

F-567
1993

საქართველოს
ზოგადი განათლების
მინისტრო

თეატრული 3. 1993 და ცხვენობა



თეატრი და ცხოვრება



საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი

რედაქტორი
გურამ ბათიაშვილი,
სარედაქციო კოლეგია:
ეთარ გუგუშვილი,
ნოდარ გურაბანიძე,
ვასილ კიკნაძე,
მანია კობახიძე,
ნათელა ურუშაძე,
როზმარტ სტურუა,
ერემია ქარელიშვილი,
ნინო შვანგირაძე,
თემურ ჩხეიძე,
თამაზ ზილაძე,
დირიჟორი ჯანელიძე.

3

1993

განსი,
ივნისი

1910—1926 „თეატრი და ცხოვრება“

1956—1990 „თეატრალური მოამბე“

შინაბანი

ეოერ გვინდაძე — „თეთი-ნამე“ ქართულად	3
დოღო სურცილაძე — ბელისწერის როკ-ნ-როლი	7
ნინო შაქავერიანი — „სამობაო სიზმარი“	12
ნანა ვოლინა — ექსპერიმენტული კამერული მუსიკალური თეატრი	19
მამუკა ბერძენიშვილი — დონა როზა ბრაზი- ლიდან	26
მარინე ბუზუკაშვილი — მეფეს კარისკაცები თა- მაშობენ	29
მარინე დავითაშვილი — ანა-თითი, ბანა-თითი...	33
ლევო ოზგებაშვილი — ლექსი ნათქვამი სიმწრითა	35
ნუნუ გომართელი — დაუღალავი შრომით	37
ლ/აგმენტები ხსოვნის დღეებიდან	39
ზაზა ლებანიძე — გამარჯობა, რეზო!	44
მაია კიკნაძე — გერმანული ექსპრესიონიზმი რუსთაველის თეატრში	45
აკაკი ბაქრაძე — ნიღბების სამყაროში (გაგრძე- ლება)	53
სანდრო მრეველიშვილი — თეატრი, მსოფლიო, რენესანსი — 2000 წელი	71
პაიმ შოჰამი — აქ და იქ	75
ირმა მათიაშვილი — კედლის მხატვრობისა და არქიტექტურის სინთეზის პრობლემა თანა- მედროვე ქართულ ხელოვნებაში	81
მარსელ მარსო — მკვერპეტყველური დემილი	92

ეთერ გვინდამაძე

F-6136

„თუთი-ნამე“ კართულად

როგორც რეჟისორი, იგი ხშირად მიმართავს სიყვარულის თემას თავის შემოქმედებაში. ნაირსახეობები სიყვარულისა, მისი გამოვლინებები და თანმხლები განცდები არაერთხელ ქცეულა მისი მხატვრული განსჯის საგნად. თუ ზოგიერთი დასკვნის უფლებას მივცემთ თავს, უნდა ვიფიქროთ, რომ მედღეა კუჭუბიძე თავდადებულ, უანგარო, ყოვლისშემძლე სიყვარულს ანიჭებს უპირატესობას. „სიყვარული სახუმარო როდია“ — გაგვახსენა მან ერთხელ, სხვა დროს კი გვამცნო, თუ როგორ და რატომ დაასრულეს თავისი სიცოცხლე თვითმკვლელობით ახალგაზრდა შეყვარებულებმა „ციურ ბადეთა კუნძულზე“. იყო აგრეთვე — „შუშის სამხეცე“, „ანა კარენინა“, „ეთერიანი“...

არც ამჯერად უღალატა რეჟისორმა თავის შემოქმედებით ინტერესს. მსოფლიო ლიტერატურის საგანძურიდან მან შეარჩია ზიანდდინ ნახშაბის „თუთი-ნამე“ ანუ „თუთიყუმის წიგნი“, და ინდურ-სპარსული წარმოშობის ეს პროზა პიესად თვითონვე გადააკეთა. მსგავსად გვიანდელი „დეკამერონისა“, მისი კომპოზი-

ციური სტრუქტურა შეიცავს შესავალ ნაწილს და ზღაპრული თუნოველისტური ხასიათის მოთხრობების კრებულს, გაერთიანებულს დიდაქტიური ტენდენციით, ამ შემთხვევაში, მხატვრულ ფუნქციას რომ ასრულებს. ეგზოტიკური ქვეყანა, განსხვავებული გრძნობათა ბუნება, ზედმიწევნით პროზაული და ზედმიწევნით თხრობითი ნაწარმოები!

რამ მიიპყრო რეჟისორის ყურადღება — ნაწარმოების მორალმა, თუ სპარსულმა სინამდვილემ, ზნეობრივად და სოციალურად რეგლამენტირებულმა ყოფამ. ცხოვრებამ, აქედან გამომდინარე, ეროვნულმა კოლორიტმა, საბოლოო ჯამში სტილმა, მხატვრულ სისტემად რომ ჩამოყალიბდა საუკუნეების მანძილზე?

როგორც პიესის ავტორი მიგვანიშნებს, მან „თუთი-ნამედან“ მხოლოდ ზოგიერთი მოტივი გამოიყენა და ამიტომ მისი მიდგომა პირველწყაროსადმი თავისუფალი და შეუზღუდავი აღმოჩნდა. თითქოს პრეტენზიაც ნაკლები უნდა გეჭონდეს ასეთი განცხადების შემდეგ. მაგრამ ცნობისმოყვარეობა გვიბიძგებს შედარებითი დაპირისპირებისა-

სამხრეთში
მ.გ.გ.გ.გ.გ.
ბიბლიოთეკა

უნ. მით უფრო, რომ თავად სპარსულმა თეატრმა, კერძოდ, მისმა ერთ-ერთმა სახეობამ „ნავ-ვალი“ მსგავს თხრობით მასა-ლის მოუძებნა მაყურებლამდე მი-ტანის სახიერი სცენური ფორმა. „ნავგალოს“ მსახიობი იყენებდა სიტყვას თუ ცეკვას, სიმღერას, პანტომიმას, პაროდისა, მებაძვას, გამომსახველ კესტს და მიმიკას, ამის უმდიდრეს მოდულაციებს.

მეფეა კუჭუხიძეს, როგორც მისი სპექტაკლი ცხადპყოფს, არ განუზრახავს სპარსული თეატ-რალური ხერხებისათვის მიბაძვა, იგი საკუთარ გზას ირჩევს და ეს გზა ევროპაზე გადის. ხოლო პიე-სას კომედია უწოდა და ძირეუ-ლად შეცვალა ნაწარმოების არსი და სულისკვეთება.

პირველი, რაც თვალშისაცე-მია, არის უარისთქმა ნაწარმოე-ბის შესაჯალზე. სადაც ჩვენ ვეც-ნობით გმირებს, მათ წინაისტო-რიას, დასაბამს რომ აძლევს შემ-დგომ თხრობას. პიესა და სპექ-ტაკლი იწყება ბაზრის სცენით. ვაჭარი საიდი ყიდულობს ორ მოლაპარაკე თუთიყუშს, მართ-შეგს მეუღლეს. მოგვიანებით კი დატოვებს ოჯახს საქმიანი მოგ-ზაურობის მომიზნებით.

ამრიგად, პიესის ავტორის ინ-ტერესების მიღმა დარჩა საიდის და ჰუჯასტეს მეუღლეების ისტო-რია — მდიდარი ვაჭარი შეპატრო-ნილია. შეიძლება ითქვას, პანი-ტური შიშით მომაგალ მეუღლის აათესავეების და ნაცნობ-მეგობ-რების შესაძლო აბეზარობით. საქანკლის მეშვეობით შეირთავს იბოლ, უთვისტომო, მაგრამ შვენიერ ასულს. სახლიდან წას-

ვლის მიზეზად ის საქმეებს ასა-ხელებს. სინამდვილეში კი სურს შეამოწმოს თავისი არჩევანის სისწორე. იჭკიან კაცს რა მოას-ვენებს, ის იმასაც კარგავს, რაც მოიხვეჭა. ქალს კი ერთგულება და თავშეკავება ამშვენებს — მიგვანიშნებს „თუთი—ნამეს“ ფინალი.

ვაჭრის ახალგაზრდა ცოლს გა-მოცდა ელის და შემთხვევამაც არ დააყოვნა. ის ანგარიშითუ-ცემლად გაუმოხურდება გუჯა-რითის უფლისწულს. ლამაზ ვნე-ბამორიულ ახალგაზრდას. შლა-მაგლობას ისეგ ის, ფულს დახარ-ბებული დედაბერი იკისრებს, რომელმაც ცოტა ხნის წინ ვა-ჭარს შერთო ობოლი მხეთუნახა-ვი. მარჯანიშვილელთა წარმოდ-გენაში მთელი ამ ისტორიიდან შემოგვრჩა მხოლოდ მიჯნური (მას სახელიც არა აქვს), ასე ვთქვათ ნომინალურად, ვაჭრის ცოლი და მოლაპარაკე თუთი-ყუში.

დანაკლისს დანაკლისი მოჰყვა, ავტორი არ დასჯერდა პროლოგის მოკვეთას და „თუთიყუშის წიგ-ნის“ დანარჩენ მონაკვეთებსაც გაუნაწილა თავისი „ყურადღება“. მან მთლიანად ჩამოაცილა თუ-თიყუშის ნაამბობი და მის ნაც-ვლად, სიცარიელის შესავსებად, გამოიყენა გეოგრაფიის და დრო-ის მომენტს მოკლებული მრავალდარგოვანი ინფორმაცია თუ ანეკდოტი, რომელიც მის ცოდ-ნისმოყვარეობაზე უფრო მიგვა-ნიშნებს, ვიდრე დრამატურგიულ ინტერესებზე. გარდა ამისა, ინ-ტერმედიების სახით, პიესაში შე-მოვიდა, იტალიური წარმოშობის

ორიოდე პიესა თუ ნაწყვეტი: ნიკოლო მაკიაველის „მანდრაგორა“. პიეტრო არეტინოს „ფილოსოფოსი“, ჯორდანო ბრუნოს „ნეაპოლის ქუჩა“ ხორციელ სიყვარულს და თავისუფალ ცხოვრებას რომ უმღეროან რენესანსული უშუალოებით.

თუ „თუთი—ნამეში“ გმირების ეროვნული წარმოშობა, ქვეყნის სოციალურ-ფსიქოლოგიური პანორამა, თხრობის ერთიანი სტილი, ჰკუთის სასწავლებელი განწყობილება ერთიან მხატვრულ და ლოგიკურ მთლიანობას წარმოადგენს, პიესა, ამ მხრივ, სტილური თუ მხატვრული შეუთავსებლობის ნიმუშად გვესახება. ანდა, როგორ შეიძლება ერთიან დრამატურგიულ მწკრივში დალაგდეს ჩვენი დროის ადამიანისათვის ხელმისაწვდომი ინფორმაცია და აღორძინების ეპოქის მხიარული პიესა, რომელთა მთხრობელი სპარსული ლიტერატურიდან გადმოსული მოლაპარაკე თუთიყუშია. ზღაპრული პერსონაჟი, მშრალი პროზა და წმინდაწყლის დრამატურგია ერთმანეთში აიჭრა და უხერხული კომპოზიტების ხელოვნურ შენაერთად წარმოგვიდგა. ისიც საფიქრალია, ყოველგვარი პირობითობის გათვალისწინებით, გადააფიქრებინებდა თუ არა პაემანზე წასვლას ვაჟრის ცოლს შავი ქტარაჯანების სამკურნალო თვისებების. ან ქვეყანაზე არსებული გინების ფორმების და ვარიანტების გაცნობა და სხვა ამგვარი რამ. ძველი დაინგრა, რაც ყოველთვის უფრო ადვილია. ხოლო ახალი ვერ აშენდა. აღარც სპარსეთი, მაგრამ არც იტალია და არც ჩვენი თანამედროვეობა.

პირველწყაროში, შინ მიბრუნებულ ვაჟარს დახვდება საძულველი დედაბერი, თუთიყუმისაგან შეიტყობს, როგორ სურვილზე ათქმევინა მან უარი მის უფლეს და დასჯის მას. დასჯის არა ლალატისათვის, არამედ ლალატის მცდელობისათვის, თავად კი განერიდება იქაურობას თუთიყუმთან ერთად. სრულიად შეცვლილია ნაწარმოების ხეობრივი შეფერილობა პიესაში. პეპინდის მისაღწევად, კომედიას სხვაგვარად ვერ დაასრულებდრამატურგმა შეუხდო ახალგაზრდა ქალს. გადაარჩინა ოჯახი და თუ ვინმე დაისაჯა, ეს თუთიყუშია, რომელიც ყბედობისათვის გააძევეს (ამისათვის რომ ისჯებოდნენ ადამიანები!). როგორც ხედავთ, ჟანრს შეეწირა მხატვრული სიმართლე და მკაცრი მორალი.

პიესის ავტორმა თავის დრამატურგიულ ოპუსს, როგორც ითქვა, კომედია უწოდა. თუ ასეა მაშინ გვმართებს ეუკასუხო კითხვაზე: რა არის მასში კომედიური — გმირთა ხასიათები სიტუაციები თუ გონებამახვილური ტექსტი? არც ერთი, არც მეორე და არც — მესამე. სპექტაკლის ჟანრულ, კომედიურ განწყობილებას. მის საერთო ტონალობას განსაზღვრავს, უმთავრესად. მუსიკალური გადაწყვეტი (კომპოზიტორი გივი გაჩეჩილაძე). ქარგა, რომილზეც აგებული მთელი მოქმედება. სწორედ მუსიკალური რიტმები. მათი მონაცვლეობა წარმართავენ სიყნურ დინამიკას და არა პიესის ქმედითუნარიანობა. „ყბედი თუთიყუმის“ ხალისიანობაც აქედამომდინარეობს და მისი ღირსე

ბაც ამაში უნდა ვეძიოთ, ისევე როგორც სპექტაკლის ვიზუალურ მხარეში, დეკორაციებსა, კოსტუმებში, ცალკეულ მოხდენილად შესრულებულ აქსესუარებში, რომელშიც სჭარბობს სპარსული თემა, ფერადოვნება და ბრწყინვალება (მხატვარი ნინო ჩიტაიშვილი).

როგორია ამ კონტექსტში სპექტაკლში მონაწილე მსახიობთა ოსტატობის ჩარისხი? თუ მიჯნურა ძხლოდ გარკვეულ პოზაში დგომა მოეთხოვება და როგორც თავისი აშლილი გრძნობების პლასტიკური გამოხატულება — ვნებიანი ცეკვა, მაშინ მსახიობი თემურ ქამხაძე (ის ინტერმედიებშიც მონაწილეობს) შესანიშნავად ართმევს თავს შემოთავაზებულ აქტიორულ ამოცანას. ქეთევან გეგეშიძე (ჰუჯასტე) რომ ახალგაზრდა და კობტა ქალია, და მასაც ეხერხება ლალი მოძრაობა და ცეკვა, ესეც აშკარაა. რაც შეეხება გია ბურჯანაძეს, მას შეიძლება თანაუგრძნო უზარმაზარი საინფორმაციო ხასიათის ტექსტის ათვისებისათვის, რომელსაც არ გააჩნია თეატრალური მონოლოგისათვის დამახასიათებელი „დაძაბული ტევადობა“ და ამიტომ დრამატურგიულ მუხტსაა მოკლებული. მიუხედავად ამისა, თუთიყუშის „საგანმანათლებლო ლექციები“ ისმინება, და კარგადაც, საშუაბაროა, ასეთი ოსტატისგან მოლაპარაკე ფრინველის პლასტიკური თუ ინტონაციური დახასიათებისგან თავის არიდება. ეს მინიშნება მხოლოდ კოსტუმის მოხატულობით შემოიფარგლა და უკარგავს მას სპექტაკლის მხატ-

ვრული ნიშანსვეტის მნიშვნელობას.

მეტი მოძრაობაა საკუთრივ დრამატულ სცენებში. გროტესკულად შეფერილ „მანდრაგორასა“, „ფილოსოფოსში“, „ნეპოლის ქუჩაში“ მონაწილეობენ ისეთი ცნობილი კომედიური ნიჟის მსახიობები, როგორებიც არიან — გურანდა გაბუნია, ქეთევან კიკნაძე, ავთანდილ მიქაძე, შოთა მშვენიერაძე, ასევე ალექო გეწაძე, ნინიკო გელაშვილი, ეკა მჟავანაძე. სამი ინტერმედიიდან ყველაზე გამოკვეთილი „მანდრაგორაა“, მიუხედავად შეკვეცილი ვარიანტისა. მასალაც უფრო მომგებიანია და შესრულებაც სასურველ სიმაღლეზეა. ორი დანარჩენი პიესა დრამატურგიულადაც და შესრულების მხრივაც უფრო მოკრძალებულია და ეფექტიც სრულ შესაბამისობაშია.

„ყბედმა თუთიყუშმა“ მხიარული ინტონაცია შესძინა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის აფიშას. ფერი, მოძრაობა, ცეკვა, ლამაზი კოსტუმი, მთელი სცენური გარემო, ახარებს მაყურებლის თვალს, ზოგიერთის გულსაც. მიუხედავად იმისა, რომ მედია კოჭუხიძის ეს ნამუშევარი ვერ გაუტოლდება მის გამოჩენულ სპექტაკლებს, რადგან სურვილი უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, ვიდრე შესაძლებლობები. მაინც სიხარულის მომტანია. თეატრმა კი, თავის მხრივ, ყველა ღონე იხმარა, რათა შესაძლებლობები მოწოდების სიმაღლეზე აეყვანა. დღეს, ეს განსაკუთრებულად დასაფასებელია.

გედისწარის რ.კ. ნ-როლი

„ქორეოგრაფიული ქმედება ორ ნაწილად“, ასე უწოდეს სპექტაკლს „კოლუმბიდან ბროდ-ვეიმდე“ დამდგმელმა რეჟისორ-მა გურამ მელიქიძემ და დამდგმელმა ქორეოგრაფმა გიორგი ალექსიძემ. ეს არის საბალეტო ენით მოთხრობილი ამბავი იმის შესახებ, თუ როგორ მიიყვანა კოლუმბმა კვაკობრიობა ბროდ-ვეიმდე ისე, რომ მიზნადაც არ დაუსახანეს, მის ოცნებას მშვენიერი და შორეული ინდოეთისკენ მიმავალი უმოკლესი გზა წარმოადგენდა. პირველ საცეკვაო მონოლოგში, რომელიც მალალ ხტომებსა და თავბრუს დაძვებვებ ტრიალებზე აგებული, ჩვენ ვგრძობთ, რომ ეს დიდი მარტოსული გენუელი (ოლეგ მანუკოვსკი) მიწაზე ჟურ ჩერდება, ეპატარაება ეს უზარმაზარი სცენური სივრცე, რომელსაც ასე თამამად და მიზანსწრაფულად იყენებს მხატვარი მურაზ მურვანიძე. გემბანის მსგავს ორ მოძრავე პოდიუმს შორის თითქოს მთელი სამყარო განფენილა. თითქოს სწრაფმავალი ესპანური კარაველის მსგავსად აპყოლია ეამთასვლას. საკუთრივ ეს არც მხოლოდ ესპანური, ან შუასაუკუნეობრივი სამყაროა. ალბათ, ამიტომაც სრულიად ბუნებრივად და ოდ-

ნავ ირონიულად აღიქმება „ამერიკელი ხერხი“ ეპიზოდების პირობითი დასათაურებისა, ელექტრონის მოძრავე სარეკლამო ფარების საშუალებით რომ ხორციელდება. ათოთეული მათგანი ახასიათებს კიდევ ეპიზოდს განი ახასიათებს კიდევ ეპიზოდს და ამავე დროს ამჟღავნებს სპექტაკლის ავტორის ნაღველნარევი ირონიით აღსავსე დამოკიდებულებას, როგორც ყოველი მოცემული სცენისადმი, რომელსაც უშუალოდ უძღვის წინ, ისე მთელი სპექტაკლისადმი...

...დიდი გენუელი კი ცეკვავს და ცეკვით მოგვითხრობს თავის სწრაფებზე, სულის თვალთ და ნახულ საოცნებო ნაპირზე, სულის ფრთებით გადასერილი ოკეანის უსახლეობაზე. სპექტაკლში ჩნდება პირველად დუეტა კაცსა და თოლიას შორის, რომელიც თავისი რომანტიკული მგზნებარებით რალაციონირად მოგვაგონებს სხვა დუეტს კაცსა და მოჯადოებულ გედს შორის (თუმცა სრულიადაც არ მსჯრს ვამტკიცო, რომ ეს დუეტა თავისი მუსიკალური საფუძვლითაც პირველის მსგავსია). გმირი აქაც ცდილობს ჩასწუდეს ფრთოსანის სულის საიდუმლოს, მისი თვალთ დაინახოს სამყარო. მიჯნუ-

რის რაინდული მოწიწებით აღვ-
სილა ყოველი მისი მოძრაობა,
ხელის ყოველი შევლუბა. ჰაერ-
ში ატყავდა ავლენს, რომ თოლია
კოლუმბის იდეალია — ხორც-
მესხმული, მწყაზარი და მშვენი-
ერი. მართლაც, სულის შემძვრე-
ლად მშვენიერია თოლია (ქეთე-
ვან მუხაშავერია) თავის ქათქათა
სამოსსა და პაწაწინა ალმასის
გვირგვინით თავდამშვენიებული,
რომელიც სილალის სიმბოლოდ
აღიქმება. მართლაც, როგორი
ლავი და ბედნიერია თოლია,
ვერაფერი აბრკოლებს მის ქო-
ლვას თვით უღრმესი უფსკრუ-
ლების თავზეც კი — რა თქმა
უნდა, ბუნების მოვლენების გარ-
და. მხოლოდ სიკვდილს შეუძლია
შეწყვიტოს მისი გზა. თოლია ბედ-
ნიერია იმიტაც, რომ შეიქმნა
იხილოს ის, რაზეც მხოლოდ ოც-
ნებობს კოლუმბი და რისი ხილ-
ვებიც მას უძილო ღამეებში ეწვი-
ვა ხოლმე. კოლუმბს თავის ინ-
დურ ხილვებში ორი წყვილი ინ-
დოთმხარის შვილები ეწვევიან.
პირველი მათ შორის ნიღბოსანი
წყვილია. ზღაპრია, საიდუმლო
ხიბლით აღვსილი ეს ქალ-ვაჟი
ოქროთი და ძვირფასი თვლებით
მოოქვილ მინიატურულ ქანდა-
ქებებს ჰგვანან. ისინი თითქოს
ჩაპბერავენ თავიანთ ჯადოსნურ
სალამურებს და გამოიხმობენ
შორეთიდან სხვა, მონუმენტურ,
მოოქროვილ ინდოეთს. და იწ-
ყება დივერტისმენტი — ციკვა —
შეჯიბრი, ციკვა — თავის მოწო-
ნება. საოცრად ღამაზი, სისხლ-
სავსე და სწორედ საოცნებო,
ჯადოსნური. საერთოდ კი, გან-
საკუთრებით უნდა აღინიშნოს
ის დიდი როლი, რომელიც ამ

ულტრათანამედროვე სპექტაკლ-
ის აკტორებმა (ბალეტმაისტრ-
მა და დრამის რეჟისორმა) მი-
ანიჭეს, ერთი შეხედვით, ისეთ
დრომოქმულ ფორმას, როგო-
რც არის დივერტისმენტი. ისინი
შეეცადნენ ახალი სიცოცხლე
შთაებერათ კლასიკური ბალე-
ტის იმ ფორმისათვის, რომელ-
საც უკვე რამდენიმე ათეული
წლის მანძილზე ებრძვიან ახალი
ფორმაციის ბალეტმაისტერები,
მაგრამ ამოდ. ის ხან ქორეოგ-
რაფიული სუიტის, ხან პანორა-
მის, ხანაც როგორღაც სხვაგე-
რად წარმოაჩენს ხოლმე თავის
მომხიბვლელ და დამდგმელი ბა-
ლეტმაისტერისათვის უაღრესად
მოხერხებულ სახეს. ბოლოს და
ბოლოს, დივერტისმენტი ხომ
იძლევა თითქმის ყველაზე ფან-
ტასტიკური სილამაზის (კეკვე-
ბის შეთხზვას, ყველაზე საოცარი
ქორეოგრაფიული ფორმების გა-
მოგონების საშუალებას. და ეს
შანსი არ გაუშვეს ხელიდან სპექ-
ტაკლის „კოლუმბიდან ბროდ-
ვეიმდე“ შემქმნელებმა, ოღონდ
შეეცადნენ გვერდი აეარათ დი-
ვერტისმენტის ტრადიციული,
გასართობი ფორმით გადაწყვე-
ტისათვის (თუმცა, გადაჭრით შე-
იძლება ითქვას, რომ არც ეს მხა-
რე გამოიჩინათ). ეს ეპიზოდე-
ბი, პირველ რიგში, დააფიქრე-
ბენ მაყურებელს. მათში ყოველი
ახალი — დაწყებული საცეკ-
ვაო ილეთიდან, დამთავრებული
სცენოგრაფიით ღრმადია გააზრე-
ბული და შინაარსით დატვირთუ-
ლი. ასეა ინდურ ხილვებში და
მის მომდევნო ეპიზოდშიც, რო-
მელსაც ეწოდება „ო. ესპანე-
თო, შენ გვიჩვენებ მომავლის

გზას...“ ბალეტმეისტერები, რეჟისორი და მხატვარი ჩვენს თვალწინ ამენებენ ესპანეთს. იმ ესპანეთს, რომელმაც გაიმარჯვა რეკონკისტაში. შვა დიდი გენუელი, „დონ-კიხოტის“, „ფლენტი ოვეხუნას“. „ქვის სტუმარისა“ და „ცხოვრება სიზმარისა“ უკვდავი ავტორები, რომლის ცის კაბადონიდან არასოდეს ჩადიოდა მზე, უძლეველი არმდა კი განუყოფლად ბატონობდა ზღვებსა და ოკეანეებზე. სცენაზე შემოაქვთ მაკეტები უნატიფესი სამრეკლოებისა. უდიდეს ესპანელ მხატვართა სურათებიდან გადმოსული ელევანტური და შუასაუკუნეების დროინდელი თვალისმომკრელი სუფრის ჭურჭლით დამშვენებული ნატურმორტებიცა. იღუმენტებით მოცული სამეცნიერო ხელსაწყოებისა. აი, ამ სამყაროში ტრიალებენ თალხ, ძვირფასი თვლებით მოელვარე ხავერდის ტანსაცმელში გამოწყობილი ადამიანები. ისინი, ვინც თავიანთ დაუდევარ ხასიათს, მგზნებარე ტემპერამენტს თითქოს სწორედ ამ მძიმე ხავერდის ტანსაცმლის ქვეშ ფარავენ. პავანას მოზომილ, დინჯ და დარბაისლურ ნაბიჯს აყოლილნი აცილებდნენ დიდ ჯენუელს იმ ოცნების აფრებიანი კარაველი-საკენ, რომელსაც უნდა მიეყვანა იგი თავის ინდომხარეში. აქ ისევ ჩნდება დუეტო კაცსა და თოლიას შორის. ეს ორი ფიგურა თვალშისაცემად გამოირჩევა საერთო მუქ ფონზე თავისი ქათქათა სითეთრით. კოლუმბს კლასიკური საბალეტო ჭაბუკი გვირის კოსტუმი აცვია — მუჭი, ვიწრო შარვალი და დიდსაყე-

ლოიანი აბრეშუმის თეთრი ჯე-რანგი. სწორედ რომ ჭაბუკია ამ ბალეტის გვირი, მაოად ჭაბუკი — მეოცნებე, მებრძოლი, თავის ძალებში დარწმუნებული, იდეალის ძებნას გადაყოლილი. მაგრამ დაულაღვი. ამ სცენაში უკვე სრულიად ბედნიერია კოლუმბში. იგი თოლიასთან ერთად ცეკვავს. იმეორებს მის მოძრაობებს, თითქმის ფეხს არ აკარებს მიწას, თითქოს თოლიად ქცეულა და ამ მშვენიერი ფრინველის დარად ეთამაშება ოკეანის ტალღებს და ტალღებიც ნახად უაღერსებენ მას. მხატვარმა აქაც მიაგნო ზღვის საოცრად სახიერ გადაწყვეტას, ოკეანის მძლავრი და ამავე დროს ლალი სუნთქვა ხორცშესხმულია მოცეკვავეთა ფართო, ზღვისფერი აბრეშუმის წამოსასხამების ფრიალში. უნახესი ზღვისფერი მოსასხამების ფრიალი თანდათან იცვლება ტორედორთა წითელი ატლასის წამოსასხამების ტრიალით. და კიდევ ერთხელ მტკიცდება, რომ ბუნება არასოდეს (ანდა თითქმის არასოდეს) არ უქმნის ადამიანს გადაულახავ წინააღმდეგობებს, ამას ბუნების ნაცვლად თითქმის ყოველთვის თვით ადამიანები სჩადიან. ყველა მეოცნებეს თავისი საკუთარი დალაქი კარასკო ჰყავს. კოლუმბისათვის კი კარასკოს როლში გემის ამბოხებულები მეზღვაურები გამოვიდნენ. და კოლუმბიც მართავეს კორიდას მათთან. არენაზე გამოსული ხარვივით შეუპოვარია იგი. დასალუბად განწირული ზვარაკივით არაფერზე უკან არ იხევს, არაფერი დარჩენია ბრძოლის მეტი და იბრძვის კიდევ, სანამ

არ გამოჩნდებიან ამერიკელ ინდიელთა ღმერთების ერთდროულად. საზარელი და მშვენიერი კერპები თავიანთ თავყვანისმცემლებთან ერთად. ერთ მომენტში ყველაფერი ერთმანეთში ირევა—ვესტინდოელები და ოსტინდოელები, მეზღვაურები და ესპანელი გრანდები და, რაც მთავარია, „სიმპათიური ჯამბაზები“. აქედან იწყება ის საერთო „გიჟური“ სისწრაფის ფერხული, რომელიც სულ მალე როკ-ნ-როლში უნდა გადაიზარდოს. ამ თავაწყეტილ როკვაში ჩართულები არიან ჯამბაზებიც: სამი ქათქათა კარავლა (ალბათ „სანტა მარია“, „ნიონია“ და „პინტა“), გულისამაჩუყებლად გულუბრყვილო, მხიარული და ოქროსკულულებიანი ღუდრუხანა. და, რაც მთავარია, ანტიკური ქარონის მსგავსი და მასავით კოჭლი აყლაყუდა. სწორედ ის, რომელსაც სცენაზე საზეიმოდ შემოაქვს დიდრე, გაპრიანებული კვერცხი. ლეგენდარული კვერცხი, რომლითაც, როგორც ამბობენ, კოლუმბმა ამერიკა დაიპყრო. რაღაც განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს იგი ჯამბაზებს შორის. ათასნაირი ჯამბაზური ოინებითა და თითლიბაზობით ირგებენ ისინი კვერცხს სხეულის სხვადასხვა ნაწილზე. საბოლოოდ კი, ისევ „ქარონი“ საზეიმოდ დაასვენებს მას ძველებური კარაველის მაკეტზე. დევს ეს ლეგენდარული კვერცხი მთელი მეორე მოქმედების მანძილზე სცენის რამპასთან და ელოდება თავის მთავარ „რეპლიკას“. იგი თვით ანტრაქტის დროსაც კი განსაკუთრებით არის განათებული. ალბათ, განსაკუთ-

რებული შინაარსით არის დატვირთული ისიც, რომ სწორედ „ქარონს“ შემოაქვს სცენაზე ახალი ცხოვრების, ახალი სამყაროს სიმბოლო, იმ „ქარონს“ რომლის მითოლოგიურ „წინაპარსაც“ სტიქსზე გადაუყვანია მთელი ძველი სამყარო, თავისი გამირებით, სწორუბოგარი ვაჟკაცებითა და ლაჩრებით, გენიოსებითა და ბრყვევებით, მშვენიერებითა და მახინჯებით, წმინდანებითა და ბილწებით, ერებითა და სახელმწიფოებით, ცივილიზაციებით.

პირველი მოქმედება მთავრდება საერთო ფერხულით. ეს ცეკვა აღიქმება როგორც ძველი სამყაროს წესრიგის დარღვევისა და ნგრევის პლასტიკური სურათი. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს სცენის სიღრმეში გამართულ აფრებზე ძლივს შესამჩნევად გამოხატებული გამოსახულებანი ძველებური ნახატებისა, რომელზედაც ასახულია სცენები კოლუმბის შემდგომი ამერიკის და აქაურ ინდიელთა ცხოვრებიდან. ჭერიდან ეშვება ჯვარცმა, ხოლო მოციმციმე ვლექტრო სარეკლამო ფარი ამ გრაფიურების შემხედვარე შეძრწოუნებულ ქვეყანას ცინიკური ღეთისმოსაობით ამცნობს: „ჩვენთან არს ღმერთი...“

მთელი მეორე მოქმედება ახალი სულისკვეთებით არის განმსჭვალული. აი, სად მიეცა ფართო სარბიელი დივერტისმენტს, გასართობს, თვალსახილველს, ამერიკულ შოუს. სარეკლამო ფარზე ციმციმებს წარწერა: „ჩიარეს საუკუნეებმა“. და გაოცებული მაყურებლის თვალწინ ერთმანეთს ენაცვლება ოქროთი

და „ცოცხალი ტვირთით“ დატვირთული გემების ქარავენები. მაგრამ უკვე აღარაფერი დარჩენილა იმ დრამებისა და ტრაგედიებისაგან, რითაც, ალბათ, ესოდენ ჩუო დაღდასმული ყოველი რეისი, რას იზამ, დრო გარბის და თან მიაქვს ყველაზე დიდი ტკივილებიც კი, პირს უკრავს ყველაზე ღრმა ჩრილობებს და რჩება მხოლოდ ელექტრონათურებით აცოცხლებული ოქროსმზიდი კარაველების მაკეტები ლამაზ, გრძელფეხება ქალიშვილებს რომ უმშვენიერებენ თავს. უფერულდება შორეული და ძალიან უსიამოვნო მოგონებები მძიმე ხუნდებითა და ჯაჭვებით ერთმანეთს გადაბმულ, მშობლიურ მიწას მოწყვეტილ აფრიკელებზე და რჩება კოხტა, შავგვრემანი ლამაზმანები. უკანმოუხედავად გარბის დრო და თან მიაქვს ამბავი იმ მამაცი ადამიანების ცრემლებისა, ოფლისა და სისხლის ფასად რომ აითვისეს ველური დასავლეთი და რჩებიან მხოლოდ ყოჩაღი, მხნე, წარმოსადეგი და ხალისიანი კოვბოები, რომელთაგან ერთ-ერთი ასე გაბედულად დაახლის ტყვიას ამერიკის პრეზიდენტთაგან უპირველეს აბრაჰამ ლინკოლნს და რის შესახებ ისე ხალისიანად გვამცნობს სარეკლამო ფარი, თითქოს „სმიტისა და ვეტსონის“ ფირმის დამბარის რეკლამას აკეთებდეს...

საუკუნეები გარბიან და ყველანი ერთად ჩამბულან თავბრუდამხვევი, დაუოკებელი როკ-ნროლის წილში, ასე განსაჯეთ,

კოლუმბიც კი კოლუმბი : თავის განუშორებელ თოლიასთან ერთადაა ისევ. შეიძლება ეს ახალი კოლუმბიც იყოს. ის, ვინც ახალი კვერცხიდან უფრო მალაღი, მართლა ჰუმანური ცივილიზაცია უნდა „გამოჩეკოს“. ის, ვინც დღეს და ხვალ იტანჯება და დაიტანჯება ახლისკენ ლტოლვით. დაიტანჯება და ბედნიერიც იქნება. იქნებ ეს ის კოლუმბია, ვისაც იმ უტყუე შეკითხვაზე, იმ წუთიერ გარისდებაზე, როკ-ნროლის მონაწილენი რომ ჩაეფლობიან, შეუძლია პასუხის გაკვმა, ანდა ნუგეშისცემა. ვინ იცის?!

ჯერჯერობით კი მთელი ქვეყანა როკ-ნროლის რიტმს აწყობილია. რიტმი კი ძალიან წააგავს გულის გამაღებულ ცემას, ანდა წამზომის წიყწიყს. გულის თუ წამის ყოველი ჩამორეკვა მარადისობას უერთდება, ხოლო სამყაროს მომავალს სამუდამოდ აკლდება.

აი, ასეთი სპექტაკლი დაიდგა ოპერისა და ბალეტის თეატრში — დაფიქრებული და მაყურებლის დამაფიქრებელი. კეთილი და სიკეთისკენ მომწოდებელი, მართალი თავის დამოკიდებულებებში კაცობრიობის ისტორიისადმი, ნათელი და მაყურებელთა სულელებში ნათლის ჩამყენებელი. ამ სიტყვების დასტურად, ეფიქრობ ისიც კმარა, რომ სპექტაკლის ბოლოს სახეგანათობელი მაყურებლები ტაშისკვრისაგან დაუღიღნი ერთმანეთს უღიმიან და მოწონების ნიშნად თავს უკრავენ უცნობებს.

წინეო მავაპარიანეო

„საშობაო სიზმარი“

ორ მოქმედებად (ჩარლ დიკენსის საშობაო მოთხრობების მიხედვით).
თარგმანი და ინსცენირება ოთარ ებაძის და ლევან წულაძისა, რეჟისორები — ოთარ ებაძე, ლევან წულაძე, მხატვარი — შოთა გლურჯიძე, კომპოზიტორი — ნანა ბაბაშვილი, ქორეოგრაფი — გიბ მარლანია, რეჟისორის თანაშემწე — გიბ ხაძაღია, დადგმის ხელმძღვანელი — რობერტ სტურუა.

შემოქმედება არის ძიების პერმანენტული პროცესი, რომელშიც ოსტატები მხოლოდ დაიხმარენ ზოლმი უკვე მოძიებულ საინტერესო მხატვრულ დეტალებს. იქ, სადაც წყდება ეს პროცესი, წყდება შემოქმედებაც და იწყება ჩვეულებრივი მუშაობის, ანუ არსებულის მრავალჯერადი გამეორების შედარებით ნაკლებად საინტერესო და ნაკლებად ეფექტური ქმედებანი. ის ფაქტი, რომ შემოქმედება, როგორც პროცესი, უმეტესწილად არაცნობიერის სფეროშიც მიმდინარეობს, არავისთვის არ არის უცხო, მაგრამ სიზმარი, — არაცნობიერის გამოვლენის ყველასათვის ნაცნობი ფორმა — თითქოს ყველაზე უკეთ ასახავს ამ პროცესის იდუმალებას. მომავლის მისეული ჭკრეტის ზოგადი პერსპექტივებიდან თითქოს უფრო რეალური სამყარო იმზირება, ვიდრე არსე-

ბული სინამდვილეა. „საშობაო სიზმარი“, განხორციელებული ჩარლზ დიკენსის საშობაო მოთხრობების მიხედვით სწორედ ამგვარ ასოციაციებს იწვევს. პიესა, შეიძლება ითქვას, ხელმიწვევით თავისუფალია ნაწარმოებთა ზუსტი კობირებისაგან და, რაც უნდა პარადოქსულად მოგვეჩვენოს, ყველაზე უკეთ სწორედ მასში იგრძნობა დიკენსის უჩვეულოდ ამაღლევებელი სენტიმენტალიზმი, თანაგრძნობასა და თანალმობას რომ იწვევს მკითხველში.

საკმარისია რობერტ სტურუას (დადგმის ხელმძღვანელი) „ჯადოსნური ხელის შევლება“, რომ მხიარული, ზღაპრული, თითქმის ფეერიული წარმოდგენის ქსოვილში შეიპაროს იშვიათი მხატვრულობით გამოჩენილი ცხოვრებისეული სიბრძნე და ასე შეერწყას ერთმანეთს მისტიკა და ყო-

ფითი რეალობა. რომანტიკა და ბანალური გარემო თუ ასეთივე ანტილრაფი. ყოველივე ყურადსაღებში, საინტერესო, ბრძნული და, რა თქმა უნდა, დიდაქტიკური, სტურუას თეატრში მკვეთრად თეატრალურად, ემოციურად, იშვილიათი ტაქტიით — საჭირო იდეურ-მხატვრული აქცენტირებით და ამავე დროს საშური სიმსუბუქითა და ჰაეროვნებით იჭრება. ამგვარია ამ თეატრის შემოქმედებითი კრედო დღეს. სათქმელი. რომელიც აუცილებლად უნდა მივიდეს მაყურებლის გულამღელ და გონებამდე სპექტაკლს მოაქვს ლაღად, ძალდაუტანებლად. რაღაც ორიოდ წუთითა უცქერ სპექტაკლს და თურმე გასულა საათები და არა წუთები. სპექტაკლმა დრო ასე საინტერესოდ და ლამაზად „მოიპარა“. ეს არის მისი დამდგმელების პირველი გამარჯვება.

სცენის მარცხენა მხარეს, ავანსცენაზე სანთლებით გარემოცული ღეთისმშობლის ქანდაკება (მხატვ. მ. გლურჯიძე). სპექტაკლის მსვლელობისას მას არა ერთხელ მიმართავენ მოწყალებისთვის. ალბათ, შემთხვევითი არაა, რომ მხატვარმა სწორედ ქანდაკება შემოგვთავაზა და არა ფრესკა ან ხატი, რადგან წმინდა მარიამი თითქოს მონაწილეა ყველა იმ პროცესისა. სცენაზე რომ ვათამაშდებამ, მას შესთხოვეს ბობ კრეჩიტის უბედური მეუღლე (მსახ. ბ. დვალისვილი) შვილის გადარჩენას და მცირე ხნის შემდეგ გარდაცვლილ ბიჭუნას მისი ოჯახი მის წინ ჩაატარებს. საყვედურებით აავსებს მას შეწუხებული მარტა — გარდაცვლილი მაიკლის და. მხატვარი თითქოს ვეზიზა-

რებს აზრს, რომელიც წარმოადგენის დასასრულს უნდა შეგვიქმნას, რომ ყველა უბედურება, რაც თავს გვატყდება, დმერთის კი არა, უპირველესად, ჩვენი ბრალია. მაიკლი სკრუჯის მსგავს ადამიანებს უნდა გადაერჩინათ. ამას იტყვის სპექტაკლში მეორე სული — პაერთვანი ლილიენიც. ადამიანებს სიკეთე აკლიათ — ეს არის ამ სპექტაკლის პირველი და მთავარი საწუხარი, რომელსაც იგი მაყურებელს უზიარებს.

ავანსცენის შუაგულში სკრუჯის სამუშაო მაგიდაა, რომელზედაც არა ერთხელ დაიძინებს და გაიღვიძებს იგი ბებრული ვიშვივით. მარჯვნივ საათია, მასზე დასმული ქათმით, მოშორებით სეიფი დგას. ეს არის მხატვრის მიერ შემოთავაზებული მოკლე, კონსპექტური მონახაზი სპექტაკლისათვის, რომელშიც, რა თქმა უნდა, ყველა უმცირესი მხატვრული დეტალიც კი ვათამაშდება. სეიფიც არა ერთხელ გაიღება. სტურუას თეატრის იუმორი გამოსკვივის პაწაწა მიზანსცენიდან, როდესაც ერთ-ერთი პერსონაჟი საწერი კალმის ნაცვლად ფრთას ქათმის ფიტულს გამოადრობს და ისიც ნამდვილი ქათმის ხმით იწყებს კრიახს. დიახ, სპექტაკლის არც ერთი სცენური შტრიხი არ გვავიწყებს, რომ სიზმარში ვართ. აქ აღსანიშნავია სტურუას თეატრისათვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი თვისება — ე. წ. თეატრი თეატრში. სცენის შუაგულში დადგმული პატარა ოთახი, ოთხივე კედელზე ჩამოფარებული ნაჭრის ფარდით კიდევ უფრო გვიმტკიცებს აზრს, რომ, რა კუთხითაც არ უნდა შეიხედოთ ჩვენს ცხოვ-



რებას. იგი სიზმარშიც და ცხად-
შიც თეატრალურ წარმოდგენას
ჰგავს. სპექტაკლის მონაწილენი
ამ პატარა თეატრიდან ევლინები-
ან მაყურებელს და არასცენიდან.
სცენა ტრიალებს და სხვადასხვა
დროს იხსნება რომელიმე კედ-
ლის ფარდა, საიდანაც წარსულის
პერსონაჟები მოხუცი მილიონე-
რის თვალწინ ცოცხლდებიან.
პირველ სურათში ეს პატარა თე-
ატრი განათებულია და ამ სინათ-
ლიდან მოეშურება უკლებლივ
ყველა, ვინც მონაწილეობას მიი-
ღებს წარმოდგენაში. ისევე, რო-
გორც „კაკასიური ცარცის წრე-
ში“, აქაც მხატვრულ ექსპოზი-
ციაში ყველა გმირი პირველივე
წუთებში გვეცნობა, თვალწინ
ვეტრიალეებს და თითქოს გვაჩ-
ვენას იმ აზრს, რომ ჩვენ ყველანი
განათებული სამყაროდან მოვევ-
ლინეთ ქვეყანას. განათებული
სივრცედან შემოდისოდა სცენაზე
ჩვენი თანამედროვე ოფელიაც
— პატარა ანო სპექტაკლიდან
„როლი დამწყები მსახიობი გო-
გონასათვის“. ეს ლამაზია. ეს,
მართლაც, სპექტაკლში სპექ-
ტაკლს თუ სიზმარს ჰგავს. მაგრამ
ამ სიზმრიდან რეალობაში მოხუც
სკრუჯს (მსახ. კ. საკანდელიძე)
გადავყავართ.

მთავრდება ექსპოზიცია. სკრუ-
ჯაზე ეშვება ყინულებით შეჭირ-
ხლული დიდი ფანჯარა და მოქმე-
დება სკრუჯის კანტორაში ინაიკ-
ლებს. სკრუჯი წლიურ ბალანსს
აღგენს. მსახიობი კარლო საკან-
დელიძე კვლავ კომედიურ ამპლუ-
აში გაეღიწება. მაგრამ ამჯერად
ჩაპლინისეული სევდანარევი კო-
მიზმი და საკუთარი შემოქმედე-
ბითი ინტელიცია ეხმარება შექმნას
ამ გმირის დასამახსოვრებელი სა-
ხე. მისი სკრუჯი ცხოვრებისაგან

გაბოროტებული ურწმუნო
ტოხელა მოხუცია, თუმცა, იშვი-
თი სიმსუბუქე და სიმკვირცხლე
აქვს ასაკთან შედარებით. სკრუ-
ჯი—საკანდელიძე არც განსაკუთ-
რებით ბოროტია და არც კეთი-
ლი. მისი ცქერისას იჯერებ, რომ
სკრუჯები ისეთნი არიან, რო-
გორც ეს ძუნწი თომასია: მეტად
ჩვეულებრივნი, ყოფითნი, დაუნ-
ოზობელნი, გულქვანი. მათზე უთ-
ქვამს მაცხოვარს: „შეუნდეთ, რა-
მეთუ არა უწყიან, რასა სჩადიან“.
დღეს გავრცელებულია შეხე-
დულება, რომ კაპიტალიზმი საუ-
კეთესო და აუცილებელი საზოგა-
ოებრივი ფორმაციაა. ურომილი-
სოდაც კაცობრიობა ვერ იარსე-
ბებს. მაგრამ ეს სოციალური
ფორმაცია, სკრუჯებს რომ ბა-
დებს (რომლებიც ვერაფრით თა-
ვსდებიან ჰუმანური საზოგადოე-
ბის შინაგან სტრუქტურებში და
სოლიან-ხორციანად ემონებიან
პრაგმატიზმს), არ გვადილვებს.
დაგვაიწყყდა, ბავშვობაში რა
გოლწრთილად ვჭიროდით დი-
კენსის პაწია ვმირების უბიძო-
რებებში. დაგვაიწყყდა არა მხო-
ლოდ ამ მწერლის სენტიმენტა-
ლური რომანები და ზღაპრები,
არამედ მათი მხატვრული თუ
ილუსტრული კონცეფციებიც. დაგვ-
ჭირთა რუსთაველის თეატრის
მიერ შეხსენება იმისა, რომ „თუ-
ლი ყველაფერი არაა“. მისი ში-
ნაარსის აღქმა იღვს ბევრს აღარ
ძალუძს. შემთხვევითი ხომ არ
იყო, რომ სკრუჯის სეიფს პირ-
აოდ სურათში ახალგაზრდა რეჟი-
სორები კლავისინის ჰაეროვანი
მუსიკით ხსნიან ანუ სცენოგრა-
ფიულად იმიტირება აზრი, რომ ამ
გმირისათვის ეს სეიფი ყველაფე-
რია. უმაღლესი სიამოვნებაა.
გულქვა სკრუჯი არ იბრალეებს

მათხროვარ, რატაც ბავშვებს და პა-
წია ბიჭუნასაც თოფს უღერებს,
მაგრამ ის მაინც არ არის განწი-
ლი უღმერთოდ არსებობისათ-
ვის, რადგან ცხოვრების მკაცრმა
პირობებმა დაავიწყა, რომ არსე-
ბობს სიკეთეც.

