

F-567

1998



თეატრი
და

1998
№ 5

ცხვენება

თეატრი და



ცხოვრება

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი
გურამ ბათიაშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

გოგი ალექსიძე,
ეთერ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ვასილ კიკნაძე,
როზმარტ სტურუა,
გიორგი ქავთარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
თემურ ჩხეიძე,
თამაზ ზილაძე.

5

1998

სექტემბერი
ოქტომბერი

1919—1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1950—1990 „თეატრალური მოამბე“

უიწაარსი

სპეკტაკლები:

ნაღუდა დიმიტრიადი — ძველი ზღაპრის
ახალი სიცოცხლე 3

გიორგი ცქიტიშვილი — „პოპლა, ჩვენ
ვცოცხლობთ!“ 7

ქეთევან კუკულავა — ვოდვეილი სახალხო
თეატრის სცენაზე 20

ვულოცეთ აკაკი ბაქრაძეს 21

მსახიობის მონოლოგი

გელა რევაზიშვილი — მჯერა უკეთესის! 22

ნინო მაჭავარიანი — ქართული ბელკანტოს
სათავეებთან 28

ვიზონებთ წარსულს

ნატო კანდელაკი — ექვსი სეზონი რუსთაველის
თეატრში 31

ოთარ ზაუტაშვილი — მოგონება ბუმბერაზ
ხელოვანზე 40

ეკატერინე ვაჩნაძე — დიმიტრი ალექსიძის
გახსენება 45

თეორია

მზია ჯაფარიძე — მურმანის სახე ეროვნული
ფენომენის შუქზე 48

ხსოვნა

ვასილ კიკნაძე — მწერალი და მოღვაწე 60

ქეთევან აბულაძე — ქართველ ებრაელთა
თეატრალური ყოფა 62

ცისანა სეფიაშვილი — სცენისმოყვარეთა
დრამატული წრე 66

მარიანე მიქაუტაძე — სერგეი მესხის
საგანმანათლებლო მოღვაწეობა 72

დავით თევზაძე — წარსულის ნოსტალგია 77
(სერგო ქელიძის დაბადებიდან 90 წლისთავის გამო)

ლიანა მიქაუაძე — სოხუმი.. ჩემი თეატრი 86

ელეონორა გვრიტიშვილი — გერპარტ ჰაუპტმანი
ფაშიზმის წლებში 91

სტამბაკლები

ნაღჟა ღიმიტრიადი

ძველი ზღაპრის ახალი სიცოცხლე

1999

მსოფლიოს ფოლკლორული საგანძურის ზღვა მასალაში ბოროტების სიკეთესთან ბრძოლის ამსახველი უამრავი უკვდავი სიუჟეტი არსებობს. სადაც განსხეულებულია კაცობრიობის მარადიული ოცნება და იმედი — სიკეთის გამარჯვება ბოროტებაზე! მათ რიცხვს მიეკუთვნება პოპულარული ზღაპარი „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“, რომელიც ერთნაირად საყვარელია როგორც ბავშვებისთვის, ისე მოზრდილთათვის. ამ სიუჟეტის რამდენიმე სცენური და კინემატოგრაფიული ვარიანტი არსებობს. მათ შორის საუკეთესოა მიჩნეული დისნეისეული მულტფილმი, რომელიც ნახევარ საუკუნეზე მეტია ახარებს, აკეთილშობილებს მთელი პლანეტის მრავალრიცხოვან მაყურებელს ამაღლებული სიყვარულით, თავდადებით, სიწმინდით, სულიერი სიფაქიზით.

აქედან გამომდინარე, შემთხვევითი არ არის თბილისის ვასო აბაშიძის სახ. სახელმწიფო მუსიკალური თეატრის დანტერესება ამ თემით, არჩევანი შეჩერდა სადადგმო ჯგუფზე, რომელმაც „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“ წარმატებით განახორციელა რუსთავის სახელმწიფო საბავშვო თეატრში. სპექტაკლმა გაიმარჯვა რუსთავის ტრადიციულ თეატრალურ ფესტივალზე — „ოქროს ნიღაბი“ და, რაც მთავარია, ნამუშევარს მაღალი შეფასება მისცა ცნობი-

ლმა რეჟისორმა და საზოგადო მოღვაწემ, ბატონმა გიგა ლორთქიფანიძემ. ამ ფაქტორმა განაპირობა სადადგმო ჯგუფის (კომპოზიტორი — ნუნუ ვაბუნია, დამდგმელი რეჟისორი — ვაჟა ძიგუა, მხატვრები — ლომეულ მურუსიძე, მანანა გუნია, ქორეოგრაფი — რამაზ გულუა) სრული შემადგენლობით მოწვევა და, ამჯერად, სხვა ყანრის თეატრში, სავსებით ახალი ვერსიის განხორციელება.

ჰპოვებდა კი გამოძახილს დღევანდელ პირქუშ, გაუსაძლის, იმედდაკარგულ, ზნეობრივად დაკნინებულ, ფსიქოლოგიურად მერყევ ჩვენს ყოფაში ის მარადიული მუხტი, ზღაპრის გმირებს ესოდენ სისხლსავსედ რომ მოაქვთ? ოცნებასთან გაუცხოებული საზოგადოებისთვის მისაღები იქნებოდა ასეთი გამჭვირვალე რომანტიკა?

თუმცა, პიესის ავტორები ლევ უსტინოვი და ოლეგ ტაბაკოვი (რომლის მიხედვითაც შექმნა ლიბრეტო ვაჟა ძიგუამ) დღევანდელი გადასახედიდან გვაწვდიან ცნობილი ზღაპრის სიუჟეტს. ჩვენი აუდიტორიისათვის თანამედროვე ქღერადობის მიღწევა მაინც არც ისე ადვილი იყო. სპექტაკლის ყანრულმა გადაწყვეტამ, მიუზიკლის ფორმამ პიესის გმირებს ქართული ტემპერამენტი, განცდათა სიმსუბუქე და გულუბრყვილო იუმორი შესძინა.

საპრემიერო აქიოტაჟი კარგა ხნის ჩავლილი იყო, როდესაც სპექტაკლს დავესწარი. დარბაზი სავესე იყო მაყურებლით. აუდიტორიის წლოვანება ერთნაირად ვერ განსაზღვრავდი — იყვნენ ბავშვები, ახალგაზრდები და უფროსი თაობის წარმომადგენლებიც. სცენური ქმედება, უპირველეს ყოვლისა, ყურადღებას იპყრობდა დინამიკურობით, მხატვრული გაფორმების ფერადოვნებით. მხატვარ ლომჯულ მურუსიძისა და კოსტიუმების ავტორის მანანა გუნისას დახვეწილი ხელოვნება, სამწუხაროდ, ტექნიკური წუნის გამო (სპექტაკლის მსვლელობისას შუქის გამორთვა, განათების სისტემის დაბალი ხარისხი, რადიოაპარატურის გაუმართაობა, ხშირ შემთხვევაში დარღვეული ბალანსი) სრულად არ აღიქმებოდა და მაყურებელს უხედბოდა წარმოსახვაში დაესრულებინა ავტორთა ჩანაფიქრი. მიუხედავად ასეთი დასახანი ლაფსუსებისა, სპექტაკლი მიდიოდა ცოცხლად, ხალისიანად, მაყურებლის გაუნელებელი ინტერესისა და მუდმივი რეაქციის ფონზე.

ფიფქიას როლს პროგრამის მიხედვით ოთხი შემსრულებელი ჰყავს. იმ საღამოს თამა ცხვიტავა ვინილეთ, რომელმაც მოგვჩვენა უშუალოდ, გულწრფელობით, სიფაქიზით და ამავე დროს, ვადამწყვეტ მომენტში, მეფის ასულისათვის ნიშნული ნებისყოფითა და ხასიათის სიძლიერით. თამა კარგად ფლობს თავის პატარა, მაგრამ სასიამოვნო ტემბრის ხმას. თავისუფლად ჟღერს მისი შესრულებით ფიფ-

ქიას ყველა სოლო ნომერი, ხოლო სიმღერები ყვავილებთან, ჯუჯებთან, მასხარასთან და ბოლოს უფლისწულთან, გამოირჩევა ამ პერსონაჟებისადმი მისეული მიდგომით — ფაქიზი სიყვარულით, სითბოთი და სინატივით. ამ თვისებათა გამო მისი ფიფქია მსმენელის თანაგრძობას და მხურვალე გამოძახილს ჰპოვებს. თამა ცხვიტავასათვის ფიფქია დიდ სცენაზე (თუ არ ჩავთვლით თეატრალურ ინსტიტუტში შექმნილ სახეებს) პირველი როლია, მაგრამ მისი დაჯერებული თამაში ამ ფაქტს უგულვებელყოფდა. ეს განსაკუთრებით გამოჩნდა სცენებში, სადაც დებიუტანტის პარტნიორია გამოცდილი ოსტატი მარინა ლორთქიფანიძე, რომელიც გულქვა, მზაკვარ და მაცდურ ჯადოქარ დედოფალს განასახიერებს.

სიბოროტითა და სიძულვილით აღსავსე დედოფალს მარინა ლორთქიფანიძე ეფექტური გამომსახველი საშუალებებით ძერწავს. მისი სცენური ქმედება გაჯერებულია ტემპერამენტით. აქტიური, დემონური ძალა მსახიობს ელეგანტური პლასტიკით მოაქვს. გარეგნული მომხიბვლელობა ორგანულად ერწყმის პერსონაჟის ხასიათის კონტრასტულობას, რაც სახეს განსაკუთრებულ სრულყოფილებას სძენს. სცენური თავისუფლება მსახიობს ვოკალურ თავისუფლებაში გადააქვს. მაყურებელზე ზემოქმედებისა და პერსონაჟის ბუნებაში წვდომის სიღრმით დედოფლის სახე ერთ-ერთი საუკეთესო აქტიორული ნამუშევარია სპექტაკლში.

დედოფლის ავსულობას ამძაფრებს მისი მუღმივი თანხლება — „შავი კორდებალეტი“. ცეკვის ნახაზი ქვეწარმავლის სრიალის ასოციაციას იწვევს და აღიქმება დედოფლის, როგორც ბნელეთის სამყაროს წარმომადგენლის აურა. აქვე აღვნიშნავდი დამდგმელი ქორეოგრაფის რამაზ გულუასა და რეპეტიტორ იანინა იასინსკაიას უაღრესად შრომატევად, საინტერესო ნამუშევარს. მათ მი-აღწიეს იმას, რომ სპექტაკლს ყველა საბალეტო სცენა თუ პანტომიმური ეპიზოდი ბოლომდე გააზრებული და მაყურებლისათვის ადვილად აღსაქმელი.

აქტიორულ გამარჯვებად უნდა მივიჩნიოთ ყვავის ეპიზოდური სახე — ცილა გურგენიძის შესრულებით. გროტესკის ზღვარზე გადაწყვეტილი, მსუყე, თამამი მონასმებით გახსნილი ეს სახასიათო როლი მაყურებელთა დარბაზში დადებით ემოციებს აღძრავს. ბრძენი და კეთილი ფრინველის გამოჩენას მუდამ ახლავს ჯანსაღი სიცილი და მხიარულება.

დასაწახსოვრებელია ახალგაზრდა, ნიჭიერი მსახიობის ბადრი ბეგალიშვილის სამეფო სურვილთა მთავარი შემსრულებელი, სცენური მომხიბვლელობა, რაც მსახიობს უხვად აქვს მომადლებული, მსუბუქად გადააქვს მეორე პლანზე; მთავარ ამოცანად ბ. ბეგალიშვილი ისახავს დედოფლის ანარეკლად, მის ჩრდილად გადაქცევას და ამას ძალდაუტანებლად აღწევს. თავისი პერსონაჟის თვალთმაქცურ, მლიქვნელურ ბუნებას მთელი სპექტაკლის მანძილზე მკაფიოდ ავლენს,

კულმინაციას კი გამომსახველად შესრულებული არია წარმოდგენს.

პიესისაგან განსხვავებით, ლიბრეტოში შემოყვანილია ახალი პერსონაჟი — მასხარა. მან სიუჟეტურ ქარგაში მნიშვნელოვანი დატვირთვა შეიძინა. იგი ხილდებს სასახლის კარის ბოროტებასა და იმ სიკეთეს შორის, რაც ფიფქიას, უფლისწულსა და ჯუჯებს შემოაქვთ. მასხარას სამი ძირითადი სცენა აქვს სპექტაკლში: პირველი — სადაც დამწუხრებულ ფიფქიას აიშვებებს, მეორე — ფიფქიას მეფის ასულად კურთხევის სცენა და მესამე — როდესაც ფიფქიას სიკვდილით დასჯისაგან იხსნის. სამივე საკვანძო მომენტს, ტექსტთან ერთად, სიმღერით გადმოგვცემს მსახიობი ნუგზარ ახალკაცი და ყველა შემთხვევაში გვაჯერებს თავისი სცენური ქმედების მართლზომიერებაში.

უფლისწულის როლს ირაკლი ჯაფარიძე ასრულებს. იგი წარმოსადეგია, იმპოზანტური, შეიძლება ითქვას მუსიკალურიც, მაგრამ სპექტაკლის საერთო კონტექსტიდან თითქოს ამოვარდნილია. ამის მიზეზად ვთვლი მსახიობის ინერტულობას, პარტნიორთან გულგრილ დამოკიდებულებას. მისი მენელებული მოძრაობები უპირისპირდება წარმოდგენის აღმავალ დინამიკურ რიტმს.

და ბოლოს — მხიარული, უზრუნველი, სიცოცხლით სავსე, დაუოკებელი ენერჯის მქონე ჯუჯების სეპტეტი, რომელთაგან თითოეული ინდივიდუალური, გამორჩეული თვისებების მატარე-

ბელია. განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია: ხუთშაბათი — თომა ბულაშვილი, სამშაბათი — აკაკი თოფურია, შაბათი — ნუგზარ ჯებაშვილი და კვირა — ალექსანდრე ბეგალიშვილი. თითოეულ მათგანს თავისებური ფსიქოლოგიური დატვირთვა აქვს. შვიდივე (ზემოაღნიშნულთა გარდა: ორნაბათი — გიორგი ყველაშვილი, ოთხშაბათი — ტატო ბარათაშვილი, პარასკევი — ანზორ ხიდაშელი) კარგად მღერის, შესანიშნავად მოძრაობს და თავისი წვლილი შეაქვს ჯუჯების ზალიხანს, ანსამბლურ სცენებში.

მთავარი კი მიუზიკლში მაინც მუსიკაა, რომელიც ამთლიანებს, დინამიზირობს სძენს, გამოკვეთს სახეებს, ქმნის განწყობილებას და, საერთო ჯამში სპექტაკლის ტემპორიტმს განსაზღვრავს. ნუნუ გაბუნიას მუსიკის უპირველეს ღირსებად მიმაჩნია ის, რომ შესძლო თავი დაეღწია ცნობილი მულტფილმის ბრწყინვალე მუსიკის გავლენისაგან. ქართველი კომპოზიტორის მუსიკა ნათელ, ადვილად აღსაქმელ მელოდიებზეა აგებული. განვითარების პრინციპი კონტრასტულობაა. ჯუჯების მხიარული, რიტმული მარშიდან მოყალიბებული, ერთმანეთს ენაცვლება — ფიფქიას სათნოებით გაშლავალული და დედოფლისა და მისი ამაღის მკვეთრი, ვნებათაღელვით აღსავსე, დინამიკური მუსიკა. მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ჟანრულ სცენებს: მასხარას კუბლეტები, ფიფქიას, მასხარასა და ყვავის ტრიო, ჯუჯების „იავნანა“, სასახლის კარის სამეჯლისო სცენები, შესანიშნავი ინს-

ტრუმენტული თუ ვოკალური ვალსები.

ფიფქიას სიკვდილით დამწუხრებული ჯუჯების დატირებას მეტად მახვილგონივრულად ერთვის ყვავის ჩხავილი — „ყვა!, ყვა!“, რაც გროტესკის ელფერსაც სძენს სცენას და სპექტაკლის ერთ-ერთ ეფექტურ ეპიზოდად აქცევს. კომპოზიტორისა და რეჟისორის საინტერესო მიგნებაა აგრეთვე მომხუხველი, ერთგვარად ბოროტისეული მელოდია, როგორადაც დახასიათებულია დედოფალი, რაც გვაგრძნობინებს ჩადოქრობის მაგიურ ძალას და თავისი ხასიათით უპირისპირდება წარმოდგენის ნათელ და სიცოცხლისდამამკვიდრებელ მუსიკას.

ამ უკვდავი, ჰუმანური ზღაპრის მომზიბვლელი სიუჟეტის ახალი სცენური ვერსია, განხორციელებული რეჟისორ ვაჟა ძიგუას, ქორეოგრაფ რამაზ გულუას, მხატვრების — ლომგულ მურუსიძის, მანანა გუნიას და სპექტაკლის სხვა დანარჩენი მონაწილეების მიერ, ძვირფასი საჩუქარია მაყურებლისთვის, განსაკუთრებით კი ნორჩი მაყურებლისათვის, რომელთაც დღეს ესოდენ აკლიათ კეთილი, სხივმფენი, ამაღლებული სულიერების გამომხატველი ხელოვნება. ფიქრობ, არ შევცდები თუ ვიტყვი, რომ მიუზიკლი „ფიფქია და შვიდი ჯუჯა“ მყარად დაიმკვიდრებს ადგოლს სცენაზე და დიდხანს იქნება ერთ-ერთი იმ სპექტაკლთაგანი, მაყურებელს მრავლად რომ მოიზიდავს.

გიორგი ცქიტიშვილი

„პოპლა, ჩვენ ვცოცხლოვით!“

თბილისის თეატრების გარდა, საქართველოს სხვა ქალაქების თეატრალური ცხოვრება, პრესის და საზოგადოების ყურადღების მიღმა რჩება. არადა, ავად თუ კარგად, მიუხედავად უსახსრობისა, კატასტროფული მატერიალურ-ეკონომიური მდგომარეობისა, გაუსაძლისი ყოფისა, საქართველოს პერიფერიული თეატრები შეუძლებელს ახერხებენ და „შერეკილების“ ახირებული ჟინით, შიშველი ენთუზიაზმის შემწეობით არ წყვეტენ რეპეტიციებს, მართავენ პრემიერებს, რითიც არ აქრობენ ცეცხლს საკუთარი თეატრის „კერიაში“. ესენი არიან ის მსახიობები, რეჟისორები, შემოქმედებითი თუ ტექნიკური პერსონალის წარმომადგენელი, უბრალოდ თეატრის მოღვაწენი, რომელთაც თავიანთ მხრებზე იტვირთეს მძიმე კაპანი, რასაც ქართული თეატრის შენარჩუნება ჰქვია.

ქუთაისში ყოფნისას გადავწყვიტე იქაური თეატრალური ცხოვრება შეძლებისდაგვარად ამესახა პრესის ფურცლებზე, შემეცნო ის ხარვეზი, რომელიც ამ მხრივ, მართლაც, თვალშისაცემია. ჩვენს ჟურნალ-გაზეთებს თუ გადავავლებთ თვალს, ვიფიქრებთ, რომ თბილისის რამდენიმე თეატრის გარდა, არსად არაფერი არ კეთდება. იქნებ ამ წერილმა ოდნავ მაინც შეავსოს ინფორმაციული ვაკუუმი. ამას გარდა ამ ხალხის თავდადების შემყურეს, მათ წინაშე ყველა ჩვენთაგანის რალაციით ვალში ყოფნის მძაფრი შეგრძნება გამიჩნდა. ალბათ, ამანაც გაღამაწყვეტინა წინამდებარე მასალის თავმოყრა-მოშაღება.

ახალი ცხოვრების სუნთქვა ქუთაისის ქუჩებში ერთი გავლითაც იგრძნობა. თვალს იტაცებს ნაირფერად მორთულ-მოკაზმული, კოპწია, ბრდღვიალა აბრებით დამშვენებული მაღაზიები, კაფე-ბარები, რესტორნები, ბისტროები, კაზინოები, ოფისები, ბანკები, კერძო სასტუმროები... ყოველივე ეს საქართველოს ნებისმიერი ქალაქის აუცილებელ რეალობად, უცვლელ დეკორაციადაა ქცეული. ამდენად, ნანახმა აბსოლუტურად გულგრილი დამტოვა. მივეჩვიეთ, შევეგუეთ ყველაფერ ამას, შევეთვისეთ და აღარ გვაღელვებს. ამ ფონზე ნამდვილ ოაზისად მეჩვენა სამი სახელმწიფო თეატრი, რომელთა შენობების წინ გამოკრული აფიშები იუწყებოდნენ, რომ ოპერის, დრამატულ და თოჯინურ თეატრებს ჯერ არ დაუხურავთ სეზონი და მიუხედავად ზაფხულის ხვატისა, რაც სეზონის ამ მონაკვეთს „მკვლარ“ პერიოდად აქცევს, კვლავ მართავენ წარმოდგენებს.

ლაღო მესხიშვილის სახ. დრამატული თეატრის აფიშამ კი სასიამოვნოდ განმაცვიფრა, თან იმ გარდასულ დღეთა ნოსტალგია მომგვარა, როცა საქართველოს ყველა სახელმწიფო თეატრი, ყოველდღე (ორშაბათის გარდა), რეგულარულად მართავდა სპექტაკლებს. დღეს ამის თაობაზე ოცნება თუ შეიძლება, ამგვარი რამ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახ. აკადემიურ თეატრებშიც კი აღარ ხდება. კვირაში ორ-სამ წარმოდგენას თუ თამაშობენ. ხოლო ქუთაისის დრამატული თეატრი ყოველდღე უჩვენებს სპექტაკლს მაყურებელს. მათ აფიშაზე მთელი თვის

რეპერტუარია დაგეგმილი. თითქმის ყოველ თვე, პრემიერაა. თამამად შეიძლება ითქვას, ქუთაისის დრამატული თეატრი სისხლსავსე, ქეშმარიტად თეატრალური ცხოვრებით ცხოვრობს.

შევხვდი და ვესაუბრე იმ ადამიანებს, ვინც ბევრად განსაზღვრავს, განაპირობებს ქუთაისის თეატრალურ ცხოვრებას.

ლევან როსვაძე:

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის. ქუთაისის განყოფილების თავმჯდომარე.

— ბატონო ლევან, თქვენ ამ თანამდებობაზე ახალი არჩეული ბრძანდებით, რა ვითარება დაგხვდათ და რით, რა ღონისძიებებით დაიწყეთ მუშაობა?

— საქართველოში ბოლო 6—7 წლის მანძილზე განვითარებულმა ყველასათვის ცნობილმა სოცენებმა, რა თქმა უნდა, ქუთაისსაც ვერ აუარა გვერდი. ჩვენს ქალაქშიც იგივე ხდებოდა, რაც საქართველოს ნებისმიერ კუთხეში. ერთხანს, ქუთაისი სამოქალაქო ომის ფრონტის წინა ხაზადაც იქცა. შემდეგ, ქვეყნის მძიმე მატერიალურ-ეკონომიურმა მდგომარეობამაც წარუშლელი კვალი დაატყო მთელს ქალაქს და კერძოდ, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ქუთაისის განყოფილებას.

უწინ, საბჭოთა კავშირის არსებობას ვგულისხმობ, აქ მუშაობა ჩქეფდა, ბევრი რამ ეთდებოდა. სხვა დრო და სხვა პირობები იყო. ცენტრალიზებული დაფინანსება არსებობდა, ამდენად საშუალებებიც გაცილებით მეტი გახლდათ. შემდეგ, ყველაფერი ერთბაშად მოისპო, სამოქალაქო თუ სამამულო ომების, შინააშლილობის, ქაოსის მორევში აღმოვჩნდით. ამიტომ, შორს ვარ იმ აზრისგან, რომ ჩემი წინამორბედნი გავამტყუნო. მათ მეტად მძიმე დროს მოუწიათ მუშაობა.

რეალობა კი ასეთია: დამხვდა თითქმის გაპარტახებული ორგანიზაცია, რომელსაც მძიმე მატერიალურ-ეკონომიური მდგომარეობა ჰქონდა. მოშლილი გახლდათ ყველაწიური მუშაობა, გვექონდა ვალი. შენობაც არასახარბიელო მდგომარეობაში გახლდათ.

მთელი კოლექტივის მონდომებითა და ძალისხმევით, ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ დაეწყოთ არსებული ვითარების შეცვლა. კერძოდ, ჩვენივე ძალებით შევქმელით შენობის ერთი სართულის მოწესრიგება, რათა ადამიანებს ნორმალური სამუშაო პირობები ჰქონოდათ.

— რამდენადაც ვიცი, თქვენ არასაბიუჯეტო დაწესებულება ხართ.

— დიან. ჭერ-ჭერობით სრულ სამეურნეო ანგარიშზე ვართ. იმისათვის, რომ რაიმე გააკეთო, ღონისძიება ჩაატარო, სახსრები თავად უნდა მოიპოვო. ამ მხრივაც ვადავდებით გარკვეული ნაბიჯები. ჩვენ გადმოგვეცა შეზღუდული პასუხისმგებლობის საწარმო „თეატრონი-2“. ახლო მომავალში ამ საწარმოს დიდი იმედი გვაქვს. თუმც, თავდაპირველად გაუჭირდათ იმ აზრთან შეგუება, რომ მათ კავშირში გარკვეული სახსრები უნდა შეიტანონ. ვფიქრობ, დღეისათვის საწარმოს მესვეურთ უკვე ესმით, სხვანაირად ჩვენი ურთიერთობა ვერ შედგება. ისინი წლებას განმავლობაში მიტჩვივენ იმას, რომ მხოლოდ სახელმწიფოს უხდინდნ თანხას.

ამ თანამდებობაზე მოსვლამდე საბიუჯეტო ორგანიზაციაში ვმუშაობდი. ამიტომ, კარგად ვიცი, თუ როგორ უჭირს ქალაქის გამგეობას. მათი ხელის შემწყუ-

რედ ყოფნა არ გვარგებს. თავად უნდა მოვიპოვოთ სახსრები, სპონსორების, ნაც-ნობ-მეგობრების მეშვეობით. ეკონომიური მხარე თუ არ მოგვარდა, არაფერი არ გაკეთდება.

— შემოქმედებითი ღონისძიებების თაობაზე რას იტყოდით? თუ გაკეთდა რამე ამ მხრივ?

— მინდა ერთი წამოწყების შესახებ მოგახსენოთ, რადგან ვთვლი, რომ ეს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ერთ-ერთი უპირველესი დანიშნულებაა და გვსურს იგი ტრადიციულად იქცეს. ბინებში მოვინახულეთ ის დეწლმოსილი მსახიობები, რომლებიც ლოგინად არიან ჩავარდნილნი. მათ უურადღებდა, ზრუნვა, მოვლა სჭირდებათ. რამდენადაც შევძელით, სურსათითა და მატერიალურადაც გავუმართეთ ხელი. ყოველივე ამის გაკეთება გავვიჭირდებოდა მხარში „თეატრონი-2“ და თეატრის მოყვარულთა საზოგადოება რომ არ ამოგვდგომაოდა. ეს საზოგადოება სულ ახლახანს, ჩვენი გამგეობის პირველ სხდომაზე დაარსდა. მასში სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები გაერთიანდნენ.

ვფიქრობ, ამ ღონისძიებას ტრადიციად ვაქცევთ და წელიწადში რამდენიმეჯერ ვესტუმრებით ხოლმე თეატრის დეწლმოსილ მოღვაწეებს.

გარდა ამისა, აღვადგინეთ შეხვედრა-დიალოგების ციკლი ცნობილ თეატრის მოღვაწეებთან, რომელიც ჩვენთან, კავშირის დარბაზში იმართება. ახლახანს მა-უურბებელი აღიარებულ, პოპულარულ მსახიობს, ერემო სვანაძეს შეხვდა. ამგვარი შეხვედრა-დიალოგებიც გაგრძელდება და ტრადიციული გახდება.

— გარდა სამი სახელმწიფო თეატრისა, ქუთაისში ახალგაზრდული თეატრიც შეიქმნა.

— დიახ, ოპერის, დრამატული და თოჯინების სახელმწიფო თეატრების გარდა, ჩვენს ქალაქში რვა სხვადასხვა თეატრია. ზოგიერთი მათგანი ამ ბოლო ორ წელიწადში დაარსდა.

თქვენ ახალგაზრდულ დამოუკიდებელ თეატრზე ბრძანეთ, რომელიც მერაბ კოსტავას სახელობის გახლდათ, დღეს კი დავით კლდიაშვილის სახელს ატარებს. მის გარდა ფუნქციონირებს მინიატურების, საბავშვო-მუსიკალური, სატირისა და იუმორის და კიდევ სხვა თეატრები. „ქვიზანი დარჩებიანო“ უთქვამთ. ალბათ, დროა უველაზე პირუთვნელი მსაჯული, სწორედ ის განსჯის სამართლიანად თუ მომავალში ვინაა სიცოცხლის ღირსი. ასე რომ, ვნახოთ რომელი მათგანი გაუძლებს დროს.

ქუთაისში კიდევ ერთი თეატრი დაარსდა, რომელიც საგანგებოდ მინდა გამოვყო, რადგან მისი მომავალი პერსპექტიულად მესახება: ესაა ნიღბების თეატრი. იგი თანდათან, ნაბიჯ-ნაბიჯ პოპულარს საკუთარ სახეს და როგორც ცოცხალი ორგანიზმი ჰქონდა კიდევ ძიების, განვითარების პროცესშია. იმერეთის მხარეში პრეზიდენტის რწმუნებულმა, ბატონმა თემურ შაშიაშვილმა დიდი თანადგომა გამოხატა ამ ახლადშექმნილი თეატრის მიმართ და ხარაზოვის ბაღში არსებული ყოფილი კინოთეატრის შენობა გადასცა. ჩვენც, როგორც შეგვიძლია, მხარში ვუდგევართ თეატრს, ახლახან ინვენტარი გავუგზავნეთ. თავადაც მონდომებულნი არიან. უველაფერს საკუთარი ხელით აკეთებენ. შენობის აღდგენა-გარემონტებასაც თვითონ შეეჭიდნენ. ნიღბების თეატრის დამაარსებელი და სამხატვრო ხელმძღვანელი დავით ჭიშკარიანი თავისი საქმის დიდი ენთუზიასტია. მან თავის კოლეგებთან ერთად, ძიების მეტად რთული, საინტერესო გზა განვლო. სამი წლის

მანძილზე, თითქმის ყველა სტილი თუ უანრი მოისინჯა. ვფიქრობ, ახლა იქამდეა მიყვანილი საქმე, რომ ქეშმარიტი ლიტერატურული პირველწყაროს საფუძველზე თეატრმა საკუთარი, მრავალფეროვანი რეპერტუარი შექმნას. ის 8—4 სექტაკლი, რომელიც უკვე აქვთ, ალბათ, განვლილი ეტაპია, რადგან ახლა სხვა, უფრო მაღალი მხატვრული დონაა საქირო, რათა სამოყვარულო თვითმოქმედებიდან, ახლადშექმნილმა თეატრმა, ახალ შენობაში სეზონის გახსნისას, რაც ჩემი ვარაუდით, შემოდგომაზე შედგება, სერიოზული ნაბიჯი გადადგას პროფესიული, მაღალი სასცენო კულტურის, დახვეწილი გემოვნების მქონე მომავლის თეატრისაკენ. ცალკეული სურათებისა თუ მინიატურების ნაკრებიდან, თეატრმა გეზი ქეშმარიტ დრამატურგიაზე შექმნილ ერთ მთლიან მხატვრულ წარმოდგენაზე უნდა აიღოს. აქეთკენაა მიმართული სამომავლო გეგმებიც.

— სამომავლოდ რა გეგმები აქვს კავშირს?

— ბატონი თემურ შაშიაშვილის და ქალაქის ხელმძღვანელობის მხარდაჭერა, დახმარება თუ გვექნა, ძალიან გვინდა იმერეთის რეგიონის ფესტივალის მოწყობა, რომელშიც პროფესიული თეატრების (ქუთაისის ოპერის, დრამატული, თოჭინების, ჭიათურისა და ზესტაფონის დრამატული) გარდა, მოყვარულები, თვითმოქმედი კოლექტივებიც მიიღებენ მონაწილეობას.

ქუთაისის თოჭინების თეატრის დირექტორად ჩემი მუშაობის დროს, ჩვენს ქალაქში მოვაწყეთ თოჭინური თეატრების I საერთაშორისო ფესტივალი, რომელიც არა მარტო საქართველოში, მთელ ამიერკავკასიაშიც პირველი გახლდათ. მომავალ წელს, დებულების თანახმად, რიგით მეორე ფესტივალის ჩატარების დრო მოდის. მე მგონი, კარგ ტრადიციას ჩაეყარა საფუძველი და ქუთაისმა ამ ფესტივალს ზურგი არ უნდა აქციოს. სულ მოკლე ხანში შევადგენთ სავარაუდო ხარჯთაღრიცხვას, წარვუდგენთ ქალაქის ხელმძღვანელობას, რათა გაირკვეს თუ რას კისრულობს თავის თავზე ქუთაისის ხელისუფლება.

ბატონმა კოტე ნინიაშვილმა საუბრისას ბრწყინვალე იდეა მომაწოდა, რომელიც უშუალოდ იმერეთს უკავშირდება. ესაა დავით კლდიაშვილის სახელობის თეატრალური ფესტივალი, რომელშიც საქართველოს ის პროფესიული თეატრები მიიღებენ მონაწილეობას, რომელთაც რეპერტუარში დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებები აქვთ. ქუთაისის გარდა, ფესტივალის გახსნა, დახურვა სიმონეთში, მწერლის სახლ-მუზეუმის ეზოში უნდა გაიმართოს. წარმოიდგინეთ, ღია ცის ქვეშ, დავით კლდიაშვილის კარ-მიდამოში გათამაშებული სექტაკლი!

თუ თბილისში არსებობს „სარდაფის თეატრი“, აქ, კავშირის შენობაში გვაქვს პატარა, 120 ადგილიანი კოკროჭინა დარბაზი, რომელშიც გვსურს დავარსოთ „თეატრი მეორე სართულზე“. არიან ადამიანები, რომელთაც ახლის ძიების, საქმის კეთების სურვილი აქვთ. მე, როგორც შემეძლება, ყოველმხრივ ხელს შევეწყობ.

მოკლედ, თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ქუთაისის განყოფილება სრული დატვირთვით უნდა ამუშავდეს, ისე როგორც ეს ადრე იყო.

მეღმა ამირანაშვილი:

ქუთაისის მეღმერთ ბალანჩივაძის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და გენერალური დირექტორი.

— ქალბატონო მედეა, დღეს, რამდენადაც ვიცი, ოპერის თეატრი საპროტესტო აქციას მართავს...

— არავითარი აქცია თეატრის მხრიდან არ ყოფილა და არც იქნება. მხოლოდ, ორკესტრის ჩასაბერ ინსტრუმენტთა ჭკუფი გაიფიცა, ხელფასის დროულად მიღების მოთხოვნით. თეატრის ადმინისტრაცია, სოლისტები, გუნდი და დანარჩენი ორკესტრანტები განაგრძობენ მუშაობას. ასე რომ, ოპერის თეატრს მუშაობა არ შეუწყვეტია.

მე მესმის, რომ ადამიანი მხოლოდ ერთუშიაშივე ვერ იმუშავებს. ამას ვერავის მოსთხოვ. არ შეიძლება ადამიანმა დროულად არ აიღოს კუთვნილი ხელფასი. ეს აქსიომაა და ამის თაობაზე ნორმალურ სახელმწიფოში არც ლაპარაკობენ.

— ამგვარი პირობები, ბუნებრივია, თეატრის ნორმალურ ფუნქციონირებას აფერხებს და ხელს გიშლით მუშაობაში.

— რა თქმა უნდა. მე არ შემიძლია მუდმივი ტერორის ქვეშ ყოფნა. ყოველად აუტანელია, როცა მუსიკოსთა ცალკეული ჭკუფის ნებაზე ხარ დამოკიდებული და მათ ყოველ წამს შეუძლიათ ჩაშალონ რეპეტიცია ან მათ გამო მოიხსნას დანიშნული სპექტაკლი.

— ალბათ, დამეთანხმებით, რომ მათი მოთხოვნები სავსებით სამართლიანია...

— დიას და ამის თაობაზე უკვე მოგახსენეთ. მაგრამ მიმაჩნია, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნება ყოველგვარ მერკანტილურ მოსაზრებებზე მაღლა დგას. მთავარი მაინც შემოქმედებაა, ეს იმგვარი მდგომარეობაა, როცა მომღერალს არ შეუძლია არ იმღეროს, მუსიკოსს კი არ შეუძლია არ დაუკრას. ჭეშმარიტი ხელოვანი ხომ სულის კარნახით მოქმედებს და არა კუჭის. მთავარი ესაა და კიდევ პროფესიული ეთიკა, ნამდვილი პროფესიონალიზმი.

სხვათა შორის, წინა თვეების ხელფასი, ყოველ მათგანს აღებული აქვს. მხოლოდ ერთი თვისა დაუგვიანდათ. განა, მთელ საქართველოში იგივე არ ხდება? წარმოიდგინეთ რა მოხდება, ყველა ჩვენგანმა ხელი რომ აიღოს მასზე დაკისრებული საქმიანობის შესრულებაზე!

— ამგვარი მოვლენა, ალბათ, გარკვეულწილად კონფლიქტურ ვითარებას ქმნის თეატრში.

— შემიძლია სრული პასუხისმგებლობით გითხრათ, უფრო მეტიც, დაგარწმუნოთ, რომ კონფლიქტის არანაირი საფუძველი არ არსებობს. ხელფასი თუ არ დაიგვიანებს, ყველაფერი რიგზე იქნება. არანაირი შემოქმედებითი კრიზისი არ არსებობს. ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ და მასკანის „სოფლის პათიოსნება“ მისაღები მხატვრული დონის საოპერო დადგმებია, რაშიც თავად დარწმუნდებით თუ იხილავთ ამ სპექტაკლებს.

სამუშაო ბევრი გვაქვს. დავიწყეთ რეპერტუარში ადრე არსებული სპექტაკლების აღდგენა. ესენია: რევაზ ლალიძის „ლელა“ (დადგმა ზურაბ ანჭავაძისისა), ოთარ თაქთაქიშვილის „შერეკილები“ (დადგმა ლერი პაქსაშვილისა) და დონიცეტის „ლუჩია დი ლამერმური“ (დადგმა ნოდარ ანდღულაძისა). ლელას პარტია ორ ახალ შემსრულებელს დაეკისრება.

— ქალბატონო შედეა, რა ვითარებაა სოლისტების მხრივ? გყავთ თუ არა ახალგაზრდობა?

ქუთაისის საოპერო თეატრის დასში მრავლად არიან კარგი მომღერლები. თუნდაც, ლაშა ნიქაბაძე ავიღოთ. მისმა ჩინებულმა ტენორმა მოხიბლა დავით ანდლულაძისა თუ გენჯერის კონკურსების უიური. ლაშამ ორივე კონკურსზე გაიმარჯვა. ინგლისში, პუჩინის „ტოსკას“ საკონცერტო შესრულებით, სამ სპექტაკლში მიიღო მონაწილეობა. ამან დიდი აღიარება მოუტანა. იტალიაში მიიწვიეს. მოწვევის თაობაზე პაატა ბურჭულაძის მეშვეობით ამცნეს. ახლა ლაშა აკადემიაშია იტალიაში. მას იქ პუჩინის „მანონ ლესკოში“ დე გრიეს პარტია შესთავაზეს.

ასევე კარგი ვოკალური მონაცემები აქვთ ფერიდე ჭინჭიხაძეს (სოპრანო), ირმა შავგულიძეს (მეცოხსოპრანო), დავით ბაქრაძეს (ბარიტონი). ჩემი ქალიშვილი, მარინე ფარულავაც ამ თეატრში მუშაობს.

ძალიან დიდი სურვილი მქონდა, ახალგაზრდა ოთხეული (ფ. ჭინჭიხაძე, ი. შავგულიძე, ლ. ნიქაბაძე, დ. ბაქრაძე) ნუგზარ ლორთქიფანიძის მიერ დადგმულ „სოფლის პათოსნებაში“ გამომეყვანა. მაგრამ, უხელფასობის გამო, მანინაც ორკესტრის ერთი ჭგუფი გაიფიცა და უკვე მზა სპექტაკლი ველარ ვითამაშეთ. ბოლოს, როცა გაჭანკლებული პრემიერა, როგორც იქნა, შედგა, ლ. ნიქაბაძე იტალიაში იყო, დ. ბაქრაძე კი გაჭირვებამ აიძულა თეატრიდან საშუალოდ წასულიყო. ამ ოთხეულის მონაწილეობით სპექტაკლი არ შედგა და ვფიქრობ, ეს დიდი დანაკლისია არა მარტო ჩვენი თეატრისათვის, არამედ მთელი ქალაქისათვის.

დასი პატარაა. მასში თანაბრადაა წარმოდგენილი ყველა თაობა. უფროს თაობას წარმოადგენენ: გიორგი ლომთაძე, ვაჟა კუბლაშვილი, ანატოლი ჭურდულია, საშუალოს კი ნაირა კიკოლიაშვილი, ლიანა ქალდანი, რამაზ კუბლაშვილი. ახალგაზრდების თაობაზე უკვე მოგახსენეთ.

— საბალეტო დასზე რას იტყვიან? თუ არსებობს იგი დღეს?

— დიდი ხანია აღარ არსებობს. ამას სხვა მატერიალური, საყოფაცხოვრებო პირობები სჭირდება, რათა ჩამოყვანილი მოცეკვავე აღვიღოთ დააკავო, დაინტერესო. ჩვენ ამგვარი საშუალებები არ გავვაჩინა.

გამოსავლის ძიებამ მიგიყვანა იქამდე, რომ გადავწყვიტეთ საკუთარი ძალეობით ეროვნული ბალეტის შექმნა. ჩვენ გვყავს მოცეკვავეები, რომლებიც საოპერო სპექტაკლებში ასრულებენ საცეკვაო პარტიებს. მათ დავუმატეთ ანსამბლ „გელათის“ წევრები. აი, ამ ძალეობით გვსურს ანდრია ბალანჩივაძის „მთების გულის“ და შერტელის „ამაო სიფრთხილის“ დადგმა.

— მყურებლის სიმცირეს ხომ არ უჩივით?

— სასაყვედურო არაფერი მაქვს. მყურებელი დადის თეატრში. თუმც, ეკონომიურმა გაჭირვებამ გარკვეული ნაწილი დაგვაკარგინა.

იხეთი სპეციფიკის თეატრმა, როგორც საოპერო, თავად უნდა იზრუნოს საკუთარი მყურებლის აღზრდაზე. ბავშვებს სკოლის მერხიდან უნდა შევავაროთ ოპერა, განვუვითაროთ მუსიკალური კულტურა, გავუფაჩიზოთ, დავუხვეწოთ გემოვნება. არადა, უნდა განახათ რა დიდი ინტერესით უსმენენ ბავშვები ვანო გოციელის „წითელქუდას“.

თუ ნებას მომცემთ, კვლავ პრობლემებს მივუბრუნდები. ჩემი აღმოჩენა არ გახლავთ, რომ ფინანსები წყვეტენ ყველაფერს. არა გვყავს მთავარი ღირიუორი. თეატრში მხოლოდ ერთი ღირიუორია — თენგიზ ჭუმბურიძე. ძალიან ჭირს ცალკეულ დაღვებზე ღირიუორის მოწვევა-ჩამოყვანა. კვლავ ეკონომიური და სა-ყოფაცხოვრებო პირობების გამო. გუნდში გვაკლია მამაკაცთა ხმები. ამ პირობებში, შარშან მაინც დავდგით პუჩინის „ჯანი სკიკი“, „წითელქულა“, მეცხრე სიმფონია.

საერთოდ, საოპერო თეატრის ყოლა, დიდი ფუფუნებაა, რომლის შენახვაც ძალზე ძნელია. წარმოიდგინეთ სოლისტებით, გუნდით, ორკესტრანტებით, საბალეტო დასით, ადმინისტრაციითა და ტექნიკური პერსონალით დაკომპლექტებული 240 კაციანი საშტატო განრიგი. ამას დაუმატეთ ისიც, რომ დრამატული თეატრისგან განსხვავებით, საოპერო სპექტაკლს ბევრად უფრო მეტი სადადგმო ხარჯი ესაჭიროება, რათა წარმოადგენა შექმნას.

— მომავალ წელს, თეატრს დაარსებიდან 30 წელი უსრულდება.

— ამ საიუბილეო თარიღისათვის ვემზადებით. გვსურს აღვადგინოთ ის სპექტაკლები, რომლებითაც გაიხსნა თეატრი — მელიტონ ბალანჩივადის „დარეჯან ციხერი“ და ოთარ თაქთაქიშვილის „მინდია“.

დაბოლოს, მსურს ყველას შევახსენო ერთი მარტივი ჭეშმარიტება. საოპერო თეატრს უფრო მეტი დაფინანსება ესაჭიროება, ვიდრე დრამატულს. ჩემი დიდი სურვილია ქუთაისის საოპერო თეატრი რესპუბლიკურ დაფინანსებაზე გადავიდეს. ვიცი, ეს სიტყვები ბევრს აღაშფოთებს და ჩემს წინააღმდეგ განაწყობს. მაგრამ, თუ ბათუმის საოპერო თეატრს გამოვრიცხავთ, რომელსაც ჩინებული მფარველი და პატრონი ჰყავს, საქართველომ თბილისის და ქუთაისის საოპერო თეატრებს უნდა მოუაროს. არ შეიძლება ზაქარია ფალიაშვილისა და მელიტონ ბალანჩივადის მშობლიურ ქალაქში საოპერო თეატრი არ იყოს!

ნუგზარ ლორთქიფანიძე:

ქუთაისის მელიტონ ბალანჩივადის სახ. ოპერისა და ბალეტის და ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრების მთავარი რეჟისორი.

— ბატონო ნუგზარ, ვერ ოპერით ხომ არ დაგვეწყო?

— კი ბატონო. ვარდა იმისა, რომ საოპერო სპექტაკლის სადადგმო ხარჯი დრამატულიას ბევრად აღემატება, თავისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, მრავალი სირთულე თუ პრობლემა იჩენს ხოლმე თავს. ვთქვათ, სადადგმო ხარჯთა სიმწირე ან არარსებობა ძველი კოსტუმის მორგებით, ხოლო სცენოგრაფია ძველი დეკორაციის გადაკეთებული ვარიანტის გამოყენებით დავძლიეთ. ანდა, საერთოდ საკონცერტო შესრულებით წარმოვადგინეთ სპექტაკლი, სადაც არც კოსტუმი გვჭირდება და არც დეკორაცია. სხვათა შორის, ამ ორივე ხერხს ხშირად მივმართავთ ხოლმე. დამერწმუნებით, ეს კომპრომისია, რადგან საოპერო სპექტაკლს ძვირფასი კოსტუმი და მდიდრული დეკორაციაც „არ აწყენდა“. თუ არადა, ვავიხსენოთ, მსოფლიოს სხვადასხვა სცენებზე განხორციელებული ცნო-

ბილი დადგმები. თუ ყოველივე ამაზე თავს დავზრუნავთ, საოპერო სპექტაკლის მზადებისას დიდი დრო მუსიკალური ნაწილის შესწავლას მიაქვს, რითიც ღირი-
ურობი, სოლისტები, გუნდი და ორკესტრია დაკავებული.

მთავარი ღირიურობის არყოლის გამო, ცალკეულ სპექტაკლებზე სხვადასხვა ღირიუროს ვიწვევთ. ხშირად, უკვე დადგმულ, სხვის ნადირიურობებ წარმოდგე-
ნაზე, ახალი ღირიურობის ჩამოყვანა გვიწევს. ყოველ ღირიუროს კი ამა თუ იმ ნაწარმოების საკუთარი ინტერპრეტაცია აქვს. მისეულ ხედვას, გააზრებას, ვერ-
სიას უნდა შეეწყოს გუნდი და ორკესტრიც, რომ აღარაფერი ვთქვათ, სოლის-
ტებზე. ასე რომ, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, მზა სპექტაკლში ახალი ღირიურობის შესვლა, წარმოდგენის ხელახლა დადგმის ტოლფასია.

ასევეა, როცა ძველი სპექტაკლის აღდგენა მიდის. ახლადშესულმა სოლისტმა
ჯერ საკუთარი პარტია უნდა შეისწავლოს. ამდენად, დრამატული თეატრისგან
განსხვავებით, საოპეროში წარმოდგენის დადგმა უფრო შრომატევადი სამუშაოა
თეატრის შემოქმედებითი ნაწილისათვის. დადგმული სპექტაკლის მოვლა, შენახ-
ვა, გაფრთხილებაც ბევრად რთულია.

დასასრულ, მინდა აღვნიშნო, რომ არა მატერიალურ-ეკონომიური სირთუ-
ლებები და აქედან გამომდინარე, პრობლემები, ქუთაისის საოპერო თეატრს კარ-
გი პოტენცია გააჩნია იმისათვის, რათა აქ საინტერესო, სისხლსაც შემოქმედე-
ბითი ცხოვრება ჩქეფდეს.

— ახლა დრამატულ თეატრზე ვისაუბროთ. ეკონომიური მდგომარეობის გა-
მო, დასიდან ხომ არავინ წასულა?

— არა. პირიქით, ადრე წასულები მობრუნდნენ — ევა ხუტუნაშვილი, თენ-
გი ჯავახაძე, შალვა კვიციანი.

— მაყურებლის მოზიდვის მიზნით, ე. წ. „სალაროს სპექტაკლის“ დადგმის
გამო, ალბათ, სარეპერტუარო პოლიტიკის გამიზნული წარმართვა გიჭირთ?

— საერთოდ, ნებისმიერ თეატრში, წინასწარ განსაზღვრულ-ჩამოყალიბებული
სავარაუდო რეპერტუარი, სხვადასხვა ობიექტური თუ სუბიექტური მიზეზების
გამო, ყოველთვის ითხოვს კორექტივებს. ცვლილებები გარდაუვალია. ყველა
პრემიერის შემდეგ, სამომავლო რეპერტუარის გადახედვაა აუცილებელი. შეიძ-
ლება პიესის არჩევისას კომპრომისზეც წავიდეთ, მაგრამ სცენური განხორციე-
ლებისას კომპრომისი გამორიცხულია. ყოველ შემთხვევაში, ვცდილობთ ასე იყ-
ოს. როცა დასთან ერთად მუშაობას შევუდექი, ჩვენი უმთავრესი ამოცანა მაყუ-
რებელთან ურთიერთობის აღდგენა და თეატრში მისი მოზიდვა გახლდათ. ამას
უდავოდ მივალწიეთ, მაყურებელი შემობრუნდა თეატრისაკენ. რაც მთავარია, მა-
ყურებელთა დარბაზში ახალგაზრდობა მოვიდა. ეს კი პიესის არჩევისას, თავის-
თავად, გარკვეულ კორექტივებს გვკარნახობს. მაგალითისათვის „მერე რა, რომ
სველია სველი იასამანი“ და „ამიკო“ ის სპექტაკლებია, რომლებზეც ყველაზე
მეტი მაყურებელი მოდის. „მსხვერპლზე“ და „ჭერ დაიხოცნენ, მერე იქორწი-
ნენ“ დაილოდნენ.

დღეს, თანამედროვე რეჟისორმა, მსახიობთან მუშაობის გარდა, დღევანდელი
თეატრის, თანამედროვე მაყურებლის მოთხოვნებიდან გამომდინარე, სანახაობ-

რედა მდიდარი, მრავალფეროვანი, გამოშვებებით აღსავსე სპექტაკლი უნდა შეთხზას, ჩვენი დღევანდელი მოთხოვნა, რომ რეჟისორმა ამას აუცილებლად გაუწიოს ანგარიში.

— ამჟამად რაზე მუშაობს თეატრი?

— თბილისიდან მოწვეული რეჟისორი ლევან წულაძე დგამს ბესო ბარათაშვილის „აკუსტიკას“. გოგოლის „ქორწინებას“, რომელზეც კახაბერ გოგოლაშვილთან ერთად ვმუშაობ, ივლისში ვუჩვენებთ მაყურებელს. შემოდგომაზე, ახალ სეზონში კი ფრიდრიხ შილერის „ვერაგობა და სიყვარულის“ პრემიერა გაიმართება. ამ პიესაზეც მე ვმუშაობ. მოლაპარაკება მიმდინარეობს რუსთაველის თეატრის რეჟისორ გიორგი თავაძესთან. ვფიქრობ, ისიც დადგამს ჩვენს თეატრში სპექტაკლს.

ჯეირან ფაჩუაშვილი:

ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და გენერალური დირექტორი.

— ბატონო ჯეირან, როგორ, რა გზითა და საშუალებებით მოახერხეთ ის, რომ თეატრი სრულფასოვან სეზონს მართავს, რეგულარულად თამაშობს სპექტაკლებს და თითქმის ყოველთვე პრემიერა გაქვთ? რაიმე განსაკუთრებული, თქვენეული მეთოდი ხომ არ გამოიძუშავეთ? თუ ასეა, იქნებ გავვანდოთ, რათა ჩვენ ჩვენის მხრივ, საქართველოს სხვა თეატრების ხელმძღვანელებს გავუმეღავნოთ ეს საიდუმლო.

— არავითარი განსაკუთრებული მეთოდი, ან რაიმე საიდუმლო ხერხი არ არსებობს. უბრალოდ, მტკიცედ მწამს, რომ თუ ქეშმარიტად პროფესიული თეატრი ხარ და არა მარტო ატარებ ამ სახელს, მაშინ ცხოვრების წესიც ისეთი უნდა გქონდეს, როგორც პროფესიულ თეატრს შეშვენის და მოეთხოვება. თეატრმა უნდა იმუშაოს! რიგითი სპექტაკლი, რეპეტიცია, პრემიერა — აი, ნებისმიერი პროფესიული თეატრის ჯანსაღი, ნორმალური ცხოვრება. მიუხედავად როული პირობებისა, გაქირვებისა, მაინც არ შეიძლება არანაირი შეღავათის გაწევა, უურადღების მოდუნება. თუ ამ საქმეს ემსახურები, გაცნობიერებული უნდა გქონდეს, რომ უმთავრესი შენი საქმე თეატრია, მერე სხვა დანარჩენი, თუნდაც უფრო სარგებელია, მომგებიანი სამსახურის წამოწევა ყოვლად დაუშვებელია. აი, ესაა ჩვენი კრედიტ. ვცდილობთ ამგვარად ვიცხოვროთ.

— კი, მაგრამ თეატრის ნორმალური ფუნქციონირებისათვის მარტო ეს რომ არ კმარა? ხელფასები გაქვთ გასაცემი, ახალი წარმოდგენის მოსამზადებლად სადადგმო ხარჯია საჭირო... ქალაქი გაფინანსებთ თუ თეატრთან დააარსეთ რაიმე მძლავრი კომერციული სტრუქტურა?

