



თეატრი  
და  
3  
2000 ცნობები



ეროვნული  
ბიბლიოთეკა







თეატრი და

ცხოვრება

კვათახი  
გუგუნი გუგუნი

3

სახედაქლო კოლეკია



2000

გოგი გუგუნი,  
გუგუნი გუგუნი,  
გოგუნი გუგუნი,  
გუგუნი გუგუნი,  
გოგუნი გუგუნი,  
გუგუნი გუგუნი,  
გოგუნი გუგუნი,  
გუგუნი გუგუნი,  
გოგუნი გუგუნი.

გაიანი  
გუგუნი

1910-1926  
1950-1990

„თეატრი და ცხოვრება“  
„თეატრალური გოგუნი“

საქართველოს თეატრის გოგუნი კავშირი

# შინაარსი



## ლილოზი

ედუარდ შევარდნაძე: ამ თარიღის ძალიან მაღალ დონეზე ადგენილია ამდენი თეატრის შენახვა სახელმწიფოს არ შეუძლია (გვესაუბრება საქართველოს კულტურის მინისტრი ხესილი გოგიბერიძე) --- 4

## სპექტაკლები

ნელი შურდია - უფრო ზნეობრივი ამბავი იქნება, განა? ----- 9  
 მარიამ ჩუბინაძე - „ლოქტორი ფრანკენშტეინი“ ----- 17  
 ციხანა კუზინაძე - „ძველი სახლის“ ახალი სიცოცხლე ----- 24  
 ხათუნა წულაძე - მარწყვის ცივი ტირტი შესაჭმელად გვეპატიება --- 33

## სტუდენტური სპექტაკლი

თამარ ქუთათელაძე - „დასანგრეცია“ ----- 39

## აღდგენილი ქართული თეატრის 150 წლისთავისათვის

ნათელა ურუშაძე - ანარეკლები ----- 42  
 მიხეილ კალანდარიშვილი - „ანზორის“ სამი განზომილება ----- 49  
 გურამ ქარქაშიძე - ავაკი ხორავა კინოში ----- 59  
 ნინო მაჭავარიანი - მესხეთის შესამდგმად განახლებული თეატრალური კვრა --- 64  
 ნათა ასათიანი - დავით კაკაბაძე თეატრში ----- 69  
 საუბარი ქართველ მომღერალთან შადრიდში ----- 78  
 გურამ მათიაშვილი - ხაყითხის დახმის წესით ----- 82

## იუბილე

ნოდარ გურაბანიძე-70 ----- 83

## ბ. ლორთქიფანიძე, ვ. აიხანაძე, ჯ. ლომინაძე, რ. სტურუსი, გ. გათიჯაშვილი

დიმიტრი ჯაიანი-50 ----- 90

## ბ. ლორთქიფანიძე, გ. თავთარაძე

40 წელი თეატრსა და კინოში ----- 92  
 ნელი ქუთათელაძე - თეატრალური მოგონება ----- 95

## თეორია

გულიერ მაშელაშვილი - სამელოდიური რიტუალები „შაპ-ნამეს“ ქართული ვერსიების გათვალისწინებით ----- 100



**ელუარდ  
შევარდნაძე!**

**ამ თარიღს  
ძალიან მაღალ  
ღონეზე  
აღვნიშნავთ**

24087

12 ივნისს პრეზიდენტის მიერ გამართულ ბრიფინგზე ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქტორმა გურამ ბათიაშვილმა შეკითხვით მიმართა საქართველოს პრეზიდენტს ბ-ნ ელუარდ შევარდნაძეს.

**გურამ ბათიაშვილი:** ჩვენ ყოველწლიურად აღვნიშნავთ ქართული თეატრის დღეს. წელს ეს დღე არ იქნა აღნიშნული, რადგანაც დაემთხვა ქართული თეატრის აღდგენის 150 წლისთავს. ხომ არ მიგაჩნიათ, რომ ჩვენი ცხოვრების ამ ეტაპზე ქართული თეატრის 150 წლისთავის აღნიშვნა მნიშვნელოვანია ორი გარემოების გამო: ჯერ ერთი პატივს მივაგებთ იმ თაობებს, რომლებმაც თავიანთი თავდადებული შრომით დღემდე მოიტანეს ქართული თეატრი და მეორეც – ქართული თეატრის მოღვაწეთა მიერ გაწეული შრომის პროპაგანდა იქნებოდა გაკვეთილი პოლიტიკოსთა იმ თაობისათვის, რომელიც დღეს არის ასპარეზზე.

**ელუარდ შევარდნაძე:** რაც შეეხება ქართული თეატრის დღეს, აუცილებლად უნდა ჩატარდეს, უნდა განახლდეს ეს ტრადიცია. საქართველოში ამ თარიღს დიდი ხანია აღვნიშნავთ, მაგრამ თუ გადავდეთ, გადავდეთ მხოლოდ იმიტომ რომ უფრო უკეთესი დრო გვინდა შევარჩიოთ. ისეთი დრო, როდესაც მოსახლეობას მასში მონაწილეობის საშუალება ექნება. გარდა ამისა, ამ დონისძიებების ჩატარებას გარკვეული ხარჯებიც სჭირდება. სახელმწიფოს ახლა ცოტათი უჭირს, მაგრამ პირობას გაძლევთ, როგორც კი სულს მოვითქვამთ, ამ თარიღს ძალიან მაღალ ღონეზე აღვნიშნავთ.

თეატრის მოღვაწეთა უმრავლესობა, რომლებიც თქვენ გყავთ მხედველობაში, ჩვენ შორის აღარ არის. მათ გმირობა ჩაიდინეს და არა მხოლოდ აღნიშვნის ღირსი, არამედ პატრიოტიზმისა და სამშობლოსათვის თავდადების ეტალონებად აღიარების ღირსნიც არიან.

საქართველოს  
ეროვნული  
აირჩიოს

აბლანი

თეატრის

შენახვა

სახელმწიფოს

არ შეუკლია



გვესაუბრება საქართველოს კულტურის მინისტრი სსილლი გოგიბერიძე

*- ქალბატონო სესილი, გვსურს ჩვენი ჟურნალის მკითხველს წარუდგინოთ კულტურის ახალი მინისტრი, რაც თქვენი დახმარების გარეშე შეუძლებელია.*

- დავიბადე 1961 წელს ქ.თბილისში, დავამთავრე 53-ე საშუალო სკოლა და ჩავერიცხე უნივერსიტეტში დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტზე, რომელიც 1983 წელს დავამთავრე. შემდეგ ვიყავი უნივერსიტეტის ასპირანტი ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრაზე. 1983-90 წლებში ვმუშაობდი კომკავშირში, ვიყავი უნივერსიტეტის კომკავშირის მდივანი, ცენტრალური კომიტეტის მდივანი და ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი. გარდა ამისა, პარალელურად ვიყავი უნივერსიტეტის მეცნიერ-თანამშრომელი, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის კათედრის პედაგოგი. 1990-91 წლებში ვიყავი საქართველოს განათლების მინისტრის მოადგილე, შემდეგ კვლავ უნივერსიტეტის პედაგოგი, ხადაც 1995 წელს დავიცავი დისერტაცია „ვეფხისტყაოსნის“ ინგლისურ თარგმანებზე. 1995-98 წლებში ვიყავი სახელმწიფოთაშორისი ტელეკომპანია „მირის“ საქართველოს წარმომადგენლობის დირექტორი. 1998 წლიდან 2000 წლამდე კი - საგარეო საქმეთა მინისტრის მოადგილე. მონიჭებული მაქვს საგანგებო და სრულუფლებიანი ელჩის რანგი, დღემდე უნივერსიტეტის დოცენტი ვარ ჩემს მშობლიურ



კათედრაზე.

**- თქვენი ბიოგრაფიის ერთ-ერთი ნათელი ფურცელია 1989 წლის 7 აპრილის პარტიული აქტივის კრებაზე გამოსვლა, სადაც იმ საერთო ტენდენციები საგან რადიკალურად განსხვავებული პოზიცია დაიკავეთ, რაც მაშინ მზადდებოდა. რა იყო თქვენი მამოძრავებელი ძალა?**

- მე ძალიან კარგად ვიცნობდი ახალგაზრდობის განწყობას და, საერთოდ, ეროვნულ მოძრაობასთან ახლოს ვიყავი. ეროვნული მოძრაობა უნივერსიტეტში დაიწყო, როდესაც მე უნივერსიტეტის კომკავშირის მდიანად ვმუშაობდი. ამიტომ იმ სტუდენტებს, იმ ახალგაზრდებს, ვინც ამ მოძრაობის ლიდერები იყვნენ, ჩვენ ძალიან კარგად ვიცნობდით და ერთად ვაკეთებდით საქმეებს. ჩვენი იმდროინდელი ხელმძღვანელობა კი ახალგაზრდობას ცოტა ზედაპირულად იცნობდა და კაბინეტიდან უცქერდა მიმდინარე პროცესებს. ჩვენ კი მოვლენების შუაგულში ვტრიალებდით, ამიტომ მე ძალიან კარგად მესმოდა, რომ ეს იყო საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის აზვირთებული მოძრაობა, რომლის არგუმენტების უფლება ჩვენ არ გვექონდა. მე დარწმუნებული ვარ, რომ შინაგანად ამაზე ვერაფერი იტყოდა უარს. უბრალოდ, მაშინ ჩვენს პარტიულ ხელმძღვანელობას ვერ წარმოედგინა, როგორ შეიძლებოდა პარტიული დისციპლინიდან გადახვევა და გულის კარნახით მოქმედება. თორემ ვერ წარმოიდგენია, რომ იქ ერთი ადამიანი მაინც ყოფილიყო ისეთი, რომელსაც გულში საქართველოს დამოუკიდებლობის სურვილი არ ჰქონოდა. რაღაცაზე ყოველთვის შეიძლება კომპრომისზე წასვლა, მაგრამ არის ისეთი მომენტი და ისეთი ზღვარი, რაზეც კომპრომისზე ვერ წახვალ. ამიტომ 7 აპრილს ჩემს გამოსვლაში რადიკალური იყო, როდესაც მე ვთქვი, რომ ჩვენ უნდა შევეუერთდეთ საქართველოს დამოუკიდებლობის მოთხოვნას, უნდა ვთქვათ მთელი და არა ნახევარსიმართლე. დიალოგი უნდა ყოფილიყო ღია. იმ მომენტში ეს წარმოუდგენელი იყო. ამიტომ ჩემი მხრიდან ეს შეიძლება რაღაც ახალგაზრდული აღტკინებაც კი იყო, ყოველ შემთხვევაში - ერთგვარი გამბედაობა და აუცილებლის აღიარების სურვილი.

**- ქალბატონო სესილი, ცუდ დროს ზომ არ მოგიწიათ კულტურის მინისტრობა? - ამბობენ, რომ ქვეყანაში მიმდინარე რეფორმების შედეგად კულტურის სამინისტრო უფუნქციოდ დარჩა. ეთანხმებით ამ აზრს? თუ არ ეთანხმებით, როგორ წარმოგიდგენიათ კულტურის სამინისტროს დანიშნულება ჩვენი ქვეყნის ცხოვრების ამ ეტაპზე?**

- ვერ გეტყვით, რომ კულტურისთვის დღეს საუკეთესო დროა. როდესაც ქვეყანა ასეთ ეკონომიკურ გაჭირვებას განიცდის, ცხადია, კულტურის საკითხები საზოგადოებაში ბევრს აღარ აღელვებს, მათ შორის სამთავრობო წრეებშიც. რაც შეეხება კულტურის სამინისტროს უფუნქციას თუ მის უფუნქციობას, გეთანხმებით, რომ ამ ვითარებაში, როდესაც კულტურა დაუფინანსებელია, ძნელია ილაპარაკო მის ფუნქციანზე, მაგრამ არსებობს მეორე რეალობა, რომლის მიხედვითაც არ არსებობს ისეთი ნორმალური ცივილიზებული საზოგადოება, სადაც სახელმწიფო ორგანიზაცია კულტურის ინტერესებისა და კულტურის პოლიტიკის გამტარებელი არ არის. ამაზე აქ დიდი კამათი იყო და ჩვენ შევისწავლეთ სხვადასხვა ქვეყნის გამოცდილება. სახელმწიფოს მხრიდან უნდა იყოს უმაღლესი პატრონაჟი და უნდა იყოს კულტურაში პოლიტიკა, ე.ი. რაღაც გარემოს შექმნა კულტურის განვითარებისა და აყვავებისათვის. დღეს ჩვენ ძალიან საინტერესო პროგრამაზე ვმუშაობთ და ცოტა ხანში

დაინახავთ, რომ კულტურის სამინისტრო მთლად უფუნქციო სამინისტრო არ არის.

**- რამდენად ცნობილია, საქართველოს თეატრების გარკვეული ნაწილი ფინანსდება რესპუბლიკის ცენტრალური და ადგილობრივი ბიუჯეტით, მაგრამ ეს დაფინანსება მხოლოდ კადრების ხელფასების გასაცემად არის საკმარისი, თეატრი კი იმისთვის არსებობს, რომ შექმნას სპექტაკლი, რაც მოგვსწენებათ, ზარკებითან არის დაკავშირებული. რა ვიღონო?**

- მართალია. გეთანხმებით, რომ სახელმწიფო თეატრები ამ თვალსაზრისით მაინც უნდა იყვნენ უზრუნველყოფილნი, მაგრამ როდესაც ქვეყანას ასე უჭირს, ამ პირობებში გვიხდება ექსტრემალური ზომების გატარება და არაორდინალური გადაწყვეტილებების მიღება. ჩვენ ჯერჯერობით გარკვეულ სუბსიდიას ვაძლევთ თეატრებს, მაგრამ ეს ყველაფრისთვის არ არის საკმარისი. აქ უნდა იმუშაოს კანონმა სონსორობის შესახებ, ვცდილობთ, პარლამენტში გავიტანოთ და მხარდაჭერა მოვიპოვოთ ისე, რომ ამ კანონმა რეალურად იმუშაოს. უნდა გამოვინახოთ სხვა საშუალებებიც. ჩვენ ახლა ვქმნით კულტურის განვითარების და პოპულარიზაციის ფონდს, არის კიდევ ერთი ძალიან სერიოზული წყარო, რომელზეც ფინანსთა სამინისტროში მუშაობა მიმდინარეობს და ჩემი ერთ-ერთი მოადგილე ბატონი ბიძინა ბარათაშვილია ჩართული ამ პროცესში - ეს გახლავთ ეროვნული ლატარეა. დიდ ბრიტანეთში წელიწადში მილიარდი გირვანქს სტერლინგი ეროვნული ლატარიისგან კულტურის ორგანიზაციებს ხმარდება. ისეთი პრაქტიკა, რომ თავიდან ბოლომდე სახელმწიფო ბიუჯეტი ინახავდეს თეატრებს, არა მგონია, სხვა ქვეყნებშიც იყოს. ყოველ შემთხვევაში, რამდენადც ჩვენ შევისწავლეთ, იქ არის თანადაფინანსების პრინციპი. ბიუჯეტი, ლატარეა, რაღაც ფონდები და ა.შ. ჩვენი გასაკვირი ის არის, რომ ბიუჯეტი მეტისმეტად მჭირია და ეს ფონდები და სხვა წყაროები პრაქტიკულად საერთოდ არ არის. ამიტომ გარკვეული პერიოდი, ალბათ, უნდა გავეჭვიროთ. სხვა გამოსავალი არ არის, მაგრამ იმ ვალდებულებას, რასაც ჩვენს თავზე ვიღებთ, იმედი მაქვს, თეატრებს შეუვსრულებთ. გარდა ამისა, არსებობს პრეზიდენტის ფონდი, არიან კეთილი ადამიანები და ასე რომ ჩვენი თეატრები გაჭირვებით, მაგრამ ჯერჯერობით, არსებობენ. უკეთესი დღე კი თავისით არ მოვა, ალბათ, ჩვენ უნდა მოვიყვანოთ. იმედი მაქვს, ამას ძალიან დიდი ხანი არ დასჭირდება.

**- ესე იგი არის სამიზო გზები, რომ საბაზრო ეკონომიკის პირობებში იარსებოს თეატრმა.**

- არის კიდევ ერთი დამატებითი მომენტი, რასაც ხაზი უნდა გავუსვა. მართალია, დღეს ჩვენი მაყურებელი არ არის გადახდისუნარიანი, მაგრამ სპექტაკლი უნდა არსებობდეს მაყურებლისთვის. ბილეთების შემოსავალი გარკვეულად არის განმსაზღვრელი იმისა, რამდენად სჭირდება მაყურებელს ეს სპექტაკლი. მაგ., პოლიეუდში 80-90% იქმნება სალაროს ფილმები და მხოლოდ 10%-ია ის ელიტარული ფილმები, რომლებიც ნამდვილად ღირებულია და რომლისთვისაც ღირს კინემატოგრაფის განვითარება. ამ რეალობას ვერსად წაუუვალთ, მაყურებლის დაკვეთა არის სხვა და თეატრის განვითარების დონე - სხვა. მგონია, რომ საბაზრო ეკონომიკის პირობებში გარდა იმისა, რომ სახელმწიფომ უნდა იზრუნოს თეატრზე, გარდა იმისა, რომ სახელმწიფომ უნდა მისცეს ბიძგი სხვადასხვა ფონდისა თუ ალტერნატიული წყაროს დაფინანსებას, ცოტა თეატრმაც უნდა იფიქროს იმაზე, რომ ჰქონდეს შემოსავალი. საბაზრო ეკონომიკის პირობებში სხეანაირად შეუძლებელია.

**- სანახაობითი დაწესებულებები და ბიზნესი, მიგანზიანთ თუ არა, რომ ქართული თეატრის შესვენებებმა ამ მიმართულებითაც უნდა იფიქრონ?**

- დღესდღეობით ეს ცოტა არარაგაღურად მესახება. ჩვენი საზოგადოება იმდენად სუსტია, გაჭირვებული, ძალიან ძნელია იმის იმედი ვიქონიოთ, რომ იგი სანახაობით სთვის იმდენ ფულს დახარჯავს, რომ ეს თანხა შეინახავს ამა თუ იმ კულტურულ დაწესებულებას, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში ამაზე უნდა იფიქრონ და პერსპექტივა ამ საქმეს აქვს.

**- შეუძლებელია კულტურის ახალ მინისტრს არ ჰქონდეს რეფორმატორული იდეები. რას გვეტყვით კულტურის სფეროში მოხალაღნელი რეფორმების შესახებ?**

- პრაქტიკულად რაზეც ვისაუბრეთ, ეს ყველაფერი აისახება ამ ჩვენს კონცეფციაში. ჩვენ გვინდა, რომ კულტურის სამინისტრო არ იმყოფებოდეს მხოლოდ მოღარის როლში, რომელიც ფინანსთა სამინისტროდან იღებს ფულს და გადასცემს ამა თუ იმ ორგანიზაციას. ჩვენ გვინდა, რომ კულტურის სამინისტრომ იფიქროს კონკრეტულ პროგრამებზე და ეს პროგრამები განხორციელდეს როგორც თეატრალური ხელოვნების, ასევე სახვითი ხელოვნების დარგში. გვინდა შევექმნათ საინფორმაციო ცენტრი, რომელიც მოგვცემს საშუალებას ჩვენი გვერდი გვექონდეს ინტერნეტში, რომლითაც ინფორმაციას მივაწვდით უცხოურ სააგენტოებს, ანალოგიურად კავშირი დავამყაროთ იმპრესარიატთან, რომელიც დაინტერესდება ჩვენი კულტურით. ხელი უნდა შეუწყოთ ურთიერთობების გაღრმავებას. ეს მარტივი პროცესი არ არის და გარკვეულ დაფინანსებას და კაპიტალდაბანდებას მოითხოვს. ამაზე უკვე ვმუშაობთ. დღესდღეობით ის თანხა, რასაც ჩვენ ცენტრალური ბიუჯეტიდან ვიღებთ, მხოლოდ სუბსიდიების სახით მიღის ორგანიზაციებში და პრაქტიკულად მუშაობის საშუალება არა გვაქვს. ამიტომ ვცდილობთ, რომ 2001 წლის ბიუჯეტში სწორედ ასეთ პროგრამულ დაფინანსებას მივცეთ უპირატესობა. გვინდა ჟურნალი „ხელოვნება“ ცოტა სხვა დონეზე გამოდიოდეს. დაეარსეთ საზოგადოებასთან ურთიერთობის ცენტრი და გვინდა ამ ცენტრს თავისი გადაცემა ჰქონდეს ტელევიზიაში. როდესაც მე აქ დავიწვე მუშაობა, აღმოჩნდა, რომ კულტურის სამინისტროს ერთი ვაზეთიც კი არა აქვს გამოწერილი და აბსოლუტურ ვაკუუმში იმყოფება. ყოველივე ამას ძალიან დახვეწილი სამოქმედო გეგმის შემუშავება სჭირდება, რომელიც კულტურის სფეროს რეფორმის კონცეფციაში ჩაიდება. ამ კონცეფციის პროექტი 1 სექტემბრისთვის მზად იქნება და შემდეგ იმედი მაქვს, რომ ერთი თვის განმავლობაში მოხდება მისი განხილვა კულტურის ორგანიზაციებში, ჩვენს მომიჯნავე ორგანიზაციებში და თუ ამას გაიზიარებს ფართო საზოგადოებრიობა, შემდეგ ამის მიხედვით დავიწყებთ უკვე მოქმედებას.

**- ადრეულ წლებში კულტურის სამინისტროს უშუალო კონტაქტები ჰქონდა კომპოზიტორებთან, დრამატურგებთან, მხატვრებთან, ხელოვნების სხვა დარგის მოღვაწეებთან. ამის შედეგი გახლდათ ის, რომ შემოქმედებითი ცხოვრება უფრო საინტერესო იყო და იქმნებოდა ნაწარმოებები. ხელოვნის შრომა კი ანაზღაურებული გახლდათ. დღეს შემოქმედის შრომა აუნაზღაურებელი რჩება. თეატრებს არა აქვთ სახსრები მუსიკალური თუ დრამატული ნაწარმოებების ასანაზღაურებლად, ამან კი შესაძლოა გამოიწვიოს ამა თუ იმ ჟანრის სტაგნაცია. გესახებათ თუ არა ამ სიტუაციიდან გამოსვლის გზები?**

- ისევ და ისევ პროგრამული დაფინანსება! ჩვენ უნდა დავიცვათ მხოლოდ უმნიშვნელოვანესი კულტურის კერები და ძათი დაფინანსება ავიღოთ ჩვენს თავზე. დანარჩენი უნდა გადავიღეს ადგილობრივ დაფინანსებაზე და ბიუჯეტიდან გამოთავისუფლებული სახსრები ხელოვნების თითოეული დარგის განვითარებას უნდა მოხმარდეს. დღეს კი მოლარის როლში ვართ. ფული ამა თუ იმ ორგანიზმაცასთან მიდის ჩვენი გავლით. და ჩვენ პროგრამული დაფინანსება გვექნება, შევძლებთ გარკვეული მუშაობის ჩატარებას. სახელმწიფო იქითყენ მიდის, რომ მაქსიმალური დეცენტრალიზაცია მოხდეს. მათ შორის დაფინანსებისა. ფული რჩება ადგილებზე. კულტურის სამინისტრო კი იტოვებს კადრების დანიშვნის ორგანიზაციულ ფუნქციებს. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის დანიშვნა ჩვენთან შეთანხმებით უნდა მოხდეს, ხოლო რაც შეეხება იმას, რომ გამგებელი დაფინანსებს თუ არ დაფინანსებს თეატრს, ამაზე ჩვენც ვიბრძვით. მაგრამ თუ რაიონი გაჭირვებულია და ელემენტარულ პრობლემებს ვერ აგვარებს, ბუნებრივია, იქ თეატრიც გაჭირვებული იქნება. დღეს თქვენ ვერ დამისახელებთ ისეთ სფეროს, რომელიც მოწესრიგებული იყოს და ფინანსური პრობლემები არ ჰქონდეს. ცხადია, ეს საერთო პრობლემაა და ამ ორომტრიალში თეატრი გამოთავისუფლებული ვერ იქნება. დეცენტრალიზაციის პრობლემა აქ ჩვენი საერთო პრობლემაა. არის მეორე თვალსაზრისიც. ამდენი თეატრის შენახვა სახელმწიფოს არ შეუძლია. თეატრის დახურვა ძალიან ცუდი პროცესია. ამიტომ, ჩვენ ვცდილობთ ჩავუტაროთ რეანიმაცია, მაგრამ ყველას რეაგინირება შეუძლებელია.

*- შემოქმედებითი კრიტიკიუმებისადმი გულგრილმა დამოკიდებულებამ თეატრალურ სამყაროშიც იზინა თავი - თეატრები მაგურებლის წინაშე წარადგენენ სპექტაკლებს, მიუხედავად იმისა, იმსახურებს თუ არა იგი მაგურებლის გურადღებას. ხომ არ მიგაჩნიათ, რომ კულტურის სამინისტრომ ამ საკითხზეც უნდა იფიქროს.*

- ცხადია, უნდა იფიქროს, მაგრამ ეს არ უნდა იყოს დიქტატი და რეპერტუარის დამტკიცება. ეს, ალბათ, უნდა იყოს კოლეგიალურ წრეში შეკრება, ან სემინარი, აზრთა ურთიერთგაცვლა, განხილვა, კრიტიკამ უნდა თქვას თავისი სიტყვა.

*- სანამ სპექტაკლის პრემიერა გაიმართებოდა, იყო სპექტაკლის გასიხვევა-ჩაბარება. ჩაბარება იმას ნიშნავდა, რომ ესა თუ ის სპექტაკლი კულტურის სამინისტროს აბარებდა სპექტაკლს, რომლის ნეგატიურობაც ძირითადად მის იდეოლოგიურ ხარისხში გამოიხატებოდა. მაგრამ იყო დადებითი მხარეც - სპექტაკლის განხილვა, მასზე სჯა-ბაასი. როდესაც თეატრალური მოღვაწეები განიხილავენ სპექტაკლს, თავიანთ აზრს, შენიშვნებს გამოთქვამდნენ, რეჟისორს საშუალება ეძლეოდა გარკვეული კორექტივები შეეტანა თავის სპექტაკლში, თუ ის ამას საჭიროდ მიიჩნევდა. ეს წმინდად შემოქმედებითი პროცესია და ვგონებ, ნარეცხს ბავშვიც გადავაგოლეთ.*

- აბსოლუტურად გეთანხმებით. მე ვფიქრობ, რომ ქართულ თეატრს მაინც აქვს პერსპექტივა და დღეს ქართული თეატრი არის სარკე იმ სიტუაციისა, რაშიც ჩვენი საზოგადოება იმყოფება. მაგრამ თეატრმა მაინც ტონი უნდა მისცეს საზოგადოებას და მე ამის იმედი მაქვს, იმედი მაქვს იმ შინაგანი ენერგიისა და მუხტის, რაც ჩვენს თეატრებში არის.

*- ძალიან დიდი მადლობა საუბრისათვის. ვისურვებთ წარმატებებს.*



ნეთი შორიაა

უფხო  
ზნეობივი  
ამბავი  
იქნება,  
განა?...

რობერტ სტურუას სპექტაკლების ფესტივალს, რომლის თაობაზე ბევრს და დიდი ხნით ადრე იუწყებოდნენ, მოუთმენლად ელოდნენ. მისდამი ინტერესს კიდევ უფრო აძლიერებდა ის ფაქტი, რომ რეჟისორის მიერ 90-იან წლებში განხორციელებული წარმოდგენების რეტრო-სპექტული ჩვენების გარდა ხელოვანის ოთხ საზღვარგარეთულ ნამუშევარსაც გვიპრდებოდნენ – ორ მოსკოვერს: თეატრ „სატრიუონის“ – „ჰამლეტს“ და „ეტ სეტერას“ – „ვენეციელ ვაჭარს“. გარდა ამისა „კორიოლანოსს“, რომელიც რობერტ სტურუამ ათენში და კიდევ ერთ

„ვენეციელ ვაჭარს“ ბუენოს-აირესში რომ განახორციელა. ეს ამბავი აღიქმებოდა როგორც მოულოდნელი საჩუქარი, რომეთუ ძნელი წარმოსადგენი იყო ჩვენს დროში, როცა გასტროლებით არა ვართ განებივრებულნი, შესაძლებელი იქნებოდა ესოდენ დიდი ჩანაფიქრის განხორციელება. სიხარული რამდენადმე გაგვინელდა მას შემდეგ, რაც შევიტყვეთ, რომ არგენტინასა და საბერძნეთში განხორციელებული სპექტაკლები ფინანსური პრობლემების გამო ამოვარდა ფესტივალის პროგრამიდან. მაგრამ ფესტივალმა მაინც უზომოდ გაგვახარა, რადგანაც უადრესად შთაბეჭდავი აღმოჩნდა იგი. მაღლობა ვევლას, ვინც მონაწილეობდა მის ორგანიზებაში, თეატრის დირექციიდან მოვლებული, რომლის დამსახურებაც საკმაოდ დიდია, რუსეთის კულტურის სამინისტროსა და სოროსის ფონდის თბილისის ფილიალით დამთავრებული.

ახლა კი დავიწყოთ თეატრ „ეტ სეტერაში“ განხორციელებული „ვენეციელი ვაჭრით“, თუნდაც იმიტომ, რომ სწორედ ამ ნაწარმოებით გაიხსნა ფესტივალის საზღვარგარეთული ნაწილი და კიდევ იმიტომაც, რომ შექსპირის ეს ნაწარმოები რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით ხელოვანის არა უბრალოდ შესანიშნავი ნამუშევარია, არამედ სპექტაკლი – აღსარება, რომლის ყურება შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ „მივიწვდებით და გულის გაუღებთ მას“, მაგრამ... ღმერთო ჩემო! რატომაა! სტურუას ყველა სპექტაკლი ასეთი რთული? შეკითხვა, რა თქმა უნდა, რიტორიკულია. პასუხი ცნობილია. თეატრი – ცხოვრების სარკეა, ცხოვრება კი, როგორც ცნობილია – ძნელად შეცნობადი მოვლენა, თუმცა სარკვეც სხვადასხვანაირია და, შესაძლოა, რაც უფრო დამახინჯებულია მისი ზედაპირი, მით უფრო იოლია მასში ანარეკლის აღქმა. პასუხს არ შე-

უმსუბუქებია ჩემთვის მდგომარეობა, თუნდაც იმიტომ, რომ საექტაკლი, რომელიც სულს ვიფორიაქებს, გზიბლავს... შენს წინაშე წამოჭრის ისეთ საკითხებს, რომლებიც აუცილებლად ითხოვს განმარტებას.

„ვენეციელ ვაჭარს“ დადგმის მდიდარი ტრადიციები არ გააჩნია. იგი დღემდე ატარებს „არაკორექტულობის“ რენომეს. ეს, ალბათ, მართებულიცაა. ეროვნულ პრობლემებთან დაკავშირებული საკითხები, როგორც ცნობილია, ძალზე მტკივნეულია. მათთვის კი, ვინც შეეხება მათ – არასახარბიელო. რობერტ სტურუას კი უდიდესი ბარდის ეს ქმნილება, ჩანს, დიდხანს „აწყვლდება“. პირველად იმის თაობაზე, რომ რეჟისორს განზრახული ჰქონდა ამ ნაწარმოების დადგმა ცნობილი გახდა (ყოველ შემთხვევაში ჩემთვის) ჯერ კიდევ 1994 წელს. მაგრამ ეს იდეა შეცვალა მისსავე საუცხოო „მაკეტმა“. „ვენეციელის“ რეპეტიციები რუსთაველის თეატრის სცენაზე 1998 წელს დაიწყო, მაგრამ მუშაობა რატომღაც შეწყდა. საბოლოოდ იგი განხორციელდა, ოდნოდ საზღვარგარეთ. ასეთი დაინტერესება რეჟისორის მხრივ ამ პიესით უფრო მიმზიდველს ხდიდა მას, მაგრამ ის, როგორი სახით ვიხილეთ იგი, სრულიად მოულოდნელი აღმოჩნდა. შექსპირის სკანდალური პიესიდან დაიბადა საექტაკლი, აღსავსე ღვთაებრივი მცნებების მსგავსი უსახდლო ადამიანურობით, სკეითითა და იმ უდიდესი სიმართლით, რომელიც ასეთი მაღალი, ასეთი, ვაი რომ, მიუწევდომელია.

უცნაური კაცია ეს ვენეციელი ვაჭარი ანტონიო. მითუმეტეს ისეთი თავისუფალი, დახვეწილი და ირონიული მსახიობის შესრულებით, როგორც ალექსანდრე ფილიპენკოა. იგი უზრუნველყოფილია, მეგობრებით განებურებული, ღირსებითა და პიროვნული კეთილშობილებით შემყული... მაგრამ – „არ ვიცი, რამ

დამამწუხრას“, – წარმოსთქვამს იგი და ეს შეკითხვა, რომელიც საკუთარი თავისადმია მიმართული, ექოსავით გაისმის შენში. ფარული, ერთი შეხედვით, უმზეზო სევდა კაცთა მოდგმის თანამგზავრია. დადგება ჟამი, დაფიქრდეთ იმაზე, რა სტანჯავს ადამიანს. და მაშინ ანტონიო იწყებს ექსპერიმენტს – გაბლავს ჩაეშვას საკუთარი სულის სიღრმეში, ქვეცნობიერების ილუზალ შრეებში და თან გაგვიყოლოს ჩვენ, ასე მოჩირილად გარინდებულნი სავარძლებში.

იქ კი, სინდისის პატროსან სამსჯავროზე, ეტყობა, ვველაფერი რიგზე არ არის. იქ, თურმე, ბნელა, უკუნია და ბიწიერება... სცენაზე კი უთანამედროვესი ოფისის სითეთრე და ბზინვარებაა, რომელიც ჩინებულად ერწყმის ვენეციური არქიტექტურის ჩამუქებულ, მოლიელივე ორნამენტებს, რასაც მოულოდნელად ირეალურ, სიზმრის სამყაროში გადავყავართ (შესანიშნავი ნამუშევარი გიორგი ალექსი-მესხიშვილისა, რომელიც ზედმიწევნით კარგად გრძნობს ოსტატის ჩანაფიქრს და ამიტომაც უაღრესად ზუსტად, ფაქიზად ახორციელებს მას). აქ გზიბლავს ქალაქის მოედნიდან მონაბერი ლალი ჰაერი და გამაოგნებელ შთაბეჭდილებას ახდენს უშველებელი მოოქრული ცხოველების ფიგურები, უფრო სწორედ, შინაური საქონელი, რომელიც ისევე კარგად ჯდება დახვეწილ სცენურ მოწყობილობაში, როგორც მყუდრო, ასეკტური აივნები, ან შორეუცვის იატაკი. და კიდევ, იქ, ნანატრ კომპიუტერებს, ფაქსებსა და მონიტორებს შორის, როგორც შესხენება ცოცხალზე, მარადიულსა და მშვენიერზე... აყვავებული ხის ჩრდილქვეშ გამოჩნდება მომხიბლავი პორცია, ამ, სიყარვით არცთუ ისე გამორჩეულ სამყაროში აწყარა წყაროსავით რომ მოგვეკვლინება.

მაგრამ იგი (როგორც მალე მივხვდებით) ანტონიოს ფანტაზიის ნაყოფია!? და



„შეილოკი“. შეილოკი - ი. კალიაგინი, ანტონიო - ა. ფილიპენკო

ამიტომაც მხოლოდ ნაწილია ამ არასრულყოფილი ადამიანის სულისა. ამაში დავრწმუნდებით, როცა მის მშვენიერ ბავშვთ მოსწვდება მისთვის შეუფერებელი ფრაზები ამ ორი ადამიანის მსოფლმხედველობის (რაც აქ ერთი და იგივეა) გამომხატველნი. ამგვარი პორციასათვის (ასეთი რომანტიული, ნაზი და ძლიერისთვის, როგორსაც ჩინებულად ანსახიერებს ალიონა იეჩენო) სხვა მამაკაცთა გრძნობათა სამყარო უარყოფილია და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ღამაში ბასანიოსადმი (ა. ზავეილოვის გულწრფელი და მიაბიტი გმირი) სიყვარული ყველანაირ ცდუნებას აღემატება, არამედ იმიტომაც, რომ იგი (პორცია) ახლოსაც კი არ გაეყარება მისთვის და მისი წრისთვის უცხო ადამიანს და არც ერთ უცხოელ პრინცს, არაგონელსა თუ მაროკოელს ( ამ როლებს ანსახიერებს და თანაც საკმაოდ შთამბეჭდავად მსახიობი ი. ზოლოტოვი-

ცი) არ ძალუძს პორციას აზრის შეცვლა. სხვა რწმენა, ჩაცმულობა, კანის ფერი... განა ეს საკმარისი მიზეზი არ არის განდგომისთვის? ამ თვისების არსებობაზე, სადღაც გენეტიკური მეხსიერების არქაიკაში დამლუპველი ვირუსით რომ მიმალულა, პორციას წარმოდგენაკი არა აქვს, შედეგებზე არ ფიქრობს.

სიუჟეტი კი, თავისი ლოგიკიდან გამომდინარე, ჩქარობს წარმოგვიდგინოს შეილოკი, რომელსაც ისე განასახიერებს ალექსანდრე კალიაგინი, რომ ვშიშობ, ძნელი იქნება ვინმესთვის ოდესმე გამიქარწყლოს ის სოცარი, სუედის მომგვრელი გრძნობა, რომელსაც მისი გმირი იწყევს. ეს არის არა მხოლოდ ბრწყინვალე აქტიორული ნამუშევარი, არამედ - ნაზავი ადამიანური ტკივილის, გულუბრყვილობის, სიმართლის დაცვის უზარმაზარი სურვილის, ერთი ბეწო სიყვითის და ურთიერთგაგებისა ამ უსამართლო

ქვეყანაში.

„სამი ათასი დუკატი ძალიან კარგია“...  
– დინჯად და საოცრად შთამბეჭდავად წარმოსთქვამს ამ უბრალო ფრანკს შეილოვი – კალიაგინი ვაა წანწელის შესანიშნავი მუსიკის ტაქტში, რომელიც ერწყმის მთელი სპექტაკლის გამჭვირვალე ქსოვილს როგორც მისი განუყოფელი და მეტყველი ნაწილი. „სამი ათასი დუკატი“ – გაიმეორებს ფიქრებში წასული მსახიობი და საბოლოოდ დაგვატყვევებს თავის ხმის ტემბრითა და მომხიბვლელი ბით.

მაგრამ შეილოვიც, ისევე როგორც პორცია, ამოუცნობი პიროვნებაა და თვით სიუჟეტური ხაზიც კი (ველური გარიგების შესახებ, რომელიც დასრულდა ერთი ფუნტი ადამიანის ხორცის მოთხოვნით), ასე ოსტატურად რომ არის ჩახლართული დიდი შექსპირის მიერ, რობერტ სტურუას ინტერპრეტაციით უამრავ შეკითხვას ბადებს. მართლა ისეა, რომ ყოველივე იმის მიხედვით, რასაც სცენაზე ორსაათნახევრის განმავლობაში ვუცქერით, დაწყებული იმ მომენტიდან, რომელსაც ანტონიო მედიტაციებში გადაეშევა სპექტაკლის ფინალამდე, ჩვენ მის სულიერ სამყაროს ვჭვრეტთ? იძულებული ვართ ჩაუხედლოთ მოვლენათა იმ თანმიმდევრობაში, რომელსაც იგი რეჟისორის მსგავსად ჩვენს თვალწინ ქმნის? მამასადამე, ყოველივე ის, რაც სცენაზე ხდება მისი იდუმალი, ქვეცნობიერი განსჯა თავის თავსა და ადამიანზე? ამ შემთხვევაში მეტისმეტად დახვეწილი ფანტაზია აღმოაჩნდა იმ ვენეციელს, რომელიც აქ უფრო ფილოსოფოსი და ხელოვანია, ვიდრე ვაჭარი და ამასთან ერთად ჰუმანიტიცი, რომელიც მზად არის სიცოცხლე შესწიროს თავისი ახალგაზრდა მეგობრის კეთილდღეობას. მაგრამ როცა საქმე ეხება უცხო რჯულის ადამიანს, ამ შემთხვევაში უბრაულ შეილოვს, წინასწარშექმნილი

ცუდი აზრის ჩარჩოები, ცრურწმენის ბორცილები და კოდირებული გენეტიკური სიძულვილი იმისადმი, ვინც „შენი“ სისხლის არ არის, თვალს უბნელებს და მას არ ძალუძს დინახოს შეილოვს თავლებში ანთებული სიყვარული, რომელიც მზად არის გამოეხმაუროს ადამიანში ადამიანურიობის უმცირეს გამოვლინებას. იგი ვერ ხედება, რას ნიშნავს ის დახვეწილი ტრაპეზი საპრობილეში, სადაც პურის ნაცვლად შეილოვი მას, ანტონიოს ვაშლს უწილადებს, ნიშნად ადამიანური ციდეების შეხსენებისა. ალისფერი ღვინის ყლუპიც კი, რომელსაც ასევე სთავაზობენ ტუსაღს, არ აღიქმება ანტონიოს მიერ როგორც ფარული მუდარა ურთიერთგებებასა და შერიგებაზე. ამ შეილოვის ყოველი მცდელობა (ესოდენ განსხვავებული ტრადიციული შექსპირისეულისგან) დანაგრიოს, ან, თუნდაც ოდნავ მაინც გარღვიოს ადამიანთა სიძულვილის დამლუპველი კედელი – ამაოა.

ბოლოს შეილოვიც მიხედება ამას და მისი, ერთი შეხედვით, მკრეხელური სიცილი ყოველივე ამის პასუხია, პასუხია პორციას სიტყვებზეც კი, რომლებიც იბადება მასში როგორც საოცრება, როგორც გაბრწყინება – ფრანგი უანგარობასა და გულმონყველობაზე – რაც „თვით ღმერთის თვისება და ნიშანი არის“.

მხოლოდ სად არის ღმერთი და მოწყალეა ამ შეილოვისთვის (და ყოველი ჩვენგანისთვის), რომელიც ბედის ნებით ადამიანთა სამყაროში უცხო აღმოჩნდება. სამყაროში, სადაც შელახული პატიოსნება მხიარულების და დაცინვის საბაბია, სადაც ღვიძლი შვილი, ქარაფშუტა და პრავმატული ჯესივასავით (ამ როლში გამოვლინდა მ. კოზირევას ხალასი ნიჭი), ადვილად ღალატობს საკუთარ მამასა და რჯულს, სადაც ადამიანი იძულებულია ბოდში მოიხადოს თავისი კანის ფერის გამო, როგორც ამას აკეთებს მაროკოს



პრინცი, როდესაც თავს ხრის ლამაზი პორციას წინაშე. შეიღოე კი იძულებულია შეგვახსენოს იმის თაობაზე, რომ — „თუ ჩვენ, ებრაელებს მოგვწამლათ, ვანა ჩვენ კი არ მოგვკვდები?“ სამყაროში, სადაც თავად კანონი (ჩვენი უკანასკნელი ნავსაყუდელი და გადამრჩენელი) აღმოჩნდება მირაჟი და აღმამფოთებული უზნეობა. მაშინ კი შეიღოეს რისხვა და წყევლა გაწვევებს ბორჯილებს, მას რომ აკაკებს და მისი ყვირილი ხასამართლოს წესების ფარისევლურ კრებულთან ერთად ზეცას მისწვდება, როგორც პროტესტი ასეთი წესების, ასეთი კანონებისა და ასეთი ზნე-ჩვეულებების წინააღმდეგ. პასუხად — მას თავს დაატყდება სასჯელი. სწორედ აქ, ამ უცებამოზნელებულ სცენაზე გამხეცებული, სახედაკარგული ბრბო გამოღვიძებული ჯოგური ინსტინქტით... სჯის მას.

ანტონიო კი, რამდენიმე წამის წინ სიკვდილის კლანჭებს რომ დაუსხლტა, არა მარტო აღმოჩნდება ამ ბრძოლაში, არამედ სწორედ იგი მიაყენებს საბოლოო დარტყმას შეიღოეს. იგი ხელყოფს არა იმდენად მის სიცოცხლეს, რამდენადაც ყველაზე წმინდას — მის რწმენას. და ამიტომაც „ღაე მიიღოს ქრისტიანობა“ — აღმოსდება ჩვენს ჰუმანისტს. და ეს, ანტონიოს გულის სიდრმიდან წამოსული რასისტული შეძახილი მას თავის თავს დაანახევებს. „სჯობდა, მზე არ მხილა, ვიდრე გამეგო ვინ ყოფილვარ, რა შემძლება“ — ასე იტყვის შექსპირის სხვა პერსონაჟი სხვა პიესაში და ვერანაირად ვერ შესძლებს თავის ბედის შეცვლას. ანტონიო კი? რა დასკვნას გამოიტანს ეს ერთ-ერთი საუკეთესო ადამიანი ყოველივე იმისგან, რაც ხდება? ამაზე პასუხის გაცემა იოლი არ არის, ისევე როგორც იმის გაგება, როგორ შეიძლება არსებობდეს ანტონიოს გაორებულ ცნობიერებასა თუ ქვეცნობიერებაში კაცობრიობის

„დაუძინებელი“ მტრის ხატი, შურისძიებელი ებრაელი შეიღოესა, ხოლო იქ, მის, ანტონიოს გულის სიდრმეში გაუცნობიერებლად ამოტივტივდეს სხვა სახე, სახე იმ შეიღოესა, რომელიც დაძინებული და მუდარით აღსასუე ცდილობს დაამტკიცოს, რომ იგი ისეთივეა, როგორც სხვები — არც უკეთესი და არც უარესი. და ამიტომაც წამოიწყო ეს შემზარავი ისტორია (ადამიანის ხორცის ნაჭერის მოთხოვნისა), რათა სიტუაციის ექსტრემალური დაძაბვით თვალთ აეხილა გარშემომყოფთათვის იმაზე, რაც ხდება. მაგრამ, ჩანს, ჩვენს სამყაროს იდეალური პოსტულატები არ განაგებენ და რომ ვადარე, უნდა აღიჭურვო თუნდაც ერთ-ერთი მათგანით — „თვალი თვალის წილ“, რამეთუ დრო იმისა — მეორე ლოყა მიუშეორო, ჯერ არ დამდგარა, ხოლო თეხა „გიფვარდეს მოყვასი შენი“... მიუღწეველია.

და მაინც, როგორ შეიძლება არსებობდეს შეიღოეს ეს ორი პოლარულად განსხვავებული სახე ანტონიოს წარმოსახვაში? მაშინ მენსიერებებში წამოტივტივდება ქრესტომათიული, კანტისიული ფრაზა, რომელიც ყველზე მეტად რთულ, შეუმეცნებელ სამყაროში გააოცა ვარსკვლავებით მოჭვდილმა ცამ და ზნეობის კანონმა ადამიანში. ეს თანდაყოლილი ზნეობრივი, ღვთიური საწყისი, ადამიანურ სინდისად წოდებული, ეული კუნძულივით ჩაკარგული ჩვენს ცოდვებსა და მანკიერებებს შორის, ეტყობა, არის სწორედ ის, რაც ანტონიოს აწვავს. ხოლო, როცა იგი გაივლის თავის სულის ხეველებში და გამოიტანს მას პატიოსან სამსჯავროზე, მიხვდება, რომ მის (და ყოველი ჩვენგანის) სულში ჩამოწოლილი ღამე დასხნულებულ დღეს ჰგავს. მას შეეწინააღმდეგება ის, ვინც სიცრუეს არ დაუშვებს. შეეწინააღმდეგება შეიღოეს ხმით — „ეს ღამე ჰგავს

იმ დღეს, როცა მზე ჩაქრა“. და რა მოხდება მერე? მერე – სიჩუმე და ციმციმი იმ სანთლისა, რომელიც ვველასათვის ერთია ამ ცისქვეშეთში. შემდეგ – წყვილადი, რომელიც მოიცავს სცენასა და დარბაზში მყოფთ. და შთანთქავს ამ ნაზ, სევდიან, ეულ ნათებას. და ამ უკუნეთში საიდანღაც, ცის სივრციდან, როგორც იმედის უკანასკნელი ნაპერწკალი, გადმოიღვრება მუსიკა - ამ პლანეტის მკვიდრთა მიერ შექმნილი სიმღერა, ქორალი, პიმნი. და ეს ებრაული მელიოდა, ვაჟაკური, ღვთაებრივად ლამაზი, სევდიანი და საოცრად შთაბეჭდავი არაეის გულგრილს არ ტოვებს, მიუხედავად სქესის, ეროვნების თუ აღმსარებლობისა... განა ეს ცოტაა? მუსიკა, სინათლე, ღმერთი? რატომ ჭირს წყვილადის გაფანტვა ყოველი ჩვენგანის სულში, რომელმაც დაისადგურა მას შემდეგ, რაც სამოთხის კარები ყრუდ დაიხშო ჩვენთვის? რატომ არ უნდა ვცადოთ გადავღვათ ნაბიჯი, რომელიც დაგვეხმარება და გადავვარჩინს? და თუ არ შევიყვარებთ, გავუ-

გოთ, მიეუტევეთ, და... მაინც შევიყვაროთ. შევიყვაროთ როგორც თავი ჩვენი.

კვირის თავზე-კი, ვიხილეთ ორი წლის წინ თეატრ „სატირიკონში“ განხორციელებული „ჰამლეტი“. თუ „ჰმეტეული ვაჭარი“ აღიქმებოდა როგორც სპექტაკლი - აღსარება, „ჰამლეტმა“, რომელიც რეჟისორმა კვლავ თავის თანამოზრებებთან კომპოზიტორ გია ყანჩელთან და მხატვარ გიორგი ალექსი-მესხისძე-ლთან ერთად დადგა, გამოიწვია განსხვავებული გრძნობები - გაცება, რომელსაც მოჰყვა ემოციური შოკი.

მართლაც, რაღაც გახრწნილა დანიის სამეფოში. ირგვლივ ნაცრისფერი, უსუფთაო ფონი, ძონძები, მონჯღორული კიბეები, მტვრიანი ნათურები... ისინი კი (ვევლა, ვველა, ვისაც სცენაზე ვხედავთ) ამას ვერ ამჩნევენ, ისევე როგორც ჩვეულებრივ ვერ ვარჩევთ და ვეჭვევით მანკიერებებს, ტკივილს, სიკეთესა თუ ბოროტებას, გარდაექმნით რა იმას, რაც ჩვენს გარშემოა ჩვეულებრივ ცხოვრებისეულ გარემოდ. ასეთი დასაწყისი გვძა-



სენა სპექტაკლიდან „შეილოკი“

ბავს. ჩანს, რობერტ სტურუა (უკვე მერამდენედ!) დგამს ჩვენს წინაშე სარკეს, რათა გაანათოს ჭეშმარიტება, ჭეშმარიტება, რომელიც მიუკერძოებელია.

„გაიტანეთ გაამები“ – განაჩენივით გაისმის სპექტაკლის ფინალიც ფორტიმბრასის ბრძანება, რომელიც ცდილობს როგორმე წესრიგი დაამყაროს... თორემ... თორემ სულს ჟანგი მოედება, სისხლსა და ხორცს გახრწნის სუნი გაუჯდება და... პრინცი ჰამლეტის ისტორია კვლავ განმეორდება ჩვენს დედამიწაზე. კვლავ უღალატებს მორიგი ჰერტრუდა (ლიკა ნიფონტოვა) თავის მეუღლეს ისე, რომ არ ეცოდინება, რას სჩადის. მის სიყვარულითა და სიკეთით აღსავსე გულს გონიერება აკლია. ეს იცის გარდაცვილიმა მეფემ და იქიდან, მარადიული არარსებობიდან ცდილობს დაიცვას იგი ვაჟი-შვილის მრისხანებისგან მანამ, სანამ იგი, პრინცი ჰამლეტი არ მიხვდება, რომ მის (ჰერტრუდას) სულელურ მაიმობობას ვერ გადალახავს. და მაშინ მისი მრისხანება იძენს სასაცილო-საზარელ ფორმებს. დედას უტყაპუნებს, როგორც უგუნურ ბავშვს, მაგრამ ჩასწვდება რა მის მთვლემარე სულს... მიუტყეებს, მიუტყეებს როგორც ის, ვისაც აქვს ამის უფლება.

სტურუას სპექტაკლი მრავლისმოცველი, ამოუწურავია. მაგრამ ყველაზე მთავარი მაინც (ასე იქნა აღქმული) არის ადამიანთა სამყაროს აღმოჩენა ადამიანის მიერ, იმ პიროვნების მიერ, რომლის ზნეობრივი კრიტიკიულები ბიბლიური მცნებებისკენ მიიღობიან. გონების სიბრძნე კი არ ახშობს მისი სულის გულპრყვილო, ნათელ სიმღერას. სწორედ ეს არ ეპატია მას და ამიტომ, როგორც მაკბეტის წინაშე აღმოცენდებან კუდიანი მაცდუნებლები, ჰამლეტის წინაშეც ჩნდება მამის ოინბაზი აჩრდილი და მას დილეტის წინაშე დააყენებს. ყოფნა – არ ყოფნა? შეკითხვა; რომელზეც პასუხს, ვაი

რომ, ვერაინ გასცემს. პრობლემის გადაწყვეტის ნებისმიერი მცდელობა სადავოა. ჭეშმარიტება კი – მიუწოდებელია. ყოფნა – არ ყოფნა? აღასრულოს მამის ნება თუ დაემორჩილოს ბედისწერას (რაც აქ ერთი და იგივეა) და აღადგინოს დროთა დარღვეული კავშირი? ეს აზრი კი არ აცბუნებს, ან ამინებს ჰამლეტს, არამედ ართობს. იმდენად შეუსრულებადია ამოცანა. არადა ვის ძალუძს ამის შესრულება? და აი, შეიკრა საბედისწერო წრე, რომელსაც თავს ვერ დააღწევს, თუძცა ის არც კი ცდილობს ამას. ჰამლეტი (წარმოდგენილი კონსტანტინე რაიკინის მიერ დიდი ტკივილით, არაადამიანური თავგანწირვით და ოსტატობით), უკომპრომისო და... რბილი, უადრესად ადამიანური პიროვნებაა.

მამ როგორ? ყოფნა-არყოფნა? თავი მოიციფიანოს და სიძარტლე უთხრას ყურმოჭრილ მონას, თავისი პრაგმატიზმით უზნეო პოლონიუსს (ოლეგ ხანოვი) გამოავლინოს უახლოეს მეგობრებში – გილდესტერნსა (ვლადიმერ ბოლშოვი) და როზენგრაცში (ალექსეი იაკუბოვი) მოღალატეები, რომლებმაც ასე იოლად ჩააქრეს სიყვარულის და იმედის ნათება ჰამლეტის გულში? მოუქნიოს დანის პირი გველითეხნასავით მარდ კლავდიუსს, რომელიც ყველაფრისთვის მზადაა თავისი უბადრუკი სულის გადასარჩენად? ამა-სთანავე, ამ კლავდიუსისთვის (რომელიც ასეთი ოსტატობით განასახიერებს ალექსანდრე ფილიპენკო) ცნება „ყველაფერი“ უსახლვროა. იგი თავის სულსაც კი, თავის დეითურ საწყისს, უხილავ პეპელასავით აფართხლებულს, გადააქცევს გადარჩენისათვის ჩუმ მუდარად, ხოლო გადასწევს რა აღსასრულის მოახლოებას, ცინიურად გასრისავს მას. დაამტკიცებს – ადამიანის დაცემას არ აქვს საზღვარი.

