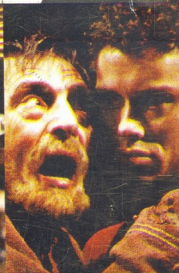
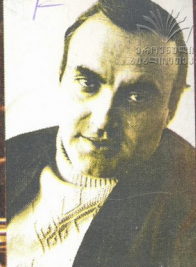


5-6

2003



თეატრი

ცხოვრება

თეატრი და ცხოვრება

კერაქციონი
გუგუხუ ზათიანუილი

5-6

სახერაქციონი კორეკია

2003

გოგი ალექსიძე,
გოგი გუგუხუილი,
ნოდარ გუგუხუანიძე,
პანოს კიკნაძე,
კოპიკოს სტუკუა,
პიოკოტი ქაქოთაჩაძე,
ნათელა უჩუხაძე,
თეკუჩ რსუიძე,
თამაზ ზილნაძე.

სექტემბერი
დეკემბერი

პასუხისმგებელი მდიონი
ნინო მუქუჯუნიძე

1910-1926
1950-1990

„თეატრი და ცხოვრება“
„თეატრალური მოამბე“

საქართველოს თეატრის მკვლევართა კავშირი



შინაარსი

საქართველოს იუატრის მოღვაწეთა
შემოქმედებითი კვშირის გამგეობის კრება 3

სამხტაპლები

ნინო ძაჭვარიანი — „სიფვარული ყოველთვის გულწრფელი რჩება“ 4
 ხაიუნა წულაძე — ყველაზე, ყველაზე
 ყველაზე სკანდალური „ოქროს ნიღაბი“ 8
 ნინო ძაჭვარიანი — ისევ ფესტივალის თაობაზე 26
 ტატიანა შახაზიზოვა — ჩეხოვი ხარდაფს შეეთვისა 29
 „კერიკოს“ გასტროლები უკრაინასა და რუსეთში 34
 კვატერინე ვაჩნაძე — ელისაბედ ჩერქეზიშვილი 38

პორტრეტი

გიორგი დოლიძე — „ორთაჭალის ბაღში
 მნახე, ვინა ვარ...“ მიხილ მგელაძე 41
 თამარ ცაგარელი — ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება 57
 გიორგი ჯაჯანიძე — ნეორომანტიკული გმირის ძიება 61

თეორია

მაია გოშაძე — აუტორი, გმირი, პროტოტიპი 72
 შარინე ნიკოლაიშვილი — მამები და შვილები 82
 მანანა ითონიშვილი — კოტე მახარაძე რეჟისორული
 ხელონების, მსახიობის და რეჟისორის ურთიერთობის შესახებ 88
 მერაბ კიკნაძე წარმოსახვის პოეზია და მისი
 საიდუმლო ხედვის ფილოსოფია და მისი მეთოდები 96

იუბილე

გამონივნილი ქართველი რეჟისორი თემურ ჩხეიძე
 60 წლისა (იუბილარს ულოცავენ გიგა ლორთქიფანიძე,
 რობერტ სტურუა, ოლეგ ტაბაკოვი, ქეიინო კიკნაძე,
 აუთო ვარსიგაშვილი, თამაზ გოდერძიშვილი) 104
 ნინო ჩხიკვიშვილი — ლეო ქიაჩკლის
 „პაკი აბგას“ სცენური ინტერპრეტაციისათვის 110
 მარიამ იაშვილი — პერ გიუნტმ იბსენისა და გრიმის შემოქმედებაში 119
 ე. კიკნაძე — გამოთხოვება მოგონებებთან 125

კულისეუმი

გიორგი თოლოორდავა — ცხოვრება იუატრში 143

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა შემოქმედებითი კავშირის გაგვიგონის კრება

22 სექტემბერს გაიმართა საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის გამგეობის წევრთა შეკრება, რომელიც შესავალი სიტყვით გახსნა სთმკ თავმჯდომარემ, სახალხო არტისტმა გიგა ლორთქიფანიძემ.

2068 F

— მე, როგორც სთმკავშირის თავმჯდომარეს, მომმართა საინცი-
ატივო ჯგუფმა და მთხოვა, გამგეო-
ბის სხდომაზე განვიხილოთ თბილი-
სის საოპერო თეატრში შექმნილი სიტ-
უაცია. იმის გამო, რომ თეატრს არა
ჰყავს მთავარი დირიჟორი — ამბობს
გიგა ლორთქიფანიძე — ჩვენი საოპე-
რო თეატრის შემოქმედებითი დონე
ვერ არის სასურველი, მაგრამ მთავარი
ის არის, რომ თეატრის მუშაობაში არ
იგრძნობა სწრაფვა წინსვლისაკენ.

საოპერო თეატრში შექმნილ
მდგომარეობაზე მწვავედ ისაუბრეს
სახალხო არტისტმა ლიანა კალმახ-
ელიძემ, რეზო ლაგვილაძემ და ბესო
გაბიჭაშვილმა. მათ გამოთქვეს დაუ-
ფარავი უკმაყოფილება იმის გამო,
რომ თეატრს არა ჰყავს მთავარი დირ-
იჟორი. მიუხედავად მრავალგზის
მცდელობისა, ზაზა აზმაიფარაშვი-
ლის დანიშვნა თეატრის მთავარ დირ-
იჟორად ვერ მოხერხდა. ეს შეცვლი-
და თეატრის შემოქმედებით სახეს. ამ
შესანიშნავ ხელოვანს ხელოვნური

ჯებირები შეუქმნეს.

გამგეობის წევრებმა ნ. არ-
ველაძემ, ს. მრევლიშვილმა, ა. ვარსი-
მაშვილმა, გ. მარგველაშვილმა,
საქართველოს კულტურის მინისტრის
მოადგილეებმა. გ. ცქიტიშვილმა და
ზ. თიკაშვილმა, იურიდიული დეპარ-
ტამენტის დირექტორმა ი. გაზდელი-
ანმა, მუსიკისმცოდნე ი. აფაქიძემ,
კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯ-
დომარემ ვ. აზარაშვილმა ისაუბრეს
თეატრში შექმნილ სიტუაციაზე. მისი
დიდებული ხელმძღვანელის, ჯანსუღ
კახიძის გარდაცვალების შემდეგ.

აღინიშნა, რომ საოპერო თეატ-
რის მუშაობაში არ არის დაცული
კანონი თეატრის შესახებ, ხოლო
კულტურის სამინისტრო არ დგას
პრინციპულ პოზიციაზე. კანონის
მკაცრი დაცვა აგვარიდებდა კონ-
ფლიქტს. გამგეობის წევრებმა თავს
იდეს კულტურის სამინისტროსთან
ერთად იბრძოლონ იმისათვის, რომ
შესრულდეს ყოველი პუნქტი კანონ-
ისა თეატრის შესახებ.

საქართველოს
საგარეო
მინისტროს
მინისტრის
სამართლებრივი
სამსახური

სპექტაკლები

ნინო მაჭავარიანი

სიყვარული

ყოველთვის

გულისრთვილი რისკი

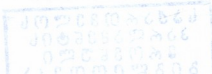
(J. ზვარცის „ჩრდილი“
მესხეთის თეატრში)

ზღაპრები თეატრის საყვარელი ჟანრია. მით უფრო, როდესაც ისეთ ცნობილ დრამატურგს მიმართავ, როგორცაა ვეგენი შვარცი. მაგრამ ამ თითქოსდა იოლ ლიტერატურულ ჟანრს თეატრში მანაც სხვა დატვირთვა ენიჭება. ის დასადგმელად საკმაოდ რთულია და გამოცდილ, გემოვნებიან და ღრმა თეატრალური ხედვით დაჯილდოებულ რეჟისორს ითხოვს, რომელიც შეძლებს დრამატურგისეული იდეა, დედააზრი მხატვრული სრულყოფილებით მოიტანოს და მხიარულ

წარმოდგენას თავისი სათქმელი არ დაუკარგოს. ყოფილა შემთხვევები, როდესაც ასეთ მნიშვნელოვან რეჟისორებსაც ვერ განუხორციელებიათ ამ ჟანრის სპექტაკლები სათანადო მხატვრულ დონეზე აკადემიურ თეატრებში.

რეჟისორ მალხაზ ასლამაშივილის სასარგებლოდ შეიძლება ითქვას, რომ მან შექმნა მხიარული, საზრიანი, ღრმად თეატრალური (რაც განსაკუთრებით უხდება სათეატრო ზღაპრებს), სპექტაკლი თავისი ლამაზი პირობითი მეტაფორებითა და შესტეებით. რეჟისორი, რომელიც 1992 წლიდან მოღვაწეობს ტელევიზიაში, გადაღებული აქვს სატელევიზიო არხებით 30-მდე სპექტაკლი და აქვს მიღებული მრავალი პრიზი ტელეკინო ფესტივალებზე (1997-საფრანგეთი, ნანტი-INPVT, „იალტა 2000“ და ა.შ.), არის ტელერადიო კომპანია „მირ“-ის საქართველოს წარმომადგენლობის სამხატვრო ხელმძღვანელი და გადასცემს სიუჟეტებს OPT-სა და CNN-ისათვის სატელევიზიო არხებით, გახლავთ მიხეილ თუმანიშვილის ყოფილი სტუდენტი, რომელმაც 1984 წ. დაამთავრა თეატრალური ინსტიტუტი და 1984-92 წლებში მუშაობდა თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის თეატრში. მისმა სპექტაკლმა დააკმაყოფილა საფესტივალო მოთხოვნა - მან მხიარული განწყობა შეუქმნა მაყურებელს, რომელსაც, დარწმუნებული ვარ, დიდხანს ემახსოვრება ეს შვენიერი წარმოდგენა.

სპექტაკლი ორ საათს გრძელდე-





ბა, მაგრამ, როგორც ეს ზღაპრებს ჩვე-
ვით, მაყურებელი დროს ვერ გრძნობს
და დაღლილობის ნაცვლად ნამდვილ
ხელფეხებს თან შეხვედრის სიხარუ-
ლის იმპულსებით თვება.

„ჩრდილი“ ფერადონებით აღ-
საესე წარმოდგენა აღმოჩნდა. მხატ-
ვარმა ლელა ფერაძემ და კოსტუმების
მხატვარმა ნანა ყორანაშვილმა პერ-
სონაჟები და დეკორაციებიც ზღაპრუ-
ლად მორთეს. სცენის ცენტრში სას-
ტუმროს თავზე ფერადი ხის მამალია
წამოსკუპული, მის ქვევით საათია მო-
თავსებული, შენობის გვერდით საცხ-
ოვრებელი სახლია აფენით. “რა ძნელია,
სათვალეს რომ დაკარგავ, იქნებ ეს
ქალაქი ასე ლამაზიც არ არის” - შე-
მოდის სცენაზე ახალგაზრდა მეცნიერი
(მსახ. კობა გოგიძე). სასტუმროს მე-
პატრონე დაკარგულ სათვალეს
უბრუნებს მას, წვიმის მოსვლას ამც-
ნობს, ხელის ქნევით ჭექა-ქუხილს
იწვევს, შემდეგ ქოლგას შლის და სას-
ტუმროს თავაზობს. ზღაპარი იწყება.
ყველა ზღაპარს სასიყვარულო თავგა-
დასაგლები ალამაზებს. ამ ზღაპრის
ექსპოზიციისაშიც არის ამ სასიყვარუ-
ლო ისტორიის ჩასახვის ეპიზოდი -
მეცნიერისა და ანუნციატას (მსახ.
მარინა ჯინჭველაძე) გაცნობა - ისინი
ხელს ართმევენ ერთმანეთს - სინათლე
ქრება და მხოლოდ თეთრი წერტილები
დაფარფატებს ბნელ სცენაზე.

მაგრამ ზღაპრული ქალაქი სუ-
ლაც არ არის ძველი. ის თანამედროვე
ქალაქების ნამდვილი ასლია თურმე...
მძინარე მხეთუნახავი ძილში
გარდაცვლილა, კაციჭამია კი დღესაც

ცოცხალია და ლომბარდში მუშაობს.
შემფასებლად - (ლომბარდს ბევრი შემ-
ფასებელი ჰყოლია და ყველანი კაცი-
ჭამიები ყოფილან თურმე) იგივე პიე-
ტრო-სასტუმროს მეპატრონეც (მსახ.
დათო მანჩიძე) ლომბარდში მუშაობს
და ყოველგვარ უსამართლობას ბუნე-
ბრივ მოვლენად მიიჩნევს - მე-15 ნო-
ემერში მცხოვრები ფულს არ იხდიდა
და ტყვიას მე-10 ნომერში მცხოვრებს
ახლის, აქაც ყველაფერი ისეა,
როგორც ცხოვრებაში ხდება,
ჩრდილები მმართველობის სადაცებს
ებლაუჭებიან და ხშირად ეუფლებიან
კიდევ, ნამდვილი მეცნიერები კი მათხ-
ოვრდებიან.

- რა გლახაკი ხარ! - იცხადებს
შვენიერი მომდერალი ქალი იულია
ჯულია (მსახ. ცირა ტაბატაძე) მეც-
ნიერს.

- არა, მეცნიერი ვარ!
- ეს ერთი და იგივეა.

მეფის ასული კი, თითქოსდა მამის
ანდერძის ასასრულებლად, სასტუმ-
როს მოპირდაპირე სახლის აივანზე
გამკვლელ-გამომკვლელს ათვლიერებს
და ზღაპრული ფერიასავეთ აცხადებს:
ადამიანები ყველანი არაშხადები არ-
იან!

რა ძნელია, ამ ჯადოსნურ გარე-
მოში, სადაც ქარაფშუტობას მეფის
ასულის სამოსი აცვია, ნამდვილი ერთ-
გული შეყვარებული კი კაციჭამიას
ასულია, სიმართლე გაარკვიო. ალბათ
თავიც უნდა მოგეჭრას და მერე ახალ-
იც გამოიბა, რომ ჭეშმარიტებას
ჩაწვედ და ამიტომაც ზდება ეს ყვე-
ლაფერი, ზღაპრულად ანუ ზღაპარში,



რომ გმირმა ბოლოს ყველაფერი თვალნათლივ დაინახოს ყოველგვარი სათვალის გარეშეც.

ყველა სცენა, რომელშიც მონაწილეობს ფინანსთა მინისტრი (მსახ. კახა გოგიძე), კომიკურ და საოცრად თეატრალურ ელფერს ატარებს. ფინანსთა მინისტრისა და პირველი მინისტრის (მსახ. ლია სულუაშვილი) შეხვედრისას თეთრ ტანსაცმელში გამოწყობილი ფინანსთა მინისტრი ინვალიდის სკამზე ზის. ის ყოველ წუთს უსტვენს და ჭიკჭიკით ეხმიანებიან აგენტები - იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ჩიტები ეხმაურებიან. ის ისმენს და კმაყოფილი აგროძელებს საუბარს. „რას იტყ... როგორ მოგწ... თათბირობენ მინისტრები და მეცნიერს, როგორც პატიოსან ანუ გამოუცნობ ადამიანს, რომელიც არ იცის, რას მოიმოქმედებს და მოუსყიდველია, ყველაზე საშიშად მიიჩნევენ „კუ“, არა „ცუ“ — ვერ შეთანხმდნენ. მაშინ „პუ“ — ეძებენ გამოსაგალს და რაც მთავარია, ერთმანეთისაც ესმით და ჭიკჭიკა აგენტებისგანაც იგებენ ამბებს.

ფინანსთა მინისტრი შეყვარებულია - იულია ჯულია ეარშიყება მინისტრს და სექსუალური პოზებით ხიბლავს.

- დამსვი მთარშიყე კაცის პოზაში-უბრძანებს მინისტრი მსახურს. მეცნიერის მოკვლაზე იულიას უარის შემდეგ ბრძანებს: „დამსვით განცვიფრებული კაცის პოზაში“.

- იულია, მე განცვიფრებული ვარ იშვიათი სასაცილო სახით აცხადებს.

- მე აღშფოთებული ვარ იულია-ახლა სხვა პოზაში ჯდება, მაგრამ

პოზებში დასმა რომ არ შეეძლოს რეკავს ქალაქის ციხეში ყველაზე ხოტიო, ვირთხებიანი კამერის მოთხოვნით. მომღერალი ქალი შეშინებულია. მიზანი მიღწეულია. ის თანახმაა.

- მსახურო, კონცა! - ბრძანებს მინისტრი და მსახურიც იულია ჯულიას საკონცელად გარბის.

- შენ კია არა, მე - პოზის გარეშე შეოთავს მინისტრი და შეყვარებულები ციხის საკნის ნაცველად ოქრომჭედელთან მიდიან ბრილიანტის ბეჭდისათვის, თან საპაეო კონცებს უგზაუნიან ერთმანეთს.

ამ დროს კი ჩრდილი მეფის ასულის საქმრო ხდება. მეცნიერი რომელიც ვერ აცნობიერებს, რომ ზღაპარშია, პოეტურად მიმართავს მას, მივიდეს მეფის ასულთან და უთხრას მისი სიყვარულის შესახებ. ჩრდილი უჯერებს, შორდება პატრონს, მისეულ სიზმრებს უყვება ქალს და სიყვარულს უხსნის.

მოლიანად შვეებში ჩაცმული, თვალვამოლამებული, შეთეთრებულსახიანი ჩრდილი (მსახ. მამუკა ხმალაძე) პატრონთან დამორების შემდეგ თავს რაღაც არაბუნებრივად გრძობს. მსახიობი პანტომიმური პლასტიკით ამოძრავებს კიდურებს, არხვეს სხეულს და თავს ისე აკანტურებს, თითქოს სადაცა დაუვარდებაო. იგრძნობა, რომ ჩრდილს ჯერ უჭირს დამოუკიდებელი არსებობა, თუმც მორჩილი და დამჯერე ბუნების წყალობით ამ სამყაროში ჩინოენიკის პორტფელსაც ირგებს და უკვე პატრონსაც ემტერება.

რა უშველის ან ამ ქვეყანას, ან იმ ზღაპრულ სამყაროს, რომელიც აქაც და იქაც ამ ქვეყნის კანონებით ცხოვრობს? ხალხს იმედი დაკარგული აქვს. ექიმი (მსახ. მანუჩარ გოგოლაური) მეცნიერს წამლად ხელის ჩაქნეას, წაყრუებას და მხრების აჩქევას უნიშნავს 2-ჯერ დღეში სუფერის კოზხით „მართლა უპატრონო ქვეყანაში ვცხოვრობთ“-იცხადებს ჟურნალისტი-ცენზარ ბორჯია (მსახ. ლაშა ბუტულიშვილი), რომელიც, თითქოსდა, მორგებელია ამ სამყაროს — ყველაფერს ისმენს, ფოტოაპარატით იღებს, აქტიურად თანამშრომლობს ყველა ბნელ ძალასთან. ვინ ვინ და მან მაინც არ უნდა იგრძნოს თავი ასე. მეცნიერის დასჯა ჩრდილის დასჯაა. უკედდეების წყალი, რომელზედაც ასე ოცნებობდა ქალი, განთავისუფლებულია მეცნიერის გასაცოცხლებლად.

- როგორ გიხდება თავი! — ეფერება ქარაფშუტა მეფის ასული ჩრდილს.

არავითარი სიახლე, არავითარი ცვლილება — ჩრდილი თანახმაა და მინისტრები ულოცავენ მეფობას, მაგრამ ეს შუა საუკუნეების მაგია რომ არა...

ფინანსთა მინისტრი და ჯულია კი არშიყობენ.

- აფროდიტა, ჯადოქარო — ტკბება იულიას ცქერით მინისტრი და მეფის ასულის ქორწილის პატფოსაცემად იტალიურ არიას მღერის და მოულოდნელად, ეს სასაცილო, ინვალიდის სკამზე თეთრ ტანსაცმელსა და თეთრ წინდებში გამოწყობილი პერსონაჟი იშვიათი ბელკანტოთი ნამდვილად აჯადოებს მსმენელს, რომელსაც წუთით საოპერო თეატრში მოაჩვენებს თავს. მთავარი კომიკური სცენა კი

წინაა.

პირველი მინისტრი მეფე-ჩრდილთან აბუზღებს ფინანსთა მინისტრს - რაში გჭირდებათ ინვალიდის სკამიანი მოხელეო.

- ვინ არის აუად! — წამოხტება ფინანსთა მინისტრი სკამიდან და ისეთ ბრწყინვალე პირუეტებს აკეთებს, როგორსაც ბალერონისგან ალბათ კი, მაგრამ ამ ტანსრული მსახიობისგან ნამდვილად არ ელოდები.

ჩრდილის მიერ თავისი ადგილის დაკავების შემდეგ ფინანსთა მინისტრი-კახა გოგიძე — შიშით „მიცურაუს“ სცენიდან, რითაც მართლაც, პომერულ ხარხარს იწვევს.

შემდეგ, გაგაჟაკაციებული (ფინალი გარკვეულია) შემოდის სცენაზე, ყველას თავის ქორწილში ეპატიჟება და მიდის, თუმც ისევ შემოვარდება სცენაზე, სამეფო სკამს ჩაბღუჯავს და მიაქვს.

მეცნიერი ანუციატას-ნამდვილ სიყვარულს პოულობს, ფინანსთა მინისტრიც პოულობს იულია - ჯულიას, მართალია მშიშარა, მაგრამ ლამაზ, ნიჭიერ და კეთილ ქალს, რომელიც, როგორც ჩანს, მართლა უყვარს და მაშასადამე, შესაძლოა, ცხოვრება და განსაკუთრებით პოლიტიკური ცხოვრება ზღაპარშიც და ცხადშიც ჩრდილებითა და მანკიერი ადამიანებით ანუ კაციჭამიებით არის სავსე. მაგრამ სიყვარული ორივეგან ერთია, ის სახეს არ იცვლის და ყოველთვის გულწრფელი რჩება.

მადლობა მესხეთის თეატრს შვარცის ზღაპრის ამ მარადიული გრძობით დანახვისათვის.

სათუნა წულაძე

აველახე აველახე
აველახე სიხდალოური
„ოქროს ნილაბი“

(ქ. რუსთავის საერთაშორისო
თეატრალური ფესტივალი
„ოქროს ნილაბი“ 2003)

ქვეყანაში, სადაც ყველა კანონი დარღვეულია, ამ წერილის დაწერის არც მიზეზს გაითვალისწინებს ვინმე და შედეგზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია. „მიზანი, რომელიც სიცოცხლეზე მეტია“, ჩვენს დროში არც მეტია და არც ნაკლები, სანთლით რომ ეძებო, ვერსად წააწყდები, მით უმეტეს, სიცოცხლესთან და ცოცხალთან მიმართებაში. ამიტომ მოდით ისევ და ისევ ჩვენს მკვდარ ხელოვნებაზე ვისაუბროთ დეტექტიურ ჟანრში: თავი მოიკლა, მოკვდა თუ მოკლეს? გამორიცხვის პრინციპით თუ ვისარგებლებთ, თავის მოკვლა გამორიცხულია იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ

მისი თავი დიდი ხანია სხვას ეკუთვნის. თუ იმასაც გაითვალისწინებთ, რომ მის მოსაკლავად არავის სცხელა, რადგან ყველა პრეზიდენტის სიკვდილზე ფიქრობს, ეს ვერსიაც პირველს მიჰყვება. ე.ი. ბუნებრივი სიკვდილით (ამაში შედის ავადმყოფობაც, სიბერეც და სხვა უბედური შემთხვევებიც) მომკვდარა და ეს არის. ისღა დაგვრჩენია, ახალი ხელოვნების დაბადებას ველოდოთ. მანამდე ჩვენს მკვდარს ჩვენვე უნდა მივხედოთ.

ქართული თეატრალუბი ისე მიეჩვენენ ტრადიციად ქცეულ რუსთავის თეატრალურ ფესტივალს „ოქროს ნილაბი“ (რომელიც წელს მეხუთედ ჩატარდა), რომ ერთგვარი პირობითი რეფლექსებიც კი გამოუმუშავდათ. შემოდგომის შემოსვლისთანავე ნერწყვის გამოყოფა თუ არა, თეატრალურ სანახაობათა მოლოდინში გულის მცირედი აჩქოროლება მაინც შეინიშნება, ან თუ გნებავთ, ორივე ერთად. რომის იმპერატორების მიერ მშვიერი ხალხისათვის მიგდებული „პური და სანახაობა“ საუკუნეების მანძილზე ისე დაიხვეწა, რომ საცირიკო არენიდან თეატრალურ შენობებში, ჯოგური გამაჰპინძლებიდან კი ფეშენებელურ რესტორნებში გადაინაცვლა. დიახ, ყველაფერი შეიცვალა ერთი – უმთავრესის გარდა — ხალხი ისევ მშვიერი დარჩა. ფესტივალის დამთავრებისთანავე ამ მატერიალურ შიმშილს სულიერი სიღატაკის მძაფრი გრძნობაც დაემატა, რადგან ის საერთო თეატრალური დონე, რაც საერთაშორისო სტატუსის მქონე ფესტივალზე ვიხილეთ, ნამდვილად გულის-

მომწვეველი იყო. არადა, ფესტივალის ორგანიზატორი, ქ. რუსთავის მერიის კულტურის სამსახურის უფროსი ქ-ნი ნუნუ კუპატაძე „საგულდაგულოდ“ შერჩეული ახალგაზრდული ჟიურის (გიორგი ცქიტიშვილი (თავმჯდომარე) ზურა ოიკაშვილი, გიორგი ჩართოლანი, ირაკლი სამსონაძე, ანდრო ენუქიძე, ნინო გუნია. მანანა ტურიაშვილი) პირუთვნელობასა და თავგადაკლულ ობიექტურობაში გვარწმუნებად.

სწორედ ამ ჟიურის მიერ მიღებული ტენდენციური და აბსურდული გადაწყვეტილებებით უსამართლობასთან კაი ხნის წინ ჩახუტებული და დაძმობილებული საზოგადოებაც კი გაოგნებული დარჩა. ფესტივალის „სახეიშო“ დახურვაზე ქალაქის ცენტრალურ სტადიონზე მისულ მაყურებელს სცენიდან ერთი და იგივე თეატრის ერთი და იმავე სპექტაკლის სახელწოდება ესმოდათ: კინომსახიობთა თეატრი – „ჯულიეტა და რომეო“. კინომსახიობთა თეატრი – „ჯულიეტა და რომეო“ და ასე დაუსრულებლად ცოტაოდენი მრავალფეროვნებისთვის შექმლოთ ხანდახან „რომეო და ჯულიეტა“ მაინც გამოეცხადებინათ, მაგრამ რას ვიზამთ, ზოგჯერ ექსპერიმენტი სათაურს ვერ სცდება და ამ შემთხვევაშიც ნომინაცია „საუკეთესო ექსპერიმენტისათვის“ კინომსახიობთა თეატრის სპექტაკლ „ჯულიეტა და რომეოს“ სახელწოდებას ხვდა წილად, თუმცა სრულებით გაუგებარია, თუკი საუკეთესო რეჟისურაც, ახალგაზრდა და ძველგაზრდა ქალი და კაცი მსახიობე-

ბიც და საუკეთესო ექსპერიმენტული „ჯულიეტა და რომეოში“ დაინახეს. „ჰამლეტში“ სხვა რაღა აღმოაჩინეს ანდა გრან-პრის ნომინაცია რაღა საჭირო იყო?

გოგი მარგველაშვილის მიერ დღევანდელიობასთან ადაპტირებულ და სახეშეცვლილ შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“ აწ უკვე „ჯულიეტა და რომეო“ ჟიურიმ ფესტივალის „პიტადა“ აქცია, მაგრამ ამით სპექტაკლის რეჟისორსაც და მასში მონაწილე მსახიობებსაც დათვური სამსახური უფრო გაუწია. სპექტაკლს უდავოდ გააჩნია ღირსებები და მასში არსებული საინტერესო რეჟისორული წიაღსვლები საშუალებას იძლეოდა ღირსეულად დაეფასებინათ რეჟისორის ნამუშევარი. მამაკაცის როლის ახალგაზრდა შემსრულებელთა შორის მერკუციოს როლში გიორგი ყიფშიძეც გამოირჩეოდა. მაგრამ ერთბაშად ამდენ წყალობას ცუდი სუნი ასდის... იაშხე სუხიტაშვილმა ჯულიეტას საკმაოდ ერთფეროვანი და უაზრო ქმედებებით გადატვირთული სახე შექმნა. ნინელი ჭანკვეტაძე კი ნამდვილად არ საჭიროებდა მათი მხრიდან ქ-ნი კაპულეტის ეპიზოდური როლის მთავარ როლად წარმოჩინებას, მაშინ, როცა რეალურად არსებობდა მეტად ფიგურალური და მნიშვნელოვანი ქალის როლები, რომლებსაც მსახიობები ნინელი ჭანკვეტაძეზე ნაკლები ოსტატობით არ ანსახიერებდნენ.

ამბავი ორ მოქმედებად. პროლოგითა და ეპილოგით პროლოგი და ეპილოგი მთლიანად მიშა ჯოჯუასია,



რომელიც წელსზევით შიშველი, წელსკვემით მიწაშია და თითქოს რუბეტიციას გადიოდეს, ჯერ ეშხადება, სცენის მუშას სიგარეტის კოლოფს „დააწერს“ და იყო და არა იყო რა... უგულოდ იწყებს პიესის მოკლე შინაარსის „მდაბიოთა ენაზე“ მოყოლას. ერთადერთი, რაც მის აბდაუბდა მონოლოგში გარკვევით იხაზება, ეს არის ფრაზა: „მთავარი მე ვარ“ – რაც მაყურებელს თავდაპირველად მთვრალი კაცის ბოდვა ჰგონია, რადგან ვერავინ ხედება, რომელ პერსონაჟს ასახიერებს იგი და რა საერთო აქვს სპექტაკლს პერსონაჟებთან. მერე ვიგებთ, რომ იგი თურმე ლორენცოს განსახიერებლად ეშხადება და ჩვენც გვაშხადებს. ნელ-ნელა გვაჩვენებს მის ლოთობას, გარყვნილებასა და უზნეობას. რეჟისორი ისეთივე ხერხებით გვაწვდის მიშა ჯოჯუას კომიკურ საბურველში გახვეულ მანკიერებებს, როგორც სატელევიზიო შოუ-პროგრამებში ჩვენს ბედოვლათ პოლიტიკოსებს.

სცენის თავზე ჩამოკონწიალებულ საქანელაზე შემომჯდარი ჯულიეტა – იამზე სუხიტაშვილი საპნის ბუშტებს უშვებს, „ხლოპუშკებს“ აბათქუნებს და სიამოვნებისაგან ხელებს ასავსავენს. მოკლედ, უწყინრად ანცობს. დედასთან კი უცერემონიოდ და თავხედურად იქცევა.

რომეო – ბექა ჯუმუტია და მისი ამაღლა ველოსიპედებით და გიტარით ფივილ-ხივილით შემოცვივდებიან და ისინიც პატარა ბავშვებზევით ერთობიან და ცეკვობენ. ჯულიეტა და რომეოს საკარნაველო შუხვედრა კი „აბა,

დამიჭირეს“ თამაშში ხდება, თანადახვეულ ჯულიეტას ტაშის ხმაზე მსხვერპლის დაჭერა ვეალება. ეს მსხვერპლი კი „დოჟლაპია“ რომეო აღმოჩნდება, რომელიც სიამოვნებით უვარდება ხელში და ჯაჯგურ-ჯაჯგურში ჩვენს ცნობიერებაში აღბეჭდილი რომანტიკული ამბორის ნაცვლად „ფრანგულ კოცნას“ გამოსტყუებს.

თანამედროვე ჯულიეტა სიგარეტსაც აბოლებს და ფეხებაპლაკული სატრფოს მოუხმობს. აიენის სცენა რეჟისორმა „დაამიწა“ და იატაკზე გადმოიტანა. იგი ზედმეტად გაჭიანურებული და, შესაბამისად, მოსაწყენია, რადგან ამაღლებული გრძობებისაგან დაცლილი ვეღარც ირონიას იძენს და გამომიგნული რჩება. მერკუციო – გიორგი ყიფშიძის მიერ სიზმრის ღვთაებების აღწერის სცენა კი ყურადღებას აღუნებს. მაყურებელს უჭირს პოეტური სიმბოლოებით დატვირთული ამსიგრძე მონოლოგის აღქმა.

მერკუციო – გიორგი ყიფშიძისა და ტიბალტის – ნიკა წერუდიანის რეჟისორით თამაში მერკუციოს სიკვდილით მთავრდება. ამკარად დაბნეულ და შეწუხებულ ტიბალტს კი რომეოს „კუტოკი“ წიხლებით შედგება და ისიც კვდება.

თმებჩამოშლილი ჯულიეტა – იამზე სუხიტაშვილი ლორენცოს მიერ ნასწავლ მაგიურ რიტუალს აწყობს. სანთლების შუქზე წყლიან გობში იყურება – ჯადოქარივით მოუხმობს ღამეს და მასთან ერთად თავის რომეოს.

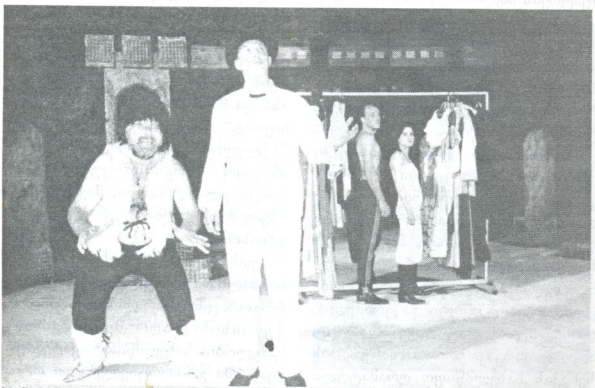
იმ ტახტიდან, რომელზეც ტიბალტია დასვენებული და თუთი ზეწარი აქვს გადაფარებული, მოტირალთა გასვლის შემდეგ შეყვარებულები წამოყოფენ თავებს. ეს მათი საიდუმლო ქორწინების პირველი ღამეა და სასიკვდილო სარეცელი სასიყვარულო სარეცელად გარდაიქმნება – ერთ-ერთი საუკეთესო სცენა თავისი აზრობრივი მნიშვნელობით, სიმბოლურობითა და მოულოდნელობის ეფექტით.

პირველი ღამის შემდეგ რომეო ჩუმად გაპარვას აპირებს. პიესის მიხედვით მისი სიყვარულით გაჯერებული სიტყვები რეჟისორმა „ახალი გმირის“ მოყირჭებულ, გასაქცევად გამზადებულ შეშინებული კურდღლის საქციელად გარდაქმნა და საწინააღმდეგო მნიშვნელობა მიანიჭა.

„ღვრნები, რათა სიკვდილს აქ შევეცხოვრობო“ – ამბობს გაბრაზებული რომეო – ბეჟა ჯუმუტია, ყვავილებს მიწაზე ანარცხებს და თვალებს აბრიალებს.

რაც შეეხება ფინალურ სცენას. სპექტაკლის ლოგიკური ხაზიდან გამომდინარე, აქაც ყველაფერი აღრეულია. ვინ ვის კლავს, რატომ და რისთვის – მოქმედი პირებიდან მხოლოდ ლორენცო – მიშა ჯოჯუმიცის, მაგრამ სპექტაკლი ხომ არ დამთავრებულა: უფრო მეტიც, ჯერ არც კი დაწყებულა. ეს მხოლოდ რეპეტიცია იყო. ამბავი ორ მოქმედებად. პროლოგითა და ეპილოგით. მაყურებელმა უკვე იცის, რომ მთავარი მართლაც ლორენცოა!

ფესტივალზე საშუალება მოგვეცა გვენახა, თუ როგორ ვითარდება თეატრალური ხელოვნება საქართვე-



სცენა სენაკის ა.ზორაფას სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „გთხოვთ... ბილეთი იყიდით“



ლოს რეგიონებში. რას აკეთებენ, რით სულდგმულობენ და რა პერსპექტივები აქვთ იმ თეატრებს, რომლებიც ერთ დროს თავიანთი ესთეტიკითა და შემოქმედებითი ხერხებით მთელს თეატრალურ ხელოვნებაზე ახდენდნენ ზეგავლენას. წლებანდელმა „დათვალეურებამ“ ტრაგიკულიდან პირდაპირ აბსურდის რეგისტრში აყვანილი, გაპარტახებული სურათი გადმოგვიშალა. საინტერესოა, რა კრიტიკურიუმებით შეირჩა (და შეირჩა კია?) ასეთი უმდაბლესი დონის სპექტაკლები? რამდენად ეთიკური და გამართლებული იყო საკონკურსო პროგრამაში მათი დაპირისპირება თბილისის წამყვან თეატრებთან? თუკი ამ ფესტივალზე მოხვედრა არაფერს ნიშნავს, მაშინ რა დააშავეს სახალხო თეატრებმა? გასაკებია, რომ რაიონის თეატრებს ძალიან უჭირთ, რომ არა აქვთ ნორმალური სამუშაო პირობები, არა ჰყავთ პროფესიონალი მსახიობები და სხვა ათასი რამ, მაგრამ მაშინ მათ უნდა გამოუყონ შესაბამისი სახსრები, კადრები და არა ფესტივალის საგზურები.

არ შეიძლება ყველას, ვისაც კი მოეპრიანება, უფლება ჰქონდეს კლასიკის საუკეთესო ნიმუშები ისე დაამახინჯოს და გააპარტახოს, რომ ახალგაზრდა თაობას, მოზარდებს სასაცილოდ და უბადრუკად წარმოუდგინოს ჩვენი უმთავრესი პრობლემა, ჩვენი ტკივილი და ტრაგედია, რომელიც ისედაც უკვე აღარავის აღარდებს. აკაკი ხორავას სახელობის სენაკის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მიერ მიხეილ ჯავახიშვი-

ლის „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით შზია ქირიას მიერ ინსცენირებული და დადგმული „გთხოვთ... ბილეთი იყიდეთ!...“ მხოლოდ ამ თხოვნის გამო მიხეილ ჯავახიშვილის სულის შეწუხება ნამდვილად არ ღირდა, რადგან მსახიობების მიერ წარმოთქმული ერთადერთი მართალი და გამართლებული ფრაზა სწორედ ეს ფრაზა იყო. რაც შეეხება მოქმედებას, არარომანისეული თანმიმდევრობით, პატარა-პატარა ეპიზოდებად ვითარდებოდა, თუკი ამას განვითარება შეიძლება ეწოდოს. ჯაყოს როლის შემსრულებელი თენგიზ თოფურიძე შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარში“ ხელოსნების მიერ ტყეში მოწყობილი სანახაობის მონაწილეებს ჰგავს – კარიკატურულად რომ ანსახიერებენ დიად გრძნობებს. მარგო – თამუნა აბშილავა კი ისე წარმართავს თავის როლს, რომ მის შესრულებაში ვერაფერს გამოყოფ სწორხაზოვანი, უემოციო, უსახო მღუძარების გარდა. თეიმურაზ ხვეისთავი – ლადო კოკაიასა და მისი თამაშის მანერა „მშვენიერად“ ჩაჯდა სპექტაკლის დუნე მსვლელობაში და რომ არა ხანდახან ჯაყო – თენგიზ თოფურიძის თავგანწირული ღრიალი, მაყურებელს მშვიდ ძილს, ალბათ, ვერაფერი დაუფრთხობდა.

გასაკვირია, რომ ისეთი პროფესიონალი და გამოცდილი რეჟისორის, როგორიც ნუგზარ ლორთქიფანიძეა, ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში განხორციელებული ოტია იოსელიანის „ურემი გადაბრუნდა“

ერთ-ერთი პრიმიტიული და უგემოვნო სანახაობა იყო დაწყებული დეკორაციით (მხატვარ ჯვირან ფაჩუაშვილის მიერ ახონხილი უზარმაზარი ორსართულიანი სახლი თავისი კარ-მიდამოთი და ყველა წერილმანი თუ მსხვილმანი ატრიბუტით; ტაბლა, ჭა, უხვად დახუნძლული, ჩურჩხელები, ნიორი, ყვითელი ყვავილი, წიწკა, სიმინდი და ა.შ.) ბეკრ გლქს რომ შეშურდებოდა და დამთავრებული მსახიობების თამაშის პროვინციული და ყალბი მანერით. ოტია იოსელიანის „ურემი გადაბრუნდა“ მისივე „სანამ ურემი გადაბრუნდება“ გაგრძელებაა, მაგრამ მოქმედი პირუბი, მათი ხასიათი, მოქმედების ასპარეზი და ტექსტიც კი უცვლელია. ერთადერთი ცვლილება დავით კლდიაშვილისაგან დასესხებული არასასურველი მემკვიდრის გაჩენაა. ერთადერთი „დახვეწილი“ იუმორი კი — სპექტაკლის რეფრენად ქცეული ერთ-ერთი შვილის მიერ ამოჩემებული ფრაზა: „მამაჩემო, შე ძველო სექსუალურო მოღვაწე!“

გოჩა კაპანაძის მიერ სოხუმის კონსტანტინე გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში განხორციელებული ალექსანდრე სუმბათაშვილის „ღალატი“ საფესტივლო პროგრამის იმ თითზე ჩამოსათვლელ სპექტაკლთა რიცხვს განეკუთვნება, რომელთაც როგორც სპეციალისტების, ასევე მაყურებლის მოწონება დაიმსახურეს.

ინფანტილიზმითა და კოსმოპოლიტიზმით გაჟღენთილ რეალობაში, საზოგადოებისათვის ერთგვარად

„მოძველებული“ და „გაცვეთილი!“ პატრიოტული თემატიკის ნაწარმოებებს უცილობელი მარცხი თუ არა, საზოგადოებასთან გაუცხოების პერსპექტივა მაინც ემუქრება. რა დროს „ღალატი“ და ვიღას აღელვებს დღეს დროშა, სამშობლო და მისთანები“. ბეკრი ამ განწყობით მოვიდა სპექტაკლის სანახავად და სულ სხვა განწყობით დაბრუნდა უკან. რეჟისორის მიერ ზუსტად ჩამოყალიბებულმა იდეურმა ხაზმა და ასევე ზუსტად გათვლილმა ემოციურმა მუხტმა თითოეულ ჩვენგანშიც შესაბამისი რეაქცია გამოიწვია. მსახიობების შესრულების მანერა შორს იყო ყალბი პათეტიკისა და ამაღლებული ტრაგიზმისაგან.

ლილი ხურითის სადა, თავშეკავებული და შინაგანი ექსპრესიით საყვე



ქართული თეატრის საცენო ფოტო

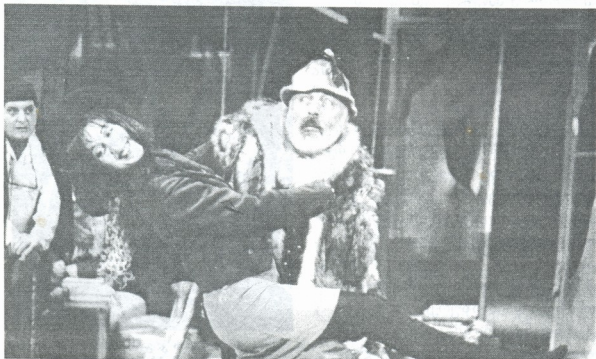
სცენა სოხუმის კ. გამსახურდიას საზოგადოებრივი მემკვიდრეობის სამსახურის აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან „ღალატი“

ზეინაბი გარეგნულადაც განსხვავდება სულეიმანის ჰარამხანის ახატულ-ჩახატული და მხოლოდ ლოგინისათვის ვარგისი ქალებისაგან, რომლებსაც სპექტაკლში სიმბოლურად ნანა ხურითის რუქაია განასახიერებს.

მერაბ ბრეკაშვილის სულეიმანხანი ხმალამოღებული დაბარბაცებს სცენის ერთი კუთხიდან მეორეში, თითქოს უხილავ მტერს ებრძვისო. ღალატი! – აი მისი შფოთვისა და სასოწარკვეთილების მიზეზი. მას ყველგან ღალატი ელანდება და არ იცის, როგორ ებრძოდოს, ვის შეებრძოდოს. მას ჯერ სახე არა აქვს, სახელიც არა აქვს. ის თითქოს იმ ჰაერშია განფენილი, რომელსაც ქართველები სუნთქავენ. ქართველები, რომლებიც დიდი ხანია მის სამსახურში „სულს ღაფავენ“ და მონურად ემსახურებიან. მასთან ერთ-

თად ლოცულობენ ალაპის სადიდებლად და მასთან ერთად ღვრიან მტრისა თუ მოყვასის სისხლს. სწორედ მტრისა და მოყვასის ცნება ვერ განუცალკევებია სულეიმანს და არ იცის, ვინ რომელ მხარეს დგას. საიდან ელოდოს მტერს, რომ მახვილი მიაგებოს. ამიტომაც იქნევს უმისამართოდ. მხვეალი რუქაია – ნანა ხურითი გველოვით ეჭდობა მას და ამ ეჭვს კიდევ უფრო ღრმად ასობს გულში და უმაღ „წამალსაც“ თავაზობს. ქალის გამოსაცდელად სხვა ქალზე უკეთესი საშუალება არ არსებობს და სულეიმანის ნდობით აღჭურვილი ზეინაბს კვალში უდგება.

რუქაიასთან სცენაში უფლისწული – ნიკა წერედიანი კრუნჩხვაში ვარდება. ნანა ხურითი მტაცებელი ფრინველივით დასტრიალებს თავზე და მრისხანე თვალებიდან სიძულვი-



სცენა თელავის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან „მშვიდობით, ლომებო!“

ლის ნაპერწკლები სცვივა. ქართველებისადმი სიძულვილის, ზეინაბის, როგორც ქალისა და მეტოქის სახეში რომ შერწყმულა. „მხოლოდ მე მიყვარხარ, მხოლოდ მე“ – ჩაჰყვირის ის გონზე მოსულ უფლისწულს და ამ სიტყვებში სიძულვილის გარდა, ყველაფერი ყალბია.

ადღგომის დღესასწაულის მოახლოებას ზარის ჩამოკვრით გვამცნობენ და დიმა ჯაიანის ოთარ-ბეგი ადგილზე შემდება. იწყება ქართული საგალობელი. იგი მოჯადოებულებით ემორჩილება ამ ხმას და ინათლება. ოთარ-ბეგი თითქოს ახლავს განიცდის წლების განმავლობაში დათრგუნულ ქრისტიანულ მადლს და აცახცახებული ქვითინებს. ეპისკოპოსის შეძახილზე: „ქრისტე აღსდგა!“ – „ჰქმშარიტად აღსდგა!“ – პასუხობს იგი, რაც მის ქართველიან ცხოვრებაში კიდევ ერთი, ამჟამად უკვე გადამწყვეტი ხანის დაწყებას მოასწავებს.

ფინალურ სცენაში დედოფალი – ლილი ხურითი ნელ-ნელა წამოიძარბება დრომით, რომელიც ჯერ დაკვიცილია და სცენის მარჯვენა კუთხეში ბიბლიასთან ჩაცუცქული პატარა გოგონას უახლოვდება, ფრთხილად დახედავს, თითქოს ამოწმებს, რას კითხულობს და შემდეგ, ამაყად წელში გამართული ღვთისმშობლის გამოსახულებიან დროშას მანტიად მოისხამს და სცენის სიღრმისაკენ მიემართება. სპექტაკლმა ღვთისწყალობა, მოძაულის იმედი და მიზანსწრაფული ქმედების აუცილებლობა გადმოგვცა, რამაც ყველა ააღელვა

„ობიექტური“ ჟიურის გარდა. მაგალითად საგულდაგულოდ არ შეიმჩნიეს სოხუმელთა ნამუშევარი. გოჩა კაპანადის კი საუკეთესო მუსიკალური გამოფორმების ნომინაცია ერგო, თითქოსდა „დღალატს“ და „მედვას“ რეჟისორი სულაც არ ჰყოლია, მხოლოდ მუსიკალური გაფორმებით შეგვძრა და გაგვაოგნა. იქნებ, სოხუმის თეატრს ისე უღხინს, რომ არც მორალურ და არც მატერიალურ მხარდაჭერას არ საჭიროებს?

დაჯილდოების ცერემონიაზე გამოვჩენებულ სიურპრიზებს ბოლო არ უჩანდა და მათ შორის იყო სრულიად აბსურდული გადაწყვეტილება. ნომინაცია – სპექტაკლის საუკეთესო პლასტიკური გადაწყვეტა – პანტომიმის თეატრს მიაკუთვნეს. ეტყობა ჟიურის წევრებმა არ იცოდნენ ფესტივალში პანტომიმის თეატრიც თუ მონაწილეობდა და როცა გაიგეს, გვიანდა იყო. თავიდან ბოლომდე პლასტიკაზე აგებულ სპექტაკლს გვერდს ხომ ვერ აუკლიდნენ. დრამატულ თეატრებს კი ამ პრიზის „ხელში ჩასაგდებად“ ან თავიანთ სტატუსზე უნდა ეთქვათ უარი ან კიდევ წინასწარ უნდა შეგუებოდნენ იმ აზრს, რომ ეს ნომინაცია მათთვის არც ყოფილა განსაზღვრული. ამ შემთხვევაში უკვე გოჩა კაპანადის მიერ თავისუფალ თეატრში განხორციელებული „მედვა“ დაზარალდა, რადგან მისი პლასტიკური გადაწყვეტა მარტო გარეგნული კი არა, აზრობრივი დატვირთვითაც საუკეთესო იყო.

რაც შეეხება პანტომიმის თეატრის მიერ წარმოდგენილ გურამ დოჩა-



სვენა თბილისის ს. ახმეტელის სას. დრამატული თეატრის სპექტაკლიდან „გეორგი მოსულა ანუ ვიზიტი“

ნაშვილის „ფიროსმანი-მეფეს“, რომელიც თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა მრავალი წლის წინ პლასტიკურად აამუშავებდა და რუსეთსა და ევროპის სხვადასხვა ქალაქების „დაპყრობაც“ კი მოახერხა. ეს არის მხოლოდ, რომ სპექტაკლი ადამიანოვით ბერდება და მისი ფერ-უმარჩლით შელამაზება ჭკობის პროცესს მაინც ვერ შეაჩერებს.

ფიროსმანის როლი დავით შალიკაშვილს თავისი სახელოვანი მამისაგან მემკვიდრეობით ერგო, მაგრამ შვილის მამაზე ჯობნების მამულიშვილურმა თუ მამობრივმა სურვილმა ამჟამად არ გაამართლა. დავით შალიკაშვილს არ ყოფნის ის გარეგანი თუ შინაგანი ექსპრესიულობა, რისი წყალობითაც ფიროსმანის ცხოვრებისა და შემოქმედების ტრაგიკულობას ჯერ თავად განიცდიდა და შემდეგ მაყურებელსაც განაცდევინებდა. მისი

უესტი დაუხვეწავია და უხეში. პაერში ფუნჯის დაჭიმული და კანტუზიური მოძრაობა სულაც არ იყო აუცილებელი საიმისოდ, რათა მსახიობს ხატვის პროცესში ხელოვანის მშფოთვარე ხილვები გადმოეცა.

ფიროსმანის მუზა – თეა ცქიტიშვილი სპექტაკლში ხან კრავად იქცევა, ხან ქორბუდა ირმად, ხან აქტრისა მარგარიტად და მხატვრის გზამკვლევისა და შთამაგონებლის ფუნქცია აქვს დაკისრებული. იგი ფიროსმანის დუხჭირი ცხოვრების სიზმრისეული ნაწილია, მეფეა, რომელიც სულ თან დასდევს, დუქანში ვაჭრობისას თუ რკინიგზაზე მსახურობისას და როცა კლავენ მის მუზა-მეფეს თეა ცქიტიშვილის ქორბუდა ირმის სახით, ფიროსმანიც კვდება. რჩება მის ნახატებში ჩაღვრილი უმდიდრესი ფერთა პალიტრა, რომელსაც მსახიობები სხვადასხვა ფერის პაეროვა-

ნი ქსოვილებით ხელში პლასტიკურად განასახიერებენ. რჩება მისი ქმნილებები, რომელთა შესაქმნელად ფიროსმანს სხვათა მსგავსად არანაირი თეორიული ტრაქტატი არ გამოუყენებია და საფასურადაც არაფერი უთხოვია ერთი კათხა ცივი, ცივი ლუდის გარდა.

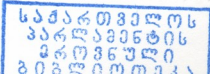
თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლს „მშვიდობით, ლომებო“, რომელიც თამაზ ჭილაძის პიესის მიხედვით დაიდგა, სამი ნომინაცია ხელა წილად. თელავის თეატრი რეგიონის საუკეთესო თეატრად გამოცხადდა, თამაზ ჭილაძე — საუკეთესო თანამედროვე პიესის ავტორად, ხოლო პაატა გულიაშვილი ეპიზოდური როლის საუკეთესო შემსრულებლად.

რეჟისორ გოგი ჩაკვეტაძის მიერ განხორციელებული თამაზ ჭილაძის კომიკური ფანტასმაგორია — „მშვიდობით, ლომებო“-ს მოქმედი პიერები მოხუცთა თავშესაფარში შეყუჟული ღეთისა და კაცისაგან დაეიწყებულ სეიბარი, დაჩანჩაკებული, ფართო სპექტრის შემოილები არიან. მათ შორის შემოილის სახელით მხოლოდ ერთს, პაატა გულიაშვილის ოთხად მოკაკუულ ბერიკაცს მოიხსენიებენ, მაგრამ ის არც მათი კრებითი სახეა და არც სიმბოლო, რადგან თითოეულ მათგანს თავისი სახელი — სიმბოლო აქვს: რეჟისორი, ფილოსოფოსი, მინისტრი, სტიუარდესა, მეფე, ლომი ... და შემოილიც ერთ-ერთი მათგანია. მათ არც უცხოელი სტუმრის სიმბო-

ლო (მაკა გრემელაშვილი) დაეიწყნათ თავისი ჰუმანიტარული დახმარებით. უპატრონო ბავშვებისათვის რომ იყო გათვლილი, მაგრამ უპატრონო ბავშვიცა და მოხუციც, თუკი ის ქართველია, სიცოცხლის ბოლომდე ხომ მაინც პატარას ტიტულს ატარებენ.

აქ მოსულ ნებისმიერ უცხოელ სტუმარს სრული გარანტია აქვს იმისა, რომ მთელ საქართველოს უმოკლეს დროში იხილავს. აქ ცეკვა და სიმღერა უყვართ, ორატორობა უყვართ, მათხოვრობა უყვართ, მუშტიკრივი უყვართ, თავის გამოჩენა უყვართ, უცხო ენაზე ლაპარაკი უყვართ და თითქმის ყველაფერს თამაშობენ მეფობიდან დაწყებული — დემოკრატიით დამთავრებული. მათი ძალა ერთობაშიაა. ერთად მღერიან, ერთად ცეკვვენ (განსაკუთრებით ხორუმის ცეკვა უყვართ), ერთად ჩხუბობენ და თამაშითაც შეხმატებილებულად თამაშობენ. მხოლოდ მეფე, ლომი — ვანო იანტბელიძე დგას განცალკევებით იგი გაძაღლებული უბრუნდება ბუნავს და მის ძაღლურ ყეფას უცხოელის გარდა ვერავინ იგებს. ვანო იანტბელიძე საწყალი სახით და წკმუტუნ-წკმუტუნით ყვება თავის გასაჭირს და შემდეგ დაღლილ-დაქანცული მეფის დანგრეულ საუარძელზე იძინებს.

უცხოელ სტუმარს — უკვე დეიდა ელად მოშინაურებულს (მაკა გრემელაშვილი) გვირგვინს ჩუქნიან, გვირგვინის გარეშე დარჩენილი მეფე კი რომელსაც ძალე ალბათ, თავიც აღარ შერჩება, ქართველებს რჩებათ.





სცენა ა. გრიბოედოვის სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლიდან „რაშენ ბლუზ“

„მშვიდობით, ღოგებო!“ – დაცინვით, მედიდურად და ზიზღით მოგვიგდებს უცხოელი და მიფრინავს. ქართველები კი ცეკვა-ცეკვით მიწის ქვემოთ, ლუკში ჩადიან. სცენაზე რჩება ერთ-დროულად ღოგი და მეფე – ვანო იანტბელიძე, შეშლილი – პაატა გულიაშვილი და დედაბერი – მაია ბესტავაშვილი (რომელიც მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ინვალიდის გორგოლაჭებიანი საგარძლით მარდად დაჰქრის ერთი კუთხიდან მეორეში). უცებ იგი საგარძლიდან წამოდგება და ახალგაზრდა, ლამაზ გოგონად გარდაიქმნება. იგი თითქოს შეშლილისა და მეფე-ღოგის ხილვაში ცეკავს და ისინიც გაოგნებულები შესცქერაინ.

– ის მაინც ბრუნავს! – ამბობს შეშლილი.

გვიშველეთ! – განავრცობს მეფე, ღოგი...

რუსთავის ფესტივალის პროგრამაში ჩართული ახმეტელის თეატრის სპექტაკლი „მეორედ მოსვლა, ანუ ვიზიტი“ აივენგო ჭელიძის მიერ შექმნილი დეკორაციის გადმოტანის სირთულის გამო მაყურებელმა თბილისში, ახმეტელის თეატრის სცენაზე იხილა. დათო ანდლულაძემ ფრიდრიხ დიურენმატის ცნობილი პიესის „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“ დადგმით ჩვენს ქვეყანაში არსებული მოვლენების მიმართ საკუთარი პოზიცია დააფიქსირა.

მხატვარ აივენგო ჭელიძის რკინის კონსტრუქციები არამყარია და, თითქოს, ბევრზე ჰკიდია. რკინის მარწუხები, რკინისებური ნებისყოფა და რკინის შექანიზმი – მეტისმეტი ზომ



არ არის რკინის ესოდენი სიჭარბე ერთი პატარა, პროინციული ქალაქის მცხოვრებლებისათვის? აქ ყველა მათხოვარია ხელისუფლების უმადლესი წარმომადგენლიდან დაწყებული უკანასკნელი მაწანწალით დამთავრებული სულით და ხორციტ მათხოვრები. ეს მდგომარეობა ჩვევად ექცათ, პროფესიად, ღირსებად თუ საეიზიტო ბარათად – სისხლხორცეულ თვისებად, რომელიც რეჟისორმა ქანდაკებასავით უაზროდ თვალვებამტერებული და ხელგაშვერილი პერსონაჟით დააფიქსირა, როგორც ამ საზოგადოების ერთიანი სახე – მოწყალეების მისაღებად სრულ მზადყოფნაში გაყურსული.

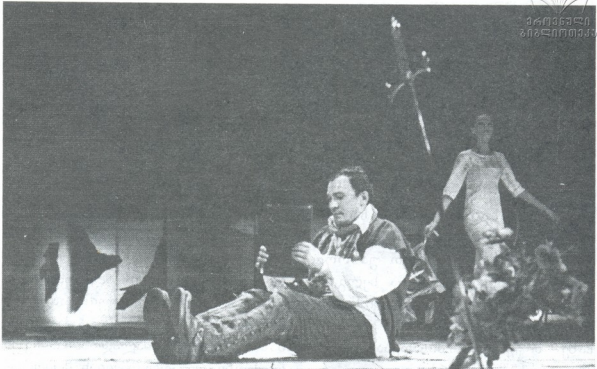
ხიდი, რომელზეც რკინიგზა გადის, ერთადერთი დამაკავშირებელი გზაა იმ ცივილიზაციასთან, რომელიც მათთვის მხოლოდ მატერიალურ ფასეულობებში გამოიხატება და რომელიც სპექტაკლის ბოლოს მთელ თავის „შიგნეულობას“ გარეთ გამოყრის, მასზე მდგომ ადამიანებს კი პაერში გამოკიდებს: ვისაც შეგიძლიათ იფრინეთ, ვისაც არა, მიწაზე დაენარცხეთ. მაგრამ მანამდე ჯერ კიდევ ღვივის იმედის ნაპერწკალი. სცენის სიღრმის ზედა ნაწილში მოთავსებული სცენა – ფიცარნაგიდან, რომელიც ნელ-ნელა გვიახლოვდება, ერთ დროს ამ ქალაქის მკვიდრი, ახლა კი მდიდარი მანდილოსანი, კლარა ცახანასიანი – ნანა ფაჩუაშვილი სიკვდილის დესპანოვით გამოჩნდება, თანამოქალაქეებზე შურისძიებით დაგეშილი. ნანა ფაჩუაშვილის კლარა

სპექტაკლის დასაწყისში თავისი სიარულის მანერითა და ავხორცული ღიმილით რიჩარდს წააგავს. ბოლოს კი (აფრასავით გაშლილი თეთრი კაბითა და უზარმაზარი თეთრი ქუდით – შარავანდედოვით რომ ადგას თავზე) ფერფლადქცეულ სიყვარულთან ერთად სევდიანი და მოწყალე სახით ტოვებს დედამიწას.

ცხოვრებისაგან გამობრძმედილი კლარა უარყოფს სათნოების გზას და ირჩევს შურისგებისას. ერთი მილიარდი სამართლიანობის აღდგენაში და საზოგადოებას არ ძალუძს გააკეთოს არჩევანი მათხოვრობასა და ძალადობას შორის. ისინი ძალადობას ირჩევენ და მათხოვრებადვე რჩებიან. მდიდრული ტანსაცმელი, მანქანა, ფული და კომფორტული ცხოვრების სხვა საშუალებები ვერ ფარავს სულის სიღატაკს, რომელიც მათივე ნებით კვლავაც ნამუსაყრილი და წაბილწულია.

კლარას საყვარელი ავაზა – ნუგზარ ყურაშვილი – ადოლფი გარბის, რათა თავს უშველოს, გრძნობს, რომ განკითხვის დღე მოახლოვდა და არა მარტო მისთვის, მაგრამ ამჯერად მისი ჯერია. მან უნდა ზღოს...

და აი, ცისფერი ეკრანიდან ხმაურიანი შოუს წამყვანები უხმაურო თვითმკვლელობის ბედნიერ ვერსიას გვთავაზობენ. არავითარი ძალადობა, არავითარი ტერორი. სიკვდილი მხოლოდ ზედმეტ სიხარულსა და ბედნიერებას მოაქვს. არჩევნების წინ ბურგომისტრის პოსტზე წარდგენილ ალფრედ ილს გულმა ვედარ გაუძლო...



სცენა შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან „ჩამლეტი“

რას? რატომ? რისთვის? – მორბენალი ხელისუფლებები და მადეგარი პაპარაცები. რუსიკო კობიაშვილი მიკროფონითა და წიგნაკით, სპორტულად გამოწყობილი, სპორტულად აწყობილი, როცა არ გარბის, ადგილზეც დარბის. მუდამ შზად არის გაიქცეს და გამოეკიდოს, შეუტის და მოიგერიოს.

შოუს ახლა შესვენება აქვს. სარეკლამო ბლოკი მუშაობს. სამი ფერადი დისკო ერთდება. შუქი ქრება და მიდის რეკლამა იგივე სპექტაკლის იგივე სიუჟეტი, იგივე მსახიობების მონაწილეობით. – ახმეტელის თეატრში... მოდით... მხოლოდ ერთხელ. მეორედ კი გარდაუვალობა თავად მოგიყვანთ.

ა. გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრი აუთო ვარსიმაშვილის „რამენ

ბლუზით“ წარსდგა მაყურებლის წინაშე. ა. ჩხევიძის, ა. პუშკინის, ი. ოლეშკოსკის, ვ. ასტაფიევის, ვ. ეროფეევის ნაწარმოებებიდან ამოკრეფილი სიუჟეტები და მოქმედი გმირები „ოჯახებად“ ანუ „ჯგუფებადაა“ დაყოფილი და მათი ცხოვრების ეპიზოდების მონაცვლეობა წარმოადგენს სანახაობას, რომელშიც ისინი ერთმანეთს არ გადაკვეთენ, არც ეხებიან და არც ერწყმიან. „ცალკეული ეპიზოდები ველური და დაუბანელი რუსეთის ცხოვრებიდან“ – პირობითად ასე შეიძლება გამოიხატოს ამ სპექტაკლის არსი. სპექტაკლის წამყვანი ხაზი მასტურბაციაა. მის გარშემო კარუსელისფერ ტრიალებს მისგანვე გამოშავალი განშტოებები. სოფელი და ქალაქი, მდიდარი და ღარიბი, იდიოტი და ჭკვიანი, პატიოსანი და კახპა ერთ დიდ კარიკატურადაა ქცეუ-

ლი. კარიკატურად, რომელსაც ენა აქვს გამოყოფილი, შუა თითი კი ზემოთ აწეული.

სპექტაკლი გლლის თავისი მონოტონურობითა და უმოქმედობით, თუმცა, მსახიობები ზომაზე მეტად ირჯებიან, რათა ეს უმოქმედობა ხელოვნური ქმედებით შენიღბონ. ვალოდიად წოდებული რამაზ იოსელიანის იდიოტი გარეგნულად კვაზიმოდოს ჰგავს, სულიერად კი ისე „წინ წასულა“, რომ ადამიანის მოჭრილი თავით თამაშობს. ვალოდია ცოლ-ქმრის (ლ. მღებრიშვილი, დ. სიხარულიძე) უსარგებლო ცხოვრების ერთადერთ საზრისად ქცეულა და მისი სიყვარული ვერ გაუყვიათ.

ნიკო გომელაურის ნიკალაშასთვის მასტურბაცია შემოსავლის წყაროა, მისი სამსახურია. სამსახურის შემდეგ კი, მოცალეობის ჟამს, სულიერებაზე მორალს გვიკითხავს.

