა და გორის „მეგობრობის დესპანად“ აღიარეს.

ანზორის შემოქმედებას თავისი გამოჩენილი თვისებაც ახლავს. მას სურვილი აქვს ავტორისეული სახელი შეუცვალოს პიესას. ზუგდიდში, შალვა შენ-

გელის პიესას „100 წლის კაცი ირთავს ცოლს“, ანზორმა „სიცოცხლის დღესასწაული“ უწოდა. ასეთმა სახეცვლილებამ სპექტაკლის სიუჟეტის ახლებური ხედვაც განსაზღვრა. 100 წლის კაცი, რომელიც ცოლს ირთავს, შეიძლება ბევრისთვის იუმორისტული სიუჟეტის გმირად იქცეს, მაგრამ, როცა სპექტაკლს ჰქვია „სიცოცხლის დღესასწაული“, უკვე ყველასათვის ნათელია, რომ საუკუნეგადაბიჯებული კაცისთვის სიცოცხლე თავიდან დაიწყო და დღესასწაულად იქცა, რადგან 100 წლის კაცს ეწვია სასწაული, რომელიც მხოლოდ სიყვარულმა იცის.

რეჟისორმა ლაშა თაბუკაშვილის „დღე-დაღამის საყვარელი ვალის“ მთავარ გმირს სახელი შეუცვალა და თავისი უსაყვარლესი მეგობრისა და უნიჭიერესი მსახიობის ეკატერინე დადიანის პატივსაცემად „ეკა“ უწოდა. ავტორისეულ გმირის ხასიათებში ეკატერინე დადიანის ხასიათებიც გამოავლინა. ასეთი მავალითები სხვაც მოიპოვება ანზორის შემოქმედებაში, რაც უფლებამოსილს ხდის თავისებური და საინტერესო რეჟისორის ცხოვრებით ცხოვრობდეს.

ანზორი თავისი შემოქმედების გამორჩეულ მოვლენებს უსახელოდ არ ტოვებს. ფანტაზია კი საკმაოდ დიდი აქვს, რათა ყოველ მათგანს ლამაზი სახელი გამოუკებნოს: „პირველი ტანგო“, „პირველი კოცნა“ (მეღვა ჯაფარიძესთან პარტნიორობის დროინდელი მიზანსცენები „ანა ფრანკის დღიურში“).

იგი — დახვეწილი პიროვნებაა.

**თვისებები:** ადამიანის ხასიათსა და პიროვნებაში ხედავს იმას, რაც სხვას არ შეუნიშნავს. მასთან ყოფნისას თავიდან იწყებ შენი თავის შეცნობას. მის გვერდით ყოფნა საკუთარ თავში ყველა ლამაზი თვისების გამოსხივების უნარს

განიჭებს. მასთან ყოფნისას ყველა და ყველაღერი მშვენიერი.

**მისი პიროვნული ხიბლი:** მთელ სამყაროსა და აღამიანებზე მარად შეყვარებულ.

**მისი სურვილი** — გვიყვარდეს ერთმანეთი.

**მისი ყველაზე დიდი საჩუქარი** — (მით უფრო თუ სულიერად ყველაზე მეტად გიჭირს) პატარა ფურცელზე ჩაწერილი სანუგეშო სიტყვები: «გული გაგიტეხია, ჩემო კარგო, ასე არ ვარგა. აი მე შარშან ბაღში ვარდები დავრგე, მაგრამ ყველამ არ იხარა... აი მე მომავალ წელს ახალ ვარდს დავრგავ და...» ამ სამწერტილიან საჩუქარს ჰქვია: იმედი ხვალის, რწმენა საკუთარი თავის და სიყვარული სიცოცხლისადმი. ასეთ საჩუქარს ვერა-რა თანხით ვერ შეიძენ.

მისი ცხოვრების ამ ყველაზე უმშვენიერეს დღეს ანზორის გვერდით იყვნენ მისი ნიჭისა და პიროვნების დამფასებლები, თაყვანისმცემლები: კულტურის სამინისტროდან, თეატრის მოღვაწეთა კავშირიდან, ტელესტუდიიდან, რადიოკომიტეტიდან, საქართველოს თეატრებიდან. 60 წლის საიუბილეო საღამოზე ანზორი ღირსების ორდენით დააჯილდოვეს, მაგრამ მისი ყველაზე დიდი ღირსება, რომელიც იმ საღამოს ვიხილეთ და ვიგრძენით, ის უსაზღვრო სიყვარულია მისი პიროვნების მიმართ რომ გამომყლავნდა. იმ ღამეს ბევრი ყვავილი მიართვეს. ეს იმ ვარდების სანაცვლო იყო, რომელსაც ანზორი ყოველდღე რგავდა სხვათა სულის გასამხნეველად.

**P. S.** ბავშვთა დაცვის საერთაშორისო დღესთან დაკავშირებით, როგორც თეატრალურ მოღვაწესა და ქველმოქმედს ანზორ გვაძაბიას, საქართველოს საბავშვო ფონდის გამგეობის პრეზიდიუმის 1997 წლის 30 მაისის გადაწყვეტილებით, ბავშვთა აღზრდის საქმეში დიდი დამსახურებისა და აქტიური საქველმოქმედო მოღვაწეობისათვის მიენიჭა იაკობ გოგებაშვილის პრემიის ლაურეატის წოდება.

ეთერ ავაჯავილი- მაცხონაშვილისა



## მარინე მიქაშტაძე

### სერგი მესხი

მეცხრამეტე საუკუნის ქართულ ჟურნალისტიკას ბევრი სახელოვანი წარმომადგენელი ჰყავდა. მათ უდიდესი როლი შეასრულეს ქართული ლიტერატურის, თეატრის, საზოგადოებრივი აზროვნების და საერთოდ, ქართველი ხალხის ინტელექტუალური ცხოვრების განვითარებაში. ერთი მათგანია გამოჩენილი პუბლიცისტი, ჟურნალისტი, მწერალი-კრიტიკოსი და საზოგადო მოღვაწე სერგი მესხი. იგი სახელოვან ქართველ საზოციანელთა ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. თავის დიდ თანამედროვეებთან — ილია ქავჭავაძესთან, აკაკი წერეთელთან, ნიკო ნიკოლაძესთან, იაკობ გოგებაშვილთან და გიორგი წერეთელთან ერთად, ს. მესხმა 70—80-იან წლებში მთელი ეპოქა შექმნა ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიაში არა მხოლოდ თავისი მგზნებარე პუბლიცისტური და ლიტერატურულ-კრიტიკული წერილებით, არამედ პრაქტიკული მოღვაწეობითაც. „ჩვენი საქმე საქართველოს ხალხის ცხოვრებაა; მისი გამომჯობინება ჩვენი პირველი და უკანასკნელი სურვილია“, წერდა ილია ქავჭავაძე მისი აზრით, თეატრი ის სარკეა, რომელმაც მართლაც, სწორად, გაუმრულებლად უნდა ასახოს ხალხის, საზოგადოების ცხოვრება, მათი მისწრაფება, სურვილი და იდეალი. თეატრი წმინდა ტაძარია, სადაც განუწყვეტლივ უნდა გაისმოდეს მოწოდება პატიოსნებისა და კაცდაცობისაკენ. ეს იყო ეპოქალური ლოზუნგი, რომელიც აერთიანებდა საზოციანელებს და რომლის განსახორციელებლაც იბრძოდნენ ქართველი ხალხის ფიქრთა მპყრობელნი, ეს იყო აგრეთვე ს. მესხის ფიქრისა და ზრუნვის საგანი, მისი პირველი და უკანასკნელი სურვილი.

სერგი სიმონის ძე მესხი დაიბადა 1845 წლის 12 ოქტომბერს ქუთაისის მახლობლად. ერთ-ერთ უღამაზეს სოფელ რიონში, ღარიბი აწნაურის ოჯახში. დავით მესხის თქმით, „მესხების გენეალოგია ძველისძველია, ისტორიულ წარსულს ეკუთვნის. შორეულ წინაპრებად იტყოდნენ მოსოხებს, მოსაგიტებს. მესხი გვარად მერე გადაიქცა. ადრე მესხი თემური წოდება იყო, ისე როგორც ლეჩხუმში—ლენიხუმელი, რაჭა—რაჭველი და სხვა. ჩვენც მესხეთიდან უნდა ვიყოთ — მესხები“.<sup>1</sup> შეიძლება ასეც იყოს. მაგრამ ერთი ცხადია, მესხების გვარი უძველესია და მას მრავალი თავდადებული და მოამაგე შვილი მიუცია სამშობლოსთვის. 1866 წელს 11 წლის სერგეი მამაშ ქუთაისის ვიმნაზიაში მიაბარა და საკუთარი ხარჯით მოა-



წყო გიმნაზიასთან არსებულ კეთილშობილთა პანსიონში, რომელიც მადლიერებისა და დამსახურებულ მოხელეთა შვილებისათვის იყო განკუთვნილი. ამ პერიოდში სწავლობდნენ ქუთაისის გიმნაზიაში ა. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე და კ. ლორთქიფანიძე. საინტერესო ცნობას გვაწვდის მაშინდელ სწავლის სისტემასთან დაკავშირებით ნიკო ნიკოლაძე: „როცა მესუთე კლასში გადავიდი, გვეკითხებოდნენ, აპირებთ თუ არა უნივერსიტეტში სწავლის გაგრძელებასო. ვინც აპირებდა, იმას ლათინური ენის სწავლა უნდა დაეწყო, ვინც არა და, ის კანონების გაცნობას უნდა შედგომოდა. მასწავლებლები სულ რუსები (სასულიერო წოდების სემინარისტები) იყვნენ. უმეტესი ნაწილი ან უწამოდ დაბერებული, ან გალოთებული... მეოთხე კლასამდე სწავლა სულ უბრალო იყო: ზეპირად უნდა გვესწავლა გაკვეთილი, სიტყვა-სიტყვით. ისე როგორც სახელმძღვანელოში იყო დაბეჭდილი. უმეტეს ნაწილს მოწაფეთაგანს გაგებაც არ ჰქონდა, თუ რას ნიშნავდა ამგვარად გაზეპირებული ნაწყვეტი“ მასწავლებლები და მოწაფენი ორ მტრულ ბანაკად იყვნენ გაყოფილნი. ხშირი იყო მათ შორის ინციდენტები, რაც ზოგჯერ მოსწავლეთა მიერ მასწავლებლების ცემა-ტყუპით მთავრდებოდა. „მგონი არც ერთ სასწავლებელში დედამიწის ზურგზე არ უნახავს კაცს ისეთი დაშორება და გულგრილობა მასწავლებლებს და მოსწავლეთ შუა, როგორც ქუთაისის გიმნაზიაში იმ დროს, როცა ჩვენ იქ ვსწავლობდით. უფროსებისაგან არც ერთი ტკბილი სიტყვა, არც ერთი მამობრივი დარიგება არ გავვიგონია. ისინი ჩვენზე მართო შიშით, ტუქსვით, დახვით მოქმედებდნენ“ იგონებს ნ. ნიკოლაძე.<sup>2</sup> გიმნაზიაში სერგეი ერთ-ერთ საუკეთესო მოსწავლედ ითვლებოდა. ნიკიერმა ახალგაზრდამ 1863 წლის ივნისში გიმნაზიის სრული კურსი წარჩინებით დაამთავრა. ამჟამად წელს უმაღლესი განათლების მისაღებად პეტერბურგს გაემგზავრა და ჩაირიცხა პეტერბურგის უნივერსიტეტის საბუნებისმეტყველო ფაკულტეტზე. როდესაც ს. მესხი პეტერბურგში ჩავიდა, იქ უკვე აღარ გივგიზებდა ის რევოლუციური ცეცხლი, რომლის ძალა იგრძნეს ილ. ჭავჭავაძემ, ნ. ნიკოლაძემ, ა. წერეთელმა, კ. ლორთქიფანიძემ და სხვებმა. რეაქციის სუსხი ბატონობდა მთელს იმპერიაში. და განსაკუთრებით მის სატახტო ქალაქში. სწავლას მოწყურებული ახალგაზრდა კაცი გულმოდგინედ დაეწაფა მეცნიერებას; განსაკუთრებით გაიტაცა დიდი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების და ბუნებისმეტყველთა მოძღვრებამ.

სახელოვანი რუსი რევოლუციონერ-დემოკრატების მატერიალისტურმა შეხედულებებმა და განსაკუთრებით ჩერნიშევსკის იდეებმა უდიდესი როლი ითამაშეს მისი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში. 1867 წელს ს. მესხმა დაამთავრა პეტერბურგის უნივერსიტეტი და მშობლიურ ქუთაისს დაუბრუნდა. მას მასწავლებლობის უდიდესი სურვილი ჰქონდა, მაგრამ ვინაიდან თავისუფალი ადგილი არ აღმოჩნდა, იძულებული გახდა სახელმწიფო ქონებათა სამმართველოს გამგებლობის მდივნად დაეწყო მუშაობა. მიუხედავად იმისა, რომ ჩინოვნიკური კარიერა სერგეის უზრუნველ ცხოვრებას უქადდა, მაინც ვერ შეეგუა მოხელის მწვანე მაუდიან მაგიდას. 1869 წლის აპრილში როდესაც სერგეი „დროების“ რედაქტორად მიიწვიეს, სიხარულით დატოვა სახელმწიფო სამსახური და თბილისს მიაშურა. მშვენივრად დაახსიათა აკაკი წერეთელმა მისი პირველი ნაბიჯები საზოგადოებრივი ცხოვრების ასპარეზზე: „სერგეი მესხი ზოგიერთებთან ერთ-

თად გამოვიდა სამოქმედო ასპარეზზე. გრძნობითა და სურვილებით აღვსილი ახალგაზრდა. ჰაბოკი გამოდის ცხოვრების სარბიელზე და ჰხედავს, რომ მის წინ ორი გზა იშლება: ერთი საპირადო და მეორე საზოგადო. პირველი ექაღა ღირსებას: მეორე კი ტანჯვას, სიღარიბეს. შიშხილ-წყურვილს, უშეცდომის და ზერე როგორი უშეცდომის თვალში დამცირებას. უბრალო რამ სურვილებისაც კი უხმოდ გოლში ჩაიკვას სხვებისაგან დევნას. თავისიანებისაგან გაწირვას და სხვა და სხვა. მაგრამ ის მიანიც უკანასკნელს ირჩევს და საზოგადო გზას ადგება. „პროგორც კი ს მესხი „დროების“ რედაქტორად დაინიშნა, პირველ რიგში შეეცადა გაზეთის ირგვლივ დაერაზმა ქართველ კალმოსანთა საუკეთესო ნაწილი. მართლაც ს. მესხის ხელში გაზეთი გამოცოცხლდა. ამის მთავარი და ძირითადი მიზეზი კი, როგორც პეტრე უმიკაშვილი აღნიშნავს, თვით რედაქტორის ხასიათი იყო. მისი გულგაშლილობა. მშვიდი ხასიათი, გულწრფელობა. სწრაფი აზროვნება. სალიტერატურო საქმის ერთგულებასთან შერწყმული, გაზეთში ახალ და ახალ თანამშრომლებს იზიდავდა. ამან „დროებს“ სიცოცხლე, მრავალფეროვნება და ინტერესი შემატა. „დროების“ ერთ-ერთ ძირითად დასაყრდენ ძარად ს. მესხს აკაკი წერეთელი მიაჩნდა, ამიტომ საგანგებო წერილი გაუგზავნა და სთხოვა „დროებაში“ თანამშრომლობა. „აკაკი ყველაზე უფრო გამოსადეგია გაზეთისათვის. — ამისთანა ცოცხალი კალამი, მარჯვე მკვირცხლი სიტყვა, ირონია და ადვილად წერის ნიჭი არაერთ ჩვენს მწერალს არა აქვს. ამიტომ მკვირვასად მიმაჩნია ის გაზეთისათვის და საზოგადოთ ჩვენი ახლანდელი ლიტერატურისათვის.“<sup>5</sup>

რედაქტორის აზრით. გაზეთის ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ დაიცვას ერი გალაგარებისაგან „ჩიჟნ ეხლა ესეთს გარემოებაში და ხალხში ვცხოვრობთ. — წერს ს. მესხი. — რომ ერთ მოდგმას, ბევრის გაკეთება არ შეუძლია; თუ ჩვენ ჰქავანად ვიმოქმედოთ. ძმურად მოვიდეთ საქმეს ხელი და ენერგია ვისმარებთ, რომ დავიცვათ ჩვენი ქვეყანა. — ისიც ბევრი იქნება. თუ ჩვენ მოვასხებთ კოტაით მიანიც ვაცხოვრებებს ჩვენი საზოგადოებისა და ლიტერატურისას. თუ ამ საზოგადოებაში ოდესმე განთავისუფლების აზრი დავთესეთ, — ღმერთმანი ჭერ-ჭერობით. ესეც ბევრია. ესეც საკმაოა. შემდეგში ყველაფერი აგრეთვე ჩვენს ჰქუაზი. გამჭირახობაზე და ბედნიერ გარემოებაზე იქნება დამოკიდებული“ (ს. მესხი — წერილები, გვ. 103).

ს. მესხი თავიდანვე გრძნობდა იმ უდიდეს პასუხისმგებლობას, რომელიც მას გაზეთ „დროების“ რედაქტორობით დაეკისრა. ცხოველი ენერგიითა და გატაცებით შეუდგა საქმიანობას. ორგანიზაციული საკითხების მოგვარებას. დანტერესებული იყო გარეშე პირთა მიერ გამოქმეული აზრით. ყოველთვის ახარებდა, ენერგიას მატებდა გაზეთის დადებითი შეფასება და კრიტიკულად უდგებოდა საკუთარ მუშაობას. „დროების“ რედაქციოში თავს იყრიდა მოწინავე ქართველობა, რომელიც აღამებდა და ათენებდა დაუხსრულებელ მსჯელობაში, დავაში პოლიტიკაზე, ლიტერატურაზე, ეროვნულ თეატრზე. ს. მესხის უდიდესი სურვილი იყო, რომ „დროებს“ საკუთარი სტამბა ჰქონოდა, მაგრამ მატერიალური ხელმოკლეობა სტამბის დაარსების საშუალებას არ იძლეოდა, ამიტომ „დროება“ იბეჭდებოდა სტ. მელიქიშვილის, ვ. თულაშვილის, დ. ბაქრაძის და ნ. დოლობერიძის მიერ 1865 წელს დაარსებულ სტამბაში და ეს ამხანავობა ითვლე-





ბოლა „დროების“ გამოცემლად. მაგრამ სტამბა დროულად ვერ ასრულებდა დაქირის დაკვეთას, იგი პირველ რიგში უფრო მომგებიან სამუშაოს ეძებდა, როგორც იყო სხვადასხვა ბლანკებისა და განცხადებების ბეჭდვა, რის გამოც „დროება“ ნაცვლად პარასკეობისა, კვირას ან ორშაბათს გამოდიოდა. ცხადია, ეს გარემოება ხელისმომწერთა სამართლიან უკმაყოფილებას იწვევდა.

ს. მესხი სტამბის ამხანაგობას და კერძოდ ვ. თულაშვილს კატეგორიულად სთხოვდა გაზეთის გამოშვების გრაფიკის ზუსტად დაცვას. 1871 წელს მის კანონიერ მოთხოვნას მწვავე უთანხმოება მოჰყვა, რამაც სტ. მელიქიშვილი, ვ. თულაშვილი და დ. ბაქრაძე იმ გადაწყვეტილებამდე მიიყვანა, რომ 1872 წლიდან ს. მესხი ჩამოეშორებინათ „დროების“ რედაქტორობიდან, დაიწყო ახალი რედაქტორის კანდიდატურის ძებნა. წამოყენებულ იქნა სამი კანდიდატი, გ. იოსელიანი (წყალტუბოელი), სერ. მელიქოვი და ანტონ ფურცელაძის მეუღლე როდესაც ს. მესხმა ეს ამბავი გაიგო, მან მტკიცე ულტიმატუმი წაუყენა ამხანაგობას და განუცხადა, რომ მთლიანად მისთვის გადაეცათ გამოცემლის ფუნქციები, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი თავს დაანებებდა რედაქტორობას. ამხანაგობამ მისი წინადადება არ მიიღო, მაგრამ როდესაც „დროების“ რედაქტორი ახალი გაზეთის გამოცემის ორგანიზაციას შეუდგა, ამხანაგობამ უკან დაიხია და საკითხის საბოლოოდ გადასწყვეტად ს. მესხი მოსალაპარაკებლად მოიწვია, კამათის შედეგად გადაწყდა, რომ 1) 1872 წლიდან „დროების“ გამოცემელნი იქნებოდნენ სტ. მელიქიშვილი და ს. მესხი, 2) ს. მესხს გაზეთი სტ. მელიქიშვილისა და ამხანაგობის სტამბიდან სხვა სტამბაში უნდა გადაეტანა, 3) „ეკონომიური მხარე გაზეთისა“, ე. ი. შემოსავალ-გასავლის წარმოება მთლიანად ს. მესხის ხელში უნდა გადასულიყო. და 4) ს. მესხის ნებართვის გარეშე სტ. მელიქიშვილს უფლება არ ჰქონდა გამოცემლის ფუნქცია სხვა პირისთვის გადაეცა. ამის უფლება არ ჰქონდა არც ს. მესხს, სტ. მელიქიშვილის ნებართვის გარეშე. ისეთი შრომისმოყვარე და მომზადებული რედაქტორის ხელში, როგორც ს. მესხი იყო, გაზეთი „დროება“, მიუხედავად დიდი მატერიალური გაჭირვებისა და ცნაშურის სისასტიკისა, საერთო მოწონებას იმსახურებდა და დიდ კულტურულ ძალას წარმოადგენდა. მაღალი პატრიოტული გრძნობით გამსჭვალული ადამიანი კარგად გრძნობდა, თუ „დროების“ სახით რა უებარი იარაღი ეპყრა ხელთ და რა ძალას წარმოადგენდა ეს იარაღი მტრებისაგან დაჩაგრული სამშობლოს თავისუფლებისა და საზოგადოების კეთილდღეობისათვის ბრძოლაში. მკითხველებს მადლობელნი იყვნენ „დროებისა“ და თანაგრძნობისა და თაყვანისცემის წერილებს წერდნენ რედაქტორს. „თუ ასე წავიდა საქმე, — წერდა ს. მესხი, — ღმერთმანი გვაპაყდები და მართლაც დავიწყებ ფიქრს, რომ შურნალისტი ვყოფილვარ. ყველა თავის გულის დარდს, თავის აზრს ვისწედმე და რაზედმე „დროებაში“ იწერებინან. ზოგიერთები საჩივრებს აგზავნიან თუ სასამართლოზე და თუ აღმინისტრაციაზე — თითქო „დროება“ უმაღლესი ინსტანცია იყოს.“<sup>6</sup> გაზეთის ამგვარი წარმატებით ფრთაშესხმული რედაქტორი მხნეობს, უფრო მეტის გაკეთება სურს. ს. მესხი უდიდესი ხელმოშვირნებით, თავისი მეგობრების დახმარებით მცირე თანხას შეაგროვებს და 1873 წლის ივლისში საზღვარგარეთ, საფრანგეთში გაემგზავრება, რათა უფრო ღრმად დაეუფლოს შურნალისტის პროფესიას, გაიღრმავოს ცოდნა და გამოცდილება. 14 თვე დაჰყო სერგეიმ საზღვარ-

გარეთ. უმეტესი დრო პარიზში გაატარა, მაგრამ რედაქციასთან კონტაქტი არ გაუწყვეტია. სამშობლოდან მომორებით მყოფი რედაქტორი ერთგვარ ხელმძღვანელობასაც კი უწევდა თავის გაზეთს. ფრანგული ჟურნალ-გაზეთების გამოცდილებას ითვისებდა და „დროების“ გარდაქმნის მომავალ გეგმებს ამუშავებდა. 1874 წელს ოქტომბერში ს. მესხი სამშობლოში დაბრუნდა. „დღეს მე ისევ ჩემს ქვეყანაში, ჩემს ხალხში, ჩემს „დროებასთან“ „გბრუნდები“ — წერს იგი აღფრთოვანების დაუფარავად. მის დაუცხრომელ ენთუზიაზმსა და ოპტიმისტურ განწყობილებას ოდნავადაც არ ანალვლებს აქაური აუტანელი მდგომარეობა. მისთვის დამახასიათებელი პრინციპულობით თვალს უსწორებს შექმნილ ვითარებას და ყოველგვარი გადაქარბების გარეშე წერს: „ისევ ის მიძინებული საზოგადო ცხოვრება, ისევ ძველებური წვრილმანი, კერძო სარგებლობისათვის და ინტერესებისათვის თავგანწირული ბრძოლა. ისევ ძველებური უთანხმოება, შფოთი და განხეთქილება თანამოძმეებს, თანამემამულეებს შუა“.<sup>7</sup>

1876 წლის 1 მარტს გაზეთ „დროების“ რედაქციაში შეიკრიბნენ ილ. ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, ნიკო ნიკოლაძე და სერგეი მესხი, სადაც შეადგინეს გაზეთ „დროების“ პირობა, ეს პირობა ითვალისწინებდა შემდეგს:

§1. „დროების“ რედაქციას შეადგენენ აკაკი წერეთელი, ილია ჭავჭავაძე, ნიკოლოზ ნიკოლაძე და სერგეი მესხი.

§2. როგორც გაზეთის ლიტერატურულ საქმეებში, აგრეთვე ეკონომიურში ამ ოთხ წევრს რედაქციისას ერთნაირი ხმა და უფლება აქვს.

§3. რედაქციის რჩევა დანიშნავს ერთ პირს, რომელსაც გაზეთის ეკონომიურ საქმეებს მიაბარებს. ამავე რჩევაზეა დამოკიდებული რედაქტორის ამორჩევა, როდესაც ახლანდელი რედაქტორი სერგეი მესხი, რომლისამე შემთხვევის გამო, დროებით ან სამუდამოდ ამ მოვალეობისაგან ხელს აიღებს.

§4. რედაქციის წევრნი ვალდებული არიან: ა) თავის შრომით დაეხმარონ გაზეთის გაუმჯობესებასა და წარმატებას. ლიტერატურის მხრით გაზეთს არავითარი დაბრკოლება არ ექმნას, — და საზოგადოდ ისე იზრუნონ გაზეთისათვის, როგორც თავის საკუთარ საქმისათვის.

§5. ყოველგვარი უთანხმოება, რომელიც რედაქციის რჩევაში ატყდება, ხმის უმეტესობით უნდა გადაწყდეს. თუ რჩევის ხმები თანასწორად გაიყოფა, მაშინ რჩევა მოიწვევს ერთს გარეშე პირს, აღძრული კითხვის გადასაწყვეტად. და ამ ორივე შემთხვევაში თითოეული წევრი ვალდებულია უმეტესობის გადაწყვეტილებას დაემორჩილოს.

