



F567
1997

1997
№ 6


თეატრი და ცხვენება

სახელმწიფო იუბილარი

გიგა
ლორთქიფანიძე

70

F567
1997



თეატრი და ცხოვრება

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი

გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ვასილ კიკნაძე,
მანია კობახიძე,
ნათელა შრუშაძე,
რომანო სტურუა,
ნინო შვანვირაძე,
თამარ ჩხეიძე,
თამაზ ჰილაძე.

6

1997

ნოემბერი
დეკემბერი

1919—1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950—1990 „თეატრალური მოამბე“



შინაარსი

პიკა ლორთქიფანიძე — 70

პასილ კიკნაძე — გიგა ლორთქიფანიძე	8
ედუარდ შვიპარდნაძე — ჩემო გიგა	13
პაპუა ამირაჯიბი — „მეოთხე განზომილება“	14
მილოცვები (ნ. ლ. დემენტიევა, ო. ეფრემოვი, გ. უორდანი, გ. ვოლჩევი, ა. სვობოდინი, ბ. პოიუროვსკი, ვ. შადრიანი, ა. კალიაგინი, რ. მერაბოვი)	15
ნადია შალუბაშვილი — მოუსვენრობა	21

პორტრეტები

ნინო მახაპარიაძე — თეატრალური დუეტი: ნინო კასრაძე — ზაზა პაპუაშვილი	23
ზაზა მახაპარიაძე — რეჟისორი თეატრში ბრუნდება	31
რუსულან ქუთათაძე — მას, გვიყვარდეს აბესალომი! (დ. სასრული)	37

მეშუაობები

გიგა ჯაფარიძე — სადაც საჭირო ვიყავი (გაგრძელება)	51
--	----

ისტორია

მანანა თეგვაძე — სცენური სივრცის პრობლემა ს. ახმეტელის შემოქმედებაში (დასაწყისი)	69
--	----

თეორია

ანდრეევიჩ აბრამოვი — სისასტიკის თეატრი	79
შანა თოძიძე — რეჟისორთა ნოვატორული ხერხები	90
ბრიგოლ რობაქიძე — კენტავრები (ნაკვეთი დრამიდან „კარდუ“)	97
მანია კიკნაძე — გრ. რობაქიძის ერთი პიესის შესახებ	97
ეპა ცხადაძე — გრიგოლ რობაქიძის დრამები სცენაზე	101
ნ. ყიფიანის ღირსების ორდენით დაჯილდოების შესახებ	102
აფსაბაშვილი ნიკიტაბაშვილი — სახელგანთქმული მსახიობი	111
თეონა ტაბატაძე — გრიგოლ ტყაბლაძე—90	117
მერი პატარაქლიშვილი — ილია ქავთაძის სახლ-მუზეუმში	120
პასილ კიკნაძე — ჩვენი ჩუმი და მოუსვენარი კოტი!	122
ა. ნინიკაშვილის ღირსების ორდენით დაჯილდოების შესახებ	123

ვასილ კიკნაძე

დიდი ხელოვნების გზით

ვინც პირუთვნელად გადაავლებს თვალს თეატრის უახლეს ისტორიას, არ შეიძლება არ დაინახოს გიგა ლორთქიფანიძის განსაკუთრებული ღვაწლი.

ეს განსაკუთრებული მრავალმხრივია. იგი მოიცავს ძიებათა და პრობლემათა მრავალ სპექტრს. ყველას ერთად კი სათუძღვლად უთევს ერთნაირი თენიმენის თავისებურება, შემოქმედებაში ერთნაირის გამოვლინის ათასი ენა და საშუალება არსებობს. თავად ხელოვანს ბუნება არის მისი გარანტი. იმის განმსაზღვრელი, რაც მხატვრულ ქმნილებაში ილინობა, მაგრამ ეს ბუნება ზოგჯერ იერ პოულობს თავის ათეკვატორ გამოხატულებას. საჭიროა ათასი ხელოვანი და ახილოაი. ცნობიერი და ქვეცნობიერი პროცესების ერთობლიობა. რომ მოხდეს ერთნაირი კოდის „მხატვრული გაშფოთვა“. მისი რეალიზაცია.

სწორედ ამგვარ მოვლინასთან გაიქცა საქმე გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებაში. რეისორის პირუთვნული რეპერტუარი, მისი მსოფლგანცობა, სამყაროს მისიული ხედვა. ზუსტად გამოვლინდა შემოქმედებაში. ყველაფერი. რასაც ჩვენ სიყინაზი გვიბოაოთ ჩართულია. — ჩართული კაცის სულის. მისი პოზიციის გამოვლინაა. იგი მოიცავს არამხოლოდ ჩართულ რეპერტუარს, არამედ უცხოურსაც. სწორედ ძლიერი შანაგანი ერთნაირი ენერჯია ვართაქმნის და თავისათ აქვეყნს უცხოურსაც. ვანა ახმეტაილის „ანზორი“ და „ყაჩაღები“ ჩართული სპექტაკლები არ იყო? ასევე ჩართულად ვანიცობოთა ვ. ლორთქიფანიძის „სირანო დე ბერკერაჟი“ და „ასი წლის შემდეგ“. ჩვენ ბონიერა მყარობლები იყავით ამ სპექტაკლებისა, რათვან გვათავლებდა არა რუსი დეკაბრისტების ბედი ან სათრანგეთის ცხობიერება. არამედ ჩვენს ერთნაირი სატყეობარი. ამ ასოციბრღეშობდა 1832 წლის შეთქმულებაც და ბეერი სხვა რამეც, რომე-

საქართველო
მეცნიერებათა
ბიბლიოთეკა

ლიც ჩვენს სულში ბოულობდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეების გამოძახილს. ჩვენ გვესმოდა ჩვენი წინაპრების ტკივილით აღსავსე ხმები, რომლებიც აფხიზლებდნენ თანამედროვეთა გონებას, მოგვიწოდებდნენ წუთ-თაც არ შეგვეწყვიტა თავისუფლებისათვის ბრძოლა. ეს იყო სულის გამამხნევებელი გადმოძახილი შორეულ წარსულიდან, თუმცა უცხო ქვეყნის შვილთა ნათქვამი, მაგრამ ქართველი რეჟისორის მიერ გააზრებული და ქართველი კაცის სულისათვის თანახმიერი გადმოძახილი. ასე გადმოდიან თანამედროვეობაში ასტორიული გმირები ჭეშმარიტად თანამედროვე რეჟისორის ხელით. სცენაზე ყველაფერი თანამედროვეობით სუნთქავდა და ცოცხლობდა, თანადროული იყო სპექტაკლის გადაწყვეტაცა და არტისტული ლექსიკაც, რეჟისორული გამოთქმისა და საერთოდ ყველაფერი. რასაც ჩვენ სტილურ თავისებურებას ვეძახით. ვერავითარი ნოვაციები ვერ უშველის სცენას, თუ აზრი არ არის თანადროული. სცენაზე მარადიული და ღირებულება ის. რაც მაყურებლისათვის არის ახლობელი. ეს თითქოს ანბანური ჭეშმარიტებაა. მაგრამ თეატრში იშვიათი ხილია, როცა ემოციურად განიცდება წარსულის ცხოვრება.

სიხარულით მივდიოდით რუსთაში სპექტაკლებზე. მივდიოდით იმიტომ, რომ იქ ნამდვილ ხელოვნებასთან შეხვედრა გველოდა. სახეიმი იყო სცენაც და ცხოვრებაც. თანამოაზრეთა თეატრი თავისი დიდი არტისტული პოტენციალით რეჟისორის აზრითა და ემოციით იყო დამუხტული. ყველანი ერთობრად იყვნენ შეკრულნი, ერთიანი იყო მათი ინტერესები. მსახიობთა ასეთი გაერთიანებები მხოლოდ კონტლიქტებისა და თვითდამკვიდრებისათვის ბრძოლის პერიოდში ხდება ხოლმე. სწორედ ასეთი სიტუაცია იყო მაშინ. 1967 წელს, როცა მარჯანიშვილის თეატრს გამოეყო ახალგაზრდა მსახიობთა ჯგუფი და რუსთაში წაიდა, უცნაურია ბოლო ჩივინი თეატრის ისტორიისა. კონტლიქტი საფუძვილი გახდა ბევრი ახალი თეატრის შექმნისა. რუსთაშილის თეატრში კონტლიქტის (1926—28) შედეგად შეიქმნა მარჯანიშვილის თეატრი. ხოლო მარჯანიშვილის თეატრში კონტლიქტის გამო — რუსთავის თეატრი.

მარამ ადამიანთა ჯგუფებსა და მათ ნერვებში გადაიარა ყოველივე. ქართველობმა სამკვიდრო-სასიკეთესო ბრძოლა იცავით, როცა საქმე საკუთარი ბოზიციის დაცვას ეხება. მხოლოდ რადიკალიზმში! მხოლოდ უკიდურესობა! სხვა არავითარი მითი „ოქროს“ შუა ხაზის შესახებ. ასეთა ჩივინი ბრძოლის ლოგიკა. რუსთაელის თეატრის პირველი კონტლიქტის მონაწილენი თითქმის ოცდახუთი წელი ერთმანეთს თეატრში არ დადიოდნენ. ისი გართავიკალა მარჯანიშვილი და ისი დაიღუპა ახმეტელი, რომ ერთმანეთის სპექტაკლები აღარ უნახავით.

რათაც რელიგიურ ფანატიზმს მიაგავს ხოლმე ქართველთა დაპირისპირება. უცებ ყველას ავიწყდება რელიგია. ავიწყდებათ, რომ

ქრისტიანები არიან. ეს მარტო წარსულს როდი ეხება, აგერ, ახლანასაც ასე იყო, როცა ქრისტიანები ერთმანეთს დავერიეთ და სამოქალაქო ომი გაჩაღდა. სად გაქრა ქრისტიანობის ძალა? აკაკი წერეთელი შემთხვევით არ წერდა: „როდესაც გარეშე მტერი დროებით მოგვშორდა, ხალხმა დაჰკარგა ზნეობა და ქრისტიანობისაც მხოლოდ გარეგნული ფორმა შეგვრჩა და შინაარსი კი დაეკარგეთ!“.

როგორ თანამედროვედ ქდერს დიდი პოეტის სიტყვები!

დიახ, საოცარი იყო 20-იანის წლების თეატრალური კონფლიქტი. არც რუსთავეის თეატრი წარმოქმნილა იოლად, მახსოვს კულტურის სამინისტროში გამართული დებატები.

1967 წლის 27 იანვრის კულტურის სამინისტროს კოლეგიის გაფართოებულ სხდომას ო. თაქთაქიშვილი თავმჯდომარეობდა.

სხდომაზე იხილებოდა კ. მარჯანიშვილის თეატრში შექმნილი კონფლიქტის საკითხი. სხდომაზე სიტყვით გამოვიდა 19 კაცი, აქედან დღეს 14 ცოცხალი აღარ არის.

აღარ არის ცოცხალი მონაწილე 14 მსახიობი!

ტრაგიკულია ადამიანთა ბედი!..

სტენოგრაფიულმა ჩანაწერებმა შემოგვინახა კონფლიქტის ისტორია. ჩვენი საუბრის თემა არ არის მისი სრული ანალიზი. ამჯერად გვინტერესებს მხოლოდ გიგა ლორთქიფანიძის გამოსვლა. დროის გადასახედიდან კარგად ჩანს მისი სახე. მიუხედავად იმისა, რომ უფროსი თაობის გიგანტები უტევდნენ მას, იგი მაინც საოცარი მოთმინებით ინარჩუნებდა სულიერ წონასწორობას, ადვილი არ იყო ბოლომდე მოთმენა და მოსმენა იმ ბრალდებისა, რომ თითქოს იგი ნაკლებად ზრუნავდა მათზე. პირიქით კი იყო. „თუკი რაიმე წინასწარ განზრახვა მქონდა თეატრში — ამბობდა გიგა ლორთქიფანიძე, — ეს იყო სურვილი, უფროსი თაობის მსახიობები კიდევ ერთხელ წამომეწია მარჯანიშვილის თეატრში. იგივე „ლალატში“. მინდოდა გამობრწყინებულიყო ნიჭი ვერიკოსი. ვასო გოძიაშვილის, ალ. ომიძის, (ჩვენ დაეუმატებთ, აკ. ხორავასი — ვ. კ.). როდესაც ჩვენ მოსკოვში გასტროლებზე მივდიოდით, მიგვექონდა „კახაბერის ხმალი“, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, არ მჭირდებოდა „ლალატის“ წაღება, მაგრამ სწორედ იმის გამო, რომ 1962 წელს ჩვენ ისე წავედით გასტროლებზე ვ. გოძიაშვილი, ა. ომიძე, ა. კვანტალიანი არ იყვნენ რეპერტუარში, ამიტომ შევიტანეთ საგასტროლოდ „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“ და „ხეები ზეზეურად კვდებიან“, თორემ მე არ ვთვლი ამ სპექტაკლებს დიდ რეჟისორულ მიღწევად, მაგრამ ამ სპექტაკლებში იყო ორი გენიალური არტისტი და მე, როგორც ქართველ კაცს და ქართველ ხელოვანს აუცილებლად მიმაჩნდა მათი ჩვენება მოსკოვში.

როდესაც საკითხი დადგა ოპერის თეატრში ჩატარებულიყო ვასო გოძიაშვილის იუბილე. სალამოს რეჟისორობა მე დამევალა. იუბილე ჩატარდა უმაღლეს დონეზე. გიგა ლორთქიფანიძემ საბოლოო

სიტყვაში თქვა: „მე უამრავი ნაკლი მაქვს, მაგრამ რაც ვარ, თქვენ როგორ შეაფასებთ ჩემს რეჟისორულ მოღვაწეობას, ამას დიდი მნაშვნელობა აქვს ჩემი ცხოვრებისათვის“.

ჩანს, რომ ვ. გომიაშვილზე იმოქმედა გიგას ემოციურმა და მართალმა სიტყვამ. გაიმართა ასეთი დიალოგი:

გომიაშვილი — რამდენი წელია მარჯანიშვილის თეატრთან ხარ დაკავშირებული?

ლორთქიფანიძე — 16.

გომიაშვილი — ჩემგან, როგორც აქტიორისაგან, თუ გაგივიათ საყვედური?

ლორთქიფანიძე — მოხდა. ისე, რომ თქვენ ჩემთან ორჯერ ითამაშეთ.

გომიაშვილი — ისიც ძველი რაღებით.

ლორთქიფანიძე — ეს არის ჩემი უბედურება, რომ ამხელ: მსახიობი ორჯერ შემხვდით.

გომიაშვილი — თქვენ რომ ლაპარაკობდით, მე კინალამ ვიტირე, თავი სოციალიზმში კი არა კომუნისმში მეგონა“ — თქვა იუმორით ვასო გომიაშვილმა.

ვასო გომიაშვილის სიტყვაში უკვე იგრძნობოდა ერთგვარი სირბილე და კონფლიქტის მიხედვების სურვილი.

მაგრამ კონფლიქტი მოხდა, თეატრი გაიყო. გავიდა წლები და ვასო გომიაშვილმა მარჯანიშვილელთა შორის ერთ-ერთმა პირველმა გადადგა ნაბიჯი შერიგებისაკენ.

მალე აღსრულდა კრებაზე გიგა ლორთქიფანიძის ნათქვამი, მარჯანიშვილის თეატრში კიდევ დავბრუნდებით. თეატრს დაუბრუნდა თავისი ახალი „რუსთავეური“ რეპერტუარით.

ეს იყო რეჟისორის ცხოვრების ახალი ეტაპი.

ამ კონფლიქტებში ბედნიერება იყო ისიც, რომ ისტორიულად დადხანს არ გაგარძელდა და საბოლოოდ მოხდა შერიგება. გიგა ლორთქიფანიძის ბიოგრაფიაში კვლავ გამოჩნდა მარჯანიშვილის თეატრის სახელი.

მაგრამ რაკი რუსთავეის თეატრით დავიწყეთ საუბარი, დავუბრუნდეთ ლორთქიფანიძის „რუსთავეურ პერიოდს“.

მას შემდეგ აგერ ოცდაათი წელი გავიდა. რამდენი სპექტაკლი არ მინახავს, მათ შორის საუკეთესოებიც, მაგრამ მაინც სულ სხვა იყო ვ. კოროსტილოვის „ასი წლის შემდეგ“. იგი კლასიკური სისადავითა და სიბრძნით იყო აღსავსე. რაღაც ღრმად სევდიან, შეფარულ, რომანტიკულ საბურველში ისახებოდა სცენური პორტრეტები. ყველაფერს პოეზიის შუქი ადგა, თანაც მწუხრის ქამის პოეზიისა, როცა მზე უკვე თითქმის ჩადის და უკუნი ღამე უნდა დადგეს. ქვეყანას გადაეფინება სიბნელე, როცა დეკაბრისტებს ჩამოახრჩობენ, როცა უკანასკნელი იმედი მიიწურება მათი გადარჩენისა. უყურებდით სპექტაკლს და გული გეკუმშებოდათ, სუნთქვა გეკ-

როდით, ყელში რაღაც ბურთივით გეჩხირებოდით, თითქოს თქვენ-
ულს, თქვენთვის ახლობლებს ეთხოვებოდით, ეთხოვებოდით სამუ-
დამოდ, მაგრამ იყო კი იდეისადმი გამოთხოვება? არა და არა, —
იდეა იმარნებოდა თქვენს გულში, რათა შემდეგ განახლებულიყო,
აღორძინებულიყო. ხალვლიახი სპექტაკლის შემდეგ გრჩებოდით
რწმენა, რომ „გათენდება დილა მზიახი და ყოველსა ბინდს ის გა-
ნანათებს“.

მზიანი დილის იმედით იბრძოდა რეჟისორის სპექტაკლები და
ეს იყო სწორედ „სულიერი დისიდენტიზმი“.

გ. ლორთქიფანიძის შემოქმედება მდიდარია „სულიერი დისი-
დენტიზმით“. რომელი ერთი სპექტაკლი უხდა დავასახელოთ. მახ-
სოვს რა აურზაური გამოიწვია თვით „მე, ბებია, ილიკო და ილა-
რიონმაც“ კი. ახლა ყველაფერზე ლაპარაკი ადვილია, მაგრამ თუ
კაცს ისტორიზმის გრძობა არ ღალატობს, არ შეიძლება დაივიწყოს
თუ რა ხდებოდა, როცა ნოდარ დუმბაძის სამყარო შემოდიოდა ქარ-
თულ თეატრში. ეს იყო სრულიად ახალი, გახსხვავებული მხატვრუ-
ლი სინამდვილე, რომლის მსგავსს არ იცნობდა ქართული თეატრი.
სცენაზე მოდიოდა ახალი ქართული ტიპები, საოცრად ლაღი, უშუა-
ლო, სისხლსავსე, იუმორითა და ხალისით სავსე, ცრემლნარევედ
ტიკვილიანი, ადამიანი. თითქოს პირდაპირ ცხოვრობდნენ, სოფლის
ორღობეებიდან და მინდვრებიდან, ქალებიდან და ოდა სახლებიდან,
სოფლური სამყაროს კიდევანიდან დაბრულიყვნენ, რათა ქართულ
თეატრში მოეტანათ ახალი ცხოვრება. ეს იყო ძლიერი ნაკადი, ანუ
ახალი ტალღა, რომელმაც სულ სხვანაირად დაანახა სოფელი ქა-
ლაქს. მასში აღმოაჩინა მანამდე გახუცდელი და დაუნახავი სამყა-
რო. რომელსაც მოჰქონდა რწმენა და ჯანსაღი სული. ძნელია გადა-
ჭარბებით შეაფასო ამ პროცესის მნიშვნელობა. ვინა თქვა, რომ ეს
არ იყო თავისებური ბრძოლის ფორმა საბჭოური ადამიანის სტან-
დარტიზაციის წინააღმდეგ? განა ამ ახალი მხატვრული სამყაროს
გარეშე წარმოიდგინება უახლესი ქართული თეატრის ისტორია სა-
ერთოდ და მარჯანიშვილისა კერძოდ? გიგა ლორთქიფანიძემ კარები
გაუღო ამ ახალ დინებას, მისმა ხალასმა ნიჭიერებამ დაამკვიდრა იგი
სცენაზე, მოუძებნა ფორმა. ნ. დუმბაძის ყველა მნიშვნელოვანი ნა-
წარმოების პირველი ინტერპრეტატორი გ. ლორთქიფანიძეა. თუმ-
ცა იგი არ იყო მხოლოდ რეჟისორული გადაწყვეტის ავტორი. უფ-
ლო ფართო იყო მისი როლი დუმბაძის ნაწარმოებთა პოპულარიზა-
ციაში. არსებითად სწორედ თეატრმა აქცია ნ. დუმბაძე ასე პოპუ-
ლარული. ყოველ შემთხვევაში, თუ ეს დებულება საკამათოა, მაინც
ნომ განსაკუთრებულია თეატრის როლი ნოდარ დუმბაძის შემოქ-
მედებაში?

ესეც უნიკალური შემთხვევაა ქართული მწერლობისა და თე-
ატრის ისტორიაში. მე არ ვიცი სხვა შემთხვევა, რეჟისორის მყუდრე-
ბელი მკითხველად ექცია მწერლის ქმნილებისა და პირიქით (მკი-

თხველი — მაყურებლად), თუ რაიმე ანალოგიაზე, თუმცა არა ზუსტსა, მაგრამ მაინც ანალოგიაზე შეიძლება ლაპარაკი, ისევე გიგა ლორთქიფანიძის ძავალითს ესება. მისმა ფილმმა „დათა თუთაშხია“ უცებ გააერთიანა ძვითხველი და მაყურებელი. მაყურებელი დაიძრა წიგნისაკენ და ძვითხველი ეკრანისაკენ. აქ სულაც არ არის ლაპარაკი იმაზე, რომ ქ. აძირეჯიბის რომაძის თითქოს ძანამდე აკლდა ძვითხველი. არა, აქ სულ სხვა ფენომენზეა ლაპარაკი. როცა ლიტერატურული გმირი ადამიანის მხატვრულ წარმოსახვაში შექმნილი სახე პოულობს რეალურად ხორცშესხმულ ადევკატურ ხატს. ასეთი იდენტიფიკაცია არაპარტთ ზრდის გმირის ზემოქმედების ძალას, არააქედ ქმნის ორეულს, თავისებურ პროტოტიპს, რომელიც ცხოვრებაში აკომპლენს სიცოცხლეს.

ეს მარადიული სიცოცხლეა!..

ოთარ მელეხიეთუხუცესს სხვა რომ არაფერი შეექმნა, ეს ერთი სახეც საკმარისი იქნებოდა დიდი არტისტული სიცოცხლისათვის.

ასეთია გიგა ლორთქიფანიძის „დათა თუთაშხიას“ სიცოცხლეც.

წერილში „სულიერი დისიდენტის“ საკითხს შევეხეთ. აქ ლაპარაკი არ არის რეჟისორის ერთ თუ ორ წარმოდგენაზე, არამედ მის საერთო მოქალაქეობრივ პოზიციაზე, მსოფლმხედველობრივ პრინციპზე. რეჟისორის მთელი შემოქმედება აღსავსეა ფიქრით „ქართლის ბედზე“, იგი ვლინდება სხვადასხვა ფორმით: ზოგჯერ რომანტიკული ოცნებებით, ზოგჯერ ყოფითი რეალისტური სახეებით, ზოგჯერ შეფარული ასოციაციების გზით, მაგრამ ყოველთვის იგონებოდა ტკივილი ადამიანის ბედზე.

მაგონდება ვიქტორ გაბესკირიას პიესა „უფსკრულთან“. საბჭოთა სისტემაში სპექტაკლებს კულტურის სამინისტრო „იბარებდა“. მათოდ მას შემდეგ შეიძლებოდა წარმოდგენის საჯაროდ ჩვენება. ამის გარდა პარტერში გამოყოფილი იყო ცენზორის ადგილიც. ეს იმასათვის, რომ არც სამინისტროს ენდობოდხენ ბოლომდე. ინფორმაცია სხვადასხვა არხებით უნდა მისულიყო ზემდგომ ინსტანციებში. ასე რომ, კონტროლის საკმაოდ ძლიერი მექანიზმი იყო შექმნილი. იგი სხვადასხვა ძალით მოქმედებდა სხვადასხვა ეტაპზე. სხვა იყო ზემოდან რეაქციის ხასიათი 70-იან წლებში და სულ სხვა 90-იან წლებში.

და აი 1953 წელს მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა ვ. გაბესკირიას „უფსკრულთან“. სპექტაკლი გ. ლორთქიფანიძემ დადგა. პიესაში მოთხრობილი ამბავი დიდად არ გამოირჩეოდა თავისი ანტისაბჭოურობით, მაგრამ გამთბარი იყო ადამიანური ლირიზმით და ფსიქოლოგიური სიმართლით. შესანიშნავ აქტიურულ სახეებს ქმნიდნენ შალვა დამბაშიძე და სესილია თაყაიშვილი. წარმოდგენაში ერთ-ერთი ტრაგიკული მომენტი იყო ბავშვის ავადმყოფობა. საჭირო იყო პენიცილინის შოვნა ბავშვის გადასარჩენად. ეს წამალი მაშინ ახალი ხილი იყო, ძნელად იშოვებოდა. დატრიალდნენ ოჯახის

წევრები, ახლობლები, მაგრამ ვერ იშოვეს. მხოლოდ ის დაადგინეს, რომ ორიოდე ფლაკონი ყოფილა გაღასახული, ვაითუ მთავრობის რომელიმე წევრს დასჭირდესო. არადა, უწყალოდ ბავშვი იღუპებოდა. სიტუაცია დაძაბული იყო. მაყურებელი დელავდა. პიესის ჩანაფიქრისა და რეჟისორული გადაწყვეტის მიხედვით ბავშვი უნდა დაღუპულიყო, რათა უფრო ძძაფრად წარმოჩენილიყო მთავრობის კრიტიკა. ამას სპექტაკლის მხატვრული ლოგიკა მოითხოვდა.

წარმოდგენის გასინჯვის შემდეგ შეაჩერეს, ნება არ დართეს საჯაროდ ეჩვენებინათ. მოითხოვეს ფინალის ჩასწორება. საქმე იქამდე მივიდა, რომ წარმოდგენას გასასინჯად ბიურო დაესწრო. პირველმა მდივანმა ვ. მუჟანაძემ პრობლემა მარტივად, პრიმიტიულად ახსნა: „ცოდვია ბავშვი, ნუ მოვკლავთ, უნდა გადავარჩინოთ“. თქვა და მისივე წინადადებით რომელიღაც გმირს სცენაზე უნდა შემოეტანა სასინჯარო ამბავი — წამალი ვიშოვეო. ამით ყველაფერი თავუქულმა დგებოდა.

თითქოს ეს რაღაც განსაკუთრებული შემთხვევა არ იყო, მაგრამ ამგვარ მოვლენებთან ბრძოლა დიდი მოქალაქეობრივი გაბედულება იყო.

ასეთი შემთხვევები ხომ თითქმის მუდამ თან სდევდა გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედებას.

გიგა ლორთქიფანიძე იმითაც გამოირჩევა, რომ იგი წავიდა რთული გზით. ჩვენ რთულ გზას ვუწოდებთ, როცა რეჟისორის რეპერტუარში უპირობესად ქართული პიესები სჭარბობს. კარგად მესმის, რომ უცხოური პიესების დადგმა ზოგიერთებს სულ ტყუილად ჰგონიათ ადვილი, უმაღვე იჩენს ხოლმე თავს პროვინციალიზმი, მაგრამ ჩვენ სხვა სირთულეს ვგულისხმობთ. ნაკლებია არჩევის საშუალება, ზოგჯერ გარკვეულ მხატვრულ კომპრომისებზე წასვლა უწევს რეჟისორს. აქ მეტია ნაცნობი სახეების საზოგადოებრივი კონტროლი და სხვა, მაგრამ მაინც ეს არის ყველაზე სწორი გზა ეროვნული თეატრის განვითარებისა. ამგვარი მოვლენის შესახებ აკაკი წერეთელი ამბობდა: „ჩვენ ვიცით, რომ შექსპირთან და სხვა დიდ უცხოელ დრამატურგებთან შედარებით ქართული პიესები წყალია, მაგრამ როცა არჩევანი ხდება შამპანურსა და წყალს შორის, მაინც წყალს ვირჩევთ, რადგან მის გარეშე სიცოცხლე არ შეგვიძლია“.

ასეთია დიდი პატრიოტის პოზიცია.

გიგა ლორთქიფანიძემ ქართული სათეატრო ფორმების ძიებაში გალია ათწლეულები. მის რეპერტუარში ძიებათა თვალსაზრისით გამორჩეულია პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“. ეს პიესა ათეულწლობით ქართული თეატრის საჯილდაო ქვა იყო. ახმეტელიდან მოყოლებული ბევრმა რეჟისორმა სცადა მისი დადგმა, მაგრამ მხოლოდ გ. ლორთქიფანიძემ შესძლო გადაწყვეტა. ეს იყო ისტორიული თემის ახლებური გააზრების მაგალითი. მანამდე არავის არ შეუხედავს კრიტიკულად ჩვენი წარსულისათვის, მაგრამ ამ ხედვაში იგრძნო-



ბოლა ოპტიმიზმი. ზნეობრივი პრობლემები გადაწყვეტის მკვეთრი და ეფექტური სანახაობითი ფორმით. თეატრალობის ნამდვილი ზეიმი იყო სცენაზე. პირდაპირ რეჟისორულ გამომგონებლობათა ფორმირება იყო. სცენისსაზეიმო ამაღლებულობა იწვევდა ადეკვატურ რეაქციას და მის თანახმად ხდოდა, ჩვენ ვგრძნობდით უძველეს ქართულ ხალხურ საიმპროვიზაციო თეატრის სურნელებას, მის განუმეორებელსა და პირველქმნილ ხიბლს“. კახაბერის ხმალი“ მოსწონდა სახდრო ახმეტელს. მაშინ პიესას „ბახტრიონი“ ერქვა. რეჟისორი დარწმუნებული იყო, რომ პიესა დიდ წარმატებას მოუტანდა. თავისი იმედი საჯაროდ გამოხატა რამდენიმეჯერ და უცხოეთში საგასტროლო რეპერტუარშიც შეიტანა, მაგრამ ჩანაფიქრი ვერ განახორციელა. როგორც ახლა გამოიჩვენა, ახმეტელის დაინტერესება პ. კაკაბაძის „ბახტრიონით“ შეუმჩნეველი არ დარჩენია „სუქს“. ახმეტელის ბრალდებათა ნუსხაში პ. კაკაბაძის „ბახტრიონი“ არის დასახელებული, როგორც რეჟისორის ნაციონალური კონცეფციის დამადასტურებელი ფაქტი.

აი, ეს ნაციონალისტური პიესა მართლაც ღრმა ნაციონალური გააზრებითა და ფორმით დადგა გ. ლორთქიფანიძემ.

გ. ლორთქიფანიძე როლების განაწილების, მსახიობთა ზუსტი შერჩევის ნამდვილი ოსტატია. ეს არის გრძნობა, რომელიც დიდ შინაარსს იტევს. ზოგჯერ რეჟისორებზე უბრალოდ იტყვიან ხოლმე: მან იცის როლების განაწილება. ისე იტყვიან, თითქოს არაფერია, თითქოს ერთ-ერთი რიგითი თვისებაა, არადა, იგი ხომ არსებითად სპექტაკლის წარმატების გარანტია. როგორც ცხოვრებაში ადამიანმა უნდა იცოდეს თავისი ადგილი, ხოლო ადგილის ძიება ურთულესი პროცესია, ასევეა სპექტაკლის სამყაროშიც. სცენა თუ „მინიატურაა ცხოვრებისა“, მაშინ ისიც უმთავრესია, ვის რა ადგილი უჭირავს მხატვრულ ცხოვრებაში, ვის რა ხასიათი აქვს, ვინ როგორი ფორმით გამოხატავს შინაგან სამყაროს.

გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლებში მსახიობთა ხასიათების და ტიპების გამოფენაა. უხვია მსახიობთა წარმატებები. ყოველი სახე ცოცხალი ადამიანია. სისხლსავსე ცხოვრებით არიან სცენაზე. ასეთი ადამიანებით არის დასახლებული რეჟისორის არტისტული სამყარო. მსახიობები თავისუფლად გრძნობენ თავს, მათ ინიციატივას არ ბორკავს რეჟისორული არტახები, ამიტომ არის ყველაფერი ნაღდი, პირველქმნილი. მისი სპექტაკლებისა და ფილმების გმირებს, რომ ერთად მოუყაროთ თავი და ერთ დიდ სოფელსა თუ დაბაში დავასახლოთ, საოცრად საინტერესო სურათი წარმოგვიდგება. ეს იქნება სიცოცხლით სავსე, ძლიერი, ტემპერამენტიანი, მახვილგონიერი და საყვარელი ადამიანების სამყარო. რეჟისორი ხომ ადამიანში უპირველესად მის კეთილ საწყისს ავლენს. მას არ აინტერესებს სიბნელისა და უკეთურობის ხატვა, უარყოფითი გმირებიც კი განკარგების იმედით ცხოვრობენ. ეს რეჟისორის ადამიანური პოზიციია,

მისი მსოფლგანცდაა. რა დასამალია და არიან რეჟისორები, ერთობ ნიჭიერი რეჟისორებიც, რომლებიც პირდაპირ ტკბებიან ადამიანის სულის სიმახინჯის ჩვენებით. ცდილობენ დიდი საზეიმო სახე მისცენ სულის სიბნელის გაძოხატვას. ავიწყდებათ, რომ ამგვარი მცდელობა მით უფრო საზიანოა, რაოდენ ნიჭიერადაც არის გამოხატული. უნიჭობას არავენ არ ბაძავს. ნიჭიერება მისაბაძია და ამდენად განსაკუთრებული დაფიქრებაა საჭირო თუ რას უწევ პროპაგანდას, რას ხდი მიბაძვის საგანს. არ შეიძლება ამაყობდე ცუდ კაცობითა და სცენაზეც ამკვიდრებდე ადამიანის სიავეს, ავრცობდე და ანზოგადებდე როგორც მომხიბვლელ თვისებას. ერთი სიტყვით, ჩვენ თეატრის უპირველეს მისიას მის ჰუმანისტურ განზრახულობაში ვხედავთ. ამით სრულიადაც არ მცირდება ბოროტებისა და ადამიანურ მანკიერებათა მხილების მნიშვნელობა. მაგრამ მთავარი პოზიციაა. რა გიხარია, სიავე თუ სიკეთე?! მართალია, არავენ არ იტყვის სიავე მიხარააო, მაგრამ რეჟისორის სიტყვა ხომ სპექტაკლია? სპექტაკლში კი ყველაფერი კარგად იკითხება (როგორადაც არ უნდა გააბუნდოვნო!).

გიგა ლორთქიფანიძის თეატრი სიკეთის დამამკვიდრებელი ხელოვნებაა.

ნობელის პრემიის მიღების დროს წარმოთქმულ სიტყვაში ფოლკენერი ამბობდა: ხელოვნების მიზანია დაეხმაროს ადამიანს მოთმინება-გამძლეობაში, გაახსენოს კეთილი წარსული, შეუშუბუქოს ტკივილი. მოაგონოს თავისი ღირსება. როცა მარჯანიშვილი თეატრისაგან მოითხოვდა, რომ მაყურებელს სიხარული მიანიჭოსო, სწორედ სიკეთის ზეიმურობას გულისხმობდა.

გ. ლორთქიფანიძე დიდი ბიოგრაფიის შემოქმედია. მისი გზა სულაც არ იყო ვარდებით მოფენილი. გადაიტანა უმძიმესი სულიერი ტრავმები, მაგრამ მუდამ საოცარი სულიერი სიმხნევე ჰქონდა. ტკივილთა ძლევის გზით მოვიდა დიდ ხელოვნებამდე. ცალკე საუბრის თემაა მისი მოღვაწეობა ქუთაისის თეატრში, გორში, მუსიკალურ თეატრში, ფართო საზოგადოებრივ ასპარეზზე. ათეული წლებით პედაგოგიური მოღვაწეობა თეატრისა და კინოს ინსტიტუტში.

რომელი ერთი ჩამოვთვალოთ!

გიგა ლორთქიფანიძე ყველგან არის, სადაც ქართული თეატრის ჭირი და ღზინია, სადაც ეროვნული კულტურის ბედი წყდება. იგი მთლიანი და მრავალმხრივი პიროვნება, თავისი ქვეყნის ბედზე დაფიქრებული და მისი განკარგებისათვის მებრძოლი.

უაღრესად მდიდარია გიგა ლორთქიფანიძის შემოქმედება. მართო სპექტაკლების დასახელებაც კი საკმარისია წარმოვიდგინოთ, თუ როგორი ვრცელი და მრავალფეროვანია მისი თეატრალური სამყარო. მახვილგონიერებით სავსე „მე, ბებია, ილიკო და ილარი-

ონის“ გვერდით ვ. კოროსტილოვის „ფიროსმანის“ ტრაგიკული სახეა. სულ სხვაა ალ ჩხაიძის „შთაძომავლობა“ და სხვა, ს. კლდიაშვილის „დაბრუნება“, ან გავიხსენოთ შექსპირის „მეფე ლირი“ და ო. მამფორიას „მეტეხის ჩრდილში“, საოპერო სპექტაკლები „აიდა“ და „კოლხთა ასული“ თუ „ქეთო და კოტე“.

ასე მრავალფეროვანია მისი თეატრალური სამყარო, სადაც ჩვენ ბედნიერ მაყურებლებად ვგრძნობთ თავს.

გ. ლორთქიფანიძის არაერთი სპექტაკლი დღეს განსაკუთრებულ ისტორიულ ღირებულებას იძენს. მარჯანიშვილის თეატრში თითქოს არ ჰქონია განსაკუთრებულად დიდი რეზონანსი სუმბათაშვილ-იუენის „ღალატს“, მაგრამ სპექტაკლი ჭეშმარიტად ისტორიული იყო. ამდენი დიდი მსახიობი ერთად სცენაზე სად გინახავთ? ისინი წელთა დაღმართ დაშვების ჟამს გამოვიდნენ სცენაზე, მაგრამ გამოსვლის თვით ფაქტიც კი მნიშვნელოვანი იყო. ა. ხორავა პირველად გამოჩნდა მარჯანიშვილის თეატრში. იმხანად რუსთაველის თეატრშიც არ იყო განებივრებული როლებით. ჯანმრთელობასაც უჩიოდა. მახსოვს, სპექტაკლის შემდეგ წარმოსთქვა: „მე უკვე დავამთავრე ჩემი ცხოვრება. მივიღივარ, ახალმა თაობებმა მოუარეთ ქართულ თეატრს“. ეს იყო ემოციური სიტყვა და მართლაც, სცენიდან თქმული მისი „უკანასკნელი სიტყვა“. ა. ხორავასთან ერთად სპექტაკლში მონაწილეობდნენ ვ. ანჯაფარიძე, ვ. გოძიაშვილი, ს. ზაქარიაძემ ერთ-ერთი ბრწყინვალე სახე შეიქმნა ო. მამფორიას „მეტეხის ჩრდილში“. ხასიათის კოლორიტის გრძნობებით ბევრი საერთო ჰქონდა ჯარისკაცის მამასთან. სპექტაკლში არაერთი საუკეთესო სახე შეიქმნა ან გავიხსენოთ ვ. ანჯაფარიძის ფატი გურიელის სახე. ალ. ჩხაიძის „შთაძომავლობაში“. აღარას ვამბობ საყოველთაოდ აღიარებულ მრავალწლიან შემოქმედებით მეგობრობაზე ო. მეღვინეთუხუცესთან. გ. ლორთქიფანიძემ განსაკუთრებით დიდი როლი შეასრულა ო. მეღვინეთუხუცესის დიდი არტისტული ნიჭიერების გამოვლენაში, მისი სტილისტიკის ფორმირებაში.

ვთქვით და ვიმეორებთ, რომ გიგა ლორთქიფანიძე ყველგან არის, სადაც ქართული კულტურის ჭირ-ვარამია, მისი დაუცხრომელი ენერჯია, ხალასი ნიჭი და ტემპერამენტი, მდიდარი შემოქმედებითი ფანტაზია ისევ ახალგაზრდული გზნებით არის სავსე.

ქართული თეატრი, კინო, საზოგადო სარბიელი კვლავაც გამდიდრდება გიგა ლორთქიფანიძის ახალი მიღწევებით.

ჩემო გიგა,

სიმართლე გითხრა, მიქირს კიდეც 70 წლის იუბილე მოგილოცო, იმდენად ახალგაზრდულს, შემართულს და ენერგიით აღსავსეს გხედავ.

ასე მგონია, მთელი შენი ცხოვრება ერთ დიდ სექტაკლს დგამ, რომელშიც თავადვე ასრულებ მებრძოლი გმირის მთავარ როლს.

რა შეიძლება უსურვო დაბადების დღეს 70 წლის ხელოვანს, რომელსაც არც სახელი აკლია და არც ხალხის სიყვარული? ალბათ, მხოლოდ ჯანმრთელობა და ხანგრძლივი სიცოცხლე, ახალი შემოქმედებითი წარმატებები.

მეც ამასვე გისურვებ.

მინდა იცოდე, რომ ჩემი და ჩემი ოჯახის სახით შენს ხელოვნებას ერთგული გულშემატკივარი ჰყავს.

მშობელი ხალხის სიყვარული არ მოგკლებოდეს, ჩემო გიგა, იდღეგრძელე და იბედნიერე.

ედუარდ შევარდნაძე

„მეოთხე ბანზომილება“

ჩვენი გიგას სამოცდაათი წლისთავია. რადიოთი მოვისმინე, ტელევიზიით ვნახე, პრესის საშუალებითაც გაეცანი ყველაფერს, რაც კი ამ იუბილესთან დაკავშირებით ითქვა და დაიწერა. სრულიად სამართლიანად და არაერთხელ აღინიშნა გიგას ტალანტი, ენერჯია, დამსახურება თეატრალურსა თუ კინოხელოვნებაში. საზოგადოებრივსა და პოლიტიკურ მოღვაწეობასაც გავსვა ხაზი და არც მისი აღმშენებლობითი აზარტი დავიწყებია ვინმეს. მართლაც ნაგებობა, რომლის მშენებლობა სადაცაა უნდა დამთავრდეს, არამარტო თბილისისა, ან თეატრალური ხელოვნების, არამედ ჩვენი სამშობლოს ერთი უმშვენიერესი შენაძენი იქნება, თუ მისი ინტერიერის დასამშვენიებლად, საერთაშორისო სტანდარტების შესაბამისად საქირო თანხები გამოინახა.

ყველაფერს მზადყოფნითა და მაღლიერებით ვიზიარებ ჩემი უახლოესი მეგობრის მიმართ ნათქვამს და ჩემი მხრივ, დავუმატებდი, რომ გიგა თამაშობისთვის, სიმღერისთვის, მხიარულებისთვის, ენა და გონება მახვილობისთვის დაბადებული კაციც არის. მასთან ურთიერთობა თუ თანამშეუფერება არავის და არასოდეს მობეზრებია და ყოველივე ამასთან ერთად საოცარია მისი პოეტური ბუნება და ერთდროულად საქმეში პრაგმატულობა. გიგა გამოუხსნორებელი ოპტიმისტი, სიცოცხლის მოყვარე და აქტიური რეალისტიც არის. ასე ვგებდავ გიგა ლორთქიფანიძეს, ჩვენი დროის გამოჩენილსა და საქოველთაოდ აღიარებულ დიდ მოღვაწეს.

სიტყვა ნიჭი, ჩვენი დღევანდელი გაგებით, იმ სულიერ შესაძლებლობას ნიშნავს, რაიც განგებით, ღმრთივ გვაქვს მონიჭებული, ბოძებული. სულხან-საბას განმარტებით ნიჭი „საბოძვარია“, ანუ ამ სიტყვაში იგი სდებს ადამიანის იმ უნარსა და ქმედებას, ჩუქება და ბოძება რომ ეწოდება. უფალი გვაძლევს ნიჭს, რათა საქმნელი აღვასრულოთ და შედეგი ვუბოძოთ სხვებს. ნიჭი იმ კატეგორიად განიხილება, რომლის წყალობით ვძლევთ დაბრკოლებებს, სიძნელებებს, საკუთარ თავში წამოჭრილ წინააღმდეგობებსაც, ვაღწევთ მიზანს და ნამოღვაწარს ვუბოძებთ, ვჩუქნით სხვათ, ანუ საზოგადოებას, რომელშიც ვცხოვრობთ, მის აწმყოსა და მომავალს. ამ გაგებით ღმერთი უშუალოდ, თავად კი არ აღასრულებს სიკეთესა და თავის ნებას, არამედ რჩეულთ ანიჭებს სიკეთის ქმნის შესაძლებლობას ანუ სწავათვის „საბოძვარს“. ამას ვარქმევთ მეოთხე ბანზომილებას.

ვინც გიგა ლორთქიფანიძეს ახლო იცნობს, დამეთანხმება, რომ იგი ჭეშმარიტად განგების რჩეულია და მისი ყოველი აღსრულება, შრომის უნარი, ტალანტის უშურველად გაცემა თუ სხვა ადამიანური თვისებები საბოძვრის სახით არის რეალიზებული.

ძმაო გიგა! გმადლობ შენთან ერთად გატარებული ყოველი წუთისთვის, „დათა თუთაშხიას“ მშვენიერი კინონტერპრეტაციისთვის, ჩვენი სამშობლოს თავდადებული სამსახურისთვის, ყველაფრისთვის, რაც უკვე მიეცი და მომავალშიც უბოძებ ქართველი ერის აწმყოსა და მომავალს.

უკვდავი ხარ, გიგავ!

ვახუშტა ამირაძევი

ძვირფასო გრიგოლ დავითის ძე!

16506 01 11 1965

სულითა და გულით გილოცავთ იუბილეს, გილოცავთ, როგორც განსაკუთრებული ნიჭის ხელოვანს და როგორც ადამიანს, რომელმაც შესძლო შეენარჩუნებინა თავისი სახე, ერთგული ყოფილიყო იმ იდეალებისა, რომელსაც ჯერ კიდევ ყმაწვილკაცობაში შეფიცა — დაეცვა მხატვრული და ცხოვრებისეული ღირებულებები.

თქვენი თეატრალური ბედი, თეატრში ცხოვრება იმდენად მრავალფეროვანი და დრამატულია, რომ ისევე, როგორც თქვენი საყვარელი ავტორის, ნოდარ დუმბაძის შემოქმედება, გამორიცხავენ „ქრესტომათიულ გაკრიალებას“. მუდამ ახლის შექმნისაკენ სწრაფვას არა ერთ თეატრალურ კოლექტივთან მიუყვანიხართ, განსაკუთრებული. „სადღესასწაულო“ ტიპის თეატრისკენ სწრაფვა გიბიძგება და მოგეწყობთ დღესასწაული სცენასა და ცხოვრებაში. მძაფრი სოციალური ალღოს წყალობით (და ესაა თქვენი ხასიათის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი თვისება) თქვენ დღესაც, ჩვენს რთულ დროში, მუდამ მოვლენათა შუაგულში ხართ.

ძვირფასო გრიგოლ დავითის ძე! თქვენი რუსი კოლეგები, რუსეთის კულტურის მოღვაწენი დიდად აფასებენ ყოველივეს, რაც კი შეგიქმნიათ როგორც შემოქმედებით ასპარეზზე, ასევე როგორც საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარეს და აქტიურ მონაწილეს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის საერთაშორისო კონფედერაციის ყველა წამოწყებისა. რუსეთის ფედერაციის კულტურის სამინისტრო უერთდება თქვენი მისამართით გამოთქმულ ყველა კეთილ სურვილს, რომელიც ამ დღეებში გაისმის. გისურვებთ შემოქმედებით ღღერძელობასა და მრავალ წარმატებას.

6. ლ. დემინტივა

ძვირფასო გიგა!

სულით და გულით გილოცავ სამოცდაათი წლისთავს, გისურვებ ისეთივე შემოქმედებით წვას, როგორც თავადვე მისურვე 70 წელი რომ შემისრულდა. გისურვებ, შეკითხვაზე „ძალი ხომ არ გამოგლევიან?“ — დადებითად პასუხობდე, ღმერთმა ჯანმრთელი გამოყოფოს. და ღმერთმა ქნას, რომ არანაირმა პოლიტიკურმა ქარტახილმა ჩვენს მეგობრობას ჩრდილი არ მიაყენოს. ვსვამ შენს სადღეგრძელოს.

შენი ოლეგ ევრემოვი

ჩემო ბატონო გიგა!

შენ საიმედო და კაცური კაცი ხარ. ემოციით დამუხტული, მუდამ შემართული სამართლიანობის დასაცავად. კარგად იცი, რომ ყველა ნიჭიერ ადამიანს თავისი ადგილი აქვს ამ ტიალ წუთისოფელში, ვერავინ ვერავის ვერ შეცვლის, რადგან ყოველი ადამიანი ღვთივ ბოძებული ინდივიდია.

ამიტომ არავისი არაფერი არ გშურს.

შენ ძალიან ბევრის გაკეთება შესძელი განვლილ წლებში. მართო რუსთავის თეატრი რომ შეგექმნა, ისიც გეყოფოდა ისტორიაში დასარჩენად.

ახალი თეატრის შექმნა ხომ ერთეულთა ხვედრია.

საქართველოში, ალბათ, ყველაზე ძნელია ადამიანთა გაერთიანება, ყვილას ინტერესების გათვალისწინება და თანამოაზრეთა თეატრის შექმნა.

ასეთი იყო რუსთავის თეატრი.

მაგრამ მართო რუსთავის თეატრი? რამდენი ენერგია შეაღიე მარჯანიშვილის თეატრს! რამდენი სიხარული მოუტანე მსახიობებს, მაყურებლებს, ქართველ ადამიანთა მდიდარი სახეებით გაამდიდრეს ცენა და ეს შენი, როგორც ქართველი რეჟისორის განსაკუთრებული დამსახურებაა.

„დათა თუთაშხიაში“ იმდენი მსახიობი ბრწყინავს, რომ ერთი ქვეყნის კინემატოგრაფს ეყოფა.

ნიჭმა არ იცის უანრის საზღვრები.

ჩემო გიგა! სათქმელი ბევრი მაქვს, მაგრამ მთავარია, რომ გულით გილოცავ იუბილეს. გულიანი კაცი ხარ და მჭერა, რომ კვლავ ბევრ ამაგს დასდებ შენს საყვარელ საქართველოს.

იყავ მხნედ და დღეგრძელი!

გიგო შორღანია

ჩემო ძვირფასო, საყვარელო გიბა!

გულით გილოცავ დაბადების დღეს. ძლიერ განვიციდი, რომ გარკვეული მიზეზების გამო დღეს არა ვარ შენი, უაღრესად ძვირფასი და ახლობელი ადამიანის, ჩვენი მეგობრების გვერდით თბილისში, ქალაქში, რომელიც ძველდებურად მიყვარს.

გიბა! ძვირფასო!

სულით და გულთ გისურვებ, უწინარესად, ჯანმრთელობას შენ და შენს ახლობლებს!

ესაა მთავარი!

გისურვებ სიყვარულს! ნამდვილ ადამიანურ სიხარულს!

შემოქმედებით ცხოვრებას! დიდხანს სიცოცხლეს!

სულიერ სიმშვიდეს!

სიყვარულით ბალია ვოლჩიკი

ძვირფასო გიბა, ჩემო ძველო მეგობარო!

ვწუხვარ, რომ ჯანმრთელობა არ მაძლევს საშუალებას შენთან ერთად ვიყო ამ დღეს. მინდა გითხრა, რომ როგორც მე, ისევე ჩენს რუს კოლეგებს — თეატრმკოდნეებსა და კრტიკოსებს, ვერ წარმოგვიდგენია ქართული თეატრი ბოლო ორმოცი წლის მანძილზე უშენოდ, შენი სპექტაკლების გარეშე. როდესაც ახალი ეპოქა დაიწყო, შენმა სამეგობროდ განხილმა გულმა და ხმამაღლა სიტყვამ ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანეს თეატრის კავშირების საერთაშორისო კონფედერაციის შექმნაში, და მე ბედნიერი ვარ შენს გვერდით რომ ვმუშაობდი.

ყველას თავისი სამშობლო აქვს, მაგრამ ჩვენ კიდევ საერთო სამშობლო — სცენა გვაქვს. და სანამ იგი არსებობს, შენ მის სამსახურში იქნები მუდამ. შენ თეატრალური საქმის წვერი ხარ, ხოლო ქვეყანა, რომელსაც თეატრი ეწოდება, განუყოფელია.

დაე, ჰყვოდეს ჩვენი საერთო სიყვარული, ლამაზი საქართველო, რომელსაც მთელ შენს ძალისხმევას, დაუშრეტელ ენერგიას, შენს სულს ახმარ!

გებუვი შენი ალექსანდრა სვოგოდინი

ძვირფასო გიბა!

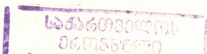
რა თქმა უნდა, აშკარა გაუგებრობაა.

სულ ახლახანს შენი ორმოცდაათი წლისთავი აღვნიშნეთ. მე რე ჩვენმა დაუვიწყარმა და ძვირფასმა დოდომ რუსთავში ჩამიყვანა და მითხრა, რომ იმ დღეს 60 წელი შეგისრულდა. 70 უკვე მეტისმეტია. არადა საიდან ამდენი ენერგია, ამგვარი აზარტი, შემოქმედებითი მუშაობის ასეთი დაუოკებელი წყურვილი.

ღმერთმა ქნას, ასე გაგრძელდეს.

რადგან არ შემიძლია სადღეგრძელოების წარმოთქმა, უბრალოდ გებუვი და გვოცნი.

შენი ბორის პოიზროვსკი



ღრმად პატივცემულო, ძვირფასო გრიგოლ ღავითის ძე!

ბიბა ლორთქიფანიძე — ეს სახელი მუდამ თეატრანაა ასოცირებული, რამეთუ მთელი თქვენი შეგნებული ცხოვრება თეატრალური ხელოვნებისადმი მიძღვნილი.

70 წელი ხელოვანისთვის მოწიფულობის ასაკია, როცა დასრულებულია ოსტატად ჩამოყალიბება, ზურგს უკან გრძელი შემოქმედებითი გზაა, და გრძნობ შექმნილი სპექტაკლების სასიამოვნო სიმძიმეს, რა შეიძლება იყოს ამ გრძნობაზე უფრო მშვენიერი და შთამაგონებელი.

ღღეს ლორთქიფანიძის სახელი ოქროს ასოებით იწერება თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში და ჩვენ, თქვენი მეგობრები, ვამაყობთ იმით, რომ უდიდეს შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად ეწვეთ ნაყოფიერ საზოგადოებრივ მოღვაწეობას — მეთავეობთ თეატრის მოღვაწეთა კავშირს და ამის გვერდით უდიდეს პოლიტიკურ პრობლემებს წყვეტთ საქართველოს პარლამენტში.

დიდად ვუმაღლი ბედს, საერთო საქმეში თქვენთან რომ შემახვედრა. მხოლოდ თეატრისადმი უსაზღვრო სიყვარულმა შეგაძლებინათ წარმატებით გველოთ მის რთულ გზაზე.

მიიღეთ ჩემი გულწრფელი მოლოცვა იუბილესთან დაკავშირებით და გისურვებთ დიდ ბედნიერებას ცხოვრებაში. გეხვევით.

თეატრალური კავშირების საერთაშორისო კონფედერაციის
აღმასრულებელი მდივანი

ვალერი შადრინი

ძნელი დასაჭერებელია, რომ გიგა ლორთქიფანიძე იუბილეს აღნიშნავს. ნუთუ შეიძლება ასეთ მჩქეფარე, დაუცხრომელ ტემპერამენტს სოლიდური ასაკი ჰქონდეს? ნუთუ ბერდება შთაგონება, ვონებამახვილობა, ემოციური აფეთქება? და ბოლოს, ნუთუ შეიძლება დაბერდეს ტალანტი? რა თქმა უნდა, არა, ვინაიდან ასეთი რამ არასოდეს ხდება!

თითოეული ჩვენთაგანი შეხვედრია ცხოვრების მანძილზე დიდ მასწავლებლებსა და კოლეგებს, მაგრამ ძნელია არ შეგშურდეს ლორთქიფანიძის: სწავლობდა სარეჟისორო ფაკულტეტზე თბილისის შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე ცნობილ რეჟისორ

გიორგი ტოცესტონოვთან, მოსკოვის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში, შემდეგ მარია კნებელთან, ალექსეი პოპოვის კურსზე, სრულიად ახალგაზრდა მოვიდა კოტე მარჯანიშვილის თეატრში, სადაც ბრწყინავდნენ ქართული სცენის იმპროვიზირებული ვარსკვლავები — ლეგენდარული ვერიკო ანჯაფარიძე, სერგო ზაქარიძე, შალვა ლამბაშიძე, მერი დავითაშვილი, სესილია თაყაიშვილი, გიორგი შავგულიძე.

პირველივე სპექტაკლებიდან, რომელთა შესახებ ძალზე ბევრი წაგვიკითხავს და გვსმენია. დაწყებული „სასტუმროს დიასახლისით“ კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრში რომ დადგა 1952 წელს ვერიკო ანჯაფარიძის მონაწილეობით მთავარ როლში, გიგამ საოცრად სუფთად შეინარჩუნა სიცოცხლის ხალისის, ყოველი-

ვე ცოცხალსადმი სიყვარულის გამოხმა-
ტველი ქართული თვისებები და განსა-
ცვიფრებელი ვადამდე იუმორი.

განა შეიძლება დაგვაიწყოს 1978
წლის ტრიუმფალური გასტროლები, რო-
დესაც გიგა ლორთქიფანიძემ მოსკოველ
მაყურებელს უჩვენა „ლილიაოს მეფე“.
საუცხოოდ და ძალზე ზუსტად დაახასი-
ათა რეჟისორის ეს ნამუშევარი ერთ-
ერთმა უდიდესმა კრიტიკოსმა და თეატ-
რის მკვლევარმა გ. ა. მარკოვმა.

შემთხვევით არ უწოდებენ გ. ლორთ-
ქიფანიძეს ქართული თეატრის შესანიშ-
ნავ რეჟისორს, რომელმაც გაამდიდრა
ქართული სცენა თუ კინემატოგრაფი თა-
ვისი სპექტაკლებითა და ფილმებით,
აღზარდა შესანიშნავი მსახიობები.

მ ნ პირველმა დაიწყო ჩინებული ქარ-
თელი პროზაიკოსის ნოდარ დუმბაძის
რომანების ინსცენირება — „ნუ გეშინია
დედა“, „მე ვხედავ მზეს“, „მე, ბებია,
ილიკო და ილარიონი“ და სხვ.

გვიყვარს და გვახსოვს გიგა ლორთ-
ქიფანიძის ფილმები „ნაპირები“, „წიგნი
ფიცისა“.

ძვირფასო პრიგოლ დაპირთის ძვი!

1997 წლის 19 ოქტომბერი ღირსშე-
ხანიშნავი დღეა. შენ გისრულდება 70
წელი და ეს მნიშვნელოვანი თარიღი
ნათელი სიმბოლოა არა მარტო საქარ-
თველოს, არამედ რუსეთის თეატრალურ
წრეებშიც.

თეატრალური ხელოვნების დიდოს-
ტატმა ბრწყინვალედ გამოიყენე შენი
შემოქმედება კინოშიც. ისეთი ფილმი,
როგორც „ნაპირები“ კლასიკური მაგა-
ლითია შენი ნიჭიერებისა.

ბევრი, ძალზე ბევრი სპექტაკლი გაქვს
დადგმული ქართულსა და რუსულ სცე-
ნებზე. დაუვიწყარია სპექტაკლი „მე,
ბებია, ილიკო და ილარიონი“, რომელიც

გვიყვარს და გვახსოვს ამ ნიჭიერი
რეჟისორის სპექტაკლები დადგმული
არა მხოლოდ მისი მშობლიური ქვეყნის
სხვადასხვა ქალაქში, არამედ მოსკოვში,
ვილნიუსში, კაუნასში.