რუსი ბატონი და ფრანგი მსახური ნაგულისხმევი ქართველები ხანდახან კი ჩხუბობენ, მაგრამ ბოლოს მაინც რიგდებიან. სხვა რომ არაფერი, რუსეთი უზარმაზარი ქვეყანაა, „საფრანგეთი“ კი მიწის ერთი ნაგლეჯია. რუსეთისათვის რა თქმა უნდა.

რამაზ იოსელიანს სწორედ ამ სპექტაკლში და „კომედიანტებში“ განსახიერებულ როლებისათვის მიენიჭა მასმედიის პრიზი, რომელსაც დიდად არ გაუხარებია და გაღიზიანებულმა განაცხადა: „აქამდე მეკონა მსახიობი ვიყავი და თურმე „ოვაცია“ და მასმედია ვყოფილვარ“-ო.

უთო ვარსიმაშვილის „კომედიან-

ტებს“ „მაყურებლის ოვაცია“ ერგობა და სცენაზე იქ არმყოფი რეჟისორის ნაცვლად ასულმა ნიკო გომელაურმა თავისი და სპექტაკლის შემქმნელი კოლექტივის დამოკიდებულება არაორაზროვნად გაგვილექსა:

„ყველას ვულორავ ნიღბებს.
ვინც ღირსეულად იღებს“.

ღირსეულსა და უღირსს კი იმ დღეს გამკითხავი ნამდვილად არ ჰყავდა.

არც „კომედიანტებში“ მოქმედი გმირების გამკითხავი არ არის არავინ და მათ ისღა დარჩენიათ, თავიანთი შესაძლებლობებისდა მიხედვით გამოხატონ თავიანთი პროტესტი: ტირილით, ყვირილით, სმით, თვითგვემით, ამბოხით თუ თამაშით. უფროს, საშუალო და ახალგაზრდა თაობას ერთ ოჯახში მოუყარა თავი და ტრაგედიის დატრიალებამდე (აფხაზეთში საომრად წასული ოთარისა და ნატალიას ვაჟი უკან ვეღარ ბრუნდება). ყველა თავისი ცხოვრებით ცხოვრობს.

ამ სახლში ახალგაზრდა თაობის გარდა ყველანი არტისტები არიან. „კომედიანტები“ – ასე ლანძღავს კორესპონდენტი ელისო – მაია დობორჯგინიძე მამას და ბაბუს და არც იმაზე წუხს დიდად, ვერიკოს ვინაობა რომ არ გაუგია. რეჟისორის მიერ დღევანდელი ჟურნალისტიკის უეცრო ცობაზე გაკეთებული აქცენტი უფრო უარეს მინიმებაში გადადის: მათ არც უნდათ იცოდნენ, რადგან კულტურა და ჟურნალისტიკა დღეს შორიშორს დგანან.



ნამდვილი არტისტები აღარ არიან. ისინი დინოზავრებივით გადაშენდნენ. რამაზ იოსელიანის გმირი – პენსიაზე გასული სახალხო არტისტი დიდი ხნის უნახავ სცენას სიყვარულს უხსნის და ლეგენდებად ქცეული ქართველი მსახიობების სულებს მოუხმობს. „დამენახვეთ რა, თეატრში ხომ ყველაფერი შესაძლებელია!“ და გარდაცვლილთა სულებიც არ აყოვნებენ: კულისადან შემოჭრილი პროექტორის შუქს და პაერის ნაკადს მოჰყვებიან. ვახტანგი – რამაზ იოსელიანი თავისი სურვილით მათთან ერთად „მიემგზავრება“. სცენაზე კი მისი გვაში რჩება. ამ სამყაროდან იმ სამყაროში ისე გადადის, სცენიდან პირდაპირ სცენაზე ხვდება. პატარა სცენიდან დიდ სცენაზე. სესილიასთან, ვერიკოსთან, ეროსისთან ერთად მას ახალი როლი ელოდება.

ირინა მეღვინეთუხუცესის ნატალია ნიკოლაევნა რუსულ-ქართულად ლაპარაკობს, მაგრამ რუსი რძლის სტერეოტიპი დარღვეულია და ნატალია ქმრის მორჩილი, მამამთილსა და გერზე (ელისო – მ. დობორჯგინძე) სივთქმედე შეყვარებული ქალია. მას ხმაძალა ამკობენ უნიჭო მსახიობიდან დაწყებული ჯოჯოხეთის მაშხალით დამთავრებული და სხვა მსგავსი „კომპლიმენტებით“, რომელსაც იგი უმანკო ბავშვის სიბრაზით იღებს და ამ ოჯახში შემოსვლის დღესაც სიყვარულით წყველის.

ოთარი – ნიკო გომელაური ხელმოცარული არტისტია. მისთვის თე-

ატრი სხვა სამყაროა, რეალობისაგან თავდასაცავი, ტკივილგამაყუჩებელი საშუალებაა. თავის თავს იგი სცენაზე ამოსული პალმის ხეს უწოდებს, რომელიც სპექტაკლის დამთავრებისთანავე ისევ ადამიანად იქცევა და ისევ იწყება შიმშილი, გაჭირვება და სხვა ათასი უბედურება, რასაც სასმელში ახრჩობს. ის თავის სადარდებელის (შვილის ტყვედ ჩავარდნის ამბავს) არყის ბოთლის გარდა კორესპონდენტ შვილსაც ანდობს და ვერცხლილი უარყოფითი ემოციის ქარიშხალი ელისო – მაია დობორჯგინძესა და ოთარი – ნიკო გომელაურთან ერთად დახშულ სიერცეში ზუზუნით დაჰქრის.

ფორთოხალი, რომელიც ელისომ აფხაზეთიდან ჩამოიტანა, გაიზარდა, გაიბერა და უზარმაზარ ბურთად, კლოუნების სათამაშო ატრიბუტად იქცა. დღითი დღე იზრდება აფხაზეთის დაკარგვის ტკივილი, იქ ჩახოცილი ბიჭების უდროოდ შეწყვეტილი სიცოცხლე კი ვიღაცის ხელში სათამაშო იარაღად ქცეულა.

ფესტივალის გრან-პრის მფლობელი რობერტ სტურუას „ჰამლეტი“ ის სპექტაკლი აღმოჩნდა, რომელსაც წინ ვერანაირი უსამართლობა ვედარ აღუდგა და ამას რუსთაველის თეატრისა და რობერტ სტურუას ავტორიტეტს უნდა ვუძაღლოდეთ, ვიდრე ჟიურის სად აზრსა და დახვეწილ გამომონებას.

ჰამლეტის უამრავი სცენური სახე არსებობს, რომელთაგან ძირითადად ორ ტიპს განასხვავებენ: გაიდვალეზუ-

ლი, ანუ ძველმოდური და გაადამიანურებული, ანუ თანამედროვე ჰამლეტი. ბოლოს კი მას მესამე ტიპის, გაშარჟებული ანუ სუპერ-თანამედროვე ჰამლეტიც შეუერთდა. ჰამლეტი გამლღვალი ცვილივითაა, როგორც გინდა ისე გამოძერწავ და შემოსავ, მაგრამ თუკი ვერ გააცოცხლებ, სულს ვერ შთაბერავ, მისი სახე კლასიკური, თანამედროვე თუ ავანგარდული, დროთა საპყრობილედან თავს ვერ დააღწევს და ვერაფერს გვამცნობს, იმ სიტყვების გარდა, რომელსაც რობერტ სტურუას ჰამლეტი – ზაზა პაპუაშვილი ცეცხლს უკიდებს და წვავს.

მეფე (ლევან ბერიკაშვილი), დედოფალი (ნინო კასრაძე) თავისი ამალით გარდაცვლილ მეფის ცხედართან მისვლის სცენას გაითამაშებენ. სუდარის ქვემოდან კი ჰამლეტი წმოპყვით თავს. იგი თითქოს საიქიოდან საგანგებო მისიით ბრუნდება ამქვეყნად: – დასაჯოს მამის მკვლელი. „რად არ შემლება ეს სხეული, ესრედ მაგარი“ – ძალაგამოცლილი წარმოსთქვამს მარტოდ დარჩენილი ჰამლეტი თავის მონოლოგს და პატარა ბავშვივით სლუკუნებს.

მამააააააა... მამაჩემიიიი... ჩემი ხელმწიფეეეე... თითქოს ვიოლინოს სიმებს აჟღერებდეს, ისეთ ბგერებს გამოსცემს ზაზა პაპუაშვილი. რობერტ სტურუას მიერ განხორციელებული „ჰამლეტი“ პაროდიაა მამადაკარგულ ჰამლეტსა და მთელ სამყაროზე. „სად არის მამაჩემი?“ – ყველას მაგიერ კითხულობს ლაერ-

ტი – დათო დარჩია. „მამაშენი მოკვდა და“, დათაფლული ხმითა და უძანკო სახით ამშვიდებს მას კლავდიუსი და ისიც წყნარდება, რადგან რეალობას ვერ გაექცევი. თუკი ცოცხალი აღარ არის, ე.ი. მკვდარია. კლავდიუსმა დაიკავა ჰამლეტის მამის კუთვნილი ადგილი. დაეპატრონა ყველაფერ იმას, რასაც იგი ფლობდა: ტახტს, მის მეუღლეს, მთელ სამეფოს თავად ჰამლეტის გარდა. გახდა მეფე, გახდა მეუღლე და ვერ გახდა მამა. „დამიბრუნე მამაჩემი“ – პატარა ბავშვივით ჭირვეულობს დათო დარჩიას ლაერტი. თითქოს წართმეული სათამაშოს დაბრუნებას თხოულობდეს. მამის აჩრდილი ჰამლეტს ირჩევს დარღვეულ დროთა კავშირის აღსადგენად, რომელიც ჰამლეტის გონების უსასრულობაში დახატული ლანდშაფტითაა – ნებისმიერი სიმაღლიდან, ნებისმიერი მიმართულებისა და სიშორის ურიცხვი წერტილებიდან დანახული.

სცენის სიღრმეში, აღორძინების ეპოქის ფიგურებში მოხატულ ფერად მინებში (მხატვარი ძირიან შველიძე) არეკლილი მხიარული სამყარო ისეთივე მოჩვენებითია, როგორც ჰამლეტის სიგიჟე და ისეთივე მყიფე. როგორც მისი უკუღმართი სიზმრები. რობერტ სტურუა ყოფნა-არყოფნის ფილოსოფიაში საყოყმანოს ვერაფერს ხედავს. როდესაც ყოფნა არ არსებობს, თავისთავად რჩება არყოფნა.

განა შეიძლება ბოროტმოქმედ, ძმის მკვლელ ხელისუფალს სინდისი

ქენჯნიდეს, განა შეიძლება დედაკაცი იმაზე გონიერი და უბიწო იყოს, ვიდრე ოფელიაა (იაშზე სუხიტაშვილი), შეყვარებული მამაკაცი კი იმაზე მეტად სულგრძელი, ვიდრე ჰამლეტი.

რობერტ სტურუამ „სათაგურის“ სცენაში ჰამლეტის მიერ კლავდიუსის მხილების პროცესი ქმედითი გახადა. მოწვეული მსახიობების ნაცვლად კლავდიუსი – ლევან ბერიკაშვილი, გერტრუდა – ნინო კასრაძე და პოლონიუსი – მალხაზ ქვრივიშვილი თამაშობენ. მათ სულაც არ უჭირთ ხელმეორედ გაითმამონ თავიანთი ცხოვრება, რომელშიც დანაშაულებრივს ვერაფერს ხედავენ.

ეს ერთგვარი აღსარებაა ჰამლეტის წინაშე, რომელსაც თავის მართლება არ სჭირდება. ისინი ხომ თამაშობენ. თამაში კი დანაშაული არ არის. ამიტომაც არ კლავს ჰამლეტი კლავდიუსს. მას არც სიმამაცე ღალატობს და არც ვაჟკაცობა. მხოლოდ შურისძიებაა საფუძველს მოკლებული. დროთა კავშირდარღვეული ციხესაპყრობილეში, სადაც ყველა ერთ ფეხსაცმელს ცვეთს, რა მნიშვნელობა აქვს, დროებით ვინ ჩაყოფს მასში ფეხს, უბიწო ოფელია თუ გარყვნილი გურტრუდა. თუკი გერტრუდა ერთ დროს ოფელია იყო, ოფელია კი ადრე თუ გვიან გერტრუდად უნდა გადაიქცეს. თუკი ხელმწიფისაგან საბოლოოდ აჩრდილიდა რჩება, რა მნიშვნელობა აქვს, ვინ იქნება ეს აჩრდილი, მამა თუ ბიძა? და ჰამლეტმაც არ იცის, ვინ არის იგი. არც ის იცის, რატომ ეცოდება ოფელია, უყვარს გერტრუ-

და და სძულს კლავდიუსი. ცხოვრება პამპულა პოლონიუსივით ეთამაშება და ისიც გულგრილობით კლავს მას, რადგან არ უნდა მასხრად იქცეს, სხვათა დასაკრავ ინსტრუმენტად ან კიდევ რეჟისორის მიერ როზენკრაცი-სა და გილდესტერნის (ზვიად პაპუაშვილი, დათო გოცირიძე) გასაოცარი შერწყმით (უმცირესი დეტალი – ერთნაირი ნაქსოვი ყურიანი ქუდები საკმარისი შეიქმნა იმისათვის, რომ ისინი ერთსულ და ერთხორც წარმოჩენილიყვნენ) წარმოქმნილი როზენგილდური ტიპის ნიეთად, მხოლოდ სხვათა უკანალის ჩამოსადებ საყარძლად რომ გამოდგებიან.

გია ყანჩელის (მან გაიმარჯვანომინაციაში – სპექტაკლისათვის შექმნილი ორიგინალური მუსიკისათვის) მუსიკა ისევე წყვეტილია ამ სპექტაკლში, როგორც ჰამლეტის ფიქრები. ცრემლებით სახედანამული ზაზა პაპუაშვილის ჰამლეტი თრთის, ხტუნავს, ბორბავს, თითქოს სიზმარშია და გამოღვიძება სურს. მას თითქოს ზურგი ეწვის სცენის სიღრმეში მჯდარი „რეჟისორის“ ფიტულის მზერისაგან, რომელშიც მამისა და შვილის არსი სინთეზირდება მიხეილ თუმანიშვილისა და რობერტ სტურუას სახით გვაშებით მოფენილ სცენაზე სიცოცხლისა და ძალაუფლების ერთადერთ გამგრძელებლად რომ გვევლინება. „გათრიეთ გვაშები!“ – ასე ამთავრებს რეჟისორი სპექტაკლს, რომელიც ამავე გვაშების შემოყვანით დაიწყო.

წლევანდელმა რუსთავის თეატ-

რალურმა ფესტივალმა „ოქროს ნიღაბი“ ძალიან ბევრი ხელოვანი უკმაყოფილო და აღშფოთებული დატოვა. ის გადაწყვეტილებები, რაც ჟიურის წევრებმა მიიღეს, ერთსულოვანი არ ყოფილა. თუმცა, ისინი, რომლებიც ამ შეხედულებებს არ იზიარებდნენ, უმცირესობაში აღმოჩნდნენ და რადგან კენჭისყრა ფარული წესით ჩატარდა, შესაბამისად არ ვფლობ ინფორმაციას, რათა „ობიექტური“ ჟიურის შემადგენლობიდან გამოეყო ის პროფესიონალები, რომლებმაც დიდი ბრძოლისა და წინააღმდეგობის მიუხედავად ვერ შეძლეს „დამრთავუნველ უმრავლესობაზე“ ზეგავლენის მოხდენა.

საქართველოში შექმნილი პოლიტიკური ვითარების ფონზე არ შემძლია არ აღვნიშნო, რომ თეატ-

რალური ფესტივალის მოვლენებისას ასახვის გარდა, ამ წერილის დაწერას სხვა მიზანიც ჰქონდა. ყველა დიდი საქმე პატარა საქმით იწყება, მაგრამ სიმართლე ის კრიტერიუმია, რომელსაც დიდ-პატარად ვერ დაყოფ და სწორედ ეს მძღვეს საფუძველს ვიფიქრო, რომ სიმართლის თქმის ჩემი მოკრძალებული მცდელობა ჩვენი საერთო საქმის, საერთო მოვლენებისა და პრობლემების განუყოფელ ნაწილად იქცევა. ისე კი, რაც ფესტივალზე მოხდა, მხოლოდ ჟიურის წევრების, მხოლოდ ფესტივალის ორგანიზატორებისა და თითო-ორი კონკრეტული პიროვნების ბრალი კი არაა, არამედ ნიკუშა გომელაურის სხარტულეებს თუ დავესხსები – „ალია, ბალია, ყველას ბრალია!“.



ნინო მაჭავარიანი

ისევ ფესტივალის თაღმაზე

დასრულდა რუსთავის საერთაშორისო მეხუთე თეატრალური ფესტივალი (თუმც, მას წელს შეიძლებოდა საქართველოს თეატრების რესპუბლიკური დათვალიერებაც დარქმეოდა პირველი ფესტივალის მსგავსად) და მან არაერთი სასიამოვნო განცდა, გარკვეული სახის სიურპრიზები და საფიქრალიც დატოვა.

უპირველეს ყოვლისა, მადლობით უნდა მოვიხსენიოთ მისი დამფუძნებლები — რუსთავის მერი მერაბ ტყეშელაშვილი, საქართველოს თეა-

ტრის მოღვაწეთა შემოქმედებითი კავშირი, კულტურის სამინისტრო, რომელთაც გვაჩუქეს საერთაშორისო თეატრალური ფესტივალი „ოქროს ნილაბი“. ასევე მადლობა მის დღევანდელ სპონსორებს - სააქციო საზოგადოება „ყაზბეგს“, საქართველოს ბანკს, „რუსთავეცემენტს“, სააქციო საზოგადოება „პროგრესს“, რომელთაც დააფინანსეს იგი და შეძლეს მისი თუნდაც რესპუბლიკის მასშტაბით ჩატარება წლებგანდელი მძიმე ეკონომიკური კრიზისის ფონზე.

ფესტივალში მონაწილეობა არ მიუღია რუსთავის თეატრს, თუმც ამ გარემოებას არ შეუძლია ხელი თეატრის ხელმძღვანელობისთვის, - ყურადღება არ მოეკლოთ სტუმრებისთვის.

შეიძლება ითქვას, რომ აღდგა ერთგვარი წონასწორობა - რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიური თეატრები უკვე „ოქროს ნილაბის“ ვარსკვლავის ორგანიზის მფლობელები არიან. ასევე აღდგა სამართლიანობაც - რუსთავის თეატრალური კულტურის ამალორდინებელს, რუსთავის დრამატული თეატრის შემქმნელს ბ-ნ გიგა ლორთქიფანიძეს მიენიჭა პრეზიდენტის პრიზი. „განსაკუთრებული ნაყოფიერი შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის“.

რა თქმა უნდა, — პრიზები შეხვდათ ღირსეულთ, მაგრამ არ გაცემულა დებიუტანტის პრიზი, თუმც რამდენიმე კანდიდატურიდან ერთის შერჩევა ალბათ, შესაძლებელი იყო, მაგრამ უფრო დასანანია, რომ ჟიურის-

გან შეუმჩნეველი დარჩა ისეთი მნიშვნელოვანი სპექტაკლები და მსახიობები, როგორებიც არიან ნანა ფაჩუაშვილი („მეორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი“ რუფ. დ. ანდლულაძე - კლარა ცახანასიანი „მედია“-რუფ. გ. კაპანაძე - კირკე), მარინე კახიანი („მედია“-მედია), ლილი ხურიტი („ღალატი“-ზეინაბი - რუფ. გ. კაპანაძე), დიმიტრი ჯაიანი („ღალატი“-ოთარ ბეგი).

გაუგებარი დარჩა, რას ნიშნავდა პრიზი საუკეთესო პლასტიკისათვის, რომელიც პანტომიმის თეატრს მიენიჭა. ეს ალბათ იგივეა, რომ მუსიკალურ თეატრს მუსიკალურობისათვის, დრამატულ თეატრს კი დრამატულობისათვის მისცე ჯილდო. აღსანიშნავია, რომ ფესტივალში პანტომიმის მხოლოდ ერთი თეატრი მონაწილეობდა და ჟანრულად მას კონკურენტი არ გააჩნდა. ამირან შალიკაშვილი უდავოდ დიდი და საინტერესო შემოქმედია და ეს შენიშვნა მის შესანიშნავ თეატრს არ ეხება.

რუსთავის მერიის კულტურის სამსახურის მესვეურმა ქ-ნმა ნუნუ კუპატაძემ-გომართელმა წინასაფესტივალო პრეს-კონფერენციაზე აღნიშნა, რომ 2003 წლისათვის რუსთავმა გადაწყვიტა მოფერებოდა ქართულ თეატრს, მიეძღვნა ეს ფესტივალი მხოლოდ მისთვის, რადგანაც მას განსაკუთრებით უჭირს. მას ყურადღება, გამხნელება სჭირდება. ვფიქრობ, ამ ფონზე ფესტივალი განსაკუთრებით უნდა მოფერებოდა სოხუმის ლტოლვილ დასს, რომელმაც სამშობლო მიწა, თეატრი და საცხოვრისი დაკარ-

გა, ჩამოვიდა თბილისში და შესანაშნავმა ახალგაზრდა რეჟისორმა გოჩა კაპანაძემ ა. სუმბათაშვილის „ღალატი“ დაუდგა. სპექტაკლმა იმდენად ძლიერი თანამედროვე ჟღერადობა შეიძინა, მახსოვს, მის პირველ წარმოდგენებზე მსახიობები გულწრფელ ცრემლებს ვერ იკავებდნენ იმ ფრაზების წარმოთქმისას, რომლებიც ასე ეხმიანებოდა მათ პირად განცდებს. ამ სპექტაკლში, მისი წინამორბედი წარმოდგენებისაგან განსხვავებით, არ ჩანდა გამარჯვების ეიფორია ფინალში. პირიქით - ის საკმაოდ პესიმისტურად მთავრდებოდა - გამარჯვებული და დამოუკიდებელი ქვეყნის მართვაზე უარს ამბობდა ოთარ ბეგი, შვილის დაღუპვით დამწუხრებული დედა-დედოფალი მიდიოდა თავის გზით. მხრებზე მოსხმულ მის წამოსასხამს კი ყინვისის მთავარანგელოზი ეხატა, რომელიც მასთან ერთად გვტოვებდა. რაღა რჩებოდა მის სანაცვლოდ? რეჟისორმა გოჩა კაპანაძემ საფესტივალოდ არა ერთი სცენა და ეპიზოდი დახვეწა, რომელთაგან კვლავ საფინანლო სცენის ერთ დეტალს გავიხსენებ: დედოფლის წასვლის შემდეგ სცენაზე პატარა გოგონა გამოვიდა, წიგნი გადაშალა და კითხვა დაიწყო (იქნებ, საქართველოს ისტორიისა?) სპექტაკლმა იმედის ნაპერწკალი გაგვიანათა, იქნებ, ამ თაობას მაინც ჩაუბაროთ ქვეყნის ბედი?

ჩემი აზრით (მე არ ვაკნინებ სხვა სპექტაკლების მნიშვნელობასა და მხატვრულ ღირსებებს), ქართული



თეატრის მოფერება ამ მშვენიერი სპექტაკლის აღნიშნითაც შეიძლება, რადგანაც შინაარსითაც და მხატვრული ხასიათითაც უპირველესად, მან უპასუხა დღევანდელი ფესტივალის მოთხოვნებს.

ფესტივალს ხალისიანი განწყობა შესძინა თენგიზ ჩანტლაძის სახელობის სატირისა და იუმორის სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლმა „ქალაქში მანიაკი დადის“ (რეჟ. დ. კალატოზიშვილი), რომლის მსახიობებმაც - მაია ხორნაულმა, ნატო გიორგაძემ და გოჩა გიორგაძემ შედარებით მცირე დროის მონაკვეთში შეძლეს კომიკური სცენური სახეების პროფესიული ოსტატობით ჩვენება და მაყურებლის ამ მშვენიერი კომედით გამხიარულება.

თუ წარმოდგენა ერთ მაღალმხატვრულ სცენურ სახეს მაინც შექმნის, მისი დადგმა უკვე მნიშვნელოვან მონაპოვრად შეიძლება ჩაითვალოს. ამ მხრივ ყურადღებას იმსახურებს „ჯულიეტა და რომეო“, რომელმაც საესკებით სამართლიანად მოიპოვა საინტერესო ექსპერიმენტის, საუკეთესო რეჟისურის პრიზები. ამ სპექტაკლში შეიქმნა ასევე გამარჯვებული როლები: ჯულიეტა (მსახ. ი. სუხიტაშვილი), ქ-ნი კაპულეტი (მსახ. ნ. ჭანკვეტაძე), მერკუციო (მსახ. გ. ყიფშიძე).

მესხეთის თეატრის სპექტაკლმა „ჩრდილი“ ფინანსთა მინისტრის ერთ-ერთი დაუეიწყარი სცენური სახე წარმოგიდგინა. ახალგაზრდა მსახიობები კახა გოგიძე პრიზის - “მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებითვის” - მფლობელი გახდა. მაგრამ ამ წარმოდგენაში შეიქმნა მშვენიერი აქტიორული ანსამბლიც, რომელმაც ხელი შეუწყო მსახიობის წარმატებას. შეიძლება ითქვას, რომ არა მხოლოდ კახა გოგიძემ, არამედ მთელმა კოლექტივმა შეძლო მაყურებლის მოხიბლვა.

ფესტივალზე წარმოდგენილი სპექტაკლები ყოველი მონაწილე თეატრისათვის მნიშვნელოვანი სცენური ნამუშევრები იყო, მაგრამ ზოგმა მათგანმა, ალბათ, დროის სიმცირის გამო, ვერ შეძლო მათი მხატვრული სრულყოფილებით გადმოტანა ახალ სცენაზე.

ფესტივალის მასპინძელი — რუსეთის დრამატული თეატრი, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, არ მონაწილეობდა მასში, მხატვრული ხელმძღვანელის გარეშე შეზღვა თავისი ქალაქის ზეიმს. ეს პრობლემა ქალაქის მერიას შეემდგომ საზრუნავად დარჩა.



სხვათა ფურცლებიდან

გაგვიანა შესაწიწი

ბუნება სარდაფს შეუბნისა

ქართული იუსტრირებული
მოსკოვის და შინ

ცოტა ხნის წინათ მოსკოვში ქართული კულტურის დღეები გაიმართა. მონაწილე თეატრებს შორის იყო მოსკოველთათვის აქამდე უცნობი ახალგაზრდული თეატრალური სარდაფი, რომელმაც შექსპირისა და ჩეხოვის პიესების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლები წარმოადგინა. შეიძლებოდა მხოლოდ ამ სპექტაკლებზე გვესაუბრა, ისინი მოსკოვში ისეთი რომ ყოფილიყვნენ, როგორც საქართველოშია, მაგრამ სახე მცირე თეატრში იცვალეს და დაკარგეს სტუდიური ხიბლი. ალბათ, სჯობდა ეს

სპექტაკლები ადგილზე, თავიანთ ქალაქში გვეხილა, მითუქმეტეს, რომ აქ სხვა პრობლემა და სხვა კონტექსტი იქნეს თავს – არა მარტო გასტროლები და არა მარტო სარდაფი. და აი, თვითმხილველის შთაბეჭდილებები, მართალია, ნახევარი წლის შემდეგ, მაგრამ მაინც ახალი და ძლიერი.

გაზაფხულზე, თბილისში ყოფნისას, დავესწარი ჩეხოვის ორი პიესისა და კიდევ ერთი, მისი მოტივების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლის პრემიერებს. აქ ეს ხშირად არ ხდება – ჩეხოვმა ქართულ სცენაზე ფეხი ვერ მოიკიდა. რატომ? – დღემდე გაუგებარია. იმის თქმა, რომ „გრძნობათა ბუნება“ საქართველოში სხვაა, რუსეთში კი – სხვა, არადაძაჯვრებელია. ჩეხოვს კარგა ხანია თამაშობენ მსოფლიოში, განსხვავებული „გრძნობათა ბუნების“ ქვეყნებში და მას თავისად მიიჩნევენ. მაგრამ, ასეა თუ ისე, ქართული ჩეხოვიანა მწირი აღმოჩნდა. ნანახიდან მესხიერებას მხოლოდ „თოლია“ შემორჩა, რომელიც რაღაც მოვლენასთან დაკავშირებით მოსკოვში ჩამოიტანეს. მისი გმირები ისეთივე ამაყნი და მშვენიერი იყვნენ, როგორც ქართველი თავადები. „აღუბლის ბალი“, რომლის რეპეტიციებს მიხეილ თუმანიშვილი თავის – კინომსახიობის თეატრში გადიოდა და რომელსაც მოუთმენლად ველოდით, როგორც სულის დღესასწაულს, მოვლენას, ვერ ვიხილეთ – რეჟისორმა ვერ მოასწრო.

წლებანდელმა რეპერტურმა გაგ-



ვაოცა და კონცეფციასზე მიგვანიშნა. პირდაპირ ვიტყვი — იგი არ არსებობს, ვერ ჩამოყალიბდა მხოლოდ იმ მარტივი (მაგრამ მნიშვნელოვანი) ფაქტის გამო, რომ არ იგრძნობა არანაირი ოპოზიცია ქართულ და რუსულ კულტურას შორის. პოლიტიკაში კი სხვაგვარადაა. გაუცხოება მოხდა ყოფით პლანში, ვინაიდან მოვიდა ახალი თაობა, რომელიც მოწყვეტილია რუსეთს და არ იცის ამ ქვეყნის ენა. თეატრალური კავშირები კი ისეთივე მტკიცე და მყარი დარჩა, როგორც იყო. ამიტომაცაა ორივე მხრივ წყურვილი კონტაქტებისა და წუხილი მათი უქონლობის გამო. ჩვენ ვეძებთ შეხვედრების საბაბს — სამხატვრო თეატრის სცენაზე „ანტიგონე“ ოთარ მელვინიუხუცესის მონაწილეობით, რობერტ სტურუას მოსკოვსა და თემურ ჩხეიძეს სანკტ-პეტერბურგში თავისიანად მიიჩნევენ, როგორც ნათესავივით ახლობელს, საჭიროს.

შეიძლება მითხრან, რომ აქ ლაპარაკია ტრადიციებზე და მისი მოქმედი პირები კეთილი, ძველი ნაცნობები არიან. ეს ასეა, და არის საფუძველი ასეთი კავშირებისა, მაგრამ ისინიც კი შესუსტდებოდნენ, რომ არა განვითარება, რომ არა ახალი ადამიანები და ახალი იდეები. ამის დასტურია ქეთი დოლიძე, რომელმაც თავისი მასწავლებლის, მიხეილ თუმანიშვილის ხსოვნის უკვდავსაყოფად დააარსა ფესტივალი „საჩუქარი“, სადაც რუსულ თეატრს საკმაოდ სოლიდური ადგილი უკავია; ნიკოლაი სვეტნიცკი, რომელმაც შექმნა რუსული კულ-

ტურის ცენტრი საქართველოში და გასულ სეზონში ჩაატარა წარმომადგენლობითი ფესტივალი ძირითადად პეტერბურგის ძალებით და აღსაესე სამომავლო გეგმებით; ახალგაზრდა რეჟისორი ოთარ ეგაძე, რომელმაც „ძია ვანია“ სარდაფში განახორციელა და წარმოდგენის პროგრამაში სიამაყით განაცხადა, პიესა ქართულ სცენაზე პირველად იდგმებაო...

„პირველი დამოუკიდებელი თეატრი საქართველოში“ — წერია თეატრალური სარდაფის ბუკლეტში — „დაარსდა 1997 წელს ახალგაზრდა რეჟისორთა, მსახიობთა და თეატრალურ მხატვართა ინიციატივით... თავისუფალი მოედნის პრინციპით“; იგი „ტონს აძლევდა ახალ თაობას კულტურაში“. ასეც იყო. აქ თავიანთ პირველ განაცხადს აკეთებდნენ თეატრის ახალი ადამიანები, იყო ძიება და მხარდაჭერა — დარბაზის ნდობით. თბილისის ახალგაზრდობამ იმათისვე აღიარა ეს თეატრი თავისად და ნდობის ეს კრედიტი დღესაც ძალაშია, რამეთუ დიდ შექსპირულ სპექტაკლს, ოთხი საათი რომ მიდის, ასეთი წრფელი ინტერესით უცქერენ გადაჭედულ დარბაზში.

სარდაფის ახალი შენობა წელს გაიხსნა. იგი, ჩვენს სათამბაქოეს რომ მოგვაგონებს, 140-ზე ცოტა მეტ მაყურებელს იტევს. თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილმა თეატრმა, კარგი განათებითა და აკუსტიკით, ახალი ცხოვრება შექსპირითა და ჩეხოვით დაიწყო: „ვენეციელი ვაჭარი“ (რეჟ. ლე-

ვან წულაძე) და „ძია ვანია“ (რეჟ. ოთარ ვაძე). მისი საუზიჭო ბარათია. სეზონის ეს პრემიერები მოსკოველებმაც იხილეს.

გასტროლებმა სარდაფისათვის შეერთებულ სცენაზე წარმატებულად ჩაიარა. ის ბუნებრივი, მკაფიო თეატრალურობა და მსხვილი პლანების გამოსახველობა, რაც გზობლავს სარდაფში და რაც ფარავს გადაჭარბებულ ფანტაზიას, ხან გამოცდილების დეფიციტს, ხან კი — უგემოვნობას, მცირე თეატრის „სამეფო“ დარბაზში, მის მაღალ და დიდ სცენაზე არ იკითხება. „ძია ვანიას“ გაფორმების მშვენიერება (შოთა გლურჯიძე) — ამაღლებული ხიდი სცენის სიღრმეში, ტალავებით მასზე, სინათლე და ჩრდილები, მსუბუქი საზაფხულო ავეჯი — დაიკარგა ამ სივრცეში, გაქრა ატმოსფერო.

„სარდაფს“ კი ეს აქვს: ახალგაზრდული ჯანმრთელი ენერგიული რიტმები და დარბაზთან ცოცხალი კონტაქტი მაყურებლის ყურსა და თვალს ერთობ იზიდავს. თითოეულ მათგანში ძლიერი, კონტრასტული წველებია.

ანტონიო („ვენეციელი ვაჭარი“, ბუკა პაპიაშვილი) რომელსაც მსახიობი თამაშობს ლაღად და შეილოკი (მერაბ ნინიძე), ნერვიული და დაძაბული, რთული სულიერი ძვრებით, წმინდა კალმით შესრულებული ნახატია. ჩეხოვის ექიმი ასტროვი (დიმიტრი სხირტლაძე), ძლიერი ნებისყოფის, საქმიანი, ცხოვრებისგან გაუხეშებული ადამიანია, ძია ვანია კი

დახვეწილი და ფაქიზი სული, სკრინული დაუცველი პიროვნებაა, მაგრამ აღსავსეა ღირსებით პროფესორისადმი თავისი მკაცრი პასუხისას.

ჩეხოვის პიესის გვერდით არის მისივე პროზა, გრიბოდოვის სახ. რუსულ დრამატულ თეატრში ავთანდილ ვარსიმაშვილმა წარმოგვიდგინა ჩეხოვის პროზის ტრული და ფართო პანორამა, სცენურად გააერთიანა რა ყველა ნაწარმოები სახელწოდებით „ცხოვრება საამური“ („უთამაშობთ ჩეხოვს“) ტრაგიკომედიის ჟანრით.

სცენაზე ვხედავთ რუსულ ზამთარს. დათოვლილ პარკში ხალხი დასეირნობს ისინი ერთმანეთს ესაუბრებიან, გუნდაობენ, ქმნიან ცოცხალ და მოძრავ ფონს, საიდანაც იკვეთება სახეები და ეპიზოდები. ყველა ეს მოტყუებული მეუღლე და შურისმაძიებელი, მანჭანკალი და წესრიგის დამცველი, მემამულე და ბანკირი წამიერად გაივლევს მჭიდროდ დასახლებულ სპექტაკლში. ისინი გზას უჭრიან ერთმანეთს, ეჯახებიან, ენაცვლებიან. ზნე-ჩვეულებების ჩეხოვისეული კალეიდოსკოპი მოწოდებულია კოლორიტულად და გემოვნებით, საღებავების მსუყე მონასმით, მკვეთრი ქართული ხასიათისათვის დამახასიათებელი ნიშნით. ჟანრულ-სტილისტურ კონტრასტებში, რაც ახლოსაა ქართულ ტრადიციასთან. სვედა და სიხარული ერთმანეთის გვერდიგვერდ არსებობენ: ეს ჩვენთვის ღმილის მომგვრელი, გმირებისთვის კი — მტკივნეული;



ფარსული, უხეში, პატარა სცენები წარმოაჩენენ დინჯ, უხმაურო, რთულ სცენებს. ყოველივე ამას აძლიერებს უთავბოლოების, არეულ-დარეულობის შეგრძნება არსებულის აბსურდულობისაც კი — რუსული აფსურდი ჩეხოვთან აშკარა და აღიარებულია. დიპლოგი უადგილო ადგილას ნებისმიერ თემაზე, გაუგებრობის ფატალურობა სიუჟეტის პარადოქსული ზიგზაგია. თავად სათაურის პარადოქსულობა ჩეხოვის ადრეული იუმორისტიკიდან — „ცხოვრება საამური“ — ცხოვრებისეული დაულაგებლობის მიმართვაა. სპექტაკლის ფინალში ნიკოლოზ გომელაური წაიკითხავს ჩეხოვის ამ იუმორს. მას გიჟის პერანგი აცვია რაც სრულიადაც არ გეჩვენებათ უცნაურად — მხოლოდ შემძლილს შეუძლია ამგვარ ცხოვრებას საამური უწოდოს.

გომელაურის გმირი სისხლსაგსე და ტემპერამენტიანი, მიწიერი და თეატრალური, მოწოდებულია მსხვილი პლანით. მაგრამ „დათვის“ გვერდით, სადაც „ბურბონსა და მონსტრ“ სმირნოვს თამაშობენ თავმომწონედ და გამომწვევად, არის ღრმა და დრამატული ეპიზოდი „მტრები“. გომელაური და ვიქტორ ხარუტჩენკო ძღელვარედ, სევდიანად და ადამიანურად თამაშობენ კოლიზიას „ცალ-ცალკე ადამიანები“. მათ არ შესწევთ უნარი ერთმანეთს მოუსმინონ და გაუგონ.

და ბოლოს, სპექტაკლი „მოტივების მიხედვით“. ეს სიტყვები პროგრამაში არ არის და არც ვიცი, მხედველობაში ჰქონდათ თუ არა ისინი

სპექტაკლის შემქმნელებს ისინი თავისთავად გაჩნდნენ ან კიდევ მომეჩვენა. და მაინც...

მარჯანიშვილის სახ. თეატრში გადიოდა ინგა გარუჩავასა და პეტრე ხოტიანოსკის „მოტივების დღე“ (რეჟისორი ქეთი დოლიძე). ერთმომქმედებიან მონოლოგს კითხულობდა გურანდა გაბუნია.

ქალი თავის მშობლიურ, მიტოვებულ სახლში ჩამოდის, რათა სახლვარგარეთ გამგზავრების წინ იქაურობას გამოეთხოვოს და გაყიდოს იგი. ამას მოსდევს ვრცელი მონოლოგი. იგი მარტო დგას სცენაზე ნივთების, წარსული დროის აჩრდილებისა და ტკიბილი მოგონებების გარემოცვაში. მისი უტყვი პარტნიორია „ოთახი ძველ, ოდესღაც დიდი ოჯახებისა და ბედნიერი ცხოვრებისათვის აშენებული სახლში. სახლი, რომელიც იდგა „სიყვარულის ოთხ ქვაზე“, ახლა განწირულია. სპექტაკლის გმირი თავის სიმარტოვეში ახდენს ვაჭრობის ინსცენირებას. „სახლში, სადაც თაობა გაიზარდა, ერთ გროშსაც არ იძლევიან, ეს ერთი!.. სახლში, რომელშიც ბედნიერად შეუძლია იცხოვროს დიდმა ოჯახმა, ერთ გროშსაც არ იძლევიან! ორი!.. სახლს, რომელიც კიდევ ათასი წელი იდგება სიყვარული ქვებზე, ერთ გროშადაც ვერ გაყიდიან! სამი!“...

გამოთხოვებისას და მშობლიური ფესვების დაკარგვის სიტუაციაში, რომელიც ძალზე გავრცელებულია დღეს მსოფლიოში, „ალუბლის ბაღი“ გამახსენა (იქნებ, ამაშია ხელახალი

პოპულარობის ერთ-ერთი მიზეზი?). ეპიგრაფი საგანგებოდ კონკრეტულია და რამდენადმე დაჰყავს ყოველივე ადგილობრივ მოტივებამდე.

სპექტაკლი „ედღვნება მიტოვებულ ადამიანებს, მიტოვებულ სახლებს, მიტოვებულ მოხუცებს და ძველ სახლს ქართულ სოფელ მარანში“.

არადა, საქმე მარანში არ არის. თუმცა მარანი — სინამდვილის და დაუამებელი ტკივილის ის წვეთია, რომელიც მიწიერს ხდის ფართო, ბოლოს კოსმიურობამდე ასულ პიესის კოლიზიას. პირადი განცდის ძალას მატებს გურანდა გაბუნიას გმირს საკუთარი გამოცდილება დანაკარგისა და ყველაფრის გამო, რასაც გარშემო ხედავს. — მსახიობი, რომელიც პირველად თამაშობს მონოსპექტაკლს განცდათა შეუნელებელი უწყვეტი მონაცვლეობით და მზარტი დაძაბულობით, თავისუფალია — ალბათ, იმ-

იტომ, რომ ვერ ემყარება რეალურ ცნობად სამყაროს, გარშემორტყმულია მისით (არც მას და არც რეჟისორს არ ხიბლავს განყენებულობა) და მიმართავს დარბაზს, გადაძვებად და ღიად ითრევს მას ყველასათვის და ყოველთვის გასაგები, მარტივი და მარადიული ისტორიის განცდაში, თუმცა ჩეხოვის გმირისაგან განსხვავებით მისი გმირი არ ყიდის ძველ სახლს!

სამი სხვადასხვა თეატრის განსხვავებული თვისების მქონე სპექტაკლი სხვადასხვა მასალაზეა აგებული. თითოეულს თავისი ჩეხოვი ჰყავს და მთავარი სწორედ ეს არის: დაიწყო აქაურის, ქართულის შეთვისება. კონცეფცია უკვე მომწიფდა, ქაღალდზე გადატანას ითხოვს, მაგრამ დაველოდოთ — მომავალი გვიჩვენებს.

*გაზეთი „კულტურა“
2003 20-26 ნოემბერი*



"ვერიკოს" გახტროლები უკრაინასა და რუსეთში

ერთი მსახიობის თეატრი „ვერიკო“, რომელიც აქტიურად მოღვაწეობს ფიქრის გორაზე, თავისი შემოქმედების უღამაზეს წლებს ითვლის. მას ახალი ეტაპი დაეწყო, სამწუხაროდ, ის თავისი დამარსებლის გარეშე განაგრძობს სიცოცხლეს, მაგრამ ქ-ნი სოფიკო ჭიაურელი ჩვეულებრივ ენერჯითა და შრომისმოყვარეობით, რაც ნიჭის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს, უძღვება მას. „ვერიკოს“ დღისით რეპეტიციები თუ გასინჯვები აქვს, საღამოობით კი წარმოდგენები. სტუმრობა თეატრში სწორედ ამ აქტიური შემოქმედების ფერხულში რამდენიმე საათით ჩართვით გამოიხატა. ქ-ნი სოფიკო

ცნობილ იუმორისტ მახარაძეს მასპინძლობდა. ამიტომ რეპეტიციის მსვლელობის პარალელურად ინტერვიუ ავიღე თეატრის ლიტერატურული ნაწილის გამგის მანანა გვეგვიორისგან.

— თეატრი „ვერიკო“ არაერთხელ ყოფილა გასტროლებზე, მით უფრო რუსეთში, რით გამოირჩეოდა გასტროლები ამჯერად და რა სპექტაკლებით წარდგენით დედაქალაქების სცენაზე?

ა. წ. 4 ოქტომბრიდან 8 ოქტომბრის ჩათვლით „ვერიკო“ იყო კიევში, სადაც უჩვენა მანლიო სანტანელის „დედა-დედოფალი“, პატრიკ ზიუსკინდის „კონტრაბასი“, უ. შექსპირის „ჰამლეტი“, გაბრიელ გარსია მარკესის პიესის მიხედვით განხორციელებული „სიყვარულის სულთანა“ და კოტე მახარაძის საღამო, რომელიც მიჰყავდა ქ-ნ სოფიკო ჭიაურელს. გამოყენებული იყო 20 წუთიანი ვიდეოკოლაჟი. საღამოზე გამოდიოდნენ უკრაინული სპორტი-სა და ხელოვნების მოღვაწენი. მას ესწრებოდნენ საელჩოს წარმომადგენლები და ელჩი გრიგოლ ქათამაძე. აღსანიშნავია, რომ გასტროლები მიმდინარეობდა ელჩის პატრონაჟის ქვეშ. ვგულისხმობ გასტროლების ორგანიზაციას, მის რეკლამას (აფიშები იქ დაიბეჭდა). ასევე აქტიურად გამასპინძლობდნენ სპორტი-სა და ხელოვნების მესვეურნი. ქ-ნმა სოფიკომ მარკესი ითამაშა რუსულ ენაზე და ამ წარმოდგენას კიევში დაესწრო ქ-ნი ლუდმილა კუჩმა.



მანლიო სანტანელი „დედა დეოფალი“ — სოფიკო ჭიაურელი

გასტროლები მიმდინარეობდა თეატრში, რომელსაც ეწოდება „სუზირია“, რაც უკრაინულად ნიშნავს „თანაუარსკვლავედს“. როგორც ჩანს, ეს შენობა მე-19 საუკუნეში ეკუთვნოდა მდიდარ უკრაინელ მემამულეს და ამ სახლში იმართებოდა მეჯლისები, მიღებები. მას მარმარილოს კიბეები, ორი მოზრდილი ფოიე და მდიდრული ინტერიერი აქვს. ფოიეებში, ალბათ, თავისუფლად გაიმართებოდა ლიტერატურული საღამოები, დარბაზებში კი - თეატრალური წარმოდგენებიც.

რამდენიმე წლის წინ ჩვენმა თეატრმა ამ შენობაში ითამაშა „ბაგრატიონები“. შემდეგ დაიწყო მისი ძირეული რეკონსტრუქცია და პატივი ახალი შენობის გახსნისა და მის სცენაზე პირველად თამაშისა კვლავ ჩვენს თეატრს ერგო. თეატრის

ხელმძღვანელებისგან და თითოეული თანამშრომლისგან ვგრძნობდით დიდ სიყვარულს, ყურადღებას, პატივისცემასა და დახმარებას. ეს როგორც ქვნი სოფიკოსადმი სიყვარულის, ასევე ბ-ნი კოტეს ხსოვნის პატივისცემის შედეგიც იყო თეატრის დამსახურებასთან ერთად.

არც უკრაინის, არც რუსეთის თეატრებს ასეთი თეატრი არ გააჩნიათ, თუმცა მონოსპექტაკლებში სასურველი ჟანრია მათთვის. როდესაც მაისში „სიყვარულის სულთათნა“ უჩვენა თეატრმა კიევის ფესტივალზე „კიევ ტრენვე“ (მაისის კიევი), თეატრ „სუზირიას“ სამხატვრო ხელმძღვანელმა რეჟისორმა ალექსეი კუჟელნიმ გადაწყვიტა ამ პიესის დადგმა და რეპეტიციები ამჟამად მიმდინარეობს. დეკემბერში ექნებათ პრემიერა.

— ზომ არ გაიხსენებთ რომელიმე



საინტერესო ეპიზოდს გასტროლოები-დან?

— როდესაც ქ-ნი სოფიკო სწავლობდა „სიყვარულის სულთათნას“ რუსულ ტექსტს, იჯდა საკერავ მანქანასთან (ქ-ნი სოფიკო კარგად კერავს), კერავდა და გვერდით ტექსტი ელო. ძალიან გამიკვირდა ეს რომ დაუინახე. მითხრა, კერვის პროცესში ტექსტს კარგად ესწავლობო. როდესაც კიევში ჩავედით, ქ-ნმა სოფიკომ თქვა, საკერავი მანქანა მაქვს წამოღებული, მაგრამ ვერ ვკერავ, პედალი თბილისში დამჩრაო. მოსკოვში ჯამლეთ ხუხაშვილმა პედალი ჩამოიტანა და რეპეტიციები საკერავი მანქანის თანხლებით წარმატებით წარიმართა.

11-15 ოქტომბრის ჩათვლით გასტროლოები გაგრძელდა მოსკოვში. 13 ოქტომბრიდან კი მას საქართველოს კულტურის დღეები დაემთხვა და ამ პროგრამაში მოექცეცით.

გასტროლოები გახსნა სამხატვრო თეატრის სკოლა-სტუდიის რექტორმა, ცნობილმა თეატრმცოდნემ ანატოლი სმელიანსკიმ. ის დაესწრო „დედა-დედოფლის“ წარმოდგენას — ეს ის დღე იყო, როდესაც ერთმანეთს ხედებოდნენ საქართველოსა და რუსეთის ნაკრები გუნდები ფეხბურთში. როდესაც სპექტაკლი დამთავრდა, მატჩი დამთავრებული არ იყო და მან თქვა: მე არ ვიცი ვინ გაიმარჯვებს დღეს ფეხბურთში, მაგრამ ამ სცენაზე ქართველებმა გაიმარჯვესო. გასტროლოებს ესწრებოდნენ: გიორგი დანელია, ალექსი პეტრენკო, ლილია ტოლმაჩოვა, ბორის ჰოიუროვსკი,

მარგარიტა ესკინა (მოსკოვის მხატვრობის სახლის დირექტორი), საქართველოს ელჩი რუსეთში ზურაბ აბაშიძე და საელჩოს წარმომადგენლები, სპორტსმენები ნიკიტა სიმონიანი, ალექსანდრე გომელსკი, ასევე ზურაბ წერეთელი, ლექსო თორაძე და სხვა.

გასტროლოები 15 ოქტომბერს დამთავრდა. მეორე დღეს კი საქართველოს საელჩოში ქართული დიასპორისათვის ქ-ნმა სოფიკომ ითამაშა რუზო კლდიაშვილის „მარტობის ბინადარი“.

გასტროლოებს თან ახლდა ტელევიზიის რეჟისორი ია შერაზადიშვილი, რომელმაც 20 საათიანი მასალა (თეატრის გასტროლოები კიევსა და მოსკოვში) ფირზე აღბეჭდა.

რეპეტიცია დამთავრდა და ქ-ნი სოფიკოს ეთხოვე გასტროლოების სპექტაკლების მიმდინარეობის შესახებ ეთქვა ორიოდ სიტყვა.

სოფიკო ჭიპურაძე: სპექტაკლები მხატვრული ხარისხის თვალსაზრისით უკეთ წავიდა მოსკოვში, ვიდრე კიევში. სცენა ბევრად პატარა იყო და მოგვიხდა წინ დამატებით სცენის აშენება, რომ განძრევა შეგვეძლებოდა, სივრცე შეზღუდული იყო და გაგვიჭირდა მეც და მურმანსაც. როგორც ჩანს, მოსკოვსაც და კიევსაც ენატრებათ ჩვენი სპექტაკლები.

ზიუსკინდის „კონტრაბასს“ კოსტიმა რაიკინი თამაშობს და მაინც სიამოვნებით უყურებს ჩვენ სპექტაკლს. გასტროლოებზე გაერისკე და ვითამაშე

რუსულ ენაზე და ვთვლი, რომ მიი-
ლო მაყურებელმა, რომლის რეაქცია
და აპლოდისმენტები მაფიქრებინებს
ამას. ჩემი დეიდაშვილი გია დანელია,
რომელიც ყოველთვის ძუნწი იყო კომ-
პლიმენტებზე და არა ერთი კრიტიკუ-
ლი შენიშვნა მიმიღია მისგან, აღფრ-
თოვანებული დარჩა და ჩემთვის დაუ-
ვიწყარი სიტყვები მითხრა: ცხოვრე-
ბაში ორჯერ შემაჯრჟოლა აღფრ-
თოვანებისაგან — პირველად, როდე-
საც ვან გოგის „მზესუმზირა“ ვნახე
ორიგინალში და მეორედ „სიყვარუ-
ლის სულთათნაში“ შენმა თამაშმაო.

კიევისა და მოსკოვის ყველა არხზე
ვიყავი მოწვეული პირდაპირ ეთერში.
მოსკოვში, კულტურის არხზე არის
გადაცემა „Ночной полет“. აქაც ვი-
ყავი მოწვეული და ეს ყურადღება და
სიყვარული მიმართული იყო არა მხ-
ოლოდ ჩემი, კოტეს ხსოვნის ან ჩემი
თეატრის, არამედ მე ვთვლი, რომ მთე-
ლი ქართული თეატრების მიმართ.



„დროთა კვშირი დარღვა“ — მურმან ჯინორია



ეკატერინე ვახანაძე

ელისაბედ ჩეჩქეზიშვილი

ამ პატარა მოგონებით პატივს მივაგებთ ელისაბედ ჩეჩქეზიშვილის უზარმაზარ დამსახურებას როგორც მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში, ასევე კინოში. 45 წელია, რაც იგი აღარ ამშვენებს თეატრის სცენას. მე, როგორც ელისაბედის ოჯახის წევრი, თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ ელისაბედ ჩეჩქეზიშვილი მოვლენა იყო. მოგეხსენებათ, რომ მას არც სტუდია, არც ინსტიტუტი არ დაუშთავრებია. შეძლებული – თავადის ქალი პატარაობიდან მიყვებოდა ჩემი უსაყვარლესი ბებია ლიზა თავის თავგადასავალს. მათ სოფელში ცხოვრობდა დახვეწილი ინტელიგენტი ქ-ნი ქეთევან ჟურული. მის ოჯახში თავს იყრიდნენ მწერლები, საზოგადო მოღ-

ვაწეები. ქეთევან ჟურულმა ვერა ჟურული წვეულებაზე ლიზაც მიიწვია. გაისმა საშინელი ხმაური. ვიღაცა კარების გახსნას ითხოვდა. როცა გააღეს, შემოვიდა ღრმა მოხუცებული, წელში მოხრილი ქალი, ჯოხით ხელში, უშველებელი შავი მოსასხამითა და თავზე ხილაბანდით. მან დაიწყო დიასახლისის ლანძღვა. ვეღარ მოითმინეს სტუმრებმა „გააგდეთ ეგ ენაჭარტალა დედაკაციო“. დიასახლისი მივიდა, გამოართვა ჯოხი და მოხადა მოსასხამი თავიდან და სტუმრების წინ პატარა გოგონა – ლიზა იდგა. ყველა გაოგნებული შესცქეროდა, დიდი ხნის სიჩუმის შემდეგ გაისმა ტაში, სტუმრებმა ხოტბით შეამკეს ლიზა. ეს იყო ელისაბედის პირველი გამოსვლა მაყურებლის წინაშე.

სოფელი ურბინისიდან იყო წარმოშობით საზოგადო მოღვაწე, წერა-კითხვის გამავრცელებელი ნიკო ხიზანიშვილი – ფსევდონიმით ურბნელი. ელისაბედი უკვე გათხოვილი იყო მაჩაბელზე, წლოვანებით უფროსზე, და ფეხმძიმედ იყო. ნიკოსა და ლიზას შეხვედრა საოცარ ზღაპრად იქცა. მათ ერთმანეთი დანახვისთანავე შეუყვარდათ ნიკო მიხვდა იმას, რომ ლიზა დაბადებული იყო სცენისთვის.

ელისაბედ ჩეჩქეზიშვილს სამი შვილი გაუჩნდა. პირველი ქმრიდან ქალიშვილი – ნუცა მაჩაბელი. ხიზანიშვილისგან – ვახუშტი და შალვა. არც ერთ შვილს საქართველოში არ უცხოურია. შალვა – საფრანგეთში, პარიზში ბალეტმეისტერი იყო; ვახუშტი მოსკოვში წავიდა და იქ გარდაიცვალა. ნუცა მაჩაბელი ჩემ ბიძაზე

დაქორწინდა. ასე რომ კოტე ანდრონიკაშვილი, ჩემი ბიძა ლიზას სიძე გახდა. ცოლ-ქმარი პარიზში ცხოვრობდა. შეემინათ ვაჟი და სულ მალე გარდაიცვალა ისე, რომ ლიზას არ უნახავს. მე სამი წლიდან დამდო დიდი ამაგი. ყველაფრით შემიწყო ხელი. უნდა ვღიარო ძალიან განებებურებული ვიზრდებოდი. ელისაბედი დიდ ილიასთან, ქ-ნ ოლღა გურამიშვილთან მეგობრობდა. არ იყო საგურამოში შეკრება, ნიკო ურბნელი და ლიზა არ ყოფილიყვნენ დაპატიჟებული.

ლონდონიდან ჩამოვიდა მარჯორი უორდროპი, რომელმაც თარგმნა შოთა რუსთაველი. საგურამოში სწორედ ამ დროს ბებო ლიზამ დიდი ილიას თხოვნით ქართული ლექსური იტყვევა. ცეკვის დამთავრების შემდეგ უორდროპი ადგა, შუბლზე აკოცა ლიზას და სურათი მიართვა.

ოლღა გურამიშვილმა უფროსი ვაჟი მონათლა, უმცროსი – მაკო საფაროვამ და ვასო აბაშიძემ. ეს ნათლობა ერთდროულად მოხდა.

დიდი მსახიობის, ნატო გაბუნიას შემდეგ ელისაბედ ჩერქეზიშვილმა „ხანუმა“ – ს როლი ბრწყინვალედ განასახიერა, როგორც თეატრში, ასევე კინოში. მან ასევე ბრწყინვალედ შეასრულა დიდედას როლი „ხანუმა“-ში.

ელისაბედი ერთ-ერთ სპექტაკლში ებრაელ ქალს თამაშობდა. კულისებიდანვე უნდა წარმოეთქვა: „რა გავიგე, რა გავიგე“, რომელსაც მაყურებელი ტაშის გრიალით ხედეობდა. დიდად პოპულარული იყო – ქუჩაში მასთან გავლა შეუძლებელი

იყო. ყველა მოიკითხავდა, აქებდა კოცნას უგზავნიდა.

ჩვენ ქუჩაზე ტრამვაი მოძრაობდა, მაგრამ თეატრში ფეხით დადიოდა. ვერ ვწყოდი, ისეთი სწრაფი სიარული იცოდა. რამდენჯერ მითქვამს: „ბები, ტრამვაი მოდის, ფრთხილად“, მიპასუხებდა: „ნუ გეშინია, გააჩერებს“, მართლაც, ერთხელ მძლოლმა გააჩერა, ხალხი კოცნას უგზავნიდა. მძლოლი კი ეუბნებოდა: „ლიზიკოჯან, გზა მოგეცი, გადადიო“. ბებო ლიზას ორ იუბილეს შევესწარი. 1947 წელს იუბილეზე იმდენად ბევრი ხალხი მოვიდა, რომ თეატრის კარები შენაგრიეს. ბებია აღელდა, იძახდა: „ვაიმე, ვაიმე, ჩემი გულისთვის კარი შეამტვრიესო“. იქვე მის გვერდით იდგა პიერ კობახიძე. მან დაამშვიდა: „დღეიდა ლიზა, კარებს აღადგენენ. ნეტავ, ჩემზე შეემტვრიათ, ბედნიერი ხარ“. ორი დიდი საბარგო მანქანა მორთმეული ყვავილების კალათებით აივსო. მე ძალიან მიყვარდა ყვავილები, შევხტი იმ ყვავილებში და ჩაუჯექი. ბებიამ სახლში მოსვლისთანავე დააბინავა ყვავილები. დარჩა კალათები. რამდენიმე დღე გავიდა და გარეთ, ერთ-ერთ კალათაში დამტკნარი იების კონის ქვემოთ გამოჩნდა დიდი კონვერტი. ავიღე. იმ საღამოს ჩვენთან სტუმრად იყვნენ ტასო აბაშიძე, ცაცა ამირეჯიბი, სესილია თაყაიშვილი. ეს კონვერტი დაემაღლე და ვუთხარი: „მე რაღაცა ვიპოვე და ჩემი იქნება“. „რა რაღაცა, მანახე შე ტანისამოსიანად გიჟო, მოიტა“, წაიკითხა წერილი და სიხარულით წართმეთქვა: ვვგენი მიქელაძის ორკესტრი-



დან არისო — ფული, ათმანეთიანები იყო. ბებიამ გულში მიიკრა და თქვა: „ფული რა არის, ხელის ჭუჭყია; წეროილს აკოცა და დაამატა ჯადოქრის საჩუქარი მივიღეო“.

იმ ფულით მთელ დასს გადაუხადა სახლში პურ-მარილი, ხოლო სამი დღის შემდეგ ცხვარი დააკვლევინა და მშვენიერი სუფრა გაუშალა თეატრის იმ მუშებს, ვინც სცენაზე იმუშავა. თვითოეულს კონვერტში 10 მანეთი ჩაუდო.

ელისაბედ ჩერქეზიშვილი ატარებდა ქართულ ტანისამოსს. მე ბევრჯერ ვუთხარი: „ბებო, რატომ ატარებ ქართულ ტანისამოსს? სახლში რომ ხარ, რა ლამაზი ხარ-მეთქი“; „როგორ უნდა მიჩიო ამ ტანისამოსის გახდა? მე მინდა სიკვილიამდე ეს ტანისამოცი მეცვას, რომ ქართველმა ახალგაზრდობამ იცოდეს და პატივს სცემდეს მისი ქვეყნის ტრადიციას; აბა ეს არის კარგი, როგორც ახლა იცვამენ ახალგაზრდები?“

ელისაბედი ბედნიერი იყო სცენაზე. დიდი სიყვარულით სარგებლობდა. როლები არ აკლდა, საზოგადოებას უზომოდ უყვარდა, მაგრამ სახლში გულდაწვევტილი იყო — შვილები დაეფანტა. ერთი — პარიზში, მეორე — რუსეთში. ნიკო 1905 წელს დაჭრეს და შემდეგ კი მოკლეს. ბებო სიმწრით იგონებდა ამ დღეებს.

როცა გავიზარდე, ჩვენ სახლში შეკრებილი საზოგადოება ხშირად მსჯელობდა იმაზე, რომ ნიკო მოკვლეს იმიტომ, რომ 1907 წ. მოკლული დიდი ილიას მკვლელისათვის ვერ

მიეგნოთ, თუმცა ჩვენ ყველაფერს ცოდით, ვინ მოუსწრაფა სიცოცხლე ილია ჭავჭავაძეს. ილიასაგან ნიკო და ლიზა დაბადების დღეზე მუდამ განსაკუთრებულ საჩუქარს იღებდნენ. როდესაც ბებია გარდაიცვალა, მე და ჩემმა მეუღლემ მერაბ გეგეჭკორმა ეს საჩუქრები საგურამოს მუზეუმს ჩავაბარეთ ამ დიდებულ ადამიანთა ურთიერთობის უკვდავსაყოფად.

მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმს გადაეცა სურათი, რომელზეც გამოსახული იყო ელისაბედ ჩერქეზიშვილის და ვასო აბაშიძის მიერ შექმნილი კოლორიტული სახეები პიესაში: „60 წლის არშივი“. ეს პიესა დაწერილი იყო ელისაბედ ჩერქეზიშვილის მიერ. მუზეუმს გადაეცა ელისაბედ ჩერქეზიშვილის არქივიდან ცნობილი „ხანუმა“-ს კაბა.

მე მოვალე ვიყავი პატივი მეცა მისი ხსოვნისთვის.

ლიზას მეუღლე ნიკო ხიზანიშვილი — ურბნელი მე და მისმა რძალმა მელიკო უგრელიძემ კუკიის სასაფლაოდან გადმოვასვენეთ დიდუბის მწერალთა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში და დავასაფლავეთ ლიზას გვერდით.

ქალბატონი ლიზას დასაფლავებაზე ქართული საზოგადოების ისტორიაში უპრეცედენტო შემთხვევას ჰქონდა ადგილი: მისი ცხედარი თეატრიდან ქუჩაში ოთხმა ქალბატონმა გამოასვენა. ესენი იყვნენ ჩვენი საამაყო მსახიობები, ქალბატონები: ვერიკო ანჯაფარიძე, სესილია თაყაიშვილი, თამარ ჭავჭავაძე და ქართული კინოს ვარსკვლავი ნატო ვარნაძე.

ბიოგრაფია

გიორგი ლომიძე

"ჩრთაფაღის
ბატონი მნახე,
ვინა ვანი..."



(მიხეილ მგელაძე)

...სადაც ნაღდი სიყვარულია, იქ ზოგჯერ ისეთი გაუგებრობები იჩენს ხოლმე თავს, სხვებს რომ ელიმებათ მხოლოდ, თუმცა თავად შეყვარებულებს ქვეყნის დაქცევა ჰგონიათ. კოტეც (მსახიობი — ბათუ კრავეიშვილი) ასეთ დღეში ჩაპარდა, ქეთოს სახლის კარი რომ ცხვირწინ მიუხურეს, მაგრამ ბედად მეგობარ ყარაჩოღელებს გადაეყარა და შეგულიანებული ისევ სატრფოსკენ გაეშურა, ოღონდ ამჯერად ჭკუას მოუხმო, ჯიქურ კი არ მიადგა, ბაღში შეიპარა და ისე მიუახლოვდა საოცნებო აიფანს, საიდანაც მუსიკის ხმა გამოდიოდა — ეს ქეთოა (მსახიობი — მედეა ჯაფარიძე), მსხვერპლი იმავე გაუგებრობისა, რის გამოც კოტემ ყარაჩოღელებს შესწივლა, თქვენ რა გითხრათ, მეგობრებო, სატრფომ

კარი მომიხურაო...

