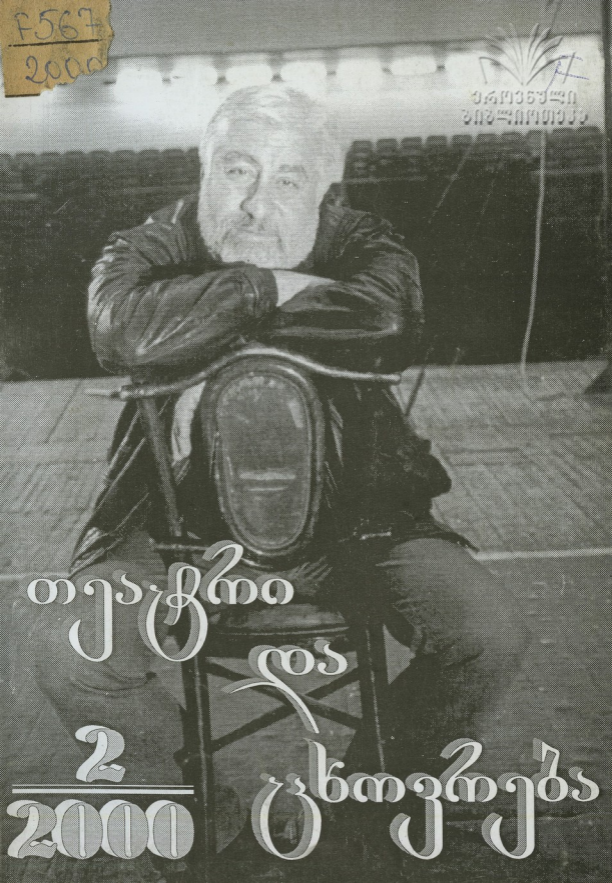


F567
2000

საქართველოს
საზოგადოებრივი
მემორიალის
სამსახური



თეატრი
და

2

2000

ცნობები
სს



თეატრი და

ცხოვრება

საქართველო
საბჭოთა კავშირი

საქართველო
საბჭოთა კავშირი

2

საქართველო კოლეჯი

2000

გოგი ალექსიძე,
მთხრან ბუბუხიძე,
ნოდარ ბურჯანიძე,
ვანო ქიქნაძე,
როგოზ სუხუაშვილი,
გიორგი ქავთარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
თევზ ხუციანი,
თამარ ზინაძე.

მარტი
საბჭოთა კავშირი

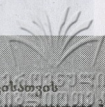
1913-1926

„თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990

„თეატრალური მოამბე“

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი



ქართული თეატრის განახლების 150 წლისთავისათვის

ნათელა ურუშაძე – თეატრის წარსული -----
 ნადია შალუტაშვილი – ქართულ-უკრაინულ თეატრალურ
 ურთიერთობათა სათავეებთან ----- 9
 დავით თევზაძე – თეატრის ერთი გადავლებით ----- 15

სპექტაკლები

თეა კახიანი – „ცხოვრება იდიოტისა“ ----- 22
 თამუნა მუქერია – ნუ მიგვატოვებ, მზესო ----- 29
 გია ცქიტიშვილი – საზღაური ----- 32
 ნინო მაჭავარიანი – რამ დასვედიანა ანტონიო?! ----- 36

ისტორია

ნათია ასათიანი – დავით კაკაბაძე თეატრში ----- 41

თეორია

მარინა ხარატიშვილი – ექსპლიკაცია – მომავალი სპექტაკლის
 საფუძველი ----- 52
 გოგი ქავთარაძე-ნო – ედ.შევარდნაძე, სომე, გ.გლორთქიფანიძე, რ.სტურუა,
 თ.ჩხეიძე, ნ.გურაბანიძე, გ.ბათიამიძე ----- 67

დიალოგი

ნინელი ჭანკვეტაძე – ჩემთვის წინა პლანზე მაინც ბატონი მიშა იყო -- 68
 ლადო შექვაბიშვილი – ფარსმან ხონდულაშვილი ----- 77

მოგონება

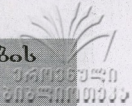
ვიქტორ ნინიძე – დაუვიწყარი წლები ----- 80
 გულბათ ტორაძე – ასეა საჭირო! /შირა ფიჩხაძის ხსოვნას/ ----- 87
 გულიყო მამულაშვილი – სამგლოვიარო რიტუალები „შაჰ-ნამეს“-ს
 ქართული ვერსიების გათვალისწინებით ----- 88

პიესა

ალექსანდრე პუშკინი – „მოცარტი და სალიერი“ ----- 95

იუმორი

ვლადიმერ მოდებაძე – რა არ ხდება თეატრში! ----- 101
 ანოტაცია ინგლისურ ენაზე ----- 104



ნათელა უჩუმაძე

თეატრის წაშლის წინააღმდეგ

იმისთვის, რომ წარმოვიდგინოთ, რა სირთულესთან გვაქვს საქმე წარსული თეატრის შესწავლისას, უნდა გადავხედოთ ჩვენს დღევანდლობას – საზოგადოებრივი ცხოვრების რანაირ გარემოცვაშია, რით ცოცხლობს დღევანდელი საქართველო, სცენის მოღვაწეები და მათი მაცურებლები, კრიტიკა და ა.შ. ანუ რაში უნდა გაერკვეს თეატრის მომავალი ისტორიკოსი, რომლისთვისაც ეს ყოველივე მხოლოდ ანარეკლებში იარსებებს.

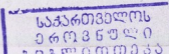
თეატრის წარსულს მომავალი თაობის ისტორიკოსი იკვლევს არა მხოლოდ ადრე არსებულის ანარეკლების შესწავლით, არამედ მისი დროის სათეატრო ხელოვნების ცოდნის მომარჯვებითაც – ის სპეციალისტია და აქვს საკუთარი შეხედულება სათეატრო ხელოვნების რაობაზე. წარსულში გარკვევა მხოლოდ წარსულისადმი ინტერესით არ შემოიფარგლება – იმ წარსულში ხომ მისი დღევანდლობის საძირკველია! ასე რომ, წარსულის მკვლევარი დროთა კავშირსაც ამყარებს. სწორედ ამიტომ ადევნებდა ჩვენს დიდ წინაპარ ილია ჭავჭავაძეს ისტორიისადმი გულგრილობა და ლამის მრისხანედ შეახსენებდა გასული საუკუნის მიწურულს თანამემამულეებს, რის მომასწავებელია ეს გულგრილობა: „ერის დაცემა და გათახსირება მაშინ იწყება, როცა ერი, თავის საუბედუროდ, თავის ისტორიას ივიწყებს. როგორც კაცად არ იხსენება ის მანანწალა ბოგანა, ვისაც აღარ ახსოვს – ვინ არის, საიდან მოდის და სად მიდის. ისეც ერად სახსენებელი არ არის იგი, რომელსაც ღმერთი გასწვრომიდა და თავისი ისტორია არ ახსოვს.“

რა არის ისტორია? – იგია მოხრობელი მისი, თუ – რანი ვიყავით, რანი ვართ და რად შესაძლოა ვიყვნეთ კვლავადაც.

ისტორია თავის გულის ფიცარზედ იჭდევს მართო სულისა და გულის მოძრაობას ერისას და ამ დაჭდევითა, როგორც სარკე გვიჩვენებს იმ ღონეს და საგზალს, რომელიც მომადლებული აქვს ამა თუ იმ ერსა დღევანდლობისათვის და გამდიერებისათვის“ (ი. ჭავჭავაძე, დავით აღმაშენებელი. 1888). უკეთესად ვერ იტყვი.

ისტორიის შესწავლა წარსულში გამგზავრებაა, ადრე, ზოგჯერ უთვალავი წლის წინანდელ ადამიანთა ცხოვრებაში გამგზავრება. გზის გამკვალავი მათი ცხოვრების დედმდე შემორჩენილი ნაკვალევი. ამიტომ, წარსულში ნებისმიერი გამგზავრება მრავალი უცნობითა და საიდუმლო შინაარსებითაა აღსავსე, რაც მას უჩვეულო სურნელებით ამკობს. გამჭრალი წარსული წარმტაცი სამყაროა.

ადრინდელის ნაკვალევი, მისი ანარეკლები საგნობრივ არსებული ათასნაირი ფაქტია. ისტორიკოსი აგროვებს ამ ფაქტებს და ადგენს მათ შორის არსებულ მიზეზობრივ



კავშირებსა და ყოველი მათგანის ღირებულებას. ერთმანეთისგან გამოარჩევს შემთხვევისა და აუცილებელს, რადგან კანონზომიერებასთან აუცილებელ ფაქტებსა და კავშირებს მიუყვართ. ისიც ცნობილია, რომ მოვლენათა განვითარებას განამარჩიებს არა შემთხვევითი ფაქტები, არამედ ობიექტური კანონები. მიხანცი უნაჩინოებელი მიგნებაა. კვლევის პრაქტიკული შედეგიც ამაშია, მეცნიერების ძალაც, რადგან ძირითადი კანონზომიერების დადგენის შემდეგ წარსულის თეატრის რთული მთლიანობის ყოველი ცალკეული სფეროც უფრო ნათლად წარმოჩინდება.

ცნობისწადილი ადამიანის ცხოვრების მუდმივ თანმდევი. მას აინტერესებს ის, რაც ჯერ არ იცის – „ეს რა არის?“, „ეს რა იყო?“, „ეს რა იქნება?“ და სხვა ამგვარი ხომ ბავშვობიდან იწყება და არ მთავრდება!

წარსულის კვლევის აუცილებლობაში ეჭვი არავის ეპარება, აკი წერს ივანე ჯავახიშვილი: „ეროვნული თვითშემეცნების გამოღვიძებისა და გაღვივებისათვის, განსაკუთრებით კი განმტკიცებისათვის, წარსულის ცოდნას აქვს დიდი მნიშვნელობა: ისტორია ადამიანის მსოფლმხედველობას აფართოებს და იმავე დროს საჭირო სიღრმესა და საფუძვლიანობას ანიჭებს“ („ქართველი ერის ისტორია“).

საძირკვლის ცოდნას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რადგან მისი შესწავლის პროცესში ადამიანს აწმყოსა და მომავალთან შეხვედრის უნარი უმუშავდება. ამიტომ წარსულის თეორიული ცოდნა აწმყოში გარკვევისა და, შესაბამისად, მასში ჩარევის პრაქტიკულ იარაღად გადაიქცევა ხოლმე.

წარსულის ცოდნა განსაკუთრებით აუცილებელია იმ დროს, როდესაც აწმყო ცხოვრებაში იგრძნობა მიმდინარე ცვლილებები და საჭირო ხდება ადრე ცოცხლად არსებულისათვის ახალი სახის – სიტყვებში, ცნებებში არსებობის სახის მინიჭება. არსებობის ეს სახეობა ისტორიკოსის თანამედროვე ადამიანებზე ზემოქმედების მძლავრი საშუალებაა. ამით ემსახურება იგი მისი დროის ადამიანთა აზროვნების პორიზონტის გაფართოებას და აწმყო, თანადროულ ვითარებებში გარკვევის შესაძლებლობას.

ადამიანი აწმყოსაც იკვლევს და წარსულსაც. აწმყო – თვითმზილველი, წარსულს კი – მომდევნო თაობები. ყოველ ამ მკვლევარს აქვს კონკრეტული ობიექტი, რომელიც, რაღა თქმა უნდა, კვლევის გზებსა და საშუალებებსაც განაპირობებს. თეატრის ისტორიის მკვლევარისათვის ეს ობიექტი არის თეატრი, სცენის ხელოვნება.

თეატრი ხელოვნების ერთ-ერთი დარგია. მისი ენაა – სცენაზე მოქმედი ადამიანების ცოცხალი კავშირების გარკვეული სისტემა, მთლიანობა, რომელსაც ეწოდება წარმოდგენა, სპექტაკლი. თეატრის ენა თვით ცოცხალი ქმდება, ცოცხალი ქცევაში. მისი მხატვრული ნაწარმოები პროცესუალურია, დროში მიმდინარე. ასე იყო მუდამ.

სპექტაკლში მრავალი ხელოვანია ჩართული: მწერალი, მხატვარი, მუსიკოსი, ქორეოგრაფი, რეჟისორი, მსახიობები. მსა! ობთა გმირები სცენაზე საკუთარი, მათთვის უმნიშვნელოვანესი სურვილებითა და მისწ! აფებებით არიან ამოქმედებული, ღელავენ, იბრძვიან, სძულთ, უყვართ, სჩადიან შესაბამის ქცევებს... ასეც ეწოდებათ – მოქმედი პირები. ჩვენ ვადევნებთ თვალს მათ სცენურ ცხოვრებას, – ვართ მათი მაყურებელი.

თეატრი მხოლოდ ერთ ენაზე არ უბნობს – მაყურებელს მიმართავს ყველა ხელოვნების ენით: სიტყვით, მოძრაობით, ფერით, ზანით, მუსიკალური ბგერით, ყოველნაირი ხმოვანებით, იყენებს ნივთებს, საგნებს, განათებას, შუქ-ჩრდილებს და ა.შ. ეს ყოველივე შერწყმულ-შედუღაბებული, მზანსცენათა ნაკადად იშლება სცენის სივრცეში.

მწერალთან შემოქმედებითი დაწვევლება ორი დიდი ძალის - ლიტერატურისა და სცენის, ცოცხალი სიტყვისა და ცოცხალი ქცევის - გაერთიანებაა. მხოლოდ დრამატურგთან შეერთებით შეუძლია თეატრს საყოთარი ერთი ილაპარაკოს ცხოვრებაზე წარმოდგენის ადგილი დიდად განაპირობებს თვით სანახაობის თავისებურებას როგორც სადადგმო საშუალებათა თვალსაზრისით, ისე მსახიობთა და მაყურებელთა ურთიერთობის თვალსაზრისითაც.

სცენის ხელოვნება მისი დროის ხელოვნებაა. მას ქმნიან ამ დროის მსახიობები და ამავე დროის მაყურებლისათვის. აღვიძებენ მასში საპასუხო ემოციებს, იწვევენ შესატყვის ასოციაციებს, აზრებს, გარვეულად წარმართავენ მის ფიქრს და ნებას. ასე ისტუმრებენ თეატრიდან, თან ატანენ გრძნობისა და აზრის ტვირთს იმისთვის, რომ შემდეგ მაყურებელმა თვითონ იფიქროს სპექტაკლში დასმულ პრობლემებზე. ამაშია სცენიდან მიღებული ესთეტიკური სიამოვნების საუკეთესო შედეგი. ამისთვის არსებობს თეატრი. ესაა მისი უდიდესი მოქალაქეობრივი დანიშნულება.

ხელოვნების სახეობათა ძალები სცენიდან ჩვენსკენ ერთად მოედინება - სიტყვაც, ბგერაც, ფერიც, ხაზიც და ემსახურებიან იმას, რაც მხოლოდ სცენის კუთვნილებაა - სცენაზე მოქმედ ცოცხალ მსახიობს, სხვისი სახით რომ მოქმედებს.

რაც სცენაზეა, ყველაფერი სახეობრივ მეტყველი უნდა იყოს - გარემოც, სახმარი ნივთებიც და საგნებიც, განათებაც, ხმოვანებაც და, რაც მთავარია, - ქცევა, მოქმედება.

სცენაზე წარმოდგენილის ცალკეულ ნაწილებს ერთმანეთთან მაყურებელი აერთიანებს, ხოლო სპექტაკლი, როგორც მთლიანობა, მის შეხსიერებაში ივრება მამინ, როდესაც იგი დასრულდა და ფაქტობრივად აღარ არსებობს. განა სასწაულებრივი არაა მაყურებლის ეს განსაცვიფრებელი უნარი?

წარმოდგენაში მაყურებელი ხელავს არა ცალკეულ, ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ მოვლენებს, არამედ მოვლენათა ორგანული კავშირების ჯგუფს, მოქმედ პირთა ურთიერთობებს, ამ ურთიერთობათა განვითარების ხილულ პროცესს. ეს პროცესი ყოველ წარმოდგენაზე ხელახლა იბადება მონაწილეთა ან იმავე ან შეცვლილი შემადგენლობით (როცა დუბლიორები თამაშობენ), მაგრამ მაყურებელთა დარბაზის შემადგენლობა უთუოდ სხვაა. ამის გამო, სცენასა და დარბაზს შორის კონტაქტიც განსხვავებულია. მაშასადამე, არც ორი სრულიად ერთნაირი წარმოდგენის არსებობაა შესაძლებელი. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ იცვლება სპექტაკლის მიზანი და მხატვრული პრინციპი. ეს მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ იმავე მიზნისა და იმავე პრინციპის განხორციელება ოდნავ განსხვავებულად მიმდინარეობს.

სცენურ ნაწარმოებს არსებობის მხოლოდ ერთი დრო აქვს - აწმყო. ამიტომ ის არ არსებობს ცოცხალი მსახიობისგან გამოცალკევებით, როგორც საგანი, საუკუნების განმავლობაში რომ შეუძლია იარსებოს მისი შექმნილი ხელოვანისაგან დამოუკიდებლად (წიგნი, სურათი, ქანდაკება, სანოტო პარტიტურა და სხვ.). ამიტომ არაა ჩვენს ხელთ წარსული სცენური ქმნილებანი.

თეატრის მხატვრული ნაწარმოები არ არსებობს მაყურებლის გარეშე, იმ უცნობი აღმანიების გარეშე, რომლებიც მან მოიხმო ყველა მის ხელთ არსებული საშუალებით, ერთ დარბაზში გააერთიანა და ერთი საღამოს განმავლობაში ყველაფერი იღონა იმისთვის, რომ მათთან სცენიდან ელაპარაკა იმაზე, რაც აღულებს, რაც მნიშვნელოვნად მაჩანია დღეს ცხოვრებაში.

ყველა თეატრის წარმოდგენა გარვეული ეპოქის თეატრის წარმოდგენაა და ამ

დროის კუთვნილება. მაშასადამე, მისი ამსახველიცაა.

დროს მისი თავისებურების განმაპირობებელი უამრავი ნიშანი აქვს. მათ შორის მუდამ არსებობს ორი გვეფთვი – გარეგნული და შინაგანი.

გარეგნული ნიშნები – ყოფა, საგანთა სამყარო, ნივთიერე გარემო, მოდის წერილმანებიც კი, გატაცებანი, საგანეთო შეტყობინებანი და ბევრი სხვა ამგვარიც მნიშვნელოვანია „დროის სუნთქვის“ აღსაღვენად და შესაგრძნობად, რათა შემდგომ გააზრებული იქნას. მით უფრო, რომ არც ერთი ეპოქა არაა ერთი ფერით ამეტყველებული.

ი. სოლოვიოვას წიგნიდან „ვლენმპროვი-დანჩენკო“: „...1914 წელი... პეტრეს სახელობის ვიწრო ქუჩა სასკეა ხელნაწერებით, ფეხით ზედ გადავლილი წიგნებით და შუშის ნამსხვრევებით: გამოძცემელი ო. კნებელი „რუსული ხელოვნების ისტორიის“ გამოცემას აპირებდა. თორმეტი ათასი ნეგატივია დამტერეული – საგანგებოდ გადაღებული სიძველეთა ნიმუშები. მათი აღდგენა შეუძლებელი აღმოჩნდა. მით უფრო, რომ მალე ბევრი ის ძეგლი დაიღუპა ... ფოტოგადაღებისათვის შეგროვილი ორასი ფერწერული სურათის ღედნები ნაკუსებად ქცეულა. სწორედ ამ დროს დამატერიეს მუსიკალურ საკრავთა გერმანული ფორმის მაღაზია და გაისმა სამინელი, გაუგონარი ხმა მეორე სართულიდან გადმოვადებული საკონცერტო როიალისა“ /გვ. 47/.

ვ. შლოვსკის მოგონებიდან: „მაშინ ითვლებოდა, რომ რევოლუცია წარდგენა, „წარდგენამდე“ არსებული კი ყველაფერი სიცრუეა. ამიტომ ყველაფერი თავიდან უნდა დაიწყო. ნგრევის ამ პათოსის საძირკველი იყო სიხარული და არა გონიერება. ისიც ითვლებოდა, რომ სასურველია სიტყვები რაიმე ახალი ნიშნებით შეიცვალოს. ყოველ შემთხვევაში, უნდა მოისპოს ის, რაც ოდესღაც მხატვრულობად მოიხსენიებოდა ანუ ის, რაც არ იყო პირდაპირი და ერთმნიშვნელოვანი. ამგვარი რამ საეჭვოდ იყო მიჩნეული“ /კრებ. ს. ივზენსკიანი. გვ. 70/.

ეპოქა თეატრშიც აისახება – სცენაზე ხომ ადამიანები ცხოვრობენ, მათ ყოფაც და ცხოვრების წესიც თავისებური აქვთ. მოსკოვის სამხატვრო თეატრში ლ. ტოლსტოის „ანა კარენინას“ დადგმისათვის მზადების დროს მარტო გარემოს მართლმგებარობაზე არ ზრუნავდნენ, არამედ იმაზედაც საგანგებოდ მუშაობდნენ, თუ როგორი იყო იმ დროის რუსეთის უმაღლესი საზოგადოების ცხოვრების, მათი ურთიერთობისა და ქცევის წესები. საგანგებოდ მოწვეული კონსულტანტები მსახიობებს ასწავლიდნენ იმდროინდელი სამხედრო სამოსელის და იმ იარაღის ტარებას, რომელიც მუდამ თან უნდა ჰქონოდათ. მსახიობებთან მუშაობდნენ იმაზედაც, რომ მათ მიეღწიათ ქცევის იმ გარეგნული ფორმისათვის, რომელიც შესატყვისი იქნებოდა ეპოქის სტილის და მოქმედი პირის ხასიათისთვის.

იგივეს ადასტურებენ ისინი, ვინც ესწრებოდა კოტე მარჯანიშვილის მუშაობას „ურიელ აკოსტაზე“, რათა პ. ოცხელის მიერ უჩვეულოდ შემოსილ მოქმედ პირთა პლასტიკა ასეთსავე უჩვეულო სცენოგრაფიას შერწყმოდა და სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის საერთო სტილი არ დარღვეულიყო.

რაგინდ განსხვავებული იყოს ადამიანთა ცხოვრების გარეგნული ნიშნები, ერთი საერთო ნამდვილად აქვთ – მათში კონკრეტული დროის ადამიანთა შინაგანი ცხოვრება გამოსჭვდის. ეპოქის ნიშნები თვით ადამიანებშიცაა ჩაბუდებული, თუმც ისინი ერთმანეთისგან განსხვავებული არიან. ადამიანთა თავისებურება განუყოფელია იმ

საზოგადოებრივი ატმოსფეროსგან, მის დროს რომ ბატონობს. ეს ატმოსფერო ადამიანთა შექმნილია და, ცხადია, გამოვლენითაც ისინი აელენენ მას. ჰ.ობსენის შემოქმედების მკვლევარები მისი „თოჯინების სახლის“ მთავარი გმირის – ნორას ამბობენას საკუთარ ოჯახში იმ ეპოქის ატმოსფეროს გამოვლინებად მიიჩნევენ. ცნობილი რუსი კრიტიკოსი კ.პარკოვი მისი დროის ახალგაზრდობის შინა განწყობილებაში რევოლუციის სულისკვეთებას ზედაეს: „ოქტომბრის დღეები დიდებული და მშვენიერი იყო. ჩვენ გვიტაცებდა რევოლუციურ გარდაქმნათა მასშტაბები და თვით ოცნება სამყაროს გარდაქმნაზე. გვევონა, რომ ეს უახლოეს დღეებში განხორციელდება. ჩვენ არ განვიცდიდით რუსეთის ინტელიგენციის უფროსი თაობისთვის დამახასიათებელ მერყეობას – „მივილო“ თუ „არ მივილო“ რევოლუცია /ჟურნ. „ტეატრი“. 1967. № 10/.

პ.პარკოვისგან განსხვავებით, ლ.ნიკოლინი უფროსი თაობის წარმომადგენელ კოტე მარჯანიშვილზე წერს: „მარჯანიშვილი შეიგრძნობდა ქვეყნებსა და ეპოქებს ისეთი სიმძაფრით, რომლის მსგავსი უნარი არ ჰქონია ბევრ გამოჩენილ რეჟისორს“ /კრებ. კ.მარჯანიშვილი. 1958. გვ. 455/.

შინაგან ნიშნებში შიდათეატრალური ატმოსფერო და თავისებური, უკვე „ადგილობრივი“ სირთულეებიც შედის. აქ ინტერესთა თამაში ბუნებრივია, რადგან ყველას უნდა როლი და წარმატება, უნდა განუწყვეტლივ. ამის გამო ადრე ახლობელი მეგობრები შემდეგ მოპირისპირენიც ხდებიან, ერთმორწმუნეთა გაერთიანება, როგორც წესი, იშლება...

ბევრს და საინტერესოდ წერენ ამის შესახებ, თუ როგორ ზემოქმედებს საზოგადოებრივი ცხოვრება თეატრზე.

ალ.სუმბათაშვილი: „როდესაც ცხოვრების ფეთქებადი ძალები გამწვავდებიან, ხელოვნება მათ სეისმოგრაფის მგრძნობიარობით ასახავს და აუცილებლად კარგავს მისთვის ჩვეულ მარად თანაბარ შუქს. იმ სიღიადეს, რომელსაც ითხოვდა პუშკინი მშვენიერისგან.

ხელოვნების შუქი იწყებს შფოთვას, ბორგვას, აქეთ-იქით წყდომას, ხან ააღდება, ხან ქრება. მსგავსად ფისის ჩირაღდანისა, მისი ალი ქარისაგან მიწას ისე გაეგება, თითქოს გონებადაკარგულს სურს მოწყდეს ცეცხლს, მაგრამ არ ძალუძს, რადგან მაშინ ის სამუდამოდ ჩაქრება.

როგორც კი ჩაცხრება ქარი, ცეცხლი ისევ მდიდურად წელგამართული ისწრაფვის ცისკენ და ანათებს თავისი თანაბარი ძლიერი შუქით. თუ ამ ჩამცხრალი გრიგალის შემდეგ აღმოცენებულ შუქს ყურადღებით ჩააცქერდებით, აუცილებლად შეამჩნევთ, რომ ეს შუქი თითქოს უფრო ძლიერია, უფრო მდიდარი, ვიდრე ეს გრიგალის ამოუარღნამდე იყო. გასაგებიცაა: გრიგალმა გადააცალა ნაშეი, რომელიც ხანგრძლივი სიმშვიდის გამო ვადაჰფარვოდა მშვენიერის მუდმივ ჩირაღდანს და რაღაც საიდუმლო ძალით წარმოაჩინა, რომ ადრინდელის მოსაობის მცდელობამ, სინამდვილეში, ცეცხლის ალს წვის ახალი ძალები შესძინა“ /ალ. სუმბათაშვილის მიმართვა დასისადმი 1909 წლის 9 აგვისტოს/.

კ.სტანისლავსკი მრავალგზის აღნიშნავდა, რომ მისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია მსახიობში ეპოქის შეგრძნობის უნარის განვითარება, რეჟისორებისგან კი მოითხოვს იმის ზუსტ განსაზღვრას, თუ დასადგმელად არჩეულ პიესაში, მის ტექსტსა და მოვლენებში რა არის ისეთი, რაც მათ წარსულ დროზე მინიშნებს, რადგან ახლა

ამგვარი რამ არც მოხდება და არც ითქმის. პ.მარკოვი მიიჩნევს, რომ ა.სტრინდბერგის „ერე XIV“-ის დადგმით ე.ვახტანოვმა სცენაზე გამოიტანა ის განგაში, რომლითაც აღსავსე იყო სამოქალაქო ომის წლების მოსკოვი. მკნებელი მოგვათხრობს, როგორ მოითხოვდა აღ.პროვოი რეჟისორებისა და მსახიობებისაგან ეპოქისა განსხვავებულ მათემატიკის შეგრძნობასა და გადმოცემას. ჩვენი დროის ცნობილი მსახიობი რ.პლიატი კი ასე აღწერს 30-იანი წლების საბჭოეთის საზოგადოებრივი ცხოვრების ატმოსფეროს: „ნამდვილი ბარბაროსობა იყო ისეთი თეატრების განადგურება, როგორც მეორე სამხატვრო თეატრი, ვს.მეიერჰოლდის სახელობის თეატრი, ებრაელთა და მოსკოვის კამერული თეატრი... საბჭოეთის თეატრის ყველა უბედურების სათავე 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან იწყება, როცა ი.სტალინმა გლეხობა უკვე გაანადგურა და შემოქმედებით ინტელიგენციაზე გადაინაცვლა. ცნობილია, რომ მას განსაკუთრებით უყვარდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრი და ყოველნაირად მფარველობდა მას. აქედან – მის თანამშრომელთა წარმოდგენლად მაღალი ხელფასები, ორთვიანი ანახლადურებული შებუღება, სახელმწიფო აგარაკები და დაუსრულებელი ჯილოები. მაგრამ ეს ყოველივე არა წმინდა ხელოვნების სიყვარულის გამო, არამედ მორჩილებისა და ერთგულების სამაგიეროდ... და თეატრმა იწყო ჭკნობა, ხმობა... საბოლოოდ, საქულველი თეატრები იხურებოდა, საყვარელი – იწყებოდა. ერთიც და მეორეც ილუპებოდნენ“ /გაზ. „იზეესტია“. 13.დეკემბერი – 1988/.

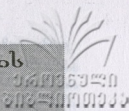
ამ დროზე ითქვა: დრო სისხლს ანთხევდა პირიდან.

ამ წლებს ჩურჩულის წლებსაც უწოდებდნენ, იგავებით სიმართლის თქმის წლებსაც, როცა მყურებელი დაშვებულის მიღმა აკრძალულს ხედავდა. ეს ძალზე სახიფათო იყო.

ჩვენ დროზეც იწერება –

ჭ.ამირეჯიბი: „ჩვენი უბედურება ის არის, რომ „ზაგრანიჩნი“ ავტორებითა და ტერმინებით ვართ აღტკინებული. როგორც იტყვიან, „ფეხქვეშ დაიხელოთ“ და „თურაშაულის პატრონი ტყემი ნუ ვეძებთ პანტასა“, ქართული მწიგნობრობა, კანმულსიტყვიერება დღიდან ქვეყნად გაჩენისა ამოდ არ დამშვრალა, სიკეთე და სიყვარული სთესა ჩვენდა სამკალად. გვეყვარება თუ არა ერთმანეთი, ეს უკვე იმაზე ჰკიდა, თუ რამდენად მუყაითად და ღრმად ჩაწვდებით წინაპართა ნაღვაწსა და ნაზრევს“ /გაზ. „სრულიად არასაიდუმლოდ“. 1999. № 12/.

ყოველივე ეს და კიდევ მრავალი სხვა მასალა წარსული ცხოვრების ანარეკლებია. ანარეკლებს ისტორიკოსები იკვლევენ, ხოლო ქმნიან – თანამედროვენი.



ნადია შალვაშვილი

ქართულ – უკრაინულ თეატრალურ უკეთილშობილურ სთავაზობას

ისტორიას არ ახსოვს, რომ რომელიმე ერი იზოლაციაში ყოფნისას არ ჩამორჩენილიყო მსოფლიო ცივილიზაციის განვითარებას. მაღალმა კვლელმა შეუშალა ხელი ჩინელი ხალხის წინსვლას, მსოფლიოს კულტურული ცხოვრებიდან გამოთიშული ჩრდილოეთის ხალხები, აფრიკის კონტინენტის ზოგიერთი ტომები სწორედ ამ იზოლაციაში მოწყვეტა მსოფლიოს ხალხების წინსვლას, პროგრესს, ეს აღიარებული ფაქტია...

სულ სხვა ბედი არგუნა ისტორიამ საქართველოს, მისმა გეოპოლიტიკურმა მდებარეობამ. იგი თითქოს ხიდია აზიასა და ევროპას შორის. ამ მიწის მცხოვრებლები მჭიდრო კავშირს ამყარებდნენ ახლო და შორეულ მეზობლებთან. თვით ისტორიამ ჩამოაყალიბა ქართული მენტალიტეტის გენეტიკურ სისტემაში ტოლერანტობა. უმძიმესი ისტორიის მიუხედავად, ნიჭიერი და ცნობისმოყვარე ქრისტიანი ხალხი ხარბად ითვისებდა ყოველივე ახალს. შეიძლება ამიტომაც მომხვდურ მტერთან ბრძოლაშიც ყოველთვის ეძებდა კეთილისმსურველ, მეგობრულ ხალხებს, ხარბად იწოვდა მათგან კარგს და არც თავისი მიღწევების გაცემაზე იხევდა უკან. ამიტომაც იყო, რომ ხალხში ჩაისახა განთქმული სტუმართმოყვარეობა, სტუმრის, მეგობრის კულტი, ამიტომაც ამ გულღია ხალხის მიწაზე სახლდებოდნენ სხვადასხვა ერის წარმომადგენლები, აქ, საქართველოში პოეებდნენ თავიანთ ახალ და მუდმივ სამშობლოს... ამ ერებს შორის, თითქმის რვა საუკუნეა ჭეშმარიტად მეგობარი და თანამოქმე იყვნენ და არიან უკრაინელები.

ბევრი რამ აკავშირებდა ქართველებს ამ უძველეს სლავურ ტომთან – ხასიათის სიმტკიცე, თავისუფლებისმოყვარეობა, კულტურული და პოლიტიკური ინტერესები, ერთმორწმუნეობა და ბევრი სხვა რამ.

...1860 წლის წვიმიან შემოდგომაზე, პეტერბურგში პროფ. კოსტომაროვის ბინაზე შეხვდნენ ერთმანეთს უნივერსიტეტის ქართველი სტუდენტი აკაკი წერეთელი და უკრაინელი ხალხის სულიერი ბელადი, კობზარი ტარას შევჩენკო. ამ შეხვედრაზე, ამ

ორმა დიდმა ადამიანმა არა მარტო გაიცნეს ერთმანეთი, არამედ ბევრი რამ მოუთხრეს თავიანთი ხალხების ისტორიის, წარსულისა და აწმყოს შესახებ, შემდგომ, დიდი ქართველი პოეტი აკაკი წერეთელი, ივონებდა რა ამ ისტორიულ შეხვედრას, ხაზგასმით იმეორებდა ტარას შევჩენკოს სიტყვებს იმის შესახებ, რომ „ბევრი რამ აქვთ საერთო ამ ორ ხალხს“ – ქართველებს და უკრაინელებს: ხასიათიც, ისტორიაც და უამრავი რამ“.

აკ. წერეთელსაც და ტ. შევჩენკოსაც სძულდათ ბატონყმობა, ძალმომრეობა, უსაზღვროდ უყვარდათ თავიანთი დაბეჩავებული, შეურაცხყოფილი და დამცირებული ხალხი, ამან უკარანხა ტ. შევჩენკოს:

„... на воскресшей земле
Врага не будет супостата,
И в каждом будешь видеть брата
И будут люди на земле“.

ურთიერთგავიშობა არა მარტო დაახლოვა უკრაინისა და საქართველოს ხელოვანნი, არამედ გაუხსნა კიდევაც ახალი, ფართო ჰორიზონტები, ეს იყო ქმედითი ფაქტორი, რომელიც ხელს უწყობდა ორი ერის სულიერ განვითარებას.

რაც უფრო ინტენსიური, ღრმა იყო ქართულ-უკრაინული კავშირები, მით უფრო ნათლად ისახებოდა უკრაინისა და საქართველოს ხელოვანთა შემოქმედებითი მოღვაწეობა, ისინი ამდიდრებდნენ ერთმანეთს ახალი იდეებით, სახეებით, ჟანრებით, ხალხური შემოქმედების შედეგებით.

განმათავისუფლებელი მოძრაობის სხვადასხვა ეტაპზე უკრაინელი და ქართველი ხალხების სულიერი ერთობის ნიადაგზე იქნებოდა დრამატული ნაწარმოებები, სცენური დადგმები, რომლებიც ღრმა ფესვებით იყვნენ დაკავშირებული ცხოვრებასთან. ხალხურობა, სოციალური კონფლიქტების მართალი ასახვა, ცხოვრებისა და ყოფის ეროვნულ თავისებურებათა ჩვენება წარმოადგენდა იმ ნიადაგს, რომელიც აერთიანებდა საქართველოსა და უკრაინის ხელოვნების მოღვაწეებს.

უკრაინელებისა და ქართველების თვითმყოფადი ხალხური შემოქმედება, მიუხედავად მათი სპეციფიკისა, პოულობდა შეხების წერტილებს, ბადებდა გამოხატვის ხერხების მსგავსებას. ცნობილია, რომ უკრაინა და ბელარუსია შუა საუკუნეებიდან რუსეთის შემადგენლობაში შედიოდა, მათ აკავშირებდათ ძველი რუსეთის სახელმწიფო ორგანიზმი, ენობრივი და საზოგადოებრივ-სოციალური კულტურა.

ხალხურ შემოქმედთა მრავალი თაობა აყალიბებდა ეროვნული პროფესიული თეატრის საფუძვლებს. სლავემა ხალხებმა შექმნეს მდიდარი თეატრალური კულტურა, რომელიც ფესვებითაა დაკავშირებული ფოლკლორთან, ხალხურ სანახაობებთან.

ბევრი სანახაობა, რომელიც წელიწადის დროის ცვლასთანაა დაკავშირებული, ანათესავებს უკრაინულ ხალხურ სანახაობებს ქართულთან. ასე მაგალითად, საშობაო უკრაინული „კალადოვანია“ („კალანდობა“), დაკავშირებული ძველ ბერძნულ კალენდრებთან, ძველ ქართველებსა და უკრაინელებს აკავშირებდა რიტუალის მსგავსება, თვით მათი სახელწოდებაც ერთი ფესვიდან მომდინარეობდა.

ჩვენს შრომაში – „ქართულ-უკრაინული თეატრალური კავშირები“ („ხელოვნება“ რუს. ენ. 1984, გვ. 11-24) უკრაინულ და ქართულ სანახაობათა შედარებით ანალიზი ჩაკატარეთ და უამრავი დამთხვევები აღმოვაჩინეთ რიტუალურ, რელიგიურ, ყოფით და სხვა სანახაობებში. ეს სანახაობები, ბერეკაობიდან დაწყებული, ბევრ რამეში

ჰგავდნენ ერთმანეთს. საქართველოშიც იმართებოდა საფერხულ თამაშობები, გაზაფხულისა და ზამთრის დღესასწაულების რიტუალები, გარდაცვლილი ღვთაების მისტერიული წარმოდგენები (მაგ. კოსტროვონკას დატირება უკრაინაში, მოსკოლიანობის ღვთაების დატირება საქართველოში) ამას ადასტურებენ არქეოლოგიური გათხრები, ფოლკლორი.

სლავი და ქართველი ხალხების სანახაობები ერთნაირად უკავშირდებოდა შრომის თამაშობებსა და სიმღერებს, ნადირობასთან და სოფლის მეურნეობასთან დაკავშირებულ სანახაობებს.

საფერხულ თამაშობები, რომლებიც შრომის პროცესებთან იყო დაკავშირებული, ხალხმა საუკუნეების მანძილზე შემინახა.

გავისხენოთ ქართული საფერხულ სანახაობა „ნალი“, რომელიც შრომის პროცესებთანაა დაკავშირებული, ან „ამირანის ფერხული“, „ავთანდილის ფერხული“, „თავფარანელი ჭაბუკი“. ბევრი მსგავსება აქვს მათ უკრაინულ სანახაობებთან – „ლიალია“, „კრანსაია გორკა“, „ყაჩაჩო“, „კურდღელი“, „ყვავი“, „ღედა და ქალიშვილი“, „მელანკა“ და ა. შ.

ბერიკები ბევრ რამეში უკრაინულ სკომოროხებს ენათესავებოდნენ – ერთნაირად სინერგული ხელოვნება ჰქონდათ, რომელიც მათი ხალხის ცხოვრებას გამოხატავდა. ჩვენ არა გვაქვს საშუალება დაწვრილებით განვიხილოთ ის მსგავსებები, რომლებიც აკავშირებდნენ, ანათესავებდნენ ორი ხალხის ხალხურ შემოქმედებას. ამ პრობლემით დაინტერესებულ პირს შეუძლია მიმართოს დ. ჯანელიძის, ა. ბელუცკის და ჩემს შრომებს.

ცნობილი მკვლევარი და ისტორიკოსი გ. ბოიაჯიევი თავის შრომაში – „შუა საუკუნეების თეატრის ხალხური საწყისები“ წერდა: „სწორედ საკულტო სიმღერებში, ცეკვებსა და თამაშობებში, რომლებიც ბუნების ძალებს, შრომის, საწარმო პროცესებს ეძღვნებოდა, ჩანს მული იყო ევროპის ხალხთა თეატრალურ ქმედებათა საწყისები“. (გ. ბოიაჯიევი, შუა საუკუნეების ისტორიის აკადემია. დასავლეთ ევროპის თეატრის ისტორია. ტ. 1, მოსკოვი, 1956, გვ. 17 (რუსულ ენაზე). სწორედ თეატრის საწყისების ერთიანობამ, მსგავსებამ დაკავშირა ერთმანეთთან ქართული და უკრაინული თეატრები, თვით ხალხების სულიერმა მსგავსებამ და ერთობამ განსაზღვრა მათი მომავალი – შეუბღალავი ძმობა შუა საუკუნეებში. როგორც კი ჩამოყალიბდა კიევის სამთავრო (X-XI ს.), ვაჭრებმა დაიწყეს დაკავშირება შორეულ ქვეყნებთან. კიევის თავადი იაროსლავ ბრძენი კავშირში იყო გერმანიის იმპერატორთან, ურთიერთობა ჰქონდა ბიზანტიასთან, უნგრეთთან, საფრანგეთთან, სკანდინავიის ქვეყნებთან. მისი ქალიშვილები ევროპის მმართველთა, მეფეთა მეუღლეები გახდნენ, ერთ-ერთი მათგანი საფრანგეთის დედოფალიც გახდა, ალბათ ამიტომაც, იაროსლავ ბრძენს „ევროპის სიმამრი“ შეარქვეს. რასაკვირველია, კიევის სამთავროსათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა პოლიტიკურ ინტერესებს, ამიტომ იღებოდა სამეფო საქონლით კავშირები. ეს ხალხები ქრისტიანულმა რელიგიამაც დაკავშირა. ეს კავშირი საქართველოსთანაც ჩანს და განვითარდა. „ობეზების“ ან „ობეჟანების“ (ქართველების) კავშირი დამყარდა „ვარანგებთან“, ანუ „სკალაებთან“ (სლავურ ტომებთან). ეს კონტაქტები დამყარდა დარიალის ხეობის, ტამანის ნახევარკუნძულის და საზღვარგარეთის მონასტრების ათონის, ბულგარეთის, იერუსალიმის მეშვეობით: კიევის რუსეთი დებდა მეგობრულ კავშირებს ქართველ მეფეებთან, მონაწილეობდა მის ომებში. დიდი მნიშვნელობა

ჰქონდა დინასტიურ ქორწილებს – 1154 წელს კიევის თავადმა იზიასლავ მსტისლავის ძემ იქორწინა ქართველი მეფის დემეტრე I ქალიშვილ რუსუდანზე. დიპლომატიური ურთიერთობები დიდად უწყობდნენ ხელს უთიერთგაცნობას, დაახლოებას, როგორც დიმი. ჯანელიძე აღნიშნავდა, საელჩოებს მოსდევდნენ „გამართობები“ – სტომოროხები. ისინი ქართველ მეფეთა კარზე თავიანთი ხელოვნების დემონსტრაციას ახდენდნენ და სასახლის კარის ბერიებზე იწოდებოდნენ. კიევის სამთავროს ქრისტიანობა ახალი მიღებული ჰქონდა (988 წ.) და ქრისტიანული ეკლესიების მშენებლობის დიდი გამოცდილება არა ჰქონდა, ამიტომ როგორც XI ს. ძველი რუსეთის ისტორიული დოკუმენტი აღნიშნავს („პატრიკი კიევი-პეჩერსკოვი მონასტირა“ (რუს. ენ.)“), უკრაინაში, საბერძნეთიდან და საქართველოდან იწვევდნენ მონაზიკის ოსტატებს, რომელთა ოსტატობის ნიმუშები დღესაც ამშვენებს კიევი-პეჩორის მონასტრის კედლებს. უკრაინულ ჟურნალში „ფოლკლორ ტა ეტნოგრაფია“ რამოდენიმე წლის წინ გამოვაქვეყნე წერილი დაბა წადვერის მახლობლად მდებარე კომოთესუნის მონასტრის მონასტრობათა (აქ წარმოდგენილი იყო ქლიეკების თამაშობანი) და კიევის სოფლის ტაძრის კიბის მონასტრობათა დიდი მსგავსების შესახებ, რასაც ქართველმა ხელოვნებამცოდნეებმა ადრე მიაქციეს ყურადღება. ქართული ხელოვნების გავლენის შესახებ კიევის რუსეთის ხელოვნებაზე აღნიშნავდა პროფ. ბ.დ. გრეკოვიც (ბ.დ. გრეკოვი, „კიევესკაია რუს“, მოსკოვი, 1944, გვ. 15 რუს. ენ.)

თავის შრომაში „იერუსალიმში მოგზაურობა“ (XIII ს.) რუსი მოგზაური ივნატი წერდა, რომ „იერუსალიმის იბერიის მონასტერში ქართულად წირავდნენ, იქ გურჯები ლოცულობდნენ“...

საქართველოსა და კიევის რუსეთს ბევრი რამ აკავშირებდა, ეროვნული თვითმყოფადობის დაცვისათვის ორი მოძმე ხალხი გამოცდილებას ცვლიდა, ეძებდა ერთობლივ გზებს ხელოვნებისა და ლიტერატურის განვითარებისათვის, კანონზომიერი გახდა იდეების, ესთეტიკური პრინციპების, სიუჟეტების, მხატვრული სახეების ერთობლივი განვითარება.

... უკრაინის სასკოლო თეატრმა უდიდესი როლი ითამაშა მრავალი ხალხების კულტურულ ცხოვრებაში.

XVII საუკუნეში სასკოლო დრამები იდგმებოდა კიევი-მოვილიანის სასულიერო აკადემიაში, შეიქმნა პიესები რელიგიურ თემატიკაზე, სასკოლო თეატრი ჩამოყალიბდა მოსკოვშიც.

სასკოლო თეატრმა საქართველოში XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში დაიწყო ფუნქციონირება.

საქართველოს რუსეთთან დაახლოვების შემდეგ შეიქმნა ქართული ორიგინალური და თარგმნილი საეკლესიო დრამატული ნაწარმოებები. თბილისში (1756) და თელავში (1782) გაიხსნა სასულიერო სემინარები. ამას მოჰყვა სასკოლო თეატრის ჩამოყალიბებაც, რომელსაც მფარველობდნენ თელავის სემინარიის რექტორი დ. ალექსი-მესხიშვილი (თელავი) და გაიოზ ბარათაშვილი – გაიოზ რექტორი (თბილისი).

უკრაინული „რეგლამენტების“ (წესდების) მიხედვით სემინარიებმა დაიწყეს სასკოლო, რელიგიურ სიუჟეტებზე დაწერილი დრამების დადგმა (აქციები, დისკუტები, კომედიები, რიტორიკული ექსერციციები) და ამ წარმოდგენებს თვით ერეკლე II ესწრებოდა. ქართველ ავტორთა სასულიერო დრამების გარდა, ითარგმნა და ქართულად დაიდგა პ. მოვილის „ალსარება“ („კატეხიზისი“), მთარგმნელი-პოეტი არჩილი,

უკრაინულიდან სასკოლო დრამებს თარგმნიდნენ ვინმე დიმიტრი, ნ. ობოლიანი (გამომცემელი ბაკარ ჯონია), ავთანდილი, პოუტი დიმიტრი სააკაძე, გიორგი ბერიშვილი, გიორგი ალექსიშვილი - ანნისხატელი, რაჭის ერისთავი დავითი, სპირიდინ იაშვილი და სხვები. იოანე ბაგრატიონმა თავის „კალმასობაში“ გამოიყენა პ. შოგილას „დარიგებები“ XVIII საუკუნიდან პოპულარული გახდა დიმიტრი ტუპანჯო (როსტოველი). გაიზნ რექტორმა თარგმნა „ღვთისმშობლის საკითხავი“, ასევე გაბრიელ ჩხეიძემ თარგმნა მისივე სამი ნაწარმოები (პროფ. ტ. რუხაძემ დაადგინა, რომ ქართულ მისტერია „რუსულში“ გამოყენებული იყო დ. როსტოველის ნაწარმოებები).

საინტერესოა და შეიძლება სპეციალურ კვლევას მოითხოვს დიმიტრი როსტოველის „ივერიის გაბრწყინება“ „პროსვეშჩენიე ივერიი“, სტეფანე აავორცის, თ. პროკოპოვიჩის და სხვა უკრაინულ ავტორთა ნაწარმოებები. XVIII საუკუნის ქართულ ლიტერატურაში ხშირად მოიხსენიებოდა კიევი, მისი ცხოვრების აღწერილობა. პ. შალიაშვილმა და ნ. დადიანმა სპეციალური ნაწარმოებიც კი დაწერეს. კულტურულ დაახლოებას დიდად უწყობდნენ ხელს უკრაინაში მყოფი ქართველი ემიგრანტები, რომლებიც ცხოვრობდნენ პოლტავის, მირგოროდის, ლუბნის, პრილუკის (პირიატინი) მიწებზე. მათ შორის იყვნენ პოეტები, მწერლები, წიგნისმოყვარენი. გავისხენით თუნდაც პოუტი ჯავახიშვილი, თ. ფაველენიშვილი და სხვანი. ხოროლში მცხოვრებმა ცნობილმა ფოლკლორისტმა დ. წერეთელმა შეაგროვა და გამოსცა უკრაინული „დუმები“, სიმღერები, ქართველი ინჟინრის ნ. ბარათაშვილის ხელმძღვანელობით აშენდა რკინიგზა გლუროვოდან კრემენჩუკამდე და სხვა.

XVIII საუკუნის ქართველ მოღვაწეთა შორის, რომელნიც უკრაინაში ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ, პირველ რიგში უნდა ვახსენოთ პოუტი და ფილოსოფოსი დავით გურამიშვილი, რომელმაც ცხოვრების დიდი ნაწილი უკრაინაში გაატარა და მირგოროდშია დაკრძალული. მის საფლავზე დღემდე უკრაინელები ყოველ წელს აღნიშნავენ „დავითობას“. დ. გურამიშვილი მხოლოდ კი არ ცხოვრობდა, არამედ აქტიურად მოღვაწეობდა. ეს იყო ფილოსოფიურად მოაზროვნე ადამიანი, რომელიც მთელ რიგ თავის შეხედულებებში ენათესავებოდა იმ დროის გამოჩენილ უკრაინულ ფილოსოფოსს გრიგორი სკოვოროდას. უკრაინელმა მკვლევარებმა თ. ნოვიციკმ და დ. კოსარემა არა მარტო მონახეს და აღმოაჩინეს დავით გურამიშვილის საფლავი, არამედ ბევრი რამ თარგმნეს და გაავრცელეს მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ უკრაინაში.

ჩვენს, უკვე მოხსენიებულ შრომაში (ნ. შალუტაშვილი, ქართულ-უკრაინული თეატრალური კავშირები, „ხელოვნება“, 1984, გვ. 37-43 (რუს. ენ.)) გაანალიზებულია და გავლებულია პარალელები დავით გურამიშვილისა და გრ. სკოვოროდას ნაწარმოებთა შორის...

ცნობილი უკრაინელი პოუტი, ფილოსოფოსი, პედაგოგი, მუსიკოსი და მოგზაური ოცნებობდა მოენახულებინა საქართველო. მასაც, ისევე როგორც დ. გურამიშვილს, აღუვლებდა ერთი და იგივე - სოციალური უსამართლობის, სიკეთისა და ბოროტების, სიცოცხლისა და სიკვდილის, ზოგიერთი ღვთისმსახურთა ყალბი მორალის პრობლემები.

გრ. სკოვოროდას, ისევე როგორც დ. გურამიშვილს, აღუვლებდა და აინტერესებდა თეატრი, სასკოლო თეატრი. ხარკოვის გუბერნატორთან ე. შერბინინთან საუბრისას გ. სკოვოროდამ ცხოვრება შექსპირივით თეატრს შეადარა და აღნიშნა: „ცხოვრება თეატრსა ჰგავს. იმისათვის, რომ თეატრში კარგად და სანაქებოდ ითამაშონ, ადამიანები

როლებს ირჩევენ თავიანთი შესაძლებლობის მიხედვით“.