გრძელდება რეჟისორისა და მასწავ-
ლებლის მჩქეფარე, საინტერესო, შინაა-
რსიანი ცხოვრება — დღეს ჩვენ ცოტა
ეკლით ამის შესახებ, ვინაიდან სხვადას-
ხვა მიზეზის გამო ერთდროს მყარი კავ-
შირები შესუსტებულა. მაგრამ იმ სუ-
ლიერ კავშირებს, სამოლოდ რომ გვა-
ერთიანებს ერთმანეთთან, ვერაფერი გა-
წყვეტს, რამეთუ ისინი ჩვენთან რჩება,
ჩვენშია უმძიმეს დღეებშიც კი.

მინდა ავწიო ქართული ღვინით სავსე
ფიალა და წარმოვთქვა: „ჩემო მეკობა-
რო, გისურვებ ჯანმრთელობას, ბედნიე-
რებას და წარმატებებს ყოველ შენს სა-
ქმეში“.

ალექსანდრე კალიბინი

რუსეთის თეატრის მოღვაწეთა
კავშირის თავმჯდომარე.

წლების მანძილზე ამშვენებდა კოტე მა-
რჯანიშვილის სახ. თეატრის სცენას და
რომელსაც უდიდესი წარმატება ხვდა
მოსკოვის მოზარდმაყურებელთა თეატ-
რში, როდესაც ამ თეატრში დადგა პრო-
ბლემა საბჭოთა ავტორების ნაწარმოებე-
ბიდან რომელი განეხორციელებინათ, იმ-
ხანად საბჭოთა პიესა დიდ კრიზისს გა-
ნიცდიდა. მე თბილისში დაგირეკე და
გკითხე აზრი „ბებიას“ დადგმის თაობაზე
და იმაზე თუ ვინ იქნებოდა რეჟისორი.

დღევანდელი დღესათვის მახსოვს, შენი
პასუხი: „როგორ თუ ვინ?! რა თქმა უნ-
და მხოლოდ მე?!“ და ასეც მოხდა. ოდ-
ნოდ გულდასაწყვეტია, ბრწყინვალე სპე-
ქტაკლის დაბადების შემდეგ, რატომ
თქვი, უარი ჩვენი თეატრის მთავარ რე-
ჟისორობაზე. მაგრამ ეს ძველი ამბავია.

როცა ხომსური თეატრის დირექტორად დაშინუნეს, შენ პირველმა დადგი „მე ვნედავ მზეს“ და ეს დიდი საჩუქარი იყო ჩვენი თეატრის მაყურებლისთვის.

მახსოვს რუსთავის თეატრის გასტროლები მოსკოვში და სპექტაკლი „სირანო დე ბერჟერაკი“. ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობის ოთარ მელვინეთუხუცესის მონაწილეობით თეატრი სპექტაკლებს მართავდა სამხატვრო თეატრის სცენაზე, მოსკვისის ქუჩაზე და მაყურებელთა დარბაზი ყოველ საღამოს გადაჭედილი იყო. სწორედ მაშინ მოხდა ჩემი მოსკოვში ნათლობა, მე გავუწიე გასტროლებს ორგანიზება და ამ საქმეშიც შენ გვერდში მდებეი.

ჩემო ძვირფასო მეგობარო, შენი დღესასწაულის დღეებში, შენდამი, უაღრესად ფაქიზი, დახვეწილი და გულიანსმიერი ადამიანისადმი, გული სიყვარულით მეცხება. მე ვამაუბ შენით, როგორც თბილისის მრავალი თეატრის ხელმძღვანელს ყოველთვის მოგქონდა სიახლე და უდიდესი შემოქმედებითი მუხტი.

შადლი არ გყავს სუჭრის გაძლოასა და თამადობაში, სადღეგრძელოების გონებასხეილურად და ვირტუოზულად წარმოთქმაში. შენი მოხმენისას ყოველივე აღიქმება როგორც ერთიანი, თეატრალური წარმოდგენა. ეს კი მხოლოდ ღვითნაბოძები ნიჭია.

დღეს შენ, ხელთ გიპყრია ყველა შადლი რეგალია და ხარ საქართველოს რესპუბლიკის პარლამენტის წევრი, ხელმძღვანელობ საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირს და არ გავიწყდება შემოქმედებითი მოღვაწეობა თეატრში. ამასთან ერთად ხარ თბილი და შესანიშნავი მეგობარი. გაქვს ერთგული ოჯახი შენი ცხოვრების საუცხოო თანამგზავრთან ქეთინოსთან ერთად.

ამ საიუბილეო დღეებში გისურვებ დიდ ადამიანურ ბედნიერებას. ჩვენი საქართველოს აუჯავებას, სიმშვიდეს ამ ქვეყნის მიწაზე.

გეხვევი, მიყვარხარ, გყოცნი.

შენი რაფიკ მერაბოვი

მოუსვენრობა

ქემარიტად სახალხო არტისტზე რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძეზე ბევრი რამ ითქვა და დაიწერა, დაიწერება მომავალშიც, ვინაიდან ეს თემა ამოუწურავია, ისევე, როგორც თვით ხელოვანის შემოქმედება. მან თეატრის კარი შემთხვევით როდი შეაღო, ემანწილობიდან ხელოვნების ამ დარგმა სამუდამო ბინა დაიღო მის ცხოვრებაში, მისი სიცოცხლის მიზანი და შინაარსი გახდა, მისი არსების ნაწილი, და ეს ნათლად ჩანდა მისი სტუდენტობის წლებშიც ჭერ შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტში, შემდეგ კი მოსკოვის უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებელში, სადაც მან განაგრძო სწავლა.

ძნელი იყო, ძალიან ძნელი მისი გზა სიმალღებებისაკენ, საერთო აღიარებისაკენ — გაჭირვებული სტუდენტური ყოფა, ახალგაზრდა რეჟისორის სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ თავისი ადგილის, საკუთარი „ნიშის“ მოძებნა თეატრალურ ხელოვნებაში. ხან ქუთაისში მუშაობდა, ხან გორში, ხან კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში, შემდეგ თავის თანამდგომ ახალგაზრდა მსახიობებთან ერთად, ცარიელ ადგილზე, რუსთავეში ჩამოაყალიბა ახალი თეატრი, მუდმივი ძიება, მოუსვენრობა მისი ხასიათის თვისებაა, თავისი თავით უქმყოფილო მუდამ ახალ-ახალ საშუალებებს ეძებს თავისი მიზნის განსახორციელებლად. შეიძლება ითქვას, არ არის თეატრალური უანრი, რომელშიც გიგას არ ეცადოს თავისი თავი — ტრაგედია, კომედია, ფარსი, ფსიქოლოგიური დრამა — ყველაფერი ემორჩილება მის ნიქს, მის ფანტაზიას. იგი თავისუფლად დგამს ოპერებს, ოპერეტებს, კინოშიაც დიდის წარმატებით გამოავლინა თავისი შესაძლებლობანი.

დიდი შემოქმედი უშიშარი ექსპერიმენტატორია, არ ეშინია ისეთი პიესის დადგმა, რომელსაც ვერავინ შეეპიდა, არ ეშინია მოიწვიოს ყველასათვის უცნობი, გამოუცდელი მსახიობი. რამდენი მსახიობის ნიჭი აღევარდა მის შესანიშნავ დადგმებში. მან მოაყვანა თეატრშია და დაუკავშირა მას შესანიშნავი მწერალი ნოდარ დუმბაძე. მან „აღმოაჩინა“ ახალგაზრდა ბიჭში ნიჭიერი მსახიობი და რეჟისორი გოგი ქავთარაძე, ვინ იცის რამდენი ასეთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება. ნიჭიერი ადამიანების აღმოჩენა მისი დამახასიათებელი თვისებაა, მაგრამ, ამასთან, როგორ უფრთხილდება და თავს ეკლენა და მსახურებულ დიდ ხელოვანებს! როცა ავადმყოფი აკაკი ხორავა აღარ გამოდიოდა სცენაზე, სწორედ გიგამ, მისთვის თითქოს სიცოცხლის გაგრძელების მიზნით, უკანასკნელად კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე ათამაშა ოთარ-ბეგი ა. სუმბათაშვილის „ლაღატში“. ასეთი მაგალითებიც საქმაოდ ბევრია. წლების განმავლობაში, რაც იგი საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირს ხელმძღვანელობს, მას არაერთხელ გაუწოდებია დახმარების ხელი გაჭირვებული ადამიანებისათვის... გ. ლორთქიფანიძე ფეთქებადი ბუნების ადამიანია, შეიძლება იყვიროს, გაბრაზდეს, უბეშიც იყოს, ხანდახან უსამართლოც, მაგრამ ბოროტება არ უდევს გულში, უანგი არ სცხია მის სულს, ყველაფერს ფარავს მისი თანდაყოლილი, განუმეორებელი იუმორის გრძნობა. გიგას უყვარს ადამიანები, იგი საოცრად კომუნიკაბელურია, მუდამ ხალხით გარშემორტყმული იცინის, ყვება ანეკდოტებსა და იუმორისტულ სცენას „წარმოადგენს“, თანაც თვალებს მოკუტავს, პაპიროსს გააბოლებს და კმაყოფილი იმით, რომ დიმიადი, სიცვილი, სულიერი სიღალღე აჩუქა ადამიანებს...

გ. ლორთქიფანიძე თხემით ტერფამდე ქართველია, თუმცა, დიდი ევროპული განათლება არ აკლია, იგი ქართველია ხასიათით, მთელი თავისი შემოქმედებით. უცველი მისი სექტაკლი ფესვებით ქართულ ხალხურ შემოქმედებასთანაა დაკავშირებული, კვებავს მას, ამიტომაც ასეთი დამაჯერებელი და ნათელი მის მიერ სცენაზე წარმოდგენილი ქართული ხასიათები, ტიპები, ვიქტორ, შემთხვევითი წრ იყო ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის აღმზარდები შეგობრობა, ისინი თავიანთ შემოქმედებაში ძალიან აგვანახებენ ერთმანეთს, მათ მიერ შექმნილ ნაწარმოებებში ირანულადაა შერწყმული სევდა და სიცილი, მწუხარება და იუმორი და ეს ისეთ ერთმანეთში გადაწეული, რომ ვერც ერთ „ნაკერს“ ვერ აღმოაჩენთ. უცველი სექტაკლი ცხოვრებისეულია. მართალია ისე როგორც მართალი მათიანეა ქართული სულიცა მისი ბრწყინვალე ფილმი „დათა თუთაშხია“. გ. ლორთქიფანიძეს სხვა რამ არაფერი შეექმნა ქართული ხელოვნების კლასიკაში ამ ფილმით შედგენილას ისინი სხელი. ეს ფილმი სიკეთითა და ტკივილით, მოუსვენარი მაძიებლობით აღბეჭდილი, ჭეშმარიტი ქართული სერიალია, რომელიც ძვირად, ძალიან ძვირად აღირს...

გ. ლორთქიფანიძე არ არის შიშველი რეჟისორი — ექსპერიმენტატორი, რომელიც მხოლოდ თავის „სე“-ს გამოვლენისათვის იღწვის, მას უყვარს მსახიობი, ესდობა მას, ამიტომაც ამდენი ბრწყინვალე აქტიორული ნამუშევარია მის თეატრალურ და კინოდადგმებში, ამდენია ჭეშმარიტი ვარსკვლავი. რეჟისორი მუდამ თანამოაზრეს ეძებს არა მარტო მსახიობებში, მას სჭირდება თანამდგომი კომპოზიტორი, მხატვარი, სექტაკლის ყველა შემქმნელი გარკვეულ დასაბუთ მიზანს უნდა ემსახურებოდეს. სწორედ ამაშია მისი ანსამბლური დადგმების თავისებურება. გვიღ მოუსვენარი აღმზარია, მოუსვენარი ხელოვანი, ასეთია პირად ცხოვრებაშიც, თეატრშიც, უმაღლეს საბჭოშიც, სადაც როგორც დეპუტატი უშიშრად იცავს თავის აზრს, შენედეულებას, ყველაფერს იმას, რაც სამართლიანად მოაჩნია.

გ. ლორთქიფანიძე დღეს აღიარებული ხელოვანია, მან შექმნა თავისი თეატრალური კონცეფცია და მტკიცედ იცავს იმას, რისიც სწამს. წლებმა არ მოადკნეს მისი ყურადღება. არ ჩააქრეს მასში მაძიებლობის ცეცხლი. დღესაც იგი ახალგაზრდული შემართებით ცხოვრების ახალ შრეებში იჭრება, ცდილობს არ დაკაჟოფილდეს მიღწეულით, ყურადღებით ადევნებს თვალს ყოველ სიახლეს ცხოვრებასა და ხელოვნებაში და ყოველთვის ამ სიახლის მხარეზეა. ცხოვრება მისთვის მარტო ექსპერიმენტი როდია, მან ისიც იცის, რა სურს, რა თვალთახედვით უყურებს სამყაროს, რისი სჯერა და რასაც ორგანულად არ იღებს, ეწინააღმდეგება...

გავიდა წლები, მაგრამ დრო უძლიერი აღმოჩნდა მისი მოუსვენარი ბუნების წინაშე, გვიღ არ გავს წყნარ, მდორედ მდგარ ტბას, იგი თერგივით ხმაურიანია, მოქმედი, მოძრა და ღმერთმა ნუ მოუშალოს მას ეს ახალგაზრდული წვა, მოუსვენრობა, ურომლისოდაც ჩვენ არ გვეკლება არც დიდი, ნიჭიერი შემოქმედი და არც მოუსვენარი აღმზარია, აღმზარია, რომელიც მუდამ გზაზე დგას, მუდამ წინა მიდის, ახალდაახალ სიმაღლეებისაკენ, სიხარული და ბედნიერება მოაქვს აღმზარებისათვის.

დაილოცოს მისი მოუსვენრობა!

ნინო მაჰკავარიანი

თეატრალური ღუმტი

ნინო კასრაძე — ზაზა პაპუაშვილი

როდესაც მსახიობებზე იწყებენ წერას, ხელოვნებათმცოდნეებს უთუოდ ძალუძთ მისი ბიოგრაფიის ქვრეტა არა მხოლოდ შემოქმედებითი, მხატვრული, არამედ ისტორიული, სოციოლოგიური და, თუ გნებავთ, პოლიტიკური რაკურსებითაც. ისინი მნიშვნელოვანი ხელოვანის (რადგანაც უკვე იწერება მის შესახებ) შემოქმედებით ეტაპებსა და ათწლეულებზე მაინც მსჯელობენ და ასე იქმნება მონოგრაფია თუ შემოქმედებითი პორტრეტი. მაგრამ თუკი მსახიობი ახალგაზრდა და სცენაზე ჯერ მხოლოდ რამდენიმე როლი აქვს შექმნილი, შეიძლება თუ არა იმსჯელო მასზე? მაინც მჯერა, რომ, თუ ეს როლები მნიშვნელოვანია და საინტერესო, ისინი შეიძლება, ერთეულნიც კი, გახდნენ მსჯელობის საგანი.

ნინო კასრაძე — ეს სახელი და გვარი რამდენიმე წელია გახშირდა ქართულ თეატრში და, როგორც ჩანს, არაერთგვაროვანი ემოციები დაბადა პროფესიულ მაყურებელში.

ნინო კასრაძე თეატრალურ ინსტიტუტში ცნობილი ქართველი რეჟისორის შალვა გაწერელიას ჯგუფში ჩაირიცხა. რეჟისორი თბილად იხსენებს მისი სტუდენტობის წლებს. აღნიშნავს ნინოს იშვიათ ტალანტს და შრომისმოყვარეობას. თუკი პირველზე მის მაყურებელს შეუძლია საუბარი, მეორე ეპითეტის საფუძვლიანობას მაშინ ვირწმუნებთ, როდესაც რუსთაველის თეატრში, თუნდაც ერთ რეპეტიციას დავესწრებით. იგი სცენაზე მუშაობს რეჟისორის, ქორეოგრაფის მითითებით, მრავალჯერ დამოუკიდებლად იმეორებს ტექსტს. ასე იქცევა ალბათ ყველა სხვა მსახიობიც — იტყვიან თქვენ, მაგრამ მთავარი და განაკვირია — როგორ იმეორებს! როგორ შეუძლია ერთ წამში გაითავისოს ის ვერსია, ის კონცეფცია, რომელსაც უზიარებს რეჟისორი და ეკითხება, ენმის თუ არა ეს. ნინოს კი შეუძლია უკვე ითამაშოს. თეატრში მისვლამდე ნინო კასრაძეს არ უმუშავია რ. სტურუასთან, არ იცნობდა მის შემოქმედებით ხელწერას, რასაც ვერ ვიტყვიან რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთი წამყვან მსახიობ ნანა ფაჩუაშვილზე და როგორც ქ-ნმა ნანამ აღნიშნა, ნინოსა და ზაზა პაპუაშვილის ახალგაზრდულ შემოქმედებით სადამოწმ, არც ისე იოლი ყოფილა რ. სტურუას მითითების ყოველთვის მაღალპროფესიულ დონეზე გამეორება. ნინო ყოველთვის ღრუბელივით ისრუტავს რეჟისორის ყოველ მითითებას. ცდილობს, რომ შეასრულოს, მუშაობს, რომ შეასრულოს. ამავე დროს, ნინო საკმაოდ ერუდიტიული და განათლებული პიროვნებაა („საოცრად ნაკითხი, მდიდარი ბუნების, ფაქიზი“ — ამ ეპითეტებით დაახასიათა იგი წემოსხენებულ სადამოწმ ქ-ნმა ნანა ფაჩუაშვილმა), ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მას შეუძლია ჰქონდეს საკუთარი აზრი მოცე-

მული გმირის თუ პრობლემის ირგვლივ. მაგრამ მაინც, კასრადე არ ცდილობს საკუთარი ვერსიის დამკვიდრებას — ის შეგნებულად აღიარებს თეატრში რეჟისორის უპირატესობას და შემოქმედებითადაც შესანიშნავად ეგუება ამას. ფილოსოფიური ტერმინი რომ მოვიშველიოთ, მისი შეგნებული აუცილებლობა ბედებს იმ შემოქმედებით თავისუფლებას, რომელსაც შეიძლება მრავალმა გამოცდილმა მსახიობმააც შენატროს.

უკვე ვახსენე შემოქმედებითი სადამო, რომელზედაც ნინომ და ზაზამ გაითამაშეს ეპიზოდები რამდენიმე სექტაკლიდან და კიდევ ერთხელ გაგვასხენეს თავიანთი სცენური სიბლი. მათ პირველი შემოქმედებითი ნაბიჯები მიულოცეს თეატრალური ინსტიტუტის პროფესორ-მასწავლებლებმა, კოლეგებმა და რობერტ სტურუამ. „მამბოზენ, რომ მე მსახიობი არ მიყვარს, არა, რატომ? მე მიყვარს მსახიობი — ესე დაიწყო მან ამ სადამოზე თავისი გამოსვლა იმ ჩვეულებრივ ეშმაკურ და დასაწყის რითაც ვგრძნობთ, რომ იგი იტყვის ერთს იგულისხმებს მეორეს და შესაშვნი კი იქნება ჭეშმარიტება... რ. სტურუამ, რომელსაც ძლიერ უყვარს პარადოქსები და სიმბოლური არა მხოლოდ აზროვნება, როგორც ჩანს, მსჯელობაც, მოგვითხრო ცნობილი მხატვრის შესახებ, რომელმაც სახლში დაპატიჟა ახადუგარდა და დაპირდა თავის ნახატს საჩუქრად... მხატვარი თურმე ნატავს მხოლოდ ბოთლებს. იგი ათვალეირებინებს სტუმარს თავის სამუშაო ოთახს, რომელშიც მიმოზნეულია დიდი და პატარა, ნაირ-ნაირი ფერის და ფორმის ბოთლი. მისი ღებები ოთახის დავისას თურმე ამ ბოთლებს ნაგავს აყრიან და ალაშქვებენ... ბედის მეორე მხარეს ფუნჯების სასაფლაოა. ეს ფუნჯები ემსახურებოდნენ ხელმწიფანს სხვადასხვა შედეგების შექმნას. „მე მსახიობი — ასრულებს აზრს რობერტ სტურუა — ამ ფუნჯებივით მიყვარს... სტურუასათვის ისინი — ეს ცოცხალი ფუნჯები — სექტაკლების მტკვრეშეურილ, კლასიკური პრობლემებს (ბოთლებს) ახალ სიცოცხლესა და თანამედროვე უღერადობას სძენენ. მას უყვარს მსახიობები, რომლებიც შეიძლება აღარასოდეს დასჭირდნენ მომავალში და ცოცხალ პანთეონად იყოლიოს გვერდით, მაგრამ ისინი ძვირფასნი იყვნენ იმ მხატვრულ ქსოვილში, რომელიც მან უკვე შექმნა. ფუნჯების შესახებ მსჯელობამ ფაჩუაშვილისა და კასრადისაკენ მიმანდდა. გამახსენდა, როდესაც ბელა მირიანაშვილი ნანა ფაჩუაშვილმა შეცვალა, როგორ განვიცდიდი, ბელა სცენას რომ ტოვებდა. გაიარა მსახიობთა თაობებმა, მაგრამ არა ფუნჯმა, თანამოაზრემ და სასაფლაომ გაცვეთილი ფუნჯებისა... არც ნანას და არც ნინოს სახეზე იოტისოდენა წყენა არ ეჩნეოდათ, ისე სასოებით შესცქეროდნენ საყვარელ რეჟისორს. სავსტროლო მოგზაურობისას ტატინას რასკაზოვას შევითხვავზე, არის თუ არა მისთვის მთავარი თანამოაზრე მსახიობი ან თანამოაზრეთა ანსამბლი, სტურუა პასუხობს, რომ მსახიობის პროფესია ერთადერთია შემოქმედებითი პროფესიათაგან, რომელიც თავისუფალ არჩევანს გამოირიცხავს. თუკი მხატვარს შეუძლია ხატოს ისე, როგორც მას მოესურვება, ხოლო მწერალს შეთხზას, როგორც მოეგონებება... მსახიობს არჩევანის გაკეთებაც არ უწდება... მის ბედს წყვეტს რეჟისორი. რა თქმა უნდა, რადაცე ტაშე მსახიობიც, ბოლოს და ბოლოს, შიშოკვებს უფლებას გამოხატოს თავისი ნება, მაგრამ ამ მომენტისათვის, ჩვეულებრივ, ის უკვე ხნიერია, რომ ითამაშოს ჰამლეტი ან ტრეპლევი. ამდენად მსახიობის უწინეობა — ის გამართლებულია. მსახიობისათვის შემოქმედებითი თავისუფლების წართმევა როდღე

მისი ავტორობის ჩამორთმევას უღრის. მაგრამ რ. სტურუას სპექტაკლებს პროფესიონალი შემსრულებლები ამშვენებენ. მათი როლები კი რეჟისორის მხრივ უოველმხრივ მოაზრებულნი გახლავთ.სტურუა ისე ეპყრობა რუსთაველის თეატრის ახალგაზრდა მსახიობებს, როგორც შუა საუკუნეების ალქიმიკოსი — სინჯარებსა და მენჭურებს, რასაც უნდა იმას ჩაასხამს, რასაც უნდა, მიიღებს: უნდა სპირტს, უნდა ფენოლფტალეინის ხსნარს. როგორც ჩანს, ამ მისტიკურ და მაჯონიხისტურ გატაცებას ზიანი არ მოაქვს როგორც ერთი, ისე მეორე მხარისათვის.² დ. ბუსრიკიძის აზრი შეიძლება ასე განვადგომოთ: პირიქით, სტურუასთან მუშაობა პროფესიულად აოსტატებს, ინტელექტუალურად ამდიდრებს, სახიერ პლასტიკურ აზროვნებას უვითარებს ახალგაზრდა მსახიობებს. რ. სტურუასაც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სწორედ ახალგაზრდა შემსრულებლები უყვარს. მოხდა თაობათა ცვლა — ამბობს რეჟისორი, — ოცდაათ წელზე მეტია, რაც თეატრში ვარ და ეს უოველთვის უხეშად, მკაცრად ხდებოდა. ახლა უფროსი თაობაც კეთილშობილურად მოიქცა და ახალგაზრდებსაც ეყოთ ტაქტი. მათ მეც განმახლებს. თუ არა ისინი, დავიშტამპებოდი.³

რ. სტურუა აღნიშნავს, რომ ახალგაზრდობის ძალზე ნიჭიერი დიდი ჯგუფი შემოვიდა თეატრში და განაახლა ის შემოქმედებითი ხელწერის ორიგინალობით. ასე შეიქმნა მთლიანად ახალგაზრდული სპექტაკლები. ეს ახალგაზრდობა უფრო ფსიქოლოგიზმისკენ იხრება. ამის მომხრეა რეჟისორიც. „ცოტა ხნის წინ ჩვენი თეატრი იყო, ზოგადად, პოლიტიკური, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი და ესთეტიკური საწყისი შემოქმედებაში ჩემთვის დიღემას არ წარმოადგენდა... მაგრამ პოლიტიკა — ეს ბინძური რამაა... ჩვენ გადავწყვიტეთ მოვისროლოთ ეს კონიუნქტურული პოლიტიკა და მის ნაცვლად ადამიანის სულის პოლიტიკას მოვუბრუნდეთ... ახლა ყველაზე მთავარია ვისაუბროთ მარადიულ ღირებულებებზე, იმზე, რომ არაფერმა და არავინ აკრძალოს ისინი, დაე, თუნდ გვეჩვენებოდეს, რომ მთელი სამყარო ჭკუაზე შეცდა“.

სიკეთისა და ბოროტების თემა ახალი არ არის სტურუას შემოქმედებისათვის. მისი ყველა სპექტაკლი სულიერ ღირებულებებზე, ადამიანის სულის განწმენდისა და გამდიდრებისაკენ იყო მიმართული. თუკი „გავკასიური ცარცის წრეში“ გენიოსური სიმარტივითა და უბრალოებით იყო ეს გაცხადებული, უფრო „ბრეტისისეულად და შედარებით რთულად იყო ამოხსნილი „სერუანელ კეთილადამიანიში“. ადამიანი ხომ ამ პიესაშიც კომპრომისზე მიდის სინდისთან — მაგრამ სიკეთეა უოველ აქტში, რომელსაც მთავარი გმირი გოგონა ჩაადენს. შენ ტე — ნ. კასრაძე — ნაზი, ქალური, უმწეო, მომხიბვლელი გოგონა კინალამ თვითმხილველი ხდება მფრინავის (ზ. პაპუაშვილი) თვითმკვლელობისა. ის ცდილობს გადააფიქრებინოს ამ მომაკვდინებელი ცოდვის ჩადენა ქაბუჯს და თანაც ეშინია მისი. მფრთხალი მოძრაობები ამ სცენაში უნებლიედ „ირინეს ბედნიერების“ მთავარ გმირ გოგონასაც გვაგონებენ: შევლივით დამფრთხალ დიდთვალეობა, ტანკენარ იმერელი გოგონას თავადიშვილის აბესალო სალამთაძის (ზ. პაპუაშვილი) უბრალო გასაუბრებაც კი თავზარს სცემს — როგორი მკვეთრი მოძრაობებით გაუბრბის ის შეკვარებულ თავადს, ერიდება და თავს ვერ იცავს, ეშინია, რომ ამ წუთში არავინ თანაუგრძნობს.

ნინო კასრაძე სკრუპულოზურად ასრულებს ყველა დავალებას სცენაზე, მაგ-

რამ არასდროსაა მარიონეტი, რადგანაც, როგორც აღნიშნეთ, ის ძალზე ნიჟიერად ახერხებს სიტუაციის გათავისებებას. შეიძლება ითქვას, რომ ის უფრო შეტია, ვიდრე ფუნჯი და თუნდაც ახალი ფუნჯი. ამის დასტურია ნინოს კიდევ ერთი როლი — ლედი მაკბეტი.

რ. სტურუა „მაკბეტის“ პრემიერაზე მიცემულ ინტერვიუში აღნიშნავდა, რომ მას ლედი მაკბეტი და მაკბეტი გააზრებული აქვს როგორც რომეო და ჯულიეტა, რომლებიც ცოცხლები რომ დარჩენილიყვნენ, აუცილებლად მაკბეტებად გადაიქცეოდნენ. ერთ-ერთ წერილში რ. სტურუას შესახებ ბ-ნი ნოდარ გურაბანიძე აღნიშნავს: „იგი (სტურუა — ნ. მ.) ყოველ თავის სპექტაკლს გარკვეულ კონცეფციას უდებს საფუძვლად, მაგრამ ამაში არაა რეჟისორის ორიგინალობა. მის კონცეფციას ყოველთვის ახსენებენ (ხაზი მისია — ნ. მ.). იგი წარსული გამოცდილების უარყოფელია — ანტიტრადიციული. გარედან კი არ არის შემოტანილი, არამედ თვით პიესის სამყაროში არსებობს. ეს სიტყვები ნ. გურაბანიძემ „მაკბეტის“ დადგამედ ბევრად აღრე დაწერა, მაგრამ ისინი ისეთი ქეშმარიტი მახასიათებელი არიან სტურუას შემოქმედებითი ხელწერისა, რომ ორგანულად მიესადაგებიან მის სპექტაკლებს. ეს ახალი კონცეფცია, რაც მოიტანა მისმა „მაკბეტმა“, ჩემი აზრით, იყო ასეთი: „თვით ბოროტებაც იბადება სიყვარულისგან“.

სიყვარულსა და სიკეთეზე მსჯელობა არასდროს არ შეიძლება იყოს ახალი თემა, მაგრამ სიყვარულით სავსე, პატრიოტი და კეთილშობილი რაინდის სისხლისმსმელ ურჩხულად გადაქცევა, ბედისწერა კი არაა, წარჩინებული ლედიის უსაზღვრო ამბიციებით გასწავთ გამოწვეული. ასეთია რეჟისორის მოსაზრება, მაგრამ იგი უთუოდ ანგარაშს უწევს შექსპირსაც და არა მხოლოდ მთავარ გმირთა, არამედ სამი კუდიანი დედაბრის ეპიზოდებითაც ბედისწერის თემასაც უადრესად თეატრალურად აახშიანებს ამ წარმოდგენაში. როგორც ვიცით, პიესის მიხედვით მაკბეტები უშვილოდ იყვნენ, ასაკოვანი დიდებულები არიან და არა ახლდაქორწინებული წყვილი, როგორადაც ისინი გვევლინებიან სტურუას სპექტაკლში. ამიტომ წერდა გაზეთი: „ნევსკოე ვრემია“: „დღევანდელი მაკბეტი არაფრით არ არის განსაკუთრებული პიროვნება, სისხლიანი უზურპატორი; ლედი მაკბეტიც, ასევე, სრულებითაც არ არის სატანური დიაცია. ესენი მშვენიერნი, მგრძობიარე ახალგაზრდები არიან, ბავშვური გატაცებით ეძლევიან რაღაც წარმტაც თამაშს და მზად არიან ერთმანეთს აჩუქონ არათუ სამეფო, არამედ მთელი სამყაროც კი. ისინი თვით ვერ ამჩნევენ, თუ როგორ იღუპებიან ამ თამაშისას, თუ როგორ გადადიან გონს და როგორ მოეშურება მათკენ ადამიანთა კედლად ქცეული ბირნამის ტყე“.

ნორჩი, ტანკენარი, შავ კაბაში გამოწყობილი გოგონა ნელი ნაბიჯით შემოდის სცენის სიღრმიდან და მალეა აპურობილი მეოცნებე თვალებით აგრძელებს მუდლის წერილის კითხვას. თუმცა არა კითხვას, არამედ ზეპირად უკვება მის ტექსტს, რომლის შეთხზვა მაკბეტმა წინა სცენაში დაიწყო. და თუკი პირველი ნახევარი წერილისა მან აღმოთქვა, დანარჩენს მისი მეუღლე იტყვის. დიას, ისინი ცოლ-ქმარნი არიან და მართლაც რომ „ერთსულ და ერთხორც“ გამხდარან ერთმანეთისათვის, ერთმანეთისადმი დიდი სიყვარულის გამო. არც ის გახლავთ შემთხვევითი, რომ უკვლავური, რასაც ჩაიფიქრებს მაკბეტი, ლედი მაკბეტისათ-

ვის უკვე ცნობილია და არასასურველი და ასევე, ყველაფერი, რასაც ლედი მაკ-ნეტის ჩაიფიქრებს, ასე მოულოდნელი და თითქმის შეუძლებელი ეჩვენება მაკ-ნეტს. „როგორ დავღვარო კაცის სისხლი“, — იტყვის ზ. პაპუაშვილის გმირი წარმოდგენის პირველ სცენებშივე, თუმც იქვე აღიარებს ფატუმის გარდუვალობას: „ჩვენი ცხოვრება ზეცაშია გადაწყვეტილი“. სტურუასა და პაპუაშვილის უდავო დასახსურებას წარმოადგენს „მაკბეტის“ საფინალო ეპიზოდის ღრმა გააზრება, მაკბეტი — ზ. პაპუაშვილი სიკვდილის წინ მანც ხდება ჭეშმარიტი პიროვნება — „ღმერთის წინააღმდეგ მებრძოლი იაკობი“ და უთანასწორო ბრძოლაში ვაჟაკურად იღუპება, რითაც აღიდგენს ყველა იმ ეპითეტს, რაც ეკუთვნოდა ჭაბუკობის ხანაში. ნაკლავი, მიუსხდავად ბედისწერის განჩინებისა, ვერ ამარცხებს სტურუა-პაპუაშვილის მაკბეტს, რომელსაც ბრბო ესხმის თავს და ქოლავს.

ბრბო — ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია ამ წარმოდგენისათვის, რადგანაც მას მიჰყავს მისი მთავარი თემა. თემა ანტიჰუმანური საზოგადოებისა, რომელსაც არც მებრალბება და არც სიკეთის ქმნა არ ძალუძს. ველური აფრიკული როკვის მუსიკა, პირველყოფილი ადამიანების ყოფის დასახსიათებლად რომ გამოადგება, თან სდევს მეფისა და მისი ამაღლის ყოველ გამოჩენას სპექტაკლში. მეფე ლედი მაკბეტის ბიძა და მისი მამის ცოცხალი პორტრეტი... „ბოროტებას ამ წარმოდგენის დამაზი თვალები აქვს...“ მას მორჩილებენ აწნაურნიც და უაწნონიც. გვიხსენოთ უფლისწულის დასახსიათება: „მასში იმდენი სიკეთე და სიამაყეა“, ხოლო იატაკზე დაგდებული გვირგვინის პოვნის შემდეგ... ეს სიკეთით და სიამაყით აღსავსე რაინდი, გვამის დანახვა რომ ზარავდა, გულგრილად გადააბიჯებს მას და ბრძანებს მის გადაგდებას. ერთადერთი, რისიც ეშინია ამ საზოგადოებას, აშინებს მის პირმშვენიერ წარმომადგენელს — ლედი მაკბეტს, რადგანაც ეს ხელს უშლის მათ თავიანთი „მალაი“ მიზნის მიღწევაში. „მაგრამ მაშინებს შენი კეთილი გული“, „შენ სურვებ ისე ამაღლდე, ბოროტება არ ჩაიდინო“ — საიდან ძალუძს ამ ლედი მაკბეტს ადამიანის სულიერი სამყაროს ასეთი განქიქება და მასში ბოროტი გენის ასე ძალუძად გავიფება! საიდან ძალუძს ნ. კასრაძეს მონოლოგის ასეთი ძლიერი დრამატიზმით აულერება? ავანსცენაზე შემოჭრილი ლედი მაკბეტი — ნ. კასრაძე ჯოჯოხეთის ბოროტ ძალებს უხმობს, რომ დათრგუნოს ყოველივე ადამიანური, რაც მასში ჯერ კიდევ არის შერჩენილი. ის აიღვალებს მიზანს და მის მისაღწევად უარყოფს ყველაფერს, საკუთარ თავსაც კი. ეს მონოლოგი, უპირველეს ყოვლისა, პლასტიური მონახაზით იძენს განუმეორებელ მხატვრულ ღირებულებას. ნინო კასრაძე — ლედი მაკბეტი ზოზღით ისვამს ხელებს სხეულზე, უარყოფს მკერდს, რომელშიც ბალღამი უნდა ესხას მხოლოდ, სიცოცხლეზე შეუვარებაულ სისხლს, რომელსაც მხოლოდ ძალაუფლება უნდა აღელვებდეს და მეტი არაა... მსახიობმა ამ სცენაში შეძლო შეეძრა მაყურებელი ბოროტი სულის მძაფრი აღსარებით და იმ დიდი კონტრასტის ხილვით, რასაც მშვენიერ სხეულში მახინჯ სულად ნებაყოფლობითი გარდასახვის ხილვა ბადებს...

მამასაღამე, ამ ლედი მაკბეტსაც უსაზღვროდ უყვარს ძალაუფლება, ძლიერება და მხოლოდ ამ ნიშნით უყვარდება მეუღლე, რომლის სხვა, წმინდად ადამიანურ ღირსებებს, დარდს რომ თან ახლავს, უბრალოდ ვერ ხედავს ან არ სურს დაინახოს.

„ყველაფერს გავებღავ, რისი გაკეთებაც აღამიანს შეუძლია. უფრო მეტს ვინც შეძლებს, იმას აღამიანი არ შკვია — ეს არის ამ სპექტაკლის ერთადერთი ჭეშანთური პიროვნების — მაკბეტის ამაო შეძახილი უზნეო იდეალების შქონე სამყაროს წინააღმდეგ. სტურუა-პაპუაშვილის მაკბეტი ტრაგიკული გმირია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ოიდიპოსავით ბედისწერის უღმომბელობით არის დაღდასმული, არამედ იმიტომ, რომ ოიდიპოსივით მასაც სურს ბედისწერის შეცვლა და ამ ჭიდილში იღუბება. ამ მაკბეტს ბედისწერა კი არა, საზოგადოება ამარცხებს. კეთლშობილი, ნათელი გმირისა და უზნეო, ბნელი საზოგადოების შეპირისპირების სტურუასეული მოდელი ძალზე აქტუალურად აღედგინა ჩვენს თანამედროვე ყოფაში. იგივე ითქმის სტურუას შემდგომი ნამუშევრის, „ლაშარას“, მიმართაც.

ზაზა პაპუაშვილი ახალგაზრდა, ნიჭიერი მსახიობია, რომელიც უკვე არაერთ სერიოზულ განაცხადს აკეთებს. რუსთაველის აკადემიურ სცენაზე მსახიობს ძალუქს ღრმა დრამატიზმით გადმოგვცეს თავისი სცენური გმირების განცდები ისე, რომ ბუნებრიობისა და ჩვეულებრივობის ჩარჩოებში მოთავსდეს და არავითარი სცენური ეფექტები არ მოიშველიოს. პაპუაშვილი-კასრადე — ის თეატრალური დუეტია, რომლებიც, ერთი შეხედვით, იოლი და ღალი თამაშით, ღრმა უშუალობით და ემოციურობით აჭერებენ მაყურებელს მსახიობის პროფესიის სიიოღესა და სილამაზეში. ამგვარი აზრები უოველთვის მაღალი პროფესიონალის სცენური ხილვისას იბადება ხოლმე. ამ ახალგაზრდა წყვილის პროფესიულ ოსტატობაზე ლაპარაკი კი უკვე არ არის ადრე.

თეატრმცოდნე ვ. ძიგუას აზრითაც, ყურადსაღებია პაპუაშვილის „სცენური ორგანულობის გასაოცარი უნარი, განუმეორებელი პლასტიკა, რაც შინაგანად აქვს მას მოჭარბებული და რითაც გამომსახველობითი საშუალებების მდიდარ პალიტრას ფლობს.“

ზაზამ 1987 წ. დაამთავრა თეატრალური ინსტიტუტი. რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე 1989 წ. 14 იანვარს ი. სამსონაძის „ბედნიერ ბილეთში“, წლის საუკეთესო მსახიობის პრემია მიენიჭა გიას როლის შესრულებისათვის. ამ გმირმა მისცა ახალგაზრდა მსახიობს საშუალება მხატვრული სისავსით ეჩვენებინა მთელი მისი თაობის შინაგანი ენერჯისა და რეალურ ცხოვრებასთან შეპირისპირების მკვეთრი სურათი. პაპუაშვილის პროფესიული დოსტატება რუსთაველის თეატრის მცირე და დიდ სცენებზე მიმდინარეობს. მისი შემოქმედებითი ხელწერის პირველი შტრიხები რეჟისორ გ. უორდანაის სპექტაკლში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ კირილეს როლიდან დაიწყო. (1986—87 წ.წ.) მას მოყვა ბ. ვასილიევის „ამაღამ მგონი იქნება ქარი“, სადაც რამდენიმე როლი ითამაშა სხვადასხვა დროს. ამ სპექტაკლით გამოვლინდა მსახიობის გასაოცარი უნარი, ისწავლოს არა მხოლოდ საკუთარი როლი ზეპირად, არამედ სცენაზე ყურადღებით უსმინოს პარტნიორებს, რომელთა ტექსტებიც გასაოცარი სიზუსტით ამახსოვრდება და ამდენად შეუძლია შეცვალოს კიდევ ისინი. ითამაშა კალდერონის „ცხოვრება სიჭმარია“-ში სიგიჟმუნდო... რაც უველაზე მნიშვნელოვანია, სულ რაღაც სამ წელიწადში (1993—1996 წ.წ.) ითამაშა მთავარი როლები ბ. ბრეტის „სეჩუანელი კეთილი აღამიანი“ (მფრინავი), დ. კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“ (აბესალო), შექსპირის „მაკბეტი“ (მაკბეტი), გ. რობაქიძის „ლაშარა“ (მინდია).

ახალგაზრდა, მამაცი, კეთილშობილი მაკბეტი — პაპუაშვილი უსაზღვროდა შეყვარებული და რადგანაც ყოველივე უსაზღვრო თავისთავად უყვე ქმნის ტრაგიზმის საფუძველს, ის იტანჯება. ეს სიყვარული აიძულებს მას დათმოს თავისი პიროვნული „მე“, იცხოვროს „სხვისი“ ცხოვრებისეული იდეალებით და კანონებით. ეს არ არის მხოლოდ ამბიციური, პატივმოყვარე მაკბეტი. პაპუაშვილის მაკბეტს სურს იყოს კეთილი, აქვს ყველა მონაცემი იმისათვის, რომ დარჩეს დიდებულ, კეთილშობილ, ხალხის საყვარელ გმირად. იყოს მოყვარული მეუღლე და თუ სტურუასეულ კონცეფციასაც განვავრცობთ, ალბათ მამაც... და ამ ყველაფერს წინ ეღობება მხოლოდ ერთი ბრჭყვიალა საგანი, რომლის გამოც ლედი მაკბეტს ძილი და მოსვენება დაუკარგავს და მეუღლესაც აკარგვინებს („მაკბეტმა ძილს უელი გამოსჭრა“, „უშანკო ძილი გარდაიცვალა“, „რადგანაც მაკბეტმა ძილი მოკლა, ვეღარასოდეს დაიძინებსო“ და ა. შ.).

გმირგმინის, ანუ უმაღლესი ძალაუფლების თემა სტურუას პოლიტიკურ თეატრში ცალკე მსჯელობის საგანს წარმოადგენს: მაგრამ ეს თემა მოცემულ წარმოდგენის ქვაკუთხედიანია. მას ეწირება შეყვარებული ახალგაზრდა წყვილის რომეო და ჯულიეტა, რომელთა სიყვარულის გვირგვინი არჩიეს და სიცოცხლეშივე დაკარგეს ერთმანეთი. გავიხსენოთ ისევ ფინალი — ნ. კასრაძე — ლედი მაკბეტს აღარ ახსოვს მეუღლე, ის მიცვალებულებს ესაუბრება — ჰკუაზე აღარ არის. მისი გარდაცვალება კი, ადრე სიცოცხლეს რომ მოუსწრაფებდა მაკბეტს, ახლა მის გვირგვინოსან თავს მცირედ აკანტურებს და დანაწილით დაამარცხვინებს: „რა ეჩქარებოდა“. ძალაუფლების თემას ამ სპექტაკლში მანაც ლედი მაკბეტი წაიყვანს — ამ მხრივ. პიესის ძირითადი სიუჟეტური ქარგა არ დაირღვევა; მაგრამ როგორ სცენოგრაფიულ ქსოვილში ჩაიქსოვება ეს იდეა? რა მხატვრული აქსესუარები დაამშვენებს მას სცენურად?

გაფთრებული, ძუ ლომის დარად ბობოქრობს კასრაძის ლედი მაკბეტი. ასეთია ის მონოლოგის წარმოთქმისას, ერთი-ორჯერაც დააკვეცებს ბოროტების ცეცხლს თვალებიდან, როდესაც აშკარა მკვლელობებისაყენ უბიძგებს ხოლმე მეუღლეს. ლედი მაკბეტი რენესანსული გმირია — მას ყოველგვარი რწმენა დაკარგული აქვს — რელიგიურიც, ადამიანურიც. ამ უზარმაზარ დანაკარგს კი ადამიანს გვირგვინიც ვერ აუნაზღაურებს, რისი რწმენა აქვს დაკარგული სტურუასეულ მზეთუნახავს? ის ებრძვის იმ საზოგადოებას, რომელშიც თავად ცხოვრობს, ის ანადგურებს იმ მეგობრებს, ნათესავებს, ახლობლებს, რომელთაც უყვართ... (გავიხსენოთ მეფის შეხვედრა თავის პაწია გოგონასთან, რომელსაც ხელში ათამაშებდა და ამ გოგონას ფრაზა — მისი მისამართით თქმული: „მამაჩემს რომ არ ჰგავდეს ასე სასტიკად, იმ ბერიკაცს მარადიულ სასუფეველში მე თვითონვე გადავრე დაადგა ბოროტების ამ დიდ გზას — მსახიობი ნელინელ, ყოველი ებიზოდური გამოსვლისას კუდიანი დედაბრების აქსესუარებით დაამშვენებული გვევლინება. დედოფლის მოკაწმულობიდან იკარგება კოხტა ფეხსაცმელები, და მათ ვისტუმრებდი“). ამიტომაც ლედი მაკბეტი დაადგამს გვირგვინს მეუღლეს და არა ებისკოპოსი, რადგანაც ძალაუფლება არა სიწმინდისა და რწმენის, არამედ ძალადობისა და ურწმუნოების ხელით ეკურთხა. მაგრამ ბოროტება ისევე უსაზღვროა, როგორც სიკეთე, რომელიც საბოლოოდ (და არა სამუდამოდ) მანაც იმარჯვებს. „ვინც ბოროტების ბილიქს გაჰყვება, ბოროტების დიდ გზაზე გავა, დაბრუნება

არ უწერია: — ნათქვამია სპექტაკლისეულ ტექსტშიც. ლედი მაკბეტი ძალზე ადგილს კუდიანი დედებების ფესხამოსი ან სულაც სიშიშველე იკავებს. მათეული ბეწვი და ქურჭი დაუშვებენ მხრებს. თეთრი საღებავი დაუმახინჯებს ნორჩ, მიმზიდველ სახეს. დაფხრწილი, თითებგამოყრილი ხელთათმანები შეუშოსავს ხელებს... გონებადაბინდული, პაწია კუდიანი მზეთუნახავი საკუთარ ბოროტებაში იძირება და სინანული იპყრობს. სისხლიანმა დრამებმა მოყვარული მეუღლე მოძალადე საყვარლად და ნამდვილ ურჩხულად უქცია ლედი მაკბეტს. გვირგვინისეენ გზა არ ყოფილა ბედნიერების მომტანი — როგორც თავადაც დაასკვნის ეს ქალბატონი. და არც გვირგვინი აღმოჩნდა რწმენის ტაძარი. მისკენ სავალ გზაზე დაიკარგა ქეშმარიტი სიყვარული. მისმა უსაგნო ბრწყვიალმა იმხვერპლა მრავალი ადამიანი და თავად მისი მფლობელნიც. „ჩვენი ქვეყანა დასნეულდა! ნუთუ არ არსებობს სასაქმებელი ზეთი?...“ აქ უკვე შეუძლებელია არ შევჩერდეთ ქანლ ფოფხაძისა და რ. სტურუას მიერ ერთობლივად შექმნილ ტექსტუალურ მასალაზე. სპექტაკლის სამეტყველო ენა გამორჩეული მხატვრული სისხლავით, ყოველდღიური ტონალობით და ამავე დროს იშვიათი მეტაფორული აზროვნებით, ფილოსოფიური სიღრმით დატვირთული მონოლოგები თუ ფრაზები იმდენად ზუსტად ესადაგებიან მოცემული სიტუაციების ძირითად იდეას და აზრობრივად ისე არიან გამართულნი, რომ ხანდახან მათი დეკლამაციური მოტანაც კი მაყურებელამდე სასურველ შედეგს აღწევს. ბოროტების გზა მოკლეა, მაცდური და მომხიბლავი, რადგანაც ძალაუფლებისა და მისი აქსესუარების ბრწყვიალით იწონებს თავს; მაგრამ არსებობს უფრო ღამაში, სიცოცხლისუნარიანი გრძნობა. რომელიც პატივმოყვარეობასა და ამბიციებზე მალდა დგას — ეს არის სიყვარული — სიყვარული მოყვასისადმი, სამშობლოსადმი, მეგობრებისადმი და სწორედ ამ ღამაში გრძნობის მსხვერვეს ფსიქოლოგიური პროცესი. ორი პიროვნების შინაგანი რღვევის რთული დრამა წარმოადგინა თეატრმა თავისი ორი ახალგაზრდა პროტაგონისტი მსახიობით.

რეცენზიები და გამოხმაურებები ბევრია. მოსკოვმა და პეტერბურგმაც უმაღლესი შეფასება მისცა ამ სათეატრო ღუეტს. აღნიშნა მათი მაღალი პროფესიონალიზმი და აქტიორული თავისთავადობა. „მომდერალი ლერწამი“, „ვაზივით მოქნილი“ და სხვა მრავალი ეპითეტი დაიმსახურა ნ. კასრადემ. „ნიხო კასრადე ახალ ვარსკვლავის სახელია“ — წერდა „ობშჩაია გაზეტა“. რომელიც მსახიობის თამაშს აღარებდა ელვარე კრისტალს. რომელიც მაყურებლის თვალწინ ახალ და ახალ წავნახებს აჩენს.

სპექტაკლი „მაკბეტის“ დამდგმელი ჯგუფი (რ. სტურუა, მ. მშველიძე, ნ. კასრადე, ზ. პაპუაშვილი) 1997 წ. 14 იანვარს დაჯილდოვდა საქართველოს რესპუბლიკის სახელმწიფო პრემიით.

შ ი ნ ი შ ვ ნ ე ბ ი:

1. გაზ. «Сегодня», № 113, 18.6.1994.
2. გაზ. „შვიდი დღე“, 1995 წ. 13—19 ოქტომბერი.
3. გაზ. „შვიდი დღე“, 1994 წ. 3—9 ივნისი.
4. გაზ. „შვიდი დღე“, 1994 წ. 05.07.95.
5. ასევე შემოქმედებითი საღამოს ავტორისეული ჩანაწერები და ამონაწერები, ნ. გურაბანიძის სტატიებიდან.

3. ზაბოლოტნაია

რეჟისორი თეატრში ბრუნდება

ამ რამდენიმე წლის წინ კიევში ჩატარდა კინომსახიობთა თეატრის კეშმარი-ტად ტრიუმფალური გასტროლები. მ. თუმანიშვილს არაჩვეულებრივი, უაღრესად საინტერესო შეხვედრები ჰქონდა უკრაინის თეატრის მოღვაწეებთან. დიდი პოპულარობაც მოიპოვა (ი. კარპენკო — კარის სახ. თეატრისა და კინოს ინსტიტუტში მასზე სადამლომო შრომაც კი დაიცვეს). კიევიდან მივიღე ცნობილი უკრაინელი თეატრმცოდნის ვ. ზაბოლოტნაიას საინტერესო სტატია — „რეჟისორი თეატრში ბრუნდება“, რომელიც მ. თუმანიშვილს ეძღვნება და უკრაინის საზოგადოებრიობის აზრს გამოხატავს. მაშინ ამაოდ ვცადე ამ წერილის დაბეჭდვა, ახლა კი, შესანიშნავი აღამიანისა და ხელოვანის ცხოვრებიდან წასვლის შემდეგ, კვლავ დადგა ამ წერილის დაბეჭდვის საკითხი და საბედნიეროდ, დადებითად გადაიჭრა.

ვ. ზაბოლოტნაია, ცნობილი უკრაინელი კრიტიკოსია, დიდი უკრაინელი მსახიობის სსრკ სახ. არტისტის ა. მ. ბუჩმას შვილიშვილი. იგი ფართოდ ცნობილია თეატრალურ წრეებში, როგორც ჰკვიანი, დაკვირვებული მკვლევარი. პედაგოგი, თეატრის შესანიშნავი ისტორიკოსი, წერილი, ჩემის აზრით, საინტერესო უნდა იყოს მათთვის, ვისაც უყვარს თეატრი და მისი დიდებული წარმომადგენელი მიხეილ თუმანიშვილი, რომლის გახსენება არასოდეს იქნება გვიანი.

6. შალუბაშვილი

— ჩვენ ისე ვთამაშობთ როგორც სტალიონზე — წერდა ფრანკოელთა ენაზე გამართული სექტაკლის შემდეგ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ კინომსახიობის თეატრის მთავარი რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი.

რეჟისორის ეს წუხილი ის არის ახალგაზრდა ქართველ მსახიობთა, მ. თუმანიშვილის აღზრდილთა თვითმყოფადი ხელოვნების გახადები. ფრანკოელთა მასშტაბური შენობისგან განსხვავებით, მათ სახლს თბილისში წარმოადგენს თეატრისთვის გადაკეთებული ძველი კინოსტუდიის საჩვენებელი დარბაზი. სხვადასხვა ფერის განიერი სავარძლები (ხელოვნება უნდა აღიქვას თავისუფალ მღვამარეობაში — ამბობს ბ-ნი მიშა, სამოცდათხუთმეტი ადგილი (შესასვლელი. ბილეთებიანად, სულ — 200), ინტერიერის დახვეწილი ლირიულობა ქმნიან მაყურებელისა და მსახიობის თითქმის ინტიმური შეხვედრის ატმოსფეროს. ამ თეატრში არის ადგილების გან-

ლაგების შეცვლისა და მაყურებელთა შორის მათ გვერდით, „პირისპირ“ თამაშის შესაძლებლობა. ეს მოითხოვს მსახიობის რეაქციისა და ქმედების განსაკუთრებულ სიზუსტეს, ბუნებრივობას, ალაღგენს თეატრალური სანახაობის პირობებში კინემატოგრაფიული „მსხვილი პლანის“ სპეციფიკას. სწორედ ამ სპეციფიკას ითვისებენ წინებს რეჟისორი და პედაგოგი მ. თუმანიშვილი და ამზადებს თავის მოწაფეებს ეკრანზე, კამერის წინ სამუშაოდ. რაც უფრო დიდია მათი წარმატება თეატრში, მით უფრო ხშირად იღებენ მათ კინოში. მასწავლებელს კი უხარია ეს. თუმცა, იძულებულია მონახოს შემცველი. მოამზადოს იგი. რთულდება თეატრში მუშაობის ორგანიზაციული პროცესი, მაგრამ მას მაინც უხარია და ეძებს, და ამზადებს შემცველებს — იმიტომ რომ ყოველთვის ქმნის არა თვითღამკვიდრებისთვის. არამედ ხელოვნებისთვის მისი პროგრესისთვის. ქართული კინომსახიობის თეატრისა

და მისი ხელმძღვანელის გაცნობისას გაცემებს მათი ურთიერთდამოკიდებულება, იმის აშკარა შეგრძნება, რომ ისინი ერთმანეთს ავსებენ, ერთად იღწვიან. მ. თუმანიშვილმა იპოვა ამ ახალგაზრდა კოლექტივში თავის თანამშრომლებელთა ახალი თაობა, მითუმეტეს, ისინი მისი ახლობლები, აღზრდილები არიან. ოდესღაც ცნობილმა „შვიდაცამ“, შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის აკადემიური სიმშვილის დამრღვევთა ჯგუფმა, რომელსაც ბ-ნი მიშა ხელმძღვანელობდა, დაიწყო ახალი ეტაპი რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაში. იგი, ძირითადად, მის თანატოლთა და თანაკურსელთაგან შედგებოდა. დროთა განმავლობაში, სხვადასხვა მიზეზის გამო, მათი კორპორაცია დაიშალა და რეჟისორი თეატრიდან წავიდა. „თუ გინდა რაიმე კარგად გაიგო, დაწერე წიგნი მის შესახებ“ — ამბობდა დიზრაველი. მ. თუმანიშვილმა დაწერა წიგნი „რეჟისორი თეატრიდან წავიდა“ და... აღრინდელი გამოცდილების საფუძველზე შექმნა ახალი თეატრი. მაგრამ ახლა თანამოაზრეთა ახალი ფორმაცია სხვა პრინციპებს ემყარება, ერთიან თეატრალურ „სკოლას“, მასწავლებლის ავტორიტეტს, და არა მხოლოდ. ეს, როგორც კიბერნეტიკოსები ამბობენ, „ღია“ სისტემაა, რომელიც ორიენტირებულია არა სიმტკიცეზე, არამედ მუდმივ მობილურობაზე, ურთიერთშეცვლასა და ესთეტიკურ ევოლუციაზე. ვიღაც, ბუნებრივია, მიდის თეატრიდან, ვიღაც მოდის. საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტი გამუდმებით ავსებს დასს ახალი ტალანტებით პროფ. მ. თუმანიშვილის სახელოსნოდან. და ისინიც მოდიან თეატრში ჩვეულებრივ, როგორც სხვა აუდიტორიაში, როდღე მუშაობის იგოვე სისტემით, სარეპეტიციო პროცესის უკვე ნაცნობი ორგანიზაციით, თავიანთი მასწავლებლის, ახლა

უკვე რეჟისორის მოთხოვნების სრული გაგებით.

ის კი ხედავს მათში სიცოცხლისა და შემოქმედებისთვის აუცილებელ პერსპექტივას, მხატვრულ ერთმორწმუნეობასა და ერთგულებას, მუდმივ განათლებას, ანუ ახალგაზრდობას. ბ-ნი მიშა საოცრად ახალგაზრდული, მაღალი, ელევანტური, მოქნილი და გამხდარია. გადატკეცილ სახეზე მხოლოდ ასაკობრივი ღრმა ნაოქები და დროთა განმავლობაში უკვე პირშეკრული ნაიარყეები ამჩნევია. ეს ომის მოსაგონარია, რაც ბ-ნმა მიშამ უკრაინაში გამოიარა.

მან, საბჭოთა არმიის რიგებში ომის წინ რომ გაიწვიეს, მუშაობა შეპეტეკოში დაიწყო. პირველად აქ ნახა ფრანკოელთა სპექტაკლი „მოპარული ბედნიერება“ და შესძრა ამბროს ბუჩმას ხელოვნების სიმართლემ. შემდეგ ბ-ნმა მიშამ ლაფუტეს სამხედრო კლუბში დაღა თავისი პირველი სპექტაკლი. ეს იყო აღექსანდრე კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“. ომის დაწყებას ქალაქ სოკალში ღვოვშიჩინაზე შეხვდა. უმანთან ალუაში მოხვდა. ოდესისკენ მიარღვევდა, მაგრამ იგი უკვე ოკუპირებული იყო. პირველად სწორედ იქ დაიჭრა. სამხედრო ტყვეთა ბანაკ-ლაზარეთში მოხვდა. გაიქცა. კვლავ ტყვედ ჩავარდა. ისევ გაიქცა. მთელი უკრაინა გაიარა და ტაგანროგთან დაიჭირეს. ეს უკვე აშკარა სიკვდილი იყო, მაგრამ მინც ისევ გაიქცა. ფრონტზე გადავიდა. კავადრიაშიც იბრძოდა. პერეკოთან კვლავ ალუაში მოხვდა. მაგრამ იქ უკვე ჩვენებმა დაიხსნეს. მორიგი კონტუზიის შემდეგ დემობილიზებულ იქნა და თბილისში გიორგი ტოვსტონოგოვთან რეჟისურის სწავლა დაიწყო. იმ სამხედრო თავგადასავლებიდან მღელვარებით აღსავსე ძვირფასი მოგონება გამოჰყვა — ერთ-ერთ უკრაინულ სოფელში მოჩუ-

— ცი ცოლქმარი, გვარად ივანკოვები, საკუთარი შვილივით უვლიდნენ ახალგაზრდა დაქრილ ქართველს.