სტურჯას თეატრის ყოველი
საქრთავი ბოროტებისა და სი-
კეთის წიდილზე მოგვითხრობს.
მაგრამ მისი ეს სცენური ნაწარ-
მოები იშვიათ მაღალმხატვრობ-
ასთან ერთად იშვიათი რელიგი-
ური მორალით, ღვთიური სიკე-
თის აპოლოგიით არის გასხვიოს-
ნებული. სკრუჯს არ სჯერა არც
ღმერთის, არც სასწაულებიან,
მაგრამ სიზმარი ხომ ჩვენი ერ-
თადერთი კავშირია იმქვეყნიურ
ამყაროსთან, რომელთანაც მხო-
ლოდ არაცნობიერებით ვამყა-
რებთ კონტაქტს.

შემთხვევითი არ არის, რომ
სკრუჯი-საკანდელიძე რამდენჯერ-
მე იღვიძებს სპექტაკლში, მაგრამ
არ იღვიძებს მის დასასრულს,
როდესაც თავისი ჭაბუკობის-
დროინდელ საშობაო სულთან
ერთად მიეშურება იმქვეყნად
გენიერი და განათებული —
ახლ ღვთის მიერ შეწყალებული,
რადგანაც მან ირწმუნა სიკეთე-
სპექტაკლის მსვლელობისას
სკრუჯს არაერთხელ ეკითხებიან,
რამ გააბოროტა ასე, რაზეც მო-
უცი ერთგვაროვნად პასუხობს—
„ცხოვრებამ“. ეს სპექტაკლი მე-
ტად დროულად დაიდგა ჩვენი
საზოგადოებისათვის. იგი უნდა
დაფიქრდეს, გაიზაროს სტურჯას
თეატრის გაფრთხილება, რომე-
ლიც მხატვრული ძახლის ნიშ-
ნით დაისვა ჯერ კიდევ „მეფე
ბრის“ საფინალო სცენის უბად-
ლო მხატვრობაში და ასე უიმე-
ლოდ, შეიძლება ითქვას, პესიმის-



„საშობაო სიზმარი“.
სკრუჯი — კ. საკანდელიძე

ტურად აქედრდა დღეს „საშობაო
სიზმრის“ ფინალში. და განა მარ-
თლაც, მხოლოდ გარდაცვალების
შემდეგ უნდა გახდეს სკრუჯი
ფულუბვი, კეთილი, მოწყალე,
შემბრალე? ნუთუ სიცოცხლეში
არ უნდა მოუღებეს გული ჩვენს
მცირერიცხოვან ფულიან საზო-
გადოებას ხალხის საკეთილდღე-
ოდ? „საზოგადოებას ფული სჭი-
რდება, ფულიანები კი არ უყ-
ვარს“ ამ ფრაზას სკრუჯი ახალ-
გაზრდობაში და სიბერეშიც იმე-
ორებს, ხოლო სიბერეში ერთგვა-
რი სიამოვნებით დასძენს, მათი
შურთ და იმიტომო. სპექტაკლში
კი არ გამოიძებნება პერსონაჟი,
რომელიც შენატრებს სკრუჯს.
შური მის მიმართ ზედმეტი პა-

ტივია. იგი ეცოდნებოთ მოკვდა-
ვებსაც და უკვდავებსაც, ანუ სუ-
ლებს, რომლებიც რიგ-რიგობით
ეცხადებიან და მის ბავშვობასა
თუ ქაბუკობაში ეძიებენ, სად
დაიკარგა სკრუჯი, როგორც ადამი-
ანი. ამ ძიების პროცესია თავად
ეს სპექტაკლიც.

მძინარე სკრუჯს პირველად მი-
სი კომპანიონის, მარლის სული
ეცხადება. ხელებზე მძიმე ბორ-
კილებდადებული მარლი (მ. ჯი-
ნორია) აფრთხილებს სკრუჯს, მო-
ინანიოს ცოდვები. მარლის მოჩ-
ვენება უღონოა და სუსტი, რო-
გორც ნახევრად დაშლილი ჩონ-
ჩხი. იგი ხან გრძელდება და
ელასტიური ხდება, ხანაც ათას-
გვარად ქოკეცილი, ეცემა კი-
დობანში, იქიდან ამოსული
ძვლების ჩხარუნით ეწყობა სკამ-
ზე და ა. შ. გასაოცარია მსა-
ხიობის პლასტიკა. მისი არაბუ-
ნებრივი სიგამბდრე და მოქნილო-
ბა მისტიურ განწყობილებას
ქმნის სცენაზე, ხოლო „მკვდარი
სხეულის“ ნატურალისტური ჩვენ-
ება გაფანტავს მას. განსაკუთრე-
ბით აღსანიშნავია მსახიობის ხმა.
მარლის ხმა ხან სუსტია, ხანაც,
როდესაც იმუქრება, იშვიათ და-
ბალ, მყლერ ბგერებს გამოსცემს.
შეიძლება ითქვას, რომ მარლის
სახე ამ წარმოდგენის ერთ-ერთი
დასრულებული მხატვრული ნა-
მუშევარია.

მიუხედავად გაფრთხილებისა,
თომასი მაინც ურწმუნო რჩება.
მას მორიგეობით ეცხადება სამი
სული. პირველი (თ. ჭიჭინაძე)
თავის ბავშვობაში დააბრუნებს
სკრუჯს. მოხუცი აცუნდრუკებუ-
ლი დარბის ქუჩებში, ყავარჩნებს
ცხენჯობად იყენებს. სახე ბედ-
იერებისაგან უბრწყინავს, სკრუ-

ჯი (კ. საკანდელიძე) შვების ტკბი-
ლი ცრემლებით ტირის, ლღვება
მის გულზე გადაკრული გულცი-
ვობის ყინული, აი, სკოლა, სადაც
სკრუჯი მერხზე დამხობილი იძი-
ნებდა შობის ღამეს. მოდის ბი-
ჭუნას სახლში წასაყვანად კეთი-
ლი დაიკო ფენი (ი. ნინიძე), მაგ-
რამ სკრუჯს არ ახსოვს ფენი.
რატომ ხდება ასე, რომ ცული
უფრო გვამახსოვრდება, კარგს
კი უმალ ვივიწყებთ? სპექტაკლ-
ში არის ერთი ღამაში მიზანს(კე-
ნა, როდესაც პირველი სული —
თ. ჭიჭინაძე კიბეებიდან ჩამომა-
ვალ ფენის პაწია ცოცხით საფე-
ხურებს უსუფთავეებს. ბოლო მა-
ღალ საფეხურზე კი ხელსაც შე-
აშველებს ჩამოსაბიჯებლად. ფენი
(ი. ნინიძე) ეყრდნობა კიდეც მის
ხელს, თუმც ვერ ხედავს მას.

განსაკუთრებული მომხიბვლე-
ლობით გამოირჩევა სპექტაკლში
საშობაო დღის სული, ჰაეროვანი
ლილიენი. ღელა ალიბეგაშვილის
ლილიენი ბალერინას გამჭვირვა-
ლე სამოსში გამოწყობილი, თმა-
შვევრცხილი, ასაკისაგან ძა-
ლაგამოცლილი, მაგრამ იშვიათი
ქალური სინარწარითა და სისპე-
ტაკით აღბეჭდილი ნაზი არსებაა.
ის ეკეკავს მოხუცი სკრუჯის წინ,
ბორძიკობს ანტრასას გაკეთები-
სას, ხანდახან ნაბიჯის გადადგმი-
სასაც კი ბარბაცებს და თან სულ
ბოდიშობს: „აჰ, ეს რა მემართე-
ბა“ — ისეთი ნაზი ხმით, რომ ამ
ბოდიშის გასაგებადაც კი ვინდა
წაიბორძიკოს. სკრუჯი მოხიბლუ-
ლი კი არა, მონუსხულია. „მე კი-
თილი სული ვარ“ — სივრცეში
მოისმის ლილიენის სუსტი ხმა.
ლილიენი ფრედისა (ვიორგაძე)
და მისი მეუღლის (ნ. შონია) სი-
კეთეს აგებინებს მოხუცს, მიჰყავს

რა იგი მათ სახლში და ასმენი-
ნებს ახალგაზრდა ქალის მზრუნ-
ველობით აღბეჭდილ სიტყვებს.
ასევე ლილიენი აჩვენებს სკრუჟს
ბობ კრეჩიტის ოჯახის თავს და-
ტეხილ უბედურებას. მოუხერხე-
ბელი, საწყალი ბობის მრავალრი-
ცხოვანი ოჯახის სილატაკეს პაწია
მაიკლის ავადმყოფობაც ერთვის.
ავადმყოფ ბიჭუნას საშობაოდ
ლა-მშები თავიანთი ხელით გამო-
ირკვნილ ეტლში სვამენ. — მა-
მოკ. მე მალე მოვეკვდები? —
კითხულობს მაიკლი (პატარა გო-
ჩა მაჭარაშვილი). აქვე უნდა ით-
ქვას, რომ ეს სპექტაკლი არა
მხოლოდ ახალგაზრდული, შეიძ-
ლება საბავშვოდაც კი ჩაეთვა-
ლოთ. თუკი პატარა მაიკლისა და
პატარა სკრუჟის (გიორგი ნინი-
ძის) სახეებს გავიხსენებთ, ეს ორი
პატარა ბიჭუნა ნამდვილად დი-
კენსის გმირები არიან. ნაცვლად
იმისა, რომ შეიკოდოს მომავლდა-
ვი ბიჭუნა, სკრუჟი აყალიბებს
თავის თეორიას ღარიბების შესა-
ხებ. აქ არ შეიძლება არ გაგვან-
სენდეს მისი სიტყვები პირველი
სტრათიდან: — კარგია, მკაცრი
ზამთარი ბევრ უსახლკარო მათ-
ხოვარს გაწყვეტსო. და თუნდაც,
პარალელი რომ გავავლოთ დღე-
განდევლობასთან, განა არ იგრძ-
ნობა ქონებრივი განსხვავების სო-
ციალური წანამძღვრები? — და-
ლუპული ახალგაზრდების სურა-
თების ვეკრდით საზღვარგარეთის
საუკეთესო სასტუმროების რეკ-
ლამა თუ საზოგადოების ერთი
ნაწილის უკიდურესი სილატაკის
ფონზე უცხოური ავტომობილე-
ბის სიჭარბე — „საჭით მარჯვ-
ნივ“. არ ვიცი, ეს რომელი სოცი-
ალური წყობის ჩანასახია, მაგრამ
სკრუჟი რომ ჩვენი მომავალი მი-
ლიონერების პროტოტიპია (გამო-

ნაკლისეშზე არ შეიძლება ვისაუბ-
როთ), ეს ცხადია. ახალგაზრდა
რეჟისორების მათრახი მწვავეა,
მაგრამ სამართლიანი.
სპექტაკლში ეპიზოდების მო-
ნაკვალოებას სკრუჟის გაღვიძ-
ებები მიგვანიშნებს. ყოველი სუ-
ლის გამოცხადების შემდეგ
სკრუჟი ქოთქოთებს: „კიდევ მა-
გიდაზე მეძინა“. „არა, ნამდვი-
ლად არაღაცამ მაწყინა“ ან „ა-
მუდღე არ უნდა მეჭამა“ და ა. შ.
მსახიობისეული იუმორით მოწო-
დებული ეს ფრაზები რამდენ-
ჯერმე გამოითავს მაყურებელს ამ
ზღაპრული სიუჟეტის აღქმიდან
და რეალობაში დააბრუნებს. ესეც
სტურუას თეატრისთვისაა ნიშან-
დობლივი. ეს შესვენებები და
რომანტიკული ყოფის რეალობი-
დან აღქმა ქმნის კიდევ ამ წარ-
მოდგენის მხატვრულ კონტრას-
ტებს.
ლილიენით მოხიბლული სკრუ-
ჯი პირდება მას, რომ გახდება კე-
თილი, იგი იღებს ფულს, რათა
ავადმყოფ ბავშვსა და უპატრო-
ნოებს დაეხმაროს, მაგრამ გზაში
გარდაიცვლება. ბოშები გაძარც-
ვავენ მკვდარს. სიზმარში გარდა-
ცვილ სკრუჟს ახსენდება ლილი-
ენის სიტყვები „საზოგადოებას
უმეცრება და სილატაკე სტან-
ჯავს“ და გამწარებული ყვირის,
რომ გარდა უმეცრებისა და სილა-
ტაკისა, საზოგადოებას უზნეო-
ბაც სტანჯავს. კიდევ ერთი ყუ-
რადსაღები ფრაზა. კიდევ ერთ-
ხელ გვითხრეს რეჟისორებმა, თუ
რატომ ვართ ასეთი უბედურნი.
გალატაკებულ და უმეცარ ქვეყ-
ნაში კონფუციც — სკრუჟის
უსაყვარლესი ფილოსოფოსი,
„ღვთაებრივი სასმელის“ გავლე-
ნით იდიოტად ქცეულა — თუ
ერთი ლექსი მაინც დაგიწერია.

2. „თეატრი და ცხოვრება“ № 3

თავი უბედურად არ უნდა ჩათ-
ვალთ. — ეს მშვენიერი აზრი ვერ
ადის ფილოსოფოსის გონებამ-
ე. — მაშ, მე რატომ ვარ უბე-
დური — ყვირის კონფუცი (მსახ.
ბერიკამვილი). იმიტომ, რომ
ჩვეარ საბელშეფოში, თუკი მას
ახელშეფო ჰქვია, არც ხელოვ-
ებას და არც სიბრძნეს არავითა-
ნ ფასი არ აქვს.

— ღმერთო, შეგვიბრალე —
ჩვენან სხვადასხვა დროს სპექ-
აკლში ხათუნა მჭედლიძისა და
ია დვალისვილის პერსონაჟები,
ღმეც უბოვართ არავინ იცოდებს
სკრუჯის წინ მესამე სული
გება.

მსახიობი კახა თავართქილამე
რაცეი გამოწყობილი, მოხდენი-
ად მოსიარულე, მომხიბლავი,
გარამ დამკინავი და დაუნდობე-
ნი ინტელიგენტია. იგი ჯოჯოხე-
ას ცუქარს პირდება სკრუჯს.
ღბათ, არც ის არის შემთხვევი-
ი, რომ პატარა სცენას, ანუ
იატრს თეატრში სწორედ ეს
ქრონაჟი ხდის ხოლმე ფარდას.

სპექტაკლი დიდაქტიკურია. ის,
პირველეს ყოვლისა, ზნეობისა-
ნ მოგვიწოდებს. გარდა იმისა,
ომ მისი პერსონაჟები ძალზე
პირად მიმართავენ ღმერთს.
ეთისმშობელს, მათ შინაგანად
ინც სჯერათ ადამიანური სიკე-
ის. საზოგადოებას დროული
ანადგომა სჭირდება. თორემ
მღვდელე შეიძლება გვიანი იყოს —
გაფრთხილებენ რეჟისორები.

არსებობს რალაც უმაღლესი ინს-
ტანციაც, ღვთიური სამარ-
რომელსაც ყოველი ჩვენი მომ-
რაობა, ქცევა, ქმედება არ რჩება
ყურადღების მიღმა. შესაძლოა,
ეს თეოლოგიური წინამძღვარა
სპექტაკლს ერთგვარ რელიგიურ
იერსაც აძლევდეს, მაგრამ, ჯერ
ერთი, ეს დიკენსს უხდება. და მე-
ორეც, მასი გაცხადების მხატვ-
რული ფორმა იმდენად მომხიბვ-
ლელია და მსუბუქი, რომ რელი-
გიურ დოგმებსაც კი მხატვრულ
დეტალებად ირგებს, მით უფრო,
რომ ღღის, დღევანდელი სიკეთი-
სა და ზნეობის დეფიციტის პი-
რობებში, ეს დოგმები აუცილე-
ბელია.

ამ ბოლო წლებში ქართველ
ერს არ დაკლებია არც ომის საში-
ნელება და არც მშვიდობიანი ყო-
ფის მატერიალური სიმკაცრე,
არც ქიმიური მოწამვლა და არც
გონებრივი, ანუ ცრუ ინფორმა-
ციული საშუალებების მკვეთრი
ზეწოლის შედეგად მიღებული
ნერვული სტრესები და მაინც,
არ უნდა დაგვივიწყდეს, რომ, რა
ფორმაციაც არ უნდა აშენდეს,
გულქვა პრაგმატიკოსი სკრუჯები
კი არ უნდა იყვნენ ჩვენი მომა-
ვალი საზოგადოების იდეალები,
არამედ ნიჭიერმა, გონიერმა და
ამავდროულად ზნეობრივმა, შემ-
ბრალე, კეთილმა ადამიანებმა უნ-
და აშენონ ჩვენი ერის მომა-
ვალი.

ემსპერიმენტული კამერული მუსიკალური თეატრი

ქართული მუსიკალური და თეატრალური ხელოვნების მდიდარი ტრადიციების ოჯახს ამ რამდენიმე წლის წინ შეემატა ახალი ექსპერიმენტული კამერული მუსიკალური თეატრი, რომელიც აგერ უკვე ექვსი სეზონის განმავლობაში საინტერესოდ და ნაყოფიერად მოღვაწეობს.

1987 წელს კულტურის მუშაკთა პროფკავშირის საქართველოს რესპუბლიკური კომიტეტისა (თავმჯდომარე სპარტაკ ხატიაშვილი) და შ. დადიანის სახ. საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა სახლის გამგეობის (თავმჯდომარე ალექსი მაჭავარიანი, დირექტორი ილია კაპანაძე) ძალისხმევით დაარსდა ოპერისა და ბალეტის ექსპერიმენტული კამერული თეატრი, რომელსაც მხარი დაუჭირეს საქართველოს ხელოვნებისა და კულტურის გამოჩენილმა მოღვაწეებმა თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის ეროვნული თეატრისა და საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სოლისტებმა, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიისა და თბილისის შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის წარმომადგენლებმა.

1989 წლიდან თეატრმა სახელწოდება შეიცვალა, დღეს იგი ექსპერიმენტულ კამერულ მუსიკალურ თეატრად იწოდება. 1991 წლიდან თეატრი თანამშრომლობს საქართველოს ეკონომიკური აღორძინების კავშირთან და ასოციაცია „შემოქმედთან“.

თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელია კომპოზიტორი, საერთაშორისო ფესტივალების ლაურეატი გურამ პაატაშვილი.

თავდაპირველად თეატრის საოპერო განყოფილების გამგე გახლდათ საქართველოს დამსახურებული არტისტი ანზორ შომახია, საბალეტო განყოფილებისა — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ნუგზარ მახათელი, კონსულტანტი — ლეგენდარული ვახტანგ ჰაბუკიანი. 1990 წლიდან თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა გურამ პაატაშვილმა მუშაობა საკონტაქტო წესით წარმართა ცნობილ მუსიკოს-შემსრულებელთა, მსახიობთა და რეჟისორთა მოწვევის პრინციპით. აქ მუშაობდნენ ქართული ხელოვნებისა და კულტურის გამოჩენილი მოღვაწენი, რუსეთის, უკრაინის, სომხეთის და სხვა რესპუბლიკების ცნობილი მსახიობები, სტუმრები საზღვარგარეთიდან.

თეატრი მოგვევლინა ქართული მუსიკისა და ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედების მგზნებარე პროპაგანდისტად.

საოპერო დადგმებში მონაწილეობდნენ: თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის ეროვნული თეატრის და საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სოლისტები, საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტები, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატები: ჯემალ მდივანი, ალექო ხომერიკი, მედეა ამირანაშვილი, თენგიზ ზაალიშვილი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები:



ნატალია ჩაგანავა, ნაირა გლუნიძე, მზია დავითაშვილი, ნატო ჯყონია, სტეფანელო
 ტები: ლ. კოვალენკო, ვ. გრიგორიანი, ე. პანაისი, ნ. ნაჭყეაია, ტ. კვიციანი,
 ო. კუნჭულია, თ. შთვარელიშვილი, კონცერტმეისტერები: ი. პრილიკო,
 ვ. ჩაპლინსკაია, მ. ფალიანი, ლ. შაბანოვი, გ. შავერზაშვილი, ე. ბახტაძე, ლ. ბა-
 ბაევა, მ. ჩიჩუა.

თეატრში განხორციელდა მთელი რიგი საბალეტო დადგმები, რომლებმაც დაიმსახურა მაყურებელთა და სპეციალისტთა მოწონება და მაღალი შეფასება.

დებიუტის „გაზაფხულის ცეკვა“, ფ. ლეს „გაზაფხულის ყვავილები“, მენდელსონის „სიმღერა“, რამოს „თავდაღვიწყება“, პენის ვარიაცია, დ. ბულის „მხიარული ქალის ცეკვა“, შოპენის „ვალსი“, ა. მჭავარიანის „ცისა ფერს“, შ. დავიდოვის „უკანასკნელი წერილი“, ჩაიკოვსკის „პა-დე-ტრუა“, გ. პაატაშვილის ერთმოქმედებიანი ბალეტები — „მანდილი“, „გულთა ტრაგედია“, სუიტა „პოემა ია“, „ნელიანა“, დადგმა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ნუგზარ მახათელის.

გადეს ტანგო, დებიუსის „ქარი ველზე“, გ. პაატაშვილის ერთმოქმედებიანი ბალეტები „ჯადოსნური ფერია“, „მზის შეილება“, დადგმა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ზაქარია ამონაშვილის.

ბოლო საბალეტო დადგმებში — თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის ეროვნული თეატრის სოლისტები, საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ნათელა არობელიძე, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: ნუგზარ მახათელი, ზაქარია ამონაშვილი, სერგეი ტერეშენკო, ლარისა ჩხიკვიშვილი, ლუდმილა გაგანინა, ლია ბახტაძე, ვალერი მაზეპჩიკი, ლევან ბახტაძე, სოლისტები მ. ნიორაძე, მ. ჩიჭოვანი, ე. იცკოვიჩი.

განხორციელდა ლეგენდარული ვახტანგ ჭაბუკიანის დადგმა (მუსიკა გურამ პაატაშვილის) „გაზაფხულის ნიაგი“, რომლის პრემიერაც შედგა თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის ეროვნული თეატრის სცენაზე 1988 წლის 28 დეკემბერს საქართველოს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის რუსუდან აბაშიძის შემოქმედებით საღამოზე. შემსრულებლები: თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის ეროვნული თეატრის სოლისტები რ. აბაშიძე და ო. ბერიძე. პრემიერას დიდი წარმატება ხვდა წილად.

აღსანიშნავია, რომ „გაზაფხულის ნიაგი“ ვახტანგ ჭაბუკიანის ბოლო დადგმა აღმოჩნდა ქართველი კომპოზიტორის მუსიკაზე.

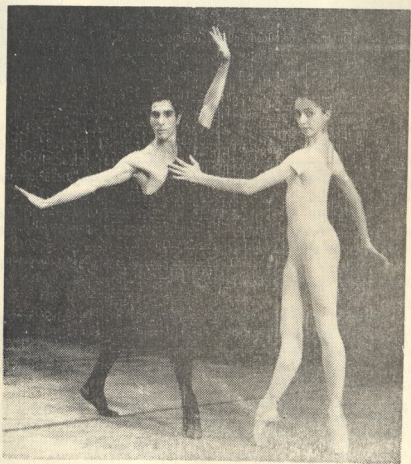
აი, რას ამბობდა ამასთან დაკავშირებით ვ. ჭაბუკიანი:

„გურამ პაატაშვილიან მე უკვე მეორედ მიხდება შემოქმედებითი თანამშრომლობა. პირველად 1977 წელს, როდესაც უკვე თეატრი აღარ გამაჩნდა, თბილისის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის გამოსაშვებ საღამოზე, რომლის კონცერტიც გაიმართა თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის სცენაზე, ჩემი სამხატვრო ხელმძღვანელობით დაიდგა და წარმოდგენილ იქნა მისი საბალეტო ნაწარმოები „პოემა სიყვარულზე“. ამჟამად მის მუსიკაზე განვახორციელე ახალი დადგმა, რომელსაც უწოდებ „გაზაფხულის ნიაგი“. ახალი დადგმის პრემიერა შედგა ამ ორიოდ დღის წინ, ამა წლის 28 დეკემბერს თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის სცენაზე, რომელიც სპეციალურად დავდგი რუსუდან აბაშიძის შემოქმედებითი საღამოსთვის. მთავარ პარტიებს ასრულებდნენ თვითონ რუსუდან აბაშიძე და თეატრის ბალეტის სოლისტი ოთარ ბერიძე.

გურამ პაატაშვილის საბალეტო ნაწარმოებები „პოემა სიყვარულზე“ ირჩევა ფრიგინალური, მღერადი, ნათელი მელოდითობით. ორივე ნაწარმოები გაორ-

კესტრებულია ავტორის მიერ ძალზედ საინტერესოდ, იგრძნობა კლასიკური სტილიც და თანამედროვე საკომპოზიტორო ტექნიკაც. „პოემა სიყვარულზე“ და „გაზაფხულის ნიაფი“, ასევე სხვა მისი საბალეტო ნაწარმოებებიც, რომლის დადგმებიც უკვე განხორციელებულია, დაწერილია ავტორის მიერ დიდი შინაგანი განცდებით და მაღალ პროფესიონალურ დონეზე.

გურამ პაატაშვილს ძალიან კარგი ალლო აქვს, სხარტი, ნათელი გონება, ჩემ შემოქმედებით ჩანაფიქრს, სურვილს თუ მოთხოვნას ადვილად ხედვობდა და უმოკლეს ვადაში ქმნიდა და წერდა საჭირო მუსიკალურ მასალას, ხანდახან რამდენიმე ნიმუშსაც წარმოადგენდა. ზედმიწევნით ნიჭიერი და მოაზროვნე პიროვნებაა. მე სიამოვნებით ვთანამშრომლობდი გურამთან ორივე დადგმის დროს და ვფიქრობ, თუ დამცალდა, მომავალში მის ახალ მუსიკაზე განუახორციელებ ჩემი ახალი ბალეტის დადგმას, რომელიც უკვე მოფიქრებული მაქვს“. ვახტანგ კაბუჯიანი. 30.12.1988 წ.



გ. პაატაშვილის ბალეტი „ჯადოსნური ფერია“.

ზ. ამონაშვილი და ე. იცკოვიჩი.

რამდენიმე წლით ადრე საქართველოს რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა, თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. თეატრისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტმა ბექარ შონავაოდისაშვილმა დადგა გ. პაატაშვილის საბალეტო სუიტა „პოემა სიყვარულზე“, რომლის ახალი დადგმაც, ექსპერიმენტული კაფეული მუსიკალური თეატრის სცენაზე განხორციელა ნუგზარ მახათელმა სახელწოდებით „პოემა“.

აი, რას ამბობს ახალი დადგმის შესახებ და საერთოდ თეატრის მოღვაწეობასა და გურამ პაატაშვილის შემოქმედებაზე მისი პედაგოგი, კომპოზიტორი ალექსი შაყვარიანი: „გახაფხულის ხიავი“ ზედმიწევნით ლაძახი და შთამბეჭდავი დადგმაა მაღალი ოსტატობით განხორციელებული, მუსიკა მიწილდველი და საინტერესო, ოაც მთავარია, ეს დიდი მოვლენაა, რომ დადგმა განხორციელა დადმა, გახუმდობრებლმა, ლეგენდარულმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა. ასევე მისმა აღვიზიზო გუომ პაატაშვილის სვა საბალეტო ქმნილებები, რომლებიც საისტერესოდ და ხიჭირად დადგეს ხ. მახათელმა, ბ. შონავაოდისაშვილმა, ზ. ამოხაშვილმა. საერთოდ ოგოოც საბალეტო, სიმფონიური და ინსტრუმენტული ასევე მისი ძოხო-ოპერებიც გამოირჩევა ღრმა, მძაფრი დრამატიზმით, ძირითადად მუსიკალური და თემატური მასალის განვითარებას თან ახლავს კონტრასტული მომენტები, რომლებიც საკმოდ ეფექტურად არის ჩაქსოვილი მუსიკის გახვითარების დინებასთახ, სასიამოვნოდ ისმინება ლირიული მელოდიური ადგილები, საერთოდ მის შემოქმედებას ახასიათებს მუსიკალურობა და თანამედროვე საკომპოზიტორო აზროვნება.

რაც შეეხება თეატრს, — განაგრძობს ალექსი შაყვარიანი, — მე, როდესაც წამოვყავებ გურამ პაატაშვილის კანდიდატურა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვა. ხელად ასარჩევად, ღრმად ვიყავი დარწმუნებული, რომ ის გაამართლებდა, ოადგანაც მე, როგორც მისი პედაგოგი, აღმზრდელი და უფროსი მეგობარი კარგად ვიცნობდი მის შრომისუნარიანობას და დიდ ნიჭიერებას, ღრმა, მრავალძრივ ერუდიციას, მაღალ კულტურასა და პროფესიონალიზმს“.

გ. პაატაშვილის ნაწარმოებებმა თავის ღროზე გამოჩენილი კომპოზიტორების დიმიტრი შოსტაკოვიჩის, არამ ხაჩატურიანისა და დიმიტრი კაბალევსკის მაღალი შეფასება დაიმსახურა.

გ. პაატაშვილის თხზულებანი სრულდება თბილისში, მოსკოვში, მოკავშირე რესპუბლიკებში, გადაიცემა საკავშირო რადიოში საზღვარგარეთის ქვეყნებისათვის.

მე, როგორც მისი პედაგოგი და დამრიგებელი, სულითა და გულით ვუსურვებ გურამ პაატაშვილს ახალ შემოქმედებით წარმატებებს“. ალექსი შაყვარიანი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის და რუსთაველის პრემიის ლაურეატი, პროფესორი, გაზეთი „კომუნისტი“ № 209. 9.09.1988 წ.

ექსპერიმენტული კამერული მუსიკალური თეატრის წარმატებაა ისიც, რომ მის სცენაზე განხორციელებულ დადგმებს გურამ პაატაშვილის საბალეტო სუიტას „პოემა ია“ (დადგმა ნ. მახათელის) და მონო-ოპერას „სიზმარი ტყეში“ წარმატება ხვდა მოსკოვში, საკავშირო ხელოვნების მუშაკთა ცენტრალური სახლის დიდი დარბაზის სცენაზე. აი, რას წერდა ამ კონცერტის შესახებ გაზეთი „კომუნისტი“:

„შემოქმედებითი ანგაროში სსრ კავშირის ხელოვნების მუშაკთა ცენტრალურ სახლში განსაკუთრებით პასუხსაგებია ყოველი კომპოზიტორისათვის,



ე. სიმონოვი, გ. პაატაშვილი, ი. კაზლოვსკი.

რადგანაც მას ხელოვნების მკაცრი შემდგამლები იბარებენ. მით უფრო სასიხარულოა აქ ყოველი წარმატება. ამჯერად მუსიკალური ანგარიში ქართველმა ხელოვნების ოსტატებმა ჩააბარეს. კონცერტ-შეხვედრაზე წარმატება ხედა გურამ პაატაშვილის საბალეტო სუიტას „პოემა ია“ თბილისის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის სოლისტების ნათელა არიშვილისა და ნუგზარ მახათელის შესრულებით.

აქვე წარმოადგინეს ამავე კომპოზიტორის მინი-ოპერა „სიზმარი ტყეში“. „კომუნისტი“, № 294, 23.12.1987 წ.

კონცერტს მრავალი გამოჩენილი ხელოვანი და მუსიკოსი ესწრებოდა მათ შორის ყოფილი საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტები, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატები, აკადემიკოსები, პროფესორები, წარსულში დიდი თეატრის ვარსკვლავი გამოჩენილი მომღერალი ი. ს. კაზლოვსკი, თეატრ „დრუების“ მთავარი რეჟისორი, საკავშირო ხელოვნების მუშაკთა ცენტრალური სახლის გამგეობის თავმჯდომარე ე. რ. სიმონოვი, წარსულში გამოჩენილი ბალერინა ო. ვ. ლეპეშინსკაია, ცნობილი კომპოზიტორი რუსეთის კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარის მოადგილე იან ფრენკელი, წარსულში ცნობილი მომღერალი და მუსიკოსი ნ. ა. კაზანცევა და მრავალი სხვები, რომლებმაც გულმხურვალედ მიულოცეს წარმატება გურამ პაატაშვილს და ჯეროვნად შეაფასეს მისი შემოქმედება.

თეატრში წარმატებით განხორციელდა დადგმები მთელი რიგი მუსიკალური სპექტაკლებისა და კომპოზიციების, რომლებიც ყურადღებას იმსახურებენ როგორც თემატური, ისე მხატვრულ-მუსიკალური ღირსებებით.

მრავალმა ცნობილმა მუსიკოსმა და ხელოვანმა დაუჭირა მხარი თეატრის

მოღვაწეობას და გამოთქვეს თავისი აზრი. შეფასება და სურვილი თეატრში თანამშრომლობისა, გთავაზობთ ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, პრფესორ ნადეჟდა შალუტაშვილის მოსაზრებას: „მე ყოველთვის აქტიურად ვუპირდები მხარს გურამ პაატაშვილის შემოქმედებით მოღვაწეობას, ასევე აქტიური მხარის დამჭერი ვიყავი მისი თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად არჩევის დროსაც. მან თავისი გააზრებული, მიზანდასახული და მისთვის ჩვეული დიდი ენთუზიაზმით ფართო ასპარეზზე გაშალა თეატრის მოღვაწეობა. თეატრში განხორციელდა მთელი რიგი საინტერესო დადგმები და კონცერტები, როგორც საბალეტო, ასევე საოპერო, ვოკალური, მუსიკალურ-ლიტერატურული კომპოზიციები, მონოსპექტაკლები, შეხვედრები, საღამოები. მე მივესალმები და მხარს ვუჭერ თეატრის მოღვაწეობას. ვესურვებ მათ მომავალ დიდ წარმატებებს“. 2.05.1991 წ.

თეატრთან თავდაპირველადვე ჩამოყალიბდა და გარკვეული დროის მანძილზე მოქმედებდა კამერული ორკესტრი, სიმებიანი კვარტეტი, ვიოლონჩელისტთა დუეტი, ვოკალურ-ინსტრუმენტული და ქორეოგრაფიული ანსამბლები, კამერული გუნდი, ბავშვთა გუნდი, რომლებიც მონაწილეობდნენ თეატრის მიერ გამართულ კონცერტებზე.

კამერული ორკესტრის პირველ კონცერტზე გიორგი ბაბუაძის დირიჟორობით შესრულდა: ა. კორელი — კონცერტი გროსო № 4, ი. ს. ბახი — პრელუდია და ფუგა, გ. პერსელი — სუიტა ოპერიდან „დიდონა და ეინი“, ა. ვივალდი — კონცერტი, მოცარტი — „ზალცბურგის სიმფონია“.

„საქართველოს სიმფონიურ და კამერულ ორკესტრებს უმცროსი ძმა გაუჩნდათ. პირველი კონცერტით აღინიშნა დაბადების დღე ოპერისა და ბალეტის საექსპერიმენტო კამერული თეატრის კამერულმა ორკესტრმა. ახალ შემოქმედებით კოლექტივში შევიდნენ გამოცდილი მუსიკოსები — თბილისის კონსერვატორიის ამასწინანდელი კურსდამთავრებულნი და სტუდენტები. პირველი პროგრამა შეიცავდა ბახის, მოცარტის, ვივალდის, კორელის ნაწარმოებებს... დირიჟორის პულტთან იდგა გიორგი ბაბუაძე. მსმენელმა ღირსეულად დააფასა დირიჟორის ნიჭი, რომელმაც თავი გამოიჩინა კლასიკოსთა და თანამედროვე ავტორთა სერიოზულ ინტერპრეტატორად. „კომუნისტ“, № 13, 8.06.1988 წ.

დიდი წარმატება ხვდა წილად თეატრთან ჩამოყალიბებულ ებრაული კამერული გუნდის „დერეხის“ კონცერტებს. მრავალი გაზეთი გამოეხმაურა მის გამოჩენას, მოეწყო სპეციალური გადაცემები რადიო-ტელევიზიით.

„ექსპერიმენტულ თეატრში პრემიერაა“.

მუსიკის მოყვარულთათვის შეიძლება სიურპრიზი ვუწოდოთ ებრაული კამერული გუნდის „დერეხის“ („გზა“) პრემიერას, რომელიც ჩატარდა თბილისის ოპერისა და ბალეტის ექსპერიმენტულ კამერულ თეატრში. ამ პრემიერის განსაკუთრებულობა იმაში გამოიხატება, რომ ის გვამცნობს იმ ნაწარმოებებს, რომლის უმრავლესობამაც პირველად გაიჟღერა სცენიდან. მათ შორის სინავოვის საგალობლები, ებრაული ხალხური სიმღერები, რომლებიც შემონახული იყო საქართველოში და ებრაელ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები.

სალამოს მშვენივად იქცა ბავშვთა გუნდის „დერეხ შალომის“ („გზა მშვიდობისა“) გამოსვლა. ორივე კოლექტივს ლეონიდ ბეზროდნი ხელმძღვანელობს.

სალამოზე საკუთარი ხელოვნება წარმოაჩინეს პიანისტმა რ. გორელაშვილმა, შვეიოლინემ ლ. პეისახოვმა და სხვა შემსრულებლებმა.

პრემიერის წინ კონცერტის მონაწილეებს მიესალმნენ ოპერისა და ბალეტის ექსპერიმენტული კამერული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, კომპოზიტორ-



ვ. აბაშიძე, გ. პაატაშვილი, ვ. კაბუციანი, რ. აბაშიძე.

რი გურამ პაატაშვილი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიისთან არსებული ქართულ-ებრაული ურთიერთობის ასოციაციის თავმჯდომარე გივი ლამბაშიძე, მწერლები გურამ ბათიაშვილი, უშანგი რიჩინაშვილი.

კონცერტის მთელი შემოსავალი ჩარიცხულია 9 აპრილს ტრაგიკულად დაღუპულთა მემორიალურ ფონდში.

ძიუხედავად თავისი ახალგაზრდობისა, ოპერისა და ბალეტის ექსპერიმენტულმა კამერულმა თეატრმა მსმენელთა დამსახურებული აღიარება მოიპოვა. მის ხელოვნებას კარგად იცნობენ როგორც თბილისში, ასევე რესპუბლიკისა და კავშირის ქალაქებშიც. „ვეჩერნი თბილისი“ № 143, 22.06.1989 წ.

ხშირად იმართება საფორტეპიანო მუსიკის კონცერტები.

თეატრმა ჩაატარა დიდი სამუშაო ქართული ხალხური მუსიკის პროპაგანდის საქმეში. რომელშიც მონაწილეობდნენ საერთაშორისო ფოლკლორული ფესტივალის ლაურეატი ნ. კრავეიშვილი, მსახიობი გ. მელქაძე, კონცერტმეისტერი ი. გურგენიძე. კონცერტი წარიმართა თეატრალიზებული სახით შემოქმედებითი ჯგუფის ამერიკის შეერთებულ შტატებში. გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკისა და თურქეთში კონცერტების შემდეგ, მომდევნო კონცერტებში მონაწილეობდა მრავალი ფოლკლორული ანსამბლი და ცალკეული შემსრულებელი, მათ შორის ვოკალური ანსამბლი „ხალიბი“ (ხელმძღვანელი ი. კაპანაძე), ინსტრუმენტული ანსამბლი „ურმული“ (ხელმძღვანელი თ. მამალაძე), ქორეოგრაფიული ანსამბლი „ცერული“ (ხელმძღვანელი მ. გელაშვილი).

თეატრმა მრავალჯერ მოიწვია კონცერტებში მონაწილეობის მისაღებად ნორჩი, მოზარდი და ახალგაზრდა ნიჭიერი მუსიკოსები, ღია აკადემიური კონცერტები გაუმართა მუსიკალურ სკოლებსა და სასწავლებლებს.

მამუკა ბარქანიშვილი

დონა რომ ბრახილილიან

საქართველოში ბოლო წლებში საგარეო მხარეებზე გაიზარდა თეატრ-სტუდიების რაოდენობა. სულ ახლახანს მათ რიგს შეემატა საინტერესო, ახალგაზრდული კოლექტივი, რომელსაც ძველი ქართული სათეატრო ხელოვნების აღმნიშვნელი სიტყვა — „სახიობა“ ჰქვია. დასი ძირითადად ტექნიკურ უნივერსიტეტთან არსებული დამოუკიდებელი ინსტიტუტის თეატრალური ფაკულტეტის სტუდენტებით შეივსო. მათ განახორციელეს ინგლისელი დრამატურგის ბრანდონ ტომასის კომედია-ფარსი „ჩარლის დეიდა“, (თარგმანი პაპუნა წერეთლისა). სპექტაკლი დადგა თეატრ-მცოდნე ვაჟა ძიგუამ. ორიოდ წლის წინ მან აქვე განახორციელა თავისი პირველი დადგმა — დრაგუტინ დობრიჩანინის „სამი ბულბულის ქუჩა № 17“. სპექტაკლს წარმატება ხვდა წილად.

ხშირია შემთხვევა, როცა მსახიობები იწყებენ რეჟისორობას, ან რეჟისორებს უჩნდებათ თამაშის სურვილი, მაგრამ რამ გამოიწვია თეატრმცოდნის მიერ უკვე მეორე სპექტაკლის დადგმა? წარმოდგენის დამთავრებისთანავე ამ კითხვით მივმართე თეატრმცოდნე ვაჟა ძიგუას.

— მინდა ვისარგებლო შემთხვევით და მაძლვობა გადავუხადო თეატრ-სტუდიას „სახიობას“ სამხატვრო ხელმძღვანელს, თეატრმცოდნე გია კახელს, რომელმაც შემომთავაზა ძალები მომეხიზნა რეჟისურაში. საერთოდ, მისი სურვილია „სახიობას“ სასცენო მოედანი იქცეს მოქმედ თეატრალურ კრიტიკოსთა შემოქმედებით ლაბორატორიად.

ჩვენ ხომ თეორიულად თეატრის არსი კარგად ვიცით, — მითხრა მან, — ამიტომ, საინტერესოა, რას შევძლებთ პრაქტიკულად. „ჩარლის დეიდაზე“ მუშაობისას დავრწმუნდი, როდენ სასარგებლოა თეატრალური კრიტიკოსისთვის სასცენო ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესი — ეს ხომ უდიდესი სკოლაა!.

სპექტაკლში არაერთი საინტერესო მიგნებაა. გამოჩნდა ლიტერატურული პირველწყაროსადმი ახალგაზრდა მსახიობების სერიოზული დამოკიდებულება, მათი სწრაფვა პროფესიონალიზმისაკენ. ალბათ, სწორედ ამან განაპირობა ის, რომ პრემიერის შემდეგ რუსთავის სახელმწიფო თეატრის მსახიობებს — ხათუნა იოსელიანსა და ვერიკო მქედლიძეს სურვილი გაუჩნდათ დებიუტანტების გვერდით ეთამაშათ. სურვილი რეალობად იქცა, რამდენიმე დღეში სპექტაკლში ორი ახალი შემსრულებელი შევიდა.

ხათუნა იოსელიანი — როდესაც დამდგმელმა რეჟისორმა ვაჟა ძიგუამ მე და ვერიკო მქედლიძეს შემოგვთავაზა სპექტაკლში შესვლა, უსაზღვროდ გავიხარეთ, თუმცა, მღელვარებაც დამეუფლა, მე ხომ დონა როზას როლი რუსთავის თეატრში მქონდა ნათამაშები, მაგრამ ის ნამუშევარი სულ სხვა იყო, ჩემი სახეც სხვაგვარად მქონდა გახსნილი. ამიტომ ვლელავდი — შევძლებდი კი ერთი-ორი რეპეტიციით ორგანულად შევსულიყავი სპექტაკლში? კოლექტივის კეთილგანწყობამ, ჩემმა უდიდესმა სურვილმა მეთამაშა ამ ახალგაზრდებთან, სირთულე დამაძლერ-

ვინა. სპექტაკლი, ჩვენი მონაწილეობით, გულთბილად მიიღო მაყურებელმა.

პერიკლი მუხლიძე — ვერც კი წარმოვიდგენდი, თუ გამიჩნდებოდა სურვილი მეთამაშა ენის როლი სხვა თეატრში დადგმულ „ჩარლის დეიდაში“, მაგრამ როდესაც ვნახე ვაჟა ძიგუას მიერ გამოცემით დადგმული სპექტაკლი, მომხიზვლელი ახალგაზრდების მონაწილეობით, სურვილით ავენთე — მათთან ერთად მე და ხათუნასაც გვეთამაშა. იმ საღამოს განცდილი შემოქმედებითი სიხარული დიდხანს გამჟღავნა!

სპექტაკლი მუსიკალურად გააფორმა ზურაბ კალატიანიშვილმა. თითოეულ პერსონაჟს მოძებნილი აქვს ზუსტი მუსიკალური დახასიათება. მხატვრობა ეკუთვნის ტარიელ ღვინიაშვილს. სცენაზე ვხედავთ ფრენსის ჩისნეის, კრაგისის სასტუმრო ოთახებს და მშვენიერ ბაღს. წარმოდგენილი გარემო და კოსტიუმები ზუსტად მიგვანიშნებენ, სად ხდება მოქმედება. მაქსიმალურადაა ათვისებული სცენური სივრცე.

წარმოდგენაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ბაბს ბაბერღეის როლის შემსრულებელი რამაზ გულუა. მასვე ეკუთვნის სპექტაკლის ქორეოგრაფია — აღსავსე გამომგონებლობით, დახვეწილობით, იუმორით. აღსანიშნავია, რომ წარმოდგენაში მონაწილე ყველა მსახიობი გამოირჩევა პლასტიკურობითა და მუსიკალურობით.

რეჟისორისა და მსახიობის ერთობლივი გააზრებით ბაბსი, პირველ ყოვლისა, კარგი მსახიობია, რაც სპექტაკლის თავბრულდამხვევი ეპიზოდების გათამაშებისას ხაზგასმით ჩანს. ბაბსს მეტად რთული როლის შესრულება დეკისრება — მან უნდა იხსნას თავისი მეგობრების ჭკვისა და ჩარლი უეიკემის სიყვარული და იმპროვიზაციულად გაითამაშოს სახელოვანი მილიონერი. სტუმარი, დონა როზა დაღვადორეცი. მუსიკის ფონზე, ცეკვით, თვალისმომჭრელ კაბაში გამოწყობილი შემოდის რამაზ

გულუა — ბაბსი და დონა როზად გვაცნობს თავს. იგი უოველთვის თან ატარებს მარაოს, რაც ქალური სიკეთეს გამოხატვაში ეხმარება. ზოგჯერ კი თავდაცვის საშუალებად იყენებს. სიმდიდრის წყალობით, მას მრავალი თაყვანისმცემელი უჩნდება და ყოველ მათგანს ამ სიტყვებით ეცნობა — „დიახ, შე ჩარლის დეიდა ვარ ბრაზილიდან, სადაც ტყეში ბევრი გარეული მაიმუნია“. „მომხიზვლელ“ მანდილოსანს ეარშიუება ახალგაზრდა და მახუცი, ყველას სურს ქვრივის ქონების და მილიონების ხელში ჩაგდება. დონა როზამ აღარ იცის, როგორ მოიცილოს თავიდან აბეზარი თაყვანისმცემლები — გაურბის მათ, უსამსად და ქალისთვის შეუფერებლად კი იქცევა. თხზავს ახალ-ახალ ვარიანტებს; დაიღალა ამდენი თამაშით, სურს სიმართლე გააცხადოს, რითაც ბუნებრივია, ყველა თაყვანისმცემელს განხიბლავს, მაგრამ ამის საშუალებას მეგობრები არ აძლევენ. ამ დროს, როგორც ყველა ვოდევილში, მოქმედება სწრაფად და მოულოდნელად ვითარდება — სცენაზე შემოდის ნამდვილი დონა როზა, თავის აღზრდილ, მშვენიერ და მომხიბლავ ელა დელეისთან (ქეთი ჩაჩუა) ერთად. იწყება შინაგანი ბრძოლა ცრუ და ნამდვილ დიდებებს შორის. ბაბსს მეტოქე გამოუჩნდა, ამიტომ მეტი თავდაჭერებულობით აგრძელებს თავისი როლის თამაშს, თან მის მოჭადვებასაც ცდილობს — ვინ იცის, იქნებ, ბედმა გაუღიმოს და მას ერგოს მილიონები. დონა როზას შეკითხვებს ბაბსი დაბნეულად პასუხობს; ხანდახან უაზრობასაც კი ამბობს — ავიწყდება, რომ ერთხელ უკვე იყო გათხოვილი, არც ის ახსოვს ზუსტად, ხუთი შვილი ყავს, თუ ექვსი, ან სად არიან მისი „ანგელოზები“ — დონ პედროსთან, საიქიოში, თუ ბრაზილიაში. ახალ დონ პედროსთან... მოვლენათა განვითარების შესატყვისად, გუნება-განწყობილების ამ

ცვალებადობას ზუსტად გადმოგვცემს რამაზე გულუა.