ადამიანის ბუნება, არა მხოლოდ პიროვნული, არამედ ეროვნული ხასიათის რანგში განზოგადებული, მის სტიქიაში, მის შეფასებებსა და განცდებში ვლინდება და არა ჩაკმულობასა თუ ვარცხნილობაში. სიყვარულს, ცხადია, მალვა უნდა, მაგრამ შორით ტრფობასა და დაგუასაც რაღაც ნორმები აქვს, რომლის გადაშეშება პირუკუ რეაქციას იწვევს და მისდაუნებურად იბღალეება თავად ეს გრძნობა, ესოდენ რომ ამაღლებს და სულიერად ამდიდრებს ადამიანს.

ყოველივე ამას სხვადასხვა ეროვნების ადამიანები სხვადასხვაგვარად აკეთებენ და ერთი და იგივე ადამიანური გრძნობის ამ სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციაში ვლინდება მათი ეროვნული ხასიათი, პიროვნული



თვისებები. საინტერესოც სწორედ ესაა და ამიტომაც ასე გულდაგულ ვებარებებით ხოლმე სხვათა ნააზრევსა და ნამოქმედარს ყველა ეპოქისა თუ თაობის საგანძურადან.

ღირსეული კაცი, ღირსეული ერი არასდროს სხვის თაოსნობას, რაც, ამა თუ იმ ერის თავისებურებათა გათვალისწინებით, ზოგჯერ მეტი, ზოგჯერაც ნაკლები ხარისხით გავრცელდება გარე სამყაროში. მოდით, ნურც ჩვენ დაუკარგავთ ვეროპელებს, კერძოდ, იტალიელებსა და ესპანელებს, რომ სერუნადა, როგორც ფენომენი, სწორედ მათგან მოდის.

გავიხსენოთ, რომ მსგავსი სცენა არც ვ დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტეშია“, არც ა. ცაგარელის კომედია „ხანუმაში“, რომელიც ლიტერატურულ საფუძვლად დაედო ოპერას და, საერთოდ, თუ არ ვცდები, არც ქართული სიტყვაკანზული მწერლობის რომელიმე ნიმუშში. ეს კი საკმაო საფუძველს გვაძლევს იმის დასამტკიცებლად, რომ ასეთი რამ (სატროფოს აივანთან მისვლა და სიმღერა, ისიც სხვებთან ერთად და მუსიკალური ინსტრუმენტებით) საერთოდ არ იყო დამახასიათებელი ქართული ყოფისათვის, ქართული ხასიათისათვის, მაგრამ ჩვენს კინემატოგრაფისტებს სრული უფლება ჰქონდათ (მით უმეტეს, ამის განხორციელების შესანიშნავი უნარიც აღმოაჩნდათ), რომ ასეთი ეპიზოდი შეექმნათ ჭეშმარიტად ქართულ სულიერ ქურაში გატარებული და დიდი მხატვრულ-პროფესიული ღირსებებით დამშვენებული. ეს ის უკვდავი ხიბლია სხვადასხვა ხალხის კულტურათა

დაახლოებისა, რასაც ახლანდელმა დროემ ტერმინოლოგიით, ინტეგრაციული პროცესები ჰქვია და რაც ადამიანებმა იმთავითვე სრულიად ზნეობრივ ნორმად მიიჩნიეს უცხოელებთან ურთიერთობაში. როცა რუსთაველი ბრძანებდა, სიყვარული გზად და ხიდადო, აქ მხოლოდ და მხოლოდ ქალისა და კაცის სიყვარულს კი არ გულისხმობდა (თუნდაც თავისთავად ესეც დიდი კეთილშობილური მოწოდება იყო), არამედ იმ პოეტურ აღმაფრენასაც, რომლის შედეგადაც საუკუნეების განმელობაში იბადებოდა ჭეშმარიტი საერთო სახალხო შემოქმედება მისი უდიდესობა — ადამიანის სულის საზრდოდ და საამოდ.

* * *

კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ მთელი მშვენიერება ისაა, რომ იგი ავტორების მიერ იმთავითვე იყო ჩაფიქრებული არა როგორც ფილმი-ოპერა ან, გნებავთ, თუნდაც ეკრან-იზაცია ოპერისა, რაც, დამეთანხმებით საკმაოდ განსხვავებული ცნებებია, არამედ როგორც დამოუკიდებ-

¹ სცენარის ავტორი — ს. ფაშალიშვილი, დამდგმელი რეჟისორები: ვ. ტაბლაშვილი და შ. გვედევანიშვილი, ოპერატორი ა. დიდმფლოვი, მუსიკა ვ. დოლიძისა, მუსიკალური რედაქცია ა. ყურესელიძის, მომხატვარი ი. სუმბათაშვილი, კოსტუმების მხატვარი ფ. ლაპაიშვილი, ცეკვების დამდგმელები: ი. სუხიშვილი, ნ. რამიშვილი, დ. მაჭავარიანი. როლებში: მ. ვაფარიძე, ბ. კრავიშვილი, პ. ამირანაშვილი, შ. ღამბაშიძე, თ. ჭეჭავაძე, მ. დავითაშვილი, ვ. გოძიაშვილი, გ. შავგულიძე, ე. ჩერქეზიშვილი, თ. ციციშვილი, ა. ყორფლიანი, ა. კვანტალიანი. ეპიზოდებში: ს. ზაქარაიძე, ზ. ლეჟავა, გ. გვედევანი, ვ. ანჯაფარიძე, ს. თაყაიშვილი, ც. წუნუნაძე, ე. მაღალაშვილი, ა. კობალაძე, ი. ტრიპოლსკი, ც. ამირეჯიბი, ლ. აბაშიძე, ა. თოიძე, მ. მგელაძე და სხვები.

ლი, ახლებურად გააზრებული მხატვრული კინოსურათი, რომელშიც ოდენ ძირითადი სიუჟეტურ-მუსიკალური მოტივებია გამოყენებული ამ ფრიად პოპულარული თემისა და მუსიკისა. თუ ვინმეს ყურს მოჭრის თავად გამოთქმა („ავტორების მიერ... ჩაფიქრებული“) და ნიშნის მოსაგებად გაეშხადება, აბა, კიდევ ვის უნდა მოეფიქრებინაო, აქვე განვმარტავ: ვახტანგ ტაბლიაშვილის ამ და სხვა ამგვარ სიახლეებზე ისეთი კონფლიქტი ჰქონდათ კინოსტუდიის და კულტურის სამინისტროს მესვეურებთან, რომ ბოლოს, როგორც იტყვიან, დაუხურეს კიდევ ფილმი. მისგან კატეგორიულად მოითხოვდნენ, რომ ფილმში მთავარი და ეპიზოდური როლებიც შეესრულებინათ იმ მომღერლებს, რომლებიც „ქეთო და კოტე“ საოპერო სპექტაკლებში გამოდიოდნენ. ამ მხრივ ერთი შტრიხის შუხსენებაც საკმარისი იქნება — ვახტანგ ტაბლიაშვილი რომ დაეყაბულებინათ, მაშინ ქეთოს როლში საერთოდ ვერ ვიხილავდით მედეა ჯაფარიძეს (ამ როლზე მოითხოვდნენ იმ დროისათვის უკვე ცნობილი და აღიარებული მომღერლის, ქ-ნ მერი ნაკაშიძის² დამტკიცებას, რაც სრულიად გასაგები იქნებოდა, თუკი „ქეთო და კოტე“ ფილმი-ოპერა უნდა ყოფილიყო).

საქმე ბოლოს იქამდე მივიდა, რომ ვ. ტაბლიაშვილი იძულებული გახდა რაღაც ხრიკებით შეეღწია ქვეყნის მაშინდელ პირველ პირობას, ანუ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველ მდივანთან, ბ-ნ კანდიდ ჩარკვიანთან, რომლის მხარდაჭერამაც დადებითად გადაწყვიტა ფილმის ბედი...

ვ. ტაბლიაშვილმა შეძლო და რაც შეიძლება მეტი მსახიობი აიყვანა თავისი მშობლიური თეატრიდან, ანუ მარჯანიშვილის თეატრიდან და აქ მხოლოდ მთავარი როლების შემსრულებლები როდი იგულისხმებიან, არამედ ეპიზოდებში დაკავებული მსახიობებიც, მათ შორის მიხეილ მკელაძეც.

* * *

მიხეილ ვლადიმერის ძე მკელაძე დაიბადა 1960 წლის 16 ოქტომბერს ოზურგეთში, აქვე დაამთავრა საშუალო სკოლა და, რაკი იმთავითვე მსახიობობაზე ოცნებობდა, უმაღლესი მხარე ურა ადგილობრივ თეატრს, სადაც 1921-24 წწ. დაჰყო. მთავარ როლებს რომ ამთავითვე არავინ მისცემდა, შესანიშნავად იცოდა, მაგრამ ასეთი პრეტენზია არც ჰქონია — ამ ეტაპზე მისთვის ისიც დიდი ბედნიერება იყო, რომ სცენაზე გამოდიოდა საერთოდ და მსახიობთა დასში ირიცხებოდა.

რას შეიძლებოდა გამოეწვია მეოცნებე პროვინციულ ყმაწვილში ასეთი გატაცება, როგორი იყო ამ დროისათვის ოზურგეთის კულტურული ცხოვრება, რა ტრადიციები არსებობდა სცენური შემოქმედებისა?

პერიოდულმა პრესამ (გაზეთი

² მერი ნაკაშიძე (1914-1986) — ლირიკულ-კომედიური სპორანო, თბილისის ზ. ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტი (1935-1960), საქართველოს სახალხო არტისტი, ქეთოს როლის ერთ-ერთი საუკეთესო შემსრულებელი. წიწიდა ნაყოფიერ საკონცერტო მოღვაწეობასაც, ვოკალისტთა რუსპეტიკური და საკავშირო კონკურსების ლაურეატი.

„დროება“, 8. III. 1868) უტყუარი ცნობა შემოინახა იმის თაობაზე, რომ პირველი წარმოდგენები ოზურგეთში ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის 60-70 წლებში იმართებოდა, საუკუნის მიწურულისათვის კი თეატრალურ სპექტაკლებსა და კონცერტებს უკვე სისტემური ხასიათი მიეცა, ამასთან გამოიკვეთა წრე ადგილობრივი სცენის-მოყვარეთა, რომელთაგანაც შემდგომ ბევრი გახდა ქართული თეატრისა და კინოს გამოჩენილი მოღვაწე, საკმარისია დავასახელოთ პირველი ქართველი კინორეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა (1881-1955) და მისი და, საქართველოს სახალხო არტისტი ცეცილია წუწუნავა (1892-1956).

მიხეილ მგელაძე რვა წლის იყო, როცა პირველმა ქართველმა პროდიუსერმა გერმანე გოგიტიძემ (1886-1963) ოზურგეთში სტაციონარული თეატრი გახსნა (სხვათა შორის, სცენა თბილისში არსებული ზუბალაშვილის სახალხო სახლის თეატრის სცენის მიხედვით ააგო), რაც იმდენად მნიშვნელოვანი მოვლენა გახდა იმდროინდელი დასავლეთ საქართველოს კულტურული ცხოვრებისა, რომ საამისოდ საგანგებოდ მიიწვიეს ლადო მესხიშვილი (გათამაშდა სპექტაკლი „კრეჩინსკის ქორწინება“). იოსებ იმედაშვილის ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ (192, №2) მიესალმა თეატრის გახსნას და განაცხადა, ხალხის სურვილი წყურვილის დასაკმაყოფილებლად შესაფერისი ტაძარი აშენდაო. ინტერეს მოკლებული არაა ვიცოდეთ, რომ წინა (1913) წელს სახ-

ალხო თეატრი გაიხსნა ჩონატაურმა, სადაც ასევე საგანგებოდ ჩავიდა ლადო მესხიშვილი და იქაც „კრეჩინკის ქორწინება“ გაითამაშეს. ყოველივე ეს ცხადად მეტყველებს იმაზე, რომ კულტურული ცხოვრების მოთხოვნილება თანდათან და მტკიცედ იზრდებოდა.

რამდენიმე ხნის შემდეგ გ. გოგიტიძემ ეს შენობა კინოთეატრად გადააკეთა და „ილუზიონი“ დაარქვა. ქართული კინოს პიონერმა, „აკაკის მოგზაურობის“ ერთპიროვნულმა ავტორმა ვასილ ამაშუკელმა (1885-1977) მიაბო თავის დროზე, თუ როგორ დაუმონტაჟა გ. გოგიტიძეს ეს კინოთეატრი... სწორედ აქ, ამ კინოთეატრში ერთ-ერთი უცხოური ფილმის ცქერი-სას გადაწვივითა გ. გოგიტიძემ პირველი ქართული მხატვრული ფილმი „ქრისტინეს“ გადაღება, რომლის რეჟისორადაც ალ. წუწუნავა მიიწვია.

აი, ასეთი იყო კულტურული ცხოვრება ოზურგეთში მიხეილ მგელაძის ბუშვობისას და, ამდენად, ბუნებრივია, რომ მას გულმა სცენისაკენ გაუწია. 19 წლის ასაკში (1925 წ.) თბილისში ჩამოვიდა და რუსთაველის თეატრთან არსებულ სამსახიობო სტუდია-სახელოსნოში ჩარიცხა, პარალელურად თბილისის კინოსტუდიაში დაიწყო მუშაობა ფირის გასამყლავებელ ლაბორატორიაში. ეს იმ დროისათვის აპრობირებული ფანდი იყო, კინოთი უზომოდ გატაცებულ ყმაწვილებს, რომ როგორმე კინოსტუდიაში შეეღწიათ, მერე თავდაც გაიკვლევდნენ გზას. სხვა თუ არაფერი, სწორედ ასე აღმოჩნდნენ სტუდიაში მიხეილ



მიხეილ მგელაძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, შალვა გოციერელი

მგელაძის კბილა „კინოშნიკები“: სიკო დოლიძე, მიხეილ კალატოზიშვილი და სხვები, რომლებიც შემდგომ ქართული და არა მხოლოდ ქართული კინოს ცნობილი ოსტატები გახდნენ.

ეს ის დროა, როცა, გერმანე გოგიტიძემ ალექსანდრე წუწუნავა ისევ მიიწვია კინოში, ამჯერად, სახკინმრეწვეში, ანუ სახელმწიფო კინომრეწველობაში, როგორც ერეკა მაშინ დღევანდელ კინოსტუდია „ქართულ ფილმს“, კინოსურათ „ეინ არის დამნაშავეს“ გადასაღებად. ფილმს, რომელშიც პირველად გაბრწყინდა ნატო ვანნაძის ნამდვილი აქტიორული ტალანტი, სწორედ ალექსანდრე წუწუნავას წყალობით (ეს ფრიად ხაზგასასმელი გარემოებაა, რადგან ნატო ვანნაძე მანამდეც იყო გადაღებული ფილმებში — „მამისმკვლელი“, „არსენა ყაჩაღი“ და სხვ., მაგრამ არსად ასეთი წარმატება არ მოუპოვე-

ბია), საფუძვლად დაედო ცნობილი ქართველი მწერლის ნინო ნაკაშიძის (1872-1962) ამავე სახელწოდების გახმაურებული პიესა, ამ გახმაურებაში კი ალ. წუწუნავას მიუძღოდა ლომის წილი, რაკი არაერთხელ ჰქონდა იგი დადგმული ქართულ სცენაზე. სწორედ ამ ფილმში შედგა მიხეილ მგელაძის კინოაქტიორული დებიუტიც.

„ეინ არის დამნაშავეს“ ალ. წუწუნავას სხვა ფილმებზეც მოჰყვა, კერძოდ, ორსერიიანი „ჯანყი გურიაში“ (1928) ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით და სხვ., რომლებშიც მიხეილ მგელაძემ კარგი კინოაქტიორული ნათლობა მიიღო. ამასთან რუსთაველის თეატრის სტუდიაში სწავლასაც თავისებური ხიბლი ჰქონდა — მისი მსმენელები ერთგვარი პრაქტიკის სახით მონაწილეობდნენ ამ შესანიშნავი თეატრის სპექტაკლებში, სადაც უკვე ბრწყი-



ნადენენ აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე და სხვები. ეს კი, მართლაც რომ, დიდი პრაქტიკა და სერიოზული გამოცდა იყო ყოველი მსმენელისათვის. ასე რომ 1925-29 წლებში მიხეილ მგელაძემ მშვენიერი სკოლა გაიარა როგორც თეატრში, ისე კინოში და შემდგომ დაიწყო მისი დამოუკიდებელი სამსახიობო კარიერა დასავლეთ საქართველოს თეატრებში (სოხუმი, ზუგდიდი, ქუთაისი), სადაც მრავალი საინტერესო სახე შექმნა.

ერთ დოკუმენტში (ეს არის მარჯანიშვილის თეატრის ოფიციალურ ბლანკზე დაბეჭდილი დახასიათება, რომელსაც ხელს აწერს თავად ვასო გომიაშვილი, ხაზგასმულია, რომ მიხეილ მგელაძე დასავლეთი საქართველოს ხსენებულ თეატრებში მთავარ როლებს ასრულებდა ისეთ სპექტაკლებში, როგორიცაა: „ყჩაღები“ (კარლოსი), „აკაკალ გულში“ (ირაკლი), „ანზორი“ (ანზორი), „რღვევა“ (გოდუნა), „სალტე“ (ამირანი) და სხვა. აქვე მეტად ღირებული შეფასებაც: „...მან (მ. მგელაძემ — გ. დ.) იმდენად გაითქვა სახელი, რომ როგორც საინტერესო და საიმედო მომავლის მქონე მსახიობი 1934-35 წლის სეზონში მოწვეული იქნა (ხაზი ჩემია — გ. დ.) მარჯანიშვილის სახ. თეატრში (ამ დროისათვის მ. მგელაძე მხოლოდ 28 წლის გახლდათ — გ. დ.), სადაც მუშაობს დღემდე“ (დოკუმენტის თარიღია — 6. II. 1962).

ვიმეორებ, ამ დოკუმენტს თვით ბ-ნი ვასო გომიაშვილი, ერთ-ერთი ჭეშმარიტი დიდოსტატი ქართული

სცენისა და ეკრანისა, აწერს ხელს უკვე სსრკ სახალხო არტისტისა და სტალინური პრემიის ლაურეატის რანგში და თავისთავადაც ცხადია, თურა დიდად ღირებულია მისი აზრი მსახიობ მიხეილ მგელაძის შემოქმედების შესაფასებლად. სხვა ხელისმომწერთა შორის არიან ასევე ცნობილი ოსტატები — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე პიკო პატარაია და რუსპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ანდრო კობალაძე.

რაკი უკვე გაკეთდა უნებური, მაგრამ აუცილებელი მონტაჟური სულა მარჯანიშვილის თეატრზე, ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ მიხეილ მგელაძის მოღვაწეობა ამ სახელოვან თეატრში ცალკე თემაა, რთული და საინტერესო — რთული მხოლოდ იმ გაგებით, რომ იგი სრულიად შეუსწავლელია მონოგრაფიულობის პრინციპის თვალსაზრისით და, ამდენად, ჩემს სასიამოვნო მოვალეობად მივიჩნევ რამდენიმე მოკრძალებული შტრიხი მაინც გამეკეთებინა ამ მხრივ.

* * *

მარჯანიშვილის თეატრში მიხეილ მგელაძე კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ (1934 წ.) მოვიდა, როგორც გამოცდილი და საინტერესო მსახიობი და პირველსავე სეზონში სამ სპექტაკლში მიიღო მონაწილეობა. ესენია: „ნინოშვილის გურია“ (მეზუზლას როლს ასრულებდა), „შხის დაბნელება საქართველოში“ (კინტო) და „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, რომელშიც იგი გიჟუას ათამაშობდა. ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ გიჟუა

მთელი მისი აქტიორული (და არა მხოლოდ სცენური) მოღვაწეობის მწვერვალია, 1962 წლის მონაცემებით, სულ 500-ჯერ განახორციელა იგი სხვადასხვა თეატრში და იმდენად წარმატებულად, რომ აკაკი ხორავას უპირველეს მეტოქედაც კი ითვლებოდა, როცა 1964 წელს მიხეილ ჭიაურელი ქართული დრამატურგიის ამ კლასიკური ნაწარმოების მიხედვით მხატვრული ფილმის გადაღებას შეუდგა...

ასევე დატვირთული და შემოქმედებითად ნაყოფიერი გამოდგა მიხეილ შგელაძისთვის მომდევნო სეზონებიც.

ყოველივე ეს ასახულია საიუბილეო კრებულში³, რომელიც მიეძღვნა თეატრის არსებობის 10 წლისთავს, აქვეა საილუსტრაციო მასალაც, კერძოდ, მიხეილ შგელაძის ცხოვრებისეული ფოტოც და მის მიერ შესრულებული მირიანი („კოლმეურნის ქორწინება“). რაც შეეხება უშუალოდ მისი სპექტაკლების პროფესიულ შეფასებას, ეს, ცხადია, გაბნეულია პერიოდული პრესის ფურცლებზე, მაგრამ, საბედნიეროდ, ორი ათეული წლის შემდეგ, მოსკოვში გამართული ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადასთან დაკავშირებით გამოსულ ნაშრომში⁴



³ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის საიუბილეო კრებული — 1928-1939. პასუხისმგებელი რედაქტორები, შ. ლამბაშიძე, ზ. გოგუა, თბილისი, 1939, გვ: 34, 106, 131, 136, 158.

⁴ გუგუშვილი ეთერი, ჯანელიძე დიმიტრი, კოტე მარჯანიშვილის სახელობის ქართული სახელმწიფო დრამატული თეატრი, თბილისი, გამოქვეყნდა „ზარია ვოსტოკა“, 1958 (რუსულ ენაზე).

საკმაო ინფორმაციაა მისი მონაწილეობით გამართულ სპექტაკლებზე, კერძოდ, განხილულია: „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ (გვ. 33), „კოლმეურნის ქორწინება“ (გვ. 35), „მათი ამბავი“ (გვ. 36), „ნაპერწკლიდან“ (გვ. 36), „პარტიზანები“ (გვ. 44) და ა.შ.

ყოველივე ამით იმის თქმა მინდა, რომ როგორც უკვე მითითებული ფაქტებიდან ირკვევა, მიხეილ მგელაძე მარჯანიშვილის თეატრის ერთ-ერთი საინტერესო და საიმედო მსახიობი იყო წლების მანძილზე და ამიტომაც სწორედ აქ მოღვაწეობის დროს გახდა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი (1961 წ.).

მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში⁵ რამდენიმე დოკუმენტური მასალაა მიხეილ მგელაძის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე. მათ შორის ორი დოკუმენტი თვით მიხეილ მგელაძის მიერ არის შედგენილი. პირველია საერთო სია იმ როლებისა, რომლებიც მას სოხუმის, ზუგდიდის, ქუთაისისა და მარჯანიშვილის თეატრებში სხვადასხვა დროს შესრულებულია (სამწუხაროდ, დოკუმენტური უთარიღოა), მეორე კი გაცილებით სრული და, ამდენად, საინტერესოა. არსებითად ესეც სიაა, მაგრამ აქ ზუსტად, კვალიფიციურ დონეზეა აღწერილი, თუ როდის რა სპექტაკლი დაიდგა, ვინ იყო პიესის ავტორი, რა ჰქვია სპექტაკლს, რომელ პერსონაჟს ასრულებდა თეატრს და როდის

⁵ დიდი მადლობა ამ მუზეუმის გამგეს, ქან მარიანა ენუქიძეს, რომელმაც გამაცნო ეს მასალები.

შედგა პრემიერა. ამ ნუსხაში სულ 21 ერთეულია, მათ შორის ცნობილი სპექტაკლები: „მადამ სან-ჟენი“, „მარგარიტა გოტიე“, „კრემლის კურანტები“, „ხანუმა“, „მეფე ერეკლე“, „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, „ჭირვეული ცოლის მორჯულება“, „ცეკვის მასწავლებელი“, „ნინოშვილის გურია“, „ლეგენდა სიყვარულზე“ და სხვ. პირველი სპექტაკლის (ვ. გაბისკირიას „მათი ამბავი“) პრემიერის თარიღია 20. III. 1939, ბოლოსი (მორეტოს „ცოცხალი პორტრეტი“) კი — 6. XI. 54.

ვ. გომიაშვილისა და სხვა მოღვაწეთა მიერ ხელმოწერილ ზემოხსენებულ დახასიათებაში ძირითადი აქცენტი, ბუნებრივია, გაკეთებულია მიხეილ მგელაძის თითქმის ოცდაათწლიან მოღვაწეობაზე მარჯანიშვილის თეატრში და აქ შესრულებული როლებიდან გამოყოფილია შემდეგი სახეები: ყორჩიხანი („გიორგი სააკაძე“), გასტონი („მარგარიტა გოტიე“), ვანდალინო („ცეკვის მასწავლებელი“), ბარკლაი დე ტოლი („ბაგრატიონი“), ტარიელ მკლავაძე („ნინოშვილის გურია“), სოლომონ მსაჯული („მეფე ერეკლე“), ლორენცო („ჭირვეული ცოლის მორჯულება“) და სხვ. „ეს როლები — ხზგასმულია დოკუმენტში. — მან ითამაშა უცვლელად 200-300-ჯერ, ნამდვილად ძლიერი, მონუმენტური სახეები შექმნა და თავისი ღირსეული წვლილი შეიტანა ქართული თეატრის განვითარებაში“.

აქვეა მისი, როგორც მსახიობის, ზოგადი დახასიათება:



„უტყუარი შემოქმედებითი ნიჭი, შესანიშნავი სცენური მონაცემები, მოხდენილი გარეგნობა, ლამაზი და ძლიერი ხმა, განცდის უშუალობა და ტემპერამენტი — ყოველივე ამან იგი (მ. მგელაძე — გ. დ.) თეატრის მოწინავე მსახიობთა რიგებში ჩააყენა... ამ ხნის განმავლობაში მან მრავალი საპასუხისმგებლო როლი განახორციელა, დაუვიწყარი სახეები შექმნა და თეატრის ფართო მყურებლისა და პრესის მხრივ ერთსულოვანი აღიარება და მოწონება დაიმსახურა“.

კინოში, როგორც უკვე ითქვა, მიხეილ მგელაძე 19 წლის ასაკში მოვიდა და უმაღლესი სკოლაში შემოქმედებით წრეში აღმოჩნდა. შემდეგ, 20-30 წლების მიჯნაზე, დასავლეთ საქართველოს თეატრებში მუშაობდა, მაგრამ დაბრუნდა თუ არა დედაქალაქში, ცხადია, გაჩნდა მიწვევებიც კინოსტუდიაში.

ამ მხრივ განსაკუთრებით გახმაურდა მისი მიწვევა იმ ფილმში, რომელიც ზ.ფალიაშვილის უკვდავი ოპერის „აბესალომ და ეთერი“ პირველი ეკრანიზაცია იქნებოდა და რომელშიც მიხეილ მგელაძეს მურმანის როლი უნდა ეთამაშა...

ლეო ესაკია (1899-1969), შემდგომში საქართველოს სახალხო არტისტი, საკმაოდ გამოცდილი კინორეჟისორი გახლდათ, უკვე გადაღებული ჰქონდა (1928-36 წწ.) მხატვრული ფილმები: „პოლტვა“, „ამერიკანკა“ და „ფრთოსანი მღებავი“, როცა

გადაწყვიტა ეკრანზე გადაეტანა „აბესალომ და ეთერი“. განსაკუთრებულ საინტერესოა, რომ ფილმის მუსიკალურ მხარეს ხელმძღვანელობდა სახელგანთქმული ქართველი დირიჟორი ვეგენი მიქელაძე (1903-1937), ნაწილი მუსიკისა ჩაწერეს კიდეც და სასინჯი კადრებიც გადაიღეს...

ლეონიდ ანდრეევი⁶ გონება-მახვილური გამოთქმისა არ იყო, კინემატოგრაფი იმთავითვე დაეხარბა პოპულარულ სიუჟეტებს და სადაც კი საკბილოს წაქეზოდა, ყველაფერს ღუმელივით ნთქავდა და სანსლავდა. ამ მხრივ ვერც ოპერა გადაურჩა მის მოუპირავ ხახას, მიუხედავად იმისა, რომ კინემატოგრაფი მაშინ მუნჯი იყო. ასე შეიქმნა როგორც ვეროპაში, ისე რუსეთში პირველი კინოფილმები, რომელთაც საფუძვლად დაედო ცნობილი ოპერები: „მაზეპა“, „პიკის ქალი“, „დემონი“, „ვეგენი ონგენი“, „ჯამბაზები“, „მანონ ლესკო“, „ლოენგრინი“ და სხვ., რომლებშიც ვ.შალიაბანი და ეპოქის სხვა გამოჩენილი მომღერლები გადაიღეს, თუმცა, ვიმეორებ, ცხადია, უხმოდ...

ოპერისადმი ინტერესი, ბუნებრივია, განსაკუთრებით გაიზარდა მას შემდეგ, რაც „დიდი მუნჯი“ ალაპარაკდა-აზმოვანდა და ახლა უკვე რეალური საშუალებები შეიქმნა იმისათვის, რომ ეკრანზე ბრწყინვალე მუსიკაც აჟღერებულიყო და შესანი-

6. ლ. ანდრეევი (1871-1919) — ცნობილი რუსი მწერალი და დრამატურგი. მისი პიესები („დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“ და ა. შ.) საქართველოშიც იდგმებოდა.

4. „თეატრი და ცხოვრება“ №5-6



შნაეი მომდერლებიც გამოჩენილიყვენენ. ამ მხრივ თავდაპირველად, ცხადია, დაწინაურდნენ ის ქვეყნები, რომელთაც ისტორიულად დიდი ტრადიციები ჰქონდათ საოპერო მემკვიდრეობისა და საშემსრულებლო ხელოვნებისა (იტალია, გერმანია და ა.შ.); უკრაინაშიც შეიქმნა ორი საყურადღებო ნამუშევარი ("Наталка Полтавка" და "Запорожец за Дунаем"), რომლის ავტორი იყო იმხანად საბჭოთა იდეოლოგიის მიერ ე.წ. ფორმალისტური ძიებებისათვის შერისხული გამოჩენილი მოქანდაკე და კინორეჟისორი, წარმოშობით ქართველი, იუანე კავალერიძე (1887-1978). მასთან ინტენსიური მიმოწერა მქონდა 70-იან წლებში. მე და რუზო ჩხეიძემ მის საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით სტატიაც კი გამოვაქვეყნეთ პრესაში და, ცხადია, გაგუგზავნეთ, რამაც უზომოდ გაახარა ჩვენი სახელოვანი თანამემამულე. თავის ნოსტალგიას საქართველოსადმი იმითაც იკვებდა, რომ გადაღებებზე სისტემატურად იწვევდა ქართველ მსახიობებს (ძიძიგური, გ.ბრეგვაძე)⁷, უფრო მეტიც, ზოგ კადრებს აქაც იღებდა...

ბუნებრივია, ქართული კინოს პირველი დღეებიდანვე გაჩნდა ფიქრი იმის თაობაზე, რომ ეკრანზე გადაეტანათ საუკეთესო ნაწარმოებები არა მარტო მრავალსაუკუნოვანი და უმდიდრესი სიტყვაკაზმული მწერლობი-

სა, არამედ უკვე აპრობირებული დრამატურგიული და საოპერო ქმნილებანიც. მაგრამ მუნჯ პერიოდში პრაქტიკულად არაფერი განხორციელებულა. 30-იანი წლების მეორე ნახევარში კი, როგორც უკვე მიენიშნა, ლეო ესაკია შეუდგა კიდევ ქართული საოპერო ხელოვნების სიამაყის – „აბესალომ და ეთერის“ გადაღებას.

თავისთავად იმ ფაქტს, რომ ქართული კინო პირველად დაინტერესდა ოპერით, როგორც მოსალოდნელი იყო, დიდი გამოხმაურება მოჰყვა საზოგადოებაში, მაგრამ თანამედროვე მკვლევარებისა თუ მკითხველისათვის დღემდე უცნობი იყო იმდროინდელი პრესის რაიმე სახის გამოხმაურება „აბესალომ და ეთერის“ გადაღების თაობაზე და აი, მხოლოდ ახლა გვეძლევა საშუალება გავცნოთ ერთ საინფორმაციო ხასიათის წერილს, რომელიც 1937 წელს გამოქვეყნდა გაზეთ „კომუნისტში“ (4.IX.1937). იგი იმდენად საინტერესოდ მიმაჩნია, ზემოხსენებულ გარემოებათა გამო, რომ მთლიანად ვაქვეყნებ⁸:

„აბესალომ და ეთერი“ ეკრანზე ეკრანზე ოპერის გადატანას და მილიონიანი მაყურებლის ყურამდე ამა თუ იმ ოპერის მუსიკალური არიების ეკრანის საშუალებით მიწოდებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს.

საბჭოთა კინემატოგრაფიას ამ დარგში უკვე აქვს პირველი ცდები.

⁷ გიგა ბრეგვაძე — შესანიშნავი ქართველი მომღერლის, ქნი ნანი ბრეგვაძის მამა, ქართველ ფილმებშიც (ლეო ესაკიას „მდინარის ვაღმა“, ზ. ბერიშვილის „ცანის ხეობის საუნჯე“ და ა. შ.) არის გადაღებული.

⁸ 1937-38 წწ. პერიოდიკაზე ჩემი თხოვნით საგანგებოდ იმუშავა ჩემმა ახალგაზრდა კოლეგამ, ქნ თეა ქაშაკაშვილმა, რისთვისაც დიდ მადლობას ვუხდები.



ეკრანზე ოპერის გადატანის პიონერად „უკრაინფილმის“ ორდენოსანი რეჟ. ი. კავალერიძე ითვლება თავის ეკრანიზირებულ ფილმ „ნათალკა-პოლტავკით“ (ამ ოპერის პირველი ეკრანიზაცია ჯერ კიდევ 1911 წელს მოხდა უკრაინაში – გ.დ.).

ახლა „უკრაინფილმი“ შეუდგა უკრაინულ ცნობილ ოპერა „ზაპოროჟეც ზადუნაემის“ ეკრანიზაციას (ფილმი დამთავრდა 1938 წელს). მისი ახალი ვარიანტი 1953 წელს გადაიღეს უკრაინაში – გ.დ.).

„მოსფილმის“ კინოსტუდიას განზრახული აქვს გადაიტანოს ეკრანზე ოპერები „პიკის ქალი“ და „ეგგენი ონგენი“⁹.

ოპერის ეკრანიზაციის დარგში საქ. სახკინმრეწვის კინოსტუდიამაც გადადგა პირველი ნაბიჯი. დამთავრებულია და მალე წარმოებას გადაეცემა „აბესალომ და ეთერის“ სცენარი. სცენარად გადაკეთება ეკუთვნით პოეტ ი. მოსაშვილს¹⁰ და რეჟ. ლ. ესაკიას. ფილმს დადგამს რეჟ. ლ. ესაკია.

სცენარში დაცულია ზ. ფალიაშვილის ოპერის „აბესალომ და ეთერის“ თითქმის ყველა საუკეთესო ადგილები, მუსიკალური არიები და მოქ-

მედი პირები. შესწორებები შეტანილია მხოლოდ ზოგიერთ ეპიზოდებში, რაც ხელს შეუწყობს ფილმში უკვდავი ხალხური ეპიური თქმულების სოციალური ურთიერთობის უფრო სწორად ასახვას, მის იდეოლოგიურად და ისტორიულად სწორად გაშუქებას და ამბის რეალისტური სტილით განვითარებას.

ფილმში ასახულია XII საუკუნის სოციალ-პოლიტიკური ვითარება, იგი გამოხატავს ადრინდელ ფეოდალურ საქართველოში მსხვილი ფეოდალებისა და მეფეთა ცენტრალური ხელისუფლების შორის წარმოებულ სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლას. ფეოდალები იბრძვიან ხელისუფლების წინააღმდეგ, ხოლო ორივე მებრძოლი ძალა ემყარება ხალხის ექსპლოატაციას და ცალ-ცალკე ცდილობს მიიმხროს გლეხობა თავისი პოლიტიკური მიზნების განსახორციელებლად. გლეხობისათვის უფრო საშიში იყო მკვლევფავი ფეოდალების მხარეზე გადასვლა, თუმცა იგი ცენტრალური მეფის ხელისუფლებისაგანაც შორს იდგა.

მოქმედ პირთა კოსტუმებსა და ფილმის დეკორატიულ გაფორმებაში დაცული იქნება XII საუკუნის ქართული კლასიკური სტილი. ფილმის გამოშვება ეკრანზე გათვალისწინებულია 1938 წლის დამლევისათვის.

ცხადია, ძველი პერიოდიკის გაცნობა კიდევ უნდა გაგრძელდეს უფრო დაწვრილებითი ინფორმაციისათვის, უპირველეს ყოვლისა, მხედველობაში მაქვს „ზარია ვოსტოკა“, იმდროინდ-

9. იმხანად არც ერთი დადგმულია, ორივე ფილმი მოგვიწოდებთ გადილო რომან ტიხომიროვმა (1915-1984): „ეგგენი ონგენი“ (1959) და „პიკის ქალი“ (1960), როგორც ითქვა, რეჟოლუციამდელ პერიოდში ორივე ეს ოპერა იქნა გადატანილი ეკრანზე. ამასთან არსებობს „პიკის ქალის“ უნგრული (1922) და ფრანგული (1934) კინოვარიანტებიც. ბარუმ ისიც აქვე ვთქვათ, რომ „პიკის ქალი“ 1916 წელს ი. პროტაზანოვმაც (1881-1945) გაიღო.

10. მანამდე ილო მოსაშვილის (1896-1954) სცენარებით გადაღებული იყო: ზ. ბერიშვილის „მდინარის გაღმა“ (1935), დავით ორნდელის „არშაულა“ (1955) და თანე პერესტიანის „ორი მეგობარი“ (1934).



ლი ჩვენი პრესის უცილობელი ლიდერი, მაგრამ ფაქტი ერთია – საზოგადოების ინტერესი მართლაც დიდი იყო მომავალი ფილმის მიმართ, კერძოდ, იმის თაობაზე, თუ ვის, რომელ მსახიობს უნდა განეხორციელებინა ეკრანზე მთელი ქართველი ხალხისათვის ესოდენ ნაცნობი და ახლობელი სახეები. იყო აზრთა ცხროველი გაცვლა-გამოცვლა, ყველას თავისი კანდიდატურა და შესაბამისად უტყუარი არგუმენტები ჰქონდა. უპრობლემოდ მხოლოდ ეთერის როლის შემსრულებელი დამტკიცდა – სრულიად ახალბედა და ახალგაზრდა მედეა ჯაფარიძე, სხვა როლების შემსრულებელთა შორის ნამდვილი კონკურსი გაიმართა, რის შედეგადაც აბესალომის როლზე შერჩეული იქნა არაპროფესიონალი, მაგრამ ერთობ მომხიბვლელი ვალიკო შაქარაშვილი, მურმანის როლი წილად ხვდა მიხეილ მგელაძეს.

ამ დროისათვის მიხეილ მგელაძე სულ 31 წლის იყო. ადვილი წარმოსადგენია, თუ რას ნიშნავდა ასეთი აღიარება მსახიობისათვის, რომელმაც წარმატებით მოიარა თეატრალური დასავლეთ საქართველო, იმდენად წარმატებით, რომ მარჯანიშვილის თეატრშიც კი მიიწვიეს, ერთ კაცს ესეც ყყოფოდა საამაყოდ და ახლა – მურმანის როლიც „აბესალომ და ეთერის“ პირველსავე ეკრანიზაციაში. შეიძლება ითქვას, რომ სიხარულით ცაში დაფრინავდა, მაგრამ კაცი ბჭობდა და ღმერთი იცინოდაო, სწორედ ასე მოხდა.

ფილმები მხოლოდ თანამედროვეობის თემატიკაზე – ასეთი შეუქვალე ვერდიქტი გამოიტანა მოსკომა 1937 წლის ბოლოს. ოფიციალურმა თბილისმაც არ დააყოვნა და 1938 წლის 23 მარტს სახალხო კომისართა (ანუ მინისტრთა) საბჭომ საგანგებო დადგენილება მიუძღვნა კინემატოგრაფიის სისტემის რეორგანიზაციას და ახალ თემატურ გეგმას, რისი განხორციელებაც პრაქტიკულად იმით დაიწყო, რომ თბილისის კინოსტუდიის წარმოებაში ჩაშვებული შვიდი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმიდან ექვსი, მათ შორის „აბესალომ და ეთერიც“, უმაღლ ამოაგდეს,¹¹ ლეგენდარული ვეგენი მიქელაძე კი, რომელმაც სულ ცოტა ხნის წინ მოსკოვში ჩატარებულ ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების პირველ დეკადაზე ისეთი მგზნებარებითა და შთაგონებით უდირიჟორა „აბესალომ და ეთერის“, რომ ერთხელ კიდევ აღაფრთოვანა და განაცვიფრა მაყურებელი, უკვე დახვრეტილი იყო... „აბესალომ და ეთერის“ დაუმთავრებელი თუ მხოლოდღა დაწყებული კინოვერსიიდან დარჩა ერთადერთი ფოტო-კადრი (კიდევ კარგი, იგი თვით მიხეილ მგელაძემ შემოინახა), რომელსაც აქვე ვაქვეყნებთ – მიხეილ მგელაძე მურმანის როლში. ფოტოზე თვით

11 ერთხელ, როცა ამ თემაზე ჩამოვუდგე საუარი, ქნმა მედეა ჯაფარიძემ, რომელმაც საოცრად ემოციურად იცოდა სხვების შექება თუ რაიმე საჭმის მოწონება, მითხრა, შაქარაშვილი ისე ლამაზი იყო, პირველად რომ დავინახე, ლამის სული შემეჭუთაო. ბ-ნი ვ. შაქარაშვილი იმდენად საინტერესო პიროვნება გახლდათ, რომ მასზე ცალკე სტატიის გამოქვეყნებას ვაპირებ.

მსახიობის ხელით არის მიწერილი მეტად საგულისხმო ფრაზა – „ფილმის გადაღება არ დასრულებულა“.¹² როგორც ჩანს, ლეო ესაკიამ მხოლოდ სასინჯი კადრების კი არა, რაღაც ნაწილის გადაღებაც მოასწრო, თორემ აქ სხვა წარწერა იქნებოდა.

ასეთი თუ ისე, ლ. ესაკიას სხვა გზა არ ჰქონდა, უნდა შეგუებოდა იმ აზრს, რომ საბჭოთა ქვეყანას თავდაცვისუნარიანობაზე ეფიქრა, კერძოდ წითელი არმიის განმტკიცების პრობლემებზე, თუკი საერთოდ სურდა ემუშავა, როგორც კინორეჟისორს. ასე შეიქმნა „ქალიშვილი გაღმიდან“¹² (1940), რომელშიც მედეა ჯაფარიძესთან ერთად არც მის მიერ მოწონებული, სამურმანოდ გამზადებული მიხეილ მგელაძე დაივიწყა. ამჯერად მას პოლიტიხელ სანდროს როლი შესთავაზა – ასეთი პოლიტიკური წნეხისათვის მხოლოდ ერთეულებს შეეძლოთ გაძლება და ამიტომაც არის, რომ იმდროინდელი მრავალი ნიჭიერი და განათლებული ადამიანის შემოქმედებით არსენალში ერთობ უღიმღამო ნაწარმოებები, მათ შორის, ფილმებიც ჭარბობენ.

ცხადია, ეს თემის ერთი საკითხია მხოლოდ. მიხეილ მგელაძისთვის მთავარი ის იყო, რომ მუნჯი კინოს შემდეგ საკმაოდ რთო გავიდა, მარჯანიშვილის თეატრში თანდათან კი იკიდებდა ფეხს, როგორც დავრწმუნდით, მაგრამ „აბესალომ და ეთერის“

პირველი კინემატოგრაფიული ვარიანტი აკრძალვით მიყენებულ სულიერ ტრამვას რაღაც მალამო სჭირდებოდა და ისევე ლეო ესაკიამ გაიღო ეს წყალობა. ლეო ესაკიას არც შემდგომ მოუკლია მიხეილ მგელაძისათვის ყურადღება.

ჩაპეკის გამოთქმა – მსახიობის თამაში ის ლამაზი კენჭებია, რომელთაგან შემდეგ რეჟისორი მოზაიკას ქმნის. საამისოდ ჩვენს ტრადიციულ რეჟისურას (მოდით ასე ვუწოდოთ უფროსი თაობის ოსტატებს, რომლებიც ძირითადად მაინც პროფესიონალ მსახიობებს უყრდნობოდნენ) დიდი გამოცდილება ჰქონდა მსახიობების შერჩევისა და ზოგჯერ არც სხვისი „მონაპოვრის“ გამოერებასაც (ოდნავ ახალი შეფერილობით) ერიდებოდა. ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ მიხეილ მგელაძეც ყარაჩოხელს თამაშობს არა მარტო „ქეთო და კოტეში“, არამედ სიკო დოლიძის „ეთერის სიმღერაში“ და ლეო ესაკიას „გლახის ნაამბობშიც“, არადა სამივე ეს კინოგმირი სათავეს მ. მგელაძის სცენური შედგენიდან – გიჟუდან („რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“) იღებს, თქვენ წარმოიდგინეთ, კოსტიუმებიც (საერთო ჩაცმულობას ვგულისხმობ) არ იცვლება. ასევე ერთი ყაიდის იერსახეებია პროფესორები თუ უბრალოდ გიმნაზიის მასწავლებლები ისეთ ფილმებში, როგორიცაა: კ. ჰიპინაშვილის „მაიაკოუსკი იწყებოდა ასე“, სიკო დოლიძის „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“, ნ. სანიშვილის „თოჯინები იცინიან“, აგრეთვე სხვადასხვა ყაიდის ვეზირმხლე-

12. ლეო ესაკიამ მოვიყვანეთ, 1966 წელს, მაინც აისრულა ზეშაიდი და შეძლო „აბესალომ და ეთერის“ ეკრანიზაცია. თუმცა, ბუნებრივია, სულ სხვა შემსრულებლებით.



ბლები დ.რონდელის „მამლუქში“, ნ. სანიშვილის „ხევისბერ გოჩაში“ და ა.შ.

აქ, ადამიანური გაგებით, ვერც რეჟისორს გაამტყუნებ და ვერც მსახიობს. რეჟისორი ეძებს „მზა პროდუქციას“ თავისი მოზაიკისათვის, მსახიობი – სამუშაოს, თუმცა აშკარაა, რომ ასეთი „სამუშაო“ არც სულიერად და არც შემოქმედებითად არაფერს იძლევა, მაგრამ ტრენაჟიცი ხომ საჭიროა – ვინმელო ბედმა გაგიღიმოს და რაიმე სერიოზულს გამოჰკერა ხელი. მაგრამ მ.მგელაძე-კინომსახიობისთვის ბედს მისი ხალასი ნიჭიერების, მდიდარი გამოცდილებისა და მშვენიერი ბუნებრივი მონაცემების შესაბამისად იმ დანავსული მურმანის შემდეგ არ გაუღიმია, თუმცა რამდენიმე საინტერესო სახე (სიმონ მაყაშვილისა – „ბაშიჩაუქში“ და პოეტ ჯავახიშვილისა – „დავით გურამიშვილში“) მაინც შექმნა.

გამონაკლისია „ქეთო და კოტეს“ ცნობილი „გინდ მეძინოს“ სცენაში მისი ყარაჩოღელი, რომელზეც საგანგებოდ უნდა შევჩერდე...

ასაკობრივად ოდნავ მოზრდილმა ადამიანმა უკვე თითქმის ყველამ იცის კ.სტანისლაესკის აზრი, რომ არსებობენ დიდი და პატარა მსახიობები და არა დიდი და პატარა როლები. ამის საილუსტრაციოდ უამრავი მაგალითი არსებობს როგორც თეატრში, ისე კინოში და მიხეილ მგელაძის ყარაჩოღელიც ხომ ზედგამოჭრილი ნიმუშია ამისა. თუ მსახიობი ოსტატურად ართმევს თავს იმ ამოცანას, რომელიც მას დაუსახეს, მა-

შინ იგი ნამდვილ თანავეტორად ითვლება, რაკი საერთო კარმონიას თუ მოზაიკას შემატა სწორედ ის ხმოვანება თუ ფერი, ურომლისოდაც სრულქმნილება ვერ მიიღწეოდა.

აი, როგორ ახასიათებს თავად ვახტანგ ტაბლიაშვილი „ქეთო და კოტეს“ სამსახიობო ანსამბლს, რა საინტერესო შტრიხებს გეთავაზობს მთავარი თუ ეპიზოდური როლის შემსრულებელი თითოეული მსახიობის დასახასიათებლად:

„...მედუა ჯაფარიძემ ჩემს მოლოდინს გადააჭარბა, მან შექმნა ქეთოს იდეალი. კოტეს სახეცვლილებამ – ტენორის გაბარიტონებამ – ფილმს კაცური რიხი შემატა. ეს ბათუკრავიშვილის დამსახურებაა. შალვა დამბაშიძე, პეტრე ამირანაშვილი, ვასო გომიაშვილი, გიორგი შაგულიძე... არ ვიცი, რომელი მათგანი გამოეყო, ყველა ზედმიწევნით ცხორებისეულია, ყველა დასრულებული სახეა, ყველა მიმზიდველია. მათგან ვერ განვასხვავებ პატარა როლების შემსრულებლებს. მომზიბლელნი არიან: ვერიკო ანჯაფარიძე, ცეცილია წუწუნავა, სესილია თაყაიშვილი, თამარ ციციშვილი, ცაცა ამირეჯიბი. სერგო ზაქარიაძის ყარაჩოღელი ჭეშმარიტი რაინდია. მიხეილ მგელაძის ყარაჩოღელს ვლადიმერ მაჭავარიანმა შავი გედი უწოდა (ხაზი ჩემია – გ.დ.). „ვაიმე, სახლი ინგრევა!“ ამ ფრაზას სხვა ვერაფერ იტყოდა ისე, როგორც სანდრო ჟორჟოლიანი ამბობს. უბადლოა კაკო კვანტალიანი თუთრი ჩოხით, ვერცხლის ქამარ-ხან-

ჯლით, სახამებლიანი პერანგით და ფრაკის ბაფთით.¹³

როგორც ხედავთ, საგანგებოდ, გამოყოფავი ვმაჭკავარიანისეული დახასიათება.

ბ-ნი ვლადიმერ (ვოვა) მაჭკავარიანი იმდროინდელი თბილისის ერთობ კოლორიტული პიროვნება და ცნობილი საზოგადო მოღვაწე გახლდათ, „ქეთო და კოტეს“ გადაღების დროს სწორედ იგი ხელმძღვანელობდა კინოსტუდიას და ეს იყო მართლაც მადლი კინოსტუდიასა ზედა, რადგან თავისი ადამიანური მომხიბვლელობის, ავტორიტეტისა და მდიდარი ცხოვრებისეული გამოცდილების გამო (აქ განსაკუთრებით უნდა გაეგვას ხაზი მის გავლენიან ურთიერთობასაც პარტიულ-სამთავრობო წრეებთან), ვოვა მაჭკავარიანს შეეძლო უამრავი სკეთის გაკეთება ქართული კულტურისა და მეცნიერებისათვის და აკეთებდა კიდეც.

მართალი გითხრათ, კონკრეტულად რას გულისხმობდა ამ გამოთქმაში ვმაჭკავარიანი, არ ვიცი, არც მას და არც ბ-ნ ვახტანგ ტაბლიაშვილს არ გაუშიფრავს იგი (მალიან ვიწუხვარ, რომ ამის განმარტება არ ვთხოვე თავის დროზე ბ-ნ ვახტანგ ტაბლიაშვილს, რომელთანაც უახლოესი მეგობრობა მაკავშირებდა წლების მანძილზე, განსაკუთრებით მისი სიცოცხლის ბოლო პერიოდში, ისიც ფრიად მეამაყება, რომ მის უკანასკნელ

დაბადების დღეზე¹⁴ ვითამადე კიდეც მამგრამ ერთი რამ ცხადია, რაღაც გამორჩეულობის აღნიშვნა უნდოდა...

მაგრამ არა მგონია, პროფესიულ ეტიმოლოგიურ-ფილოლოგიურ ჩაღრმავებაზე უნდა გავაგრძელოთ საუბარი, როცა ვიხსენებთ ნიჭიერების ისეთ ამოფრქვევას, როგორიცაა „გინდ მეძინოს“ ეპიზოდი კინოფილმ „ქეთო და კოტეში“. ახალგაზრდობის წლებში, როცა პირველად ვიხილე ეს სცენა ეკრანზე, ნამდვილად შოკირებული ვიყავი, თუმცა, ამის ახსნა მხოლოდ მოულოდნელობის ეფექტით არ შემიძლია – აღტაცება გამოიწვია ეპიზოდის გააზრებამ, ამ მართლაც დახატული ყმაწვილ-კაცების (ყარაჩოხელების) გუნდმა, რომლებშიც ძნელია ვინმე გამოყო, ერთიმეორეზე უკეთესი არიან ყველანი თავიანთი ჩაცმულობით, ქცევით, კოტესა და მისი სატრფოს მიმართ დამოკიდებულებით, საერთო რაინდული იერიით, ადამიანური კრძალებით, მოძრაობის მანერითაც კი, რომელსაც ზომიერება, ურთიერთ რიდი (ასაკითა და იერარქიით უფროს-უმცროსობას ვგულისხმობ) და, რაც უმთავრესია, ქართველი მამაკაცის ბუნებრივი არტისტიზმი ახასიათებს (იმ გაგებით, ქართველ პოეტს რომ ორმაგი პოეტი უწოდა ოვანეს თუმანიანი).

ჰოდა, არ გინდა, აქ, ამ უბრწყინვალეს თანაგარსკვლავედში გამოჩნდეთ გამოირჩეოდეთ?! მიხეილ მკელაძის გმირი, რომელიც დაბნეულ და გულ-

13. არსებითად ეს არის პირველი ფილმი, რომელშიც მაყურებელმა იხილა შედეგ ჯაფარიძე (1922-1994), ქართული სცენისა და ეკრანის ნამდვილი მშვენიება, საქართველოს სახალხო არტისტი.

14. ტაბლიაშვილი ვ, რეჟისორის მოგონებანი, თბ., "ხელფენება", 1996, გვ. 165-166.



გატეხილ კოტეს პირველი დაამედებს, წაგვიყვანე შენი მტრედის ფანჯარასთანო, პირველი უსტაბაშის (სერგო ზაქარიძე) შემდეგ (როცა ეს უკანასკნელი კოტესთან მივა და მხარზე ხელს დაადებს სოლიდარობის ნიშნად), დიდის ამბით წინ გამოდის. ეს სიტყვიერად ითქმის ასე სხარტულად, თორემ რაც ეკრანზე ხდება – გრაციის, სიტყვისა და ჰანგის ფეიერვერკია: მ. მგელაძის გმირი ყარაჩოხელთა გუნდის სიღრმიდან იწყებს ნამდვილ რეიდს ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით და სანამ უსტაბაშს (ს. ზაქარიძე) სათითაოდ გვერდში ამოუდგებიან გოგი გელოვანისა და ზურაბ ლეჟავას გმირები, მ. მგელაძე ეკრანისაკენ მოისწრაფის ისეთი მოხდენილი, კაცური ნაბიჯებით, თითქოს ქართულის საცეკვაოდ იწვევდეს პარტნიორს და მთელი ეს ელევანტური მოძრაობა ლაზათიანად აგვირგვინებს ამ მდიდარსა და პოეტურ ქორეოგრაფიულ-მუსიკალურ სიუიტას. ჩაღდება დიდი არტისტიზმითა და მომხიბველობით გაცისკროვნებული პაექრობა, რათა როგორმე აევანზე გამოიწვიონ ქეთო და ამას აღწევენ კიდევ. სიტყვიერ მასალად იქ გრიგოლ ორბელიანის დიდებული „მუხამბაზია“ გამოყენებული და ისინიც, კოტეს მგობარი ყარაჩოხელებიც, რიგრიგობით გამოდიან ამ თავისებურ და იმპროვიზირებულ აუანსცენაზე.

მთელი ეპიზოდი აღიქმება როგორც ერთგულების, სიყვარულის, ფიცის ნამდვილი ზეიმი, რომელიც არათუ პირველი ხილვისას, არამედ ახლაც, მთელი ნახევარი საუკუნის შემდეგაც, ძველებური, პირველყოფი-

ლი ხიბლით გვაჯადოებს. „აბა, მუშტის კროფი მწაზე, ვინა ვარ!“ – ღვინით საგსე თასით ხელში ამბობს მ. მგელაძის გმირი და აშკარაა, რომ ეს რაინდი მართლაც რომ სანახავია ორთაჭალის ბაღში, ცხადია, ქეიფისა და დროის ტარებისას, მაგრამ ოდენ ამით არ შემოიფარგლება იგი თავის რაინდულ ღირსებებზე საუბრისას...

ასეთივე გულწრფელობით წარსდგებიან სხვა ყარაჩოხელებიც და რა გულს უნდა გაეძლო ქეთოსათვის, არ გამოსულიყო აევანზე და არ მიელო თავანისცემა, ასე ღირსეულად რომ მიაგეს მას თბილისელმა ყარაჩოხელებმა, ისინიც უმაღ გრძობენ, რომ კაცურად შეასრულეს თავიანთი მისია და ისეთივე რიდიანა და კრძალვით განერიდებიან იქაურობას, როგორც მოვიდნენ – ქეთო და კოტე უკვე შეახვედრეს ერთმანეთს და ახლა აქ მათ საქმე აღარ აქვთ, შეყვარებულები ისედაც გაუგებენ ერთმანეთს.

რა ბედნიერია კინორეჟისორი, როცა შემოსხენებული მოზაიკის ასაწყობად ასეთი მშვენიერი მასალა ეძლევა, საბოლოო ჯამში კი ბედნიერია მაყურებელი, რომელსაც თანამედროვე ტექნიკის წყალობით ყოველთვის ექნება საშუალება იხილოს სამარადისოდ აღბეჭდილი ზეიმი ჭეშმარიტი ხელოვნებისა.

აი, ასეთი სასიამოვნო განცდები გაუწნდება კაცს, როცა ერთხელ კიდევ იხილავს კინოფილმ „ქეთო და კოტეს“ და სხვებთან ერთად გაიხსენებ ისეთ მშვენიერსა და კოლორიტულ მსახიობს, როგორიც იყო მიხეილ მგელაძე.

მსახიობის უკვდავება კი სხვა არაფერია.

თამარი ცაგარელი

ასე ცხოვრება აღიარებულია

*„ნამდვილი მსახიობი
უიშვიათესი მოვლენაა!“
მიხეილ თუმანიშვილი*

სიტყვა „არტისტი“ მკითხველისათვის განმარტებას არ საჭიროებს, მაგრამ გაეკადნიერდები და უცხო სიტყვათა ლექსიკონს მოვიშველიებ, სადაც წერია: არტისტი [ფრანგ. artista] – ადამიანი, რომელიც საჯაროდ ასრულებს ხელოვნების ნაწარმოებს; მსახიობი.

ამგვარი ადამიანისათვის ყოველი სპექტაკლი, ყოველი პრემიერა, მაყურებლით სავსე დარბაზის ნები-

სმიერი რეაქცია, თუ პარტერის ოვაცია, სიცოცხლის ერთი ეტაპის დასასრულია... ამიტომ ამბობს მსახიობი გივი ჩუგუაშვილი: ასე მგონია, პრემიერის დღეს მოგკვდებიო!..

მისთვის თეატრი ცხოვრებაა, რომელიც ისე უყვარს, რომ მიშიც კი გაუჩნდა, რომ არ შესძულდეს:

– ამბობენ კიდევ – განმარტაეს ბატონი გივი – ძლიერი სიყვარულიდან სიძულვილამდე ერთი ნაბიჯიაო.

თუმცა, წუთიერადაც ვერ წარმოუდგენია არსებობა თეატრის გარეშე.

– იყო დრო, როცა შენობიდან ვერ გამოვდიოდი, სულ თეატრში მიწოდოდა ყოფნა. ის სახლივით იყო, საკუთარი ოჯახივით... ახლა კი კაბინეტში ჩაკეტილი სამხატვრო ხელმძღვანელი, დაქსაქსული დასი, უბრალოდ და უხელფასოდ დარჩენილი მსახიობები, გაქცეული რეჟისორები.

ენატრება ბატონ გივის ის პერიოდი, როცა პრემიერას პრემიერა მოსდევდა, იყო ანშლაგი და ოვაციები, იმედი აქვს, რომ იხილავს ერთ მუშტად შეკრულ დასს, ცხოვრება კვლავ დატვირთული დღის რეჟიმით შეიცვლება, დილას რეპეტიცია, საღამოს სპექტაკლი, გასტროლები...

მართლაც, პარადოქსია. ასეთი ნიჭიერი მსახიობი, ასეთი გარეგნული მონაცემების მქონე აქტიორი, როლის ნაკლებობას რატომ უნდა განიცდიდეს?

ბატონ მიშა თუმანიშვილის მოწაფისთვის „სათამაშო სახლი“ ის აღ-

გილია, სადაც ადამიანი ბოლომდე იხსნება, სადაც თავის სათქმელს ამბობს და კმაყოფილია, რომ მაყურებელი წამიერად მაინც ჩააფიქრა, დღეს კი რა ხდება?!

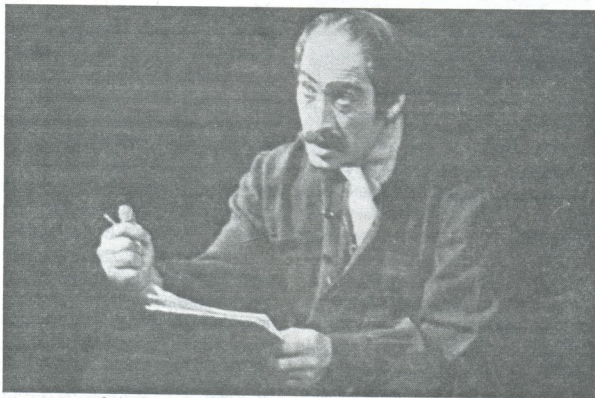
– არ შემიძლია ამდენი ტაკი-მასხრობის ატანა – თითქოს ნაღველმა გადაურბინა სახეზეო, დაბალი ხმის ტემპრით აგრძელებს მსახიობი საუბარს – საოცარია, როცა ცენზურა მუშაობდა, როცა ადამიანს თავისი აზრის გამოხატვის უფლება არ ჰქონდა, მაშინ იყო ქართული თეატრი თამამი სიტყვის მთქმელი, ახლა კი... აღარ არის ის შემართება, რაც თუნდაც რამდენიმე წლის წინათ იგრძნობოდა. როცა მარჯანიშვილის თეატრში „გრაალის მცველნი“ ვითამაშეთ, მთელი დარბაზი და მონაწილენი ერთ მუშტად შევიკარით, ქარ-

თული, ეროვნული დროშების ზედაპირზე ალეთ და „სამშობლო“ შემოეძახეთ.

დიდი მაესტროს შვეიცრდისათვის ძნელია, ისე ჩაიაროს ცხოვრებაში რამდენიმე წელმა, რომ თეატრში არაფერი შექმნას.

– ყველაფერი უცებ მოისრა, შინაგანად დავცარიელდი, ყველაზე ძნელია, როცა უბრალოდ რჩები, უკვე საკუთარ შესაძლებლობებსაც კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებ – ემოციურად აგრძელებს საუბარს მსახიობი – თავს ეკითხები: ღირს თუ არა აქ ყოფნა? აი, თუ გადააბიჯე საკუთარ „მეს“. თუ დასძლიე ეს შიში, მერე შეიძლება გზა გაგეხსნას... ამ ეტაპზე არ ვარ უკმაყოფილო, მგონი, ის გაუაკეთე, რაც უნდა გამეკეთებინა“...

მართლაც, მის სამსახიობო ბიოგრაფიას თუ გადავხედავთ, მიე-



მარჯანიშვილის სახ. თეატრის საექტაკლო „ჯაყოს ხიზნები“



ხედებით, რომ წარმატების ვარსკვლავი ჯერ კიდევ თეატრალურ ინსტიტუტში ამობრწყინდა ანზორ გუჯაბიძის ნიღბით (სპექტაკლი „ზიდი“) ბატონი გივისთვის, რისთვისაც მიშა თუმანიშვილის დაფნის გვირგვინით დაუჯილდოებია.

შემდეგ რუსთვის ახლად ჩამოყალიბებული თეატრი, სადაც განსაკუთრებით ბედნიერად გრძნობდა თავს თენგიზ არჩვაძის, ნოდარ მგალობლიშვილის, ირაკლი უჩანეიშვილის გვერდით. იქ განსახიერებული როლებიდან მნიშვნელოვნად თვლის რეჟისორ თამაზ მესხის და გია ანთაძის სპექტაკლებში „ცილინდრი“ და „ავტორის მაძიებელი ექვსი პერსონაჟი“ შექმნილ სახეებს.

და მარჯანიშვილის თეატრი... მრავალი საინტერესო პერსონაჟი და გმირი. ბევრ რეჟისორთან მოუწია ბატონ გივის მუშაობა, მაგრამ განსაკუთრებით გამოჰყოფს პოლონელ რეჟისორს ბოგდან ხუსაკოვსკის, რომელმაც ქართულ სცენაზე „კართოთეკა“ განაზორციელა, სადაც მსახიობი „გმირს“ ანსახიერებდა. ეს იყო ინტელიგენტი ადამიანის სახე, რომელიც არსებულმა საზოგადოებამ გარიყა, გარიყა, რადგანაც მისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა ქვეყანაში გაბატონებული სულიერი სიმახინჯე, რაც ანგრევდა ირგვლივ ყოველივეს.