მხოლოდ მოჩვენებით და ნამდვილ შემლილებს ძალუშთ დროებით მაინც

იარსებონ ჩვენს თვალსაწიერში მოქცეულ სამყაროში. იქნებ ამიტომაცაა, რომ სადღაც ზემთაგონების ღონეზე, ქვეცნობიერის არაბოლომდე გაცნობიერებულის ამოფრქვევისას მოამწყვედევს პამლეტი ქიმერებისა და ოცნებების სამყაროში უძვირფასეს არსებას – ოფელიას, რომელიც რობერტ სტურუასა და მშვენიერი ნატალია ვლოჟინას ინტერპრეტაციით ანგელოზის დარია. იგი რატომღაც დაუშვებს დედამიწაზე და აიძულეს მიწიერი კანონებით ეცხოვრა. ირგვლივ კი ყველაფერი იხრწნება და წყვდიადია. სულ ცოტაც და ოფელია თავად აღმოაჩენს ამას. პამლეტმა თითქოს განჭვრიტა მომაველი და დაეხმარა მას წასულიყო ამ ქვეყნიდან. იქ კი ... იქ მას ღვთაებრივი ქორალი, წმინდა ზარების რეკვა და აღდგომა ელოდება. „აა გაზაფხულის დამდეგს. ნაადრევად ამოსული, ნაზი, ტკბილი, დიდი ხნის სიცოცხლე, რომ არ უწერია“. ასე მიუაღერებს ლაერტი (ალექსანდრე ყურმანი) თავის დას და საბედისწეროდ იწინასწარმეტყველებს ოფელიასა და საკუთარ ბედს. როგორ დაშორდა ეს ორი ნაყოფი, ისევე როგორც პამლეტი, თავის მშობლიურ ხეს, თუმცა, დანიის პრინცი უფროა მოწვევტილი თავის გენეტიკურ შტოს და მისი ტკივილი, სულს რომ უღრღნის, უფრო ძლიერია.

ეს ტკივილი ყველაზე აშკარად გამოვლინდა სცენაში, სადაც საუბარია პამლეტსა და მის „უერთგულეს“ მეგობრებს შორის. „შევიძლიათ გამაწვალოთ რამდენიცა გსურთ, ჩემზე დაკვრას კი ვერ მოახერხებთ“ – ეს სიტყვები ეკუთვნის ადამიანს, რომელიც იცავს თავის ღირსებას უღირს სამყაროში და რომელიც ნათლად ხედავს, თუ როგორ მიცოცავს საყოველთაო

უზნეობის ჭაობის ვლარტი მისკენ და აიძულებს ჩაიდინოს ის, რაც უცხოა მისთვის – მოყვას, განსაჯოს, იტყუოს.

ბედისწერა დაეხმარება მას წაიძვლეს ამ ქვეყნიდან. სწორედ იგივე ბედისწერა გაავსებს სცენას უდანაშაულოთა და დამნაშავეთა, წმინდანთა და ცოდვილთა გვაკამებით. ცხოვრება კი დარჩება ისეთივე, როგორიცაა ერთული, აუხსნელი... მიმზიდელი.

მერე რა უნდა ვაკეთოთ? შევეცადოთ გავიტანოთ გვაკამები? დიახ, ეს მნიშვნელოვანია. ან იქნებ, საჭიროა სპექტაკლის ფინალში ქური მიუუგდოთ განგამის მაუსწებელ ხმას – გამოფხიზლებული გულის ძგერას. თეატრიც ხომ ამისკენ მიისწრაფის, იყოს სარკე, სადაც სიკეთე და ბოროტება... მაგრამ უკაცრავად – ფინალია. აპლოდისმენტები ახშობენ სცენიდან წამოსულ უხედურების მომასწავებელ მაჯისცემას და ის აღარ ისმის, მაგრამ შესაძლოა, ვინმე მაინც გაიგებს მას, აღფრთოვანებული „ბრავოს“ ფონზეც კი.

დაუვიწყარი, შთამბეჭდავი ფესტივალი დასრულდა. დაგვრჩა იმედი, რომ იგი ტრადიციად იქცევა. რობერტ სტურუას უახლოეს გეგმებში ახალი სამუშაოა – „მე ღმერთს შევფიცე - თქვა მან ერთ-ერთ ინტერვიუში – რომ 2000 წელს დავდგამ ბიბლიას“. რა უცნაურია! იგი ხომ კარგა ხანია დადგა. მთელი მისი შემოქმედება – წარსული, აწმყო და, ყოველივედან გამომდინარე, მომავალიც არის ბიბლიური მცნებების ხორცშესხმა. და რაოდენ უბადრუკია სამყარო, სადაც ხელოვანმა უნდა შეგვახსენოს ბიბლიური მცნებები და რაოდენ ბედნიერია სამყარო, სადაც არიან ადამიანები, რომლებიც კვლავ და კვლავ გვახსენებენ მათ.



მარიამ ჩუბინიძე

# „დოქტორი ფიანჯენშტეინი“

ბაბუ მოკვდა...

კოჭლი კლაუსისათვის შეპირებული ხის ფეხი, გლეხის ქალ ზილკესათვის წართმეული სამი ტომარა ფეტვი, მესაფლავე იან პოლბეკისათვის აღთქმული 330 ვერცხლი კი ვალად თავის შვილიშვილს დაუტოვა...

ხალხს თავის მოტყუების საშუალება წაერთვა, ცრუ იმედებიც დაემსხვრა და თითქოს გამოფიზლდა... მაგრამ მცირე ხნით.

ახალგაზრდა დოქტორი ახალი იმედებით მოვიდა და ხალხს სიმშვიდისაკენ მოუწოდა.

თავადაც დაბნეულს კი ბაბუს „ტეინი“, გამოცდილება და ხალხის უმწეობა თუ გამოიყვანს ამ დაბნეულობიდან. იგი უკვე მზად არის ექვს დღე-ღამეში ბაბუს ანდერძი აღასრულოს, სასწაული მოახდინოს და ვა-

ლებიც გაისტუმროს.

ჩვენმა საუკუნემ იმდენი დაუჯერებელი ამბავი აქცია რეალობად, რომ ბევრი რამ აღარც კი აღელვებს ჩვენს გონებას. უკვე სასწაულია ჩანონი მიერად მიგვაჩნია და მას ვუმზერთ არა როგორც საოცრებას, არამედ როგორც მოლოდინის ლოგიკურ დასასრულს. ე.წ. „ფანტასტიკის სფერო“ ჩვენთვის თითქმის აღარ არსებობს.

ვფიქრობთ, დრამატურგ ლამა ბუღადის და რეჟისორ დათო საყვარელიძის მიერ ე.წ. „ფრანკენშტეინის ზმის“ პრობლემაში აქცენტების უფრო თანადროულ თემებზე გადატანის ერთ-ერთი მიზეზი სწორედ ეს არის.

კლონირების ეპოქაში ძნელია ადამიანის გაკვირება და შეძრწუნება გამოიწვიო გვამის გაცოცხლებით. ემოციურობა მეორე ადგილას ინაცვლებს და ადგილს გონებრივ აღქმას უთმობს. ამიტომ ჩვენთვის, თანამედროვე „ფრანკენშტეინის“ მაყურებლისათვის, უფრო მნიშვნელოვანია არა ფაქტი, არამედ შემდგარი ფაქტის წინა და შემდგომი მოვლენები, განსაკუთრებით, ეს უკანასკნელი.

რატომ გახდა ფრანკენშტეინის პრობლემა დღეს მნიშვნელოვანი? ან რა გახდა ამ ცნებიდან აქტუალური? ერთი კონკრეტული მიზეზი არ არსებობს. ამაზე, ალბათ, სპექტაკლში არსებული სხვადასხვა თემა და მათი გამოხატვის მრავალნაირი, ჟანრობრივად განსხვავებული ხერხი მეტყველებს.

ლ.ბუღადის და დ.საყვარელიძის „ფრანკენშტეინში“ ზეკაცისა და მისდამი საზოგადოების დამოუიდებულების იდეის თავისებური ვერსიია გამოცემული, სადაც ბიბლიის, მითების, მერი შელის, ნიცშეს მოძღვრებათა ძირითადი პოსტულატებიდან გამომდინარე, ასოციაციები შეერწყა ქართული-მწერლობის ნიმუშებს და ძი-

8096

საქართველოს  
ბიბლიოთეკა

რითადი იდეის გამოხატვის მრავალნაირი ჟანრობრივი კალეიდოსკოპის (ბრეხტიანული, აბსურდი, კომედია დელ არტე...) საშუალებით საკმაოდ ეკლექტური სპექტაკლის სახით ჩამოყალიბდა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს პრობლემა თვითონ ავტორთათვისაც არ არის ბოლომდე შეცნობილი და გააზრებული, რადგან თემების დამუშავებისას აშკარად იგრძნობა შინაგანი ურთიერთგამომრიცხავი წინააღმდეგობები, რის გამოც ბევრი რამ მაყურებლისათვის, უბრალოდ რომ ვთქვათ, გაუგებარი რჩება.

უფიქრობ, სპექტაკლში არის მცდელობა წარსულიდან მოძველისაკენ სავალი გზის წრიულობის დაფიქსირებისა, როდესაც, რაც იყო ადრე, მეორდება ახლა და იქნება მერცხე.

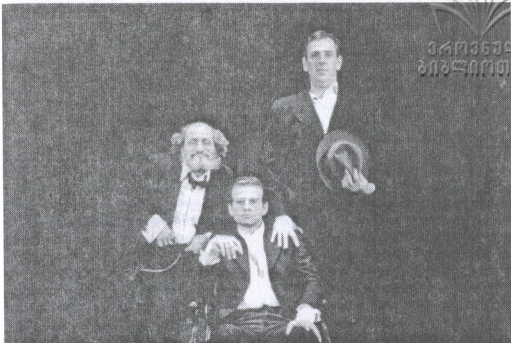
აღამიანებს თითქმის არასოდეს არ მოსწონთ აწმყო. ისინი ყოველთვის მისტირიან წარსულს და ჰგონიათ, რომ მომავალი ყველაფერზე უკეთესი იქნება. ის შინაგანი პროტესტი, რომელიც მხოლოდ ინდივიდს ახასიათებს, გარკვეულ ხელსაყრელ პირობებში ბრბოს აგრესიად იქცევა და სწორედ მაშინ, როდესაც ის არჩევანის წინაშე დგება, აგრესიისაგან დაბრმავებული კარგავს ღირსეული არჩევანის გაკეთების უნარს და ადვილად ეგება ვიღაცის სწორად დაგებული მახეში.

ასე დაეშრათათ „ფრანკენშტაინის“ გმირებსაც. მოხუცი ფრანკენშტაინის გარდაცვალებამ მასაში დაგროვილ ბოლმას თუ იმედგაცრუებას ხმამაღლა გამოხატვისათვის გზა გაუხსნა. ფრანკენშტაინ უმცროსის, იგივე დოქტორ ფრანკენშტაინის დაპირებებმა კი ისინი დაამშვიდა. არცერთი არ დაინტერესებულა, როგორ, რა გზით

მოახერხებდა იგი ვალგების გასტუმრებას. სასახლე, მამულები, უდიდესი მეძვეიდრობა ხომ საქმედინოდ დაწესებულებებს გადაეცა. ახალგაზრდა დოქტორს კი მხოლოდ ერთი წიგნი დარჩა. და იმდენად მოკლებულია თითოეული მათგანი აზროვნების უნარს, რომ არავინ დაინტერესდა, რა ეწერა მასში (მხოლოდ კოტლი კლაუსი გამოთქვამს მისი წაღების სურვილს. თუკი ის სურათებიანი იქნებოდა). იქნებ, ამ წიგნში მათთვის სასიყვდილო განაჩენია გამოტანილი. ბრბო დაბნეულია. ბოლოს იენის უნივერსიტეტდამთავრებული ფრანკენშტაინი გააცნობს მათ ამ წიგნის არსს და ამ უსახურ ადამიანებს უცხო, უცნობ ენაზე წარმოთქმული სიტყვები იმედის საფუძველს გაუწყარებს. მასის იმედი ხომ გაურყვევლობაა...

პირველი მოქმედება ბრბოს მორჯულებით სრულდება. მეორე მოქმედებაში კი გამოჩნდება ის, ვისაც ელიან სცენაზე მყოფნიც და პარტერში მსხდომნიც – დოქტორ ფრანკენშტაინის მიერ გაცოცხლებული გვამი.

გვამის გაცოცხლებას ერთი მომენტი უსწრებს წინ. კუზიან ჯაკომოს, დოქტორ ფრანკენშტაინის მორჩილ ასისტენტს, რომელსაც ხმაური დააფრთხობს, ხელიდან გაუვარდება ჭკვიანი ბაბუის ტვინი და ქირურგის შესაძლო განრიხსებით შეშინებული დოქტორს მეორე კონტენინერში შენახულ ბებერი ბლუს ტვინს მიაწვდის. ასე რომ, ჩვენ, მაყურებელმა უკვე წინასწარ ვიცით, რომ ამ მცდელობას კარგი არაფერი მოყვება. მკვდრეთით აღმდგარი მიცვალებული არათუ ზეკაცი, ჩვეულებრივი, ნორმალური ადამიანიც კი არ იქნება თავისი გონებრივი შესაძლებლობების წყალობით. ფრანკენშტაინისათვის



სენა სპექტაკლიდან „ დოქტორი ფრანკენშტეინი“

კი ზეკაცს ჩვილივით უნდა აღზრდა და მოვლა და დოქტორი მის ქმნილებას თავდაპირველად ასევე ეპყრობა. ვფიქრობ, რომ ეს სწორედ ის ბავშვია, რომელსაც ნიცმე სულის მესამე ცვლილებას უწოდებს. პირველი ორი მდგომარეობა, ანუ „აქლემი“ და „ლომი“ ეს არის სპექტაკლში შესაბამისად ხალხი და დოქტორი.

აღამიანებს, როგორც კი შანსი ეძლევათ, ცდილობენ თავიანთი თავის გამოხატვას, თუნდაც სულ მცირე ხნით ან მცირე დროით, რაც ხდება კიდევ მოხუცი ფრანკენშტეინის გარდაცვალების შემდგომ. მაგრამ მათ არ ძალუძთ გადაწყვეტილების მიღება. ამას „ლომი“ ანუ დოქტორი ფრანკენშტეინი აკეთებს, რომელიც ამზადებს გზას ზეკაცისაკენ. ხოლო ახლის შექმნა თავად ზეკაცის, ანუ სულის მესამე ცვლილების - ბავშვის (აბსო-

ლუტურად უმანკოს და სპექტაკის) მისიაა. მაგრამ ეს ის ბავშვი არ არის, რომელსაც ელიან. ეს არის „გვამი, კაცი, რომელსაც ეშინია ცეცხლის, იმიტომ, რომ ცეცხლის გარდა მას აღარაფერი ახსოვს. იგი ნამყოფია ჯოჯოხეთში. ეს მისი მწარე მოგონებაა“. („ახალი თაობა“ № 22, 2000 წ. „მე რომ ტექნიკური საშუალებები მქონდეს, თეატრში მიწისძვრას მოვახდენდი“ (დ.საყვარელიძე).

აქ სპექტაკლში პირველად იკვეთება ნიცმესეული მოძღვრების თანამედროვე გადასინჯვის, უფრო კი ირონიზირების დეტალები, რომლებიც შემდგომში უფრო გაღრმავდება, რაზედაც, პირველ ყოვლისა, ტვენების შეცვლის მეტაფორა უნდა მეტყველებდეს. მაგრამ ამ მნიშვნელოვანი ინტრიგის შემდგომი სრული დაუმუშავებლობა სრულიად გაურკვეველს ტოვებს კითხვას, შემთხვევითია თუ

კანონზომიერი თანამედროვე საზოგადოებაში ზეკაცის იმგვარი სახით მიღება, როგორსაც დოქტორ ფრანკენშტაინის პირმშო წარმოადგენს.

აქ შემთხვევითი ტვინის გამოცვლასთან რომ არ გვექონდეს საქმე და შეგნებულად უმწყო, მართვადი, მაგრამ ძლიერი მონსტრის მიღების მცდელობა იყოს ნაჩვენები, პრობლემის აქცენტები უფრო ნათელი იქნებოდა. მაგრამ გვამის ტვინის გამოცვლა არაგამიზნული აქტია, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ჩვენს ყოფას უკვე ბედი დასცინის და არა ადამიანი.

ფეიქრობ, ეს ერთი იმ კითხვათაგანია, რომელიც როგორც რეჟისორისათვის, ასევე მაყურებლისათვის ამოუცნობი რჩება მისი ლოგაიური განუთიარების არქონის გამო.

მნიშვნელოვნად გამოკვეთილი მომენტი სპექტაკლში გვამისა და ხალხის ურთიერთობაა. გაცოცხლებული გვამი ხალხისათვის ერთ-ერთი მორიგი სეირია. შუაბიის პროვინციულ ქალაქში, „რომლის საკონცერტო ცხოვრების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკლია – ერთფეროვნება, რეპერტუაჟური თვალსაწიერის სივიწროვე, საშემსრულებლო შტამპებით შებოჭილი ინტერპრეტაციის სიჭარბე, სიახლის, უჩვეულოს, მოულოდნელის... „სუფთა ჰაერის“ მწკავე დეფიციტი“, დოქტორი საკუთარ შემოქმედებას გამოიყვანს და მაყურებლის წინ ააცეკვებს. ხალხი მხიარულობს, მაგრამ ის ასევე ხალისობდა მაიერების ოჯახის დაშტამპული საკონცერტო ნომრის შემდგომაც. ხალხს გვამი მანამდე არ დააინტერესებს, სანამ ის ვიღაცას მორჩილებს და არ მავნებლობს. ხელიდან წასული „გვამი“ უფრო საინტერესოა იმიტომ, რომ მასთან ბრძოლა შეიძლება. არადა, როდესაც „გვამს“ უყურებ,

მის მიერ ჩადენილი საშინელი მკვლელობების მიუხედავად კი, მისდამი სიბრაულის გრძნობა არ გტოვებს განსაკუთრებით. ეს პატარა გროვზას მკვლელობის შემდეგ იგრძნობა საშინელება მოხდა, ბავშვი სიცოცხლეს გამოესალმა, მაგრამ უფრო შეჰაძრწუნებელი ისაა, რომ იგი არ გვეოდება, რადგან ამ პატარა არსებას შეუძლია ვინმეს ძლიერ ატკინოს და მერე გულთანად იცინოს, თან არაბავშვური, აგრესიული აღტაცებით. არც „ქათამივით მიუპატუიერებელი“ ზილკა სიწმინდის სიმბოლო და არც მამა მათეო – წმინდანობის. მხოლოდ ფოტოგრაფი იწვევს ოდნავ სიბრაულს, მაგრამ მის მოკვდინებაში „გვამი“ უბრალოა, რადგან მას ცეცხლის ემინია, ფოტოგრაფი კი ცეცხლით ანათებს გადასაღებ ობიექტს. ასე რომ, საკუთარ სიკვდილში თავადაა დამნაშავე. საბოლოოდ „გვამიც“ ადამიანების მსხვერპლი ხდება, რომელთაც არ სჭირდებათ ის, ვისაც საკუთარი ნება გააჩნია. რადგან ასეთი იგი სახიფათოა იმ წესრიგისათვის, რომელიც ახალი ქვეყნის და ახალი ნაციისთვისაა აუცილებელი. როგორც კომისარი შროკი აცხადებს: „წესრიგის დაცვა კი ევალება ყველას – მკვდარსაც, ცოცხალსაც და გაცოცხლებულსაც“.

ამ იდეის წარმოჩენისათვის სპექტაკლში მხატვრულ აზროვნებაში არაერთხელ გადამუშავებული ისტორიულ-საზოგადოებრივი ანალოგის – ფაშისზმის თემაა გამოყენებული. წარმოდგენის მესამე მოქმედებაში ორი პატარა და ერთი უზარმაზარი დროშა სუასტივით უკვე ქმნის ადამიანებზე ფაშისტური წყობისათვის დამახასიათებელი ძალადობის ასოციაციებს. ფაშისზმა თავის დროზე მშენიერად „გაიგო“ და „მოირგო“ ნიცშეს მოძღვრება.



ზეკაცია ის, ვინც იმარჯვებს, გამარჯვების ღირსი ისაა, ვინც იბრძვის და ამარცხებს, ხოლო ამარცხებს ის, ვინც ძლიერია. ამასთანავე სასტიკიც. „რაც ძირს ეცემა, მას ხელიცა ჰკარ“. (ფრიდრიხ ნიცშე „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“ 1993 წ. გვ. 159.).

ფაშისტთა „ზეკაცის“ მიზანი ამართლებს საშუალებას. გერმანელი ხალხის მშვიდ ცხოვრებას, მათი ნაშთების უზრუნველ მომავალს სულაც არ სჭირდება მყუდროების დამრღვევი უცხო ჯიშის (გვამს ხელზე სვირინგი „სტალინი“ აქვს) გაცოცხლებული გვამი, თანაც თუკი ის შესაძლო ზეკაციაა.

ზეკაცების ბრძოლა იწყება და ლოგიკურია, რომ ისევე ძლიერმა უნდა გაიმარჯვოს. მაგრამ აქ ერთი დეტალია – კომისარ შროკს რაღაც ავიწყდება: „არა კმარა მახვილი მარჯვეობა – ჰხამს ცოდნა ვისა სცემ“. (იქვე. გვ. 159.) თუმცა, ალბათ, ჯერ ესეც გამართლებულია, ჯერ ხომ მხოლოდ 1932 წელია, ფაშისტის აყვავების დასაწყისი; იგი ძალას იერებს მანამ, სანამ მეორედ გაცოცხლებული გვამის ხელზე ამოტვიფრული სვირინგი მისთვის სასტიკ რეალობად არ ქცეულა. მაგრამ სპექტაკლში ფაშისტებიც ისევე პაროდირებულია, როგორც ყოველი დანარჩენი. კომისარი შროკი სასაცილო, მოუწესრიგებელი და საეჭვო პირთაგან შემდგარი არაერთსულეოვანი და „დისპარმონიული“ კარიკატურული „ჯარიმი“ (სულ 5 ჯარიმსკაცი) აპირებს ქვეყანაში ნანატრი წესრიგის დაცვას. სწორედ ამ ირონიული ტონალობის გაძლიერების გამო შეიცვალა პიესის ფინალი, სადაც ფრანკენშტაინი თავს იკლავს. სპექტაკლში, ხელმეორედ მოკლული გვამის გულზე დახრილი, ყველაფერი დაამნაშავე დოქტორი გულისცემას უსინჯავს მას, ხოლო გვამი მო-

ულოდნელად კვლავ ცოცხლდება. ასე მთავრდება სპექტაკლი.

ეს არის ის ძირითადი პრობლემა, რომელიც იკვეთება სპექტაკლში. ხოლო რაც შეეხება მის მხატვრულ დამუშავებას, ვფიქრობ, მასში ახალი და ორიგინალური არაფერია. არის სიმბოლიზმიც, აბსურდიც, ბრუნტი-სეული გაუცხოებაც, სისასტიკის თეატრიც და ფანტაზმაგორიაც, იგრძნობა სტურუასეული თეატრალური მოდელის უტყუარებებიც, უფრო კი მათი ირონიზება. ამ მრავალფეროვანი თეატრალური ხერხების ერთობლიობა წარმოდგენას ეკლექტურს ხდის, მათ შორის ლოგიკური კავშირის უქონლობის გამო.

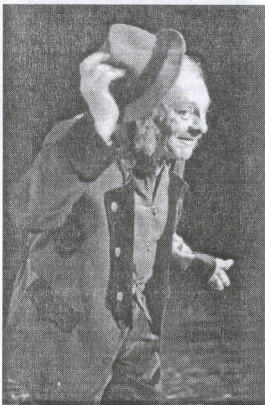
მოქმედი გმირების ხასიათები არაბუნებრივი და ერთმანეთისაგან განსხვავებულია – ისინი უფრო ნიღბები არიან, ვიდრე ცოცხალი სახეები: ფრაუ ბლუხერი ცალთვალაა და გამოჩენილი, იან პოლბეკი – სასაფლაოს დარაჯი – თავადაც გვამს ჰკავს, ჯაკობო კუზიანია, კლაუსი – კოჭლი, მამა მათეო კი – ბრმა. დოქტორი მათთან შედარებით უფრო დახვეწილი და არისტოკრატიულია. თითოეული მათგანი არაკონკრეტული ტიპაჟია, რომელთაც ერთი რამ აერთიანებს: ყველა თავის წილს ითხოვს და სთხოვს ყველას, ვისგანაც კი რაიმეს მიღების შესაძლებლობა აქვს. ამასთან, ვერასოდეს ავნებენ კონკრეტულ, ზუსტ ადრესატს: სიწმინდეს ლოთ მამა მათეოს სთხოვენ, ვალეების გასტუმრებას – ღარიბ ფრანკენშტაინს და ბუნებრივია, ვერაფერს იღებენ. იმიტომ, რომ უსახურ ბრბოს არა აქვს რწმენა. რადგან მასამ, რომელმაც ღმერთი მოკლა, ზეკაცია კი არ გააღმერთა, არამედ ზეკაცის შემქმნელის მიმართ იმედი გაიჩინა თავისი უტილიტარული, მეშხანური მიზნის მისაღწევად.

ადამიანის გადაგვარებულმა გონებას მისწრაფების იდეალად თავისზე უფრო სრულყოფილი ვერაფერი შექმნა. ადამიანი ხომ „ბინძური მდინარეა. ჭეშმარიტად ზღვა უნდა იყო, ბინძური მდინარე შეირთო და არ წაიბილწო. ხელაუთ – გასწავლით ზეკაცს – იგია ზღვა და ძალუმს შთანთქას თქვენი დიდი ზიზღი“ (ფრ.ნიცშე „ესე იტყოდა ზარატუსტრა“ გვ. 17.) მაგრამ ეს ზეკაცი ვერ დაიბადა. ადამიანთა ცოდვების ტვირთვა არავის შეუძლია. გაცოცხლებული გვაში ხომ შექანიეური მესიაა („ნათლილეებისას“, როდესაც დოქტორი გვამს შემეცნებით ნათლავს და ბგერების გამოთქმას ასწავლის, ზეციდან მოსამართლი სათამაშოს მსგავსი ჩიტი ჩამოვთ), რომელსაც ადამიანის ხელი ათამაშებს...

ეფიქრობ, რომ თავად ამ ადამიანის, დოქტორ ფრანკენშტაინის (ზაალ ჩიქობავა) სახე სპექტაკლში ბოლომდე გახსნილი და დამუშავებული არ არის. მაყურებლისათვის გაურკვეველი რჩება, ვინ არის იგი: პაროდირებული ღმერთი-შემოქმედი, მეცნიერი, ღარიბი სტუდენტი თუ თავისივე ქმნილების მონა? სპექტაკლში დოქტორი ერთი ხელის მოსმით აქცევს ზეკაცს უბრალო მასხარად და ვალების გასტუმრების საშუალებად, მერე კი ბუნების კანონებსა და მათ წინააღმდეგ გალაშქრებისათვის ბუნების შურისძიებაზე ტირის. ეს გზა – გაურკვეველობიდან გამასხრებამდე და შემდგომ, დანაშაულის შეცნობიდან მონანიებამდე მაყურებლის თვალწინ სრულყოფილად არ ვითარდება. მართალია, მისი გმირის ფსიქოლოგიური პორტრეტის შექმნა ამ ტიპის წარმოდგენისათვის საჭიროებას არ წარმოადგენს, მაგრამ საქციელთა შორის მიზეზ-შედეგობრიობის ლოგიკური კავშირის შენარჩუნება აუ-

ცილებელია. ასე რომ, გაუგებარია გვამის გაცოცხლებით გამოწვეული უდიდესი ალტაცების შემდგომ დოქტორის „ამაჩტება“ და თავისი ქმნილების მასხრად ავტობიოს მუთყილი. თუ ეს ირონიაა, მას მით უფრო სჭირდება მკაცრი ლოგიკა, რაც, სამწუხაროდ, ინგრევა სპექტაკლის ბოლოს, დოქტორის მიერ მისი ქმნილების დაღუპვით გამოწვეული უდიდესი მწუხარების და ტრაგიკული განცდის ჩვენებისას.

რაც შეეხება სპექტაკლის დანარჩენი პერსონაჟების სახეებს, სამწუხაროდ, ვერც ისინი გაეკცენენ ჟანრულ აღრევას და ეკლექტურობას, რაც კიდევ უფრო უშლის ხელს წარმოდგენის ერთიანი, დასრულებული მხატვრული სახის შექმნას.



იან პოლბეკი - შ. ვგუტია

ნატა მურვანიძის თამაშის მანერა იმდენად გამიშვლებულია, რომ მაყურებელში იწვევს არა ფარულ ირონიას, არამედ, დაცივივის სურვილს. მურვანიძის ფრაუ ბლუნჯერი ისედაც იმდენად კარიკატურულია, რომ მსახიობისაგან ფილიგრანულ ზომიერებას ითხოვს, რათა მისი სცენური ცხოვრება უგემოვნო ექსცენტრიკის არასასურველ მორევში არ აღმოჩნდეს. სამწუხაროდ, მსახიობი ზშირად კარგავს ზომიერების აუცილებელ გრძობას.

სპექტაკლში პირველხარისხოვანი როლებიდან ყველაზე სრულყოფილად დამუშავებული ჯაკომოს (ზურაბ სტურუა) პორტრეტია. ჯაკომო შეგიძლია დამახსოვრო რამდენიმე სიტყვით: — „ნო ურტყამ, იქნებ სტკივა“ — უმეორებს ის ფრანკენშტაინს, როდესაც იგი გვამის გაცოცხლებას ცდილობს და ამ სიტყვებში მისი უბრალო, ადამიანური კეთილშობილება ჩანს. იქნებ, მხოლოდ მან იცის, რომ დოქტორის მცდელობიდან არაფერი გამოვა (გარკვეულწილად ეს რეჟისორისა და ჯაკომოს გმირის შეხედულებათა თანხვედრა) და ამიტომაც მნიშვნელობას არ ანიჭებს იმას, თუ ვის ტვინს ჩაუდებენ მიცვალებულს თავის ქალაში. ჯაკომო უამბიციო პერსონაცაა „თავდახრილი“, ასეთი ადამიანებისათვის დამახასიათებელი სიმშვიდით და სიწუმით გამოირჩეული.

დანარჩენი გმირები სულ რამდენიმე წუთს დგანან სცენაზე და მათივე სიტყვებით ვიკებთ მათ წარსულს, აწმყოს და მომავალსაც. ისინი ნიღბიანი გმირები არიან, რომელთა მიღმაც ზოგადი ხასიათები დგანან. ეს გმირები მხატვარ თემურ ნინუას მიერ შექმნილ გარემოში თამაშობენ. სცენაზე ისეთი სამყაროა გაშლილი, რომელშიც ჩვეულებრივი და ყოველდღიური ამბები არ ხდება.

მაგრამ ეს უფრო ემოციურ აღქმასთან არის დაკავშირებული, თორემ თავად მხატვრობაში არაორდინალური არაფერია. მხოლოდ ერთადერთი ფერი — ქვისფერი ქმნის „მორალურ“ მოსალოდნელი უცნაურის წარმოშობის წინაპირობას.

მუსიკალური გაფორმება რეჟისორ დ.საყვარელიძეს ეკუთვნის, რომელიც ერთი ფანრიით და სტილით არ იზღუდება და გვითავაზობს კლასიკასაც და მოდერნსაც.

სპექტაკლში ჭარბადაა სასცენო ეფექტები. განათება, ხმების იმიტაციები, მუსიკაც კი განსაკუთრებულ ეფექტებს ემსახურება. შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე „სერიოზულად“ სპექტაკლის ეს მხარეა დამუშავებული.

რა თქმა უნდა, ლაშა ბუღაძეც და დათო საყვარელიძეც საკმაოდ სერიოზულად ეცადნენ დაეცინათ ყოველივე იმისათვის, რაც აქამდე კაცობრიობას შეუქმნია, როგორც მისი განვითარების ისტორიულ ასპექტებში, ასევე მხატვრულ-შემოქმედების სფეროშიც. ეს არ არის არც უცხო ფორმა და არც უცხო აზროვნების სისტემა თანამედროვე მსოფლიო ხელოვნებისათვის, მაგრამ ასეთ დროს არ უნდა დაგვავიწყდეს თვითირონიის აუცილებლობაც.

როდესაც შემოქმედი დასცინის სამყაროს, ის დასცინის საკუთარ თავსაც, როგორც ამ სამყაროს ნაწილს. „დოქტორ ფრანკენშტაინში“ კიდევ ეს თვითირონია გამორჩენილია და ამიტომ ჩანს მხოლოდ ახალგაზრდა მსაჯულთა თვითმყაფოფილი ხარხარი ყველაფერ იმაზე, რაც მათ არ შეუქმნიათ. ისინი თითქოს გვერდიდან, უფრო სწორად, ზემოდან უყურებენ თავიანთ წარმოდგენას და დაგვცინიან ისევ და ისევ ჩვენ, მაყურებელს, რომელიც ხანდახან ვიბნევით.

ციხანა კუნიანიძე

# „ძველი სახლის“ ახალი სიცოცხლე

მეტეხის თეატრი ქართული თეატრალური კულტურის ერთ-ერთი საეანეა. ორსაუკუნოვან ნაგებობას, რომელშიც ის არის განთავსებული, „ძველი სახლი“ ჰქვია. თეატრი ჩაწერილია ძველი თბილისის ულამაზეს არქიტექტურულ ანსამბლში. იქ შესვლისთანავე გვეუფლება მყუდროების თბილი განწყობა. ორსართულიან, მკვეთრად ნაგებ შენობაში ინტერიერის ყოველი გოჯი გამოყენებულია რაციონალურად, რაც მთავარია, თეატრალური ელფერით. ყოველი კუთხე თუ დეტალი გამიზნულია მაყურებლის სულის საამებლად. ისიც აშკარაა, რომ თეატრი არ არის განებიერებული მატერიალური შესაძლებლობით, ხელმოკლეა, თუმცა, სტუმარზე თავადმოღობით ზრუნავს და სიყვარულით მიაცოცხლებს გარდერობიდან ფოიეს გავლით, მინიატურული კიბეების ავლით, პანაწინა დარბაზისაკენ. სპექტაკლის დაწყებამდე მა-

ყურებელი უკვე მოხიბლულია, თუმცა, ხედება, რომ ჯადოსნური სიამოვნება კვლავ გაგრძელდება. სწორედ თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელზე სახდრო მრეველი შეილზუა ნათქვამი: „არქონა“ ხოჯჯერ საქმეს უკეთესად აკეთებსო.

მეტეხის ტაძრიდან წამოსულმა თეატრმა ბევრი იმოგზაურა შენობიდან შენობაში, რის გამოც მრავალმა ჩვენგანმა ვერ მიადევნა თვალი მის შემოქმედებით განვითარებას; ამაში სამოქალაქო ომმაც შეგვიშალა ხელი. დღეს კი უნდა ვაღიაროთ, რომ იგი ქართულ სათეატრო ხელოვნებას თავისი გამორჩეული ელფერით ღირსეულად ამშვენებს.

რა შესანიშნავი ქართული სიტყვა მოუძებნია გურულ დიალექტში ს.მრეველიშვილს – „მაკვარანცხობა“. ის ძალიან უხდება ევროპიდან ქართულ თეატრში შემოჭრილ „აბსურდს“, რომელიც ხშირად საშუალებას გვაძლევს სიცილით ვიგლოვოთ ადამიანთა სულიერი კრიზისი. დღეს ადამიანს უჭირს გლობალური მასშტაბით, სერიოზული განწყობით უყუროს სინამდვილეს და მასზე გადაჯვჯუკულ საკუთარი ქვეყნის მხელად გადასატყურო პრობლემებს. მხოლოდ დრამატურგის მხატვრული სიტყვის სიღრმეს, მსახიობის ბუნებრივ იუმორსა და იმპროვიზაციის უნარს, რეჟისორის თვითნაბად კომპოზიციურ ადღოსა და ფანტაზიას, მხატვრის სცენოგრაფიულ მეტაფორებსა და იმპულსურსახვით სიანცეს, ქორეოგრაფის უსიტყვო, პლასტიკურ მეტყველებასა და მუსიკის დეტაბრივ ზემოქმედებას, ერთად შეკრულს, შეუძლია მყურნალად ექცეს უიმედობის მორევში ჩაძირულ ადამიანს. სწორედ ასეთი რამ შეუძლია ს.მრეველიშვილის მთერ დადგმულ სპექტაკლებს, როგორიცაა: „ამა უბუ“, „მარტორქები ორკესტრში“, „კვერციხე“ და სხვა.

დარბაზის ორიგინალური კონსტრუქციის წყალობით მაყურებელი თითქმის



სცენაზე ზის. მსახიობსა და მაყურებელს ერთმანეთის სუნთქვაც კი ეძმით. მათ შორის უჩვეულო ემოციური კონტაქტი მყარდება სპექტაკლის მიმდინარეობის დროს. მსახიობი მაყურებლის პირისპირ მოძრაობს და გრძობს მის რეაქციას, განცდებს, ხოლო მაყურებელი, მსახიობის უშუალოებით მოხიბლული, დაუფარავად, ღიმილით უდასტურებს მისი თამაშის მომწესხველ ძალასა და მხატვრულ ზემოქმედებას. და ეს არაჩვეულებრივი შემოქმედებითი პროცესი „მამა უბუს“ დასაწყისიდან ფინალამდე შეუნელებლად მიმდინარეობს მაყურებელსა და მსახიობს შორის. ს.მრეველიშვილი ფრანგი მწერლის ალფრედ ჟარის პიესის „ხელმწიფე უბუს“ შესახებ თავისი სპექტაკლის პროგრამაში წერს: „... ასი წლის წინ შექმნილი მამა უბუს ხასიათი, მისი მსოფლმხედველობა, დღეს ძალზე აქტუალურად მოგვეჩვენა, რამეთუ მომრავლდნენ მამა უბუები და გადაეწვიტეთ ამ საინტერესო სახის გარშემო იმპროვიზაციული თამაშის გამართვა, ერთი სიტყვით, „ვიმაკვარანცხეთ“, სრულიად ახალი პიესა დაიბადა, რომელსაც, თავად უბუს ხასიათის გარდა, აღარაფერი აქვს საერთო პირველწყაროსთან“.

„მამა უბუს“ (და არა მხოლოდ ამ სპექტაკლის) რეჟისორი და მხატვარი ს.მრეველიშვილია. ერთ ციკქნა სცენურ ფართში რეჟისორი ახერხებს მრავალპლანიანი მიზანსცენების გათამაშებას, სცენური სივრცის დამორჩილებას ყველა მიმართულებით. მიუხედავად იმისა, რომ „მამა უბუს“ დადგმაში სცენა სრულიად ცარიელია, მხოლოდ ერთი, სკამისმაგვარი, რკინის ჩონჩხი დგას, მაყურებელი სრულეებით არ გრძობს სცენის სიშისველეს, რადგან მსახიობები ჭერის სხედასხვა ფორმისა და ფართის ჭრილებიდან ეშვებიან, ხტებიან, ხან მოედნის სიღრმეში უჩინარდებიან, ან იქიდან ამოდიან, ხოლო სამწაწილად დაყოფილი სწორკუთხა ორმოები

მონაცვლეობით მოძრაობენ, საიდანაც წითელი შუქი ჯოჯობეთის ცეცხლივით ანათებს და ავებს მთელ სცენას. რეჟისორის მეტაფორული აზროვნება განსაკუთრებით კოსტიუმში ელიხდება. გმირის ხასიათის გამოხატვა კოსტიუმით ისე, რომ მეტ-ნაკლებად ხაზი გაუსვა სასურველ ეპოქას, თანაც განაზოგადო და მოარგო ამა თუ იმ სახელმწიფო მმართველობის ხასიათსაც, არ არის იოლი, განსაკუთრებით ხელმოკლე თეატრში. გამოსავალი აქაც მოეძენა რეჟისორმა. მან ხანგასული სპექტაკლების გარდერობიდან შერჩეული კოსტიუმები გადააკეთა თითოეული პერსონაჟის ხასიათის შესაბამისად. განსაკუთრებით საინტერესოა იმპერატრიცას კოსტიუმი, რომლის სივრცე-სივრცე მისი სახელმწიფოსავით უკიდევანოა, ხოლო იმპერატრიცას ფეხებს შორის, მისი კაბის ქვეშ მოქცეული იმპერატორი ბალადავითა და არყის ბოთლით იმპერი-



სცენა სპექტაკლიდან „იპერცხი“

ალისტური რუსეთის ზუსტად მიგნებული იუმორისტული მეტაფორაა.

ერთი შეხედვით, ბევრად უფრო მარტივად არის გადაწყვეტილი მამა უბუსა და დედა უბუს კოსტიუმები, თუმცა, სწორედ ამ სიმარტივეში მოჩანს მათი ხასიათების არსებითი მხარე. მათ აცვიათ საგანგებოდ, საღებავით დალაქავებული, ძონძაღვკეული ხიტონები, რაც ლაკონურად გამოხატავს დამშეული ქვეყნის ყოფილი მეფე-დედოფლის მღვდობარეობას, თითქოს საფუძველსაც კი უქმნის ტანტისათვის მათ გამშავებულ, ბინძური ხერხებით ბრძოლას. დედა უბუს ბოლოებმოკვეთილი კაბის წარამარა აწყვეთ, მაქმანებით მორთულ თეთრ საცვლას ურცხვად წარმოაჩენს მისთვის ხელსაყრელ მომენტში და იმ იარაღად იყენებს, რომლითაც უვიცსა და ბნელეთის მსახურ დიდებულებს აცდუნებს თავისი მზაკერული მიზნებისათვის. დედა უბუს ხრეკებით ტყინად ქცეული, მშიმარა და თავზედი მამა უბუს უვიცობის, სულიერი სიდატაისა და სიხარბის განსახიერებაა, ხოლო მთელი ქვეყანა მის ეგოიზმსა და უზნეობას, საკუთარი თავის გადარჩენისათვის ბრძოლის ყინს, გიჟურ შიმსა და ძრწოლას ბრუყვრია. მსახიობები პაულე ნოზაძე და თამარ მაყაშვილი უზვად იყენებენ გარდასახვის ხერხით იუმორისტულ არსენალს და მრავალფეროვანი აქტიორული კომბინაციებით გვიხატავენ ამ მეტად კოლორიტულ პერსონაჟთა მახინჯ სულს. გმირთა ხასიათების მახეილონიერული გააზრებითა და სარკაზმით არის შერჩეული პოლონეთის მეფისა და დედოფლის, ფინანსთა მინისტრის, მდივანბევისა და დემოსის (მენაგვის) კოსტიუმები. სპექტაკლში მონაწილე მსახიობთა პარტიტორული ხელოვნება, გარდასახვის მრავალფეროვნება და დახვეწილი იუმორი სრულჭოფს და დაუეწყარს ხდის მთლიანად სპექტაკლს.

მსახიობთა ასეთივე ანსამბლური,

ერთხეულად შეკრული თამაშით გამოირჩევა სპექტაკლი „მარტორქები ორესტრში“. როგორ შესძლო სპექტაკლითა და ხელისგულითა პატარა სცენაზე მისი განხორციელება?! იქ სწამ თოსხმეტან მოქმედი პირი ერთდროულად მონაწილეობს საორესტრო ინსტრუმენტებთან ერთად. მუსიკოსთა სულის შემხუთეველი, მჭიდრო განლაგება რეჟისორმა გამოიყენა უსამართლობის მარწუხებში მოქცეული ადამიანების გამოუვალი და დახშული სიტუაციის გადმოსაცემად. კოსტიუმი სპექტაკლში თანამედროვე ადამიანის ქალაქური ჩაცმულობის ამსახველია, ხოლო დეკორაცია ძირითადად საორესტრო რეკვიზიტული და აქსესუარებით არის გადაწყვეტილი. მოქმედება მიმდინარეობს სცენური სივრცის ვეგლა მიმართულებით. ჭურში სხვადასხვა ზომისა და მოხაზულობის ჭრილები მოულოდნელად და მონაცვლეობით იხსნება, საიდანაც ვაძმანოვით მოქნილი მსახიობი (ორესტრის წევრი) თოჯენ ეშვება და სხეულის პლასტიკური მონახაზით გვესაუბრება, ზოგი მარცხენა კუთხეში სხეულთან შეერთებული კიბით ჩამოდის, ან გადის. ერთი სიტყვით, თითქოს ვეგლან ცდლობენ გაარდვიონ ეს აუტანელი, ადამიანისათვის გაუსაძლისი ატმოსფერო. ისინი მაყურებელს ერთი წამითაც არ უტოვებენ სპექტაკლის ემოციური ველიდან გასვლის შესაძლებლობას. დარბაზი მათი საშემსრულებლო ოსტატობის მუდმივ ტყვეობაშია, რასაც ძლიერი ემოციური მუხტით წარმართავს დრამატურგისა და რეჟისორის მაღალი ხელოვნება. თანამედროვე ადამიანთა გამარტორქების მასშტაბური მზარდი საშიშროება, ამ გადაძვლები ბაცილის სწრაფი ტემპით გავრცელების სურათი ორესტრის მუსიკოსთა მაგალითზეა განხორციელებული და იქ დატრიალებული „კოდო-მადლის“ ატმოსფერო წარმოიჩინილია რეჟისორული ხელოვნების მაღალი ოსტატობით.

ორკესტრის დირიჟორის (რამაზ იოსელიანი) იმედი და რწმენა გამარტორქებისაგან გადარჩენის შესაძლებლობაზე გულისამაწყვებელია. შახაიბის წიაღსელები გმირის ხასიათისა და განცდების სიღრმისეულ წვდომაში ფსიქოლოგიური სიზუსტითა და სიმართლით გამოირჩევა. მისი განცდა პეკს აღწევს, როდესაც იგი ევედრება თითო-ორიოლა დარჩენილთ სვეტზე მიაბან, რათა გადაურჩეს გამარტორქების ცდუნებას. უაღრესად კოლორიტულია და იუმორით სავსე ბუღალტრის სახე პავლე ნოზაძის შესრულებით. სპექტაკლში ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს მუსიკა.

„აბსურდის თეატრის“ პრინციპებით დადგმული სპექტაკლების გვერდით ს.მრევილიშვილი გეთაყაზობს რომანტიკული თეატრის სპექტაკლსაც მიხეილ მრეველიშვილის „ბედი მგონის“ ადაპტირებული ვე-

რსიით. რეჟისორი მთელი არსებით გრძნობს ქართველი ხალხის ეროვნულ ტკივილებს, თვადაც ცხოვრობს თავისი ხალხის ოცნებებით, რაც ეფინდება მის შემოქმედებაში.

ნიეოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის ბრწყინვალეობა, მისი ბედუკულმართი ბიოგრაფია და საქართველოს მძიმე, პოლიტიკურ-ისტორიული ზეედრი, მონობის შეურაცხმყოფელი ტკივილის განცდა უდანიკარგოდ არის შეკუმშული მის დადგმაში. ქართველი ხალხისთვის მეტისმეტად სათუთი სულის სიღრმეში ჩაწურული თემა „ბედი ქართლისა“, იგივე „ბედი მგონისა“ აქტუალურია დღეს და იქნება ყოველთვის.

ორიგინალურია სპექტაკლის დასაწყისი. მაყურებელი შედის დარბაზში და სცენაზე ხედება მოცეკვავე წვეილთა გრაციოზულ პოზებში შეჩერებული ცეკვა. ეს არის ცოცხალი ჯგუფური სკულპტურა.



სცენა სპექტაკლიდან „მარტორქები ორკესტრში“



აფერდება მუსიკა, ამოდრავდებიან ბანოვანთა და კავალერთა წყვილები და გრძელდება ვალსი. ორი პატარა შავი მოვლანი, თეთრი ნახევარსეკტებითა და მსუბუქი, პაეროვანი მოაჯირებით, მოქმედ პირთა სურვილისამებრ ტრიალებს, რაც სცენურ სივრცეს ქმედითად ზრდის და სპექტაკლის დინამიკას აძლიერებს. თეთრი სექტები არისტოკრატთა ყოფიერების ატმოსფეროს გვიქმნის; საზეიმო ვითარებას კი ამძიმებს ზაერდის შავი ფარდები სარკეებიანი კედლის ფონზე. თეთრი, ქათქათა სექტების დაპირისპირება შუგ მონდნებთან და შუგ ფარდებთან, უაღრესად ცივი და მკვეთრი კოლორიტული კონტრასტი, უნებურად გვიძაფრებს „აბეღითი ყორნის“ შეგრძნებას. სპექტაკლის დასაწყისიდანვე ქორეოგრაფი, სცენოგრაფი, რეჟისორი, მსახიობები მხატვრულ-ემოციური მიზანსცენებში ერთდებიან; თითოეული მათგანის სპეციფიკურად განსხვავებული ენა და ხერხები ერთმანეთს ავსებენ და სრულყოფენ. თუმცა, უნდა აღვნიშნოთ რამდენიმე სუსტი წერტილიც. ნიჭიერი მსახიობი რ. იოსელიანი ნ. ბარათაშვილის როლს მისთვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიური წვდომით ასრულებს, მაგრამ ლექსის კითხვის დროს უფერულდება მისი განცდა, ის თითქოს გამოგონილია; რაც უფრო მეტად ცდილობს მსახიობი ბუნებრივად და გაუფალებლად მიაწოდოს მაყურებელს ბარათაშვილის პოეზიის მარგალიტები, მით უფრო ხელოვნურად გამოიყურება მისი განცდა. იგი გაურბის ზეაწეულობას, რათა თავი არ იჩინოს ყალბმა პათეტიკამ და ვარდება მეორე უკიდურესობაში. ლექსის კითხვის დროს ხელის სახეზე მიფარება კიდევ უფრო ავინებს მის მსახიობურ შესაძლებლობას. და ეს ყველაფერი, არაჩვეულებრივად სასიამოვნო დადგმა მისივე შესრულებით ლექსის კითხვის დროს წყალში იყრება.

სლავა ნათენაძე სპექტაკლის რომა-

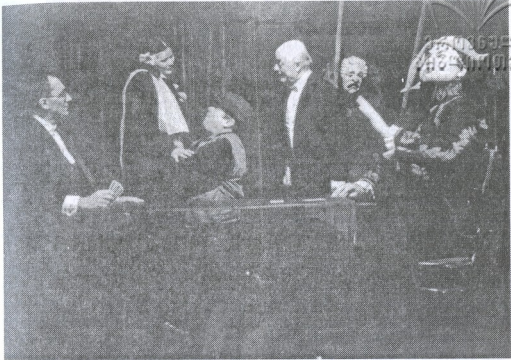
ნტიკულ ტონსა და ხასიათს წარმართავს. ვასილ ილინსკის როლს იგი აქტიურულ ხერხთა მრავალფეროვნებით, ასრულებს და დადგმის საერთო მხატვრულ ქმედებაში აძლიერებს მისთვის დამახასიათებელი დახვეწილი და შთამბეჭდავი მეტყველებით. მისი ერთ-ერთი საინტერესო მიგნებაა სარკვე ხელის მტყეწით, ილინსკის შავი ზრახვევის ქსელში აღდამანთა გახვევის ხატოვანი შედარება ობობას მოძრაობასთან.

თემურ ნაცვლიშვილი, როგორც ყოველთვის, სამსახიობო ხელოვნების სიმალღეზე დგას აღჭვავკავადის როლში. ვერ შევედაკებით ნინო ლეჟავას ეკატერინეს როლის ინტერპრეტაციასა და შესრულებაში, თუმცა, რომელიღაც ფერი თუ ტონი დააკლდა მის ეკატერინეს, იქნებ კოსტიუმის მჭახე ფერი და შრიალა ფაქტურა ქმნის უკმარისობის გრძობას, ან არღვევს მის პაეროვნებას, ქალურ სირბილეს, შინაგან სინაზეს, ძნელდება ამის ახსნა.

გასაკვირია მელიტონ ბარათაშვილის (ლადო მექვაბიშვილი) ჩაცმულობა. უნებურად გვახსენდება „კაცია-ადამიანის“ პერსონაჟი, ღირსებადაკარგული თავადი ლუარსაბი, თუმცა, ისიც კი არ გვინახავს ჩოხაგახსნილი, უქამარ-ხანჯლოდ. ლ. მექვაბიშვილი სახიერად გადმოგვცემს შეურაცხყოფილი და მოტყუებული თავადის განცდას, მაგრამ მისი ჩაცმულობა, ჩოხის ტარების მანერა ქართული ადათწესების იმ დროისთვის მიღებულ ნორმებს არღვევს. გაუგებარია, რისთვის არის ეს საჭირო.

შევეცდებით მკაცრად არ განვსაჯოთ სპექტაკლში მონაწილე სტუდენტის მსახიობები. სტატიურია და უემოციო გიორგი დეკაძის დეკაბრისტი – ვლადიმერ ბალაშოვი. თანამედროვე ბირჟაზე დგომის მოყვარულივით დადის გიორგი მთავრიშვილის დავით დადიანი, თუმცა გიუსტავის როლი, ფ. მარსოს „კევრცში“, მან სა-





სენა სპექტაკლიდან „მამა უბუ“

კმაოდ საინტერესოდ განასახიერა.

კიდევ ერთი სპექტაკლით შეუძლია მეტეხის თეატრს თავი მოიწონოს. ეს გახლავთ ფელისიენ მარსოს „კვერცხი“. სცენოგრაფია, აქაც დამდგმელ რეჟისორს, ს.მრეკლიშვილს ეკუთვნის. მან თამამად შეკვეცა პიესის ტექსტი, ვფიქრობთ, არა მხოლოდ საკუთარი კონცეფციისა და რეჟისორული ხილვების სარეალიზაციოდ, არამედ ქართველი მყურებლის ხასიათისა და მეტეხის თეატრის სპეციფიკიდან გამომდინარეც. რეჟისორი საინტერესოდ ცვლის ფინალს. პიესიდან მან მთლიანად ამოიღო სასამართლო პროცესი. იური-სტთა მიერ წაითხული, სიტყვიერად აღწერილი ეპიზოდები ს.მრეკლიშვილმა მიზანსცენებში გაანაწილა და სურათების სახით წარმოგვიდგინა. მან სასამართლოს ოფიციალურ ატმოსფეროს თეატრალური

ელფერი შესძინა. ამით რეჟისორი კიდევ უფრო ლაკონურად და თვალსაჩინოდ გამოხატავს ფ.მარსოს სათქმელს. მან ასევე გადააკეთა და უფრო მეტი სიმძაფრით ათქმევინა ემილ მაჟის (სლავა ნათუნაძე) სარკაზმითა და ცინიზმით სახეს ბოლო, ერთადერთი სიტყვა – „სისტემა... ს.მრეკლიშვილის სპექტაკლში მთავარი გმირი ასე მოგვმართავს: „ახლა თქვენი ჯერია ბატონებო აირჩიოთ, დარჩეთ კვერცხის გარეთ თუ კვერცხის შიგნით. მე კი ნაჭურჭს შიგნით ვარ და დილით მხნედ და კარგი განწყობით ვიდეიძებ. რას იზამთ, სისტემა...“ ვიდრე ემილ მაჟი სიმართლით მოქმედებდა, მას ცხოვრების ფსკერზე უხედებოდა ხოხვა, ხოლო, როდესაც სიყვალბითა და ეშმაკობით კვერცხის შიგნით შეაღწია, იქიდან გამოსვლა აღარ მოისურვა. იგი „მხნედ და კარგი განწყობით



იღვიძებს“. ასეთი ფინალი მოგვაგონებს გამარტორქებისკენ მისწრაფების საშინელ პროცესს. დაიღალა ადამიანი (ამ შემთხვევაში ემილ მაჟი) კვერცხის გარეთ წაწაღლით, დამცირებით, ამაო გარჯითა და პატიოსნებით... მისი გადაწყვეტილება ერთ ქართულ ანდაზას მოგვაგონებს: „თხა თხაზე ნაკლები მგელმა შეჭამოს“. ეს უკვე უფსკრულის პირზე დგომაა. რეჟისორი გვაფრთხილებს და ჩვენთან ერთად სტკივა კაცობრიობის სატიკიარი. არჩევანი კი მართლაც ჩვენზეა, ბატონებო, სისტემაა შესაცვლელი, რომლის ორივე მხარე, შიგნითაც და გარეთაც, ჩვენთვის ე.ი. კაცთმოყვარე ადამიანებისთვის, მიუღებელია.