კრიგის პლასტიკურად სრულყოფილი და კომედიური სილალით გამორჩეული სახე შექმნა ნოდარ ცინცაძემ. მსახიობი კარვად გვიხატავს მოსამართლის როგორც დესპოტურ ბუნებას, ასევე ანგარებიანი სიყვარულით „გულანთებული“ მიჯნურის ხასიათს.

ტომასის პერსონაჟებს შორის ერთ-ერთი საინტერესოა მსახური ბრასეტი. იგი ორგანულ კავშირში არ არის სიუჟეტის განვითარებასთან, მაგრამ იმდენად საჭირო კლორიტი შემოაქვს თითოეულ პერსონაჟთან ურთიერთობაში, რომ მის გარეშე ბევრი ეპიზოდი ვაფერმკრთალდებოდა. დავით გრიგოლიას ბრასეტი მთელი არსებით ცოცხლობს და მსახიობის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ არც ერთ სცენაში არ აჭარბებს.

ჭეცი და ჩარლი პიესის დახლართული სიუჟეტის წარმმართველებად გვევლინებიან — უხარიათ, ლელავენ, განიცდიან, სასოწარკვეთასაც კი მიეცემიან ხოლმე და უოველივე ამას ფარსისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებით წარმოგვიდგენენ. ისინი თითქმის სულ სცენაზე არიან. ლაშა ჩიკვაძის ჭეცი თავდავიწყებული შეუვარებულია და ეს წარმართავს მისი გმირის ქმედებას. ჩარლი — ზაზა ქოქიაშვილის შესრულებით უფრო მიაშიტია, გულუბრყვილო, მაგრამ ტრფობის აღში არანაკლებ ვახვეული. ორივე მსახიობის თამაშს ახლავს პლასტიკა, უშუალოა და სცენური სიმართლე. მათი პარტნიორები არიან — ბეტი (ნინო ქენკაძე) და ენი (თინათინ გაგნიძე). ახალგაზრდული ხიბლი, დახვეწილობა გამოარჩევს მათ შესრულებას. შეუვარებულთა ეს ორი წყვილი ქმნის დასრულებულ კომპოზიციურ მონახაზს.

ფრენსის ჩენსეიმ შემყვიდრობით მიიღო არა მარტო აწნაურის წოდება,

არამედ ვალებიც. გაღარიბებული პოლკოვნიკი ცდილობს ხელიდან არ გაუშვას მილიონერი ქვრივი. გოჩა ლაცაბიძის მიერ განსახიერებელი პოლკოვნიკი ახალგაზრდა და რომანტიკულია; მას უხდება ოქროსფერპოლეტებიანი სამსედრო მუნდირი, გულზე წითელი ვარდით. ამ როლის მეორე შემსრულებელი თეატრ-სტუდიის დირექტორი სულიკო დევაძეა. იგი სრულიად განსხვავებულ სახეს ქმნის — უფრო დინჯი და აუჩქარებელია, დაწმუნებული თავის შესაძლებლობებში. სიყვარულის ახსნის სცენაში დევაძე თავის გმირს უძებნის გროტესკულ ფერებს, რასაც მოხდენილად უხამებს იუმორს.

სპექტაკლში დონა როზას გამოჩენას შემოაქვს რომანტიკული განწყობილება, ლირიკული ინტონაცია, თითქოს განიმუხტება დაძაბული ატმოსფერო, სცენაზე ისადგურებს სიმშვიდე და ნორმალური ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი რიტმი. დონა როზა — ციცო აბაშიძეს აქვს გაწონასწორებული ხასიათი, მის ქცევას სიღარბაისლე ახლავს, ხოლო ცრუ დონა როზასთან შეხვედრის სცენებში ავლენს შეშფოთებასა და დაბნეულობას.

როგორც აღვნიშნე, ამ სპექტაკლში რუსთავის სახელმწიფო თეატრის ორმა მსახიობმა მიიღო მონაწილეობა. დონა როზა დალვადორეცი განსახიერა ხათუნა იოსელიანმა. მისი პერსონაჟი უპირისპირდება ც. აბაშიძისეულ ინტერპრეტაციას. სცენური მომხიბვლელობა, ტემპერამენტი, კარგი პლასტიკა და მკვეთრი ხასიათის ხაზგასმულად ჩვენება, დონა როზას სახეს, იოსელიანის შესრულებით, წარმოგვიდგენს არტისტულს, ექსტრავაგანტულს და ასეთი შერწყმა, იოსელიანის ოსტატობის წყალობით, ორგანული გახდა სპექტაკლისათვის.

ათიოდე წლის წინათ რუსთავის თეატრის სცენაზე განხორციელებულ „ჩარლის დეიდაში“ ვერიკო მჭედლიძის ენი



სწორედ ავტორისეული ნორჩი პერსონაჟი იყო. დღევანდელ სპექტაკლში ასაკობრივმა სხვაობამაც ვერ დაჩრდილა მსახიობის მომხიბვლელობა. მისი ენიჩარლიზე უზომოდ შეუვარებული გოგონაა და საერთო ანსამბლში მეტად სახიერად იკითხება.

შეიძლება უურადღება ნაკლოვანებებზეც გაგვემახვილებინა, რაც, რა თქმაუნდა, ახლავს სპექტაკლს. ეს ბუნებრივიცაა — დასი ხომ მთლიანად ახალგაზრდულია და თუ დღეს დადგმის მხოლოდ დადებითი მომენტების ხაზ-

გასმით შემოვიფარგლეთ, ეს განაპირობა ჩვენმა დიდმა სურვილმა — გავვეზიარებინა მათი წარმატება და თანადგომაც გამოგვეჩინა. თუმცა, ეს არ გვათავისუფლებს ჩვენი პირდაპირი მოვალეობისაგან, მიუფითოთ იმ თვალში-საცემ ხარვეზებზე, რაც აშკარად შეიმჩნევა — მეტყველების ნაკლი, ცალკეული ბგერების სირბილე, ინტონაციური უზუსტობანი და ასე შემდეგ. ამ თვალსაზრისით, ახალგაზრდა მსახიობებს ხანგრძლივი მუშაობა მართებთ.

მარინე ბუჭუკაშვილი

მეფეს — კარისკაცები თამაშობენ

როცა კოტე მახარაძემ ბაგრატიონებზე სპექტაკლის შექმნა გადაწყვიტა, თეატრალური პრაქტიკის ერთი „კანონიკური“ წესი მომავლად: მეფეს — კარისკაცები თამაშობენო. მართლაც, მონარქის აბსოლუტიზმს სწორედ ამალასთან ურთიერთობა წარმოაჩენს. მარტო ხელმწიფეს, ნომინალურად, თავისი მეფობის დემონსტრირება უთუოდ გაუშვირდება.

დიახ, „მეფეს“ კარისკაცები თამაშობენ და არა მარტო სცენაზე — რეალობაშიც. ასეთია ცხოვრების დაუფერელი კანონი.

„ბაგრატიონების“ სახით ამ მხრივ, ეტყობა, უნიკალურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე, რადგან სამეფო დინასტიის ათასწლოვან ამბავს ერთი მსახიობი გაითამაშებს...

ხუმრობა ხუმრობად იყოს, და დღეს, მომავალ სახელმწიფოებრივ წყობაზე ფიქრისას, წარსულის ესოდენ კომპაქტური რეტროსპექცია, მართლაც, მრავალმხრივ საგულისხმოა. მეფეთა ცხოვრების თეატრალური ილუსტრაცია მხოლოდ ისტორიის უბრალო შეხსენება როდია. იმასაც დავსძენ, რომ „ბაგრატიონები“ მთლად ტრადიციული, კლასიკური სპექტაკლი არ გახლავთ.

წარმოდგენის მომენტებში შე-
მეცნებითი ღირებულების გამო-
იგი უფრო — გავრისკავ და ვი-
ტყვი.— თეატრალიზებული ლექ-
ციაა. ამ ცნების საუკეთესო გა-
გებით (რაც, თავისთავად, ამ თე-
ატრისათვის ორგანულ. თვისებ-
რივ სიახლედ გაიზრება. ამას-
თან, „ანდრენიკოვის... სიტყვის“
მივწყებულ ტრადიციასაც აცოც-
ხლებს). ლექცია, რომელიც ნე-
ბისმიერი ასაკის მყურებლისათ-
ვის სავალდებულოა.

ამჯერად, მონოთეატრის თამა-
შის წესის კვალობაზე, კოტე მა-
ხარაძის ჩვენი მკითხველებისათ-
ვის სახელდახლო მონოლოგი
ვთხოვე:

— არ იფიქროთ, „ბაგრატიონ-
ები“ მიზნად მონარქისტული
იდეის რეკლამას ისახავდეს. რო-
ცა იგი ჩაკიფიქრე, ორი წლის
წინ, მონარქისტული პარტია არც
არსებობდა. უბრალოდ, მსურდა,
ჩვენს ფესვებს ჩავღრმავებოდი.
ეს სამეფო საგვარეულო, მართ-
ლაც, უნიკალურია მთელ მსოფ-
ლიოში. არც ერთ დინასტიას ეს-
ოდენ ხანგრძლივი „სტაჟი“ არ
ღირსებია. საქართველოს სახელ-
მწიფოებრიობა სულ სამი ათას
წელს ითვლის. აქედან ერთ მე-
სამუდს ბაგრატიონთა ხანა მოი-
ცავს. მათი ისტორია საქართვე-
ლოს ისტორიაა. ამ თემის
წამოწვევისას ვცადე შეულამაზე-
ბლად, ყოველგვარი იდეალიზე-
ბის გარეშე მეჩვენებინა სრული
სიმართლე, ის, რაც ისტორიულ
წყაროებშია შემონახული. წარ-
მოდგენილი მასალის 90% მყუ-
რებლისათვის (გარდა საკუთრივ

სპეციალისტებისა) უცნობია და
მათგან ზევრი ჩვენს სინამდვი-
ლესთან სამწუხარო პარალელს
წარმოაჩენს.

საკუთარ თავზე გაზვიადებულ
წარმოდგენას სიკეთე არავისთვის
შოუტანია. ნიდაგ იმას ვიქადით,
პატარა ერი ვართ, ერთზე მუდამ
ათი მოდიოდლო. არა, ბატონებო,
ისტორიაში იმის მაგალითებიც
საკმაოდ მოგვეძებება, როცა
ჩვენ ვიყავით ათნი და ჩვენსაკე
ტერიტორიაზე, მაინც ვპარცხდე-
ბოდით.

პირველი ბაგრატიონი, აშოტ
დიდი — კუროპალატი 810 წელს
გამეფდა. პირველსავე მეფეში
იმთავითვე მთელი ავ-კარგით გა-
ქნადა ბაგრატიონთა გვარისა
და, საერთოდ, ქართველთა ხა-
სიათის ძირითადი თვისებები.
პირველივე მეფე ბაგრატიონი
ღალატით მოკლეს, ზურგში მახ-
ვილი ჩასცქეს.. მასალის მოძიები-
სას აღმოჩნდა, რომ ზოგჯერ ის,
რაც ისტორიისათვის ფაქტია,
ხელოვანისათვის, უბრალოდ, კუ-
რიობია. ერეკლე II-ს ოცდაოთხი
შვილი ჰყავდა. არსებობს მისი
ბრძანება, ჯერ ყველა შვილმა
იმეფოს, შემდეგ კი შვილიშვი-
ლებმაო — ისინი კი სამოცდა-
ორნი იყვნენ. აღარ უნდოდა
ამას გეორგიევსკის ტრაქტატი —
დაშლილია უკვე საქართველო. ის
კი არადა, იმერლებმა შესთავა-
ზეს, იმერეთის სამეფოც შეიერ-
თეთ. შვილიშვილის გამო იუარა,
მისთვის უნდოდა დასავლეთ სა-
ქართველოს ტახტი. ამ უბადლო
მეომარმა უხეში პოლიტიკური
შეცდომა დაუშვა, ხელიდან გაუ-

შვა საქართველოს მეექვსედ გაერთიანების ისტორიული შანსი.

ქართველი კაცის ბუნება, მისი ხასიათის ძირითადი თვისება მაინც ხსოვნაა. სხვა ერების მიმართ კეთილგანწყობითა და პატივისცემითაც ხომ მუდამ ვამაყობდით. ამას ჩვენი ცხოვრების წესი განაპირობებდა და მაგალითს, პირველ ყოვლისა, სწორედ ერის მამანი ვვაძლევდნენ. ეს გარემოება პოლიტიკურადაც მოტივირებული იყო. ბაგრატ III-ის ცოლი ბერძენი ვახლდათ. გიორგი I-ს დედა ბერძენი ჰყავდა, პირველი ცოლი სომეხი მეორე — ოსი (მისი ძმის — დემეტრესაგან ნეექვე მუხლად წარმოღვება დავით სოსლანი). დავით აღმაშენებელი დედით ბერძენი ვახლდათ, პირველი ცოლი სომეხი ჰყავდა, მეორე ყივჩაღი. თამარ მეფის ბებიაცა და დედაც ოსები იყვნენ. ამ სიის გაგრძელება უსასრულოდ შეიძლება. ბაგრატიონთა თანამეცხედრებს შორის მონღოლებიც გვხვდებიან, მაჰმადიანთა მოდგმაც. თანაც, გასათვალისწინებელია, რომ საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებულ ჯიშში მისი ბიოლოგიური და სულიერი განჯანსაღება - გამძლავრებისათვის, როგორც პრაქტიკა მოწმობს, დროდადრო საგვარეულო სისხლთა შერევაც სასიკეთოდ მოჩანს. მიტინგებისა და ტელერადიო გადაცემათა ყოფილ ფაქტორიტ ზოგ ჩვენს თანამემამულეს ეს ყოველივე ეგებ არც მოსწონდეს, მაგრამ ისტორია ისტორიაა.

ვიწრო ეროვნულ მოსაზრებებს შედეგად პოლიტიკური პრი-

მიტივიზმი მოსდევს. პოლიტიკა საც ხომ თავისი თამაშის წესები აქვს. ნიკოლოზ II და ვილჰელმი (რომლებიც ბიძაშვილები იყვნენ) გაგანია პირველი მსოფლიო ომის დროს ერთმანეთს მოკითხვის წერილებს სწერდნენ. გარესამყაროსაგან იზოლირება საქართველოს არასოდეს დაუსახავს მიზნად, პირველსავე ჯვაროსნულ ლაშქრობაში დავით აღმაშენებელმა თავისი ჯარები მიაშველა ქრისტიანთ. იერუსალიმის ჯვაროსნულ ტახტზე ასული მამაცი ფრანგი რაინდი ბოლდუენ II თურქებთან გადაამწყვდეთ ბრძოლის წინ საიდუმლოდ ჩამოვიდა გეგუთს. სამი დღე ეთათბირა დავითს და ასევე საიდუმლოდ გაუჩინარდა. არაბთა ოთხასწლიანი ბატონობისაგან გამოხსნილ თბილისში, რომელიც ეროვნულადაც და სარწმუნოებრივადაც ქრელი იყო, ყველამ ერთნაირად იცხოვრეთო, ბრძანა დავითმა. სამაგიეროდ იმავე დავითმა შინაგან საქმეთა ისეთი სამსახურები შექმნა, რომ ბეროასაც არ დასიზმრებია. სხვაგვარად საქართველოს მართვა, ეტყობა შეუძლებელი იყო. და ეს იმ მეფისათვის, რომელმაც, როგორც მემატრიანე აღნიშნავს, „ისევე შექმნა საქართველო, ვითარცა ღმერთმა სამყარო“.

გარედან მოსულ უცხო მტერს არ დაედევნება ქართველი ისე ვახლებით, როგორც შინაურსო. გარეშეს თუ მოგერიებამდე მისდევს, შინაურ მოძმეს ძირისძირამდე. მოსაკლავად, მოსათხრელად ჩაპყვება. „ნათესავი ქართველთა ორგულ ბუნება არს“ —

ამსაც დავითის მემატიაზე წერს. შინაპოლიტიკა და ურთიერთ-შფოთიც ჩვენი გენეტიკური სენია. როცა ნიადაგ ერთმანეთს ვჭამდით, სახელმწიფო იძულებული იყო სტაბილური საყრდენი ძალა სამხედრო თუ სავაჭრო-სამეწარმეო საქმიანობისათვის უცხოტომელთა მასობრივი ჩამოსახლებით განემტკიცებინა.

ისტორიული ფაქტების უბრალო კონსტატაციითაც კი საცნაურდება: რაც დღეს გვჭირს, მთლად უცხო ხილი არ უნდა იყოს ჩვენთვის. ერის მამათა უპირველესი ისტორიული საზრუნავი — საქართველოს გაერთიანება — მეოცე საუკუნის მიწურულს ეროვნული პოლიტიკის იარაღით საქართველოს გახლეჩით დაეგვირგვინეთ.

ჩემი სპექტაკლის მიზანი საკითხის აღძვრაა მხოლოდ, ისტორიულ გამოცდილებაზე დაფიქრება. ხომ არ შეიძლება წარ-

სულის გაუთვალისწინებლობა, მისი დავიწყება. სხვათა შორის, 1987 წელს, როცა ჯერ კიდევ არ არსებობდა „ილია ჭავჭავაძის საზოგადოება“, არ იყო აზვირთებული ეროვნული მოძრაობა, ჩვენს სპექტაკლში ილიას მკვლელობის თაობაზე ხმამაღლა პირველად ითქვა სიმართლე. პირდაპირ მიუფთითე გვარებიც, სოციალ-დემოკრატიული პარტიაც. ეს მაშინ, როცა რესპუბლიკის სათავეში მისი მემკვიდრე კომპარტია იდგა, ამ ოპოზიციური „პასაჟის“ მიმართ მან გაცილებით მაღალი პოლიტიკური კულტურა გამოიჩინა, ვიდრე შემდგომ ეროვნულმა ხელისუფლებამ კრიტიკული შენიშვნებისადმი.

საქართველოს დღეს შველა სჭირდება. ვერაფერს ვცხნის ამ განსაცდელისაგან. ვერც მეფე და ვერც სხვა ვინმე. ჩვენი გადარჩენა ისევ ჩვენზეა დამოკიდებული, ჩვენსავე ხელშია.

ანა-თითი, ზანა-თითი...

ცაცმა რომ თქვას, ამ შემთხვევაში „შუათითის“ გამოცანას არსებითი მნიშვნელობა არცაა აქვს. ეს ისე, რომ იტყვიან, სიტყვამ მოიტანა, თორემ იმ ვითარებაში, ახლა რომ გიამბობთ, ყველა თითი იმთავითვე „სახეზეა“. თითების თეატრზე მოგახსენებთ — ბათუმელი ყმაწვილების სპექტაკლზე, რომელსაც სახელად „ექსტრა-ვაგანსა“ ჰქვია. ეს, მართლაც, არაჩვეულებრივი წარმოდგენა თბილისში სრული ანშლავით, თავიდან ბოლომდე „ბრავოს!“ შეძახილსა და ალტაკებულ აპლოდისმენტებში ჩატარდა. ვინც მოასწრო და ნახა, ემოციურ მეხსიერებას, ალბათ, კარგა ხანს ვერ გაიქვივია.

საერთოდ, ბუნებით ექსპანსიური ქართველები იმ მცირე გამონაკლისთა რიგს მიეკუთვნებიან, ხელობითაც რომ „ლაპარაკობენ“. მრეკველებისას ერტიკულაციას ხშირად იშველიებენ, არ ვიცი, გიდიენებიან თუ არა თვალის ასეთ დროს საკუთარი ან სხვისი ხელობისათვის. „ექსტრა-ვაგანსას“ პლასტიკური პარტიტორის მიხედვით თუ ვიმსჯელობთ, მათი პოტენციური (გამომსახველობითი) შესაძლებლობანი, მართლაც, ამოუწურავი ყოფილა.

საკუთარი ხელობით შისრულბული ცალკეული საესტრა-

დო, საკონცერტო ნომრები აღრეც გვინახავს. ისინი ძირითადად ჩრდილების ან თითებზე წამოსაცმელი ბურთულეების მეშვეობით იქმნებოდა. ამგვარ ხერხს რეპერტუარის გასამრავალფეროვნებად თოჯინური თეატრებიც მიმართავენ (თუნდაც სერვეი ობრაზცოვის ბრწყინვალე მაგალითი გავიხსენოთ). მაგრამ თითების თეატრი, როგორც ასეთი, თანაც ქანობრივ რანგში მოაზრებულო, მართლაც, იშვიათი მოვლენაა.

„ექსტრა-ვაგანსა“ ცალკეულ პანტომიმურ მინიატურებს აერთიანებს: „ბალერინა“ (ვივალდის „წელიწადის დრონის“ მოტივებზე), „დიადი ჩარლი“ (ჩაპლინისავე მუსიკის თანხლებით), „ცეკვა ქართული“ („მთიულური“, „სიმდი“, „ხორუმი“), „ემანუელა“ (კეი ჯარჯის „Love Story“-ის ჯახური იმპროვიზაციების მიხედვით), „კანკანი“ (ოჯინბახის შლიაგარის აკომპანიმენტი) და ბიზე-შჩიკდრინის „კარმენ-სულიტა“. ეს, მართლაც, ექსტრავაგანტური წარმოდგენა პერსონაჟობით (დიახ, დიახ — პერ-სო-ნა-ჟე-ბით!), თანტაზიით, გემოვნებით, იუმორით, ღირისმით, სილალითა და ირონიით შექმნილი სამყარო გახლავთ. სულ სამიოდ წუთში გათამაშებული კარმენის დრამა მთელი

პერის სიუჟეტს იტევს და სავ-
ებით ამომწურავად გამოიყუ-
ება. ოფენბახის კანკანის რიტ-
ებზე კაბარეს „გრძელდება გო-
ნების“ კორდებალეტი, ნეტა
ანახათ, რა ცეცხლს ანთებს
ვენაზე. თვალს მათი მდიდრუ-
დი ტალღებებიც იტაცებს. ალ-
თ გინახავთ, ჩვენში ერთ დროს
ახმაღრებული „ემანუელას“ ვი-
ვოფირი. ბათუმელთა პლასტი-
ური ნოველა იმ ფილმის პარო-
დიული ვერსიაც გახლავთ. ერო-
იკული კასკადები და თავად
პანფელას სექსუალური რეპერ-
ტარი მაყურებელს არავითარ
უხერხულ პრობლემას არ უქ-
ის. დანარჩენი თავად უნდა ნა-
ოთ. გარწმუნებთ. „ექსტრავა-
ანსას“ ხილვა ერთ რამედა
ირს! ბავშვები 16 წლამდე ნამ-
ვილათ დაიშვებიან, თავად აქ-
იორებს არ შესრულებიათ ჯერ
ასაკი.

სპექტაკლის წარმომდგენ თე-
ატრალურ კოლექტივს სახელად
99+2 ჰქვია. ეს იმიტომ, რომ
სჯარი სკუდის შექმნის იდეა
ესო კუბრეიშვილს გერმანიაში
ესახა. იქაური სტუდია „99“-ის
აოლოგიით. ბათუმელთა სტუ-
დის სტაციონარულ დარბაზში
ოთხმოცდაცხრამეტზე ორით
ედმეტი სკამი იტევა. სარპერ-
უარო პრესპექტულ გეგმაში
ერთ ოპერა „ტრაჯედია“ და
გერმანის „ზიარების“ ინსცენი-
რებაც. თქმობენ, აგრეთვე პრო-
დიუციის ბალეტ „რომიო და
ჯულიეტას“ თაობაზეც. მოზარდ-
თა ეს სკუდია ბათუმში ამავე
დროს ირთვეარი „ღამის თეატრის“
კატრსით არის ჩათქმებული.
ც საკუთრივ მოზარდთა პარა-

ლელურად სავსებით ზრდასწორ
აუდიტორიაზეც გახლავთ გათქ-
ლილი. როგორც აჭარის კულტუ-
რის მინისტრის პირველმა მოად-
გილემ ბატონმა სოსო ბარდანაშ-
ვილმა გვითხრა სოროპტომისტთა
საერთაშორისო კლუბის თაოსნო-
ბით დანიაში, ბულგარისა და თურ-
ქეთში უკვე მის სავასტროლო
მარშრუტებზეც მსჯელობენ (საზ-
ღვარგარეთ ანალოგიური თეატრი,
უთუოდ სოლიდური შემოსავლის
წყაროდ იქცეოდა). „ექსტრავა-
ანსას“ შექმნაში სპექტაკლში მო-
ნაწილე უფროსკლასელი მოზარ-
დების გარდა, დიდი წვლილი მი-
უძღვით რეჟისორ ბესო კუბრეიშ-
ვილს. მხატვრებს ნინო ნიჭარაძესა
და ბესო ბუგილიას, მუსიკალურ
გამფორმებლებს ალა ოჩიკავას,
თენგიზ შამილაძეს, სოსო ბარდა-
ნაშვილს, პედაგოგებს ნათია ქო-
რიძესა და ირინა ბურლიაევას.
აღსანიშნავია, რომ მოსაგვარე-
ბელია სპექტაკლის მხატვრული
განათების პრობლემა, სინათლის
პარტიკულრა აშკარა დახვეწას სა-
ჭიროებს.

მოზარდთა თეატრი „99+2“
სრული ერთუზიანების ხარჯზე შე-
იქმნა ბაჟითა ხელოვნების სტუ-
დია „მთიების“ ბაზაზე. აღსაზრ-
თელებს შეძლებისდაგვარად სათა-
ნადო დისციპლინების სწავლება
უხდებოთ. უკვე მოსინჯეს ძაღები
ცოცხალი შესრულების პრაქტი-
კის მხრივაც. კარძოდ ბათუმელ-
თა რეპერტუარშია „ფიროსმანის“
ილუსტრაციების თეატრალური
მონტაჟი. პლასტიკური კომპოზი-
ცია წიქარა“. „ალოუნადა“. ბო-
ნებრივია, კოლექტივის მუშაობას
გარკვეული ტექნიკური სერთუ-
ლებიც ახლავს. მაგრამ, მიუხე-

დავად ამისა, შემოქმედებითი შე-
მართება და ენთუზიაზმი ჯერ არ
განელებიან. დანარჩენს მომავალ-
ი გამოაჩენს.

და კიდევ: ადრე, ბავშვთა ქო-
რეოგრაფიული ხელოვნებით აღ-
ტაცებულ თბილისის ერთ-ერთ

საპატრიო სტუმარს იმ ბევრად
მშვიდობიან დროს როგორღაც
უთქვამს: „აჩვენეთ ეს ყმაწვი-
ლები მსოფლიოს და აღარ იქნე-
ბა ომი“. ვფიქრობ, ამ აზრის გან-
ვრცობა ბათუმელ ნორჩ მიმე-
ზვეც შეიძლება.



ლექსი ნათქვამი სიმწრიტა

ღმერთო, ამ აწილ მიწაზე
რამდენი დარდი გაგვიჩნდა
გავაპარტახეთ სამშობლო,
რაც თურქეთის გზა გაიხსნა.

დაიძრა მთლად საქართველო
დაღეწეს სარფის კარები
ბავშვმა, ქალმა და მოხუცმა
სტამბულს აიგეს კარები.

დაიძმაცაცეს თურქეთში
ოღლი, სულთანი, ომარი,
ხალხო, რას აღარ სჩადიან
ოღონდ იშოვნონ დოღარი.

შიაქვთ და შიაქვთ ტონობით
ლურსმანი, ქლიბი, სულები
უთო აღარ გვაქვს ოჯახში
დავდივართ დაქმუნულები.

გაზიდეს ჩაი, ლიმონი,
უავა — ფხვნილიც და მარცვლებიც,
რეზინიც არ დაგვიტოვეს
ხელით გვიჭირავს საცვლები.

აბაზანებსაც მიადგენ
მოხსნეს ონკანი, „დუშები“
თან გააუოლეს სასაანეს
სანთლები, ლამფის შუშები.

მიდის და მიდის საზღვარზე
ბურღი, ბოქლომი, პეტლები,
საინი, კოვზი, ქვაბები,
„ლახანკები“ და „ვედრები“.

დახსნეს, დაგლიჯეს, დაწყვიტეს
ტროლეიბუსის ხაზები
ოჯახში ქოთნებს დავეძებთ
აღარ გვაქვს უნიტაზები.

ბავშვებს სტაცებენ თოჯინებს,
აკვნებს აძრობენ შიბაქებს,
ლიანდაგს რელსებს აჭრიან
თოკებს ახსნიან იაღქნებს.

ვააქრეს ნემსი, სათითე,
გვტაცებენ ძაფის ზვეულებს,
შუსრა გაავლეს სუყველგან
საშლელს, კალმისტარს, რვეულებს.

აქლა ჩითი და ბიაზი,
„შტამბოვკა“, „კრეე“, სატინა
„კრეპუორუეტი“ და ზვერდი
შალი, ბამბა და ვატინა.

დავბერდი, არსად მინახავს
ასეთი მგლური პარტახი
ქართულ აკვნებზე შემოხსნეს
მატყუარა და არტახი.

სად გავამხილო არ ვიცი,
ან როგორა ვართ ცოცხლები
რძალმა დედაჩემს მოპპარა
ჩინტიკოპი და ლოკნები.

რა ვქნა, ცოლს აღარ ვენდობი
ვიანდაზად რომ გამეგოს,
ესიშობ, რომ გავუვე თურქეთში
მამლუქის ბედი არ მერგოს.

უასი გაუქრა ქართველის
ჩოხას, უღვაშს და მანდილსა,
დილით რომ ჩაის აქ სვამენ,
სტამბულში სქამენ სადილსა.

ზოგს სიონიც არ უნახავს
ასე რა ღმერთმა გაგვყარა,
სალოცავ ხატად ვაქციეთ
ბურსა, სამსუნი, ანკარა.

ტყეებიც დაცარიელდა
უვაეებიც აღარ ჩხავიან,
ფერმებში ჩვენი პირუტყვიც
თურქულ ენაზე ბღავიან.

ახლა თუ ახალციხეშიც
საბაჟოს კარი გახსნესა,
მტკვრით გაიტანენ თურქეთში
ხუთსართულიან სახლებსა.

ვაი, რა დღეში ჩავვარდიო
დიდი რუსთველის შვილები,
საულავეშიც შებრუნდებოდნენ
ის ჩვენი გარდაცვლილები.

ნათელი შუბლი რომ გვქონდა,
როგორ თანდათან ვმუქდებით,
თოკები მაინც დატოვეთ —
ჩამოვეციდოთ უსულფებით.

ლევო ოზგეგაშვილი,

გორის გ. ერისთავის სახ. თეატრი
მსახიობი, რესპუბლიკის დამსახურ
რებული არტისტი.

დაულალავი ზროვით

სამოცდაათ გაზაფხულს თავისი კვალი დაუმჩნევია თემაზე. მის შუქმთინარ თვალეებში დალილილობა იგრინობა, მაგრამ წლებს არ ეპუება, ძველებურად მხნეა, ენერგიული, ახალგაზრდების აღმზრდელი, მაგალითის მიმცემი, საქმისადმი თავდადებული, მუდამ მაძიებელი, ნიჭიერი შემოქმედით, ამბობენ მასზე. — და ამაზე დიდი ჯილდო, კულტურის დამსახურებული მუშაკის, რეჟისორ ნუნუ მდივნიშვილისათვის, ველიჯრობით, არაფერია.

ეს თავმდაბალი და უპრეტენზიო ხელოვანი 50 წელზე მეტია უანგაროდ ემსახურება ქართულ სასცენო ხელოვნებას. ბავშუობიდან ერთი დიდი გატაცება ჰქონდა — თეატრი, დედა წინააღმდეგი იყო ამ გატაცების, სამაგიეროდ და უწყობდა ხელს. მისი დახმარებით გოგონა ვაკეთილების შემდეგ ზშირად იპარებოდა შინიდან თბილისის რკინიგზელთა კულტურის სახლთან არსებულ თეატრალურ დასში, ასევე მონაზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სტუმარი იყო. დიდ მსახიობობაზე მეოცნებე ეცნობა სანდრო რამიშვილს, მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობს, რომელიც თბილისის ძერჯინსკის სახელობის კულტურის სახლში მუშაობს რეჟისორად, სწორედ აქ, გულთამაშეს როლში (პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“), შედგა ნ. მდივნიშვილის სასცენო ნათლობა.

გადის წლები, საშუალო სკოლადათავრებული ქალიშვილი დგას ცხოვრების გზის არჩევანის წინაშე. უჭირს დედისათვის წინააღმდეგობის გაწევა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში იურიდიულ ფაკულტეტზე შეაქვს საბუთები.

სწავლის პარალელურად მუშაობას განაგრძობს თეატრში. იქმნება ნუცას („სტუმარ-მასპინძელი“), ტურფას (პატარა კახი“), ასიას („არშინ მალალან“), ირეს ანდრიევესკიას („რომანტიკული შეხვედრა“) დასამახსოვრებელი სახეები. უმაღლესის დამთავრების შემდეგ ნ. მდივნიშვილი იძულებულია მთლიანად ჩამოშორდეს საყვარელ საქმეს, მუშაობას იწყებს თავისი სპეციალობით. ორმოცდაათ წლებში ქართული ინტელიგენციის ერთი ნაწილი ქლუხორში იგზავნება. მათ შორის არის ნუნუ მდივნიშვილი მუხლღესთან ერთად. იგი ინიშნება კულტურის სახლის დირექტორად და იწყება ახალი ცხოვრება — ცხოვრება საყვარელ სცენაზე. სადაც თავისავე დადგმულ სპექტაკლებში წარმატებით მსახიობებს საინტერესო როლებს: გოგონა („ჩაძირული ქვები“), მაგდა („ჩემი სოფელი“), ლიზა („რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“) და სხვა.

თბილისში დაბრუნების შემდეგ ჯერ თოჯინების ქართული თეატრი, ხოლო შემდგომ მარჯანიშვილის თეატრი სიამოვნებით ეუღებს კარს ნიჭიერ შემოქმედს, სადაც ის წლების განმავლობაში მუშაობს სადადგამო-სამხატვრო ნაწილის გამგედ.

ამის შემდეგ ქალბატონი ნუნუ ინიშნება მარიონეტების სახელმწიფო თეატრის დირექტორად. პარალელურად მოღვაწეობს თბილისის ცენტრალურ უნივერსიტეტთან ჩამოყალიბებულ თეატრალურ კოლექტივში რეჟისორად და მოყვარულ მსახიობებთან რამდენიმე საინტერესო დადგმას ანხორციელებს.

დრომ თან წაიღო მღელვარე დღეები, მოვლენები, ადამიანები, მაგრამ დარჩა გაუხუხარი მოგონება ძვირდას სახეებ-



ზე. ქალბატონი ნუნუ აუღელვებლად ვერ იხსენებს თავისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის სამახსოვრო თარიღებს. მისთვის ყველაზე დასამახსოვრებელია 1962

„როცა ის პირველად მივიდა საგარეჯოს თეატრის კოლექტივში და აქედან იწყება მათი შემოქმედებითი თანამეგობრობა, რომელიც ყოველთვის ნიჭიერად, ორიგინალურად გააზრებული სპექტაკლებით მთავრდებოდა. აქ დაიდგა „ელეონორა“, „შემთხვევა გზაზე“, „ჭინჭრაქა“, „ხანუმა“, „საბრალდებო დასკვნა“, რომელიც შემდეგ თბილისელსა საყურებელმა აკ. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლის სცენაზე იხილა. ამ სპექტაკლებს შორის გამოირჩეოდა „საბრალდებო დასკვნა“. ამღელვებელი იყო მისი ფინალი, როცა სცენაზე ავიდა პიესის ავტორი, ბატონი ნოდარი, მიულოცა თითოეულ მსახიობს, ხელზე ეამბორა ქალბატონ ნუნუს და თქვა: „რუსთაველისა და რუსთავეის დიდ თეატრალურ დასებს შორის ყუმბარასავით გამოვარდა საგარეჯოს პატარა თეატრი და თქვა საკუთარი, სრულიად განსხვავებული და, რაც მთავარია, ჩემეული სიტყვა, რაშიც დიდი დამსახურება რეჟისორს მიუძღვის“.

ქალბატონ ნუნუსთანაა დაკავშირებული საგარეჯოში ახალგაზრდული თეატრისტუდიის ჩამოყალიბება. მან მკვიდრად და მიზანშეწონილად შემოიკრიბა ჯგუფი ნიჭიერი ახალგაზრდებისა. სახალხო თეატრისა და ამ სტუდიის ერთობლივი ძალებით შეიქმნა ნ. დუმბაძის „კუკარაჩა“. თამაში იმპროვიზაციით, მხატვრობით, მუსიკით, სიმღერით და მეტად საინტერესო ფინალით მოხიბლა სპექტაკლმა მაყურებელი და ამიტომაც იყო, რომ საგარეჯოელები დიდხანს არ უშვებდნენ ყვავილებით სავსე სცენიდან რეჟისორს, ეფერებოდნენ და ემადლიე-

რებოდნენ მას დიდი ამაგიასათვის ვარულისა და სითბოსათვის. ამ თეატრმა ჯერ თბილისში მხატვრული თვითშემოქმედების საკავშირო ფესტივალზე, ხოლო შემდგომ ქ. ნალჩიკში საერთაშორისო ფესტივალზე საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა.

საგარეჯოს თეატრს ასევე დიდი წარმატება მოუტანა ნუნუ მდივნიშვილის მიერ დადგმულმა ლ. თაბუჯაშვილის „ჭრილობამ“ და მ. ჯავახიშვილის „ყბაჩამ დაიგვიანამ“. სწორედ ამ სპექტაკლებით დაიმსახურა რეჟისორმა ქალმა საქართველოს რესპუბლიკის მწერალთა კავშირის სპეციალური დიპლომი „ქართული დრამატურგიის პროპაგანდს საქმეში აქტიური მონაწილეობისათვის. ნუნუ მდივნიშვილმა მოყვარული მსახიობებიდან არაერთი პროფესიონალი გამოზარდა და ცხოვრების საგზური მისცა. მან პირველად აზიარა სცენას შემდგომში ცნობილი მომღერლები: თეიმურაზ წიკლაური, ოთარ რამიშვილი, დოდო ბრანზბურგი (ამჟამად თოჯინების სახელმწიფო თეატრის მსახიობი), ნინო დარასელია, პროფესიით ეკონომისტი, რომელიც ოცი წლის წინ მივიდა თბილისის უნივერსიტეტთან არსებულ თეატრალურ კოლექტივში, მიატოვა თავისი პროფესია და ქალბატონ ნუნუს გვერდით იყო ყოველთვის და დღესაც გრძელდება მათი მეგობრობა, საგარეჯოელები: ჯიმშერ ძაბილაშვილი, ეთერ თელიაშვილი, ელვა ემრაშვილი, ირინა ღრეიძე, მარტინ გეურქოვი, ნინო ნატოშვილი და მრავალი სხვები.

დაუდევარი ბუნების შემოქმედი ხანდაზმულობის მიუხედავად ახალგაზრდული შემართებით აგრძელებს მოღვაწეობას. ის სიამოვნებით დათანხმდა სათავეში ჩაუდგეს სათნოების სახლთან ჩამოყალიბებულ თეატრალურ დასს.

ზოგამენებში ხსოვნის ღლეჯიდან

გასული წლის აპრილს საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ინიციატივით ა. ხორავას სახ. მსახიობის სახლში პირველად ჩატარდა „ხსოვნის ღლეჯი“, (ორგანიზატორები: გ. ლორთქიფანიძე, ა. ქუთათელაძე, კ. ნინიაშვილი, ნ. ლორთქიფანიძე). წელს იგი კვლავ აპრილის თვეში ჩატარდა და ამ კეთილშობილურმა ღონისძიებამ უფრო მეტი მკურნებელი მითხიდა. ვთავაზობთ დალი სილაგაძის მიერ ჩაწერილ ფრაგმენტებს ამ ღლეჯიდან.

1 აპრილს გაიხსნა მხატვარ კორნელი სანაძის მიერ შესრულებული თეატრის მოღვაწეთა პორტრეტების გამოფენა: ს. ახმეტელის, ვ. ყუშიტაშვილის, დ. ალექსიძის, ა. წუწუნავას, ალ. თაყაიშვილის, ალ. სუმბათაშვილიუჩინის, გ. ერისთავის, ვ. გუნიას, მ. საფაროვაბაშვილის, ნ. გაბუნიაცვაგარელის, ელ. ჩერქეზიშვილის, ს. თაყაიშვილის, თ. ჭავჭავაძის, უ. ჩხეიძის, ვ. გომიაშვილის, ს. ზაქარაიძის, ე. მანჯგალაძის, გ. შავგულაძის სურათების დათვალიერებისას თითქმის ყველა მოწვეული ამბობდა: „შემოგ-

ვეურებენ ქართული ხელოვნების კოროფეები“. ამასთანავე, მათ გვერდით ასახელებდნენ ვერცხო ანჯაფარიძეს, აკაკი ხორავას, თეატრის, მუსიკისა და კინოს სხვა სახელოვან მოღვაწეებს. ექსპოზიციამ მოწონება დაიმსახურა.

იმ დღესვე ჩატარდა მსახიობ სალომე ყანჩელის ხსოვნის საღამო.

2 აპრილს გაიმართა თეატრისა და კინოს გამოჩენილი მსახიობის სანდრო ეროჯოლიანის ხსოვნის საღამო. წამყვანი გახლდათ მსახიობი მარინე თბილელი. მონაწილენი — კ. მარჯანიშვილის თეატრის რეჟისორი ვ. ტაბლიაშვილი, მსახიობები: ქ. კიკნაძე, ნ. ჩხეიძე, თ. თეთრაძე და სხვ. „ს. ეროჯოლიანი იყო არაჩვეულებრივი კომედიური ენარის მსახიობი, მაგრამ დიდმა კ. მარჯანიშვილმა ვ. კირშონის პიესაში „პური“ მას ტრაგიკული როლის შესრულება დააკისრა, მსახიობმა რეჟისორის იმედი გაამართლა და დასამახსოვრებელი სახე შექმნა. სამწუხაროდ, თეატრმა მისი ნიჭი მთლიანად ვერ გამოიყენა“ გულისტკივილით დაასრულა თავისი გამოსვლა ვ. ტაბლიაშვი-

ლმა. ეროჯოლიანის თეატრში გამოჩენა რომ სახარულის მომგვრელი იყო მსახიობებისათვის, რომ განსაკუთრებით დიდ ყურადღებას იჩენდა მანდოლისნებისადმი, რომ ყოველ 8 მარტს საჩუქრებს უძღვნინდა მათ, სიყვარულით გაიხსენა ქ. კიკნაძე, წაიკითხულ იქნა ს. ეროჯოლიანისადმი მიძღვნილი გამონათქვამები ვ. ანჯაფარიძის, ს. თაყაიშვილის, ვ. გომიაშვილის არქივებიდან.

5 აპრილს გაიმართა დიდი ქართველი მომღერლის (საოპერო) ნიკო ქუმსიაშვილის ხსოვნის საღამო. მიჰყავდა საქართველოს სასახლო არტისტს ნოდარ ანდლუღაძეს. ზინკვერენჩხილაძემ წაიკითხა ბიოგრაფიული ცნობები როდამ ქუმსიაშვილის წიგნიდან: „ნიკო ქუმსიაშვილი“. მუსიკათმცოდნე მანანა ახმეტელმა ასე შეფასა მომღერლის ღვაწლი: „იგი ყოველთვის ზნეობრივი სიმალლიდან გასახტრებოდა თავის ერის სიმღერა გვიან დაიწყო ოპერის სცენაზე 1924 წელს 26 ნოემბერს მან შესრულდა დიდი ვანო სარაჯიშვილი. ვანოს უდროოდ გარდაცვალების გამო, კონტე მარჯანიშვილმა ეს დი-

დრ მისია ნ. ქუმსიაშვილს დააკისრა. მსახიობმა დიდ წარმატებას მიაღწია, გახდა ჩინებული მაღხაზი და აბესალომი. 15 წლის მანძილზე 46 როლი განასახიერა. იყო უზარმაზარი დიაპაზონის მომღერალი. მღეროდა თითქმის ყველა ქართულ ოპერაში. 1937 წელს ქართული ხელოვნების დეკადზე ქ. მოსკოვში მ.ს. დავით ანდლულაძესთან ერთად საქართველოს ფარგლებს გარეთ გაიტანა ჩვენი საოპერო ხელოვნება“.

„ნიკო ქუმსიაშვილი იყო დიდი მომღერალი, მე მას სოფლიდან ვიცნობდი, ჩვენ, ბავშვებს მისი სიმღერა გომურიდან გვეჩემოდა. შემდეგ, როცა თბილისში ჩამოვიდა და ვანო სარაჯიშვილი შეცვალა აბესალომის როლში, ამ ამბავმა ქართველ ხალხს შეება მოჰგვარა, 1937 წლის დეკადის დროს ჩაიწერა ფირი, სადაც მღერიან მ. ყვარელაშვილი, პ. ამირანაშვილი, დ. გამრეკელი და ნიკო. იგი დაცულია საქართველოს რადიოს ოქროს ფონდში“ — აღნიშნა აკაკი ძიძიგურმა.

„ნიკო ქუმსიაშვილი ღმერთმა ქართველ ხალხს გამოუგზავნა მაშინ, როცა ვანო სარაჯიშვილი გარდაიცვალა. მას გვერდში ამოუდგა დავით ანდლულაძე. მათ ერთად ზიდეს უმძიმესი ტვირთი. ნიკო ოპერაში მოვიდა როგორც

დასრულებული მომღერალი. დ. არაყიშვილის ოპერაში „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ ასრულებდა შოთას პარტიას. იგი სცენაზე, როცა ხელაპყრობილი თამარ მეფის პორტეტს შეჰყურებდა, მაყურებელი პარტერში ტიროდა, განუმეორებელ შთაბეჭდილებას სტოვებდა“, ბრძანა მუსიკათმცოდნე ა. წულუკიძემ.

„ფშავს ჰყავს დიდი პოეტი ვაჟა-ფშაველა და ჰყავს სიმღერის პოეტი ნიკო ქუმსიაშვილი. მთელ საქართველოს შეუძლია იამაყოს ამით“, თქვა დასასრულ ნ. ანდლულაძემ.

წავითხულ იქნა გამონათქვამები: ვ. ანჯაფარიძის, დ. ანდლულაძის, ო. დიმიტრიადის, ვ. გოძიშვილის, ა. ბალანჩივაძის არქივებიდან.

განსაკუთრებული იყო თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძის გამოხსენება. მან დიდი სითბოთი და სიყვარულით გაიხსენა მაყურებელთა დამოკიდებულება ქართული საოპერო მომღერლების ნ. ხარაძის, მ. ნაკაშიძის, დ. გამრეკელის, დ. ანდლულაძის და სხვათა მიმართ. იმ დროს სცენიდან მოდიოდა იშვიათი სულიერი საზრდო, რომელიც ასაზრდოებდა თაობებს და ამით ძალიან ბედნიერები იყვნენ“, — აღნიშნა გამომსვლელობა.

საკონცერტო ნაწილში მონაწილეობა მიიღეს მომ-

ღერლებმა: პ. სკვინციშვილი, თ. გუგუშვილი, ნ. გამგებელი, მ. დავითაშვილი, ალ. ხომერიკმა, ქუთაისელმა ეთ. თალაკვაძემ.

პოეტების ლ. სულაბერიძისა და გ. გიგაურის ლექსები წაიკითხა მსახიობმა ეკა ქუთათელაძემ.

6 აპრილს ჩატარდა მსახიობ აკაკი კვანტალიანის საღამო — გახსენება...