— არც ერთია და არც მეორე. წესით მერიას 100 000 ლარი უნდა მოეცა, ამას დაემატებოდა ჩვენი შემოსავალი, სამწუხაროდ, ფული მერიისაგან ვერ მივიღეთ. არც თეატრთან არსებული რაიმე მძლავრი კომერციული სტრუქტურა

გაგვჩინა. ძირითადად ჩვენი შემოსავლებით ვარიგებთ ხელფასს. აქედან გამოვყოფთ ხოლმე სადაღგმო ხარჯებს. თუმც, უმთავრესად იოლად გავდივართ. ძველ კოსტუმსა თუ დეკორაციას გადავაკეთებთ, ახალ სპექტაკლს მოვარგებთ.

— სპექტაკლებზე შემოსულ თანხებს გულისხმობთ?

— დიახ. ჩვენივე შემოსავლებიდან ვახერხებთ მოწვეული რეჟისორისათვის, მართალია, მოკრძალებული, მაგრამ მაინც ჭონორარის გადახდას.

ჭთელი, რომ ხელისუფლების ხელისშემყურე არ უნდა იყო. თავად უნდა გაისარჯო, იწვავო და გამოსავალი გამოძებნო. ისიც არ უნდა დაგავიწყდეს, რომ პროფესიაც საკუთარი ნებით გაქვს არჩეული, კეთილი ინებე, პირნათლად ემსახურე.

— როგორია მსახიობთა მატერიალური ანაზღაურება და ამ საკითხში რა პრინციპს ეყრდნობით?

— მკაცრად განსაზღვრული ნიხრი არ არსებობს, ვინაიდან ანაზღაურება ჩვენთან გამომუშავებანა. მსახიობი დატვირთვის მიხედვით იღებს ხელფასს.

— მაინც, რამდენი აულიათ, მაქსიმუმში?

— 160—180 ლარი თვეში. კიდე ვიმეორებ, დატვირთვის მიხედვით ვუნაზღაურებთ. მიმაჩნია, რომ ესაა მთელს მსოფლიოში აპრობირებული, ყველაზე სამართლიანი პრინციპი. უზნეობაა, როცა რეპერტუარში ინტენსიურად დატვირთული და წლების განმავლობაში თეატრში არ შემოსული ორი მსახიობი ერთნაირ ხელფასს იღებს.

ტექნიკურ პერსონალს ძლიერ დაბალი ხელფასი აქვს. ამიტომ, ყველა პროფესიონალ ოსტატს სხვაგან უჭირავს თვალი და თუ რაიმე გამოუჩნდა, უყოყმანოდ მიდის. ამის გამო ვერ ვინარჩუნებ საუკეთესოებს. ეს კი თავისთავად სცენოგრაფიაში აისახება ხოლმე მეტად თვალშისაცემად.

მიუხედავად ამისა, მუშაობას არ ვწყვეტთ. ნომბრიდან დღემდე ხუთი პრემიერა გამოვუშვით. მეექვსე პრემიერა ახლა, თვის ბოლოს შედგება. რეჟისორთა მოწვევაც საჭიროა და მომავალში ამ მხრივაც არ შევწყვეტთ მუშაობას. ახალი თვალი, ახალი ხელწერა ყველა თეატრისათვის აუცილებელია.

— ბატონო ჭვირან, ადმინისტრაციული სამუშაო დიდ დროს გართმევთ, თუმც სპექტაკლთა უმრავლესობის მხატვარი მაინც თქვენ ბრძანდებით.

— მართალს ბრძანებთ. როგორც მხატვარს ნაკლები დრო მრჩება შემოქმედებისათვის. არც საშუალებაა, რომ რეჟისორის ჩანაფიქრის შესატყვისი სცენური გარემო მთელი გაქანებით შეთხზა. რეალური მდგომარეობიდან, ყოფიდან გამომდინარე, ძველი კოსტუმებისა და დეკორაციების გადაკეთება-მორგებით ვაკონწებ წარმოდგენის ვიზუალურ მხარეს. ერთია ოღონდ, მშველის ის, რომ კარგი დიასახლისივით კარგად ვიცო, თუ რომელ სპექტაკლში რა გვაქვს გამოყენებული. ამიტომ, დროის დაკარგვის გარეშე ვპოულობ იმას, რაც ახალ წარმოდგენაში გამოგვადგება.

შალვა ჭიჭაძე:

ქუთაისის იაკობ გოგებაშვილის სახ. თოჯინების სახელმწიფო თეატრის დირექტორი.

— ბატონო შალვა, თქვენ ახალი დანიშნული ხართ ამ თანამდებობაზე, მაგ-

რომ გარკვეული წარმოდგენა აღბათ, უკვე შეგვექმნათ თოჯინების თეატრზე.

— სულ ერთი თვის დანიშნული ვარ, მაგრამ თამამად შემძლია ვთქვა რომ მიუხედავად მატერიალური სირთულეებისა, მეტად ჩანმრთელი, ახალგაზრდული დასია, რომელსაც დაუოკებელი შემოქმედებითი მისწრაფებანი აქვს. ისინი ნამდვილი ენთუზიასტები არიან.

— ქალაქი თუ გაფინანსებთ?

— ნაწილობრივ ქალაქის ბიუჯეტზე ვართ, ნაწილობრივ კი თვითდაფინანსებაზე. ქალაქი დაგვირდა, რომ სამი სპექტაკლის სადაღმომ ხარჯისათვის 7500 ლარს გამოგვიყოფდა. ცალკე 40 000 ლარი უნდა მიგვეღო ხელფასზე დანამატის სახით, მაგრამ საბოლოოდ სადაღმომ ხარჯიც ამ თანხაში შევიდა. ეს გარკვეულ სირთულეებს გვიქმნის. შევეცდებით შემოსავლების მეშვეობით გამოვახწოროთ ვითარება. ადგილობრივი ხელმძღვანელობა, შესაძლებლობის ფარგლებში, ყველანაირ დახმარებას გვიწევს.

— ქუთაისის გარდა, რაიონებს თუ უწევთ მომსახურებას?

— გარემოს დაცვის იმერეთის რეგიონული სამმართველოს უფროსის, ბატონ თემურ კეუულაძის დახმარებით, ჩვენს თეატრს გამოეყო გარკვეული თანხა, რათა ვაუა-ფშაველას „შვლის ნუკრი“ (ინსცენირების ავტორი — სერგო ჭეიშვილი) ოთხ რაიონში (თერჯოლა, წყალტუბო, ვანი, ბაღდათი) გაგვეტანა. ამ რაიონების მოსახლეობას უფასოდ მოვემსახურეთ, რასაც დადებითი გამოხმაურება მოჰყვა. რაიონის გამგებლები, რომლებიც სპექტაკლს ესწრებოდნენ, ბილეთებს და აბონემენტების გავრცელებას დაგვიპირდნენ. თუ ამ რაიონებში ეს მოხერხდა, მაშინ ფინანსური მდგომარეობა მნიშვნელოვნად გაგვიუმჯობესდება, რაც კარგ სამომავლო იმედს გვიქმნის. აბონემენტის ფასი 4 ლარი და 90 თეთრია. აბონემენტში 7 სპექტაკლია. ასე რომ, თითოეულს 70 თეთრი უწევს. ჩვენი ძირითადი მყურებელი ქუთაისის სკოლების მოსწავლეები არიან. კონტინენტის გაზრდის ხარჯზე დაგვიმართა გვაქვს ბილეთის ღირებულების 70-დან 50 თეთრამდე შემცირება. ამით ხელმოკლე ოჯახის ბავშვებსაც გვსურს სპექტაკლების ხელის საშუალება მივცეთ.

რაიონებში გამართული უფასო წარმოდგენების გარდა, ქუთაისშიც ვითამაშეთ საქველმოქმედო სპექტაკლი. თვეში ერთხელ, 25 რიცხვში, ლტოლვალთა ბავშვებისათვის უფასო წარმოდგენას ვმართავთ. ეს ტრადიცია მომავალშიც გაგრძელდება.

ჩვენი დიდი სურვილია ბავშვთა აღზრდის საქმეში საკუთარი წვლილი შევიტანოთ. მომავალშიც ვეცდებით ქუთაისის გარდა, რაიონის ბავშვებსაც მოვემსახუროთ.

— რა მდგომარეობაშია შენობა და ტექნიკური აღჭურვილობა?

— შენობას შედარებით არა უჭირს. კვლავ გარემოს დაცვის იმერეთის რეგიონული სამმართველოს უფროსის, ბატონ თემურ კეუულაძის დახმარებით გამოყოფილი თანხით, ნიდერლანდების საელჩოს მეშვეობით მივიღეთ განათების და ხმის აპარატურა.

დავით ჯიშკარიანი:

ნიღბების თეატრის დამაარსებელი და ხელმძღვანელი.

— როგორ დაიწყო ყველაფერი?

— თითქმის 10—15 წლის მანძილზე სკოლაში ვმუშაობდი. მუდამ დრამატულ წრეს ვკმნობდი. ვღამდი წარმოდგენებს. ქუთაისში სახალხო თეატრებიც დავარსე. 38-ე საშუალო სკოლაში მუშაობისას გაჩნდა იდეა. აქვე გადავდგი პირველი ნაბიჯები, დავდგი საცდელი წარმოდგენა. სასკოლო დათვალიერებაზე ამ მინიატურას წარმატება ხვდა. აი, ამან მომცა ბიძგი ამ კუთხით გამეგრძელებინა ძიებები. მერე თოჯინების თეატრში მივედი სამუშაოდ, რადგან სცენა, განათება იყო საჭირო. იმხანად თოჯინების თეატრის დირექტორის, ლევან როხვაძის დახმარებითა და მხარდაჭერით ჩამოვყალიბე დასი. სპექტაკლების დადგმა დავიწყეთ. ეს იყო საკუთარი სახის, სამეტყველო ენის, გამომხატველი საშუალებების ძიების პროცესი, რომელიც ჯერ არ დასრულებულა და დღესაც გრძელდება.

— ვისგან შედგება დასი, პროფესიონალებისგან თუ მოყვარულებისგან?

— დასის ნაწილი პროფესიონალებისგანაა დაკომპლექტებული, ნაწილს კი მოყვარულები შეადგენენ. პროფესიონალთაგან არიან თოჯინების და დრამატული თეატრის მსახიობები. დასში მყავს ჩემი აღზრდილი მსახიობებიც, რომელთაგანაც რამდენიმე დღეს საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრის და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის სტუდენტია.

— რა დრამატურგიულ მასალაზე ვიმუშავიათ?

— ხშირად მაკრიტიკებენ რეპერტუარის გამო. მაგრამ, თავდაპირველად, როცა ამ საქმეს ვიწყებდი, არ შემეძლო სერიოზული დრამატურგიის ხორცშესხმაზე მეფიქრა. მაშინ ჩემს წინაშე სულ სხვა ამოცანა იდგა, ჯერ შავი სამუშაო იყო შესასრულებელი. საკუთარი სახის, ფორმის, სტილის, ხელწერის ძიება გახლდათ უმოავრესი. ამასთან, მსახიობთა აღზრდაც აუცილებელი იყო. ამ მიმართულებით წარვმართე მუშაობა. თოჯინების თეატრში მისვლამ საამისოდ კარგი პირობები შემიქმნა. მაშინ, უბრალო, მარტივ, პრიმიტიულ ლიტერატურულ მასალას ვირჩევდი სამუშაოდ. უფრო, მცირე მინიატურებს, ცალკეულ უანრობრივ სცენა-ეპიზოდებს ვთხზავდი. ვოდევილზე, ერთ ნაკლებად ცნობილ პეისაჟეც ვიმუშავეთ. ეს უკვე წარსული ეტაპია, რომელიც ჩვენმა თეატრმა უკან მოიტოვა. არსებობის სამმა წელმა ძიებაში განვლო. არც სტაციონარი, საკუთარი შენობა გვქონდა. ბატონი თემურ შაშიაშვილის წყალობით დღეს ამითაც უზრუნველყოფილნი ვართ. ახლა, ჩვენი თეატრის ცხოვრებაში ახალი ეტაპი იწყება.

სრულიად მარტონი, ხელის ცეცებით, უამრავი ხერხისა თუ საშუალების მოსინჯვით, საკუთარი ინტუიციით მივიკვლევდით გზას ბნელ, გაუვალ ლაბირინთში. ბატონმა გივი სარჩიშელიძემ, რომელიც თეატრალურ ინსტიტუტში ჩემი პედაგოგია მითხრა, ვერავინ ვერანაირ რჩევას ან მზა რეცეპტს ვერ მოგცემთ, საკუთარ სახეს თავად უნდა მიაკვლიოთო. ბოლო სპექტაკლში, დავით კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“, მე მგონი, დაახლოებით მივაკვლიეთ ფორმას, საკუთარ სახეს, ხელწერას.

— ახლა საკუთარი შენობა გაქვთ, რომელიც მშენებერი ბალის შუაგულშია მოთავსებული. შენობის შეკეთება-გარემონტების გარდა, ბალსაც თუ შეეხებით?

— აუცილებლად. შენობის ირგვლივ არსებული ბაღი ზღაპარ-ქალაქად უნდა ვაქციოთ. ეს არ იქნება სახელგანთქმული „დისნეი-ლენდის“ პირდაპირი კოპირება. ეს იქნება მარადმწვანე ქალაქი, რომელშიც ქართული ხალხური ზღაპრების პერსონაჟთა ფიგურები განლაგდება. არც ფიგურები იქნება სტატიური, უფუნქციო, მხოლოდ დეკორაცია. თითოეულ მათგანს კონკრეტულ ფუნქციონალურ დატვირთვას დაეკისრება. მაგალითად, ერთ ფიგურაში თუ საღარო მოეწყობა, მეორეში სანაყინე იმუშავებს...

— ბატონო დავით, ყოველივე, რასაც თქვენ ბრძანებთ, ძლიერ მომხიბვლელი და მიმზიდველია, მაგრამ, ვშიშობ უტოპიურ ოცნებად არ დარჩეს, რადგან ყველაფერ ამის რეალიზებას საქმაოდ სოლიდური თანხა დასჭირდება.

— თავად ნახეთ, რომ შენობის აღდგენა-გარემონტებას ჩვენვე ვაკეთებთ. ისევე როგორც, საკუთარი ხელით ვამზადებთ ნიღბებს, რეკვიზიტს, ბუტაფორიას, დეკორაციას, ვკერავთ კოსტუმებს. ბედნიერი ვარ, რომ ჩემს გვერდით არიან ის აღამიანები, ვისაც ფანატურად უყვარს თავისი საქმე და თან საკუთარი ხელით, თითქმის ყველაფრის კეთება ხელეწიფება. ამიტომ, ბევრ შემთხვევაში სხვაზე არა ვართ დამოკიდებული. ამჟამად, მხოლოდ ჩვენი ძალებით, 3000 დოლარის ღირებულების სამუშაოა შესრულებული შენობაში. გარემონტების გარდა, ჩვენვე დავამზადეთ სავარძლები მაყურებელთა დარბაზისათვის, შევკერეთ ფარდა და სცენის მთლიანი ჩაცმულობა. ტექნიკურ აღჭურვილობასაც თავად შევაკეთებთ და დავამონტაჟებთ. ეს ყველაფერი რომ ფულის მეშვეობით გექონოდა გასაკეთებელი, მერწმუნეთ, საქმე ადგილიდან არ დაიძრებოდა და არაფერი არ გაკეთდებოდა.

მომავალშიც, როცა სეზონს გავხსნით, საკუთარი თავი თავადვე უნდა ვირჩინოთ. ამის საშუალება არის. თეატრს ჰყავს საპატოო წევრები, აღამიანები, რომლებიც ჩვენს ქალაქში სხვადასხვა სფეროში მოღვაწეობენ. პრეზიდენტია ბატონი არჩილ მურღულია. სულ მოკლე დროში მათი თავყრილობა გაიპარება, სადაც იმსჯელებენ იმაზე, თუ რეალურად, საქმით და არა სიტყვით, რით დაეხმარებიან თეატრს.

P. S. ქუთაისში ყოფნისას თავისთავად გაჩნდა სურვილი იქ ნანახი დამეფიქსირებინა და სხვებისთვისაც გამეცნო. თბილისს მიღმავა თეატრალური ცხოვრება, რომელიც ისევე ითხოვს ყურადღებას, შეფასებას, რეცენზირებას, როგორც დედაქალაქის თეატრების ნამუშევარი. ურნალები „ხელოვნება“ და „თეატრი და ცხოვრება“ სრულფასოვნად ვერ ასახავენ მთლიანად ქართული თეატრის ცხოვრებას, თუ მათ ავტორთა თვალსაწიერი მხოლოდ თბილისის ორიოდ თეატრის შემოკმედებით შემოიფარგლა. ალბათ, კულტურის სამინისტრომ და თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა ერთობლივად უნდა მოახერხონ (წელიწადში ერთხელ მაინც!) საქართველოს ყველა სახელმწიფო თეატრში სპეციალისტთა მივლინება, თუნდაც სეზონის შესაჯამებლად.

ქართველ კომუნისტებს

ვოდვეილი სახალხო თეატრის სცენაზე

რაფიელ ერისთავის ჩინებული ვოდვეილები გამოირჩევა „სალი რეალისტური თვალთახედვით, მკაფიო ყოფა-ცხოვრებითი დეტალებით, უარყოფითი მოვლენების მახვილი კრიტიკით და მწვავე სატირული ელემენტებით“.

თავის ვოდვეილებში რაფიელ ერისთავი უმთავრესად ქალაქის წვრილ მოხელეთა და თავად-აზნაურული წრეების წარმომადგენელთა კომიკურ სახეებს გვიხატავს. სწორედ ამ სახის ვოდვეილია „დედაკაცმა თუ ვაიწია“... რომელიც ჩოხატაურის სახალხო თეატრმა წარმოადგინა. იგი განახორციელა რეჟისორმა შალვა ურუშაძემ, რომელმაც თავისი რეჟისორული ინტერპრეტაციით შესანიშნავი სანახაობა წარმოუდგინა მაყურებელს.

სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა ჯემალ ცინცაძემ, მისმა ოსტატობამ მსახიობებს შეუქმნა ის სცენური სამყარო, სადაც ისინი ასე მოხდენილად და უშუალოდ მოქმედებდნენ.

კომპოზიტორ გიორგი წიტიავილის მიერ დაწერილი მუსიკა ამ სამხიარულო ვოდვეილის ერთ-ერთ უმთავრეს შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. მსახიობების მიერ გულში ჩამწვდომი სიმღერების შესრულებამ კიდევ უფრო მეტად შეუწყო ხელი პერსონაჟთა

სულიერი სამყაროს გახსნას. ბოშათა ცეკვებმა კი მაყურებლის საერთო აღტაცება გამოიწვია, რაც ქორეოგრაფ ვოხა ჯინჭარაძის დამსახურებაა. როლებს ასრულებდნენ: საკავშირო ფესტივალის ლაურეატი — გიორგი ცინცაძე (არტემ მინაიჩი), ქეთევან შარაშიძე (ტასო), გიორგი სიხარულიძე (სვიმონი), ია ტაკიძე (ვარდო), ბექა ჩიხრაძე (დათიკა), ზვიად ჯიქია, მიხეილ მიქელაძე, ელგუჯა ვასაძე (მოქეიფე თავადები), თეა ცინცაძე, მანანა შათირიშვილი, ლელა სიხარულიძე, გოგია გოგოლაძე, ალექო სიხარულიძე (ბოშები).

ჩვენი რაიონის სცენისმოყვარე საზოგადოება მრავალჯერ აღფრთოვანებულია თეატრის წამყვანი მსახიობის გიორგი ცინცაძის მიერ განსახიერებული როლებით. არტემ მინაიჩი — მსახიობის კიდევ ერთი გამარჯვებაა.

მაყურებელი დიდხანს უკრავდა ტაშს ახალგაზრდა სცენისმოყვარეებს, რომლებიც ხელოვნების დიდმა სიყვარულმა მოიყვანა თეატრში და ვიმედოვნებთ, რომ ისინი დასაყრდენი ძალა იქნებიან ჩვენი მდიდარი ტრადიციების მქონე თეატრისა, რომლისგანაც მაყურებელი კვლავ მრავალ საინტერესო სპექტაკლებს ელის.

ვულოცავთ აკაკი ბაქრაძეს

70 წელი შეუსრულდა ცნობილ ქართველ მწერალს, პუბლიცისტს, თეატრალურ მოღვაწეს, აკაკი ბაქრაძეს.

აკაკი ბაქრაძე იმ მოღვაწეთა რიგს განეკუთვნება, რომლებიც ჩინებული ლიტერატურული ანალიზის ნიჭით ხასიათდებიან. მან, აკაკი ბაქრაძემ, ქართველ საზოგადოებრიობას მისცა ქართული ლიტერატურის არაერთი ნაწარმოების ერთობ საყურადღებო ანალიზი, რითაც კიდევ უფრო ცხადად დაგვანახა, თუ რაოდენი განმაზოგადებელი ღირებულების გახლავთ ქართული მწერლობის ესა თუ ის ნიმუში.

აკაკი ბაქრაძის წიგნები, საზოგადო გამოსვლები, ლექცია-მოსხენებები ხასიათდება აზრის სიმწვავეთ, სიმახვილით. ფართო განათლება, საქართველოს, მსოფლიო ისტორიის, მწერლობის ღრმად ცოდნა, არატანდარტული აზროვნება აძლევს საშუალებას ჩასწვდეს და საინტერესოდ გაანალიზოს ესა თუ ის ქმნილება. ამიტომაც მას ჰყავს სერიოზული ლიტერატურით დაინტერესებული მკითხველი.

მაყურებელიც.

თბილისის ერთი მსახიობის თეატრმა წარმოადგინა აკაკი ბაქრაძის წიგნის მიხედვით დადგმული სექტაკლი ილია ჭავჭავაძეზე, აქაც, ამ თეატრალურ ელემენტში, გამოჩნდა მწერლის მახვილი აზრი, ლიტერატურული ფაქტების, მოვლენების საინტერესოდ გაანალიზების ნიჭი.

ასევე ერთობ მნიშვნელოვანია აკაკი ბაქრაძის თეატრალური მოღვაწეობა — იგი წლების განმავლობაში გახლდათ რუსთაველის თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე, შემდეგ კი დირექტორი. სწორედ მისი დირექტორობის წლებში მიადგინა რუსთაველის თეატრმა შემოქმედებით აღმავლობას და ამ აღმავლობაში თავისი წილი უღევს ლიტერატურის შესანიშნავ ანალიტიკოსს აკაკი ბაქრაძეს.

ასევე ნაყოფიერი გახლდათ მისი მოღვაწეობა კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში.

ყოველივე ამის გამო, საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი მადლიერებით გახლავთ აღვსილი აკაკი ბაქრაძისადმი, უსურვებს მას ხანგრძლივ სიცოცხლეს და შემოქმედებით წარმატებებს.

საპარტივალოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი.

მსახიობის მონოლოგი

გელა რევაზიშვილი: მჯერა უკეთესის..

— მამა 21 წლის გარდაიცვალა, მე 19 დღის შემდეგ დავიბადე; დედარეში 19 წლისა დაქვრივდა, ჩემი ძმა კი ორწლიანხევრისა იყო; ობლობაში, გაჭირვებაში გავიზარდე; დედა იყო მამაც, დედაც, სისარულიც, სიყვარულიც, ტანჯვაწამებაც... თბილისის ძველ უბანში, ნახლოვებაში ვცხოვრობდით; გამორჩეული მშალოდ ახალი წელი იყო ჩვენს ცხოვრებაში; თუმცა, პირველი მაისიც უყვარდა დედას, გაზაფხულის მოსვლა, ყველაფერი გამოწონილი გვექონდა — საქმეო, სასმეო, ჩასაცმეო. ცოტა რომ წამოვიზარდე, ომი დაიწყო, გაჭირვება, პურის ტალონები...

მესუთე საავიაციო სკოლაში მინდოდა შესვლა, თან დრამწრეშიც ვაპირებდი სწავლას, თეატრალურ სტუდიაში. დედას საავიაციო სკოლის გაგონებაც არ უნდოდა, რადგან ეწინააღმდეგებოდა. მე და ჩემმა მეგობარმა შოთა ქორორაძემ ერთად მოვაკითხეთ იმ დრამწრეს პიონერთა სასახლეში. ხელმძღვანელი იყო დათიკო ჭალაღონია, ღმერთმა გაანათლოს, და მისი მეუღლე, ტანმორჩილი ქალი — მარი აბრამიშვილი; მაგრამ ის იყო თოჯინების თეატრის წრე და ერთ თვეზე მეტ ხანს ვერ გავჩერდით. დათიკო პლენანოვის კლუბშიც მუშაობდა რეჟისორად და ორივენი, მეც და „ქორორაძე“ იქ წაგვიყვანა. დაგვიხვდნენ გრიშა კოსტავა — შესანიშნავი მსახიობი, გაანათლოს ღმერთმა, დირექტორი, ერთ-ერთი წამყვანი რეჟისორი გრიშა

სულიბეილი და მისი მეუღლე სოფიკო ვაჩნაძე; აქ იყვნენ მსახიობები: თამარ ციციშვილი, მაკა ლაცაბიძე, თინა ნასიძე, ბორისა ხარაბაძე, ტომარაძე, მამრიკიშვილი — ყველანი გამოცდილი მსახიობები... გრიშა სულიაშვილი იყო მათი დანდგმელი რეჟისორი, მერე გრიშა კოსტავამ შემოგვთავაზა, მარჩანიშვილის თეატრში მოგაწყობთ ორივესო. რამდენიმე დღეში რომ მივედი, გავიგეთ გრიშა კოსტავა დაეპატიმრებინათ, მაგრამ შალვა ლამბაშიძისთვის მოესწრო ჩვენს შესახებ თქმა და დაიწერა ჩვენზე ბრძანება. დასის გამგე ჰიტიკო გელოვიშვილი იყო, მასთან უოფნის დროს ვილაც უცნობი შემოვიდა და რაღაც გაულაპარაკა, ჰიტიკომაც უპასუხა: აგერ, ახალბედა ბიჭი მივიღე; ის უცნობი კი ირაკლი გრატიაშვილი აღმოჩნდა, ტექნიკური რეჟისორი, მიყავდა უშუალოდ უცნობის სექტაკლი „ბაგრატიონი“. მომიკადა ხელი და მითხრა: გელა, აი, შენ თოფი, ჭარისკაცი უნდა ითამაშოთ და სურათის დასაწყისში, ბაგრატიონი გამოვიღის და გკითხავს — შენი გვარი; შენ კი უპასუხებ — ჭარისკაცი ფიოდორ კუხენჩი. ჩავიწერე ყველაფერი; კოსტუმი ჩამაცვეს, მომარგეს, თოფი და მკავებინეს; ისე დავიბენი, სახლში ვედარ წავედი. საღამომდე თეატრში დავრჩი. ვნერვიულობდი, პირველად მივედი თეატრში, მიმიღეს მსახიობად და მაშინვე ამხელა სცენაზე გამიშვეს, თა-

ნაც თოფით, ტექსტით. ვის უნდა დავე-
ლაპარაკო, თუ იცი? ბაგრატიონს სერგო
ზაქარიამე თამაშობდა. მანამდე კი მქონ-
და მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკ-
ლები ნანახი, დილის წარმოდგენებს ვე-
სწრებოდი ხოლმე „ინფინერი სერგეივი“
და კიდევ სხვები, ბევრი იყო... ორი სა-
ათით ადრე ჩაცმულ-დახურულმა დავი-
კავე კულისებში ჩემი ადგილი, მივდი-
მოვდივარ; დაიწყო სპექტაკლი, მოვიდა
სცენაზე ჩემი გასვლის დრო, ვიცი, რა-
საც შემეკითხება ბაგრატიონი, მაგრამ
მოხდა გაუთვალისწინებელი რამ: თურ-
მე ამ ჭარისკაცმა ვილაც გაუშვა და ფაქ-
ტიურად ჩაშალა საქმე, მე შინაარსი არ
ვიცოდი და ამ დროს, რომ ვდგავარ ჩე-
მთვის გაჭიმული, მეხვივთ დამეცა თავ-
ზე სერგო ზაქარიამე. შემომიბღვირა,
შემომიხევირა, დაბერა ნესტოები — შენი
გვარიო, რომ დამიღრიალა, წავხდი...
„წავხდი“ კიდევ კარგი ნათქვამია, კი-
დევ კარგი თოფი არ გამოვიარდა ხელი-
დან. ამ დროს, იაშა ტრიპოლსკის უშვე-
ლა ღმერთმა, ჭარისკაცო, ჭარისკაცო!
— ჩამჩურჩულა და... ჭარისკაცი ფეო-
დორ კუზნენჩინ-მეთქი, ძლივს ამოვთქვი.
დღესაც ისე ცუდად ვხდები ამის გახსე-
ნებაზე და მაშინ ხომ სულ დავშინდი.
როგორღაც გამოვედი კულისებში, რეკ-
ვიზიტი ჩავაბარე და ავედი ჩემს ოთახ-
ში; გამოვიცვალე ტანსაცმელი, დავწუნა-
რდი. ყველას ეგონა, სპეციალურად გაა-
კეთაო, მე კი მართლა შემეშინდა. ამხე-
ლა ბუმბერაზი მსახიობი ს. ზაქარიამე
რომ დამადგა თავზე, ტანითაც დიდი
იყო, თავისებური, გრანდიოზული და ეს
გაფთებული კაცი რომ დამეცა თავზე..
ეს იყო ჩემი პირველი ნათლობა მარჯა-
ნიშვილის თეატრში... მას შემდეგ არსად
როლის ნავლებობა არ მიგრძენია... ჭა-
მაგირიც დამინიშნეს — ჭერ 37 მანეთი,
მერე — 41. სამი წელი ვიყავი, ვითამა-
შე „მოკვეთილში“, კოწო ანდრონიკა-

შვილი დგამდა. მე, „ქოჩორა“, გოგი სა-
ვანელი და ოთარ ბახტაძე ვფარეკაობ-
დით სერგო ზაქარიამესთან. ისეთი ძა-
ლით გვეფარეკავებოდა, მაგრად თუ არ
გეჭირა ხელში ხმალი, გაგაგდებინებდა.
არ გაუშეკლავდებოდი, სიბრტყით დაგა-
რტყამდა ამ ხმალს და დაჭგიდან გად-
მოგაგდებდა; გარეთ რომ გამოხვიდოდი,
იქ დაგიწითლებდა თვალებს და გეტყო-
და — ცოტა ჭკუას მოეგეო... გვეშინო-
და, მაგრამ რა გვექნა, მინც ვეფარეკა-
ველობით... ვახტანგ ტაბლიაშვილის და-
დგმულ „დავით აღმაშენებელში“ ჭყონ-
დიდელის მხლებელი ვიყავი, „ურჩიელ
აკოსტა“ რომ ალაღვინეს, 17 წლის ბიჭ-
მა ურჩილის ძმა ვითამაშე — იოველი,
ტექსტიც მქონდა და ახლაც მახსოვს ის
ფრაზები, მე რომ ვამბობდი. ელენე
დონაური დედას თამაშობდა, ურჩიელს —
პიერ კოხახიძე, ივლითს — ქალბატონი
ვერიკო... უდიდეს საამოვნებას მგვრის
იმის გახსენება, რომ მარჯანიშვილის თე-
ატრში იმ პერიოდში ვიმუშავე, როდე-
საც იქ უბრალო მსახიობი არ არსებობ-
და — ყველა ვარსკვლავი იყო. უნიკა-
ლური ფოტო მინახავს: — მარჯანიშვი-
ლის თეატრის 1946 წლის დასი, ღმერ-
თო, რა ხალხია გადაღებული, ვის გვერ-
დით ვდგავარ...

...მარჯანიშვილის თეატრში რომ ვმუ-
შაობდი, მე და „ქოჩორა“ კინოგადაღე-
ბაზე მიგვიწვიეს; „აკაკის აკვანში“ მე
ნიკო ნიკოლაძეს ვითამაშობდი, შოთა კი
— ახალგაზრდა აკაკის. ეს მაშინ დიდი
აღიარება იყო; ეკრანზე რომ გამოჩნდე-
ბოდა შენი სახე, მერე კი ქუჩაში გიცნო-
ბდნენ, ეს დიდი ამბავი იყო, თანაც ნი-
კო ნიკოლაძეს ვითამაშობდი, ამხელა პი-
როვნებას. ჩემი სურათი გააღიღეს და
ჩინაიშის მუზეუმში დაკიდეს...

მახსოვს ვასო გომიანიშვილი სპექტაკლ-
ში „ვის ემორჩილება დრო“. მე კარის-
კაცს ვითამაშობდი, ვასო კი — მესაათე

რუბინშტეინს. ადრე ლიტერატურულ-მუსიკალურ კომპოზიციას ვკითხულობდი სერგო ზაქარაძეზე, გიორგი შავგულაძეზე, ეროსი მანჯგალაძეზე და სხირად შეკითხებოდნენ, ვინ არის ყველაზე დიდი მსახიობი საქართველოშიო და ვაძლევდი ჩემს თავს იმის უფლებას, რომ მეთქვა, ვასო გოძიაშვილისთან ტალანტის მსახიობი ქართულ სცენას არ ჰყოლია. ეს ჩემი აზრია და დღესაც ამას ვიმეორებ, 70 წლის კაცს რომ მახსენდება მისი ლუარსაბი, მიფვე ერეკლე, რიჩარდი... არც ის ნებსაათე რუბინშტეინს მავიწყდება, სულ წუთნახევარი იყო, ალბათ, სცენაზე გამოვიდოდა პატარა, ჩქარი ნაბიჯით, წვერით, რაღაც სხვა ინტონაციით; გავიდოდა და ტაში ანგრევდა დარბაზს, ძნელია ამის მოყოლა. ეს უნდა ნახო, ანდა როგორ შეიძლება მოყვე, ხარტონს გიორგი შავგულაძე ასე თამაშობდაო. „კოლმეურნის ქორწინებაში“ მე ბრიგადირს ვთამაშობდი. ვცდილობდი, მაგრამ ვიკარგებოდი ამ ბუმბერაზ მსახიობთან. ხარტონთან ერთად კვებდა ჯიბილო — სერგო ზაქარაძე, მანუჩა — შალვა ჭავჭავაძე, ვატა — კაკო კვანტალიანი, ისეთი ვარსკვლავება დადიოდნენ სცენაზე, რომ ეს სამი წელიწადი ჩემთვის ნამდვილი აკადემია იყო... მათგან ვისწავლე, რომ რასაც აკეთებ, სიყვარული უნდა ჩაიღო მასში უსიყვარულოდ არაფერი გამოვა; მთაუმიტებს თეატრში, ეს ისეთი თილისმავა, ისეთ გრიგალს ვიტრიალებს სულსა და გულში, რომ უსიყვარულოდ ვერ გაძლებ; როლი ჯერ შენი უნდა გახდეს, უარყოფითი იქნება თუ დადებითი, უნდა დაინახო, გამართლება უნდა მოუძებნო. აი, მაშინ გამოვა როლი..

იყო ასეთი რეჟისორი გიორგი შურული, ჰოდა სწორედ მან შემომთავაზა სოხუმში წასვლა, შენაირი ახალგაზრდა მჭირდება. თეატრში და თუ წამოხვალ,

დამავალებ ძალიანო. ეს კაცი გამოირჩეოდა თავისი სიტყვის ძალით, ძლიერი რეჟისორი იყო, მარჯანიშვილის თეატრში „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“ სწორედ მისი დადგმულია და მეც დიდი სიამოვნებით და სხარულით წავეგე იგი თბილისში, მაგრამ სამი თვის შემდეგ იგი თბილისში დააბრუნეს და დავრჩით; მე და კუკური ლაფერაძე; ერთად ვიყავით გაზრდილები, მარჯანიშვილის თეატრშიც ერთად ვმუშაობდით, აქაც ერთად დავსახლდით. სოხუმის თეატრში კი დავგზავდა გიორგი ვაბუნია — არჩევულებრივი აღმადანი, რეჟისორი, დირექტორი. თუ შეიძლება ითქვას, თეატრში იყო ბელადი, ყველას უყვარდა, მარტო იმიტომ კი არა, რომ კარგი რეჟისორი იყო, იმიტომ კი არა, რომ კარგი დრამატურგი იყო, იმიტომ კი არა რომ კარგი მოქეიფე იყო.. პურის ჭამის და ქეიფის მაღლი სწორედ ბატონი შორასგან ვისწავლე, ჩავედი თუ არა, „ახალგაზრდა გვარდიას“ დგამდა და მომცა სერიოზა ტიულენინის როლი. თვითონაც ისეთი რეჟისორი იყო, ისე გიჩვენებდა რაღაცას როლიდან გამომდინარეს, რომ იფიქრებდი, ნეტავ ასე გამაკეთებინაო. გაანათლოს დმერთმა გიორგი ვაბუნია. ვიცოდი, რომ თეატრში მყავს დირექტორი, რეჟისორი, აღმადანი, რომელიც პატივს მცემს და, რაც მთავარია, პატივს სცემს თავის საქმეს, ჩემს საქმეს; ვიცოდი, რომ გაკირვებისას მამასავით დამიდგებოდა გვერდში, და მართლაც, მახსოვს, როდესაც თეატრი გადავიდა თვითდაუინანებელზე, მე და კუკურის სასტუმროში, სადაც ცვტოვრობდით, გამოგვიცხადეს, რომ თეატრს აღარა აქვს ფულის გადმორიცხვის საშუალება და ხვალიდან ნომერი უნდა გაათავისუფლოთო. მივედით საღამოს თეატრში, მიდიოდა „ხევსებერი გოჩა“, კუკური ონისეს თამაშობდა, მე — მათიას და ვუთხარით, ბატონო შორა,

ხვალ სოხუმში ღამის გასათევი აღარ გვაქვს და, ალბათ, თბილისში დავბრუნდებით-თქო. სანამ სპექტაკლი დამთავრდებოდა გამოცხადდა დასის შეკრება, გამოვიდა ბატონი უორა, გაანათლოს ღმერთმა, და თქვა:

— მეგობრებო, ჩვენთან ძალიან არასასიამოვნო ამბავია, ეს ორი ახალგაზრდა ონისეს და მათიას რომ თამაშობენ, ხვალ თბილისში ბრუნდებიან, რადგან სასტუმროს ფულს ვეღარ ვურიცხავთ და ადგილი აღარ აქვთ, იქნებ, ვინმე შევიდეს მათ მდგომარეობაში, თეატრის მდგომარეობაში და შეიფაროს, ვუშველოთ ამ ბიჭებს. წამოდგნენ ტარასი ხორავა, ლეო ჭელია, მიშა ჩუბინიძე, ფლორა შელანია, კაკო ბოკუჩავა, მაგრამ მათ ვინ დააცალა, ადგა როზენბეი აგრბა; მიშა კოვენორა ზუხბა, შარახ ფაჩალია, ლეო კასლანდია. იყვირა ლეო კასლანდია, ხალხი არა ხარო, სამოთახიან ბინაში ჩემს დასთან ერთად ვცხოვრობ, ვისა აქვს უფლება შემეცილოს, ეს ხალხი მე უნდა წავიყვანო და იმავე საღამოს წავიყვანა თავისთან. აფხაზურ დრამაში პირველი მსახიობი იყო, შესანიშნავად იცოდა ქართული... რვა თვე ვიცხოვრეთ მასთან ბინაში და მის დას — მარუსიას, ოჩამჩირის სოფელ ჭგერდიდან ადრე რომ ერთი ქილა მაწონი მოჭქონდა თავის ძმისთვის, ახლა ცხრა ქილა მოჭქონდა; ადრე ერთი ძმა მყავდა და ახლა კიდევ ორი, დიომუთი ძმა შემომეტაო... ღმერთო, ისე ნუ წამიყვან ამქვეყნიდან, რომ სოხუმში არ წავიდე, ლეო კასლანდიას საფლავზე მუხლი არ მოვიყარო. ასეთად მახსოვს მე აფხაზური თეატრი და აფხაზთა დამოკიდებულება.

...ძალიან ბევრი როლი ვითამაშე ამ თეატრში. „ახალგაზრდა გვარღაიში“ — სერიოზა ტიულენინი, სებასტიანო, „მეთორმეტე ღამეში“, ფაბრიციო — „სას-

ტუმროს დიასახლისში“, ჩარლზი — „ქორიუნების სკოლაში“, ნეწნამოვი — „უღანაშაულო ღამნამავენში“... ჩემი ცხოვრების საუკეთესო ხუთი წელი მაქვს იქ გატარებული და რომ მკითხონ, როგორ გინდათ მომავალი ხუთი წელი იცხოვროთო, ვუპასუხებ, ისე სოხუმში რომ ვცხოვრობდი-მეთქი... ისევ დედაჩემის ავადმყოფობის გამო გადმოვიდი თბილისში; სულ წერილებს მწერდა, მირეკავდა, მარტო ვარო; თანაც სოხუმში საგასტროლოდ იყო მარჯანიშვილის თეატრი, და ღმერთმა გაანათლოს, ივანე გვინჩიძე, რომ ვუთხარი წამოსვლა მინდა-მეთქი, მიგიღებ თეატრშიო, დაპირდა, მაგრამ დანიშნულ დროს ვერ ჩამოვიდი, ძალიან დაკავებული ვიყავი რეპერტუარში და შალვა ვაბესკირაძე, თეატრის დირექტორმა მითხრა, დარჩი რამდენიმე თვე, აფხაზეთის დამსახურებას მოგცემ და სამახსოვროდ წაიღეო. დავრჩი, მაგრამ არც წოდება მომცეს და თბილისშიც დავაგვიანე; ივანე გვინჩიძემ მითხრა, დიდი ჭკუის პატრონი არასოდეს უოფილხარ, მაგრამ სექტემბერს და ნოემბერს თუ ვერ არჩევედი, ეს არ ვიცოდი. ახლა აღარ მაქვს შტატი და ახალი წლიდან ვნახოთ...

...სწორედ ამ დროს მითხრეს, მოზარდმაყურებელთა თეატრში სერგო ჭელიძე ეძებს გაბროს შემსრულებელს „გლახის ნაამბობში“, მოდი, ითამაშე და თუ თეატრი არ მოგეწონება, მერე წაიღეო. იმავე დღეს გადავწყვიტე, დავწერე განცხადება, 24—25 წლის ვიყავი, ყველაზე ახალგაზრდა მივიდი ამ თეატრში და ახლა ყველაზე ხანშიშესული ვარ. სამი თვე ვამზადდებდი ამ სპექტაკლს, რუსთაველის თეატრშიც დგამდნენ ამ დროს და რაღაც სასიამოვნო შეჯიბრი იყო, ზოგი ჩვენს სპექტაკლს აქებდა, ზოგი — იმთხას... ისეთი მაყურებელი გვყავდა, რომ მათ თვალდებ,

ნდობით სხვებზე თვალებს რომ ვხედავ-
ლით, სცენაზე ძალია გვემატებოდა. ბავ-
შვი არ გაატიებებს ტყუილს, დიდი მავ-
ყურებელი მოგითმენს სიყალბეს, ბავშ-
ვი კი გიყვირებს, გიკვილებს... ვითამა-
შე პრინცი კალაფი „პრინცესა ტურან-
დოტი“, მერე რობინ ჰუდი, უამრავი
მეგობარი შევიძინე; თეატრში მუშაობ-
და რეჟისორი რომან აბულაძე, მე ასე-
თი მეგობარი არ მყოლია. ძალიან კარგი
რეჟისორი, ძალიან კარგი ადამიანი; ას-
ზე მეტი როლი ვითამაშე ამ 45 წლის
მანძილზე, რაც თეატრში ვარ — ნეწ-
ნამოვი, ბაჩო, გოგასპირი, ჩვენთან მთა-
ვარი რეჟისორი იყო თენგიზ მალალაშვი-
ლი, ძალიან ადრე გარდაიცვალა, ჩემი
ტკივილია დღემდე, ასეთი ადამიანები
არ უნდა კვდებოდნენ; ვმეგობრობდი
მასთან, ძალიან დიდ პატივს ვცემდი,
არადადამიანურად მოექცნენ თეატრშიც
და კინოშიც, გული გაუსკდა; ასეთი ადა-
მიანები რაც ბევრნი იქნებიან და დიდ-
ხანს იცოცხლებენ, ჩვენი ზვალინდელი
დღისთვისაა უკეთესი... მის დადგმულ
„ტარიელ გოლუაში“ მუნჯ ბაჩოს ვთა-
მავლობდი, სხვაც ბევრი იყო; ერთი კუ-
რიოზული ამბავი მოხდა: სერგო ორჯო-
ნიკიძეზე დგამდა ანა ალაძის პიესას
და მე მითხრა, — უღვაშებს თუ მიიკ-
რავ და თმას გაიწრდი, ნამდვილი სერგო
ორჯონიკიძე იქნებო. დავიწყეთ რეპე-
ტიციები. ათი დღე გავიდა და მოვიდა
ქანი ანა, სახელი უნდა შევუსვავო პიე-
სას და რაღაცეები გადავკეთოო. მოი-
ტანა ორი კვირის შემდეგ, პიესას ახლა
„თერგის ჩქერები“ ერქვა და სერგო
ორჯონიკიძე საერთოდ აღარ იყო პიე-
საში, მეშველა, უზარმაზარი ტექსტები
მქონდა სასწავლი. ძაღლის ბედი გაქვსო,
მითხრა თენგიზმა...

...რეჟისორი რა არის? ფანტაზია...
შალვა გაწერელია რომ დგამდა სექ-
ტაკლს, ისეთი მომზადებული მოდიოდა,

რომ არც შენ გაძღვედა უფლებას სხვა-
გვარად ყოფილიყავი; ყველას უნდოდა
მასთან თამაში, იმიტომ რომ მომთხო-
ნიც არის, დიდი ადამიანიც, დიდი რე-
ჟისორიც, განათლებულიც... კარგი პურ-
მარილი და ქიფიც უყვარს და ეს ცხო-
ვრება მეტი რა არის... ჩემი მეგობარია,
ოჯახებით ვმეგობრობთ, მაგრამ როლე-
ბით არ მანებივრებდა; ვამჩნევდი, თით-
ქოს ერიდებოდა ჩემთვის მთავარი რო-
ლების მოცემა; ჩემი ძმა და მეგობარია
და ერთხელ პიესა მომცა წასაკითხად,
ამ როლს მიაქციე ყურადღებამ, მითხ-
რა. წავიკითხე, ხომ ამდენი წელია გა-
სული, პირველად ვამბობ ასე საქვეყ-
ნოდ: არ მომეწონა არც პიესა, არც ჩე-
მი გმირი — მთავარი როლი კი იყო,
მაგრამ მაინც; თანაც საკონცერტო პრო-
გრამა მქონდა გაკეთებული და უნდა
მომეველო ქუთაისი, ბათუმი, ფოთი...
უკვე ვიტყვოდი, სად, როდის უნდა ვყო-
ფილიყავი და რამდენი ბილეთი იყო გა-
ყილული, ამ რეპეტიციებით კი მთელი
გეგმები ჩამეშლებოდა. მივედი და ვუ-
თხარი, — მუმუშა, მე და შენ ხომ ძმე-
ბი ვართ-თქო, კიო — მიპასუხა, რა
იყო; არ მომეწონა, ბიჭო, პიესა და
არც ჩემი როლი-თქო, ერთი კი შემომ-
ხედა და — მომეცი პიესაო; ჩემი ლა-
დუნი მომიკვდეს, შენ თუ დაგაკავო აწი
სპექტაკლიოო, ის იყო და ის... თავისი
სიტყვა შეასრულა, მაგრამ ჩვენს მეგო-
ბრობაზე ამას არ უმოქმედია...

1956 წელს ტელევიზია რომ გაიხსნა,
კაკო ძიძიგურმა მიგვიწვია და პირველ
თეატრალურ გადაცემად სწორედ ჩვენი
თეატრის „პრინცესა ტურანდოტიდან“
წარმოვადგინეთ მეორე მოქმედება —
გამოცანების სცენა. დაახლოებით ორი
კვირა დავდიოდი, პატარა სტუდია იყო
მალა, ფუნიკულიორზე; ასეთი განათე-
ბა მაშინ რომ დააყენეს, არსად მახსოვს.
გაჩახახებულნი იყო ყველაფერი, სე-

ცხე; ჩვენ კი ხავერდის ტანსაცმელი გაცვია, ქუდეები გვხურავს, წვერ-ულვაში დაკრული; ოფლი ღვარად ჩამოგვლიოდა, მაგრამ ვითმენდით. მერე გამოირკვა, რომ ასეთი განათება სულ არ იყო საჭირო, მაგრამ მაინც ბედნიერი ვიყავით რომ არ პირველ თეატრალურ გადაცემაში ვმონაწილეობდით: გიორგი ღარისპანაშვილი, ლეილა ძიგრაშვილი, მე და ეთერ გაგლოშვილი.

...დიდი სიამოვნებით ვიგონებ ბატონ თემურ ჩხეიძესთან მუშაობას, თეატრში ვიმუშავე ღარისპანაშე, კიკვიძეზე, მაგრამ სატელევიზიო სპექტაკლი „მარადისობის კანონში“ აბიბო თოდრიას ძვირფასი მოგონებაა.

— ქეთინო ხარშილაძეზე ახლობელი რეჟისორი ქალი არა მყავს, არც მყოლია. ყოველთვის პატივს ვცემდი და მიყვარდა და დღესაც ასეა. ხანდახან ვკამათობთ. რამდენიმე წლის წინ დადგა „შეაჩერეთ მაღახოვი“ და მთავარ გმირს — მაღახოვს ვთამაშობდი. შესანიშნავი რეპეტიციები გვქონდა, ერთი მეორეს რომ არ ჰგავდა, ძალიან კარგად მუშაობდა მსახიობებთან. დიდი სიამოვნებით ვიგონებ ამ დღეებს და ყოველთვის ვიმუშავებ მასთან, რა სამუშაოც არ უნდა შემომთავაზოს.

...18 წელია ასე უსახლკაროდ დაეტეტება მოზარდმაყურებელთა თეატრი, შეკედლებულია რკინიგზელთა კულტურის ცენტრს... ღმერთო, კარგად ამყოფე, ბატონი ელუარდ შევარდნაძე, ისევე გვაპატრონობს, ამდენი უბედურება რომ არ მომხდარიყო, ჩვენს თეატრზე უფრო მეტად იზრუნებდნენ, მაგრამ ერთი ომი, მეორე ომი, გადაირია ხალხი,

ბედნიერი კაცი ვარ, გიგა ლორთქიფანიძესთან რომ ვმუშაობ, „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“ დადგა ჩვენს თეატრში, ილარიონს ვთამაშობ და ცხოვ-

რებაში ვერ დავივიწყებ მასთან მუშაობას. აბა, გადახედეთ მის სპექტაკლებს მარჯანიშვილის თეატრში, რუსთავის თეატრში, რა ზეიმი იყო ამ თეატრის შექმნა; საოპერო სპექტაკლები — თბილისში, ბათუმში; ჩემის აზრით, „დათა თუთაშხია“ რომ გადაიღო, იმის მერე შექმლო არც არაფერი გაეკეთებინა, ისიც ეყოფა სადიდებლად. მე კი, როგორ შეიძლება ილარიონი არ მიყვარდეს — ასეთი კეთილშობილი კაცი. ბატონმა გიგამ ერთი ათასად შემაყვარა იგი; ტრაბანში არ ჩამითვალეთ და ერთ რეპეტიციაზე — გელაო! — დამიძახა, — რა იყო, ბატონო გიგა, — ყოჩაღ, კარგად მუშაობი გავშეშდი სიხარულისაგან. დიდი მადლობა-მეთქი, ეს კი მოვახერხე. მეტი რა არის მსახიობი — ტაში და რეჟისორი რომ შეგაქებს თავის საპრემიერო სპექტაკლში. ამაზე დიდი სიამოვნება რა უნდა იყოს მსახიობისათვის. ნინო ჩხეიძემ, გვერდით რომ მედგა, მითხრა: — იცი, ვინ გითხრა? გიგა სიტყვებს ასე არ ისვრის, დაუფიქრდი ამასო, აი, ეს არის მსახიობი, პატარა გაგეხარდება და ამ პატარამ შეიძლება ცაში აგიყვანოს; თანაც უნდა დაიჭერო. ღმერთო, გიგა გვიცოცხლენ დიდხანს, მაგი გვაძლებინებს ამ თეატრში. შენობაში რომ შემოვა, ყველა ტკივილი მოგეხსნება მარტო სიტყვით და იუმორით კი არა, ყველა საშუალებას მოსტუნის, აქ წავა, იქ წავა, დარეკავს, გადაგეფარება აბა, რა არის ადამიანობა მეტი...

ოპტიმისტი ვარ და მჭერა ზვალინდელი დღის, უკეთესობის. წუწუნს ვერ ვიტან; ასე მინდა მოკვდენ, სანამ ვიცხოვრებ, რწმენა თუ არ გექნა, არაფერი გამოვა, ზვალაც ამას ვიტყვი და ყოველთვის ამას ვეუბნები ჩემს ახალგაზრდა მეგობრებს, მსახიობებს, რომელთანაც ერთად ვმუშაობ.

ჩაიწერა მანანა ტყეშაძემ.

წინო მაცხარინი

ქართული ბელკანტოს სათავიებთან

(ვალერიან ქაშაკაშვილის დაბადების 100 წლისთავისათვის)

ამ ცოტა ხნის წინ ქართველმა მკითხველმა მიიღო მედიცინის მეცნიერებათა დოქტორის, პროფესორის, მედიცინის მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის ბ-ნი ნიკო ხატიაშვილის წიგნი „ვალერიან ქაშაკაშვილი და მისი სკოლა“. ბ-ნი ნიკო ლიტერატურულ მოღვაწეობასაც ეწევა და ზემოხსენებული გამოკვლევა მან მიუძღვნა ვალერიან ქაშაკაშვილის დაბადებიდან 100 წლის იუბილეს. ქაშაკაშვილის შესახებ არაერთი შრომა დაწერილა შალვა კაშაძის, ამირან ცამციშვილის თუ სხვათა მიერ, მაგრამ ხატიაშვილის ნაშრომმა საინტერესოდ გააშუქა მომღერლის სკოლის წარმომადგენელთა — სერგო გოცირიძის, გრიგოლ გრიგოლაშვილის, გიორგი მარგიევის, მედეა გაბუნას, ვალოდია კეკელიას, ლამარა ჭყონიას, თენგიზ მუშუქიანიას, ზურაბ ანჯაფარიძის, ლადო კანდელაკის, მერაბ დონაძის, თამაზ ლაფერაშვილის, რეზო კაკაბაძის, მზია დავითაშვილის, მარინე ჯახუტაშვილის და სხვათა შემოქმედებით გზის მნიშვნელოვანი მომენტები და თვალნათლივ დაგვანახა მომღერლის პედაგოგიური მოღვაწეობის დიდი მნიშვნელობა როგორც თეორიული, ასევე პრაქტიკული თვალსაზრისით.