ს.ნათენაძე გმირის იერსახეს აყალიბებს უშეღავათო სარკაზმით, უტყუარი ფსიქოლოგიური წვდომითა და თანაგრძობით შეფერილი ტრაგეზმით.

საექტაკლში ცხოველ ინტერესს იწვევს ნინო კვიტატიანის, ვია გუგუშვილის, ლიუდმილა ალიმბარაშვილისა და სხვა მსახიობთა აქტიორული ხელოვნების მაღალი დონე, მათი პარტნიორული ოსტატობა.

რეჟისორისა და მხატვრის სახეით ენა ძირითადად გამოვეითია რეკვიზიტითა და მოძრავი მოედნით, რომელზეც ორიგინალური მიზანსცენებია აგებული. მცირე ზომის მოედანი მოსრიადლებს კულისებიდან, თითქოს სცენა შემოდის სცენაზე, რომელზეც წინასწარ დადგმულია მიზანსცენა. გათამაშების შემდეგ მოედანი მისრიალებს კულისების სიღრმეში, ზოგჯერ ზედ შერჩენილი ერთ-ერთი პერსონაჟით. ასეთი ხერხით რეჟისორული ხელოვნების ზემოქმედება იზრდება. იგი აზრს ხატოვნად, ძუნწი და იმპედროულად ტყევადი ხერხებით გვაწვდის. მოძრავი მოედნით რეჟისორი აღწევს საექტაკლის უწყვეტ დინებასა და მიზანსცენების ლაკონურ განვითარებას, საჭირო მომენტში მათ პერიოდულ ჩართვასა და პლასტიკურ გამომსახველობას. რეკვიზიტის ყო-

ველი დეტალი: კვერცხი, ნიღაბი, რქა, ფრთები, გალია და სხვა დატვირთულია სიმბოლური მინიშნებებით: ისინი მსახიობებთან ერთად „თამაშობენ“ და გვეცხმარებიან პერსონაჟთა ემოციების სწორად გააზრებაში.

იმედგაცრეებული, ცხოვრებაზე გულაფრილი, ცინიზმით გაუღენთილი თანამედროვე ახალგაზრდობის პრობლემებით დამძიმებული უიმედობის თემა შეაცრად უღერს ს.მრეველიშვილის კიდევ ერთ, მეტად საინტერესო დადგმაში – მარსელ კარნეს „მატყუარები“.

საერთოდ, ახალგაზრდების პროტესტი უფროსი თაობის ყალბი მორალური ნორმებისა და დამამცირებელი პირმოთხეობის წინააღმდეგ სხვადასხვაგვარად არის ახსნილი ლიტერატურასა და დრამატურგიაში. მ.კარნე წარმოგიადგენს უიმედობით დათრგუნულ, ზნე-ჩვეულებათა არტახებშეხსნილი ახალგაზრდების უკომპრომისო, ცინიკურ დამოკიდებულებას რეალური ყოფიერებისადმი. დრამატურგის მახვილ თვალს არ ეპარება ახალგაზრდების იძულებითი სელა გულგრილობის უფსკრულისაკენ, რასაც მრისხანე ვითარება და ტყუილის ატმოსფერო წარმოშობს. ახალგაზრდების პასუხიც მრისხანეა, თუმცა, მათი შინაგანი ზმა ლმობიერია და ნაზი; მათი ჩუმი, ფარული ოცნებაა ოჯახური მყუდროება და სიყვარული. ისინი ატყუებენ საზოგადოებას, საკუთარ თავესაც და თამაშობენ თავებად, დაუნდობელ, ზნე-ჩვეულებათა მასხრადამკლებ, თავშეხელადებულ ჭაბუკებსა და გოგონებს, რადგან ეს ერთადერთი გზა გამონახვს შობლებისა და საერთოდ უფროსი თაობის დასასჯელად. ასეთია მათი რეაქცია სიყალბესა და სიხარბეზე, უგუნურებასა და გულცივიობაზე.

რეჟისორს დეკორაციად გამოუყენებია მსუბუქი მანქანის ნაწილები. დაშლილი მანქანა ახალგაზრდების ნაესაყუდელს წა-

რმოადგენს, სადაც მათი თავაწყვეტილი „თავისუფლება“ სრული შესაძლებლობით რეალიზდება. მანქანის ნაწილებს ქვეშ მოქცეული ახალგაზრდები, სხვადასხვა ინტიმურ პოზაში, ზნედაცემული ქვეყნის მეტყველ, სიმბოლურ სურათად აღიქმება. შავ ფონზე წითელი საღებავის ლაქები ყველგან არის მიმოფანტული: მანქანის ნაწილებზე, ახალგაზრდების ტანსაცმელსა თუ კედლებზე, რაც ბანდის უწყსრივო ცხოვრების ხასიათს ასახავს. ამავე დროს, ამ ორი ფერის, წითელისა და შავის შეხამება ტრაგიკულობის მხატვრულ ეფექტს ქმნის. მანქანის ნაწილებს მოქმედი პირნი სხვადასხვა დანიშნულებით იყენებენ – ხან კარების, ხან ფანჯრის, ხანაც საწოლის სახით. ხოლო, როდესაც მათი განცდები ზღვარს სცილდება, ისინი იმავე ნაწილებისაგან აწყობენ მანქანას და თავდავიწყებით მიექანებიან უსაზღვროებისაკენ. ს.მრეველოვილის ამ პიესაშიც შეაქვს მნიშვნელოვანი ცვლილებები. მ.კარნეს სცენარის მიხედვით ახალგაზრდები კაფეებში ალკოჰოლის წაქცევამდე სმით ერთობიან და უბნაირი შემთხვევიდან შემთხვევამდე ზოგიერთი მათგანის ბინით ან თავშესაფართ სარგებლობენ. ს.მრეველიშვილმა ისინი კაფეს ნაცვლად დაშლილ მანქანასთან, ღია ცის ქვეშ წარმოგვიდგინა. ქართველი რეჟისორი უფრო ამუქებს ამგვარი ყოფის მომავალ, მოსალოდნელ შედეგსაც. მ.კარნეს სცენარის მიხედვით, კატასტროფაში მხოლოდ ერთი გოგონა, მივი იღუპება. პროტესტის ფინით შეპყრობილი, დაბნეული და საკუთარი თავის მოტყუებით გაბრუებული ახალგაზრდები ს.მრეველიშვილის სპექტაკლში ერთად იღუპებიან. ბანდის მიერ აწყობილი მანქანა მათი სანუკვარი ოცნებებით ინგრევა.

უაღრესად ლაკონური, ხატოვანი და მრავლისმთქმელია ს.მრეველიშვილის მიერ შექმნილი სცენოგრაფია. ქმედითი დეკო-

რაცია კიდევ უფრო მეტყველი ხდება დევან ჭიქაშვილის (ალენი) ლაღი, ბუნებრივი და ძალდაუტანებელი თამაშით, მსახიობი თავისი ძლიერი ხმით, არტისტიზმით და დამაჯერებელი მხატვრული ინტონაციით ოსტატურად გეისტაგუს ალენის გარეგნული გამბედაობის უკან დამალულ შიშსა და უმწეობას, მის სულიერ ტრაგიზმს.

მეტად საინტერესო აღმოჩნდა სპექტაკლი „მაგალითად ჟორჟი“ არა მხოლოდ თემის აქტუალობით, არამედ მოქალაქეობრივი პათოსით, ზნეობრივი პოზიციითა და ადამიანში ყველაზე ამაღლებული გრძნობის, კაცთმოყვარეობის წარმოჩენით. პიესის ავტორი თავად რეჟისორია. ის გაბედულად შეეჭიდა ჩვენი ქვეყნის უახლესი სამოქალაქო ომის თავსატეხ თემას, პატრიოტული შემართებით ჩაუღრმავდა მის ლაბირინთებს და უაღრესად გულწრფელი მიდგომით თავიდან აიცილინა სუბიექტურობა, რასაც ამ თემასთან მიმართებაში ვერ დააღწია თავი ზოგიერთმა ქართველმა დრამატურგმა. პროგრამა გვატყობს, რომ ეს არის „სასამართლო ქონიკა ერთ მოქმედებად“. სპექტაკლის დეკორაცია, ქრონიკის შესაბამისად, მშრალია, საქმიანი და ოფიციალური, თუქცა, რეჟისორი ამ შემთხვევაშიც ახერხებს „მაკარანცხობას“.

საქართველოს სამოქალაქო ომის მონაწილე, პატიმარი ჟორჟი ზის განსასჯელის სკამზე სამშობლოს მოღალატის ბრალდებით. სასამართლოს დარბაზი, შავად შეღებილი ხის კედლებითა და მკაცრად დაზოილი სწორკუთხა ფორმის პროცესუალური ბარელებით, პირქუშია. სასამართლო პროცესის მიმდინარეობის დროს ჭერიდან წყალი ჩამოდის, რაც იურისტებს სრულებითაც არ უკვირთ. ეს ხომ ყოველდღიურად ხდება, რისთვისაც იატაკის საწმენდი ჯოხით, სათლითა და ჩურებით ჩასაფრებულად ქსენია დამლაგებელი (თა-

მარ მაყაშვილი) ჰყავთ გაპირობებული. ამგვარი კომიკური სიტუაციებით რეჟისორი ადვილად განმუხტავს სასამართლოს დამქანცველ პროცესს. ამას ემატება სინათლის ხშირი გამორთვა, სასამართლო დარბაზის თავზე დროდადრო მუსიკოსთა უსიამო ხმაური, ჭერიდან მტვერის ჩამოყრა, მეთორმეტე ოთახის მიქნელი გიტარისტის შემოჭრა სასამართლო პროცესის მიმდინარეობის დროს და სხვ.

საქეტაკლი აღსაყვამ ქართული ხალხური იუმორით გაჯერებული კომიკური სიტუაციებით. ბიუროკრატიული სასამართლო პროცესი კი თავისი წესებით საკმაოდ მშრალად მიმდინარეობს. „მაყარანცხოზა“ მართლაც, ხელეწიფება ს.მრეულიშვილს და მაყურებლის რეაქციაც დაუყოვნებლივ პასუხობს მის მომხიბლავ იუმორს. რაც შეეხება სასამართლო პროცესს, ვფიქრობთ, მისი ზოგიერთი ეპიზოდის საინტერესოდ წარმართვა ვერ შესძლევს მსახიობებმა. კომიკური როლების საუკეთესო შემსრულებელს კარლო საკანდელიძეს (მოსამართლე) და რამაზ იოსელიანს (სახელმწიფო ბრალმძებელი) გაუჭირდათ სასამართლოს მშრალი დოკუმენტური მასალის არტისტულ პრინციპში წარმოჩენა. არის მომენტები, როდესაც მაყურებელი ყურსაც კი აღარ უგდებს სახელმწიფო ბრალმძებლის თითქოს ნამძალაღევად დაზეპირებულ, უდიდამოდ წარმოთქმულ სიტყვას. ლეო ანთაძემ კი (აღოკატი) შესძლო დარბაზის გამოცოცხლება ისეთივე მშრალი, საპროცესო დოკუმენტური მასალის გამოყენებით. მან კიდევ ერთხელ დაამტკიცა, რომ მსახიობის ხელშეათ დრამატურული მასალის თეატრალიზება და ხორცშესხმა, მისი გამრავალფეროვნება და აზრის გამოყვითა. თამარ მაყაშვილს ქსენია დამლაგებლის როლში, სულ ორი თუ სამი სიტყვა აქვს სათქმელი. დანარჩენს ის სახის მიმიკითა და ექსტიყულაციის ხატოვანი ხერხებით

გადმოგვცემს. საქეტაკლის ზოგიერთ უემოციო ეპიზოდს სწორედ მისი ესიტყვო აქტიური ხერხები აცოცხლებს.

შეუდარებელია მიხეილ ჯოჯუას ერთი. მან ისეთი ბუნებრივი, ახლანდითალი, უბრალო და უშუალო ქართველი ახალგაზრდობა დაგვიხატა, რომელმაც საუკუნეების მანძილზე საკუთარი მხრებით ზიდა საქართველო. მხოლოდ ასეთ ქართველებს შეეძლოთ საკუთარი შეილი გაეწირათ მეფის ტახტის მიქვიდრის გადასარჩენად. ჟორჯის როლი მ.ჯოჯუას შესრულებით ის განსაკუთრებული შემთხვევაა, როდესაც ძველდება გარჩევა, რა ძალით გვიხილავს დრამატურგის მახვილსიტყვაობა და იუმორისტული ოსტატობის რა ამოუწურავ ნიუანსებს ფლობს მსახიობი. მ.ჯოჯუას ჟორჯი დაუეწიყარ მხატვრულ სახეთა შორის მოიზრება.

საქეტაკლის ყველაზე ემოციური ეპიზოდი სასამართლოს გადაწყვეტილების მიღებამდე დარბაზში ეულად დარჩენილი ჟორჯისა და მოწმის (სლავა ნათენაძე) პირისპირ შეხვედრა. იქ გამეფებულ სიჩუმეს არღვევს ჭერიდან ჩამოდენილი წყლის წვეთების რიტმული წკაპუნი, რომელსაც უერთდება სევდიანი მეგრულად აღიქმება. მოწმე, რომელმაც მეგრადან მოიხსნა სამოქალაქო ომში მიღებული ვახტანგ გორგასლის ორდენი და უარი თქვა მის ფლობაზე, ხელის შემწერით აჩერებს „ცრემლების დენას“. საწინააღმდეგობანკების ორი წარმომადგენელი – ბრალდებული და მოწმე ერთმანეთს უსიტყვოდ მიუსხდებიან. ამ დროს ძნელია ცრემლის შეკავება. სიცლით გულმოჯერებული მაყურებელი ახლა ტირის და მას არ რცხვენია ამ ცრემლების, რადგან სწორედ ეს ცრემლებია შუაზე გახლჩილი საქართველოს გამაერთიანებელი.

მადლობა სანდრო მრეელიშვილს წმინდა ცრემლებისათვის!



ნათუნა წუკლადე

# „მახწყვის ცივი ტოხტი“ შესაქმენად ბვეჰატიფება

გორის გიორგი ერისთავის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის ახალი სამხატვრო ხელმძღვანელის, გულსუნდა სიხარულიძის მიერ აღექსანდრე ქოქრაშვილის პიესის მიხედვით განხორციელებული სპექტაკლის, „მარწვევის ცივი ტორტის“ პრემიერით ყველა „პატრონისაგან“ მიტოვებული გორის თეატრი თავისი მაღალი შემოქმედებითი პოტენციალით გადალახავს იმ ეკონომიკური და ფსიქოლოგიური კრიზისის ზღვარს, რომელზეც წლების მანძილზე იმყოფება.

„მე ვმუშაობ!“, „მე ვმუშაობ!“, „მე ვმუშაობ!“, „მე ვმუშაობ!“ თავდაჯერებით, აღტაცებით, სასოწარკვეთით, გაოცებით ... ხმის სხვადასხვა რეგისტრში ფერის სპექტაკლის ოთხი მთავარი პერსონაჟი – მაცივარი, ყვირის მსახი-

ობი, რეჟისორი, მთელი თეატრი და არა მარტო თეატრი. ალბერტისნაირი გაურკვეველი წარმოშობის გამდიდრებული მდაბიო კი, რომელსაც „პატრონი“ ჰქვია, ისე გვამუშავებს და ისე გვიხერის სანაგვეზე, რომ ამ საქციელს თვით ფილოსოფიური პარადოქსიც კი ვერ ითავსებს და მაინც ისმის კითხვები: რატომ და რისთვის?

ოთხი გადაგებული მაცივარი... ერთ სარდაფში... როგორც ლაბირინთში... გზას ეძებს და ... მათი დღეები დათვლილია. წარსულს იგონებენ, აწმყოში ერკვევიან, მომავალს გეგმავენ. ფიქრობენ, რომ ჯერ კიდევ საჭირონი არიან.

პიესის ავტორი – აღექსანდრე ქოქრაშვილი და რეჟისორი – გულსუნდა სიხარულიძე ნამდვილი მაცივრისა და მისი განმსახიერებელი მსახიობის საშუალებით ადამიანის ორგვარ ბუნებას, მის ორგვარ საწყისს ხელშესახებად წარმოგვიჩვენებს. თითოეული მსახიობი თითქოსდა მისი ფიზიკური სხეულიდან, ამ შემთხვევაში, მაცივიდან გადმოსული სულია, რომელიც თავგზაბნეული დაბორილობს მისთვის უცხო, გაურკვეველ და შეუცნობ სივრცეში. ეს მოხეტიალე სულია, რომელსაც ძალიან ძძიმე, უხეში და ხმაურიანი სხეული ბოჭავს, მაგრამ მას უყვარს ეს სხეული, უვლის, ეთაყვანება და ვერ თმობს, ვერ ელევა, რადგან მასთან ერთად დაიბადა, გაიზარდა და შეეჩვია, როგორც სიცოცხლეს. ჩვენ ვეცნობით ამ მაცივრების სახელებს, წარმომავლობას, ასაკს, სოციალურ მდგომარეობას, ინტელექტუალურ დონეს, ხასიათს, სექსუალურ შესაძლებლობებსაც კი. მოკლედ, ჩვენს წინაშე მაცივრებად განსხვავებული ადამიანები დგანან. ავტორს სურს „არაადამიანური“ თვალით შეხედოს ჩვენს ცხოვრებას და ჩვენც ამასვე გვთა-

ვაზობს, მაგრამ რატომ მაინცდამაინც უსულო საგნისა და მაინცდამაინც მაცივრის თვალით? ჯერ ერთი, ალბათ, იმიტომ, რომ ადამიანს ამ შემთხვევაში მეტი თავისუფლება ეძლევა, ვიდრე სულიერ არსებასთან მიმართებაში, რომელსაც უკვე გააჩნია საკუთარი სული და მას აუცილებლად უნდა გაეწიოს ანგარიში. მეორეც იმიტომ, რომ მაცივარი ის სათაფსოა, სადაც საკვებ პროდუქტებს ინახავენ. საკვები კი მხოლოდ ფიზიკურ საზრდოს არ წარმოადგენს. ის უპირავე დადებით თუ უარყოფით ენერჯიას ფლობს და ჩვენი სხეულის გავლით სულზეც ზემოქმედებს. ამიტომაც არ არის შემთხვევითი, რომ მე-20 ს-ის დასაწყისში შეიქმნა გასტრონომიულ მასალაზე დაფუძნებული მოდერნისტული ხელოვნება, სადაც, ჰამინგზის დარად, ლექსებს უძღვნიან მშვენიერ ტორტებს, ალექსი ჩიჩერინივით შესაჭმელად ამზადებენ თაფლის პურებს, ანუ ნამცხვარ-ლექსებს. იღებენ ფილმებს, სადაც დეტალურად, ნატურალისტური სიზუსტით გვიჩვენებენ საჭმლის მომზადების, ჭამის პროცესს და მისით გამოწვეული ზემოქმედების განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს, ხატავენ სხვადასხვა საკვებს, რომლებიც მზახველს ჭამის მადას აღუძრავს. ასეთივე მადას აღძრავს ალექსანდრე ქოქრაშვილის „მარწყვის ცივი ტორტი“, რომელიც მაყურებელს შესაჭმელად ეპატიება.

რა უნდა ასახოს ხელოვანმა თუ არა ჩვენი ცხოვრება. ადამიანი კი, სანამ ცხოვრობს, გამუდმებით ჭამს. ცოტას თუ ბევრს, ახალს თუ ძველს, ცივსა თუ ცხელს, ტკბილსა თუ მწარეს, ფაფუკს თუ უხეშს, ნეტარებს, კენესის და ინარჩუნებს სიცოცხლეს მანამ, სანამ ჭამს და იბრძვის საკვებისათვის,

რადგან მისი საშუალებით ვიარაღდება უმაღლეს, ღვთიურ საიდუმლოს (ზიარება), აღნიშნავს თავისი ბედნიერებისა თუ უბედურების მნიშვნელოვან მოვლენებს (დაბადების დღე, ქორწილი, ქელღნა...) და განიცდის ყველა იმ გრძობას, რასაც ცხოვრება ჰქვია. ავერსი და რევერსი ავსებენ ერთმანეთს, ენაცვლებიან და ადამიანი შეგნებულად და შეუგნებლად ტკეპნის თავის ცხოვრებას სიკვდილმისჯილთა საკანში, სადაც ცოცხალი ადამიანისთვის ერთადერთი ნათელი, უცვლელი და ჭეშმარიტი ღირებულება სიკვდილია.

საქტაკლის წარმოსახვით სუფრასე სხვა კიდევ უამრავი პროდუქტია. ხორცის, ძეხვის, თევზის, ბოსტნეულის, ხილისა და ტკბილეულის სხვადასხვა ასორტიმენტი, რომლებსაც მაცივრები ინახავდნენ და რომლებიც მათ შიგთავსს ავსებდნენ. ალექსანდრე ქოქრაშვილმა მაცივრებს გასტრონომიული სული შთაბერა და ამ სულის საშუალებით მოახდინა ადამიანებზე ზემოქმედება. დარბაზში მსხდომი მაყურებლის სანერწყვე ჯირკვლების გაძლიერებული სეკრეცია აიძულებს მათ მარტო წარმოსახვაში კი არა, რეალურადაც დაკმაყოფილდნენ.

ამ მაცივრების სისავსე თუ ნახევრადსისავსე მათი სცენური ცხოვრების წინა ისტორიას წარმოადგენს, რადგან სცენაზე, მაყურებელთა თვალწინ უკვე ცარიელნი და ამდენად სასიკვდილოდ განწირულნი არიან. სარდაფი, სადაც ისინი შემოადგეს, სიკვდილმისჯილთა საკნად აღიქმება, რაც სცენაზე მომშობლებული, რჯინის კარებით ჩარაზული პირქუში სივრცით არის შემოსაზღვრული (საქტაკლის მხატვრობა გულსუნდა სიხარულიძეს ეკუთვნის) ავანსცენაზე კი ზემოთ აზიდული მეტაფორის ანმა დგას, რომლის ზედა ნაწი-



სენა სპექტაკლიდან „მარწყვის ცივი ტორტი“

ლსაც ჯერის ფორმა აქვს და ერთდროულად გარე სამყაროსთან დამკავშირებელ მოწყობილობადაც აღიქმება და სასაფლაოს სიმბოლოდაც.

თავიანთ ახალ ადგილსამყოფელს მაცივრები სხვადასხვანაირად აღიქვამენ. ოპერის მომღერალივით გადაპრანჭული უცხოური ფირმის ლამაზი, მოვლილი, მაგრამ მისი მდიდარი პატრონისათვის უკვე 7 წლის ვაგლგასულ ქალბატონ თეოდორას (მსახიობი დარეჯან ჭამაური) პირველ რიგში პატივმოყვარეობა უღრღნის გულს. მან არ იცის, სად მოხვდა, მაგრამ, იცის, რომ თავის კომფორტაბელურ, ნათელ და ვრცელ სამზარეულოში აღარ იმყოფება. ეს კი საკმარისია იმისათვის, რომ ახალი ადგილსამყოფელზე მისთვის მიუღებელი და დამამცირებელი შეიქნეს.

დარეჯან ჭამაური მისი პერსონა-

ჟისათვის შესაფერისი ზეაწეული პათეტიურობითა და საოცარი უმანკობით გეანკენებს მიტოვებული, შეურაცხყოფილი ქალის გრძნობებს და სურს სხვებს თუ არა, საკუთარ თავს მაინც დაუმტკიცოს თავისი ღირსებები. იგი იმ ქალთა ტიპს განეკუთვნება, რომლებიც მთელი ცხოვრების მანძილზე ერთი მამაკაცის ერთგულნი რჩებიან და ამიტომ არც მისგან მოელიან ღალატს, თუმც თეოდორას ხანდახან მაინც გაკენწლავს ეჭვი, მეტალის ენაზე წყველის თავის პატრონს და დაჟანგვასა და ჯართად ქცევას უსურვებს მას. მაგრამ მაცივრებმა წყველის გარდა, ლოცვაც იციან, რომელსაც ისინი თავიანთ ორსაზოვან ღმერთს – ორას ოცის ძალას და ფრეონის სიწმინდეს აღუვლენენ.

მიმა ჯოჯუას სამყო უგემოვნებოდ

აჩინხლილი დაფლახუნობის სცენაზე და კაცებსაც ეპრანჭება და ქალბატონ თეოდორასაც. საშეოს სახით კი ჩვენს წინაშე ქალის ტანსაცმელში გამოწყობილი მამაკაცი დგას, რომელიც, „ქალურობის“ სასაცილო დისპარმონიას ბადებს.

საშეოს თავის გადატყეებულ და ველურ პატრონთან ყოველდღიურ ლანძღვა-ვიწინებაში, ცემა-ტყეპასა და შიმშილში ცხოვრება ისეთ ჯოჯოხეთად ექცა, რომ ეს ბნელი საყანი მისთვის სამოთხის ტოლფასია, მაგრამ გაუკუღმართებული ცხოვრების პირობებმა და საშინელმა ატმოსფერომ საშეოს ერთ ციცქნა სამზარეულოში რომ სუფევდა, მანაც ვერ ჩაკლა მასში სიცოცხლის ის წყურვილი და მშვენიერების მოთხოვნილება, მხოლოდ ერთხელ რომ განაცდევინა მარწყვის ციემა ტორტმა. მარწყვის ტორტი საშეოსათვის ის შორეული და ტკბილი ზმანებაა, რომლის სურნელიც ჯერ კიდევ ახსოვს და უზორცო სუპებისა და იაფფასიანი ბოსტნეულისგან მის დაჩლუნგებულ ყნოსვას კვლავ აღაგზნებს.

ზილოს (მსახიობი ქიშვარდ მანუელიძე) როგორც მალაზიის ბინადარს, საყუთარი სახე დაკარგული აქვს და ბრბოს ფსიქოლოგიით ცხოვრობს. ვეულაფერს ეგუება, მცირედითაც კმაყოფილია, არ წუწუნებს, ბევრს მუშაობს და საერთოდ არ ფიქრობს, უფრო სწორედ, მისი ფიქრი მუშაობაა, ამიტომაც საკანში მოხედრისას უაზრო კითხვებით თავს არ იმტერვს და მანაც მუშაობს, ცარიელზეც მუშაობს.

მსახიობ ქიშვარდ მანუელიძის ზილო ბრგე, ენერგიული, მუშა მაცივარია, რომელსაც სამუშაო პიყამო აცვია და თავისი მექანიკური სახელის ძრავასავით სულ დაგდაგებს, ერთ ადგი-

ლას ვერ ჩერდება, ანგარიშობს, თეოდორის, აკლებს და უმატებს, გონებას და სხეულს ავარჯიშებს. გრძნობები იმდენად არ აინტერესებს, რამდენადაც სხეულს უმლის მუშაობაში. პოეზია, ნეტარება, ექსტაზი... მისთვის ის გაუგებარი სიტყვებია, რომლებიც არაფერს გამოხატავენ და რომელთა აღქმაც მას, ალბათ, შინაგანად დაანგრედა. ამიტომ მისთვის სულერთია, სად იქნება და სად იმუშავებს, მთავარია იმუშაოს, რადგან მამაკაცს ხომ საოცრად არ უყვარს ცხოვრების გართულება. სიმარტივე მისი არხია. ის მარტივად განიცდის, ღალატს არც განიცდის და არსებობა მისთვის უფრო ასატანი ხდება, ვიდრე მგრძნობიარე ქალისთვის, რომელიც სხეულისა და სულის მთელი ზედაპირით ისრუტავს ცხოვრების ვველა ფერს და არ ფოფს, არ ანგარიშობს, არ აკლებს და არ უმატებს. ის ვველაფერს ერთად იღებს და ვველაფერს ერთად გასცემს.

თეოდორა და საშეო აღმფოთებულნი არიან ზილოს საქციელით, რომელიც მათთვის არასრულყოფილი არსებაა. ვეტერანი კი თავისი მამაკაციური ბუნებისა და „მეტისმეტე განსწავლულობის“ წყალობით ძალზედ ჩვეულბრივად და გულგრილად აღიქვამს მას.

სიბერეში გადასულ ვეტერანს (მსახიობი ოთარ ქუთათელიძე) შავი, დაფლეთილი ტანსაცმელი აცვია და ძლივს თახთახებს. მას უხარია, რომ ჯერ კიდევ ცოცხალია და ჯერ კიდევ განიცდის წამიერ ექსტაზს, რომლის დროსაც ისე ნაწვეტ-ნაწვეტ იჭინთება, თითქოს კუჭში გადისო. მას უკვე ვველაფერი უჭირს: მუშაობა, აზროვნება, ექსტაზი, კუჭში გასულაც კი და ამიტომ ცდილობს რაც შეიძლება სწრაფად და დიდი რაოდენობით გამოათავისუფლოს ზანგრძლივი ცხოვრების მა-



ხშილზე სხვადასხვა ჯურის პატრონებთან გადამუშავებული ფილოსოფიურ-მეცნიერული გამოცდილების ნარჩენები.

სპექტაკლში კარგად არის გათამაშებული შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ ისტორია, რომლის მოყოლასაც ვეტერანი იწყებს და საშვიო აგრძელებს. ეს ამბავი ვეტერანმა თავად ჯულიეტასაგან მოისმინა, რომელიც თურმე მისი ერთ-ერთი ოჯახის დიასახლისი ყოფილა. მაციერებს წარმოდგენაც კი არა აქვს რომოსა და ჯულიეტას თვითმკვლელობის ამბავზე და დანამდვილებით არც ის იცინა, თუ რა ერქვა რომეოს მიერ მოვლულ ჯულიეტას ბიძაშვილს: პამლეტი, მერკუციო თუ ტიბალტი. უგემოვნო და ბანალური ტელესერიალის ჩარჩოებში მოქცეული „რომეო და ჯულიეტას“ ახალი ინტერპრეტაცია, რომელსაც მაციერები გეთავაზობენ, ამ ტელესერიალებისთვის დამახასიათებელი გარდაუვალი ოჯახური „ბედნიერებით“ მთავრდება. რომოსა და ჯულიეტას ერთმანეთზე აქორწინებენ, სამ შვილს გააჩენინებენ და ღრმა მოხუცებულებს ერთმანეთში ტკბილად აჩიფიფებენ. შექსპირის მაგალითზე დრამატურგი და რეჟისორი გვიჩვენებენ უმაღლეს ღირებულებათა იმ ტოტალურ გაუფასურებას, რომელიც ჯერ კიდევ არ დამთავრებულა.

ოთხივე მაციერის პირველი სიტყვა, რომელსაც ისინი საკანში გონზე მოსვლისას წარმოთქვამენ, არის „მე ვმუშაობ!“, რაც იმასვე ნიშნავს, რომ „მე ვარსებობ“, რადგან ისინი არსებობენ მანამ, სანამ მუშაობენ. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჯართად იქცევიან. ამჟამად კი ოთხივე მაციერი ცარიელია. მათ საკვები წართვეს და ისინიც მსჯელობენ, ბჭო-

ბენ, ცდილობენ ახსნა მოუძებნონ ადამიანთა საქციელს. სხვადასხვა ვერსიებს თხზავენ, მაგრამ ამაოდ. ქალიბატონი თეოდორა გაპყავთ-და ცოტა ხანში მისი სხეულის ნაშთი შემოაქვთ. სიტუაცია იძაბება. რა ბუდი ვლით დანარჩენებს? ვეტერანს პგონია, რომ მათ ახალი მაციერები სჭირდებოდნენ და ამიტომ შეუძლია მშვიდად იყოს, მას სიკვდილი არ ეშუქრება. ზილო კი ამბობს, რომ თეოდორა შერჩევით კი არა, შემთხვევით წაიყვანეს, მაგრამ შემთხვევითობასაც ზომ თავისი ლოგეა აქვს, რომელიც ოთხი მსხვერპლიდან სამს თუ არა, ერთს მაინც ტოვებს. აქ კი ოთხივე წინასწარ არის განწირული. მხოლოდ საშვიო ხვდება, რაც ვლით, მაგრამ არა თავისი განსწავლულობისა



საშვიო - მის. ჯოჯუა

და საზრიანობის, არამედ ინტუიციის წყალობით. იმ ინტუიციისა, რომელიც უნ ბოდრიარის სიტყვებით „აგრძობინებს ადამიანებს, რომ მათ მისდევენ, რომ მათ სივრცეში რაღაცამ შეაღწია და გაამრუდა იგი“.

ადამიანია ამ მაცვირების შემქმნელი, შემოქმედი. ამიტომ მისი სულის ნაწილი ჩადებულია მათში, ისევე როგორც მის მიერ შექმნილ ყველა სხვა საგანში. სწორედ ეს სული ამსგავსებს მათ ადამიანებს. ადამიანი კი ვერ ეგუება სიცოცხლეს და ვერ ეგუება სიკვდილს. იგი ყოველთვის ეწინააღმდეგება, გაურბის მათ, რადგან არც ერთს ირჩევს თავად, არც – მეორეს. ორივე გარედან ეძლევა, გარედანაა თავსმობეული.

შოსანი ხალხი, რომლითაც გულსუნდა სიხარულიმე პიესაში გამოყვანილი ორი მუშა შეცვალა, მრავლობით რიცხვში გამოხატავს ბრბოს ფატალურ სახეს, რომელიც ადამიანს მისდევს, უთვალთვალებს და რაღაც მომენტში როგორც წყვიდადი, შთანთქავს მას. ისინი ერთ ხაზზე ჩამწკრივებულნი გადაეფარებიან თითოეულ მსხვერპლს და ფარებივით მომარჯვებული „სარკების“ ნათებით თვალებს უბრმავებენ მაყურებელთა დარბაზში მსხდომ არასასურველ მოწმეებს, რათა შეუმჩნეველად გააქრონ ისინი და პარალელურად ჩვენც გვეთამაშებიან, გვართობენ და მომდევნო მსხვერპლს ეძებენ.

თოდორას შემდეგ ვეტერანი გაჰყავთ, შემდეგ ზილო და სცენაზე მათი „ნათებით“ შემოაქვთ. სიკვდილთან პირისპირ მარტოდ დარჩენილი საშვიო – მიშა ჯოჯუა ისე თვალს და ხელსშუა

პატარაედება და იკუმშება, თითქოს მოსწივს კი არ გაჰყავთ, თავისით ორთქლდება, ქრება.

გაუნათლებელ, შოკოლეტის და მღობიო საშვიოს გაკეთილშობილების და გაქალბატონების დიდი სურვილი ჰქონდა, რასაც შეძლებისდაგვარად მიაღწია კიდევ თავის კოლეგებთან თანაცხოვრების დროს. მაცვირები აკეთილშობილებენ მას. სახელსაც აძლევენ და წოდებასაც: ქალბატონი ალექსანდრა – მისი ახალი ტიტულია. უსახურ, უხეშ, მექანიკურ ზილოს მოქნილ ზილბერტად აქცევენ, მრავალჭირნახულ, დაუძლეურებულ ვეტერანს საკუთარ ძალებში არწმუნებენ და მის ცოდნა-ძალაცდილებას სათანადოდ აფასებენ. გაუცხოებულ, გამაპარტაყებულ ქალბატონ თოდორას კი მათთვის გაუგებარ საოპერო არიებს რომ მღერის და პაერშია გამოკიდებული, მიწაზე აბრუნებენ და სათნო და უშუალო თეად გარდაქმნიან.

სცენა თანდათანობით ივსება პერსონაჟებით და ასევე თანდათანობით ცარიელდება. დრამატურგი და რეჟისორი აცნობს მათ ერთმანეთს, კონტაქტში შეჰყავს – აახლოვებს, თანაგრძობის, ურთიერთგაგებისა და სიყვარულის ბადეს ქსოვს მათ შორის და როდესაც სპექტაკლის ფინალში ადამიანი შლის, ანადგურებს მისი შემქმნილის ფიზიკურ სხეულს და ოთხ სახრჩობელაზე ჩამოკონწილავებული მათი „გვამები“ ნელ-ნელა ეფარება თვალს, ცარიელ სცენაზე ეს ენერგეტიკული ბადე მაინც რჩება და მაყურებელი მთელი არსებით შეიგრძნობს საკუთარი სულის ნაწილს, რომლის განადგურებაც არანაირ ძალას არ ძალუძს.

# სტუდენტური სპექტაკლი

თამარ ჟუიათელიძე

„დასანგრევია“

თეატრალური ინსტიტუტის სახელოსნოში განხორციელდა ტენეის უილიამსის ინტელექტუალური დრამა „დასანგრევია“ (მუსიკალური გაფორმება – გურამ ბრეგაძისა, მხატვარი – გიორგი ჩიქობავა). სპექტაკლი დადგა სამსახიობო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულმა (პედაგოგი შალვა გაწერელია), ამჟამად სარეჟისორო ფაკულტეტის II კურსის სტუდენტმა გურამ ბრეგაძემ (პედაგოგები: გიზო ფო-

რდანია და გია კიტია), სპექტაკლში მონაწილეობენ რეჟისორ შ. გაწერელიას სახელოსნოს კურსდამთავრებული ახალგაზრდა მსახიობები: ზაზა ჭანტურია (ტომი), ამჟამად ნოდარ დუმბაძის საბავშვო თეატრის მსახიობი და მაია დობორჯგინიძე (უილი).

ახალგაზრდა რეჟისორის მიერ შექმნილი სპექტაკლის სცენური გარემო უკიდურესად პირქუში და სუსხიანია: შავ სუდარაში გამოხვეულ სასტიკ, განძარცვულ სამყაროს მხოლოდ ფიცარნაგზე მიმოფანტული შემოდგომის გამხმარი, ოქროსფერი ფოთლები და სცენის თაღზე დასკუბებული მუყაოს მზე „ასხივოსნებს“ მწყალობელი თვალით, რათა დროდადრო ნათელი მოჰფინოს და მცხუნვარე სხივებით გაათბოს ცისქვეშეთში დასახლებულ პატარა მოკვდავთა სეფიანი და უსიხარულო ყოფა, ადამიანების ლამის უძირო ჯურღმულებად ქცეული, ურთიერთთა თუ საკუთარი თავისთვისაც შეუცნობელი, გაყინული, თანამგრძნობის მოძიების ამარ სურვილით ათრთოლებული, ქანცგაცლილი სულეები.

სცენის სიღრმეში მოთავსებული უზარმაზარი, საგულდაგულოდ ჩაგმანილი კარიბჭე სპექტაკლში მხოლოდ ორჯერ გაიხსნება. პირველად ამ კარიბჭიდან უილი (მაია დობორჯგინიძე) წარმოსახვაში თავის ჭლებით გარდაცვლილ დაიკო ელვას შემოიყვანს და თავყვანისმცემლებისაგან მიტოვებულ მომაკვდავთან დიალოგის სცენას გაითამაშებს, მეორედ კი ტომი – ზაზა ჭანტურია, პატარა მეძავე უილის ცხოვრებისეული ტრაგიზმით თავზარდაცემული, განდევნის მას სცენიდან და ცხოვრების ბინძური სიბრძნით გინარეული, კარიბჭეზე, როგორც ჯვარცმანზე გაკრული, გულწასული ჩაიეცება.



გ. ბრეგვაძე რეპეტიციაზე

როგორც დრამატურგისეულ რეპეტიციებშია გაცხადებული, პიესის „დასანგრევეა“ გმირებს ავტორმა თავისი სახელი და გვარი გაუყო. „ტომი“ – ავტორის სახელიდან „ტენესი“ არის ნაწარმოები, ხოლო „უილი“ – გვარიდან „უილიამსი“. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, რომ წარმოჩინდა ქალისა და კაცის მიერ სამყაროს ინდივიდუალური მსოფლალქმა, მაგრამ თუ ის თავდაპირველად განსხვავებულია, უილისეული აღსარების შედეგად სულ უფრო იდენტური ხდება.

ახალგაზრდა რეჟისორი ცდილობს სპექტაკლის დასაწყისიდან ფინალამდე გააშიშვლოს გმირების სულის სიღრმეში მიმდინარე ურთულესი ფსიქოლოგიური წიაღსვლები. რესპექტაბელური ოჯახის პირმშოს, – მიკლე-შარვლიანი, საგულდაგულოდ თმადა-

ვარხნილი ტომის ცინიკურ-აგრესიული დამოკიდებულება უილის ცხოვრების წესისადმი ფერიცვალებას განიცდის და ამ უიღბლო, უმწეო გოგონასადმი აქტიური თანადგომის, მფარველობის წადილში, მოწიწებასა და ლამის სიყვარულშიც კი გადაიზრდება.

მაია დობორჯგინიძის უილით ახალგაზრდა რეჟისორმა მოხსნა დრამატურგისეულ რემარკებში გაცხადებული გრიმისა თუ გამომწვევი მანერების ვულგარული ნიღაბი და ის 13 წლის გულუბრყვილო, ცხოვრებისაგან ნაგვემ, შეშინებულ გოგონად გადააქცია.

უზარმაზარ, ნასხვისარ ხავერდის გრძელ კაბაში მოფარფატე, მაღალქუსლა ფეხსაცმელს უჩვევი უილი ამაოდ ესწრაფის წონასწორობის შენარჩუნებას. ცალ ხელში გაწეწილი თოჯინა ჩაუბღუჯია, მეორეთი ბანანი უჭირავს



და ჯიუტი სიამაყით ცდილობს ტომის დაუხმარებლად განელოს მარტოობას ჩვეულმა ცხოვრების საბედისწერო ბეწვის ხიდი. საარსებო სახსრებს მოკლებულ, მარტოსულ, სახელგატეხილ გოგონას, რომელსაც მემკვიდრეობით დაიკოს საკაულ-სამოსთან ერთად, ავადმყოფისგან ოდესღაც განრიდებული, აბეზარი თავყვანისმცემლებიც უხვად ერგო, ტომი - ზაზა ჭანტურია, დიდი კაცის ხელოვნური მედიდურობით, ხმაგაბზარული სთავაზობს საკუთარ მამაკაცურ სამსახურს. შეუარაცხოვრებისაგან განრისხებული, ნაადრევად ბავშვობაწართმეული უილი კი ისტერიული შესტებითა და ცრემლებით ათრთოლებული, ტრაგიზმით გაჟღენთილი სიცილ-კისკისითა თუ მენტორული ტონით უკითხავს უმწიფარ ტომს ცხოვრების მწარე გაკვეთილს, რომელმაც აიძულა ცისქვეშეთის დასანგრევე, უზნეო სახლში დაედო ბინა, წაებლწა სული და სხეული, და ამავე დროს, დაუსრულებლად ეოცნება სამყაროში მიუღწევად პარმონიაზე.

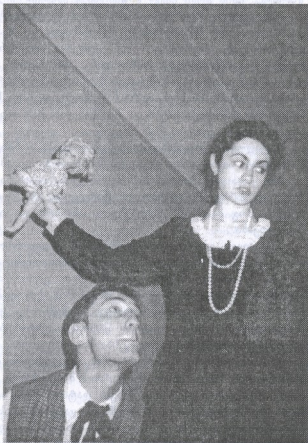
სპექტაკლის ფინალში აღსარებაგაელილი, ნერვული სპაზმებისაგან ათრთოლებული უილი - მაია დობორჯგინიძე, ტომი - ზაზა ჭანტურიასათვის თითქოს ცოდვებისაგან განწმენდილ ასულად გარდაიქმნება, რომლის წინაშეც მოწიწებით თავდახრილი, რევერანსით ეამბორება გოგონას აკანალებულ ხელს.

ტენესი უილიამსის პიესის ფინალში ორივე პერსონაჟი თავის ჩვეულ საქმიანობას მიუბრუნდება. უილი კვლავ განაგრძობს მატარებლის რელსზე ჩაფიქრებულ ადგილამდე სვლას, ტომი

კი ფრანის გამართვას.

პიესისაგან განსხვავებით, სპექტაკლის ფინალურ ეპიზოდში, ზაზა ჭანტურიას ტომი, თავზარდაცემული და გონარეული ჩაიკეცება კარიბჭესთან, რომლის მიღმაც უილი გააძევა. მან განმარტოებით უნდა მოიაზროს საკუთარ სულში აფეთქებული ამბორი ამ დასანგრევე სამყაროს მიმართ, სადაც ადამიანი უცხო, განწირული და მარტოსულია.

ამიერიდან ტომი სულ სხვა თვალთ მოიაზრებს სამყაროს და ადამიანებს. პატარა უილის პოეტურმა სულმა ტომი - ზაზა ჭანტურია მოაზროვნე პიროვნებად გადააქცია.



სცენა სპექტაკლიდან

ნათელა უხუმაძე

## განაგრძობა

ყველაფერი არსებული თავის შესახებ კვალს ტოვებს. ეს კვალი ხან საგნობრივი და საინოა, ხან მეხსიერებაში შემონახული და ზეპირად არსებული. ყველა რაღაცას გვატყობინებს. ინფორმაცია ხან კლდეზეა ამოკაწრული, ხან მიწის სიღრმეში მიმაღული და არქეოლოგთა მოძიებით, ხან პაერში გაელვებული კვალი თვითმფრინავისა, ამ თვითმფრინავის შესახებ რომ ატყობინებს რაღაცას მასზე დამკვირვებელს, ხან გრამფირფიტაზე ინახავს ადრე ჩაწერილ ცოცხალ ხმას. ბოროტმოქმედების ამსახველ ნაკვალევს გამოძიება ეძებს და შეისწავლის. მას თავისი სახელიც აქვს – ტრასოლოგია ანუ სწავლება კვალთა შესახებ.

ნაკვალევთა სიცოცხლის ხანგრძლივობა განსხვავებულია, მაგრამ კვალი მუდამ წარსულზე. ადრე არსებულსა და მომხდარზე გვიამბობს.

არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ნაკვალევის აღმოჩენა ადვილია, განსაკუთრებით, თუ ის შორეულ წარსულში არსებულის ანარეკლია. არც მოძიებული კვალის ამოხსნა ადვილი, რადგან ზოგ მათგანში მიყუჩებული ინფორმაცია არც ზედაპირზეა და არც ერთმნიშვნელოვანი.

ნაკვალევს ეძებენ და შეისწავლიან: პალეონტოლოგები და ლინგვისტები, არქეოლოგები, გეოგრაფები, ეთნოგრაფები, ფიზიკოსები, ასტრონომები, მუსაზღვრეები, მზეურაგები, კრიმინალისტები და ა.შ.. მით უფრო, ისტორიკოსები. ცხადია, თეატრის ისტორიკოსებიც. მოძიებულის გამოყენების მეთოდები, რა თქმა უნდა, განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან როგორც საკვლევი საგნით, ისე კვლევის მიზნებით.

გარდასულ დროთა თეატრი წარსული ცხოვრების თეატრალური ასახვაა, რადგან ყველაფერი ცოცხალი არაცოცხალში აირეკლება და არსებობას ნაკვალევთა სახით განაგრძობს. თეატრის ისტორიკოსიც ყოველნაირი მისი ანარეკლის მძებნელი და შემსწავლელია. ხოლო რადგან თეატრის მხატვრული ქმნილება – სპექტაკლი – მრავალი სახის მასალის შენაერთია, მისგან დატოვებული ნაკვალევიც მრავალნაირია. დროთა მანძილზე მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარების წყალობით, არეკვლის სამუალებათა რაოდენობაც იზრდება და მათი სახეობანიც უფრო მრავალფეროვანი ხდება. ამის გათვალისწინებით, გავიხსენოთ სათეატრო ხელოვნების ნაკვალევთა სახეობანი.



## ხელნაწერები

ახლანან გამოქვეყნობა „ნასლდეიმ“ პირველად გამოაქვეყნა მწერალ ანდრეი პლატონოვის „უბის წიგნაკების“ ერთი ტომი. ეს ლიტერატურულ სენსაციად იქცა იმიტომ, რომ პირადი ჩანაწერები, როცა ადამიანი მარტოა საკუთარ იმედთან, უკიდურესად გულწრფელია. ასეთივე სენსაცია იქნება, თუ როდესმე გამოქვეყნდება უბის წიგნაკის ფურცლებს მინდობილი აკაკი ხორაეას, ვერვიო ანჯაფარიძის, მიხეილ ჭიაურელის, უშანგი ჩხეიძის, სერგო ზაქარიასის და კიდევ მრავალთა სხვათა ფიქრები.

საექტაკლის მონაწილე ხელოვანთა ხელნაწერებში ბევრის აღმოჩენა შეიძლება, რადგან ხელნაწერი მისი ავტორის აზროვნების ლაბორატორიის კარს შეგვისხსნის ხოლმე და ამით თავისებურად, მაგრამ მაინც შემოქმედებითი პროცესის თანამონაწილედ გავგზობს. თუ ხელნაწერის სტრუქტურა მიღმა ადამიანის აზრის მუშაობას ამოვიკითხავთ, ჩვენ წარმოსახვაში აღმოცენდება იმ ადამიანის ცოცხალი სახე, ვისაც ხელნაწერი ეკუთვნის.

## დღიური

ის ზოგჯერ შემოქმედებით პროცესთანაც გვაკავშირებს, ოღონდ უნდა გვახსოვდეს – როცა დღიურს ვიხმობთ სათუთად, უთუოდ დადგენილი უნდა იყოს მისი ავტორის ასაკი, ვინაიდან ის ხშირად განაპირობებს მოვლენებისადმი მის დამოყიდებულებას.

## პირადი წერილები

ეს დოკუმენტიც ათასნაირია: პირდაპირი აუცილებლობით ნაკარნახევი, ყოველდღიური საქმიანობისა და შემოქმედებითი პროცესის, აგრეთვე შემოქმედებითი და პირადი ურთიერთობების ამსახველი. წერილები, რომლებიც მამხილებელი შინაარსისაა ეპოქისა ან ადამიანთა შესახებ. ზოგჯერ წერილი იმასაც გვაგრძობინებს, რაზედაც მისი დამწერი დუმს. შესაძლოა, პირადი წერილი შემოქმედის სულის საიდუმლო საცავში შეღწევის საშუალებასაც იძლეოდეს, როგორც მაგალითად, პჩაიკოვსკის წერილები ნ.ფონ-მეკისადმი. როცა ხელოვანი წერს წერილს ან დღიურს აწარმოებს, ის მამხილავს ხომ ხელოვანია! ალბათ, აქაა ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ მისი დღიური, პირადი წერილი თუ უბის წიგნაკი, ზოგჯერ დამოუკიდებელ ღირებულებასაც იძენს. 1891 წლის 14 იანვარს ა.ჩეხოვი პეტერბურგიდან წერდა თავის დას: „... სადილებით მიმასპინძლებდიან, უხამს ქებათა-ქებას მასხამენ, ამავე დროს კი მზად არიან შემჭამონ. რატომ? ეშმაკმა უწყის. თავს თუ მოვიყლავ, ამით ჩემ მეგობართა და თავყანისმცემელთა ცხრა მეთედს დიდ სიამოვნებას მივანიჭებ“. რა იციოთება ამ სტრუქტურების მიღმა?

1962 წელს გამოიცა კრებული „Равель в зеркале своих писем“. ესაა ფართო საქეტრის მქონე, სისტემაში მოყვანილი პუბლიკაციები. წერილები ქრონოლოგიურადაა დალაგებული და ცხრა თავად დაჯგუფებული. ისინი ასახავენ მუსიკოსის ცხოვრების უმთავრეს ეტაპებს, დართული აქვთ შემდგენელთა მოკლე კომენტარები კომპოზიტორის დასახასიათებლად. მონიშნებულ თვისებათა დასტური რაველისავე წერილია. ამავე დროს, ამ წერილებში რაველის ადრესატების პორტრეტებიც იციოთება, მათი ურთიერთობებიც და, რადგან წერილები 30 წელზე მეტ დროს მოიცავენ, სურათიც საკმაოდ ვრცელი და მრავალფეროვანია. ყველაზე უკეთ, რა თქმა უნდა, თვით რაველი ჩანს. ისე, როგორც სარკეში: უფრო ხშირად ვის წერს? როგორ? რომელ სიტყვებს მოუხმობს ხოლმე მომეტებულად? თავისუფლად წერს, თუ უძნელდება სიტყვის მოძებნა?

და ა.შ. და ა.შ.

პირადი წერილი პიროვნების სულში ღრმად ჩახედვის საშუალებას გვაძლევს, ამავე დროს, მის ადრესატსაც გვაცნობს. ამის დასტურად საყმარისია გადავხედოთ ი.ჭავჭავაძის თხზულებათა სრული კრებულის მეათე ტომს – ეს წერილები მხოლოდ მათ ავტორს კი არ წარმოაჩენენ, არამედ ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების ერთ უმნიშვნელოვანეს პერიოდსაც და ამ ცხოვრებაში ჩართულ ადამიანებსაც.

ხელნაწერი ხელწერასაც ინახავას, მას კი განსხვავებული მიზნით არაერთი მეცნიერება შეისწავლის: ისტორია, პედაგოგია, ფსიქოლოგია, ფსიქიატრია, კრიმინალი-სტიკა... ხელწერა ხომ ენობრივი მოვლენაა, ის ადამიანის აზროვნების შედეგს აფიქსირებს. ადამიანის სულიერი თვისებები მის წერილობით ენაშიც აისახება, სიტყვათა მოხმობაში, თვით წინადადების წყობაში, სასვენ ნიშნებშიც კი. განსაკუთრებით პირად წერილებსა და დღიურებში, სადაც სტილი საგანგებოდ არაა გაშალაშინებული. შალა-შინი მომენტის განწყობილებას აქრობს. რაც უფრო სწრაფ ტემპშია დაწერილი წერილი ან ბარათი, რაც უფრო შემფოთებულია მისი დამწერი, მით უფრო კარგად ჩანს იგი ნაწერში.

## მემუარები

ეს ის მასალაა, რომელიც ხელნაწერი სახითაც არსებობს და შემდგომ, შესაძლოა, ბეჭდურადაც გახდეს ხელმისაწვდომი. შესაძლოა, ის არც გამოქვეყნდეს და ასე განაგრძოს არსებობა. ამგვარი მასალა, პირველ ყოვლისა, საინტერესოა, როგორც ეპოქის მოწმის ჩვენება. მაგრამ ეს მაინც არის დაკვირვებანი და შეფასებანი ერთი ადამიანისა, რაგინდ გამორჩეულიც იყოს იგი. იმისთვის, რომ მემუარებში მოთხრობილმა ისტორიული დოკუმენტის ძალა მოიპოვოს, დამატებითი საბუთებია საჭირო. ზოგჯერ მემუარებში მოვლენათა აღწერა სჭარბობს, ზოგჯერ – მოვლენათა მიმართ ავტორის დამოყიდებულება, უფრო იშვიათად – ორივე ერთად. ყველა შემთხვევაში მემუარები დიდი ხიბლისა და ღირებულების მქონე ადამიანური დოკუმენტია. მემუარისტის წინაშე მუდამ დგას ერთი ძალზე რთული ამოცანა – შექმნას მოწმობის ეფექტი. ისიც შესაძლებელია, რომ ის აღმოჩნდეს ერთადერთი მოწმე იმისა, რის შესახებაც არ იწერებოდა სტენოგრაფია, რაც არც კინოფირზეა გადაღებული და არც მაგნიტურ ფირზე ჩაუწერიათ.

თუ ერთსა და იგივე ამბავს რამდენიმე მემუარისტი იხსენებს და აღწერს, მაშინ მათი მოგონებათა ერთობლიობა უფრო სრულად გვიხატავს წარსულ დროს, მის თავისებურებას და განუმეორებლობას, აშუქებს მას და რელიეფურს ხდის იმ დროის პიროვნებებს. აქა-იქ ნახსენების ჯამისგან, ხან ერთი ამზაციდან, ერთი წინადადებიდან ან ქნაღლის ერთი ფურცლიდანაც კი, პიროვნება ამოიზრდება ხოლმე.