7 აპრილს ქართული თეატრის მოღვაწეებმა პატივი მიაგეს უდროოდ გარდაცვლილი მსახიობის — რეზო ხობუას ხსოვნას. „მსახიობი შეიძლება იყოს დიდი, მაგრამ არ იყოს თეატრის ფუძე, რეზო ფუძე იყო რუსთავის თეატრისა, მან ყველაფერი გააკეთა ამისთვის. როცა ახალი თეატრი ყალიბდებოდა, ის ეცნობოდა ქალაქს, მოსახლეობას, მათ ყოფას, სტადიონზეც კი დადიოდა და დაჰყავდა კოლეგები, რათა შემდგომ სცენაზე მუშაობა არ გაძნელებოდათ, ხალისიანები ყოფილიყვნენ. როცა ნახა ახალი შენობის დარბაზი, თქვა, ბედნიერი იქნება ის, ვინც პირველი წავა ამ თეატრიდანო. სამწუხაროდ, თვითონ აღმოჩნდა. მის დაკრძალვაზე უამრავი თავყვანისმცემელი იყო და სინანულით დაიტირეს. ეს დასტურია იმისა, რომ იგი პოპულარული მსახიობი გახლდათ“. ასეთი შესავლით დაიწყო გ. ლორთქი-

ფანიძის მოგონება.
რეზო ხობუა სიცოცხლისათვის, სიხარულისათვის იყო გაჩენილი. მას შესანიშნავი იუმორი ჰქონდა და ამით კოლეგებს უმსუბუქებდა მუშაობასაც და ღარდასაც. იყო კარგი მეგობარი, ვემგობრობდით ოჯახებით“, ლეილა შოთაძე.

„როცა ფილმს „მაცი ხეტიას“ ვიღებდით, რეზო მშობელივით მეპყრობოდა. უამრავ სიტბოსა და მხნობას მმატებდა მასთან ურთიერთობა. დიდი მადლობა მას იმისათვის, რომ არსებობდა ამქვეყნად“. კ. ქავთარაძე.

რ. ხობუასადმი დიდი სიყვარული და პატივისცემა გამოხატეს თავიანთ გამოსვლებში ო. მელვი-ნეთუხუცესმა, გ. გაბუნიაშვილმა, ლ. ანთაძემ, ნ. ჩხეიძემ. თეატრმცოდნე ნ. შალუტაშვილმა.

მ. აპრილს გაიმართა საოპერო მომღერლის პეტრე ამირანაშვილის ხსოვნის საღამო. საინტერესოდ და ხალისიანად წარმართა იგი ზურაბ ანჯაფარიძემ.

„პეტრე ამირანაშვილი უნიჭიერესი დრამატული მსახიობი და მომღერალი იყო, მას სიმღერა ხშირად უწევდა და ყოველთვის ფორმაში იყო. თავადაც დროზე დიდმა მომღერლებმა და ვით გამრეკელმა და პეტრემ როლები გაიყვეს და ამით საკუთარი ადგილი დაიმი-

კვიდრეს. ფილმში „ქეთო და კოტე“ თავადი ლევანის როლში უკეთესი მსახიობი ვერ წარმომიდგენია, — გიგა ლორთქიფანიძე.

„ოპერის თეატრში დუეტებს იშვიათად ამეორებინებენ ხოლმე. მე და პეტრეს კი „აბესალომ და ეთერში“ ხშირად გვიწევდა მაყურებლების თხოვნის შესრულება. ეს დიდი ბედნიერებაა“. ზ. ანჯაფარიძე.

„პეტრე განუმეორებელი იყო ყველანაირად. შესანიშნავად ასრულებდა რიგოლეტოს პარტიას. თუ ხსოვნის საღამოები თეატრებში გადაინაცვლებენ, ისინი უფრო მეტ მაყურებელს მიიზიდავენ, მსგავსად ომისდროინდელი „ორშაბათობები“-სა. აკაკი ძიძიგური.

„პეტრე შესანიშნავი მომღერალი და ბრწყინვალე მსახიობი იყო. მე მასთან ერთად ვმღეროდი, იგი, როგორც პარტნიორი, დიდ ძალას მმატებდა. თავისთავზე ყოველთვის იუმორით საუბრობდა, უხაროდა სხვისი წარმატება. სულ უნდოდა, რომ ემღერა. უალრესად თბილი და მეგობრული დამოკიდებულება ჰქონდა კოლეგებთან, ახალგაზრდებთან“, — ნადეჟდა ხარაძე.

„იშვიათია შეზავება დრამატული მსახიობისა და მომღერლის, პეტრე ამირანაშვილის პიროვნე-

ბაში ეს ნამდვილად ასე იყო. 1937 წელს, დეკადაზე, მოსკოვში მის მოძრაობას სცენაზე შეიძლება ეწოდოს „საოპერო სცენის ვეფხვი“, იგი სცენაზე მკვეთრი დიქციით გამოდიოდა. უბადლო იყო მისი კიაზო, მურმანი, რიგოლეტო და ა. შ.“ — ანტონ წულუკიძე.

„ვიღებდი ფილმს „ქეთო და კოტე“. პ. ამირანაშვილი თვითონ მესტუმრა გრიმით და მთხოვა გადამელო ლევანის როლში. შესანიშნავად შეასრულა. პეტრეს გახსენებით დღეს ჩვენ ყველანი სულიერად ავმაღლდით.“ ვ. ტაბლიაშვილი.

„პეტრეს თაობის ტალანტი ზემოქმედებას ახდენდა საზოგადოებაზე. ისინი დიდი პიროვნებები იყვნენ, მათ სულში უზარმაზარი ვულკანი დუღდა, ქართული არსებობა მოჰქონდათ. ისინი იყვნენ თავისუფალი საქართველოს პირმშო 1918-21 წლებში, იქიდან მოიტანეს სიცოცხლის ძალა, მათ ნოტაში არც ერთი მომენტი არ იყო მკვდარი. ჩვენი თაობა ასეთი შემოქმედების მადლით აღიზარდა, მათ ადამიანური სიუხვიდან გადმოსული მადლი ჩვენ არ უნდა დაევიწყოთ.“ ნოღარ ანდლულაძე.

ხსოვნის საღამოზე თავიანთი ოსტატობა წარმო-

ადგინეს მომღერლებმა: მ. კალანდაძემ, თ. გურგენიძემ, მ. მაღლავერიძემ, ლ. კანდელაკმა, ლ. ათანელაშვილმა, ა. შომახიამ, ე. გეწაძემ, ა. ხომერყიამ, ბ. გაბიტაშვილმა, ე. თალაკვაძემ, ნ. ანდლულაძემ, შვილმა — მედეა ამირანაშვილმა, შვილისშვილმა — მარინე ფარულავამ.

9 აპრილი მიეძღვნა 1930-იან წლებში რეპრესირებულ მოღვაწეებს: ხ. ჭიჭინაძეს, გრ. კოსტავას, ე. აბაშიძეს, ალ. მაღლაკელიძეს, პ. ოცხელს, გ. ბააზოვს.

12 აპრილს ჩატარდა მსახიობ ნოდარ ჩხეიძის ხსოვნის საღამო...

მისი მეგობრები, კოლეგები რ. ჩხიკვაძე, გ. გეგეჭკორი, ლ. ჩხეიძე და სხვები დიდი სითბოთი იგონებდნენ ნოდარ ჩხეიძეს — მსახიობს, აღმზრდელს, ჩინებულ პიროვნებას.

13 აპრილი გ. შავგულიძის ხსოვნის დღე გახლდათ.

„1959 წლის 13 აპრილს შავი დღე გაუთენდა მარჯანიშვილის თეატრს და ქართველ ხალხს — წავეიდა გენიალური მსახიობი. კოტე მარჯანიშვილმა გიორგი შავგულიძეში დაინახა სახასიათო მსახიობი, მაგრამ, სამწუხაროდ, ქართულმა კინომ ეს მისი თვისება ვერ გამოიყენა. მე, როდესაც მარჯანიშვილის თეატრში „კახა-

ბერის ხმალის“ როლებს ვანაწილებდი, თითქმის ყველა როლზე დავნიშნე გიორგი. მას შეეძლო მათი უბადლოდ შესრულება. დასაინანია, რომ სიცოცხლის ბოლო დროს ეს დიდი მსახიობი თითქმის არ იყო დაკავებული თეატრში. მომზიბლავი გარეგნობის გამო, მას თაყვანისმცემლები ქუჩაში დაყვებოდნენ. ნებისმიერ დროს და ადგილას კომპოზიციას ქმნიდა“. გ. ლორთქიფანიძე.

„ჟორა იყო ჩემი საყვარელი მსახიობი. გენიალურად ასრულებდა როლებს. ლ. გოთუას „დავით აღმაშენებელში“ ჭყონდიდელის როლზე დავნიშნე, მაშინ ამ ამბავმა მითქმამოთქმა გამოიწვია. მსახიობმა შექმნა ბრძენი მოღვივრის სახე. მისი ინტუიცია იღვიძებდა მაშინ, როცა ბიძგს იღებდა ჩემგან. ჩვენ ხმაწყყობილად ვმუშაობდით. კეისრის როლში კი მან ყველა შემსრულებელს აჯობა.“ ე. ტაბლიაშვილი.

„დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ჟორა კირილეს როლს ასრულებდა, ეს იყო სიმბოლო ტრაგედიისა, საოცრება.“ მედეა ჯაფარიძე.

„თეატრში დიდიდან შემოდინოდნენ: გიორგი, ა. კვანტალიანი, ს. ჟორჯოლიანი, შ. ლაბაშიძე და მათი ურთიერთობა ქმნიდა ატმოსფეროს იუმორისა; ხალისიანი განწყო-

ბილები. შემდეგ იწყებოდა რეპეტიცია — გაგრძელება ამ სასიამოვნო ატმოსფეროსი. იყო ბრძენი მსახიობი, სილამაზის განსახიერება.“ მარინე თბილელი.

„შექსპირის „ანტონიუს და კლეოპატრაში“ რეპეტაციების გავლისას მუშაობდა მოშვებულად, სპექტაკლში კი მთელი არსებით და დატვირთვით ქმნიდა ბრწყინვალე სახეს.“ ნათელა ურუშაძე.

მოგონებებში მონაწილეობდნენ: თ. თეთრაძე, დ. ჭიჭინაძე, ნ. ჩხეიძე, მ. ბიბილიეშვილი.

„ხსოვნის საღამოებს, რომელიც აქ ტარდება, ასე დავარქვი „თბილისის დატირება“. პოეტი მიხეილ ქვლივიძე. მან წაიკითხა გ. შავგულიძისადმი მიძღვნილი თავისი ლექსი „კაცი, რომელიც დააკლდა ქალაქს“.

დასასრულ, გ. შავგულიძის მეუღლემ ლიზიკო ვაჩნაძემ დიდი მადლობა გადაუხადა ყველა დამსწრეს.

14 აპრილს გაიმართა თებრის მომღერალ ნადეჟდა ცომიას ხსოვნის საღამო.

15 აპრილს — მსახიობ იაკობ ტრიპოლსკის.

16 აპრილს გ. ტოვსტონოგოვის ქ. № 9-ში გაიხსნა მემორიალური დაფა დიდი რეჟისორ გიორგი ტოვსტონოგოვის ხსოვნის საპატივცემულოდ, ხოლო

იმავე დღეს მსახიობის სახლში ჩატარდა ხსოვნის საღამო.

17 აპრილს დ. ალექსიძის სახ. სასწავლო თეატრის ფოიეში გაიხსნა რეჟისორ დიმიტრი ალექსიძის შემოქმედების ამსახველი ფოტო-გამოფენა და იქვე ჩატარდა ხსოვნის საღამო, რომელსაც უძღვებოდა კოტე მახარაძე. საიუბილეო კინოკადრებიდან მაყურებელმა კიდევ ერთხელ გაიხსენა ვეროიკო ანჯაფარიძის მილოცვა „შენ უმწიკვლო და დიდი ზელოვანი ხარ. შენ ღირიკოსი ხარ...“ და ა. შ. და ქ-ნ ნინო რამიშვილის მისალმება.

„დოდოს სიკვდილი ჩემთვის დიდი ტრამვა იყო, ახლაც ისეთი განცდა მაქვს, როგორც მაშინ. თეატრალურ ინსტიტუტში დღესაც იხსენებენ მას. სიკეთე იყო მისი ცხოვრების წესი. ვინაიდან არა გვაქვს მონოგრაფია ამ დიდ რეჟისორზე, საჭიროა წიგნის დაწერა. დოდო რუსთაველის თეატრში მოვიდა მაშინ, როდესაც იქ უკვე აღარ იყვნენ კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო აბეტელი, ამდენად იგი მა-

თი საქმის გამგრძელებელი იყო. აქ დადგმული მისი სპექტაკლები: „ოდიპოს მეფე“, „ბახტრიონი“, „ანტიგონე“ რეჟისორის პრინციპების გამოშატეული იყო. წარმატება ჰქონდა ყოველ მათგანს, ისინი იყო ჰეროიკული, ამალელებული“. ეთერ გუგუშვილი.

„მე მასზე არ შემიძლია ვილაპარაკო როგორც წასულ კაცზე, იგი ყოველთვის ახლოსაა ჩემთან. ჩემი თაობის მსახიობებისათვის იგი იყო პირველი რეჟისორი. შემდეგ ჩვენ შორის მოხდა შემოქმედებითი ჭიდილი და იგი წავიდა რუსთაველის თეატრიდან. სხვა რესპუბლიკებშიც საოცარი ცხოვრებით იცხოვრა. როცა დაბრუნდა, ახალი ეტაპი დაიწყო მის ცხოვრებაში. იყო საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე, აქაც ბევრი რამ გააკეთა. მე მინდა ვუთხრა მას დიდი მადლობა, რადგანაც მან პირველმა მაზიარა როლებს: ბარათაშვილი, დონ სეზარ დე ბაზანს, ბახვა ფულავას და სხვას“. გიორგი გეგეჭკორი.

„დ. ალექსიძის ხსენებულ უკვდავო ფილია, თუნდაც იმიტომ, რომ ამ სასწავლო თეატრს მისი სახელი ჰქვია“. მთია კობახიძე.

„როცა ადამიანი საესევა გრძნობებით, არ იცის, საიდან დაიწყოს სიტყვა, მეც ასე ვარ. მე მისი პირველი სტუდენტი ვიყავი. რუსთაველის თეატრში დადგა „ღრმა ფესვები“. მას დიდი მოწონება ხვდა. რეჟისორ მ. თუმანიშვილს ჩემი როლი ძალზე ახარებდა. დოდომ „შვიდკაცა“ შეგვარქვა. შემდეგ ჩვენ შორის მოხდა უთანხმოება და იგი კიევში წავიდა. მიუხედავად ამისა, მე მასთან ყოველთვის კარგი ურთიერთობა მქონდა და მადლობელი ვარ მისი, როგორც ჩემი პედაგოგისა და რეჟისორის“. მადევა ჩახავა.

დ. ალექსიძის შემოქმედებაზე, მსახიობებთან ურთიერთობაზე, მის კიევში წასვლასა და მთავარ რეჟისორად მუშაობაზე, წარმატებებზე ვრცლად ისაუბრა ნადია შალუტაშვილმა.

მოგონებებზე გამოვიდნენ: ს. მრეველიშვილი, გ. ვაბუნია და სხვ.

ბამარჯობა, რეზო!

— შითხარი, გოგო, ის ლექსი სიმღერით, მე რომ მიყვარს: მტერო, დამჩაგრე არ ვტორი, ტირილი დიაცთ წესია, ბევრჯერ ვყოფილვარ ამ დღეში, მაგრამ არ დამიკვნესია. მარულილიო...

ვუმღერდი ხოლმე.

— გოგო, შენ ისეთი პირი გიჩანს, 10 წლის მერე ანგარიშს ჩამაბარებ (თეატრს გულისხმობდა, რა თქმა უნდა).

ვერა, რეზო, ვერ ჩაგაბარებ, ვერც 30 წლის შემდეგ, ჯერ ერთი. შენ აღარა ხარ. მეორეც, ჩასაბარებელი არაფერი მაქვს, სამწუხაროდ.

მენატრები, მაკლიხარ განსაკუთრებით დღეს, ამ აწეწილ და აფორიაქებულ დროს. როგორ გვკვირდება შენნაირები!..

სურათები მაქვს შენი და ჭეშალის, ერთად გადაღებული — ყურებამდე გახეული პირით. ვუუურებ და მიკვირს, ნუთუ შეიძლება ადამიანებს ასეთი ბედნიერი სახეები ჰქონდეთ?! მეორე სურათიც მაქვს. ის უფრო შარუია, თენგიზ არჩვაძის ნაჩუქარი. ჭეშალი — გამხდარი, მალალი, აწოწილი, რეზო — დაბალი, მკვრივი, ჩაფსკენილი. რეზო ქვემოდან ეკითხება ჭეშალს — რა იარაღზე ვარჯიშობ, ბიჭო?

ბედნიერება იყო შენს გვერდით ყოფნა. მახსოვს, შენ და იამ ხელი რომ მოაწერეთ, თქვენი მეჭვარეები ვიყავით. კინო „სპარტაკთან“ ჭეშალმა მანეთიანი ამოიღო, დიდის ამბით მოგაწოდა, კარი გააღო და, აჰა, ძმაო, გიშვებთ საქორწინო მოგზაურობაშიო! კარგი იყო!

როგორი იყავი შენ? — კეთილშობილი, ღვთისნიერი, ლმობიერი, სათნო, სპეტაკი და ძალიან სამართლიანი და ასე დაუსრულებლად. ბედნიერებაა, აბა რა არის?

ჭეშალი იგონებს შენს ნათქვამს:

— ბედნიერია, ვინც პირველი მოკვდება.

— უფრო დიდხანს იცოცხლებსო, იქვე გაავრძელა ბერიკამ. — ახლა ჩვენს შორის ერთი ურევია, რომელიც ყველას პანაშვიდებზე ივლისო, გამოტყდით, თქვენი დედა ვატირეო. პირველი წახვედი, მეორე ჭეშალი მოგებალა...

თუ რაიმე არსებობს, ბედნიერები ხართ ერთად — კარგები... თუ არადა...

თუ ყველაფერი ეს არის, რაც ვნახეთ და რასაც ვხედავთ, დაუცინია ჩვენთვის განგებას და ეგ არის.

შენ ბედნიერი ხარ, რეზო! შენი ღამაში ცოლ-შვილი ფეხზე დგას. დაიბადა რეზო ხობუა. დაე, ისე დატრიალებულიყოს საქართველოს ბედის ჩარხი, რომ მშვიდობიანად გაზრდილიყოს. თუ ღმერთმა მას შენი სიყეთის ნახევარიც დაანათლა, კაცი დადგება!

რუსთავის თეატრს ვუსურვებ დიდხანს სიცოცხლეს და არ განელებოდეს სურვილი ყოველი სეზონის დასაწყისში ფეხზე ადგომით მიაგოს პატივი რეზო ხობუას ხსოვნას!

ეს პუბლიკაცია 7 აპრილს რეზო ხობუას ხსოვნის საღამოზე მსახიობ ზაზა ლეგანიძის გამოსვლის ჩანაწერი გახლავთ.

გერმანული ექსპრესიონიზმი რუსთაველის თეატრში

(ე. ტოლერი „კაცი—მასა“)

მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში ევროპის თეატრების სცენაზე ხშირად იდგებოდა ექსპრესიონისტული ხასიათის პიესები. საქართველოშიც დიდი იყო ექსპრესიონისტული დრამატურგიის დაინტერესება. რუსთაველის თეატრის სცენაზე სულ რამდენიმე წელიწადში ოთხი პიესა დაიდგა: ე. ტოლერის „კაცი—მასა“, კაიზერის „გაზი“, შაიზენკლევერის „საქმის კაცი“ და ვერფელის „შვიგელმენში“.

წერილში მხოლოდ „კაცი—მასას“ დადგმაზე შევჩერდებით.

ე. ტოლერი (1893—1939) ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენელია მე-20 საუკუნის გერმანული დრამატურგიისა.

ე. ტოლერის ლიტერატურულ ასპარეზზე გამოსვლა ემთხვევა გერმანიაში ექსპრესიონისტული მიმართულების აღორძინებას (1914—1923). პირველმა მსოფლიო ომმა და რევოლუციებმა განსაზღვრეს მწერლის შემოქმედების ხასიათი. მისი ადრეული პერიოდის ლექსები ჩაგრულთა მიმართ თანაგრძობითა და ბრძოლაში გამარჯვების რწმენით არის გამსჭვალული. იგი ერთ-ერთი მონაწილე იყო ბავარიის რესპუბლიკის შექმნისა, რომლის დაშლის შემდეგ იგი დააპატიმრეს.

ტოლერი თავის თავს პროლეტარ მწერლად თვლიდა და აღიარებდა პროლეტარიატის რევოლუციურ მისიას. მისი აზრით, მხოლოდ პროლეტარიატის რევოლუციას შეუძლია დაიცვას ადამიანები სოციალური უბედურებისაგან. მხოლოდ პროლეტარიატს შეუძლია საზოგადოების გარდაქმნა.

ტოლერი თავის შემოქმედებას ბრძოლის იარაღად მიიჩნევდა და განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა თეატრსა და დრამას, იგი სცენას აღიქვამდა, როგორც საზოგადოებრივ ტრიბუნას.

1919 წელს დაწერა პიესა „კაცი—მასა“, სადაც პიროვნებისა და მასის ურთიერთობის პრობლემას შეეხო. პიესა ტოლერის პატიმრობის ყოფნის პერიოდში დაიდგა სხალსო სცენაზე (რეჟ. ფელინგი). დრამა ექსპრესიონისტულია როგორც ფორმით, ისე შინაარსით. მასში რეალური და ირეალური ურთიერთში გადადის, ერთმანეთში ითქვიფება და საზღვარი მათ შორის ხშირად წაშლილია ან ძნელად გასარჩევი.

პიესაში მოქმედებენ არა კონკრეტული ინდივიდები, არამედ აბსტრაქტული პერსონაჟები — უსახელო, მახეები, ქოროები, მუშები, ქალი, ქმარი და ა. შ. მოქმედება დაძაბულია, მეტყველება წყვეტილი და უმეტესწილად ექსპანსიური. მოკლედ, ერთსა და იმავე დროს ხასიათდება სქემატიზმით და ემოციურობით. გმირები კი ავტორის იდეების რუპორს წარმოადგენენ.

ე. ტოლერის ინტერესების ცენტრში დგას პიროვნებისა და მასის დამოკიდებულების, მათი უფლებათა გარკვევის საკითხი. ავტორი ისწრაფვის დაადგინოს, თუ რას წარმოადგენს ადამიანი — არის იგი დამოუკიდებელი პიროვნება, რომელსაც მასისაგან განსხვავებული მიწნები და უფლებები აქვს, თუ იგი უსახეო მასის ნაწილია და ვალდებულია დამორჩილოს მის ნებას, იღწყო-

დეს მისი საქმისათვის. დაბოლოს, ვინ არის დამნაშავე საზოგადოების უბედურებაში? ვინ უნდა იყოს მასზე პასუხისმგებელი?

ტოლერის დრამა წარმოადგენს თავისებურ დისკუსიას ამ საკითხების ირგვლივ და ამდენად, ინტელექტუალური დრამის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად გვევლინება. მისი უფრო გვიანდელი ინტელექტუალური დრამისაგან იმით განსხვავდება, რომ არ გვთავაზობს გარკვეულ თეზის ან იდეას, რომელიც უნდა დამტკიცდეს ორი მხარის დისკუსიის პროცესში (როგორც ეს არის მაგ. სარტრის დრამატურგიაში).

დისკუსია უსახელოსა (თავად მისი „სახელი“, მის უსახობაზე, ანუ განუყოფელ ნაწილად არსებობაზე მიუთითებს) და ქალს შორის, წარმოგვიდგება მასისა და პიროვნების უფლებათა კონფლიქტად. რომელი პოზიციაა მართალი — უნდა გადაწყვიტოს თავად მაყურებელმა, რადგან ავტორი არ გვთავაზობს ამ კონფლიქტის გადაწყვეტას და ღიად სტოვებს მას.

„კაცი—მასას“ დამდგმელ რეჟისორთან მიწერილ წერილში ტოლერი ამბობს, რომ მწვავე იდეოლოგიური ბრძოლა, რომელიც მიმდინარეობს პროლეტარიატსა და ბურჟუას შორის, და რომელიც პროლეტარიატს და იმათ, ვინც მასთან ახლოს დგას, ესწვებათ ადამიანის საშინელ „გამანადგურებელ“ ძალად, იქცევა მისთვის განხეთქილების წყაროდ და აღიქმება მის მიერ მტანჯველ პრობლემად.

— იმის გამო, რომ რევოლუციის შემსწავლი ამბები ჯერ კიდევ არ გარდაიქმნენ სულიერ სამყაროში, არ იქცნენ რევოლუციის სულიერ სურათად, ის დარჩა ჩვენს შინაგან სამყაროში სულის ავადმყოფურ მდგომარეობად, სულიერ ქაოსად, რომელიც გვაწამებს და გვეწვავს, — აღნიშნავს ტოლერი.

ამიტომაცაა, რომ ტოლერი ამართლებს მისი პიესის დამდგმელ რეჟისორს, რომელმაც საერთოდ, ყველა სცენა, რეალური ამბები და ზმანებანი წარმოადგინა, როგორც „მოლანდება“, როგორც „მოჩვენებითობა“ და ასკვნის: „რა შეიძლება იყოს ამ დრამაში რეალური? — მხოლოდ სულიერი, გონითი სუნთქვა“

ტოლერის „კაცი—მასას“ იყო პირველი გერმანული ექსპრესიონისტული პიესა, რომელიც 1923 წელს განხორციელდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. პიესის ლიტერატურულ-დრამატული თვისებები თეატრისათვის უცხო აღმოჩნდა. საპირო იყო გამოცდილი რეჟისორის ხელი. პიესაზე მუშაობა მიხეილ ქორელს დაევალა. პრესამ ამის თაობაზე აღნიშნა კიდევ, რომ ამ პიესის დადგმა ღიად პასუხისმგებლობის წინაშე აუენებდა რეჟისორს.

მუშაობის დაწყებამდე მ. ქორელმა თავისი დამოკიდებულება ექსპრესიონისტული პიესებისადმი გამოხატა გაზეთ „ხომლში“. იგი წერდა: „ღიად ადგილი აქვს დათმობილი ე. წ. ექსპრესიონისტული მიმართულების პიესებს. ეს მიმართულება ძლიერ ფეხმოკიდებულია გერმანიაში და დიდ ინტერესს უნდა წარმოადგენდეს ჩვენი საზოგადოებისათვის. ეს პიესები მეტად ორიგინალურია. თავის ერთსა და იმავე პიესაში ავტორი ათავისებს სხვადასხვა, ხანდახან მოწინააღმდეგე ელემენტებს: ნატურალისტურს, მხატვრულ-რეალურს, მისტიურს, ხოლო ყველა ეს ელემენტები ემსახურებიან პიესის მთავარ ღერძს. ადამიანის სულის ტრაგედიას, სოციალურ ნიადაგზე შექმნილს და განვითარებულს ამ პიესებში. პირადად მე, დავალებული მქონდა მთავარი რეჟისორისაგან „კაცი—მასას“ ტოლერის, და კაიზერის „დილიდან შუაღამემდე“.¹



რეპეტიციები ბორჯომში დაიწყო, სხვა პიესების პარალელურად. ქორელი დამოუკიდებლად მუშაობდა. მაგრამ ეს არ ნიშნავდა იმას, რომ მარჯანიშვილი უფრადლებას არ იჩენდა მისდამი.

წარმოდგენის აფიშები გამოკრული იყო, როდესაც მარჯანიშვილი გენერალურ რეპეტიციას დაესწრო. სპექტაკლი ნელი ტემპით მიდიოდა, ხშირი იყო ფსიქოლოგიური პაუზები. მარჯანიშვილს სპექტაკლი არ მოეწონა, რადგან მასში ვერ იგრძნო რევოლუციური პათოსი, რიტმი. მიხეილ ქორელის ფსიქოლოგიური პაუზები უცხო აღმოჩნდა პიესის სტილისტიკისათვის. აკაკი ვასაძე აღნიშნავდა: „ვინც ამ რუფისორის მოქმედებას იცნობს, დამეთანხმება, რომ ექსპრესიონისტული დრამატურგიის სტილისტური თავისებურება არ ეთანხმება მის ბუნებას და როგორც მხატვარს, არ იზიდავდა“.² „აკაკი-მასაზე“ ქორელი არც მალავდა თავის განწყობილებას და ბევრსაც კამათობდა. მიხეილ ქორელი ფსიქოლოგიური თეატრის თაყვანისმცემელი იყო და ცდილობდა ფსიქოლოგიური ხელოვნების ტრადიციების გაგრძელებას. მისი ხელწერისათვის ექსპრესიონისტული მანერა მიუღებელი იყო.

სპექტაკლის გასინჯვის შემდეგ, თეატრის ხელმძღვანელობამ გადაწყვიტა, რომ მასზე კოტე მარჯანიშვილს ემუშავა. არც კ. მარჯანიშვილისათვის იყო იოლი ამ პიესაზე მუშაობა. ერთხელ რეპეტიციაზე უთქვამს ახმეტელისათვის: „მე „აკაკი-მასას“ მივხედავ... ისე კი — პირდაპირ მინდა მოგახსენოთ, ექსპრესიონისტული გასაღები არც მე მიჩხრიალებს ჭიბეში“.³

შვიდი რეპეტიცია ჩაატარა მარჯანიშვილმა და ეს საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ სპექტაკლის ძირითადი ნაწილი საკმაროდ შეეცვლილიყო. მარჯანიშვილი რეპეტიციების დროს განუმარტავდა მსახიობებს პიესის თანამედროვე მნიშვნელობას, იგი ხედავდა ექსპრესიონისტთა დრამატურგიაში პესიმიზმსა და მისტიკურობას, მაგრამ აღნიშნავდა „ესენი (ე. ი. დრამატურგები) ცდილობენ, დღევანდელია ყველა თავისი თავისებურებით ასახონ პიესებში“ რუფისორი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ პიესის გმირები მოითხოვდნენ მკვეთრ გამოსახულებებს ტემპსა და რიტმში მოძრაობას და მხატვრულ მეტაფორას. მარჯანიშვილს ამ პიესის დადგმისას, აინტერესებდა არა „ადგილობრივი“ ბავარიული კოლორიტის ზედმიწევნით ზუსტი სურათის შექმნა, არა ამ კოლორიტის წვრილმანი, ყოფითი დეტალები, არამედ ბრძოლისა და შემართების სულისკვეთება, ამოძრავებელი მასის ექსპრესიული სული, აჯანყებული ხალხის რევოლუციური ალტკინება, რომლისთვისაც მსახიობებს „მხურვალე ქართული ტემპერამენტით უნდა გაესვათ ხაზი“.⁴

დასაწყისში რეპეტიციები ნელი ტემპით მიმდინარეობდა. მსახიობებს მუშაობა უჭირდათ. სცენაზე გამოცოცხლება ერთდროულად არ მომხდარა. კოტე მარჯანიშვილი მსახიობებს მიმართავდა: „თქვენ რევოლუციურ ჩირაღდანს კი არ დაანთებთ, არამედ დანთებულს ჩააქრობთ“.⁵ მიხეილ ქორელი თუ ტექსტს ისე ამუშავებდა, რომ მონოტონური რჩებოდა მისი შინაგანი ცხოვრება და საიდუმლო შეგრებისას მსახიობებს უნდა ეჩურჩულათ, შეთქმულებს ფეხაკრეფით ევლოთ, მარჯანიშვილი იგივე სცენებს პირიქით აკეთებდა, — სპექტაკლში ემოციურობა და რიტმულობა შექმნდა. ამის შედეგად სპექტაკლი ნელ-ნელა გამოცოცხლდა. ახლებული სახე შეიძინა. ეტყობოდა, რომ სპექტაკლი გამოდიოდა, რაც ბევრს ნიშნავდა ძიებაში მყოფი თეატრისათვის.

შინც რითი დაინტერესა მარჯანიშვილი ამ პიესამ? არა მარტო ბურჟუაზიის კრიტიკამ ან სიახლეთა ძიების წყურვილმა, არამედ სწრაფვამ აესახა თავისი დროის ისტორიული მოვლენა, პროლეტარიატის გამარჯვება. მარჯანიშვილი ამბობდა: „ჩვენ უნდა ვაჩვენოთ არა ტოლერის მიერ ისტორიულად აღწერილი ბავარიის რევოლუცია, არამედ პროლეტარიატის მსოფლიო გამარჯვება, რომელმაც მთელი მსოფლიო შეძრა“. იგი მიმართავდა მსახიობებს: „ნუ ეცდებით გერმანელთა განსახიერებას, აჩვენეთ თქვენი ქართული ტემპერამენტი. ბავარიის რევოლუცია ძალზე მცირე თემაა იმ საყოველთაო, სახალხო ამოცანასთან შედარებით. რომელიც ჩვენ დავისახეთ“.

სპექტაკლში მკაფიოდ გაისმა პროტესტი ბურჟუაზიის წინააღმდეგ და გამარჯვების რწმენა. მარჯანიშვილმა პიესა გაამდიდრა, მას ახალი ინტერპრეტაცია მოუძებნა და სპექტაკლს გაცილებით მეტი მნიშვნელობა დააკისრა. მისა, როგორც რეჟისორის დიდი დამსახურება ის იყო, რომ პესიმისტურ პიესაში ოპტიმიზმი შეიტანა.

...სპექტაკლი იწყება მუშების მზადებით გაფიცვისათვის. გამოიკვეთა მთავარი მოქმედი გმირი ქალის სახე. იგი მუშებთან საუბრობს წყნარად. კ. მარჯანიშვილმა პირველივე სცენაში შეიტანა რიტმი, ხმაური. იგი აღნიშნავდა: „ჩემთვის გასაგებია, რომ ქალის მიზანი აჩანებდა, უსისხლო ბრძოლა, მუშებისათვის აჩანებდა კი მხოლოდ საშუალებაა ბრძოლისათვის. მათი მოთმინების ფილა აივსო... მათი ხმა უნდა უოფილიყო ხმამალალი, თვითდაჭერებული, გაბედული“. მას უნდოდა ამ სცენაში შეექმნა არა სამიტინგო პათოსი, არამედ შინაგანი რევოლუციური პათოსი. ქალისა და ქმრის ურთიერთობა დასაწყისშივე გამოიკვეთა. პიესაში ქმარს არ სურს ცოლი რევოლუციურ მოძრაობაში ჩაებას, რადგან ეს მთავრობის ღალატია. რეჟისორმა ოჯახური კამათის სცენას უფრო დიდი მნიშვნელობა მინიჭა და ოჯახურ წრეს განაშორა. ამ ეპიზოდში მსახიობებს უნდა გამოეხატათ ორი იდეოლოგიური თვალსაზრისი. განსაკუთრებით საინტერესოა ქალის ურთიერთობა მასასთან. მასას გლეხები და მუშებო შეადგენდნენ. გლეხები მოითხოვენ მიწას, მუშებს სურთ მანქანების დამსხვრევა და ქარხნების აფეთქება. სპექტაკლში იკვეთება ტექნიციზმის წინააღმდეგ ამხედრებული ხალხის პროტესტი.

ქალს არ სურს ქარხნების აფეთქება და ამის გამო მასასთან განუწყვეტელ კონფლიქტშია. სპექტაკლის წამყვან პრობლემად რჩება — პიროვნებისა და მასის ურთიერთობა. ამიტომ ქალისა და უსახელოს დისკუსია რეჟისორის მიერ მკვეთრად აქცენტირებულია. ამიტომ, რომ მასიურ სცენებს განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა. როგორც ჩანს, მარჯანიშვილის გადაწყვეტაში დისკუსია ქალსა და უსახელოს შორის საბოლოოდ მასის სასარგებლოდ წყდება.

მასა, ექსპრესიონისტების გამოსახვით იყო უსახური, მტრულად განწყობილი პიროვნების მიმართ. რეჟისორს კი იტაცებდა მასის, როგორც მამოძრავებელი ძალის გამოსახვა. მარჯანიშვილი განუმარტავდა მსახიობებს, მასის მნიშვნელობას: „თქვენ გავიწყდებათ, რომ რევოლუციაში მასა მთავარი მოქმედი პირია“.⁶

კოტე მარჯანიშვილის გადაწყვეტით, მასაში არ არის გამოყოფილი გლეხები და მუშები. მისი მოქმედება ერთ მთავარს დაუმორჩილა. გლეხები და

მუშები ერთფეროვნად გამოიყურებოდნენ. ისინი გამოაწყო სამუშაო ფორ-
მანი ისე, როგორც უხახო. მხოლოდ ქალი იყო გამოჩენილი, მას შავი კაბა
ეცვა; რითაც რეჟისორმა ხაზი გაუსვა მის პიროვნულობას.

სპექტაკლში ამ ცეკვას მარჯანიშვილმა სულ სხვა ხასიათი შესძინა. თუ
ქორელთან მუშები გამარჯვების განწყობილების ნაცვლად, შიშით კრთოდნენ
დამარცხების მოლოდინში, მარჯანიშვილმა ეს ცეკვა ოპტიმისტურ უღერადო-
ბამდე აიყვანა. მან გამოიყვანა მხიარული, გამარჯვებული მუშები, რომლებიც
ხმას აუღლებდნენ ბავარიულ მელოდიებს. არავინ არ ფიქრობდა დამარცხებაზე.
სასიკვდილოდ განწირულნი სხვები იყვნენ, რომლებიც სცენაზე შემოიყვანეს.
ესენი ტუვედჩავარდნილი მუშების მტრები იყვნენ. მათთანაა დაკავშირებული
„სიკვდილის ცეკვა“. თუ პიესაში და მ. ქორელის გადაწყვეტით ნაჩვენები
იყო მთავრობის ჭარბის გამარჯვება, ქალის დაპატიმრება, ქალსა და უხახე-
ლოს შორის გამართული კამათი, მარჯანიშვილთან მთავარი გახდა უხახელოს და
მასის ბრძოლა მთავრობის ჭარბის წინააღმდეგ. ბუნებრივია, ასეთი ოპტიმის-
ტური გადაწყვეტისას, რეჟისორი ვერ შეურიგდებოდა პიესის ტექსტს, რომლის
მიხედვითაც უხახელო იპარება ბრძოლიდან. სპექტაკლში კი ბარიკადებს აგებს
და დგება მაღალ საუფსურზე (რაც ექსპრესიონისტული სიმბოლითი გამარჯვე-
ბას ნიშნავს), მის გვერდით დგანან მუშებიც. უხახელო შემოქრილ ოფიცერს
ტუვიით კლავს და გამარჯვებული წითელ ალამს აფრიალებს. ამას ერთვოდა
„ინტერნაციონალის“ მელოდია. ეს ეპიზოდი დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა
მსმურებელზე და აპლოდისმენტებსაც იმსახურებდა. წითელი დროშა, ეს იყო
გამარჯვების სიმბოლო. რევოლუციამ გაიმარჯვა. მარჯანიშვილი ამბობდა: „რე-
ვოლუცია გრივალაია, რომელიც წარხვეტს, აღმოფხვრის იმას, რაც მას
შეებრძობება“.⁷

მომდევნო სცენა იწყება კამერაში მყოფი დაპატიმრებული ქალით. მას
სიკვდილი მიუსაჯეს. უხახელოს სურს ქალი განათავისუფლოს. იგი ძალას
იკრებს, რათა ბრძოლა განაგრძოს, განაახლოს, მასა მასთან დგას, იგი კვლავ
მთავარ როლშია. მასის როლმა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა
სპექტაკლში. ამის შესახებ იმ დროის პრესაც აღნიშნავდა.

აღსანიშნავია მთავარ მოქმედ პირთა შესრულება. უხახელოს ასახიერებდა
აკაკი ხორავა, ქალს ნუცა ჩხეიძე. პიესაში ქალი გვევლინება „ახალ ადამიანად“,
რადგანაც სწორედ იგი წარმოგვიდგება, როგორც პიროვნება. შემთხვევითი
არც ის არის, რომ ტოლერი სახელს მხოლოდ მას არქმევს. „ახალი ადამიანი“
არ შეიძლება იყოს მასის უსახური ნაწილაკი. მან უნდა გააერთიანოს თავის
თავში მასის, უფრო სწორედ, აალხის იდეალები, ან ამ ხალხის თითოეული
წარმომადგენელი უნდა იყოს პიროვნება. სპექტაკლში ქალის სახე გაუფერუ-
ლებულია. ნუცა ჩხეიძის შესრულება ვერ იყო სათანადო დონეზე. იგი ფზი-
ქოლოგიური სტილის მსახიობი იყო და, ბუნებრივია, ასეთ პიესაში თამაში
გაუჭირდებოდა. გაზეთი „ლელო“ წერდა ამის შესახებ: „მისი შკოლა ვერ
იფერებს ამ ხასიათის როლებს“.⁸

რაც შეეხება ხორავას შესრულებას უხახელოს როლში, იგი მინც გამოირ-
ჩეოდა მასისაგან და მის გმირად წარმოგვიდგებოდა. ხორავა სცენაზე ეფექტუ-
რად გამოიყურებოდა. მის გარეგნობას, ხმას, უხედებოდა რევოლუციონერის
როლი. სწორედ ასეთი სიმამაცის და მტკიცე ნებისყოფის ადამიანს შეეძლო

7. თეატრი — სტალინიანი საქართველო



მასის ბელადობა. ამიტომ, სექტაკლში „ახალ ადამიანად“ წარმოდგენილნი არა ქალი, არამედ უსახელო.

პრესა განსაკუთრებით აღნიშნავდა ხორავას შესრულებას. გაზეთი „ფუქარა“ წერდა: „ხორავას ზმამ, გრიმმა, მთელმა ფიგურამ უნაკლოდ გამოკვეთა შეგნებული მასის ძლევაშისილი აჯანყება“.⁹

როდესაც „კაცი—მასა“ საქართველოს რაიონებში აჩვენეს გასტროლებზე, ხორავამ განსაკუთრებული მოწონება დაიმსახურა. ურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ (1923. № 1) აღნიშნავდა, რომ მასის წინამძღვრის როლში უკეთესი შემსრულებელი წარმოდგენილიც არის.

სექტაკლი ურადლებას იქცევა სცენოგრაფიისა და მუსიკის თვალსაზრისითაც. მათ დიდი ურადლება დაუთმო მარჯანიშვილმა. რეჟისორი ქორელი, რომელიც გამოირჩეოდა მსახიობებთან მუშაობით, ნაკლებ ურადლებას უშობდა მუსიკას და მხატვრობას. მარჯანიშვილის აზრით, მუსიკა აუცილებელი იყო, რომ შექმნილიყო დაძაბული ატმოსფერო, ექსპრესიული განწყობილება, რიტმი.

სექტაკლში მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის თ. ვახვახიშვილს, რომელთანაც საკმაო მუშაობის გამოცდილება ჰქონდა მარჯანიშვილს. ვახვახიშვილი აღნიშნავს, რომ: „მარჯანიშვილმა ადამიანთა ზმების ფონზე შექმნა რევოლუციური მუშების მასობრივი სცენები. ამას აკეთებდა მარჯანიშვილი იმიტომ, რომ ნათლად ეჩვენებინა გმირული პროტესტი და გამარჯვების რწმენა“.¹⁰ რაც შეეხება „სიკვდილის ცეკვას“, მარჯანიშვილმა მენახძრე დიკს, წარმოშობით ბავარიელს, სთხოვა ბავარიული სიმღერა დაეკრა“. სიმღერა აიტაცეს და მაშინვე ისწავლეს. „სიკვდილის როკვის“ ავტორისეული სასოწარკვეთილების გამოშატველი საცეკვაოს ნაცვლად, სიცოცხლის თავისუფლების მოწოდება გაისმა“.¹¹

სექტაკლს ჰყავდა ორი მხატვარი: კ. ზდანევიჩი და ირ. გამრეკელი.

კირილ ზდანევიჩმა მუშაობა დაიწყო ექსპრესიონისტულ სტილში. ტხილი ზაზები, მკვირალა ფერები ქარბად იყო სცენაზე. მარჯანიშვილმა უარყო ბევრი ესეიზი, მას სურდა, რომ მხატვრული გაფორმება გასაგები ყოფილიყო. რეჟისორის გააზრებით, მხატვრის დანიშნულება იყო გადმოეცა „მისტაჟური პიესის რევოლუციური განწყობილება და ბრძოლის პათოსი არა კონკრეტულ, არამედ აბსტრაქტულ გარემოში“.¹²

სექტაკლი მზად იყო, როდესაც მიხეილ ქორელმა მარჯანიშვილს უთხრა, რომ აფიშაზე დამდგმელ რეჟისორად მისი გვარიც მოეხსენებინათ. მარჯანიშვილი ამის წინააღმდეგი იყო. მან აღნიშნა, რომ, როგორც თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა, მხოლოდ კუპიურები შეიტანა სექტაკლში. ამიტომ იყო, რომ ერთ-ერთი რეცენზენტი მარჯანიშვილის სახელს რეცენზიაში არც იხსენიებდა და სექტაკლის წარმატებას მიხეილ ქორელს მიაწერდა. „ერთი ურთულესი და უღამაზესი დაღვმა იყო სეზონის განმავლობაში. ამ დაღვმით მან (ე. ი. ქორელმა) გადაგვიშალა თავისი ნიქი და ის პოტენციური ენერგია, რომელიც მასშია დაგროვილი“.¹³

სექტაკლის პრემიერა 1923 წლის 4 დეკემბერს შედგა. 11 დეკემბერს ამის თაობაზე უკვე რეცენზია იბეჭდება გაზეთ „კომუნისტში“. სექტაკლი გააქრი



ტიყეს. „თუშცა დღესდღეობით გამართული ბრძოლა ბურჟუაზიასა და პროლეტარიატს შორის შეტად რთულია და მწერალს სურდა ეს ეჩვენებინა, მაგრამ თავისი შემოქმედებითი მკლავებით ვერ გადასწვდენია. ამიტომ, ნაწარმოებ-სათვის მიუცია სიმბოლური და სტატიური ხასიათი და არა დრამატული და დინამიური. სიტყვებში და დეკლარაციებშია მთელი შინაარსი და არა მოქმედებაში. ამიტომ მოსაწყენია უსისხლო ხორცი“ — წერს ვინმე დღე-ღი პიესაზე. ავტორი პიესის დადგმასაც ეტება: „ეს შეტად რთული პიესაა და ქორელება სძლია ამ სიძნელეს. ფრიად სიძნელეა გადასაწყვეტია რეჟისორისათვის რა კილოთი, რა წესით, რა მასშტაბით დაიდგას ეს პიესა. აქ ცხადად ჩანს, თუ რა დიდი შრომა უნდა დაეხარჯა ქორელს, რომ მიეღწია ამ სისრულისათვის“.

რეცენზენტს არც თარგმანი დაუტოვებია უყურადღებოდ (მთარგმნელი გრ. რობაქიძე). იგი აღნიშნავს: „გრ. რობაქიძის სტილი ნაძალადეგია, თავისებური, რამდენადაც მისაღებია კითხვის დროს, იმდენად მიუღებელია და შეუფერებელია სცენისათვის“. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ, ჩემის აზრით, ექსპრესიონისტული პიესები საინტერესოა უფრო დასადგმელად, ვიდრე წასაკითხად, ექსპრესიონისტებს არ შეუქმნიათ ე. წ. საკითხავი დრამა. როცა „კაცი—მასას“ რეპეტიციები დაიწყო, დასწი უკმაყოფილება ჩამოვარდა თარგმნისთან დაკავშირებით. ქართული მსახიობებისათვის ძნელი იყო ექსპრესიონისტული პიესების კითხვა. თავად ექსპრესიონისტებიც თავიანთ სტილს ტელეგრაფულს უწოდებდნენ. ისინი ამბობდნენ: „ძირს მრავალსიტყვაობა, ერთმა სიტყვამ უნდა გამოხატოს იდეა“. უშ. ჩხეიძე აღნიშნავდა: „ექსპრესიონისტულმა პიესებმა შემოიტანეს ჩვენს სცენაზე დამაბულობა მოძრაობასა და მეტყველებაში“.¹⁴ მარჯანიშვილს ამ მხრივაც დიდი მუშაობის ჩატარება მოუხდა. „თეატრის კოლექტივი აღტაცებული იყო მისი მუშაობით, რომ მან შექმნა ახალი სპექტაკლი, მოძებნა ახალი ფორმები, აჩვენა რევოლუციური პათოსი, გამორული სიმტკიცე, გამარჯვების რწმენა, რომელიც აღანთებს არა მარტო ხალხთა მასებს, არამედ ყველაზე უწყინარ ადამიანებსაც“.¹⁵

სპექტაკლ „კაცი—მასას“ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება თეატრის განვითარებაში. თუ რუსთაველის თეატრმა თავი ისახელა მასიური სცენებით, აქტიორული სახეებით, ეს კოტე მარჯანიშვილის დამსახურებაა. ამ სპექტაკლის „მასიური სცენები ახალი სიტყვა იყო ჩვენს თეატრალურ ხელოვნებაში“, — აღნიშნავდა კუკური პატარიძე. სპექტაკლი ახლებურად გააზრებული, ფორმის ძიებით გამდიდრებული დიდხანს ვერ შერჩა თეატრის რეპერტუარს.