§6. ყოველ წევრს რედაქციისას უფლება აქვს შეაჩეროს გაზეთში დასაბეჭდი სტატია, თუ ის დაინახავს, რომ ამ სტატიის დაბეჭდვა გაზეთში რომლისამე მხრით მავნებელია. ამ შემთხვევაში სტატიის შემჩერებელმა რედაქციის რჩევა უნდა მოიწვიოს, რომელიც გადაწყვეტს: დაიბეჭდოს ეს სტატია თუ — არა.

§7. ამთავითვე ბეჭდვით უნდა გამოცხადდეს, რომ დღეის შემდეგ „დროების“ რედაქციას ზემოხსენებული ოთხი პირი შეადგენს და რომ გაზეთის საქმეში მკითხველი საზოგადოების წინაშე პასუხისმგებელი მხოლოდ ეს პირნი არიან. — ამ პირობას დავესწარი და მისი თანახმა ვარ „დროების“ გამომცემი სტეფანე მელიქიშვილი. „დროების“ რედაქტორი და გამომცემელი სერგეი მესხი. აკაკი წერეთელი, ილია ჭავჭავაძე, ნიკო ნიკოლაძე.<sup>8</sup>



1876 წლის ივნისიდან ს. მესხი თავის გაზეთს ყოველდღიურ დაქვეყნებს. ითი თავის წიხ კი მ მართს, ქართველი საზოგადოების პროგრესული საყილი გაზეთი „დროების“ დაარსების ათი წლის თავს იხდეხსწაუდებს. ამ თაოილთან დაკავშირებით განმართული ხალხსოზე ს. მესხი შეაჯამებს „დროების“ დეაქლს და ხაზს გაუსვას მის მნიშვნელობას საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებაში. „ს მართს, 1856 წ. დაიბადა ჩვენი გაზეთი. გახულ ხუთშაბათს. ე. ი. ამ 1856 წლის 1 მარტს ათი წელი იხსრულდა იმის არსებობისა. როცა რომელიც გაზეთი, და ისიც ჩვენი, ათს წელიწადს ცხოვრობს, უეკველია, რომ ამ გაზეთის სახელი და გავლენა ხალხის ცხოვრებაში და ისტორიაში ჩახანისავე იქადა. ამიტომაც საქიროთ ვთვლით „დროების“ ათი წლის ცხოვრებაზე იროიდე სიტუვა ვიქვათ. „დროება“ ისედას დროს დაიწყო გაოსვლა, როდესაც ხანგრლივის ხილდასა და აუუდროობის იყადეგ, საქართველომ თითქო გასოდვიძეა დაასადას ეს ის დრო იყო, როდესაც ივენსა ხალხსა ცოტ-ცოტათი დაიყო თავის ცხოვრების წესისა და სახიათის შიტოკება, და ახალს თახამედროვე ცხოვრებას შეუდგა. ეს ის დრო იყო, როდესაც განათლებული ახალგაზრდა ქართველები გაიხდესა ივენსი, რომელთაც ცოტა არ იყოს, შეახშირეს თითქოს გაქვეყნული და დაშავებული ივენსი ცხოვრება. ხალხი გრძობდა ახალ დროს, ახალ ცხოვრების მიაალოვებას. თვლები და გონება რომ არ ჰქოხოდა შაშინდელ ქართველს, სართო ყოოსვითაც კი შეატოებდა, რომ რაღაც სხვა დრო და სხვა მოთოვითიღება გახდაო. აი, ამისთახა დროს დაიბადა გაზეთი „დროება“. ჩვენი საქსე არ არის, ავქოხოთ და შევაფასოთ თუ რამდენად შესარულია გაზეთმა ის ხეობითი მოვალეობა, რომელსაც იმისგან შაშინდელი დრო და საზოგადოებრივი მოლოდ. შოლოდ ერთს ვიტუვით: რაც რამე ხიქიერი, მოძრავი და ცოცხალი იყო ივენს საზოგადოებაში, უველაფერსა და უველამ თავის კვალი დაჩნის ამ გაზეთში. ეს იყო ერთადერთი ორგანო, რომლის საშუალებითაც შოლოდ იყელო ეთქვა რამე უველას, ვისაც კვეუნისათვის რაიშე ჰქოხდა სათქმელი, ვისაც თავისი შარებისა და რწმუნების გავრცელება უნდოდა ჩვენში. გაზეთს უყუოდლებოდ არ დაუტოვებია თითქმის არც ერთი საგანი, რომელიც კი ამ დროის გამავლობაში აწუეიდა, ანუ აინტერესებდა ჩვენს საზოგადოებას. ერთი სიტუვათ, თვით ამ გაზეთის მოხისხლე მტერიც ვერ იტუვის, რომ „დროების“ ათი წლის სიცოცხლეს უხაყოფოთა და უკვალოთ ჩაეაროს.

თავის ათი წლის სიცოცხლეში „დროებას“ ერთი საზოგადო სახელმძღვანელო აწრი ჰქოხდა; ეს აწრი იმას არახოდეს არ გაუშვიბა ხელიდამ და იმედია, აოც შემდეგში შიატოვებს. იმას ესმოდა და ესმის სამშოლო ენისა და ლიტერატურის მნიშვნელობა ყოველის ხალხისათვის; რომ ლიტერატურა საზოგადოთ და აერიოდული განსაკუთრებით ძალაა, რომ ყოველმა პატიოსანმა კაცმა ეს ძალა თავის კვეუნის სასარგებლოდ უნდა მოიხმაროს. იმას ესმოდა და ესმის, რომ კაცობრიობა ერთ წერტილზე ვერ გაჩერდება, რომ დროთა ვითარება თავისას თოულობს, რომ ერთს აღაგას გაჩერება რომლისამე ხალხისა პირველი და აუცლებელი ნიშანია ამ ხალხის სიკვდილისა და ისტორიილამ გაქრობისა. ამ რწმუნებისა და — გვართ „დროებას“ თავის წრეში, შრომა და ერთგულება არ დაუკლია. და შემდეგშიაც იშრომებს; იშრომებს მით უმეტესის კმაყოფილებითა და ენერჯით, რომ იცის, ეს შრომა, რაც უნდა მცირე იყოს, ცოტა სარგებლობას

მანც მოუტანს იმ ყველასათვის ძვირფას საგანს, რომლის სიკეთისა და წარმატებისათვის აღამიანს ათასობით და მილიონობით შეუწირავს თავი და რომელსაც საზოგადო სამშობლო ჰქვიან? „დროების“ ათი წლისთავის აღსანიშნავ საღამო-ვახშამს 70-მდე კაცი ესწრებოდა. მათ შორის იყვნენ გამოჩენილი ქართველი და სომეხი მოღვაწეები: ი. ქავჭავაძე, ნ. ნიკოლაძე, ზეს. ლოღობერიძე, სტ. მელიქიშვილი, გრ. არწრუნი, აბგარ იოსელიანი, არტ. ჩიმიშკიანი და სხვები.

„ამ გაზეთის სამსახური, რომლის დაბადებულა და ათი წლის სიცოცხლეს ჩვენ ვლდესასწულობთ დღეს, ცოტაოდენ უფლებას მაძლევს ქადილისას. მაგრამ ეს ჩამო ქადილი იქამდინ არ მიაღწევს, რომ ის თქვენი მხურვალე თანაგრძნობა, რომელსაც თქვენ დღეს აქ აცხადებთ, მე დავისაკუთრო. ძალიან კარგათ მესმის, რომ კერძოთ მე კი არ მიცხადებთ ამ თანაგრძნობას, არამედ უცხადებთ იმ დროშასა, რომლის ქვეშ დღეს ყველანი შეკრებილნი ვართ აქ. ეს დროშა მარტო ერთს გაზეთს, ან რომელსამე მიმართულებას ანუ თაობას კი არ წარმოადგენს; ამ დროშაზე არ აწერია არც ბატონი, არც გლეხი, არც ახალი და არც ძველი თაობა, — ეს არის დროშა ქართული ლიტერატურისა!

შესაძლებელია, — და არა თუ შესაძლებელი — შეეკველიცაა, რომ ზოგს თქვენგანს არ აკმაყოფილებდეს „დროება“ და იმის მიმართულება; ზოგი თქვენგანი ახალს მოდგმას, ახალს თაობას ეკუთვნის და ზოგი ძველს. მაგრამ როდესაც ჩვენს საზოგადო ქართულს ლიტერატურაზე ჩამოვარდება ლაპარაკი, მაშინ ამგვარი გარწევა აღარ უნდა იყოს, მაშინ ჩვენ ერთი მიწის შვილნი, ერთი ენისა და ლიტერატურის მოყვარენი ვართ“.

1876 წ. მარტში, ქუთაისში, ბანკის დირექტორის არჩევნები იყო. დიდი ბრძოლა გაჩაღდა დირექტორის კანდიდატურის გარშემო. ბანკის დირექტორობა ს. მესხსაც შესთავაზეს „კაცებიც გამოვიგზავნეს; მაგრამ რასაკვირველია, უარი გაუცხადე არამცა არამც გაზეთის თავს არ დავანებებ მეოქი“. მისმა საყვარელმა გაზეთმა, რომელსაც „არამც და არამც თავს არ ანებებდა“, ერთგული რედაქტორი ვალებში ჩაავლო. მაგრამ დავალიანდა არა მხოლოდ პირადად ს. მესხი, არამედ ვალებში ჩავარდა მისი, არც ისე შეძლებული, მრავალწევრიანი ოჯახიც. ს. მესხის მამამ სოფელ რიონის მამული, ქუთაისის საადგილმამული ბანკში გაზეთის ვალებისათვის დააგირავა. ვალის განაღდებას რედაქცია კისრულობდა, მაგრამ როდესაც ს. მესხი გარდაიცვალა, ოჯახს ბანკის ვალი მძიმე ტვირთად დააწვა. ზუსტად ვერ შექონდათ ბანკში სარგებელი, იზრდებოდა მამულის დავალიანება, ს. მესხის მამა იძულებული გახდა მიწის ორი-სამი ნაკვეთი გაეყიდა და ბანკის ვალი დაეფარა, მაგრამ ხუთასი მანეთი მანც დარჩა გადასახდელი. ს. მესხის ძმა დავით მესხი ამ ფაქტის შესახებ მოგვითხრობს: „მირჩიეს ბანკის ურილობას განცხადება მიეცო, რომ ბანკიდან აღებული თანხა ჩვენს ოჯახს ფუქსავატად კი არ გაუფლანგავს გასირბულ ჩოხა-ახალუხისა, ცხენ-უნაგირისა, და ქეიფში, როგორც იმ დროს ჩვეოდათ თავზე ხელაღებულ ჩვენებურს თავადაუნაურებს, არამედ იგი მთლიანად საზოგადო საქვეულო საქმეს მოხმარდაო“. დ. მესხის ამ თხოვნას აკაკიმ დაუმატა თავისი შესანიშნავი სიტყვა.

„ბატონებო! იყო დრო შავნელი, როდესაც ჩვენში გარდა კუჭისა არავინ არაფერზე ფიქრობდა. ამისთანა დროს ორი თუ სამი ახალგაზრდა გამოვიდოდა საზოგადო სარბიელზე საეროვნო პროგრამით; მათ რიცხვში სერგეი მესხიც იყო,



დაამთავრა თუ არა სწავლა, ის შიადგა ორკამ გზას, ერთი იყო ია-ვარდნილი, მეორე — ეკლიანი, სახიფათო, ფენილი, მაგრამ ქვეყნისთვის კი საუკულებართო. მეორე — ეკლიანი, სახიფათო, მაგრამ საზოგადო. იმას ეს მეორე აირჩია. დაუდვა თავი და საზოგადოებას მსხვერპლად შეეწირა. დიღბანს იტანჯა, და რომ ვედარ აიტანა, თან გადაუვა გულს. დარია ვალი, ვალი საზოგადო საქმისათვის აღებული, და არა საპირადოდ, რომელიც მისაა მცირე აღვლი-მამულმა გადაინადა გარდა ზუთასი მანეთისა, რომლის სახსარი აღარხად იყო. აშგვარი კაცის დავიწყება ჩვენის მხრივ უსამარ-თღობა და დიდი უბედურება იქნება. ვალდებული ვართ ეს დარჩენილი ვალი თავზე მივიღოთ. „დროების“ გამოსვლისა და ს. მესხის მოღვაწეობის პერიოდი დაემთხვა მძიმე პოლიტიკურ ვითარებას. რუსეთში „თეთრი ტერორი“ მძვინ-ვაობდა, იმ რევოლუციური ინტელიგენციის წინააღმდეგ, რომელიც რევოლუ-ციით მოტყუებული გლეხობის ინტერესების დამცველად გამოდიოდა. რევოლუ-ციური მოძრაობით დაშინებული ალექსანდრე მეორეს მთავრობის რეაქცია სა-ზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა მხარეს მოედო. მისი გასაკუთრებული სიმ-წვევე რუსეთის პრესაზე განიცადა. აუტანელი ცენზურული პირობები ანშობ-დნეს თავისუფალი აზროვნების ყოველგვარ გამოვლინებას. ცხადია, ეს პოლი-ტიკური რეაქცია თავის დაღს გაზეთ „დროების“ მოღვაწეობასაც ასვამდა. თუ ყოველივე ამას დაუმატებთ ცარიზმის კოლონიური პოლიტიკის სუსს, ცხადია გაირკვევა იმ მძიმე მდგომარეობის ხასიათი, რომელსაც ჩვენი საზოგადოება და კერძოდ, ახლად ფეხადგმული პრესა იშუაფებოდა. ს. მესხის გარდაცვალები-დან ორი წლის შემდეგ, 1888 წ. გაზეთი „დროება“ მთავრობამ სამუდამოდ დააშრა, ეტუობა, რომ „დროების“ ახალგაზრდა რედაქტორი — ივ. მაჩაბელი ს. მესხზე უფრო ნაკლებად დახელოვნებული აღმოჩნდა ცენზურასთან ბრძო-ლაში. „დროება“ აკრძალეს არა იმისათვის, რომ გაზეთმა ხალხის, საზოგადოე-ბის, ცარიზმის წინააღმდეგ ამხედრებული მოწოდებად დაბეჭდა, ან მკრებელო-ბა ჩაიღინა სარწმუნოების წინააღმდეგ, ან ამორალური, უზნეო გარყვნილი აზ-რების ქადაგება გააჩადა, არამედ, აკრძალეს იმისათვის, რომ ხალხის ინტერესებს იცავდა, ისტორიული სამართლიანობის აღდგენას მოითხოვდა, პოლიტიკურ და ეროვნულ ჩაგვრას, თუ მთელი ხმით არა, შერბილებულად მაინც ამხედლა. „დროება“ იმისათვის დახურა ცარიზმმა, რომ ქართულ საზოგადოებაში წიგნისა და გაზეთის კითხვა მოთხოვნილებად გადაიქცა, გაზეთმა საზოგადო და სამოქა-ლაქო აღორძინებას დასაწყისი დაუღო. მთავრობამ „დროება“ იმისათვის დახუ-რა, რომ ის შშობლიურ ენას იცავდა და ექომაგებოდა, რადგანაც მას, რუსიფი-კატორული უსამართლო პოლიტიკის ზეგავლენით, არც სასწავლებლებში ახ-წავლიდნენ, არც სასამართლოში ლაპარაკობდნენ, არც სამმართველოში და თით-ქმის არც ოჯახებში. ერთადერთი ადგილი, სადაც ქართულ ენას გაიგონებდა კაცი, იყო ქართული გაზეთი. „დროების“ დახურვით მთავრობას სურდა დაეშრო მს ერთადერთი წყაროც, საიდანაც გამომდინარეობდა ქართული ენა. „დროება“ დააურეს აგრეთვე იმისათვის, რომ ააშკარავებდა ადგილობრივი „წვრილფეხა მო-ხელეების ბოროტებას“. ამ წვრილფეხობამ იჩივლა — არ შეგვიძლია ქვეყნის მართვა, „დროება“ ხელს გვიშლისო. იჩივლეს ერთხელ, ორჯერ, სამჯერ, საჩი-ვარს მთავარმართებელთან მიღწევინეს და საქმე იმით გათავდა, რომ „დროება“ მოსპეს ვითომდა მავნებლური მიმართულებების გამო.“<sup>9</sup>



ს. მესხმა დიდი ამაგი დასდო არა მარტო გავით „დროებას“, არამედ ჩვენს სამშობლოს, ქართველ საზოგადოებას. იგი 11 წლის განმავლობაში იღწვოდა ეროვნული თვითცნობიერებისა და ქართული კულტურის განვითარებისათვის. „დროება“ დღიდან დაარსებისა განსაზღვრავდა და მიმართულებას აძლევდა ეროვნული თეატრის დაარსებისათვის დაწეებულ მოძრაობას, განვითარებას, კრიტიკული რეალიზმის დამკვიდრებას.

### შ ა ნ ი შ ვ ნ ა ბ ი :

1. დ. მესხი, მოგონებანი. თბილისი, 1940 წ. გვ. 6. მესხების საგვარეულოს წარმოშობის შესახებ.
2. ნ. ნიკოლაძე, რჩეული ნაწერები, გამომც. თბილისი, ქართული წიგნი, ტ. 1, 1931 წ. გვ. 31—32.
3. აკ. წერეთელი, თხზულებანი, გამომც. სახელგამი, 1950 წ. თბილისი, ტ. XII, გვ. 252.
4. „ივერია“, 1883 წ. № 7—8.
5. ს. მესხი. წერილები. გვ. 189.
6. ს. მესხი. „წერილები“, გვ. 183.
7. ს. ფირცხალავა. „ნაწერები ს. მესხისა“, ტ. 1. გამომცემლობა ტფილისი, 1903 წ. გვ. 210.
8. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, ს. მესხის ფონდი.
9. „ლიტერატურის მატრიანე“, № 1—2, 1940 წ. წერილი: „დროებიდან“ „ივერიაში“.

## სოხუმის თეატრში

1947—1952 წლებში, ვხელმძღვანელობდი სოხუმის სახელმწიფო ქართული თეატრის სალიტერატურო ნაწილს და, ბუნებრივია, ჩემს პირად არქივში მაქვს ამ თეატრის ისტორიის ამსახველი ზოგიერთი წერილობითი საბუთი.

ამჯერად მკითხველს მინდა გავაცნო ერთ-ერთი ოქმი სოხუმის ქართული თეატრის სპექტაკლის განხილვისა (1947) და „შთაბეჭდილებები“, რომელიც ჩაწერეს 1950 წელს თეატრის თბილისში გასტროლების დროს (სამწუხაროდ, შთაბეჭდილებების წიგნი განადგურებულია. მე შემომჩა მხოლოდ მცირე ნაწილი, რომელიც ამოწერილი მქონდა).

პროფ. დავით თევზაძე

### ოქმი № 1

1947 წ. 12 ივნისის სოხუმის სახელმწიფო თეატრის ქართული დრამის სხდომისა

დაესწრო: საქ. ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს დამთვალეობებელი კომისია, პროფ. აკ. ნ. ფალავას, საქ. სსრ ხელოვნების დამს. მოღვაწის, რეჟისორ გ. პ. ყუშიტაშვილის და საქ. სსრ ხელოვნების დამს. მოღვაწის, რეჟისორ ნ. ი. მარშაკის მონაწილეობით.

აგრეთვე, აფხ. ასსრ ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს უფროსი ი. გ. შარია, საქ. კპ (ბ) სოხუმის საქალაქო კომიტეტის აგიტაციისა და პროპაგანდის განყოფილების გამგე აკ. ქურდიანი, საქ. ალკვ აფხაზეთის ორგანიზაციის პირველი მდივანი თ. თოდუა, სოხუმის თეატრის დირექტორი გ. ცეცტარია, სამხატვრო ხელ-ლი საქ. სსრ ხელ. დამს. მოღვაწე გ. ყურული, ქართული, რუსული, აფხაზური დრამების რეჟისორები, მსახიობები და თეატრის მუშა-მოსამსახურენი.

დღის წესრიგი: ქ. სოხუმის ქართული დრამის სპექტაკლების, პერკინისა და დი-აკოვის „პირველი სიყვარულის“ და მ. ჯაფარიძის „ლამპარის“ განხილვა. (დამდგმელი რეჟისორი ლეო ქედია — რესპუბლიკის სახალხო არტისტი).

სხდომა გახსნა აფხ. ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს უფროსმა ი. შარია.

პროფ. აკ. ფალავა: ამხანაგებო, კომისია, რომელიც ათვალეობებს თეატრთა საქმიანობას, ყურადღების ცენტრში სვამს, თუ ც-რი კომიტეტის ისტორიული დადგენილების შემდეგ თეატრებმა როგორ გარდაქმნეს თავიანთი მუშაობა, კერძოდ, როგორია თეატრის მიერ წარმოდგენილი სპექტაკლები, იდეურ-მხატვრულ მოთხოვნილებას აკმაყოფილებენ ისინი თუ ვერა. ჩვენდა — კომისიის სასიხარულოდ და სოხუმის ქართული თეატრის საამაყოდ უნდა ითქვას, რომ წარმოდგენილი ორი სპექტაკლი „ლამპარი“ და „პირველი სიყვარული“ ამ მხრივ თავის დონეზე აღმოჩნდა. დღე-

ვანდელ სხლომაზე ჩვენ არ მოგვიხდება ბევრი ლამაზაჟი, რადგან ხსენებულ სპექტაკლებში სადაო არაფერია. თეატრის ისტორიაში არის მაგალითები, რომ სპექტაკლი სჯობია პიესას და ქართული დრამის სპექტაკლი „პირველი სიყვარული“ ამის მაგალითია. ამ სპექტაკლებში რეჟისორული ხელოვნება, მსახიობური შემოქმედება, მუსიკა და მხატვრული გაფორმება დამაკმაყოფილებელია; მეტიც, მოსაწონია. „პირველ სიყვარულში“ მოსაწონია ყველა მონაწილე მსახიობი (ჩუბინიძე, ლომთათიძე, მაკარაშვილი, ბოკუჩავა და სხვები). უნდა აღინიშნოს, რომ მხოლოდ როიალი არ გამოიყურება კარგად, არასასურველ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

„ლამპარის“ შესახებ ვიტყვი, რომ მიუხედავად თეატრის ტექნიკური პირობების შეზღუდულობისა, მხატვარს მაინც კარგად გადაუწყვეტია სპექტაკლის გაფორმება (ნ. ყაზბეგს). მომავალშიც თეატრმა ამ გზით უნდა გადაკრას წარმოდგენების მხატვრული გაფორმება.

სპექტაკლში მონაწილე ყველა მსახიობი თავის სინაღლებზე და ამიტომ მე გვარებს არ ჩამოვთვლი. მხოლოდ უნდა აღვნიშნო, რომ მეფის ვაჟების (ყურაშვილი, ფოჩხუა, ჯაში) მოქმედებაში იგრძნობა ბალეტის მანერულობა და ეს რამდენადაც მოსაწონია ღმერთალებსათვის, იმდენად არასასურველია მეფის ვაჟებისათვის. საუცხოო შთაბეჭდილება დატოვა „უსიტყვო“ როლში ლ. დარაშვილმა. უნდა აღინიშნოს კომპოზიტორ პოზდნევის მუსიკა, რომელიც სპექტაკლში კარგად არის გამოყენებული, (რუსულ წარმოდგენებში მისი მუსიკა იმდენად სუსტი იყო, რომ შეფასებაზედ თავს ვიკავებდით). შეიძლება შევნიშნოთ მხოლოდ, რომ ფინალში მუსიკა ეფექტს ვერ ქმნის. საერთოდ „ლამპარი“ ისეთი სპექტაკლია, რომელ-

შიც ყოველი კომპონენტი თავის ადგილზეა. შემიძლია მხოლოდ მოვილოცოთ ასეთი კარგი სპექტაკლი.

**რეჟისორი ვ. ყუშიტაშვილი:** როგორც აკ. ნ. ფაღავამ აღნიშნა, ეს ორი სპექტაკლი მეტად მოსაწონია. „ლამპარი“, რომელიც დაიდგა საქართველოს მრავალ თეატრში — თბილისშიც, ყველაზე კარგად თქვენი კოლექტივის მიერ არის გადაწყვეტილი. სპექტაკლი გემოვნებითაა გაკეთებული, ესთეტიურია, დახვეწილი და დაცულია ზომიერების გრძნობა. უნდა აღინიშნოს, რომ მეფის ვაჟები, მართლაც, სტოვებენ „ბალეტურობის“ შთაბეჭდილებას, ამასთან სპექტაკლის ფინალიც ქმნის ოპერეტების შთაბეჭდილებას, რაც დრამატიულ თეატრს არ შეეფერება.

პიესა „პირველი სიყვარული“ სენტიმენტალურია. ამდენად იგი არც თუ მოსაწონია, მაგრამ თვით სპექტაკლმა კარგი შთაბეჭდილება დატოვა, იგი დაძაბულად, ამალელებლად მიდის, მასურბელში იწვევს ემოციებს, სპექტაკლს აქვს თავისი ტემპი და რიტმი. უნდა აღინიშნოს მხოლოდ, რომ უკანასკნელი ორი სურათის სიტუაცია — ფილოსოფიური მსჯელობები — თითქოს ლოგიკურად არ გამომდინარეობენ წინა მოქმედებებიდან. ეს უთუოდ პიესის ბრალია, მაგრამ შესაძლებელი იყო, დამდგმელს გამოესწორებინა. ამავე დროს არ ისმის გამართული ქართული წინადადებები, კარგი ქართული მეტყველება, რაც საერთოდ ქართული თეატრის სენია და საჭიროა დიდი ყურადღების მიქცევა.

**რეჟისორი ნ. ი. მარშაჯი:** ც-რი კომიტეტის დადგენილება გვავალებს შევქმნათ „ჩვენი ეპოქის ამსახველი მხატვრული ტილოები და ვფიქრობ, რომ თვით პიესა „პირველი სიყვარული“ არ არის ისეთი ნაწარმოები, რომელზედაც

შეიძლება დეს ჩვენი გმირული ეპოქის შესაფერი სპექტაკლის შექმნა. პიესა მელოდრამატულია. სტუდენტები აქ მხოლოდ ფონს ქმნიან და შექმნილი მდგომარეობები — კოლიზია არატიპური. ამიტომ არ გვალეღვებს. ცხადია, ეს ყოველივე დრამატურგს ენება და არა თეატრს, მაგრამ საჭიროა თეატრმა სიფრთხილე და დიდი მოთხოვნილება გამოიჩინოს პიესის შერჩევისას. უნდა ითქვას, რომ თვით თეატრი არ გაყოლია პიესის მელოდრამატულობას და კარგი სპექტაკლიც მივიღეთ. ბელისკი წერდა: „ვიყოფთ უფრო რეალისტები ვინემ თვით რეალობა“ და ეს მოწოდება თითქო ამ შემთხვევაში თქვენს მიერაა გამოყენებული.

