

1

2004



თეატრი
და
ცნაუნებს

თეატრი და ცხოვრება

ჩუბინა
გუგუშვილი

საქართველო

გოგი ალექსიძე,
მთავარი რეჟისორი,
ნოდარ გუგუშვილი,
მხატვარი,
როსტომ აბაშიძე,
პირველი სცენარისტი,
გიორგი მამულაძე,
მთავარი როლი,
თეატრის
მედიის დირექტორი.

საქართველოს
სამეცნიერო აკადემია

1

2004

ინტერნაციონალური
თეატრალური

1910-1926

„თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990

„თეატრალური მოამბე“

საქართველოს თეატრის მედიის დირექტორი

შინაარსი

საქართველოს პრეზიდენტი მიხეილ სააკაშვილი	3
სიმშ კავშირის ყოველწლიური პრემიები	4
ნინო მაჭავარიანი – ქართული თეატრის დღე	5
ბორის დავითაია – თეატრის დღე და ვერიკო	8
ნინო მაჭავარიანი – კინოსხაზიობის თეატრი ისევ გვეპატივება	10

თეორია

ზურაბ ოიკაშვილი – ფორმაქმნადობის პროცესის ზოგიერთი თავისებურება ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში	13
ლელა ოჩიაური – ქართული კულტურის პოეტური საწყისების ძიებაში	22
ჟანა თოიძე – ახალი სცენა – ახალი სიტყვა	27

ისტორია

ნინო ჩხიკვიშვილი – ჩვენი ცხოვრების თანამდევნი	32
მიხეილ ჩუხუი – მსახიობის ტექნიკის შესახებ	42

ღიალოგი

თუ ქვეყნის თეატრების რეპერტუარი არ არის ეროვნული, ამ ქვეყნის თეატრი მკვლარია (რეჟისორ დათო საყვარელიძეს ესაუბრება თეატრმცოდნე ნინო მაჭავარიანი)	48
ალამიანის შემოქმედების გვირგვინი ხელოვნებაა – (მომღერალი ანზორ შომახია „თეატრი და ცხოვრების“ სტუმარია)	52

იუბილე

ვადიმ გავესკი – ვარაციები ძე ცთომილის თემაზე – (ჯორჯ ბალანჩინის 100 წლისთავისათვის)	57
მანანა გეგეჭკორი – ომარ ელერდაშვილი-60	66

თეატრალური ლიტერატურა

ნოდარ გურაბანიძე – პიტერ ბრუკის სიბრძნე და პარადოქსები	70
ვასილ კიკნაძე – გამოთხოვება მოგონებებთან	79

საქართველოს პრეზიდენტი მიხეილ სააკაშვილი



15267

4 იანვარს საქართველოში ჩატარდა ვადამდელი საპრეზიდენტო არჩევნები. პრეზიდენტობის კანდიდატთაგან უდავოდ გამოირჩეოდა მიხეილ სააკაშვილის — ვარდების რევოლუციის ლიდერის ფიგურა. ხალხმა, მთელი საქართველოს მოსახლეობამ სწორედ ამ ლიდერის სახელს დაუკავშირა თავისი მომავალი, მას გამოუცხადა ისეთი ნდობა, რომელიც სანატრულია ბევრი პოლიტიკოსისათვის. მიხეილ სააკაშვილმა მიიღო ხმათა 96%.

საქართველოს თეატრის მოღვაწენი მიესალმებიან საპრეზიდენტო არჩევნებში მიხეილ სააკაშვილის გამარჯვებას, გამოხატავენ ღრმა რწმენას, რომ მისი პრეზიდენტობის წლებში საქართველო მოიპოვებს მრავალ გამარჯვებას — აღიდგენს ტერიტორიულ მთლიანობას, გააუმჯობესებს მოსახლეობის ეკონომიკურ დონეს. ასეთი იმედის საბაბს იძლევა ის დინამიური პოლიტიკა, რომლითაც მიხეილ სააკაშვილი მოვალეობის შესრულებას შეუდგა. განსაკუთრებით სავალალოა დღეს ქართული თეატრის მდგომარეობა. იმისათვის, რომ ქართულ თეატრში მჩქეფარე შემოქმედებითი ცხოვრება დაიწყოს, ბევრი, ძალიან ბევრი რამ უნდა გაკეთდეს.

საქართველოს
პარლამენტის
გარეკუთმის
სამსახური

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის ყოველწლიური პრემიები:

ყოველწლიური კონკურსის (2002-2003 წლების სეზონი) პრემიები საუკეთესო სცენური ნაწარმოებისათვის მიენიჭათ:

საუკეთესო

სამხატვროსათვის

რეჟისორ **ავთანდილ ვარსიამაშვილს** – (თავისუფალ თეატრში სპექტაკლ – „ტელემისტერიის“ განხორციელებისათვის).

საუკეთესო რეჟისორული

ნაწარმოებისათვის:

გოგი ჩაკვეტაძეს – სპექტაკლების „ნახვის დღე“, „მშვიდობით, ლომებო“, „ქურდების მეჯლისი“ განხორციელებისათვის თელავის ვაჟა-ფშაველას სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში.

მამაკაცის როლის

საუკეთესო შესრულებისათვის:

შოთა ბეჟანიშვილს – პიტერ ბონას როლის განსახიერებისათვის თელავის ვაჟა-ფშაველას სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში „ქურდების მეჯლისი“.

ქალის როლის

(ახალგაზრდა მსახიობი)

საუკეთესო შესრულებისათვის:

მაია ბესტავაშვილს – ნეას როლის განსახიერებისათვის თელავის ვაჟა-ფშაველას სახ. აკადემიური თეატრის სპექტაკლში „მერე რა, რომ სველია სველი იხამანი“.

მაკა გრემელაშვილს – ქულიეტას როლის განსახიერებისათვის თელავის ვაჟა-ფშაველას სახ. სახელმწიფო თეატრის სპექტაკლში „ქურდების მეჯლისი“.

ქეთა ლორთქიფანიძეს – ლიზამელანიას როლის შესრულებისათვის ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში „ქ ერთ დროს ადამიანს უცხოვრია“.

მამაკაცის როლის

(ახალგაზრდა მსახიობი)

საუკეთესო შესრულებისათვის:

ზვიად აბაშიძეს – ჰექტორის როლის შესრულებისათვის თელავის ვაჟა-ფშაველას სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში „ქურდების მეჯლისი“.

საუკეთესო რეჟისორისათვის:

დალი მუმლაძეს – „კაცია ადამიანი?!“ რუსთაველის თეატრში“ გამოქვეყნებული ჟურნალში „ომეგა“ 2003, №4.

მაჩაბლის დასის სახელობის პრემია მიენიჭა **თეატრისა და სოხუმის კ.** გამსახურდიას სახელობის თეატრს

ვაჟა ფშაველას სახელობის პრემია მიენიჭა თამაზ ჭილაძეს, რევაზ ინანიშვილის სახელობის პრემია „ალაღე“ მიენიჭა **ვანო იანტბელიძეს** და რეჟისორ **ალექსანდრე ქანთარიას**. თინათინ ბურბუთაშვილის სახელობის პრემია მიენიჭათ **ვენერა ფიქრიშვილს** და **ნანა ფანუაშვილს**.



ნინო
მაჭყავაძის

ქართული თეატრის დღე

ქართული თეატრი საუკუნეების მანძილზე ემსახურება ერს, როგორც კულტურული, ისე მოქალაქეობრივი თვალსაზრისით. იბრძვის სცენაზე და იბრძოდა ერეკლეს მემორია შორის. ამიტომ ქართველმა ხალხმა თეატრს ტრადიცია დაუმიჯნა. 1850 წლიდან, ანუ პროფესიული დასის აღდგენის დღიდან, აღნიშნავს 2 (14) იანვარს. ამ დღეს თეატრის მოღვაწენი იკრიბებიან, აჯამებენ წლის საუკეთესო ნამუშევრებს. ამ დღეს გამოიცემა ასევე ყოველწლიური გაზეთი „ქართული თეატრის დღე“.