ცნობილმა ქართველმა ვოკალისტმა ვალერიან ქაშაკაშვილმა — იგივე „ბაღდადეგმა“, „თორღმა“, „ქაშელმა“ ცხოვრების მეტად რთული გზა განვლო და თავისი შემოქმედებით ცხადყო, რომ ყველაფერი დიადი და განუმეორებელი მხოლოდ ბრძოლითა და დიდი შრომისმოყვარეობით მიიღწევა.

რა არის საჭირო იმისათვის, რომ იმღერო? ამ კითხვაზე პასუხს ჯერ კიდევ ჯაკომო როსინი იძლეოდა: „მომღერალმა რომ იმღეროს, ამისათვის საჭიროა ხმა, ხმა და კიდევ ხმა“. როსინი მართალი იყო — იტალიური სიმღერის სტილს მომღერლის ინდივიდუალური ტალანტი სჭირდება მხოლოდ. იტალიელებს ბუნებრივი არტისტიზმი, ხმის ასევე ბუნებრივი მოქნილობა და დიდებული ეროვნული რეპერტუარი გააჩნიათ, მაგრამ არაიტალიელ მომღერალს გაცილებით მეტი რამ მოუთხოვება. ამ აზრის კემპარიტებაში ადრე დარწმუნდა ვალერიან ქაშაკაშვილი, როდესაც დაწერა, რომ მომღერლისათვის საჭიროა, უპირველეს ყოვლისა, „ხმაზე მუშაობა და კიდევ მუშაობა. რატომ? იმიტომ, რომ რაგინდ შესანიშნავი ხმის პატრონი არ უნდა იყოს ადამიანი, რა დიდი ტალანტიც არ უნდა“

გაჩანდეს, მას, ყოველდღიური და კეთილსინდისიერი შრომის გარეშე არაფერი გამოუვა და ის მიზანს ვერასოდეს მიაღწევს“.

ვალერიან ქაშაკაშვილს სხვადასხვა დროს ასწავლიდნენ პედაგოგები: ბროტი, კორსოვი, ჭყელი (თბილისი), მარიო სამარკო (იტალია). იმდროინდელი იტალიური პრესა ქაშაკაშვილის შესახებ წერდა: „ვალერიან თორელი არის ახალგაზრდა ბარიტონი, რომელმაც თავისი მშვენიერი ხმის წყალობით დიმიტახერა ქალაქ კომოს საზოგადოებრივი თეატრის დასში მიწვევა „ფალსტაფში“ და „ლორელიზში“ მონაწილეობის მისაღებად. ის მოწაფეა სიმღერის შესანიშნავი ოსტატის მარიო სამარკოსი, რომელიც მასზე დიდ იმედებს ამყარებს“.

გაზეთი „ილ პოპოლე ვალენტინე“: „როდესაც ვალერიან ქაშელი ოპერა „ჩამბაზებში“ გამოდიოდა, დარბაზი გადატვირთული იყო. მან მსმენელთა ყურადღება მიიპყრო ტონის როლის არასტანდარტული შესრულებით. ვალერიან ქაშელმა კარგად დაყენებული ძლიერი და მოქნილი ხმით განაცვიფრა მრავლისმნახველი მაყურებელი. ამის გამოხატულება იყო მაყურებელთა გამუდმებული თხოვნა — გაემეორებინა პროლოგი... „ბარიტონ ვალერიან ქაშელს აქვს უბადლო მალალი და წმინდა ინტონაციის შემცველი, სრული ხმა...“ და ა. შ. და ა. შ.

იტალიური სკოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, მარიო სამარკოსაგან ვალერიანმა არა მხოლოდ სიმღერის პროფესიული დაუფლება შეძლო, არამედ, როგორც ჩანს, სიმღერის იმ თავისებურ, იმანენტურ თვისებებსაც მიაკვლია, რომელთა სწავლა შეუძლებელია, რომელიც უნდა განიცადო და იგრძნო.

ვალერიან ქაშაკაშვილის დაბადებიდან 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამოს წამყვანმა და მონაწილემ პროფესორმა, სახალხო არტისტმა ნოდარ ანდლულაძემ ისაუბრა მარიო სამარკოს შემოქმედების მნიშვნელობის შესახებ იტალიური საოპერო ხელოვნების განვითარების საქმეში და გამოყო ზოგიერთი მისი თვისება, რომელიც, დიდი ქართველი მომღერლის აზრით, მიესადაგებოდა ბ-ნი ვალერიანის შემოქმედებასაც. კერძოდ, ნოდარმა გაიხსენა რაულ ვოლფის აზრი სამარკოს შესახებ, რომ ამ მინიატურული ტანის ადამიანის ხმას გააჩნდაო დიდგვაროვანის სულიერი დახვეწილობა და სიფაქიზე. ასევე განსაკუთრებით გამოყო ის გარემოებაც, რომ ვალერიან ქაშაკაშვილმა სრულყოფილად აითვისა ცნობილი მესტროს პაუზები. ეს ის პაუზები იყო, რომელთაც გააჩნდათ წონა, რომელთა დროსაც-ხმა სიჩუმეშიც განაგრძობს მელოდიურ გამოსხივებას. ეს არის უწყვეტი შინაგანი სიმღერის უნარი მისი გარეგნული წყვეტილობის მიუხედავად — დასკვნა ნოდარ ანდლულაძემ.

საიუბილეო კონცერტში მონაწილეობა მიიღეს ვალერიან ქაშაკაშვილის სკოლის აღზრდილმა მარინა ჭახუტაშვილმა (ლეონორას არია ვერდის „ბედის ძალა“, ოტელოსა და დეზდემონას დუეტი ვერდის „ოტელო“) ბ-ნ ნოდარ ანდლულაძესთან ერთად, რომელმაც თავისი ბრწყინვალე ვოკალური ოსტატობით კვლავაც დაატყვევა მაყურებელი) და მზია დავითაშვილმა (პუჩინის „ტოსკა“). ასევე ჭემალ მდივანმა და რუსუდან მექვაბიშვილმა (რიგოლეტოსა და ჭილდას დუეტი ვერდის „რიგოლეტო“), ლიანა კალმახელიძემ (პუჩინი „ჩიო-ჩიო სანი“) ახალგაზრდა შემსრულებელმა — ვალერიან ქაშაკაშვილის შეილთაშვილმა, კონსერვატორიის II კურსის სტუდენტმა, პიანისტმა თინათინ ბრეგვაძემ (შოპენი, ვალ-

სი ფამაქობრი, ელისაბედ მარტიროსიანმა, ხათუნა მიქაბერიძემ, სულხან გველი-
 სიანმა და სხვ. ახალგაზრდა დებიუტანტებმა დიდი იმედები გავიჭინეს და მა-
 ლალი ხელოვნების პირველივე საფეხურების მშვენიერებაში დაგვარწმუნეს.

ბ-ნი თენგიზ მუშუქლიანის თბილი და სასიამოვნო მოგონებები საღამოს და-
 უვიწყარ შობაბეჭდილებად იქცა. „ახალგაზრდა კაცი უმასწავლებლოდ რომ დარ-
 ჩება, ძალიან ცოდოა... ხანდახან ვიბნეოდი, ვდარდობდი. მერე მოვიფიქრე ასე-
 თი რამ: ოთახში ჩავეიკეტებოდი, როიალთან სკამს დედგამდი და წარმოვიდგენ-
 დი, რომ ვალერიანი ცოცხალი იყო და რომ ვმღეროდი, მომენტებში ვგრძნობდი,
 რომ აქ მომცემდა-მეთქი შენიშვნას და იმ ადგილს ვასწორებდი. შემდეგ, როდეს-
 ცა გრეიზენთან გამგზავნეს მოსკოვში, მან მითხრა: „შენ გაიმღერებ სახლში,
 მოხვალ მერე ჩემთან და მოგისმენ!“ — ბი, ეს იყო ვალერიანის სკოლის საფუძ-
 ველი, რომელზედაც დღესაც ვდგავარ“.

განსაკუთრებული მოწონება დამისახურა ცნობილმა ქართველმა ტენორმა
 იემურ გუგუშვილმა, რომელმაც თანამედროვე ვოკალისტების მსგავსად, იტალი-
 აში გაიარა სტაჟირება და იტალიური სკოლისა და ბრწყინვალე აქტიორული
 მონაცემის უბადლო სინთეზით განგვაცვიფრა, გუგუშვილის ხმის უბადლო ტექ-
 ნიკა და პროფესიული სილამე სიმღერის დროს უფლებას გვაძლევს დავეთანხ-
 მოთ ბ-ნი ნოდარ ანდლულაძის აზრს იმის თაობაზე, რომ ქართულ ვოკალურ
 სკოლას განვითარების ახალი ტენდენციები გაუჩნდა დღეს. ბელკანტომ დღეს
 ჩვენ ყველანი გავაერთიანა — აღნიშნა ანდლულაძემ, რომელმაც ყველანი, ვინც
 დაკავშირებულნი არიან იტალიურ სკოლასთან, ბ-ნი ვალერიანის სკოლის მოწა-
 ფეებად და მიმდევრებად. ზურაბ ანჯაფარიძე ამხანაგს, ნიკო ხატიაშვილს მიუყ-
 ვანია თავის ბიძასთან, ვალერიან ქაშაიაშვილთან ხმის გასასინჯად და ზურაბი
 პირველ მოძღვრად თვლიდა ამ პედაგოგს. ვალერიანის პედაგოგიურ მოღვაწეო-
 ბას მაღალ შეფასებას აძლევდნენ დავით ანდლულაძე, პეტრე ამირანაშვილი.

დასასრულ, ბ-ნმა ნოდარ ანდლულაძემ ხაზი გაუსვა ქართული ვოკალური
 სკოლის ტრადიციებისა და იტალიური სკოლის შემოქმედებითი შერწყმის მო-
 მენტს და კერძოდ, ახალი სტილის, ე. წ. ქართული ბელკანტოს წარმოქმნას, რომ-
 ლის ერთ-ერთ ბრწყინვალე წარმომადგენლად დღეს თემურ გუგუშვილი დასა-
 ხელა და აღნიშნა, რომ ამ ტრადიციას საფუძველი სწორედ 30-იანი წლების ქარ-
 თულ-იტალიური სკოლის პირველმა კონტაქტებმა ჩაუყარა.

საღამოს დასაწყისსა და დასასრულს აქედრდა ვალერიან ქაშაიაშვილისადმი
 მიძღვნილი, მის მიერ დაწერილი თუ შესრულებული რომანსები და მკაუთრებელ-
 მა კიდევ ერთხელ, მხურვალე ტავით დააჯილდოვა შესანიშნავი მომღერალი, რომ-
 ლის არტისტულმა და პედაგოგიურმა ღვაწლმა დიდი წვლილი შეიტანა (ბ-ნი
 ნოდარის სიტყვებით რომ ვთქვათ) ქართული ვოკალური კულტურის განვითა-
 რების საქმეში.

ვიგონებთ წარსულს

ნატო კანდელაკი

მეხსი სეზონი რუსთაველის თეატრში

მინდა მკითხველს შევახსენო ორმოცდაათიანი წლების რუსთაველის თეატრი და მისი შესანიშნავი კოლექტივი, რომელშიც ექვსი სეზონი დავყავი.

ვფიქრობ, ახალგაზრდა მკითხველისათვის ეს იქნება გაცნობა ნიჭიერი მსახიობებისა, ხოლო ზანდაზმულებს გაახსენებს ახალგაზრდობას, ამ თეატრში გატარებულ საღამოებს, იმ სპექტაკლებს და მსახიობებს, რომლებიც მაშინ დიდ სიამოვნებას ანიჭებდნენ.

1950 წელს დავამთავრე შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი — კინოსა და დრამის მსახიობის სპეციალობით. აქ შეხვედი ქართული თეატრის ისტორიის პედაგოგებს, პირველ მაყურებელს, პირველ ტაშს და პირველ ყვავილებს.

მანსოვს ბ-ნი დოღო ალექსიძე მეუბნებოდა: „სცენაზე უმოქმედოდ ყოფნის უფლება მსახიობს არა აქვს, იგი მუდამ უნდა ცხოვრობდეს თავისი გმირის ცხოვრებით, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ხასიათით, ჩაცმულობით, მოქმედების მანერით და მეტყველებით. მთავარია ყურადღება! ყურადღება უნდა იყოს მოკრეფილი სცენაზე და კულისებში“. ასევე მარიგებდა ბ-ნი საშა მიქელაძეც: „დღამისსოვრე — მთავარია, რა ამოცანა გაქვს, აქედან გამომდინარე, უნდა მონახო საინტერესო საქციელები. ყველა მოქმედება უნდა იყოს გამართლებული და თანამიმდევრული; ყურადღებით უნდა იყო პარტნიორის მიმართ“.

ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა, როდესაც მივიღე განაწილების ბრძანება, სადაც ეწერა: „უ. დუგლაძე, ნ. მჭედლიძე, ნ. კანდელაკი, კ. კალანდია, ა. ფხალაძე და ნ. ფალიაშვილი გაიგზავნონ რუსთაველის თეატრში მსახიობებად“. ასე დავემშვიდობე მშობლიურ თეატრალურ ინსტიტუტს, რომელმაც ფართოდ გამიხსნა გზა თეატრალური ხელოვნებისაკენ.

1950 წლის 3 აგვისტოს კონსერვატორიის დიდ დარბაზში, სადაც რუსთაველის თეატრის დაწვის შემდეგ თეატრის კოლექტივი მუშაობდა გაიმართა დასის შეკრება. ბ-ნმა აკ. ხორაჯიშვილმა ილაპარაკა თეატრის შენობის აღდგენის თაობაზე და სთქვა, რომ თეატრი სექტემბერში დაუბრუნდება თავის შენობას, სეზონი სექტემბერშივე უნდა გაიხსნას. ბ-ნმა აკ. ვასაძემ კოლექტივს გააცნო მომავალი სეზონის რეპერტუარი. შეკრების ბოლოს ბ-ნმა აკ. ხორაჯიშვილმა დასის წარუდგინა თეატრის ახალგაზრდა მსახიობები — ჩვენ ავდექით. დარბაზში სიჩუმე ჩამოვარდა, მერე ყველამ გაგვიღიმა, მოგვილოცეს დასში ჩარიცხვა, გზა დაგვილოცეს და... კრებაც დამთავრდა. იქვე გავგაფრთხილეს, რომ მიგვექცია ყურადღება დაფისათვის, სადაც რეპეტიციების განრიგი იქნებოდა გამოკრული:

დიდი სიხარულით და ღელვით მივედი 5 აგვისტოს ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავის“ რეპეტიციაზე, სადაც ტასიკოს როლი მელოდა. მანსოვს მივედი

და არ ვიცოდი სად დავმდგარიყავი, ვინაიდან დარბაზში შემოვიდნენ თეატრის წამყვანი მსახიობები. ბ-ნმა დოდომ მსახიობებს გადასცა როლები, შემდეგ ყველანი შემოუსხდნენ მაგიდას და წაიკითხეს პიესა. ჩემი სადებიუტო როლის თავფურცელს ეწერა: „ილო მოსაშვილი, „მისი ვარსკვლავი“, ტასიკოს როლი. მარცხენა კუთხეში — მსახიობ ნ. კანდელაკს, რეჟისორი დ. ალექსიძე 19 5/8 50, ქვევით, ცარიელ ადგილზე კი ასეთი წარწერაა: „არასოდეს არ ვიფიქრებდი, ჩემი პატარა გოგო, რომ ჩემი კოლეგა იქნებოდი. პირველი როლია და გისურვებ ისეთ დიდ გამარჯვებას, რომ ხელი-ხელ საგოგმანები მსახიობი ყოფილიყვე“. ვ. დოლიძე“.

ავისტო და სექტემბრის ნახევარი დილა-სალამოს მთელი დასი ინტენსიურად მუშაობდა. სარეპეტიციო საათები ისე იყო დაგეგმილი, რომ პიესებს ერთმანეთისთვის ხელი არ შეეშალა. ასე შევედი აღდგენილ სპექტაკლებში: „დიადი მომავლისათვის“, „ჩაიბრული ქვები“, „პირველი ნაბიჯი“, „გამარჯვებულთა ღიმილი“, „ლალატი“, „ბარათაშვილი“, „ნაპერწყლიდან“, „დიდი ხელმწიფე“, „რღვევა“, „ხევისბერი გოჩა“, „სამშობლო“, „ყაჩაღები“.

1950 წლის 19 სექტემბერი რუსთაველის თეატრის შენობის აღდგენის დღეა. იმ საღამოს თეატრმა მყურებელს უჩვენა პ. პავლენკოს და მ. ჭიაურელის „დიადი მომავლისათვის“. მთელი კოლექტივი ძალიან ღელავდა, მღელვარებამ კულმინაციას მიაღწია, როდესაც დარბაზში სინათლე ჩაქრა. უცნაური სიჩუმე ჩამოვარდა. რამდენიმე წუთის შემდეგ დარბაზში სინათლე ანთო და ფარდის წინ გავიდა ბ-ნი აკ. ხორავა, რომელიც ასევე ძალიან ღელავდა. უცებ ლაპარაკი ვერც დაიწყო. პაუზის შემდეგ მიულოცა ქართულ საზოგადოებრიობას თეატრის აღდგენა და რუსთაველის თეატრის ახალი სეზონის გახსნა. დარბაზში სინათლე ჩაქრა. ბ-ნი აკაკი შემოვიდა სცენაზე და მკედლიძე ფალიაშვილთან მივიდა.

თეატრის მთავარმა დირიჟორმა ბ-ნმა ვასო გეჯაძემ ხელი ასწია და ორკესტრმა მუსიკალური უვერტიურის დაკრა დაიწყო (კომპოზიტორი ალ. მაჭავარიანი). მე და ჟუჟუნა ძალზე ველავდით, ჩვენს უკან იდგა აკ. ვასაძე და გვამშვიდებდა. როდესაც ფარდა გაიხსნა, ორივე აკაკიმ ხელი გვეკრეს და სცენაზე გავგავადეს. კულისებში რომ გავედით, ორივე აკაკიმ და იქ მყოფმა მსახიობებმა მოგვილოცეს რუსთაველის თეატრის სცენაზე ნათლობა. ბ-ნი აკ. ვასაძე კმაყოფილი იყო ჩვენი მოქმედებით, ჩვენ გავაკეთეთ ის, რაც მას ჰქონდა ჩაფიქრებული — სპექტაკლი მხიარულად უნდა დაწყებულიყო. მადლიერების გრძნობით ვგონებ ბ-ნ აკაკის, რომელმაც მოგვცა იმის შესაძლებლობა, რომ ჩვენ — ოთხი ახალგაზრდა მსახიობი ვიყავით აღდგენილ შენობაში პირველი სპექტაკლის დამწყებნი.

„მისი ვარსკვლავის“ რეპეტიციები მიმდინარეობდა ძალიან სერიოზულად. აქ როლებს თამაშობდნენ: თ. ჭავჭავაძე, აკ. ვასაძე, მ. ჩახავა, ემ. აფხაიძე, გ. გეგეჭკორი და სხვები.

1950 წლის 28 ოქტომბერი „მისი ვარსკვლავის“ პრემიერა. ეს იყო ჩემი სადებიუტო საღამო. ძალიან ველავდი, უფროსი თაობის მსახიობები მამშვილებდნენ, მამხნევებდნენ. მ. ჩახავა სულ გვერდით მდგა და სცენაზეც ძალიან მხებმარებოდა. ყველაფერმა კარგად ჩაიარა.

მასსოვს, როგორ მივიღე იმპროვიზაციის პირველი გაკვეთილი, რომელიც შემდეგ მთელი ცხოვრების მანძილზე გამყვა. მეშიდე, თუ მერვე სპექტაკლის წინ დამიძახა ბ-ნ ემანუელ აფხაიძემ და მითხრა: „დღეს კარგ ხასიათზე ვარ და ძალიან გთხოვ ჩვენს სცენაში მომყევი, ეცადე, ნაკლებად გაიცინო, შემეყამეთ მიმიკით, ექსტიკულაციით, თუ მოგინდეს, მიპასუხე „ხო“, ან „არა“, შენ ჭკვიანი, ნიჭიერი გოგონა ხარ და ყველაფერს შესძლებ“. ბ-ნი მანაველი თამაშობდა მეურნეობის ბუღალტერს — ნიკიფორე უკლებას. მე-9 სურათში შემოდიოდა, მე ვხვდებოდი სახლში მარტო, ოდნავ გამათამაშებდა და გადიოდა სცენიდან. დიალოგი მოკლე იყო, სცენა ერთ წუთს გრძელდებოდა, ნიკიფორეს გრიმი საკმაოდ გამოკვეთილი, სახსიათო ჭკონდა და ღიმილის გარეშე მისი შეხედვა არ შეიძლებოდა. ცნობისმოყვარეობით ველოდი ჩვენს სცენას. არ ვიცოდი რას გააკეთებდა და ვლელავდი — რომ არ ჩავფლავებულყავი. ბოლოს დაიწყო მე-9 სურათი. მასსოვს, სიყვარულს მიხსნიდა, თან დამცინოდა. მე ვცდილობდი მაქსიმალურად ყურადღებით ვყოფილიყავი, მიმიკით და ექსტიკულაციით მეპასუხა, არ მაეციდა სიტყვის თქმას. ბ-ნი მანაველი ისეთი სახით და ინტონაციით მელაპარაკებოდა, რომ მაყურებელთა დარბაზიდან ხარხარი ისმოდა, კულისები აივსო მსახიობებით. მე ვცდილობდი, როგორც შემეძლო, შემოქმედა, ბ-ნ მანაველს მხარი ავუბა და ვფიქრობ, საწადელსაც მივალწიე. საკმაოდ გაგრძელდა სცენა. ბ-ნი მანაველი მაყურებელთა ტაშის გრიალში გავიდა სცენიდან. შემდეგ მე ჩემი ტექსტი ვთქვი და გავედი, მაყურებელმა მეც ტაშით გამაცილა, ბ-ნი მანაველი კულისებში დამხვდა: „შუბლზე მაკოცა: „ყოჩაღ, ღირსეული პარტნიორობა გამოიწიე, გამიმართლე, გმადლობ, რომ ხასიათი გამისწორე“-ო. იქ მყოფი მსახიობები გვილოცავდნენ, იცინოდნენ, მაქებდნენ.

იმპროვიზაციით ასეთ დონეზე უმნიშვნელო სცენის ჩატარება ბრწყინვალე მსახიობის კიდევ ერთი გავლევაა იყო, ჩემთვის კი — დიდ სცენაზე პირველი სითამაშე. იმპროვიზაციის ამ გაკვეთილმა საბოლოოდ დამიკვიდრა ჩემში და შემდგომ ყველა სპექტაკლში, თუკი მოქმედების გაფართოების საშუალება მეძლეოდა, შესაძლებლობას ხელიდან არ ვუშვებდი.

მასსოვს, ნოემბრის ბოლო რიცხვებში რეჟისორმა მ. თუმანიშვილმა გამომიძახა მასიურ სცენაში მონაწილეობისათვის სპექტაკლში „დაუფიქსარი 1919 წელი“. ეს იყო ნ. მჭედლიძის და ნ. ფალიაშვილის სადებიუტო სპექტაკლი. მივედი რეპეტიციაზე. რეჟისორმა მხატვარ დ. თავაძეს აუხსნა ვინ-ვინ იყო. ჩემზე უფროსა კანდელაკი უმტროსი (თეატრში იყო მსახიობი თამარ კანდელაკი — ჩემზე უფროსი), ნატო იქნება ქ-ნ შურას (თოიძის) ბიცოლა, მოხუცი გრაფინია. ჩააცვით შესატყვისი კოსტუმი და თავზე აუცილებლად თეთრი პარიკი დაახურეთო. ცოტა არ იყოს მეწყინა, მაგრამ არ შევებასუხე. რეპეტიციაზე დავადგინე, რომ ამ ბინაზე ხდება საიდუმლო შეხვედრა პოლკოვნიკ ვაღბოლსკისთან (გედეონ ნავროზაშვილი), ხოლო ბოლშევიკები რომ ვერ მიმხვდარიყვნენ — ვითომ დაბადების დღის აღსანიშნავი სტუმრობა იყო. სურათის ბოლომდე ვიკეპი სავარძელში. საბუთებს რომ შეამოწმებდნენ, ისევ სავარძელში ვჯდებოდი.

რეპეტიციის შემდეგ გარდერობში დეიდა ოლიასთან ჩავედი, ამოვირჩიე შავი ხავერდის გრძელი კაბა, ქისა, მარაო და ერთი ზომით დიდი „ლოდოჩკა“ ფეხსაცმელი. შემდეგ ავედი საგრძობრობში, ძია აპოლონს და რაჩიკას ვთხოვე იმ

წლების თეთრი პარიკი შეერჩიათ, მომარგეს და დამშვიდებული წავედი სახლში, დეკემბრის პირველ რიცხვებში დაინიშნა სპექტაკლის ჩაბარების დღე, ვთხოვე ბ-ნ მანაველს დასწრებოდა ამ გენერალურ რეპეტიციას, რომელსაც მიმღები კომისია ესწრებოდა და გავილიმე. ის მიხვდა, რომ მე „რალაცას“ ვაპირებდი. ჩავიცვი კოსტუმი, ფეხსაცმელები ზონარით დავიმაგრე სცენაზე რომ არ დამეკარგოდა, გავიკეთე კარგი მოხელის გრიმი, დამახურეს პარიკი, ქისაში ჩავიდე რამდენიმე სხვადასხვა ზომის დეკორი ქაღალდი და ორი პატარა ბოთლი, ერთში მუქი ჩაი ჩავასხი, მეორეში — რძე, რომ შორიდან მაყურებელს განესხვავებინა ბოთლები. ხელში ავიღე მარაო და დამშვიდებული ველოდი სურათის დაწყებას, ვაქები გავაფრთხილე, თუ ფეხი ამერია სცენაზე, ყურადღებით იყავით, რომ არ დავეცე-ოქო.

დაიწყო სურათი, რომელიც დადგენილი ნახაზით მიმდინარეობდა. მე ვიჯექი სავარძელში და მარათი ვინიანებდი, როდესაც ჩეკა-ს წარმომადგენელი (დოდო ბაშიძე) შემოვიდა, დადგა სცენის ცენტრში ავანსცენაზე და გვიბრძანა — რიგში დადექით და საბუთები მოამზადეთო — დავიწყე „ჩემი“ როლის თამაში: დავეცე მარაო, ამოვიღე ქისიდან რძიანი ბოთლი, დავყნოსე. დავახურე საცობი და ჩავდე ქისაში. უცნაური ნაბიჯებით წავედი და რიგის ბოლოს დავდექი. ამოვიღე საჭირო მოწმობა — დანარჩენები ქისაში შევინახე, ამოვიღე მეორე ბოთლი ჩაით, ვუყნოსე, დავახურე საცობი, აუჩქარებლად შევინახე ქისაში და ხელის კანკალით მარჯვენა ხელში დავიჭირე საბუთი. სანამ ჩემი საქმით ვიყავი ვართული — რიგი წინ წავიდა, ამიტომ მე და დოდო პირისპირ დავრჩით (როგორც ჩაფიქრებული მქონდა). უცნაური სიარულით და ხელის კანკალით, შეშინებული სახით ვუყურებდი დოდოს. მან დამიყვია, ჩქარა მოდიო — მეც მივლასლასდი. ამ დროს დოდოს აუვარდა სიცილი, პარტერიდანაც ისმოდა სიცილი. სცენაზე ყველა იქ მყოფი მსახიობი მაყურებლად გადაიქცა, არავინ არ იცოდა, რას გავაკეთებდი, ხელი წინ გავწიე, დოდომ წაიკითხა და ქაღალდი დამიბრუნა, გადავდგი ორი-სამი არამყარი ნაბიჯი, შევეტრიალდი სტუმრებისაკენ, ხმამდლა ვთქვი „ო-ო-ხ...“ და „გული წამივიდა“. ყველა მომცვივდა, მიმიყვანეს სავარძლამდე, თან გრაფინიას მეძახდნენ და სავარძელში ჩამსვეს. ამასობაში დოდომ პოლკოვნიკი დააპატიმრა და სურათიც დამთავრდა. ყველანი მილოცავდნენ სცენის ასე ჩატარებას — განსაკუთრებით დოდო მეხვეოდა და მთხოვდა სპექტაკლზეც ასევე ჩამეტარებინა ეს მომენტი. არ ვიცოდი, რას იტყოდა რეჟისორი. საერთოდ, ბ-ნი მიშა ვერ იტანდა მასთან შეუთანხმებელ თვითნებობას, ამიტომ შეიძლებოდა მიმეწოლა საყვდელი და როლიდან მოვეხსენით კიდევ. მიმღებ კომისიას ძალიან მოეწონა ეს სურათი. რეჟისორმა დოდოს უარი ვერ უთხრა და თხოვნაზე ეს სურათი ჩემი იმპროვიზაციით შემდგომაც მიდიოდა. მე პირადად კმაყოფილი ვიყავი მასიურ სცენაში მკვდარი წერტილი რომ არ ვიყავი — და რაც მთავარია, ბ-ნ მანაველის ქება რომ დავიმსახურე.

ერთ დღეს მერაბ თაბუკაშვილმა გვითხრა:

— „კანდელაკი, მიქელაძე, წერეთელი დანიშნული ხართ ბოშა ქალებზე. ცეკვას დადგამს იურა ზარეციკი. თუ თქვენ კარგად იცეკვებთ, მას თეატრის ქორეოგრაფად დანიშნავენ, ამიტომ მისი კოლექტივში მოსვლა თქვენზეა დამოკიდებული, თქვენთან ერთად იცეკვებს გურამ სალარაძეც, მიაქციეთ ყურადღება სა-

რეპეტიციო განრიგს“. ზარეციმ შესანიშნავი ცეკვა დადგა — ჩვენც კარგად ვიცეკვეთ, ისე რომ ყოველ სპექტაკლზე ტაშით გვაცილებდა მაყურებელი სცენიდან. სამწუხაროდ, სპექტაკლი მალე ჩამოვიდა სცენიდან. სამაგიეროდ, იური ზარეცი წლების მანძილზე იყო რუსთაველის თეატრის მთავარი ქორეოგრაფი და ისიც ამ სახელს დამსახურებულად ატარებდა.

1953 წლის 30 აპრილს ჩემი ცხოვრება მთლიანად შეიცვალა. ჩემი მეუღლე გახდა მსახიობი მიხეილ ურუშაძე და 41 წლის მანძილზე ბედნიერი ოჯახი გვქონდა. ამასთან დაკავშირებით, ბ-ნ აკ. ხორავამ გამოყო თეატრის ავტობუსი და სამი დღით ქ. ერევანში გავვამგზავრა ტურისტულ-საქორწილო მოგზაურობაში. ჩვენთან ერთად წამოვიდნენ თეატრის ყველა თაობის მსახიობები — იმდენი, რამდენიც ავტობუსში ღებოდა.

არ შემიძლია არ გავიხსენო გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელი“. თალიკო იყო ჩემი საყვარელი როლი. დამდგმელმა რეჟისორმა, ახალგაზრდა, ნიჭიერმა შემომქმედმა აკაკი დვალისვილმა, საინტერესო ნამუშევარი, თბილი, ახალგაზრდული სპექტაკლი აჩვენა მაყურებელს. თალიკო იყო მწყემსი გოგონა, რომელიც თებებს მწყემსავდა, ჩემი შეყვარებული კი ვალიკო დოლიძე. ყოველი სპექტაკლის დროს ბ-ნი ვალიკო რაღაც ნომრებს მიწყობდა — პირდაპირ მაყურებლის წინაშე, თანაც არ მაფრთხილებდა, მაგრამ მე მუდამ ყურადღებით ვიყავი და ვალში არ ვრჩებოდი. სამწუხაროდ, მე ვიყავი ქ-ნ რუსუდან ბერძის დუბლიორი, რომელსაც სულ უნდოდა ეთამაშა. როდესაც ჩემი რიგი მოდიოდა — სტუმრები მყავსო და დამითმე რიგით და ა. შ მე უარის თქმას ვერ ვუბედავდი — ვალიკო კი მიბრაზდებოდა. მიუხედავად ამისა, თალიკოს თამაში ძალიან მიყვარდა, სცენაზე ლაღად ვგრძნობდი თავს.

ამ სპექტაკლთან დაკავშირებით მინდა გავიხსენო კიდევ ერთი ჩემი სითამაშე, რომელიც სრულიად შემთხვევით ბათუმში გასტროლების დროს აღმოვაჩინე. ალბათ, ამიტომ კიდევ უფრო კარგ მოგონებად დამრჩა ეს სპექტაკლი. ეს ასე მოხდა: იამზე ტყავაძე თბილისში გამოიძახეს. დვალისვილმა მთხოვა შემეცვალა ტყავაძე. ეს იყო მოსწავლე გოგონას ეპიზოდი, რომელიც მე-5 სურათში იყო დაკავებული. ვინაიდან დრო არ იყო, რეჟისორმა სიტყვიერად ამიხსნა — ზარმაცი გოგონა მოდის მასწავლებელთან სახლში სამეცადინოდ. ამ დროს მასთან მოდის სტუმარი და მოსწავლე გახარებული შინ ბრუნდება. ტექსტი თითქმის არა აქვს. „შენი იმედი მაქვს არ დაიბნევი“-ო, მითხრა ბ-ნმა აკაკიმ. იმ საღამოს მე აღრე მივედი თეატრში, გავიარე სცენაზე, წავედი მსახიობთა ოთახში და საფუძვლიანად მოვემზადე: ჩავიცვი სპორტული რეზინის ჩუსტები, დაბალყელიანი წინდები, მოწაფის ყავისფერი ფორმის კაბა შავი წინსაფრით და ორი კიკინა გავიკეთე. მსუბუქი გრიმით კარგი გოგონას იერი მივიღე, ხელში დავიჭირე წიგნი, რვეული, კალმისტარი და სურათის დაწყების წინ კულისებში დავდექი, სცენაზე დროზე შევედი, მივესალმე ცირა მასწავლებელს (თამარ თეთრაძეს, რომელმაც იცოდა, რომ მე ვიქნებოდი იამზეს მაგივრად). დავკეი მაგიდასთან, გადავშალე წიგნი, მივიღე დავალება და დავიწყე წერა, ცირა მასწავლებელი თავის საქმეს აკეთებდა, მე შეკითხვებს ვაძლედი, თან სკამზე ვტრიპოლებდი. ამ დროს მოვიდა ცირას მეგობარი კოტე — ბ-ნი გიორგი გეგეჭკორი და დაიწყეს წინა კულისებიდან ლაპარაკი. მე არაფერს არ ვაპირებდი. ის, რაც შემდეგ მოხ-

და სტიქიურად განვითარდა, მე მუხლებით დავდექი სკამზე, კალამი ხელში დავიჭირე და წავიგრძელე მარჯვენა ყური. მაყურებელმა უცებ მომაქცია ყურადღება და გაიცინა. ბ-ნმა გოგიმ ვერ გაიგო, რატომ იცინოდა მაყურებელი, თავისი ტექსტი თავიდან დაიწყო, მე მაგიდაზე გადავწეკი — მაყურებელი მე მიყურებდა და იცინოდა. ბ-ნმა გოგიმ უკან მოიხედა. მე ეს მომენტი შევაფასე, დავიწყე კალმით ჰაერში წერა, თან ტუჩებით ვიმეორებდი ტექსტს. მაყურებელმა სიცილს მოუმატა. ბ-ნმა გოგიმ სათანადოდ შეაფასა სიტუაცია და სთქვა:

— ცირა, ეს ვინ არის?

— ჩემი მოწაფეა.

— საიდან მოვიდა?

— ეს ახალი მოწაფეა...

— მერე ის სად არის?

— თბილისში წავიდა.

ბ-ნმა გოგიმ გაიცინა და ხმამაღლა სთქვა:

— მერე რას უყურებ, გაუშვი სახლში!

ცირა მასწავლებელმა სახლში გამისტუმრა, მე ავიღე წიგნი, რვეული, ეშმაკური ღიმილით მივედი კართან, ცალ ფეხზე დავტრიალდი და გავედი კულისებში. ამ დროისათვის მაყურებელი ხმამაღლა იცინოდა და არ ფარავდა ჩემდამი თავის სიმპათიას და სანამ იამზე არ დაბრუნდა ბათუმში, მე ვთამაშობდი ამ გოგონას, რომელიც დიდ სიამოვნებას მგვრიდა მეც და მაყურებელსაც. სამაგიეროდ, ქ-ნი რუსულდანიც კმაყოფილი იყო, ვინაიდან ყველა სპექტაკლში თალიკოს მარტო ის თამაშობდა — მე კი გოგონასათვის აპლოდისმენტებს ვიღებდი.

ძალიან მიყვარდა დიუმანუა და დენერის „ღონ სეზარ დეზანში“ მონაწილეობა. ეს იყო ძალიან მხიარული, სიმღერებით და ესპანური ცეკვებით სავსე, დოდო ალექსიძის კიდევ ერთი შესანიშნავი სპექტაკლი. ამ დადგმაში შევხვდი ბრწყინვალე ქართველ ქორეოგრაფს, შესანიშნავ ხელოვანს, არაჩვეულებრივი ფანტაზიის და ფერთა შეხამების მკოდნეს, მუსიკის და თეატრის ტრფიალს ბ-ნ დავით მაჭავარიანს. მე მიხარია, რომ ჩვენი მეგობრობა გრძელდებოდა მისი ცხოვრების ბოლომდე. დღემდე სათუთად ვინახავ მის წერილებს. ცეკვებიც ბრწყინვალედ დადგა, ჩვენც კარგად ვიცეკვეთ, ყველას ძალიან გვიყვარდა ამ სპექტაკლში მონაწილეობა. სპექტაკლს სადღესასწაულო იერს ანიჭებდა შესანიშნავად შერჩეულ ნიჭიერ მსახიობთა ანსამბლი: ღონ სეზარი — გიორგი გეგეჭკორი, მეფე კარლოსი — ნოდარ ჩხეიძე, მარტიანა — თამარ თარხნიშვილი, ლაზაროლიო — იამზე ტყეაძე, ღონ ხოზე — მერაბ თაბუკაშვილი. მინდა განსაკუთრებით გამოვყო ბადრი კობახიძის და ნინო ალექსი-მესხიშვილის ბრწყინვალედ შესრულებული მარკიზ დე მონტეფიორი და მარკიზა, მათი გამოჩენა სცენაზე დიდ სიხარულს გვრიდა მაყურებელს, რომლებიც გულიანად იცინოდნენ და დაუსრულებელი ტაშით აჯილდოებდნენ ამ უჩვეულოდ მოსიყვარულე დუეტს.

არ შემიძლია აქვე არ გავიხსენო დოდო ალექსიძის კიდევ ერთი გამარჯვება, შესანიშნავად დადგმული „გლახის ნამბობი“. იქ მქონდა პატარა, ეპიზოდური როლი — ანო — თამროს მეგობარი გოგონა, სიამოვნებით მივდიოდი ანოს სათამაშოდ იმიტომ, რომ ვხედავდი თუ როგორ მუშაობდა დიდი ოსტატი აკაკი

ვასაძე, ბ-ნმა აკაკი შეცვალა თავისი საშემსრულებლო ხერხები, მეტყველების მანერა და საერთოდ საზოგადოების, კოლეგებისა და პარტნიორების წინაშე წარსდგა სრულიად ახლებურად. ამით მან სთქვა, რომ ბოლომდე ჯერ კიდევ თავისი შესაძლებლობანი, როგორც მსახიობს, არ ამოუწურავს. ამაში დიდი ღვაწლი ბ-ნ დოდოს მიუძღვის. ვფიქრობ, საკმაოდ დიდი დრო უნდა გავიღდეს იმისათვის, რომ ვინმემ შესძლოს აკ. ვასაძის პეიჯის გვერდით დადგომა.

1954 წლის სექტემბერში დედა გავხდი. თეატრში დილას რეპეტიციები, საღამოს კი სპექტაკლები არ მაძლევდნენ საშუალებას ყურადღება მიმიქცია ჩემს პირმშოსათვის, ამიტომ არჩევანის წინაშე დავდექი — ან კარგი დედა, ან კარგი მსახიობი! ბ-ნი აკ. ხორავა მირჩევდა, ნუ იჩქარებო.

როდესაც მსახიობი განვიღო შემოქმედებით გზას იხსენებს, მის მეხსიერებაში აუცილებლად ის სპექტაკლები და მსახიობები ამოვტივტივდებიან, რომელნიც კარგ მოგონებად შემორჩა მეხსიერებას. ასეთი საკმაოდ ბევრი სპექტაკლი მახსოვს. აი, ზოგიერთი მათგანი:

„დიდი ხელმწიფე“ — მე-10 სურათში აკ. ხორავას სამეფო სკამს ვიცავდით, მარჯვნივ — იამზე ტყავაძე და მარცხნივ — მე. ჩვენ ვიყავით რაინდები. ამ სცენაში ჩვენს წინ შესანიშნავი მსახიობები ცვლიდნენ ერთმანეთს, შემოდიოდნენ ელჩები, ბოიარები, შეუძლებელია ვასაძის შუისკის, ან დავითაშვილის გოდუნოვის კუბოს სცენის დაფიქსება, როდესაც ხელმწიფე შვილის ცხედარს ემშვიდობებოდა. ეს იყო განუმეორებელი და ამაღლევბელი ხორავა, მისი თვალები, მოძრაობა, ხმა... ამ სცენის კულმინაციური წერტილი იყო, როდესაც შესძახებდა „შვილო, ივან! მე მოგაკალი!“ ეს იყო სწორედ ის, რაც მარტო ხორავას შეეძლო გაეკეთებინა!

ასევე კარგად მახსოვს გასტროლები 1952 წელს ქ. ქუთაისში. ბოლო სპექტაკლი იყო „ოტელო“. მეორე დილას ქალაქს ვტოვებდით, სპექტაკლი ტარდებოდა ძველი თეატრის შენობაში, დასი უნდა შეკრებილიყო თეატრში და „ოტელოს“ დამთავრების შემდეგ დავემშვიდობებოდით ქუთათურებს, როდესაც მივედით, ბოლო სურათი იწყებოდა. სცენაზე იყვნენ ზუმბერაზი ქართველი ოსტატები: დეზდემონა — ალექსანდრა თოიძე, ოტელო — აკაკი ხორავა და იაგო — აკაკი ვასაძე. მაგრამ, როდესაც ემილია — თამარ ჭავჭავაძე, როგორც ძუ ვეფხვი, შემოვარდა სცენაზე — მოხდა დაუჭერებელი რამ: მაყურებელი ფეხზე წამოიჭრა, ხან ყვიროდნენ, რეპლიკებს ესროდნენ მსახიობებს, ხან სცენისაკენ გამორბოდნენ ემილიას დასახმარებლად, ეს იყო დაუეიწყარი განუმეორებელი საღამო.

იმ პერიოდში თეატრის ხელმძღვანელობა ფიქრობდა სპექტაკლების გაახალგაზრდავებაზე და ამიტომ ბ-ნმა აკ. ვასაძემ გადაწყვიტა ნელი მგალობლიშვილი დეზდემონას როლში შეეყვანა, მაგრამ ის, რაც მან გააკეთა ნელი მგალობლიშვილის და ნოდარ ჩხეიძის ფრანც მოორის როლში შეყვანაზე და რასაც აკეთებდა რეპეტიციების დროს — ეს შეეძლო გაეკეთებინა მხოლოდ დიდბუნებოვან ადამიანს, პედაგოგს და უკეთილშობილეს რეჟისორს. იმ დროს, როდესაც თვით აკ. ვასაძე ფრანცის ბრწყინვალე შემსრულებელი იყო. „ყაჩაღები“ იყო ს. ახმეტელის ერთ-ერთი გამორჩეული აკ. ვასაძის მიერ ნიჭიერად აღდგენილი სპექტაკლი. ახალგაზრდა მსახიობების სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მათ გაა-

მართლეს პედაგოგის იმედი: ნ. მგალობლიშვილმა შესანიშნავად ითამაშა დეზდემონა, ხოლო „ყაჩაღებში“ მაყურებელმა კარგად მიიღო ამაღია — ნ. მგალობლიშვილი და ფრანკი — ნ. ჩხეიძე.

ვისაც შესაძლებლობა ჰქონდა ენახა მ. მრეველიშვილის „ბარათაშვილი“, დანემოწმებდა, რომ ტატოს — ნიკოლოზის როლის შემსრულებელი გიორგი გვაგუკორი შესანიშნავი იყო. შემოიღო დაბეჯითებით ვთქვა, რომ მსახიობს ეს როლი მიერგო. მის მიერ ნიჭიერად წარმოდგენილი საყვარელი პოეტის სახე — სპექტაკლის გამარჯვების სწინდარი იყო. ამ სპექტაკლში დასამახსოვრებელი ეპიზოდური როლი შექმნა ნიჭიერმა ახალგაზრდა მსახიობმა მერაბ თაბუკაშვილმა. შესანიშნავი იყო მის მიერ წარმოდგენილი რუსი ჩინოვნიკი. აქვე მინდა გავისხენო „ხელის თხოვნის“ სცენა. ბაღში სკამზე იჯდა ეკატერინე ჭავჭავაძე — შურა თოიძე და შემოდიოდა დავით დადიანი — ვალიკო დოლიძე. მაყურებელი ვერ ფარავდა ამ ორი უღამახესი, ნიჭიერი მსახიობის ხილვით გამოწვეულ აღფრთოვანებას. დარბაზში მჯდომნი ტაშით აჯილდოვებდნენ მათ სიღამახეს.

თეატრში იყო სპექტაკლები, რომლებზეც მაყურებელი დადიოდა საყვარელი მსახიობების სანახავად. ამ დროს სცენაზე და მაყურებელთა დარბაზში იყო ღიმილი, სიცილი, სიხარული და სიყვარული თეატრალური ხელოვნებისადმი, ეს სპექტაკლები იყო: სუნდუქიანცის „პეპო“, ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“, და გ. წერეთელის „პირველი ნაბიჯი“.

ბნამა დოდო ალექსიძემ „პეპო“-ში სცენები ისე ააწყო, რომ თავისუფლად შეიძლებოდა საკონცერტო პროგრამაში მათი ჩართვა. პეპო — დოდო აბაშიძე, თეიმურაზ ტატიშვილი და კაკული — ვუკოლ კინწურაშვილი; ბრწყინვალე სამეფული — შუშანა — ნინო დავითაშვილი, კეკე — ნელი მგალობლიშვილი და განუწმეორებელი გიჟო — ნოდარ ჩხეიძე. შესანიშნავი იყო მათ მიერ შესრულებული ვექსილის პოვნის სცენა, ფეფელას და მისი მსახური ბიჭების სცენები: სამსონი — კოტე მახარაძე, მიხეილ ურუშაძე; გიგოლი — ბადრი კობახიძე, სერგო ისნელი. მაყურებელს განსაკუთრებით მოსწონდა ბაზრიდან სურსათის მოტანის სცენა, ამ სპექტაკლის სული და გული იყო ზიმზიმოვი — ეროსი მანჯგალაძე და მისი ფეფელა — მედეა ჩახავა, შვილების წვეულებაზე დაპატივების ნიჭიერად შესრულებული სცენა ცეკვა-სიმღერით მიდიოდა, ეს არის ერთადერთი სცენადუქტი, რომელიც ჩაწერილია და მისი ხილვისას დღესაც მაყურებელი დიდ სიამონებას იღებს, „კოკობო ვარდო, არ დამავდო“ — ამ სიმღერას მთელი ქალაქი მღეროდა. „პეპო“ იყო დიდი სიხარულის და სიამოვნების მოტანი სპექტაკლი, მაყურებელი ღიმილით ტოვებდა თეატრს.

„ესპანელი მღვდელის“ გამარჯვებას ერთნაირად ინაწილებდნენ ნიჭიერი რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი, მსახიობები და მაყურებელი. ლოპესი — ეროსი მანჯგალაძე და დიეგო — ემანუელ აფხაიძე იყვნენ მაყურებელთა საყვარელი გმირები. განა შეიძლებოდა სიცილის გარეშე გეცქირა ჭრელი წინდებით შემოსილი ფეხებით ეს ორი მღვდელი ეკლესიის ვალავანზე რომ იყვნენ შემომჯდარნი? ეროსის რეპლიკა — „ო-ო, დიეგო“ ქუჩაში გავიდა და ყველა, ვინც ქალაქში ეროსიანეთს ხედებოდა, ლაპარაკს ამ ორი სიტყვით: „ო-ო დიეგო“-თი იწყებდა ხოლმე. სცენაზე კი დიალოგს ამ ორ მღვდელს შორის მუდამ ხმამაღალი სიცილი ახლდა დარბაზიდან. პაუზები, რომელიც მათ დიალოგში იყო ხოლმე, მაყურ-

რებელთა რეაქციის გამო ხდებოდა. ეს არც იყო გასაკვირი, ვინაიდან სცენაზე იყვნენ იმპროვიზაციის ოსტატები. არანაკლები სიმპატიით იყო მყურებელი განწყობილი ამარანტა — მედეა ჩახავასა და ლეონარდო — რამაზ ჩხიკვაძისადმი, მათ სცენები მიჰყავდათ საინტერესოდ, ტემპერამენტით, ლამაზად, რამაზის მიერ შესრულებული სერენადა — „მე შენ ვიმღერი ლამაზო“ — ...ახალგაზრდობამ აიტაცა და წლების მანძილზე ქუჩებში ბიჭები ფანჯრების წინ გოგონებს ამ სერენადას უმღეროდნენ ხოლმე.

ეს სპექტაკლი იყო სულიერი სიმშვიდის, სილალის, სიცილის საღამო.

„პირველი ნაბიჯი“ შემიძლია მივაკეთვნო მყურებელთა საყვარელ სპექტაკლებს. მყურებელი მოდიოდა თეატრში, რომ ენახა დოღო ალექსიძის მიერ ბრწყინვალედ დადგმული სპექტაკლი და ნიჭიერი მსახიობების ანსამბლი: ესმა — თამარ თეთრაძე, ნელი მგალობლიშვილი, სალომე — ნინო დავითაშვილი; ბახვა — გიორგი გეგეჭკორი, გიორგი კიკნაძე; იერემია — განუმეორებელი ვალიკო დოლოძე; ვალიდა — ნინო ლაფაჩი; ლებოვი — ეროსი მანჯგალაძე; ჭაბი — კოჩა — ემანუელ აფხაიძე; გივი — თეიმურაზ ტატიშვილი, მერაბი — მიხეილ ურუშაძე, მაღამ სალი — ნინო ალექსი-მესხიშვილი, ავეტიკა — დიმიტრი მყავია, სონა — ევატერინე ვაჩნაძე, კატუნე — რუსუდან ბერიძე, ლიზა — ლეილა ღამბაშიძე და სხვები.

I სურათი — ფოთის პორტი, მე-3 — ბოქაულის კაბინეტი, რომლის სული და გული იყო ბ-ნი მანაველი; მე-5 სურათი იერემიას და მისი მეგობრების ქეიფის სცენა; მე-7 სურათი ავეტიკას სახლი. ცალკე მინდა გამოვეყო მე-5 სურათი. ეს იყო უდიდესი სიამოვნების მომგვრელი სცენა. ბევრნი ამ სურათის სანახავად მოდიოდნენ. სცენა წარმოადგენდა რკინიგზის პატარა სადგურის ბაქანს. სცენის შუაში იდგა მაგდა, რომლის გარშემო იჯდა იერემია თავის მეგობრებთან ერთად, ისინი ქეიფობდნენ. სამივეს ეცვა მუქი შინდისფერი ჩოხები, რომლებიც ძალიან უხდებოდათ. მთელი სურათის მანძილზე მღეროდნენ, მღეროდნენ შესანიშნავად და სიმღერას არ იმეორებდნენ. სულ მალე მათი სიმღერებიც ქალაქში გადავიდა. „სატრფოვ მოდი, ნულარ მტანჯავ“, „ნუ გვიყურებ ეკვის თვალით“ და „მასვი, მაჭამე“. ეს ბოლო სიმღერა წლების მანძილზე ამშვენებდა ქართულ სუფრას. ტექსტის მიხედვით, იერემია გადაწყვეტს იმ ღამეს ესმას მოტაკებას, მაგრამ საჭირო იყო მისი აქ ყოფნის დაფიქსირება. მათი ყურადღება მიიქცია ორმა მგზავრმა, რომლებიც სცენის მარჯვენა პორტალთან იატაკზე ისხდნენ ხურჯინებით. მგზავრები მატარებელს ელოდნენ და ერთმანეთს დროდადრო მეგრულად ელაპარაკებოდნენ. ერთი მათგანი, რომელსაც მერაბ გეგეჭკორი თამაშობდა, გავიდა ბილეთის ასაღებად — ხოლო მეორე დარჩა სცენაზე, მას ბადრი კობახიძე ასრულებდა. ბადრიმ შენიშნა, რომ მთვრალი თავადები უყურებდნენ, შეშინდა — ამოიღო თავის გრძელ ფეხბეჭევშ ბარგი, წაიგრიძელა კისერი, გაიხედა კულისებისკენ, ასწია მარცხენა ხელი და მავის ძალიან უცნაური მოძრაობით დაუძახა ამჩანავს, ამასობაში მყურებელი ხმამაღლა იცინოდა. ბადრი განუმეორებელი იყო ამ პატარა, მაგრამ მყურებლისათვის დასამანსოვრებელ. უტექსტო ეპიზოდში ამასობაში გაისმა მოახლოებული მატარებლის ხმა, იერემია აუხიროდა ბადრის, რომელმაც ყვირილი დაიწყო. ამ დროს მერაბიც შემობრუნდა. მოქიფებმა ორივე მგზავრი სცემეს და სიცილით წავიდნენ მატარებლისაკენ. ყვირილზე შემოვი-

და ჟანდარმი, რომელიც ამ ფაქტს ადასტურებს და... სურათიც თავდგბოდა, ხუთი უნიჭიერესი მსახიობი ბრწყინვალედ ატარებდა ამ სცენას — მაყურებელთა სიცილსა და ტაშით თანხლებით.

მე-7 სურათი იწყებოდა სოვდაგარ ავეტიკას სახლში დიდი ფაცი-ფუციო. ელოდებოდნენ სასიძო იერემიას, რომელსაც უნდა დაენიშნა ავეტიკას ქალიშვილი კატო. სონა განკარგულებებს იძლეოდა, სუფრა იშლებოდა სტუმრებისათვის ავეტიკა უკმაყოფილებას გამოთქვამდა ცოლის და შვილის მიმართ. კატუნა ირთებოდა, რაშიც მეგობარი, საკმაოდ მაღალი ახალგაზრდა ღონა ეხმარებოდა — დაბალ კატოს. კატუნიმ ყველა თითი ბრილიანტის ბეჭდებით დაიმშვენა, საყურებშიც გაიკეთა. დილოგები და მიზანსცენები ისე იყო აგებული, რომ მაყურებელთა ხმამაღალი სიცილი ხშირად ავეტიკას და სონას ტექსტს ფარავდა. სურათის კულმინაცია — იერემია დაადგენდა, რომ კატუნის კისერზე ნამდვილი ოქროს ბრილიანტებით მოჭედილი ყელსაბამი ეკეთა. იერემია ხუმრობა-ხუმრობაში საპატარძლოს ამ ძვირფას ნივთს ყელიდან ხსნიდა. დარბაზი ხმამაღალი სიცილით და ტაშით ავილიდებდა საყვარელ მსახიობებს. „პირველი ნაბიჯი“ წლების მანძილზე მაყურებელთა სიმცირეს არ განიცდიდა, ყოველი სპექტაკლი ანშლავით მიდიოდა.