უნდა აღვნიშნო ახალგაზრდა მსახიობის ე. ლომთათიძის აქტიორული ოსტატობა, მის შემოქმედებაში იგრძნობა თეატრალური ინსტიტუტის კულტურა, მისი მოქმედება ყოველთვის დამაჯერებელია, იცის რას აკეთებს და რისთვის, პარტნიორებს გრძნობს. (აქვე მადლობა უნდა გადავუხადოთ თეატრალური ინსტიტუტის ერთ-ერთ ხელმძღვანელს აკაკი ფალავას). ამ სპექტაკლებში სცენის გამოცდილი ოსტატების გვერდით (ჩუბინიძე და სხვები), იგრძნობა ახალგაზრდა მსახიობების წამყვანი როლი, მათი ოსტატობა, რაც თეატრის მიღწევად უნდა ჩაითვალოს.

„ლამპარი“, როგორც აღნიშნეს, საქართველოს მრავალ თეატრში იღვმება და მათ შორის ყველაზედ კარგად, თქვენთანაა გადაწყვეტილი, რაც უმთავრესად მხატვარი ნ. ყაზბეგის დამსახურებაა. შეიძლება ითქვას, რომ ყაზბეგის სახით ჩვენ გვყავს ერთ-ერთი დიდი თეატრალური ხელოვანი.

**თეატრის სამხატვრო ხელ-ლი გ. ბ. ყურული:** ამ-ბო, წარმოდგენილი ორი სპექტაკლის დადგმა ეკუთვნის ახალგა-

ზრდა რეჟისორს ლ. ჭედის, რომელმაც ენერგიული მუშაობა გასწია და დამაკმაყოფილებელ შედეგსაც მიაღწია, თუმცა შეიძლება ითქვას, რომ მან მოლიანად ვერ შესძლო კოლექტივის მთელი შესაძლებლობის გამოყენება.

მე, ცხადია, მადლობა უნდა მოვახსენო ამხანაგებს ასეთი მაღალი შეფასებისათვის, განსაკუთრებით კი ე. ყუ-შიტაშვილს, რომელმაც მოგვიწოდა რომ დავეუფლოთ სწორ ქართულ მეტყველებას, ხოლო სხვებმა (განსაკუთრებით მარშაკმა) გადააფასეს ჩვენი მუშაობა და ზედმეტი, არა საჭირო ხოტბაც მოგვიძღვნეს. მხედველობაში მაქვს მხატვარ ყაზბეგისა და მსახიობთა შექება. მხატვარი ნიკო ყაზბეგის გაფორმება. ერთის შეხედვით მოსაწონია, როგორც იტყვიან, „დატკბილულია“. მას კი შეეძლო უკეთესად გაეფორმებინა. საზოგადოდ ნიკო ყაზბეგი კარგად აზროვნებს, მაგრამ უკეთესად სვამს საკითხს ვინემ სწყვეტს. ამიტომ იგი არა თუ შექების, არამედ საყვედურის ღირსიცაა. რაც შეეხება „სცენის ოსტატებს“, ასეთები, ცხადია, ჩვენს თეატრში არ არიან. და არა თუ ჩვენთან, არამედ მთელ საქართველოშიც მხოლოდ ერთეულებს თუ დავასახელებთ. „ოსტატობის“ ცნება მოითხოვს შემოქმედის დამოუკიდებელი მუშაობის შესაძლებლობას და ახალი, სრულყოფილი სახის, მართლაც, ოსტატურ შესრულებას, რომელიც ახალი ნაბიჯი იქნება წინ შემოქმედებით ცხოვრებაში. ასეთები როგორც აღვნიშნე, ჩვენს თეატრში არ არიან და საკვირველია მარშაკმა როგორ აღმოაჩინა“. მომავალში ჩვენმა კოლექტივმა მეტი უნდა იმუშაოს თავის თავზე, მეტის მონდომებითა და ენერგიით; ჩვენს კოლექტივს გაცილებით მეტი შესაძლებლობა გააჩნია ვინემ ეს იგრძნობოდა წარმო-



დგენილ სპექტაკლებში. მომავალში აუცილებელია დაეხლოვნიდეთ ისე, რომ მთელი შესაძლებლობის გამოტანა შეეძლოს მაყურებლის წინაშე.

დასასრულს, სიტყვით განმეორებით გამოვიდა კომისიის თავმჯდომარე პროფ. აკაკი ფალავა, რომელმაც აღნიშნა რომ — როგორც მარშაკმა გამოიჩინა გადაფასება, წავიდა უკიდურესობამდე და კოლექტივში დაინახა „სცენის ოსტატები“. ასევე, მეორე უკიდურესობა გამოიჩინა გ. ყურულმა მსახიობთა და მხატვარ ნიკო ყაზბეგის ნამუშევრების შე-

ფასებაში. არავითარი „სიტკბო“ არ არსობა ნ. ყაზბეგის გაფორმებაში. იგი გადაწყვეტილია თეატრის ტექნიკურ პირობებთან შეფარდებით და ისე, როგორც ეს შეეფერება სწორედ ამ პიესის ზღაპარულ ქანრს.

**სხდომას თავმჯდომარეობდა აფხაზეთის ხელოვნების საქმეთა სამმართველოს უფროსი**

**ი. ე. შარია**

**მდივანი:**

**დ. თაყაიძე**

**1950 წლის ივნისში თბილისში სოხუმის თეატრის გასტროლების დროს „შთაბეჭდილების წიგნი“ ჩანაწერებიდან:**

დიდად მოხარული ვარ, რომ საშუალება მომეცა მენახა სუხუმის თეატრის ნიჭიერი კოლექტივის ერთ-ერთი დადგმა „ხევისბერი გოჩა“. სასიხარულოა ახალგაზრდა კოლექტივის ხალისიანი თამაში, დიდის ნიჭით ჩატარებული ხევისბერი გოჩას როლის შესრულება საქ. დამსახ. არტისტის ჩუბინიძის მიერ.

მშვენიერი და გულწრფელი თამაში გელასი ამხ. ბუხუტი ზაქარიძის და ძიძიასი სალომე ყანჩელის მიერ.

როგორც რიგითი მაყურებელი და ქართული თეატრის წრფელი მაყურებელი, გულითად მადლობას ვუძღვნი კოლექტივს და მის ნიჭიერ და გამოწვრთნილ ხელმძღვანელს ამხ. ჭელიძეს.

ნებას ვაძლევ ჩემს თავს ვუსურვო სოხუმის თეატრის კოლექტივს შემდგომი წარმატებები და წინსვლა.

**ს. კ. ოდიშარია** (საქ. სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი)

სოხუმის სახელმწიფო ქართული დრამის თეატრის 1950 წლის 4 ივნისის წარმოდგენა ქ. თბილისში მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე „აურზაური არაფრისათვის“ შექსპირისა მოსაწონი და მისასალმებელი წარმოდგენაა.

(აკაკი ნესტორის ძე ფალავა

(ხელ. დამსახ. მოღვაწე, პროფესორი)

„ჩაძირული ქვები“ კარგი სპექტაკლია. მოგვეწონა მსახიობთა თამაში, რეჟისურის ოსტატობა, მხატვარი და კომპოზიტორი.

კოლექტივს ვუსურვებთ შემდგომ წარმატებას.

- ვ. ტაბლიაშვილი** (რეჟისორი)
- ი. სუმბათაშვილი** (მხატვარი)
- ა. კერესელიძე** (კომპოზიტორი)

<sup>1</sup> „შთაბეჭდილების წიგნი“ ამჯერად განადგურებულია.



სუხუმიის სახელმწიფო დრამატიული თეატრის სპექტაკლი ქსპირის „აურზაური არაფრის გამო“, საუცხოვო შთაბეჭდილებას სტოვებს. სპექტაკლის დამდგმელს საქ. სსრ ხელ. დამსახ. მოღვაწეს ამხ. ს. ქელიძეს მშვენივრად გამოუყენებია სცენური ხელოვნების ყველა შესაძლებლობა სადღესასწაულო წარმოდგენის შექმნის მიზნით. შესრულებულთა მთელი ანსამბლი და მათ შორის განსაკუთრებით ბ. ზაქარიაძე ბენედიქტეს როლში, ირ. დონაური ბეატრიჩეს როლში და ასკ. მაგრაქველიძე კლავდიოს როლში დაუვიწყარ სახეებს ჰქმნიან. კარგია მხატვარ ნიკო ყაზბეგის ნამუშევარი და ი. სლონოვის მუსიკალური ნაწილი.

**მიხეილ მრევლიშვილი (მწერალი)**

უ. შექსპირის პიესა „აურზაური არაფრისათვის“ პირველი წარმოდგენა, რომელმაც შეგვიქმნა გარკვეული წარმოდგენა სუხუმიის სახ. დრამატიული თეატრის შესახებ. პირველმა შთაბეჭდილებამ თბილი გრძნობებით განგვაწყო ჩვენთვის ახლად გაცნობილი თეატრისადმი.

ევსურვებთ თეატრს ახალ წარმატებებს და ბრწყინვალე მიღწევებს თავის შემოქმედებით გზაზე.

დოც. ვ. ცერცვაძე (სტალინის სახ. თბილისის სახ. უნივერსიტეტის მეც. მუშაკი)

გ. ვ. კახიძე (მეც. აკადემიის ექსპერიმენტალური ქირურგიის ინსტიტუტის მეც. მუშაკი)

სპექტაკლმა ჩემზე ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა. იგი მაღალი, შთაგონებული შრომის შედეგია. მსახიობები თამაშობენ წრფელად, ბუნებრივად, ამაღლებულად. რეჟისურა და მხატვრობა განსაკუთრებით ფინალურ სცენაში — ბრწყინვალეა!

უფრო დაწვრილებით პრესაში.

**ბეს. ულენტი (კრიტიკოსი)**

სუხუმიის დრამატიული თეატრის სპექტაკლმა „ჩაძირული ქვები“ საერთოდ კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა. სპექტაკლი კომპოზიციურად შეკრული, მხატვრულად მთლიანია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია რეჟისორის მხატვრული ფანტაზია. რაც მთელი რიგი სცენების თავისებურ მოფიქრებაში გამოვლინდა, კერძოდ, ძალიან ღრმად იყო მოფიქრებული შუქრის ბინის გაჩხრეკვა. ეს სცენა ემოციურიცაა და ღრმად აღმბეჭდიც. ნათელი ოთახიდან ბნელში გასვლა ეს სიმბოლიურიცაა. მშვენივრად არის დამუშავებული ფინალი — გემალის სიკვდილი. მასის მიერ მისი ხელებით აწევა მაღლა. შემდეგ მასის მიერ მუშტებზე შეკვრა და აღმართვა, რაც შურისძიებისთვის მზადყოფნის ნიშანია, უდაოდ კარგია.

მსახიობების მიერ როლების შესრულება მოსაწონია, ეტყობათ მათ ზოიერება, მხატვრული გემოვნება, სცენიური კულტურა.

**ერეშია ქარელიშვილი (კრიტიკოსი)**

ვენახე სუხუმის სახელმწიფო დრამატიული თეატრის სპექტაკლი „ხევისბერი გოჩა“. სპექტაკლმა ჩემზე ძალიან დიდი შთაბეჭდილება დასტოვა. განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო დადგმის მაღალი დონე, სპექტაკლის შინაგანი რიტმის კანონზომიერი დინება. აქტიორების ოსტატური თამაში, განსაკუთრებით კარგია მე-2 მოქმედება და ფინალური სცენა. მოწონებას იმსახურებს აქტიორ ჩუბინიძის თამაში, მსახიობ ბ. ზაქარიაძის, ზ. ლაფერაძის და ს. ყანჩელის. სპექტაკლის წარმატებას ხელს უწყობს კარგი დეკორატიული გაფორმება მხატვარ ვერულეიშვილისა, საერთოდ შეიძლება ითქვას: სუხუმის თეატრის სპექტაკლი „ხევისბერი გოჩა“ ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლია არა მარტო სუხუმის, არამედ მთელი საქართველოს მასშტაბით.

**ლევან ჭუბაბრია (დრამატურგი)**

1950 წლის 6 ივნისს ვენახეთ სუხუმის სახელმწიფო დრამატიული თეატრის სპექტაკლი „ხევისბერი გოჩა“, რამაც ჩვენზე ღრმა შთაბეჭდილება დასტოვა. კარგი და მისასალმებელია როგორც რეჟისორის ნამუშევარი, ისე მსახიობთა მიერ როლების ღრმა გააზრებით შესრულება.

მადლობა თეატრის კოლექტივს ასეთი კარგი სპექტაკლისათვის. ვუსურვებთ წარმატებას, წარმატებას და კიდევ წარმატებას.

რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის IV კურსის სტუდენტები:

**ნ. მასხულია, ლ. გურული, ვ. კვიციანიშვილი**

სუხუმის სახელმწიფო თეატრით, მისი რეჟისორის სერგო ჭელიძით და მთელი კოლექტივით ვარ აღტაცებული, გახარებული.

იყავით მუდამ, მეგობრებო, ასე გამარჯვებულნი.

**მარად თქვენი**

**სანდრო შანშიაშვილი (მწერალი)**

მზიური აფხაზეთის თეატრმა მზიური, საბჭოთა რეალისტური მზიური ხელოვნების სიბოლო მოიტანა, ამ სპექტაკლს „ჩაძირული ქვები“ ჰქვია. მე ის თეატრალური ხელოვნების ნათელ ამოღებულ ძვირფას ქვად მიმაჩნია. მადლობა ნიჭიერ კოლექტივს.

ვუსურვებ სერგო ჭელიძეს მრავალი „ჩაძირული ქვები“ ამოღლოს საბჭოთა ხელოვნების მზის სინათლეზე ასე საზეიმოდ.

**გრიგოლ ბერძენიშვილი (დრამატურგი)**

1989 წლის ნოემბერში სოხუმის თეატრის თბილისში გასტროლების დროს „შთაბეჭდილების წიგნში“ დაუშთავრებელი ჩანაწერის გაგრძელება

კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის ქართული თეატრის „შთაბეჭდილების წიგნის“ (თბილისი, 22 ნოემბერი, 1989) ერთ-ერთ გვერდზე არის დაუშთავრებელი ჩანაწერი.<sup>1</sup> იგი დაახლოებით ასეთი

შინაარსისაა: „სოხუმის თეატრის სპექტაკლებზე ბილეთები პრობ-  
ლემაა, დარბაზი გაჰყვრილია მაყურებლით. სპექტაკლის მსვლელო-  
ბაში გაისმის ტაში, რაც დღეს, როცა მაყურებელი ასეა გაუცხოე-  
ბული, იშვიათი მოვლენაა.

ეს უკვე თეატრის გამარჯვებაა!..

დღეს მე ვნახე ნამდვილი თეატრი, თანამედროვე ქართული  
მაღალპროფესიული თეატრი. სპექტაკლის ყოველი კომპონენტი  
შთამბეჭდავი და დასრულებულია; ყოველი პერსონაჟი, მასობრივი  
სცენის ყოველი სახე — უსიტყვო როლიც აყვანილია ტიპის ან ხა-  
სიათის დონეზე“...

როგორც მახსოვს. აქ შეიწყვიტე შთაბეჭდილების ჩაწერა... მოქ-  
მედების დამთავრების შემდეგ აღფრთოვანებული მაყურებლის  
რიგი გაჩნდა შთაბეჭდილების ჩასაწერად... უჩერებლობა ვიგრძენი  
და გვერდზე გავდექი იმ იმედით, რომ შემდეგ განვაგრძობდი. ამი-  
ტომ ვინაობაც არ აღმინიშნავს... ჩანს შევცდი: რიგს ბოლო არ უჩ-  
ანდა, ხოლო სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ დარბაზიდან ვამო-  
სვლა არაფის სურდა...

არ მინდა დაუმთავრებელი დარჩეს ჩემი შთაბეჭდილება და იგი  
უნდა გააუზიარო მკითხველებსაც. სოხუმის თეატრის მუდმივ მა-  
ყურებელს, რამეთუ მაყურებელი, როგორც აღიარებულა, სპექ-  
ტაკლის ერთ-ერთი კომპონენტია და, თავის მხრივ, განაპირობებს  
თეატრის ესთეტიკურ დონის, მიმართულებას. საბედნიეროდ, სო-  
ხუმის თეატრს ყოველთაის ჰყავდა მაღალი გემოვნების ერთგული  
მაყურებელი (მე იგი მახსოვს 40-იანი წლებიდან) და უეჭველია  
სოხუმის თეატრის წარმატება მტკიცედაა დაკავშირებული სოხუ-  
მის, საზოგადოდ, აფხაზეთის ქართველი ინტელიგენციის სახელთან.

ახლა ვაგრძელებ შთაბეჭდილებას, რომელიც აღმიძრა რესპუბ-  
ლიკის სახალხო არტისტის გოგი ჭავთარაძის სპექტაკლმა (ორნაწი-  
ლიან წარმოდგენა ნ. დუმბაძის მოთხრობების მიხედვით).

სპექტაკლი ფრიად იმოციური იყო. მაყურებელი დაგაატყვევია.  
დაპიპნოზირებული აღმოჩნდით და შევეუერთდით წარმოდგენის  
მონაწილეებს. ერთი სუნთქვით ვსუნთქავდით და ერთად ვზეიმობ-  
დით: ერთად გვეუფლებოდა ცრემლებამდე მისული დარდი თუ  
სიხარული. გადასვლები — კომედიურიდან დრამატიზმამდე — კონ-  
ტრასტებზე აგებული — ხშირად მოულოდნელია და დიდი ოსტა-  
ტობით სრულდება... ჩანს, დამდგმელი რეჟისორი საოცრად  
გრძნობს სპექტაკლის რიტმს და პაუზის როლს: საზოგადოდ გოგი  
ჭავთარაძეში შერწყმულია ინტუიციური და მაღალი სცენური ოს-  
ტატობა: ფართოა მისი სააზროვნო მასშტაბები, რეჟისორული თვა-  
ლთახიდაა. მისი მიზანსცენები მონუმენტურია, დახვეწილი და სა-  
და. მსახიობები ლაღად გრძნობენ თავს: მათ გათავისებული აქვთ  
რეჟისორის ჩანაფიქრი, კონკრეტული ამოცანა: ნამდვილ ადამიანე-

<sup>1</sup> ალბათ, ეს წიგნი ამჯერად განადგურებულა.

ბად გამოიყურებიან და არა ტიკინებად. ახილებული რეჟისორები მიერ თავსმოხვეულ ნება-სურვილს რომ ასრულებენ. ჩანს, იგი იზიარებს დიდი კოტე მარჯანიშვილის პრინციპს: „სცენაზე მთავარი აქტიორია“ და სწორედ აქ წარმოგვიდგება გიორგი ქაღათაძე როგორც დიდი რეჟისორი. კიდევ ერთი დიდი თვისება რეჟისორის: მას ესმის აქცენტირების როლი სპექტაკლში; მოქმედების განვითარებაში არჩევს კულმინაციურ მომენტებს და აქცენტს მათზე ახდენს. ამ დროს (იმის მიხედვით განწყობილება მინორულია თუ მაჟორული) მუსიკა, სიმღერა და როკვა ერთმანეთს ერწყმის და იქმნება განწყობილებათა ფოიერვერკი, რომელიც მაჟორის შემთხვევაში იმდენად ამაღლებულია და ზეიმური, რომ მაყურებელს ავიწყდება რომ თეატრშია მოსული...

პირდაპირ დღესასწაულია. რომელიც ასე ენატრება თანამედროვე მაყურებელს... (პირდაპირ გეტყვით, ბევრ თბილისელ მაყურებელს შურს სოხუმელი მაყურებლის ბედი!).

დიდი ხელოვნების მაღალი პრინციპულობიდან იქნებ ზოგიერთს გაუჩნდეს კითხვა: დრამატული თეატრი მაინც სიტყვიერი ხელოვნების დარგია და გადაჭარბებული ხომ არ არის (ვეკვა-სიმღერა, რომელსაც თუმცა ასე მაღალ ოსტატურად ასრულებენ. მაგრამ ამ სპექტაკლში ხშირადანა ჩართული? თეატრი-კონცერტი ხომ არ არის? — არა. ასეთი კითხვა არ უნდა დაისვას. სპექტაკლის ავტორებმა ამ შემთხვევაშიც იჩინეს ზომიერების დიდ შეგრძნებას. ესეცაა: თეატრი ხელოვნობას სინთეზური დარგია!

მე არ მინდა გამოვყო არც ერთი შემსრულებელი. ვიტყვი მხოლოდ, რომ მე ენახე ნამდვილი თანამედროვე ქართული მაღალკვალიფიციური დასის სპექტაკლი, რომლის ყველა მონაწილეს თრიალში შევათასებდი. ესე როგორც სპორტში გამარჯვებული გუნდის მონაწილეებს.

პროფესორი დავით თევზაძე  
სოხუმის ქართული თეატრის ყოფილი მსახიობი  
და სალიტერატურო ნაწილის გამგე

P. S. ბედნიერი შემთხვევით ვისარგებლე და ვთქვი ისიც, რასაც შთაბეჭდილების წიგნში ვერ ჩავწერდი.

ჩემი „შთაბეჭდილება სპექტაკლის შემდეგ, იმ ღამესვე დაიწერე. გადის დღეები და შთაბეჭდილება (სპექტაკლიდან მიღებული ემოციები) ისევ ძლიერია! ფიქრით კვლავ ვუბრუნდები სოხუმის თეატრს და მიხარია, რომ ამ თეატრში კვლავ გიზგიზებს ის ცეცხლო, ამ ნახევარი საუკუნის წინ რომ დაინთო კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული სკოლის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენლის სერგო ჭელიძის მიერ. ეს თეატრის პრინციპია:

„იმ თეატრის მაცოცხლებელი ძალა, მე და ჩემი მსახიობები რომ ვქმნით. მე ვფიქრობ. ახალგაზრდობაშია! ამ შემთხვევაში მე ასაკს კი არა, იმ ახალგაზრდულ სულს, იმ ახალგაზრდულ თავდაჯერ-

წყებას ვგულისხმობ, რაც უზუცესა და უმრწემეს გვაერთიანებს და ერთი საქმისთვის თავდადებულს გვხდის. ჩვენ ყველანი ახალგაზრდები ვართ, რადგან ყველანი თავდავიწყებამდე ვართ შეყვარებული ჩვენს საქმეზე! ალბათ, ის სიხარულიც ძალიან მნიშვნელოვანია, ეს სიყვარული რომ გვანიჭებს. ორივე კი იმ ყოველდღიურ შრომას მოაქვს მთელი თეატრი რომ ეწევა“ — თქვა დიალოგში თეატრის ხელმძღვანელმა გოგი ქავთარაძემ (გაზ. თბილისი, 30.XI. 1989).

ეს ჩემთვის საცნაური ვახდა, როგორც კი შევედი სპექტაკლის სანახავად რუსთაველის თეატრში. აქ მე ფოიეში შემხვდა, იმ საღამოს სპექტაკლიდან თავისუფალი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი სახელმძღვანელო ფლორა შედანია (იგი დიდად კმაყოფილი იყო გასტროლების ასე დიდი წარმატებით). აქვე თავის აღმატებულ სიხარულს ვერ ფარავდა ამ თეატრის დირექტორი — განმკარგულებელი ვახტანგ სალაყაია, რომელიც თავს იმართლებდა: იმდენი მაყურებელი მოვიდა, ქართულ ენაზე პროგრამები არა გვაქვს და იძულებული ვართ რუსულ ენაზე დაბეჭდილი პროგრამები გავყიდოთ (შევნიშნავ: პროგრამის — რუსულისა და ქართულის — სატიტულო გვერდს დაამშვენებდა კონსტანტინე გამსახურდიას ფოტო, ხოლო რუსულ ენაზე დაბეჭდილ პროგრამაში თეატრის სახელდება ქართულადაც უნდა იკითხებოდეს).

ფოიეში ჩგუფ-ჩგუფად ამაყად სეირნობდნენ სოხუმელი მაყურებლები, მათ შორის ამ თეატრის ყოფილი მსახიობი სახალხო არტისტი ვიქტორ ნინიძე და სხვა. ხოლო სპექტაკლში მონაწილეობდნენ სოხუმელების (საზოგადოდ ქართველი თეატრალური საზოგადოებისათვის). ესოდენ საყვარელი სახალხო არტისტები: ნორა ყიფიანი, თინა ბოლქვაძე, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი მიხეილ ჩუბინიძე, დამსახურებული არტისტები: იოსებ კალანდაძე, ნოდარ მასხულია. ამ თეატრის ყოფილი მსახიობის, სახელმძღვანელო ნიკოლოზ მიქაშავიძის ქალიშვილი ლიანა მიქაშავიძე, რომელსაც ამ დღეს დამსახურებული არტისტის წოდება მიენიჭა...

დასასრულს მინდა ესოდენ დიდი გამარჯვება მივულოცო სოხუმის ქართული თეატრის ყველა თანამშრომელს და მის მხატვრულ ხელმძღვანელს... სოხუმის ქართული თეატრი ერთ-ერთი მეწინავე და საიმედო სადროშოა თანამედროვე თეატრალური ხელოვნებისა და, საზოგადოდ, ჩვენი ეროვნული კულტურისა (არა მხოლოდ კულტურის). დაჩქარებული ვარ მისი საიუბილეო თარიღი (დაარსებიდან 100 წლისთავი) დღესასწაული იქნება არა მხოლოდ სოხუმელი მაყურებლისათვის, არამედ მთელი ქართველი ხალხისათვის: იგი გასული საუკუნიდანვე წარმოადგენდა ქართული თეატრალური კულტურის ნაწილს და ამიტომ საიუბილეო ღონისძიებებიც არ შეიძლება შემოიფარგლოს სოხუმით: აქედანვე უნდა ქვეყნდებოდეს მასალები და ამ თეატრის გამოჩენილ მსახიობებზე, რეჟისო-



რებსა და მხატვრებზე (საინტერესოა რას აკეთებს საიუბილეო კომისია ამ მიმართულებით?). საიუბილეო კომისიაში შეყვანილი არიან თუ არა ცნობილი ქართველი თეატრმცოდნეები, რომელთა საკმაოდ დიდი და ნიჭიერი არმია გვყავს დღეს?! მათ უნდა წარმოაჩინონ არა მხოლოდ სოხუმის დღევანდელი თეატრის სახე, არამედ მისი განვითარების ასწლიანი გზის მნიშვნელოვანი ეტაპები. საქართველოს კულტურას სამინისტრო მეთაურობს თუ არა ამ იუბილეს? ჩვენ საიუბილეო ზეიმი ერთდღიან ზეიმად როდი წარმოგვიდგენია, არამედ იგი უნდა იყოს შემეცნებითი მნიშვნელობის, თვით თეატრის კოლექტივისა და მისი მაცურებლის მხატვრულ-ესთეტიკური დონის ამაღლების საწინდარიც.