1924 წლის 1 იანვრის გაზეთი „ქართული სიტყვა“ ბექდავს გივი გოლენდის წერილს (გრ. რობაქიძის ფსევდონიმი), რომელიც ეტება ქართული თეატრის მდგომარეობას. იგი საუბრობს მარჯანიშვილის „ფუნქტე ოვეზუნაზე“, შემდეგ ორიოდ სიტყვით „კაცი—მასაზეც“. იგი აღნიშნავს: „მიხეილ ქორელი მძიმეა და ნელი, როგორც რეჟისორი, იგი ბევრს ფიქრობს და ოდნავ გაუბედობა ეტყობა... მასაც მოხვდა კ. მარჯანიშვილის ტალღა. ტალღა შთაგონების და „კაცი—მასა“ ამის დადასტურებაა. ეს დადგმა უახლოეს რკალშია თავიდან ბოლომდე. ექსპრესიონისტული დრამის სხვა ხაზები არ მოუხდებოდა, თუ მივიღებთ კიდევ მის რევოლუციურ შინაარსს“.

არის კიდევ ერთი ცნობა სპექტაკლთან დაკავშირებით. 1922 წლის თებერვალში აკაკი ფაღავამ დააარსა „ქართული დრამატული სტუდია“, რომელიც

1923 წელს თეატრალურ ინსტიტუტად გადაკეთდა. ინსტიტუტის მუშაობა დაიწყო 1923 წლის 8 თებერვალს თხოვნით მიმართეს სახალხო კომისარტა საბჭოს, რათა „გამოეყოთ საკირო თანხა და ამით ხელი შეეწყოს რევოლუციური თეატრის შექმნის“ საქმეში. წერილს ხელს აწერდა სახ. სათ. ინსტიტუტის ხელმძღვანელი კ. მარჯანიშვილი და დირექტორი აკ. ფალავა.

ამ სპექტაკლს ისტორიული მნიშვნელობა ჰქონდა. იგი გარკვეულწილად მონაწილეობდა ძიებისა და გარდაქმნის იმ რთულ პროცესში, რომელიც 20-იანი წლების ქართულ თეატრში მიმდინარეობდა. გერმანული ექსპრესიონიზმის ესთეტიკა და სტილური თავისებურებანი ახლოს იდგა „დურუჟის“ თეატრალურ პრინციპებთან.

შენიშვნები

- ¹ გაზეთი „ხომლი“, 1923. № 1. 30 სექტემბერი.
- ² აკაკი ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები, სოს, 1977, 141.
- ³ აკაკი ვასაძე. მოგონებები, ფიქრები, სოს, 1977, 146.
- ⁴ ნ. გურაბანიძე. რევოლუციური თანამედროვეობა და თეატრი. ხელოვნება — 1981. 78.
- ⁵ ნ. გურაბანიძე. „——“. ხელოვნება, 1981, 90.
- ⁶ თ. ვახვახიშვილი. თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან. „ხელოვნება“, 1976, 44.
- ⁷ ნ. გურაბანიძე. რევოლუციური თანამედროვეობა და თეატრი. „ხელოვნება“, 1981, 93.
- ⁸ გაზ. „ლელო“, 1923, 6.12.
- ⁹ გაზ. „ფუხარა“, 1924, 15 მაისი.
- ¹⁰ თ. ვახვახიშვილი. თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან. „ხელოვნება“, 1976, 44.
- ¹¹ თ. ვახვახიშვილი. იგივე.
- ¹² ც. კუხიანიძე. ირაკლი გამრეკელი. „ხელოვნება“, 1981, 65.
- ¹³ ჟურნ. „თეატრი და ცხოვრება“, 1923, № 1.
- ¹⁴ უშ. ჩხეიძე. მოგონებები და წერილები. „ხელოვნება“, 1956, 186.
- ¹⁵ თ. ვახვახიშვილი. თერთმეტი წელი კოტე მარჯანიშვილთან. „ხელოვნება“, 1976, 45.

ნიღბების სამყაროში

III

ახე გვიამბობენ: ერთამ როტერდამელს (1466—1536 წ.წ.) ქუთუთოზე მუწუკი ამოსვლია. ძალიან აწუხებდა, მაგრამ ეკიმთან წასვლას და წყლულის გაკვეთას ვერ ბედავდა. ერთხელ, თურმე, თავისსავე თხულებას — „ბნელი ადამიანების წერილებს“ — კითხულობდა. როცა იმ ადგილს მიაღწია, სადაც ეწერა — ego me diabolice inutilem paciam (ეშმასავით უსარგებლოს ვხდიო თავისთავს), — სიცილი აუვარდა. ისე გულიანად იცინა, რომ ჩირქიანი მუწუკი გაუსკდა და გამოერწყო. ერთაში განიკურნა.

ლუდვიგ ფოიერბახი (1804—1872 წ.წ.) ამ ამბავს იხსენებს და დასძენს: „თქვენ, საცოდავო, ბეცო პრაქტიკოსებო, გააკეთეთ აქედან დასკვნა: სამედიცინო ზემოქმედება რომ მოახდინოს, ლიტერატურული ნაწარმოებისათვის სრულებით არ არის აუცილებელი საგანგებოდ განმარტოს პრაქტიკული მედიცინის სა-

კითხები... მწერალს შეუძლია ისეთი ძალით აცინოს კაცობრიობა, რომ ქირურგიული ჩარევის თვინიერ მოაცილოს თვალებიდან ლიბრი“.

რუსთაველის თეატრის ამოცანაც ეს იყო: ლიბრი ჩამოეცილებინა ქართველო საზოგადოების თვალებიდან. ამისათვის ავირჩიე პოლიკარპე კაკაბაძის „უვარეუვარე თუთაბერი“.

რატომ მაინცადამაინც „უვარეუვარე თუთაბერიო“? — შეიძლება დაინტერესდეს მკითხველი. პროტაგონისტი, რომელიც პოლიკარპე კაკაბაძემ გამოქერწა, შრავალმზრივ იპყრობდა ყურადღებას. მას ღრმა შინაარსი ჰქონდა. იგი არ იყო უბრალო picaro, რომელსაც ქართულ სინამდვილეში ფრიად სახელმძღვანელო წინაპარი ჰყავდა აშორდიას სახით. ჩვენს ცისფერყანწილებს უუვარდათ მისი სწორი ხსენება ლექსებში. თედო სახოკიამ „ქართულ სატოვან სუტყვა-თქმანში“ განმარტა კიდეც, რას გულისხმობს აშორდიაობა.

„... აშორდიამ წარსული საუკუნის ოთხმოცდაათიან წლებში იკისრა სამეგრელოს მთავრის ლევან დადიანის როლი და დაიწყო (უნდა სიმაართე ითქვას, სწორუპოვარი ოსტატობითაც) უალბი საბუთების კეთება მსურველთათვის თავადაზნაურობის დასამტკიცებლად ქუთაისის სათავადაზნაურო საკრებულოს მიერ. აშორდიას წყალობით, საკრებულომ აუარებელ ხალხს გაუბოძა თავადაზნაურობის ხარისხი. მისი შემწეობით ქუთაისის გუბერნიაში გთავადაზნაურებული „აშორდიას აზნაურებს“ ეძახდნენ ირონიულად. აშორდიამ 1907 წელს ციმბირში რუსეთ-აზიის ბანკიდან, მისი ხელით გაკეთებული უალბი დაკუმენტებით, 300.000 მანეთის გამოტანაც კი მოახერხა. თავისი კარიერა ციმბირშივე დაასრულა. მას აქეთ აშორდია გვიქვია უალბი, ცრუ, გაიძვერა ადამიანისათვის“

აშორდიამ, ცხადია, მსუყე საკვები მისცა მიხეილ ჭავჭავიძელს კვაკი კვანტირაძის დასახატავად და პოლიკარპე კაკაბაძეს უვარეუვარე თუთაბერის შესაქმნელად, მაგრამ ერთი პროტაგონისტიცა და მეორეც გაცილებით უფრო რთული მოვლენაა, ვიდრე უალბისმოქმედი გააზნაურებული მდაბიო. ერთიცა და მეორეც არა მარტო მზილებაა, არამედ გაფრთხილებაც. მათ შეუძლიათ ისარგებლონ ამღვრეული დროით, ანუ მიეროხანით, ხალხის მიამიტობით და

ისევ და ისევ ამოტივტივდნენ საზოგადოებრივი ცხოვრების ზედაპირზე, აპობს კიდეც ურცხვად ევარყვარე თუთაბერი: „გული არ გაიტეხო, ევარყვარე, დაილუპა ის, ვინც სირცხვილით სოროში ჩაძვრა, მე კიდეც ავცოცდები“.

უნქო, უქკუო, უმეცარი, მკვეხარა და ლაჩარია ევარყვარე თუთაბერი, მაგრამ ურცხვი და უტიფარია იგი. ქამელეონივით დრო და უამის შესაფერისად იცვლის ფერს. შეუძლია ყველა ვითარებას მოერგოს. ყველასთან გამონახოს ხერთო ენა და წაგებული არ დარჩეს. თუ ამორღია ყალბი დოკუმენტებით ბრძევების სროვას აცოცურაკებდა, ფულს შოულობდა და პირად კეთილდღეობას იწყობდა, ევარყვარე თუთაბერს სურს ქვეყნის პატრონი იყოს და ხალხის წინამძღოლი. მაგრამ ამის მიღწევა ისე უნდა, რომ პირადად არაფერი ევნოს. „ცხოვრების წესი მე ასე გამიგია. კაცს კბილი უნდა გაუსინჯო. თუ ირყევა, სოთხარე. მაგრამ, თუ მაგრადაა, გაქცევა მოასწარი, რომ არ გაქედეს, — გვაცნობს იგი თავის მრწამსს. სანამ ხელსაყრელი უამი არ დამდგარა, ევარყვარე თუთაბერი თითქოს უფნებელია. თავისთვის ნაცარში იქექება და ზღაპრულ გეგმებს აწყობს. მაგრამ მიეროხანი თუ დადგა, მაშინ იგი საშიშ კაცად იქცევა. ბოროტებას მოიტანს, ქვეყნის მძარცველი გახდება და ხალხის მუვლფეულ-მჩაგვრელი. „ეს მაზრა ხომ კარგად მივასწორ-მოვასწორე. აწი შევალ ჩემს რევეომში და, იცოცხლე, ევარყვარე თუთაბერო, ერთი ათად გამოაჩინო შენი ნამოქმედარი“.

ევარყვარე თუთაბერი ემინი და მიამიტი კაცი არ არის. მელაძუა, გაიძვერა და ეშმაკი. ამიტომ უამშიერობს, დასცინის — „სუსტი გულის პატრონი პროლეტარიატს რად უნდა?! მეტ ტვირთად დააწვება. ახლა, ეს მოთხარი: გინდა პროლეტარიატი რომ შეწუხდეს?“ მაგრამ, თუ გარემოება მოითხოვს, მუშათა კლასს ხობტა-დიდებას აღუვლენს. თავს ისე მოაჩვენებს, თითქოს ხალხზე ზრუნვაში უღამდებოდეს და უთენდებოდეს. მაგრამ ეს კია: რა ვითარებაშიც უნდა მოექცეს, თავი არასოდეს დაავიწყდება: „ოქროს სარაიას ავიშენებ, ჩემს საკუთარს რომ მოვათავებ იმის მერე“.

რთული პროტაგონისტია ევარყვარე თუთაბერი. ერთი მხრივ, მარტივი, პრიმიტიული კაცი, რომელიც მთელ ცხოვრებას ნაცრის ქექვაში ატარებს და ფუჭ ოცნებას არის გადაყოლილი. მეორე მხრივ, მზაკვარი, ცბიერი, დაუნდობელი და ყოვლისმკადრებელი. ასეთი ორსახიანი ადამიანები ოსტატურად იყენებენ ხან ერთ სახეს და ხან — მეორეს. ისინი ნემსის უწუნწი გაძვრებიან და აცოცდებიან ქვეყნის პატრონის სკამზე. მაშინ დგება ცინიზმის პარპაზის დრო, ზნეობრივი გახრწნისა და ღირებულებათა გაუფასურების ეპოქა. იქმნება სახელმწიფო, რომელშიც, ტიტე ნატუტარის ირონიული სიტყვებით თუ ვიტყვით, „ადამიანებს იმდენი სიხარული ექნებათ, რომ სიკვდილით სასჯელს მხოლოდ ტირილის წინააღმდეგ შემოვიღებთ. ყველა ჭვარს ეცემა ხალხისათვის და ჩვენს სურათებს ოთახებში ჩამოაქიდებენ იმის ნიშნად, რომ ჩვენ მათი მიწიერი ცხოვრება გავაზეციურეთ“.

ვერც გაქნილობა, ვერც მოქნილობა, ვერც ვერაგობა, ვერც თადლითობა ვერ უშველიდა ევარყვარე თუთაბერის ჭიშხა და მასაფს. ისინი ვერასოდეს ვერ ამოტივტივდებოდნენ საზოგადოებრივი ცხოვრების ზედაპირზე, რომ არ არსებობდეს ლიანგის უსაშველო დოკლაპიობა. ეს იცის ევარყვარემ და იყენებს კიდეც ამას. „ხალხი თავის მტერია, თუ არ მომწყემს, უქკუო საქონელივით ხრამში გადავარდება... თუ შნო გაქვს, ჯოხს თვითონ მოგცემს, ოღონდ ძალიან კვიანად უნდა დაარტყა“.

კაკუტაში და ქუჩარაში თანად იციან, რა გვრტიც ბრძანდება ყვარყვარე თუთაბერი, მაგრამ ორივე მორჩილად უკანტურებს თავს, როცა დაუჭერებლის დაჭერებას მოითხოვს მათგან ქვეშევრეშა ნაცარქეკია.

ხომ გახსოვთ, ერთხელ სოფელში ხე რომ მოვთხარეო, — შემპარავად ეკითხება ყვარყვარე კაკუტასა და ქუჩარას. გვახსოვს, როგორ არ გვახსოვსო, დაუფიქრებლად უდასტურებს ორივე.

ხომ ნახეთ თქვენი თვალით, ღოღი რომ მოვგლიჯე და მთიდან გრიალით დავაგორე, — ისევ ეკითხება გამომცდელად ყვარყვარე კაკუტასა და ქუჩარას. ვნახეთ, აბა, არ ვნახეთო, — ისევ უკრავენ კვერს ისინი ცრუბენტელას.

არ იფიქროთ, უანგარო იყოს ეს დოულაპიობა და ყუეწიობა. კაკუტასაც და ქუჩარასაც აქვთ თავისი ანგარიში. ისინიც თავის გამოსარჩენს ელიან. თუ ყვარყვარე თუთაბერი იმ ნაქურდალს დაუტოვებს კაკუტასა და ქუჩარას, რაც მკედრების ძარცვით მოაგროვებს, ორივე მზად არის ტუუილს მართალი დაარქვან და მართალს — ტუუილი.

ისტორიამ არ იცის შემთხვევა, რომ პიკაროს მალმერთებელ ლიანგს, რაიმე სასარგებლო ენახოს. ყოველთვის პირში ჩალაგამოვლებულია და დამარცხებული, მაგრამ მაინც კულში დასდევს და მაინც ეთაყუანება. ასევე ემართება კაკუტასაც და ქუჩარასაც. მაგრამ მაინც იქ არიან, სადაც ყვარყვარეა. მაინც იმ კარებთან არიან ატუწული, რომლის უკან ყვარყვარე ზის. არაფერი ერგოს ყვარყვარეს ს.სახურში, დაცინვისა და გაცუტურაკების გარდა, მაგრამ შველას მაინც მისგან მოელიან. ეს გადაჯაჭვულობა შემთხვევითი არ არის. თაღლითი ვერ იარსებებს ლიანგის დოულაპიობის თვინიერ და ლიანგის არსებობა მიზანს დაკარგავს, თუ არ ეყოლება კერპი, პიკაროს სახით.

ამ ორს — პიკაროსა და ლიანგს — შესამე მეგობარიც ჰყავთ — მლიქვნელი. „ყვარყვარე თუთაბერში“ მას სახელად ტიტე ნატუტარი ჰქვია. როგორც კი თვალი მოჰკრა ყვარყვარე თუთაბერს, იგი მაშინვე მიხვდა — რა კაცი შეაბვედრა განგებამ და როგორ უნდა მოქცეულიყო. ტიტემ მუხისვე შეაგება ყვარყვარეს ზოტის კორიანტელი. თავიც დაუყოვნებლივ შესთავაზა დამხმარედ და მოკავშირედ: „თქვენ იქნებით სახელმწიფოს უფალი, მაგრამ დაგჭირდებათ გვერდით პოლიტიკოსი, მეცნიერი. ასეთი მე ვიქნები. თქვენ მაგრად დაიჭერთ ხელში მოთურგნილ ქვეყანას, მე კი მას სამოთხედ გადავქცევ. მე ახლავე შემოძლია დავჭედ და დახუჭულ თვალებით დავწერო ბედნიერ სახელმწიფოს სრული კონსტიტუცია“.

წრე შეიკრა. „ბედნიერი სახელმწიფოს“ დასაარსებლად უკვე არსებობს ყველა პირობა — თაღლითი, დოულაპია ლიანგი და მლიქვნელი. მათი შექმნილი „ბედნიერი სახელმწიფოს“ სახეც ჩამოყალიბდა: ყრულ კარდამანული სარდაფი-საპურობილე, რომელშიც განუკითხავად დატუსაღებული ხალხია შეყრილი.

„პირველი რაზმელი: ამდენი ხალხი ერთ სარდაფში არ ეტევა!..

შპარპშპარპ: კარი ხომ მიუხურეთ!..

პირველი რაზმელი: როგორ არა!

შპარპშპარპ: მაშ, თუ კარი მიუხურე, დაეტევა აწი, აპა, რას იზამს?!“

ის, რასაც პიესა „ყვარყვარე თუთაბერი“ ამბობდა, მართო ქართული პრობლემა არ იყო. იყო საერთო საბჭოური და საერთო საკაცობრიო პრობლემაც.

პოლიტიკური პიკაროც, დოულაპია ლიანგიც, მიწაზე მხოხავი მლიქვნელიც, მარადიულად იარსებებენ, რადგან თაღლითობაც, დოულაპიობაც და მლიქვნელობაც

ბაც ადამიანის თვისებაა და არა ამა თუ იმ პოლიტიკურ-ეკონომიკურ-სოციალურ სისტემის მიერ დანერგილი ზნე. პოლიტიკური, ეკონომიკური და სოციალური სისტემა ადამიანის ამ მანკიერ თვისებებს იყენებს, როცა ამის საჭიროებას დაინახავს.

თვალნათლივ ჩანდა, თუ თეატრი გაართმევდა თავს და რეჟისორულად და აქტიორულად წელგამართულ წარმოდგენას დადგამდა, მივიღებდით უაღრესად მწიფე ნელოვან სპექტაკლს როგორც თეატრალური, ისე საზოგადოებრივი თვალსაზრისით. პიესის სახით, ამისი სრული საფუძველი გვქონდა. მაგრამ როგორ დაიდგებოდა? მოხერხდებოდა იმისი განხორციელება, რაც გვინდოდა? შემოქმედება რისკის თვინიერ არ არსებობს. წინასწარ ვერავინ განსაზღვრავს უქველად — რა გამოვა და როგორ.

როცა პირველად რობერტ სტურუას ჩემი გადაწყვეტილება გავაცანი, რეჟისორი თავშეკავებული შეხვდა ჩემს წინადადებას. ეს არც მოულოდნელი ყოფილა და არც გასაკვირველი. ის ჭკუიანი, რომელმაც „ხანუმა“ დადგა — რეჟისორი რობერტ სტურუა, მსახიობები სალომე ყანჩელი, ეროსი მანჯგალაძე, რამაზ ჩხიკვაძე, კომპოზიტორი გია ყანჩელი, რეჟაზ გაბრიაძის პიესის — „სამოთხის ჩიტი, ანუ ხანუმა პარიზში“ — დასადგმელად ემზადებოდა. გავწუხლიც მქონდა გარკვეული სამუშაო. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, პიესა იყო შეკვეთით დაწერილი. უცბათ არჩევანის შეცვლა და სრულიად ახალი საქმის წამოწყება, ცხადია, ადვილი არ განსაზღვრავთ. არც ის იყო გამორიცხული, რომ ეფიქრათ: ახალი დირექტორი „ხანუმას“ მიმართ ავად არის განწყობილი, მისი ასე თუ ისე გაგარძელების სცენური განხორციელება არ ექაშნიკებაო. ამგვარი ეჭვი, რა თქმა უნდა, უსაფუძვლო იყო, მაგრამ ადამიანი ადამიანია და რა არ გაუელღვებს თავში. მით უფრო, რომ მაშინდელი ოფიციალური პრესა ბუზღუნებდა და თვლიდა, რომ „ხანუმა“ რუსთაველის თეატრის ტრადიციებს არ შეეფერებოდა. იგი რეპერტუარში აღარ უნდა ყოფილიყო. მართალია, პუბლიკუმი ამ შეხედულებას აინუნუნიაც არ აგდებდა, წარმოდგენა ძალიან მოსწონდა და დიდი ხალისითაც ესწრებოდა, მაგრამ ასეთი გაორებული დამოკიდებულება თეატრის გუნება-განწყობილებაზე მაინც მოქმედებდა.

„ხანუმას“ წინააღმდეგი ვერ ვიქნებოდი თუნდაც იმიტომ, რომ გართობა ხელოვნების ერთ-ერთი უმთავრესი ფუნქციაა. ლევ ტოლსტოი რომ ლევ ტოლსტოია, ისიც ასე თვლიდა (იხილეთ მისი „О том, что называют искусством“).

გართობის ფუნქციას რუსთაველის თეატრის „ხანუმა“ მაღალი ოსტატობით ასრულებდა. ის კი, რაც ხელოვნებაში მაღალი ოსტატობის კვალს ატარებს, უთუოდ მოწიწებული დამოკიდებულების ღირსია. ვისაც „ხანუმა“ უნახავს და ანსოვს, დამეთანხმება: ხშირად ვერ შეხვდებით თეატრში იმპროვიზაციის ისეთ ფორმებს, რისი მოწმენიც ამ წარმოდგენაში ვიყავით.

ეს ერთი, მეორეც:

ავქსენტის ცაგარელი, ავტორი „ხანუმასი“, ქართული დრამატურგიის ერთ-ერთი ნიჭიერი წარმომადგენელია. მისი პიესები ხშირად უნდა იდგმებოდეს ჩვენს თეატრებში. ხოლო თავად ხანუმა უბერებელი სახეა თბილელი მაქანკლისა. როგორც ოთარაანთ ქვრივის აღე არ წაიშლება ქართველის ცნობიერებაში, ისე არ დაავიწყდებათ ხანუმა. „ხანუმა“ დაბადა ქართული მუსიკალური ხელოვნების ისეთი ქმნილება, როგორც არის ოპერა „ქეთო და კოტე“. ერთ-ერთი უკეთესი ქართული ფილმის საფუძველიც „ხანუმა“.

მესამეც, „ხანუმას“ პრემიერა 1968 წლის პირველ ოქტომბერს ჩატარდა ბარე ხუთი წელიწადი სრულდებოდა, რაც იგი თამაშდებოდა და მაყურებელი, თუ არ ემატებოდა, არ აკლდებოდა. ეს კი იმას ნიშნავდა, წარმოდგენას მაგნეტიზმი ჰქონდა. მხატვრულ ნაწარმოებში მაგნეტიზმის არსებობა კი ერთი უპირველესი საბუთია ნიჭიერებისა.

არც რევაზ გაბრიაძის პიესისადმი ვყოფილვარ უნდოდ განწყობილი. ის სევდიანი ღამილი და თანაგრძნობა, რომლითაც გაჭერებულია რ. გაბრიაძის პიესები და სცენარები, ყოველთვის იწვევდა ჩემში ხალისისა და დარღის სასიამოვნო გაცდას. ს'ვანაირ ვითარებაში „სამოთხის ჩიტის“ დადგმის მომხრე დაუფიქრებლად ვიქნებოდი. მაგრამ მაშინ სხვა ანგი მედო გულში. საზოგადოებრივი განწყობილების აფეთქება მინდოდა. ამას „სამოთხის ჩიტი“ ვერ შეასრულებდა. ამას მხოლოდ „ყვარყვარე თუთაბერი“ მოახერხებდა. „მე შენ გიწოდებ დრამის კალატოვს, ძმო ჰამლეტ, ბრძენო ყვარყვარე, ბავშვო ურიელ!“ — ამბობდა სიმონ ჩიქოვანი უშანგი ჩხეიძისადმი მიძღვნილ ლექსში. გაიძვერა და შელაძუა. ცბიერი და თაღლითი ყვარყვარე თუთაბერის მიმართ მოულოდნელად ნახშირი ეპითეტი „ბრძენი“ ღრმა ასოციაციას იწვევდა. მეოცე საუკუნის ისტორიას გასენებდა. კაცი, რომელიც მივარდნილ-მიყრუებული ქართული სოფლის წისკვილში ნაცარში იქექებოდა, ფერად-ფერად და ქრელ-ქრელ გეგმებს აწყობდა, ბუნება-თვისებით არა მარტო თავის სისხლსა და ხორცს სოციალიზმის თვალუწვდენელი იმპერიის მბრძანებელს ჰგავდა, არამედ იმ ფიურერსაც, ვინც ათასწლიან გერმანულ რაიხზე ოცნებობდა, იმ დუჩესაც, ძილსა და ღვიძილში ხმელთაშუა ზღვების აუზისა და მისი არე-მარის დამპყრობელი რომაელი ლეგიონერების ვაჟკაცური ყიფინა რომ არ ასვენებდა და იმ მესაქესაც, რომლის წითელი წიგნაკები თითქმის მილიარდ ადამიანს ეჭირა ხელში და გაოგნებული იზეპირებდა.

ყვარყვარე თუთაბერში ყველა დროისა და ყველა ხალხის მბრძანებლის დაუოკებელი ვნება ბობოქრობდა. მერე რა, რომ ყვარყვარე თუთაბერი მაზრის უფროსობას ვერ გასცდა. მნიშვნელობა თვისებას აქვს და არა — სივრცეს. ერთ წვეთ წყალში ყველა ის თვისება და ბუნებაა, რაც ოკეანეში. როგორც ერთი წვეთი წყალი გვახედებდა ოკეანის საიდუმლოებაში, ასევე გვიჩვენებდა პატარა ყვარყვარე დიდ ავტოკრატიზმსა და მისდამი დარდაკი ლიანგის დამოკიდებულების ჭურღმულს.

მაგრამ, პიესა პიესაა. მას დადგმა უნდა და როლს თამაში. ეს ძალიან აფიქრებდა რომერტს. მას მერე, რაც კოტე მარჯანიშვილმა და უშანგი ჩხეიძემ 1929 წელს „ყვარყვარე თუთაბერი“ განახორციელეს, დიდი დრო იყო გასული. პიესა ბევრჯერ დადგმულა ქართულ თეატრში, მათ შორის რუსთაველის თეატრშიც, მაგრამ, სამწუხაროდ, ყოველთვის მარცხით დამთავრებულა. კ. მარჯანიშვილისა და უ. ჩხეიძის ლეგენდა თრგუნავდა ახალი გამარჯვების ყველა მცდელობას. სად იყო გარანტია, რომ ეს მწარე გამოცდილება არ განმეორდებოდა?

ერთი რამ ცხადი იყო: თუ რუსთაველის თეატრი გაიმეორებდა კ. მარჯანიშვილისა და უ. ჩხეიძის გზას, შექველად დამარცხდებოდა. ერთი ხერხით და ერთხა მეთოდით მხატვრული სრულყოფილება ორჯერ არ იბადება. ამას გარდა, უშანგი ჩხეიძის ყვარყვარე თუთაბერი პუბლიკუმის ცნობიერებაში არსებობდა, როგორც სწორუპოვარი აქტიორული ნამუშევარი. ამ ლეგენდური გადმოცემის ჯობნა შეუძლებელი იყო. აუცილებლად ახალი სვლა უნდა გამოგვეძინნა. მაშინ



გადავწყვიტეთ პ. კაკაბაძის სხვა პიესებიდანაც გადმოგვეტანა „უვარუვარე თუთაბერის“ ცალკეული დიალოგები და ეპიზოდები. შეგვედგინა ახალი ლიტერატურული კომპოზიცია.

მკითხველს ნუ ეგონება, რომ ეს ჩემი ან რობერტ სტურუას თვითნებობა და თავხედობა იყო. ამგვარი მოქმედების უფლებას თავად პოლიკარპე კაკაბაძე იძლეოდა.

60-იანი წლების დასაწყისში პ. კაკაბაძის „ცხოვრების ჭარის“ საეკრანიზაციოდ სცენარი იწერებოდა. იმ ხანებში პ. კაკაბაძე ზოგჯერ შემოვივლიდა ხოლმე კინოსტუდია „ქართულ ფილმის“ სასცენარო განყოფილებაში. სცენარის ამბავს იკითხავდა, იმასლანათებდა და წავიდოდა. მართალი რომ გითხრათ, მანცადაშინაც არ სჭეროდა, რომ „ცხოვრების ჭარას“ როდესმე ფილმად გადაიღებდნენ (არც მოტყუებულა. „ცხოვრების ჭარას“ მინედვით ვერ გადაიღეს ფილმი), მაგრამ მანც უხაროდა, სცენარი რომ იწერებოდა. კინოში არ უმართლებდა. მისი პიესის მიხედვით, მხოლოდ ერთხელ გადაიღეს ფილმი — „ხიდონელი ქალიშვილი“. ისიც 1940 წელს. დიომიდე ანთაძემ შექმნა „კოლმეურნის ქორწინების“ კინოვარიანტი. გვირისტინეს როლს ნატო ვაჩნაძე ასრულებდა. მერე კინო და პ. კაკაბაძე ერთმანეთს გაეხუტნენ. და აი, ახლა, დიდი ხნის წინათ გაწყვეტილი კავშირი შეიძლება განახლებულიყო.

გვიხაროდა მისი მოსვლა სასცენარო განყოფილებაში. იცით, გონებაშახვილი და ენაკინწარი კაცი იყო. კოლეგებს ძნელად თუ შეაქებდა. უფრო მათი გაკენწვლა და კბილის გაკვრა უუვარა. თუ აღაპარაკდებოდა, სიცილის გუნებაზეც დაგაყენებდა. თუმცა ნაღვლიან განწყობილებასაც გაგიჩენდა. ბევრჯერ, რაც არ უთქვამს, იმასაც მიაწერდნენ. იმის შემოწმებაც გვინდოდა — მართლა ასე იყო თუ არა.

ახლა პ. კაკაბაძის მხოლოდ ერთ ნაამბობს გავიხსენებ:

— მას მერე კახანია გასული. ერთი საქვეყნოდ ცნობილი, მაგრამ დროუამის შესაფერისად მოაზროვნე კინორეჟისორი შემხვდა. სალამ-ქალამის შემდეგ, ვკითხე — რით ხარ დაკავებული, რას აკეთებ? მრავალმნიშვნელოვნად გაიღიმა და მიპასუხა — ვწერ სცენარს კოლმეურნეზე, რომელმაც შრომა-დღეებით იმდენი ჰირნახული გამოიმუშავა და მიიღო, რომ ნახევარი კოლმეურნეობას უკან დაუბრუნა, მეტი აღარ მჭირდებაო. — აგაშენა ღმერთმა, — შევძახე გახარებულმა. არაჩვეულებრივი თემა მიკარნახე პიესისათვის. ახლა მე დავწერ პიესას კინორეჟისორზე, რომელმაც იმდენი ჰონორარი აიღო, რომ ნახევარი უკან დაუბრუნა სახელმწიფოს, ამდენი ფული აღარ მჭირდებაო.

ერთი შემომიბღვირა და ცივად გამშორდა.

ასეთ საუბრებში რომ ვიყავით გართული, ერთხელ „უვარუვარე თუთაბერის“ ეკრანიზაციის აზრიც დაიბადა. კატეგორიული უარი არ უთქვამს. ოღონდ მთლად იმედინად არ განწყობილა. ექვევებოდა „უვარუვარე თუთაბერის“ ფილმად გადაღება, მაგრამ მანც გვითხრა:

უვარუვარე თუთაბერში მართო ცრუპოლიტიკოსი არ იგულისხმება. იგულისხმება ყველაფერი ცრუ და ყალბი — ცრუხელოვანი, ცრუექიმი, ცრუინჟინერი... იგულისხმება ყველა, ვინც სარგებლობს ვითარებით. ურცხვობისა და უტიფრობის წყალობით ცდილობს საზოგადოებრივი ცხოვრების ზედაპირზე წამოტივივდეს დაუმსახურებლად.

დიდებისა და სახელის მოუვარე თაღლითის პრობლემას მართო „უვარუვარე თუთაბერში“ არ შევხებივარ. მისი ვარიაცაა ლიპარიტე კეკოტე (კაკაბაძის

ნშალი“), ხარტიონი („კოლმეურნის ქორწინება“), ლოპიანე ძვაძვლიჩი („ცხოვრების ჭარა“). რა თქმა უნდა, სხვადასხვა კუთხით და სხვადასხვა დოზით. თუ როდესმე დავთანხმდი „უვარუვარე თუთაბერის“ ეკრანიზაციას, ეს არ იქნება მხოლოდ ამ პიესის ეკრანიზაცია. უველას ერთად მოვუყური თავს და ისე გავაკეთებ. (მაშინ ლაპარაკი ლაპარაკად დარჩა. „უვარუვარე თუთაბერი“ კინოში კარგა მოგვიანებით გადადო კინორეჟისორმა დევი აბაშიძემ. მაგრამ ეს იყო პიესის უშუალო ეკრანიზაცია. უვარუვარეს როლს დოდო აბაშიძე თამაშობდა).

პოლიკარპე კაკაბაძის ნათქვამი კარგად მახსოვდა. ვფიქრობდი, რომ მწერლის ამგვარი შეხედულება — დამოკიდებულება, თავისუფალი ინტერპრეტაცია — მოქმედების უფლებას გვაძლევდა. ამას ემატებოდა ისიც, რომ ამა თუ იმ დრამატურგიული ნაწარმოების თეატრისეული ვარიანტის შექმნა რუსთაველის თეატრისათვის უცხო არ ყოფილა. ჭერ კიდეც ვი-იან წლებში აპირებდა სანდრო ახმეტელი შექსპირის „იულიუს კეისრის“ დადგმას. ამ პიესის რეჟისორულ გადაწყვეტაში მას ჩართული ჰქონდა სცენები შექსპირის რომაული ციკლის ტრაგედიებიდან. მართალია, მიწეწთა სხვათა და სხვათა გამო, ს. ახმეტელმა „იულიუს კეისარი“ ვერ დადგა, მაგრამ ეს არ გვიშლიდა ხელს, ძველი გამოცდილებით გვეხარებოდა.

რაა დასამალი: პ. კაკაბაძის აზრი რომ არ გვცოდნოდა, ს. ახმეტელის მაგალითი რომ არ გვქონოდა, „უვარუვარე თუთაბერს“ მაინც ისე დავდგამდით, როგორც დაიდგა. მაშინ ეს ერთადერთი გზა იყო. უველა სხვა გზა თეატრისა და წარმოდგენის დამარცხებით დამთავრდებოდა.

პიესის მონტაჟი (თუ შეიძლება ასე ითქვას) მალე დავამთავრეთ. იგი „შევაგვით“ პ. კაკაბაძის „კახაბერის ხმლიდან“ აღებული რამდენიმე სცენით. მაგალითად, უვარუვარეს მონოლოგად გადავაქციეთ სახლთუხუცესის სიტყვები:

„ერო, მრავალის ქარიშხლის და მენის დამტეხელ საუკუნეთა გადამტანო, ბოლო ეამს, ბედით შეესწარ მძლავრის და სასტიკის მტრისაგან ჰირსა შემოუწერელს. სანდომიან, ლამაზ მამულში შენს თავზე დიდხანს გრძელდებოდა უკუნი ლამე. მკაცრ ბრძოლებში კნინდებოდი სულით და ხორციით, მაგრამ წმინდანნი შენს წიაღში იზადებოდნენ, მალამოდ გცხებდნენ მძიმე წყლულზე თავის სიცოცხლეს და შეგერჩა ფშვინვა კეთილ ეამის მობრუნებამდე...“

სპექტაკლში ამ სიტყვებით მიმართავდა წმინდანის თეთრ ქიტონში გამოწყობილი ვათანძარა უვარუვარე, მაღალი ამბიონიდან, მიწაზე პირქვე დამხობილ ხალხს.

(სცენა ბერტოლტ ბრენტის „არტურო უის კარიერიდან“ დაემატა რეპეტიციის დროს. თუკი შეიძლებოდა, რომ კ. მარჩანიშვილის დადგმულ „ჰამლეტში“ ერთ მესაფლავეს ემეტყველა კახური კილოთი, ხოლო მეორეს — იმერულით, რატომ უნდა ყოფილიყო მიუღებელი ბრენტის ჩართვა „უვარუვარეში“?

მომავალი წარმოდგენის ლიტერატურული საფუძველი საინტერესოდ დამუშავდა, მაგრამ სპექტაკლის ბედი გადაწყვიტა მაინც ფორმამ, რომელიც რობერტ სტურუამ მოიფიქრა. უვარუვარეს თავგადასავალი გათამაშდებოდა ქრისტეს ცხოვრების სქემით. ეს შეიძლება დღეს ვინმეს მკრეხელობად მოეჩვენოს, მაგრამ იგი შეიცვება. საქმე ის გახლავთ, რომ კეთილმოქმედიც და ბოროტმოქმედიც, ლაპარაკით ერთნაირად ლაპარაკობენ. ჭერ არ შობილა ქვეყნად

ბოროტმოქმედი, რომელიც თავის ბოროტებას კეთილი სიტყვით არ ნიღბავდეს. კეთილმოქმედსა და ბოროტმოქმედს შორის განსხვავება საქმეშია და არა სიტყვაში. კეთილმოქმედი ცდილობს სიტყვა საქმედ აქციოს, ბოროტმოქმედი კი სიტყვას თვალში შესაყრელ ნაცრად იყენებს, რომ მისი ბოროტება ვერაფერს შეამჩნიოს. ამით ადვილად ტყუვდება გულუბრყვილო ლიანგი. თაღლითს წინამძღოლად და მშველელად სახავს. მიჰყვება მას. თავსაც ილუპავს და ქვეყანასაც აქცევს.

ყვარყვარე თუთაბერიც სიტყვით აცუცურაკებს და აბრუებს ხალხს („ყვარაგს ენა აქვს ნამდვილ ზრახვის დასაფარავად“. პ. კაკაბაძის ტრაგედია „დემეტრე მეორე“). გარეგნულად მან წამებულის როლი უნდა გაითამაშოს, ლიანგი რომ დაარწმუნოს მის კეთილმოქმედებაში. ამიტომ უნდა მომხდარიყო მისი გამოცხადება, მოწაფეების აუვანა (ყვარყვარესათვის თაღლითებისა და შარლატანების), მოგზაურობა და ქადაგება, ჭვარცმა... მაგრამ ყველაფერი ეს იყო პაროდია, ფარსი, გროტესკი.

წარმოდგენის დასადგმელად ყველაფერი მზად იყო. 1978 წლის 26 ივნისს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ სპექტაკლის დადგმის ნებართვა მოგვცა. რა თქმა უნდა, ჩვენ კულტურის სამინისტროში ნებართვის მიხედვად „ყვარყვარე თუთაბერის“ თეატრალური ვარიანტი არ გაგვიგზავნია. წინასწარ დავიწვდიეთ თავი მოსალოდნელი გაუგებრობისაგან. „ყვარყვარე თუთაბერი“ მრავალგზის იყო დახტამებული და გამოქვეყნებული. მას ყველა იცნობდა და ნებართვასაც სრულიად ფორმალური ხასიათი ჰქონდა.

75 რეპეტიცია დასჭირდა „ყვარყვარეს“ დადგმას და აი, 1978 წლის 22 დეკემბერს წარმოდგენის პირველი ნახვა და გასინჯვა მოხდა. ესწრებოდნენ საქართველოს კ კც-ის კულტურის განყოფილებისა და კულტურის სამინისტროს წარმომადგენლები. წარმოდგენამ გამოაგნებელი შთაბეჭდილება მოახდინა. ეს იყო ალტაცებისა და შიშის ნაწავი. ალტაცება, გამოწვეული სპექტაკლის ემოციურ-მხატვრული ძალით და შიში, დაბადებული ფიქრით — ვინ და როგორ გაბედავს „ყვარყვარეს“ საჭარო ჩვენების უფლების მიცემას. დამოკიდებულება არაერთსულოვანია. უმრავლესობას მოსწონს, მაგრამ ასევე უმრავლესობა დარწმუნებულია, რომ წარმოდგენას აკრძალავენ და... დაიწყო გაუთავებელი გასინჯვა-შემოწმებანი.

მოვა ხელისუფლების წარმომადგენელი ერთი, მარტოდმარტო. დაჯდება ცარიელ დარბაზში. უყურებს წარმოდგენას. დამთავრდება სპექტაკლი. ხმის ამოუღებლად წამოდგება. შემოგვხედავს ნაღვლიანი თვალებით. უსიტყვოდ გვეუბნება: ალტაცებული ვარ, მაგრამ ამ სპექტაკლს მაყურებელი ვერ ნახავს. „ყვარყვარე“ აშკარად ანტისაბჭოთა წარმოდგენაა. ჩაიცვამს პალტოს. დაიხურავს ქუდს. ცივად გამოგვეშიდობება და თეატრიდან გარბის.

ასე განმეორდა ერთხელ, ორჯერ, სამჯერ... ათჯერ. მსახიობებს ძალა ელევით. ქანცი უწყდებათ. ნერვიული დაკიშულობა აუტანელი ხდება. არავინ იძლევა არც იმის უფლებას, რომ წარმოდგენა ვუჩვენოთ ხალხს, არც არავინ კრძალავს მას. „ყვარყვარეს“ ბედი გაურკვეველია.

წარმოდგენის მოწინააღმდეგეები თანდათანობით აქტიურდებიან. მართალია, პუბლიკუმს იგი არ უნახავს, მაგრამ სხვადასხვა ინსტანციებში, სხდომებზე უკვე აგინებენ სპექტაკლს. არა, არ აკრიტიკებენ. აგინებენ და თათხავენ. ნაირნაირ იარაღებს აწებებენ.

„ყვარყვარეს“ მხარს უჭერენ და იცავენ ოფიციალური პირები... გიორგი

ბედინეშივილი, ნოდარ გურაბანიძე, აკაკი დვალისვილი, გურამ ენუქიძე, ნიკოლოზ ჩერქეზისვილი, მწერლები — ნოდარ დუმბაძე, ოთია პაქორია, ჭანსუღ ჩარკვიანი, ნოდარ წულგისკირი, თამაზ ჭილაძე და. ცხადია, თეატრი, თუმცა დასში კრიტიკოსებიც არიან. მაგრამ მხარდაჭერას შედეგი არ მოაქვს. მაშინ თეატრში გადაწყვეტით: აღარ მოვუცადოთ სპექტაკლის ჩვენების ნებართვას. გვეყო მოლოდინი. ჭერ თბილისის საზოგადოებას ვაჩვენოთ ე. წ. დახურული სპექტაკლი, მერე დავნიშნოთ პრემიერა და წარმოდგენა გავუშვათ.

ხმები ქალაქში გავრცელდა. ჩანდა, ხელისუფლების უურამდეც მიადწია. თეატრში ოთარ ჩერქეზია მოვიდა, იმჟამად მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილე. წარმოდგენის ნახვა ითხოვა. ვაჩვენეთ ამასაც მარტო, ცარიალ დარბაზში. როცა სპექტაკლი დამთავრდა, ვუთხარი: ხვალ, ჩვენ დახურულ წარმოდგენას ვაჩვენებთ თბილისელ მაყურებელს. დავნიშნავთ პრემიერას ამ დღეებში და ფართო მაყურებელიც ჩვეულებრივ ნახავს „უვარუვარე“. ჩვენ დიდხანს მოთმინებით ვიცავდით წესს. იგი არ დაგვირღვევია, მაგრამ იმას არ გავაკეთებთ, რომ თეატრის ნამუშევარი წყალში გადაიყაროს. ასე, რომ ორ-სამ დღეში პრემიერაზე დაგპატივებთ. ოთარ ჩერქეზიამ ერთი ამხედ-დამხედა, გაიღიმა და ისიც ისე, რომ არაფერი უთქვამს, დარბაზიდან გავიდა.

მეორე დღეს ზღვა ხალხი მოაწყდა თეატრს. პარტერი, ლოჟები, იარუსები გაიქედა. ლამის ქაღებზე დამურებივით ეყიდა მაყურებელი. სულგანაბული და ხმაგაქმედილი უყურებდა და უსმენდა პუბლიკუმი წარმოდგენას. მაგრამ, როცა ტიტე ნატუტარმა (დავით პაპუაშვილი) მაგიდაზე პირადობის მოწმობა დააგდო და გაბრაზებულმა დაიყვირა — „ჩაიბარეთ მანდატი და გამიშვიო!“, დარბაზში ტაშმა იქუსა. ეს იმის საბუთი იყო, რომ მაყურებელს ზუსტად ესმოდა ყოველი ფრაზის ქვეტექსტი. პუბლიკუსმა და სპექტაკლს შორის სრული მარმონია არსებობდა.

წარმოდგენა დამთავრდა. აღტაცების ყიფინამ და ტაშის გრიალმა გააყრუა რუსთაველის თეატრი. პუბლიკუსში დღესასწაულობდა. ეს იყო ერთიანი სიხარული მაყურებლებისა და შემოქმედებითი გუნდისა. დიდხანს გრძელდებოდა მილოცვები, სჯა-ბაახი, მსჯელობა-კამათი. არავის უნდოდა შინ წასვლა. საზეიმოდ იყო განწყობილი ყველა.

ჩემთვის ცხადი გახდა — სპექტაკლს ვეღარ აკრძალავდნენ, მაგრამ ქიდაობა გავრძელებოდა, მაინც შეეცდებოდნენ წარმოდგენის გაკრეკა-გაშალაშინებას. თუ აქამდე ხელისუფლების წარმომადგენლები მდუმარედ უყურებდნენ სპექტაკლს, არც ავს ამბობდნენ და არც კარგს, უკმაყოფილებას დუმილით გამოხატავდნენ, ახლა დაიწყო კონკრეტული კრიტიკა. იგი ეხებოდა ყველაფერს — წერილმანსაც და მსხვილმანსაც. შევეცდებოთ ეს დავა-კრიტიკა წარმოგიდგინოთ ხელისუფლების არგუმენტისა და თეატრის კონტრარგუმენტის სახით.

ა რ გ უ მ ე ნ ტ ი: პოლიკარპე კაკაბაძის პიესის სახელწოდებაა „უვარუვარე თუთაბერი“. თქვენ წარმოდგენას დაარქვით „უვარუვარე“. ეს თვითნებობაა და შეურაცხყოფაც ავტორისა. განა ვინმე „ვასა უელენწოვას“ მარტო „ვასას“ უწოდებს? ეს ხომ სასაცილოა, მეტი რომ არ ვთქვათ.