სხვადასხვა ავტორის მემუარებიდან ამოკითხულის შეერთებით, მოსაზრებათა ურთიერთშეჯერებით, ერთის ნაამბობის მეორის მიერ ნაამბობის დადასტურებით, შესწორებით ან უარყოფით, მემუარები შეიძლება გადაიქცეს ნამდვილ საგანძურად როგორც მკითხველთათვის, ისე მკვლევართათვის. ამის მშვენიერი ნიმუშია თამარ წულუკიძის წიგნი „მხოლოდ ერთი სიცოცხლე“.

მოკონება იმაზე, რაც ადამიანს უნახავს და გადაუტანია არა მარტო აშუქებს ჩვენთვის უკვე აღარ არსებულს, არამედ თვით მემუარების ავტორის პიროვნებაშიც ბევრს წარმოაჩენს როგორია იგი დღეს, მას შემდეგ, რაც ადრე უნახავს, უფიქრია, განუცდია და ჩაუდენია.

ზოგჯერ მოკონება უფრო მკვეთრია, სრულფასოვანი და მდიდარი, ვიდრე ის



მოელენა, რომელსაც იგი ასახავს. ეს იმიტომ, რომ გახსენების დროისათვის შემუარების აუტორი შეიძლება უფრო საინტერესო პიროვნება გახდეს, უფრო გამოცდილი და ამის გამო ადრე მომხდარი შეტის დანახვა შეუძლია. მით უფრო, რომ დრო თავისთავად ვადაც მრავალს ისეთს ავლენს და ათვალსაინოებს, ადრე რომ ასე აშკარად არ ჩანდა.

## მეხსიერებით შემონახული ანარეკლები

ადამიანისთვის ბუნებრივია წარსულისადმი ინტერესი – გავიხსენოთ, რა ხშირად ვუბრუნდებით ხოლმე თუნდაც ჩვენ საყუთარ, შორეულსა თუ ახლო წარსულს! ეს იმიტომ, რომ ადრე მომხდარი თავისებურად, მაგრამ აუცილებლად ერწყმის ჩვენ აწმყოს – ჩვენ გვახსოვს იგი. მეხსიერება რთული, საიდუმლო და არაერთმნიშვნელოვანი ფენოქენია. მას შეუძლია მოგეხმაროს, განუგეშოს, შეცდომაშიც შეიყვანოს, გიმტყუნოს, გეფარისველოს კიდევ. ყველა შემთხვევაში, ის არსებობს და ინახავს ჩვენში ადრე მომხდარს ხედვითაც, სმენითაც და განცდითაც.

თეატრი თავისი ბუნებით ცოცხალი და მოუხელთებელია, მაგრამ მაღალმხატვრული სპექტაკლი ღრმა კვალს ტოვებს მაყურებლის მეხსიერებაში და არ შეიძლება ამ კვალმა თავი არ იჩინოს სხვადასხვა ფორმით. ამ თვალსაზრისით, თავისი ბუნებით ხელშეუხები სპექტაკლი უფრო დიდხანს ცოცხლობს მაყურებლის მეხსიერებაში, ვიდრე საგნობრივ არსებული რომელიმე სხვა მხატვრული ნაწარმოები. ტრადიციის ხანგრძლივობასაც მეხსიერების ეს უნარი განაპირობებს.

იხულება სპექტაკლის ფარდა და ყველაფერი რჩება მაყურებლის მეხსიერებაში. ნანახის აღწერა, გადმოცემა და ანალიზი უკვე მთხრობელის ნიჭზეა დამოკიდებული. თეატრი ზეპირი შემოქმედებაა და ზეპირადვე გადაიცემა. ახმიაებული სიტყვა მუსიკის დარია, რადგან სულის მოძრაობა მასში, ხმა კი – საკრავია, რომელზედაც დაკვრა უნდა იცოდეს... ჟღერს ინტონაცია, კარგი მთხრობელის მღუპარებაც ჟღერს და ჩანს ადამიანი. ხომ ითქვა – „ილაპარაკე, იმისათვის, რომ გავიგო – ვინ ხარ შენ!“

წარსული მხოლოდ ნივთიერ სტრუქტურებში არ ცოცხლობს, არამედ ყოველი ჩვენგანის განცდებსა და ფიქრებში, იმედებსა და ოცნებებში. სპექტაკლისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებებსაც ასე ვინახავთ მაყურებლები და ისინიც, ვინც ჩვენ შორის მისი შემსწაველი და მკვლევარია.

## ნახატი ანარეკლები

ა.პუშკინის ნახატები უამრავ მის, ახლა უკვე ბეჭდურად არსებულ ხელნაწერს ამშვენებს. ყოველი მათგანი მტკიცე ხელითაა გამოყვეთილი და რაღაც გვატყობინებს – ხან პოეტის ამწუთიერ განწყობილებას, ხან მის დამოკიდებულებას პიროვნებისადმი, ახლა რომ გაცოცხლდა მის ხელნაწერში ნახატის სახით. სპეციალისტებს მიაჩნიათ, რომ პროფესიონალ მხატვართა არც ერთ პორტრეტზე ისეთი სისრულით არ გამოვლანებულა აკრიბოლოგიის პიროვნება, როგორც პუშკინის ნახატში. თ.დოსტოვესკის ნახატებიც შესწავლილია. ისიც შენიშნულია, რომ ა.პუშკინი პიროვნების პროფილისაკენ მიიღტეოდა, თ.დოსტოვესკი – რაკურსისკენ. ა.პუშკინი სიტყვებისა და ნახატებისგან გრაფიკულ ტილოებს ქმნიდა, თ.დოსტოვესკი კი სიტყვებითაც და ნახატებითაც იბრძოდა, ამბობს ა.სეზოლინი, რომელიც ნახატების ტექსტთან კავშირებს იკვლევს.

გ.ერისთავის პირველი დადგმის – 1850 წელს წარმოდგენილი მისივე „გაყრის“ მოქმედი პირები დღეს მხოლოდ იმ დროს თბილისში მყოფი იტალიელი მხატვრის – კორადინის ნახატებში ცოცხლობენ. ვერიკო ანჯაფაროვის მარგარიტა გოტიე ე.ახლემდიანისა და ქ.მალაშვილის გრაფიკულსა და ფერწერულ პორტრეტებზე ცოცხლობს.

მისი ივლითი კი - პ.ოცხელის ნახატებში. ამ ნახატებში კ.მარჯანიშვილის „ეროვნულ აკოსტას“ პ. ოცხელისეული სცენოგრაფიული გადაწყვეტაც იგრძნობა.

## სცენოგრაფიული ანარეკლები

ესაა სპექტაკლის დეკორაციისა და მის მოქმედ პირთათვის განკუთვნილი სამოსლის ესეიხები. ისინი ნათლად წარმოაჩენენ სპექტაკლის, როგორც მხატვრული მთლიანობის თავისებურებას. წარსული დროის, დღეს სცენაზე აღარარსებული წარმოდგენების შესახებ მრავლისმაუწყებელი ეს ანარეკლები თეატრების მუზეუმებსა და მხატვართა პირად არქივებში ბინადრობენ. ისინი მუდამ მზად არიან ბევრი რამ უამბონ თეატრის ისტორიკოსს. ძალე ნახატებს, დეკორაციისა და სამოსელის ესეიხებს ფოტოხელოვნებაც ამოუდგება მხარში.

## ფოტოანარეკლები

ფოტოგრაფია თავისი ბუნებითაა დოკუმენტური. ის სინამდვილის ზუსტი ასახვისა და ხშირად შეუძნეველი ნიუანსების გადმოცემის საშუალებაა. ამავე დროს, მხატვრული მხეხიერების გაძლიერებელიც. თუ თანამიმდევრულად დაეალაგებთ რომელიმე ადამიანის ცხოვრებაში გადაღებულ სურათებს - გარეგნობის, ჩაცმულობის, პლასტიკისა და სახის გამომეტყველების ცვალებადობის მთელი პროცესი წარმოგვიდგება. ფოტო - წარსულთან კავშირიცაა, იმასთან, რაც ნამდვილად იყო და აღარ არის. თეატრის წარსული მსახიობთა ფოტოსურათებშიც აირეკლება. დღევანდელი ფოტოაპარატის ობიექტივს შეუძლია თვალეში ჩახედოს მსახიობს მისი სცენური გმირის ცხოვრების უკიდურესი დაძაბულობის წუთებში და გარდასახვის ეს წუთი უკედავგოს.

სპექტაკლის მიმდინარეობის დროს გადაღებული ფოტო მიზანსცენის ექსპრესიასაც აფიქსირებს - შუაგულ ქმედებაში შეჭრილი ობიექტივი ამ დროს მსახიობსაც ქმედების პროცესში წარმოაჩენს.

თეატრალური ფოტოგრაფის ამოცანა რთულია: მან სტატეკაში უნდა დააფიქსიროს სცენური ქმედების დინამიკა ანუ დაიჭიროს ის მომენტი, რომელიც ყველაზე მეტად დამახასიათებელია ამ პერსონაჟის შინაგანი მდგომარეობისათვის.

ფოტოსურათი თავისებური რეკლამაცაა და კრიტიკოსის მსჯელობის საბუთიანობის დასტურიც.

XIX საუკუნეში პორტრეტს მხოლოდ მხატვარი ქმნიდა. ასეთი დოკუმენტი ორმხრივი მასალაა - ის მოკვითხრობს ნატურაზეც და მის მხატვარზეც. შემდგომ ფერწერულსა და გრაფიკულ პორტრეტს ფოტოსურათი მიემატა და შექმნა იმის შესაძლებლობა, რომ პორტრეტი ხელმისაწვდომიც ყოფილიყო და საოჯახო ალბომის დამამკმენებელიც.

დრო და ტექნიკურ მიღწევათა მთელი რიგი იყო საჭირო იმისთვის, რომ შესაძლებელი გამხდარიყო მსახიობის გადაღება წარმოდგენის მიმდინარეობის დროს (თვით სპექტაკლის განათების შესაძლებლობანი, ობიექტივისა და ფირის შუქმგრძნობელობა და სხვ.). ამის შედეგად დაიბადა პორტრეტის ახალი სახეობა - მხატვრულ სახეში გარდასახული მსახიობის პორტრეტი. ამნაირ პორტრეტს სპექტაკლის ატმოსფეროშიც შეყვარო, რადგან ის ინახავს როგორც მოქმედი პირის სიცოცხლის მომენტს, ისე ამ სიცოცხლეში ჩართულ სცენოგრაფიასა და საერთოდ სპექტაკლის სტილისტიკას. განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, თუ გადაღებმა იცის როგორ დაიჭიროს არსებითი, ასეთი ფოტო ძვირფასი დოკუმენტია. განსაკუთრებით მსახიობის ხელოვნებისათვის - ეს ხომ ფოტოგრაფიაა დემოკრინახა ვერიყო ანჯაფარობის დიმილი, სესილა თაყაიშვილის გმირთა ხელები, გიორგი შავგულიძის სხეულის პლასტიკა და საერთოდ მთლი-

ანად მისი გარეგნობა! ძვირფასია იმიტომ, რომ ჭეშმარიტი დოკუმენტია. ასეთი ფოტო მსახიობისთვისაც ბევრის მიმცემა - მას ხომ მხოლოდ ასე შეუძლია დანახვის თავისი ქმნილება სპექტაკლის გარშემო!



## კინოანარეკლები

უდიდესი ინფორმაციული სიმიდრეა ფირზე აღბეჭდილი - ყველაფერი, რაც რაიმე სახით სათეატრო ხელოვნებას უკავშირდება. განსაკუთრებით ის, რაც მსახიობის ხელოვნებას ეხება. შეიძლება არსებობდეს უკეთესი ანარეკლი ვერცერთ ანგაფარიდის ოთარანთ ქვრივისა და სესილია თაფაიშვილის ბებია ოლღას სცენური სახეებისა, ვიდრე ამავე მსახიობთა მიერ ეკრანზედაც გაცოცხლებული იგივე გმირები? ამას ხომ ისიც ემატება, რის ძალაც მხოლოდ კინოს შესწევს - ეკრანული გამსხვილების წყალობით გმირის სულის ისეთი სიღრმეების წარმოჩენა, რაც სცენაზე შეუძლებელია. მჭიაურების „უკანასკნელი მასკარადი“ და „ბერლინის დაცემა“ დღევანდელი, მით უფრო მომავალი თაობისათვის, წარსულის ამსახველი დოკუმენტი არაა? არაა იმის საბუთიც, რომ ისტორიზში მხოლოდ ადრინდელის ასახვას არ ნიშნავს - დღეს დანახული თანადროული, ხვალ წარსულის სურათად იქცევა, თუ ძლიერია იქ ნაჩვენები გარდასული დროის ნიშნები.

## სატელევიზიო ანარეკლები

დღევანდელი სცენის ხელოვნება ტელეეკრანზეც აისახება, ჯერჯერობა მხოლოდ ცალკეული ეპიზოდების სახით სპექტაკლებიდან. ზოგი ადრინდელი წარმოდგენა დღეს მხოლოდ ამ ეპიზოდების სახით არსებობს. ესეც ძვირფასი დოკუმენტია, რადგან ტელევიზორის მცირე ზომის ეკრანის მომეტებული მსხვილი ხედი ზოგჯერ კინოზე მეტად გვაახლოებს სცენურ ქმნილებას.

## მცირე ანარეკლები პრესაში

ამის შესანიშნავ ნიმუშს გვაწოდებს ე.ტარლე თავის წიგნში „ნაპოლეონი“. აქ ვკითხულობთ: „სამთავრობო და მმართველ წრეებთან დაახლოებული პარიზის პრესა უკიდურესი თავდაჯერებულობიდან გადავიდა სრულ სულიერ დამაბუნებამდე და დაუფარავად შეშინდა. ამ დღეებში მისთვის ტიპიური გახდა მკაცრი თანამიმდევრობა ეპითეტებისა, რომლებსაც ხმარობდა იგი ნაპოლეონის შეტევიით გადაადგილებასთან დაკავშირებით სამხრეთიდან ჩრდილოეთისაკენ. პირველი ცნობა: „კორსიკელი ურჩხული შემოიღოდა ჟუზის ყურეში“. მეორე - „კაციჭამია ვერასისკენ მიემართება“. მესამე - „უზურპატორი შეეიდა გრენობლში“. მეოთხე - „ბონაპარტემ აიღო ლიონი“. მეხუთე - „ნაპოლეონი უახლოვდება ფონტენბლოს“. მეექვსე - „მის საიმპერატორო დიდებულეებს დღეს ელოდება მისი პარიზი“. ე.ტარლეს დასკვნით, მთელი ეს ლიტერატურული გამა ჩატყული იყო ერთსა და იმავე გაზეთებში, ერთი და იგივე რედაქციით სულ რამდენიმე დღის განმავლობაში.

ბეჭდური ისტორიული წყარო, ცხადია, ვარაუდობს მოაზროვნე მკითხველს, რომელიც ინფორმაციის მიღების შემდეგ, თვითონ განაგრძობს დამოუკიდებელ ფიქრს. ასეთ წყაროებში სხვისი ცოდნაც ბუდობს, მიხვედრებიც, ვარაუდებიც და ფაქტების შეტყობინებაც. ბეჭდური დოკუმენტი, განსაკუთრებით წიგნი, კარგი საშუალებაა წარსულთან შესახვედრად. აქ გარდასული დრო ბევრ რამეში იკითხება. იმ ფრანკოლოგიაშიც, რომელსაც მიმართავენდნენ ჰამინ, იმ პრობლემებსა და მოთხროვნებშიც, რომლითაც შეფერილია დრო.

## მხატვრული ლიტერატურა

სადაც თეატრალური სანახაობის შესახებ არის რაიმე მოწოდებული. მაგალითად, თ.დოსტოევსკის თავის ნაწარმოებში „ჩანაწერები მეკლარი სახლიდან“ აღწერილი უკვე რუსული ხალხური თეატრი. ყველა მწერალი ეპოქის მოწმეა.

## სამუშეო ანარეკლები

სხდომათა სტენოგრაფები, ოქმები, გამოუქვეყნებელი სტატიების შავი ხელნაწერები, საჯარო გამოსვლებისათვის შედგენილი კონსპექტები ან თეზისები, წიგნები და სურათები სამახსოვრო წარწერით და საყუთარი მინაწერებით, ანექტები, ხელშეკრულებები, საქმიანი ქაღალდები... ზოგი ცოცხლად შენახული, ზოგი დროისაგან გაცრეცილი... რამდენის მთქმელი... ხელოვნათა ჩანაფიქრის ამსახველი ფურცლებით, შენიშვნებით, ჩანახატები, მინაწერები პიესის სამუშაო ეგზემპლარზე და როლის ფურცლებზე... ნიუთები, იარაღები, თეატრალური სამოსელი, სამკაულები, ფეხთსამოსები...

მუშეუში და არქივი არაა უსარგებლო ქაღალდებისა და ნიუთების საწყობი. მათ სიჩუმეში განვლილი ასწლეულები ცხოვრობენ – მზრდილ საქაღალდეებში მიმაღული დრამა თუ ტრაგედია, გმირობა თუ დღალატი, სიყვითე თუ აკაცობა მკვლევარს ელოდება. ეს მღუპარე, უხმო მოწმენი ყოველ წუთს შეიძლება აფვირდნენ ჩვენი წარსულის შესახებ.

ანარეკლების ანუ ნაკვალევის სიმრავლესა და მრავალფეროვნებაში უნდა გამოვარჩიოთ უტყუარი, მაშასადამე, სინამდვილესთან პირდაპირ კავშირში მყოფი საბუთები: აფიშები, პროგრამები, წესდებები, ხელშეკრულებები, სიები, შინაგანაწესები, ფოტოსურათები, პიესის სამუშაო ეგზემპლარები, სარეჟისორო გეგმები, სარეპეტიციო დღიურები, განათების პარტიტურა, კლავირები, ესკიზები და ა.შ. მრავალი სხვა მასალის მიმართ ბრძალ მინდობა არ მართებს ისტორიკოსს, შემოწმებაა საჭირო ყველა შესაძლებელი საშუალებით.

იმასაც უნდა შევეუბნავდეთ, რომ ბევრი ფაქტისა თუ მოვლენის შესახებ ზუსტ ანარეკლს საერთოდ ვერ მოვიპოვებთ იმიტომ, რომ სამუდამოდ დაკარგულია. განა სამუდამოდ დაკარგული არაა დიდ რეჟისორთა და მსახიობთა ერთობლივი შემოქმედებითი მუშაობა რეპეტიციანზე? ბევრი რამ შეხსიერებით შემონახულიც არ გადაიქცა თუნდაც ხელნაწერად, ზეპირად გადაცემული კი სადღაც შეწყდა...

ანარეკლების ამ სიმრავლესა და მრავალსახეობაში თავისებურად ყველა საჭიროა, მაგრამ მათ შორის ყველაზე ვრცელი და, რაც მთავარია, მოვლენის თანამედროვე მოწმის თვალსაზრისის მომცემელი მაინც რეცენზია – სათეატრო კმნილების შესახებ მონათხრობი ამ დარგის სპეციალისტისა. იმიტომაც, რომ ეს სპეციალისტი თვითონაცაა სარეცენზიოდ არჩეული წარმოდგენის მონაწილე, რადგან ნებისმიერი კრიტიკოსი, პირველ ჭოვლისა, მიმდინარე წარმოდგენაში უშუალოდ ჩართული მყოფრებელია.

აქედან გამომდინარე, ჩვენი სურვილიც შევქმნათ მიმდინარე სპექტაკლის ისეთი ანარეკლი, რომელიც მომავალ ისტორიკოსს გააგებინებს და, რამდენადაც ეს შესაძლებელია, დაანახევებს ადრე ცოცხლად არსებულ სცენურ სანახაობას – სპექტაკლს – ვფიქრობთ, კრიტიკოსის ნაღვალს უნდა ვფუძნებოდეს.



მიხეილ ჯანანდახიშვილი

## „ანზორის“ სამი განზოგადება

სანდრო ახმეტელის ლეგენდაქცეული სპექტაკლი „ანზორი“ შედევრების იმ რიგს მიეკუთვნება, ურომილისოდაც სრულიად წარმოუდგენელი არა მარტო ქართული კულტურის სახის ჩამოყალიბების მცდელობა, არამედ თანამედროვე ხელოვნების განვითარების პროცესის რამდენადმე გონიერული გაგება-გააზრებაც კი.

1928 წელს რუსთაველის თეატრში „ანზორის“ მასშტაბურ ხორცშესხმაში მკაფიოდ და ნათლად აირეკლა მსოფლიო სასცენო ხელოვნების საერთო წინსვლის ტენდენცია. იგი იმდენად რთული, სახიერი და შთამბეჭდავი იყო, რომ დღესაც მის მთლიან მოცულობაში აღქმის სურვილი ახალი ხედვის ჩამოყალიბების ტოლფასია.

„ანზორის“ შესახებ აუარებული მასალა შეიქმნა. სპექტაკლს უამრავი წერილი უძღვნეს ქართველმა, რუსმა, ამერიკელმა, ინგლისელმა კრიტიკოსებმა და თეატრალეგმა. მათ შორის საკმარისი იქნებოდა სიმონ ჩიქოვანი, ანატოლი ლუნაჩარსკი, იური იუნოვიცი, პილი ფლანაგანი გაგვეხსენებინა. საქებარ სიტყვათა სიმრავლემ აშკარად გადაწონა სუსტი, კრიტიკული ხმები, რომელთა ხელახალი გაგონება, ვფიქრობ, დღეს უკვე სხვაგვარი თვალსაზრისით იქნება საინტერესო არა შეკამათებისა და პაექრობის მიზნით, არამედ უფრო ესთეტიკური ფუნქციის ქსოვილში ჩაწვდომის სურვილით, ენაიდან ამ გადახლართულ ძაფებში შესაძლებელია უჩვეულო ამბის ამოციხვაც.

მამინ, – საბჭოთა წყობილების ჩამოყალიბების პირობებში – „ოსკარების“ მინიჭების მდიდრულად მორთული ცერემონია წარმოუდგენელი იყო, ამიტომ ე.წ. „საკავშირო ხელოვნების პირველ ოლიმპიადას“, რომელზედაც საყოველთაოდ აღიარებულმა „ანზორმა“ გაიმარჯვა, ამ რიტუალს ადეკვატური ფასი მისცა. წარმატებამ სანდრო ახმეტელის ლიდერობა, მისი მიზნებისა და ესთეტიკური პრინციპების საბოლოო დამკვიდრება დაამტკიცა.

ფისკულტურელების მოყვარულმა ბელადმა იმხანად თეატრის მიმართ სიმპათია გამოიჩინა. ა.შ.წ. დერმანმა ცნობილი ფოტოსურათის გამოსახულების შესახებ ირონიულად შენიშნა: „სტალინი მხიარულად იფურება, ორჯონიძემ დადნა ბედნიერ ღიმილში, ვის შეუძლო საშინელი მომავლის განჭვრეტა?“ ამ სურათის შესაძვე გიბრი სანდრო ახმეტელი გახლდათ და მის სახეზეც, რასაკვირველია, გამარჯვების კმაყოფილება იციხება: საზარელი მომავლის დადგომამდე შეიდი წელიწადი რჩებოდა. თუმცა ახმეტელის ფიზიკური განადგურების ფაქტიც კი შეუდარებელია ბედის იმ მკაცრ განაჩენთან, რომელიც სხვა ისტორიულ პერსონაჟებს ერგოთ. მათ ხომ საკუთარი თავი, კერპებად აქციეს და ბიბლიური სტრიქონის არაჩვეულებრივი ძალა „არა ქნა კერპები, არც რაიმე ხატი...“ მათთვის დამანგრეველი აღმოჩნდა.

„ანზორი“, ყველაზე დიალექტიკური სცენური ქმნილებაა, თუ ასე შეიძლება ითქვას, ახმეტელის გააზრებაში. სამი განზომილება, რომელსაც ის შეიცავს მრავალი წინააღმდეგობრივი კავშირით ხასიათდება. მათი სქემატური წარმოდგენაც კი სპექტაკლის მოცულობითი

გამოსახულების მიღების შესანიშნავ საშუალებას გვაძლევს.

პირველი განზომილება პოლიტიკურია – უდიდესი იდეურ-შინაარსობრივი დატვირთვით, საკმაოდ არაერთფეროვანი, გადახლართული და უკიდურესობებით დაპირისპირებული.

მეორე – ეროვნულია. იგი ახმეტელის მსოფლმხედველობითი კონცეფციის ძირითად ნაწილს წარმოადგენს და, ვგონებ, მის აყვირებულ, მოუთმენელ სულში ჩაწვლილმა ჩვენს წინ გადაშლის უშველებელ სამყაროს, იმდენად დამძიმებულს უსასრულო ბრძოლებით, რომ გვეგონება, მის გარშემო ყველაფერი დულს, ბობოქრობს, შფოთავს. ამ სამყაროში ერთი წინააღმდეგობის მოხსნა მეორის გაჩენას იწვევს და რაოდენ შორსმჭვრეტელი უნდა იყოს შექმნელი, რომ დაპირისპირებების საერთო ფონზე მხატვრული მთლიანობის ეფექტს აღწევდეს.

სექტაკლის მესამე განზომილება – ესთეტიკურია. ეს ყოველსმომცველი და სიღრმისეული შრეა, რასაც უნარი შესწევს გაელენა მოახდინოს სცენური ტილოს დანარჩენ ელემენტებზე, შეამსუბუქოს, მოაგვაროს უთანხმოებანი, ყველაფერი წესრიგში მოიყვანოს. პარმონია, მშვენიერება, სილამაზე შეადგენენ მის მთავარ ზეამოცანას, რომლის მიღწევა უდიდეს თეოთირებულებისა და დამოუკიდებლობის ძალას ანიჭებს. ამ შემთხვევაში ესთეტიკური თეატრის ნორმები აუცილებელ გასათვალისწინებელ ფაქტორებად იქცევიან და რომელიმე მათგანს უგულველყოფა კატასტროფულ შედეგს გამოიწვევს.

„ანზორის“ სამი განზომილება – თეატრმცოდნეობითი გამოვლინება როდია. ეს სექტაკლის რეალური ცხოვრების მნიშვნელოვანი, ორგანული ნაწილია, მისი მხატვრული, კომპოზიციური და სტრუქტურული შემადგენლობის ძირითადი ბირთვი. ასეთი განზოგადებული შრეების ამოციხვა, რასაკვირველია, შეიძლება სხვა სცენური ქმნილებების მიმართაც გვერცხვადეს, მაგრამ მხოლოდ „ანზორში“ მივიღებთ მათი ურთიერთგაუმართლად და დაპირისპირებების იმდენად ორიგინალურ და ინდივიდუალურ სურათს, რომ ამგვარი ანალიზის მცდელობა, ვგონებ, საფუძვლიან გამართლებას ჰპოვებს. საქმე ისაა, რომ ჩვენ სცენური ხელოვნების განვითარების უაღრესად იშვიათ მოვლენას შევხვით, რომლის გარჩევისას გათვალისწინებულ უნდა იქნას ობიექტური და სუბიექტური ხასიათის მრავალი მსხუზ-შედგებობრივი გარემოება, მათ შორის სექტაკლის შექმნის დრო და ადგილი; პოლიტიკურ-სოციალური კლიმატი; კოტე მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლით გაპოწყეული თეატრებს შორის შეჯიბრის ეითარებანი „დურუჯის“ შექმნის და დაშლის უკანური ისტორიაა, რომლის ორივე ქმედების ავტორი თვით ახმეტელი იყო და ბევრი სხვაც...

მსჯელობის მხოლოდ ასეთი ფართო კონტექსტი მოგვცემს საშუალებას პასუხი გავცეთ მთავარ კითხვას – რატომ მაინცდამაინც „ანზორს“ ევრო უჩვეულო ხვედრი – მსოფლიო თეატრალურ მიღწევათა შორის განმსაზღვრელი მნიშვნელობის სექტაკლად აღედრებულ იყო?

არისტოტელე არ შემცდარა, როცა ტრაგედიის ექვსი ძირითადი ელემენტის ჩამოთვლისას უპირატესობა პირველს – ფაბულას მიანიჭა, ანუ ამბავს, რომელიც თავისი აუცილებელი თანამიმდევრობით მოვლენათა ვაჭკვიით არის აგებული. „ანზორში“ ფაბულას მართლაც რომ გადამწყვეტი როლი აყისრია. ის პოლიტიკური და ეროვნული განზომილებების ფარგლებშია მოქცეული და იმდენად შეკრული, ლოგიკურად გამართულია პიესის ქართულ ვარიანტში, რომლის ავტორები ს.შანშაშვილი და თვით ახმეტელი არიან, რომ მისი შედარებითი ანალიზი პირველწყაროსთან (ეს.იენაოვის „გავშნოსანი 14-69“) გვარწმუნებს ქართული ვერსიის უპირატესობაში.

გზადგება გავიხსენით ეს.იენაოვის ნაწარმოების სცენური ისტორია. მის მიერ პროზული ნიმუშიდან გამოყვთებული პიესა, რომელიც ციმბირის პარტბანული მოძრაობის პეროიულ ეპიზოდებს გვიყვება, „ანზორამდე“ ორი წლით ადრე მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სცენაზე დაიდგა კონსტანტინე სტანისლავსკის მიერ. ეს ის სცენური ნაწარმოებია, რომელიც რუსული საბჭოთა პიესის მიერ შეფასდა, როგორც ნამდვილი საბჭოთა სექტა-



სანდრო ახმეტელი

კლის შექმნის სტანისლავსკისეული პირველი მცდელობა, თუმცა, ცნობილი კრიტიკოსები (ლუნაჩარსკი, მარკოვი, ბესკინი, პლუშკინი და სხვ.) მსოფლიო რეჟისურის უდიდეს მებრუნეს იხეთ ბრალდებებს უყენებდნენ, რომელთა ფაბათილება ან უარყოფა, შეუძლებელი იყო, მაგალითად, ისინი ზუსტად მიუთითებდნენ, მათი გაგებით, სტანისლავსკის ყველაზე სუსტ ადგილს - თეთრგვარდიელების ღრმა ფსიქოლოგიურ პლანში ადამიანური სიმპათიით წარმოდგენას, რომელიც დაუშვებელი იყო საბჭოთა თეატრის თვალსაზრისით.

აი, რას „შეეჭვიდა“ ახმეტელი მაშინვე, როგორც კი რუსთაველის სახელობის თეატრის ერთპიროვნული ლიდერი გახდა. მას ნამდვილად არ აწუხებდა სტანისლავსკის სიდადის კომპლექსი. უფრო მეტიც, მან თავისი ქიზიური სიჯიუტით იმის დამტკიცება შეძლო, რაც საკმაოდ რთულ ამოცანას წარმოადგენდა. სანდრო ახმეტელმა „ანზორის“ მოსკოვში ჩვენებით, ალაპარაკა რუსული თეატრმცოდნეების „პირველი შევილინებები“, მათ შედარებებისაკენ უბიძგა, რომელიც აშკარად „ანზორის“ სასარგებლოდ შეტყვევებს. და მართლაც, თეთრგვარდიელების თემა ქართულ სპექტაკლში სრულად მიჩქმალული იყო -

ახმეტელს არ აინტერესებდა თეთრგვარდიელების ადამიანური სახის ჩვენების პრობლემა, პირიქით, მან მონიშნა სულ სხვა, სისხლის ალების თვალდაკავასიური თემა, რომელიც მის მიმართ კარგად განწყობილმა კრიტიკოსებმა მხოლოდ რბილი შენიშვნის სახით გვაძმენეს. ისინი მარტო იმით დარჩნენ „ნაწყენნი“, რომ ვერშინინი, რომლის პროტოტიპიც ანზორი გახლდათ, უფრო შეგნებულია, ვინაიდან მის ქმედებას ანზორისაგან განსხვავებით, სისხლის ალების წესი კი არ ამოძრავებდა, არამედ რეკოლუციურ ბრძოლაში გააზრებულია ჩაბმის სურვილი. ასეთი აღმოჩნდა კონსტანტინე სტანისლავსკისა და სანდრო ახმეტელის ინტერპრეტაციების მიმართ გამოთქმული განაჩენი, რომელთა სისუსტე თითქოს მხოლოდ თეატრმცოდნეობას გაეგება.

აქ, ალბათ, დროულია გავიხსენოთ და გავითვალისწინოთ რუსული კრიტიკის არა მხოლოდ დონე, რომელიც 20-30 წლებში მართლაც მაღალი იყო (იგულისხმება შენიშვნების ზუსტი მისამართი და ნატიფი ფორმულირება), არამედ იდეოლოგიზაციის სევდიანი შედეგებიც, გამოწვეული ამგვარი კრიტიკის შემოქმედებით.

რა იყო ცუდი იმაში, რომ სტანისლავსკი თეთრგვარდიელებში ადამიანებს ხედავდა ან თუნდაც იმაში, რომ ახმეტელმა ანზორის ტრაგიკული ბედის განსაზღვრისას თავის გმირს ეროვნული მახასიათებელი ნიშნები გაუძლიერა და უკიდურესობამდეც კი მიიყვანა? ისინი ორივე ხომ მსოფლიო რეჟისორული ხელოვნების უდიდესი წარმომადგენლები იყვნენ და თავის გადაწყვეტილებებში თავისუფალი შემოქმედების პრინციპებით ხელმძღვანელობდნენ. მშვიდი, შეგნებული ვერშინინის და აღგზნებული ანზორის პორტრეტებს შორის მართლაც რომ ცოტა რაჰმაა საერთო. ორივე გმირს თეთრგვარდიელებმა დაუწყვეს სახლები, მოუკლეს შეილები, ანზორის შემთხვევაში ცოლიც კი, და საეთავია, ამ გმირთა შორის, რომლის

რეაქცია ექვემდებარება ფსიქოლოგიურ და ლოგიკურ სიძაროსს?

ცნობილმა თეატრმცოდნემ და თეორეტიკოსმა ვლადიმერ სახნოვსკი-პანკეევმა ეს.ივანოვის და ს.შანშაიშვილის პიესების შესანიშნავი შედარებითი ანალიზი დაგვიტოვა, დაინტერესებულ მკითხველს ვურჩევთ ამ სერიოზული ნაშრომის გაცნობას.

ჩვენ კი დაუბრუნდით „ანზორის“ ფაბულას და მის მნიშვნელობას სპექტაკლის ამოღებული განმარებლების განსაზღვრისათვის. განსაკუთრებით გამოვიყოფთ მოვლენათა ვაჭვის გადაწყვეტ ეპიზოდებს, რათა ნათელი გახდეს ამ სცენური ნაწარმოების იდეურ-შინაარსობრივი პლასტიკა. ივანოვის პიესიდან ახმეტელმა ამოიღო მთელი მეოთხე მოქმედება, პირველი სურათი და აგრეთვე ზოგიერთი ფსიქოლოგიური სცენა, რომელშიაც თეორეტიკული განწირულობის, მათი შერყეობის სურათები იყო წარმოდგენილი. იქმნებოდა ქართული ვარიანტის გაღარიბების საფრთხე, მაგრამ ასე მოხდა, ვინაიდან შანშაიშვილმა პიესის გადაკეთება შემოქმედებითად გაიზარა. სინამდვილეში, მან ახალი პიესა დაწერა „ვაკშროსან 14-69“ თემაზე, რომელშიაც აქცენტები ისე იყო გადანაცვლებული, რომ ფაბულის ერთიანობის მიუხედავად, „ანზორმა“ სულ სხვა ვლერადობა შეიძინა.

სახნოვსკი-პანკევი აღნიშნავდა, რომ პირველი სურათის ამოღება პრინციპული მნიშვნელობის არ იყო, ხოლო მეოთხე აქტის ამოღებას არ შეეძლო არ შეეცვალა პიესის ესთეტიკური ბუნება. ამ ცვლილებას პიესის ტრაგიკული ფინალური აკორდის ამოღება მოჰყვა, თუმცა, კომპოზიციური და დრამატული მთლიანობის თვალსაზრისით, შანშაიშვილის გადმოქართულებამ პიესას, ვგონებ, უფრო მეტი სიმწეობა შესძინა. მთლიანობაში „ანზორს“ და ეს.ივანოვის პიესას შორის სხვაობა დრმა ხასიათისაა, ეროვნული და ჯრობრივი ენის საზღვრების გაზრდა მოქმედების და დრამატული გმირების ცხოვრების ახალ შეგრძნებას ქმნის.

„ანზორის“ პირველი სურათი ორი მეთევზის ქალაქში ჩამოსვლით იწყება, რომელიც ანზორსა და მფურებელს მისი ოჯახის დაღუპვის და აულის განადგურების ამბავს ამცნობს. ამ მომხდარი უბედურების სცენის შედარების გზით შეგვიძლია გავარკვიოთ, როგორ თავისებურად აღიქვამენ ანზორი და ვერშინინი ერთი და იგივე ფაქტს. მომხდარის გაგების შემდეგ ვერშინინი ცივად და მშვიდად არკვევს, თუ რა მიზანი აქვთ პარტისანებს. ამ დროს მას რატომღაც ის გარემოება უფრო აინტერესებს, რომ ისინი თურმე მშვიდობის დამკვიდრებისათვის იბრძვიან. ერთადერთი ადამიანური რეაქცია რაც გმირს ამ სიტუაციაში აქვს, ესაა მისი თხოვნა მეთევზის მიმართ გადარჩენილი ცოლის ნასტასიას განიზუნის შესახებ, რათა უფრო კონცენტრირებული გახდეს პოლიტიკური ამბების შეცნობისათვის და თავისუფლად გაერკვეს კომუნისტ ავიატატორის ჰეკლევანოვის მრწამსში:

- „ჰეკლევანოვი: — მე ჰეკლევანოვი ვარ.
- ვერშინინი: — ვიცი... რისთვის იბრძვი შენ?
- ჰეკლევანოვი: — მშვიდობისათვის“.

ასეთი შინაარსის სცენა „ანზორშიც“ არის, მხოლოდ შანშაიშვილისა და ახმეტელის მიერ მთლიანად ახლებურადაა გააზრებული. თუ ვერშინინს ჰეკლევანოვთან საუბრის, მოსმენის, მისთვის პასუხის გაცემის უნარი კიდევ შეესწევს, საპირისპიროდ ანზორი უბედურების შეტყობის შემდეგ მთლიანად თავისთავში იყვლება. მას ავიატატორის ნათქვამი სიტყვებიც კი არ ესმის:

„ანზორი: — მანსურ, იბრაჰიმ! ჩემო ბავშვებო! რატომ მე არ ვიფავი თქვენს გვერდით.

- ივანოვი: — თითქოს გვიყურებს ჩვენ, მაგრამ ვერ ვგაანხვებს.
- ანზორი: — დამწვარი ბავშვების სუნი... ა, ალაპ.
- ივანოვი: — ანზორ, შენს შესახებ ბევრი კარგი გამიგია.
- ანზორი: — რა გაგიგია? რომ დამწვარი ბავშვების გვამების სუნი ქარს მიჰქონდა?

ნადა? ეს დედა ქალიც არ დაინდეს — მოკლეს... ალაპ...“



ამ ფრამენტების შედარება გეიქენებს, რამდენად ლოგიკურადაა აწყობილი და თსიქო-ლოგიურადაა გამართული „ანზორის“ ვარიანტი პირველწყაროსთან შედარებით, რომლის ბე მოყვანილი დალოვი აბსურდის თეატრის პრინციპებს უფრო ექვემდებარება, თანაც „ანზორის მდგომარეობის ტრაგედიც უფრო ხაზგასმულია. ბავშვებთან ერთად ანზორი ცოცხალად კარგავს, ხოლო ვერძინინი ქალაქში მიემგზავრება თავის ცოლთან ერთად. ლექსის წყურულებში არ არის ცოლთან ერთად მოგზაურობა, ამიტომაც ცვლილება, რომელიც შანში-აშვილმა პიესაში შეიტანა, სრულიად გამართლებულია.

ივანოვის პიესისაგან განსხვავებით, რომელშიაც პარტიზანები მხოლოდ საერთო ბრძოლით არიან დაკავშირებული, „ანზორში“ მათი ურთიერთობა მძაღნაფიცობის წესებს, სისხლით ნათესაობას, მუშობლობას ექვემდებარება. ანზორი და ახმა მეგობრებიც არიან და ნათესავეებიც, ლარბი კი ანზორის დის, ხალილას საქმროა.

შესაძებ მოქმედების ერთ-ერთ რეპეტიციანებ ახმეტელმა მის მიერ მოგონილი ცეკვის კულმინაციური სცენა შემოიტანა, რომელშიც შემდგომში არსებითი ცვლილებები გამოიწვია შანშიაშვილის პიესის ტექსტში. „ანზორში“ დაღესტნური სიტყვების არსებობაც რეჟისორული ჩარევის შედეგია. ქართული მეტყველების მუსიკალურ და მწყობრულ ფონზე დაღესტნურის სწრაფი და მკვახე შეძახილები რიტმულ კონტრასტს ქმნიდნენ და „ანზორის“ სცენური განხორციელებაში თავის გამართლებას პოულობდნენ.

რეჟისორი დიდხანს არ ცდილობდა როლების საბოლოო მიზანსცენური მონახაზის დაფიქსირებას. ამბობდა, რომ წინასწარ გამზადებული მიზანსცენებით მსახიობთა შეზღუდვა არ სურდა, რის გამოც ყოველი სახის ჩამოყალიბება სპექტაკლში ორგანულად და თანამიმდევრულად ხდებოდა. ახმეტელი ყოველი მდგომარეობის ფიქსაციასა და გადასვლებს მასობრივ სცენებში უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა, რომლებიც თოვლად აჩხარტიშვილის ნახაზის სახით შექმნიდა სარეპეტიციო დღიურში. სპექტაკლი რთულად იბადებოდა – მას ასზე მეტი რეპეტიცია და ოთხი თვის დამაბული შრომა დასჭირდა.

ირაკლი გამრეკელი დეკორაციების აგების დროს დაქანებული მოედნებით სარგებლობდა, რომლებიც თითქოს მთების კალთებს წარმოადგენდნენ. ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო სპექტაკლის შესაძებ მოქმედების გაფორმება, რომელშიც ი.გამრეკელმა მოახერხა დაღესტნური აულის წარმოდგენა. მისი პირობითი დეკორაცია მაყურებელს საშუალებას აძლევდა ნათლად შეეგრძნო დაღესტნური სოფლის ხილამაზე, ის თავისებურ სამყაროში შეყავდა, რომელიც მთიელი ხალხის დიდი, შეუწყნარებელი ვნებებით იყო აღსავსე. სცენის მრავალ ბრტყელ მოედანზე ჯგუფებად მოქმედებდნენ მსახიობები, რომლებიც უსწრაფეს რიტმში ითვისებდნენ მთელ ამ რთულ და უზარმაზარ სივრცეს – დახტოდნენ, დარბოდნენ, ცეკვავდნენ.

ანზორის როლს სპექტაკლში აკაკი ხორავა თამაშობდა. მის გმირს მტკიცე გამოხედვა, ნებისყოფიანი სახე და ძლიერი, მჭკვარე ხმა ჰქონდა. ყველაფერი, რასაც იგი აკეთებდა, მას მასივად გამოეყოფა. მსახიობის სწრაფ გარდაქმნას ძნელად იჯერებ, ხორავა არწმუნებდა მაყურებელს წამიერ შინაგან გადასვლებში... მისი ანზორი თეთრგვარდიელების მიერ ცოლისა და შვილების დახოცვის ამბავს რომ გაიგებდა, ანციფრებდა მაყურებელს: იგი ქეითინებდა, ზეკას შეკლადებდა, შურიძიებას ფიცულობდა. შემდგომ დროებით სიჩუმე დგებოდა და მალე ყველაფერი თავიდან იწყებოდა – გრძობათა ამოფრქვევა, ყვირილი, უიმედობა...

აულში პარტიზანების დაბრუნებას ელოდებოდნენ, რომლებიც ხიდის ასაფეთქებლად იყვნენ გაგზავნილნი. მათ დაეალევა ვერ შესრულეს. ანზორი გააფთრებულია. იგი დაუყოვნებლივ სჯის მოღალატეს. სცენაზე დამაბული სიჩუმე ჩამოვარდება, პარტიზანები სულით დაცემულს ჰკვანან. უცრად ანზორი იწყებს მოძრაობას, ჯერ ერთ მხარეს, შერე მორე მხარეს. მას მასა შექნიულად აჰყვება. მოძრაობის რიტმი იმატებს. პარტიზანთა მოძრაობა ნამდვილ ცეკვად იქცევა, შავი ნაბლები მოსწყდება მათ მხრებს, როგორც ვება ფრინველი

და მიცვალებულის ნეშტს გადაეფარება. ამ ხერხით რეესორი ხსნის გმირთა დათრეგებულ განწყობილებას. ბრძოლა ვრძელდება, წინ გადამწყვეტი შერყინება...

პრემიერამდე რამოდენიმე დღით ადრე ახმეტელმა ძირფესვიანად შეცვალა სპექტაკლის კულმინაციური სცენა. ჯერ კიდევ 1928 წლის სექტემბრის რეპეტიციებზე პიუსის დასასრული პირველწყაროს გაღვინის ქვეშ იმყოფებოდა და მიუღი თავისი ალოგურობით მოხვედრას არ აძლევდა ახმეტელს. ძველი ფინალი ვითომ და ინტერნაციონალიზმის იდეას ქადაგებდა, მაგრამ ზერეგულ, მხატვრობის დამაჯერებლობის გარეშე. გავისენით პირველი ვარიანტი, რომელიც გ.სარჩიმელიძის მონაყოლმა შემოგვინახა: „ანზორი ლიანდაგებზე დგას, მაყურებლადან მარჯვნივ. ახმა საპირისპირო მხარეს ზის და ტყვიამფრქვევს წმენდს. ლარბი ანზორს უყურებს. პარტიზანები ჯავშნოსანის მოლოდინში დამალულნი არიან... ანზორი კითხულობს – „ეინ დაწევა ლიანდაგზე?“ (ივანოვის პიესაში ვერშინინის ამ კითხვაზე ერთ-ერთი პარტიზანი პასუხობდა – „თვითონ დაწევი“.

„ანზორში“ ასეთი პასუხი თავიდანვე გამორიცხული იყო).

ახმა დგება, მიდის ლიანდაგებთან და წევა მათზე. ანზორი მიუახლოვდება და კითხება „იქნებ დალიო?“ პირველ მეთევზეს არაფი მოაქვს. სანამ ახმა სვამს, ლიანდაგებზე ჩინელი წევა, ახმას ანზორთან მისვლა უნდა, მაგრამ მოულოდნელად დაეცემა... ჯავშნოსანი ჩინელს გადაუღლის და ჩერდება. იწყება სროლა.

ახალ ვარიანტში ახმეტელმა შეიტანა თავისივე მოგონილი ცეკვის შთამბეჭდავი სცენა. ცელილებების მიხედვით, ლიანდაგებზე წეებოდა უკვე ახმა და არა ჩინელი – სინ-ბინ-უ. მისი როლის შემსრულებელი გ.სარჩიმელიძე სინანულით იხსენებდა ეფექტური სცენის შეკვეცას. ახმეტელი კი აწყნარებდა მსახიობს: „ნუ გეშინია – ამბობა იგი – სპექტაკლი ამით უფრო მოიგებს“ და მართლაც, ცეკვის სცენა თავისი დამაბული დრამატულობით ერთ-ერთი უძლიერესი გახდა.

პარტიზანები წრეში დგებოდნენ. მშვენიერი ზაირა ცეკვით უვლიდა მათ გარშემო და როგორც მიღებულია, პარტიზორს ირჩევდა. მის გარდა ყველამ იცოდა, რომ ზაირას რჩეულს თავისი სხეულით უნდა გაეჩერებინა ჯავშნოსანი. მაყურებელთა დარბაზი თრიოდა... ვის აირჩევს ზაირა?! – უძმობელი ჯავშნოსანის გუგუნი უკვე ცეკვის გაძლიერებულ რიტმს უერთდებოდა. ზაირა – ექვდა ჩერდებოდა თავისი შეყვარებულის – ახლგაზრდა ახმას წინ (აკასადე). მისი რჩეული ვვირლით ლიანდაგებისაკენ გარბოდა.

ახმეტელის არცერთ სპექტაკლზე არ დაუწერიათ იმდენი, რამდენიც „ანზორზე“. საბჭოთა ხელმძღვანელ წრეებთან ახლო მდგომი კრიტიკოსები აღნიშნავდნენ რუსთაველის თეატრის დემონსტრაციის თანადროულობას მსოფლიო თეატრალურ ბაზარზე, როგორც მსოფლიო თეატრალური კულტურის განვითარების მაღალ ნიმუშს. ახმეტელმა მრავალი მიწვევა მიიღო ევროპიდან და ამერიკიდან. მათ შორის ყურადღება მინდა შევაჩერო ნიუ-იორკის თეატრის „კასარის“ მიწვევაზე, რომელშიც ხანგამსული იყო ახმეტელის შეუდარებელი უნარი ამბობებული მასის სახის შექმნისა. სამწუხაროდ, სანდრო ახმეტელმა ვერ შეძლო ესარგებლა ვერც ერთი მიწვევით. საზღვარგარეთის ქვეყნები მოიარეს მხოლოდ სტანისლავსკის და თაიროვის თეატრებმა. სხვათაშორის, ისინი სამშობლოში განხვევებული შემადგენლობით დაბრუნდნენ.

„ანზორის“ პოლიტიკური და ეროვნული განზომილებების გასარკვევად უდავოდ საინტერესოა პრესაში მისი შემქმნელის განცხადება, რომლის თანახმად, სპექტაკლი მხოლოდ ჩაფიქრებული ტრილოგიის პირველ ნაწილს წარმოადგენდა. მართლაც „ანზორს“ ეკირმონის „ქართა ქალაქი“ (1929 წ.) მოჰყვა, სადაც საუბარი მიდიოდა ბაქოს კომუნარების პირობულ დღეებზე. ტრილოგიის მესამე ნაწილის განხორციელება არ ღირსებდა. ამ განცხადების შემდეგ გამარჯვებულ სანდრო ახმეტელს უყურებდნენ, როგორც რევოლუციურ, პროგრესულ რეესორს, რომელიც ხშირად იმეორებდა, რომ სურს შექმნას აკასიაში ბოლშევიზმის შემოჭრის ამსახველი სცენური ტრილოგია, რაც თავისთავად პოლიტიკურ



ქვერადობას იძენდა.

ახლა უკვე შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ახმეტელს, როგორც ერთ-ერთი პოლიტიკური პარტიის ლიდერს და თავისუფალი საქართველოს პარლამენტის წევრს საბჭოთა უძალოები ეშელონების წარმომადგენლები იცნობდნენ და მით უფრო კარგად იყვნენ გარკვეულნი ყოფილი პოლიტიკოსის პროგრამაში. პროგრამის დედაპირი დღესაც საკმაოდ მიღებულია, რადგან მისი ძირითადი კონცეფცია ითვალისწინებს კავკასიური სახელმწიფოს შექმნას, რომელშიაც გაერთიანდება ყველა კავკასიელი. ამასთან ერთად, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ სანდრო ახმეტელს, როგორც ყოფილ პოლიტიკოსს, სტალინისთვის აღმაკვეთის დროს მხოლოდ ისღა დარჩენიდა, საექტაკლებში თავისი მრწამსის ძირითადი კონტურები წარმოედგინა. სცენური ტრილოგია მას საშუალებას აძლევდა ხელოვნების ენით გამოეთქვა თავისი მუდმივი საფიქრალი.

„ანზორის“ პირველ განზომილებაში ახმეტელის სათქმელს ისეთი მძაფრი წინააღმდეგობები ხედებოდა, როგორც თავის დროზე მის პოლიტიკურ კარიერას. ერთის მხრივ, რეჟისორს სცენურ ტილოზე, მისივე განცხადებით, ბოლშევიკების გამარჯვების ტრიუმფალური სურათი სურდა აღებეჭდა, მეორეც მხრივ კი, ამ ლოზუნგის მიღმა, ხელოვანი სულ სხვა რამეს გეთავაზობდა. ის მისთვის ჩვეული მიზანსწრაფვით ერთიანი კავკასიური სამყაროს სახეს გვიჩვენებდა, რომელიც „ანზორის“ ეროვნული განზომილების მთავარ განმსაზღვრელ ბირთვად იქცა.

ამ ჯაღოსნურ სცენურ სივრცეში ყველაფერი ერთდროულად ქართულიცაა და კავკასიურიც. კონკრეტულისა და ზოგადის გადახლართვა აქ იმდენად ბუნებრივია, რომ ზოგჯერ მათი ცალ-ცალკე გამოყოფის მცდელობა რთული ხდება.

„ანზორის“ გმირები დაღესტნელები არიან, „ქართა ქალაქის“ – აზერბაიჯანელები და სომხები, „ლამარასი“ – ხევისურები და ჩეჩნები, „ჭაჩალების“ – ვითომ და გერმანელები! ამ ჭრელ, სხვადასხვაგვარი ეროვნული ნიშნების მატარებელ ხალხებს რეჟისორის მიერ აგებული სცენურ გარემოში ერთი და იგივე სივრცე ეძლევათ – ცხოვრების, მოქმედების და თვითგამორჩაგვის ერთიანი ფიქარანება და მათი „სიჭრელე“ განზოგადების თვალსაზრისით, უკვე ისტორიულად აღარ აღიქმება. პირიქით, ეს მრავალისმთქმელი სამყარო, რომელიც წინ გვიშლის უდიდესი ენებებისა და მისწრაფებათა შეჯახების სურათს, სინამდვილეში ერთიანია და მისი გამოლიანება მხოლოდ ხელოვნებას ძალუხს.

სწორედ „ანზორის“ მესამე განზომილებაში ხერხდება ამ უზარმაზარი სამყაროს ესთეტიკურ ჩარჩოში მოქცევა, მათი დაპირისპირებული მხარეების „შერიგება“ და იდეურ-შინაარსობრივი ელემენტების გადნააცვლება მეორე პლანზე, რის შედეგად საექტაკლის მხატვრული და ფორმალური მხარე თვითიდრებულებას იძენს. ამჯერად ბოლშევიკების გამარჯვების ტრიუმფალური სვლის დემონსტრაცია თვითმიზანს აღარ წარმოადგენს, გასაგებია, რომ იგი დროის ხარკი იყო ერთიანი კავკასიური, სამყაროს ჩვენებაში, მისი ფერადი და ეგზოტიკური სახის წარმოდგენაში. ახმეტელის დიდი ხნის წინ ნანატრი – „კავკასიური სახლის“ პოლიტიკური ოცნება სისხლსაცხეც ცხოვრებას იწყებს.

დრო დადგა კიდევ ერთი ისტორიული, ამჟამად კი, „კარნავალური“ პერსონაჟი გაეცხენოთ – ლავრენტი ბერია, რომლის მიერ „ანზორის“ იდეური მხარის შეფასება აზრს მოკლებული რღობდა. ვასილ კენაძის წიგნში „წამებული რაინდები“, რომელიც მთლიანად სუკის არქივების მასალებზეა დაფუძნებული, ჩვენ ვხვდებით „ანზორის“ შესახებ ბერიას შემდეგ გამოხატუებას: „თვით იდეოლოგიურად მისაღები საბჭოთა პიესაც კი ისე იქნა თარგმნილი, რომ გადაკეთების შემდეგაც „ნაციონალური კოლორიტი“ აზმობს მასში სოციალურ-კლასობრივ მომენტს“.<sup>3</sup>

ამ ბრალდების კითხვისას არ შეიძლება არ ივრძნო მწამებლის ძლიერი და მომუნსხავი მზერა. არ შეიძლება თვალწინ არ წარმოვიდგეს თ.აბულაძის ფილმის პერსონაჟის გროტესკული სახე, რომელიც ბოროტების ერთ-ერთ მწვერვალადაა მიჩნეული.