ორივე პოეტი მამხილებელი იყო, ქადაგებდა ცხოვრების გონიერ ფორმებს, დ. გურამიშვილის დრამატული დიალოგები თავისი თემატიკით და ჟანრობრივად ძალიან ახლოსაა გრ. სყოვოროდას შეხედულებებთან (ამ მსგავსების დეტალური ანალიზი იხ. ზემოაღნიშნულ შრომაში).

თეატრისადმი ინტერესი დ. გურამიშვილს აკავშირებდა დრამატურგ კანისტოთანაც...

ამგვარად, შეიძლება გამოვიტანოთ დასკვნა, რომ უკრაინისა და საქართველოს ხალხურ-სანახაობრივი კულტურა, მისი ფოლკლორული ფუძე ძალზე ახლო იყო ერთმანეთთან. XVIII საუკუნიდან კი კულტურული კავშირები ორ ერს შორის ფართოდ გაერცვლდა სასკოლო თეატრის მეშვეობით და ხელი შეუწყო ქართული სანახაობრივი კულტურის წინსვლას.

ურთიერთობის ახალი ეტაპი დგებოდა, როდესაც ქართველები არა მარტო ეცნობოდნენ უკრაინული თეატრის მიღწევებს, არამედ სასკოლო თეატრის მეშვეობით გადავიდნენ სცენური ხელოვნების და დრამატურგიის ზოგიერთი ელემენტების ათვისებაზე, რაც გამოიხატა სასკოლო დრამების ქართულ ენაზე თარგმნასა და მათ სცენაზე დადგმაში. დიდმა ქართველმა პოეტმა დ. გურამიშვილმა ბევრი რამ შეითვისა უკრაინული სასკოლო თეატრის გამოცდილებიდან და შექმნა ის ახალი ნაწარმოებები, რომლებიც წინადადებული ნაბიჯი იყო ქართული ლიტერატურისა და თეატრის განვითარებაში.

XIX საუკუნემდე არსებული წინა პერიოდი იყო მხოლოდ ურთიერთგაცნობის და უფრო რეგულარული კავშირების დამყარების პერიოდი. დაიწყო XIX საუკუნე და ჩამოყალიბდა ახალი ეტაპი უკრაინულ-ქართული ურთიერთობისა, რომელიც ახალ ხარისხობრივ სახეს აძლევდა ქართულ-უკრაინულ კულტურულ და თეატრალურ ურთიერთობებს.

ქართული თეატრის განახლების 150 წლისთავისათვის

დავით თევზაძე

თხზლის მკითხველი გაღაპრებით...

„ხომ იცი თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენისთანა დაცემული ხალხისათვის, მაგის (თეატრის - დ.თ.) მეტი ნაციონალობის ნიშანწყალი ჯერჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა! ეგ ადგილია, სადაც ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს. ესეც საკმაოა, რომ კაცმა თავი გამოიღოს, თორემ თეატრს ხომ სხვაც ბევრი სიკეთე მოსდევს“.

ილია ჭავჭავაძე

(ი. ოქრომჭედლიშვილისადმი გაგზავნილი წერილიდან).

მე-18 საუკუნეში თბილისისა და თელავის სემინარიების სასწავლო პროგრამებში გათვალისწინებულია რიტორიკა.

ალ. ორბელიანის ცნობით, თელავსა და თბილისში მეფე ერეკლეს დროს ქართულ კომედიებსაც თამაშობდნენ.

ამავე საუკუნის ბოლო წლებში საქართველოშიც ყალიბდება ევროპული ტიპის თეატრი: მაყურებელი იძენდა ბილეთს, რომელსაც წარწერა ჰქონდა: „შაური ორი, გაბრიელ მაიორი“.

ერეკლე მეფე ქართველ ახალგაზრდებს აგზავნიდა განათლების მისაღებად რუსეთში (დავით ბატონიშვილი, გიორგი ავალიშვილი, იოანე ორბელიანი და სხვ.). აღსანიშნავია, რომ ამ პერიოდში რუსეთის თეატრებში მოღვაწეობდა გამოჩენილი ქართველი მსახიობი და რეჟისორი სილოვან ნიკოლოზის ძე ზანდუკელი (1756-1820), ანუ სანდუნოვი. ამ ხანებში ქართული დრამატურგიის და თეატრის მამამთავრად აღიარებულია გიორგი ავალიშვილი...

ამ დროს ქართული თეატრის რეპერტუარისთვის პიესები ითარგმნებოდა როგორც ფრანგული, ასევე რუსული და ბერძნული ენებიდან; არსებობდა XVIII-XIX საუკუნეების ქართული პიესებიც, რომლებიც იდგმებოდა ქართულ სცენაზე. ამ დროს ქართველი ხალხის, მათ შორის მსახიობთა უპირველესი ამოცანა იყო სამშობლოს დაცვა.

კრწანისის ომის მძიმე მომენტში თეიმურაზ ბატონიშვილის სიტყვით: „მცხოვრებთაგან ტფილისისათა გამორჩეულ იქმნენ კაცი მამაცი და მარჯვენი, რომელთაცა აღირჩიეს წინამძღვრად თვისად კაცი ვინმე მსახიობი. ესე იყო ერთი წარჩინებულთა საკრავთა და მსახიობთა მეფისათა მუხიცი და კომედიანტი. და ეს იყო უფროსი მსახიობთა შორის და ცნობილი იყო სამეფოსა შინა. ესე იყო გვარეულობითა და სარწმუნოებითა ქართველი, რომელსა სახელს სდებდნენ მაჩაბელად. ესე უძღვა გუნდსა მას ტფილისიელთას მტერთა მიმართ და ეპყრა ხელთა მისთა ბარბითი, ე.ი. დაირა და უკერიდა მას ზედა შადანსა, ე.ი.

ხმასა მას, რომელსაც ლხინსა შინა დაუკვრენ; ჟამსა შინა უმეტეს სიხარულითსა, ვინაიდან ხმაი ესე განამხიარულებს, ხოლო მებრძოლნი ესე იყვეს მკვირცხლნი და მიმართეს ქვეითად და ბრძოდეს მტერთა ფიცხელად“.

აღნიშნულ რაზმს ალა მაჰმად-ხანის დროშებამდის მიუღწევია და მათი ბრძოლით გაკვირვებულ ალა მაჰმად-ხანს უთქვამს: „სიყრმითაგან ჩემით ვიდრე აქამომდე დაბრძოლვის ბრძოლასა შინა და არსადა მიხილავს მე წინააღმდეგნი ვითარ ესე კაცნი ჩემდა მიმართ ჰყოფდნენ ბრძოლასაო“.

ასე შეეწირა 1795 წელს ქართველ მსახიობთა დასი, თავის ხალხთან ერთად, გმირულად ალა მაჰმად-ხანთან ბრძოლას.

XIX საუკუნის პირველ ნახევარში საქართველოში იმართებოდა გარდამავალი პერიოდის საოჯახო თეატრალური წარმოდგენები.

1845 წელს, შემოდგომაზე, თბილისში გაიხსნა რუსული პროფესიული თეატრი.

ქართული თეატრის ორგანიზაციას შეუდგნენ მხოლოდ 1849 წელს; თეატრს სათავეში ჩაუდგა თვით გ. ერისთავი, რომელსაც ამ დროს დაწერილი ჰქონდა პიესა თავადაზნაურთა ცხოვრებიდან „გაყრა“.

ერისთავის დასი შედგებოდა „კეთილშობილთა წოდებისგან“.

და აი, 1850 წელს, 2 იანვარს თბილისის გიმნაზიის სააქტო დარბაზში გ. ერისთავმა



სოხუმის ქართული, რუსული და აფხაზური დრამების მსახიობები. პირველ რიგში სხედან: დავით თევზაძე, აბოკუჩავა და მინი გოვონა – ია ბოკუჩავა, სიმკოვი, სხედან: კანზახი, ბურღაკოვი, დალსკაია, ირინა დონაური, ნორა ვიფიანი, თამარ მაკარაშვილი, რეჟისორი ბადრი სვანი, ცენტრში სათვალეებით სერგო ჭელიძე, მის ხელმარცხნივ მსახიობი ნირვანოვი, წვერ-ულვაშით ლოტბარი კიწი გვეშტკოირი, ბოლო რიგში მარცხნიდან: იასონ კობახია, ვე. შაქირბაია, მ. კოვე.

წარმოადგინა კომედია „გაფრა“.

სპექტაკლმა წარმატებით ჩაიარა.

დიდად კმაყოფილმა გ. ერისთავმა 1850 წლის იანვარში იგივე წარმოდგენა განმეორა ხოლო 3 მაისს იმავე ძალეობით განახორციელა თავისი მეორე კომედია „დავით აღმაშენებელი“.

გიორგი ერისთავის თეატრმა ფაქტიურად მხოლოდ 5 წელი იარსება. მაგრამ ამ მცირე დროის განმავლობაში მეტად დიდი საქმე გაკეთდა — უპირველეს ყოვლისა, განახლდა და აღორძინდა ნამდვილი პროფესიული რეალისტური თეატრი თანამედროვე გავებით. შეიქმნა ქართული ორიგინალური რეალისტური დრამატურგია, რომელიც, თავის მხრივ, ტონის მიმკვიში შეიქნა ქართული ლიტერატურისათვის. აქ, უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში მყავს თვით გიორგი ერისთავი, რომელმაც ძირითადად პირველმა გაიკვლია ქართული რეალისტური დრამატურგიის რთული გზა. შექმნა მთელი სკოლა ანტონოვის, ივ. კერესელიძის, გ. ჯავახიშვილის, დვანიძის, მეფარიანისა და სხვათა სახით, რომლებსაც შემდეგში მოჰყვა ქართულ დრამატურგთა მთელი თაობები: ალექსანდრე ცაგარელი; ალექსანდრე ყაზბეგი, ვაჟა-ფშაველა, დავით კლდიაშვილი, შალვა დადიანი, ტრიფონ რამიშვილი, ნიკო შიუკაშვილი და სხვ.

მოშაადნენ რეჟისორთა კადრები, თეატრისმცოდნეთა და კრიტიკოსთა თაობები.

სამწუხაროდ, იმდროინდელი დრამატურგიის რეალიზმი მოკლებულია ქართული მწერლობისათვის ესოდენ დამახასიათებელ პოეტურობას, სინატიფეს; მასში მოვლენები ხშირად ასახულია ნატურალისტურად, ენა ღარიბია. ლიტერატურული დირსებებით გ. ერისთავის კომედიური სკოლის პიესები და თუნდაც ა. ცაგარელი; ვერ შედგება ვერც თავისი ეპოქის რომანტიკულ პოეზიას და ვერც 60-90-იანი წლების ქართულ რეალისტურ მწერლობას. შემთხვევითი არ იყო, რომ დიდი ქართველი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი ქართული ეროვნული დრამატურგიის ორიგინალურ ხასიათს ეძებდა მხოლოდ დავით კლდიაშვილისა და შალვა დადიანის პიესებში.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში ქართულ დრამატურგიას არ მოუცია ისეთი დიდი სახელები, როგორც მოგვცა ეროვნულმა ლირიკამ და ეპოსმა, კერძოდ, ბადალი ილია ჭავჭავაძისა და აკაკი წერეთლის, ალექსანდრე ყაზბეგის, ვაჟა-ფშაველასი, დავით კლდიაშვილის, ვასილ ბარნოვის, შიო არაგვისპირელისა და ჭოლა ლომთათიძის, ნიკო ლორთქიფანიძისა და მიხეილ ჯავახიშვილის, გალაკტონ ტაბიძისა და კონსტანტინე გამსახურდიას, ისევე გრიშაშვილის, ტიცან ტაბიძისა და გიორგი ლეონიძის. დრამატურგიული მეგვიდრობის ხვედრითი წონა მათ ეპიკურ ქმნილებებთან შედარებით მეტად მცირეა, ხოლო შალვა დადიანის, სანდრო შანშიაშვილისა და სხვათა პიესები ყოველთვის ვერ ზღას არამეტო ქართული ლიტერატურის საერთო ღონეზე, არამედ თვით ამავე ავტორთა სხვა თანრში შექმნილ ნაწარმოებთა სიმაღლეზე.

1854-55 წლებში თეატრმა სენზორი გახსნა „ქორღლით“, რისთვისაც გაზ. „აკაკაზი“ თავს დაესხა თეატრს და გ. ერისთავიც ჩამოაშორა. იგი შეცვალა ნიჭიერმა აქტიორმა ზურაბ ანტონოვმა, მაგრამ იგი მალე დაიღუპა ტრაგიკულად და თეატრს სათავეში ივანე კერესელიძე ჩაუდგა.

მეფის მთავრობამ თეატრების საქმიანობის გამორყვევა დაავალა სახელმწიფო თეატრის დირექციის ყოფილ წევრ მწერალ გრაფ სოლოგუბს, რომელმაც მეფისნაცვალს წარუდგინა მოხსენება თეატრების მუშაობაზე.

აი, რას წერდა სოლოგუბი:

„ხელაფების თვალსაზრისით ქართული დასის მოხსენიებაც კი არ შეიძლება.

დაკარგულად უნდა ჩაითვალოს ერთი გრომის დახარჯვაც კი, იმ თანხებიდან საერთოდ, რაც გადაღებულია თეატრის დასახმარებლად.



სენა სოხუმის თეატრის სპექტაკლიდან „რღვევა“.

ქართული თეატრის ისტორია, როგორც ცნობილია, მეტად საყვალალოა. დასის პირადი შედგენილობა შეკრებილია ველურებისგან. ის სამი-ოთხი პიესა, რომელსაც ისინი თამაშობდნენ, ვერავითარ ლიტერატურულ კრიტიკას ვერ უძლებს...

(ს. ვერსამია, ვიორჯი ერისთავის თეატრი, 1850).

60-80-იანი წლების ჟურნალ-გაზეთები: „ცისკარი“, „საქართველოს მოამბე“, „მნათობი“, „ივერია“, „თეატრი და ცხოვრება“ საზოგადოებას მოუწოდებდნენ პროფესიული თეატრის აღდგენისაკენ.

აღსანიშნავია, რომ დრამატულ სპექტაკლებთან ერთად იმართებოდა ლიტერატურულ-მუსიკალური საღამოები... რასაც მეფის მთავრობა ებრძოდა.

60-იანი წლებიდან თეატრის ქსელი მთელ საქართველოში გაფართოვდა.

- პირველი სპექტაკლი ქუთაისში 1861 წელს, გორსა და ხონში 1865 წელს, თელავში - 1867 წელს, ოზურგეთსა და ზუგდიდში - 1868 წ. სიღნაღში - 1872 წ. ახალციხეში - 1874 წ., ცხინვალში - 1875 წ., ბათუმში - 1879 წ., გაიმართა. 1873 წელს ბანძაში დაიდგა შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“. იდგმებოდა აკაის, ი. ჭავჭავაძის პიესები, ა. ფურცელაძის „დიდი მოურავი“, დ. ერისთავის „სამშობლო“ და სხვ.

1879 წელს მაისში ილიას თავმჯდომარეობით დრამატულმა კომიტეტმა დასვა მუდმივი თეატრის დაარსების საკითხი.

1879 წელს მაისში შედგა მუდმივი თეატრის დასი და დაიწყო ხელშეკრულება აქტიორებსა და ადმინისტრაციას შორის.

დასში ჩაირიცხნენ: ბაბო ავალიშვილი, ბაბო კორინთელი, მაკო საფაროვა, ნატო გაბუნია, მარიამ ყიფიანი, ვასო აბაშიძე, კოტე ყიფიანი... აუქსენტი ცაგარელი, კოტე მესხი, ნიკო თეშნიავილი, ხალო მაჩაბელი და სხვ.

თეატრს დაეიშო ქარეასლის ნაწილი. ამ შენობაში თეატრი მუშაობდა 1914 წლამდე, ვიდრე ხანძარი გაჩნდებოდა.

1879 წელს 3 ივნისს გაიმართა პირველი სპექტაკლი. დასი საგასტროლოდ გაემართა გორში, ქუთაისში, ფოთში, ბათუმში, ახალციხეში. აღდგენილი ქართული თეატრის ისტორიაში ეს პირველი გასტროლები იყო...

80-იანი წლებიდან თბილისის სცენაზე 180 პიესა დაიდვა, აქედან - 62 ქართული, ორიგინალური.

80-იან წლებში პროფესიული თეატრი დაფუძნდა ქუთაისში.

აი, როგორ მიმართა ილია ჭავჭავაძემ სოხუმში სუფრის წვერებს: „თქვენ რომ გიყურებთ, გულს იმედი და სასოება ჩამესახა, ვფიქრობ, რომ ჩვენი ქვეყანა წინ მიდის, მტერს არ დავუჩაგვრინებთ.

... თქვენც მიხვედრილი ხართ, რომ დღევანდელს ცხოვრებაში სუფრის თავში ის ვინც ზის, ვინც ირჯება, ვინც ცდილობს ქონება შეიძინოს, გყონობიერად წელში გამაგრდეს. ვინც ამას არ ფიქრობს, ვინც სხვას ჰეჭვურებს, აცა რამე გავარდეს ხელიდან და შე ავიღოვო, ის ხალხი ტყეილად წუ ელის შორი მანძილი ვაიაროს ცხოვრებაში“ (იხ. ილია ჭავჭავაძის სიტყვა, ჟ. მნათობი, 1937, №5, გვ. 159).

1906 წელს სოხუმს ეწვია მსახიობთა ამხანაგობა შალვა დადიანისა და ვალერიან შალვაშვილის ხელმძღვანელობით.

1909 წელს სოხუმში გასტროლებზე ჩამოვიდა ამხანაგობა ალ. იმედაშვილის ხელმძღვანელობით.

10-იანი წლების მიწურულს ქუთაისის თეატრს სათავეში ჩაუდგა ლადო მესხიშვილი, რომელიც დასს სახელოვნად ხელმძღვანელობდა 1906 წლამდე. მან გამოაცოცხლა ქუთაისის თეატრი...

1912 წელს დრამ-კოლექტივის ხელმძღვანელობს შალვა დადიანი, პარალელურად თეატრში იმართებოდა კონცერტები; მსახიობები ჩადიოდნენ გაგრაშიც, სადაც დიდი პატივით ხვდებოდნენ.

XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან, ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენის შემდეგ, თანდათანობით სისტემატური ხასიათი მიიღო სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებმა; სწორედ ამ დროიდან დაიწყო სოხუმის ქართველ სცენისმოყვარეთა მოღვაწეობა, რომლებსაც მხარში ედგნენ თბილისიდან და ქუთაისიდან ჩასული პროფესიონალი მსახიობები. ესენი იყვნენ: ლადო ალექსი-მესხიშვილი, ვასო აბაშიძე, შალვა დადიანი, ვალერიან გუნია, ალექსანდრე იმედაშვილი, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა და სხვები, რომელთა გასტროლები სოხუმში ადგილობრივი საზოგადოების დიდ კმაყოფილებას იწვევდა;

სოხუმის დრამატულ წრეში - მიხეილ გვახავას ცნობით, წარმოდგენები იმართებოდა 80-იანი წლების შუახნიდან - 1885 წლიდან; 1886 წელს სოხუმს საგასტროლოდ ეწვია ლადო მესხიშვილი; 1889 წლის დეკემბერში სოხუმში დაუდგამთ ი. ჭავჭავაძის „დედა და შვილი“; 1890 წელს მუშაობდა დრამატული კოლექტივი საბატოს თანამშრომლის ს. ყიფიანის მეთაურობით.

1891 წელს სოხუმში ჩამოსულა ლადო მესხიშვილი და დაუდგამს ვალერიან გუნიას „და-ძმა“, რომელშიც ლადო ასრულებდა მთავარ როლს - გაიოზ ფალავას.



რეჟისორი - სერგო ჭვლიძე

შემორჩენილია 1908 წლის ფოტო-სურათი, რომელზეც აღბეჭდილია დრამ-კოლექტივის ხელმძღვანელი სანდრო სანაძე და ბუკუ ლოლა.

1892 წლიდან სოხუმში დრამატულ წრეს სათავეში ედგა ა. ჯუღელი; წრეში გაერთიანებულნი იყვნენ ვ. ადამია, დები მიმინოშვილები, გ. ფარცვანია, ს. კობახიძე, ი. გეგელაშვილი, კ. აბაშიძე, გ. თურქია, მ. გვაზავა.

თეატრის რეპერტუარში შეტანილი იყო გ. ერისთავის „გაყრა“, ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, დავით ერისთავის „სამშობლო“, ვ. გუნიას „და-ძმა“, მოლიერის „სყაპენის ოინები“ და სხვა.

მ. გელოვანმა დადგა „სულელი“ და „სიმახინჯე“, ბარათაშვილის როლს ასრულებდა მ. გელოვანი.

სპექტაკლები წარმატებით ჩატარდა.

1923 წელს სოხუმის ქართული თეატრი საგასტროლოდ იყო გუდაუთაში, ოჩამჩირესა და ვალში.

მ. ჯუღელს დაეკისრა რეჟისორობა, დასის

გამგედ დაინიშნა მარიამ დადიანი-ანჩაბაძისა.

აფხაზეთის მთავრობამ 1928/29 წლებში დააარსა პროფესიული თეატრი („კომუნისტი“, 1928, 12 ოქტომბერი).

თეატრი აიყვანეს ბიუჯეტზე.

სოხუმის ქართული დრამატული კოლექტივი ჩამოყალიბდა 1922 წელს (ხელმ-ლი მ. ხერხეულიძე). თეატრის რეპერტუარში იყო ა. წერეთელის „პატარა კახი“, ე. ნინოშვილის „ქრისტინე“, ა. ცაგარელის „ხანუმა“, ნ. შიუკაშვილის „მეგობრობა“ და „სიმახინჯე“, ა. სუმბათაშვილ-იუენის „ლალატი“, ა. ყაზბეგის „ქეთევან წამებული“ და სხვ.

ქართული დასის ხელმძღვანელად დაინიშნა დუდე ძნელაძე, ამავე წლიდან სამხატვრო ხელმძღვანელად მოწვეულ იქნა ვახტანგ გარიცი (ვანნაძე), რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა სოხუმის ქართული და აფხაზური პროფესიული თეატრის განვითარებაში.

სოხუმის ქართული თეატრის პირველი წარმოდგენა იყო ს. შანშიაშვილის „პერეთის გმირები“, შემდეგ განხორციელდა ბ. ლავრენევის „რდევკა“, ეოინიჩის „კრახანა“, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, ვ. კირშონის „პური“ და სხვ.

სოხუმში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებიდან პირველ ხანებში არ აღმოჩნდნენ პროფესიონალი მსახიობები, მაგრამ მოკლე ხანში მოიწვიეს ნინო ჩინუა, ელენე ერქომაიშვილი, პროკლე თურქია, შ. სანაძე, მ. ჭვლიძე, ილ. ჯუღელი, ი. კაიშაური, ალ. ივერიელი, თინა ჩარკვიანი, ბ. ჯაიანი, შ. ჯაფარიძე, ვ. მაცარიძე, მათ ხელმძღვანელობდა მ. ხერხეულიძე.

სხვადასხვა დროს სოხუმის თეატრში მუშაობდნენ რეჟისორები: ნ. გვარამე, კ. ანდრონიკაშვილი, ბორის გამრეკელი, ს. ჭვლიძე, გ. ყურული, ლ. პაქსაშვილი, გ. გაბუნია, ვ. ყუშიტაშვილი, ა. გამსახურდია, გ. ქაეთარაძე, ლ. ჭვლია, ვ. ნინიძე, უ.

კაკულია, გ. ვასაძე და სხვ. თეატრი საგასტროლოდ იყო თბილისში, ქუთაისში, ბათუმში, ოდესასა და ნიკოლაეშში.

1937-1938 წლის მაისამდე სოხუმის თეატრს ხელმძღვანელობდა გ. ჯავახიშვილი.

1938 წლის ივნისში საქართველოს ხელოვნების სამმართველომ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად და მთავარ რეჟისორად დანიშნა ს. ჭელიძე (ხელ. დამს. შოლვაჯი, შემდეგში რესპუბლიკის სახალხო არტისტი).

სეზონი გაიხსნა იმავე წლის 29 სექტემბერს და თეატრმა უჩვენა კ. გუცოვის „ურიელ აკოსტა“ (დადგმა ს. ჭელიძის, კ. მარჯანიშვილის გეგმის მიხედვით). ურიელ აკოსტა - ლ. ჭვია, ივლით - ირინა დონაური, ბენ-აჰიბა - გ. გაბუნია, ბარუხ-სპინოზა - ნ. ყიფიანი, დე სანტოს - მ. გაგნიძე, დე სილვა - შერაზადაშვილი.

1939-40 წლის სეზონში თეატრმა ს. ჭელიძის დადგმით წარმოადგინა „ოტელო“ - ლ. ჭვია, დეზდემონა - ირინა დონაური, იაგო - მ. გაგნიძე, ემილია - თ. მაკარაშვილი.

სოხუმის თეატრში სხვადასხვა დროს მუშაობდნენ ქალბატონები: ცაცა ამირეჯობი, ი. დონაური, თ. ჭავჭავაძე, თ. მაკარაშვილი, მ. ლაფანი, ნ. ყიფიანი, (ქართულ და რუსულ სცენაზე), მ. თბილელი, ქ. ლომთათიძე, ფ. შედანიანი, თ. ბოლქვაძე, ს. ყანჭელი, თ. ოქროპირიძე, ლ. ყარალაშვილი, მ. გომიაშვილი...

ვაჟები: მ. ჩუბინიძე, ლ. ჭვია, სიმონ (ბუცია) გამრეკელი, ბ. ზაქარიაძე, ავ. ბოგუჩაძე, გ. გაბუნია, მ. გაგნიძე, ზ. ლაფერაძე, ნ. მიქაშვიძე, ო. კობერიძე, არჩ. გომიაშვილი, ტ. ხორავა, ვ. კვაჭაძე, ს. ჯაში, კ. ყურაშვილი, ე. ჩიტიშვილი, ს. კალანდაძე, ფილფანი, გ. რევაზიშვილი, ვრ. ფონზუა, დ. გეგენაძე, ამ სტრეიქონების ავტორი და სხვ. მოწვევით მუშაობდა მიხეილ გელოვანი.

სერგო ჭელიძე გახლდათ სოხუმის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი, მთავარი რეჟისორი და დირექტორი 1938-1943 და 1948-54 წლებში.



სცენა სოხუმის თეატრის სპექტაკლიდან „რდევვა“.

თეა კახიანი

„ცხოვრება იდიოტისა“

„თეატრი და ცნობებების“ ფურცლებზე პირველად წარმოვადგენთ ნიჭიერი დამწვები კრიტიკოსების, თეატრალური ინსტიტუტის მეორე კურსის სტუდენტების, თეა კახიანის და თამუნა მუქერაიას რეცენზიებს. იმედი მაქვს, რომ პროფესიული ჟურნალის მკითხველს დაამახსოვრდება ეს ახალი სახელები, როგორც სახელები თვითმყოფადი ავტორებისა, ღრმა და ფაქიზი ანალიზის უნარის მქონე თეატრმცოდნეებისა, სცენური ნაწარმოების კარგი შემფასებლებისა, რომლებიც თამამად იჭრებიან ხელოვნების რთულ სამყაროში და მის უშუალო, ადექვატურ აღქმას აღწევენ. იმედი მაქვს, რომ თეა და თამუნა მომავალშიც წარმატებით გააგრძელებენ შემოქმედებით წინსვლას და მკითხველის ინტერესი მათი გოგელი ნაწერის მუდმივი თანამგზავრი გახდება.

მიხეილ კალანდარიშვილი

XX საუკუნის დასაწყისში იაპონიაში მოღვაწეობდა ახალი იაპონური ლიტერატურის უკანასკნელი კლასიკოსი რიუნოსკე აკუტაგავა. მან შექმნა ნაწარმოებები, რომლებმაც მრავალ ათწლეულში გაიკვილეს ზა. 1993 წელს ისინი მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა თეატრის სცენაზე გაცოცხლდნენ და დღევანდელი საქართველოს მცირემავრებლიან დარბაზშიც კი

წლები გადალახეს. ეს მთელი ეპოქაა, რომელსაც ჯერ დასასრული არა აქვს. ცხოვრება ბროლიის ველს ჰგავს. მას ყოველთვის სისხლის სუნი ასდის და დაღლილი სიკვდილით ემუქრება. სიკვდილის შიში აიძულებს ყველას იბრძოლოს. გმირები სხვებს ებრძვიან, იდიოტები კი – საკუთარ თავს. მათთვის საკუთარ თავთან გამარჯვებაც დამარცხებაა და პირიქით. ისინი ვერც ცო-

ცხოვრება და ვერც კვდებიან, არც უფლება აქვთ დაღლის. მარადიული ტანჯვაა ცხოვრება იდიოტისა.

„ადამიანის მთელი ცხოვრება ბოდლერის ერთ სტრიქონდაც არ ღირს – თქვა და მალეიდან გადმოხედა უძწო, საცოდავ ადამიანებს“ წერდა რიუნოსკე აუტაგავა, – „იდიოტი ხომ დარწმუნებულია, რომ მის გარდა ყველანი იდიოტები არიან“. აუტაგავას საყუთარი თავი გამოუსწორებელ იდიოტად მიაჩნდა და ეს არ იყო თავმდაბლობა, ეს იყო აღიარება ძალისა, რომელსაც შეეძლო სიცრუის სიბრძნის ჩვენება, იდიოტის გენიის აღმოჩენა. ნამდვილ შემოქმედებაში ამ გენიის ნაპერწკალი იმდენად ღვივის, რომ იკარგება საზღვარი რეალურსა და ირეალურს შორის. ამიტომ არ არსებობს ლოგიკური შემოქმედება. პოეტები ფანტაზიაშიც ცოცხლობენ.

ეს არის დიდი ბრძოლა პოეზიასა და სინამდვილეს შორის, სადაც შემოქმედების ცეცხლით აღტკინებული იდიოტები საყუთარ სულთან ჭიდილში იღუპებიან. კინომსახიობთა თეატრის სცენაც ამ ჭიდილის ამბავს გვიყვება სპექტაკლით „ცხოვრება იდიოტისა“.

სცენაზე ეს ამბავი სიგიჟის ზღვართან მისული მარტოსულების სურათებს მაგონებს. სურათებს, რომლებსაც მარადიულობაში გადაჰყავთ წამი და ამასთან ყველაფერი, რასაც იგი მოიცავს. სცენაზე გაცოცხლებას ელფერი არ დაუკარგავს აუტაგავას პერსონაჟებისათვის. ბუერისგან უარყოფილი ინსცენირების ხერხი ამ შემთხვევაში შედეგანი აღმოჩნდა.

მზერა აღიქვამს და სულს სტკივა სცენაზე გაშიშვლებული შემოქმედის მარტობა. ვინ არის სცენაზე ეს კაცი,

თვალები შემლილს რომ მიუგავს? იქნებ, დემონია, ოდესღაც მიწაზე გადმოგდებული. ან იქნებ, იმ ძალის ნაწილია, ეს დემონი რომ შექმნა? ისიც ხომ არაა ადამიანური ძალით განიცდის საყუთარი ქმნილებების ხვედრს. მათი ცქერისას კიდევ უფრო ემღვრევა თვალები – ირეალურში ხორციელად გარდასულს ემგვანება. ის ავტორია ყველაფრის, რაც კი სცენაზე ხდება და უნებურად უსმენს იდუმალ ხმებს, ირგვლივ რომ რიალენ ბენ და „დიდოსტატის მარჯვენისეულ“ სიბრძნეს გვახსენებენ:

„ვაი მას, ვინაც გამოხატოს ცოცხალი არსი. განკითხვის დღეს მხატვრის მიერ გამოსახული პირები გაცოცხლდებიან, მიეჭრებიან დამხატველს და მოსთხოვენ სულს.“

განკითხვის დღეს ჰგავდა წარმოდგენა. მარტოსული ავტორი საყუთარ სულს ურიგებდა მთხოვნელებს. მათ შორის მაყურებელიც იყო. მაყურებელი, რომელიც უმზერდა, თუ როგორ იძერწებოდნენ სულჩადგმული ნახატები.

რიუნოსკე აუტაგავას მოთხრობების, მისი ნახარევის ინსცენირება დავით დოიამვილს ეკუთვნის. სპექტაკლი „ცხოვრება იდიოტისა“ მისი სადიპლომო ნამუშევარია. წარმოდგენა იმდენად დახვეწილი და გააზრებულია, რომ დამწყები რეჟისორის ხელი არსად ეტყობა. შეიძლება პირიქით ითქვას, ეგრეთწოდებული თეატრალური დოგმებისაგან თავისუფალი ახალგაზრდა რეჟისორი გაბედულ ნაბიჯებს დგამს. მაგრამ ეს სითამამე ზღვარს არ სცდება და გარკვეულ წონასწორობას ინარჩუნებს. ალბათ, უმთავრესი, რაც შეგირდმა მოძღვრისაგან უნდა ისწავლოს, წონასწორობის გრძნობაა. დავით დოიამვილი მიხეილ თუმანიშვილის შეგირდი იყო...

ახალგაზრდა რეჟისორმა სცენაზე მწერალი დააყენა, გვიჩვენა მისი ფიქრები, განცდები. დღობაში იმყოფებოდა მათთვის შემოქმედის წარმოსახვა აღაქმებინა. მან შემოქმედების პროცესში დაინახა იაპონელი მწერალი და ასევე დაინახა ის სხვას. ეს პროცესი რთული და ხანგრძლივია. სცენაზე ორმავე ენერჯია იწვოდა. ერთი - მწერლის ფანტაზიის, მეორე კი - ამ ფანტაზიაში გარდასახული მსახიობებისა. ძნელია გაარჩიო, რომელია ნამდვილი, რიუნოსკე აკუტაგავას ფანტაზიის ნაყოფია მსახიობების თამაში თუ ამ თამაშით იქმნება ხელოვანის წარმოსახვა. რეჟისორი შეეცადა ხელშესახები გაეხადა ილუზია, მსახიობების ხელით მიწვდომოდა მას. თითქოს მსახიობებმაც მიაღწიეს ფანტაზიაში არსებობას. მიაღწიეს არა წარმოების, არამედ მისი საწყისის ასახვას.

სპექტაკლი ჩვენ ვკითხულობთ ქმნის და ამასთან მათ შემქმნელსაც. ის ყველგანაა: ყოველ სცენაში, ყოველ კუთხეში, ყოველ პერსონაჟში. ყველაფერი მისი ხელით იქმნება. ეს თემა ბიბლიურია და ღმერთის ყველგან ყოფნას გვაგონებს. ყოველი ხელოვანი ხომ შემოქმედის ანარეკლია. წარმოდგენას მრავალი ბიბლიური პარალელი დაეძვნება. მორწმუნე მემკვიდრე იმ მრუმ დედაცაც ჰგავს, ქრისტემ რომ შეუნდო. „ასე რომ არ იყოს, უფალ ქრისტესა და იაოძაიკოს პოლიციელს შორის რაღა განსხვავება იქნებოდა“ - ამ რწმენით მშვიდდებოდა ჩინელი გოგონა ძინხუა, რომელსაც ნატო მურვანიძე ასახიერებს. მსახიობმა მაყურებელამდე მოიტანა რწმენის იმედად დარჩენილი ახალგაზრდა ქალის მდგომარეობა. ძინხუამ საკუთარი „ხელობით“ მამა შიმშილისაგან იხსნა.

ცოტა ხნის შემდეგ კი, სამწუხაროდ, დასნეულდა. 15 წლის გოგონა უფლის გარდა აღარავისგან უფროდ შევლას და რწმენად გადაარჩინე ეძღვეს. ძინხუამ უცხოელი სტუმარი ქრისტეს ხატს მიამგვანა და განიყურნა.

ძინხუა სცენაზე უცნაური ქაოსიდან შემოდის. ამ ქაოსს თავად პერსონაჟები ქმნიან, თითქოს ისინი საზოგადოების სიჭრელეს ანსახიერებდნენ. ძინხუას ყოველი ნაბიჯი ხომ ამავე საზოგადოების ნაკარნახევეა.

სცენაზე დგას 15 წლის მემკვიდრე და საოცარი გულახდილობით მოუთხრობს მწერალს საკუთარ გაჭირვებას.

მწერლის ურთიერთობა ძინხუსთან და სხვებთან ჩვეულებრივ ურთიერთობებს ჰგავს. თითქოს, სცენაზე ხდება მათი გაცნობა. მხოლოდ ხანდახან გვახსენებს რეჟისორი, რომ მწერალი საკუთარ ფანტაზიას ელაპარაკება.

ძინხუა არ აპირებს სენი გადასდოს ვინმეს და ამით საკუთარი ბედნიერება სხვის უბედურებაზე დააფუძნოს. მას უუნებებიან, რომ მხოლოდ მაშინ გამოჯანმრთელდება, თუკი სხვას დაასნეულებს. მიუხედავად ამ ცდუნებისა, ძინხუა აღარ ღებულობს სტუმრებს. მაგრამ აი, სცენაზე შემოდის უცხოელი და ძინხუა ვერ უხნის მას საკუთარ მდგომარეობას. თანაც ჯიქურ მოსული სტუმრის სახეს ქიროსიტოსანის ხატებას ამგვანებს. უნებურად ყველაფერს განგების ძალას მიაწერს და სიხარულით ეძღვევა ნეტარებას.

პლასტიურ ეტიუდში, რომელსაც შეხანიშნავად ასრულებენ ძინხუა - ნატო მურვანიძე და უცხოელი - ნიკა გომელაური, არ არის მოთხრობილი მხოლოდ ერთი ღამის ამბავი. მაყურებელი უყურებს ისტორიას, თუ როგორ ეცვა

ქრისტე ჯვარს ადამიანთა ცოდვებისათვის და როგორ მფორდება ეს ამბავი ჩვეულებრივი ადამიანების ურთიერთობაში. ძინხუა განიწმინდა და „ვითარცა მშვენიერმა მარიამ მაგდალინელმა, მეკდრებით აღმდგარ ღმერთთან მოსაუბრემ, მხურვალე ლოცვა აღავლინა“.

აღსანიშნავია, რომ ძინხუას შავი და უცხოელის თეთრი კოსტიუმებიც სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. მევეთრად წარმოაჩენს მათ ურთიერთობას. ისინი ხაზს უსვამენ საკუთარი გმირის ხასიათს და ვინაობას. მთელ წარმოდგენაში კოსტიუმებით ვარჩევთ, თუ რომელ სამყაროს ეკუთვნის პერსონაჟი. კოსტიუმები /მხატვარი – სალომე მაჩაიძე/ რეჟისორს ეხმარება ჩანაფიქრის გადმოცემაში.

ძინხუას სჯეროდა, რომ იგი ნანკინში ჩამოსულმა ქრისტემ განკურნა და ამ სასწაულმა იხსნა. ჩინელ გოგონას ამ ტკბილმა სიზმარმა აჩუქა სიცოცხლე. ერთფეროვან ცხოვრებაში განა ეს საოცარი არ არის?

სპექტაკლის მთავარი თემა სასწაულის ძიებაა – სად ვიპოვოთ საოცრება, რომელიც ასე ალამაზებს და აზრს აძლევს ჩვენს ცხოვრებას. სასწაულს ბედნიერება მოაქვს. ვინც იცის მისი აღმოჩენა, ბედნიერია. ყოველდღიურობაშიც კი სასწაული ყველგანაა. საკმარისია, თვალი მონდომებით გაახილო და მრავალ საოცრებას დაინახავ. მთავარია, გქონდეს სურვილი და რწმენა, გჯეროდეთ და სასწაული აუცილებლად დაგეხმარებათ.

საოცრება მოხდა! ბოროტი ჯადოქრის ქოხს მეზი დაეცა. შვეყვარებული სინძო და ოტოსი კი

ერთმანეთს დაუკავშირდნენ. თითქოს ყველაფერი ჩვეულებრივია, მაგრამ უცნაური ის არის, რომ სიყვარულს ჯამაჯვება საოცრებად აღვიქვამთ. რეჟისორმა მწერლის გონებაში პერსონაჟის ხასიათის შექმნის პროცესი სცენაზე გადმოიტანა.

– „მაშ ასე, მე სინძო მქვია“ – თავს გვაცნობს მსახიობი კოტე ლუკიშვილი, მაგრამ ეს მხოლოდ სახელია და საკმარისი არ არის მისი გმირის გასახსნელად. ნეტავ როგორია იგი? სენ-სეი საკუთარი ქმნილების რამდენიმე ვარიანტს გეთავაზობს და ჩვენც ვხედავთ ხან რომანტიკულ, ხან ბოროტ, ხანაც ნაზ სინძოს, რომელთაც ერთი მსახიობი შთა-



სცენა სპექტაკლიდან „ცხოვრება იდიოტისა“

მეჭკვდავად წარმოგვიდგენს. რამდენიმე ხასიათში შეყვარებულ სინძოს ვირჩევთ და სიყვარულის ისტორიაც იწყება.

ატმის ყვაილის მსგავსი ოტოსი, ატმისფერივე ქოლგით ცდილობს წვიმისგან დაიცვას შეყვარებული სინძო. მათ მხოლოდ სიყვარულის ცრემლებით სურთ დასველდნენ და თუ ბედნიერება ტკივილის გარეშე შეუძლებელია, მზად არიან იტანჯონ კიდევ.

ოტოსი და სინძო მწერალს თხოვენ დახმარებას. ისინი იმ ფრენამოწყურებულ გედებს ჰგვანან, ფრთები რომ ჩრჩილისაგან აქვთ მოჭმული. ეს ჩრჩილი კი დედაბერია /ეკა კახიანი/, რომელსაც იქნებ, შურს კიდევ მათი სიყვარულის. თვითონ ხომ არასოდეს არავეის ჰყვარებია. თუმცა, სიყვარულის ფასი ძალიან კარგად იცის: - „სიყვარული ხომ ასანთის კოლოფს ჰგავს, რომელთანაც სერიოზულად მოპყრობა სასაცილოა, არასერიოზულად კი - საშიშია“. ასე ქირქილებს იგი და ეწინააღმდეგება სინძოსა და ოტოსის გრძნობას, აწამებს და ბოროტი მინუნებისათვის იყენებს ახალგაზრდა ქალს. ეს მანკიერი დედაბერი იდუმალი ჩანაფიქრებით საკუთარ მშრძანებელ ბასარას სულსაც კი უპირისპირდება. ბოროტება ხომ არავეის მიმართ არ არის ერთგული. ბასარას სული მას სასტიკ განაჩენს გამოუტანს და დედაბერი ბოროტ განზრახვებთან ერთად იღუპება. რომელი ძალაა დიადი ბასარა? კეთილსა და ბოროტზე მალლა მდგომი, ბედისწერას რომ ეძახიან? ბედისწერაც ხომ ერთ-ერთი უდიდესი სასწაულია! ოტოსისა და სინძოს „ლოცვა ღმერთმა ისმინა“. მათ იპოვეს საკუთარი სასწაული, არ დაემორჩილნენ ყოველდღიურობის დინებას და შექმნეს ისტორია, რომელიც კეთილად ბოლო-

ვდება. „ესეც სასწაულია, მაგრამ სასიამოვნო სასწაული, არ მეთანხმები?“ - ასე ამთავრებს რიუნოსკე აკუტაგავა მოთხრობას „ჯადოქარი“. ამასვე გვიანხმებ რეჟისორი დავით დოიაშვილი მაყურებელს სპექტაკლით „ცხოვრება იდიოტისა“. მასში ძირითადად დომინირებს მოთხრობები „ჯადოქარი“ და „ნანიონელი ქრისტე“, რომელთა სიუჟეტებიც სპექტაკლშია გამოყენებული. წარმოდგენის მთავარი გმირი ამ მოთხრობების ავტორია. მწერალი, რომელსაც გიორგი ნაკაშიძე ასახიერებს, ცხოვრებისაგან დაქანცული ხელოვანია. ერთადერთი, რაც მას არ სტოვებს, შემოქმედების წყურვილია, თუმცა, ზოგჯერ მთელი ძალით ცდილობს თავიდან მოიშოროს აბეზარი პერსონები - საკუთარი წარმოსახვის პირმშოები. ამგვარი ცდა კი მუდამ ფუჭია - სენ-სეის არ შეუძლია საკუთარ გონებას და ფანტაზიას გაექცეს. ეს მის ძალებს აღემატება. ვხედავთ, როგორ ცდილობს მარტო დარჩენას. მთელი წარმოდგენის მანძილზე ეძებს წვერის გასაპარსად სამართებელს. შემდეგ ავიწყდება, რისთვის ეძებდა, მაგრამ მაინც ეძებს... მწერალი ნატრობს წუთიერ სიმშვიდეს, მაგრამ ამაოდ, მას არ სტოვებენ საოცარი ილუზიები. მათით გარემოცულს უჭირს ვარე სამყაროსთან შეხება. ეს მისი ბრძოლაა. იგი საკუთარ თავთან ბრძოლას ჰგავს და უდავოდ დამღლელია.

„აკუტაგავამ გვიჩვენა ადამიანის შინაგანი სამყარო არა თავისთავად, არამედ ვარე სამყაროსთან შეჯახების მომენტში“. მისთვის არსებობს ორი სამყარო, ერთია - საკუთარი ფანტაზიის ქვეყანა, მეორე კი ის, რომელშიც რეალურად უზდება არსებობა. რეჟისორი ცდილობს ამ ორ სამყაროს შორის არე-

ბული ზღვარი წაშლოს. აღწევს კიდევ მიზანს. მაგრამ, რამდენადაც უახლოვდება ერთმანეთს წარმოსახვა და რეალობა, იმდენადვე იზრდება უფსერული მათ შორის. ამას ხვდება მაყურებელი და ამასვე განიცდის სპექტაკლის მთავარი გმირი. ამ ორი სამყაროს შეჯვრება შეუძლებელია. ოდესღაც უნდა გაკეთდეს არჩევანი. სენსის შინაგანი კონფლიქტიც ეს არის. ის ღვას სცენაზე, როგორც ვხვდებით არჩევანზე. ერთ მხარეს საკუთარი სულის ნაწილებია, მეორე მხარეს კი — საკუთარი ოთახი, ფიჭვის ხე და მუხობელი, რომელსაც ამ ხის თავის ეზოში გადავრგვა უნდა. რომელს აირჩევს მწერალი? რა თქმა უნდა იმას, სადაც უფრო მეტი რწმენაა და სასწაულებიც ხდება. სენსეი საკუთარ ნაწარმოებებს ირჩევს. თუმცა, მას არც ჰქონია თავისუფალი არჩევანის საშუალება. მისი რწმენით, ეს ასე უნდა მომხდარიყო. „იქნებ, არა ვარ იმათაგანი, ვისაც საკუთარ საწოლში უწერია სიკვდილი?“ — წერს ერთგან რიუნოსკე აკუტაგავა და ამით საკუთარ შფოთიან ცხოვრებას ნორმალურობის ჩარჩოში ათავსებს. „მე ჩემი სამყარო მაქვს, მე ჩემი გმირები მყავს, მე მათ წინაშე ვარ ვალდებული, ხოლო თუ სასამართლოზე მიდგა საქმე, მე ჩემი გმირები გამასამართლებენ“ — მტკიცედ ამბობს სცენაზე მღვარი მწერალი.

სპექტაკლი გია ყანჩელია და ბობ მაყფერენის თემების ფონზე საკმაოდ რთული პერიპეტეხებით ვითარდება. მიუხედავად ამისა, მაინც იგრძნობა იუმორი, რომელიც ზოგჯერ წინააღმდეგობათა გადალახვაში ეხმარება მსახიობებს. თავად მწერალიც იუმორითა და ირონიით ეცადა სამყაროს აღქმას. „ირონიულობა ეხმარება მას გახსნას მოვლე-

ნის არსი და სარკასტული ღიმილით შეხედეს იმედგაცრუებას“.

სპექტაკლში წარმოდგენილი წარმოსახვისა და რეალობის შეჯვრების პრობლემა თავად თეატრის ფენომენის ასოციაციას იწვევს. დოიაშვილის „ცხოვრება ილიოტისა“ ჰკავს სპექტაკლს სპექტაკლში. იმიტომ, რომ მაყურებელი უყურებს ილუზიას, რომელშიც თავად ხდება ილუზია. ეს ერთი სპექტაკლი ზემოქმედებს ადამიანზე ისე, როგორც, საერთოდ, თეატრი. გვიჩვენებს ორი სხვადასხვა სამყაროს აუკარგეს. გვახსენებს პლატონის ფილოსოფიას, სადაც ასევე ამოუვსებელი ზღვარია იდეათა და აჩრდილთა ქვეყნებს შორის. მწერალმა შექმნა იდეათა სამყარო და ამით უარყო სინამდვილე. „აკუტაგავა მუდამ ძიებაშია, ის თავიდან იშორებს ყველაფერს, რაც არ აკმაყოფილებს.“ ხელოვნება მიიღო გადაწყვეტილება: „თუკი გინდა იყო მწერალი უნდა ახვიდე ყველაზე მაღალ ხის კენწეროზე და ორივე ხელი გაუსუვა საყრდენს“. სენ-სეისნარიებს არ გამოუდით ცხოვრება. მათ არ იციან, როგორ იცხოვრონ და ამიტომ მუდამ ტანჯვაში არიან. მათთვის აუტანელია სინამდვილის აღქმა. ისინი მუდამ ეძებენ გამოსავალს და თვითმკვლელობაში პოულობენ მას. აკუტაგავასთვის თვითმკვლელობა ცოდვა არ იყო. ეს იყო არჩევანი, რომელიც მას საკუთარმა ცხოვრებამ გაუკეთა. „ღმერთებს, საუბედუროდ, არ შეუძლიათ ჩვენსავით მოიყლან თავი“ — გადაწყვეტილება მიიღო მწერალმა და სპექტაკლის ბოლოს, ალბათ, იპოვა საკუთარი სამართებელი.

სენ-სეი — გიორგი ნაკაშიძე საოცრად ზუსტად გადმოგვცემს გრძნობებს, ხშირად კი თითქოს თავშეკავებულია. არ სურს გამოამჟღავნოს სულიერი წყლუ-

ლები – ფარავს ტკივილის სიდრმეს და ამით კიდევ უფრო მეტად ესმება ხაზი მის მიუსაფრობას. არაეინ არის ისეთი, ვინც ანუგეშებს. ეს კი მეტ შავ ფერს აძლევს სამყაროს. მითუმეტეს, იმ მწერლის თვალში, რომელსაც შავი სათვალე უკეთია. ის საკუთარ თავსაც კი ამ სათვალეიდან უყურებს და მკაცრ სამსჯავროს იწყობს. მან ვერ შეძლო „ღრმად ჩაზრდოდა მიწას ფესვებით“, რადგან გაცილებით ადრე დაკარგვოდა წონასწორობის შეგრძნება და რწმენა. „ღვთის რწმენა, ღვთის თავყვანებით სულდგმულობა მას აღარ შეეძლო“. თუნდაც იმ ღვთისა, რომლის სიდიადეზეც თავად წერდა. მისი რწმენა მყარი არ აღმოჩნდა. ვერ შეინარჩუნა ის სასწაულებრივი სულიერი სიმტკიცე, რომელსაც ადრე, ნაწარმოებებში ადიდებდა. მწერალმა მოთხრობაში „ცხოვრება იდიოტისა“ თავის თავს დამარცხებული უწოდა. სცენაზე კი ჩვენ ვერსად ვიპოვით დამარცხებულ სენ-სეის, რადგან დამარცხებული არ ჰქვია მას, ვინც გადაწყვეტილება მიიღო. გიორგი ნაკაშიძის გმირი თანდათანობით ფეხზე დგება და უცნაურად ძლიერდება. ბოლოს კი, მწერლად გახდომის სასწაულის ქადაგებისას ანთებულ სახეზე ურყევი სიმტკიცე ეხატება. სადღაა ძველი სკეპტიციზმი და უსუსურობა. სპექტაკლში გაოილია... სანი. ნება ავიდა თავის სიმძლავრეზე. თითქოს მთელი წარმოდგენის მანძილზე ისიც თითო საფეხურით მაღლა მიიწევდა სცენაზე დადგმული სკამების კიბეებიდან საზურგეებზე.

სცენაზე ყველაფერი იცვლება, მოქმედებს, თითქოს ყველაფერი ცოცხალი და სულიერია, თუმცა, ეს არც

არის გასაკვირი. ეს ხომ მწერლის ბინაა, კაცისა, რომელსაც „ერთიერთობა აქვს ხეებთან და ნაკადულეებთან“. ეს ბინაა, სადაც უამრავი სასწაული ხდება, სადაც ვერ იპოვი სიცარიელეს. აქ ყველა მოქმედებას შინაარსი აქვს და თითქოს უხორცო მსახიობებიც ამ შინაარსში დადიან. ისინი წარმოსახულ იდეებს ჰგვანან და ამიტომაც არიან ასე ფაქიზნი, დადებითი ენერჯითი დამუხტულნი.