14 იანვარს თელავის ვაჟა ფშაველას სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში შეიკრიბნენ თეატრალეები და თეატრის თავიანთსმცემლები. კახური სტუმართმოყვარეობა მართლაც რომ ყოველთვის სასიამოვნო გასახსენებელია, მაგრამ ეს დღე დედაქალაქელ სტუმრებს თეატრის გაყინული დარბაზითა და მასპინძელთა გულთბილი დახვედრით დაამახსოვრდა.

მსახიობებმა სცენიდან ახალი წელი და ახალი ხელისუფლება ერთიანად მოგვილოცეს. მუსიკალურმა ნაწევრებმა სპექტაკლებიდან მაყურებელს დარბაზის სიცივე დროებით დააფიწყა, თუმც, ამას ასევე გაყინული სცენიდან მსახიობები არცთუ იშვიათად ახსენებდნენ.

სპექტაკლ „ალალეს“ პერსონაჟებმა – სცენაზე გაშლილ სუფრასთან დაგვილოცეს საქართველოს ყველა თეატრი – „ერთი მსახიობისაცა და ერთნახევრისაცა“; „თითებისა და წარწამწამისაცა“, „სარდაფისაცა და სხენისაცა“; მაგიდისაცა და სკამისაცა...“ და ამ დალოცვას საკუთარ სატკივარზე საუბარიც მოაყოლეს: ზამთარში გაყინულები ზაფხულში გალღობას ვერ ვასწრებთ, რომ ისევ სიცივეები დგებოდნა და აი, ასე, დარბაზსა და სცენაზე გათოშილები მაინც ერთმანეთთან შეხვედრის სიხარულით ვხარობდით. უპირველესად, აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ამ უნიჭიერესი დრამატული კოლექტივის ასეთი პროფესიული მუსიკალური შესაძლებლობების შესახებ ბევრმა ალბათ არც იცოდა.

თელავის თეატრმა სპექტაკლის ან სპექტაკლების ნაწევრების ჩვენებას კონცერტის წარმოდგენა არჩია.

ახალგაზრდები ცეკვვენ, დანარჩენები მღერიან – საღამოს დასაწყისიდანვე გაანაწილა ფუნქციები თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ვინო იანტბელიძემ, რომელსაც 14 იანვარს 50 წელი შეუსრულდა და თავადაც იუბილარი გახლდათ და მართლაც, მსახიობები მღეროდნენ, ცეკვავდნენ, მაგრამ რას ბრძანებთ, რომელი ახალგაზრდა მოცეკვავე ან მომღერალი შეედრებოდა უნიჭიერეს



ქალბატონს - ვენერა ფეიქრიშვილს სიმღერასა თუ ცეკვაში, ხუმრობასა თუ გართობაში.

ვანო იანტბელიძემ, ზურაბ ლომიძემ, ნინო კურტანიძემ, ზვიად აბაშიძემ, რომელი ერთი ჩამოეთვალო, მაყურებელი მართლაც რომ გააოცეს ამა თუ იმ სპექტაკლიდან არა მხოლოდ მუსიკალური ნაწევრების, არამედ საესტრადო სიმღერების პროფესიული ოსტატობით შესრულებით. ამ მხრივაც აღსანიშნავი იყო ვანო იანტბელიძის მდიდარი, ზავერდოვანი ხმა, ზურაბ ლომიძის ფართო დიაპაზონის დაბალი რეგისტრი და ვოკალური კულტურა, თემურ ხუნაშვილისა და ნინო კურტანიძის მიერ სიმღერების დრამატული შესრულება, ზვიად აბაშიძისა და პაატა გულიაშვილის ტანდემი ნაწევრების რანგში - ეს ყველაფერი იმდენად მაღალ, მართლაც რომ აკადემიურ დონეზე იყო მოწოდებული, რომ თეატრის შემოქმედებითი კავშირის თავმჯდომარემ ბ-ნმა გიგა ლორთქიფანიძემ ნახევრად ხუმრობით შენიშნა, თელავის თეატრისათვის მხოლოდ აკადემიური კი არა, მუსიკალური თეატრის სტატუსიც უნდა მიგვენიჭებინაო.

საღამოს დაუვიწყარ სცენურ სახეებად იქცნენ ვანო იანტბელიძის ალაღე, შოთა ბეჟანიშვილის კარაპეტა, თემურ ხუნაშვილის იეთიმ გურჯი.

გარდა სიმღერისა, რაც თელავის თეატრალური კოლექტივის ყველა წევრს ხელწიფება, მსახიობებმა ქორეოგრაფიული ოსტატობაც გვიჩვენეს.

საზეიმო კონცერტის პროგრამის შემდგომი ნაწილი იყო დაჯილდოება იმ ღირსეული თეატრალური მოღვაწეებისა,

რომელთაც მნიშვნელოვანი ნამუშევრები შექმნეს წლის განმავლობაში.

პროფესორმა ვასილ კიკნაძემ თეატრის წარმომადგენლებს მიულოცა ეს ღირშესანიშნავი დღე და ვრცლად ისაუბრა მის წარსულზე, იმ დიდ ისტორიაზე, რომელიც წინ უძღოდა ქართული თეატრის დღის დაარსებას.

- გარდა მესხეთისა, - აღნიშნა მან - არსად არ არის შემონახული ბერიკაობა ისე, როგორც აქვე ახლოს, საბუქში. ეს ის ადგილია, სადაც XVIII ს. ერეკლეს სასახლის კარზე მოღვაწეობდა მაჩაბელი, გაბრიელ არეშაშვილი - მაიორი, არტილერისტი და ასე მოდიოდა საუკუნეების მანძილზე. ტრადიცია გრძელდება. ილიამ და აკაკიმ რელიგიურ დონეზე აიყვანეს ქართული თეატრი, რომელმაც, თავის მხრივ, იხსნა ქართული სულიერება და საბჭოთა ეპოქაშიც კი, მიუხედავად მასზე დაკისრებული იდეოლოგიური ფუნქციისა, მაინც გაიფურჩქნა.

დღეს ჩვენ ბედნიერები ვართ, რომ დამოუკიდებლობას მოვესწარიო, რასაც მთელი თაობები შეეწირა. გლობალიზაცია ყველა სფეროში პროგრამულ ფუნქციას ასრულებს, მაგრამ ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნების საქმეში ის არ გამოგვადგება.

1920 წელს დამოუკიდებელმა საქართველომ ოფიციალურად, იურიდიულად დააკანონა ქართული თეატრის დღე, რომელსაც ქართველი ერი 1950 წლიდან არალეგალურად ზეიმობდა. წინ დამოუკიდებლობის დიდი გზაა და თეატრს კვლავ დიდი მისია აკისრია - მან უნდა შეინარჩუნოს ეროვნული კულტურა და წვლილი შეიტანოს მისი გამდიდრების საქმეში.

სადამოზე რეჟისორმა ავთო ვარსი-
მაშვილმა წაიკითხა საქართველოს პრეზი-
დენტის ბ-ნ მიხეილ სააკაშვილის მო-
ლოცვა ქართული თეატრის დღესთან
დაკავშირებით.

თეატრის მოღვაწერთა კავშირის

საყვარელი მსახიობის პრემია – პაატა
გულიაშვილს.