დავით თევზაძე



## თეო ხატიაშვილი

### ნიღაბის ცვლის ესთეტიკა

#### ფარაჯანოვის შემოქმედებაში

„ზოგჯერ ის გეჩვენებოდა წმინდანად, ზოგჯერ — ურჩხულად, მაგრამ ყოველთვის რჩებოდა კარნაველურ პიროვნებად, რომლის ბუნებრივი სტიქია და არსებობის ერთადერთი საშუალება იყო თამაში — სახიობა, ცხოვრება, როგორც განუწყვეტელი სპექტაკლი, რომლის შემოქმედიც და მასალაც იყო თავად ფარაჯანოვი — ხელოვნების ნაწარმოები, მისი საკუთარი დიდებული და მშვენიერი ნაწარმოები“, — რეჟისორის ახლობლის მიერ გამოთქმული ეს სიტყვები არაჩვეულებრივად განსაზღვრავს ფარაჯანოვის პიროვნებას, რაც საშუალებას გაძლევს მის უცნაურ, მეტაფორული სახეებით მდიდარ ესთეტიკაში შესაღწევად: ცხოვრება — როგორც მსახიობის მიერ იმპროვიზირებული თამაში, გარდასახვათა, მეტამორფოზათა უსასრულო ჯაჭვი და შემოქმედება — ამ თამაშის პროეცირება ეკრანზე, როგორც საექეთესო საშუალება ფანტასმაგორული ზერეალობის გამოსახატად.

საგულისხმოა ფარაჯანოვის ჩვეულებრივი, „ყოფითი გატაცებების“ ერთი მომენტი: მას ძალიან უყვარდა სურათების გადაღება, კამერის წინ პოზირება, სიამოვნებით თანხმდებოდა კინოში გადაღებაზე... — ესეც მისი ცხოვრების, როგორც „პერმანენტული თამაშის“ უცილობელი პირობა იყო. ყველაზე უკეთ თვითონ იცოდა თავისი ფასი, რასაც განუწყვეტლავ უკეთებდა აფიშირებას და კმაყოფილებით იღებდა აპლოდისმენტებს.

ფარაჯანოვის მთელი ცხოვრება ერთი უსასრულო და ბრწყინვალე შოუ იყო, რომლის დადგმაც არ ბეზრდებოდა რეჟისორს, რისთვისაც ხშირად პროვოცირებასაც მიმართავდა (ის ხომ დაუფარავად ხუმრობდა თავის სექსუალურ გადახარახვ), არ „იშურებდა“ ირონიას, სიტბოს, ფანტაზიას, საჩუქრებს, რომელთაც — განსაკუთრებული მაგიით მოცულ ძველმანებისგან შეკოწიწებულ თუ ძვირფას ნივთებს — უხვად გასცემდა გარშემო, „გაჩუქების რიტუალი“ დიონისური დღესასწაულების მსგავსი სტუმრობების განუყოფელ ატრიბუტს წარმოადგენდა. სახელგანთქმული ფარაჯანოვისეული სუფრა ხომ ნამდვილი თეატრალიზირებული სანახაობა იყო.

«Обрамленный со всех четырех сторон фантастическими коллажами, композициями, которыми с пола до потолка завешены стены, фигурами,

в которых крикливость «кича» сочетается изысканным. Стол этот в счатанные минуты сановится ареной небывалого детства. Под «окомпанемент» горганной многоголосой и многоязычной переклички усердных и услужливых соседей — грузин, армян, курдов (они же массовка, его актеры, его реквизит — смотря по надобности) — вы оказываетесь посвященным в знаменитый параджановский «хепсининг».¹ — წერს ქ-ნი კორა წერეთელი.

ფარაჯანოვის კარნავალურობა (ცხოვრებაშიც და შემოქმედებაშიც), რა თქმა უნდა, დიდად განსაზღვრა ძველი თბილისის ტრადიციებმა, რომლის ბოკემური ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა სახიობრივი დღესასწაულები. საერთოდ, ძველი თბილისი თავისი მრავალრიცხოვანი კულტურებით, მნიშვნელოვნწილად განაპირობებს ფარაჯანოვის ესთეტიკური ფენომენის ჩამოყალიბებას, რომელიც თითქმის შეუთავსებელი ელემენტების შეთავსებაში გამოიხატება... მაგრამ ნიღბების ცვლის ესთეტიკას ფარაჯანოვი სხვა — მელიესის კინემატოგრაფიული ტრადიციითაც მიიღებს.

მელიესმა — ყოფილმა ილუზიონისტმა, რომელიც თეატრიდან მოვიდა კინემატოგრაფში და თან მოიტანა „იქაური“ პირობითობა, დაამკვიდრა ლიუმირების სტილისტიკის სრული ალტერნატივა: არა „ცხოვრება, როგორც ის არის“, არამედ „ცხოვრება, როგორსაც წარმოსახავ“, თუმცა, აღსანიშნავია, რომ მელიესი დებიუტისას სახელოვანი ძმების ესთეტიკისადმი ერთგულებით გამოირჩეოდა: გვიღებდა ყოველდღიურიობიდან გადმოღებულ სიუჟეტებს და იღებდა მხოლოდ პლენერზე. მაგრამ რეჟისორი მათ მალევე გაემიჯნა და საფუძველი დაუდო რადიკალურად განსხვავებულ ტენდენციას — იგი საგანგებოდ მიმართავდა რეალობის სტილისტიკას, პრინციპულად ქმნიდა ხელოვნურ სამყაროს, იყენებდა არანატურალურ მასალას, არამედ დეკორაციებს, ბუტაფორიას, პავლიონს...

მელიესის ესთეტიკურ მანიფესტში — „კინემატოგრაფიული სახეობები“, რომელიც 1907 წელს დაიწერა, ვითხოვლობთ: «Аксесуары изготовляются из дерева, ткани, папье-маше, глины, могут быть использованы и подлинные предметы; но если вы хотите добиться хорошего фотографического результата, лучше их не использовать, даже когда речь идет о стульях, каминных, столах, коврах, мебели, подсвечниках, часах и т. д. Следует изготовлять эти предметы специально и красить их в тщательно подобранную гамму серого цвета, в соответствии с природой предмета».²

შეიძლება პარადოქსულად მოგეჩვენოთ, მაგრამ მელიესი ამ საგულდაგულო „სიმულაკრუმს“ საკბროდ მიიჩნევდა იმისთვის, რომ მიეღო „კარგი ფოტოგრაფიული შედეგი“, მიეღწია მხატვრული ღირებულების მქონე გამოსახულებისთვის. ზუსტი ფოტოგრაფიული ასლი, ანაბეჭდი არც ითვლებოდა ხელოვნების ნიმუშად (იამპოლსკი ამგვარი პოზიციის დადასტურებად მიიჩნევს იმდროინდელ ფოტოატელების აღჭურვილობას, ფოტოსალონებს, რომელიც მოწყობილი იყო უცნაური, ბუტაფორიული დეკორაციებით, რომელთა პომპეზურ ფონზე ასევე „პომპეზურ“ პოზაში გამოკიმულ ადამიანთა სტატიკური პორტრეტები დღეს დიმილისიმოგრაფილია) და სხვათა შორის, არც ლიუმირებს ჰქონდათ იმის პრეტენზია, რომ მათი უდიდესი გამოჩანგონი ხელოვნების სრულიად ახალ კუთხით გამოვლინების პრეცედენტს წარმოადგენდა. ამ უკანასკნელთათვის კინემატოგრაფი უფრო ტექნიკურ გასართობს წაავადა.

„გართობა“, თამაში იყო მეღვინის კინოსამყაროც, ოღონდ სულ სხვაგვარი თამაში, საღაც ტექნიკური საშუალებანი გვევლინებოდა არა რეჟისორის მზერის უმათერეს ობიექტად, არამედ მისი ფანტასმაგორიის, ზღაპრული მედიტაციების საუკეთესო რეალიზატორად. სავსებით კანონზომიერია, რომ სწორედ მეღვინის კინოში გაჩნდა პირველი ტრიუკი, თუმცა აღმოჩენა შემთხვევით მოხდა; ტრიუკი, როგორც კინემატოგრაფისთვის სპეციფიკური გამოვლინება საუკუნეების განმავლობაში ხელოვნებაში არსებული გარდასახვის, მეტამორფოზის, ნიღბების ცვლის ტრადიციისა — მეღვინის, ძველი ილუზიონისტი, სწორედ ამ ტრადიციაზე ააგებს თავის შემოქმედებას. მასთან საცნებები პერსონიფიცირებულია, ადამიანები კი საცნებებს ემსგავსებიან; უსულღოს სული შთაებერება, სულიერი კი უსიცოცხლო ბუტაფორიად იქცევა — ერთ ნიღაბს გამქდმებით ცვლის მეორე, მისი საპირისპირო, იწუნება ზღვარი „ნამდვილსა“ და „არანამდვილს“ შორის, იბადება ირეალური სამყარო...

ამდენად, ლიუმირებისა და მეღვინის თითქმის ერთდროული გამოჩენა კინოს ისტორიაში აბსოლუტურად კანონზომიერი იყო, რადგან, მათგან გაუაზრებლად, ისინი აღადგენდნენ ხელოვნებაში არსებულ მუდმივ დაპირისპირებულ ობიექტებს რეალისტურსა და ირეალურს, ნამდვილსა და წარმოსახულს, პირობითს შორის, ალტერნატივა „ლიუმირები-მეღვინის“ ენათესავება თანამედროვე თეატრალურ ანტინომიურ სისტემას „სტანისლავსკი-მეიერჰოლდი“: პირველი, როგორც რეალობის ილუზიის დაფუძნება და მეორე, როგორც საგანგებო გამოჩენა რეალური და სცენური არსებობისა... კინოსთვის მარტოოდენ ფოტოგრაფიული ასახვის, „ფიზიკური რეალობის რეაბილიტაციის“ (ზ. კრაკაუერი, უნარის მინიჭება, რა თქმა უნდა, მხოლოდ და მხოლოდ აღარიბებდა მის პოტენციალს, ათმევედა სხვა ხელოვნებათა უდიდეს პრიორიტეტს — რაც ამ ორი ტენდენციის ჩუქდმევ ქიდილში, მათ მონაცვლეობაში, მათ თანაარსებობაში მდგომარეობდა. სწორედ ეს დიალექტიკური კავშირი წარმოადგენდა უდიდეს პირობას ხელოვნების მარადიული განახლებისა.

ფარაჯანოვი სწორედ მეღვინის ესთეტიკას აგრძელებს, რის გამოც იბადება სტილისტური მსგავსება — სცენები (სწორედ თეატრალური სცენა და არა შემთხვევითობის ეფექტზე აგებული კადრები) იდგმება კამერის წინ და ზუსტად ჯდება ობიექტივის ჩარჩოში. ფარაჯანოვის ფილმებში ხშირად ჩნდება ორქესტრა, თეატრალური არენა, რომელიც შემოსაზღვრავს კადრს. აქ თამაშდება ეკრანზე აღბეჭდილი სანახაობა, რომლის სანახავად მაცნის, წინასწარმეტყველის მითოლოგიზირებული პერსონაჟები გვიწვევენ. მესაყვირის სახე — სიმბოლო უკვე „...ანტილიგებში“ მოიწინებდა — ცის კამარაზე გადასერილი ტრომბონები — „საიათ-ნოვაში“ იგი ნიჟარამომარჯვებული ქერუბიმისა და ანგელოზის შერწყმული იკონოგრაფიით გვევლინება... ერთდროულად ეს სახე რალაციის მაუწყებლისა და მთხრობელის ფუნქციას იძენს. მის ერთგვარ მუტაციას წარმოადგენს ჯამბაზის სახე, რომელიც ზოგჯერ ისევ მითიური მთხრობელია (სვიმონ-მესტვირე), უმეტესად კი ავისმომასწავებელი ნიშანი. საბოლოოდ კი ისინი მეღვინის ფერადი სამყაროდან გადმოსული სიმბოლოები არიან, გარკვეულწილად, თვით მეღვინის მემკვიდრენი, რომელიც, მეზღაპრის მსგავსად, ფილმის დასაწყისში ფარდას ხსნიდა, ესალმებოდა მაყურებელს და იწვევდა უჩვეულო სამყაროში სამოგზაუროდ.

მელიესის, როგორც ყოფილი ილუზიონისტის მიერ კინოში დამკვიდრებულ თამაშის ხერხის აღორძინებით ფარაჯანოვის პერსონაჟები მუდმივ ტრასეფორმაციას განიცდიან, ხშირად ერთი ფილმიდან მეორეში გადადიან და ქმნიან დაუსრულებელ ჯაჭვებს რეჟისორის უსისტემო სისტემაში. ეს ხერხი გამოვლინდება ბინალურობის პრინციპში. ამ შემთხვევაში ფარაჯანოვის გმირთა მითოლოგიურობა, რაც მათ უაღრესად კრებით ხასიათში გამოიხატება ხოლმე, მხოლოდ ასოციატური მრავალფეროვნებით კი არ შემოიფარგლება, არამედ ვიზუალურადაც გაორდება, გამრავლდება... ეს მოტივი ერთგვარად ლოკალიზდება აბრეშუმის პარკის სახეში, რომლის „საიდუმლო პეპელად გარდაქმნის, არსებობის ახალ ფორმაში გადასვლის მეტამორფოზაა“.<sup>3</sup>

**„შენ გარდაჰხვედი ამა სოფლიდან და ჩვენ. მცხოვრებთა მზის ქვეშ (საქაოს დარჩენილთა). განგიშაღეთ პარკი აბრეშუმისა, რათა საიქიოს პეპელად აღმოჰფრინდე“.**

„ბროწეულის ყვავილში“ აღფრებელი საიათ-ნოვას ეს ლექსი ხდება გარკვეულწილად ხსენებული ფილმის და აგრეთვე, „ლეგენდა სურამის ციხის“, სადაც კიდევ უფრო განივრცობა „აბრეშუმის პარკის“ თემა, სიმბოლიკის გასაღები. ლექსს წინ უსწრებს კადრი აბრეშუმის პარკის მსგავსად გადახვეული მიცვალებულით. ამგვარად მუმიფიცირებული მოხუცი მისანი კი „ლეგენდა სურამის ციხეში“ ახალგაზრდა ვერდოდ გარდაისახება. საგულისხმოა, რომ თუმცა ამჯერად დაწყვილებულ პერსონაჟთა როლებს აღარ ასრულებს ერთი მსახიობი (სოფიკო ჭიაურელი „საიათ-ნოვაში“ და დოდო აბაშიძე „ლეგენდა სურამის ციხეში“), მაგრამ მათი შემსრულებელნი დედა-შვილინი არიან (სოფიკო ჭიაურელი — ვერიკო ანჯაფარიძე), რაც თავისთავად უკვე ატარებს ერთმანეთში გადასვლის, ერთმანეთში გაგრძელებული ცხოვრების ერთიანობის იდეას.

ორი განსხვავებული საწყისის დაკავშირება ერთ ფენომენთან, ერთ მოვლენასთან, ერთ პიროვნებასთან საერთოდ დამახასიათებელია ფარაჯანოვის პოეტიკისთვის. ბინალურობის პრინციპი, რომელიც ზემოთ ნახსენები ნიღბები ცვლის ესთეტიკას ემყარება, ყველაზე მკაფიოდ პირველად „საიათ-ნოვაში“ ვლინდება. საიათ-ნოვა — სატრფოსა და ვისი-რამინის როლების შესრულება სოფიკო ჭიაურელის მიერ „მიწიერი“ და „ზეციური“ სიყვარულის ერთიანობას გამოხატავს; რეჟისორისთვის ყოველი მოვლენა ამბივალენტურია.

საპირისპირო სახეთა მეტაფორული გაერთიანება მით უფრო მრავალსმეტყველი ხდება, რომ თვით საიათ-ნოვა და სატრფოც ერთ პიროვნებაშია მოქცეული. საგულისხმოა, რომ სოფიკო ჭიაურელი სწორედ პოეტის სიკაბუტეს განასახიერებს — ანუ იმ პერიოდს ადამიანის ცხოვრებაში, როცა საბოლოოდ ყალიბდება ქალური და მამაკაცური საწყისი და როცა ხდება მათი ყველაზე ინტენსიური გამოვლენა. ფილმში კი, ისინი, ფაქტიურად, არ არსებობენ, სქესი აღრეულია, უფრო სწორად, თითქოს არც ყოფილა დანაწევრებული. საიათ-ნოვასა და სატრფოს სამოსიც კი ერთნაირი აქვთ — ზოლიანი გრძელი კაბა, რომელიც ფარავს სხეულის ფორმებს, რითაც ხაზი ესმება მათ იდენტურობას. ქალსა და მამაკაცს მხოლოდ თავხაბურავი განასხვავებს პირობითად — ისევ ნიღბების



ცქია, როგორც გარდასახვის საშუალება... საიათ-ნოვა — სატრფოს ამგვარი გაერთიანება პრესტრიაჟული ჯერმა ფროდიტიზმის თავისებური გამოქმნილია, როცა სქესი არ იყო გაუფილი, როცა ჯერ კიდევ არ არსებობდა ერთმანეთისაკენ მტოლველი მდებარი და მამრი, თავდაპირველი პარმონიის აღდგენას რომ ესწრაფვიან უშედეგოდ...

გადაცემის მომენტი უფრო მედიტაციურ ხასიათს იძენს „სურამის ციხეში“: ოსმან-ალა გარდაცხოვრებული სვიმონ-მესტიერიში და მისანი — ვარდოს ტრასცენდენცია. „აშულ-ყარიბში“, სადაც რეჟისორის ესთეტიკის კარნავალურობა მაქსიმალურ ზღვარს აღწევს, „ბინალური პერსონაჟები“ აღარ გვხვდებათ, სამაგიეროდ, მთელი ფილმი ესაა გადაცემის დიდი რიტუალი — მთელი ეპიზოდები ეთობა ფილმის გმირთა შემოსვის „ცერემონიას“... საგულსხმოა, „აშულ-ყარიბში“ აუშაობის ამსახველი კადრები დოკუმენტურ ფილმში „სერგო ფარაჯანოვი. პორტრეტი“ — რეჟისორი მხოლოდ ერთი თავსაფრის ვარიანტით გვიჩვენებს მთავარი როლის შემსრულებლის განსხვავებულ პორტრეტებს. „მე თქვენ გაიქვანებთ ახლა ტუტანჩამონის პორტრეტს“, — იხახის ბავშვივით აღტაცებული რეჟისორი; მსახიობს ატრიალებს ფასში, პროფილში და იწყება დუსრულებელი მეტამორფოზა. ფარაჯანოვი სენსუალისტიკა. იგი ყველაზე უფრო აბსტრაქტულ ემოციებასაც კი ფიზიკურად შეიგროვებს და შემდეგ განიცდის ასევე მატერიალისტურად — გადმოსცემს ფერის, ფორმის, ფაქტურის, პლასტიკის საშუალებით — თავის პერსონაჟებს ის ჯერ კოსტიუმებს აცმევდა და მერე ყალიბებოდა მათი სახეები.

„საი.თ-ნოვაზე“ მუშაობისას ფარაჯანოვი ინტერვიუში აცხადებდა: „ჩვენ გვსურს, ვაჩვენოთ სამყარო, რომელშიც ცხოვრობდა აშული, წყაროები, რომლებიც კვებავდა მის პოეზიას და ამიტომ ფილმის სახიერ გადაწყვეტაში უდიდეს როლს ითამაშებს ნაციონალური არქიტექტურა, ხალხური ხელოვნება, ბუნება, ყოფა, მუსიკა. ჩვენ მოგიტხოვრებთ ეპოქაზე, ადამიანებზე, მათ ვნებებსა და აზრებზე საგნების პირობითი, მაგრამ არაჩვეულებრივად ზუსტი ენის მეშვეობით. ხელოსანთა ნაკეთობანი, ტანისამოსი, ხალიჩები, სამკაულები, ქსოვილები, საცხოვრებლის მოწყობილობა, — აი, მისი ელემენტები. მათგან ყალიბდება ეპოქის პლასტიკური სახე“...<sup>4</sup> „ტანისამოსი, ხალიჩები, სამკაულები...“ — ის, რაც ბავშვობიდანვე ღრმად იბეჭდება ფარაჯანოვის ცხოვრებაში (ის ხომ ანტიკვარის ოჯახში გაიზარდა, სადაც გამუდმებით იცვლებოდა ნივთები და შესაბამისად ეპოქები) და ხდება მისთვის საკრალური, რომელიც ქვეცნობიერის, ირაციონალურის ენაზე მეტყველებს... და რიტუალები, ფარაჯანოვის ერთ-ერთი ყველაზე მძაფრი სწრაფვა-რიტუალები: ნათლობა, ქორწინება, დატირება, ლოცვა... ისინი ყოველ ფილმში მეორდება (და მეორდება არა ერთხელ). რიტუალში, ფაქტურად, თამაშდება ცხოვრებისეული არსი; ეს იგივე წარმოადგენს, თამაშია, კოსტუმირებული კარნავალი მარადიულ მოტივებზე. რიტუალებით გატაცება ფარაჯანოვის „პერმანენტული თამაშის“ სტიქიის გამოვლინებაა, რომელიც დაყინებით იწყებს და ითრებს მაყურებელსაც.

როგორც უკვე აღვნიშნე, „თამაშის ესთეტიკა“ მაქსიმალურად ბოლო ფილმში გამოვლინდება. რეჟისორს, რომლის მზერა განსაკუთრებით ირონიულიც ხდება, სწორედ მაყურებელთან აშკარა თამაშის სურვილით ერთჯან „ნიღბის

საიდუმლოებაც<sup>1</sup> კი გამოაქვს სააშკარაოზე, როცა გაცოფებული ფაშა ბუტა-ზინზა-მოსეა ფორიულ უღვაშს იძრობს, თვალს გეიკრავს და ისევ იწებებს...

ბუნებრივია, ასეთი აშკარა თამაში განუწყვეტელი შეტამორფოზების მოყვარული რეჟისორის ბოლო ფილმში, რომელიც გახდა მისივე საკუთარი „მეორული რეჟიემი“; რეჟისორისა, რომლის თეატრალიზირებულ ეკრანულ სამუარო მუღმივი კამათისკენ გვიწვევდა და მაინც ბოლომდე გაურკვეველს გეტოვებდა — რა არის ეს კინო, თეატრი, ბალეტი, მხატვრობა?.. თუ ყველაფერი ერთად?

### შ ა ნ ი შ ვ ე ა ბ ი:

<sup>1</sup> К. Церетели, «Родина. Судьба, Фильмы». стр. 133, «Киносценарии». 1990 г. № 1.

<sup>2</sup> М. Ямпольский, «У истоков поэтики кино». стр. 148. «Искусство кино». 1981 г.

<sup>3</sup> ლ. გრიგორიანი „ერთი ვნების სამი ფერი“, გვ. 177. მოსკოვი, 1991 (რუსულ ენაზე).

<sup>4</sup> ი. მოროზოვი „პლასტიკა — კინოპოეზიის ენა“, გვ. 157. „კინოვედრესკიე ზაპისკი“, № 11, (რუსულ ენაზე).

## მეშუარეობი

გიგა ჯავარძიძე

### სადაც საჭირო ვიყავი

სიმონ შთვარძის „მსაჯული“ გეგას მთავარი როლი თითქოს შალვა ჭავჭავაძის იყო დაწერილი. იგი ისე შეერწყა მის მონაცემებს, რომ იტყობით, ავტორს მისთვის მიუძღვნიაო. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი იყო ჩაღბიას არიის „არწივი ვნახე დაჭრილის“ შესრულებისას, რომელიც სპეციალურად მისთვის შევიტანე პიესაში. მას ღირსეულ პარტიორობას უწევდნენ ნუკრი გამყრელიძე და ლეილა ბურდილაძე. ეს დადგმა ცაგერსა და ცხინვალშიც კარგად წავიდა. არ დამავიწყდება ამ პიესაში სახელდახელოდ შესული მსახიობი მავალა ჭავჭავაძის წარმატება. მან ისე კარგად ითამაშა გულოს როლი, რომ სპექტაკლის დასასრულს მაყურებლების შეძახილი — „გულო, გულო!“ მის გამარჯვებაზეც მიგვანიშნებდა.

„ნიშანი ყოფაქცევაში“ თეატრთან არსებული მოსწავლეთა სტუდიის სპექტაკლი იყო. მისი თბილისში დადგმით თეატრი პირველად გახდა რესპუბლიკური ფესტივალის ლაურეატი. ცხრა მონაწილემ მოიპოვა ოქროს მედალი. ეს იყო ახალგაზრდობის ბრწყინვალე გამარჯვება. მათ კიდევ უფრო დიდი წარმატებით განახორციელეს აკაკი წერეთლის „ბუთიაობა“ და გ. ხეჩუაშვილის „პაატა“. თეატრს საიმედო ცვლა ეზრდებოდა.

„ჰამლეტის“ დადგმის შემდეგ თეატრიდან წავიდა შუქურა ჭავჭავაძე. უფრო ადრე, კი იზა სირბილაძე და სვეტლანა დუშუაშვილი. შუქურა ჭავჭავაძემ თეატრს ორი როლი აჩუქა. მისი ეკატერინე ჭავჭავაძე, დიდი მხატვრის ფერწერული ტილოდან გადმოსულ ცოცხალ ეკატერინეს ჰგავდა, მაყურებელს ხიბლავდა მისი მხატვრული მეტყველება და გულწრფელი განცდა. ასეთივე იყო მისი ჰერტრულა. ოჯახური მდგომარეობის გამო, შემდგომში აღარ ჰქონდა საშუალება ჩვენი თეატრის დადგმებში მიეღო მონაწილეობა.

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ. და ც.“, 1995, № 5—6, 1996 № 1—2, 4, 5—6, 1997 № 1, № 2—3.

იზა სირბილაძემ სცენაზე გააცოცხლა ორბელიანთა ხალონების მშვენება —  
ნისო ქაჯკაძე. ვფიქრობ, იგი ნამდვილი ნისო იყო, ლამაზი ასული ქაჯკაძისა  
„მკერდზე რომ ვარდსაც არ იცარებდა“. სვეტლანა დუშუაშვილმა არაერთი რო-  
ლი ითამაშა, მაგრამ დაუფიქვარია მისი მირიამი გ. ბააზოვის პიესიდან. მირიამის  
როლს შეენოდა მსახიობის სვედიანი შავი თვალები და ნადვლიანი ხმა. სპექტაკ-  
ლის ფინალში, როცა ის ტიროდა, მაყურებელთა დარბაზი მასთან ერთად ქვი-  
თინებდა. ამ სამი მსახიობის წასვლა აუნაზღაურებელი დანაკლისი იყო თეატ-  
რისათვის.