მწერლის ბინაში კიდევ ცხოვრობს ერთი – გონსკე. შეგირდი, რომელიც მოსამსახურედ დაუდგა მას. გონსკე – გოგა გველესიანი დიდი მოწინააღმდეგეობა ხელოვანს, სენ-სეის ანუ მოძღვარს უწოდებს მას. გონსკეს სურს მწერალი იყოს, როგორც სენ-სეი. სპექტაკლში ის თითქოს თავიდან ხორციელი ადამიანია. მაგრამ შემდეგ, როდესაც მწერალმა და მისმა მოსამსახურემ როლები გაცვალეს და ერთმანეთის თვალთ შეხედეს სამყაროს, მოგვეჩვენა, რომ ეს ორი პიროვნება სინამდვილეში ერთი ადამიანია. ამიტომაც ჰქვია შეგირდს უცნაური სახელი – გონსკე. მწერლის მოსამსახურე მისი გონებაა. მაგრამ შემოქმედებაში მისი წვლილი ნაკლებად ურეგია. გონსკე ვერ გახდება ხელოვანი, ვიდრე არ განთავისუფლდება მატერიისაგან. გონსკე უნდა ავიდეს ხეზე და ორივე ხელი გაუშვას საყრდენს... აკუტაგავასთვის ეს გარდაუვალი იყო. მწერალი განთავისუფლდა მატერიალური გონებისაგან და საბოლოოდ ირწმუნა სასწაულის, რომელმაც სიკვდილის წინ სიმშვიდე აჩუქა.

თამუნა მუქერია

ნუ მიგვატოვებ, მზეო

მზემ ფერი დაკარგა ადამიანში. მბრწყინავი შუქი ნელ-ნელა ქრება და სულში ცარიელი სიბნელე იბუდებს. ადამიანი ღმერთის ხატად შექმნილ არსებას აღარ ჰგავს. მისი ცხოვრება უწყლობისაგან დახეთქილი მიწაა, რომელზეც მშვენიერი ყვავილი აღარ ამოდის.

ნ. ღუმბაძის ხელი მზის სხივებით გაუღვინილი სულების ისტორიებს გვიყვება. ღია ფერებში გადმოცემული ამბები არც ისე ნათელია, როგორც, ერთი შეხედვით, ჩანს. ცხოვრებისაგან ნაბოძები „ძღვენი“ თმას უთეთრებს ადამიანს, ძირითადად კი გულს ტკენს იმდენად, რომ ის ვეღარ განაგრძობს ფეთქებას.

იმ უბრალოებაში იბადება ბედნიერება ან უბედურება, რომელსაც ჩვენ დღევანდელ ვეძახით. დიდი სითბოს მატარებელია თი-

თოეული ადამიანის ქმედება და ისინი ასეთივე ალერსს ითხოვენ სხვებისაგან, მაგრამ...

30 მარტს მიხეილ თუმანიშვილის სახელობის კინოფესტივალის თეატრში პრემიერა შედგა - „ნუ მიგვატოვებ, მზეო“. თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ნ. ბაგრატიონ-გრუზინსკიმ ნ. ღუმბაძის მოთხრობების ინსცენირებას მიმართა. ქართველი მწერალი თითქოს თვითონ გვიყვება მთავარი გმირის, უჩას ცხოვრებას.

სცენაზე მისტიკურ სამყაროში ვხვდებით, მაგრამ ირეალურსა და სინამდვილეს შორის თითქოს არ არის სხვაობა. ადამიანსა და ბუნებას უხილავი ძაფები აკავშირებს ერთმანეთთან. საკმარისია თუნდაც ოდნავი დარღვევა ამ კავშირისა, რომ ორივე საოცარ ტკივილს განიცდის.

ადამიანების გულებს სიყვარული სტკივავთ, როგორც მზეს - დედამიწა. თითოეული ამბავი მხიარული ზღაპარი გგონია, რომელსაც ნაღვლიანი დასასრული აქვს.

გუდული ბაბუამ (გია როინიშვილი) 100 წელი იცოცხლა დედამიწაზე. მან ბოლო დაბადების დღეს მხიარულად შემოსმაზა გურული კრიმანჭული. დიდი ხნის მოხუცში წინა საუკუნე ეფერება ბუნებას. გამოშვებულობისას ქვეყანას მადლობას უხდის ყველაფრისათვის. ის საოცარი მოკრძალებით ეაღერსება ხეს (ნატო არჩვაძე), მამალს (იმედა არაბული), ძაღლს (ვანო თარხნიშვილი), ძროხას (დარეჯან ხაჩიშვილი) და ჭერს (ნანა ლითანიშვილი), რომლებიც მის ცხოვრებას შეადგენდნენ. მისით ცხოვრობდნენ ბუნების ეს ქმნილებებიც. ერთად არსებობის სიყვარულით საზრდოობს მზეც. ამ სილამაზით იკვებება მნათობის სხივები, რომლებიც ისევ ჩვენ გვიბრუნებენ გაცემულ სითბოს.

დიდროს სიყვარულზე არავენ ჰასუ-

ხობს მხოლოდ. ძველ, ბინძურ ტანსაცმელში ჩაცმული დიდრო ფართოდ გაშლილი თვალებით უყურებს ბიჭებს. დავით კვიციხელიას გმირი ყველაფერს აკეთებს, ოღონდ ბიჭებმა აღარ დასცინონ. ჩლოფინა სულელი ხალხის გამართობ საგნად ქცეულა. მის არასრულფასოვნებას ყველა ჩვეულებრივად დასცინის. იქნებ ხალხია თვითონ არასრულფასოვანი? ეს მათ არ იციან. დიდროსათვის კი მცდელობა, რომ აღარ დასცინონ, საბედისწერო აღმოჩნდება. ზურგმა, რომელიც დიდ ტვირთს ატარებდა (რამდენიმე ნაეს), უფრო ცხოვრების ტვირთს, ვერ გაუძლო და გულსა და გონებაში მზის ბოლო სხივი გაუწყვიტა. სიყვარულის მაგივრად ცივი, მძიმე ქვები აღმოჩნდა ცხოვრების პასუხად. დიდრო თავის სულს მზეს ჩუქნის.

გივი მარგოც (ლაურა რეხვიაშვილი) მზისთვის ცხოვრობდა. ეს ქვეყანა მისთვის სიმთვრალესავით ბუნდოვანი იყო. აბანოში შევარდნილმა წყალმა სულ წალეკა მისი ცხოვრება. თან გაიყოლა მარგოს გონება. ბედნიერების მოძლოდინე ქალი ფსიქიატრიულში მოათავსეს. საქმრომ საცილვე არ მოინახულა. ტკივილი ახლაც გულშიც გაიწინა. ეს ტკივილი უფრო ძლიერი აღმოჩნდა. ყურძნის სითბომ ვერ გაუშთელა იარა. ვერელი ბიჭების ცოლობა სურს მას. წარსულიდან ვეღარ გამოვიდა საწყალი მარგო.

იქვე დაიბადა უბედურებისაგან გაგიჟებული ქალი, მაგრამ უზომოდ კეთილი და მზრუნველი. და იქვე შეუერთდა მანათობელს მისი გაწვალებული სული, როგორც მასაზრდოებელი წყარო.

ლაურა რეხვიაშვილის მთვრალი მარგოს სიმღერა ღვიინსავით მოედო მაყურებელს და სცენიდან დაათრო.

გვეორქამ შეიძლება ერთ ჭიქა საფურავს მთელი ქვეყანა ანაცვალოს. მაინც რა აწუხებს ასეთი სომეხ გვეორქას (თაზო თოლორაია), რომ დღენიდაგ ან ნარღს

თამაშობს, ანდა სვამს. ომგამოვლდოს ბევრი რამ უნახავს. მისთვის უცხო არ უნდა იყოს ადამიანის ბოლო ამბოხთიქვის შეგრძნება. მეგობრებს განწირულს სახის დანახვა, რომლის ნაკეთები ორ წუთში ჩვეულ ფორმას იღებს და იყინება.

ნამდვილი სომხის კაცი იღვა სცენაზე. თავისი ლაპარაკის კოლოთი და ქცევით მან განახახიერა თბილისელი სომხის სახე.

ერთი კაცის ხელში ოთხი ადამიანი კვდება. ჯერ კიდევ 6-7 წლის იყო უჩა (კონსტანტინე როინიშვილი), გულული ბაბუა რომ წავიდა ამ ქვეყნიდან. ბიჭის წინ დატოვებს ის მის სხეულს. იმ პატარის წინ, რომელიც მზიარულად უქცევდა გურულ კრიმანჭულს. ხუმარა ტყეილებით რომ უბნევედა გონებას მოხუცს.

დიდროც უჩას (ბ. კაკაბაძე) თვალწინ ქრება.

მარგომაც დალია სული. უჩა მის გვერდით იყო და ისევ ხედავდა თუ როგორ დაძრწოდა სიკვდილი ადამიანების ირგვლივ.

გავიდა ხანი და ბიჭი (ზ. გეწაძე) გვეორქას საფლავთან სომხურ კონიაკს შეექცეოდა მესაფლავებთან ერთად. ეს ნარდში წაგებული სასმელი იყო. ვალი მან გვეორქას სიკვდილის მერეც არ დაივიწყა.

ამდენ ტკივილს ვერ გაუძლო უჩას (გ. ნაკაშიძე) გულმა და მისი სული სამარადისოდ შეუერთდა მზის ნათებას.

უჩას გარდაცვალებით იწყება სპექტაკლი. ახალგაზრდა კაცი კლინიკურ სიკვდილში მთელ ცხოვრებას იხსენებს – ბავშვობიდან მოყოლებული. 5. ბაგრატიონ-გურჯინისკიმ 5. დუმბაძის ცალკეული მოთხრობების გაერთიანებით ერთი ადამიანის ცხოვრება გააჩვენა. რეჟისორმა მთლიან იდეაში მოაქცია სხვადასხვა ისტორია. თუმცა, აღსანიშნავია, რომ სტრუქტურულად ის ერთ სცენურ ნაწა-

რმოებს არ წარმოადგენს. სიუჟეტების შენაცვლება ზოგჯერ არაორგანულ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

სცენაზე დიდი თეთრი ნავია. ის თითქოს ცოცხალი პერსონაჟია. მასთან ან მასში კვლებიან ადამიანები. ნავით გააქცევს თამარს (ე. ანდრონიკაშვილი) უჩა. ის ცხოვრების მეგზურია, რომელიც იქით წავა, საითყენაც მიმართავენ.



სცენა სპექტაკლიდან „ნუ მიგვატოვებ, მზეო“.

რეჟისორმა მამალი, ძაღლი, ძროხა, ხე და მზე ადამიანურ ენაზე ააღაპარა.

მოთხრობიდან „დიდრო“ ნ. ბაგრატიონ-გრუზინსკიმ მხოლოდ მთავარი გმირი გვაჩვენა. სპექტაკლში დიდროს ამბავი პირველწყაროსთან ნაკლებად არის დაკავშირებული, მაგრამ მთავარი გმირის ხასიათი ამით არ დაკარგულა; პირიქით, უფრო გააღრმავა ამ პერსონაჟის სახეთითონ დავით კვიციანიც ნამდვილი დიდროს ტიპაჟს ასახიერებს.

სცენის სიღრმეში ხე დგას. თეთრი ანგელოზის (ე. ანდრონიკაშვილი) შემოსვლისას, რომელსაც გარდაცვლილთა სულები მიჰყავს, ხის პატარა ტოტები ანათებენ. უჩა (გ. ნაკაშიძე) ხის კიბეზე ჩამოძვარდა, რომელიც შხისკენ მიდის და იქიდან უყურებს განვილი ცხოვრებას. გურული კრიმანჭულის გარდა, მსახიობები კომპოზიტორ გოგი ჩლაიძის სიმღერებს ასრულებენ.

სპექტაკლის პერსონაჟები ლამაზ

სიყვარულზე მღერიან, მაგრამ ეს არ კმარა. მზე საყვედურობს ადამიანებს, რადგან თანდათან ქრება შუქი მათ სახეებზე და თვალებიდან ბრჭყვიალა სითბო აღარ იღვრება.

უცხოპლანეტელი გოგონა (ნ. ტერეხოვა) ის მიუწვდომელი ცისფერი ოცნებაა ადამიანისათვის, სადაც ალერსით კურნავენ ერთმანეთს. სცენაზე გმირებსაც სითბო და მოფერება განკურნავს მხოლოდ. ეს წამალი კი საკმაოდ იშვიათი ყოფილა დედამიწაზე. ის თითქმის გაქრა უმეტესობის გულში და გამოფიტა გონება.

მზე ვეღარ საზრდოობს სიყვარულით. მისი გარდაცვალების ფაში დაღა.

„გააცოცხლეთ სიყვარული დედამიწაზე“ და მზეც გააცოცხლდება.

„გააცოცხლეთ სიყვარული დედამიწაზე“ და მისგან გაჟღერებულ მიწაზე მშვენიერი ყვავილი ისევე ამოვა.

სახლათუხი

ყველა დროსა, თუ ეპოქაში თეატრი ყოველთვის ითვისინებდა მაყურებლის მოთხოვნილებებს. ხელოვანს ხშირად უწევდა ფართო მასის ინტერესების, გემოვნების დაკმაყოფილებაზე ზრუნვა. ამიტომ, ნებისმიერ თეატრს საკუთარ რეპერტუარში მუდამ შეჰქონდა ეგრეთწოდებული „საღაროს სპექტაკლი“, რომელიც არა ელიტარულ, თეატრალურ ხელოვნებაში გათვითცნობიერებულ, არამედ ფართო მაყურებლის მოთხოვნებს შეესატყვისებოდა. ეს უფრო დემოკრატიული, ყველა დონის მაყურებლისათვის გასაგებ და მისაღები წარმოდგენებია. ამგვარი სპექტაკლების აუცილებლობა დღეს განსაკუთრებული სიმძაფრით

იჩენს თავს, რადგან ჩვენი თეატრები გაუსაძლის მატერიალურ-ეკონომიკურ სიდუხჭირეს განიცდიან.

რუსთავის სახელმწიფო დამატული თეატრის ახალმა სამხატვრო ხელმძღვანელმა გიორგი ქავთარაძემ ამ თეატრში თავის პირველ დადგმად მარიო პიუზოს გახმაურებული რომანის „ნათლია“ მიხედვით განხორციელებული სპექტაკლი აირჩია. ყველას კარგად ახსოვს ამ რომანის საქვეწმოდ ცნობილი ეკრანიზაცია, სახელგანთქმული ამერიკელი კინორეჟისორის ფრენსის ფორდ კოპოლას „ნათლია“, მსოფლიო კინოს ვარსკვლავების მარლონ ბრანდოს, ალ პაჩინოს, რობერტ დე ნიროს, რობერტ დიუვალის და სხვათა მონაწილეობით. რეჟისორის არჩევანი, ვფქირობ, ახალგაზრდებში საკმაოდ პოპულარულმა ეგრეთწოდებულმა ქურდულმა რომანტიკამ, შავი სამყაროსადმი, მისი ცხოვრების წესისა და კანონებისადმი დიდმა ინტერესმა განაპირობა. გ. ქავთარაძე არჩევანში არც შემცდარა. მაყურებლის ამგვარი მოძალება, ყოველ წარმოდგენაზე გადაჭედილი დარბაზი რუსთავის თეატრს კარგა ხანია არ ახსოვს. „ცოდვის შვილებმა“ (ასე ჰქვია ალექსანდრე კოტეტიშვილის ინსცენირებულ, გ. ქავთარაძის მიერ გადამუშავებულ, გადმოქართულებულ პიესას და სპექტაკლს) თეატრს მაყურებელი დაუბრუნა. დამდგემლი რეჟისორი მეროე, არანაკლებ მნიშვნელოვან მიზანსაც ისახავდა. მას სურდა წარმოდგენაში თეატრის მთელი დასის დაკავება. ამიტომაცაა სპექტაკლი უხვი მოქმედი პირებით ზედმეტად გადატვირთული, რაც განსაკუთრებით პირველ მოქმედებაში დინამიური

ბას ანელებს, აღუნებს წარმოდგენის ტემპო-რიტმს, გაჭიანურებულობის მძაფრ შეგრძნებას იწვევს. გ. ქავთარაძე შეგნებულად მიდის ამ დათმობაზე, რათა თითქმის მთელ დასს საკუთარი თავის წარმოჩენის შესაძლებლობა მისცეს. მართლაც, სცენაზე მრავალი ისეთი მსახიობია, რომლებსაც წლების მანძილზე როლი არ უთამაშია. ისეთი შთაბეჭდილება შეემქმნა, თითქოს რეჟისორმა ერთგვარი აქცია გამართა.

დამნაშავე კლანთა ყოველდღიური ცხოვრების ჩვენების, მათი პრინციპებისა, თუ კანონების გაცნობის პარალელურად, დამდგმელი რეჟისორი მთელი სიმძაფრით წარმოაჩენს იმ კომპრომისების დამღუპველ ზემოქმედებას ადამიანზე, რომელიც ამგვარი ცხოვრების წესისათვის გარდაუვალია. ძალაუფლება, ფული, ყველანაირი ამქვეყნიური მატერიალური ფუფუნება ამაოებდა და წარმატებულა, ვინაიდან ბინძური, უკანონო გზით, კაცისკვლით, სისხლით მიიღწევა. ბოლოს კი, „ძლიერნი ამა ქვეყნისანიც“ რიგითი მოკვდავნი არიან. მათაც საკუთარ თავთან, სინდისთან მარტო დარჩენა უწევთ. ეს ყველაზე დიდი, უკომპრომისო და მკაცრი სამსჯავროა. ასეთ წუთებში თუ ახსენდებათ უფალი, შევლას, პატიებას, სულიერ ტკივილთა შესუბუქებას შესთხოვენ მას. მტკივნეული, მტანჯველია დაგვიანებული მონანიება. ესაა გ. ქავთარაძის, როგორც ხელოვანისა და მოქალაქის მრწამსი, სათქმელი, რითაც იგი მაყურებელს მიმართავს. რეჟისორული კონცეფცია სცენოგრაფიამიც (მხატვარი ოთარ ნახუცრიშვილი) ნათლად, შეიძლება

ითქვას პირდაპირ, სწორხაზოვნად ითხება. სცენის მარჯვენა კუთხეში მუწამული, მდიდრული, მასიური საგარბელი დგას, როგორც სისხლით, კაცისკვლით მოპოვებული ძალაუფლების სიმბოლო, ხოლო მარცხენა კუთხეში კი ზევით, სივრცეში ატყორცნილი სადა, ასკეტური, შავად შეღებილი ჯვარი აღმართულა რწმენის აღმატებულობის, უპირველესობის, არსებითობის თვალნათელ ნიშანსვეტად.

დინჯი, დარბაისელი, გონიერი, საკუთარ თავში დარწმუნებული მიხეილი (ოთარ სეთურიძე) ერთ-ერთი ვაჟუნია, ძლიერი კლანის თავკაცია. მას საქმე საათივით აქვს აწყობილი და ცდილობს არსებული მდგომარეობის შენარჩუნებას. ო. სეთურიძის გმირს ისიც კარგად ესმის, რომ არ შეიძლება მუდმივად ასე გაგრძელდეს. მას არ სურს მისმა შვილებმა მამის გზით იარონ. მიხეილს ურჩევნია შავი, სისხლიანი სამუშაო თავად შეასრულოს, მისმა მეგვიდრეებმა კი დანაშაულებრივი გზით ნამოვნი ქონება კანონიერ კაპიტალად აქციონ. მსახიობი გარეგნული სიმშვიდის, გაწონასწორებულობის მიღმა საკუთარი გმირის დიდ შინაგან ძალას წარმოაჩენს. მისი მიხეილი ნაცადი დიპლომატივით წარმართავს მეტად დაძაბულ დიალოგს კონკურენტული კლანების თავკაცებთან. ცდილობს მშვიდობიანი გზით შეინარჩუნოს უკვე არსებული თანაფარდობა, მაგრამ როცა საფრთხე მისი შვილების სიცოცხლეს ემუქრება, ეშვებასაც აჩენს. ო. სეთურიძის გმირს ამისათვის არათუ ყვირილი, ხმის ოღნავი აწვევაც არ სჭირდება. იგი ხაზგასმით დინჯად,

მშვიდად, აუღელვებლად მიმართავს მოწინააღმდეგეებს. თუცა, ამგვარად უფრო მძაფრად, ნათლად, ავისმომა-სწავებლად ჟღერს მისი გაფრთხილება, რომელიც მუქარა უფროა. ყველასათვის ნათელია, რომ ეს კაცი ფუჭად არასოდეს ლაპარაკობს. ო. სეთურიძის მიხედვის ოცნება მრავალრიცხოვანი ოჯახის ერთიანობა, შვილების ბედნიერებაა. მაგრამ, მის მიერ დაგროვნი ქონება ბედნიერების გარანტი არაა, ვინაიდან ჩადენილ ცოდვთა გამო ყველას მოეკითხება პასუხი. ვაჟის, ბიძინას სიკვდილს იგი გარეგნულად მშვიდად ხვდება. გარშემომყოფთა თანდასწრებით საკუთარ ტკივილს არ ამჟღავნებს. პირიქით, დაკრძალვის თადარიგს საქმიანად იჭერს. ბოლოს, როცა ყველას დაითხოვს, მარტო რჩება მასიურ სავარძელში ჩაფლული. დაჭრილი მხეცის ბღავილი, უფრო სწორად, მარტოხელა მგლის ყმული აღმოხდება ტკივილით შეძრულს. მსახიობი ამ ეპიზოდში დიდი შინაგანი ექსპრესიით და ძუნწი, თავმეკავებული გამომსახველობითი ხერხებით, არა მხოლოდ დაღუპულ ძეს გლოვობს, არამედ, თითქოს მთელი არსებით შეიგრძნობს საკუთარ ცოდვებსაც, ცოდვებს, რომელთა გამოც მეტად ძვირ საზღაურს იხდის.

მიხეილი სავარძელშივე ხვდება საკუთარ აღსასრულს. წამის წინ იქვე, სავარძლის თავზე ჩამოიდებულ გალიაში გამომწყვედულ ჩიტებს ებაასებოდა პატარა ბავშვივით სახეგაცი-სკროვებულები, გულჩვილი და მზრუნველი. იგი მხოლოდ სიკვდილის წინ მიმართავს უფალს, შენდობას ითხოვს.

დამდგმელი რეჟისორი ანალოგიურად თხზავს მიხეილის მეგობრის

ანდროს (ჯემალ მანიაშვილი) გარდაცვალების ეპიზოდს. სასიკვდილოდ დაჭრილი, საავადმყოფოს სიბრყვით სი-ჯაჭვული კიდეე ერთი ცოდვილი აღსასრულის წინ ბავშვობის მოგონებით სახეგაბადრული წამიერ ნეტარებას მიცემია. ჯ. მანიაშვილის გმირს სულ მცირე ხნით უბრუნდება უშუალობა, დაუდგრომელი სიყმაწვილის დროინდელი მოგონებები გარდასულ უდარდებობას, სიანცეს უბრუნებს თითქოს. მსგავსი პარალელში არაა შემთხვევითი. გ. ქავთარაძე ბავშვობის მოგონებებში, სიცოცხლის უკანასკნელ წამებში იმიტომ აბრუნებს მოქმედ პირებს, რომ ესაა ყველაზე სუფთა, წმინდა, უცოდველი ხანა ადამიანის ცხოვრებაში. ერთგვარი თვითგანწმენდის, უცოდველობის ილუზიას ებღაუჭება მომაკვდავი.

მიხეილის ადგილს მისი ერთ-ერთი ვაჟი, მამუკა (ზურაბ ინგოროყვა) იკავებს. თავდაპირველად, იგი სულ სხვა გზას ადგას. მისთვის მამის საქმიანობა ყოვლად მიუღებელია. მაგრამ, გარემოებათა გამო, მამუკა კლანის თავკაცი ხდება. ზ. ინგოროყვა ნათლად წარმოაჩენს გმირის თანდათანობით სახეცვლილებას. ნათელი, სუფთა პიროვნება ნელ-ნელა ცივი გონების, ჭკვიან, დაუნდობელ, სასტიკ მონსტრად იქცევა. მას თითქოს ფეხდაფეხ დასდევს მითხავი (ლეილა შოთაძე). მამუკა თავიდან გაურბის მას, მაგრამ მითხავი შეუპოვრად, მიზანდასახულად, ჯიუტად არ უშვება. მკაცრი, სუსხიანი, გამჭოლი მხერა აქვს ლ. შოთაძის გმირს. მან თითქოს წინდაწინ იცის ზ. ინგოროყვას გმირის ცხოვრების გზა. უფრო სწორად, ყველაფერს ჭვრეტს, ხელავს,

როგორც ნათელმხილველი. აფრთხილებს კიდევ მამუკას, სურს რაღაც შეცვალოს მის ცხოვრებაში, მაგრამ ამოდ - ბედისწერა გარდაუვალია.

სცენაზე მარტო დარჩენილი მამუკა საკუთარ თავთან, სინდისთან განმარტოვდა თითქოს. შინაგან ტკივილს ვეღარ გაუძლო, ჯვრის წინ მუხლებზე დაემხო და უფალს პატიება, ცოდვათა მიტევება შესთხოვა. კვლავ თვითგანწმენდის მტკივნეული შეგრძნება - ბავშვობის მოგონებას ცხადად ამოატივტივებს მეხსიერება. საკუთარ პატარაობას ხედავს მამუკა, ბავშვობის დროინდელ ორეულს, რომელსაც მამისთვის ჩაუვლია ხელი. მიხეილი და პატარა მამუკა (ნიკა გაფრინდაშვილი) გარინდულან სცენის შუაგულში. საოცარი სითბოს, სიწმინდის, სისუფთავის შეგრძნებას ბადებს მამა-შვილის, ჩიტების გალიის ხილვა. სევდიანი მუსიკალური თემა (კომპოზიტორი იაკობ ბობოხიძე) და ჩიტების ელურტული ნაღვლიან განწყობილებას კიდევ უფრო აძლიერებს. ყოველთვის მტკივნეულია დაგვიანებული გამოღვიძება, სინანული, მონანიება, მაშინ, როცა აღარაფრის შეცვლა უკვე აღარ შეიძლება. შეუძლე-

ბელია ცხოვრების თავიდან დაწყება.

ამგვარ ფიქრებს აღგიძრავს რუსთავის თეატრის სპექტაკლი „ცოდვის შვილები“, მაგრამ მაყურებელთა დარბაზიდან გამოსულს მაინც გამომევა ეჭვი, - ბუნებრივია, მაყურებელთა დარბაზს სხვადასხვა ბუნების, მსოფლალქმის, განათლების, ინტელექტის ადამიანები ავსებენ. ამ წარმოდგენას ძირითადად მოზარდი თაობა ეტანება. თუ მათი რეაქციებით ვიმსჯელებთ, ეჭვი მეპარება, უმეტესობა სწორად აღიქვამდეს სპექტაკლის სათქმელს. როცა მხოლოდ ქუჩურ ჭარგონს, უხამს გინებას, სროლას, და რაც მთავარია, შენს თვალწინ გათამაშებულ კაცისკვლის ეპიზოდს დაუფარავი აღტაცებით, დაუოყებელი მოწონებით, ექსტაზამდე მისული აღტკინებით ზედებიან, რასაც თან სტვენა და არაადამიანური, ველური, პირველყოფილი შეძახილები ახლავს თან. მაშინ თეატრის უპირველესი მისია - ადამიანის გრძნობა-გონებაზე ზემოქმედება, მისი სულიერი განწმენდა ანუ კათარზისის მიღწევა, გარდასულ დროთა მოგონებად, სულაც შორეულ ეფემერად გეჩვენება.

ნინო მაჭავარიანი

ჩამ დაასველიანა ანტონიო?

(„შაილოკი“ *Et Cetera*-ს თეატრში)

როგორც ვიცით, „ვენეციელი ვაჭარი“ ახალგაზრდა შექსპირის შემოქმედების ნაყოფია, რომელიც ჯერ კიდევ კომედიებს ქმნიდა და ასე ეცნობოდა თავის თანამედროვეობას. რობერტ სტურუაც ყოველი ახალი შექსპირული წარმოდგენით ცდილობს გააანალიზოს ჩვენი ყოფის ურთულესი პრობლემატიკა. შემთხვევითი არ არის, რომ სპექტაკლს „შაილოკი“ ჰქვია, — ამ კომედიაში ორი გმირია — ვენეციელი ვაჭარი ანტონიო და შაილოკი, რომლებიც, ორი ეპოქის მიჯნაზე მდგარნი, ვეღარ ცხოვრობენ იმ სულიერი

ღირებულებებით, რომელთაც სასიცოცხლო მნიშვნელობა ჰქონდა მათთვის თუნდაც ცოტა ხნის წინათ. ჩვენც მაყურებლები, ვგრძნობთ, რომ ეს სპექტაკლი ჩვენი სატიკვიარიცაა. ანტონიოს, რომელიც უვასშოდ გასცემს ფულს, ხალხზე გაწეული სიყვით არაფრით უნაზღაურდება. პირიქით — ის მთელ ქონებას კარგავს. შაილოკი კი, რომელიც ემორჩილება კაპიტალიზმის კანონებს, იცის ფულის ყადრი, მისი მოხმარების წესი და რიგი, იგივე ხალხისაგან და მისი მმართველებისაგან უსამართლოდ შეურაცხყოფილი (მას შევასშუობის გამო კიცხავენ), სპექტაკლის დასასრულს ტრაგიკულ გმირად გვევლინება. ხალხის სიყვარული, ხალხის ზიზღი — გმირებს არც ერთი გრძნობა აბედნიერებს და არც — მეორე. ანტონიო უფრო კეთილშობილია, ვიდრე ეს ვაჭარს შეეძენის, შაილოკი კი — უსაზღვროდ თავმოყვარე, შურისძიების გრძნობით ანაებული, რასაც იგი დანაშაულამდე მიჰყავს. უფრო სწორედ, ეს არის ეროვნული ღირსების გრძნობა, რომელსაც ვენეციასა თუ რუსეთში (სპექტაკლში არა ერთხელ მოჭრის ყურს სიტყვა „იდი“) სათანადოდ ვერ იგებენ. აქედან ყალიბდება შაილოკის სპეციფიკური დამოკიდებულება ქრისტიანთა მიმართ. საუბარი იმის შესახებ, თუ რომელი რელიგიაა კარგი ან რომელი გმირი სჯობია რელიგიურობის ნიშნით, ზედმეტია. ამ კომედიაში შაილოკს დასცინიან, არ ცდილობენ მასთან ურთიერთობის გაბმას. მაშინაც კი, როდესაც სჭირდებათ იგი. თეთრებში გამოწყობილი, ელევანტური ანტონიო (მსახ. ა. ფილიპენკო) მზესუშხირის

წყაპუნით „მონარხარებს“ მასთან და ამაყად უცხადებს, რომ საერთოდ ის ფულს არც ასესხებს და არც ვალს იღებს არასდროს, ამჯერად მხოლოდ მეგობარს ეხმარება. ეს დიალოგი ურთიერთობის გაბმის მიზნით არ იმართება. შეურაცხყოფილი შაილოვი — კალიაგინი გონებამახვილურად შენიშნავს, რომ რაღაც არ ახსოვს, სიტყვა „ვექსილი“ ან „ვასში“ ბიბლიაში იყოსო მოხსენიებული. მართლაც, ვინ აუკრძალა ანტონიოს ან ფულის გასესხება, ან სესხება? ეს ხომ ადამიანის შეურაცხყოფილი აქტები არ არის? შაილოვს ახსენდება სიტყვა „ძაღლი“ — როგორ შეუძლია ძაღლს 3000 ლუკატის გასესხება? ვახსოვთ, მე ხომ ძაღლი ვარო — ახსენებს იგი ანტონიოს. ანტონიო-ფილიპეჩო სამხელი ხმით უყვირის შაილოვს — არისტოკრატის ვაჭრები ჯერჯერობით არ მიაჩნია დიალოგის ღირსად. შაილოვს ეს ქრისტიანები არ მოსწონს, რომლებიც უფრო იბრალებენ ქრისტიანობას, ვიდრე არიან. „თუკი ქრისტიანები ხართ, გაეცით თქვენი ქონება მათხოვრებზე, შერთეთ მათ თქვენი ქალიშვილები — ისინიც ხომ ადამიანები არიან? ან, ქრისტიანები კი არ იძიებენ შურს მათზე, ვინც შეურაცხყოფს?“ ებრაელსაც აქვს გრძნობები, თუმცა, შაილოვთან დამოკიდებულება არა მხოლოდ ანტონიოს, არამედ ვენეციას აქვს გარკვეული — არისტოკრატიული ვენეცია თავისი კანონებით ცხოვრობს, ახალი დროება კი მაინც მოდის, ამჟამად შაილოვის სახით და ამაშია მისი ტრაგედია.

ვაჭრობას, ბიზნესს ადამიანურ ღირებულებებთან არაფერი აქვს საერთო.

ახალი დრო მოდის კომპიუტერების მშრალი ინფორმაციით, სატელევიზიო თუ ვიდეოგადაცემებით. მთლიანად შაილოვის კანონები მაშდება, რომელსაც მაღალი კარადები, კომპიუტერები და ტელევიზორი „ამშვენებს“. მისი მნიშვნელოვანი სცენები ტელევიზორის ეკრანიდანაც არის ნაჩვენები. მაგ. ბატონის ქცევით აღშფოთებული ლანჩელოტი (მსახ. ვ. ვერფიცი) ჯერ ტელევიზიის ეკრანზე ბობოქრობს, შემდეგ კი სცენაზე შემორბის ყვირილით, არ გამოძრთოთო და ტელევიზორის გამორთვის შემდეგ იგივე მონოლოგს ავრძელებს. ადამიანები კომპიუტერთან მუშაობენ და თან თვალს ადევნებენ მათ თვალწინ მომხდარ ამბებს. ა. კალიაგინის შაილოვი აქ „შეფია“. ის თეთრ ხელთამანებში, ევროპულ კოსტუმში პეწიანად გამოწყობილი მოდის. ერთ რამედა ღირს მსახიობის მიერ წარმოდგენილი ჩაის სმის რიტუალი. ვერც ერთი ვენეციელი არისტოკრატი ვერ შეედრება შაილოვს მაღალი წრისთვის დამახასიათებელი ჩვევების წარმოჩენაში. რობერტ სტურუა ამ სცენაში მას ახალგაზრდა არისტოკრატს, ბასანიოს უყენებს წინ, რომელიც უხერხული მოძრაობების მიუღ კასკადს გვიჩვენებს და საბოლოოდ ჩაის ტანსაცმელზე აღვრის ვაჭარს. მაღალი, თეთრებში გამოწყობილი, ახალგაზრდულად მოუხეშავი, კეთილი, ფულის ყადრის არმცოდნე და მფლანგველი ბასანიო (მსახ. ა. ზავილოვი) მხოლოდ გვარიშვილობის უპირატესობით ცდილობს საკუთარი ადგილის პოვნას ცხოვრებაში და პოულობს კიდევ იმას, რასაც ეძებს — თავისი წრის

ქალიშვილის სიყვარულს, რომელიც მხოლოდ მისია და არა სხვა ეროვნების პრინციების, როგორებიც არ უნდა იყვნენ ისინი. ამ სიტყვებზე არ შეიძლება არ გაგვანსენდეს მარკოს თერთკანიანი, მშვენიერი, ახოვანი ჭაბუკი პრინცი (მსახ. ი. ზოლოტოვიცი), რომელიც საცოდავი ხმით მოთქვამს თავის უსახურობასა და შვეკანზე, რაც, ვითომდა, პორციას ხელს აკარგვინებს. ეს სცენური მეტაფორა კიდევ ერთხელ შეგვანსენებს, რომ ეპოქათა გასაყარზე მხოლოდ სიყვარული რჩება ერთადერთ ასპარეზად, სადაც ვერც გარეგნობით და ვერც ჯარისკაცთა სიმრავლით ვერ გაიმარჯვებ, თუკი საყვარელ ადამიანთან სულიერი კავშირის დამყარებას ვერ შეძლებ. მსახიობი იშვიათი სცენური იუმორით ამკობს თავის გმირს, რომელიც მომთხოვნითაა და მოთხოვნელიც, თავაზიანიც და თავხედიც („ჩვენს ბინძურ საუკუნეში ხომ გარყვნილი ხორციც სილამაზითაა დაფარული“ – თეატრის სცენური რედაქცია). მარკოს პრინცის იუმორისტულ სცენებს მეტი ასპარეზი აქვს დათმობილი სცენაზე, ვიდრე ლანჩელოტს, რომლის ცნობილ მონოლოგს სინდისზე ამ წარმოდგენაშიც განსაკუთრებულ ადგილს მიუძღვნენ. ლანჩელოტი – ვერვებიცკი კატეგორიულად ითხოვს ფარდის დახურვას და ავანსცენაზე გამოსული გაითამაშებს მას.

სცენაზე მხოლოდ ორი პერსონაჟი დადის ეროვნულ კოსტუმში – ესენია ბასანიო და პორცია. პორცია – ა. იენინგო ცისფერი ყვავილის ტოტით ხელში შემოდის სცენაზე. მაგრამ რადგანაც სცენა, როგორც უკვე აღვნი-

შნეთ, შაილდოს კაბინეტია და ამით რეჟისორმაც უკვე ყველაფერი თქვა, ამ ყვავილს შაილოცის მსახურზე გგმრდზე მოისვრის – გმრსამყარობი სცენტიმენტები არ სჭირდებათ.

მიუხედავად ანტონიოსა და ბასანიოს თეთრი ფერთა დახასიათებისა, სპექტაკლი სიყეთისა თუ ზოროტების თემაზე მხოლოდ ნათობი და მუქი ფერებით არ მსჯელობს და უფრო მრავალფეროვნად და მრავალმრეობრივად განიხილავს მას. საკუთარი სუველით გართული ანტონიო-ფილიპენო პორციას სცენაზე გამოჩენისთანავე მასთან გადაინაცვლებს. მას მისი ყვავილის ხელში დაჭერაც შეუძლია და მისი სიყვარულისთვის თავის განწირვაც. ანტონიოს და პორციას ერთმანეთის შრის გაგრძელებაც შეუძლიათ, როცა ისინი სხვადასხვა ადგილზე იმყოფებიან (გაეისხნოთ „მაკბეტი“) – სტურუა მათ სულიერ ერთობაზე მსჯელობს. „ღვთის მადლით ცხებულ“ ბასანიოს კი, როგორც მას მხიარული ლანჩელოტი ახასიათებს, რომ იტყვიან, უმართლებს ცხოვრებაში. ამ მადლის ძალითაა ალბათ, რომ ანტონიო მზადაა მისი მოძავლისათვის სიცოცხლეც გაიღოს მსხვერპლად. მაგრამ თუკი გამართლებაზე საუბარი, ლორენცოსაც – ამ გადატაკებულ არისტოკრატს, რა „დროულად“ შეუყვარდა პატარა ჯესიკა! მოსწავლის ფორმაში გამოწყობილი ჯესიკა (მსახ. მ. სოსირევა) ოცნებობს ქრისტიან ლორენცოზე და ეკავრება მამის ანგარიშიანი სამყარო. მას სურს იმ ქალაქელთა სიყვარულის მოპოვება, რომელთა შორის ცხოვრობს და არა მათი მტრობა, შა-

ილოვის მსგავსად. ლორენცო - ა. ჟო-
გოლი თეთრი სათვალეებით და ვე-
ლოსიპედით შემოდის სცენაზე. ყმა-
წვილი დაატარებს ველოსიპედს, გვე-
რდზე რამდენჯერმე გაუკლის ჯეისი-
კას და ვერ ამჩნევს. ჯეისიკა ეძახის
და არ ესმის! იქნებ ეს იმის მანიშნე-
ბელიცაა, რომ ისინი მომავალში ვერ
გაუგებენ ერთმანეთს? ლორენცო არ
არის ანგარიშიანი, მაგრამ პატარა
ბრილიანტის თვლებს მზითვის ფუთში
უკეთ ხედავს, ვიდრე ჯეისიკას მთელ
გამოსახულებას! საიდან მოდის რე-
ჟისორის ეს ცინიზმი? იქნებ სტურუ-
ასაც არ სჯერა ლორენცოსი? მდი-
დარი საცოლეების ძებნა გადატყე-
ბული არისტოკრატების მიერ მხო-
ლოდ იტალიაში ხომ არ მიმდინარე-
ობდა? ლორენცო-ჯეისიკას წყვილი ჯერ
კიდევ ოცნებაა დრამატურგისა ორი
სამყაროს შერიგებისა თუ ურთი-
ერთშერწყმის თემაზე, მაგრამ თუკი
სიყვარული ერთეულ შემთხვევაში
იმარჯვებს, ორი ერის შერიგებაზე ფი-
ქტივ კი ზედმეტია, როგორც წარმო-
დგენიდან ჩანს, მათ კომპრომისული
თანაარსებობაც კი არ შეუძლიათ. რო-
გორც კი შაილოვი ანტონიოს გაკო-
ტრების ამბავს იგებს. გახარებული,
სცენის სიღრმიდან, საიდანაც ანტო-
ნიოს კალამი მიაწოდეს თამასუქზე
ხელის მოსაწერად, ებრაულ ტანსა-
ცმელს მოიწვდის და იცვამს ნიშნად
იმისა, რომ ამ ბრძოლას მისთვის ერო-
ვნებათმორისი ბრძოლის მნიშვნელობა
ენიჭება. იგი იწყებს სასამართლო პრო-
ცესს ღარიბი მოქალაქის წინააღმდეგ
და თუ არა პროცია - მაღალი წრის
მდიდარი ქალბატონი, ის ამ პროცესს
მოიგებდა კიდევ, რადგან ანტონიოს

საზოგადოებრივი აზრის შექმნის უნა-
რის მქონე მაღალი წრის ვეკილი სჭი-
რდება, მოუხერხებელი ბასანიო კი
მხოლოდ ფულის შაილოვისთვის შე-
თავაზებასა და გულის წასვლას ახე-
რხებს სცენაზე, სადაც ბროლოა, ფა-
ქტიურად, წაგებულია. ვეკილის ტა-
ნსაცემელში გამოწყობილი პროცია-
იენეყო კეთილმოწყალებისაკენ მოუწო-
ლებს შაილოვს (აღსანიშნავია, რომ
პროცია-ბასანიოს წყვილი სექტაკულში
ხაზგასმულად თეატრალური სასცენო
მოძრაობებით გამოირჩევა განსხვავე-
ბით კალიაგინის შაილიოსაგან, რო-
მელსაც ბუნებრივი მოძრაობები აქვს
და მის ყოველ გამოჩენას სცენაზე მძი-
მედ მქდერი, მუსიკალური თემა
უძღვის წინ (კომპ. გ. ყანჩელი). იენე-
ნყო ამჯერადაც ხაზგასმულად თე-
ატრალურად ამოებს ამ მონოლოგს,
რომელიც შაილოვის ხარხარს იწყებს
მის დასასრულს. შაილოვმა ძლივს მი-
აღწია მიზანს, ჩამოიშორა კლასობრივი
და რელიგიური მტერი. რა დროს მო-
წყალებაზე ფიქრია! აქ გვახსენდება
ერთი მიზანსცენა, როცა შაილოვი ცი-
ხეში საუბრეს უწყობს ანტონიოს და
„გულითადი“ საუბრისას ცრემლები-
სფრქვევით ეხვევა: „თამასუქზე სი-
ტყვა არ მითხრა“. ამ ფრაზას შა-
ილოვის მსახური შეაფასებს: „უგრძობ-
ბელი ჟიდი“, რადგან მხოლოდ მას
შეუძლია შეიგრძნოს შაილოვის ზე-
იმის წუთები. ამ გმირს მხოლოდ წო-
დება აკლია, რომ ჩაიდინოს მკვლე-
ლობა დაუსჯელად, როგორც ამას შე-
ქსპირის მოძღვენო ტრაგედიების გვი-
რგვინოსანი მკვლელები უბრალოდ და
მრავალჯერ სჩადიან.

სასამართლოზე ანტონიო წელსნე-

ვით გაშიშვლებულია. ის ნამდვილი მსხვერპლია. აკი გაიბრძოლებს კიდევ. ა. ფილიპენკო გაურბის საოპერაციო ნაწილს, რომელსაც შაილოკი ნამდვილი ქირურგივით დასტრიალებს თავს, არბის სცენაზე აღმართულ რამდენიმე საფეხურიან პატარა კიბეზე, შემდეგ წყნარად ჩამოდის, თავს იოკებს და ბედს ურიგდება. აქ უკვე აზრობრივ დატვირთვას იძენენ კულისებიდან მომჩინარი ტახის, ძროხის თუ სხვა ცხოველთა გამოსახულებების ნატურალური ზომით წარმოდგენილი ასლები, რომელთა ხორცზე საუბრის ნაცვლად სცენაზე ანტონიოს ხორცის ნაჭერზე საუბრობენ. ეს საქალაქო სასაკლავო ვერ აღუდგება წინ კანონს, რომლის ძალითაც სამართალი შაილოკის მხარესაა, რაც უნდა არადაძმინური აქტის ჩადენის ნებას რთავდეს იგი მას. რობერტ სტურუა უბრუნდება იმ თემას, რომელიც მას არაერთხელ გაუტარებია თავის შესანიშნავ სპექტაკლებში, დაწყებული „კაკასიური ცარცის წრიდან“, რომ მთავარია, სიყვით თესო ამ ცხოვრებაში, მთავარია დაუწერელი მორალური კანონი დააყენო დაწერილზე მაღლა, თუმცა ვენეციის კანონთა კოდექსში, როგორც იქნა, მოიხზრება კანონი, რომელმაც დაიცვა ფიზიკური განადგურებისაგან ვენეციელი მოქალაქე. პორციამ მხოლოდ სიცოცხლე შეუნარჩუნა ანტონიოს. რობერტ სტურუამ კი ვემები არ დაუბრუნა მას. განა სტურუამ არ დაინახა მკაბეტთა წყვილი რომეო და ჯულიეტას სახეებით? განა მან არ მოიანზრა შაილოკი რიჩარდ III-ის ფერებში? კალიაგინის

შაილოკის გარეგნული ხატის „ნათლიმამასთან“ მსგავსებამ კიდევ ერთხელ მიგვახვედრა რომელიც გმირი არაკეთილი, მაგრამ კეთიანი, მიზანსწრაფული პიროვნებაა, რომელსაც მომავალი ეკუთვნის, მის გზას შექსპირის ტრადიციების გვირგვინოსან გმირთა მთელი პლეადა გაივლის, მაგრამ ამ კომედიაში ჯერ მისი დრო არ დამდგარა.

რობერტ სტურუამ გარკვევით გამოთქვა აზრი სიყვითისა და ბოროტების თაობაზე კალდერონზე მუშაობისას. რეჟისორმა აღნიშნა, რომ ბოროტება ასმაგად გინაზღაურებს შრომას, სიყვითე კი უანგაროდ უნდა აკეთო. მისგან არავითარი სარგებელი არაა. ის უნდა ჩაიდინო და წახვიდე. სპექტაკლის დასაწყისი და დასასრული ერთი და იგივე მიზანსცენით ხასიათდება: ანტონიო-ფილიპენკო იატაკზე წვება, მკვდარვით შემდება და თავის უსაზღვრო ნაღველზე გვესაუბრება. ნაღვლობს მაშინ, როცა ჯერ არაფერი მომხდარა და მაშინაც, როდესაც ყველაფერი კეთილად დამთავრდა, როგორც ეს კომედიას სჩვევია, და სადარდელიც თითქოს არაფერი დარჩა. პირველი და ბოლო მიზანსცენა ერთიანად კრავს სპექტაკლის მხატვრულ ჯაჭვს. ასე აირჩია ჩვენმა სამყარომ ბოროტება, საქმე, სარგებელი, ბიზნესი და უარყო სიყვითე. ასე გაშეშდა ანტონიო სცენაზე — გაკოტრებულმა, კეთილშობილმა, მშვენიერმა, ხორციშესხმულმა სიყვითემ ჩვენს დროში, ბატონებო, სამუდამოდ მოიწვინა!

ნათია ასათიანი

დავით კაკაბაძე თეატრში

1928 წელი. თბილისის სამხატვრო გალერეაში გაიხსნა პარიზიდან ახლად დაბრუნებული დავით კაკაბაძის გამოფენა, რომელზეც ძირითადად წარმოდგენილი იყო მისი აბსტრაქტული ნამუშევრები. კატალოგისათვის შესავალი სიტყვა თვით დ.კაკაბაძემ დაწერა. ასე, რომ გამოფენის დამთვალეობებს ჰქონდათ შესაძლებლობა, გასცნობოდნენ მხატვრის აზროვნებას, ჩასწვდომოდნენ მისი შემოქმედების არსს არა მარტო პრაქტიკული თვალსაზრისით, არამედ ზიარებოდნენ მხატვრის თეორიულ შეხედულებებს ხელოვნებაზე.

გამოფენაზე წარმოდგენილ თუ რიგ აბსტრაქტულ კომპოზიციებში მხატვარს მავთულების, ოპტიკური ლინზების, სარკეებისა და სხვადასხვა ლითონისაგან შემდგარი ორიგინალური ფორმები აქვს გამოყენებული, სადაც მბრწყინავი ზედაპირი და მისი ელვარება ქნის დინამიურ სიერცეს და მდიდარ ფერადოვნებას, მათ გვერდით ავტორის სხვა „აბსტრაქციებში“ ლოკალური ფერების აქტიური მახვილებისა და ელასტიური, მოძრავი ფორმების სიბრტყეზე განლაგება და მათი ერთმანეთთან დაკავშირება აინტერესებს, თითქოს სიერცეში „გაბნეული“ სხვადასხვაგვარი თავისუფალი ფერწერული ლაქები თუ ხვეული ელასტიური ხაზები, დინამიურ სიერცე-სიღრმესთან ერთად ძალზე თავისებურ და რთულ რიტმს ქნიან დეკორატიული კომპოზიციების სერებში და ისეთ შთაბეჭდილებას სტოვებენ, თითქოს მიკროსკოპით ვუყურებთ სხვადასხვა, ერთმანეთთან დაკავშირებულ ფერად ნაწილაკებს.

გაცილებით მაკერ, კომპაქტურ, მოწესრიგებულ შთაბეჭდილებას სტოვებს კუბისტური კომპოზიციების აბსტრაგირებულ-კონსტრუქციული ტილოების სერია, არქიტექტურული დეტალების მსგავსი სხვადასხვა გეომეტრიული ფორმით.

ამ სურათებში ნათლად იგრძნობა დ.კაკაბაძის შემოქმედების „თეატრალური“ ბუნება, მათში ჩანს აგრეთვე გამოგონებლური, მხატვრის მუდამ მაძიებელი ხასიათი. გარდა ამისა, ამ კომპოზიციებში შეიძლება ვიპოვოთ საწყისი თეატრალური პრინციპების, მიზანსცენების, ხერხების და საშუალებებისა, რომლებიც ასე გონიერულად, ამოუწურავი ფანტაზიით გამოიყენა დ.კაკაბაძემ მოგვიანებით თეატრში და განსაკუთრებით სპექტაკლში „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“: ვახსენეთ რა თეატრი, აქვე აღვნიშნავთ, რომ კინოს სფეროში მიღებული გამოცდილება, რომელსაც წინ უძღოდა სცენისადმი ინტერესი – მხატვარმა ოსტატურად გამოიყენა თეატრში, და პირიქით. დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში განხორციელდა თეატრისა და კინოს ჰარმონიული ურთიერთკავშირი,

რამაც უდავოდ გაამდიდრა ხელოვნების ეს ორივე დარგი.

კოტე მარჯანიშვილმა დიდი ინტერესით დაათვალიერა გამოფენა. ის „მიდის კაკაბაძესთან, ულოცავს ბრწყინვალე გამარჯვებას. სთხოვს მხატვარს მუშაობას თეატრში“. (ნ.ურუშაძე. „დავით კაკაბაძე“. თეატრის სამყაროში. სთს. 1978 წ. გვ. 157.)