მაჩაბლის დასის პრემია მიენიჭა სო-
ხუმის კ. გამსახურდიას სახელობის
ლტოლვილ დასს. ასევე დაარსდა ვაჟა
ფშაველას პრემია, თელავის ერთგული

გილოცვა

კპირვასო მებობრებო,

დღეს, როდესაც ჩვენს ცხოვრებაში იწყება ქვეყნის
ადმშენებლობის სრულიად ახალი ეტაპი, ღრმად მჯერა, რომ
ქართული თეატრი კვლავინდებურად შეასრულებს მასზე
დაკისრებულ, ქვეყნის ეროვნული თვითმყოფადობის შენარჩუნები-
სათვის ბრძოლის ისტორიულ მისიას. სიმბოლურია, რომ წელს
ქართული თეატრის დღე აღინიშნება თელავში – იმ ქალაქში,
რომელთანაც ერეკლეს სასახლის კარის თეატრის გმირული
ისტორიაა დაკავშირებული.

გილოცავთ ქართული თეატრის დღეს და გულით ვწუხვარ,
რომ გადაუდებელი საქმეების გამო ვერ ვესწრები თქვენ
დღესასწაულს.

პატვისცემით, მიხეილ სააკაშვილი.

თავმჯდომარემ გ. ლორთქიფანიძემ
ჯილდოები გადასცა წლის საუკეთესო
სცენური და დრამატული ნამუშევრების
შექმნისათვის თეატრის სახელოვან მოღ-
ვაწეებს. გაიცა მრავალი სიგელი და
ტრადიციული პრემია, თუმც უნდა აღი-
ნიშნოს, რომ დაარსდა ახალი პრემიებიც.
ესენია: რეჟისორის სახელობის
პრემია „ალალე“, რომელიც მიიღო ალა-
ლეს როლის შემსრულებელმა ვანო იანტ-
ბელიძემ და რეჟისორმა ალექსანდრე ქან-
თარიამ. მან ფულადი ჯილდო რეჟისორ-
ის სახელობის მუდღეს გადასცა. თინათინ
ბურბუთაშვილის პრემია გადაეცა ვენერა
ფეიქრიშვილს და ნანა ფაჩუაშვილს.

მაყურებლის (ქალი, მამაკაცი) პრიზები.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ამ დღეს
თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა ბ-ნ კოტე
ნინიკაშვილის თაოსნობით გამოსცა
ასგვერდიანი გაზეთი „ქართული თეატრის
დღე“, რომელმაც ფართოდ გააშუქა ქარ-
თული თეატრის მნიშვნელოვანი მიღწევები
წლის განმავლობაში და ასევე. საიუ-
ბილეო თარიღები და მნიშვნელოვანი
თარიღები. გაზეთმა შემოგვთავაზა მსახ-
იობთა და რეჟისორთა პორტრეტები,
ახალი სპექტაკლების ანალიზი და მრავალი
საინტერესო მასალა ქართული
თეატრის ისტორიიდან.

ბიზნის
დაეითაბ

თეატრის ღღუ და ვგრიკო

70-იანი წლებიდან მოყოლებული ქართული თეატრის ძღღეები რაიონებშიც, იმართებოდა. 1980 წ. გაიმართა სენაკში. ეს ქაღაქი ვაღერიან გუნიას, მსოფლიოში აღიარებული აკაკი ხორავას, სახეღღოვანი დრამატურგისა და მწერილის შაღვა დაღინის და უამრავ სხვათა სამშობლოა.

რაიონი ამ მნიშვნელოვანი ძღღე-სასწაულის აღნიშვნისათვის სათანადოდ მოემზადა. უნდა ეჩვენებინათ ა. ჩხაიძის პიესა „შთამოიშავლობა“, რადგან ეს სპექტაკლი პარალელურად და სენაკის თეატრებში იღგმებოდა, იგი თბილისელ და აღგ ილობრივ მსახიობებს ერთად უნდა ეთამაშათ.

გათუნდა 14 იანვარი — ზამთრის იშვიათად ნათელი, მზიანი ძღღე. ახალგაზრდების ერთ ჯგუფს დაგვევაღა, საღგურზე ღაღვეღრა. ვიცოღდი რომ საპატიო აღამ იანთა შორის იქნე-

ბოღა ცეკას ერთ-ერთი მღღივანი და მსახიობების ძღღი არმია.

სტუმრებს ღიმილი და ვარღები შვეგაგებთ. მაღე ახმაურღა მოეღანი. ჩამოსუღები რაიონის ხეღმღღვანელი და ცეკას მღღინის ირგვლივ შეიკრიბნენ. დაღვა ღრო, დაწყებუღიყო სახეიმო შეხვეღრების ცერემონიალი, მაგრამ ცერემონიალი ყოვნღებოღა. გავიღა ხუთი, ათი, თხუთმეტი წუთი. არც მატარებელი იღგრის, არაღა, ჩვეუღებრივ მხოლოდ ოთხი წუთით ჩერიღება.

ვიგრძენი, რომ რაღაც მოხღა, მაგრამ რა?

შვეშვოთღი. უსიამოვნო განცღამ შემიპყრო. ღონისძიების ერთ-ერთ ორგანიზატორთან მივეღი. ვკითხე.

- რა ხღება... რატომ ვღღუმვართ?
- ველოღებით — მოკლედ მომიგო.
- ვის? — ვკითხე გაკვირვებულმა.
- ვერიკო ანჯაფარიძეს!

- ვაგონიდან ჯერ არ ჩამოსუღა, ველოღებით — მშვიდად მიპასუხა და იქით გაიხეღა, საღაც თავი მოეყარათ სტუმრებსა და მასპინღლებს.

აღტაცება ვეღარ დაემაღე. ვის შეემღო, ამღენი ხანი გაეჩერიებინა მატარებელი და მოლოღინში ჰყოლოღა ასობით აღამიანი, მათ შორის ცეკას მღღივანი?

მხოლოდ ქაღბატონ ვერიკო ანჯაფარიძეს. ეს იყო სასიამოვნო მოულოღნეღობის განცღა, რომეღმაც ჩემში მსახიობი ქაღისაღმი უსაზღვრო მოწიწება და თყვანისცემა დაბაღა.

გავიღა კიღვე ათიოღე წუთი და ვაგონის კიბეზე გამოჩნღა თავაწყული, ამაყი და მომღიღარი ვერიკო ანჯაფარიძე.

ტაშმა იგრიალა. გაისმა ხმაჲმად-
ალი შეძახილები.

შევეურებდი დღესასწაულად ქცე-
ულ შეხვედრას. არა მხოლოდ მასპინ-
ძლები, თავად მსახიობები, მოწიწებით
უხრიდნენ თავს, გულმხურვალედ
ესალმებოდნენ სათაყვანო ქალბატონს.

უნებლიედ გამახსენდა კ. მარჯან-
იშვილის თეატრში განხორციელებუ-
ლი „ურიელ აკოსტა“, რომლის ნახ-
ვის შემდეგ, დიდი ხანი აღფრთოვანებ-
ული ვიყავი. მაშინ დავრწმუნდი ვე-
რიკო ანჯაფარიძის
არტისტულ ჯადოქრობა-
ში და თავად თეატრის
უდიდეს წარმატებაში.

ვაგზლიდან თეატრში
გადავინაცვლეთ. საზეიმო
ღონისძიებების ოფიცია-
ლურად დაწყებამდე მსა-
ხიობებს უნდა ჩაეტა-
რებინათ რეპეტიცია.
ქალბატონი ვერიკო განა-
სახიერებდა „შთამომავლობაში“ ბე-
ბიას-ფატი გურიელს, ხოლო გივი
ბერიკაშვილი-ბონდო ლანჩავას ას-
რულებდა. ადგილობრივი მსახიობე-
ბიდან სპექტაკლში თამაშობდნენ ნ.
მაშავა (დაროილოვი), თოფურიძე
(ლევანი), გულო ჯავახია (დედა), გე-
ლოდი ბაბუჩიძე და სხვები.