ღებულებისათვის ისეთივე სახალხო გმირია „ზვიადა“, როგორც არსენა სა-  
ქართველოსათვის. ჭირ კიდევ უნივერსიტეტის სტუდენტმა დიმიტრი ლობჯანი-  
ძემ მასზე შექმნა დიდი სიყვარულით გამთბარი პიესა. როდესაც მან მოკრძალებ-  
ულად შემოაღო ჩვენი თეატრის კარები, გული სიხარულით აგვევსო, რასაკვირ-  
ველია, მაშინვე მუშაობას შევუდექით. როდესაც თბილისიდან ონში წამოვედი,  
მიზნად არ მქონია თბილისსა და ქუთაისში მეკვლო საგასტროლოდ, ამას ვერც  
წარმოვიდგენდი. ჩემს სასპარეზოდ რაჟა ავირჩიე და მინდოდა ჩემი ხალხის  
ცხოვრებაზე მხატვრული ნაწარმოებები შემქმნა. ათი წელი ისე გვატარე, გას-  
ტროლებზე არც მიფიქრია და აი, ათი წლის თავზე გამოჩნდა „სისხლის ცრემ-  
ლები“ ქვემო რაჭის ცხოვრებიდან, ანლა კი „ზვიადა“ ზემო, მთის რაჭის ამბავი.  
გატაცებით ვმუშაობდით. ჩვენი რეპეტიციებიდან ღებური სიმღერები ისმოდა  
და მაყურებელი მოუთმენლად ელოდა პრემიერას.

ეს დღეც დადგა, ხალხით გაჭედილი დარბაზი სულგანაბული უსმენდა დად-  
გმას და ბოლოს ხანგრძლივი ოვაცია გავვიმართა. ეს ტაში ეკუთვნოდა შესა-  
ინუნავ ზვიადას (შალვა ჭაფარიძე) და მის ბრწყინვალე პარტნიორებს — მყვალა  
ჭაფარიძეს, სუსანა ჩიხრაძეს, მურმან და ლერი ბურდილაძეებს, უორა და ციცო  
მანისურაძეებს, მომავალ პროფესიონალებს ნუკრი გამყრელიძეს და ბესიკ ხიდ-  
შელს, ელენე სხიერელს და სხვ. რაც მთავარია, დიმიტრი ლობჯანიძეს, რომელ-  
საც დიდი მონდომებით, სიყვარულით და რუღუნებით შეუქმნია, კი არ შეუქმ-  
ნია, სიმღერად უქცევია მისი დიდი სიყვარული თავისი კუთხისხაღმი. შექმდეგ  
სპექტაკლზე ავტორიც გვესტუმრა. რეჟისორი ამ პიესის განხილვაზე თბილისის  
უნივერსიტეტში მიიწვიეს (წასვლა ვერ მოვახერხე, განხილვას ზვიადას როლის  
შემსრულებელი შალვა ჭაფარიძე დაესწრო).

ბოლოს ღებსაც ვეწვიეთ. ცალკე აღწერას მოითხოვს ღებში ჩვენი სტუმრო-  
ბა, მაგრამ საამისოდ არც დრო და არც საშუალება არა გვაქვს. სოფლის კლუბის  
წინ უამრავ ხალხს მოეყარა თავი. არც მანამდე და არც მის შემდეგ ასეთი ხალ-  
ხი — ყველა ლამაზი, ყველა ვაჟაკი და კოლორიტული, მოხუცი და ახალგაზრდა,  
არსად მინახავს. მინდოდა ხმამალა მეყვირა — იდეგრაძელეთ ქართველებო-  
მეთქი. იმ დღეს სპექტაკლი სამჯერ ვაჩვენეთ. და, არა მგონია, გულნაკლული  
გავვეშვას ვინმე.

„ენტავი ეს დღე არასოდეს დაღამდებოდეს“ — ინატრა ერთმა გოგონამ,  
როცა თავისი თვალით იხილა, როგორ დასცა დიდებულმა თამარმა რაჭის მი-  
სადგომთან, სკატეგომის გორაზე, ოქრომკედით მოქარგული კარავი. როგორ ეახ-  
ლა რუხი მერნით აზნაური დათუნა გოცირიძე მეფეს და მოახსენა — კახაბერო-  
კახაბერის (რაჭის ერისთავის, თამარის მამოზიდის (დანაბარები — გელოდებიო,

მეფეთმეფეო და ის იყო უკან უნდა გაბრუნებულიყო, კარავთან თავისი განთქმული შავი იაბოთი მოიჭრა თვით რუსთაველი. მან ტყავის ეტრატი გაშალა და თითქოს ჩვენს თვალწინ გაცოცხლდა „ვეფხისტყაოსანი“. ახლადგამეფებული თინათინის მამა დაიძრა სანადიროდ თავისი ამალით და იქვე დახატულ ხეობაში „იომის ჯოგს“ დაედევნა. წყლის პირას მჭდარმა მოყმემ არ ისურვა როსტევანს ხლებოდა, თავის შავ ტაიქს მოახტა და მთის ბილიკებით გაუჩინარდა. თინათინმა იხმო თავისი მიჯნური, ავთანდილი და უცხო მოყმის ვინაობის დადგენა დაავალა — ეს უველაფერი სკატიგომიდან ონისაკენ მიმავალ გზაზე ხლებოდა მაყურებლის თვალწინ.

შოთა რუსთაველის დაბადებიდან 800 წლისთავი ონის თეატრმა და ონელეშმა სიამაყით იზეიმეს და მოწვეულ სტუმრებს და მაყურებლებს უჩვენეს სანახაობა, რომელიც 18 კილომეტრიან გზაზე გრძელდებოდა და პოემის მთელ შინაარსს მოიცავდა. აქ თითქოს იმისათვის იდგა ფანჩატური, რომ თინათინსა და ავთანდილს ესაუბრათ, იმისათვის ჩამოდროდა გზაზე ნაკადული, რომ მის ნაპირას ტარიელს დაეგანა. იმისთვის იყო გზაზე ეს კლდეები, რომ ასმათი და ტარიელი შეხვედროდნენ ავთანდილს, იმისათვის იყო მდინარის პირას ქალა, რომ ავთანდილის თეთრი ცხენის ქროლით და სიმღერით დამტკბარიყო მაყურებელი და ასე — მთელ გზაზე გრძელდებოდა სანახაობა, რომელიც ონის მისადგომებთან ქაჭეთის ციხის აღებით მთავრდებოდა და გამარჯვებული ლაშქარი ტარიელის, ავთანდილის, ფრიდონის, ნესტანისა და თინათინის წინამძღოლობით ონის ცენტრალური მოედნისაკენ მიემართებოდა, რათა აქ დაეგვირგვინებინათ ზეიმი. სიტყვით გამოხსული სტუმრები — დ. ბენაშვილი, რ. ჯაფარიძე, ს. სხირტლაძე რაიონის ხელმძღვანელებთან ერთად აღიღებდნენ შოთას უკვდავებას.

სანახაობის შემდეგ სტუმრებს დავით კასრაძის „ლეგენდა რუსთაველზე“ ელოდათ. ეს გახლდათ ორნაწილიანი წარმოდგენა ონის სახალხო თეატრის შესრულებით. ამ სპექტაკლმა დაასრულა ზეიმი და თავისი სიტყვა თქვა ჯერ ქუთაისის ფილარმონიაში, შემდეგ კი თბილისში, რუსთაველის თეატრის სცენაზე.

არ დამავიწყდება, რა ხდებოდა ამ პიესის პრემიერის წინ ონში.

წარმოდგენამ, მართლაც, დიდებულად ჩაიარა, ვიგრძენით, რომ მთელი დარბაზი ჩვენს სიხარულს იზიარებდა.

იგივე მოხდა ქუთაისში, სადაც ფილარმონიის თეატრში ორჯერ ვუჩვენეთ ეს პიესა. დიდი მოწონება, ტაში. უვავილები და საჩუქრები დავიმსახურეთ. საჩუქრებს შორის ბრწყინავდა „ვეფხისტყაოსნის“ ვახტანგისეული გამოცემა, რომელიც ქალაქის №1-ე სკოლის მასწავლებლებმა და მოსწავლეებმა მოგვართვეს. ამავე სასწავლებლის მოსწავლემ მ. ბოკერიამ გვისახსოვრა თავისი შესრულებული რუსთაველის ბარელიეფი.

გაზეთ „ქუთაისის“ 1966 წლის 29.X ნომერში ქ-ნი ეთერ უორუოლიანი წერდა: „ძნელი და საპასუხისმგებლო იყო ქართველი კაცის წინაშე შოთა რუსთაველად თუ თამარ მეფედ, ტარიელად თუ დავით სოსლანად წარდგომა. ქართველები მათ სახეებს 800 წელია დიდის მოწინააღმდეგე და პატივისცემით ინახავენ. ამისათვის დიდი თავგანწირვა, შრომა და შემართება იყო საჭირო. როგორ შესძლო ეს ონის სახალხო თეატრმა, ცხადი გახდა ამ დღეებში ქუთაისის ფილარმონიის საზამთრო თეატრში წარმოდგენილი ორა სპექტაკლით, რუსთაველი რანდი,



რუსთაველი მგოსანი, რუსთაველი მიჯნური და სულით ობოლი, რუსთაველი ადამიანი, ჯიანური ტკივილებით სავსე და უკვდავების შარავანდედით მოსილი. აი, როგორი წარმოგვიდგინა უკვდავი მგოსნის სახე გიგა ჭაფარიძემ. კეკელიანი, ბრძენი მეფე, კარგისა და ავის გამგები, გაჭირვებულთა გამყოთხავი, ხმლით მებრძოლი — ასე წარსდგა თამარი მაყურებლის წინაშე თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოსოფიური ფაკულტეტის მეორე კურსის სტუდენტის მ. ჭაფარიძის შესრულებით. თამარის ღირსეული მეუღლე, ქართველი ვაჟკაცი, დიდი სულითა და გრძნობის ადამიანი, სამშობლოს ერთგული რაინდია დავით სოსლანი შ. ჭაფარიძის განსახიერებით (რაიონის კულტურის განყოფილების გამგე). შურითა და მზაკვრობით სავსე, დაუნდობელი კაზირა უფროსი და მწიგნობართუხუცესი დავისხატა მ. გავაშელმა. წმინდა ქართველი კაცის — ბერა ფხოველის დასამახსოვრებელი სახე შექმნა გ. ბურდილაძემ. უშუალოდით, სისადავითა, სიფიცხით მაყურებლის მოწონება დამსახურა დავით სოსლანის გავრდილმა შინაყამამ — გ. ლობჯანიძემ. რეჟისორის ნათელმა ფანტაზიამ შესანიშნავად განსაზღვრა სცენის სპეციფიკა. სპექტაკლს შეუნარჩუნა ლეგენდის სინატიფე, ჰაეროვნება და მშვენიერება. მაყურებელი გრძნობამორეული, თვალცრემლიანი შემაყურებდა სამშობლოდან მიმავალ რუსთაველს და თვალწინ წარმოესახა მტირალი ტარიელი. უნებურად მოვიდა სიტყვები „ნახეს უცხო მოყმე ვინმე, ჯდა მტირალი წყლისა პირსა“. აღტაცებული აცილებდა იგი ცხენზე ამხედრებულ რუსთაველს, სცენის სიღრმეში — ინდოეთისა და არაბეთის გზებზე ქარავნების გვერდით მიმავალს.

მღელვარებით შეხვდა მაყურებელი საუკუნეთა შორეული გზებიდან სამშობლოსაკენ მომავალ აღწევებულ პოეტს. განათებულ სცენაზე ვეფხის ტყავის კოსტიუმში შემოდის მგოსანი თავისი „ვეფხის ტყაოსნით“, რომელიც მშობელ ხალხს მოუტანა. ეს სიმბოლურად გამოიხატა იმით, რომ გ. ჭაფარიძემ მოწინებით გადააწოდა დარბაზში მსხდომთ წიგნი, რომელიც ხელიდან ხელში გადავიდა, ხალხმა აიტაცა ვეფხის ტყავში შემოსილი გენიოსი პოეტისა და მოაზროვნის, რუსთაველის სიბრძნე. იგი მისი კუთვნილება შეიქმნა და მანვე ჩაიკრა მკერდში“.

სპექტაკლის შემდეგ ქალაქის ხელმძღვანელობამ რესტორან „რიონში“ მიგვიწვია და თბილისისაკენ გზა დაგვილოცა.

სამი დღე თბილისის რუსთაველის თეატრის სცენაზე ჰუმარიტად ბედნიერი დღეები იყო.

დოდო ანთაძე გვმოდგვრავს — „თამარი და რუსთაველი აპლოდისმენტების დროს ნუ განძრევინ. მე მინდა ისევ თამარად და რუსთაველად დარჩნენო“. ქართლოს კასრამემ უზარმაზარი თაიგული გვიძღვნა. იგი სიხარულს ვედარ ფარავდა. (პიესა ხომ მის მამას, ერთი წლის წინ გარდაცვლილ ცნობილ მწერალ დავით კასრამეს ეკუთვნის).

მიხილ კიპაურელი ქ-ნ ვერიკოს მოლოცვას გადმომცემს და დასძენს, ბოდინში მოგიხადა, დღეს სპექტაკლი აქვს და ვერ დაესწროო.

აღბათ, ახლა უპრაიანი იქნება ვაჟას სიტყვები გავიმეოროთ — „რა საამური დრო არის, რა საამური წამია“.

ამის წამკითხავი ბევრი ხელოვანი იტყვის — მერე რა მოხდა, ასეთი და ამაზე უკეთესი წუთები ჩვენც განგვიცდია... ნუ დაავიწყდება ამის მთქმელს,

რომ აქ ლაპარაკია ერთ პატარა, პროვინციულ სახალხო თეატრზე და მისი მნიშვნელობის უფროსი უჩვეულო სიხარულის მომგვრელია.

ამ წარმოდგენებზე დამსწრე ქალბატონი ცაცა ამირეჯიბი მწვრდა „შენი წარმატებები ხომ ბრწყინვალე იყო. შენ პირდაპირ უნიკალური ხარ. ამ ხნის ქალი ვარ, ხელოვნების დარგს მუდამ თვალუფრს ვადევნებ და ჯერ მეორე მაგალითი არ ვიცი, რომ უფელა ფუნქცია ერთმა კაცმა შეასრულოს სცენაზე... ძალიან მომეწონა შენს სპექტაკლში თამარ მეფე. გამაკვირვა მისმა თამაშმა. მასში იგრძნობოდა სიდიდე თამარისა და სიყვარული თავისი ხალხისადმი. მოძრაობა ძალზე ზომიერი, მეფური, სახელ მშვენიერი. შალვა ძალიან კარგი იყო. საერთოდ, საოცრად ნიჭიერი კოლექტივი გყავს, რამაც ძლიერ გამაზარა. მე პირველად შევხვედი მათ ასე ერთად და აქლოს. იმ დამეს რომ დავაკვირდი, მესიამოვნა, იშვიათია, ახლა, ამ დროს, ახალგაზრდობა, რომელიც ასე დაშორებულია ცენტრს, სულ რომ არ ეტყობოდეს პროვინციალიზმი — იშვიათია. მათში იგრძნობა სიფაქიზე, კეთილშობილება, ნიჭი, კულტურა, შორიდებულობა. ეს უფელაფერი საქიროა და დიდი განძია ხელოვანისათვის“.

იმ დღეებში ჩვენი სპექტაკლის განხილვა მოაწყო კულტურის სამინისტრომ და მსგავსი ქება-დიდება მინისტრის, მისი მოადგილეების, განყოფილების გამგეების, თეატრმცოდნეებისაგან მოისმინეს ჩვენმა მსახიობებმა. ბატონმა ვასილ კიკნაძემ ბრძანა — „სპექტაკლის რეჟისორული და აქტიორული შესრულება უფრო მაღლა დგას, ვიდრე პიესა — არა მგონია მთლად ასე იყოს, მე მგონი, მოგვეფერა ბ-ნი ვასო — თეატრს დიდი სიყვარულით, პატრიოტული გულითა და მოკრძალებით უმუშავია ნაწარმოებზე“ — ეს კი მართლაც ასე იყო. ერთ-ერთი დიდი თეატრის მხატვარმა, რომელმაც ჩვენი სპექტაკლის მხატვრობა განიხილა, თქვა — „ღე არ მომწონს რუსთაველის გამოთხოვება თავის ცხენთან. მსახიობი თითქმის ათი წუთი ეთხოვება ცხენს, რომელიც უმოძრაოდ დგას“. ათი წუთი კი არა მთელი ორი საათის განმავლობაში იდგა დარბაზის სამკაულად ახალგაზრდის განძში ნაპოვნი ვერცხლის ცხენის ჰიპერბოლური გამოხატულება და რუსთაველი მისი სახით ქართულ კულტურას ეთხოვებოდა. არ გვეგონა, ეს სახელოვანი მხატვარი კი არა, დარბაზში ნებისმიერი მყურებელი თუ ამ განძს ვერ იცნობდა.

რესპუბლიკურ პრესაში დიდი გამოხმაურება ჰპოვა ჩვენმა გასტროლებმა. გაზეთ „კომუნისტში“ ვკითხულობთ — „ამ დღეებში დედაქალაქს ეწვია ონის სახალხო თეატრი. თბილისელებმა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე სამ დღეს ზედიზედ ნახეს სცენისმოყვარეთა წარმოდგენა. დავით კასრაძის დრამატულ-ჰეროიკული პოემა „ლევანდა რუსთაველზე“. სამჭერვე დარბაზი ხალხით გაიქედა. ამ თეატრის მიერ დადგმული სპექტაკლები მ. მრევლიშვილის „ბარათაშვილი“, ვ. დარასელის „კიკვიძე“, გ. ჯაფარიძის „დატაკი მილიონერი“ და სხვა ადრევე გაიყნო და მოიწონა დედაქალაქის მყურებელმა. ამჭერად ახალმა წარმოდგენამ კვლავ გაამართლა დიდი მოლოდინი. ეს არის გონივრულად გააზრებული, კარგი წარმოდგენა, რომელიც გვაზარებს და გვზიზღავს თავისი უშუალობით, სცენიური ხელოვნების, თანამედროვე ტექნიკის ზომიერი გამოყენებით, უფელა კომპონენტის და გამოხატვითი საშუალებების სიახლით. თეატრმა პიესის დედაზრი ნათელი ფორმით მოგვიტანა. ღრმად და მკაფიოდ არის გააზრებული



რუსთაველისა და ხალხის, უკვდავი ბოეტისა და დრო-ჟამის ურთიერთდამოკიდებულება“.

ამ სპექტაკლის შესახებ დეკემბრის თვეში წერილები დაიბეჭდა „ახალგაზრდა კომუნისტი“ში, „ლიტერატურულ საქართველოში“, და ბოლოს, გაზეთ „სოფლის ცხოვრებაში“ (16.XII.1966) გამოქვეყნდა ბესარიონ ჟღენტის, ჩემი აზრით, შემაჯამებელი რეცენზია — „სახალხო თეატრის დიდი წარმატება“. გთავაზობთ ნაწყვეტს — „ონის სახალხო თეატრმა დიდი ხანია დამსახურებულად მოიხვეჭა ჩვენი რესპუბლიკის თეატრალური თვითმოქმედების ერთ-ერთი უძლიერესი კოლექტივის რეპუტაცია. ამ კოლექტივის წლების განმავლობაში ხელმძღვანელობს მხატვრული თვითმოქმედების შესანიშნავი ხელოვანი და ორგანიზატორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გიგა ჭაფარიძე, რომლის პიროვნებაშიც საბედნიეროდ არის შეთავსებული რეჟისორული და აქტიორული ნიჭიერება, თეატრალური მხატვრის ოსტატობა, მუსიკალური ალღო, კოლექტიური შემოქმედების უნარი და ნებისყოფა. სწორედ ასეთი ხელმძღვანელობისა და კოლექტივის ერთსულოვანი შემოქმედებითი ენთუზიაზმის მეოხებით ონის თეატრის არა ერთმა დადგამს საყოველთაო მოწონება დაიმსახურა. სპექტაკლის წარმატების უპირველეს საფუძველს მისი გონებამახვილური რეჟისორული გააზრება და ფრიად შთაბეჭედავი მხატვრული გაფორმება წარმოადგენს. დამდგმელს არათუ სწორად გაუგია და გაუხსნია პიესის აზრი, მისი ყველა პერსონაჟის ბუნება, არამედ მწყობრ კომპოზიციურ კლასპოტში მოუქცევია სცენიური მოქმედება და ერთიან ცხოველ რიტმზე აუწყვია იგი. გასაცარია როგორ ახერხებს თეატრი მისი მატერიალურ-ტექნიკური შესაძლებლობების შეზღუდულობის პირობებში შექმნას ნამდვილი სინთეზური ბუნების სპექტაკლი, სადაც მოცემულია ისტორიული ეპოქისა და ნივთიერი გარემოცვის სრული ილუზია, მიღწეულია მუსიკის, მხატვრობის, კინემატოგრაფიის საშუალებათა, შუქწერის და საერთოდ, ყველა სცენიური კომპონენტის ორგანული მთლიანობა, „ლეგენდა რუსთაველზე“ ონის სახალხო თეატრის და საერთოდ, ქართული დრამატული თვითმოქმედების უდავო წარმატებაა. გულითადად ვუსურვებ ონის სახალხო თეატრის ნიჭიერ კოლექტივს ახალ, სახინარულო შემოქმედებით წარმატებებს მის კეთილშობილურ მოღვაწეობაში“.

ბესარიონ ჟღენტის ამ მაღალი შეფასებით მინდოდა დამემთავრებინა ამ სპექტაკლზე საუბარი, მაგრამ არ შემიძლია მადლიერებით არ გავისენო ყურნალების „საბჭოთა ხელოვნება“ და „თეატრალური თბილისის“ გულთბილი გამოხმაურებები ჩვენს სპექტაკლზე. „საბჭოთა ხელოვნებაში“ მრავალ სხვა სიკეთესთან ერთად ავტორი კონა მიქაძე წერს — „თეატრმა წარმოადგინა პროფესიული ღირსებით აღბეჭდილი მღელვარე სპექტაკლი“. ყურნაღმა შიდა ორი ცენტრალური გვერდი დაუთმო ჩვენი სპექტაკლის წამახალისებელ ხოტბას და სპექტაკლის ფოტო ილუსტრაციებს.

ყველანი გაგვახარა კულტურის სამინისტროს მიერ საპატიო სიგელით დაჯილდოებამ.

სპექტაკლის მეორე დღეს რუსთაველის პროსპექტზე ქ-ნი ვერიკო ანჭაფარიძე შემხვდა ქ-ნ ფაინა რანევსკაიასთან ერთად. მან ჩემი თავი წარუდგინა რანევსკაიას და დასძინა — „გამახარა შენმა სანახაობამ რუსთაველის დღესასწაულ“.

ზე, სასწაული მოგიხდენია. წუხელ ტელევიზიით გვაჩვენეს“. მომილოცა და დამლოცა.

მაგონდება ქალბატონ ვერიკოს, ქალბატონ სესილიას, ბატონების ალექსანდრე ჟორჟოლიანისა და ჩემი საყვარელი ედიშერ მაღალაშვილის (იგი ჩემი თანაკურსელია) სტუმრობა ონსა და ამბროლაურში. ონის მოსახლეობა მხოლოდ კინო ეკრანიდან იცნობდა საყვარელ მსახიობებს, ახლა კი შესაძლებლობა მიეცათ საკუთარი თვალით ეხილათ. ვინც იმ საღამოს თეატრის შენობაში შეაღწია, არ დაავიწყდება სცენის ჭადოქრების ღუეტები. წარმოდგენის შემდეგ ქ-მა ვერიკომ ს-მასსოვრო საჩუქარი გადმომცა, რაც ჩემთვის დღესაც საამაუო სუვენირია.

მეორე დღეს სამახსოვრო სურათები გადაიღეს ჩვენს ოჯახთან, ხელი მოაწერეს სუფრაზე, რაც შემდეგ ჩვენს რელიქვიად იქცა. მასზე ავტოგრაფი აქვს ლატოვილი ყველა გამოჩენილ ადამიანს. ვინც კი გვსტუმრებია.

ქ-მა ვერიკომ ასეთი შეკითხვა დამისვა — ვისურვებდი თუ არა მარჯანიშვილის თეატრში მუშაობას. მე შეკითხვას შეკითხვითვე მივუგე — დამიჭერებთ თუ არა თქვენ მე როგორც რეჟისორს?. ამაზე ღიმილით მიპასუხა — ზოგს შენ დაგიჭერებთ და ზოგს შენ ჩვენო და ამრიგად გავიტანთ ლელოსო.

სესილია თაყაიშვილმა მისაყვედურა — წუხელ მოხსენებაში ამბობდი ვერიკო შესანიშნავი ქართველი დედააო, ჩემზე კი — ნამდვილი ქართველი ბებიაო, რატომ მე ბებია და ვერიკო დედა? ვერიკოზე უფროსი ვარ თუ რაშია საქმეო.

მეორე დღეს ამბროლაურში წაბრძანდნენ. მე დაკავებული ვიყავი და მოგვიანებით ჩავედი. ამბროლაურის საზოგადოებასთან შეხვედრა უკვე დაწყებული იყო. მელქო ბიბილაშვილის დაჟინებული თხოვნით სცენაზე გავედი. დარბაზში ტაში ატყდა, მთელი დარბაზი ფეხზე წამოიშალა. სცენის ოსტატებიც წამოდგნენ და ტაში დამიკრეს. რაც ამბროლაურიდან წამოვედი ეს ჩემი პირველი სტუმრობა იყო და ხალხმა ტაშით გამოხატა ჩემდამი დამოკიდებულება. შემდეგ ედიშერი მეჩუმრებოდა — შენ ეს ძალით მოგვიწყვე. გინდოდა გეჩვენებინა, ხალხს როგორ უყვარხარ და როგორ გაფასებენო.

მელქო ბიბილაშვილმა გამაცნო სტალინის შვილიშვილი, იაკობ ჭულაშვილის ვაჟი ევგენი, რომლის იმდროინდელმა მდგომარეობამ გადამაწყვეტინა დამედგა შექსპირის „ჰამლეტი“ და მეჩვენებინა ის დიდი ნაღველი, რომელსაც მის თვალეში ვხედავდი. ევგენი ჩემი მეგობარი გახდა.

ონის სახალხო თეატრის სამხატვრო საბჭოს 1966 წლის 23 დეკემბრის ოქმში ვკითხულობთ — „...უარი განაცხადა სიმონ მთვარაძის „სახსოვრით“ ფესტივალში მონაწილეობაზე, რადგან მასში ოთხი მონაწილეა და დასის დაჟინებითი მოთხოვნით გადაწყდა პიესა „ლატაკი მილიონერის“ აღდგენა, ოქმს ხელს აწერენ დასის წამყვანი მსახიობები“.