საინტერესოა, რით მიიზიდა კ.მარჯანიშვილის ყურადღება გამოფენამ. უპირველეს ყოვლისა, ფორმის ფლობით, შესრულების რთული ტექნიკით, პერსპექტივით, სივრცობრიობით, ხაზთა სიმწყობით, ფერწერულობით და ფერის ღრმა შეგრძნებით. თითოეული ნამუშევრის სუფთა, დახვეწილი დეკორატიული გამომსახველობით, რომლებშიც ყველაფერი უშუალოდ, თავისუფლად არის გადმოცემული, აშკარად იგრძნობა განსაკუთრებული ხედეა, დ.კაკაბაძის შემოქმედების ეროვნულობა და თანამედროვე აზროვნება, მკვეთრი თვითმყოფადობა და ინდივიდუალობა.

მის ნამუშევრებში, - როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შესრულებულთ სხვადასხვა ლინზებითა და მათეულებით, მათ კომპოზიციურ წყობაში, რეალური საგნების ზედაპირზე განლაგებაში, მათ ურთიერთყავშირში სურათების განათებისათვის ბუნებრივი სინათლის /ლამპა/ გამოყენებაში ნათლად იგრძნობა არა მარტო მხატვრის გამომგონებლური, მუდმივად ახლის მაძიებელი ხასიათი, არამედ მისი „თეატრალური“ ბუნება. სწორედ ამ ნაწარმოებებით მიხვდა კ.მარჯანიშვილი, თუ რა დიდი შესაძლებლობების მოტანა შეეძლო სწორედ ამ ფერმწერს თეატრში და ამიტომ გამოფენის დათვალიერებისთანავე მოიწვია დ.კაკაბაძე სპექტაკლის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ მხატვრული გაფორმებისათვის.

დავით კაკაბაძის პირველი სპექტაკლი კოტე მარჯანიშვილთან და საერთოდ მის ცხოვრებაში პირველი სერიოზული ნამუშევარი იყო ე.ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. ეს სპექტაკლი მარჯანიშვილისთვისაც პირველი იყო ქუთაისის თეატრის ცენაზე - რუსთაველის თეატრში განხეთქილებისა და იქიდან წასვლიდან 2 წლის შემდეგ - სადაც იგი, ახალ დასთან ერთად, ქმნიდა მეორე სახელმწიფო დრამატულ თეატრს.

თუ მოვიშველიებთ ზემოხსენებულ მოგონებებს და გავიხსენებთ კოტე მარჯანიშვილის მიერ დავით კაკაბაძის სურათების შესახებ გამოთქმულ აზრს, უკვე ყოველივე ნათელი ხდება ჩვენთვის და აღარ გვებადება კითხვა, თუ რატომ მაინცდამაინც გამოუცდელი დ.კაკაბაძე მოიწვია რეჟისორმა განახლებული თეატრის პირველ, მეტად საპასუხისმგებლო სპექტაკლის მხატვრად. (ეს ის მომენტი, როდესაც მარჯანიშვილის სპექტაკლებს დიდი ხნის მოძღოლინე საზოგადოება უნდა შეხვედროდა და ამ შეხვედრას ორი მხარისათვის ძალზედ დიდი, გადასწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა.) თორემ სხვა შემთხვევაში თეატრში გამოუცდელი მხატვრის, რეჟისორის, კომპოზიტორისა და დრამატურგის დაბადება თუ უნიჭიერესი მსახიობების აღმოჩენა ხომ მარჯანიშვილის უდიდესი უნარი იყო, ადამიანისა, რომელმაც მოიწვია და თეატრის გარშემო შემოიკრიბა, ხოლო შემდეგ წლების მანძილზე დააოსტატა ნიჭიერი ახალგაზრდები.

გარდა უშუალოდ გამოფენიდან მიღებული შთაბეჭდილებისა და დიდი მოწონებისა, მარჯანიშვილისათვის უდავოდ ცნობილი იქნებოდა დიდად ერუდირებული, თავის საქმეში დინჯი და დაკვირვებული, ძალზედ განსწავლული პიროვნება, რომელიც ახალგაზრდობიდანვე თავისი ძირითადი საქმიანობის /ფიზიკა-მათემატიკა, ბუნებისმეტყველება, ფერწერა, ხატვა/ გარდა, დაინტერესებული იყო ხელოვნების სხვადასხვა დარგით, რაც ვიწრო ნატუჰში როდი აქცევდა მას. დ.კაკაბაძე აქვეყნებდა მეტად სერიოზულ სტატი-

ებს, სადაც ღრმად, საფუძვლიანად, დიდი ცოდნით იყო გაშუქებული ხელოვნების სხვადასხვა საკითხი. მან ასევე დიდი დაინტერესება და შესაშური ცოდნა გამოიჩინა თეატრალურ საკითხებში, როცა 1919 წელს ჟურნალ „შედი მნათობში“ გამოაქვეყნა წერილი სათაურით „ქართული დრამატული სტუდია“. სადაც იგი გამოსთქვამს ძალზე ყურადსაღებ და სამართლიან შენიშვნებს.

უკვე ნათლად ჩანს, თუ რატომ მიიწვია მარჯანი-შვილმა დ.კაკაბაძე თეატრში მაინცდამაინც ამ სპექტაკლის გასაფორმებლად. მაგრამ მარჯანიშვილის მიწვევამდე თეატრში 1927 წელს დ.კაკაბაძე მიიწვია კომპოზიტორმა კოტე მელვინთუხუცესმა თავისი ოპერის „ამირანის“ მხატვრული გაფორმებისათვის, რომელიც არ განხორციელებულა. მხოლოდ კოსტუმების ესკიზებით შემორჩენილი, რომელნიც შესრულების მანერით აკვირვლის გამჭვირვალე, თხელი „გადლაბნილი“ ფენა კალმის ნაზი კონტურით შემოფარგლული საზღვრებით/ მხატვრის მიერ პარისში შესრულებული „ბრეტანის“ ციკლს /რომელზედაც მოგვიანებით გვექნება საუბარი/ მოგვაგონებს.

ზემოთ აღნიშნულის შემდეგ, ნათლად ჩანს ისიც, თუ რატომ დასთანხმდა დ.კაკაბაძე თეატრში მუშაობაზე: პირველ ყოვლისა იმიტომ, რომ მარჯანიშვილის უდიდესი რეჟისორი იყო, რომელიც ქართულ თეატრს რეფორმატორად მოეკვლინა და რომლის შემოქმედება თანამედროვე თეატრში ითვალისწინებდა იმ ხარვეზთა აღმოფხვრას, რომელნიც დ.კაკაბაძის მიერ ჯერ კიდევ 1919 წელს ჯაბადარის სტუდიის მუშაობის განხილვისას იყო შენიშნული. ამას გარდა, ჩვენი ღრმა რწმენით მხატვარს თავისი მეცნიერული გამოკვლევა-დასკვნების /აბსტრაქციების, მბრწყინავი ზედაპირების, სარკეების, ლინზების, კინემატოგრაფიული მომენტების და სხვა/ პრაქტიკულად სამ განზომილებიან სივრცეში – თეატრის სცენაზე განხორციელებად აინტერესებდა, სადაც გაცილებით მეტი სამოქმედო არეა. სცენა მისი გამომგონებლური ნიჭის მეტად გამლის სამუალებას იძლეოდა და ბოლოს მას აინტერესებდა გერმანელი ექსპრესიონისტი ე.ტოლერი და რასაკვირველია, მის პიესაში დასმული პრობლემატური საკითხები.

პიესაში გადმოცემული იყო საყვრობილეში მყოფი მთავარი მოქმედი პირის – კარლ ტომასისა და რეველუციონერთა მცირე ჯგუფის ტრაგიკული ისტორია. მოქმედება, რომელიც საპატიმროს საკანში მიმდინარეობდა, დრამატული დაძაბულობით საესე იყო და მთავრდებოდა მთავარი მოქმედი პირის თვითმკვლელობით, რომელიც მარჯანიშვილის სპექტაკლში ვლინდებოდა როგორც შემდგომი ბრძოლისაკენ მოწოდება.

სამწუხაროდ, სპექტაკლის „ჰოლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ დეკორაციებისა და კოსტუმების ესკიზები არ მოღწეულა ჩვენამდე /თუ არ ჩავთვლით ორი კოსტუმის ჩანახატს/. დარჩა მხოლოდ სპექტაკლის დროს გადაღებული სურათები, რომელთა მიხედვით,



ოპერა „ამირანის“
კოსტიუმის ესკიზი



აგრეთვე ხელაღწეობის მოღვაწეთა მოვლებით, წიგნებისა და იმ პერიოდის პრესის საშუალებით, შეგვიძლია მხოლოდ საექტაკლზე მსჯელობა.

სცენაზე აგებული იყო მრავალიარუსიანი კონსტრუქცია, რომელიც შედგებოდა მცირე ზომის გეომეტრიული მოედნებისაგან. კუბების სიმრავლე განმარტებული იყო პიესის კომპოზიციური წყობით, რომელიც მრავალი ეპიზოდისაგან შედგებოდა. მოედნები და განათება მოქმედების დროს ავსებდნენ ერთმანეთს და საექტაკლში ძირითადი ემოციური დატვირთვის მატარებელი იყვნენ.

„მოედნები მოხერხებული იყო მიზანსცენებისათვის. საჭირო მომენტში ნათდებოდა განსაზღვრული კუბი – მოედნები და მთელი ეს დეკორაცია სართულების კონსტრუქციული სისტემის და განათების წყალობით წინათღვე ეცემოდა მხოლოდ იმ კუბებს, სადაც მიმდინარეობდა მოქმედება, შეუმჩნევლად იცვლებოდა. მიზანსცენები ხან ერთ, ხან მეორე საჭირო სცენად გარდაიქმნებოდა. ყოველივე ეს ანიჭებდა საექტაკლს რიტმს და დაძაბულ დინამიკას, იწვევდა მაყურებელთა ზუსტ რეაქციას. დ.კაკაბაძის დეკორაცია მარტაეი იყო, სადა, მაგრამ ილუზია – მაქსიმალური. სახილველი სცენური სამყარო – განსაცვიფრებლად მთლიანი, ყოველი წერილმანი უადრესად დამუშავებული. თუმცა გამოყენებული იყო არა ერთი სახის მასალა. ეს მთლიანი მექანიზმი აგებული იყო მათემატიკური სისუსტით“. საექტაკლის სწრაფი ტემპის გამო მასში სცენოგრაფის ავტორმა გამოიყენა ეკრანი, რომელზეც გადაღებული იყო საექტაკლის ეპიზოდები. ისინი ძალზე ორგანულად და პარმონიულად ცვლიდნენ სცენას. მხატვრისა და რეჟისორის მიერ გამოყენებული იყო სარკეები, რომლებიც აირეკლავდნენ კულისებში მომხდარ მოქმედებას, და რომელთა მეშვეობით საექტაკლი იტვირთებოდა მოქმედებით. ავანსცენის შუაში დაკიდებული იყო დიდი მოძრავი სარკის ბურთი, რომლის მოძრაობისას იქმნებოდა შუქჩრდილის ეფექტები, რაც განსაკუთრებით გამოკვეთდა როგორც მიზანსცენებს, ასევე დეკორაციას. ამ საექტაკლში გამოყენებული იყო ორმაგი განათება – „მეორე“ სინათლე სცენის სიღრმიდან მოდიოდა და ანათებდა ხან დეკორაციის ნაწილს და მსახიობებს, ხან რომელიმე მიზანსცენას. სინათლის მეშვეობით გამოიკვეთებოდა თითოეული დეტალი, /რის მეშვეობითაც სრულიად უბრალო ბუბოფორია გარდასახებოდა, ცოცხლდებოდა/ ხოლო საჭიროების შემთხვევაში სცენა მთლიანად ნათდებოდა. ასეთი კონსტრუქციის წყალობით სცენა განტვირთული იყო და მაქსიმალურად ხელს უწყობდა მსახიობის ნიჭის გამოვლენას. „... სართულების კონსტრუქციულმა სისტემამ უკარნახა სწორედ რეჟისორს ყოველგვარი პაუზების გარეშე მიზანსცენების შეუმჩნეველი ცვლა, რაც საექტაკლს შეკრულ რიტმულობას ანიჭებდა და ამასთანავე განტვირთავდა ქვედა სართულში მოწყობილ უბრალო ოთახს – ძირითად სათამაშო არეს, რომელშიც მთავარ როლს ბრწყინვალე, საოცრად რთული და ძალზედ საინტერესო განათება თამაშობდა“ – ივონებს მთავარი როლის შემსრულებელი, სსრკ სახალხო არტისტი ვერეკო ანჯაფარიძე, რთული განათების პარტიტურის დახმარებით, საექტაკლს ენიჭებოდა ძლიერი ემოციური ფსიქოლოგიური დატვირთვა.

გეომეტრიული კუბებისაგან შემდგარი ძუნწი ხერხებით შესრულებული ნაცრისფერი დეკორაცია, კარგად ერწყმოდა ეკრანის შავ-თეთრ გამოსახულებას, ხოლო მდიდარი ფერადოვანი გამა ანიჭებდა საექტაკლს სიერცობრიობას, სიღრმეს და დიდ ემოციურ დატვირთვას.

დეკორაციების შესატყვისად იყო გადაწყვეტილი ნაცრისფერი ტონის კოსტუმები, რომლებზედაც /დეკორაციებზე და კოსტუმებზე/ პულველიზატორით იყო შესხურებული

სხვადასხვა ფერის „წინწყლები“.

..... ძალზედ მარტივი, უბრალო მონაცრისფერო კუბიები, პულველიზატორით შესეფებული სხვადასხვა ფერებით სინათლის მეშვეობით არახვეულბერძე შთაბეჭდილებას ახდენდა. ხინათელ ჩაბნელებულ სცენაზე ანათებდა კუბიების მხოლოდ ნმნაწილები, სადაც მოქმედება უნდა გათამაშებულიყო. ასეთივე პრინციპის იყო უბრალო ვჯავლოს ნაჭრისაგან შეკერილი ნაცრისფერი კოსტუმები, რომელზეც მრავალფეროვანი ტონები შესანიშნავ ეფექტს ქმნიდა. არ ვიცი, ვისი იყო ასეთი განათების იდეა – მარჯანიშვილის თუ კაკაბაძის, მაგრამ ერთი რამ უდავოა, დ.კაკაბაძე საოცრად ბევრს მუშაობდა ამ სფეროში, ჰქონდა სხვადასხვა ცდები კინოსა და ოპტიკის დარგში, თეზისები სიერცის შესახებ. ასე რომ, ვფიქრობ, ორი ხელოვანის ერთობლივმა ურთიერთშეთანხმებულმა მუშაობამ შვა ეს სპექტაკლი. აქვე დაეუმატე' იმასაც, რომ კ.მარჯანიშვილი ამ სპექტაკლში /არა მარტო ამ სპექტაკლში/ რეპეტიციებზე ხშირად ცვლიდა მიზანსცენებს, რაც ვფიქრობ, მხატვრის რჩევით ხდებოდა“ – გეიმბობს სსრუ სახალხო არტისტი სესილია თაყაიშვილი.

და ბოლოს, შეგვიძლია შევავაგმოთ, თუ სახელდობრ ამ სპექტაკლში რა მოიტანა დ.კაკაბაძემ, როგორც ფერმწერმა, და რით გამდიდრა სპექტაკლი. უპირველესად, თვისებები, რითაც ხასიათდება დ.კაკაბაძის ხელწერა, სრულიად ახალი და უცხო იყო ქართული თეატრისათვის. ამდენად უფრო ძლიერდება სურვილი ჩაეწვდეთ დ.კაკაბაძის მრწამსს და თეატრალურ აზროვნებას. მან ქართულ თეატრში ის რაციონალური საწყისი შემოიტანა, რომელიც ახასიათებდა მის შემოქმედებას: მარტივი დეკორაციისაგან მიღებული მაქსიმალური ილუზია, ნახატის მკაფიოება, სიმწიფობრე, ძუნწი, მკაცრი ფორმების „მათემატიკური“ სიზუსტე /მხოლოდ არა სიმშრალე/ შეთანხმებული განზოგადოებულობასთან, დეკორატულობასთან და აბსტრაგირებასთან. დამახასიათებელი იყო სიბრტყოვანებისა და სიღრმის ურთიერთდაპირისპირება, მოცულობითი ფორმების მონაცვლეობა, მუქი და ღია ფერების კონტრასტები, კომპოზიციის სიმკაცრე და ლაკონურობა. სხვადასხვა მასალის და თანამედროვე ტექნიკის /კინო, რადიო, ელექტრობა/ ახალ შესაძლებლობათა გამოყენება.

გავისხნოთ ფერწერული ავტოპორტრეტები, სადაც ანალოგიური თვისებები იგრძნობა: მიუხედავად სავე ფერადოვნებისა და ნახატის სიმწიფობის მკაფიოებისა, სიბრტყის მნიშვნელოვანებისა, სურათებში ძლიერად იგრძნობა სიერცე, სიღრმე. განსაკუთრებით ფერწერულ ტილოში, სადაც პორტრეტი განთავსებულია ოდნავ მინიშნებული პეიზაჟის ფონზე, ავტოპორტრეტებში, ნატურმორტში, პირველი პერიოდის პეიზაჟებში, არის ცდები წმინდა დეკორატულობისა და სახეითი მხარის ორგანული სინთეზისა.

დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი შეხედულებანი, მხატვრული ძიებანი, გამოვლენილი აღნიშნულ ნაწარმოებებში, წითელ ზოლად გასდევს მთელ მის შემოქმედებას. ეს არის ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო პრინციპის შერწყმა, კერძოდ, იგულისხმება რეალური მოდელის ცოცხალი გამომსახველობა და თანდართული აბსტრაგირება, ნიშანდობლივია ამჟარა დეკორატულობა და პირობითობა, ნახატის მკაფიოება, ფართო აზრით – აღმოსავლეთის და დასავლეთის ხელოვნების პრინციპის პარმონიული შერწყმა. თავისი იდეები და მოსაზრებები ამ პრობლემების შესახებ დ.კაკაბაძემ უკვე მოწიფულობის ასაკში ჩამოაყალიბა პარიზში, 1924 წელს გამოცემულ წიგნში „ხელოვნება და სიერცე“, სადაც გამოაქვეყნა წერილი სათაურით „სიერცის ორნაირი კონცეფცია“.

და ბოლოს, ერთი რამ უნდა აღინიშნოს: ორი დიდი ხელოვანის შეხვედრამ, მათმა საოცარმა გამომგონებლურმა უნარმა, მახვილმა აზროვნებამ, ერთმა შემოქმედებითმა მიზანმა განაპირობა სპექტაკლის დიდი გამარჯვება.

კოლე მარჯანიშვილისა და დავით კაკაბაძის შემდეგი ერთობლივი სასპექტაკლო ქუთაის-ბათუმის თეატრში იყო ახალბედა დრამატურგის დია ჩიანელის პიესა „ბაილი“.

უპირველეს ყოვლისა, რეჟისორიან ერთად, მხატვრის მიზანი იყო გარეგნულად, მხატვრული ხერხებით გამოეხატა ადგილმდებარეობა, სადაც მოქმედება უნდა განვითარებულიყო. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ეს მოსახერხებელი იქნებოდა სვანეთის მკაცრი მთებით შემოფარგლული ბუნებისა და ამ მხარისათვის დამახასიათებელი საცხოვრებელი არქიტექტურის ჩვენებით – რადგან პიესის მთავარი, კულმინაციური მომენტია პოლიტიკური აშლილობით გამოწვეული ერთი ოჯახის შუღლი, სადაც უნდა გადმოცემულიყო პიესის იდეის შესატყვისი, გამარჯვების რწმენით აღსავსე დრამატული განწყობილება.

პირველი სპექტაკლის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ დეკორაციებისაგან განსხვავებით, სპექტაკლ „ბაილის“ დეკორაციებში გვხვდება დეკორაციული მომენტები, რომლებიც ამსუბუქებენ სვანეთის მკაცრი, სუსხიანი, მთიანი ბუნების გადმოცემას, ასე მაგ. საქუსარზე გამოხსხული გრაფიკული ელემენტები /შველი/, პეიზაჟი /წერილი ხეები/, დეკორაციის მკაცრ კუბებთან ორგანულად შეხამებული გუმბათისებური ქონგურები და შესასვლელები ორნამენტით აძლიერებდა დეკორატიულობას, ამსუბუქებდა სიმკაცრეს, რის საშუალებითაც სვანეთის უკარება, ხელშეუხები პეიზაჟები თითქოს უფრო რბილი, ხელშესახები და „ადამიანური“ ხდება.

აქ ჩვენ ვხედავთ შესრულების ხერხთა დიდ გამომსახველობას, რითაც ხასიათდება დ.კაკაბაძის ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრები, ეს გამოიხატება პლასტიური, რბილი ხაზების სიმწყობრემში, რომელნიც ფარგლავს თითოეულ ფერადოვან ლაქას, რაც თავის მხრივ, ხაზს უსვამს გარკვეულ სიბრტყოვანებას, აბსტრაგირებასა და ორგანულ დეკორატიულობას.

ჩვენ უკვე ვიცით, თუ რა თვისებებით ხასიათდება დავით კაკაბაძის როგორც თეატრალური მხატვრის ხელწერა: ესაა ძუნწი, ლაკონური და ამავე დროს ძალზედ გამომსახველი და მოხერხებული, მარტივი კონსტრუქციები. სიერცის სიღრმის აქცენტირება და სინათლის ეფექტები. ამდენად აღარ გვიკვირს სპექტაკლ „ბაილის“ დეკორაციების კალმით შესრულებული უკიდურესად ძუნწი – მაგრამ უაღრესად მდიდარი შთაბეჭდილებების მოცემში – ლაკონური ჩანახატები, რომელიც ითვალისწინებდა სვანური საცხოვრებლის სახლის – კოშკის – ყველა დამახასიათებელ ნიშნებს /როგორც ვიცით, სვანურ კოშკში თუ სხვა სახის კომპლექსებში ისე იყო ცხოვრებისათვის ყველა საჭირო სათავსო განთავსებული, რომ მასში მცხოვრებს გარეთ გამოსვლა აღარ დასჭირდებოდა/. სვანური კოშკის არქიტექტურის ასეთი გადაწყვეტა გამოწვეული იყო როგორც მთიანი რელიეფითა და ბუნებრივი მკაცრი კლიმატით, ასევე მტრის ხშირი თავდასხმებითაც.

შავი ტუმის მკაფიო კონტურით შესრულებული სვანური სახლის ეკიზში, პირველი და მეორე სართულის ინტერიერში მოთავსებული კიბეები უკავშირდება ერთმანეთს. ინტერიერშივე მოთავსებულია ბანი – აივნით.

იგივე ინტერიერია მეორე ეკიზში, მხოლოდ მისი სახეცვლილება და სულ სხვა გარემოს შთაბეჭდილების შექმნა განპირობებულია სხვადასხვა დამატებითი უმნიშვნელო

აქსესუარების საშუალებით.

ასევეა მესამე ესკიზის ჩანახატშიც, სადაც აგრეთვე საჭირო რეკვიზიტი მისაღები ოთახისა და კაბინეტის ასოციაციას იწვევს.

დეკორაციის ესკიზში გამოიყურება ძირითადად ცივი ფერები /მოძვეანო-მოდერნო, თეთრი-მონაცრისფრო, ალგ-ალვა თეთრი/ აკვარელის თხელი ფენით. სვანეთის მკაცრი მთების, მისი სუსხიანი პეიზაჟის ფონზე მოცემულია ვერტიკალურად ზეაღმართული კოშკები და მათ შორის პორიზონტალურად განლაგებული „სექცია-ბაქნების“ კონსტრუქცია, რომლის სიბრტყეზე, ნაზი, კალმის წვერით შემოხაზული ფერადოვანი /თეთრი, წითელი, შავი, მუქი მოლურჯო-მომწვანო/ კონტურებით მინიშნებულია საკმლეები, სათვალთვალო, შესასვლელები თუ კოშკის თაღოვანი ქონგურები.

იმავზე, თუ როგორ გამოიყურებოდა დეკორაცია სცენაზე შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში დაცული ფოტოების საშუალებით, სვანური პეიზაჟის შედარებით ფერწერულ ფონზე. სადაც მოცისფრო მითეთრო ცივი ფერებით გადმოცემულია დათოვლილი მყინვარწვერი, ძალზე ლამაზად, მარტივად და ოდნავ აბსტრაგირებულადაც კი დახატული იყო ნაზი ხეები, აგრეთვე დაჭრილი ჯიხვი, ირემი /ხტომის მომენტში/. სცენაზე იდგა სხვადასხვა სიმაღლის ერთმანეთზე შემდგარი კუბი, რომლებიც ბაქნიანი კოშკების ასოციაციას იწვევდა, ისინი გადაადგილებისას სხვადასხვა ადგილმდებარეობის შთაბეჭდილებას ქმნიდა. მასზე, ისევე როგორც ესკიზში, გრაფიკული მონახატებით მინიშნებული იყო ქონგურებიანი კოშკის თაღოვანი ორნამენტი, ასევე თაღოვანი სათვალთვალოები და შესასვლელები.

მხატვრის მიერ გონებამახვილურად გადაწყვეტილი ვერტიკალური, მოცულობიანი კონსტრუქცია პორიზონტალურად განლაგებული მოედნებით, მაღალი კიბეებითა და კოშკისმაგვარი ფორმებით სცენის სრულ განტვირთვას და მოქმედების სწრაფ დინამიკას უწყობდა ხელს. არსად ირღვეოდა სექტაკლის რიტმი და თითოეული მიზანსცენა შეუფერხებლად გადაედინებოდა ერთმანეთში. ურთიერთგადამკვეთი ხაზების რიტმული მონაცვლეობა და სინათლის გამონათების კონტრასტები დინამიურობას, დაძაბულობასა და ექსპრესიულობას მატებდა სექტაკლს.

ასევე საინტერესოა ჩანახატები ყოფითი აქსესუარებით /მოჩუქურთმებული დაბალი სკამები, მაგიდა, სკივრი/, სადაც შესრულების მინიმალური ოსტატური მინიშნებით ეთნოგრაფიული სიზუსტით არის გადმოცემული საქართველოს ამ კუთხისათვის დამახასიათებელი თითოეული ნივთი, მათი ფაქტურა, ამოკვეთილი ჩუქურთმებითურთ თუ ჩასაცმელით /წულები, პაჭიჭები, ბეწვის ქურთუკი და სხვა/. 30-იანი წლებიდან თეატრალურ მხატვრობაში იწყება კონსტრუქტივიზმის უარყოფა, რითაც ხასიათდებოდა 20-იანი წლების თეატრალური მხატვრობა. ეს ძირითადად განაპირობა დაზგურ ფერწერაში რეალიზმის გაძლიერებით წარმოიჩინამ. ამდენად დამახასიათებელი იყო გეომეტრიულ-კუბისტური ფორმების უარყოფა და სწრაფვა მეტი ფერწერულობისადმი, სივრცითი ილუზიის შექმნისადმი. მოგვიანებით გამოვლინდა გატაცება საგნების ნატურალისტური სიზუსტით ასახვისადმი, რამაც ბუტაფორიულობის შეგრძნება დაბადა. სწორედ ეს განსხვავებული თვისებები – დიდი ფერადოვანი ლაქები, მისგან მიღებული მეტი სიღრმე და სიერცე, შერწყმული აბსტრაგირებასა და განზოგადოებასთან მოიხატა და ვით კაკაბაქმ სცენაზე, რის დასტურადაც გამოდგება 1934 წელს რეჟისორ დოდო ანთაძესთან ერთად დადგმული, შ.დადიანის მიერ ინსცენირებული პიესა „ნინოშვილის გურია“, სადაც ავტორის მიერ, შ.დადიანი/ ერთ პიესადაა გაერთიანებული და შეკრული

ეგ. ნინოშვილის თითქმის ყველა ნაწარმოები საქართველოს ერთ-ერთი ულამაზესი კუთხის – ძველი გურიის ცხოვრებიდან. ამიტომ პიესაში კაცია მუნჯადისა და გოგია უშვილის გვერდით ვხვდებით დავით ღრობიძესა და ტარიელ მელაქაძეს, მცოთნაე სუსანას, ქრისტინეს, გინატრეს, სიმონასა და მრავალ სხვა პერსონაჟს. რამდენიმე ნაწარმოების ერთ პიესად გაერთიანებამ გამოიწვია მრავალი ეპიზოდის გამოყოფა, რომელიც სპექტაკლში აკუმული იყო ერთიან იდეურ-მხატვრულ ღერძზე სპექტაკლისა და პიესის ზეამოცანიდან გამომდინარე.

თვით ავტორმა ამ ნაწარმოებს ერთი საერთო ძაფზე ასხმული „თეატრალური მიხედვები“ უწოდა, რომელშიც 19 ეპიზოდი იყო. ასე რომ, რეჟისორისა და მხატვრის ამოცანა საკმაოდ რთული აღმოჩნდა. მათ 19 ეპიზოდი ისე უნდა გაეერთიანებინათ, რომ არ დარღვეულიყო სტილისტური მთლიანობა, სპექტაკლის გამომსახველობითი ენა, რიტმი, დინამიკა.

აი, რას იგონებს სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი დოღო ანთაძე: „... ამ პიესასთან ყველაზე ახლოს იდგა მხატვართა შორის შესანიშნავი შემოქმედი დავით კაკაბაძე. დავითმა ბევრი რამ მომიწონა და თანაც დიდი ტაქტით მომცა მთელი რიგი შესწორებები, მამცნო თავისი მოსაზრებანი. ჩვენი – რეჟისორის, მხატვრისა და კომპოზიტორის მიზანი იყო შეგვექმნა რეალისტური სპექტაკლი, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში არა ვიწრო-ფოფოთი ანდა ნატურალისტური. დ.კაკაბაძემ ლაკონური, პირობითი, მაგრამ ძალზედ დამაჯერებელი დეკორაციები შექმნა. მან დაიცვა ნინოშვილის დროინდელი გურიის კოლორიტი, ხასიათი და ყოველივე ეს ძუნწად, დიდი სიახლით განასახიერა მხატვრულ გაფორმებაში“.

რადგანაც პიესაში საქართველოს ერთი კუთხის – გურიის – ცხოვრებაა გადაშლილი, ამდენად მხატვრის მიერ გუაშით შესრულებული დეკორაციის ყველა ესიზმში სასიამოვნო ლურჯი ფერის ფონია მოცემული. სქელ ქაღალზე ძუნწად და მარტივად ღია თეთრი ფერის კონტურებით, ძალზე პირობითად, სქემატურადაც კი მინიშნებულია გურიის მთაგორიანი პეიზაჟი ხეებით. ზოგან პეიზაჟში ჩასმულია ლამაზი, მინიატურული ზომის, ნატიფი, მსუბუქი კონტურებით შესრულებული წმ.გიორგის ეკლესია სამრეკლოთი და სასაფლაოთი, ზოგან აიენიანი, ხის ჩუქურთმიანი ოდა სახლები და სხვა, ხოლო თითოეულ ეპიზოდში სიუჟეტის შესაბამისად წინა პლანზე აუცილებლად რომელიმეც კუთხეში და აუცილებლად ფრონტალურად და არა სიღრმეში შეჭრილი/დგას სხვადასხვა მოქმედი პირის – სიმონასა თუ გოგიას ქოხი შუა ცეცხლით, დავით ღრობიძის ეზო დასავლეთ საქართველოსათვის დამახასიათებელი დაბალი ხის სახლით, ღუქისა თუ სხვა ნაკებობების ინტერიერები. ყოველივე შესრულებულია ყავისფერი, შავი, მწვანე, ლურჯით, აქა-იქ მოწითალო მარჯნისფერი აქცენტებით. სცენაზე მდგომი კონსტრუქციების მხოლოდ მცირედი ნაწილია წარმოდგენილი, უმთავრესად ერთი ან ორი კედლით, ისინი ისეა შესრულებული, რომ კარგად გრძნობ ფიცრული შენობის ხის ფაქტურას.

თუ როგორ გამოიყურებოდა ესეივები სცენაზე, ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ იმ ფოტო მასალების მიხედვით, რომლებიც სპექტაკლის მსვლელობისას არის გადაღებული. სცენის სიღრმეში მიდგმულია შემადლებული დანადგარი, რომელზედაც ჩამოფარებულია ზემოთ ხსენებული ლურჯი ფერის ფარდა და მასზედ ნაზი კონტურით ზოგადად – დიაგონალურად „შემოხაზული“ გურიის მთაგორიანი სოფლების პეიზაჟით/ყავისფერით დ.კაკაბაძის გეომეტრიულ-აბსტრაგირებული იმერეთის პეიზაჟი/. დანადგა-

რის ორთავე მხარეს მდგომი ტოტემგადაჭრილი, განძარცული ხეები სიმბოლურად საექტაკლის დედა-აზრს ეხმიანება. სიუჟეტის მსვლელობისას დანადგარში ჩადგმული ოდა სახლი, წმ.გიორგის ეკლესია და სხვა მოცულობითიანი მაკეტები, რომელიც ძალზედ შორიდან მოჩანს, უზარმაზარი სივრცის და ამ სივრცეში გაშლილი სოფლის პეიზაჟის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

როდესაც მოქმედების მთავარი ეპიზოდები მიმდინარეობდა, სცენაზე ვშვებოდა ძალზე მარტივი, სადა, წყნელით მოღობილი – მობილური და მსახიობებისათვის ადვილად გადასადგომი კონსტრუქციის ერთი ან ორი კედელი, სარკმლით და ზემოთ ხეზე კეთილი ქართული დეკორატიული ორნამენტით. „... მოქმედების ადგილის აღსანიშნავად მხატვარი სჯერდება დამახასიათებელი დეტალის ჩვენებას. იგი კი არ „მოგვითხრობს“, არამედ, მხოლოდ „მიგვანიშნებს“. ზომით პატარა კონსტრუქციები განსაზღვრავს მცირე, მჭიდრო სამოქმედო არეს, რაც პიესაში გათამაშებული, დახშული, შევიწროებული და დამორღუპველი ცხოვრების მანიშნებელია.“ ... აბსოლუტურად განტვითოებული იყო სცენა საექტაკლში „ნინოშვილის გურია“... სცენაზე იყო მხოლოდ ის აუცილებელი – ძალზედ ძუნწი, ლაკონური საგნები – რაც საჭირო იყო სიუჟეტისათვის, და ისიც ისე ოსტატურად და მახველგონიერულად იყო გაკეთებული, რომ ძალზედ იოლი იყო მოძრაობა, მოქმედება მსახიობისათვის. მაგ. თალხი ფერის ფიცრული ოთახის მხოლოდ ორი გვერდი იყო გაკეთებული და ისიც წნული წყნელით შესრულებული, უკან კი, სიუჟეტის მიხედვით, შორს, სიღრმეში, ღია ფერებით დახატული იყო პეიზაჟები, სახლები, ეკლესია და სხვა. – იგონებს გინატრეს როლის შემსრულებელი ე.ანჯაფარიძე.

განათება იმგვარადაა სცენაზე, რომ მხოლოდ ერთი კუთხიდან, წინა მხრიდან ეცემა რომელიმე კონსტრუქციას /ეთქვით რიყულებიან აივანს ან ხეს/, რომელიც უკანა საქუსარზე აირეკლება და მისი ჩრდილის მეშვეობით იქმნება სიღრმეში მდგომი აივნის ან სახლის, ან ხის შთაბეჭდილება. ამ მხრივ, ძალზე საინტერესოა ფორალების სცენა, სადაც განათებით, ანარეკლის საშუალებით რამდენიმე ხის ჩრდილით დაბურული ტყის შთაბეჭდილება იქმნება (ე.ი. რეკვიზიტის მინიმუმით და განათების მეშვეობით მიღებული მაქსიმალური ზემოქმედება).

ასევე საინტერესოდ იყო წარმოდგენილი კოსტუმების ესკიზებიც. მათი – მოქმედ პირთა სახის გამომეტყველება, გრიმიც კი, მათი დინამიური მოძრაობები მხატვრის მიერ გამოსახული უმნიშვნელო დეტალებიც კი პერსონაჟთა ხასიათების, შინაგანი ცხოვრების მაქსიმალურ გამოვლენას ემსახურებოდა. მაგ. სიმონა – ვაჟაკური ხასიათის მართალი მეტროლი ბუნების ადამიანი. იასონი – კი აპრეზილი უღვაშებით,



ოპერა „ამირანის“
კოსტიუმის ესკიზი

თეთრ ჩოხაში გამოწყობილ-გამოპრანჭული, თავმომწონე, თავის თავში დაჯვრებული კაცია. სუსანა – ბოროტი, ეშმაკი და გაიძვერა ადამიანი ჩანს, რომლისთვისაც სუფთა და წმინდა არაფერი არსებობს. გინატრე და ქრისტინე, ორთავე უკუღმართი ბედით ფეხქვეშ გათელილნი, განწირული და დაღუპულნი არიან. მათ თვალეშში შიშსა და სევდას დაუსადგურებია.

დავით კაკაბაძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მსახიობის ჩაცმულობას. თვლიდა, რომ თეატრის გარდერობი არის მუხუხუმი და იგი ისეთი მდიდარი უნდა იყოს, რომ თავისუფლად შეიძლებოდეს ყველა დროის, ქვეყნის გამომხატველი სპექტაკლის შესაფერი სამოსის შერჩევა. მსახიობის შემოსვლასთან დაკავშირებით ინტერესმოკლებული არ იქნება, მოვიფიქროთ ცნობილი თეატრმცოდნის პროფესორ დიმიტრი ჯანგლადის მოგონება, რომელიც იმხანად თეატრის სალიტერატურო ნაწილს განაგებდა. 1933 წელი. „ინოშვილის გურია“ იდგებოდა. დავით კაკაბაძე სპექტაკლის დამდგმელ-რეჟისორ დიდი ანათექსთან ერთად, სცენაზე სხვადასხვაგვარ განათებაში მსახიობების ჩაცმულობას და გრიმს ამოწმებდნენ. სიმონას, ტყეში ფირალად გასულ უღარიბესი გლეხის როლს პიერ კობახიძე ასრულებდა, რასაკვირველია, სცენიდან იგი ღარიბულად ჩაცმული გვეჩვენა. დავით კაკაბაძემ შენიშნა: სიმონა გმირია, ხალხის რჩეული შვილი, რა უწყით რომ ღარიბია, მას მშვენიერების, შნოსა და ლაშათის გრძობა მოსდევს. განა არ გინახავს გლეხი კობხად ამოსხმული ქალამნებით, ჩოხაც ალაგ-ალაგ დაკვრებულია... პიერ კობახიძე უმაღ მთუხვდა, მისი სიმონა სცენიდან ამდღებულის, გმირულის, ხალხური მშვენიერების განსახიერება იყო, თანაც უაღრესად მართალი და მიწერილი“.

სპექტაკლის დასაწყისიდან მთელი მისი მსვლელობის მანძილზე დ.კაკაბაძის მიერ შექმნილი მეტად გამომსახველი, სადა, პირობითი და ლაკონური ხერხებით შექმნილ სცენურ სამყაროში პატარა ხის აიენიანი ოდა-სახლების – შკიდრო ფორიტალურად გამოსახული კონსტრუქციები, სილუეტები, ძალზე ნაზი, მსუბუქი პიესათვის ფონზე და მასში დისონანსივით შეჭრილი ყოფითი ატრიბუტები პიესაში აღწერილ საშინელ დუხჭირ ცხოვრებაზე მოკვითხრობდა, სადაც მხატვრის მიერ შექმნილი ყოფითი აქუსუარები თუ დამატებითი ელემენტები, განათება თუ მსახიობთა სამოსი – ყოველივე მსახიობის საშემსრულებლო ოსტატობის გამოვლენას და გაძლიერებას ემსახურებოდა.

ინტერესმოკლებული არ იქნება მოვიფიქროთ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობის, ქრისტინეს როლის შემსრულებლის სესილია თავაიშვილის მოგონებები: „ძალზედ საინტერესო იყო სპექტაკლის „ინოშვილის გურია“ დეკორაციები. უკან ამდღებულ დანადგარზე, რომელიც გადადიოდა საქუსარის ლურჯ ფონზე, თეთრი კონტურით გამოხატული იყო წმ.გიორგის ეკლესია. იგი ძალზე ვეაგონებდა იმერეთის პიესაჟების სტილს, სცენაზე ეშვებოდა მარტივი, პირობითი კონსტრუქცია, ვთქვათ ოთახი, რომელიც გარდაიქმნებოდა დუქნად და სხვა. ეს მსუბუქი, მოსახერხებელი დეკორაცია ხშირად იცვლებოდა, რაც ხელს უწყობდა სხვადასხვა მიზანსცენების აგებას. დეკორაციები იყო პირობითი და ამავე დროს ძალზედ რეალისტური. რეალისტურ სტილში იყო გადაწყვეტილი კონსტრუქციები – დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა განათებას“.

იგივე 1934 წელს კ.მარჯანიშვილის თეატრში დ.კაკაბაძე რეჟისორ დ.ნაკაშიძესთან ერთად დგამს უკრაინელი დრამატურგის ა.კორნეიჩუკის პიესას „ესკადრის დაღუპვა“.

ჩვეუს ხელთა სპექტაკლის ესიზების ჩანახატები, შესრულებული ქაღალდზე ტუშით, რომელთა მიხედვით იგრძნობა, რომ სცენაზე იდგა ერთი დანადგარი, რომელიც სხვადასხვა რაკურსის ჩვენებისას და უქ-ჩრდილის მონაცვლეობით საჭიროებისამებრ

განიცდიდა სახეცვლილებას /როგორც ეს საერთოდ დამახასიათებელი იყო დ.კაკაბაძის ხელწერისათვის თეატრში/. აი, რას წერდა სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორი დომიდე ნაკაშიძე მხატვრულ გაფორმებაზე: „სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება ყოველმხრივ ეხმარება ავტორთა შემოქმედების გაშლას. დეკორაციული გაფორმება ავებულია ფერადებისა და სივრცის განაწილების კონტრასტებზე, რაც ბუნებრივად შექმნის მაყურებელში ამ დიდი კონტრასტების შთაბეჭდილებას, რომლის ფონზედაც იხლართება და იხსნება სცენური ინტრიგები“.

დახვეწილი, ნაზი ხაზებითა და მოკლე /ხან გრძელი, ხან განივი/ შტრიხებით შესრულებულ ესკიზზე ძალზედ მარტივად, სადად არის გადმოცემული გემის ინტერიერი ჭრილში, რაც სხვადასხვა რეკვიზიტისა და ატრიბუტების დამატებით, სიუჟეტის შესაფერი ხასიათისა და სხვადასხვა ატმოსფეროს შესაქმნელად გარდაიქმნება /ოფიცრების სალონი, ადმირალისა და გენერლის სადგომი და სხვა/. ერთ-ერთ ესკიზზე გემის ტრიუმში ჩასასვლელია გამოსახული, რომლის საფეხურები ძალზე მარტივი შტრიხებით არის მინიშნებული, ხოლო თვით ტრიუმში შტრიხებს შორის დატოვებული ადგილების მიხედვით ვხვდებით, რომ აქ გემის წყალშუღწეველი ნაკვეთურებია. ესკადრა ხომ ნაღმით აღჭურვილი /ტრიუმში/ სამხედრო გემია. ესკიზზე აკვარელის მოლურჯო-ფიროზისფერი, მოთეთრო ფერების /ზღვის ლივლივის ასოციაციას რომ იწვევს/ ფონზე გამოსახულია თვით გემი, რომლის ნაწილი ერთი კუთხიდან დიაგონალურად არის შემოჭრილი სასურათო სიბრტყეზე. სცენაზე კი საქუსარზე დახატულ იგივე ფერადოვან ფონზე დგას რამდენიმე იარუსისაგან - /ერთმანეთზე შედგმული სხვადასხვა ფორმის კონსტრუქცია/ - შემდგარი სამხედრო გემი ზარბაზნითა და დაყოფილი კიბეებით. ორთავეგან /როგორც ესკიზზე, ასევე სცენაზე/ გამოსახულია კონკრეტული გემის დახვეწილი, მკვეთრი, მათემატიკური სიზუსტის მქონე ნახაზი, მაგრამ ამავე დროს თავისი ფორმებით ის განზოგადებულია - კონტური მკაფიოდ, მკაცრად ფარგლავს თითოეულ მოცულობით ფორმას...

სიბრტყეზე ავებულ თითოეულ ესკიზში, რომელშიც უთუოდ იგრძნობა მხატვრის დიდი ცოდნა გემომშენებლობის საქმეში, ზღვის უზარმაზარი სივრცე და სიღრმე გადმოცემულია დიდი სარკმლების, შუქჩრდილისა და ორმაგი განათების საშუალებით. ამ უკანასკნელითა და რამდენიმე მარტივი შტრიხით მიღებული ფაქტურის შეგრძნება. მინიშნებულია თითოეული სალონის მოწყობილობა.

ფოტოების მიხედვით საბოლოოდ ვასკენით, რომ ესკიზები ყოველგვარი ცვლილების გარეშე გადატანილი იყო სცენაზე. ფარდაზე დახატული ფონი - სხვადასხვა ფერის ლაქები და მისი ძალზე ოსტატური ორმაგი განათება დიდ სივრცეზე გაშლილი ზღვის შთაბეჭდილებას და პიესის შესაფერ ემოციებს ბადებდა.

როგორც ვიცით, დ.კაკაბაძის დეკორაციები, რომლებიც მხატვრულად გადმოსცემდნენ პიესის ხასიათს, მის განწყობილებას, დიდად ეხმარებოდა მსახიობებს თამაშში, ხოლო რეჟისორებს - მიზანსცენის აგება-გამართვაში.

დეკორაციის ესკიზებში ცხადდება მხატვრისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური მიდგომა - წამყვანია სუფთა შეუფერადებელი ფურცელი, ზუსტი, ოდნავ ხისტი ხაზი (მას წარმმართველი ფურცელი აკისრია) მსუბუქი დაშტრიხვა და, რაც მთავარია, დეკუმენტური სიზუსტე.

(დასასრული მომდევნო ნომერში)

მახინა ხახატიშვილი

ექსპლიციტა - მომთავალი სპექტაცილის საფუძველი

სათეატრო ხელოვნების არსებობის მთელი პერიოდი, ანტიკური ეპოქიდან თანამედროვე თეატრის ჩათვლით, გარკვეული კანონზომიერებით ვითარდება. თეატრმცოდნეთა მოღვაწეობის უმთავრესი მიზანია გააცნობიეროთ ეს კანონზომიერება, თვალი მივადევნოთ შინაგან დინებას და გარკვეული სისტემით წარმოვანიწინოთ სათეატრო ხელოვნების ევოლუციის მთლიანი პროცესი.

სხვადასხვა ეპოქაში სათეატრო კომპონენტები განსხვავებული ფორმითა და ოდენობით მონაწილეობდნენ სასცენო ნაწარმოების შექმნაში. თუკი ძველ ბერძნულ თეატრში შემოქმედებითსა თუ ორგანიზაციულ პრობლემებს წყვეტდა დრამატურგი, XIX საუკუნის II ნახევრის სასცენო შემოქმედება უკვე წარმოუდგენელია რეჟისორის აქტიური მოღვაწეობის გარეშე. თეატრის ისტორია, ამავე დროს, შეიძლება განვიხილოთ, როგორც სათეატრო კომპონენტთა განვითარების გზაც, მათ შორის კი რეჟისურის ჩამოყალიბებისა და აღმავლობის პროცესიც.

სასცენო შემოქმედების ევოლუცია, მისი აღმავლობა, უწინარესად, მსახიობისა და შემდგომ რეჟისორის მოღვაწეობასთან არის დაკავშირებული. XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის სასცენო ხელოვნების მასშტაბი და აქტივობა კი ბევრად განსაზღვრა მსახიობისა და რეჟისორის შემოქმედებითა ურთიერთობამ. სადღეისოდ, კონცეპტუალური თეატრი და კონცეპტუალური რეჟისურა ამ დუეტის გაწონასწორებულ თანაარსებობაზე ბევრად არის დამოკიდებული. ამიტომაც, ძალზე მნიშვნელოვანი ხდება ისეთი სპეციფიკური საკითხის შესწავლა და კვლევა, როგორც არის შემოქმედებითი პროცესი, რადგანაც რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობა აქ სრულად ვლინდება და გახსნილი ფორმით არსებობს. მომავალი სპექტაკლის წარმატება ბევრადაა დამოკიდებული ამ პროცესის ორგანულ მსვლელობაზე.

როგორც ცნობილია, სარეპეტიციო პროცესის პარმონიული მიმდინარეობა და-

მოცილებულია აქტიორისა და რეჟისორის თანამოაზრობაზე, შეხედულებათა თანახმიერებაზე და, ამავე დროს, თანხმიერ პროფესიულ ხელვახეც. მოძავალ სპექტაკლზე კოლექტიური მუშაობის დროს გადამწყვეტი ხდება სწორედ ეს ხელდასაძრავი ფაქტორები. უწინარესად, აყალიბებს რეჟისორი დრამატურგის სიტყვაზე დაფრდნობით და შემდგომ ამ მოსაზრებას წარუდგენს შემოქმედებით კოლექტივს. მხოლოდ ამის შემდეგ ხდება სასცენო სახიერების ძიება. რეჟისორის მოსაზრებათა ერთობლიობას, ანუ მას, რასაც რეჟისორი მოსამზადებელ ეტაპზე, რეპეტიციების დაწყებამდე აყალიბებს, რათა მყარი საფუძველი შეუქმნას სასცენო ნაწარმოებს, როგორც ცნობილია, სარეჟისორო ექსპლიკაცია ანუ გეგმა ეწოდება.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია შემოქმედებითი პროცესის ამ ერთი ასპექტის გაცნობიერება, სახელდობრ, სარეჟისორო ექსპლიკაციის როლის და მნიშვნელობის განსაზღვრა. სარეჟისორო ექსპლიკაცია შესაძლოა განვიხილოთ, როგორც წარმოდგენის საძირკვლის გამამაგრებელი ძალა, რომელიც სხვადასხვა ფორმით იწერება და ბევრად განაპირობებს კოლექტიური თანამუშოქმედების აქტივობასა და შედეგიანობას.

როგორც ცნობილია, ვიდრე ახალი ტიპის რეჟისორები გამოვიდოდნენ სამოღვაწეო ასპარეზზე (XIX საუკუნის II ნახევარი), შემოქმედებით პროცესს სხვადასხვა დროს ხელმძღვანელობდნენ დრამატურგები, მსახიობები, ზოგჯერ ანტერპრენიორებიც კი. სასცენო ნაწარმოების სახეცვლილების დროს თანდათანობით აუცილებელი ხდება ამ პროცესის ერთპიროვნული წინამძღოლობა. ეს ფუნქცია იტვირთა რეჟისორმა.

რეჟისორის უფლებისათვის დაძაბულმა ბრძოლამ შექმნა მთელი ეპოქა მსოფლიო სათეატრო ცხოვრებაში. რეჟისორი, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედი თეატრში, დაძვირდა სწორედ XIX ს-ის მეორე ნახევრიდან. რეჟისორის ავტორიტეტის ზრდამ გამოიწვია გარკვეული შემოქმედებითი ხასიათის თეატრების შექმნა:

XIX-ს 70-იან წლებში გერმანიაში - ლუდვიგ კრონეკი - მოღვაწეობს მენინგთა თეატრში;

1887 წელს პარიზში შეიქმნა ანდრე ანტუანის „თავისუფალი თეატრი“;

1889 წელს ბერლინში ოტო ბრამი ქმნის „თავისუფალ თეატრს“;

1898 წელს მოსკოვში დაფუძნდა სამხატვრო თეატრი კონსტანტინე სტანისლავსკისა და ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიენკოს ხელმძღვანელობით;

1913 წელს მოსკოვში კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით შეიქმნა „თავისუფალი თეატრი“;

1928 წელს საქართველოში კოტე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით შეიქმნა ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო თეატრი (მოგვიანებით კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი);

1926-35 წლებში ალექსანდრე ახმეტელი ედგა სათავეში შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრს;

მოსკოვის თეატრებს ხელმძღვანელობდნენ ვვკენი ვახტანგოვი, ვსეპოლოდ მერიპოლი, ალექსანდრე თაიროვი და სხვ.;

1949 წელს ბერლინში, ბერტოლტ ბრეხტმა დააარსა „ბერლინერ ანსამბლი“;

1951 წელს საფრანგეთში ჟან ვილარი ჩაუდგა სათავეში პარიზის ნაციონალურ სახალხო თეატრს;

1956 წლიდან ლენინგრადის მაქსიმ გორკის სახელობის დიდ დრამატულ თეატრს ხელმძღვანელობს გიორგი ტოვსტონოვოვი (ამჟამად გიორგი ტოვსტონოვოვი) ვის სახელობის დრამატული თეატრი);

1956 წელს მოსკოვში იქმნება თეატრი-სტუდია „სოვერემენიე“, რომელსაც ხელმძღვანელობს იური ეფრემოვი;

1964 წელს მოსკოვის დრამისა და კომედიის თეატრის მთავარ რეჟისორად ინიშნება იური ლუბიმოვი;

1967 წელს გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით შეიქმნა რუსთავის დრამატული თეატრი.