ეს ადამიანი, რომელსაც არაერთხელ ჩაუხედავს სი ვდილისთვის თვალებში, აზროვნებს გაბედულად. უართოდ და ფილოსოფიურად. ბ-ნ მიშას ადარდებს ცხოვრების უღმობელაზა. ადამიანები არსებობენ, უყვართ, კვდებიან და... განაგრძობენ ცხოვრებას მხოლოდ სხვათა მოგონებებში. და საბოლოოდ გარდაიცვლებიან იმათთან ერთად, ვისაც ისინი ახსოვთ. მასხადამე, მათი ხსოვნა უნდა გადასცე. გაუზიარო სხვას.

— აი, ჩემში ცხოვრობს გოგონა, რომელიც გაგიჟებით შემიყვარდა ექვსი წლის რომ ვიყავი. და ის, რომ ივანკოვეციები მბანდნენ, მხოლოდ ჩვენ, მე და იმათ ვიცით. ისინი დიდი ხანია აღარ არიან და ეს ჩვენი „საიდუმლოება“ მხოლოდ ჩემშია. ვერ მიპოვია პიესა, სადაც ამის მოყოლას შევძლებდი. არადა მოგონებები სულს მიფორიაქებენ.

მ. თუმანიშვილის სპექტაკლი „ჩვენი პატარა ქალაქი“ სწორედ ამგვარ აზრებს ადგიძრავს და სულს გიფორიაქებს. მესამე მოქმედებაში ახალგაზრდაცვლილი ნესტანი (ნ. ბურდული) გამოჩნდება იმათ შორის, ვინც მასზე ადრე წავიდა იმქვეყნად. ისინი ჩამოსხდებიან სკამებზე, მშვიდნი და უძრავნი, ერთნაირ ღირსეულ პოზაში და შემწარავ შთაბეჭდილებას ახდენს მათი არაფრისმთქმელი მწერა, რომელიც თავისთავისკენა მიმართული. მწერის ეს არიდება, ჩადრმავება ჩვენთვის უცნობში, იდუმალზე ყურადღების მიპყრობა ქმნის სიკვდილის, მთელი არსებულის დასასრულის შემწარავ სურათს.

მ. თუმანიშვილი მომხრეა თეატრისა, რომელიც ქადაგებს იგი გამოუმუშავებნ თავის მოწალოებს იმის მოთხოვნისილებას, რომ იფიქრონ იმაზე, თუ რატომ გამო-

დიან სცენაზე, რას ეტყვიან დღეს მაყურებელს. ის კი, როგორც რეჟისორი, ფიქრობს — რისთვის უნდა მას ოეატრი?

— ჭერ ერთი, მიყვარს სცენაზე თამაში და მინდა ვიღვაწო მისთვის. არიან ადამიანები, რომლებსაც სცენაზე მეტად კულისები უყვართ. ესენი ხელოვნებისთვის საშიშნი არიან. მეორე ის, რომ მინდა აზრი გამოვთქვა: თეატრი იმისთვის არსებობს, რათა მაყურებელმა და ჩელოვანმა რაღაც შესცვალონ ერთმანეთში. ამ უკუკავშირის გარეშე თეატრს არ შეუძლია არსებობა. ჩვენ კი ხშირად გვავიწყდება — თეატრის არსი იმაშია, რომ რეჟისორმა და მსახიობმა უნდა შეაჩერონ მაყურებელი და რაღაც მნიშვნელოვანი უთხრან მას. მე ვცდილობ გავამარტივო ეს მნიშვნელოვანი, ურთულესი პრობლემები და დავიძვანო ისინი მოდლებამდე. მაშინ, იმედია, ყველა გამოიგებს...

სპექტაკლის „ჩემი პატარა ქალაქი“ პროგრამაში ეს აზრი ასეა ჩამოყალიბებული: „ადამიანები, აღსავსენი საკუთარი პატარა-პატრა გატაცებებით, ივიწყებენ იმას, რომ ცხოვრება ერთადერთია, განუმეორებელი და შესანიშნავი“. სულ ესაა. მარტივად და გასაგებად აღმანიებო. ნუ დაწვრილმანდებით, იყავით მშვენიერნი, თქვენ ხომ ერთხელ ცხოვრობთ!

როგორ არ გავისხენოთ აქ კინორეჟისორი მარკ დონსკოი, რომელმაც კიევის საშენდრო სასწავლებლის კურსებზე, ლენინის დედაზე შექმნილი თავისი ფილმების ჩვენებისას, უთხრა:

— მე ამ ფილმებს იმისთვის ვიღებდი, რომ დღეს, მისი ნახვის შემდეგ გაგიჩნდეთ სურვილი პატარა ბარათი მისწეროთ თქვენ დედებს.

ქეშმარილად. ყოველივე დიადი მარტივია.

სწორედ მარტივად. გმირის სახის ორიოდვე შტრიხის დახატვით ითამაშეს თავიანთი სპექტაკლები ქართველმა მსახიობებმა. აი, პ. ბარათაშვილი დავით გელოვანის როლში („ჩვენი პატარა ქალაქი“) დადის აუჩქარებლად, ყანასავით წინ აგდებს ფეხებს და შემდეგნეულა, ხელით იშორებს. როცა მისთვის დაბალ კარებში გადის, ერთ ფეხზე სწრაფად ჩაიმუხლავს ხოლმე. მაგრამ არ ზრის ფაფახიან თავს. და მართლაც არაფერია საჭირო „მნიშვნელოვანი პერსონის“ დასახატავად.

ხოლო სპექტაკლში „ბაკულას ღორები“ მსახიობი ზ. ყიფშიძე ქმნის დახვეწილ პაროდიას შინაგამოწრილ დონ ულანზე. გამოხსენიელი გულმკერდით, კოხტა უღვაშებით და უზარმაზარი ხანჯლით ჩვენს წინაშეა პროვინციელი ფოტოგრაფის სურათიდან გადმოსული „ულტრა“ ქართველი. „ჩვენს პატარა ქალაქში“ იგივე მსახიობი სრულიად სხვაა, თუმცა, ისეთივე ბრწყინვალე გამოხატვის ძუნწი საშუალებებით. მისი აჩრდილის გრძნობათა სიძლიერე მაქსიმალურია. ტრაგიკული და გამოიხატება მხოლოდ ხელებს კანკალით და ცრემლიანი მწერით.

საერთოდ, საინტერესოა ჩახედო ქართველ მსახიობებს თვალეებში, თუმცა, ამისთვის დარბაზსა და სცენას შორის არსებული უზარმაზარი მანძილის გადალახვა საჭირო, და მაშინ შესძლებ ამოიკითხო „ბაკულას ღორების“ დაზარალებული გმირის გალაქტიონის (რ. იოსელიანი) ფართოდ გახედილ თვალეებში უამრავი მდუმარე შეკითხვა. გაოცება უსამართლობის წინაშე, დარდი და სასოწარკვეთა. ეს თვალეები მთელი სატირული სპექტაკლის ტრაგიკულ რეფერენს წარმოადგენს. ისინი საოცრად გვიან თავად თუმანიშვილის თვალეებს, თუმცა, ბ.ნი მიშას თვალეებში, რომლებსაც სათ-

ვალეები ფარავს უფრო მეტად იგრძნობა სამეაროს და ადამიანების გაგება, გულისსუური და თბილი დამოკიდებულება.

ასე და ამგვარად გავიგეთ, რომ რუსთაველელთა გამოკვეთილი მეტაფორულობის, მარჯანიშვილელთა ძლიერი ვნებათაღელვის გარდა, საქართველოში არსებობს სხვა — დახვეწილი, ფსიქოლოგიური, ლირიული თეატრიც.

ეს ლირიკა კი მომდინარეობს როგორც მასწავლებლის, ისე მოწაფეთა ღრმა ინტელიგენტობიდან, ახალგაზრდა მსახიობთა სიმღერის სიყვარულიდან. ისინი ბევრს და ხშირად მღერიან სხვადასხვა საბაბით და, შესაბამისად სხვადასხვა განწყობილებით. ლირიკა თუმანიშვილისგანაც მომდინარეობს. მას არაერთხელ მოუყოლია, თუ რა დიდხანს უკვირდა, რატომ დარბოდა ადრე დილით ამდენი ხალხი ქუჩებსა თუ პარკებში? ბოლოს მიხვდა — მათ სურთ მისწვდნენ და დაიჭირონ ღამის უკანასკნელი ვარსკვლავი. ახლა თავად დასდევს ამ ვარსკვლავს.

სცენაზე კი ეს ლირიულობა ვლინდება ქართველ მწაგტართა სიყვარულში ადამიანისადმი — მისი ყოველდღიური საქმიანობის ყოველ წვრილმანში, რეაქციების ნიუანსებში, ახირებულობის იუმორში, უბრალო და მარადიული გრძნობების მრავალფეროვნებაში. გაოცებს უკლებლივ ყველა შემსრულებლის გულწრფელობა და პოზიტიურობის ის პათოსი, რომელიც უღერს მათ მიერ ადამიანის ბუნების ახსნისას — ეს იგრძნობა არჩილის სიმოვრალეშიც, რომელიც განადგურებულია სატრფოს გარდაცვალების გამო (ზ. ყიფშიძე) და დავითის დემაგოგიაშიც, რომელიც, თუმცა ახალგაზრდების თვითმარქვია მოძღვარია, ბუნებით გულიანი და კეთილი ადამიან-

ნია (პ. ბარათაშვილი სპექტაკლში „ჩვენი პატარა ქალაქი“).

ლირიკის გვერდით ქართველ მსახიობთა ხელოვნებაში იგრძნობა დიდი იუმორი — მოსწრებული, დახვეწილი, თუმცა, დროდადრო სტირამედ მისული. ზოგჯერ იგი ირონიულ პარაფრაზას წარმოადგენს. ასე მაგალითად, „ბაკულას ღორები“ დავით კლდიაშვილის მოთხრობის მიხედვით, რომელიც 1911 წელს დაიწერა, თავისებურად ფ. დოსტოევსკის „უწმინდურ ანგელოტს“ მოგვაგონებს. ხომ არ არის ზ. ყიფშიძის ნამუშევარი ამ სპექტაკლში მისეული მოლიერის დონე უთანის კომედიური პარაფრაზა?

მთლიანად „ჩვენი პატარა ქალაქი“ კი წარმოადგენს ამერიკელი დრამატურგის თარნთონ უაილდერის ამავე სახელწოდებების პიესის (სცენური რედაქცია რევ. ვაზ. გაბრიანიას) პარაფრაზას.

— ამერიკელების თამაში ჩვენთვის ძალზე ძნელია — ნახევრად ხუმრობით ამბობს ტ. თუმანიშვილი — ჩვენ მათ არ ვიცნობთ, ხოლო სიმათლის სცენაზე ვაღმოსაცემად მსახიობს სჭირდება საკუთარი ცხოვრებისეული გამოცდილება და დაკვირვებები. იტალიელების თამაში კი ქართველებს გვიადვილდება, რადგანაც მათ ვგავართ...

ქართული თეატრისთვის ტრადიციულია ცნობილი სიუჟეტების ეროვნული ადაპტაცია. საკმარისია გავიხსენოთ ს. ასმეტელის გახმაურებული სპექტაკლი „ანზორ“ აკ. სორავას მონაწილეობით, ვისთვისაც სანდრო შანშიაშვილმა გადაამუშავა „ჩავშან მატარებელი 14.69“. და ასეთი მაგალითები მრავალადა, თუმცა, უნებლიედ ჩნდება ერთგვარი ექვი — მოხერხდება კი, ახლებურად გააზრება ასეთი გადაამუშავებისას არა მხოლოდ ყოფისა და ხასიათების, არამედ სიუჟეტის სოციალური საფუძვლისა, მისი გადაჭანა სრულიად სხვა კონკრეტული-

ბაში? ქართველები ამ პრობლემას მაინც თავისებურად წყვეტენ, აპყავთ რაკონფლიქტის არსი გლობალურ, ზოგადსაკაცობრიო დონეზე — და სწორედ ეს არის დამახასიათებელი მათი თეატრალური აზროვნებისთვის. ტყუილად არ დგას ავანსცენაზე გლობუსი. მასზე აქცენტირება მხოლოდ ერთხელ, სპექტაკლის დასაწყისში ხდება, როდესაც თავისებური წამყვანი, იგივე რეისორის თანაშემწე (საქ. სახალხო არტისტი, შოთა რუსთაველის სახ. თეატრის მსახიობი გ. გეგეჭკორი, ცნობილი „შიდეკაცას“ ერთ-ერთი წევრი), რომელსაც ხელში უკავია ეს გლობუსი, უთანამდებობა მაყურებელს „თამაშის პირობების“, მოქმედების გადატანის თაობაზე ამერიკის მიყრდენული მხარიდან საქართველოს ერთ-ერთ პროვინციაში.

„ბაკულას ღორებში“ თეატრს ყოველდღიური ყოფა იმ პრობლემის ფართო განზომილებაზე აყავს, რომელსაც აღიქვანდრე კოლომაცმა „ველურ ანგელოტში“ „მედროვითა“ პრობლემა უწვოდა. ამ შტივენული საკითხის გადასაწყვეტად სპექტაკლის გმირი პირდაპირ მაყურებელთა დაბაზს მიმართავს:

— ჩვენ თქვენი, განათლებული, გველენიანი ადამიანების იმედი გვაქვს! მ. თუმანიშვილი, როგორც ყოველთვის ფილოსოფიურად აზროვნებს, შემოქმედებითად გაიზარებს ბრეტის მხატვრულ მემკვიდრეობას, მოდელირების მისეულ მეთოდს, ფაქიზად იყენებს ზონგებს და ახდენს მოქმედების „სტოპ-კადრების“, პერსონაჟთა გაუცხოების და მაყურებლისადმი მათი მიმართვის ფსიქოლოგიურად ზუსტ მოტივირებას. ეპიკური თეატრის მხატვრული აღმოჩენების გაუთვალისწინებლად წარმოუდგენელია დღევანდელი სცენა...

იმისათვის, რომ მიეღწიათ ფსიქოლოგიური მოტივაციის აუცილებელი სი-



ზუსტისთვის, ადამიანური რეაქციების დიდი სიმართლისთვის, პერსონაჟებს შორის ერთმანეთისადმი ოდნავი თავის არიდების ატმოსფეროში ურთიერთობის დამაჭერებლობისთვის, გვირის სახის გამოკვეთილად დახატვისათვის მ. თუმანიშვილის აღზრდილებმა შეიმუშავეს თავიანთი საკუთარი შემოქმედებითი რიტუალი სპექტაკლისადმი, რეპეტიციისადმი განწყობილებისა. ისინი მიმართავენ მოთელვას, ასრულებენ და ამუშავებენ რა ეტიუდებს თავიანთთვის და არავითარ შემთხვევაში სხვისთვის. სწორედ სპექტაკლის დაწყებამდე ისინი ერთმანეთის გვერდიგვერდ დგებიან და მღერაინ. ხშირად ეს არის დონ კიხოტის კავატინა „ლამანჩელიდან“, მათი თავისებური ჰიმნი. სპექტაკლის შემდეგ უველანი იკრიბებიან 5-10 წუთით, რათა გაარჩიონ იმდღევანდელი შეცდომები და წარუმატებლობა. შემდეგი სპექტაკლის წინ ისინი ერთი საათით ადრე „გაღიან“ იმ ადგილებს, წინა სპექტაკლში რომ არ გამოუვიდათ. ამას უწოდებენ „პროფილაქტიკურ რეპეტიციას“.

მ. თუმანიშვილი დიდ პატივს სცემს ცირკის მსახიობებს, ანცვიფრებს მათი შრომისუნარიანობა, ვაჟაკური წესი — წარმოდგენის შემდეგ დარჩენენ მანუშე და კვლავ და კვლავ გაიმეორონ ტრიუკი, რომელიც წარმოდგენისას ვერ გამოუვიდათ.

კიევში მ. თუმანიშვილი რამდენიმეჯერ შეხვდა ქალაქის თეატრალურ საზოგადოებას. ამაში მას დაეხმარა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ნადია შალუტაშვილი, რომელმაც მთელი ცხოვრება მიუძღვნა საქართველოსა და უკრაინის კულტურული კავშირების შესწავლას. ერთ-ერთი ასეთი შეხვედრა გაიმართა კიევის ი. კ. კარპენკო-კარის სახ. თეატრალური ხელოვნების ინსტიტუტში. აქ ბ. ნმა მიშამ გამოთქვა ისეთი ღრმამშინარსიანი მოსაზრებანი და ზუსტი დაკვირვებები, რომ მსურს მოკლედ ჩამოვაყალიბო ისინი

ფართო აუდიტორიის წინაშე:

— ახალგაზრდა მსახიობებს გამოვყოფ იმათ, ვინც დაჯილდოებულია ფანტაზიის უნარით და შეუძლიათ მისი გამოხატვა და მათ, ვისაც არ შეუძლიათ ამის გაკეთება. ჩემი ამოცანაა დავებმარო ამის მიღწევაში. ფანტაზია კი ყველას აქვს. მხოლოდ ჩვეულებრივ ადამიანებშია მიძინებული. ზოლო გენიოსებს სულ მუდამ აწუხებს იგი.

— მემამოხენი ხელოვნებაში სხვადასხვანაირია. ზოგი ჯანყს ტექსს უუნარობის გამო. ზოგი ტალანტის გამო. მემამოხე-ტალანტი იწყებს შინაარსის და არა ფორმის მსხვრევით, ახალი ქეშმარიტებების და არა მარტო მეტაფორების აღმოჩენით. თუ რეჟისორი ქმნის მხოლოდ მეტაფორებს. მაყურებელს თეატრიდან მოჰყვება ზედაპირული გაცემა. ამიტომ ჩვენ უნდა შევაჩეროთ წამი და ვაიძულოთ მაყურებელი იფიქროს თავისთავსა და სამყაროზე ამ წამში.

— ყველაზე საშინელი ჩვენს საქმიანობაში წონასწორობაა. იგი გამუდმებით უნდა დავარღვიოთ.

— პედაგოგს მართებს მოთმინება და ყურადღება სიანლისადმი. არ უნდა გამოედევნო დოგმებს. საკუთარსაც კი. კარგ პედაგოგს კარგი სტუდენტები ჰქავს და პირიქით.

— როცა ტალანტი იწყებს იმაზე ფიქრს რომ იგი ტალანტია, იქ ყველაფერი დამთავრებულია.

— ჩვენ ტრუბადურები ვართ. მოვდივართ და ჩვენს სიმღერას ვმღერით. საჭიროა წინხვლა და კვლავ სიმღერა.

მიზეთლ თუმანიშვილი ოდესღაც წავიდა თეატრიდან — შოთა რუსთაველის სახ. სახელგანთქმული აკადემიური თეატრიდან დატოვა რა თავისი მოწაფე რობერტ სტურუა და ცნობილი სპექტაკლები

იგი შივიდა თეატრში, კინომსახიობის მცირე თეატრში, თავის აღზრდილებთან, ჩვენთან, მაყურებელთან.

რუსულან

ჭუბუჩილაძე

მაუ, გვიხვარდეს

„აბესალომი!“

ახლა სიტყვა „აბესალომ და ეთერის“ სცენურ დადგმათა თაობაზე კრიტიკული აზრის შესახებ. გავიმეორებ. „აბესალომ და ეთერის“ პირველ პრემიერას უძალად გამოხმაურებია ქართული მუსიკალურ-კრიტიკული აზრი. ტონის მიმცემი ი. ზურაბიშვილი იყო. დღეისთვის ამ ოპერის, თუ არ ვცდები, 12 საპრემიერო დადგმა განხორციელებული. ეს როდენობრივი მაჩვენებელი სოლიდურიც ჩანს, ამ დადგმათა კრიტიკული ანალიზის, რეცენზიათა რიცხვი კი შეიძლება ითქვას უკუპროპორციულია — მარტოდენ საგაზეთო, იშვიათად საყურნალო წერილებით იფარგლება.

საგაზეთო სივრცემ კი რარიგ შეიძლება დაიტიოს სპექტაკლის დადგმასთან დაკავშირებულ პრობლემათა წრე — საკითხები დადგმის კომპონენტთა, საშემსრულებლო, სოლისტთა, გუნდის, ორკესტრის შესახებ, დირიჟორის, რეჟისორის, მხატვრის, ქორეოგრაფის, ქორმეისტერის ხალვაწის თაობაზე? აქვე ხომ უნდა გამუქდეს საკითხი სცენური დადგმის როლსა და ადგილზე ეროვნული ხელოვნების ევოლუციაში, ეროვნული საშემსრულებლო კადრების აღზრდის საქმეში და სხვა. დადგმასვე უკავშირდება სცენოგრაფიასა თუ ქორეოგრაფიაში ეროვნული ასპექტების წარმოჩენის პრობლემები. საბჭოთა პერიოდულ პრესაში კი სახელოვნებო საკითხების გასაშუქებლად 200—300 სტრიქონზე მეტი იშვიათად თუ ყოფილა ნავარაუდევი. ამიტომ, რომ ეროვნული კულტურის უამრავი საჭირობოტო საკითხი ქართული მუსიკისმცოდნეობაში ხელუხლებელი დარჩა.

მაგრამ ის, რაც დაწერილა და სტამბის საღებავიც შეხებია — მრავლისმაუწყებელია. მუსიკალური კრიტიკის დარგში ეროვნულ დიდ პოტენციაზე უთითებს. ზოგი რამ ეპოქის საერთო ტენდენციისა და სულისკვეთების მანიშნებელია. თრიოდ მაგალითს დავიმოწმებ, 50-იან წლებში, ეპოქაში, როდესაც ყველაფერი ნათელ, გასხივოსნებულ ფერებით იხატებოდა, კრიტიკაც უპირატესად მამებლური, პანეგირიკული იყო ხოლმე. უარყოფითი შეფა-



სება კი გასაკრიტიკებელ ობიექტს ლამის სასიცოცხლო საფრთხით ემუქრებოდა. ასეთ ვითარებაში უჩვეულოდ გამოიყურება რამდენიმე „აბესალომ და ეთერის“ „საპრემიერო დადგმას ეხება. რეჟისორ ი. სუმბათაშვილის და მხატვარ ს. ვისალაძის მიმართ წაყენებული „ბრალდების“ არსი ისაა, რომ მათ, თურმე ნუ იტყვი, „თავისებურად განუხორციელებიათ“ „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა. „კიდევ ერთი უკან გადადგმული ნაბიჯი „აბესალომის“ სცენურ ცხოვრებაში“ — ასეა შეფასებული 1964 წლის დადგმა, რომელიც ეკუთვნის რეჟისორ ვ. ტაბლიაშვილს, სუმბათაშვილს, მხატვარ ი. ასკურავას, ღირიყორებს დ. მირცხულავას და ო. დიმიტრიადის. ორი წლის შემდეგ, 1966 წ. სპექტაკლის საპრემიერო დადგმის კიდევ ერთი მცდელობა დამთავრდა სრული მარცხით. რეჟისორ ა. ჩხარტიშვილის, მხატვარ ი. სუმბათაშვილის, ღირიყორ დ. მირცხულავას, ქორეოგრაფ ვ. ჭაბუკიანის შემოქმედებითი ძალისხმევა გამანადგურებელ შეფასებას იმსახურებს. დადგმის ამგვარი შეფასება, შეიძლება ითქვას, უპრეცედენტოა ქართულ მუსიკალურ კრიტიკაში. უარყოფითი აზრი იმდენად ერთსულოვანია, ხოლო რეცენზენტთა წრე იმდენად ვართო და პროფესიულად იმდენად მრავლისმომცველია, რომ მიზანდასახულობის, კამპანიურობის ეჭვს ჰბადებს. იმ დროს, როცა უარყოფითი შეფასების იოტისოდენა მარცვალიც კი შიშის ზარს სცემდა რედაქტორებს, ესოდენ დაუნდობელი, ამასთან

ერთსულოვნად ნეგატიურად შეფასება, მართლაც რომ გასაკვირია, მიზეზები კი სავარაუდო. ერთ-ერთ რეალურ მიზეზად შეიძლება მიჩნეულ იქნას 1966 წ. №12 „საბჭოთა ხელოვნებაში“ ვრცლად გაშუქებული ამ დადგმის რედაქტორული მინაწერი, რომელიც გვაუწყებს: „დადგმა აბსტრაქტულ მანერაშია განხორციელებული“—ო. ხელოვნებაში აბსტრაქციონიზმის მცირედი მინიშნებაც კი იმხანად მომაკვდინებელ ცოდვად ითვლებოდა, ამიტომ ვისაც დაევალებოდა, თუ არ გალანცადვდა ცოდვილს, თავად ჩაიგდებდა თავს განსაცდელში. ამ დადგმის მარცხის ძირითად მიზეზს (რომელსაც, ვფიქრობ, მართლაც მიუძღვის ბრალი (ღირიყორი დ. მირცხულავა შუქს ჰფენს წერილში, რომელშიც სახელობრ ვკითხულობთ: „ახალი დადგმის დროს არ იქნა გათვალისწინებული მეტად მნიშვნელოვანი გარემოება. თეატრის ხელმძღვანელობას სპექტაკლის დადგმისთვის დადგენილი ვადა 16—25 აგვისტო, რა თქმა უნდა, მეტად ხანმოკლე იყო“. დამდგმელ-ღირიყორი სხვა წონად არგუმენტებსაც იშველიებს. მაგრამ ამჯერად სპექტაკლის განხილვა კი არ შეადგენს ჩემი ინტერესის საგანს, არამედ მუსიკალურ-კრიტიკული გამონათქვამი, თურმე რაოდენ მართვადი შეიძლება იყოს იგი! აქედან გამომდინარე კი, რამდენად შეიძლება მის ობიექტურობასა და კომპეტენტურობაზე ლაპარაკი.

და მაინც, იდეოლოგიური ბორკილებით შეზოქილ მუსიკალურ

კრიტიკოსთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ყველა ათწლეულის პრესაში ამოიკრიფება რაციონალური მარცვლი, შეიხიზნება ობიექტური თვალსაზრისიც, ავტორებს არ აფერხებს ფაოთოდ აღიარებული ავტორიტეტების მონაწილეობა საარემიერო დადგმასა თუ სხვა საექტაკლში (თუმცა რეცენზიონებულ საექტაკლების ლოდის წილ საპრემიერო საექტაკლებზე მოდის), იკვეთება აგრეთვე მხატვრული ნაწარმოების ეროვნულთა მძაბრების საკითხიც. ასე საგალითად, ძინდია ყორდახია, 1958 წ. № 12 „საბჭოთა ხელოვნებაში“ სახს უსვამს იმას, რომ: „აბესალომის“ მუსიკა თავიდაც ბოლომდე ქართულია, როგორც ენით, ასევე მხატვრული სახეების ნაციონალური ხასიათით“. ქართულ პრესაში არსად შემხვედრია საშემსრულებლო საკითხთა იმგვარი ხასიათის ახალიზი, პარტიტუოის თითოეული ნიუანსის, უმცირესი დეტალის ისეთი გამოწვლილვით ცოდნა, როგორსაც ამჟღავნებს ლევან ფალიაშვილი წერილში „ზ. ფალიაშვილის ოპერის ინტერპრეტაციის ზოგიერთი საკითხი“ (საბჭ. ხელ. 1958 წ. № 12). თუმცა რეცენზიის ამგვარ პროფესიულ ხარისხს გასაგები ორი მიზეზი აქვს: ლევან ფალიაშვილი, დიდი ზაქარიას მძაც არის, ამასთან თავად კომპოზიტორიც და მუსიკის თეორეტიკოსიც.

„აბესალომ და ეთერის“ თაობაზე არსებული რეცენზიების სტატისტიკა, თვალის ზერელე გადავლებითაც კი მანკიერ თავისებურებათა შორის ერთ ტენ-

დენციას ნათელჰყოფს. რეცენზიათა ტალღა მხოლოდ და მხოლოდ საპრემიერო საღამოს ახლავს ხოლმე. პრემიერა კი მხოლოდ დასაწყისია სპექტაკლის სცენური სიცოცხლისა. ამდენად მისი მომდევნო ბიოგრაფიის ურიცხვი მომენტი სრულიად ხელუხლებელი რჩება, ხელოვნების მოღვაწეთა მთელი არმია, ვოკალისტების, მსახიობ-შემსრულებლების დინასტიები ისე ამთავრებენ სცენურ სიცოცხლეს, ზოგჯერ სახელოვანსაც კი, რომ მათ შესახებ პრესაში სტრიქონიც არსად გაკრთება. უძველესი და უმდიდრესი ტრადიციის ისეთ ქვეყანას, როგორიც საქართველოა, არ გააჩნდა არც სპეციალური ჟურნალი, არც გაზეთი. ეს სავსებით გასაგებს ხდის მუსიკალური კრიტიკის სამოღვაწეო ასპარეზის მასშტაბს. ამ ვითარებასაც საბჭოურ სისტემაში აქვს დასაბამი.

„აბესალომ და ეთერისადმი“ მიძღვნილ ი. ზურაბიშვილის წიგნის წინასიტყვაობაში ასეთი სიტყვები ამოვიკითხე: „მაგონდება ერთი მუსიკოსის სიტყვები კერძო საუბარში თქმული: ყველა ქართველმა მუსიკოსმა თავისი მოღვაწეობა „აბესალომის“ სერიოზული შესწავლით უნდა დაიწყოს“. ქართულ მუსიკისმცოდნურ კადრებს ამზადებს თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია, მუსიკისმცოდნურ ფაკულტეტზე ეყრება ამ ეროვნულ საქმეს საძირკველი. წლეულს მუსიკის ისტორიის კათედრამ, თეორიულ-საკომპოზიტორო ფაკულტეტის ერთ-ერთი წამყვანი განყოფილება რო-

მაა, არსებობის ნახევარსაუკუნ-
ოვანი იუბილე უნდა იზეიძოს.
ეს კათედრა ემსახურება მუსიკის-
მცოდნეთა არა მხოლოდ პროფე-
სიული ჩვევების გაძოჟშაევბას.
ამასთან დაძყყებ სპეციალისტებ-
ში ეროვხული ცნობიერების ჩა-
მოყალიბებასაც უნდა ესწრაფვო-
დეს. რა ადგილი უჭირავს „აბესა-
ლომ და ეთერის“ მუსიკას ქათ-
ველ მუსიკისმცოდნეთა პროფე-
სიულ ევოლუციაში?

რამდენი სადიპლომო ნაშრო-
მია მიძღვნილი ეროვნული მუსი-
კალური კულტურის ამ უზუნაესი
ნიმუშისადმი, მასში დაუხჯებუ-
ლი არობლეშებისადმი, ნიმუში-
სადნი, რომლის ბადალი არც მო-
გვეპოვება? 1949 წლიდან მოკი-
დებული დღემდე, ანუ თითქმის
ნახევარი საუკუნის მანძილზე? —
არც ერთი!!! შე ვგულისხმობ „აბ-
ესალომ და ეთერს“, როგორც
კვლევის დამოუკიდებელ ობი-
ექტს. თუმც საკითხის სხვაგვარად
დაყენების შემთხვევაც არ ცვლის
ავბეღით ამინდს. მუსიკის ისტო-
რიის, მუსიკის თეორიის და ქარ-
თული ხალხური მუსიკალური შე-
მოქმედების კათედრებზე სამივე-
ზე ერთად შემდეგი სურათია:
1. ზ. ფალიაშვილის ოპერებში სა-
გუნდო ეპიზოდების საკითხები-
სადმი — 4; ფალიაშვილის ოპე-
რებში ხალხური წყაროების საკი-
თხებისადმი — 5; ფალიაშვილის
ოპერებში (უ. ჰაიბეკოვისა და
ა. სენდიაროვის ოპერებთან ერ-
თობლივად) საორკესტრო ეპიზო-
დების საკითხებისადმი — 1; ფა-
ლიაშვილის ოპერებში სხვადასხ-
ვა თეორიული საკითხებისადმი
— 3; ეროვნული ფენომენის რა-

ობის მაგალითზე — 1, სადიპლო-
მო ხაძროძისა მიძღვნილი. აქედან
თეორიულ კათედრაზე — 8, ფო-
ლკლორისაზე — 3, ხოლო მუსი-
კის ისტორიის კათედრაზე — 3
დიპლომია დაცული. უეჭველად
უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ამ
შროშების დიდი ნაწილი — 5
დიპლომი — თეორიული კათედ-
რის ფუძემდებლის, წლების გახ-
მავლობაში მისი გამგის, წინა-
მდებარე წერილში უკვე ხსენე-
ბული მეცნიერის, შალვა ასლა-
ნიძვილის ხელმძღვანელობითაა
შერულებული. დამაფიქრებელი,
საგანგამოა ეს მონაცემები თუ
არა? ესე იგი რამდენი ქართველი
არ ახლგაზრდა მუსიკისმცოდნე
არ ჩაღრმავებია ამ პარტიურას,
თავისი ძალისხმევა არ გაუღია
მის ასათვისებლად, ესე იგი რამ-
დენი დამწყები მუსიკისმცოდნე
არ ეზიარა სულისგანმშქმენდ ბე-
ლოვნების ნიმუშს? ასხამს თუ
არა ეს ყოველივე წყალს ეროვ-
ნული სულისკვეთების ნიველი-
რების წისქვილს, ემსახურება თუ
არა ეს ყველაფერი ეროვნული-
სადმი ნიჭილიზმის გრძნობის გა-
მომუშაევბას? რა შედეგს ვიშკით?
ამაზეც ვიტყვი.

მანამდე კი გადავხედოთ ქარ-
თულ მუსიკისმცოდნურ სამეცნი-
ერო პანორამას. ჩვენში სამეცნი-
ერო ხარისხის მოსაპოვებლად
დისერტაციების დაცვა 40-იან
წლებში წამოიწყეს. როგორია ზ.
ფალიაშვილთან და „აბესალომ და
ეთერთან“ დაკავშირებული ნახე-
ვარსაუკუნოვანი სამეცნიერო სა-
მკალი? ჩამონათვლი იშგვარია,
ვფიქრობ დირს თითოეული ნაშ-
როშის და ავტორის დასახელება:

მიყვები ქრონოლოგიას. 1949 წ. ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ მუსიკალური ენის ზოგიერთი თავისებურება“ — ქეთევან თუმანიშვილი, საკანდიდატო დისერტაცია; 1957 წ. — „ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედება“ — ლადო დონაძე, სადოქტორო დისერტაცია; 1965 წ. „ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ და მისი საშემსრულებლო ექსპონიცი“ — ნიკოლოზ ჭიაურელი, საკანდიდატო დისერტაცია; 1983 წ. „ზაქარია ფალიაშვილის პარმონიული ენის სტილისტური თავისებურებები“ — ჯემალ თიკაშვილი, საკანდიდატო დისერტაცია. მორჩა და გათავდა! ქართველი მუსიკის ისტორიკოსთა პატრიარქის, ლადო დონაძის შემოქმედებით, მეცნიერული თვალსაწიერი ვრცელი იყო. მას ხელწიფებოდა როგორც ევროპული კლასიკური, ისე თანამედროვე საკომპოზიტორო შემოქმედების პრობლემათა გაშუქება. მეცნიერი შუბერტის სიმფონიზმსაც შეეხო, ჩინებული ნარკვევიც დაგვიტოვა და თბილისის კონსერვატორიაში სტუდენტთა სადიპლომო შრომებში XIX—XX საუკუნის ევროპული მუსიკის საკითხების ბეთჰოვენის, ვერდის, პუჩინის, რ. შტრაუსის, ვოლფის, ორფის შემოქმედების და სხვათა კვლევასაც ხელმძღვანელობდა. მაგრამ საკუთარი შემოქმედებისთვის პრიორიტეტულად მიიჩნია ეროვნული მუსიკალური კულტურის აქტუალურ საკითხთა გა-

ნხილვა, რუდუნებით შეისწავლიდა თანამედროვე ქართული საკომპოზიტორო სკოლის განვითარების პროცესებს და პრინციპულ აზრსაც აქვეყნებდა. მისი ხელმძღვანელობით შესრულებულ სადისერტაციო შრომებში მაგისტრალურია ეროვნული მუსიკალური კულტურის პრობლემები. ამ თვალსაზრისით, იგი ი. ზურაბიშვილს უდგას კვალში, ეროვნულ, მამულიშვილურ საქმეს ემსახურა, იცოდა, რომ ქართულ მუსიკას საქართველოშივე უნდა ჰყავდეს გულშემატკივარი, მომღელე-მეთვალყურე. მაგრამ არის კი ეს ტენდენცია განმტკიცებული, შენარჩუნებული და განვითარებული? ეროვნულ მუსიკის-მცოდნურ აზრს ღომ კონსერვატორიის მუსიკისმცოდნურ ფაკულტეტზე, სახელდობრ მუსიკის ისტორიის კათედრაზე ეყრება საძირკველი, აქ ხდება პროფესიული სააზროვნო სისტემის ჩამოყალიბება, მეცნიერული კვლევის ჩვევათა გამომუშავება, ისე იგი აქ იღებს დასაბამს ეროვნული პროფესიული ცნობიერება. გულსაკლავად დასანანი, მეტიც, საგანგაშოა, რომ ამ პროცესში „აბესალომთან“ მიახლების მომენტი მწირზე მწირია. რაკი ქართული მუსიკისმცოდნური კადრების „აბესალომ და ეთერთან“ ვაკშირის საკითხი წამოვჭერი, ვიტყვი იმასაც, თუ რა-რიგი აღმოჩნდა სხვა პროფესიის მუსიკოსთა მიმართება ეროვნული საოპერო შედეგისა და მისი

¹ ანალოგიური შინაარსის მონაცემები სიქის დიდოსტატის, ნ. სულხანიშვილის სიკაში, 1997 წ. იანვარ-თებერვალი. ეს

ქართული პროფესიული საგუნდო მუსიკის განვითარების შესახებ გამოქვეყნებულია გაზ. „მუზონაცემებიც საჯალალო!

ავტორისადმი 1996 წელს თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის საფორტეპიანო, ვოკალურ, სიმებიან, ჩასაბერ და დასარტყამ საკრავთა ფაკულტეტების II და III კურსის სტუდენტებთან ჩემს მიერ ჩატარებულ იქნა გამოკითხვა. საკითხების წრე ქართული მუსიკით იფარგლებოდა. გამოკითხულ იქნა 74 სტუდენტი. ვთავაზობთ იმ კითხვებსა და პასუხებს, რომლებიც ზ. ფალიაშვილსა და მის შემოქმედებას ეხება.

1. სად და როდის დაიბადა და გარდაიცვალა ზაქარია ფალიაშვილი? სწორი პასუხი — 28, სანახევროდ სწორი პასუხი (მითითებული არ არის ადგილი, მცდარია ორივე ან ერთ-ერთი თარიღი) — 28, მცდარი — 2, საერთოდ ვერ უპასუხა — 14.

2. დაასახელეთ ქართული პროფესიული მუსიკის ნიმუშები, რომელთა ცოცხალი შესრულება მოგისმენიათ. „აბესალომ და ეთერი“ — 58, „დაისი“ — 54.

3. დაასახელეთ ქართული პროფესიული მუსიკის ნიმუშები, რომელთა გრამფირფიტები თქვენ ფონოთეკაში გაქვთ. „აბესალომ და ეთერი“, აქვს — 34, „დაისი“ — 29, ფონოთეკა საერთოდ არ გააჩნია — 19 (რაც დღევანდელი სტუდენტობის ფულადი სახსრების უმწეობით აიხსნება და არა მათი გულგრილობით პროფესიული აქსესუარების მიმართ.

4. დაასახელეთ ქართული პროფესიული მუსიკის ნიმუშები, რომლებიც ყველაზე მეტად მოგწონთ. „აბესალომ და ეთერი“ — 37, „დაისი“ — 33.

5. გალაქტიონმა ბრძანა: ქართული პოეზიის თაობაზე: შოთა, აკაკი, ილია, ვაჟა და გალაქტიონი. ქართველ კომპოზიტორთა შესახებ იგივე აზრს როგორ გამოთქვამდით? ფალიაშვილი I ადგილზე დაასახელა — 63, II ადგილზე — 5, III ადგილზე — 1. მჯერა, მკითხველს ისიც დაინტერესებს, თუ ვის მიანიჭეს უპირატესობა იმ სტუდენტებმა, რომლებმაც დიდ ზაქარიას ქართულ მუსიკაში II და III ადგილი მიუჩინეს. ერთმა სტუდენტმა ქართველი ხალხის მუსიკალური გენია დააყენა უწინარეს ყოვლისა, ერთმა — ნოდარ გაბუნია, დანარჩენებმა კი პირველობის პალმა ბალანჩივაძეს მიაკუთვნეს.

სიზარტლე რომ ითქვას, ჩემთვის ისიც გასაკვირია, ამ თაობის სტუდენტობიდან „აბესალომ და ეთერი“ სცენიდან ამდენს რომ აქვს მოსმენილი. უკანასკნელ წლებში, საქართველოზე თავს დატეხილმა ისტორიულმა პროცესებმა ჩვენს საოპერო თეატრსაც მძლავრად დარია ხელი, რამდენიმე სეზონის მანძილზე თეატრის მუშაობას რეგულარულს ვერა და ვერ დააბრალეს კაცი. გასაკვირია ისიც, რომ არსებულ ვითარებაში რეპერტუარში შენარჩუნებულ იქნა „აბესალომი“, სპექტაკლი, რომელსაც საპრემიერო დადგმიდან 10 წელი აშორებს. იმდენად, რამდენადაც 1986 წლის „აბესალომ და ეთერს“ დადგმას წინამავალი პრემიერისგან ასეთივე დროითი ინტერვალი მიჯნავდა, გავიმეორებ ჩემსავე ნათქვამს ამჯერა ქურხალის 1986 წ. № 2-ში რომაა დაბეჭდილი: „აბესალომ

და ეთერის“ ამ დადგმას თითქმის ათწლიანი სცენური დღეობილი უძღვოდა წინ. ამ პერიოდში ჩვენში წამოიზარდა ახალი თაობა, რომლისთვისაც ერის უზადლო განძის ღირსება შეუტყნობელი დარჩა, და ეს მაშინ, როცა ქართული საოპერო საუნჯე, მხატვრული დონის თელსაზრისით, „აბესალომის“

უსვი ანალოგებით, სამწუხაროა, მაგრამ ვერ დაიკვივნის. ესე იგი ოპერის უკვდავმა ჰანგამა ამ თაობათა სულში ვერ შეარხია მგრძნობიარე სიმი ეროვნული სიამაყეს ძალას რომ მატებს. ესე იგი, სამყარო მარადუჭკნობი გრძნობებისა, რომელსაც ეს ქმნილება გადავვიშლის, მათთვის „ჩაკეტილ წაღკოტად“ დარჩა, რამდენიმე თაობის სულს რაღაც მოაკლდა. (. . .) მნიშვნელოვანია ის გარემოებაც, რომ „აბესალომ და ეთერის“ სცენური პაუზის მანძილზე ასპარეზზე გამოვიდა შემსრულებელთა ახალი ჰლეადა, ჰლეადა მომღერლებისა, რომლებისთვისაც ცხოვრებისეულად აუცილებელია ამ სპეტაკი მუსიკით შემოქმედებითი გამოცდის ჩაბარება. რაგინდ მდიდარიც არ უნდა იყოს ქართველ მომღერალთა საშემსრულებლო რეპერტუარი, „აბესალომ და ეთერის“ პარტიები მათთვის საჯილდაო ქვაც და ეროვნულ საშემსრულებლო მატინანში საკუთარი ადგილის მოსაპოვებელი საშვიც“.

ათი წლის წინათ გამოთქმული შეხედულება არ შემცვლია. სხვაც კიდევქრე. „აბესალომ და ეთერთან“ ურთიერთობის ძარღვის მოდუნება სხვა მიზეზითაც სავალალო შედეგს იძლევა. ერთი ას-

ეთა ვარაუდი მინდა გამოვთქვა. ხეშოთ ითქვა, ზ. ფალიაშვილმა ქართული საკომპოზიტორო სკოლის თანამედროვე ეტაპის გახვითარების გზები გააშუქა. მანამდეც ქართული საოპერო კომპოზიტორების შემოქმედების ორ ძირითად სფეროს — საოპეროს და სარომანსოს — შორის სისხლნორცეულა კავშირი იყო დამყარებული. კავშირი ორგახული, სიღრმისეული და განუყოფელი იყო, რაძეთუ ეროვნულსავე უმდიდრეს ფოლკლორული ტრადიციიდას იყო აღშოცენებული. ქართველ კლასიკოსთა შემოქმედების უჭკნობი ნიმუშები სარომანსო ჟანრშიცაა დაუნჯებული. ამიტომაც ქართულ რომანსს ეროვნული, მკვეთრად მონახული ქართული იერსახე აქვს. ახლა კი რა ხდება? საკომპოზიტორო შემოქმედებას დაეწაფა ახალგაზრდა მუსიკოსთა, უფრორე მუსიკისმოყვარულთა ის თაობა, რომელიც შემოქმედებითს საზრდოს უცხოეროვნულ საგანძურში ეძიებს, უცხოეროვნულს ეწაფება. ზე საზღრვაგარეთულ საესტრადო ხელოვნებას ვგულისხმობ. უცხოეროვნულზე ბრმად დამყნილი, მიმზაძველური ხელოვნება კი რაგინდ პოპულარულიც არ იყოს იგი, დროის ლოკალური ჩარჩოებით იფარგლება და უდღეურიც არის. დღეს ჩვენში სასიმღერო ჟანრების მსმენელი აუდიტორია ათეული ათასობით განიზომება, მეტი მოწონება აქვს ვიდრე საოპეროს. მაგრამ არის კი ეს ხელოვნება ქართული მხატვრული აზროვნების ხასიათის და ხარისხის მაუწყებელი, არის კი ეს ხელოვნ-

ნება ჩვენი ეროვნული ხელოვნების ღირსეული შექცვიდოე, მის ტრადიციათა ღირსეული შთამომავალი? ლალიძის, ცაბაძის, თორაძის, აზარაშვილის, კვერნაძის ჩინებულ, ხალხის საყვარელ ჰანგთა მემკვიდრე ქართული საესტრადო სიმღერის დღევანდელობა საგანგაშოა. მიზეზი ამისა თუმც ბევრია, ერთ-ერთ უმთავრესად ეროვნულ კლასიკურ მემკვიდრეობისგან გამოიჯენა. მისი უგულვებლყოფა, მისი მივიწყება მესახება.

„აბესალომ და ეთერი“ ქართული პროფესიული მუსიკის სწორუბოვარი განძია, მისადმი დამოკიდებულება ბარომეტრია ჩვენი საზოგადოებისა საერთოდ ქართული პროფესიული მუსიკისადმი. რარიგი შედეგი მოჰყვება „აბესალომის“ მუსიკასთან გაცხოების სინდრომს? ამ საჭირობოტო კითხვაზე პასუხისათვის კვლავ სტუდენტთა იმ გამოკითხვის შედეგებს მოვიხმობ, ზემოთ უკვე რომ ვახსენე. აი ეს კითხვა-პასუხები: 1. რა ადგილი უჭირავს თქვენს რეპერტუარში ქართულ პროფესიულ მუსიკას? ეპიზოდური — 35, უმნიშვნელო — 9, დანარჩენებს საერთოდ არასდროს არ შეუსრულებიათ. 2. ჩამოთვალეთ ქართველი კომპოზიტორები, რომელთა ნაწარმოებები შეგისრულებიათ. ვინაიდან ფალიაშვილის შესახებ მონაცემები ზემოთ მოვიყვანე, აქ აღარ გავიმეორებ. ო. თაქთაქიშვილი — 17, არაყიშვილი — 15, აზარაშვილი — 13, ლალიძე — 13, მაჭავარიანი — 11, ცინცაძე — 11, კვერნაძე — 6, ნასიძე — 3, შავერზაშვილი — 3,

ჩხვიძე დ. — მ. დოლიძე — 2, მშველიძე — 2, გაბუხია ხოდარი — 2, ჩიძაკაძე — 2, კეშულარია 2, კოკელაძე, ფოცხვერაშვილი, გოკიელი, თაქთაქიშვილი შალვა, დავითაშვილი მერი, ბალანჩივაძე ანდრია, ღლონტი — თითო-თითოჯერ. 3. რას გძენთ როგორც პროფესიონალს, ქართული მუსიკის შესრულება? პროფესიონალიზმისა და ინტელექტის განვითარებას ემსახურება — 26, სიამაყეს და სიამოვნებას — 26, გეცნობი ამ კომპოზიტორთა შექმნილებას — 11; 4. რა მიზეზით ასრულებთ ქართულ მუსიკას? ნებაყრფლობით და ხალისით — 57, საჭიროების გამო, დავალებით — 24. 5. საჭიროა თუ ზედმეტია მუსიკოსისთვის პატრიოტიზმის გრძნობა? სავალდებულოა — 48, სასურველია — 4, ზედმეტია — 5; 6. რაში გამოიხატება მუსიკოსის პატრიოტული გრძნობა? ეროვნული მუსიკის პროპაგანდაში — 9, ქართული მსმენელი აუდიტორიისადმი სიყვარულში, დღეს საქართველოში (და არა საზღვარგარეთ) მოღვაწეობაში — თითო-თითო. დანარჩენებმა პასუხი ვერ ჩამოაყალიბეს.

შესაძლოა ამ სტატისტიკაში ზოგი რამ შემთხვევითია, ზოგი რამ არც ასახავს რეალურ ვითარებას, მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს ინტერპრეტაცია ამ მონაცემებისა, სასიკეთოდ პირი არაფერს უჩანს. იქნებ „აბესალომ და ეთერი“ აქ არაფერ შუაშია, იქნებ განგების ძალა მოქმედებს, მაგრამ იმ განყოფილებაზე, რომელზეც ფალიაშვილისეული მუ-

სიკა პროფესიული ცხოვრების აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია, რომელზეც სტუდენტობას ნებაუნებურად „აბესალომთან“ კავშირი აქვს დამყარებული. პატრიოტიზმის გრძნობა ზედმეტ ბარჯად არავის მიუჩნევია, არც საქოქმანოდ გაუხდია ამ გრძნობის საჭიროება, სიამაყის გრძნობასაც ქართული მუსიკის შესრულების გამო ამ განყოფილების სტუდენტობა განიცდის. ცხადია, ვოკალურ განყოფილებას ვგულისხმობ. სამწუხაროდ, ცხადი ისიც არის, რომ სწორედ ვოკალურ განყოფილებაზეა ფალიაშვილის შესახებ (კიდევ უფრო მეტად კი სხვა ქართველ კომპოზიტორთა შესახებ) ცნობების ცოდნა სავალალო მდგომარეობაში. მათ ბევრად არ ჩამოუვარდებიან დანარჩენ განყოფილებათა აღსაზრდელები. მაგრამ აქ სიმართლეს თვალა უნდა ვუსწოროთ. სტუდენტობა კი არა, საგანმანათლებლო სისტემა, მუსიკალურ-საგანმანათლებლო სისტემის ყველა რგოლი სკოლაც. ამის მიზეზი კი იმდენია, რომ შორს ვასცდება ამ წერილის ფარგლებს. საკითხი კი საჭირობოროტია და გადაუდებელ განხილვას ითხოვს.

1996 წ. საიუბილეო იყო. დიდი ქართველი კომპოზიტორის, ქართული მუსიკის კლასიკოსის ზაქარია ფალიაშვილის დაბადების 125 წლისთავი შესრულდა. რარიგი რეზონანსი, საზოგადოებრიობაში რარიგი გამოძახილი ჰპოვა ამ ისტორიულმა თარიღმა? ქართული თეატრის საკითხების მკვლევარი გ. ბუხნიკაშვილი 1940 წ. № 5 „საბჭოთა ხელოვნე-

ბაში“ დასტამბულ სტატიაში „ქართული თეატრი მენშევიკების დროს“ ცალკე ადგილს უთმობს საოპერო თეატრის პრობლემებს. ავტორი იშველიებს აკ. ფალავას მოგონებებს და უთითებს ერთ ნაწყვეტს, რომელიც ამჯერადაც ნიშანდობლივად მესახება. აი, ეს ნაწყვეტიც: „ჩვენს თეატრს მაშინ მეტად უარყოფითად უცქეროდნენ და სახელმწიფოს მაშინდელმა მესვეურებმა განაცხადეს: ჩვენ არ შეგვიძლია ვღიაროთ სახელმწიფო თეატრად ჩვენი თეატრი, ვინაიდან იგი არ იქნება სახელმწიფო პრესტიჟის შესაფერიო“. შემდეგ კვითხულობთ: თავისი „პრესტიჟის“ შესაფერისად მენშევიკებმა მხოლოდ საოპერო თეატრი სცნეს, სადაც მთავრობის კომისარიც კი დანიშნეს. თეატრი გასახელმწიფოებრივდა, მაგრამ რას წარმოადგენდა ეს თეატრი? მთავრობას არაფერი შეუწყვია ხელა ჩვენი მუსიკალური კულტურის განვითარებისთვის. მუსიკოსები დიდ გაჭირვებას განიცდიდნენ“. აქვეა მოტანილი ცნობები ქართველ მუსიკოსთა გაჭირვებული ცხოვრებით გამოწვეული სიკვდილის შემთხვევებისა:

მენშევიკების დრომ, როგორც იტყვიან, ჩაიღურის წყალი დალია. ამ ხელისუფლების მანკიერებანი დაგმობილ იქნა. გამოხდა ხანი, აწინდელმა ხელისუფლებამ ეროვნულ კულტურას სახელმწიფო ბიუჯეტის 2% დაუთმო. თეატრები კვლავაც სახელმწიფოს იმედად არიან. ხოლო სახელმწიფოს ჯერაც არ გადაუწყვეტია,

თუ რომელი თეატრი იქნება მისი „პრესტიჟის შესაფერისი“. საოპერო თეატრი, ამგვარ სიაში უსათუოდ მოხვდება. უნდა მოხვდეს კიდეც. ჭერ კიდევ ჯ. ვერდი, საოპერო თეატრის საორგანიზაციო საქმეში ღრმად ჩახედული კაცი, დაბეჯითებით ამბობდა: „საოპერო თეატრი სახელმწიფოს დახმარების გარეშე ვერ იარსებებსო“. 1997 წლის იანვარში თბილისში განხორციელებულმა საპრემიერო დადგმამ, პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალმა“, (და არა „აბესალომ და ეთერი“, რაც კომპოზიტორის საიუბილეო თარიღით იქნებოდა გამართლებული) თვალნათლივ გვიჩვენა თუ რა ფუფუნებაში შეუძლია თეატრს ახალ დადგმათა განხორციელება. თუკი ინდომა 400,000—500,000 ლარიც მოეპოვება, მაშ ფულად სახსრებში არ ყოფილა საქმე.

სიტყვა რომ არ გამიგრძელდეს, ვიტყვი მხოლოდ იმ ღონისძიებათა თაობაზე, რომელთაც ეროვნული კულტურის მატრიანის ღირსსახსოვარი თარიღი აღნიშვნის ღირსად ცნეს. ვიტყვი ამ ღონისძიებათა ავ-კარგზე.

თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიაში გაიმართა თეორიული კონფერენცია სამეცნიერო-თეორიულმა კონფერენციამ ორი დიდი მოღვაწის, ორი სახელოვანი მამულიშვილის დაბადების თარიღების გაერთიანება დაისახა მიზნად, ზ. ფალიაშვილისა და ნ. სულხანიშვილისა. გეგონებათ ისე ხშირია ჩვენში ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის მესაძირკველეთა საიუბილეო თარიღები,

რომ თუკი არ შევაწყვილოთ, ვინც დლო აღნიშვნას ვერც აუვიდეთ. კონფერენციამ 17 მომხსენებელს მოუყარა თავი. დრო კი მკაცრად იყო რეგლამენტირებული, ვინაიდან ამ ღონისძიებას თან ახლდა საკონცერტო განყოფილება. კონცერტი 3 საათზე, კონფერენცია კი დილის 10-ზე იყო დანიშნული. ფილოლოგიური ყაიდის მოხსენებისთვის საძნელთა 15 წუთიანი რეგლამენტის უცილობელი დაცვა. ამიტომ რიგით უკანასკნელი მომხსენებლები იძულებულნი იყვნენ სიტყვა გზა და გზა შეიკვეცათ. ამან, ცხადია, კონფერენციის ემოციურ მხარეს თავისი დიდი დაასვა.

ბარემ იმსაც ვიტყვი, რომ კონფერენცია გაიმართა კონსერვატორიის ერთ-ერთ საკლასო ოთახში. დუხჭირი დროის შესატყვისად გვირჩინად კიოდა. მაღლობა უფალს, მისი წყალობით არ ბნელოდა. გვინათებდა დღის შუაქი. რომილიც ლიმიტირებული არ არის. მსმენელი აუდიტორია შედგებოდა საკუთრივ მომხსენებლობისა და მათი ორი-სამი ვოლენგისაგან. არც სტუდენტობა. არც სასწავლო დაწესებულების ხელმძღვანელობა ამ ღონისძიებას არ დასწრებია. იქნებ მონაწილეობა გარდა, არც არაფერ უწყობდა კონფერენციის შესახებ. ვინაიდან აფიშა არ არსებობდა. განცხადებას კი ფორმატისა და შესრულების მხატვრული ხარისხის გამო ძნელოდა თუ შინიშნადა ვინმე. სამეცნიერო მოხსენებათა შორის პროპორცია აშკარად დაირღვა სულხანიშვილის საზიანოდ. ერთადერთმა მოხსენებამ (თეორიუ-

ლი კათედრის პროფ. ქეთევან თუმანიშვილი), უპირატესად კომპოზიტორის ბიოგრაფიულ მონაცემებს რომ უყრიდა თავს, ცხადპყობ ამ უმემკვიდრეოდ გადაგებული კაცის, უიღბლო პიროვნების, ერისშვილისა და უდიდესი კომპოზიტორის დანატოვარი მოვლა-პატრონობას. მეცნიერულ ათვისება-შესწავლას და ჭეროვან შეფასება-დაფასებას დაუყოვნებლივ რომ ითხოვს.

ახლა კი კონფერენციის შინა-არსობრივი შემცველობის თაობაზე, ქართველ მუსიკისმცოდნეთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ არაფრად დაგიდევენ მათი შრომის ანაზღაურების სრულ უვლევებელყოფას (სამეცნიერო შრომებში ხელფასს ხომ არავინ გვიხდის) არც საყოფაცხოვრებო გაუსაძლის პირობებს ეპუებთან. სიცივესა და უშუქობას მეცნიერული ნაღვანის ხარისხზე კვლი არ დაუმჩნევია.

კონფერენციამ აჩვენა ქართველ მუსიკისმცოდნეთა ფართო თვალსაწიერი. ინტერესთა მრავალფეროვნება, უნარი, სრულიად ახლებურად დაინახონ და მოულოდნელი რაკურსით შემობრუნონ საკითხი, ამჯერად კი უმთავრესად აი რა მესახება. ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედებითს მემკვიდრეობაში საკვლევი მასალა უზვადაცაა და მეცნიერული თვალსაზრისით. შეიძლება ითქვას, ყამირი. გასაკეთებელი მეტია, ვიდრე ათვისებული. ქართული მუსიკათმცოდნეობის პატრიარქების, ლ. დონაძისა და შ. ასლანაშვილის, პ. ხუჭუას და გ. ჩხიკვაძის მემკვიდრეები, მათი

მომდევნო თაობა, ეროვნული ტრადიციის ერთერთი გულისა. ზ. ფალიაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების საკითხთა კვლევას დაუკავშირეს თავიანთი მოხსენებები: გულბათ ტორაძემ — „ზ. ფალიაშვილი და ქართული მუსიკისმცოდნეობა“; დევილ არუთინოვ-ჯინჰარაძემ — „პოლიფონიის დრამატურგიული ფუნქცია ზ. ფალიაშვილის საოპერო შემოქმედებაში“; ზ. ფალიაშვილის დაღმეები საქართველოს ფარგლებს გარეთ“ — მარია კირაკოსოვაძე; „ფალიაშვილის და თბილისის კონსერვატორიის პირველი ნაბიჯები“ — ნანა ლორიაძე.