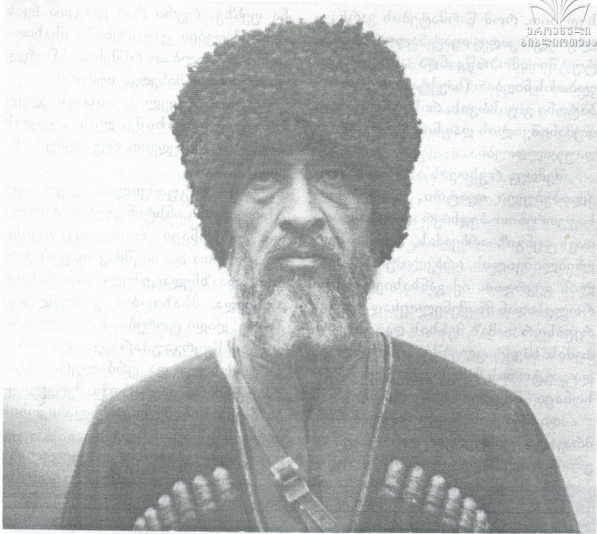
— ძალიან დიდ ვალში ვარ თემურ ჩხეიძესთან — ამბობს ბატონი გივი — პრინციპში, ინსტიტუტშიც და თეატრშიც მან გამხსნა, მან წამომაყე-

ნა ფეხზე. ბევრი რამ გააკეთა ჩემს შემოქმედებით ცხოვრებაში. მსახიობის ბედი, ალბათ, რწმენაა, სწორედ ეს რწმენა ჩამინერგა თემურმა.

ალბათ, ყველას ახსოვს ჯაყო (მიხეილ ჯაყახიშვილის „ჯაყოს ხიზნების“ მიხედვით, რეჟ. თემურ ჩხეიძე).

გივი ჩუგუაშვილის ჯაყო იყო ცხოველური ინსტინქტებით მართული პერსონაჟი, რომელიც თავისი უჭკუობითა და სიეშმაკით, ვერაგობითა და ზნედაცემულობით მიზანს აღწევდა. მსახიობის ვიზუალური მხარე: დიდი ტორები, ბანჯგვლიანი ჯუბა, წვერგაუპარსავი და თმაგაბურძმნული და ვერბალური აქტი: ხმის ტემბრი, გაუმართავი მეტყველება ჩვენს წინაშე დიდი კლასიკოსის პერსონაჟს აცოცხლებდა.

შეუძლებელი იყო, ყოველივე ამისთვის ემოციის გარეშე გეცქირა. საოცარია, ორი სხვადასხვა ხასიათის გმირი წარმოაჩინა ბატონმა გივიმ „გმირისა“ და ჯაყოს თამაშით, მან დაამტკიცა თავისი ნათქვამი, რომ გასაღები ყველა პერსონაჟს შეიძლება მოუძებნო, ყველანაირი ხასიათი საინტერესოა, გააჩნია რამდენად სწორად ჩასწვდები მას, რამდენად სწორად მოუძებნი იმ მარცვალს, რომელიც მწერალმა მოგაწოდა, შემდეგ უკვე არტისტზეა დამოკიდებული, როგორ შეასხამს ფერ-ხორცს. პირადად მე, ჩემი ხასიათის საპირისპირო პერსონაჟი მაინტერესებს, რითაც უფრო ინტრიგაში ვვარდები, ვცდილობ ღრმად ჩავწვდე ამა თუ იმ გმირის ფსიქოლო-



ვიას, რომელსაც არსებული რეალობის ელფერსაც უუმატებ და თუნდაც შექსპირის ეპოქისეული ხასიათი იყო, ვცდილობ მას თანამედროვე, ჩვენი დროის გმირის სახე დაფუკავშირო, რათა დღევანდელი ადამიანის პრობლემა გამოკვეთო, რა თქმა უნდა, რეჟისორის მიერ მოწოდებულ თვალთახედვასაც ვითვალისწინებ და თუ რეპეტიციებზე შედგა შემოქმედთა ჯგუფის აზრთა გაზიარება, მაშინ მივაწვდით მაყურებელს თანაშემოქმედების ნაყოფს და არა ისე, როგორც ახლა ხდება ხოლმე, როცა რე-

ჟისორი არტისტებს მარიონეტებად აქცევს, რატომღაც ისინი ცდილობენ წინა პლანზე თავიანთი სახელის გამოტანას და ავიწყდებათ, რომ ყველანი ერთად ვქმნით სპექტაკლს. და კიდევ ერთი, — დღეს, სამწუხაროდ, ქართულმა თეატრმა დაკარგა ის ხიბლი, რაც მაყურებელში გრძნობას აღვივებდა, თუნდაც წუთიერად ჩააფიქრებდა, ბოლოს და ბოლოს, თეატრი ხომ ის ადგილია, საიდანაც რეკოლუციის დაწყება შეიძლება, სადაც ერი უნდა გამოაღვიძო და აგრძნობინო, რომ ასე ცხოვრება აღარ შეიძლება!

ისტორია

გიორგი ჯაფარიძე

ნორიანული პირობა

ერთი შეხედვით, თითქოს პარადოქსულ თეატრალურ მოვლენასთან გვაქვს საქმე; მაშინ, როდესაც გიგა ლორთქიფანიძემ რადიკალურად შეცვალა თეატრალური ლანდშაფტი; აღმოაჩინა ნ. დუმბაძის თეატრალური სამყარო და უბრალო ადამიანური ცხოვრება დაამკვიდრა სცენაზე, ახლებურად წარმოაჩინა დადებითი გმირის საკითხი. როცა რუსთაველის თეატრის რომანტიკული ეპოქა დამთავრდა და გაიმარჯვა სულ სხვა თეატრალურმა ესთეტიკამ, გიგა ლორთქიფანიძე ცდილობს გააცოცხლოს რომანტიკული თეატრის იდეა, მართალია, განსხვავებული, ახლებური, თითქოს შეფარებითი, მაგრამ მაინც რომანტიკული ამაღლებულობისა და გმირის ზეაწეული გრძნობებით განათებული იდეა.

საკითხი ეხება 60-იანი წლების მეორე ნახევარს. კერძოდ, რუსთავის თეატრის შექმნას (1967). მისი პირველივე სპექტაკლები ე.როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“ და ვ.კოროსტილოვის „ასი წლის შემდეგ“ თეატრის ნეორომანტიკული გამონათება იყო. იქვე შეიძლება მოვიხსენიოთ 1968 წლის დადგმა მ.გორკის „ფსკ-

ერზე“ (ნ.გაჩავასთან ერთად). ეს სპექტაკლები უთუოდ იყო განსაკუთრებული მოვლენა ქართულ თეატრში. შეიქმნა ახალი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო თეატრი. შეიქმნა სწორედ ნეორომანტიკის შუქზე. რა მოხდა? იქნებ უბრუნდებოდა ქართული თეატრი თავის სისხლხორცეულ გმირულ-რომანტიკული თეატრის ფესვებს, რომელიც თანდათან შეიბღალა და ინერციისა თუ ბუტაფორიულობის ქაოსში გაეხვია? ასეა თუ ისე, ფაქტია, რომ ახალი თეატრის პოზიცია ახლებური რომანტიკული გამონათება იყო. ამის უარყოფა, ალბათ, არავის შეუძლია!..

მაგრამ ვიდრე რუსთავის თეატრი შეიქმნებოდა, მოხდა ერთი ძალიან მნიშვნელოვანი ფაქტი, რომელიც ვგონებ, არ იქნა სათანადოდ შეფასებული. ყოველ შემთხვევაში, ასე ჩანს თეატრალურ ლიტერატურაში. ჩვენ ვლაპარაკობთ ი. სუმბათაშვილის „ღალატის“ დადგმაზე (1966). ანუ ეს არის რუსთავში თეატრის შექმნის წინა პერიოდი. იგი უნდა მოვიაზროთ როგორც „სირანოსა“ და „ასი წლის“ წინამორბედ, თუმცა, ძალიან განსხვავებულ მოვლენად. განსხვავება კი

ის გახლდათ, რომ „ღალატში“ თამაშობდნენ ძველი თაობის მსახიობები, რუსთავის თეატრში კი - ახალგაზრდები. მარტო ასაკობრივ განსხვავებაშიც იყო საქმე. „ღალატში“ ოთხი დიდებული მსახიობი თამაშობდა: ა. ხორავა, ვ. ანჯაფარიძე, ვ. გოძიაშვილი, ს. თაყაიშვილი. გ. ლორთქიფანიძისადმი მიძღვნილ კრებულში მოთავსებულია ფოტო, რომელსაც აწერია „ღალატის რეპეტიციის შემდეგ“, სურათზე ეს ოთხი მსახიობი და გ. ლორთქიფანიძეა. რეჟისორი პაპიროსს ქვეა და გვერდიდან უყურებს მათ. ცენტრში ვ. გოძიაშვილი იღიმება, მარჯვნივ და მარცხნივ დგანან ვ. ანჯაფარიძე და ს. თაყაიშვილი და ისინიც იღიმებიან. ჩანს ქ-ნი ვერიკო რაღაცას პყვება. ა. ხორავა არ იღიმება. არც რეჟისორი იღიმება. ფსიქოლოგიური პორტრეტებით არის დახატული მთელი სურათი, მაგრამ მთავარია ის, რომ თითქმის ორმოცი წლის შემდეგ ერთმანეთს შეხვდნენ რუსთაველელი ა. ხორავა და მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობები. ეს ისტორიული ფაქტია. თუმცა, ჩვენ ახლა საკითხის ეს მხარე არ გვაინტერესებს. მთავარია გ. ლორთქიფანიძის „ღალატი“, სადაც ამ მსახიობებს არც შეეძლოთ სხვანაირად თამაში თუ არა კლასიკური ტრადიციული შესრულება. რა თქმა უნდა, იყო სიახლე რეჟისურაში და თვით ასეთ ანსამბლში, მაგრამ არა გვეგონია, რომ დადგმა იყოს შემთხვევითი. გ. ლორთქიფანიძემ გმირის ძიების პროცესში კვლავ წარსულს მიმართა. მისი მობრუნება ისტორიისაკენ შემთხვევითი არ ყოფილა. მან საკმაოდ ხარკიც



გიორგი ლორთქიფანიძე

გაულო უშუალო თანამედროვე თემატიკას, მაგრამ იმდენად დიდი იყო რეჟისორის მისწრაფება, - მოეძია გმირი, რომელიც თანამედროვეთა სულს შესძრავდა, გამოიწვევდა ახალ ემოციებს, ახალ ფიქრებს, რომ მას არ შეეძლო მარტო უშუალოდ თანამედროვეობის იმედად დარჩენილიყო. საჭირო იყო ისტორიის მებრძოლი სულის გაცოცხლება.

ი. სუმბათაშვილის „ღალატმა“ გამოიხმო ისტორიის მებრძოლი სული. „ღალატმა“ დაარწმუნა რეჟისორი, რომ ახალგაზრდების საშუალებით ახალი სტილური თავისებურებით უნდა მობრუნებოდა ისტორიას, როგორც კი ამის საშუალება ექნებოდა. ასეთი საშუალება მას მიეცა „ღალატის“ დადგმიდან ერთი წლის შემდეგ და ფართო საზოგადოებამ დაინახა, რა ნაღდი აღმოჩნდა „ძველი რომანტიკული სტილის“ განახლება თანამედროვე საზოგადოებისათვის. ნეორომანტიკული ნაკადი, მარ-



თლაც, აჩქეფდა სცენაზე, მაგრამ ვიმეორებთ, რომ მას ღრმა შინაგანი იმპულსი უთუოდ „ღალატმა“ მისცა. ძველი თეატრის მსახიობებმა ოსტატურად შეასრულეს როლები, მაგრამ თითქმის ყველანი უკვე მოხუცები იყვნენ. მიუხედავად ამისა, ჩვენ შემთხვევით ფაქტად არ მიგვაჩნია „ღალატის“ შემდეგ რეჟისორის აქტიური გატაცება ისტორიული თემით და ისიც რომანტიკული სტილით. ამ ორ მოვლენას შორის უთუოდ არის ღრმა შინაგანი კავშირი როგორი სტილისტური განსხვავებულობაც არ უნდა იყოს მათ შორის. მთავარია არა სტილური სიახლეები და განსხვავებულობა, არამედ პრობლემებისადმი ერთგულება და თანამიმდევრულობა. თემისადმი ასეთი ერთგულება მოქალაქეობრივი პოზიციით არის მოტივირებული. სწორედ რეჟისორის მაღალმა მოქალაქეობრივმა პოზიციამ მისცა ძალა „ღალატის“ შემდეგ გაეგრძელებინა გმირის ძიება. ძიება თვით პრობლემით იყო განპირობებული. ა. ხორაგას მკაცრ, შინაგანად ძლიერ და მონუმენტურ ოთარ-ბეგს ენაცვლებოდა მკვეთრი სახასიათო ბესო გოდიაშვილის შესრულებით. საქართველოს ტრაგიკული სული, მისი შინაგანი წინააღმდეგობები და პატრიოტული მისწრაფებები, რითაც „ღალატი“ მუდამ იქცევა ყურადღებას, რეჟისორისათვის ახალი იმპულსი იყო თავისი სათქმელის გამოსახატავად. ჩვენ გაცუბას იწვევს ის ფაქტი, რომ 527 გვერდიან წიგნში „გიგა ლორთქიფანიძე“, სადაც უამრავი ავტორია მონაწილე და მათ შორის გამოჩენილი სპეციალისტებიც,

სრულიად არ აღნიშნეს „ღალატის“ მნიშვნელობა. გარდა მუსიკისმცოდნე ა. წულუკიძისა, „ღალატი“ საერთოდ თითქმის ნახსენებიც კი არ არის. არადა, არ შეიძლება ჯერონად არ შევავასოთ „ღალატის“ დადგმის მნიშვნელობა გლორთქიფანიძის შემდგომი ძიებებისათვის. სწორედ მასში უნდა დავინახოთ სათავე იმ ინტერესებისა და იმპულსისა, რეჟისორს ახალი თეატრის შექმნისას რომ უბიძგა. ახალი თეატრის განსხვავებული ძიება თავისებურად ტრადიციულის ფუნდამენტსაც ეყრდნობოდა და თანადროულიც იყო. ეს იყო დიდი და წარმატებული სინთეზი. ახალი კი, უბრწყინვალესად გამოიხატა რუსთავის თეატრის პირველსავე განაცხადში, პირველსავე სპექტაკლებში „სირანო დე ბერჟერაკსა“ და „ასი წლის შემდეგ“. საესებით გასაგებია, რომ ქართველმა მაყურებელმაც ხუსტად დაინახა თეატრის რომანტიკული სტილის სიმშვენიერე.

რა მდგომარეობა იყო სოციალურ-პოლიტიკურ სფეროში, როცა რუსთავის თეატრის მდგომარეობა საკმაოდ რთული და საინტერესოც იყო. „საქართველოს ისტორიის ნარკვევების“ მე-8 ტომში ვრცლად არის მოთხრობილი 60-იანი წლების მეორე ნახევრის შესახებ. კერძოდ, თუ რა ხდებოდა იმ პერიოდში, როცა რუსთავის თეატრი შეიქმნა. 1967 წლის 4 იანვარს მიღებული იქნა დადგენილება „ოქტომბრის რევოლუციის 50 წლისთავის შესახებერად მზადების შესახებ“. ყველა დარგში გაჩაღდა შესაბამისი მუშაობა. დაიწყო ცალკეული მოწინავე ადამიანების



(გმირების) გამოვლენა და მათი პრობ-
 აგანდა. „თბილისის ელმავალშენებე-
 ლი ქარხნის ნოვატორებმა
 ვ.პაპინაშვილმა და გ.ჩადუნელმა და
 სხვებმა წამოიწყეს შეჯიბრება სამახ-
 სოვრო საიუბილეო დროშის მოსაპო-
 ვებლად. თბილისელ ელმავალშ-
 ენებელს გამოეხმაურნენ რუსთავის
 მეტალურგები, ქუთაისელი ავტომ-
 შენებლები, ჭიათურელი მადაროე-
 ლები და რუსუბლიკის ბევრი სხვა
 სამრეწველო საწარმოს შრომითი
 კოლექტივები“.

საიუბილეო მზადებაში ჩაებნენ
 ყველა დარგის მუშაკები. მალე პა-
 რალელურად დაიწყო ლენინის და-
 ბადების 100 წლისთავისათვის მზადე-
 ბა.

1968 წელს შეჯიბრებაში ჩაბმულ-
 თა რაოდენობამ 834 ათასს მიაღწია.
 1968-1970 წლებში საქართველოს
 გამოძგონებელთა და რაციონალიზა-
 ტორთა რუსუბლიკურმა საბჭომ
 მოაწყო 878 საზოგადოებრივი დათვა-
 ლიერება, 859 კონკურსი, შემოქმედებ-
 ით მივლინებებსა და ექსკურსიებზე
 გაიგზავნა 7 ათასი კაცი .

საუბარია ხალხის მატერიალუ-
 რი კეთილდღეობის ამაღლების შეს-
 ახებ. აღნიშნულია, რომ „შრომელთა
 ცხოვრების დონის ძირითადი განმა-
 ზოგადოებელი მაჩვენებელია შკალუ-
 რი შემოსავალი-მატერიალური და
 კულტურული დოვლათის ის რაოდე-
 ნობა, რასაც მოსახლეობა ღებულობს
 შრომის ანაზღაურების, დახმარების,
 შეღავათებისა და უფასო მომსახურე-
 ობის სახით“. ამასთანავე, ფართოდ
 გაშლილა შეჯიბრი კულტურის
 სფეროში, რომელმაც მოიცვა კულ-

ტურულ-საგანმანათლებლო დარგის
 ფართო ფენები.

აი, ასეთ სოციალურ-პოლიტიკურ
 ფონზე შეიქმნა თეატრი.

„სირანოს“ დადგმის გამო რუსი
 თეატრალური მოღვაწე ბ. ლვოვ-ან-
 ოხინი წერდა: „სპექტაკლის რომან-
 ტიკული წყობა არ იყო ზედაპირული,
 ჩვეული თეატრალური, სპექტაკლი
 გადაწყვეტილი იყო ხაზგასმული სიმ-
 კაციით. თითქმის ასკეტურად. რე-
 ჟისორმა, მხატვარმა, მსახიობებმა,
 პირწმინდად უარყვეს თეატრალობის,
 გარეგნული ბრჭყვიალების ეფექ-
 ტურობის ყველა ცდუნება, რასაც
 როსტანის განთქმული პიესა შეი-
 ცავს... რუსთავის თეატრის სპექტაკ-
 ლები რომანტიკულია შინაგანი წყო-
 ბით, დარწმუნებულობით, მაგრამ
 თითქმის ყველაფერში მოკლებულია
 თეატრალური ბუტაფორიული რო-
 მანტიკის არქაული ნიშნები. სწორედ
 ამიტომ იხვეჭენ მაყურებლის პა-
 ტივისცემასა და ნდობას, ვინაიდან
 შინაგან გადაწყვეტათა რომანტიზმი
 აქ უერთდება ლაკონურობას,
 თავშეკავებულობას, ფსიქოლოგიური
 სიმართლის ძიებას.

რუსთავის თეატრის თავისებურე-
 ბა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ნამ-
 დვილად თანამედროვე და ნამდვილად
 რომანტიკული თეატრია. ამ ორი
 ცნების შეერთება ამ კონტექსტს ისეთს
 ხდის, რომ იგი არ ჰგავს სხვა თე-
 ატრებს, განსაზღვრავს მის რუპერტუ-
 არს, სპექტაკლების კონცეფციას,
 თამაშის ხერხებს, მთელი კოლექ-
 ტივის მჭიდროდ შეკავშირებას ერ-
 თიანი თემის გარშემო. მოქალაქეო-
 ბას და ესთეტიკურ მისწრაფებათა

კეთილშობილებას“.

ზუსტად არის დანახული რუს-თავის თეატრის ახლებური რომანტიკული აზროვნება, რომელსაც ჩვენ ნეორომანტიზმი ვუწოდეთ, რადგან მასში მართლაც, ახლებურად წარმოჩნდა რომანტიკა. ეს არ იყო, ვთქვათ, რუსთაველის თეატრის გმირული, რომანტიკული პათეტიკა. იმ დროს რუსთაველის თეატრში საერთოდ უკვე განვლილ ეტაპად იყო მიჩნეული რომანტიკული ხაზი. ასეთ დროს ახალგაზრდულ თეატრში განხორციელებული სპექტაკლები „სირანო დე ბერჟერაკი“ და „ასი წლის შემდეგ“, მართლაც, რომანტიკული თეატრის ახალ მოვლენას წარმოადგენდა.

დიდი ფრანგი მწერლის ე. როსტანის შემოქმედება მრავალმხრივ საინტერესო იყო თვით საფრანგეთის თეატრისთვისაც. მისი ერთ-ერთი ცნობილი პიესა „სირანო“ მთელ მსოფლიოში გავრცელდა. პიესის ირონიული ტონი განსაკუთრებულ ელფერს სძენდა ნაწარმოებს. სირანო მალალი სულის გმირი იყო, რომელ-

იც ხიბლავდა მაყურებელს. ოთარ მეღვინეთუხუცესის გმირმა უცებ მიიქცია ფართო საზოგადოების ყურადღება. რაინდული სულის გმირი გამოიხატა დიდი შთაგონებით. პოეტი იბრძვის მარადიული სიკეთისათვის, იბრძვის მალალი ზნეობრივი პრინციპების დასაწერად. მიუხედავად იმისა, რომ მოზრდილი ცხვირი აქვს, იგი მაინც მომხიბვლელია და ამალღებუ-ლი.

„ამ ცხვირის გამო შეიძლება მეცნიერული კამათიც: რა? კონცხია იგი? უცნობი მთა? თუ აისბერგი-ზღვაში მცურავი?“

იმდენად ამალღებული იყო სირანოს სიყვარული და იმდენად ძლიერი მისი სული, რომ იგი ირონიულად უყურებდა ამ ნაკლს, რადგან კარგად იცოდა, რომ ზოგჯერ ლამაზ სხეულშიც არის ჩაგუბებული მახინჯი სული და პირიქით. მისი ტკივილი ადამიანური იყო და ამალღებული. მისი ბრძოლა იყო ფართო მასშტაბებში გააზრებული. ეს იყო სამართლიანობისათვის ბრძოლა: ამაყად ეღერდა სცენიდან ო. მეღვინეთუხუცესის



სპექტაკლ „დალატის“ რეპეტიციის შემდეგ



სირანოს სიტყვები:

„ეს შენ - სიცრუევ! შენ-პირფერობავ!

შენც საკადრისი მიიღე, შურო!

შენც, ანგარებავ! შენც - დიდკაცური

გაბღენძილობავ, გაუმაძღარო!

ჯერ არ მომკვდარვარ, ხომ ხედავთ, ვიბრძვი,

ვიბრძვი, კვლავ ვიბრძვი და არ გნებდებით,

და ამ ბრძოლაში ამომდის სული.“

ეს არის პატიოსანი, მებრძოლი რომანტიკული გმირის აღიარება. ახალი თეატრის პირველივე სპექტაკლის გმირმა აღტაცებაში მოიყვანა მაყურებელი. თეატრს დიდი წარმატება ხვდა მოსკოვში გასტროლების დროს. ეს წარმატება მნიშვნელოვანწილად სწორედ გმირის თემის ასე პოეტურად და მგზნებარედ გამოხატვამ გამოიწვია. სპექტაკლის შესახებ თეატრმცოდნე ვ.ქართველიშვილი წერდა: „როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკი“ რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ ამაღლებულსა და ქვენას, პოეტურისა და პროზაულის, უანგაროსა და მერკანტილურის, რომანტიკულის ანტითეზაში გაიაზრა. აქ მკაცრადაა შეპირისპირებული სირანოსა და დე გიმის განსხვავებული სამყარო. კაცთმოყვარეობისა და პატივმოყვარეობის, პირუთვნელობისა და პირმოთნეობის, სულმაღლობისა და სულმდაბლობის იმპულსები ქმნიან ერთ უწყვეტ დრამატულ კონტრაპუნქტს. და ამ საოცარ მთლიან, იმპროვიზაციული სილადით გამართულ და მკვეთრი აქტიორული სახეებით (ქ. კიკნაძე - როქსანა, კ. თოლ-

ორაია - დე გიმი, რ. ხობუა - რაგინა; ლ. შოთაძე - ლიზა, ნ. მაგლობლიშვილი - ლებრე, მ. გორგილაძე - კრისტინი) დასახელებულ სპექტაკლს, გვირგვინად ადგას თითქოს ვან-დეიკის ტილოდან გადმოსული არტისტიზმითა და პლასტიკით მჩქეფარე ო.მელვინეთუხუცესის სირანო“.

სპექტაკლში გამახვილებული იყო არა მხოლოდ სიყვარულის, არამედ ღრმა სოციალური აქცენტებიც, რომელიც სირანოს მებრძოლ გმირს სულ სხვა მასშტაბს ანიჭებს.

ო.მელვინეთუხუცესის სირანო მიუხედავად მისი ირონიული ინტონაციებისა, მებრძოლი რომანტიკული გმირის მონუმენტური სახე იყო, ოღონდ, სრულიად თავისუფალი ბუტაფორიულობისა და სიყალბისაგან. მისი რომანტიკული მგზნებარება გამოთბარი იყო ღრმა ადამიანური განცდებით. თეატრი შთაგონებით ქმნის რომანტიკოსი პოეტის სახეს, და ეს მისი პირველი გაბედული ესთეტიკური განაცხადიც იყო. თეატრის დასაფუნებელი შემოქმედებითი კრედი.

შემთხვევითი არ არის, რომ გ.ლორთქიფანიძემ ე.როსტანის პიესით გახსნა ახალი თეატრის ფარდა. ე.როსტანმა მე-19 საუკუნის დამღვეს და მეოცე საუკუნის დასაწყისში აღადგინა რომანტიკული ხაზი, რომელმაც შემდეგ „ნეორომანტიკულის“ სახელწოდება მიიღო.

„ცნობილია, რომ ლიტერატურაში ნეორომანტიზმი წარმოიშვა XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე როგორც ნატურალიზმისა და დეკადენტობის საწინააღმდეგო რეაქცია, მაგრამ იგი როგორც დამოუკიდებელი, მყარი მიმ-

დინარეობა, ვერ ჩამოყალიბდა და რეალიზმისა და დეკადენტობის სტილური ტენდენციების საკმაოდ ძლიერი გაგუნა განიცადა. არაერთგვაროვანი იყო თვით ნეორომანტიკოს მწერალთა შემოქმედებითი პრაქტიკაც. ნეორომანტიზმს სხვადასხვა და ზოგჯერ საწინააღმდეგო საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მიმართულებების წარმომადგენლები ეკუთვნოდნენ... ნეორომანტიზმმა საკმაოდ დიდი გავლენა იქონია დრამატურგიაზეც“.

ე. როსტანი იყო ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო დრამატურგი ნეორომანტიკოსებს შორის.

ნეორომანტიკა სხვადასხვა ქვეყანაში განსხვავებული იყო. მაგ. ინგლისში იგი წარმოიშვა „ნატურალისტებისა და სიმბოლისტების დაპირისპირების შედეგად. მისთვის უცხოა სიმბოლისტების დახვეწილი, განყენებული მჭკვრეტეველება“. მკვლევარი ნ.მგელაძე ახასიათებს რა ნეორომანტიკულის თავისებურებებს, სხვადასხვა ქვეყანაში, მიაჩნია, რომ საფრანგეთში „ნეორომანტიკოს მწერალთა გვერდით მოღვაწეობდნენ მათი საპირისპირო „რომანტიზმის“ ეპიგონები. ასე მაგალითად, ფ. დიუმანუამ, ა. დენერმა, ფ.კოპემ, კ.მენდესმა და სხვებმა თავიანთ ნაწარმოებებში შექმნეს უსიცოცხლო პერსონაჟები, რომლებსაც მიუხედავად „რომანტიკული სამოსელისა“ შინაგანი ხასიათის საერთო არაფერი ჰქონდათ ჭეშმარიტ რომანტიკულ გმირთან, ჰიუგოს დრამატურგიის ტრადიციასთან“.

ე. როსტანის გამოჩენამ კი ბევრი რამ შეცვალა. დიდი აჟიოტაჟი გაძ-

ოიწვია. „თანამედროვეებს როსტანის ნაგვიანები რომანტიზმი გაუკვირდა და ცოტა უცნაურადაც მოეჩვენათ. კერძოაში და კერძოდ საფრანგეთში ამ დროს თანდათან ფეხს იკიდებდა საყოველთაო ნიჰილიზმი და სკეპტიციზმი“. ასეთ ვითარებაში ე. როსტანმა ამალელებული სული შთაბერა თავის გმირებს. „მხოლოდ თეატრში, ერთმანეთის გვერდით ფრთები შეეხსმება ადამიანთა ოცნებებს“ – ამბობდა როსტანი. თეატრში მაცურებელს უნდა ვერძო აღფრთოვანება, ალტაცება. ცოცხალსა და ძლიერ ემოციებს უნდა მიენიჭებინა განსაკუთრებული სიხარული.

ვ. კოროსტილოვის პიესაში „ასი წლის შემდეგ“ გმირის თემა უკვე სცილდება ერთი გმირის სახეს. იგი წარმოსდგება თანამოაზრეთა სახით. სწორედ თანამოაზრის ჯგუფია ის ბირთვი, რომლებიც ანსახიერებენ თავისუფლებისათვის მებრძოლ სულს. ესენი დეკაბრისტები არიან. ასეთად დარჩნენ ისტორიაში. მაშინ, როდესაც გ. ლორთქიფანიძის სპექტაკლი დაიდგა, ქართველ საზოგადოებას დეკაბრისტების ბედი კი არ აღელვებდა, არამედ რუსული იმპერიის წინააღმდეგ ბრძოლის იდეა. იგი ასოცირდებოდა 1832 წლის შეთქმულებასთან. ქართველთა ბრძოლა თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ ერთგვარად აკრძალული თემაც კი იყო. ამ შეთქმულებაზე ჯერ კიდევ არ ლაპარაკობდნენ ისე, როგორც იგი იმსახურებდა. ამავე დროს ხომ ცნობილია, რომ ისინი სწორედ პოლონეთისა და დეკაბრისტების აჯანყებით იყვნენ შთაგონებულნი. ამიტომ



გასაგები იყო გ.ლორთქიფანიძის სპექტაკლის ქვეტექსტი.

„ასი წლის შემდეგ“ ერთმანეთს აპირისპირებდა დესპოტიზმსა და თავისუფლებას. რუსეთის თვითმპყრობელობის განსახიერება იყო ო. მეღვინეთუხუცესის ნიკოლოზ პირველი, ხოლო თავისუფლებისა, დეკაბრისტები. ისინი იყვნენ პოეტური სულის, რომანტიკული განწყობის გმირები, რომლებიც როგორც თავისუფლების სიმბოლოები ისე ჩანდნენ. თავისუფლება და ტირანია არის არსებითად გმირისა და ანტიგმირის დაპირისპირება. გმირის დიდი სიმბოლური სახე იყო დეკაბრისტთა ჯგუფის პროტესტი. მათი ქცევა ავლენდა გმირულ სულს. წარმოდგენის თავისებური დისკუსიაც იყო ამ ორ ძალას შორის. ისინი კამათობდნენ, რათა ერთმანეთის იდეა დაემკვიდრებინათ, მაგრამ დეკაბრისტები განწირულნი იყვნენ დესპოტი მეფის მიერ. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლის ძალა სწორედ მათ მორალურ და ზნეობრივ გამარჯვებაში იყო. რადგან ისინი იბრძოდნენ პიროვნების თავისუფლებისათვის. ამ ბრძოლას კი ქართველი მაყურებელი უფრო ფართო მასშტაბში იაზრებდა. იგი სცილდებოდა მხოლოდ პიროვნების თავისუფლების იდეას და ზოგად ეროვნულ მნიშვნელობას იძენდა.

თეატრის ისტორიაში არის სპექტაკლები, რომლებშიც გმირის სიმბოლურ სახეს ქმნის არა ერთი პიროვნება (მაგ. როგორც არსენა), არამედ მთელი ხალხი ან ნაწილი ხალხისა-ჯგუფი. სწორედ ასეთი ჯგუფი იყო დეკაბრისტები, რომლებმაც

პროტესტი გამოთქვეს და ამითავე დრდნენ ტირანიას.

თეატრმცოდნე ვ.კიკნაძე წერს: „რუსთავის თეატრმა თავისი ბიოგრაფიის საწყის პერიოდში ისეთ მხატვრულ სიმაღლეს მიაღწია, რომ მთელს კავშირში გამორჩეული თეატრის რეპუტაცია მოიპოვა. პროცესები, რომელიც ამ თეატრში მიმდინარეობდა, განვითარების, ახლის ძიების სტიმულს აძლევდა რუსუბლიკის საუკეთესო თეატრებს. „სირანო დე ბერჟერაკი“, „ასი წლის შემდეგ“ საკავშირო მასშტაბის წარმოდგენები გახლდათ.“ ზოგადი შეფასების შემდეგ მკვლევარი განაგრძობს: „რუსთავის თეატრმა, რომელიც დაჟინებით ესწრაფოდა თვითდამკვიდრებას, პირველსავე სპექტაკლებში გვაჩვენა თავისი მეტროპოლი ჰუმანიზმი და ტრაგიკული პროტესტი ადამიანის სულისა, რომელმაც ქვეყანაზე ბედნიერება მოისურვა“. მან დაგვანახა ამგვარი ადამიანების ბედის სირთულე, ქვეყნის წინაშე მოვალეობისა და თავგანწირვის ტრაგედია. ისინი პოეტური სულის რაინდები იყვნენ, იასაფით ნაადრევად მოსულნი თოვლსა და ყინვაში. მათი შეთქმულება „ლამის შეთქმულება“ იყო, მათი სისხლიც „ცისფერ მეოცნებეთა“ სისხლიც, ისინი მხოლოდ „შთაგონებული მხერით მისწვდნენ“ შორეულ ვარსკვლავებს. პირველიც (სირანო) ფეხზე მდგომი მოკვდა („როგორც შეპყვრის ჭეშმარიტ პოეტს“) და მეორემაც (გორინი) სენატის მოედანზე „მოისმინა წირვა“ და საეკლესიო ზარების რეკვა, რომელსაც ძველი რუსეთის საუკეთესო შვილთა ბორკილების

ჟღარუნი შეუერთდა.“

ორივე სპექტაკლი იყო გმირული, მებრძოლი სულის გამოხატულება. გმირული იყო მათი მიზნები, იდეალები და მისთვის ბრძოლა. ამ ბრძოლაში დაილუპნენ, მაგრამ თვით იდეა დარჩა გამარჯვებული. გმირები კვდებიან, მაგრამ მათი იდეები ცოცხლად რჩებიან. ასეთია თეატრის ისტორიის მაგალითები. ასეთია რუსთავეის თეატრში წარმოდგენილი რომანტიკული სპექტაკლების ისტორიული რეალობა.

„ასი წლის შემდეგ“ გაგრძელება იყო თეატრის ძირითადი თემისა.

ჩვენ სიტყვა ჯგუფურს პირობითად ვამბობთ, რადგან იგი ორზე მეტია. წარმოდგენილია სამი დეკაბრისტის ირ. უჩანეიშვილის გორინის, მ. გორგილაძის ოლენსკი და ნ. მაგლობლიშვილის რილევი. სამთავე ერთი იდეის გამომხატველი გმირია. სამართლიანად წერს ვ. ქართველიშვილი“. ეს სამი პიროვნება, თითქოს მარტივი ხასიათი მთლიანობაში პოლიფონიურ ხმოვანებას იძლევა და აღადგენს დეკაბრისტების რთულ სურათს, ისევე როგორ, რა რთული და წინააღმდეგობრივიცაა ნიკოლოზ პირველის სულიერი სამყარო მეღვინეთუხუცესის ინტერპრეტაციით“. მისივე აზრით: „თეატრმა გვაგრძობინა დეკაბრისტული ფენომენის ძლიერი და სუსტი მხარეები, მისი აუცილებელი და თანაც ნაადრევი ხასიათი, საბედისწერო გათიშვა სულის მშვენიერ მისწრაფებათა და მიზნის ბუნდოვანებას შორის“. აქ ბუნებრივად დგება საკითხი. რამდენად შეეფერება გმირის ცნებას ასეთი „ბუნ-



სცენა რუსთავეის თეატრის სპექტაკლიდან „ასი წლის შემდეგ“

დოვანება“? თუ გმირის ორთოდოქსული კომუნისტური გაგებით ვიმსჯელებთ, – არა, მაგრამ თუ ზოგად-ადამიანური პრინციპებით, – კი. გმირის ხასიათის სირთულეც სწორედ მის რთულ შინაგან კონფლიქტებსა და წინააღმდეგობებშია. ამის საუკეთესო მაგალითია „ვეფხისტყაოსნის“ გმირი ტარიელი. იგი საინტერესოა სწორედ თავისი სირთულით და წინააღმდეგობრიობით. ეს არის ის, რაც მას ანიჭებს დიდ მომხიბვლელობას, სიცხოველეს და გმირს ხდის საინტერესოს.

დეკაბრისტულ ფენომენს უზარმაზარი გამოძახილი ჰქონდა მთელ მსოფლიოში და უპირველესად რუსეთის იმპერიაში. ამ გამოძახილის მაგალითი გახლდათ 1832 წლის შეთქმულებაც. გამოძახილი კი დაჩაგრულ ადამიანებში აღვიძებდა პროტესტის გრძნობას არსებულის წინააღმდეგ. ეს არის ის ისტორიული ღირებულება,



რასაც დეკაბრიზმის იდეა შეიცავდა. ამიტომ შებნა აღმაცერად ოფიციალური რუსთავის სპექტაკლს. იგი ახსენებდა ადამიანებს თავის წარსულს, თავის მდგომარეობას, უღვიძებდა წინააღმდეგობის, პროტესტის გრძნობას ყოველგვარი დიქტატურის მიმართ.

გიგა ლორთქიფანიძის პირველსავე სპექტაკლებში გამოიკვეთა ნეორომანტიკული სტილის სიდიადე. ძლიერი ტემპერამენტი და მშვენიერი პლასტიკა აზრის ცხოველყოფილობასთან ერთად მთელი თეატრის სახეს ქმნიდა.

უნგრეთში რუსთავის თეატრის გასტროლები დროს (1974) ერთგვარად შემოწმდა თეატრის პოზიცია უცხო მაყურებელზე. მით უფრო საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ უნგრეთი სწორედ ის ქვეყანა იყო, სადაც ახლებურად, თანადროულად უნდა აჟღერებულყოფილიყო „ასი წლის შემდეგ“. უნგრეთი ხომ საბჭოთა იმპერიის მიერ დაპყრობილი ქვეყანა იყო და მათში ძალიან დიდი იყო თავისუფლებისათვის ბრძოლის იდეა (გავისხენოთ უნგრეთის ამბები!). ამიტომ ფსიქოლოგიური ნიადაგი უკვე მომზადებული იყო. თეატრმა საგასტროლო რეპერტუარში პ.კაკაბაძის „კახაბერის ხმალი“ შეიტანა. აქ იყო გმირის ძიების აუცილებლობის იდეა, ამავე დროს ხალხის როლი მთელს ამ პროცესში. ასე რომ, „კახაბერის ხმალი“ და „ასი წლის შემდეგ“ ის პიესები იყო, რომელთაც თანხმად გამოძახილი უნდა ჰქონოდა მაყურებელში.

გ. ლორთქიფანიძის ორივე სპექტაკლმა შეძრა თეატრალური

სახოგადობრიობა. თბილისში რუსთავში მიდიოდა მაყურებელი. ეს იმასაც ნიშნავდა, რომ ხალხში არ იყო ჩამკვდარი მოთხოვნილება რომანტიკულ გმირებზე. ხალხში გამეფებული კომუნისტური აღმშენებლობის ენთუზიაზმის მიღმა უთუოდ იგრძნობოდა მოთხოვნილება ისეთ თეატრზე, რომელიც უკვე „მოდიდან“ გადიოდა. ხალხს კი უყვარდა თეატრი, რომელიც მის სათქმელს ამბობდა, მის გრძნობებს გამოხატავდა. ძლიერი იყო დისიდენტური სული და მასზე მოთხოვნილება.

რუსთავის ნეორომანტიკული თეატრი დისიდენტური თეატრი იყო: მან ყველაზე მკაფიო გამოხატულება ჰპოვა სპექტაკლებში „სირანო დე ბერჟერაკი“ და „ასი წლის შემდეგ“.

როდესაც წარმოდგენები მთავრდებოდა, მაყურებელში უფრო მეტად იზრდებოდა მოთხოვნილება სახალხო გმირებზე, – თავისუფლებისათვის მებრძოლ გმირებზე.

მაშინ, 1967 წლისათვის, დისიდენტური მოძრაობა არც კი იყო. აქა.იქ თუ გაისმოდა ხმა. დიდი დრო არ იყო გასული სახარული 1937 წლიდან. სულ რაღაც 30 წელი. ისტორიისათვის რა არის 30 წელი? თაობების ხსოვნაში კარგად იყო შემონახული საშინელი რეპრესიების ეპოქა. მას შემდეგ თითქმის ყველაგან სიჩუმე და თანხმობა დამყარდა. მერედა, როგორ ჰყვარებიათ სიჩუმე დიქტატორებს!..

ოთარ მეღვინეთუხუცესის ნიკოლოზი, როცა მოიშორებდა ყველა მწინააღმდეგეს, მარტო დარჩენილი წარმოთქვამდა მონოლოგს: „ძლივს არ ვეღირსე სიმარტოვს? რა სიცარიე-

ლეა ირგვლოვ! რა საამო სიცარიელე!.. განსვენებული მამაჩემი პაულე პეტრეს ძე, თურმე სიცარიელეზე პირჯვარს იწერდა. სახლიდან ეტლით რომ გაბრძანდებოდა, საქმეზე ან სასეირნოდ, წინასწარ განკარგულებას გაცემდა: არც ერთი პეტერბურგელი მოქალაქე არ დაეინახო ქუჩაში, ყველანი სახლებში ჩაიკეტონ და დარაბებიც მიხურონო. სიცარიელე უყვარდა! მართალიც იყო, სიცარიელე უპირველესია ყველა ქვეშევრდომთა შორის. ყველაზე სანდოც არის, რადგან საკუთარი პიროვნებით შეგიძლია შეუსოიგი. მოსაუბრესაც უკეთესს ვერ ინატრებ. ყველა ჭკუის კოლოფზე უფრო ჭკვიანი-სიცარიელეა! გასძახებ სიცარიელეს: ხელმწიფე დიდი! და სიცარიელეც გიპასუხებს: ხელმწიფე დიდი! რადგან სიცარიელე ხმაა — ექოა, სხვა არაფერი!“

ნიკოლოზ პირველის თავისებურების, მისი ინტერპრეტაციის შესახებ ნ. გურაბანიძე წერს: „სპექტაკლის ერთ-ერთი გმირი ნიკოლოზ მეფე — იყო გონიერი, თავისებურად მომხიბლავი შინაგანი ძალითა და ღირსებით საესე, მართლაც სახელმწიფოს, რეჟიმის, მთელი სისტემის უპირველესი კაცი განა ამ ძალას უნდა ყოფილიყო მოკლებული? მას სწამდა თავისი სამართლიანობის, ისტორიაში განსაკუთრებული როლისა და ეს აძლევდა ისედაც შეუზღუდავი უფლებებით აღჭურვილ კაცს ზნეობრივ ძალასაც, მაგრამ ეს მისი პიროვნული ზნეობა, ისტორიული უზნეობა იყო. პირადი ძალა — დესპოტიზმზე აღმოცენებული“.

სწორედ ასეთ ძლიერ, თავისე-

ბურად მომხიბვლელ ძალას უპირისპირდებოდა ახალგაზრდული გონება და ძალა. მართალია, არარეალური იყო დეკაბრისტების ოცნება, მისი განხორციელების პრაქტიკული გზები, მაგრამ იმჟამად მთავარი ეს არ იყო. მთავარი იყო იმპერიის სიჩუმი და რღვევა. „ყვეთელი შუქით განათებული ქვაზე ამოკვეთილი პროფილით ჩამოქნილი იყო დეკაბრისტთა სახეები. ისინი გემორდებოდნენ და მარადისობაში გადადიოდნენ. მათი ზნეობრივი შემართება, თავგანწირვა, იდეალებისადმი ერთგულება თეატრში მოსულ მაყურებელს სულიერად ამალღებდა და საკუთარი სულის სიღრმეში ახედებდა. თითქოს იგი თავის თავს ეკითხებოდა — შეეძლებ კი წინ აღუდგე განუსჯელ ბოროტებას? შეეძლებ მეც ასევე მიყვარდეს და მძულდეს? შზად ვარ ჩემი და ჩემი ქვეყნის სიმართლისათვის წამების გზაზე დადგომისათვის? ამ აფორიაქებული სულით ვტოვებთ ამ შესანიშნავ სპექტაკლს“.

აი, ასეთი იყო წარმოდგენის კოლექტიურ გმირთა შედეგად გამოწვეული ფიქრები, რომელიც დეკაბრისტებს კი არა, საქართველოს დასტრიალებდა. ფიქრებში ცოცხლდებოდნენ 1832 წლის ანტიცარისტული შეთქმულების გმირთა სახეებიც და თანამედროვეთა გმირული იდეალები. ამიტომ იყო იგი ასე ახლობელი და თანამედროვე.

დიდი იყო თეატრის წარმატებათა ეფექტი არა მხოლოდ წმინდა რეჟისორულ და აქტიორულ მიღწევათა გამო, არამედ, მათთან ერთად, დისიდენტური, ნეორომანტიკული გმირის ძიების თვალსაზრისითაც.



თეორია

პაია გომიძე

ავტონომი, გმინი, პროტოტიპი

ხელოვნებაში არსებობენ მარადიული პერსონაჟები, რომლებიც განსხვავებული ინტერპრეტაციით წარმოჩინდებიან სხვადასხვა ეპოქის, ქვეყნისა და დარგის ხელოვნათა შემოქმედებაში. სწორედ ასეთ პერსონაჟებს მიეკუთვნება ის მომხიბვლელი კურტიზანი ქალი, რომლის ვინაობის ამოსაცნობად საკმარისია აღვნიშნოთ თეთრი, უსუნო ყვავილების — კამელიებისადმი მისი განსაკუთრებული სიყვარული. ამ ქალის ცხოვრებისეული პროტოტიპი, 23 წლის ასაკში, ჭლექით დაღუპული, უღამაზესი მარი დიუპლესი იყო, რომელსაც ალექსანდრე დიუმა-შვილმა თავის რომანში „ქალი კამელიებით“ და ამავე რომანის საფუძველზე დაწერილ პიესაში მარგარიტა გოტიე დაარქვა. მოგვიანებით, კი ჯუსეპე ვერდიმ დიუმასეული ნაწარმოების საფუძველზე შექმნილ ოპერა „ტრავერტაში“ მას ვიოლეტა ვალერი უწოდა.

ალექსანდრე დიუმას პიესა იმ-

თავითვე დამკვიდრდა მსოფლიო კინოატრების რეპერტუარში და არაერთი გენიალური მსახიობის შთაგონების წყაროდ იქცა. სარა ბერნარის ელენორა დუზეს, გრეტა გარბოსა, თუ ვერიკო ანჯაფარიძის შესრულებით, მარგარიტა გოტიეს სცენურმა სახემ ჭეშმარიტი ტრაგედიის სიმალლეებს მიაღწია. ცნობილი ფრანგი მწერლის, თეოფილ გოტიეს თქმით, პოეტებისთვის ყოველთვის მაცდუნებელი იქნება უკვდავი ისტორია კურტიზანი ქალის სიყვარულისა, ისეთივე მარადიულის როგორც თავად სიყვარულია. მაგრამ შეყვარებული კურტიზანი ქალის სევდიანი ამბავი მაცდუნებელი აღმოჩნდა არა მხოლოდ პოეტებისთვის, არამედ მუსიკოსების, თეატრისა და კინოს მოღვაწეთათვისაც.

ამ ცნობილი პერსონაჟის რეალური პროტოტიპის ისტორია კი გასული საუკუნის 40-იანი წლების პარიზს უკავშირდება. პარიზი იმხანად, ვიქტორ ჰიუგოს თქმით, გასაოცარი კონტრასტების ქალაქს წარმოადგენდა; — თვალისმომჭრელი ფუფუნება და უკიდურესი სიღატაკე, ოქროთი მოფარაყებული დარბაზები და უბადრუკი, გაუმთბარი მანსარდები. ეს იყო რომანტიკული თავგადასავლების და გრანდიოზული „აფიორების“, ფანტასტიური გამდიდრებებისა და კატასტროფული გაკოტრებების, თავბრუდამხვევი ტრიუმფებისა და დაკარგული ილუზიების ეპოქა. მაგრამ კონტრასტებით აღსავსე მხოლოდ ცხოვრებისეული რეალობა

როდი იყო. შემთხვევითი არ არის, რომ ფრანგულ თეატრსა და ლიტერატურაში: — ჰიუგოს, მერიმეს, მიუსესა და დე ვინიის რომანტიკოსი გმირების გვერდით ჩნდებიან ბალზაკისეული პრაგმატიკოსები, საქმიანი ალღოთი და თანმიმდევრული მიზანდასახულობით რომ მიიწევენ წინ საზოგადოებრივი ცხოვრების საფესურებზე.

მშფოთვარე მოვლენებით იყო აღსავსე თავად საფრანგეთის ისტორია. მეტად ხანმოკლე მონაკვეთში ერთმანეთს შენაცვლა; — პირველი იმპერია, ბურბონების რესტავრაცია და ოქლისის იმპერია. საზოგადოებაში ჯერ კიდევ არ დამცხრალა დაპირისპირება ბონაპარტიზტებსა და მონარქისტებს შორის, არ დამცხრალა ინტერესი თავადასაველების მამიებელი, მამაცი, დაშინანი გმირის მიმართ; — იქნებ ეს ნაპოლეონის სამხედრო გენით აღტაცებული რესპუბლიკელი, თუ იმპერატორის ტირანიისადმი შეურიგებელი მონარქისტი. ფინანსისტების, ბირჟის მაკლერების, ნოტარიუსებისა და სხვადასხვა რჯულის მოხელეების სამყაროს მზარდი სიმდიერის მიუხედავად, საზოგადოებაში დიდი იყო ინტერესი ყოველივე იდუმალისა და რომანტიკულისადმი, არაჩვეულებრივი მოვლენებისა და პიროვნებებისადმი.

პრაგმატულისა და რომანტიკულის უცნაური შერწყმის თავისებურ განსახიერებად იქცა მდიდარი მფარველობის ხარჯზე მცხოვრები და ამასთანავე, უანგარო სიყვარულზე



ვერიკო — მარგარიტა გოტიე

მოცნებე, პარიზელი კურტიზანი ქალის ფენომენი, რომელმაც განსაკუთრებული ადგილი დაიმკვიდრა არა მხოლოდ ცხოვრებისეულ სინამდვილეში. არამედ ფრანგულ ლიტერატურასა და თეატრში. შემთხვევითი არ არის, იმდროინდელ ფრანგულ საზოგადოებაში, გზაბნეული და მაცდური ქალების გასაოცარი პოპულარობა, იქნება ეს აბატ პრევეოსეული მანონ ლესკო თუ ვიქტორ ჰიუგოს მარიონ დელორში.

ლამის პარიზი, ამაღელვებელი და მაცდური, სასიყვარულო ვნებებითა და აზნარტულ თამაშობებით გატაცებულ, სიმდიდრესა და სიამოვნებებს დადევნებულ პარიზელების ციებ-ცხელებამ და გაუთავებელმა მეჯლისებმა მოიცვა.

საყოველთაო ყურადღებას იპყრობს მომხიბვლელი კურტიზანი

ქალი, რომლის პრესტიჟი, მის მიერ გაკოტრებული საყვარლების, მისი მიზეზით გამოწვეული დუელებისა და თვითმკვლელობების რიცხვით განისაზღვრება. გუშინდელი ყვავილებით მოვაჭრე ან თეთრეულის მკერავი ლამაზმანი, იღბლიანი შემთხვევების წყალობით საოცარი ფუფუნების მუპატრონე ხდება. ძვირად ღირებული კურტიზანი ქალის შენახვა კი მისი მფარველის ფინანსური კეთილდღეობისა და წარმატებული კარიერის დასტურად იქცევა. მაგრამ, რაც უფრო დიდი იყო ამა თუ იმ კურტიზანი ქალის წარმატებები სასიყვარულო ბიზნესის სფეროში, მით უფრო ძლიერ მიილტვოდა იგი უანგარო სიყვარულისკენ, რაც არაერთი ცნობილი თუნაკლებად ცნობილი სასიყვარულო ისტორიის მიზეზად იქცა.

სწორედ ასეთი რომანტიკული, მაგრამ იმდროისათვის სრულიად ტიპური სასიყვარულო ურთიერთობა დაედო საფუძვლად ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ დიუმასულ მელოდრამას. 40-იანი წლების პარიზის ყველაზე სასურველ კურტიზანად აღიარებული იყო ალფონსინა პლესი, რომელმაც პროინციიდან ჩამოსვლისას მარი დიუპლესი დაირქვა.

ალფონსინას გაჩენისთანავე დედამისმა ოჯახი მიატოვა და საყვარელთან ერთად გაიქცა. მოგვიანებით კი თხუთმეტი წლის გოგონა მამამ ბოშებს მიყიდა. ბოშებმა გოგონა პარიზში ჩამოიყვანეს. ღამის პარიზში სეირნობისას, ახალგაზრდა ჰერცოგ დე გიში კაფეში გადააწყდა

მშვენივრად მოცეკვავე ალფონსინას და მაშინვე მოიხიბლა მისით ამ შებვიდრიდან ერთი კვირის შემდეგ, პარიზელები ჰერცოგის მომხიბვლელ საყვარელზე ალაპარაკდნენ.

პროინციიდან ჩამოსული, სრულიად უწიგნური გოგონა ბუნებით ნიჭიერი და გემოვნებიანი აღმოჩნდა. როდესაც უკვე მარი დიუპლესით — ცნობილი ალფონსინა — ალექსანდრე დიუმა-შვილმა გაიცნო, იგი მშვენივრად ერკვეოდა ფრანგულ ლიტერატურაში. უყვარდა პოეზია და უკრავდა ფორტეპიანოზე. მარის სალონის მუდმივი სტუმრები იყვნენ სამეფო გვარის წარმომადგენლები, მინისტრები, პოეტები, ეკლესიის მესვეურნი. მასთან მეგობრობდნენ, მის სახელში ხშირად იკრიბებოდნენ ფრანგული ლიტერატურის კლასიკოსები: — ალფრედ დე მიუსე და თეოფილ გოტიე, გახმაურებული „პარიზის საიდუმლოებების“ ავტორი ეჟენ სიუ და ცნობილი მუსიკოსი ფერენც ლისტი. თეოფილ გოტიეს თქმით, მარი დიუპლესი არა მხოლოდ მომხიბვლელი ქალი, არამედ საინტერესო პიროვნება და გონებამახვილი მოსაუბრე იყო. თავისი ხელობის მიტოვებას იგი არ აპირებდა, რადგან შეეჩვია წელიწადში ასი ათასი ოქროს ფრანკის ხარჯვას და თანაც იცოდა, რომ ჭლექის გამო ახალგაზრდობის ასაკს ვერ გაცდებოდა.

1846 წ. ლეგენდარული „სამი მუშკეტერის“ და „გრაფ მონტე კრისტოს“ ცნობილი ავტორის იმხანად უცნობმა ვაჟმა, 20 წლის თვალწარმტაცმა

ალექსანდრე დიუმა-შვილმა ვარიეტ-
ეს თეატრის ლოქაში დაინახა გასაო-
ცარი სილამაზის მარი დიუპლესი,
თავის მხრივ ქალბატონი დიუპლესიც
დაინტერესდა ალექსანდრეთი და
თავისი მაჭანკალი მიუგზავნა სახლ-
ში მისაპატიჟებლად. ამ დღიდან დაი-
წყო მათი რომანი.

ალექსანდრე მარის მსგავსად
ადრეულ ასაკშივე შეეჯახა სისატიკე-
სა და უსამართლობას, მაღალ
საზოგადოებაში თავს აუტსაიდურად
მიიჩნევდა. თავისი არა მხოლოდ
„უკანონო“, არამედ მეტად არაორ-
დინალური წარმომავლობის გამო.
მამამისი ალექსანდრე დიუმა, აფრი-
კელი ზანგი ქალის, სესიტი დიუმასა
და თავგადასავლების მაძიებელი
ფრანგი არისტოკრატის, მარკიზ დე
პაიეტროს შვილიშვილი იყო. მარკიზ-
მა ადრეულ ასაკში დაობლებული
ვაჟი აფრიკიდან პარიზში ჩამოიყვან-
ა და შვილად აღიარა, თუმცა,
მოგვიანებით ფრანგი არისტოკრატ-
ის მულატმა ვაჟმა დედის გვარის
ტარება ამჯობინა. საფრანგეთში დი-
უმას გვარი ცნობილი სწორედ მისი
წყალობით გახდა. აფრიკელი ზანგი
ქალის მულატმა ვაჟიშვილმა ლევენ-
დარული სიმამაცით გაითქვა სახელი.
უბრალო ჯარისკაციდან ნაპოლეონის
ჯარის გენერლად იქცა. თავზეხე-
ლადებული მეომარი, ფრანგი
ჯარისკაცების სათავევანებელი მულა-
ტი გენერალი, მეტსახელად შავი ეშ-
მაკი, შიშის ზარს სცემდა მოწინააღმ-
დეგებს. მისი ვაჟიშვილის, ალექსან-
დრე დიუმას თქმით კი მისი შთაგონებ-

ის წყაროდ სწორედ მამა იქცა.
აფრიკელი ტემპერამენტის
მქონე ალექსანდრე დიუმა-მამას არა
მხოლოდ ამოუწურავი შემოქმედებ-
ითი ფანტაზია, ასეთივე დაუშრეტელი
სასიყვარულო ენერგია ჰქონდა, მას
სავსებით ბუნებრივად ეჩვენებოდა
ურიცხვი საყვარლების ცვლა. ერთ-
ერთი მათგანისგან, თეთრეულის მკ-
ერავი, მოკრძალებული და სიცოცხ-
ლის ბოლომდე მისი ერთგული ქალ-
იშვილისგან ვაჟი ეყოლა. ბიჭუნას
ასევე ალექსანდრე დაარქვეს. უფროს
ალექსანდრეს მალე მოეზურდა მკერ-
ავი ქალის კატრინ ლაბეს ერთფერ-
ოვანი სათნობა. თუმცა საოცრად
გულუხვი მწერალი არჩენდა არა მხო-
ლოდ თავის უკანონო შვილებსა და



ელეონორა დუზე, „ქალი კამელიებით“



მათ დედებს, არამედ მის მიერ მიტოვებულ საყვარლებსა და მათ ახალ ოჯახებს. მუდმივად ვალებში ჩაყარდნით, დაუღვეარი დიუმა-მამა რამდენჯერმე იძულებული იყო საფრანგეთიდან გაქცეულიყო. სწრაფად მდიდრდებოდა და ასევე სწრაფად კოტრდებოდა. ამასობაში კი წამოზრდილი ალექსანდრე-შვილი პანსიონში მიაბარეს, სადაც იგი მდიდარი კომერსანტებისა და არისტოკრატთა პირმშობების გარემოცვაში აღმოჩნდა. მალე მთელ სასწავლებელში ცნობილი გახდა, რომ ქალი უქმრო იყო, მისი შვილი კი უკანონოდ შობილი. ალექსანდრე დიუმა-შვილი მოგვიანებით წერდა, რომ ამ დღიდან მისი ცხოვრება ნამდვილ ჯოჯოხეთად იქცა. მცირეწლოვანი მოსწავლეები განუწყვეტლივ ამცირებდნენ პატარა ალექსანდრეს, ღამითაც კი ხშირად შეურაცმყოფელი შეძახილებით აღვიძებდნენ, სასადილოში ცარიელ თეფშებს აძლევდნენ, წიგნებსა და რვეულებზე უხამს სურათებს უხატავდნენ, ქვეშ კი დედამისის სახელს აწერდნენ. ეს ჯოჯოხეთი ალექსანდრეს თქმით, მისი ცხოვრების ყველაზე ბედნიერ დღეებშიც კი წარუშლელ მოგონებად დარჩა მის მეხსიერებაში. მამამისი, გულღია გოლიათი თავისი აფრიკული წარმომავლობის შეურაცხყოფელ მხსენებლებს მუშტი-კრავით უსწორდებოდა. ერთ-ერთი მათგანი კი ოპერის ლოჟიდან პირდაპირ პარტერში მოისროლა და ამით საბოლოოდ დააფრთხო მისი შეურაცყოფის მსურველები. უმცრო-

სი ალექსანდრე მოკლებული იყო მამამისის უკომპლექსო ხასიათსა და უდარდელ სილალეს. სისასტიკესთან ადრეულმა შეჯახებამ მეტად მგრძობიარე მელანქოლიურ ადამიანად აქცია. დედისადმი თანაგრძობით გამსჭვალულმა სიყვარულმა განსაკუთრებით მგრძობიარე გახადა მარი დიუპლესის მიმართაც, რომლის მხიარულების მიღმაც ფარული სვედა ამოიცნო. ამ საოცრად მგრძობიარე ყმაწვილის გამო მარიმ ყველა მდიდარი მფარველი მიატოვა, ისინი მთელ დღეებს ერთად ატარებდნენ, საღამოობით კი მარის ბუღუარს თავს აფარებდნენ, სადაც ყოველი ფეხის ნაბიჯზე, თეთრი უსუნო ყვავილებით — კამელიებით მორთული ჩინური ლარნაკები იდგა. ცხოვრების ამგვარი წესი დიდ ხარჯებთან იყო დაკავშირებული და ქალმა გაწყვეტილი კავშირები აღადგინა. ალექსანდრეს არ სურდა ერთ-ერთი საყვარლის მდგომარეობით დაკმაყოფილებულიყო. მან კავშირი გაწყვიტა და ქალის დაეიწყების სურვლით შეპყრობილი სამოგზაუროდ გაეშურა.

მოგზაურობიდან დაბრუნებულმა დიუმამ შეიტყო თავისი ყოფილი საყვარლის ჭლეტით გარდაცვალების ამბავი და მოსვენება დაკარგა, სასტუმროში დასახლდა, მარის წერილების კითხვა და რომანის წერა დაიწყო. რომანში „ქალი კამელიებით“ თავისებურად აისახა მის მიერ გაცდილი. ცხოვრებისეული პროტოტიპის მოძიების თვალსაზრისით კი, მისივე აღიარებით, ერთადერთ შეუს-

აბამობას მამამისის პერსონა წარმოადგენს. სიცოცხლის ბოლომდე ქალებში უზომოდ შეყვარებული თავგადასავლების მამიებელი ალექსანდრე დიუმა-მამა, ოჯახის რეპუტაციაზე მზრუნველი მორალისტის, არმან დიუვალის მამის სრულ ანტიპოდს წარმოადგენდა. თავად ალექსანდრე უმცროსის თქმით, იგი მამამისის მამად უფრო გრძნობდა თავს, ვიდრე მამამისის შვილად.

უდიდესი წარმატების შემდეგ, დიუმამ რომანი პიესად გადააკეთა. პიესა ამორალური თემის გამო აიკრძალა, მაგრამ იმპერატორ ლუი-ნაპოლეონის ჩარევის შედეგად დაიდგა. სპექტაკლს სენსაციური წარმატება ხვდა წილად. თეოფილ გოტიეს გამოცემით, მაყურებელი ცრემლებით დანამულ თაიგულებს აყრიდა სცენაზე გამოსულ ავტორს.

ოცი წლის ასაკში უკვე სახელგათქმული მწერლის, ალექსანდრე დიუმა-შვილის ქმნილება — “მარგარიტა გოტიე“, არაერთი დიდი მსახიობის შთაგონების წყაროდ იქცა.

ფრანგული თეატრის სახელგანთქმული მსახიობის, სარა ბერნარის სცენურ შედეგად იქცა “ქალი კამელიებით“. ვირტუოზული ოსტატობის წყალობით, მსახიობი მარჯვენა ფეხის ამპუტაციის შემდეგაც განაგრძობდა ამ როლის წარმატებულ თამაშს.

მარგარიტას როლი საეტაპო მნიშვნელობის ნამუშევრადაა მიჩნეული, სარა ბერნარის მეტოქის, დიდი იტალიელი მსახიობის — ელე-

ონორა დუზეს შემოქმედებაში. ელჟონორა დუზეს თამაშით აღფრთოვანებული იყო თვით ჯუზეპე ვერდი. ვაშინგტონში დუზეს გასტროლებისას, გამართული სპექტაკლის შემდეგ კი მსახიობი თეთრ სახლში მიიპატიჟეს. დუზე იყო პირველი მსახიობი, რომლის საპატოვსაცემოდ თეთრ სახლში სადილი გაიმართა.