საქართველოში მოღვაწეობენ ცნობილი რეჟისორები: არჩილ ჩხარტიშვილი, ვასილ ვუშიტაშვილი, დიმიტრი ალექსიძე, მიხეილ თუმანიშვილი, ლილი იოსელიანი, გიზო ჟორდანიას, შალვა გაწერელია, რეზო მირცხულავა, რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე და სხვა.

ამიერიდან ახალი ტიპის რეჟისორი სათეატრო ცხოვრებაში მხოლოდ ორგანიზაციულ მხარეს კი არ წარმართავს, არამედ იგი შემოქმედებითი პროცესის სრულყოფილი წარმმართველი და სათეატრო საქმის ერთპიროვნული გამგებელი ხდება. ამ პერიოდთან რეჟისორამ წარმატებით გადაჭრა როგორც სამემსრულებლო, ასევე სადადგმო კულტურის უმნიშვნელოვანესი საკითხები, მათ შორის უპირველესია ანსამბლის პრობლემა, ერთიანი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი პრინციპებით თანამოაზრეთა გუნდის ჩამოყალიბება-დაფუძნება. ახალი ტიპის რეჟისურა, როგორც ცნობილია, უწინარესად ამ ნიშნით შევიდა სასცენო ხელოვნების ისტორიაში. მსახიობთა ანსამბლი – ეს არის ახალი ტიპის რეჟისორული მოღვაწეობის მონაპოვარი, რომელშიც კოდირებულია თავად სასცენო ხელოვნების არსი – კოლექტიური თანაშემოქმედებითი პროცესის არსებობა. სწორედ კოლექტიური თანაშემოქმედებითი აქტის განხორციელებამაც მოითხოვა წინამძღოლის (რეჟისორის) მიერ დადგმის საერთო მონახზისა და კონცეფციის გაცნობის აუცილებლობა. ამასთანავე, ანსამბლური შესრულების პრობლემა წამოჭრეს „ახალი დრამის“ წარმომადგენლებმაც. „ახალმა დრამამ“ მოითხოვა სწორედ ცხოვრებისეული ნაკადის არსებობა სცენაზე, რაც დამდგმელი გუნდისაგან ურთიერთშეხმატებილებულ, ერთიან სისტემაში მოქცეულ სასცენო ქმედების აღმოცენებასა და დაკვიდრებაზე ბევრად იყო დამოკიდებული. როცა სცენაზე „ახალი დრამის“ წარმომადგენელთა პიესების ინტერპრეტაცია წარმატებით განხორციელდა, ამ პრინციპის გამოყენებით იქნა დადგმული კლასიკური დრამატურგიაც. ამ პროცესმა მთელის ძალით წარმოშვა სასცენო ხელოვნებაში სადადგმო კულტურის ახალი ეტაპის არსებობა. ამ პრინციპთა განხორციელებამ კი, ასევე, მოითხოვა სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმათა ტრანსფორმაციაც.

სწორედ დამდგმელის უფლება-მოვალეობის გაზრდამ წარმოშვა თვისობრივად ახალი სახის რეჟისურა, რომელიც ამჟამად კონცეპტუალური რეჟისურის ცნებით დაკვიდრდა სათეატრო ლიტერატურაში. ნათელი გახდა, რომ თანამედროვე თეატრის განვითარება უკვე წარმოუდგენელია პროფესიული რეჟისურის გარეშე (იხ.

ნათელა არველაძე. მსახიობი, რეჟისორი, რეპეტიცია. თბ. 1978, გვ. 14).

60-იან წლებში გიორგი ტოვსტონოგოვი იტყვის, რომ: „XX საუკუნე არის ატომის, თანამგზავრების, კიბერნეტიკისა და... რეჟისურის საუკუნე. წინათ იყო შექსპირის, მოლიერის, გოლდონის, ოსტროვსკის თეატრები... ახლა კოსტროვსკის სახელობის“, „ჩეხოვის სახელობის“, „გორკის სახელობისა“... წინათ იყო თეატრი კომისარჟევსკაისი, სარა ბერნარისა, ახლა – ჟან ვილარის, პიტერ ბრუკის, პისკატორის თეატრი“ (Г. Товстоногов. О профессии режисера. ВТО, М., 1967, с.59). საუკუნე, როდესაც ყალიბდება კონცეპტუალური თეატრი, კონცეპტუალური რეჟისურა, გარკვეული მსოფლმხედველობის, კონცეფციის გამოშხატველი სასცენო შემოქმედება, შესაძლებელია განვიხილოთ, როგორც ახალი და უფრო რთული ფაზა სათეატრო ხელოვნების განვითარებისა. ახლა რეჟისორი სასცენო ქმნილების ავტორი ხდება, ხოლო დამდგმელი გუნდის სხვა წევრები – თანაავტორები. ამ ერთიან, საერთო მსოფლმხედველობით გაერთიანებულ შემოქმედთა კავშირის საქმიანობას, მართალია, წარმართავს და განაგებს რეჟისორი, მაგრამ თანაავტორთა შორის განსაკუთრებული და უნიკალური როლი განეკუთვნება მსახიობს.

ამავე პერიოდში იქმნება კიდევ ერთი, უფრო მაღალი საფეხური სათეატრო ხელოვნებისა. ახალი მთლიანობის, სპექტაკლის წარმატებას ავტორთა პროფესიონალიზმთან ერთად გამოკვეთილი, ნათელი, მკაფიო მოქალაქეობრივი კრედიტ განაპირობებს. აქტუალური სასცენო ნაწარმოები დამდგმელი გუნდის მოქალაქეობრივ აქტივობასა და პრინციპულ პოზიციანზეც არის დამოკიდებული. თუკი შემოქმედებითი პროცესის წარმართველი ფიგურა რეჟისორია, იგი ხდება ამ ახალი მთლიანობის ავტორი და აყალიბებს თანაავტორთა გუნდს, მაშინ მისი პოზიცია, მისი კონცეფცია, უწინარესად, სასცენო ქმნილების აქტუალობის განმაპირობებელ მოცემულობად გვევლინება; რეჟისორული ინტერპრეტაცია მთლიანად შემოქმედებითი პროცესის ამოსავალი მომენტი ხდება. ინტერპრეტაცია განსაზღვრავს ექსპლიკაციის მასშტაბსაც.

ამდენად, თავიდათავი შემოქმედებითი პროცესისა საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახვაა, პიესის ავტორის სიტყვიერი ქსოვილის სუბექტური აღქმა, რომელიც ბიძგს აძლევს ინტერპრეტაციის სახეობას და განსაზღვრავს ექსპლიკაციის სტრუქტურას, ფორმას, მიმართებას. ეს არის მოსამზადებელი პერიოდი სარეპეტიციო პროცესის დაწყებისათვის. თუ შეიძლება ითქვას, ეს არის საფუძველთა საფუძველი. სწორედ ამ საფუძველთა საფუძველის არსი, სახეობა და ევოლუციის კვლევაა წინამდებარე ნაშრომის მიზანი.

რა თქმა უნდა, სპექტაკლზე შემოხილის დროს მსახიობებს, მხატვარს, კომპოზიტორს და სხვ. შეაქვთ კორექტივი რეჟისორის მიერ შემოთავაზებულ გეგმასა და მოსაზრებებში, მაგრამ ეს საკითხის სხვა ასპექტია და იგი მკვლევარისათვის ხილული არ არის. იგი შემოქმედებითი მოღვაწეობის იდუმალებით მოსილი პროცესია. ამჟამად მხოლოდ შემოქმედებითი პროცესის ერთ ასპექტს შევეხები. სახელდობრ, ექსპლიკაცია, რომელიც რეჟისორის მიერაა ჩამოყალიბებული და საფუძველად ედება სასცენო ნაწარმოებს.

სათეატრო ლიტერატურის გაცნობის დროს ნათელი ხდება, რომ სასცენო ხელოვნების პრაქტიკაში სარეჟისორო ექსპლიკაციის სახეობა ყოველთვის არსებო-

ბდა, მხოლოდ სხვადასხვა ფორმით. ახალი ტიპის რეჟისორთა მოღვაწეობამ, ამ თვალსაზრისით, არაერთი კორექტივი შეიტანა და გაჩნდა ისეთი სახეობის სარეჟისორო გეგმა, რომელმაც წარმოაჩინა სარეჟისორო მოღვაწეობის ახალი ეტაპი.

ექსპლიკაცია, როგორც დამოუკიდებელი სათეატრო ლიტერატურის ნიმუში, დაკავშირებულია სწორედ პროფესიული რეჟისურის წარმოქმნასთან. ისევე, როგორც მხატვარი საწყის ეტაპზე ქმნის მომავალი ფერწერული ტილოს კონტურებს, ასევე რეჟისორიც ქმნის მონახაზს, სქემას მომავალი სპექტაკლისათვის და ამით ერთგვარ საფუძველს, საძირკველს უყრის მომავალ შენობას – სპექტაკლს. ექსპლიკაცია ზოგჯერ, როგორც სანოტო სისტემა, მხოლოდ რეჟისორისათვის არის გასაგები, პერსპექტივაში დანახული სპექტაკლი რეჟისორულ ძიებათა სფეროს განეკუთვნება. ამდენად, ექსპლიკაცია არსებობს უწინარესად, როგორც სქემა დამდგმელისათვის. რეჟისორი ქმნის ისეთი სახის გეგმას, როგორიც მისთვისაა მისაღები, გასაგები და აუცილებელი. აქ არავითარი წესი, რეცეპტი არ არსებობს.

როგორც დრამატურგი არის ლიტერატურული ტექსტის, პიესის ავტორი, ასევე რეჟისორი ავტორი მომავალი სპექტაკლისა. ორივე შემთხვევაში ინტერპრეტაციასთან გვაქვს საქმე. პირველ შემთხვევაში პიესაა (ლიტერატურული პირველწყარო) რეალურ სინამდვილეში არსებული პრობლემებისა და ფაქტების ინდივიდუალურ შეფასებათა სისტემა, ხოლო მეორე შემთხვევაში – წარმოდგენა დრამატურგის მიერ მოცემული პირობების შეფასებათ. სახეობა, რეჟისორის ჩანაფიქრის სასცენო ფორმა. სწორედ სარეჟისორო შემოქმედების გააზრებისას საგანგებო მნიშვნელობას იძენს ექსპლიკაციის შესწავლა, მი ი ფუნქციის დადგენა, რადგანაც ეს არის რეჟისორული ხედვის გასაგნების პირველადი მცდელობა. ამასთანავე, ჩვენ საშუალება გვეძლევა ამოვხსნათ როგორი სახის იყო წარმოდგენა რეჟისორის ხედვით, ანუ მის ემბრიონალურ მდგომარეობაში. ამით შესაძლებელია უფრო თვალსაჩინო ვახდეს შემოქმედებითი პროცესის მეორე საფეხურიც – რეპეტიციების დროს რა სახის კორექტივი განიცადა ამ ჩანაფიქრმა.

XIX საუკუნის დასასრულს ტექნიკის განვითარებამ საგრძნობი კორექტივი შეიტანა სპექტაკლზე მუშაობის პროცესში და ამდენად, ბევრად განსაზღვრა მკურნებელზე შემოქმედების ეფექტი. ამ ვითარებამ გარკვეული ზეგავლენა იქონია სადადგმო და საშემსრულებლო კულტურაზე. შემდგომშიც, უკვე XX საუკუნეში, მეცნიერებისა და ტექნიკის არახულმა პროგრესმა შესაბამისი ზეგავლენა იქონია სცენის ტექნიკური აღჭურვილობის, განათების სისტემის, რადიომოწყობილობის, კინოსაშუალებათა გამოყენების თვალსაზრისით, ამდენად, კიდევ უფრო ამაღლდა სადადგმო კულტურა, რამაც თავის მხრივ, ბევრად განავრცო საშემსრულებლო არსენალის პოტენციურ შესაძლებლობათა პორიზონტი. ეს პროცესი შეუქცევადია და სადღეისოდ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება ტექნიკური პროგრესის მონაწილეობა სასცენო შემოქმედების შემდგომი განვითარებისთვის. რა თქმა უნდა, ეს გარემოება შეიტანს საგულისხმო ცვლილებას რეჟისორის პიესაზე მუშაობის პროცესში.

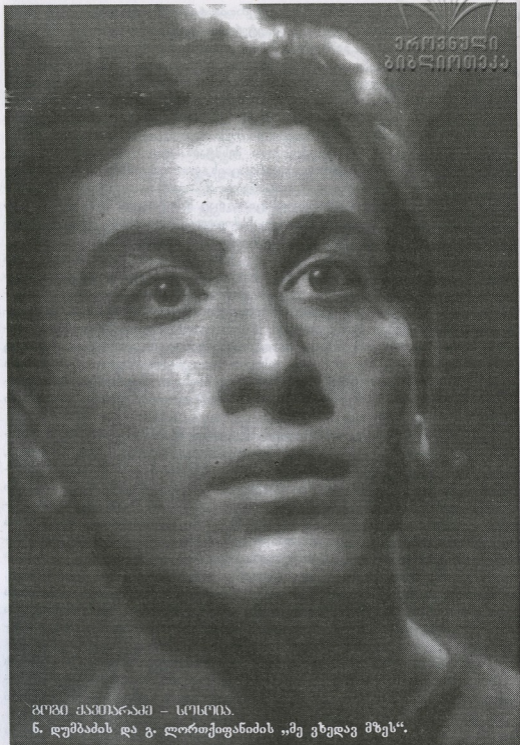
სარეჟისორო ექსპლიკაციის ფორმათა სახეცვლილებას ბევრად განაპირობებს თანამედროვე ხელოვნური ინტელექტი. კომპიუტერული გრაფიკა, ეს მექანიკური მხატვარი, ახალ პორიზონტს წარმოქმნის პიესის ერთი განზომილებიდან მეორეში

გადატანის დროს. რეჟისორის პიესაზე მუშაობა ტექნიკის პროგრესმა უკვე თამაშის ფორმით წარმართა. როცა კომპიუტერული ტექნიკა აგრერივად შემოიჭრა ჩვენს საქმიანობაში, მისი გამოყენება სასცენო სივრცის გადაწყვეტისა, სარეჟისორო კომპონენტთა თანახმიერი თანაარსებობისა და მეტაფორული სისტემის გარიაციათა ძიებისათვის მეტად აქტუალური აღმოჩნდა. ჩემი დრმა რწმენით, ხვალინდელი თეატრი, მისი რეჟისურა სადადგმო პრობლემათა გადაჭრის პროცესში, კომპიუტერული ტექნიკის გამოყენებისათვის იქნება მოწოდებული, რაც მნიშვნელოვნად შეამცირებს რეჟისორის მოსამზადებელი მუშაობის პერიოდს და გაზრდის დამდგმელის პოტენციურ შესაძლებლობათა მასშტაბს, რაც, თავის მხრივ, კიდევ უფრო დახვეწს ბილატერალური კომუნიკაციის ფორმებს. ამავე დროს, დიდად შეუწყობს ხელს რეჟისორული გამოგონებლობის ფიქსაცია-დახვეწას, რეჟისორული ხედვის ვიზუალურ ტრანსფორმაციას, რაც მას მისცემს საშუალებას ჯერ კიდევ მსახიობებთან შეხვედრამდე უკვე ჩამოყალიბებული სახით ჰქონდეს გადაწყვეტილი სასცენო სივრცეში ფიგურათა განლაგების გრადაცია.

როგორც ცნობილია, მოდერნული თეატრმცოდნეობა ასწლოვან ისტორიას ითვლის. თავისი არსებობიდან ამ ხნის მანძილზე თეატრმცოდნეობამ სხვადასხვა ეტაპი განვლო, რაც გამოიხატა კვლევის ფორმათა ტრანსფორმაციითაც. ამ თვალსაზრისით, ერთი თვისებაა მეტად მნიშვნელოვანი. სასცენო შემოქმედების სპეციფიკური პრობლემებით დაინტერესებამ და ამ თვალსაზრისით წარმოებულმა ძიებამ, ნათელი გახადა, რომ სადღესოდ თეატრმცოდნეობა გამოიყვითა, როგორც სპეციფიური მეცნიერება, რომელიც სასცენო ხელოვნების სპეციფიურ საკითხებს იკვლევს. ეს უფლება თეატრმცოდნეობამ უკვე მოიპოვა. რეჟისორის შემოქმედებაში ექსპლიკაციის მნიშვნელობის საკითხებზე მსჯელობა სწორედ სპეციფიურ საკითხთა რანგს განეკუთვნება.

ექსპლიკაციის მნიშვნელობაზე სხვადასხვა დროს წერდნენ: კონსტანტინე სტანინსლაესკი, ვლადიმერ ნემიროვიჩ-დანიჩენო, მარია კნებელი, ვასილ სახნოესკი, გიორგი ტოვსტონოვოვი, მიხეილ თუმანიშვილი და სხვ. მათ ამ მხრივაც გაამდიდრეს სათეატრო ლიტერატურა და შექმნეს მისი განვითარების უფრო მაღალი ეტაპი. თეატრმცოდნეობა, რომელიც შეისწავლის სასცენო შემოქმედების სხვადასხვა ასპექტს, იყენებს მსგავს ლიტერატურას, მასზე დაყრდნობითაც შეისწავლის და აფასებს დამდგმელი ჯგუფის, უბირველესად, რეჟისორთა მოღვაწეობას. თეატრმცოდნეობა რეჟისორთა შემოქმედების ანალიზის დროს იყენებენ ექსპლიკაციას. ამ მასალაზე დაყრდნობით მსჯელობა უფრო არგუმენტირებული ხდება. ამასთანავე, რადგანაც ეს გახლავთ სწორედ სასცენო შემოქმედების სპეციფიკის ერთ-ერთი გამოხატულება, იგი თავის მხრივ გარკვეული დონით განაპირობებს თეატრმცოდნეობითი კვლევის სპეციფიკისა და კვლევის ფორმათა ტრანსფორმაციასაც.

მიუხედავად იმისა, რომ სარეჟისორო ექსპლიკაციები სამეცნიერო კვლევის მიმოქცევაში უკვე დაშვიდრებულია. თავად ექსპლიკაცია, როგორც სასცენო შემოქმედების საძირკველი და მისი არსის გამოხატველი მოცემულობა სპეციალური შესწავლის საგანი არ გამხდარა.



პოპი ქავთარაძე - სოსო.

ნ. დუმბაძის და გ. ლორთქიფანიძის „მე ვხედავ მზეს“.



ჩემო გოგი! გულითადად მინდა მოგილოცო დაბადების 60 წლისთავი, ისეთივე გულითადობით, როგორც შენ ემსახურები ქართულ თეატრსა და კინემატოგრაფიას. მთელმა შენმა შემოქმედებამ ჩემს თვალწინ ჩაიარა თეატრში პირველი როლიდან — ნოდარ დუმბაძის სოსოიადან და „ქორწილის“ უიღბლო შეყვარებული ჭაბუკიდან მოყოლებული — შექსპირის შაილოკამდე. შენი ბევრი სპექტაკლი და როლი მინახავს და უნდა ვთქვა, რომ ჩამოყალიბდი იმ შემოქმედად, რომელიც თავისი ნიჭითა და მოქალაქეობრივი შეგნებით ერთგულად ემსახურება ქართულ თეატრს.

ისიც უნდა ვთქვა, რომ კარგი რეჟისორი და თეატრის ორგანიზატორიც ხარ. ხაზგასმით კი, სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის თეატრის ხელმძღვანელად შენი ყოფნა მინდა აღვნიშნო. ყველამ იცის ეს, რასაც ნიშნავდა და რა ძნელიც იყო.

იმედი მაქვს, კიდევ ბევრ ახალ როლს ითამაშებ, ბევრ ახალ სპექტაკლს დადგამ, არც მაყურებლის ტაში მოგაკლდება და არც მისი სიყვარული.

ელშარდ შებარდნაძე

ძვირფასო გოგი!

სიმე გამგეობა, მრავალათასიანი წევრების სახელით, სულითა და გულით მოგესალმება დაბადების 60 წლისთავთან დაკავშირებით. ჩვენ დიდად ვაფასებთ შენს ნიჭს და ღვაწლს ქართული თეატრის წინაშე. წილად გვება მრავალი ქართული თეატრის აღორძინება. საქართველოს რომელ ქალაქშიც კი დაგიდგამს ფეხი, საქართველოს რომელ თეატრშიც კი შესულხარ, ყველგან დაწევებულა ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ცხოვრება, განხორციელებულა სპექტაკლები, რომლებიც დღესაც დაუეწიყარია ჩვენთვის, ბათუმის, ქუთაისის, სოხუმის თეატრებში შენი მოღვაწეობის ხანა ოქროს ასოებით ჩაიწერა ამ თეატრების ისტორიაში, გვინდა კი განსაკუთრებით გამოვყოთ სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. თეატრში შემოქმედებითი ცხოვრების თითქმის ათწლიანი პერიოდი. ამ წლებში ხომ

ეს თეატრი მთელს საბჭოთა კავშირში გახდა ცნობილი, შენ იგი მოსკოვს მრავალ რესპუბლიკას აწვია და ყველგან გულმხურვალე თავყანისმცემელი დასტოვე: „ფსკერზე“, „დიდოსტატის მარჯვენა“, „1832 წელი“, „ბროლა ტანტისათვის“, შენს მიერ შესრულებული შაილოვის თუ ყვარყვარეს როლები დაუვიწყარი დარჩა მკურნალებისათვის. მოგესალმებით, გილოცავთ 60 წლისთავს და გისურვებთ მრავალ წარმატებას!

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამგეობა

60-იანი წლების დამდეგს მარჯვნიშვილის თეატრში „მე ვხედავ მზეს“ დასადგმელად რომ ვეშადებოდი, ჩემი ყურადღება მიიპყრო თეატრში ჯერ შტატგარეშედ, შემდეგ კი რეჟისორის თანაშემწედ მომუშავე ყმაწვილმა კაცმა, რომელიც საოცარი ყურადღებინაობითა და დაკვირვებულობით გამოირჩეოდა. მე იგი სოსოიას როლზე დაენიშნე. ეს გადაწყვეტილება ცხადია, მოულოდნელი იყო ყველასათვის, რადგან იმ ყმაწვილ კაცში ძნელი იყო დაგენახა დიდებული მსახიობი გოგი ქავთარაძე.

დაენიშნე, ითამაშა და გაიმარჯვა!

ამ სპექტაკლმა, გოგის როლმა ახალი ინტონაცია მოიტანა ქართულ თეატრში, ეს ახალი ინტონაცია კი ახალ თეატრალურ ესთეტიკას ეფუძნებოდა. იმ დღიდან მოყოლებული გოგი ქავთარაძის შემოქმედებითი, თუ ცხოვრებისეული ბედი ჩემთვის ძალზე მნიშვნელოვანია, რადგან შვილობილად მივიჩნეე. ამ 40 წლის მანძილზე არა მარტო თვალს ვადევნებ გ. ქავთარაძის შემოქმედებით ცხოვრებას, გარყვეულწილად ვმონაწილეობ კიდევ მასში, რადგან მიმანია: მან არა მარტო დიდი სამსახური გაუწია ქართულ თეატრალურ კულტურას, კვლავაც შეუძლია გაუწიოს დიდი სამსახური.

დღეს კი ვუსურვებ მხნედ იყოს, ჩვეული ძალით ემსახუროს ქართულ თეატრსა და კინოს. განსაკუთრებით დიდ წარმატებებს ვუსურვებ ჩემს საყვარელ რუსთავის თეატრში, სადაც პირველივე დადგმით გაახარა თეატრი და რუსთაველი მაყურებელი.

ვივა ლურთხევანი



სვენა სოხუმის თეატრის სპექტაკლიდან „ფსკერზე“. რეჟ. გ. ქავთარაძე.

გოგი პირველად რომ სცენაზე ვნახე, მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში „მე ვხედავ მზეს“ თამაშობდა. გოგი ლორთქიფანიძემ მაშინ ასისტენტი გოგი ქავთარაძე მთავარ როლში დააკავა. ჩემთვის მისი თამაში აღმოჩენა იყო.

გარკვეული სიყალბის წრე, რომელშიც 50-იანი წლების თეატრი მრეკტა და რომლისგან დაღწევასაც იგი ცდილობდა, გოგიმ ამ როლის თამაშით უცბად გაარღვია. უფრო მეტიც, სხვებისგან განსხვავებით, მან არა მარტო ყოფითად ითამაშა, არამედ ამ ყოფაში პოზიაც აღმოაჩინა. და ალბათ, ამიტომაც იყო, რომ მიმიყო კობახიძემ თავისი მოღვაწეობა უბრწყინვალესი შედეგებით სწორედ გოგის მონაწილეობით დაიწყო. ყველას ახსოვს მისი პირველი ფილმი „ქორწილი“, სადაც გოგი არაჩვეულებრივად ასრულებდა მეოცნებე ახალგაზრდის როლს.

მეც მიმიყოფე ადრე ავიყვანე გოგი, რომელმაც ჩემს იმ დროისთვის საუკეთესო სპექტაკლში „ვანშობის წინ“ ბელა მირიანაშვილთან ერთად მთავარი როლი შეასრულა. გოგი და ბელა არ ჩამორჩებოდნენ სცენის ოსტატებს: სალომე ყანჩელს, ზინა კვერენჩილაძეს, გურამ საღარაძეს, ეროსი მანჯგალაძესა და გოგი გემუჭკორს.

... გოგი ქავთარაძე მიმა თუმაწიშვილის ხელმძღვანელობით სარეჟისორო ფაქულტეტს ამთავრებს და პრაქტიკულად „მზიანი ღამის“ შემდეგ, სადაც მან ბრწყინვალედ შეასრულა მთავარი როლი, მსახიობობას ანებებს თავს.

შეიძლება არაობიექტური ვიყო, მაგრამ ჩემი აზრით, ქართულმა თეატრმა დაკარგა უბრწყინვალესი მსახიობი. მისი გადაწყვეტილება – რეჟისორობას მიუძღვნას თავისი შემოქმედება, საბედისწეროდ მიმანია. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენს წინაშეა ნიჭიერი რეჟისორი, ვთვლი, ჩვენმა თეატრმა უბრწყინვალესი მსახიობი დაკარგა. მაგრამ ეს მისი არჩევანი იყო...

მე მასთან ნამდვილი მეგობრობა მაკავშირებს, თუმცა, არც ისე ხშირად ვხვდებით ერთმანეთს. დღეს, როცა ვხედავ მას, არ ვიცი, თვითონ რა ემართება, მაგრამ მე მახსენდება ჩემი სიჭაბუკე, ახალგაზრდობა და ცოტა არ იყოს, გულიც შეკუმშება.

ალბათ, ძნელია, რეჟისორმა გოგი ქავთარაძემ მიაღწიოს იმ მწვერვალს, რომელსაც მსახიობმა გოგი ქავთარაძემ მიაღწია. ასე რომ, მინდა ვუსურვო ამ თარიღთან დაკავშირებით, დადგას ისეთი სპექტაკლი, რომელიც ნამდვილად ბედნიერებას მოგვიტანს ჩვენ – თეატრის მსახურებსა თუ მაყურებელს.

მჯერა, რომ ეს მოხდება.

ვუსურვებ ჯანმრთელობას, ბედნიერებას.

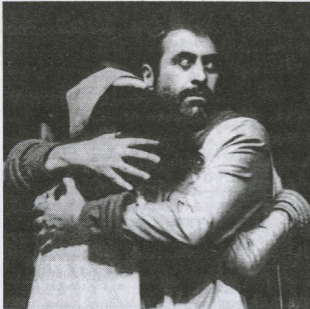
რობერტ სტურუა

უცნაურია!

როცა შემომთავაზეს გიორგი ქავთარაძის სამოცი წლისთავს რაიმე ფორმით გამოვხმაურებოდი, ფეხი ავითრიე – ამ ორი-სამი წლის წინ თქვენს ჟურნალში გოგიზე წერილი ხომ გამოვაქვეყნე-მეთქი. აღმოჩნდა, რომ ხსენებული წერილი ათი წლის წინ დამიწერია, ქავთარაძე 50 წლის რომ გახდა, მაშინ.

თვალსა და ხელს შუა გაქრა ეს დრო (ყოვლად ბანალური აზრია, მაგრამ ასეა). ამ ათი წლის მანძილზე ქავთარაძისთვის ბევრი არაფერი შეცვლილა-მეთქი, უნდა დამეწერა, მაგრამ...

სხვა სახელმწიფოში ცხოვრობს: სსრკ-ს ნაცვლად – დამოუკიდებელ



სცენა სოხუმის თეატრის სპექტაკლიდან „თოლია“. რეჟ. ვ. ქავთარაძე.

საქართველოში!

ათი წლის წინ სოხუმის თეატრის ხელმძღვანელი იყო, დღეს რუსთავის თეატრი აბარია.

ამ ორ თეატრს შორის კი გრიბოედოვის თეატრი იყო, რამდენიმე წელი რუსულ თეატრს ხელმძღვანელობდა.

რამდენიმე სპექტაკლი როსტოვსა და ტაგანროვში დადგა. მე, სამწუხაროდ, არცერთი არ მინახავს, მაგრამ რუსულ პრესას თუ დავუჯუჯრებთ, ფრიად საგულისხმო დადგმები ყოფილა (მათ შორის, შექსპირის „მეფე ლირი“ და „რიჩარდ მესამე“).

ამ ათწლეულში ერთი მთლად გამორჩეული იყო. იმხანად უხელმძღვანელოდ დარჩენილმა გლდანის თეატრმა კულტურის სამინისტროს თხოვნით მიმართა

– ქავთარაძე დაგვინიშეთო. გრიბოედოვის თეატრი ყალჭზე დადგა – არიქა, ქავთარაძეს გვართმევენო! გოგიმ სიტყვა მისცა გრიბოედოვის თეატრის კოლექტივს, არ მიგატოვებთო. სამინისტრომ კომპრომისი გამოიწვია: ერთი წლით ქავთარაძეს ორივე თეატრის ხელმძღვანელობა დაევალა, თუმცა ნათელი იყო, რომ ასე დიდხანს არ გაგრძელდებოდა.

ვერც გაგრძელდა: ერთი სეზონის შემდეგ ქავთარაძე არჩევანის წინაშე დადგა – რომელიმე თეატრი უნდა აერჩია. მან სიტყვა შეასრულა: გრიბოედოველები არ მიატოვა.

რამდენიმე წლის მერე რუსული თეატრი და ქავთარაძე დაშორდნენ ერთმანეთს... იმედს ვიტოვებ, რომ დროთა განმავლობაში მაინც დაუფასებს გრიბოედოვის თეატრი გოგის იმას (შესანიშნავი სპექტაკლი „ალუბლის ბაღი“ რომც დავივიწყოთ), რომ მხოლოდ ქავთარაძის ძალისხმევითა და ავტორიტეტით გადაურჩა სხვა თეატრთან გაერთიანებას, ან სულაც დახურვას.

თითქმის ერთი წელია, რაც რუსთავშია. თავად რუსთაველებს დავიმოწმებ: გოგიმ ერთი სპექტაკლის დადგმით იმ მაყურებლის მოპოვნება მოახერხა, თეატრის გზა კარგა ხნის დაეიწყებოდა რომ ჰქონდა.

და ბოლოს... სამოცი წლის ქავთარაძეს მინდა მიეწერო (ნათქვამი მაქვს), რომ მან, დაახლოებით ორმოცი წლის წინ, ქართულ თეატრში შესრულების სრულიად ახალი მანერა შემოიტანა. რაც გოგიმ გიგა ლორთქიფანიძის სპექტაკლში („მე ვხვდავ მზეს“), სოსოიას როლით დაიწყო არამც თუ არ დაკარგულა, არამედ განვითარდა და ბევრი მიმდევარიც გაიჩინა.

დიდხანს არ დაბერდე, ქავთარაძე!

თეატრი ჩხიძე

ასე მგონია, გოგი ქავთარაძე ყველას უყვარს! უყვართ მსახიობებს, რომელთაც საერთოდ არ უყვართ რეჟისორები, უყვართ დრამატურგებს, რომლებიც თავის ყველა მარცხს რეჟისორებს აბრალებენ, უყვართ თეატრალურ კრიტიკოსებს, რომელთა უმრავლესობას საერთოდ არაეინ არ უყვარს და ბოლოს, უნიკალური მოვლენაა. მაგრამ ეს არაფერია... იგი მთელ საქართველოს უყვარს. ეს სიყვარული დაიბადა მაშინ, როცა იგი სცენაზე პირველად გამოიყვანა გიგა ლორთქიფანიძემ სოსოიას როლში (ნოღა დუმბაძის „მე ხედავ მზეს“) და როცა იგი პირველად გამოჩნდა ეკრანზე მიხეილ მიხეილის ფილმში „ქორწილი“.

არაჩვეულებრივი ღიმილი, რომელიც მის სევდიან სახეს ანათებდა, თითქოსდა თანდაყოლილი გულწრფელობა, იშვიათი ნიჭისათვის დამახასიათებელი უშუალობა, მისი ბუნებრივი იუმორი შერწყმული ხასიათის ხალისიანობასთან და ზეცით მომადლებულ არტისტიზმთან, იმთავითვე ახდენდა წარუშლელ შთაბეჭდილებას. მე არ ვიცნობ მსახიობს, რომელსაც თავისი არტისტული კარიერა ასეთი ბრწყინვალეობით დაეწყო. პირველი როლების ასეთი არაჩვეულებრივი წარმატება მაშინ შეიძლება ვინმემ მის ბუნებრიობას და განუმეორებლობას (ამ როლებისათვის ზედგამოჭრილს) მიაწერა, მაგრამ დღეს თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს როლები მისი შინაგანი სამყაროს ინდივიდუალურ თვისებებს ავლენდნენ. უაძრავი როლი ითამაშა სცენაზე და ეკრანზე – მაგრამ ვერ დავასახელებთ ვერც ერთს, სადაც სიყალბის და ზელოვნურობის რაიმე ნასახი იგრძნობოდეს. თავის ცხოვრებაში მრავალი სპექტაკლი დადგა, მაგრამ ვერ დავასახელებთ ვერც ერთს, სადაც მისი ხალასი ნიჭი და მხვილი გონება არ იგრძნობოდეს. აქ ლაპარაკია ანა იმაზე, რომ მას სუსტად არცერთი როლი არ შეუსრულებია, რომ მისი ყველა სპექტაკლი თანაბრად მაღალმხატვრულია (ასეთი რეჟისორი ბუნებაში არ არსებობს), არამედ ლაპარაკია იმ პიროვნულ უნიკალურობაზე, რაც ყველგან და ყველაფერში ვლინდება. იგი ჰგავს იმ უცნაურ ქვას, რომელსაც ვერაიმიდგე მაგნესიურს უწოდებს, ხოლო უმრავლესობა ჰერაკლეურის სახელით იცნობს. ეს ქვა დაუსრულებლად იზიდავს და იკრავს ლითონის რგოლებს და ამ წარმოქმნილი ჯაჭვის თითოეულ რგოლს მიზიდვის ძალას ანიჭებს. ეს ბუნებრივი მაგნეტიზმი მის გარშემო თავს უყრის ნიჭიერი ადამიანებს, აღვიძებს მათში ახალ-ახალ შემოქმედებით იმპულსებს. ამით აიხსნება ის, რომ სადაც კი არ მივიდა გოგი ქავთარაძე (ბათუმი, ქუთაისი, სოხუმი, ახლა – რუსთავი) იგი აქ არა მხოლოდ კარგ თეატრს ქმნიდა, არამედ ქმნიდა კულტურის ცენტრს, რომელიც იზიდავდა მწერლებს, მხატვრებს, მუსიკოსებს, საერთოდ შემოქმედებითი ბუნების ხალხს. ამ მხრივ იგი მხოლოდ დიდ კოტე მარჯანიშვილს თუ შეიძლება შევადაროთ... ამით უნდა აიხსნას ისიც, რომ ეს ე. წ. „პროვინციული თეატრები“ ადვილად აღწევდნენ თავს, თითქოსდა, ძვალ-რბილში გამაჯდარ პროვინციალიზმს (რაც, ბოლოს და ბოლოს, თეატრალურ ენაზე, უგემოვნობასა და არაპროფესიონალიზმს ნიშნავს) და უცებ ადიოდნენ თბილისის საუკეთესო თეატრების დონეზე. იქ, სადაც კი იყო გოგი ქავთარაძე, შემოქმედებითი ტემპერატურა სულ უფრო და უფრო მაღლა მიიწევდა და სწორედ ამ დროს გადაჰყავდათ იგი ერთი ქალაქიდან მეორეში, შეიძლება ვინმემ გადაჭარბებდა ჩამითვალოს, მაგრამ მაინც ვიტყვი: როცა იგი რომელიმე ქალაქს სტოვებდა, ეს ქალაქი ცარიელდებოდა. ის ხალხი, ვინც მისი თეატრის დაარბევებს ავსებდა თითქოს მასთან ერთად სტოვებდა მშობლიურ ქალაქს, ანდა უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით, რომ ე. წ. თეატრალური მაყურებელი (რომელიც მისი „ცენტრის“ ორგანული ნაწილი იყო და რომელიც ფა-

ქტიურად მან შექმნა) სივრცეში ქრებოდა. მისი ხელახლა თავმოყრა და თეატრი-საკენ შემობრუნება ფრიად ძნელი იყო, თუ შეუძლებელი არა. თავისი ვნერგის, მიხედვრილობის და ნიჭის წყალობით მხოლოდ მას შეუძლია რაღაც განსაკუთრებული ატმოსფეროს შექმნა, სადაც ადამიანები გარდაიქმნებიან. უფრო უკეთესი ან უფრო ნიჭიერები ხდებიან.

ეს ღვთის დიდი მადლია, ჩემო გოგი!

ნოდარ გურაბანიძე

რამდენადაც რბილი და უშუალოა ყოველდღიურ ურთიერთობაში, იმდენად შეუვალი, კატეგორიულიცაა რეპეტიციებისას. ეს იმიტომ, რომ ძლიერ სწამს იმისა, რასაც აკეთებს, თუ ძალიან არ დაიჯერა, თუ ძალიან საჭიროდ არ მიიჩნია ამა თუ იმ პიესის დადგმა, ვერ დადგამს. ჩემი ორად-ორი პიესა დადგა, მაგრამ ორივე ისე გახმაურდა, ზოგიერთს ჰგონია ჩემი პიესების დადგმის მეტი არა-რა უკეთებია (ეგ კია „ვალი“ სოხუმში გაიმეორა, „შეთქმულება“ – რუსთაველის თეატრში), თუმცა, სხვა პიესებიც წაუკითხავს ჩემი, მაგრამ სათავისოდ არ მიუჩნევია, იმ პიესაზე კი, რომელსაც სათავისოდ ვერ დანახავს, არც საუბრობს – ეს პიესა მისთვის არ არსებობს.

70-იან, 80-იან წლებში ზოგ-ზოგნი ვითომდა მარადიული თემების ერთგულნი, საყვედურობდნენ ალ. გელმანისა და მის. შატროვის პიესებით გატაცებას, რა დროს ლენინი,



სცენა შატროვის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან „შეთქმულება“. რეჟ. გ. ქავთარაძე.

ან საწარმოო თემა არისო, მაგრამ გ. ქავთარაძის ხელში ეს პიესები ცხოველი ვნებით ივსებოდა, პოზიციათა - ადამიანურის და უღირსობის, საბჭოური ძალმომრეობისა და მორჩილებისადმი შეუპოვრობის, დაპირისპირების ასპარეზად იქცეოდა. როდენაც ლენინი („იქქესი ივლისი“) ბრალს იღებდა ხელში, ნათელი ხდებოდა ბოლშევიზმის ბრძოლა ტახტისათვის. ამას ისინიც კარგად გრძობდნენ, ვინც თეატრს ამგვარი პიესების დადგმას სთხოვდა, მაგრამ ვითომ ვერაფერს ამჩნევდნენ, თუმცადა სულაც არ იყვნენ ბრიყვი - ჩვენზე უკეთ იცოდნენ რა, რისთვისა და ვისთვის იყო - ხალხი მთავრობას ატყუებდა და მთავრობა - ხალხს. ორივე კმაყოფილი იყო. ეს თემა გ. ქავთარაძეს ჯერ კიდევ ბათუმის „რევიზორში“ ჰქონდა - ხლესტაკოვი ხალხს ატყუებდა, ვოროდინი და მისი ამაღლა - ხლესტაკოვს, ყველამ იცოდა რომ ერთმანეთს ატყუებდნენ და ყველა კმაყოფილი იყო.

კარგად მახსოვს: „ვალი“ შუადღისას გადაეცემა, კულტურის სამინისტროსთან შეზღვედით ერთმანეთს, საღამოს სახლში გამოძიარყო. მაშინ მაშინვეულ სახლში ცხოვრობდა - წყაროს წყალივით სუფთა და ანკარა ბატონ გიორგისთან, საღამო ხანს მივედი კიდევ. გოგი გადამეხვია და ამით თქვა პიესაზე თავისი აზრი.

- მართალია ეს? კაი პიესა დაგიწერია რაღაცა! - თავისი ოთახიდან გამოდის ბატონი გიორგი. თუ არ ვცდები, თუთუნისფერი ხალათი მოუსხამს, სქელ ულვაშებს ისწორებს, ხელში ჩაის ჭიქა უჭირავს, სამზარეულოსაკენ მიდის, - კი მარა, რა არი ეს, არ უნდა წამოვიდეს ქუთაისიდან? არ არი დრო? რატო, ვითომ რატო არ უნდა იყოს თბილისში? - სამზარეულოდან ჩაით ხელში გამოდის ბატონი გიორგი და თავისი ოთახისაკენ მიემართება. ადულტული წყლის ორთქლი სიგარეტის ბოლივით ზოლად დღვდა ოთახში.

- იქ ძალიან სასარგებლო საქმეს აკეთებს, ბატონო გიორგი - ეუბნები.

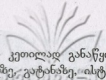
- მერე არ შეიძლება ეს სასარგებლო საქმე აქ გააკეთოს, თბილისში?! - ბატონი გიორგი თავის ოთახში შედის.

- კიდევ ვის წააკითხე პიესა? - მეკითხება გოგი. ამას იმიტომ მეკითხება, რომ მამამისის ნათქვამი გაფანტოს, ყურადღებას ნუ მიაქცევო.

- ჯერ არავის, შენ ხარ პირველი!

- ძალიან კარგი! დროზე მიეცი კულტურის სამინისტროს და შევუდგეთ მუშაობას, მაგრამ პიესას ლიტი არ მისცეს - ცენზურამ აკრძალა „Нам не нужны еврейские пьесы пропагандирующие Сионизм!“ - გაიძახის მთავარი ცენზორი, სახე რომ სხვადასხვა ფერისა აქვს - ალაგ ბოლმისფერი, ალაგ ჩვეულებრივი - ხორცისფერი.

გოგიმ კი რეპეტიციები დაიწყო. შესაძლოა, რაღაც უსიამოვნება მოხდეს. უსათუოდ მოხდება. ასეთ რამეს არ პატიობენ. პირველსავე დღეს უნდა მეთქვა ლიტს არ გვაძლევენ-მეთქი. ახლა ყოველდღე გვიანდება. ვაჟა ბრეგაძე გულამოვარდნილი დარბის ცენზურასა და სამინისტროს შორის. მოქნილი კაცი იყო - ცენზურასთან ლაპარაკი იცოდა. ცენზურის ნათესავი - სუკი ქუთაისშიც იყო და გოგის ყველაფერი სცოდნია, მაგრამ ვერ გაუბედეს, ვერ უთხრეს საექტაკლზე მუშაობა შეაჩერეო. ბოლოს, როგოც იქნა, ცენზურამ ბეჭედი დაარტყა პიესას. მე და ვაჟა გახარებული ვურეკავთ გოგის. ძალიან კარგო, არც ადრე აღელვებულა, როცა ნებართვას არ გვაძლევდნენ, არც - ახლა. პრემიერის მეორე საღამოს საექტაკლების დაწყების წინ კი ფიქრიანად მეუბნება: ყველაფერი მაინც ამ საღამოს წყდება. მოვიდნენ. მივხვდი, ვისაც გულისხმობდა, ვინც მოვიდა „ანტისაბჭოთა პიესის“ სანახავედ. ის ორი საათი, მაყურებლისთვის ტაშისცემის, სიცილ-ხარხარისა და ცრემლის წუთები იყო, მე კი გულგაუქვლი ვიჯექი და ვფიქრობდი რას გადაწყვეტდნენ ჩვენი ბედის გამგებლები. გამარჯვებაში ლომის წილი თავად



გოგის მიუძღვის, ჯერ ერთი, მას აქვს საოცარი ნიჭი ადამიანები კეთილად განაწყო მისადმი, მეორეც – მან შექმნა სპექტაკლი ადამიანების სიყვარულზე, გატანაზე, ისტორიულ სამშობლოში დაბრუნების სიხარულზე, საქართველოსადმი ებრაელთა ერთგულებაზე. მან ფაქტურად ადამიანურ ურთიერთობათა გაუნუნარობის დღეხასწაულებ "მონაწყო", და ეს მაშინ, როცა საბჭოთა სცენაზე ჩამოყალიბებული გახლდათ სტერეოტიპი – ებრაელი კაცი ან ვივინდარა ვაჭრუკანა იყო, ან ლანარი. „ვალიმა“ ებრაელი კაცის ადამიანური ღირსება წარმოაჩინა, გოგის სულში სინათლე, მზე მეუფეობს და ამიტომ მოვლენებისადმი, ფაქტებისადმი მისი დამოყიდებულებაც ნათელია. ეს კარგად ჩანს მის სპექტაკლებში, როლებში, დაწვეული სოსოიადან თუნდაც შაილუკამდე. მან შაილუკს ზნეობრივი გამართლება მოუნახა, იმიტომ რომ მისი ამოსავალი წერტილი სიყვითა.

ხომ აძლენი ხნის ბიოგრაფია აქვს ჩვენს მეგობრობას, მასში მაინც იმდენ ბავშვურ სიცინცხლეს აღმოვაჩენ ხოლმე, გაცოცხასა ვარ – თითქმის არ არის ადამიანი, რომლისაც არ სჯეროდეს, სჯერა, იმიტომ რომ ადამიანებს ენდობა. ზოგჯერ მოუტყუებიათ კიდევ, მაგრამ ამ მოტყუებაშიც სიყვითისადმი მის ერთგულებას უფრო ვხედავ, ვიდრე დამყნებებსას, რადგან მომტყუებელი თაღლითად რჩება. ის კი მაინც გოგი ქეთართაძეა, მზაკერობა სხვაგან ჩაიდინა, მან – არა, ის მსხვერპლია, სხვისი მზაკერობის მსხვერპლი. ამიტომ იმათ უნდა იზრუნონ თავის თავზე, სულზე. იმ ცუდკაცობის სანაცვლოდ არ მოიპოვა – როლი? თეატრის ხელმძღვანელობა? კათედრის გამგეობა? ორდენი? პარლამენტარობა? ღირს კი ყველაფერი ეს თუნდაც ერთ ცუდ საქმედ? ცუდ საქმეს, ცუდ კაცს ისე მეღაკუდურად განერიდება, თითქოს არც არსებობდეს, პირდაპირ შეხლას ერიდება. თუმცა, შეხლილიც მინახავს და ამ დროს მტრისას – დაუნდობელია! ყველაფერმა ამაწ წლების განმავლობაში თავისი ბეჭედი დაასვა მის სულს – იგი სიმართლეს და სიყვითეს ასხივებს.

ქალწულებრივი სიყვარულით უყვარს დასი, რომელთანაც მუშაობს, მის ყოველ წევრს განუზომელ პატივს სცემს. ნიჭიერი და მართალი კაცის თვისებაა: სხვათა ნიჭიერების გამოვლენისათვის ღწვა. ნაკლებნიჭიერნი, „განსწავლულნი“ ათას მიზეზს გამოწახვენ ნიჭიერების მისაჩქაღავად. ამიტომაც სოხუმის თეატრში მისი მუშაობისას აძლენი ჩინებული მსახიობი აღმოვაჩინეთ, რა დამაიწყვებს ამ კოპორტას – დიმა ჯაიანიო დაწვებული აწ გარდაცვლილი ომარ ელერდაშვილით დამთავრებული.

თხემით ტერფამდე ქართველია – გულლია, ალალი, სამართლიანი, როცა საჭიროა, შეუპოვარი, მოალერსეც, დასადგმელად ქართულ მწერლობას არჩევს, უცხოელების დადგმაც უყვარს, ცხადია, კლასიკა, მაგრამ მთავარი მაინც ქართული მწერლობაა. არ არის შემთხვევითი, რომ ქართულ სცენაზე სწორედ მან შექმნა ნოდარ ღუმბაძის პერსონაჟთა გვერდაუღველი სახეები. ნოდარი განა მხოლოდ ეროვნებით იყო ქართველი, სულით, იმას ქართული სულიერება მოჰქონდა თან. ასე გადმოდის ყველაფერი გოგის პერსონაჟებში.

ჩემო გოგი, ხომ აძლენი დრო გავიდა, ხომ აძლენი რამ შეიცვალა თეატრში მას შემდეგ, მე დღესაც დიდი საიმოვნებით ეწახავდი: „მეთორმეტე დამეს“, „რევიზორს“, „ხილს“, „რომელ და ჯულიეტას“, „შემოდგომის სურათებს“, „ვალს“, „ექვს იელისს“, „ფსკერზეს“, „1832“. საიმოვნებით ეწახავდი ვენციელის საფინალო და სინაგოგაში შესვლის სცენას, მე აღარაფერს ვამბობ სოსოიანზე – ამ ჩამოთვლილი სპექტაკლებიდან მჯერა რამდენიმე სპექტაკლი დღესაც ისეთივე საინტერესო იქნება, როგორც მაშინ, პირველად ხილვისას იყო.

მწერალ ბატიშვილი



დემოკრატიული უზიარება

შექმნა საქართველოს თეატრისა და თეატრალური
ორგანიზაციების პროფესიული კავშირის პირველი დამფუძნებელი ყრილობა,
რომელიც ნოტარიუსის მიერ იქნა დამოწმებული. ყრილობა გახსნა სიმე
თავმჯდომარემ ბატონმა გიგა ლორთქიფანიძემ.

13 და 20 მარტს გაიმართა საქართველოს თეატრისა და თეატრალური
ორგანიზაციების პროფესიული კავშირის პირველი დამფუძნებელი ყრილობა,
რომელიც ნოტარიუსის მიერ იქნა დამოწმებული. ყრილობა გახსნა სიმე
თავმჯდომარემ ბატონმა გიგა ლორთქიფანიძემ.

გიორგი მარგველაშვილმა ყრილობას გააცნო კავშირის წესდება. კენჭი-
სყრის შემდეგ წესდება ერთხმად იქნა მიღებული, რომელზედაც საქართვე-
ლოს თეატრისა და თეატრალური ორგანიზაციების პროფესიული კავშირის
საბჭოს წევრებად აირჩიეს: დავით ანდლულაძე, ლევან წულაძე, გია კიტია,
ასმათ ტყაბლაძე, აივანგო ჭველიძე, ლევან ხეთაგური, ლიანა კალმახელიძე,
ზურაბ კახიანი, გოჩა კაპანაძე, ვასილ კვენაძე, გოგი გეგეჭკორი, ელისო
გუდაშვილი.

კავშირის თავმჯდომარედ არჩეულია გიორგი მარგველაშვილი – კინომსა-
ხიობთა თეატრის რეჟისორი. ამ საბჭოში უნდა შევიდნენ რეგიონების წა-
რმომადგენლები, ამიტომ 8 ადგილი დაჯავშნულია რეგიონებისათვის

პროფკავშირების ორგანიზაციული სტრუქტურა ასეთია: 25 კაციანი სა-
ბჭო, პრეზიდიუმი 9 კაცის შემადგენლობით, თავმჯდომარე, ორი მოადგილე,
სარევიზიო კომისია, ბუღალტერი და მდივანი.

ყრილობაზე მოსმენილი იქნა სარევიზიო კომისიის დებულება, რომელიც
ასევე ერთხმად იქნა მიღებული. სარევიზიო კომისია წარმოადგენს პროფესი-
ული კავშირის მკონტროლებელ სტრუქტურას. სხდომის წევრებმა სარევი-
ზიო კომისიაში აირჩიეს შვიდი წევრი: ნათელა არველაძე, მარლენ ეგუტია,
სოსო ლალიძე, ლეო ანთაძე, გიორგი სიხარულიძე, მაია დვალიშვილი, მანანა
გეგეჭკორი.