კონტრარგუმენტი: უკვე ბევრჯერ მოგახსენეთ, რომ თავად მწერალი თვლიდა, რომ უვარუვარე თუთაბერის მხგავსი თაღლითები სხვა პიესებშიც ჰყავს დახატული — ხარტონი, ლიპარიტე, კიკოტე, ლოპიანე ძვადელინი... რაკი თეატრი შეეცადა ეს პერსონაჟები გაეერთიანებინა, კრებითი სახე მიეცა, თავად მოვლენა — თაღლითი, პიკარო, რომელიც მიისწრაფვის



დაუმსახურებლად საზოგადოების კენწეროში წამოკეპულეს — ერთი სახელო მოვნათლეთ — უვარუვარე. ალბათ, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ, როცა მწერალთა წრეში, თეატრალურ სამყაროში პ. კაკაბაძის ამ პიესაზეა ლაპარაკი, არავინ უწოდებს მას „უვარუვარე თუთაბერს“. ჩვეულებრივ ამბობენ — „უვარუვარე“. ისიც კარგად მოგეხსენებათ, რომ საქართველოს კპ ცკ ყოფილ პირველ მდივანს ხალხი უვარუვარეს ეძახდა და არა უვარუვარე თუთაბერს. ეს იმის მაუწყებელია, რომ ხალხის ცნობიერებაში „უვარუვარობა“ უკვე გარკვეულ მოვლენას გამოხატავს და არა მხოლოდ ცალკეულ ტიპს. უველაფერი ეს აძლევდა თეატრს უფლებას წარმოდგენისათვის ეწოდებინა „უვარუვარე“. ამით ჩვენ პ. კაკაბაძისადმი უფრო მოკრძალება გამოვხატეთ, ვიდრე უპატივცემულობა. უპატივცემულობა იქნებოდა ცუდი წარმოდგენის გაკეთება. მაყურებლის რეაქცია კი იმას მოწმობს, რომ სპექტაკლი კარგია.

(სხვათა შორის, ცოტა ხნის შემდეგ რუსეთში „ვასა ჟელეზნოვას“ მიხედვით ფილმი გადაიდეს და „ვასა“ დაარქვეს).

ა რ გ უ მ ე ნ ტ ი: თეატრმა უსაშველოდ გაბერა უვარუვარე თუთაბერი, როგორც პერსონაჟი. Мелкий жулик-ი, რომელიც წისკვილში ნაცრის ქქვიის მეტს არაფერს აკეთებს, და, გაუგებრობის გამო, ერთი უკაცური სოფლის რევკომის ხელმძღვანელი ხდება, თქვენ გაუთანაბრეთ სტალინს, ჰიტლერს, მთაძე დუნს. ამოდენა ისტორიული მოვლენების ასე დაკნინება როგორ შეიძლება?! ეს არა მარტო ისტორიის გაყალბებაა, არამედ ხალხის მოტყუებაც. მართალია, ჩვენ სტალინის ცალკეულ შეცდომებს ვაკრიტიკებთ, მაგრამ რუსეთის იმპერიაში ცარიზმის დამხობა და სოციალიზმის გამარჯვება მსოფლიო ისტორიული მოვლენა იყო. სტალინი ამ რევოლუციის ერთ-ერთი ხელმძღვანელია, მასხადამე, ისიც მსოფლიო-ისტორიული მოვლენაა. გულწრფელად თუ ვიტყვით, ჰიტლერიც. მან ამდენი უბედურება დაატეხა თავს კაცობრიობას და იგი მეთი არაფერი იყო, ვიდრე უვარუვარე? რომელი მსოფლიო ისტორიული მოვლენაა უვარუვარე? ფაშიზმ-ნაციზმის, ჰიტლერის დამარცხებას მთელი კაცობრიობის ძალისხმევა და ზღვა სისხლი დასჭირდა. უვარუვარეს დამარცხებას რა უნდა? და თქვენ ამ მოვლენებს ათანაბრებთ? ეს შეცდომაა, დიდი შეცდომა. უფრო მეტიც შეიძლება ითქვას... მაგრამ დანარჩენი თქვენს სინდისზე იყოს.

კონტარა გ უ მ ე ნ ტ ი: მხატვრული ნაწარმოებისადმი ასეთი მიდგომა ყოვლად მიუღებელია. მწერალი შეიძლება შთაგონოს ამა თუ იმ პირმა, ამა თუ იმ მოვლენამ, მაგრამ როგორც ეს პირი ან ეს მოვლენა მხატვრულ ნაწარმოებში გადავა, ჰკარგავს კონკრეტულობას. იქნეს ზოგად ხასიათს, ხდება საერთო. ჩაპლინის დიქტატორი (ფილმი „დიქტატორი“) შთაგონებულია ჰიტლერით. გარეგნული მსგავსების ნიშნებითაც მისახვედრია ეს. მაგრამ მხატვრულ-აზრობრივი თვალსაზრისით, ჩაპლინის პროტაგონისტი გულისხმობს არა მარტო ჰიტლერს, არამედ ყველა დიქტატორს, რომელიც კი ყოფილა ამქვეყნად და იქნება მომავალში. ასევე ბრესტის არტურო უი („არტურო უის კარიერა“) შთაგონებულია ჰიტლერით, მაგრამ იგი მაინც არ არის გერმანელი ფიურერი. არტურო უი ზოგადი სახეა იმ კაცისა, ვინც უსაზღვრო მბრძანებლობას მიეღობის. მასში ყველას თვისებაა თავმოყრილი, დაწუებული კალიგულათი დამთავრებული ფიდელ კასტროთი. თუმცა, კონკრეტულად არც ერთის ბიოგრაფიას არ იმეორებს. ეს არის სწორედ მხატვრული სახის შექმნის საიდუმლოება: იგი გახსენებს პროტოტიპს, მაგრამ იგი არ არის. ერთია შთაგონების წყარო და მეორეა ამის შე-

დედად დახატული სახე. თუ საკითხს დავსვამთ ასე: ესა და ეს მხატვრული პერსონაჟი გვახსენებს ამა და ამ კონკრეტულ ისტორიულ პირს, მაშინ საერთოდ ვერ დაიწერება ვერცერთი პიესა და ვერ დაიდგმება იგი. გახსენებაზე თუ მიღვა საქმე, ლუარსაბ თათქარიძეც უამრავ ვინმეს გაგვახსენებს. მაშინ ველარ დაგვისტამბავს იგი და ველარ წაგვიკითხავს.

რა თქმა უნდა, უვარუვარე თუთაბერიც გვახსენებს ვიღაცას. ასეთი ასოცირება თავისთავად ზღბება მხატვრული ნაწარმოების აღქმისას. ბუნებრივია, რომ სპექტაკლმა „უვარუვარემაც“ გაგვახსენა რაღაც მოვლენები და ვიღაც პიროვნებანი, მაგრამ ეს არ არის მთავარი. მთავარია თაღლითის კლასიკური სახის გამოძერწვა და ბოროტების მხილვა.

„უვარუვარე თუთაბერი“ ბევრად ადრე დაიწერა „დექტატორზეც“ და „არტურო უის კარიერაზეც“. ეს ქართულ მწერლობას და ქართულ თეატრს ესაბუღება. ქართველმა მწერლის თვალმა სხვებზე ადრე დაინახა ის საკაცობრიო ბოროტება, რომელსაც შეიძლება პირობითად ვუწოდოთ — პიპარონ მხსნელად მიჩნევა. რა მოუტანა პიკარომ, რომელიც მხსნელად მიიჩნის, ან გერმანელ ერს ან იტალიელ ხალხს, ეს მთელმა მსოფლიომ იხილა. სტალინი საფლავიდან მისმა თანამებრძოლებმა და მემკვიდრეებმა ამოთხარეს. მისივე შექმნილმა კომპარტიამ დაგმო იგი და ლაფი დაახსა თავს. უარჰყო ის, რაც ბელადმა გააკეთა.

განა პიკაროს განდიდების და მისი დამხობის სურათი არ არის დახატული „უვარუვარე თუთაბერიში“? თუმცა კონკრეტულად არავის გულისხმობს იგი. აქ მოვლენის არსია ამოცნობილი. ეს ხომ წინასწარმეტყველებაა არა თავად ფაქტისა, არამედ მოვლენის ფილოსოფიური შინაარსისა!

არ გუ მ ე ნ ტ ი: მოვლენებსაც და პიროვნებებსაც. რომელიც თქვენ ჩამოთვალეთ, ისტორიამ ზურგი შეაქცია. ეს წარსულია. სპექტაკლი კი აშინებს ხალხს, მაყურებელს. „უვარუვარეს“ ფინალი სხვას არაფერს გვეუბნება, თუ არა იმას, რომ, რაც იყო, ის განმეორდება. ეს პ. კაკაბაძის პიესაში ნათქვამს ეწინააღმდეგება. ბოლშევიკი სევასტი ამშვიდებს საზოგადოებას: „საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში ეს ადამიანები არავითარ საშიშროებას არ წარმოადგენს... მხოლოდ იმ უნიადაგო ხელისუფლებაში, რომელიც აქ ჩვენამდე არსებობდა, იმ უთაურობაში, შეეძლო უვარუვარე თუთაბერს გპირის ადგილი დაეკირა და ხალხისათვის ვნება მიეყენებინა. ჩვენ კი ახლა მას ნიღაბი მოვხსენით...“ წარმოდგენის ფინალი მწერლის ამ აზრის საპირისპიროა. ჩვენ ეს არა მარტო უმართებულოდ მიგვაჩნია, არამედ პ. კაკაბაძის შეხედულების სერიოზულ დამაინტეხბად.

კო ნ ტ რ ა რ გ უ მ ე ნ ტ ი: ჭერ ერთი, სევასტის სიტყვები არ არის პიესის ფინალი. პიესის ფინალია სწორედ უვარუვარე თუთაბერის სიტყვები: „გული არ გაიტებო უვარუვარე, დაიღუპა ის, ვინც სირცხვილით სოროში ჩაძვრა. შე კიდევ ავცოცდებო“. ეს კი სწორედ იმას ნიშნავს, რომ განმეორება შესაძლებელია და მწერალი გვაფრთხილებს. სიფხიზლისაკენ მოგვიწოდებს. მეორეც, წარმოდგენის ფინალი არის უვარუვარე თუთაბერის სიტყვების სცენური ილუსტრაცია. აქ არც არაფერია მიმატებული და არც არაფერია მოკლებული. მიაქციეთ ყურადღება: აღშფოთებული ხალხი, რომელსაც მოსწყინდა თაღლითის ბატონობა, უვარუვარეს სანაგვე ყუთში აგდებს. კმაყოფილი იფშვინტენ ხელებს, როგორც იქნა მოცილდეს გათავებდებული პიკარო. თითქოს მშვიდი ცხოვრება უნდა დაიწყო, რომ უვარუვარე თითქოს ქიტონით ისევ ეცხადება ხალხს. ისევ ამუ-

ნათებს მას: „რა დაგემართათ, თქვე გლახაკებო? სულ ასე უნდა იწანწალოდით უთაურებო? თქვენი კაცად გახდომა ვერასოდეს რომ ვერ მოვახერხებ!“

გაოგნებული ხალხი ყვარყვარეს მიუტერებია.

როგორც პიესის, ისე წარმოდგენის პათოსი პირდაპირი გაფრთხილებაა: განმეორების საშიშროება ყოველთვის არსებობს! პიესა და სპექტაკლი ერთსა და იმავეს ამბობს. არავითარი წინააღმდეგობა მათ შორის არ არის.

ა რ გ უ მ ე ნ ტ ი: თქვენ თან ამბობთ, რომ ყვარყვარეს ტიპის თაღლითები ყველა დროში არსებობდნენ, დღესაც არიან და მომავალშიც იქნებიან, თან ყვარყვარეს წარმოშობა-აღწევებს ბოლშევიკებს აბრალებთ. მიზანსცენა, რომელიც სპექტაკლშია გაკეთებული, სხვას არაუფერს ამბობს.

3. კაკაბაძის პიესაში გულთამაზე და სევასტი რევოლუციონერები არიან. ყვარყვარე სწორედ მაშინ დააპატიმრეს შეცდომით, როცა სევასტის დაქვრას აპირებდნენ. ამით სარგებლობს ყვარყვარე და მიიწერს სხვის დამსახურებას: „ქვეყანას რომ ეძინა, მე მაშინ ვმუშაობდი“. ერთი სიტყვით, ყვარყვარე გაუგებრობის შედეგად ამოტივტივდა. სპექტაკლში კი სხვაგვარად გაქვთ წარმოდგენილი. ავანსცენაზე დგანან გულთამაზე (მზია მალაქელიძე) და სევასტი (რეზო ჩხაიძე). ხელთ უჭირავთ გაშლილი დიდი თეთრი ზეწარი, თითქოს მის უკან რაღაც მისტირული აქტი ხდებდა. მართლაც, ისინი უყბობ ზეწარს ჩამოიდებენ და გამოჩნდება ის, რასაც იგი მალავდა. თეთრ ქიტონში ჩაცმული ყვარყვარე წამოწოლილია ისეთ პოზაში, როგორც ადამი მიქელანჯელოს ფრესკაზე „ადამიანის შექმნა“. ამით წარმოდგენა აშკარად ამბობს — ბოლშევიკები, ანუ კომუნისტები ქმნიან ყვარყვარეებს.

კონტრარ გუ მ ე ნ ტ ი: ბევრჯერ ითქვა, რომ ისტორიის მღვრიე ტაქტულას მაშინ შეუძლია მბრძანებლის მაღალ სკამზე შეაკუსოს არამზადა, როცა არსებობს საში ფაქტორი: სუსტი ხელისუფლება, ლიანჯის დოქტაპიობა და თავად არამზადა, ბრძანებლობას მოწყურებული. ასე ხდებოდა ყოველ დროში და ასე მოხდება მომავალშიც. მას ამბობს სპექტაკლიც. თეატრი საერთოდ ხელისუფლების სისუსტეს მიუთითებს და არა კონკრეტულად ცარილტული ან ბოლშევიკური თუ მენშევიკური ხელისუფლების უნიათობას. ჩვენ ზოგადი კანონზომიერება გვანტიერებს და არა ცალკეული ფაქტი. არც ცარილტული, არც ბოლშევიკური და არც მენშევიკური ხელისუფლება არ ყოფილა გერმანიაში, მაგრამ პიტლერმა მაინც ჩაიგდო ხელში ძალაუფლება. გერმანიის ბურჟუაზიული ხელისუფლების უღონობის ბრალი იყო ეს. თუ კონკრეტულობაზე მიდგება საქმე, რატომ არ გვინდა სევასტისა და გულთამაზის მიზანსცენაში ვიგულისხმოთ ვთქვათ, იგივე გერმანიის ხელისუფლება, რომელმაც გზა გაუკაფა ნაცისტურ პარტიას?

თუმცა ვიყოთ გულახდილი და ვთქვათ, რომ კომუნისტებიც უწყობენ ხელს ყვარყვარეების შექმნას. ამის ტიპობრივი მაგალითია ხრუშჩოვი. ხომ იყო ხრუშჩოვი ზედგამოჭრილი პოლიტიკური პიკარო, რომელიც ხელისუფლების მწვერვალზე სწორედ კომპარტიამ დასვა. ჩამოთვლას თუ გავაგრძელებთ, სხვების დასახელებაც შეიძლება.

საერთოდ კი, ხელისუფლებას ღირსება უნდა ჰქონდეს, რომ ყველგან და ყველაფერში თავისთავი არ დაინახოს. 1936-41 წლებში მიქელანჯელო სიქსტეს კაპელაში თავის გრანდიოზულ „განკითხვის დღეს“ ხატავდა. იგი გუნება-განწყობილების კაცი იყო და იმ ხანებში გაბრაზებული ყოფილა პაპზე პავლე მესამეზე (1534—1549 წ.წ.) მხატვარს პაპი ჯოჯოხეთში ჩაუხატავს, როგორც



ცოდვილი. ჭაშუშებმა მაშინვე მოუტანეს ენა პავლეს. პაპი დინტერესდა და სიქსტეს კაპელას ეწვია. დაათვალიერა კედლის მხატვრობის ეს საოცარი ქმნილება. აღტაცებული დარჩა. მერე მახებლარებს მიუბრუნდა და უთხრა — მოვხუციდი, თვალს დამავლდა და კარგად ვერ ვხედავ, ვინ როგორ ხატიაო.

ყველა ხელისუფლებას უნდა მქონდეს ის ღირსება, რაც პავლე მესამემ გამოავლინა, თორემ მეტისმეტად სასაცილო მდგომარეობაში ჩავარდება.

ა რ გ უ მ ე წ ე ტ ი : „ყვარყვარე“ მკვეთრად გამოხატული ანტისაბჭოური წარმოდგენაა. თუ გნებავთ, სანიმუშოდ ავიღოთ „პოლიტიბიუროს სხდომის“ ეპიზოდი. (მართალია „პოლიტიბიუროს სხდომა“ სამუშაო ტერმინია, მაგრამ მას ქვეტექსტიც აქვს. რეპეტიციის დროს ამ სცენას რეჟისორი და მსახიობები ასე ეძახდნენ. ესეც ვიცით ჩვენ). აქ, პანტომიმის ხერხით. ნაჩვენებია, როგორ ეკიდევებიან (ანუ ებრძვიან) ყვარყვარეს მისი მოწაფეები ძალაუფლების წასართმევად. ყვარყვარე მათ ამარცხებს და ყველას იმონებს. ისინი უსიტყვოდ ემორჩილებიან მას. მისი ნების აღმსრულებელი ხდებიან. ეპიზოდის შინაარსი განსაკუთრებულ გროტესკულ ელფერს მაშინ იძენს, როცა გამარჯვებულ ყვარყვარეს ფოტოსურათს უღებენ. ჩიკ — ყვარყვარე ერთ პოზაში, ჩიკ — ყვარყვარე მეორე პოზაში, ჩიკ — ყვარყვარე მესამე პოზაში... თაღლითს სახეზე ცრუ, ყალბი, თვალთმაქცური ღიმილი დასთამაშებს. იგი საკუთარი ძალაუფლების შეგრძნებით ტყდება.

ეს ეპიზოდი პირდაპირ და უშუალოდ გახსენებს სტალინის ბრძოლას პოლიტიბიუროს წევრებთან. მათ დაქერას, გადასახლებას და დამორჩილებას. თეატრიც ზუსტად ამ შინაარსს დებდა ეპიზოდში. ეს უდავოა და არავინ მოტყუვდება.

კონტრარგუმენტი : ამ ეპიზოდს თეატრი ფართო და ზოგად შინაარსს ანიჭებს: საერთოდ, მოწაფეთა დალატი და მათი ორგულობის დათრგუნვა. ასე მართო მე-20 საუკუნეში არ ხდებოდა. ასე იყო უძველესი დროიდან მოკიდებული. ასე გაგრძელდება მომავალშიაც. თეატრი ამ მოურჩენელი პრობლემის სურათს უხატავს მაყურებელს.

თუ დაგვაბეზღეს და სადაც ჭერ არს შეატყობინეს — ამა და ამ ეპიზოდს „პოლიტიბიუროს სხდომას“ ეძახიანო, — ის რატომღა აღარ აცნობებს, რომ მას „საიდუმლო სერობასაც“ ვუწოდებდით? მართლაც, მთელი მიზანსცენა საიდუმლო სერობის ცნობილ კომპოზიციებს უფრო გვაგონებს, ვიდრე პოლიტიბიუროს სხდომას. გვაგონებს თუნდაც იმიტომ, რომ მთელი წარმოდგენა მოხეტიალე დასის მიერ თამაშდება დანგრეულ ეკლესიაში. მოხეტიალე დასიც „კახაბერის ხმლიდან“ ავიდეთ. „მამ, ჩემო დასო, მიწიერ ცოდვა-მადლის კანონს ნუ გადაუხვევ ხელოვნებაში. და კილილით ერთიმეორესთან ყველამ თვისება საკუთარი გამოავლინეთ“. ყვარყვარეც და მისი მოწაფეებიც კილილით ავლენენ თავიანთ თვისებას.

დანგრეული ეკლესია სპექტაკლის გასამართავად, ცხადია, შემთხვევით არ არის არჩეული (მხატვრები მირიან შველიძე და უშანგ იმერლიშვილი). ამით იმასვე ვამბობდით, რასაც ანდაზა — უპატრონო ეკლესიას ეშმაკები დაეპატრონენო. ეკლესიაში უფრო ბუნებრივი იყო საიდუმლო სერობის კომპოზიციის გამოყენება, ვიდრე რომელიმე სხვისა.

სახარების საიდუმლო სერობის დროს თორმეტიდან ერთმა მოწაფემ გაუყიდა მოძღვარი.

„ყვარყვარეს“ საიდუმლო სერობაში ყველა მოწაფეს სურს მასწავლებლის

გაყოფა. მაგრამ ტყუილებიან მასწავლებელი მათზე ბევრად ეშმაკია... იგი იმორჩილებს მოწაფეებს, მაგრამ არ სჯის. მათი უორმოქრილი უმობა ბევრად უფრო სახარგებლოა უვარუვარესათვის ვიდრე მოცილება, გარეკვა, დაატმობა რება. ამიერიდან მოწაფეები მასწავლებელს უველაფერზე კვერს დაუკრავენ.

სახარების საიდუმლო სერობის შემდეგ, ტვირთშიმეთ შემწყნარებელი აღამიანის დასწისათვის ჭვარს ეცვა.

„უვარუვარეს“ საიდუმლო სერობის შემდეგ, ეგოიზმი, ანგარება, თვალთშეკლება, მონობა და მორჩილება იმარკვებს.

ასეთი შეპირისპირება საშუალებას იძლევა მაყურებელს ვუთხრათ: იგი, ვინც აღამიანის სულის თავისუფლებისათვის იბრძვის, თავად ეწირება მსხვერპლად და სწევებს არ ითხოვს ტარიად. ის კი, ვინც მარქანებლობისათვის იღწვის, სწევები მიაკვს ზვარაკად და სისხლითმორწყული გზით მიბობლავს ხელისუფლების კენწეროსაკენ.

ამ დაპირისპირებაში გვინდოდა გვეჩვენებინა, რა არის ღვთაებრივი გზა და რა — ეშმაური. რომელი უნდა აირჩიოს უზენაესზიარებულმა სულმა. ვერავითარი „პოლიტიურის სხლომა“ ამის საშუალებას თეატრს ვერ მისცემდა. ამიტომ არც არავის მიუმართავს მისთვის, არც პაროდირების და არც რაიმე სხვა მიზნით.

ახე გრძელდებოდა, კიდევ კარგა ხანს, „უვარუვარეს“ გარშემო დავა. ამ დავა-პაექრობაში სმენადქცეული მოველადი უმთავრეს და მზაკვრულ შენიშვნას: წარმოადგენა კომპარტიის ძირითადი გზის წინააღმდეგ არისო მიმართული. მაშინ, ბევრს ეხსომება ეს, წამდაუწყუმ წერდნენ და ამბობდნენ — коллективная мудрость партии, коллективное руководство партии, коллективный лидер и т.д. და ხელმძღვანელობაც მასხარად არის აგდებული „უვარუვარე თუთაბერში“. სცენიდანაც გამანადგურებელ დაცივდალ უღერდა პიესაში ნათქვამი.

„წარმოვიდგინოთ თავშეყრილი ათი ათასი კაცი. ყოველ მათგანს თითო კაცის ღონე აქვს და, თუ ჩვენ მათ ღონეს შევკრებთ, მივიღებთ უზარმაზარ ძალას. მაგრამ ათი ათასი კაცის ჭკუას თუ შევკრებთ, ეს იქნება ვირის ჭკუაზე ნაკლები“.

რატომღაც ამაზე არავინ სძრავდა კრინტს. არავის უთქვამს და არც თითო დაუქნევია — როგორ, პარტიის კოლექტიური ჭკუა ვირის ჭკუაზე ნაკლებიაო? ნულარ ვეძებთ ახსნას — რატომ მოხდა ეს. ფაქტი ის არის, რომ ამდაგვარი შენიშვნა არავის წამოსცდენია.

თანდათანობით ცხადი ხდებოდა, რომ მოწინააღმდეგე უკან იხევდა და მალე სექტაკლის პრემიერაც ჩატარდებოდა. ბოლოს ხელისუფლების ერთი თხოვნა დარჩა (უკვე თხოვნა და არა მოთხოვნა): ფინალში უვარუვარე ისევ ნუ შემოვალ. რაკი პრემიერის ჩვენების დაუოვნება აღარ გვინდოდა, ფინალის ახალი ვარიანტის გაკეთება მოგვიხდა. მართალია, თავად უვარუვარე აღარ გამოჩნდებოდა სექტაკლის დასასრულს, მაგრამ მისი დაბრუნების შიში ისევ უნდა დარჩენილიყო.

ახალი ფინალი ასეთი გახლდათ: ხალხი უვარუვარეს ხანაგვე უთუში ჩააგდებს და ნელა, ფეხკრეფით მიიპარება. მოულოდნელად ისმის გონგის ხმა. ყველა შეკრება, შეცბება. შეშინებული უთის მაჩრებლება. უთიდან ჩამიჩუმე არ ისმის. ისევ წასასვლელად მიტრიალდებიან. და ისევ უცხად გონგის ხმა. ხალხი შედგება. გაქვავდება. ერთხანს ხანაგვე უთის უყურებს. მერე თბაშად იხუფდება. ყოფინით უთის მივარდება. ყველა გააფთრებული აქედებს

სახურავს. სანაგვე ყუთის სახურავი შტკიცედ დაიჭედა. ხალხი მიდის, მაგრამ
სულ უკან-უკან იხედება: ვაითუ, ყვარყვარე ყუთიდან ამოძვრესო.

შემოდინ წამყვანები (ნანული სარაჯიშვილი და ჭემალ ლალანიძე) და
აცხადებენ — სინათლე. ინთება იგი. დარბაზი და სცენა ერთნაირად გაჩახახე-
ბულია. ამასაც თავისი დილბანდი ჰქონდა: თუ აღამიანთა გონებაში სინათლე
არ ჩაქრება, ბოროტება ვერ იბოგინებს.

1974 წლის 22 თებერვალს „ყვარყვარეს“ პრემიერა ჩატარდა. მაგრამ ეს
სრულებით არ ნიშნავდა იმას, რომ სპექტაკლის წინააღმდეგ ბრძოლა შეწყდა.
პრემიერიდან ზუთი დღეც არ იყო გასული, რომ 27 თებერვალს გაზეთმა
„სოფლის ცხოვრებაში“ პასკვილი გამოაქვეყნა — „დარბაზიდან სცენისათვის
ნათქვამი“:

ნოყო ბალახი აბიბინდა...
რა მოცელილა?
რა წასულა და რა მოვიდა
დიდი სცენიდან.
ყალბ მონეტათა ზარაფხანას
ვინ რა მიაგო?
რად წუხს ოტელო,
რაზე ზარობს ახლა იაგო?
უკანასკნელი სალახანის
ყალბი სიცილი
რად შეემატა სახაროვებს,
სოლყენიციანებს?
გვახსოვს დახაუ,
ბუხენვალდი,
გვახსოვს ვინიცა.
მაშ ვინ დაგცინის უხეიროდ..

თუ ვინმე მოიცლის, გაზეთს მოძებნის და ბოლომდე წაიკითხავს „სოფლის
ცხოვრების“ უსაშველოდ გრძელ აბდაუბდას, ნათლად დაინახავს, რა მძიმედ იყო
დაავადებული ქართული საზოგადოების დიდი ნაწილი საბჭოური შარაზმით.

თუმცა, იმავე „სოფლის ცხოვრებას“ სრულებით არ შერცხვენია, ერთი
წლის შემდეგ. 1975 წლის 15 იანვარს, რობერტ სტურუასა და რამაზ ჩხიკვა-
ძისათვის მიელოცა კოტე მარჯანიშვილის პრემია, რომელიც მათ „ყვარყვარე-
სათვის“ მიიღეს.

მას მერე, რაც 1974 წლის 19 აპრილს ელუარდ შევარდნაძემ „ყვარყვარე“
ნახა და მოეწონა, თბილისში წარმოდგენაზე თავდასხმები შეწყდა. მაგრამ
დამშვიდება ნაადრევი იყო. მამბეზღარებმა ახლა მოსკოვს დააუარეს ზელმოწე-
რილი და ანონიმური ДОНОС-ები.

1976 წლის 17-27 მარტს რუსთაველის თეატრი საგასტროლოდ იყო მოს-
კოვში. 19 მარტს „ყვარყვარეს“ ვუჩვენებდით. სპექტაკლზე დასასწრებად მო-
ვიდნენ სკკ ცკ-ის კულტურის განყოფილების გამგე შაურო (სახელი აღარ
მახსოვს), სსრკ-ის კულტურის მინისტრი პეტრე დემიჩივი და სსრკ-ის უმაღლესი
საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი მიხეილ გიორგაძე.

შაურო ავადმყოფი კაცი იყო. მაღალი, მეტისმეტად გამხდარი, თითქმის ჩონჩხი. მთლიანად გათვრებულს (შავი ერთი ღერიც არ ერია თმაში) პერგამენტით ვჯითელი სახის კანი ჰქონდა. სულ ღუმლა და მხოლოდ სხვების ღაპარაკს უსმენდა. დემიჩევი და გიორგაძე მაშინვე გაერთვნენ თეატრის თანამშრომლებთან საუბარში. სუფრასაც მიუსხდნენ და მადიანი ჭამა-სმა გაჩაღეს. შაურო ახლოს არ ეკარებოდა არავის. ოთახში წინ და უკან მიმოდიოდა. ხმას არ იღებდა. მერე ჩემთან მოვიდა, გვერდზე გამიყვანა. ძლივს გასავიციე ხმით მკითხა: — როდის დაიწერა კვა-კვა-კვა... — მერე ხელი ჩაიქნია და გააგრძელა, — პიესა, რომელიც თეატრმა დადგა? — 1929 წელს. — ვუპასუხე. — 1929 წელს; — გაიმეორა, — და ბოლშევიკ-რევოლუციონერს სანაგვე უთუში აგდებენ? ეს პიესაშია ასე თუ რეთისორმა გააკეთა?

გაკვირვებული მივიჩნებოდი. ცოტა უკმეხად მივუგე: — სანაგვე უთუში აგდებენ ავანტურისტს, არამწადასა და არა რევოლუციონერს, — კარგი, კარგი, — რაღაც ღიმილის მსგავსი შეეტყო სახეზე, — სპექტაკლს ვნახავ და ყველაფერი ნათელი გახდება.

წარმოდგენამ დიდებულად ჩაიარა. კმაყოფილი დარჩნენ მაყურებლებიც და ხელისუფლების წარმომადგენლებიც. გიორგაძემ, დემიჩევმა, შაურომ წარმოდგენის წარმატება მიულოცეს თეატრს. შაურომ ისევ მოშკიდა ხელი. პარტრიდან გამიყვანა. თითქოს არ უნდოდა გიორგაძეს და დემიჩევს გაეგონა, რასაც მეტყუოდა. — ძალიან კეთილმოსურნე ნათესავები კი ჰყოლია სტურუას, — თქვა ცივად. სახეზე ერთი ნაკვიციც არ განძრეულა (ჩანდა, ენატანიები რ. სტურუას ნათესავებად და შეგობრებად ასაღებდნენ თავს). — 1929 წელს დაწერო ის, რაც მე სცენაზე ვნახე და ცოცხალი დარჩე?!. უცნაურია, უცნაურია... უკვე ვეღარ მივხვდი, ამას მე მეუბნებოდა თუ თავისთვის ბუტბუტებდა. მეტი აღარაფერი უთქვამს. კარებისაკენ გასწია და წავიდა. ამხანაგებისათვის აღარ დაუსვლია.

„უვარუვარეს“ თავდადასავალი შედარებით დაწვრილებით გამხმეთ. ეს იმიტომ, რომ მეთქვა: ასეთ დარჩაკში გადიოდა ყველა მეტნაკლებად საინტერესო და საყურადღებო წარმოდგენა. მშიმე იყო ეს ბრძოლა, მაგრამ გამარჯვება — სიხარულის მომტანი.

დღეს, როცა აღარც ლექსი იწერება, აღარც — სიმღერა, აღარც წარმოდგენა იდგმება და აღარც ფილმის გადაღება ხდება, საზოგადოება მოდუნდა, სიხარული დაკარგა და შემოქმედებითად მიცვალებულს დაემსგავსა, ხანდახან ვფიქრობ: ეს გამუდმებული ბრძოლა იქნებ შემოქმედებით იმპულს აღვიძებდა? და მახსენდება ერთი შემთხვევა, რომელსაც 1950 წლის შემოდგომაზე შევესწარი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ბიბლიოთეკაში.

ჩემი თაობის ადამიანებს, ვისაც მცხეთის ძეგლების დათვალიერება უყვარდა, უთუოდ ეხსოვებათ მიხეილ ქიქოძე, მცხეთის ისტორიული ნაქრძალის მცველი. კაცი მასლათის მოყვარული, ნაკითხი.

1950 წლის მაის-ივნისში, გაზეთ „პრავდაში“ დიდი საენათმეცნიერო დისკუსია მიმდინარეობდა ნიკო მარის ლინგვისტური მოძღვრების გარშემო. ეს პაექრობა, მაშინ, არნოლდ ჩიქობავას გამარჯვებით დამთავრდა.

აკადემიის სამკითხველო დარბაზში მიხეილ ქიქოძე ერთ კაცს ესაუბრებოდა, ალბათ, ენათმეცნიერს. მიხეილმა არნოლდ ჩიქობავა მოიკითხა და — როგორ არისო — იკითხა. ენათმეცნიერმა უპასუხა: — კარგა ხანია ავადმყოფობს.

აზლაც შეუძლოდ არისო. მიხეილ ქორიძემ გაიცინა და ასეთი რამ თქვა ქორი გაქრა და ქათამს ხორცი გაუფუტლაო.

თურმე ქათამს რომ კარგი ხორცი ჰქონდეს, ქორის არსებობა აუცილებელი ყოფილა.

თუმცა, მეორე შემთხვევაც მახსენდება.

ჩემი სტუდენტობის უამს უნივერსიტეტში ტრადიცია არსებობდა: ეწუობოდა ყოველი, მეტნაკლებად მნიშვნელოვანი თეატრალური წარმოდგენის, ფილმის, ახალი წიგნის საჭარო განხილვები. იწვევდნენ მწერლებს, რეჟისორებს, მსახიობებს. იმართებოდა ცხარე სჯა-ბაასი, დავა-პაექრობა. სტუდენტობაც აქტიურად მონაწილეობდა.

1949 წლის 5 ნოემბერს, შაბათ დღეს, უნივერსიტეტში რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის „ნიკოლოზ ბარათაშვილის“ საჭარო განხილვა ჩატარდა. ესწრებოდნენ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი აკაკი ვასაძე, დრამატურგი მიხეილ მრევლიშვილი, რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე, მსახიობები ალექსანდრა თოიძე (ეკატერინე ქავჭავაძის როლს ასრულებდა), გიორგი გეგეჭკორი (ნიკოლოზ ბარათაშვილის როლს თამაშობდა) და სხვანი.

ნიკოლოზ ბარათაშვილი ჩემი თაობის უმაწვილკაცობაში განსაკუთრებული თაყვანისცემით სარგებლობდა. ყოველმა გოგომ და ბიჭმა, ვისაც ასე თუ ისე პოეზია უყვარდა, ზეპირად იცოდა მისი ლექსები. 40-იანი წლების ახალგაზრდობისათვის პოეტი თავისუფლების სულიერი ამბოხის განსახიერება-განხორციელება იყო.

სად დამილამდეს, იქ გამითენდეს,
იქ იყოს ჩემი მიწა, სამშობლო,
მხოლოდ ვარსკვლავთა, თანამავალთა,
ვამცნო გულისა მე საიდუმლო...

რუსთაველის თეატრში მიხეილ მრევლიშვილის პიესა „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ რომ დაიდგა, მაყურებელი წარმოდგენას მიაწყდა. დიდი თუ პატარა სპექტაკლით იყო დაინტერესებული. წარმოდგენის მერე, გიორგი გეგეჭკორი თეატრის უკანა ეზოდან ჩუმად იპარებოდა შინ, ქუჩაში თაყვანისმცემელთა ამბოქრებულ ტალღას რომ არ წაეღეკა.

უნივერსიტეტშიაც დიდი იყო ნიაზი სპექტაკლის განხილვისადმი, კრიტიკულიც. შენიშვნები ეხებოდა ყველაფერს — წვრილმანსაც და მსკვილმანსაც. დაწყებულს გაკვირვებით, რომ ორმოცდაორი წლის აქტრისა თამაშობდა ოცდაერთი წლის ეკატერინე ქავჭავაძის და დამთავრებული უკმაყოფილებით, რომ წარმოდგენაში უფრო მკაფიოდ ჩანდა მიუსაუარი კაცის ბედი, ვიდრე აჯანყებული თავისუფლების ძალა.

სპექტაკლისადმი რომ გულგრილი არავინ იყო, ამას ისინიც ადასტურებდნენ, ვინც აქებდა წარმოდგენას და ისინიც, ვინც კრიტიკულად იყო განწყობილი. განხილვის ბოლოს აკაკი ვასაძეს მიეცა სიტყვა.

ხელოვანი ბროლის ქურჭელს ჰგავსო, — თქვა მან. თუ ბროლის ქურჭელს ფრთხილად არ მოვეპყარით, შეიძლება დავემხსვრეს. ხელოვანსაც ფაქიზად,

ბულისყურით, სიუვარულით უნდა მოვექცეთ. მაშინ შემოქმედებითი ცეცხლი
ყოველთვის იგიზგიზებს მასში. თუ უხეში, დაუფიქრებელი, უყურადღებო და-
მოკიდებულება გამოვიჩინეთ, გულს გავუტებით, ცეცხლს ჩავუქრობთ, შემოქ-
მედებით ხალისს წავართმევთ. შექება-წაქეზება ხელოვანისათვის დიდი სტი-
მულიაო.

მართლაც, ვინ არის ხელოვანი — მებრძოლი, მეომარი თუ ბროლის ქურ-
ქელი? ალბათ, ერთიც და მეორეც. ოღონდ დროსა და ვითარებას გააჩნია.
ერთი კი ცხადია: ვისაც სახელოვნებო დარგის ხელმძღვანელობა აკისრია, ბეწ-
ვის ხიდზე სიარული უნდა შეეძლოს. მან მეომრის სულიც უნდა ააღორძინოს
ხელოვანში და ბროლის ქურქლისადმი დამოკიდებულების სიფრთხილაც
გამოიჩინოს.

(გავრძელება იქნება)

თეატრი, მსოფლიო, რენესანსი — 2000 წელს

აპრილის პირველ დღეებში, 1—4 აპრილს შვეციის ქალაქ სტოკ-
ჰოლმში ჩატარდა ევროპის თეატრების არაფორმალური გაერთიან-
ების მეთოთხმეტე კონგრესი.

საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთაგან კონგრესის მუშა-
ობაში მონაწილეობდნენ მეტეხის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვა-
ნელი სანდრო მრველიშვილი და თბილისის სანდრო ახმეტელის
სახ. თეატრის მთავარი რეჟისორი და დირექტორი ალექსანდრე
ქანთარია.

კონგრესის უმთავრესი მიზანი გახლდათ, ხელი შეუწყოს ევრო-
პის თეატრების კონსოლიდაციას, ახალ თეატრალურ კონტაქტებს
და თეატრის მოღვაწეთა თანამშრომლობას, კონგრესი სადღეისო
ამოკანად ისახავს ყოფილი საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკებსა და
აღმოსავლეთ ევროპის თეატრების ურთიერთობის ხელშეწყობას.

2 აპრილს კონგრესის პლენარულ სხდომაზე სიტყვით გამოვიდა
სანდრო მრველიშვილი.

გთავაზობთ ს. მრველიშვილის კონგრესზე გამოსვლის ტექსტს.

ქალბატონებო და ბატონებო,
პატივცემულო კოლეგებო,

უპირველეს ყოვლისა, გთხოვთ ჩემი ინგლისური მშაპტიოთ და წინდაწინ
გადაგიხადოთ მადლობა უურადღებისთვის. მინდა გავუფრთხილდე თქვენს დროსა
და მოთმინებას, რის გამოც, ინგლისურ ზეპირსიტყვიერებაში ვარჯიშს ვამჯობინე
ჩემი სათქმელი დაწერილის წაკითხვით მოგახსენოთ.

იდეა, რომელსაც დღეს შემოგთავაზებთ, ორი წლის წინ დაიბადა და პრო-
ექტის სახით ჩამოყალიბდა. ჩვენ გვქონდა წინასწარი შეხვედრები და კონსულ-
ტაციები გერმანულ, იტალიურ, რუსულ თეატრებთან და პროექტის განსა-
ზორციელებლად გარკვეული ნაბიჯებიც იქნა გადადგმული. მაგრამ რთულმა
პოლიტიკურმა ვითარებამ საქართველოში, დიქტატორული რეჟიმის დამყარების
მცდელობასთან ბრძოლაში, დემოკრატიის დამკვიდრებამ, ყოფილი საბჭოთა კავ-
შირისა და იმპერიალისტური ძალების აგრესიასთან ომმა ბარკაადებისა და სან-
გრებისაკენ მოგვიწოდა და გარკვეული დროით გადახდო კულტურული თან-
ამშრომლობის იდეების განხორციელება. მაგრამ სოციალისტური ბანაკისა და

„ბოროტების იმპერიის“ დაშლის შედეგად შექმნილმა ვითარებამ, ნგრევების და დასაძვრების, სიძულვილის ეპიდემიის ევროპასა და საერთოდ, მსოფლიოში გავრცელების პერსპექტივამ დამარწმუნა, რომ ჩვენი იდეა დღეს უფრო მეტად აქტუალური ხდება. სწორედ დღეს, გადაუდებლად არის აუცილებელი ყველა იმ იდეისა და პროგრამის ხორცშესხმა, რომლებიც სიავის არაკაცთმოყვარულ ძალას დაუპირისპირებენ სიკეთეს, ჰუმანიზმსა და მოყვასის სიყვარულს. სიძულვილის ეპიდემიას წინ მხოლოდ სიყვარული შეიძლება აღუდგეს. ჩვენ, თეატრის მოღვაწეებმა კარგად ვიცით დრამატურგიის ელემენტარული კანონი — პირველ მოქმედებაში კედელზე დაკიდებულმა თოფმა მესამე მოქმედებაში უსათუოდ უნდა გაისროლოს. ვიდრე დროა, ყველა ძალა უნდა ვიხმაროთ, უნდა დავარწმუნოთ ისტორიის მრავალკუთხედიანი სპექტაკლის ავტორები (დრამატურგები და რეჟისორები), კედლიდან თოფი ჩამოხსნან, ჩანაფიქრიდან ამოიღონ ძალადობა, სიძულვილი, სულიერი თუ ფიზიკური ექსტრემიზმი. ღრმად ვარ დარწმუნებული, სწორედ ეს არის ღმერთისგან ჩვენთვის მონიჭებული უდიდესი მისია.

პროგრამა, რომელსაც მე შემოგთავაზებთ და რომელშიც მონაწილეობისკენ მოგაწოდებთ, შესაძლოა, დღ-კიხობის უკიდევანო კაცთმოყვარული ფანტაზიის ნაყოფი გახლდეთ. ძველი ანდაზა გვეუბნება *Nil mortalibus arduum est* (მოკვდავთათვის არაფერია დაუძლიეველი). ჩვენ ერთხელ ვცხოვრობთ ამ ქვეყანაზე, ჩვენ მოგვეცა შესაძლებლობა ათასწლეულების ზღვარს შევეგებოთ. ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ XX საუკუნის დასასრულისა და XXI საუკუნის დასაწყისის თეატრის მოღვაწეებს შესწევთ უნარი შეუძლებელი შესაძლებლად აქციონ. ჩვენ განგებამ უდიდესი საჩუქარი გვიძღვნა — ვიყოთ ფილოსოფოსნი და მასხარანი ერთდროულად. მხოლოდ ჩვენ შეგვიძლია ფილოსოფია თამაშად ვაქციოთ და ამ თამაშით თანამოძმენი ვიხსნათ.

პროგრამას ჰქვია „თეატრი, მსოფლიო, რენესანსი — 2 000 წელი“. ის მიზნად ისახავს საერთაშორისო თეატრალურ თანამშრომლობას, თეატრის მოღვაწეთა კონსოლდაციას მშვიდობის, კაცთმოყვარეობისა და ურთიერთსიყვარულის ზოგადსაკაცობრიო იდეის დამკვიდრებისთვის.

პროგრამა უნდა ამოქმედდეს 1994 წლის ზაფხულში და დასრულდეს 2 000 ან 2 001 წელს.

მხატვრული კონცეფცია ეფუძნება რენესანსის ჰუმანიტურ იდეოლოგიას, რადგანაც სწორედ რენესანსის „ფეთქებადი პოტენციალი“ წარმოადგენს ზოგადსაკაცობრიო, მარადმოქმედ და ძლიერ იმპულსს მხატვრული აზროვნების ისტორიაში.

დღეს, მსგავსად შუასაუკუნოვანი შავი ჰიერისა, მსოფლიო გლობალურად დგას ეროვნულ, რელიგიურ, კულტურულ თუ მატერიალურ ფასეულობათა მიმართ ნიჰილისტური აგრესიის საყოველთაო ეპიდემიის წინაშე. ხსნა მხოლოდ სულიერი აღორძინებაა. მსოფლიო თეატრის მოღვაწეთ, მსგავსად ბოკაჩოს გენიალური ქმნილების „დეკამერონის“ პერსონაჟთა, შეუძლიათ კაცობრიობას შესთავაზონ გზა ხსნისა ამ „ჰიერისაგან“ სულიერისა და ხორციელის პარამონიული შერწყმით და ამ პარამონიის რეალურად დამკვიდრების შესაძლებლობის ოპტიმიზმით. რენესანსული აღმავლა, ევროპულ რენესანსზე ადრე თუ გვიან, გაიარა მსოფლიოს ყველა ცივილიზებულმა ერმა. უკლებლივ ყველა კულტურის საგანძურშია დრამატული თუ ბელეტრისტული მწერლობა, რომელიც ფორმით ეროვნულია, შინაარსით — ჰუმანიტური, და ამდენად საერთოა, ზოგადსაკაცობრიოა. სწორედ



ამიტომ პროგრამა ითვალისწინებს ერთ სანახაობაში გააერთიანოს პროგრამის მონაწილე სხვადასხვაენოვანი თეატრების დამოუკიდებელი, ერთმომქმედებიანი სექტაკლები, რომელთა ლიტერატურული საფუძველი უნდა იყოს რენესანსული სტილის ეროვნული ნაწარმოები.

პროგრამის ფუძემდებელი, შესაძლოა, იყოს რამდენიმე თეატრი. რადგანაც ჩვენ წინასწარი კონსულტაციები გვქონდა გერმანულ თეატრთან ქალაქ საარბრიუენიდან და იტალიურ თეატრთან ქალაქ კოზენციდან, ნება მომეცით მაგალითისთვის, ხაზს ვუსვამ, მხოლოდ მაგალითისთვის, რათა უფრო ნათელი გახდეს პროგრამის კონცეფცია, ავიღო ეს სამი თეატრი. იტალიური, (იტალია, როგორც ბოკაჩო და „დეკამერონის“ იდეის სამშობლო), გერმანული — საარბრიუენიდან და ქართული — თბილისიდან, რადგანაც სწორედ საარბრიუენმა და თბილისმა შექმნეს კულტურული თანამშრომლობის უნიკალური მაგალითი XX საუკუნის კულტურულ პროგრამაში.

ეს სამი თეატრი დამოუკიდებლად ამზადებს თითო ერთმომქმედებიან სექტაკლს (ხანგრძლივობა — 40—50 წუთი), იტალიური — ბოკაჩოს „დეკამერონის“ საფუძველზე, გერმანული — „შვანკების“ მიხედვით, ქართული — „სიბრძნისიკრუსის“ მიხედვით. ეს სამი დამოუკიდებელი, ერთმომქმედებიანი სექტაკლი ერთიანდება ერთ წარმოდგენაში, რომელსაც საერთო მხოლოდ სიმბოლური პროლოგი და ეპილოგი ექნება.

სამი თეატრი ხვდება ერთმანეთს, მაგალითად, საარბრიუენში 1994 წლის ზაფხულში, საორიენტაციოდ — ივლისის დამდეგს და ხანმოკლე, — მაქსიმუმ ერთკვირიანი ურთიერთშეგუებისა და პროლოგ-ეპილოგის დადგმის შემდეგ იწყებს მოგზაურობას საარბრიუენიდან თბილისამდე წინასწარ დადგენილი მარშრუტით და ყველა შესაძლო პუნქტში, ადგილობრივ ხელისუფლებასთან შეთანხმებით, წარმოადგენს სექტაკლს. ეს პირველი მოგზაურობა უნდა მოიცავდეს რაც შეიძლება მეტ ქვეყანას.