დიდი ვერიკო ანჯაფარიძის ერთ-ერთ უსაყვარლეს როლს წარმოადგენდა სწორედ მარგარიტა გოტიე. ცნობილია, რომ დიუმას პიესა ერთდროულად და უდიდესი ანშლაგებით გადიოდა 30-იანი წლების საბჭოთა კავშირის ქვეყნების ყველა ცნობილ თეატრში. შესაძლოა, მასიური რეპრესიების ამ სასტიკ ეპოქაში დიუმას მელოდრამა, უდრეკი საბჭოთა მოქალაქეებისთვის, თანაგრძნობისა და გულისხმიერების ტაბუდადებული გრძნობების დაუფარავად გამოელენის შესაძლებლობას იძლეოდა. ცხოვრებაში აკრძალულის თავისებურ კომპენსაციას თეატრი ახდენდა.

გაცილებით უფრო ადრე, 1852 წ. პარიზში ჩასული ჯუზეპე ვერდი დაეწრო სპექტაკლს, რომელმაც მასზე დიდი გავლენა მოხდინა და დიუმასეული ნაწარმოების სიუჟეტის საფუძველზე ოპერის შექმნის სურვილი აღძრა. ამ ოპერას ვერდიმ „ტრაუიატა“ უწოდა, რაც იტალიურად გზაბნეულს ნიშნავს. ლიბრეტის ავტორთან, პიავესთან ერთად, ვერდიმ პიესის მოქმედება შეამცირა და გაამარტივა, მოქმედ გმირებს კი სახელები შეუცვალა — მარგარიტა გოტიე გახდა



ვიოლეტა ვალერი, არმანი დიუვალი
კი — ალფრედ ჟერმონი.

1855 წ. მილანის საოპერო თეატრში დადგმული “ტრაეიატა“ ჩაჯარდა, რაც შემსრულებელთა მეტად უიღბლო ანსამბლმა განაპირობა. ალფრედის პარტიას გაციებული შემსრულებელი ჩახრინწული ხმით მღეროდა, მამამისის პარტიის შემსრულებელს ტექსტი დაეიწწნია, რამაც მაყურებელი თავიდანვე კომიკურად განაწყო. ჭლექისგან დაუძღურებული ვიოლეტას სიკვდილის ეპიზოდში კი მომღერლის უნიჭობამ პოპერიული სიცილი გამოიწვია.

ამ ფიასკოს მიუხედავად ვერდიმ ოპერის ვენეციურ თეატრში დადგმას მიაღწია. მას შემდეგ “ტრაეიატა“ მსოფლიოში ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ ოპერად იქცა. მისი მოსმენისას აღტაცებული ალექსანდრე დიუმას აღმოხდა: ნახევარი საუკუნის

შემდეგ არაეის გაახსენდებოდა ჩემი „ქალი კამელიებით“, მაგრამ გენიალურმა ვერდიმ იგი უკვდავყო.

მარგარიტა გოტიე თავისი პოპულარობით აღემატება მრავალ, დიუმას დრამაზე გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი ნაწარმოების გმირის და არა მხოლოდ მისი ისტორიის საფუძველზე შექმნილი ვერდისეული ოპერის წყალობით. რაღაც იდუმალი მომხიბვლელობის შედეგად ბანალური მელოდრამის გმირი-ქალის მხატვრული სახე, მეორე, ფრანგი მწერლის, პროსპერ მერიმეს ქმნილების — კარმენის მსგავსად, გასცდა დიდ გაქანებას მოკლებული ნაწარმოების მოკრძალებულ მასშტაბებს და თითქოს ლიტერატურული პირველწყაროსგან დამოუკიდებლად არსებულ მითად იქცა.



ფრანგი დრამატურგი და მსახიობი, ჟან ბატისტ პოკლენი მსოფლიომ მოლიერის ფსევდონიმით გაიცნო. მოლიერმა მთელი ეპოქა შექმნა მსოფლიო დრამისა და თეატრის ისტორიაში, ფრანგული კომედია კი წმინდა გასართობი ხასიათის, ე. წ. მდარე ჟანრის ნაწარმოებიდან ჭეშმარიტი ხელოვნების კუთვნილებად აქცია.

მოლიერისეულ გმირებს, ხშირად ამა თუ იმ ადამიანური თვისების ან მანკიერების განმასახიერებელ სინონიმებად მოიხსენიებენ; გარპაგონს — სიბუნწის, ჟურდენს — გააზნაურებული მდაბიოს, ტარტიუფს — ფარისევლობის. მოლიერისეული დონ ჟუანი კი ქალების

მაცდუნებელ დიდგვაროვნზე ლეკვინდის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ინტერპრეტაციად იქცა.

ფრანგ ბურჟუაზია პირმშომ — ჟან ბატისტმა შესანიშნავი განათლება მიიღო და იურისპრუნდენციაში მსახურების პერსპექტივის მიუხედავად, იმხანად ყველაზე ხელმოკლე და უუფლებო კასტის წარმომადგენლობა — მოხეტიალე მსახიობობა არჩია.

გადმოცემის თანახმად, კომედიის ამპლუაში შეუდარებელი მოლიერი, გმირულ-პეროიკული როლების ძალზე სუსტი შემსრულებელი იყო, მაგრამ წარუმატებლობის მიზეზს ჯიუტად მიაწერდა ხალხის მდარე გემოვნებას.

ერთ-ერთ წარმოდგენის დროს კი, მსახიობის მოსაწყენი თამაშით გაღიზიანებულმა მაყურებელმა, ზუსტად დამიზნებული ვაშლი თავში მოახვედრა უიღბლო ტრაგიკოსს, თავად მოლიერი საყვეთქმით, უეცრად გაუნათდა გონება და საბოლოოდ ააღებინა ხელი ჰეროიკული როლების თამაშზე.

სამავგიეროდ, მოლიერმა როგორც დიდებულმა კომიკოსმა და კომედიოგრაფმა მთელ საფრანგეთში გაითქვა სახელი. უშუალოდ ლუდოვიკო XIV-ის მფარველობის წყალობით, მოლიერის მიერ დაარსებულ თეატრალურ დასს პარიზში დამკვიდრების უფლება და მშვენიერი თავშესაფარი მიეცა. მოლიერის, ისევე, როგორც რასინისა და კორნელის, პიესების პრემიები მეფის რეზიდენციაში იმართებოდა, როგორც სამეფო კარის დღესასწაულების შემადგენელი ნაწილი.

თავდაპირველად ფრანგული ხალხური ფარსისა და იტალიური კომედია დელ არტეს ნიღბებსა და ტრადიციებზე დაფუძნებული მოლიერისეული კომედიები, მძაფრი სოციალური კრიტიკის ხასიათს იტენდნენ. პირველი დიდი გაღიზიანება საზოგადოებაში გამოიწვია „სასაცილო მანჭიების“ დადგამა. მოლიერი, რომელიც ადამიანს აფასებდა არა საზოგადოებრივი მდგომარეობისა თუ წარმომავლობის, არამედ პიროვნული ღირსებების მიხედვით, ერთნაირი ირონიით წარმოაჩინდა როგორც ხელმოცარულ არისტოკრატთა სნობიზმს, ასევე გააზნაურებულ შდაბიოთა პრეტენზიულობას.

ვნებათაღელვამ მოლიერის გარშემო კულმინაციას მიაღწია „ტარტიუფის“ დადგმის შემდეგ. პიესის

გმირის ღვთისმოსაობის ნიღაბს აფარებული, ხარბი და გარყვნილი ტარტიუფი, თვალთმაქცობა „ტარტიუფში“ გამოვლინდა არა როგორც ერთეული ადამიანთათვის დამახასიათებელი ცხოვრების წესი.

პრემიერის დღესვე, ლუდოვიკოს დედამ, რელიგიური ფანატიზმით გამორჩეულ ესპანელ მონარქთა დინასტიის შთამომავალმა, თავის გარემოცვით მიატოვა დარბაზი. მოლიერის წინააღმდეგ ამხედრდნენ ინკვიზიციის იეზუიტთა ორდენის წევრები. ეკლესიის მესვეურნი მეფისგან უღმერთო მუქმობის კოცონზე დაწვას მოითხოვდნენ. პარიზის არქიეპისკოპოსმა ეპარქიებში დაგზავნა მიმართევები, რომლებშიც „ტარტიუფის“ მკითხველებს ეკლესიიდან განდევნით ემუქრებოდა.

მკრეხელური პიესის დაწერისათვის, მისი ავტორის დაუსჯელობით გამძვინვარებულმა ინკვიზიციის წარმომადგენლებმა, მწერალს სისხლისსაღრეჯაში დასდეს ბრალი. მოლიერმა თავისი ყოფილი საყვარლის — მსახიობ მადლენა ბეჟარის უმცროსი და — არმანდა ბეჟარი შეერთო. მოლიერზე განაწყენებული ერთ-ერთი მსახიობის ჩვენების საფუძველზე, არმანდა ბეჟარი მადლენისა და ჟან ბატისტის სასიყვარულო კავშირის ფარულ პირმძოდ შერაცხეს. რომ არა ლუდოვიკოს მფარველობა, ფრანგული კომედიოგრაფიის რეფორმატორის ბიოგრაფია, არსებულზე გაცილებით უფრო ხანმოკლე აღმოჩნდებოდა.

ესოდენ საბუღელო კომედიანტი კი „ცოდვების“ მონანიების ნაცვლად, არანაკლებად მკრეხელურ „ღონ უჟანს“ ქმნის.



შუა საუკუნეებში წარმოიშვა ლეგონდა ქალების მაცდუნებელ დიდგაროვან დონ ხუან ტენორიოზე. ამ ლეგენდის საფუძველზე შექმნილი პირველი დრამის „სვეილიელი ანცი ანუ ქვის სტუმარი“ ავტორია მე-17-ე საუკუნის ესპანური აღორძინების ცნობილი წარმომადგენელი, დრამატურგი ტირსო დე მოლინა. „სვეილიელი ანცის“ დაწერიდან თითქმის ნახევარი საუკუნის შემდეგ შეიქმნა ჟან ბატისტ მოლიერის შემოქმედების შედეგად აღიარებული, მისი ერთადერთი დრამა „დონ ჟუანი“. სწორედ დონ ხუანის ფრანგული გამოთქმა დონ ჟუანი დამკვიდრდა მსოფლიო ლიტერატურასა და ხელოვნებაში.

მოლიერისეული დონ ჟუანის სასიყვარულო თავგადასავლები არა იმდენად დაუოკებელი ტემპერამენტის შედეგია, რამდენადაც ძალაუფლებისაკენ სწრაფვაში გამოვლენილი თვითდამკვიდრების ფორმა. სასიყვარულო ენება მოლიერის დონ ჟუანისთვის სხვისი დამორჩილების, სხვაზე ზემოქმედებისა და ბატონობის შუგრძნებისაგან მიღებული ნეტარებაა. მისთვის მისი მამაკაცური ხიბლი ისეთივე იარაღია სამყაროზე ბატონობისაკენ სწრაფვაში, როგორც ფაუსტისათვის ცოდნა, მარლოს მალტიელი ებრაელისთვის — სიმდიდრე, შექსპირის რიჩარდისათვის — სამეფო ტახტი.

ამასთანავე მოლიერის დონ ჟუანისთვის უცხოა ასკეტიზმისკენ განთავსუფლებული გრძობადობის განსახიერებად ქცეული ტირსოსეული გმირის თავქარიანი იმპულსურობა.

თავისივე ნიჰილიზმისგან სულიერად გაორებულ მოლიერისეულ გმირს

დაკარგული აქვს სიცოცხლის უფლებიქტო, ლაღად აღქმა-განცდის უნარი. მოლიერის დონ ჟუანი დმეროს მოწყურებული უდმერთია, რომლის გამოძწვევი სკვატიციზმის მიღმა, უარყოფილ და დაკარგულ ფასეულობებზე ნოსტალგია იკითხება. მისი განუწყვეტელი კამათი თავის მსახურთა, სგანარულთან, საკუთარი ნიჰილიზმის უარმყოფელი მოსაზრებების ძიებაში წამოწყებულ კამათს უფრო წააგავს. ამიტომაც შეისმენს დონ ჟუანი ნოსტალგიური დუმილით სგანარულის სიტყვებს ღვთიური პარმონიის შემცველი სამყაროს შესახებ და თავისივე ურწმუნობებისგან სასწარკვეთილი ამბობს: — მე მხოლოდ ის მწამს, რომ ორჯერ ორი ოთხია.

დონ ჟუანის მიერ აღიარებული მათემატიკურ-ტექნიკური „ჭეშმარიტებები არაფერს გვეუბნებიან ადამიანის სულიერი მოთხოვნილებებისა და მისწრაფებების შესახებ. მოლიერმა, როგორც დიდმა ხელოვანმა, დონ ჟუანის სახით იწინასწარმეტყველა მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის იდეის აბსოლუტიზაციის ის გზა, რომლითაც განვითარდა თანამედროვე ცივილიზაცია.

მართალია, მოლიერი ქალების მაცდუნებელი დიდგაროვანის სახით ზნეობრივ საფუძველებს მოკლებული თავისუფლების მანკიერ მხარეებს წარმოაჩენს, მაგრამ არავის დარჩენია შეუძნეველი ავტორისეული სიმპატია მამაცი, თავისებურად გულმოწყალე და რაც მთავარია, ფარისეველი საზოგადოების მიერ დადგენილი თამაშის წესების უარმყოფელი დონ ჟუანის მიმართ.

პიესის ფინალში, ქვესკნელში ჩავარდნილი დონ ჟუანის დანახვისას,



ღეთისმოშიში სგანარული შეძრწუნების ნაცკლად თავის ჯამაგირს მისტირის, რითაც ცოდვილის დასჯის შთამბეჭდვი სურათი, ავტორისეული ფარული ირონიის წყალობით ირღვევა.

შეთხვევითი არ არის, რომ მოლიერის „ღონ ჟუანის“ მიხეილ თუმანიშვილისეულ დადგმაში, ღონ ჟუანს შაკერულად კლავდნენ მის მიერ შეურაცხყოფილი ადამიანები. ლეგენდა ქვესენელში ჩაყარდნილი ღონ ჟუანის შესახებ კი მათ მიერ შეთხზულ მითს წარმოადგენდა.

„ღონ ჟუანის“ დადგმის უფლებების მოსაპოვებლად წამოწყებული, ხუთწლიანი ბრძოლა მოლიერის გამარჯვებით დასრულდა. განუწყვეტელი ბრძოლებისა და ინტრიგებისგან გადაღლილ ხელოვანს კი ცოტა რამ ახარებდა, ასაკმა და მძიმე სნეულებებმა ჭირვეული ხასიათი შესძინა, მაგრამ მაინც არ გაუნელდა თავდაუიწყებელი სიყვარული თავისი საქმისადმი. ავადმყოფობის მიუხედავად იგი განაგრძობდა თავის პიესებში კომედიური როლების თამაშს.

მორიგი წარმოდგენის დასრულებისას მოლიერი ვეღარც წამოდგა თავისი სცენური გმირის, ავადმყოფად მოკატუნებული არგონის საყარძლიდან. მგობრებმა ამ საყარძლითვე მიიყვანეს სახლში. მოლიერის მიერ შარლატანებად მონათლულმა არც ერთმა ექიმმა არ ისურვა მასთან მისვლა. ასევე არც ერთმა მღვდელმა არ ისურვა ეკლესიის მიერ შერისხული მომაკვდავი კომედიანტის მონახულება. სიკვდილის წინ მოლიერმა უარი განაცხადა ხელი მოეწერა თავისი პროფესიის უარმყოფელ მონანიების წერილზე, რის გამოც არც ერთი მღვდელი არ მიაცილებდა გარდაცვლილ მსახ-

იობს სასაფლაოზე და არც ერთი სასაფლაო არ მიიღებდა მის ცხედარს. დაქვრივებული არმანდა მოლიერის თხოვნის საპასუხოდ პარიზის არქიეპისკოპოსმა ბრძანა, რომ ბატონი მოლიერის დამარხვა სასაფლაოს კურთხეულ მიწაზე, კანონის შეურაცხყოფელ ქმედებას წარმოადგენსო. სასოწარკვეთილი ქვრივი სენ ჟერმენის სასახლისკენ გაეშურა მეფის სანახაუდ. ლუდოვიკომ იგი დაუყოვნებლოდ მიიღო და დახმარება აღუთქვა. ვინაიდან საეკლესიო კანონის მიხედვით, სასაფლაოს კურთხეული მიწა ოთხ მეტრ სიღრმეს მოიცავდა ლუდოვიკომ ბრძანა ბატონი მოლიერი, წმინდა ჟოზეფის სასაფლაოზე, ხუთი მეტრის სიღრმით დაემარხათ. დღემდე შემონახული, პარიზის არქიეპისკოპოსის განკარგულების თანახმად, ჟან ბატისტ მოლიერი დაკრძალეს 1673 წელს 12 თებერვალს, შებინდებისას, მისი სულის მოსახსენიებელი პარაკლისის გარეშე, სასაფლაოს იმ მონაკვეთზე, სადაც მოუნათლავი ბავშვები და თვისიმკვლელები იყვნენ დამარხულნი.

სასაფლაოს ამ მეარდნილ ადგილას, უსახლკარო მაწანწალები, გათბობის მიზნით ანიუბდნენ კოცონს, რამაც დროთა მანძილზე მოსპო გარდაცვლილთა ვინაობის მაუწყებელი წარწერები.

119 წლის შემდეგ, მოლიერის საფლავის ამაოდ მაძიებლებმა, დაუდგენელი უცნობი გადმოასვენეს მაგზოლოკუმში და ამით სიმბოლოურად პატევი მიაგეს დიდ წინაპარს. მოლიერის სახლში მომხდარი ხანძრის შემდეგ მოისპო მისი სახლ-კარიც და მწერლის მთელი პირადი არქივი, მაგრამ ვერაფერმა მოსპო მისი შემოქმედების მართლაც უდავო ნიმუშები.

მაზინე ნეკოლია შვილი

მამები და შვილები

(სარქიო მასალები ქვეყნდება პირველად)

მინდა შეგახსენოთ ერთი ბანალური ფრაზა - „გენიალურ ადამიანთა შვილებზე ბუნება ისვენებს“... და უმეტეს შემთხვევაში, ასეც არის. ისტორიას ახსოვს, თუ რაოდენ უღიმღამონი და არაფრით გამორჩეულნი ყოფილან უნიჭიერესი ადამიანების შთამომავალნი. თუმცა, ისტორიამ გამონაკლისებიც იცის. მინდა გვიამბოთ ერთ-ერთ ასეთ საინტერესო გამონაკლისზე. ეს გამონაკლისი იმითაც არის საინტერესო, რომ შვილმა არ გააგრძელა თავისი ცნობილი მშობლის შემოქმედებითი გზა და სრულიად საპირისპირო სფეროში მიაღწია აღიარებას როგორც თავის ქვეყანაში, ასევე

უცხოეთში. გარდა ამისა ის ცნობილი მხოლოდ ცნობილი პიროვნება, არამედ, პირველ რიგში, ღირსეული მშობლების ღირსეული შვილი - მოსიყვარულე, ყურადღებიანი, ერთგული, პასუხისმგებლობის გრძნობით მათ მიმართ, მათი შემოქმედების საუკეთესო მცოდნე, უერთგულესი მეგობარი, კულტურული, ბრწყინვალე ევროპული განათლებით და უზადო აღზრდით გამორჩეული.

საუბარია გენიალური ქართველი რეჟისორის კოტე მარჯანიშვილის და ცნობილ რუს მსახიობთა დინასტიის წარმომადგენლის, წარმოშობით იტალიელი ნადეჟდა ჟიგოკინის ვაჟიშვილზე - მათუმატიკურ მეცნიერებათა დოქტორ, პროფესორ, აკადემიკოს, ლენინის ორდენოსან კონსტანტინე (კოტიკო) მარჯანიშვილზე.

ყოველივე კი ასე დაიწყო - 1896 წელს, თბილისში, შუმილინის დასის მსახიობი - ჯერ კიდევ ყველასთვის უცნობი - კოტე მარჯანიშვილი ქორწინდება ამავე დასის ახალგაზრდა მოსკოველ მსახიობ ნადეჟდა ჟიგოკინზე, რომელიც ტრადიციული თეატრალური ოჯახიდან იყო. მისი ბაბუა ვასილი ჟიგოკინი იყო XIX საუკუნეში ცნობილი კომედიური მსახიობი (1807-1874); მამა, დედა და ძმები იყვნენ მოსკოვის საიმპერატორო თეატრის მსახიობები. მან და მისმა ორმა დამ დაამთავრეს მოსკოვის თეატრალური სასწავლებელი და მოღვაწეობდნენ პროვინციაში. ასე 1896 წელს ნადეჟდა ჟიგოკინი ხელს აწერს კონტრაქტს შუმილინის დასთან, ჩამოდის თბილისში და

იმავე წელს ხდება კოტე მარჯანიშვილის მეუღლე. პირველი ორი შვილი ელუპებათ მცირეწლოვან ასაკშივე. 1903 წლის 26 აგვისტოს, მოსკოვში, მათ უზნდებათ ვაჟიშვილი კონსტანტინე. იგი ბავშვობიდან თითქმის თეატრში იზრდებოდა და მშვენივრად ერკვეოდა თეატრალურ საკითხებში, საქმის კურსში იყო ყოველივე იმისა, თუ რა ხდებოდა მისი მშობლების შემოქმედებით ცხოვრებაში. თავის პროფესიად სრულიად სხვა სფერო აირჩია და 1920 წელს ლენინგრადის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მათემატიკის ფაკულტეტის სტუდენტი გახდა. მისი პედაგოგი საცეციალობაში იყო ცნობილი რუსი მათემატიკოსი ი. მ. ვინოგრადოვი. რა თქმა უნდა, სწორედ ამან განაპირობა სტუდენტობაშივე მისი ინტერესი რიცხვთა თეორიისადმი. 1924 წელს იგი საცხოვრებლად გადმოდის თბილისში. იმავე წელს საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატი სამეცნიერო მივლინებით გერმანიაში აგზავნის. 1927 წელს კონსტანტინე მარჯანიშვილი ბრუნდება თბილისში და იწყებს ლექციების კურსის კითხვას თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, პოლიტექნიკურ და ენერგეტიკის ინსტიტუტებში. მოღვაწეობს ანდრია რაზმაძესა და ნიკო მუსხელიშვილთან ერთად. ხოლო 1934 წელს სამსახურის სთავაზობენ მოსკოვში ვ.სტეკლოვის სახ. მათემატიკის ინსტიტუტში. 1937 წელს იცავს საკანდიდატო დისერტაციას, 1949 წელს - სადოქტოროს, 1948-50 წლებში კითხულობს ლექციებს ფრობის სხვადასხვა ქვეყანაში, 1973

წელს მიენიჭა სოციალისტური შრომის გმირის წოდება და ლენინის ორდენი, 1974 წელს ხდება სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი. იგი ითვლებოდა რიცხვთა თეორიის საუკეთესო სპეციალისტად, ი.ვინოგრადოვის მიერ შექმნილ რიცხვთა თეორიის საბჭოთა სკოლის ღირსეულ წარმომადგენლად. მისი ნაშრომები ბევრად უსწრებდნენ წინ მის უცხოელ კოლეგათა ნაშრომებს ამ სფეროში. გარდა ამისა, აქტიურად მუშაობდა გამოყენებითი მათემატიკის მნიშვნელოვან პრობლემებზე. გარდაიცვალა მოსკოვში 1981 წლის 13 თებერვალს. ანდერძის თანახმად მისი ფერფლი დაკრძალულია თბილისში, დიდუბის პანთეონში (კონსტანტინე მარჯანიშვილის პირადი ფონდი №65 (I-166) საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის არქივს გადმოეცა ხალხთა მკვობრობის მუზეუმის რეორგანიზაციის შემდეგ. მუზეუმმა კი ეს ფონდი უსასყიდლოდ მიიღო 1983 წელს მეცნიერის ქვრივისაგან. (განსაკუთრებული მადლობა და პატივისცემა მინდა გამოეხატო საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის არქივის თანამშრომლის ქალბატონ ლამარა დიასამიძის მიმართ, რომელმაც მომაწოდა ეს მასალა და მომცა საშუალება არქივში მუშაობის, მ.ნ.).

კონსტანტინე მარჯანიშვილის პირად არქივში დაცულია მასალები, რომლებშიც ასახულია მისი ბავშვობის წლები გატარებული მოსიყვარულე მშობლებთან, რომლებიც, მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც თავად კოტიკო მარჯანიშვილი იხსენებს - „საკმაოდ ხელმოკლედ ცხოვრობდნენ და



ზოგჯერ შიშობდნენ კიდევ, პურის ქერქიც კი არა ჰქონდათ“ (ფ.65 ?28) მაინც ცდილობდნენ პატარა კოტიკოს ბედნიერი, სითბოთი და სიყვარულით საესე ბავშვობა ჰქონოდა. აი, ასეთი ჩანაწერია 12 წლის ბავშვის დღიურში: „დღლით 25 დეკემბერს დედამ მაჩუქა „საბავშვო ენციკლოპედიის“ 2 წიგნი, ნაძვის ხიდან რომ მოვედით, დამხვდა კიდევ ერთი საჩუქარი, ისიც წიგნი „პოპულარული ასტრონომია“. მერე კი მოვიდა ამანათი, რომელშიც ორი სახის შოკოლადი და კარამელი იყო. და მე უკვე აღარ მციოდა, თუმცა -21 იანვარი იყო. ლექსიც კი დავწერე:

"Первый месяц наш январь,
 Любит есть он всяку тварь:
 И гусей он поедает,
 И свиной не пропускает;
 Холод любит очень сильно
 И мороз трещит обильно
 И мороз трещит обильно
 Залепляя снегом все
 И узорит нам окно."
 1915 .
 (ფ.65 №11)

მიუხედავად იმისა, რომ მთელი მისი ბავშვობის წლები დაკავშირებული იყო რუსეთთან და ამის გამო წერდა და მეტყველებდა რუსულ ენაზე, იგი ბევრითადა შეცადინებოდა ქართულშიც, რაზეც მეტყველებს მის საბავშვო წიგნაკში ჩამოწერილი ქართული სიტყვები და ასოები. ეს სიყვარული მშობლიური ენის, ქვეყნის და ხალხის მიმართ, ბავშვობაშივე ჩანერგილი მშობლების მიერ, გაკვდა მას მთელი ცხოვრების მანძილზე. არც ერთი დღით არ შეუსწყვეტია კავშირი სამშობლოსთან და იქ

მცხოვრებ ახლობლებთან უკვე დაკავშირებული იყო. ამის ნათელი დასტურია ამ არქივში დაცული მასალაც. განსაკუთრებით საინტერესოა მიმოწერა ცნობილ ქართველ მოღვაწეებთან - ვერიკო ანჯაფარიძესთან, ევგენი ხარაძესთან, ნიკო მუსხელიშვილთან, ეთერ გუგუშვილთან, ილია ვეკუასთან, გურამ ბათიაშვილთან, დოდო ანთაძესთან, გუგული ბუხნიკაშვილთან, თამარ ვახვახიშვილთან და სხვა. თითოეულ წერილში ნათლად იკვეთება კონსტანტინე მარჯანიშვილის უაღრესად კეთილშობილი პიროვნება. მაგალითად რუსუდან ნიკოლაძის წერილი კ.მარჯანიშვილისადმი: „უდიდესი მადლობა მოლოცვისთვის და ხსონისთვის! გაოცებული ვარ, როდისღა ასწრებთ აქაური პრესის ასე ყურადღებით წაკითხვას და ყველაფრის საქმის კურსში ყოფნას? ეს ნამდვილად გასაოცარია! გმადლობთ, რუსუდან ნიკოლაძე. 1965 წ.“ (ფ.65 №126). ასევე მრავლისმთქმელია ნიკო მუსხელიშვილის პასუხი: „ძვირფასო კოტე, პოლონეთიდან დაბრუნებულს დამხვდა თქვენი წერილი, რომელშიც მატყობინებთ დედათქვენის, ქნ ნადეჟდას გარდაცვალებას. მთელი გულით და სულით ვიზიარებთ თქვენს მწუხარებას, რადგანაც ვიცით, თუ რაოდენ უდიდესი სიყვარული და განუმეორებელი მეგობრობა გაკავშირებდათ მასთან. განსაკუთრებით მადლობლები ვართ იმისთვის, რომ სწორედ დაკრძალვის დღეს მოგვწერეთ ეს წერილი, როგორც ყველაზე უახლოეს მეგობრებს. ამან ჩვენ ნამდვილად შეგვძრა. თქვენი ნიკო

მუსხელიშვილი. 1959 წ.“ (ფ.65 №122). რეკომენდაციას უწევს თამარ ვახვაშიშვილის წიგნს, რომ წარდგენილი იყოს კოტე მარჯანიშვილის პრემიაზე („თრთმეტი წელი მარჯანიშვილთან ერთად“, ხელოვნება, თბილისი, 1976 წ.), ეხმარება თავის ქართველ კოლეგებს (ფ.65 №163), მუდამ აქტიურ ინტერესს იჩენს ყოველივე იმისადმი, რაც დაკავშირებულია მამის სახელთან, არ აკლდება არც ერთი იუბილეზ ორგანიზებას, არა მხოლოდ საქმიანი მიმოჩენა აქვს კოტე მარჯანიშვილის მუზეუმის თანამშრომლებთან ყვარელში, არამედ არ იფიცებს დღესასწაულების მილოცვასაც.

როგორც უკვე აღვნიშნე, მას სათუთი და ფაქიზი ურთიერთობა ჰქონდა თავის შშობლებთან. არასდროს იფიცებდა მატერიალურად დახმარებოდა მათ საზღვარგარეთ სამეცნიერო მოღვაწეობის დროს. მამამისთან, კოტე მარჯანიშვილთან ურთიერთობა, მეგობრობა, თაყვანისცემა, სულიერი სიახლოვე და ერთგულება ნამდვილად სამაგალითო იყო. მან მთელი ცხოვრების მანძილზე შემოინახა ბავშუობაში მიღებული მამის წერილები და შემდგომ გადასცა თბილისის თეატრალურ მუზეუმის დირექტორს გუგული ბუნნიკაშვილს, რომელიც ამასთან დაკავშირებით წერს: „დიდი მადლობა ამ წერილების მოწოდებისთვის! რამდენი ახალი და საინტერესოა კოტე მარჯანიშვილის, როგორც პიროვნებასა და შემოქმედზე. უდიდესი მადლობა, რომ შემოუნახეთ ეს წერილები შთამომავლობას. წერილებს, რა თქმა უნდა, გამ-

ოაქვეყნებთ, ოღონდ სანდრო ახმეტელთან დაკავშირებით ალბათ შეკვეცავენ, რაც ძალიან დამწყვეტს გულს, ვინაიდან არავინ არ გაუშრო ისე სისხლი კოტეს, როგორც ახმეტელმა.

.... მართლაც საოცარი წერილებია და მე პირველ რიგში მაოცებს, თან ნაღველს მგვრის ის ფაქტი, რომ მთელი ცხოვრების მანძილზე კოტეს ასე უჭირდა მატერიალურად, როგორი მძიმე, რთული ცხოვრება ჰქონდა და როგორ გარეგნულად არც კი იმჩნევდა ამას...“ 1963 წ. (ფ.65, №61).

ვერიკო ანჯაფარიძეც მადლობას უხდის: „ძვირფასო კოტე! თქვენ მართლაც ძალიან ძვირფასი გახდით ჩემთვის. შესანიშნავია, რომ თქვენ ასეთი დიდი სიყვარული გაქვთ მამათქვენისადმი და ყოველივე იმისადმი, რაც მის სახელთან არის დაკავშირებული. უაღრესად მადლობელი ვარ კოტეს წერილებისთვის, რომლებიც გამომიგზავნეთ თუ მე როდისმე თავს მოვაბავ მოგონებების წიგნს, აუცილებლად გამოვიყენებ ამ იშვიათ წერილებს. მე რატომღაც ასე მგონია, რომ ჩემზე ერთგული ადამიანი კოტეს არა ჰყავდა საქართველოში (ასეა, თუ არა?) უსაზღვროდ მიყვარს და მანამ ცოცხალი ვარ, ყოველთვის ვიბრძოლებ, რომ მის გვერდით (ან თანაბრად მასთან) არავინ არ დადგეს“. (ფ.65, №52).

ჩემი ყველაზე დიდი ინტერესი გამოიწვია არქივში დაცულმა კონსტანტინე მარჯანიშვილის ჩანაწერებმა მამის შემოქმედებასთან დაკავშირებით. მათი წაკითხვა აღფრთოვანების გარეშე შეუძლებელია. ყო-



ველ ფრაზაში გამოსჭვავის, რომ ამას წერს არა მხოლოდ შვილი, არამედ კოლეგა, ზედმიწევნით გარკვეული მის შემოქმედებაში, ყველა დეტალის და ნიუანსის მცოდნე, ობიექტური შემფასებელი მამის, როგორც ნოვატორი რეჟისორის, ყოველთვის ძიებაში მყოფის, ახლის და ნიჭიერების დამფასებლის, მამის შემოქმედების ყველა პერიოდის მცოდნეს - იქნება ეს პეტროგრადის კომიკური ოპერისა, თუ სამხატვრო თეატრში, თავისუფალ თეატრსა თუ კიევში მოღვაწეობის პერიოდები. ლაპარაკია არა მხოლოდ მის მიერ ფაქტების აღწერაზე, არამედ ანალიზზე და გარდა ამისა, ყველა იმ მხატვართან, კომპოზიტორთან, მსახიობთან, დრამატურგთან, თუ რეჟისორთან სიახლოვეზე, რომლებიც მამასთან თანამშრომლობდნენ. „ჩემი მამა“, ასეა დასათარებული კონსტანტინე მარჯანიშვილის ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ჩანაწერი:

„მახსოვს ჩვენთან სახლში დადიოდა შესანიშნავი კომპოზიტორი ილია საცი. რა მხურვალედ კამათობდნენ ის და მამაჩემი როიალთან და საცს ხშირად უხდებოდა პიესების მუსიკის გადაკეთება მამაჩემის რჩევის მიხედვით კოტეს ჰქონდა საორკესტრო პარტიტურის შეგროვებით წაკითხვის იშვიათი უნარი. მახსოვს როგორ აძღვედა იგი მითითებებს მოსკოვის „თავისუფალი თეატრის“ და ლენინგრადის კომიკური ოპერის თეატრის დირიჟორებს, იქ კი თავმოყრილი იყვნენ პირველხარისხოვანი მუსიკოსები.

დიდი რეჟისორებიდან მამამ პირველმა მიაქცია ყურადღება კომიკურ ოპერას და ოპერეტას და მხოლოდ დიდი მოგვიანებით მიუბრუნდნენ ამ ჟანრს სტანისლავსკი და ნემიროვიჩი. საინტერესოა, რომ მათ დაიწყეს სწორედ იმ დადგმებიდან, რომელიც უკვე იყო განხორციელებული კოტეს მიერ - „პერიკოლა“, „მშვენიერი ელენე“, „საიდუმლო ქორწინება“ და სხვ. კოტე ძალიან სათუთად ეპყრობოდა ახალ მიმდინარეობებს მუსიკაში და შეჩერდებოდა მხოლოდ ნამდვილად ღირებულიზე. ჰქონდა განზრახვა დაედგა სტრაჟინსკის „პეტრუშკა“, რომელსაც ყველა თეატრმა პირი აქცია, მაგრამ თეატრის დახურვამ შეუშალა ხელი.

ზედმიწევნით ერკვეოდა ფერწერაში, მისი მითითებით მხატვრები გადააკეთებდნენ ხოლმე თავიანთი დეკორაციების და კოსტიუმების ესკიზებს ხანდახან რამდენიმეჯერ. სიკვდილამდე რამდენიმე ხნით ადრე მითხრა: „რომ ვიყო დარწმუნებული, რომ კიდევ 10 წელი ვიცოცხლებ, აქედან 5 წელს მიუძღვნიდი არქიტექტურის შესწავლას და დანარჩენ ხუთს კი შენობების აგებას“.

ძალიან უყვარდა ხელით შრომა, ის აკეთებდა ხიდან თავისებურ და სხვადასხვა კონსტრუქციის ნივთებს.

ხელს უწყობდა ახალგაზრდა ნიჭიერ შემოქმედთა ძალიან იოლად ეუფლებოდა ტექსტს. მე თვითონ ვიყავი ამის მოწმე, როცა ვებმარებოდი ძველებური კომიკური ოპერების ტექსტების უცხო ენებიდან თარგმნაში. საოცრად სწრაფად ხვდებოდა მათემ-

ატიკურ იდეებს, რომლის შესახებაც მე ვესაუბრებოდი ხოლმე.

ძალიან მამაცი ადამიანი იყო, ყოველთვის ისწრაფოდა სრულიად გარეშე პირის დასახმარებლად, თუ ხედავდა, რომ მას ეს სჭირდება. პირველი მსოფლიო ომის დროს წავიდა ფრონტზე სანიტრად, რომ ჯარისკაცებს დახმარებოდა, გამოყავდა დაჭრილები ბრძოლის ველიდან - ამისთვის დააჯილდოვეს წმ.გიორგის ჯვრის ორდენით“. (ფ. 65, №28).

ამას წერს მართლაც რომ ღირ-

სეული მამის ღირსეული შვილი. ამ ორი დიდი ადამიანის მამაშვილური ურთიერთობა იყოს მაგალითი ჩვენი მომავალი თაობისათვის.

წერილი კი მინდა დავასრულო დოღო ანთაძის სიტყვებით: „კოტე, გახსოვდეთ, რომ ჩვენს ხალხს თქვენ ძალიან უყვარხართ და ამაყობს თქვენით პირველ რიგში იმიტომ, რომ თქვენ გენიალური მამის ღირსეული შვილი ხართ და მეორეც - თანამედროვეობის გამოჩენილი მეცნიერი“. (ფ.65, №51).

კოხა პასანაკა კაპოსონი სარკონი, ასარი და კაპოსონი უნიონიონი პასანაკ

ჩვენ უკვე ვიცით, თუ რაოდენი სკურპულოზურობით და თავისი მრავალმხრივი ცოდნის რაგვარი მომარჯვებით განიხილავდა კოტე მახარაძე მსახიობის შემოქმედების, როგორც სპეციფიკურ (მეხსიერება, მეტყველება), ასევე ზოგად პრობლემებს (განსახიერებული გმირის შინაგანი სამყარო, შემსრულებლის მიერ შექმნილი პლასტიკური სული და სხვა). განა შეიძლება იმის წარმოდგენა, რომ ესოდენ ერუდირებულ მსახიობს, რომელიც თანაბარი ძალით სწვდებოდა,

როგორც ავტორი-დრამატურგის, ასევე ავტორი-რეჟისორის მხატვრულ-ესთეტიკური ჩანაფიქრის ყოველ ნიუანსს, თვისი განსაკუთრებული და საგულისხმო აზრი არ ჰქონოდა რეჟისორის ხელოვნებაზე, მით უმეტეს, რომ მის თვალწინ რეჟისორის პროფესია იქცა ტოტალურ პროფესიად თეატრში და როცა „კონცეფციებმა“ თანდათანობით მეორე პლანზე გადასწია ის ხელოვანი-პროტაგონისტი, ვინც საუკუნების მანძილზე სულ წინა პლანზე იდგა და მწერალს და აუდიტორიას შორის მედი-



ატორის როლს ასრულებდა.

თითქმის მეოთხედი საუკუნის წინ ე.ი. მაშინ, როცა კ. მახარაძეს ჯერ არ ჰქონდა შექმნილი თავისი „ერთი მსახიობის თეატრი“, სადაც სრულად გამყოფი იქნა არა მხოლოდ მისი არტიზტული, არამედ რეჟისორული ტალანტი, მან უწინააღმდეგოდ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (№6. 1985წ.) გამოაქვეყნა ფრიად საგულისხმო წერილი „რეჟისორი, მწვრთნელი და მათი ხელქვეითი“, სადაც მრავალ პრობლემურ და მწვავე საკითხებს შეეხო.

თვით კ. მახარაძის მრავალგზის აღიარებით, იგი ორი მუხის, თეატრის და სპორტის (უპირველესად თეატრის მ.ი.) მსახური იყო. აკი თავის თავს „ორი ბატონის მსახურს“ უწოდებდა (კარლო გოლდონის პოპულარული პიესის სათაურის მიხედვით). ბარემ აქვე შევნიშნავთ, რომ კ. მახარაძე 2001 წელს გამართულ თეატრალურ ოლიმპიადაზე დაესწრო დიდი იტალიელი რეჟისორის ჯორჯო სტრელერის ლეგენდარულ სპექტაკლს „არლეკინო, ანუ ორი ბატონის მსახური“ და ისე მოიხიბლა 72 წლის სორელი ფერუჩოს თამაშით არლეკინოს როლში, რომ სპეციალური წერილის დაწერასაც კი აპირებდა (მაგრამ თავისი სიცოცხლის ბოლო წლებში უკიდურესი გადატვირთულობის გამო, ვერ შესძლო ჩანაფიქრის სისრულეში მოყვანა მ.ი.).

მაშ რა არის გასაკვირი, რომ კ. მახარაძე, რომელმაც მთელი თავისი მგზნებარე და შეგნებული ცხოვრება ადამიანის არსებობის ორ ამ ყველაზე სანახაობით და ეფექტურ საქმეს

შეაღია, ღრმად ჩაუფიქრდა რეჟისორისა და მწვრთნელის პროფესიის სპეციფიკურობასა და საიდუმლოს?!

მართლაც, თითქოს რა უნდა იყოს საერთო რეჟისორსა და ფეხბურთის გუნდის მწვრთნელს შორის, მაშინ როცა თეატრი სახეობრივი აზროვნებაა, ხოლო ფეხბურთი თამაშია, სპორტული შეჯიბრია და რაც არ უნდა ვირტუოზულ და ფილიგრანულ ტექნიკას ფლობდეს სპორტსმენი, რაც არ უნდა არტიზტული იყოს იგი, მაინც შორსაა თეატრალური ხელოვნებისგან, სულერთია „გარდასახვის“ თუ „წარმოდგენის“ თეატრი იქნება ეს თუ არა. მართალია შეჯიბრის ელემენტები თვალსაჩინოა, როგორც ხელოვნებაში, ასევე განსაკუთრებით სპორტში (სხვადასხვა სახის კონკურსები, პოეტური ტურნირები), მაგრამ „ხელოვნების მიზანი სულ სხვაა, ის ადამიანის გონების და სულის გამდიდრების, ესთეტიკური ტკობის, ინტელექტის გაფართოების და ამაღლებისთვისაა მოწოდებული და არა გამარჯვებულის გამოსავლენად“ (კ. მახარაძე).

რასაკვირველია, კ. მახარაძესაც ესმოდა საკითხის ამგვარად დაყენების მოულოდნელობა და ვიდრე სიღრმისეულ პრობლემას შეეხებოდა, იგი მსჯელობდა იმ საერთოზე, რაც თვალისთვის აშკარად შესაძინებია. „რეჟისორიც და მწვრთნელიც ხელმძღვანელები არიან. ისინი ხელმძღვანელობენ უაღრესად რთულ და მრავალპლანიან კოლექტივებს და არა მარტო ხელმძღვანელობენ, არამედ ქმნიან და აყალიბებენ მათ. მათ უნდა წარმართონ ამ



კოლექტივების სელაგეში, დამუხტონ და შეაყენონ ერთ, სასურველია მაჟორულ ტალღაზე. ამის გაკეთება კი თეატრალურ გუნდში და ფეხბურთის გუნდში, დამეთანხმებით ძალიან ძნელია. აქ ყველა სახელმწიფოა, ავტონომიური, ხშირად ეგოისტური. მათ შორის ბევრი პოპულარული, შესაძლოა უპოპულარესი, უსაყვარლესი მსახიობი და სპორტსმენია, რომელთაც თავანს სცემს ხალხი, ხშირად აღმერთებს კიდევ“.

ამ აშკარა მსგავსების აღნიშვნის მერე, კ. მახარაძე იწყებს საკითხის ისტორიულ კვლევას და როგორც ეს მას საერთოდ სჩვევია, მოუხმობს მრავალ საინტერესო მასალას, რეჟისურის, როგორც დამოუკიდებელი პროფესიული ხელოვნების ჩამოყალიბების პროცესის ნათელსაყოფად.

თუმცა, ანტიკურ პერიოდში, ანუ ძველ ბერძნულ თეატრში, რეჟისორის „პროფესიას“ (ამ ცნებას ბრჭყალებში ვსვამთ, იმიტომ რომ მას, ჯერჯერობით პირობითად ვხმარობთ მ.ი.) ასე ვთქვათ, ითავსებდა ტეტრალოგიის (ტრილოგია პლუს სატირული დრამა) ავტორი და მას ევალეობდა მუსიკოსის, ქოროს წინამძღოლის და ტრაგიკოს მსახიობთა შერჩევა, მაინც სამ ბლავარზე იყო იგი აშენებული – დრამატურგია, მსახიობი, მაყურებელი და ამ სამკუთხედის სქემით გამოსახუდნენ (კ. მახარაძე აქ ასახელებს ვსჯელოდ მეიერჰოლდის წიგნს რეჟისურის ხელოვნებაზე მ.ი.)

ერთი პერიოდი (რაც გამონაკლისია თეატრის ისტორიაში) დრამატურ-

გი საერთოდ ამოვარდა ამ სკამებზე დიდან და დარჩა ორი კომპონენტი – მსახიობი და მაყურებელი, მაგრამ ეს იყო „კომედია დელ არტეს“ ადრეული წლები, ვიდრე გენიალურმა კარლო გოლდონმა არ მოახდინა მისი რეფორმა და ავტორმა-დრამატურგმა თავისი კუთვნილი ადგილი არ დაიკავა ამ იერარქიაში.

თეატრალური ხელოვნების მძლავრმა განვითარებამ ბუნებრივად წარმოშვა ახალი პროფესიის, რეჟისურის პროფესიის აუცილებლობა. გააზრებული, ანსამბლური თეატრი (გენიალური მსახიობები თავიანთი შემოქმედების სპეციფიკურობის გამო, ამგვარ ანსამბლეს თითქმის ყოველთვის უპირისპირდებოდნენ), კომპონენტების სინთეზის გარეშე ვეღარ აკმაყოფილებდა დროის მოთხოვნას. მართალია კ. მახარაძე თავის ამ წერილში არ ასახელებს გოეთეს „ვილჰელმ მეისტერის განსწავლის წლებს“, არც ლესინგის „ჰამბურგის დრამატურგის“ (სადაც თეატრალური დრამატურგია განხილულია, როგორც პოეტური სიტყვის, მსახიობის შესრულების, მუსიკის, ფერწერის, პლასტიკის ერთიანობა და ამ ჰარმონიის შესაქმნელად რეჟისორი ესახებათ), მაგრამ მისი მსჯელობიდან ჩანს, რომ იგი საფუძვლიანად გასცნობია თეატრის ამ დიდი წინამძღოლების (ერთი-ვაიმარში, მეორე-ჰამბურგში) მოსაზრებებს თეატრალური ესთეტიკის სფეროში.

არსებითად რეჟისორული ხელოვნება მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში ჩამოყალიბდა და იგი

უკავშირდება ისეთ გიგანტებს, როგორებიც იყვნენ მაქს რეინჰარდტი, ანდრე ანტუანი, ოტო ბრამი, მენინგელეების თეატრი, ცოტა მოგვიანებით გორდონ კრეგი, რომლებმაც თეატრალური ხელოვნების სრულიად ახალი პრინციპები წამოსწიეს, სცენური სიმართლე, კოლექტიური შემოქმედების კანონები, ზედმიწევნით დამუშავებული მასობრივი სცენები, სცენოგრაფიის (მოცულობითი დეკორაციები) გამომსახველობა, მათი, ანუ მთელი მხატვრული ქმნილების ჰარმონიული საწყისები. ამგვარად „თეატრალური მაგიის“ უპირველესი ტრაგიკოსი მსახიობები, რომელთა ირგვლივ და რომელთა რელიეფური წარმოჩენისთვისაც იგებოდა მთელი სპექტაკლი, უკანა პლანზე გადავიდნენ და მათი ადგილი ე.წ. „ანსამბლურმა თეატრმა“ (ჯერ არ ხმარობდნენ ცნებას „რეჟისორული თეატრისა“ მ.ი.) დაიკავა, რომლის უმაღლესი გამოხატულება იყო კ. სტანისლავსკის და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მიერ შექმნილი „მოსკოვის სამხატვრო თეატრი“ (MXAT).

ამის პარალელურად. კ. მახარაძე იხილავს ფეხბურთში მწვრთნელის „დაბადების“ აუცილებლობას – სპორტის ამ სახეობის განვითარებისა და დროის მოთხოვნის შესაბამისად; „და თუ ფეხბურთი, ისევე როგორც თეატრი, მანამდე არსებობდა და ვითარდებოდა სტიქიურად, დინების მიმართულებით, ახლა თვითონ ცხოვრებამ უკარნახა ორგანიზებულობის, სისტემის, ღრმა ანალიზის, წესრიგის და სიღრმის აუ-

ცილებლობა.

ამრიგად, ჩვენი საუბრის ორივე გმირი წარმოიხინდა თანამიმდევრულად. ორი გვირგვინოსანი, კვერთხითა და სრული ძალაუფლებით ხელში, მაგრამ იმისთვის, რომ იბატონო მბრძანებლის ტექნიკასაც უნდა ფლობდე. ერთია მოექცე ძალაუფლების სათავეში. სულ სხვაა დარჩე მოწოდების სიმაღლეზე ძალაუფლების ხელში ჩაგდების შემდეგ, რადგან ძალაუფლება მხოლოდ უპირატესობა და უფლებები როდია. მას ვაღდებულებებიც თან ახლავს. ძნელი საქმე როდია, გამოიყენო უფლება და უპირატესობა, გაცილებით რთულია პირნათლად შეასრულო ვაღდებულებები და მოვალეობანი.

ამრიგად, აბსოლუტური ძალაუფლების სათავეში (ხაზი ჩემია მ.ი.) ორი ადამიანია „ცხოვრებით ნაკარნახევი და აუცილებლობით შექმნილი პროფესიის წარმომადგენლები“.

ამ ვრცელი ციტატით ჩვენ გვსურს არსებითად დაემათვროთ რეჟისორის და მწვრთნელის პროფესიებზე საუბარი, დაგანებოთ თავი მათ შორის არსებული პარალელების და განსხვავებების ძიებას და უშუალოდ დაუბრუნდეთ ჩვენთვის საინტერესო თემას – კოტე მახარაძე რეჟისორული ხელოვნების შესახებ.

ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილ ციტატაში, საგანგებოდ გაუუსვით ხაზი „აბსოლუტური ძალაუფლების სათავეში“ რეჟისორის მოსვლის პრობლემას. წერილი დაწერილია 1985 წელს, ე.ი. იმ დროს, როცა ე.წ. „ტოტალურმა რეჟისურამ“, „კონცეფციების რეჟისურამ“



(აქ გვხვდება იმ დროს გაერცელებული ერთი გამოთქმა – „დღევანდელი რეჟისორები პიესებს კი არა, კონცეფციებს დგამენო“ მ.ი.) სრული ჰუმანიონია მოიპოვა სცენაზე. ამ, როგორც ჩანს გარდაუვალ პროცესს თან ახლდა ისეთი უარყოფითი მოვლენები, რომლების უკიდურესად უპირისპირდებოდნენ მსახიობის ხელოვნებას, მის შემოქმედებას. ეთქვათ, ისეთი გენიალური კონცეპტუალური რეჟისორი, როგორიც რობერტ სტურუაა, მიბაძვისა და „გადმომღერების“ ეტალონად იქცა. ბრძენი მიხეილ თუმანიშვილი აფრთხილებდა ახალგაზრდა რეჟისორებს – „ნუ ბაძვთ სტურუას! ის, რასაც იგი აკეთებს მხოლოდ მისთვისაა ორგანული, თქვენ კი იმეორებთ მას, რაც თქვენთვის არაა ორგანული“ აქედან ეპიგონობა ე.წ. ცუდი ასლების შექმნა, ფორმალური, მხოლოდ გარეგნული ხერხებისა და საშუალებების გამოყენება.

რასაკვირველია, კ. მახარაძეს, როგორც გონიერ და პროფესიონალ მსახიობს, აფიქრებდა ამგვარი ტენდენციების მომრავლება, იგი დიდხანს და ნაყოფიერად მუშაობდა დიმიტრი (დოდო) ალექსიძესთან, მიშა თუმანიშვილთან, თემურ ჩხეიძესთან, გიგა ლორთქიფანიძესთან (სატელევიზიო ფილმში), გიზო ჟორდანიასთან. გამონაკლისია რობერტ სტურუა, რომელთანაც სცენაზე არ უმუშავია, მაგრამ რეჟისორის სატელევიზიო დადგმაში ბ. შოუს „პიკადალიონში“ მთავარი გმირის, პიგინის როლი შეასრულა (თუ არ ვცდები ეს იყო 1967-68 წწ. მ.ი.) ასე რომ

მან შესანიშნავად იცოდა თითოეული ამ რეჟისორის შემოქმედებითი თავისებურებანი და თავისი გამოცდილების (რომ არაფერი ეთქვათ იმაზე, რომ კარგად ჰქონდა შესწავლილი რეჟისურის ისტორია) საფუძველზე შეეძლო მსჯელობა და დასკვნების გამოტანა. ჩვენ მსახიობები, თითქოს საგანგებოდ დაგვაყენეს სათვალთვლო პუნქტებზე. რეჟისორები იცვლებიან, მოდიან ახლები, შემდგ იცვ იცვლებიან. ჩვენ კი სათვალთვლო კოშკურიდან შევცქერით, ვაკვირდებით, დასკვნებს ვაკეთებთ და ხანდახან ვიცინით ჩვენთვის (თუმცა, უფრო ხშირად სასაცილოდ არა გვაქვს საქმე, რადგან შესაძლოა რეჟისორის „ხილვის არეში“ ვერ მოხვდეთ და დიდხანს მოგიწიოს ლოდინმა მ.ი.) ყველაფერი ხელისგულზეა, ადვილად შესამჩნევი და იოლად მისახვედრი. ხელისგულზეა ღირსებებიც და შეცდომებიც, ნიჭიერებაც და უნიჭობაც“.

ნუ დავიწყებთ კ. მახარაძის ამ ფრაზის მიღმა, რომელიმე კონკრეტული რეჟისორის ძებნას. აქ ცხადია, უფრო ზოგადი სურათია დახატული, მსახიობის ხანგრძლივი დაკვირვების საფუძველზე აღმოცენებული.

რასაკვირველია კ. მახარაძე, რომელიც ქართველი რეჟისორების გარდა, კარგად იცნობდა გ. ტოვსტონოვოვის, ო. ეფრემოვის, ა. ეფროსის, პიტერ ბრუკის, პიტერ ჰოლის, ბერგმანის, ჯორჯო სტრუელის შემოქმედებას, მსოფლიოს მრავალ სცენაზე უნახავს მეოცე საუკუნის დიდი მსახიობები, ერთი წუთითაც არ ფიქრობდა, რომ ეჭვის ქვეშ დაყენებინა საერთოდ

რეჟისორული ხელოვნების უდიდესი როლი ახალი დროის თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში. მისი გულისწუხილი სხვაგანაა საძიებელი, დაუუკვირდეთ მისი სტატიის სათაურს „რეჟისორი, მწვრთნელი და მათი ხელქვეითი“ და მათი ხელქვეითი ძალიან გამჭვირვალე ქვეტექსტის შემცველია, თვითონაც მიმხვდარა ამას და აკი შეუნიშნავს კიდევ, ეს სათაური „თითქოს შეიცავს ერთგვარ კრამოლასო“. მაშასადამე, მან კალამი მხოლოდ იმიტომ აიღო, რომ დაეცვა თავისი კოლეგების პრესტიჟი, დაეცვა თავად აქტიორული ხელოვნება, რომელიც, რა დასაძალია „ტოტალური რეჟისურის“ პირობებში ერთგვარ დეკლარაციას განიცდიდა და ფიგურალურად რომ ეთქვათ, ავანსცენიდან არიერსცენაზე ინაცვლებდა. „ადამიანი უნდა ცდილობდეს“ - წერს კ. მახარაძე - „გაანალიზოს მისთვის კარგად ნაცნობი მოვლენები, რომლებიც წლების მანძილზე მის თვალწინ ვითარდება და რა გასაკვირია, რომ გამჩნონდა სურვილი შეეხებოდი ჩემთვის ესოდენ ნაცნობ თემას“.

ეს „ახლობელი თემა“ მსახიობის შემოქმედების, მისი მნიშვნელობის აღიარებაა სპექტაკლის მთელ მხატვრულ კონტექსტში. ს. ახმეტელმა სრულიად განსხვავებული სტილის თეატრი შექმნა - გმირული, რომანტიკული თეატრი, მაგრამ განა ეს სტილი დამკვიდრდებოდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე, რომ არ ყოფილიყვნენ ისეთი ძლიერი ინდოვიდუალობის, ბუმბერაზი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ აკაკი ვასაძე და აკაკი ხორავა. ეს მაშინ, როცა თავად ახმეტელი „ტოტალური რეჟისურის“

ერთ-ერთი ადრინდელი წარმომადგენელი იყო. კ. მახარაძის მსჯელობის ტექსტი თუ ქვეტექსტი, იქითკენ მიემართება, რომ ახალი თეატრის „ანსამბლის თეატრის“, ერთიანი აზრის და მიზანსწრაფვის თეატრის „პროგრამაში“ - თავისი განსაკუთრებული ადგილი უნდა ეჭიროს მსახიობის ხელოვნებასაც. ბუნებრივია, ამ წერილის შინაგან პათოსს განაპირობებს მსახიობის სუბიექტური დამოკიდებულება ამ პრობლემადაში. ამ სუბიექტივობის გარეშე წერილი დაკარგავდა იმ პიროვნულ სიმართლეს, რაც კ. მახარაძის მოსაზრებებს განაპირობებს ხოლმე. რამდენჯერ ყოფილა შემთხვევა, რომ რეჟისორს „ვერ დაუნახავს“ მსახიობი ამა თუ იმ როლში, მაშინ როდესაც ეს მსახიობი ზედგამოჭრილი იყო ამ როლისთვის. „ვერ დაუნახავს“ იმიტომ, რომ იგი ვერ ჯდებოდა რეჟისორის კონცეფციაში. ამის მაგალითად კ. მახარაძეს მოჰყავს რამაზ ჩხიკვაძის მაგალითი, როცა ამ მსახიობმა თავისი კარიერის პირველ წლებში თვითონ იპოვა საკუთარი თავი. ცნობილია, რომ სპექტაკლ „ჭინჭრაქაში“ მ. თუმანიშვილმა რამაზ ჩხიკვაძე კარგო საკანდელიძის დუბლიორად დანიშნა ჭინჭრაქას როლზე, რომელიც არსებითად გაგრძელება იყო იმ „მეყვარებული გმირების“ სერიისა, რომელსაც ეს მსახიობი ასრულებდა წინა რეპერტუარში და აი თვითონ რ. ჩხიკვაძემ სთხოვა რეჟისორს ქოსა შრჩველის როლზე გადამიყვანეთ. მცირე ყოყმანის შემდეგ მ. თუმანიშვილმა დააკმაყოფილა მისი თხოვნა „ამ როლის პირველი შემსრულებელი ერთგვარად



უკადრისობდა, აცდენდა რუპეტიციებს, ერთი სიტყვით თავს იძვრენდა, ვერ ხედავდა თავისი აქტიორული შესაძლებლობების შესაფერის ლიტერატურულ ფაქტურას. რ. ჩხიკვაძემ კი დაინახა. რა შედეგი მოჰყვა თვითგანაცხადს როლზე, ყველამ კარგად იცის, შეიქმნა შესანიშნავი სპექტაკლი. დიდებული მსახიობური ანსამბლით ბევრი სპეციალისტი რუსთაველის თეატრის პირველწყაროს სწორედ „კინკრაქაში“ ეძებს.

კ. მახარაძე არ იზიარებდა თეატრალურ წრეებში გავრცელებულ გამოთქმას (რასაც რეჟისორები ზოგჯერ გულისტკივილით, ზოგჯერ ირონიით იმეორებენ) – თუ სპექტაკლმა გამარჯვა ეს მსახიობების დამსახურებაა, თუ ჩაფლავდა რეჟისორის ბრალიაო.

მაგრამ თეატრის ისტორიამ იცის ბევრი მაგალითი იმისა, როცა „ჩაფლავებულ“ სპექტაკლში ერთი-ორი შესანიშნავი სცენური სახე შექმნილა, მაგრამ სუსტი რეჟისურის გამო, თეატრალურ კრიტიკას ნაკლებად აინტერესებს ეს ნამუშევარი. „მაგალითად (ამას კ. მახარაძე იგონებს მ.ი.) გიორგი შატბერაშვილის პიესა „მკვდრის მზე“ მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა. მართლაც სუსტი სპექტაკლი იყო, მაგრამ ალექსანდრე აქ შესანიშნავი სახე შექმნა. თამამად შემოიძლია ვთქვა, რომ მე იშვიათად მინახავს ასეთი ძალის სცენური ქმნილება თანამედროვე სპექტაკლში. საოცარი სიმართლე, რაც საერთოდ ახასიათებს ბატონ ალეს, ფართო განზოგადებები, სიღრმე, სინაღდე (მის გმირს ლამის ხელით შეეხებოდი), მა-

გრამ სპექტაკლი არ გამოვიდა, მისი სცენური სიცოცხლე ხანმოკლე აღმოჩნდა. სამწუხაროდ, სრულ დაიწყებას მიეცა ა. ომიადის ნამუშევარიც“ (კ. მახარაძე). მართლაც, ქართული პრესა, სამწუხაროდ, საგანგებოდ არ დაინტერესებულა ამ იშვიათი ნამუშევრით. მოდით და ნუ დაუუჯერებთ აკაკი ვასაძეს, რომელიც ამბობდა „კარგად ნათამაშები როლი მხოლოდ საქმის ნახევარია, საჭიროა კიდევ კარგ სპექტაკლში მოხედვ. მაგრამ სამწუხაროდ, ეს უკვე ჩვენზე არ არის დამოკიდებული, ეს შემთხვევის ან იღბლის საქმეა“.

რეჟისორის და მსახიობის ურთიერთობის რთულ საკითხთა შორის, კ. მახარაძეს მიაჩნდა მსახიობის რეჟისორისადმი დაქვემდებარების მარად მწვავე და მტკივნეული პრობლემა. რომელიც არც დღესაა გადაწყვეტილი და როგორც ჩანს, არც მომავალში გადაწყდება, რადგან თვით თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის, სპექტაკლში რეჟისორის მოღვაწეობის არსში ძვეს იგი. მაგრამ პრობლემა მაინც არსებობს და ბუნებრივია, კ. მახარაძე ფიქრობდა ამ პრობლემაზე.

აი რას წერდა იგი ამ სტატიაში: „მსახიობი რომ დაქვემდებარებული, დამოკიდებული მხარეა ნებსით თუ უნებლიედ, მაინც გამოსჭვავის სურვილი იყოლიონ დასში, რაც შეიძლება მეტი ადვილად „მოსათვინიერებელი“, დამჯერი, დამყოლი, მორჩილი მსახიობები. რეჟისორის ძალაუფლება, მიუხედავად თვალში საცემი სისრულიისა, სულ უფრო იზრდება და იზრდება. ასეთ პირობებში მსახიობის გამორჩეული ინდივიდუალობა და თვითმყო-

ფაღობა ნორმიდან გადახრად, სპექტაკლების მკაცრი გადაწყვეტის პრინციპებიდან ამოვარდნად, ხელისშემშლელ ფაქტორად თუ ჩაითვლება. არც თუ ისე შორეულ წარსულში საუკეთესო სარეჟისორო ნამუშევრებად ის სპექტაკლები ითვლებოდა, სადაც საოცარი ძალით ელვარებდნენ მსახიობები. რა ხანია დავიწყებას მიეცა ნემიროვიჩ-დანიჩენკოს ბრძნული დარიგება, რეჟისორი უნდა მოკვდესო მსახიობში. თეატრალური ესთეტიკა, რომლის მიხედვით რეჟისორის მწვერვალად მიიჩნევა სპექტაკლი, სადაც რეჟისორი საერთოდ არ ჩანს, იგი გადაითქვიფა „მოკვდა“ მსახიობში – არავის ახსოვს. ყალიბდება, ძალას იძენს სხვაგვარი ესთეტიკა! ყველა მსახიობი უნდა გაქრეს, გაუჩინარდეს, „მოკვდეს“ ერთ რეჟისორში“.

სავსებით დასაშვებია, რომ კ. მახარაძის ამ მოსაზრებას გამოუჩინდნენ ოპონენტები, განსაკუთრებით რეჟისორთა წრიდან, მაგრამ ხომ ფაქტია ისიც, რომ კ. მახარაძე მრავალი თავისი სახელოვანი კოლეგის აზრის გამომხატველიც იყო ამ კონკრეტულ საკითხში.

ჩვენის მხრივ დავსძენთ, რომ მსახიობის მკვეთრი ინდივიდუალობის გაქრობა, მისი „გათქეფა“ ე.წ. „საერთო კონცეფციაში“ გლობალური პრობლემაა და ამის შესახებ მრავალი დიდი მსახიობიც გამოსულა საჯაროდ. მეტიც, თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი რეჟისორი პიტერ ბრუკი თავის წიგნში „ცარიელი სივრცე“ სწორედ იმგვარად განიხი-

ლავდა საკითხს, როგორც ეს დასტურდება მულია კ. მახარაძის სტატიაში.

ჩვენ, ამ შემთხვევაში გვინტერესებს თავად კ. მახარაძის მოსაზრებანი რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთობაზე და ვეცადეთ ჩვენი შესაძლებლობების ფარგლებში სრულად გამოვცვა იგი.