თ. თოფურიძე იხსენებს ტიტუ-
ლოვანი მსახიობების გვერდით შე-
ბოჭილი ვიყავი. ჩემთან მოვიდა ქალ-
ბატონი ვერიკო ზურგზე ხელი მომი-
თათუნა და მითხრა, — „გაიხსენი,
თამაზდ. თამაზდ ყმაწვილო“. ეს
რამდენიმე სიტყვა საკმარისი აღმოჩ-
ნდა, რომ დაძაბულობისაგან გაუნ-
თავისუფლებულიყავი.

ეტყობოდა, არც ახალგაზრდა

რეჟისორი არ აქტიურობდა. ახლ
ქალბატონმა ვერიკომ მას მიმართა,
ნუ მომერიდები, შენიშვნების ნუ
გრცხუენია. მე მსახიობი ვარ და მი-
თითებებს მიჩვეული ვარ. ოღონდაც
მეორე სართულზე ნუ ამიყვან, კიბე-
ებზე ასვლა მიჭირსო. მართალია ის
ასაკოვანი იყო, მაგრამ ახალგაზრდუ-
ლი ენერგიით საესე.

სადამოს, ქალბატონი ვერიკო სცე-
ნაზე რომ გამოჩნდა, დარბაზი ფეხზე
წამოდგა და მქუხარე ოვაცია გაუძარათ.



იგი მალე შეერწყა თავის გმირს და
ჩვეული აზარტით დაგვატყვევია.

როცა ოცდასამი წლის შემდეგ
ვისხსენებ მის ხმას, მის მოძრაობებს,
ცოტას თუ ვინმეს მოუხდენია ამდენი
შთაბეჭდილება. ამ ლეგენდარული
მსახიობის მონაწილეობით მხოლოდ
სამი სპექტაკლი მინახავს, თუმცა,
ესეც საკმარისი აღმოჩნდა მისი
ხელოვნების ტყვედ დავრჩენილიყავი.
ნანახი მაქვს ყველა კინოფილმი, სა-
დაც მისი ნიჭიერება გამოხრწყინდა.

აღსანიშნავია, მის მიერ მო-
ქალაქეობრივი ვალის შეგრძნება, რომ
არასდროს არ უნდა გავიწყდებოდეს
შენი სამშობლო, ყოველდღიურ ცხ-
ოვრებასა თუ სცენაზე, კინოგადაღე-
ბასა თუ ტკივილით საესე წუთებში.

ნინო მჭედანიანი

კინომსახიობთა თეატრი ახევ გვეპაწიფება

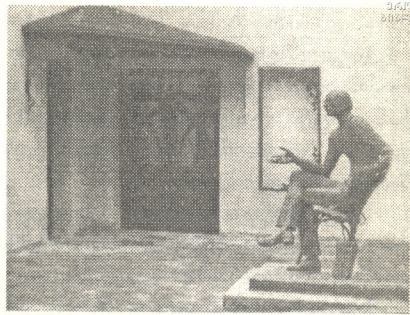
ხელოვნად აღამიანს ცხოვრება ბევრ ემოციას პირდება. ემოციები კი, განსაკუთრებით უარყოფითი, იმდენად ძლიერ გავლენას ახდენს მათზე, რომ არცთუ იშვიათად მოღვაწეობის დაწყება თავიდან უხდებათ. ასე იქმნება ეტაპები შემოქმედებაში – რაღაც რადიკალურად იცვლება, ხაზი ესმება წარსულს, იქმნება ახალი...

კინომსახიობთა თეატრი ანუ, როგორც მას პირველად უწოდეს, თეატრისახელოსნო, ბ-ნი მიშას ახდენილი ოცნება იყო. რუსთაველის თეატრიდან წამოსულ რეჟისორს, რომელსაც თეატრალურ ინსტიტუტში პედაგოგიური მოღვაწეობის გარდა თითქოს აღარაფერი აინტერესებდა, ახალგაზრდებმა ახალი სული შთაბერეს და ასე დაიბადა კიდევ ერთი თეატრი. ევროპაში ახალგაზრდული თეატრის ეს მოდელი – ატელიე – საკმაოდ ცნობილი და პოპულარული იყო. ამ იდეის ხორცშესხმა კინოსტუდიის ბაზაზე წარმატებით განხორციელდა და პატარა თეატრმა (პატარამ ზომით, მსახიობთა ასაკით, თეატრის ასაკით) დაიწყო თავისი არსებობა. მას დიდი მანერტროს წყალობით პირველი დღეებიდანვე დაებედა მაყურებელთა გარკვეული რაოდენობა და შემდგომ – მათი სიყვარულიც.

მიხეილ თუმანიშვილმა, გარდა თავისი მშვენიერი შემოქმედებისა, დიდი პიროვნული სითბოსი და სიყვარულისა, წიგნებისა, რომელთა მხატვრული ღირსება ქართული თეატრის ისტორიისათვის არანაკლებ მნიშვნელოვანია, ვიდრე მისი შესანიშნავი სპექტაკლები, ცოცხალი მემკვიდრეობაც დაგვიტოვა მოსწავლეების სახით, რომელთაც ასახელეს ქართული თეატრი. ისინი ამჟამად უდგანან თეატრებს სათავეში ან, უბრალოდ, მოღვაწეობენ თეატრებში და თავიანთი შემოქმედებით გვახსენებენ დიდ მანერტროს.

კინომსახიობთა თეატრის შენობა დღეს ახალი სახით მოგვევლინა – ევროპეონტი გალამაზებული, გაფართოებული, მანსარდებიანი. სიერციული პარამეტრების გარკვეული შეცვლის შემდეგ ალბათ მისი შემოქმედებითი პარამეტრებიც შეიცვლება. ამ თეატრს უკვე პატარა არც ერთი თვალსაზრისით არ ეთქმის. მის შესახებ პრესკონფერენციაზე პირველი ინფორმაცია თეატრის დირექტორმა მაია ჯორჯაძემ მოგვარწოდა. მან აღნიშნა, რომ შენობა საგრძნობლად გაფართოვდა და პრაქტიკულად მოხდა მისი სრული რეკონსტრუქცია: გაიზარდა საგრძნობლოების რაოდენობა, მიშენდა ადმინისტრაციული ნაგებობა და სარე-

პეტიციო დარბაზი. ვინაიდან თავიდან შენობა არ იყო აშენებული თეატრისათვის, რეკონსტრუქციის შედეგად მას უკვე გააჩნია თავისი ინფრასტრუქტურა – სამკროები, სარეპეტიციო დარბაზები, განათების სისტემა. გამოიცვალა საკომუნიკაციო სისტემები. იგი უკვე ევროპული სტილის კამერულ თეატრს წარმოადგენს.



თეატრის შიდა სტრუქტურისა და შრომითი ურთიერთობების შესახებ ისაუბრა სამხატვრო ხელმძღვანელმა, რეჟისორმა გიორგი მარგველაშვილმა. მან ჟურნალისტებს განუმარტა სახელმწიფო სისტემის თავისებურება და ისაუბრა კოლექტივზეც. ერთი თვეა, რაც დაგებულად შენობაში – აღნიშნა მან, და ჯერჯერობით განახლებული სივრცის ათვისების პროცესში ვართ. ალბათ, გარკვეული დრო დასჭირდება ყველა ამ საშუალებების გათავისებას. ამდენად ჯერ ძველ რეპერტუარს ავამოქმედებთ და შემდეგ განვახლებთ. შევინარჩუნებთ ბ-ნი მიშას სპექტაკლებს მაქსიმალური ზღვრული დროით, რის საშუალებასაც თვით სპექტაკლები მოგვცემს. სექტემბრისთვის კი მაყურებელთა წინაშე პრემიერებით წარვდგებით, რადგან რაც არ უნდა კარგი იყოს ძველი, ახალი აუცილებელია.