ეკვს არ იწვევს, რომ თეატრალური მოღვაწენი იმ ქვეყნებისა, სადაც წარმოადგენელი იქნება ეს ერთობლივი სექტაკლი, აუცილებლად გამოთქვამენ სურვილს შეუერთდნენ ამ ინიციატივას. მათ მიეცემათ დავალება — შემდეგი, 1995 წლის ზაფხულისათვის მოამზადონ თავისი „ერთი მოქმედება“ და ამგვარად, 1995 წლის ზაფხულში, სამოგზაუროდ გაემართება არა სამი, არამედ ყველა „შემომატებული ქვეყნებისგან“ შემდგარი წარმოდგენა. შემუშავებული იქნება ახალი მარშრუტი, „დაპურობილ“ იქნება ახალი ქვეყნები და ასე, ყოველ წელიწადს, ვიდრე 2001 წლამდე. ამ დროისათვის პროგრამამ უნდა მოიაროს ყველა ქვეყანა ყველა კონტინენტისა. თავად სექტაკლი იქნება უკვე არა ერთ, არამედ რამდენიმე საღამოზე, ან დღეზე გათვლილი და მიიღებს, პრაქტიკულად „მოდრავი ფესტივალის“ სახეს. საბოლოოდ, 2001 წელს, პროგრამა დასრულდება დიდი თეატრალური „ოლიმპიადით“ თეატრალური ხელოვნების სამშობლოში — საბერძნეთში.

შე მაგალითისთვის მოგიყვანეთ სამი თეატრი, როგორც მოგახსენეთ ეს მხოლოდ მაგალითია. ამ მოდელში თავისუფლად შეიძლება ჩაჯდეს ინგლისური თეატრი, „კენტერბერიული მოთხრობებით“ ან ინდური თეატრი „რამაიანათი“ და „შაკუტალათი“, ან თუნდაც იაპონური თეატრი „კიოგენებით“. ჩვენი დღევანდელი შეკრების შედეგად, შესაძლოა, ამ იდეამ სრულიად ახალი, უფრო მასშტაბური და დახვეწილი სახე მიიღოს. შესაძლოა, პროგრამა დაიწყოს ხუთმა, ათმა თეატრმა. შესაძლოა, დადგინდეს სავარაუდო გეგმა მარშრუტებისა და დროისა, თუ რომელი თეატრი, რომელი ქვეყანა რომელ წელს შეუერთდება

„თეატრალურ ქარავანს“. ნუ შეგვაშინებს ორგანიზაციული და ფინანსური პრობ-
ლემები. არა მგონია, ჩვენს საერთო იდეას „მერსედესის“ ან „რენოს“ ფირმა არ
აპყვეს და საჩუქრად ავტობუსები არ გვიძღვნას. მე არ შეგაწყენთ თავს ამ
პრობლემებზე და მათი წარმატებით გადაკრის გზებზე საუბრით. გეტყვით მხო-
ლოდ, რომ ორგანიზაციული სტრუქტურა დამუშავებულია და მისი განხილვა
შესაძლოა უკელა დანტერესებული მხარის მოსაზრებათა გათვალისწინებით. მთა-
ვარია მხოლოდ სურვილი.

ეს იდეა საქართველოში დაიბადა. უჩვეულო აქ არა არის რა. ჩემს ქვეყანას
განსაკუთრებული გეოპოლიტიკური სიტუაცია აქვს. სწორედ ამიტომაც უჭირთ
და უკველთვის უჭირდათ ძლიერ მეზობლებს მისი დათმობა. თბილისში იკვე-
თება გზები ჩრდილოეთსა და სამხრეთს, აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის.
აქ უკველთვის მოგზაურობდნენ დატვირთული ქარავნები, ნუ გაგიკვირდებათ,
რომ თეატრალური ქარავნის იდეაც ჩვენთან დაიბადა. აქვე სრული გულახდი-
ლობით მინდა ვითხრა, რომ თუ ამ იდეის განხორციელება დავიწყეთ, სიამოვნ-
ებით ვითმობთ ავტორობას თქვენ — ევროპული გაერთიანების სტოკჰოლმის
შეკრების მონაწილეთ.

როგორც იუნესკოს ნაციონალური კომისიის წევრმა, შემიძლია მოგახსენოთ,
რომ ეს პროგრამა წარდგენილია და განხილვება იუნესკოს ცენტრალურ სამდივ-
ნოში, პარიზში. წინასწარი მონაცემებით, იუნესკოს კულტურის გენერალური
დირექცია აპირებს დასაწყისისთვის გარკვეული თანხა გამოვიყოს. კიდევ ერთხელ
ვიმეორებ, პირადად მე, ბედნიერი ვიქნები, „იუნესკოში“ თქვენი თანავტორობით
წარვდგე. თუ გამოთქვამთ სურვილს პროგრამაში მონაწილეობისა, ჩვენ შეგვიძ-
ლია ბევრი რამ დღესვე, გადაუდებლად გადავწყვიტოთ, თუნდაც შევიკრიბოთ ამ
სხდომის შემდეგ.

ამბობენ, თუ რაიმე იდეა გაქვს, დაუყოვნებლივ შეუდექი მის განხორციე-
ლებას. ჩვენ იდეა მოგაწოდეთ. იმედი მაქვს, თქვენ — ფილოსოფოსთ და მას-
ხარათ ენთუზიაზმი არ გაკლიათ. ხელს რა გვიშლის? ვიმეორებ, ჩვენ ერთხელ
ვცხოვრობთ ამ ქვეყანაზე და თუ ბედმა ხელის გულზე მარგალიტი დაგვიდო, ნუ
დავემსგავსებით იმ უგუნურ ინდიელს, რომელზედაც ოცილო ამბობს „შორს
გადასტყორცნა თავის ქვეყნის უფიჭრფასესი მარგალიტი“.

იქნებ კიდევ ერთხელ ვაჩვენოთ კაცობრიობას, რომ თეატრს მისი განკურნება
შეუძლია, და თუ აპოკალიფსი მანც უნდა მოვიდეს, ნუ გავიქცევით სახლში,
მინდორზე მუშაკად გასულეები შევხვდეთ მას.

გმადლობთ.

მინაწერი: ბატონმა სანდრო მრეველიშვილმა სტოკჰოლმიდან ჩამოიტანა წი-
ნადადება, რათა ქართველი თეატრის მოღვაწეები და თეატრები გახდნენ ევროპის
თეატრების გაერთიანების წევრები. „იეტმის“ წესდებასა და საკონსულტაციო
კომენტარს გამოვაქვეყნებთ შემდეგ ნომერში.

პაიშ შოკაძე

ამ დამ

ისრაელის დრამამ დიდი გზა განვლო. ვიღერ დენი ჰოროვიციის პიესის „ჩერლა კა-ჩერლის“ გმირი იტყოდა: „მე აქაური ვარ, მამაჩემი კი — იქაური“. ეს სიტყვები ნათელს ჰფენს მამათა და შვილთა უცნაურ ურთიერთობას როგორც თვით ისრაელში, ისე საკუთრივ ისრაელის დრამაში. ეს გარემოება კი იმთავითვე ძირითადად „ადგილობრივი თაობის“ მცდელობას ემყარებოდა, რათა საკუთარი „იმიჯი“ ხელახლა დაემტკიცებინა. ჰოროვიციის პოზიცია ხაზს უსვამს ისრაელის სულიერ ცხოვრებაში გეოგრაფიული ორიენტაციის მნიშვნელობას, ერთმანეთს უპირისპირებს ცნებებს „ბა“ და „იქ“. „ბა“ შვილებს ეკუთვნის, „იქ“ — მამებს. თუ ამ გეოგრაფიულ თვალსაზრისს ფასეულად მივიჩნევთ, ურთიერთგამომრიცხავი ალტერნატივის წინაშე აღმოვჩნდებით — ესენია ისრაელი და დიასპორა. ამ ორი ცნების დაპირისპირებამ დიდი გავლენა იქონია ჩვენი ერის სულიერ ისტორიაზე. „იქაურობის“ უარყოფა ბათ მიერ, ვინც „აქ“ დაიბადა, იმავდროს, ებრაული ისტორიის უარყოფაც არის, რადგან ეს ისტორია „იქ“ დიასპორაში იქმნებოდა. შიილ კონცეფცია, ნიშნავს ირწმუნო, რომ ჩვენი ისტორია „ადგილობრივი თაობიდან“ იწყება, რომლის მშობლიური ენა ივრითია და რომლის თვალთახედვას ეს ქვეყანა და მისი ლანდშაფტი განსაზღვრავს. დენი ჰოროვიცი თითქოს ხელახლა იმეორებს ყველასთვის კარგად ცნობილ ფაქტებს, მაგრამ ისრაელის დრამას დიდი დრო დასჭირდა ამ დასკვნის გამოსატანად, რადგან დასაწყისში იგი წარმოადგენდა არა მამათა, მშობელთა, არამედ შვილთა დრამას. მამათა თაობამ სცენისაკენ მიმავალი გზა დაუთმო ურის, ავის, ამის, იონას და სხვებს — „ადგილობრივი თაობის“ წარმომადგენლებს. მათი სამყაროს ძირითად სულიერსა და ზნეობრივ მოთხოვნას „იქაურობის“ უარყოფა წარმოადგენდა. უარყოფა ყოველივე იმისა, რაც იქ დადებითად ფასდებოდა.

ჩემს ამოცანას არ შეადგენს ისრაელის დრამისა და იუდაიზმის ურთიერთობათა საფუძვლიანი კვლევა. მინდა მხოლოდ მოვნიშნო ამ ურთიერთობათა რამდენიმე გამოვლინება, რომელიც ისრაელის დრამაში აისახა. ამიტომაც, მარტოდენ სამი ისრაელელი ავტორის სამი პიესით შემოვიფარგლები. როგორც აღვნიშნე, ისრაელის დრამა — ჯერ კიდევ დამოუცილებლობისთვის წარმოებული ომის პერიოდიდან მოყოლებული — ფაქტობრივად, „ადგილობრივი თაობის“ დრამაა. მის ძირითად წინაპირობას წარმოადგენდა მტკიცება იმისა, რომ ისრაელის ახალგაზრდობა, ამ ახალგაზრდობის სამყარო და საქმიანობა სწორედ ისრეალობაა, რომელიც ქვეყანაში ფეხს იკიდებს. ისრაელის ახალგაზრდობას ცენტრალური ადგილი ეკავა ამ დრამაში და სხვაგვარად ვერც წარმოედგინა.

როგორც კი მშობლები და ლიდერები გამოჩნდებოდნენ, ურადლების ცენტრში კვლავ ახალგაზრდა კაცი დგებოდა, სწორედ მისთვის კეთდებოდა ყველაფერი. დრამა უტრიალებდა ცნებას „ჩვენ“, დაბეჭითებით, ეგზალტირებულად აცხადებდა: „მუდამ ჩვენ ვართ“.

აზრი იმის თაობაზე, რომ ისრაელის ლიტერატურამ იუდაიზმის მიმართ ინტერესი დაკარგა, ბარუხ კურცვაილმა დიდი ხნის წინ გამოთქვა. ამის საილუსტრაციოდ, სხვათა შორის, იგი რიგ ავტორთა (შემირი, შეჰემი და მოსინსონი) პრო-

ზაულ წაწარმოებებს იშველიებს. ეს თვალსაზრისი, რომლის საფუძველსაც წინაშეული პროზა იძლევა, საკმაოდ პრობლემატური აღმოჩნდება, თუკი მას დრამას მივუსადაგებთ. თუმცა ისრაველი ავტორების პიესებში ცოტა რამ თუა ნათქვამი იუდაიზმისა და ებრაული ისტორიის თაობაზე. მათში მთავარ გმირს წარმოადგენს ისრაველი ახალგაზრდა, რომელიც თანამედროვე ებრაულ ისტორიას ქმნიდა. დამოუკიდებლობისათვის წარმოებული ომის ამსახველ პიესებში, როგორც ოლტერმანი აღნიშნავს, სწორედ ასეთი ახალგაზრდა იყო ის „ვერცხლის სინი, ებრაულ სახელმწიფოს რომ მიართვის“. საკუთარი თავი მან დაუფიქრებლად, ყოველგვარი რეფლექსიის გარეშე, შესთავაზა სამშობლოს. მიუხედავად იმისა, რომ ებრაულ დრამატურგიაში ცენტრალური ადგილი არ ეთმობოდა, იუდაიზმის თემამ მაინც შეაღწია ამ პერიოდის თეატრში.

შემირის პიესაში „ის მინდვრებით მიდიოდა“, პერსონაჟი, სახელად ური, არ წუხს იმის თაობაზე, თუ რას აკეთებს. მაგრამ მაყურებელმა — მეტადრე იმან, ვინც მის წრეს არ ეკუთვნის — იცის, თუ რა მნიშვნელობა აქვს მის დრამატულ ქმედებას. ამ პიესების (დამოუკიდებლობისათვის მიმდინარე ომის ამსახველი პიესები) მიხედვით, ისრაველი ახალგაზრდა განსხვავდება იმ თაობისაგან, რომელიც დიასპორაში დაიბადა: მას ახასიათებს მოქმედება და არა რეფლექსი, საქმე და არა სიტყვა. მისი სამყარო უფრო ხორციელია, ვიდრე სულიერი და, რაღა თქმა უნდა, ებრაელი ერის ცხოვრება მისთვის თვით ისრავლის ცხოვრებაა, რომელსაც იგი აკვირდება. ამ პიესათა უმრავლესობაში აღნიშნული თვისებების წყალობით, ისრაველ ახალგაზრდას, საბოლოო ჯამში, თანამედროვეობასთან ჰქონდა საქმე. სწორედ თანამედროვეობას ეკვლევდა და არა ისტორიას.

ეს ნატურალისტური დრამატული ტრადიცია 1954 წელს პიესაში „ყველაზე სასტიკი მეფე“, ნიჟიმ ელონიმ დაამსხვრია. პიესის ბიბლიური სიუჟეტი იერობოამ ბენ-ნებათის აჯანუხებაზე მოგვითხრობს. უანრის არჩევისას, ელონიმ დაგვიმტკიცა, რომ საჭიროდ არ მიჩნია, დრამაში თანადროული მოვლენების ასახვა, რასაც მას დამოუკიდებლობისთვის წარმოებული ომის პერიოდის დრამის ნატურალისტური ტრადიცია კარნახობდა. ისტორიულ-ბიბლიური უანრი ელონის ერთ-სა და იმავდროს თანამედროვე ისრავლის ცხოვრებასთან დისტანციას უქმნიდა და ამასთანავე, მწვავე პრობლემებთან ბრძოლის საშუალებასაც აძლევდა.

დიდი ბიბლიური მემკობის იერობოამ ბენ-ნებათის სულიერი ტანჯვა დამოუკიდებლობისათვის წარმოებული ომის შემდეგ „ადგილობრივი თაობის“ განცდებს ემსგავსება. ბევრმა აღნიშნა, რომ ამ პიესამდე ჩვენს დრამატურგიაში ძირითადად აღწერილი იყო როგორც დიდი ძალების ზეწოლის ქვეშ მყოფი, ერთი პატარა ერის (ისრავლის — მ. კ.) პრობლემები, ასევე თანამედროვე პოლიტიკური სიტუაცია. დენ მაირონი, მაგალითად, ზაზს უსვამს დამატებით სირთულეს: იგი (ელონი — მ. კ.) ორ ცეცხლს შუაა — „ერთის მხრივ უმაღლესი რელიგიური არჩევანის მოძღვრება, მეორე მხრივ კი ამქვეყნიური ცხოვრებისკენ ლტოლვა; ერთი მხრივ პიროვნება, როგორც ღვთით მოვლენილი არსება, მეორე მხრივ — ამქვეყნიური ოჯახის წევრი“. ადვილი შესამჩნევია, რომ ეს ბრძოლა (ტრადიცია-სა და რჩეულ ადამიანთა შესახებ დოქტრინას შორის) მეოცე საუკუნის ებრაელთა არსებობის ძირითად პრობლემად მას შემდეგ იქცა, რაც სიონიზმმა ებრაელთა სულიერ ცხოვრებაში წამყვანი მოძრაობის ადგილი დაიმკვიდრა. ელონიმ შეძლო დაენახა ის, რაც სხვა დრამატურგებმა ვერ შენიშნეს. ისრავლის ეროვნული განახლება მათ პიესებში ერის ისტორიული წარსულისაგან მოწყვეტით იყო წარმოდგენილი. თავის პირველ პიესაში ნიჟიმ ელონიმ გააცნობიერა ჩვენი ცხოვრე-

ბის ერთ-ერთი უმთავრესი ისტორიულ-ფილოსოფიური პრობლემა, გვიჩვენა საკუთარი განახლების განცვიფრებით შემყურე ერი და ამგვარი განცდის შედეგები. როცა იერობრამ ბენ-ნებათი პიესის ფინალში აცხადებს: „მე ეგვიპტელი ვარ“, მის გადაწყვეტილებაში აირეკლება ებრაულ ტრადიციასთან ბრძოლა. ამასთანავე, ებრაელთა არსებობაში იმ ახალ მიმართულებაზეც მიგვაჩვენებს, რომელიც ისრაელის სახელმწიფოს შექმნასთან დაკავშირებით გახდა შესაძლებელი. ასეა თუ ისე, „უველაზე სასტიკი მეფე“ ჩვენი სულიერი არსებობის შესახებ იმ დიდი რევოლუციის პირობებში სვამს საკითხს, რომელიც ებრაელთა ცხოვრებაში ჭრაც არ დასრულებულა. პიესა გვთავაზობს ალტერნატივას: ებრაელი ან ეგვიპტელი, წინასწარმეტყველ აჰაია შილონიტის, ან იერობრამ ბენ-ნებათის თვალსაზრისი. იერობრამი, ელონის მეამბოხე, ცდილობს, მოიშოროს ებრაული აჩრდილი და აქ, ისრაელის მიწაზე ახალი, რევოლუციური არსებობის შესაძლებლობა დაამტკიცოს. ელონის მიხედვით, ებრაელობის განმსაზღვრელი ეს ისტორიული და სულიერი ბრძოლა ისრაელში 1948-იან წლებში მიმდინარეობდა. აქ განსხეულებული იყო ჩვენი ოცნება ებრაელთა არსებობის ნორმალიზაციასა და იგივე დიასპორიდან ამ გეოგრაფიულ რეგიონში მორგებასა თუ ადაპტირებაზე. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მოწოდება „იციოდე, სადა ხარ და ვის წინაშე“, ეხება როგორც პოლიტიკურსა და გეოგრაფიულ, ასევე სულიერ ასპექტს.

მე იმით დავიწყე, რომ იმთავითვე განვსაზღვრე მარადიული ებრაული აჩრდილის პრობლემა, რომელიც უოველთვის თან სდევს ისრაელელ დრამატურგს, როდესაც იგი „აქაურობის“ და „იქაურობის“ საკითხს ეხება. სწორედ ნიჰიმ ელონის პირველი პიესა იყო ის ნაწარმოები, სადაც პირველად გამოითქვა მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ სულიერი, რელიგიური და ისტორიული თვალსაზრისით, „აქაურობა“ „იქაურობაზე“ უმჯობესია. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პიესაში მოცემულია „იქაურობის“ ანუ იგივე მამათა ღირებულებების სრული უარყოფა „აქაურობის“ სასარგებლოდ, რომელიც შვილთა სამყაროს წარმოადგენს. ეს იმიტომ, რომ ერთადერთი შესაძლებელი სამყარო სწორედ შვილთა სამყაროა და არა მამათა ანუ აჰაია შილონიტის სამყარო, რამეთუ ისრაელის სახელმწიფოს შექმნამ რევოლუცია მოახდინა. ამგვარად ესახება ელონის ისრაელის ბრძოლა საკუთარ ებრაულ აჩრდილთან, როდესაც ეს აჩრდილი ებრაულ ისტორიასა და მის კანონებს უპირისპირდება.

* * *

როდესაც ვმსჯელობთ ბენ-ციონ ტომერის პიესაზე „აჩრდილის შვილები“, დენი მოროვიცის სიტყვები „მე აქაური ვარ, მამაჩემი იქაურია“, ამგვარად პერიფრაზირდება: „მე აქაური ვარ, მამაჩემი იქაურია, მაგრამ მე მინდა, აქაური ვიყო“. „აჩრდილის შვილებში“ წარმოსახული რეალობა სახელმწიფოს არსებობის პირველ წლებს მიანიშნებს. დამოუკიდებლობისათვის ომი დასრულებულია. დაქანცული მეომრები დაბრუნდნენ ბრძოლის ველიდან და ხვალინდელი დღის ზღუბს ეძიებენ. ევროპის საკონცენტრაციო და სიკვდილის ბანაკებიდან ბრუნდებიან ის ებრაელები, რომლებიც გადარჩნენ. უველანი ერთად ქმნიან იმ ახალ სულიერ, სოციალურ და ფსიქოლოგიურ რეალობას, რომელსაც ისრაელის სახელმწიფო ეწოდება. სხვა დანარჩენი ებრაული პიესების მსგავსად, ტომერის ნაწარმოებშიც ეს მოტივებია ასახული, ოღონდ, რა თქმა უნდა, განსხვავებული ხერხებით. მაგრამ უკვე ნაცნობ, სხვაგანაც ამოკითხულ და გაცნობიერებულ პრობლემათა წილ,

ტომერის აუქციონებს ახალი ისრაელის რეალობის უდიდეს პრობლემას: ეს არის იდეოლოგიური ტურობის პრობლემა, როგორც პირადი, ასევე სოციალური იდენტურობისა.

ისრაელის ადრეული დრამის სათავეებთან ისრაელის ახალგაზრდობა ღვას. როგორც შინაგან, ისე გარეგნულ ცხოვრებაში, მისთვის უმთავრესი ახალი, მშენებარე რეალობა იყო — ახალგაზრდა ებრაული სახელმწიფო. ეს დიასპორაში ებრაელთა ცხოვრების, დიასპორელი ებრაული ფიგურის ალტერნატივას წარმოადგენდა. ისრაელი, ამ პიესებში, თავისი ცხოვრების წესით, თავისი ხალხით, ებრაულ კულტურას ახალ პოზიტიურ ფიგურებს სთავაზობდა, რომლებთანაც ადამიანს საკუთარი თავის გაიგივება შეეძლო: იმგვარ ფიგურებს, რომლებიც უარყოფდნენ წარსულს და საკუთარ თავს ისრაელის მიწაზე არსებობის ერთადერთ შესაძლო ალტერნატივად აცხადებდნენ. ტომერის პიესა „აჩრდილის შვილები“ თუმცა ამგვარ რეალობას ემყარება, მსგავსი სულიერი დებულებები მასში მაინც ექვეკვეშა დაუქნებელი. პიესა კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს იმ გარემოებას, რომ ახალი ებრაულ-ისრაელური რეალობა არ ეყრდნობა მხოლოდ იმას, რაც ისრაელის მიწაზე წარმოიქმნა ტრადიციული ებრაული არსებობის, კერძოდ, დიასპორული არსებობის უარყოფის პირობებში. ტომერი შეგვახსენებს, რომ ყველა ადგილობრივ ისრაელელს ჰყავს მშობლები, რომლებიც საზღვარგარეთ დაიბადნენ, რომ, როგორც ლეა გოლდბერგი წერს, „მათი ფესვები ორ განსხვავებულ ლანდშაფტს უკავშირდება“ და რომ იორამში (პიესის პერსონაჟი — მ. კ.) იოსელია დამალული.

„აჩრდილის შვილებში“ ებრაული იდენტურობა, მეობა, მეოცე საუკუნის ებრაული არსებობის ორი სახესხვაობის შედეგს წარმოადგენს: არსებობისა „ბა“ და „იბ“. ჩემის აზრით, ტომერმა გააფართოვა როგორც ფიზიკური, ისე ადამიანური ლანდშაფტის ცნება, რომელიც ახალ ებრაულ-ისრაელურ რეალობას წარმოადგენს და ამით დაუპირისპირდა დამოუკიდებლობისათვის ომის შემდგომ „ადგილობრივი თაობის“ მიერ შექმნილ პიესებს. უფრო მეტიც, როდესაც ვამბობთ „ებრაული ცხოვრება დიასპორაში მეოცე საუკუნის მანძილზე“ — ვუმატებთ „განადგურებას“, გენოციდს. „აჩრდილის შვილებში“ ეს ფაქტი უდავოდ წარმოჩენილია. გენოციდი აქ იმ განმსაზღვრელ ფაქტორადაა წარმოდგენილი, რომლის გავლენითაც ისრაელი ახალგაზრდობის ხასიათისა და იდენტურობის ფორმირება ხდება. ამდენად, „აჩრდილის შვილები“ ებრაული პიესა უფროა, ვიდრე ისრაელური, რამეთუ ტომერი, ხაზს უსვამს რა იორამის — პროტაგონისტის პრობლემას, წარმოაჩენს ებრაული არსებობის ორ რეალიას — წარსულსა და აწმყოს.

ადგილობრივ ისრაელელთაგან განსხვავებით, რომელთაც მხოლოდ აწმყო გააჩნიათ, იორამს, ისრაელში თითხმეტი წლის ასაკში რომ ჩამოვიდა, წარსულიცა აქვს, რომელიც „იბ“ გაატარა. იბრძვის რა იმისათვის, რომ ახალი რეალობის ნაწილად იქცეს, იგი გადაწყვეტს, უარყოს თავისი წარსული და საკუთარი სახელის — იოსელის ნაცვლად, იორამი დაირქვას — ასე ეძებს იგი ახალ იდენტურობას. დასაწყისში მას თან სდევს წარმატება, მაგრამ დამოუკიდებლობისათვის ომის დასასრულს იგი უკვე შორსა დგას ისრაელის რეალებებისაგან. გენოციდისგან გადარჩენილი ადამიანების დაბრუნებასთან ერთად, მისი წარსული კვლავ მკვდრეთით აღსდგება და საკუთარ ადგილს ითხოვს მის ცხოვრებაში. იორამი უპირისპირდება იოსელს. მას ესმის, რომ სანამ მის აშუამინდელ, ისრაელელ პიროვნებაში აღრინდელი, დიასპორელი ფიგურების ინტეგრაცია არ მოხდება, ის ვერ გარკვევს თავის იდენტურობას. მეობას, ვერ გაიქარწყლებს ეჭვებს.

ტომერის კონცეფციის თანახმად, იორამის მცდელობა, დიასპორაში გატარე-

ბული წარსული ისრაელის აწმყოს დაუკავშიროს, ახალი ცხოვრების სიბრძნის წარმოადგენს. იდენტურობის კრიზისი და წარსულსა და აწმყოს შორის უწყვეტ კავშირის შექმნის პრობლემა, მხოლოდ იორამ-იოსელის წილხვედრი როდია. იგივე პრობლემის წინაშე აღმოჩნდა ზიგმუნდ რაბინოვიჩიც, რომელიც იორამის ძმასა და რძალთან ერთად, ებრაელთა გეტოდან გამოიქცა. მაგრამ, თუ იორამმა წარსულის უარყოფით, აწმყოს მიანიჭა უპირატესობა, ზიგმუნდი უპირატესობას წარსულს ანიჭებს, აწმყოს კი უარყოფს.

ამ ორი პერსონაჟის დაპირისპირება აშკარაა არა მხოლოდ მათ ოჯახურ ურთიერთობაში, არამედ იგი გაცხადებულია თვით მათ სახელებშიც. იოსელმა გამოიკვალა სახელი და ამგვარად განახორციელა საკუთარი არჩევანი. ზიგმუნდი უარყოფს, თითქოსდა საკუთარი მენსიერებიდანაც კი ამოშლის თავის სახელს და თელ-ავივიში სახელისა და, ამდენად, იდენტურობის გარეშე დაიარება. ორივე პერსონაჟი თავისებურად უძლეური აღმოჩნდება საკუთარი ცხოვრების ორი ნაწილის გაერთიანებაში. შესაძლოა, ამ ორი პერსონაჟის ხასიათის განვითარება გამოზატავს კიდევ განსხვავებას ორ ძირითად კატეგორიას შორის (ერთის მხრივ ისინი, ვინც საზღვარგარეთ დაიბადა და დროზე ნიაღვრია ისრაელს, მეორე მხრივ კი მათივე თანამომძენი, ვინც ჯერ გენოციდი გამოიარა და მხოლოდ მას შერე აღმოჩნდნენ ისრაელში, რაც ჯოჯობითიდან გამოაღწიეს). ამდენად, გასაკვირი არცაა, რომ პიესაში კემზარიტი სახელებისა და იდენტურობის გარკვევისაკენ სწრაფვა იგრძნობა. სწორედ ეს გარემოება აქცევს წარსულს აწმყოს ნაწილად. იგივე გარემოება ანიჭებს იდენტურობისათვის ბრძოლას განსხვავებულ ხასიათსა და განზომილებას. როგორც პირველი, ისე მეორე პერსონაჟის მიერ არჩეული გზა შიშისა და დაუძლეველობის შემცველადაა წარმოდგენილი. იგი, ვინც წარსულს უარყოფს და მხოლოდ აწმყოთი არსებობს, წარსულის ტყვეობაში აღმოჩნდება, ხოლო იმას კი, ვინც მხოლოდ წარსულით ცხოვრობს, აწმყოს პრობლემები დათრგუნავს.

* * *

დენი მოროვიცის სიტყვებს, შესაძლოა, ასეთი ვარიაციაც ჰქონდეს: „მე აქაური ვარ, მაშინემი იქაურია — ამიტომ ვარ მე აქ“. ამგვარი პოზიციაა, ჩემი აზრით, გამოხატული აბრაჰამ რეზის შემოქმედებაშიც. პრობლემა, რომელიც მას ყველაზე მეტად აწუხებს, გირშონ შექიდის თქმით, არის „განხეთქილება თაობათა შორის მთელი თავისი ტრაგიკომიკური მნიშვნელობით: აქ არის ომი, სიკვდილი, წარსული და მომავალი“. მამები, რეზის ნაწარმოებებში, იმ დაიბადნენ, მაგრამ ბა ცხოვრობენ. ისინი, ფაქტობრივად, იმას უმზერენ, რაც ბა შექმნის იბაშერი. უკვე აუტანელი ებრაული ცხოვრების ალტერნატივის სახით. მათ ბაშერი იმისათვის შექმნეს, რომ თავისი შეილებიისთვის უკეთესი მომავალი მიეცათ. მაგრამ როგორც კი სამუშაო დაასრულეს, მათმა შეილებმა იმგვარ რეალობაში შეიცივნეს თავი, რომელიც, შესაძლოა, უფრო საშიშიც იყოს იმაზე, რომელშიაც მათი მამები ცხოვრობდნენ ადრე, ი.ე. ომი, რომელსაც შეილები აწარმოებენ, აბრაჰამ რეზის შემოქმედებაში, მხოლოდ გარეშე მტრის წინააღმდეგ როდია მიმართული. ისინი, ამავე დროს, საკუთარ მამებსაც ებრძვიან, მათ სამყაროსა და იდეებს — ისეთ იდეებს, როგორიცაა ისააკის მსხვერპლშეწარვის ამბავი, გმირობა, ტრადიცია, პირველადმოჩენის თვითრეალიზაცია. ისრაელში გადმოსახლებული მამა საკუთარ შეილს განსაზღვრულ ადგილს უმკვიდრებს ამ ქვე-

ყანაში და ამდენად, ბრძოლაში მონაწილეობას ავალდებულებს კიდევ შვილს ძალზე ძვირად უჭდება.

რიტნი პიესისა „არც დღისით და არც ღამით“ (ანალოგიური სათაური აქვს ბიალიკის ერთ-ერთ ცნობილ ლექსს), თავის თავში ატარებს რეჟის მსოფლშეგრძნებისა და ღირებულებათა სისტემის სიღრმეებს. მაშინ, როდესაც მოხუცი მასწავლებელი (მამათა თაობის წარმომადგენელი) ფიზიკური სიბრძანისაგან განთავისუფლდება — თვალი აეხილება, იორდანის ველზე ტერორისტებთან შეტაკებისას დაქრილი ახალგაზრდა ჯარისკაცი ცაპიკი მხედველობას კარგავს, ბრძვდება. მოხუცი მასწავლებელი დაუბრუნდება ღირებულებათა იმ სისტემას, რომელსაც დაჟინებით უნერგავდა თავის მოწაფეებს, დაუბრუნდება თავის სამყაროს: ბიალიკის პოეზიას, ბიბლიურ ტექსტებს, ბუნდოვან მოგონებებს მარადიულ შეყვარებულზე. ცაპიკი, რომელიც ამ მასწავლებლის მსოფლმხედველობაზე აღიზარდა, ამიერიდან მთელი ცხოვრება ომის ინვალიდად დარჩება. პირველი შეეცდება, მშვენიერი წარსულის ვიზუალური ხატით იარსებოს მაშინ, როდესაც მეორე დაუსრულებელი ომის მდგომარეობაში მყოფი ქვეყნის აწმყოთი ცხოვრობს.

რეჟის პიესებში ავტორის პოზიცია მამათა და მათი საქციელის კრიტიკის სახით როდია გამოხატული. ამის სანაცვლოდ, დრამატურგი ეგზისტენციურ სიტუაციას გვთავაზობს, რომელიც როგორც მამებისათვის, ისე შვილთათვის, რეალობას წარმოადგენს. და აქ უკვე სრულიად აშკარაა, რომ თაობამ, რომელიც თავისი შვილებისათვის უკეთესი მომავლის შექმნას მიეღწეოდა, ფაქტობრივად, გაცილებით უფრო მკაცრ პირობებში ჩააყენა ისინი იმ ცხოვრებასთან შედარებით, რომელიც მათ დიასპორაში ექნებოდათ. პიესაში „ისრაელ შეფის დამოუკიდებლობის წინააღმდეგ“, უთუოდ სწორად შენიშნავს გიროშონ შექიდი, როდესაც ამბობს, რომ „იმ სამყაროში, რომელშიც ვცხოვრობთ, ბავშვები არ არიან ველური მეთამბოჯები. აღარც მამები შეაწყენენ მორალის კითხვით თავს. ორივე მხარე დაქანცულია, დაღონებულია იმედების განუხორციელებლობით. ორივე წუხს ომის გამო... ისინი ხედავენ, რომ ცხოვრება, აღსავსე მკვდრებზე ფიქრით, სულაც არ არის სასიამოვნო. ისინი დაიღალნენ უღელქვეშ. ისინი დაკავებულნი არიან ყოველდღიურად მიმდინარე ომზე ფიქრითა და წუხილით“. ებრაელთა არსებობის პრობლემის გადაწყვეტის იმედი ხანგრძლივმა ომმა შეცვალა, რომელშიაც როგორც მამებს, ასევე შვილებს, თავისი განსაზღვრული როლი აკისრიათ. შვილები თანდათან ცვლიან ომში მამებს. ასე გრძელდება დაუსრულებლივ... აბრაჰამ რეჟის პიესები დაღლილობის ნიშნითაა აღბეჭდილი!

თარგმნა მანია კობახიძემ

ირის მათიხვევილი

ქაღლის მხატვრობისა და არქიტექტურის სინთეზის პრობლემა
თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში

სინთეზი — ცალკეულ განზოგადებულ მოვლენათა მიმართებით და ურთი-
ერთშედწევადობით წარმოსახული სამყაროს აღქმა — შემეცნების უძველესი მი-
თოლოგიური ფორმაა, რომლის არსიც რეალურად ჩამოყალიბდა და გამოქვეყნ-
და მანამ, სანამ ევროპული კულტურისათვის აუცილებელი გახდებოდა სინთეზის,
როგორც უნივერსალური მხატვრული ფენომენის შეცნობა და თეორიული გა-
აზრება.

მხატვრულ-იდეური მთლიანობით აღბეჭდილი ხელოვნებათა სინთეზის კლა-
სიკური ეპოქები ნათლად ავლენენ სინთეზის საზოგადოებრივ არსს, რომელიც,
როგორც თანადროულ მოვლენათა განუყოფელი ნაწილი, ეპოქის ცნობიერების
აქტიური განმსაზღვრელი ხდება და, მიუხედავად ცალკეული ეპოქის თვისობრი-
ვი სხვაობისა, იდეურ მიმართებათა განუწყვეტლად ქმედითი ძალით აყალიბებს
სამყაროს ერთგვარ მოდელს. რომელიც გარკვეულ ეტაპზე დამოუკიდებელ
არსებობას იწყებს.

ისტორიული ეპოქების სინთეზურმა ხელოვნებამ — მსოფლმხედველობის,
პრაქტიკულ და მხატვრულ მოღვაწეობათა და სარიტუალო ჩვეულებების გაშაერ-
თიანებელმა — ადამიანის ქმედების აქტიური განმსაზღვრელი ძალა შეიძინა და
მიუხედავად საზოგადოებრივი შემეცნების გარკვეულ ეტაპზე ხელოვნებათა დრო-
ითი ან პლასტიკურ-სივრცობრივი სახეობების პრიორიტეტისა, სწორედ ეს სა-
წყისისეული ერთიანობა გახდა სინთეზის, როგორც მოვლენის, მნიშვნელობის
განმსაზღვრელი. მისი კონკრეტული გამოვლენა შემოქმედ-ინდივიდის ცნობიერ-
ების მიმართებათა კოლექტიურ ცნობიერებასთან. ამიტომაც, ხელოვნებათა სინ-
თეზის ჩამოყალიბებული ფორმა კულტურის განვითარებულ ეტაპზე მიიღწევა,
ხოლო ეს ფაქტი მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს ერთიან, კომპლექსურ ნა-
წარმოებში ხელოვნებათა ცალკეული სახეობების როლს.

ისტორიის ხანგრძლივი პერიოდების განმავლობაში არქიტექტურა იღებდა
ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მათრგანისებელ ფუნქციას და, სახასიათო გა-
მომსახველობით საშუალებათა გათვალისწინებით, საბოლოოდ ერთიანი იდეისა-
კენ წარმართავდა მათ. ხელოვნებათა ასეთი კონტაქტის შედეგად იქმნებოდა
თვისობრივად განსხვავებული ხასიათის, კომპლექსურად გააზრებული გარემო.
რომელიც არქიტექტურული სპეციფიკიდან გამომდინარე, სახვით ხელოვნებათა
სინთეზისათვის უმთავრეს პირობად სივრცობრივ-მოცულობითი ასპექტების ფლო-
ბას მოითხოვდა. ამ მიმართებით, არქიტექტურული იდეის განვითარება შეუძლია
მონუმენტურ მხატვრობას, რომელიც გამომსახველობის საშუალებათა სრული
დიაპაზონის გამოვლენით ახდენს ილუზორულით რეალური სივრცის განვრცობას.



აქედან გამომდინარე, თუ დაზგური ფერწერის, ანდა თავისუფალი ქანდაკების ნაწარმოები რეალური გარემოსაგან სივრცობრივ ინტერვალს მოითხოვს და, ამდენად, ამუღავნებს მაქსიმალურად დამოუკიდებელი ხატოვანებისაკენ ლტოლვას, მონუმენტური მხატვრობა, ერთიანი სივრცითა და სტრუქტურული პრინციპებით, ხუროთმოძღვრული არსისაკენ ამუღავნებს სწრაფვას და ქმნის ერთიან მხატვრულ სახეს, რომელიც უშუალოდ ემყარება მილიან, დაუშლელ ემოციურ-ხედვით გარემოს, წინააღმდეგ ამისა, შედეგად ვიღებთ მხატვრული ფორმის ხასიათის დაშლას, მის იდეურ დაკნინებას და ფუნქციურ შეუთავსებლობას, რამდენადაც ინტერიერში გამოსახული მხატვრობა ფორმირებული გარემოს ემოციური წარმმართველი და ინტერიერში მყოფი ადამიანის ქმედების ხასიათის განმსაზღვრელი ხდება. ამიტომაც, მონუმენტური მხატვრობისათვის მნიშვნელოვანი პრობლემა მხატვრული სახის დროით-სივრცობრივ მასშტაბებში წარმოსახვა, რადგანაც რეალური არქიტექტურული ფორმები და სივრცე ხდება ყოვლისმომცველი თანმხლები, რომელიც განაპირობებს ცხოვრებისეულ ქმედებას — აქტიურს ან პასიურს, განსაზღვრულს ინტერიერის ხასიათისა და ფუნქციურობისაგან. ამასთან ერთად, მონუმენტურ მხატვრობაში მეტ მნიშვნელობას იძენს აღქმის როლის გათვალისწინება და გარემოს თავისებურებათა განსაზღვრა, რადგან, თუ მონუმენტური, პარადული ხასიათის ინტერიერი ანალოგიური ფუნქციით მოითხოვს განზოგადებულ ფორმებს და ამაღლებულ მხატვრულ სახეებს, ხანგრძლივი ყოფნისათვის გათვალისწინებულ ინტერიერში უპირატესობას იძენს კამერული აზროვნება და ჰერეტიკი ხასიათის კომპოზიციები. ამავე დროს, აღმქმელის მონაცვლეობითი მდგომარეობა მოითხოვს შესაბამის რიტმულ განაწილებას და ფორმათა ურთიერთდამოკიდებულების ხასიათის აღნიშვნას.

ამრიგად, მონუმენტური მხატვრობა ის მხატვრული ფენომენია, რომელიც არქიტექტურასთან საერთო იდეურ-მხატვრული და ფუნქციური კონტაქტით, გარკვეულწილად, „კარგავს“ დამოუკიდებელ სამყაროს, თუმცე სწორედ ამის გამო იძენს აქტიურ მარგანიზებულ როლს და ემოციური ზემოქმედების ძალას.

ყოველივე აღნიშნულთან მიმართებაში საინტერესოა თანამედროვე ქართული სახვითი აზროვნების დამოკიდებულება სინთეზის პრობლემისადმი, რამდენადაც დღეისათვის საქმაოდ არის ცდები, კედლის მხატვრობა საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან ნაგებობას დაუკავშირონ.

ამასთან დაკავშირებით, წინამდებარე ნაშრომში განხილული იქნება სამი თანამედროვე ქართველი მხატვრის (ბ. ბერძენიშვილი, ნ. ივანატოვი, ზ. ნიჟარაძე) ოთხი ნამუშევარი, რომლებიც საქმაო ქრონოლოგიურ ზღვარს მოიცავენ (1967—1987 წ. წ.) და, ამასთან ერთად, თითოეული მათგანი მატარებელია კონკრეტული, ინდივიდუალური მახასიათებლებისა, რომელთა განხილვაც ნათლად წარმოაჩენს იმ თავისებურებებს, რაც ხელს უწყობს არქიტექტურულ გარემოსთან ერთად მხატვრული სინთეზის შექმნას.

ბ. ბერძენიშვილის ნაწარმოები რესტორან „ივერიაში“, რომელიც შექმნილია 1967 წელს, ერთ-ერთი პირველია, სადაც სპეციფიკურად დაისვა მონუმენტურობის პრობლემა.

სასტუმრო „ივერია“ (არქიტექტორი ო. კალანდარიშვილი, თანაავტორი ი. ცხომელიძე, 1967 წ.) ორნაწილიანია: ოცსართულიანი გრძივი შენობა სასტუმრო ნომრებითა და ორსართულიანი განივად გაშლილი რესტორნის ბლოკით. სასაბუღალტრო დარბაზი შედგება ორი ერთმანეთის ვადამკვეთი მოგზაო, სწორკუთხა

ოთახებისაგან, რომელთა ხაზგასმული გრძივი განვითარება, ერთგვარად, ადაპტაციას უკლებს ჰერს. დარბაზში შესასვლელის პირდაპირ აივანზე გამავალი შემინული წიგნი, მასში დატანებული კარებით, დარბაზის მთელ გაყოლებაზე. ამის გამო დარბაზში საკმაოდ კარგი, თანაბარი სიძლიერის განათებაა. დარბაზს საზღვრავს მხოლოდ ორი კედელი. შესასვლელი კარიდან საკმაო სიღრმეში მდებარე განივ კედელზე გამოსახული კომპოზიცია მთლიანად იკავებს სწორკუთხა მოხაზულობის კედლის სიბრტყეს იატაკიდან ჰერსამდე.

რამდენიმე სიუჟეტურ სცენად დაყოფილი ნაწარმოები მრავალფეროვანი, მყარად გაწონასწორებული კომპოზიციაა, შესრულებული ხალხური ყოფის თემებზე. მხატვარი დამოუკიდებლად გლენის სახეს ხაზგასმულად ამალღებული განწყობითა და ტიპური ხასიათით.

კომპოზიციის მთლიანობას საფუძვლად უდევს ცალკეული სცენების რიტმული განაწილება. მხატვლობაში ნათლად გამოიყოფა ღია ფერის მოყვანისფრო ტონებით შედგენილი ფონი, რომელზეც გამოსახულია ლოკალური ფერადოვნების, მკაფიო კონტურული ნახატი შემოსაზღვრული ფიგურები, მათი პირობითი უსიტები და პოზები განყენებულობის შთაბეჭდილებასაც, იქ ქმნიან. მკაფიო, ლაკონური ფორმები, შემოსაზღვრული კონტურების მკვეთრი, დაუნაწევრებელი ხასიათი და ღია ფონზე ფიგურათა მუქი ფერადოვნება ცალკეულ ერთეულებში გამოყოფს მათ. ანალოგიური ხერხებით აღნიშნული საგნები და ყოფის ატრიბუტები, ასეთივე დამოუკიდებლობას იძენენ. მთელის დანაწევრებას აძლიერებს და წარმოდგენილი სცენის რიტმულ ხასიათს ხაზს უსვამს ცალკეულ ფიგურათა ლოკალური ფერადოვნება. ამდენად, დამახასიათებელი ხდება პირობითობა, რომელიც ხაზგასმულად აჩენს მის დეკორაციულ ასპექტს. მასში შეღავნდება სიახლოვე ხალხურ ტრადიციებთან, რაც სახასიათოდ ვლინდება მხატვრული სახის აღქმაში, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ხაზგასმული სისადავე, ობრალოება დინჯი მოძრაობებითა და ერთგვარად უძრავი, სტატიკური პოზებით მონუმენტური მნიშვნელოვნების წარმოჩენა. აღნიშნულს აძლიერებს სცენათა განლაგების მოწესრიგებული, სიმეტრიული ხასიათი, მასში ხეზე კვეთილობისათვის დამახასიათებელი ორნამენტების გამოყენება. კომპოზიციის საერთო ხასიათი და გამომსახველობითი საშუალებების თავისებურებანი დეკორაციული ქსოვილის პრინციპებთან აახლოებს აღნიშნულ ფერწერულ ნაწარმოებს. პირველ ყოვლისა, ეს ვლინდება ხაზგასმული სიბრტყობობით, რაც დამახასიათებელია როგორც მთლიანად კომპოზიციური პრინციპების, ასევე ცალკეულ ფიგურათა მოდელირებისათვის. სახასიათო გამომსახველობად ჩანს ფერის მატერიალური წყაროს ხაზგასმით სიბრტყობანი ფორმის წარმოჩენა. სწორედ ამ ხერხებით ქმნის ნაწარმოები ეპიკურ ამალღებულობას და განსოვადების ძალას, მაგრამ ასეთი სამეტყველო ენა ხდება შემწვლადვი მიზეზი იმ ასპექტებისა, რომელთა საშუალებითაც უნდა მომხდარიყო მხატვრობის კონტაქტი გარემოსთან და ფერწერის სინთეზი არქიტექტურასთან.

ამასთან ერთად, უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრის მიერ გათვალისწინებული არქიტექტურის ფუნქცია და ის ფაქტი, რომ დარბაზი განკუთვნილია შედარებით ხანგრძლივი ყოფისათვის და შერჩეულია სიუჟეტის განვითარებით მოცემული კომპოზიცია, მაგრამ ცალკეულ ფორმათა დამოუკიდებელი ხასიათით და ლოკალურობით, მხატვრობა წყდება აქტიურ გარემოს, ქმნის განყენებულ ფერადოვნებას, რაც ემოციურ შემოქმედებას ასუსტებს, მოქმედების განვითარება

სიბრტყეზე რეალურ სამგანზომილებიან სივრცესთან კონფლიქტს ქმნის და, შედეგად ფიგურათა შორის ცალკეული ინტერვალების არსებობისა, ეს უკანასკნელი ისევ და ისევ ფიგურათა წარმოჩენას ემსახურება, რადგანაც ეს არ არის თავისუფალი სივრცობრივი არეალი, რომელიც კონტაქტს დაამყარებდა რეალურ, მაყურებლისათვის გარემომცველ სივრცესთან და ამით გააძლიერებდა ზემოქმედებას აქმნის დროს. ამავე დროს, მონუმენტური, ეპიური ფიგურები მასშტაბურ შეუთავსებლობას ამჟღავნებენ რეალობასთან. მათი დომინირებული მდგომარეობით იქმნება შთაბეჭდილება კედლის სიბრტყის სიმცირისა, ხოლო განზოგადებულ, ლაკონიურ ფორმათა განაწილება გამოსახულებისათვის განკუთვნილ მთელ სიბრტყეზე, იატაკიდან ჰერამდე, ხაზს უსვამს დარბაზის სიგრძეში განვითარებას და ჰერის სიდაბლის ილუზიას ქმნის. ამდენად, იქმნება ურთიერთ-შემზღუდავი დამოკიდებულების ხაზი — არქიტექტურის მოცულობების, მხატვრობის და სივრცისა. ნაწარმოებმა დამოუკიდებელი სივრცის უქონლობის გამო კონტრასტი შექმნა რეალურ გარემოსთან და ამდენადაც ვერ განხორციელდა ფერწერული ნაწარმოების სინთეზი არქიტექტურულ სივრცესთან, როგორც გარემომცველ ფაქტორთან.

ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს, რომ ნაწარმოების დეკორატიული ხასიათით ბ. ბერძენიშვილმა კედლის სიბრტყის ათვისების პრობლემა და მონუმენტური მხატვრული სახე სპეციფიკური გამომსახველობითი საშუალებებითა და განზოგადებული ფორმებით გადაწყვიტა.

თვისებრივად განსხვავებული მოვლენაა ქრონოლოგიურად მომდევნო, ნ. იგნატოვის „მიძღვნა ფიროსმანისადმი“, რომელიც შესრულებულია 1972 წელს მთაწმინდაზე, მთავრობის მისაღებ დარბაზში (შენობა აგებულია 40-იან წლებში, არქ. ზ. ქურდიანი). ოთახი ცალ მხარეზე იატაკიდან ჰერამდე შემინული ტიხრით გადის აივანზე, რომელიც გადაჰყურებს თბილისს და მოჩანს ჭგუფ-ჭგუფად განაწილებული უბნები. შემინული ზღუდის საპირისპირო მხარეს კედლის სწორ ზედაპირს მთლიანად იკავებს ნ. იგნატოვის ნაწარმოები — „მიძღვნა ფიროსმანისადმი“². თბილისის ძველი უბნებისთვის დამახასიათებელი აივანი, კრამიტით გადახურული სახლებისა და ქუჩაბანდების ფონზე მთელი სისხლსავსით წარმოდგენილია უბრალო მოქალაქეთა ყოველდღიური ცხოვრება. ცენტრშია მიძღვნის გვირი — ნიკო ფიროსმანი ხატვის პროცესში.

იგნატოვის მიერ წარმოსახული სამყარო დანახულია ჩიტის ფრენის სიმაღლიდან, სადაც სახლებზე დიდი ადამიანებია და მთებზე დიდი სახლები, კრამიტის სახურავებში ქვაფენილის ფორმები გრძელდება. ასეთი ხერხით, რომელიც ზემოდან დანახულის შთაბეჭდილებითაა შექმნილი, მხატვარი, ერთგვარად, კრავს წარმოდგენილ მოქმედებას და ავითარებს დამოუკიდებელ სამყაროდ, თუმცა, იგივე პირობითობა ხდება ის მთავარი სახასიათო, რომლის საშუალებითაც მხატვარი ახერხებს მაყურებელთან აქტიური კონტაქტის დამყარებას და, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მაყურებელი ერთგვარად თანამონაწილე ხდება წარმოსახულ სამყაროში. ამ შემთხვევაში აქტიური წარმმართველი ხდება ნაწარმოების კომპოზიციური და გრაფიკული ასპექტები, რადგანაც, მიუხედავად ასეთი ცხოველსატული და, ერთი შეხედვით, „უწესრიგო“ განლაგებისა, არქიტექტურული ფორმების განაწილება მკაცრად განსაზღვრულ პრინციპს ექვემდებარება. განაპირა მხარეებში პარალელურად განვითარებული ფორმები წრიული მიმართულებით ერთიანდებიან და წარმოქმნიან ქმედებათა დაუსრულებელ, ურთიერთგარდამა-

ვალ ჯაქვს. ამასთანავე, ცალკეულ ფორმათა ვერტიკალური მონაცვლეობით, მხატვარი გარკვეულად მყარ საფუძველს უქმნის კომპოზიციას, რომელშიც მათი განაწილებით, ითვისების წინაშე დარბაზში აღქმელის მოძრაობას მოხატულობის პარალელურად, ორგანიზაციას უწევს რეალურ გარემოს და აქტიურ ზეგავლენას ახდენს მაყურებელზე. დარბაზში შესვლისთანავე მაყურებელი ცენტრისაკენ მიმართული ქუჩებისა და სახლების მწკრივთა რიტმის გავლენის ქვეშ ექცევა. ისინი ქმნიან წრიულად შემოზღუდულ სივრცეს, რომელიც კომპოზიციაში სხვა ნაწილებთან შედარებით, უველაზე ნაკლებად არის დატვირთული ფიგურებითა და არქიტექტურული ფორმებით. ამ ნაწილში განსხვავებულია მასშტაბიც, რომელიც უფრო გაზრდილია და უახლოვდება მაყურებლის რეალურ ზომებს.

კომპოზიციის თანაბარმნიშვნელოვანი დატვირთვითა და სიუჟეტის ცალკეულ ქმედებათა გაერთიანებით, მხატვარი წარმოდგენილ სცენას მოვლენის განზოგადებას ანიჭებს. ნაწარმოების ემოციურ აღქმას ძლიერებს გრაფიკული გამომსახველობა, რომლითაც მხატვარი გამოსახულებათა საოცარ, დამახასიათებელ პლასტიკას ქმნის. ნაწარმოებში ხაზი კომპოზიციის გამაერთიანებელი საშუალებაც არის. მისი მოქნილი ხასიათი ერთიან დენად ფორმას ქმნის, სწორედ ხაზის ასეთი მნიშვნელობით კომპოზიცია, მიუხედავად სიბრტყეობრიობისა და ხაზგასმულად პირობითი ხერხებისა, მხოლოდ დეკორაციული ასპექტით არ იფარგლება და ძლიერი გამომსახველობითი სახის მატარებელი ხდება. ამავე დროს, მკაფიო კონტურებით შემოსაზღვრული პლასტიკური ფიგურები ამკვიდრებენ სამგანზომილებიან სივრცეს.

უველივე შემოსხენებულთან ერთად აღსანიშნავია ისიც, რომ შავი ფერის კონტური კომპოზიციაში კოლორიტის გამაერთიანებელ ფუნქციასაც იძენს და საერთო ჟღერადობით გამორჩეული ფერადოვნების ემოციურ აღქმაში აქტიურ როლს თამაშობს.

კომპოზიციურ, თემატურ და გამომსახველობით ხერხთა ერთიანობით მხატვარმა გადაწყვიტა მონუმენტური მხატვრობის პრობლემა — ფერწერული ნაწარმოები აქტიურ მარგანიზებლად იქცა რეალურ გარემოში. სივრცობრივად განვითარებული მოქმედება თანხმიერად ერწყმის დარბაზის სივრცეს; მხატვრულ ფორმებში ასახული, ერთგვარად, შემოდან დანახული თბილისი ავითარებს მის საპირისპირო მხარეს, შემინული ტიხარიდან დანახული თბილისის ხედებს.

განსხვავებული მხატვრული ხერხებით, ანალოგიური ფუნქციური დამოკიდებულება შექმნა კოკა იგნატოვმა რუსთაველის თეატრის ვესტიბილისათვის 1987 წ. შესრულებული მხატვრობით „თეატრი“ (შენობა აგებულია 1999 წ. არქიტექტორები — ტატიშჩივი და შიშკევიჩი)⁶.

ვესტიბიული ცენტრალურ კარებს უკავშირებს პარტერს, რომლის შესასვლელის ორივე მხარეზე, კედლის გაყოლებით, კიბეების მარშებიცაა შემოთ ასასვლელად. მათ პერპენდიკულარულად, საპირისპირო მხარეს ასეთივე კიბეებია გარდერობში ჩასასვლელად.

ვესტიბიულის არქიტექტურული სახის ჩამოყალიბებაში დიდ როლს ასრულებს კამარული გადახურვის სისტემა, რომელიც გეგმაში ჯვრისებურ ბურჯებს ეურდნობა და ქმნის ცალკეული უჯრედებისაგან შედგენილ პერსპექტიულ ხედებს. კამარებს ამშვენებს პროფილირებული ლილვები, რომელთა გრაფიკული სიმკვეთრე და თეთრი ფერი სინატიფესა და დახვეწილობას ანიჭებს გარემოს.

ინტერიერის საერთო ფერადოვნებას განსაზღვრავს იატაკისა და კიბეების მუქი მოწითალო მარმარილო და წაბლის ხის კარ-ფანჯრის ყავისფერი.

დღის განმავლობაში ვესტიბიულის განათების წყაროა რუსთაველის გამზირის მხარეს, კედლის მთელ სიგრძეზე დატანებული შემინული კარ-ფანჯრიდან შემოსული სინათლე, რომელიც სიღრმისაკენ ნაკლებად აღწევს. წარმოდგენის საათებში კი განათება ხელოვნურია და საკმაოდ თანაბარი ხასიათი აქვს.

მხატვრობა მოთავსებულია ვესტიბიულიდან გარდერობში ჩამავალი კიბის თავზე დატოვებული თაღოვანი მოჩარჩოების კედლის სიბრტყეზე, რომლის ფორმას ის მთლიანად ავსებს³.

მხატვარი წარმოგვიდგენს თეატრის სცენას დეკორაციებით, ანტურაჟითა და მრავალი სიმბოლური თუ პირობითი საგნით, რომლებიც სცენაზე და სცენის სივრცეში უწესრიგოდაა მიმოფანტული. გამოსახულებებისათვის განკუთვნილი სიბრტყე მთლიანად არის შევსებული საგნებითა და თეატრალური ატრიბუტებით, რომლებიც ცალკეულ ჯგუფებად თავმოყრილნი, ნატურმორტული ხასიათით კანონისაღიერ ურთიერთდამოკიდებულებას ამჟღავნებენ და, ერთი შეხედვით, ქაოსურად წარმოდგენილი გამოსახულების მხატვრულად მთლიან სახეს წარმოაჩენენ, რაც, თავისთავად, ამადლებული შემოქმედებითი საშუაროს წარმოსახვას ემსახურება. აღნიშნული შთაბეჭდილების შექმნის უმთავრესი პირობაა მხერის ქვედა წერტილი, რის გამოც გამოსახული სცენა პარტერში მყოფი მაყურებლის მიერ აღქმულად წარმოსახება. ქვემოდან დანახული კომპოზიცია დრამატულ ხასიათსაც იძენს და, გარკვეულად, დისტანციასაც ქმნის მაყურებელთან. მხატვარი სიმბოლური თუ პირობითი საგნებით ქმნის იმ გარემოს, რომლითაც გადავადებული აქვს წარმოსახული თეატრალური საშუარო, აღნიშნული ხასიათი თანდათანობით იზრდება ქვემოდან ზემოთ, როგორც თავისუფალი კომპოზიციური ინტერვალების შემციობით, ასევე ხაზობრივი რიტმითაც, რომელიც დიაგონალური მიმართულებით უპირისპირდება ქვედა ნაწილის მოწესრიგებულ, მორიზონტულ-ვერტიკალურ მონაცვლეობას.

აღსანიშნავია ხაზის მნიშვნელობა გამომსახველობითი ხერხების თავისებურებებში, მაგრამ თუ კომპოზიციაში „მიძღვნა ფიროსმანისადმი“ ხაზს პლასტიკური ფორმის შემქმნელი ფუნქცია ენიჭებოდა, „თეატრში“ თეთრი ტონალობის სიჭარბის კონტურები დაუნაწევრებელი, მთლიანი ხასიათით ფორმათა გეომეტრიულ მოწესრიგებულობასა და მათ ტექტონიკურ მხარეს ავლენენ. ამავე დროს, ფერწერული ნაწარმოების თეთრი ხაზები, დახვეწილი ხასიათით, ანალოგიურია არქიტექტურის კამარული გადახურვის თეთრ ლილვებთან, გარდა იმისა, რომ კონტურების თეთრი ფერი საერთო მოყავისფრო ტონალობასთან ერთად აუალიბებს კოლორიტის ფერადოვნებას.

აღსანიშნავია, რომ მოხატულობის კოლორიტი ბრწყინვალედ ერწყმის არქიტექტურული გარემოს მუქ მოყავისფრო-მოწითალო ფერს, რაც აძლიერებს პირობითი და რეალური საშუაროს კონტაქტს. ამასთან ერთად, მიუხედავად პირობითობისა და დისტანციურობისა, კომპოზიციის აგების უმთავრესი პრინციპი სწორედ აღმქელის აქტიურ დამოკიდებულებას ითვისისწინებს. ამის განმსაზღვრელია ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ხედვის რამდენიმე ზონა, რომლის გამოც კომპოზიცია სამ ძირითად ნაწილად იყოფა. მკვეთრად გამოიყოფა შუა ნაწილი, რომელიც გადაწყვეტილია ცენტრალური პერსპექტივის კანონით, რის გამოც თვალნათლივია წარმოჩენილი სცენა მთელი სიღრმით, კომპოზიციის



ცენტრალურ ნაწილთან მიმართებაში მისი მარცხენა მხარე აღქმულია მარჯვენადან, ხოლო მარჯვენა — პირიქით. ამის გამო ვესტიბიულში მყოფი მასურებლისათვის იქმნება ხედვის განსხვავებული არეები, რომელთაც განსაზღვრავს თვით ფერწერული ნაწარმოების სივრცობრივ-კომპოზიციური აღნაგობა. ასეთი დამოკიდებულებით ნაწარმოები, თავისთავად, წარმართავს თეატრში მოსული მასურებლის მოძრაობის მიმართულებას ჯერ ცენტრალური კარიდან სიღრმისაკენ, ხოლო შემდეგ პირიქით — გარდერობისაკენ. მხოლოდ ასეთი, ნაწარმოებისადმი მასურებლის პარალელური მოძრაობით, შესაძლებელი ხდება მისი სრულფასოვანი წარმოსახვა. ამდენად, კომპოზიცია, რომელსაც გააჩნია აღქმის რამდენიმე წერტილი, ქმნის სივრცობრივ ერთეულებს, რომელთა მონაცვლეობა დინამიურობას ანიჭებს ნაწარმოებს. სწორედ ასეთი ხასიათით იძენს მოხატულობა რეალური გარემოს, კონკრეტულად კი, მასურებლის მარგანიზებულ ფუნქციას. დროით—სივრცობრივი დამოკიდებულება, რომელსაც გადმოგვცემს მხატვარი, აკონკრეტებს სივრცეს, რომლის საშუალებითაც აქტიური კონტაქტი მყარდება რეალურ გარემოსთან. ამასთან ერთად, დროში განზოგადების ძალით, რომელიც საგანსა სტატიურ მდგომარეობას განსაზღვრავს, მხატვრული სახე მარადიულ ხასიათს იძენს. ამ ასპექტის ერთდროული განმაპირობებელია ნაწარმოების კომპოზიციურა ხასიათი, რომლის გამოც იგი სივრცობრივ სახედ აღიქმება. გარდა სივრცობრივი კონსტრუქციებისა — დეკორაციის კიბეების მარცხნივ, კიბეებს აუღლებული სვეტების რიგის და ერთმანეთის პარალელურად მონაცვლე ფარდებისა, ნაწარმოების ამ ასპექტს ავითარებენ უსაყრდენოდ არსებული საგნები, რომლებიც მოცულობით განზომილებაში გადაწყვეტის გამო, თავისთავად გულისხმობენ სივრცის არსებობას.

ამგვარად, თემატურ თუ გამომსახველობით საშუალებათა თავისებურებებით ნ. ივანაძის „თეატრი არქიტექტურულ გარემოში იქცა სივრცის მარგანიზებულ ემოციურ სახედ, რომელშიც, ამავე დროს, გამოვლინდა მხატვრის, როგორც დეკორატორის, ბრწყინვალე უნარი.

განსხვავებულ ტენდენციას ავლენს ზურაბ ნიჟარაძის მხატვრობა, რომელიც შესრულებულია თბილისის რიტუალების სასახლის მთავარ, ცერემონიების ჩასატარებელ დარბაზში⁸.

„რიტუალების სასახლე“ (ავებულია 1984 წელს, არქ. ვ. ჯორბენაძე, ვ. მკერვალიშვილი, ვ. ორბელიაძე) რთული სივრცობრივ-მოცულობითი გეგმარების ნაგებობაა. ცენტრალური ანუ ცერემონიების დარბაზი რამდენიმე ნაწილისაგან შედგება. გრძივ ღერძზე გამოიყოფა კიბეებით დიფერენცირებული სამი სივრცე, რომელიც საფეხურებრივი განლაგების გამო, ტერასულად იკითხება. ცენტრალური კარებით ვხვდებით პირველ ნაწილში, სადაც მოთავსებულია მარმარილოთი ნაშენი რვაწახნაგოვანი მოცულობა ცენტრში დატანებული ღიობით (უკვდავების ქა), რომლითაც დარბაზი სივრცობრივად ერთიანდება ქვედა სართულებთან. რვაწახნაგა მოცულობაზე აღმართულია ლითონით შესრულებული „გვირგვინი“. დარბაზის აღნიშნულ ნაწილში მეორე სართულიდან გამოდის სვეტებზე დაყრდნობილი აივანი. სვეტები აივანს გამკოლად გასდევს და უერთდება გვირგვინის ქვის ფუძეს. აქედან იწყება მომდევნო სივრცული მონაკვეთი, რომელიც პირველს კიბის საფეხურებით უერთდება. დარბაზის კედლები დაუნაწევრებელი ფორმის, ერთიანი გლუვზედაპირიანი თეთრი სიბრტყეებია. შუა ნაწილში, გვერდითი კედლების ირიბი განლაგების გამო, სივრცე მცირდება და

გადადის მთავარ, საქორწინო რიტუალის დამავკირგვინებელ ნაწილში, სადაც სრულდება ხელის მოწერა. სივრცის შევიწროებას და გრძივ აღქმას აძლიერებს შვეული ქალები და კიბების მეორე მარშის თავში დადგმული ორი სვეტი, რომელთაც უშუალოდ მოსდევს ხელისმოსაწერი ქვის მაგიდა. აღნიშნული სივრცის ცენტრალურ კედელზე მდებარეობს ზ. ნიჟარაძის მხატვრობის მთავარი კომპოზიცია, გარდა ამისა, მოხატულია შუა ნაწილის ორი განაპირა, იატაკიდან ჰერამდე, გრძივად დატოვებული სიბრტყეები.

როგორც აღწერილად ჩანს, დარბაზი საკმაოდ რთული კონფიგურაციისაა, რაც კიდევ უფრო მძაფრდება გვერდითი შესასვლელიდან აღქმისას. წრიული და მრუდხაზოვანი არქიტექტურული ფორმებითა და სივრცის მრავალჭრადი დანაწევრებით დარბაზი მიმდებარე სივრცული უჭრედებით, ისევე როგორც, სასახლის მთლიანი არქიტექტურა, საორგანიზაციო და სხვა ფორმის სადღესასწაულო ნაწილებით, ლაბირინთული ხასიათისაა და განუწყვეტელი დინამიზმის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

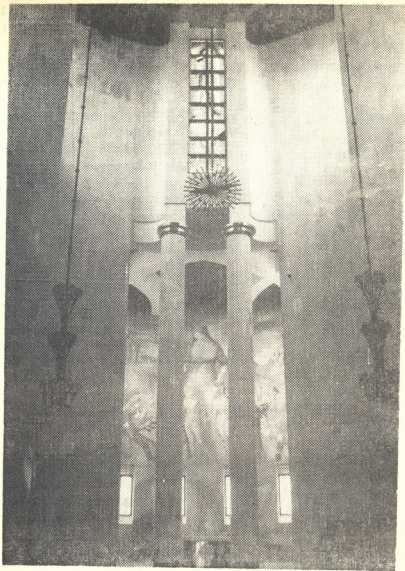
გარდა ზ. ნიჟარაძის მხატვრობისა, ცენტრალურ, სარიტუალო დარბაზში გამოყენებულია სახვითი ხელოვნების სხვა სახეებიც: ლითონის ქალები, ლითონისავე კედლის დეკორი და ვიტრაჟები — დატანებული ცენტრალურ ღერძზე მდებარე კარებში და დარბაზის ზოგიერთ მცირე ზომის სარკმლებში.

კედელი, რომელზეც გამოსახულია ფერწერული კომპოზიცია, დანაწევრებულია ჰვედა ნაწილში ჰორიზონტალურად შემოყოლებული ექვსი სწორკუთხა სარკმლით. წარმოდგენილი ნაწარმოები ალეგორიული ხასიათისაა და სიმბოლური ჩანაფიქრი გააჩნია¹⁰. პეიზაჟისა და ქალაქური არქიტექტურის ფონზე გამოსახულია „ღიღი დედა“, რომელიც მექორწილე ქალ-ვაჟს წარმოგვიდგენს მაყრიონითურთ.

კომპოზიცია ხაზგასმულად წარდგინებითი ხასიათისაა, წინა პლანზე მკვეთრად გამოიყოფა მექორწილეთა ფიგურები, რომლებიც ფრონტალური განლაგებით ერთიან რიგს ქმნიან და მკვეთრად უპირისპირდებიან ფონის პერსპექტივაში შემცირებულ პეიზაჟისა და არქიტექტურის ხედებს. ფიგურების უშუალო ფონს ქმნის მთის კალთა მის ძირში განლაგებული ქალაქის ხედი, რომელიც ძველი თბილისის უბნების განაშენიანების შთაბეჭდილების მატარებელია.

ამდენად, მხატვრობა, სიუჟეტური ჩანაფიქრით, პირდაპირ პასუხობს ნაგებობის და, მით უფრო, ცენტრალური დარბაზის ფუნქციას, მაგრამ ნაწარმოებში გამოვლენილ მთელ რიგ თავისებურებათა გამო, ზ. ნიჟარაძის ნამუშევარი მნიშვნელოვნად სცილდება მონუმენტური მხატვრობის თვისობრიობას და, ამიტომაც, აღნიშნულმა ფერწერულმა კომპოზიციამ ვერ განსაზღვრა ინტერიერის სტრუქტურული, კომპოზიციური და რიტუალური ქმედების არსი. იგი თავისი ხაზგასმული წარდგინებითობითა და პომპეზურობით, წინააღმდეგობაში აღმოჩნდა არქიტექტურის მრუდხაზოვან, დინამიურ და ცალკეულ ინტერვალებად დანაწევრებულ ფორმებთან. ასევეა ცენტრალური დარბაზიც, რომელიც კიბის საფეხურებითა და კედლის მასების მრუდხაზოვნებით ნაწევრდება, რაც ხელს უწყობს სივრცის ინტერვალურ აღქმას, ამასთან ერთად, მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ხელისმოსაწერის ნაწილში აღმართული ორი წახნაგა სვეტი, რომლებიც ერთმანეთთან ახლოს მდებარეობით ართულებენ პირველი ორი სივრცული მონაკვეთიდან მხატვრობის აღქმას, რადგანაც იქვემდებარებს მხატვრობას და ასევე ანაწევრებს

ცალკეულ ფიგურულ გამოსახულებებად. ამიტომაც, შუა და განაპირა სივრცით ნაწილებიდან შეუძლებელი ხდება ნაწარმოების მთლიანად აღქმა და მისი ერთ მხატვრულ სახედ გააზრება. ასეთივე ბარიერს ქმნის პირველ ნაწილში მარმარილოს ქა, რომელიც ცენტრალურ ღერძზე მდებარეობის გამო, აბრუნებს მაყურებლის კონტაქტს ფერწერულ ნაწარმოებთან. დარბაზის ამ ნაწილიდან ხედვის ერთადერთი წერტილია ქის წახნაგებზე აღმართული ლითონის გვირგვინის ღია-ღი, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ქა მდებარეობს ცენტრალურ ღერძზე მთავარი, ვიტრაჟებიანი, კარების გაყოლებაზე და, ეს უკანასკნელი, გათვალისწინებულია მოწეიმეთა გამოსახველად, რადგანაც დარბაზში შესვლა ხდება გვერდითი ნაწილებიდან, აღქმის ეს წერტილიც კარგავს აქტიურობას და, ფაქტიურად, უქმდება. ამდენადაც, სარიტუალო დარბაზის პირველი ნაწილიდან მონუმენტური მხატვრობა აღიქმება ცალკეული ფერადოვანი ლაქების მონაცვლელობად. შუა ნაწილი ყველაზე მეტად უახლოვდება სწორ, მასშტაბურ აღქმას. გარდა იმისა, რომ იგი გათვალისწინებულია ხელის მოწერის ცერემონიის დროს მაყრიონის მოსაცდელად და გულისხმობს მხატვრობისაკენ სახით დგომას, ამ ნაწილიდან შესაძლებელი ხდება წინა პლანის ყველა ფიგურის აღქმა, ოღონდ იმ დანაწევრებით, რომელსაც ქმნის ორი სვეტი. სარიტუალო დარბაზის ბოლო ნაწილი, რომელიც უშუალო გარემოს უქმნის მხატვრობას, ყველაზე მეტ წინა-აღმდეგობაში მოდის მასთან, ამჯერად უკვე არა არქიტექტურული ფორმებითა და მასებით შექმნილი ბარიერით, არამედ თვით მხატვრობის ხასიათით. მისი მასშტაბური ფიგურები აშკარა შეუთავსებლობას ამუღავნებენ ინტერიერის პროპორციებთან. გრანდიოზული ზომებით ფიგურული პლანი თრგუნავს ინტერიერს. ასეთივე წინააღმდეგობაში მოდის მხატვრობა აღმქმელის მასშტაბთან არა მარტო ზომებით, არამედ მდებარეობითაც. რადგან ფიგურული პლანის საკმაო სიმაღლეზე გამოსახვით, იქმნება რაკურსი, რომლის გამოც, კიდევ უფრო იშლება ნაწარმოების მხატვრული სახე. ამრიგად, არქიტექტურის ინტერიერში მოთავსებული მხატვრობა მოკლებული აღმოჩნდა ხედვის წერტილს და რასაკვირველია, რომ მისი, როგორც ინტერიერის მორგანოზებელი და ადამიანის ქმედების წარმმართველი როლი მინიმალურადაც არ გამოვლინდა. აღნიშნულის უმთავრესი მიზეზია ის თავისებურებები, რომლებიც ინტერიერის მხატვრობას უფრო დაზგურ ფერწერასთან აახლოებს, ვიდრე მონუმენტურ გამომსახველობასთან, რადგანაც ზ. ნიჟარაძის ნაწარმოები მოკლებულია მონუმენტური მხატვრული სახის შემქმნელ იმ დროით-სივრცობრივ ერთიანობას, რომელიც აქტიურ ქმედით ძალას მიანიჭებდა და ინტერიერის სრულყოფილებიან წევრად ვახდოდა ფერწერას. მთელ რიგ კომპოზიციურ თავისებურებათა გამო ნაწარმოები რეალური სივრცისაგან მოითხოვს გარკვეულ იზოლირებულ ზონას, რომელიც ერთ სამუაროს ქმნის ფერწერასთან ერთად. მსხვილ პლანად გამოსახული ფიგურების დაპირისპირება შორეული ხედვის ფონთან, ამხვილებს მაყურებლის ყურადღებას ფიგურებზე, ხოლო ფონის როლი პასიური ხდება. ამ განწყობის შექმნას ემსახურება არქიტექტურული ხედვის ფონთან, ამხვილებს მაყურებლის ყურადღებას ფიგურებზე, ხოლო ფონის როლი პასიური ხდება. ამ განწყობის შექმნას ემსახურება არქიტექტურული ხედვებიც, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს პლანების აზრობრივ კონტრასტს. მხატვარი თვით ნაწარმოებში ახდენს დიფერენცირებას დაპირისპირების გზით, რითაც ნაწარმოები დამოუკიდებელ სახეს იძენს. მასში არ ჩანს გამაერთიანებელი იდეა, ამისი დაძლევა არ შეუძლია თვით სიმბოლურ დატვირთვასაც კი. ცენტრში გა-



ზ. ნიქარაძე. რიტუალების სასახლის მოხატულობის
ცენტრალური კომპოზიცია.

მოსახული „დიდი დედა“, მიუხედავად მასშტაბური ზომებისა, ვერ აღწევს იმ მოწონებულ განზოგადებას, რომელიც თავისი იდეურობით ერთ ფოკუსში მოუყრიდა თავს ასახულ მოქმედებას და მოვლენის მნიშვნელოვნებას მიაღწევდა.

კლორიტის საერთო ხასიათითაც, ფიგურული პლანი მკვეთრად უპირისპირდება ღია ფერის ფონს; ცენტრალური კომპოზიცია გვერდით კედლებზე გადაღის ცის სეგმენტის გამოსახულებაში, ხოლო საპირისპირო მხარეს, დარბაზის შუა ნაწილის ორი ვერტიკალური კედელი შევსებულია თანაბარზომიერად განაწილებული ზოდიაქის ნიშანთა გამოსახულებით, თემატიკითა და კომპოზიციური აღნაგობით პანოები ვერტიკალურად — ქვემოდან ზემოთ იკითხება. ამით იგი არქიტექტურის ხასიათის შესატყვისია. გრძივ პანოებს, ცენტრალურ კომპოზიციასთან შე-

დარებით, მეტი კოლორიტული ერთიანობა ახასიათებთ. მოცულობიანი ფიგურების ერთ პლანში გამოსახვა და თავისუფალი ინტერვალების მონაცვლეობა, გარკვეულწილად, სივრცობრიობის შთაბეჭდილებასაც ქმნის და, ამავე დროს, სიბრტყეზე ორიენტაციით არ კარგავს კედლის სიბრტყის მნიშვნელოვნებას.

ამრიგად, მონუმენტური მხატვრობისათვის სპეციფიკურ გამომსახველობით საშუალებათა უგულებელყოფით, რიტუალების სასახლეში ვერ შეიქმნა მხატვრულად განზოგადებული სახე და სახვითი ხელოვნების სინთეზი.

განხილული ნაწარმოებები მათთვის დამახასიათებელი სიუჟეტური და კომპოზიციური თავისებურებებით ასახავენ იმ განსხვავებულ ტენდენციებს, რომელთა საფუძველზეც ვლინდება მონუმენტური, სინთეზური მხატვრული სახის შემქმნელი ზოგადი კანონზომიერებანი.

ნათელია, რომ სინთეზის განხორციელებისათვის დამახასიათებელი ხდება მთელი რიგი ნიშნებისა, რომლებიც თვისობრივად განსხვავებულ სახეს ანიჭებენ ხელოვნების ნაწარმოებს (ფერწერისა და არქიტექტურის ზოგადი სტრუქტურა, მონუმენტურ-დეკორატიულობა, დროით-სივრცობრივი კატეგორიები, მასშტაბური თანახმიერება, აღმქმელის რეალურობის გათვალისწინება, სიმბოლურობა). ამ მახასიათებლებით იქმნება მხატვრული სახე, რომლის საშუალებითაც ხელოვნება საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან ფუნქციას იძენს, რადგანაც ხელოვნებათა სინთეზი ის კულტურული ფენომენია, რომლის საშუალებითაც ხდება ხელოვნების დაკავშირება რეალურ ცხოვრებასთან, მისი ესთეტიკური ასპექტების შენარჩუნებით.

შენიშვნები:

1. შესრულებულია ტემპერით.
2. რესტავრაცია დამთავრდა 1986 წელს.
3. ზეთი, ტილო.
4. გარდა განსახილველი ნაწარმოებებისა, ზ. ნიყარაძეს შესრულებული აქვს პანო თბილისის მძლეოსნობის სასახლისათვის, 1981 წელი.
5. ზეთი, ტილო.



მეხვედრეობის დროი

გულახდილად რომ ვთქვა, ლაპარაკი მიყარს.

სიტყვები გამოხატავენ გრძნობებს და ქმნიან სახეებს, სახეებით კი შეგვიძლია ჩავწვდეთ ადამიანებს. სამწუხაროდ, სიტყვების საშუალებით შეიძლება კიდევ იცრუო. აი, პანტომიმში ტყუილი დაუშვებელია. უნდა ითამაშო აზრიანად და გულწრფელად, რადგან პანტომიმში სიტყვები არა არის, მაყურებელი უფრო სწრაფად აღიქვამს მოქმედებას. პანტომიმს უკავილთა სურნელებას გვაგონებს; უყურებ მას და თითქოს სიცოცხლეს უნახავ — ხან ამაღლებულსა და ხანაც უხეშს. მაყურებელმა კი თავის გონებაში უნდა წარმოიდგინოს სიტყვები, რომლებიც სიჩუმიდან ესმის.

სასცენო ხელოვნება უსიტყვოდაც ახდენს ზემოქმედებას დარბაზზე. ცეკვით გადმოიცემა რიტმის გრძნობა; მუსიკა ქმნის განწყობილებასა და სახეებს. ოპერაში ხომ სიუჟეტი მოქმედ პირთა ბედ-იღბალს ეყრდნობა, მაგრამ მისი ძალა მაინც მუსიკაშია და არა სიტყვებში. მიმაც სისხლხორცეული სახე უნდა შექმნას, ოღონდ სიჩუმით. „დაბადების, ახალგაზრდობის, სიბერისა და სიკვდილის“. ჩემი უფლ სცენებში ოთხი წუთის მანძილზე უნდა წარმოვსახო ადამიანის სიცოცხლე. ამისათვის იმაზე უკეთესი რა უნდა მეპოვნა, თუ არა უვაილი, რომელიც ჭერ იფურჩქნება, მერე კი ჭკნება. სწორედ ამაშია პანტომიმის აღორძინების მნიშვნელობა, იგი ხომ სიცოცხლის სინატიფესა და არსს გამოხატავს. მის თეატრში, სადაც ერთ სიტყვასაც კი ვერ ვაიგონებთ, არტისტის მოძრაობა სცენაზე თვალბილულად აქცევს უხილავს.

სიჩუმის იმისათვის ვიყენებ, რომ მაყურებელს ვაგრძნობინო ჩვენი ხელოვნების სიღრმე, კანონები და მუსიკალობა. მას ყოველთვის კომიკურთან ვაკავშირებ, რადგან სიჩუმის ძალა განსაკუთრებით საგრძნობია კომიკურ შესტებთან თანწყობაში. ასევე შესანიშნავად ერწყმის ერთმანეთს მუსიკა და სიჩუმე, რადგანაც მუსიკა იქმნება სიჩუმეში, სიჩუმე კი სავსეა მუსიკით. მუსიკას უდიდესი როლი ენიჭება ლირიკულ და ტრაგიკულ მომენტებში; იგი ქმნის განწყობილებას, ძერწავს ხასიათებს, აფორიაქებს მოგონებებს. მე მაქვს სცენა „ბიპი თავს იკლავს“. აქ მელოდია მოგონებაა იმ ქალისა, რომელიც ბიპს უყვარდა. „პეპელაში“ ვიყენებ კლასიკურ გიტარას და მუსიკის საშუალებით გადმოვცემ ცხოვრების ორომტრიალს. მახსოვს, ერთხელ პუერტო-რილოში შევხვდი პაბლო კასალს (მეოცე საუკუნის უდიდესი ვიოლონჩელისტი). ჩემი ასლო მეგობარი იყო. მან მითხრა, რომ ვაო-

გნებულო იყო იმით, რომ სიჩუმე ჭერ გარდაიქმნებოდა მუსიკად და მერე ისტაბრუნდებოდა მღვმარებაში. ეს შეხამება ძალიან საინტერესოა. მაგრამ ვიცი, რომ შემიძლია მუსიკალური თანხლების გარეშეც ვითამაშო ორი საათის განმავლობაში და მაინც ვაგრძნობინო მაყურებელს სიჩუმის მუსიკალობა, კაცმა რომ თქვას, პანტომიმაში მუსიკის გამოყენება მაყურებლის ხათრით დათმობაზე წასვლას ნიშნავს.

ჩემი ნამდვილი სახელია მარსელ მანუელი. დავიბადე სტრასბურგში, ოჯახში, როგორსაც, ჩვეულებრივ, „უბრალოს“ ეძახიან. მამაჩემი პოლონეთიდან გადმოსახლებული უსახბი და შესანიშნავი ადამიანი იყო. მის ოჯახში იყვნენ მუსიკოსები და მოცეკვავეები, თვითონ კი მომღერლობაზე ოცნებობდა. დედაჩემიც ძალიან არტისტული ბუნების ქალი იყო. ომი რომ დაიწყო, სულ 15 წლისა ვიყავი. მაშინ გადავსახლდით ჭვეენის სამხრეთ-დასავლეთით, პერიგიონში, სადაც მე და ჩემი ძმა ალენი ფრანგულ წინააღმდეგობაში ჩავებით. 1944 წელს მამა ოსვენციმში გადაგზავნეს და მერე აღარ გვინახავს. გესტაპო ჩვენზეც ნადირობდა. მე მოვახერხე პარიზამდე ჩასვლა. იქ თავი შევფარე ერთ სახლს, რომელშიც ებრაელებსა და წინააღმდეგობის მონაწილეებს მალავდნენ.

მინდოდა მოლაპარაკე არტისტი გავმხდარიყავი.

1944 წლის აგვისტოში, როგორც კი პარიზი გაათავისუფლეს, სწავლა დავიწყე „სარა ბერნარის თეატრში“, რომელსაც, რადგან ის ებრაელი იყო, ნაცისტებმა სახელი შეუცვალეს. მაგრამ მერე პირველ ფრანგულ არმიას ჩავირიცხე და ომის დამთავრებამდე ვიბრძოდი გერმანიაში. ომი რომ დამთავრდა, ამერიკულ არმიასთან კავშირის ოფიცერი გავხდი. მე ხომ კარგად ვლაპარაკობდი ინგლისურად. მაშინ დავიწყე ამერიკელი ჯარისკაცებისათვის წარმოდგენების გამართვა. პირველი რეცენზიაც ამერიკელებმა მომიძღვნეს გაზეთში „სტარს ენდ სტრაიპს“.

1946 წლიდან აღვადგინე დრამატული ხელოვნების გაკვეთილები პარიზში. მაშინ პანტომიმას უმნიშვნელო ადგილი ეთმობოდა, ფარიკაობის მსგავსად. მსახიობთა უმრავლესობას პანტომიმა მეტისმეტად დამღლელად მიაჩნდა. მე კი ძალიან გამიტაცა. გავიდა დრო და საკუთარი დასი შევქმენი. სულ სამი ან ოთხი ვიყავით. მაგრამ ეს იყო პირველი პანტომიმური დასი მსოფლიოში. ამით დაიწყო პანტომიმის ჭეშმარიტი აღორძინება. მგონი 1947 წელს პარიზში „ტეატრ დე პოპ“ის სცენაზე შევქმენი ბიპის სახე. შემდეგ წლებში კი დავადგი 26 დრამა — ეს იყო ნამდვილი პანტომიმური სექტაკლები.

ერთხელ კინემატოგრაფიულ ფურნალში ვიღაცამ დაწერა, კინემტოგრაფო რომ არ უოფლიყო გამოგონებული. ჩაპლინი თავისი დროის მარსელ მარსო იქნებოდაო. ჩემს ატაკებებს საზღვარი არ ჰქონდა. ჩაპლინი ხომ ჩემი შემოქმედებითი მამა იყო. ბავშვობაში გატაცებული ვიყავი კინოსახიობებით სტენ ლაურელითა და ბასტერ კიტონით. მაგრამ ჩაპლინი?! მას განსაკუთრებული ადგილი ექირა. ბოლოს და ბოლოს, 1967 წელს შევხვდი მას. მაშინ 78 წლისა იყო. ეს მოხდა პარიზის აეროპორტში. იქ ვუამბე, რომ ჩემს ამერიკულ სცენებში ხარკს ვუხდელი ბუმბერაზ მუნჯს (კინოს) და იქვე დავიწყე ჩაპლინის მიბაძვა. უცებ გვერდში ამომიდგა და მოძრაობაში ამყვა — ორივენი ჩაპლინს ვასახიერებდით აეროპორტის მოსაცდელი დარბაზის შუაგულში! კინოოპერატორი კი მახლდა. მაგრამ გადაღება აუტორძალი: „არ გადაიღო, — ეუთხარი მას, — თორემ ჩაპლინი იფიქრებს, რომ



თვითრეკლამისათვის მიიღა მისი გამოყენება და ყველაფერი გაფუჭდება“.

დღე ვერ მომიწელებია ეს ამბავი. ის კადრები სომ შესანიშნავი მოგონება იქნებო-
და.

ჩემი ბიპი ჩაპლინის მაწანწალასავით მოკვდავია. ვერც სასაცილო გახდები და ვერც ტრაგიკული, თუ მაყურებელთან კონტაქტს არ მიაღწევ, თუ არ გამოხატავ საკუთარ სოციალურ პოზიციას ისე, როგორც ამას აკეთებდა ჩაპლინი, როცა მეფუნთოშებს ან ფაბრიკის მუშას თამაშობდა. ახალგაზრდობაში გულუბრყვილოდ ვფიქრობდი, რომ ტექნიკამ დაამარცხა ძალმომრეობა და მთელ მსოფლიოში მშვიდობა დავამყარეთ. მაშინ ჩემი ბიპი პეტლებს დასდევდა და ღომების მოთვიზიერებას ცდილობდა. მაგრამ დღეს იგი თანამედროვე ცხოვრების მონაწილეა. შევქმენი ახალი პანტომიმა, რომელიც მამბრუნებს ჩემს ბავშვობაში ომისა და დევნის დღეებში, იმ სასტიკ დროში, რომელიც ტერორიზმის სახით აღორძინდა. ახლა, ბიპი ფაბრიკის მუშაა და ცდილობს კონტროლიდან გამოსულ ტექნიკას გაუმკლავდეს ისევე როგორც ჩაპლინი „ახალ დროებაში“. მოულოდნელად აღმოჩნდება, რომ ბიპი ებრძვის კომპიუტერს, იმ სამყაროს, რომელშიც თავს უცხოდ გრძნობს. ტექნიკა თანდათან ბატონდება ადამიანზე. ბირთვული მუქარა მრავალსახოვანია. და აი, ადამიანი უბრუნდება მაიმუნის მდგომარეობას. მაიმუნი ქვეშეცნულად იღებს ორ ქვას და შეუგნებლად ურტყამს ერთმანეთს. უცებ ინთება ცეცხლი და მისი საშუალებით ევოლუცია იწყება თავიდან, კვლავ იქმნება ადამიანი, მაგრამ რაც უფრო წინ მიდის, მით უფრო ჩამორჩება, იმიტომ, რომ დროის ოკეანეში ადგილს ვერ პოულობს. ამას პესიმიზმის გარეშე მოგახსენებთ. ცივილიზაციები ქრებიან, მაგრამ ადამიანი რჩება. ყოველი სიკვდილიდან ისევ და ისევ ავლორძინდებიან.

ვიცი, რომ ზოგიერთები „კლასიკოსს“ და თვით „ჩემი დროის ლეგენდას“ მიწოდებენ. რასაკვირველია, მომწონს, როცა ასე ამბობენ. მაგრამ დრო სწრაფად მიედინება, ადამიანები კი სწრაფადვე ივიწყებენ ყველაფერს. როცა ერთ თაობას მეორე ცვლის, რაღაც ყოველთვის იყარება და დავიწყებას ეძლევა. მთავარია, კლასიკოსად სიკვდილის შემდეგ დარჩე. ამის მისაღწევად ერთ-ერთი გზაა — ვასწავლო პანტომიმა რაც შეიძლება მეტ ახალგაზრდას. პარიზში მაქვს პანტომინის სკოლა, მაგრამ მინდა, რომ ეს ხელოვნება, მუსიკის მსგავსად, სასკოლო პროგრამის ნაწილად იქცეს. ახალგაზრდა პროფესიული მიმების ახალი თაობებიც გამოჩნდა. ბევრი საკუთარ სტილს ავითარებს. არსებობს „ანტი-მარსოს“ ჭგუფებიც, რომლებიც ამტკიცებენ: „მარსო ძველმოდურია“. რა მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ მიმი ახალ გზას ირჩევს? პირიქით, ეს ჭანსალი მოვლენაა.

მთელ თავისუფალ დროს ჩემს სკოლას ვაზმარ, რომელშიც სამწლიანი პროგრამით სწავლობს 70 სტუდენტი 26 ქვეყნიდან. ამის გარდა ყოველ ზაფხულს მიმების ორკვირიან სემინარს ვატარებ აშშ მიჩიგანის შტატის ანარბორის საშენსრულებლო ხელოვნების ცენტრში. იმედი მაქვს, რომ ჩვენ შევძლებთ გადავაქციოთ იგი მსოფლიო პანტომიმის სრულუფლებიან ცენტრად. ეს იქნება ჩემი დანატოვარი ამერიკისადმი, რომელიც მეორე სამშობლოდ მიმაჩნია 1955 წლიდან, როცა პირველად ვეწვიეთ მას ჩემი სპექტაკლით. ამერიკელები ძალიან გულგახსნილი ხალხია და ძალიან უყვართ სანახაობა. ამერიკის ისტორიული გამოცდილება განსხვავდება დანარჩენი მსოფლიოსაგან. მას არ გადაუტანია ხუთწლიანი ოკუპაცია, მისი სახლის წღურბლზე არ ყოფილა ის, რაც ჩვენში იყო. ხსოვნა ის არის,



რაც ხაყუთარი თვალთ ნახეთ ბავშვობაში, და არა ის, რაც ტელევიზიით გაჩვენებულ
ნებს, რაც დაგავიწყდებათ ექვსი თვის შემდეგ.

ორი წლის წინ გასტროლებზე ვიყავი მოსკოვში. იქ წყლული გამისკდა და
ოპერაცია გამიკეთეს. ოთხი თვის შემდეგ გამოვჯობინდი, მაგრამ ახლა უფრო
მწვეველ ვგრძნობ, თუ რა სათუთია სიცოცხლე. სიცოცხლეს ისევე მინდა მივესა-
თუთო, როგორც ყვავილს, შეფრინვით შემოევლო თავზე მის სინაზესა, და
სილამაზეს.

და კიდევ მინდა, რომ ამ წლის შემდეგაც ახსოვდეთ ადამიანებს ხელმეორედ
როგორ ააღორძინა მარსელ მარსომ დავიწყებული ზელოვნება; რომ იგი ადამია-
ნებს უბრალოდ კი არ აართობდა, არამედ მემკვიდრეობით დატოვა პანტომიმა.
მინდა ხალხის შეგნებაში ღრმად გაიდგას ფესვი იმ აზრმა, რომ პანტომიმა არის
ზელოვნების ფორმა, რომელიც გამოხატავს ჩვენს შინაგან ფსიქოლოგიურ მდგომა-
რეობას და რომ სიჩუმისა და მოძრაობის საშუალებით შეიძლება გამოხატო ადა-
მიანი — სასაცილო ან სევდიანი, იქნებ ჩემი პანტომიმური ზელოვნება, რომელიც
ადამიანის მისწრაფებებს ასახავს, უახლოვდება იმის ფილოსოფიურ გააზრებას,
თუ რატომ და როგორ ვცხოვრობთ ამ ქვეყნად? ეს პასუხი კი არა, შეკითხვაა.
მაგრამ შეიძლება იგი ასევე პასუხსაც შეიცავდეს. სიჩუმის საშუალებით ურთი-
ერთობა ადამიანს აზროვნებაში ეხმარება. არაჩვეულებრივი აღმოჩენებით აღსავ-
სე ჩვენს ეპოქაში უბრალო სიჩუმისაკენ მიბრუნება შეიძლება იყოს არა დასას-
რული, არამედ დასაწყისი.

ყოველ შემთხვევაში, ნუ მისცემთ უფლებას მიმს ალაპარაკდეს. მას ველარ
შეაჩერებთ.

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

№ 3 (199) 1993 г. Тбилиси

Редактор ГУРАМ БАТИАШВИЛИ

გარეკანის პირველ გვერდზე:

ბ. ბერძენიშვილი. რესტორან „ივერიის“ მოხატულობა. ფრაგმენტი.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

ბ. ბერძენიშვილი. რესტორან „ივერიის“ მოხატულობა. ფრაგმენტი.

ტექნიკური რედაქტორი
მამუკა ზარქანიშვილი

მხატვარი

კორექტორი
მარინე ვახაძე

სოფიო სალუქვაძე

გადაეცა წარმოებას 12/V—93 წ.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15/VI—93 წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 6.

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6.

შეკვეთა № 440.

ტირაჟი 1000.

ინდექსი 76143

ფასი 30 კუპონი

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

საქ. თეატრის მოღვაწეთა კავშირის სტამბა, თბილისი, მ. წინამძღვრიშვილის ქ. 132.

Типография Союза театральных деятелей Грузии,

Тбилиси, ул. М. Циннамдзгвришвили, № 133



np69/1