დამთავრდა 1955—56 წ. წ. სეზონი. ვინაიდან ვგრძნობდი, რომ ჩემს ბიჭს ძალიან ეჭირდებოდი. თეატრს დავემშვიდობე.

დავემშვიდობე ჩემს საყვარელ, შესანიშნავ მეგობარულ კოლექტივს — რუსთაველის თეატრს. ყოველივეს დავიწყება, რასაკვირველია, შეუძლებელია. იქ გატარებული ჩემი ცხოვრების წლები — იყო ბედნიერების, სიხარულის, ურთიერთგატანის და საერთოდ, ცხოვრების დიდი სკოლა.

ოთარ ზაუტაშვილი

მოგონება ზუზუბერაჲ ხელოვანჲ

1954 წლის მაისი. თეატრალურ ინსტიტუტში გაიმართა სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტთა სადიპლომო სპექტაკლი — კორნეიჩუკის პიესა „მაკარ დუბრაჲ“. ჯგუფის ხელმძღვანელი და სპექტაკლის დამდგმელი აკაკი ხორაჲვა გახლდათ.

მასთან ახლოს დგომაჲც კი საოცნებო იყო ქართველი თუ სხვა ერის მსახიობთათვის. მე ბედმა ბატონი აკაკის (როგორც პედაგოგისა და რეჟისორის) ასისტენტობა მარგუნა ჯილდოდ. მუშაობა ძალზე საინტერესოდ მიმდინარეობდა. ჯგუფის შემადგენლობაში იყვნენ ნიჭიერი მსახიობები: ოთარ მეღვინეთუხუცესი, ნოდარ მალოზლიშვილი, ირაკლი უჩანეიშვილი, მალხაზ ბებურიშვილი, ნოდარ ჩაჩანიძე და სხვ.

სპექტაკლს დაესწრო ძალიან ბევრი სტუმარი მოსკოვიდან, კიევიდან, ლვოვიდან. ლვოვის ზანკოვეცკაიას სახ. თეატრის დასი, რომელიც თბილისში საგასტროლოდ იმყოფებოდა და სპექტაკლებს რუსთაველის თეატრში მართავდა.

„მაკარ ღუბრავემ“ დიდი წარმატებით ჩაიარა. ბატონი აკაკი სიხარულით ცას ეწია, როდესაც სპექტაკლის შემდეგ მოსკოვიდან ჩამოსულმა თეატრალურმა კრიტიკოსებმა მეღვინეთუხუცესი და ირაკლი უჩანეიშვილი ეპითეტებით შეამკეს.

სპექტაკლის შემდეგ, როგორც წესი, ბანკეტი იმართებოდა ხოლმე, მითუმეტეს თუ სტუმრებიც იყვნენ, მაგრამ ცუდი დრო გახლდათ — სტალინი გარდაიცვალა. საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებში, თითქმის ყველგან, პროდუქტის ნაკლებობა შეიძინებოდა, პურიც კი საძებარი გვექონდა. თბილისის რესტორნებში შავი პურის, გაყვითლებული ძეხვის და ბოლოკის მეტი არაფერი იყო.

— ვიდრე რუსთაველის თეატრში სტუმრების სპექტაკლი დამთავრდება, ცოტა ხნით შევიკრიბოთ — თქვა ბატონმა აკაკიმ. — ზაუტ, აქ მობრძანდი. რას გაჩუმებულხარ, სტუმრებთან შევრცხვეთ? შენ შეგიძლია გამოგვიყვანო მდგომარეობიდან. წადი, მამაც წაიყვანე და რესტორან „ისანის“ გამგეს მოელაპარაკეთ, ნახეთ, რას გეტყვით და მალევე შემატყობინეთ. შემდეგ კი თავის მძღოლს, მამედს, ჩემი ავლაბარში წაყვანა უბრძანა. ხომ წარმოგიდგენიათ, სტუდენტისათვის რაოდენ საამაყო იქნებოდა აკაკი ხორავას მანქანაში ჯდომა, მითუმეტეს, რომ მაშინ მანქანები კანტი-კუნტად დაჰქროდნენ.

ირაკლი უჩანეიშვილმა მოიბრძინა და მითხრა:

— ოთარ, ფულზე არ შეშინდე, ბევრი გვაქვს შეგროვილი, აჰა, შენთან იყოს!

რამდენიმე წუთში ავლაბარში ავედი. გზად მამას შევეუარე. არ დამხვდა, დრო არ ითმენდა და მეც აღარ დავაყოვნე, ძია მატოსაკენ გავეშურე.

ძია მატო, ძალიან ვაქცაცური კაცი, ალბათ, ნაღდი ყარაჩოდელი — რესტორნის კართან იდგა და თავის თანამშრომლებს აღელვებულ ელაპარაკებოდა:

— წავალ და მალე მოვალ, ცოლი დავაწვინე სავადმყოფოში, ძალიან გუნებობდა, ალბათ, მალე იქნება! — გამომხედა და მკითხა — ოთარჯან, რამ შეგაწუხა?

— ძია მატო, ხორავამ გამომგზავნა, სადილობო სპექტაკლი გვექონდა, ოცდაათ კაცზე სუფრა გვინდაო, სხვა რესტორნებში არაფერი იშოვება და შენი იმედილა გვაქვსო, შენ გვიშველი, რომ სტუმრებთან არ შევრცხვეთო.

— მოიცა, მოიცა, ოთარჯან, სტუმარი-მუმარი მე არ ვიცი, ბატონი ხორავა თვითონაც მოდის?

— რალა თქმა უნდა! — მივუგე მე. ძია მატოს ვაკვირვებისგან თვალები წარბებთან აუვიდა, თითქოს გონს მოეგო და მითხრა: — ვაი, ოთარჯან, თუ ბატონი ხორავა აქ მოვა, ზღაპარში მეგონება თავი და პურ-მარილსაც ზღაპრულს გავმართავ. ასე უთხარი ოღონდ შენი ფეხი ჩემს რესტორანში შემოდგმული დავინახო და მაგიდას

ჩიტის რძე არ დააკლდება-თქო — მერე თავის თანამშრომლებს მიუბრუნდა: — თქვე ყურუხსადებო! იცით ვინ მოდის? თუ ნახევარ საათში ყველა ნუგბარ-ზაკუსკეული ადგილზე არ იქნება, რაც მოგივათ, თქვენს თავს დააბრალებთ!.. მოპირდაპირე მხარეს თონის პურს აცხოვდნენ, ახლა დაეკტილია, თეთრი ფქვილი არა აქვთ. ერთმა თანამშრომელმა წამოიძახა:

— ახლავე გადავირბენ სახლში, ერთი ორმოცი კილო უმაღლე-სი ხარისხის ფქვილი მაქვს, მცხოვრილიც ჩემი ამხანაგის მამაა, ვალიკო ისაკაძე. „პო, ძალიან კარგი“ — დასძინა ძია მატომ. შემდეგ „აბა, ჩქარა, დროში არ ჩავიჭრათ“. ყველამ მიიღო დავალება და საქმეზე გავარდნენ. მერე მე მომიტრიალდა: „ამ კიბეზე ძვირფას ხალიჩას დავაგებ, ორივე მხარეს იქნებიან სანთლებით ხელში, ყარაჩოლულად ჩაცმული ზურნა-დუღუკის დამკვრელები...“ „აბა, ჩქარა, შენც გაიქეცი, ორ საათში შენი სტუმრებიანად სამოთხეში მოხვდები, ჩქარა გავარდი ბატონ ხორავასთან, ჩემი ხალხი — ნუგბარებზეა“, — ასე გამომისტუმრა ძია მატომ. შევვარდი ინსტიტუტში და კიბე სირბილით ავირბინე (მაშინ ლიფტი ჯერ არ იყო), შევვარდი პირველ აუდიტორიაში (პირველ აუდიტორიას მაშინ სცენას ეძახდნენ). მასთან უცბად შესვლა ადვილი არ იყო, მაგრამ რადგან მისი დავალება შესრულებული მქონდა, გავთამამდი. ბატონი აკაკი ზის პირველი რიგის შუაში და მელოდებდა, გამომხედა, რატომაც ჩურჩულით მკითხა: „რა ქენი, ზაუტ?“ მეც სიტყვა-სიტყვით ვცემეორე ის რაც ძია მატომ დამაბარა; „მადლობა, ზაუტ!“ უცბად იქეჯა: „ირაკლი!“ მოვარდა უჩანეიშვილი — ორგანიზაცია სწრაფი: სტუმრების დაპატიებებაზე შენ და ოთარმა იზრუნეთ. დიდებს მე ვეტყვი, ზაუტა რესტორანში მაინც ადრე მივიდეს, დღეს ის ჩვენი მეთაურია, ის არის სიტუაციის გადამრჩენი“. ისევ მე მომიბრუნდა და მითხრა — „ორ საათში, ყველა იქ ვიქნებით“.

არღანმა მაღალ რეგისტრში მელოდიური შეხვედრის ცერემონიალი დაიწყო. შემოვიდნენ ბატონი აკაკი და სტუმრები. ბატონ აკაკის მუდამ მკაცრ სახეზე ბავშვური მხიარულება აღბეჭდვოდა. მიმოიხედა, სტუდენტთაგან ჩემს მეტი რომ ვერავინ დაინახა, ხელი გადამხვია და ყურში ჩამჩურჩულა: (ძალიან კი მოუწია დაბლა დახრა) „სად არიან სტუდენტები?“ „სანამ სტუმრები დასხდებიან, ისინიც გაჩნდებიან“ — მივუგე მე. მართლაც, ასე მოხდა. არღნის ხმა ბატონ აკაკის სიმღერამ „აბა ულა“ შეაჩერა. სიმღერას ნოდარ მგალობლიშვილი და ირაკლი უჩანეიშვილი შეუერთდნენ. ყველამ დაიკავა ადგილები, სტუმრები განცვიფრებულნი იყვნენ.

ბატონმა აკაკიმ დიდი სასმისი მოითხოვა. რაღა თქმა უნდა, თამადის არჩევა არ დაუწყია, თავად ითავა თამადობა, მოილხინა და სტუმრებიც მოაღწინა. ბატონ აკაკის თურმე ავლაბარში ჰყოლია უკრაინელი ძმაკაცი, ვინმე ლონია, ბაიანისტი. მომცა მისამართი და

მომიყვანეო, ბრძანა. ლონიას სხვა უკრაინელი ძმაკაცებიც აღმოჩნდა და სუფრაზე მისი ბაიანით გამოჩენას საერთო უკრაინული შეძახილები მოჰყვა. სტუმრებს შორის ბატონმა კუჩმამ (უკრაინელი მსახიობი) ბრძანა: „დღეს ჩვენ ისეთ სიზმარში ვართ, რომ ნეტავ აღარ გავგეღვიძოს“. მას მხარი დაუჭირეს მ. კრუშელნიციმ, ნ. უყვიმ, გნატ იურამ, რომლებმაც სასძელეები დაცალეს, დიდა უკრაინელმა რეჟისორმა გნატ იურამ ხორავას სადღეგრძელო ასე წარმოსთქვა: „საუკუნეები უნდა გავიდეს, რომ ისეთი ტალანტით დაჯილდოებული ადამიანი შექმნას ბუნებამ, როგორც თქვენ ბრძანდებით, ბატონო აკაკი“.

იმ დროს ქეიფი იყო გათენებით, დილის საარით, არც ზურნა-დუღუკი ცხრებოდა. უცბად ბატონმა აკაკიმ იქეჟა:

— მომიყვანეთ ძია მატო, პირადად მინდა მადლობა ვუთხრა მასაც და ჩემს ზაუტასაც. მის დასაძახებლად გავვარდი, მაგრამ ოფიციატმა მითხრა, — მატო ძიამ დაიბარა, ჯერ არ დაიშალნონ, თუ შეიძლება, დამელოდონ, შვილი შემეძინა და არამიანცში გავრბივარო. მეც ასე ვუთხარი. ბატონმა აკაკიმ აღარ დააყოვნა და ელვის სისწრაფით ეს მთასავით კაცი მაგიდაზე აღმოჩნდა. „დავლით პატარა მატეკოს სადღეგრძელო“. — თქვა. ვაზაში ღვინო ჩაასხა, შამპანიური, კონიაკიც მიაყოლა ოდნავ და შესვა და ყველას ახლადშობილის სადღეგრძელო დააღვეინა. ამ დროს, ძია მატოც მოვიდა, ბატონმა აკაკიმ კვლავ იქეჟა: „შენზე წინა ვარ მატოჯან, პატარა მატეკოს სადღეგრძელო პირველებმა ჩვენ დავღვიეთ“. გახარებულმა ძია მატომ მადლობა გადაიხადა, ბატონ აკაკისთან ერთად ვახტანგურიც დალია და ერთი წუთით გარეთ გასვლა ითხოვა.

მინდა ხაზი გავუსვა ერთ გარემოებას: 10 თუ 11 საათის განმავლობაში მიმდინარეობდა ეს ზეიმი და არც პოლიტიკაზე, არც თეატრის ინტრიგებზე საუბარი არ ყოფილა. იყო მხოლოდ სიყვარულში ჩაფერფლილი საუცხოო სადღეგრძელოები უკრაინელ, რუს, სომეხ და აზერბაიჯანელ მსახიობებზე, სიყვარულით გამთბარი სამადლობელი პირადად ბატონი აკაკის მიმართ და საქართველოზე... ქართველებზე, მათ შეუდარებელ სტუმართმოყვარეობაზე. შემდეგ სტუდენტთა სახელით სადღეგრძელო წარმოთქვა ოთარ მეღვინეთუხუცესმა.

აგერ კვლავ ძია მატო გამოჩნდა. წინ თვითონ მოუძღვის პარადალეს, შემდეგ ეგრეთწოდებული, „ჟემტია“, თავზე ადევს დიდი ლანგარი ხილითა და შამპანიურებით. რამდენიმე ყარაჩოდულად ჩაცმული, ბაღდადებგაშლილი ახალგაზრდა ცეკვით მოემართება ზურნა-დუღუკის აკომპანიმენტის ქვეშ და ძია მატო ყანწით ხელში ხმამაღლა, ავლაბრული კილოთი, მოკრძალებულად ბატონი აკაკის სადღეგრძელოს წარმოსთქვამს. ამ დიდებული სადღეგრძელოს დამთავრებას თან დაერთო გარედან შემოჭრილი რეპროდუქტორის

ხმა... „საქართველოს ჰიმნი“, „იდიდე მარად, ჩემო სამშობლო...“, რომელსაც ჯერ კიდევ ამ ტექსტით მღეროდნენ.

დილაა, ალბათ, შვიდ საათს გადაცილებული. რესტორნიდან, იმ სადემონსტრაციო სვლით ამოვდივართ, რომელიც დადგმულს წააგავს. ზურნა-ღუღუქმა დასცხო ტუში და უცებ ბატონმა აკაკიმ თავისი ომახიანი ხმით სიმღერა წამოიწყო. შემდეგ თავისთან მიმხმომ და ჩუმად მითხრა: „ბიჭებს თურმე საბახეტოდ ფული შეუგროვებიათ, უკან დაუბრუნე, მთელს ხარჯებს მე ვიხდი. ძია მატოს სთხოვე. მატოც იქვე იყო. მან მორცხვად ცერებზე აიწია და ბატონი აკაკის ყურთან ამოილულღლულა: „ყველაფერი უკვე გადახდილია ბატონო აკაკიჯან““.

კვლავ ზურნა-ღუღუქვი, საერთო ცეკვა-სიმღერა. გარეთ აუარებელ ხალხს მოეყარა თავი, რათა როგორმე ახლოს შეეხედათ: გიორგი სააკაძისათვის, ოტელოსათვის, დიდი ხელმწიფისათვის — ტიტანისათვის, რომელიც დონიჯემოყრილი მღერა-მღერით წინ მიგვიძღოდა.

გარეთ გამოსვლისას კვლავ სიურპრიზი გველოდა: ჯერ კიდევ ძველი დროიდან ავლაბარში შემორჩენილი იყო ფაეტონები. ამ ფაეტონების მწკრივის წინ ლამაზად გაწყობილი ფაეტონი იდგა, რომელსაც მეეტლე, ვინმე „ტრუბკა ვასო“ მართავდა. იგი კინოფილმში „ქეთო და კოტე“ გამოიყენა ჩვენმა თვალსაჩინო კინორეჟისორმა ბატონმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა. სტუმრებმა და ზოგმა ჩვენიანმაც დაიკავეს ფაეტონებში ადგილები, ბატონი აკაკი მამედას „პოზედლიდან“ გადმოვიდა და „ტრუბკა ვასოს“ ფაეტონის საფეხურზე შედგა. მოზეიმეთა დიდი ნაწილი დაიძრა. მხოლოდ რამდენიმე სტუდენტი დარჩა. ნოდარ მგალობლიშვილი საოპერო სიმღერებით იყო დაკავებული, მანრიკოს არიას მთელი ხმით მღეროდა. (სხვათა შორის, კარგად). ირაკლი უჩანეიშვილი კი გარეთ მომლოდინე გოგოებს ჩაეგდოთ ხელში და გიტარაზე აკვრევიანებდნენ და ამღერებდნენ. მისი სიმღერა, ხომ გულშიჩამწვდომი ღუღუნე იყო. მე ავლაბარში ვცხოვრობდი. ბატონი აკაკი და სტუმრები ცოტათი გაეცატილენ და შინ დავბრუნდი. ჩემმა ავლაბრელმა ძმაცაცებმა დიდი ტაშით მიმაცილეს სახლამდე ამ დიდი ზეიმის ორგანიზაციაში მონაწილეობისა და ხელმძღვანელობისათვის.

მეორე დღეს დილით სახლიდან გამოვედი. ამ ზეიმის მხილველი ბევრი ჩემი ამხანაგი დიდ სიხარულს გამოხატავდა იმასთან დაკავშირებით, რომ აკაკი ხორავა ახლოს ნახეს.

მაქვს დიდი ნატვრა: მომავალ თაობასაც ჰქონდეს ისეთი ბედნიერი წუთები, როგორიც ჩვენ გვქონდა, მოესწრონ ისეთივე ბუმბერაზ მსახიობებს, როგორებიც იყვნენ: აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, ვერიკო ანჯაფთარიძე, სესილია თაყაიშვილი, ვასო გოძიაშვილი, სერგო ზაქარიაძე... შევთხოვოთ უფალს, ცა კიდევ უფრო მეტად გაიხსნას და ასეთი ბრწყინვალე ვარსკვლავთცვენა განმეორდეს.

ეკატერინე ვახტანგი

ღიმიტრი ალექსიძის გახსენება

(ფრაგმენტები)

შესანიშნავი, მზიანი ამინდი იყო. ფიჭვნაძენარის ხეებიდან საოცარი სურ-
 ნელი იფრქვეოდა, ბორჯომიდან წალღერის სადგურში კუკუშკა მატარებელი შე-
 მოდიოდა. ეს იყო ნიშანი იმისა, რომ სადგურზე უნდა გაეჭეულებოდა, რათა
 დაეხვედროდი მატარებელს. სახლის კიბეზე ჩაივრბინე თუ არა, ეზოში გაისმა
 ძახილი: „დედა ღიზა, სტუმრებს მიგვიღებთ?“, თითქოს აი, ახლაც ვხედავ
 ახალგაზრდა წყვილს. ბ-ნ დოდო ალექსიძეს და მის მეუღლეს — თამარს. მე ყვი-
 რილი დავიწყე: „ბებო ღიზა, ჩქარა გამოდი, ჩქარა“. ელისაბედი ორივეს გადა-
 ეხვია და დოდოს უთხრა: „შვილო, ეს რა ლამაზი ქალი მოგიყვანია. ყველაფერ-
 ში ყოჩაღი ხარ და ამაშიც ყოჩაღობა დაამტკიცეო“. ეს პირველი გაცნობა იყო
 ბ-ნ დოდო ალექსიძისა წალღერის ბუნების წიაღში. ამის შემდეგ, წლების მან-
 ძილზე მთელ მის ოჯახთან ძალიან ახლოს ვიყავი, თითქმის ნათესავივით.

მეორე შეხვედრა თეატრალურ ინსტიტუტში გამოცდის ჩაბარებისას შეს-
 გა. სწორედ ბ-ნმა დოდომ მომცა ეტიუდი.

— სახლში ხარ, გამოცდისათვის ემზადები, ცხელა, შეისვენებ, ჭამა მოგინ-
 დება. კარადის თავზე მურაბის ქილა დევს. ჩახედავ, კაკლის მურაბაა და ქილა-
 ში ხელს ჩაჰყოფ და მურაბის მაგიერ დამხრჩვალ თავეს ამოიღებ. მოიფიქრე და
 გამიკეთე ეს ეტიუდი.

მე გაოგნებული მივჩერებოდი ბ-ნ დოდოს.

— ნუ მიყურებ, ჩქარა შეასრულე!

ეს გამოცდა ჩემთვის დაუფიქრებელია. დიდი სიხარული მხვდა წილად. ბ-ნმა
 დოდომ და კომისიის წევრებმა ხუთიანი დამიწერეს.

თეატრალური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ კი რუსთაველის თეატრში
 მოვხვდი. პირველი ჩემი ღირსშესანიშნავი როლი — სონას როლი; ეითამაშე ბ-ნ
 დოდოს სპექტაკლში „პირველი ნაბიჯი“.

დავიწყეთ მაგიდასთან მუშაობა. იმ დღიდან აღფრთოვანებული დავრჩი და
 ვიფიქრე: „ეს რა ბედი მეწია თეატრალურ ინსტიტუტში ბ-ნ გიორგი ტოვსტო-
 ნოვოვთან და აქ ბ-ნ დოდო ალექსიძესთან მოვხვდი. მე სრულიად ახალგაზრდა,
 გამხდარ გოგოს უნდა მეთამაშა ავეტიკას ცოლი სონა, ხოლო ჩემი პარტნიორი
 ბ-ნი მიტია მყავია უკვე ხანშიშესული იყო. იგი, დიდად გამოცდილი მსახიობი,
 ავეტიკას თამაშობდა. ნერვიულობდა, გაცოცხას არ ფარავდა. ბ-ნ დოდოს უთხრა:

— როგორ შეიძლება ასეთმა ახალგაზრდამ ითამაშოს ჩემი ცოლის როლი,
 მას ხომ გასათხოვარი ქალი ჰყავს! ბ-ნმა დოდომ სიცილით უპასუხა:

— მიტია შენ არ იცი, მერწმუნე, ბოლოს კმაყოფილი დარჩები.

მე ამალეღვა ამ ამბავმა. წყენა და ალღეღება არ შევიმჩნიე, რეპეტიცია ისე დამთავრდა, მიტია მყავიას ჩემსკენ ერთი არ გამოუხეღია. ბ-ნი დოდო მომიახლოვდა, მომეფერა და მითხრა: მისი ასეთი დამოკიდებუღება, შენ ძალიან დაგეხმარება როღის შექმნაში. პიესაში არის ისეთი სიტუაცია, სადაც იგი სულ გეჭიჭღონება. რა იცი, იქნებ, განგებ იქცევა ასეო. აბა შენ იცი, როგორ იმუშავებო!

ბ-ნი დოდოს მუშაობა იყო ცეცხლოვანი, მსუყე, მღიდარი ფანტაზიით, დიდი იუმორით — იგი ყოვეღთვის თანამედროვეობის ძაძიბელი იყო. ლამაზი თაიგულივით შეკრული სპექტაკლი გამოვიღა. პრემიერის წინა დღეს ვარდაიცვალა ეღისაბედ ჩერქეზიშვილი. ეს დიდი ტრამვა იყო ჩემთვის და ქართვეღი მაყურებღისათვის. მაშინ შეგენებულად ამომიღდა მხარში ბ-ნი დოდო, მომეფერა და მითხრა:

— მისი პატივისცემისთვის, თეატრის სიყვარუღისთვის, შენ უფრო უნდა ეცადო, რომ პრემიერაზე გამოჩნდეს შენს მიერ შესრუღებული როღი — ისე მტკიცედ მითხრა, რომ მისმა დარიგებამ გამამხნევა, სპექტაკლი ბრწყინვალედ წავიღა. დოდომ ხაღხის თანდასწრებით მაკოცა, მომიღოცა და სტქვა:

— ლიზას ლეჩაქი არ ჩამქრალა.

ამ სპექტაკღში ლიზა ჩერქეზიშვიღის ლეჩაქით წარვსდექი მაყურებღის წინაშე, მიტია მყავიამ კი მომიტანა ყვავიღები და თავის პორტრეტი წარწერით, „ჩემს ნიჭიერ პარტნიორშას კატიუმშას მიტია მყავიასაგან“.

ბ-ნი დოდოს მყავიას საჩუქარი რომ ვაჩვენე, ხელი წამავღო, შემიყვანა მიტია მყავიას საგრიმორო ოთახში და სიციღით უთხრა:

— რა იყო მიტია, რა ამბავი დაგვაწიე პირვეღივე დღეს. ხომ ხეღავ, რა მოხდა!

— დამნაშავე ვარ და იმით გამოვისყიდე, რომ ჩემი სურათი მივართვი. — მიუღო დ. მყავიამ.

ბატონ დოდოს ახასიათებდა დიდი ჰუმანურობა, ნიჭი, ამხანაგური დამოკიდებუღება, უბრალოღება. რამხელა ტემპერამენტს, რამხელა ძალას და ენერგიას ხარჯავდა მუშაობის დროს, არ იღღებოღა. სამაგიეროდ, ჩვენ გვღღიღა, მოგვდრეკღა და ისე გაგვკვეთებინებღა სცენურ სახეს.

სუნდღუიანცის „პეპოს“ დიდი წარმატება ხეღა. ბატონ დოდოს ყვეღას წარმატება უხაროღა: ხორავას, ბიჭიკო ჩხეიძის, მეღეა ჩახავას, პეპო — ეროსის და ყვეღა მონაწიღის თამაშით აღფრთოვანებუღი იყო მაყურებელი და ამით გამარჯვებუღი ბ-ნი დოდო ყვეღას ეხეეღა და კოცინღა.

მხედვეღობიდან გამორჩა, რომ ჩემთვისაც შეეძღო ფეფეღას როღი მოეცა. ბიჭიკო ჩხეიძემ უთხრა ბ-ნი დოდოს კატო ვაჩნაძეს მიეცით ფეფეღას როღიო. ბიჭიკოს უთხრა „ყოჩაღ ბიჭი, რომ მომაგონეო!“ და იმ წუთშივე დამიძახა.

სპექტაკღში იყო სასიმღერო სცენა, რომელსაც რეპეტაციები სჭირდებოღა — მე ვღღავდი, რეპეტიცია სამსაათიანი მქონდა. ეროსი ფეხბურთის გადაცემაზე იყო დაკავებუღი, ასევე დაკავებუღი იყო კოტე მახარაძე, რომელიც სამსონს თამაშობღა. სცენაზე სკამები დამიღღეს და წარმოვიღღინე, რომ ისინი არიან სამსონიც, გოგოღიც და ზიმიზიმივიც. ისე დამარიგა, სიციღით, იუმორით, ტკბიღი სიტყვით. მე კი ცრემღები მღღიღა, დამიყვირა და მითხრა, როგორი მსახიობი ხარ, რომ ეს ვერ შესძღლო.

არ მავიწყდება მისი ქება. ეს მისი დამახასიათებელი თვისება იყო. პატარა კარგ რამესაც არ დაუკარგავდა შემომქმედს. მეორე დღეს თეატრალურ ინსტიტუტში ლექციების დროს სტუდენტებს უთხრა ჩემი წარმატება. შემდეგ სპექტაკლზე სტუდენტები მოვიდნენ, უყურეს სპექტაკლს და მომილოცეს, სპექტაკლში მეღვა ჩახავა და მე რაგ-რაგობით ვთამაშობდით. ეროსიმ ძალიან შემეიწყო ხელი.

„პეპოს“ ერთ-ერთ სპექტაკლზე ჩამცემელ ქალს ქვემო კაბის ქვედატანის „პაჩის“ შეკვრა დავიწყებია და როდესაც ჩემი და ეროსის ცეკვა დაიწყო, ცეკვის დროს ვიგრძენი, რომ ქვედაბოლო მვარდებოდა. მე რაც შემეძლო გავამართლე იმით, ვითომ ასეთი ცეკვა იყო საჭირო. ხან ერთი ხელით ავიწვედი გვერდით კაბას, ხანაც მეორე ხელით. ცეკვის შემდეგ ვხსდებოდით. მე უცხად გავქანდი კულისებში და ქვემო კაბა მივავლე. ეროსი ხომ იყო იმპროვიზაციის ოსტატი. დამაყარა: „ფეფელაჯან, ყველაფერი ისე იყოს, როგორც შენ გინდა, ოღონდ დამიბრუნდი!“ — და როცა სცენაზე შემოვედი, წუხილის კილოთი წარმოთქვა: „ვაიმე, ფეფელაჯან, ასე უცხად, როგორ გახდიო“.

მაყურებელმა ტავით და სიცილით დააჯილდოვა სცენის ჯადოქარი. ვერც გადმოცემთ, ისე შემაქო ბატონმა დოდომ, როცა ეს ამბავი ვუამბე.

— სწორედ ეს არის კარგი, შეინარჩუნე ასეთი ხეობით ცეკვა.

მასთან ყოველ სპექტაკლზე მუშაობა საინტერესო იყო, მე სწორედ იმ პიესებს ვასახელებ, რომელშიც ვმონაწილეობდი. ეს იმიტომ რომ, ამ სპექტაკლებში უფრო ნათლად გზნავდი მის ნიჭიერებას.

ფიროსმანზე მუშაობისას მსახიობები სამუშაო მაგიდას შემოვუსხედით, როდესაც როლი გადმოძევა, მითხრა:

— სერიოზული მუშაობა გმართებს, იცოდე. ეს როლი დიდ პოპულარობას მოგანიჭებს.

მე ბევრი როლის შექმნა მომიხდა, ჩვენი მეგობრობა თეატრის გარეთაც ძლიერი იყო, ჩვენ გვახსლოვებდა წალვერი. ელისაბედ ჩერქეზიშვილი და მარიჯანი. ბატონი დოდო ყველაფერს ასწრებდა — სერიოზულ, თავდადებულ მუშაობასაც და საზოგადოებაში ყოფნასაც... არ მავიწყდება მისი დადგმა „საპატარძლო აფიშით“. მან დიდი კეთილშობილება გამოიჩინა მაშინ, როდესაც მოსკოვიდან ჩამოვიდნენ ლადო მესხიშვილის ქალები: ნინო და ვარია — გაჭირვებულები, უსახლკაროდ, უსამსახუროდ. ელისაბედ ჩერქეზიშვილმა ოთხი სული თავის ბინაში დაასახლა და ყველაფრით ხელი შეუწყო. ხოლო ბ-ნმა დოდომ სპექტაკლში „საპატარძლო აფიშით“ მაღამ ფონტენის როლი მისცა ქ-ნ ნინას — ლადო მესხიშვილის ქალიშვილს. ქართული ლაპარაკი თითქმის არ ეხერხებოდა. ბ-ნმა დოდომ სთხოვა „დეიდა ლიზა ამ სიკეთესთან, რასაც თქვენ ეწვეით, ბარემ თუკი დრო გექნებათ, ქართულ ენაში დაეხმარეთო“. დიდად იწვალა ლიზა ჩერქეზიშვილმა.

ქალბატონმა ნინამ მშვენიერი სახე შექმნა სპექტაკლში. ძალიან დიდი წარმატება ჰქონდა პიესას „ბარათაშვილი“. წლების განმავლობაში ტევა არ იყო თეატრში. მეც მიხაროდა, რომ ამ პიესაში მაიკო ორბელიანს ვთამაშობდით.

დაუეციყარია მისი პიროვნება — გულწრფელი, კეთილი, მუდამ მომღიმარი სახე. იუმორით დაჯილდოვებული, შესანიშნავი მეუღლე, მამა, ნათესავების და მეგობრების მოსიყვარულე. ასეთი იყო ყველასთვის ძვირფასი და საყვარელი ბატონი დოდო ალექსიძე.

შურმანის სახე პროვზული ფანომენის უშუალო

(ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ მაგალითზე)

ბოლო ათი წლის მანძილზე ქართველი ერის ცხოვრებაში უამრავი კატაკლიზმი მოხდა — თუ პოლიტიკური, თუ სოციალური. იყო როგორც სისუსტისა და სულმდაბლობის, ისე სულიერი სიძლიერის გამოვლინების მრავალი მაგალითიც. და მაინც, ქართველი ერის თვითშეგნებასა და თვითშეფასებაში რადიკალური ძვრები მოხდა — ჩვენს სულში არასრულფასოვნების კომპლექსმა დაისადგურა. თუ 1990—91 წლებში ყოველ კუთხე-კუნჭულში საკუთარ ღირსებებზე საუბარი გაისმოდა, დღეს უკუპროცესი შეინიშნება — „სხვის თვალში დირებს ვერ ვხედავთ, საკუთარში კი ბევრსაც ვამჩნევთ“. შედეგად თავი იჩინა ქართველი ინტელიგენციის ახალმა ფენამ (რომელთა დიდი ნაწილი საშუალო ასაკის — 30—45 წლისაა). მათ აზროვნებაში, ეროვნულთან მიმართების საკითხებში, შეინიშნება ცნობიერების გაორება. ერთი მხრივ, ისინი ქადაგებენ კულტურის, ხელოვნების კონსერვატივულ ბუნებას, მეორე მხრივ, ნებსით თუ უნებლიეთ, გვერდს ვერ უვლიან ეროვნულობის საკითხს. (ფსიქოლოგიური ტერმინები რომ მოვიშველიოთ, ვიტყვი, რომ მოხდა „განდევნის პროცესი“ და „ეროვნულობის გრძნობამ ლატენტურ¹ მდგომარეობაში გადაინაცვლა). ამის დამადასტურებელი უამრავი მაგალითი შემხვედრია პირად ურთიერთობებში, მაგრამ, დასაფიქრებელია ის, რომ მრავალ სატელევიზიო შემეცნებით გადაცემაში, პუბლიკაციებში აშკარად მუდავდება ეს ქვეცნობიერი დუალიზმი. და მეორეც, ერის ცნობიერების წარმმართველი ძალა სწორედ ინტელიგენციაა, საეთერო ინფორმაცია და პუბლიკაცია კი მათი ზემოქმედების ძლიერი საშუალება. უფრო მეტიც, ქართველი ერის სირცხვილთა ცალკე ნუსხაც კი შევადგინეთ, დავნომრეთ (თურმე, ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე სულ 30მ გვქონია, რითაც, არამცთუ შორეულ მეგობრებს, ახლო მეზობლებსაც კი ვერ შევეჩიბებოდით) და წიგნად გამოვეცით. ვგონებ, მსგავსი პრეცედენტი ძნელი მოსაძიებელია მსოფლიოს ერთა ბიოგრაფიაში. შესაძლოა ამგვარი წიგნი დროულიც ყოფილიყო სახიზარულო ეთნოგრაფიაში მყოფი ერისთვის, მაგრამ სოციალურ-პოლიტიკური ძვრებით გაოგნებულ ხალხს ვერაფერ მალამოდ დაედო მსგავსი ალიყური. შედეგაც სახეუა — მომძლავრდა ეროვნულისადმი ინდეფერენტული ან სულაც, ნიჰილისტური დამოკიდებულება. როდესაც საუბარი სხვა ერის თვითმყოფადობას ეხება, სიტყვა-უხვნი და თავისუფალნი ვართ, როდესაც საკუთარზე ვსაუბრობთ — შიშის სინდრომი გვიპყრობს. ყოველ ცულს განვაზოგადებთ ხოლმე მთელ ერზე და მის

¹ ლატენტური — არაცნობიერის ერთ-ერთი სახე, რომელიც მოცემულ მომენტში გაუცნობიერებელია, მაგრამ უნარი აქვს გადაინაცვლოს ცნობიერში.

თვისებად აღვიქვამთ, კარგს კი მხოლოდ ცალკეულ, კერძო შემთხვევად მივიჩნევთ. ვფიქრობ, ამგვარი ტენდენცია ზიანს მოუტანს ქართულ კულტურას, მის შენდგომ განვითარებას. ისტორიამ არაერთხელ დაადასტურა, რომ ნებისმიერ კულტურულ აღმავლობას წინ უძღოდა ეროვნული თვითგამორკვევის, საკუთარ არსში — მათ შორის, ღირსებებში წვდომის პროცესი. ამიტომაც შეუძახა ეროვნულისადმი ნიჰილისტურად განწყობილ ქართველ ინტელიგენციას კიტა აბაშიძემ: „მეტად ცუდია, როცა თავის განდიდება სიმართლის გზას გადაგაცდენს, მაგრამ — ერთიორად უფრო საზიზღარია და საბრალო, როცა შიში ისე მოგიცავს, რომ ვეღარ ბედავ რომ რაიმე ღირსება ჰპოვო შენს თავში“. სწორედ ასეთ „საბრალო“ მდგომარეობაში იმყოფება დღეს ჩვენი საზოგადოების, მათ შორის, ინტელიგენციის დიდი ნაწილი. არადა, სწორედ ინტელიგენციისათვის კარგადაა ცნობილი, რომ ეროვნული ფენომენის არსებობას ადასტურებს ისტორია, მეცნიერება, ხელოვნება და სხვა. ამის ნათელსაყოფად მსოფლიოს არაერთი უდიდესი მოაზროვნის ვრცელი ნუსხის მოხმობა შეიძლება. რატომღაც ზოგიერთმა ჩვენგანმა ეს ყველაფერი იცის უცხოისთან მიმართებაში, საკუთართან დამოკიდებულებაში კი ავიწყდება. მიკვირს ხოლმე, ნუთუ არ უჩნდებათ კითხვა, თუ არსებობს, მაგალითად, ფრანგული ფენომენი, ფრანგული ხასიათი და ა. შ., რატომ არ უნდა არსებობდეს ქართული?! რა თქმა უნდა, არსებობს და, ალბათ, დროული იქნება თუ ამ საკითხებზე კვლავ ჩავფიქრდებით, გავანალიზებთ, ნებისმიერი მანკიერების ძირს მოვიძიებთ და, რაც მთავარია, საკუთარ ღირსებებსაც დავინახავთ. ნუ დაგვაფიწყდება ერთი გარემოებაც: „გამუბარჯოს საქართველოს“ — ჩვენში უკვე პოეზიაა, ეს წამოძახილი ჩვენში პოეზიის რანგშია აყვანილი... რადგან ჩვენ მუდამ თავს ვიცავდით, მტერს ვიგერიებდით და ასეთი წამოძახილი გვეჭირდებოდა თავი რომ გადაგვერჩინა, ბედს არ შევგუებოდით, ქელი არ მოგვეხარა... ქართველს... საუკუნეთა განმავლობაში გამოუმუშავდა თვითდამკვიდრების ინსტიქტი...“ (ნ. კაკაბაძე). სამწუხაროდ, ამ ისტორიულ ეტაპზე ინსტიქტი გვალატობს ხოლმე...

რამდენიმე წლის წინ ამ პრეამბულას, ალბათ, არც წავუშვებდარბდი წინამდებარე წერილს, მაგრამ, სათქმელი დამიგროვდა და ეროვნული სატკივარი ნებას არ მაძლევს გვერდი ავუარო ზემოაღნიშნულ პრობლემებს. მით უფრო, რომ ჩემი სამუსიკისმცოდნეო კვლევა სწორედ, ქართულ ეროვნულ რაობაში წვდომის მცირედი მცდელობაა.

„მსოფლიო მუსიკა დიდ ფუგას ჰგავს, რომელშიც ყოველი ერთი რიგრიგობით ჩაერთვის“ — წერს შუმანი. მუსიკას, ისევე როგორც ხელოვნების ნებისმიერ დარგს, „მსოფლიო ფუგაში“ ხმის მოპოვების უფლებას კი მხოლოდ ეროვნული თვითმყოფადობა ანიჭებს. ამიტომაც, ბუნებრივია, ეროვნული მუსიკის თვითმყოფადობის საკითხი ყოველთვის იღვა ქართული მუსიკისმცოდნეობის ყურადღების ცენტრში, მაგრამ, იგი მტკწილად ხალხურ შემოქმედებასთან მიმართებისა, თუ წმინდად მუსიკალური ენის თავისებურებათა გამოვლენის ასპექტებს მოიცავდა.

ქართულ მუსიკაში ეროვნული ფენომენის, ეროვნული ხასიათის, ქართული კულტურის ზოგადტიპოლოგიურ ნიშან-თვისებათა მოძიება სრულიად ახალი რაკურსით აშუქებს აღნიშნულ პრობლემას. ამ საკითხით დიდი ხანია დაინტერე-

სეზულის ვართ.² მუშაობის პროცესში, რომელიც დღესაც გრძელდება, ჩვენს მიერ მრავალი პრობლემა, ქართული კულტურის მრავალი ტიპოლოგიური ნიშანი იქნა გაანალიზებული და დამუშავებული. ამჯერად, მკითხველის ყურადღებას მხოლოდ ერთ-ერთ საკითხზე — წერილის სათაურში გამოტანილ პრობლემაზე შევაჩერებ.

ვიდრე უშუალოდ მურმანის სახეს და მის ფალიაშვილისეულ მუსიკალურ ინტერპრეტაციაზე ვისაუბრებ, მოკლედ მინდა შევეხო კვლევის იმ მეთოდს, რომელსაც მუშაობის პროცესში ვყვარდნობოდი. ჩვენთვის ძირითადი ამოსავალი იყო ქართული ხელოვნებათმცოდნეური თუ ლიტერატურათმცოდნეური ნაშრომები, არც ეთნოფსიქოლოგიური გამოკვლევებია უგულვებელყოფილი. კვლევის ასეთი მიმართება შემთხვევით არ აღმოცენებულა, იგი გარკვეულმა მიზეზებმა გვიკარნახა. კერძოდ: 1. როგორც ქართული კულტურის ერთ-ერთი მკვლევარი აღნიშნავს „ქართული სულის ისტორია ქართულ ხელოვნებაში უნდა ვეძიოთ“, 2. თვით ისეთი მეცნიერება, როგორც ეთნოფსიქოლოგია, კულტურის მონაპოვრებს ეყრდნობა და მისი ანალიზის საფუძველზე ახდენს ეროვნული ხასიათის, ეროვნული ფსიქოლოგიის კვლევას. ეთნოფსიქოლოგი რ. ბენედიქტი აღნიშნავს: „ხალხის ფსიქოლოგია — ეს მისი კულტურაა“. ამასთან დავსძენთ, რომ ეთნოფსიქოლოგიას ჯერ არ გამოუმუშავებია კვლევის განსაკუთრებული მეთოდები და ჩვეულებრივ იყენებს იმ მეცნიერებათა მეთოდოლოგიას, რომელთა საფუძველზე თავადაა აღმოცენებული. ხოლო ზოგად ფსიქოლოგიასა და ქარაქტეროლოგიაში დამკვიდრებული ცნებებით (როგორებიცაა: ექსტრავერტული, ინტრავერტული, ციკლოიდური, შიზოიდური და ა. შ.), ძნელია ისაუბრო ერის კოლექტიურ სახეზე, მის ხასიათსა თუ მახასიათებლებზე. მით უფრო ძნელია ხელოვნებაში გამჟღავნებული ეროვნული ხასიათის, მთლიანობაში კი ეროვნული ფენომენის ამ ცნებებით დაუხსტება. არჩ. ჯორჯაძე აღნიშნავს: „სადაც ცოდნა სდუმს, ხელოვნება მეტყველებს. ხელოვნების ენა მომხიბლავია, ხშირად სუბიექტურად უფრო სარწმუნო, ვიდრე დალაგებული მსჯელობა“. ვიზარებთ რა ამ მოსაზრებას, ვფიქრობთ, თვით ხელოვნება მეტ გვეტყვის ერის სულის საიდუმლოებაზე, ვიდრე ფსიქოლოგიური ტერმინები; 3. გრ. რობაქიძე წერს: „რამდენათ უფრო ახორციელებს რომელიმე შვილი ერის კოლექტიურ სახეს, იმდენად იგი საკუთარ სახეს სცილდება, ჰკარგავს მას, ან უკეთ რომ ვთქვათ, ისხამს ახალს სახეს, იღუმალს, სიმბოლიურს. შოთა ჩვენთვის ყოველდღიური პიროვნება არაა: იგი იღუმალი სახეა ქართველთა პოტენციური ძალისა...“ ამგვარად, შემოქმედში და შესაბამისად, შემოქმედებაში განსხეულებულია ერის კოლექტიური სახე და მეტიც, მისი პოტენცია, ე. ი. ეროვნული მახასიათებლების თავმოყრაც სწორედ მხატვრულ შემოქმედებაში ხდება.

² ჩემი სადიპლომო შრომა „ეროვნული ფენომენი და მისი ზოგიერთი ასპექტის შესახებ ქართულ მუსიკაში“. (ხელმძღვ. ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი რ. ქუთათელაძე), რომელიც ჯერ კიდევ 1991 წ. იქნა დაცული, ამ პრობლემას ეძღვნებოდა.

ზემოაღნიშნულ ღებულებებზე დაყრდნობით ჩვენ გაცვანით ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგში მოძიებულ იმ ეროვნულ მახასიათებლებს, ტიპოლოგიურ ნიშნებს, რომლებიც აღიარებულია საუკეთესო ქართველ (და არა მხოლოდ ქართველ) მოაზროვნეთა მიერ. ვეცადეთ მოგვეძიებინა ისინი ქართული მუსიკალურ ლიტერატურაში, კერძოდ, საოპერო უანრის ნიმუშებში. ბუნებრივია, ჩვენი არჩევანი, უწინარეს ყოვლისა, ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“¹, ქართული პროფესიული მუსიკის უბაღლო ნიმუშზე შეჩერდა. ეს საოპერო პარტიტურა ეროვნული ფენომენის რაობის თვალსაზრისით მეტად უხვ და საინტერესო საკვლევ მასალას იძლევა.

ოპერაში „აბესალომ და ეთერი“ ეროვნული ფენომენის ცალკეული ასპექტის რაობის და მისი გამჟღავნების ხარისხის წარმოსაჩენად ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხად გვესახება მურმანის სახის თავისებურებების დადგენა და ამ მხატვრული სახის ფალიაშვილისეული ინტერპრეტაციის ინდივიდუალური ნიშნების აღნიშვნა.

ქართული კულტურის მკვლევარნი (გრ. რობაქიძე, ს. დაწელია, გ. ქიქოძე, გ. ასათიანი, რ. თვარაძე, აკ. ბაქრაძე და სხვანი) ქართული ხასიათის, შესაბამისად, ქართული კულტურის ერთ-ერთ მახასიათებლად ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისთა (სულიერის და ნივთიერის, რაციონალურის და ირაციონალურის და ა. შ.) ერთობლიობას, მათ „შეუღლებას“ მიიჩნევენ. გრ. რობაქიძე ამგვარი შერწყმის სიმბოლური გამოხატულების ნიმუშად ქართულ ჭვარზე — „ჭვარი ვაზისაზე“ მიუთითებს. რ. თვარაძის გამოკვლევებიდან გამოვყოფთ მის ნაშრომს „თხუთმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა“, სადაც მეცნიერი თხუთმეტსაუკუნოვანი ქართული ლიტერატურის მთლიანობის ერთ-ერთ საფუძვლად სულიერისა და ნივთიერის, ზესთასოფლისა და ამასოფლის მუდმივ კავშირს, მათ შერწყმას მიიჩნევს და ამ დასკვნას ფართო ლიტერატუროლოგიური ანალიზის საფუძველზე ახდენს. მკვლევარი წერს: „ქრისტიანული მწერლობის ისეთ კარდინალურ საკითხშიც კი, როგორც არის სოფლისა და ზესთასოფლის მიმართება, რომლის ერთმნიშვნელოვანი გადაჭრა სავალდებულო დოგმად იყო მიჩნეული შუა საუკუნეთა მთელი ლიტერატურისათვის (რაც იწვევდა სწორედ თვლემის მომგვრელ სქემატიზმსა და ერთფეროვნებას), სხვაგვარად წყდება „შუშანიკის წამებაში“. იაკობ ხუცესი არ მალავს თავისი გმირის არტუ ბოლომდე ორთოდოქსულ მიდგომას ამ საკითხისადმი; წმინდანობის საფესურამდე ამალდებულ მოღვაწეს სიკვდილის წინ, ნაცვლად ლოცვა-კურთხევისა, ფაქტიურად წყველა აღმოხდა თავისი გულმხეცი მუღლის მიმართ“.

ამგვარად, შუშანიკი ვერ თმობს ამ წარმავალ წუთისოფელს და ადამიანური (ანუ, ნივთიერი) საწყისი მასში უკანასკნელ წამს მაინც იჩენს თავს. როგორც რ. თვარაძე აღნიშნავს ეს ხაზი ქართული ლიტერატურისა შემდგომ პერიოდში ძლიერდება. ანალოგიურ ვითარებას შეიძლება დავაკვირდეთ ქართულ არქიტექტურაში, ფერწერაში, ქართულ საგალობელში. ასეთია ქართული მითოსიც. ამ კუთხით ქართული მითოსის საინტერესო ანალიზს გვაწვდის გრ. რობაქიძე. ოღონდაც იგი პარალელს ავლებს ძველ ბერძნულ მითს არტემიდესა და ქართულ — დალის შორის. მწერალი ხაზს უსვამს ამ მითოსურ სახეთა განსხვავებულობას და ასახულებს მათში მნიშვნელობისა და ზეციურის (ანუ ნივთიერისა და სულიერის) თა-

ნაზარდობის სხვადასხვა პროპორციას: „აზრი მითოსის (იგულისხმება მით არ-ტემიდზე — მ. ჯ.) ესაა: როგორ შეუძლია მოკვდავს იგემოს უკვდავი?.. ესლო მიმართთ დალის, აქ „ღვთიურის“ და „ადამიანურის“ შორის არაა უფსკრული: დალი არ უარყოფს იქმნას შეყვარებული მოკვდავის მიერ, მაშასადამე, სიყვარული მოკვდავსა და უკვდავს შორის შესაძლოა“.

ამგვარად, ზეციურისა და მიწიერის, სულიერისა და ნივთიერის შერწყმა ქართული წარმოდგენით იმთავითვე შესაძლოა. ამიტომაც ქართული კულტურის კვლევის შედეგად აკ. ბაქრაძე დასკვნის: „...თუ ინდოეთი კაცობრიობის სულიერი განგია, ქართული განგიც სულიერებისა და ნივთიერების შერწყმის ის მარმონიაა, რომელსაც ავთანდილი ავლენს“.

ზემოაღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით, მეტად საინტერესოდ გვესახება ზ. ფალიაშვილის ოპერის „აბესალომ და ეთერი“ ერთ-ერთი წამყვანი სახის, ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის მურმანის სახე. ამ მხატვრული გმირის შესახებ ლიტერატურათმცოდნეობაში განსხვავებული აზრია დამკვიდრებული. რაც შეეხება ზ. ფალიაშვილის დამოკიდებულებას ამ სახე-სიმბოლოსადმი, საოპერო პარტიტურაში ნათლად რომ გამოიკვეთება, ვფიქრობთ, იგი კიდევ ერთხელ ადასტურებს და ცხადყოფს ზემოაღნიშნულ დებულებას სულიერისა და ნივთიერის შერწყმის თაობაზე.

გ. ასათიანის შეხედულების თანახმად „ეროვნული სულის ორი პოლუსია მინდია და მურმანი — ორი უკიდურესი გადახრა...“ მისივე აზრით, მინდია არის „სულის ადამიანი“, სულიერებად, იდეად გადაქცეული პიროვნება... მურმანი კი „სული ბოროტი“, უფრო ზუსტად „სული ბოროტის“ ელემენტია ის მთავარი, რაც მის არსებაში დაბნევადა და რაც მის ხასიათსა და მოქმედებას განსაზღვრავს.

იმდენად, რამდენადაც მინდიას სახე ამჟამად ჩვენი კვლევის საგანს არ შეადგენს, მას გვერდს ავუვლით, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ეროვნული ფენომენის კვლევის ასპექტით ამ სახის მუსიკალური ინტერპრეტაციის საკითხიც მეტად მნიშვნელოვნად გვესახება. რაც შეეხება მურმანის სახეს, მასთან მიმართებაში ჩვენ არ ვიზიარებთ გ. ასათიანისეულ მოსაზრებას, მითუმეტეს იმ შემთხვევაში, როდესაც მურმანის სახის ვაჟასეულ და ფალიაშვილისეულ ინტერპრეტაციებს ვითვალისწინებთ. მურმანის სახესთან მიმართებაში ჩვენ უფრო აკ. ბაქრაძესთან ვართ სოლიდარულნი და ვეთანხმებით, რომ „პიროვნება, რომელსაც შეუძლია სიყვარულის სახელით ეშმაკს მიჰყიდოს სამშვინველი, დაცლილი არ არის სულიერებისაგან. ოღონდ მურმანი მცდარ გზას ირჩევს იმისათვის, რომ ეზიაროს სულიერების მწვერვალს — სიყვარულს. სიყვარული ხომ ღმერთია. „ღმერთი სიყვარული არს“. (იოანე მოციქულის ეპისტოლე პირველი, IV, 8) და „იგია საქმე საზეო, მომცემი აღმაფრენათა“ („ვეფხისტყაოსანი“): თუ ასეა, სიყვარული სულიერების უმაღლესი გამოვლენაა. მურმანიც აქეთკენ მიილტვის... ოღონდ... მცდარი გზით“.

მკვლევარი ასკვნის, რომ ეთერი — ესაა სახე-სიმბოლო, რომელიც აერთიანებს ადამიანურსა და ღვთიურს, ხოლო მურმანისა და აბესალომის კთერის სიყვარულის მოპოვებისაკენ სწრაფვა — გზა სულიერებისაკენ. აბესალომისა და მურმანის სახე — სიმბოლოთა პოლარული სხვაობა კი სულიერებისაკენ მიმართული გზის სხვაობაში გამოიკვეთება.

ვფიქრობთ „ეთერიანის“ სწორედ ამგვარი გააზრება იჩენს თავს ვაჟასეულ და ფალიაშვილისეულ ინტერპრეტაციებში, რაც შემთხვევითი არ უნდა იყოს და ქართული აზროვნების თავისებურებებიდან უნდა გამომდინარეობდეს.