სცენა შეცვლილი არ არის. მხოლოდ მისი კონსტრუქციული ნაწილი განაზღვდა. ის ბევრად მობილური და კომბინაციურად მდიდარი გახდა. გაიზარდა ტექნიკური შესაძლებლობები. პარამეტრები იგივე დარჩა.

ამ თეატრს დაარსებიდან დღემდე აქვს გამოკვეთილი ფორმა და სტილი. ის ზომები და დიამეტრები, რაც ამ თეატრის

დამაარსებლის მიერ იყო განსაზღვრული, შეიცვალა. არსებობს გარკვეული ესთეტიკური მექანიზმებიც, რომელიც ჩვენ მივიღეთ. ეს არის ის პროფესიული დონე, რომელიც გაგვაჩნია და ჩვენი ამოცანაა, შევინარჩუნოთ ის, შევძლოთ მისი გონივრული მოხმარება და განვითარება.

დღეს დასს შემოემატა რამდენიმე ახალგაზრდა მსახიობი, ამათ გამოცდილი მსახიობების დიდი ჯგუფი დახვდა, რომელთა გამოცდილება და ახალბედების შემოქმედებითი ენერჯია, ვფიქრობ, კარგ შედეგს გამოიღებს.

გიორგი მარგველაშვილი პრესას ესაუბრა წარმოდგენის შესახებ, რომელიც ბ-ნი მიშას დაბადების დღეს დაამთხვია თეატრის კოლექტივმა და ასევე თეატრის მომავალი შემოქმედებითი გეგმების შესახებ. მან აღნიშნა, რომ კავკასიის თეატრალურ ლაბორატორია-სთან ურთიერთობა და მომავალი სათეატრო ექსპერიმენტები ერთადერთი პირობაა იმისა, რომ მოხდეს თიობათა ცვლა. დაწყებულია მუშაობა მოლიერის „ტარტიუფზე“ (რეჟ. დათო საყვარელიძე). ჯ.სინგის „გმირს“ დადგამს რეჟ. ზურაბ გჭაძე. წარმოდგენას დადგამს ასევე ლევან წულაძეც. ვაპირებ დავიწყო ა.ჩეხოვის „ალუბლის ბაღის“ რეპეტიციები. შემდეგ

ქეთი დოლიძეც ჩამოვა საქართველოში. საქეტაკლის დადგმას აპირებს ასევე დათო დოიაშვილი, რომელიც ახლა არჩევს პიესას. თეატრი არაეისთვის არ იქნება დახურული. ერთადერთი პრეტენზია – ეს მაღალი პროფესიული დონეა.

რაც შეეხება „ალუბლის ბაღს“, მას ბ-ნი მიშა დგამდა და არ დასცალდა მისი დასრულება. გვენდოდა დაგვემთავრებინა, მაგრამ მალე მიეხვდით, რომ ემოციებს აყოლილებმა ვერ შევიმეცნეთ, რომ სხვისი ნააზრევის გაგრძელება და სხვისი მოფიქრებული კონცეფციის დასრულება მეორის მიერ აბსურდია.

მსახიობთა ნაწილი იგივე დარჩა. ობიექტური მიზეზების გამო ნაწილი შეიცვალა. ჩემს სპექტაკლს ბ-ნი მიშას ჩანაფიქრთან საერთო არ ექნება.

ლიტერატურული ნაწილის გამგემ მანანა ანთაძემ სასიამოვნო სიურპრიზით დაიწყო ჟურნალისტებთან საუბარი. მან აღნიშნა, რომ ამიერიდან პრემიერის პირველი მაყურებელი პრესა იქნება.

დრო იცვლება. კინომსახიობთა თეატრი, რომელიც ქალაქის მუნიციპალიტეტის დაფინანსებაზეა, კერძო პირთა ქველმოქმედებასაც დებულობს. სხვაგვარად ვერ მიიღებდა ამ მშვენიერ შენობასაც, რომელიც საერთაშორისო ფონდის „ქართუს“ დამსახურებაა.

მიხეილ თუმანიშვილის აღზრდილები საზღვარგარეთაც მოღვაწეობენ. რეჟისორი ცოტნე ნაკაშიძე თურქ სტუდენტებს ბ-ნი მიშას წიგნებით ასწავლის პროფესიას. მის გვერდით მოღვაწეობენ ქართველი ხელოვანები: გია ანთაძე, ზურაბ სიხარულიძე, შოთა სხირტლაძე.

თურქეთიდან თეატრის გახსნაზე ჩამოსულმა რეჟისორმა ცოტნე ნაკაშიძემ პრესკონფერენციას თავისი აღზრდილების მილოცვის წერილები გააცნო.

ხორაი ლოქერი, ეილემ აკინი, აკიფ ეშილკაია, ფიგენ აიპან ქოჯაქაია ულოცავენ კინომსახიობის თეატრს გახსნას, პედაგოგის დაბადების დღეს და წერენ, რომ მათი უსტუნ ამაჯია (ზეამოცანაა) ნახონ მისი დაარსებული თეატრი.

„ოსტატები ერთხელ იბადებიან, მაგრამ თაობებს აცოცხლებენ“ – ასე გვწერს თურქეთიდან ხორაი ლოქერი. კინომსახიობის თეატრი გასული 25 წლის მანძილზე დადგმული რჩეული წარმოდგენების ნაწევრებით გაიხსნა.

სცენაზე განათდა ეკრანი, სარუპეტიციო დარბაზში ბ-ნი მიშას ლექციები და ვარჯიშები, მისი ხმა და რჩევები მოისმა. ეკრანის ჩაქრობის შემდგომ კი იგივე პოზაში სარუპეტიციო კოსტუმებში გამოწყობილმა მსახიობებმა განაგრძეს ჯერ ტრენაჟი და შემდგომ, წარმოადგინეს ნაწევრები. ერთმანეთს ენაცვლებოდა ეკრანი და სცენა. ბ-ნი მიშას დაბადების დღის გამო ეს საღამო უფრო წარსულის გახსენებას მიეძღვნა, სადაც თვალისმომჭრელ ზეიმს უფრო სვედიანი ნოტები ჩაენაცვლა.

მსახიობმა ნინელი ჭანკვეტაძემ ბ-ნი მიშას მეუღლისადმი მიწერილი წერილი წაიკითხა და კიდევ უფრო დაასვედიანა მაყურებელი განათებულ ეკრანთან საუბრით, ეს იყო საღამო – მონატრება, საღამო – გახსენება, რომელიც დიდი პედაგოგის უკვდავ ხსოვნას მიეძღვნა.

თეორია

ზუსტობა თვის შეილება

ფორმაქმნადობის პროცესის ზოგიერთი თავისებურება ოთარ თავთაქიშვილის შემოქმედებაში

ოთარ თავთაქიშვილის შემოქმედება გამოირჩევა უანრული მრავალფეროვნებით და რაც მთაურია, მისი მუსიკალური ენა, აზროვნება ნოვატორულია და მეტად თავისებური, რაც, უწინარესად, განაპირობა მისმა თვითმყოფადმა მიდგომამ ხალხური და პროფესიული მუსიკის მიღწევების სინთეზირებისა და თანამედროვე პრიზმაში გარდასახვის ინტელექტუალურმა უნარმა.