დღეს უნდა ვაღიაროთ – ბერიას შეფასება სიხუსტეს არ იყო მოკლებული. უფრო მეტიც, ამ სიტყვებში დანახულია, რაოდენ რთული „ოპერაციის“ ჩატარება დასჭირდებოდა შანშიაშვილსა და ახმეტელს, რათა „ანზორის“ სოციალური და კლასობრივი მომრეტივი სუსტ მინიშნებამდე დაეყვანათ.

მაგრამ ბერია, ასე ვთქვათ, რეჟისორის ფიზიკური განადგურების ავტორი იყო, ამიტომაც მას ახმეტელის მიმართ ერთგვარი პოლარული პოზიცია უკავია. მაშინ იქნებ მოვესმინოთ ხმას საპირისპირო მხრიდან – იური იუზოვსკის სიტყვებს – საბჭოთა თეატრმცოდნეობის ერთ-ერთ ყველაზე ბრწყინვალე წარმომადგენელს, რომელიც ცხოვრების მძინძღზე ახმეტელის ერთგულ მეგობრად რჩებოდა, და უფრო მეტიც, ახმეტელს სახლში ღებულობდა იმ დღეებში, როცა ეს უკვე საშიშროებას წარმოადგენდა.

მოუესმინოთ ადამიანს, რომელიც თავის მართალ წიგნში „საუბარი შუალამეს გადასცილდა“ თამარ წულუკიძეს წერდა: – „მე ხშირად ჩემს თავს იმაში ვიჭერ, რომ ახმეტელს ვესაუბრები. და ეს საუბრები მკვდართან ბევრად უფრო მეტს მაძლევს, ვიდრე ლაპარაკი ზოგიერთ, საბედნიეროდ, ჯერჯერობით თეატრის ცოცხალ მოღვაწეებთან“.

ჩაეწვდეთ მისი მეგობრული კრიტიკის არსს, რომელშიც, ჩემი აზრით, ახმეტელის ესთეტიკური კონცეფცია სრულად არის აღბეჭდილი: „ოპერულია ეს ანზორი. იგი თავს იწონებს, ეს კავკასიური ქრისტე. ის მნიშვნელოვანია, მაგრამ მისი მნიშვნელოვნება მოჩვენებითია. მე კი მინდა, რომ მიჩვევით პარტიზანთა ბელადის სახე...“.

ნთუო კავკასიური ქრისტეს ხატის შექმნა რეჟისორისათვის ნაკლებად რთულ ამოცანას წარმოადგენდა, ვიდრე პარტიზანთა ბელადის პრიმიტიული სახის მოხაზვა?

ის, რისკენაც იუზოვსკი მოუწოდებდა, ძალიან შორს იყო იმისაგან, რაც ახმეტელს თავის სცენურ ტილოზე სურდა აღებუქდა. რეჟისორს კრიტიკოსისთვის რომ დაეჯერებინა, მაშინ უნდა დაეთმო შემოქმედების მთავარი თემა, ანუ იდეა, რომელიც განსაზღვრავს მისი სპექტაკლების სამყაროს იმ „ამბოხებული ქართველების ზღაპარს“, რომელსაც ყოველთვის ყოველ ახალ სპექტაკლში ახლიდან თხზავდა ახმეტელი. ამ თემაში მთიდან ჩამოწოლილი ზევისი სიდიდით გაიფურა „ანზორში“, „ლაპარაში“, „თეთრულში“, „ყაჩაღებში“.

ქართველებს ახმეტელის სპექტაკლებიდან არც ლეკურ ჩოხებში, არც შილერის გმირების კოსტიუმებში არ დაუკარგავთ თავისი ეროვნული იმნიშები და თვისებები. მათი იდეალიზებული სახე, რასაკვირველია, სულაც არ ემთხვეოდა თანამედროვე ცხოვრების რეალობას. და არც უნდა დამთხვეოდა, რადგან სხვა მიზანს ემსახურებოდა – ამბოხებული ხალხის განზოგადოებული სახის შექმნას, რომლის ისტორიულ და კონკრეტულ გამოვლინებებს ბევრად ნაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა.

ახმეტელის შემოქმედება ამ მხატვრული იდეის გარეშე განხილული – თავისი არსით რომანტიკული და ღრმად სიმბოლისტური – არ შეიძლება სწორად იყოს გაგებული.

აქ ჩვენ მიუვახლოვდით მთავარ სათქმელს, კითხვას, რომელიც დასაწყისში დაგვითხრობს „ანზორის“ საერთაშორისო რეზონანსის შესახებ. ვიმედოვნებ, რომ სპექტაკლის მესამე – ესთეტიკური განზომილების განხილვისას – ჩვენ სანდრო ახმეტელის უზარმაზარი შემოქმედებითი ლაბორატორიის ექსპონიციის მოწმენი გაეზღებით – ლაბორატორიის, რომელშიც კონსტრუირებულია XX საუკუნის რეჟისორული თეატრის განვითარების ძირითადი იდეები.

სანდრო ახმეტელის შემოქმედება ვერ თავსდება მარტოაღენ გმირულ-რომანტიკული სტილის ფარგლებში. ჩვენ კი, ჩვეულებრივად, ინერციის ძალით მას ძველი წარმოდგენით ვხედავთ. რეჟისორის სცენური შედეგები „ანზორი“, „ლაპარა“, „ყაჩაღები“ მსოფლიო თეატრალური პროცესის უფრო ფართო საზღვრებში იყავებენ ადგილს და 20-30 წლების მოწინავე ტენდენციის განმსაზღვრელ ფაქტორად იქცევიან, – ტენდენციის, რომელიც თეატრალური ესთეტიზმის სახელითაა ცნობილი.

„ანზორი“ ამ თვალსაზრისით სამაგალითო ნიმუშია, რადგან მის ესთეტიკურ განზომი-



ლებამი XX საუკუნის ხელოვნების უახლესი თეორიის მთელი აღლუმი წარმოადგინდა. მათ შორის, პირველ რიგში, დაკასახლებდი ფნიცეს „ტრაგედიის დაბადებას მუსიკის ხელიდან“, რომლის მიმართ პიეტეტი ამბეტელმა ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს შეტყუარბუგში გამოავლინა. ნიცეს იდეების მრავალმომცველი პანორამა ამბეტელის კონსერტულ, სცენურ ნაწარმოებებში პულობს ასახავს და სულაც არ არის შენელი იქნდნ მთავარი დებულებების ამოთხება: აპოლონისეული და დიონისეული საწყისების შებრძოლება; სინთეზური თეატრის თეორია; ხელოვნებაში ექსტაზის აუცილებლობა, რიტმული და მუსიკალური გააზრების ახალი წესები; სცენური სივრცის უჩვეულო ათვისება და ბეერი რამ სხვა...

სამკოთა ხელოვნებათმცოდნეობაში უმეტესად ისეთ ნაშრომებს ეხედებით, რომლებშიაც ესთეტიზმის კრიტიკა მხოლოდ სოციოლოგიურ პლანში იმლება. ეს კრიტიკა, თეატრალური ფორმის განვითარებაში ესთეტიზმის რეალურ მიღწევებს არ ღებულობს მხედველობაში. შეიერპოლდის, მარჯანიშვილის, თაიროვის, ამბეტელის და კურბასის ექსპერიმენტებმა ბევრად გაამდიდრეს თეატრალური „ენის“ განვითარების პროცესი. სწორედ ამ ძიებებს უნდა უმაღლოდეს თანამედროვე თეატრი. ფორმალისტური ხერხების ლაბორატორიამ გააფართოვა სცენური ხელოვნების გამოისახველობითი შესაძლებლობანი, შეწინააღმდეგა სოციოლოგის – საპირისპირო ტენდენციას, რომელიც თეატრალური სტილების ნიველირებას ისახავდა მიზნად. მოკვიანებით კი (30-იანი წლების ბოლოს) ამას მაღლია კიდევაც.

ესთეტიზმმა ისეთ სცენურ შედეგებში იწინა თავი, როგორებიცაა: ვ. შეიერპოლდის „ქალი კამელიებით“, კ. მარჯანიშვილის „ურიელ აუსტა“, ა. თაიროვის „ფედრა“, ს. ამბეტელის „ანზორი“ და „ლაპარა“. სიმბოლიზმის ოდნავ ტრანსფორმირებული იდეები თეატრალური ესთეტიზმის წარმომადგენლობისათვის აქტუალური დარჩნენ. მოვლენათა მარადიული აღქმისაკენ ღტოლვა, სცენური ხელოვნების თვითღირებულების შეგრძნება, პლასტიკური ფორმებსა და სცენური მეტყველების ფერადობას შორის რიტმული და მუსიკალური შესაბამისობა ნორმებად იქნენ. მათი გათვალისწინება ესთეტიზმის მიმდევრებისათვის აუცილებელ ეტაბს წარმოადგენდა. მაგრამ ამავე დროს თეატრალურ სიმბოლიზმსა და ესთეტიზმს შორის არსებითი ხასიათის განსხვავება რჩებოდა, რომლის აღნიშვნა საჭიროებას წარმოადგენს.

ასე მაგალითად, ესთეტიზმი იგნორირებას უკეთება სიმბოლისტიკის დრამატურგიულ და იდეურ-მინაარსობრივ კონცეფციებს; ყურადღებას არ აქცევდა მოლოდინისა და შიშის მოტივებს, უძრაობას კი რიტმული დინამიზმის პრინციპს უპირისპირებადა. ესთეტიკური თეატრის მიმდევრებისათვის კანონიკურ მოთხოვნად შესაბამის სცენურ გარემოსთან განსულიერებული და მასში ინტენსიფიცირებული ადამიანის სხეულის კულტი იქცა.

თეატრალურმა ესთეტიზმმა თავის უმაღლეს გამოვლინებებში ფორმის მრავალვარიანტულობას ურიცხვი მაგალითი მოგვცა. მან ექსპერიმენტული პრაქტიკის საფუძველზე ისეთი მხატვრული პრინციპები შეიმუშავა, რომლებიც ბეერის კლასიციისტური ხელოვნების ხერხებს აგონებადა. მხედველობაში გვაქვს სახეების მონუმენტურობისკენ, მათი პლასტიკური დახვეწილობისაკენ, მუსიკალური დეკლამაციისა და როლის გარეგნული ხასიათის უდიდესი მნიშვნელობებისაკენ მისწრაფება.

ა. თაიროვის შემოქმედების მეკლევარი იური ვოლოვაშენო წერდა: „თაიროვი მარჯანიშვილის ძიებებს, ძველი ინდური თეატრის ტრადიციებს ეყრდნობოდა, მისი მოკავშირე კოკლენი იყო, რომლის წიგნს მსახიობის ხელოვნების შესახებ ხშირად უბრუნდებოდა“<sup>15</sup>.

სკემარისია ამ დახასიათებას „ძველი“ ინდური თეატრის ტრადიციები“ მოვაცილოთ და შეგვიძლია დანარჩენი ამბეტელის მიმართაც გაეიძუროთ, რომელიც ოთხი წლის მანძილზე მარჯანიშვილისაგან პრაქტიკული რეჟისურის გაკვეთილებს ღებულობდა, კოკლენის წიგნის მიმართ ისიც უდიდეს ინტერესს იჩენდა და აღფრთოვანებული იყო კარატიგინის ხელოვნებით.

აქ აშკარად ჩანს თაიროვისა და ახმეტელის მისწრაფებებს შორის მსგავსება, მონიშნულია აგრეთვე წყარო – მარჯანიშვილის ძიებანი. და თუ რეჟისორულ სტილსა და მეთოდის თავისებურებებს შევხებით, მათი კავშირი კონკრეტულ სახესაც მიიღებს.

გაიხსენოთ თუნდაც მოძრაობის „საცეკვაო“ ხასიათი, როული, ვირტუოზულად დახვეწილი პლასტიკური ნახაზი, რომელიც ერთდროულად ახასიათებდა კამერულს და რუსთაველის თეატრების სპექტაკლებს. ვოლოგაშენკო იხსენებდა, რომ პარისში კამერული თეატრის გასტროლების დროს თაიროვის „ფედრას“ ირონიულად ბალეტს ადარებდნენ. სჩიქოვანიც ხომ გაოცებული წერდა „ანზორზე“: „მსახიობები სცენაზე კი არ დადიან, ისინი დახტიან ჭრიჭინების მსგავსად და საბალეტო ნაბიჯებით უახლოვდებიან მოჯადოებულ წრეს“<sup>6</sup>.

არანაკლებ არსებითი იყო თაიროვისა და ახმეტელის სტილისტური ძიებების დამთხვევა სასცენო მეტყველების პრობლემათა გადაწყვეტაში. თაიროვი ამტკიცებდა, რომ კამერულ თეატრში მან შექმნა ახალი, მუსიკალურ-რიტმული „მლერადი“ კითხვა სცენიდან. ახმეტელის დეკლამაციისაკენ მისწრაფებამ თავი იჩინა ჯერ კიდევ „ბერდო ზმანაში“, ხოლო ლეკური ტექსტი „ანზორში“ რიტმულ კონტრასტს ქმნიდა ქართული მეტყველების ფონზე. თეატრალური ფორმის ექსპერიმენტებზე თავის უფლებებს იცავდა როგორც მარჯანიშვილი, ასევე მისი „ურწმუნო“ მოწაფეებიც – თაიროვი და ახმეტელი. ამ შემთხვევაში თეატრალური ესთეტიზმის ნიადაგ მათთვის საერთო იყო, რადგან საერთო იყო ესთეტიკური იდეალის განხორციელების სურვილიც: აღისა კოონენის პირველივე გამოსვლა „ფედრაში“, სადაც მას სცენური პლანშეტის დიაგონალზე მრავლისმთქმელად მიჰქონდა უზარმაზარი, მძიმე წითელი შლიფი – მისი ცოდვილი ვნებების სიმბოლო. პ.ოცხელის მიერ იუდითის (ე.ანავაფარიძე) გვერდით დადგმული, ოდნავ მოხრილი პატარა ხე – მარადიული სილამაზის გამომხატველი<sup>7</sup> და ლეკთა ნაბდები, როგორც ევება შავი ფრინველები.

ტოტალური პეროიზმის თეატრი, რომელიც ახმეტელმა შექმნა, სინამდვილეში ღრმად ესთეტიკური თეატრი იყო, რომელშიც XX საუკუნის მნიშვნელოვანი მხატვრული იდეები აისახა. ამ თეატრის ჯადოსნური სამყარო ერთიანი იყო, რადგან მასში გაერთიანდა „ზღაპარიც“ და ის „ზღაპრული მიწაც“, რომელზედაც მოქმედება იშლება. ამ მიწაზე ცხოვრობდნენ, იბრძოდნენ, იტანჯებოდნენ ამაღლებული, დიდებული, მიუღწეველი სილამაზით დაჯილდოებული გმირები. მათი ცხოვრების ყოველი წამი თეატრალური ესთეტიზმის მოთხოვნებს ექვემდებარებოდა. ამ წესების უგულვებელყოფა მხატვრული მთლიანობის კრახის ტოლფასი იყო – „ზღაპრის ნგრევას“ ნიშნავდა, ვოლონსკის სიტყვებით, რომ ეთქვათ, „ეს იფიქვა, რაც ბავშვისათვის, როდესაც სახლიდან ნაძვის ხე გააქვთ“<sup>8</sup>.

1. იხ.სახნოსკი-პანცევი ე.ა. „რუსული საბჭოთა დრამატურგიის ისტორია“, ნარკვევები ტ.1, მ.ლ., 1963. გვ. 189-190 (რუსულ ენაზე).

2. ავტორის საუბრიდან გ.სარჩიმელიძესთან. საუბრის ჩანაწერი ინახება ავტორის არქივში. 1977 წ. 27 მარტი.

3. კენაძე ე. „წამებული რაინდები“, თბილისი, 1992 წ. გვ. 28.

4. იუზოვსკი ი. თეატრისა და დრამის შესახებ. ლ. ტ. 2, 1982, გვ. 97 (რუსულ ენაზე).

5. ვოლოგაშენკო ი. თაიროვის რეჟისორული ხელოვნება მ. 1970, გვ. 228 (რუსულ ენაზე).

6. იხ. ჩიქოვანი ს. რუსთაველის თეატრის სეზონი „ქართული მწერლობა“, 1928, № 10-11, გვ. 173.

7. იხ. გუგუშვილი ე. კოტე მარჯანიშვილი. მ. 1979 წ. გვ. 365. (რუსულ ენაზე).

8. ვოლონსკი ს. მხატვრული გამომხმაურებანი, სპ., 1912, გვ. 114 (რუსულ ენაზე).

გუჩამ ქახიშაძე

## ბებეკი სოჯაშა პინოუი

ყველა დროის ერთ-ერთი უდიდესი ქართველი მხახიობის აკაკი ხორავას (1895-1972) კინემატოგრაფიული მემკვიდრეობა (იგი სულ 19 მხატვრულ ფილმში მონაწილეობდა) ნაკლებად არის შესწავლილი. ამ მხრივ, პირველი სერიოზული მონოგრაფიული ხასიათის ვრცელი გამოკვლევა ახლახან გამოაქვეყნა ბ.ნმა გურამ ქარქაშაძემ ჟურნალ „ხელოვნებაში“ [3-4, 2000 წელი, გვ. 152-169]. მასში მიმოხილულია აკ. ხორავას პირველი პრაქტიკული ნაბიჯები კინოში (იგულისხმება 20-იან წლებში ანუ ე.წ. მუნჯ პერიოდში გადაღებული ფილმები: „დაკარგული საუნჯე“, 1924, „ნარსულის საშინელებანი“ ანუ „რკინის კატორღა“, 1925, „ათასის ფასად“ ანუ მეორე სერია ფილმისა „ნარსულის საშინელებანი“, 1925, „შუქურას საიდუმლოება“, 1925 და „ნათელა“ ანუ „მჭედელი მიქაეა“, 1925).

წინამდებარე სტატია თემატურად ასრულებს მუნჯ პერიოდში აკ. ხორავას კინემატოგრაფიულ მოღვაწეობას.

### „ჩემი ბებია“

მუნჯი კინოს პერიოდში აკაკი ხორავა გადაღებული იქნა კიდევ ერთ მხატვრულ ფილმში, რომელიც მხოლოდ ქრონოლოგიური თვალსაზრისით როდი შემოვიტოვეთ ბოლოსათვის, არამედ უფრო იმისათვის, რომ იგი თავისი რანგით, მხატვრულ-პროფესიული ღირსებით არსებითად განსხვავდება უკვე განხილული კინოსურათებისაგან და სრულიად ახალ ეტაპს ქმნის ქართული და, შეიძლება ითქვას, არამართო ქართული კინოს ისტორიაში.

კოტე მიქაბერიძე, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობი მსახიობი, თეატრიდან მოვიდა კინოში (ამ დროისათვის გადაღებული იყო მრავალ ფილმში „არსენა ჯორჯიაშვილი“, „სამი სიცოცხლე“, „ორი მონადირე“, „ხანუშა“ და სხვ.). პოპულარული იყო როგორც ლეგენდარული ნატო ვაჩნაძის შესანიშნავი პარტნიორი (ფილმები: „ვინ არის დამნაშავე?“, „ტარიელ მელაქაძის მკვლელობის საქმე“, მოგვიანებით „აკაკის აკვანშიც“. და სწორედ ამიტომაც მიენიშნა ასე ხაზგასმით, რომ „ჩემი ბებია“ მისი კონორეჟისორული დებიუტია, რომელმაც, არც მეტი, არც ნაკლები, შეძრა იმდროინდელი საბჭოთა იდეოლოგია, თანაც იმდენად, რომ უმაღლეს აკრძალეს ვხადადებული საბაბით (ანუ „ფორმალისტური ძიებების“ გამო, რაც მაშინ ფრიად მიღებული ანგარიშსწორება იყო). აკი სწორედ ამ საბაბით და სწორედ ამავე პერიოდში აკრძალეს შემდგომში ცნობილი კინორეჟისორის მიხეილ კალატოზიშვილის პირველი ფილმი (1903-1973), „ბრმა ქალი“, თუმცა, საბედნიეროდ, კ. მიქაბერიძის ფილმი შემორჩა მაინც, რომ იტყვიან, თაროზე შემოდებული, მ. კალატოზიშვილისა კი – საიდუმლოდ და სამუდამოდ გაქრა...

აქედან გამომდინარე, სრულიად ბუნებრივია, რომ ერთობ მწირი საინფორმაციო მასალა (ცხადია, იმდროინდელი) არსებობს მასზე, ვგულისხმობთ, როგორც პერიოდულ პრესას, ისე სხვადასხვა სახის მონოგრაფიებს, ნარკვევებს და ა.შ. კინოს ისტორიის საკითხებზე. მეტად დამახასიათებელი, რომ თვით ისეთი, რომ იტყვიან, სამედიო წიგნი, როგორცაა „საბჭოთა

მხატვრული ფილმების ანოტირებული კატალოგი“, „ჩემი ბების“ ანოტაციის შემდეგ ბიბლიოგრაფიაში მხოლოდ ერთადერთ წყაროს მიუთითებს ამ ფილმზე (ფურნალი „სოვეტსკი ეკრან“, 1929, 22), სადაც მხოლოდ ის წერია, რომ მალე გამოვა ახალი ქართული კინოლემედიო. ეს არის და ეს. გამოსვლა კი, რომ არ ეწერა ფილმს, ეს უკვე ვიცით.

არანაკლებ საეულისხმოა სხვა გარემოებაც: არცერთ კრებულსა თუ მონოგრაფიაში, რომელიც 20-60-იან წლებში შეიქმნა ანუ იმ წლებში, როცა აკრძალული იყო, კ. მიქაბერიძის ფილმის სახელწოდებაც კი არაა ნახსენები (იხ. მაგალითად, კ. გოგობის „ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან“, 1950 წ., მისივე – „ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის 40 წელი“, 1961 და სხვ.), თქვენ წარმოიდგინეთ, ცნობის ოსტატთა მოვრებებშიც კი იგივე ხდება, მაგ. შესანიშნავი მსახიობი და მოღვაწე, ალექსანდრე თაყაიშვილი, რომელიც „ჩემს ბებიაში“ ერთ-ერთ მთავარ როლს ასრულებდა, სიტყვასაც არ ამბობს ამ ფილმზე. (თაყაიშვილი ა., მოვრებები, თბ., „ხელოვნება“, 1969.) მაშინ როცა სხვა კინოსურათებში მონაწილეობას საამოუნებით იფონებს. აქ ამკარად იგულისხმება ცენზორის ხელი...

პირველი ინფორმაცია იმის შესახებ, რომ სცენარი ფილმისა „ჩემი ბებია“ (თავდაპირველად ეწოდებოდა „ჩემი დიდეა“) მიიღეს კინოსტუდიაში დასადგმელად, 1929 წლის 15 თებერვალს გამოქვეყნდა გაზეთ „კომუნისტში“. ერთი თვის შემდეგ, იგივე გაზეთი (24. III. 1929) რამდენადმე აზუსტებს ინფორმაციას, რომ სცენარის ავტორია კ. მიქაბერიძე, მხატვარი – ირაკლი გამრეკელი, რომ ფილმი მხოლოდ ორნაწილიანი იქნება (ანუ 20 წუთი) და თემატურად ებრძვის პროტექციონიზმს.

გაივლის ოთხი თვე, „კომუნისტში“ კვლავ უბრუნდება ამ თემას და აუწყებს მკითხველებს, რომ უკვე მთავრდება „ჩემი დიდეა“ (ფილმი ჯერ კიდევ ამ სახელწოდებითაა წარმოებაში), რომ იგი წარმოადგენს კინოსატირას საბჭოთა დაწესებულებების ბიუროკრატიზმსა და პროტექციონიზმზე, შემოქმედებით ჯგუფში გაჩნდა ახალი სახელები, კერძოდ, სცენარისტად კ. მიქაბერიძესთან ერთად გიორგი მდივანი, მხატვრად კი ირ. გამრეკელთან ერთად ვლადიმერ სიდამონ-ერისთავი. ამავე წლის 29 ნოემბერს „კომუნისტში“ იტყობინებოდა, რომ ფილმი მალე გამოვიდოდა ეკრანზე და გაჩნდა კიდევ ახალი სახელწოდება „ჩემი ბებია“.

რა ინფორმაციას იძლევა ამ კინოსურათზე ფილმოგრაფია?

... ერთ-ერთი დაწესებულებიდან დაითხოვეს თანამდებობის პირი – ბიუროკრატი. ცოლი გაყრილი ემუქრება, თუ დაუყოვნებლივ არ მოეწვობა სამსახურში. ბიუროკრატი ცდილობს გადაურჩეს ცოლის მუქარას, მაგრამ ვერ ახერხებს. დიდი ვაი-ვაგლახის შემდეგ, ერთი მეგობარი ურჩევს იპოვოს „ბებია“, ე.ი. პროტექტორი და მისი საშუალებით მოაგვაროს საქმე. „პროტექტორი“, რომელიც ბიუროკრატს სამსახურში მოეწვობას პირდება, საწარმოს დირექტორს აფრთხილებს, ბარათის მიმტანი სამუშაოზე არ მიიღოს – იგი მამუზლარა, თავზედი სუბიექტიაო (ქართული მხატვრული კინოსურათები. ფილმოგრაფია, თბ., „ხელოვნება“, 1978, გვ. 35.)

ჟანრობრივად ფილმი კომედიაა, სატირული კომედია, შეიძლება უფრო კატეგორიულადაც ითქვას, იგი უმწვავესი საყაზმით გამსჭვალული პაპფელტია, ზოგჯერ ამკარა გროტესკული სადებავებით ესოდენ გაჯერებული და დამშვენებული.

კომედიის ჟანრი სრულიად შეგნებულად აირჩია კოტე მიქაბერიძემ სადებავოდ, ისევე როგორც თავად კინორეჟისორობა – გავისხენით, რომ სწორედ ასე დაიწვეს რეჟისორობა ცნობილმა მსახიობებმა: მიხეილ გელოვანმა, მიხეილ ჭიაურელიმა, სიკო ფალავანდიშვილმა, მოგვიანებით – არკადი ხინთიბიძემაც და ფოველმა მათგანმა სადებავოდ სწორედ კომედია აირჩია (მ. გელოვანისათვის ეს იყო „ახალგაზრდობა იმარჯვებს“, ს. ფალავანდიშვილისათვის – „ქუქუნას შშითვის“, მიხეილ ჭიაურელისათვის კი – კომედია „ხაბარდა“ და ა. შ.).

ამ ახალი თაობის მოსვლამ (დასახელებულ კინემატოგრაფისტებთან ერთად აქ იგულის-



სხმებიან: ნ. შენგელია, დ. რონდელი, გ. მდივანი, ს. დოლიძე და სხვ.) აშკარად გამოაფხიზლა ქართული კინო, რომელსაც პირველი, უცილობელი წარმატებების შემდგომ აშკარად დაეტყო მოდუნება და წარსულით ტკიბობა, როგორც პროფ. გ. დოლიძე შენიშნავს, მათ მოიტანეს საკუთარი თემა – თანამედროვეობის თემა და უკომპრომისო ბრძოლა გამოუცხადეს ყოველივე დრომოჭმულსა და დამყაყებულს. სიმბოლურად ეღერს ამ თაობის პირველი ფილმი, რომელსაც ერქვა „ახალგაზრდობა იმარჯვებს“ და რომელშიც ნათლად გამოვლინდა ახალი თაობის მაღალი მოქალაქეობრივი პათოსი და სატირული სიმახვილე. (დოლიძე გ. ქართული კინო გუშინ და დღეს, თბ., „ხელოვნება“, 1985, გვ. 128-129).

კ. მიქაბერიძის ჭეშმარიტად ნოვატორულ რეჟისურას ჯეროვანი შეფასება მიეცა თანამედროვე კინოცოდნეობაში. როგორც ქ-ნი ნათია ამირეჯიბი წერს, „ჩემი ბებია“ თავისი სტილისტური ფორმით განსხვავდება მანამდე არსებული და მერე შექმნილი ქართული კინოკომედიებისაგან, მასში პირველად გამოჩნდა ფანტასტიკა, ტრაგიკომედიისათვის დამახასიათებელი გროტესკი, უკიდურესი პირობითობა, თეატრალური დეკორაცია და პარაბოლის სხვა მხატვრული მონაცემები (ამირეჯიბი ნ., დროთა ეკრანი, თბ., „ხელოვნება“, 1990, გვ. 145).

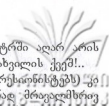
ქ-ნი ნ. ამირეჯიბი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, იმ ექსპრესიონისტულ ტალღას, რომელმაც მოიცვა 20-იანი წლების საქართველოს მხატვრული აზროვნების მნიშვნელოვანი ნაწილი. მან თეატრთან, ლიტერატურასთან და მხატვრობასთან ერთად საკმაოდ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა კინემატოგრაფიაზეც. სწორედ ამ მიზნით მოიწეა კ. მიქაბერიძემ ფილმის მხატვრებად ირაკლი გამრეკელი და ვალერიან სიდამონ-ერისთავი, რომლებსაც რეალისტურ კონსტრუქციულ სცენოგრაფიასთან ერთად საინტერესო ექსპრესიონისტული ძიებანიც ჰქონდათ.

ექსპრესიონიზმი, რომელიც საქართველოში, გერმანიიდან გავრცელდა, 20-იანი წლების ქართული თეატრისათვის მისაღები აღმოჩნდა. კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ექსპერიმენტულ ძიებებში ბიე გამორჩეულ ადგილს იჭერს. პირველი ექსპრესიონისტული სპექტაკლიდან (ს. შანშიაშვილის „ბერლი ზმანია“, რეჟ. ს. ახმეტელი) დაწყებული თეატრის სოფერნიზაციის პროცესი სულ უფრო და უფრო დიდ მასშტაბებს იქნს. ექსპრესიონისტები მძაფრად აკრიტიკებდნენ კაპიტალიზმს, რაც საუკუნით მისაღები იყო საბჭოთა იდეოლოგიისათვის. ამასთანავე, მას მოჰქონდა გამომსახველობითი საშუალებების სიახლე, რომელიც ხელს უწყობდა ხელოვნების განახლების პროცესს (გ. კახუერის, ე. პაიხელიაშვილის, ე. ტოლოერის პიესები), სადაც აკ. ხორავაც მონაწილეობდა.

1928 წლის შემდეგ, როცა კ. მარჯანიშვილმა უკანასკნელად დადგა ექსპრესიონისტული პიესა (ე. ტოლოერის „ჰოპლა, ჩვენ ვიცოცხლობთ“), თანდათან იცვლება საბჭოური პოზიცია ექსპრესიონიზმისადმი (და საერთოდაც „იზმებისადმი...“). 1929 წელს უკვე აღარ იხვევს ალტაცებას უცხოური მიმდინარეობის გამოძახილი. ამ ფონზე მიუღებელი აღმოჩნდა კ. მიქაბერიძის ფილმის მეკუთრად მამხილებელი პათოსი და მისი გამოხატვის ექსპრესიონ-



„ნათელა“  
აკაკი ხორავა – მჭედელი მიქაბა



სტული სტილი. ამ დროს არც ქართულ ლიტერატურაში და არც თეატრში აღარ არის ამგვარი ძიებები. ექსპრესიონიზმი მოექცა პოლიტიკური კონიუქტურის მახვილის ქვეშ!..

ახალი ადამიანის ძიების პრობლემა (რომელიც ასე იტაცებდა ექსპრესიონისტებს) ვეი დარჩა, ოღონდ რეალისტურ აზროვნებაში ტრანსფორმირებული. ამდენად მკაცრად სწავლილი საინტერესო იყო ფილმში აკ. ხორაეას მუშის სახე. იგი ანსახიერებდა ახალ ადამიანს, რომელიც ებრძვის ბიუროკრატებს. როცა მთელი დღის უსაქმურობისა და უაზრო ვნებათაღელვის შემდეგ, იქვე, მაგიდებთან მიედინება ტრესტის მცონარა თანამშრომლებს, ცხოვრების ახალ რეალობიდან, როგორც სიმბოლური სახე, ისე შემოვა ამ უსაქმურთა სამყაროში და უკიდურესად განრისხებული ფეხს მაგრად დააბაკუნებს და შეკვივრებს: „ბიუროკრატებო!“

აკ. ხორაეას მუშის ხმა გამოაფხიზლებს ტრესტის თანამშრომლებს. წამოცვივდებიან ადგილებიდან და გაუაზრებლად, მექანიკურად, იწყებენ სამსახურეობრივი მოვალეობის შესრულებას. იწყებენ ფაციფუცს, ქმნიან საქმიანი ხალხის ილუზიას.

აკ. ხორაეა ფილმში ქმნის მონუმენტურ სახეს. იგი თავისებურად ასოცირდება კ. მარჯანიშვილისა და მ. ქორელის სექტაკლის, ე. ტოლერის „კაცი მასასთან“, (1923), ახალი ადამიანის ძიების თვალსაზრისით, თუმცა, 1929 წლისათვის აკ. ხორაეას ახალი ადამიანი მოიაზრება სულ სხვა განზომილებაში. მისი ძიებანი თეატრში ექცევა რეალობის ფართო დინებებში. მას უკვე შექმნილი აქვს თავის პირველი მონუმენტური სახე ბერსენევისა (ბ. ლაერენიევის „არღვევა“ - 1928). როდესაც ვლასარაკობთ მუშის სახეზე, იგი გარკვეულ თვალსაზრისით უკავშირდება ახალი ადამიანის თეატრისეულ ინტერპრეტაციებს. მართალია, ბერსენევი ღრმა ფსიქოლოგიური, რეალისტურად მოაზრებული სახეა, მაგრამ აქაც ახალი ადამიანის ძიებების პროცესია, რომელიც ძლიერ მონუმენტურ ფორმებში იყვითება, რაც აკ. ხორაეას მხატვრულ თავისებურებას ქმნის. საბჭოურ ხელოვნებაში სულ უფრო მეტად აქცენტირდება გმირის პრობლემა. ამ მხრივ, აკაკი ხორაეა საუკეთესო „მასალა“ იყო გმირის როლისათვის „ჩემი ბებიაში“. მუშაკაცის სახე ბიუროკრატის წინააღმდეგ ბრძოლით გმირის ფუნქციას იძენს, რომელიც თავისი ტენდენციით უშუალო კავშირშია ხორაეას ძიებებთან თეატრალურ სამყაროში.

კ. მიქაბერიძეს მისი გამოყენებით სურდა საბჭოთა დაწესებულებების ბიუროკრატულ სამყაროსთვის მკვეთრად დაეპირისპირებინა ამ ბიუროკრატულ-ჩინოვნიკური რუტინის დამანგრეველი ძალა - ნამდვილი მუშაკაცი, მთელი თავისი რეალური, ფიზიკური ძლიერებით ესოდენ გამორჩეული, რომლის სახე შესანიშნავად წარმოაჩინა 34 წლის ხორაეამ და ამით ერთგვარი სიმბოლიკა შექმნა - რას შეეძლო, რას უნდა დაეგერია ბიუროკრატული წყობის მთელი ეს საშინელი მონსტრი.

„ჩემი ბებია“, როგორც ქანი კორა წერეთელი წერს, ჩანაფიქრშივე ატარებდა მძაფრ პოლემიკურ ხასიათს. თუკი კომედიას მახვილს ეუწოდებთ, მაშინ ამ სატირას ორლესული მახვილი უნდა ეწოდოს. ამ მახვილის ერთი პირი მიმართული იყო სოციალური მტრის - ბიუროკრატისმის, პროტექციონიზმის, მლიქვნელობის, მეშინობის წინააღმდეგ და აშკარად მეთითებდა ავტორის მიქალაქეობრივ პოზიციაზე, მეორე პირი კი მიმართული იყო კინოში „ლიტერატურშიინის“ დაშვიდრებასა და გამოსახვის თეატრალური საშუალებების ეკრანზე მექანიკური გადატანის წინააღმდეგ (წერეთელი კ., ცნობილი სახელები, თბ., „ხელოვნება“, 1986, გვ. 71.)

ყოველივე ზემოთქმულიდან, ბუნებრივია, რომ 20-იანი წლების მიწურულში ასეთ ბასრ კინოპამფლეტს საბჭოთა იდეოლოგია ეკრანზე არ გაუშვებდა და მთელი ოთხი ათეული წლის განმავლობაში მისი ხსენებაც კი არ შეიძლებოდა...

საბედნიეროდ, ავტორი, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, კ. მიქაბერიძე მოესწრო თავისი მიქმალური შედეგის ნამდვილ აღიარებას. 1965 წელს ჟურნალ

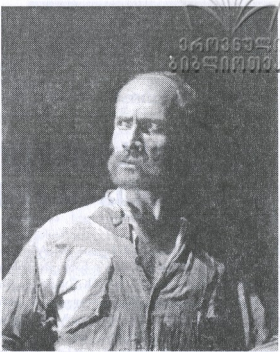
„საბჭოთა ხელოვნებას“ (9) გამოაქვეყნა კინომცოდნე ლევან რონდელის წერილი, რომელშიც პრინციპულად დაისვა საკითხი დაუმსახურებლად მიეწეებულ „ჩემს ბებიასე“, მიუთითა ფილმის უდავოდ დიდი მხატვრულ-პროფესიული და მოქალაქეობრივი ღირსებები.

1967 წლის 26 სექტემბერს თბილისში, ხელოვნების მუშაკთა სახლში გაიმართა ქართული მხატვრული კინემატოგრაფიის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესია, რომელზედაც ერთ-ერთი მოხსენება გააკეთა პროფ. იოსებ დოლინსკიმ, კერძოდ, მისი მოხსენების თემა იყო: „30-იანი წლების ქართული კინემატოგრაფის ახალი სტილი“ და არსებითად ეხებოდა კ. მიქაბერიძის შედეგების „აღმოჩენას“.

1968 წლის 4 თებერვალს მოსკოვის კინოთეატრ „ილუზიონში“ გაიმართა „ჩემი ბებია“-ს ერთობ დაგვიანებული, მაგრამ მაინც ფრიალ მნიშვნელოვანი პრემიერა, რომელსაც ესწრებოდნენ: ვ. მდივანი, კ. მიქაბერიძე, მსახიობი ე. ჩერნოვა. პრემიერამ უდიდესი წარმატებით ჩაიარა. ამის შესახებ ორი დღის შემდეგ წერდა გაზეთი „სოვეტსკაია კულტურა“.

1972 წლის 12 ივლისს, მიქაბერიძემ კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორის, ბ-ნ აკ. ძიძიგურის წინაშე წერილობით დააყენა ფილმის აღდგენის საკითხი (ეს მოხსენებითი ბარათი და სხვა მნიშვნელოვანი საბუთები დაცულია თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში (ფ. 1, საქმე 1783, 3, ხ. 20 840/4, 25. 511). ეს მასალა მიგვიითთა და გავააცნო მუზეუმის უფ. მეცნიერ მუშაკმა, ქ-ნმა მ. გურაბანიძემ (რისთვისაც მას გულთიად მადლობას მოეახსენებ.) და თავადვე გამოთქვა სურვილი აღედგინა ფილმი, მაგრამ მომდევნო წელს იგი გარდაიცვალა და მისი ამ ჩანაფიქრის შესრულება ქ-ნმა ლეილა გორდელაძემ 1976 წელს შეძლო, რომ იტყვიან, საქმის დიდი ცოდნითა და სიფვარულით.

„ჩემი ბებიათი“ მთავრდება აკ. ხორავას კინემატოგრაფიული მოღვაწეობა მუხჯაერიოდში. მან ხელს მიიღო ფილმში მიიღო მონაწილეობა, მაგრამ მაინც ვერ შეძლო ფროტების ისე გაშლა, როგორც თეატრში, სადაც იგი სასწაულებს ახდენდა. იწყება ბობოქარი, გასახსენებლადაც კი შემოაჩვენებული და დაუჯერებლად პარადოქსული კატაკლიზმების 30-იანი წლები, უდიდესი სოციალ-პოლიტიკური ძვრების ეპოქა, როდესაც მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, ზოგი ისეთივე ტრაგიკული ბედის ხელოვანი, როგორც იყო აკაკი ხორავა, თავისი ხალასი ნიჭიერების წყალობით მაინც ახერხებს ნამდვილი შემოქმედებითი მწვერვალების დაპყრობას – მისი საქვეწმოდ ცნობილი „ოტელი“ ხომ სწორედ 1937 წელს ამობრწყინდა...



„წარსულის საშინელებანი“  
აკაკი ხორავა - გლეხი

ნინო მაჭავახიანი

## მესხეთის მესამედ განახლებულ თეატრალურ კვანძს

დღეს, როდესაც ქართული თეატრის აღდგენის 150-ე წლისთავს ვხვდებით, მესხეთის თეატრის მესამედ განახლების ისტორია ყოველი თეატრალისათვის განსაკუთრებული ინტერესის საგანს წარმოადგენს. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ 1967 წელს გაიხსნა კიდევ ერთი ახალგაზრდული თეატრი რუსთავეში. მიზეზი იმისა, რომ სწორედ ამ წელს მოხდა ამ ორი თეატრის შექმნა, პოლიტიკურად გასაგებია – საბჭოთა საქართველომ ახალი თეატრების გახსნა ოქტომბრის რევოლუციის 50-ე წლისთავს დაამთხვია. ისე კი, შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებაში 60-იანი წლები საკმაოდ მნიშვნელოვანი ათწლეული იყო – თვალსაჩინო გახდა თაობათა ცვლის რთული პროცესი. ამ პროცესმა განსხვავებული შემოქმედებითი ხელწერის მქონე კოლექტივების ჩამოყალიბება განაპირობა. ეს იყო ახალგაზრდობის მისწრაფებები – ერთვით თავიანთი სიტყვა ხელოვნებაში – რეალიზაციის ერთადერთი გზა.

თეატრის დაბადება მნიშვნელოვანი მოვლენაა საზოგადოების კულტურულ ცხოვრებაში. ამ დიდ მოვლენას დასაბამი რუსთაველის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში მიეცა. ქართული თეატრის ისტორიის ლექტორმა, ბნმა ვასილ კიკნაძემ მესხეთის თეატრალური ცხოვრების, ამ მხარის ისტორიული ძეგლებისა და მისი მნიშვნელობის შესახებ მრავალჯერადი საუბრებით სამსახიობო ფაკულტეტის მეორე კურსის სტუდენტებს, რომ იტყვიან, სურვილი გაუღვიძა ამ მხარეში წასვლისა და იქ ახალი თეატრის შექმნისა. ახალი თეატრის ფუძემდებლობა და იქ დამოუკიდებელი მოღვაწეობა სტუდენტებისათვის, მართლაც, რომ საამაყო იყო და ისინიც სათანადო ენთუზიაზმს იჩენდნენ. ბნმა ვასომ ახალგაზრდა რეჟისორს, ნანა დემეტრაშვილს შესთავაზა ახალგაზრდების ჯგუფის ხელმძღვანელობა მესხეთში. თავდაპირველად რეჟისორმა უარი თქვა წასვლაზე. იგი ამ დროს გორის თეატრში მოღვაწეობდა ქნლილი იოსელიანთან. მომავალში კი, როგორც ვიცით, სწორედ ნანა დემეტრაშვილი მოგვევლინა მესხეთის განახლებული თეატრის სულისჩამდგმელად – ამ თეატრის მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მიღწევები სწორედ მის სახელთან იქნა დაკავშირებული.

რეჟისორის პროფესიას ნანა დემეტრაშვილი თეატრალურ ინსტიტუტში ვიგალორთქიფანძისა და მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით დაეუფლა. მან თუ-



მანძვილის რეკომენდაციით გრიბოედოვის თეატრში დადგა სადილომო სპექტაკლი – შვარცის „ჩვეულებრივი სასწაული“. ეს წარმოდგენა მოლიანად ახალგაზრდული იყო: მისი მხატვრული გაფორმება სამხატვრო აკადემიის სტუდენტს მურანს მურგანიძეს ეკუთვნოდა. კომპოზიტორი კონსერვატორიის სტუდენტი ვაჟა მარამიძე და ხლდათ. შემდეგ კი ნანას ქნ ლილი იოსელიანთან ერთად მოუწია მუშაობა. გორის თეატრში დემეტრაშვილმა დადგა ნ. დუმბაძის „მზიანი დამე“ და ქ. ქარხაძის „დევიდების ოჯახი“. ასეთი შემოქმედებითი ბიოგრაფიით წარსდგა იგი თეატრალურ ინსტიტუტში თავისი ჯგუფის წინაშე. „თავისი“, რადგანაც მან მთელი ჯგუფის წაყვანა მოითხოვა ინსტიტუტიდან. ასევე წაიყვანა ჯგუფი კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებლიდანაც. საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს დადგენილების საფუძველზე საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ 1969 წლის დეკემბერში გამოსცა ბრძანება და 1967 წლის იანვრიდან ახალციხეში აღდგა მესხეთის სახელმწიფო თეატრი. დირექტორად დაინიშნა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მიხეილ მემპარიაშვილი, მთავარ რეჟისორად – ნანა დემეტრაშვილი.

– 1966 წელი დაუეწიარო გახდა ყოველი ჩვენთაგანისათვის, რადგან ამ წელს მესხეთში, კერძოდ ვარძიაში, დაარსდა ფეიერვერკული დღესასწაული „შოთაობა“ – იხსენებს დღეს ნანა დემეტრაშვილი – რადგანაც ამ წელს ვიზიტი შოთა რუსთაველის 800 წლისთავი. მომდევნო წლებში კი ყოველ შემოდგომაზე, უკვე მე ვხელმძღვანელობდი ამ დღესასწაულს. ახალციხეს მაშინ მხოლოდ კულტურის სახლი ჰქონდა“.

1967 წლის გაზაფხულზე მესხეთის თეატრის შემოქმედებითი ჯგუფი ახალციხისაკენ გაემგზავრა. მათ თან გაჰყვნენ რეჟისორები ალ. მიქელაძე და ნ. გაჩავა სადილომო სპექტაკლების დასადგმელად. რეჟისორ-დამდგმელად თეატრში მიიწვიეს გორის თეატრის რეჟისორი დავით ცისკარიშვილი. თეატრის მთავარ მხატვრად დაინიშნა აეთანდილ გოგოლაძე. დასის შემადგენლობა ასეთი იყო: ფაუნდ არღუნაიანი, ოთარ აწყურელი, იოსებ ბაკურაძე, თამაზ გამყრელიძე, გულად კობრიძე, ნუგზარ მაჭავარიანი, ნოდარ მწარიაშვილი, ვაჟა ნიკოლაიშვილი, გალინა პატარიძე, თეიმურაზ რეხვიაშვილი, ნაზი სულუაშვილი, პიერ ქადაგიშვილი, თამარ ჩერქეზიშვილი, თეიმურაზ ჩერქეზიშვილი, გალინა ხეიჩია, მანანა ფოთოლაშვილი, ომარ სურაშვილი /თ. ჩერქეზიშვილი და ნ. ზამბახიძე ადგილობრივი მცხოვრებლები, უფროსი თაობის მსახიობები, შემოქმედებით ჯგუფს ადგილზე დახედნენ/.

მესხეთის ინტელიგენციამ დიდი საჩუქარი მიიღო – საკუთარი, პროფესიონალი მსახიობებისაგან დაკომპლექტებული ახალგაზრდული თეატრი, რომლის ფარდა 1967 წლის 23 სექტემბერს აიხადა.

ნანა დემეტრაშვილის სასარგებლოდ უნდა ითქვას, რომ მან მაყურებელს პირველ წარმოდგენად შესთავაზა ახალი სცენური ნაწარმოები, რომელსაც ქართული სცენა ჯერ არ იცნობდა. ეს იყო ო. ჩხეიძის პიესა „თედორე“. გარდა მაღალი მხატვრული ღირსებისა, პიესას ჰქონდა მძაფრი, პატრიოტული მუხტი და სანახაობრივადაც მდიდარ მასალას იძლეოდა. „თედორე“ მუსიკალურად გაათორმა კულტურის მინისტრმა, კომპოზიტორმა ოთარ თაქთაქიშვილმა, მხატვრობა ეკუთვნოდა თამაზ ხუციშვილს, რომელსაც კონსულტანტობას ფარნაოზ ლაპიაშვილი უწევდა. ამ ორი დიდი მოღვაწის მხარდაჭერაც ცხადყოფდა, თუ რაოდენ დიდ ყურადღებას აქცევდა ქვეყანა თეატრალურ პრობლემებს. „თედორეს“ წარმატება მიულოცეს გაზეთების „სოვე-

ტსკაია კულტურასა“ და „ზარია ვოსტოკს“ ფურცლებიდან თეატრმცოდნეებმა ერთ გუგუშვილმა და ნ. შალუტაშვილმა. აღნიშნავენ რა სპექტაკლის ამაღლებულ, ტრაგიკულ-პათეტურ წყობას, მსახიობთა შესრულების გულწრფელ და მიღწეულ ემოციურობას /ეთ. გუგუშვილი/. ტრადიციების შენარჩუნებასა და შემოქმედებით ცხოვრების ამ რთული გამოცდის წარმატებით ჩაბარებას /ნ. შალუტაშვილი/, რეცენზენტები ასვენდნენ, რომ ახალბედა მსახიობებმა დაამტკიცეს, რომ აქვთ უფლება ემსახურონ იმ იდეალებს, რომლებიც თავიანთი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე მოიტანეს ქართული სცენის დიდოსტატებმა. მაყურებელმა აღფრთოვანებით მიიღო სპექტაკლი, რომლის პრემიერის დღეები მესხეთში ნამდვილ ზეიმად გადაიქცა. ღრმად ემოციური სპექტაკლი ძველი ხალხური და საეკლესიო სიმღერების ფონით მიდიოდა და თაქთაქიშვილის მუსიკაც აზრობრივ სიღრმესა და მონუმენტურობას მატებდა მას.

თეატრის ახალგაზრდულმა კოლექტივმა ოთხი სპექტაკლი მოამზადა გახსნის დღეებისათვის. ამდენად, გასაკვირი არ გახლდათ, რომ მეორე დღესვე, 24 სექტემბერს, თეატრმა ახალი პრემიერა წარმოადგინა – პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, რომელიც ახალგაზრდა რეჟისორმა დავით ცისკარიშვილმა განახორციელა. ისტორიულ მეცნიერებათა დოქტორმა ო. ეგაქემ თეატრის პირველ და მეორე პრემიერას საერთო ძალებისა და საერთო მონღომების გამარჯვება უწოდა. „სანტერესო, ახლებური, ნოვატორული“ – ასეთი ეპითეტებით შეამკო „ყვარყვარე თუთაბერი“, და ეინაიდან საიუბილეო დღეებში საგაზეთო სტატიები მხოლოდ მილოცვის საშუალებას იძლეოდა, კარგად დადგმულ „ყვარყვარე თუთაბერზე“ სხვა დროს ვთქვათ და დავეწროთ: სიკეთეს ნურავის დაუკარგავთო – აღნიშნავდა. ამ წარმოდგენებს მოჰყვა სადიპლომო ნამუშევრების – პ. კაკაბაძის „კოლმურნის ქორწინება“ /ვედაგოგი ალ. მიქელაძე, მხატვარი – დ. თვაძე/ 25 სექტემბერს და ალ. ჩხაიძის ორმოქმედებანი დრამა „სიბრძნე სიკვდილისა“ ჭოლა ლომთათიძის ნაწარმოებების მოტივზე /რეჟ. ნ. გაჩავა, მხატვარი გ. ცერაძე/ -27 სექტემბერს. ახალციხეში სადიპლომო სპექტაკლების მისაღებად თბილისიდან ჩავიდა სახელმწიფო კომისია პროფ. რევაზ ნათაძის თავმჯდომარეობით. „თედორეს“ წარმოდგენის შემდეგ თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორმა ერთ გუგუშვილმა დიპლომები გადასცა კურსდამთავრებულებს. ცოტა მოგვიანებით თეატრმა რეპერტუარში შეიტანა ინსტიტუტში დადგმული სპექტაკლი ი. ოტჩენაშვილის „რომეო, ჯულიეტა და წყვილი“ /რეჟ. ი. კაკულია, ნ. გაჩავა, მხატვარი გ. ცერაძე/.

მესხეთის თეატრში მომდევნო წლებში დაიდგა ვ. პიუგოს „მარია ტიუდორი“ /რეჟ. დ. ცისკარიშვილი/, ა. ცაგარელის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ /რეჟ. გ. მექმარიაშვილი/, მ. ჯავარიძის „ლამპარი“ /რეჟ. ნ. დემეტრაშვილი/, გ. ბერიაშვილის „მეზღაცემული კაკალი“ /რეჟ. გ. მაცხონაშვილი/. 1968 წელს შემომატებული ახალგაზრდა ნიჭიერი რეჟისორის პირველივე ნამუშევარი მნიშვნელოვან წარმატებად ჩაიწერა ახალგაზრდა თეატრის ისტორიაში.

1969 წელს მესხეთის თეატრმა ვასტროლები გამართა თბილისში, მარჯანიშვილის თეატრის შენობაში. მათ წარმოადგინეს ო. ჩხეიძის „თედორე“, ნ. დუმბაძის „მზიანი ღამე“ და გ. ბერიაშვილის „მეზღაცემული კაკალი“. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ დრამატურგი გ. ბერიაშვილი პროფესიით ქიმიკოსი გახლდათ. მისი პიესები საკმაო წარმატებით იდგმებოდა პერიფერიის თეატრებში. შეიძლება ითქვას, რომ თეატრმა თავიდანვე იწყო ქართული დრამატურგების მოზიდვა და საყუთარი

შემოქმედებითი ხელწერის ჩამოყალიბებაზე ზრუნვა, თეატრალურმა საზოგადოებამ გასტროლების შემდგომ მოაწყო საგასტროლო სპექტაკლების განხილვა. დასს კულ-თბილი შეხვედრა მოუწვევს თეატრალურ ინსტიტუტშიც.

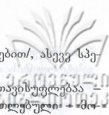
ამავე წელს თეატრი გასტროლებზე იყო რაჭა-ლეჩხუმშიც, სადაც წარმოადგინა ვ. კანდელაკის „დრო - 24 საათი“. რეჟისორმა გ. მაცხოვნაშვილმა დინა ეანნადის როლი ნანა დემეტრაშვილს მიანდო. სპექტაკლი მღელვარე, ემოციური იყო და მაყურებლის ყურადღება არ მოკლებია. ნანა დემეტრაშვილმა ავ. გენაძის „პაემანი ცაში“ დადგა. ეს წარმოდგენები პროფესიული ოსტატობით იყო დადგმული. ავ. დვალისშვილი წერდა: „თეატრის სპექტაკლი „პაემანი ცაში“ ნათლად მეტყველებს იმზე, რომ იზრდება თეატრის პროფესიული კულტურა. ბევრია გონიერულად გა-ზრებული და სწორი მხატვრული აქცენტები. დადგმული სპექტაკლები „პაემანი ცაში“ და „დრო 24 საათი“ გვაფიქრებინებს, რომ თეატრს შეუძლია მიადწიოს ახალ, სერიოზულ წარმატებებს.“

შილერის „ეჟიდადისა“ და მოლიერის „ტარტიუფის“ შემდეგ თეატრი კვლავ ქართულ დრამატურგიას დაუბრუნდა და ავ. წერეთლის ვოდევნილები: „რეპეტიცია“, „ბუტიაობა“, „კინტო“. ლ. მალაზონიას „თეთრი ტბა“, ნ. კიკვაძის „იღუმალა“ /რეჟ. გ. მეძმარიაშვილი/ დადგა.

მნიშვნელოვან წარმატებას მიადწია მესხეთის თეატრმა ო. ჩხეიძის „ქეთევანის“ წარმოდგენაში, სადაც ნათლად გამოიკვეთა ახალგაზრდა მსახიობის ღია სულუაშვი-ლის ნიჭი. კომიკური როლების წარმატებით შესრულების შემდეგ ქეთევანის როლი მისი მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი განაცხადი იყო.