„ლატაკი მილიონერით“ ფესტივალზე მეორედ წარდგენის შესახებ კულტურის სამინისტროს ერთ-ერთ ხელმძღვანელს დავეკითხე რა შუაშია რომ აჩვენე. ახლა ხომ სხვა შემადგენლობით ითამაშებთო“, მითხრა. მეორე ხელმძღვანელმაც იგივე გამიძეორა. მაშინვე ონში გავეშურე და მუშაობას შევუდექით. მე ძალიან კმაყოფილი ვარ მეორე შემადგენლობით, ისინი ტოლს არ უდებდნენ წინამორბედებს. განსაკუთრებით ელიკო ნანიშვილი, ვაჟა ბერუჩევი, ციცო მაისურაძე, ლელა ბერუჩევა და სხვ. შესანიშნავი რეცენზია გამოაქვეყნა ონის გაზეთ-





ში ეთერ ბურდილაძემ. პიესა მარჯანიშვილის თეატრში ვაჩვენეთ, მაყურებელთა მოწონებაც დავიმსახურეთ. შედეგი — მესამე ადგილი, პირველად და უკანასკნელად.

უიურის სხლომაზე ის აღამიანები გამოსულან, ვინც ამ პიესით მონაწილეობა შირჩიეს და სასტიკად გაულაშქრიათ ჩენს წინააღმდეგ — სამაგალითოდ უნდა დაისაჯონო, როგორ გაბედეს და ეს პიესა ჩამოიტანესო. დასი შევკრიბე და განვუცხადე — „ამის შემდეგ მხოლოდ ჩემი შეხედულებებით ვიმუშავებ, დეჟარცხდებით, შე ვაგებ პასუხს, გავიმარჯვებთ, რა თქმა უნდა, არავის არაფერი დაეკარგება“. ასეც მოხდა, ამის შემდეგ არც ერთი არასაპატიო ადგილი არ მიგვიღია. მართალია, მესამე ადგილიც საპატიოა, მაგრამ შემდგომში უკველთვის ფესტივალის ლაურეატები ვართ. რაც შეეხება პიესა „სახსოვარს“, ამ პიესითაც ლაურეატები გავხდით, მაგრამ ამაზე ქვემოთ.

მარგალიტა ალიგერის „ზღაპარი სიმართლეზე“ ახალგაზრდობის ბრწყინვალე გამარჯვება იყო. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ელენორა ნანიშვილი მთავარ როლში. მასხელეს იხოლდა გამურელიძემ, მერაბ ჭაფარიძემ, მაია დგვარელმა, ეთერ შიმშილაშვილმა, ზურაბ ნოდარიშვილმა და სხვებმა. გამახარეს სცენასმოყვარეების ძველმა თაობამაც — აველი ციხისელმა, ტერეზია ხიდეშელმა და ვახტანგ ჭაფარიძემ. დადგმამ რესპუბლიკაში გაიმარჯვა, იგი ერთადერთი სპექტაკლი იყო, რომელმაც მთავრობის საპატიო ვიშპელი დაიმსახურა.

1968 წლის დადგმებიდან აღსანიშნავია ჩენი თანამემამულის, პოლკოვნიკ გ. პაპიაშვილის „ირომის ტბა“, აკ. დევიძის „ნატურისთვალი“, გ. ქეღვაძის „საოცარი შურისძიება“. განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ყაზბეგის „ელენორა“ და ლაიზევიცის „იულიუს ტარანტელი“. პირველ მათგანში ასლან გირეის შთაბეჭედავი სახე შექმნა ვახტანგ ჭაფარიძემ, რომელმაც მანამდე დიდი წარმატებით ითამაშა ზაქარია მზარგრძელი („ლეგენდა რუსთაველზე“), პარტიზანი („ზოია“), ნიკო („ირომის ტბა“). ვ. ჭაფარიძის მიერ შექმნილი როლები გამოირჩეოდა უშუალოდ და ვაჟაკური შემართებით. ელენორას მომხიბლავი, სიცოცხლით სავსე, ლაღი და მთის ბროლივით ანკარა სახე შექმნა ციცო მაისურაძემ, სპექტაკლს ამშვენებდნენ ბ. გობეჯიშვილი, მ. და თ. მაისურაძეები და სხვები.

იოჰან ლაიზევიცის „იულიუს ტარანტელის“ ახალგაზრდული სპექტაკლი იყო. მასში აველი ციხისელისა და ჩემს გარდა სულ ახალბედა ძალები მონაწილეობდნენ. სპექტაკლში ჩემი ორთვე შვილი თამაშობდა და ჩემთვის ეს დიდი ბედნიერება იყო. ისინი წამყვან როლებს ასრულებდნენ და ღმერთმა ხომ იცის, რომ მიკერძობებით მათთვის არაფერი მიმიცია. ვაჟაკი იულიუსი და ფერია ბლანკა, უკეთესებს ვერც ვინატრებდი. თავისი ხავერდოვანი ხმით და კარგი გარეგნობით მაყურებელი მოაჯადოვა ბორის გობეჯიშვილმა. იგი სხვა მხრივაც ყველაფრით შემკული ვაჟაკია, თეატრს ამკობდა მისი პატიოსნება და კეთილშობილება. ამ წარმოდგენის მშვენება იყო ვალენტინა სულაძე გრაფის ასულის როლში. გამახარა თენგიზ ბერიშვილმა გვიდოს როლში და ციური დვალმა მონოხნის მშვენიერი სახის შექმნით.

ონისა და ამბროლაურის გაზეთებში დაიბეჭდა შესანიშნავი რეცენზიები, რომელიც ამბროლაურელ გურამ ჭაფარიძეს ეკუთვნოდა.





ამირან ამშილავას „მარუხის ტრაგედია“ გულისტკივილით მახსენდება წარმოდგენა ღირსი იყო ყოველგვარი სიყვითისა, ჩემს დადგმებს შორის მას ერთ-ერთ საუკეთესოდ ვთვლი. იგი შუა ზამთარში დაიდგა და საშუალება არ გვქონდა დედაქალაქის მაყურებელთათვის გვეჩვენებინა. სპექტაკლის მონაწილეებმა მარუხის ტრაგედიის მონაწილეთა ბედი თუ ვერ გაიზიარეს, არანაკლებ იგრძნეს სცენაზე მომხდარი საშინელება. მონაწილეთაგან თუ ვერავის დავასახელებ მხოლოდ იმიტომ, რომ არავინ გამომჩრჩეს. ამ სპექტაკლის შესახებ „სოფლის ცხოვრებაში“ (1968.11.6) ანზორ ბეშიძის ვრცელი წერილი დაიბეჭდა.

ამავე წელს დავდგიტ გ. ქელბაქიანის „საოცარი შურისძიება“, რომელშიც კვლავ ახალგაზრდები მონაწილეობდნენ. თეატრალური სტუდია პირნათლად ასრულებდა თავის საქმეს.

ამავე წლის 19 აპრილს თეატრმა აღნიშნა აველ ციხისელის სასცენო მოღვაწეობის ორმოცი წლისთავი, სადაც მოხსენებით გამოვედი. სადამოუკუნო წაკითხული იქნა მისალმებები და გაიმართა მხატვრული განყოფილება. სეზონში წარმატებით გამოსული მსახიობები დაჯილდოვდნენ მაჯის საათებით. დაჯილდოვება ყოველი სეზონის ბოლოს ხდებოდა. ამჯერადაც დაიბეჭდა გ. ლიაძის წერილი „ერთი საღამო ონში“, რომელიც „ირმის ტბას“ ეხებოდა.

თეატრალური საზოგადოებიდან დამირეკეს. რომ თბილისში დიდი რეჟისორი ტოვსტონოგოვია ჩამოსული, რუსთაველის თეატრში სპექტაკლს ამზადებს და შენი ვაცნობა სურსო. წამსვე თბილისისაკენ გამოვეშურე. უნებლიედ პუშკინი გამახსენდა — „კავკასიონი ჩემს წინაა და ვლგავარ საშიშ უფსკრულის პირას“. როდესაც მასთან საუბარში ჩავები, ვიგრძენი როგორ თანდათან გაქრა ეს უფსკრული და ჩემს წინ ტკბილმოუბარი. დარბაისელი და კეთილშობილი ადამიანი იდგა. ვთხოვე. ნება დავართო მის რეპეტიციებს დავსწრებოდი, იგი დიდი სიამოვნებით დამთანხმდა. ჩემთან ხშირად მოდიოდა და სპექტაკლის შესახებ მესაუბრებოდა, მეკითხებოდა, როგორ მომწონდა რეპეტიციები. როდესაც მოვიწონებდი აღტაცებული იყო, რასაც მე მის თავაზიანობას ვაწერდი, მაგრამ ერთ დღეს შევნიშნე. ჩემი მოკრძალებული შენიშვნის მიხედვით შეეცვალა ტექსტი და მსახიობებიც ახლებურად მოქმედებდნენ. უსაზღვროდ ბედნიერი ვიყავი.

„მდაბიონის“ ერთ-ერთი რეპეტიციის დროს სერგო ზაქარიაძემ გამომაცლია და მტრედისფერ კარზე მიმითითა — ახლა აქ უნდა შევიდე. საინტერესო რეპეტიცია მიმდინარეობსო. მიხეილ თუმანიშვილი დგამდა ჟან ანუის „ანტიგონეს“, როცა მოახერხო ამასაც დაესწარიო. მაშინ ვერ მოვახერხე. ახლა, როცა ამ სტრიქონებს ვწერ, ანუის „ანტიგონეს“ დადგმაზე ვფიქრობ, ხვალ-ზგ რეპეტიციები უნდა დავიწყო და რა იქნებოდა ბატონების მიხეილ თუმანიშვილისა და სერგო ზაქარიაძის, ქალბატონ ზინა კვერენჩილაძის ნამუშევარიც მქონდეს ნანახი.

ათას ცხრაას სამოცდა რვა წლის ივლისი არასოდეს დამავიწყდება.

(გაგრძელება იქნება)

# დ ე გ უ ლ ე გ ა

საქართველოს თეატრებისა და თეატრალური

ორგანიზაციების საქმიანობის შესახებ

(პროექტი)

დებულება თეატრის შესახებ

წინამდებარე დებულება განსაზღვრავს პროფესიული თეატრისა და თეატრალური ორგანიზაციების შექმნისა და ფუნქციონირების სამართლებრივ, ეკონომიკურ და სოციალურ პირობებს, დამფუძნებლის მიერ დაფინანსებით რესპუბლიკური ბიუჯეტიდან, ავტონომიური რესპუბლიკების ბიუჯეტიდან, ადგილობრივი ბიუჯეტიდან, უწყებრივი და კერძო დაფინანსებიდან, თეატრის, თეატრალური ორგანიზაციის და მათი დამფუძნებლის (დამფუძნებლების) უფლება-მოვალეობას და პასუხისმგებლობას.

აწესრიგებს საქართველოში მოქმედი თეატრების საქმიანობას.

## I. ზოგადი დებულებანი

1.1. საქართველოს სახელმწიფო საბიუჯეტო სახსრებით დაფინანსებაზე მყოფი თეატრების ძირითადი საქმიანობის მიზანს წარმოადგენს: ქართული კულტურის აღორძინება და განვითარება, ზოგადსაქაციობრიო იდეალებისადმი ერთგულება, ქართული ეროვნული სახელმწიფოებრიობის ინტერესების დაცვა, ქართული ენის გაერთობა და დამკვიდრება, ეროვნული თვითშეგნების ამაღლება.

1.2. საქართველოში რეგისტრირებული თეატრი თავისი საქმიანობის ორგანიზაციული ფორმით შეიძლება იყოს: სტაციონარული სარეპერტუარო თეატრი (თეატრი თავისი საკუთარი შენობითა და მუდმივმოქმედი დასით), სტაციონარული თეატრი (თეატრი-შენობა, რომელსაც არ გააჩნია თავისი მუდმივმოქმედი დასი), სარეპერტუარო თეატრი (მუდმივმოქმედი თეატრალური დასი, რომელსაც არ გააჩნია თავისი საკუთარი შენობა), ანტრეპრიზა (თეატრალური ორგანიზაცია, რომლის საქმიანობა დაკავშირებულია სხვადასხვა თეატრალური პროექტების დაფინანსებასა და განხორციელებასთან).

თეატრების საქმიანობის ნებისმიერი სამართლებრივ-ორგანიზაციული სისტემა ყალიბდება ზემოთ ჩამოთვლილი საორგანიზაციო სტრუქტურებიდან გამომდინარე.

1.3. თეატრი წარმოადგენს იურიდიულ პირს, გააჩნია საკუთარი სახელწოდება და მოქმედებს საკუთარი წესდების და მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად.

თეატრის დებულებას (წესდებას) ამტკიცებს დამფუძნებელი (დამფუძნებლები).

თეატრის დებულებაში (წესდებაში) განისაზღვრება თეატრის დასახელება, იურიდიული მისამართი, საქმიანობის მიზნები, უფლება-მოვალეობები, მართვისა და კონტროლის ორგანოები, საქმიანობის ორგანიზაციული სისტემა და ფინანსების წესი, ფონდების შექმნისა და განკარგვა-სარგებლობის წესი, რეორგანიზაცია-ლიკვიდაციის წესი.

1.4. თეატრს იურიდიული პირის სტატუსი ენიჭება რეგისტრაციის მომენტიდან.

1.5. თეატრი დამოუკიდებლად ახორციელებს თავის საქმიანობას და პასუხისმგებელია მის შედეგებზე.

1.6. თეატრის და დამფუძნებლის ურთიერთვალდებულებები განისაზღვრება ხელშეკრულებით.

1.7. თეატრი უფლებამოსილია გაწევრიანდეს კავშირებში, ასოციაციებში, რეგიონალურ და სხვა სახის გაერთიანებებში (შემდგომში გაერთიანება), რომლებიც იქმნებიან სახელშეკრულებო საფუძველზე.

გაერთიანება შეიძლება ჩამოყალიბდეს როგორც იურიდიული პირი, გააჩნდეს საკუთარი სახელწოდება და წესდება, რომლის საფუძველზეც იმოქმედებს.

გაერთიანებაში შემავალი თეატრი ინარჩუნებს საკუთარ დამოუკიდებლობას და იურიდიული პირის უფლებას.

1.8. თეატრს შეუძლია შექმნას საკუთარი ფილიალები თეატრის შექმნისათვის დადგენილი წესით. მათ შორის იურიდიული პირის სტატუსით.

თეატრის მიერ ფილიალების, განყოფილებების ან პროფესიული ხასიათის სხვა ერთეულების შექმნა არ ნიშნავს თეატრის რეორგანიზაციას.

1.9. თეატრის ურთიერთობა ორგანიზაციებთან, სახელმწიფო მმართველობის ორგანოებთან და მოქალაქეებთან რეგულირდება საქართველოს მოქმედი კანონმდებლობით.

## 2. თეატრის შექმნის პირობები.

### დაფუძნებისა და რეგისტრაციის წესი

2.1. თეატრი შეიძლება დაფუძნდეს:

ა) საქართველოს სახელმწიფო მმართველობის ცენტრალური ორგანოების (სახელმწიფო მმართველობის ცენტრალური თეატრი); ავტონომიური რესპუბლიკების სახელმწიფო მმართველობის ცენტრალური ორგანოების მიერ;

ბ) მმართველობის ადგილობრივი სახელმწიფო ორგანოების მიერ (მუნიციპალური თეატრები);

გ) ადგილობრივი თვითმმართველობის ორგანოების მიერ;

დ) საქართველოს ფიზიკური და იურიდიული პირების მიერ (კეოძო თეატრები);

ე) საზოგადოებრივი გაერთიანებების, მათ შორის საერთაშორისო ორგანიზაციების მიერ (საზოგადოებრივი თეატრები);

ვ) სახელმწიფო, მუნიციპალური, კეოძო და საზოგადოებრივი ორგანიზაციების მიერ ერთობლივად (შერეული საკუთრების ფორმის თეატრები).

2. საქართველოს სახელმწიფო აკადემიური თეატრის საპატიო წოდება, საქართველოს არეზიდენტის ბრძანებულებით, ენიჭება თეატრს განსაკუთრებული შემოქმედებითი მიღწევებისა და თეატრალური ტრადიციების გათვალისწინებით. ამ თეატრის დაფინანსება ხდება ქვეყნის ცენტრალური ბიუჯეტიდან.

3. თეატრი შეიძლება დაფუძნდეს ერთი ან, რამდენიმე დამფუძნებლის მიერ. დამფუძნებლის (დამფუძნებლების) გადაწყვეტილებით თეატრი შეიძლება დაფუძნდეს შოქმედი თეატრის შემადგელობიდან ერთი ან რამდენიმე სტრუქტურული ქვედანაყოფის გამოყოფის ან შერწყმის შედეგად. ახლად დაფუძნებული თეატრის დამფუძნებლის (დამფუძნებლების) აუცილებელი მითითებით.

რეგისტრირებული თეატრების ლიცენზირებას ანხორციელებს კულტურის სამინისტრო თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ექსპერტთა ჯგუფის დასკვნის საფუძველზე.

2.2. დამფუძნებელი კისრულობს თეატრის ფინანსურ, მატერიალურ-ტექნიკურ უზოუნველყოფას.

1) დამფუძნებლის (დამფუძნებლების) და თეატრის ურთიერთობა რეგულირდება ხელშეკრულებით, რომელიც იდება შოქმედი კანონმდებლობის, და საქართველოს თეატრისა და თეატრალური ორგანიზაციების საქმიანობის შესახებ დებულების მიხედვით.

2) დამფუძნებელსა და თეატრს შორის დადებული ხელშეკრულება განსაზღვრავს მხარეთა შოვალეობას, ქონების გამოყენების უფლების შეზღუდვას, დამფუძნებლის მიერ თეატრის საქმიანობის დაფინანსების წესს, მხარეთა მატერიალურ პასუხისმგებლობას, ხელშეკრულების გაუქმების საფუძვლებსა და პირობებს.

3) დამფუძნებელი (დამფუძნებლები) თეატრს სრულ სამეურნეო განკარგულებაში გადასცემს ქონებასა და სახსრებს, რაც შეადგენს თეატრის საწესდებო ფონდს. დამფუძნებლის (დამფუძნებლების) მიერ თეატრისათვის გადაცემულ ქონებას, თეატრი იყენებს ოპერატიული მართვის უფლებით.

4) დამფუძნებელი ანხორციელებს კონტროლს თეატრისათვის გამოყოფილი ფინანსური სახსრების ხაზგვაზე, ქონების შენახვასა

და მიზნობრივ გამოყენებაზე. თეატრის მიერ ხელშეკრულებით გათვალისწინებული ვალდებულებებისა და საწესდებო მიზნების შესრულებაზე.

2.3. დაფუძნებული თეატრის რეგისტრაცია ხდება მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად.

2.4. თეატრს რეგისტრაციაზე უარი შეიძლება ეთქვას: თუკი თეატრის სადამფუძხებლო დოკუმენტები ეწინააღმდეგება აოსებულ კანონმდებლობას.

### 3. თეატრის საქმიანობის სახელმწიფო გარანტიები

1. თეატრის მოღვაწეობის ძირითადი პრინციპებისა და კანონით გათვალისწინებული უფლებების დაცვის გარანტი არის სახელმწიფო.

2. საქართველოში საკუთრების ნებისმიერი ფორმით არსებული თეატრი თანასწორია და დაცულია კანონით.

3. სახელმწიფო არის თეატრების სრული შემოქმედებითი თავისუფლების გარანტი, თუ თეატრების საქმიანობა და რეპერტუარი არ ქადაგებს ეროვნებათშორის შუღლსა და მტრობას, ომს, ძალადობას, პორნოგრაფიას, აგრეთვე თუ ეს საქმიანობა არ ბღალავს მოქალაქეთა საყოველთაოდ აღიარებულ უფლებებს, ან ეპქვემ არ აყენებს ამ უფლებების ღირებულებას.

### თეატრის უფლებები

1. თეატრი დამოუკიდებლად ახორციელებს თავის შემოქმედებით მოღვაწეობას და მისი შედეგების განკარგვას.

2. თეატრს გააჩნია ყველა უფლება, რომელიც უზრუნველყოფს შემოქმედებითი მოღვაწეობის თავისუფლებას, სრულ დამოუკიდებლობას მხატვრული შიშართულების არჩევანში, თეატრალური ფესტივალების, ექსპერიმენტულ-შემოქმედებითი ლაბორატორიების ორგანიზებაში, მონაწილეობის მიღებაში სახელმწიფო კულტურული პროგრამებისა და პროექტების რეალიზაციაში, იურიდიულ და ფიზიკურ პირთათვის სამსახიობო და სარეჟისორო სკოლის (კურსების) ორგანიზებაში, ერთობლივი, მათ შორის საერთაშორისო დადგმებისა და კულტურული პროექტების განხორციელებაში, დეკორაციის, კოსტიუმების, რეკვიზიტის, სხვა თეატრალური აქსესუარების დამზადებაში როგორც საკუთარი სპექტაკლების საჭიროებისათვის, ასევე ნებისმიერ იურიდიულ და ფიზიკურ პირთა დაკვეთით. თეატრს ასევე გააჩნია უფლებები, რომლებიც უზრუნველყოფენ კანონმდებლობით ნებადართულ სარეკლამო საქმიანობას და სხვა საქმიანობას, რომელიც არ ეწინააღმდეგება ამ კანონს და მოქმედ კანონმდებლობას. გამოიყენოს საკუთარი სიმბოლიკა (ოფიცია-



ლური და სხვა დასახელება, ემბლემა და ა. შ.) და სპექტაკლების რეკლამა კომერციული მიზნით, აგრეთვე სხვა იურიდიულ და კერძო პირებს გადასცეს მათი გამოყენების უფლება სახელშეკრულებო საფუძველზე.

3. თეატრს გააჩნია ექსკლუზიური უფლება, ისარგებლოს მის მიერ შექმნილი მხატვრული პროდუქციისა და საჯარო შესრულების სხვადასხვა ფორმით, სპექტაკლების სხვა თეატრში დადგმის უფლების გადაცემით, აგრეთვე სხვა პირებზე მისი დელეგირების უფლებით, ტელევიზიით ჩვენებით და რადიოში გადაცემით, გადაღებით და ჩაწერით ნებისმიერ ტექნიკურ აპარატურაზე, აგრეთვე მათი ტირაჟირებით, რეალიზაციით, გავრცელებით და მათ გამრავლებაზე ნებართვის გაცემით (პატენტირებით) როგორც საქართველოში, ისე მის საზღვრებს გარეთ. ამ უფლებების სხვა პირებზე გადაცემა არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს საავტორო სამართლით დადგენილ ნორმებს.

4. თეატრს აგრეთვე უფლება აქვს სახელშეკრულებო საწყისებზე გამოიყენოს (ახ დათმოს გამოყენების უფლება) ინტელექტუალური საკუთრების ობიექტები, ფიზიკურ და იურიდიულ პირთა ცალკეული არაქონებრივი და ქონებრივი უფლებები, ისარგებლოს საკუთარი სიმბოლიკით, დამოუკიდებლად განსაზღვროს ეკონომიკური პროგრამა (მათ შორის ბილეთების ან სხვა მომსახურებისა და პროდუქციის ფასი და მათი რეალიზაციის წესი) ამ კანონისა და მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად.

5. თეატრს, თანამად საქართველოს არსებული კანონმდებლობისა, უფლება აქვს ეწეოდეს ყველა სახის სამეურნეო საქმიანობას, თუ ამ საქმიანობით მიღებული შემოსავალი ხმარდება ძირითად სადებულებო (საწესდებო) საქმიანობას, შრომის ეკონომიკურ სტიმულირებას, თეატრის მუშაკთა სოციალურ დაცვასა და თეატრის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განმტკიცებას, რაც დაფიქსირებულია თეატრის დებულებით (წესდებით).

## თეატრის ვალდებულებები

თეატრი ვალდებულია წარმართოს თავისი საქმიანობა მოქმედი კანონმდებლობისა და თავისი დებულების (წესდების) შესაბამისად. შეასრულოს დამფუძნებელთან დადებული ხელშეკრულებიდან გამომდინარე ვალდებულებები.

უზრუნველყოს კანონით გათვალისწინებული შრომის მინიმალური ანაზღაურება, შრომის პირობები და მომსახურეთა სოციალური დაცვა. პასუხი აგოს მათი ჯანმრთელობისა და შრომისუნარიანობისათვის მიყენებულ ზარალზე.

თეატრი უზრუნველყოფს მყურებლის უსაფრთხოებას. მოქმედი კანონმდებლობისა და თავისი დებულების (წესდების) შესაბამისად.

თეატრი უზრუნველყოფს მასურებლის უსაფრთხოებას. მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად თეატრი პასუხს აგებს სახელმძღვანელო, საკრედიტო, საანგარიშსწორებო და სხვა ვალდებულებათა არაჯეროვან შესრულებაზე ან შეუსრულებლობაზე, ან იმ საქმიანობაზე, რომელიც არ არის გათვალისწინებული მისი დებულებით (წესდებით).

3.5. თეატრს გარანტირებული აქვს:

მისი უფლებებისა და ინტერესების დაცვა, თეატრალურ საქმიანობაზე ცენზურის არდაშეება.

3.6. დაუშვებელია თეატრის შემოქმედებით საქმიანობაში სახელმწიფო მმართველობითი ორგანოების ჩარევა, გარდა კანონით გათვალისწინებული საფუძვლებისა.

სპექტაკლის საჯაროდ ჩვენების ან მისი სხვაგვარად გამოყენების აკრძალვა, თეატრის სარეკლამო მასალების პუბლიკაციის არდაშეება ხდება მხოლოდ კანონით გათვალისწინებულ შემთხვევებში.

#### 4. თეატრალური საქმიანობის საფუძვლები

4.1. თეატრის დებულება (წესდება).

4.1.1. თეატრის დებულებას (წესდებას) ამტკიცებს დამფუძნებელი (დამფუძნებლები).

დებულებაში (წესდებაში) განსაზღვრულია თეატრის სახელწოდება, ადგილმდებარეობა, მართვისა და კონტროლის ორგანოები, ძირითადი საქმიანობის ფორმა, თეატრის ძირითადი საქმიანობის დაფინანსების წესი, მისი ფონდების წარმოქმნა და ხარჯვა, თეატრის რეორგანიზაციისა და ლიკვიდაციის პირობები.

4.1.2. თეატრის წესდებას ამტკიცებს დამფუძნებელი. წესდებაში განსაზღვრულია თეატრის სახელწოდება, ადგილმდებარეობა, მისი მართვისა და საქმიანობის ფორმა, დაფინანსების წესი, თეატრის ორგანიზებისა და ლიკვიდირების პირობები.

თეატრის წესდებით შესაძლოა გათვალისწინებული იყოს სხვა სახის საქმიანობა, რომელიც არ ეწინააღმდეგება თეატრის ძირითად საქმიანობას და საქართველოს მოქმედ კანონმდებლობას. უზრუნველყოფს შემოქმედებით, მატერიალურ-ტექნიკური პირობების გაუმჯობესებას.

#### 4.2. თეატრის ქონება და ფინანსები

4.2.1. თეატრს აქვს მფლობელობის და სარგებლობის უფლება, განაგებს შენობა-ნაგებობებს, მოწყობილობებს, ნედლეულსა და მასალებს, ფულად სახსრებს, ფასიან ქალაქებსა და სხვა ქონებას, აგრეთვე მის ინტელექტუალურ და შემოქმედებით პროდუქციას, სააკტორო უფლებების დაცვით.