ხალხურის, ეროვნულის სწორი, ზედმიწევნით აღქმა და შემოქმედებითი გარდასახვა - ეს არის ოთარ თავთაქიშვილის უმთავრესი შემოქმედებითი ხარისხი, რითაც აიხსნება მისი შემოქმედებითი დრამატურგიის თავისებურება. მის შემოქმედებაში ნათელ გარდასახვას პოეებს როგორც აღმოსავლეთ, ასევე დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორისთვის დამახასიათებელი ინტონაციური თუ რიტმული სფერო. სწორედ აქედან მომდინარეობს მის შემოქმედებაში იმ გამაერთიანებელი მეთოდის აზრობრივი დატვირთვა, რომელსაც არა ოდენ ფოლკლორული საფუძველი გააჩნია, არამედ ამ სულიერ სიმდიდრეს შემოქმედებითად

აკავშირებს ზოგადვერობული და ქართული მუსიკალური კულტურის უკვე აღიარებულ შედეგებთან.

ოთარ თავთაქიშვილის ჰარმონიის სტილურ თავისებურებათა შემეცნებითი აღქმა, როგორც თვითმყოფადი სისტემისა, ჩამოყალიბებული და რეალიზებული კომპოზიტორის შემოქმედებაში, ყოველთვის აქტუალურია, უწინარესად, ჰარმონიის აღქმა თეორიული მნიშვნელობით, ყოველთვის მჭიდრო კავშირშია მის პრაქტიკულ დანიშნულებასთან თვით კომპოზიციის საწყისებთან. ეს პრიორიტეტი მკვეთრად არის გამოკვეთილი კომპოზიტორის ყველა ქმნილებაში. ოთარ თავთაქიშვილის თხზულებებში უმაღლეს დონეზეა რეალიზებული მაჟორულ-მინორული და მოდალური სისტემების შემოქმედებითი სინთეზი.

ჰარმონიის პრინციპები, გამოყენებული ოთარ თავთაქიშვილის შემოქმედებაში, ყალიბდება ერთ სისტემაში, რომელიც გამოირჩევა ინდივიდუალური პრობლემატკით. გარკვეულ სიმაღლეს აღწევს ჰარმონიის ფორმაქმნადობის პრინციპი,



რომელიც მჭიდრო კავშირშია სინთეზური ტიპის ფართო მოცულობის ტონალობასთან, რომელშიც შერწყმულია მაჟორულ-მინორული და მოდალური სისტემების ნიშან-თვისებები. პრობლემათა გარკვეული წრე ყალიბდება ამ ჰარმონიული სისტემის შემადგენელი ელემენტებისგან, რომლებიც კონკრეტულ განსხვავებას პოუბენ სხვადასხვა ჟანრის ნაწარმოებებში. უფრო მეტიც, სისტემის მთლიანობა გვაძლევს უფლებას, ქმნის საფუძველს იმისა, რომ ვიმსჯელოთ ჰარმონიის ესთეტიკაზე, ჰარმონიის სხვადასხვა ელემენტების (აკორდი, საორგანო პუნქტი, კადანსები, მოდულაცია, ტონალური გეგმა) ინდივიდუალობის გამოყოფით.

მუსიკალური კონტექსტის, ხშირად კი ქვეტექსტის შექმნისას, სპეციფიკურ მეთოდებთან ერთად, ჰარმონიის ფორმალური პრინციპები და აქედან გამომდინარე, გარკვეული ჰარმონიული მეთოდები და ხერხები, ხშირად აღწევენ სტილურ თავისებურებათა მნიშვნელობას.

ო. თაქთაქიშვილის ციკლურ ნაწარმოებებში (მხედველობაში გვაქვს არა მარტო მისი საფორტეპიანო პიესების ციკლები, არამედ სონატურ-სიმფონიური ციკლი თვით სიმფონიებსა და კონცერტებში) კომპოზიციური ერთიანობის საკითხი ძირითადად წყდება კლასიკურ ტრადიციებში. ო. თაქთაქიშვილი მიმართავს კომპოზიციური ერთიანობის ხსენებულ კომპლექსს, რომელშიც ტონალურ გეგმას ენიჭება საკმაოდ დიდი მნიშვნელობა. ამ საკითხს ჭეშმარიტად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების მხატვრული ერთიანობის მიღწევისთვის. ო. თაქთაქიშვილი ციკლურ ფორმაში ხშირად მიმართავს ტონალური რეპრიზულობის პრინციპს. მისი ყველა სიმფონიური თუ საკონცერტო ციკლი ტონ-

ალურად ჩაკტილია. გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ ორნაწილიანი მეორე საფორტეპიანო კონცერტი, რომელიც იწყება d moll-ში და მთავრდება C dur-ში. ტრადიციის გაგრძელებას წარმოადგენს მინორული ციკლის დაბოლოება ერთ-სახელიან მაჟორში. და თუ ციკლის მასშტაბებში ტონალური ჩაკტილობა ტრადიციულად მიღწეულია ო. თაქთაქიშვილის სიმფონიებსა და კონცერტებში, ოდნავ სხვა სურათი იკვეთება ციკლის თვით შემადგენელ ნაწილებში. მაგალითად, ღიაა ტონალური გეგმა არა მარტო მეორე კონცერტის ციკლში, არამედ მის მეორე ნაწილში — ფინალში (ალოკრიული — C dur), მეოთხე კონცერტის Andante იწყება A ქრომატულ ტონალობაში და მთავრდება C ქრომატულ ტონალობაში, ხოლო საფორტეპიანო კონცერტის მესამე ნაწილი იწყება g moll ჰარმონიულში და ბოლოვდება C dur-ში. ეს გასაგებიცაა: ის რაც მეტად აუცილებელია მთელის მასშტაბებში შეიძლება იყოს დარღვეული ციკლის შემადგენელი ნაწილების დონეზე.

ოთარ თაქთაქიშვილი თავის ციკლებში ძირითადად ორ ფორმას მიმართავს — სონატურს (ოთხი შემთხვევა წარმოადგენილია ორივე სიმფონიის კიდურა ნაწილებში, ოდნავ მეტი შემთხვევაა კონცერტებში) და რთულ სამწილიან ფორმას (ციკლის შუა ნაწილებში — Andante-ში და სკერცოში), იშვიათად მიმართავს ვარიაციებს (პირველი, მეორე და მეოთხე საფორტეპიანო კონცერტების ფინალებში), თავს არიდებს რონდოს ფორმას. ციკლის ფარგლებში სკერცო მეტწილად მეორე ნაწილს წარმოადგენს (კონცერტებში), კომპოზიტორი აგრძელებს გვიანი ბეთპოვენის (29-ე სონატა, მე-9 სიმფონია), შოპენის, ბრამსის, ბოროდინის ტრადიციებს. მიუხედავად ადგილმდებარ-



ეობისა, სკერცო ყოველთვის ტარდება არამთავარ ტონალობაში, რითაც განსხვავდება ზემოთ ხსენებული კომპოზიტორების ციკლური სკერცოებისგან. საერთოდ, ო. თაქთაქიშვილი მისწრაფვის ციკლის შიდა ნაწილების ტონალობათა განსხვავებისკენ, ემთხვევა ხოლმე მხოლოდ კიდურა ნაწილების ტონალობები, რომლებიც დაწერილია მთავარ ტონალობაში.