ურთიერთგანსხვავებული, ხშირად მოულოდნელად, ახლებურად განხილული იყო საკითხები, რომლებიც „აბესალომ და ეთერის“ პარტიტურის და მისი სცენური სიცოცხლის პრობლემებს უკავშირდებოდა: „პასიონურობა ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერში“ — ნანა ქავთარაძე; „ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ სიმფონიზმის საკითხისათვის“ — დოდო გოგუა; „მუსიკალური მითის კატეგორიის პრობლემისათვის ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერში“ — მარინე ქავთარაძე; „ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ ამერიკელთა ინტერპრეტაციაში“ — ირინე ჯორჯაძე; „აბესალომ და ეთერის“ დაღმეები და ეროვნული მუსიკისმცოდნეობა — რუსუდან ქუთათელაძე. მომხსენებელთა სამეცნიერო ხარისხსა და სხვა ტიტულებს ადგილის ეკონომიის გამო არ ვუთითებ, რისთვისაც ბოდიშს ვიხდი.

კონფერენცია იმითაც იყო ახლებური, რომ არ შეზღუდულა მარტოღმარტო კონსერვატორიის პედაგოგიურ-სამეცნიერო კოლექტივით. თბილისის უნივერსიტეტიდან მოწვეული იყო თ. ქუროლიანიძე, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორი, მოხსენებით „ახესალომ და ეთერის თქმულება“ და ქართული კულტურა“; ახალგაზრდა მუსიკისმცოდნის მზია ჯაფარიძის მოხსენება შეეხებოდა „ზ. ფალიაშვილის შემოქმედების პირველ მკვლევარს — ილია ზურაბიშვილს“. ზ. ფალიაშვილის დიდ თანამედროვესა და თანამესაგრეზე, ვანო სარაჯიშვილზე მოგონებით გამოვიდა მხატვარ-ლიზანიერი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი ეთერ ციციშვილი. კონფერენციას შესავალი სიტყვა წაუშმდვარა კონსერვატორიის პრორექტორმა რუსუდან წურჭუმიამი.

ცხადია, კარგი იქნებოდა ამ მასალების დასტამბვა-გამოქვეყნება, მაგრამ დღევანდელი ფულადი სახსრები ამის იმედს არ იძლევა. ამრიგად ზ. ფალიაშვილის ცხოვრება და შემოქმედება, მისი მუსიკალური დანატოვარი ისევ და ისევ თითო-ოროლა წიგნის ანაბარაა შთენილი, ახალი არაფერი შეემატება. ზ. ფალიაშვილის მუსიკა კი განსაკვიფრებელ ძალას ახსივებს. კონფერენციის დასასრულს გამართულმა კონცერტმა ამაში კიდევ და კიდევ დაგვარწმუნა.

კონცერტის პროგრამა შეადგინა ქართულმა საგუნდო მუსიკამ, რომელიც შეასრულა სახელმწიფო საგუნდო კაპელამ გივი მუნ-

ჯიშვილის ლობტარობით. კონცერტმა გვიჩვენა — უკვე მერამდენად! — თუ რა ფასდაუდებელი საუნჯის მფლობელია ქართველი ხალხი, რომ დრო სხივმოსვლას უმრავლებს ფალიაშვილისა და სულხანიშვილის ჰანგს, გვიჩვენა თუ რარიგი მხატვრული ხარისხის, ზემოქმედების რა უნარის მქონეა ეს ჰანგი. ვანა შეიძლება მან თითოეულ ქართველში არ შეარხიოს მშობლიური ხელოვნებისადმი თაყვანისცემის სათუთი გრძნობა? კონცერტზე გამოიკვეთა, თუ რაოდენ სიღრმისეულია კავშირი ახალი ქართული საგუნდო მუსიკისა ეროვნულ ფესვებთან, რარიგ ვრცელდება ამ დიდ ხელოვანთა ზემოქმედება მომდევნო თაობის კომპოზიტორთა შემოქმედებაზე და რარიგ ესწრაფვიან დიდებულ ეროვნულ მონაპოვართა ატაცებას ჩიმიკაძე, კვიციანიძე, კეჭეყმაძე, ამჯერად ზომ მათ საგუნდო პარტიტურებში გამოღავნდა ეროვნული ტრადიციის უწყვეტობა.

და კიდევ ერთი ღონისძიება მიესადაგა ზ. ფალიაშვილის იუბილეს, ამდენად უსათუოდ იმსახურებს მოხსიანიებას. ორიგინალური ფორმის კონცერტი-მოგონება გაიმართა ფალიაშვილისეულ სახლ-მუზეუმში. კონცერტის სულისჩამდგმელიც ჯემალ იოკაშვილი იყო, თეორიული, კათედრის ოცენტი, და განხორციელებაც მისივე ძალისხმევით მოხერხდა. მან კომპოზიტორის ეპისტოლარული მიმკვიდრეობიდან ამოკრიფა ის ფორცლები და სტრიქონები, დღესაც რომ ხვდება ქართველი კაცის სულსა და გულს, ადვი-

ეებს და ადვინიზლებს წლების მანძილზე მთელმარე ერთგულნი ღირსების ვრძნობას. მანვე მოუყარა თავი კონსერვატორიის საშემსრულებლო განყოფილებათა სტუდენტობას და აახშიანებინა დიდი კომპოზიტორის როგორც პოპულარული, საყოველთაოდ ცნობილი ნაწარმოებები, ისე მიეწყებულო.

საშემსრულებლო პრაქტიკაში ნაკლებად გავრცელებული თხზულებები. ამ პატრიოტულ წამოწყებას ის ღირსება ჰქონდა, რომ დამწყები შემსრულებლები ერთგული მუსიკის თავანკარა წყაროსთვალს დაეწაფნენ. დასაბამოთვე ეზიარნენ ქართული მუსიკის განძეულს. ეგებ განგებამ იმძლავროს და მერმისში როცა ჰკითხავინ: რა ადგილი აქვს მიჩენილა ქართულ მუსიკას თქვენს რეპერტუარშიო, ათარ უბასუზნ: შემთხვევითი, უმნიშვნელო, უკანასკნელი, არც არავითარი, არც შემსრულებდა, არც გუწყვი, ოდესმი შეგასრულობთუ არაო. იქნიბ ქართული მუსიკის მოლო-პატრონობა საყვარელ საქმედ მიიჩნოთნ. ისიც არ შემოძლია არ ადვინიშნო. რომ საბაზრო ეკონომიკის წამლოკავი შემოტევის პირობებში, როცა ღირებულებები მხოლოდ და მხოლოდ თულადი საფასურით განიზომიბა, ჯირ კიდეა შემოტრჩინოთნი არიან პიროვნებები, (ეგებ მიამიტნი), ვისაც სჯარა, რომ პატრიოტული სულისკვითიბა ფულოთ არამც და არამც არ იზომიბა. კითევი, რა კითხვა ამიკვითაჲა. მუსიკისმკოთნიტა თიდ არმიავი რატომ მიინცა და მიანცე ჟიმალ თიკაშეილის სულსა, გულსა და გონებაში იშვა ამგვარი იდეა? განგების, განგების ძალით! იმ განგებისა, რომელსაც ამ შემთხვევაში „აბესალომ და ითერზე“ ხანგრძლივი მუშაობა ჰქონია, ერთგულ სულიერ განძთან მიახლოება კითელ ნაყოთს მხოლოდ საელმორტაციო შრომის სახით როთი (გ. იოკაშვილი იმ ხუთთოლოშია, ვისაც თისერტაცია „აბესალომის“ საკოხებში აქვს დეკულო) გამოიღებს, ეს პრეციპი სხვა კითელშობილ საქმეთა წარმოშობასაც უბიძგებს.

დაეძენ იმასაც, რომ მსმინალი აუთიოტორია ამ ჩინიბული კონცერტისა გულსატკენად მცირე იყო.

აი, როგორი აღმოჩნთა რეზონანსი ქართული მუსიკალური კოლოტორის სასიძალოლო, ღირსშესანიშნავი თარიღისა — ზაქარია თალიაშვილის დაბადობის 125 წლისთავისა! დამაფიქრებელია და მწარე ის სინამდვილე!

ანტონ შოლოკიძე, ცნობილი მუსიკისმკოთნი, მუსიკალური და საზოგადო მოღვაწე, 20-იანი წლობითან, ანუ ათრეული ბავშვობითან მოკოლობულო, თურმი „აბესალომ და ითერის“ არც ერთ პრემიერას არ დაჰკოლობია. შირიკ, რიგითს სხექტაკლებზე დასწარება თავის საპატიო მოვალეობად შიანდა, პარტიტურაც, გასაგობია, თუ რატომ იკოთა ზეპირათ და ნიბისმიირ წუთას, ნიბისმიირი ათგილიდან თუ რატომ შეიძლოთ თირეკა, ალბათ ამიტომ იყო, ხშირათ რომ თთქიამს: „აბესალომი“ ჩიმი რალოგიაო“. ალბათ, ამიტომევე იყო, რომ ქართული

მუსიკა ეგზომ გულმხურვალედ, ასეთი თავდავიწყებით, აგრერივ ერთგულად და მის უტყუარ ღირსებაში ურყევი რწმენით არავის ჰყვარებია ჩვენში. სიყვარული კი სწორედ ის გრძნობაა, რომელიც არა და არ უნდა გავანელოთ ჩვენში, სიყვარული ყველაფერი მშობლიურისადმი, ქართულისადმი, ეროვნულისადმი. სიყვარულია სწორედ ჩვენი ეროვნული მუსიკისადმი, ჩვენი სწორუპოვარი განძისადმი აგრერივ რომ გვაკლია. სიყვარულის ძალმოსილებაზე კი ჯერ კიდევ პავლე მოციქულს უბრძანებია: „ხოლო აწ ესერა ჰგიეს: სარწმუნოება, სასოება და სიყვარული, სამი ესე. ხოლო უფროს ამათა სიყვარული არს“. (კორინთელთა 3. 14). მაშ, გვიყვარდეს „აბესალომ და ეთერი“, საწინდარი იმისა, რომ ხარობდეს, მარად ჰყვოდეს ნერგი, რომელსაც ქართული ეროვნული მუსიკალური კულტურა ჰქვია.

მადლობას მოვახსენებ ქ-ნ **ლია სეხნიაშვილს** ქართული ვოკალურ-საშემსრულებლო ხელოვნების შესახებ ცალკეული ცნობის მოწოდებისთვის.

ციტირებული ლიტერატურა:

1. ათანელოვი ი. დავით ანდლულაძე. თბ. 1978 წ.
2. ბუჩიძე შ. ი. ზურაბიშვილის წიგნის „ზ. ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ წინასიტყვაობა. თბ. 1941 წ.
3. ბუხნიკაშვილი გ. ქართული თეატრი მენშევიკების დროს. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1940 წ. № 5.
4. ზურაბიშვილი ი. ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“. თბ. 1941 წ.
5. კაშიაძე შ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი. ნაწ. I. თბ. 1950 წ.
6. ქუთათელაძე რ. „აბესალომ და ეთერის“ დაბრუნება. „თეატრალური მოამბე“. 1986 წ. № 2.
7. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1966 წ. № 12; 1958 წ. № 12.
8. ხუჭუა პ. „ზაქარია ფალიაშვილი“. თბ. 1974 წ.
9. ჯაფარიძე მ. კაცი, რომელსაც უყვარდა. „თეატრი და ცხოვრება“. 1996 წ. № 4.
10. Музыкальная энциклопедия. М., 1973 г.

ზიზა ჯაფარიძე

სალაც საპირო ზიჟაძე

1969 წლის სეზონი კვლავ აკაკი გეწაძის ცნობილი კომედიით „ყარამან ყან-თელაძით“ დავიწყებ. ამ დადგმამ ონელ მაყურებელს დიდი სიხარული მოუტანა. პიესა მათთვის ძალიან ახლობელი და მშობლიური იყო, სცენაზე უმეტესობა თავის თავს ზედავდა. დიდი შემოქმედებითი სიხარული მოგვიტანეს ვახტანგ ჭავჭავაძემ და გელა ისიანმა (ყარამანი და კეკე).

ასეთივე სიხარული მოგვარა მაყურებელს ნარგიზ სხიერელმა ჭანათას ნთავარ როლში, (შამხალავის „დედამთილი“).

აკაკი გეწაძის პიესა „წმინდანები ჯოჯოხეთში“ ახალგაზრდების ბრწყინვალე გამარჯვება იყო. ბორის გობეჯიშვილმა და ციცო სხიერელმა მაყურებლის თვალწინ სიყვარულის უმწიკვლოების საოცარი პოემა გაითამაშეს. მერაბ, მარია, ვახტანგ ჭავჭავაძეების, გელა ისიანის, ჯამბულ თავაძისა და აბრამ ქოსაშვილის მიერ შექმნილი სახეები დაუვიწყარია. ახალგაზრდებს გვერდში ედგნენ სცენის გამოცდილი მუსიკები: აველ ციხისელი, ტერეზია ხიდუშელი, მისეილ შიმშილაშვილი და სხვები. ადგილობრივმა პრესამ სპექტაკლს მაღალი შეფასება მისცა. ამ დადგმის ავტორი დაესწრო და ვრცელი რეცენზიაც უძღვნა თურნალში „თეატრალური მოამბე“.

თეატრთან არსებულმა სტუდიამ შესანიშნავი განაცხადი გააკეთა გამოსაწვები სპექტაკლით. მათ მაყურებლის სამსჯავროზე წარმოადგინეს ლ. ჭუბაბრიას „წინაღლით“ და დიდი მოწონებაც დაიმსახურეს. მათი სახით თეატრს საიშედო ცვლა შეემატა.

1969 წელს ამბროლაურის რაიონის ხელმძღვანელმა, მელქისედეკ (მელქო) ბიბილაშვილმა თავისი რაიონის თეატრში მიმიწვია. ამას გარდა, ჩემი ყოფილი მსახიობებისგანაც მომიღოდა ბარარათები, რომლებიც მთხოვდნენ კვლავ დავბრუნებოდი ამბროლაურის თეატრს მაყურებლებისგანაც ხომ მოსვენება არა და არ მქონდა. ამბროლაურიდან წამოსვლისას რალაც გაუგებრობა მოხდა ჩემსა და ბნ მელქოს შორის. კვ-მა ენებმა ერთმანეთს დაგვაპირისპირა. თავი შეურაცხყოფილად ვიგრძენი და გადავწყვიტე აღარასოდეს დავბრუნებულიყავი ამბროლაურში, მაგრამ მალე ყველაფერი გაიკვია და რაიონის ხელმძღვანელის გულმოდგინებამ ყველაფერი თავის ადგილზე დააყენა. კულტურის მაშინდელმა მინისტრმა, ბ-მა ოთარ თაქთაქიშვილმა სპეციალური ბრძანება დაუწვა და მე დავინიშნე ონისა და ამბროლაურის თეატრების ხელმძღვანელად. ონის მაშინდელი ხელმძღვანელი. გივი აბაიშვილი, გაგებით მოეყიდა მომხდარს.

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

იმ დროს ჩემთვის მატერიალურადაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამ ამბავს, ჩემი შვილები, ქეთინო და მერაბი, ერთდროულად მოეწყვინენ უმაღლეს სასწავლებელში, და, რა თქმა უნდა, მათ დახმარება ესაჭიროებოდათ.

სიძნელეს ქმნიდა კიდევ ერთი გარემოება, როგორ უნდა მევლო 30 კილომეტრიანი გზაზე? ამის შესახებ მიპასუხეს: ყველაფერი მოფიქრებული გვაქვს და ამ საქმეს ჩვენ მოვუვლიათ. ჩემი დაბადების დღეს, 29 მაისს, ახალთახალი ავტომანქანა „მოსკვიჩის“ გასაღები გადმომცეს.

დასი მალე შეიკრიბა, ერთი განცხადება საკმაო იყო, რომ დიდი ხნის წინათ წასული ძალები დაბრუნებულიყვნენ. მოვიდნენ ახალბედებიც და მუშაობას შევუდექით. გადავწყვიტეთ, გვერონდა როგორც თეატრების ერთობლივი სპექტაკლები, ისე დამოუკიდებელი ნამუშევრებიც. ამბროლაურით დავიწყეთ. შალვა დადიანის „თენისული“ ჩვენი ერთობლივი თეატრის პირველი პრემიერა იყო, თეატრს უამრავი ხალხი მოაწყდა. მოგეხსენებათ, სპექტაკლს ყოველთვის დანიშნულ დროზე ვიწყებდით, გარეთ დარჩენილი მაყურებლების სახელით ნაწული გოგუშლიძე ვწერდა — „პატ. ვეგა მასწავლებლო, დღეს რა ბედნიერები ვართ. რა კარგია, რომ ვერ შემოვედით. ყარები დანიშნულ დროზე დაიკეტა, მოვიდა რაიკომის მთელი შემადგენლობა. მდივანმა და ნოდარამ პირადად მოუწოდეს წესრიგისაკენ. რა ძალიან გახარებული ვართ. რამდენი ხალხია გარეთ — იარუსის ბილეთები ძლივს ვიშოვეთ. რამდენ რამეს ვერ ვწერ „არ შეიძლება“ — გადასარევი სანახაობა არის გარეთ“. აღგილობრივი გაზეთი რეცენზიაში — ოპტიმისტური სპექტაკლი, აღფრთოვანებული მაყურებელი“ ასკვნიდა — „მაყურებელი ორნაირად აღფრთოვანებული დაბრუნდა შინ. ერთი რომ სპექტაკლი მთავრდება ოპტიმისტურად, მეორე ის, რომ თეატრში გამოჩნდა ახალი ძალები, ცნობილი ხელმძღვანელი და — ამბროლაურის თეატრი კვლავ აღმავლობის გზას დაადგა“ („კომ. დროში“, 28.VI.1969). მასახელის ლ. ტურძილაძემ, ა. კობახიძემ, ჯ. გონგაძემ, შ. და თ. მომცელიძეებმა და ყველა დანარჩენმა, სპექტაკლი დამიმშვენა შაქრო და გულიყო ჭოხონელიძეების ქორეოგრაფიამ.

ფიქრობ, პირნათლად წარვსდექი საზოგადოების და თეატრის წინაშეც, რომლის მსახიობები ონში მუშაობის დროს მწერდნენ — სცენის სიყვარული შენ ჩავგინერგე და მერე დაგვტოვე მარტოო, ...რატომ მიგვატოვე, რატომო?

ისევ ერთად ვართ დაუვიწყარი ამბროლაურელი მსახიობები და მაყურებლები. ჩემთვის ბედნიერი დღეები იყო. ბევრჯერ, ამა თუ იმ როლის განაწილებისას მინატრია, რომელიმე ამბროლაურელი მსახიობი მყოლოდა ონში. ან პირიქით, ახლა ამ ნატურის ასრულების რეალური შანსი ჰქონდა, ორივე თეატრი ერთად იყო და შესაძლებლობაც, რა თქმა უნდა, მეტი იყო.

პირველ ერთობლივ დადგმად ა. ყაზბეგის ისტორიული დრამა „ქეთევან წამებული“ ავირჩიე, რაც ჩემი ბავშვობის სანუკვარი ოცნება იყო. ქეთევანი ხომ არა მარტო ქართველების, არამედ მთელი ქრისტიანული სამყაროს გმირია. მისმა თავდადებამ და თავშეწირვამ, არაადამიანური წამების ატანამ და სიმტკიცემ შესძრა მაშინდელი მსოფლიო. ჩემს წინ დიდი, ამოცანა იდგა და ორივე თეატრის ძალებით მისი გადაჭრა შესაძლებლად ჩავთვალე. იმხანად ორივე თეატრს ავტობუსი ჰქონდა და ტრანსპორტის პრობლემა არ გავჩანდა. მსახიობების ურთიერთაპტივისცემის მიზნით, ერთი კვირის განმავლობაში რომ ამბროლაურში დავ-

დიოდით, მეორე კვირას ონი გვმასპინძლობდა. ასეთმა შეთანხმებულმა მუშაობამ ნაყოფი გამოიღო და წარმოდგენა მომზადდა. პრემიერა თავის დროზე დაიწყო და ფრიედან შემოსულ სინათლის ვიწრო ზოლზე შევნიშნეთ ამბროლაურიდან სპექტაკლზე დასასწრებლად ამოსული მელქო ბიბილაშვილი დარბაზისკენ როგორ მოიქაროდა.

სპექტაკლმა ბრწყინვალედ ჩაიარა და ორმა თეატრმა ნამდვილი გამარჯვების ზეიმს გავაზიარა. ამ დადგმაში ყველა გავგანარა ნარგიზ სპიერელის უდავო წარმატებამ ქეთევან დედოფლის ყველასათვის საწატრელ როლში. როგორც ყოველთვის შესანიშნავი იყო ჭემალ გონგაძე შამ-აბასის როლში. სხვა შემსრულებლებიც ერთმანეთს ტოლს არ უდებდნენ. ეს წარმატება კი არა, ნიჭიერების ფეიერვერკი გახლდათ. ცალკე აღნიშვნის ღირსია ორი შემსრულებლის, იმეამად თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტების, შემდეგში რუსთაველისა და რუსთავის თეატრების მსახიობების ბესიკ ხიდეშელისა და ნუკრი გამყრელიძის წარმატება. ყოველთვის ვამაუბო იმით, რომ ეს ასაღვარდები ჯერ ჩემი თეატრის სტუდიაში, შემდეგ კი თეატრში დაკვლიანდნენ.

ამბროლაურის ადგილობრივი გაზეთის 1969 წლის 20 ოქტომბრის ნომერში გ. გურჯიძე ასე ამთავრებდა თავის რეცენზიას: „სასიხარულო და მისასალმებელია ორი მეზობელი რაიონის მსახიობთა დასების მეგობრული დამოკიდებულება და თეატრალური ურთიერთ თანამშრომლობა რაც რეჟისორის დამსახურებაა. იმედია ეს თანამშრომლობა კიდევ უფრო გაიზარდება და გაღრმავდება“, და მართლაც დასამახსოვრებელი დღეები იყო. ამბროლაურელ მსახიობებს ხშირად სორის ქალბატონად ვაცოილებდით. ისინი კი კვაცხუთის ქალბატონად გამოგვეკვებოდნენ. განსაკუთრებით გამბედაობას იჩენდნენ ზამთრის დღეებში, როდესაც გზები მოუყინული იყო და მანქანის საბურავები ყინულზე სრიალებდა. რამდენიმე ხნის შემდეგ რესპუბლიკის ერთ-ერთი გაზეთი რეცენზიას „შთამბეჭდავი სპექტაკლი“ ასე ამთავრებდა: „ონისა და ამბროლაურის სახალხო თეატრის სპექტაკლი „ქეთევან წამებული“ კიდევ ერთი გამარჯვებაა ამ შესანიშნავი კოლექტივების თეატრალურ ცხოვრებაში“. ეს სპექტაკლი ტყიბულშიც გვექონდა და იქაური მკურებლის დიდი მოწონება დავიმსახურეთ.

ვფიქრობ, ონელებისა და ამბროლაურელებისათვის დაუვიწყარია ილიკო სუხიშვილისა და ნინო რამიშვილის სახელგანთქმული ანსამბლის სტუმრობა, რომელიც 1969 წლის დეკემბერში გაიმართა. ორივე რაიონმა გულთბილად მიიღო ბრწყინვალე კოლექტივი, რის საჩხოვრადაც ი. სუხიშვილმა შესანიშნავი სურვილებით სავსე ავტოგრაფი დაგვიტოვა. გახარებული ვიყავი იმით, რომ ჩვენს საამაუო ილიკოს რაიონის მაშინდელი ხელმძღვანელის, აკაკი გოგლიძის, დავალებით ვერცხლის ქამარ-ხანჯალი გადავეცი სახსოვრად.

არაჩვეულებრივ წარმატებას მიღწია ჩვენმა მეორე სპექტაკლმაც, დ. თაქთაქიშვილის „ნევის შევარდენი“. იგი თბილისში მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ვუჩვენეთ და რესპუბლიკური ფესტივალის ლაურეატის წოდება და პირველი ადგილი დავიმსახურეთ. აღნიშნული სპექტაკლი ჟიურის გადაწყვეტილებით ორჯერ ვუჩვენეთ, რაც ფესტივალების დროს გამორიცხვულია. ორივე თეატრმა დიპლომები დაიმსახურა და გამარჯვებით ფრთაშესხმულნი შევუდექით ახალ სპექტაკლზე მუშაობას.

მოლოდინის „ძალად უქმი“ იშვამად საკონცერტო შესრულებით დავდგი ონის თეატრში. სპექტაკლში გამახარა სგანარტლის რულის შემსრულებელმა ვახტანგ ჯაფარიძემ. პიესით ზემო რაქის თითქმის ყველა სოფელი შემოვიარეთ და, მე მგონია, მაკურბლის განწყობილება გამოვაცოცხლეთ.

ონშივე ვაჩვენებთ „ანა ფრანკის დღიური“, რომელშიც ანას როლს ძალზე უშუალოდ ასრულებდა ნარგიზ ბურღლიძემ, მას ღირსეულ პარტნიორობას უწყევდა ზურაბ კობერიძე და მთელი დასი.

ეს სპექტაკლი კიდევ უფრო საინტერესო გახდა, როცა მასში მონაწილეობა მიიღო რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა მედეა ჯაფარიძემ. მან დიდი ოსტატობით და სიყვარულით განახსიერა პატარა ანას როლი. მთელი დასი ღელავდა, დადგა პირველი რეპეტიციის დაუფიქსარი დღე. მუშაობის დაწყების წინ მან რამდენიმე წუთს შემაჩერა, შოთფარიღლა სცენა და გაირინდა. მედეა შუა სცენაზე იჯდა, ტანთ მატროსული ზედა კაბა ეცვა და ხდუმდა. ჩვენ დავინახეთ ეს ლამაზი ქალი, რომელიც იმ დღეებში ბებია გახდა, ყველა ჩვენგანის თვალწინ როგორ გადაიქცა პატარა ბავშვად. შენახება, რომ ჩვენმა მაყურებელმა ვერ იხილა ეს გაოლახსახვა... დაიწყო რეპეტიცია, რომლის შესგავსი ამ სცენას იშვითად ღირსეობა. ერთ სცენაში მისიელ მიმშვილაშვილს ანა უნდა ეცემა, მაგრამ ვერ გაიმეტა პარტნიორი, მაშინ მედეა — ანამ აიძულა მიზა გაცხარებულიყო და ამ სცენასაც ცხოველყოფელობა შეიძინა.

მეორე დღეს ჩვენმა მსახიობებმა ღირსეული პარტნიორობა გაუწიეს სახელგანთქმულ მსახიობს და როდესაც სპექტაკლის დასასრულს ვარდისფერი შუქით გაციხტროვებული ანა ანდერძს იხარებს, სცენა ნელ-ნელა შემობრუნდა და ტაშის გრიადში პარტნიორებმა ანა — მედეას სიკვდილი არ აცალეს. სცენა გაკაშკაშდა და მადლიერი მაყურებელი გულში იყრავდა ჩვენი სპექტაკლის დამამშვენებელს.

მედეას სიტყვებით მიმართეს რაიონის ხელმძღვანელებმა — ა. გოგლიძემ, ს. გარეღვივილმა, ხ. გობეჯიშვილმა, დ. ხახიაშვილმა, შ. ჯაფარიძემ და მ. ჯაფარიძემ. ონის სახალხო თეატრმა დააწესა მედეა ჯაფარიძის სავარძელი, რომლის მფლობელიც უნდა გამსდარსყო სეზონის საუკეთესო მსახიობი ქალი. შემდეგ წლეკში ეს საპატიო ტილოდო რამოდენიმე მსახიობმა დაიმსახურა, პირველი მფლობელა კი თვით მედეა ჯაფარიძე გახდა. მსახიობს ასეთივე გულთბილი შეხვედრა მოუწვევს ამბროლაურის სახალხო თეატრმა და რაიონის ხელმძღვანელობამ. ბედნიეობი დღეები იყო — მედეა ონისა და ამბროლაურის თეატრების საპატიო მსახიობად ავირჩიეთ და კიდევ მოველოდით მასთან თანამშრომლობას. ეს შეხვედრებს მედეას გარდაცვალებამდე გავრძელდა, მაგრამ ამაზე ქვემოთ.

დიდი სიყვარულით მაგონდება ამბროლაურის თეატრში დადგმული ნახუცრიშვილის „ნაცარქექია“ და ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დამნაშავე“. ამ წარმოდგენების მონაწილენი კირილე წერეთლისა და ჟორა აბაიშვილის გარდა მთლიანად ახალგაზრდები იყვნენ. თეატრში ნიჭიერი ახალგაზრდობა მოვიდა. რ. ტვილიძანი, დ. ჭანელიძე, ნ. თომაძე, ც. დავითულიანი, ჯ. ჯოხაძე, რ. კანთელაძე და დ. პაპუაშვილი. შოთა მომცემლის კვილა („ნაცარქექიაში“), დ. პაპუაშვილის ბაბუა და ც. დავითულიანის ფატი („ვინ არის დამნაშავე“) ჩემთვის დაუვიწყარი სახეებია.

შატარა ნინო შარაბიძე და შალვა პეტრიაშვილი, რომლებიც გიოს და ცისანას ანსასიერებდნენ დღეს ღირსეული მოქალაქენი არიან, ნინო მიხეილ თუშანისკვლთან დაუფულა რეჟისორის ხელოვნებას და დღეს ჩემი კოლეგაა, ხოლო შალვამ მშობლების პროფესია — ექიმობა აირჩია.

არასოდეს დამავიწყდება ერთი ეპიზოდი — მითხრეს, რომ სპექტაკლს „ვინ არის დამნაშავე“ ესწრებოდა ინგლისელი მწერალი ქალი თამარ დრაგაძე (წარმოშობით ქართველი). წარმოდგეის დასაფრების შემდეგ აღფრთოვანებული მსურბელი სცენაზე ამოვიდა და წარმატება მოგვილოცა. არ ჩანდა ინგლისელი ქალბატონი, ვიფიქრე, ალბათ წარმოდგეა არ მოეწონა და რატომ ამოვიდოდა-მეთქი. ერთ-ერთმა მსახიობმა მისაყვედურა — სტუმარს უურადლებას რატომ არ აქცევო და ახალგაზრდების ჭგუფისკენ მიმითითა. მათში გამორჩეული ვერავინ დავინახე და ვიკითხე — სად არის მეთქი? ერთ-ერთი მათგანი ჩემსკენ წამოვიდა და დამტკრეული ქართულით მითხრა — მე განლავარო... ვიცოდი, რომ ბიძაჩემს, ალიოშა ჭაფარიძეს, პროფესორმა გიორგი ჩიტაიამ ქართული ენის შესწავლად ვიღაც ინგლისელი ლედი გამოუგზავნა, მაგრამ თუ ეს „ლედი“ ასე ახალგაზრდა იყო ვერ წარმოვიდგენდი, ხელში 28 წლის ქალიშვილი შემჩრა — განშეორებით გილოცავთ, მითხრა მან, შესანიშნავი წარმოდგენა იყო. ეს იყო პირველი მოლოცვა (თურმე მეორე), რომელიც უცხოელი მსურბელისაგან მივიღე. შემდეგში ჩვენ დავმეგობრდით და ამის შესახებ თანდათანობით ვიამბობთ.

„ნუ გეშინია დედა“ ორივე თეატრის ახალგაზრდობის ნიქის ნამდვილი ზეიმი იყო. სცენა წარმოდგენდა დიდ ფერად ჰადრაკის დაფას, რომელზეც იცვლებოდნენ ფიგურები (მოქმედი პირნი). ვანიჩა ბიძიას სიტყვები — „ცხოვრება ჰადრაკის თამაშია“ თითქოს აზრს იძენდა და ლაიტმოტივად მიყვებოდა მთელ დადგმას. თვით უნიათო ფოტოსურათზედაც კი იგრძნობა ის აღმავლობა, რომელიც ჰქონდათ სპექტაკლში მონაწილე ახალგაზრდობას. სპექტაკლი ხალისიანი მუსიკით იწყებოდა, მას ჰადრაკის ცხენებზე ამხედრებული ბაბუა და შვილიშვილი (შაქრო ჭოხონელიძე და მერაბ ჭაფარიძე) მოჰყვებოდნენ, შემდეგ კი ნოდარ დუმბაძის ხალისიანი იუმორი იპყრობდა სცენას და „ჰადრაკის დაფაზეც“ სიტუაციების მიხედვით იცვლებოდა დეკორაციების დეტალები. სპექტაკლში მრავალგზის გამოცდილი მსახიობების — (ჭ. გონგაძე, ი. შიმშილაშვილი, შ. და გ. ჭოხონელიძეები, ლ. ბურდილაძე, მ. გავაშელი, გ. ლობჯანიძე) გვერდით მშვენიერ სახეებს ქმნიდნენ ახალგაზრდებიც, მაგრამ ისინი იმდენი იყვნენ, რომ მათი ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს. სიამოვნებით მინდა აღვნიშნო, რომ იმუჟამად ჩვენთან მოღვაწეობდა თბილისის ზ. ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარი გრიმორი ვიქტორ გამყრელიძე, ასე რომ გრიმის საქმეც კარგად გვქონდა. ამ სპექტაკლის ამბავმა თბილისამდე ჩააღწია და ავტორი მოდიოდა მასზე დასასწრებად, მაგრამ ავადმყოფობამ ხელი შეუშალა.

შემდეგი ჩემი ნამუშევარი გახლდათ, ჩემი აზრით, მონუმენტური სპექტაკლი „დიადი მომავლისათვის“. პავლენკოს ამ პიესის დადგმა გადამაწყვეტინა ამბროლაურისა და ონის თეატრების ერთობამ. პიესაში რამდენიმე ისტორიული პიროვნებაა და ერთი თეატრის ძალებით მისი დადგმა გამიჭირდებოდა. პრემიერა ონში გაიმართა და დიდი წარმატებითაც ჩაიარა. განსაკუთრებით დამამახსოვრდნენ ცნობილი პიროვნებების შემსრულებელნი: რ. ტვილიანი, ი. ბენდიანიშვილი, ჯ. გონგაძე, მ. შიმშილაშვილი, გ. ლობჯანიძე, შ. კობერიძე, ბ. დავითულიანი

და შ. ჯაფარიძე. მთავარი როლებების შემსრულებლები — ნ. რომაქიძე, ა. ვაჯა-
სელი, თ. კობახიძე. ვითამაჟე სტადიის მთავარი როლი, რამდენადაც სპექტაკლის
სებასწარმოებდად ჩაახსენი თეატრმცოდნე ზურაბ ხავთაიასთან ერთად სტა-
დისის ინიციატივით დავსახაურე. სპექტაკლი ამაროღაურის სცენაზე არ გვითამაშია,
თეატრი სტადიებში დღეობდა და დღემდე არ გახსნილა. ჯერ იყო და შემე-
ბრებდა ციხეები დასაქრდა, მისი ქუჩის სიწიხმდრამ კი შენობა სტადილა დაახი-
ნა, სხე რომ ერთი-ორი წლით დაკეტილი თეატრი ოცდახუთი წელი არ გაღვიულა.

მაქედნავად ასახა, ფარსავალი არ დაგვიყრია და გადავწყვიტეთ მომავალი
ერთობლივი სპექტაკლი, გერცნულ ბაზოვის „სუნტები ალაპარაკდნენ“ ოსის თეატ-
რის სცენაზე, ამბროლაურში კი, დია ცის ქვეშ, იქის კოლმეურნეობის კანტორის
ფსადის აივანზე გვეთამაშა. სცენად აღი ჯერ მოვსი წავიდეთ და დასვენებ-
ლის ვუნდვანა. სპექტაკლი მშვენივრად მოერგო ვარემოს. პირველი სანატორი-
უმის ავღასთა სეკონა, (პარტიტეტორი კოლხინი), თითქოს ამ პიუხისათვის იყო
სტესნილი. იშაის ჯისური, რომელშიც მოქმედება იწყებოდა, თითქოს ხვანგებოდ
გაღმონდგარიყო შენობის თავზე. ერთი აივანი მდებარეობს ეკუთვნოდა, მის ქვეშ
რსკვამი და სხვა სხევეურში განლაგებულიყვნენ, მხოლო ქვემოთ საკუჭნაოდან
იკსეიელ უვითელაშვილის ოჯახი და ღარიბი ხარაზი მეთრი გვიცქეროდნენ. შე-
ნობის წია, მოედანზე, ბაზრობა გაჩაღებულყო. მარჯვნივ, მინდორზე, თივის
წვისი იდგა, რომელიც კოლმეურნეთა ნაკვეთის სრულ მთაბეჭდილებას სტოვებ-
და, მხოლო მარცხნივ — ტყე, სადაც იშაის და მერს უჩაღები ძარცვავდნენ. არ
დამავიწყდება ერთი ეპიზოდი, რომელიც სპექტაკლის ფინალში გათამაშდა. ღა-
რიბი ებრაელი საქომის პრიტოტიპად ერთი ოსელი ებრაელი ქალი მუავდა წარ-
მ. დგეილი, რომელიც დიდ ხანია არ მუნანა და აი, იუბისეილი თივის წვის
ცხცხლის წაიღებანს უპირებს, რითაც სოფლის სარჩო-საბადებელი დაიწვება. მა-
შას ბეწვეშე მოუსწრებს ქალმშვილი და ხელიდან წავლექს პატრუქს. გაიმართება
ძიბილაობა მამა შვილს შორის, სწორედ ამ დროს მათ გვერდით ზემოთ აღნიშ-
ნული ქალი გაჩნდება. იგი სთელი გრძნობით უთანაგრძნობდა ქალიშვილს და
რაცა მან მამა „მოარჯულა“ ამ ქალმა სიამაყით დატოვა მინდორი. დღებულის
საბანაობა იყო, მაყურებელი მოწუხებული იჭდა და ერთი წუთითაც არ ცდილა
ხელი შეეშალა მოქმედებაში ჩართული ქალისათვის, არც მანამდე და არც შემ-
დეგ ამის შესავსი არაფერი მინახავს. ვფიქრობ, ღვთის ხელი ერთი ამ ამბავში.

ერთ დღეს გული ცუდად გამიხდა და რაღაც ნემსი გამიკეთეს: ნემსმა მკლა-
ვი გამისივა და სამი ოპერაცია დამჭირდა, ძლივს გადამარჩინეს. საშინლად დავ-
სუსტდი, ვასაკუთრებით მარჯვენა ხელი დამისუსტდა. გადავწყვიტე გამოჩამთე-
ლებისთვის ისევე ჩემი საუვარელი ხელოვნებისათვის მიმეშარათა. იმ დროისათვის
წაკითხული მქონდა ბ. შინკუბას პოემა „ძმები“. გადავწყვიტე იგი პიესად გადა-
სკეთებინა და თვითონ ერთ-ერთი ძმის როლი მეთამაშა, რომელიც ნახევარი
საათით მარჯვენა ხელით ციკაბო კლდზე ჰკიდია და მძიმე დრამატულ სცენას
თამაშობს. ვიცოდი იმისათვის, რომ სცენაზე არ შევრცხვნილიყავი იმდენს ვი-
ვაოჩინებდი, ხანამ დასუსტებულ მარჯვენას მარცხენას არ დავაჩაგვრინებდი. ასეც
მოხდა, რეპეტიციებს ქალაქის მახლობლად, ბოლთის ტყეში, გავდიოდი. ხის
ტოტს ვერკინებოდი, პირველად ხუთ წუთს ვძლებდი, შემდეგ თანდათან მოვუმა-
ტე და შვი წთ. მივალწიე. ამის შემდეგ დავიწვე რეპეტიციები და თვის ბოლოს

უკვე სცენაზეც აველით. სპექტაკლი კარგი გამოვიდა, წარმატებამ გვაფიქრებინა მისი ამბროლაურში, ცაგერში, ლენტეხში და ბოლოს, სოხუმში წაღება. სოხუმში ჩასვლისას არ დამავიწყდება ერთი ეპიზოდი: ს. კამბას სახელობის თეატრის აღმინისტრატორმა (გვარი არ მანსოვს) თითოეული წარმოდგენის ჩატარებაში დიდი თანხა მოგვთხოვა, ჩვენი თეატრის აღმინისტრატორი გაუთიერებული მოვიდა და განაჩენი მოგვასხენა. უშურები ჩამოვყარეთ. ამ დროს დავინახეთ თეატრის ღირქტორი და მთავარი რეჟისორი ნელი ეშბა, რომელიც თეატრში შემოდიოდა. აღმინისტრატორმა იგი გააჩერა და ჩვენს წარმომადგენელს უხმო. შორიდან ვხედავდი, რა ცხარე კამათი ჰქონდათ ერთმანეთში. შემდეგ ჩვენი „ელჩი“ ჩვენსკენ გამოეშურა და შორიდან მოგვახარა — საქმე კარგად არის, ნეტა გენახთ, რა დღე აქარა აღმინისტრატორსო — შენ, რა ამთვან მონიღომე გაკეთება, ხალხი რაჟიდან ჩამოსულანო?! შენ იცი, სად მდებარეობს რაჟა? რის პროცენტი, რა პროცენტი, მობრძანდენ და რამდენი საღამოც სურთ ჩაატარონ, არ გავიგო, რაიმე მოსახურებაში კაპიკი გადახდევინო. იმ დღიდან აღმინისტრატორი აღარ დამინახავს, თვითონ კი ჩვენთან მობრძანდა და თავის თეატრში თავაზიანად მიგვიპატიჟა. სამი დაუფიწყარი საღამო გავატარეთ სოხუმში. ჩემი ბიძაშვილი, პავლე ჭაფარიძე, რომელიც იმხანად სოხუმში მსახურობდა, გვერდიდან არ მოგვცილებია, და რომ იტყვიან, თან გადაგყვავ, ფაქტიურად ის იყო ჩვენი აღმინისტრატორი. სამივე საღამოს თეატრს ზღვა ხალხი მოაწყდა. სპექტაკლები სრული ანმლაგით მიდიოდა, ავტორის და მთელი კოლექტივის წარმატება მაყურებელმა მქუხარე ოვაციებით გამოხატა. პრესამ უამრავი ხოტბა შეგვასხა, აფხაზეთის მთავრობამ რესტორან „ამრაში“ ზღაპრული ბანკეტი გავვიმართა.

იმხანად სოხუმში მყოფმა რეჟისორმა, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე, დოდო ანთაძემ თბილისში ორი სპექტაკლით მოგვიწვია და ჩვენი სიხარული გააორკეცა.

ყველაფერიდან ჩანდა, რომ ამბროლაურის თეატრი კარგა ხანს არ გაიხსნებოდა და ისევ ონის თეატრს დავუბრუნდი. თან წამოშევა დრამატული კოლექტივის დიდი სიყვარული და მოგონებანი იმ ბედნიერ დღეებზე. გამოშვებულობების მელქო ბიბილაშვილს ერთხელ კიდევ მოვასხენე ჩემი წასვლის აუცილებლობის შესახებ და ვაუწყე, მანქანა აწი თქვენი საქიროებისამებრ გამოიყენეთ-მეთქი. მანქანა თქვენ გეკუთვნით, ამ თვრამეტი წლის მანძილზე იმდენი კარგი რამ გააკეთებათ ჩვენი რაიონისთვის, ამით მაინც ვერ აგინაზღაურებთო. დიდი პატივისცემით და სიყვარულით გამოვემშვიდობე ხელოვნებაზე მუდამ შურუნველ ხელმძღვანელს.

4— ნოემბერს თბილისს ვეწვიეთ თეატრალური საზოგადოების მიწვევით და მსახიობის სახლის ოფიციალურ გახსნამდე „ძმები“ ვუჩვენეთ. ამ სპექტაკლს უცნაური ბედი დაჟვა, იგი ასევე ჭერ კიდევ ლენტეხის კულტურის სახლში წარმოვადგინეთ და დამსწრეთა დიდი მადლობა დავიმსახურეთ. არ დამავიწყდება ჩემი შეგობრის, ჯოკია მეშველიანის, გულთბილი მასპინძლობა. თბილისმა, როგორც ყოველთვის, კარგად მიგვიღო, მაგრამ სოხუმის შთაბეჭდილებებით ისე ვიყავით გაბრუებულები, რომ ვგრძნობდით, დიდხანს გავკანებოვრებდა ეს მიღება. შთაბეჭდილებით სავსენი დავბრუნდით გასტროლებიდან. წინ ახალი სეზონი გველოდა. გაეტომა „განთიადმა“ მთელი გვერდი მიუძღვნა თეატრის ამ წარმატებას. **მადლობა მათ, ჩვენს იმ დროინდელ მშობაძინეებს.**

ამავე წელს (იგულისხმება 1972 წელი) ჩემმა მერაბმა თავისი თანატოლებით გ. ნახუცრიშვილის „კინკრავა“ დადგა, რითაც ძალიან გამახარა.

ჩემთვის დიდი პატივი იყო ახალგაზრდობის და სტუდენტთა X მსოფლიო ფესტივალის დასკვნითი საღამოს კონცერტის ხელმძღვანელობა თბილისის სპორტის სასახლეში. კონცერტში უამრავი ანსამბლი და ინდივიდუალური შემსრულებელი მონაწილეობდა. მსახიობები: ვერიკო ანჭაფარიძე, ელენე უფშიძე, მიხეილ ყვარელაშვილი, თენგიზ ზაალიშვილი, შოთა კიკნაძე, პეტრე თომაძე, ირმა სოხაძე; პოეტები: ჯანსუღ ჩარკვიანი და შორის ფოცხიშვილი; სუბიშვილების ქორეოგრაფიული სტუდია, ანსამბლი „გორდელა“ (გ. სიხარულიძის ხელმძღვანელობით), ტელევიზიის ვოკალური ჯგუფი (მ. ხატელიშვილის ხელმძღვანელობით). ამიერკავკასიის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი, ვახტანგ ჭაბუკიანის ქორეოგრაფიული სტუდია და სხვ.

სადადგმო ჯგუფი ასეთი იყო: სცენარის ავტორი და დამდგმელი რეჟისორი მე გახლდით, მხატვარი — ივანე ასკურავა, კომპოზიტორი — შოთა მილორავა, მთავარი ქორეოგრაფი — ბორის საჭაია. არასოდეს დამავიწყებდა ვერიკო ანჭაფარიძის წინა საკონცერტო მღელვარება. ჯერ იყო და როცა დაურეკეს და სთხოვეს მონაწილეობა მიეღო კონცერტში, რომლის ხელმძღვანელიც მე ვიყავი, ჩემთვის მოულოდნელად განუცხადებია, ვის მოუვიდა თავში ეს ჭკვიანური აზრი“ და შემდგომში ეს მისთვის ჩეუული დიდი პროფესიონალიზმით დაამტკიცა. რეპეტიციებს დიდი ხალისით ესწრებოდა, აღტაცებული იყო ჩვენი მუშაობით და დიდ წარმატებას გვიწინასწარმეტყველებდა. როდესაც ტექსტი ჩავწერეთ, ერთ პატარა მონოლოგზე დიდხანს იმუშავა და როდესაც დაამთავრა, მკითხა — „კმაყოფილი ხარ თუ არა?“, ვუპასუხე — „რა უფლება მაქვს უკმაყოფილო ვიყო, იგი ხომ ვერიკო ანჭაფარიძემ ჩაწერა“ — „არის ის, რაც შენ გინდოდა თუ არა?“ ტყუილი ვერ ვკადრე და მივუგე — „მთლად ის არ არის, მაგრამ... მან ხელჩანთა მაგიდაზე დღოდ, ლაზადა გაიხადა და კვლავ მუშაობისთვის მოემზადა. ამას კი აღარ ველოდი...“

— აბა, მითხარი რა გინდოდა? — ავუსხენი, რომ მინდა ახალგაზრდა „ოთარაანთ ქვრივი“. დიდ ხანს ვიმუშავებთ და სასურველ შედეგსაც მივალწიეთ.

ტელევიზიიდან რომ გამოვაცილე, ხელზე ვეამბორე. — მართლაც, რომ ვერიკო ანჭაფარიძე ხარ-მეთქი. ქ-მა ვერიკომ, კაბა რომელიც სპეციალურად იმ საღამოსთვის შეიკერა, დიდსულოვნად მისახსოვრა.

კონცერტმა ბრწყინვალედ ჩაიარა, მეორე დღეს დიდი მადლობა გამომიცხადეს და ბ-მა ყოული შარტავამ დიდ შეკრებაზე ლაურიატის დიპლომი და ოქროს მედალი გადმომცა.

1973 წელი მძიმე წელი იყო ჩემს ცხოვრებაში. — დედა გარდაიცვალა. ჩემი წარმატებების პირველი გამოზარბელი და ჩემი სევდის ჭირისუფალი, ჩემი უმალესი მსაჭული და იმედი, ჩემი.. მოკლედ, ჩემი დედა.

იმ საღამოს გვიანობამდე ტელევიზორს ვუსხედით, გალაკტიონის საიუბილეო საღამოს ტრანსლიაცია მიმდინარეობდა. დედას ის საღამო არ მოეწონა, დამე მშვიდობისა გვისურვა და თავის ოთახში გავიდა. ცოტა ხნის შემდეგ მოლდავური ცეკვა უჩვენეს, ცეკვის მხიარულ მელიოდიებში გულის წამღები კვენესა შემომესმა. ვიფიქრე, რომ ხმა ტელევიზორიდან მოისმოდა, მაგრამ როდესაც კვენესა მეორედ და მესამედ უფრო მკვეთრად განმეორდა, მივხვდი, რომ ვადაცემასთან არა-

ვითარი კავშირი არ ჰქონდა, ოთახში შევევარდი და მძინარე შვილიშვილს დავხედე. იგი მშვიდად ფეხინავდა, კვნესა დედას ოთახიდან მომეკურა, კარები დაკეტილი იყო, ფრთხილად დავაკაკუნე, კვნესა კვლავ გამეორდა. გარეთ გავვარდი, სახლს შემოვუარე, დედას ოთახის ფანჯარა შევამტკრიე და... იატაკზე წაქცეული დედა დავინახე, რომელსაც სველი თმები ნახევრად ტაშტში ეწყო და კვნესოდა. თავზარი დამეცა, დედას უანგარიშოდ ხელი ვტაცე და სავარძელზე დავასვენე, შემდეგ ლოგინი გავასწორე და საწოლზე გადავიყვანე. სასწრაფოს გამოვუძახე, შექურბას და შადვას ვუხმე. უკვე გვიან იყო, ნახევარ საათში გარდაიცვალა.

იმ დამეს თავთან ვუჩქეი, მანამდე, იმ ოთახში, სადაც მიცვალებული ესვენა ვერ შევდიოდი, მაგრამ იგი ხომ ჩემი დედა იყო...

გასვენებაზე უამრავი ხალხი მოვიდა. მიუხედავად იმისა, რომ თბილისიდან გზა დაკეტილი იყო, იქიდანაც მოვიდა რამდენიმე ახლობელი, დედას ცხედარი რომ გამოვასვენეთ, მზემ ღრუბლებიდან წუთით გამოანათა, როცა მისი ცხედარი საფლავში ჩაუშვეს, მზემ კვლავ გამოანათა და მომჩვენა, რომ მიწა გათბა, სამაგიეროდ, როცა სასაფლაოდან შინ დავბრუნდი, ვიგრძენი, რომ მიწის ზემოთ ძალიან ციოდა. ყველანი წავიდ-წამოვიდნენ, დედას ოთახში შევედი, და როცა იქაურობა ცარიელი დამხვდა, კიდევ უფრო განვიცადე უღედობა. თიხაზე თვე ნახევარი მოვასდომე. შემდეგ დედის ფერწერულ პორტრეტზე ვიმუშავე ეს იყო ჩემი პირველი და დღემდე უკანასკნელი ქანდაკება, რომლის დამთავრებას ვაფრინე კაცი და სანამ დედის მსგავსი რაღაც არ გამოვითხოხნე, ვერ მოვისვენე. კარგა ხანი და ალბათ, წონასწორობაც აღვიდგინე, რადგანაც ახალ სექტაკლზე მუშაობის დაწყება შევძელი.

ეს იყო კარლ გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, რომელიც დედაჩემის ხსოვნას მივუძღვენი. (რასაკვირველია ჩემს გულში). სექტაკლში თეატრის საუკეთესო ძალები მონაწილეობდნენ, მასიურ სცენებში კი — თეატრალური სტუდიის მთელი შემადგენლობა. დეკორაციის ესკიზებზე ბევრი ვიმუშავე. შოვში, სადაც იმ ზაფხულს ვისვენებდი, კოსტიუმებს თითქოს ჰალუცინაციებში ვხედავდი. გაფორმების ლაიტმოტივად ონის სინაგოგა გამოვიყენე. ახლა რომ ვაკვირდები „სისხლის ცრემლების“, „მამლეთის“, „ლეგენდა რუსთაველზე“ და „ლატაკი მილიონერის“ შემდეგ ასეთი გაფორმება არსად არ მქონია. ასისტენტად მყავდა ძალიან კარგი გოგონა, ინეზა მაისურაძე, რომელიც სექტაკლის გამოშვების შემდეგ გათხოვდა, მაგრამ საყველბურთ ხელფასის პატრონს არახოდეს სცენა არ მიუტოვებია, ვიდრე მე თეატრიდან არ წამოვედი. შემდეგ კი თვითონ მპატრონობდა მრავალი წლის მანძილზე.

დასის შემადგენლობა შესანიშნავი გახლდათ: ეკ. რეხვიაშვილი, მ. და ა. გავაშელეები, ი. და მ. შიმშილაშვილები, ა. ციხისელი, მ. გამიაშვილი და სხვ. იმ დროინდელი სტუდიელებიდან ბევრი პროფესიონალი მსახიობი გახდა, განსაკუთრებით უნდა მოვისხსენიო: ვია ჭაფარიძე (ახმეტელის თეატრის მსახიობი), შალვა ლობჯანიძე (ქუთაისის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის წამყვანი სოლისტი), იზოლდა ნიავაძე — წარმატებით მოღვაწეობს ბოლნისის კულტურის სახლის მხატვრულ ხელმძღვანელად და მეთაურობს ბავშვთა თეატრს, მისი ვაჟი კი სარეთისორი ფაკულტეტს ამთავრებს. რაც შეეხება რუსუდან ბუგიანიშვილს, იგი ახლაც გვერდში მიდგას და ჩემი „თეატრონის“ წამყვანი მსახიობია.

ქართული კინოსა და თეატრის ვარსკვლავი, მედეა ჭაფარიძე, ახლაც გვეწვია და ივლითის შესანიშნავი გასასიერებით დაგვიმშვენა სპექტაკლი. მე ამჭერად ურჩიელის როლს ვასრულებდი და თავს ბედნიერად ვთვლიდი, რომ ასეთი პარტნიორი მყავდა.

ჩვენი თანამემამულის, პოლკოვნიკ გიორგი პაპიაშვილის პიესის დადგმა იბლანინი გამოდგა ჩვენთვის, ამ სპექტაკლს, რომ იტყვიან, ღვთის ნაპერწკალი დაეცაო, ისე მოხდა. ახალგაზრდა მსახიობმა ავთანდილ გავაშელმა ნამდვილი კათარზისი განგვაცდევინა. მან ისე ითამაშა თავისი როლი, რომ თვითონაც აცრემლდა და ჩვენც ცრემლი გვალვრევინა. ჭეშმარიტად ბედნიერი დღე იყო, ასეთი რამ სახალხო თეატრის კი არა, პროფესიული თეატრის სცენაზეც იშვიათად ხდება.

დავით ერისთავის პიესა „სამშობლო“ თუმცა ორიგინალური არ გახლავთ, (იგი ვიქტორიენ სარდუს პიესა „ფლანდრია“-დან არის გადმოკეთებული), ჩემთვის უსაყვარლესი სცენური ნაწარმოებია. შეიძლება მასში ბევრი რამ სადვიო იყოს, მაგრამ სცენარში „თერგდალეულების“ სული ბობოქრობს, უპირველესად, რა თქმა უნდა, გადმოშკეთების, მასთან ერთად კი დიდი ილიასა და აკაკის დაძმათა მათთა. მას ბავშვობიდანვე დიდი სიყვარულით ვღვამდი და დღესაც არ გამოწელებია მისი სიყვარული. 1973 წელს დადგმული „სამშობლო“ ჩემი მესამე დადგმა იყო. ამ დადგმაში გამოვეთხოვე ჩემს საყვარელ როლს, ჩემს ლევან ხიმშიაშვილს და უკანასკნელად წარმოვთქვი „მე და ჩემი ხმალი ქართველები ვართ“... სპექტაკლში თავი იხატელს ეკ. რეხვიაშვილმა, ა. ციხისელმა, ი. შიმშილაშვილმა, ს. რეხვიაშვილმა, გ. ჭაფარიძემ, ს. ქოსაშვილმა და სხვებმა. ბავშვის როლი შთაბეჭედავად განასახიერა პატარა ბაკურ ჭაფარიძემ (აღრე ამ როლს მამამისი ასრულებდა). საერთოდ ამ დადგმისგან მეტს მოველოდი.

იმ ზაფხულს ჩვენი საამაყო მსახიობები გვეწვიენ. ელენე ყიფშიძე და მისი ვაჟი ზურაბი, ავთანდილ და კატუშა ვერულიევილები, შოთა ქოჩორაძე და კუკური შუაგანაძე. ყველა გავგასარა მათმა სტუმრობამ. მათ ვოდევლიის რამდენიმე საღამო გვიჩვენეს და თავიანთი ოსტატობით წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვეს. ელენე ყიფშიძეს დიდ პატივს ვცემ, როგორც განუმეორებელ მსახიობს — უდიდესი გარდასახვის უნარით, მომზიბველობით და არნახული პლასტიურობით დაჭილდოვებულ არტისტს. გაცელებული ვიყავი, რომ მას სახალხო არტისტის წოდება არ ჰქონდა მინიჭებული და აი, იმ დღეს, როცა მათ ჩვენი რაიონი დასტოვეს და სოფ. ნიკორწმინდაში წავიდნენ, გაზეთში წავიკითხე ბრძანებულება მისთვის სახალხო არტისტის წოდების მინიჭების შესახებ. იმ წუთში ნიკორწმინდისაკენ გაფრინდი და ელენეს ეს მაღალი წოდება პირველმა მივულოცე.

ჩვენს სპექტაკლს „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ ყოველთვის დიდი წარმატება ჰქონდა, მაგრამ 1973 წლის დადგმამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააპარბა. კვლავ მასახელეს შეასე დადგმის უცვლელმა მონაწილეებმა — აველ ციხისელმა და იაკობ შიმშილაშვილმა. აველი შეუცვლელი იეხისკიელი იყო, ხოლო იაკობი ჭერიანი, შედეგ კი დანიელი. დაუფიწყარი იყო ეკატერინე რეხვიაშვილის (მირიამი) ამხედრება, განსაკუთრებით თბილისში ნაჩვენები სპექტაკლის დროს, მერაბ ჭაფარიძის მოკრძალებული და დროდადრო მემამოხე მერიი, ნ. სხიერელის (ნაყო-ნი), რ. ქოსაშვილის (ყაზარია) და სხვათა შთაბეჭედავი სახეები. როდესაც ოთხი გამარჯვებული თეატრი თბილისის მსახიობთა სახლში მიგვიწვიეს კიდეც უფრო გამოიკვთა ჩვენი სპექტაკლის სახე და ეს ნათლად აისახა კრიტიკოს ნადეჟდა

შალუტაშვილის შესანიშნავ რეცენზიაში, რომელიც გახ. „კომუნისტში“ „გამრქ-
ვეუნდა, ონის თეატრს უიურიმ ლაურიატის წოდება მიანიჭა, ლაურიატის მედლე-
ბით და დიპლომებით დაჭილდოვდა სპექტაკლის ყველა მონაწილე. რეჟისორი
და მხატვარი.

ამაღელვებელი იყო პიესის ავტორის დებთან, ფაინა და პაშა ბაზოვებთან
გამომშვიდობება, რომლებიც ისრაელში მიემგზავრებოდნენ. მათ აღგვითქვეს,
რომ ჩვენს დეაწლს ისრაელის მოსახლეობასაც ვააცნობდნენ. პირობა პირნათლად
შეგვისრულეს, უმცროსმა დამ. პაშამ (ჩვენი თეატრის დიდი მეგობარი, ფაინა
ისრაელში ჩასვლის შემდეგ მალე გარდაიცვალა) რამდენიმე წლის შემდეგ გამო-
გვიგზავნა ალბომი, რომელშიც მარჯანიშვილისა და მესხიშვილის თეატრების
„მუნჯების“ შემდეგ ჩვენი დადგმის ათი მიწანსცენის ფოტოა გამოქვეყნებული.