მშვნოვრად ამბობდა თვით ბნი კოტე მახარაძე „არასოდეს გადაიტყუევა მსახიობი თიხად ან ცივ მარმარილოდ, რისგანაც შემდეგ ხელოვანი თავის ნაწარმოებს აქანდაკებს, არ გადაიტყუევა ცივ და უტყვე, თავისთავად არაფრის გამომხატველ ფაქტურად, რომელიც მხოლოდ ოსტატის ხელში, მისი წყალობით გახდება თბილი და მეტყველი. მსახიობი ცოცხალი არსებაა, საკუთარი ჩვევებით, პლასტიკით, ხმით, აზროვნებით შემოქმედია, თანამოაზრე, თანაუტორი, წარსულში დრამატურგისა, ახლა კი დრამატურგის და რეჟისორისა. მხოლოდ ამგვარი ურთიერთობა შექმნის წინსვლისა და გამარჯვების შესაძლებლობას. სხვაგვარად თავს იჩენს სრული შეუთავსებლობა და საქმე სავალალოდ მთავრდება“.

ამ სიტყვებში ნათლად ჩანს კოტე მახარაძე, პროფესიონალი, მოაზროვნე, თეატრალურ პროცესებში ღრმად ჩახედული და დამცველი სცენის მეუფის, მსახიობის, ადამიანური და პროფესიული ღირსებისა.

წმინდისხვის ზოებიც და მისი სიციცხლო

(ხეყვის ფიროსოფია და მისი მეთოდები)

*„დაუკვირდით საით მიემართები-
ან ხაზები, რა მიმართულებით, საით
განიხრებიან და სად იკარგებიან...“*

*სად არიან ისინი მუქნი, მკვეთრნი
და შუქდაჩრდილულნი... და ბოლოს
შუქი და სინათლე...“*

*როგორ ერთიანდებიან ისინი ერთ
მთლიანობაში, უკიდევანოდ და უნა-
პიროდ... როგორც მიმქრალი კვამლი“*

აღბათ იკითხავთ, რას უნდა ნი-
შნავდეს ჩრდილისა და სინათლის
გამთლიანება.

როცა არის სინათლე, არის
მკვეთრი საზღვრები. საზღვრები არ-
სებობს სინათლის მეშვეობით. როცა
სინათლე არაა, საზღვრები იშლება,
ფორმები ქრება, ყველაფერი იცვლე-
ბა – ღამე იცვლება დღით.

ჩვენ ყოველთვის ვირჩევთ ღამის
სიბნელესა და სინათლეს შორის და
ზურგს ვაქცევთ ღამეს. ჩვენ
ელექტრომუქით ვანათებთ ღამის
უკუნს, რადგან გვეშინია და არ გვიყ-
ვარს იგი.

მაგრამ გალაკტიონი იტყვის: ჩვენ
ორნი ვარ ქვეყანაზე, მე და ღამე.

ღამის უკუნით უყვარდათ თრობა

სუფიებს.

სიბნელეს თვლიდნენ ღვთიურ
საწყისად ესეები, რამეთუ მიაჩნდათ,
რომ სინათლეს აქვს დასაწყისი.
ხოლო რასაც აქვს დასაწყისი, აქვს
დასასრულიც. უკუნი კი უსასრულოა.

„უკუნ ღამით შემოდი სიბნელე-
ში, ვითარცა ფორმათა ფორმაში“ –
ეს შივას ყველაზე მძლავრი მედიტა-
ციიაა.

დაუკვირდით ლეონარდო და ვინ-
ჩის თვალთახედვის პოზიციას. მხატ-
ვარი თვალს აუნჯებს სინათლისა და
ჩრდილის საზღვარზე. ის არ ირჩევს
სინათლესა და სიბნელეს შორის. მას
არ აინტერესებს ისინი, როგორც
ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენები.
მას აინტერესებს, თუ სად ერთიანდე-
ბიან ისინი ერთში, ერთ მთლიანობა-
ში, როგორ ფერმკრთალებიან ფორ-
მათა კონტურები და როგორ ერთიან-
დებიან უკიდევანოდ და უნაპიროდ...
როგორც მიმქრალი კვამლი.

ეს დღისა და ღამის, სიცოცხლი-
სა და სიკვდილის ერთიანობაა, ერთ
მთლიანობაში რომ განსჭვრიტა მხ-
ატვარმა.

აქ ცდა, პროზა იქცევა თვალ-

საზრისად, მსოფლმხედველობის საფუძვლად.

„თაობიდან თაობამდე ადამიანი არ იცვლება, არაფერი არ იცვლება გარდა ხედვის, დანახვის ნიჭისა“ – ამბობს ჰერტრუდა სტაინი პიკასოსადმი მიძღვნილ ესეში.

უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა, რომ ადამიანი არ იცვლება იმიტომ, რომ მას არ ეცვლება ხედვის, დანახვის პოზიცია.

მას იცვლიან მხოლოდ ერთულები.

როდესაც ლეონარდო გვიჩვენებს დაუკვირდელ ხაზებს იქ, სადაც ისინი ფერმკრთალდებიან და კარგავენ კონტურებს, ის გვასწავლის ტექნიკას, გვაძლევს ხედვის მეთოდს.

რასაც ჩვენს ირგვლივ ვხედავთ, ამას ჩვენი თვალის მოხებით ვაკეთებთ. მაგრამ ცნობილია, რომ თვალი თავისთავად ვერაფერს ხედავს. სინამდვილეში ვიხედებით ჩვენ თვალის მეშვეობით. ამიტომ დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ როგორ არის ჩვენი თვალი ფოკუსირებული რეალურ სინამდვილეზე და როგორ ვცნობიერებთ ამ სინამდვილეს.

დაუკვირდელთ, როგორ აგვიწერს ხედვის პროცესს თავის ცნობილ ლექსში გალაკტიონი:

„რა ამოდრავებს კიპარისის ტანს, ჩუმი შრიალი საიდან არი, ქარი არა სჩანს, ქარი არა სჩანს, მაინც მწვერვალებს ედება ქარი“.

ფანტასმაგორიაა ეს თუ პოეტური ალოგიზმი? ქარი თუ არ სჩანს,

მწვერვალებს როგორღა ედება ქარი? მაგრამ ქარი თუ არა, რა ამოდრავებს კიპარისის ტანს, რა მიერეკება თეთრ ღრუბლებს?

ქარს ვერ გრძნობს დაუკვირვებელი, რეალობაში გაუთვითცნობიერებელი ადამიანი, რომელიც ზერეულე მზერით ელაციცება საგნებსა და მოვლენებს. უშხერს, მაგრამ ვერ ხედავს: ყურს უგდებს, მაგრამ არ ესმის.

ქარი მართლაც არ მოსჩანს ქვემოთ, რამეთუ ის მაღალ მწვერვალთა საზღვარზეა, სადაც ქნამება პოეტი და სადაც ტყდება ჩინარი...

როგორც ხედავთ, აქაც პოეტის თვალი და სმენა დაუნჯებულია მზერისა და სმენადობის ზღვარზე, სადაც ქარი კიდევაც არის და არცაა. ალოგიკურია, ერთი შეხედვით, ჩუმი შრიალი, ისევე საპირისპირო და ურთიერთგამომრიცხავი, როგორც სინათლე და სიბნელე. მაგრამ პოეტი გვეუბნება, რომ სიჩუმეში არის სიცოცხლე, დინამიკა, სიჩუმეში იბადება ქარი...

ყნოსვის მედიტაციის შესანიშნავი მეთოდი ამოვიკითხე ჩინელ მებაღეთა კრებულში: დაცილდით აყვავებულ ხეს ისე, რომ მისი არომატი ძლიერს აღწევდეს თქვენამდე, მოძებნეთ საზღვარი, სადაც იგი შეიძლება უკვე აღარ მოგწვდეთ, ყოველდღე თანდათანობით გაზარდეთ ეს მანძილი და გასსოვდეთ, რომ უნდა იმყოფებოდეთ არომატის შეგრძნება-არშეგრძნების მიჯნაზე. რამდენიმე ხნის ვარჯიშის შემდგომ თქვენ იგრძნობთ ყნოსვის საოცარ გაფაქიზებას, მისი საზღვრების გა-



ფართობას, ყურადღების ძალდაუტანებელ კონცენტრაციას. ამ საფარჯიმოს დროს, გვაფრთხილებენ წიგნში: ერიდეთ ფიქრის პროცესს, არაა საჭირო ვერბალური კომენტარები მსგავსად იმისა, თუ რა კარგი სუნი აქვს ყვაილს, რა ლამაზია და ა.შ. საჭიროა, უბრალოდ, ვიყოთ ამ პროცესის თანაზიარი და მით გამსჭვალული და რაც მთავარია, არ დაცვილდეთ რეალობის ნაპირს – დასძენენ ძენბუდისტი მებაღეები, თქვენ და სინამდვილე ერთ მოქმედებაში უნდა იმყოფებოდეთ ახლა, ამ ჟამს და ამ წუთს.

ტომას ელიოტმა როგორღაც თქვა, რომ: „შთაბეჭდილება და გამოცდილება, რომელიც სჭირდება ხელოვანს, არაფრად არგია კაცს, ხოლო შთაბეჭდილება და გამოცდილება, რომელიც სჭირდება ადამიანს, არაფრად არგია ხელოვანს“. ამ სიტყვებით პოეტს უნდოდა ეთქვა, რომ ცხოვრებას, სიცოცხლეს აქვს ორი განზომილება, ერთი პორიზონტალური, ცხოვრებისეული, ანუ ექსტრავერტული, მეორე კი ვერტიკალური, შინაგანი ანუ ინტროვერტული. თუ პირველი განზომილება დაკავშირებულია საგნების და მოვლენების ზედაპირთან, მეორე განზომილება დაკავშირებულია საგნების ცენტრთან, არსობის არსთან და პოეტს სწორედ ამ განზომილების შთაბეჭდილება და გამოცდილება სჭირდება.

ქართული ენის მეტყველების სალარომ შემოგვინახა ინტროვერტული განზომილებისათვის შესაფ-

ერისი სმენადობის გამომხატველი სიტყვა „გულის ყური“, რომელიც გულისხმობს სწორედ პერპენდიკულარულ განზომილებას, როცა გულის სმენა, გულისყური დაკავშირებულია არსობის ცენტრთან, მის გასაიდუმლოებულ ხმასთან, ღმერთთან.

„იყო, თუ ვინმე გულისხმობს მეოფელი ანუ გამომძიებელ ღმერთისა“ (ფს. 52.3). სხვათა: ყურად აღება თუ ყურის დაგდება, რომლებიც ცხოვრებისეული, პორიზონტალური ყურადღების აღმნიშვნელი გამოთქმებია.

ძველად, ქართული სიბრძნის ცენტრად გულს იტყოდა და არა ჭკუას.

ბრძენი და გონიერი ადამიანის გამომხატველი სიტყვა „გულისხმიერი“ გახლდათ.

„და როსტან მისთვის აატირა გონიერი გული, ლბილი“ – ბრძანებს რუსთაველი.

ძველმა ქართველმა იცოდა მისნობისა და ნათელხილვის ცენტრიც, რომელიც მუცლის არეში ჭიპთან იმყოფება. ამიტომ მისნობას იგი მუცლით მეზღაპრეობას უწოდებდა. დროთა ბრძოლაში, ცივილიზაციის ეპოქაში, როგორც ამბობს ოკულტური მეცნიერება, მუცლისა და გულის ცენტრი თავში გადაინაცვლებს.

„ქლა ჭკუაში ჩაცვიფიან, სიყვარული გაქრება“ – ამბობს რაფიელ ერისთავი და მის სიტყვებში გამოსჭვავის ირონია, რადგან ყურადღების გულიდან თავისკენ გადანაცვლებას სიყვარულის ჟამს იგი ჩაცვენას ანუ ხიფათს უწოდებს.

არცთუ ისე დიდი ხნის წინათ,



კაცს, რომელიც ცენტრირებული იყო მხოლოდ ჭკუაზე, ჩვენში „ჭკუის კოლოფს“ უხმობდნენ ქილიკით.

თანამედროვე მეცნიერება ამტკიცებს, რომ ადამიანის ტვინის მარჯვენა და მარცხენა ნახევარსფეროები სულ სხვადასხვაგვარად ფუნქციონირებს. მარჯვენა ნახევარსფერო განაგებს ადამიანის შემოქმედებით ცენტრს, ხოლო მარცხენა – მექანიკურს, რომელთანაც დაკავშირებულია: დათვლა, განსჯა, მქსნიერება და მსგავსი ოპერაციები. საკმარისია გავთიშოთ გონების მარცხენა ნახევარსფერო, რომ ადამიანი დაკარგავს მქსნიერებას და ლოგიკური განსჯის უნარს. თუკი მას გაუთიშაუთ მარჯვენა ნახევარსფეროს, იგი კარგავს შემოქმედებითი ქმედების უნარს.

თუ არსებობს ადამიანის შემოქმედებითი და მექანიკური ცენტრები, ამან უნდა მიგვიყვანოს იმ ლოგიკურ დასკვნამდე, რომ ყურადღებაც ორი სახით არსებობს: მექანიკური და შემოქმედებითი.

დიდი რუსი რეჟისორი და მსახიობი, კონსტანტინე სტანისლავსკი ფართოდ განიხილავს ყურადღების საკითხს სამსახიობო ხელოვნების სისტემაში და სავსებით სამართლიანად მიაჩნია იგი შემოქმედების სათაო საწყისად. ყურადღებას იგი ჰყოფს სამ პირობით (მცირე, საშუალო, დიდი) წრედ, რომლის საშუალებითაც იგი უადვილებს მსახიობს სივრცის ათვისებას, მასში თავისუფლად ორიენტირებას. სავარჯიშოში მოცემულია თვალის ობიექტის და-

იწროებისა და გაფართოების ტექნიკა, რომელიც უთუოდ სჭირდება ქუჩაში კაცს გადასასვლელზე გადასვლისას, ან სცენაზე გადაადგილებისას, როცა მისკენ მიმართულია ანთებული პროექტორები და მაყურებლის თვალი. ეს სავარჯიშოები უთუოდ სასარგებლოა ყველასათვის, მათ შორის მსახიობისთვის, მაგრამ ასეთი ტიპის ყურადღება არ არის შემოქმედებითი, მხატვრული ხასიათის, იგი მიეკუთვნება მექანიკური ყურადღების სახეობას.

არიან პედაგოგები, რომლებიც მისდევენ რა სტანისლავსკის მეთოდს. დღესაც ათელებინებენ თეატრალურ ინსტიტუტში შემოსასვლელ კიბის საფეხურებს სტუდენტებს, არ ესმით რა, რომ ეს ანვითარებს მექანიკური დაკვირვებისა და მქსნიერების უნარს, რომლის ზედმიწევნით განვითარება შეიძლება გამოადგეს სადაზვერუო სამსახურის აგენტს და არა მსახიობს ან მხატვარს.

შემოქმედებითი ყურადღებისა და მექანიკური ყურადღების უკეთ განხილვისთვის მოვიყვანოთ ასეთი მაგალითი.

დავუშვათ, რომ უცნობ ბინაში შევუშვით დეტექტივი. რამდენიმე ხნის შემდგომ კი გამოვკითხეთ ოთახების განლაგება და მისი მოწყობილობა. ის ალბათ სკურპულოზური სიზუსტით გადმოგვცემს სად და როგორი სტილის სკამი თუ კარადა იდგა, ზუსტი ოდენობითა და მოცულობით.

მაგრამ აბა ჰკითხეთ, რა აწუხებს

ოთახის შუაგულში მიტოვებულ სავარძელს, რატომ ითხოვს იგი შველას? რატომ შეძრულა იგი ასე და რატომ აპირებს ოთახიდან გაქცევას თავის პატრონივით? რომელიც გაცლით კი გაცლია აქაურობას, მაგრამ შემოღობილი სამშენიველი თვის აქ დაუტოვებია ყვეთული ფერის უსასრულო სიმარტოვეში.

შეკითხეთ ამ სავარძლის შესახებ დეტექტივს და ნახეთ, რომ ის მხრებს თუ აიჩქის გაკვირვებით და ვერას გიპასუხებთ იმიტომ, რომ ამ სავარძლის შესახებ, ვან გოგმა თუ იცის მხოლოდ.

როგორც დაეინახეთ, სამყაროში არსებობენ საგნები და მოვლენები, რომელთა დანახვა უბრალო, ცხოვრებისეული მხერით არ შეიძლება. ისინი მესამე თვალის შემოქმედებით ხედვას მოითხოვენ ჩვენგან და ამ დროს საკმარისი არაა ყურადღების მექანიკური კონცენტრაცია. პირიქით, ის ხელისშემშლელიც კია.

ხელოვნება სამშენიველის სფეროა - ამბობს შესანიშნავი მსახიობი და პედაგოგი მიხეილ ჩეხოვი. ამიტომ მისთვის ყურადღება სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთგამჭვალავი პროცესია, რომელიც გრძნობაზე, განცდაზეა დაფუძნებული. როდესაც წარმოსახვის საშუალებით ხედავთ იერხატს, თქვენ მას შეგიძლიათ დაუსვით კითხვა როლთან დაკავშირებით, მაგრამ მისგან არასდროს არ უნდა მიიღოთ პასუხი ინტელექტუალური გზით, განსჯითა და ლოგიკური ანალიზით. პასუხი უნდა დაინახოთ ან მოისმინოთ პერსონაჟის სახეში ან

მის ინტონაციაში.

დანახვა, მოსმენა და არა გრძნობების ანალიზი - ეს მოთხოვნა განსხვავებს მიხეილ ჩეხოვის მეთოდს სტანისლავსკის სისტემისგან, რომელიც როლზე მუშაობას იწყებდა სამაგიდო რეპეტიციებით: პიესისა და როლის სკურპულოზური ანალიზით, ნაწარმოების ნაწილებად დაყოფით, ამოცანებისა და ზემოცანების გარკვევით.

ცნობილია, რომ სტანისლავსკიმ მთელი სიცოცხლე შეაღია, ე.წ. „სისტემის“ შექმნას, ცნობილია ისიც, რომ სიცოცხლის ბოლო პერიოდში ის გამოთქვამდა შეხედულებებს, რომლებიც ძირფესვიანად ჟინაალმდეგობოდა მის ადრინდელ თეორიებს სამსახიობო ხელოვნებაზე.

რუსეთში ყოფნისას, ერთმა ძველმა „მხატველმა“ მსახიობმა ფრიად საინტერესო ისტორია გაიხსენა სტანისლავსკის ცხოვრებიდან: „ვინც, ასე თუ ისე, იცნობს სტანისლავსკის ცხოვრებას. მას ეცოდინება, რომ იგი ფრიად უცნაური კაცი იყო, ნამდვილი სტოკმანი“, - მიყვება მსახიობი. „სიცოცხლის ბოლო წლებში მან თავისი დიდი ხნის რუდუნებით ნაშენები სისტემა, რომელიც რამოდენიმე სქელ ტომს მოიცავს გადახაზა და ორად ორი სიტყვით შეცვალა „ქმედითი ანალიზი“.

გამოხდა ხანი და რამოდენიმე წლის მუშაობისა და დუმილის შემდეგ ის აკეთებს ახალ განცხადებას, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ მთელ თავის თეატრალურ გამოცდილებას იგი ერთადერთ სიტყვაში - „ქმედ-

ბაში“ დაატევეს. მაგრამ ამით არ დამთავრებულა ოსტატის მუშაობა სამსახიობო ხელოვნების სისტემაზე. სიკვდილის წინა ღამეს მხცოვანი მსახიობი კვლავ მიბრუნებია თურქეთის ნაშრომს და საწერი ფურცელი მოუთხოვია. ღამე თურად გაათენეს მისმა მოწაფეებმა, მოუთმენლად ელოდნენ მასწავლებლის დანაბარებს. მაგრამ ფურცელი, მათდა გასაკვირად, ცარიელი აღმოჩნდა. ოსტატმა ის ერთადერთი სიტყვა „ქმედებაც“ ამოაგდო თავის „სისტემიდან“ და მათ ცარიელი ფურცელი გადასცა.

მოწაფეები საშინლად დაიბნენ. ვერაფრით აეხსნათ, რას ნიშნავდა მასწავლებლის საქციელი. ზოგმა შემდეგ ეს სტანისლავსკის აუადმყოფობას, ზოგმა კი მის ცნობილ უცნაურობებს მიაწერა. ისინი მიუხევედრელი მოწაფეები აღმოჩნდნენ, მოწაფეები კი არა, მიმდევრები, რომლებმაც სკურპულოზურად გამოაქვეყნეს ყველა მისი ჩანაწერი, ისეთიც კი რომელიც ხელოვნებას არ ეხება საერთოდ და ეხება მის ფეხსაცმელებს, მაგრამ შთამომავლობას დაუმაღეს ცარიელი ფურცლის ისტორია. სამწუხაროდ, მათ შორის აღარ იყვნენ მისი ჭეშმარიტი მოწაფეები ვახტანგოვი, მეიერპოლდი და ჩეხოვი, რომლებსაც ძალუძდათ მიხედვრა იმისა, რომ ცარიელი ფურცელი მსახიობის ოსტატობის უმაღლეს საფეხურზე მეტყველებდა, რომლის სიმაღლეზეც ყოველგვარი სისტემა მნიშვნელობას კარგავდა.

არ ვიცი, რამდენად მართალია ეს

ისტორია, რამდენად შეესაბამება სინამდვილეს, მაგრამ იმდენად ლამაზია და პოეტური, რომ გადავწყვიტე თქვენთვის მომეყოლა.

ლექციებზე ხშირად მეკითხებიან მედიტაციის როლზე ხელოვნებაში, რამეთუ ეს ტერმინი მყარად დამკვიდრდა ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ლიტერატურაში. ხელოვნებათმცოდნეობაში იგი განჩნდა ოკულტური მეცნიერების გავლენით. ცხადია, ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ იგი არ არსებობდა ხელოვნებაში ამ ტერმინის გამოჩენამდე. მედიტაცია ხელოვნებაში არსებობდა თვით ამ ტერმინის შექმნამდე საერთოდ, რამეთუ მედიტაცია ხელოვნების თვისებაა და ის მის გარეშე არ არსებობს. ასე რომ საუბარი იმის შესახებ, რომ ხელოვნება უნდა იყოს მედიტაციური, ტავტოლოგიაა და სხვა არაფერი. ეს იგივეა გვეთქვა, ხელოვნება უნდა იყოს ხელოვნებისეული.

ვიდრე რამეზე მსჯელობას დაიწყებდეთ, გვიჯობს ტერმინებზე შეთანხმდეთ – უთქვამს ვოლტერს.

ეს განსაკუთრებით უპრიანია მედიტაციის განმარტებისას, რამეთუ სხვადასხვა ლექსიკონებში ურთიერთგამომრიცხავი განმარტებები შეიძლება მოიძიოთ.

Meditatio - ლათინურად აზროვნებას ნიშნავს, მაგრამ ეს სიტყვა არაფრით არ შეესაბამება სიტყვა დჰიანას, რომელიც სანსკრიტზე ტრანსცენდენტურ მდგომარეობას ნიშნავს და რომლის საფეხურზეც აზროვნება ფიქრისა და განსჯის სახ-

ით გამორიცხულია. ამ საფეხურზე არსებობს ცნობიერება, ინტუიტიური ანუ ზეცნობიერის სახით.

მიუხედავად ამისა ევროპულ ლექსიკონებში (იხ. ერნსტ ვუდის იოგას ლექსიკონი ან ერჩა მილიადეს რელიგიების ლექსიკონი).

დჰიანა-მედიტაცია განმარტებულია, როგორც აზროვნების კონცენტრაცია ერთ საგანზე, მართალია სხვა საგნებზე და მოვლენებზე ფიქრის გამორიცხვით, მაგრამ მაინც, როგორც აზროვნების პროცესი.

როდესაც ინდოელი მოაზროვნეები როგორც არიან შრი აურომინდო, ჯილდუ კრიშნამურტი ან ბჰაგვან რადჯინიში მედიტაციაზე საუბრობენ, ისინი მასზე ლაპარაკობენ დჰიანას გაგებით.

ასე რომ, სიტყვა მედიტაციას აქვს დასავლური და აღმოსავლური ინტერპრეტაცია.

ქვემოთ ჩვენ მედიტაციაზე გვექნება საუბარი აღმოსავლური გაგებით, რამეთუ სწორედ ეს ინტერპრეტაცია აახლოვებს მას ხელოვნებასთან.

„მედიტაცია არის გაცნობიერება იმისა, რომ მე არ ვარ გონება. როცა შეწყდა ფიქრი, შეწყდა სურვილები და თქვენ მთლიანად ჩაიძირეთ სიჩუმის ნირვანაში – ამბობს ბჰაგვან რაჯ ინიში და ამ აზრს იზიარებს, როგორც უკვე ვთქვე, რამა კრიშნადან დაწყებული ვიდრე კრიშნა მერტიმდე.

მაგრამ მედიტაციის არსის გადმოცემა ორიოდ ფრაზით შეუძლებელია, მასზე საუბარი ისევე ძნელია,

როგორც შთაგონებაზე, რადგან შედეგად იტაცია შემოქმედებითი პროცესია. ეს ისეთი ფორმაა ყოფისა, სადაც გონებისუფლ აზროვნებას ცვლის სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთგამკვალავი პროცესი, ეს მინდიას მდგომარეობაა ბუნებაში, სადაც ადამიანი და სამყარო გაერთიანებული არიან ერთმანეთში არა ვერბალური, გონებისუფლი ლექსიკით, არამედ სულ სხვა - უხილავი, ეთერული ძაფებით.

ცნობილია, რომ ისეთი ხელდასმული ოსტატი რელიგიაში, როგორიც გიორგი გურჯიევი გახლდათ, თავის სანიასინებს მოუწოდებდა შეესწავლათ სამსახიობო ხელოვნება. ეს არ იყო გურჯიევის აზიერება თუ კაპრიზი, უკვე პითაგორას ეზოთერული სკოლიდან მოყოლებული, ამ დარგს განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა. გაეხსენოთ ღმერთკაცის რანგში აყვანილი კრიშნა ფლეიტით ხელში, მოცეკვავე შივა, ანდა ღვთიური ორფეუსი.

თითქოსდა სად რელიგიის იღუმალმეტყველება და სად ისეთი უხეში დარგი, როგორცაა სახიობა. მაგრამ, როგორც ირკვევა, სახიობა შეიცავს თავის თავში იმ უსაჭიროეს თვისებას, რასაც მედიტაცია ჰქვია და რომ სწორედ ამ ხელოვნების შესწავლით მედიტაციის მდგომარეობის მიღწევა უფრო იოლი ხდება.

ამ მდგომარეობის აღწერა უჭირთ თვით ცნობილ ოსტატებს, მის სწავლას წლობით უნდებიან სანიასინები.

მოუხდინოთ სახიობის პროცესის

ილუსტრაცია, რათა უფრო ნათელი გახდეს, რაზეა საუბარი. ვთქვათ, მსახიობი მაკბეტის როლს ანსახიერებს. ამ პროცესის დროს იგი ხედავს წარმოსახვით ობიექტს (მაკბეტის ხატს) და რაც შეიძლება უახლოვდება მას, იმსჯელება მით. ამავდროს, ის უნდა ხედავდეს თავის თავს, თავის პიროვნებას, რომელიც იმსჯელება ამ ხატით. წვეთი უერთდება ოკეანეს და თვითონ იქცევა ოკეანედ (სუბიექტისა და ობიექტის ურთიერთგამჭვალავი პროცესი). მაგრამ, როგორც უკვე ითქვა, რჩება დამკვირვებელი, რომელიც აცნობიერებს ამ პროცესს, არაგულირებს მას და როცა სჭირდება, წყვეტს თამაშს. წვეთი ისევ გამოყოფა ოკეანეს, ტალღის მეშვეობით.

დამკვირვებლის თვალი რომ არა, სცენაზე მოქმედება არ იქნებოდა მართვადი და ვერ იქცეოდა ხელოვნებად.

მედიტაციის დროსაც დამკვირვებლის ცნობიერებაა საჭირო, ასე რომ არ ხდებოდეს, ადამიანი შევიდოდა მედიტაციაში და ვერასოდეს გამოვიდოდა იქიდან. ცნობილია ისეთი შემთხვევები, როდესაც ცნობილ ოსტატებსაც უჭირდათ მედიტაციის მდგომარეობიდან გამოსვლა, ასეთი შემთხვევა ვიცით რამა კრიშნას ცხოვრებიდან. ამბობენ ცნობილი რუსი მოცეკვავე ნიჟინსკი ისე შედიოდა ცეკვის ექსტაზში, რომ იკარგებოდა თვით მოცეკვავე. ცეკვა მისთვის ხდებოდა დაუსრულებული პროცესი, იგი იწყებდა ცეკვას და ვეღარ ასრულებდა. ის საბოლოოდ შეიშალა და თვით-

მკვლევობით დაასრულა სიცოცხლე. აქტიური იტანჯება და იცინის. ტანჯვამ და სიხარულმა ისე უნდა გაიაროს მის თვალწინ, როგორც ღრუბლები მიმოდინა ცაზე. მაგრამ ის უნდა დარჩეს უცვლელი და შეურყეველი. ამაშია აქტიორის ხელოვნება და ეს გახლავთ უმაღლესი მედიტაცია.





კამონაძის ქართული რეჟისორი
თემურ ჩხეიძე 60 წლისაა

ჩემთვის მოულოდნელი აღმოჩნდა იმის გაგება, რომ თემურ ჩხეიძე წლისაა. იმიტომ რომ მოზარდ მაყურებელთა თუ რუსთაველის სახელობის თეატრებში დადგმული მისი პირველი სპექტაკლებით დაწყებული, ის ყოველთვის ახალგაზრდა რეჟისორი იყო ჩემთვის. თითქმის არ არსებობს სპექტაკლი. რუსთაველის, მარჯანიშვილისა თუ პეტერბურგის თეატრებში, რომლებიც მე არ მენახოს და ხშირად აღტაცებული არ დავრჩენილიყავი.

თემურ ჩხეიძე გამოკვეთილად ფსიქოლოგიური თეატრის რეჟისორია და ამდენად, იგი ძალზე ახლობელია ჩემთვის, როგორც რეჟისორისათვის. ჩემი აზრით, ის მოღვაწეობს იმ ქანრში, რომელსაც მე მთელი ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრება შეეწირუ. თემურ ჩხეიძისთვისაც მთავარი სცენაზე არის არტისტი, როგორც დიდი სტანისლაუსკი ამბობდა, ის „ადამიანის სულის რეჟისორია“.

უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე მ.ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიხნებმა“, როგორც ტელევიზიაში, ასევე თეატრში და ქართული თეატრის ისეთმა შედეგებმა, როგორებიც იყო „გუმინდელნი“ რუსთაველის თეატრში და „პაკი აძბა“ - მარჯანიშვილის თეატრში. დღესაც ქართული თეატრის მნიშვნელოვან მონაპოვრებად მესახება მისი სპექტაკლები: „ანტიგონე“, „არტ ხელოვნება“, „მამა“.

ჩემო თემურ! დღეს, ამ არეულ ეპოქაში ძალიან ძნელია შეინარჩუნო საკუთარი სახე და არ უღალატო საკუთარ მრწამსს. უნდა გვახსოვდეს ყველას, რომ თეატრალური ხელოვნების ყველაზე დიდი ბედნიერება ისაა, რომ არსებობს სხვადასხვა სტილის თეატრები, სხვადასხვა სტილის რეჟისორები და მსახიობები. გისურვებ, ასევე მტკიცედ გაგეგრძელებინოს საკუთარი გზის ძიება ცხოვრებასა და ხელოვნებაში. ყველაზე მთავარია, არ აყვეთ მოდას და შევკაჩროთ პროცესი, რომელიც იწვევს ცალკეულ შემოქმედთა ინდივიდუალობის დაკარგვას, მათ ნიველირებას, შეეინარჩუნოთ საკუთარი პიროვნული თვითმყოფადობა და შემოქმედებითი კრედი. გისურვებ ჯანმრთელობას, პრინციპულობას, მყარად დგომას შენს პოზიციებზე. კიდევ ბევრჯერ გაგეხარებინოს ქართული თეატრი, ქართველი მაყურებელი და პირადად მე - შენი რეჟისორული ხელოვნების ერთ-ერთი თავყანისმცემელი. შენ კიდევ დიდი გზა გაქვს გასაუღელი ქართულ თეატრში და ეს გზა ისეთივე ნაყოფიერი და საინტერესო ყოფილიყოს, როგორიც შენი წარსული.

გიგა ლორთქიფანიძე

გიორგი ქუჩიშვილი, ქალბატონი ვასასი, ბიჭიკო ჩხეიძე, ციალა ჩხეიძე, მელეა ჩახავა, თემური... ამ სახელებს ხშირად ახსენებდნენ ჩემს ოჯახში. ერთხელ, მახსოვს, თემურის დაბადების დღეზეც მოეხედი, მამაჩემმა წამიყვანა. იქ გავიცანი თენგიზ სუხიშვილი, კაკი რამიშვილი და ის ბიჭები და გოგონები, რომლებმაც შემდგომში თავიანთი ბედი დაუკავშირეს ქართულ ხელოვნებას.



მერე სხვა სახელებიც გაჩნდა, არანაკლებ ძვირფასი და ცნობილი – კოტე მახარაძე, არაძე, მაკა მახარაძე, ივიკო მახარაძე. და რა გასაკვირია, რომ ამ ნიჭიერი და თვითმყოფადი ადამიანების წიაღში აღიზარდა ბრწყინვალე რეჟისორი თემურ ჩხეიძე.

მე რეჟისორი თვალუწვდენელ ველებზე მოთარეშე მარტოხელა მგელს მაგონებს. იგი გაურბის თავის მოდგმას, თანამოძმეებს... ჩვენც ასე ვცხოვრობთ. მაგრამ იმ დიდ რეჟისორთაგან, რომლებსაც ვიცნობ, კოლექტივადმი ყველაზე კეთილგანწყობილ ადამიანად თემურს მივიჩნევ. თუნდაც ის ფაქტი რად ღირს, რომ მე მისი ბოლო სპექტაკლები არ მინახავს, მას კი ჩვენი თეატრის დარბაზში ხშირად ვხვდავ. ეს ჩემთვის ცოტას არ ნიშნავს.

სულით და გულით ვულოცავ ჩემს კოლეგას, კეთილშობილ ადამიანს დაბადების დღეს და ვუსურვებ ქართულ თეატრს, ბევრი ჰყოლოდეს ასეთი ხელოვანი!

რობერტ სტურუა

В богатой и необъятной биографии Тимура Чхеидзе есть замечательные мхатовские страницы.

1982 год. По приглашению Олега Ефремова Тимур поставил один из лучших наших спектаклей - "Обвал" М.Джавахишвили - редкое соединение безупречного ансамбля и превосходных актерских работ Любшина, Юрского, Васильевой, Петренко...

Принимая три года тому назад Московский Художественный театр, я обратился к Тимур с просьбой поставить спектакль. "Антигона" Ж.Ануйя до сих пор идет на нашей сцене с неизменным успехом, радуя актеров, радуя зрителей... Мы благодарны Тимур не только за этот прекрасный и глубокий спектакль, но и за возможность совместной творческой работы с Отаром Мегвинетухуцеси - актером столь же редким, сколь и близким нам своим чувством театра.

Надеюсь на новую страницу в наших отношениях и рад сообщить Тимур, что все мы в Художественном театре и вспоминаем его, и ждем.

А прирожденный и могучий режиссер Тимур Чхеидзе вместе с тем - тихий грузинский интеллигент. Он не из застолья, он из литературы, из искусства...

Олег Табаков



ჯერ კიდევ რუსთაველის თეატრში ვმუშაობდი, როცა ვითამაშე თემურ ჩხეიძის ორ სპექტაკლში: შ. დადიანის „გუშინდელნი“ და ფედერიკო გარსინია ლორკას „ბერნარდა ალბას სახლი“. ვთვლი, რომ ის ღრმად ფსიქოლოგიური რეჟისორია, თუმც აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ მას აქვს იუმორის შესანიშნავი გრძნობა და ბევრჯერ მითხოვია, დაედგა კომედიები. ბოლო ხანებში, მას შექმდე, რაც ი.რუზას „არტი“ დადგა. იმედი გამიჩნდა, რომ ამ ჟანრში იმუშავენს.

მარჯანიშვილის თეატრში მასთან ერთად ვიმუშავე სპექტაკლებში: გარუჩავასა და ნ. ხოლიანოვსკის „აღსარება“ და სტრინდბერგის „მამა“. მასთან რეჟეტიციები ჩემთვის დიდი ესთეტიური სიამოვნებაა. ისე გაითამაშებს მიზანსცენას, რომ მსახიობისათვის ყველაფერი გასაგები ხდება. შეძდეგ სატელევიზიო ფილმებში მიმიწვია. ესენი იყო კვლავ „აღსარება“ და ბულგაკოვის „მოლიერი“.

მთელი გულით ვულოცავ 60 წლისთავს. ვუსურვებ ბედნიერებას, ხანგრძლივ სიცოცხლეს, შემოქმედებით წარმატებებს და ყველა სიამოვნების უკუგებას იმ ხალხისგან, რომლისთვისაც ბევრი სიხარული მიუნიჭებია და მომავალშიც მიანიჭებს.

ქეთხო კენაძე

70-იან წლებში რობერტ სტურუასა და თემურ ჩხეიძის შემოქმედებითმა დუელმა პირადად ჩემთვის და ჩემი თაობის რეჟისორებისათვის უძნიშვნელოვანესი როლი ითამაშა. მთელი პასუხისმგებლობით შემიძლია ვთქვა, რომ იმდროინდელი ახალგაზრდა რეჟისურა ორ „ბანაკად“ იყო გაყოფილი: ერთნი რობერტ სტურუას „სანახაობრივ პირობით თეატრს“ ეტრფოდნენ და ის მიაჩნდათ თანამედროვე თეატრის ეტალონად, მეორენი კი თემურ ჩხეიძის „ფსიქოლოგიურ მართალ თეატრს“ ეთაყვანებოდნენ და მას თვლიდნენ ნამდვილ თეატრად, მაგრამ ერთნიც და მეორენიც ვთანხმდებოდით, რომ ჩხეიძის „გუშინდელნი“, ქართული თეატრის ნამდვილი შედეგრი იყო. მეც კი, რომელიც რობერტ სტურუას ბრმა აპოლოგეტი ვიყავი და მაშინ, მის გარდა, სხვა რეჟისორს არც კი ვცნობდი, ერთი ათჯერ მაინც მაქვს ნანახი „გუშინდელნი“ და მაშინაც და დღესაც ვთვლი, რომ ის ერთ-ერთი ყველაზე კარგი სპექტაკლია იმ სპექტაკლებს შორის, რაც კი ოდესმე მინახავს, ხოლო ტელედადგმა „ჯაყოს ხიზნები“ — ყველაზე საუკეთესო ტელეპროდუქცია. ზემოთ ნახსენებმა დუელმა ქართულ თეატრს მრავალი ზეიმი აჩუქა, ერთმანეთის „ჯინაზე“ დადგმულმა სპექტაკლებმა ქართულ თეატრს მსოფლიო აღიარება მოუტანა.

ახლა კი, როდესაც მაშინდელი „ბანაკები“ აღარ არსებობენ და, სამწუხაროდ, აღარც დუელი გრძელდება, რადგანაც მოწინააღმდეგენი სხვადასხვა სივრცეში აღმოჩნდნენ და ამ ბრძოლამაც აზრი დაკარგა, ბატონ თემურს მის ოუბილევზე საჯაროდ მინდა ვუთხრა: ბატონო თემურ! მიუხედავად იმისა, რომ



მე ისევ ჯიუტად მიყვარს სანახაობრივი პირობითი თეატრი, გულწრფელად მწყდება გული, რომ ახალგაზრდობაში გაკეთებული არჩევანის გამო, საკუთარ თავს წლების მანძილზე მოვაკელი თქვენთან ახლო, მეგობრული ურთიერთობის სიაშენება და რადგანაც ვგოისტურად, ძალიან მინდა აღვიდგინო ის დაკარგული წლები, იდგვრძელეთ და იმუშავეთ ძალიან, ძალიან დიდხანს, ხოლო მე თქვენს გვერდით მიგულეთ.

ათო ვარსიმაშვილი

აღბათ, გახსოვთ, ათი წლის წინ, თემურ ჩხეიძეს დაბადებიდან ორმოცდაათი წელი რომ შეუსრულდა, თქვენ, ბატონო გურამ, ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ მთავარმა რედაქტორმა, მთხოვეთ, რაიმე დამეწერა ჩემი და თემურ ჩხეიძის, როგორც დრამატურგისა და რეჟისორის ურთიერთთანამშრომლობაზე. იმ წერილის ბოლოს დამიწერია: „ბატონო რედაქტორო, გმადლობთ, რომ გაგახსენდათ თემურის 50 წელი; გმადლობთ, ამისთვის მეც რომ მომიწოდეთ გაურჯილიყავ, გმადლობთ, რომ იყენებთ ყოველ შემთხვევას, დაუფასოთ კაცს მნიშვნელოვანი, მისეული, გამორჩეული ამაგი, რომელიც, უნდათ თუ არა ზოგიერთებს, მან უკვე დასდო ქართულ თეატრს და შემდეგ რასაც იზამს, ამას კიდევ ვნახავთ მეთქი!“

არ ვიცი, რამ მაიძულა, დამექაღნა, ახლა უკვე თამამად ვამბობ, გამორჩენილი რეჟისორის მაგიერად, მაგრამ, მგონი, არ შეემცდარვარ. ამ ათი წლის მანძილზე თემურმა დადგა: მარჯანიშვილის თეატრში – ფ. დოსტოვესკის „მარადი ქმარი“, ა. სტრინდბერგის „მამა“, ჟ. ანუის „ანტიგონე“, ა. მილერის „სეილემის პროცესი“, ი. რეზას „არტი“, ა. გარნიეს „სასიყვარულო ბარათები“, მ. ბულგაკოვის „პილატე“. პეტერბურგის გ. ტოვსტონოვოვის სახელობის დიდ დრამატულ თეატრში – ნ. დუმბაძის „მზიანი ღამე“, ო. ნილის „სიყვარული თელეტიქეში“, ედუარდო დე ფილიპოს „მოჩვენებანი“, უ. შექსპირის „მაკბეტი“, ჟ. ანუის „ანტიგონე“. ა. პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“, ბ. შოუს „გულგატეხილთა სახლი“, მ. ლერმონტოვის „მასკარადი“. ოპერები: მარინის თეატრში – ს. პროკოფიევის „მოთამაშე“, რ. ვაგნერის „მფრინავი ჰოლანდიელი“, ს. რახმანინოვის „ძუნწი რაინდი“, ნ. რიმსკი-კორსაკოვის „მოცარტი და სალიერი“, ჯ. ვერდის „დონ კარლოსი“. დიდი წარმატების გამო „მოთამაშე“ თ. ჩხეიძემ ლა სკალასა და ნიუ-იორკის „მეტროპოლიტენ ოპერაშიც“ დადგა, ხოლო „დონ კარლოსი“ – ვენეციაში: სულ ახლახანს ნ. რიმსკი-კორსაკოვის „მეფის საცოლე“ ჯერ ბორდოში, შემდეგ - კი პარიზში.

უცხოეთში დადგმულ ყოველ ამ სპექტაკლზე იმ ქვეყნების მნიშვნელოვანი გაზეთებისა თუ ჟურნალების ფურცლებზეა დაბეჭდილი ადგილობრივი კრიტიკოსებისა და ხელოვნებათმცოდნეების გამოხმაურებანი და რეცენზიები. უმეტესობაში ჩხეიძის ხელოვნება დადებითად არის შეფასებული. ამ დადებითი

რეცენზიების უმრავლესობა კი ალტაცებული ტონალობით გამოირჩევა: „სენსაციური ტორები ეპითეტებს არ იშურებენ: „შესანიშნავი“, „ბრწყინვალე“, ალაგ-ალაგ – „გენიალურიც“ – წერენ! ეს რეცენზიები რეჟისორს უჯრაში აქვს შეგროვებული. არ ვიცი, ვის უნახავს?!

პეტერბურგის დიდ დრამატულ თეატრში თავისი პირველი სპექტაკლი მილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, რომ დადგა, ბოლო უწყვეტ რეპეტიციას დავესწარი. რეპეტიციიდან რომ გამოვდით, აღმოჩნდა, სათვალე დამრჩენოდა. დარბაზში შევებრუნდი და რას ვხედავ: თეატრის „კაპელდინერი“ ქალები, ახალგაზრდებიცა და მოხუცებიც – ბოლო იარუსიდან სცენაზე ყვავილებს აყრიან სცენის მუშას. „რა ხდება-მეთქი“, ვკითხე. „ჩვენც რეპეტიცია გვაქვს. პრემიერის დღეს ყვავილები ისე უნდა გადმოვყაროთ, ჩხეიძის ფეხებთან დაცვიფდესო“. მერე მთხოვეს, საიდუმლო არ გამეთქვა. ესეც მოვიქეცი. ხშირად არ შევსწრებივარ თეატრის თანამშრომლების ასეთ ზრუნვასა და წვალებას, პატივი ეცათ რეჟისორისათვის. იმ სპექტაკლმა და, რა თქმა უნდა, უპირველეს ყოვლისა, თემურ ჩხეიძემ ეს დაიმსახურეს.

„მაგრამ სულ სხვაა სიყვარული უკანასკნელი“. პოეტის ეს სიტყვები თემურ ჩხეიძეს ბოლო დადგამამ გამახსენა. ლერმონტოვის „მასკარადი“. რა კარგია, ქალაქს რომ შერჩა თეატრის სიყვარული, ხელოვნებისა და ხელოვანთა თავყანისცემა. პეტერბურგში, ზუსტად ისევე, როგორც „ჯაყოს ხიზნების“ პრემიერაზე მოსკოვის სამხატვრო თეატრში, თეატრიდან ნახევარ კილომეტრში ალექსანდრეს თეატრთან თხოულობდნენ ბილეთებს. და ეს ხდება პრემიერის დღიდან ხუთი თუ ექვსი თვის მერე. ჩემი, თეატრის მოყვარულის აზრით, ეს არის ულამაზესი, მშვენიერი, მთრთოლვარე სანახაობა და დამსახურებულადაც არ აკლია მაყურებლის ყურადღება. შეფასებისა მერიდება, მაგრამ მაინც ვიტყვი. მგონი, ეს თემურ ჩხეიძის საუკეთესო სპექტაკლია... ჯერჯერობით!

ასე რომ, როგორც ჩანს, ტყუილად არ მითქვამს ამ ათი წლის წინ ის, რაც წერილის თავში გავიხსენე.

გულით ვუსურვებდი ყოველი შემდეგი ათი წელი მშვენიერი სპექტაკლებით ასეთივე დახუნძლული და სიხარულის მომტანი ყოფილიყოს სამოცი წლის რეჟისორისათვის.

დაბადების დღეს გილოცავ, თემურ!

თამაზ ვოლფრბიშვილი

ნინო ჩხეიძე

ლეო ქიაჩელის

„პაკი აბბას“

სცენური

ინცენიპროცაქიისათვის

ქრესტომათიული – თუკი ასეთი შეფასება რომელიმე სპექტაკლს მიესადაგება, უყოყმანოდ შეიძლება კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო თეატრის სცენაზე თემურ ჩხეიძის მიერ ლეო ქიაჩელის „პაკი აბბას“ მიხედვით განხორციელებულ ამავე სახელწოდების სპექტაკლს ეუწოდოთ. მართალია, დამდგმელ რეჟისორს თემურ ჩხეიძეს და მთლიანად სპექ-

ტაკლის შემოქმედებით ვგუფს მიაჩნია, რომ სპექტაკლს საქართველოში (რუსეთისაგან განსხვავებით!) მიანცდამინც შესაბამისი გამოხმაურება არ ჰქონია, მაგრამ ნუ ჩავთვლით, რომ მხოლოდ მაყურებელთა რაოდენობა განსაზღვრავს სპექტაკლის მხატვრულ დონეს ან მის სრულყოფილებას... და როცა მაყურებელთა რაოდენობა ვახსენე, მხედველობაში მქონდა სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის სიტყვები – „ვერ დავიტრახებთ, რომ ბევრი მაყურებელი ესწრებოდა სპექტაკლს“ –ო; არადა, მარჯანიშვილელთა „პაკი აბბამ“ დღეს, როცა სპექტაკლის დადგმიდან 20 წელიწადზე მეტი გავიდა, შეიძლება თამამად განვაცხადოთ – დროს გაუძლო! შეიძლება იგი ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე მფიჩნით სრულიად თანამედროვე სპექტაკლად, რადგან მასში დასმულ მთავარ პრობლემას – ადამიანური ერთგულების შესახებ, ყავლი არ გასდის.

გარდა ვერუთწოდებული ზეამოცანისა, „პაკი აბბას“ ამ სცენურ ვერსიაში ბევრი ისეთი საკითხი იყო „ახლო ხედით“ დანახული, რომელიც დღეს თითქოს უფრო აქტუალური და მტკივნეულია. ყველა ის პრობლემა, რაც მაშინ დაისვა ამ სპექტაკლში, დღემდე მოითხოვს გადაჭრას... და იქნებ, ამანაც განაპირობა ზოგიერთი თეატრმცოდნისა თუ მაყურებელთა ერთი ნაწილის სურვილი – აღდგენილიყო მარჯანიშვილელთა „პაკი აბბა“, რათა ამგვარი ვითარების ფონზე, კიდევ უფრო სხვა რაკურ-

სით წარმოდგარიყო ქართველი (და არა მხოლოდ ქართველი) მაყურებლის წინაშე.

მაინც რა მოხდა, რით გადაირჩინა თავი სპექტაკლმა?

იქნებ, მარადიული პრობლემის წარმოჩენით, ან შესანიშნავი სამსახიობო ანსამბლით თუ... საინტერესო რეჟისორული ხელწერით?

და რაკი თემურ ჩხეიძის რეჟისორული ხელწერა ვახსენე, აქვე დაუძენ – იგი „ახლო ხედვის“ რეჟისორია, თემურ ჩხეიძეს უყვარს ნახევარტონებსა და პასტელის ფერებში სპექტაკლის გადაწყვეტა. თუ დააკვირდებით, ყველა მისი სპექტაკლი მინორში მთავრდება. ჩუმად, თითქოს მიიპარება მოქმედება ფინალისაკენ.

თემურ ჩხეიძისთვის მთავარი მსახიობია და ხშირად გამოუცდელმა მაყურებელმა შეიძლება იკითხოოს – კი მაგრამ... სად არის სპექტაკლის რეჟისორი, რა წვლილი მიუძღვის მას ყოველივე იმაში, რაც ახლა სცენაზე მოხდა?!

აი, რითაა თემურ ჩხეიძის ხელწერა, მისი რეჟისორული მანერა განსაკუთრებული, გამოკვეთილი. ეს ის გენიალური სისადავეა, რითაც გამოირჩევა საერთოდ მისი სპექტაკლები.

... მაგრამ სიტყვა მანერა (რეჟისორული მანერა) იქნებ, ახლა უადგილოცაა, რადგან იგი, თემურ ჩხეიძის, არა მხოლოდ ხელოვანის, არამედ როგორც პიროვნების, როგორც მოქალაქის პოზიციაა. ამიტომაც უნდა აღმოაჩინოს მაყურებელმა ამ სპექტაკლის მიღმა ის პიროვნება,

რომლის რეჟისორული კონცეფცია ასე განსაზღვრა მიხეილ თუმანიშვილმა – ცდილობს იპოვოს ადამიანი!

მაშინ ასე დაესვათ საკითხი: ეძებს თუ არა ადამიანს რეჟისორი ამ სპექტაკლის მეშვეობით? და თუ ამ კითხვაზე დადებით პასუხს მივიღებთ, უნდა ჩავთვალოთ, რომ სპექტაკლის არსსაც ჩავწვდით.

მაშ ასე, დავიწყეთ ცოტათი შორიდან.

რა იყო ის ტკივილი, რამაც დააწერინა ლეო ქიაჩელს ეს ნოველა – 1921 წლის 25 თებერვლის ანექსია და საქართველოს დამოუკიდებლობის დაკარგვა?

რუსთა გაუსაძლისი პარპაში ქართულ მიწა-წყალზე?

ორი მენტალიტეტის, ორი, სხვადასხვა ზნეობის დაპირისპირება?

თუ ადამიანური ღირსების გრძნობა, ერთგულება, თავდადება მოყვასისადმი, ძველი ტრადიციებისადმი ერთგულება, კომუნისტურმა დიქტატურამ, შიშმა, ძალადობამ თანდათან რომ დაგვაკარგვინა?!

ან იქნებ, ეს ყველაფერი ერთად?. მაგრამ რა ამოიკითხა რეჟისორმა ამ ნოველაში, როგორც უმთავრესი და რა შესთავაზა მაყურებელს?

სპექტაკლის პირველი შრე – ფაბულა მარტივი და გასაგებია: სოხუმის ნავსადგურში გარკვეულ გარემოებათა გამო, სულ რაღაც ორი საათით ჩამოდგა ჯავშნოსანი კრეისერი, რომლის მეზღვაურთაგან ერთ-ერთი, ქალაქის ქუჩებში ხეტიალისას, თოთრგარდიელ ოფიცერს გადაეყარა,



სცენა სპექტაკლიდან „ჰაკი აძბა“

აბუჩად აიგდო, შეურაცხყოფილმა ოფიცერმა ბოგანო მეზღვური მოჰკლა, შემდეგ უფრო ტრაგიკულად ვითარდება მოვლენები და ამ კონფლიქტთა ჯაჭვში უნდა ამოვიკითხოთ სპექტაკლის მთავარი არსი, ანუ ჩავწვდეთ იმ დანარჩენ შრეებს, რომელიც ფაქტობრივად განაპირობებს წარმოდგენის წარმატებას.

რეჟისორს სპექტაკლი ერთ მოქმედებად ჰქონდა გადაწყვეტილი, ამიტომაც ყველაფერი ერთ ამოსუნთქვაზე გახლდათ გათვლილი – შენელებულ რიტმში იყო გადმოცემული გმირის შინაგანი, სულიერი

მდგომარეობა, რომლის ხარჯზეც იზრდებოდა ტემპი. გეჩვენებოდა, თითქოს ჩქარა მიდიოდა მოქმედება, მაგრამ სინამდვილეში ასე არ იყო. ასე რომ, გამოთქმა – ერთ ამოსუნთქვაზე გათვლილი! – მხოლოდ შეტაფორა ნუ გვეონებათ, ეს რეალობა გახლდათ, რაშიც ის მაყურებელიც დამეთანხმება, რომელსაც უნახავს „ჰაკი აძბა“ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე.

როგორია სპექტაკლის სცენოგრაფია და რა ინფორმაციას გვაწვდის უშუალოდ სპექტაკლის დაწყებამდე? – იგი პირობითადაა ჩაფიქრებული – გახსნილი კულისე-

ბი, მთლიანად გამშვლებული სცენა. მაღლა ეკიდა თითქოს გამოკრული ბოლჩა, ლამის ერთიანად მოსუფთაებული, ახვეტილი, გადასაყრელად გამზადებული, დაშლილი, დანაწევრებული სამყაროს სიმბოლო, (იმ ბოლიჩიდან მოჩანდა ძველი თოჯინის ნაწილი, რაც განსაკუთრებულ ემოციურ დატვირთვას იძენდა), აქვეა გემის დეტალები, ამავე დროს – ქუჩისაც. და მთლიანად ეს სივრცე, რომელიც სცენაზეა მოცემული, უდავოდ საინტერესოა.

შემდეგაც, მთელი მოქმედების განმავლობაში, არ იცვლება დეკორაცია, ისე ენაცვლება ერთი სცენა მეორეს და ისეთი შთაბეჭდილება გექმნება, თითქოს კინოკადრით აუწყვია მოქმედება რეჟისორსო.

განსაკუთრებით ნიშანდობლივია ის, რომ მთელი მოქმედების განმავლობაში სცენაზე დგას ეტლი (ყოველგვარი გამწვევი ძალის გარეშე) და არასოდეს იძვრის (მოძრაობს სცენა, ეტლი კი უძრავია), ამასაც, ბუნებრივია, სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა და კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებდა – ჰაკი და უჯუში, ძველი სამყაროს წარმომადგენლები, ჩაკეტილ, საბედისწერო წრეში აღმოჩნდნენ, ერთმანეთს დაუპირისპირდა მოვალეობა და შესაძლებლობა.

რა გახდა, ბოლოს და ბოლოს, შეუძლიათ თუ არა ჰაკის და უჯუშს გაქცევა, რა თქმა უნდა, შეუძლიათ, მაგრამ...

მაგრამ სინდისი, ანუ იგივე ადამიანური ღირსება, უჯუშს ამის ნებას

არ აძლევს, რაკი მის უკან დგას დედამისი და ოჯახი, და არა მხოლოდ ოჯახი – მძევლად აყვანილი უხუცესი ნარიქ ეშბა და მთელი სოხუმი, რომელსაც აწიოკებით ემუქრება მრისხანე კაპიტანი კილგა, კილგა კუხმა სოციალისტური რევოლუციის შეშხარავ სახესიმბოლოდ რომ აღიქმება.

საერთოდ კი, სანამ თხრობას ისევ სპექტაკლის შესახებ განუგრძობდე, შევნიშნავ – თემურ ჩხეიძე ის რეჟისორია, რომელიც, როგორც წესი, ავტორისეულ ქარგას ერთგულად მიჰყვება და თუ არა განსაკუთრებული შემთხვევა, ყოველთვის ცდილობს ზუსტად ისე გაასცენუროს ნაწარმოები, როგორც მწერალმა ჩაიფიქრა, მაგრამ ამ შემთხვევაში ტრადიციას არღვევს – სპექტაკლში ერთი ისეთი პერსონაჟია შემოყვანილი, ჟურავლიოვი, კრეისერის კომისარი, რომლის არსებობაც ლეო ქიაჩელის ნოველაში თითქმის წარმოუდგენელია.

რატომ შემოიყვანა ეს პერსონაჟი რეჟისორმა სპექტაკლში და რა სურდა ეთქვა მისი მემშვებით?

როცა ამაზე დაფიქრდებით, შეიძლება გავიხსენოთ ის პერიოდიც, გასული საუკუნის 80-იანი წლები, როდესაც სპექტაკლი დაიდგა, მაშინ ჯერ კიდევ კომუნისტური ეპოქა იყო და ისეთი ნაწარმოების გასცენიურებისას, როგორიც ლეო ქიაჩელის „ჰაკი აძბა“ გახლდათ რეჟისორს უდავოდ დიდი წინააღმდეგობის გადალახვა მოუწევდა, თან გაციოვალისწინოთ შემდეგი გარემოებაც: სპექტაკ-



ლის პროგრამას თუ დავხედავთ, ამოვიკითხავთ: „პაკი აძბა“, ერთმოქმედებიანი დრამა, ეძღვნება საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 60 წლისთავს; და სწორედ ამიტომ, საინტერესოა, როგორ, რა ვითარებაში დაიდგა სპექტაკლი, ვისი ხელშეწყობითა და თანხმობით?! – თუმცა, ამაზე, ალბათ, მომავალში ცალკე ვისაუბრებთ, თუკი თემურ ჩხეიძეც დაგვთანხმდება, ამჯერად კი, მხოლოდ ერთ ვარაუდს გამოთქვამ: იმისათვის, რომ სპექტაკლს ეარსება, იქნებ, აუცილებელიც კი იყო მსგავსი პერსონაჟის გამოყვანა სცენაზე? მაგრამ სინამდვილეში, როგორც რეჟისორი შენიშნავს, ჟურავლიოვის არსებობა არა ცენზურამ, არამედ წმინდა დრამატურგიულმა (ინსცენირების ავტორი – გ. ხუბაშვილმა), სასცენო სტრუქტურამ განაპირობა – კილგას პიროვნების ნათლად წარმოჩენისათვის, აუცილებელი იყო მას სცენაზე ვინმესთან დიალოგი გაება, ბოლოს და ბოლოს, ყველაფერს პაკის ხომ არ უტყოდა, ამიტომაც ბევრი ფიქრის შემდეგ, კომისრის შემოყვანა გადაწყვიტეთ!..

და ეს შემთხვევა გახლავთ საუკეთესო დასტური იმისა, რომ თითოეული მაყურებელი განსხვავებულად „კითხულობს“ სპექტაკლს და ამდენად, ვერც ვერაფერს გამოიღებს თავს, რომ ზედმიწევნით ჩაწვდა რეჟისორის მთავარ ჩანაფიქრს!..

ასე რომ, სპექტაკლში კიდევ ერთი პერსონაჟის – ჟურავლიოვის შემოყვანით, უფრო მეტად გამოიკვეთა ორი

სამყაროს დაპირისპირება. რადგან სცენაზე იდგნენ სხვადასხვა მენტალიტეტის, ზნეობის ადამიანები. სპექტაკლი ისე იყო ჩაფიქრებული, რომ რევოლუციური სამყარო თანდათან იპყრობდა სცენურ სივრცეს, სხვა სამყაროს, სხვა მენტალიტეტს არსებობისათვის ერთ გოჯსაც აღარ უტოვებდა; სპექტაკლში იყო აშკარა, ხაზგასმული მინიშნებებიც: თუ გახსოვთ, ტარიელ საყვარელიძის პერსონაჟი – ქალაქის თავი, სამსონ დაუნაძე, საუბარში რამდენჯერმე გამოკვეთილად ერთგვარი ირონიით, დაცინვით წარმოთქვამდა „ამხანაგებო!“.

ლოცმანი – ზურაბ ლაფერაძე – ეს ამოდენა კაცი, როგორ პატარავლებოდა, დამფრთხალი, ფეხის წვერებზე იწვედა და სცენიდან მაყურებელს (ამ შემთხვევაში მაყურებელიც სპექტაკლის თანამონაწილედ აღიქმებოდა), შეცბუნებული ამცნობდა: კრეისერი „შმიდტი“ სოხუმის ნავსადგურში ჩამოდგაო!

ანდა, იგივე გემზე დელეგაციის სტუმრობის სცენა – წითელ ვარდებს გადასცემენ კუზმას, თანაც, ვითომცა, სამახსოვრო ფოტოებს რომ იღებენ, სარკაზმითაა საესე ფინალში კუზმას მიმართვა – „ჩვენ საუკუნის ბრძოლა დავიწყეთ, ჟურავლიოვ!“ – ვეროწოდებულ, რევოლუციურ პოზაში რომაა ნათქვამი, ესეც, ვფიქრობ, საგანგებოდ იყო ჩაფიქრებული. მოკლედ, ასე იყო თუ ისე, 1982 წელს კიევის ფესტივალზე სპექტაკლს ფესტივალის გვირგვინი რომ უწოდეს, დამდგმელი რეჟისორისათვის ესეც

უკითხავთ — კი მაგრამ... თქვენთან, საქართველოში, საბჭოთა კავშირი არ არისო?!.. და ამ ყველაფრის ფონზე ერთი უწყინარი პერსონაჟის — ჟურავლიოვის არსებობა უკვე გამართლებულია; ასეთია, სპექტაკლის მეორე შრე, მაგრამ არა მთავარი.

მაშ, რა იყო მთავარი და უფრო ფასეული?

სპექტაკლის რეჟისორს — თემურ ჩხეიძეს მიაჩნია, რომ არავითარი ანტი-საბჭოთა სპექტაკლი მას არ დაუდგამს, მეტიც, ამ სპექტაკლის სათქმელიც სხვა გახლდათ, ერთგულემა!

გახსოვთ, პაკი რას ეუბნება ძიძიშვილს — შენთვის ნასროლი ტყვია ჩემში გაიარს, იცოდეთ!

იქნებ, სწორედ ეს იყო სპექტაკლის თავი და თავი — ის მთავარი სასიცოცხლო ძალა, რისთვისაც საერთოდ დაიდგა „პაკი აბბა“, ხოლო სხვა დანარჩენი, დროსთან ერთად იქნებ გახუნებულიყო კიდეც, რომ არა ეს მარადიული პრობლემა.

შეიძლება ეს მოსაზრება საკამათოა, შეიძლება შემოშედავონ კიდეც... მაგრამ ამჯერად მოდი ისევ დაუუბრუნდეთ ამ ორ, ერთმანეთისაგან გამიჯნულ სამყაროს და მათ წარმომადგენლებს.

დააკვირდეთ შემდეგ სიმბოლურ მინიშნებებსაც: როგორ შემოჰყავს მთავარი პერსონაჟები სპექტაკლში რეჟისორს!

უჯუშ ემზა — სრულ სიბნელეში გამორჩნდება ისე, თითქოს წყვდიადს არღვევდეს, ქართული თეთრი ჩოხით, როგორც გაიდვალელებული, ძველი

ეროვნული ყოფის სიმბოლო და ოთარ მელენიეთუხუცესი - უჯუშის ყოველგვარი გამოჩენა სცენაზე დასტურია ძლიერი ნებისყოფის, გამორჩეული არისტოკრატიზმისა და საერთოდ, ქართული გენის ცოცხალი გამოხატულებაა.

ერთხელ მისმა ყოფილმა კოლეგამ, აკაკი ხიდაშელმა, როცა ოთარ მელენიეთუხუცესის სამსახიობო ოსტატობაზე საუბრობდა, აღნიშნა — მას შეუძლია გამოვიდეს სცენაზე, ერთი სიტყვაც არა თქვას და დუმილითაც კი სცენური სივრცე შეაესოსო!