1971 წელს მესხეთის თეატრმა გასტროლები გამართა დასავლეთ საქართვე-ლოში, სადაც წარმოადგინა ო. იოსელიანის „ხუთი შინაბერა და ერთი მამაკაცი“ /ქ-ნი ნანა დემეტრაშვილი ხუმრობდა, ერთი შინაბერა გავაიხივებო, რადგანაც იმეამად თეატრს არ ჰყავდა მეექვსე შინაბერას როლის შემსრულებელი/, გ. ნახუ-ცრიშვილის „კომბლე“ - /რეჟ. ნ. დემეტრაშვილი/, შირვანზადეს „პატიოსნებისა-თვის“ და ა. აბშილაძის „შორეული გზები“ /რეჟ. მ. მეძმარიაშვილი/, ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“, თ. ჭილაძის „დავიწყებული ამბავი“ /რეჟ. ნ. დემეტრაშვილი/. თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი კვალი გაავლეს და რესპუბლი-კის დამსახურებული არტისტები გახდნენ მსახიობები ს. ბაკურაძე, გ. პატარიძე, ო. რეხვიაშვილი, გ. ხეიფა, ლ. სულუაშვილი, ლ. თევზაძე, მ. თუშიშვილი, გ. კობრეიძე, ვ. ნიკოლაიშვილი, პ. ქადაგოშვილი. სხვადასხვა დროს თეატრში მოღვაწეობდნენ მხატვრები; ფარნაოზ ლაპიაშვილი, თ. ხუციშვილი, ნ. გაფრინდაშვილი, უ. იმერლი-შვილი, კომპოზიტორები; ოთარ თაქთაქიშვილი, არჩილ ჩიმაკაძე, ნ. გაბუნია. მესხე-თის თეატრი ქ-ნი ნანა დემეტრაშვილის ხელმძღვანელობით ბულგარეთშიც იმყოფე-ბოდა გასტროლებზე.

თეატრს არასოდეს აკლდა გამოხმაურებები პროფესიონალი თეატრალების მხრი-დან. ნ. გურაბანიძე „საბჭოთა ხელოვნებაში“ განიხილავდა რა სპექტაკლებს: ო. ჩხეიძის „ქეთევანს“, ავ. წერეთლის ვოდევნილებსა და თ. ჭილაძის „დავიწყებულ ამბავს“, წერდა: „მინც რით არის განსაკუთრებული ეს თეატრი? უპირველეს ყო-ვლისა, თავისთავადობით, რაც გამოხატულია როგორც რეპერტუარით, რომელიც დედაქალაქის თეატრების წამხედურობით, მათ მიერ აპრობირებული პიესებით რო-დია შედგენილი, არამედ დროის, კონკრეტული გარემოს, საზოგადოებრივი ინტერესე-



ბისა და საკუთარი შემოქმედებითი შესაძლებლობების გათვალისწინებით/, ასევე საქმეების საერთო ხასიათით, მათი არსით, შინაგანი პათოსით.

მესხეთის თეატრის სპექტაკლების საერთო ნიშანი შინაგანი თავისუფლებაა განპირობებული სცენური აუცილებლობითა და სიტუაციით, გამართლებული მოქმედების ლოგიკურობით. შესაძლებელია, რომელიმე მსახიობის მიერ როლი არ იყოს დასრულებული, მოქმედება სცენურად, სანახაობრივად სრულქმნილი, მაგრამ დამაგვირგვინებელი აზრის, მამოძრავებელი იდეის სიმკვეთრე ყოველთვის ამოსაცნობია“.

ბ-ნი ნოდარის ამ სტატიის ბოლო ფრაზებიდან იოლად ამოსაცნობია აზრი, რომ თეატრს ახალგაზრდა, პროფესიონალი რეჟისორები და უდავოდ ნიჭიერი ახალგაზრდა შემსრულებლები ჰყავდა, მაგრამ იგი დღითიდღე იზრდებოდა, იხვეწებოდა. ქ-ნი ნანამ, რომ იტყვიან, ფეხზე დააყენა მესხეთის თეატრის კოლექტივი და შემოქმედებითი აღმაშენების ხანაში მიატოვა იგი. რა თქმა უნდა, კოლექტივიდან მოწყვეტა, რომლის გარეშეც ქ-ნი ნანას რამდენიმე დღეც კი უჭირდა, საკმაოდ მძიმე და მტკივნეული აღმოჩნდა. დღესაც სიყვარულით და ერთგვარი დანახებით ივარსებენ რეჟისორი მსახიობების წერილების სიყვარულით სავსე სტრუქტურებს, რომელსაც ისინი წერდნენ ხოლმე მას მესხეთის დროებით დატოვების შემთხვევაშიც, მაგრამ, როგორც იტყვიან, წარსული არ ბრუნდება. ამჟამად მესხეთის თეატრს ღია სულუაშვილი უდგას სათავეში, ქ-ნი ნანა კი, რომელსაც, როგორც რეჟისორს, თეატრის გარეშე არსებობა ნამდვილად უჭირს, ჭიათურის თეატრში მოღვაწეობს, მაგრამ ძირითადად შ. რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის პროფესორი – მსახიობის ოსტატობას ასწავლის სტუდენტებს. იგი გახლავთ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, სახალხო არტისტი, შრომის წითელი დროშისა და ღირსების ორდენების კავალერი, გასაუღელი ჯერ კიდევ ბევრია, პრობლემებს რა დალევს, მაგრამ ქ-ნი ნანას ფიქრები მაინც თავის თეატრს დასტრიალებს. „ჩემს შემდეგ მესხეთში რეჟისორები: ზურა სიხარულიძე, გიორგი შალუტაშვილი, ილო მაცხონაშვილი ჩაივადნენ. დიდ ყურადღებას აქცევს მას რეჟისორთა ლიგაც. გოგი გაბლიაძე იყო იქ. მე ყოველთვის ვადევნებდი თვალყურს ამ თეატრის მუშაობას იქიდან წამოსვლის შემდეგაც და ვიცი, რომ მათი დღევანდელი პრობლემა კვლავ, ისევე როგორც წარსულში, დასის პროფესიონალი მსახიობებით შევსებაა“. ასეა, როცა გიყვარს, ყურადღების მიღმა პატარა ნიუანსიც კი არ გრჩება. მაგრამ რა ხდება? ქ-ნი ნანას ყურადღებიანობამ ჩვენს უყურადღებობაზეც დაგვაფიქრა. შარშან, ნანა დემეტრაშვილის საიუბილეო თარიღი შეუსრულდა.

„თეატრი და ცხოვრება“, რომ იტყვიან, ფრანგული ადათით, მოგვიანებით ულოცავს მას ამ ღირსესანიშნავ თარიღს. ქ-ნი ნანა გაკვირვებული ამბობს, რომ ვაჟი – მამუკა კინომცოდნეა უნივერსიტეტის წარჩინებით დამთავრებისა და მაგისტრატურაში დატოვების მერე გოგონამ, ანამ კი მინც მსახიობის კარიერა არჩია და ინსტიტუტს მოაშურა. ალბათ, ესეც გენებში აქვს, მშობლებიდან – ასყენის რეჟისორი დედა. /ნანას მამა – ვაჟა ნიკოლაიშვილი – მსახიობია/.

ცხოვრება გრძელდება. პროფესიული ბიოგრაფია მექვიდრეობითაც გადავა და ნიჭიერი მშობლებიც თავიანთ ფერს შესძენენ თეატრალური ხელოვნების ხვალინდელ პალიტრას. დღეს კი მესხეთის თეატრის ერთ-ერთ შემქმნელს ნანა დემეტრაშვილს ქართული თეატრის ცხოვრებაში დატოვებული ღრმა შემოქმედებითი კვალი-სათვისაც დიდ მადლობას უხვდით.



ნათია ასათიანი

# დავით შაჰაზაძე თეატრში

დ. კაკაბაძის არცერთი ნაწარმოები, იქნება ეს ფერწერა, გრაფიკა თუ სცენოგრაფია, მოფიქრების, გააზრებისა და ღრმად შესწავლის გარეშე არ შექმნილა. ეს იგრძნობა სპექტაკლ „ესკადრის დაღუპვის“ დეკორაციების ესკიზებშიც, რომლის შესრულებამდეც ჩანს, რომ მხატვარს კარგად შეუსწავლია გემომშენებლობის საქმე და მხოლოდ შემდეგ დაუნახავეს ესკიზები. ამის დასტურად მოვიყვანთ დიმიტრი ჯანელიძის მოგონებას, თუცა სხვა სპექტაკლებზე. კერძოდ, ა. აფინოგენოვის პიესა „მორეულის“ დადგმასთან დაკავშირებით (რეჟისორი დ. ანთაძე, კომპოზიტორი ა. ბალანჩივაძე). „... იმისათვის, რომ ნათლად, სრული ცოდნით ვადმოეცა დეკორაციის დამატებითი ატრიბუტის – მატარებლის შიდა ინტერიერი, მან სპეციალურად ნახა სადგურში მატარებლის საერთაშორისო ვაგონი და სურათიც კი გადაიღო. დ. კაკაბაძეს წარმოსახვის უდიდესი უნარი ჰქონდა, მაგრამ ყოველთვის სჭირდებოდა დასაზრდუნად სინამდვილე“. ყოველდღე ნათლად დასტურდება ესკიზზე კრილში მოცემული სარკმლებიანი ვაგონის (რომელსაც სპექტაკლში აზრობრივი დატვირთვა აქვს) ნახვისას.

ლურჯი, შავი, მწვანე, მონითალო-მოვარდისფრო და ნაცრისფერი ხანგრძლივი სწორი და მკლექ შტრიხებით ამ შესრულებულ ესკიზში ფურცლის არეზე მათ შორის დატოვებული შეფერადებული ადგილებით მიღებულია უხარმამზარ სივრცეზე გაშლილი და სიღრმეში წახული (ამავე შთაბეჭდილებას აძლიერებს წინა პლანზე სიღრმეში დიაგონალურად შეჭრილი ხის ძორი) ტაივის თვალუწვდენელი სივრცე, დაბურული ტყით.

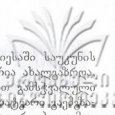
ერთი შეხედვით, ძალზედ მარტივი და უბრალო ხერხით (ვერტიკალური და ჰორიზონტალური შტრიხები) შესრულებული ფონით, სადაც გამოიყენება ცივი და თბილი, პარმონიულად შერწყმული ფერადოვნება და მასთან ორგანულად შეხამებული მკვეთრი კონტური (რომელიც ლაიონურად, მარტივად გამოკიფს თითოეულ ატრიბუტს) მხატვარი გადმოგვცემს თვით ტაივის ბუნების განუმეორებელ ხასიათს.

სპექტაკლ „მორეულის“ დეკორაციების რეალისტურად შესრულებულ ესკიზში, მიუხედავად ატრიბუტების უმნიშვნელოდ შერჩენილი გეომეტრიზირებული ფორმებისა, თავს იჩენს უფრო მეტი ფერწერულობისადმი, დეკორაციის, ფარდისა და სხვა დეტალების შედარებით „რეალისტური“ (ნაკლებ პირობითი) გადაწყვეტა.

დავით კაკაბაძის შემოქმედების ძირითად სფეროში ამ პერიოდში იქმნება გრაფიკული ფურცლები „იკეთი“, სადაც კიდევ უფრო იზრდება რეალისტური ტენდენციები. იმერეთის პეისაჟებისათვის დამახასიათებელი აბსტრაგირება მცირდება ილუზორული მომენტების გაძლიერებისა და სხვადასხვა დეტალების გამოსახვის ხარჯზე. მაგ.: ჩნდება დიდი, დაუნაწევრებელი სივრცე, მეტი მნიშვნელობა აქვს ცას, პაეროვანი პერსპექტივის „მომენტები“ მსხვილდება, შესაძინევადაა გაზრდილი. ფერწერული დამუშავება, წერის იგივე მანერას მკაფიოდ აღვიქვამთ მომდევნო სპექტაკლებისათვის შესრულებულ ესკიზებში.

დ. კაკაბაძეს ზერელედ, ძირფესვიანი შესწავლის გარეშე არაფრის გაკეთება არ უყვარდა. როდესაც რეჟისორმა დოდო ანთაძემ შესთავაზა ერთობლივი მუშაობა ახალგაზრდა

დასაბრუნო. დასაწყისი იხ. „თ. და ც.“ №3



დრამატურგის გერცელ ბაზხოვის სპექტაკლზე „იკა რიჟინაშვილი“ (პიესაში საუკუნის დასაწყისის რევოლუციური მოძრაობა ასახული და მისი მთავარი გმირია ახალგაზრდა ღარიბი ებრაელი - ბრძოლის ღინთა და პატრიოტული სულისკვეთებით განსჯადობით იკა რიჟინაშვილი). ებრაელთა ცხოვრების ღრმად შესწავლის მიზნით მხატვარი გაქმნა ვრა ქუთაისში. მის მეზობლად სახლობდა ღარიბი ებრაელის ოჯახი, იგი აკვირდებოდა მათ ცხოვრებას, თითოეულ პიროვნებას, მათ ყოფას, ზეჩვეულებებს, ატმოსფეროს, რომელშიც ისინი ცხოვრობდნენ. როგორც ცნობილია, თავის ესკიზში გამოსაყენებლად ქუთაისში მან ფოტოც კი გადაიღო და ჩაიხატა პიესისათვის ერთ-ერთი საინტერესო „ტიპაჟი“.

ყოველივე ამის შემდეგ დ. კაკაბაძე შეუდგა ესკიზებზე მუშაობას და შექმნა დეკორაციები, სადაც ღარიბ ებრაელთა ცხოვრება, მათი ბრძოლა და უკეთესი მერმისისაყენ სწრაფვა გადავიშალა. დეკორაციები შესრულებების მანერით, კომპოზიციური გადაწყვეტით, ძალზედ განსხვავდება ზემოხსენებული სპექტაკლებისაგან. თუ უწინდელ ნამუშევრებში ნატიფი, შეიძლება ზოგან მეკეთრიც, მაგრამ მაინც დახვეწილი, სუფთა ზაზი (აქა-იქ მსუბუქი შტრიხებით) ფიგურირებდა, აქ შავი ფანქრის ბრტყელი მონასმები, ხშირი ნერვიული, ენერგიული დამტრინხვა და შუქ-ჩრდილის მეკეთრი კონტრასტები ჩანს. ისინი ცხოველხატულობას, დინამიურობას და მეტ ექსპრესიულობასაც სძენენ დეკორაციებს. გავიხსენოთ მხატვრის პარიზული პეიზაჟების რეალისტური ჩანახატები. სპექტაკლის დეკორაციებში ვხვდებით აგრეთვე ფერწერულობისა და კონსტრუქციულობის შესანიშნავ, პარმონიულ შერწყმას, სადაც მიუღი სისასესით არის გადმოცემული პიესის დედაზრი, მისი პერსონაჟების პათოსით აღძრული გმირული სული.

თუ არც („ინოშვილის გურია“) თითოეული ესკიზი, მასზე გამოსახული კონსტრუქცია წარმოდგენილი იყო რაიმე დეტალის მიინშებით, ფრონტალურად, ამ სპექტაკლში მაკ. შენობის ფასადის ჩვენებისას კონსტრუქცია დიაგონალურად იჭრებოდა სიღრმეში. ინტერიერის ან პეიზაჟის გადმოცემისას (ებრაელთა სახლი, საიდუმლო სტამბა, ქუთაისის გალავანი, უკან - ფონად ბაგრატიის ტაძრის ნანგრევები და შორს ცა), მხატვარი მთლიანად ვეიშლის იმ სამყაროს, სადაც უნდა წარმართოს მოქმედება.

ცხოველხატულობა, ფერწერულობისაყენ სწრაფვა, ვიქციებით „რეალური კონსტრუქციები (ნაცკლად აღრინდელი პირობითი, გეომეტრიზირებულ-კუბისტური ფორმებისა) იჩნეს თავს დ. კაკაბაძის მიერ მხატვრულად გაფორმებულ სპექტაკლში „სამანიშვილის დედინაცვალი“.

როცა ეიცნობთ დ. კაკაბაძის იმერულ პეიზაჟებს, ადვილი მისახვედრია, თუ რაოდენ მახლობელი იქნებოდა მხატვრისათვის დავით კლდიაშვილის ლიტერატურული შემოქმედება, რომლებშიც დასავლეთ საქართველოს უღამაზესი კუთხის - იმერეთის ცხოვრებაა გადაშლილი.

„არ შეიძლება წაიფიხთოთ დ. კლდიაშვილი და მისი მოთხრობების ფონზედ ცნობიერებაში დ. კაკაბაძის „იმერეთის პეიზაჟები“ არ წარმოდგინოთ, იმდენად ენათესავებოდა ერთმანეთს მათი შემოქმედება. „მისი იმერეთის პეიზაჟები“, ჩემის აზრით, საოცრებაა. საინტერესოა, როგორ შეიძლება ასეთი ბუნწი, მარტივი ხერხებით ნაცნობი ყოფითი ელემენტების განდიდების მიღწევა დ. კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირში“ და „უბედურებაში“. ფონად ჩავსვი დ. კაკაბაძის „იმერეთის პეიზაჟები“ მოკვითხრობს ჩვენთან საუბარში მარჯანშიშვილის სახ. თეატრის მთავარი რეჟისორი, საქართველოს სახალხო არტისტი თემურ ჩხეიძე.

დ. კლდიაშვილი თავის მოთხრობებში კონკრეტული ოჯახების უბედურების მაგალითზე საოცარი ძალით, სატირული ხერხებით (რომლებშიც კიდევაც დაცინის, ამბირახების და ამავე დროს ღრმა სიბრალულის, თანაღმობის გრძობასაც იწვევს) გადმოცეცემს საზოგადოდ XX საუკუნის დასაწყისში მომხდარ იმ მძაფრ სოციალურ ძევრებს ეკონომიურ დაცემასა და პირად ტრაგედიას, რომელშიც აღმოჩნდნენ უმთავრესად არაფრისმაქნისი, გაღატაკებამდე მისული არაფრისმქონე და მაინც კუდაზხიყა, ამპარტკანნი იმერელი აზნაურები, რომელთაც იმავე დროს არც თავისებური კეთიღმობილება აკლდათ.



„სამანიშვილის დედინაცვალში“ იუმორმენტავებული დიდი ტყვილითაა გადმოცემული მთავარი მოქმედი პირის, პლატონ სამანიშვილის პირადი, კომიკურად შეფერილი ტრაგედია „საჭირო“ მონაცემთა მქონე დედინაცვლის მეხნა ანუ პოვნა ისეთისა, როგორიც მას „აწყოებს“ – ორქმარგამინაცვალი, უშვილო, ბოლოს ამ უკანასკნელსაგან ქაშაქების გამწარებლის, მიწის გამყოფის შობა და ამ ნიადაგზე დატრიალებული ტრაგედია – სადაც მამა შვილს არ ინდობს და მძა-ძმას.

ყოველივეს გათვალისწინებით, უდავოდ დიდი ექნებოდა ინტერესი დ. კლდიაშვილის მოთხრობის „სამანიშვილის დედინაცვალის“ ინსცენირებასა (გელაშვილი) და სპექტაკლში დ. კაკაბაძის მხატვრული გაფორმებისადმი.

დ. კაკაბაძემ მისთვის ჩვეული უდიდესი ოსტატობით, მარტივით ხერხით შექმნა დასავლეთ საქართველოსათვის დამახასიათებელი კოლორიტით გაუღწილი ფონი – ესაა გრაფიკული მონახაზი იმერეთის მთავორიანი პეიზაჟისა. გაფოთილი ხეებს მხატვარი ზოგან თითქოს დაუდევარი და ამავე დროს ძალზე მეტყველი ტუმის მკვეთრი ხაზებითა და მოკლე შტრიხებით გადმოვცემს, კერძოდ, შავი სქელი კონტურითა და პასტელის საღებავებით მინიშნებულაა წითელი კრამიტითა თუ ყავრით გადახურული იმერული ხის ოდები, ნალიები და წყნელის ღობეები, მთლიან აბიბინებული ენო, ხის ჭიშკარი ორქმონობიანი გადახურვით, უსწორმასწორო ორღობე და შორს, ჩრდილში რამდენიმე პატარა ზომის ხის ოდა – სახლების მაკეტი რიგელებიანი აივნითა და თაღსვეტნარით შემყული, ორმაგი განათების შედეგად – ჩრდილები მკვერთად გამოისახებოდა საქუსარზე და მაყურებელთა თვალწინ უზარმაზარ სიერცხვზე გადაშლილი პანორამა ისახებოდა..

მსგავსი მანერით არის 1944 წელს შესრულებული კოჯრისა და კიკეთის პეიზაჟების სურათები, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ფანქრის „მონასხები“ აქ უფრო რბილია, ვიდრე ეთქვას, სვანეთის პეიზაჟებში, ხოლო ძირითადი ყურადღება დამოძილი აქვს აკვარელის ნახ ფენას, რაც კოჯრისა და კიკეთის პეიზაჟებს ანიჭებს მეტ სიმსუბუქეს, მეტ ლირიკულობას და პაერონებას. მიუხედავად მუქი (შავში გარდამავალი ლურჯი) ფერადოვნებისა (რაც ზოგან ხეთა ჩრდილით არის გამოწვეული), ბუნება აქ გაცილებით თბილი და ადამიანურია.

ჩვენ ვერ კიდევ პირველ სპექტაკლში „ჰოპლა, ჩვენ ეცოცხლობთ“ აღენიშნეთ ორმაგი განათების ის დიდი როლი, რასაც იგი ასრულებდა სპექტაკლში. გვინდა აღვნიშნოთ სინათლის ოსტატური გამოყენება სცენის პირველ პლანზე. მაგ. სპექტაკლში „სამანიშვილის დედინაცვალი“, მაგ. როდესაც კონერტული სცენები თამაშდებოდა ან მთლიანად ბინდებოდა ფონი და რჩებოდა განათება მხოლოდ წინიდან, სინათლე ჩამუქებულ ფონზე მკვეთრად გამოჰკვეთდა ფიგურებს, ხოლო ზოგ სცენაში ოდნავი ჩრდილებით მიანიშნებდა გარემოს. სურათში, სადაც საქუსარზე ცხენის მხოლოდ რამდენიმე თავი იყო გამოსახული, საინტერესოდ გადაწყვეტილი განათების წყალობით იქმნებოდა შთაბეჭდილება ორღობეებში გამოჩენილი ცხენოსნებისა ქორწილის სცენაში კი, სადაც ფონზე შორს სიერცხვში სახლი და პალმები იყო გამოსახული, წინა პლანზე იდგა მაგდა საკამით, რომელიც განათების შედეგად სკამებისა და გაწყობილი სუფრის ასოციაციას ქმნიდა. განათების მეშვეობით, რომელიც ფონის ფერადოვან გამას ერწყმოდა, იქმნებოდა აგრეთვე მზით განათებული დღის შთაბეჭდილება.

კოსტუმები და გრამი უფრო ნათლად გამოჰკვეთდა ამა თუ იმ გმირის სახეს.

კომპოზიციური გადაწყვეტითა და წერის მანერით „სამანიშვილის დედინაცვალის“ ესკიზებს უახლოვდება შემდეგ წლებში შესრულებული სპექტაკლების დეკორაციათა ესკიზები: მ. გორჯის „მტრები“, შ. დადიანის „გუმინდელნი“, „ნინოშვილის ვურია“, და ისევე „სამანიშვილის დედინაცვალი“ – ყველა ეს სპექტაკლი დაიდაც ქუთაისის თეატრში. მათგან პირველი ორი – 1939 წელს, ხოლო უკანასკნელი – 1940 წელს.

ამ სპექტაკლთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ მოვიგონოთ იმავე თემაზე დადგმული „შემოდგომის აზნაურები“ და კინოფილმი „დაკარგული სამოთხე“. მოგებსენებათ, თუ რა დიდ გასაქანს მისცემდა კინო მხატვარს, და როგორი სიძლიერით გამოაჩენდა იგი თავის

შესაძლებლობას. დ. კაკაბაძის მიერ შესანიშნავად, მეტიც, ბრწყინვალედ შესრულებული ფერწერული პეიზაჟები გააფრთხილია იმერული კოლორიტით. მისმა სტილმა, შემოქმედებითმა კრედიტ ბევრად განსაზღვრა ფილმის „დაკარგული სამოთხე“ გამარჯვება. ვკვირდებით რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე.

თუ ზემოხსენებულ სექტაკლებში სივრცის ილუზია ფონზე გამოსახული პეიზაჟით და განათებით იქმნებოდა, ახალ სექტაკლში „მეფე ლირი“ (რეჟ. დ. ანთაძე, 1941 წ. ქუთაისის თეატრი) დ. კაკაბაძემ სივრცე მძიმედ დრამატურულ სხვადასხვა ფერის ფარდებითა და სიღრმეში დიაგონალურად შეკრული შუბების საშუალებით გადაწყვიტა, რაც სექტაკლს ფუნქციურთან ერთად ემოციურ დატვირთვას სძენდა. აქ გასაოცარი სიბრტყით იყო დაცული ეპოქის, სტილის გრძნობა.

ესივნე სამეფო დარბაზია, საფეხურებიან შემადგენელ მდგომი ტახტით, რომლის გვერდითა კუთხიდან სასურათო სიბრტყეზე დიაგონალურად, სიღრმისაყენ იჭრება შუბების სილუეტები. ხოლო ორი შუბი ტახტის თავზე გადმოფრიალებულ წითელ ქსოვილს იჭერს. შავ ფონზე გამაფრთხილებელი, საგანგაშო წითელი ფერი და „რყევადი“ შუბები თითქოს შედარებით პირდაპირ მიგვანიშნებს სამეფო ტახტის შემდგომ მერყევასა და დაცემას. საერთოდ შავ და წითელ ფერებს, რომელშიაც უმთავრესად ცივი ტონება ჩართული – ლურჯი, მწვანე, მოიასპინისფერი, ყვითელი, ცისფერი – სიმბოლური დახმარება აქვთ სექტაკლში. ზოგჯერ წითელი ფერი სისხლის ასოციაციას იწვევს. მაგალითად, ერთ-ერთ სურათში (სადაც მეფის საწოლია გამოსახული, რომლის იქით სიღრმეში პეიზაჟი და მასში ცხენოსანთა ფიგურები ჩანს) წითელი ფერის იატაკი სისხლისღერის ილუზიასაც კი ქმნის.

სიმბოლური მნიშვნელობის მქონეა სექტაკლში გამოყენებული თითოეული რეკვიზიტიც. ასე მაგალითად: სურათი ბრძოლის ველზე (პასტელისა და ხანგინით შესრულებული) – ტუნად, ზოგადად მოცემული პეიზაჟის (მწვანე, ნარინჯისფერი, აასპინისფერი, ლურჯი) ფონზე დგას წითელი სამეფო კარავი შუბებითა და ღერებით. იქვე კარავთან მდგომი, თითქოს წაჭრაილი ხე, ერთ დროს ძლიერი ლირის სამეფოს ძლიერებაზე და ბოლოს ასეთი განსარცხველ მიგვანიშნებს. ფარი ერთგვარად თითქოს თეთონ ლირის პროტოტიპია, რომელიც თავს იცავს ქალიშვილების შემოტევისაგან. შუბზე შტანდარტება დამაგრებული, ერთ ღერძზე შეკრული, შუბებგაყრილი ღერბები სიმბოლურად გამოხატავენ სამეფოს ნგრევას. ამდენი შუბი და ფარი შესაძლოა ოჯახის შინაგანი კონფლიქტისა და სახელმწიფოებს შორის ბრძოლის გამოძახილიც იყოს.

იგივე ბრძოლის ველზე, რომლის ფონად უნარმაზარი ცა და ღრუბლები მოჩანს, იგივე მიჩარჩობაში დგას სამეფო კარავი, საიდანაც თითქოს სისხლით მოსერილი სამკუთხედი-სებური (ბრძოლა სამ სახელმწიფოს შორის) აასპინისფერი ღერბი შუბით გამოდის და მაქმანივით მეორდება სიღრმეში განლაგებულ მეორე და მესამე კარავში. მაყურებელი დეკორაციის მიხედვით „ბატონად“ გრძნობს, როგორ ხუხულასავით მსუბუქად ინგრევა ერთი სამეფო და რამდენიმე საწილად ქუცმაცდება.

მარტოდ დარჩენილი ლირის სცენაში ქარიშხალი ბობოქრობს, სადაც ძირითადი ფუნქციური და ემოციური დატვირთვა ყვითელ ფერს – სეფდისა და განშორების მაწყვებელს აყისრია. ამ ფერში შავი ძლიერი შტრიხები და შვეულები ლირის აფორაიქტული სულის სიმბოლოდ გვევლინება, ხოლო განმარტული გარემო და ქვის ლოდები მარტოდ დარჩენილი, უთვისტომო, უსახლკარო კაცის სულიერ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს.

ასეთივე სიმარტოვე, განწირულები, სულშემადონებელი სევდაა ჩაბუდებული ბოლო „სურათში“, სადაც წინა პლანზე შავი (ლირის იმჟამინდელი მდგომარეობისა და გარემოს ამსახველი), ხოლო სიღრმეში ყვითელი ფერი (გაცურების) ბატონობს. ე.ი. ამ „შავი“ გარემოს (სადაც ქოხის მაგვარი კონსტრუქცია დგას) შიშმა სადაც სამეფო არსებობდა და მათ შორის არის გველივით დაყლაყნილი, მეტად ზიფათიანი გზა. გზა მეფობიდან მარტოსულობამდე.

დეკორაციების მსგავსად ემოციური დატვირთვა აყისრია ეპოქისა და წოდების გამო-



მსახველ ძალზედ მეტყველ ტიპას, შესრულებულთ პასტელისა და სანგინის (შავი, წითელი, ლურჯი, ვარდისფერი, ნარინჯისფერი, მწვანე) ლოკალური ფერადონებით.

აი, ლირის დიდებული, აზოვანი ფიგურა სევედიანსა და ჩაფიქრებულ მეფეს გამოსახავს - მისი სამეფო კაბა და მეწამული ფერის გრძელი მოსასხამი ლურჯი შედარებით. პასტელის ერთიანი ლოკალური ფერები სანგინის შავი შტრიხებით არის გატყვევებული სახის მკაცრ, კოპებშეკრულ, მაგრამ არა ბოროტ - გამომეტყველებაში შემფითება და დარღვივა ჩაბუდებულია.

ამ მკაცრ კოსტუმშიც ჩანს დეკორაციული ელემენტები - კაბის ბოლო - ვეითელ ფონზე ვარდისფერი ყვავილებით, სარტყელი და სხვა. ლირის მასიურ ფიგურაში სიძლიერე, მეფური დიდებულება, სიმტკიცე იგრძნობა.

და ისევ ლირის კოსტუმი საბრძოლო აღკაშულობით: იგი ბრძანების გაცემის მომენტშია ასახული. მისი მძლავრი, სტატუკური ფიგურა მოძრაობაშია მოყვანილი ფესვით - გაშლილი ხელით, რომელიც თითქოს რაღაცას მიუთითებს ქვეშევრდომებს - და პოზით - წინ გადადებული ნაბიჯით. მიუხედავად მკაცრი საბრძოლო კოსტუმისა, აქც ჩანს დეკორატიული ელემენტები - პორიზონტალური ხაზებისა და არშიის სახით.

კენტისა და გლოსტერის ძვირფასი კაბებითა და მოსასხამებით შემოსილი ფიგურები მეფესთან დაახლოებულ პირებს წარმოვიდგენენ.

ალბანეთის პერცოვის ნაირფერად აჭრელებული (მართალია დახშული ტონები) შედარებით მოკლე სამოსი (როცა შემოსხენებულ დიდებულებს გრძელი დრაპირებული სამოსი თავისი მოსასხამებით ეცვათ), ცხვირჭიხტიანი ფეხსაცმელთა და კუბურული წინდებით, თმის ოვალური, ძალზედ მოწესრიგებული ვარცხნილობა საკუთარ თავში ღრმად დარწმუნებულ, თავმომწონე ადამიანს ავლენს.

მეორე კოსტუმი ალბანეთის პერცოვისა, კვლავ მსგავსი პოზით, აბჯარასხმული ბრძოლის წინ ლამაზი სახითაა წარმოდგენილი. ბრძოლის დროსაც კი ეტყობა საკუთარ თავზე მზრუნველობა.

ალბანეთის პერცოვის საპირისპიროდ წარმოვიდგება საფრანგეთის ახალგაზრდა მეფის საკუთარ თავში არცთუ უსაფუძვლოდ დაჯერებული, დიდებული, მოხდენილი ფიგურა.

პერსონაჟთა თითოეული ესკიზი კოსტუმისა ზუსტად ავლენს ამა თუ იმ მოქმედ პირის ხასიათს, საზოგადოებაში მის მდგომარეობას, ქცევასა და ადამიანურ ღირსებებს. და როდესაც უფურებთ ამ ესკიზებს, თვალნათლივ წარმოვიდგება მსახიობის როგორც ჩაცმულობა, მის მიერ შესასრულებელი გმირის დამახასიათებელი თვისებებით - იქნება ეს თავმომწონე და ამაყი რეინა ძვირფასი სამოსით, გონიერილა ემშაყურად ჩაფიქრებული, რომელსაც სურს თითქოს რაღაც განცდა გამოავლინოს, თუ სათნოებით აღსავსე, წმინდა კორდელია. პორტრეტები ცხადად წარმოვიდგენენ თითოეულ გმირს, რაც მსახიობს უთუოდ ეხმარებოდა მიზანსცენის გაცოცხლებაში და სახის გახსნაში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დ. კაყაბაძე სპექტაკლის განხორციელებისას დიდ ყურადღებას აქცევდა დრამატურების რუმარებს. იგი ყოველთვის პატებს სცენა ავტორს, თითოეულ მის სიტყვას და ამდენად ცდილობდა ესკიზები რუმარეებისათვის მიესადაგებინა. ასევე მოიქცა იგი ლ. ვითუას პიესის „უმღვევლის“ განხორციელებისას. (1945 წ. რეჟისორი ვ. ტაბლიაშვილი, მარჯანიშვილის სახ. თეატრი), რადგან პიესაში მოქმედება მიმდინარეობდა წყალქვეშა ნაეში, რომელიც იძირება, მაყურებელს უნდა მისცემოდა სამუალები ნამდვილად წარმოედგინა თავი ზღვის ფსკერზე, წყალქვეშა ნაეში. ეს კი დიდი სიმწვევების წინაშე აყენებდა მხატვარს.

პირველი, რაც თვალში გვხვდება ესკიზების და ფოტოების ხილვისას, არის წყალქვეშა ნავის არაჩვეულებრივი ზუსტი გამოსახვა ჭრილში, მთელი თავისი აპარატურითა და ტექნიკით აღჭურვილი, სადაც ნათლად შეიგრძნობა არა მარტო მხატვარი, არამედ ზუსტი მეცნიერების - ფიზიკა-მათემატიკის ღრმა მცოდნე. აქ საკმაოდ ბევრია როგორც აკვარელითა და სანგინით შესრულებული გრაფიკული ესკიზები, აგრეთვე ორთოგრაფიული

ნახაზებიც. ერთ-ერთზე გამოსახულია ზღვის ბობოქარი, მღვლევრე ტალღების ფონი, რომელიც პროექტორის შუქზე ყუმბარების აფეთქებისას სხვადასხვა ფერს იღებდა. შავი მრგვალი ხაერდის ფონზე ჭრილში საოცარი რაყურსითაა გამოსახული წყალქვეშა ნავის კონსტრუქციული ნახაზი შუაში, შემდეგ ნაკვეთურში გასასვლელი ღია ლუქით, მიღების, კედლებისა და ჭერის ხაზები პერსპექტივაში ქმნის შთაბეჭდილებას, თითქმის მაყურებელი იყურება სიღრმეში, ზღვის ფსკერზე. ასეთივე ნაკვეთურებს ხელსაწყოებითა და ტექნიკური აღჭურვილობით ვხვდებით ეკსპოზე, სადაც ზღვის ზემოთ, შავ ფონზე, წყალქვეშა ნავის ზედა კორპუსია გამოსახული, რომელიც შესრულებულია ტუშის საოცრად დახვეწილი კონსტრუქციით და შავ ფონზე პროექტორის ორი უთითებელი თეთრი შუქით. წყალქვეშა ნავი გამოსახულია შავი ხაერდის დისკოსებურ ფონზე, რომლის გარშემო, მთელი ესკიზის სივანეზე, ნაჩვენებია ზღვის სიღრმე ტალღისებური ხაზების - თეთრი, მოყვითალო, ლურჯი, მოციხფრო, მოვარდისფრო, ყავისფერი - სახით, შესრულებული აკვარელის თხელი ფენით. იქნება შთაბეჭდილება, რომ შავი დისკოს ფონი, რომელიც დიდ შავ წერტილად აღიქმება, მოწვევტილია გარე სამყაროდან და ზღვის სიღრმეშია ჩავარდნილი. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ტალღების უფრო დიდი პლანით გამოსახვა და მასთან შედარებით მცირე ზომის, სიღრმისაკენ ძლიერად გადახრილი წყალქვეშა ნავის განაკვეთი, რაც მერყეობის, ერთგვარი ქანობის შთაბეჭდილებას იძლეოდა. სპექტაკლში, რომელშიც უდიდეს ემოციურ და ფუნქციურ როლს ფერები და განათება თამაშობდა, ის იყო გმირილი შემართების და ვაჟაკურ-პატრიოტული სულიცხველებით განმსჭვალული, რომელიც ზუსტად პასუხობდა პიესის, სპექტაკლის ოპტიმისტურ სათაურს „უძლეველი“.

სპექტაკლის დეკორაციების ესკიზები (წერის მანერა, კომპოზიციური აგება თუ გადაწყვეტა) პარიზში 1920 წელს შექმნილი ბრიტანის ძალზე შთაბეჭდავი პეინინგების გამოძახილად გვესახება. თითოეული ნამუშევერის შექმნას შორის იქნება ეს იგივე წერის მანერით 1927 წელს შესრულებული ოპერა „ამირანის“ კოსტუმების ესკიზები, 1934 წელს სპექტაკლის „ესკადრის დაღუპვა“ დეკორაციების ესკიზებზე დიდი შუალედისა (1920-45 წწ) მათი მსგავსება იმდენად დიდაა და ყურადსაღებია, რომ გაცივებასაც კი იწვევს. როგორც ზემოთ აღნიშნული წლების მიხედვით ვაღვანთ მხატვარი თავის შემოქმედებაში რამდენჯერმე უბრუნდება მსგავს შესრულებას, რაც ხშირ შემთხვევაში ნაწარმოების შინაარსით არის გამოწვეული. ესაა ზღვა და მასთან დაკავშირებული კომპოზიციები.

1947 წელს რუსთაველის სახ. თეატრში ა. ვასაძე დგამს ი. მოსაშვილის პიესას „სადგურის უფროსი“, რომელიც ეხება ფაშისტი ოკუპანტების წინააღმდეგ ბრძოლას.

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია, რომ ამ სპექტაკლში ისევე ვხვდებით დ. კაკაბაძის ამ პერიოდის ნამუშევერებსათვის დამახასიათებელ სწრაფვას ფერწერულილობისადმი, რასაც ძალზედ საინტერესოდ და ორიენტილურად გადაწყვეტილი მკაცრი ლაკონური დეკორაციები ემატებოდა. ესკიზები ორ ნაწილად არის გაყოფილი. ესკიზის ზედა ნაწილში მუქ შავ ფონზე გუამით გამოსახული თოვლით დაფარული მთების მკაცრი ბუნება შესრულებულია თეთრში შერეული მონაცრისფრო-მოიანამნისფრო ტონებით და სხვადასხვა მიმართულებით სქლად, ნამერყივით დადებული მუქი და ღია ნაცრისფერებით. ესკიზის ქვედა ნაწილში კი შავი ხეების სიღრმეები და სიუჟეტის შესაბამისად სხვადასხვა ნაგებობათა თუ ინტერიერის დეკორაციებია გამოსახული.

თუ როგორ იყო ესკიზები სცენაზე განხორციელებული შეგვიძლია ვიმსჯელოთ სპექტაკლის მსვლელობის დროს გადაღებული ფოტოების საშუალებით. ესკიზების შესაბამისად მთელი სცენის სივანეზე, საქუსარზე გამოსახული იყო ცა და მარადიული თოვლით შემოსილი მყინვარწყურის გროზი მთები. მათ ფონზე იდგა ორბარუსიანი დანადგარი, რომელიც სცენას ორ ნაწილად ჰყოფდა და რომლის პირველ სართულში პიესის სიუჟეტის შესაბამისი სხვადასხვა კონსტრუქციები იდგა. სპექტაკლში დიდ როლს თამაშობდა განათება. როდესაც მოქმედება მიმდინარეობდა სცენაზე, მისი ზედა მხარე (ე.ი. პირობითად მეორე იარუსი) ჩანჩქლებული იყო და მხოლოდ შორის სიღრმეში ციმციმებდა ყანბუგის მთების განათებული სილუეტი. ხოლო როცა მოქმედება დეკორაციის ზედა ნაწილში



გადადიოდა, ბნელდებოდა სცენის ქვედა ნაწილი (აქ ოდნავ ნათდებოდა საგნების კონტურები).

ყოველივე ეს სიერცის შესანიშნავ აღქმას იწვევდა. ძალზედ საინტერესოდ მყოფი განაწილებული კომპოზიციები სცენის ზედა ნაწილში. საქუსარზე გამოსახული მუქი და ღია ნაცრისფერი მთების ფონზე, მსახიობები ქანდაკებებით გამოიყვითებოდნენ. სცენაზე კი ამ დროს სიუჟეტის შესაბამისად იცვლებოდა დეკორაციები, რომელიც სხვადასხვა დამახასიათებელი ატრიბუტის დამატებით პიესის შესატყვის ატმოსფეროს ქმნიდა.

ყოველივე უმთავრესად მუქი ნაცრისფერი და თეთრი გამონათებებით იყო შესრულებული. სპექტაკლში ისე იყო გადაწყვეტილი სამოქმედო არე, რომ მსახიობებს საშუალება ეძლეოდათ სცენის ორთავე ნაწილში შეუწყვეტელი მოქმედებისათვის, რაც ერთიან, შეუნელებელ რიტმს მატებდა წარმოდგენას. მასში ორგანულად შერწყმული ფერწერული და დეკორაციული კონსტრუქციების ჰარმონიული მონაცვლეობა მეტ გამომსახველობასა და შთამბეჭდავობას ანიჭებდა სპექტაკლს.

აი, რას წერდა დამდგმელი რეჟისორი აკაკი ვასაძე: „დავით კაკაბაძემ ისეთი დეკორატიული და ფერწერული სანახაობითი ფორმები შექმნა, ისეთი განსაკუთრებული გამომსახველობა მიანიჭა, რომ დიდად დაგვეხმარა ცალკეული სცენების პლასტიკური მონახაზის გადაწყვეტაში. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია დ. კაკაბაძის მიერ დახატული უკანა ფარდა – თოვლით დაფარული დიადი მწვერვალები და ცა. ამ მთების შარავანდელი თავზე ედგა თითქმის ყველა ეპიზოდს და ჰაერით ავსებდა სამოქმედო მოედანს“.

და ბოლოს, თვალი გადავავლოთ ხელოვანის მიერ განვიღო გზას თეატრში. თუ გადავხედავთ დ. კაკაბაძის თეატრალურ მოღვაწეობას პირველ ათწლეულში (და შემდგომაც), ადვილად შევნიშნავთ იმ უდიდეს მსგავსებას, რაც არსებობს მხატვრის ფერწერაში, გრაფიკასა და თეატრალურ მხატვრობაში. დ. კაკაბაძის შემოქმედებითი კრედი, მრწამსი, როგორც დანჯურ მხატვრობაში, ასევე თეატრში, ხასიათდება უკიდურესად ძუნწი და ლაკონური, პირობითი და მარტივი, მყარია, კლასიკურ ფორმებამდე აყვანილი და უკიდურესად გამომსახველი მეტყველი სახითი ერთი დანჯურ მხატვრობაში, რაც ძალზე თავისებურად გარდაიჭება სცენოგრაფიაშიც.

სცენაზე დ. კაკაბაძე უმთავრესად ერთ განზოგადოებულ – აბსტრაგირებულ (გავისხენოთ „იმერეთის ჰეობაების“ ციკლი) დანადგარს დგამს ან გეომეტრიულ-კუბისტური მოედნებით აგებს მრავალ იარუსიან კონსტრუქციას, რომელიც პიესაში ასახულ მთელ გარემოს მოიცავდა – რაც მიზანსცენის სწრაფი ცვლის დიდი შესაძლებლობას აძლევდა რეჟისორს, სპექტაკლს კი რიტმულ მთლიანობას ანიჭებდა.

სპექტაკლის დინამიკურობას ემსახურება კინოც (რომელიც პირველად საქართველოში კოტე მარჯანიშვილმა და დავით კაკაბაძემ ჩართო სპექტაკლში) – კულისები, მაყურებელთა დარბაზი. სპექტაკლის დეკორაციული გადაწყვეტისას გამოიყენება არა მარტო სცენა, არამედ კულისებიც და მაყურებელთა დარბაზიც. დეკორაციაში ჩართული სარკეები და სარკის დიდი მოძრავი ბურთი (ისიც სარკეებისაგან შესრულებული), რომლის მოძრაობისას იღვრებოდა ათასფერადი სიხეები და იქმნებოდა მუქ-ჩრდილის ეფექტები, ემსახურებოდა აგრეთვე სპექტაკლის დაბაბულ, დინამიკურ რიტმს. ყველაზე მთავარი და მნიშვნელოვანი დ. კაკაბაძის სცენოგრაფიაში იყო გასაოცარი, უმაღლეს დონეზე, ვირტუოზულად შესრულებული (უმთავრეს შემთხვევაში ორმაგი) სიღრმეიანი და გარედან მისაწვდომი, რომელსაც უდიდესი ემოციური და ფუნქციონალური დატვირთვა ჰქონდა. იგი ხან ნაწილობრივ სხვადასხვა რაკურსში გამოკვეთდა კონსტრუქციის ნაწილს ან რომელიმე მოქმედ პირს და მას პიესის შესატყვის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა, მაგ., ძალზედ სადა, ნაცრისფერი კუბები და ასეთივე ფერის ნარმის კონსტრუქციები მათზე მისახერხებელი უამრავი ფერის ნაწილაკებით ვანათების შედეგად არნახულ ეფექტს ქმნიდა.

დ. კაკაბაძის მიერ შესრულებული თითოეული კონსტრუქცია თავისთავად ძალზედ გამომსახველი, ამავე დროს მეტად მოსახერხებელიც იყო მსახიობებისათვის, იგი მოქმედების სწრაფ გადაადგილებას უწყობდა ხელს და ამავე დროს სცენის სრულ განტვირთვა-

საც იწვევდა... „მარტო მხატვარი ფერწერისა არ ვარგა. „მირ ისეუსტვა“ აწნაირი იყო. აქტიორი იხრევეოდა ფერებში, სცენა უნდა იყოს მოცემული მოცულობისა და სივრცის ფარგლებში, სადაც თავისუფლად მოძრაობს აქტიორი“.

დანადგარის ურთიერთგადამკვეთი ხაზებით, პირობითობით, განათობის ანარეკლით, ერთი დეტალის პირობითი მინიმუმით აღწევდა დ. კაკაბაძე მოქმედების ადგილს „მქსო მალური ამომწურაობით წარმოიჩინას. ფერადებისა და სივრცის განაწილების კონტრასტები, თითქოსდა გადღაბნილი ესკიზები ზღვის ასოციაციას რომ ბადებს (ისევე როგორც „ბრეტანის“ ციკლში), იგივე შთაბეჭდილების შემქმნელი გამჭირვალე ფარდა დიდი ფერადი ლაქებით (სპექტაკლი „უძლევებელი“), ნატიფი, სუფთა ხაზი, უმნიშვნელოში მშვენიერისა და აძაღლებულის ამოჩენა (მაგ. სიმონას კოსტუმი სპექტაკლში „ნინოშვილის გურია“, ფარდაგი – გასაოცარი გამოძგონებლობისა და ფანტაზიის ნაყოფი – სპექტაკლში „იცა რიფინაშვილი“, სადაც ფერთა ურთიერთშეთანხმება და ისევ და ისევ სასცენო არის განათება მყურებლის უდიდეს ალტაცებს იწვევდა) – აი ის მხატვრული თვისებები, რომელიც ახასიათებს დ. კაკაბაძეს, როგორც თეატრის მხატვარს, მისი სასცენო შემოქმედების პირველ-ათწლეულში, ხოლო 30-იანი წლების მეორე ნახევრიდან მხატვრის სცენო-გრაფიაში, ისევე როგორც მის დაზვერ მხატვრობაში, თავს იჩენს სწრაფვა ფერწერულობისკენ, რეალისტური სურათებისაკენ და ექსპრესიულობისაკენ. (საგანით შესრულებულ ესკიზებში უწინდელი სუფთა, ნატიფი გრაფიკული მონაზნის ნაცვლად გვეხვება ზშირი, ენერგიული, ნერვიული დამტრინხვა და შუქ-ჩრდილის მკვეთრი კონტრასტები, რაც პარიზში შესრულებულ გრაფიკულ ფურცლებს მოგვაგონებს, ხოლო სპექტაკლ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ესკიზების დამუშავება, ხელწერა, გრაფიკაში შესრულებულ „იკეთის“ პეიზაჟებს.

40-იანი წლებიდან დ. კაკაბაძის სცენოგრაფიაში ერთ-ერთ მთავარ ადგილს განათება-სთან ერთად იკავებს მძიმედ დრამირებული ფარდები. იგრძნობა ეპოქა, სტილი, ჩნდება ახალი სიმბოლოები („მეფე ლიონი“), სიღრმე და სიერცე უძთაერესად ფერების საშუალებითაა გადმოცემული. (ფერწერაში გაეისხენით ტილოები: „წითელი მთა“, საქართველოს ცა, 1942 წელი და მრავალი სხვა). შესაბამისად იცვლება დეკორაციათა ესკიზების შესრულების ტექნიკა, წერის მანერა (სქლად „ნაძერწივით“ დადებული ფერები) და დათოვლილი მთების პეიზაჟის ფონზე სცენის ორ იარუსად გაყოფა („სადგურის უფროსი“), ისევ და ისევ რიტმის, დინამიკის გაძლიერებული ჩვენებისათვის.

აი ის ძირითადი დამახასიათებელი ნიშნები და თვისებები, რომლებიც დ. კაკაბაძემ, როგორც ფერმწერმა მოიტანა ქართულ სცენოგრაფიაში. მის სცენოგრაფიაში ყოველთვის იყო საგრძნობი დ. კაკაბაძის, როგორც ფერმწერის შემოქმედებით ინდივიდუალობა, მხატვრის ხედა სამყაროსი და პრინციპი ფერწერის ხელოვნებისა. მის წინაშე დასახულ ამოცანებს, ის, უპირველეს ყოვლისა, ფერწერაში წვევებდა, შემდგომ კი მსგავსი პრინციპები განაგრცო სცენოგრაფიაზეც – ფერწერის პარალელურად. სწორედ ამიტომაც მის მიერ აღმოჩენილმა კანონებმა ფერწერაში, მის მიერ ჩამოყალიბებულმა თეორიულმა ნაზრევმა სათეატრო ხელოვნებაზე, ასახვა პპოვა მისსავე სცენოგრაფიაში.

- 1 საუბარი დიმიტრი ჯანელიძისა და თასმის ავტორს შორის შედგა 1983 წ.
- 2 საუბარი ჩაწერილი 1984 წ.
- 3 აღ. გოგიავა „სამანიშვილის დედინაცვალი“ კომუნისტი. 1937 წ. 20 მაისი (ქართულ ენაზე).
- 4 ა. ვასაძე. „ფიქრები და მოგონებები“. საბჭ. ხელოვნება. 1979 წ. №11.



## საუზაჰი ძაჰთვედ მოქლეჰაღთან ჰაღჰიღუი

მაისის დამლევს ევროპის ებრაელთა კონგრესზე ესპანეთში, ქალაქ ბარსელონაში გახლდით მიწვეული. კონგრესის დამთავრების შემდეგ რამდენიმე დღით მადრიდს გავემგზავრე. აქ შევიტყვე, რომ ცნობილი ქართველი მომღერალი ნუგზარ გამგებელი სწორედ მადრიდშია. ცხადია, შევხვდით. მადლობელი ვარ ბატონი ნუგზარისა – მან მთელი საღამო დაგვითმო, გვაჩვენა ღამის ხმაურიანი, მწვეფარე მადრიდი.

მეორე დღისთვის ნ.გამგებელს კვლავ შეხვედრა და ჟურნალისათვის საუბარი ვთხოვე.

აი, ეს საუბარიც, რომელიც მადრიდის ოტელ „პრადოში“ გაიმართა.

გ. ბათიაშვილი

– ქართველი მაგურებელი კარგად იცნობს თქვენს შემოქმედებას, თქვენს მიერ შესრულებულ პარტიებს. ამიტომ, ჩვენი ჟურნალის მკითხველისათვის საინტერესო იქნება თქვენი შემოქმედებითი მოღვაწეობა საქართველოდან წამოსვლის შემდეგ. სად არის და რას აკეთებს დღეს ნუგზარ გამგებელი?

**ნუგზარ გამგებელი:** 1989 წლის 14 იანვარს – ქართული თეატრის დღეს, თბილისის ოპერის თეატრში გაიმართა „ბალ-მასკარადის“ პრემიერა, სადაც მე უბრწყინვალესი დებიუტი მქონდა. მთელმა მუსიკალურმა საზოგადოებამ შესანიშნავად მიმიღო. ამის შემდეგ დიდი სითბოთი ვიყავი გამსჭვალული და მინდოდა ჩემს თეატრში რაღაც მეკეთებინა, მაგრამ ამავე წლის 9 აპრილს დიდი ტრაგედია დატრიალდა, რამაც საყოველთაო ნგრევა გამოიწვია და უკვე შეუძლებელი იყო რამის გაკეთება, თუმცა, ბევრი ვერ დაიკუნხის იმას, რაც მე გავაკეთე. 1989 წლიდან 1997 წლის ჩათვლით – მონაწილეობა მივიღე სხვადასხვა საერთაშორისო კონკურსში: ბარსელონაში – ვინესის კონკურსზე პირველი პრემიის ლაურეატი გავხდი, მადრიდში – ფრანსისკო ალონსოს სახელობის პირველი პრემიის ლაურეატი, პარპლონის ხულიან გაიავეს სახელობის ვოკალურ საერთაშორისო კონკურსში მეორე პრემია და საუკეთესო ტენორისათვის ზოსე კარერასის სპეციალური პრემია მომანიჭეს. ყოველივე ეს ბიძგს მაძლევდა, რომ დაკავშირებოდი იმ ქვეყანას, რომელშიც აღიარება ვპოვე და ხიდი გამედო თბილისსა და მადრიდს შორის. გადავწყვიტე გარკვეული ხანი მისვლამოსვლით შემოფარგლულიყავი, მაგრამ ამას იმხელა თანხა სჭირდებოდა, რომ ჩემი გამოფხეკილი ჯიბე ვერანაირად ვერ გაუძლებდა, როგორი პატრიოტიც არ უნდა ვყოფილიყავი და რაც არ უნდა მეკეთებინა, თბილისში გზის ხარჯებსაც კი ვერ



ამინაზღაურებდნენ. როცა უნდა ჩამოესულიყავი და მეძღერა, მაშინაც კი სპექტაკლებს ცვლიდნენ და არ მამღერებდნენ. ამიტომ ჩემს გამოსვლასაც და მისვლამოსვლასაც აზრი ეკარგებოდა. მერე მოხდა ისე, რომ 1997 წელს „ტოსკაში“ და „ტოსკაში“ უნდა მეძღერა, მაგრამ ავად გავხდი და ორი-სამი თვე წერბინდანი გამოვედი. სათანადო პირობების უქონლობის გამო ავადმყოფობა გამიგრძელდა და ბოლოს ძალიან გამირთულდა. მწვევე ლარინგიტი ვიყავი დაავადებული. კიდევ კარგი, რომ ამ დროს ისევ ქალბატონი ნატაშა მაჩაბელის დიდი ძალისხმევით მადრიდში წავედი და 1997 წლის შემდეგ თბილისში თითქმის აღარ ვყოფილვარ.