საწესდებო ფონდი და თეატრის საქმიანობის შედეგად მიღებული სახსრები, მიუხედავად მათი წარმოშობისა, შეადგენს თეატრის ერთიან სამეურნეო რესურსს და გამოირყენება წესდებით გათვა-

ლისწინებული მიზნებისათვის.

1. დამფუძნებელი (დამფუძნებლები) თეატრს მისთვის აუცილებელ ქონებას და სახსრებს ოპერატიული მართვის უფლებით გადასცემს სრულ სამეურნეო განკარგულებაში.

2. თეატრის სახსრები, მიუხედავად მათი წარმოქმნის წყაროებისა, წარმოადგენს თეატრის საფინანსო რესურსებს და გამოიყენება თეატრის დებულებით (წესდებით) გათვალისწინებული ამოცანების შესრულებისათვის.

3. თეატრი დამფუძნებლის (დამფუძნებლების) მიერ გადაცემული ან შემდგომ მის მიერ შეძენილი (შექმნილი) ქონებით, აგრეთვე ინტელექტუალური და შემოქმედებითი შრომის ნაყოფით (სპექტაკლების ჩათვლით) სარგებლობს დამოუკიდებელი სამეურნეო მართვის უფლებით, თუ სხვა რამ არაა გათვალისწინებული ხელშეკრულებით დამფუძნებელსა და თეატრს შორის.

4. დაფუძნების პროცესში ან შემდგომ, ნებისმიერი საკუთრების ფორმის თეატრებისათვის ნებისმიერი სახის სახელმწიფო ქონების გადაცემისას ამ ქონების მფლობელობა, სარგებლობა და განკარგვა ხდება მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად.

5. თეატრი და დამფუძნებელი (დამფუძნებლები) პასუხს არ აგებენ ერთმანეთის მიერ ნაქონს სამოქალაქო ქონებრივ ან სხვა ვალდებულებებზე, გარდა იმ შემთხვევისა, როცა იგი პირდაპირაა გათვალისწინებული მათ შორის დადებული ხელშეკრულებით.

თეატრის დაფინანსება ხდება:

1. თეატრი თავის ორგანიზაციულ-სამართლებრივი და საკუთრების ფორმის გათვალისწინებით ფინანსდება:

- ა) სრული ან ნაწილობრივი სახელმწიფო (მათ შორის ცენტრალური) საბიუჯეტო დაფინანსებიდან;
- ბ) ავტონომიური რესპუბლიკების სრული ან ნაწილობრივი სახელმწიფო საბიუჯეტო დაფინანსებიდან;
- გ) ადგილობრივი (მუნიციპალური) ბიუჯეტიდან;
- დ) დამფუძნებელთა დაფინანსებიდან;
- ე) სპექტაკლებსა და წარმოდგენებზე რეალიზებული ბილეთების ან სხვა მომსახურების შემოსავლებიდან;
- ვ) ხელშეკრულების საფუძველზე შესრულებული სამუშაოების;
- ზ) ნებისმიერი სახის ნებაყოფლობით შემოწირულობებიდან;
- თ) ბანკებში შენატანის პროცენტებიდან;
- ი) სხვა შემოსავლებიდან, რომლებიც არ ეწინააღმდეგება ამ კანონს და მოქმედ კანონმდებლობას.

2. თეატრის საქმიანობასთან დაკავშირებულ საგადასახადო ურთიერთობებს არეგულირებს საქართველოს შესაბამისი კანონმდებლობა.

3. მატერიალური და მასთან გათანაბრებული ღანახარჯების დაფარვის შემდეგ დარჩენილი სახსრები ნაწილდება თეატრის შესაბამის ფონდებში. თეატრის ფონდებთან დაკავშირებული საკითხე-

ბი რეგულირდება მოქმედი კანონმდებლობით და თეატრის დებულებით (წესდებით).

4. სახელმწიფო და მუნიციპალური თეატრების დაფინანსება ხდება დამფუძნებლის მიერ სახელმწიფო და მუნიციპალური ბიუჯეტიდან.

5. სახელმწიფო და მუნიციპალური თეატრების დაფინანსება წარმოადგენს სახელმწიფო ვალდებულებას, როგორც გარანტს ეროვნული თეატრალური ხელოვნების განვითარებისა.

სახელმწიფო დაფინანსებამ უნდა უზრუნველყოს თეატრის ძირითადი საქმიანობისათვის აუცილებელი პირობების შექმნა. სახელმწიფო და მუნიციპალური თეატრები წარმოადგენენ საბიუჯეტო-სამეურნეო ორგანიზაციას და მათზე ვრცელდება საბიუჯეტო-სამეურნეო ორგანიზაციებისათვის მოქმედი კანონმდებლობით გათვალისწინებული ყველა სახის შეღავათი.

6. შრომითი ურთიერთობა.

6.1. თეატრის და თანამშრომლის შრომითი ურთიერთობა რეგულირდება სახელშეკრულებო საკონტრაქტო სისტემით. ხელშეკრულების სახეობა შეიძლება იყოს: 1. საშტატო ადგილი (ვადიანი ხელშეკრულება, ერთი ან მრავალწლიანი კონტრაქტი რეჟისორებისათვის, დირიჟორებისათვის, ბალეტმეისტერებისათვის, მსახიობებისა და მუსიკის შემსრულებლებისათვის). 2. შტატგარეშე საქმიანობა (კონტრაქტი დადებული რაიმე ერთი ან რამდენიმე კონკრეტული სამუშაოს, სპეციალიზირებული დავალების შესასრულებლად) 3. დროებითი საქმიანობა (ერთ წარმოდგენაზე, კონცერტზე, სადამოხე). თეატრის დასის წევრთან, რომლის ერთი და იგივე თეატრში მუშაობის სტაჟი შეადგენს ოცდახუთ წელიწადს. თეატრი უფორმებს ხელშეკრულებას მინიმუმ 5 (ხუთი) წლის ვადით.

6.2. სახელმწიფო, სახელმწიფო აკადემიურ და მუნიციპალურ თეატრებში დასის საშტატო ადგილების რაოდენობას განსაზღვრავს და ამტკიცებს საქართველოს კულტურის სამინისტრო.

6.3. კონტრაქტში დაწვრილებით და მკაფიოდ უნდა იქნეს ფორმულირებული ყოველი პუნქტი მხარეთა უფლებამოვალეობისა და პასუხისმგებლობისა.

6.4. თეატრს შეუძლია დამოუკიდებლად დააწესოს დამატებითი შვებულება, შემცირებული სამუშაო დღე და სხვა შეღავათები. აგრეთვე დააწესოს წახალისების ნებისმიერი სხვა ფორმა, თავისი თანამშრომლებისათვის, თანახმად მოქმედი შრომითი კანონმდებლობისა.

6.5. საგარეო ეკონომიკური საქმიანობა.

თეატრს საგარეო-ეკონომიკური საქმიანობის განხორციელება შეუძლია მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად.

### 5. აღრიცხვა და ანგარიშგება თეატრში.

თეატრი აწარმოებს ბუღალტრულ და სტატისტიკურ ანგარიშ-

გებას მოქმედი კანონმდებლობის მიხედვით.

სახელმწიფო ორგანოებს თეატრი აწვდის ინფორმაციას, რომელიც აუცილებელია ინფორმაციის შეკრებისა და გადაამუშავების საერთო სახელმწიფოებრივი სისტემისათვის.

### 5. თეატრის სტრუქტურა და მართვა

თეატრის მართვა ხორციელდება ამ კანონისა და დამფუძნებლის (დამფუძნებლების) მიერ დამტკიცებული დებულების (წესდების) შესაბამისად. საკუთრების ფორმის გათვალისწინებით თეატრი შეიძლება თავად განსაზღვრავდეს მართვის ორგანოების სტრუქტურას და მათი შეხახვის ხარჯებს.

5.1. თეატრი თავისი საკუთრების ფორმის მიხედვით შეიძლება შედგებოდეს თეატრის დასისა და თეატრის საქმიანობის უზრუნველყოფის სამსახურისაგან. თეატრის დასს წარმოადგენენ მსახიობები, რეჟისორები, მხატვრები, ლიტერატორები, მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ნაწილის სპეციალისტები.

თეატრს შემოქმედებითი საქმიანობის უზრუნველყოფის და ორგანიზაციული საქმიანობის წარმართვისათვის ჰყავს სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირექტორი. სახელმწიფო და ძუნიციპალური თეატრების ძირითადი საქმიანობის მაკონტროლებელ ორგანოს წარმოადგენს „მეურვეთა საბჭო“.

„მეურვეთა საბჭო“ ფუნქციონირებს საქართველოს ყველა იმ თეატრში, რომელიც მთლიანად ან ნაწილობრივ ფინანსირდება სახელმწიფო ან ძუნიციპალური საბიუჯეტო სახსრებიდან. „მეურვეთა საბჭოს“ საქმიანობის მიზანია განახორციელოს კონტროლი თეატრის ძირითადი საქმიანობისათვის გამოყოფილი საბიუჯეტო სახსრების ხარჯვაზე, ქონების შენახვასა და ეფექტურ გამოყენებაზე, თეატრის მიერ დამფუძნებელთან დადებული ხელშეკრულებით გათვალისწინებული ორმხრივი ვალდებულებებისა და საწესდებო მიზნების შესრულებაზე.

„მეურვეთა საბჭო“ წარმოადგენს იმ რეგიონის ფაქტიურ მოსახლეობას, სადაც რეგისტრირებულია და ფუნქციონირებს თეატრი.

„მეურვეთა საბჭოს“ პიროვნულ შემადგენლობას ამტკიცებს დამფუძნებელი.

5.2. თეატრის დამფუძნებელი (დამფუძნებლები) უშუალოდ ან რწმუნებით აღჭურვილი ორგანოს (მეურვეთა საბჭო) მიერ იწვევს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს ან დირექტორს (შემდგომში — ხელმძღვანელი) ხელშეკრულების (კონტრაქტის) დადების გზით, სადაც განსაზღვრულია თეატრის ხელმძღვანელის უფლებები, მოვალეობები და პასუხისმგებლობა, მისი შრომის ანაზღაურების პირობები, კონტრაქტის ვადა, დაკავებული თანამდებობიდან განთავისუფლების პირობები.



5.3. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი (რეჟისორი, დირექტორი) ან დირექტორი. მიხედობილობის გარეშე მოქმედებს თეატრის სახელით. წარმოადგენს თეატრის ინტერესებს, დებს ხელშეკრულებებს, მათ შორის შრომის, გასცემს მიხედობილობებს, ბანკებში ხსნის მიმდინარე და სხვა ანგარიშებს; სარგებლობს უფლებით განაგოს სახსრები, ამტკიცებს შტატებს, გამოსცემს ბრძანებებს, იძლევა მითითებებს, რომელიც სავალდებულოა თეატრის ყველა თანამშრომლისათვის, წარმოადგენს თეატრის ინტერესებს სხვადასხვა სახელმწიფოებრივ და არასახელმწიფოებრივ ორგანიზაციებში. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს შეუძლია რომელიმე შემოადინებული უფლება გადასცეს თეატრის დირექტორს.

თეატრის დირექტორი.

თეატრის დირექტორს (კერძო და შერეული სტატუსის მქონე თეატრების გარდა) ნიშნავს საქართველოს კულტურის სამინისტრო. სამხატვრო ხელმძღვანელთან აუცილებელი შეთანხმებით. იგი ითვლება სამხატვრო ხელმძღვანელის მოადგილედ ადმინისტრაციულ დარგში, ხელმძღვანელობს თეატრის შემოქმედებითი საქმიანობის უზრუნველყოფის სამსახურს. წყვეტს ორგანიზაციულ საკითხებს საქართველოს მოქმედი კანონმდებლობის საფუძველზე ნიშნავს და ათავისუფლებს თეატრის ტექნიკურ პერსონალს, მოქმედებს სამხატვრო ხელმძღვანელის დავალებით, მისი მიხედობილობით წარმოადგენს თეატრის ინტერესებს სხვადასხვა სახელმწიფოებრივ და არასახელმწიფოებრივ ორგანიზაციებში.

5.4. კოლექტივის ურთიერთობა ხელმძღვანელთან რეგულირდება მოქმედი კანონმდებლობით და თეატრის წესდებით.

## 6. თეატრის ლიკვიდაცია და რეორგანიზაცია

6.1. თეატრის ფუნქციონირების შეწყვეტა ხდება ლიკვიდაციის ან რეორგანიზაციის (შერწყმა, მიერთება, გამოყოფა) გზით.

6.2. თეატრის ლიკვიდაცია-რეორგანიზაცია ხორციელდება: დამფუძნებლის (დამფუძნებელთა) გადაწყვეტილების საფუძველზე, მოქმედი კანონმდებლობის გათვალისწინებულ შემთხვევაში თეატრის ლიკვიდაციის გადაწყვეტილება შესაძლოა მიღებულ იქნას სასამართლო წესით.

6.3. თეატრის რეორგანიზაცია ხორციელდება დამფუძნებლის (დამფუძნებელთა) გადაწყვეტილების საფუძველზე.

6.4. თეატრის რეორგანიზაციის ან ლიკვიდაციის შემთხვევაში განთავისუფლებულ თანამშრომლებს გარანტირებული აქვთ უფლებისა და ინტერესების დაცვა მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად.

6.5. თეატრების შერწყმის შემთხვევაში თითოეული თეატრის ქონებრივი უფლებები და ვალდებულებანი გადაეცემა შერწყმის შედეგად წარმოქმნილ თეატრს.

6.6. ერთი თეატრის მეორედ გარდაქმნის შემთხვევაში, ახლად წარმოქმნილ თეატრს გადაეცემა წინა თეატრის ქონება და ვალდებულებები.

6.7. კერძო და შერეული საკუთრება; თეატრის მოლიკვიდაციის შემთხვევაში დამფუძნებელს (თვითმმართველებს) დამფუძნებლებს — უნარჩუნდებათ მესაკუთრის უფლება მათ მიერ საწესდებო ფონდში შეტანილ ქონებასა და სახსრებზე. თეატრის დარჩენილი ქონება და სახსრები ნაწილდება წესდების შესაბამისად.

6.8. ლიკვიდირებული (გარდა კერძო და შერეული საკუთრების თეატრებისა) თეატრის ქონება შეიძლება გამოსყიდულ იქნას.

6.9. თეატრის ლიკვიდაციას ახორციელებს დამფუძნებლის (დამფუძნებლების) მიერ შექმნილი სალიკვიდაციო კომისია. ლიკვიდაცია ხორციელდება კანონმდებლობის შესაბამისად.

**რედაქციისაბან:** უახლოეს ხანს გაიშარება სთმკ მორიგი ყრილობა. ყრილობამ უნდა მიიღოს დებულება საქართველოს თეატრებისა და თეატრალური ორგანიზაციების საქმიანობის შესახებ. დებულების წინამდებარე პროექტი იბეჭდება იმ მიზნით, რომ თეატრის მოღვაწეებმა შემდგომი დახვეწის, დამუშავების მიზნით დროულად შესძლონ მისი გაცნობა-შესწავლა.



63936

სსიპსსსს

## წინასასაქართველო ანკედა

ქურონალ „თეატრი და ცხოვრების“ თანამშრომლებმა ორი კითხვით მიმართეს ქართული თეატრის მოღვაწეებს:

1. როგორ აფასებთ ქართული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას წინა ყრილობიდან (1993 წლიდან) დღემდე (1997 წლამდე)?
2. რა იმედებს ამყარებთ მომავალ ყრილობაზე?

განვილო პერიოდში მთავარი ის არის, რომ მიუხედავად ყველაფრისა, ქართული თეატრი არ ჩაკვდა და ცოცხლობს.

ამ პერიოდში თეატრში მოვიდა ახალი თაობა და აქტიურად ჩაება მის ცხოვრებაში. მათგან კი ერთეულები იმედის მომცემნი არიან.

საქართველოში ნიჟიერ აღამიანს რა გამოლევს, რაც თეატრის დონესაც დაეტყო. ისინი ასე ერთბაშად ვერ მოვლენ იმ თაობასთან, რომელსაც მხრებით მოჭკონდა ქართული თეატრი, ამას დრო სჭირდება. მომავლის იმედი დიდი მაქვს.

2. რა იმედი მაქვს მომავალი ყრილობის? ეგ იმაზეა დამოკიდებული რა ცვლილებები მოხდება. ნუთუ ყრილობას ხელეწიფება რამე შეცვალოს?

ოთარ

მელვინეთ-

უსუცესი

მელვა

კუპუნიძე

1) განვილო პერიოდში დედაქალაქის თეატრალურ ცხოვრებაში ერთი მეტად სამწუხარო მოვლენა გახდა თვალშისაცემი — მკვეთრად გამოიკვეთა ეროვნული ნიადაგიდან მოწყვეტის და ფესვების ამოძირკვის ტენდენცია, კულტურულ ფასეულობათა მასწარად აგდება და ხარახურად გამოცხადება; არადა, კულტურა, უწინარეხად, შემკვიდრეობითობაა, ჭერ-ჭერობით არავინ უარყოფს ამგვარ დეფინიციას; თუმცა, ძირითადად შემკვიდრეობითობის უარყოფაზე იყო აგებული დასავლური კულტურული რევოლუციის ტაქტიკა 60-იან წლებში, უფრო ადრე კი რუსულ პროლეტკულტში. და აი, საუკუნის დასასრულს საქართველოშიც მოვეწწართ კულტურული რევოლუციების დესტრუქციული ტალღის ბრმად და შედაპირულად გადმოღების მცდელობებს, 80 წლის წინანდელი ხერხების ნოვატორობად გასაღების ფაქტებს. ქართული თეატრი იმავე სენით არის დაავადებული, რითაც

მოლი-ნად საზოგადოებაა შეპყრობილი — აზრის, მსოფლმხედველობის უქონლობით (ცხადია, ერთეულს არ ვგულისხმობ). ხშირად გაიგონებ ამაყად ნათქვამ ფრაზას — „უაზრობა იყო ყველაფერი“; დასანანია, რომ ამას ძირითადად ახალგაზრდები აცხადებენ; როგორც ჩანს, ისინი არ აცნობიერებენ (აწ არ იცინა), რომ დამარცხებაში (აფხაზეთის ომს ვგულისხმობ) გაცილებით უფრო დიდი აზრია ჩადებული, ვიდრე გამარჯვებაში. უაზრობის, აბსურდულობის დამვიდრებას, ქართველ ხალხში მცონარობის და უილაჯობის გამოშუშავებას, სამწუხაროდ, დიდად უწყობს ხელს თანამედროვე ქართული თეატრი, რომელმაც ველური კაპიტალიზმის კანონების (თუ უკანონობის?) მოძალეებისაგან ვერ დაიზღვია თავი.

2) მე მგერა პიროვნებების და არა მოვლენების. შედეგი ზუსტად ისეთი იქნება, როგორადაც მოიქცევიან ადამიანები, როგორ იფიქრებენ და რანაირად იმოქმედებენ. პირადად მე „მსხვერპლთა“ რიცხვში აღმოვჩნდი: ვვ წლის მუშაობის შემდეგ ამჟამინდელ მარჯანიშვილის თეატრს მე აღარ ვჭირდები და ეს გასაგებიც არის — არასოდეს მქონია სურვილი კონიუნქტურას ავეყოლოდი და მომავალშიც არ ვაპირებ ამას.

1. რა თქმა უნდა, განვლილი პერიოდი შესაძლოა, შეფასდეს როგორც კრიზისული, მაგრამ კრიზისი ქართულ თეატრში არ ყოფილა, კრიზისი სახელმწიფოში იყო, მე საერთოდ ვთვლი, რომ თეატრში კრიზისი არ შეიძლება იყოს, შესაძლოა, იყოს მთელი რიგი ჩავარდნები, კონკრეტული თეატრებისა და პიროვნებების წარუმატებლობა, მაგრამ თეატრი ფენიქსივით მუდამ ცოცხალია, ის, რომ ამ ხუთი წლის მანძილზე არ დადგმულა არცერთი თეატრალური შედეგრი, ლოგიკურია. ქართული თეატრის საუკეთესო სპექტაკლები კ. მარჯანიშვილის „ცხვრის წყაროდან“ დაწყებული, რ. სტურუას „მეფე ლირით“ დამთავრებული, „პოლიტიკური თეატრის“ მოდელს წარმოადგენდნენ, განვლილ პერიოდში საზოგადოებრივი ცხოვრების ფორმაციასთან ერთად ქართულ თეატრში ხდება სწორედ „პოლიტიკური თეატრის“ მოდელის გადასინჯვა და ახალი მოდელის (მოდელების) ჩამოყალიბება. ეს საკმაოდ რთული პროცესია და ამიტომ არ ღირს შეფასებებში აჩქარება. ქართულ თეატრში გამოჩნდნენ ახ-

აკთანდომილ  
პარსიმაზვილი





ამ პროცესის გამოშწვევი ნამდვილი ანდა ცალსახა მიზეზების მოძიება. ეგებ, მიზეზი ისაა, რომ ელემენტარული საარსებო საშუალებების ამო ძიებით შეპყრობილი კაცის სულში თეატრალური ხელოვნებით ტკბობის ადგილი აღარ რჩება; შეიძლება მიზეზი ერთი სახელმწიფოებრივი წყობიდან მეორეზე მეტად მტკივნეული და უსაშველოდ გაუსაძლისი პერიოდის თავისებურებასაც გულისხმობდეს, რომელიც, თავის მხრივ, თეატრებსა თუ კულტურის სხვა ცენტრებს ტექნიკურ-მატერიალურ საფუძველს აცლის.

იმის კიდევ ერთხელ აღნიშვნა, რომ მსახიობები და რეჟისორები — ყველა ის ხალხი, ვინც თეატრს ქმნის — გამირობის ტოლფას ქმედებას ჩადის, რომ ისინი ამ პერიოდის განმავლობაში გაყინულ და ნახევრად ცარიელ დარბაზებში დგამდნენ სპექტაკლებს, თითქმის გასამრჯელოს გარეშე, და კაცი არ იყო გამოტახავი, არაფერს ნიშნავს; ეს უკვე მრავალჯერ ითქვა და ვითარება მართლაც, ამგვარია. ან იქნებ, მიზეზი სხვაა...

ერთხელ, ამ ათი-თხუთმეტი წლის წინათ, თქვენნი ჟურნალის კითხვარზე პასუხის გასაცემად გალაკტიონი მოვიშველიე:

„მიდის ოპერა „ლაკმე“,  
ბუტაფორიის შეხლა.  
აბა, ეს არის საქმე?  
მე სულ სხვას ვფიქრობ ეხლა“.

იქნებ, მიზეზი (ან ერთ-ერთი მიზეზი) სწორედ იმ „ბუტაფორიის შეხლა-შემოხლაში“ უნდა ვეძიოთ, მოვლენებით დატვირთული რეალობის ფონზე კიდევ უფრო ბუტაფორულს რომ ხდის უმეტესი თეატრების პროდუქციას; ან იმაში, რომ ჩვენი „ელვარე პენსიონერები“ მოუმზადებელნი შეხვდნენ „თავისუფლებას თეატრში“. ბევრმა მათგანმა თეატრის რეფორმა არა ელვარე სპექტაკლების შექმნის მცდელობად, არამედ მსახიობების თეატრიდან გაშვებად აღიქვა და მთელი თავისი, აწ უკვე მძუტავი შემოქმედებითი ენერჯია ამ უღირს საქმეს შეაღია. ბუტაფორიას კი რეალობაში თავით ფეხამდე ჩაფლული მაყურებელი ვერ მიიღებს და აკი არც იღებს, ვინაიდან მისთვის — თანამედროვე მაყურებლისთვის — რაც უნდა ტრაგიკული და გაუსაძლისი იყოს დღევანდელი, მაინც ელვარე და სანტიერესოა. აქედან გამომდინარე, მაყურებელი სპექტაკლებსაც მაღალ მოთხოვნებს უყენებს.

მე მესმის, რომ ვერავითარი რეფორმით, ვერანაირი „კულტურის სფეროში პოლიტიკით“ (რომელიც სახელმწიფოში ჭერჭერობით არ არსებობს) რეჟისორის უკეთეს სპექტაკლს ვერ დადგამს და მსახიობი როლის უკეთ ვერ შეასრულებს, მაგრამ, მერწმუნეთ, სათანადო გარემო-პირობების შექმნა, ქვეყანაში „კულტურის სფეროში პოლიტიკის“ არსებობა, იმ სტრუქტურების შექმნა თეატრის მოღვაწეთა კავშირთან, ან მის გვერდით, რომლებიც ხელს შეუწყობენ თეატრებში დასაქმებული პირების უკეთ მუშაობას, აშკარად შექმნის პირობებს უკეთესი სპექტაკლების შექმნისათვისაც და ელემენტარულად. თეატრში გასაძლისი ცხოვრების დამკვიდრებისთვისაც.

ჩემი აზრით, მომავალ ყრილობას შეუძლია თავისი სიტყვის თქმა თუნდაც მოღვაწეთა კავშირის რეორგანიზაციის საქმეში; კერძოდ, მას შეუძლია დააფუძნოს, ვთქვათ, უფრო ქმედითუნარიანი ორგანიზაცია, რომელსაც ექნება პროფკავშირული მიმართულება. ეყოლება თავისი მცირე მმართველი აპარატი და აქ მომუშავე პირები იქნებიან კავშირში გავრთიანებული მსახიობების, რეჟისორების, მხატვრების, კომპოზიტორების და ა. შ. ინტერესების დამცველი არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ისინი კარგები იქნებიან და, ვთქვათ, დღევანდელი მმართველობა ცუდია, არამედ იმ მარტივი მიზეზით, რომ რეორგანიზებულ, თუ გნებავთ, ახლად დაფუძნებულ კავშირს ექნება ქმედითი ბერკეტები მოვლენებზე შემოქმედებისათვის (თუნდაც იმ ბუტაფორული კულტურის პროფკავშირთან გამიჯვნით და თავად ჩვენს კავშირში პროფკავშირული ფუნქციების გადმოტანით, ჩვენ შევიძენთ ერთ-ერთ რეალურ ქმედით ბერკეტს).

პრეზიდენტის ამასწინანდელ სხდომაზე, როდესაც პროფესიულ კავშირზე ვსაუბრობდით, ერთ-ერთმა დავაწლოხილმა პიროვნებამ მკითხა, — განა ჩვენ ამის უფლებას მოგვცემენო. და იქვე, თავადვე გასცა პასუხი შეკითხვას — არა, ამის უფლებას ჩვენ არავინ მოგვცემსო. მე მაშინ განვუმარტე მას, და არა მხოლოდ მას, რომ ეს უფლება უკვე მოგვანიჭა იმ კანონმა „პროფკავშირების შესახებ“, რომელიც ცოტა ხნით ადრე მიიღო პარლამენტმა.