ამის საუკეთესო მაგალითი გახლავთ სპექტაკლის დასაწყისიცა და რუს მეზღაურთან შტევედრის სცენაც, როცა სრულ სიჩუმეში, მხოლოდ მზერით, ძუნწი ფესტით, ზედმიწევნით ზუსტად გამოხატავს ქართველი არისტოკრატის დამოკიდებულებას ბოგანო რეჟოლუციონერიზადმი.

ემოციურად დამუხტული და შთამბეჭდავია უჯუშისა და დედამისის გამოთხოვების სცენა, ოთარ მელენიეთუხუცესისა და თამარ სხირტლადის ეს დუეტი, მათი საუბარი თვალეებით, გაცილებით მეტყველია, უფრო მეტად მოქმედებს მაყურებელზე, ვიდრე ათასი, ხმამაღლა ნათქვამი, თუნდაც ამ ეპიზოდისათვის შესაფერი სიტყვა.

აქეთ — მრისხანე კუხმა — ირაკლი უჩანეიშვილი ვიხილოთ. დააკვირდით, როგორ შემოდის სპექტაკლში — როგორც ქაჯი და ეშმა, თითქოს ქვესკნელიდან ამოძვრარო, ისე ახსნის გემის ხუფს და იქედან ამოიმართება შავი ტყავის სერთუკში გამოწყობილი,



რადაცით მტაცებელ ცხოველსაც კი მოგვაკონებს, მაგრამ ეს პერსონაჟი ნაწარმოებთან შედარებით, ცოტათი გაადამიანურებულია და ამის გამო რეჟისორს უსაყვედურეს კიდევ — კუშმა ხომ პირუტყვია, რად შეეცადე მის გამართლებასო?! რაზედაც რეჟისორმა მიუგო — პირუტყვი ერთ-ნიშნაა და ვერ ვიტან ერთნიშნა პასუხებსო!

მართლაც, უყურებ სპექტაკლს და ხვდები: მეორე მხარესაც თავისი სიმართლე გააჩნია, თუმც მათი რეჟოლუციური სიმართლე პირობითია, მაგრამ არსებობის უფლება მათაც ხომ აქვთ? — ამ მხრივ სპექტაკლში წონასწორობა დაცულია.

ირაკლი უჩანეიშვილი იმდენად ბრიყვ კაპიტანს თამაშობს, ზოგჯერ ამ სიბრიყვის გამო, გებრალემა კიდევ. გახსოვთ, მეზღვაურის დატირების სცენა, როგორ წამოაყენებს ჰაკის-ტირილი არ იქნება აფხაზო! კილგამ დაუჯერა ჰაკის, ჰგონია, რომ მართლაც გულწრფელად დასტირის ცხედარს, არადა, უჯუშის ძიძიშვილი გამოსავალს ეძებს და, ...ემშაკობს კიდევ.

რა ხდება, ნუსუ, კილგა ისეთი კეთილშობილია, ადამიანის საქციელი არ დააეჭვებს, არა, კეთილშობილი კი არა, გონებაშეზღუდულია, იგი იმ პრიმიტიული საზოგადოების წარმომადგენელია, რომელთაც ყველაფრის სჯერათ და მხოლოდ ერთი რამ იციან - რეჟოლუციამ აუცილებლად უნდა გაიმარჯვოს!..

გაიხსენეთ, როგორი ზუსტი და

გამომსახველია მსახიობის ინტონაცია, გამოხედვა - ჰაკიზე რომ იკითხავს, ვინ არისო და მიუგებენ, ამ თავადის ძიძიშვილიაო, როგორი ბრიყვული გამომეტყველებით ჩააკვირდება მოსაუბრეს — რაო, ვინ არისო?!

ხოლო რაც შეეხება ჰაკის, — როგორც სპექტაკლის რეცენზენტები შენიშნავენ (ნინო მაჭავარიანი) ნოდარ მგალობლიშვილის ჰაკის ყველაზე მეტი საერთო ჰქონდა ლეო ქიაჩელის მიერ დახატულ პერსონაჟთან, გავიხსენოთ, როგორ აღწერს ნოველისტი მის ფიზიკურ პორტრეტს: „მორჩილი ტანის კაცი იყო, ხმელი, მაგრამ ნაკეთიანი, სწორად სხმული, — მარდი და მოქნილი, როგორც გარეული შავი კატა, თმაგადაპარსული თავი ზაფხულ-ზამთარ შიშველი დაჰქონდა, ყაბალახი მუდამ ცალ მხარეზე ჰქონდა გადაგდებული. კუპრივით შავი წვერ-ულვაში თითქმის მთელ სახეს უფარავდა. შავი წარბები გაშლილი ფრთებივით თვალებზე ჩამოსწოლოდა“.

გარდა ფიზიკური მსგავსებისა, მსახიობი ოსტატურად ახერხებს ის ხასიათი, რომელიც მწერალმა მოგვცა, მთლიანად შეისისხლხორცოს. მას არსად, არც ერთი წუთით, არ დაღალტობს ზომიერების გრძნობა.

გახსოვთ, როგორ შემოაჰყავს რეჟისორს ჰაკი სპექტაკლში, მის გამოჩენასთან ერთად ჟღერს მუსიკა, მთლიანად ნათდება სცენა, ჰაკი ეტლიდან ამოიზრდება და თუკი ოთარ მელვინეიუხუხუცესის გმირი ძირითადად დუმილით „მეტყველებს“ და ძუნ-



წად მოქმედებს, ნოდარ მგალობლიშვილის ჰაკი გარეულ კატასავით (ზოგიერთი რეცენზენტი ავაზასაც ადარებს – ნათულა არველაძე) მარდია და ფრთხილი, საუბრობს ბევრს... და თითქოს ამ საუბრით ცდილობს თავბრუ დაახვიოს გარშემო მყოფთ, განსაკუთრებით კილგას აუბნიოს თავგზა, რაც მთავარია – მზად არის უწყიმანოდ გასწიროს სიცოცხლე ძიძიშვილისთვის, მისი ხასიათის თვისება ერთგულებაა.

გაიხსენეთ გემზე მისი და უჯუშის გამოჩენის პირველი სცენა, როგორ უტრიალებს გარშემო უჯუშს, დაგეშილი მზერა აქვს, თითქოს სურს ის სიერცე, რომელშიც მისი ძიძიშვილი არსებობს, მთლიანად “გადაფაროს“, ახლოსაც რომ ვერაფერ მიუახლოვდეს.

ჰაკის მთელი მოქმედება დაძაბულია, თითქოს თავიდანვე რაღაცადიდი უბედურების მოლოდინშია, ფეხზე შეყენებული ჩახმახივით, ხელის გამოკვრას, რაღაც ბიძგს ელის... და აქვეა სპექტაკლის ფინალიც.

თუმცა, ვიდრე ამ სცენაზე ვისაუბრებდეთ, ისევ მოეუბრუნდეთ ლიტერატურულ პირველწყაროს: არსებობს ნოველის ორი ფინალი: პირველი, როდესაც ჰაკი თვითონ იკლავს თავს და მეორე, როცა გაწბილებული კილგა ჰკლავს ჰაკის.

სპექტაკლის ფინალში რეჟისორმა ეს მეორე ვერსია შესთავაზა მაყურებელს და რატომ?

გარდა იმისა, რომ იგი სცენურადაა უფრო საინტერესო, ალბათ,

სხვა მხრივაც საყურადღებოა, თორემ თემურ ჩხეიძე მხოლოდ სცენურ ეფექტისთვის არ ამჯობინებდა ამ ვერსიას პირველს.

ამიტომაც სპექტაკლის მთლიანი მოქმედების ლოგიკაც აქეთკენ მიჰყავს რეჟისორს. ასეთი ფინალი უფრო ტრაგიკულიცააო, ამას დასძენს და აქვე, რაკი ნოდარ მგალობლიშვილის გამომსახველობითი პლასტიურობა ვახსენეთ, ბოლო სცენას მიაქციეთ ყურადღება: იგი გემბანზე შედგება, ოდნავ წაიბოროძიკებს და... გაშლილი მკლავებით თითქოს გემის ქიმს წამოემხობა; ამ სცენის გამო, სპექტაკლის კრიტიკოსები მას ხშირად ადარებდნენ თავისუფლების სიმბოლოს – დაჭრილ არწივს.

არადა, რას ამბობს კილგა „სულერთია, ეს მონა ადამიანად ვერ იფარგებდა!..“ აი, სამყაროთა დაპირისპირების კიდევ ერთი თვალსაჩინო მაგალითი.

... მაგრამ არის თუ არა სპექტაკლში მესამე ძალა, ანუ მესამე პოზიცია, რომელიც იოლად შეძლებს შეეთვისოს რეჟოლუციას?

რა თქმა უნდა, არის – ქალაქის თავი, ნარიქ ეშბა - მდიდარი ვაჭარი, მილიციის უფროსი-მელენტი კანკია და სხვები და აქაც შემდეგი სიმბოლური მინიშნებაა – სოციალისტურმა რეჟოლუციამ არისტოკრატია და გლეხობა თითქმის მთლიანად გაანადგურა, დააბეჩავა, მასხრად აიგდო ინტელიგენცია (სპექტაკლში მკვეთრად იგრძნობა ინტელიგენციისადმი აგრესია)... და სცენაზე პარალელუ-

რი მოქმედებანი უფრო მეტად ამძაფრებენ სათქმელს:

მაშინ, როცა კრეისერზე ხრიტანიუკის გვამს რევოლუციური წესით ეთხოვებიან, წინა პლანზე გამოჩნდება, აგრეთვე, სასიკვდილოდ განწირული უჯუში, რომელიც ლოცულობს, მერე ერთბაშად ეფინება კაშკაშა ნათელი და თითქოს უკვე იმქვეყნად გადასული, იმეორებს – „თენდება, ალბათ!“... და იმ ხუფში – ჯოჯოხეთში უჩინარდება, საიდანაც კილგა ამოძვრებოდა ხოლმე.

ამას მოსდევს ზემოთ აღწერილი ჰაკის სიკვდილის სცენა და კიდევ ერთ მინიშნებას გუთავაზობს რეჟისორი – კუხმა უჯუშის ლოცვანს დაწვდება, მაგრამ უძალეუ, უდიერად დანარცხებს ძირს და ხმამაღლა განაცხადებს – ჩვენ საუკუნის ბრძოლა დაუიწყეთო!

მოგეხსენებათ, ეს ის ბრძოლაა, რომელმაც შეიწირა ადამიანური ღირსება და მასთან ერთად ყველა ის საუკეთესო თვისება, რაც ცხოვრების ქრისტიანულმა წესმა დაამკვიდრა საუკუნეთა მანძილზე.

ვფიქრობ, ეს მინიშნებაც ნაშრომის დობლივია.

კიდევ ერთ დეტალზე გავმახვილებ ყურადღებას – ჰაკის თავგანწირვას ძიძიშვილისადმი ფუჭად როდი ჩაუვლია, ზნეობრივმა მაგალითმა უკვე შედეგი გამოიღო, მაშ, რად ეუბნება კილგა მიტკა გორბაჩს (ეს ის მეზღვაურია, რომელიც უჯუშთან შეტაკებისას თან ახლდა მეგობრებს, დაფრთხა და გამოიპარა) – „ძმობა არ გცოდნია, გორბაჩ! ძმისთვის თავდადება! ხომ ნახე შენი თვალით, კბილებით როგორ იცავენ ძმას, როცა ვაჟკაცობა ყოფნით“...

ასეთია ზნეობრივი მაგალითის ძალა, მთავარია, მოყვასისადმი ერთგულება და თავდადება!

ეს გახლავთ ძირითადი სათქმელი სპექტაკლისა, რომელიც ერთმანეთისგან მკვეთრად გამიჯნული ორი სამყაროს დაპირისპირების ფონზე ვითარდება და რომელსაც დღემდე არ დაუკარგავს მაყურებელზე ზემოქმედების ძალა.

“პერ გუნტი” იზხნისა და გრიგის შუქოქმუჯუბაში

ჭეშმარიტების უსასრულო ძიებაში ჩართულმა ეპოქამ ღირებულებების გადაფასება ახალი აღმოჩენების პარალელურად გააკეთა, როდესაც ფაუსტური სულით განმსჭვალულმა დასაუღურმა აზროვნებამ, ევროპული ცივილიზაციის აღსასრულის ეამს, ტრაგიკული სულის ხელახალი დაბადება სიმფონიური მუსიკის თანხლებით იხეიმა. უნდა აღინიშნოს, რომ XX ს-ის პირველ პერიოდში, ევროპული ფილოსოფია დასავლეთ ევროპული კულტურის ყველაზე ზუსტ გამომსახველობით ელემენტებს სწორედ მუსიკაში დაინახავს.

ჯადოსნური ჰანგებით განსაკუთრებული დაინტერესების მცდელობები ჯერ კიდევ ადრეულ რომანტიკოსებში უნდა ვეძებოთ, როდესაც მათ, ერთ-ერთმა პირველმა, მუსიკის შესახებ არსებული თეორიული გააზრებანი თავიანთ მხატვრულ ნაწარმოებებში განაზოგადეს და რომანტიკული სამყაროს ღვთაებრივი შესაძლებლობების უსაზღვროება მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვნების ამ ყველაზე სრულყოფილ დარგს მიაწერეს. რაც შეეხება მუსიკალურსა და ტრაგიკულს შორის არ-

სებულ ღრმა შინაგან კავშირს, ნიც-შემდე მას კირკგორიც საფუძვლიანად ადასტურებდა თავის ნაწარმოებებში.

XIX საუკუნეში გაგრცელებული „სუბიექტური უეჭველობის, უტყუარობის“ პრინციპი თავის გამოხატულებას ინდივიდუალიზმში პოუებს, რომელიც უფრო მეტ მნიშვნელობას სუბიექტურ საწყისში იძენს. თანამედროვე ეპოქაში ამ უკანასკნელმა თავისი წარუშლელი ბეჭედი დაუსვა როგორც ფილოსოფიის ისე ხელოვნების ისტორიას. ცნობილია, რომ რომანტიკულ მიმდინარეობაში ადამიანის ვნება და საერთოდ, განსაკუთრებული, რჩეული ინდივიდის ბედი პირველად ექცევა ყურადღების ქვეშ, როდესაც იმ დროში მოღვაწე მოაზროვნეებმა, პოეტურ ინტერესებში ჩადებული ხასიათების სიდიადე, ცხოვრებასა და მისეული ქმედებების მდგომარეობაზე მალლა დააყენეს ოდნავ მოგვიანებით. ინდივიდუალური როლის გაზრდისა და შინაგანისადმი გამძაფრებული ინტერესის გაჩენის პარალელურად მნიშვნელოვანი ყურადღება შინაგან განხეთქილებასა და გაორმაგების პროცესს



ეთმობა, როგორც ადამიანში მნიშვნელოვანი, ემოციური და ინტელექტუალური დაძაბულობის ერთ-ერთ ძირითად, გამომწვევე საშუალებას. ფრიად საინტერესოა, რომ კირკგორმა ამ პროცესს, „ინტენსიური სულიერი ცხოვრება“ უწოდა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ სულის ზმანებასთან და ბუნებასთან მჭიდრო კავშირში მყოფი მუსიკა ყოველთვის გამოხატავდა სულის ღრმა საიდუმლოებებს, ხოლო ყოველივე შინაგანი, რომელიც ძალას, ქაოსს, მოუთმენლობას, თუ ვნებას მოიცავს, — მის გამომხატველ საშუალებად გვევლინება, მაშინ ადვილად გასაგები გახდება ერთ-ერთი ძირითადი დებულება, რომელსაც რომანტიკული მსოფლმხედველობის მიმდევრები ასე გულწრფელად ემსახურებოდნენ. აქვე არც ის უნდა დაგვაიწყადეს, რომ მთელი რიგი საუკუნეების მანძილზე, ყოველივე ტრაგიკული, ყოველთვის ითვალისწინებდა ადამიანში კატასტროფამდე მიყვანილი შინაგანი განცდებისა თუ ამბების ერთიანობას.

ცხოვრების არსში დამალულმა — გამოუვალმა ტრაგიკულმა წინააღმდეგობებმა, რომლებიც ცხოვრების აზრისა და მიზნის საკითხებს დაუღალავად ააქტიურებდნენ, საბოლოოდ მოითხოვა როგორც ინდივიდუალიზმის, ისე ტრაგიკულობის პრობლემის ახლებურად დაყენება. იბსენმა რთულ ემპირიულ სინამდვილეში გარდატეხილი საკაცობრიო ცხოვრების საყოველთაო ტრაგიზმი სუფთა, წმიდა სახით გამოსახა; „პერ

გუნტი“, — დრამატული პიესის შემქმნელმა ითქვას, რომ მთლიანად გმირის ინდივიდუალიზმისა და საკუთარი ბედის ტრაგედიაა მსოფლიოს მასშტაბებში განზოგადებული და ჩატეული. „ნორვეგიელ შექსპირად“ წოდებულმა დრამატურგმა მკითხველსა თუ მაყურებელს კიდევ ერთხელ შეახსენა და სრულიად ახლებურად დაანახა ინდივიდსა და პიროვნებას შორის არსებული უსაზღვრო სხვაობა, რომელმაც მთლიანობაში ფაქტიურად განსაზღვრა კიდევ ამ სამყაროში მოხვედრილი ადამიანის, როგორც „ღვთის ხატად“ შექმნილი არსების შემეცნება.

თანამედროვე ანთროპოლოგია, დიდი ხანია ერთმანეთისაგან მკვეთრად განასხვავებს ინდივიდისა და პიროვნების კატეგორიებს. მე შევეცდები ორიოდე სიტყვით დავახასიათო ამ ორი ფრიად მნიშვნელოვანი გამოვლინების ძირითადი არსი: — ცნობილია, რომ ინდივიდი, როგორც წესი, გვაროვნული პროცესიდან წარმოშობილი ნატურალურ-ბიოლოგიური კატეგორიაა, რომელსაც სიკვდილ-სიცოცხლის აუცილებლობა განსაზღვრავს. აქედან გამომდინარე, პიროვნების ცნება მისთვის მოცემული დავალებაა, როგორც ღვთის იდეისა და ჩანაფიქრის განმახორციელებელი საშუალება; პიროვნული ყოველთვის სულიერი სამყაროს საწყისებს მოიაზრებს, მაგრამ ადამიანის მთელი სირთულე სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ იგი თავიდანვე საკუთარი მოდგმის იმ ინდივიდუა-

ლურ ნაწილადაა ნავარაუდები, რომელიც თავის თავში სულიერ არსებობას უნდა მოიპოვებდეს და მოიცავდეს; ხოლო საკუთარი მოდგმიდან გვარონული ფუძიდან მოწყვეტილი, თავის ბიოლოგიურ თვითმტკიცებაში და ეგოცენტრულობაში გართულ ინდივიდს ვერასოდეს ვერ მივყავართ პიროვნების გამოძღვანებასა თუ მის მტკიცებადღე. რამდენადაც გამყარებული თვითობა მხოლოდ და მხოლოდ პირველყოფილი ცოდვების უტყუარ ნაყოფს წარმოადგენს და არა პიროვნების ვარაუდს, ამდენად, ადამიანის ან სულის შემგუებელ იზოლაციას პიროვნების გაუპიროვნებაც მოსდევს თან. პიროვნების გამჭვლავლება კი მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც გამყარებული თვითობის გაღწევა ხდება ადამიანში. გასული საუკუნის უდიდესი მოაზროვნე ინენი, სწორედ ამ პრობლემას აშუქებს მთავარ პლანზე. როცა მთავარი გმირის სახით, ადამიანში პიროვნების დაღუპული ღირსების ტრაგედიას ათამაშებს მკითხველისათუ მაყურებლის წარმოსახვაში. თვითკმაყოფილი პერ გუნტი მთელი ცხოვრების მანძილზე განმტკიცებული თვითობის გამყარებაში კარგავს საკუთარ მეობას; უკიდურესად ინდივიდუალისტ, გუნტების ღირსეულ შთამომავალს უპიროვნო, თვითკმაყოფილ არარად დარჩენა ემუქრება...

პერ გუნტის სახეს, როგორც ვიცით, ფოლკლორული სიუჟეტებიდან ამოსული გმირის განზოგადება ქმნის. უინტერესო არ იქნება თუ პერსონა-

თის ტრაგიკულობის ერთ-ერთ მიზეზთაგანს მის წარმომავლობაში ვეძიებთ — აღიარებული ფაქტია, რომ სკანდინავია ევროპულ სკანდინავიაში იმ დიდ, ტრაგიკულ საზოგადოებას მოიხსენიებდა, სადაც სიახლე ყოველთვის სიფრთხილესთან იყო დაკავშირებული. აქედან გამომდინარე, ისეთ აზროვნებაში, სადაც დრო ერთ, განუზომელ მთლიანობაში აღიქმება, ადამიანის მეხსიერება განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ცოდნა, რომელიც საკუთარი წარსულის ისტორიას იტევს — სიბრძნეს ემიჯნება, ხოლო ამ შეუხებელი საგანძურის დამტარებელი და შემნახველი ინდივიდი, ზემოთ ხსენებული „ერთობის“ განუყოფელი ნაწილის განსახლვრავს და მთელი სიცოცხლის მანძილზე ამ საერთო ინტერესების კატეგორიული დამცველიც რჩება; ნორვეგიელმა კლასიკოსმა მთავარი მოქმედი პირი სწორედ ამგვარი საზოგადოების ფენიდან ამოიყვანა და შეეცადა აბსოლუტურად განსხვავებული კუთხიდან დაენახებინა ჩვენთვის ტრაგიკული სამყარო, სადაც გაუთლელ თავზედ, ვინმე დედისერთა ჭბუკს ურყევი წარსულის გარღვევა მოუხერხებია და ამასთან, ამაყად მხოლოდ საკუთარი ინტერესების გამოსავლენად, ოსტატურად ცდილობს გმირული წარსულის გამოყენებას. ის დაუშრეტელი ფანტაზიაც, რომელიც ოცი წლის ჭბუკს რეალობიდან წყვეტს და მის ძლიერულ წარმოსახვაზეც მეტყველებს. იმ არაქართული აზროვნების ბეჭედი, რომელიც მთელი სიცოცხლის მან-



ძილზე თავისდაუნებურად, განუწყვეტლოდ მიყვება მეოცნებედ დარჩენილ უიღბლო მოგზაურს. თვეგადასულების მოტრფიალ ნაცარქექია პერი „სახელგანთქმული“ გუნტების გვარის იმ შთამომავლად წარმოგვიდგება, რომლისთვისაც ხალხური თქმულებების ცოდნის და მოყოლის უძველესი ტრაგედია, როგორც ძველი სკანდინავიური კულტურის ამსახველი, უტყუარი ფაქტი, ყოველდღიური ფარსი გამხდარა. საკუთარი თავის გასამართლებლად და ტყუილის შესაღამაზებლად საჭირო. ვფიქრობ, რომ ავტორმა სწორედ აქ, გმირის ამ დაუშრეტელ ფანტაზიაში მოახერხა იმ ამოუცნობი, მხოლოდ ნორვეგიელისთვის დამახასიათებელი და გასაგები სპეციფიკური ნიშნების დამალვა, რაც შემდგომში, ოსტატურად განზოგადებული თეორიის წყალობით, ჩვენთვის უკვე კარგად ნაცნობი და ახლობელი „გუნტისეული ფილოსოფიის“ სახით ჩამოაყალიბა.

პერ გუნტის გმირი, როგორც უკვე აღვნიშნე, საკუთარი წარსულის (როგორც გვარის, ისე ისტორიის), იმ ტრაგედიების უარმყოფელი გახდება, რომელიც სიკვდილამდე მაინც დარჩება მისი ხანგრძლივი ცხოვრების მოუშორებელ მკვზურად. „ჯანდაბას წარსული!“ — გაჰყვირის იგი და ამ სიტყვებით საუკუნეების მანძილზე დაგროვილი ცოდნისა თუ გამოცდილებების წყალში დაუფიქრებლად გადაყრას შეეცდება. თუმცა, აქვე უნდა ითქვას, რომ მეხსიერება ღრმა სიბ-

ერეში გახდება ის აზრისმომცველი პრინციპი სიცოცხლისა, რომელიც მის უნაყოფოდ დარჩენილ “მრავალფეროვან” ცხოვრებას განსაზღვრავს. და კიდევ: — მეხსიერება, რომელიც დავიწყებული და მიტოვებული სატრფოს სახით პერ გუნტის არსებობას შეინახავს, გახდება ის ერთადერთი ამოსავალი წყარო, ის ნათელი წერტილი, რომელიც როგორც “უძღები შვილის”, ისე უღირსი სატრფოს ამქვეყნიური არსებობის გამართლებას გახდის შესაძლებელს.

პერ გუნტის ხანგრძლივ ცხოვრებას განუწყვეტლოდ, აბსოლუტურად განსხვავებული, ურთიერთსაწინააღმდეგო საწყისების ერთობა განსაზღვრავს. პიესის ავტორს ერთმანეთში ოსტატურად გადაუხლართავს მისტიკური თუ რეალისტური, კომიკური თუ ტრაგიკული, ამაღლებული თუ მდაბალი წარმოსახვის უტყუარი ფაქტები. იბსენი თავისი ღრრის ერთ-ერთი უდიდესი სიმბოლისტია, რომელმაც არაჩვეულებრივად მოახერხა „პრაქტიკული სიბრძნის“ მატარებელი „მსოფლიო შვილის“ სულიერი შრეების გაცოცხლება-განზოგადება. როგორც ვხედავთ, მეოცნებე პერს მთელი ცხოვრება დასჭირდა იმისათვის, რომ ნამდვილი მეობის ცნება ზუსტად განეჭვრიტა და ტროლებთან შექნილი ეგოისტური თვითკმაყოფილება უკან ჩამოეტოვებინა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ კუდიანი ურჩხულის ან ჩლიქებიანი ეშმაკის სახით წარმოდგენილი არსება — ტროლი ყოველთვის გან-

საკუთრებულ ადგილს იკავებდა სკანდინავიურ ექოსში. იბსენმა ეს უკანასკნელი ადამიანის სულში არსებული, ბნელეთით მოცული ელემენტების განმსაზღვრელ სამუალებად გამოიყენა და ამით უდიდესი ფუნქციაც დააკისრა. მიწისქვეშა ბინადარი პერ გუნტის ბნელითმოსილ სიცოცხლეს სიკვდილის ბოლომდე გასტანჯავს და შეიძლება ითქვას, რომ მისი არსებობა როგორც ადამიანში გამოვლენილი კონფლიქტებისა და წინააღმდეგობების უტყუარი ფაქტორი, ნაწარმოების სიუჟეტში გატარებული ტრაგიზმის ძირითადი ნიშანიც გახდება.

უდავოა, რომ ტრაგიკულობის საწყისი ძირითადად, აბსოლუტური თავისუფლებიდან გამომდინარეობს, მაგრამ სრული გათავისუფლებისათვის საჭიროდ მოპოებული თავისუფლების ცნება, ხშირ შემთხვევაში, ადვილად ააშკარავებს ადამიანური არსებობის უაზრობას. ეს უკანასკნელი ნათლად ჩანს პერ გუნტის ცხოვრების მაგალითში, როდესაც ფუჭ და განუხორციელებელ ოცნებად დარჩენილი მიზნების უამრავი ნაწილაკები გმირის წარმოსახვაში ერთ უზარმაზარ ტყუილში გაერთიანდება და მხოლოდ გარკვეული დროის შემდეგ, ღრმა მოხუცებულობის ჟამს, მიტოვებული და დავიწყებული სატრფოს მესხიერებაში მიიღებს აზრისმომცველ მნიშვნელობას.

იბსენის მიერ არაჩვეულებრივად გატარებულმა და გააზრებულმა ტრაგიკული სიყვარულის ამ უკვდავ-

მა თემა ედვარდ გრიგს, ბეროსათვის დაუვიწყარი და საყვარელი მუსიკალური საჭირო ლაიტმოტივის დასაწერად უბიძგა. ის, რაც იბსენის დრამატულ პიესაში ერთი შეხედვით, თითქოსდა შეუმჩნეველად, მხოლოდ „ზარების რეკვით“ იქცევის მკითხველის ყურადღებას, რომანტიზმის ბრწყინვალე წარმომადგენელმა ოსტატურად გადმოსცა და რაც მთავარია, ნორვეგიელი ხალხისათვის კარგად ნაცნობი და საყვარელი ძეგლების სახით, — სიმფონიურ სიუჟეტში განაზოგადა.

ედვარდ გრიგის „პერ გუნტის“ (და საერთოდ, რომანტიკული მუსიკის) ხსენებისას შეუძლებელია, რომ რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და ძირითადად გავრცელებული პროგრამულობის პრინციპი, რომელიც წინარე ეპოქაში ხელოვნების სინთეზის ჩამოსაყალიბებლად საჭირო, აუცილებელი წინაპირობა გახდა და ხელოვნების დარგების, — კერძოდ კი ლიტერატურისა და მუსიკის ურთიერთჩანაცვლების საუკეთესო მაგალითები მხატვრული ნაწარმოებების სახით დაგვიტოვა. ვფიქრობ, რომ უკვე კონკრეტული ემოციის ზუსტად გამომსახველი და განმსაზღვრელი მუსიკა, რომელმაც „სიტყვიერი ხელოვნების“ დახმარებით გარკვეული მნიშვნელობების ელემენტებიც უხვად შეიძინა, სწორედ ამიტომაც გახდა მომავალში დასავლური კულტურის ყველაზე ზუსტი და უტყუარი გამომსახველი სამუალება არა თუ



ხელოვნებაში, არამედ ფილოსოფიაშიც. ერთ-ერთი წამყვანი ფუნქციის ტარება თავის-თავზე იკისრა; შესაძლებელია, რომ ევროპული დრამის მორალისტად და რეფორმატორად ცნობილი იბსენი დროულად გრძნობდა სინთეზური ხელოვნების დახვეწის აუცილებლობას და ამიტომაც თავის თანამემამულე ედვარდ გრიგს წერილობითი თხოვნით მიმართა „პერ გუნტის“ პიესის სცენაზე განსახორციელებლად საჭირო მუსიკალური ნაწარმოების შესაქმნელად. ვფიქრობ, რომ ფილოსოფიური ჟანრის დრამაც არაჩვეულებრივად უწყობდა ხელს წარმოსახვაში ჩამოყალიბებული პროექტის დასამტკიცებლად. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ნორვეგიელმა კლასიკოსმა მთავარი მოქმედი პირი პირდაპირი მნიშვნელობით, ვნებათა, გატაცებათა და სურვილთა ლეგიონის „ღირსეულ

ხელმძღვანელად“ წარმოგვიდგინა მასშინ აბსოლუტურად ნათელი განდება პიესის სცენაზე განსახორციელებლად, სწორედ რომანტიკული მიმდინარეობის ნიმუშის აუცილებლობაც.

ერთი კი უდავოა, — საუკუნეების წინ განხორციელებული პროექტი, როგორც მოსალოდნელი იყო, საკმაოდ წარმატებულად დასრულდა, რადგანაც “პერ გუნტმა“ ორივე შემოქმედს მსოფლიო მასშტაბით საყოველთაო აღიარება მოუტანა, და სულ მალე ფოლკლორის წიაღიდან აღებულ სიუჟეტზე შექმნილი დრამატული პიესა ფილოსოფიური ჟანრის ნაწარმოებებს შორის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშად იქცა, ხოლო ორი სუიტისაგან შედგენილი საკომპოზიციო ქმნილება ედვარდ გრიგის რეპერტუარში დღემდე დარჩა მის ყველაზე სახასიათო ნაწარმოებად.



ზეც გაიტანეს. ეს სენსაცია იყო, რადგან ბიუროზე დასასჯელად გამოძახება ბატონი შალვას დისკრედიტაციას ნიშნავდა.

ბიუროზე გამოძახებულ ადამიანებს პირდაპირ ელეთ-შელეთი მოსდიოდათ, ვეულგან შიშის სინდრომი იყო გამეფებული. ცეკას ბიუროს სხდომები მკაცრად განსზღვრული რიტუალით იმართებოდა.

ბატონი შალვა თურმე თეთრ ჩოხაში ქწვია ბიუროზე. როდესაც მოსაცდელში ჩოხიანი ბატონი შალვა დაინახეს, ერთი აურზაური ატყდა თურმე. როგორ შეიძლებოდა ბიუროზე „გალსტუკის“ გარეშე და ისიც ჩოხით მისვლა. მაგრამ ბატონი შალვას ვერაუინ შეებდა უკან გაბრუნდით. ვისაც ბიუროს ორგანიზება ეკლებოდა, ვეულას ხასიათი გაუფუჭდა.

დადგა თეატრალური საზოგადოების, საკითხის განხილვის დროც. გაიღო ბიუროს დარბაზის კარი და შევიდა თეთრჩოხიანი ბატონი შალვა. გაჩერდა კარებთან და ბიუროს წევრებს მიმართა:

- ბატონებო! მოვესალმებით გულითადად!..

ტუჩებთან მიიტანა ორივე ხელი და კოცნა დაუგზავნა ბიუროს წევრებს. ცეკას პირველმა მდივანმა ვასილ მჭავანაძემ ღიმილითვე უპასუხა:

- რამ შეგაწუხათ ბატონო შალვა?
- თქვენთან ვაქვამ მისვლას და მეც გეახელებოდა!..
- რაღაც გაუგებრობაა, ბოდიშს გიხდით შეწუხებისათვის, შეგიძლიათ წაბრძანდეთ.

ბატონმა შალვამ ისევე მიიტანა ორივე ხელი ტუჩებთან, ფართოდ გაშალა მკლავები და ისეთივე შეხებით გამოეთხოვა ბიუროს.

ბიუროს დღის წესრიგიდან მოხსნეს თეატრალური საზოგადოების საკითხი.

ერთხელ „ლიტერატურულ გახეობში“ გამოუტყვევენ სტატია „ისინი იბრძოდნენ

გამოთხოვა

მოგონებებთან

ვასილ კეკეაძე

(გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თა ც“ №1-5, 2002 წ. №1,2,3,4 2003 წ.)

არისტოკრატი

შალვა დადანი ნამდვილი ქართველი არისტოკრატი და ჯენტლმენი იყო. მე-19 საუკუნის რაინდი თითქოს შემთხვევით შემორჩენოდა ახალ დროს, რომელშიც ზეიმობდა კომუნისტური პროლეტარი და პლებეი. მაშინ თავადიშვილობამ ფასი დაკარგა, მაგრამ ბატონი შალვა მაინც ინარჩუნებდა თავისი წოდების ღირსებას.

ვეულას მისი რიდი ჰქონდა!..

მოხდა ისე, რომ საკონტროლო ორგანოებმა მკაცრად შეამოწმეს თეატრალური საზოგადოება, რომელსაც ბატონი შალვა ხელმძღვანელობდა. აღმოჩინეს დარღვევებიც. გააზვიადეს იგი და საკითხი ცენტრალური კომიტეტის ბიურო-



სამშობლოსათვის“. საკმაოდ დიდი წერ-
ილი იყო. გაზეთი მაშინაც პარასკევობით
გამოდიოდა. ორშაბათ დილით შემატყუ-
ბინეს, რომ შალვა დადიანი მიბარებდა
თეატრალურ საზოგადოებაში. გამიკვირ-
და, რადგან პირადად არ მიცნობდა. რა-
საკვირველია, დიდი სიხარულით წავედი.
ვლელაუდი. ბატონი შალვას კაბინეტთან
მწერალი როდიონ ქორქია შემხვდა. ხაზგ-
ასმული ყურადღებით და პატვისცემით
მომესალმა.

- ბატონი შალვა გელოდებათ, შე-
ბრძანდით! - მითხრა და კარები გამიღო.

შევედი ბატონი შალვას კაბინეტში.

ფეხზე წამოდგა, მაგიდის გვერდით
გამოვიდა და ხელი ღიმილით ჩამომართ-
ვა. ასეთმა მიღებამ დიდი სიხარული მომ-
გვარა. კაცად ვიგრძენი თავი.

- დაბრძანდით! - მითხრა და საკაშხე
მიმითთა.

დაეჯექი.

- დაგიბარებოვართ, ბატონო შალვა!...

- დიახ, ბატონო ჩემო, წაეციტხე
თქვენი წერილი ლიტერატურულ გაზეთ-
ში, დიდებულაია, თქვენ ჩვენი თეატრის
ღირსება დაიცავით. კრწანისის ოქში თე-
ატრმა დიდად გვასახელა. საჭიროა ამ
თემაზე მუშაობის გაგრძელება.

- დიდი მადლობა წახალისებისა-
თვის, ბატონო შალვა, - ვუთხარი გახარე-
ბულმა. ახალგაზრდა კრიტიკოსისათვის
დიდი ჯილდო იყო ასეთი შეფასება.

- მადლობა მე უნდა გითხრათ, რომ
ახალგაზრდა კაცი პატრიოტულ თემაზე
მუშაობთ. გააგრძელეთ კვლევა და მომი-
ტანეთ, წიგნად გამოეცემთ. დაწერეთ ვე-
ლა მსახიობზე, ვისაც საქართველოსთვის
უბრძოლია. მასალები ცოტა არ არის.
დაიწყო 1832 წლის შეთქმულებიდან.
მერე კრწანისის ბრძოლაზე, 1918-20 წლე-
ბზე, სამამულო ომზე... ეს ერთი ხაზია...
უსათუოდ გამოეცემთ წიგნად ჩვენთან,
საზოგადოებაში...

- აუცილებლად გაეაგრძელებ მუშაობ-
ბას!...

- დამთავრებისთანავე მაუწყეთ, ნულა
გადადებთ, - თქვა და წამოდგა. მეც წამ-
ოდექი სკამიდან. ბატონი შალვა წამოდგა
და კარებამდე მიმაცილა. უხერხულობის-
აგან რა მექნა, არ ვიცოდი. თავბრუდამ-
ხვევი იყო მისი ასეთი შესტი. მისთვის ვინ
ვიყავი, მაგრამ ისე მომეცა, რომ ღირსე-
ბის გრძნობა გამიღვიძა, რაღაც ამამაღ-
ლა და მაფიქრებინა, რომ მეც დიდად
საჭირო ვიყავი ჩემი ქვეყნისათვის...

გავიდა წლები. ბატონ შალვას ყოფ-
ელთვის მოკრძალებით ვხვდებოდი. ისიც
თავაზიანად მექცეოდა. მასთან ყოველი
შტებდრა სიმხნვეს მმატებდა. პროზაიკო-
სის, დრამატურგისა და დიდი საზოგადო
მოღვაწის კეთილი სიტყვა რწმენას მინ-
ერგავდა ახალგაზრდას. იმდენად დიდი
იყო ჩემი მოკრძალება და პატვისცემა
ბატონი შალვასადმი, რომ სულ მქონდა
რაღაც გაუცნობიერებელი შიში, რუსთა-
ელის თეატრში პიესა რომ მოიტანოს და
ვაითუ, არ დაიდგას? მერე როგორ უნდა
მოექცეულიყავი?

შალვა დადიანის პიესებიდან რუს-
თაველის თეატრში ადრე დადგმული იყო
„გუმინდელინი“, „გვეჭკორი“, „თეთნულ-
დი“, „ნაპერწყლიდან“. ბოლოს და ბო-
ლოს, ასეთ ავტორს მორალური უფლება
ჰქონდა, მოეთხოვა, რომ მისი ახალი პიე-
სა დადგმულიყო, როგორიც არ უნდა ყო-
ფილიყო იგი.

მის მაგიერ მე ვთხზავდი ასეთ პოზი-
ციას. ეს რეჟისორებთან ჩემი სალაპარა-
კო პოზიცია იყო.

და აი, რუსთაველის თეატრში ჩემი
სალიტერატურო ნაწილის გამგედ მუშაო-
ბის პერიოდში ბატონმა შალვამ გამომიგ-
ზაუნა ერთ-ერთი ავტორი.

გადვმაღე პიესის პირველი გვერდი
და გაოცებული დავრჩი, ბატონი შალვას
წარწერა იყო „პიესა დიდებულაია. სას-

ურველია დაიდგას რუსთაველის თეატრში“.

იმავე ღამეს წავიკითხე პიესა. გულს შემომეყვარა, პიესას ნიჭის არა ეცხო რა. მეტიმეტად სუსტი იყო. როგორც იტყვიან, ძალდიც არ დასუნაედა. საშინლად შეეწუხდი.

მივედი ბატონ შალვასთან და ვუთხარი ჩემი აზრი პიესის შესახებ. დიდი ყურადღებით მომისმინა. ეს მითხრა მხოლოდ:

- ემაწვილო! თუ საქართველოში გინდათ მშვიდი ცხოვრება, მხოლოდ კარგი უნდა ილაპარაკოთ. კარგად ბრძანდებით! - თქვა და ფეხზე წამოდგა.

ბატონმა შალვამ პირადი მაგალითით დაადასტურა თავისი ნათქვამი. დიდხანს და მშვიდად იცხოვრა საოცრად რთულ საუკუნეში!...

* * *

ადამიანი ადვილად ეგუება დაღამებას, სიბნელეს, რადგან იცის, რომ უთუოდ გათენდება.

ძნელად ეგუება სიბერეს, რადგან შეიძლება მისთვის აღარც გათენდეს;

ამბობენ, რომ ჩემს მოგონებებში ბევრი სეველა და დიდი ადგილი უჭირავს სამდურავს წუთისოფელზე, მაგრამ კაცი რომ სამოცდაათ წელს გადასცილდება, საოპტიმისტო რა აქვს? მეტიმეტად ყალბი ხომ არ იქნება ოპტიმიზმი? წარსულზე სეველა იმას ჰკავს, - მდიდარი კაცი რომ გაღარიბდება. კაცმა დაკარგე ბავშვობა, სიჭაბუკე, ახალგაზრდობა, დაკარგე ყველაზე დიდი სიმდიდრე!...

მაინც ოპტიმისტი უნდა იყო?!

სიცოცხლე და სიკვდილი ერთდროულად იბადება. სიკვდილი მარადიულია, სიცოცხლე ხანმოკლე, მაგრამ რელიგია ქმნის მშვენიერ მითებს, რომ სიცოცხლეც მარადიული იყოს...

მაგრამ სიკვდილის მარადიულობი-

სა გვწამს, - სიცოცხლისას ეჭვით ვეჭმურებთ.

სხვა რაღა დარჩა?
„საუკუნე სიჩუმე მხოლოდ“ - იტყვის ბრძენი ჰამლეტი.

* * *

ცხოვრებაში ადვილად არაფერი მიძლია. ვითომ სიკვდილი მექნება ადვილი? არ მჯერა!

ისე, ბოლოს და ბოლოს, მიქელ-გაბრიელიც ვალდებულია სამართლიანი იყოს!... მისი უსამართლობა პირველად ყველაზე ძლიერ მეცხრე კლასში განიცადე, როდესაც ჩვენი კლასელი, ჩემზე უმცროსი მოსწავლე მიიცვალა. სიცოცხლით სავსე ჭაბუკი იყო, რა ცოდეა უნდა ჰქონოდა?... არაფერი, ერთი უბრალო, კეთილი ბიჭი იყო. დირექტორის შვილი. მითხრეს, შენ სკოლის პოეტი ხარ და ლექსი უნდა მიუძღვნო. დაეჯექი და დაეწერე-სენტიმენტალური (აბა, ოპტიმისტურს ხომ არ დაეწერდი!) ლექსი. ისეთი სტრიქონები ჩავწერე, რომ ცრემლები მომერია. გასვენების დღეს გარდაცვლილის სახლში უამრავმა ხალხმა მოიყარა თავი.

სასაფლაოზე სიტყვით გამომიყვანეს, ხმამაღლა, მაგრამ მწუხარე ინტონაციით წავიკითხე ლექსი, - ატირდა ხალხი. მეც ცრემლები მომერია და ამან კიდევ უფრო იმოქმედა ხალხზე. მას შემდეგ სკოლის დირექტორი თუ დამინახავდა, რალაც განსაკუთრებულად მიყურებდა, თუმცა, ერთი სიტყვაც არ უთქვამს.

ორი თვის შემდეგ გავცოფდი და გაკვეთილები გამიცდა. ექიმთან არ მივსულვარ და ამის გამო არც ცნობა მქონდა სკოლაში წარსადგენად. დამრიგებელმა გამომიხადა, გაცდენებისათვის დირექტორი გიბარებსო. ოცამდე მოსწავლე შეგვიყვანეს დირექტორთან, დაგვიწყო ყვირილი. უღისციპლინოები ხართ, ბერს



აცდენთო. და ათასი საყვედურით აგუგუსო, რატომღაც თვალებში არ გვიყურებდა, აქეთ-იქით იყურებოდა. ჩვენს ლანძღვას რომ მორჩა, შემოგვხედა და თვალბურთა დაგვიწყო. როცა მე დამინახა, - შემომჩაჩერდა. მიყურა და ხმადაბლა, თბილი ინტონაციით გვითხრა:

- ხომ იცით, რომ ძალიან მიყვარხართ, როცა აცდენთ, ალბათ, მიხეზიც გაქვთ ისე, ტყუილად რატომ გააცდენდით ასე არ არის ვასო? - მომმართა მე.
- დიახ, მასწავლებელო!
- ჰოდა, წადით ახლა გაკვეთილებზე. მე შემაჩერა.
- სახლში ხომ კარგად ხართ?
- კარგად!...
- ის შენი ლექსი გადაწერე და მომიტანე!...
- საფლავში ჩააყოლეს... აღარ მაქვს...

მხარზე ხელი მომხვია, თვალებზე ცრემლი მოადგა... მომიფერა... ოთახიდან რომ გამოვედი, ვიგრძენი, კარები ჩაკეტა, აღარავის ნახვა აღარ უნდოდა...

* * *

1987 წლის 3 დეკემბერს 6 საათზე ზინა კვერუნიხილაძემ, როგორც იქნა, ჩემს კაბინეტში მომიხელთა.

- ვასიკო, დაჯექი და კარგად მომიმინე. პირდაპირ გავწამდი ამის დაწერაში. შენ ხომ იცი, რა ძნელია ქალაღღზე აზრის გადატანა. ეს შენი პროფესიაა. მე ვცადე ჩემი სული და გული, ჩემი აზრი და ემოცია გადამეტანა ქალაღღზე. არ ვიცი, რა გამოიმოიდა. მომიმინე და სიმართლე მითხარი, ისე, მიკბულ-მოკიბულად კი არა, პირდაპირ მითხარი.
- სიმართლეს გეტყვი - გვიმეორე მისივე ინტონაციით.
- აბა, აბა, თავი დაანებე მასეთებს, თუ არ გინდა, წყაღ, - მეუბნება ფარული საყვედურით, მაგრამ რაღაც ძალზე თბი-

ლი და შინაურული ინტონაციით. ჩვენ ხომ სტუდენტობის წლებიდან მოედგართ ერთად!...

- დაიწყე კითხვა, მაგრამ მხატვრულად არ წაიკითხო, ნუ შეცდები, რომ შენი ემოციით გამაბრუო, წაიკითხე უბრალოდ.
- რატომ მაფრთხილებ, ვასიკო, შენ გგონია, რომ თავს გაწონებ ჩემი წერილით? პირველად ვცადე ასეთი დიდი წერილის დაწერა. შენ ხომ ჩემი მეგობარი ხარ. შხად ხარ მოსასმენად? ვიწყებ!...

გამიღიმა, თმაზე ხელი გადაისვა და სერიოზული გამომეტყველებით დაიწყო თავის ანტიგონეზე საუბარი, კითხულობდა ჟესტებით, ტემპერამენტით, თითქოს ებრძოდა სტრიქონებს, თანდათან გაიტაცა წერილმა. ვგრძნობდი, რომ იწყებდა თამაშს, რომელიც არ ჰგავდა სცენაზე შესრულებას, არ ჰგავდა არც ერთ ჟანრს. ეს რაღაც სხვა იყო, უჩვეულო, თითქოს მხატვრული კითხვაც იყო, მაგრამ მაინც კიდევ რაღაც სხვა, აქამდე განუცდელი, ჩემთვის აქამდე შეუმჩნეველი ზინა, რომელსაც ანტიგონეს დიდი და რთული სამყაროსაკენ მივყავდი. საოცარი უშუალობითა და სიმართლით იყო დამუხტული ყველაფერი. მე მას მიეჩერებოდი და უკვე აღარც კი ვუსმენდი აზრს. მიეჩერებოდი, თუ როგორ იბადებოდა ემოცია. როგორ ფეთქვდა მის სახეზე ნერვი. ყველაფერი დიდ ესთეტიკურ სიხარულს მანიჭებდა. მიკვირდა, როგორ იმორჩილებდა ფრანზას, აზრს და ქმნიდა თავის საოცარ რიტმს. უცებ ცრემლები მოერია. ხელი გაიქნია რუსთაველის თეატრისაკენ და ჩაილაპარაკა:

- რა უნდათ ჩემგან, ოხრებს!... თქვა და კითხვა განაგრძო. ლაპარაკობს თავისი გმირის ტკივილზე, ბედზე, მის საოცარ სულიერებაზე, რეჟისორულ გააზრებაზე, აღწერს სახის შექმნის მთელ პროცესს.

- მიხეილ თუმანიშვილი შემოვიდა, დადო თავისი ჩანთა და გვითხრა: აბა, რა გააკეთო, ყოველ სპექტაკლს აქვს თავისი ბგერა...

- ბგერა!... - იყვირა ზინამ და უცებ მაგიდას დაარტყა ხელი, - მეტყველების პედაგოგებს უნდა ახსოვდეთ ეს! - თქვა და ისევ განაგრძო კითხვა, თითქოს ეს სიტყვები შრომაში ჰქონდა ჩაწერილი. წამიერად გამოეთიშა კითხვის ემოციურ რიტმს, მაგრამ კვლავ უცებ ჩაერთო ისე, რომ დიდი ოსტატის სული ემჩნეოდა მოელ სიტუაციას.

მე დრო ვიხელთუ და ზინას ვუთხარი: - რამდენ წუთიანია შენი წერილი?

- ვასიკო, სულ ოცი წუთი კიდევ მჭირდება. არა, თუ არა გინდა, სულაც არ წავიკითხავ. თუმცა, რატომ? თუ მეგობარი ხარ, კეთილი ინებე და მომისმინე... - პირიქით, მინდა დიდხანს გაგრძელდეს! - არ დამიჯერა.

- არა, შენ რაღაც ხასიათზე ვერა ხარ!...

- მაშინ გაუაგრძელებ, კარგი!
- ოღონდაც!...

გააგრძელა კითხვა. სულ რაღაც ერთი წუთი დასჭირდა, რომ ისევ თავის ფორმაში ჩამდგარიყო. უუსმენდი და ვტკბებოდი მისი შთაგონებული კითხვით, რიტმის საოცარი გრძნობით. თანდათან უნებლიედ მითრედა თავისი ანტიგონეს სამყაროში. უკვე გადაეწყვეტე, რომ მისგან დამოუკიდებლად წამეკითხა ზინა კვერენჩილაძის სამეცნიერო შრომა ანუის „ანტიგონეზე“, თავის გმირზე, რეჟისორ მიხეილ თუმანიშვილსა და სერგო ზაქარაიძის კრეონზე. ეს იყო ნამდვილი სამეცნიერო შრომა და ამასთანავე რაღაც კიდევ მეტი, რომელიც მეცნიერების მიღმა შეიგრძნობდა. მთაყარია, რომ მე ვნახე უადრესად საინტერესო ინტელექტუალური ნაშრომის დიდი არტისტული ინტერპრეტაცია.

თითქოს ხელახლა განვიცადე მ.თუმანიშვილის საუკეთესო სპექტაკლი, სადაც ყველაფერი ზინა კვერენჩილაძე იყო. იგი იყო კრეონიც, მიშაც და ყველაფერიც, რაც მაშინ სცენაზე ცოცხლობდა, მაგრამ ყველას თავისი ადგილი ჰქონდა, ყველას თავისი ხახუ და სათქმელი, ყოველივე კი ზინას თვალებით იყო დანახული და გააზრებული.

ზინა კვერენჩილაძემ მანუქა თავისი ახალი ინტელექტუალური „სპექტაკლი“, რომელიც არც ერთ მანამდელ შესრულებას არ ჰგავდა...

ფარაჯანოვის დაჭირის ამბავი

არ ვიცი, შინაგან საქმეთა სამინისტროში რა მასალები დევს თბილისში ფარაჯანოვის დაპატიმრების შესახებ. მაგრამ ეთერ გუგუშვილი მისი მეგობარი იყო და მისგან ვიცი საინტერესო ტრაგიკომიკური დეტალები.

სერგო ფარაჯანოვი მოსკოვიდან რომ ჩამოვიდა, ეთერისთან ხშირად მოდიოდა თეატრალურ ინსტიტუტში. ეთერი მაშინ რექტორი იყო.

სერგო ფარაჯანოვი ეთერის კაბინეტში გავიცანი.

ფარაჯანოვი გაბედული, მოაზროვნე და აბსოლუტურად უკომპლექსო კაცი იყო. ალბათ, ამიტომაც თქვა ერთ-ერთი ინტერვიუში: საბჭოთა კავშირში მე ერთადერთი ჰომოსექსუალისტი ვარ, რომელიც ჩემს არატრადიციულ სექსუალურ ორიენტაციას არ ვმალაუო.

ციხის გარეთ დიდხანს არ გააჩერეს. მოსკოვს დასჭირდა მისი კვლავ დაპატიმრება და დაჭერის მიზეზიც შეთხზეს. თითქოს დისშვილი ჩვენს ინსტიტუტში ფარაჯანოვმა ქრთამით მოაწყო.

ნამდვილი ამბავი კი ასე იყო:

ინსტიტუტში რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრისათვის სპეციალურ ჯგუფს ვიღებდით. საგამოცდო კომისიის თავმჯდომარე დოდო ალექსიძე იყო. გამოცდები მიმდინარეობდა ძველი კორპუსის სცენაზე. პარტერში ისხდნენ კომისიის წევრები: მეც და ეთერიც ვესწრებოდით გამოცდებს, მაგრამ აბიტურიენტების შეფასებაში არ ემონაწილეობდით. დებულებით ამის უფლება არ გექონდა.

ბატონ დოდოს წიგნაკში ჰქონდა ჩაწერილი, თუ ვინ ვისზე სთხოვა. მე და ეთერის იუმორით წაგვაკითხა.

- აგერ, აქ წერია ყველას გვარები. რა კარგი იქნება, რომ ჯერ მათი პროტექციების გამოცდა მოგვეწყო, - თქვა და მაგიდაზე დააგდო წიგნაკი.

არადა, ვიცოდით, რომ ფარაჯანოვს ნათხოვნი ჰქონდა თავის დისშვილზე. ბატონი დოდო მეგობრობდა ფარაჯანოვთან, მის აზრს დიდ ანგარიშს უწევდა. ეთერისაც ძალიან უნდოდა დახმარებოდა. ასევე იყვნენ განწყობილნი კომისიის სხვა წევრებიც.

... სცენაზე გამოვიდა ერთი საშუალო ტანის შავკერძიანი აბიტურიენტი.

- აბა! დაიწყე! - უთხრა ბატონმა დოდომ.

აბიტურიენტმა დაიწყო ლექსის კითხვა.

- ვინ არის ეს იდიოტი? როგორ კითხულობს? - გადაულაპარაკა კომისიის წევრებს ბატონმა დოდომ. ეთერი შეწუხდა, მაგრამ ხმა არ ამოუღია-

უცებ ბატონმა დოდომ აბიტურიენტს დაუძახა:

— ცოცხლად, ცოცხლად!...

მიუტრიალდა კომისიას და კვლავ დაიძახა: - იდიოტ!...

- დოდო, ფარაჯანოვის დისშვილია - გადაუჩურჩულა ეთერიმ.

- „ძალადეც“! გენიალურია! - უცებ

იყვირა ბატონმა დოდომ.

ჩვენ აგვიტყდა სიცილი. დოდომ რაღაც ეტიუდის გაკეთება დააგულა და თან აქეზებდა.

კონკურსი დიდი არ იყო.

ფარაჯანოვის დისშვილი ჩაირიცხა.

გავიდა რამდენიმე თვე. ფარაჯანოვმა ფლაზე დაპატიჟა გამოჩენილი მსახიობები და რეჟისორები. ერთი სიტყვით, ელიტა. საბედნიეროდ, მე არ მოხვდი მათ წრეში. მეორე დღეს ეთერიმ აღელვებით მიაშბო, რომ ფარაჯანოვმა თურმე კარგი საჩუქრები დაურიგა ყველას. საერთოდ ასე იცოდა, გულუხვად ასაჩუქრებდა ხოლმე. ეთერი ნაწყენი იყო იმ მსახიობებზე და რეჟისორებზე, რომლებმაც აიღეს საჩუქრები. დიდი ხანი არ არის, რომ ციხიდან გამოვდივარ, დახმარების ნაცვლად საჩუქრები მიიღეს.

- შენ რა გაჩუქა? - ვკითხე მე.

- მე ბავაღლო ოქროს ბუჭებს მაძლევდა, მაგრამ არ ავიღე. მერე №-ს მისცა, იმან სიხარულით აიღო. ნორკის წამოსასხამი წაიღო მაგანმა, ზოგმა კიდევ რა და ზოგმა - რა. ბოლოს ძალით მომცა, უკრაინაში, რომ გუცები არიან, მათი კაბა მაჩუქა, რაში მჭირდება?!...

- ვგ არაფერია, ვგზოტიკური საჩუქარია, მერე რა მოხდა, შენი უახლოესი მეგობარია. მაგრამ იმათ კი მართლა არ უნდა ეკადრებინათ, თუცა, ფარაჯანოვის მეგობრები ისინიც იყვნენ.

გავიდა ცოტა ხანი.

ეთერ გუგუშვილი შემფოთებით მიუხებდა:

- გაიგე? სერიოზა დაიჭირეს!...

- რატომ, რა მოხდა?

- ზუსტად არ ვიცი, ვითომ ქრთამით მოაწყო დისშვილიო...

- შეუძლებელია, საიდან, როგორ მოიგონეს, ეს ხომ ტყუილია.

გამახსენდა ფლავის ისტორია, მაგრამ ჯერ ერთი, სტუმრების უმრავლეს-

სობას არავითარი კავშირი არ ჰქონდა გამოცდებთან, მეორეც, ყველანი ფარაჯანოვის მეგობრები იყვნენ და ფარაჯანოვს რაში სჭირდებოდა ქრთამის მიცემა?

- ტყუილია, მაგრამ ასე მითხრეს. წყალ ცეკაში, მდივან გურამ ენუქიძესთან და გავიგებ...

მეორე თუ მესამე დღეს წვიდა ეთერი გ.ენუქიძესთან. დიდი ინტერესით ველოდი მის დაბრუნებას.

ეთერი შვეჩუბული დაბრუნდა ცეკადან. მოსკოვში რომ იყო, რაღაც ანტისაბჭოთა ამბავი ჩაუდენია, მაგრამ საბაბად მგონი, მართლა ინსტიტუტი გამოიგონეს, რაღაც სხვა პოლიტიკური მიზეზია...

- გურამ ენუქიძემ დამამშვიდა, ნუ გეშინია, ინსტიტუტი არ გაილანძვებაო, - მერე თურმე აიღო ტელეფონი და ედუარდს ელაპარაკა.

- ბატონო ედუარდ! - უთხრა გურამ ენუქიძემ, - ეთერ გუგუშვილია ჩემთან, ინსტიტუტი ტყუილად ილანძვებაო... ჩვენთან ასეთი რამეები არ ხდებაო...

ბვერი იცინა თურმე ედუარდმა.

- ეთერის გადაეცი, მისთვის ლოჯით და აივნით გაწყობილი ციხე მაქვს გამოყოფილიო.

სიცილით იმეორებდა გურამ ენუქიძე ედუარდის ნათქვამს და ეთერიც სიმწრიით იცინოდა.

ცხადია, ე.შვეარდნაძემ კარგად იცოდა, რისთვისაც იყო ფარაჯანოვი დაჭერილი. მოსკოვიდან მიიღო განკარგულება.

გავიდა ცოტა ხანი და ე.შვეარდნაძემ ეთერი დაიბარა.

- ამბობენ, შენ ფარაჯანოვის უახლოესი მეგობარი ხარ. როგორი კაცია? - უკითხავს შვეარდნაძეს.

ეთერიმ დაუხასიათა: აქო და ადიდა.

- დაწერე ეგ ყველაფერი შუამდგომლობის სახით, იქნებ თენგიზ აბულაძემაც

გაუწიოს რეკომენდაცია...

სერგო ფარაჯანოვი გაათავისუფლეს.

* * *

დავით გაჩეჩილაძემ მიაბმო: ცნობილი ფრანგი მწერალი ანდრე ჟიდი იყო ჩამოსული საქართველოში, დიდი პარტიკით მიიღეს. პოეტებს სზირად ალიო მირცხულავაც ახლდა. გავიდა დრო. ა.ჟიდი საფრანგეთში საბჭოთა კავშირის წინააღმდეგ წერილი გამოაქვეყნა. დაიწყო ჟიდის კრიტიკა საქართველოში. ვინც მასთან ახლოს იყო, ყველას შეეშინდა. ერთხელ ხაშურში მივდიოდით მე და ალიო, ღია ვაგონით ემოგზაურობდით. ვაგონში ერთი მგზავრი განსაკუთრებული დაჟინებით უყურებდა ალიოს. ალიომ ჩამწერწულა - რაშია საქმე, რათ მიყურებს ასე? გადაჯექი - ვუთხარი მე. ალიო გადაჯდა სხვა სკამზე. ის ტიპიც გადავიდა მასთან და ახლოს მიუჯდა. ისევ დაჟინებით მიაცქერდა პოეტს.

- დავით, რაღაც საეჭვოდ მიყურებს. რაშია საქმე? რათ მიყურებს ასე?

მე მგონი ჟიდის ამბებია, შენ ხომ ახლდი ჟიდს. ახლა მაგნაირი ტიპები გითვალთვალებენ „სუკიდან“. ნამდვილად ასეა.

- რა ვქნა? - შემფოთებით მკითხა ალიომ.

- როცა მატარებელი პლატფორმაზე შეაჩერებს სიჩქარეს, თავს უნდა უშველოთ, გადახტი.

ალიო წამოდგა, კარებთან გაჩერდა. როგორც კი მატარებელმა სვლა შეანეჭრა, გადახტა.

- ის კაცი ალიო მაშაშვილი იყო? - ჰკითხა დავითს იმ ტიპმა.

- დიახ, ალიო მაშაშვილი იყო, მირცხულავა...

- პირველად ვნახე ცოცხალი პოეტი. სკოლაში ვისწავლეთ მისი ლექსები. რა კარგია, რომ პოეტი ვნახე, თქვა უცნობმა

ახალგაზრდამ.

აღიო მირცხულავამ კი მთელი დღე
ყანებში, ტალახში იარა და მეორე დღეს
შემინებული დაბრუნდა თბილისში.

* * *

სანდრო შანშიაშვილს სოფელში
წისქვილი ჰქონდა. ბოლშევიკები, რომ
შემოვიდნენ, წისქვილი ჩამოართვეს.

სანდრომ იჩივლა, წისქვილი დაუბ-
რუნეს, წყალი წართვეს.

სანდრო შანშიაშვილი მწერალთა
სახლში ერთ-ერთ პლენუმზე სიტყვას ამ-
ბობდა. სიტყვა გაუგრძელდა.

- რეგლამენტი, რეგლამენტი - გაისმა
ხმები.

- ხალხნო, სათქმელი არ დამიმთა-
ვრებია, მაცალეთ!...

თავმჯდომარემ ჰკითხა: რამდენ წუთს
თხოულობთ?

- ხუთ წუთს - უპასუხა სანდრომ.

- ხუთი ბევრია, — გაისმა დარბაზი-
დან ხმები.

- მაშ, შეიდი წუთი მაინც მომეცით -
თქვა სანდრომ და დარბაზში ტაში
დაუკრა...

- ბატონო პოლიკარპე, მწერალთა
კავშირში რატომ არ დაბრძანდებით? -
ვკითხე პოლიკარპე კაკაბაძეს, - ვერ გხე-
დავთ პლენუმებზე, დისკუსიებზე...

ჩაიფიქრდა, საოცრად სერიოზული
სახით მკითხა:

- სად არის მწერალთა კავშირი?...

უნებლიედ ვუპასუხე - მაჩაბელზე...

- მწერალს კავშირი კი არა, ნიჭი
უნდა!...

- თქვენი მონაწილეობა მაინც სულ
სხვა იქნება...

- მე რაც შევქმენი, იმდენი იმ კავ-
შირში ვინც დადის, ყველას ერთად არ
შეუქმნია.

- საინტერესოა, ჩამოწერეთ შედარე-
ბისათვის.

ბატონმა პოლიკარპემ ჩამოწერა
თავისი პიესების სია. მის საპირისპიროდ
დაასახულა იმდენივე ნაწარმოები, მაგრამ
არა ყველა საუკეთესოდ მიჩნეული რომა-
ნი, მოთხრობა, პოემა.

* * *

1971 წლის 27 აგვისტოს დღიურში
ჩამიწერია: „დღეს დოღო ალექსიძეს და
მიხეილ თუმანიშვილს შევხვდი. ჯერ
დოღო იყო. დიდხანს ვისაუბრეთ, ვიხუმ-
რეთ, ბევრი ვიცინეთ. დოღო ჩემს კაბი-
ნეტში შემოსვლისთანავე ხელს მაღლა
წევს და ისე მესალმება.

- უფროსთან გამოეცხადდი!...

- როგორც იქნა, მიკადრეთ! - ვუბ-
ნები ღიმილით.

- რატომ ვასო, ახლა მითხრეს და
მოუედი...

- ისე, დოღო, უკრაინაში კიდევ ხომ
არ მოგენატრა ვასეირნება?