ამგვარად შეეკებით თაქთაქიშვილის სონატური ფორმის ტონალური გეგმის ფორმაქმნადობის საკითხს. მილიანობაში შეიძლება ითქვას, რომ კომპოზიტორი ზოგიერთ შემთხვევაში მიმართავს სონატური ფორმის ტონალური გეგმის ტრადიციულ ვარიანტს, სხვა შემთხვევებში კი, მეტწილად ადგილი აქვს ამა თუ იმ სახის გადაზრას სონატური ფორმის ტონალურ გეგმაში. ტრადიციულად არის გადაწყვეტილი ტონალური გეგმის საკითხი I სიმფონიის ფინალში, მეორე სიმფონიის I ნაწილში, ხსენებული გადაზრები კი მეტწილად წარმოდგენილია კონცერტებში. კონკრეტულად ამგვარ მაგალითებს ჩვენ ვიხილავთ I სიმფონიის I ნაწილში — აქ დამხმარე თემა ტრანსპონირებულია რეპრიზაში არა მთავარ, არამედ ორმაგი დომინანტის ტონალობაში (ექსპოზიციციაში მთავარი და დამხმარე პარტია მოცემულია სათანადოდ a ფრიგიულ და E მიქსოლიდიურში, რეპრიზაში კი მთავარი პარტია a ფრიგიულში, დამხმარე კი H მიქსოლიდიურში); II სიმფონიის ფინალში მთავარი და დამხმარე პარტიები სეკუნდურ ტონალურ თანაფარდობაში იმყოფებიან (C ფრიგიული — d ფრიგიული), რეპრიზაში ეს თემები ტარდება კონტრაპუნქტში, თუმცა არა მთავარ ტონალობაში (C ფრიგიული), არამედ სუბდომინანტურში (F dur - f ფრიგიული).

I საფორტეპიანო კონცერტის I ნაწი-

ილში დამხმარე პარტია რეპრიზაში შეკვეცილია: სამნაწილიანი ფორმის ნაცვლად რეპრიზაში მეორდება მხოლოდ მისი შუა ნაწილი და რეპრიზა, თანაც შუა ნაწილი არ არის ტრანსპონირებული — მეორდება იმავე H მიქსოლიდიურში (დასაწყისით), ტრანსპოზიცია კი მთავარ ტონალობაში ხორციელდება მის ლოკალურ რეპრიზაში.

III საფორტეპიანო კონცერტი მსხვილი ერთნაწილიანი ფორმით არის დაწერილი. ამ შემთხვევაში მოსალოდნელი იყო ტრადიციული შერეული ფორმის შექმნა (კერძოდ, ლისტის კონცერტების ტრადიციებში), ოთარ თაქთაქიშვილი კი აგებს III კონცერტს წმინდა სონატური ფორმით ციკლური ფორმის ნიშნების გარეშე, მაგრამ თვით სონატური ფორმის რეპრიზაში მიუხედავად ტრადიციული კვარტა-კვინტური ტრანსპოზიციისა (F dur — a ფრიგიულ-პარმონიული მინორი F dur — d ფრიგიულ-პარმონიული მინორი), დამხმარე თემა არ ტარდება რეპრიზაში მთავარ ტონალობაში, ანუ რეპრიზაში არ არის ტონალური გაერთიანება.

იგივე ვითარებაა IV საფორტეპიანო კონცერტის I ნაწილში. აქ მთავარი და დამხმარე პარტიები ექსპოზიციციაში მოცემულია ტონალობებში d moll — g დორიული, ხოლო რეპრიზაში — d moll — C დორიული, ანუ ექსპოზიციციაში ტონალური თანაფარდობა ტონიკა — სუბდომინანტურია (და არა დომინანტურია), რეპრიზაში კი, ორმაგად სუბდომინანტურია (T — SS) (თუ მივიღებთ მხედველობაში ამ ტონალობების გამოჩენის პროცესულურ მხარეს). ესე იგი მთავარი და დამხმარე თემების გაერთიანება მთავარ ტონალობაში არ არის მიღწეული, მთავარი ტონალობა აღდგება მხოლოდ კოდაში.

სავიოლინო კონცერტის I ნაწილში მთავარ და დამხმარე პარტიებს შორის



დამოკიდებულება ტრიტონულია (f-H), მხოლოდ რეპრიზაში დამხმარე პარტია მოცემულია მთავარ ტონალობაში, ანუ მიიღწევა მთავარი და დამხმარე ტონალობების გაერთიანება. ამჟებ კონცერტის ფინალში კი მთავარი და დამხმარე პარტიები სუბდომინანტურ თანაფარდობაშია, რეპრიზაში კი, მთავარი პარტია ტრანსპონირდება არა კვარტა-კვინტური წესით, არამედ სეკუნდით და მთლიანობაში აღმოჩნდება, რომ ექსპოზიციასა და რეპრიზაში მთავარ და დამხმარე პარტიებს შორის თანაფარდობაა T-S და არა T-D და აქაც მთავარი ტონალობა აღდგება არა რეპრიზაში, არამედ კოდაში.

ამრიგად, ეს გადახრები დაკავშირებულია: ა) დამხმარე პარტიის რეპრიზაში ტრანსპოზიციის შედეგად ტონალური გაერთიანება კი არ მიიღწევა, არამედ, პირიქით, დამხმარე პარტია აღმოჩნდება უფრო შორეულ ტონალობაში, ვიდრე ეს იყო ექსპოზიციაში (I სიმფონიის I ნაწილში დამხმარე პარტია რეპრიზაში ორმაგი დომინანტის ტონალობაშია და IV საფორტეპიანო კონცერტის I ნაწილში — დამხმარე პარტია ორმაგი სუბდომინანტის ტონალობაში); ბ) მიუხედავად იმისა, რომ დამხმარე პარტია განიცდის ტრადიციულ კვარტა-კვინტურ ტრანსპოზიციას, ტონალური გაერთიანება მთავარი ტონალობის ევით არ არის მიღწეული, რადგან დამხმარე პარტია ექსპოზიციაში მოცემული იყო არა დომინანტურ, არამედ რაიმე სხვა ტონალობაში (III საფორტეპიანო კონცერტის დამხმარე პარტია ექსპოზიციაში იყო II საფეხურის ტონალობაში F-a F-d; II სიმფონიის ექსპოზიციაში c ფრიგიული — d ფრიგიული, რეპრიზაში F); საეოლინო კონცერტის ფინალის ექსპოზიციაში გვაქვს f-B რეპრიზაში f-C, ე. ი. ხსენებულ ორ ვარიანტში საქმე გვაქვს

შემდეგ შემთხვევებთან — აქ რეპრიზაში მთავარი და დამხმარე პარტიების ტრანალობები არ არის გაერთიანებული მთავარი ტონალობის ევით.

ო. თაქთაქიშვილის ქმნილებათა სონატურ ფორმაში ჩვენს მიერ გამოვლენილი ტონალური დრამატურგიის თავისებურებები შეიძლება ასხნილი იყოს არა იმდენად სონატური დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი ექსპოზიციური კონტრასტის და მისი შერბილება-გამწვავების პროცესით რეპრიზაში, რამდენადაც კომპოზიტორისთვის ესოდენ დამახასიათებელი კილო-ტონალური ვარიაციულობის, ფერადოვნების იდეით. კომპოზიტორს უფრო აინტერესებს რეპრიზაში თემების არა ერთიან ტონალობაში გატარება (თუმცა, ასეთი მაგალითებიც გვხვდება), არამედ ექსპოზიციური კილო-ტონალური თანაფარდობის ვარიაციული განვითარება რეპრიზაში.