ვფიქრობ, ახლა მხოლოდ ჩვენზეა დამოკიდებული როგორ გამოვიყენებთ ამ კანონს და, საერთოდ, იმ უფლებებს, რომლებიც გვაქვს.



მე არ გამოვიცხავ მოვლენების სხვაგვარად განვითარებასაც, თუკი ის პირები, რომლებიც ახლა ნომინალურად წარმოადგენენ კავშირის გამგეობას და რომლებსაც ვერ გაუგიათ კავშირის რეორგანიზაციის არსი, ქირვეულად ჩაებლაუქებიან ამ მოძველებულ და არაქმედითუნარიან, მაგრამ ნომენკლატურულ სტრუქტურას. ისინი, ადვილი შესაძლებელია, თამაშგარე მდგომარეობაშიც აღმოჩნდნენ, რადგან ურილობა, უფლებამოსილია დააფუძნოს ახალი იურიდიული პირი, რომელიც არსებული კავშირის სამართალმემკვიდრე იქნება. თუმცა, ასეთი „ქირვეულები“ ცოტანი არიან. ასე ფიქრის საფუძველს მაძლევს ჩვენი ერთობლივი თეატრის კავშირის ხელმძღვანელობასთან თეატრის დეპუტების პროექტზე. წარმოადგენილი ორი პროექტიდან (ერთის ავტორები: მარგველაშვილი, ვარსიმაძევილი, ეგაძე, წულაძე; მეორის — ანდლულაძე) ჩვენ მივედით ერთ პროექტამდე, რომელიც შემდგომ საფუძველად დაედო უკვე კულტურის სამინისტროს მიერ პარლამენტში წარდგენილ „კანონპროექტს თეატრის შესახებ“. ასე, რომ ერთობლივი მუშაობა საკმაოდ ნაყოფიერი აღმოჩნდა. ვისურვებდი, ურილობაზეც მივსულიყავით ერთობლივ, თეატრის საკეთილდღეოდ დასკვნებამდე.

**სანდრო მრეველიშვილი**

1. ურილობებს შორის განვლილი პერიოდი უმნიშვნელოვანესად მიმაჩნია, და აი, რატომ: ქართულმა თეატრმა, მიუხედავად ურთულესი პირობებისა, მთელი შემოქმედებითი დატვირთვით იმუშავა. შეიქმნა საინტერესო სპექტაკლები, აქტიურად ამოქმედდა ახალი თაობა, თეატრი აუცილებელი გახდა საზოგადოებისა და ნაციონალური კულტურის განვითარებისთვის. შეიქმნა ახალი თეატრალური მიმდინარეობები, როგორც ორგანიზაციულ-სტრუქტურული თვალსაზრისით, ასევე მხატვრული სტილისტიკითაც. შეიქმნა სოფლად ახალი ფორმის თეატრები, რომელთაც თავისი სიცოცხლისუნარიანობა დაამტკიცეს. მკვიდრდება თავისუფალი თეატრალური ურთიერთობა თეატრებსა და მსაყურებელს შორის, რაც სერიოზულ ალტერნატივას უქმნის მომავლად აკადემიზმს, და პრაქტიკულად ამარცხებს ტოტალიტარულ თეატრალურ მენტალიტეტს.

შეიქმნა ახალი „დებულება თეატრის შესახებ“, რაც სერიოზულ საკანონმდებლო ბაზას ქმნის მომავლისათვის, გამორიცხავს ვოლუნტარიზმს და ბიუროკრატიულ სტრუქტურას, მის უცოდინრობას და ხელოვნების საკითხებში სრულ გაუთვისებლობიერებულობას ხელ-ფეხს უბორკავს. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი მოვლენაა.

მთავარი — საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი შევინარჩუნეთ, რაც მისი თავმჯდომარისა და პრეზიდიუმის უდიდეს დამსახურებად მიიჩნია.

2. მომავალი ყრილობისგან ველოდები:

ახალი წესდების შემუშავებას, დახვეწასა და დამტკიცებას.

თეატრის მოღვაწეთა კავშირის საქმიანობაში ახალი, დროის შესატყვისი პრინციპების დამკვიდრებას, დრომოკმული პრინციპების უარყოფას.

განვლილი პერიოდის სათანადო შეფასებას — როგორც შემოქმედებითი, ასევე ორგანიზაციული მუშაობის თვალსაზრისით.

თეატრის მოღვაწეთა ხელმძღვანელ სტრუქტურებში ახალი თაობის მძლავრი ნაკადის მოსვლას...

საერთოდ ქართულ თეატრში მომავლის შესატყვისი ტენდენციების გამოკვეთას და მათი დამკვიდრების გზების დასახვას.

1. რაც არ უნდა მოულოდნელი იყოს ვინმესთვის წინა ყრილობიდან განვლილ პერიოდს დადებითად ვაფასებ. მიუხედავად დიდი გაჭირვებისა, უშუქობის, სიცივის, შიმშილის და უამრავი ხელისშემშლელი პირობისა, თეატრმა დიდი და ნაყოფიერი შემოქმედებითი ცხოვრებით იცხოვრა. საქართველოში არაფერს უმუშავია ისე, როგორც თეატრს, მინდა საზოგადოებამ კარგად გააცნობიეროს — ქართულ თეატრს თავისი ღირსება და დროშა არ დაუხრია, ამას გრძნობს მაყურებელი და ამიტომ მოდის თეატრში. შეიძლება თამამად ითქვას, მიუხედავად ყველაფრისა, „შოალა, ჩვენ ვცოცხლობთ“.

საამაყო, რომ გაჭირვებამ ოდნავადაც არ შეანელა თეატრის სიხსლსავსე ცხოვრება, შემოქმედებით ძიებაშია, იხსნება ახალი თეატრები, მოდის ახალი თაობა, იქმნება საინტერესო სპექტაკლები, ქართული თეატრი აწყობს წარმატებულ გასტროლებს არა მარტო ახლო უცხოეთში, არამედ უფრო შორსაც. ისე რომ

გოგნი  
ქაპიტარაძე

ქართული თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას დადებითად ვაფასებ.

2. შეიძლება ითქვას კონსერვატორი ვარ. არა მგონია, რომელიმე ურილობამ რაიმე შეცვალოს. რაც არ უნდა ვიძახოთ ურილობაზე, არიქა გვიჭირს, გვიცოვა, პირობები არა გვაქვს მუშაობისთვის, თავზე ჭერი არ გვახურავს, არაფერი გამოვა. ვერავენ გვიშველის. საჭიროა ჩვენ თვითონ მოვიგონოთ ისეთი რამ, რაც წაახალისებს თეატრის მოღვაწეებს, რათა მათი შემოქმედება მაღალი დონისა იყოს.

ჩემი ოცნებაა, ვისაუბროთ იმაზე, რა ხდება ქართულ სამსახიობო სკოლაში, რატომ არა გვაქვს მსახიობთა გილდია. მაქვს პრეტენზია, ყველამ ვიღვაწოთ ისე, რომ ქართული თეატრი უფრო სისხლსავსე, მსახიობთა შემოქმედებითი პალიტრა უფრო საინტერესო გახდეს, რადგან თეატრში ნიჟიერი მსახიობები მოდიან.

მემაჩნია საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, მიუხედავად დღევანდელი გაჭირვებისა, სისხლსავსე ცხოვრებას ეწევა. ამიტომ წინა ურილობისგან განსხვავებულ უკეთესს უნდა მოველოდეთ.





## თამარ სვანი

(მოგონება-გამოსათხოვარი)

ზის თავის კუთხეში, თავისი ხაწერი მაგიდით შემოხაზულ სამკუთხედში; იქნებ, შემთხვევით არ შექმნილა ეს გეომეტრიული არე, მას ხომ უველაზე ძალიან გეომეტრია-ტრიგონომეტრია უყვარს და მის ფორმულებს ისეთი აღმაფრენით ჩამოაწიწიყებს ხოლმე, ისეთი პათოსით წარმოთქვამს, თითქოს რაიმე გამირულ ლექსს კითხულობდეს. იქნებ, ამ სიყვარულის გამოა, რომ უველაზე კარგად ამ სამკუთხედში გრძნობს თავს.

ეს პატარა სამკუთხედი ჰუოფნის მის უსაზღვროდ დიდ სამყაროს, რომელიც მას სულში აქვს და ეს სამყარო არის ყოველივე კარგის, ქართულის, მშობლიურის დიდი სიყვარული.

აი, ეს არის თამარი.

გულის მხარეს, კედელზე შესანიშნავი სამეულის, სამი სვანის ფოტო ჰკიდია: ძმა ბადრი (მუნჯი კინოს პირველი თაობის კინოარტისტი, ფილმში „იბრაჰიმ და გოდერძი“ იბრაჰიმის როლის შემსრულებელი, დღეს რომ „კინოვარსკვლავს“ შეარქმევდნენ, იმ პლეადის წევრი, სადაც მისი მეგობარი პიერ კობახიძე, მისი სიყვარულით, თავის პირველ შვილს ბადრის არქმევს; ბაბი, უფროსი და (ფსიქიატრი) და თვით თამარი. თამარის კომპოზიციით შეკრული, სხვადასხვა ფოტოებიდან ამოჭრილი ეს სურათები, ერთი ტოტიდან ამოღებულნი იმზირებთან. აქვეა დისშვილი — მწყაზარი სახის პატარა დარეჯანი (დღეს მეცნიერი-ლინგვისტი), ამ სამეულის ერთადერთი პირმშო. რაოდენ დიდი სიყვარულია ამ კომპოზიციაში. რა სილამაზეა. ამ სურათებით და წიგნებით შემოფარგლულ გარემოში, თამბაქოს ბოლის სასიამოვნო სურნელში.

აი, თამარი.

ლექსიკონებით და წიგნებით დამძიმებულ თაროებში ჩემს წიგნებს ეძებს, რომ დამიბრუნოს. გადმოიღო, რაღაც სხვა ამოკუთვა ძველი, გაქეპილი, გაუვითლებული, ვკითხულობ — „ქართლის ცხოვრება“, სიყვარულით გადაუსვა ხელი, ღიმილით გამოშხედა. მერე მეორე მოკუთვა — „გველის პერანგი“! — დანახვისთანავე წამოვიძახე სიხარულით; კვლავ გამიღიმა. ახლა მე გადავუსვი ხელი უდას მოწიწებით. გამოცემული 1926 წ. უდა-მხატვარ ირ. გამრეკელისა. გადავფურცლე. 1930 წ. ჩემი საკუთრება. თ. სვანი. წიგნი ძველია, მაგრამ სათუთად შენახული — სიამოვნებით წავკითხავდი კიდევ — ვამბობ. პასუხი არ არის. იქნებ არც მათხოვს. არც უნდა მათხოვს. (მინც მათხოვა).

აი, თამარი.

გარს მუდამ ახალგაზრდები ახვევია ე. ი. საუკეთესონი მათ შორის, რადგან მხოლოდ საუკეთესოებს აინტერესებთ უფროსები და შეუძლიათ მათთან მეგობრობა. აკი უძღვნა კიდევ ახალგაზრდა პოეტმა ქალმა ლექსი „მარადი ქალი“, მარად ახალგაზრდა უწოდა თამარს. თვითონაც სწორად იტყვის ხოლმე, „დიან, ახეა“.

აი, თამარი.

მაგონდება ჭუბთასი. ჩენი დამეგობრობის პირველი დღეები, თვეები, წელი. მის ფეხის ხმას ვცნობ, უმალ ჩამოვკრავ გიტარის სიმებს და სიმღერით ვეგებები: „ლამაზების ჭვრის ტუზი ხარ, თამარი!“ იცინის, მუკება და ერთად განვაგრძობთ. ნამდვილად თამარის მსგავსმა შავთვალამ და შავთმინამ აპოვინია იეთიმ გურჯს ეს პოეტური შედარება.

გაშლილი სუფრის ირგვლივ, გიტარით ხელში თავს დაგვტრიალებს სიმღერით „აშაშხანისკენ, სადაც ცლდის ქიშკე დგას ნარიყალა სევდით მზირალი...“ და მისი ზმა, დაბალი, მსუყე, ყველას ვულს გვწვდება. რაინდები სახლში გვაცილებენ. საცაა ინათებს. საცეკვაო სიმღერას აყოლილნი, ჭაკვის ხიდზე ვართ. გრძელმკლავებგაშლილი თამარი „ქართულს“ უვლის.

აი, თამარი.

ისევ ქუთაისი. თამარის პაწაწინა სამკუთხედი ოთახი, თბილისიდან ჩამოსული მისი მეგობრები (ჯერ თეატრის სტუმრები, მერე აუცილებლად თამარის, არ დაგვავიწყდეს, რომ ეს ომის პერიოდია) პოეტები, მუსიკოსები, კრიტიკოსები: ვიქტორ გაბესკირია, დიმიტრი ბენაშვილი, ბონდო კეშელავა, გივი გოგინაშვილი, სხვა დროს ბესო ჟღენტი და ალიკო მაჭავარიანი, პატარა სუფრა. თამარის უზადლო დიასახლისობა, არაფრისგან შექმნილი კერძების კომპოზიცია და შეუდარებელი ფუნთუშები. პირის გემოს ქალს ვეძახი: რა მურაბები, რა მწნილები, ლობიანები, ხაჭაპურები და ყველგან ნიჭი, ნიჭი, ნიჭი და ნიჭი.

აი, თამარი.

თამარი „შევარდენული“, იმდროინდელი საკავშირო სპორტული აღლუმების მონაწილე, სადაც ყველა რესპუბლიკიდან, მხოლოდ ტანკენარ, მათრახვით მოქნეულ გოგონებს არჩევდნენ. მოსკოვში, წითელ მოედანზე ქართველ ქალთა ღამაშ მწკრივში თავისი გრძელი კიდურებით ლაღად მოაბიჯებს.

ჰოდა, განა გასაკვირია, რომ ახლაც რვა ათეულს გადაცილებული ფეხბურთის მატჩებს ახალგაზრდულად გულშემატკივრობს. დღესაც ის, პატარა ჩიტი მესყაია, როგორც მაშინ, როდესაც მისმა აღმზრდელმა სპორტის დიდოსტატმა გიორგი ნიკოლაძემ ამ სახელით მონათლა. თამარი ფეხბურთის ტრფიალი,

თამარი კროსკორდის ტრფიალი.

აი, თამარი.

პეტრე გრუზინსკი მისი ახალგაზრდა მეგობრების ამქარშია. უყვარს პეტრეს ლექსი. რვეულში აქვს გადაწერილი, დრო და დრო გადაშლის და ყოველთვის აღფრთოვანებით კითხულობს. უყვარს მისი ვაჟკაცური ლაღი ბუნება, მაგრამ, ალბათ, ყველაზე მეტად იმიტომ, რომ იგი ქართველ მეფეთა შთამომავალია.

უყვარს ლექსი, თავისას კი მოკრძალებულად მალავს. ბევრი მოაწერდა თავის სახელს მისი „ძველი თბილისის მოზაიკა“-ს:

- „ძველი თბილისი —
- მოედანი,
- ზურნა,
- ამქარი,
- ბანზე ქალები...
- ჩიხტი კოპი —
- წმინდა მამანია,
- ვერძთა ჭიდილი...
- უენობა,
- ღამის თევანი,
- გაშლილი სუფრა
- და ნაკურთხი
- ვაზის მტევანი.

და ა. შ.

ან ეს სტრიქონები რომელ პოეტს არ დაამშვენებდა: „...არც მზეს გავანდე, ვშიშობდი დაწვას, ხანდო ვერ ვპოვე ვერც ვარსკვლავთ შორის, მთვარეს გაყინულს, აბა რას ეტყვი და ნიავი ხომ გუღაა ქორის...“

მისი შემოქმედებითი ცნობრება მსახიობობით დაიწყო. დამთავრა მოსკოვის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტი, დიდი ბატალივი იყო მისი მასწავლებელი, ძალიან ამაუბოდა ამით. შემდეგ თეატრში დაიწყო მუშაობა. ჯერ ბაქოს ქართულ დასში, შემდეგ მარჯანიშვილის, ბოლოს ქუთაისის თეატრში, ყველგან

ცოტა ხნით; მხოლოდ კინომ შემოგვი-  
ნახა მისი ეპიზოდური, მაგრამ დასამახ-  
სოვრებელი სახეები. ტელეკრანმა კი  
სახსოვრად დაგვიტოვა დეიდა ტასო ტე-  
ლევილიდან „ოპერაცია დეიდა ტასო“.  
— მისი არტისტული შესაძლებლობების  
დამადასტურებელი.

აღარას ვამბობ მისი მწერლური ნიჭის  
მრავალმხრივობაზე. დამოუკიდებლად  
და თანავტორებთან ერთად შექმნილი  
პიესები — ორიგინალური და თარგმნი-  
ლი, სცენარები: ქრონიკა, მულტფილმი,  
მხატვრული ფილმი. ბევრმა დღის შუქი  
იხილა, ბევრიც უჭრაში ჩაკეტილი დარ-  
ჩა. მის ძირითად მთარგმნელობით მოღ-  
ვაწეობაში ავტორების ჩამოთვლაც საკ-  
მარისია: ი. ერენბურგი — „პარიზის და-  
ცემა“, ა. ვინოგრადოვი — „დროის სა-  
მი ფერი“, „პაგანიანი“, პრუსი — „თო-  
ჯინა“, ტ. ბრეზა — „ბალთაზარის ნადი-  
მი“ და სხვანი.

მწერალი-მთარგმნელი უპირველესი  
განმანათლებელია ერისა.

და ასეთ ქალბატონს კავშირის წევ-  
რობისათვის არასდროს შეუღია მწერა-  
ლთა კავშირის კარი.

აი, თამარი.

ალერსით ვფურცლავ „გველის პე-  
რანგს“. თვალს ხედება ხმარებიდან გა-  
მოსული ბევრი სიტყვა, განსაკუთრებით  
სიტყვა არასოდეს, რომელსაც თამარი (და  
არა მარტო ამას) ჯიუტად და ერთგუ-  
ლად იყენებს ქართულ საუბარში და მი-  
სი ერთპიროვნული ბრძოლა ენის სიმ-  
დიდრის შენარჩუნებისათვის ზოგში, იქ-  
ნებ, ლიმისლაც იწვევს, მაგრამ თამარს

ეს არ აშინებს.

აი, თამარი.

ახლა ფეხის ტკივილისგან შეწუხებუ-  
ლი, უძილობისგან დაღლილი ისტორი-  
ულ მოთხრობას წერს: ვახტანგ მეფის  
დროს უტრიალებს; მისი მუზა სულ  
საქართველოს ბედს დაჰფარფატებს  
თავს.

აი, თამარი.

ამა წლის 25 აგვისტოს, მის დაბადე-  
ბის დღეს ვუძღვენი ეს ჩემი ჩანახატი.  
ვუთხარი, რომ მიყვარს მისი მეოცნებე  
ხასიათი, რომლითაც ის, ვით პატარა  
გოგონა, თავისი საკუთარი ზღაპრის  
გმირი დღესაც ცხენით დაჰქრის საყვარ-  
ელი რაქის და სვანეთის მთებსა და  
მინდვრებში.

რაქული სიმღერით „ელენდური-მე-  
ლენდური“-თ.

2 ოქტომბერს დაგვტოვა... არ დაწო-  
ლილა, ფეხზე გადაიტანა მძიმე ავადმ-  
ყოფობა. „ხეები ზეზეულად ცვდებიან-ო“  
ამბობდა და შეასრულა კიდევც.

აი, ეს იყო თამარი.

და, აჰა „გველის პერანგის“ თავფურ-  
ცელზე მისი ღამაში ხელწერით მიწე-  
რილი: „ვაფიცებ უველა ჩემიანს უკუნი-  
თი-უკუნისამდე არავის ათხოვთ ეს წი-  
გნი“ თამარ სვანი. 1988 წ.

ამით მან უველა ქართველს ფიცი ჩა-  
მოგვართვა — გავუფრთხილდეთ საქარ-  
თველოს, ერთგული ვიყოთ საქართვე-  
ლოსი.

ვემშვიდობები საყვარელ ადამიანს,  
დიდებულ ქართველ ქალს თამარ სვანს.

## „თქვენში ჩემს მზოგლებს ვხედავ...“

ერთ დღეს, როდესაც აკაკი სორაეას სახელობის მსახიობთა სახლში ექსპერიმენტული თეატრის „მერმისის“ სპექტაკლი „მუსუსი“ გადიოდა, რამდენიმე ხანდაზმული ადამიანი, ღიღი მოკრძალებით მივედით თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარის მოადგილესთან ბატონ გურამ ანობაძესთან, რათა მთაწმინდის მართხელა პენსიონერებისათვის მოეცათ უფლება უფასოდ დასწრებოდნენ სპექტაკლს. მან კეთილი ღიმილით შემოგვხედა და გვითხრა: რა თქმა უნდა, როცა გენებოთ და რამდენიც ისურვებთ დასწრებას, თქვენთვის მსახიობთა სახლის კარები ყოველთვის ღია იქნებაო. თან დასძინა:

— ვეტარანებს უნდა მოვეფეროთ, როცა თქვენ გიცქერით, თქვენში დედაჩემს, მამაჩემს და ჩემს თავსაც ვხედავ, მეც ხომ მოვხუცდები.

იმ დღეს 47 პენსიონერი დაესწრო სპექტაკლს და დიდად გავიხარეთ. რა თქმა უნდა, უღრმესი მადლობა მოვახსენეთ ამ სახლის ხელმძღვანელებს.

მეორე დღეს კონცერტზე მიგვიწვიეს.

ჩვენი ურთიერთობა ამ შესანიშნავ, გულთბილ ადამიანებთან დღესაც გრძელდება. მათი შემწეობით ამ სახლის კაფე-ბარ „დურუჯში“ ბინა დაიდო ქალთა საქველმოქმედო საზოგადოება „მანდილოსნის“ მიერ მოწყობილმა უფასო სასადილომ, რომელიც 350-ზე მეტ უმწეო ადამიანს ემსახურება. ამისათვისაც დიდი მადლობა მათ.

შრომის ფედერაციის მთაწმინდის რაიონულმა კომიტეტმა, ამას წინათ გადაწყვიტა შეექმნა სცენისმოყვარე ხანდაზმულთა თეატრი. დახმარებისათვის მივმართეთ ბატონ გურამ ანობაძეს. მან მიგვიყვანა თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარის პირველ მოადგილესთან ბატონ ანზორ ქუთათელაძესთან და გააცნო ჩვენი განზრახვა (იქვე ხელოვნების სხვა მუშაკებიც იყვნენ). გავიხარეთ, როცა მათ მოეწონათ ჩვენი თაოსნობა და დახმარებაც შემოგვთავაზეს.

მჯერა და მწამს, თუ ასეთი გულკეთილი ადამიანები მომრავლდებიან, ეგებ რამე ეშველოს ჩვენს გაუბედურებულ ხალხს.

აქვე გვინდა ვთხოვოთ ხანდაზმულ სცენისმოყვარეებს, გამოგვეხმაურონ და მიიღონ მონაწილეობა ჩვენი ჩანაფიქრის გან-



ხორციელებაში (ლეონიძის ქუჩა № 2, მთაწმინდის გამგეობის ცენტრში).

ვეტერანებმა ამ პატარა წერილით გვინდა გამოვხატოთ ჩვენი გულწრფელი მადლობა იმ კეთილი ადამიანების მიმართ, ვინც ასეთი ქცევით სიცოცხლეს გვიხანგრძლივებს. ვუსურვებთ მათ, ხანგრძლივ სიცოცხლეს.

ალექსანდრე არობელიძე,

შრომის ფედერაციის მთაწმინდის რაიონული კომიტეტის თავმჯდომარე,  
ქურნალისტთა ფედერაციის წევრი.  
„მუშლი მუხასა“ № 8  
15 ივლისი, 1997



საქართველოს სახელმწიფო თეატრი

ლევან მილორავა

## ს ს ა რ ტ უ ლ ე ბ ი

I.

მათხოვრად იქცა მწერალი,  
ხელგაწვდილია მხატვარი...  
ქვეყნად ზეობს და პარპაშობს  
ქურდი, ყაჩაღი, ახვარი!..

II.

გაველურების გზას დავადექით,  
კულტურა გვექცევს ლამის ქიშერად...  
ჭუნგლებში მხეცთა ღრენას და ღმუილს  
აღბათ. აღვიქვამთ მალე სიმღერად!..

III.

ზვიდან ვილაც კვლავ გვიკოჟინებს  
ვწეროთ პიესა, ვდგათ სპექტაკლები!..  
უგუნურ მამლარს, აღბათ, ჰგონია  
ის შეფეა და ჩვენ კი მასხრები!..

IV.

ულვთო საღიში, მკვლელობა ძარცვა,  
პატივის აურა, სიშიშვლე სქესის,  
ქვეყნის დაღუპვას რომ მოასწავებს,  
ისე დავეცით, ეხეც არ გვესმის?!..

V.

თუ ხელოვნებამ დაჰკარგა აზრი,  
თუ ლექსი იქცა უგემურ ჩირად, —

ეს ნიშნავს ერის სულიერ სიკვდილს,  
დგომას პირქუში სამარის პირად!..

VI.

მლიქვნელობით და მამებლობით  
ვერ დამკვიდრდება თავისუფლება...  
ჩერ კაცი რად ღირს ჩვენს უფმურ  
ღროში  
და კაცის კაცი რაღა იქნება?!..

VII.

უაზრო წივილ-კივილი  
ზოგს თუ მუსიკა ჰგონია,  
მაშინ ის მაინც აგვისხნან,  
სხვა რაა კაკაფონია?!..

VIII.

თეატრის ხელმძღვანელებად  
კაცებს ნიშნავენ რანგებით...  
ვინძლო, ამ მცირე შენიშვნას  
მოექცევიან გაგებით:  
თეატრს მორანგე კი არა,  
დამფულბეელი სჭირდება,  
თორემ რანგებით არტისტებს  
ცოლ-შვილი დაუპურდებათ?!..

თბილისი, 1997 წელი

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

№ 4—5, (223—224) 1997 г. Тбилиси

ტექნიკური რედაქტორი  
ნელი თვაური

კორექტორი  
მარინე ვახაძე

გარეანის პირველ გვერდზე: სოსუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართული თეატრის მსახიობი ნორა ყიფიანი.

სცენა თბილისის მუსიკალური თეატრის სპექტაკლიდან „სამიროს მატყუარა“.

გადაეცა წარმოებას 5/V

ტელმოწერილია დასაბეჭდად 6/VIII

სააღრიცხვო-საგამომცემლ. თაბანი 6,5

ნაბეჭდ. თაბანთა რაოდენობა 6,5

შეკვეთა № 283

ტირაჟი 500

ინდექსი 76143

ფასი სახელმწიფოებო

რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ. ლეონიძის ქ. № 11-ა. ტელ. 99-90-93

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა,  
თბილისი, ძ. წინამძღვროშვილის ქ. № 133.



Կր 139/3