კამათში მონაწილეობა მიიღეს: გია კიტია, ლევან ხეთაგურმა, ლიანა
კალმახელიძემ, ასეო გამსახურდიამ, თემურ გუგუშვილმა, კარლო საკანდე-
ლიძემ, დავით ანდლულაძემ, გოგი გეგეჭკორმა.

ჩვეთვის წინა პლანზე განსაცხადო პირობები ჩვენი სტუმარი ნინელი ჭანკვეტაძე

ხათუნა წულაძე: ღაშა თაბუკაშვილის „დარბებს მიღმა გაზაფხულია“ თითქმის ერთდროულად განხორციელდა კინოსახიობთა თეატრსა და რუსთავეის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში. კოკასა და ნინიკოს განსახიერებამ წარმატება და მადურებელთა სიმპათია მოუტანა ოთხ ახალგაზრდა მსახიობს: რეზო ჩხიკვიშვილს, ეკა ქუთათელაძეს, ზაზა მიქაშვიტს და ნინელი ჭანკვეტაძეს. ამ როლში მკვეთრად გამოისახა თქვენი დრამატული სამსახიობო შესაძლებლობები, შესრულების ემოციური მანერა და გულწრფელობა. იყო თუ არა თქვენთვის ეს „როლი დამწვევები მსახიობი გოგონასათვის?“

ნინელი ჭანკვეტაძე: როდესაც ბატონმა ცოტნე ნაკაშიძემ ამ როლზე მიმიწვია, მესამე კურსის სტუდენტი ვიყავი. ინსტიტუტში კი უკვე მსრულებული მქონდა აგრეთვე როლი „ბაკულის დროებში“. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ მე ჯერ კიდევ ამ თეატრის წევრი არ ვიყავი და ამ სცენაზე პირველად ნინიკოს როლი შევასრულე, ალბათ, ჩემთვის ეს იყო „როლი დამწვევები მსახიობი გოგონასათვის“.

ზ.წ.: ოთარ ეგაძის მიერ განხორციელებული კოქტოს მონოსპექტაკლის „ადამიანის ხმის“ მფუძრებელი სცენაზე ზაზა მიქაშვიტის მიერ განსახიერებულმა კოქტოსვე „გულცივი მამაკაციმა“ დაარღვია. უტყვი, უმოქმედო, უცვლელი გამომეტყველებით მას სპექტაკლში ცოცხალი რეკვიზიტის ფუნქცია დააკისრა რეჟისორმა, რითაც კიდევ უფრო გაამძაფრა ნინელი ჭანკვეტაძის მიერ განსახიერებული გმირი ქალის მარტოსულობა. მიუხედავად იმისა, რომ სცენაზე ორი ადამიანი იყო, მხოლოდ ერთი ადამიანი მოქმედებდა და ერთი ადამიანის ხმა ისმოდა, ეს თქვენი მოქმედება და თქვენი ხმა იყო, მოდულაციასა და გარდატეხას რომ განიცდიდა მორჩილებიდან – ამბოხებამდე და სასოწარკვეთილებიდან – ისტერიულ კონფუზიამდე.

გაგიჭირდათ თუ არა პარტნიორის გარეშე თამაში, თუ კმაყოფილი იყავით იმით, რომ მადურებლის გულთა დაპყრობაში შემცირე არაფერს ვგაუქვით? ნ.ჭ.: თქვენ გაინტერესებთ მონოსპექტაკლში ძნელია თუ ადვილი თამაში? რასაკვირველია, ძნელია, რთულია, როდესაც მარტო ხარ, თუცა, მიუხედავად იმისა,

რომ თქვენ აღნიშნეთ, „გულცივი მამაკაცში“ ზნას მიქაშავიძის გმირს რეკვიზიტის როლი ჰქონდა დაკისრებული, ის თავის ფუნქციას მაინც ასრულებდა და უფრო ამბავრებდა ჩემს მოქმედებას. გაცილებით ძნელი იყო ჩემთვის „ადამიანის ხმის“ თამაში, როდესაც ტელეფონთან მართო ვრჩეობდი და არარსებულ პარტნიორს ველაპარაკებოდი. პარტნიორზე, საერთოდ, ძალიან ბევრი რამ არის დამოკიდებული. მისი ინტონაცია ყოველ სპექტაკლზე ახალია და, აქიდან გამომდინარე, თუ როგორ მოგაწოდის ფრაზას, შენი პასუხიც შესაბამისი უნდა იყოს. ამიტომ როდესაც იძულებული ხარ წარმოიდგინო თუ როგორ გეტყვის ფრაზას არარსებული პარტნიორი და მერე ამ წარმოდგენილზე უპასუხო, ეს რასაკვირველია, უფრო რთულია. რაც შეეხება თვითმკაცროფილებას, მე არ მივეკუთვნები იმ მსახიობებს, რომლებსაც ეს გრძობდა ასე იოლად ებადებათ და ვერ ვიხსენებ, როდის ვიყავი ჩემი ნამუშევრით კმაყოფილი. ეს სპექტაკლი საკმაოდ მძიმე და რთული იყო ჩემთვის. ძალიან დიდი გამოცდილება შევიძინე, თუმცა, ასე მეონია, ახლა უკეთესად შევასრულებდი ამ როლს, რადგან მაშინ შინაგანად ამ როლისთვის მზად არ ვიყავი, მაგრამ ეს ის ეტაპი იყო, რომელიც აუცილებლად უნდა გამეყოლია და ამიტომ რაც შემეძლო, იმის მაქსიმუმი გავაკეთე.

ბ.წ.: ამ სპექტაკლების შემდეგ თქვენ პირველად გიწვეთ მიხვილ თუმანიშვილის „დონ-ჟუანში“ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი როლის — დონა ელვირას თამაში. ეს სპექტაკლი სარეჟისორო და სამსახიობო შემოქმედების შედეგად ითვლება და ასეც არის.

ნ.ჭ.: ეს ჩემი პირველი დამოუკიდებელი ნამუშევარი იყო ბატონ მიმასთან და მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი სირთულე მქონდა, ამ როლზე მუშაობა მაინც ძალიან საინტერესო იყო ჩემთვის.

ბ.წ.: თქვენ ანსახიერებდით მონაზონს, რომლის მორჩილებასა და სიწმინდეს ღონ-ჟუანთან ურთიერთობის შემდეგ საოცარი აგრესია და ვრცელ ენაცვლებოდა.

ნ.ჭ.: დიას, ჩაფიქრებული სწორედ ასე იყო, ასე უნდა მომხდარიყო, რადგანაც მონაზონობა და სიწმინდე მხოლოდ გარეგნულ ფორმას წარმოადგენდა და იგი არ იყო გულწრფელი თავის გადაწყვეტილებაში, რადგან სხვა შემთხვევაში, რასაკვირველია, ასე არ მოხდებოდა.

ბ.წ.: და ასეთვე არაგულწრფელობას მოითხოვს დონ-ჟუანისგანაც.

ნ.ჭ.: რა თქმა უნდა, ადამიანი სხვისგან ყოველთვის იმას ითხოვს, თავად რისი გამკეთებელიც არის. პირველ სცენაში, როდესაც დონა ელვირა მათარახით ხელში შემოდოდა და ისტერიკას უმართავდა თავის მეუღლეს, უკვე ჩანდა მისი ხასიათი და გასაგები იყო, რომ ასეთ ქალთან დიდხანს ვერ ვაჩერდები. მიუხედავად იმისა, რომ ის საყმაოდ მომხიბვლელი იყო და მრავალი ღირსებაც გააჩნდა. ყოველ შემთხვევაში, მე ეცდილობდი ასეთი ქალი დამეხატა.

ბ.წ.: თქვენს თეატრში რამდენიმე ძველი სპექტაკლია რეპერტუარში. რა უშლის ხელს „დონ-ჟუანის“ აღდგენას?

ნ.ჭ.: ბევრი მიზეზი უშლის ხელს. თუნდაც ის, რომ არიან ისეთი პერსონაჟები, რომლებსაც ასაკის გამო ვერ ითამაშებ. მაშინ მილიანად უნდა გადაკეთო, შეცვალო სპექტაკლი და ახალი დონ-ჟუანი შემოიყვანო. ამას სჯობია ახალი სპექტაკლი დადგა. ჩვენ რატომღაც დავკარგეთ ის წლები, როცა ამ სპექტაკლის თამაში შეგვეძლო. სანდვარგარეთ აქტიურად ვთამაშობდით „დონ-ჟუანს“, მაგრამ თბილისელმა მაყურებელმა ძალიან დიდი ხნით დაკარგა იგი. სულ რაღაც გვიშლიდა ხელს და ვერ ვიბრუნებდით.

ბატონ მიშას არ ჰქონდა მცდელობა, რომელიმე სამუზეუმო სპექტაკლის შენარჩუნებისა და ვერ იტანდა სიტყვა „მუზეუმი“, რადგანაც თუ სპექტაკლი ცოცხალი არ არის, მის არსებობას აზრი არა აქვს. მე არ ვთვლი, რომ „ბაკულას ღორები“ სამუზეუმო სპექტაკლია. ეს არის ცოცხალი, მოქმედი სპექტაკლი. მასში თითქოს ყველა გმირი შეიცვალა, მაგრამ მაყურებელს შთაბეჭდილება ექმნება, რომ ეს ახლადდადგმული სპექტაკლია და სანამ სპექტაკლში ასეთი სული ტრიალებს, მანამ მას აქვს არსებობის უფლება.

ბ.წ. „ჩვენს პატარა ქალაქში“
თქვენს მიერ განსახიერებული ქალბატონი ქეთევანი მიუხედავად იმისა, რომ ჰგავს ქმარი და შვილები, თავისი ქაღველილობის ასაკშია გაყვანილი და წარმოსახვაში თამაშობს ცოლისა და დედის როლს. ეს სახლობანას თამაშს უფრო ჰგავს და მაყურებელი ყოველ წუთს ელის, როდის წამოიძახებს ნესტანის დედა – ნინელი ჭანკვეტაძე – აღარ მინდა დედობანა, ახლა მე ვიქნები შვილი.

ნ.ჭ. (იციის). არ ვიცი, ასეთი ინტერპრეტაცია ახალია ჩემთვის. მე მეგონა, რომ დედას ვთამაშობდი.

ბ.წ. დიახ, მეც მაგას ვაპბობ, რომ დედას „თამაშობდით“, რათა ეს დედობა ყოველდღიური ცხოვრების მომაბეზრებელ რიტუალად არ გადაქცეულიყო.

ნ.ჭ. დიახ, ახლა გავიგე, რასაც გული-სხმობთ და ასეც იყო ჩაფიქრებული. იმიტომ, რომ ქეთევანი გიორგის დედისგან განსხვავებით ოდნავ ზევით არის და ამ ჩვეულებრივ ცხოვრებას ილამაზებს თავისი წარმოსახვით, თუნდაც იმ პატარა პატარა ტყუილებით, რომლებიც ზიანს არავის აყენებს. თავისი ფანტაზიებით ის ცდილობს, ჩვეულებრივი დღე გახადოს არაჩვეულებრივი. მაგრამ სინამდვილეში მე

ეხედავ ერთი ჩვეულებრივი დედის საყმაოდ ტრაგიკულ ისტორიას, ტრაგიკულ ბედს შესაბამისი ფერებით, ან გრძობათა ბუნებით. მე ვიცი, რომ ეს მხიარული ქალი მესამე მოქმედებაში მირტო დარჩება, მაგრამ მანამდე ის იხალისებს თავის ერთფეროვან ცხოვრებას. მახსოვს, ჩვენ მუხჯი ეტიუდებით დაიწყოთ სცენის გაკეთება. მე ჩამოწერილი მქონდა ის უამრავი ფიზიკური ქმედება, რასაც ეს ქალი დილიდან დამძიმე აკეთებდა. ეს იყო საყმაოდ შრომატევადი, დამლელი და უცვლელი ქმედებები. ყოველ დილით ზუსტად შეიდა საათზე ადგომა, ზუსტად შეიდა ის წუთზე კაქტუსის მორწყვა, გახჭურაზე ჩაიღნის დადგმა და ყველაფერი წუთი წუთზე, იმიტომ რომ მერე იწყებოდა ბავშვების გაღვიძება, გოგო-მოგლის გამზადება და ა.შ. და ა.შ. აქ იყო წყება მოქმედებებისა, რომლებიც არცერთი დღე არ შეიცვლებოდა. ეს იყო რობოტის ღონეზე დაყვანილი ქმედებები.

ბ.წ. თქვენ აქ პირველად შეასრულეთ დედის როლი, რომელსაც ისევ მოჰყვება როლი, ამჟამად უკვე გმირი შვილის დედობის ტრაგიკული ხვედრი რომ არგუნა ბედმა ლაშა თაბუკაშვილის პიესის მიხედვით განხორციელებულ მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლში „ნატაძარალზე“.

ნ.ჭ. დიახ, ეს ძალზედ დრამატული როლი იყო. თავიდან თითქოს მსუბუქედ იწყებოდა, მაგრამ შემდეგ ტრაგედიის ღონის იყო სცენა, როდესაც დედას ეუბნებიან, რომ მისი შვილი ყველას თვალწინ ცოცხლად დაიმარხება, მას კი არ შეუძლია რამე გააკეთოს მის გადასარჩენად. დატირების რეპეტიციას ჩვენ ძალიან დიდხანს არ გავდიოდით და მე ბატონ მიშას სულ ვეჩხუბებოდი, პირდაპირ პრემიერის დროს ხომ არ უნდა ვითამაშო ეს სცენათქო. ბატონი მიშა კი მპასუხობდა, მე ვერ გეტყვი, როგორ უნდა ითამაშო ეს სცენა



და რა უნდა გააკეთოთ. დედამ უნდა იტიროს თავისი შვილი და ამის რეპეტიცია მე არ მჭიდვბაო. მე აბსოლუტურ ისტერიკაში ვიყავი, რადგან ეს ყველაზე კულმინაციური სცენა იყო მთელს სპექტაკლში. მან მხოლოდ რამდენიმე წერტილი მომინიშნა. აქ არის შენი ქმრის საფლავი, სადაც მონოლოგის ნაწილს წაიკითხავ და ქმარს საყვედურს ეტყვი. აქ არის ეკლესია, სადაც ღმერთს შევედრები. აი, ასეთი წერტილები მომცა და მე უნდა მეგლო და ეს მონოლოგი წამეკითხა. ასე დამტოვა ჩაბარების წინ.

ხ.წ. ბატონმა მიშამ არ იცოდა ჩაბარებაზე როგორ ვითამაშებდით?

ნ.ჭ. რა თქმა უნდა, არ იცოდა, რადგან როგორ ვითამაშებდით, რა ხმას ამოვუშვებდი, ვიყვირებდი, ვიტირებდი, არ ვიტირებდი, ვიწურჩულებდი თუ სხვა რამეს მოვიმოქმედებდი, ეს ჩემზე იყო დამოკიდებული. ასე რომ ფაქტურად ჩაბარებაზე შედგა ეს სცენა. ერთხელ გოგა ბიძინაშვილმა მითხრა, რომ იცოდე. რა მაზინჯი ხარ, მაგ სცენის დროს ზემოდან როცა გიყურებ, არასოდეს აღარ ვითამაშებდიო, თუმცა, მე ამ სცენის გამო ვითამაშობდი ამ სპექტაკლს.

ხ.წ. „ზაფხულის დამის სიზმარში“ რეჟისორმა მიხეილ თუმანიშვილმა თამაშის სრულიად განსხვავებული წესები შემოგთავაზათ მსახიობებს, სადაც რეალური და ირეალური პერსონაჟები ერთ სივრცეში მოქმედებენ და ფანტაზიისა და წარმოსახვის მრავალფეროვან სპექტრს ქმნიან.

ნ.ჭ. ეს პირველი სპექტაკლი იყო, როდესაც ბატონმა მიშამ მკითხა, რომელი როლის თამაში გინდაო და მე ძალიან დავიბენი, რადგან არჩევანის უფლება არასოდეს მქონია. ვუპასუხე, სადაც საჭიროდ მიგაჩნევაო, იქ ვიქნები-მეთქი. მან მითხრა: ამჯერად მე ტიტანიამიც გხვდავ და ჰერმიამიც, შენ რომელი გირჩევიანო.

არცთუ ისე დიდი ხნის ფიქრის შემდეგ ვუპასუხე: მე იმ ასაკში ვარ, რომ ცოტა ხანში ჰერმიასნაირ პერსონაჟს უკვე ვეღარ ვითამაშებ და ამიტომ ჰერმიამ იქნება ზოგადი სახე იმ რმდენხანსა, რომელიმე ვერ ვითამაშე-მეთქი. ამით დამთავრდა ჩვენი ლაპარაკი და ასე აღმოჩნდა ჰერმიამ. ჩვენ პირველად მოგვიწია შექსპირის პიესაზე მუშაობა და საკმაოდ დიდხანს ვეშაღებოდით, რადგან მიუხედავად იმისა, რომ იგი მიწაზე მყარად დგას, ამავე დროს არის არაჩვეულებრივად პოეტური. განსაკუთრებით კი ამ პიესაში, რომელშიც თავმოყრილია ყველაფერი თავისი საიდუმლოებებით, შავი და თეთრი ძალებით და სხვადასხვა სივრცეში განფენილი სამყაროებით. ამიტომ თავიდანვე ვცდილობდით, შევებრებულ წყვილებს სხვებისგან განსხვავებულ ენაზე გვემეტყველა. ხმის ტემბრიც მუსიკალური უნდა ყოფილიყო და ძალიან გამიხარდა, როდესაც ერთმა მფურეებელმა მითხრა, რა რეჟისტრში ლაპარაკობ, ძალიან ჭკიჭკია ხმა ამოვდისო. ე.ი. საწადელს მივაღწიე. მოძრაობითაც შევეარებული წყვილები აბსოლუტურად სხვა პლასტიკით მოძრაობენ. ვცდილობდით, შექსპირის ენა პლასტიკაშიც გადავტყანა. ისინი ჩვეულებრივად არ მოძრაობენ. მათი რომანტიკულობა, სიყვარული, სიღამაზე პლასტიურადაც იკითხება. ბატონი მიშა ხშირად ამბობდა, მულტფილმს რომ ვიღებდი, ჰერმიამ აქ დაადგამდა ფეხს, აფრინდებოდა და უცებ იქ დახტებოდაო. მე ფრენა არ შემიძლია, მაგრამ როცა ამ პერსონაჟს ვითამაშობ, ვცდილობ შინაგანად ვიფრინო.

ეს სპექტაკლი ომის პერიოდში დაიდგა. როცა არ იყო შუქი, თეატრების უმრავლესობა დახურული იყო, რადგან არავის არ სჭირდებოდა. ხალხი ან მიტიწებე იყო, ან ქუჩაში დარბოდა, ან სახლში იჯდა ნავთქურასთან.

ხ.წ. და ეს სპექტაკლი ერთგვარი

გამოწვევა იყო...

ნ.ჭ. დაახ, ეს იყო გაფიცვა და მე ძალიან კარგად მახსოვს, როდესაც ჩვენ ვპაროტივტივობდით, რა დროს „ზაფხულის ღამის სიზმრის“ დადგმა და რა დროს რეპეტიციებზე სიარულია, როცა ვიხილავდით, ვიფიქრობდით, გეშინოდა და გეწყურია და ელემენტარულად ტრანსპორტი არ მოძრაობს, რომ რეპეტიციებზე მოხვიდე, რაზედაც ბატონი მიშა გვეუბნებოდა, რომ დადგება დრო, როცა ეს გამწარებული, ამდენი უბედურებით დაღლილი მაყურებელი გამოიწვევს თეატრისკენ და ჩვენ მათ მზად უნდა შევხვდეთო. ჩვენ მათ აქ პატარა სასწაული უნდა დაეახვედრითო და მართლაც, ასე მოხდა. პრემიერებზე ქურქებში ჩაფუთული უამრავი ხალხი მოდიოდა და სცენაზე მათ ხედებოდა სინათლით, სიკეთით, სიღამაშით იოლად აღსაქმელი სპექტაკლი. მათთვის ეს იყო პატარა კუნძული, სადაც სულს ითქვამდნენ და ამ სპექტაკლის ერთ-ერთი ამოცანაც, ალბათ, ეს იყო. მისი ფორმაც, სწორედ ამ ამოცანამ განაპირობა.

ლონდონში, მსოფლიო მასშტაბის შექსპირის პირველ ფესტივალზე ეს სპექტაკლი ერთ-ერთ საუკეთესოდ აღიარეს და როდესაც ბატონი მიშა გამოდიოდა სცენაზე, არავის ხჯეროდა, რომ ეს სპექტაკლი ასეთ ასაკოვან რეჟისორს შეეძლო დაედგა და ყველას უკვირდა, რომ მთელ ფესტივალზე ყველაზე ნათელი, ყველაზე ლამაზი, სიკეთით აღსავსე სპექტაკლი, რომელიც სივარულს აფრქვევდა დაიდგა ისეთ ქვეყანაში, სადაც ომი, სიბნელე და ათასი სხვა გასაჭირია.

ნ.წ. იმ პერიოდში ჩვენს თეატრებში იდგმებოდა ისეთი სპექტაკლები, რომლებიც სწორედ ამ შიშამ და დუხჭირ ცხოვრებას ასახავდნენ, რის გამოც თეატრმა ფაქტიურად დაკარგა მაყურებელი, ვერ გაითვალისწინა რა ის ელემენტარული ჭეშმარიტება, რომ ჩა-

მოხრობილის ოჯახში თოკზე არ ლაპარაკობენ. ბატონმა მიშამ ამ სპექტაკლის დადგმით საოცრად ზუსტი ბრძევანი გააკეთა. მან მაყურებელს შეხთავაზა ის, რაც მას ასე ძალიან აკლდა ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

ნ.ჭ. ამიტომ ეს პერსონაჟები შესაბამისად კეთილნი არიან. პერმია შეიძლება გაბრაზდეს, მაგრამ ეს გაბრაზებაც ან სასაცილო უნდა იყოს, ან ლამაზი.

ნ.წ. თქვენს მიერ განსახიერებული პერმია საოცრად მსუბუქია, გამჭვირვალე, თითქოს მასზე ტვის ფერების სული გადმოდის.

ნ.ჭ. რა თქმა უნდა, ასეც უნდა იყოს. იმიტომ რომ ტყუილად არაფერი ხდება. ტყეში გატარებულმა ერთმა ღამემ ამ გმირებზეც იმოქმედა. მათ აბსოლუტურად იცვალეს სახე. ის პერმია, რომელიც ტყეში გაიპარა სხვა იყო და იქიდან რომ გამოვიდა, უკვე სხვა გახდა. მაყურებელიც ამ სპექტაკლის ხილვის შემდეგ სხვანაირი ხდება. ბატონი მიშას სპექტაკლებს ყოველთვის ასეთი დატვირთვა ჰქონდა. მე ვფიქრობ, რომ თუ მსახიობს მაყურებლისთვის სათქმელი არაფერი აქვს, მაშინ მას სცენაზე გამოსვლის უფლებაც არა აქვს. მე არ ვგულისხმობ, რომ აუცილებლად რაღაც რეცეპტი უნდა მიაწოდო მას. არა, უბრალოდ ვუბნები, რომ შეიძლება ასე უკეთესი იყოს. გადაწყვეტილება კი მან თვითონ უნდა მიიღოს.

ნ.წ. თქვენ მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში ბრძანდებოდით გასტროლებზე და, ალბათ, საშუალება გექნებოდათ სხვადასხვა ქვეყნის თეატრალურ ხელოვნებას გაცნობოდათ. თქვენი აზრით, რომელი თვისება განასხვავებს ყველაზე მკვეთრად ქართველ მსახიობს დანარჩენებისაგან.

ნ.ჭ. გასტროლებზე მე არასდროს არ მყავდა დუბლიორი, რის გამოც ჩემი რეჟიმი ძალიან მკაცრი და შესწავლილი იყო.

სასტუმრო, რეპეტიცია, მერე აუცილებლად დასვენება ანუ დაძინება, მერე სპექტაკლი და სპექტაკლის მერე ისევ მზადება მეორე დღის რეპეტიციისთვის. ამიტომ სპექტაკლების ნახვით განებიერებული არ ვყოფილვარ. ესპანეთში ჩვენი პირველი გასტროლების დროს უნახე ესპანელების არაჩვეულებრივი სპექტაკლი „ზაფხულის ღამის სიზმარი“ სასწაულებრივი ფეიერვერკებით, რომელიც ჩვენთვის უჩვეულო იყო. რეპეტიციების დროს ბატონი მიშა სულ ამბობდა: აი, აქ რა კარგი იქნება, მსახიობი რომ ჩამოფრინდეს. თუმცა, როგორ ჩამოფრინდება. აი, აქ რა კარგი იქნება, ეს რომ გაიხსნას, თუმცა, ეს ხომ არ გაიხსნება... მოკლედ, რაც მე ბატონი მიშასგან გამიგია – რა კარგი იქნება, რომ დაეშვას, გაიხსნას და ა.შ. ყველაფერი უნახე ამ სპექტაკლში.

ბ.წ. ტექნიკური ტრიუკები!



სენა მიხ. თუმანიშვილის სახ. კინომსახიობის თეატრის სპექტაკლიდან „ამფიტრიონი-38“. ალკმენე – ნ. ჭანკვეტაძე, ამფიტრიონი – ზ. მიქაშავიძე.

ნ.ჭ. არა მარტო ტრიუკები, ეს იყო მსახიობურად ძალიან საინტერესო, რეჟისორულად არაჩვეულებრივად აწყობილი, ზღაპრული სპექტაკლი. ახლა რაც მე ეხება ქართველი მსახიობების განმასხვავებელ ნიშნებს, ძირითადად ეს, ალბათ, არის ემოცია, ტემპერამენტი.

ბ.წ. ემოცია და ტემპერამენტი შეიძლება ზოგადად ქართველ ერს განასხვავებდეს სხვა ერისაგან, მაგრამ თუ ჩვენ ვიგულისხმებთ სხვადასხვა ეროვნების დიდ მსახიობებს, მაშინ მე ვერ წარმომიდგენია, როგორ შეიძლება მათ ემოცია არ ჰქონდეთ.

ნ.ჭ. დიახ, რაც შეეხება დიდ მსახიობებს, თქვენ მართალი ბრძანდებით. მაგრამ ჩვეულებრივ, საშუალო მსახიობებში ყოველთვის ამის ნაკლებობაა. მე მახსოვს ებრაელების ფანტასტიური სპექტაკლი, სადაც მხოლოდ ქალები თამაშობდნენ.

ბღენ. ეს სპექტაკლი თითქმის პლასტიკის ენაზე იყო აგებული, ძალიან ცოტა ტექსტი იყო, მაგრამ ისეთი ემოცია მოდიოდა, ისეთი ტემპერამენტი, რომ სპექტაკლის ბოლოს უკვე გული მქონდა დაღლილი.

ხ.წ. გიორგი მარგველაშვილის სპექტაკლში „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“ ელისაბედი თქვენი პირველი ვოდვეილური როლია, სადაც თამაშის ჰიპერბოლური ხერხი გაქვთ გამოყენებული და როდესაც პირველად გამოდიხართ სცენაზე, მაყურებელი ვერ გცნობთ. ფაქტიურად ეს არის სახენილაბი. გაგიჭირდათ თუ არა ამ ნიღბის მორგება?

ნ.ჭ. მე ყველა როლის თამაში მიჭირს დასაწყისში, მაგრამ ვფიქრობ, რომ სწორედ ეს სირთულე არის საინტერესო მსახიობისათვის. თუკი მაყურებელი იღებს ამ ნიღბის უკან მდგომ ნინელი ჭანკვეტაძეს, თუ მას ეცინება, თუ მას მოსწონს ეს გმირი, ე.ი. ჩემი მიზანი მიღწეულია, თორემ სირთულეები როგორ არ იყო. ვოდვეილში მე არასდროს არ მითამაშნია და როდესაც გოგამ შემომთავაზა ელისაბედის როლი, ეს უკვე სირთულე იყო ჩემთვის.

ხ.წ. და თქვენ გქონდათ სურვილი ვოდვეილის თამაშის?

ნ.ჭ. რა თქმა უნდა. ყველას ჰკონია, რომ ვოდვეილი ადვილი სათამაშოა, მაგრამ გროტესკული სახის თამაში ძალიან ძნელია, იმიტომ რომ დამაჯერებელი უნდა იყო, რომ მაყურებელი აგვეეს და გაიცინოს, რომ ნიღაბში ცოცხალი გმირი დაინახოს, რომელსაც ტკივა, უხარია, უყვარს და განიცდის. მე ძალიან მიყვარს ეს როლი, იმიტომ რომ კარგი გაგებით, ხულიგნობის საშუალება მომცა. ვოდვეილში შეგიძლია მიპყვე იმ წუთას შემოთავაზებულ სიტუაციებს და დინებებს.

ხ.წ. ვოდვეილში, ალბათ, ყველაზე მძაფრად შეიგრძნობა პარტნიორის აუ-



*ნინელი ჭანკვეტაძე - ელისაბედი.
„ჯერ დაიხოცნენ, მერე
იქორწინეს“.*

ცილებლობა, რადგან იმპროვიზაციაზეა აგებული და იმპროვიზაციის საშუალებას კი ძირითადად პარტნიორი უნდა გაძლევდეს.

ნ.ჭ. მე ვერც წარმომიდგენია უპარტნიოროდ ჩემი რომელიმე გმირის არსებობა.

ხ.წ. აქ შეიქმნა გოგა ჰიპინაშვილის გმირის და თქვენი გმირის დუეტი.

ნ.ჭ. როდესაც ორი ადამიანი გამოდის სცენაზე, აუცილებლად დუეტი უნდა იყოს. თუ ის თავისას იმღერებს და მე ჩემსას, მაშინ სპექტაკლი არც გამოვა. გოგი მარგველაშვილის დამსახურებაც მე მგონი, სწორედ ის არის, რომ ბევრი პატარა-პატარა დუეტი შეიქმნა. მან საკმაოდ საინტერესოდ მოიფიქრა ვოდვეილი. ყოველ

შემთხვევაში, რაღაც ჩარჩოებს გაცდდა. ეს სპექტაკლი ჯერ-ჯერობით კარგი გაგებით კულტურულად მიდის, რადგანაც ვოდევილი ხშირად ქმნის საშიშროებას, რომ დაირღვეს და დაიშალოს ის მთავარი, რის გამოც სპექტაკლი იდგმება.

ხ.წ. თან ჟიროლუს აქვს ასეთი ფრაზა: „ცხენმა გააარა. იმედით აღვსილი ქათმები მას უკან გაჰყვნენ“. მიხეილ თუმანიშვილის სპექტაკლში „ამფიტრიონი 38“ ალკმენე - ნინელი ჭანკვეტაძე სწორედ ის ამაგი, ჯიშინი ცხენია, რომელსაც იმედით აღვსილი, გაფხორილი და სასაცილო ქათმები - ამფიტრიონი (ხაზა მიქაშაძე) და იუპიტერი (გოგა ჰაბინაშვილი) მაჰყვებიან კვალში.

ნ.ჭ. (იციანის) ალკმენე ის ქალია, რომელმაც მოახერხა ღვთაებრივი და ამაღლებული ცნებები ადამიანის მიწიერ თვისებებად გადაექცია. მაგ. სიყვარული - ერთგულებად, სიამაყე - თავგანწირვად. ალკმენემ თავისი ადამიანური თვისებებით მოიხიბლა ღმერთი და არა თავისი ღვთაებრივი ნიჭით და არაჩვეულებრივობით. ის არაჩვეულებრივი იყო სწორედ თავისი ადამიანური თვისებებით.

ხ.წ. სპექტაკლში ის ყველაზე მიწიერი და რეალური პერსონაჟია. თავად ჟიროლუ ფიქრობდა, რომ „თეატრი - ეს არის რეალური - ირეალური“ და ამ სპექტაკლში ასეც არის.

ნ.ჭ. დიას, ასეც არის. თავისი გარეებით, სიტუაციების აღრევებით ალკმენე ერთადერთი პერსონაჟია, რომელიც მიწაზე მყარად დგას. ბატონი მიშა ყოველთვის გვაფრთხილებდა: არასოდეს თქუენს გარეხულ მონაცემებზე არ გააკეთოთ აქცენტი, რადგან ეს წარმატებულია. დღეს არის, ხვალ აღარ იქნება. ყოველთვის იფიქრეთ გამოკვეთილ ხასიათზე. ხესილია უბერებულ, მას არ აშინებს არც ასაკი, არც ის, თუ როგორ გამოიყურება. იგი ამ ასაკშიც ახერხებს შექმნას აბსოლუტურად განს-

ხეავებული ხასიათების გაღერება და ყოველთვის ულაპაზუსი იქნება და ყოველთვის გენიალური იქნება სწორედ ამ ნიშნით.

„ამფიტრიონი“ იყო ჟიროლუ სპექტაკლი, სადაც როგორც მსახიობს მიზანი მიქონდა, რომ ალკმენე ყოფილიყო ძალიან ლამაზი ქალი, ოღონდ არა გარეგულად, არამედ შინაგანად, რაც უკვე მის გარეგნულ სილამაზესაც განაპირობებდა.

ხ.წ. ცნობილია, რომ ბატონ მიშას საოცრად ინტიმური და ყოველისმომცველი დამოკიდებულება ჰქონდა მსახიობებთან სპექტაკლზე მუშაობის დროს. ქალბატონმა სოფიო ჭიაურელმა მას რეჟიანი კაცო უწოდა. ასეთი „რეჟიანი რეჟისორის“ ერთ-ერთი უსაფუარლესი მსახიობი კი 30-მდე ფილმშია გადაღებული. როგორ ახსნით ამ ფაქტს?

ნ.ჭ. ჩემთვის წინა პლანზე მაინც ბატონი მიშა იყო. მე ძალიან ბევრ რამეზე მაქვს უარი ნათქვამი იმისათვის, რომ ბატონ მიშასთან მეშუავე. ამიტომ მე ის ყოველთვის მენდობოდა და იცოდა, რომ უპატრონო ხარჯზე ჩემგან სხვაგან არაფერი გაკეთდებოდა. მე უარი მითქვამს დადგმებზეც, ფილმებზეც. ბევრ სამუშაოზეც, რადგან ასე მილირდა და ვერავითარ ჩემს დამსახურებას ამაში ვერ ვხედავ, მე მინდოდა ბატონ მიშასთან მუშაობა და შეიძლება ეს ერთგულება აძლევდა იმის საბაბს, რომ ჩემს მიმართ ეჭვიანი არ ყოფილიყო. თუმცა გარკვეული გაგებით მაინც იყო, რადგან ჩვენც ასევე ეჭვიანობდით, როდესაც ბატონი მიშა ოპერაში დგამდა სპექტაკლს, ან ეჭვიანობდით მის სტუდენტებზე.

ხ.წ. ე.ი. ეჭვიანობა ცალმხრივი არ ყოფილა.

ნ.ჭ. დიას, ეს ორმხრივი ეჭვი იყო. როდესაც ამდენ დროს ატარებ ადამიანთან და შენთვის ის ყველაფერია. ეჭვიანობა უკვე ბუნებრივი ხდება.



ფარსმან სონლულაშვილი

ბრძენმა ბრძანა: ყველაზე უკეთ იცხოვრა მან, ვინც ყველაზე უკეთ დაიმალო, ეს იმას კი არ ნიშნავს, ტყეში გაეარდა და ბუჩქებში ამოფარებულმა გაატარა უმინარსო ცხოვრება – იცხოვრა აქტიური ცხოვრებით, მაგრამ მოკრძალებით, უპრეტენზიოდ, უთქმელად, ყოველგვარი ხმაურის გარეშე. „გულქართლი“ შესანიშნავი ქართული სიტყვაა, რომელიც ილიასა და აკაკის დროს ყოველ ნაბიჯზე ისმოდა.

„გულქართლი“ ნიშნავს: გულწრფელს, გულმართალს, გულკეთილს, გულუხეს, პურად, სტუმართმოყვარე ადამიანს.

გიორგი ლეონიძე წერს: „მამა გულქართლი კაცია, სძულს პურძეირი ადამიანი“.

დღეს თითქმის მიგვავიწყდა მისი მნიშვნელობა, აღარ გვახსოვს. არა, ვცდები, გვახსოვს, როგორ არ გვახსოვს – ღმერთმა ნუ დაგვავიწყოს. არც დაგვავიწყდება. ან რა დაგვავიწყებს, როდესაც ჩვენს გვერდით ისეთი გულქართლი ადამიანი დადის, როგორც ფარსმან სონლულაშვილია. ჯერ სახელი ნახე, გვარი ნახე, ფარსმან სონლულაშვილი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, ღირსების ორდენოსანი. გაკადნიერდები და ვიტყვი: ფარსმან დიდი რჩეული. ხშირად მესმის: არტისტი ძალიან მოძრავი, გამორჩეულად ექსცენტრიული, რალაცნაირი გიჟური და რა ვიცი, კიდევ რანაირი უნდა იყოსო: გიჟური თვისებები კი გააჩნია არტისტს – აბა, ვინ გაუძლებს იმ განცდებს, იმ თვისებებს, არტისტს რეპუტიციებზე და სპექტაკლებზე რომ სჭირდება. ფარსმანზე ამბობდნენ, რამ აფიქრებინა ამ წყნარ, უთქმელ კაცს, არტისტი უნდა გამოვიდყო. დადგება სცენაზე: აბობოქრდება, დაიძაბება, დაიმუხტება, საოცარ, განუმეორებელ სიერცეს ქმნის ირგვლივ. როგორ შეიძლება გულგრილად უყურო მეფე ერეკლეს, მოურავს ჯერ თეატრში, შემდეგ კინოფილმში ფილმს „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“. ძია ელიოზს, ამავე სახელწოდების სპექტაკლიდან, რაჭველ „მეპურეს“, „ილია ჭავჭავაძეს“. უამრავ კინოფილმში, ტელესპექტაკლში. აქვს ამ წყნარ კაცს წყნარად შესრულებული, მაგრამ გახმაურებული როლები. ერთხელ, დაბადების დღეს, ფარსმანს ვუმღერეთ მე და ჩემმა ახალგაზრდა მეგობარმა კოტე მჭავიამ ომახიანი ქართული სიმღერა „შენ ბიჭო, ანაგურელო“ ჩვენივე მისადაგებული იმპროვიზაციით. „შენ, ფარსო, სოფელ დიდმელო. სცენიდან გადმოდიოდა ხმა ტკბილითო“. ძალიან გაიხარა, იდგა გაღაჟაჟებული, სახეზე შექმოფენილი.

აი, ასეთი კაცი, რომლის ხმას სცენიდან თუ გაიგებს კაცი, ომში წაიყვანეს. ფარსმანს კაცი უნდა მოეკლა?! კაცი ჭიანჭველასაც ბოდიშს უხდის, ახლოს დაეღვი ფეხი, ნიავმა არ დაგიბეროს, არ შეგაწუხოსო.

მერე რა, რომ წაიყვანეს! მიუახლოვდა თუ არა ბერლინს, ათას კილომეტრზე, ჰიტლერს მოახსენეს ფარსმანი მოდისო, ვინ ფარსმანიო, ჩვენი ფარსმანიო, დიდძელიო. აუჰ, შემოირტყა თავში ხელი, ეს რა მითხარიო, მილიონობით ადამიანის ცოდვა მაწევს ზურგზე და ახლა ამ პატიოსანი არტიისტის ცოდვა როგორ დავიმატო, ჩემს სისხლში ხელი როგორ გავასვრევეინო, ცოდვაა ფარსმანიო და თავისი ხელით მოისწრაფა სიცოცხლე. გადარჩა ფარსმანი! გასროლის გარეშე დანებდა გერმანია. ახლა იაპონიამ წამოჰყო თავი. აბა, ფარსმან, შენ გეტყობა კარგი ფეხის ხარო და მატარებლიდან არც კი ჩამოსულა, აღმოსავლეთისაკენ მიაბრუნეს. გაიხარა ფარსმანმა – ჰიტლერზე განაწყენებული, ტაკარაცუკაზე ვიყრი ვაერსო, აქაც ხელი მოეცარა. გაუსწორდა თუ არა საქართველოს მერიდიანს, „სტოპ“ – გაისმა ბრძანება: „სახლებში, ჩქარა! იაპონიამ იარაღი დაჰყარა, უსიტვეო კაპიტულაცია“. ასე რომ, ადამიანმა იარი საშინელი ომი მოიგო და იარაღი, გაუხსნელი, დაჟანგული ჩააბარა.

სხვანაირად არც შეიძლებოდა მომხდარიყო.

გააგრძელა ფარსმანმა თავისი წყნარი არტიისტობა ჯერ მარჯანიშვილის, მერე მოზარდმაყურებელთა თეატრში, კინოსა და ტელესტუდიებში. ასე იძალეზობდა მთელი ცხოვრება. მაგრამ ხალხის სიყვარულს ვერსად დაეძალა, არც უნდა დამალულიყო, ვერც დაეძალეზოდა. ერთხელ, „დემურტირების“ ბაზარზე მაწვნის გამყიდველს ვევაჭრებოდი, სადაურია მეთქი თქვენი მაწონი, დიდძელია შვილოო. ოო, იქ ჩემი მეგობარი ფარსმან სონლულაშვილი ცხოვრობს და გენდობი მეთქი. ჩვენი ფარსო? კარგი არტიისტი? წაიღე შვილო, ფულიც არ მინდაო. სიყვარული ხომ თვით ღმერთია. ღმერთივით შეუცნობელი და გამოუთქმელია, ისევე დაუსაბამო და უსასრულო, როგორც უფალი. ჩვენი დღეები სიყვარულის ფიჭვბია, რომელნიც ფუტკრების მსგავსად, თაფლით უნდა ავაგოსოთ და ამ თაფლით სხვა ადამიანებმაც უნდა ისარგებლონო. ჩვენმა ფარსომ აავსო სიყვარულის ფიჭვები, რითაც დააპურა ადამიანები.

ერის მგოსანი აკაცი, ეწინააღმდეგებოდა თეატრში გაერცელებულ იმ სენს, რომელსაც მსახიობის წუნიაობა ჰქვია – აღარაეინ თქვას ეს დიდი როლია! ეს პატარა, ეს შემშვენის, ეს არაო, ამას ვითამაშებ, ამას – არაო. ხელოვნება მშვენიერებაა და მშვენიერებამ კი თავისთავად დიდი და პატარა არ იცის: ისე კი კაცმა რომ სთქვას, მსახიობი, რომელიც როლით ემყარფილია, მსახიობი აღარ არის. მას უკეთესისა და ურთულესისაკენ ღტოლვა გაჰქრობია., რაც მასში შემოქმედების ცეცხლის ჩაქრობის მაუწყებელია.

ერთნაირი ძალით თამაშობდა დიდსა თუ პატარა როლებს: აბა წარმოიდგინეთ, დღეს მეფე, ზვალ მეპურე, ზეგ კაპიტანი ელიოზი, მანუგ ორსიტყვიანი როლი, ეპიზოდი, მაგრამ ყველა ყურადსაღები, განსხვავებული, საინტერესო, შეესებული სხვადასხვა ფერითა და განუმეორებელი შტრიხით.

კურიოზებიც ბევრია – ცხოვრებაში რამდენი და სცენაზე მითუმეტეს რა

გამოლევს.

მეტი კურიოზები რაღა გინდათ, იქ გერმანია შეაშინა, სამუდამოდ. აქით — იაპონია. თეატრში ხომ პირველთაგანი გახლდათ.

აი კიდევ ერთი კურიოზი. თეატრიდან მივედივარო. როგორ მიდიხარ — მეთქი აი, ასე მივედივარო, აღარ ღირსო. ვერ გადავთქმევინე. ეწყინა. რეჟისორებს ერთი კარგი იარაღი აქვთ თავდასაცავი. თუ ძალიან განათლებულია, რუსულად ამბობს „не вижу“. ამდენ წელიწადს ხელავდნენ და ახლა ვერ დაინახეს. ჰოდა, იფიქრა, ალბათ, ვერც მე გხედავთო და წავიდა. წავიდა ნაწყენი, გულნატკენი, ჩუმად, ძალიან ჩუმად. ერთი სიტყვაც არ დასცდენია სასაყვედურო ვინმეს მიმართ. საოცრებაა პირდაპირ, ღმერთმა შექმნა ადამიანი ძალიან ადვილად, მაგრამ მისი გაადამიანება გაუჭირდა, აი ფარსოი როგორც შექმნა, ისეთივე დარჩა ბოლომდე. როგორც იტყვიან ღმერთკაციო! გულქართლიო, ყოველმხრივ შემკული ადამიანური თვისებებით.

გვიკვირს და გვიხარია, რომ არსებობენ ასეთი ადამიანები და რა თქმაუნდა, ძალიან ბევრი. მამა ღმერთს ალბათ, ძალიან უყვარდა თავისი შექმნილი ციდა დედა-მიწა. რადგან თავისი ძე მოგვივილინა, გვანდო... ჩვენ კი გოლგოთა დავახვედრეთ, მკონი უფლის ბოლო ჯვარცმის გზა უნდა გავიართო მინც და პატიება ვთხოვოთ „შეგვინდე უფალო!“. ყველას არ ეხება. ზოგმა გაირა ეს რთული გზა, სუფთად, ლამაზად, ასე სუფთად ლამაზად იარა და დადის ჩვენი „ფარსოი“. ღვთის მიერ ბოძებული სიცოცხლით.

ცხოვრების არაჩვეულებრივი თანამგზავრიც რომ შეარჩია? — ვალაია. შეილები, შეილიშვილები, ისეთი ხალხმრავლობაა მის ოჯახში ერთ სიამოვნებას ჰკერის ადამიანს მათი ხილვა. ცხოვრებას განაგრძობს მშობლიურ სოფელ დილოში. აქ პატარა თეატრიც ჩამოაყალიბა. აქაც დიდი წარმატებები. ბევრჯერ დავსწრებივარ სპექტაკლებს. დიდი სიამოვნება მიძალიდა. განა მხოლოდ მე, საზოგადოებასაც. ისევ ხალხის სიყვარული. ღირსების ორდენის ნაღდი კავალერი. აი ვის ეკუთვნის, მან ღირსეულად იარა და ივლის კიდევ ერთ ან ორ სამოცდათექვსმეტ წელიწადს. სავალდებულო არ არის, მაინც და მაინც: გენიოსებს რომ უწოდებენ, ისეთები ვიყოთ ყველა. ადამიანის მოვალეობა რა არის: იაროს პატიოსნად, უანგაროდ, შურის გარეშე, ბოღმის გარეშე, ბოროტების გარეშე. თორემ საშიშია, ადამიანს ხომ ცალ მხარეს ეშმაკი უხის. და თუ ვერ შეატყობენს ეშმაკი, მაშინ ხომ ანგელოზიც იქვე ჰყავს და ეს არის სწორედ გენიოსობა.

შენ ბედნიერი ხარ, ჩემო მეგობარო. იმიტომ, რომ ჩვენი, ქართველი ერის შვილი ხარ, იმიტომ, რომ დიდი ეგეთი უბრალო ხარ, იმიტომ, რომ გზა განვლე პატიოსნად. იმიტომ, რომ გყავს დიდებული მრავალრიცხოვანი ოჯახი. იმიტომ, რომ ჩემი მეგობარი ხარ. იმიტომ, რომ მე შენი მეგობარი ვარ. იმიტომ, რომ ორთავე ბედნიერები ვართ მეგობრობის ძალით. იმიტომ, რომ შენისთანა ადამიანები იშვიათად იბადებიან. იმიტომ, რომ ადამიანური ბრწყინვალეობით სამალავში ხარ. ეს ალამაზებს ცხოვრებას, ეს გადაარჩენს კაცობრიობას „გულქართლო“ ადამიანო!

ვიქტორ ნინიძე

დაუფიქარი ფლები

ამას წინათ სოხუმის ქ. გამსახურდიას ხაზ. თეატრს ზეიმი ჰქონდა – აღინიშნა ცნობილი ქართველი მსახიობის, ვიქტორ ნინიძის 80 წლისთავი, იუბულარს ულოცავდნენ ვიკა ლორთქიფანიძე, ოთარ მეღვი-ნეთუბუცევი, დიმიტრი ჯაიანი, აფხაზეთის კულტურის მინისტრი სვეტლანა ქეცბა, ქართული კულტურის სხვა მოღვაწეები. საიუბილეო სპექტაკლში „ემი-გრანტები“ ბაბუს როლში კიდევ ერთხელ გააბრწყინა ბატონმა ვიქტორმა.

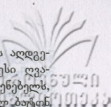
„თეატრი და ცხოვრების“ რედაქცია ბეჭდავს რა ჭარბავი მსახიობის მოგონებებს, თავის ხმას უერთებს იუბილარის მრავალ მიმლოცველსა და გულითადად ულოცავს 80 წლისთავს.

რა დამევიწყებს იმ ოცდასამ წელიწადს აფხაზეთში, კერძოდ, სოხუმის ქართულ თეატრში რომ გავატარე...

ვევლავფერი კი ასე დაიწყო:

1949 წლის გასაფხურის ურთმა შევე-ნიერმა დღემ მოლიანად შეცვალა ჩემი შემდგომი ცხოვრება...

იმხანად 1935 წლიდან თბილისის სა-ნიტარული კულტურის თეატრში ვმუშა-ობდი. თეატრში საპატიო ადგილი მეკავა, სამუშაოც საკმაოდ მქონდა. იმ დღეს რე-პუტიციის შემდეგ, კინოსტუდიაში წავედი, ფილმის გახმოვანებაზე. სტუდიის ენოში ბატონ სერგო ჭვლიძეს შევხვდი, რომე-ლიც იმ დროს სოხუმის თეატრის დირე-ქტორად და მთავარ რეჟისორად მუშაობდა. ხანმოკლე გასაუბრების შემდეგ, ბატონმა სერგომ ერთბაშად შეითხა, ხომ არ წავი-დოდი მასთან სოხუმში სამუშაოდ. თან და-სძინა, რომ უცხო გარემოში არ მოვხვდე-ბოდი, რადგანაც თეატრში ბევრი ჩემი თბი-ლისელი მეგობარი მუშაობდა: სალომი ფა-ნჩელი, ბუხუტი ზაქარაიძე, შურაბ ლაფე-რაძე, ოთარ კობორიძე, ვალეო კვაჭაძე, გელა რევზიშვილი, ნიკა ყაზბეგი, ნიკო-ლოზ მიქაშაიძე, ვენერა ნეფარიძე, სოსო კალანდაძე. ასე რომ თავს მართოდ არ ვიგრძნობდი... ბატონმა სერგომ თავისი ტე-ლეფონის ნომერი გადმომცა და მითხრა, რომ მესამე დღეს სოხუმში ბრუნდებოდა და ჩემს პასუხს დაელოდებოდა და, აი, დავექვი დილემის წინაშე... ორი დღის შე-მდეგ ბატონ სერგოს დაურეკე და ვუ-თხარი, რომ თანახმა ვიყავი. მას ჩემი და-სტური გაეხარდა და მითხრა, რომ I სე-ქტემბერს დასის შეკრებაა და მე სოხუმში 30 აგვისტოს ჩავსულიყავი. 30 აგვისტოს დილის ათ საათზე, მატარებელი თბილისი-სოხუმი სადგურის ბაქანთან ზანტად გაჩე-რდა. ფანჯრიდან თვალი მოვკარი ორ ალა-მიანს. ერთ მათგანში შურაბ ლაფერაძე შევიცანი და მივხვდი, რომ ისინი ჩემს შესახებდრად იყვნენ მოსულნი... შურაბმა მისი თანხმლები გამაცნო, ის თეატრის დირექტორის მოადგილე შურა ჯიქია გა-



ხლდათ. მანქანით სასტუმრო „აფხაზეთი“-სკენ გავეშურეთ. დაუბინავდი და თეატრში წავედი. ბატონი სერგო შემომეგება, განცხადება დამაწერინა და ზედ თეატრში უმაღლესი კატეგორიის მსახიობად მიღების რეზოლუცია დაადო, თან ისიც მოთხრა, რომ I სექტემბერს დასის შეკრებაზე გამოცხადებულყავი. I სექტემბერს მან ჩემი თავი წარუდგინა დასს და ამ დღიდან სოხუმის თეატრის წევრი გავხდი, თეატრისა, სადაც ჩემი ცხოვრების ულამაზესმა წლებმა გაიარა...