ვაჟა-ფშაველასეული მურმანის სახე არსებითად შორს დგას „სული ბოროტისაგან“. იგი სრულიადაც არ არის მოკლებული სულიერებას, პირიქით, მისი სულიერება ხაზგასმულიც კია. ვგულისხმობთ, პირველ ყოვლისა, სინდისის ქეჩნას, რომელიც გრძნეულთან მოლაპარაკებისთანავე დაეუფლება მურმანს. გრძნეულისაგან გამობრუნებულ მურმანს „ცრემლები ჩამოსდიოდა სვინდისის ნამძინარევსა“. ხოლო, როცა იგი ვადაუერება აბესალომის მამას, რომელიც ჯარს ბრძოლის ცელისაკენ მიუძღვის, მურმანს, როგორც ქეშმარიტ ვაჟაკს, სურვილი აქვს ჯარში გაეროს:

„მაგრამ თავს ურიცხად ჰხედავს

ლაშქარში ჩასარევადა...

ქურდულად გამოიპარა

ცოლ-ქმრობის ასარევადა“.

სინდისის ქეჩნა, რომელიც ვაჟას პოემაში ხაზგასმით გამოიკვეთება, სულიერების უქონელი „სული ბოროტისათვის“, დემონური სახისათვის ნამდვილად უცხოა. მურმანი პოემის ბოლო, XV თავში, წარმოგვიდგება როგორც ტრაგიკული ბიროვნება, რომელიც ხალხმა გიჟადაც კი შერაცხა. მან უარი თქვა ყოველგვარ კეთილდღეობაზე, რათა სულით განწმენდილიყო, მაგრამ, არც ეს იკმარა: „თვალეხს დაითხრის ბედკრული, თვალეხსა დაშინებულსა“. ამგვარად, ვაჟამ მურმანს ცოდვის გამოსყიდვის შესაძლებლობაც მისცა. მსგავსი გვემა სიჟვარულისათვის თუ ჩადენილი ცოდვისათვის ნამდვილად არ ძალუძს სულიერებისაგან დაცლილ ადამიანს. ამის თაობაზე აკ. ბაქრაძე წერს: „სულიერებისაკენ ღტოლვის დროს დაშვებული შეცდომის გამოსწორება მან თვითგვემით სცადა. ამიტომ მეორედება აქ ანტიკური ოიდიპოსის ვარიანტი. შეცდომა გამოსყიდულია და სულიერება განწმენდილია უშუალოდ ჭუჭყისაგან“.

ასეთია მურმანის სახის ვაჟასეული ინტერპრეტაცია, ვაჟასი, ვისთვისაც ახლობელი იყო ხალხური საწყისები. მწერალმა მურმანის სახის სწორედ სულიერი მხარე წამოსწია წინ, რაც შემთხვევითი არ უნდა იყოს, ვინაიდან სულიერება ამ სახისათვის ხალხურ ვერსიებშიც მოიძიება.

როგორია ამ თვალსაზრისით ფალიაშვილისეული კონცეფცია?! ვფიქრობთ, არც ფალიაშვილი უგულუბელყოფს მურმანის სახის სულიერ მხარეს. ფალიაშვილისთვისაც მუდამ მახლობელი იყო ეროვნული ხალხური შემოქმედება. განსაკუთრებით ყურადღასღვია, რომ ხალხური „ეთერიანის“ სწორედ მუსიკალურ ვარიანტში, სხვა ფოლკლორულ ვერსიებთან შედარებით, ამ სახის სულიერი მხარე ყველაზე მეტადაა ხაზგასმული. ცნობილია ისიც, რომ ფალიაშვილმა თვით ჩაიწერა მუსიკალური „ეთერიანის“ ნაწყვეტების სხვადასხვა კუთხური ვარიანტი, მათ შორის: აბესალომისა და მურმანის დიალოგი, ხოლო მის მიერ დამუშავებული ხალხური სიმღერა „მურმანი“ გამოიყენა კიდევ აბესალომისა და მურმანის დუეტში (IV მოქმედება). ზემოთქმული კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ფალიაშვილი მუდამ ითვისებინებდა და უერდნობოდა ხალხურ წყაროებს. ამიტომაც საფიქრებელია, რომ აქაც თვით ხალხური მურმანის სახე, განსაკუთრებით, მუ-

სიკაღმართო იძლეოდა ამგვარი გააზრების საფუძველს. ამას ემატება ისიც, რომ ლიბერტოზე მუშაობისას ფალოსივილი ვაჟა-ფშაველას პოემას გაეცნო და სტროფიც მართო ლიბერტოში. ამდენად, ადვილი სავარაუდოა, რომ ფალოსივილის ოპერის კონცეფციასზე ვაჟახელი კონცეფციაც გარკვეულ კვალს დატოვებდა.

მართალია, % ფალოსივილის ოპერაში არც სინდისის ქეჩნის და არც თვითგემის მოტივები გვხვდება, მაგრამ, მურმანის საოპერო სახე არც დემონურობის და არც „სული ბოროტის“ განსახიერებას წარმოადგენს. ბოროტი საწყისი არ არის მთავარი მსაზღვრელი მურმანის მუსიკალური პორტრეტისა. ოპერაში ამ პერსონაჟის სულიერი საწყისი აშკარად ავლენს თავს. ლირიკულ ეპიზოდებში მურმანის ვოკალური პარტია არანაკლები შინაგანი გუნებით ხასიათდება, ვიდრე აბესალომისა. ამ მხრივ მურმანის პარტია ახლოსაა აბესალომის პარტიასთან, მხოლოდ მურმანისეული ლირია უფრო ვაჟაკური, მკაცრი, თავდაპირველი ხასიათისაა, ლამუბტულია შინაგანი დინამიკით. მურმანის პარტიაში ვერ შეხვდებით იმგვარ მოჭარბებულ ლირიზმს, რომლითაც გამდიდრებულია, მაგალითად, აბესალომის არია „უშენოდ ჩემთვის“ (III მოქმ.). ამ ორ მხატვრულ სახეს შორის, უწინარესად კი მათ პარტიებში არსებული ლირიკული საწყისის სხვაობის ნათელსაყოფად შეიძლება შევადაროთ აბესალომის სხენებული არია, ან ნებისმიერი სხვა ნომერი მისი პარტიიდან და მურმანის არია „ამომავალსა მზეს სწუნობს“ (I მოქმედება). დავსძენთ, რომ ამ ორი სახის ლირიზმის სხვაობაში, ბუნებრივია, მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ტემბრი — აბესალომი, როგორც ტიპიური ლირიკული გმირი — ტენორია, მურმანი — ბარიტონი.

მურმანის სახის ექსპონირებისთანავე მის პარტიაში ქალაქური სიმღერის ინტონაციები გამოიკვეთება. ეს ინტონაციები იმთავითვე ამკვიდრებენ მათთვის დამახასიათებელ ლირიკულ-ემოციურ განწყობილებას. მაგრამ, ამავე დროს, საორკესტრო პარტიაში ოქტავური სვლები, მათი თანაბარი მოძრაობა, კილო (cis ფრიგული), ამავე ბგერაზე (ანუ დო დიეზზე) საორგანო პუნქტი, მუსიკას უფრო ბრგე და ვაჟაკურ, მკაცრ იერს ანიჭებს. ასევე მკაცრი, თავდაპირველი ლირიზმი იჩენს თავს მის არიაში „ამომავალსა მზეს სწუნობს“ (I მოქმედება). აქ მურმანის პარტიის საოცრად გამომსახველი მელოდია ისეთსავე სწრაფვას გამოხატავს ეთერის გულის დასაპყრობად, როგორც ეს აბესალომის პარტიაში ხდება ხოლმე. მურმანის ფრაზა: „ოღონდ ამინდეს ეს ნატვრა, ცხოვრებაც თუნდ გამემწაროს“ — ნამდვილად სიყვარულის დაუოკებელი წყურვილითა და სულიერებით არის გამსჭვალული. მურმანი ნებისმიერ ტანჯვაზე თანახმაა, ოღონდ უმადლეს სულიერ ხაწადელს — სიყვარულს მიაღწიოს. ლ. დონაძის აზრით, აღნიშნული არია მრისხანედ და ავისმომასწავებლად უდერს. რა თქმა უნდა, ამ არიაში ოპერის განვითარების საბედისწერო დასასრულის მიმანიშნებელი ინტონაციები შეიგრძნობა, მაგრამ, ფიქრობთ, „ავისმომასწავებელი“ და „დემონური“ განწყობილებები აქ არაა წამყვანი, ძირითადი მელოდია, რომელიც საფუძვლად უდევს საორკესტრო შესავალს და მურმანის არიის დასაწყისსაც წმინდად ქართული სასიმღერო წყობის, ამასთან, ვაჟაკურ-ლირიკული ხასიათის მელოდიაა. ამგვარ ხასიათს მას ანიჭებს საორკესტრო შესავლის ოქტავური სვლები, მელოდიური მონახაზი, თავისი პუნქტირებული რიტმით და კილოთი — სი მიქსოლიდიური; არიის შუა მონაკვეთი მდელვარა, მაგრამ, ტიპიური ავბედითი ინტონაციები შემცირებულა

პარმონიებითა და სხვა მახასიათებლებით, არ გვხვდება. მხოლოდ დისამიური რეპრიზის წინ შემოიჭრება გადიდებული სამხმოვანება, რომელიც გამკლავი აკორდის ფუნქციას ასრულებს და ვფიქრობთ, რომ რაიმე გადამწყვეტი მუსიკალურ-სახეობრივი ფუნქციის მატარებელი არ არის. ლ. დონაძე უკრადღებას ახანვლებს ამ არიის ოთხტაქტიან საორკესტრო პოსტლუდიაზე და წერს, რომ აქ „ვხვდებით დაღმავალ, მთელტონიან ბგერით რიგს. როგორც ცნობილია, ეს ხერხი რუსულ საოპერო ლიტერატურაში გამოიყენება ბნელი და ავბელითი ძალების დასახასიათებლად“. მიიჩნევს, რომ „აბესალომშიც“ ეს ბგერათრივი იგივე ფუნქციის მატარებელია. საჭიროდ მიგვაჩნია აღვნიშნოთ ამ ხერხის „აბესალომში“ გამოყენების განსხვავებული ხასიათი, მისი განსხვავებული ფუნქცია, ვიდრე ეს, მაგალითად, რუსულ ოპერებშია მოცემული.

იმგვარი ხმოვანება, რომელიც მუსიკალურ ლიტერატურაში საზოგადოდ ავბელითი, დემონური ძალების გამოხატველადაა მიჩნეული და დამკვიდრებული, „აბესალომის“ პარტიაში ნაკლებადაა, არც უშუალოდ მურმანის პარტიაში და არც მისი პარტიის საორკესტრო თანხლებებში გვხვდება. მხოლოდ II მოქმედებაში (მურმანის გამოსვლა), მურმანის რეჩიტატივის საორკესტრო თანხლებებში გაისმის რამოდენიმე ავბელითი ინტონაცია სიტყვებზე: „ეხლა ჩემია ეთერი, ნობათი გახდის სნეულსა“. მაგრამ, საორკესტრო თანხლებებში მოცემული ავბელითი ინტონაციები — მჭახე ინტერვალთა, ქრომატიზმები, უფრო ნათქვამის ილუსტრირებას, მის მინიშნებას ემსახურება, ვიდრე უშუალოდ მურმანის მახასიათებლად გვევლინება. ეს ინტონაციები მურმანის სახის დახასიათებაში წამყვანი არ არის ისე, როგორც ეს ხდება, მაგალითად, ვებერის ოპერა „ფრაიშუტციში“. ეშმაკთან წილნაყარი გასპარის სახის დახასიათებაში სწორედ დემონურ-ავბელითი საწყისია წამყვანი, რაც გამოხატულია ამგვარი სახისათვის ჩვეული ტიპოლოგიური ინტონაციებით — შემცირებული სექტაკორდები, მოკლე ფორშლაგები და ტრიოლები, ტემბრი. მაგალითად, მის არია-პორტრეტში დომინირებს ფლეიტა პიკოლოს ტემბრი, ქრომატიული სვლები მელიოდიაში, ქრომატიული სეკვენციები, ტემპი — სწრაფი და ა. შ. ეს მახასიათებლები ბოლომდე გასდევს კასპარის პარტიას, რაც ხაზს უსვამს მის სახეში დემონურ საწყისს. ამასთანავე, გერმანული ოპერის პარტიტურაში დემონური სამყაროს სახევის უდიდესი ადგილი ეთმობა (მაგალითად, „მგლის ხეობის“ ვრცელი საორკესტრო სურათი). ყველაფერ ამას მოკლებულია როგორც მურმანის პარტია, ისე მთლიანად პარტიტურა. ვაჟასაგან განსხვავებით, რომელმაც ავბელითი ძალთა სამყაროს საოცარი პოეტური სურათი მოგვცა, ფალიაშვილის მუსიკალურ ინტერპრეტაციაში იგი თითქმის სრულიად უარყოფილია. ამაზე ქვემოთ უფრო ვრცლად ვისაუბრებთ.

შევხებით აგრეთვე მთელტონიან გამას, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დემონური ძალების განსახიერებას ემსახურება რუსულ მუსიკალურ ლიტერატურაში და რომელიც მურმანის არიის მიწურულში გვხვდება. შეიძლება განვიხილოთ მთელტონიანი გამის პრინციპი, მისი ფუნქცია რუსულ საოპერო ლიტერატურაში და იგი ქართულ პარტიტურაში გამოყენებულ ანალოგიურ ხერხს შევუდაროთ. „აბესალომ და ეთერი“ მთელტონიანი ბგერათა რივი ერთხელ გვხვდება და ისიც იმდენად განწავებულია აკორდულ ფაქტურაში, რომ მკაფიო სახეობრიობის მატარებელი არ არის. რუსულ საოპერო ლიტერატურა-

ში, მის ცალკეულ ნიმუშებში, სადაც ანალოგიური სახეობრიობაა მოცემული, მთელტონიანი ბეგრათა რიგის გამოყენება სწორია. ამასთან, იგი მნიშვნელოვან შინაარსობრივ და დრამატურგიულ ფუნქციას იტვირთებს ხოლმე. მაგალითად გლინკას „რუსლან და ლუდმილაში“ ოქტავური სვლებით მკაფიოდ უღერს მთელტონიანი გამა, რომელიც დემონურ, ავბედით საწყისს განასახიერებს. იგი უვერტიურტიდან მოყოლებული არაერთხელ გაიჟღერებს. აქ მისი ფუნქცია მეტად მნიშვნელოვანია, სახეობრივადაც იგი ბევრად უფრო მკაფიოა, ვიდრე იგივე ბეგრათა რიგით წარმოქმნილი მუსიკალური სახე „აბესალომის“ პარტიტურაში. მაგალითად, „აბესალომის“ საორკესტრო შესავალში, რომელიც ოპერის მუსიკალურ-იდუერ, მის მუსიკალურ-ენობრივ კვინტესენციას წარმოადგენს დემონური საწყისი და მასთან დეკავშირებული მუსიკალურ-გამომსახველობითი ხერხები სავსებით უარყოფილია. ეს გარემოება, ჩვენი აზრით, მიანიშნებს იმას, რომ ოპერის კონცეფციაში მას არსებითა ფუნქცია არ ეკისრება. იგი არ გვევლინება არც ოპერის ტრაგიკიზმის და არც ლირიკულ-დრამატული კონფლიქტის სათავედ. ეს მხოლოდ გარეგანი ნიშანია კონფლიქტისა.

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, დემონური საწყისი არც ოპერის კონცეფციის ბირთვს წარმოადგენს და არც მურმანის სახის განმსაზღვრელ თვისებას.

მურმანისა და აბესალომის მიზნის, მათი მისწრაფებათა სიახლოვე კარგად ჩანს მურმანისა და აბესალომის დუეტში. მათ პარტიტებში ერთი და იგივე მელოდიური ხაზის გაგრძელება ხდება, ბოლოში კი მათი მელოდიური ხაზები შეირწყმის. ფალიაშვილს მურმანის სახეში დემონური საწყისის ხაზგასმა რომ სდომებოდა, დუეტი ამის საუკეთესო პირობას იძლეოდა, მაგრამ, კომპოზიტორმა არ გამოიყენა სახეთა მკვეთრი დაპირისპირების ხერხი, მურმანის სახის ფალიაშვილისეული გააზრება ამ პრინციპს არ ითვალისწინებდა. ლ. დონაძე წერს, რომ „აბესალომის და მურმანის რეჩიტატიული ფრაზები, რომლებიც ერთმანეთს ცვლის, მკაფიოდ გამოხატავს, ერთი მხრივ, სასოწარკვეთილი აბესალომისა და, მეორე მხრივ, გულწვიადი მურმანის განწყობილებათა კონტრასტს“. რა თქმა უნდა ორი პერსონაჟის განწყობილებასა და ემოციურ ტონუსს შორის სხვაობა ნათელია, მაგრამ არსებით მუსიკალურ-სახეობრივ განსხვავებას (როგორც, მაგალითად ვებერის „ფრაიშუტცში“ მაქსსა და კასპარს შორის) ვერ ვხედავთ. კონტრასტი მხოლოდ ერთ ლაკონურ ფრაზაში გვხვდება, კერძოდ, სადაც აბესალომის სასოწარკვეთაა გამოხატული. ესაა მისი პირველი ფრაზა „მურმანო“, დანარჩენ შემთხვევებში მათი პარტიტები ერთმანეთს უახლოვდება ემოციურადაც და ინტონაციურადაც. მურმანი აქ სიყვარულის, ანუ სულიერების ისეთივე მაძიებლად გვესახება, როგორც აბესალომი და თავის მისწრაფებაში, შეიძლება ითქვას, თანაგრძნობასაც კი ჰპაღებს, რაც დემონური სახის მიმართ გამორიცხულია ხოლმე.

საინტერესოა კიდევ ერთი „დეტალი“, ფალიაშვილი არც ვაუხაეულ ფინალს გვთავაზობს და არც ხალხური „ეთერიანის“ ფინალის დაკონკრეტებას ახდენს (ვგულისხმობთ, სიკვდილის შემდგომ აბესალომისა და ეთერის საფლავზე ეკლად ამოსული მურმანის სიმბოლურ გამოხატულებას). ოპერის ფინალში მურმანი თვითონვე გვაუწყებს თავისი სავარაუდო დაღუპვის შესახებ: „... მომარტყამენ, თავს გამიტენენ, შუქს ვერ ვიხილავ დღისასა...“ მურმანი მიდის უკვდავების წყლის

მოსატანად. ამაზე მოაგრდება მურმანის სახის განვითარება, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მხატვრული სახე აბსოლუტურად დასრულებულია. არც ფინალურ საგუნდო ქორაღშია რაიმე კონკრეტული მინიშნება, მხოლოდ სურვილია გამოთქმული, რომ აბსოლუმს და ეთერს ზეცაში მაინც მიენიჭოს (და არა მიენიჭებათ) სიხარულიო. ფალიაშვილი მურმანს არც ცოდვის შონანიების შესაძლებლობას აძლევს, მაგრამ, არც მარადიული წინაღობის სიმბოლოდ სახავს. ამდენად, ფალიაშვილი ფინალში წერტილს არ სვამს და, ნაწილობრივ მაინც, იძლევა „ეთერიანის“ გადაწყვეტის თავისუფალი ინტერპრეტაციის შესაძლებლობას. ოპერის ფინალი აღნიშნული საკითხის გარდა, მრავალ საინტერესო პრობლემას წამოჭრის, რომელთა კვლევა ჩვენი მუშაობის შემდგომი ეტაპია.

საკიროდ მიგვაჩნია ყურადღება შევაჩეროთ წერილის დასაწყისში მინიშნებულ კიდევ ერთ გარემოებაზე. კერძოდ, როგორც ცნობილია „აბსოლუმ და ეთერის“ პირვანდელ ვარიანტში იყო ემმაკთან მურმანის შეუყრისა და მოლაპარაკების სცენა. შემთხვევითად არ გვეჩვენება ის გარემოება, რომ აღნიშნული სცენა უმტკივნეულოდ იქნა ამოღებული პარტიტურიდან. ამგვარ „ოპერაციას“ ზიანი არ მიუყენებია ოპერის არც დრამატურგიული და არც სიუჟეტურ-ფაბულური კონცეფციისათვის. ჩანს ემმაკის სახე არ იყო არსებითი და ორგანული ნაწილი ოპერის პარტიტურისა, მაშინ, როდესაც ვებერის „ფრაიშუტიცი“ „მგლის ხეობის“ სურათის, სამუელის სახის გარეშე, გლინკას „რუსლან და ლულმია“ ჩერნომორისა და მასთან დაკავშირებული გარემოს გარეშე წარმოუდგენელია.

გ. ასათიანი აღნიშნავს, რომ ემმაკის, მხოლოდ და მხოლოდ ბოროტებით დატვირთული არსების სახე უცხოა ქართული ბუნებისათვის. მან განვითარება ვერ ჰპოვა ქართულ ხელოვნებაში, კერძოდ, ლიტერატურაშიო. ამასთან, ქართული კულტურისათვის არ არის ტიპური პოლარულ საწყისთა იზოლირებული განვითარება. გ. ასათიანი გამონაკლისად ხალხურ „ეთერიანს“ მიიჩნევს, მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ ხალხური ეპოსის ვაჟასეულ და განსაკუთრებით, ფალიაშვილისეულ ინტერპრეტაციებს (განსაკუთრებით ფალიაშვილისეულს, ვინაიდან აქ მთლიანად ამოვარდა ემმაკთან დაკავშირებული სცენები), მაშინ აღნიშნული დებულება ძალაში რჩება „ეთერიანთან“ მიმართებაშიც. ალბათ, ესეცაა მიზეზი იმისა, რომ ოპერაში ბელიარ ემმაკთან დაკავშირებული სცენა თავისი მხატვრული ღირებულებით. პარტიტურის ყველაზე უფერულ ფურცლებს განეკუთვნებოდა, ამის თაობაზე ილ. ზურაბიშვილი წერს: „ეს მოქმედება სულ სხვა სისხლისა და ხორცისაა, ვიდრე — დანარჩენი მოქმედებანი. იგი ბუშია ბ-ნ ფალიაშვილის შემოქმედებისა. და მე მგონია — არც ნამდვილი სიყვარულის ცოდვის შეილია. იგია ცივი გონების და ტექნიკურ უნარიანობის ნამოქმედარი და არა აგწნებულის განცდისა. მას არ ატყვიან ორიგინალობა, რაც დანარჩენ მუსიკის თვითმულ მუსიკალურ ფრაზაში გამოსტკივის...“ ამიტომაც იყო, რომ ამ ეპოქოდის მოკვცვას კვალი არ დაუმჩნევია ოპერის არქიტექტონიკისა თუ დრამატურგიისათვის.

ამგვარად, ოპერის კონცეფცია, მურმანის სახის ანალიზი გვიდასტურებს იმას, რომ ზ. ფალიაშვილი ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად კარგად გრძნობდა ქართული კულტურის, ქართული ფენომენის თვისობრივ მხარეებს, თავისებურებებს. ამიტომაც, მისი ოპერის გმირთა სახეებში, თუ „ეთერიანის“ მისეულ ინტერპრე-

ტაციაში სულიერისა და ნივთიერის ისეთივე შეუღლება გვეძლევა, როგორც საზოგადოებრივ ქართულ კულტურაში. ალბათ, ამიტომაც იყო, რომ ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ ქართველი ერის სულის განუყოფელ ნაწილად იქცა.

ზ. ფალიაშვილის „აბესალომით“ იწყება ქართული ოპერის ესტორია, შესაბამისად, მურმანის სახე ხსნის ქართულ საოპერო ლიტერატურაში უარყოფით გმირთა გაღივებას, რომელთა რეტროსპექტივაში განხილვა-გაანალიზება საინტერესო დასკვნების საფუძველს გვაძლევს. ქართულ ოპერებში უარყოფით გმირთა ხასიათები, მათი დახასიათების მუსიკალურ-გამომსახველი საშუალებები არსებითად განსხვავდება ევროპულიდან, რაშიც შედარებითი ანალიზი გვარწმუნებს, და ეს სხვაობა სწორედ ეროვნულ-ინდივიდუალურიდან მომდინარეობს. მისი სათავე კი ფალიაშვილისეულ მურმანის სახეშია დავანებული.

P. S. ბოლოს სავარაუდო ოპონენტების საყურადღებოდ ერთ გარემოებაზე შევაჩერებ ყურადღებას. ინდივიდუალურ-ქართულის, ქართული ხასიათის გამოჩენილი თვისებების კვლევასა და მასზე საუბარს ყოველთვის პყავდა მოწინააღმდეგე. გ. ასათიანსაც საყვედურობდნენ ხოლმე, თუ რატომ მიიჩნევდა ამა თუ იმ თვისებას მხოლოდ ინდივიდუალურ ქართულ თვისებად. რა თქმა უნდა, ის რაც ქართულ ხასიათშია, სხვა ერშიც გვხვდება, თუნდაც მახასიათებელი, რომელსაც ჩვენ წერილში იყო საუბარი. მაგრამ, ჩვენი აზრით, აქ მთავარი სხვა რამაა — რა დოზით გვეძლევა ესა თუ ის თვისება ერის კოლექტიურ სახეში, როგორ თანაფარდობაშია იგი სხვა თვისებებთან და მახასიათებლებთან და ა. შ. დ. ლიხაჩოვი ამის თაობაზე სამართლიანად წერს: „ეროვნული თვისებებები — უქვევლი ფაქტია. არ არსებობს ისეთი განუმეორებელი თვისებებები, რომლებიც დამახასიათებელი იქნება მხოლოდ ამა თუ იმ ერისათვის, მხოლოდ ამა თუ იმ ქვეყნისათვის. აქ მთავარია ამ თვისებათა ერთობლიობა, ამ ეროვნულ და ზოგადსახალხო თვისებების კრიტიკულად განუმეორებელი აგებულება. ეროვნული ხასიათის, ეროვნული ინდივიდუალობის არსებობის უარყოფა ნიშნავს იმას, რომ ხალხთა სამყარო ძალზე უფერულ და მოსაწყენ რაიმედ ვაქციოთ“. „კრიტიკულად განუმეორებელი“ აგებულების მოსაძიებლად და გასაანალიზებლად კი აუცილებელია მისი ცალკეული შემადგენელი ელემენტების შესწავლა.

ციტირებული ლიტერატურის სია:

1. ასათიანი შ. — „ნარკვევები ქართული ხალხური მუსიკის შესახებ“. I ტ. თბ. 1954 წ., II ტ. თბ., 1956 წ.
2. ასათიანი გ. — „სათავეებთან“. საუკუნის პოეტები. თბ., 1988 წ.
3. ბაქრაძე აკ. — „სულის ზრდა“, თბ. 1986 წ.
4. დონაძე ლ. — „ზაქარია ფალიაშვილი“, ქართული მუსიკის ისტორია. თბ., 1990 წ.
5. ვაჟა-ფშაველა — „ეთერი“. თხზულებანი. თბ., 1960 წ.
6. ჭურბილი ილ. — „თეატრალური პორტრეტები, ნარკვევები მუსიკაზე“. თბ., 1972 წ.
7. თვარაძე რ. — „თხუმეტსაუკუნოვანი მთლიანობა“. თბ., 1985 წ.
8. ლიხაჩოვი დ. — „შენიშვნები რუსულ ხასიათზე“. საუნჯე № 2. 1982 წ.
9. ნორაკიძე ნ. — „ერი და ეროვნული კულტურა“, თბ., 1988 წ.

10. რობაქიძე გრ. — „უცნობი საქართველო“. ლიტ. საქართველო, 16-XI, 7-XII, 8-I, 1989 წ.
11. ქუთათელაძე რ. — „აბესალომ და ეთერის“ დაბრუნება. „თეატრალური მოამბე“ № 2, თბ., 1986 წ.
12. ჯაფარიძე მ. — „ეროვნული ფენომენის და მისი ზოგიერთი ასპექტის შესახებ ქართულ მუსიკაში“ (სადიპლომო შრომა. ხელმძღვ. ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი რუსუდან ქუთათელაძე).
14. Королев С. — Вопросы этнопсихологии в работах зарубежных авторов. М. 1970 г.
13. ჭორჩაძე არჩ. — წერილები. თბ., 1989 წ.

და ჯ ი ლ დ ო ე ბ ა
საქართველოს კრეატიული ცენტრი
ბ რ ძ ა ნ ე ბ უ ლ ე ბ ა

1998 წლის 16 მარტი

ქ. თბილისი

ქ. ფოთის ვ. გუნიას სახელობის სახელმწიფო
დრამატული თეატრის მსახიობების ღირსების ორდენით
დაჯილდოების შესახებ

ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში შეტანილი პირადი დიდი წვლილისა და ნაყოფიერი საზოგადოებრივი საქმიანობისათვის ქ. ფოთის ვ. გუნიას სახელობის დრამატული თეატრის მსახიობები, საქართველოს დამსახურებული არტისტები **ჟუჟუნა ჩხეიძე** და **რევაზ ქინქლაძე** დაჯილდოვდნენ ღირსების ორდენით.

ე. შივარდნაძე

ს ს მ ვ ნ ა

მასილ კიკნაძე

მემარალი და მოღვაწე

სრულიად შემთხვევით გავიცანი გურამ ფანჯიკიძე. მოულოდნელი და უცნაური იყო ჩვენი შეხვედრა, მანამდე არ გამეგო მისი სახელი. მაშინ რუსთაველის თეატრში ვმუშაობდი, რატომღაც უფლება არ მქონდა თეატრის სპექტაკლებზე რეცენზიები დამეწერა. რუსთაველის თეატრზე სხვა წერილების გამოქვეყნებასაც ვერიდებოდი. თუმცა, ხანდახან მაინც ვწერდი, მაგრამ ხშირად ფსევდონიმებით ან სხვისი მოგონილი გვარ-სახელით ვბეჭდავდი. ერთ-ერთ წერილს, რომელიც გაზეთ „თბილისში“ დაიბეჭდა მივაწერე გ. ფანჯიკიძე. გვარი ტელეფონების წიგნში ამოვიკითხე. ერთ დღეს რედაქციიდან მირგეკავს დ. მეღუბა და მეუბნება: თუ შეგიძლია ახლავე მოდიო. მივედი, ღიმილით შემეგება და უცებ ოთახში ორი გურამ ფანჯიკიძე აღმოვჩნდი — ნამდვილი და ცრუ. შემრცხვა, მოზოდიშებაც ვერ მოვასწარი, რომ გურამმა საოცრად თბილი იუმორით თქვა — რაკი მეორე გურამ ფანჯიკიძე გავიცანი, წავიდე თითო ჭიქით ალვინშნოთო... იმ დღიდან დაიწყო ჩვენი მეგობრული ურთიერთობა. გურამის ყოველი ახალი ნაწარმოები იყო ჩვენი საუბრების თემა, თითქმის არაფერი დაუწერია, ჩვენ რომ არ გვესაუბრა მასზე.

„მეშვიდე ცა“ ჩვენი ხანგრძლივი საუბრის თემა გახდა. მე ორჯერ მომიხდა წერილით გამოსვლა პრესაში, ხოლო 1984 წელს გამოცემულ წიგნში „თეატრი და დრო“ კვლავ დავუბრუნდი ამ თემას.

„მეშვიდე ცა“ რამდენჯერმე დაიდგა თეატრში. სიახლე, რომელიც მწერლობაში მოიტანა თეატრშიც შეიჭრა. ხიდაშელის სახით გამოჩნდა სრულიად ახალი ტიპი. მანამდე არავის შეუშინებია ეს ქმედიით, რთული, ტემპერამენტიანი ადამიანი, რომელიც საოცარი ძალით მიარღვევს ზღუდეებს, მიიწვეს წინ, იმკვიდრებს ადგილს ცხოვრებაში.

1966 წელს დაიწერა „მეშვიდე ცა“. მაშინ იმდენად ძლიერი იყო „დადებით“ და „უარყოფით“ გამირებად დაყოფილი ადამიანების საბჭოური მოდელი, მთელი თავისი იდეოლოგიური დოგმებითა და სქოლასტიკით, რომ ხიდაშელის გამოჩენამ შეძრა მთელი საბჭოური კრიტიკული აზროვნება. გაზ. „პრავდაში“ გამოქვეყნდა წერილი (ა. დინშიცი), რომელსაც გამოეხმაურნენ სხვა მწერლებიც (ნ. ვორონოვი, გ. მიტინი, ი. ანდრეევი, ს. ალიევი და სხვები). ასე რომ, გურამ ფანჯიკიძის რომანი მთელი საბჭოური სივრცის ყურადღების ცენტრში მოექცა.

სიახლის გრძნობით გამოირჩეოდა გურამი. მისი დაკვირვებულნი თვალი ადვილად ამჩნევდა პროცესს, რომელიც ის-ის იყო ისახებოდა.

გურამ ფანჯიკიძე ნაღდი, საიმედო ადამიანი იყო. ცხოვრებაში

კი ძალიან ცოტა ისეთი ადამიანი, ვისი იმედიც შეიძლება გქონდეს, ვისაც შეიძლება დაეყრდნო ჭირსა და ლხინში. ასეთი ადამიანები ცხოვრებას განსხვავებულ კოლორიტს აძლევენ, რადგან გამორჩეულნი და განსაკუთრებულნი არიან. სულითა და სხეულით განსაღნი საზოგადოებაში კაცური კაცობის საწყისს ამკვიდრებენ, ამხნევენ ადამიანებს, უმსუბუქებენ ტკივილს...

მართლაცაა, რა დიდი დანაკლისია ასეთ ადამიანთა სიკვდილი! გურამი საზოგადო მოღვაწის ტიპის მწერალი იყო. ნიჭიერი მწერალი ბევრი გვეყოლია, მოღვაწე კი — ცოტა. მისი ნაწარმოებები ქვეყნისათვის საკირობო-ტო პრობლემებს ეხებოდა. ამ მხრივ, იგი კლასიკური მწერლობის ტრადიციის გამგრძელებელი იყო. საოცარი აღღო ჰქონდა. ზუსტად გრძნობდა, თუ რა ახალი ტენდენციები ისახებოდა ცხოვრებაში. როცა „თვალი პათიოსანი“ დაიწერა და შემდეგ თეატრში დაიდგა, საზოგადოებამ თითქოს ხელახლა აღმოაჩინა თავისი მანკიერება და გაცდა სარკეში რომ ჩაიხედა. მეტად მძიმედ განსაცდელია ეროვნული სირცხვილის გრძნობა, ამიტომ იშვიათი ხილია იგი!...

გურამი ქართული თეატრის ნამდვილი მეგობარი იყო. საოცრად გრძნობდა სცენური ხელოვნების ბუნებას, მუდამ თეატრში ტრიალებდა, პრემიერებს არ გამოტოვებდა, ოპერები კი, როგორც იტყვიან, პირდაპირ ზეპირად იცოდა.

ძალიან განიცდიდა თეატრში მეტყველების კულტურის ბედს. როცა გამოცემლობის დირექტორად მუშაობდა, წიგნი „რუსთაველიდან გალაკტიონამდე“ გამოვიდა. ერთხელ კაბინეტში ვიკამათეთ სასცენო მეტყველების შესახებ. გურამმა მიიხრა: რომ იგი აღმფოთებულია მეტყველების კულტურის დაქვეითებით და სპეციალური წერილის გამოქვეყნებასაც აპირებდა ამ საკითხზე. მე გადაჭარბებულად მეჩვენებოდა მისი სკეპტიციზმი, ამიტომ ვკამათობდით. მაგრამ დებულება იმდენად ზუსტი იყო, რომ გაცემული ვიყავი, თუ საიდან იცოდა ასე კარგად სპეციფიკური საკითხები. შემდეგ წერილი აღარ გამოუქვეყნებია, თუმცა, ხშირად შემახსენებდა ხოლმე, მიხედვით და მეტყველების საკითხსო, და ამით თეატრალური ინსტიტუტის როლზეც მიმანიშნებდა.

გურამს მუდამ მოლხენილი კაცის სახე ჰქონდა. თითქოს ცხოვრებამ გაანებივრა, მაგრამ სულის სიღრმეში მუდამ მშფოთიარე და მოუსვენარი იყო თავისი ქვეყნის სატივიართა გამო. მე ის მინახავს ამგვარი ფიქრებით შეძრული კომუნისტური სისტემის დროსაც და მამინაც, როცა ქვეყანა თავისუფალი და დამოუკიდებელი გახდა. როგორც თავისი ქვეყნის ჯარისკაცი, მუდამ იქ იყო, სადაც უჭირდა სამშობლოს. ეს არის პატარა ქვეყნის მწერლის დიდი მისიის გრძნობა და ის სემალღე, რომელიც მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია.

ქართველ აბულაძე

ქართველ ებრაელთა თეატრალური ყოფა
(1921—1940 წლები)

XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში ქართველი ებრაელები კულტურული დონით მნიშვნელოვნად ჩამორჩებოდნენ რუს და ევროპელ ებრაელებს, რაც გარკვეულწილად გამოწვეული იყო მეფის რუსეთის კოლონიური პოლიტიკით. თითქმის არ არსებობდა ებრაული სკოლები, რამაც ხელი შეუშალა ებრაული ინტელიგენციის ჩამოყალიბებას. ქართველი ებრაელები სარგებლობდნენ სხვა სახელმწიფოთა პოლიგრაფიული ბაზით, როგორც იყო რუსეთ-პოლონეთის გამოძევაში. რუსეთის იმპერიაში ებრაული ტექსტები ძირითადად იბეჭდებოდა ე. წ. იდიშის — რუს ებრაელთა ენაზე, რაც სიძნელეებს უქმნიდა ქართველ ებრაელებს.

ებრაელთა კულტურულ გამოღვივებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს. 1917—24 წლებში გამოძევაში გაზეთებმა: „ნორჩი ისრაელი“, „ხმა ებრაელისა“, „მაკაველი“, განსაკუთრებით ამ უკანასკნელმა, რომლის ფურცლებზე მთელი სიმწვავით დაისვა საკითხი ძველი ებრაული ენის სწავლების შესახებ.

საბჭოთა ხელისუფლების აზრით, ეროვნული უმცირესობის კულტურული დონის ამაღლებაში მნიშვნელოვანი წვლილი უნდა შეეტანა მათ ენაზე „მასიურ-პოპულარულ და საგლეხო ლიტერატურას, რომელიც იდეოლოგიურად დასაბუთებული იქნებოდა. ასე ახვევდნენ ქართველ ებრაელებს თავს ებრაელთა კოლმეურნეობებზე ნარკვევებს, ლექსებს, რუსულ ყურნალ „ტრიბუნას“ რომელთა შინაარსიც რუსულის არცოდნის გამო არ ესმოდათ.

XX საუკუნის დასაწყისიდან ნელ-ნელა იდგამს ფეხს ქართველ ებრაელთა ინტელიგენცია, სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოდიან მოძევის იმედით გულანთებული ადამიანები, იზრდება ებრაულ სტუდენტთა რიცხვი საქართველოს საშუალო, სპეციალურ და უმაღლეს სასწავლებლებში, იქმნება ქართველ ებრაელთა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, რომელიც სწავლობს „ქართველი ებრაელის ფენომენს“ და ა. შ. და მაინც ქართველ ებრაელებს 1921—40 წლებში ღიდ სულიერ საზრდოს აწვდის თეატრი.

გასაბჭოების შემდეგ რუსთაველის თეატრში არსებობდა ოთხი დასი: ქართული, სომხური, რუსული, აზერბაიჯანული. ებრაული თეატრი მოიხსენიება 1919 წლიდან, რომელსაც „ყარაგოზას“ თეატრს უწოდებდნენ და (მღებარეობდა ლესელიძის ქუჩის მიმდებარე ტერიტორიაზე), რომელსაც ხელმძღვანელობდა ახალციხელი ებრაელი დავით თეთრუაშვილი.²

პირველი ცნობა ებრაელთა სპექტაკლის შესახებ განეკუთვნება 1922 წელს, როდესაც მისში რამდენიმე დღე გაგრძელდა. პატარა თეატრში ებრაელთა დასის გასტროლები „დერ ტიგერ“.³

1924 წელს ებრაელთა უბანში 102-ე შრომით სკოლასთან არსებული წერა-კითხვის უცოდინარობის და მცირემცოდნეობის სალიკვიდაციო სკოლასთან დაარსდა დრამატული დასი „კალიმა“ (წინსვლა), რომელშიც მონაწილეობდა ქართველ ებრაელთა ინტელიგენცია გ. ბააზოვის თაოსნობით. ამ მოღვაწეობდნენ გერცელის და ფანია და მმა — ხაიმი. დასს რეჟისორობდა დოდო ანთაძე. ახლანდელ ოფიცერთა სახლის შენობაში 1925 წელს დაიდგა პირველი სპექტაკლი — მეკლერის დრამა „ხასა გივაში“. ასევე წარმოადგინეს გ. ბააზოვის „საიდუმლო ბინა“,

ჩირიკოვის „ებრაელები“. მოგვიანებით სპექტაკლებს დგამდნენ ყოფილი აბს-
აბადის მოედანზე (შემდეგში ვახტანგოვის), შაუმიანის სახ. ბიბლიოთეკაში.

1929 წელს სურამში კორპორაციის ბაზაზე მოქმედებდა ებრაელთა დრამწრე,
რომელიც წარმოდგენებს მართავდა სოფლებში.

1932—33 წლებში თბილისში ღარბეკომის (ღარბ ებრაელთა კომიტეტი
მუშა-მოსამსახურეთა კულტურის სახლთან გაიხსნა კულტბაზა შორის დანიელო-
ვის ხელმძღვანელობით, სადაც დაარსდა სხვადასხვა წრე: დრამატული — მ. იე-
ხისკიელაშვილი, ლიტერატურის — ხელმძღვანელი მ. ჩაჩაშვილი, ეთნოგრაფიუ-
ლი — მ. მამისთვალავი (ამ წრის ბაზაზე 1933 წლის 23 ნოემბერს შეიქმნა ქარ-
თველ ებრაელთა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი), მუსიკალური და სხვა.
კულტბაზა სტიპენდიებს უნიშნავდა ებრაელ სტუდენტებს. იგი გამოსცემდა ალ-
მანახს, რომელშიც მონაწილეობდნენ ახალგაზრდა ებრაელი დამწყები მწერლე-
ბი, რაც მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენდა ქართველი ებრაელების ცხოვ-
რებაში.

ცნობილი კრიტიკოსი თენგიზ ბუაჩიძე წერდა: გ. ბაზოვის თაობაზე „ბევრს
ვერ დავასახელებთ ქართველ ებრაელთა წრიდან გამოსულ ინტელიგენტს, რო-
მელსაც ესოდენი როლი ეთამაშოს ჩვენი კულტურის განვითარებაში“.4 გ. ბაა-
ზოვი იყო პოეტ, პუბლიცისტი, კრიტიკოსი, დრამატურგი. მისი დრამატურგიუ-
ლი ნაწარმოებებიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია „მუნჯები ალაპარაკდნენ“,
რომელიც 1931—32 წლების სეზონში დაიდგა მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სცე-
ნაზე, გ. სულიაშვილის რეჟისორობით. სპექტაკლი მუსიკალურად გააფორმა
თ. ვახვახიშვილმა, მხატვრობა ეკუთვნოდა პ. ოცხელს, საინტერესო სახეები
შექმნეს ვ. ანჯაფარიძემ, შ. ღამბაშიძემ, ვ. გოძიაშვილმა, პ. კობახიძემ. სპექტაკლ-
ში ნაჩვენები იყო „ტრადიციული ადათებით მკაცრად შეზღუდული ებრაელთა
ცხოვრების გარდაქმნის პროცესი“.5

1936 წელს დაიწერა და იმავე წელს წარმატებით დაიდგა მარჯანიშვილის სა-
ხელობის თეატრში დ. ანთაძის რეჟისორობით გ. ბაზოვის პიესა „იცკა რიჟინა-
შვილი“. დ. კაკაბაძის მხატვრობამ, კ. ანდრიაშვილის მუსიკამ, მსახიობთა დასმა
პ. კობახიძის, გ. კოსტავას, ალ. ყორჯოლიანის და სხვათა მონაწილეობით შესა-
ნიშნავად წარმოაჩინა XX საუკუნის დასაწყისის ქუთაისის საზოგადოებრივი
ცხოვრება.

1936—37 წ. მოზარდმაყურებელთა თეატრში კი დაიდგა მ. ბაზოვის პიესა
„ქინძარა“. კარგად მიიღო მაყურებელმა პიესა „შავი ზღვის პირას“. გერცელ
ბაზოვის ნაწარმოებებში ასახულია ებრაელთა ცხოვრება, სწრაფვა უკეთესი
მომავლისაკენ, აღნიშნული პიესები იდგმებოდა თბილისის, ქუთაისის და სხვა
ქალაქების სცენებზე.

1935—38 წლებში გერცელ ბაზოვი იყო საქართველოს მწერალთა კავშირის
დრამსექციის თავმჯდომარე, ებრაელთა შორის წერა-კითხვის უცოდინრობის სა-
ლიკვიდაციო სკოლასთან არსებული დასის „კადიმას“ ორგანიზატორი და სუ-
ლისჩამდგმელი. ეწეოდა აქტიურ საგანმანათლებლო მუშაობას ქართველ ებრაე-
ლებში. გ. ბაზოვი ბეჭდავდა სტატიებს ქართულ გაზეთებში თეატრის, დრამა-
ტურგიის შესახებ. 1934 წელს ჩატარდა კონკურსი საუკეთესო დრამატურგიულ
ნაწარმოებზე. წარმოდგენილი იყო 61 პიესა. პირველი პრემია არავის მიენიჭა
„იდეური ბუნდოვანებისა და მხატვრული სისუსტის გამო“.6 დაჯილდოვდა მხო-

ლოდ გ. ბააზოვი.

აჩვენებული პოლიტიკური ვითარებიდან გამომდინარე გ. ბააზოვის გამოსვლები შემეკული იყო კომუნისტური ლექსიკით, ახალი მმართველობისადმი ხრტბის შესხმით. მაგრამ იგი მაინც ვერ ასცდა სასჯელს და 1938 წელს რეპრესიების მსხვერპლი გახდა. „დიდი დანაკლისი განიცადა ჩვენმა თეატრმა და დრამატურგიამ ამ წიქიერი და ნაყოფიერი მწერლის დაღუპვით. მისი შემოქმედებითი ცხოვრების ნაადრევი, ბოროტმოქმედებრივი შეწყვეტით... სწორედ მაშინ იქნა გამოთიშული ზვენი მწერლობის და ხელოვნების სარბიელისაგან, როდესაც შესული იყო ნამდვილ შემოქმედებით სიმწიფეში“ — წერდა ბ. ქლენტი.⁷

1935 წელს თბილისში, ბერიას სახელობის კულტსახლთან გაიხსნა დრამატული სტუდია (რეჟისორი გრ. სულიაშვილი), სადაც დაიდგა: დანიელის „ოთხი დღე“, გ. ბააზოვის „მუნჯები ალაპარაკდნენ“, „ახსაოლას ნანგრევებზე“, ბრუნშტეინის „გაგრძელება იქნება“. საინტერესო სახეებს ქმნიდნენ ებრაელი მსახიობები: ი. კობაშვილი, ი. ეხსიკლაშვილი, რ. დავარაშვილი და მათთან ერთად ქართველი მსახიობები: ს. ვაჩნაძე, ვ. ნიკოლაიშვილი და სხვები.

1937 წელს საქართველოს ებრაელთა შორის კულტმასობრივი მუშაობის გაძლიერების მიზნით საქართველოს მეგმსს (მშრომელ ებრაელთა მიწათმოქმედების საზოგადოება) გადაეცა ბერიას სახ. კულტსახლი თბილისში, კლუბები ქუთაისში, ცხინვალში, სოხუმში, ქარვლიში, სტალინორში, დღის წესრიგში იდგა კლუბების შექმნა კულაშში, ლეჩხუმში, საჩხერეში. ვარაუდობდნენ ებრაელთა დრამატული კოლექტივის გარდაქმნას „მცირე მოძრაე თეატრად“, მოძრაეი ბიბლიოთეკის ამოქმედებას. „მეგმსის სახლთან“ ანტირელიგიური უჯრედის მოწყობას, საექიმო ბრიგადების გასვლას ებრაელთა კოლმეურნეობებში და სხვა. ასეთი იყო საქართველოს მეგმსის 1938 წლის სამუშაო გეგმა ებრაელთა კულტმასობრივი მუშაობის შესახებ.⁸

ეროვნულ უმცირესობათა საბჭოური მსოფლმხედველობის ფორმირებაში კომუნისტები დიდ როლს აკისრებდნენ კინოსა და რადიოს. ამ მიზნით სოფლად შეიქმნა მოძრაეი კინო-თეატრები. აჩვენებდნენ მეცნიერულ-პოპულარულ-აგრონომიულ ფილმებს, ატარებდნენ ლექცია-საუბრებს, ფილმების თემატიკაში დიდი ადგილი ჰქონდა დათმობილი საკოლმეურნეო ცხოვრების ამსახველ მასალებს, ებრაელთა ყოფას. ასეთ ფილმთა რიცხვს მიეკუთვნებოდა „ებრაელის ბედნიერება“, რეჟისორი გრანოვსკი.

ჟურნალი „ბოლშევიკი“ 1938 წელს აღნიშნავდა: „საბჭოთა პერიოდში ერები კი არ გაითქვიფნენ და არ გაქრნენ, არამედ უდიდესი წარმატებით მიაღწიეს ეროვნულ აღორძინებას, რაც არის ერთადერთი სწორი გზა მომავალი უეროვნებო კომუნისტური კულტურის შექმნისათვის“.⁹ კომუნისტური ხელისუფლება ეტაპობრივად ცდილობდა მიზნის განხორციელებას. თუმცა, ებრაელი და სხვა ერების საუკეთესო ნაწილის შეუპოვარი ბრძოლის წყალობით მან ეს ვერ შესძლო.

ქართული პრესა აქტიურად ეხმაურებოდა ებრაელთა ყოფით და კულტურის პრობლემებს. ქვეყნდებოდა სტატიები ებრაელ მწერლებზე „ლიტერატურულ საქართველოში“. მაგალითად, მენდელე მოხერე-სეფარიძეზე, შალომ ალენიხეზე, რომელსაც 1939 წ. დაბადებიდან 80 წლის აღსანიშნავად საქართველოს მწერალთა კლუბში საღამო მიეძღვნა.

1934 წლის 26 იანვარს შესდგა სსრკ-ის „ოზეტის“ (მშრომელ ებრაელთა

მიწათმომწყობი საზოგადოება) და მწერალთა კავშირის ორგანიზაციის წევრთა (მარკიში, გოდინერი, ღობრუშინი, რომელნიც ჩამოვიდნენ საქართველოს მეგმისის მუშაობის გასაცნობად) შეხვედრა საქართველოს მწერალთა კავშირში, რომელზეც სტუმარ-მასპინძლებმა ისაუბრეს ძველ და ახალ ებრაულ მწერლობაზე, ახალ ებრაულ დრამატურგიაზე.

1939 წლის 1 იანვარს თბილისის ბერიას სახ. კულტურის სახლში შესდგა ებრაული ლიტერატურისადმი მიძღვნილი საღამო, რომელშიც ქართველ მწერლებთან ერთად მონაწილეობა მიიღეს რუსთაველის საიუბილეო პლენუმზე (წინა დღეებში გაიმართა) სსრკ-ის მწერალთა კავშირიდან ჩამოსულმა წევრებმა. ასეთივე საღამოები მოეწყო ქუთაისში, ბათუმში, სოხუმში.

საქართველოს ინტელიგენცია აქტიურად გამოეხმაურა 1938 წელს გერმანიაში ებრაელთა დარბევას. საქართველოს მწერალთა და მხატვართა გამგეობების ინიციატივით რუსთაველის სახ. თეატრში შესდგა მიტინგი, რომელსაც ესწრებოდა ათასზე მეტი კაცი. მიტინგზე სიტყვით გამოვიდნენ შ. დადიანი, კ. გამსახურდია, მოქანდაკე ნიკოლაძე, მხატვარი ლ. გუდიაშვილი, ა. ხორავა და სხვები. მიიღეს რეზოლუცია, რომელშიც თბილისის ინტელიგენცია ერთხმად გამოთქვამდა თავის იმუფოთებას გერმანელ ფაშისტთა მხეცობის მიმართ.

ებრაელების გვერდით დგომა ქართველ საზოგადოებას ძველთაგან მოსდევს. ქართველ ებრაელებს მფარველობას უწევდა ქართული მწერლობა (XIX საუკუნის ბოლო), გაზეთები: „დროება“, „ივერია“, „კვალი“ და სხვა, სადაც იბეჭდებოდა ქართველ ებრაელთა თანადგომის წერილები, ქვეყნდებოდა მასალები ებრაელთა წვლილზე კაცობრიობის კულტურის განვითარებაში. ებრაელთა საკითხს ეხებოდნენ: ი. ჭავჭავაძე ა. წერეთელი, ნ. ნიკოლაძე, ი. გოგებაშვილი, ზ. ჭიჭინაძე. ზ. ჭიჭინაძე საჭიროდ თვლიდა ქართველ ებრაელთათვის ქართულ ენაზე შედგენილი ებრაული ლოცვების გამოცემას.

მართალია, ქართველი ებრაელები მოკლებულნი იყვნენ საკუთარ განათს, მშობლიურ ენაზე სწავლებას და ითრევდნენ მას უსახო, უეროვნებო საზოგადოების შესაქმნელ ფერხულში, მაინც მას „ფარად და ხმლად“ ედგა თავისივე თეატრი, სადაც ისმოდა ებრაელთა სატკივარი და ხმა მომავლისა.

ბამოყენებული ლიტერატურა

1. ახ. კომუნისტი, 1926 წ., 25 იანვარი.
 2. ი. პაპისმედოვი, ნანახი, მოსმენილი, განცდილი, კავკასიონი-თელ-ავივი, 1986 წ., გვ. 167.
 3. კომუნისტი, 1922 წ., 1 ივლისი.
 4. ე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1934 წ., 17 ოქტომბერი, გვ. 2.
 5. გ. ციციშვილი, გერცელ ბაზოვი ცხოვრება და შემოქმედება, თბ., 1964, გვ. 4.
 6. იქვე.
 7. ე. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1934 წ., 12 აგვისტო, გვ. 2.
 8. გ. ბაზოვი, პიესები, თბ., 1962, გვ. 316.
 9. ს. ც. ს. ა. ფ. 525, ანაწ. 1, საქ. 583, გვ. 7.
 10. საქართველოს მუშათა და გლეხთა მთავრობის კანონთა და განკარგულებათა კრებული, 1927 წ., გვ. 280.
 11. ე. „ბოლშევიკი“, 1938 წ., № 2, გვ. 76,
- 5 „თეატრი და ცხოვრება“ № 5.