**- რა პარტიები შეასრულეთ და რომელ თეატრებში?**

**ნ.გ.** - დავიწყეთ იქიდან, რომ 1995 წელს ბატონმა ალფრედო კრაუსმა მიმიწვია სანდატერის საზაფხულო კურსებზე, სადაც ხალხის წინაშე განაცხადა, რომ უფრო სასწავლებლად კი არ უნდა ჩამოვიდეს ეს მომღერალი (თუმცადა, საჭიროა, რომ ევროპული კულტურა შეითვისოს), არამედ იმისათვის, რომ ხალხმა და მსოფლიოს იმპრესარიოებმა ნახონ, თუ როგორი მომღერალია, რათა შემდეგ მან თავისი კარიერა გააგრძელოსო. ალფრედო კრაუსმა ყოველგვარი ანგარების გარეშე მამეცადინა ორი წელი. გარდაცვალებამდე ძალიან ინტენსიურად, დიდი მონდომებითა და ენთუზიანზით ვმუშაობდით. იგი იმდენად შემართული და გახარებული იყო იმით, რომ მის სკოლას უცხოელი ითვისებს და თან კარგადაც, რომ ჩემი გაკვეთილიდან ყოველთვის ანთებული გამოდიოდა.

1997 წელს ისევ ნატაშას წყალობით, ბარსელონას ახლო მდებარე ქალაქ საბადელში ფრანგულ ენაზე ვიმღერე „კარინა“. ფრანგულ ენაში ნატაშა დამეხმარა, რომელიც ენების ბრწყინვალე სპეციალისტია. ვოკალურად კი ძირითადად დამოუკიდებლად შევისწავლე ეს პარტია და არაჩვეულებრივი წარმატება და გამოხმაურება მქონდა. ამის შემდეგ იგივე თეატრმა „ტოსკაში“ მიმიწვია და 1998 წელს 7 სპექტაკლი ვიმღერე მთელს კატალონიაში, სადაც საბადელის თეატრს ჰქონდა გასტროლები. შემდეგ ბილბაოში მიმიწვიეს, აქ იშმაილის პარტია ვიმღერე „ნაბუქოში“ პაატა ბურჭულაძესთან, ლეონუჩისთან, ქეთრინ მაკკალასთან და ვიოლეტა ურბანასთან ერთად. ამის შემდეგ მთელი ესპანეთის მასშტაბით ისევ „ტოსკაში“ მიმიწვია ოპერა „2000“-მა და არ დარჩენილა ესპანეთში არცერთი დიდი ქალაქი, სადაც ეს პარტია არ შემესრულებინა ძალიან დიდი წარმატებით. 1995 წელს მადრიდის თეატრში მიმიწვიეს ლენდროს პარტიაზე „პორტის მეღუქვე ქალში“, რომელშიაც არც ერთ უცხოელს არასოლდეს უძღერია. პირველად მე მომანდეს ეს პარტია და 25 სპექტაკლი ვიმღერე. ასე რომ, ესპანეთმა კარგად მიმიღო და ადამიანური სითბო და წარმატებები აქ არ მაკლია.

1998 წლის მაისში ბერლინის დოიჩე ოპერის სცენაზე „რიგოლეტოში“ ვიმღერე პერცოვის პარტია, სერვანტესის თეატრში - ალფრედი „ტრავიატაში“, იტალიაში კატია რიჩარელთან ერთად - სოლო კონცერტი, მადრიდში პამპლონის თეატრში - „რიგოლეტო“.

**- ამჟამად თუ ამზადებთ რომელიმე პარტიას?**

- ისიც მინდოდა მეთქვა, რომ გასულ წელს ვოლფგანგ ვაგნერმა ბაირონის ფესტივალზე ლოენგრინის შესასწავლად მიმიწვია. შევისწავლე ლოენგრინი და ახლა შესაბამის რეპეტიციას ველოდები. წელს ბარსელონის აუდიტორიუმში ბეთოვენის „ფიდელიო“ შევასრულე, აგრეთვე სამი სპექტაკლი სავონცერტო შესრულებით, სა-



დაც ბრწყინვალედ ვიმდერე ფლორენსტიანის პარტია. ახლა კი გადაწყვეტილი მაქვს შევისწავლო ოპერა „აიდა“, გერმანიის პარტია „პიკის ქალში“ და ვერდის „რეკვიემი“. ასე რომ, ძალიან ბევრი სამუშაო მაქვს და ძალიან ინტენსიური შრომაა გასაწევი...

**- ვისი ხელმძღვანელობით ამზადებთ ამ პარტიებს?**

- ამ ხნის განმავლობაში უზარმაზარი გამოცდილება და ცოდნა შევიძინე. ვარ პროფესიონალი პიანისტი, გუნდის დირიჟორი (დამთავრებული მაქვს დიმიტრი არაყიშვილის სახელობის მუსიკალური სასწავლებელი) და მომღერალი. მე ხომ ნოდარ ანდლულაძის სტუდენტი ვიყავი და მასთან სწავლა მთელი უნივერსიტეტია.

**- კითხვა, რომელიც ახლა მინდოდა დამესვა, სწორედ ნოდარ ანდლულაძეს უკავშირდება. თქვენ უკვე რამდენიმე წელია, რაც უცხოეთში იმყოფებით. როგორ იმზირება საქართველო აქედან, ქართული საოპერო კულტურა თქვენი მასწავლებლებით. როგორი შეფასება ეძლევა ვველაფერ ამას იმ ფონზე, რომელშიც თქვენ გიხდებათ დღეს ცხოვრება. სადა ვართ ჩვენ ამ დროს და სად არის ევროპის თეატრი.**

- ჩვენდა სასიხარულოდ, ქართული მუსიკალური თეატრის ხელოვნება და ქართული მუსიკალური აღზრდა ძალიან მაღალ დონეზე დგას. ნოდარ ანდლულაძისნაირი პედაგოგი დღეს ევროპაში არ არსებობს. იყო ალფრედო კრაუსი, რომელსაც შესანიშნავი პედაგოგიური გამოცდილება ჰქონდა, მაგრამ ეს კაცი აღარ არის ცოცხალი. ბედნიერი ვარ, რომ ამ სკოლის ერთ-ერთ წარმომადგენლად ვითვლები და ბევრი ხედავს ჩემში როგორც ნოდარ ანდლულაძის, ასევე კრაუსის დიდ დეაწლსაც.

სამწუხაროდ, დღეს ევროპაში „ლა სკალას“ ჩათვლით პედაგოგები არ არიან.

**- თქვენ ამბობთ, რომ ქართული პედაგოგიური სკოლა ძალიან მაღალი დონისაა, აქედან გამომდინარე, საშემსრულებლო ხელოვნებაც მაღალ დონეზე უნდა იყოს.**

- ამის დამადასტურებელია ის, რომ ჩვენი პატარა ქვეყნის მოძღვრლები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში მოღვაწეობენ. საქართველოსა და ჩვენი ხალხისთვის ეს ფაქტი შეიძლება სამწუხაროა, მაგრამ მიმაჩნია, რომ ჩვენი ქვეყნისთვის აქედან უფრო მეტს ვაკეთებთ. აქ რომ არ ვყოფილიყავი, შეიძლებოდა მთელი ცხოვრება ისე გასულიყო, ბეთპოვენის „ფიდელიო“ შემღერა. ჩემი შესრულებით ერთი შესანიშნავი ფიორესტანი დაიკარგებოდა. მაპატიეთ, ასეთი მაღალფარდოვანი სიტყვებისათვის, მაგრამ ეს ასეა. თავის დროზე ევროპაში რომ არ ვყოფილიყავი, ჩემი შესანიშნავი ხოზე დაიკარგებოდა. ერთ სცენაზე მოძღვრალი ძალიან ცოდეაა, ვერ იხრდება და ვერაფერს იძენს. აქედან გამომდინარე, მომავალ თაობებსაც ვერაფერს გადასცემს.

**- მიმაჩნია, რომ, როდესაც ჩვენი მოძღვრალი (არა მარტო მოძღვრალი) მსოფლიოს საუკეთესო თეატრებში მღერის, დადებითი ფაქტია. ის ოსტატდება, იხრდება, ქვეყანას ეცნობა და როდესაც თავის სამშობლოს დაუბრუნდება, მოძღვრლის კარიერა თუ დამთავრებული ექნება, მომავალ თაობებს მაინც აღზრდის კარგად.**

**რამდენადაც ვიცი, თქვენ საკონცერტო მოღვაწეობასაც ეწეებით.**

- უდიდესს.

**- ხომ არ გქონიათ მცდელობა თქვენი საკონცერტო გამოსვლებისას ევროპელი მაყურებლისათვის ქართული რეპერტუარი წარმოგეგინათ და თუ გქონიათ, როგორი იყო რეაქცია?**

- სასიხარულოდ, ჩემი საკონცერტო შემოქმედება ქართული მუსიკით დავიწყე და ყოველთვის, პატარა თუ დიდი კონცერტების დროს, ქართული მუსიკის სახეს დიდი ერთუზიანობითა და სიხარულით წარმოვადგენდი. ესენია: თაქთაქიშვილის „მზეო, თიბათვისა“, არაფიშვილის „მე შენ გელი“, მაჭავარიანის „არ დაიდარდო, დედაო“, ბალანჩივაძის „ოდესაც გიცქერ“, შველიძის „ოროველა“. ყველა ეს მელოდია ბავშობიდან ღრმად მქონდა გათავისებული. ქართულ ფოლკლორშიც გარკვეული წვლილი მაქვს შეტანილი იმდენად, რამდენადაც ქართული ფოლკლორის ერთ-ერთ საუკეთესო შემსრულებლადაც ვითვლებოდი.

**- როგორია მსმენელის დამოკიდებულება ამ რეპერტუარისადმი?**

- ძალიან კარგი, შესანიშნავი.

**- სპეციალისტების?**

- პირველ რიგში, სპეციალისტები არიან აღფრთოვანებულები, მაგრამ უბრალო ხალხისთვისაც, რომელსაც ალბათ, არასდროს ეს მელოდია, ძალიან სასიამოვნოა და მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება ყველა ვერ ხედებოდეს სიმღერის შინაარსს, ისინი მუსიკით მაინც გრძნობენ და აღიქვამენ ისე, როგორც ნატაშა თარგმნის. მას გადათარგმნილი აქვს ყველა ამ სიმღერის შინაარსი ესპანურ ენაზე.

**- ნუგზარ ბატონო, თქვენ რამდენიმეჯერ ახსენეთ ნატაშა. იქნებ წარუგდევინოთ მკითხველს.**

- ნატაშა მაჩაბელი. ქართველი ბალერინას, ტატიანა მაჩაბლის ქალიშვილია. მამა, ანატოლი პაპე, წარმოშობით ნახევრად ფრანგი, დიდი და მცირე თეატრების



დირიჟორი იყო. ნატაშა საბალეტო სკოლაში სწავლობდა, მაგრამ საბალეტო ხელოვნებას არ გააყვია, უცხო ენები დაამთავრა და ამჟამად ფრანგული, იტალიური, ესპანური, რუსული ენების შესანიშნავი ინტერპრეტატორია. 1994 წელს მადრიდის ქართულ-რუსულ ეკლესიაში ქალბატონმა თამარ ბერიძემ (რომელიც უკვე 40 წელია მადრიდში ცხოვრობს, მან თავის დროზე ძალიან დიდი როლი ითამაშა ჩემს აქ დამკვიდრებაში) ქალბატონი ნატაშა მანაბელი გამაცნო. უკვე 3 წელია, ნატაშა ჩემი პირადი მენეჯერია. მადლობას ვწირავ ღმერთს, რომ ჩემი ცხოვრების გზაზე ასეთი ადამიანი შემახვედრა.

**- თუ ხედავთ რაიმე განსხვავებას ქართულ საშემსრულებლო სკოლასა და ევროპულ საშემსრულებლო სკოლას შორის და რა ხასიათისაა ძირითადად ეს განსხვავება?**

- განსხვავება, რა თქმა უნდა, არის. რუსული სკოლის გავლენა ჩვენს საშემსრულებლო ხელოვნებაში ძალიან დიდია, რაშიც საჭიროა შესწორებები შევიტანოთ, რადგან საშემსრულებლო ხელოვნებაში არ არის ელასტიურობა და ხმის გამიჯვნა, ფორსაცია ხდება. მაგრამ ქართული სკოლა ძალიან ახლოს არის იტალიურთან.

**- დღეს ევროპის სხვადასხვა თეატრის სცენაზე ბევრი ქართველი მომღერალი გამოდის. თუ გჭონიათ მათთან ერთობლივი შესრულება და საერთოდ, როგორია დღესდღეობით მათი შემოქმედებითი მდგომარეობა და პერსპექტივა.**

- პაატა ბურჭულაძესთან ბილბაოში ვიმღერე „ნაბოქო“. შესანიშნავი სპექტაკლი გამოვიდა. „გრანდეს მოსეს“, „დიდი ხმები“ - ასეთი სათაურით დაიბეჭდა რეცენზია ამ სპექტაკლზე. რაც შეეხება ანონალიზაციას, ის 1989 წელს წამოვიდა საქართველოდან და ინტენსიურად მოღვაწეობს იტალიაში. აქვე გაბედიერდა, იტალიელ ბარიტონს გააყვია ცოლად. ლალო ათანელაშვილი დიდი ხანია უკვე გერმანიაში მღერის შესანიშნავი წარმატებებით, იმდერა აგრეთვე „ლა სკალაში“, ვენაში. ისე რომ, მას შემოქმედებითი კარიერა შედარებით უკეთეს მდგომარეობაში აქვს. ამჟამად არის „დომინიკო“ მთავარი სოლისტი. ასევე კარგად მღერის მეცო-სოპრანო თეა დემურაშვილი, რომელიც ასევე იტალიაში მოღვაწეობს. ნაირა გლუნჩაძე გერმანიაში მღერის. თამარი ჯავახიშვილი, როგორც ვიცი, ახლა საფრანგეთშია. ომარ გაგნიძე ტულუზაში მღერის, ეთერ ჭყონია - ლამორისის ფსევდონიმით (მან გააერთიანა დედის და მამის სახელი ლამარა და მორისი და მიიღო ლამორისი) ძალიან დიდი წარმატებებით გამოდის, ნათელა ჭყონია - შესანიშნავი მეცო-სოპრანო ავსტრიაში, გრაციის თეატრის სოლისტი, ალა სიმონიშვილი - მილანში, ბადრი მაისურაძე - დიდ თეატრში. ასე რომ, ჩვენი ერის საკეთილდღეოდ და სასახაროდ ქართველი მომღერლები ძალიან დიდი წარმატებით გამოდიან მსოფლიოს სხვადასხვა თეატრში და მღერის, ეს დასაძრახი არ უნდა იყოს.

**- მინდა დიდი მადლობა გადაგიხადოთ ამ საუბრისთვის. შემოქმედებითი წარმატება მინდა ვისურვოთ. მიმანხნია ის, რომ ქართველი მომღერლები მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში მღერიან, უწინარეს ყოვლისა, ქართული ნიჭიერების, ქართული რეპერტუარის იმპორტია. საქართველო პატარა ქვეყანაა და მას სჭირდება ასეთი ხასიათის იმპორტი, რადგან ხვალ ეს საქართველოს ძალიან დიდ სიკეთეს მოუტანს. ამიტომ, კიდევ ერთხელ მინდა დიდი მადლობა გითხრათ და დარწმუნებული ვარ, რომ კიდევ ბევრ სასიამოვნო ამბავს გავიგებთ თქვენზე.**

- დიდი მადლობა.



# საქიითნის ღასმის წესით

დიდებულია, რომ წელს აღენიშნავთ აღდგენილი ქართული თეატრის 150 წლისთავს, მაგრამ ასე მკონია, მხოლოდ ამ თარიღის ზემით ერთგვარად ვაგნი-ნებთ ქართული თეატრის ისტორიას – აღამიანის ცნობიერებაში (განსაკუთრე-ბით, უცხოელისა!) მკვიდრდება აზრი, რომ ქართული თეატრი საუკუნენახევრი-საა. ეს კი აღარიბებს წარმოდგენას ქართულ კულტურაზე საერთოდ, უკვე მეორედ ვდღესასწაულობთ ქართული თეატრის აღდგენა-გაჯანსაღების (1950 წელს – 100 წლისთავი აღინიშნა) – თარიღს და ერთხელაც არ აღგვინიშნავს მისი დაბადება.

როგორც ცნობილია, პროფესიული ქართული თეატრი 1795 წ.; აღამახმად ხანის ურდოებთან ბრძოლაში დაეცა. ისიც ცნობილია, რომ ეს იყო კლასიცი-სტური თეატრი. ამ დროს ქართულად ითარგმნებოდა კარამზინის, რასინის, კორნელის, სუმაროვიისა თუ სხვათა პიესები. ამგვარი რეპერტუარი თეატრის შემოქმედებით სიმწიფეზე მეტყველებს. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ვიდრე თეატრი შემოქმედებით სიმწიფეს მიაღწევდეს, დაახლოებით 20 წლიანი შემოქმედებითი ცხოვრება მაინც უნდა გაიაროს. შესაძლოა, ეს ეტაპი ზოგ თეატრს ადრე დაუდგეს, ზოგს – გვიან, ისიც შეიძლება თეატრმა ისე დაამთავროს ცხოვრება, შემოქმედებით სიმწიფეს ვერ მიაღწიოს. პროფესიული ქართული თეატრი რომ ამგვარ რეპერტუარზე მუშაობდა, მის შემოქმედებით სიმწიფეზე მეტყველებს. აქედან გამომდინარე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ პროფესიული ქართული თეატრი 1770-75 წლებში შეიქმნა და როცა მომხდურთან ბრძოლაში დაეცა, 20 წლისა მაინც იყო. ასე რომ, დღეს პროფესიული ქართული თეატრი 225 წლისა მაინც უნდა იყოს.

რაც შეეხება 1950 წელს ქართული თეატრის აღდგენის 100 წლისთავის აღნიშვნას, მიუხედავად იმისა, რომ ძალზე დიდია მეფისნაცვალ ვორონცოვის როლი ქართული თეატრის აღდგენაში, უკავშირდებოდა საქართველოში რუსე-თის დაკვიდრებას.

*ჩვენ კი თეატრი მანამდე გვკონდა. ცხადია, არც სიტყვა აღდგენა უარყოფს თეატრის ადრე არსებობას, მაგრამ თეატრის აღდგენის ფაქტი თავისი მნიშვნელობით ვერ გაუტოლდება თეატრის შექმნის, დაარსების ფაქტს. ამიტომ უნდა აღენი-შნოთ პროფესიული ქართული თეატრის 225 წლისთავი მაინც, უკიდურეს შე-მთხვევაში, პროფესიული ქართული თეატრის 225 – ქართული თეატრის აღდგე-ნის 150 წლისთავი.*

გურამ ბათიაშვილი



# ნოდარ გურაბანიძე — 70

*ცნობილ ქართველ თეატრმცოდნეს ნოდარ გურაბანიძეს დაბადების 70 წელი შეუსრულდა. ამასთან დაკავშირებით საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამგეობამ მისალოცი წერილით მიმართა იუბილარს.*

ძვირფასო ნოდარ,

ქართული თეატრის შენი შეგობარი მოღვაწენი სულითა და გულით გილოცავთ დაბადების 70 წლისთავს. შენ ერთ-ერთი იმათგანი ხარ, ვინც მაღალი შემოქმედებითი კრიტერიუმებით განიხილავს ქართულ თეატრში მიმდინარე პროცესებს, გვერდით უდგას ქართული თეატრის ძიებებს, კეთილმოსურნე კრიტიკოსი არის მეგობარი თეატრისა, რომელსაც ყოველთვის ძალუმს არა მარტო დანახოს შემოქმედებითი პროცესის თავისებურება, არამედ სასიკეთო კორექტივებიც შეიტანოს მასში, სწორედ ასეთია შენი ნახევარსაუკუნოვანი მოღვაწეობის გზა ქართულ თეატრში.

ამ პათოსითაა დაწერილი შენი წიგნები, რომელთაგან ამ ბოლო ხანს გამოსულ „რეჟისორ რობერტ სტურუასა“ და „სამყარო თეატრალის თვალით“ გამოვყოფდით. აქ ცხადად ჩანს ორი მნიშვნელოვანი თავისებურება: პროფესიული ხედვა, ქართული თეატრის ყოველი ასე თუ ისე მნიშვნელოვანი მინაღწევის პროპაგანდა, წახალისება.

ძვირფასო ნოდარ, წელთა სიმრავლე ფიქრთა დაუმრეტლობის სტაჟე ყოფილიყოს. და ეს ფიქრი — ქართული თეატრის სასიკეთოდ წარმართული.

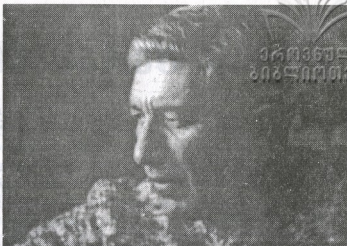
მხსნობა, ჯანმრთელობა!

**საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამგეობა.**

ჩემო ნოდარ, ბარე 50 წელია, რაც ერთმანეთთან დაკავშირებული ვართ როგორც შემოქმედებითად, ისე ადამიანურად. ძალიან მაღლივი ვარ შენი — ჩემი შემოქმედების პირველი დღეებიდან ჩემი სპექტაკლების ობიექტური შემფასებელი ხარ. ვამბობ ობიექტური, თან ვფიქრობ არა მხოლოდ ობიექტური, ხშირად სუბიექტურიც კი. შენი რეცენზიებით, წერილებით, მუდამ ცდილობდი სწორად დაგენახა ჩემი შემოქმედების საეციფოური მხარეები, ეს განსაკუთრებით ეხება მარჯანიშვილის თეატრის ისეთი სპექტაკლების შეფასებას, როგორიც იყო „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, „მე ვხედავ მზეს“, „კახაბრის ხმალი“.

რუსთავეის თეატრის დაარსებიდანვე იყავი მხარდამჭერი და პროპაგანდისტი ამ

თეატრისა, მაგრამ ეს არ არის მთავარი — მთელი შენი შემოქმედება ეძღვნება ქართული თეატრის ყველაზე მოწინავე და პროგრესულ მოვლენებს, მისი მხარდამჭერი სიცოცხლისუნარიანობის შენარჩუნების გზების ძიებას. რუსთაველის თეატრის, კერძოდ რ. სტურუას შემოქმედება მთელი ეპოქა ქართული თეატრალური კრიტიკის ისტორიაში და შენ აქლომის წილი ვიძევს — იმ გა-



მონაკლისთა რიცხვს ეკუთვნი, რომელთაც შესძლევს ასე უკომპრომისოდ გაველოთ რთული და გრძელი შემოქმედებითი ცხოვრება.

ძმარ ნოდარ, შენ ქართული საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში უსაყვარლესი კაცი ხარ, მუდამ ახალგაზრდა, მოძრავი, შესანიშნავი ოჯახის მამა და მეუღლე, დაუღალავი სპორტსმენი. განსაკუთრებით მინდა გამოვეყო შენი ნაშრომი „სამყარო თეატრალის თვალით“, რომელმაც საქართველოს სახელმწიფო პრემია დაიმსახურა. ეს ნაშრომი სცდება კრიტიკული წერილების ზღვარს და მხატვრული ლიტერატურის დონეზე ადის. შენ თავდაუზოგავად იბრძვი იმისათვის, რომ საქართველოს შეუნარჩუნო ერთ-ერთი საგანძური — ჟურნალი „ხელოვნება“.

მრავალი წლის განმავლობაში ერთად ვწევოდით მძიმე ჭაპანს, რათა თეატრის მოღვაწეთა კავშირი ყოფილიყო ერთ-ერთი ღირსეული ორგანიზაცია ქართული ინტელიგენციისათვის, დღესაც ვეწეხვ მოღვაწეთა თეატრისა და კინოს ინსტიტუტში, სადაც პრორექტორი ხარ სამეცნიერო დარგში. უსახღვროა შენი ავტორიტეტი, როგორც პედაგოგთა, ისე სტუდენტთა შორის. დღეს ჩვენ სამშობლოს შენი ბუნებისა და მენტალიტეტის ადამიანი სჭირდება. ამიტომ გისურვებ ჯანმრთელობას, ხანგრძლივ სიცოცხლეს, რათა მომავალშიც უანგაროდ და გატაცებით ემსახურო შენს საყვარელ ქართულ თეატრს.

*ვიკა ლორთქიფანიძე*

ნოდარ გურაბანიძეს 1949 წელს შეეხვდი — თეატრალურ ინსტიტუტში მისაღებ გამოცდებზე. მას აქვთ ვეგობრობით, ერთად მოვდივართ ცხოვრების გზაზე. თითქოს ბედს არ უნდა ვემდუროდეთ იმდენი რომ ენახეთ და განვიცადეთ: სცენის გიგანტებთან მეგობრობა, მათი შემოქმედება, შეხვედრები და ტკივილით სავსე განშორებები. როცა რუსთაველის თეატრში ვმუშაობდი სალიტერატურო ნაწილის გამგედ, ნოდარი თითქმის ყოველდღე თეატრში იყო, თეატრის ცხოვრებაში მონაწილეობდა. იგი უყვარდათ თეატრში და მასთან მეგობრობა ახარებდათ. მიუხედავად რთული კოლიზიებისა, თეატრთან მისი მეგობრობა გაგრძელდა და იგი დავეირვებინა ფუნდამენტა-



ლური წიგნით „რეჟისორი რობერტ სტურუა“. მას წინ უძღოდა დიდი მუშაობა – თეატრის საგასტროლო მოგზაურობების შემავაძებელი წიგნი „გამარჯვების გზით“. ამ პუბლიცისტური სათაურის მიღმა ნამდვილი მხატვრული შთაგონებითა და მეტწილად სიღრმით დაწერილი წიგნია. ორივე წიგნი და მათ მიღმა დატრიალებული ვალი სტატია, რომელიც რუსთაველის თეატრს ეხება, მე ისეთივე დიდ მოვლენად მიმაჩნია თეატრმცოდნეობაში, როგორც სტურუას თეატრი ქართული თეატრის ისტორიაში...

ნოდარ გურაბანიძის თეორიული წერილები, რომლებიც დასაველეთ ევროპის თეატრების კონტექსტშია დაწერილი, აფართოებენ ქართული თეატრმცოდნეობის თვალსაწიერს.

ნოდარის წერილები ფართო ერუდიციით არის დაწერილი. ყოველ შრომაში იგრძნობა მისი განათლება, საყიფითა „მცოდნეობა“ და რაც იშვიათია, წერის მაღალი კულტურა. რაფინირებული და სტილისტურად სრულყოფილია მისი შრომები.

ბევრი რამ შეიძლება ითქვას ნ. გურაბანიძის წიგნებზე და სხვა შრომებზე, მაგრამ მაინც ცალკე უნდა გამოვყო ჟურნალ „ხელოვნების“ რედაქტორობა. საუკეთესო ჟურნალია. მე ვხედავ, როგორ მუშაობს, როგორ უყვარს – ყოველი ნომერი მისი სიცოცხლის ნაწილია. საქართველოში არ არის ერთიანი ეროვნული სულიკვეთება, ჩამკვდარია ეროვნული ცნობიერება, თორემ ასეთ დღეში უნდა იყოს „ხელოვნება“? მაინც როგორ გადაარჩინა იგი დღემდე!..

ნოდარის გარეშე ვერ წარმოიადგენია ვერც სიხარული და ვერც ტკივილი. ის მეგობრობის სიხარულია. მან იცის, ცხოვრებას როგორ გამოსტაცოს სიხარულიანი წუთები, როგორ განიცადოს იგი და გაუნაწილოს ახლობლებს, თუმცა ამ ბოლო ხანებში უფრო მეტად ფიქრიანი და ნაღვლიანი გახდა. გულს უსურავს იმის შეგრძნება, რომ საქართველო კვლავ „დაჭრილი არწივის“ დღეში აღმოჩნდა, როცა ყვეა-ყორნებად, თავად ქართველები იქცნენ...

არის ილუზიების მსხვერვა და გაუსაძლისი შეჭირვებაც, მაგრამ როცა არის ნოდარ გურაბანიძე თავისი სიხალისითა და სიცოცხლის სიყვარულით, თითქოს ჩვენს ცხოვრებასაც რაღაც სტიმული ეძლევა.

ნოდარს არასოდეს არ აკლდა მეგობრები. არ აკლია სიყვარული. შეიძლება ითქვას, რომ მან გაიარა ცხოვრების სიყვარულიანი გზა და გახდა თეატრის ჭირვარამის „მოსიყვარულე გამომხატველი“ /მას შეპყვრის დავით კლდიაშვილის სიტყვების ეს პერიფრაზი!/  
ჩემო ნოდარ! გილოცავ დაბადების დღეს. იტყვი, რა მოსალოციადი სამოცდაათი წელი, ანუ სიბერის ასაკი, რომელსაც მე ერთი წლით ადრე მივეახლე, მაგრამ არც აგრვა – ჩვენს წლებამდე მეცხრამეტე საუკუნის ქართული თეატრის თითქმის არცერთ მოღვაწეს არ უცოცხლია... რა გვაქვს სამღურავი, ცოცხლები ვართ...

შენი საღი ნიჭიერების ახალი გამონათებები, შენი გამოცდილების სიბრძნე და სიცოცხლის სიხარული ნუ მოაკლდება ქართულ თეატრსა და შენს მეგობრებს.

„იმხნევე და გაძლიერდი“, როგორც შთაგვაგონებდა დიდი ილია, რომელსაც სიჭაბუკის წლებში მიუძღვნე წიგნი.

*ვახილ კიკნაძე*

რომელი უცნაურადაც არ უნდა მოგეჩვენოთ, ვერ წარმოძღვრინა რაოდენ რთული იქნებოდა დამეწერა ადამიანზე, რომელსაც იცნობ მთელი შეგნებული ცხოვრება, არის შენი უახლოესი მეგობარი და თითქმის შენი ასაკის. ნოდარი 16-ში, მე კი 20 სექტემბერს ერთსადამიანვე წელს ვართ დაბადებული. ეს ყველაფერი შეიძლება იმითაც აიხსნას, რომ ბევრი რამ გინდა გაიხსენო და თქვა, რაც შეუძლებელია ერთ პატარა წერილში, და მაინც... საოცარია, რომ ჩვენ არასოდეს არ შეგვიწყვეტია ურთიერთობა, მაშინაც კი, როდესაც ერთმანეთისგან ძალიან შორს ვიმყოფებოდით.

ჩვენმა თაობამ გამოიარა და გამოსცადა ომის სიძნელეები. ბატონი იპოლიტე სურგულაძის (ყოფილი თბილისის ვაჟთა მე-ნ საშ. სკოლა) ქალაქში გამორჩეულ სასწავლებლად ითვლებოდა. ბევრი კარგი პედაგოგიც გვყავდა, მაგრამ ჩვენ ყველას სხვადასხვა საგნები მოგვწონდა. ნოდარ გურაბანიძე კი ყველა ჩვენს შორის უკვე გამოირჩეოდა განსაკუთრებული მჭერმეტყველებით, ქართული ენისა და ლიტერატურის ღრმა ცოდნით. ყველაფერ ამას აკეთებდა დიდი გატაცებით და ხალისით. აქ მახსენდება აკად. ლ. ლანდაუს სიტყვები: „თუ გინდა რამეს მნიშვნელოვანს მიაღწიო, ყველაფერი გატაცებით უნდა აკეთო“. ასეთი იყო მაშინ ის და ასეთი დარჩა დღემდე. გატაცებით წერს თეატრზე, ადამიანებზე, საერთოდ ხელოვნებაზე და ა. შ. გატაცებით ეშვება მთის მღალაი მწვერვალიდან თხილამურებით, დარბის, ცურავს. მას აქვს საოცარი თვისებები გაგაკვირვოთ და გაგაოცოთ თავისი დიდი ერუდიციისა და ტალანტის წყალობით. საერთოდ გაცოცხების უნარი ეს არის თვისება, რომელიც აუცილებელია შემოქმედებითი აქტიურობისათვის ნებისმიერ სფეროში, მის გარეშე არ არსებობს არც პოეტი, არც მხატვარი, არც მეცნიერი. მით უმეტეს ხელოვნებაში ხომ მთავარ როლს თამაშობს ცოცხალი და უშუალო რეაქცია დანახულსა და გაგონილზე.

როდესაც სპექტაკლის ნახვის შემდეგ, ნოდარის რეცენზიას წაიკითხავ, უკვე სხვა კუთხით და ახლებურად დაინახავ სპექტაკლს, რეჟისორის ჩანაფიქრს. საინტერესო და არაორდინალურია ყველა მისი რეცენზია ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში. მე ვუსწრებოდი ნოდარის სადოქტორო დისერტაციის დაცვას, რომელიც რ. სტურუას შემოქმედებას მიეძღვნა. ეს იყო ხელოვნების ზეიმი, ფეიერვერკი, მეც კი გაებედე და გამოვედი მის დაცვაზე.

სათუთად ვინახავ ჩვენს ძველ მიმოწერას, როდესაც მე მოსკოვში ვსწავლობდი. აი, ერთი მათგანი გამოგზავნილი მოსკოვში 1953 წელს.

„ბაკურიანი ამჟამად ყველაზე მოდური კურორტია. მოკლედ, ვინც მოსკოვში (ან ლენინგრადში – შენდა კვალად) არ წასულა, ყველანი ბაკურიანში იყვნენ: 10-15 დღის განმავლობაში ბაკურიანი მთელ საქართველოში ყველაზე „სტილინი“ ადგილი იყო – სადაც უკრავენ რადიოლებს, გიტარებს (ყოველი „სტილინი“ ბიჭი გიტარაზე უნდა უკრავდეს – ეს მინერალური მოთხოვნაა ამ საზოგადოებაში მოხვედრისათვის) – ცეკვავენ და მღერიან – მოკლედ ყველაფერია გარდა სპორტისა“.

სრულიად თავისებური და განუმეორებელია მისი იუმორი, რომელიც მის სპორტულ ბიოგრაფიასა და წიგნის გამოცემას ეძღვნება. ქვემოთ მოყვანილია ციტატა 1953 წელს გამოგზავნილი წერილიდან.

„ვიპრობდი რა ახალ მწვერვალებს, მივიწვედი რა სულ მალა და მალა – ყოველივე ამას ადგილობრივი პრესა-კედლის გაზეთები – აფასებდნენ რო-

გორც ქართული თეატრალური კრიტიკის ახალ სიმაღლეზე აყვანის ფაქტს – მე კი თქვენი მონა-მორჩილი გულში ვხარობდი და ვფიქრობდი 25-მეტრიანი ტრამპლინიდან გადმოხტომას – რომ ამით ფეხები მომემტვრია თეატრალური კრიტიკისათვის სამუდამოდ...

სენსაცია: – ჩემი წიგნი ერთ დღეში დაიტაცეს. მახსენდება ერთი ლიტერატურული ფაქტი:

ბაირონმა ერთ დღეს გაიღვიძა და იგი უკვე გენიალური იყო (მისი გენიალური პოემების გასაღების წყალობით). ნოდარ გურაბანიძემ ერთ დღეს გაიღვიძა და იგი უკვე არარაობა იყო (მისი წიგნი გასაღდა – გიორგი შაგვულდის პოპულარობის გამო)“.

გულწრფელად ვუსურვებ ჩემს ნოდარს თავისი ბრწყინვალე ნიჭი და ინტელექტი კიდევ დიდხანს შოახმაროს ჩვენი ქვეყნის კეთილდღეობასა და ერის კულტურას.

*ჯუმბერ ლომინაძე*

უდიდესი სიყვარულითა და პატივისცემით მინდა მიუულოცო ბატონ ნოდარს დაბადების დღე. არც კი მეგონა, რომ იგი უკვე 70 წლისაა. მე მასთან 1968 წლიდან ვმეგობრობ. მაშინ ერთად ვიყავით ამერიკაში საბჭოთა კავშირის თეატრალური დეკლარაციის წარმომადგენლებთან ერთად: ბატონი გიგა ლორთქიფანიძე, ბატონი ნო-



*ნ. გურაბანიძე, რ. სტურუა*

დარი და მე.

მერე ბედმა გაგვიღიმა და ბატონი ნოდარი ახლდა ყველა ჩვენს გასტროლს/სახლვარგარეთ, დაწყებული საარბრუკენიდან ავსტრალიით დამთავრებული.

საერთოდ, მე არც ისე მიყვარს თეატრმცოდნეები, მგონია, რომ ისინი დალატობენ ერთ-ერთ ძირითად პრინციპს თავიანთი მოღვაწეობისა. თეატრმცოდნეობა არის ლიტერატურის ჟანრი (გარდა იმისა, რომ ის შეცნიერებაცაა), ლიტერატურა კი ხელოვნებაცაა.

სამწუხაროდ, იშვიათად წამიკითხავს თანამედროვე თეატრმცოდნისა, თუ კრიტიკოსის ოპუსი, რომელიც ხელოვნების ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს.

საბედნიეროდ, ნოდარ გურაბანიძის წერილები ხშირად პასუხობენ ასეთ პრეტენზიას. გარდა ამისა, მე, როცა ვკითხულობ მის წერილებს ჩემს სპექტაკლებზე, უფრო ნათლად ვხედავ ჩემს ნაკლსა და დადებით მხარეებს. და განა ჭეშმარიტი კრიტიკოსის მოვალეობა არ გახლავთ დაანახოს რეჟისორსა თუ მსახიობს მისი ინდივიდუალობა და წარმართოს მისი შემოქმედებითი გზა? არადა, ჩვენ ხშირად სათანადოდ ვერ ვაფასებთ საკუთარ შესაძლებლობებს.

ნოდარ გურაბანიძის წერილები ჩემს სპექტაკლებზე დამეხმარა ჩამომეყალიბებინა საკუთარი ხედვა თეატრისა.

უდიდესი მადლიერების გრძნობით ვულოცავ ჩემს მეგობარ ნოდარ გურაბანიძეს დაბადების დღეს და ვუსურვებ ჯანმრთელობას, ბედნიერებას. დარწმუნებული ვარ მისი ხელოვნება კვლავ სიკეთითა და თეატრის ზრუნვით, სიყვარულით იქნება გაცივროვნებული.

*რობერტ სტურუა*

ნოდარ გურაბანიძეს ყველაზე მეაფიოდ ორ ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულ გარემოში – მაყურებელთა დარბაზში და ტენისის კორტზე შეიცნობ. ორივეგან მაქვს მისი ხილვის საშუალება და აქ ყველაზე ნამდვილი, მისი ბუნების ჭეშმარიტი სურათი წარმოსდგება: თუ სპექტაკლი არ მოსწონს, არ ძალუძს დაფაროს – ოხრავს, ბორგავს, მოუსვენრობს. მისი ასაკისა და მდგომარეობის კაცს თითქოსდა თავშეკავება უნდა ახასიათებდეს. არა, იგი კვლავაც ჭაბუკია და ვერაფერს ვერ დამალავს, განსაკუთრებით ვერ იტანს, როცა ჩვენი რეჟისორები სტურუას ზედაპირულად ბაძავენ, სიღრმე კი ... ამ დროს ბრაზობს კიდევ.

– ღუპავს სტურუა ქართულ თეატრს! – ამბობს ვიღაც.

– სტურუა კი არა, უნიჭო წამბამეკლები ღუპავენ ქართულ თეატრს, ვერც სტურუა გაუგიათ, და თავად რა უნდათ, არ იციან! – მიუგებს უნიჭობით გაღიზიანებული.

მაგრამ როცა რეჟისორის, ან მსახიობის ნამუშევარში ხალას ნიჭიერებას ხედავს, უმაღლესი ცდილობს, გამოხატოს თავისი კეთილგანწყობა, უხარია და იმიტომ. ამ დროს თვალები უბრწყინავს, მზერა უცისვროვნდება. ვაკლახ, ამ ბოლო წლებში არცთუ ხშირად მინახავს ამ დღეში.

ტენისის კორტზეც თითქმის ასეა: უხარია, როცა ლამაზად გაგზავნის ბურთს მოწინააღმდეგვის მოედანზე, ხოლო თუ ქულას აიღებს, ყურადღებას მიგაქცევინებს. იმდენად სპორტული ბუნებისაა, ჩოგანი ხელში რომ აიღო, ერთ თვეში მშვენიერად



თამაშობდა, უბადლო მოთხილამურეა, მახსოვს ბატონი დოდო ალექსიძე პრაზობდა; „ეს გურაბანიძე არ მოიხვენებს, სანამ ყველა შეიღს ფეხს „კოხტა გორაზე“ არ მოტეხს“. ზღვაში კი ლამის ერთი საათი შეუძლია იცურას. ამბობს ახალგაზრდობაში ჩემპიონი ვიყავიო, ალბათ, იყო კიდევ „მისტი“ სპორტული ჟინის კაცი იქნებოდა ჩემპიონი, რომ არა იმის დიდი ცოდნა და სიყვარული, რაც აინტერესებს, ვერ დაწერდა ისეთ შესანიშნავ წიგნს, როგორიც გახლავთ „რეჟისორი რობერტ სტურუა“ – ფაქტიურად მეოცე საუკუნის ბოლო მესამედის რუსთაველის თეატრის ისტორია, და რადგან რობერტ სტურუა მრავლისმომცველი ხელოვანია /ბევრ ჩვენს რეჟისორს – სტურუას ბრმად მიმბაძეველს, პგონია, სტურუა უზადო დამდგმელია მხოლოდ. სტურუა რომ უწინარესად, ერთობ ფილოსოფიურად მოაზროვნეა და აქედან გამომდინარე, ახალი თეზაა, ეს მხედველობიდან რჩებათ/. ამ წიგნში ფილოსოფიის ცოდნაც დიდია, მუსიკისაც და მხატვრობისაც, მე აღარაფერს ვამბობ ლიტერატურულ გამოვლენაზე.

იგი კარგად გრძნობს ლიტერატურას, მაგრამ ზოგჯერ არ ირთულებს საქმეს, იმპროვიზატორია და ამოვლს აპყვება. ეს იმიტომ, რომ იცის: კამათს აზრი არა აქვს, ავტორს ვერც აზრს შეუცვლის და კიდევ შეუცვლის, ლიტერატურისთვის, თეატრისთვის ამას არა-რა მნიშვნელობა არა აქვს.

საქართველოში ბევრი არ არის ასეთი ნაკითხი თეატრალი. მას დრო არასოდეს არა აქვს – ან მუშაობს, ან კითხულობს. ზამთარია თუ ზაფხული, ჩაწევა ლოგინში და კითხულობს. „ძალიან საინტერესო წიგნს კითხულობდი“ ხშირად გაიგონებ მისგან. მისი კულტურის თაობაზე ისიც მეტყველებს, რომ არსად არასოდეს აგვიანებს (მიუხედავად იმისა, რომ ფეხით დიდის) – ადამიანს არ ალოდინებს. თუ ნოდარმა ხუთი წუთი დააგვიანა, ე. ი. არ მოვა და უნდა იცოდე, რომ რაღაც მოხდა.

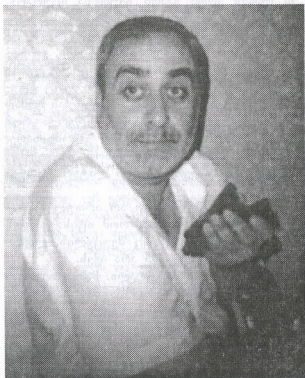
პიროვნებაზე ვილაპარაკე, წიგნებზე – ნაკლებად. „გიორგი შაგვულიძით“ მოყოლებული კარგი წიგნები რომ დაწერა, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული თეატრი ხელისგულზე რომ უდევს, ყოველი მსახიობის, რეჟისორის კეთილმოხურნე რთა, იმიტომ ვწერ ამ პიროვნებაზე, ამის გამოა საინტერესო, თორემ დღეს წიგნს ვინ არ წერს. წიგნის დაწერა და გამოცემა ძალიან გააიოლეს, ამიტომ გვაკლია კარგი წიგნები!

ნოდარ, მე ზვალ უსათუოდ მოვალ კორტზე; მაინტერესებს როგორ ითამაშებს 70 წელს გადაცილებული ნოდარ გურაბანიძე.

სალამოს კი – სპექტაკლზე! შესაძლოა, სპექტაკლზე ეს წასვლაც ისე დამთავრდეს, როგორც ამასწინათ, პირველი მოქმედების მერე ორივემ ერთდროულად რომ ვთქვი: „ხო არ წავიდეთ?“

მაგრამ მაინც სპექტაკლზე!

**გურამ ბათიაშვილი**



50 წლისა შესრულდა სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის მსახიობი, ამავე თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი დიმიტრი ჯაიანი. საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა მისალოცი წერილით მიმართა მსახიობს.

ძვირფასო დიმიტრი, ჩვენო მეგობარო დიმა!

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამგეობა სულითა და გულით გილოცავს დაბადების 50 წლისთავს. შენ შემოქმედებითი ზრდის პროცესში შეხვდი ნახევარსაუკუნოვან იუბილეს, გვახარებს ის, რომ შენ ხარ მსახიობი, რომელიც ლამის ყოველდღე სცენაზე დგას. ჯერ კიდევ ადრეულ წლებში იყო თვალსაჩინო შენი ნიჭიერება. ეს კარგად გამოჩნდა სოხუმის თეატრის 70-იანი წლების სპექტაკლებში, მაგრამ განსაკუთრებით გვინდა გავუსვათ ხაზი 80-იან წლებში შენს მიერ შესრულებულ სახეებს. შენი და შენი კოლეგების ნიჭიერებით, თავდაუზოგავი შრომით 80-იან წლებში სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. ქართული თეატრი ჭეშმარიტად მოწინავე ქართულ თეატრებს შორის ჩადგა. მან საერთო-საკავშირო აღიარება მოიპოვა. თქვენ ტაშს გიყრავდნენ მოსკოვში, ბალტიისპირეთსა თუ შორეულ ციმბირში.

შენ სამშობლოს სიყვარულით გულანთებული მოღვაწე ხარ, ეს კარგად გამოჩნდა 90-იანი წლების დამდეგს აფხაზეთში დატრიალებული მოვლენების დროს. მას შემდეგ კი შენი თეატრის ჭეშმარიტ მეურვედ იქეცი, შენ ცდი-

ლობ და დასძლიე კიდევ ეს ამოცანა – ამ საერთო შეჭირვების უამს  
სიცოცხლისუნარიანობა შეუნარჩუნო ქართული თეატრალური კულტურის  
ერთ-ერთი ძვირფას თვალს – სოხუმის თეატრს.

დღეს შენ წარმატებით იღწვი საქართველოს პარლამენტში, როგორც  
კულტურის კომიტეტის ერთ-ერთი მესვეურთაგანი. ქართული თეატრის  
მოღვაწეთ ეგულვით თეატრის ქომაგად, როგორც კომისიის ხელმძღვანელი.

იმხნევე და იხარდე ძვირფასო მეგობარო, ახალი როლები, ახალი შესანი-  
შნავი სახეები შენი ცხოვრების შემდგომ ჯანსაღ ათწლეულებში!

**საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის  
გამგეობის სახელით  
გიგა ლორთქიფანიძე**

## **მსახიობი ასეთი უნდა იყოს!**

დიმა ჯაიანთან ჩემი საუკეთესო წლები მაკავშირებს.

პირველი, რაც უნდა გამოვყო მის შემოქმედებაში, ესაა უდიდესი პასუხისმგებლო-  
ბის გრძობა, ეს არ არის ზოგადი ფრაზა – იშვიათად მინახავს მსახიობი, რომელიც  
რეპეტიციების დროს ასე იხარჯება, მისთვის პროცესი თითქმის რეზულტატს უდრის,  
ეძებს, მაგრამ, კი არ ცდის, პირველსავე დღეებში ცდილობს შედეგის მიღწევას, რაც  
რეჟისორისთვის ძალზე ფასეულია, ვინაიდან საშუალებას გაძლევს დაინახო შენი  
მომავალი გმირის კონტურები, ისე როგორც ჩაფიქრებული გაქვს. მეფე გიორგი,  
პოკონ პოკონსონი, ტრეპლევი, ბარონი (კონფერანსი), ელიზბარ ერისთავი, ბასანიო!  
მრავალფეროვანია მისი გმირების ნუსხა.

როცა დასადგმელად ნოდარ დუმბაძის „ქელადოსი“ და „ბოშები“ ავირჩიე,  
ეუთხარი: „დიმა, შენ არაფერს არ ითამაშებ, მაგრამ სპექტაკლში ძალიან მჭირდება“.  
ფაქტიურად მასობრივი სცენების მონაწილე იყო, მაგრამ აქ იჩინა თავი მისმა ენე-  
რგიამ და პარტნიორისადმი პატივისცემამ – ისეთივე დატვირთვით თამაშობდა, რო-  
გორც მთავარ როლებს. „ბოშებში“ ცეკვავდა, ერთ სცენაში ისე ცეკვავდა, რომ  
მაყურებელი ტამის გრიალში აცლებდა. აქ მთავარი მხოლოდ ცეკვა არ იყო.  
მაყურებელი უფასებდა იმ გმირებისადმი თავდადებას, რომელიც შეიყვარა და  
ღაიმახსოვრა.

მე, როგორც მსახიობმა, მისი პარტნიორობაც გამოვცადე, – აქაც საოცრად  
თავდადებაული კოლეგაა. მისი დიდი ენერჯია დარბაზში გადადის და დარბაზიც უბრუ-  
ნებს მას სითბოს და ენერჯიას.

*გიგა ლორთქიფანიძე*

**P.S. მამაჩემი, როცა დიმას ნახავდა სცენაზე, მეუბნებოდა: „იცოც, რას  
გეტყვი, მსახიობი ასეთი უნდა იყოს: ენერჯიული, მომზიბლავი და ლამაზი“.**

*გ.ქ.*

# 40 წელი თეატრსა და კინოში



იური ჯიჯეიშვილი შემთხვევით არ მოსულა თეატრში, საშუალო სკოლის დამთავრების წელსვე მამას ილია ჯიჯეიშვილს (პროფესიით ბულალტერს, მაგრამ თეატრის ტრფიალს) თავისი ოცნება გაუმხილა და სთხოვა თეატრალურ სასწავლებელში უნდა გამომეგო. მამას უარი არ უთქვამს და დახმარებაც გაუწია.

იური თეატრალურ ინსტიტუტში ვერ მოხვდა, მაგრამ კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებლის თეატრალური განყოფილება წარმატებით დაამთავრა. ოზურგეთში სადიპლომოდ ო. უაილდის – „ვარსკვლავებიჭუნა“ წარმოდგინა. იმავე დღიდან ოზურგეთის თეატრში ჩაირიცხა. ეს იყო 1962 წელი.

თეატრში გრიგოლ ლალიძე დავით კლდიაშვილის დაბადების 100 წლისთავის საიუბილეოდ თავისსავე ინსცენირებულ „სამანიშვილის დედინაცვალს“ ამზადებდა. იური მოკრძალებით იდგა კულისებში. „მაგიდასთან პიესაზე მუშაობის დროს ყველაფერი კარგად იყო, ყველა პერსონაჟი გავანაწილეთ, ხასიათებში მოვიყვანეთ, მაგრამ ვარლამია – დავით ბრეგაძის ბიჭი გამოგვჩენია“, თქვა რეჟისორმა, „ეს იმიტომ, რომ სულ რამდენიმე სიტყვა აქვს და რეპეტიციების დროს მე ვკითხულობდი“, – უპასუხა რეჟისორის თანაშემწემ. „ახლა ვინ ვათამაშოთ?“ სპექტაკლის დამდგმელს იური წარუდგინეს. იგი მთელი მონღოლებით ჩაერთო, მიიბრინა „სამზად სახლთან“ და პლატონ სამანიშვილის სტუდენტობით თავგზააბნეულ ნუჩიას აუწყა სამწყვსურიდან თავისი მოსვლა: „დედა, მშაი!“ – „ძალიან კარგია, ძალიან კარგი“, მოიწონა რეჟისორმა.

ამ დღიდან დაიწყო ბატონი იურის სასცენო მოღვაწეობა ოზურგეთის თეატრში, ეპიზოდს – ეპიზოდი მოჰყვა... „არ არსებობს დიდი და პატარა როლები“... ბრძანებს თეატრის ბრძენკაცი, და იურისათვის არ არსებობდა ეპიზოდური როლები, არცერთი როლისადმი არ ყოფილა გულგრილი, რადგანაც ისინი მისთვის სისხლხორცეულნი ხდებოდნენ შემოქმედებითი შრომის შემდეგ.

ბატონმა იურიმ დასამახსოვრებელ სახეთა მთელი გალერეა შექმნა. ძუკუ (ანტონ ფურცელაძის „მაცი ხვითა“), გასკონი (კარლო გოლდონის „სასეირო შემთხვევა“), ნოდარი, მოსწავლე, გერმანელი (ნოდარ დუმბაძისა და გიგა



ლორთქიფანიძის „მე ვხედავ მზეს“), მოსამართლე კრიგის (ტომას ბრანდონის „ჩარლის დეიდა“), ენაბლუ (პერიალისის „ბაფთიანი გოგონა“), გერმანელი (იან ოტჩენაშვილის „რომეო და ჯულიეტა წყვილადში“), დელეერტონი (ვიქტორ ჰიუგოს „მარიამ ტიუდორი“), იულონი (ჯემალ ქარჩხაძის „დევიდების ოჯახი“), პართენი (გოდერძი იათაშვილის „პართენმა ბინა მიიღო“), სტამბზს ზსჭი (ჯარლო გოლდონის „საპატარძლო აფიშა“), არჩილი (ნოდარ დუმბაძის „მზიანი ღამე“), ჩანჩურა (მიხეილ ჯავახიშვილის „გზაჩამ დაიგვიანა“), მეტუკე (მაქსიმ გორკის „იგორ ბულიჩოვი და სხვები“), კიაზო (ვალერიან კანდელაკის „დაუშთაერებელი თამაში“), ივანე (ნუგზარ ქინქლაძის „მარად ერთად“), ლუკა ლუკაჩ (ნიკოლოზ გოგოლის „რევიზორი“), აპოლონ მეტრეველი (ვალერიან კანდელაკის და ნუგზარ შამილაძის „გაუმარჯოს სიცოცხლეს“), ჭვიშვილი (ნ. დუმბაძის „თეთრი ბაირადები“)... აი, არასრული სია მის მიერ განხორციელებული როლებისა.

ზემოხსენებულ იმ სამახსოვრო დღიდანვე იური რეჟისორის თანაშემწედაც იქ დანიშნა და მერე, როგორ აკურატულად იცის სპექტაკლის წაყვანა! ჩურჩულით, მაგიური ჩაგონებით, თითქოს განიშნებო - „ერთხილად, არ იხმაუროთ, რეპეტიცია დაიწყო, სპექტაკლი მიდის“; ერთთავად ფხიზლად დგას კულისებსა თუ გახმოვანების ჯიხურში, და იცავს სპექტაკლის რიტმს, მის ჯანსაღ მსვლელობას. შესანიშნავად შეისწავლა სასცენო ტექნიკის საკითხები: დაუფლა ყველაზე რთულს - სპექტაკლში მუსიკისა და გახმოვანების შეყვანის, შერწყმის ხელოვნებას. მუსიკალურ კომპოზიციებს, ფირფიტებს, ფონოჩანწერებს მეტად ფაქიზად და მიგნებულად იყენებს სპექტაკლების გასაფორმებლად. ამიტომაცაა, რომ მის გვარს, როგორც მუსიკალური გამფორმებლისა, ხშირად შეხედვებით როგორც ჩვენი, ისე სხვა ქალაქების თეატრების აფიშებზე.