ამ სეზონში ჩემმა ვაჟმა კიდევ ერთხელ მასიამოვნა თავისი ახალი დადგმით,
გურამ კლდიაშვილის „ბუხრებით“, სადაც რეჟისორის უტყუარი ნიჭი და ალღო
გამაოშულავენა.

1973 წლის 29 აპრილს საქართველოს კულტურის სამინისტრომ, თეატრალუ-
რმა საზოგადოებამ და ხალხური შემოქმედების სახლმა მოაწყო გამარჯვებული
სპექტაკლების განხილვა. რომელშიც თეატრმცოდნეები, რეჟისორები და თეატ-
რის მხატვრები მონაწილეობდნენ. არ მინდა თავი შეგაწყინოთ იმის გამეორებით
რაც იქ ითქვა, მაგრამ მიჭირს გვერდი ავუარო საქართველოს სახალხო მხატვ-
რის, პროფესორ ფარნაოზ ლაპიაშვილის რამდენიმე წინადადებას სპექტაკლის
მხატვრული გაფორმების შესახებ — „მე ძალიან მომეწონა მხატვრის ნაშუშევა-
რი. ამ პიესის ასე კარგად გადაწყვეტა ძნელი წარმოსადგენი იყო. ეს გადაწყვე-
ტა მე მიმაჩნია საკმაოდ ორიგინალურად და პროფესიონალურად. საერთოდ არ
მინახავს, ასე პატარა სცენაზე. ასე კარგად იყოს სივრცის ორგანიზაცია, თითოე-
ულ დეტალს ჰქონდეს სამოქმედო ფუნქცია ხასიათებისა და განწყობის მიხედ-
ვით. ის ქვედა სართული. რომელიც ტრანსფორმაციას განიცდიდა საკმაოდ დიდი
მიჯნებით კარგი ალღოთი, მხატვრული ტაქტით იყო გაკეთებული და დეკორა-
ციულ ფორმას სოციალური გადაწყვეტა ჰქონდა. მხატვარი მარტო გამფორმებე-
ლი კი არ უნდა იყოს სპექტაკლის მან უნდა გადასწყვიტოს სპექტაკლის კონ-
ცეფცია და ასეთი იყო სწორედ ამ სპექტაკლის დეკორაცია. ძალიან მკაცრი, ძა-
ლიან სადა, მაგრამ გამომეტყველი და ყველაფერს ჰქონდა არა მარტო აზრობრი-
ვი და მხატვრული აქცენტები, არამედ ფორმის სოციალური გახსნაც. მე ამ პიესის
ასეთი მხატვრული გაფორმება არ მინახავს თვით პეტრე ოცხლის შემდეგ...“

საღამოზე, ალბათ უფრო ჩვენს წასახალისებლად, სახობო სიტყვები წარ-
მოთქვეს კრიტიკოსებმა ნ. შვანიგრაძემ და ნ. შალუტაშვილმა, დრამატურგმა
გ. ბათიაშვილმა, რეჟისორმა თ. მესხმა და სხვ. ფრთხვშესხმულნი დავბრუნდით
თბილისიდან.

დიდი სიყვარულით გამახსენდა იმ ზაფხულს დადგმული ა. დიუმას „კლოდის
კლოი“. ფრანგე ქალის გარეგნობას შესანიშნავად შეერწყა რუსულად ბუგაიანი-
შვილის ფაქტურა, მომხიბლავი იყო მარინა მისიურაძის რებეკა.

მარია ბარათაშვილის „ქრიქინა“ მხიარული კომედია გამოვიდა. მიუხედა-
ვად იმისა რომ ამ პიესამ თითქმის მთელი საქართველო მოიარა (საზღვარგარეთ-
ზე აღარაფერს ვიტყვი). მაყურებელმა თითქმის ზეპირად იცოდა სულხან ცინ-
ცაძის „ქრიქინას სიმღერა“, ამავე სახელწოდების ფილმიდან, სპექტაკლმა მაინც

გაიმარჯვა. ამის მიწეზე გახლდათ მთავარი როლის შემსრულებელი იწოდდა ნია-
ვაძე. მან თავისი უშუალოდობით, პლასტიკითა და ცეკვა-სიმღერით გაახარა მაყუ-
რებელი. თეატრისათვის ნამდვილი აღმოჩენა იყო ახალგაზრდა მსახიობის მანანა
ხომასურიძის დებიუტი. მან ორი, ურთიერთგამომრიცხავი როლი შეასრულა და
თავისი დიდი შესაძლებლობა დაგვიმტკიცა. პიესა ეპიზოდური როლის კარგი შეს-
რულებით დამშვენა ვეტერანმა მსახიობმა ნესტორ დუშუაშვილმა.

ლამა თაბუკაშვილის დიდი გულისტკივილით დაწერილ პიესაზე „ქრილობა“
დიდი მონდომებით და სიყვარულით იმუშავეს სტუდიელმა ახალგაზრდებმა. მათ-
მა შრომამ და მონდომებამ ამაოდ არ ჩაიარა და სპექტაკლმა დიდი სიხარული
მიანიჭა როგორც მაყურებელს, ისე მონაწილეებს. ახალგაზრდებმა ჩინებულად
შესქლეს ყველასათვის გასაგები ენით მოეთხროთ ამ ტრაგიკულ ისტორიაზე და
ვფიქრობ გაიმარჯვეს. განსაკუთრებით წარმატება ზედათ: ვაჟა ლობჯანიძეს. მანა-
ნა ხომასურიძეს, იწოდდა ნიავაძეს, ავთანდილ გავაშელსა და ს.ვ. ახალგაზრდებ-
მა ამ სპექტაკლის „ალბომი მატანე“ შექმნეს.

ვ. კიკვიძის დაბადების 80 წლისთავს მიეძღვნა სპექტაკლი „კიკვიძე“, რომელ-
შიც მთელი დასი მონაწილეობდა. პრემიერას კიკვიძის თანამებრძოლები, პოლ-
კოვნიკები ერკოვიჩი და ცნობილი ისტორიკოსი, კიკვიძის სახ. დივიზიის უფროსის
მოადგილე აზოვცევი დაესწრნენ. ადგლობრივი გაზეთი წერდა: „სპექტაკლის შემ-
დეგ სტუმრებმა გულითადად მიულოცეს მთელ დასს, ხოლო პოლკოვნიკმა ერკო-
ვიჩმა ასე მიმართა კიკვიძის როლის შემსრულებელს — „ისეთი შთაბეჭდილება
მრჩება, თითქოს ჩვენთან ერთად იბრძოდით და თვალს ადევნებდით ჩვენი დივი-
ზიის მეთაურის ბრძოლას. სხვაგვარად ვერ ამისხნია ის დიდი დამთხვევა, რომე-
ლიც თქვენსა და კიკვიძეს შორის არსებობს. განსაკუთრებული პორტრეტული
მსგავსება, სასიათი, შემართება, მე მგონია, თითქოს ამდენი წლის შემდეგ ვიხი-
ლუ ვასიკო, დივიზიის მეთაურო და მინდა გიპაატაკოთ“ — ამ სიტყვებთან ერთად
მან მხედრულად მარჯვენა ქუდას მთიბანა და უპაატაკა — „მე, ძველი კიკვიძე-
ლი, კვლავ თქვენს რიგებში მიგულისებ. მიბრძანეთ და მზად ვარ შევასრულო
თქვენი ყოველგვარი დავალება...“

მაშინ ორმოცდაათი წლის ვიყავი და საბოლოოდ გამოვემშვიდობე ამ როლს,
რომელსაც 17 წლის ასაკიდან დავუმეგობრდი.

სპექტაკლი „ზღაპარი სიმართლესზე“ თბილისის მარჩანიშვილის სახ. თეატრის
სცენაზე წარმოვადგინეთ და კვლავ საპატიო დიპლომი დავიმსახურეთ. ამჯერად
დიდ არენაზე გვახატელა მანანა ხომასურიძემ და თბილისელთა სამართლიანი მო-
წონება დაიმსახურა. თეატრი რესპუბლიკაში ერთადერთი მთავრობის ვიპეელით
დაჯილდოვდა.

საქართველოს კულტურის სამინისტრომ და თეატრალურმა საზოგადოებამ
1974 წლის 27 დეკემბერს ონის სახალხო თეატრის შექმნის 15 წლისთავისადმი
მიძღვნილი საღამო გამართეს. საღამოზე თითქოს შეჭამდა განვლილი გზის მთე-
ლი ავ.კარგი და გამოიკვეთა ხალხის სიყვარული ჩვენი თეატრისადმი. მივიღეთ
მრავალი მილოცვა როგორც მაყურებლებისაგან, ისე ყოფილი მსახიობებისაგან.
განსაკუთრებით გავახარა „რუსთაველის“ თეატრის მისალმებამ, რომელიც ირ-
მის ტყავზე იყო შესრულებული და ხელს აწერდა თითქმის მთელი დასი —

ჩვენი ცნობილი და საყვარელი მსახიობები.

ამ დიდებული ხალხის შემდეგ ოთხი ვეტერანი მსახიობი ჩარგალში „ვა-
შაობაზე“ წასვლით დავაჯილდოვე. ჩარგალში ჩასულებმა ზეიმშიც მივიღეთ მო-
წაწილება. მთხოვეს რამე წამეკითხა და მეც წავიკითხე საკუთარი ლექსი „ოც-
ნობით ვაჟასთან“, რომელმაც დიდი მოწონება დაიმსახურა, წვერი მოშვებული
ქონდა და მაყურებელმა დიდ ვაჟას მიმამსგავსა. ამან გამაბამა და ეს გახდა
საფუძველი ვაჟას ცხოვრებაზე პიესის შექმნისა, რასაც მანამდე გულით ვატა-
რებდი, მაგრამ ამის შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი.

1976 წელს ონშიც გვიმეორე ალ. აფხაძის „ბაყურჩას ოინები“. ეს პიესა
ბევრ კარგთან ერთად კურიოზული ამბითაც გამახსენდება. სახანძრო დაცვის
უშიშროების მიზნით სცენაზე ნახმარ ღეკორაციებს არ გვაჩერებინებდნენ. თე-
ატრს იმის საშუალება არ ჰქონდა, რომ ყველა დადგმისათვის ახალ-ახალი ღეკო-
რაციები დაგვემზადებინა. ეზოშიც ღეკორაციების სათავსოს აშენების ნება არ
დაგვრთეს, ორ ცეცხლს შუა ვიქავით. სპექტაკლ „მუნჯების“ თბილისის გასტრო-
ლებიდან დაბრუნების შემდეგ ახალი სიურპრიზი დაგვხვდა — ჩვენი ღეკორა-
ციები მოეხსნათ სცენიდან და ღია ცის ქვეშ დაეყარათ. რა უნდა გვექნა, თით-
ქოს ვერ შევამჩნიეთ, წყენა გადავვლავეთ და ნახევრად დამტვრეული ღეკორა-
ციები წყლით სავსე, ნესტიან სარდაფში ჩაყარეთ.

დავიწყეთ ახალი სპექტაკლისთვის მზადება, აველით სცენაზე. იქ საზეიმო
ხელომისათვის განკუთვნილი ახალთახალი ავეჯი დაელაგებინათ, რომელსაც თით-
ქმის მთელი სცენა ეჭირა და რეპეტიციის ჩატარების საშუალებას არ იძლეოდა.
ნება დაგვრთეს ავეჯი გვერდზე მიგვეწყო და რეპეტიციებსაც შევედევით. სცე-
ნის მოყვარენი ცალ-ცალკე მოდიოდნენ და მეკითხებოდნენ — რა უნდა გვექნა,
როდესაც ღეკორაციები გახდებოდა საჭირო. მე ვამშვიდებდი — ყველაფერი
რიგზე იქნება-თქო და როცა გენერალურ რეპეტიციაზე სცენა კვლავ ცარიელი
დახვდათ, გოცებით მიყურებდნენ. დადგა პრემიერის დღეც. აფიშები იუწყებო-
დნენ, რომ ხალხმოს წარმოადგენა უნდა შედგეს პრემიერის დღეს მსახიობების
სცენაზე ასვლა, მაპატიეთ და მოუსხველეთში წასვლას გავს. ისინი ორი საათით
ადრე ადიან მოსამზადებლად და სპექტაკლის დამთავრებამდე ვეღარ გამოდიან.
ასე, რომ ამბის გამომტანი არავინ იყო. ფარდა აიხადა და... სცენაზე გამოჩნდა
თვალისმომკრელი ღეკორაცია. თვალისმომკრელი ამ სიტყვის სრული მნიშვნე-
ლობით — კოლმეურნეობის შენობის ინტერიერი ძვირფასი ხის მასალით იყო
გაწყობილი. ლაქით გაპრიადებული კედლები პროექტორების შუქზე ბზინავდა
და ხაზს უხვამდა ბაყურჩას დიდ „გემოვნებს“. მაყურებელთა დარბაზში ტაშმა
იგრიალა. საქმე ის გახლდათ, რომ სპექტაკლის დაწყებისას ეს ახალ-ახალი მა-
გილები ერთმანეთზე შევდგით და ისე განვალაგეთ, რომ შენობის სრული ილუ-
ზია იქმნებოდა. ასე შეიქმნა არარაობიდან სპექტაკლის ღეკორაცია. ეს ამბავი
დიღუნას გვახსოვდა და სიტუაციის მშვიდობიანად მოწესრიგებაში გვეხმარებოდა.

რევან ჭაფარიძის „ჭარისკაცის ქვრივის“ ახალმა დადგმამ ამჯერად უფრო
გვახსენა, იგი ქუთაისისა და ტუბულის შემდეგ რუსთაველის თეატრშიც ვაჩ-
ვენეთ და ლაურეატის წოდებაც დავიმსახურეთ. წარმოდგენის მონაწილეთაგან
ვამოირჩეოდნენ: მურმან ბურდილაძე (შესანიშნავი სპირიდონი), ავთანდილ გა-
ვაშელი (კოლორიტული ზაქარა), ნოდარ კობახიძე (განუშეორებელი პეპიჩა) და
სხვ. განსაკუთრებით დიდი წარმატება ხვდა მაყვალა ჭაფარიძეს — ხათუნას რო-

დში. იგი კი არ თამაშობდა, არამედ მაყურებლის თვალში იღწვოდა, მოქმედებდა და ბობოქრობდა ნამდვილი ქართველი ქალი, ქმრისა და შვილების ერთგული, ყველა ჩვენგანის მოსიყვარულე და მეგობარი. მას გვერდს უშუშვენებდნენ გია ჭავჭავაძე, თენგივ გამყრელიძე, ლიანა ქაჯიანიძე და ნორჩი მსახიობები — ლელა ბურდილაძე, ლევან ჭავჭავაძე და რამაზ ბერიშვილი. ცალკე აღნიშვნის ღირსია გრიშორის — თენგივ გამყრელიძის ხელოვნება.

ეს სპექტაკლი ტელევიზიამაც გადაიღო და რადიომაც ჩაიწერა. მასზე ალაპარაკდა ცენტრალური პრესა, დაიბეჭდა რამდენიმე ფოტოსურათი. ცნობილი რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი ჩვენი სპექტაკლის შესახებ წერდა: „ონი ბედნიერი ქალაქია, იმიტომ რომ აქ ცხოვრობენ თეატრის ნამდვილი ენთუზიასტები, ხელოვნების ფანატისკოსები, არაჩვეულებრივი ადამიანები. როდესაც ქალაქში არსებობს ასეთი თეატრი, ის არის ინტელიგენტთა ქალაქი.“

ონის თეატრის წარმოდგენები კარგად არის ცნობილი რესპუბლიკის ყველა კუთხეში და ბევრი მათგანი ქართული თეატრის საგანძურში შევიდა. მე მთელი გულწრფელობით ვულოცავ სახელოვან კოლექტივს, სპექტაკლ „ჭარისკაცის ქვრივის“ მონაწილეებს და ამ კოლექტივის შეუცვლელ ხელმძღვანელს... ვუსურვერ წარმატებებს, გამარჯვებებს, სიხარულს და თეატრალურ ბედნიერებას.“

ეს სპექტაკლი დიდი ოქროს მედლით დაჯილდოვდა.

ვსაჩე ცხოვრებოვის პიესამ „სინდისი“ ერთხელ კიდევ ჩაახტა საკუთარ სინდისში ჩვენი ზოგიერთი მაყურებელი. ეს პიესა ღია ცის ქვეშაც ვუჩვენეთ მოზღვავებულ მაყურებელს და დიდი მოწონებაც დავიმსახურეთ.

თეატრი ონში ძალიან უყვართ, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდობას. აი, ამონაწერი ერთი წერილიდან, რომელიც თბილისში მივიღე (განათლების სამინისტროს მოწვევით თბილისში, ვაკის პარკში ვაშააღმბდი საქართველოს მასწავლებელთა IV ყრილობის გახსნის ცერემონიალს) — „ვფიქრობ და ტირილი მინდა. 31 მარტს დავემშვიდობები თეატრს, 31-ში იქნება ჩემი დასასრული (თეატრს მომამორებენ, ეს ჩემი დასასრულია). მიშველეთ, გიგა ბიძია! ნუ დაშტოვებთ მარტო.... მირჩიეთ რამე... დამეხმარეთ“.

რა უნდა მექნა, მისი ნამდვილი მოწოდება თეატრი იყო. მაგრამ მორჩილი შვილიც იყო. მშობლებს კი თავიანთი შვილი ექიმი უნდოდათ ყოფილიყო.

ამავე წელს (1977) განვახორციელე ერთი სარაიონო და ორი რესპუბლიკური სანახაობა (სალამი იმ დღეებს). თბილისის ქალაქკომის მიწვევით ვხელმძღვანელობდი 9 მაისის დღესასწაულს, კულტურის სამინისტროს თხოვნით კი ვაკის პარკში მოვაშაად მახობრივი თეატრალიზებული დღესასწაული. მე გახლდით ორივე დღესასწაულის მთავარი რეჟისორი და მხატვარი, რისთვისაც ოქროს მედალი დავიმსახურე.

ვკლავ გამახარა მოსწავლეთა ცხოვრების თემაზე დადგმულმა ალ. ჩხაიძის „თავისუფალმა თემაში“. როდესაც „ჭარისკაცის ქვრივს“ ვდგამდი ორი მოსწავლე ავიყვანე წამყვან როლებში, პირველი რეპეტიციებიდანვე მივხვდი, რომ სპექტაკლს დამომშვენებდნენ. მაგრამ დისციპლინას არ ემორჩილებოდნენ და პიესიდან გავათავისუფლე იმ ვარაუდით, რომ ბავშვები არიან, ახლა რომ ვაპატიო, შემდეგ უარესს იზამენ-მეთქი, ამით სხვაბსაც ჩავუტარე გაკვეთილი. „თავისუფალ თემაზე“ კი ორივე მოვიყვანე და შემდეგ აღარასოდეს უღალატაიათ, პირი-

ქით, თავიანთი კარგი თამაშით. მომხიბლავი პლასტიკითა და მშვენიერი სიმღერით ბევრი სპექტაკლი დამიშვენიეს. ზემოთ აღნიშნულ სპექტაკლში მთავარ როლს ირინა ჭუბაშვილი ანსახიერებდა და მას მიჰყავდა მთელი სპექტაკლი. მან გამართონა ჩემი რისიკი. როლზე ბეჭითმა მუშაობამ და ნიჭიერებამ თავისი გაიტანა და გამარჯვა. ირინას გვერდს უმშვენიერდნენ მასავით ახალბედები — ლ. ქაფიანიძე, ლ. ჭაფარიძე, ნ. გორდენიანი მ მაისურაძე და სხვ. ლამარა ჩინჩალაძემ გაზ. „სახალხო განათლებაში“ ბრწინვალელ შეფასება ახალგაზრდების სპექტაკლი და მათი გამარჯვება.

გულანობის დღესასწაულზე ვინახულე ხეცურეთი ანანურიდან შატლამდე.. ვდუმვარ... ვერაფერს გეტყვით... იმაზე მეტი რა უნდა გითხრათ, რაც მის შესახებ უცვდავ ვაყას უთქვამს. თეატრის მთელი შემადგენლობა ჩემთან ერთად იყო და ტკბებოდა უჩვეულო სილამაზით.

არ შემიძლია დიდი მადლიერებით არ აღვნიშნო ადგილობრივ გაზეთში გამოქვეყნებული ეთერ ბურდილაძის წერილი „ხელოვანი და მოქალაქე“, ავტორი მამხნევებდა ახალი შემოქმედებითი მუშაობისათვის.

ონის მეორე საშ. სკოლის მოსწავლეებთან შეხვედრამ, რომლის ინიციატივები ქართული ლიტერატურის პედაგოგი ლამარა ვიორგაშვილი და სკოლის დირექტორი შანგელაშინარაძე იყვნენ, ძალიან თბილად და კეთილგანწყობით ჩაიარა. ასეთივე სიამოვნებით ვიხსენებ შეხვედრას პირველ სკოლაშიც (ეს ჩემი მშობლიური სკოლაა). რომელიც სახელდახელოდ სპექტაკლ „თავისუფალი თემის“ შემდეგ მოეწყო და რომლის ორგანიზატორებიც იყვნენ პედაგოგები ლუიზა ვიორგობიანი და ზაირა კობახიძე

იყალთოს აკადემიის რექტორმა გ. შათირიშვილმა „შოთაობაზე“ მიმიწვია. ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვა ზეიმმა. სტუმრად ჩამოსულმა ქართველმა მწერლებმა საკუთარი ლექსები წაიკითხეს, ცნობილმა მსახიობებმა მხატვრული კითხვის ოსტატობით დაატკბეს მათურებლები. მეც წავიკითხე საკუთარი ლექსი რუსთაველზე, რომელიც კახეთის საზოგადოებამ და სტუმრებმა გულთბილად მიიღეს. განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ცნობილი სომეხი პოეტის სიღვა კაპუტეკიანის მოლოცვა. შემდეგ კი სტუმართმოყვარე კახური მასპინძლობა, რომლის აღწერაც შეუძლებელია.

ახალგაზრდობის იმდროინდელი ხელმძღვანელების ზ. ხომასტრიძის და ი. კერესელიძის ინიციატივით ონში ახალგაზრდული კლუბი გაიხსნა, რომლის ხელმძღვანელობაც მე მთხოვეს. სიამოვნებით დავთანხმდი. ახალგაზრდობის გვერდით გაიარა მთელმა ჩემმა ცხოვრებამ და მათდამი სიყვარული და მეგობრობა ჭერაც არ გამხნევებია. შემიძლია ვიმეგობრო იმ ადამიანებთან, რომლებიც ცხოვრებას იმედის თვალთ შეჰყურებენ და დიდ სიკეთეს მოელოან, ცხოვრებაზე იმედგაცრუებულ და ყველაფერზე ხელჩაქნეულ ადამიანებთან ურთიერთობა მიქირს. ასე თუ ისე ახალგაზრდობასთან მუშაობა ჩემთვის მუდამ სასიამოვნოა. არ დამავიწყდება არც ერთი მათგანი, ქორეოგრაფი შაქრო ჭოხონელიძე ამბროლაურიდან დადიოდა და არც ერთხელ არ დაუგვიანია, მით უმეტეს არ გაუცდენია. შექმნილი გეჟონდა ხელოვნების თითქმის ყველა დარგის სექცია. მე დრამატულ სტუდიას ვხელმძღვანელობდი. უპირველესად. შევქმენით „მცირე დარბაზი“ ახალგაზრდა არქიტექტორის ვიული ჭაფარიძის პროექტით, კონტად გავმართეთ

შაშვილი, ლიანა ქაფიანიძე, ქეთიწო ლობჯანიძე, პიესაში კიდევ ერთი მონაწილეა, სცენა, კულისები, განათების ზიხური, სათავსოები და ისეთი მინიატურული დარბაზი გამოვიდა, რომ შემდეგში თეატრის ზოგიერთ დადგმასაც იქ ვაჩვენებდით.

ახალგაზრდული კლუბი პოლიკარპე კაკაბაძის „სამი ასულით“ ვავხსენით. ამ პიესის რეპეტიციები კარგად გამაჩვენდება. მასში მონაწილე სამი გოგონა სიცივით გათოშილი მოდიოდა რეპეტიციაზე. მაგრამ ცოტა ხნის შემდეგ ისეთ შემოქმედებით ცეცხლს ანთებდნენ, რომ უგელაფერი გვაფიქვდებოდა... მათმა თავგანწირულმა შრომამ თავისი ნაყოფი გამოიღო და პრემიერა ვუჩვენეთ. ეს იყო ახალგაზრდების პირველი გამარჯვება. მათ კარგი განაცხადი გააკეთეს თეატრის მომავალ შევსებაზე. ახალგაზრდული თეატრის სათავეებთან იდგნენ: ირინა გუგერომელიც სცენაზე არ ჩანს მე იგი სცენაზეც გამოვაჩინე. ასე, რომ ამ როლის შემსრულებელს ცირკის გავაშლესაც ნუ დავუკარგავთ ამავეს.

აკაკი გეწაძის პიესაში „პაემანი ცაში“ ათი სტუდიელი მონაწილეობდა. ხუთი გოგონა და ხუთი ვაჟი. კარგი სპექტაკლი გამოვიდა და თბილისში, მსახიობის სახლში ვუჩვენეთ. პიესას ავტორი ვერ დაესწრო, ომგადახდილმა კაცმა მშვიდობიანობის დროს ფეხი დაიშავა. ჩვენ (მთელმა დასმა) იგი საავადმყოფოში ვინახულეთ და სპექტაკლის წარმატება მივულოცეთ.

ონში გარდაიცვალა კავკასიის ბრძოლების გმირი, პოლკოვნიკი პროკოფი კაციტაძე. მის დაკრძალვაზე ახალგაზრდები სპატიო უარულში იდგნენ სამხედრო ფორმებით, გამოსვენებითაც მათ გამოასვენეს მ მისის ძეგლიდან, დაკრძალვაზე პროკოფის უამრავი მეგობარი მოვიდა და თბილისში ამბავი ჩაიტანეს. ამ დაფასებისათვის თეატრმა შადლობა მიიღო ამიერკავკასიის სამხედრო ოქლის შტაბიდან.

ო. ჩიჭავაძის „თეთრი ჩრდილები“ თეატრის მორიგი სპექტაკლი იყო. იგი ამერიკულ ყოფას ახახავდა და ჩვენთვის თითქოს ძნელი დასაძლვეი ჩანდა. საბედნიეროდ. ასე არ მოხდა მშვენივრად დაძლიეს მეტად რთული როლები ჩვენმა უფროსმა და ახალგაზრდა თაობამ. უფროსებს ტოლს არ უღებდნენ ახალგაზრდები: ნ. ინატაშვილი, ი. გუგუშაშვილი, ლ. ქაფიანიძე, გ. ჭავჭავაძე, ც. შერაზადიშვილი, თ. ჩაგელიშვილი და სხვ.

პრემიერის შემდეგ მაყურებლებისაგან მრავალი წერილი მივიღე. რომლებიც აღაფრთოვანა წარმოდგენამ. მე ვფიქრობ ეს წერილები, რომლებიც მამხნევებდა ონიდან და მთელი საქართველოდან იყო ჩემი ფიზიკური და სულიერი ცხოვრების გადამარჩენი.

გიორგი იმერელის პიესა „ხატი და კეტი“ მცირე დარბაზში განხორციელებული დიდი სპექტაკლი იყო. იგი ებრაელთა ცხოვრებაზე შექმნილი და დიდი ტკივილითაა დაწერილი. ამ სპექტაკლში განსაკუთრებულ გამარჯვებას მიაღწია მერი მაისურაძემ დებორას როლში. მას მხარს უმშვენებდნენ პარტნიორები, ყოფილი სტუდიელები და ნიჟერი სცენისმოყვარენი.

ცალკე უნდა შევჩერდე „ცისფერ ნაპერწკალზე“. ბეჟან ჭავჭავაძის ეს ნარკვევი, თუ არ ვცდები ჟურნალ „ცისქარში“ წავიკითხე. იგი ეხებოდა იაკობ ჭუღაშვილის ტრაგიკულ ბედს. ეს თემა ძალიან მაწუხებდა და გადავწყვიტე ეს ნაწარმოები სცენისთვის გარდამექმნა. თბილისში ჩასვლისას გავიგე, რომ ნარკვევი ჩემს უახლოეს ნათესავს და ბავშვობის მეგობარს (ბავშვობისას ჩემი სცენის თანამებრძოლს) ეკუთვნოდა. ცხადია, ამან მეტი სტიმული მომცა მუშაობისათვის.

თანაც ვიცოდით, რომ იაკობი მაშა ევგენი ჭულაშვილისა, რომელიც აგრეთვე ჩემს მეგობრად მიმაჩნია. სპექტაკლში ახალგაზრდობა დომინირებდა, იგი ახალგაზრდული კლუბის ძალებით წარმოადგინეთ და ოცდათორმეტი კაცი მონაწილეობდა. პრემიერაზე ევგენი მოვიწვიეთ მოსკოვიდან. როდესაც სამხედრო აკადემიის რექტორისათვის ევგენის დებაუა უჩვენებია, მას ერთხანს უყოყმანია, შემდეგ მტკიცედ უთქვამს — „პრემიერას აუცილებლად უნდა დაესწრო, ამ დღეს შენი აღვლი მხოლოდ და მხოლოდ ონშია“.

ონის შემოსასვლელთან ჩენს სკუმარს მშვენიერი შეხვედრა მოვუწყვეთ. სპექტაკლის დაწყებამდე ევგენიმ მთხოვა მეჩვენებინა ის გარემო, რომელშიც წარმოდგენა უნდა გათამაშებულიყო. სცენაზე ავიყვანე. იგი ძალზე დედავდა — დღეს აქ ხელმეორედ იბადება მაშაჩემი და მე პირველად ვხვდები მას ცხოვრებაში. მართლაც იმ დღეს იწყებდა ცხოვრებას იაკობ ჭულაშვილი.

პრემიერას ონის მთავრობა არ დასწრებია, მოვიდა მხოლოდ კომკავშირის რაიკომის მდივანი.

ამ საღამოდან ერთი კურიოზიც დამამახსოვრდა — სპექტაკლისათვის ბერლინის სლაიდები ვერ ვიშოვეთ და ესტონური ქალაქის ხელები გამოვიყენე იმ იმედით, რომ ძალიან გავდა გერმანულ არქიტექტურას, ვიფიქრე — ონში არასოდეს არც ერთ ესტონელს ფეხი არ დაუდგამს და ახლა რა ღმერთი გაწყრებათქო. პრემიერის დღეს დამირეკეს და მაცნობეს — სპექტაკლზე დასასწრებად მან ესტონელი მოგვყავსო, რა უნდა მექნა. პრემიერამ დიდი წარმატებით ჩაიარა, ოვაცია დიდხანს ვაგრძელებდა. განსაკუთრებით მაყურებელთა ერთი ჯგუფი გამოირჩეოდა. იქით გავიხედე და რას ვხედავ — ნაციონალურ ტანსაცმელში გამოწყობილი ესტონელები გაბრწყინებული თვალებით მხურვალე ოვაციებით გვაკილდოვებდა. შვებით ამოვისუნთქე.

ევგენი ჭულაშვილი სცენაზე ამოიჭრა და დიდხანს ეხვეოდა თავისი მამის როლის შემსრულებელ გეა ჯაფარიძეს. რომელმაც როლი ბრწყინვალედ განახორციელა და სტუდიედ ირინა გუგუშაშვილს, ურსულა შვარცის მომხიბვლელი თამაშისათვის, შემდეგ მან მადლობა გადაუხადა მთელ კოლექტივს ამ დიდი საქმის განხორციელებისათვის. საქართველოს ტელევიზიამ მეორე დღესვე გადმოსცა სცენები სპექტაკლიდან და მესამე საღამოს ონის მთავრობამაც ინება სპექტაკლის ნახვა. სპექტაკლი გორის სახელმწიფო თეატრში ორჯერ ვუჩვენეთ და მათი მოწონება დავიმსახურეთ.

მ. გოგიაშვილის „გულს უნდა“-ს ონურმა დადგამამ (აღრე ამბროლაურში განვხორციელეთ) კვლავ დიდი ხალხის მოგვარა ჩენი ქალაქის მაყურებელს. მშვენიერი სახე შექმნა ლიანა ქაფიანიძემ. მისი გულსუნდა დაუვიწყარია მათთვის, ვინც ეს დადგმა ნახა. სოფლის თავკაცის როლში კარგი იყო თამთა ჯაფარიძე. მას სცენაზე თავიდან ბოლომდე ღირსეულად ეჭირა თავი და არც ერთი წუთით არ უღალატია თავისი როლისათვის. მაყურებელი გააოცა ქეთინა გავაშვილისა და ირმა კუბაშვილის თამაშმა, პიესა მათ გარეშე წარმოუდგენელია. სცენებში სიცოცხლე შეჰქონდა მათ კისკისსა და სიმღერებს. საერთო წარმატებაში წვლილი მთელმა დასმა შეიტანა. მათ შორის არ შემოიღია არ გამოვყო თენგივ გამურელიძე (პაქუტია), ავთანდილ გავაშელი (თათამურა), მ. შიმშილაშვილი (ალმასხანი).

დიდი წარმატება ხვდა ლევან სანიკიძის დრამას „მედვას“, რომელმაც ახალი ნიჭიერი მსახიობები გამოავლინა პირველ რიგში აღსანიშნავია ნაწი ინტაშვილის დიდი გამარჯვება. მან შესანიშნავად განასახიერა როგორც სიუვარულში მოტყუებული ამორძალის, ისე სამშობლოდან გადახვეწილი კოლხი ქალის ტრაგედია. სპექტაკლის დასასრულს პიესის ავტორმა, პროფესორმა ლევან სანიკიძემ თავისი ახალი ნაშრომის „უქარქაშო ხმლების“ ახალ-ახალი გამოცემის პირველი ტომი გვისახსოვრა. სპექტაკლში ორი ქალი, ორი ბავშვი და სამი კაცი მონაწილეობდა. მამაკაცები ყველანი კარგები იყვნენ, რაც შეეხება ბავშვებს, იმას გარდა, რომ მშვენივრად განახორციელეს როლები, ერთი რამეც მინდა მოგახსენოთ — ამას წინათ ერთი ქორწილის ვიდუო ჩანაწერი ვნახე და ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ქონდა, როცა ერთი მათგანი ბედნიერდებოდა, მეორე კი ძმობილად ახლდა. ისინი სპექტაკლშიც ძმებს თამაშობდნენ და ეტყობა ეს სიუვარული მათ „მედვადან“ გაჰყვათ. თეატრში ძმობა ფრონტზე და სკოლაში ძმობას უღრის. ისინი უკვე კაცები არიან — დათო გავაშელი და მამუკა ჭაფარიძე. ამ პიესის დასადგმელად შემდეგში ლატვიაში ვიყავი მიწვეული. მაგრამ გარკვეული მიზეზების გამო წასვლა ვერ მოვახერხე.

1979 წელი ჩემი დიდი ხნის ოცნების ასრულების წელი იყო — დავწერე და სცენაზე განვახორციელე სპექტაკლი დიდი ვაჟას შესახებ „ხიბლი წუხილისა“. ვიდრე ამ სპექტაკლით თბილისს შევებედავდით, ჯერ ონში, შემდეგ ქუთაისსა და დუშეთშიც ვუჩვენეთ და მხოლოდ ამ ქალაქებში წარმატებამ გავვაბედინა თბილისელების წინაშეც წარვმადგარიყავით. სპექტაკლი რუსთაველის დიდ დარბაზში ვითამაშეთ. არ დამავიწყდება წარმოდგენის წინ გარინდული დარბაზი და სცენა. თითქოს ყველა გრძნობდა მოახლოებულ დიდ გამოცდას. ნახევრად ჩაბნელებულ სცენაზე ბოლთასა ვცემ. ინსტიტუტურად შემოსასვლელი კარებისაკენ გავიხედე და დავინახე მსახიობები — ცოლ-ქმარი, ზაზა ლებანიძე და ჯემალ გაგინძე დგანან. მათ მანიშნეს ადგილიდან არ დავძრულიყავი, ერთად ხელები აღმართეს და პირ-ჯვარი სამგზის გადამსახეს. ეს ლამაზი ჟესტი არასოდეს დამავიწყდება.

სცენაზე დავრჩით ვაჟა და მე. ვგრძნობდი, როგორ ნელ-ნელა შემიღვა იგი მხრებში და თავისი თეთრონით მის სავალ გზებზე გამაქენა. მე მას გავეყვი ამ ქროლვაში და ვერ ვიგრძენი მთელი სპექტაკლი როგორ შემომამქრა ხელში. მაყურებელთა ტანმა გამომაფხიზლა. სცენაზე უამრავი მომლოცველი შემოვიდა. სპექტაკლის გამარჯვება პირველებმა ქ-მა ვერიკო ანჯაფარიძემ და ბ-მა დიმიტრი ალექსიძემ მოგვილოცეს. სცენაზე გრძელი რიგი დადგა. ნაცნობი და უცნობი გამარჯვებას გვილოცავდა, გვებევოდა, გვკოცნიდა. განსაკუთრებით გამახარა ვაჟას შვილისა და შვილიშვილის, ვახტანგ და ალექსი რაზიკაშვილების მოლოცვამ, — „მაშა და ბაბუა გაგვიცოცხლეთ“ მითხრეს თვალმგაბრწყინებულებმა. მაყურებლებს განსაკუთრებით პატარები მოეწონათ — „რა ბავშვები გუყავსო“, ამოხვლის-თანავე მითხრა ქ-მა ვერიკომ და საითთაოდ დაკოცნა პატარები. განსაკუთრებით მოეწონათ ასმათ ჭაფარიძე. მომდერალი და მოცეკვავე გოგონები: ია დვალი, დესპინე გრძელიშვილი, ნინო კირვალაძე, ელზა ჩიკვილაძე, ირემა, ნინო და თეონა ჭაფარიძეები.

(გაგრძელება იქნება)

განაწილდა თეზისები

სცენური სივრცის პრობლემა

სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში

სანდრო ახმეტელის შემოქმედებაში სხვა დიდ ნოვატორულ მიგნებათა შორის მკაფიოდ იკვეთება სცენური სივრცის გადაწყვეტის მასშტაბურობა.

იგი სპექტაკლიდან სპექტაკლში თანამიმდევრულად, განავითარებდა და სრულყოფდა სცენური სივრცის აზრობრივი დატვირთვის და მხატვრული გამომსახველობის რთულ პროცესს. თუკი თვალს გავადევნებთ „ზაგმუკის“, „რღვევის“, „ანზორის“, „ლაშარას“ და სხვა სპექტაკლების შემოქმედებით ლაბორატორიას, დავინახავთ, რა დიდი შრომის გაწევა მოუხდა დამდგმელ კოლექტივს.

1928 წლის 26 ივნისს რუსთაველის თეატრის დასის საერთო შეკრებაზე ცნობილი გახდა 1928/29 წლების სეზონის რეპერტუარი, რომელიც „...სავსებით უნდა ემყარებოდეს იდეოლოგიურად გამართლებულ თანამედროვე პიესებს, რათა პირველი სახელმწიფო თეატრი გახდეს ნამდვილ საბჭოთა თეატრად...“ ამ მიზნით რეპერტუარში შეტანილი იქნა „ჯავშანო, ანუ ანზორ ჩერბიფი“ — დრამა 7 სურათად, გადმოკეთებული ს. შანშიაშვილის მიერ ვს. იენაოვის ცნობილი პიესიდან „ჯავშანოსანი 14—69“¹.

თეატრის ლიტ. ნაწილის გამგე ია ქანთარია, სპექტაკლის სარეპეტიციო უზრუნველში წერს: „...რუსული საყოფაცხოვრებო პიესა მივიღეთ. „ჯავშანო, 14—69“. ციმბირი, ტყავებში გახვეული პარტიზანები; არის რევოლუციური რომანტიკა, პათეტიკა, მაგრამ „ვალისკები“ გვაშინებს, ...სად ჩვენ და სად ციმბირელი გლეხები... თარგმნა ს. შანშიაშვილს მიანდო თეატრმა... მიუხედავად სანდრო ახმეტელისადაც ნდობისა და მორიდებისა, უმრავლესობას პიესისა არ ვეჭვრა... სანდრო და რამდენიმე მსახიობი დაჟინებით იცავენ... რეპეტიციების დღეც გამოცხადდა... კომპ. ვ. გოკიელი გაოცებულია... მუსიკა უნდა დავწერო — როგორ? ციმბირს არ ვიცნობ, იქ გადასახლებული არასოდეს არ ვყოფილვარ... მაგრამ ეს კია, ს. ახმეტელი ახლა კი გადამასახლებს... პირველ რეპეტიციაზე გარდა ა. ვასაძისა, ყველანი სახტად დარჩნენ... აკაკის უფრო დრე გაუგია საიდუმლოება, თანარეჟისორია. პიესა „სწრაფი ფოსტით“ ციმბირიდან სანდროებს დაღესტანში გადმოუტანიათ; ოო, ეს ადვილია და ყველამ თავისუფლად ამოისუნთქა... რეპეტიცია დაწყდა...“²

ს. შანშიაშვილის „ანზორის“ ჩასიათები მასლობელი და დამასასიათებელი იქა კავკასიისათვის. მან წარმოაჩინა რევოლუციური ბრძოლის განსაკუთრებული მიმდინარეობა და მნიშვნელოვანი თვალსუწვდომი მთებში მცხოვრები ხალხისათვის, რომელთა შეგნებასაც საუკუნოებრივად ჩამოყალიბებული ტრადიცია; ამგვარ პირობებში ახალი სტიქიის ჩახსება და მისი განვითარების პროცესი უფრო მეტად სანტირესო და გამონსახველიც იყო რევოლუციის გარდამქმნელი, გამკეთილშობილებელი ძლიერების დასატვისას.

პიესის გმირები: ანზორ, ანმა, ლარბი, შირზა, იბრაჰიმი, სხვები ზედმიწევნით მოერგნენ რუსთაველის თეატრის მსახიობთა დასს; ყოველი მათგანის მიერ განსახიერებული ეს გმირები მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში და როგორც შემდგომ აღმოჩნდა, მთელს საბჭოთა ხელოვნებაშიც.

„ანზორი“ ორგანული გაგრძელება და შემდგომი სრულყოფა იყო „რევოლუციის“ დადგმის მიგნებული მხატვრული ხსენებისა და ხერხებისა. ს. ანშეტელის ძიებანი წარმოდგენის ერთიანი ტემპო-რიტმისა და მსახიობთა ორგანიზებული, მასობრივი მოქმედების, მხატვრული კონტრასტების შექმნის სფეროში, აქ საოცრად გამომსახველ თითქმის მეტაფორულ ფორმაში ჩამოყალიბდა.

ცნობილია, თუ რა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ს. ანშეტელი სცენაზე „რიტმის გრძნობას, მოძრაობის ლაზას, პლასტიკურობას“. ამიტომაც იყო ყოველი მისი წარმოდგენა გარკვეული რიტმული ამოცანის სრულიად ზუსტი გადაჭრა. „ანზორის“ მიზანსცენათა მთელი არქიტექტონიკა თითქმის მათემატიკური სიზუსტით გაანგარიშებულ, გაწონასწორებულ რიტმთა მონაცვლეობას ეყრდნობოდა. სარბეტიციო უფრანდის ჩანაწერები ზედმიწევნითი თანამიმდევრობით აღწერენ სცენაზე განვითარებული მოქმედების ყოველ დეტალს, მსახიობთა ყოველ ნაბიჯს. სპექტაკლის დეკორაციული კომპლექსი, მუსიკალური თანხლება ჰქმნიდა ერთიან რიტმულ სისტემას, რომელიც რამდენსამე სურათში გასაოცარ სრულყოფას აღწევდა.

რბეტიციები დაიწყო 1928 წლის 28 ივნისს, სუთშაბათ დღეს. 15 ოქტომბერს სამხატვრო ნაწილის განგის განკარგულებით პიესას „ჯავშანოს“ ნაცვლად დაერქვა „ანზორი“. 28 ოქტომბერს ჩატარდა ღია გენერალური რბეტიცია, რომელსაც დაესწრნენ კომ. პარტიის ცეკას წარმომადგენელი, სოლო 1928 წლის 28 ოქტომბერს ასევე სუთშაბათ დღეს, რუსთაველის თეატრმა გახსნა სეზონი პრემიერით „ანზორი“. მომდევნო ხანებში სპექტაკლი ჩატარდა აღმშენებელთა კავშირის, ფიქართა და მკერავთა კავშირის, მბეჭდავთა კავშირის, რკინიგზელთა კავშირის, განათლების მუშაკთა კავშირის და სხვადასხვა კავშირების წევრებისათვის. „ანზორი“ დაიდგა თბილისის საბჭოს ყრილობისათვის, პროფკავშირთა მე-7 ყრილობისა და სრულიად საქართველოს საბჭოების მე-5 ყრილობის დღეეგატებისთვის. 1930 წელს იგი საქავშირო კომუნისტური პარტიის XVI ყრილობის დღეეგატებმაც ნახეს. ეს დიდი წარმატება და პოპულარობა, რომელიც სულ მოკლე ხანში მოიპოვა სპექტაკლმა, განპირობებული იყო მსახიობთა შესანიშნავი ანსამბლის დიდებულ დეკორაციაში განსაკუთრებული აზრობრივი და ემოციური დატვირთვის მოქმედებით. „ანზორის“ ყოველი პუნქტი უფრადღებით იქნა განხილული და შეფასებული, როგორც ქართველი, ასევე საბჭოთა და უცხო-

ქლი კრიტიკოსების მიერ.სერსი, რომელიც რუსთაველის თეატრმა პირველმა გამოიყენა, გახლავთ სცენაზე უდიდესი თეატრალური საკითხის წამოჭრა, — „ყოფნა, არ ყოფნის“ საკითხის სახის მიერ გადაჭრა. მეოთხე მიქმედებაში მასა უკვე ცალკე ინდივიდუუმთა კრებულს კი არ წარმოადგენს, იგი ერთ მთლიან ორგანიზმად არის ქცეული, — ადამიანი მასად და მასა — ადამიანად, რომელიც მათემატიკური ხისწორით გამოზატავს და ასხავს საშინელ ტრადედიას...“⁵

„...ანზორი“ მე მონეჩვენა სრულიად არაჩვეულებრივ წარმოდგენად. მუსიკა, ცეკვა, მსახიობის შემოქმედება გადაზღართულია ცოცხალ მარშონიაში სცენის ფონზე, რომელიც წარმოადგენს ერთიანიმავე დროს მხატვრობასაც და გაბედულ არქიტექტურასაც. ერთის მხრივ, წარმოდგენა მომეჩვენა ბალეტად, მეორეს მხრივ — მხატვრობად, რომელშიც ნოქმედი პირები წარმოადგენენ საღებავებს... მესამე მხრივ, ეს იყო ამადლევებელი სიმფონია, რომელშიც ბგერა და ფონი ერთნაირად დიდმნიშვნელოვანია. სხვანაირად რომ ვთქვათ, რუესისორს გამოუყენებია მთელი სელოვენება, რომ შეექმნა სინთეტური თეატრი. თავის მხურვალე თამაშში მსახიობებმა შესძლეს პატივისცემით მოპყრობოდნენ პაუზასაც, სრულ სიჩუმესაც, როდესაც ჩვენ გვესმოდა საკუთარი გულიცემდა...“⁶

„...მოხკოვი განაცვიფრა სრულიად ახალმა სამსახიობო სტიქიამ, შესანიშნავმა, ჩვენი მოთხოვნების თანახმიერმა, რომელიც ალბათ ძნელი მისაღწევია იქ, სადაც იგი ბუნებრივად თანდაყოლილ ე. წ. რასობრივ ნიჭს ეურდნობა. ს. ახმეტელის უპირველესი დამახსურება იმაში, რომ იგი ჩასწვდა ამ თავისებურად ერთადერთ მასალას, რომელიც მის ხელს მოხვდა. ფიგურების ამგვარი ეფექტურობა, ფიზიკური მშვენიერება, მოირობა, პლასტიურობა და სიმხუბუქე მხოლოდ სამხრეთის მთიან ქვეყანაშია შესაძლებელი. მკვეთრი ტემპერამენტი, მეტყველების თბილი და მოქნილი უღერა. არაჩვეულებრივი უნარი დიდი გულუბრყვილობით დაიკარგოს გამირში და ამავე დროს მთელი კავასიური სამყაროს გამოხატველი შეიქნას, სადაც ქართველები ამგვარ ავანგარდის როლს ასრულებენ. ყველაფერი ეს ახალ, ჭერ არსად გამოყენებულ შესაძლებლობებს, ფერებს წარმოადგენენ. ახმეტელმა ეს გაიგო და ძალდატანებით კი არ გადააკეთა ახალი სამსახიობო გენის ევროპული კოსტუმი, არმედ ახალი თეატრალური ფორმა შექმნა ეროვნული ნიჭის მშვენიერი და ძლიერი სხეულის მიხედვით...“⁷

ეს სამი ფრაგმენტი ერთგვარად ასახავს და კიდევ განმარტავს „ანზორის“ მწახველთა მრავალმხრივი ღტაცების მიზეზს, ყველაფრისმცოდნე და უოვლისმწახველი რუსეთის თუ დასავლეთის თეატრალური სამყარო იმ უჩვეულო, მოულოდნელი სანახაობის მოწმე გახდა, რომლის ძირითადი მსახვდრელი ერის სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ისტორიული საფუძველები იყო.

თავისი თეატრალური მოღვაწეობა ს. ახმეტელმა სწორედ ეროვნული თეატრის ისტორიული საწყისების მოძიებით დაიწყო და ის მაღალი ჰუმანიზმი, ღრმად დრამატული პათოსი და გამირული რომანტიზმი, რომლითაც სუნთქავდა მთელი მისი შემოქმედება, ქართველი ერის სულიერი და მატერიალური კულტურის გენიალობით იყო შთაგონებული.

ყოველი სექტაკლი თეატრის ორგანული ზრდის პროცესში ერთი გარკვეული რგოლია ერთი ეტაპი. ასეთივე რგოლი იყო „ანზორი“ რუსთაველის თეატრის მიერ ეროვნული კულტურის ახალი ფორმების ძიებისა და ქადაგების გზა-



წელ. მან სრულიად ახალი თვისებები შესძინა ქართულ სცენას: პირველად იქნა სპექტაკლში მასის ერთიანი მონაწილეობა აუდიენცია, მეორე — ეს იყო მოქმედ გმირთა გარკვეული პლასტიური ნახაზი, წარმოდგენის მონაწილეთა სცენაზე განსაკუთრებული რიტმული არსებობა, რომელიც მსურველების შეგნებაში აუღებდა პიესის გმირთა ისტორიულ-სოციალურ-ეთნოგრაფიულ პორტრეტს; მესამე — სცენების იმგვარი აწყობა, იმგვარი გადაწყვეტა, რომელიც ყოველმხრივ ამბავრებდა მოქმედებას და ხელს უწყობდა სპექტაკლის არსის გამოკვეთას; მეოთხე და ძალზედ მნიშვნელოვანი მომენტი, მიზეზი სპექტაკლის გამარჯვებისა იყო მისი ასგვარი დეკორაციული ჩარჩო, რომელიც იძლეოდა მასალის განზოგადების შესაძლებლობას, და ყოველ დეტალს ტვირთავდა უდიდესი გამოსახველი აზრითა და სატოვანებით. ამ მიმართებით „ანზორის“ დეკორაციული კომპლექსი იშვიათი მოვლენაა არა მხოლოდ ქართული და საბჭოთა თეატრალური მხატვრობის ისტორიაში. ძირითადი დაზგა, რომელიც აულს წარმოდგენდა, არდევდა ყოველგვარ ადრე არსებულ შეხედულებებს დეკორაციულ ფორმათა, დეკორაციულ გადაწყვეტათა შესახებ და ჰქმნიდა სრულიად ახალ, დამოუკიდებელსა და მშვენიერ გზას თეატრალურ ხელოვნებაში.

სპექტაკლი მიდიოდა ოთხ აქტად და ექვს სურათად. რეპეტაციებისას თანდათან დაიხვეწა დრამატურგიული მახალა; ჩამოყალიბდა მისი საბოლოო სახე, ვარიანტი. სარეპეტიციო დღეებში, რომელთაც რეჟისორის თანამშემწე არჩილ ჩხარტოვილი აწარმოებდა, კარგად ჩანს შემოქმედებითი პროცესის მიმდინარეობა. მისი საშუალებით ვიგებთ, რომ მ აგვისტოს „მოწყობილი იქნა დეკორაცია დაახლოებით რაც არის საჭირო; გავლილი იქნა I-ლი სურათი დაახლოებით მიწანსკენებით“.⁸

14 აგვისტოს „ვინაიდან კონსტრუქცია წარმოდგენილი მხატვრის მიერ არ არის დამტკიცებული სამხატვრო ნაწილის გამგის მიერ, ამიტომ მიწანსკენებისთვის, რათა აქტიორები შეეჩვივნენ როლების სასიათის მოძრაობაში გამოხატვას, დადგმულ იქნა დროებითი კონსტრუქცია“.⁹

16 აგვისტოს „დადგმულ იქნა დეკორაცია დაახლოებით მეორე სურათისათვის...“¹⁰

17 სექტემბერს სარეპეტიციო დღეებში უკვე მოთავსებულია გ. ბაკურაძის მიერ შესრულებული ფერადი ესკიზი მეოთხე სურათისა და მიწანსკენის დაწვრილებითი აღწერა.

18 სექტემბერს ასევე წარმოდგენილია მესამე სურათის ფერადი ესკიზი და მიწანსკენები და მესუთე სურათის ფერადი ესკიზი და მიწანსკენები.

11, 12, 13 და 14 ოქტომბერს გავლილი იქნა გენერალური რეპეტაციები სცენაზე დეკორაციებსა და კოსტუმებში სრულად, რამდენჯერმე. 11 ოქტომბერს მეორე სურათის დეკორაცია მოუღებელი აღმოჩნდა და გადაკეთება დასჭირდა; 14 ოქტომბერს „მეოთხე სურათის დეკორაციები არ არის შესრულებული მაკეტის მისხედით და არ აკმაყოფილებს რეჟისორის მოთხოვნებებს; ამიტომ მხატვარ ირ. გამრეკელს მიეცა წინადადება შემდეგი რეპეტაციისთვის შეკეთებულ იქნას მეოთხე სურათის დეკორაცია მაკეტის მისხედით“.¹

სპექტაკლის დეკორაციულ მხარეზე მუშაობა გრძელდებოდა პრემიერის თი-თქმის ბოლო დღეებამდე, რათა კონსტრუქციის ყოველგვარი უზუსტობა თავი-

დან უოფილიყო აცილებული. სპექტაკლისათვის მიღებულ ყოველ საბოლოო ეს-
კიზსა თუ მაკეტს წინ უძღვოდა მხატვრის მიერ ამ თემაზე შესრულებული არა-
ერთი ნამუშევარი, რომლებიც ეტაპებად იქნდნენ სრულყოფილ ფორმასა და
სახეს.

ირ. გამრეკელმა ამ სპექტაკლში, მართლაც, უდიდესი შრომა გასწია. მის
მიერ აგებული კონსტრუქციული დაზგები არა მხოლოდ მხატვრულად იყო რთუ-
ლი და ძნელი შესასრულებელი, იგი გარკვეულ ინჟინრულ-არქიტექტურულ ცო-
დნასაც მოითხოვდა. ყოველ ახალ სცენას მოქმედების ახალი სფერო და სიტუა-
ცია შემოჰქონდა, რომლისთვისაც შესაბამისად საჭირო იყო ახალი გამოშახვე-
ლი საშუალებანი, სასცენო სივრცის ხელახალი განაწილება. ერთდროულად უნ-
და განხორციელებულიყო კონკრეტული და ზოგადი ამოცანები, რომელთა ერ-
თიანობასაც საბოლოო ჩამში სრეტაკლის იდეური კვანძი უნდა შეეკრა. ამავე
დროს იგი უნდა შესისწლბორცებოდა რეჟისორულ ჩანაფიქრს, გადაწყვეტას; უნ-
და ორგანული გამსდარიყო ყოველი მსახიობისთვის, მათთვის „ანზორის“ დე-
კორაცია მოძრაობის რთული ილეთების ერთგვარ კანონმდებლად იქცა. ის
დაურეცი მოედნები, რომლებიც მხატვარმა შესთავაზა სპექტაკლის მონაწილეთ,
მათგან სხეულის სხვაგვარ მოქნილობასა და პლასტიკას ითხოვდ. საერთოდაც,
გამრეკელის ყოველი დეკორაცია „ანზორამდეც“ და „ანზორის“ შემდეგაც მი-
მართული იყო მსახიობის სხეულის შესაძლებლობათა მაქსიმალური გამოვლენ-
ისთვის. მის კიბებებსა თუ ფიცარნაგებზე, სიღებსა თუ კოშკებზე ადვილი არ იყო
მოძრაობა. ისინი უნდა შეეცნავლათ, მათ უნდა შეგუებოდნენ, გამოემუშავებინ-
ათ ჩვევები, რომლებიც საბოლოოდ დაეხმარებოდნენ ხასიათის შექმნასა და
ჩამოყალიბებაში. გამრეკელის ყოველი დეკორაციის და მით უმეტეს „ანზორის“
დეკორაციის ათვისება მსახიობების მიერ, დაკავშირებული იყო სპექტაკლის ყო-
ველი სახის სრულყოფასთან. სწორედ ამის გამო იყო, რომ „ანზორში“ მსახი-
ობები ჩვეულებრივად კი არ დააბიჭებდნენ სცენაზე, არამედ თითქოს დაფრინავ-
დნენ, სრიალებდნენ, ცოშკავდნენ; ისინი ცეკვავდნენ და მათი ყოველი მოძრა-
ობაც, ცეკვის რომელიდაც ილეთს წააგავდა, თითქოსდა სცენაზე ჩვეულებრივი
გადაადგილების, მიმოსვლის მომენტი აქ იქცა უაღრესად შთამბეჭდავი, ვაჟკა-
ცური მოძრაობის მრავალნაირ გამოვლინებად, სახეობად. ამავე დროს მათი
სხეულის ეს განსაკუთრებული შემართება განმარტავდა მათ წარმოშობას; მათი
ცხოვრების არაჩვეულებრივ მდგომარეობასა და პირობებზეც მიუთითებდა, და-
დესტინის მთებში გაზრდილ ვაჟკაცებსა და ქალებს მხოლოდ ასე უნდა ევლოთ,
მცეკვათ და ემოძრავნათ.

სანდრო ანმეტელის ყოველ წინა სპექტაკლში იყო მისწრაფება საერთო-სა-
ხალხო მოძრაობის სურათის შექმნისა და მისი იმ სახით ჩვენებისა, რომელიც
თანადროული, შესატყვისი იქნებოდა ეპოქისა. თუკი გავიხსენებთ მის ორ წინა
სპექტაკლს „ზაგმუკსა“ და „რდევას“, და მათ „ანზორს“ შევდარებთ, თვალ-
ნათლივ დავინახავთ, თუ როგორ თანამიმედვრულად ავითარებს რეჟისორი თა-
ვის ამოცანას, სურვილს. თუკი „ზაგმუკში“ ბაზრისა და აჯანყების, ბრძოლის
სცენები უფრო ბარელიეფების მსგავსი სკულპტურული ჭგუფებია, „რდევაში“
მეზღვაურთა ერთიანი ტაღლა მოძრაობს, მათი სცენაზე არსებობის მომენტი
განსაზღვრულია მოქმედების ერთიანი ლოგიკური მსვლელობით. „ანზორში“ ამ

სახალხო მასიური სცენების გადაწყვეტა, ორგანიზება სრულიად ახალ, განსაკუთრებულ ხალხსურზეა აყვანილი; ეს არ არის მხოლოდ „მასა“ მისი კონკრეტული მნიშვნელობით; ამავე დროს მისი მოქმედება არ შეიძლება ჰგავდეს მხოლოდ ერთი ადამიანის ქცევას. იგი ძალზედ მასშტაბურია, ასე მხოლოდ „ხალხი“ ცხოვრობს, არსებობს. „ანზორის“ ყოველი მოქმედი გმირი კონკრეტული სახეა თავისი ბიოგრაფიით და სწორედ ამ კონკრეტულ სახეთა ერთიანობა ჰქმნიდა საერთო-სახალხო ბრძოლის სურათს და თავისთავად პრობლემაც სცენაზე რევოლუციური გარდაქმნის ჩვენებისა საოცარ ასახვას ჰპოულობდა. ირ. გამრეკელის მიერ ამ სპექტაკლისათვის შექმნილ დეკორაციაში, ალბათ მხოლოდ ისე უნდა გათამაშებულიყო სცენები, როგორც ეს ს. ახმეტელმა გადაწყვიტა. იგი ვერ აიტანდა ვერც მსუბუქ ლირიზმს და ვერც ღრმად ფსიქოლოგიურ განცდას; აქ მოქმედებას მხოლოდ გმირული დრამატიზმი წარმართავდა.