ორმოცდაათიან წლებში სოხუმის ქართული თეატრი რესპუბლიკის ერთ-ერთ მოწინავე თეატრად ითვლებოდა, თავისი სპექტაკლებით არაფრით ჩამოუვარდებოდა დედაქალაქის თეატრებს. წარმოდგენებმა „აურზაური არაფრის გამო“, „ჩაძირული ქვები“, „პირველი ნაბიჯი“, „ბარათაშვილი“, „ცოცხალი ლეში“, „სასტუმროს დიასახლისი“, „ხარატანთ კერა“, „ნაპერწყლიდან“ ფართო მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა.

თეატრში მუშაობის დაწყებიდან პირველსავე სეზონში რამდენიმე სპექტაკლში ეზონაწილეობდი და მეც ჩემი ადგილი დავიკვიდრე ამ ნიჭიერ კოლექტივში. კოლექტივში, რომელშიც ოცდასამი წელი გავატარე და სიბერის ფაშს კვლავ ამ თეატრს ვუდგევარ მხარში... თეატრს, რომლის დღევანდელი შემოქმედებითი პერსონალი ერთ მთლიან, შეკრულ კოლექტივს წარმოადგენს ბატონი დიმა ჯაიანის ხელმძღვანელობით.

სოხუმის თეატრში გატარებულ რამდენიმე ათეული წლის მანძილზე მრავალი ეპიზოდი აღიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში და მეც მინდა რამდენიმე მათგანი გვაეცნო მკითხველს.

1943-44 წლის სეზონი სამამულო ომის წლებში, კერძოდ 1943 წელს, დაბომბვის შედეგად დამწვარი შენობის აღდგენის შემდეგ გაიხსნა. თეატრის მშენებლობაზე გერმანულ ტყვეებთან ერთად სოხუმის მოქალაქეებიც მუშაობდნენ, იგი სახალხო მშენებლობად გამოცხადდა. თეატრის აღდგენასა და აღმშენებლობაში უდიდესი დანიშნული მიუძღვის ინჟინერსა და მშენებელს, სოხუმის მკვიდრს, ან განსვენებულ ბატონს ლეო გვათუსა. სეზონის გახსნის წინ შენობის დასუფთავებასა და კეთილმოწყობაში დიდი წვლილი შეიტანა თეატრის მთელმა კოლექტივმა და, აი, დადგა სეზონის გახსნის დღეც. უამრავი სტუმარი ჩამოვიდა რესპუბლიკის ქალაქებიდან. თითოეული მათგანი საჩუქრებით ხელდამშვენებული მოდიოდა. იმ დღეებში აფხაზეთის ხელმძღვანელობამ დადგინებდა მიიღო — თეატრს აფხაზი მწერლის, სასონ ჭანბას, სახელი მინიჭებოდა /თუცა მისი ღვაწლი თეატრალურ ხელოვნებაში არცთუ ისე ცნობილი იყო/. თეატრის წინ ხალხმრავალი მიტინგი გაიმართა... თეატრის წინა ფასადში ოთხი ნიშა იყო, რომელთა სიღრმეში გიორგი ერისთავის, ლადო მესხიშვილის, კოტე მარგანიშვილის და ზაქარია ფალიაშვილის შესანიშნავი ბიუსტები იდგა. მიტინგზე სიტყვით გამოსულმა საოლქო კომიტეტის ავტაცია-პროპაგანდის განყოფილების გამგემ ასლან ოტირამ რიხითა და სიამაყით ჩამოხსნა საბურველი თეატრის წინა პოდსტაჟენტზე დადგმულ ს.ჭანბას ბიუსტს და დამსწრე საზოგადოებას ამცნო, რომ სასონ ჭანბამ, ბოლოს და ბოლოს, იპოვა თავისი ადგილი მისი ძმების გვერდით... /მხედველობაში ჰქონდა ნიშებში ჩადგმული ბიუსტები/. რა გაეწყობა, ზოგჯერ ასეც ხდება...

სოხუმის ქართული თეატრს თავიდანვე ბედი დაჰყვა — მის სცენაზე უმუშაოა და სპექტაკლები დაუდგამს ისეთ სახელოვან რეჟისორებს, როგორებიც იყვნენ — შალვა დადიანი, ვალერიან შალვაშვილი, მიხეილ ქორელი, ლუდე ძნელაძე, კონსტანტინე ანდრონიკაშვილი, ბორის გამრეკელი, ნიკო გვარამი, ვახტანგ გარაი.

მათ შემდეგ სოხუმის თეატრში მოღვაწეობდნენ სერგო ჭელიძე /რომლის სახელთან დაკავშირებულია თეატრის დიდი

წარმატებები/, გიორგი ჟურული, ვასო ყუ-
შიტაშვილი. თეატრის წარმატებაში თავი-
ანთი წვლილი მიუძღვით დოდო ალექსი-
ძეს, იგვა ლორთქიფანიძეს, გიზო ჟორდა-
ნიას.

შემდეგ თეატრში მოვიდა ნიჭიერი ახა-
ლგაზრდობა, რომლებიც ქართული რეჟი-
სურის წამყვანი ძალა გახდა. ესენია: იური
კაკულია, ანზორ ქუთათელაძე, მედეა კუ-
ჭუხიძე, ლევან მირცხულავა, სანდრო მრე-
ვლიშვილი, ლერი პაქსაშვილი, დავით კო-
ბახიძე. ბოლო წლებში სოხუმის თეატრის
წარმატებები დაკავშირებულია ბატონ გოგი
ქავთარაძის სახელთან.

მე ბედნიერება მქონდა ახლო ურთი-
ერთობა მქონდა დიდ რეჟისორთან და
შესანიშნავ ადამიანთან ბატონ ვასო ყუმი-
ტაშვილთან. მასთან ერთობლივი მუშაობა
ჯერ კიდევ თბილისის სანკულტურის თე-
ატრში მაკავშირებდა... გარდა იმისა, რომ
ბატონი ვასო დიდებული რეჟისორი იყო,
იგი გამოირჩეოდა იუმორის გრძობით. მა-
ხსოვს, ერთხელ საუბრისას შევეკითხე –
ბატონო ვასო, ყველა, ყველა, მაგრამ იმ
ქალაქში რამ წაგიყვანათ სამუშაოდ-მეთქი.
/მხედველობაში მქონდა მისი მუშაობა ერთ-
ერთი რაიონის თეატრში, რომელსაც შე-
გნებულად არ ვასახელებ/. ბატონმა ვასომ
გაიღიმა და მიპასუხა – შე დურაკო /ეს
მისი საყვარელი გამოთქმა იყო, რომლი-
თაც იგი ახლობელს მიმართავდა/ ნიუ-იო-
რკისა და პარიზის შემდეგ სად იცხოვრებ
და იმუშავებ, სულ ერთი არაა?!

ათეული წლებით სამშობლოს მოშო-
რებული რეჟისორის ქართულ მეტყველე-
ბაში ხარვეზები შეიმჩნეოდა... ერთხელ წი-
ნადადებაში რამდენიმე შეცდომა დაუშვა.
მე კი მორიდებით ვუთხარი – ბატონო ვასო,
ეს წინადადება, აი, ასე უნდა თქვათ-მეთქი.
მან ირონიით შემომხედა და მიპასუხა, შე
დურაკო, რას მასწავლი, მე თბილისში ვარ
დაბადებული და გაზრდილი... აღარავერი
მიპასუხია, რადგანაც რეპეტიციებზე, მაგი-
დასთან ტექსტზე მუშაობისას წინადადე-
ბაში არასწორ მახეილს ვერ გამოაპარე

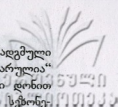
ბდი.

ვასო ყუმიტაშვილის სოხუმის თეატრში
მუშაობა ეს იყო ოქროს ხანა, დიდი ხელო-
ა შემოქმედებითი კოლექტივისათვის. მის
მიერ თეატრში განხორციელებულმა სპე-
ქტაკლებმა: „ქართლის ჩირაღდნები“, „ბათა
ქეჩია“, „ვანის ტირილი“, ფართო მაყურე-
ბლის აღიარება მოიპოვა. ეს სპექტაკლები
ოქროს ასოებით შევიდა სოხუმის თეატრის
ისტორიაში.

ვინ მოვგარესა არ ეძებს, იგი თა- ვისა მტერია...

იყო პერიოდი, როცა თეატრი მთავარი
რეჟისორის გარეშე დარჩა, ამ დროს თე-
ატრში ცალკეულ დადგმებზე მუშაობდნენ:
ლუი ჭეღია, გიორგი გაბუნია და გიორგი
სულიაშვილი. მეც მქონდა ბედნიერება რა-
მდენიმე დადგმა განმეხორციელებინა /რო-
გორც ქართული ანდჰა ამბობს – უძა-
ლოო ქვეყანაში კატას აყვავებდნენ/. ეს
დადგმები იყო ლ.ჭეჭაბერიას „ქარგი ამხა-
ნავი“, ვასილევის „ამქვენიური სამოთხე“
და აუკის „პატარა კახი“.

„პატარა კახთან“ დაკავშირებით ერთი
ღირსშესანიშნავი ამბავი მახსენდება: თე-
ატრში იყო სპექტაკლები, რომლებშიც
ორივე დასის მსახიობები მონაწილეობდნენ,
ესენი იყო: აფხაზურ დასში „დანაყაი“, „შზის
ამოსვლის წინ“, ქართულ დრამაში გ.გა-
ბუნიას იგივე „შზის ამოსვლის წინ“ და
„ნაპერწკლიდან“. ამ ფაქტმა ჩემში ერთი
აზრი დაბადა – გადაწვევით „პატარა კა-
ხში“ ტურფას როლზე აფხაზური დასის
მსახიობი თეატრ კოლონია დამენიშნა. ეს
აზრი გაეუზიარე მთავარი რეჟისორის მო-
ვალეობის შემსრულებელს ლუი ჭედიას,
რომელმაც ჩემი წინადადება მოიწონა და
როლების განაწილება დაამტკიცა. დიწყო
ინტენსიური მუშაობა და პრემიერის დღე
ქართველი და აფხაზი ხალხის ძმობის დე-
მონსტრირება იყო. ასევე იყო, როცა აფხა-
ზურმა დასმა გადაწვევბა ჩემი პიესა „თა-
ვდასხმა ღამით“ ეთარგმნა და რეპერტუ-
არში შეეტანა, იგი თარგმნა და დადგა



აფხაზური დასის მთავარმა რეჟისორმა აზიზ აგრბამ. პრემიერამ წარმატებით ჩაიარა, სპექტაკლი მაყურებელმა კარგად მიიღო, ხოლო დადგმელმა კოლექტივმა ყვავილებით და საჩუქრებით ათავსო. პრემიერის შემდეგ გამართულ ბანკეტზე არაერთხელ იქნა აღნიშნული, რომ ეს სპექტაკლი კიდევ ერთი დასტურია ქართველი და აფხაზი ხალხის საუკუნობრივი ურღვევი ძმობისა. ეს იყო რამდენიმე ათეული წლის წინ და დღემდე ვერ გამიგია, რა მოხდა, რამ შეცვალა ეს ხალხი ასე, როდის და რატომ ჩაისახა მათ გულში ასეთი სიძულელი და ზიზლი ჩვენს მიმართ. ვფიქრობ და ამ კითხვაზე პასუხი ვერ გამიცია...

ნუ იქნ ავს, იგი ბუმერანგით შენე დაგიბრუნდება...

1968-69 წლების სეზონში სოხუმის თეატრის აფხაზურ დასში მთავარ რეჟისორად დაინიშნა ნელი ეშბა, თავის წინამორბედებთან შედარებით უდავოდ ნიჭიერი და მაღალი კულტურის რეჟისორი, მაგრამ ასევე მის წინამორბედებთან შედარებით გაცილებით მეტი სიძულელით გამსჭვალული ყოველივე ქართულის მიმართ, რაც გამოქვლიანდა მისი დანიშნვის პირველსავე დღეებში ქართული დასის მიმართ დამოუკიდებულებაში, კერძოდ, დაუსაბუთებელ დაპირისპირებაში ქართული დასის მთავარი რეჟისორის ლერი პაქსაშვილის მიმართ. მან თეატრში შემოიტანა ინტრიგა და კინეზოლობა. მის გარშემო დაირაზმა აფხაზური დასის ახალგაზრდობის უმეტესობა, რაც დასში ძველი თაობის უკმაყოფილებას იწვევდა. მათ ვერ წარმოედგინათ ათეული წლების მანძილზე ტრადიციულად დამკვიდრებული ძმური ურთიერთობა თანდათან როგორ ირღვეოდა. ეშბას მოქმედების არეალი უფრო გაფართოვდა, როცა იგი სოხუმის თეატრის დირექტორადაც დანიშნეს. იგი ყოველნაირად ავიწროებდა მსახიობებს, რომლებიც სამხატვრო საბჭოს სხდომასა და კრებაზე არ ეთანხმებოდნენ და მხარს არ უჭერდნენ მის მიერ წამოყე-

ნებულ მოსაზრებებს. მის მიერ დადგმული სპექტაკლები- „როცა ასეთი სიყვარულია“ და „შიშველი მუფე“ მხატვრული დონით მკვეთრად განსხვავდებოდა წინა სეზონებში დადგმულ სპექტაკლებისაგან, რაც ხელს უწყობდა ნ.ეშბას გათამამებას. მას სასტიკად აღიზიანებდა ქართულ დასში ლ.პაქსაშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლები, როგორც იყო „მარია ტიულორი“ და „ბერნარდა ალბას სახლი“, რომლებიც ფართო მაყურებლის მოწონებას იმსახურებდნენ.

დღითიდღე იძაბებოდა ურთიერთობა ლ.პაქსაშვილსა და ნ.ეშბას შორის. საჭმე იქამდეც კი მივიდა, რომ პაქსაშვილს კაბინეტში ანონიმურ წერილებს უგდებდნენ, რომელშიც წერდნენ, რომ, თუ სოხუმს არ დატოვებდა, შეიღს მოუკლავდნენ და მასაც გაუსწორდებოდნენ. გარკვეული პროვოკაციები ჩემს მიმართაც იჩინდა ხოლმე თავს, რადგანაც მე მხარში ვედექი ქართული დასის მთავარ რეჟისორს და, ჩემი აზრით, ეშბას მიერ გადადგმულ მცდარ ნაბიჯებს ურეაგიროდ არ ვტოვებდი. ასეთივე მდგომარეობაში იყო ჩემი რამდენიმე კოლეგა ქართული დასიდან. ჩემს მიმართ პროვოკაციის კულმინაციას წარმოადგენდა ათასგვარი საწივრის წერა უშიშროების კომიტეტის სახელზე...

ერთ მშვენიერ საღამოს, ბინაზე, ტელეფონის ზარი აწკრიალდა... უშიშროების კომიტეტიდან მირეკავდნენ და მიხოვდნენ საღამოს თერთმეტ საათზე კომიტეტის შენობაში, ოცდამეოთხე ოთახში გამოვცხადებულყავი. აღბათ გამიგებთ, რომ არცთუ ძალიან სასიამოვნოა შემოაღნიშნულ დაწესებულებასთან ურთიერთობა, მაგრამ სხვა გზა არ იყო და მეც დანიშნულ დროზე გამოვცხადდი... ჩემს დაკითხვას მაიორი გადელა აწარმოებდა, რომელიც შემდეგში, როგორც პრესიდან გავიგე, ეროვნულ მოძრაობაში „მოღვაწეობდა“. ზოგჯერ ასეც ხდება?!...

ჩვენმა „სასიამოვნო“ საუბარმა დამის 3 საათამდე გასტანა. მე ბრალი მედებოდა



ანტისაბჭოთა ანეგოტების გავრცელებაში, რუსი ხალხის და კომუნისტური წყობის დისკრედიტაციაში. ბატონმა მაიორმა ოცდაათამდე ახსნა-განმარტება წამიციბა, რომლებშიც ყოველივე ზემოაღნიშნული დასტურდებოდა, ახსნა-განმარტებათა უმრავლესობა რუსულ ენაზე იყო დაწერილი და ჩემთვის ნათელი გახდა, თუ ვის ეკუთვნოდა ისინი. გამომშვიდობებისას მაიორმა ერთხელ კიდევ წამიციბა ლექცია და მითხრა, რომ ჩვენ კიდევ შეეზღებოდით ერთმანეთს, და მართლაც, ათი დღის შემდეგ დაფაზე გამოყრული განცხადება იუწყებოდა, რომ დანიშნული იყო საგანგებო კრება...

კრებას ვსწრებოდნენ აფხაზეთის უშიშროების კომიტეტის თავმჯდომარე გენერალი პილიუგინი, აფხაზეთის საოლქო და საქალაქო კომიტეტის წარმომადგენლები, ჩემთვის უკვე ცნობილი მაიორი... როგორც შემდეგ გაირკვა, ჩემთან ერთად კომიტეტში მსახიობი ბორის თოფურაძეც მიუწვევათ და გასაუბრებთან...

კრებამ ჩვენს „უღირს“ საქეტაგლზე იმსჯელა და დაასკვნა, რომ საზოგადოებისათვის საშიში ელემენტები არ ვართ და გაფრთხილებით და აღმზრდელობითი მუშაობის გაძლიერებით შემოიფარგლენ...

ჩემთვის კი ნათელი გახდა, რომ სოხუმის თეატრში ჩემს მუშაობას ახრი აღარ ჰქონდა და დავიწყე განცხადებების წერა თეატრიდან წასვლის თაობაზე. დაიწყო ჩემი გამოძახება კულტურის სამინისტროში, პარტიის საოლქო და საქალაქო კომიტეტებში. მე მათ ვუმტკიცებდი, რომ ჩემი და ემბას ვერ დაწვესებულვებამი მუშაობა წარმოუდგენელი იყო... ისინი ბევრ რამეს მპირდებოდნენ, მე კი ჩემსას არ ვიშლიდი და ბილოს 1971 წელს დავტოვე ჩემი საყვარელი თეატრი და ქალაქი და მუშაობა დავიწყე რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრში...

შემდგომში მოვლენები ისე განვითარდა, რომ აფხაზური დასი მის ხელმძღვანელს აუმხედრდა და მასაც მოუწია თეატრიდან წასვლა...

ღმერთო შეუნდე უკუნურთ, რამეთუ არ უწყიან რას სნადიან...

მიუხედავად სოხუმის თეატრიდან წასვლისა, მე თეატრთან და ქალაქთან ურთიერთობა არ შემწყვეტია, მითუმეტეს მასთან მაკავშირებდა ჩემი ოჯახი, რომელიც იქ დარჩა, მეუღლე, საქართველოს და აფხაზეთის სახალხო არტისტი ნორა ყიფიანი სოხუმის თეატრში მუშაობდა, ასე რომ წამოსვლის შემდეგ მე ზშირად მიწვედა ამ ულამაზეს ქალაქში ჩასვლა. მახსოვს, ერთი ჩასვლისას ასეთი რამ შემემთხვა: მთელ კავშირში გახმაურებული ფილმი „დათა თუთაშხია“ უკვე გამოსული იყო ტელეეკრანზე და ფართო მაყურებელი მცნობდა, როგორც ამ ფილმში ერთ-ერთ მონაწილეს. ჩავედი სოხუმში და რასაკვირველია, თეატრისკენ გავემურე, რათა მორიგი პრეზენტა მენახა და ჩემი ახალგაზრდა კოლეგებისთვის გამარჯვება მიმელოცა, რაც დიდად მახარებდა. საქეტაკლის დამთავრების შემდეგ მე, ჩემი მეუღლე და ქალიშვილი სახლისკენ გავუდექით გზას, ძველი საოლქო კომიტეტის შენობის წინ, სადაც მაშინ გახეთების რედაქციები იყო განლაგებული, რამდენიმე ახალგაზრდა იდგა. როცა მათ დავეუბრისასობრდით ერთი ახალგაზრდა გამოეყო ჯგუფს, ჩემთან მოვიდა და მეტად აგრესიულად შემეკითხა – როდის იყო აფხაზი გაქურდვის მიზნით კაცს კლავდაო?! მაშინვე მივხვდი, რომ ჩემს ფილმში ჩემს მიერ შესრულებული ზემამას როლი ჰქონდა მხედველობაში. მე ჯერ უმოზრთი დავუწყე ახსნა-განმარტების მიცემა და ვუთხარა, რომ ამაში ყველაზე ნაკლები ბრალი მე მიმიძღვის და პასუხი ჭაბუა ამირჯებისთვის მოეთხოვა... მაგრამ არაფერი არ ჰრდიდა და ის კიდევ უფრო ჯიუტად მიტყედა; მე თვალი მოკეარი, რომ თეატრის წინ მსახიობებს მოეყარათ თავი და არადაცაზე საუბრობდნენ, ყოველნაირად ვცდილობდი, რომ ქართველ მეგობრებს ეს ჩვენი კამათი არ შეეშინათ, რადგანაც ვიცოდი ამას რაც

მოყვებოდა, მაგრამ არაფერი გამოიძვივდა, რადგანაც ჩემი მოპაქევე გადაწყვეტ შეტყუებაზე გადაივიდა... ამ დროს თვალში მოვკარი ჩვენსკენ მომავალ აფხაზური დასის მსახიობ ხელა ჯოპუას, როცა მოგვიახლოვდა, გაივითხა ჩვენი კამათის მიხეზი, ეცადა აგრესიულად განწყობილი ახალგაზრდა დაემოშინებინა და წაყვანა... მე ხელტას ვთხოვე მეორე დღეს როგორმე მოებერხებინა ჩვენი შეხვედრა. მართლაც, მეორე დღეს მივედი რუდეაქციაში, შევხვდი ჩემს ოპონენტს, იგი აღმოჩნდა გახეთ „აფსნი ფაფის“ ლიტ.მუსიკი ვინმე მარშანია, ჩემი დანახვა არცთუ ისე ესამიონა, მისი პირველივე სიტყვა ბოდიშის მოხდა და პატიება იყო. ჩვენ საუბარს ჯოპუაც ესწრებოდა. მან გაიცხა მარშანია და უთხრა გაეთვალისწინებინა, თუ რა შედეგი მოჰყვებოდა იმ ინცინდენტს, თუ მე მსვლელობას მივცემდი... მარშანია, წინა ღამის გმირი, პატარა კაცუნად გადაიქცა და დაჩოქილი პატიებას მთხოვდა, თან მისხნიდა, რომ გუშინ ვაფიშვილი შემეძინა და მისი დაბადება ორიოდე ჭიქით აღენიშნა და არაფხიზელ მდგომარეობაში ვივადიო... მე გამეღიმა და ეუპასუხე, შე დალოცვილო, ზვამბას ქცევის განსჯის მაგიერად ეგ გეთქვა და მეც ერთი ჭიქით მექვიდრეს დავილოცავდი-მეთქი... ასე დამთავრდა ჩვენი შეხვედრა...

და აი, დადგა მოგონებათა ბოლოთქმის დროც, რომელსაც გვერდს ვერ ავუვლი, რაც არ უნდა მწარეც უნდა იყოს მისი გახსენება. გახსენება იმ ტრაგედიისა და გულისტკივილისა, რაც ამ უაზრო ომმა, რომელსაც არავითარი გამართლება არა აქვს, ქართველ ერს და, მათ შორის, ჩემს ოჯახსაც მიაყენა...

როგორც ზემოთ მოგახსენეთ, ჩემი სოხუმის თეატრიდან წასვლის შემდეგ, თითქმის ყოველთვე ჩავდიოდი სოხუმში. შეიძლება იყოსოთ და საესესბით ლოგიკური იქნება, რატომ ოჯახიც არ გადმოიყვანე თბილისში?! ჯერ ერთი, მეუღლე თეატრში

მუშაობდა და მეორეც, მე გადაწყვეტილი მქონდა პენსიაზე გასვლის შემდეგ დაბრუნებულიყავი სოხუმში და სიბერის წლები ჩემს სახლში, ოჯახთან ერთად გამეტარებინა, მაგრამ 1992 წელს დაწყებულმა ომმა ყველაფერი თავდაყირა დააყენა... ავვისტოს თვიდან ყოველგვარი კავშირი განწყდა სოხუმთან, გადიოდა თვეები და არაფერი ვიცოდი ჩემი ოჯახის შესახებ... ასე გაგრძელდა 1993 წლის დეკემბრამდე... როცა ყოველგვარი იმედი გადამეწურა, ერთ დღეს დამებადა აზრი – თხოვნით მიმემართა ქალბატონ ნატაშა ჩხიკვაძისთვის, გაეწია ჩემთვის დახმარება, იქნებ როგორმე მიეგნო მეუღლის კვალისათვის და აი, დეკემბრის პირველ რიცხვებში გაასმა ტელეფონის ზარი, ქალბატონმა ნატაშამ შემატყობინა, რომ ჩემი მეუღლე ცოცხალია და ამჟამად იმყოფება ქალაქ სოხუმის მეორე საავადმყოფოში და ყოველგვარ ღონეს ხმარს, რომ საერთაშორისო წითელი ჯვრის საზოგადოების დახმარებით გამოიყვანოს სოხუმიდან... მართლაც, 1993 წლის 9 დეკემბერს მეგონცარიის ავიაკომპანიაში წითელი ჯვრის ევლით იგი თბილისში ჩამოიყვანა.

არა მგონია, ჩემმა ოჯახმა შესძლოს იმ მზრუნველობის გადახდა, რაც ნატაშა და რამაზ ჩხიკვაძეებმა ჩემს მიმართ გამოიჩინეს... სოხუმის დაცემის შემდგომ პერიოდს ბატონი დიმა ჯაიანი ერთ-ერთ ყურნალში გამოქვეყნებულ წერილში ასე აღწერს:

..... ცხოვრების სინამდვილეშ, ქნონორა, დიდი ტკივილი მოგაყენათ. უკვალოდ არ ჩაუვლია აფხაზეთის ამბებს, იმ დღეების ტრაგედიამ შეიწირა თქვენი ერთადერთი ვაჟის სიცოცხლე... ბედისწერის მკაცრმა განსაცდელმა სეც არ გაკმარათ, „ბოვეკების“ ოთხკაციანი ჯგუფი შემოვივარდათ ბინაში და ამაზრუნეი სასჯელი გერგოთ... მეოთხე სათუღიდან გადმოვავლეს, სასწაულიც მაშინ ინება განგებამ, სახლის წინ მოშრიალე ჭადრის რტოებში გაიბლანდეთ... განგების ნება შეუვალა და გადარჩით, გადარჩით და დღესაც ერთგუ

ლად ემსახურებით მშობლიურ თეატრს...“
ასე რომ – „ღმერთი არ გაწირავს კაცსა შენგნით განაწირსა“. თავი რომ არ შეგაწყინოთ აქ შევწვევტ მოგონებათა ციკლს... ცხოვრება კი გრძელდება და ჩვენც უკეთესი მომავლის რწმენით გვსურს დავასრულოთ ჩვენი ცხოვრება.

არ შემიძლია განსაკუთრებით არ გავიხსენო ის ურთიერთობა, რომელიც სოხუმის მოსახლეობასა და ქართულ თეატრს შორის იყო. ორმოცდაათიან წლებში სოხუმში ქართველ მოსახლეობასა და თეატრს შორის განსაკუთრებული დამოკიდებულება სუფევდა. ამას ხელს უწყობდა დედაქალაქიდან სამუშაოდ ჩამოსული ქართველი ინტელიგენცია. შეიქმნა მეტად მყარი ბირთვი, რომელმაც თავის ირგვლივ შემოიყრია ადგილობრივი ინტელიგენცია, განსაკუთრებით – ახალგაზრდობა. ამ ურთიერთობამ თავისი კვალი დააშინა თეატრისა და ადგილობრივი მოსახლეობის მჭიდრო კავშირს. არ მახსოვს ქართულ თეატრში არც ერთი პრემიერა, რომელიც სრული ანშლაგით არ ჩატარებულა. სოხუმის მკვიდრი მოსახლეობის უდიდესი ნაწილი თეატრის მუდმივი მაყურებელი იყო. ყოველი პრემიერის შემდეგ იმართებოდა მაყურებელთა კონფერენციები, რომლებზედაც იმართებოდა სპექტაკლის განხილვა და არცთუ დაბალ პროფესიულ დონეზე. სასიამოვნო იყო ის გარემოება, რომ ქართველი მოსახლეობის გარდა თეატრის მუდმივი მაყურებლები იყვნენ რუსი და

ბერძენი მოსახლეობაც. ამას ხელს უწყობდა ის გარემოებაც, რომ სპექტაკლები სინქრონულად ითარგმნებოდა რუსულ ენაზე.

მრავალი წლის შემდეგ, როცა საბჭო მში ჩავდიოდი, ეს ტრადიცია გრძელდებოდა, სოხუმის მკვიდრი მოსახლეობა ისევ გვერდში ედგა ქართულ თეატრს.

დიდი მნიშვნელობისა გახლდათ გავლითი სპექტაკლები აფხაზეთის რაიონებში. ეს იყო თეატრის არსებობის მთავარი წყარო. ჩვენი გასვლითი სპექტაკლები ინახავდა არა მარტო ქართულ, აფხაზურ და სსსაც. ჩვენს „ზურგზე“ იყო აფხაზური და სიც. გარდა მატერიალური კეთილდღეობისა, ეს სპექტაკლები ხელს უწყობდა ქართველი და აფხაზი ხალხის მეგობრული ურთიერთობის გაღრმავებას. ეს განსაკუთრებით იგრძნობოდა გუდაუთისა და ტყვარჩელის რაიონებში გამართულ გასვლით სპექტაკლებზე. როცა თეატრი სოფლის მშრომელებთან აფხაზი მაყურებლის გარემოცვაში იმყოფებოდა, ქართველი მსახიობები ქართულ სიმღერებთან ერთად ისეთივე გატაცებით მღეროდნენ აფხაზურ ხალხურ სიმღერებს. და აი აქ იბადება აუხსნელი სასწაული – ერთ არსებად იქცეოდნენ ისინი, ვინც მღეროდა და ისინიც, ვინც სუნთქვაჟეკრული ისმენდა ამ სიმღერებს. დღეს კი ხშირად მიჩნდება კითხვა: სად გაქრა ეს სასწაული, როგორ გადაეცა ხაზი ყველაფერ იმას, რასაც საუკუნეების მანძილზე ეყრებოდა საფუძველი...



ასეა საქიხო!

/მირა ფიჩხაძის ხსოვნას/

პარილის პირველ რიცხვებში შ.რუსთაველის სახ. თეატრალურმა ინსტიტუტმა მოაწყო აწვარდაცვლილი პედაგოგების ხსოვნის საღმრთოები. 11 აპრილს კი გაიმართა ცნობილი მუსიკისმცოდნის მირა ფიჩხაძის ხსოვნის საღამო, რომელიც მისი დაბადებიდან 75 წლისთავს მიეძღვნა. ამასთან დაკავშირებით ვებქვეყნებ გულბათ ტორაძის წერილს.

თუ მოვიხლოებით მირა ფიჩხაძის, როგორც პიროვნებისა და მოღვაწის დახასიათებას ერთი სიტყვით – ეს იქნებოდა „სიყვარული“. სიყვარული ახლოობების, მეგობრებისა და კოლეგებისადმი. სიყვარული მუსიკისა და საკუთარი პროფესიის – მუსიკისმცოდნეობისადმი.

სწორედ ეს სიყვარული იყო, რომ მუდამ „დამუხტულ“ მდგომარეობაში ამყოფებდა ჩვენს მირას. იგი პირდაპირ შეპყრობილი იყო „მუსიკის დემონით“. მისი მრავალგვარი გამოვლინებით, იქნებოდა ეს ოპერა, ოპერეტა, საკონცერტო შესრულება თუ მუსიკალური კრიტიკა. იგი მუდამ შემართული და მობილიზებული იყო კარგი საქმეების საკეთებლად – თავის ოჯახში, სამსახურში, საზოგადოებრივი ცხოვრების სარბიულზე.

ხანდახან, მისი ასეთი დაუცხრომელი ენერგიით გაკვირვებული /მასსოვს, ერთხელ სვერდლოვსიდან ახლახან ჩამოსული, მეორე დღეს მისსუმი მიფრინავდა ქართული კომპოზიტორის ნაწარმოების პრემიერაზე დასასწრებლად/. ვკითხვებოდი, თუ როგორ ასწრებს იგი ყველგან ყოფნას, ყველგან მისმენას, ყოველივე საინტერესოზე გამოხმაურებას? რაზედაც ღიმილით და ზეაწეული თითით მპასუხობდა: ასეა საქიხო!

კიდევ ერთი და, მე ვიტყვოდი, ძალიან იშვიათი თვისებით იყო დაჯილდოებული ქალბატონი მირა. იგი დიდი ღირსებითა და თავშეკავებით ისმენდა კრიტიკას საკუთარი თავის მიმართ. მაშინც კი თუ კრიტიკა არ იყო მთლად სამართლიანი, რაც კიდევ ერთხელ მეტყველებდა მის მაღალ ზნეობრივ კულტურაზე.

ყველგან, სადაც კი მოუხდა მუშაობა მირა ფიჩხაძეს, მან პატივისცემა დაიმსახურა თავისი კეთილსინდისიერებით, ერთგულებით, საქმისადმი სიყვარულით, და ცხადია, მაღალი პროფესიონალიზმით.

მ.ფიჩხაძის, როგორც მუსიკისმცოდნის, ყურადღების ცენტრში მუდამ იყო მუსიკალური თეატრი, განსაკუთრებით კი, ოპერეტა, მუსიკალური კომედია, მიუზიკლი.

შეიძლება ითქვას, რომ მან შექმნა სერიოზული შრომები „მხიარული“ ჟანრის შესახებ, მაგრამ ამავე დროს დიდი დრო დაუთმო ქართული მუსიკალური შემოქმედების ყველა ჟანრს, ქალბატონ მირას „გედის სიმღერად“ იქცა მონოგრაფია გამოჩენილ ქართველ კომპოზიტორ – სულხან ცინცაძეზე. სამწუხაროდ, მის დაბეჭდვას იგი ვეღარ მოესწრო, ისევე როგორც ბევრი სხვა საინტერესო ჩანაფიქრის განხორციელებას.

მირა ფიჩხაძის გარდაცვალება დიდი დანაკლისი იყო ყველასათვის, ვინც კი იცნობდა ამ შესანიშნავ ადამიანს, ჩვენს გულებში მუდამ იცოცხლებს მისი ხსოვნა.

ასეა საქიხო!



სამბლონიჯო ჩიუხაღვაძე „შავ ნაწივ“-ს ქართული ვეკისივის ზათუხაღისწინეხით

თეატრალური ხელოვნების სათავეები ხალხური შემოქმედების წიაღში იყარება და მისი წარმოჩინება ამა თუ იმ ხალხის კულტურული მემკვიდრეობის ანალიზს გულისხმობს, იქნება ეს რელიგიური წარმოდგენები და მითოლოგია თუ ხალხური ზეპირსიტყვიერება და პროფესიული მწერლობა. ეს კულტურული მემკვიდრეობა ავლენს „სახილველთან“ დაკავშირებულ გარკვეულ ესთეტიკურ მოძღვრებას, ესთეტიკურ შეხედულებებს, რომელიც გამოხატული იყო წარმართულ მისტიკებში, რელიგიურ დღესასწაულებსა და რიტუალებში თუ ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენებთან დაკავშირებულ საერო თუ ყოფით წარმოდგენებში.

ცნობილია, რომ მჭიდრო და ხანგრძლივი კონტაქტები ჰქონდა საქართველოს ირანულ სამყაროსთან. ეს კონტაქტები განსაკუთრებით კარგად ასახულია ლიტერატურულ ურთიერთობაში. ამ ტრადიციების წყალობით ვითარდებოდა საქართველოში საერო მთარგმნელობითი მუშაობა. ჩვენამდე მრავალმა სპარსული¹ ლიტერატურის ნათარგმნა ძეგლმა მოაღწია. X-XV საუკუნეები ოქროს ხანად არის ცნობილი სპარსული ლიტერატურის ისტორიაში – „დიდების ექვსი საუკუნე“. გამოდის, რომ ნაწილობრივ ეს ლიტერატურული ბრწყინვალეობა არაორთოდოქსულად ემთხვევა ქართული კულტურის აღმავლობასაც (X-XIII ს.ს.). ამდენად, ქართული თარგმანების შესწავლას დიდი მნიშვნელობა აქვს, როგორც ჩვენი მწერლობისა და კულტურის ამა თუ იმ დარგისათვის, ისე ირანული სამყაროს კვლევისათვისაც. ისინი ხშირად ასახავს ორიგინალის დაკარგული ვერსიის მდგომარეობას, აღბეჭდავს ხელოვნების სხვადასხვა დარგის უძველეს ტრადიციებს, მრავალთა შორის, სპარსულ-ქართული საერო ლიტერატურა, წარმოდგენას იძლევა შუა საუკუნეების თეატრალურ ტრადიციებსა და რიტუალის საწყისებზე.

მასალის ანალიზის საფუძველზე ნათელი ხდება, რომ საქართველოში დასაბამიდან არსებობდა რიტუალი-სახიობა. მის აყვავების ხანად მკვლევარები მიიჩნევენ ე. წ. „ოქროს ხანის“ ეპოქას – XI-XIII საუკუნეებს, როდესაც საქართველოში ქართული კულტურის და, კერძოდ, თეატრალური ხელოვნების განვითარებისათვის ხელსაყრელი პოლიტიკურ-ისტორიული პირობები იყო შექმნილი.

1. თანამედროვე ირანულენოვანი მოსახლეობა მოიცავს ძირითადად ირანისა და ავღანეთის ტერიტორიას და განიფილება მრავალ ჯგუფად: საყუთრიე სპარსელები, ვილანელები, მანანდარელები, ქურთები, მატიარები, ლურები, ბელუჯები და სხვანი.

ამ ხალხების მონაწილეობით თანამედროვე ირანის ტერიტორიაზე ვითარდებოდა მრავალსაუკუნოვანი კულტურა, რომლის ავსნარდში შეიძლება ითქვას, ჯერ კიდევ ჩ. წ. აღ-ძღე VI საუკუნიდან საყუთრიე ფარსების (სპარსების) ანუ სპარსელების ირანული ტომი. ეს შეწინავეობა სპარსულმა კულტურამ უაღლოეს დრომდე მოიტანა, ამიტომ ძეგლიანობაში ამ კულტურას ხან ირანულს უწოდებენ სპეციალისტები და ხან სპარსულს).

ზემოთ მოტანილი დებულების დადასტურებაში უდიდესია ღვაწლმოსილი მეცნიერის, პროფესორ დიმიტრი ჯანელიძის დამსახურება. მან წერილობითი საბუთებისა და არსებული ცოცხალი მასალის შეპირისპირების საფუძველზე ადაღინა ქართული რიტუალური ხელოვნების ქრონოლოგია და განვითარების ისტორია.

ქართული რიტუალური კულტურის შესწავლას ის გარემოებაც ხდის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანს და საინტერესოს, რომ მასში უნდა ვეძიოთ ჯერ კიდევ წარმართული ხანის სიღრმიდან მომდინარე თვითმყოფადი ელემენტები, შემდგომ ქრისტიანული დასავლეთიდან შემოტანილი ტრადიციები და ბოლოს, მეზობელი აღმოსავლური ქვეყნის კულტურული გავლენის შედეგები. სინთეზურად შერწყმული ეს სხვადასხვა შრეები აისახა ოქროს ხანის საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში.

დიმიტრი ჯანელიძემ განსაზღვრა ქართული რიტუალური ხელოვნების ადგილი მსოფლიო კულტურის კონტექსტში. აქ იგულისხმება რიტუალის როლი თეატრალური ხელოვნების როულ კომპლექსში. მკვლევარი ჯეროვნად აფასებდა ქართული რიტუალური ხელოვნების უძველეს კავშირს გარე სამყაროსთან, განსაკუთრებით აღმოსავლურ კულტურასთან.

მკვლევარის შეხედულება მართლდება ქართული მწერლობის შემდგომი კვლევისა და ანალიზის შედეგად.

დიმიტრი ჯანელიძე „ვეფხისტყაოსნის“ შესახებ წერდა: „გამოსაკვლევი პოემაში ასახული სანახაობრივი კულტურის რაობა და მისი მიმართება საქართველოს სინამდვილესთან. ასეთი კვლევა-ძიებას მნიშვნელობა აქვს მსოფლიო უძლიერესი სახელმწიფოს სანახაობრივ კულტურას, სადაც თვითმყოფადი სახიობის საფუძველზე შერწყმულ აღმოსავლურ და დასავლურ კულტურათა ტრადიციები „თავისებურ განვითარებას პოულობენ“ (იხ. „რუსთაველი და სახიობა“).

სპარსული რიტუალები ანუ სარწმუნოებრივი ხასიათის წეს-ჩვეულებათა ერთობლიობა და სანახაობანი, მათი ელემენტების ჩანართები მხატვრულ ლიტერატურაში უნდა ვეძიოთ. ირანული რიტუალების შესახებ ყველაზე მეტად, საგულისხმო და მდიდარ მასალას გვაწვდის X ს-ის გენიალური პოეტის ფირდოუსის „შაჰ-ნამე“. მსოფლიო ლიტერატურის ეს შედევრი ისლამამდელი ირანის ცხოვრების ამსახველი უზარმაზარი (60 000 ბეითი) და ყოვლისმომცველი მაღალმხატვრული ძეგლია.

„შაჰ-ნამე“ (ანუ „მეფეთა წიგნის“) ქართული ვერსიები შემუშავდა XV-XVIII საუკუნეებში. მისი ავტორებია სერაპიონ სოგრატის ძე საბაშვილი (XV-XVI ს.), ხოსრო თურბანიძე (XVI-XVII), მამუკა თაყაქელაშვილი (XVIII ს.), ბარჩიმ ვაჩნაძე (XVII ს.), ფარსადან გორჯიჯანიძე (XVII ს.). საამაყოა, რომ თავისი „შაჰ-ნამე“ ჯერ კიდევ მე-12 საუკუნეში არამუსულმან ხალხთა შორის პირველად, მხოლოდ ქართველებს ჰქონიათ. რიტუალის ცნება ლიტერატურისა და ხელოვნების თვალსაზრისით კავშირშია არაორთოდოქსული ისლამის ცნებასთან, ამიტომ მცირეოდენ განმარტებას მოითხოვს.

არაორთოდოქსული ისლამი, პირველ რიგში, ეს არის ისლამის ირანული ვარიანტი – შიზმი, შიიტობა, განსხვავებით არაბული სუნიტური ისლამისაგან. გარდა ამისა, ირანში არსებობდა პირობები სხვადასხვა სექტის განვითარებისათვის, რომელთა შორის განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა სუფიზმმა.

შუა საუკუნეების ირანის რელიგიასა და ხელოვნებას, ორთოდოქსულ (არაბულ) სახელმწიფოებთან შედარებით ფილოსოფიური თავისუფლება ახასიათებდა. კერძოდ, აღსანიშნავია, სუფიზმის ძალიან მძლავრი მიმდინარეობა, რომელმაც მოიცვა საზოგა-

დობრივი აზრი, პოეზია, ხელოვნება (მხატვრობა), სხვათა შორის, რიტუალების ასახვის თვალსაზრისით, სუფიზში ძალიან საინტერესოა და ცალკე შესწავლის საგანს წარმოადგენს. უპირველესად, ეს არის მუსიკა, ცეკვა და პოეზია, ნაწილობრივ მხატვრობა (არსებობს ორიოდოქსული სკოლის მინიატურები, რომლებიც ახანაგს მუსიკურ რიტუალურ ცეკვას). ამდენად, ჯერ მარტო სუფიზში წარმოადგენს საზიობური ელემენტების სინთეზურ კომპლექსს, მაგრამ უნდა ითქვას, რომ სუფიზში ასახვა ვერ პოვა ქართულ მწერლობაში, რაც ალბათ, აგრეთვე ცალკე კვლევის საგანია. ასე რომ, როცა ვლაპარაკობთ სპარსულ-ქართულ რიტუალურ კონტაქტებზე მწერლობის მიხედვით, პირველ რიგში, ვგულისხმობთ ისლამამდელი ირანის მრავალფეროვან საერო ტრადიციებს. ამ თვალსაზრისით, „შაჰ-ნამე“ და „ვეფხისტყაოსანი“ საკმაოდ მონათესავე ძეგლებად გვევლინება.

სუფიზში უკიდურესად მისტიკური რელიგიური მიმდინარეობაა, რომელიც შუა საუკუნეების არაორთოდოქსული (ეს გადახვევაა ოფიციალური მკაცრი ისლამისაგან. სხვათა შორის, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მე-20 საუკუნეში მოხდა რადიკალური შემობრუნება ორიოდოქსული, ფუნდამენტური ისლამისაკენ. ვგულისხმობ, ფუნდამენტალისმის გავლენას ხელოვნების სხვადასხვა დარგზე, რომლის საწყისია პოლიტიკურ-რელიგიური მოსაზრებები) ირანულ სულიერ სამყაროში უდიდეს ადგილს იკავებს¹ და მოიცავს ხელოვნების დარგთა მთელ სინთეზს და შესაბამისი რიტუალების კომპლექსს (სიმღერა, ცეკვა, რელიგიური ექსტაზის პროცესი, პოეზია, ფილოსოფია, რელიგიური ტრაქტატები, ფერწერა-მინიატურები, სხვადასხვა ატრიბუტიკა და სიმბოლოები (ტანსაცმელი, საკრავები, სხვადასხვა მისტიკური მნიშვნელობის ნივთი (ჯოხები, თასები), ფერთა და ხმათა სიმბოლიკა. მაგალითად, თეთრი ფერი სუფიზმის ღმერთთან შერწყმის არსის და სიწმინდის უმაღლესი სიმბოლოა. სიტყვა „სუფი“ და „საფ“ უკავშირდება წმინდას, თეთრს სიმბოლურად. ყოველივე ეს წმინდა ესთეტიკური თუ მსოფლმხედველობრივი თვალსაზრისით არ აისახა ქართულ მწერლობაში, რომელიც თავისთავად ავლენს ირანულ კულტურასთან ღრმა კონტაქტების ნიშნებს. სამაგიეროდ, თურთ სპექტრით არის ასახული, ძირითადად საერო და ნაწილობრივ მითოლოგიურ თუ რელიგიური რიტუალების და რიტუალური ელემენტების სისტემაში. ვგულისხმობთ, როგორც ორიგინალურ, ასევე თარგმნილ ლიტერატურას („ამირანდარეჯანიანი“, „თემურაზიანი“, „არჩილიანი“, „რუსუდანიანი“, „ყარამანიანი“, „ვისრამიანი“, „ელიემაჯუნჩიანი“, „ხოხრო შირინიანი“, „იოსებზილხანიანი“, „მამიფარგარიანი“, „თომსარიანი“). ეს ეხება

1. ზაჰესბათ უნდა აღინიშნოს, რომ სუფიზში და მისტიციზმში არასდროს ყოფილა და დღესაც ფუნდამენტალისმის მიუხედავადაც კი, არ ქცეულა მშრალ სოციალურად და შინაგანად მასალად, ან სტერეოტიპული ცოდნის შემადგენელ ნაწილად. სუფისტურ-მისტიკური აზროვნება და ეზოთერული რელიგიური მენტალიტეტი დღესაც ირანულია ცოცხალი ბალზური ტრადიციით. ეზოთერისმი სუფიზმის სულს და გულს შეადგენს და ამდენად სუფიზმის არსი ნებისმიერი რელიგიის ძირით და შემადგენელ ნაწილს შეიძლება წარმოადგენდეს. ეზოთერული სუფისტურ-მისტიკური აზროვნება ირანულია სამყაროსადმი დამოკიდებულების დღევანდელ ვითარებას არანაკლებ შეესაბამება, ვიდრე შუა საუკუნეებისას. ამ შემთხვევაში ეს მხოლოდ პოუსია, რადგან ეს ირანულია სულიერი კულტურის მარადიული, განუყოფელი ნაწილია. ეს ირანული კულტურული ტრადიციითა, ვინაიდან ეს პირველ რიგში, სწორედ ლიტერატურაში, უზეტესად პოეზიაში ასახული (გნებათ კლასიკურ, გნებათ ნაწილობრივ თანამედროვე პოეზიაში) და ვინაიდან თითქმის ყოველი საშუალო განათლების კი არა, ნაკლები განათლების მქონე ირანული, იწება ეს ქალი თუ კაცი, საკმაოდ ან საესებთ ნაზიარება სპარსულ პოეტურ ტრადიციებს. შესაბამისად სუფისტური ეზოთერული მისტიციზმიც დღის რესპუბლიკით აქვთ შესისხლობორკებული. შეიძლება ითქვას, ეს ირანული სულიერი კულტურის ერთ-ერთი გულგან მნიშვნელოვანი და მდგრადი ელემენტია. ეს ფაქტი ცოცხალი რეალიტატია და ვფიქრობთ, ამგვარი ღრმა ტრადიციით უთუოდ იმ რიტუალებშიც აისახა, რაზედაც აქ ვსაუბრობთ.

„ვეფხისტყაოსანსაც“, მაგრამ განსახილველ ძეგლთა შორის, ამჯერად ამოსავალი მაინც „შაჰ-ნამე“-ა.

ლიტერატურული მასალის გამოყენება რიტუალების შესასწავლად უტყუარად ითვლება სამეცნიერო ექსპერტიზაში. განსაკუთრებით, თუ საქმე ეხება შუა საუკუნეების მწერლობას. აქ საკმარისია მოვიხსენიოთ სერია „აღმოსავლეთის ფოლკლორისა და მითოლოგიის კვლევა-ძიება“ (გამომცემლობა „ნაუკა“, 1969 წ.), რომელიც სწორედ შუა საუკუნეებისა და ძველი სამყაროს ლიტერატურული მემკვიდრეობის მონაცვლეობასაც მოიცავს. საქმე ისაა, რომ შუა საუკუნეების და უძველეს ლიტერატურთა (განსაკუთრებით აღმოსავლეთთან მიმართებაში) სპეციფიკა გულისხმობს არქაულ მითოლოგიურ და რიტუალურ მონაცემთა საკმაოდ აქტიურ გამოყენებას მხატვრულ სისტემაში თუ კონტექსტებში. ამიტომაც ეს მასალა ფასეულად ითვლება რიტუალების შესწავლის თვალსაზრისით. სწორედ ამგვარი დებულებიდან ამოვიდვართ, როცა ვლაპარაკობთ შუა საუკუნეების ქართულ ორიგინალურ თუ თარგმნილ ლიტერატურულ ძეგლებზე.

თავად რიტუალის და მისი შემადგენელი კომპონენტების თუ სიმბოლოების მცნებათა გააზრებისას თავს ვთვლით ამ დარგის ცნობილი კლასიკოსის ე. ტერნერის მიმდევრად.

ე. ტერნერის ფუძემდებლური თეორია, რომელიც ყვრდნობა აფრიკის ხალხთა „არქაულ საზოგადოებათა“ რიტუალური ტრადიციების საველე მუშაობით შესწავლის შედეგებს, ამოსავალი უნდა იყოს, ნებისმიერი სხვა ხასიათის მასალის შესწავლისათვის. ჩემთვის სახელმძღვანელოა, აგრეთვე რიგ სხვა ფუძემდებლურ ავტორთა (ე. მელიტინსკი, ვ. პრობი, ჟ. დიუმენილი, კ. ლევისტროსი, ჟ. ფრეზერი და სხვა) თეორიები. თქმულის შედეგად, ნებისმიერ მასალას, რომელიც შეიცავს რიტუალის ცალკეულ ელემენტს განვიხილავთ როგორც ტერნერისეული „არქაიკის“ გარკვეულ ასახვას, რომელსაც სჭირდება გაშიფვრა, კონკრეტული მოცემული ლიტერატურული ტრადიციების გათვალისწინებით. ეს არის საზოგადოებრივი ცხოვრების ზნე-ჩვეულებების, ზოგჯერ მითოლოგიური და რელიგიური წარმოდგენებისა და მსოფლმხედველობის ასახვა. ეს არის გამოვლენა სხვადასხვა დროის სხვადასხვა კულტურულ შრეთა კომპლექსებისა, ბლოკებისა თუ ცალკეული კომპონენტებისა. ე. ტერნერისეული სისტემის მიმდევრობა საშუალებას გვაძლევს აღწერილი კომპლექსის ყველა ფუნქციური კომპონენტი, ყველა ნიშანდობლივი ელემენტი განვიხილოთ, როგორც ამა თუ იმ რიტუალის სიმბოლო, ასე მაგალითად, ფერთა სიმბოლიკა, ხმათა სიმბოლიკა, ტანსაცმლის, საკრავთა. ყველა ეს ნიშანი გარკვეული რიტუალური სიტუაციის სიმბოლოებად ჩაითვლება.