სენისმოყვარეთა დრამატული წრე

მსოფლიო სათეატრო ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესს ქართული თეატრი ინდივიდუალური ფორმით დაუკავშირდა: მუდმივმოქმედი დასი ახალი სათეატრო ესთეტიკით კი არ დაუპირისპირდა უკვე არსებულ თეატრებს, როგორც ეს ევროპაში მოხდა, არამედ საზოგადოებრივი მოთხოვნის კვალობაზე წარმოიქმნა და ქვეყნის ერთადერთ-პროფესიულ თეატრს წარმოადგენდა. მუდმივმოქმედი ქართული თეატრი საზოგადოების გარკვეული ნაწილის იდეოლოგიის გამოხატველი როდი იყო, როგორც ეს სხვაგან მოხდა, არამედ ერის ერთიანი მიზანსწრაფვის წარმოჩენის კერად იქცა. ქართველ მამულოშვილთა მისწრაფება — ერის კონსოლიდაციით ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებისათვის ზრუნვა, ენის გადარჩენა, თავისუფლებისათვის საბრძოლველად ხალხის მომზადება — ითვალისწინებდა მნიშვნელოვანი ასპარეზის არსებობას, ასეთად მიჩნეული იყო სცენა. ამავე დროს დრამატულ წრეს ხელმძღვანელობდა ადამიანი, რომელმაც შესძლო სისტემატური შრომით ჩამოეყალიბებინა მონაწილეთა პროფესიული ჩვევები. ამდენად ნიადაგი შეემზადებინა თეატრის დაბადებისათვის. მართალია, ნიკოლოზ ავალიშვილი არ გამოირჩეოდა ახალი ტიპის რეჟისორებისათვის დამახასიათებელი თვისებებით, მაგრამ ამ პროფესიისათვის საგულისხმო რამდენიმე ნიშანს ფლობდა. მას ჰქონდა ორგანიზაციული ნიჭი, შეეძლო მსახიობთა გაერთიანება, საზოგადოებრივი აზრის ფორმირებისათვის საგულისხმო ნაბიჯის გადადგმა, გაჩინდა ლიტერატურული ადლო. მისი მოღვაწეობა ორი არხით წარიმართა — ლიტერატურული და პრაქტიკული. უურნალის რედაქტორობა ხელს უწყობდა, რათა შემოეკრიბა მწერლები და დაეასლოვებინა ისინი დრამატულ წრესთან. ადვილი დასაშვებია, რომ მისი უშუალო მონაწილეობითაც ხდებოდა სათარგმნი თუ გადმოსაქართულებელი პიესის შერჩევა. მისი ხელშეწყობითაც იქმნებოდა ორიგინალური დრამატული თხზულებები (როგორც მისი მოგონებიდან ირკვევა, დრამატურგები ჭილდოვებს იღებდნენ). როგორც ვხედავთ, თარგმნილი და ორიგინალური პიესების შექმნით მდიდრდებოდა წრის რეპერტუარი. პრაქტიკული საქმიანობით კი ნიკოლოზ ავალიშვილი დასის პროფესიული თვითშეგნების ამაღლებასა და რეგულარულად წარმოდგენების გამართვას ხელმძღვანელობდა. ისიც აღსანიშნავია, რომ დრამატული წრის მუშაობის თაობაზე თავად მანვე შექმნა ნაშრომი, რომელშიც აღწუსებულია დასის მოღვაწეობის როგორც შემოქმედებითი, აგრეთვე ორგანიზაციული და ფინანსური მხარე. იმისათვის, რომ შეიქმნას სურათი „როგორ აიდგა ფეხი ქართულმა თეატრმა“, საინტერესოდ მიმაჩნია აღნიშნული ნაშრომის განხილვა.

ხელნაწერის გარკვეული ნაწილი ეძღვნება თეატრის დანიშნულების საკითხს: „...თეატრი მთელი ერისათვის განურჩევლად მდგომარეობისა და ახაკისა, შვილის მდგომარეობას იჭერს, სადაც ავისა და კარგის გაგება ადვილია, ცხოვრების ავისა და კარგს რომ ადამიანი თავისი თვალით დაინახავს და თავის ყურით გაიგონებს, ამით მის გონებას მსჯელობისათვის საზრდო ეძლევა და მსჯელობა, უმჯველია, კეთილს შეაყვარებს და ბოროტს შეაძულებს.“

თეატრს სხვა კარგი თვისებაც აქვს, იგი ყველა ჭურის ხალხს ერთნაირად იზიდავს თავისკენ. მეტს წილს თეატრში მოსიარულეს ამ თავით როდი აქვთ გათვალისწინებული, თუ რად მიდის თეატრში. იგი მოდის, თითქოს რაღაცა ძალის იძულებითა, თითქოს იქ ეგულებოდეს თავისი გრძნობა-გონების საზრდო. მაინც ასეა: თეატრში რასაკვირველია, რიგინად არსებულში, ქვეშარიტება ჭაღადებს, თავის თავს ამცნობს ადამიანს. ცხოვრების ცუდს მხარეს ჰკიცხავს და ზნეობას ასბეტაქებს. იგი თითქოს რაღაც ჭადოსნურს ცვლილებას ახდენს ადამიანში, მით რომ ჩვენს თავს გვიჩვენებს, ჩვენი ცხოვრების ავ-კარგს გვიხატავს თვალწინ. თეატრს ესეთი ძალა აქვს და, რა თქმა უნდა, დიდ სარგებლობას მოუტანს ადამიანს, თუკი რიგინად ნიადაგუედ იქნება იგი დამყარებული და ხალხიც ჭეოოვანი ყურადღებით და მეცადინეობით ემსახურება“.

ამგვარად, თეატრს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ხალხის განათლების საქმეში. როგორც ვხედავთ, ნილო ავალიშვილი თეატრს განიხილავს, როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების შედეგს, მის სისხლ-ხორცეულ ნაწილს, ანუ შვილს. მართლაც, სასცენო შემოქმედებაში ხომ ერთი მხრივ აირეკლება ეპოქა, რომელშიაც განვითარდა სათეატრო ხელოვნება, და მეორეს მხრივ ეროვნული კულტურის ტრადიცია, ავტორის მოსაზრებით, თეატრი ზნეობრივი კატეგორიების წარმოჩენით საზოგადოების სულის განწმენდას, გაკეთილშობილებას ემსახურება. ამ თვალსაზრისით სასცენო სანახაობა დიდაქტივის ელემენტებსაც შეიცავს, სულიერებით ცხოვრების მშვენიერებას ქადაგებს. ამიტომაც იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მყურებელთა სულის ცხოვრების ფორმირების პროცესისათვის. სათეატრო სახილველის სპეციფიკა ხომ მის საჯარო, მასშტაბურ შემოქმედებასაც ითვალისწინებს. ამიტომაც აღნიშნავს ავტორი, რომ თეატრი საზოგადო, საჯარო, საყოველთაო დანიშნულებისაა, რადგანაც „ყველა ჭურის ხალხს“ ერთნაირად იზიდავს. თავიდანვე წარმოჩენილია ის ნიშანი ხალხმა რომ განუხაზვდრა თეატრს ჭერ კიდევ ანტიკურ ეპოქაში, როდესაც საზოგადოების დიფერენციაცია სახეობებდალ არ ანაწევრებდა მას, მაშინ როდესაც პრეოპაგანა ერთად დემოსიც მონაწილეობდა გამარჯვებული დრამატურგის არჩევაში. ხოლო მე-19 საუკუნემ სათეატრო სახილვილის დიფერენციაცია გაითვალისწინა და მას დაუპირისპირა სწორედ დემოკრატიული, საყოველთაო სახილველის იდეა. რაც შეეხება ცხოვრებისეული ნამდვილობის, სიმართლის მოთხოვნას — ეს გასული საუკუნის II ნახევრისათვის განსაკუთრებულ პოზიციად იაზრება. ამდენად, ნიკოლოზ ავალიშვილმა ჩამოაყალიბა თეატრის დანიშნულების მისეული გაგება, სადაც წარმოჩენილია როგორც ისტორიული ფესვების გააზრება, აგრეთვე მისი ეპოქის ნიშანდობლიობაც. თეატრი, როგორც ცხოვრების სარკე, რომელიც ესთეტიკურ ტკობასთან ერთად განმანათლებლურ მისიასაც გამოკვეთს, ხოლო მიმეტური თეატრის უპირველესი მოთხოვნა — „ისე, როგორც ცხოვრებაშია, ისე, როგორც სინამდვილეში ხდება“ — („თეატრი თავის თავს ამცნობს ადამიანს“, „ჩვენს თავს გვიჩვენებს“) — აღნიშნული ეპოქისათვის მომძლავრებულ და კონცეფციურ პოზიციად ჩამოყალიბდა და ამდენად დროის სულისკვეთების გამომხატველ იდეად იქცა.

ნიკოლოზ ავალიშვილის მოსაზრებანი სათეატრო ხელოვნების თაობაზე თანახმიერია იმ პოზიციისა, რომელიც ეროვნულ-განმათვისებულ ფუნქციონირების მოძრა-

ბის ლიდერებმა ჩამოაყალიბეს. ილია წერდა: „...სცენა იგივე შკოლაა, რომელიც ცოცხალი სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუას, იგი ამ თავის თვისებით კაცის გუნებაზედ უფრო მედგრად მოქმედებს, ვიდრე სხვა რამ...“

აკაკი წერეთელი სცენის მსახურთა მისიაზე აღნიშნავდა: „აქტიორი იგივე მოძღვარია ხალხისა.. მწერლის სურათებს ის ახორციელებს და ერთად თავმოყრილ ხალხს ცხოვრად და ნათლად გადასცემს. ერთსა და იმავე დროს აქტიორს ან აქტრისას შეუძლიან ამოღენა ხალხს აგრძნობინოს ისე, როგორც თითონა გრძნობს, თვალი აუხილოს და დაანახვოს რა არის ცუდი და რა არის კარგი. რა არის საგულისხმო და სასიამოვნო, ერთი სიტყვით, დააფიქროს, აგრძნობინოს და ამოქმედოს...“¹

სერგი მესხის მოსაზრებით, „თეატრი... ხალხოსნური გრძნობების გამამტკიცებელია; გრძნობების ამაღლებელი და ზნეობის გამწმენდია, სხვანაირად ვთქვათ სულის გამაძლიერებელი, გულის გამაღმობიერებელი და ვინაობის დამცველი; ერთი სიტყვით — უდიდესი შკოლაა საზოგადოებრივი ცხოვრების გახსნისათვის და წარმატებისათვის“.²

თეატრის დაარსების ერთ-ერთი მონაწილე გიორგი თუმანიშვილი წერდა: „ყველა წოდების, განათლების და ჭკუის კაცი: გლეხი და დიდი კაცი, გონიერი და უმეცარი, ავი და კეთილი, ნიჭიერი და უნიჭო, ყველა იტყვის თეატრზე: „იქ მიცინია, იქ მითრინია, მე ის როგორ დამავიწყდებოა“.

„მაშ ესე, საზოგადოებაში შესვლა, იმის შესწავლა, იმასთან ტირილი, იმასთან სიცილი რომ ის ახალ ნათელ გზაზე ვატაროთ, ძმობა და შრომა ვასწავლოთ, მძლავრების საბრალო მსხვერპლს დავტვიროთ და ჩვენ ბატონების სისულელეზე და ზარმაცობაზე ვიცინოთ. აი რა უნდა ეწეროს განათლებულ და კაცთმოყვარე ახალგაზრდობის დროსაზე ამ მიზნის მისაღწევად ჩვენი თეატრია უკეთესი საშუალება. იქ შეგვიძლია შევისწავლოთ ჩვენი მოძმენი, იქ შეგვიძლია ვასწავლოთ ჩვენ მოძმეებს. თეატრი შკოლაა უცხო ქვეყანაში განათლებულ და ჩვენი ცხოვრების უცოდინარ ახალგაზრდობისათვის, თეატრი შკოლაა ჩვენ ნახევრად განათლებულ საზოგადოებისათვის, რომელიც სცენიდან იმ სწავლას, რომლის ამოკითხვა ღრმად დაწერილ წიგნებიდან ძლიერ და ძლიერ ეძნელება“.³

როგორც მოხმობილი ციტატებიდანაც ირკვევა, თეატრის დანიშნულებაზე, მის როლსა და მნიშვნელობაზე ერთიანი პოზიცია აქვს ყველას, ვინც პროფესიულ მუდმივმოქმედ თეატრს საძირკველს უქმნის, ისინი თანამზარახველნი იყვნენ და თავის მხრივ ბევრად განაპირობებენ სცენის მსახურთა მოღვაწეობის სახეობას, ქართული თეატრის შემოქმედებით პრინციპებს. სრულიად სამართლიანად აღნიშნავს თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე, რომ: „...ერის თავდადებული შვილები, პროგრესულად მოაზროვნე პიროვნებები იდგნენ სათეატრო ხელოვნების სათავესთან და საძირკველიც ასეთი რწმენით იქნა ჩაყრილი...“

ინტელიგენციასა და სცენის მსახურთ გააჩნდათ საერთო იდეალები, თანამხვედრია მისწრაფებანი, ამიტომაც ისინი თანამზარახველნი იყვნენ. თერგდალეულებმა არა მარტო იზრუნეს თეატრის აღდგენაზე, არამედ ერის სამსახურის წმინდა მოვალეობაც დაანათლეს მას. ამიტომაც აღორძინებული სცენა ქართული მოწინავე, მოაზროვნე ინტელიგენციის მოღვაწეობის ნაწილად უნდა ჩაითვალოს... 1879 წელს აღდგენილი ქართული თეატრი თანამოაზრეთა თეატრს წარმოადგენდა“.⁴

ამრიგად, ნიკოლოზ ავალიშვილის მოსაზრებანი სათეატრო ხელოვნებაზე ეხმიანება და გამოხატავს თავისი დროის მოღვაწეთა კონცეფციას და ეპოქის მოკარულ სასცენო ესთეტიკას. ამ თვალსაზრისის ნერგავდა იგი, უთუოდ, დრამატულ წრეშიც. მათი სპექტაკლებიც მაყურებლის თვალსაწიერის გაფართოების, სულიერი ამაღლების, პატრიოტული სულისკვეთების განმტკიცების მაღალ მიზანს ემსახურებოდა, რაც ავტორიტეტს უქმნიდა არა მარტო ამ კონკრეტულ შემოქმედებით კოლექტივს, არამედ საერთოდ სათეატრო ხელოვნებას. ეს კი მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო, რადგანაც იმხანად თეატრისადმი საქმალე გულცივი დამოკიდებულება გაამუღავნა საზოგადოების უმეტესმა ნაწილმა. მოსახლეობის გარკვეული ნაწილი თავიდანვე გულისხურით მოვიდა დრამატული წრის საქმიანობას. თანდათან გაიზარდა მათი რაოდენობა, სპექტაკლებსაც მეტი მაყურებელი ესწრებოდა. დიდის გულისტივილით მიუთითებს ნიკოლოზ ავალიშვილი გულგრილსა და ნიჰილისტურად განწყობლ ადამიანებზე, რომლებმაც თავიანთი უარყოფითი დამოკიდებულებით წინააღმდეგობა შეუქმნეს დრამატული წრის მოღვაწეობის გაფართოებას. დრამატული წრის საქმიანობის დასაწყისი ასე აღწერა თავის ნაშრომში: „...წარმოდგენები 1867 წლამდის (ე. ი. 11 წლის განმავლობაში) წელიწადში ერთი-ორს თუ გამართავდნენ, ხოლო რაც შეეხება სამუდამო თეატრის დაფუძნებაზე ფიქრს, ეს არა თუ არავის მოჰსვლია აზრად. არამედ ამისთანა ფიქრს „სიგიჟედ“ სთვლიდნენ და თუ ამაზედ ვინმე იტყოდა რამეს, მსმენელი დიდ გაცემაში მოდიოდა. ამ მდგომარეობაში იყო ქართული თეატრის საქმე 1867 წლამდის.

ამ წელს კი ეს „გიჟური“, მაშინდელი საზოგადოებისათვის გასაცარი, აზრი დაბადა ერთმა პატარა წრემ, გამოსაცემად განზრახულ შურნალის რედაქციასთან მიკედლებით თეატრის აღდგენა და მისი მკვიდრ ნიადაგზე დამყარება დაიდო მიზნად. ეს შურნალი „მნათობი“ იყო...

შურნალ „მნათობის“ გარშემო მყოფმა პატარა წრემ განიზრახა თეატრის აღდგენა „წრეს შეადგენდნენ ლადო აბაშიძე, კოტე მაისუროვი, კოლა ხერხეულიძე, აბელ სუქიასიანი, ვასო თარხნიშვილი, სოსიკო ბაქრაძე, ქარუმ ნაცვლიშვილი, იასონ ნათაძე, ლაზარე ევანატაშვილი, სიკო მგალობლიშვილი და დიმიტრი ბარამიშვილი“.⁸

აღნიშნული ცნობიდან მეტად საგულისხმოა ის, რომ შურნალი „მნათობი“, აღმოჩნდა ის კერა, სადაც დაიბადა აზრი თეატრის აღდგენისათვის და რეპეტიციებსაც იქვე მართავდნენ, როგორც კი გაჩნდა პერიოდული პრესა მას თან მოჰყვა საზოგადოებრივი ცხოვრების გააქტიურება. პრესას ხომ უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, თუნდაც, საზოგადოებრივი აზრის ჩამოყალიბების პროცესისათვის, საზოგადოებრივი აზრის ფორმირება კი ბევრად განსაზღვრავს ცხოვრების ფორმასაც და აზროვნების სისტემის შემუშავებასაც. თეატრის შექმნის იდეა შურნალის კედლებში იშვა, არც შემდგომ მოჰკლებია მას ქართული პრესის თანადგომა. სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებიცა და მუდმივმოქმედი ქართული თეატრის წარმოდგენებიც მყისიერად შუქდებოდა პრესის ფურცლებზე. გაზეთი „დროება“ ამ მხრივ განსაკუთრებულ როლსაც თამაშობდა.

დრამატული წრის მიზანი მხოლოდ სპექტაკლების გამართვა არ ყოფილა, მის წევრებს თავიდანვე უფრო დიდი მიზნადსახულება ჰქონიათ — „სამუდამო ქარ-

თული თეატრის დაფუძნება“, როგორც აღნიშნავს ნიკოლოზ ავალიშვილი. საზოგადოების განწყობის თაობაზე იგი წერს: „1867 წლის შემოდგომაზე მოყვარულთა წარმოდგენების მართვა დავიწყეთ. მეტად ძნელი იყო ჩვენთვის ეს საქმე, ჯერ ერთი არავითარი გავლენა და მნიშვნელობა არა გვქონდა საზოგადოებაში. მეორე, ბინა არსად მოგვეპოვებოდა არა თუ წარმოდგენების გასამართავად, არამედ არც რეპეტიციებისათვის (ამ უკანასკნელისათვის მომავალ რედაქციის პატარა ოთახი იყო) და მესამე — როლების აღმსრულებელი ქალები არა გვეყავნდა. ჩვენ ერთადერთი ძალა ის იყო — შრომა არ გვეზარებოდა... ყველა ჩვენგანი მეტისმეტი გულმოდგინებით და ერთგულებით ეკიდებოდა საქმეს. ერთნაირად ვიყავით გატაცებულნი იმ აზრით, რომ თეატრი უნდა დავაფუძნოთო“.

როგორც ირკვევა, დასის წევრებმა დიდის გულმოდგინებით დაიწყეს მუშაობა, მაგრამ საზოგადოების მხარდაჭერა მათ არა მქონიათ. ეს იმ შემთხვევაში ექნებოდათ გარანტირებული, თუკი ავტორიტეტული ადამიანები გაერთიანდებოდნენ მასში. ეს ფაქტი თავად ქართველ საზოგადოებრიობასაც ახსიათებებს. უცნობი ახალგაზრდების სახელები მათ არ იზიდავდათ. რისკზე წასვლა არც ქონებრივი ცენზის მქონე ფენას სურდა, რადგანაც გარანტიის გარეშე წრის საქმიანობის დაფინანსება ძალზე დიდ გამბედაობასა და თავგანწირვას ნიშნავდა. ახლადფუნდამულ ბურჟუაზიას ეს არც შეეძლო და არც სურდა. ოციციოზს კი არაფრად უღირდა კულტურის ასეთი კერის არსებობა, მით უფრო, რომ ვაშაგებნით ებრძოდა ქართულ ენას, ეროვნული სულიკვებების მომძღვარებასაცა და სახლის, თუნდაც თეატრის შენობაში გაერთიანებას. საზოგადოების თანადგომისათვის ეს აუცილებელი ნიშანი გაითვალისწინეს შემდგომ, როდესაც მულმივმოქმედი ქართული თეატრის დაფუძნება გადაწყვიტეს. თეატრის დაფუძნებისათვის მოძრაობას სათავეში ჩაუდგინე ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის მესვერები. ილიასა და აკაკის სახელები, იმ დროისათვის საქაოლ სახელგანთქმულ მსახიობებთან ერთად, უკვე ქმნიდა გარანტიას. ამან კი, შესაძლოა, გავამწვევტი როლი ითამაშა, თუნდაც სარაჯიშვილის თანადგომისათვის. განსაკუთრებით ღიდა ილია ჭავჭავაძის დამსახურება, იგი სისტემატიურად ესწრებოდა დრამატული წრის სპექტაკლებს და პრესაში აქვეყნებდა მათზე რეცენზიებს. ილიას ავტორიტეტმა, უთუოდ, ბევრად განაპირობა არა მარტო საზოგადოების შედარებითი ფართო ფენის დაინტერესება ჯერ სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებით, ხოლო შემდგომ ახლადფუნდამული თეატრის შემოქმედებით, არამედ ქართველ მეწარმეთა ხელის შეწყობაც. ამ დროისათვის სამოღვაწეო ასპარეზზე დაწინაურდნენ ქართველ მრეწველთა წარმომადგენლები, რომლებმაც დააფინანსეს თეატრიც, იზრუნეს შენობაზეც, მრავალ იდეასა და კულტურულ საქმიანობას მათი დასმარებით ეღიროსა განხორციელება. ამდენად მნიშვნელოვანი იყო ეროვნული კულტურის განვითარება ხალხის ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებისათვის, რომ სამულიშვილთა ძალისხმევა უწინარესად ამ ასპექტით იქნა მიმართული.

თავის მხრივ, დრამატული წრის წევრები თავდაუზოგავად იღწოდნენ, რათა მიეღწიათ მაღალი დონისათვის, მოეზიდათ მაყურებელი, შემოქმედების მასშტაბი გააეცრცოთ და გაედრმავეინათ. ამით შეიქმნათ ავტორიტეტი არა მარტო ამ წრისათვის, არამედ საერთოდ სათეატრო ხელოვნებისათვის. მონაწილეთა ნიჭიერება, მოწოდება, მიზანი, თავდადაკლული შრომა გახდა საძირკველი მათი წარმა-

ტებისა, ქეშარიტ მამულიშვილთა მხარდაჭერამაც არ დააყოვნა. ამ თვისებათა ერთობლიობამ ნაყოფი გამოიღო — დრამატული წრე სისტემატურად მართავდა წარმოდგენებს, ზოგჯერ რამდენჯერმე იმეორებდნენ კიდეც ახალ დადგმას. ასე თანდათან წრის მოღვაწეობა უახლოვდებოდა სარეპერტუარო თეატრების ცხოვრებას, რაც ნიადაგს ამაგრებდა უკვე პროფესიული სასცენო შემოქმედების წარმოქმნისათვის.

ბამრცხენებული ლიტერატურა:

1. ნათელა არველაძე, აღდგენილი ქართული თეატრი, „თეატრალური მოამბე“, 1981, № 4, გვ. 22.
2. ნიკო ავალიშვილი, ქართული თეატრის ისტორიისათვის (1867—1886), საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ფონდი III, № 5, 127. გვ. 20.
3. ილია ქავჭავაძე თეატრის შესახებ, კრებული „ქართული თეატრის მოღვაწენი სასცენო ხელოვნების შესახებ“, თბ., 1955, გვ. 50.
4. აკაკი წერეთელი, სათეატრო შენიშვნები; „დროება“, 1881, № 25.
5. სერგეი მესხი, წერილები თეატრის შესახებ, თბ., 1958, გვ. 36—37.
6. გიორგი თუმანიშვილი, ქართული თეატრის საქმე, თბ. 1879, გვ. 15—17.
7. ნათელა არველაძე, აღდგენილი ქართული თეატრი, ყურნ. „თეატრალური მოამბე“, 1981, № 4, გვ. 20—21.
8. ნიკო ავალიშვილი, ჩვენი თეატრის მატეანიდან. საქართველოს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმი, ფ. III, № 5271, გვ. 67.

მდგ. ასე მაგალითად, მან პასუხი გასცა პატარა ერების გაუქმებისა და ნაციონალურ ენათა მოსპობის ანტიემციონერულ, რეაქციულ „თეორიას“, მრავალრიცხოვან, ე. წ. დიდ ერთა პრიმატს, მათი პატარა ერებზე ბატონობის აუცილებლობის ყბადღებულ „თეორიას“. „პატარა ერები უნდა გაუქმდნენო“, იმათი ენა უნდა მოისპოს და თვითონ იმათ დიდი ერების ენა უნდა შეითვისონ!

„ღმერთმანი, კაცი იფიქრებს, რომ უცნობ ავტორს ხალხი და მათი ენა რომლისამე დეპარტამენტის თანამდებობად მიაჩნია! სწერს იგი და ეკამათება გაზეთ „გოლოსს“, რომელმაც კავკასიაში ადგილობრივი ენების სწავლების აკრძალვის საკითხი წამოაყენა და ამასთანავე, ერთგვარი ცილისმწამებლური ტენდენცია გამოამჟღავნა არა მარტო „დროების“, არამედ თბილისში გამომავალი „მშაქის“ მიმართაც, რომლებიც თავიანთ ფურცლებზე სკოლაში ადგილობრივ ენებზე სწავლის აზრს იცავდნენ. „ნუთუ ამ წმინდა პედაგოგიური და საზოგადო აზრების გამოთქმისათვის რაღაც პოლიტიკური განზრახვა უნდა დაგვბრალდეს?“ 1878 წელს კავკასიის სამოსწავლო ოლქის მზრუნველად დაინიშნა კ. პ. იანოვსკი — კაცი ბნელ საქმეებში გაქნილ-გაწაფული და პირდაპირი გამგრძელბელი მეფის მოხელეთა თაღლითური პოლიტიკისა. საგანმანათლებლო სისტემაში შეჭრილმა რუსიფიკატორულმა ტენდენციამ ისეთი ტლანქი სახე მიიღო, რომ მალე ს. მესხსა და იანოვსკის შორის დიდი განხეთქილება მოხდა, რასაც საფუძვლად შემდეგი გარემოება დაედო. 1880 წლის სექტემბერში გაიმართა ქუთაისის გუბერნიის სასოფლო სკოლების მასწავლებელთა კრება. ამ ღონისძიების ჩატარებამდე რამდენიმე დღით ადრე იანოვსკიმ წერილობითი მითითება მისცა აღნიშნული სკოლების დირექტორებს ზეგავლენა მოეხდინათ თავიანთ მასწავლებლებზე, რათა გამოეტანათ დადგენილება იმის შესახებ, რომ რუსული ენის შესწავლა ყველა სკოლაში პირველი კლასებიდანვე დაწყებულიყო დედა ენის ხარჯზე, კრებამ უარყო იანოვსკის მითითება. ამის გამო მან ჯერ გორის საოსტატო სემინარიის დირექტორი სემიონოვი აამხედრა სკოლებში მშობლიურ ენაზე სწავლების წინააღმდეგ, ხოლო შემდეგ პოლიტიკური ცილი დასწამა ქართველ ხალხს იმისათვის, რომ ახალი სენაკის სკოლაში სასწავლო წელი ზემოაღნიშნული მასწავლებელთა კრების გადაწყვეტილების შესაბამისად დაიწყო. „მე შევინშნე, რომ თქვენ ქართუველები რაღაც სხვა მიზანს მისდევთ და არა პედაგოგიას... თქვენ წინააღმდეგი ხართ რუსულის... ქუთაისის მასწავლებელთა კრების გადაწყვეტილებას მე არასოდეს არ დავამტკიცებ“ — აცხადებდა იანოვსკი, (გაზ. „დროება“, 1980 წ. № 254).

ს. მესხმა საჭაროდ ამხილა იანოვსკის მიერ ქართველი ხალხის მიმართ წაყენებული ბრალდების ცილისმწამებლურ-პროვოკატორული ხასიათი... და თქვენ გნებავთ ახლა, რომ სოფლის სკოლების საშუალებით უეცრად მოსპობთ ხალხის ენა და უცხო ენაზე აგვალაპარაკოთ; და თქვენ გნებავთ, რომ ერთის თვალის დახამხამებაში ხალხმა დაივიწყოს ის, რაც ორი ათასი წლის განმავლობაში სისხლის ღვრითა და ტანჯვა-წვალებით შეუქმნია და ძვირფას საუნჯედ გადმოუცია თავის შთამომავლობისათვის? და თქვენ გნებავთ, რომ ამგვარმა ხალხმა, ერთი სიტყვით, მიატოვოს თავის გვარ-ტომობა? ქართველების სურვილი იგივეა, რაც ყველა ხალხისა: დაიცვან თავისი სამშობლო ენა, მამული, რჯული და სარწმუნოება!.. თქვენი სურვილი კი, რომ ქართველებს ქართული დაავიწყოთ, რომ პირველ-

დაწყებით შკოლებში შესვლის უმაღლეს ყმაწვილმა უცხო ენაზე სწავლა დაიწყო. ეს სურვილი წინააღმდეგეა როგორც სახელმწიფო ინტერესისა, აგრეთვე რასაკვირველია, ნამდვილი და პოლიტიკა აურევლის პედაგოგიურ ჰემპარტებისა. (გაზ. „დროება“, 1880 წ. № 254).

ს. მესხის ბრძოლას სკოლებში მშობლიური ენის უფლებრივი უპირატესობის მოპოვების შესახებ მარტო ეროვნულ-პატრიოტული მოტივი არ ედო საფუძვლად. ამ საკითხს იგი პედაგოგიურ-აღმზრდელითი თვალსაზრისითაც უდგებოდა. მან იცოდა, რომ ადამიანის გონებრივი განვითარების საფუძველს ენისა და აზრის ერთობლივი ურთიერთგამპარობებელი კავშირი წარმოადგენს. ენა, რომელზედაც მეტყველებს ადამიანი, დედამშობელია აზროვნებისა, ხოლო მისი შემცველი სხვა რომელიმე უცხო ენა — დედინაცვალი. როგორც დედა ზრდის საკუთარი ძუძუთი შვილს, ისე ენამ უნდა გამოკვებოს აზრი ადამიანისა. „ნამდვილი პედაგოგია ანუ სწავლის გადაცემის მეცნიერება მოითხოვს, რომ ყმაწვილმა პირველდაწყებითი სწავლა მაინც თავის მშობლიურ ენაზედ მიიღოს. ვერაინ გაბედავს, არა თუ დარღვევა, გამოდავება მოუნდომოს იმ ჰემპარტებას, რომელიც ამბობს, რომ ყოველს სწავლასა და მეცნიერებას მაშინ უკეთ შეითვისებს მოსწავლე, როდესაც ადვილად გასაგებს და ცნობილს ენაზე აუხსნიან“. (გაზ. „დროება“, 1875 წ. № 130). აცხადებს ს. მესხი და ბოლოს დასძენს: „უცხო ენაზე სწავლებით ყმაწვილს გონება უჩლუნგდება, სწავლის ხალისი ეკარგება“ („დროება“, 1879 წ. № 264).

სათანადო სახელმძღვანელოებისა და საკითხავი წიგნების შედგენა-გამოცემის მიზნით ი. გოგებაშვილთან ერთად აარსებს სპეციალურ კომისიას ცნობილი პედაგოგებისა და საზოგადო მოღვაწეების შემადგენლობით. აწყობს რუსულ-ევრაპული ენებიდან გადმოქართულებული სახელმძღვანელოებისა და ძველი სასწავლო წიგნების საჯარო განხილვას, ფართო ადგილს უთმობს „დროების“ ფურცლებზე დისკუსიებს პედაგოგიკის საკითხებზე, სათავეში უდგება საგამომცემლო საქმიანობას.

ს. მესხის წამოწყებას შემდეგში კიდევ უფრო აღრმავეს და ფართო ხასიათს აძლევს „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“. როგორც ცნობილია, წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება 1879 წელს დაარსდა. მის დანიშნულებას მშობლიურ ენაზე სწავლების, სკოლების უზრუნველყოფა გამოცდილი მასწავლებლებით, მათი კვალიფიკაციის ამაღლება, სახელმძღვანელოების შედგენა-გამოცემა, ბიბლიოთეკების მოწყობაზე ზრუნვა წარმოადგენდა. ზაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ საკითხი წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების დაარსების შესახებ პირველად ს. მესხმა დააყენა, ჯერ კიდევ 1871 წელს მან „დროებაში“ გამოაქვეყნა წერილი „წიგნების გავრცელება ჩვენში“, რითაც საზოგადოების ყურადღება გაამახვილა პეტერბურგში დაარსებულ წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების საქმიანობაზე, იგი წერდა: „პეტერბურგში ერთი საზოგადოებაა, რომელსაც „ხალხში წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“ ჰქვია და რომელიც ყოველ წელიწადს ათი და ასი ათასობით ავრცელებს ხალხში იაფსა, მაგრამ სასარგებლო წიგნებს... ეს საზოგადოება... სასოფლო შკოლებში ავზანის წიგნებს და ისე ჰყიდის, და რა სოფელშიაც შკოლა არაა, იქ რომელსამე კერძო პირს აძლევს წიგნებს და ეს თავის

მხრით ავრცელებს იმათ პირდაპირ ხალხში. ჩვენში ვერცერთი ამ საშუალებით ვერ სარგებლობენ, ვერც უბრალო წიგნის გამომცემლები და ვერც სხვა, ხალხის კეთილის მოსურნე პირები და ამიტომ ისე ნაკლებად არსად არ ვრცელდება წიგნები, როგორც ჩვენში“. (გაზ. „დროება“, 1871 წ. № 2).

წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების საკითხს ს. მესხი უფრო ვრცლად შეეხო 1872 წელს სტატიაში „სახალხო წიგნების გამავრცელებელი საზოგადოება“, სადაც 1871 წელს გამოქვეყნებულ წერილთან შედარებით პირდაპირ აყენებს ასეთი საზოგადოების დაარსების საკითხს.

ს. მესხი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ქალების სწავლა-განათლების საქმეს. ამასთან დაკავშირებით იგი არაერთგზის გამოთქვამს მოსაზრებას, თუ რაოდენ დიდი დანიშნულება აქვს ქალს, მომავალი თაობის აღზრდის საქმეში. ამ მხრივ, საინტერესოა მისი წერილი, რომელშიაც კეთილშობილთ შემდეგს: „ვისაც ჰსურს ბევრთად შეიტყოს რომელიმე ხალხის მდგომარეობა და ყოფა-ცხოვრება, იმან ყველაზე პირველად ქალების მდგომარეობა და ყოფა-ცხოვრება უნდა გაიცნოს; დამტკიცებულა, რომ ქალების მდგომარეობას ძლიერ დიდი გავლენა აქვს მთელი ხალხის მდგომარეობაზე. თუ რომლისამე ხალხის ქალები შევიწროვებულნი, გაუნათლებლნი და უზნეონი არიან, მაშინ მთელი ხალხიც, უნდა იცოდეთ. დაცემულია და ვერ სარგებლობს კეთილდღეობით. მაგრამ თუ სადმე ქალები კარგ მდგომარეობაში არიან, თუ იმათ აქვს მინიჭებული სხვადასხვა უფლებები, ამ ქვეყანაში კეთილდღეობა, განათლება და კაცთმოყვარეობა სუფევს, ცხადი უნდა იყოს, რატომ არის ასეთი კავშირი ქალებისა და მთელი ხალხის მდგომარეობის შუა: თითქმის ყოველი ქალი არის, ან შეიქმნება დედათ, და ვინ არ იცის, რა გავლენა აქვს დედას თავიდანვე შვილზე? ვინ არ იცის, რომ ადამიანი დედის რძესთან შეითვისებს მშობლის ხასიათსა და ზნეს? ამიტომაც განათლებულ ქვეყნებში ისე დიდი ყურადღება აქვს მიქცეული ქალების აღზრდას და საზოგადოდ იმათ მდგომარეობას. ჩვენი მკითხველები ხშირად წაიკითხავდნენ ხოლმე გაზეთში, რომ ამა და ამ ქვეყანაში ქალებს უმაღლეს სასწავლებლებში, უნივერსიტეტში, სწავლის ნება მიეცათო; იმათ მიენიჭათ კანონმდებელი კრებისთვის დეპუტატების არჩევის უფლებათ, ისინი სცდილობენო, რომ მიღებულ იქმნენ სამსახურში და საზოგადოდ შეიძინონ ყველა უფლება, რაც კაცებს აქვსო და სხვა. ამ უფლებების მინიჭება, რასაკვირველია, გააუმჯობესებს ქალების მდგომარეობას, ისინი აღარ იქნებიან ისე დამოკიდებულნი და დამონაევებული კაცებისაგან, როგორც ახლა არიან და ამ გარემოებას, როგორც ზევით ვთქვით, მთელი ხალხის კეთილდღეობაზედაც დიდი და კეთილი ზემოქმედება ექნება.

ჩვენში? ჩვენი ქალები რაღას იზამენ? რას მიესწრაფიან ისინი თავიანთი მსურველ გულით და სულით? ნუთუ ჩვენი ქალებიც არ სცდილობენ განათლდნენ, განთავისუფლდნენ კაცების დამოკიდებულებისაგან და საზოგადოდ გააუმჯობესონ თავიანთი ცუდი მდგომარეობა? ჩვენში დედ-მამები და სასწავლებლები ახალგაზრდა ქალს საკუთრად ქმრისათვის ზრდიან და ამზადებენ და არა თავიანთი თავისთვის, ღმერთმანი, სირცხვილი უნდა იყოს ადამიანისათვის, რომ ის მუდამ სხვას შესჩერებოდეს პირში და თვითონ კი ხელის განძრევას არ კადრულობდეს! მართალია ამჟამად ქალს ხელის განძრევაც რომ უნდოდეს, ხშირად ბევრის გაკეთება ვერ შეუძლია, რადგან ეს ხელი შეკრული აქვს იმას, მაშ —

ჩვენ დედ-მამებს მშობლიური ვალდებულება ადევთ ახლა — კარგად მოამზადონ იმ დროისათვის თავიანთი შვილები. ეს მომზადება, რასაკვირველია, მდგომარეობს საფუძვლიანი სწავლის მიღებაში და გონების გახსნაში“. („ეხლანდელი მშობლები და მათი მომავალი შთამომავლობა“, ს. მესხი. თხზულებანი, ტომი I. გვ. 65. 1870 წ.) „ჩვენში ძველთაგანვე სწავლა-განათლების საქმე თითქმის ქალების ხელში ყოფილა; პირველი გამავრცელებელი წერა-კითხვისა ქალები ყოფილან: ყველას ახსოვს ის დრო, როდესაც სოფლებში და ქალაქებშიაც ზოგიერთ დარბაისელ დედაკაცებს სასწავლებელი პატარა პანსიონივით ჰქონდათ გამართული და თითოეული იმათგან ათს, ოცს, და ხან მეტ შევირდებს იბარებდნენ (ქალსა და ვაჟს) და ქართულ წერა-კითხვას და საღრმთო წერილს ასწავლიდნენ. სულ ძველად ჩვენს ისტორიულ ცხოვრებაში, როდესაც კაცები — მამები, ქმრები და ძმები მუდამ ომში, ლაშქარში იყვნენ მტრის მოსაგერიებლად და სამშობლოს დასაცველად, ჩვენი წერა-კითხვისა და მწიგნობრობის საქმე ქალების მოღვაწეობით მიდიოდა და იმ დროს ჩვენში ქართული წერა-კითხვა ერთი-ორად უფრო ყოფილა გავრცელებული, ვინემ ახლა არის“. (ეკ. გაბაშვილი, „წერილი რედაქტორთან“ „დროება“, 1880 წ. № 119). მაგრამ, მიუხედავად იმისა, რომ მეფის თვითმპყრობელობა ხელს უშლიდა და აფერხებდა ქართველ ხალხში სწავლა-განათლების გავრცელებას, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში სახალხო განათლების საქმე მაინც საგრძნობლად გაუმჯობესდა, 90-იანი წლების ბოლოს წერა-კითხვის ცოდნის მხრივ საქართველოს ერთ-ერთი პირველი ადგილი ეჭირა რუსეთის იმპერიას. საქართველოში განათლების შედარებით სწრაფი წინსვლა აიხსნებოდა, ერთი მხრივ, ქართველი ხალხის დიდი კულტურული ტრადიციებით, რომლებიც XIX საუკუნის მეორე ნახევარში არაჩვეულებრივი სისწრაფით გამოცოცხლდნენ და გაძლიერდნენ, ხოლო მეორე მხრივ, თერგდალეულთა ენერგიული საგანმანათლებლო მოღვაწეობით, კერძოდ კი მათ მიერ შექმნილი „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ აქტიური მუშაობით. ს. მესხი აქტიურად იბრძოდა, რომ სკოლაში პირველი დაწყებითი სწავლა-განათლება ქართულ ენაზე წარმართულიყო, რათა არ დამახინჯებულიყო მოზარდის გონებრივი და სულიერი აღზრდის პროცესი, რომ მოსწავლეებს შესაბამისი სახელმძღვანელოები ჰქონოდათ, რაც მათ ცოდნის შეძენის ხალისს მისცემდა და სწავლას უფრო გაუადვილებდათ. იგი უდიდეს ყურადღებას აქცევდა ქალს, როგორც დედას, აღმზრდელს და აქედან გამომდინარე ასკვნიდა, რომ ქალს უდიდესი ძალა შესწევს მოზარდი თაობის აღზრდის საქმეში, მიაჩნდა, რომ ქალი ბუნებით დედაა და აღზრდის ხელოვნება ისე, როგორც ქალს, არავის ხელთ არ ეწიფება, რომ ქალის გონება არაფრით არ ჩამოუვარდება მამაკაცისას და მოითხოვდა ქალის საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოხვედრას, ს. მესხი ერთი პირველთაგანია, რომელმაც ქალთა ემანსიპაციის საკითხი დააყენა ქართულ ჟურნალისტიკაში. პუბლიცისტი თავდადებული ქომაგი იყო ქართველი ქალისა და ხელს უწყობდა მის საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოსვლას.

წარსულის ნოსტალგია

თეატრი ცოცხლობს მხოლოდ და მხოლოდ დროში და მეტად განსაზღვრულ დროში.

კოტე მარჯანიშვილი

განსაკუთრებით დაწინაურდნენ მარჯანიშვილთან მუშაობის შემდეგ ახალგაზრდა რეჟისორები: ა. ჩხარტიშვილი, ს. ქელიძე, ვ. ტაბლიაშვილი.

უზანგი ჩხეიძე

უამთავლა უღმობელია: წალეკით ემუქრება ყველას და ყველაფერს, დიდსა და პატარას, სულიერსა თუ უსულოს და რომ არ მოვიგონოთ წარსული, დავიწყებას მიეცემა გამოჩენილ ადამიანთა სამაგალითო ცხოვრება, მათი დიდი საქმეები, თავდადება და ხალხისადმი სამსახური.

არადა, ცხოვრებაში ბევრი ჩვენგანი ყოფილა ისეთ ადამიანთა გვერდით, რომლებსაც არა მხოლოდ ერთი და ორი, მთელი საზოგადოება მოუყვანია აღტაცებაში, დაცემული დაუყენებია ფეხზე, სულიერად აუშაღლებია და დიდ გზაზე გამოუყვანია.

ქართულ თეატრს რეჟისურის კრიზისი ჩვენი საუკუნის ოციანი წლებიდან არ ჰქონია; კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის გვერდით აღზრდილი ქართველ რეჟისორთა ახალგაზრდა თაობა და 30-იან წლებში ევროპიდან დაბრუნებული ვასო ყუშიტაშვილი (ქართული თეატრის „მესამე დედაბიძი“ — დ. ჯანელიძე), ის სახელებია, რომლებიც ქართული სცენის დიდ მსახიობებთან, მხატვრებთან და კომპოზიტორებთან ერთად, სასწაულებს ახდენდნენ და მაშინდელი საზოგადოების დიდ სიყვარულს იმსახურებდნენ.

ჩემი ხანმოკლე სასცენო მოღვაწეობის მანძილზე დიდხანს სერგო ქელიძის თეატრში (სოხუმში) ვმუშაობდი და არ მინდა ამ ქვეყნიდან წასულ იმ მაყურებლებთან ერთად დაიმარხოს ამ შესანიშნავი თეატრალური მოღვაწის სახელი.

„დიდი და საინტერესო ბიოგრაფია აქვს სერგო ქელიძეს, — წერს მონოგრაფიულ ნარკვევში ცნობილი თეატრმცოდნე ვასილ კიკნაძე, — იგი მოწმე და მონაწილე იყო ახალი ქართული თეატრის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენისა. მას წილად ხვდა ემუშავა კ. მარჯანიშვილის გვერდით, ყოფილიყო მისი ახლობელი. მრავალ თეატრში იმოღვაწა ს. ქელიძემ. ქართული თეატრის მსახიობებს კარგად ახსოვთ ქელიძის რეპეტიციები, მისი სპექტაკლები, მსახიობები მასში ხედავდნენ განათლებულსა და რეალისტ რეჟისორს, ხედავდნენ, მის უანგარო თავდადებას, შრომისმოყვარეობას, მის ერთგულებას კოტე მარჯანიშვილის ტრადიციისადმი“ („ქართველი რეჟისორები“, გვ. 276).

სერგო ფილიპეს ძე ქელიძე დაიბადა ქუთაისში 1908 წელს, 15 იანვარს; 1926 წლიდან — თბილისის დრამატული სტუდიის დამთავრების შემდეგ — სხვადა-

სხვა დროს მუშაობდა „წითელ თეატრში“, რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრში, 1928 წელს იგი კოტე მარჯანიშვილმა მიიწვია მსახიობად და დამდგმელ რეჟისორად ქუთაისში, სადაც რამდენიმე სპექტაკლი დადგა.

1932—1933 წლებში მოსკოვშია, სადაც სახელმწიფო-სათეატრო ინსტიტუტში ისმენს ლექციებს, პარალელურად მუშაობს. კოტე მარჯანიშვილთან, რომელმაც ცხოვრების უკანასკნელ წლებში მოსკოვის მცირე თეატრში დადგა ფ. შილერის „დონ-კარლოსი“. 1933 წელს დადგა ი. შტრაუსის ოპერა „ლამურა“ მოსკოვის ოპერეტის თეატრში, სადაც მას, როგორც რეჟისორ-ასისტენტს, ეხმარებოდა სერგო ჭელიძე, რომლის ხელში მოულოდნელად დალია სული ჩვენი დროის იდემა რეჟისორმა.

მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ სერგო ჭელიძე მუშაობას განაგრძობს თბილისის მოზარდმაჟურბეღელთა თეატრში, სადაც წარმატებულ დადგარამდენიმე სპექტაკლი.

შემდეგ კვლავ მიწვეულ იქნა კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრში. აქ მან განახორციელა იონა ვაკელის დრამა „შური“, რომელმაც კიდევ უფრო აამაღლა ს. ჭელიძის, როგორც რეჟისორის, სახელი და აი, 1938 წლის ივლისიდან იგი დაინიშნა სოხუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად, მთავარ რეჟისორად და დირექტორად.

სწორედ აქ გამოიყვანა სრულად სერგო ჭელიძის დამოუკიდებელი შემოქმედებითი უნარი; მაღალი თეატრალური კულტურა, ფართო განათლება და რეჟისორული ხედეა. მართალია, ამ პერიოდის სოხუმის თეატრს ჰყავდა გამოცდილი პროფესიონალი მსახიობები, მაგრამ აუცილებელი გახდა ახალი აქტიორული ძალების მოწვევა, მათი შეკ-

ვრა ერთ კოლექტივად, მეტყველების კულტურის, პლასტიკის დახვეწა და აქტიორული ოსტატობის ამაღლება..

სერგო ჭელიძემ სოხუმში თეატრალური სეზონი გახსნა 1938 წლის 29 სექტემბერს და მაჟურბეღელს პირველ წარმოდგენად უჩვენა კარლ გუსტოვის ტრაგედია „ურთელ აკოსტა“ კოტე მარჯანიშვილის გეგმით და მონტაჟით განხორციელებული (1928 წელს ქუთაის-ბათუმის თეატრში დადგმული სპექტაკლის მიხედვით, კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი, მხატვარი დ. მირიანაშვილი).

ამ სპექტაკლით სერგომ გამოხატა თავისი ესთეტიკურ-მხატვრული კრედი და ერთგულება მარჯანიშვილის შემოქმედებითი გზისადმი.

1941 წლის აგვისტოს დასაწყისში მეც შევეუბრთი სოხუმის თეატრის კოლექტივს, ერთი თვით ადრე რუსთაველზე შემთხვევით შემხვდა ბატონი სერგო (რომელიც, როგორც მარჯანიშვილის თეატრის სტუდიელს, ადრეც თავაზიანად მხვდებოდა). როცა ვაიგო, რომ ფოთის თეატრი დავტოვე, თუ ომის არ გეზინია, ჩემთან წამოდიო... მეც სიამოვნებით მივიღე მისი წინადადება და დათქმულ დღეს სოხუმში ჩავედი.

ადრე არასოდეს მენახა ეს ულამაზესი ქალაქი და, როგორც ფეხი დავდგი მაშინდელ ლენინის ქუჩაზე (იქნებ ახლაც ატარებს ამ სახელს), გავოცდი, სადაც ვავიხედე, უველგან სწორი ქუჩები იყო; მარჯნივ და მარცხნივ კვიპაროსები, პალმები, მაგნოლიები, ნაძვარი, შენობებიც განსხვავებული სტილისა... ამ ქუჩას მივყვები და მოჩანს ზღვის გაშლილი პორიფონტი.. მაშინვე მომაგონდა ძვირფასი მასწავლებლის ვასო ყუშიტაშვილის სიტყვები: სოხუმი პატარა პარიზიაო (როგორ უყვარდა ეს ქალაქი! სიცოცხლის ბოლო წლებში ის ხომ ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო

სხვა დროს მუშაობდა „წითელ თეატრში“, რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრში, 1928 წელს იგი კოტე მარჯანიშვილმა მიიწვია მსახიობად და დამდგმელ რეჟისორად ქუთაისში, სადაც რამდენიმე სპექტაკლი დადგა.

1932—1933 წლებში მოსკოვშია, სადაც სახელმწიფო-სათეატრო ინსტიტუტში ისმენს ლექციებს, პარალელურად მუშაობს. კოტე მარჯანიშვილთან, რომელმაც ცხოვრების უკანასკნელ წლებში მოსკოვის მცირე თეატრში დადგა ფ. შილერის „დონ-კარლოსი“. 1933 წელს დადგა ი. შტრაუსის ოპერა „ღამურა“ მოსკოვის ოპერების თეატრში, სადაც მას, როგორც რეჟისორ-ასისტენტს, ეხმარებოდა სერგო ჭელიძე, რომლის ხელში მოულოდნელად დალია სული ჩვენი დროის დიდმა რეჟისორმა.

მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ სერგო ჭელიძე მუშაობას განაგრძობს თბილისის მოზარდმაყურებელთა თეატრში, სადაც წარმატებულ დადგარამდენიმე სპექტაკლი.

შემდეგ კვლავ მიწვეულ იქნა კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრში. აქ მან განახორციელა იონა ვაკელის დრამა „შური“, რომელმაც კიდევ უფრო აამაღლა ს. ჭელიძის, როგორც რეჟისორის, სახელი და აი, 1938 წლის ივლისიდან იგი დაინიშნა სოხუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად, მთავარ რეჟისორად და დირექტორად.

სწორედ აქ გამოიშვლავნა სრულად სერგო ჭელიძის დამოუკიდებელი შემოქმედებითი უნარი; მაღალი თეატრალური კულტურა, ფართო განათლება და რეჟისორული ხელება. მართალია, ამ პერიოდის სოხუმის თეატრს ჰყავდა გამოცდილი პროფესიონალი მსახიობები, მაგრამ აუცილებელი გახდა ახალი აქტიორული ძალების მოწვევა, მათი შეკ-

ვრა ერთ კოლექტივად, მეტყველების კულტურის, პლასტიკის დახვეწა და აქტიორული ოსტატობის ამაღლება..

სერგო ჭელიძემ სოხუმში თეატრალური სეზონი გახსნა 1938 წლის 29 სექტემბერს და მაყურებელს პირველ წარმოდგენად უჩვენა კარლ გუცოკოვის ტრაგედია „ურიელ აკოსტა“ კოტე მარჯანიშვილის გეგმით და მონტაჟით განხორციელებული (1928 წელს ქუთაის-ბათუმის თეატრში დადგმული სპექტაკლის მიხედვით, კომპოზიტორი თ. ვან-ვანიშვილი, მხატვარი დ. მირიანაშვილი).

ამ სპექტაკლით სერგომ გამოხატა თავისი ესთეტიკურ-მხატვრული კრეალო და ერთგულება მარჯანიშვილის შემოქმედებითი გზისადმი.

1941 წლის აგვისტოს დასაწყისში მეც შევეუბრთი სოხუმის თეატრის კოლექტივს, ერთი თვით ადრე რუსთაველზე შემთხვევით შემხვდა ბატონი სერგო (რომელიც, როგორც მარჯანიშვილის თეატრის სტუდიელს, ადრეც თავაზიანად მხვდებოდა). როცა ვაიგო, რომ ფოთის თეატრი დავტოვე, თუ ომის არ გეშინია, ჩემთან წამოდიო... მეც სიამოვნებით მივიღე მისი წინადადება და დათქმულ დღეს სოხუმში ჩავედი.

ადრე არასოდეს მენახა ეს ულამაზესი ქალაქი და, როგორც ფეხი დავდგი მაშინდელ ლენინის ქუჩაზე (იქნებ ახლაც ატარებს ამ სახელს), გავოცდი, სადაც ვავიხედე, ყველგან სწორი ქუჩები იყო; მარჯვნივ და მარცხნივ კვიპაროსები, პალმები, მაგნოლიები, ნაძვნარი, შენობებიც განსხვავებული სტილისა... ამ ქუჩას მივყვები და მოჩანს ზღვის გაშლილი ჰორიზონტი... მაშინვე მომაგონდა ძვირფასი მასწავლებლის ვასო ყუშიტაშვილის სიტყვები: სოხუმი პატარა პარიზიაო (როგორ უყვარდა ეს ქალაქი! სიცოცხლის ბოლო წლებში ის ხომ ამ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო

და აქვე გარდაიცვალა). ირგვლივ სიმ-
შვიდედა, სიწყნარე. რაც მთავარია, არ
იყო ქარი. ომი ჭრე კიდევ თითქმის არ
ივრძნობოდა არც ქუჩებსა და არც სა-
სადილოებში, საღამოობით ზღვისპირას
ახალგაზრდების დიდი სერიზოზა იმარ-
თებოდა; ვის არ შეხვდებოდით აქ: ქარ-
თველს, აფხაზს, რუსს, უკრაინელს, ბერ-
ძენს, სომეხ ახალგაზრდებს, სამხედრო-
ებს და სხვ. და სხვ.