- აბა, აბა, რა ამბები იყო, რა გვიქნეს
მამაძაღლებმა, რა ბრძოლები იყო, ისე,
შენ ყოჩაღ, ძმაო...

- გახსოვს რას გეუბნებოდი? პირველ
მაისს და შეიღ ნოემბერს რუსთაველზე
გასასვლელ საშუს არ მაძღვევნი, დღეს
კი დეპუტატი ხარ, ვინ გაგიკეთა?

- მე!...

- ისე, მართლა სულ შენი ამბები იყო!

- და იცინის საოცრად გულუბრყვილო
სიცილით.

- არა ბიჭო, ასე შეიძლება დავიწყე-
ბა? სახლში ერთხელ აღარ გამოიარე!...

- ოჯახი, სამსახური, ხომ იცი - ვუბ-
ნები მე.

უცებ დოღო შუბლზე ირტყამს ხელს
და თითქოს რაღაც დიდი ამბავი აღმოაჩ-
ინაო, თავისი ფართოდ გახელილი თვა-
ლებითა და განათებული სახით მუუბნება:

- იცი, რა მოუიფიქრე? მიმას მოვი-
წვევ მარჯანიშვილის თეატრში. აუ, რა
სენსაცია იქნება? ჰა, რას იტყვი...

- რატომაც არა, ვგეც ხომ გამოავ-
დეს? მაღალი კლასის პროფესიონალია,
მოიწეი, მიშას ახლა უჭირს, მართლა
კარგი უესტი იქნება...

- რა დადგმა მოცე?
- მას ჰკითხე!
- აუ, რა ბომბოვით გასკდება!...
- ისე, არ გამიკვირდება, მერე შენ და
მიშა, რომ შეიკრათ და ის ამბები სხვებს
გადააბრალოთ...

- ბ-ნი დოდო გულიანად იცინოდა...
- სხვათა შორის, ვგეც კარგი იდეაა!
- მეუბნება რუსულად. მუხევეა და ბუშ-
ვივით იცინის. მერე უცებ ჩერდება: რა,
ვგრე არ იყო, თუ? „სეოლოჩი“!...
- ჩეხოვს დაედგამ, ჰა, რას იტყვი?
- ძალიან რთულია, შექსპირზე რთუ-
ლია...
- აუ, რა დრამატურგია!...
- იცოცხლე!...

ბატონი დოდო მეუბნება, რომ მარ-
ჯანიშვილის თეატრის გასტროლების
მოწყობა იმ ქალაქებში უნდა, სადაც ბა-
ტონი კოტე მარჯანიშვილი მუშაობდა.
აღტაცებულია თავისი იდეით. მე უარს
ვეუბნები. ვე ლამაზი იდეაა, პრაქტიკუ-
ლად შეუძლებელია, უცებ იცვლის აზრს,
როგორც ჩვევია...

მართლ - ლატარიის ბილეთით...

ყოველთვის მიკვირდა ლადო ასა-
თიანის სულიერი ვაჟკაცობა. იცოდა,
უკურნებელი სენი სჭირდა და მაინც
იბრძოდა. არ ტყდებოდა. ბრწყინვალე
ლექსებს წერდა. „როგორ არ მინდა ძლი-
ერო სენო, ლექსში ქართულად რომ
მოგიხსენო“ - ამბობდა ტუბერკულოზზე,
რომელიც მაშინ კიბოსავით მოურჩენელი
იყო.

ტუბერკულოზი გადამდები ავადმე-
ოფობა იყო. „პირს მარილებენ ქალიშ-
ვილები“ - წერდა ლადო.

სულის შემძვრელი სტრიქონებმა
ახალგაზრდა პოეტისა!...

მახსოვს, ჩემს ბავშვობაში, ვისაც
ჭლექი შევერებოდა, საცხოვრებელ სახ-
ლსაც კი წვაუდენ ხოლმე. ზოგი სახლს
წმენდა, ასუფთავებდა, ტანსაცმელს იბ-
ერტყავდნენ. გახსოვთ ალბათ
დ.კლდიაშვილის „მიქელა“, როგორი
ღრმა ფსიქოლოგიური დრამატიზმით
არის დამუხტული. მიქელას ოჯახს დაე-
რია სენი, სულ მოკლე ხანში დაელუპა სამი
შვილი, ერთი - ცოლშვილიანად. დარჩა
მხოლოდ ორი შვილიშვილი და დაქვრივე-
ბული არძალი. ღმერთისადმი საყვედური
მაინც არ დასცდენია, რაკი ორი შვილიშ-
ვილი მაინც შერჩა, მაგრამ მოულოდნე-
ლად აუდ გახდა უფროსი შვილიშვილი
სპიდონა, თავზარდაცემულმა მიქელამ
უმცროსი ნათესაებში წაიყვანა (თითქოს
გადამალა, სენს რომ ვერ მიგვნო!), სპი-
დონა კი სახლიდან მოიშორა და კარავში
გადაიყვანა. გამხდარი, დასუსტებული
სპიდონა მორჩილად გაჰყვა ბაბუას, „თა-
ვად იცოდა, რომ აღარ იყო ამა სოფლი-
სა, მაგრამ მაინც გული ეჩაგრებოდა, რომ
უკვე ხელს იღებდნენ მასზე, რომ ოჯახი-
დან რიცხავდნენ“.

სპიდონა მიაგდეს და მივიწყეს.
„წლისთავზე საიქიოში გაბრუნდებოდა“
(ასეთი სიზმარი ნახა!), „დღითი დღე დნე-
ბოდა, ქრებოდა“, მერე წყალი შეჰარდა
კარავში და სპიდონა დაახრჩო...

ვისაც უკურნებელი სენი შევერებო-
და, ის ხალხისგანაც განწირული იყო.
სიცოცხლის გადარჩენის ინსტინქტი ქმ-
ნიდა დაუნდებლობის სინდრომს.

არც ლადო ასათიანის დროს იყო ამ
მხრე უკეთესი მდგომარეობა, მაგრამ თა-
ვად პოეტი და მისი გარემოცვა გასაოცარი
სულიერი სიმტკიცით ებრძოდა უკუ-
რნებელ სენს. ჩანს, მარტო დიდი მირ-
ალური ძალა არ იყო ამის მიხეზი. ლადოს
პოეზიის განსაკვიფრებელი ეროვნული

ენერგია სულ სხვა სიმაღლეებს იპყრობდა და თითქოს მის წინაშე უფასურდებოდა კიდევ სენი.

დღეს ამ სენს კიბო ჩაენაცვლა. თუმცა, კიბო მანამდეც იყო, მაგრამ ხალხმა არც კი იცოდა იგი, ჭლექით სამიში არ ეგონათ. კიბოს ერთი სიკეთე მაინც ჰქონდა. პირს არავინ არიდებდა, რადგან იგი არც გრიპი იყო და არც ტუბერკულოზი. საზოგადოებისაგან განსაკუთრებული ყურადღებითაც არის გარემოცული კიბოთი დაავადებული. ახლობლებზე ხომ აღარას ვიტყვი...

ყველას ენანება, ეცოდება სასიკვდილოდ განწირული ადამიანი.

ზოგადად სასიკვდილოდ ყველა ცოცხალი არსება განწირული, მაგრამ კიბო სიკვდილის მოსვლის დროს აკონკრეტებს, პირდაპირ განსაზღვრავს და ეს იწვევს ჩვენს მოუწლებელ შიშს.

ეს შიში ერთხელ მეც მწარედ განვიცადე.

დმერთმა ნუ ქნას, მეორედ განცდა ადამიანის სიკვდილისათვის ათასი საბაბი არსებობს და რაღა მაინცა და მაინც ის ერთი უნდა შეგ ხედეს კაცს?!...

თუმცა, თუ ლატარიის ათასობით ბილეთიდან ერთადერთს ყიდულობ და იგებ, რატომ არ შეიძლება ასევე „კიბოც“ მოიგო?...

პოდა, ერთხელ ახალგაზრდობაში, ისე, ყოველი შემთხვევისათვის, ერთადერთი ბილეთი ვიყიდე და თბილისური პიანინოც მოიგე.

პიანინოზე დაკვრა არ ვიცოდი, მაგრამ იგი ძვირფასი ნივთი იყო და კარგი ფასიც ღირდა. ჩემს ოთახში, გარდა საწოლისა და პატარა მაგიდისა, სხვა არაფერი მქონდა, ასე რომ, ახალი ნივთიც შეემატა და თუ გავყიდდი, ჩემს ხელმოკლე ცხოვრებას გვარიანადაც წაადგებოდა.

მაგრამ მდუმარედ იდგა ჩემს ოთახში თბილისური პიანინო!...

ერთხელ, ისევე შემთხვევით, ლატარიის ბილეთი ვიყიდე, გაცემი და ხმა დაეკარგე. ჯერ თვითმკურნალობის წესით ვცადე მორჩენა, მაგრამ არაფერი გამოვიდა. დრო გადიოდა და ჩემს ხმას სასიკეთო პირი არ უჩანდა. ლამის ჩემს პიანინოსათვის დავდუმდი. არადა, ლაკირაკი ჩემი პროფესიის ნაწილი, ჩემი სტიქია იყო და რამდენ ხანს გავძლებდი უხმოდ?

ვიყიდე ორი პატარა სარკე და დაეიწყე ყელის არეში სახმო სიმების ძებნა და თვალთერეზა. ერთ აგუბით საღამოს, ყელში რაღაც შესიების მსგავსი დაელანდე. მეორე დღეს ელდანაკრავი მივედი ექიმთან. ველეადი. ეჭვი უკვე ჩასახული იყო (ვახსოვთ, რა უქნა დაეჭვებამ მთასეთი კაცს - ოტელოს?). ყელის ექიმი ქალი გახლდათ. ჩამხედა ყელში. მე მისი სახის გამომეტყველებას მივჩერებოდი საცოდავი თვალებით. გასინჯვის დროს მეტისმეტად სერიოზული მეჩვენა ექიმი. ხმა არ ამოუღია. როცა წამლის გამოსაწერად კალამი მოიმარჯვა, ვერ მოვიტყინე და ძლივს ვკითხე:

- რაღაც შესიებული ჩანს, არა?!...
- დიას!...

გამომიწოდა რეცეპტი. ვიფიქრე, თავის დასამშვიდებლად ხუმრობით ვეკითხები:

- სიმსივნე ხომ არ არის?...
- რას გაიგებს კაცი, ეგ ოხერი ისეთი რამ არის!...

თითქოს მეტი დამეცა, მორჩა, დამთავრდა, ჩემი ცხოვრება. ეჭვები უფრო გაღრმავდა. პოლიკლინიკიდან მკვდარი წამოვიღე. მეტი რაღა უნდა ეთქვა ექიმს? თითქმის პირდაპირ მიმანიშნა, რომ კიბო მქონდა, მაგრამ სიტყვა „კიბო“ ხომ არ უთქვამს? მე რა, რომ სიმსივნე დამიდასტურა? სიმსივნე ხომ შეიძლება ათასგვარი იყოს? რაღა მაინცა და მაინც კიბო იქნება?!...

ამ ფიქრებით შევედი ოთახში. პიანი-
ნო რომ დაეინახე, საქციელი წამიხდა. ოუ
პიანინოს მოგება შეიძლება შემთხვევით,
რატომ არ შეიძლება ასევე „შემთხვევით“
კიბო აღმოჩნდეს?

არ მშორდებოდა საშინელი ფიქრე-
ბი. მეგობრებს ჯერ არაფერს ვუბნებო-
დი, მაგრამ არც იმ ექიმის წამლები მშვე-
ლოდა. გადავწყვიტე სხვა ექიმთან
მივსულიყავი. მივედი. მამაკაცი იყო, ყელ-
ში ჩამხედა.

- დიდი ხანია ასე ხართ? - მკითხა.

- სამი კვირა იქნება - ვუპასუხე მე.

- ამ წამალმა, რომელსაც გამოგიწე-
ვრ, შეიძლება გიმშველოს, ფრთხილად წა-
იცხე ყელში წამოზრდილ ადგილას...

- რა არის ეგ შესიებული? სიმსივნე
ხომ არა არის?

- აბა, ერთხელ კიდევ ჩაგხედო,
გააღეთ პირი! - მითხრა დიდი სერიოზუ-
ლობით. პირი გააღე. ექიმმა იჭკნეულად
ჩამხედა:

- ცხოვრებაში ყველაფერი ხდება!...

- თქვა და მაგრძნობინა, თავისუფალი
ხარო.

სულ გადავირიე. მეორე ექიმმა ფაქ-
ტობრივად აღიარა, რომ სიმსივნე მქონ-
და. მეორე დღეს ჩემი მეგობარი ალექო
შალუტაშვილი შემხვდა.

- ბიჭო, რა დაგემართა, გამხდარი
მეჩვენები? ფერზეც არა ხარ?...
- შენც ამბობ, რა, როდის ვიყავი
ლაჟღაჟა, წითლლოყება - წყილულლულე
ძღოფს. ხომ ხედავ, აუად ვარ. ექიმებთანაც
ვიყავი, რაღაც სერიოზული ეჭვი აქვთ!

- ვთქვი და დასაკლავად გამზადებუ-
ლი ცხვარით სევდიანი თვალებით
მივაშტერდი მეგობარს. ალექო მიხვდა,
რომ კიბოზე მივანიშნებდი და რატომღაც
სიცილი აუტყდა, სულ ტრიბუნაზე ხარ...
კიდევ კარგი, დროზე გაგაფრთხილეს
ექიმებმა - წაიხუმრა ვითომ.

ამ დროს ნოდარ გურაბანიძე მოვი-

და.

- ნოდარ! - მიმართა ალექომ, -
სოს ყელის კიბო ჰქონია. მაინც ვერ
მორჩება და თითო ჭიქა ხომ არ დაგვე-
ლია?...

- კარგი აზრია, - თქვა ნოდარმა.

- თქვენი თავი აიგდეთ მასხრად! -
ვუთხარი გაღიზიანებით.

- აბა, რა სისულელეს ლაპარაკობ?
რომელი ექიმი გეტყვოდა, კიბო გაქვსო -
ვითომ დამამშვიდა ნოდარმა.

- არც არავის უთქვამს კიბოაო - სიმ-
სივნე გაქვსო!

ნოდარმა ალექოს შეხედა და გაიღი-
მა. ვითომ, კაცი უბედურ დღეში ყოფილა
და შენ რას აბითურებო.

კიდევ უფრო დაეჭვებული დავბრუნ-
დი სახლში. აღარაფერი მაინტერესებდა
ამქვეყნად. ყველაფერმა დაკარგა აზრი.
ჩემთვის სამყარო მოკვდა. მეგობრები კი
ყოველ შეხვედრაზე იუმორით „მამ-
შვილებდნენ“.

თვეზე მეტ ხანს გაგრძელდა ჩემი ტან-
ჯვა. ერთ ბუნდიერ დღეს ჩემი ინსტი-
ტუტელი ამხანაგი შოვინა ქაცარავა
შემხვდა. ჩემი ყელის ამბავი რომ შეიტ-
ყო, თავის ქმარს, სიმონ ხეჩინაშვილის
ასპირანტს ჟ.ლეჟავას უამბო ჩემი
გასაჭირი. მეორე დღესვე წამიყვანეს ბა-
ტონ სიმონთან.

- ვასო, წყალი არ გაუვა სიმონის
ნათქვამს - მითხრა ჟუტუმ. მისი ნათქვა-
ში მაინცდამაინც არ გამზარებია. ის ექიმე-
ბი სიმსივნეზე მიმანიშნებდნენ და რაღაც
იმედის ნაკერწყალს მაინც მიტოვებდნენ,
მაგრამ ოუ ხეჩინაშვილი ზუსტ დიაგნოზს
დასვა, ყველა იმედი გადამწურებოდა.

ბატონმა სიმონმა პაციენტის სეარ-
ტელში დამსვა.

- გააღეთ პირი! - მიბრძანა ოცი-
ციალური ტონით.

გააღე პირი და შეშინებული მივჩი-
ვრდი მის სათვალეებს. ერთი ჩამხედა და

თითქოს გაბრაზებით მოუტრიალდა ჩემს პროტექტორს: არაფერი არ სჭირს, რისთვის მომიყვანე?! ამისთანა სისულელებისათვის მცალია მე?!...

ამაზე ტკბილი სიტყვა არასოდეს უთქვამთ... სიხარულისაგან კინაღამ გული გამიიწვრა.

- დღეში სამ-ოთხჯერ გამოივლეთ (რალაც წამალი დაასახელა), თავისუფალი ხართ! - მითხრა ბატონმა სიმონმა და წამოეხტი სუარძლიდან. გარეთ კი არ გამოყვდი, გამოეფრინდი, თითქოს უცებ განათდა მთელი სამყარო, ყველაფერი საოცრად ლამაზი გახდა. ყველაფერს მიეცა აზრი. გაეჩერე ტაქსი. პირდაპირ ჩაეხტი მანქანაში, და ჩახლჩელი ხრინწიანი ხმით რალაც სიმღერა წამოიწყო. მძლოლი გოცებულები მიყურებდა. არანორმალური ადამიანის შთაბეჭდილებას ეტოვებდი, ალბათ. შეშინებული ხშირად ჩემქნ აპარებდა თვალს. ის მაინც ვერ გაიკვებდა ჩემს უსაზღვრო სიხარულს. როგორ მინდოდა, რომ მხოლოდ ახლა, ამ წუთას მომსვლოდა ხმა სიმღერისათვის, მერე ისევ ჩამწვევტოდა, აღარ დაეკვებდი. რაც სახლში ტაქსით მიყვანა ღირდა, ორჯერ მეტი მივეცი. მაშინ კი მძლოლი ალბათ, ნამდვილად დარწმუნდა, რომ შერეკილი ვიყავი. ავირბინე კიბეებზე (ნეტუ რად მთერბოდი?) შევედი ოთახში, დაეინახე ჩემი თბილისური პიანინო და ათივე თითებით დავიწყო დაკვრა, კი არ ვუკარუდი, ვაბრაზუნებდი, მაგრამ პიანინო ისეთ სასიამოვნო მელოდიას გამოსცემდა, ისე ეფინებოდა მისი ხმები ჩემს სულსა და გულს, რომ ვერავითარი ბახისა და ბეთხოვენის მუსიკა ვერ მომანიჭებდა ასეთ სიხარულს. ჩემი თითები უაზროდ მიმორბოდნენ თეთრ კლავიშებზე. სიცოცხლის სიხარულის საზეიმო მელოდიებს გამოსცემდა თბილისური პიანინოს ხმა!...

რომელიღაც ქართული პიესის გმირმა თქვა: ღმერთმა ეს ცხოვრება ისე მიხატა-მოხატა, ხუთიანი არავის არ დაუწერაო.

უფრო ბრძნულად ოდიპოს მეფემ თქვა: „ადამიანს ბედნიერი არ ეთქმის მანამ, სანამ მთელ ცხოვრებას არ გაივლის“, მხოლოდ ფინიშზე შეიძლება გაირკვეს, ვინ არის გამარჯვებული. ამას მე ვამბობ.

აკაკი ვასაძე გენიალური მსახიობი იყო. ყოველ დროში თანამედროვე თეატრის ესთეტიკის შეცვლასთან ერთად იცვლებოდა მისი გამომსახველი საშუალებებიც.

მას შეეძლო ეთქვა ჟამი ჩემია და ჟამისა მე ვარ იმედი...

თეატრის უნივერსალურ დროზე მოგახსენებთ.

იყო რომანტიკული თეატრის დრო? აკაკი ვასაძე იყო რომანტიკული სტილის მსახიობი.

იყო ფსიქოლოგიური თეატრის დრო? ვასაძე იყო ღრმად ფსიქოლოგიური მსახიობი.

იყო ინტელექტუალური თეატრის დრო?

ვასაძე იყო ნამდვილი ინტელექტუალური მსახიობი.

სცენაზე ყველაფერი შეეძლო. ამიტომ სჯეროდა, რომ თუ თეატრიდან გამიშვებენ, წავალ ტყეში, გავაკეთებ სასცენო მოედანს და იქ ვითამაშებ - ჩემი მაყურებელი იქაც მყოფელიაო.

მაგრამ იყო კი ბედნიერი მსახიობი?

უფრო სწორი იქნება კითხვის სხვაგვარად დასმა: არიან კი ბედნიერნი დიდი ადამიანები?

არასოდეს!

ისინი მუდამ იტანჯებიან ღრმა შინაგანი კონფლიქტებით. ეს „ბედნიერი ტანჯვის“ ტკივილია, მაგრამ მანაც ტანჯვა და ტკივილია. მათი ნევრალგიური ბუნება მოქმედი ვულკანის მოუსვენრობით არის შეპყრობილი. დროდადრო ამოაფრქვევს ხოლმე უზარმაზარ ლაგას და ირკვევს ყველაფერს წყავს.

ადვილი არ არის გაუძლო შემოქმედებითი სულიერების წვას, მის ტემპერატურას. ზოგჯერ გადაიწვება კიდევც, ჩაიფურფლება, ჩაქრება, ტრაგედიის გმირად იქცევა მთელი მისი ცხოვრება.

ასე დაემართა უშანგი ჩხიძეს. მისთვის სატანჯველად იქცა სცენა. ერთხელ თეატრს ჩამოშორების შემდეგ, სცადეს სცენაზე გამოეყვანათ ლექსის წასაკითხად, კულისებში იდგა და ცახცახებდა.

- ვერ გაუღალ... ვერ გაუღალ - იმეორებდა და ნერვიულად წრიალებდა კულისებში.

- უშანგი, მაყურებელი გელოდება. ოვაციით შეზღუდებიან შენს გამოსვლას. ყველაფერი კარგად იქნება, გადი, გადი. ხალხი შენ გელოდება უშანგი, გადი, აი, ახლა, ამ წუთს, ნურაფრის გემინია, - ეუბნებოდნენ კულისებში მსახიობები, რომლებიც მას გასამხნეებლად გვერდზე ედგნენ.

- არ შემიძლია! - იმეორებდა ვიუტად.

უცებ წამყვანმა გამოაცხადა უშანგის სახელი.

იგრილა ტაშმა. თითქოს ჭერი ჩამოინგრაო, ისე მოასკდა კულისებს ტაშის ხმა. ტაშმა გაახელა მსახიობი, თითქოს რაღაც უხილავმა ძლიერმა და თბილმა ენერგიამ დაუარა ტანში, პირველი ნაბიჯი გადადგა. ტაშის ხმა არ წყდებოდა, ტაში უხმოდა, ეძახდა. გადადგა მეორე, მესამე ნაბიჯი და სცენაზე გავიდა. ხმის ამოღებას არ აცლიდა ხალხი, მქუხარე ტაშით ხვდებოდა თავის ლევენდას, თავის

კვრას.

უშანგიმ წაიკითხა ლექსი.

კულისებში რომ გავიდა, მქუხარე ტაშის ხმა დიდხანს ესმოდა. მაღლობის ნიშნად თავის დასაკრავად ვეღარ გავიდა. მთლად ოფლში იყო გაწურული. მგობრები ულოცავდნენ სცენაზე გასვლას.

მაგრამ მისი ცხოვრება უკვე მიიუბად იყო ქცეული!...

აკაკი ვასაძეს სულ სხვა ბედი არგუნა თეატრმა. გამარჯვების ტრიუმფითა და ტკივილით საეყ წლები.

საბჭოთა ხელისუფლებამ მენშვეიკურ არმიამი მოუსწრო. სიხარულით არ შეტყუდრია მას. გაუა წლები და მენშვეიკობას გაუხსენებენ. უკვე ნაწამები და განადგურებული ახმეტელი კი გამოძიებას ეტყვის, რომ მისი თანამოაზრეები იყვნენ ა.ხორავა და ა.ვასაძე. იტყვის, რომ ერთად აშენებდნენ ახალ ეროვნულ თეატრს, რომელსაც ამაღლებული, გმირული, მებრძოლი სული უნდა გაეღვიძებინა ქართველ ხალხში.

- რისთვის გინდოდათ მებრძოლი სულის გაღვიძება? - ჰკითხავს გამოძიებელი სანდრო ახმეტელს.

- როცა ქართველ ხალხს დასჭირდებოდა, მზად უნდა ყოფილიყო, - პასუხობს იგი.

სანდრო ახმეტელი მართალი იყო, როცა ხორავასა და ვასაძეს ასახელებდა. ისტორიულად ხომ, მართლაც, ასე იყო. ეს ძალიან კარგად იცოდა დიდი ტრაგედიის ორგანიზატორმა, უნიჭიერესმა და უსაშინლესმა კაცმა ლ.ბერიაძემ. მან ხომ ვერ კიდევ 1930 წელს დააბეზლა მოსკოვში სამივე, როგორც საბჭოთა ხელისუფლებისათვის არასაიმედო ადამიანები. ვერ სად იყო 1937 წლის ამბები, როცა ბერია გულმოდგინედ შეუდგა ეროვნული განწყობილების ინტელიგენციის განადგურებისათვის სამზადისს.

ჩემს წიგნში „წამებული რაინდები“,



რომელიც 1992 წელს გამოვიდა, ბევრი რამ და ვფიქრობ, არსებითი ვთქვი, მაგრამ მაშინ მიზანშეწონილად არ მივიჩნევთ ეველაფერი მეთქვა. დარჩენილი საკითხებიდან ახლა უნდა ვთქვა ზოგი რამ ისტორიაში მეტი სიზხადისა და ჭეშმარიტების დადგენისათვის.

მაშ ასე: ლ. ბერია სწორედ მაშინ, როდესაც სანდრო ახმეტელის თეატრის ტრიუმფალური წარმატება წილად ხვდა მოსკოვში და იოსებ სტალინთან ერთად გადაიღო სურათიც, საქართველოს სახ. პოლიტსამმართველოს უფროსმა ბერიამ წერილი აფრინა ცეკაში. წერილში მოითხოვდა „მიღებულ იქნას კარდინალური ზომები შემოქმედებით უმსგავსობათა ლიკვიდაციისა და **გათავხედებული რეჟისორის პასუხისგებაში მიცემისათვის**“ (ხაზი ჩემი - ვ.კ.).

მკითხველო, დააკვირდით ხზგასმულ სტრიქონს. ბერია ახმეტელის დაჭერას მოითხოვს 1930 წელს!...

რისთვის მოითხოვს ახმეტელის დაჭერას?

ამის შესახებ პასუხს იძლევა 1931 წლის 9 თებლის წერილი, რომელიც მან ცენტრალურ კომიტეტს მისწერა. ამ წერილში ვარკვევით წერია: „ახმეტელის მეთაურობით ჩამოყალიბდა ნაციონალისტურად განწყობილი ჯგუფი. თავის მუშაობაში ის გამოხატავდა ქართული წვრილბურჟუაზიული და შოინისტური ინტელიგენციის გემოვნებას და მოთხოვნილებებს!“

ვინ იყვნენ საბჭოთა ხელისუფლებისათვის ასე საშიში ნაციონალისტები? ლ.ბერიამ მოსკოვის „სუკს“ აცნობა მათი გვარები. კერძოდ, დაასახელა რუსთაველის თეატრის 12 კაცი, ა.ვასაძე სიის სათავეში იყო.

ლ.ბერიასათვის ახმეტელი, ხორავა და ვასაძე საბჭოთა ხელისუფლების მტრებად იმთავითვე იყვნენ მიჩნეული.

ერთის მხრივ ახმეტელს, მეორეს მხრივ ალბინშულ მსახიობებს შორის მომხდარა კონფლიქტმა (1935) ბერიასათვის ხორავასა და ვასაძის საკითხი მეორე პლანზე გადაიტანა. მთავარი იყო ლიდერის — დაუმორჩილებელი, უკვე მთელს კავშირში აღიარებული ახმეტელის განადგურება. ეს კონფლიქტი გამოიყენა საბაბად და ახმეტელი თეატრიდან მოხსნა. მის ნაცვლად თეატრს ორი ლიდერი მსახიობი ჩაუდგა სათავეში. ხოლო ორი წლის შემდეგ სანდრო ახმეტელი დაიჭირა. ახმეტელმა გამოძიების დროს ის თქვა, რაც სიმართლე იყო. ხორავა და ვასაძე ჩემი თანამოაზრეები იყვნენო. აქედან რა გამოდის? თუ ახმეტელი ნაციონალისტი და ანტისაბჭოელია, ასეთივენი არიან ხორავა და ვასაძე.

ა.ხორავა დაკითხვაზე არ გამოუძახებიათ. ა.ვასაძე კი სამჯერ დაკითხეს.

ა.ვასაძე პირველად 1937 წლის 14 აპრილს დაკითხეს. ამ დროისათვის სანდრო ახმეტელის ბედი უკვე გადაწყვეტილია. თითქმის ყველაფერი „აღიარებულია“.

გამომძიებელი შეკოტიხინი ა.ვასაძეს ეკითხება:

გამომძ. - გვიპასუხეთ თქვენი პოლიტიკური შეხედულება საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ.

ა.ვასაძე - საბჭოთა ხელისუფლებამ მენშვეიკურ არმიამი ყოფნის დროს მომიხსრო. მე მიმანჩნია, რომ რუსეთმა დაგვიპყრო. მთელი ჩემი მონღობეა იყო - როგორმე ყველაფერი გამეკეთებინა, რომ ბოლშევიკებისაგან გვეხსნა საქართველო.

გამომძ. - ვინ იყო მონაწილე ამ კონტრრევოლუციური პარტიისა?

ა. ვასაძე - ჩემი ახლობლები ვასო არაბიძე, ალ.წუწუნავა, შალვა ამირჯიბი, თედო ვასაძე. მთელი ჩემი იმედები დამყარებული იყო ნ.ფორდანიავზე.

გამომძ. - სად იკრიბებოდით?

ა. ვასაძე - ჩემს ბინაში, შემდეგ თეატრში, ს. ახმეტელი როცა მოვიდა, ის მოგვიწოდებდა, არ დავმორჩილებოდით დიქტატს. მასში ჩვენ უხედავდით გმირს. ახმეტელის ირგვლივ გაერთიანდნენ მწერლები: მ.ჯავახიშვილი, ტ.ტაბიძე, პ. იაშვილი, შ. დადიანი. ხშირად ვიკრიბებოდით მე, ხორავა, კ. პატარაძე, შ. აღსაბაძე, დ. შუაფია, ე. აფაქიძე.

ს. ახმეტელის დაკითხვიდან:

გამომძ. - ვინ იყვნენ თქვენს ნაციონალურ ცენტრში გაერთიანებულნი?

ახმეტელი - ჩვენ ერთიანი ნაციონალური შეხედულება გვაერთიანებდა ხორავასა და ვასაძეს, მ.ჯავახიშვილს, კ.გამასხურდიას, ტ.ტაბიძეს, პ.იაშვილს, შ.დადიანს, შ.ნუცუბიძეს, გ.რობაქიძეს, ს.მანშიაშვილს, დ.შვეარდნაძეს, ჩვენ მიგვაჩნდა, რომ თეატრი ნაციონალური უნდა იყოს არა მარტო ფორმით არამედ შინაარსითაც. ამ პერიოდში ბოლშევიკური მთავრობა გეჭირებდა იმისათვის, რომ გამოეყენებოდა ის, საქართველოს მომავლისათვის.

ამრიგად, ახმეტელი და ა.ვასაძე ერთსა და იმავეს ადასტურებენ. დღეისათვის ნათელია, რომ ისინი ისტორიულ სიმახრთელეს, ქართველი ინტელიგენციის განწყობილებას გამოხატავდნენ. მაშინ მათ ხომ არ იცოდნენ, რას უშხადებდა ბერია - ორთოდოქსალი ბოლშევიკი. მის ენთუზიაზმს ანტისაბჭოთა ისტერიის შექმნაში პირდაპირ საზღვარი არ ჰქონდა. არავის შეეძლო წარმოედგინა, თუ რა ჯოჯოხეთური მანქანა მუშაობდა სწორედ ბერიას (დახს. ბერიას!) ხელმძღვანელობით, რომელმაც კარგად იცოდა სტალინის ხასიათი და შეხედულებებიც. ბერიამ მთელი ინტელიგენციის ბედი ფაქტობრივად ხელში ჩაუგდო არაქართველ ჩეკისტებს. მათ შორის მეტწილად სომხებს, თუმცა ამას პრინციპული მნიშვნელობა არც ჰქონდა, თავად ქართველი არ იყო?!...

ა.ვასაძე ბოლოს 1937 წლის 7 თვისს

დაკითხეს.

ს.ახმეტელის ბედისათვის არაერთი მნიშვნელობა არ ჰქონდა ვასაძის „ალიარებას“. ფაქტობრივად მისი ბედი დაჭერის დღესვე იყო გადაწყვეტილი.

ბუნებრივად იბადება კითხვა: 1937 წლის მასალებისა და მანამდელი (1930-1935) წლების მიხედვით ახმეტელს, ხორავასა და ვასაძეს თითქმის ერთნაირი ბრალდებები ჰქონდათ ბერია ყველგან აფიქსირებდა მათ ანტისაბჭოურ და ნაციონალისტურ განწყობილებებს. როგორ მოხდა, რომ ა.ხორავა და ა.ვასაძე გადარჩნენ? ბერიამ რატომ ისინიც არ დაიჭირა?

1935 წელს ბერიამ ახმეტელი მოხსენა თეატრიდან და აკაკი ვასაძე დანიშნა სამხატვრო ხელმძღვანელად. ბერიამ ყველაფერი გააკეთა, რათა მოსკოვისათვის, სტალინისათვის დაემტკიცებინა, რომ ახმეტელის მოხსნით თეატრში საქმე უკეთესობისაკენ წავიდა. თეატრი გახდა საბჭოური, იდეური. 1935 წლის 25 თებერვლის თათბირზე ბერიამ პირდაპირ უსაყვედურა ახმეტელს, რომ თეატრში ის არის ერთპიროვნული საბჭოთა ხელისუფლება და პროფკავშირიც, ამ სხდომაზე აკაკი ვასაძის გამოსვლის დროს, რომელმაც უსაყვედურა ახმეტელს, რომ „ჩვენში თვითკრიტიკა არ არის“-ო, ბერიამ რეპლიკა ისროლა:

- თქვენთან თეატრში არის საბჭოთა ხელისუფლება?

შემდეგ ცეკას ერთ-ერთმა ხელმძღვანელმა ახმეტელის შესახებ განაცხადა: „ახმეტელმა თითქმის არ მიიღო ახალი საბჭოთა მეთოდი, რომლითაც უნდა ამყობდეს საბჭოთა თეატრი. მას უნდა ყვრდნობოდეს საბჭოთა თეატრალური კოლექტივის მუშაობა. 1930 წლის შემდეგ თქვენ არც ერთი სერიოზული შემოქმედებითი თათბირი არ ჩაგატარებიათ ამხანაგო ახმეტელო, თქვენ თავი წარმოიდგინეთ გენიად, რომლისგანაც უნდა



ისწავლოს მთელმა საბჭოთა კავშირმა, ამერიკამაც კი“.

საქმე იქამდე მივიდა, რომ ბერიამ აშკარა ტყუილი თქვა:

„ხუთი წლის მანძილზე მხოლოდ ერთი საქეტაკლი მოგვეცით“...

ბერიამ ახმეტელის მოხსნიდან მეორე წელს მოსკოვში გასტროლები მოუწყო რუსთაველის თეატრს. პრესამ განსაკუთრებით ხაზი გაუსვა თეატრის სოციალისტური რეალიზმის პლატფორმაზე გადასვლას.

ბერიამ იმდენად მოინდომა, რომ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდებაც კი შემოიღეს. თეატრების კულუარებში პირდაპირ ლაპარაკობდნენ, სტანილავსკიმ და კაჩალოვმა ხორავასა და ვასაძის წყალობით მიიღესო სსრკ სახალხო არტისტობაო. ყოველივე იმის გამო, რაც მან 1935-36 წლებში გააკეთა, ბერიას არ შეეძლო ხორავასა და ვასაძის დაჭრა. მის მზაკვრულ შემოქმედებით ლოგიკაში არ ჯდებოდა. სტალინის წინაშე თავს ვერ იმართლებდა. მან შექმნა იმის დოკუმენტები, რომ ხორავა და ვასაძე გამოსწორდნენ და საბჭოთა ქვეყნისათვის საიმედონი გახდნენ. აი, ახმეტელი კი დარჩა ნაციონალისტი ანტისაბჭოელი.

აკაკი ვასაძეს მიაჩნდა, რომ ბერიასათვის ისინი რეზერვისტები იყვნენ.

- მადლობა ღმერთს, მერე სიტუაცია შეიცვალა და რეპრესიები შეწყდა.

1937 წელს 28 ივნისს შეიკრიბა „გამსვლელი სესია“, თავმჯდომარე - ი. მატულაიძე, წევრები: ი.ორლოვა, ს.უდანი,“ ახმეტელს ეძლევა უკანასკნელი სიტყვა, სადაც ის სასამართლოს სთხოვს აჩუქოს სიცოცხლე, რათა გამოისყიდოს თავისი უმძიმესი დანაშაული“ - წერია დასკვნაში. „სასამართლომ“ თხოვნა არ შეიწყნარა. 28 ივნისს გამოუტანეს დახვერტის განაჩენი. 29 ივნისს დახვერტეს. პატარა ფურცელზე ცნობა იუწყება: „განაჩენი შეს-

რულებულია. შეველვი“.

ყველაფერი ეს მე დიდი ხნის შემდეგ გავიგე. მანამდე კი თეატრში და მის გარეთ ათას ტყუილსა და მართალს ლაპარაკობდნენ, მე კი გატაცებით ვაგროვებდი მასალებს ახმეტელის ირგვლივ.

მასალებს გენიალურ ქართველზე!

აკაკი ვასაძემ იცოდა ჩემი გატაცება. ერთ დღეს შემოვიდა ჩემს კაბინეტში. ჯერ სასხვათაშორისოდ ვილაპარაკეთ. ვგრძნობდი, რომ რაღაც აწუხებდა, რადაცის თქმა უნდოდა. მე ახმეტელზე ჩამოვუგდე სიტყვა.

- იმ სულცხოვრებულმა ბერიას შეაკლა თავი! - მითხრა ბატონმა აკაკიმ.

- ერთმანეთი სძულდათ არა?!...

- ნამდვილი ქიზიყელი იყო. ამაცი, დაუთმობელი!... შენ უნდა იცოდე, რა ჯოჯოხეთი გუიარეთ სამთავემ. ჩვენ ნამდვილი მეგობრები ვიყავით, არ მოიხვენეს, სანამ არ დაგვაპირისპირეს.

- ვინ, ბატონო აკაკი?

- რომელი ერთი გითხრა, ქალი თუ კაცი?...

ახმეტელს პირდაპირ გამაოგნებელი წარმატებები ხვდა. ხუთ წელიწადში... აუ... სად გავიდა მისი სახელი. ამას გძლება არ უნდოდა? ეჭვიანი გახდა... არაფრად მიაჩნდა არც ბერია, არც პარტია... ვინ აპატიებდა...

სრულიად მოულოდნელად ჩართო ახმეტელის დაჭერის თემა.

- როცა დაგიბარებენ და მის აღიარებას განახებენ, არ უნდა დამეჯვრებიან? მაშინ რა უფლება მქონდა?... - რა აღიარებაზეა ლაპარაკი?...

- როცა დაიჭირეს. ყველაფერი ის თქვა, რაც სიმართლე იყო. მე ხომ ვიცოდი, მისი ნაციონალისტური შეხედულებები. მეც დამასახელა თანამოაზრედ.

- ტყუილად?...

- არა, მეც მისი აზრისა ვიყავი... როგორც ჩანს, ჩვენ ყველანი რეზერვისტე-



ბი ვიყავით. მაღლობა ღმერთს, მერე სიტუაცია შეიცვალა და რუპრესიები შეწყდა. თქვენი თაობიდან ზოგი იმას გვისაყვადურებს, ცოცხლები რატომ გადაურჩითო, ნაკლად გვითვლიან, ყველანი რომ არ დაგვიჭირეს. მერე რაა - ჩემს გარდა სხვებიც დაასახელა, მაგრამ არც ისინი დაუჭერიათ გესმით, რაში გვედავებიან? თქვენ ცოცხლები რატომ დარჩითო?... ვინც გადაურჩით, - დაეშვეთ რამე?...

- რას ბრძანებთ, ბატონო აკაკი! მთელი ქართული კულტურა განადგურდებოდა. დაჭერის საბაბი ყოველთვის იყო. თქვენი გადარჩენით - გადარჩა დიდი ეროვნული ხელოვნება!...

ჩემმა რიტორიკულმა სიტყვებმა ხასიათზე მოიყვანა. თითქოს დამშვიდდა.

- ყველა ვერ არ ფიქრობს. თბილად, უშიშრად მოკალათდებიან და აქედან თითქმის უქნევენ ისტორიას... ვინც იმ ჯოჯოხეთში იყო, მათზე ასე ჰარი-ჰარალედ ლაპარაკი შეიძლება?...

- ლაპარაკია, ალბათ, ზნეობრივი პრინციპებზე - შევებულ ბატონ აკაკის.

- რა გულუბრველო ხარ, შვილო. შენ ხომ იყავი რკინიგზელების კლუბში ჩეკისტების სასამართლოზე?

- ვიყავი, კომმარი იყო!...

- როცა ფრჩხილებს გაძრობენ, თუ ნორმალური ადამიანი ხარ, ვაჟკაცურ გაძლებათ არ უნდა ილაპარაკო...

ბატონი აკაკი უცებ გაჩუმდა. წამიერად თითქოს გამოითიშა და სადღაც შორს წავიდნენ მისი ფიქრები. სახეზე ღრმა სევდა აღებუჭდა. თითქოს ჩაქრა, მოდუნდა. საშინელმა წარსულმა ჭრილობები გაუხსენა, სულის ჭრილობები. ჩემთვის გასაგები გახდა მისი ტკივილი. მეც ვედარაფერი ვუთხარი, მეც გავჩუმდი. ვიგრძენი, მართლაც, რა ადვილია სხვის წარსულში ქექვა, სხვისი ტკივილის გაუცხოება.

ისტორია კი უღმობელია. ახმეტე-

ლის, ხორავასა და ვასაძის ხელით უნიკალური ნაციონალური თეატრის ფუნქციონირება შეწყვეტილი იყო. ამაყობდნენ ამით, მაგრამ ბერძნულ როგორც მისი წერილიდან ჩანს, არ უნდოდა ასეთი თეატრი. მისთვის იგი კარგი დოკუმენტი იყო თავისი სიფხიზლის, ნამდვილი ბოლშევიკობის დასამტკიცებლად, თავისი კარიერის წარმატებისათვის. ასედაც მოხდა. ადამიანთა გვაძებზე გადაიარა მისმა გზამ...

1926 წელს აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე მხარში ამოუდგნენ ახმეტელს მარჯანიშვილთან კონფლიქტის დროს.

1935 წელს ხორავა და ვასაძე განუდგნენ ახმეტელს და ახმეტელი მოხსნეს.

1955 წელს აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძეს განუდგნენ თეატრში მათ მიერ მოყვანილი რეჟისორები და მსახიობები.

აკაკი ვასაძე და აკაკი ხორავა მოხსნეს (ვითომ გაანთავისუფლეს).

ისტორია გამეორდა.

1958 წელს ა. ვასაძე ქუთაისში, თავისი სიყვარულის ქალაქში წავიდა თეატრის ხელმძღვანელად. გატაცებით შეუდგა მუშაობას.

გავიდა დრო. ერთ დღეს კაბინეტში გამომიძახა მინისტრმა ბატონმა ო. თაქთაქიშვილმა.

- ვასო, ქუთაისში უნდა წახვიდე. თეატრში არეულობაა. ქალაქის ხელმძღვანელობა მოითხოვს, რომ ვასაძე თბილისში გადმოვიყვანოთ. აღარ უნდათ, თეატრში დაჯგუფებაა მის წინააღმდეგ.

- რას მოესწრო ბატონი აკაკი? - ვთქვი ჩემთვის.

- ვასო, ახლა ქალაქს ხომ არ დაეუპირისპირდები?...

- არა, მაგრამ ვასაძე ქუთაისის თეატრის დასაწევი ხელმძღვანელია?... არ დამთავრდა ინტრიგები...

- გაიგე ყველაფერი, მოიფიქრე, როდის წახვალ.

იმეუ დღეს გამოვიდახე ბატონი აკაკის ვაჟი გიორგი, უუამბე ყველაფერი. გიორგის ძალიან უნდოდა, რომ ბატონი აკაკი წამოსულიყო, მაგრამ უმტკიუნეულოდ, გული არ გასტეხოდა. ვითომ სამინისტროს გადმოჰყავს და სხვა ამგვარი მოტივებით ამასობაში შემატყობინეს, რომ ქუთაისში ლ.სანიკიძის პიესის „ნერონის“ გასინჯვა იყო დანიშნული და უნდა ჩავსულიყავი.

ჩავედი. შეეხვედი ქალაქის ხელმძღვანელობას. მირჩიეს, მშვიდობიანად წაიყვანეთო. ერთად წავედით „ნერონის“ გასინჯვაზე. ნერონს ბატონი აკაკი თამაშობდა. მე ქალაქის ხელმძღვანელებს შორის ვიჯექი.

დაიწყო სპექტაკლი, დაიწყო, მაგრამ რა დაიწყო. ბატონი აკაკი თამაშობდა საოცრად! დაიბნენ ქალაქის ხელმძღვანელები. არაფერი მსგავსი არ ენახათ. მდოგანმა გადმომილაპარაკა: ეს ვინ ყოფილა! ამას ებრძვიან თეატრში?...

ავასაძემ ნერონის ღრეობის სცენა ითამაშა, მართლაც, გამოაგნებლად. პირდაპირ შოკში ჩააგდო აუდიტორია. ბიუროს წვერებმა მითხრეს:

- არაფრით არ შეიძლება მისი წასვლა...

სპექტაკლის შემდეგ ხელმძღვანელებ-

მა მითხრეს ბატონმა აკაკიმ მისალოცად მიგვიღოსო. შევედი მის საგრიმიროში. ბიურო კარებთან იდგა. ბატონ აკაკის მოუხვები, მიეულოცე და უთხარი, რომ მთელი ბიუროა მოსული მოსალოცად.

- რაო? არტისტად ვარგაო?... რა გითხრეს!

- გაგიჟებულნი არიან!...

- აკი წავიდესო, რომ ამბობდნენ?...

- არ ვიცი, არ გამიგია! - ვიცრუე მე.

მიიღო ბიურო. ბავშვებით ხელებჩამოშვებულები იდგნენ გენიალური მსახიობის წინაშე.

ბატონი აკაკი ერთხანს კიდევ დარჩა ქუთაისში. შემდეგ გიგა ლორთქიფანიძემ მიიწვია რუსთავეის თეატრში. პირდაპირ სულზე მიუსწრო გიგამ. ბატონ აკაკის ღრმა სულიერი კრიზისი ჰქონდა. გრძნობდა, რომ ქუთაისის თეატრში დაჯგუფებები გაჩნდა.

უმადურობა მაღლიერების ნაცვლად!...

ბატონმა აკაკიმ ბრწყინვალე მოგონებები დაწერა ორ წიგნად. ბედნიერი ვარ, რომ რედაქტორად მე შემარჩია. წიგნს ასე წააწერა: „ჩემს ძვირფას, ჩემს საყვარელ ვასოს, მაღლიერების გრძნობით! აკ.ვასაძე. 17.IV.1977“.

(გავრძელება იქნება)

ცხოვრება თეატრში

გიორგი

თითოთიღება

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ და ც“ №4

ესეც ფოთი! რკინიგზის სადგური, ნაცნობი და უცნობი დამხვდურები, ყვაილები, მისალმებები და, რა თქმა უნდა, სასულე ორკესტრი!

მოგქსენებთ, ყველა თეატრის დასს თავისი ერთგული გულშემატკივარი ჰყავს. ასეთი იყო ფოთის მკვიდრი კირილე „ბანკა“ ანუ კირილე „რაკასოუსკი“. ერთი უცნაური თვისება ჰქონდა ამ კაცს: ვერ იტანდა ტაშის შემოკერის ხმას და ცხვირსახოცის დემონსტრატულად დაბერტყვას. კაცია და გუნებაო, ნათქვამია... სწორედ კირილე „ბანკა“ მოიჭრა პირველი ჩვენს ვაგონთან, საიდანაც ჩემოდნებით დატვირთული ჟორჟიკა შუგულიძე და მისი მუუღლე გადმოდიოდნენ. მართლაც რომ თბილი შეხვედრა ჰქონდათ. ერთმანეთის ხვევნა-კოცნით გული რომ იჯერეს, კირილე ჩემოდნებს დასტაცა ხელი და ამაყად გაუძღვა წინ სტუმრებს. რა იცოდა საცოდაემა „რაკასოუსკიმ“, ჟორჟიკა ჯერ კიდევ მატარებელში რომ სახავდა მისი გაცოფების გეგმებს. მოკლედ, მიდის ამაყი „რაკასოუსკი“ ბაქანზე, მიყვებით ჩვენ უკან და სწორედ ამ დროს თხოვს ჟორჟიკა თავის მუუღლეს, ლიზიკოს, - ხომ ხელა, გწყდა კაცი წელში, ტაში მაინც შემოკარი, უსიამოვნებაო. ლიზიკომ დაუფიქრებლად შეასრულა მუუღლის თხოვ-

ნა და თან „ბრაუო, ბრაუო“, მიაყოლა წინ წასულ მასპინძელს, რასაც „ბანკას“ ელვისებური, ლიზიკოსათვის კი სრულიად მოულოდნელი რეაქცია მოჰყვა: კირილემ ჩემოდნები ბაქანზევე დაყარა, ჟორჟიკას მიეჭრა და პირში მიახალა: „ჟორჟიკა შუგულიძე, შენ რომ აფერისტი და გათახსირებული ხარ, კი ვიცი, მაგრამ მუუღლეს თუ ასეთი გყავდა, ეს აღარ მგჯონა!“ გარშემო ყველა ხარხარებდა. დაბნეული ლიზიკო კი ხან ჟორჟიკას გახედუდა, ხანაც - კირილე „ბანკას“.

მიუხედავად სადგურზე მომხდარი ინციდენტისა, კირილე მაინც დაესწრო საღამოს სპექტაკლს. პირველ რიგში ჰქონდა ადგილი. იმ საღამოს ისევე იმ დალოცვილ „კოლმეურნეს ქორწინებას“ უთამაშობდით.

დაიწყო სპექტაკლი. ერთ-ერთი სცენის ბოლოს შუგულიძე-ხარიტონმა ბრიგადირს უხმო და დააჯღა, კანტორაში მიდი და კირილეს უთხარი, ბანკები გამოგატანოსო. „გესმის ბიჭო - გასძახა მან უკვე კულისებში გასულ პარტიორს, - ბანკა არ დაგაიწყედეს, ბანკა!“ ამის შემდეგ კი შუგულიძე აფანსცენისაკენ გაქმართა, ზედ ცხვირწინ ჩამოუჯდა კირილე „ბანკას“ და გულმოდგინედ, ხმაურით დაბერტყა ცხვირსახოცი. ბანკას რეაქ-

ცია? - "შენი დედა, შენი საგვარეულო, შენი ცოლ-შვილი, ჟორჟიკ რაკასოესკი!" მოურიდებლად დაიდრიალა კირილემ პარტერიდან, ადგილიდან წამოდგა და ამაყი ნაბიჯებით დატოვა გამოცოცხლებული დარბაზი.

რჩეის ქვა

ბათუმში, როგორც წესი, ხალხმრავლობა იყო. მცხუნვარე მზე ზღვისაკენ ერეკებოდა დამსვენებლებს. როდესაც მე და ჩემი ერთი მეგობარი პლაჟზე ჩვევით, ცურვით ვულშეჯერებული ბატონი გიორგი შავგულიძე უკვე შეზღონგზე იჯდა და „ზაგარს“ იღებდა. მისი პერსონა, როგორც ყოველთვის, დიდ ინტერესს იწვევდა ყველა ასაკის ქალბატონებში, მაგრამ იმდღევანდელი სიტუაცია ოდნავ განსხვავებული გახლდათ: ჟორჟიკას სველ ტრუსებში აშკარად იკვეთებოდა ზომამზე მეტად გამობერილი „ის“ ადგილი. კანის კინოფესტივალზე, ზღვის სანაპიროზე „პაპარაცებით“ გარშემორტყმული ნახევრად შიშველი მსახიობის გამოჩენა თუ იწვევს ხოლმე ისეთ აჟიოტაჟს, როგორც ეს იმ დღეს იყო. განსაკუთრებულ „მონდომებას“ რუსი ტურისტები ქალბატონები იჩენდნენ.

ცოტა ხანში ჟორჟიკამ ზანტად გაიზმორა, ჯერ წამოჯდა, შემდეგ კი მთელი ტანით წამოიმართა, დემონსტრაციულად ჩაიყო ტრუსებში ხელი, იქედან უზარმაზარი რიყეს ქვა ამოიღო, ყველას დასანახად მოისროლა და აუჩქარებლად გაემუხრა ზღვისკენ. ასეთი გაწბილებული ამოხვერა ჩემს სიცოცხლეში აღარ მსმენია!

რამდენიმე წამიც და ბატონი შავგულიძე ქუთაისური მკლავურით მიაპობდა ზღვის ტალღებს.

ერთხელ, ბათუმში გასტროლებზე ყოფნისას, თეატრის მსახიობები ყველაზე კომფორტაბელურ და პრესტიჟულ სასტუმროში - „ინტურისტში“ მოგვათავსეს. სასტუმროს მეორე სართულზე, დერეფნის ბოლოს განუყოფელი სანდრო ჟორჟოლიანის ოთახი იყო. თეატრში მას მოფერებით „მაქსიმიჩს“ ეძახდნენ. ეს დიდებული მსახიობი ფრიად განათლებული ფრანგული ენის უზადოდ მცოდნე იყო. რა დასამალა და უკვე ხანში შესული „მაქსიმიჩი“ ქალთა სქესის მიმართ გულგრილი ვერ იყო. ქალბატონებთან საუბრისას, დიდი ხნის წინათ დავიწყებული ქალური სითბოს შესაგრძობად ის, როგორც წესი, აუცილებლად მკლავზე უნდა დაეყრდნობოდა მოსაუბრე მანდილოსანს. თავის საქციელს შემდეგნაირად ხსნიდა: რა ექნა, თებრუ მტხვევა და წონასწორობის შესანარჩუნებლად საყრდენი მჭირდებაო.

ერთხელ „მაქსიმიჩმა“ სართლის დამლაგებელს, ახალგაზრდა, სასიამოვნო გარეგნობის რუს გოგონას დაადგა თვალი. ნათქვამია - „შუბი ხალთაში არ დაიმალებაო“ - და მართლაც, ეს მეტად საინტერესო ინფორმაცია სწრაფად მოედო ლაზხანდარობის მოყვარულ მსახიობთა წრეს. სულ ცოტა ხანში გაირკვა, რომ „მაქსიმიჩმა“ რუსი გოგონა საღამოს სპექტაკლის შემდეგ თავისთან ნომერში დააპატიჟა. აი ეხლა კი სრულიად ამოქმედდა „მაქსიმიჩის“ მეგობრების ფანტაზია! სასწრაფოდ შეიქმნა ამ „მწელად მოსაგვარებელი საქმის“ კომისია, რომელსაც ჰიერ კობახიძე და გიორგი შავგულიძე ჩაუდგნენ სათავეში. „კომისიის“ ვადანწყვეტილებით დადგინდა, რომ დამლაგებელ გოგონას გარეგნობით ყველაზე უფრო მსახიობი შოთა ქოჩორაძე



ჩამოგავდა. ამას ისიც ემატებოდა, რომ აღნაგობით ერთიც და მეორეც ერთნაირად ჩაპუტკუნებულები იყვნენ. მოკლედ, არჩევანი შოთაზე შეჩერდა. რაც შეეხება ტექნიკურ მხარეს, მისი მოგვარება მთლიანად სასტუმროს პერსონალს, კერძოდ კი ელექტრიკოსებს დაევალება. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ვერაგულ გვერდში თვით დამლაგებელი რუსი გოგონაც იქნა „ჩათრული“.

პირველმა „რეპეტიციამ“ წარმატებით ჩაიარა. გოგონას კაბა მართლაც რომ დიდებულად მოერგო შოთა ქოჩორაძეს, ხოლო კოსმეტიკას და ვარცხნილობას თეატრის უხუცესმა გრემიორმა იოსკა ყარდაშიანმა სულ რამდენიმე წუთში წარმატებით გაართვა თავი.

იმ დღეს სპექტაკლმა წარმატებით ჩაიარა, რამაც კიდევ უფრო წაახალისა „შეთქმულთა“ ჯგუფი. სასტუმროში მოსვლისთანავე დათქმულ ადგილზე შევიყარეთ და საღამოს მეორე წარმოდგენაც დაიწყო.

„მაქსიმინის“ კარებს შოთა და დამლაგებელი გოგონა ერთად მიუახლოდნენ. კითხვას „ვინ ბრძანდებით? პასუხად დამლაგებელი გოგონას მორცხვი „ეტო ია, „მაქსიმინ“ მოყვა. შემდეგ საკეტმა გაიჩხაკუნა, კარი გამოიღო და... სწორედ ამ დროს ჩაქრა მთელ სასტუმროში სინათლე. „მაქსიმინმა“ კი მოწინებით შეიპატიჟა ნომერში ქალის ტანსაცმელში გამოწყობილი შოთა ქოჩორაძე!

სინემემ დიდხანს გასტანა. როგორც შემდეგ გამოირკვა, სანამ „მაქსიმინი“ უკანასკნელი ნახტომისათვის ეშხადებოდა, შოთა საუარძელში იჯდა და შამპანურს და ნამცხვრებს მიირთმევდა. ბოლოს და ბოლოს, როგორც ამბობენ, ყინული დაიდრა და სულ რამდენიმე წაშში სანდრო ჟორჯოლიანის ბღაველმა მთელი სასტუმრო შეძრა. კიდევ რამდენიმე წამიც და გაიღო ოთახის კარი და ნომრიდან დამღუღ-

რულით გამოვარდა შოთა ქოჩორაძე. სასტუმროში სინათლე ჩართეს. დერეფანში კი კიდევ დიდხანს იდგა ახალთახალ ქვედა საცვალში გამოწყობილი „მაქსიმინი“ და უკანასკნელი სიტყვებით ლანძღავდა ამ ოინის მოძგონს და ორგანიზატორს.

მეორე დღით დამორცხვებულს და მომღიძარი „მაქსიმინი“ იხვეწებოდა, ის მაინც მითხარით შამპანური და ნამცხვრები რომელმა მუტრუკმა ჩახეთქეთო!

კარგი დღე არც შოთა ქოჩორაძეს დასდგომა:

ცნობისმოყვარეები წამდაუწუმ ეკითხებოდნენ, გამოტყდი, მართლა მოახერხა თუ არა „მაქსიმინმა“ შენი გაბახევაო?!

ბაუთპალისწინეპელი გასროლა

ეს ამბავი მე გადმოცემით ვიცი. რომელიღაც დილის სპექტაკლში ბატონი სანდრო ჟორჯოლიანი ესპანური ცეკვით ამთავრებდა პირველ მოქმედებას. იმ დღეს ბატონმა სანდრომ ჩვეულებისამებრ უბადლოდ შეასრულა თავისი ცეკვა. დასასრულ ფეხის ჩვეული დარტყმით დაუსვა წერტილი ნომერს და მოხდა წარმოუდგენელი — ფეხის ენერგიულ დარტყმას გამაყრუებელი ყურის ხმა და ჰაერში აუარდნელი შავი ბოლი მოჰყვა! ფარდა დაიხურა. შეშინებული მსახიობები და სცენის მუშები არანაკლებ შეშინებულ, შეცბუნებულ და ენაჩავარდნილ ბატონ სანდროს მივარდნენ. სცენაზე თეატრის დირექტორიც შემოვარდა და ბატონ სანდროს მომხდარის ახსნა მოსთხოვა. იმ დროისათვის უკვე აზრზე მოსული ბატონი სანდრო სასწრაფოდ შეეცადა აეხსნა სიტუაცია. თან მოძრაობების გამეორებით ცდილობდა მომხდარის აღდგენას. „და მარჯვენა ფეხი



რომ დაეუშვი“ – აქ ბატონ სანდროს ინტუიციამ უკარნახა მარჯვენა ფეხი არ დაეშვა მიწაზე და ამჯერად მარცხენა ფეხი დასცხო სცენას. გაისმა კიდევ ერთი გამაყრუებელი გასროლის ხმა, რასაც თეატრის დირექტორის ღრიალი მოჰყვა: „სარაული მომიყვანეთ!“ ამ პიროტექნიკური ოინის ავტორი, ბატონი მიხეილ სარაული კი თეატრის შენობაში აღარ იყო. როგორც მას ამ დღეებში ჩვეოდა, ღიღინ-ღიღინით მიუყვებოდა სახლისაკენ მიმავალ გზას.

კპერცხები

გასვლითი სპექტაკლი ბოლნისში. თეატრის ავტობუსი ქალაქში აღრე ჩავიდა და ამიტომაც სპექტაკლის დაწყებამდე დრო საკმაოდ გვექონდა. გადაეწყვიტეთ ბაზარში წყუსლიყავით და საღამოსათვის რაღაც-რაღაცეები გვეყიდა. მოკლედ, დეიტეირთეთ და სასტუმროსაკენ გამოვეშურეთ. გასასვლელთან სანდრო ჟორჟოლიანმა შეგვაჩერა – „კვერცხებია იაფად და დამელოდეთ“. ცოტა ხანში გახარებულა „მაქსიმოშიც“ გამოჩნდა ერთი კალათა კვერცხებით ხელში. „ძალიან იაფი იყო და გადაეწყვიტე სულ ამელო“, – მოგვახარა. ის კი აღარ შეუმჩნევია, თუ როგორ აენტო თვალებში ეშმაკური ნაპერწკალი მიშა სარაულს. არადა, დამერწმუნეთ, ღირდა ამის დანახვა!

იმდღეანდელ სპექტაკლში სარაული ეპიზოდურ როლს ასრულებდა და ამიტომაც დროც საკმარისი ჰქონდა. დაიწყო სპექტაკლი. გავიდა „მაქსიმოში“ სცენაზე და სარაული და მისი თანამზრახველები სასწრაფოდ დაფაცურდნენ მის საგრიმიროში. ოპერაციას სულ რამდენიმე წუთი დასჭირდა და მისი დასრულების შემდეგ კვერცხების შიგთავსმა სპეციალურ ჭურჭელში გადაინაცვლა ისე, რომ კვერცხების ფორმა არ შეცვლილა. ყოველივე ეს წინასწარ მომზადებული

შპრიცების მეშვეობით განხორციელდა. მოკლედ, ოპერაციამ წარმატებით ჩაიხრია და საგრიმიროში დაბრუნებულ „მაქსიმოში“ კვერცხები ისე აკურატულად დახვდა კალათაში ჩაწყობილი ისე, როგორც მან სცენაზე გასვლის წინ დატოვა.

იმვე საღამოს, სპექტაკლის შემდეგ: „თუ კაცი ხარ, ნელა იარე, კვერცხები არ დამეშტერეს!“ – ხშირ-ხშირად გაისმოდა მაქსიმოშის“ ხმა მანქანაში.

მეორე საღამოს, სპექტაკლის დაწყებამდე: „გაფუჭდა ბატონო ქვეყანა, გაფუჭდა ხალხი, აღარავის ნდობა აღარ შეიძლება! გაგივია, კაცო, ოცდაათი კვერცხი იყიდოს კაცმა და ოცდაათივე ცარიელი აღმოჩნდეს“?!

მიხეილ სარაული კი უშფოთველი სახით იჯდა იქვე საგარბელში და გაზეთს კითხულობდა.

თანაბრებობა

თეატრის სცენა ესტრადის მსახიობებს დაუთმეს. პროგრამაში სხვა დანარჩენებთან ერთად აკაკი კვანტალიანი და ალექსანდრე (შაშო) გომელაური მონაწილეობდნენ. როდესაც სცენაზე დები იშხნელები გვიდნენ, ყველა კულისებს მიუაწყდით მათ მოსასმენად. ბატონები აკაკი და ალექსანდრე ჩემს გვერდით მოხვდნენ. სულ რამდენიმე თვის წინ იშხნელებმა ერთ-ერთი და მიაბარეს მიწას, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ისინი, როგორც ყოველთვის, იმ საღამოსაც შეუდარებელნი იყვნენ.

„კაკო, რომელი და გარდაეცვალათ?“ – ჩურჩულით იკითხა ბატონმა შაშომ კონცერტის მსვლელობისას. „აი ის, განაპირას რომ დგას“, – ჩურჩულითვე, მაგრამ საქმიანად უპასუხა კვანტალიანმა. „საწყალი, სულ ახალგაზრდა ყოფილა!“ – სერიოზულად შეიტხადა ბატონმა შაშომ.

(გავრბელება იქნება)

გარეგანი პირულ გვერდზე:

კოლაში თემურ ჩხეიძის სპექტაკლებიდან

გარეგანი პირულ გვერდზე:

ავტენტიცაბარლის „ხანუმა“ ნიუ იორკის
ბუსარელ ებრაელთა თეატრის სცენაზე

„თეატრი და ცხოვრება“

“ТЕАТР И ЖИЗНЬ” “Theatre and life”

№5-6

2003 წ.

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 15. IV. 2003წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 12.5

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა 9.5

ფასი სახელმწიფოებო

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

აიწყო და დაკაბადონდა გამომცემლობა „გლობალ პრინტი“
დაიბეჭდა გამომცემლობა „საარში“



ՊԱՐԻՅՈՒՆ
ՎԵՐՍՏԻՄ

5-6
2003

Երևան
Մարտի 2003

F564
2003

Գ. Ք. Գ.