ყველა სიტუაცია (მოვლენა) გარკვეულ, მოცემულ რიტუალს შეესაბამება, მაგ.: სტუმრის მიღება, დახვედრა, დასაჩუქრება, ქორწილი, გამზთიყება, ძიება, გამეფება, ნადირობა და ღვინი, მეჯლისი, ეპირობა, ბრძოლაში გამარჯვების შემდეგ გამართული ღვინი და ნადიმი, სიყვდილის ცნობა, გლოვა, გლოვის ახსნა და სხვა.

რიტუალი ტერნერის მიხედვით, სოციალურ მოვლენათა ფართო სპექტრს ასახავს, ის ამავე დროს არის „სოციალურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება“. ჩვენი მასალის მიხედვით, ტერნერის მსგავსად მრავალი რიტუალი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც „სოციალური დრამა“, კონფლიქტისაგან თავის დაღწევა, „კულტურული კოდიც“, „პროცესი“. აქ საკმარისია გავიხსენოთ ჯადოქრობის, მკითხაობის, წინასწარმეტყველების („ვიზრამიანი“), ნათელმხილველობის სცენები.

ტერნერის სისტემის თვალსაზრისით შეიძლება განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდეს, სწორედ მკითხაობისა და ჯადოქრობის რიტუალური ელემენტები დასახელებულ

ლიტერატურაში. სწორედ, აი ამ სისტემით განეხილავთ ქვემოთ ჩვენი მასალის „რიტუალურ სიტუაციებს“, მათ შესაბამის რიტუალებსა და ცალკეულ სახიობურ ელემენტებს – სიმბოლოებს.

საგანგებო განხილვას იმსახურებს სიკვდილთან დაკავშირებული რიტუალების აღწერა. მართალია, გლოვის სურათი თავისი არსით ეკუთვნის გმირის ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გადმოცემას, მაგრამ ვინაიდან ტირილისა და გლოვის გარეგნული გამოხატვა ამავე დროს გარეკვეულ წესსა და ტრადიციებს ექვემდებარება და ამასთანავე საჯარო ხასიათს ატარებს, იგი განეკუთვნება ცერემონიალთა კატეგორიას. ტირილსა და გლოვის აღწერა „შაჰ-ნამე“-ს ქართულ ვერსიებში ინდივიდუალური ემოციების გამოვლენის მხატვრულ გამოხატვას არ გამოირიცხავს, მაგრამ ამავე დროს ცერემონიალსაც ემორჩილება. მიცვალებულის დატირების ცერემონიალში აშკარად გამოხატული სახიობური ელემენტებია. ცნობილია მოტირალი ქალების სახე, მოთქმა, დატირების ტექსტი, ჩაცმულობა, სამოსის ფერი, გარეგნობა და თქვენ წარმოიდგინეთ პროფესიონალიზმი, რაზეც მეტყველებს ტერმინები: „მგოდებელი“, „გლოვის მგოსანი“, „მეჭვითინეები“. ამ უკანასკნელთ ქირობდნენ პროცესისათვის და მათი თანხლებით წარმოთქმული დატირება დიდ სულიერ მღელვარებას აღწევდა. ასევე ღრმა ფესვები აქვს მას ქართულ სინამდვილეში. ასეთ რიტუალს წარმოადგენს დღემდე შენახული შემორჩენილი დასაფლავების წესი სეანური ზარით, სადაც მოტირალი ქალები „მეზარებდნენ“ იწოდებინან.

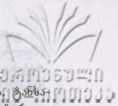
სამკლოვიარო პროცესი, სხვადასხვა ქვეყანაში და ეპოქაში, სხვადასხვა ფერებთან იყო დაკავშირებული. ძველ საბერძნეთში და აგრეთვე, ძველ ეგვიპტეში სიკვდილის (სამკლოვიარო) ფერი თეთრი იყო და „მეჭვითინეები“ ჭურჭში ქალი თუ კაცი თეთრი, სპეციალური სამოსით შემოსილნი ეთხოვებოდნენ ფარაონის გეპსს და „ამონ-რას“ განასახიერებს ამ ქვეყანაზე.

ჩვენი მასალის მიხედვით გლოვის აღწერისას გამოიყოფა სამი ძირითადი სახეობა და რიტუალთა თანმიმდევრობა: 1. სიკვდილის ცნობა და პირველი დატირება, გლოვა ტირილით (მითითებულია სხვადასხვა ვადა) და დასაფლავება; 2. „გლოვის დადება“ და ხანგრძლივი გლოვა (ასევე მითითებულია სხვადასხვა ხანგრძლივობა, რომელსაც მოსდევს), 3. „გლოვის ახსნა“.

გმირების ქცევა და გარეგნული აქსესუარების აღწერა, ცხადია, მხატვრულ ტრადი-



სიაოშის სიკვდილი და პირველი დატირება



ციებს ეყვარება. აქ ყურადღებას იქცევს მნათობთა სიმბოლიკის გამოყენება.

„ეტლი უკულმა დაბრუნდა, ცა სჭექდა, ქონდა ყურილი, შხემ და მოვარემ დაიწვეს სისხლის ცრემლითა ტირილი“ . ტ. I, გვ. 343
სიკვდილის ცნობას თან ახლავს ჭირისუფლისაგან თმა-წვევრის დაგლეჯვა ტანსა-
ცმლის შემოსხვა, თმის გაშლა, გაწეწვა, სახის ზოკვა, ხმაძალალი მოთქმა და ტირილი
ინდივიდუალურია (თუმცა საკმაოდ ხშირია) გულის წასვლა, „დაბნედა“ და სხვა.

„თმა და წვერი დაივლიჯა, ვით ფაფარი გააბნივა,
დაბნდა, ტახტით ჩაშოვარდა, მისნი მჭვრეტნი გააკურნა“ . ტ. II, გვ. 594.
ქალები იმოსებიან „ძაძით“, სამგლოვიარო შავი ფერით, ხმით დასტირიან, მოთქვა-
შენ და თავზე მიწას იყრიან.

„აწ თურანელთა დედათა, ღეთითა, შევლებავ შავითა,
პირსა იხოედეს, ტიროდეს, გაშლილი თმითა, კაკითა,
ძაძას იცმეედეს, მოსთქმიდეს, იყუნეს ყოფითა ძაძითა,
სისხლისა ცრემლი ზდიოდეს მელნისა სახედავითა“ . ტ. I, 515.
არის გამოთქმები: „ნაცრის დაყრა“, „თმის მოტუსხვა“ – მოწვა.

ძაძა უპირისპირდება ჭრელს, სამხიარულო სამოსს. („ძაძა ჩაიცვა და ჭრელი კარგი,
სულ გადაიყარა“ ტ. I, გვ. 49).

ყურადღებას იქცევს თეიმურაზ მეორის „დღისა და ღამის გაბაასება“-ში მიცვალე-
ბულზე ტილოს (სუდარის) შემოხვევა:

„მკედარსა შეჰმოსვენ მას ჟამსა, შემოახვევენ ტილოსა,
ჩაასვენებენ კუბოსა ძნელსა და სადავილოსა“.

აღმოსავლეთ საქართველოში მთაში სუდარა ცხედრის გასახვევ სამი ფერის ქსო-
ვილს (ღურჯი, თეთრი და წითელი) სხვადასხვა ქსოვილს ეწოდებოდა. მკვლევარი ამ
ტრადიციას ზესენელის, სამშელსა და ქვესენელის რწმენას უკავშირებენ და ფერთა
სიმბოლიკასაც ამ ფერთა შესაბამისად მიიჩნევენ.

მსგავსს საკვლევ მასალაში არ შევხედდრივართ.

„შაჰ-ნამე“-ში შთავრებულად არის აღწერილი მგლოვიარე თმაგაშლილი ღამაში
ქალის განცდები:

„მის სახლშიგან ქალი ენახე უცხო ქვეყნისა სტუმრად,
პირი მზისაებრ უნათობს, ტანი ალვას უგვანდა,
პირდახოყილი, თმაგაშლით, ფერმერთალი, ნაღვლიანნი
და ხელი რომ საყრავს, მიჰკავავ, სულთქენა და შწარედ ტიროდა“ . ტ. II, 4036.

გლოვის აღწერისას ყურადღება მახვილდება სიტყვიერ დატირებაზე. დატირების
ტექსტი ზოგჯერ საკმაოდ დიდიც არის, მისი ავტორი ქალიც არის და კაციც.

„მინდროთა პფრენდა, ხელითა, სისხლი და ოფლი სდიოდა,
ცრემლისა წაცულად თელთავან მიწის, წყარო სცვიოდა“ . ტ. I, 2872.

დატირება შეიცავს მიცვალებულის – გმირის, ფალავნის ქებას და მისი ღირსებების
აღწერა-გამოხატვას:

„ეპი უებროვ ფალავნო, ტირილით როსტომ ყუიროდა“ . ტ. I, 2872.

„სულისაცა უტკებუხი ხარ, ალვის ნორჩო საროს ტანო,
ჯერეთ ღზინის უნახაო, მკლავ-მაგარო პილოტანო,
ყუაიელი ხარ სამოთხისა, შეილო, რასღა დაგაგვანო,
შენად ნაცელის ვის უჭვრეტდე, ჩემთან ვინღა მოვიყვანო“ .

გარდაცვილი გმირს უწოდებენ „საროსტანს“, „სამოთხის ყვავილს“, „სულხე უტყბეს“ (შვილს), „პირ-მზეს“ და სხვა მისთანას. განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ნიმუშს დატირებისა წარმოვიდგინოთ ზურაბის სიკვდილის ეპიზოდი – მამის მიერ შვილის დატირება, მასთან სინანული-დანანება.

„იტყოდა თუ უძღვევლო, ჰე, ლომ-კაცო, აჰა, შვილო! მზის მოყუასო, საწუთროსა სიამითა ვარდო ჩვილო, ჯერ უნდილო, შესაქმნელო, ალვის ხეო, ედემს ზრდილო, ვაი ნაყოფო, მამის ხელით დალაზერულო“ და ა. შ. ... მწუხარებით აღსაესება დედის დატირება.

„გაჰხეა, შვილო, უღონოდ მამისა მიედუელი, ჩასწევი სამარეშისაგან, ხანჯლითა ღვიძლ-დასეული, ჭკუიანო შვილო, გნახა შენ როსტომ ლახვარ-ხეული, რად არ უწუნე მანამდის ეგ მძივი იმათეული?!“ ტ. I. 2930. (2931, 2932, 2933)

ასევე მოთქმა (ტ. I. 344, 348). გლოვის დროს თვით ლაშქარიც კი ტირის და მოთქვამს:

„ერანელთა დაინახეს, გლოვა შექნეს საშინელი“. ტ. II. 3362.

საინტერესოა გლოვის დროს ლოცვის მომენტი:

„არ არდაშერ მკვდარი ნახოს, გულმდუღარედ იტირების, სადგომს მოვა, – მეფეს ლოცაეს, ზარდაშტ მისგან იდიდების“. ტ. II. 5251.

როცა გმირს მიახვეწებენ, კუბო-თაბუნი დასვენებულაია სპილოს ძეგლის ტახტზე.

„სასაფლაოს მოასვენეს შექმნეს გლოვა საშინელი, სულის საქმე დაიურვეს, გასცეს ბეური საქონელი, ყველამ ძაძა შეიმოსა, არა კარგი ტანს საცმელი, დაეთხოვენეს, წამოვიდეს, ვინცა იყო ერანელი“.

ტ. I. 347 (ასევე ტ. I. 597, 897).

როგორც ვხედავთ, სულის დასაურევებლად ხდება საბოძერის გაცემა. დასაფლავების შემდეგ ყველა ძაძით იმოსება და იწყება „გლოვის დადება“.

„მუნ შეიქმნა დიდი გლოვა, ტიროდიან ლაბურითა.

მერმე თავი გაუტენეს ხელმწიფესა ქაფურითა,

კუბოშიგან შეასვენეს, ბნელი დასცეს საბურითა,

ცხრას დღეს ისხდეს იმაშიგან მტკიენეულნი შავეულითა“. ტ. I. 1882.

რობინას რა ესმა, გაუშვა ცრემლის (ღვარი). ადგილზედ დაასკდა და ძმასა იგლოვდა, საყელონი გარდიხივნა და გლოვა დაადვა“ (ტ. III. 176).

(დასასრული შემდეგ ნომერში)



აღმსნდრე პუშკინი „მოცარტი და სალიერი“

ცნობილ ქართველ იურისტს შალვა ქართველიშვილს (1890-1938 წ.წ.) მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული ლიტერატურისა და თეატრის ისტორიაში მოყრდამებული წვლილი აქვს შეტანილი.

შალვამ ლიტერატურული მოღვაწეობა სრულიად ყმაწვილმა დაიწყო. სათავადაზნაურო გიმნაზიაში სწავლის დროს ჟურნალ-გაზეთებში ლექსები, მოთხრობები, კარიკატურები და ნახატები გამოაქვეყნა. თვალსაჩინო საბავშვო მწერალი ნინო ნაკაშიძე შალვას ერთ-ერთ წერილში სწერდა: „დიდად პატივცემულო ბატონო შალვა! დიდი სიამოვნებით გიგზავნით პონორარს თქვენი მოთხრობისათვის 12 მან. და 75 კაპ. სტრიქონში სამი კაპივის ანგარიშით. გთხოვთ, განაგრძოთ თანამშრომლობა. თქვენი მოთხრობა ძალიან კარგია და უტყუარი ნიშანია იმისა, რომ შეგიძლიათ იუმორული მოთხრობების წერა, რაც ასე აკლია ჩვენს ქართულ ლიტერატურას. ამის გარდა, დ. ახვლედიანმა (მხატვარ ელენე ახვლედიანის მამა, ცნობილი ექიმი და პუბლიცისტი. თვით ქ-ნ ელენე ახვლედიანის ხატვის პირველი მასწავლებელი შალვა ქართველიშვილი იყო. გ.ჯ.) მითხრა, რომ ხატვაც გუხერხებათ და ძალიან კარგი იქნება, რომ თქვენივე მოთხრობას ილუსტრაცია გაუკეთოთ. დახატულს გამომიგზავნით და აქ, ჩვენ წიგნში ჩაერთაეთ. მამ იმედი გვექნება, რომ მოგვაწოდებ მოთხრობებს. პატივისცემით ნინო ნაკაშიძე.“ (წერილი დაცულია პატარძელში, გიორგი ლეონიძის სახლ-მუზეუმში)

შალვა ქართველიშვილი 1890 წელს დაიბადა. თბილისის სათავადაზნაურო გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ შევიდა მოსკოვის უნივერსიტეტში იურიდიულ ფაკულტეტზე, რომელიც 1913 წელს დაამთავრა. სამშობლოში დაბრუნებულმა მუშაობა დაიწყო ნაფიც ვეჟილად და სახელი გაითქვა, როგორც შესანიშნავმა ადვოკატმა.

შალვა ქართველიშვილი მოსკოვსა და თბილისში სახელოვან შემოქმედთა წრეში ტრიალებდა. შემორჩენილია მისი სამი უბის წიგნაკი, რომელშიც ჩაწერილია ქართველი და რუსი მოღვაწეების ავტოგრაფები, ჩანახატები, კარიკატურები. საკულისხმოა, რომ ერთ-ერთ უბის წიგნაკში ჩაწერილია ვალაკტორ ტაბიძის და პავლო იაშვილის ლექსები.

შალვა ქართველიშვილს შესანიშნავი ლექსები მიუძღვნეს იოსებ გრიშაშვილმა და გრიგოლ რობაქიძემ. ხოლო „ვეფხისტყაოსნის“ რუსულ ენაზე თარგმნის დროს გაწეული დახმარებისათვის მადლობით მოიხსენიებენ კონსტანტინე ბალმონტი და პანტელეიმონ ჰეტრევი.

შალვა ქართველიშვილს ახლო მეგობრულ-შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდა ქართველ თეატრალურ მოღვაწეებთან. მან კოტე მარჯანიშვილის უშუალო თხოვნით თარგმნა ალექსანდრე პუშკინის სამი დრამატული ნაწარმოები: „პორის ვოდუნოვი“, „მოცარტი და სალიერი“ და „ქვის სტუმარი“.

შალვა ქართველიშვილის მეუღლის ელენე ბაქრაძე-ქართველიშვილის (მწერლობაში ელენე დარაიანის სახელით ცნობილი. გ.ჯ.) არქივს შემორჩა შალვას თარგმნილი ა. პუშკინის „მოცარტისა და სალიერის“ რემინესცენსზე გადაბეჭდილი ეგზემპლარი, რომელსაც ორ ადგილზე დასმული აქვს კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრის ბიბლიოთეკის ბეჭედი. მითხველს ვთავაზობთ ამ თარგმანის ტექსტს.

გიორგი ჯავახიშვილი

I სენა.

ოთახი.

სალოერი: ასე ამბობენ: არ არსებობს ქვეყნად სიმართლე.

მაგრამ ზევითაც იგი თუმცა არა ყოფილა.

ეს ამჟამად ისევე ვით უბრალო რამა.

მე დავიბადე ხელოვნების ტრფიალით გულში.

ჯერ კიდევ ბავშვი, ოდეს ჩვენ ძველ ეკლესიაში

მადლიდან მწყობრად იფრქვეოდა ორღანის ხმანი,

გადვიქცეოდა უმაღლესი სმენად და ჩემნი თვალინი

ცრემლებს აფრქვევდნენ უნებლიეთს და უნეტარეს, -

მტკიცედ უარყვავ თავიდანვე ცრუ გართობები

და მოძღვრებანი, ხელოვნებას დაშორებულნი, -

არ მადლეებდნენ, ზვიადობით და შეუპოვრად

მათ ჩამოვშორდი და შევსწირე მუსიკას თავი

მე მარტოოდენ, ნაბიჯია პირველი ძნელი და გზა პირველი ჩვენთვის მუდამ მოსაწყენია.

დავიმორჩილე ადრეული ბედკრულებანი და ხელოვნებას მყარ კვარცხლბეკად ხელობა მივეც.

გადავიქეცი ხელოსნათა და ჩემსა თითებს

მივეც სიმკვირცხლე მორჩილი და მასთანვე მშრალი.

სმენას სისწორე, მოვაკვდინე ბგერები უმაღლ

და თვით მუსიკა, ვით ცხედარი ისე დავმალე.

მე შევამოწმე პარმონია ალგებრის ხერხით,

მაშინ ვაგებდე მოძღვრებებში გამობრძმედილმა

შემოქმედების სათუთობას მივცემულიყავ, თხზვას შევუდექი, მხოლოდ ჩემად და საიდუმლოდ და დიდებზე ჯერ იცნებდა არ ვიბრებდი.

ხშირად სენაკში ჩაკეტილი ორი, სამი დღე, გადვიწვევბდი მოსვენებას, წყურვილს და შიმშილს,

ალტაცებაში შთავარდნილი ზეგარდმო ნიჭის

ცრემლებს ვაფრქვევდით, და ჩემს შრომას ვწვავდი მე თვითონ

და შევცქეროდი ცივად კოცონს, სადაც იწვოდა

და შნატე ბოლად ინთქმევოდა ჩემი აზრები და ის ბგერები, სასიცოცხლოდ რომ გამოვიხმე.

რას ვლაპარაკობ? ოდეს გაჩნდა დიადი გლიუკი

და ჩვენთვის ცხადჰყო ხვაშიადნი (ისე წარმტაცანი)

განა მე თვით არ უარყვავ ჩემი ცოდვანი, რაც კი მჯეროდა, რასაც ისე წრფელად ვეტრფოდი

და არ ვაგეყვი მას ხალისით და უდრტვინეულად.

ისე თვით შემცდარს მუდამ მართებს, იო ეს შემხვედრი

მას მიუთითებს მართებულ გზას? ბეჯითი შრომით.

და მოუდრეკელ, დაძაბული გულმოდგინებით

ხელოვნებაში მივალწიე უმაღლეს ხარისხს.

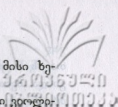
მაშინ დიდებამ გამიღიმა, და ხალხის გულში

ჩემს ქმნილებათა დავინახე თანხმონანება.

ბედნიერ ვიყავ: ჩემი შრომით და წარმატებით,

ჩემი სახელით ენეტარებდი წყნარად და მშვიდად.

აგრეთვე ჩემთა მეგობართა წარმატებებით,



ვინც ჩემთან ღეწოდა ამ საოცარ ხელოვნებაში.

არა! არასდროს შურის გრძნობას არ განვიცდიდი

არცაღა მაშინ, რომ პუჩინიმ სასწაულე-ბრივ

მოაჯადოვა პარმელთა ველური სმენა, არცაღა მაშინ, როს პირველად მე მოვი-სმინე

იფილენის ტკბილი ხმანი, აბა ვინ იტყვის, რომ ქედმაღალი სალიერი როდისმე იყო სხვისი მეშურნე, სამარცხვინოდ გარბი-ლებული,

ვითა ქვემძრომი, გასრესილი გამვლელის ტერფით,

შთანთქავი მტერისა და ქეიშისა სასოწა-რევეით?

არავინ, დღეს კი - თვით ვაცხადებ - დღეს მეშურნე ვარ,

ოჰ, სად ვეძებო სიმართლენი, როს წმი-ნდა ნიჭი

ერგება წილად არა გრძნობას თავისშე-მწირველს,

ნაღვაწს და შრომას, თავდადებას, გა-ნწირულობას, -

არამედ ფუჭად განანათებს ვაგლახს უგუ-ნურს -

უსაქმოდ მავალს... ჰოი, მოცარტ!

მოცარტი: მე კი მინდოდა მოულოდნელ ხუმრობით შენი

გართობა, მაგრამ...

სალიერი: შენ აქა ხარ? დიდი ხანია?

მოცარტი: ესაა. შენთან მოვდიოდი და თან მომქონდა

საჩვენებელი ერთი რამე, მაგრამ ერთს დუქანს

რომ გაეუსწორდი, გავიგონე ხმა ვიოლი-ნოსი...

ოჰ, სალიერი, ჩემო ძმაო; დაბადებიდან ამაზე უფრო სასაცილო შენ არ გსმე-ნია...

ბრმა ხელოსანი იმ დუქანში უკრავდა თურმე. ვერ გაკველი და ხე-

ლოსანი აქ მოვიყვანე, რომ დაგატკბო მისი ხე-ლოვნებით.

შემოდი. (შემოდის ბრმა მოხუცი ვიოლი-ნოთი ხელში).

მოხუცი უკრავს ღონ-ყუნანის არიას; მო-ცარტი ხარხარებს.)

ჰე, დაუკარი რამე რამე მოცარტის.

სალიერი: და შენ სიცილი შეგიძლია?

მოცარტი: ოჰ, სალიერი!

ნუთუ შენ თითონ არ იციანი?

აქ თქვენ, რომელთაც იცით.

სალიერი: არ შეცინება, ოდეს მღებავი რაფაელის მადონას სთი-თხნის,

არ შეცინება, როს ალიგერს დიდ სა-ხელს უტუხს

იაფ პაროდით ვინმე უღირსი. გასწი მოხუციო.

მოცარტი: მოიცადე, აი მიიღე, დალიე ჩემი სადღეგრძელო. (მოხუცი გა-დის) შენ, სალიერი,

არა ყოფილხარ გუნებაზე. მე მოვალ შე-ნთან

სხვა დროს როგორმე.

სალიერი: აბა ვნახოთ რა მომიტანე.

მოცარტი: უბრალო რამ, წუხელ ღამით ვერ დამეძინა.

მქენჯნიდა ავი უძილობა. მოულოდნელად ორი თუ სამი დამეზადა ახალი ფიქრი.

დღეს ჩაეიწერე. შენი აზრის გაგება მსუ-რდა,

მაგრამ გეტყობა ჩემთვის დღეს შენ არა გცალია,

სალიერი: ოჰ, მოცარტ, მოცარტ! ეგ სიტყვები რამ გათქმევინა,

დაჯექ. ყურს გივღებ.

მოცარტი: (ფორტეპიანოსთან) ერთი წუ-თით წარმოიდგინე.

ვინმე, თუნდაც მე, არა ცოტა უფრო ყმა-წვილი,

შეფვარებული - არა ფიცხელ, ისე, ოდნა-

ვად -
თავის სატრფოსთან ან ძმობილთან, თუ
გინდა შენთან
მხიარული ვარ... უცაბედად სამარის
ჩრდილი,

მოულოდნელი სიწყვდიადე, ან სხვა
ამგვარი...

აბა მისმინე. (უკრავს)

სალიერი: შენ მოგჭონდა ჩემთან ეგ ხმები
და მოახერხე გაჩერება სამიციტნოს წინ
და ყურს უგდებდი იმ ბრმა გლახას, ოპ,
ღმერთო ჩემო!

ღირსი არა ხარ შენი თავის, მოცარტ
მერწმუნე.

მოცარტი: მაშ, მოგეწონა?

სალიერი: რა სიღრმეა! რა სიმახვილე!
მოცარტ, ღმერთი ხარ და შენ თვითონ
ამას არ უწყვი;

მე ვიცი, მე, მე!

მოცარტი: შესაძლოა... მაგრამ აშკარად
ჩემს ღვთაებობას შიმშილობა თან და-
ჰყოლია.

სალიერი: ყური დამიგდე: ვისადილოთ
დღეს „ოქროს ლომის“
სამიციტნოში.

მოცარტი: თანახმა ვარ, სიამოვნებით.
მაგრამ ჯერ სახლში დავბრუნდები - ვუ-
თხრა მეუღლეს

ნუ მელოდება. (გადის.)

სალიერი: მაშ მოგელი; ძალიან კარგი.
არა! არ ძალიან ჩემს სეპედთან კვლავ
შებრძოლება;

სწანს რჩეული ვარ შევაჩერო, თორემ
აშკარად

დალუპვა ელის ყოველ ჩვენგანს - მუსი-
კის მსახურთ

და მის ქურუმებს, - განსაცდელში მა-
რტო არა ვარ

ჩემ ყრუ სახელით... ოპ, რას ვაქნევთ
თუ ის იცოცხლებს

და ახალ მწვერვალს კვლავ მიღწევს,
მას განა ძალუძს

დიდ ხელოვნების აყვავება და ამდღეობა?
არა, არასდროს: ის შთაინთქმის მასთან-
ნევე ერთად.

თავის მეგვიდრეს ვერ დასტოვებს! გე?

ჩვენს შორის.
რამი გეჭირა? რისთვის გვინდა. ვით
ქერუბიმმა,

უცხო ქვეყნიდან მოგვიტანა სამოთხის
ხმანი,

რომ საუკუნოდ აგვიფანცოს უფროთ ლტო-
ლვანი

ჩვენ მიწის შვილებს და გაფრინდეს! მაშ
ნუ აყოვნებ,

გაფრინდი, წადი! და რაც სწრაფად, მით
უკეთესი.

ჰა, საწამლაი - საჩუქარი ჩემი იზორას.

თვრამეტი წელი თან ვატარებ - და
ღროთი სვლაში

წუთისოფელი ჩემთვის ხშირად გამწარე-
ბულა.

ხშირად ვყოფილვარ ერთ სუფრაზე უზრუ-
ნეველ მტერთან,

ცდუნების ჩურჩულს თავმორჩილად არ
მიეცემივარ.

თუმცა სიმხდალე მე არა მაქვს თანდა-
ყოლილი,

თუმცა ღრმად განვიციდი თავზე მომდგარ
შეურაცხყოფას,

თუმცა ამ სიცოცხლეს არ ვაფასებ. არ
ვისწრაფოდი,

როგორ მქენჯნიდა მწუხარება ავი სი-
კვდილის,

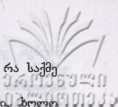
სიკვდილი, მერმე? მე ვფიქრობდი: იქნებ
ოდესმე

სიცოცხლემ კიდევ უცაბედად დამაჯი-
ლდოვოს;

იქნებ კვლავ შემხვედეს ალტაცება და აღმა-
ფრენა.

შემოქმედების დაშვები; იქნებ ოდესმე
ახალი ჰაიდენ კიდევ შექმნის რამე დი-
დებულს -

და მე დაესტებები... ქეიფის ღროს ჩემ
მოძულესთან,



ვფიქრობდი იქნებ აღმომიჩნდეს სადმე სხვა მტერი

უფრო სასტიკი: შეიძლება ოდესმე თავზე მე დამატყდებოდა უფრო მწარე შეურაცხყოფა

მაშინ იზორას საჩუქარო, გამომადგები. მართალიც ვიყავ! ჩემი მტერი აღმოვაჩინე.

ახალ ჰაიდენმა ალტაცებით უხვად დამატკბო!

ტრფობის ალექსანდრე საჩუქარი, ჟამი დაუდგა,

დღეს მეგობარის ფიალაში უნდა გადვიდეს!

II სცენა

ცალკე ოთახი სამიკიტნოში, ფორტეპიანო.

მოცარტი და სალიერი მაგიდასთან.

სალიერი: დღეს შენ რაღაცა დაღვრე მიღხარ!

მოცარტი: მე? არა, არა!

სალიერი: გეტყობა, მოცარტ, შეგაწუხებ რამემ სასტიკად?

კარგი სადილი, მშვენიერი ღვინო, და შენ კი

მოდუნული ხარ, ხმას არ იღებ.

მოცარტი: გამოგეტყდები,

ჩემი მე მანუხებს

სალიერი: ეგ არ ვიცოდი.

დიდი ხანია სწერ?

მოცარტი: სამი კვირაა.

მაგრამ შემთხვევა უცნაური... არ მითქვამს შენთვის.

სალიერი: არა.

მოცარტი: მაშ კარგი, მომიხმინე: სამი კვირის წინ

დაგვიანებით სახლში მიველ: მითხრეს, რომ ჩემთან

ვიღაც უცნობი შემოსულა. არ ვიცი რატომ,

მაგრამ დილამდე ფიქრებს თავი ვერ და-

ვალწიე,

ნეტა ვინ იყო? ჩემთან ნეტავ, რა საქმე ჰქონდა?

მეორე დღესაც ვერ დაუხუხუდი, ბოლო შესამეს,

როცა ჩემ ბავშვთან ეთამაშობდი, მე დამიძახეს,

გავედი უმალ, ვიდრე უცხო შავად მოსილმა

სალამი მომცა მორიდებით და შემეცვია და მსწრაფლ ჩამომშორდა დაუყოვნებლივ.

წერას შევეუდექ - მაგრამ დღიდან ჩემი შეხვედრის

აღარ მოსულა ჩემი შავი ადამიანი.

მეც მიხაროდა: არ მინდოდა განვმორებოდი

ჩემს ახალ ნაშრომს, მზად კი მქონდა სრულიად იგი

სათქმელად არ ღირს, მერიდება, მაგრამ...

სალიერი: არ მესმის

მოცარტი: უნდა გამოვტყდე...

სალიერი: მერმე რაში?

მოცარტი: არც დღით, არც ღამით.

აღარ მასვენებს ჩემი შავი ადამიანი.

თან მსდევს ვით ჩრდილი. აი ეხლაც, ასე მგონია,

ჩვენთან მესამე სუფრას უწის.

სალიერი: შენც მოვიცილია!

ყმაწვილის შიშებს აჰყოლიხარ. თავი ანებე,

ბომარშეს ჩემთვის ხშირად უთქვამს: „მეა, სალიერი“

როს შავნი ფიქრნი გეწვევიან - შეუქმეც ღვინოს

ანდა „ფიგაროს ქორწინება“ გადაიციოხე.

მოცარტი: მართლა, ბომარშე მეგობარი ყოფილა შენი;

მისთვის პატარა შეგიქმნია, კარგი რამეა,

ერთი ჰანგია მასში... როცა ბედნიერი ვარ

მას ვიპეორებ განუწყვეტლივ... მართლა რას იტყვი.

ამბობენ, ვიღაც მოუწამლავს ბომარშეს უწინ?

სალიერი: არა მგონია; ამნაირი ხელობისათვის

ის იყო მეტად სასაცილო და უვარგისი.

მოცარტი: ის ჰენიოსი ისეაა, როგორც მე და შენ.

ბოროტებას კი ჰენიოსი ვერ ეგუება.

ხომ მართალია, სალიერი?

სალიერი: შენ აგრე ფიქრობ.

(ჩაყრის საწამლავს მოცარტი ჭიქაში)

მაშ შესვი ღვინო.

მოცარტი: ამ ჭიქით ვსვამ შენს სადღეგრძელოს

იმ დიდ კავშირის ჰარმონიის შეილების, შემკვერელს

სალიერისა და მოცარტის (სვამს.)

სალიერი: ოჰ, დაიცადე,

დაიცა, რა ჰქენ... შენ დალიე... უჩემოდ, რატომ?

მოცარტი: კმარა, გავძეხი (მიდის პორტეპიანოსთან) (უკრავს)

მოისმინე ჩემი (უკრავს)

შენ სტირი?

სალიერი: ცრემლებს პირველად ვღვრი: ოჰ, რა ძნელია,

ამასთანავე, რა შეუბას ვგრძნობ, თითქოს ეს არის

მე მძიმე ვალი გარდვიხადე, თითქოს მოკვეთა

ჩემს სხეულს დანამ ავადმყოფი რამე ნა-

წილი

ოჰ, ძმაო მოცარტ, ეს (ცრემლები... მათ ნუ შეამჩნევ.

თუ დააყოფე და აღმიფხე შევრებით სულია?

მოცარტი: ოჰ, რომ შეეძლოთ ჰარმონიის შეგრძნება შენებრ,

მაგრამ რას ვამბობ, ხომ ქვეყანა მოისპობოდა;

ვინ იზრუნებდა ქვეყნის მდაბალ გაჭირვებებზე,

მიეცემოდნენ ხელოვნებას და აღტაცებას;

ჩვენ ცოტანი ვართ რჩეულები და ბედნიერნი

უღირს და ქვენა სარგებლობის უარმყოფელნი,

მშვენიერების ქურუმები, ხომ მართალია? მაგრამ რაღაცა თავს ცუდად ვგრძნობ,

არა ვარ კარგად,

წავალ, დავეწევი, დავიძინებ, მშვიდობით ივაე.

სალიერი: ხანგრძლივად, მოცარტ, დაიძინებ, მაგრამ თუ მართლა

ის მართალია და არა ვარ მე ჰენიოსი? ბოროტსა საქმეს ჰენიოსი ვერ ეგუება?

ოჰ, სიცრუეა: ბონარიოტი? იქნებ მოჩმახა

ბრბომ უგრძნობელმა და უთავომ და არ ყოფილა

მკვლელი შექმნილი ვატყანისა?

თარგმანი

შალვა ქართველიშვილისა

ვლადიმეი მოდებაძე

რას ან ხევა თვაცრში!

ბარდასახვის გააჩვენებელი

მალიან ვფრთხილობდი, მაგრამ ბოროტ თვალს რა გამოეპარება, თურმე ვიდაცამ გამცა.

– დიდი ბოდიში, ბატონო რევისორო. დირექტორმა მიბრძანა, ვლადიმერ მოდებაძე ღამე არ შემოუშვა თავის კაბინეტში დასაძინებლადო. – მოერძალებით მითხრა თეატრის დამის დარაჯმა.

საქმე ის იყო, რომ დიდი რუსეთიდან ჩამოსულ ტურისტებს ადგილები არ ჰყოფნიდათ სასტუმროში და დირექცია ქართველებს გამოასახლებდა ხოლმე. ისე, რომ მეც მოვყვევი გამოსახლებულთა შორის და ჩუქად ვათევედი ღამეს თეატრში. საგონებელში ჩავვარდი, რა მექნა, სად წავსულიყავი. პრემიერა კარზე იყო მომდგარი. მაგრამ ვინ გამოლევს ამ ჩვენს მაღლიან ქართულ მიწაზე კეთილშობილ ადამიანს. თელავის კულტურის სახლის დირექტორმა, დრამატურგმა, ჟურნალისტმა, მსახიობმა, რევისორმა, საზოგადო მოღვაწემ, თელავის სიამაყემ დავით კევერძემ, რომელიც ამავე დროს თეატრის სამხატვრო საბჭოს საპატიო წევრი იყო და პრემიერის გასინჯვის დროს აუღუნდა ერუდიციას და მაღალ გემოვნებას, გულწრფელად გაიღო ჩემდამი მოწყალება. როდესაც ქალაქში შეხვვდა, შეჭიფელე ჩემი გასაჭირი. მცირედი პაუზის შემდეგ გამიღიმა და ნახევრად დანგრეულ კულტურის სახლში, სადაც მიმდინარეობდა კაპიტალური შეკეთება პირველ სართულზე საგრიბიორო ოთახი შემომთავაზა. ამ შენობაში ხომ ადრე სახელმწიფო თეატრი იყო.

და მეც ჩემი ბარგი-ბარხანით, დანჯღრეული საწოლით, ელექტრო ღუმელით და ერთი ხელი ლოგინით მშვენივრად მოვთავსდი პირველი სართულის საგრიბიოროში, რომელიც ნახევრად სარდაფი იყო. ჩაერთე ელექტროღუმელი, გაეშალე ლოგინი, თუ შეიძლება მას ლოგინი ვუწოდო, წამოვწყვი და ფიქრებმა წამიღო. გამახსენდა ამ საგრიბიოროში როგორ შემოვედი ოცდაათი წლის წინათ, როცა სადიპლომო სპექტაკლის დასადგმელად საკუთარი სურვილით ჩემს მშობლიურ კახეთში წამოვედი. გადავწყვიტე რამოდენიმე სპექტაკლი მენახა, რათა მსახიობებს გაეცნობოდი. ენაზე სპექტაკლი „ვაზისუბნელი ძმკაცები“. ძალიან მომეწონა ცელქი, კახელი ბიჭის როლის შემსრულებელი. როდესაც სპექტაკლი დამთავრდა, მსახიობ დოდიკა სხირტლაძეს ვთხოვე, გაეცნო ჩემთვის ის პატარა ბიჭი. ის დამეთანხმა და სწორედ იმ საგრიბიოროსთან მიმიყვანა, სადაც ახლა მე ვიმყოფებოდი. კარებზე მორიდებით დააკუნა.

– მობრძანდით! – გაისმა ქალის სასიამოვნო მკერდისმიერი ხმა. დოდიკამ შეაღო კარი და მეც შევეყვი. ჩვენს წინ იდგა ძვირფას ჭრელ ხალათში გამოწყობილი უმშვენიერესი ქალი მაღალი მკერდით. ღამაზე მხრებს ოდნავ ხეყული, ჩამოშლილი თმები უმშვენიერბდა. ის

ქალბატონი გახლდათ მსახიობი თინა ბურბუთაშვილი. შეეკრით და ბოლდში მოგუსადე.

- მპაატეთ, შემეშალა. მე იმ ცელქი ბიჭის როლის შემსრულებელს დავეძებ.

- ის ცელქი ბიჭი სწორედ მე ვარ. - მითხრა მან და სხარტი მოძრაობით იმ ონჯარი ბიჭის მოძრაობა გააკეთა. ეს იყო გარდასახვის შესანიშნავი გაკეთილი დამწყვეტი რეჟისორისთვის, რაზედაც ხუთი წელი მქიჩინებოდნენ ინსტიტუტში და თვალმს კითხვრიდო ოსტატობაზე დაწერილი წიგნების კითხვით. გამახსენდა 1953 წელს დადგმული ჩემი სადილომო სპექტაკლი „ხვალინდელი დღე ჩვენი იქნება“ მიუკვს ინსცენირებით. ამ სპექტაკლში თინა ბურბუთაშვილი მარგალიტით ბრწყინავდა პლატონ ახვლედიანის, ვახტანგ ჩელთისპირელის, ი.კელიშვილის, დოდეკა სხირტლაძის, მამარჯინაშვილის გვერდით. სპექტაკლში თითქმის მთელი დასი მყავდა დაკავებული. თინა თამაშობდა ინგლისელი პლანტატორის მსახურ აფრიველ გოგოს. დრამატული და ლირიული სცენებით აღსავსე სპექტაკლი სამ საათს მიმდინარეობდა.

ამის გახსენებამ დიდი სიამოვნება და სევდაც მომგვარა. ამჟამად კი თითქმის ყველა წასულია მარადიულ სასუფეველში. მეორე დღეს ავედი სასაფლაოზე. თინა და დოდეკა ერთად არიან დასაფლავებულები. დოდეკამ შეერთო შემდეგ თინა. საფლავზე ორი სათელი დაუწყო ორ ღირსეულ მსახიობს და ადამიანს.

ჯაპრი იმაროშ

თეატრში რა გამოლევს ბახუსის მოყვარულ ვაჟკაცებსა და ზარმაცებს. მე ხულ ამ მსახიობებთან მქონდა ბრძოლა. ერთ-ერთ თეატრში, სადაც მთავარი რეჟისორი გახლდით, ორი ახალგაზრდა სისტემატურად აგვიანებდა რეპეტიციანზე და სპექტაკლზეც. ხშირად მოდიოდნენ ნახვაშები. საყვედური გამოუცხადე, ხელუასი დაუაკელი, მაგრამ მაინც არაფერმა გასჭრა. ორივენი დაიბოღმენ, გაბოროტდნენ და ამღვრულები იყვნენ ჩემს მიმართ.

და, აი, ერთხელ სამაგიეროს გადახდის საშუალება მიეცათ. ერთ-ერთ სპექტაკლში გუშაგის როლის შემსრულებელი მსახიობი ავად გახდა. ვინაიდან თავისუფალი მსახიობი არ მყავდა, ამ როლის შესრულება მე მომიხდა. ერთ-ერთ ეპიზოდში გუშაგს თავს ესხმიან ჯაშუშები, იწყება ბრძოლა, ბოლოს ჯაშუშები გუშაგს წააქცივენ, ხელებს შეუკრავენ, პირს აუკრავენ და გაიტანენ. ჯაშუშების როლს ასრულებდნენ ჩემგან დაჯილი მსახიობები. შემოვარდნენ სცენაზე, დამეჭვრნენ, ერთი კარგა მაგრად მიმეგვეს და გამოჭვეს. ვერც ვიყვირე, რადგანაც სპექტაკლს კომისია ესწრებოდა. ჩემი დადგმა იყო და არ მინდოდა ჩამეშალა სპექტაკლი და ასე მიბეგვილი, შეკოჭილი სცენიდან გამიტანეს. ატყდა ტაში. ამ ეპიზოდმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელზე. რამოდენიმე დღე სახლიდან ვერ გამოვედი. დაბეგვილ გვერდებს ვირჩენდი. ერთ-ერთ საგაზეთო წერილში რეცენზენტი განსაკუთრებით ამ ეპიზოდს აქება, ძალიან ბუნებრივი და დამაჯერებელი იყო ჯაშუშების თავდასხმა გუშაგზე, რეჟისორს ეს ეპიზოდი ძალიან ნიჭიერად აქვს გააზრებული.

ასე გადამიხადეს სამაგიერო ჩემმა ლოთმა მსახიობებმა.

მისწერს ნელმდვანელი

სამხრეთ ოსეთის თეატრალური დეკადა ჩატარდა თბილისში. მაშინ ცხინვალის თეატრის ქართული დასის სამხატვრო ხელმძღვანელი გახლდით. მარჯანიშვილის თეატრმა დაგვიითმო შენობა, თვითონ კი სპექტაკლები ცხინვალის თეატრში გამართა.

დეკადა ოსური დასის სპექტაკლით გაიხსნა. სპექტაკლზე მოვიდნენ რესპუბლიკის ცენტრალური კომიტეტის, პარტიის, მინისტრთა საბჭოს ხელმძღვანელები, კულტურის მინისტრი მთელი აპარატით, მთელი თეატრალური სამყარო, ხელოვნების ყველა გამოჩე

ნილი მოღვაწე, ერთი სიტყვით, დიდი პატივი და ყურადღება გამოავლინეს ოსური დასის მიმართ. ტევა აღარ იყო დარბაზში. პირველ საღამოს სპექტაკლის დაწყებამდე იყო სიყვარულის, სიბოხის და დიდი პატივის გამოხატველი მისასალმებელი სიტყვები, სპექტაკლის შემდეგ კი სცენა ყვავილების კალათებით და საჩუქრებით აივსო.

მეორე დღეს გაიმართა ქართული დასის საღამო. ვაჩვენებდით ჩემს მიერ დადგმულ „ფიროსმანს“. ძალიან ვეღვალავდი.

რვა საათია. დარბაზში ლოფას აებედე. რესპუბლიკის არც ერთი პასუხისმგებელი მუშაი და არც კულტურის მინისტრი არ მოსულიყვნენ. მხოლოდ ბატონი კაკო დვალის-შვილი და თეატრალური სამყაროს წარმომადგენლები ბატონ გიგა ლორთქიფანიძის თაოსნობით. ასე დაგვაფასეს ქართული დასი.

სპექტაკლმა კარგად ჩაიარა. მჭუხარე ტაშით დაგვაჯილდოვეს. სცენა აივსო თაიგულეებით საუსე კალათებით, მარტო თამარიც კრავიშვილმა რამოდენიმე კალათი მიიღო. იგი ხომ ბრწინებულად თამაშობდა მარგარიტას. რამოდენიმე კალათი მეც მივიღე. ტაში კი არ ცხრებოდა. ფარდა დაიხურა. გამოვიძახეს, ფარდის წინ გამოვედით. კელაე ხანგრძლივად გვიკრავდნენ ტაშს. ბოლოს, როგორც იქნა, თავი დავაღწიეთ და სცენაზე შევედით. და აი საოცრება, სცენაზე არც ერთი კალათი აღარ იყო. ეყარა მხოლოდ წარწერები ვისგან და ვისადმი იყო მიძღვნილი კალათი. ისინი არც კულისებში ჩანდა. იქვე იყო ჩემი დამდგმელი რეჟისორი, რომელმაც ყოყმანის შემდეგ მოკრძალებით მითხრა: ცხინვალის ერთ-ერთი პარტიული ხელმძღვანელის ბრძანებით ჩვენი კალათები გაუტანიათ, ჩაუწვევიათ მანქანაში და სასწრაფოდ გაუქანებიათ ცხინვალში, რათა მეორე დღეს თავიანთი სახელით მარჯანი-შვილებებისათვის მიერთობათ. მე აკერიფე დაყრილი წარწერები და დიდხანს ვინახავდი. ასეთი მოხერხებული ოპერაცია ჩაატარა ოსმა პასუხისმგებელმა მუშაკმა. ეს ამბავი შემდეგ ჩემს მარჯანიშვილელ მეგობრებს გავუხილე. ისინი გაოცდნენ, ბევრი იცინეს და ძალიან აქეს ჩვენი კალათები, რომლებიც მათ მეორე დღეს მიართვეს.

მთერალი მსახიობი

ჩემს სპექტაკლში ხშირად სხვადასხვა როლი მითამაშია მიხეზთა და მიხეზთა გამო.

ერთ დღეს თბილისიდან სტუმრები - თეატრმცოდნეები და სამინისტროს წარმომადგენელი ჩამოვიდნენ. გულს ბაგი-ბუგი გაუდის. ერთ-ერთი წამყვანი როლის შემსრულებელი არ ჩანს. ტელეფონით დაეურეკეთ, სახლში არ არის. ხუთი წუთი დარჩა. სასწრაფოდ ჩავიცივი კოსტუმში, გავიყეთე წვერ-ულვაში, დაიხურე პარიკი და დავიწყეთ სპექტაკლი.

მეორე მოქმედების დასასრულია. სცენაზე ვარ როლში შეჭრილი და უცებ კულისებში ის მსახიობი დავინახე, ვის მაგივრადაც ვითამაშობდი. გაღეშული მთერალი სცენისკენ იწევეს. რაღაცას ბურტყუნებს. ადმინისტრატორი არ უშეშა. მთერალი მსახიობი გაუსხლტა ადმინისტრატორს, შემოვარდა სცენაზე და მეტყა.

- მომეცი ჩემი ტანსაცმელი, ჩემი როლი მე უნდა ვითამაშო.

ადმინისტრატორი ცდილობს სცენიდან გაათრიოს გაგიჟებული მსახიობი. ის კი ჩემსკენ იწევეს. მსახიობები ადმინისტრატორს ეხმარებიან გაყვანაში.

- ფარდა! ფარდა! - ვივკირე.

ამ დროს დეკორაციის ერთი კედელი დაგვემხო თავზე და ფარდაც დაეშვა. მეორე დღეს ქალაქში ხმა გავრცელდა რეჟისორ მოდებამეს ფინალი შეუცვლია და თანამედროვეობასთან უფრო დაუახლოვებიაო.

SYNOPSIS

1. **Natela Urushadze.** "The Past of Theatre". The critic analyses the art of theatre regarding time, epoch and its influence on public life.

2. **Nadia Shalutashvili.** "To the sources of Georgian and Ukrainian Theatre relationships". The article refers to the relationships between Akaki Tsereteli and Taras Shevchenko, resemblance between Georgian and Ukrainian public shows, Georgian and Ukrainian school theatres.

3. **David Tevzadze.** "A glimpse of..." The author surveys the significant aspects in the history of Georgian theatre until the years of 1939-40 of the 20th century. The last years are analysed on the background of Sukhumi Theatre.

4. **Tea Kakhiani.** "The life of Idiot". Review. The author considers the performance of the Film Acrosts Studio that represents a dramatization of the stories by the Japanese writer Reunoske Akytogava. The author of the dramatization and the director is Dato Doyashvili.

5. **Tamuna Mukeria.** "Don't leave us, Our Sun!" Review of the dramatization of stories by Nodar Dumbadze, directed at the mentioned theatre by N. Bagration-Gruzinski.

6. **Gia Tkitchvili.** "Penalty". The author analyses the production of the novel "Godfather" by Mario Piuze, given the name of "Sinful Sons" by the director Gogi Kavtaradze and the author of the dramatization J. Kotetishvili.

7. **Nino Machavariani.** "What made you sad, Antonio!" The author analyses the performance "The Merchant of Venice" produced at Moscow Theatre "Et Cetera", director - Robert Sturua.

8. **Natia Asatiani.** "David Kakabadze at Theatre". The author surveys the artist's creation, analyses his design for the performances: "Hopl, we are alive", "Baili", "Ninoshvili's Guria" (Part I).

9. **Marina Kharatishvili.** "Explication - the Basis of Future Performance". The aim of the author is to investigate the process of rehearsal and to study the role and the significance of explication.

10. Edvard Shevardnadze the Board of Tbilisi Theatre Worker's Union, G.Lortkipanidze, R.Sturua, T.Kkeidze, N.Gurabanidze, G.Batiashvili congratulate **Gogi Kavtaradze on his sixteenth anniversary.**

11. **Constituents Assembly.** Founding of the Trade Union of Georgian Theatre and Theatre Organizations.

12. Our guest is the leading actress of Film Actors Studio **Nineli Chankvetadze.** Dialogue between her and the theatre critic Khatuna Tsyldadze.

13. **Lado Mekvabishvili.** "Parsman Songulashvili". The author talks about the actor's creation and his personal fascination.

14. **Victor Ninidze.** "Unforgettable Days". The actor recalls 23 years, spent at Sukhumi Theatre.

15. **Gulbat Toradze.** "It is to be". The author recalls the late theatre critic Mira Pichkhadze, her contribution to the Study of a musical and a musical comedy.

16. **Gulnara Mamulashvili.** "Mourning Rituals with the Consideration of Georgian Versions of Shah-Name". The author surveys Persian and Georgian customs in the old and middle ages.

17. "Motsart and Salier" by Aleksander Pushkin. It is mentioned in the introduction made by Georgi Javakhishvili, that the abovementioned play was translated by Shalva Kartvelishvili at Kote Marjanishvili's request.

18. **Vladimer Modebadze.** "Lots of things happen at the Theatre". The author recalls comic incidents from theatre life.

გარეკანის პირველ გვერდზე:

მოგი ძვეთარაბი რეპეტიციზაზი.

გარეკანის მეორე გვერდზე:

სცენები როგორც სტურუს სავსტაალებიდან
„ზაილოკი“ და „ჰაგლუტი“.

გარეკანის მეოთხე გვერდზე:

ნიწაილი ჭანკვეტაძე ალკმინეს როლში
(„ამფიტრიონ-38“).

„თეატრი და ცხოვრება“

"ТЕАТР И ЖИЗНЬ" "Theater and life"

№2.

2000 წ.

ჰსუსიხმგებელი მოიჯანი ხათუნა წყლოძე

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 6. V 2000წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 7.5

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6.5.

ინდექსი 76143

უასი სახელმწიკრულები

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

აიწყო და დაყაბადონდა გამოცემლობა „გლობალ-პრინტში“
დაიბეჭდა გამოცემლობა „კოლორში“

ԵՐԵՎԱՆ
2000 ՎԵՐԱԳՆՅՈՒՄ