დასს ადვილად შევეთვისე და თავს
ბედნიერად ვგრძნობდი (თუკი შეიძლება
აღამიანი ომის პირობებში ბედნიერი
იყო).

სერგო ჭელიძე ეკუთვნოდა იმ მცო-
რერიცხოვან ფანატიკოს ხელოვანთა კა-
ტეგორიას, რომლისთვისაც, გარდა ხე-
ლოვნებისა და თეატრისა, ცხოვრება არ
არსებობდა: თეატრზე ფიქრით ათენებ-
და და აღამებდა; არასოდეს დამავიწყ-
დება, როცა ერთხელ რამდენიმე მსა-
ხიობი, თითქმის გამთენიის ხანს, წვეუ-
ლებიდან შინ ვბრუნდებოდით და სერ-
გოს ბინაში სინათლე შევნიშნეთ (შუქ-
შენიღბვა უკვე არ იყო). გულმა არ მო-
გვითმინა, ხომ არაფერი უჭირსო — გა-
ვიფიქრეთ და მასთან ავირბინეთ; ღიმი-
ლით გავვიღო კარები, კითხვისაგან გა-
დაღლილმა თვალები მოიფშვინტა (მუ-
დამ ატარებდა სათვალეს), და სამუშაო
ოთახში მიგვიწვია:

— შექსპირმა გამოიტაცა — გვითხრა.

ეს ჩვეთვის, ვინც ვიცნობდით კოტე
მარჯანიშვილის ხასიათს (სერგო კი მი-
სი სიძე ვახლდათ, ირინე დონაურის მე-
უღლდე), მოულოდნელი არ იყო... დიდი
კოტე მარჯანიშვილისათვის ხომ ჭერ
თეატრი იყო და მერე ცხოვრება.¹

1938 წელს, როცა მარჯანიშვილის
თეატრის რეჟისორი სერგო ჭელიძე სო-
ხუმის სახელმწიფო თეატრის დირექტო-
რად და სამხატვრო ხელმძღვანელად გა-
დაიყვანეს, იგი ამ დროს ერთ-ერთი

ადიარებულო, ნიჭიერი და ავტორიტე-
ტული რეჟისორი იყო; სოხუმში ამ პერი-
ოდში და შემდეგაც, როგორც ისტორი-
ულად ყოველთვის, საქართველოს ერთ-
ერთ ფორფოსტს წარმოადგენდა თავისი
ქრელი მოსახლეობით (ქართველებსა
და აფხაზების გარდა დიდი რაოდენობით
ცხოვრობდნენ რუსები, სომხები, ბერძ-
ნები, ესტონელები და სხვა ეროვნებათა
წარმომადგენლები). ამას ემატებოდა ის
რუსიფიკატორული პოლიტიკა, რომე-
ლიც აქტიურად ტარდებოდა საქავშირო
მთავრობის მიერ განსაკუთრებით აფხა-
ზეთში. ამიტომ ახალგაზრდა სერგო ჭე-
ლიძე, შეიძლება ითქვას, შექმნილ ვითა-
რებაში ყველაზე კარგად შერჩეული
კანდიდატი იყო, რომელიც გამოირჩეო-
და მტკიცე შინაგანი ბუნებით, მაღალი
კულტურით, ტაქტით და, რაც მთავარია,
მის პიროვნებაში შერწყმული იყო ქეშ-
მარიტ ხელოვნებასთან ერთად აღმინის-
ტრაციული-ორგანიზატორული უნარი
(ხუმრობა ხომ არ იყო ერთ შენობაში
სამი თეატრის — ქართული, აფხაზური
და რუსული) მრავალრიცხოვან თანამშ-
რომელთა გაძლოა; მე პირადად, არა-
სოდეს დამავიწყდება მისი თავდაჭერი-
ლი, მაგრამ შეუვალი ტონის სატელე-
ფონო დიალოგები გიორგი გულიასთან
(აფხაზეთის ხელოვნების სამმართველო
მამინდელ უფროსთან) ან პოლემიკა
რომელიმე სხვა პარტიულ ბიუროკრატ-

¹ სერგოსგან ვიცოდით, ერთხელ, რო-
ცა მარჯანიშვილის ოჯახში სტუმრები
იყვნენ და მათთან ცხოვრობდნენ სერ-
გოცა და ირინეც, თეატრის ფანატიკოსი
კოტე თურმე მთელი ღამე მომავალი
სპექტაკლის მიზანსცენებზე ფიქრობდა...
მოულოდნელად კი მას ღამით ყველა
წამოუყრია საწოლიდან: სტუმრებიც,
მასპინძლებიც და მიზანსცენები გაუ-
მართავს...

თან თეატრის პრობლემებთან დაკავშირებით; სიმაართე უნდა ითქვას, რომ პარტიის საოლქო კომიტეტის ხელმძღვანელობა ყოველთვის მხარს უჭერდა სერგო ქელიძეს, რომლის თეატრი მისი ხელმძღვანელობის პერიოდში ყველაზე კარგად გამოხატავდა აფხაზეთის კულტურულ სახეს და წარმოადგენდა საქართველოს ეროვნულ ტრიბუნას. აქვე მიიწვევა გავისსენოთ ისიც, რომ მეორე მსოფლიო ომის წლებში სოხუმის თეატრის ქართულ და რუსულ სპექტაკლებს ინტერესით ესწრებოდა რუსეთის ინტელიგენციის ლტოლვილთა ის ნაწილი, რომელიც აფხაზეთში ცხოვრობდა ან დროდადრო ჩამოდიოდა...

საზოგადოდ, ომის წლებში სოხუმი იქცა თეატრალური და მუსიკალური ხელოვნების მექად; საიდან არ ჩამოდიოდნენ აქ ქვეუნიის პირველხარისხის თეატრები, ჯაზ-ორკესტრები, საცხტრადო კოლექტივები — მოსკოვიდან, ლენინგრადიდან, კიევიდან, როსტოვიდან, ერევნიდან და ა. შ. მათ შორის ყველაზე საპატიო სტუმრები იყვნენ სსრ კავშირის სახალხო არტისტები მოსკოვის სამხატვრო თეატრის წარმომადგენლები: ვ. კაჩალოვი, მ. თარხანოვი, კნიბერ ჩეხოვა, მასაციტინოვა, რომლებსაც ღირსეულად შეხვდა სერგო ქელიძე და ბოლოს სოხუმელ მსახიობებთან ერთად სამახსოვრო სურათებიც გადავიღეთ.¹

ჩემი ფიქრით, ამ პერიოდში სოხუმის ქართული თეატრი აფხაზეთში რჩებოდა თითქმის ერთადერთი ტრიბუნად, საიდანაც ისმოდა ქართული სიტყვა; ამას ხელს უწყობდა მრავალფეროვანი რეპერტუარი, რომელიც ყოველთვის გამოირჩეოდა ორიგინალობით და ფართო ინტერესებით, რითაც იზიდავდა არამხოლოდ ქართველ, არამედ ქართული ენის არმცოდნე მაყურებელსაც; აღსანიშნავია, რომ სერგო ქელიძემ სოხუმის

თეატრის სცენიდან პირველმა წარმოადგინა წარმატებით ქართულ სცენაზე შექსპირის „აურზაური არაფრის გამო“ (თარგმანი გ. გაჩეჩილაძის).²

ამ პერიოდში სოხუმის თეატრში მოღვაწეობდნენ სცენის დეპლუომის მსახიობები: მინეილ ჩუბინიძე (შემდეგში სსრ კავშირის სახალხო არტისტი), სახალხო და დამსახურებული არტისტი: ლეო ქელიძე; ბუხუტი ზაქარაიძე, ბუტია (სიმონ) გამრეკელი, თამარ მაკარაშვილი, ფლორა შედანია, ნორა ყიფია-

1 თუ ღირსეული ხელმძღვანელი ჰყავდა სოხუმის თეატრს, ამას ვერ ვიტყვით სულიერი კულტურის ისეთ დარგზე, როგორცაა მწერლობა; იმ ხანებში ორი-სამი იმ დონის მწერალი რომ გვეყოლოდა აფხაზეთში, როგორც იყვნენ ლეო ქიაჩელი, დემანა შენგელაია და სხვ. მისთანანი და ძლიერ ქართველ მეცნიერთა ბირთვი, თუნდაც დიმიტრი გულიას სახელობის აფხაზეთის ენის, ლიტერატურისა, ისტორიისა და ადგილობრივ პედაგოგიურ ინსტიტუტებში (სოხუმის პედინსტიტუტში უმთავრესად ჩამოსვლილი ლექტორები კითხულობდნენ ლექციებს), შესაძლებელია, ეს ომი თავიდან აგვედებოდა როგორც აფხაზ, ასევე ქართველ ხალხსაც. სამწუხაროდ, საქართველოს მაშინდელი ცენტრალური მთავრობა ამას ვერ ახერხებდა და გამოჩენილ ქართველ მწერალთა ბირთვიც, როგორც ჩანს, წინ არ იყურებოდა...

² პირველ ხანებში ეს პიესა გადიოდა სახელწოდებით „ღილი აურზაური არაფრისაგან“ (როგორც მთარგმნელმა უწოდდა). მოგვიანებით სოხუმში ჩამოსულმა კ. გამსახურდიამ ყურადღება მიაქცია ამას, მობრძანდა თეატრში და ბ-ონ სერგოს უთხრა: სახელწოდება გაუგებარია, უნდა იყოს — „აურზაური არაფრის გამო“.

შენიშვნა, რა თქმა უნდა გავიზიარეთ.

ნი, ვიქტორ ნინიძე, ს. ყანჩელი, მ. თბილელი, ელ. საყვარელიძე, თინა ბოლქვაძე, მიხეილ გაგინძე, ნ. და ლ. შიქაშავიძეები, ვ. ნუფარიძე, კ. ყურაშვილი, გ. რევაზიშვილი, ბ. სვანი, გიორგი ვაბუნია, აკაკი ბოკუჩავა, ზურაბ ლაფერაძე, ტარასი ხორავა, ლ. ყარალაშვილი, ოქროპირიძე, ვ. კვაჭაძე, ი. კალანდაძე, ვ. სალაყაია, ვ. ჩიტიშვილი, ე. შპენიანი, ს. ჯაში, მ. ერისთავი, გ. და ვ. ფოჩხუები, ნ. მასხულია და სხვ. აღსანიშნავია, რომ ქართული თეატრის სპექტაკლებში მონაწილეობდნენ ქართული ენის მცოდნე აფხაზი მსახიობებიც: საზოგადოდ, იმ ხანებში ქართველ აფხაზ და რუს მსახიობებს მეგობრული ურთიერთობა გვქონდა... სწორედ ეს მსახიობები წარმოადგენდნენ თეატრის ძირითად ბირთვის, რომელმაც გამოიჩინა თავი ისეთ რთულ პიესებში, როგორიცაა უ. შექსპირის „ოტელო“, „აუტოზაური არაფრის გამო“, ფ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, ს. შანშიაშვილის „უგვირგვინო მეფე“, ფ. ვოლფის „პროფესორი მამლოქი“, ვარსია ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“, ე. სკრიბის „ჭიქა წყალი“, მ. მრევლიშვილის „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, „ხნარტაანთ კერა“ და სხვ.

თეატრის მთავარი მხატვარი კი ნიკო ყაზბეგი იყო, მხატვარი შ. ვერულიშვილი, კომპოზიტორი შ. გორგაძე, დამდგმელი რეჟისორები: გ. გაბუნია, ლ. ჭეღია, ა. ვასაძე, ა. გამახაურდია.

დიდი წარმატებებით ჩაატარა თეატრმა დასავლეთ საქართველოში საგასტროლო მოგზაურობა; ყველგან — სამტრედიისში, ზესტაფონისში, ხონში, სენაკში, ვალში, ოჩამჩირესა და საქართველოს სხვა რაიონებში, ქართველი მაყურებელი აღტაცებით ზედებოდა სერგო ჭეღიძის თეატრის სპექტაკლებს.

ბატონი სერგო რეპეტციებიზე, რო-

გორც ყველა პროფესიონალი რეჟისორი, საგანგებოდ მომზადებული მოდიოდა; ყოველთვის რაღაც ახალი მომქონდა, პიესების შესაბამისად გვეყვებოდა სხვადასხვა ხალხების ტრადიციებზე, ჩვევებზე, ისტორიულ-კულტურულ ყოფაზე, ხასიათებზე, რომლებსაც შესაფერისი სცენური ფორმა უნდა გვეპოვნა; ეპიზოდურ როლებშიც კი ეძებდა იმ განსაკუთრებულ ნიუანსებს, რომლებსაც შეეძლოთ სახის გაცოცხლება, ერთი სიტყვით. ჭეღიძის რეპეტციები ნამდვილი სკოლა იყო, არა მხოლოდ აქტიორული ხელოვნების დასაუფლებლად, არამედ ფართო განათლების მისაღებადაც. რა თქმა უნდა, იგი ჩვენგანაც მოითხოვდა დისციპლინას და ახალც მის სულს ვთხოვ შენდობას იმის გამო, რომ ახალგაზრდა მსახიობები იქვე, თეატრის გვერდით, 50—60 მეტრზე, უჩვეულოდ მოლივლივე ზღვისკენ ვავროდიით...

ს. ჭეღიძის, როგორც რეჟისორის, წარმატების საიდუმლო, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვეძიოთ სპექტაკლის ორიგინალურ გააზრებაში და მის საკუთარ ინტერპრეტაციებში, რაც საშუალებას აძლევდა მიახლოებოდა თავისი დროის აქტუალურ პრობლემატიკას. იგი, როგორც გამოცდილი სცენოგრაფი, კარგად ხედავდა და გრძნობდა სცენას ფლობდა მთელ მის სივრცეს; რომანტიკული ბუნების რეჟისორი ოდნავ აშაღლებული პათოსითა და ეროვნული ტემპერამენტით დამუხტულ მსახიობს კიდევ „ცეცხლს უნთებდა“. აქტიორს შეეძლოდა განწყობილების შექმნაში, ტონალობის მიგნებაში, რიტმისა და რიტმული მოძრაობის პოვნაში; ზოგჯერ კი, როგორც გამოცდილი მსახიობი, თვითონვე უჩვენებდა მიზანსცენას და წარმართავდა მსახიობს ისე, რომ „გაეღვიძებინა“ მისი იმპულსები და ინსტიქტურად თუ არაცნობიერად მოქმედება განეგრძო: გაურ-

ბოლა ტრაფარეტს, ხშირად „რამდენიმე სვლიანი მიზანსცენა“ გამოკვეთილ და კომპოზიციურად დასრულებული სახეს ღებულვოდა, რომელსაც აზრობრივ-მხატვრული დატვირთვა ჰქონდა. ყოველივე ამას წინ უსწრებდა რეჟისორის დამაბული მუშაობა მხატვართან, კომპოზიტორთან, სცენის გამნათებელთან, რომლის შუქ-ჩრდილების მხატვრული ფუნქცია ეკისრებოდა. მისთვის „თეატრი ცხოვრების ასლი კი არა“ — ახალი, შემოქმედისეული სინამდვილე იყო, უფრო ვნებიანი, დინამიური და ცხოველი, მაგრამ ისე, რომ მსახიობს ერთდროულად შეენარჩუნებინა დამაჭერებელი ტონალობა, სანახაობრივი მხარე და ამდღეული განწყობილება, რომელიც შესაბამისად იცვლიდა ნიუანსებსა და ფერადებს დრამატული უნარებისა და სიტუაციების მიხედვით.

მის სპექტაკლებში ყოველთვის რელიეფურად იყო გამოკვეთილი იდეა-არსებობა, რომელსაც ოსტატურად უმორჩილებდა ყოველ ეპიზოდს, პოულობდა სპექტაკლის რიტმს და ფინალამდე დატყვევებული ჰყავდა მაყურებელი; იგი არ იყო „ნიუანსების“ რეჟისორი, მსახიობი წარმოდგენილი ჰყავდა მთლიანობაში, რომელიც ბატონობდა სცენაზე შესაფერის მხატვრულ-დეკორატიულ ფონზე და მუსიკასთან კავშირში. ამიტომ ჰელიძე გაურბოდა უსიუჟეტო პიესებს და უმთავრესად გატაცებული იყო კლასიკური დრამატურგიით (იგულიხსმება ქართული კლასიკაც), რომელიც საშუალებას აძლევდა გეშალა თავისი ფანტაზია და თეატრალური აზროვნება. გამოემუღავნებინა რეჟისორული ხელოვნება დიდოსტატურად მოაზრებულ მიზანსცენებში, რომლებიც სრულ შესაძლებლობას აძლევდა აქტიორს შინაგანი ვნებებისა და ტემპერამენტის გამოვლინებისათვის. ჰელიძისეული სპექტაკლები

— ეს იყო რომანტიკულ-ჰეროიკული სპექტაკლი-სანახაობა, რომელიც ზეიმში გადაიზრდებოდა და რწმენას ნერგავდა მაყურებელში.

მისი გმირიც ყოველთვის გამოკვეთილი სახე-ხასიათია — მონუმენტური გარეგნობისა და პლასტიკური. მას ღიდაღ ეხმარებოდა რეჟისორის ხელწერა — გაშლილი მიზანსცენები და მკაფიო სცენური მონახაზები, მსახიობისაგან კი მოითხოვდა უშუალობას, ეძებდა სულიერი რწმენისა და ემოციების ფსიქოლოგიური გამოხატვის ფორმებს, განწყობილებათა ცვალებადობის წარმოსახვის გზებს;

არასოდეს დამავიწყდება, როცა ომის წლებში ერთი ახალგაზრდა რეჟისორი სოხუმში ლავრენევის „რღვევაზე“ მუშაობდა; მაგიდასთან მუშაობისას მან კარგად გაგვაცნო პიესის დედააზრი, სპექტაკლის მიზანდასახულება, მწერლის ჩანაფიქრი, გაგვასწავინა ჰეპეტისტები, დაამყარა კონტაქტებიც აქტიორთა შორის, ერთი სიტყვით, შეიძლება ითქვას, შეკრა ანსამბლი და ჩვენც კმაყოფილი ვიყავით (მე ლეოპოლდ ფონ შტუმბეს როლს ვასრულებდი). რეპეტიციაზე გვეწვია ბატონი სერგო, მან მოგვიწონა ნამუშევარი, შეაქო ახალგაზრდა ნიჭიერი რეჟისორიც გიორგი გაბუნია (შემდგენი ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, პოეტი და დრამატურგი, გურანდა გაბუნიას მამა, რომელიც სამწუხაროდ, ადრე გარდაიცვალა).

შემდგე კი შეგვნიშნა: ყველაფერი კარგია, მაგრამ თქვენი როლების სახე-ხასიათები ვერ გამოვიათ: ვერ გრძნობთ ასაკს, სიტუაციებს, არ ჩანს, რომ ზოგიერთი თქვენგანი სამხედრო პირია და ა. შ.

ჩვენთვის ყველაფერი ნათელი გახდა... მომდევნო რეპეტიციაზე ჩვენ სულ

სხვაგვარად წარმართო რეპეტიცია...

სწორედ ამ თვისებებმა განაპირობეს სერგო ჭელიძის მოწვევა რუსთაველის სახელმწიფო თეატრში დამდგმელ რეჟისორად (ჩემს არქივში დაცულია რუსთაველის თეატრის ყოფილი დირექტორის პოკო მურდულიას, ამ შესანიშნავი თეატრალისა და ადმინისტრატორის, 1943 წლის ვრცელი წერილი სერგოს სახელზედ, რომელშიც ვკითხულობთ: არც ერთი აკაკი არ არის წინააღმდეგი თქვენი ჩვენს თეატრში მუშაობისა).

და აი, 1944—1945 წლებში ს. ჭელიძე მუშაობს რუსთაველის თეატრში. აქ მან დადგა ა. ყაზბეგის „ხევისბერი გოჩა“ (ს. შანშიაშვილის ინსცენირება).

„სპექტაკლმა. — წერს ვ. კიკნაძე, — დიდძალი მაყურებელი მიიზიდა... ს. ჭელიძემ ამ პოეტურ ნაწარმოებს არ მოაკლო ტრაგიზმი, არ შეარბილა სიმძაფრე და სიმართლე ხასიათებისა. პირიქით, მან სწორად ამ ასპექტიდან გახსნა პიესა და მთელი სპექტაკლის სუნთქვაც მას დაუმორჩილა. რეჟისორი ყურადღებით მოეცა მწერლის სიტყვას, მოქმედების სიწესტეს, მისთვის მთავარი გახდა არა ფორმის ეფექტი, არამედ ნაწარმოების აზრი და სიმართლე მოქმედებისა. სცენაზე შეიქმნა აქტიორული ანსამბლი და ტემპერამენტიანი განწყობილება, მსახიობებმა იგრძნეს ნერვი საკუთარი გმირებისა. სპექტაკლში იყო სადავო მომენტები, მაგრამ მთავარი მაინც მისი წარმატება იყო. წარმოდგენა თავისი პატრიოტიზმით და მაღალი ჰუმანური პრინციპებით ზუსტად გამოსატავდა ომის წლების განწყობილებას...

ამიტომ იგი მხურვალე ოცადიას უმართავდა ხევისბერს, თანაუგრძნობდა პირადულ ტრაგედიას, მაგრამ გმირის მოქმედება სავსებით გამოხატავდა ხალხის ინტერესებს. აქ შეერთდა სცენა და პატრიოტი. მაყურებელსა და თეატრს შორის

რას დამყარდა ურთიერთგაგება და პარმონია.

რეჟისორისათვის ნამდვილი ბედნიერებაა ამგვარი შეხვედრა...“ (მითითებული წიგნი, გვ. 281).

ყველა, ვინც კი ნახა ეს სპექტაკლი მძიმე ომის დღეებში, გამარჯვების რწმენითა და ფრთებშესხმული, ბრუნდებოდა შინ...

რეჟისორმა ამავე თეატრში წარმატებით განახორციელა მ. მრევლიშვილის „ზვავი“, ჯონ პრისტლის „ინსპექტორი მოვიდა“, ბ. ჩირსკოვის „გამარჯვებულინი“ (მთავარ როლში აკაკი ხორავა), რომელსაც დადებითად გამოეხმაურა გავ. „პრავდა“.

1948—51 წლებში სოხუმის თეატრის კოლექტივების (ქართული, აფხაზური, რუსული დრამები) თხოვნით სერგო ჭელიძე კვლავ დაბრუნდა სოხუმში, „საკუთარ თეატრში“ და ახალი შემოქმედებითი აღმავლობით განაგრძო მუშაობა. აღადგინა ძველი რეპერტუარი და ახალი სპექტაკლები დადგა.

რამდენიმე სეზონში თეატრმა კვლავ მოიპოვა წინა წლებში ერთგვარად შელახული სახელი (რეჟისორებისა და სამხატვრო ხელმძღვანელების — ვ. მურდულიასა და გ. იოსელიანის დროის).

1950 წელს თეატრი საგასტროლოდ მოიწვიეს კოტე მარჩანიშვილის სახელობის თეატრში და, შეიძლება ითქვას, რომ სოხუმის თეატრმა წარმატებით ჩააბარა „გამოცდა“ რუსთაველისა და კოტე მარჩანიშვილის სახ. თეატრების სპექტაკლებს შეჩვეულ მაღალი გემოვნების მაყურებლებს.

თბილისში გამართული გასტროლები დროს შთაბეჭდილების წიგნში ვეცნობით გამოჩენილი მწერლების და რეჟისორების — აკაკი ფაღვას, ვახტანგ ტაბლიაშვილის, ი. სუმბათაშვილის, ა. კერესელიძის, მ. მრევლიშვილის, ბ. უდენ-

ტის, ე. ქარელიშვილის, ლ. ჭუბაბრიას, ს. შანშიაშვილისა და სხვათა ჩანაწერებს, რომელთა ავტორები აღნიშნავენ, რომ სექტაკლი „აურზაური არაფრის გამო“, „საუცხოო შთაბეჭდილებას სტოვებს რომ ს. ჭელიძეს მშვენივრად გამოუყენებია სცენური ხელოვნების ყველა შესაძლებლობა სადღესასწაულო წარმოდგენის შექმნის მიზნით, შემსრულებელთა მთელი ანსამბლი და მათ შორის განსაკუთრებით ბ. ზაქარიაძე ბენედიქტის როლში, ირ. დონაური ბეტარიჩეს როლში და ასკ. მაგრაქელიძე კლავდიოს როლში დაუვიწყარ სახეებს ჭქმნიან. კარგია მხატვარ ნიკო ყაზბეგის ნამუშევარი და ი. სლონოვის მუსიკალური ნაწილი“ (მიხეილ მრევლიშვილი).

„სოხუმის სახელმწიფო თეატრით, მისი რეჟისორის სერგო ჭელიძით და მთელი კოლექტივით ვარ აღტაცებული, გახარებული.“

იყავით მულამ მეგობრებო, ასე გამარჯვებულნი!

მარად თქვენს

სანდრო შანშიაშვილი.

თავის შემაჯამებელ წერილში გაზ. „კომუნისტი“ წერდა: „ჩვენი თეატრალური კულტურის აღმავლობის ერთ-ერთი მკაფიო მაჩვენებელია სოხუმის თეატრის გასტროლები თბილისში. სოხუმი სხვა ქალაქებთან შედარებით წინათ ყველაზე ნაკლებად იქცევა ყურადღებას... ახლა ქართული საბჭოთა თეატრის, მისი მოღვაწეების სრული წარმოდგენა შეუძლებელია, თუ სხვა ჩვენს მოწინავე თეატრებთან ერთად არ გავითვალისწინებთ სოხუმის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას. სოხუმის თეატრს მკაფიო ინდივიდუალური სახე აქვს. მის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია თანამედროვეობის ამსახველ პიესებს. კარგია ამ პიესების დად-

გმის ხარისხი. თეატრმა არაერთი შემოქმედებითი გამარჯვება მოიპოვა და მაყურებლის გულწრფელი სიყვარული დაიმსახურა“. (გაზ. „კომუნისტი“, 1950, 27 ივნისი, № 136).

1933, 1954—62 და 1964—66 წლებში სერგო ჭელიძე მუშაობდა და მოგვიანებით ხელმძღვანელობდა თბილისის მხარდმაყურებელთა თეატრს, 1962—64 და 1967—70 წლებში — გრიბოედოვის სახელმწიფო თეატრს, სადაც წარმოადგინა დოსტოევსკის „დანაშაული და სასჯელი“, კიტა ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძაღლია“ და სხვა მრავალი.

1955 წელს გადაიღო მხატვრული ფილმი „ციცქარა“. სექტაკლები დადგა აგრეთვე სოხუმის აფხაზურ და რუსულ თეატრებში. ყველგან, სადაც კი იგი მუშაობდა, მკაფიოდ დააჩინა თავისი შემოქმედებითი კვალი.

ს. ჭელიძის სახით ქართულ თეატრს ჰყავდა დიდი კოტე მარჯანიშვილის კოჰორტის ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი, რომელიც დაჯილდოებული იყო საუკეთესო აღმსიანური ღირსებებით, მისი ყურადღება და მეგობრული ურთიერთობა თეატრის თანამშრომლებსა და მისი მსახიობისა და მთელი ტექნიკური მუშაკისა და — ყოველთვის სამაგალითო იყო.

დიდა ღვაწლი სერგო ჭელიძის მოღვაწეობის ქართულ სცენაზე და განსაკუთრებით სოხუმის თეატრში (მკითხველმა უნდა გაიხსენოს, რომ ამ წლებში სოხუმი იყო საფრონტო ქალაქი: ფაშისტური ყუმბარმშენები განსაკუთრებით 1942—43 წლებში დღედაღამ მოსვენებას არ გვაძლევდნენ. ზღვის სანაპირო პლაჟს, თეატრის აღმოსავლეთ ფასადს, ქალაქის ცენტრალურ უბანს — სტალინის ქუჩას ზედიზედ ბომბავდნენ, იყო საკმაო რაოდენობის მსხვერპლი; საჰაერო განგაშის დროს გრიმიანი მსახიობ-

ბები და მაყურებლები თეატრის სარდაფში ჩადიოდით და საათობით შეყურებდით ერთმანეთს, დღისით, რეპეტიციების დროს, შესვენებაზე თეატრის წინ გამოსული მსახიობები ყუმბარის ნამსხვრევებისაგან ძლივს ვიცავდით თავს, გვშიოდა, გვციოდა... მაგრამ მაინც ვიცინოდით, მაინც ვმხიარულობდით ჩვენცა და ჩვენი მაყურებელიც... ვინძლო გვანსოვდა მარჯანიშვილის სიტყვები: „გარშემო ზამთარია, მაგრამ გულში მცხუნვარე ზაფხულია და ფრინველები ჭიკჭიკებენ...“

1942 წლის შემოდგომაზე თეატრი, დაახლოებით სამი თვით ევაკუირებული იყო გალში. ახლა, დაგვიანებით მაინც, იმ დროის სოხუმის თეატრის კოლექტივის სახელით მადლობა მინდა გადავუხადო რაიონის ხელმძღვანელობასა და ხალხს, რომლებმაც ღირსეული მასპინძლობა გაგვიწიეს, განსაკუთრებული მადლობა კი გალის რაიონის იმდროინდელ ხელმძღვანელს ანტიფო ჭეუიას (რაიკომის მაშინდელ პირველ მდივანს), რომელმაც შეგვიფარა მთელი დასი და გამოთხოვებისას დიდი ბანკეტი გაგვიმართა.

ახლა, ამ თეატრის ყოფილი მსახიობი, როცა ვიგონებ 40—50-იანი წლების სოხუმის თეატრს და მის ელემენტურ დირექტორს, რესპუბლიკის სახალხო არტისტს სერგო ჭელიძეს, რომელმაც ომისა და მის მომდევნო პერიოდში სული-

ერი რწმენა და სიხარული შეუნარჩუნა საზოგადოებას, ნოსტალგია მიპყრობს...

მართალია, სერგო ჭელიძის შემდეგ სოხუმის თეატრში მივიდნენ ნიჭიერი მსახიობები და რეჟისორები, რომლებსაც დღესაც მაღლა უჭირავთ ამ თეატრის დროშა, მაგრამ არასოდეს არ უნდა დავივიწყოთ იმ დროის თავდადებული მსახიობები და რეჟისორები, რომლებიც თავიანთ საყვარელ მაყურებელთან ერთად, უმძიმეს პირობებში ცხოვრობდნენ, იღწოდნენ, ჭირს უადვილებდნენ საზოგადოებას და მაღლა ეჭირათ სელოვების ღამპარი.

ჩვენი თაობის მოვალეობაა დავაფასოთ ისინი!..

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა, ვფიქრობ, სერგო ჭელიძის და სხვა გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწის უკვდავსაყოფად უნდა შეიმუშაოს სათანადო ღონისძიებები.

დიახ, „თეატრი მხოლოდ და მხოლოდ დროში ცხოვრობს“, მაგრამ ის სულისკვეთება, რომელიც თქვენ დანერგეთ მაყურებლებში, თაობიდან თაობებს გადაეცემა.

გაივლის კიდევ ცოტა ხანი, აფხაზეთიდან დევნილი ქართველი ხალხი დაბრუნდება თავის მშობლიურ კუთხეს — აფხაზეთს და დარწმუნებული ვარ, თვით აფხაზი და ქართველი ხალხები სოხუმის ერთ-ერთ ქუჩას მიანიჭებენ სერგო ჭელიძის სახელს.

ლიანა მიქაშავიძე

სოხუმი... ჩემი თეატრი

ჩემი მშობლები ნიკოლოზ და ლიდა მიქაშავიძეები თბილისის მოზარდმაცურებელთა თეატრის პირველი თაობის მსახიობები იყვნენ. შემდეგ მამამ და სხვა ახალგაზრდა მსახიობებმა, ს. ჭელიძესთან ერთად გადაწყვიტეს სამუშაოდ სოხუმში წასულიყვნენ. ზოგი მსახიობი ოჯახებით თეატრის შენობაში ცხოვრობდა (გ. გაბუნია, ნ. ყიფიანი, კ. ბოკუჩავა, მ. ჩუბინიძე, ფ. შედანი, ლ. ყარალაშვილი, თ. მიქაშავიძე და აფხაზი მსახიობები). ქართველ და აფხაზ მსახიობებს კარგი ურთიერთობა ჰქონდათ. ჭირსა თუ ლხინში ერთად იყვნენ. ჩვენც, მსახიობების შვილებს, ერთმანეთი ძალიან გვიყვარდა. თეატრის სიყვარულით ვიზრდებოდით და უმეტესობა მსახიობები გავხდით: გ. გაბუნია, ია ბოკუჩავა, ეთ. კოლონია, ს. ტბარი, ლ. საქაშავიძე, კ. გაბელაია, გ. ფარცვანია, ხ. ზობუა, რეჟ. ა. კვაჭაძე. მუსიკოსები: ვ. ჩუბინიძე, ვ. ყიფიანი და გორგაძეების მთელი პლეადა.

კარგად მახსოვს ის საბედისწერო ღამე, როდესაც თეატრის ძველი შენობა დაიწვა. ეს იყო 1943 წლის 30 დეკემბერს, სბექტაკლის დამთავრების შემდეგ, როცა ყველას ეძინა. შუალამეს ცეცხლი უკვე მთელ შენობას მოედო. მამა და სხვა მსახიობები მეხანძრეებს ცეცხლის ჩაქრობაში ეხმარებოდნენ. მე და დედას მაშინ გავგეღვიძა, როცა კარები და მინები იწვოდა. კვამლში გახვეულები ძლივს მოგვძებნეს და სახანძრო კიბით ეზოში ჩავგვიყვანეს. მე მაშინ ძალიან პატარა ვიყავი, მაგრამ ამის დავიწყება შეუძლებელია — ბედად გადავრჩით. ჩვენ, ბავშვები რუსთაველის პარკში, საბნებში გახვეულები, ჩემოდნებზე ვისხედით და შეშინებულები შევყურებდით როგორ იწვოდა თეატრის ეს უზარმაზარი შენობა. მეზობელი ქალაქებიდან ჩამოვიდნენ სახანძრო რაზმები, მაგრამ შენობა მაინც მთლანად დაიწვა. მსახიობები საცხოვრებლად ქალაქის სხვადასხვა უბანში გავგვანაწილეს. ჩვენ დროებით სასტუმრო „რიწაში“ დავბინავდით.

1946 წელს სტალინის ბრძანებით თეატრის აღდგენა დაიწყო. მაშინ საოლქო კომიტეტის მდივანი იყო ა. მგელაძე, რომელსაც ხელოვნება ძალიან უყვარდა და მსახიობებს ყოველმხრივ უწყობდა ხელს. სამამულო ომი ახალი დამთავრებული იყო და ძალიან ბევრი გერმანელი ტყვე ჰყავდა ჩვენს ქვეყანას. სწორედ ეს ტყვეები გამოიყენეს თეატრის მშენებლობისთვის (თეატრს აშენებდა №6 ტრესტის მმართველი ბატ. ლ. გვათუა, მთავარი ინჟინერი იყო

ა. ჟვანია. ქალაქის მთავარი არქიტექტორი — ო. ლითანიშვილი). მოსახლეობამ დიდი თანხა შემოსწირა თეატრს. მშენებლობა დიღხანს გაგრძელდა. ჩვენ, ბავშვები თითქმის თეატრის ნანგრევებში გავიზარდეთ. მაინც არ ვშორდებოდით ჩვენს ძველ სახლს, ჩვენს თეატრს. და ადვილი წარძოსადგენია რამდენად ძნელი იყო ჩემთვის მისი დატოვება.

მასსოვს თეატრის გახსნის დღე — 1952 წლის 21 დეკემბერი (სტალინის დაბადების დღე), საქართველოს სხვადასხვა ქალაქიდან სტუმრები ჩამოვიდნენ. თეატრმა უამრავი საჩუქარი მიიღო (გაყოფის დროს კი არც ერთი არ გვერგო, გარდა მოზაიკით შესრულებული სტალინის სურათისა და ეზოში გადაგდებული შ. რუსთაველის ბიუსტისა). მაშინდელ გაზეთებში იწერებოდა: „ქართული ორნამენტებით აშენებული თეატრი“. „ქართული დარბაზები“. აფხაზები თეატრს ლექსებს უძღვნიდნენ. ლექსებს ჯერ კიდევ ქართული შრიფტით წერდნენ. აფხაზი მსახიობები ქართულ სპექტაკლებშიც მონაწილეობდნენ.

მე და მამა სამუზეუმო მასალებს ვაგროვებდით. უამრავი უნიკალური მასალა (ფოტო თუ საგაზეთო) შეგკრიბეთ არაპროფესიული თეატრის პერიოდებიდან მოყოლებული, ვიდრე აფხაზეთის ომის დაწყებამდე. ეს ყველაფერი ინახებოდა თეატრის მუზეუმში, ჩვენს ოჯახში. თეატრის მუზეუმის გამგე იყო აწვანსვენებული, საქ. დამს. არტიტი ო. კანდელაკი. იგი არაპროფესიული თეატრიდან მოვიდა სოხუმის თეატრში და მსახიობად მუშაობდა. მას დიდი წვლილი მიუძღვის მუზეუმის შექმნაში. ქალბატონმა ოლიამ იცოდა, რომ მე ძალიან მაინტერესებდა თეატრის წარსული და ბევრი საინტერესო მასალა დამიტოვა უნიკალური ფოტოებით. როდესაც ლოგინად ჩავარდა, მთხოვა მომეცლო ყველაფრისთვის და მისი საქმე გამეგრძელებინა.

მასსოვს ის დღე, როდესაც ქართული და აფხაზური თეატრი „გავიყავით“. ეს იყო 1979 წელს. არა, ჩვენ მათ არ გამოვუყრივართ. მთავრობის დადგენილებით, როდესაც სოხუმის სახელმწიფო დრამატულ თეატრს აფხაზური თეატრი და არა აფხაზეთის თეატრი ეწოდა, ჩვენ დავტოვეთ იგი და გადავედით პიონერთა სახლის შენობაში, რომელიც ავარიული მდგომარეობის გამო მიტოვებული იყო. ჩემთვის ძალიან ძნელი იყო იმ თეატრის დატოვება, ისევე როგორც სხვა ძველი მსახიობებისათვის. მე და ბატ. აკაკი ბოკუჩხაძემ ყველაზე ბოლოს დავტოვეთ შენობა. ასე მეგონა ჩემი ოჯახი, ჩემი ბავშვობა დავტოვე. პირველ თეატრალურ ნათლობას, უდიდეს სიყვარულს სცენისადმი მე ხომ იმ თეატრში, საუკეთესო მსახიობების შემოქმედებით ვეზიარე. ესენი იყვნენ: მ. თბილელი, ს. ყანჩელი, ლ. საყვარელიძე, ნ. ყიფიანი, ფ. შედანი, ვ. ნინიძე, ირ. დონაური, თ. მაქარაშვილი, ლ. ჭედიბა, ნ. მიქაშავიძე, ა. ბოკუჩხაძე, ბ. გამრეკელი, ზ. ლაფერაძე, ვ. ნეფარიძე, თ. ბოლქვაძე, ო. კო-

ბერიძე, გ. ფოჩხუა, ს. კალანდაძე, გ. რევიაზიშვილი და სხვ. მათი ჩამოთვლა შეუძლებელია. თვითონ მე მოწაფეობის პერიოდში არაერთ სპექტაკლში მიმიღია მონაწილეობა. დავტოვე თეატრი, დავშორდი იმ აფხაზ მსახიობებს, რომელთა თვალწინაც გავიზარდე. შემდეგ ვცდილობდი იმ თეატრისკენ არ გამეველო. ის შენობა ბევრ კარგ მოგონებასთან იყო დაკავშირებული და გული მტკიოდა.

აიონერთა სახლის შენობა უვარგისი იყო და რამდენიმე თვის შემდეგ თბილისიდან მოვიდა პროექტი. დამტკიცდა, რომ ქართული თეატრი აშეხებულყო რუსთაველის პარკში, აფხაზური თეატრის პირდაპირ.

ქართველების სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. ყველა წარმოება-დაწესებულებამ სურვილი გამოთქვა, თავისი წვლილი შეეტანა ამ მძეხეალობაში, მაგრამ შემდეგ ეს ძეუძლებელი გახდა — აფხაზებს სურვილი გაუჩხდათ სწორედ იმ ადგილას ეწარმოებინათ არქეოლოგიური ვათხრები. ისინი ამტკიცებდნენ, რომ იქ ისტორიული ძეგლები იყო. მაშინ თეატრი გადავიდა ჩემი ბავშვობისდროინდელ თეატრში (სადაც ხანძრის გაჩენის შემდეგ მუშაობდნენ). ეს შენობა ფილარმონიის საკონცერტო დარბაზად იყო გადაკეთებული. ჩვენ მაისც კმაყოფილი ვიყავით — შენობა ქალაქის ცენტრში იყო. წინათ აქ იდგმებოდა საუკეთესო სპექტაკლები, კარგი რეჟისორებითა და მსახიობებით. მაყურებელს ახსოვს ეს თეატრი. მოზღვავებული მაყურებლის შეჩერება მილიციის გარეშე შეუძლებელი იყო. თეატრმა დაიწყო მუშაობა და, რასაკვირველია, ვათხრები რუსთაველის პარკში არ შედგა.

აფხაზური თეატრის შენობაში იყო მუზეუმი, რომელშიც ორივე თეატრის მასალები ინახებოდა. გაყოფის შემდეგ ძალიან მაწუხებდა, რომ თეატრის დირექციამ მუზეუმის მასალები ქართულ თეატრში არ გადმოიტანა. არც მუზეუმის მაშინდელ გამგეს და არც სამინისტროს არ უზრუნვია ამაზე. რამდენჯერ არ მივმართე აფხაზეთის კულტურის მაშინდელ მინისტრს (ა. არგუნს), ყოველთვის გადაადლო. მე ხომ მსახიობი ვიყავი! როდესაც აფხაზეთში მდგომარეობა დაიძაბა, მივმართე მინისტრის მოადგილეს ბატ. შ. აბუთიძეს. დავითანხმე აფხაზური თეატრის დირექცია, ჩვენი მუზეუმის მასალები რომ გაეტანათ და ომიც დაიწყო.

დაიწყო საშინელი დაბომბვები, ნგრევა. მოსახლეობა ძალიან ცუდ მდგომარეობაში აღმოჩნდა. მსახიობების უმრავლესობა იბრძოდა. მეც ექიმებს ვეხმარებოდი, მაგრამ მუზეუმზე მანც ვწუხდი. როდესაც აფხაზური თეატრის გვერდით ისტორიის მუზეუმი დაიწვა, ვიცოდი, რომ საფრთხე ელოდა ამ თეატრსაც, ვინაიდან სანაპიროს ზღვიდან ბომბავდნენ. გვარდიელები ყუთების ჩამოტანაში დავიხმარე და სასწრაფოდ დავიწყე ჩალაგება.

ასევე შევთავაზე სოხუმში დარჩენილ აფხაზური თეატრის ძველ მსახიობებს, გადაგვრჩინა მათი მუზეუმის მასალებიც და შენობი-

დან გაგვეტანა. მე მეგონა მსახიობები მაინც გაუფრთხილდებოდნენ ერთმანეთის შემოქმედებას, მაგრამ ვერ დავიყოლიე — ეშინოდათ. ბოლოს მაინც მე მომიწია გამეყო ერთმანეთში არეული მასალები. წინა დღეს ჭურვი მოხვდა მუზეუმის მხარეს, ჩამოანგრია ის ადგილი, სადაც კარი იყო. სამი დღე მოვუნდი ჩალაგებას. შუალამეს მივდიოდი სახლში. წასვლისას დიდი მუყაოს ქაღალდზე დავაწერე „ძალიან გთხოვთ ხელი არაფერს ახლოთ, აქ ქართული თეატრის მუზეუმის მასალებია“, და „ყველა ქართველი გაუფრთხილდეს აფხაზური თეატრის მასალებს“. თეატრი ყოველი მხრიდან იბომბებოდა, მე კი ვერაფერს ვგრძნობდი. ვათვალიერებდი მასალებს, ალბომებს და უფრო მეტი პასუხისმგებლობის გრძნობა დამეუფლა. ყველა ძველ მსახიობს თავისი ალბომები სურათებით, რეცენზიებით მოუტანია მუზეუმში, რომ ჩვენ, მომავალი თაობა, მათ პატრონად გამოვდგომოდით და ასე მეგონა, რომ ეს პატრონი, ამ საშინელი განუკითხაობის დროს, მე, მათთან გაზრდილი, მათივე კოლეგა უნდა ვყოფილიყავი. მასალები იყო 1885 წლიდან 1980 წლამდე. ერთხელ როდესაც გუმისთიდან შემოუტყის, გვარდიელები შემოცვივდნენ და მიჩიეს დამეტოვებინა შენობა. მე რომ არ დავთანხმდი, სიესის ბალონი დამიტოვეს თავის დასაცავად. შემდეგ გორის ბატალიონის და სვანების დახმარებით ლ. კუპრეიშვილის თანდასწრებით ყუთები ჩვენს თეატრში გადავიტანეთ.

ვწუხვარ და ვსაყვედურობ საქართველოს კულტურის სამინისტროს, რატომ არ ფიქრობდნენ გადაერჩინათ ქართული თეატრის მუზეუმი. ყველამ თავისი საქმე აკეთოსო, ვამბობთ. ჩვენ იქ ვიყავით საჭირო. განა არ შეიძლებოდა, თვითმფრინავებით მებრძოლები რომ ჩამოჰყავდათ სოხუმში, იმის ორგანიზაცია გაკეთებულიყო, რომ უკან მიმავალი თვითმფრინავით მოგვენდომებინა და დაჭრილებთან ერთად ყუთებში გამზადებული ეს უნიკალური მასალები გაგვეტანა. წელიწადზე მეტი ხომ ჩვენ ვაკონტროლებდით სოხუმს.

სიტყვას მოჰყვა და მინდა ესეც ითქვას. განა ყველაფრის დათმობაზე არ მივიღოდით? საქართველოს სახალხო არტისტი რომ გარდაიცვლებოდა, აფხაზს უკეთებდნენ მემორიალურ დაფას, ქართველს კი — არა. ერთ სახლში კ. შაკრილს ჰქონდა მემორიალური დაფა. იმავე სახლში ლეო ჭედიას კი — არა. ისინი ორივე საქ. სახ. არტისტები იყვნენ. მე იმ ქალბატონსაც დიდ პატივს ვცემდი, მაგრამ რა დანაშაულისთვის არ ჰქონდა რეჟისორ, დრამატურგ, მსახიობ ლეო ჭედიას და სხვებს, მემორიალური დაფა. რასაკვირველია, ამაზე კულტურის სამინისტროს უნდა ეზრუნა.

ომის დამთავრების წინა თვეს, როდესაც შეთანხმებას ხელი მოაწერეს, ქალაქმა ამოისუნთქა. დაბრუნდა მოსწავლე-ახალგაზრდობა, ბავშვები. ჩვენც შევიკრიბეთ თეატრში. მოვიდა ბატონი ყიუღი შარტავა და ქალაქის მერი გურამ გაბისკირია. რა ბედნიერები ვი-

ყავით მაშინ. ყველას გვეგონა ომი დამთავრდა. შეკრებაზე სიტყვით გამოვიდა ბატონი ყიული შარტავა. მოგვეფერა, გავვამხნევა და დავგაიმედა. მახსოვს ცისფერი პერანგი ეცვა, ასე ძალიან რომ უხდებოდა მის ცისფერ თვალებს. ფიზიკური და სულიერი სიწმინდე იფრქვეოდა მისგან. მეც ვითხოვე სიტყვა. ვთქვი, რომ მიუხედავად იმ საშინელი უბედურებისა, რაც ჩვენი კოლეგების დაღუპვით განვიცადეთ, მაინც ბედნიერები ვართ, რომ ომი დამთავრდა. ჩვენ ყველანი ჩვენი ხელით ავაშენებთ დანგრეულ ქალაქს. ამის გამოცდილება გვაქვს სოხუმელებს და გავიხსენე სოხუმის მთაზე ფუნტიკულიორის მშენებლობა. თვალწინ მიდგას ბატონი ყიული გაბრწყინებული სახე, უხაროდა ჩვენში რომ ოპტიმისტურ განწყობილებას ხედავდა. გამომშვიდობებისას მომიახლოვდა, ხელზე მეამბორა და მითხრა: „თქვენი სახით ყველა მსახიობ ქალს მივესალმები“.

და მაინც, 1993 წლის 16 სექტემბრიდან ქალაქზე შეტევა განახლდა. აფხაზები შტურმით აპირებდნენ სოხუმის აღებას. 27 სექტემბრამდე იბომბებოდა, იწვოდა და ინგრეოდა ჩვენი ნასათუთები ქალაქი. გული მტკიოდა — ეს ქალაქი ხომ ჩემთან ერთად გაიზარდა. იხოცებოდა ჩემი ქართველობა და ვტიროდი. სიკვდილი და ასეთი სასტიკი? მოკლეს, ცოცხლად დაწვეს, თავები წააჭრეს, ქალები და ბავშვები გააუბატოურეს, ამაზე მეტი ფაშიზმი რა უნა იყოს.

მთელი ომის მანძილზე სოხუმი არ მიმიტოვებია. ჩემი ვაჟი გ. ფარცვანია ავლანელთა სპეცდანიშნულების ბატალიონის მებრძოლია. მე დაჭრილ მეომართა დახმარების დედათა კომიტეტში ვიყავი. ვცდილობდი რაიმეთი დაეხმარებოდი ჩვენს მეომრებს.

ვნახე, თუ როგორ იზეიმეს ჩვენზე გამარჯვება აფხაზმა „ძმებმა და მეგობრებმა“. ვიდეჭი გაოგნებული და თვალები ცრემლებით მევსებოდა. საშინელი შეგარქნებაა წაგებულის მდგომარეობაში ყოფნა, როდესაც თავს შეუურაცხყოფილად და განადგურებულად გრძნობ.

28 სექტემბერს, დღის 5 საათზე უკანასკნელი თვითმფრინავი აფრინდა ბაბუშერის აეროდრომიდან. აცრემლებულმა დავეტოვე სასაკლოდ ქცეული ჩემი ქალაქი, სადაც დიდი რისკის ქვეშ დარჩნენ მებრძოლი მსახიობი ბიჭები. მათ შორის, ჩემი ვაჟიც.

ამაოდ ელოდნენ ისინი დამხმარე ძალას. ორი დღის შემდეგ ისინიც ჭუბერის გზას დაადგნენ.

ელენორა გვრიტიშვილი

გერპარტ ჰაუპტმანი ფაშიზმის წლებში

გერმანიის ისტორიაში ახალი ეპოქის დასაწყისი იმავდროულად ჰაუპტმანის ყველაზე ტრაგიკული და მძიმე ცხოვრების დასაწყისად იქცა. პროგრესული ბანკისათვის გაუგებარი იყო, რომ მსცოვანი მწერალი აღმოჩნდა ლიტერატურის იმ მცირერიცხოვან მოღვაწეთა შორის, რომლებიც გერმანიაში დარჩნენ. მსოფლიოში სახელმოხვეჭილი ჰუმანისტი დარჩა იმ გერმანიაში, რომელმაც დაუფარავად განაცხადა: „ჩვენ არ გვსურს გოეთესა და აინშტაინის ქვეყანა ვიყოთ... ვისიც გინდათ, ოლონდ მათი არა!!!“¹ — ასეთ ქვეყანაში გაატარა ჰაუპტმანი 12 გრძელი წელიწადი, რაც მას ჰუმანიზმის ინტერესების ღალატად ჩათვალეს. გერმანიისაგან მოწყვეტილმა ევროპამ ეს ფაქტი ასე მიიღო 1933 წელს: გერპარტ ჰაუპტმანი დარჩა სამშობლოში, მამასადამე, მან აღიარა ფაშიზმი. არავენ იცოდა, რითი ხსნიდა მწერალი თავის გადაწყვეტილებას, რადგან არ განმარტავდა მას. ერთი რამ კი ყველამ აშკარად დაინახა: საშინელმა ანგარიშსწორებამ იმ მცირე ობოზიკურად ვანწყობილ შემოქმედთა მიმართ, რომლებიც გერმანიაში დარჩნენ, გვერდით ჩაუარა ჰაუპტმანს. იგი უშფოთველად განავრძობდა ცხოვრებას თავის „ვიზენშტაინის“ კეთილმოწყობილ სახლში.

გერმანიიდან გამოსული ცნობები უტყუარად მოწმობდნენ, თუ როგორ იღვევებოდნენ პროგრესულად მოაზროვნე ხელოვნების წარმომადგენლები და უკვე ღირსების საქმედ ითვლებოდა იმ მწერალთა რიგში ღგომა, რომელთა ნაწარმოებებსაც სახალხოდ წვავდნენ გერმანიის ქალაქებში. „მე დამწვით!“ — ოსკარ გრაფის ეს ამოძახილი სამუდამოდ დარჩა ანტიფაშისტური ბრძოლის სულიერ ისტორიაში. როგორც ჩანს, ჰაუპტმანი მშვიდად აღიქვამდა იმ ფაქტს, რომ მის ნაწარმოებებს ფაშისტურ სცენაზე დგამდნენ. დიდმა და წმინდა სამკედრო-სასიცოცხლო ბრძოლამ კი, რომელსაც ევროპის ხალხები ფაშიზმის წინააღმდეგ ეწეოდნენ, არ იცოდა კომპრომისები. ჰაუპტმანის ფაშისტურ გერმანიაში ერთი შეხედვით, უზრუნველი ცხოვრება სხვა არავითარ აზრს არ იწვევდა, გარდა იმისა, რომ მწერალი ჰიტლერის მხარეზე დადგა და სრულად აღიარა „მესამე რაიხი“. მას თავს დაატყდა ბრალდებებისა და საყვედურების ნიაღვარი, რომელიც არ წყდებოდა მთელი 12 წლის განმავლობაში: „დაე, ეკალ-ბარდი ამოვიდეს იქ, სადაც მისი არეული ფეხი დააბიჯებს... ხავსი მოედოს მის სახსენებელს და მტვერმა დაფაროს მისი სახელი!!!“² — ყველაზე აუტანელი ის იყო, რომ ამგვარი ბრალდება ხშირად ყველაზე ახლობელ მეგობარს მოსწყდებოდა ხოლმე ბაგეებიდან: ალფრედ კერმა სახალხოდ თქვა უარი მასთან მეგობრობაზე.