— ...ირაკლი გამრეკელი ასოციაციების გამომწვევ დაზგას ეძებდა, რომელიც თავისი მკვეთრი შტრიხებით კარგ ატმოსფეროს უქმნიდა რეჟისორს, რათა მას მასობრივი სცენები რელიეფურად განელაგებინა და რიტმულად აეწყო. გამრეკელს განზრახული ჰქონდა მოქმედების გადმოტანა სცენის გარეთ, ორკესტრისათვის განკუთვნილი ადგილის გამოყენებით. იგი აპირებდა სცენის ხარკისა და რამპის გადმოლაზვას და ორკესტრის ღრმულში ხეობის დანადგარის დაყენებას. ასეთი დანადგარი ორკესტრში პირველი პლანის მოვალეობასაც შეასრულებდა და, გარდა ამისა, ყოველი მოქმედების წინ, ეს — იქნებოდა ბრწყინვალე ავანსცენა ცალკეული ეპიზოდების გასათამაშებლად; — წერს თავის მოგონებათა წიგნში ამ სპექტაკლის რეჟისორი და შემდეგ ახმას როლის შემსრულებელი, აკაკი ვასაძე.¹²

„ასოციაციების გამომწვევი დაზგა!“ — როგორი უნდა ყოფილიყო თეატრალური წარმოდგენის დეკორაცია, რომ მას შეექმნა რთულ სახე-სიმბოლოთა ქმედითი ჭაჭვი? ანდა რას უნდა გამოეხატა პიესის გმირული პათოსი, რევოლუციური სულისკვეთება, რევოლუციური ბრძოლის იდეა? იგი წარმოსახვის რთულ ვარიებებს, რთულ კომპლექსურ აზროვნებას მოითხოვდა. აქ არ შეიძლებოდა ცალკეული ნიჭიერად და ზუსტად მიგნებული დეტალიზაციით დაკმაყოფილება; თემის მასშტაბურობა შესაბამის განშლას მოითხოვდა. ამავე დროს, პიესის მიხედვით რამდენჯერმე იცვლება მოქმედების ადგილი. პირველ სცენებში მოქმედება მიმდინარეობს რკინიგზის სადგურში; შემდეგ გადავდივართ დელესტნის მთიან აულში; შემდეგ — კვლავ მთებში გაკრილი რკინიგზის ლიანდაგი და ბოლოს, რკინიგზის დებო, სადაც გამარჯვებულნი ჯავშანოთი შედიან; როგორც ვხედავთ, ადგილმდებარეობანი სრულიად კონკრეტულია და ისინი სცენაზე ადეკვატურ ასახვას მოითხოვენ, ამგვარი რევოლუციური თემატიკა დამდგმელთა თითქმის კანონიკურ მიდგომას გულისხმობდა. იქნებოდა საშიშროება სპექტაკლის იმგვარი ყოფითი გადაწყვეტისა, რომლის წინააღმდეგნიც იყვნენ კოტე მარჩანიშვილი, სანდრო ახმეტელი, „დურუჯი“; სადაც ალბათ შედარებით ნაკლებ ხარისხში გამოვლინდებოდა ქართველ მსახიობთა არტისტული მონაცემები და რაც მთავარია, შესუსტდებოდა ნაწარმოების განსაკუთრებული იდეური უღერალობა.

სამხატვრო თეატრის მიერ ამავე ხანებში დადგმული „ჭავჭავიანი 14—69“, რეჟისორული გადაწყვეტისა და შესრულების თვალსაზრისით თეატრისათვის ტრადიციული სტილით იყო განხორციელებული; სწორედ ამიტომაც, 1950 წელს რუსთაველის თეატრის მიერ წარმოდგენილი „ანზორი“ მათ სპექტაკლთან შედარებით, საოცარ, პათეტიურ პანგად გაიხმა. „ანზორის“ შემქმნელნიც ასევე თავის გზას ადგენენ; იმ განსხვავებით, რომ მათი გზა, აღსავსე მოულოდნელი აღმოჩენებით, იყო სრულიად სოციალური. პეროიკულ-რომანტიკული მისწრაფებებით, საზოგადოების განვითარების ეპოქალური ძვრების დახატვით, ისინი ზოგად-საკაცობრიო იდეებს ეჭიდებოდნენ.

სწორედ ამ მისწრაფებებმა ჩამოაყალიბეს თანამიმდევრულად რუსთაველის თეატრის პოზიციები, სახე. შექმნეს სრულიად ახალი ქართული თეატრი, სადაც საგანთა და მოვლენათა რომანტიკული საწყისი გამოვლინდა როგორც ცხოვრების ძირითადი მამკრავებელი ძალა, ენერჯია.

ირაკლი გამრეკელმა უდიდესი როლი შესრულა თეატრის ამ ხახის შექმნაში. მისი დეკორაციები ქემშარიტად თეატრალური ქმედების ბუნებას მოითხოვდა და მხოლოდ მას შეესაბამებოდა. „ანზორის“ პლასტიური გადაწყვეტა ორგანულად ერწყნოდა; ავსებდა და ამავე დროს წარმართავდა რეჟისორულ ჩანაფიქრს; აქ ყველაფერი იმ შთაგონებულ რაციონალიზმს ემორჩილებოდა, რომელიც მხოლოდ მაღალ ხელოვნებას ახასიათებს.

პიესის I მოქმედების I სურათის რემარკა გვთავაზობს ზღვის სანაპიროს, სადაც თავდება ქალაქის ნაწილი. წარმოდგენათა დღიურში რეჟისორის თანაშემწის მითითებაა: — „უვერტოურის შემდეგ სიმღერა ორკესტრიდან, ფარდა“. სცენაზე ჩნდებოდა რკინიგზის მაღალი ხიდის მონაკვეთი. მისი კონსტრუქცია თუმცა კი არ იყო მთლიანი, მაგრამ სრულიად დამთავრებულ სახეს წარმოადგენდა. ორკესტრიდან სცენაზე ამომავალ კიბეებს შორის განლაგებული იყო გეომეტრიული ფორმის დაქანებანი, რომელთა კომპოზიციური შეკვრა და მდებარეობა ხალი კლდის ასოციაციას იწვევდა. ავანსცენაზე, დახრილ ტერასებად გაშლილი იგი სცენის სიღრმისკენ მიემართებოდა, სადაც რამდენიმე წყებად ევლებოდა ხიდის საფუძველს. ხიდთან მას მომცრო კიბე აკავშირებდა. ავანსცენაზე გამართული ამ დანადგარის ზოლებიანი მუქი ფერის ქსოვილი ქმნიდა ფიტურას, რომელიც ეხამებოდა სცენაზე დადგმულ მუქნაცრისფრად შეღებილ ფორმათა იერ-სახეს.

მეთევზეები, ისევე როგორც შემდეგ ჭარისკაცები, ამოდიოდნენ საორკესტრო ორმოდან, სცენის მარცხენა მხრიდან. სპექტაკლის პირველი სცენები: მეთევზეები და პატრული; ანზორ, ახმა და მირზა; ანზორ, მეთევზეები; ანზორ, ახმა, პეტროვი და ილია — სწორედ ხიდის ამ მონაკვეთის ქვეშ მიმდინარეობდა.

მოქმედება დინამიურად ვითარდებოდა და ეუფლებოდა სცენის უოველ წერტილს. მიზანსცენებში ვლინდებოდა კონსტრუქციის თვისებები, ხასიათი. მაგ.: შემოპარულ მეთევზეებს პატრული აკავებს; ისინი რამდენიმე არიან. სპექტაკლის ფოტოსურათზე აღბეჭდილ ამ სცენაში ვხედავთ, რომ ერთი ჭარისკაცი კიბეზე დგას; საში — მის გვერდით შემადლებებზე, ორიც — ხიდის ქვეშ. ისინი თოფებს უმიზნებენ გასაქცევად მომზადებულ მეთევზეებს. ანდა, შემდეგი სურათი, აქ, ჭარისკაცები უკვე სხვაგვარად არიან განაწილებულნი: ერთი კვლავ კიბეზე;

იქიდან ზვერაგს გარემოს; მეორე — მის გვერდით შემადღებაზე. დანარჩენებში კი დაბლა ჩამოსულან, ერთს ერთი მებადური ამოუღია მიწანში, მეორეს — მეორე; რომელსაც პატრული თამბაქოს სოხოვს. ყოველი მათგანი ყურადღების ცენტრშია, მათი მოძრაობა, უესტიკულაცია მკაფიოდ იკითხება. ამავე დროს ისინი მთლიანად იკავებენ სასცენო მოედანს, პერსპექტივაში წარმოაჩენენ კონსტრუქციის მოცულობით მხარეთა სივრცობრივ ამოცანებს. ამოცანები კი შემდეგი იყო:

1. კონსტრუქციას უნდა შეექმნა სამოქმედოდ რეალური გარემო, რომელიც შესატყვისი იქნებოდა დრამატურგის მოთხოვნისა და სპექტაკლის საერთო რეჟისორული გადაწყვეტისა;

2. იგი უნდა ყოფილიყო მთლიანი, ცოცხალი ორგანიზმი და არა დანამატი სპექტაკლისა, სადაც ითამაშებდა ისეთსავე მნიშვნელოვან როლს იდეის გახსნისათვის, როგორც ცალკეულ მიზანსცენათა თუ სახეთა გადაწყვეტა;

3. მისი მუშევრებით ზოგად სახედ უნდა ჩამოყალიბებულიყო დადესტანი; მისი დამახასიათებელი ბუნება, გარემო;

4. კონსტრუქციას უნდა გაემუღვენებინა სასცენო კოლოფის მრავალგანზომილებიანი შესაძლებლობები; უნდა განაწილებულიყო არა მხოლოდ მის სივრცე-სივრცეზე. არამედ უნდა დაეკავებინა მისი სიმაღლე, სიღრმე; შეეცხო მთელი სასცენო სივრცე და ამასთან, კიდევ უფრო გაეზარდა, გაელრმავებინა იგი, გადმოეცა მისი პერსპექტივის უსასრულობა;

5. კონსტრუქციის მიერ სცენური სივრცის ორგანიზებას უნდა ხაზი გაესვა წარმოდგენის განსაკუთრებული, სპეციფიკური რიტმისათვის და თავადაც უნდა ყოფილიყო ამ შინაგანი რიტმით შეკრული და დამუხტული.

სპექტაკლის I მოქმედების დეკორაციაში ასახულმა ამ ამოცანებმა თანდათან განვითარებით მიადწიეს სრულყოფას. სცენიდან სცენაში სრულიად მოულოდნელი ძალით მუღვენდებოდა დეკორაციის ქმედითი, აქტიური ბუნება, რომელიც რეჟისორისა და მსახიობებისაგან სრულ მობილიზაციასა და მზადყოფნას ითხოვდა.

აი, ანზორის, ახმასა და მირზას შეხვედრის ამსახველი ფოტოსურათი I მოქმედებიდან. ახმას წკრიალა ხმით ნამღერი „მშვენიერო ზაირა“ წინ უსწრებდა მათ გამორჩენს და უკვე ჰქმნიდა იმ ცოცხალ ატმოსფეროს, რომელიც პიესის მთავარი გმირის — ანზორის შემოსვლას ამზადებდა. და აი, სცენაზე შემოდოდა ანზორ — ა. ხორავა და მისი პიროვნებით ივსებოდა მთელი გარემო.

ახმა — ვ. გოძიაშვილი, ხიდის ქვეშ ჩამოქდარა; ანზორიც იქვეა, დონიჭმომოყრილი ცალი ხელით ახმას ეურდნობა. მოპირდაპირე მხარეს — მირზა კიბესთან დგას. მიზანსცენა ლაკონურია; ამავე დროს გამომსახველი. იგი ორგანულად ზის გარემოცვაში. მსახიობები დეკორაციის ყოველ კიბეს, ყოველ ფიკარნაგს, ყოველ შემადღებას ათამაშებდნენ. ეს იყო ცოცხალი კავშირი მსახიობსა და მის გარემომცველ სცენურ პირობებს შორის.

ჭრე კიდევ ახალი სეზონის დასაწყისში, დასის საერთო კრებაზე, ს. ახმეტელი კონსტრუქტივიზმის პრინციპების შეზავლენით და მიხედვით სცენის კოლოფის გარდაქმნას მოითხოვდა; ეს, უპირველეს ყოვლისა გულისხმობდა საორკესტრო ორმოს დახურვას და მის მავიერ ბაქნის შექმნას, რომელზედაც შესაძლე-

ბელი გახდებოდა მოქმედების გამოტანა და მასზედ იმგვარი ინტერმედების გათამაშება, რომელიც მაყურებელს პიესისათვის შეამზადებდა.

ირ. გამრეკელმა „ანზორის“ საერთო ცვალებად დეკორაციას. პროსცენიუმად გაუკეთა მუდმივი დაზგა-ბაქანი, რომელიც წარმოადგენდა საორკესტრო ორმოდან ამომავალი კიბეებისა და დაქანებული მოედნების კომპლექსს. აქ იყო ექვსი კიბე და ათი მოედანი. ზემოთ აღწერილ სურათებში სპექტაკლის მონაწილე მსახიობები, სწორედ ამ კიბეებსა და მოედნებზე ნაწილდებიან და შესაბამისად იკავებენ რეჟისორის მიერ წინასწარ განსაზღვრულ ფართობსა და ადგილს. III და IV მოქმედების მსვლელობისათვის, ასევე წინასწარ განსაზღვრა უოველი მსახიობის მოქმედების ერთგვარი ტრაექტორია, რასაც რეჟისორის თანაშემწის სარეჟისორული ჩანაწერები მოწმობენ.

მეორე მოქმედება მიმდინარეობდა სადგურში. ამ სცენის პირველი სამი რეპეტიციის შემდეგ, ხ. ახმეტელმა „აულის“ სცენები დაამუშავა და მხოლოდ მას შემდეგ მიუბრუნდა, რაც მსახიობებში სწორი თვითშეგრძნებანი და რიტმი ჩამოჰალიბდა. სადგურის სცენაში, როგორც თეატრმცოდნე ნ. არველაძე წერს: „...მაყურებელმა უნდა მიიღოს შემდეგი ძირითადი ინფორმაცია — ანზორს ძლიერი რაზმი ჰყავს. თეორგვარდიელებსა და მგზავრებს შორის შიში და უნდობლობა სუფევს. გაღმწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება, როგორ დაახასიათებენ ანზორს II სურათის მონაწილენი. დაბნეულობის როგორი ხარისხით შექმნიან ისინი თავიანთ დამოკიდებულებას რაზმის მიმართ. ამაში მაყურებელი უთუოდ შეიცნობს პარტიზანული რაზმისა და მათი მეთაურის ძლიერებას.

ისევე როგორც პირველ სცენაში, რეჟისორმა აქაც ერთი ძირითადი სურვილით გააერთიანა მგზავრები. ერთი კონკრეტული წინააღმდეგობა შეუქმნა მათ. შიში რაზმის მიმართ საერთო განწყობაა, მაგრამ რეჟისორი ეძიებს ამ განწყობის გამოხატვის მრავალგვარ საშუალებას. ამიტომაც, მგზავრებს განსხვავებულ რითორთისაგან სოციალური წარმოშობით, საკით, პროფესიით, განათლებით, ტემპერამენტით, კულტურით. შემთხვევითი ნაცნობობა და საფრთხე კი ქმნის კრიტიკულ სიტუაციას. ასეთ დროს ხომ მაქსიმალურად ვლინდება ადამიანთა ჭეშმარიტი ბუნება. მკვეთრად განსხვავებული ხასიათის ადამიანები ამ საერთო განწყობას სხვადასხვაგვარად გდმოსცემენ: ურთიერთს ეწინააღმდეგებიან, ამშვიდებენ, დედავენ, არ ენდობიან. რეჟისორის ჩანაფიქრი — მაყურებელმა თვალნათლივ დაინახოს, სცენურ მოქმედებაში აღიქვას მოწინააღმდეგე ბანაკის დაბნეულობა — შიზანს აღწევდა“.¹⁸

ირ. გამრეკელმა II მოქმედებისთვის ააგო სადგურის პატარა შენობა და პატარა ბაქანი, სადაც იკრიბებოდნენ ქალი მანტოში, სადგურის უფროსი, მასწავლებელი, ლტოლვილები, ჩინელი, მემანქანე და სხვანი. ეს იყო ტიპური პროვინციული სადგური და სცენის სრულ სიბნელეში ოდნავ განათლებული, ოგი თავისი ხასიათით ერწყმოდა მოქმედების მონაწილე გმირთა განწყობილებას; ჰქმნიდა ფსიქოლოგიურ საფუძველს შემდეგი სცენებისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ ეს სცენა სპექტაკლის მთლიანობისთვის საჭირო ერთ-ერთი პუნქტი იყო, მას დამდგმელთა ყველაზე ნაკლები ყურადღება მიაქცა. სწორედ ამიტომ აღინიშნა ერთ-ერთ რეცენზიაში: „სამართლიანი იქნება აღინიშნოს, რომ სპექტაკლის პირველი ორი აქტი განსაკუთრებულ ემოციებს არ იწვევდა. თუმცა,

პირველსავე მოქმედებაში გამახსოვრდებოდათ რომანტიკული თვისებები. პარტიზანთა ჯგუფის ხელმძღვანელის ანზორის და მისი მეგობრის ახმასი, მაგრამ შარნც ჯერ კიდევ ბევრი იყო ლერმონტოვისებური „ხანჯლებისა და ნაბღების“ ამ თამაშში. მეორე აქტიც ცივი გამოდგა, სადაც ნახევრად სიბნელეში ჩაძირული დაზღა ფანტასტიურ ნაგებობად იქცა, ხოლო მისი ბინადარნი და მგზავრები რეალურ უბრალო ადამიანებს კი არ გავდნენ, არამედ გერმანული ექსპრესიონისტული დრამის პერსონაჟებს.

შოლოდ IV მოქმედებაში, როცა შვენიერად აწყობილ მთის აულში ამოძრავდა ტემპერამენტული, მსუბუქი, მკვირცხლი მთიელი ხალხი მაყურებელთა დარბაზი დაიძაბა და რუსთაველელთა წარმატებაც გადაწყდა. იმ წამს ნათელი გახდა, რომ თეატრალური კლდეები და კონსტრუქციები ქართველი მსახიობებისთვის მახლობელი სტიქია იყო და არავის შეეძლო მათსავით ეთამაშათ ამ რთულ არქიტექტურულ დანადგარში...¹⁴

„ანზორის“ III მოქმედებაში მთელის ძალით მუღავნდებოდა ყველა ის შემოქმედებითი ირინცი, რომელიც წარმოადგენის მთლიან იდეურ-მხატვრულ სახეს ჰქმნიდა და საფუძველს იძლეოდა სპექტაკლის ნოვატორული გადაწყვეტის შესახებ ხმამაღალი განცხადებისათვის.

აქ, პირველად იქნა ასე სრულყოფილად გამოყვანილი ხალხის კოლექტივი. პირველად გაერთიანდნენ ისინი, ასეთი დიდი შინაგანი ძალით. პირველად გაესვა ხაზი მსახიობთა განსაკუთრებულ რიტმულ მოძრაობას, მეტყველებას, ფესტს; პირველად ჩამოყალიბდა ასე მთლიანი დეკორატიული სისტემა, რომელიც სრულად შეესატყვისა პიესისა და სპექტაკლის რევოლუციურ მგზნებარებას, პათოსს, ცნობილი III მოქმედება. „აულის სცენა“, რომელმაც სახელი გაუთქვა „ანზორს“ და მის შემოქმედებით კოლექტივს.

(ლასასრული იქნება)

ახტონენ არტო

სისხსტიკის თეატრი

(პირველი მანიფესტი)

არ შეიძლება გაგრძელდეს თავად თეატრის იდეის ურცხვად გათახსირება. თეატრი მნიშვნელობს მხოლოდ რეალურთან და სანიფათოსთან მაგიური, უღმობელი კავშირის წყალობით.

თუ თეატრზე ამგვარად დავსვამთ საკითხს, მაშინ მან საყოველთაო ყურადღება უნდა მიიქციოს. ამასთან, თავისთავად იგულისხმება, რომ თეატრი თავისი მატერიალურ-ფიზიკური მხარით (აგრეთვე, იმდენად, რამდენადაც ის მოითხოვს ერთგვარ სივრცობრივ გამოხატვას, რომელიც, საერთო ჯამში, ერთადერთი და რეალურია), ხელოვნების და მეტყველების მაგიურ საშუალებებს, მსგავსად ექსპორციზმის ზოგიერთი ახალი წესისა, მთელი სისრულით გამოვლენის უფლებას აძლევს. აქედან გამომდინარე, თეატრი ვერ შეძლებს შეიძინოს ზემოქმედების განსაკუთრებული საშუალებები, სანამ მას საკუთარ ენას არ დაუბრუნებენ.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იმის მაგივრად, რომ მივუბრუნდეთ ტექსტებს, რომლებიც ითვლება განმსაზღვრელად და ასე ვთქვათ, წმიდათაწმიდად, უბირველეს ყოვლისა, აუცრლებელია, მოვშალოთ თეატრის სიუჟეტურ ტექსტებთან ჩვეული დამოკიდებულება და და აღვადგინოთ წარმოდგენა საერთო ენაზე, რომელიც ნახევარ გზაზეა ქრისტიდან აზრამდე.

ეს განსაკუთრებული ენა შეიძლება განისაზღვროს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი შესაძლებლობებით — დინამიური და სივრცითი გამოსახვებით, რომლებიც დიალოგური მეტყველებით გამოხატვის შესაძლებლობათა საპირისპიროა. თეატრს შეუძლია გამოვლიყოს მეტყველებას შესაძლებლობა სიტყვების მიღმა გავრცელებისა, სივრცეში განვითარებისა, განშლადი და რხევადი სახით გრძნობაზე ზემოქმედების მოხდენისა. სწორედ აქ ერთდება ინტონაციები, ცალკეული სიტყვის განსაკუთრებული წარმოთქმა. აქ ერთდება — ბგერათა აღქმადი ენის გარდა ასევე სავანთა, მოძრაობათა, მდგომარეობათა, ქრისტების ხილვადი ენა. — ოღონდ იმ პი-

რობით, რომ მათი მნიშვნელობა, გარეგანი სახე, შეხამება გრძელდება იქამდე, სანამ ისინი ნიშნებად არ იქცევიან, ეს ნიშნები კი, არ ჩამოყალიბდებიან ერთგვარ ანბანად. გაუწევს რა ანგარიშს ასეთი განვრცობილი ენის არსებობას — ბგერების, შექმნილების, სინათლის, ხმაბაძვის ენისა — თეატრმა შემდეგ უნდა ჩამოაყალიბოს იგი. პერსონაჟებისა და საგნებისაგან შექმნას ნამდვილი იეროგლიფები და გამოიყენოს მათი სიმბოლიზმი და შინაგანი შესაბამისობა გრძნობის ყველა ორგანოსთან მიმართებაში და ყველა შესაძლო ქრილში.

მაშასადამე, საუბარია იმაზე, რომ შეიქმნას თეატრისათვის მეტყველების, ექსტეზის და გამოხატვის ერთგვარი მეტაფიზიკა და საბოლოო ჯამში, გამოეტაკოს თეატრი ფსიქოლოგიურ და პუმიანიტარულ უმიზნობასა და უშინაარსობას. მაგრამ ყოველივე ეს უსარგებლო აღმოჩნდება. თუ ასეთი ძალების მდმა ვერ ვიგრძნობთ რეალური მეტაფიზიკის შექმნის მცდელობას, ვერ გავიგონებთ მოწოდებებს არაჩვეულებრივი იდეებისკენ, რომელთა დანიშნულება სწორედ ეს არის, რომ არ იყვნენ არა მხოლოდ შეზღუდულნი, არამედ ფორმალურად შემოფარგულნიც კი. ეს იდეები, რომლებიც ეხება ცნებებს — შექმნა, ჩამოყალიბება, ქაოსი და მიეკუთვნება კოსმიურ წესრიგს, იძლევა პირველ წარმოდგენას იმ სფეროს შესახებ, რომელსაც სრულიად გადაეჩვია თეატრი. მხოლოდ ისინი თუ შესძლებენ უზრუნველყონ ადამიანს, საზოგადოებას, ბუნებას და საგნებს შორის დაძაბული და მგზნებარე შერწყმა.

პრობლემა, რასაკვირველია, იმაში არ მდგომარეობს, ძალა დავატანოთ მეტაფიზიკურ იდეებს დაბრუნდნის სცენაზე; მნიშვნელოვანია, ყოველგვარი ღონე ვიძიოთ და ამ იდეებთან დაკავშირებით რაღაც მოწოდებები წამოგწიოთ. იუმორი თავისი ანარქიით, პოეზია მისთვის დამახასიათებელი სიმბოლიზმიტა და ხატოვანებით. — აი, ძლისხმევის ნამდვილი ნიმუშები, მიმართული ასეთ იდეათა დასაბრუნებლად.

აქლა კი შეიძლება ამ ენას მატერიალური კუთხით შეეჩხოთ. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, უნდა განვიხილოთ მგრძნობელობის სფეროზე შემოქმედების ყველა ხერხი და საშუალება.

თავისთავად იკულისხმება, რომ ეს ენა მიმართავს მუსიკას, ცეკვას, პლასტიკას, მიმიკის საშუალებებს. ნათელია ისიც, რომ იგი მიმართავს მოძრაობებს, ჰარმონიებს, რიტმებს. — მაგრამ მხოლოდ იმ ხარისხით, რამდენადაც ისინი ხელს შეუწყობენ ცენტრალური იდეის გამოხატვას, რომელსაც ხელოვნების ცალკეულ დარგისათვის თავისთავად არ მოაქვს სარგებლობა. ზედმეტია შეგახსენოთ ისიც, რომ ეს ენა ჩვეულებრივი ფაქტებითა და ვნებებით არ კმაყოფილდება. არამედ იყენებს როგორც ტრამპლინს, რღვევის იუმორს, სიცილს, რომლებიც ესმარება მას გონისმიერ ჩვევათა შექენაში.

მაგრამ გამოხატვის თავისი წმინდა აღმოსავლური ხერხის წყალობით, ეს ობიექტური და კონკრეტული თეატრალური ენა ბლავს და ავიწროებს გრძნობის ორგანოებს. გადადის მგრძნობელობის სფეროში. თმობს რა მეტყველების ჩვეულებრივ დასავლურ გამოყენებას, იგი გარდაქმნის სიტყვას შელოცვად. იმალღებს ხმს, იყენებს ხმის შიდა ვიბრაციებს და თვისებებს. გაშმაგებით იმეორებს ერთსა და იმავე რიტმებს, ცდილობს დაწმინდოს, დააბლაგვოს, მოაჯადოვოს და შეაჩეროს მგრძნობელობა. იგი ავლენს და ათავისუფლებს ჟესტის ახალ ლირიზმს, რომელიც თავისი შედეგებისა და გაქანების უნარით, ბოლოს და ბოლოს აჭარბებს სიტყვის ლირიზმს. საბოლოოდ, ის არღევეს სიუჟეტურ სარჩულთან ენის ინტელექტუალურ მიჯაჭვულობას, იძლევა რა ნიმუშს ახალი და უფრო ღრმა ინტელექტუალობისა, რომელიც შეფარვით დგას ჟესტებისა და ნიშნების მიღმა, რომელიც მალღდება ექსპორცისტული ჩვევების დონემდე და ხარისხამდე.

მთელი ეს მაგნეტიზმი და პოეზია, ჯადოქრობის ეს მთელი საშუალებები არაფერი იქნებოდა, მათ რომ რეალურად რაღაც დიდ გზაზე არ გამოჰყავდეთ სული, ჭეშმარიტი თეატრი რომ არ გვამცნობდეს შემოქმედების მნიშვნელობას, რომელსაც მხოლოდ ზედაპირულად თუ ვხეებით, მაგრამ რომლის განხორციელებაც მთლიანადაა უზრუნველყოფილი სხვა მიმართულებითა და თვალსაზრისით.

მნიშვნელოვანი არაა, რომ ეს თვალსაზრისები, სინამდვილეში, სულის, ე. ი. გონების ხელქვეითია — საუბარი ამის შესახებ აქ — ნიშნავს დავაკნინოთ მათი მნიშვნელობა, ეს კი უინტერესოა და საკმაოდ უაზროც. არსებითია ის, რომ არსებობს რიგი საიმედო საშუალებებისა, რათა გრძნობადმა სფერომ უფრო ღრმა და ნაზ აღქმას მიაღწიოს. ასეთია რიტუალებისა და მაგიის მიზანი, თეატრი კი, საბოლოო ჯამში მხოლოდ ანარეკლია მათი.

ტექნიკა:

საუბარია იმაზე, რომ გადავაქციოთ თეატრი, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, ფუნქციად, რაღაც ისეთივე განსაზღვრულად და მკაფიოდ, როგორც სისხლის მიმოქცევა არტერიებში, — ან კი — უფე განვითარებად, ერთი შეხედვით ქაოსურ, სიზმრების გამოსახულებებად გონებაში, — და ყოველივე ეს ეფექტური ბმის მეოხებით, არსებული დადგმის მთლიანად გულისყურზე დაქვემდებარებით.

თეატრი შესძლებს, კვლავ დაუბრუნდეს თავის თავს, ე. ი. იქცეს ჭეშმარიტი ილუზიის შესაქმნელ საშუალებად, თუკი უზრუნველყოფს მაყურებელს სიზმრის უტყუარი ნაღვეით ან მისი საკუთარი ეროტიული ცდუნებებით, მისივე ველურობით, მისივე ქიმიკებით, მისივე უტოპიური ცხოვრებისა და სავნებისაკენ მიმართული შეგრძნებით, მისივე არა ნავარაუდებ და ილუზორულ, არამედ

რეალური შიდა სამყაროდან გადმოღვრილი კანიბალიზმითაც კი. სხვა სიტყვებით, თეატრი უნდა მიისწრაფოდეს, ნებისმიერი ხერხით ეპოქაში დააყენოს არა მხოლოდ გარე სამყაროს ობიექტური და ხელმისაწვდომი აღწერის ყველა ასპექტი. არამედ შიგა სამყაროც. ე. ი. მეტაფიზიკურად განხილული ადამიანიც. ჩვენი აზრით, მხოლოდ ამგვარად თუ იქნებოდა შესაძლებელი თეატრში ხელახლა დაგვესვა საკითხი წარმოსახვის შესახებ. არც იუმორი, არც პოეზია, არც წარმოსახვა არაფერს ნიშნავს, თუ მათ ვერ შესძლეს — ანარქიული რღვევის საშუალებით, რომელიც ქმნის ფორმათა განსაკუთრებულ სიუჟეტს, რისგანაც შედგება საკუთრივ სპექტაკლი. — ნამდვილად დააყენონ ეპოქაში თავად ადამიანი, მისი წარმოდგენები რეალობაზე და მისი პოეტური ადგილი თვით ამ რეალობაში.

მაგრამ განვიხილოთ თეატრი, როგორც დამხმარე ფსიქოლოგიური ან მორალური ფუნქციის სახით და გვჯეროდეს, რომ თვით სიზმრები მხოლოდ ჩანაცვლების ფუნქციას წარმოადგენს, — ნიშნავს, დაეაქინოთ როგორც სიზმრის პოეტური სიღრმის მნიშვნელობა, ასევე თეატრისა. თუ თეატრი სიზმრების მსგავსად სისხლისმსმელია და არაადამიანური. გამოდის, რომ იგი მზადაა წავიდეს კიდევ უფრო წინ. რათა გვიჩვენოს და ჩვენში ურყევად დააფუძნოს აზრი მუდმივ კონფლიქტზე, კრუნჩხვებსა და გაშმაგებაზე, რომელშიც წამიერად და გარკვევით გადის ჩვენი ცხოვრება, რომელშიც მალდება თავად ქმნილება და წინ აღუდგება ჩვენს საიმედოდ ორგანიზებულ არსებათა მდგომარეობას. — რათა კონკრეტული და რეალური სახით ვააგრძელოს მეტაფიზიკური იდეები ზოგიერთი იგავისა, რომელთა უღმობლობა და ენერგია საკმარისია რიგ არსებით პრინციპებში ცხოვრების საწყისისა და შინაარსის გამოსავლენად.

რამდენადაც ეს ასეა, ადვილი დასანახია, რომ არსებობის ფუნქციონირებულ პრინციპებთან სიხლოვის წყალობით. თავისი ენერგიის მასზე პოეტურად გადამცემმა, თეატრის ამ გაიშვლებულმა ენამ, — ენამ არა უბრალოდ შესაძლებელმა, არამედ რეალურმა, — ადამიანის ნერვული მაგნეტიზმის გამოყენების წყალობით, ხელოვნებისა და მეტყველების ჩვეულებრივი საზღვრების გადალახვით უნდა უზრუნველყოს აქტიური, ე. ი. მაგიური რეალიზაცია — ჭეშმარიტ ნიშნებში. — ერთგვარი ტოტალური შემოქმედებისა, რომელშიც ადამიანს ისლა დარჩება, დაიკავოს თავისი ადგილი სიზმრებსა და მოვლენებს შორის.

თემატიკა:

საუბარია არა იმაზე, რომ ტრანსცენდენტული კოსმიური საზრუნავით საშინლად გადაღალოთ მაყურებელი. რასაკვირველია, არსებობს აზრისა და მოქმედების სიღრმისეული გასაღებები, რო-

მელთა გამოყენებითაც შეიძლება მთელი სპექტაკლის წაკითხვა; მაგრამ ეს არავითარ შემთხვევაში არ ეხება და საერთოდ არ აინტერესებს მაყურებელს, თუმც მათი არსებობა ჭეშმარიტად აუცილებელია — ეს კი ჩვენ ნამდვილად გვეხება.

სპექტაკლი:

ყოველი სპექტაკლი შეიცავს ნებისმიერი მაყურებლისათვის ნისახვდომ, რაღაც ფიზიკურ და ობიექტურ ელემენტს. ეს არის შეძახილები, ჩივილები, უღეკარი გამოცხადებები, მოულოდნელობები, ყოველგვარი ტიპის თეატრალური ტრიუკები, კოსტუმების ჯადოსნური სლამაზე, რომელთა იდეა გარკვეული რიტუალური მოდელისგანაა ნასესხები, შუქების ნათება, ხმის უღერადი მშვენიერება, პარმონიის მომნიბვლელობა, მუსიკის მღელვარე ჰანგები, საგანთა ფერები, ყველასათვის ნაცნობ მოძრაობათა ფიზიკური რიტმი, ახალ და მოულოდნელ საგანთა რეალური გამოჩენა, ნიბები, გოლიათა მანეკენები, შუქის უეცარი ვარდნები, მისი სითბოსა და საცივის შეგრძნების გამომწვევი ფიზიკური გავლენა და სხვა ამგვარი.

დადგმა:

სწორედ დადგმის გარშემო — განხილული არა როგორც, უბრალოდ, ტექსტის გარდატეხა სცენაზე. არამედ მიღებული უფრო ყოველგვარი თეატრალური შემოქმედების ამოსავალ წერტილად — ყალიბდება თეატრის ტიპიური ენა. და სწორედ ასეთი ენის მიღების და მისი გამოყენების უნარის წყალობით მოელება ბოლო აღზრინდელ დაყოფას ავტორად და დამდგმელად. ნაცვლად ამისა კი წარსდგება ერთიანი შემოქმედი, რომელიც თავისთავზე აიღებს პასუხისმგებლობას, როგორც სპექტაკლზე, ისე მოქმედებაზე.

სცენის ენა:

საუბარი ეხება არა დანაწევრებული მეტყველებრს დათრგუნვას, არამედ მხოლოდ იმას, რომ წარმოსათქმელ სიტყვებს მიეცეს ისეთივე მნიშვნელობა, როგორც მათ აქვთ სიზმარში.

დანარჩენ შემთხვევაში, ამ ენის ჩასაწერად აუცილებელი იქნება მოინახოს ახალი ხერხები, — შეეხება თუ არა ეს ხერხები მუსიკალურ ტრანსკრიბციას, — თუ მოგვიწევს, მივმართოთ რაღაც დაშიფრულ ენას.

ის, რაც შეეხება ნიშნების სიდიადემდე აყვანილ ჩვეულებრავ საგნებს ან საკუთრივ ადამიანის სხეულს, სავსებით ნათლად ჩანს, რომ აქ შეიძლება იეროგლიფური აღნიშვნებით შთაგონება, — და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ეს ნიშნები ისე იწერებოდეს, რომ შესაძლებელი ჰდებოდეს მათი იოლად წაკითხვა და პირველი მოთხოვნისთანავე აღდგენა-განმეორება, — არამედ იმისათვის, რომ სცენაზე მკაფიო და უშუალოდ გასაგები სიმბოლოები შეიქმნას.

სხვა მხრივ, ეს დაშიფრული ენა და ეს მუსიკალური ტრანსკრიბ-

ცია ხმების ჩაწერისათვის სავსებით ფასდაუდებელი საშუალება აღმოჩნდება.

რამდენადაც ამ ენისათვის ნიშანდობლივია სპეციფიკურ ინტონირებაზე გადასვლა, თვით ამ ინტონაციებმა უნდა წარმოქმნან რაღაც პარმონიული წონასწორობა, მეტყველების ეგრეთ წოდებული მეორადი გარდაქმნა, ამასთან, უნდა არსებობდეს პირველი მოთხოვნისთანავე აღდგენის საშუალება.

ზუსტად ასევე, ნიღბების რანგში აყვანილი ათი ათას ერთი გამომეტყველება სახისა, შეიძლება იყოს კატალოგიზირებული და აღნიშვნებდართული; რათა მათ ასევე შეძლონ სცენის ამ კონკრეტული ენის აგებაში უშუალო და სიმბოლური მონაწილეობის მიღება. ამგვარად, ისინი გაცდებიან კერძო ფსიქოლოგიური გამოყენების ფარგლებს.

უფრო მეტიც, ყველა ეს სიმბოლური ქესტი, ეს ნიღბები, ეს პოზები, ეს ცალკეული ან ერთობლივი მოძრაობები, რომელთა უამრავი მნიშვნელობა თეატრის კონკრეტული ენის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს, ემოციებზე დაფუძნებული ანდა თვითნებურად შეკრებილი მეტყველი ქესტები, დამოკიდებულებები, რიტმებისა და ხმების უწესრიგო დახვავება ორმაგდება და მრავლდება ყველა იმპულსური ქესტის შინაგანი სუნთქვით წარმოქმნილი რაღაც ანარეკლი ქესტებითა და დამოკიდებულებებით, ყველა შეუმდგარი დამოკიდებულებით, სულსა და მეტყველების ყველა შეცდომით, რომლებშიც მკლავდება ის, რასაც შეიძლება მეტყველების უძღურება ეწოდოს: ამგვარად, გროვდება გამოხატვის გასაოცარი სიმდიდრე, რომელთანაც დროდადრო კავშირს არ დავაყოფებთ.

გარდა ამისა, არსებობს მუსიკის კონკრეტული იდეაც, რომელშიაც ხმები გამოდიან მსგავსად პერსონაჟებისა; პარმონიები იხლიჩება შუაზე და ზუსტ სიტყვიერ ჩართვათა შორის იკარგება.

ერთი მეტყველი ხერხიდან მეორემდე იქმნება ურთიერთთანაფარდობა და ურთიერთმოქმედების დონეები; იგივე ემართება განათებასაც, რომელსაც თავისთავად არ შეუძლია განსაზღვრული ინტელექტუალური აზრი იქონიოს.

მუსიკალური ინსტრუმენტები:

გამოიყენება ფუნქციონალურად და ასევე, საერთო გაფორმების ნაწილს წარმოადგენს.

ამას გარდა, მაყურებლის მგრძნობელობაზე მათივე გრძნობის ორგანოების მეშვეობით უშუალო და ღრმა ზემოქმედების აუცილებლობა ვგაიძულებს. ბგერის ასპექტშიც ვეძებოთ ხმისა და მისი ვიბრაციის აბსოლუტურად უჩვეულო თვისებები, — თვისებები, რომლებსაც არ ფლობს თანამედროვე მუსიკალური ინსტრუმენტები, ვვიბიძგებს ძველებური და მივიწყებული ინსტრუმენტების გამოყენების ან ახლის შექმნისაკენ. ვგაიძულებს, აგრეთვე, მუსი-

კის სფეროს გარეთ ვეძებოთ ისეთი ინსტრუმენტები და აპარატები, რომელთაც სპეციალური შენაღობების გამოყენების და მეტალეზის ხელახალი შეერთების შემწეობით უნარი აქვთ აითვისონ ქლერადობის ახალი დიაპაზონი და მიადწიონ აუტანელი, გამკინავი ხმებისა და ხმაურების შექმნას.

უშპი — განათების ხელსაწყოები:

განათების ხელსაწყოები, რომლებიც დღეისათვის გამოიყენება თეატრებში, შემდეგისათვის საკმარისად აღარ ჩაითვლება. უხდა ჩატარდეს ადამიანის სულზე სინათლის განსაკუთრებული ზემოქმედების გამოკვლევა, სულზე, რომელიც თამაშშია ჩათრეული, მსგავსად სინათლის ვარიაციების შედეგისა; აუცილებელია, მოიძებნოს განათების ახალი საშუალებები — ტალღების, დიდი ზედაპირების ან ცეცხლოვანი ისრების ჩხვლეტების მსგავსი. მთლიანადაა გადასახედი დღევანდელი განათების ხელსაწყოთა ხელმისაწვდომ ფერთა გამა. იმისათვის, რომ სინათლის ტონის განსაზღვრულ ხარისხს მივადწიოთ, აუცილებელია, განათებაში ხელახლა შევიტანოთ სინტიფის, სიმკვრივის, გაუმჭვირვალობის ელემენტები, რათა გამოვიწვიოთ სითბოს, სიცივის, რისხვის, შიშის და სხვა მსგავსი შეგრძნებები.

კოსტუმი:

ის, რაც შეეხება კოსტუმს — სულაც არ ვფიქრობთ, თითქოს შესაძლებელია, არსებობდეს რაღაც ყველასათვის საერთო თეატრალური კოსტუმის ტიპი, ერთნაირი ყველა პიესისათვის, — საჭიროა, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, თავიდან აცილებულ იქნას თანამედროვე კოსტუმი. ეს აუცილებელია არა სიძველეთა ცრურწმენული და ფეტიშური სიყვარულის გამო, არამედ, რადგანაც აბსოლუტურად ნათელია, რომ ზოგიერთი კოსტუმი, რომელმაც იარსება ათასწლეულები და რიტუალური დანიშნულება გააჩნია — თუმცა, რაღაც მომენტში წარმოადგენდა მხოლოდ თავის ეპოქას, ინარჩუნებს ჩვენთვის სილამაზეს მათ წარმომშობ ტრადიციებთან სიახლოვისდა გამო.

სცენა — დარბაზი:

ჩვენ თავიდან ვიცილებთ სცენასა და დარბაზს და ვცვლით მათ ერთიანი სივრცით, რომელსაც არ ექნება რაღაც ტიხრები, — ეს სივრცე ნამდვილი მოქმედების თეატრად იქცევა. ხდება პირდაპირი კავშირების აღდგენა სპექტაკლსა და მაყურებელს შორის, მაყურებელს და მსახიობს შორის, რადგანაც მაყურებელი აქ მოქმედების შუაგულშია, რომელიც საბურველში ხვევს მას და წარუშლელ კვალს ტოვებს მასში. საბურველში გახვევა კი თვით დარბაზის კონფიგურაციის წყალობით ხდება.

სწორედ ამიტომ, ვთმობთ რა დღეს არსებულ თეატრალურ დარბაზებს, მიჯაშურებთ რომელიღაც ანგარს ან ფარდულს და მოვი-

თხოვთ მის გადაკეთებას იმ ხერხებით, რომელთა გამოყენებამაც მიაღწია მწვერვალს ეკლესიათა და წმინდა ადგილთა არქიტექტურაში, მსგავსად დიადი ტიბეტის ზოგიერთი ტაძრისა.

ასეთი კონსტრუქციის შიგნით დაცული უნდა იქნას სიმაღლისა და სიღრმის განსაკუთრებული პროპორციები. დარბაზს ქმნის ყოველგვარი მორთულობისგან თავისუფალი ოთხი კედელი, მაყურებელი ზის დარბაზის ცენტრში, ქვევით, სკამებზე, რომლებიც სპექტაკლის მსვლელობის შესაბამისად იძლევა გადაადგილებისა და ღერძის გარშემო ტრიალის საშუალებას. სცენის არარსებობა მოგვცემს დარბაზის ოთხივე კუთხით მოქმედების თავისუფლად გაშლის შესაძლებლობას. მსახიობთათვის და დარბაზის ოთხ კარდინალურ წერტილში მოქმედებისათვის განსაკუთრებული ადგილებია ადგილის წინებულში. მოქმედება იმლება კირით შეთეთრებული კედლების ფონზე, რომელთაც უნდა შთანთქან სინათლე. დარბაზის მთელ პერიმეტრზე მოწყობილია გალერეები, რომელთა მსგავსიც ზოგიერთი პრიმიტივისტი მხატვრის ტილოზე თუ გვინახავს. ეს გალერეები უფლებას აძლევს მსახიობებს, ნებისმიერ აუცილებელ შემთხვევაში გადაადგილდნენ დარბაზის ერთი წერტილიდან მეორეში, მოქმედება კი შეიძლება განვითარდეს პერსპექტივის ყველა დონეზე და ყველა რაკურსში — სიმაღლეზე და სიღრმეში. ყვირილი შემდგომი გაძლიერებებითა და მოდულაციებით შეიძლება გადაიცეს დარბაზის ერთი ბოლოდან მეორე ბოლოში. მოქმედება დამთავრებს თავის წრეს, გაავლებს თავის ტრაექტორიას ერთი დონიდან მეორეზე, ერთი წერტილიდან მეორემდე, უეცრად წარმოიქმნება რაღაც პაროქსიზმები, ისინი ხანძრის მსგავსად იფეთქებენ სხვადასხვა ადგილებში; და სპექტაკლის, როგორც ჭეშმარიტი ილუზიის არსი, ისევე როგორც პირდაპირი და უშუალო მოქმედების გავლენა მაყურებელზე, არ იქნება ლიტონი სიტყვა. რადგანაც სივრცეში ასეთი გაფართოებული მოქმედება გვაიძულებს, ერთი სცენის განათებისა და განათების სხვადასხვა საშუალების გამოყენებით მოვიცვათ როგორც მაყურებელი, ასევე პერსონაჟები; მრავალ ერთდროულ მოქმედებას, ერთი დამიჯვე მოქმედების მრავალ ფაზას, სადაც სკის შიგნით ფუტკრებივით ერთმანეთზე გადაჯაჭვული პერსონაჟები ერთად განიცდიან სიტუაციით გამოწვეულ ყველა დარტყმას, სტიქიისა და ქარიშხლის გარეგანი დარტყმების მსგავსს, — ექნება შესატყვისი ფიზიკური საშუალებები, რომლებიც შექმნის ნათების, ქექა-ქუხილის, ან ქარის განსახლვრულ ეფექტებს, რომელთა შემოქმედებასაც თავად მაყურებელიც შეიგრძნობს.

ამასთან, ყოველთვის აუცილებელია, შენარჩუნებულ იქნას რაღაც ცენტრალური ადგილი — იგი არ უნდა წარმოადგენდეს სცენას პირდაპირი გაგებით, მაგრამ მოქმედებას უნდა აძლევდეს სხვადასხვა ფრაგმენტიდან კვლავაც ერთად შეყრისა და შეკვრის საშუალებას, როდესაც ამას საჭიროება მოითხოვს.

საგნები ნიღბები — აქსესუარები:

მანეკენები, ვეება ნიღბები, თავისებური ფორმის საგნები ისეთივე უფლებით მიიღებენ მონაწილეობას სპექტაკლში; როგორც სიტყვიერი სახეები. ამით მოხდება ხაზგასმა ყოველი სახისა და ყოველი გამომეტყველების კონკრეტული მხარისა. ყოველივე ამის გასაკეთებლად ხივთები, რომლებიც ჩვეულებრივ ითხოვენ რეალურ წარმოდგენას, შეუმჩნეველად უნდა შეიცვალოს ან დაიძალოს.

დეკორაციები:

საერთოდ, არ უნდა იყოს არავითარი დეკორაცია. მათ ფუნქციონათა განმხორციელებლად საკმარისია იეროგლიფური პერსონაჟები, რიტუალური კოსტუმები, გრიგალში მეფე ლირის წვერის გამომხატველი ათმეტრიანი მანეკენები, ადამიანის სიმაღლის მუსიკალური ინსტრუმენტები, უცნობი ფორმისა და დანიშნულების საგნები.

აქტუალობა:

შესაძლოა ძიებანი: ეს ხომ თეატრია, ცხოვრების, მდგომარეობისა და აქტუალური ზრუნვისგან შორს მდგომი. დიახ! — აქტუალობისა და მოვლენებისგან. მაგრამ არა იმისგან, რაც სიღრმისეულია ჩვენს დარბში. დარდი, რომელიც ერთეულების ხვედრია! რაბბი სიმეონის ცეცხლივით მწველი ამბავიც „ზოპარიდან“ ხომ ასევე აქტუალურად მწველია.

ნაწარმოებები:

ჩვენ არ ვითამაშებთ დაწერილი პიესების მიხედვით, მაგრამ შევეცდებით, შევექმნათ დადგმა ცნობილი თემების, ფაქტების ან ნაწარმოებების ირგვლივ. ბუნება და თვით დარბაზის მოწყობა ნამდვილ სანახაობას ითხოვს, და არ იარსებებს თემა — როგორი ფართოც არ უნდა გვეჩვენებოდეს იგი — რომელიც აკრძალული გახდებოდა ჩვენთვის.

სამატალი:

საჭიროა, ავალორძინოთ იდეა ყოველსიმომცველი სანახაობისა. პრობლემა მდგომარეობს იმაში, რომ ვაიძულოთ ავალაპარაკოთ, გაველინოთ, მოვაწყოთ სივრცე; ეს წააგავს ნაკადულებს ან ხრამებს პიტალო კლდეების ერთიან კედელზე, — აქედან უცაბედად იბადება გეიზერები ან ყვავილების თაიგულები.

მსახიობი:

მსახიობი — ეს ერთდროულად პირველხარისხოვანი მნიშვნელობის ელემენტიცაა, რამეთუ მისი თამაშის სიმართლენება დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატება, — და პასიური. ნეიტრალური ელემენტიც, რამდენადაც მას სრულიად ეკრძალება ყოველგვარი პირადი ინციტივის გამოვლენა. სხვაგვარად, ეს არის სფერო, სადაც არ არსებობს მკაფიო წესები; და მსახიობს, რომელსაც მო-



ეთხოვება მხოლოდ უბრალო უნარი ქვითინის გამოწვევისა, და მისი მხარის, ვინც უნდა შეძლოს წარმოთქმა მონოლოგისა პირადი მონათხრობისათ, ძვეს მთელი უფსკრული, რომელიც განასხვავებს ადამიანს ინსტრუმენტისაგან.

განმარტება:

სპექტაკლი, ენის მსგავსად, უნდა იყოს თავიდან ბოლომდე დაზოგადებული. სწორედ ამის მეოხებით მასში არ იქნება არც ერთი ტყუილად დაკარგული მოძრაობა, ყველა მოძრაობა აღმოჩნდება დამოკიდებული ერთ რიტმზე და რადგანაც ყოველი პერსონაჟი იქნება უკიდურესობამდე ტიპიზირებული, მისი ფესტიკულაცია, მისი გარეგნული სახე, მისი კოსტუმი ნამდვილად დამაჯერებლად გამოვლენდება — ისევე, როგორც მახასიათებლები სინათლისა.

კინო:

არსებულის უხეშო, ვიზუალურ განსახიერებას თეატრი, თავისი პიეზისის წყალობით, უპირისპირებს არარსებულ სახეებს. სხვაგვარად, მოქმედების თვალსაზრისით, შეუძლებელია შევადაროთ კინემატოგრაფიული სახე, რომელიც როგორი პოეტურიც არ უნდა იყოს, მაინც შეზღუდულია გადაღებული ფირით, — და თეატრალური სახე, რომელიც ცხოვრების ყველა მოთხოვნილებას ექვემდებარება.

სისასტიკა:

თეატრი შეუძლებელია სისასტიკის განსაზღვრული ელემენტის გარეშე, რომელიც სპექტაკლის საფუძველში ძვეს. გადაგვარების იმ მდგომარეობაში, რომელშიაც ვიმყოფებით, შეიძლება ვაიძულოთ მეტაფიზიკა შევიდეს სულში მხოლოდ კანის გავლით.

მაშობელი:

პირველ რიგში მთავარია, რომ ეს თეატრი დაიბადოს.

პროგრამა:

სცენაზე დავდგამთ ტექსტთან ანგარიშგაწევის გარეშე:

1. შექსპირის ეპოქის ნაწარმოებების დამუშავებას, რომელიც მთლიანად უპასუხებს გონების დღევანდელ აფორიაქებულ მდგომარეობას; ეს იქნება ან შექსპირული აპოკრიფი, „არდენი ფივერს-კემელის“ მსგავსი ან იმავე ეპოქის სულ სხვა პიესა.
2. უკიდურესად პოეტური თავისუფლების მქონე პიესას, რომელიც ეკუთვნის ლონ-პოლ ფარგის კალამს.
3. ნაწყვეტს „ზოპარიდან“: რაბბი სიმეონის ამბავს, რომელიც ფლობს მარად თანმხლებ ძალასა და ზანძრის სისასტიკეს.
4. არქივების საფუძველზე შექმნილ, ეროტიზმისა და სისასტიკის ახალი იდეების მატარებელ „ლურჯი წვერის“ ამბავს.
5. იერუსალიმის აღებას, ბიბლიისა და თანამედროვე ისტორიის საფუძველზე; აქ დაღვრილი სისხლის წითელ ფერთან ერთად სულელებში ისეთი თავდავიწყებისა და პანიკის შეგრძნებით, რომე-

ღრც უნდა გამოსჭვიოდეს ყველაფერში განათებაშიც კი. მეორეს მხრივ, აქ წარდგება წინასწარმეტყველთა მეტაფიზიკური კამათები ყველა იმ ინტელექტუალური წუხილით, რომელსაც ისინი ქმნიან და რომელთა გამოძახილი ფიზიკურად აღიბეჭდება მეფეზე, ტაძარზე, ხალხსა და მოვლენებზე.

6. მარკიზ დე სადის ნოველას, სადაც ეროტიზმი იქნება შერეული, წარმოდგენილი ალეგორიულად და გადაცმულად; ეს ყველაფერი განვითარდება სისასტიკის მძვინვარე ექსტერიორიზაციისა და სხვა დანარჩენის დაფარვის ხარჯზე.

7. ერთ ან რამდენიმე რომანტიულ მელოდრამას, რომელთა არასარწმუნოობა პოეზიის აქტიური და კონკრეტული ელემენტი გახდება.

8. ბიუხნერის „ვიოცეკს“ — ჩვენს საკუთარ პრინციპებთან წინააღმდეგობის ყინის გამო და მაგალითის სახით იმისა, თუ რა შეიძლება ამოვიღოთ ზუსტი ტექსტიდან სცენისათვის.

9. ელიზაბეტისეული თეატრის ნაწარმოებებს, რომელიც თავისუფალია კონკრეტული ტექსტისაგან და რომლისაგანაც ვინარჩუნებთ მხოლოდ უაზრო მორთულობებსა და ტანსაცმელს, სიტუაციებს, პერსონაჟებს და მოქმედებას.

თარგმნა თამუნა ნოსელიძემ.

რეჟისორთა ნოვატორული ხმარებები

ეს წერილი ეხება ცნობილ რეჟისორთა იმ ნოვატორულ ხერხებს, რომლებმაც გარკვეულწილად იმოქმედეს საქართველოში საოპერო ხელოვნების განვითარების პროცესზე.

კოტე მარჯანიშვილი

ჩვენ ვეყრდნობით თეატრმცოდნე ე. გუგუშვილის მოსაზრებას, კ. მარჯანიშვილი თანამედროვე რეჟისურის ერთ-ერთი ფუძემდებელია, რომელმაც განსაზღვრა თანამედროვე თეატრის გზები, მის რეჟისორულ ძიებებში მთავარი იყო რეალისტური, სადღესასწაულო, სიცოცხლისუნარიანი ხელოვნება, და პირველ პლანზე წამოწეული მსახიობი — სცენური სიმართლის მატარებელი. მარჯანიშვილი გატაცებული იყო პანტომიმით, მუშაობდა დრამაში, ოპერასა და ოპერეტაში.

სამსახიობო შესრულების რეალიზმში მარჯანიშვილისათვის გახდა თეატრალური ხელოვნების ერთადერთი ჰუმანიტეტა; თეატრის საიდუმლოებათა გახსნის გზის საფუძველი.

ლუნაჩარსკი წერს: „სამხრეთელი, ქართული ტემპერამენტით, მან რუსულ თეატრში პირველმა შემოიტანა უდიდესი სიცოცხლისმოყვარეობა, ნათელი ფერები, რეალურობა“.

მარჯანიშვილის სპექტაკლები გამოირჩეოდა პლასტიკური გამოხატულებით. ცეკვა, მოძრაობა იზადებოდა მთელი სპექტაკლის მოვლენათა ლოგიკიდან. იგი ქმნიდა სინთეზურ სპექტაკლებს.

თავად რეჟისორი ასე ამბობდა: „ჩემს „ბოკაჩოში“ მხიარულად მიღმის ის მხნე თეატრი, რომელიც მთელი ჩემი თეატრალური ცხოვრების მანძილზე შელანდებოდა“. მის სპექტაკლებში დიდ როლს თამაშობდა მუსიკა. მარჯანიშვილი დგამდა ოფენბახის ოპერეტებს:

„შშვენიერი ელენე“ და „ღამურა“, აპირებდა ფალიაშვილის „ახესალომ და ეთერის“ დადგმას დიდი თეატრის სცენაზე. მის მიერ განხორციელებული კ. გუცკოვის „ურიელ აკოსტა“, შექსპირის „ჰამლეტი“, ლოპე დე ვეგას „ფუნტე ოვხუნა“ ქართული თეატრის აღორძინების ეტაპად იქცა, იმ სკოლად, რომელიც ქართული საოპერო თეატრის საფუძველია.

სანდრო ახმეტელი

სანდრო ახმეტელის შემოქმედების მკვლევართა ნ. ურუშაძისა და მ. კალანდარიშვილის შრომებზე დაყრდნობით, ვცდილობთ გამოავლინოთ ამ რეჟისორისთვის დამახასიათებელი ყველაზე გამოკვეთილი ხერხები — „ახმეტელი თავის თავში ყოველთვის რაღაც მოულოდნელობას შეიცავდა. იწვოდა და ეძიებდა ახალს გერ უცნობს, არაჩვეულებრივს. მან გადადგა კიდევ ერთი ნაბიჯი თეატრის თანამედროვეობასთან დაახლოებისაკენ. რეჟისორმა მხატვარ ი. გამრეკელთან ერთად ვირტუოზული გამოგონებლობა გამოავლინა“ (მ. კალანდარიშვილი — ქართული თეატრის ძირითადი მიმართულებანი „სადისერტაციო მაცნე“, თბილისი, 1993).