თეატრის ხელმძღვანელობამ ბატონი იური ღირსეულად სცნო სცენის სრულფასოვან მჟურვედ და დახის მმართველად დანიშნა, ეს კი მეტად რთული მოვალეობაა - მსახიობთა შემოქმედებითი დატვირთვა და მათი წარმოდგენებში გამოყენება, პატაყი დირექციას დახისა და რეჟისორის შემოქმედებითი შრომის თაობაზე. ამ მოვალეობასაც ბატონი იური ჩვეული პასუხისმგებლობით, ხალისით, ადლოთი და ტაქტიანად ასრულებს.

იური ჯიჯიშვილის ხიბლი არც კინოს დარჩენია შეუშინეველი; მასთან სიამოვნებით მუშაობდნენ სხვადასხვა ხელწერისა და სტილის კინორეჟისორები, ქართულ ფილმებში მან არაერთი საინტერესო სახე შექმნა: მიხო (არმაზ ბურნაძის „იტალიამდე არც ისე შორსაა“), რეჟისორ ალექსანდრე რეხვიაშვილთან ორგზის თამაშა, მდევარი - „მე-19 საუკუნის ქართულ ქრონიკაში“ და მკვლელი - „გზა შინისაკენ“, მალაქია ელდარ შენგელაიას „სამანიშვილის დედინაცვალში“, ნიაზი („ნიკოლოზ სანიშვილის „მეკლუდი“), გიგო (რევაზ ჩხეიძის „რაიკომის მდივანი“), მოჩხუბარი (დავით ჯანელიძის „ვერსათრიალა“), კაკუტია (ლეილა გორდეღაძის „ჩემი ბოშები“), როიალის ამწყობი (ნოდარ მანაგაძის „ეი, მანესტრო“), მრავალჯერ აღნიშნულია, რომ ბატონი იურის ეკრანზე შესანიშნავი გამოქვეყნება, ე.ი. ფოტოგენერობა და აგრეთვე, პლასტიკურობა ახასიათებს.

ეს თეატრსა და კინოში, მაგრამ არის კიდევ ერთი ღირსშესანიშნავი ამ საინტერესო შემოქმედის ცხოვრებაში - ბავშვებთან კონტაქტი, მათთან მუშაობა. დიახ, ბატონი იური შესანიშნავად იცნობს ბავშვთა ბუნებას, თვითმოქმედებას. დასაწყისიდანვე ხომ „ვარსკვლავებიჭუნა“ ბავშვებით წარმოადგინა და ბავშვებს მიუძღვნა. ყველა სკოლისა და ბავშვის მეგობარი ხშირად ღიხილით იტყვის: „სასცენო კანონებს ნუ დავარდევთ, მაგრამ რაც ბავშვებს უხარიათ, რაც მათ სიხარულს მანიჭებს, ჩვენც ის უნდა ვაკეთოთ“.

ბატონ იურის ხშირად ნახავთ, ბავშვებთან ერთად რეკვიზიტსა და სხვა თეატრალურ ატრიბუტებს რომ ამზადებენ მონტაჟების, პიესებისა და სხვა ღონისძიებებისათვის. ამის გაკეთება მხოლოდ დავალებით, გულგარეთ შეუძლებელია, ეს უნდა გიყვარდეს, განიცდიდე, გიტაცებდეს - დიახ, იგი ბავშვთა ღონისძიებების „მაესტროა“, რადგანაც უსაშველოდ უყვარს ნორჩები.

ბატონი იური ოზურგეთის თეატრის 100 წლისთავის იუბილეზე საქართველოს კულტურის სამინისტროს საპატიო სიგელით იქნა დაჯილდოებული, ხოლო 120 წლისთაზე საქართველოს კულტურის დამსახურებული მუშაკის საპატიო წოდება მიენიჭა.

დიდი იყო თეატრის მუშაკთა სიხარული, როდესაც დირექციამ და პროფკავშირულმა ორგანიზაციამ მიულოცეს ბატონ იურის დაბადების 50 წელი. მსახიობთა უფროსი თუ უმცროსი თაობა, ყველა კითხულობდა: „ნუთუ იური 50 წლისაა?! დიახ, ბატონი იური 1990 წელს იყო 50 წლისა, მას შემდეგ ათი წელი გავიდა, ათი შემოქმედებითი ძიებისა და ბრძოლის წელი, იგი დღეს 60 წლისაა, ამ ათი წლის განმავლობაში მან მრავალი როლი შეასრულა, მრავალი სცენარი დაწერა, გასართობი პროგრამა დადგა თავის თეატრში „ხუმრობენ და მღერიან ოზურგეთის თეატრის მსახიობები“ და „კაბარე-კაბარე“.

თეატრში შემოიკრიბა ახალგაზრდა, დამწყებ მსახიობთა შესანიშნავი პლეადა, რომლებიც პროფესიონალ მსახიობებთან ერთად უკვე მონაწილეობენ თეატრის დადგმებში. წარმოადგინა ახალგაზრდული ძალებით ლაშა თაბუკაშვილის - „მერე რა, რომ სველია სველი იასამანი“.

მუშაობა დამთავრებული აქვს და უახლეს დღეებში ახალგაზრდული ძალებით გიორგი ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქას“ წარმოგივადგენს.

60 წლის ბატონი იური ჯიჯეიშვილი ჯერ კიდევ გადასახედიდან გაცქერის თავის თეატრს და შემდგომ შემოქმედებით გზას, გულწრფელად ემსახურება საყვარელ საქმეს და მრავალი გვემით დატვირთული, როგორც ყოველთვის, დაუცხრომელად ფუსფუსებს სცენასა თუ კულისებში.

**საქართველოს კულტურის დამსახურებული მუშაკი,  
ღირსების ორდენოსანი,  
სახალხო განათლების წარჩინებული  
თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე  
პისხილ პოლიაკი**

**თეატრის სამუზეუმო ნაწილის გამგე  
თამარ თოთიბაძე**

ნეცი ქუთათედაძე

## თქაზჩაღუჩი მოგონება

ამბავს ცოტა შორიდან დაეიწყებო.

ესწავლობდი 22-ე შრომის სკოლაში. დედის სურვილით (დედა აუად იყო) ამ სკოლიდან გადავედი I საცდელ-საჩვენებელ სანიმუშო სკოლაში (მაშინ ასე ეწოდებოდა) 1934 წლის სექტემბრის პირველ რიცხვებში. სასწავლო წელიც და იმ დღის გაკვეთილებიც უკვე დაწყებული იყო. ავიარე მთავარი სადარბაზოს კიბე და იქვე სამასწავლებლოში შესასვლელი კარის გვერდით დავედქი, კედელს მიყრდნობილი შესვენების დაწყებას ველოდი. - ბოლოს და ბოლოს, ალბათ, მოვახერხებ დირექტორთან შესვლას და იმ საქმის დაბოლოებას, რისთვისაც აქ მოვედი - ამ ფიქრებში ვიყავი, რომ აწერიალდა ზარი, ბავშვებმ ჟრამულთ და ყიფინით გამოცვივდნენ საკლასო ოთახებიდან, მასწავლებლებიც შედიოდნენ სამასწავლებლოში, მე ყურადღებას არავეინ მაქცევდა, ამ დროს გამოჩნდა მამაკაცი, ძალიან ლამაზი, ტანადი, ელგანტურ ყავისფერ კოსტუმში, სწორი ხაზის ნაკეთებით, კოხტა რომაული თავით, რომელსაც ოქროსფრად მშინვარე წაბლისფერი ხუჭუჭი თმა უმშვენებდა, რაც უფრო ამსგავსებდა კლასიკურ ქანდაკებას, ხელში სტეკისმაგვარი ჯოხით, რომელსაც მსუბუქად ირტყამდა გვერდზე, მუხლის გასწვრივ. ეს გახლდათ ამ სკოლის სასწავლო ნაწილის გამგე აბესალომ მიქაძე. ის ჩემთან შეჩერდა და დამიწყო თვალღებრა, მეც მონუსხულივით შევცქეროდი, ალბათ, ცხოვრებაში პირველად მივაქციე ყურადღება ასეთ დახვეწილობას, თანაც სკოლის კედლებში. მდგომარეობის შეცვლა ვერ მომეხერხებინა, იმავე პოზაში ვიდექი აკცილი ცალი ფეხით კედელზე მიყრდნობილი თეთრი ხალათის საყველო უბრალო ბაძბის ძაფით ნაქსოვ ჭრულ ფაკეტზე მქონდა გადმოფენილი. ნაკეცებად დალაგებული მოკლე შავი ქვედა კაბით, თეთრი წინდებით, შავი ფეხსაცმელებით, თეთრი ბერეტი, რომელიც წმინდანის ნათელივით მედგა წაბლისფერ ხევეულ თმაზე. ყურადღებით დათვალღებრების შემდეგ (ალბათ ის ყველა თავის მოსწავლეს კარგად იცნობდა) მკითხა, ვინა ხარ და აქ რა გნებავსო. როგორც იქნა, მოვახერხე ფეხის ჩამოღება, გავსწორდი და ვუპასუხე, რომ დედა აუად მყავს, მამა გარდაცვლილი, რომ ეს კარგი სკოლაა, აქ მინდა სწავლა და სხვა, რაც კი შემიკითხა. მევე მან მხარზე წამავლო წვრილი, ძლიერი თითები და სამასწავლებლებს შემეფანა, იქ მასწავლებლებს წარუდგინა ჩემი თავი, გადასცა ჩვენი დიალოგი, და ყველას მიმართა: - მივიღოთ, მით უმეტეს ფრიადოსანი ყოფილა?! გამომართვა ნიშნების ფურცელი (უკვე მე-ნ კლასში ვიყავი) და ასე, ყოველგვარი ნაცნობების, ცნობების და პრობლემების გარეშე მიმიღეს საოცნებო სკოლაში, სადაც ბართათაშვიდი, ილია და აკაკი სწავლობდნენ.

სწორედ ამ დროს, სკოლას შეფობას უწევდა რუსთაველის თეატრი. ე.ი. თეატრიდან აქ მომპარებული იყო ახალგაზრდა მსახიობი ლეო ზაუტაშვილი, რომელიც სკოლის დრამატულ წრეს ხელმძღვანელობდა, მისი რეჟისორობით იმართებოდა საზეიმო დღესასწაულებიც. სცენისმოყვარე ყველა მოსწავლე ამ წრის წევრი იყო, მეც მათ შორის. ჯერ კიდევ იმ სკოლაში ჩემს გარეშე ზეიმი არ იმართებოდა. თეატრის შეფო-

ბას, ალბათ, ის მიზანიც ჰქონდა, რომ ნიჭიერი ბავშვები შეუქმნეველი არ დარჩენილიყვნენ, დიდი სანდრო ახმეტელის ქართულ თეატრს ცვლას უშზადებდა, ოქროს მადი-ებლის ყნოსვით მიგნებული ჰქონდა მისთვის საჭირო საბადო - ბავშვთა საცხარო, მაგონდება მისი საოცარი განსაზღვრება ქართველი ბავშვის ხასიათისა: „ქართველი ბავშვი არის ცოცხალი, მოძრავი, მკვირცხლი. დიდი ენერჯით დამუხტული, მუსიკა-ლური და პლასტიური, არტისტიკა“. ამ თვისებების მიხედვით არჩევადა მსახიობებსაც.

კიდევ იმითომ ითავა თეატრმა ამ სკოლის შეფობა. ერთხელ ჩვენმა ხელმძღვანე-ლმა მითხრა: - დღეს სანდრო ახმეტელთან უნდა წავივინო, სანდროს სურვილი აქვს ერთი ნიჭიერი ბავშვი თეატრის სახელზე გამოზარდოს. - ძალიან არ გამკვირვებია (მსახიობობა ხომ გადაწყვეტილი ჰქონდა), ჩვეულებრივად ჩავთვალე და წავედი.

თეატრის პირველ სართულზე ფოიეში აღმოჩნდით, მარცხნივ მდებარე კაბინეტში შევედი. დიდი მასიური მუქი ფავისფერი კარის მიღმა, ტყავის რბილ საეარძლებში ჩაფლულნი იყვნენ თეატრის მკვიდრნი. მე, რა თქმა უნდა, არავის ვიცნობდი სანდრო ახმეტელის გარდა (მასაც უურნალ-გაზეთებიდან), ზუსტად ისეთი იყო და უკეთესიც: მუბლზე ჩამოშლილი ხუჭუჭა თმა, გამოძერწილი სახე, ძლიერი ნიჟაბით, საოცრად კეთილი ღიმილით. როდესაც დამინახა, ძლიერ, მუქ თვალებში სირბილე ჩაუდგა. ირგვლივ მსხდომნიც იღიმებოდნენ: - აი, ის გოგონა, რომელზეც გეუბნებოდით ბ-ნო საშა - უთხრა ლეომ. ის მათვალთვლებდა: - მოდი აქ! ახლოს მიმიზიდა. მე, ცხადია, არ მესმოდა ჩემი ბედნიერება, არც ამ მომენტის განსაკუთრებულობა. ძალიან მშვიდად მიუეახლოვდი, არ ვთრთოდი (ოო, სადღა მაქვს ის თავდაჯერებულობა, ნეტავ იმ არხეინ ბავშვს) - მამ შენ მსახიობობა გინდა?! - თავი დაუქნიე - სკოლას რომ დაამთავრებ, ხომ მოხვალ ჩემს სტუდიაში? - უარი ვუთხარი - ახმეტელს გაეღიმა, სხეებმა გაიციინეს. ვილაცამ თქვა: - რამდენი ოცნებობს ამანე და შენ უარს ამბობ? ამანე ვუპასუხე: - უმაღლესი ხომ უნდა დაეამთავრო, მსახიობი ხომ განათლებული უნდა იყოს-მეთქი?! - მამინ ახმეტელმა მითხრა - სად შეხვალ? - ლიტერატურულზე (სიტყვა - ფილოლოგიური მამინ ხმარებაში არ იყო), პირველ რიგში, მსახიობმა ხომ ლიტერატურა უნდა იცოდეს კარგად?!

- ყოჩაღ, აბა, რომელი მწერალი, ან პოეტი გიყვარს?

პასუხის გაცემა ვერ მოვასწარი, რომ ლეომ უთხრა ვაჟა ფშაველას ლექსს კითხუ-ლობს ძალიან კარგად. მე, მართლაც ვკითხულობდი ვაჟას ლექსს „ძითელი ბავშვი ქალაქში“, რომელიც დედამ მასწავლა. ლოყები გამივარვარდა, გული ამიძვარდა, ლეოს შევხედე, მინდოდა წაკითხვა, თან მერიდებოდა. ეს ყველაფერი იგრძნო ახმეტელმა, კითხვის ნიშნით შემომხედა და მითხრა - თუ არ გინდა ნუ წაიფითხავ! - ლეოს კი ეტყობა ძალიან უნდოდა თავისი პროტექციით თავის მოწონება და გამამხნეველად წამაქვზა: - უნდა, როგორ არ უნდა! - მე მოვიცილდი ახმეტელის საეარძელს, უკან დავიხიე და წაიფითხე, პატარა აპლოდისმენტებიც შემომაცემეს. ლეო გაბრწყინებული მიყურებდა, ხან მე, ხან ახმეტელს. ახმეტელმა ისევ მიმიზიდა თავისკენ, თმებზე ხელი გადამისვა და მითხრა: - შენ შეგიძლია უნივერსიტეტშიც შეხვიდე და ჩემს სტუდიაშიც ისწავლო. - თუ ერთად შეიძლება, მამინ შემოვალ-მეთქი - „გაგაბედნიერე“ ჩემი თანხმობით. იქვე, ადმინისტრატორის მისცა განკარგულება, რომ ჩემთვის სპექტაკლებზე დასწრების მუდმივი საშვი მოეცათ.

რუსთაველის თეატრი მამინ პირველად ვნახე. გამაფთხა მისმა მშვენიერებამ, მისმა ბრჭყვიალებამ, ბავშვს ხომ ველურივით ყველაზე მეტად სიბრჭყვიალე უყვარს, სარკე-ები, ჭაღები, ნათურები, კიბეები, იღუმალი მისახვევ-მოსახვევები, რბილი ნოხები და



რბილი საეარძლები, მათი ხავერდოვნება და ფარდა... მძიმე, ჩუმი, რომლის მიღმა იყო  
ჯადოსნური სცენა, რომელზედაც ამიერიდან ყოველ კვირა დილას ჩემთვის იწყებოდა  
წარმოდგენა. ჩემს თვალწინ იშლებოდა სხვადასხვანაირი ცხოვრება, სხვადასხვანაირი  
ადამიანები და მე ეს პატარა, მხოლოდ ცამეტი წლის არსება ყველაფერს ვისრუტავდი  
და ვიტყვი ჩემს პატარა სხეულსა და გულში.

პირველ ხანებში სულ „დუშმანს“ და „განგაშს“ თამაშობდნენ.

ეს პიესები კოლექტივიზაციის თემაზე იყო (საწყალი ახმეტელი და საწყალი მსახი-  
ობები), მაგრამ ეს დადგმებიც თავისი ფორმით, ფერწერულობით და პლასტიკით სა-  
ოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ ჩემზე. მერე ვუყვებოდი ამხანაგებს. ცალკეულ ადგი-  
ლებს ვიმეორებდი და ვთამაშობდი კიდევ მათ წინაშე, ისინი სიცილით იხოცებოდნენ.  
მასხოვს ერთი ასეთი სცენა: მწევანედ განათებული დედამიწის ნახევარსფეროსავით  
ამობურცულ გულზე ზედაპირს ეკვირა მთელი სცენა, მის სიღრმეში ამ ზედაპირზე  
გამოჩნდებოდა კაცი (თუ არ ვცდები მსახიობი ზაზა მანაბელი), რომელიც ზევით  
აწვდილი ხელებით, სიმღერასავით გაბმით ამბობდა: „ლელას ლანდი მთვარეზე ადის,  
ლელას ლანდი მთვარეზე ადის...“

ეს საოცრად მომწონდა და ვიმეორებდი სახლში თუ კლასში. ეცინებოდათ და  
მოსწონდათ, სხვა არც შინაარსი მასხოვს, არც შემსრულებლები. საერთოდ კი სცენაზე  
დადიოდნენ ტანკენარი ქალები და ახოვანი ვაჟაკები. მათ ძლიერი ხმა და მკაფიო  
მეტყველება ჰქონდათ. დღესაც, როდესაც გონებაში გაივლებს სიტყვა – თეატრი,  
ჩემსკენ მოდის რაღაც სიბრჭყვიალე, რომელმაც პირველი ნახვისთანავე დამატყვევა,  
დღემდე მათობს განუყოფელი სურნელი გრემისა, რომელიც ფარდის გახსნისთანა-  
ვე გადმოდის სცენიდან და გადაყვარ სხვა სამყაროში.

მამის ენაზე „ლაპარა“, „ანზორი“, „რღვევა“, „ყაჩაღები“, „პლატონ კრეჩეტი“.  
ყოველი სპექტაკლი სასწაული და მოვლენა თურმე არა მარტო ჩემთვის. ქართული  
თეატრის ისტორიის უმშვენიერესი ფურცლებია იმჟამინდელი რუსთაველის თეატრი და  
მისი შემქმნელი სანდრო ახმეტელი, რომელსაც, როგორც შემოქმედს, დაეჯიკცება და  
ფრთხობის ვაშლა არ დასცადა, თითქოს ჭაბუკი ავიარიამი მოჰყვა სწორედ მამის,  
როცა მწვერვალზე ასულს სივრცეში უნდა ესრიალა მანამ, სანამ თავის პირმშოს –  
თეატრს არ გააკაჟებდა და ახალი მწვერვლების დასალაშქრად არ გაამზადებდა,  
თუმცა იმ ხანმოკლე დროშიც მოასწრო ყველაფერი. ქართული თეატრის სახელი იმ  
კარნაკტილობაშიც საზღვარს იქით გაიტანა. ქართული თეატრი მსოფლიომ აღიარა.  
დასანანია მხოლოდ ის, რომ ამის მოწმე ერთი თაობაა.

ამ შეხვედრის შემდეგ მალე, 1935 წ. თებერვალში დედაც გარდაემეცვალა. ბნმა  
სანდრომ ეს რომ გაიგო, სტიპენდია დამინიშნა თვეში – 100 მან., რომელსაც რუსთა-  
ველის თეატრთან არსებულ სტუდიაში ვიღებდი, როგორც სტუდიელი და თავს ვუკე  
რუსთაველის თეატრის მომავალ მსახიობად ვერმნობდი. სტიპენდიას ვიღებდი მანამ,  
სანამ ბ-ნი სანდრო ახმეტელი არ დააპატიმრეს, თითქმის ორი წელი, 1937 წ. დასაწყი-  
სში შემინფვიტეს. მიზეზი არ უთქვამთ, ფიქრობდნენ, რომ თავად უნდა მივმხვდარიყავი.  
ამ უარის შემდეგ აღარ მივსულვარ, არ მირეკვია რატომ, რა დროს ჩემი სტიპენდია  
იყო, როდესაც ასეთი საშინელება ხდებოდა. გაეიდა წლები, ყველა უაზროდ დაღუპუ-  
ლნი რეაბილიტირებულნი იყვნენ. ვინც ცოცხალი გადარჩა, დაბრუნდა. მათ შორის მისი  
მეუღლე ქ-ნი თამარ წულუკიძე; ის დაუბრუნდა თავის თეატრს. პირველივე სპექტაკლში  
პოპოვის „ოჯახში“ ლენინის დედას მარია ალექსანდროვნას თამაშობდა. მისი პირველი  
ფრაზაა „სადა ხარ სამა?“ (პიესის მიხედვით, ის თავის უფროს ვაჟს, ლენინის ძმას

ქმანის). ეს ძახილი იმ დღეს, იმ პრემიერაზე მისტიურად გაიხმა, თითქოს თეატრის უზარმაზარი სივრცე კიდევ უფრო გადიოდა, მიუღ სამყაროდ იქცა და თამარ წულუკიძის გულშიამწვლოში, რამდენნაირი გრძნობით ათრთოლებული ხმა ეძახდა საშა ახმეტელს. ჟურნალტელდავლილი, ცრემლმორეული დარბაზი ერთად ადგა და ტანით შეხვდა მკვდრით აღმდგარ დიდ ახმეტელს. თეატრს მსგავსი რამ არ ახსოვს. სცენის ასეთი გადაწყვეტა, მხოლოდ ღმერთს შეეძლო, საშა ახმეტელი, მხოლოდ ასე უნდა დაბრუნებულიყო თეატრში.

გავიდა ხანი და მთახლოვდა ახმეტელის საიუბილეო თარიღი დაბადებიდან 80 წლისთავი. ეს იყო 1967 წ. აპრილში. მეც დავესწარი ამ იუბილეს. ამის დეტალურად აღწერა არ შემიძლია, რადგან იმ საღამოს ჩემი ფიქრები მხოლოდ ჩემს ბავშვობას უტრიალებდა და იმ სიმშრავით გამჭრალ შეხვედრას ამ დიდ ადამიანთან, რომლის ბედი თუ უბედობა ასე გადახლართული აღმოჩნდა ჩემს ბედთან. „ის რომ არ დაღუპულიყო, მეც ხომ ... ის რომ ყოფილიყო, მეც ხომ ასე ვიქნებოდი...“ და სხვა, ფუჭი ოცნების სინანულში ამოვლებული ეს სიტყვები მიტრიალებდა თავში ქანდარაზე ფეხზე მდგომს, ზევდიან რომ დავცქეროდი სცენას და ქ-ნ თამარს, რომელიც თეატრის და კულტურის მოღვაწეთა შორის იჯდა, მის გვერდით ბ-ნი პავლე კანდელაკი იყო, ადამიანი, რომელმაც იცოდა და ახსოვდა, რომ მე ახმეტელის სტიპენდიანტი ვიყავი. იმ საღამოს იმდენი ითქვა მის ადამიანობაზე, სიყვითი სავესე გულზე, რომ მე სულ სხვაგვარად დაეინახე ეს ფაქტი. თუ აქამდე მერიდებოდა, შეშინოდა, რომ თავის ნიჭიერად გამოჩენის მცდელობად, ტრაბახობად ჩამითვლიდნენ, ახლა მიეხვდი, რომ ამ ცალმხრივი ხედვით მე ვმაღავდებ უდიდესი ადამიანის უსაზღვრო სიყვითეს. მით უმეტეს ამ დროს უკვე ვიცოდი (ისევ ბ-ნი კანდელაკისაგან), რომ სტიპენდიას სახელმწიფო კი არა (როგორც მე დიდხანს მეგონა და სულ ახალი გაგებული მქონდა), არამედ დიდი ახმეტელი თავისი ხელფასიდან მაძლევდა; ამიტომ გადავწყვიტე ქ-ნი თამარისთვის მაინც მიმეწერა ეს. მით უმეტეს არსებობდა ადამიანი, რომელიც ამას დამიდასტურებდა.

ჩემი ბარათი იყო დაგვიანებული მადლობა იმ მამობრივი შზრუნველობისთვის, თეატრში გატარებული საოცნებო დღეებისთვის, მადლობა, რომელიც ვერც ბავშვობაში, ვერც შემდგომ ვერ მოვახერხე და ახლა შემეძლო მეთქვა მისი უსაყვარლესი ადამიანისთვის, რომელიც გადარჩა იმისთვის, რომ აღუდგინა დიდი ახმეტელის სახელი და მარადიული დიდება. ეს შეასრულა და მალე წავიდა კიდევც... მასთან.

შემდეგ გავიცანით ერთმანეთი, დაემეგობრდით. ქ-ნი თამარი ქ-მისსკში ცხოვრობდა გადასახლებაში შექმნილ მეგობართან ერთად. ის ბელორუსი იყო, ეს ქ-ნი თამარის მეორე ცხოვრება იყო, ისინი დააკავშირა ურთიერთ-თანაგრძნობამ, ურთიერთგაგებად. ჩვენ მიწერ-მოწერა გვქონდა, ვცდილობდი შეძლებისდაგვარად ყველა მისი პატარა, მორიდებული სურვილი ამესრულებინა. როდესაც თბილისში ჩამოდიოდა, ქ-ნ ნათელა არველაძის ოჯახში იდებდა ბინას, მე იქ მივიდიოდი მის სანახავად. ბევრი მიპატიჟებები მქონდა სხვადასხვა ოჯახებში, ხანდახან მეც მივყავდი, თავის მენესტრელს მემახლა, მე ჯერ კიდევ ვმღეროდი, მოსწონდა ჩემი სიმღერა, განსაკუთრებით ჩემი ქალაქური-აშულური სიმღერები (მე ხომ ძველ თბილისში ვარ გაზრდილი) – ეს შენი სტიქიააო, თუმცა, არც რუსულ რომანსებს მიწუნებდა. ერთხელაც მიპატიჟებული ბრძანდებოდა ქ-ნ მანანა ახმეტელის ოჯახში, რა თქმა უნდა, თავისი მენესტრელის (ანუ ჩემი) თანხლებით. ამ მშვენიერ სადილზე ბრძანდებოდნენ ქ-ნ თამარის უახლოესი ადამიანები, მისი თაყვანისმცემელი და მისი მოსიყვარუ-

ლენი: ქ-ნი ნათელა ურუშაძე და გოგი გეგეჭკორი, ქ-ნი ნათელა არველაძე, ბ-ნები ვახტანგ ჭელიძე, ელიზბარ ცისკარიშვილი და ცნობილი იურისტი ბ-ნი გველქისანი. რა თქმა უნდა, სტუმართა ეს შემადგენლობა ქ-ნ თამარის მიერ იყო შერჩეული და მოპატრონული თავისი საშაის შვილიშვილის მანანას, და საშაის რძლის, მანანას დღის ქ-ნ ქეთევან ჩუბინიშვილის ოჯახში, სადაც ქ-ნ თამარს ამ ოჯახში გაწეული ვეღ ნაწილად თვლიდნენ.

სადილი ჩვეულებრივად სასაიმოვნოდ და მხიარულად მიმდინარეობდა. საუბრის თემა ძირითადად თეატრი იყო და, ცხადია, ბ-ნი საშა ანბეტელის პიროვნებას და მისი დადგმების მოგონებას უტრიალებდა. სწორედ ამ დროს ქ-ნმა თამარმა წარმადგინა ამ საზოგადოების წინაშე (თუმცა ყველა კარგად მიცნობდა), როგორც ანბეტელის სტიპენდიანტი და გადაუშალა ჩემი ბავშვობის უბედნიერესი ფურცლები, რომელზედაც ჩემი მოგონების დასაწყისში ვილაპარაკე. განცვიფრებულები დარჩნენ, განსაკუთრებით ჩემი მეგობრები, უფრო შორეულები კი დაინტერესდნენ, სად ვთამაშობ, რომელ თეატრში. მე უკვე სცენაზე აღარ გამოვდიოდი. ქ-ნ თამარსაც არ ჰქონდა საშუალება, სადმე ვენახე. სიმღერის მიხედვით კი ვერ განსჯიდა, როგორი მსახიობი ვიქნებოდი, რადგან, მე კი არა, ბევრი კარგი მომღერალი სულაც არ არის კარგი მსახიობი. ამჟამად არც არაფერს შეკითხებოდა და არც მე ვაწუხებდი ჩემი წარმატება-წარუმატებლობის ამბებით. მე უკვე რეჟისურაში ვშუშობდი. კონკრეტულად იმჟამად თენგიზ აბულაძესთან, რომელიც ძალიან მოსწონდა ქ-ნ თამარს და ცხოველ ინტერესს იჩენდა მისი ფილმებისადმი. „მონანიების“ შემდეგ რას აპირებსო – მწერდა.

ანბეტელის დაბადებიდან 100-წლის თავზე, ცხადია, ჩამოვიდა, მაგრამ რაღაც მიზეზთა გამო, იუბილე ერთი თვით გადაიღო, მანამდე ერთი თვე ელოდა, მეტი ვეღარ დაიცადა, გაბრუნდა მისსუმი და მეორედ ვეღარ ჩამოვიდა. მომწერა, გამაგებინე, როგორ ჩატარდა იუბილეო. მე, სამწუხაროდ, იუბილეს ვერ დავესწარი, მაგრამ კარგი მთხრობელის, ქ-ნ ქეთევან გაბუნია-ლაღიძის – ვანო ლაღიძის (ანბეტელთან ერთად დახვეწილად) მეუღლის ნაამბობს დავეყრდნე და საკმაოდ ვრცლად და ხატოვნად აღვწერე საღამო, გამოფენა, ძეგლის გახსნა და სხვა, რაც უკვე თვითონ ვნახე და წერილობით გაუგებანე. კმაყოფილი იყო, მომწერა – შენი წერილით ეს საღამო ყველას მოეწონაო.

ტელევიზიაში რეჟისორმა ნათელა აფაქიძემ შესანიშნავი ფილმი გააკეთა მასზე, ამხელდაც დაწერილებით მიეწერე. შემდგომ ნიჭიერი მსახიობის ბუჟუჟა შავიშვილის (ანბეტელთან ერთად დაღუპულის) ვაჟმა შერგილ შონიამ გადაიღო მისი მონაწილეობით, ეს მისი ბოლო ფილმი იყო. პრემიერის შემდეგ იმ დამესვე განსაკუთრებული დეპეშით მიუგულოცე.

ფილმი ძალიან შთამბეჭდავია, რასაც ჰქმნის თამარ წულუკიძის საოცარი შინაგანი ძალა. გარეგნული სისუსტე, დაღლილობა (გადაღების დროს საექიმო ბრიგადა სულ მზადყოფნაში ყოფილა) გულწრფელობა და რეჟისორის მიერ აბსოლუტური დოკუმენტურობის ფაქიზი მხატვრული ხერხებით გადმოცემა.

ორმოცდაათი წლის წინათ ქართული თეატრის ასი წლისთავზე ყოველივე ზემონათქვამის გამხელა შეუძლებელი იყო. დღეს კი 150-ე წლისთავზე, ვფიქრობ, თამამად შეიძლება გადაეშალოთ ქართული თეატრის ისტორიის ფურცლები, რომელშიც კიდევ ერთხელ ამოვივითხათ ქართული თეატრის დაღუპულ გმირთა სახელებს.



# საგლოვიზო ჩიუხაღვი „შაჰ – ნაჟს“ ძაჩიუდი შიჩიუვიჩი ბატიუხაღვიწინაჟი

ირანული ტრადიციისაგან განსხვავებით, საქართველოში დასაფლავების დღეს (მეტწილად ახალგაზრდები) გარდაცვლილის მეუღლე საქორწინო ტანსაცმლითა და სამკაულებით (თუ ქალი იყო) ირთვებოდა, ხოლო – მეორე დღიდანვე შავით შეიმოსებოდა და, შავთან თეთრი ფერის შეხამებასაც ეხვდებოდა.

ასევე უჩვეულოა ირანელებისათვის „მეკეთინეთა“, „მეზარეთა“ დაქირავება და ვეკილობით (ასე ერქვა) ტირილი. ირანულ დატირებაში ვერ ეხვდებოდა კიდევ ერთ განსხვავებულ ქართულ ტრადიციას (აღმოსავლეთ საქართველო, გურია, ხაზგასმა ჩემია – გ.მ.), ტანსაცმელზე (აგრეთვე პირადი ნივთები, საბრძოლო იარაღი, სახელსაქმო ინვენტარი) დატირების წესს.

გლოვის დადება გულისხმობს გარკვეული ვადით გლოვის აღსრულების პროცესს. ტირილიც კი გარკვეული რიტუალით მიმდინარეობს და ერთგვარ სანახაობრივ ხასიათს ატარებს. მღერა-თამაში წყდება, ჭირისუფალი გასცემს სულის საცხონებელს, ხდება საქონლის მსხვერპლად შეწირვა, მგლოვიარე ხალხს გაურბის, მარტო ივტება, მძიმე ფიქრებს ეძლევა. „შაჰ-ნაჟმე“-ში აღწერილია უმეტესწილად ორმოცდღიანი, ერთი, ორი და სამწიანი გლოვა. ხელმწიფის გლოვა მასობრივია:

„მას უკან გლოვა დაიდგა, ხელმწიფემ მისის მაშისა,

ფათრათ იგლოვა კიდევ, საგლოვი მრავალ ჟამისა,

ცხვარი და ხარი მრავალი დახოცეს, მათთვის ლამისა,

ორმოც დღეს იყუეს უწყვეტლად, იყუნ მოქმედი ამისა“.

ტ. III. 287.

„ფრიდონ იგლოვა ორ წლამდის, ტანს არ ჩაიცვა ჭრელია“.

ტ. I. 422.

„ორ წელიწლამდის იყუნეს გლოვითა მფეუ დასრული ერანი.

აღარ იხმოდა ქოსთა, არცა მუტრითა მღერანი“. ტ. I. 616.

„სამ წლამდის იყო ზარდაჩამ გლოვითა მეტად შავითა“. ტ. I. 425.

გვაქვს შემთხვევები ერთი კვირის, ცხრა დღის გლოვა-ტირილის აღწერისა – ესაა გლოვის დასაწყისი ეტაბი.

დაიწყეს გლოვა-ტირილი, ჭირი-ჭირსა მომატესა, ტ. I. 185.

ცხრა დღეს იხხდეს იმაშიგან მტკივნეულინი შავ გულითა“. ტ. I. 1882.

ორმოცი დღის, ერთი ან ორი წლის შემდეგ, ხდება გლოვის ახსნა, გლოვიდან გამოსვლა, რაც გულისხმობს ძამის გახდას და სავალდებულო ღვინის გაძარტვას. აქ ისევ ფიგურირებს მუსიკალური საკრავები, გაისმის სიმღერა. იმართება თამაშობანი და გართობა-სანახაობანი, ბურთაობა, ნადირობა, უხმობენ სტუმრებს.

\* გავრტლებდა. დასაწყისი იხ. „თეატრი და ცხოვრება“ № 2.



„გლოვა გახსნეს, გამოვიდეს, ნავზარ დასვეს ტახტსა ზედა“. ტ. I. 1883.

„მათი ძაძა აიხადა სხვა ჩაიცვა მან ახალი.“

„ზაულს წიენი მიუწერა, იხმო საამ ფა-ლაკანი“. ტ. I. 356.

ზოგჯერ ახლობელი პირი აიძულებს ჭირისუფალს გამოვიდეს მდგომარეობიდან და ახსნას გლოვა. ის მას აცემეს „ჭრელ ტანსაცმელს“. ძაძის გადაგდებას თან ახლავს ძვირფასეულობის, თვალმარგალიტის გამოტანა, ზოგჯერ სპილოზე დაჯდომა თანმხლები დიდძალი ამალით...

„აწ გამოდი გლოვისაგან“. ტ. I. 130.

„გამოიყუანეს გლოვითა, შემოსეს ნაფის სეული“. ტ. I. 136.

„მერმე თავადებმან მოახსენა ხელმწიფესა ფრიდონს, -

ვითა გეოფის გლოვა ხელმწიფეთა არა ხელა!.. ანუ ერთი ხელი საბოძიარი და შესამოსელი გაუგზავნე ნარიმანს და იხმეთ მძიმე გუარითა, შაქრითა და გლოვისაგან გამოიყუანეთ. მისის მამისა ხელი ყუაღაი მიეცი და დალოცეთ“. ტ. III. 217.

„სატურჭლენი მოიარეს, სხუა ბეჭედი დასხეს ზედა,

მხოლარენი დაეცუალნა, ზარდახშანთა გარდასწერდა,

არ იყურა შეგინება, ლაშქართ ზედა არ გასცემდა“. ტ. I. 1883.

არ გასცემდაო - აქ წესის დარღვევაა. საბოძიარი უხვად გაიცემა, ჩვეულებისამებრ.

„რა ორმოცი დღე გათავდა, გლოვისაგან გამოვიდეს და უხმნა თავადნი, დიდებულნი, ფალაკანნი და ყუელაზედ საქონელი გასცა: ოქრო, თვალი, მარგალიტი, ვერცხლი, სტაერა, ნახლი და ქაშხა, მერმე, რაც სრულად ლაშქართაგან მიეცა იზღობი ერთი მარტოსა ფალაკანის შვილსა ფალაკანის გურჯასპას მიეცა და ცოტა უმცროსსა გოსტამის შვილსა აშაქს მისცა“. ტ. III. 190.

გლოვიდან გამოსვლისას საკარძელში იმართება ნადიმი, „ეაზირობა“, ისევე

ახლდება ცხოვრება.

„რა ორი წელიწადი გამოვიდა, აგრე გლოვისაგან გამოვიდა, ნადართო აურეყინა. მერმე ვაზირობა შექმნა და თავადნი იხმნა“. ტ. III. 264.

ხელმწიფემან მანუჩართ ქოსსა და ნალარანსა აურეყინა და საკარძელშიგან ნადიმად დაჯდა. ტ. III. 279.

დატირების პროცესის დროს ხშირია მტრის წყევლის, დამნაშავეის შულოცვის პროცესი, რომლის ძალითაც მტერს საკადრისი პასუხი უნდა მიეზღოს. ასე მაგალითად:

„აწ თურანელთა დედათა, ზღვითა, შევლებავ შევითა“.

„ზაქს წყეველიდა შარინოზ პირითა ელვარებითა

ძმა ჩემი ჯიშუდ მოგეცილა ეშმაკის მანქანებითა.

ჩუენ ჩამოგვასხა ძალითა, არამც თუ ჩუენის ნებითა“. ტ. I. 90.

„შაპ-ნაშ“-ს ქართული ვერსიების მსგავსად, ტრადიციულად დაკანონებული წესითა და ცერემონიით ტარდება დატირების, გლოვისა და გლოვიდან გამოსვლის მოვლენები შრომაში განხილულ სპარსულიდან თარგმნილ თუ ორიგინალურ, ქართულ ძეგლებში, ისინი დიდი სულიერ მღელვარებასთანაა დაკავშირებული და რიტუალური ხასიათის მატარებელია.

განსაკუთრებული მხატვრული ფუნქცია აქვს გლოვის აღწერისას გარდაცვალების პირველ ცნობას: შეცხადებას, მოთქმას, სიტყვიერ დატირებას. ჭირისუფალი პირსახეს და თმა-წვერს ივლეჯს, თმებს იშლის, ტანსაცმელს შემოიხევეს და ხმაბალა ტირის:

„ლაშქართა შიგან შეიქმნა ხმა ტირილისა დიდისა,

ზოთაგან ზოუვა პირისა, ზოთან სრევა რიდისა“. „ეფესისტკაოსანი“, სტ. 993.

ყურადღებას იქცევს „ვისრამიანიში“ მწუხარებისას მუსიკალურ საკრავთა გამოყენება, რასაც სხვა სპარსულ ძეგლებში არ შევხვდებივართ. იგი მთარგმნელის ჩამა-

ტებული უნდა იყოს, რადგან სიმღერა და მუსიკალურ საყრატა გამოყენება გლოვიანის, სპარსულისაგან განსხვავებით, დამახასიათებელია ქართული ყოფისათვის.

მოტირალნი გარდაცვლილის ქების, ხილამაზისა და გმირობის ტირილით ხსენებით თავის უსაზღვრო მწუხარებას ახლობლის დაკარგვის გამო, ხშირად უაღრესად რთული და დახვეწილი ფორმით გამოხატავენ. „შენი ტახტი და გვირგვინი მომტკრეულია, დროშა და ნიღარა წაქცეულია. ზათქი და ზემი აღარსად არის, შენთა მოედანთა შიგან ბედაურთა დგენა აღარ ისმით, შენის ბურთის ცაში გასვლის სანაცვლოდ მიწასთან გასწორებული ჩოგნები მიღეწ-მოღეწილი ჰყრია, ხმა იადონი და ნადიმგრძელობ-განქარებულა, შენი მრავალჯერ გამარჯვებული იარაღი დაჟანგბულა“ (147) ან „რა ხელმწიფემან შეილის სიკვდილი გაიგონა, ვითა ერთი შეილის პატრონს ჰპართებდა, ისე მან იგლოვა, ტახტიდან ჩამოვარდა, თეთრი წვერი და ულუამი გარდიგლიჯა, საყელო გარდიხია და უმკვდროებით იტირა. თეითონაც შავი ჩაიცვა და სახელმწიფოსაც სულ შავი ჩააცვა, ასეთი გლოვა გარდიხადა, რომე ეგზომი არავის ასმოდა, და გასცა მრავალი გლახაკთა და უღონოთა ზედან („ხოსროვი და შირონი“. გვ. 129).

ლეილის სიკვდილის შეტყობისას მეფემ ტახტ-გვირგვინი და ყველაფერი, რაც მხიარულებასთან იყო დაკავშირებული, ცეცხლში დაწვა:

„მეფემ ტახტით გვირგვინი, დროშა, ნიღარა, ქოსებით –

მოაღებინა ყოველი, – თქვან: „ჭირნი მაქესო ოცებით,

ჩვენ რაღაცს ვაქნეთ აწ ერთსა, უქეოდ დავიხოცებით“.

და ცეცხლშიგან დაწვა, შეყვარა, თეითონ ზის ფლას – შემოსებით“.

„ლეილმაჯნუნიანი“, სტრ. 205.

მგლოვიარენი წყვეტენ მხიარულებას, უარს ამბობენ ყოველგვარ ღზინსა და ტკბილ მუსიკაზე: ოჯახი, ახლობლები ბნე-

ლში დასხდებიან და გლოვას მიეცემა. ხშირად გლოვას თავადები, ლაშქარი, ხალხი, ქალაქი, მთელი ქვეყანა იჭიარებენ და იგი საყოველთაო ხასიათს იძენს. შავი ძაძა მოეყვინება მგლოვიარეთ, „ზნეღებით“ თმწვერის შავად შეღებვის მომენტსაც, რაც რიტუალური ელფერის მატარებელია:

„... შავსა ტაიჭსა ჯდა შავითა მოსილი იყო და პირი შავადვე შეეღება“ („ხოსროვი და შირანი“)

მისი მხატვრული პარალელი აქვს X საუკუნის (970) მოღვაწეს, სპარსული კლასიკური მწერლობის ფუძემდებელ აბუ აბლალ-ლამაჯფარ იბ მუჰამმად ურდაქი სამარყანდელს:

„თმას რომ ეიღებავ ჭაბუკობას მე განა ვლამობ,

ან მსურს კელავ ცოდვა ჩავიდინო ხორცისთვის ამო.

არა, ისე ვით ძაძას იცვამს ჭირისუფალი,

ჩემს სიყრმეს ვგლობ და ვიშავებ წვერს ამის გამო“.

მწუხარებამ და გლოვამ მოიცვა მთელი საქართველო და ვით სოსლანის გარდაცვალების გამო:

„მოიცვალა სოსლან მეფე, ქმარი თამარისანი,

ერემლი თვალთა დამიბნელებს, ადვილი ვთქვა სამარისი,

გლოვამ მოცო საქართველო, მწუხარებად მგონ ხმარ ისინი

ძაძამ შიგნით მოიქცია ტანი ბროლი, მარმარისი“. ტ. I. გვ. 375. სტრ. 909.

გლოვის დრო ინდივიდუალურია. იგი ხან ერთოცი დღე, ხან ერთი, ორი, სამი წლით გრძელდებოდა. „ლეილმაჯნუნიანიში“ კეითხულობთ:

„რომ მოუკვდება ქალს ქმარი, არაბთ ასეთ წესი აქვს,

ორ წელს კარს ჩაიკეტავენ არიან შიგ და კენესიან“. გვ. 329.

გლოვიდან გამოსვლასთან დაკავშირებით ხდება შავი ტანსაცმლის გახზა, იმართება წვეულება, იწყება სმა, ღზინი, და-

კერა და სიმღერა. შესამოსელის გამოცვლა, ლაშქრისა და დიდებულების წვევა გლოვის ახსნის წესია. თუ ჭირისუფალი დიდხანს აგრძელებს გლოვით ყოფნას, მაშინ ახლობლების ჩარევით იძულებული ხდება გლოვის ახსნა, სამგლოვიარო ტანსაცმლის გახდა.

„მე მგლოვიარე ყაენმა მომიხმო, მიმიპატივა,

თუ გლოვით გამოსასვლელად კვლავ უფრო გამიპატივა.

ახდა მიბრძანა შავისა, ხორციცა მათ დაჰპატივა.

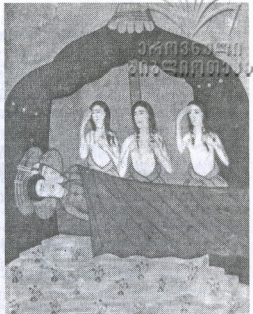
უარი არ მათქმევინა არც ხანი დამიდარივცა“.

„გაბაასება თემურაზისა და რუსთაველისა“, სტ. 396.

ძველი და შუა საუკუნეების სპარსული ლიტერატურული ძეგლების შესწავლით ვრწმუნდებით, რომ მიუხედავად იმისა, რომ დატირებისას არ გვაქვს თვით სახიობა წმინდა სახით, მაინც შეიძლება ითქვას, რომ არის „შემსრულებელი“ და „მაყურებელი“, რადგან აქაც საქმე გვაქვს რიტუალების დაკანონებულ წესებთან, დროის, სივრცის (მაგ.: ძამები). საყურადღებოა, რომ სპარსული ძეგლების მიხედვით, დამტირებელი ძირითადად თვით ჭირისუფალია. ეს მოვლენა მიუთითებს ძველი ირანული, ისლამამდელი გლოვის ასახვავზე.

მიცვალებულის დატირებისა და გლოვისას მაგიურ-რელიგიური წეს-ჩვეულებებით ქართული ტრადიციები მთელი რიგი თავისებურებებით ხასიათდება ირანული ტრადიციისაგან განსხვავებით.

მოწვეული „მეკეთინე“, „მეზარე“ და ა.შ. სამგლოვიარო ტანსაცმელში გამოწყობილი, დიდი ოსტატობით ჭირისუფალს „თამაშობდა“ და „მაყურებელზე დიდ სულიერ ზემოქმედებას ახდენდა“. მოთქმა და ზართან ერთად (ქართლში) ტირილი ბანის თანხლებით იცოდნენ, რაც უცხოა ირანული წეს-ჩვეულებისათვის. ეს ჩვენში პროფესია იყო, რისთვისაც გასამრჯელოს



უზღიდნენ. დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მოტირალთა გარეგნობასა და ჩაცმულობას. რაკი საქმე გვაქვს გარდასახვასთან, თამაშთან, ოსტატობასთან, რაც შესრულების ხარისხში გამოიხატება, თამამად შეიძლება ვთქვათ, რომ თეატრალურ ქმედებასთან გვაქვს საქმე.

შრომაში „მოყვანილ ყველა მოვლენას, ჩუენი აზრით, შეიძლება ეწოდოს რიტუალი, რადგან იგი დადგმულია საგანგებოდ, მიზანდასახულად და გაანგარიშებულია მაყურებელზე, თუმცა ეს მაყურებელი შეიძლება უხილავიც იყოს (მაგ.: ზურაბის დღის მიერ ზურაბის დატირების ზოგიერთი სცენა). ასეთ შემთხვევაში შეიძლება ითქვას, რომ სცენა „თამაშდება“ თვით შემსრულებლისათვის, თუნდაც დადგენილი რიტუალის შესრულების მომენტში. ასეთ შემთხვევაში მაინც შეიძლება ვილაპარაკოთ ერთგვარ არტისტულობაზე.

ამ რიტუალი-მოვლენის კოორდინაციის მინიმალურ პირობად მიგვაჩნია დროსა და სივრცეში მეტ-ნაკლებად განსაზღვრული, გარკვეული მიხეზით წარმოებული, მიზანდასახული, დადგენილი წესით შესრულებული

ქმედება. ჩვენი მასალის მიხედვით, ეს ქმედებები თეატრალური ელემენტების მატარებელია, რომელიც გულისხმობს გმირთა გარკვეულ პროფესიულ მონაწილეობას, ანუ გარკვეულ პროფესიონალიზმს. სხვათა შორის, პროფესიონალიზმის ნიშნები იგულისხმება ისეთ რიტუალებში, როგორცაა ვადოქრობა, მკითხაობა, რელიგიურ-ლიტერატურული თუ სხვა რელიგიურ-პროფესიული ქმედება, რასაც კავშირი აქვს ღვთისმოსაობასთან, ანუ რელიგიურ წარმოდგენებთან. მათ ვხვდებით „ვირაპიან“-ში, აგრეთვე „შაპ-ნაჰე“-ში და ნაწილობრივ „ვეფხისტყაოსანში“ (კრისტიაწიწმებშიც არის და ისლამიზმშიც). გვიხსენით, თუნდაც, ტარიელის ავადმყოფობის გამო მოწვეული მუყრნი და მულობნი (სტრ. 351), რომლებიც რელიგიურ წიგნს, მუსაფს კითხულობენ, რითაც პროფესიულ ქმედებას ჩადიან. საქმეს არ ცვლის ის გარემოება, რომ რუსთაველი ამ სცენას იუმორით გადმოსცემს. ეს არის რიტუალური ქმედება, შეიძლება ითქვას, პროფესიონალი მოქმედი პირების მონაწილეობით. ზუსტად ასევეა ტერნერის მასალაში. ავადმყოფის განსაკურნაოდ მოდის მყურნალი ან შამანი, რომელიც ღრმად რიტუალურ ქმედებას ასრულებს. ფაქტიურად, იგივე კატეგორიას განეკუთვნება შამანიზმი (ეს არის უზარმაზარი რიტუალები) ავადმყოფის განკურნება ან გარდაცვლილის (სულების) მონახულება, სულებთან კავშირის დამყარება და ინფორმაციის მიღება.

ანალიზიდან ჩანს, რომ განხილული რიტუალების ყველა შემადგენელ ნაწილს, იქნება ეს მოქმედი გმირი, დამხმარე მონაწილე, მაყურებელი, მსმენელი, ატრიბუტიკა, რეალიები (სხვადასხვა ნივთი), ფერი, ხმა და სხვა, ყოველივეს განვიხილავთ როგორც ფუნქციურ მიზან-მიმართულ რიტუალურ სიმბოლოებს. ამდენად, ჩვენი აზრით, გამართლებულია რიტუალისა და სიმბოლოს შესახებ არსებული, აღიარებული თეორიების გამოყენების მცდელობა შუა

საკუენების ქართული და სპარსული მწერლობის ლიტერატურული მასალის მიმართ.

მაგალითად, გლოვის მხედველობა რუსული ძეგლების მიხედვით, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკალური საკრავების გამოყენებას და სიმღერაზე უარის თქმას ნიშნავს, მაშინ როცა ქართულ ლიტერატურაში დატირების დროს ვხვდებით როგორც მუსიკალური საკრავების გამოყენებას, ასევე სიმღერას.

ეს განსხვავება ნიშანდობლივად და დამახასიათებლად გვეჩვენება ქართული ყოფისათვის. ამგვარი ნიშან-თვისებები შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ როგორც სპარსულიდან განსხვავებული ელემენტები ფეოდალური საგმირო-საფალაენო ეპოსის მხატვრული იდეალებისა, რომელსაც უკავშირდება სახიობის სხვადასხვა ფორმა.

ამრიგად, როგორც თარგმნილ, ასევე ძველ ქართულ საერო მწერლობაში გავრთიანებულია რიტუალის ასახვის საერთო და განსხვავებული ტრადიციები, რომლებიც, ჩვენი აზრით, შეიძლება რიტუალის ანუ თეატრალური სანაზაობის სფეროს მიეკუთვნებოდეს.

რიტუალის დამადასტურებლად მიგვაჩნია შემდეგი სამი ნიშანი: დაკანონებული წესები, დაკანონებული ატრიბუტები (ეს იქნება ტანსაცმელი, გლოვის შემთხვევაში განსხვავებული ფერის თუ სხვა საგნები), სპეციალური ტექსტის წარმოქმნა (პირველი დატირებისას, დასაფლავებისას თუ გლოვისას). სიკვდილთან დაკავშირებული სცენები სამივე ამ ელემენტის არსებობას ადასტურებს. გარდა ამისა, ყველა ამ სცენაში (ისევე როგორც ვეპოლის, გამეფების, ქორწილის და ა.შ.) იგულისხმება სცენის მიღმა მაყურებელი და ისინი განეკუთვნება რიტუალს, ხოლო რიტუალი, როგორც ცნობილია, სახიობის ერთ-ერთ ელემენტს თუ სახეობას წარმოადგენს.





**ბარეკანის პირველ გვერდზე:**

სცენა მოერის ვ. ერისთავის სახ. თეატრის სპექტაკლიდან  
„მარწყვის ცივი ღორტი“.

**ბარეკანის მეორე გვერდზე:**

სცენა ქ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის  
სპექტაკლიდან „ღოჭტორი ფრანკენშტეინი“

**ბარეკანის მეოთხე გვერდზე:**

სცენა ქ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან  
„ღარისპანის ბასაჭირი“

**„თეატრი და ცხოვრება“**

**"ТЕАТР И ЖИЗНЬ" "Theater and life"**

№3.

2000 წ.

*ჭანჭიხტეილის მდივანი ზაორა ნიკოლაძე*

ტექნიკური რედაქტორი  
ნელი თვაური

კორექტორი  
მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 1. VIII 2000წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 7.5

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 6.5.

ინდექსი 76143

ფასი .სახელმწიფო ბიბლიოთეკა

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

აიწყო და დეკაბდონდა გამომცემლობა „გლობალ-პრინტში“  
დაიბეჭდა გამომცემლობა „კოლორში“

თეატრი და

2600 2600

გპ 112/4