საინტერესო ის იყო, რომ ჰაუპტმანი, ეს „უისტიცხვილო მშინარა“ არ თვალთმაქცობდა, თავი ისე არ მოჰქონდა, თითქოს, მეგობრის ეს სიტყვები ვერ გაიგო. მისი ნაღვლიანი რეაქცია ლანძღვის ამ ნაკადზე ასეთი იყო: „მე ვიცი — კერს უყვარდა გერმანია. ის მას ახლაც უყვარს... მეც მიყვარს გერმანია. ალფრედ კერმა შეძლო დაეტოვებინა თავისი სამშობლო... მე ამას ვერ შევძლებდი, მაგრამ ვიცი, რას ნიშნავს ამგვარი ნაბიჯი. მე მესმის მისი ტყივილი, მისი სიძულვილი“³.

„მე ამას ვერ შევძლებდი“ — ამ, ვითომდა; გაკვრით ნათქვამ სიტყვებში იმალება მიზეზი, რომელმაც ჰაუბტმანს სამშობლოში დარჩენა აიძულა: „მე ვერ მივდივარ საზღვარგარეთ, რადგან მოხუცი ვარ. მე ჩემს სამშობლოსთან ფესვებით ვარ მიბმული და მხოლოდ აქ შემიძლია წერა“.⁴ — ასეთი იყო მწერლის მიერ მიღებული გადაწყვეტილების ნამდვილი არსი. სამოცდაათი წლის მწერალმა, რომელმაც ბარბაროსობის მომავალი ჯერ კიდევ ნაციონალ-სოციალისტების გამარჯვებამდე დაინახა, ღრმად ვერ გააცნობიერა ფაშიზმი, როგორც სოციალურ-საზოგადოებრივი მოვლენა. იგი ნამდვილად შეცდა, როცა ფიქრობდა, რომ ხელს ვერაფერი შეუშლიდა მის განმარტოებულ შემოქმედებით ცხოვრებას და არაფერი დაშავებოდა, თუ გერმანიაში დარჩებოდა მხოლოდ იმიტომ, რომ სილენიის მიწაზე სურდა სიკვდილი. ფაშისტური სახელმწიფოს მოქალაქე ჰაუბტმანი არც ღია პროტესტით გამოსულა არსებული რეჟიმის წინააღმდეგ: „მე რა, გაზეთივით ხომ ვერ ჩავერეოდი სინამდვილეში, რატომ მავალდებულებენ ამას?“ — ასეთი იყო მწერლის მაშინდელი განწყობილება. იგი დგამდა და აქვეყნებდა ყველაფერს, რაც ცენზურას გაუძევებოდა. რამდენჯერმე ჰიტლერის აპარატის თანამშრომლებსაც შეხვდა... და ღუშდა. მისი ღუშილი კი მის მოსამართლეებს ახელუბდა: „მე არ შემიძლია ღუშმილი“, — ასე უწოდა ლევ ტოლსტოიმ თავის ბოლო ნაწარმოებს. ისიც მოხუცი იყო. სიკვდილის პირას რუსმა მოხუცმა დიძახა „მე არ შემიძლია ღუშმილი“ — ჰაუბტმანმა კი შეძლო“.⁵ — წერდა თავის ბრალდებაში ა. კერი. უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ სიტყვების თქმა მეფის რუსეთსა და ფაშისტურ გერმანიაში ერთი და იგივე არ იყო. მისი თქმა ჰიტლერის ქვეყანაში გარღვევალ სიკვდილს ნიშნავდა, ჰაუბტმანს კი არ უნდოდა სიკვდილი: „მე დიდხანს მინდა ვიცოცხლო, გესმით თუ არა? ალბათ, სულმოკლეობით მომღის“.⁶ — 1938 წელს მწერალი უკვე უღმობელია საკუთარი თავის მიმართ და ჰიტლერულ გერმანიაში ხუთი წლის ცხოვრების შემდეგ, მას უკვე მცდარად ეჩვენება მისი სამშობლოში დარჩენის გადაწყვეტილება.

იქნებ, ჰაუბტმანი გამოასწორებდა კიდევ თავის ამ შეცდომას, ეს შესაძლებელი რომ ყოფილიყო. გერმანიაში ჩაკეტილმა მწერალმა მხოლოდ რამდენიმე მეგობარს გაანდო თავისი გულისნადები. „ვიზენტაინის“ საწოლი ოთახის კედლებზე თავისებურ დღიურად დარჩენ მისი გამონათქვამები და აფორიზმები: „ღუშმილი — ეს უდიდესი ხელოვნებაა“, ანდა „...მე შემიძლია ღუშმილით სიცილი. ეს ბევრს არ შეუძლია“⁷ და ა. შ.

უნდა აღინიშნოს, რომ ჰაუბტმანი ყოველთვის არ ღუშდა. ნაციისტები, რომლებიც თავგამოდებით ცდილობდნენ გამოეყვანათ ის პოლიტიკური კარჩაკეტილობიდან და გადაეძალათ თავიანთ მხარეზე, ამაოდ დაშვრნენ. მან ჩაშალა გებელსის მიერ ჩაფიქრებული საიუბილეო ზეიმი, ხელი არ მოაწერა ჰიტლერი-სადმი „ერთგულებისა და მორჩილების ფიცს“ და კატეგორიულად უარი თქვა თომას მანის წინააღმდეგ შექმნილ კამპანიაში მონაწილეობის მიღებაზე. უფრო ნეტიც, მან კულტურის მინისტრს ა. ფრანკს უარი განუცხადა პარიზსა და პრადაში მისი პიესების პრემიერაზე დასწრებაზე: „ჩემი ფეხი არასოდეს დაბიჯებს დაპყრობილ მიწას. მე ვიცი, რომ იქ უდიდესი უსამართლობა ხდება“.⁸ როცა დრამატურგს თხოვეს გაზეთისათვის განკუთვნილ თავის სტატიაში რამდენიმე წინადადება გადაეკეთებინა, ან ამოეღო, მან დაბეჭდვით უარი თქვა: „თუ არ

შეიძლება ჩემი აზრების იმ ფორმით გამოქვეყნება, როგორცაც დაეწერე, მაშინ, უმჯობესია, საერთოდ არ დაიბეჭდოს ისინი“.⁹

ფაშისტური მთავრობა მალე მიხვდა, რომ ჰაუბტმანი არ წამოეგო „პროპაგანდის“ ანკესზე, რომ შეუძლებელი იყო მისი „თავდაცვითი ნეიტრალიტეტის“ პოზიციიდან გამოყვანა. თუ დასაწყისში ისინი რუპორით ვაკიოდნენ მწერლის დიდებას, შემდეგ თანდათან ჩაცხრნენ და ბოლოს სამუდამოდ დაეკარგათ მისი „კარის პოეტად“ გახდომის იმედი. ალფრედ როზენბერგი წიგნში „მეოცე საუკუნის მითი“, რომელიც ჰიტლერის „ჩემი ბრძოლის“ შემდეგ ფაშიზმის შესახებ მნიშვნელობით მეორე სახელმძღვანელოდ ითვლება, რამდენიმე სიტყვით ირონიულად შენიშნავს ჰაუბტმანზე: „...მისი შემოქმედება XIX საუკუნის ბურჟუაზიის ფუყე ფესტივით იკვებება“.¹⁰ როზენბერგის ამ სიტყვებს მოჰყვა უამრავი საგაზეთო სტატია, რომლებშიც მწერალს აკრიტიკებდნენ, ამტიკებდნენ მისი შეხედულებების შეზღუდულობასა და მცდარობას, მის სიშორეს სახელმწიფო იდეოლოგიისაგან და სხვ. 1942 წელს კი იგივე როზენბერგი საიდუმლო წერილს წერს ვებელს: „მე, პრაქტიკულად, ჰაუბტმანის შემოქმედების პროპაგანდად მესახება ის ფაქტი, რომ თქვენ თითოეულ გერმანულ თეატრს დასადგმელად მის რომელიმე პიესას უნიშნავთ. ვთხოვთ, კიდევ ერთხელ გადახედოთ თქვენს გადაწყვეტილებას დადგმათა რაოდენობისა და ნაწარმოებთა შერჩევის შესახებ. პრესის ყურადღებაც დროულად მიაქციეთ. პატივი არ მიაგონ ჰაუბტმანს, როგორც ჩვენი ფორმაციის პოეტი“.¹¹ ვიდრე როზენბერგი ამ გამაფრთხილებელ წერილს დაწერდა, ჰაუბტმანმა ვაცილებით ადრე თქვა: „ამბობენ, ვითომ, მე მთავრობამ მალიარა და ჰიტლერიც პატივს მცემს. ეს არ არის სწორი! მე მას ვძულვარ და ეშინია ჩემი. უბრალოდ, მან არ იცის, რა დაეწერე მის შესახებ. ის რომ წაიკითხოს... მე მალიარებენ? მე მცემენ პატივს?.. მართალია, ისინი ჩემს გარშემო ფუსფუსებენ, დღეს კიდევ აკეთებენ ამას, მაგრამ რამდენ ხანს გასტანს ეს? შეიძლება ხვალ უკვე საკონცენტრაციო ბანაკშიც აღმოჩნდეთ. „მესამე რაიხი“ — ეს არ არის ჩემი გერმანია. მე სამშობლოში უკვე ვეღარ ვგრძნობ თავს, როგორც საკუთარ სახლში“.¹²

სამშობლო წაიბილწა არა მხოლოდ მათთვის, ვინც იგი დატოვა, არამედ იმათთვისაც, ვინც გერმანულ მიწაზე დარჩა იმიტომ, რომ სამშობლო შეენარჩუნებინა. ჰაუბტმანი არ იყო ერთადერთი მწერალი, ვინც იმ საშინელ წლებში გერმანიაში აღმოჩნდა. ესენი იყვნენ: ბერნარდ ქელერმანი, ჰანს ფალადა, რიკარდა ჰუხი, კლარა ფიბისი და სხვ. არც მათ განუცდიათ ფაშისტური მთავრობის დევნა, რადგან, თავიანთ შემოქმედებაში გვერდს უვლიდნენ ოფიციალურ თემატიკას და ზოგჯერ ხანგრძლივად „იძირებოდნენ დუმილში“. ყველა ისინი ისტორიამ „შინაურ ემიგრანტებს“ მიაკუთვნა, მათ, ვინც საკუთარი თვლით ნახა, საკუთარი ყურით გაიგო და არა სხვისი მონათხრობით ეკლიანი მათეულხლართით გარშემოვლებული გერმანიის ცხოვრება, ვინც უდიდესი წვლილი შეიტანა გერმანულ ჰუმანისტურ ლიტერატურაში. ისინი თავიანთი საწერი მაგიდების უჯრებში ინახავდნენ საოცარი რეალიზმით დაწერილ ნაწარმოებებს, რომლებმაც მხოლოდ მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ იხილეს დღის სინათლე.

მარტო ჰაუბტმანმა ფაშიზმის პერიოდში 21 მხატვრული ნაწარმოები დაწერა, რომელთაგან 4 ტრაგედიაა, 5 დრამა, ერთი კომედია და ორი რომანი;

დანარჩენი კი მოხსრობები, ნოველები, ესსეები და ლექსების კრებულებია. პიესათა უმრავლესობა, მცირე გამოჩაყლისის გარდა, მაშინვე დაიდგა გერმანიის თეატრებში ან ფაშისტების მიერ დაპყრობილ ვენის თეატრში. თანამედროვეობისაგან შორს მდგარ პრობლემატიკასა და სიუჟეტში, იმდენად შორეულში, რომ ჭებელის ცენზურამ გაუშვა ისინი სცენაზე, ჰაუპტმანმა საოცარი სიმწვავითა და რეალობით ასახა სწორედ ფაშისტური გერმანიის ბარბაროსობა. თითოეული მათგანი თავისი ჰუმანისტური შინაარსით პირდაპირი გამოწვევა იყო ჰიტლერის დიქტატურის წინააღმდეგ. პოემაში „დიდი სიზმარი“, რომელიც ათი წლის განმავლობაში იწერებოდა, ძალიან შენიღბულად, მაგრამ მაინც შესაცნობადა დახატული ჰიტლერის საშინელი პორტრეტი.

ამ წლებში დაწერილ ჰაუპტმანის მემკვიდრეობაში ყველაფერი ერთ სიმაღლეზე არ დგას. აქ შევხვდებით იდეურად და მხატვრულად სუსტ ნაწარმოებებსაც, რომლებიც თანამედროვეობის პირქუში მოვლენების წინაშე მწერლის დაბნეულობაზე მოწმობენ. ჩვენ ერთნაირი ყურადღებით არ განვიხილავთ ამ პერიოდის თითოეულ ნაწარმოებს, ასევე არ გადავალთ ერთი ნაწარმოებიდან მეორეზე იმ რიგის მიხედვით, როგორც ისინი ავტორმა დაწერა, არამედ შევეცდებით მათ თემატურად შესწავლას, რადგან უფრო საინტერესოდ და არსებითად მიგვაჩნია კვლევის ამგვარად წარმართვა.

ჩვენ ზოგად შტრიხებში უკვე დავახასიათეთ ფაშისტური წლების „კულტურული“ გერმანია, რომელშიც ორი ბანაკის ცხარე იდეოლოგიური ბრძოლა წარმოებდა. ამ ბრძოლაში ჰუმანიზმის მხარეზე მონაწილეობდა ჰაუპტმანიც, რომელიც, როგორც ვიცით, დროდადრო, მიაპყრობდა ხოლმე თავის ინტერესს სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქებს. 30-იან წლებში ის აღმოჩნდა სწორედ იმ ლიტერატურის კალაპოტში, რომელიც თავისი ჰუმანისტური გაგებით ეწინააღმდეგებოდა ფაშისტების შეხედულებებს გარდასულ დროთა ისტორიაზე. მწერალს, როგორც ყოველთვის, ამჟამადაც ძველი სამყარო, მისი ისტორიის, კულტურისა და ცივილიზაციის საერთო კანონზომიერებანი აინტერესებდა. ამჯერად მისი შესწავლის სფერო იყო ანტიკური ეპოქა, შუა საუკუნეები და XVII—XVIII—XIX საუკუნეების გერმანია.

ჰაუპტმანი 20-იან წლებში დაკავებული იყო თანამედროვეობის საკითხებით და ისტორიულ სიუჟეტებს თითქმის აღარ მიმართავდა. პიესების „ჰერბერტ ენგელმანი“ და „დოროთეა ანგერმანის“ ფონზე ღრამა „შავი ნიღაბი“ და „მოჩვენება“, უბრალოდ, მწერლის წარმოსახვის ვარჯიშს, დიდ ტილოთა შორის შედარებით უმნიშვნელოს წარმოადგენენ. და მაინც, ჰაუპტმანის შემოქმედებით პერსპექტივაში ეს ორი ნაწარმოები 30-იანი წლების „ისტორიული ხაზის“ დასაწყისად ითვლება.

უცნაური ამბები ხდება ბურგომისტრ შულერის სახლში. მაგიდის გარშემო მსხდომ სტუმრებს შეაშფოთებს ფანჯარაში გაუღებელი შენიღბიანი მამაკაცის სილუეტი, ირღვევა მშვიდობიანი ტრაპეზი და მოვლენებიც უკვე აჩქარებული ტემპით წარიმართება. სტუმრები გარბიან, სასახლეში გრიგალივით შემოიჭრება ვიღაც ზანგი, რომელიც რამდენიმე მსახურს იმსხვერპლებს. ბურგომისტრის მეუღლე ბენინა აღელვებული ჰყვება ვიღაც უცნობ, საშინელ „შავ კაცზე“, რომელიც მთელი სიცოცხლის განმავლობაში დასდევს მას.

გაქრება შავი ნიღაბი და რჩება მხოლოდ ნანგრევები... სასადილოში იატაკზე მსახურის გვამი გდია, საღადაც, ზევით, ბენინა თავს იკლავს და ამ ამბებით შეძრწუნებული და თავზარდაცემული ბურგომისტრი სრულიად მარტო რჩება. „შავი ნიღაბი“, ჰაუტტმანის ბობოქარი ფანტაზიის ჭირვეულობა არ არის. ამ პიესაში ავტორი სრულიად კონკრეტულად გვაძლევს მოქმედების ადგილსა და დროს — შიმშილით, ნგრევითა და ეპიდემიებით დატანჯულ ოცდაათწლიანი ომისდროინდელ გერმანიას. ბურგომისტრის სასახლის კედლებს გარეთ შავი ჭირი მძვინვარებს. შავ ფერს, რომელიც დამახასიათებელია მკვლელისათვის, თავისი სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. შავი დრო დგას, პირქუში და უღმობელი. ბურგომისტრის სახლი ამ ბოროტებისა და სიძულვილის ბობოქარ ზღვაში ადამიანობის ოახისია. შემთხვევითი არ არის, რომ მაგიდას უსხედან სხვადასხვა ეროვნებისა და სარწმუნოების ადამიანები.

რ. მიხაელისმა ამ პიესაში დაინახა ირეალური სამყაროდან მიწიერი სინამდვილეში გადმოსვლის გზა. ამ უცნაურ დრამაში, სადაც უდიდეს როლს ხმები და საღებავები ასრულებენ, და სადაც განუწყვეტლივ გაისმის დანაშაულის თემა და ცოდვის გამოსყიდვა, ძირითადი ისტორიული პლანი სწორედ „მიწიერი რეალობა“. 1928 წ. დაწერილი ეს პიესა, რომელშიც XVII საუკუნის გერმანიის მძიმე ცხოვრებაა ასახული, მოწმობს დრამატურგის შემოფოთებას, ჭკუიდან შეშლილი სამყაროს თავისებურ ჭკერტას. „შავ ნიღაბს“ მოჰყვა „კულიანთა მარულა“, ანუ „მოჩვენება“ — სატირა პირველ პიესაზე. ეს არის თავისებური გროტესკი და მას მკითხველი უნდა გამოეთიშა იმ ძრწოლისაგან, რომელიც „შავმა ნიღაბმა“ მოჰგვარა. „კულიანთა მარულა“ არის 1920—30 წლების ერთადერთი პიესა, რომლის მოქმედება დროის გარეთ ხდება. იგი შედარებით სუსტი ნაწარმოებია, მწერლის ცდია არათანადროული მასალით შექმნას სატირული დრამა, წარმოიდგინოს როგორ გამოიყურება ანტიკური დრამატურგიის ეს ქანრი. მომდევნო ნაწარმოებებში ჰაუტტმანი ცდილობს გამოხატოს კონკრეტული ისტორიული ეპოქა: 1935 წელს მას ანტერესებს რევოლუციის პერიოდი („ჰამლეტი ვიტენბერგში“), ხოლო 1937—39 წლებში მუშაობას ამთავრებს შუა საუკუნეების ეპოქის დრამებზე („ულის ფონ ლიხტენშტაინი“, 1939) და „ტაირის ქალიშვილი“.

თომას მანი ჰაუტტმანში ყოველთვის ხედავდა მხატვარს, რომელიც არაჩვეულებრივად გრძნობდა გარდასულ ეპოქათა მაჯისცემას: „ჰაუტტმანი, როგორც პოეტ და ადამიანი, გარკვეული აზრით თავის თავში ატარებდა კაცობრიობის მთელ სინაზიან ისტორიას და, კერძოდ, გერმანულისას... ის იტანჯებოდა და წვალობდა მთელი არსებით ისე, როგორც არავინ“,¹³ — წერს იგი. ფაშისმის წლებში კი მისი ლტოლვა ისტორიისკენ განსაკუთრებულ ხასიათს იძენს. ის ცდილობს წარსულის ეპიზოდების თანამედროვეობასთან შერწყმას და სხვადასხვა დროებში საერთო ხასიათის აღმოჩენას.

30-იანი წლების ჰაუტტმანის ისტორიული პიესების სათავეა „ოქროს არფა“ ეს არის მწერლის პირველი ნაწარმოები, რომელიც ფაშისტურ გერმანიაში დაიწერა. ერთი შეხედვით, პიესა შეიძლება დროის გარეშე მდგომ ფანტაზიად მოგვეჩვენოს, რომელიც გამსჭვალულია მისტიკური სულით. ავტორი რეალობიდან ისეთ სიუჟეტთან გარბის, რომელიც ზღაპარს ჰგავს, მთავარ გმირად კი გამოჰყავს უცნაური ქალიშვილი, რომელიც მოწყვეტილია როგორც საზოგადოებას, ასევე მთელ სამყაროს.

გრაფის ასულმა იულიანამ თავი მიუძღვნა ომში დაღუპული ძმის ხსოვნას. მისი ერთადერთი გართობა და სიხარული ოქროს არფაზე დაკვრაა. ამ უამრავი ცდუნებებითა და სიამოვნებით სავსე ქვეყანაში მას არაფერი აღარ აინტერესებს. ეს ცხოვრება მისთვის მხოლოდ „კარია იმ დიდი მიზნისათვის, რომლის გავლითაც შეძლებს შეერწყას გარდაცვლილი ძმის სულს, „მარადიული გაზაფხულის ნათელს“. მაგრამ გარემოებათა გავლენით მის სულში იწყება ბრძოლა, ბრძოლა სიცოცხლის სურვილსა და მისთვის კულტად ქცეულ სიკვდილს შორის. გრაფის სახლში სტუმრად ჩამოდიან იულიანას ბავშვობის მეგობრები — ტყუპი ძმები. მათ შორის გაუთვითცნობიერებელი, ირაციონალური კავშირია. ოდესღაც სამი მეგობარი, გიუნტერი, ალექსისი და ჰანს-ჰილბერტი სამშობლოს ძახილზე საომრად გაეშურნენ. თითოეულს მკერდზე ავგაროზად პატარა იულიანას კულული ეკიდა. და აი, სამიდან ორი — ძმები გიუნტერი და ალექსისი გადაურჩნენ სიკვდილს, იულიანის ძმამ ჰანს-ჰილბერტმა კი ბრძოლის ველზე განუტევა სული. ეხლა ძმები ჩამოვიდნენ გრაფის ასულის სასახლეში, რათა მუხლი მოიყარონ გვირულად დაღუპული მეგობრის საფლავზე. იულიანას თმის კულული, რომელსაც ძმებიც კვლავ ატარებენ, ისევე როგორც კულული, რომლითაც ჰანს-ჰილბერტი დანარჩეს, ოთხივეს უწყვეტი ჯაჭვით აერთიანებს.

გიუნტერსა და ალექსისს შორის მეტოქეობა წარმოიქმნება. თითოეულს სურს იულიანას სიყვარულის მოპოვება. ქალოშვილისათვის ერთიც და მეორეც მისი სულის რომელიღაც ნაწილის სიმბოლური განსახიერებაა. გიუნტერი მის სურს იმქვეყნიური ცხოვრებისაკენ მიაქცევს, ალექსისი კი გამოჩენისთანავე განუწყვეტლივ მიიწივს ცხოვრების ბედნიერებაზე ესაუბრება მას. შემთხვევით არ არის, რომ პიესაში გიუნტერისთვის არფა — ნაღვლიანი საკრავი, მწუხარე ბედზე მოთქმა-გოდების განსახიერებაა, ალექსისის მხიარული ხმა კი სიცოცხლით ტკბობის სიმბოლოა.

ძმები ისე მჭიდროდ არიან დაკავშირებული და ისე ავსებენ ერთმანეთს, რომ იულიანა იზნევა, აღარ იცის, რომელს მინიჭოს უპირატესობა: „...თუ ალექსისთან ვიციანი, გიუნტერს ვატირებ, ხოლო თუ გიუნტერს ვავლიძიმებ, ალექსისი ტირის...“¹⁴ ტყუპ ძმებში განსახიერებულია სამყაროში ყველა საწყისის დიალექტიკური თანარსებობა. ერთმანეთში აღრეულან სიცოცხლე და სიკვდილი, სიყვარული და სიკვდილი. მათი ხელოვნებისადმი დამოკიდებულებაც ერთმანეთის სიმბოლური შეესებაა. გრაფი ალექსისი მუსიკოსია, გიუნტერი — პოეტი. პოეზია და მუსიკა განუყოფელია და იმიტომ უჭირს იულიანას მათგან ერთის ამორჩევა, რადგან ორივე მის ალქმაში ერთ მთელად არის გაერთიანებული. გარდა ამისა, ალექსისსა და გიუნტერს შორის არჩევანი ნიშნავს სისხლსაცვს ცხოვრებასა და ხრწნად სიკვდილს შორის არჩევანს. იულიანას სულში გაორება ხდება, ორივე ერთად ხელს უშლიან მას სულიერი ჰარმონიის მოპოვებაში. ერთ-ერთმა უნდა დათმოს სიცოცხლე, მათი ერთობლივი არსებობა შეუძლებელია. იულიანა ბოლოს ირჩევს ალექსისს — სიცოცხლეს, გიუნტერი კი თავს იკლავს.

„ოქროს არფა“ არის არა მარტო ფანტაზია ამაღლებულ, მშვენიერ გრძნობებზე, სიცოცხლისა და სიკვდილის მარადიულ საწყისზე, არამედ იგი რეალურ ცხოვრებაზე დაწერილი ნაწარმოებია. მასში მოქმედების მსვლელობისას მომაჯადოებელი ხმებითა და მუსიკალური აკორდებით, ადამიანური ცრეშლებითა და

ონებით აქ-იქ გამოსჭვივის სრულიად განსაზღვრული ეპოქის ნიშნები — XIX საუკუნის დასაწყისი. ბრძოლის ველი, რომელზეც იულიანას ძმა დაიდუმა არის „კორსიკელ უზურპატორ“ ნაპოლეონთან ბრძოლის ადგილი, ხოლო ქვეყანა, რომლის მიწაზეც გრაფის სასახლე დგას, გერმანია, სწორედ XIX საუკუნის დასაწყისის, მხარეებზე დაშლილ-დანაწევრებული და ერთმანეთის მიმართ მტრულად განწყობილი გერმანია: „საბრალო გერმანია... როგორი დაგლეჯილი და გულგლეტილია... რისთვის ვწირავდი ჩვენს შვილებს, რისთვის ვაგზავნიდი კორსიკელი უზურპატორის წინააღმდეგ საბრძოლველად, თუ ქვეყნის შიგნითაც რომ მოხდებოდა, გერმანელებისა — გერმანელების წინააღმდეგ?“¹⁵ — სინანულით ამბობს პიესის ერთ-ერთი გმირი, რაც მთავარია, ყველა გრძნობს, რომ მათ თავზე დატრიალებული უბედურება ბედისწერის სასჯელია. ბედისწერის მოტივი, თავის მხრივ, გავლენა რომანტიზმისა, რომელიც საუკუნის დასაწყისში გავრცელდა გერმანულ ფილოსოფიასა და ხელოვნებაში.

„განუშორე სინამდვილის მკაცრ სუნთქვას და მხოლოდ ოცნება დაავანე შენს ჭერქვეშ“,¹⁶ — ეს აზრი შეიძლება პიესის ეპიგრაფადაც გამომდგარიყო. რადგან ის დრამატურგის პოზიციია, იგი რომანტიკოსების მსგავსად გარბის ოცნებებისა და ზმანებების სამყაროში, ის მოტივები, რომლებიც მწერალს რომანტიზმში უკარნახა, XX საუკუნეზეც მიგვანიშნებენ. თუ პიესის დაწერის დროს გავიხსენებთ, გასაგები გახდება მწერლის პატრიოტიზმიც, რომელიც შემდეგ სიტყვებს აქტივეზინებს მას: „სული ჰაერში მოლივლივ რაღაც უფორმო მასა კი არ არის... მას, ფრთების გარდა, ფეხვეტიცა აქვს. მართალია, ეს პარადოქსულად ჟღერს, მაგრამ ის ამომიწვევ ფრენის უნარს კარგავს, როგორც კი მის ფეხებს მოშობილურ მიწას მოაცილებ“. ¹⁷ ჩვენი აზრით, დრამატურგი ამ სიტყვებით ხატოვნად ხსნის იმ მიზეზს, რომლის გამოც ვერ დატოვა სამშობლო ფაშისმის დროს.

ჰუმანიტურ კულტურაზე ლაშქრობის დროს ჰაუპტმანისთვის დრამაში „ოქროს არფა“ არფა არა მარტო „წმინდა საკრავია“, არამედ იგი ხელოვნების სიწმინდის სიმბოლოცაა, იმ სულიერი ფასეულობის დამცველია, რომელსაც ადამიანი ფლობს.

როგორც კ. ბელი გვამცნობს, ჰაუპტმანმა „ოქროს არფა“ ჩაიფიქრა ჯერ კიდევ პიესის „მზის ჩასვლის წინ“ დამთავრებამდე, რომელიც ძველისძველ სასახლეში ზაფხულის გატარების შემდეგ, დრამატურგი ფაშისმის წლებში სულ უფრო და უფრო ხშირად უბრუნდება ადრე დაწვებულ ნაწარმოებებს. დაბნეულობა, შეძრწუნება და შიში, რომლებსაც იწვევენ თანამედროვე სოციალურ-პოლიტიკური მოვლენები მოხუცი დრამატურგის სულში, ხშირად არ აძლევენ მას ახალი ნაწარმოების დაწყების საშუალებას. ამიტომ იგი იძულებული ხდება დაბრუნდეს უკან, ადრე ჩაფიქრებულ მასალასთან, მაგრამ 30-იან წლებში დამთავრებულ ყველა პიესა, რომელ ეპოქაშიც არ უნდა იღებდეს სათავეს, ეხმაურება 30-იანი წლების პრობლემებს.

კრიტიკა ერთხმად და საფუძვლიანადაც აღნიშნავს „ოქროს არფას“ სუსტ მხარეებს. განწყობა; რომელსაც სახლში დაუსადგურებია, არ არის გამოხატული ცოცხალი, განვითარებული ხასიათებით. თითოეული სახე მხოლოდ აბსტრაქციურულ იდეას განასახიერებს. პიესის უნაკლო კომპოზიციაც ვერ შევლის მას. მაგრამ, ჩვენ იგი მაინც გვაინტერესებს, როგორც დრამატურგის შემოქმედების

ახალი პერიოდის პირველი პიესა, როგორც მისი პირველი მობრუნება ისტორი-
 საკენ ფაშიზმის წლებში, თუმცა პიესაში ეს ისტორიული კონკრეტულობა მხო-
 ლოდ მინიშნებულია.

მაშინ, როდესაც გერმანიის წარსული ნაციონალური სიამაყით წარმოითქ-
 მება და დიდების კვარცხლბეკზე ამოდიან ისტორიული გმირები მოელვარე
 ხმლებითა და მეომრული სიმღერებით, ჰაუპტმანიც მიუბრუნდება შუა საუკუ-
 ნეებს. მიუბრუნდება და ჩაებმება კიდევ იმ ბრძოლაში, რომელიც დაიწყო ფო-
 რსტანგერმა „ოპერმანების ოჯახით“ (1933), სადაც მწერალი ახალგაზრდა ბერ-
 თოლდ ოპერმანს ათქმევინებს: „ტევტობურგის ტყის ბრძოლა ყოველად უმიზნო
 და უაზროა“.¹⁸ ჰაუპტმანის პიესისათვის არჩეული ისტორიული წარსულის მა-
 სალა პოლემიკურია. დრამატურგს აქ რაინდული ჰეროიკა კი არ აინტერესებს,
 არამედ გმირთა სულიერი, გრძნობისმიერი სამყარო. ამ კომედიაში მას სურდა
 გაეხსნა XIII საუკუნის სამეფო კარის ცნობილი მინწიანგერი პოეტისა და რა-
 ინდის ულრიხ ფონ ლიხტენშტაინის კოლორიტული სახე. პიესის პირველი მო-
 ნახაზები ავტორმა 1910 წელს გააკეთა, მაგრამ 1937 წელს მას აღარ მოეწონა
 თავდაპირველი ჩანაფიქრი. ბოლო ვარიანტში იგი შეეცადა გადმოეცა არა გმი-
 რის ბიოგრაფიული დეტალები, არა მისი სერიოზული ცხოვრების პერიპეტეები
 და ეპოქა, არამედ მისი პიროვნების ღრმა ფსიქოლოგიური არსი. მწერალმა პიე-
 სას საფუძვლად დაუდო შუა საუკუნეების რაინდზე არსებული ანეკდოტი მისი
 სატრფოსადმი უსაზღვრო სიყვარულის შესახებ. ის, რაც XIII საუკუნეში ამაღ-
 ლებულ და მისაბამ საქმედ ითვლებოდა — გულის რჩეულისადმი სამსახური —
 XX საუკუნეში უკვე სასაცილოა და მწერალი მისთვის ჩვეული საოცარი ხე-
 ლოვნებით ქმნის ლაღი სიცილის მომგვრელ სიტუაციებს. პოეტი-რაინდი ყოველი
 ღონით ცდილობს სატრფოს სიყვარულის მოპოვებას, ის კი მხიარული ოინებით,
 შექსპირის კომედიების გმირების მსგავსად, საბოლოოდ გამოაფხიზლებს სასაცი-
 ლოდ ამაღლებულ უიღბლო შეყვარებულს. არც თვითონ დრამატურგი ეკიდება
 სერიოზულად გმირის გრძნობებს. ის ულრიხის მიმართ დამცინავი და ირონიუ-
 ლია და მის ამაღლებულ დეკლამაციას კონტრასტულად უპირისპირებს მთელ
 რიგ ბანალურ სიტუაციებს. მაგ., ულრიხი რაინდულ შეჯიბრებებში სიყვარულის
 ქალღმერთის ქალბატონ მინეს კოსტიუმით გამოდის და ამით სურს ყველას თავი
 მოაჩვენოს იდეალური სიყვარულის მსახურად. სინამდვილეში კი სრულიად მი-
 წიერი პიროვნებაა — მხიარული, მოჭიფვე, ქალების გულთამაყობელი და თავ-
 ქარიანი ახალგაზრდა, რომელსაც შეუძლია უახლოესი მეგობრის ინტერესების
 ფეხქვეშ გაქვლეცა და სატრფოსგან ნებისმიერი ფორმით სიყვარულის დამტკი-
 ცების მოთხოვნაც. მოვიტანთ ჰაუპტმანისთვის დამახასიათებელ, ოსტატურად აგ-
 ებულ ერთ კომიკურ სიტუეტს: ულრიხი უამრავი წინააღმდეგობის გადალახვით
 შეაღწევს სატრფოს — ჰერცოგის მეუღლის ბუღუარში, რომელიც, თითქოს, კე-
 თილადაა განწყობილი მის მიმართ, ნეტარების მოლოდინში გარინდებულ გმირს
 კი სულ სხვა შერჩება ხელში. ულრიხი იძულებულია არასასურველი ქალი შეირ-
 თოს ცოლად, მაგრამ, ეს ხელმოცარვა მას ოდნავადაც არ ადარდებს. ის გულის-
 ძილით გამოიძინებს ჰერცოგის მეუღლის საწოლში, რათა მეორე დღეს ბედნიე-
 რად შეუერთდეს ახლად შეძენილ მეუღლეს.

ჰაუტმანიმა კომედიაში დახვეწილად გადმოგვცა XIII საუკუნის სულიერი ატმოსფერო და თან მოხერხებულად გამოიყენა ძველგერმანული პოეზიის რიტმი და მეტრი. იუმორით სავსე პიესა თითქოს დაცინვაა XX საუკუნის კატაკლიზმებზე, მაგრამ თუ დაკვირვებით გვახანალიზებთ, დავინახავთ, რომ არც მასინ ყოფილა გერმანიაში ყველაფერი კარგად. პიესის გმირი ჰუნდ ფონ შტირი უბოროტესი ადამიანია, რომელიც ყველგან სიკვდილსა და უბედურებას თესავს. იგი ჰერცოგის საქმეთა მმართველია და თავის უფლებებს სიამოვნებით იყენებს გლახთა დასასჯელად და დასატანჯად. საღლიც ომიც წარმოებს, იღვრება ახალგაზრდების სისხლი, რაზეც ჰერცოგის შეუღლე პათეტიკურად იტყვის: „კაცობრიობას თავს დაატყდა ბრმა მრისხანება და უგუნურება“.¹⁹ მაგრამ, ჰაუტმანი ამ მომენტზე არ აჩერებს ყურადღებას. იგი უფრო ლეგენდის სამყაროში ღრმავდება, ვიდრე ისტორიაში და თავისი გმირებით ცდილობს წინ აღუდგეს ირგვლივ გაბატონებულ უკეთურებას.

როგორადაც არ უნდა დასცინოდეს თავის გმირს, დრამატურგის სიმპათიები მაინც უღრბის მხარეზეა. იგი უპირისპირდება ომებსა და გაჭირვებას, ბოროტებასა და სისასტიკეს. ის ფრალე მინეს კოსტიუმითა და სიმღერებით გაივლის მთელ თავის ცხოვრებას და სხვებისთვისაც სიხარული და კარგი განწყობილება მოაქვს, რომელიც მათ ასე წყურთათ. თუმცა პოეტი და რაინდი უღრბი თავის სასიყვარულო თავგადასავლებში სასაცილოა, მაგრამ ის ავტორისთვის მაინც თავისებურად იდეალური ფიგურაცაა. ის არის ჰარმონიული პიროვნება, რომელიც თავის თავში აერთიანებს სხვადასხვა საწყისს: სულიერსა და ხორციელს, ამბილენტულსა და მიწიერს, ხორცის სიამისადმი მიდრეკილებას და, ამავე დროს, მაღალი იდეალების მსახურების სიხარულს.

ამ საწყისთა ერთიანობა მკვეთრად იხატება კომედიის ფინალში. როცა ვენებელისაგან დაცლილი უღრბი ჰერცოგის სასახლეს ტოვებს, ირკვევა, რომ ეს ქვიფს გადაყოლილი კაცი სათანადო პატივს მიაგებს მეცნიერებასაც, თანაც მეცნიერებას ღმერთის შესახებ: „როგორ, თქვენ თეოლოგიაც გიტაცებთ?“ — შეჰყვირებს გაოცებული ჰერცოგის მეუღლე. უღრბი კი ამაყად მიუგებს: „ის გამარჯვებისკენ მოგვიწოდებს და უდიდეს ნეტარებასაც გვანიჭებს“.²⁰

პიესა „უღრბ ფონ ლიხტენშტაინი“ უეჭველად გაცილებით მაღლა დგას კურტუაზულ სიყვარულზე დაწერილ ნებისმიერ ნაწარმოებზე. აქ მოცემული იდეალიურად მშვიდი სურათი სწორედ მწერლის თანამედროვე ბოხოქარი მოვლენების დაპირისპირებაა: „მე სხვანაირად არ შემეძლო. ბოლოს და ბოლოს, თავი ხომ უნდა დამეღწია ჩვენი ცხოვრების კოშმარული ყოფისაგან“²¹ — თქვა მწერალმა და ამ ნაწარმოებში ის დაუპირისპირდა ფაშისტების იმ კონცეფციას, რომლის მიხედვით შუა საუკუნეები აღიქმებოდა სისხლისა და ომების ეპოქად. „ამ მხიარული კომედიის გამჭვირვალე ატმოსფეროში გამოსჭვივის ჭაღარა მინეზენგერ ჰაუტმანის ახალგაზრდული სიხალისე. ის თავისუფლად შედის შუა საუკუნეების ცხოვრებაში, ტრუბადურების ყოფაში, მთელი არსებით სურს დაეთანხმოს სიტოცხლის ტკბობას და კვლავ ჩაებას სამყაროს ჭრელ ფერხულში, სინათლედ აქციოს მისი სიბნელე და ჰარმონიად მისი დისჰარმონია“.²² — წერს ამ ნაწარმოებში მოხიბლული კ. ბელი.

დისჰარმონიის ჰარმონიად გადაქცევის იდეას ჰაუტმანი ანვიოთარებს თავის

მომდევნო პიესაში „ტაძრის ქალიშვილი“, რომელიც ასევე შუა საუკუნეების გერ-
 მანულ ცხოვრებას ეძღვნება. იგი თავისი ხმოვანებით ძალიან ახლოს დგას ლიხ-
 ტენშტაინის კომედიასთან, მაგრამ ის უფრო მეტად ეხმაურება თავის დროს, ვიდ-
 რე მისი წინამორბედი ნაწარმოები. აქ ავტორი ომის თემას მიმართავს, მოქმე-
 დების საზღვრებსაც აფართოებს და მკითხველს უფრო თვალსაჩინოდ უქმნის
 თანამედროვე გერმანიის ცხოვრების ასოციაციას. პიესას საფუძვლად უდევს
 ლეგენდა ტყუპ დებზე, რომელთაგან გარემოებათა გამო დედამ ერთი გაასხვისა.
 გმირი გაივლის გრძელ გზას, ვიდრე ის თავის ნამდვილ წარმოშობას გაიგებს.
 პიესაში აღწერილი ისტორია, რომელიც ზღაპარს უფრო ჰგავს, შემდეგია: ჰერ-
 ცოგ ფონ ფოიქსის მეუღლე გაიგებს, რომ მეზობელი საჰერცოგოს მმართველს
 ორი ტყუპი ე-ე შეეძინა. შუიით აღძრული ერმელინდა ხმას გაავრცელებს, ვი-
 თომ ტყუპები მხოლოდ მოღალატე ცოლებს უჩნდებათო. ამ სიტყვებმა სამკვლ-
 რო-სასიცოცხლო მტრობით გადაჰკიდა ერთმანეთს ორი საჰერცოგო. მაგრამ, აი,
 ერმელინდასაც ორი ტყუპი ქალიშვილი გაუჩნდება და ის იძულებული ხდება
 ერთ-ერთი ანდორის საჰერცოგოს მონასტრის კართან მიაგდოს. გოგონა იზრდება
 მონასტერში და მას ტაძრის ქალიშვილს ეძახიან, სახელად კი ფრენას დაარქმე-
 ვენ. ასეთია პიესის წინაისტორია, რომელსაც ავტორი ვალექსილ პროლოგში
 მოგვითხრობს. თვითონ პიესის მოქმედება იშლება მომხდარი ამბებიდან 18 წლის
 შემდეგ. ქვეყანაში გაცხარებული ომია: ანდორის ჰერცოგი ომისათვის ემზადება
 და ამის გამო მის საჰერცოგოში მწუხარება და სასოწარკვეთა სუფევს, ვილ-
 ჰელმ ფონ ფოიქსთან კი სიცილი და მხიარულებაა. თვითონ ჰერცოგი „ნამდვი-
 ლი მზის ღვთაებაა... მისი ღიმილი ჯვარზე გაკრულ ქრისტესაც კი გააცოცხ-
 ლებდა“²³ — ასე ახასიათებს მას ავტორი და მიმართავს თავის საყვარელ კონ-
 ტრასტის ხერხს: ერთ საჰერცოგოში წარმართული მხიარულებაა, მეორეში კი
 დამთრგუნველი რელიგიური ფანატიზმი. პიესის კონტრასტებია სიბნელე და სი-
 ნათლე, ღამე და დღე, რომლებიც ამავე დროს სიკეთისა და ბოროტების სიმბო-
 ლოები არიან. ბნელი და ნათელი ძალები გმირთა შორისაც ნაწილდება, რაც
 განსაკუთრებით მკვეთრადაა გამოხატული ტყუპ ძმებში. კეთილი და ჰუმანური
 პეტერი დღის სინათლეა, საომრად ამზედრებული მრისხანე პაული კი — ღამის
 სიბნელე.

პიესაში ომის მიზეზია გმირთა სულიერი წონასწორობის დარღვევა. ავტო-
 რი ანდორის ჰერცოგის ბოროტმოქმედებას მისი გონების დროებითი დაბინდვით
 ხსნის. „მშვიდობის ინტერესების“ ერთხელ ჩადენილი ღალატი სულიერად დაა-
 ვადებს ერმელინდასაც. როგორც კი ავადმყოფობის მოძალევა გაივლის, გმირე-
 ბი ნანობენ თავიანთ საომარ განწყობილებას და ისევ ძველი, თავისთავადი ადამ-
 იანები ხდებიან. პიესის კონფლიქტი საუკეთესო ვარიანტში წყდება: „ნათელ-
 თა“ მხარეზე გადადის „ბნელი“ პრინცი პაული და მომაკვდავ ერმელინდასგან
 დალოცვილები საქორწინო კავშირით ერთდებიან პეტერი და ჰერლინდა (რგივე
 ფრენა) და პაული და მერალდა (მეორე ტყუპისცალი). ამ კეთილი ფინალით
 დრამატურგი მოუწოდებს ყველა მტრულად განწყობილ მხარეს შერიგებისაკენ,
 მათი ინტერესების შეთანხმებისაკენ. ფრენაში განსახიერებელია ინტერესთა ამ-
 გვარი შერწყმა: ერთ საჰერცოგოში დაბადებული ქალიშვილი მეორის რწმენის
 სიმბოლო ხდება. მშობლებისაგან მიტოვებული, ის მათდამი მტრულად განწყო-

ბილ ქვეყანაში იზრდება, ბედნიერებას კი სხვა, ნეიტრალურ ქვეყანაში პოულობს, სადაც თავის სატრფოსთან ერთად გაიქცა. ფრენას სახე არის დრამატურგის იდეალისტური ცდა — გააერთიანოს და შეათანხმოს ყველა ქვეყნის ინტერესები და მისწრაფებები, ამგვარი ცდა კი არარეალურია, რადგან პიესაში მოთხრობილი ამბავი და გმირთა მოქმედება მოკლებულია რეალურ მოტივაციას და ფსიქოლოგიურ საფუძველს. ამ ნაწარმოებშიც უიკრიტიკებს ჰაუპტმანი თავის მუდმივ, ჰარმონიული პიროვნების შექმნის პრობლემას, მაგრამ აქაც, ისევე როგორც „ოქროს არაფში“, მის მიერ შექმნილი ჰარმონია მეტისმეტად ხელოვნურია.

პირობითობამ, სახეთა სწორხაზოვნებამ, კონფლიქტის გამარტივებამ და ისეთი გადაწყვეტილების გამოტანამ, რომლებიც მოქმედების მსვლელობისგან არ გამომდინარეობს, ხელი შეუშალეს პიესებს „უღრის ფონ ლისტენშტაინი“ და „ტაძრის ქალიშვილი“ ქვეყლიყვენ ჰაუპტმანის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში მნიშვნელოვან ეტაპად. მაგრამ ამ პიესების დაწერა მაინც კანონზომიერი იყო. მას ამჯერადაც არ სურდა ეპოქისათვის ნაჩქარევი მსჯავრის გამოტანა, ვიდრე არ გამოცდიდა ამ წინააღმდეგობათა დაძლევის ყველა შესაძლებლობას. ეს ორი პიესა კი სწორედ ამგვარი გამოცდაა — ილილიურად მშვიდობიანი გამოსავლის პოვნის ცდა.

როგორც ვიცით, ჰაუპტმანმა ეს პიესები მეორე მსოფლიო ომის დაწყებამდე დაწერა. მწერალი ამ ნაწარმოებებით მტრულ მხარეებს სიმშვიდისკენ, შერიგებისკენ მოუწოდებდა, მაგრამ ომი მაინც დაიწყო და დრამატურგის იმედიც განუზოცივლებელი დარჩა. შემთხვევით არ მიბრუნებია იგი 1942 წელს კვლავ შუა საუკუნეებს, თავის გამოუქვეყნებელ ტრაგედიას „მაგნუს გარბე“, რომლის ქვესათაური იყო „კაცობრიობის უსასტიკესი ტრაგედია“. ჰაუპტმანი ახალ ვარიანტს ამ ქვესათაურს აცილებს, ალბათ, იმიტომ, რომ მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში განცილებილი და გადატანილი გაცილებით საშინელი იყო, ვიდრე ინკვიზიციისა და პირველი მსოფლიო ომის დროს.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ზ ი :

1. თანკი, კ. გ. ჰაუპტმანი. თვითდამოწმებით და დასურათებული დოკუმენტაციით, ჰამბურგი, 1959, გვ. 27 (გერმანულად).
2. კერი, ა. გ. ჰაუპტმანის სირცხვილი. „ინოსტრანაია ლიტერატურა“, მ. 1934, № 1, გვ. 101 (რუსულად).
3. პიულზენი, ჰ. გ. ჰაუპტმანი, ვენა, 1945, გვ. 34 (გერმანულად).
4. ქლაინჰოლცი, ჰ. გ. ჰაუპტმანის სცენური რეჟიემი „წყვიდი“, კიოლი, 1962, გვ. 26 (გერმანულად).
5. კერი, ა. გ. ჰაუპტმანის სირცხვილი, „ინოსტრანაია ლიტერატურა“, მ. 1934, № 1, გვ. 101 (რუსულად).
6. ქორმენდი, ფ. რატომ არ ეტოვებ გერმანიას, „დიველტ“, 1962, 10/XI, გვ. 49 (გერმანულად).
7. „ექო“, ჰაუპტმანის იუბილე, 1942, № 4, გვ. 22. (რუსულად).
8. ვაისი, გ. სტუმრობა გერპარტ ჰაუპტმანთან, „ნევა“, 1956, № 6, გვ. 174, (რუსულად).
9. ბელი, კ. საუბარი ჰაუპტმანთან, დღიურები, რე. 8, მიუნხენი, 1947, გვ. 184 (გერმანულად).

10. ლუკაჩი, გ. გ. ჰაუპტმანი ფაშისტური ლიტერატურის აკადემიის წევრად დარჩა, „ნოვი მირ“, 1933, № 10, გვ. 202 (რუსულად).
11. ვულფი, ი. ლიტერატურა და პოეზია მესამე რაიხში, ბრლ., 1947, გვ. 332 (გერმანულად).
12. ქორმენდი, ფ. რატომ არ ვტოვებ გერმანიას. „დიველტ“, 1963, 10/XI, გვ. 49 (გერმანულად).
13. მანი, თ. თხზულებათა კრებული 10 ტომად, ტ. 10, მ., 1959, გვ. 495, (რუსულად).
14. ჰაუპტმანი, გ. თხზულებათა კრებული, ტ. 3, ბრლ. 1962—74, გვ. 439, (გერმანულად).
15. ჰაუპტმანი, გ. თხზულებათა კრებული, ტ. 3. ბრლ. 1962—74, გვ. 388, (გერმანულად).
16. ჰაუპტმანი, გ. იქვე, გვ. 392.
17. ჰაუპტმანი, გ. იქვე, გვ. 389.
18. ფოიხტვანგერი, ლ. „ოპერმანების ოჯახი“, ბრლ. 1948, გვ. 25 (გერმანულად).
19. ჰაუპტმანი, გ. თხზულებათა კრებული, ტ. 3, 1962—74, გვ. 685, (გერმანულად)
20. ჰაუპტმანი, გ. თხზულებათა კრებული, ტ. 3, 1962—74, გვ. 708, (გერმანულად).
21. ჰაუპტმანი გ. ცხოვრება და შემოქმედება, შტუტგარტი, 1962, გვ. 303, (გერმანულად).
22. ბელი, კ. გზები ჰაუპტმანისკენ, გოსლარი, 1948, გვ. 137 (გერმანულად).
23. ჰაუპტმანი, გ. თხზულებათა კრებული, ტ. 3, ბრლ., 1962—74, გვ. 720, (გერმანულად).



ვაჟა ბრატაძე

გარდაიცვალა საქართველოს კულტურის სამინისტროს ხელოვნების სამმართველოს უფროსი, ცნობილი თეატრმცოდნე, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ღირსების ორდენის კავალერი ვაჟა ბრატაძე.

დაიბადა თბილისში, მასწავლებლის ოჯახში. 1937 წელს, 1968 წელს დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი. 1970 წლამდე მუშაობდა თეატრალური ინსტიტუტის საწარმოო პრაქტიკის ხელმძღვანელად. 1970—1975 წ.წ. რუსთავის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში მოღვაწეობს, ჯერ სალიტერატურო ნაწილის გამგედ, შემდეგ კი დირექტორ-განმკარგულებლად. 1975 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე მუშაობდა საქართველოს კულტურის სამინისტროში — სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგიის წევრად, მთავარ რედაქტორად, ხელოვნების სამმართველოს უფროსად.

ფასდაუდებელია ვაჟა ბრატაძის ღვაწლი ქართული კულტურისა და ხელოვნების განვითარების საქმეში. ყველგან, სადაც მუშაობდა, დიდ კვალს სტოვებდა დაუშრეტელი ენერგიით, თავდადებით, ახალგაზრდული შემართებით, მოვლენებში წვდომის პერსპექტივის განჭვრეტის უნარით. რამდენი შემოქმედი დაუკვალიანებია,

რამდენი კოლექტივი გაუშხნევენია, რაც არცთუ იშვიათად მათი თვითღამკვიდრების, ან გადარჩენის ერთადერთი გზა ყოფილა. განსაკუთრებით უნდა გამოვეყოთ სამოცდაათიანი წლების დასაწყისში რუსთავის ახლადდარსებულ დრამატულ თეატრში მისი მოღვაწეობა, როდესაც ეს კოლექტივი ბატონ გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით შემოქმედებითი წარმატებების ზენიტში იმყოფებოდა, ვაჟა ბრეგაძემ, როგორც თეატრის დირექტორ-განმკარგულბეღმა, ბევრი რამ გააკეთა საამისოდ.

ასევე განუსაზღვრელია ვაჟა ბრეგაძის წვლილი ახლგაზრდა დრამატურგთა ბიჭვინთის სემინარის ჩამოყალიბებაში, რამაც განაპირობა ნიჭიერ დრამატურგთა მთელი თაობის მოსვლა და დამკვიდრება ქართულ თეატრში. შემდგომ, აფხაზეთის ტრაგიკულ მოვლენებთან დაკავშირებით, ბატონ თამაზ ჭილაძესთან ერთად, ვაჟა ბრეგაძის დიდი მცდელობით სემინარმა ქობულეთში გადაინაცვლა და გააგრძელა ნაყოფიერი მოღვაწეობა. ალბათ, ბედისწერა იყო, რომ იგი სწორედ ქობულეთში, სემინარისტების გარეშოცვაში აღესრულა.

ვაჟა ბრეგაძე ღრმად ერუდირებული, მწერლური ნიჭითა და დახვეწილი გემოვნებით გამორჩეული კრიტიკოსი იყო. მის მიერ შექმნილი უამრავი რეცენზია, წერილი, ნარკვევი როგორც თეატრის, ისე ხელოვნების ყველა სფეროში, ამის ნათელი დადასტურებაა. მისი მოსაზრება ღრმად სწვდებოდა ხელოვანის, ხელოვნების ნაწარმოების არსს და ამიტომაც მუდამ საგულისხმო და ანგარიშგასაწევი იყო ყველასათვის. იგი გახლდათ ერთ-ერთი ინიციატორი, თეატრალურ ინსტიტუტში დრამატურგიის ფაკულტეტის დაფუძნებისა, სადაც თამაზ ჭილაძესთან ერთად სპეციალურ კურსს უკითხავდა მომავალ დრამატურგებს. ამ ფაკულტეტის პირველი გამოშვება შარშან იყო და ვაჟა სამართლიანად ამაყობდა თავისი აღზრდილებით.

წავიდა ჩვენგან გულისხმიერი, კაცთმოყვარე, ნათელი პიროვნება, შესანიშნავი მამა და მეუღლე, საიმედო მეგობარი, რომლის წმინდა სახელი სამარადუამოდ დარჩება ახლობლების, კოლეგების ხსოვნაში.

საქართველოს კულტურის სამინისტრო,
საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი,
საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
ინსტიტუტი.

4p 1/5