რეჟისორ-ნოვატორის შემოქმედებას პეროიკული რომანტიზმი ახასიათებს. იგი ებრძოდა მოძველებულს და ეძებდა თანამედროვეობის ისეთ ფორმებს, რომლებიც სცენაზე დინამიკასა და ტემპს ასახავდა.

ახმეტელის სპექტაკლები სტიმული გახდა როგორც რეჟისორებისათვის, ას-

ევე მსახიობებისათვის. მათ დიდი გავლენა იქონიეს საოპერო თეატრის რეპერტუარზე. აღსანიშნავია რეჟისორის მიერ მასობრივი სცენების გადაწყვეტა, რომლებიც განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენდა მყურებელზე. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მასობრივი სცენების გადაწყვეტა თბილისის საოპერო თეატრში დღემდე პრობლემას წარმოადგენს.

დამიბრია ალექსიძე

რომანტიზმი, ამალელებულობა, სცენათა კონტრასტულობა ახასიათებდა დ. ალექსიძის დადგმებს. უსაზღვროდ მუსიკალური რეჟისორი რეპეტიციებზე ნაწარმოების მუსიკალური ინტერპრეტაციის თანავტორი ხდებოდა. საოპერო სპექტაკლის დირიჟორი მუსიკის „გაგების“ დამხმარედ იქცეოდა, თვითონ კი ენმარებოდა დირიჟორს მუსიკა „დაენახა“ ცოცხალ სცენურ სახეებში — ქმედებაში. ალექსიძის მიზანი ოპერების დადგმისას იყო „რეჟისორისა და დირიჟორის შვიდრო თანამშრომლობის მიღწევა“. მას უნდოდა მათი შემოქმედება ყოფილიყო პარაზონული, გამოველინა შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. იგი მოითხოვდა ქმედით, ემოციურ სიმღერას პლასტიკის მეშვეობით. მსახიობს უნდა გაეგლო გრძნობათა მდგომარეობის ყველა გრადაცია. ნებისმიერი რეპეტიცია აღსავსე იყო ახალი სცენური ამოცანებით, რომლებიც შთააგონებდა მსახიობებს.

მიხეილ თუმანიშვილი.

რეჟისორ-ნოვატორის მიხეილ თუმანიშვილის შემოქმედებაზე დიდი გავლენა იქონია მეიერხოლდისა და ვახტანგოვის რეჟისურამ.

რეჟისორს განსაკუთრებით აღლეგებდა და მოსწონდა ძეფირელის საოპერო

დადგმები, იტალიელი მომღერლები, დირიჟორები და დეკორატორები. ოპერის დადგმების ეტალონად თუმანიშვილი თვლიდა იტალიური ოპერების ძეფირელისეულ დადგმებს, სადაც იტალიელი მომღერლები მღერიან და ურთულესი პარტიები ადვილადაა დაძლეული მოძრაობაში. თუმანიშვილის აზრით, საოპერო რეჟისორი აუცილებლად მუსიკოსი-რეჟისორი უნდა იყოს, რომელიც პარტიტურას ფლობს. თუმანიშვილის მოთხოვნები მსახიობ-მომღერლის მიმართ ძალიან მკაცრია: მომღერალი უნდა იყოს დაუფლებელი მსახიობის ოსტატობას, პლასტიკას სიმღერასთან კომპლექსში. რეჟისორი გამონაკლისს უშვებს მხოლოდ იმ მომღერლებისთვის, კისაც უიშვიათესი ვოკალური მონაცემები აქვთ. გამოვეყოფთ რეჟისორ მ. თუმანიშვილის ზოგიერთ ძირითად მოთხოვნას, რომელსაც იგი უყენებს დრამატულ მსახიობებს, საოპერო მომღერლებს და თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებს:

1. სცენაზე „სიმართლის“ შეგარძნება და ცნობილი სტანისლავესკისეული ფორმულის „მჯერა-არმჯერა“ მისეული გადაწყვეტა.
 2. თვითკონტროლი შემოქმედებითი ძიებების ყველაზე აქტიურ პროცესში და გამომსახველობითი საშუალებების მოძიება.
 3. დღევანდელი დღის ანარეკლი — რიტმი, სივრცე.
 4. იმპროვიზაცია რეპეტიციების დროს, მსახიობის სრული თავისუფლება, ამასთან, რეჟისორი თუმანიშვილი ავლენს მომღერლის ინტუიციას და ქვეცნობიერს, ენმარება მსახიობს თვითონ შექმნას სახე თავის გრძნობათა სამყაროში.
- ყველაზე მთავარი რეჟისორის შემოქმედებითი ძიებებში არის ქმედითი ანა-

ლზის მეთოდი და ახალი სარეპერტივო ხერხების ძიება მუშაობის პროცესში. „მსახიობი სამყაროს უნდა აღიქვამდეს შემოქმედის თვლით, დააკვირდეს, შეაგროვოს, თავის თავში, წარმოსახვაში გაატაროს და ყოველივე ეს გადასცეს სხვას“.

რეჟისორის ყველა ეს მოთხოვნა აისახა გათანამედროვებულ საოპერო დადგმებში: ფალიაშვილის „ახალსომ და ეთერი“, მოცარტის „დონ ჟუანი“, ვერდის „ბალ-მასკარადი“, რომლებიც გამოირჩევიან პლასტიურობით, დინამიურობით, შესანიშნავი სცენოგრაფიით, ნიჭიერი სამსახიობო შესრულებით (მაია თომაძე, ალექო ხომერიკი, პაატა ბურჭულაძე, ნაირა გლუნჩაძე).

ფრანკო ძეფირელი.

თეატრ „ლა სკალას“ მოსკოვში გასტროლების დროს, რეპერტივისა და სპექტაკლზე დასწრების შემდეგ, შესაძლებელი გახდა იმ ძირითადი მოთხოვნების მოკლედ ჩამოყალიბება, რომელსაც უყენებს რეჟისორი მომღერლებს, მხატვარს, დეკორატორს, გუნდსა და გამნათებელს. სპექტაკლს დირიჟორობდა ლ. მიაზელი. შესანიშნავი დადგმა ალაფროვანებდა მაყურებელს ზეაწეულობით, მასშტაბურობით, კოსტუმებისა და დეკორაციების ფერდოვნებით, რომელიც მიესადაგებოდა პუჩინის მდიდარ მუსიკას. ფანჯრის ფარდებიც კი მუსიკალური ფრაზის შესაბამისად ირჩეოდა. სცენოგრაფია თვით ძეფირელის ეკუთვნოდა, რომელიც გამოირჩევა მაღალი პროფესიონალიზმით და უდიდესი გამოვნიანითა და მუსიკალობით. სპექტაკლი შექმნილი იყო დირიჟორობით, მომღერალთან მჭიდრო ერთობლიობაში, სადაც მაქსიმალურად იყო გამოყენებული სიმღერის უმაღლესი ვოკალური ტექნიკა, რომელიც წარმოადგენს ერთგვარ სტიმულს როგორც დიდი მასშტაბური სპექტაკ-

ლების, ასევე უნატიფესი მინიატურების შექმნისა.

რეჟისორის მოთხოვნების კონკრეტულად მივლივართ შემდეგ დასკვნებაში:

1. მსახიობის ყოველი ქმედება და ქცევა მხოლოდ მუსიკას ექვემდებარება.

2. სხეულის პლასტიკური ფლობა (განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა, ასე ვთქვათ, „მოლაპარაკე“ ხელებს).

3. მსახიობის ოსტატობა (შესრულების სიმსუბუქე, სპექტაკლის შინაგანი ტემპო-რიტმის შენარჩუნება, დუეტში მომღერალი პარტნიორის მოსმენა).

4. შენარჩუნებულია მუსიკის სულიერი სილამაზე, ამაღლებული სიმღერა უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებს შემსრულებელსაც და მომღერალსაც. დამყარებულია უკუკავშირი მსმენელთან.

5. სიმღერის პროცესში იბადება პარტნიორის, დირიჟორის და სპექტაკლის მიმართ სიყვარული.

6. დირიჟორის მთელი ნიუანსირება რეჟისორის მიზანსცენებს ემთხვევა. ისინი (თანაბარი სიმსუბუქით მღერიან ყველა მდგომარეობაში: მოძრაობისას, ფარიკაობისას, წოლისას და მოკეცილ მდგომარეობაშიც კი).

7. რეჟისორის მთავარი ამოცანაა მი-აღწიოს ქმედით სიმღერას და ამით შექმნას დინამიური სპექტაკლი. უდიდესი ადგილი ეთმობა მასობრივ სცენებს, გუნდს და მიმისტებს. გუნდის ყოველ მსახიობს ეძლევა თავისი სცენური ამოცანა, რომელიც გამოიხატება სიმღერაში, პლასტიკასა და გრაფიკაში.

8. განათება სრულ პარმონიაშია მუსიკასთან, ორკესტრის უნატიფესი ფერები აირეკლება სცენურ განათებაში, კოსტუმებში. კოსტუმების ფერი და ფაქტურა შეესაბამება მუსიკალურ სახეს, რაც უდავოდ ეხმარება მომღერალს შესასრულოს თავისი პარტია.

სექტაკლში არ არის „გაქცევებელი“ სცენები, არ ირღვევა მისი ტემპო-რიტმი.

„ლა სკალას“ დასის სექტაკლებში საქვეყნოდ ცნობილ მომღერლებთან მიღრელა ფრენის, გენა დიმიტროვას, ნიკოლო მარტინუჩის გვერდით მღეროდნენ სრულიად ახალგაზრდა შემსრულებლები, რომლებიც ხშირად არცეი ფლობდნენ ზემოაღნიშნულ ვოკალურ მონაცემებს, მაგრამ მათი თამაში და სიმღერა ხიბლავდა მაყურებელს.

ქართველი მომღერლებისთვის თანხმივანთა და ხმოვანთა ფონეტიკური მსგავსების გამო ახლობელია იტალიური მუსიკა, იტალიური ვოკალური სკოლა და ენა. ამიტომაც, ბევრი ქართველი მომღერალი იტალიაში გასტროლების ან სტაჟირების პერიოდში წარმატებით ითვისებს იტალიურ ენას, შესრულების მანერას — ვ. სარაჯიშვილი, ს. ინაშვილი, ზ. ანჯაფარიძე, ნ. ანდლულაძე, ზ. სოტკილავე, პ. ბურჭულაძე, ა. ხომერიკი, დ. ჭყონია, თ. გუგუშვილი.

ბორის პოკროვსკი

თანამედროვე მსოფლიო მუსიკალური თეატრის უდიდესი მოღვაწე ბორის პოკროვსკი ითვლება ერთ-ერთ პირველ საოპერო რეჟისორად, რომელმაც შეისწავლა ნოვატორულ ძიებებსა და წარსულის ტრადიციებს შორის არსებული ურთულესი დიალექტიკური კავშირები. ამ რეჟისორის უმთავრესი ამოცანაა გახსნას ავტორის ჩანაფიქრი შთამბეჭდავი ნათელი სცენური სახეებით. მისი აზრით, რეჟისორს მუსიკაში უნდა ესმოდეს ქმედება და ფანტაზია უნდა გამომდინარეობდეს მუსიკალური დრამატურგიიდან. თვით რეჟისორი კარგად ფლობს პარტიტურას. პოკროვსკის რეჟისურის მთავარი ზერხებია:

1. დირიჟორისა და ოპერის დამდგმელის ერთობლივი მუშაობა.
2. დინამიკა.
3. მელოდიკა.

4. ტემპო-რიტმი.

5. გაჩერებები (პაუზები).

6. ტემბრი, პარმონია, რომლებიც ზეგავლენას ახდენენ ინტონაციაზე, ორგანიზაციას უწყვენ და აფორმებენ ფრაზას, აძლევენ მას შინაარსს.

7. სცენური კომპოზიცია. სცენური სივრცის სამგანზომილებიანი აღქმა განსაზღვრავს მკაცრ და ამავე დროს დრამატულად დაძაბულ სცენურ არქიტექტონიკას.

8. გუნდისათვის საინტერესო დიფერენცირებული შემოქმედებითი ამოცანების პოვნა.

9. თითოეული მომღერლისა და გუნდის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გახსნა. საზივრი ამოცანის წარმოჩენა, რომელიც მუსიკალური დრამატურგიიდან გამომდინარეობს.

10. მუსიკისა და თეატრის ყველა საშუალებათა სინთეზი იძლევა საშემსრულებლო სახეს.

11. დუეტი და ანსამბლი ოპერაში მოქმედებს შეწყვეტა კი არ არის, არამედ სცენური ცხოვრების ეტაპების ფიქსაციაა.

12. ოპერა, პოკროვსკის აზრით, თეატრია, ვინაიდან ამ ხელოვნების საფუძველია დრამატურგია. დრამა კონკრეტულ მოქმედებას გულისხმობს.

13. ინტონაცია. ავტორისა და მომღერალ-შემსრულებლის ინტონაციათა თანაფარდობა განსაზღვრავს საოპერო სექტაკლის მხატვრულ დონეს და მის მიმართულებას. ინტონაცია ჩადებულია მოძრაობაში, ამოსუნთქვაში, მელოდიაში, მეტყველებაში.

ყურადსაღებია, რომ არსებობს ასეთი ცნება — „ვოკალური ინტონაცია“, ბ. ასაფიევი წერს: „მუსიკალური ფრაზის დინამიკა სიმღერის სიმღერით გამოხატვის აზრისა და ემოციის ლოგიკას წარმოადგენს, ახალმა ფსიქიკამ ადამიანებ-

ის ინტონაცია ახალი ხარისხით, ახალი გამომსახველობით გაამდიდრა“. წამყვან საოპერო რეჟისორს აკმაყოფილებს მხოლოდ ოპერის სპექტაკლის თანამედროვე ყდერადობა. მისი სიტყვებით ტრადიცია არ არის შტამში და არც სტერეოტიპების ჩვეულება.

14. რეჟისორის შემოქმედებას ცოცხალი რეალიზმი ახასიათებს.

რეჟისორის ყოველი მოთხოვნა უბიძგებს მსახიობ-მომღერალს იზოვოს „ქმედით“ სიმღერა, რომელსაც მხოლოდ გამოჩენილი დირიჟორები: ა. ტოსკანიანი, გ. ფ. კარაიანი და რ. მუტი აღწევდნენ. სახეთა ხასიათების საფუძველს პირველ რიგში მუსიკა წარმოადგენს.

საჭიროა აღინიშნოს, რომ დიდი თეატრის საოპერო სპექტაკლებში წამყვან პარტიებს მღეროდნენ ქართველი მომღერლები: ზ. ანჯაფარაძე — „აიდა“, მ. ქასრაშვილი და ზ. სოტკილავა — „ოტელო“, მ. ქასრაშვილი — „ტოსკა“, ზ. ბურჭულაძე — „ბორის გოდუნოვი“, ზ. ანჯაფარაძე — „პიკის ქალი“, მ. ქასრაშვილი — „ევგენი ონეგინი“, მ. თომაძე — „ომი და მშვიდობა“, ზ. სოტკილავა — „მთვარის მოტაცება“.

კონსტანტინე სტანისლავსკი.

დიდი სტანისლავსკის როლი დრამატული და საოპერო რეჟისურის ჩამოყალიბებაში. იგი ჩაუღრმავდა მუსიკალური დრამატურგიის შექმნისა და საოპერო შესრულების კანონებს. სტანისლავსკის სისტემის საფუძველზე, მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნეების მიჯნაზე შეიქმნა საოპერო მომღერლის ახალი სკოლა, საოპერო სპექტაკლის აგების ახალი პრინციპები. სტანისლავსკის მუსიკალური განათლება ჰქონდა. თვითონ მონაწილეობდა ოპერეტებში, ვოდვეილებში, ურთიერთობა ჰქონდა ჩაიკოვსკისთან, ტანევეთან, რუბინშტეინთან და სხვა კომპოზიტორებთან. ლუნაჩარსკი წერდა — „სტანისლავსკი გენიალური გემოვნე-

ბით ცდილობდა, რიტმული გაეხსნა ქმედება, ცდილობდა, რომ მუსიკას ემეფა სცენაზე, რომ მხოლოდ მას ემორჩილებინა ადამიანთა სხეულები და სულები. სპექტაკლი „ევგენი ონეგინი“ დიდი რეფორმა იყო, რომელმაც საოპერო ხელოვნების განვითარების ახალი ფურცელი ჩაწერა“.

1. სტანისლავსკი დიდ ყურადღებას უთმობს მიზანსცენების ზუსტ დამუშავებას, რომელიც ყოველთვის მუსიკას, მის ტემპს, რიტმსა და ფაქტურას ეყრდნობა.

2. მსახიობთა და გუნდის ყოველი ქმედების რიტმული ჩანახატი ფიქსირდება რეჟისორის მიერ წინასწარ შემუშავებული მონახაზის მიხედვით.

3. თანდათანობით იზრდება მსახიობ-მომღერლის ოსტატობა.

4. დაწვრილებით იხილება მასობრივი სცენები. გუნდის მსახიობი სერიოზულ შემოქმედებით ამოცანას იღებს.

5. სტანისლავსკი ამუშავებდა ემოციურ და მრავალპლანიან ინტონაციას, საიდანაც იბადებოდა მოქმედების ლოგიკა სცენაზე.

6. რეჟისორი დაყენებით მოითხოვდა სახასიათო ტემბრებს. მაგ.: სპექტაკლი „ბორის გოდუნოვი“ პუშკინს ეძღვნებოდა. სტანისლავსკი მაქსიმალურად ზღუდავდა მსახიობის გარეგნულ ქმედებას და მისი ყურადღება სიტყვაზე ვადაჰქონდა. პუშკინის სიტყვები ამოძრავებდა მოქმედებას. რეჟისორი ანაწილებდა მსახიობის ვოკალურ-სამსახიობო შესაძლებლობებს სცენის კულმინაციის მიხედვით.

ოპერა „კარმენზე“ მუშაობისას სტანისლავსკი ცდილობდა მსახიობს გაეცლო ფიზიკური მდგომარეობის ყველა წახანგი — ნახევრად მთვლემარე, დაღლილი მდგომარეობიდან გახვლებულ ცეკვამდე. ეს იყო მსახიობის უჩვეულოდ პლანა პლანი უახლოვდებოდა ორკესტრს,

სტიკური მზარდი ქმედება, რომელიც თანდათან იტაცებდა ყველა მოქმედ პირსა და მათურებელს.

7. სტანისლავსკი ამტკიცებს, რომ ფსიქიკური ქმედება იგივეა, რაც ფიზიკური, რომ ეს არის „უწყვეტი კავშირი“, „ერთიანი პროცესი“. აქ იგი აღწევს უკუკავშირს, უკუსვლას, ფსიქოლოგიკური კავშირის ერთიანობას.

8. ახალი მნიშვნელოვანი საჭირო ხერხი: იგი სთავაზობდა მსახიობებს 5—10 წუთის განმავლობაში გაველოთ პიესა როლის ყველა საკვანძო მოვლენებით.

9. „ქმედითი სიტყვა“ სტანისლავსკის ახალი ტერმინი იყო.

10. „სიმართლე“ სცენაზე.

მომღერალი ვალდებულია და მას შეუძლია იმღეროს სხეულის ყველა მდგომარეობაში. კარმენს ცეკვა უნდა დაეწყოს ფეხის თითიდან. იგი სთავაზობდა მსახიობს ეცეკვა სკამზე მჯდომარეს, დაბლა დახრით და მაღლა აწევით, ისე რომ ადგილიდან არ ამდგარიყო. შემდგომ ერთი მუხლით სკამზე დაყრდნობით, ადგილზე დგომით. მივებით ტერფებით იატაკს და აკეთეთ, რაც გინდათ. ყველა მოძრაობა, ყველაზე ძლიერი, რიტმული, უცაბედი, ზევით — ქვევით, მარჯვნივ — მარცხნივ. ყველაზე ფართო მოძრაობებით. ახლა დაიწყეთ ცეკვა“. სტანისლავსკიმღმნა აგ მზიქიდე- სედ

3. ფელზენშტეინი

ფელზენშტეინის მიხედვით, „კულინარული ოპერის“ დრო გავიდა. არც შემსრულებლებს, არც მსმენელ მათურებელს აღარ სჯერა საოპერო ქმედების პირობითობის. რეჟისორს ჰქონდა დიდი მოთხოვნები ღირებუროს მიმართ, რომელმაც უნდა შესძლოს მასალის დაძლევის უმაღლესი ხარისხის მიღწევა, რათა მათურებელმა ვერ იგრძნოს ღირებუროს ხელმძღვანელი ფუნქცია. ფელზენშტეინი მოითხოვდა, რომ მომღე-

რალს როლი შეესრულებინა „თითქმის პირველად“, ე. ი. შემსრულებლური იმპროვიზაციით, მთელი პარტიტურის და არა მხოლოდ თავისი როლის ცოდნით. იგივე მოთხოვნებს უყენებს რეჟისორი გუნდის მომღერლებს.

საინტერესოდ ხსნის ფელზენშტეინი დუეტის საკითხს ოპერაში: „მე, სისარულს ვგრძნობ, როცა მომღერალი საკუთარი კონცენტრაციის ან პარტნიორზე კონცენტრაციის შედეგად თვითონვე პოულობს მოძრაობას ან ადგილს, სადაც უნდა იმყოფებოდეს სცენაზე“.

ვხვევოლოდ მეიერხოლოდ

განსაკუთრებით საინტერესოა მეიერხოლოდის მოღვაწეობა საოპერო ეანრში. შევჩერდებით მის მიერ დადგმულ რიპარდ ვაგნერის ოპერაზე „ტრისტან და იზოლდა“, რომელიც მან სანკ-პეტერბურგის თეატრის სცენაზე განახორციელა (ღირებუროი ნაპრაენიკი, მხატვარი შერვაშიძე, ტრისტანის პარტიას ასრულებდა ერშოვი). მეიერხოლოდის პირობები ასე გამოიყურებოდა:

1. ლიბრეტოს წარმატებული, თარგმანი.
 2. ვაგნერის სხვა პარტიტურების და თეატრის თანამედროვე თეორეტიკოსების ტრაქტატების შესწავლა.
- რეჟისორის ძლიერ მოსწონდა ვაგნერის თამამი რეფორმატორული მუსიკა, მაგრამ აღიზიანებდა მისი რემარკები, რომლებიც გაცვეთილად და სენტემენტალურად ეჩვენებოდა.

პარადოქსული სიტუაცია შეიქმნა; დიდი ნოვატორის ოპერები მოძველებულად გამოიყურებოდა სცენაზე. მეიერხოლოდმა კომპოზიციები სხვა კანონებით ააწყო. მოქმედება უნდა განვითარებულიყო ვერტიკალურად და არა სიღრმეში. მან გადაწყვიტა შეეკავშირებინა სცენა, ორკესტრი და დარბაზი. სცენის

წინა პლანი უახლოვდება ორკესტრს, მეორე პლანი უკან იხევდა და მთლიანად ეთმობოდა დეკორატიულ მხატვრობას.

რეჟისორს რადიკალური მოთხოვნები ჰქონდა არა მარტო ღირიფორისა და მხატვრის, არამედ მსახიობების მიმართაც. რეპეტიციები მთელი წლის განმავლობაში გრძელდებოდა. მეიერხოლდი არ უშვებდა ყალბ თამაშს, ხელოვნურ მიმიკას სახეზე, მომღერლისგან მოთხოვდა ზომიერ, ეკონომიურ ჟესტს... „გახსოვდეთ პლასტიკა, ადევნეთ თვალი ღირიფორს, ხოლო სხეულმა მუსიკის სურვილი უნდა დაიჭიროს“. რეჟისორი მუსიკის პარტიტურის დამორჩილებას მოითხოვდა. საყვირები, რომლებიც განსაკუთრებით უშლიდნენ ხელს მეიერხოლდს, მან მეორე კულისებში, მაყურებლისაგან შორს გადაიტანა. ამის გამო შექმნილი კონფლიქტის შემდეგ, მინც მივიდნენ ერთ მოსაზრებად: „მუსიკა იწყება თქვენთან და გრძელდება ჩემთან, თქვენთან, მაესტრო, იგი ჟღერს, ჩემთან კი მოძრაობს“.

ალექსანდრე ტაიროვი.

საოპერო რეჟისურასთან ახლოს დგას ალექსანდრე ტაიროვის შემოქმედებითი პრინციპები:

1. რეალისტური უნდა იყოს მსახიობთა თამაშიც, მაგრამ ეს რეალიზმი ნატურალიზმად არ უნდა იქცეს.

2. სცენური სახე არის ემოციისა და ფორმის სინთეზი, რომელიც მსახიობის შემოქმედებითი ფანტაზიის ნაყოფია. ტაიროვი მიიჩნევდა, რომ ასეთი სცენური სახე შეიძლება შეიქმნას მხოლოდ ახალ სინთეტურ თეატრში ვინაიდან ნატურალისტური თეატრი იძლეოდა ჩამოუყალიბებელ ფიზიოლოგიურ ემოციას, ხოლო პირობითი — დაუტვირთავ გარეგან ფორმას.

3. რეჟისორი უნდა დაეხმაროს მსახიობს, მაგრამ ძალიან ფრთხილად, მი-

სი ინდივიდუალობის გათვალისწინებით.

4. შემოქმედებითი ნებისა და შემოქმედებითი ფანტაზიის განვითარება მდგომარეობს უნარში, გამოავლინოს მათგან ნებისმიერი სცენური სახე, გამოიწვიოს და ღიმიორნილოს საკვირო ემოცია. ამაში მდგომარეობს მსახიობის შინაგანი ტექნიკა, მისკენ მიმავალი გზა იმპროვიზაციაზე გადის.

იმპროვიზაცია თავის თავში შეიცავს მრავალ სავარჯიშოს, რომელიც შემოქმედებითი ნების ორგანიზებას ახდენს. ესაა სავარჯიშოები ობიექტსა და ემოციაზე.

არანაკლებ ყურადღებას აქცევდა ტაიროვი მსახიობის გარეგან ტექნიკას. მისი აზრით, სახით შექმნილას მსახიობმა მას შესაბამისი ფორმა უნდა მისცეს, მის ხელთ არსებული მასალის მეშვეობით — საკუთარი სხეულით, სუნთქვით, ხმით, მთელი ფიზიკური „მე“-თი. პლასტიკასა და საბალეტო გიმნასტიკასთან ერთად ტაიროვმა შემოიტანა ფარიაობა, აკრობატიკა, ჟონგლირება, დინამური სცენური მეტყველება.

ვოკალისტის თვალსაზრისით, მეტად აქტუალურია პოზიციათა და შეხედულებათა ის თანხვედრა, რასაც ვამჩნევთ სხვადასხვა დროისა და სხვადასხვა ქვეყნის ნოვატორ-რეჟისორთა დამოკიდებულებაში ვოკალისტ მსახიობების მიმართ.

როგორც ვხედავთ, მათთვის არსებობდა „ქმედითი სიტყვა“, „ქმედითი სიმღერა“ პლასტიკასთან ერთად. მხოლოდ ასეთ მომღერალ მსახიობებს შეუძლიათ შექმნან უმაღლესი სტანდარტის თანამედროვე საოპერო სპექტაკლები. ჩვენი სურვილია სწორედ ასეთი სპექტაკლები ვიხილოთ ქართულ საოპერო სცენაზე.

ბრიგოლ რობაქიძე

კ ე ნ ტ ა ვ რ ე ბ ი

ნაკვეთი დრამიდან „პარღუ“

მეცამეტე საუკუნე

კარღუ — მთავარი

გიმშირ — შვილი კარღუსი

მუხრან — მოურავი

გიგვაი — კარღუს ძმადნაფიცო

ლალლა — შეწირული

ოიშურ — მონღოლთა სარდალი

კარღუ — იცი რას სჩადიხარ!?

მუხრან — სჯობს უკან გაბრუნდე

ოიშურ — მიწა ჩვენ ვერ გვიტევს

მამული ვიწროა.

დედა აგზნებაა და მამა გავარდნა.

კუნთებში ცეცხლები. ხმალში

გახელება.

ცხენზე სიშმაგე და კიდურის

გადალახვა.

აქ არის ჩვენი მიწა.

არ არის სხვა მამული.

კარღუ — და მაინც თიშურ!?

თიშურ — მზის კალოების მოსული კარღუ

მზით ნაკადულებით შობილი

ლალლა.

ბრიგოლ რობაქიძის ერთი პიესის შესახებ

ბრიგოლ რობაქიძის დრამატურგიამ დიდი როლი ითამაშა 20-იანი წლების ქართული თეატრის განახლების პროცესში. მისი პიესები: „ლონდა“, „ლამარა“, „მალშტრემი“, „უღეგა“ წარმატებით იღვამებოდა რუსთაველის სახ. თეატრის სცენაზე.

ბრიგოლ რობაქიძეს ეკუთვნის კიდევ ერთი პიესა „კარღუ“, რომლის შესახებ ავტორი შენევაში ყოფნის დროს (1949) აღნიშნავდა: „კარღუ“ მისტერია, ხელნაწერი საქართველოში დამრჩა“. სამწუხაროდ, პიესა დღემდე ვერ იქნა მიკვლეული. შემორჩენილია მხოლოდ მისი ფრაგმენტები. არ არის გამოიცხადებული, რომ ხელნაწერი გაანადგურეს...

აქ ვნახე პირველად ავხორცი
ცეცხლი.
აქ ვნახე პირველად მწველი
სილამაზე.
და თიმურს გავარდნილს შევძახე
ვოლადით:

შესდექი თიმურ!
კარდუ — ჩვენი მზე სხვა არის.
გიგვაი — ვაზის ჭვარია მისი ნაყოფი.
ღუხრან — ჩვენი მზის სჯული უცხოა შენთვის.
კარდუ — იფიქრე თიმურ!
თიმურ — დაუგეშელი ნადირის ბოღმას
მოსვდება მზის შუბი კარდუის
მიწის.
და ლტოლვა თიმურის
ლაგამაშვებული
ნინოს მამულში დაცხრება
მხოლოდ.

მინდა მზე ვიყო.
მიშველე კარდუ!
კარდუ — ცეცხლი განსჯის შენს უცხო ნებას.
გიგვაი — ძნელია განსჯა.
ღუხრან — სჯობს უკან გაბრუნდე.
თიმურ — სიტყვა ჩემი დალია ჩემი ცხენის.
კარდუ — იყოს შენი ნება, იყოს შენი სურვა,
და შეხვდეს იგი გიმპირის ნებას.
გიმპირ — იყო სასურველი შეხვედრა ხმალით.
თიმურ — ჩემს ხმალსაც წყუროდა შეხვედრა
ხმალითან.

1924 წლის გაზეთი „ქართული სიტყვა“ (№ 19) გვამცნობს, გამოვიდა სრულად საქართველოს მწერალთა კავშირის ყოველთვიური ჟურნალი „კავკასიონი“ (რედ. პ. ინგოროყვა), ჟურნალის I და II ნომრებში დაბეჭდილია ნაწყვეტი გრ. რობაქიძის პიესისა „კარდუ“. არსებობს პიესის მეორე პატარა ნაწყვეტიც, რომელიც იმავე წელს ჟურნ. „სახიობაში“ (რეჟ. ავ. ფალავა) დაიბეჭდა.

გრ. რობაქიძის პიესა „კარდუ“ სამმოქმედებიანი მისტერიაა. მასში მე-13 საუკუნის ამბავია მოთხრობილი. პიესის მთავარი გმირია კარდუ, სახელის მნიშვნელობა რობაქიძეს გაანალიზებული და ახსნილი აქვს წერილში „საქართველოს სათავენი“ („კარდპუ“, ჟურნ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1991, № 2).

კარდუ არის ტომი, ხალხი — როგორც ცოცხალი არსი ან „ხატი“, როგორც ტომის თუ ხალხის შინაგანი სახე. „კარდპუ“ სახელი უფრო ძველია, ვიდრე „ქარ-

გიმმირ — სადღაც მივდიოდი მაგარი

ცხენოსანი.

ვეფხი გადმოვარდა უდაბურ

ნაპრალიდან.

შემომიტია, მე რომ შევუტიე.

ავარდა ცხენი. ვეფხი ატრიალდა.

იყო რისხვა და მხოლოდ ცეცხლი.

იყო საუკუნე და მარტო წაში.

ხმალი აღღვარდა. ტორი მოქნეული

ხმალით აქნეულით მოჭრილი

გადავარდა.

სადავე მიუშვი და ვეფხთან ერთად

და გაქანებულ ტევრზე გადავეშვი.

უეცრად დავინახე უფეხო ვეფხი—

და გული დაისერა.

თიმურ — უიარაღოს დამეცა მგელი.

ორივე ხელი ყელზე გადავაქდე.

და იქვე გავგუდე.

თითქო აიცრემლა.

მე არ შევვრხეულვარ.

გიმმირ — იყო სასურველი შეხვედრა

ხმალით.

თიმურ — ჩემს ხმალსაც წყუროდა

შეხვედრა ხმალითან.

ლალლა — ეხლა კი შეხვდებით ძმაფიცის

ამბორით.

კარღუ — ხმალზე დაიფიცავთ.

(ქუერნ. „კავკასიონი“, 1924, № 1-2)

თლოს“. „კარღუ“: აქაა მოცემული საქართველო ათასი წლების მანძილზე. იგი, კარღუ, შორეთშია გადასული, იგი, კარღუ, თითქო გამქარალია კიდევ. ხოლო საკმაოა, რომ ჟამსა უბედურების თავდატეხისა, ვინდა მძლავრი გახარებით აღტყინებისა შეირხეს ერთიანად საქართველოს ცალკეული შუაგული, რომ უეცრად გამოაშუქოს მან, კარღუმ თავის მზესთან წიალიდან.

კარღუს გრძნოს ყოველი ქართველი. გრძნობს ქართულ სიტყვაში, ქართული ხმლის ამართვაში, ქართულ მეგობრობაში“.

ქართველთა შეგნებაში კი ეს „ხატი“ ისე მძლავრად და მძაფრად იყო გაცნობიერებული, რომ იგი პიროვნებადაც იქცა.

ამ წერილით ვასაგები ხდება პიესის სათაურის მნიშვნელობაც. ჩანს, რომ საქმე გვაქვს საქართველოს უძველეს, პრეისტორიულ საწყისებთან, საიდანაც მოდის სახელი კარღუ და თავის ღრმა არაცნობიერში ჩამალული ეროვნული გენით ცოცხლობს, როგორც უკვდავი მებრძოლი სული.

დრამიდან

კ ა რ დ უ

(ნაწყვეტი მეორე კამარიდან)

მოქმედნი:

- კარდუ — მთავარი
- გიმპირ — შვილი მთავრის
- გიგვაი — კარდუს ძმად ნაფიცო
- მუხრან — მოურავი
- ლაღლა — შეწირული ასული
- თიმურ — მონღოლთა სარდალი
- გუნდი — ვაჟების
- გუნდი — ქალების
- გიმ. — ხმალი მზიარული ირხევა რისხვით
- მ. — ლანაზს იზიდავს ხმალი რისხვარი
- ლ. — რკინა ხორასა ის იქვით იღვენთება
- გიმ. — და მზის მტევანი მარცვალი ავსილი
- ლ. — ნინოს წყაროში ამოვლებული...
- კ. — მუდამ მსურველი, მუდამ სასურველი...
- ლ. — ივსება სურვილით, მწიფდება ნდომით...
- გიმ. — მტევანი მეწამული. სიყვარული შეკრული...
- კ. — ყოველი მარცვალი მისი — ქალწული...
- კ. — ლაღლა მზის ასული
- გიგ. — ნინოს წყაროში ამოვლებული
- გიმ. — არის შეხვედრა... ლაღლა სანატრელი...
- ლ. — კარდუ მძლევარი, კარდუ მზექცეული

„კარდუ“-ს პატარა ნაწყვეტს გამოეხმაურა ივ. გომართელი წერილში „ქართული ჟურნალი კავკასიონი № 1—2“, სადაც ავტორი განიხილავს ქართული პოეზიისა და პროზის ნიმუშებს. გომართელი წერს: „მისტერია იმდენად მნიშვნელოვანია მრავალის მხრით, იმდენად თავისებური, ორიგინალური უცხო ჩვენს მწერლობაში, მძლავრი და დინამიური, რომ მიმაჩნია სხვა დროს და სხვა ალაგას მისი ვრცლად განხილვა“. მე ვერ მივაკვლიე გომართელს აქვს თუ არა ეს პიესა სხვაგან სადმე განხილული. აღნიშნულ წერილში ივ. გომართელი რჩევას აძლევს გრ. რობაქიძეს, რომ მან უსათუოდ უნდა დასტამბოს ის თუნდაც „კავკასიონის“ მორიგ ნომერში და კოტე მარჯანიშვილს ურჩევს ითაოს მისი დადგმა. საფიქრებელია, რომ ივ. გომართელი იცნობდა „კარდუს“ სრულ ვარიანტს ხელნაწერის სახით, ხოლო დადგმასთან დაკავშირებით კოტე მარჯანიშვილის წერილებში არაფერია თქმული. „კარდუში“ მე ყველაფერი მხიბლავს“ — განაგრძობს გომართელი, „სიდიადე და სიმძლავრე დედაზრისა, სტილი, ენა, ხასიათი, თავისებური

კ. — ლალლა, მზის პეშვებით გვასმევ ნაკადლოს.

(პაუზა. თიმურ შეირხევა)

თ. — ტყვე შენი

ლ. — ტყვე ჩემი

პ. — ტყვე ჩვენ არ ვიცით

თ. — მიიღე სიტყვა ჩემი

კ. — ჩვენ ვისმენთ ყველას

თ. — მონღოლთა რუხი. საშრ უდაბური.

ღვრია თვალის გუგა, დუბუგულ ველების

დაუგეშელი ნადირის ბოღმა.

შუბლი მოღუნული დაბორგილ ნადველით:

ჩეძი სამშობლოა.

სისხლი აინთება ჩვენში ავი ცეცხლით.

ცეცხლი გახურდება უცხოის ნდომით.

ნისლი გადაუარს ელამურ თვალებს.

სუნთქვა დაგუბდება ამწვარი სურნელით.

და პირმოკუმჯლი —

ვართ მაშინ მარტო საფეთქელი.

ავარდებიან მთვლემარე ბუნაგები.

შეშლილი ნადირები ცხენებს მოვახტებით.

სისხლს გამოვუშვებთ.

თან ჩურჩულს ჩავაწვეთებთ.

და გაშლილ ველებს ცეცხლად მოვედებით —

გრიგალი თავწაჭრილი.

არ არც შეჩერება. არ არის მოხვენება.

არ არის ნაპირი რომ არ გადავიაროთ.

შეფასება კულტურისა, რევოლუციის გადატანა გარედან შიგნით, ადამიანის ბუნებაში და სულიერი დინამიზაციის უკიდურესობამდე გაქანება“. გომართელის ყურადღება მიიქცია გიმმირისა (კარდუს შვილი) და თიმურის (მონღოლთა სარდალი) ქართული და მონღოლური ბუნების დაპირისპირებამ, „გრძნობით დიდი მსგავსებაა, მაგრამ ერთი ხაზი და მხეხავით ნათელი ხდება სხვადასხვაობა ბუნებისა.

გიმმირ — უეცრად დავინახე უფეხო ვეფხვი და გული დაისერა. მ სიტყვებში იხატება სინაზე, გრძნობის სიჭარბე და სირბილე მთელი ერისა.

თიმური (გაგუდულ მგელზე მოუთხრობს) — „თითქო აიცრემლა, მე არ შევრხეულვარ“. ამ უბრალო სიტყვებში მთელი მონღოლეთია მისი სიფოლადით, სიმტკიცითა და სიმკაცრით“ (გაზ. „ქართული სიტყვა“, 1926, № 18).

ნაწყვეტის მეორე ნაკვეთში პატარა ეპიზოდია მოთხრობილი. მონღოლეთის სარდალს თიმურს შეჰყვარებია ქართველი ქალი ლალლა და მონა გამხდარა კარდუსი. რობაქიძის „კარდუ“ მოგვაცონებს „მალშტრემსა“ და „ლონდას“. აქაც საუბარია „მიწის სჯულზე“, მამულისა და ქალის სიყვარულზე. ქართული ეროვნული ფესვების ძიებაზე შორეულ მითოსურ წარსულში და მასში მზის კულტის მნიშვნელობაზე. ნაწყვეტში ვკითხულობთ:

არ არის უფსკრული რომ არ გადავლახოთ.
თუ ვერ გადავლახეთ —
გადავიჩხვებით:
დასთვრალი ვეფხები.
ასეთნი სოვადეკით ჩვენ საქართველოს.
ასე შევეუბნეთ ამ კარდუს სამთავროს.
მოვშვილდე რისხვა ცივად შეგუნდული.
და წარბგაუხრელს უნდა გამესროლა...
რომ ქალი უეცრად ჩემ წინ გამოცხადდა:
მზის ნაკადულებში ლაღლა დატევილი...
და თიშურის მრისხანის უღმობელ ხელში
შეიღლი ჩაიკეცა.
ვარ ეხლა ტყვე ქალისა.
ვარ ეხლა ტყვე კარდუის.

- კ. — ჩვენ ტყვე არ ვიცით.
- გ. ვ. — ლაღლას — სიყვარული
- გ. ქ. — ლაღლას სიხარული
- თ. — ყივჩაღეთს იყო. ქალი მოვიტაცე.
ცხენზე შემოვივადე დედალი ავაზა.
ტანი დაუურსული გავშვხართე უნაგირზე.
თეთრი თეძოების ვიხილე გახელება.
ხტოდნენ ატეხილნი ავზორცი მუხლები.
თვითონ ნადირი გავხდი მე ნადირი.

„ლაღლა მზის ასული

კარდუ მძღვეარი, კარდუ მზექცეული

ლაღლა მზის პეშვებით გვასმევს ნაკადულს“ და სხვა.

გრ. რობაქიძის აზრით, მზის მნიშვნელობა გარკვეულად ვლინდება ქართულ ენაში. შეფიცვისას თუ შეჯიბრებისას ვხმარობთ ასეთ თქმას: „ჩემმა მზემ“. „შენმა მზემ“. თითქოს ყოველ ადამიანს საკუთარი მზე ჰქონდეს.

გრ. რობაქიძეს თავის შემოქმედებაში სურდა უძველესი სახეების გაცოცხლებლა. იგი ეძებდა ძალზე შორეულ ფესვებს ქართველი ხალხის თვითმყოფადობაში. უძველესი წარმართული სამყაროსადმი ინტერესი ერთგვარ არქაულ და ეგზეოტიკურ იერს აძლევს მის დრამატურგიულ სახეებს, მაგრამ ეს არის პირველქმისილი (კარდუ, პირველი ხილვა და პირველი ქმედება — გრ. რობაქიძე), ქართულ ფენომენთან მიხლვება.

ფიქრობთ, თანამედროვე მკითხველისათვის საინტერესო უნდა იყოს პიესის ფრაგმენტები. თუმცა, ძნელია მათ მიხედვით პიესაზე სრული წარმოდგენის შექმნა, მაგრამ ამ ნაწყვეტებში ნათლად ჩანს რობაქიძის დრამატურგიის სტილისტიკა (ყველა პიესა გალექსილია, რითმული, მისი ლექსიკა ხშირად მკითხველისათვის გაუგებარია), მწერლის ინტელექტი, მისი ინტერესების სფერო და მხატვრული აზროვნების თავისებურება.

მანია კიკნაძე

კოცნა კბენა იყო. ალერსი დანა
და თეთრი მუცელი პირით გადავადრე:
და პირქუშ ნაპრალიდან —
ქალი გაფატრული
ვესროლე მდინარე.
ტუჩები სისხლიანი ფაფარზე ავიწმინდე.
ცხენს თავში დაესო სიგიჟის მახვილი:
ცეცხლი აეკიდა უნალო ფლოქვებში.
და თითქოს დაკოდილი —
გავარდა ჭიხვინით.
და სისხლის ყვირილი მოღუშულ სივრცეებს
მათრახით გადავკარი...
ეს იყო ყვიჩაღეთს... ვეფხების თვეში...
დღეს კარდუს სამთავროში — საცა მზის შუბია
ქალის გადმოხედვამ მომცელა მეოპარი.
და თიმურ მრისხანე, თიმურ უქლეველი:
სდგას თქვენს წინაშე —
ვით მონა ლალლასი,
ვით მონა კარდუის.

(ქურნ. „სახიობა“, 1924, 2 იანვარი)

საქართველოს პრეზიდენტის ბრძანებულება

1997 წლის 14 სექტემბერი

ქ. თბილისი

ნ. ჟიჟიანის ღირსების ორდენით

დაჯილდოების შესახებ

ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარება-პოპულარიზაციის საქმეში შეტანილი დიდი წვლილისა და ნაყოფიერი შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის სოხუმის ქ. გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობი **ნორა ჟიჟიანი** დაჯილდოვდეს ღირსების ორდენით.

მ. შავარდნაძე

ვ უ ლ ო ც ა ვ ტ

საპატიო თბილისელის წოდების მინიჭებას სოფიკო ზიაურაძეს,
ვანტანგ ტაბლიაშვილს და რამაზ ჩხიკვაძეს.

ქაპ ცხბლამე

გრიგოლ რობაქიძის დრამები სცენაზე

გრ. რობაქიძე, როგორც დრამატურგი, თეატრს ქართული სცენის განახლებისა და რეფორმების უამს, კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის მოღვაწეობის პერიოდში დაუკავშირდა. მას ორგანიზაციულადაც ევალებოდა თეატრზე ზრუნვა — 1921 წელს სახალხო კომისართა ახლადშექმნილმა საბჭომ და განათლების კომისარიატმა ბრძანეს: „დაარსდეს ხელოვნების განყოფილება ოთხი ქვეგანყოფილებით: ლიტერატურისა, მუსიკისა, განსახიერებისა და თეატრისა. თეატრის ქვეგანყოფილებაში უნდა შედიოდეს კინო, ბალეტი და ცირკი.

ხელოვნების განყოფილების მთავარ განმგებლად მოწვეულ იქნას გრიგოლ რობაქიძე“.

გრ. რობაქიძე აქტიურად ჩაება თეატრალურ ცხოვრებაში, წერდა რეცენზიებს, განიხილავდა ქართული დრამის პრობლემებს და ერთ-ერთი პირველხარისხოვანი ავტორიც იყო ქართული თეატრისა. გრ. რობაქიძის დრამების წარმატება თეატრალურ სცენაზე იმდენად დიდი ყოფილა, რომ გალაკტიონს საგანგებოდ აღუნიშნავს ეს ვარემოება:

„სხვები ჩხავიან, როგორც ყვავები,
ვერ გრძნობენ, რაა კარგი, ფაქიზი,
არის განსხვავება,
გალაკტიონ ტაბიძე და გრიგოლ რობაქიძე.
პირველში ფანტასტი მეტია,
მეორეში — ნაკლები,
პირველი პოეტია,
მეორე — სპექტაკლები.
გრიგოლს ეზმანება ისევ დიონისე
სხვაა მოჩვენება გალაკტიონისა
მას ვით არ სმენია
დიდება მარადი
და ქართლის გენია“.

ვ. ჯავახიძე, „უცნობის“ ავტორი თვლის, რომ ეს ლექსი 1916 წელსაა დაწერილი. ეს არ უხდა იყოს სწორი. ვალაკტიონი 1916 წელს ვერ დაწერდა გრ. რობაქიძე „სპექტაკლები“ არისო, რადგან ამ დროისათვის გრ. რობაქიძე არც ერთი დრამის ავტორი არ იყო და, შესაბამისად, არც „სპექტაკლები“ არსებობდა. თვით ვალაკტიონიც ამ დროისათვის არ არის იმდენად „მოამბავრებული“ (1916 წ.), რომ საზოგადოების ამ „მეტრს“ გადიდგულებოდა. ამ ლექსის თარიღად უფრო მისაღებია 1927 წელი, მით უფრო, რომ თვით ვალაკტიონმა ამ თარიღით შეიტანა თავის კრებულში.

გრ. რობაქიძის ყველა დრამატული ნაწარმოები დაიდგა სცენაზე. (თვით რუსულ სცენაზეც კი დადგმულა მისი „ლონდა“, და გაცილებით უფრო ადრე, ვიდრე ქართულ სცენაზე). ამ მხრივ, საგანგებოდ უხდა გამოცყთ დრამატული სიმფონია „ლონდა“, რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა განახორციელა 1923 წელს რუსთაველის თეატრში. „ლონდას“ ახალი სიო შემოჰყვა ქართულ სცენაზე, მას არ ჰყავდა წინამორბედი არც იდეურად და არც გარეგნული ეფექტებით. წარმართული ფახტასმაგორია ახალი მხატვროული მიმართულების უჩვეულო ნიმუში იყო, რომელიც საზოგადოებამ სხვადასხვაგვარად აღიქვა. „აქ კონვენიალურად შეხედნენ ერთმანეთს ავტორი და რეჟისორი“ — წერს ტიციან ტაბიძე საგაზეთო რეცენზიაში.³ „ლონდას“ დადგმას მიეძღვნა გაზეთ „რუბიკონის“ 1923 წლის თებერვლის მთელი ორი ნომერი. აქ „ლონდას“ ხოტბას ასხამენ არა მარტო „ცისფერყანწელები“, არამედ ამ მიმდინარეობისგან შორს მდგომნიც. რაც უფრო საყურადღებოს ხდის ამ რეცენზიებს. ივ. გომართელი, პ. ინგოროყვა, კ. მარჯანიშვილი აღტაცებულნი არიან დრამით და მისი იდეით, პერსონაჟთა ხასიათებით, ნაწარმოების რიტმითა და დინამიურობით. ივ. გომართელის აზრით: „მთელი თავისი აგებულებითა და პრობლემებით „ლონდა“ თავისებურია და ჩვენს მწერლობაში უთუოდ ახალი სიტყვაა, ჩვენს სასცენო ხელოვნებაში ახალი ძიება“.⁴ თვითონ „ლონდას“ დამდგმელი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი აღფრთოვანებულია იმით, რომ მას მიეცა საშუალება თვითმყოფადი, განსაკუთრებული თეატრალური სტილის შექმნისა. „ჩვენი ეროვნული ხელოვნების გზები, ისედაც სდგანან ციხეში. მხოლოდ ჩრდილოეთის კულტურის დიდ გაგლენას, რომელიც მოდიოდა ჩვენში ჟაკანასკნელ საუკუნეებში რუსეთიდან. მიეწერება დაკარგვა საკუთარი გზებისა ხელოვნებაში.

თითქმის მთელ პოეზიას, მთელ მხატვრობას, იშვიათი გამონაკლისით, და თეატრს კი სრულებით უფლობდა რუსული ხელოვნება. ჩვენი გავწყვეტეთ კავშირი მზესთან და გადავედით პსინოლოგიაში და ინტიმში. და პირველი, რამაც გამაკვირვა, მე დაბრუნებისას, ამდენი ხნის ჩრდილოეთში ტყვეობის შემდეგ, ეს არის დაბრუნება მზესთან.

მე დავინახე სიტყვაში, მუსიკაში და მხატვრობაში მზის მზერა
ბი, მთვრალეები მისი სხივებით და შვეებით მომღერალნი მისი ღი-
დებისა.

მე დავინახე მზის შვილები — პოეტები და მათი სათავეები ქუ-
რუმი, ჭემმარიტი. ქურუმი მზისა გრიგოლ რობაქიძე“.⁵

„ლონდას“ დადგმას ძირითადად ჩვენი ელიტარული ინტელი-
გენცია გამოეხმაურა, უმეტესობა კი ისე ყოფილა გაოგნებული
„უჩვეულო“ დადგმით, რომ შეფასებას არ იძლეოდა. მოგვიანებით,
როცა გრ. რობაქიძე უკვე „გაჩვეული“ ავტორი გახდა თეატრში,
მისი დიდება ერთ-ერთად გაიზარდა სწორედ დრამების მეოხებით
(ამიტომაც წერდა ვალაკტიონი ირონიულად, როცა ერთმანეთს
უდარებდა თავის პოეზიას და გრ. რობაქიძის დრამების არნახულ
პოპულარობას: „პირველი პოეტია, მეორე სპექტაკლები“-ო).

„ლონდას“ ბოლო აკორდი არის სვანური „ლილეო“. სწორედ
„ლილეო“ აირჩია თავის ჰიმნად „დურუჯმა“. სწორედ „დურუჯე-
ლთა“ მანიფესტით გაემიჯნა ახალი თაობა ძველს და რობაქიძისე-
ული დრამის ჰიმნი იქცა ახალი თეატრალური ერის სიმბოლოდ.
კოტე მარჯანიშვილთან და სანდრო ახმეტელთან ერთად გრ. რობა-
ქიძეც არის ქართული თეატრის მოდერნიზაციისათვის აქტიური
მებრძოლი. რეჟისორთა რეფორმისტულ სულისკვეთებას საეესებით
მიესადაგა რობაქიძისეული პროზა. „ლონდას“ დადგმაზე განსაკუთ-
რებით საინტერესოა თვით რობაქიძისეული შეფასება „ქართულ
სიტყვაში“ (დაიბეჭდა 1924 წ.), როცა მარჯანიშვილის 1923 წლის
ნამოდგაწარს განიხილავდა: „ლონდა არის მისი მესამე დადგმა გა-
სულ სეზონში. სიახლეს მხრით ეს დადგმა ყველაზე უფრო თვალ-
საჩინო იყო. „ლონდაში“ თავიდათაჟი არქიტექტურაა, რომელსაც
ფუძეთ ორკესტრის პრინციპი უდევს. შესაძლოა ამ პიესის წმინდა
მუსიკალური განხილვა (ერთმა კიდევ განიხილა). აქ არა მაქვს მხე-
დველობაში მარტო „ხმოვანობა“. არამედ „შენობა“. ამ მხრით
ლონდას გაგება იყო სწორი და მართებული. რიტმიული დენა პიე-
სის პირდაპირ საოცარი იყო. თამამად შეიძლება ითქვას, ასეთი
გამართული რიტმულათ ჯერ ქართულ სცენას სხვა პიესა არ უნა-
ხავს. იყო ნაკლიც. მასების უქონლობის მხარით, მაგრამ, თვითონ
რეჟისორის აზრით, იმ დროს მასების გაშლა თანაბარ რიტმიული
დენისა შეუძლო იყო: არ იყო მზად საამისო მასალა, დღესაც მასა-
ლაც მოცემულია და თუ განმეორდა, ეს მხარეც იქნება შესრუ-
ლებული“.⁶

აღსანიშნავია ისიც, რომ პირველად აკაკი ხორავას ხმამ მაყურე-
ბელი სწორედ „ლონდაში“ მოხიბლა, სადაც მთავარ როლს ასახიე-
რებდა. აკაკი ვასაძეს შეუხსრულებია თთარ მოშირე, ხოლო ელე-
ნი დონაური-ვაჩნაძე ლონდას ბრწყინვალე გრაციით თამაშობდა.

„მალმტრემ“ იყო მეორე პიესა გრიგოლ რობაქიძისა, რომელიც
რუსთაველის თეატრში დაიდგა და რომელსაც კოტე მარჯანიშვილ-
მა და სანდრო ახმეტელმა ერთად შეასხეს ხორცი. 1924 წლის 7

აპრილს რუსთაველის თეატრში გაიმართა პრემიერა. რეჟისორმა ზოგადოებისა კვლავ არაერთგვაროვანი იყო, მაგრამ სიახლე თემისა და ნოვატორობა რეჟისორული თუ არტისტული ხერხებისა მაინც მტკიცედ მკვიდრდებოდა. „მალშტრემის“ რეცენზენტთაგან თავისი ობიექტურობით გამოირჩევა „ვან-დერკის“ (ვახტანგ კოტეტიშვილის ფსევდონიმი) სტატია. ავტორი აღნიშნავს ყველა მხარეს, კარგსაც და ცუდსაც, მისი აზრით: „პიესა მოზაიკურია. აქტებს შორის ნაკლებია ორგანიული კავშირი. დიდი მთლიანობის მოლოდინი, რომელსაც აღძრავს პირველი სურათი, ბოლო სურათამდე სცდება. მეტია რიტორიკა და „ლიტერატურა“, ნაკლებია მოქმედების შინაგანი მდინარება და ზრდა. თემა კი მეტად ღირსსაცნობია. ინდუსტრია გაგიჟებული და გადაშენებამდე მისული და პირველყოფილი. დედაძიწა, პროტესტს რომ აცხადებს შეგონებული „სამოს“ გამო. მანქანა და სული, როგორც საბედისწერო დაპირისპირება, სადაც მანქანა სულს „აბითურებს“, მაგრამ თვითონაც „ბითურდება“ დედაძიწის ვნების წინაშე, რომელიც არასდროს არ გაშრება. პიესა კონტრასტებს შორის არის გაშართული. ნიუ-იორკი და იმერეთის სოფელი. იქ ლითონის ბრუნვა და ელექტრონის უინი და ბატონობა, აქ წისქვილის ბორბლის ნელი ტრიალი და პრიმიტივი — საერთოდ. როკფელლერ და მეწისქვილე, ოქრო და სიყვარული. ადავიანის ცხედარზე ხარხარით გადავლა და თვითმკვლელობა თუთიყუშის სიკვდილის გამო. კიდევ ბევრგან არის კონტრასტების მოცემის ცდა. ეს მანერა კარგია, მაგრამ ზოგან სიახლე აკლია. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ამოცანა მეტად მნიშვნელოვანი დაუსაზავს პატივცემულ ავტორს, მაგრამ ვერ დაუძლევია საკლებით. არის რასაკვირველია მძლავრი ადგილები, თუნდაც სცენა იმავ თუთიყუშის მოკვლისა და სხვა, მაგრამ საბოლოოდ მაინც მოზაიკაა, მთლიანობის გარეშე დარჩენილი. ბოლო სურათი, ჩემის აზრით, სუსტია. უფრო დაწვრილებით შემდეგ. იმას კი ვიტყვით, რომ მიუხედავად აღნიშნული ნაკლისა პიესა მნიშვნელოვანია, როგორც ახალი ქვეყნის შეგრძნობისა და განჭურვების ვარიანტი. აღსანიშნავია პიესის დიდი სცენიურობა. ამ პიესამ კ. მარჯანიშვილს მისცა შესაძლებლობა კიდევ ერთხელ ეჩვენებინა თავისი ვირტუოზობა და ქართველი არტისტები ისე ეჩვენებინა საზოგადოებისათვის, როგორც მეტად დიდი უნარის და ტემპერამენტის უღვეველი აუზი. პირდაპირ ძნელდება გამოყო რომელიმე არტისტი: ყველანი სრულის შეგნებით და გარდაქმნითი ნიჭით ამბობდნენ ყოველ ფრაზას და ყოველი მათი მოძრაობაც იყო ის, რაც მათ ამოცანას შეადგენდა. პლასტიკა გადაშენებისა და სისხლმეტობისა საესეებით იყო განსახიერებული. ეს პიესა ქართველი არტისტების გამარჯვებისთვის არის დაწერილი. კარგი იყო დეკორაციებიც, განსაკუთრებით პირველ აქტში — გაპრეკელისა და მე-4-ში კირ. ზდანევიჩისა. კარგი იყო კოსტიუმების კონსტრუქციაც.“



ეტყობა გრ. რობაქიძე გაალიზიანა „ვან-დეიკის“ აზრმა მოზიკურობის თაობაზე და გაზეთის მომდევნო ნომერში გამოაქვეყნა „მალშტრემის“ განმარტება; სადაც ყოველ სურათს გვიხსნის აზრობრივ-იდუურად და მიგვითითებს შინაგან კავშირს პიესის ძირითად იდეისას ცალკეულ სურათებთან „მთავარი სიუჟეტი (მორილა და უცნობი) თავის განვითარებაში სხვა შემავალ სიუჟეტებად იზრდება. თვითველ მოქმედებაში საკუთარი სიუჟეტიცა. ამ მხრით ყოველი მოქმედება თითქმის დამოუკიდებელი გამოდის. უხილავი ძარღვი მათ შორის მაინც მოძრავია: ეს არის მორელას და უცნობის „გადახდა“ სხვა არეში. თვითონ მთავარი სიუჟეტის და შემავალი სიუჟეტების ვითარება სწარმოებს ახალი ხაზით: აქ არის შეხვედრა და განცდა“.⁸

„მალშტრემის“ დადგმას უკვალოდ არ ჩაუვლია თეატრისათვის, ამ პიესით ქართულმა ავტორმა და მსახიობებმა ფაქტიურად პირველად უჩვენეს საზღვარგარეთის ცხოვრების სურათები, რომელიც ალეგორიული, თანტასმაგორული სურათებით იყო პიესაში გადმოცემული. ასე ნაბიჯ-ნაბიჯ, დიდი წვალეებითა და დაბრკოლებებით იქმნებოდა ახალი ქართული თეატრი და ერთგნული დრამატურგია, რომლის თემატური კონტურები გრ. რობაქიძემ მოხაზა თავისი დრამებით. „მალშტრემში“ გამოარჩია კ. მარჯანიშვილმა თვითმკვლელის როლის შემსრულებელი ახალგაზრდა უცნობი უშანგი ჩხეიძე, რომელსაც მალე ჰპაწეღის როლიც მიანდო და ფაქტიურად აღმოაჩინა ახალი ტალანტი ქართული სცენისა. თამარ წულუკიძე თავის მოგონებებში აღნიშნავს ამ მოვლენას და განსაკუთრებით გამოყოფს კ. მარჯანიშვილის ინტუიციას.

„მალშტრემის“ შეზღავნებ 1929 წელს, აღ. ახმეტელმა შ. აღსაბაძესთან ერთად დადგა „უდეგა“. აღ. ახმეტელმა და მთელმა დასამა წაიკითხეს „უდეგა“ 8 იანვარს. ამ მოვლენაზე სათანადო ოქმი შეუდგენია ვინმე დ. ჭანტურიას.

„8 იანვარი რეპეტიცია № 343/1

„უდეგა“

პიესის კითხვა

წაკითხულ იქნა მთელი პიესა. პიესის წაკითხვამდე ავტორმა გააცეთა მოკლე შესავალი პიესის მთავარი აზრის განსამარტავად.

პიესის ლაიტმოტივი შეიცავს კოლექტივის და პიროვნების დაპირისპირებას, ავტორს თავის ნაწარმოებში გამოყვანილი ჰყავს შრომის პრინციპებზე აღმოცენებული კოლექტივი. კერძო ინდივიდუუმში ძლიერია მხოლოდ კოლექტივში და ის მაშინვე იღუპება, თუ კოლექტივს გაეთიშა. თავისუფალი შრომა ცხოვრების შინაარსი და სინარულია, რომელიც აკავშირებს მშრომელ ადამიანებს ისეთ მჭიდრო და მკვიდრ სოციალურ ფორმებში, რომელსაც კოლექტივი ეწოდება.

დ. ჭანტურია“⁹

ალ. ახმეტელმა თავის რეპერტუარში სოციალისტურ თემაზე შექმნილი მრავალი პიესა შექმნა. ეს იყო ერთგვარი დათმობა რეჟისორის მხრიდან, რომელსაც ავიწროებდნენ და „ნაციონალიზმში“ სდებდნენ ბრალს. ალ. ახმეტელმა გაითვალისწინა რეალური ვითარება და სწორედ მაშინ მიიღო გრ. რობაქიძის „უდევა“ (რომელიც ასევე კომპრომისების შედეგია) როგორც „მაღალიდეური“ ნაწარმოები ამდენი „ნაციონალისტური“ ქმნილებების შემდგომ.

გაზეთი „ზარია ვასტოკა“ წერს: „დაამთავრა რა ზამთრის სეზონი რუსთაველის თეატრმა მონიშნა ქართული თეატრის განვითარების მორიგი ეტაპი. ამ წელს თეატრი მტკიცედ დაადგა რევოლუციური პიესების დადგმის გზას. იგი თავისი მუშაობით კიდევ უფრო დაუახლოვდა მშრომელი მასების ინტერესებს. ამაზე მეტყველებს სეზონის თითქმის ყველა ექვსივე ახალი დადგმა: „ანზორი“, „ლიანდაგი გუგუნიძე“, „ღვარძლი“, „ხოჭოების დოღი“, „საქმის კაცი“ და „უდევა“, რომელთაც წარმატება და მუშა მამყურებელთა განსაკუთრებული ყურადღება დაიმსახურეს.“¹⁰

მხატვრული თვალსაზრისით, „უდევა“ ყველაზე უფერული ნაწარმოებია გრ. რობაქიძის შემოქმედებაში, იგი სცენაზეც ნაკლებ მიმზიდველი გამოდგა. შესაბამისად, „უდევას“ დადგმას არ ჰქონია რაიმე წარმატება. მხოლოდ დღეს შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო ქართველი მწერლის მიერ დაწერილი თანამედროვე თემატიკის პიესა, რომელიც რუსთაველის თეატრმა გაანხორციელა და ამით ერთგვარად აიმაღლა „იდეური“ პრესტიჟი ურაკომუნისტთა და მახეზღარათა თვალში (თუმც ამათაც ვერ უშველა ვერც რუსთაველის თეატრს და ვერც გრ. რობაქიძეს), ვ. კვიციანი აზრით, „პიესაც და სპექტაკლიც „რაპული“ ატმოსფეროს ფონზე წარმოიქმნა და შედეგიც მანვე განაპირობა. მოგვიანებით, 1933 წელს, საქართველოდან რობაქიძის წასვლის შემდეგ, ა. ლუდუჩავა „უდევას“ ასე შეაფასებს: „ავტორი თავის აბსტრაქტულ-ექსპრესიონისტულ შემოქმედებითი მეთოდის ერთგული დარჩა, რის გამოც მან ვერ შეძლო თავისი წვლილი შეეტანა სოციალისტური დრამატურგიის ზრდასა და განვითარებაში“-ო.¹¹

მოგვიანებით, როცა ალ. ახმეტელი დააპატიმრეს და დაკითხეს, მას ბრალად დასდეს ანტიანაბჭოური პიესების დადგმაც, მათ შორის „უდევაც“ იხსენიება.

„კითხვა — აღიარებთ თუ არა რომ ითვლებოდით რა თეატრის დირექტორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად, სცენაზე დაუშვით მერყევი, ანტიანაბჭოთა, ზოგ შემთხვევაში, ფაშისტური დადგამები.

პასუხი — მე პასუხს ვაგებ დადგმებისათვის — „ლამარა“, იდეოლოგიურად მერყევი. „ლატავრა“ ნაციონალური პიესა, „უდევა“ — პასკვილი, „თეთნულდი“, იდეოლოგიურად მერყევი.“¹² სახეზეა „რატომ კარგი ავიგიას“ ვარიაცია...

ფაქტორად პასკვილად „უღევას“ მაშინდელმა ურაკომუნისტებმა მიიჩნიეს და აიძულეს ეს რეჟისორი ელიარებინა. თვით ლიტერატურულ წრეებშიც კი „უღევას“ სუსტ ნაწარმოებად მიიჩნევდნენ. მას არც გრ. რობაქიძისთვის შოუტანია დიდი წარმატება და არც რეჟისორისთვის: ნაწარმოების თემატიკა არ იძლეოდა რობაქიძისეული მხატვრული კონცეფციების გაშლის საშუალებას.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს პასტორალი „ლამარა“, რომელსაც მოგვიანებით (1937 წლისთვის) ნაციონალისტური დამოლა მიაკერეს. გრ. რობაქიძის არცერთ ნაწარმოებს არ ჰქონია ისეთი წარმატება, როგორც „ლამარას“. წარმატება კი, მართლაც, საყოველთაო იყო. აღიარეს თვითონ პიესაც და თეატრის ნამუშევარიც. „ლამარას“ დადგმის ისტორიაც უჩვეულო იყო. მასზე კოტე მარჯანიშვილი მუშაობდა და დადგა ორი აქტი, შემდგომ მას სანდრო ახმეტელი შეეცვალა. კ. მარჯანიშვილი არ დაეთანხმა ს. ახმეტელისეულ ინტერპრეტაციას და ამ ინციდენტმა კიდევ უფრო გააღრმავა უთანხმოება მათ შორის. მომდევნო წლებში ახმეტელმა ხელახლა გადააკეთა იგი და საკავშირო ოლიმპიადაზე ტრიუმფით უჩვენა მოსკოვში, შემდგომ კი — სხვა ქალაქებშიც.

„ლამარას“ პირველი წარმოდგენა 1926 წლის 29 იანვარს გაიმართა. ლამარას როლს თამარ ჭავჭავაძე თამაშობდა, იჩოს — აკაკი ხორავა, თორღვას — უშანგი ჩხეიძე, მინდიას — გიორგი დავითაშვილი, ვაჟას — პლატონ კორიშელი. გრ. რობაქიძე ასე გამოეცხემს მიღებულ შთაბეჭდილებას: „თეატრი, მისტერიას ზიარებული, ცრემლია ახლა, ხოლო ცრემლი — შვების ნაყოფი. თვალი თვალს ეხსნება და ყოველ თვალში ერთი თვალი ცალია: ეს ლანდია ლამარასი, ღვთიურ ცოცხალი. რა ემართება თეატრს ფარდის დაშვებისას, არ ავიწყრთ. არცაა საჭირო“¹³. იმდენად დიდი ყოფილა საქართველოში „ლამარას“ წარმატება, რომ ეს სახელი მოსახლეობაში უმალ გავრცელებულა და თვით რუსტორანსაც და სადოლო ცხენებსაც კი არქნევდნენ თურმე. 1930 წლისთვის ახმეტელმა განაახლა „ლამარას“ დადგმა და მოსკოვის ოლიმპიადაზე გაიტანა. ოღონდ მოქმედი პირების შემადგენლობა შეიცვალა, რადგან დასის ზოგიერთი წევრი კოტე მარჯანიშვილის თეატრში გადავიდა.

განახლებული „ლამარას“ პრემიერა 1930 წელს გამართულა თბილისში. ახლა უკვე ლამარას თამარ წულუკიძე ასახიერებდა, თორღვას — ვანიკო აბაშიძე, მინდიას — გ. დავითაშვილი, იჩოს — კვლავ აკაკი ხორავა, ვაჟას — პლატონ კორიშელი... წარმატება კვლავ დიდი იყო. ოფიციალური გახეთი „კომუნისტი“ „ლამარას“ ასე ულოცავდა გზას ოლიმპიადაზე: „ღნიშნული პიესა 1925—26 წლის სეზონში იქნა დადგმული ამავე სცენაზე რეჟისორ კ. მარჯანიშვილის მიერ. ახმეტელის თანამშრომლობით. პიესა მიდიოდა ამ სცენაზე რამდენიმე სეზონის განმავლობაში და, როგორც დრომოკმეული, მოხსნილი იქნა. მას შემდეგ მთელი რიგი ცვლილებები მო-

ხდა როგორც ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ისე ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. თანამედროვე თეატრს ეს ცვლილება უნდა განეცადა და რამდენიმედ განიცადა კიდევ. მიუხედავად ამისა, რუსთაველის თეატრი „ლამარას“ დადგმით ნაბიჯს აკეთებს უკან: „პიესა არის მეტად მოძველებული თავისი შინაარსით და გამოხატავს ჩვენი ისტორიული ცხოვრების ჩამორჩენილ მომენტებს. ის ვერაფერს მისცემს ვერც მსუბთა მაცურებელს და ვერც ხელს შეუწყობს კულტურულ წინსვლას, პირიქით, რამდენიმე წლით უკან დახევავა ჩვენი თეატრალური კულტურისა“.¹⁴ ასეთი სიტყვებით გააკვირვებს „ლამარა“ საქართველოდან: ოლიმპიადაზე კი მან დაიპყრო თეატრალური საზოგადოება. „ვაუბნით მხოლოდ ფაქტები. ყოველი პიესა საკუთვლად ორჯერ უნდა დაედგათ. „ლამარა“ დადგეს რვაჯერ ზედრზედ: „გამოკლა“ მკვდელთათვის თხრობად იქცა. საგულისხმეორო თანვი; ამ რვაში ერთხელ დადგეს საგანგებოდ მოსკოვში მცხოვრებ უცხოელთათვის და მეორეხელ მხოლოდ მსახიობთა და რეჟისორთათვის მოკიბრე თეატრებისა. ერთხელ, ივნისის 26 — არის ეს აღნიშნული თეატრის დღიურში — თვაცია გაგრძელდა მესამე აქტის შემდგომ ნახევარ საათზე მეტი: 35 წუთი. პრესსა დიდი ქებით შეხვდა „ლამარას“. ერთგან ეწერა — „შექსპიროვსკიე ობრაზი“. ამავე დროს ხაზს უსვამენ: შინაგან ეს ჩვენი არისო. ეს ჩამატება — რა საკვირველია — ქებას კიდევ უფრო აძლიერებდა. ერთმა გერმანულმა ყურნალმა, რომელიც მაშინ მოსკოვში გამოდიოდა, მიმოხილვა ოლიმპიადისა ამ სათაურად გამოაქვეყნა: „ლამარარარარა“. დეტალი, რომელიც მონოგრაფიად ჰკვეთს მთელს სურაანს. ბოლოს ყველაზე უმნიშვნელოვანესი ფაქტი. ერთს წარმოდგენას თვით „იგიც“ დასწრებოდა: სტალინი. მოსულიყო, როცა ბოლო აქტი მიდიოდა. ფარდის ჩამოშვებისას სურვილი გამოეთქვა: თავიდან ბოლომდე განემეორებინათ წარმოდგენა. რა საკვირველია, განემეორებინათ დაკარიყლებულ თეატრში — ახლა მეტი ტემპერამენტით, ისეც რა საკვირველია. შეიბრნენ სტალინში საქართველოს ფესვები“.¹⁵

აკაკი ხორავას პირად ფონდში დაცულია მრავალი დოკუმენტი, რომელიც ეძღვნება „ლამარას“ ტრიუმფალურ გასტროლებს მოსკოვის ოლიმპიადაზე ხარკოვსა და ლენინგრადში. აქ არის ა. გლეზოვის, იმ. ბესკინის, თ. ლიტოვსკის, ნ. ორუჟენიკოვის, ი. იუზოვსკის, ნ. ვოლკოვის სტატიები და საგაზეთო ინფორმაციები პრესიდან: „პრადა“, „სოვეტსკიე ისკუსტვო“, „იზვესტია“, „ვეჩერნია კრასნაია გაზეტა“.¹⁶

ასეთი აღიარების შემდგომ აღ. ახმეტელს თითქოს გზა ხსნილი და შემოქმედებითი ცხოვრების თავისუფლება ეძლეოდა, მაგრამ ეს მხოლოდ ოცნება აღმოჩნდა. ზეწოლა და რეპრესიები, ფარული თუ აშკარა, უფრო გაძლიერდა. ამოთეოხს 1937 წელს მიაღწია. მას

ბრალად „რასისტული“ მსოფლმხედველობის პოპულარიზაცია დას-
დეს. გრ. რობაქიძემ კი 30-იანი წლების დასაწყისში გაქცევით უმ-
ველა თავს, რის გამოც „რასისტისა“ და „ფაშისტის“ დამლა ლამის
აქამდეც არ მოშორებია თავის სამშობლოში. მეტად საინტერესოა
აქ. გაწერელის წერილი სერგო ზაქარაიძისადმი:

„დიდად პატივცემულო სერგო! საუკეთესო სურვილები!

ამ ბარათის მოწერა განაპირობა ჩემმა დიდმა დაინტერესებამ
დიდი ჩართული მწერლის გრ. რობაქიძის „ლამარას“ სცენაზე აღდ-
გენის საკითხმა. თაიზონ გინახულვდით, რომ გართული არ ვიყო
უნევერსიტეტში ჩემი ქალიშვილის მიღების საქმით, თუმცა მას
არაერთარი დახმარება არ სჭირია.

ჩვენ ორმად ვართ დარწმუნებული, რომ თქვენ ყველაფერს ილ-
ონებთ „ლამარას“ სცენიური აღდგენისათვის. ეს დიდი საჩუქარი
იქნება, როგორც პირადად მოახსენეთ, მთელი ჩართული კულტუ-
რისათვის. აფიქრობთ, თავდაპირველად დაიწეროს ასე „ლამარა“
(ხოგაის შიშის მიხედვით). ეს სწორი იქნება ლიტერატურული და
საარსებით შესათვრი ავტორის პრესტიჟისათვის. თქვენი გამომხაუ-
რება ამ საკითხში გადაწყვეტია.

თქვენი მომავალი წარმატებების მსურველი

აკაკი გაწერელია.

1.VIII.70. „17

თავთ 1970 წელს ჩართული მოღვაწენი ერთდებიან გრ. რობა-
ქიძის სტილის ხსენებას და „ლამარას“ „ხოგაის შიშის“ — მიხედ-
ვით შექრულიბულ დრამად უპირებინ გამოცხადებას.

სკოლ ახლახან, 1995 წ. დასაწყისში „ლამარა“ განასახიერის ჩარ-
თილმა მსახიობებმა ბაჟოშის თეატრში და მას კვლავ გზა ხსნილი
აქვს ჩართულ სკინაში. აწ უკვე საკსიბით ლეგალორად.

გრ. რობაქიძეში, როგორც დრამატორგში, შეიძლება ითქვას,
რომ მან თავისი ექსპრესიონისტული დრამებით ჩართულ თემას
ახალი სკოლი შთაბერა და ალ. ახმეტელისეული „რანისული რო-
მანტიზმის“ სკოლით დადგმული სპექტაკლების შთამაგონებელი
იყო. გრ. რობაქიძემ და ალ. ახმეტელმა შექმნეს და დაასრულეს
კიდევ ერთი რეფორმისტული ეტაპი ჩართული თეატრისა. ყოვე-
ლივე ამის მწვერვალი იყო „ლამარა“, რომლის ექსპრესიული, რო-
მანტიკული სტილით დაიდაა სხვა ავტორთა პიესებიც თეატრში,
აღბეზილილი განსაკუთრებული ნიშნით, რასაც გრ. რობაქიძე „რას-
სიულს“ უწოდებს.

შენიშვნები:

1. მ. ქალიშვილი, თაობიდან თაობამდე ლიტერატურული წერილები, თბ., 1994, გვ. 170.
2. ვ. ჯავახიძე, უცნობი, თბ., 1991, გვ. 424.
3. ტ. ტაბიძე, მისტიკრია „ლონდა“, ვახ. „რუბიკონი“, № 7, 1923.
4. ივ. გომარტელი, „ვაკეპიონი“, № 3—4; „ქართული სიტყვა“, № 27, 1924.

5. კ. მარჯანიშვილი, შვილები მზისა და მისი ქურტუმი (გრ. რობაქიძის „ლონ-პილ-პროსექსა დას“ დადგმის გამო), გაზ. „რუბიკონი“, № 2, 1923.
6. გრ. რობაქიძე, ქართული დრამა, 1923, გაზ. „ქართული სიტყვა“ № 7, 1924.
7. ვან-დეიკ, მალშტრემ (პიესა გრ. რობაქიძისა), გაზ. „ქართული სიტყვა“ № 21, 1924.
8. გრ. რობაქიძე, მალშტრემ (განმარტებისათვის), გაზ. „ქართული სიტყვა“, № 22, 1924.
9. ალექსანდრე ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. 2, წიგნი I, თბ., 1967, გვ. 500.
10. ალექსანდრე ახმეტელი, დოკუმენტები და ნარკვევები, ტ. 2, წიგნი I, თბ., 1987, გვ. 528.
11. ე. კიკნაძე, სინამდვილე და სახიობა (წერილების კრებული), თბ., 1990, გვ. 97.
12. ე. კიკნაძე, წამებული რაინდები (თეატრი სუკის არქივში), თბ., 1992, გვ. 57.
13. გრ. რობაქიძე, „ლამარა“ (მოკლე ბიოგრაფია), კრებული, მიუნხენი, 1984, გვ. 112.
14. სელოვება, რეცენზიის მაგიერ, კომუნისტ. 1930, 1 მაისი.
15. გრ. რობაქიძე, „ლამარა“ (მოკლე ბიოგრაფია), კრებული, მიუნხენი, 1984, გვ. 113—114.
16. იბ. აკ. ხორავეს ფონდი. ლსცს არქივი.
17. აკ. გაწერელის წერილი ს. ზაქარიაძისადმი, ავტოგრ. გვ. 1, 1.08.1970, გაზ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, თეატრის, მუსიკის და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში.

ავლატუნ

ნეიტმატზალე

სახელბანთქმული

მსახიობი

თურქ მსახიობს ჯუნიეც გოქჩარს იცნობენ არა მხოლოდ თურქეთსა და ევროპაში, არამედ მთელს მსოფლიოში, იგი ისეთივე პოპულარულია, როგორც დომინგო, პარავოტი, სოფი ლორენი და ფენუნენშტეინი, როგორც ფელინი, სტურუა, ბრუკინი... მის მიერ განსახიერებული როლები ანტიკური, კლასიკური თუ თანამედროვე პიესების მიხედვით შექმნილ სპექტაკლებსა და კინოში აღბეჭდილია უდიდესი ტემპერამენტით, შეუდარებელი ნიჭიერებით.

დიდხანს. „რკინის ფარდის“ გამო, ყოფილ საბჭოთა კავშირში მას ნაკლებად იცნობდნენ. თუმცა, არიან ადამიანები, რომლებმაც იციან მის შესახებ. ერთხელ, თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ხაზით, მოსკოვში იმყოფებოდა. ლი თურქი მსახიობი და რეჟიმაშინ პრესაში მასზე ასეთი ინფორმაცია იყო. „გამოჩენილი თურქი მსახიობი და რეჟისორი“.

ჯ. გოქჩარი მასშტაბური, მრავალპლანიანი, სახასიათო მსახი-

ობია. თამაშობს მსოფლიო კლასიკის გმირებსა და სახასიათო როლებს. იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თურქი სტანისლავსკია. რეალისტური სკოლის მსახიობი ჯ. გოქჩარი ყალბი განცდის გარეშე, დიდი სიმართლით გარდაისახება როლში, უღრმავდება გმირის სულიერ სამყაროს, მისი ტკივილებით ცხოვრობს. მისი ძიებები ეს არის ძიებები სტანისლავსკის სკოლის თანამედროვე აზროვნების მსახიობისა.

ჯუნიეტ გოქჩარი დაიბადა 1920 წელს ქ. მალატიისში, სამხედრო მოსამსახურის მრავალშვილიან ოჯახში. 1926 წელს შედის სკოლაში. მამის სამსახურიდან გადადგომის გამო ოჯახი საცხოვრებლად ანკარაში გადადის. უთქმელი, მოკრძალებული, თავის თავში ჩაღრმავებული ბიჭი სკოლას წარმატებით ამთავრებს. უყვარს ლექსებისა და მოთხრობების კითხვა. როგორ მოხვდა თეატრში? იმხანად, ანკარაში ჯერ არ იყო სპეციალური შენობა თეატრისთვის.

— სკოლის მეგობრები სამნი ვიყავით, — იგონებს ჯუნიეტი — ალი ალკინი, იელვი ურაზი და მე. სკოლასთან ახლოს რკინიგზის სადგური იყო. იქ, პატარა ოთახში ხშირად ვიკრიბებოდით და ლექსებს ვკითხულობდით. თავად ვწერდით პიესებს, ვაგებდით მიზანსცენებს. მოგწონდა თამაში, თამაშით ვქმნიდით მოქმედების ლოგიკას. ვესწრებოდით ფილმებს... მეგობრებისგან შევიტყვეთ ანკარაში სტამბულის საქალაქო თეატრის გასტროლების შესახებ. კინოთეატრში „ახალი სცენა“ წარ-

მოდგინეს ა. სტრინბერგის „მა-
მა“. მთავარ როლს ანსახიერებდა
ცნობილი მსახიობი მუხსონ არ-
შუგრული, მოხიბლა მისმა თამა-
შმა. იგი იყო სახელმწიფო თეატ-
რის დამაარსებელი თურქეთში.

ამ სპექტაკლმა გადაწყვეტი
როლი ითამაშა გოქჩერის ცხოვ-
რებაში. იგი მსახიობი უნდა გამ-
ხდარიყო... მამა, ერთემ ბეკი, წინ-
აღუდგა ვაჟიშვილის სურვილს.
ოჯახური ტრადიციის მიხედვით,
იგი ჯარში უნდა წასულიყო. შვი-
ლის მხარეს იყო დედა. მხოლოდ
მას ესმოდა ჯუნეიტისა და დაეხ-
მარა კიდევც. მამამ კი საბუთები
საზღვაო სასწავლებელში შეიტა-
ნა.

დიდი ათათურქის (მუსტაფა ქე-
მალის) ბრძანებით ანკარაში სა-
ხელმწიფო კონსერვატორია გაიხ-
სნა. საზღვაო სასწავლებლის ნა-
ცვლად, მამისგან მალულად, სა-
ბუთები კონსერვატორიაში შეი-
ტანეს. ჯ. გოქჩარის გადაწყვეტი-
ლება მტკიცე აღმოჩნდა: მხოლოდ
თეატრში, სხვაგან არსად! ვადის
ათი წელი. მამა ერთემ ბეკი ბედ-
ნიერია იმით, რომ მართლაც ნი-
ჭიერი შვილი ჰყავს და ხალისით
ესწრება ყველა მის სპექტაკლს.

მაგრამ დაუვბრუნდეთ წარ-
სულს...

1937 წელი. გოქჩერი კონსერ-
ვატორიის სამსახიობო ფაკულტე-
ტის სტუდენტია. მისი პედაგოგია
გერმანიიდან მოწვეული პროფე-
სორი კარლ. ებერტი. კ. ებერტი
მუსიკას პაულ ხანდემიტთან სწავ-
ლობდა. თეატრალურ ხელოვნებას
— მაქს რეინჰარდთან. ამ ნიჭი-
ერმა რეჟისორმა ანკარაში გახს-
ნა თეატრალური ფაკულტეტი,
დგამდა დრამატულ და საოპერო

სპექტაკლებს. ჯ. გოქჩარი სწავ-
ლობდა მასთან, ეზიარებოდა მის
გამოცდილებასა და ცოდნას. ერ-
იერტი იყო კ. სტახისლავსკის „სი-
სტეის“, მისი რეალისტური მი-
ძაითულებებს ერთგული. პირველ-
მა როლმა, რომელიც გოქჩერმა
კ. ებერტის მიერ დადგმულ სტუ-
დენტურ სპექტაკლში, მოლიერის
„გაახსაურებული მდაბიო“ ითამა-
შა, წარმატება მოუტანა. იგი სწა-
ვლობს ანტიკურ გვირებს, მსახი-
ობის ოსტატობის პრინციპებს.
მისი საყვარელი დრამატურგებია:
სოფოკლე, ესქილე, ევრიპიდე.
აღტაცებულია შექსპირითა და
დოსტოევსკით. კ. ებერტი წერს:
„განსაკუთრებული ნიჭი, მაღალი
ტემპერამენტი აღაფრთოვანებს
თურქეთს, და არა მხოლოდ მას“.
ღიან, დადასტურდა დიდი მასწა-
ვლების სიტყვები. თურქული
თეატრის სცენაზე გამოვიდა მსა-
ხიობი და რეჟისორი ჯუნეიტ გო-
ქჩარი, რომელმაც პრაქტიკულად
ყველაფერი შეითვისა თანამედ-
როვეობის ყველა დიდი მსახიო-
ბისა და რეჟისორისგან და ფარ-
თო აღიარება ჰპოვა როგორც
სამშობლოში, ასევე მის გარეთ.

როლები კი, დიდება რომ მო-
უტანეს მას, ძალზე ბევრია. მათი
ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს. ზო-
გიერთს მაინც დავასახელებთ.
ბრუტუსი (შექსპირის „იულიუს
კეისარი“, ოიდიპოსი (სოფოკლეს
„ოიდიპოს მეფე“), კლეონტი
(მოლიერის „გაახსაურებული
მდაბიო“), ლირი (შექსპირის „მე-
ფე ლირი“), ჰამლეტი (შექსპირის
„ჰამლეტი“) და ა. შ.

ჯ. გოქჩარს თურქული თეატ-
რის გასტროლებისას ლონდონში

უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. ჰამლეტი მისი შემოქმედების მწვერვალია. მას თურქ პრინცს უწოდებენ. „არავის მიუღწევია ასეთი სიმალლისთვის“, წერდნენ ლონდონში. ჰამლეტი, ოიდიპოსი და ლირი მთელი ეპოქაა თურქულ თეატრში. მის ლირს ადარებდნენ მსოფლიო თეატრალური ხელოვნება უმაღლეს მწვერვალს.

ჯ. გოქჩარი საინტერესო რეჟისორიცაა. მის სახელ უკავშირდება წესანიშნავი დადგმები თურქეთის როგორც დრამატულ, ისე საოპერო თეატრებში. აქ განახორციელა შტრაუსის „სალომეა“, პუჩჩინის „ჩიო-ჩიოსანი“ და ბოჰემა, ჯ. ბოკას „მევიოლინე სახურავზე“ და სხვა.

ჯ. გოქჩარი — დიდი მსახიობი — შეიძლება შევადაროთ ქართველ აკაკი ხორავას, აზერბაიჯანელ — შარიფ ზადეს. მას, რომელსაც უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის თურქული თეატრალური კულტურის განვითარებაში, მინიჭებული აქვს ქვეყნის უმაღლესი ჯილდო: „თურქეთის სახელმწიფო მოღვაწე“, მისი მეუღლე აუშონ გოქჩარიც, რომელიც ასევე შესანიშნავი მსახიობია, ამავე ჯილდოს ღირსეული მატარებელია. თითქმის უკლებლივ ყველა დღევანდელი თურქი მსახიობი, თურქეთის რეჟისორი ჯ. გოქჩარის აღზრდილია, მას სიცოცხლეშივე, თეატრის წინ, ძეგლი დაუდგეს. ოცდახუთი წელიწადია თურქეთის თეატრების გენერალური დირექტორია. ათი წელი—ანკარის კონსერვატორიის რექტორი. მინიჭებული აქვს საბერძნეთისა და იტალიის პრეზიდენტთა უმაღლესი

ჯილდოები, ამ ქვეყნების ორდენები. მისი სახელი შესულია თურქეთის თეატრის ისტორიაში როგორც რეალისტური სკოლის ერთადერთი დამაარსებლისა. თურქეთის სახელმწიფო მოღვაწის, პროფესორ ჯ. გოქჩარის შემოქმედება მთელი ეპოქაა თურქეთის თეატრის ისტორიაში — ეპოქა დიადი აღმასვლისა, ამ ქვეყნის თეატრალური კულტურის განვითარების და გაბრწყინებისა.

* * *

ბ-ნი ჯუნიეტ გოქჩარი 80 წელს მიღწეული კაცია. იგი თვითონ დგამს სპექტაკლებს და თამაშობს კიდეც. თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტში ესწრება რეპეტიციებს, ლექციებს, მეტყველების, სასცენო მოძრაობის და სხვა გაკვეთილებს. სურს, რომ ქართული თეატრის გამოცდილება დახერგოს ანკარის ბილკენტის უნივერსიტეტის ხელოვნების განყოფილებაზე.

ქართველი რეჟისორები და მსახიობები ანკარაში ჩადიან და კონსულტაციას უწევენ ბილკენტის უნივერსიტეტის პედაგოგიურ კოლექტივს. ჯუნიეტ გოქჩარი კი თეატრალური ხელოვნებაში თავისი შემოქმედებითი გამოცდილებისა და მუშაობის მეთოდის შესახებ უყვება ჩვენ სტუდენტებს, ესწრება სამეცნიერო საბჭოსა და პროფესორთა საბჭოს სხდომებს. იგი უაღრესად მიმზიდველი და კეთილი ადამიანია, რომელიც მხოლოდ ხელოვნებით ცოცხლობს — აღნიშნა ბ-ნმა გიზო ყორდანიამ.

თეონა ტაბატაძე

გრიგოლ ტყაბლაძე — 90

მაყურებლის მეხსიერებაში დღესაც ცოცხლობენ გრ. ტყაბლაძის მიერ სცენასა თუ ეკრანზე შექმნილი მაღალმხატვრული სახეები: გულმართალი, კანონიერების დამცველი პროკურორი, ცელქი უფლისწული, ცრურწმენებით შებოჭილი, გაუთვითნობიერებელი მიქელა, უდანაშაულო შმაგა, საბუღალრო მოხუცი...

დაიბადა 1907 წ. 20 ნოემბერს, ოზურგეთში, ხელოსნის ოჯახში. 7 წლის იყო, როცა დაობლდა. დედამ და ბაბუამ ჭიათურაში დაიდეს ბინა. აქ გაატარა ბავშვობა, ყრმობა და სიცოცხლის საუკეთესო წლები.

ბავშვობიდანვე იტაცებდა სცენა. ჯერ კიდევ საშუალო სკოლაში სწავლის პერიოდში მონაწილეობდა სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებში. აქვე დაეუფლა მუსიკას და მალე ისე დაოსტატდა, რომ სასულე ორკესტრის ხელმძღვანელად დანიშნეს. მაგრამ მას მაინც თეატრისკენ მიუწვევდა გული.

ამ პერიოდში ჭიათურის თეატრში მოღვაწეობდნენ მ. ქორელი, ნ. გამრეკელი-თორელი, შ. ხონელი, მოგვიანებით პ. ფრანგიშვილი, თ. აბაშიძე, მათი რეჟისორული პრაქტიკა, მსახიობის ოსტატობა, სპექტაკლები უდიდეს გავლენას ახდენდა თეატრით გატაცებულ ყმაწვილზე. 1925 წელს თეატრში სცენის მუშად დაიწყო მუშაობა. რეჟისორ პ. ფრანგიშვილის ინიციატივით ჩატარდა კონკურსი ნიჭიერი ახალგაზრდებით დასის შესავსებად. კონკურსში გამარჯვებულთა სიაში აღმოჩნდა გრიგოლ ტყაბლაძეც.

დაიწყო თეატრალურ-შემოქმედებითი ცხოვრება — აღსაყვამ შრომით, ღელვით, სიხარულით. ბ-ნი გრიშა ქარიშხალივით არ შემოჭრილა სცენაზე. რეჟისორის ხელმძღვანელობით თანდათან იძენდა ცოდნას, გამოცდილებას. განუმეორებელი იყო პ. ფრანგიშვილის რეპეტიციები. მსახიობისაგან მოითხოვდა სწორ მეტყველებას, როლის ბუნებრივ განსახიერებას, დაულაღავი, პატიოსანი შრომით, მოთმინებით სწავლობდა გრ. ტყაბლაძე სცენური ოსტატობის ნიუანსებს, მსახიობის გარდასახვის საიდუმლოებას, გააზრებულ, დადინჯებულ მუშაობას როლზე.

მსახიობი იგონებს თავის პირველ ნაბიჯებს თეატრში (გაზ. „ჭიათურის მაღაროელი“, 1945 წ. 26 სექტემბერი): „...თითქოს გუშინ იყო 1926 წ. რა ხალისით დაეზუბებოდი ორიოდ ბჭკარი, პირველი რეპეტიცია... მეტად დამეხმარა მადლიანი ზრუნვა თეატრის ხელმძღვანელ პავლე ფრანგიშვილისა“...

პირველი სეზონების რეპერტუარი უსიტყვო ან რამდენიმე სიტყვიანი ეპიზოდებისაგან შედგებოდა. დაუზარებლად და გატაცებით თამაშობდა სამიკიტნოს მოსამსახურე ბიჭს, ლაქიას, მსახურს...

ამას მოჰყვა უფრო მნიშვნელოვანი როლები, სადაც წარმოჩინდა მსახიობის სიღრმე, გმირის ხასიათში წვდომის უნარი, მეტყველი მიმიკა. მსახიობობის სურ-

ვილმა, გულმოდგინეობამ და შრომისმოყვარეობამ თავისი გაიტანა — იგონა მსახიობთა რიგში დგება. ვატაცებით მუშაობს ყველა როლზე. სწავლობს პერსონაჟის ბუნებას, ხასიათს, გრძნობებსა და განწყობილებას. მის მიერ შექმნილი მრავალრიცხოვანი სცენური სახეები ერთიანად მომხიბვლელია, როგორც ეპიზოდურ, ასევე მეორეხარისხოვან და მთავარ როლებში: ხანდრინი (ა. აღინოგენოვის „მგლის ბილიკი“), მეწისქვილე, მწერალი (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“), ხახული (პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“), ბუბლიკი (ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“), გრუმო (შექსპირის „პირველის მორჯულება“).

ალექსანდრე იმედაშვილი ახალგაზრდა მსახიობზე ასე იტყოდა ხოლმე: „მარგალიტა, მარგალიტი, სადაც გინდა გადაისროლე, მაინც ბრწყინავს“.

სამამულო ომის წლებში, როცა თეატრს დახურვა დაემუქრა, გრ. ტყაბლაძემ ძლიერ განიცადა ეს საშიშროება, სახლში დაბრუნებული მწარედ აქეთინდა. მას საკმაოდ სოლიდური სამუშაო შესთავაზეს — ხორცკომბინატის დირექტორობა. უარი თქვა. სხვაგვარად არც შეეძლო. ის გრძნობდა თავის წმიდათაწმინდა მოვალეობას. ხალხს სულეერი საზრდო, მორალური მხარდაჭერა სჭირდებოდა. ამიტომ იყო, რომ მსახიობები სოფლიდან სოფელში ზურგჩანთა მოკიდებული რეკვიზიტებით ბევრჯერ მშვიერ-მწყურვალნი დადიოდნენ, წარმოდგენებს მართავდნენ. სცენა ხშირად აივანი იყო, ფარდის მაგივრობას ზეწარი ასრულებდა, მაგრამ როლის უზაღო შემსრულებელთ მაყურებელი არ აკლდათ.

ოთხი სეზონის განმავლობაში ჭიათურის თეატრში არაერთი საინტერესო დადგმა განხორციელდა. რეპერტუარში სამამულო ომის თემა სჭარბობდა.

1943 წ. 30 ოქტომბერს თეატრმა გრ. ტყაბლაძის რეჟისორობით წარმოადგინა ვსევოლოდსკისა და რუდნევის პიესა „მეაცირი ღლები“. „ამ დადგმით გრიგოლ ტყაბლაძემ რეჟისორის სახელი დაიმკვიდრა“. (გაზ. „ჭიათურის მალაროელი“ № 122, 1943 წ. 24 ნოემბერი).

მსახიობის შემოქმედებას ბუნებრივად მომადლებული იუმორის ნიჭი, მშვიდი ხასიათი ამშვენებდა. თითქმის ერთნაირი ოსტატობით ასრულებდა სხვადასხვა ეპოქის, ეროვნების ადამიანებს, სიმართლით და უშუალოდ კმნიდა მრავალფეროვან სახეებს: პროზორი (მ. გორკის „ვასა ელენზოვა“), ტრისტანი (ლოპე დე ვეგას „თიფა და ავი ძაღლი“), რომანიუკი (ე. კორნეიჩუკის „უხანის ჭალა“), ბენიტო (კალდერონის „თავის თავის დარაჯი“), მენგო (ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო“), შმაგა (ა. ოსტროვსკის „უღანაშაულო დამნაშავენი“). შმაგას როლში მსახიობმა გვირის შინაგანი არსი შეულამაზებლად გადმოსცა, გულწრფელად, ემოციური დაჰუნტვით. „მაღალი რანგის ხელოვნების ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს გრ. ტყაბლაძის შმაგა ოსტროვსკის პიესაში „უღანაშაულო დამნაშავენი“. ჭიათურის თეატრში მე ამ სპექტაკლის ნახვა მაშინ მომიხდა, როდესაც კრუჩინინს და ნეზნამოვის როლების დიდებული შემსრულებლები რესპუბლიკის სახალხო არტისტები თამარ აბაშიძე და პავლე ფრანგიშვილი უკვე ხანდაზმულნი იყვნენ, ხოლო შმაგას როლის შემსრულებელი გრ. ტყაბლაძე, როგორც იტყვიან, თავისი ნიჭის გაფურჩქნის ზენიტში იყო. საერთოდ, სპექტაკლის ყველა მონაწილე და განსაკუთრებით ამ სამეფლის თამაში უღიდეს ესთეტურ სიამოვნებას გვირდა მაყურებელს. თამარ აბაშიძის ღრმად გააზრებული შესრულება, უკვე ჰარმაგ პავლე ფრანგიშვილის ახალგაზრდული შემართება და ტყაბლაძის გულში

ჩამწვდომი ხმა, ლოგიკური მოქმედება, შემსრულებლობით აღმატრენა საწვიმო ელფერს აძლევდა სპექტაკლს“. (კ. გაწერელია — „გრიგოლ ტყაბლაძე“, 1970 წ. გვ. 20).

მსახიობისათვის განსაკუთრებით სისხლბორცეული იყო ქართული რეპერტუარი. ამაზე მეტყველებს მისი მკვეთრად სახასიათო, გამირულ-რომანტიკული თუ კომედიური სიმსუბუქით განსახიერებელი პერსონაჟები: ხახული — განახლებული ცხოვრებით წელგამართელი გლეხი (მ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინება“) უშიშარი, ბრძენი კახთ ბატონი — ერეკლე (ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“), ცელქი, გათამამებული არჩილი (მ. ჯაფარიძის „ეთამბერის ასული“), დესპოტი და მტარავალი შაჰ-აბასი (დ. ერისთავის „სამშობლო“), აკაკი (დ. თაქთაქიშვილის „შარავანდელი“). ამ კონტრასტულ როლებს მსახიობის ბუნებრიობა, ხალასი ნიჭი, გარდასახვის დიდი უნარი აერთიანებს.

დიდი წარმატება ხვდა მსახიობს პიესაში „ყვარყვარე თუთაბერი“, სადაც მეწისქვილისა და შტაბის მწერალის როლებს ასრულებდა. ეპიზოდური როლების მიუხედავად, მეტად მომხიბვლელი, კოლორიტული სახეები შექმნა. მსახიობს შესანიშნავად ჰქონდა მიგნებული ტიპური ჩინოვნიკის — შტაბის მწერლის უპრინციპო, ურწმუნო, ანგარებიანი ბუნებისათვის დამახასიათებელი შტრიხები. სცენაზე გამოჩენისთანავე იპყრობდა მაყურებლის ყურადღებას მორჩილი გამომხედვით, ჩაცმულობით, ფრთხილი მოძრაობით. გრ. ტყაბლაძის მიერ მიგნებული მხატვრული დეტალები პერსონაჟის ხასიათს ავლენდნენ. გაზეთი „ჭიათურის მღაროელი“ წერდა: „გრ. ტყაბლაძის მიერ შესრულებული შტაბის მწერლის როლი განსხვავებულია და თავისი მაღალი მხატვრული შესრულებით უპირატესობა ეკუთვნის ჩვენს მიერ ნანახს სხვა თეატრებში“. (№ 32, 29 მარტი, 1944 წ.).

1951—52 წ. თეატრალურ სეზონში გრ. ტყაბლაძე ქუთაისის დრამატულ თეატრშია, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ვ. ყუშიტაშვილი. ერთი წლის მანძილზე მან რამდენიმე საინტერესო სახე შექმნა: შუაჩი (ლავერნიევის „რღვევა“), ერიომინი (მელიარევსკის „ქარიშხლის წინ“), ლაზარევი (ვასილევს „ამჰყვენიერი სამოთხე“).

კომედიურობის მართალი განცდით დააჯილდოვა გრ. ტყაბლაძემ სანდრო ქორიძის როლი თ. ჩიჯავაძის პიესაში „თხუნელა“. პერსონაჟი მსახიობისაგან გარდასახვის დიდ უნარს მოითხოვდა — უხეში, ამპარტავანი, ბიუროკრატი, ამორალური მამაკაცი მაყურებლის თვალწინ მსუბუქად იცვლებოდა მხდალ, სუსტ, საცოდავ კაცად. გრ. ტყაბლაძის გმირი ისეთი ბუნებრივი იყო სცენაზე, რომ მაყურებელს მის სცენურ სიმართლეში ეჭვიც არ ეპარებოდა. თეატრალური კრიტიკა გულთბილად შეხვდა ამ როლის შესრულებას: „ტყაბლაძე განსაკუთრებით ძლიერა სპექტაკლის ფინალში... ფსიქოლოგიური თვალსაზრისითაც ტყაბლაძე ამ როლის უნიკალური შემსრულებელია. თვით ურთულეს გარემოებაშიც იგი ლაღი, თავისუფალი და შთამბეჭდავია“. (გაზ. „ჭიათურის მღაროელი“, № 28, 8 თებერვალი, 1962 წ.).

გრ. ტყაბლაძე მსახიობის რთულ პროფესიას უთავსებდა რეჟისორულ ხელოვნებას. ჭიათურის სცენაზე დადგა: გ. შატბერაშვილის „ფიქრის გორა“, კ. სიმონოვის „უცხო ჩრდილი“, მ. ბარათაშვილის „მარინე“, თ. ჩიჯავაძის „დოლარის ბრწყალვში“.

მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ მცირეა მისი მთავარი გმირების ეკრანულ სია, თავისი ეპიზოდური როლების უხადო შესრულებითაც დაიმსახურა კინომე-
ყურებლის თავყანისცემა: პაპა თედო („ჩვენი ეზო“), მეფე ერეკლე („მთა წყნე-
თელი“), სიბიტო („ჯვარცმულ კუნძული“), საჩინო („საბუღარელი ჭაბუკი“),
ქარხნის დირექტორი („დღე პირველი; დღე უკანასკნელი“), პოლკოვნიკი („უყაი-
მო თამაში“), კოლმეურნეობის თავმჯდომარე („დოდნ შწვანე ველი“), კასრადე
 („ფილატელისტის სიკვდილი“), ქაიხოსრო („კარდაკარ“), პროკურორი სოტივა-
რი („განაჩენი“), ბაბილო („მე ვხედავ მზეს“), მიქელა („მიქელა“).

მისმა ილარიონმა ეკრანზე გამოჩენისთანავე პოპულარობა მოიპოვა თავისი
კეთილშობილი, სათნო ბუნებით, მახვილი გონებითა და ხალასი იუმორით. რამ-
დენი გულწრფელობა, სითბო, სიყვარული იგრძნობა ილარიონის ყოველ მოქ-
მედებასა თუ ექსტში, უბრალო მოძრაობაც კი დასამახსოვრებელია.

58 წლის ასაკში, მძიმე ავადმყოფობის მიუხედავად, ფილმში „ძალი“ შე-
სანიშნავად განახორციელა ბაბუა სპირიდონის როლი.

კვდება ბაბუა სპირიდონი და მყურებელი გარინდებულ უსმენს.

...ყველაფერს აქვს ქვეყნიერებაზე დასაწყისი და დასასრული. ბაბუა, მე
დღეს თუ ხვალ გავთავადები. უბედურებაა, როდესაც კაცი შეუცნობელში მიდის.
ამიტომ არ მეშინია, რომ გითხრა, ტყუილი იქნება, მეშინია... მაგრამ შენ არ უნ-
და შეშინდე, ბაბუა... იცოდე თუ მოვალ, ისევ შენთან მოვალ, მარტო არ დაგ-
ტოვებ. და თუ რამეში სათბო, სიხარული და სიყვარული იგრძენი, ქვატ რომ
იყოს, იცოდე ის ქვა ბაბუაშენია“...

ილია ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმში

ილია ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმს, რომელიც ყვარლის ცენტრში
მდებარეობს, დამთვარიელებელი არ აკლია. დადიხარ მის ეზო-ყუ-
რეში, ოთახებში და თვალწინ დიდი ილიას ცხოვრების ფურცლე-
ბი იშლება.

...უყვარდა ილიას, როდესაც სტუმრებს ყვარლის ისტორიას
უამბობდა. რომ აქ, ყვარლის ციხე-სიმაგრეში ქართველი ხალხი
რავს იცავდა გარეშე მტრისაგან. უხსნიდა, რომ ყვარელს დასავლე-
თით შმაგი ღურუჯი ჩამოუდის და შავ კლდეს ეხეთქება. ერთხელ
კლდიდან გადმომსკდარა. დიდი შრომა გაუწევია მისი კალაპოტის
გასამაგრებლად და ამიტომაც შეურქმევიათ „ილიას ჯებირი“. სამხ-
რეთით ალაზანია, რომელიც ღურუჯში ჩაედინება. აღმოსავლეთით
— წყნარი ბურსა. ჩრდილოეთით მალალი მთები მედიდურად გად-
მოჰყურებენ ყვარელს.

ილია ამაყობდა ვაზით, ქართული ღვინით. სტუმრებსაც უხს-
ნიდა — ეს რქაწითელია, ეს თითა და ა. შ. თვითონაც მუშაობდა
ვენახში. უყვარდა გლეხებთან ყოფნა. ათვალეირებინებდა სალო-
ცავებს: ნეკრესს, დედა ღვთისობლის, წმინდა გიორგის, იოანე ნათ-
ლისმცემლის ეკლესიებს, გრემს.

ილია თავად უვლიდა კარ-მიდამოს. თავისი ხელით დარგო ატა-
მი, ვაზი,

ეტლში ჩაჯდომისას ცხენებს მოეფერებოდა. კარგად შეათვალიერებდა, ზრუნავდა მათზე. არაერთხელ უფიქრია საქართველოში ჯიშინი ცხენების მოშენებაზე. მეეტლეს, რომელიც ერთგულად ემსახურებოდა, მაინც შეახსენებდა ხოლმე, ცხენებს მათრახი ძალიან არ გაღაარტყავო.

...თბილისიდან საგურამოში ბრუნდებოდნენ. ოლღასთან ტკბილი ბაასი გაემართა. ცხენები ასე ხმამაღლა არასოდეს ფრუტუნებდნენ, მოუსვენრად მოიწვიდნენ ჩორთით. პირველ გასროლას ვაბმული ჭიხვინით შეხვდნენ და ყალყზე შემდგრებმა წინა ფეხები შეათამაშეს ჰაერში. მეორე გასროლა... მესამე...

ილია დაიტერა საქართველომ.

ყვარლის წმინდა მიწამ საუკუნოდ დაიტყო და დაიმჩნია მისი ნაფეხურები.

1911 წელს, რამდენიმე დღით ადრე, ყვარელში ხმა ვავარდა, აკაკი უნდა ჩამოვიდესო. ჭავჭავაძეების კარ-მიდამოში შემოსულ ეტლს, რომელშიც მსცოვანი სტუმარი იჯდა, უამრავი ხალხი შეეგება. ყვავილების ზღვაში ჩაფლული აკაკი ბედნიერი იყო.

გაიმართა დიდი ზეიმი და ნადიმი, რომელსაც ამშვენებდა აკაკის ლექსები და ამ ლექსებზე შექმნილი სიმღერები. აკაკი ყურადღებით უსმენდა მათ, მაგრამ გულში მაინც ნალველი ედგა, რადგან აქ, ყვარელში არ დახვდა ილია, არ გამოეგება თანასოფლელებთან ერთად. თვალწინ დაუდგა ილიას ხატება და გვერდით შეიგრძნო მისი სული, თითქოს ესაუბრებოდა კიდევ.

სალამო ხანს განმარტოვდა ილიას მამულში და თითოეულ ხეს, ვაზს ეფერებოდა, თითქოს ილიას ნათითურების სითბსო შეიგრძნობდა. საგულდაგულოდ მოიარა სახლის ყოველი კუთხე-კუნჭული, დაიღალა, სავარძელში ჩაჯდა და აღმოხდა: ჩემო უკვდავო მეგობარო;

მალე გულს დარდი გადაეყარა. იგი ხომ ილიასთან იყო როგორც სასურველი სტუმარი. ამ შეგნებით გამხიარულებული სხვა სტუმრებთან ერთად შეუერთდა საერთო განწყობილებას და დათანხმდა ხალხთან ერთად სამახსოვრო სურათი გადაეღო, რომელიც რელიქვიად დარჩა ილიას სახლში და დღეს მის მუზეუმს ამშვენებს.

...შეეცქერით ილიას სურათებს და თვალს ვერ ვაშორებთ, თითქოს ილია გვესაუბრება. თითოეულ სურათსა და ნივთს თავისი აღილი აქვს მიჩენილი.

მზერას ვერ ვაშორებთ ილიას გორას, რომლიდანაც გადმოგვცქერის ცის სილავარდესა და მზის სხივებზე მოიღვარე მისი ძეგლი და უნებლიედ აღმოხდება გულს — ჩვენი ილია ჭავჭავაძე, წმინდა ილია მართალი!

მადლობა იმ ადამიანებს, ვინც არ იშურებს ძალასა და ენერჯიას იმისათვის, რომ ილიას სახლ-მუზეუმში დღესაც აეთი შთამბეჭდავია.

ჩვენი ჩუმი და მოუსვენარი კოტე!

ვიცი, რომ ტრაფარეტული სიტყვებია, როცა სამოცი წლის კაც-ზე ამბობენ: „არ ეტყობა“. „დაუჭერებელია“, „არ მეგონა ამ ასაკისა თუ იყო“ და ასე შემდეგ. მაგრამ მიუხედავად ამისა, მე მაინც ვერ გავთავისუფლდი იმ კომპლექსისაგან, რაკი კოტე ჩემი სტუდენტი გახლდათ, არ შეიძლება სამოცი წლისა იყოს, ალბათ, ამაში არის თვითდაცვის მექანიზმი. თავად ვერ ეგუებო, რომ უკვე ამდენი და ამდენი წლის (ხედავთ არ ვაკონკრეტებ!) გამხდარხარ.

პირველად კოტე ნინიკაშვილს მაშინ შეეხვდი, როცა თეატრალურ ინსტიტუტში ჩემი პედაგოგიური კარიერა იწყებოდა: ჯგუფში ათი თუ თერთმეტი სტუდენტი იყო. კოტე იმთავითვე გამოირჩეოდა მორიდებულობით, უპრეტენზიოობით, იყო ჩუმი და მოძრავი ახალგაზრდა. უკვე დაღვინებული და დაკაცებული სტუდენტი. თითქოს შეუთავსებელია უხმაურო და ჩუმი, მოძრავი და მოუსვენარი ადამიანის ერთ პიროვნებაში წარმოდგენა. მაგრამ აქ არავითარი წინაღმდეგობა არ არის. ეს დაადასტურა კოტე ნინიკაშვილის ცხოვრებამ.

კოტე არის ნამდვილი მოღვაწის განსახიერება. დღეს იშვიათად ვხვდებით ამგვარ ადამიანებს. სამოღვაწეო ასპარეზს მთელი ცხოვრება უნდა უძღვნა, ასეთია კოტე. ის ხომ მთელი ვატაკებით, უანგარო თავდადებით იღწვის სხვათა ტვირთის შესამსუბუქებლად? საქმი, რომელსაც იგი აკეთებს, ერთის კი არა — რამდენიმე ადამიანის საზრუნავია, მაგრამ ყველაფერი მასთან არის „ცენტრალიზებული“. იგი მუდმივმოქმედი შტაბია. სადაც ოპერატიულად წყდება პრაქტიკული საკითხები. ასეთი ხეიდრი ხშირად უმადური და დაუფასებელია. მაგრამ კოტე ნინიკაშვილის საქმიანობა ყველგან ჩანს, ყველაფერი სამზოვსაა, ოღონდ დაინახე!...

კოტე ნინიკაშვილი თეატრმცოდნეა. ის, რაც მან გააკეთა, სწორედ თეატრმცოდნეთათვის და საერთოდ ისტორიისთვის არის ძვირფასი დოკუმენტი. ჩემთვის, როგორც ისტორიკოსისათვის განსაკუთრებულია იგი და ხშირად დიდი მადლიერებით ვიგონებ ხოლმე რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების ალბომების შემდგენელს.

ამ წიგნებში განა მარჯო რუსთაველის და მარჯანიშვილის თეატრების ისტორიის დოკუმენტებია. არამედ სხვებისააც. დიდი ნიჭიერება და ორგანიზატორული უნარი გამოაღვინა ჩვენმა კოტემ!

კოტე სიკეთისათვის არის გაჩენილი. ის არასოდეს არ თხოულობს სამაგიეროს. რა შეიძლება ცხოვრებაში უფრო ძნელი იყოს, ვიდრე ეს ვხა?!...

კოტე ნინიკაშვილი ტაქტიანი, ზრდილი ინტელიგენტია. მისი ნიჭიერება ისიც არის, რომ ბერიისაგან განსხვავებით თავისი ადგილიც იცის და სხვისისაც. საკუთარი ღირსების გრძნობა ხელს არ უშლის ასევე ღირსეული პატივი მიაგოს სხვებს.

კოტე არის ინიციატივანი და საქმიანი მოღვაწე. გავიხსენოთ მისი როლი „სოფლის დღეებში“. რა შეიძლება იყოს უფრო ამაღლებული და უანგარო, უფრო კეთილშობილური და საპატიო, ვიდრე გარდაცვლილთა მოსაგონარი საღამოები! ვიდრე ადამიანებს წინაპართა გახსენებისა და პატივის მიგების სურვილი ექნებათ, მანამდე შეიძლება ქართულ ტრადიციებზე ლაპარაკი.

მაგრამ ქართულ ტრადიციას ლაპარაკი არ უნდა. არამედ საქმე! კოტე ნინიკაშვილი საქმიანი კაცია!

ამასწინათ ვ. ანჯაფარიძის სახელობის ერთი მსახიობის სახლში კოტე ნინიკაშვილმა თავისი დაბადების 60 წლისთავი აღნიშნა. ყველაფერი თავისი ხელით გააკეთა. როგორც ეს სჩვევია ხოლმე ყველაფერი იყო სადა და საზეიმო. თითქოს უპრეტენზიო, მაგრამ მდიდრული. როცა საზოგადოებას გადავხედე, გამეხარდა, რომ კოტეს გარემომცველები ჩვენი ერის ღირსეული საზოგადოება იყო. გიგა ლორთქიფანიძე, რომელიც საავადმყოფოდან გამოვიდა, თითქოს ამ საღამოზე არ უნდა ყოფილიყო ავადმყოფობის „ლოგიკის“ ძალით, მაგრამ მოვიდა, რადგან არ შეეძლო კოტეს გვერდით არ ყოფილიყო.

გავრცელებულია აზრი, თითქოს შეუცვლელი არავინ არ არისო. ამ ფრაზას ხშირად ვიმეორებთ ხოლმე, მაგრამ სრულიადაც არ არის სწორი. ეს კომუნისტების მარჯვე ტერმინი იყო, როცა ნებისმიერი ადამიანის მოხსნა უნდოდათ. განა შეიძლება ერთი ადამიანი მეორემ შეცვალოს? ყოველი ადამიანი ხომ ერთადერთი „ეგზემპლარია“, ერთადერთია ამქვეყნად. მისი ადკვატი, ზუსტი ასლი, ორეული არ არსებობს. მით უფრო ხელოვნებაში. ვიღაცის საქმეს ვიღაც სხვა შეასრულებს. ცხოვრება არ ჩერდება, მაგრამ ის სხვა, მაინც „სხვა“ იქნება და არა იგივე, რაც მანამდე იყო.

ღიას, კოტე ნინიკაშვილი შეუცვლელია თავის საქმეში! ღმერთმა დიდხანს აცოცხლოს!

ვასილ კიკნაძე

**საქართველოს პრეზიდენტის
ბ რ ძ ა ნ ე ბ უ ლ ე ბ ა**

1997 წლის 14 სექტემბერი ქ. თბილისი

**პ. ნინიკაშვილის ღირსების ორდენით
დაჯილდოების შესახებ**

ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებასა და პოპულარიზაციაში შეტანილი წვლილისა და ნაყოფიერი შემოქმედებითი საქმიანობისათვის საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, თეატრმკოდნე კონსტანტინე ნინიკაშვილი დაჯილდოვდეს ღირსების ორდენით.

მ. შავარდნაძე

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

№ 6, (225), 1997 г. Тбилиси

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაუბი

კორექტორი
მარიამ ვახაძე

გადაეცა წარმოებას 5/X

ხელმოწერილია დასაბუქდალ 21/X

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი .გ

საბუქდ თაბახთა რაოდენობა 8

შეკვეთა № 441

ტირაჟი 500

რნდექსი 76143

უფსი სახელმეკრულეზი

რედაქციოს მისამართი: თბილისი-380007, გ. ლენინის ქ. № 11-ა. ტელ. 99-90-92

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა,
თბილისი, მ. წინამძღვრიშვილის ქ. № 133.