ამ მოსაზრებას განამტკიცებს კილოებრივი სექტრის ის მრავალფეროვნება, რომელიც წარმოდგენილია კომპოზიტორის შემოქმედებაში მთლიანად და კერძოდ, ხსენებულ ციკლებში. ლიდური კილოს გარდა, ჩვენ ვიხილავთ ყველა დიატონურ კილოს და ცხადია, მაჟორსა და მინორს თავისი ვარიანტებით. დომინირებს მიქსოლიდური (I სიმფონიის დამხმარე პარტია, III საფორტეპიანო კონცერტის I ნაწილი, I სიმფონიის II ნაწილი) და დორიული კილოები (I საფორტეპიანო კონცერტის Andante, IV საფორტეპიანო კონცერტის I ნაწილის დამხმარე პარტია); ხშირად გვხვდება ფრიგიული (III საფორტეპიანო კონცერტის დამხმარე პარტია), ეოლიური (I საფორტეპიანო კონცერტის შესავალი და მთავარი პარტია), ფშაური (II საფორტეპიანო კონცერტის II ნაწილი, II სიმფონიის ფინალის შესავალი),



უფრო ნაკლებად ლოკრიული კილო (II საფორტეპიანო კონცერტის დასაწყისი), შემცირებული კილო (II საფორტეპიანო კონცერტის I ნაწილის შუა მონაკვეთი), მელოდიური და პარმონიული მინორი (სავიოლინო კონცერტის III ნაწილის მთავარი თემა), მაჟორი (I სიმფონიის III ნაწილი), მაჟორ-მინორი (IV საფორტეპიანო კონცერტის Andante, სკერცო). გასაკებია, რომ ეს კილოები მოცემულია სრულიად თავისუფალი მონაცვლეობით და ზოგჯერ ერთობლიობაში, როგორც შერეული კილოების, ასევე პოლიკილოს სახით.

თუ რას ნიშნავს ო. თაქთაქიშვილის აკორდის ან ტონალობის ფონური მხარე, ამის მშვენიერი ნიმუშია I საფორტეპიანო კონცერტის შესავლის თემა — აქ კომპოზიტორი ყურადღებას ამახვილებს მთავარი ტონალობის c კოლიურის III საფეხურის მინორულ სამხმოვანებაზე, რომელიც არაერთგზის არის მოცემული ტონიკასთან თანაფარდობაში. საქმე ისაა, რომ ყურადღების ასეთ უჩვეულო გამახვილებას მინორში მესამე მინორულ საფეხურზე აქვს გარკვეული შედეგი - ხდება ამ აკორდ-ტონალობის განჭვრეტა, - სწორედ es moll-ში ტარდება მთავარი თემა დამუშავებაში.

ამ კუთხით ყურადღებას იქცევს, კრძოდ, სონატური ფორმების მთავარი და დამხმარე პარტიების არა მხოლოდ წმინდა ინტერვალურ-ტონალური, არამედ კილოებრივი თანაფარდობაც და აქ უხვად მრავალფეროვნებას. მაგალითად, I სიმფონიის I ნაწილი, სადაც მთავარი პარტია იწყება a ფრიგულიში, დამხმარე კი E მიქსოლიდიურში; II სიმფონიაში — მთავარი პარტია C დორიულში, დამხმარე G მიქსოლიდიურში; I საფორტეპიანო კონცერტში — მთავარი პარტია შერეულ

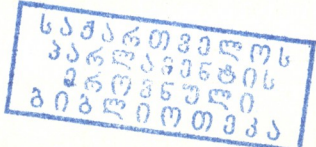
C ვოლიურ, დორიულ, ფრიგიულ კილოში; დამხმარე პარტიის პირველი თემა G იონურშია; II თემა H მიქსოლიდიურ-იონურში; III საფორტეპიანო კონცერტის I ნაწილის მთავარი პარტია F მიქსოლიდიურში, დამხმარე პარტია A ფრიგულ-პარმონიულ მინორში; IV საფორტეპიანო კონცერტის I ნაწილის მთავარი პარტია d moll, დამხმარე g — დორიულში.

იგივე სურათი შეიძლება ვიხილოთ ციკლის სხვა ნაწილებშიც, მაგალითად, სკერცოებში. I სიმფონიის სკერცოში კიდურა ნაწილები და ტრიო მოცემულია სათანადოდ G იონურში, e დორიულში, G იონურში; II სიმფონიის სკერცოში მიქსოლიდიური და დორული კილოების თანაფარდობა წარმოდგენილია პირველ დიდ ნაწილში - G მიქსოლიდიური - h დორიული - G მიქსოლიდიური; სავიოლინო კონცერტის სკერცოში კიდურა ნაწილები დაწყებულია F მაჟორ-მინორში, ტრიო კი B მიქსოლიდიურში.

ოთარ თაქთაქიშვილის ნაწარმოებებში გვხვდება ისეთი მაგალითებიც, სადაც მუსიკალურ ფორმაში ადგილი აქვს კილოებრივი მიხრილობის მონაცვლეობას. ეს პრინციპი წარმოდგენილია როგორც მაჟორულ-მინორულ, ასევე მოდალურ კილოებშიც. პიესაში „მარში“ (საფორტეპიანო პიესების კრებული) კომპოზიტორი მიმართავს საკმოდ არატრადიციულ კილოებრივ მოძრაობას: ის იწყება G dur-ში და ბოლოვდება g moll-ში, ანუ მაჟორიდან ერთსახელიანი მინორისკენ, რასაც აქვს გარკვეული კოლორისტული მნიშვნელობა. ამავე კილო-ტონალურ გვემას, იმავე მხატვრული მიზნით იყენებს თაქთაქიშვილი პიესაში „სიმღერა“ ხსენებული კრებულიდან, ხოლო მინიატურა „შორით გალობა“ (ციკლიდან

F 924

2. „ოპატრი და ცხოვრება“ №1





„აკვარელები“) იწყება გ დორიულში, მაგრამ გრძელდება გ moll პარმონიულში.

აღსანიშნავია, რომ ყველა მოყვანილი მაგალითი წარმოადგენს კილოებრივ ვარიანტულობას უცვლელი ტონალური ცენტრის პირობებში, რაც ნათელჰყოფს თვით კილოებრივი ვარიანტულობის პრინციპს. ნატიფი პარმონიული ვარიანტების ერთ-ერთ ნიმუშს ვიხილავთ თავთაქიშვილის „ოქტავაში“ (h moll), სადაც კილოებრივ ვარიანტებს ბუნებრივად თან სდევს პარმონიული ვარიანტაცია, რაც მიღწეულია პოლიფონიური განვითარების პრინციპის ჩართვით. საწყისი თემის პირველი წინადადება მოცემულია h დორიულ-ეოლიურ კილოში, სადაც ქვედა ხმაში მოთავსებული მელოდია ტარდება მარჯვენა ხელის პარტიკაში აკორდული აკომპანემენტის ფონზე, მეორე წინადადება კი, მოცემულია ვერტიკალურად მოძრავ კონტრაპუნქტში: შრეების გადაადგილებით - მაღალ რეგისტრში მოთავსებული მელოდია მოცემულია აკორდების ფონზე, ხდება მოდულაცია h დორიულ-ეოლიურიდან fis ეოლიურ-ფრიგიულ კილო-ტონალობაში. ხსენებული კილოებრივი ვარიანტაცია განხორციელებულია არა მელოდიაში (ის ორივე წინადადებაში თავიდან ბოლომდე ჟღერს ეოლიურ კილოში), არამედ თანხლებში აკორდული შრის მონაწილეობით — პერიოდის დასკვნითი კადანსი ასეთია: VI მინორული VI-II I.

ტონალური გვემის ფორმაქმნადი მნიშვნელობა ვლინდება ხოლმე მთელი ციკლის მასშტაბებში. ასე მაგალითად, სიუიტური ციკლი „შობლიური სურათები“ აღიქმება, როგორც ციკლი და არა კრებული, იმის გამო, რომ მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების კომპლექსი აერთიანებს ამ მინიატურებს შინაგანად უფრო ერთიან, მთლიან სიუიტურ

ციკლში. ხსენებულ ციკლში 4 ნაწილია: ნელი ტემპის მეშვეობით ყალიბდება კავშირი კენტ ნაწილებს შორის, ხოლო სწრაფი ტემპის მეშვეობით ამგვარი კავშირი მყარდება ლუწ ნაწილებს შორის.

იმვე მიმართულებით მოძრაობს ტონალური გვემაც — კენტ ნაწილებში (NI, 3) მოცემულია სეკუნდური თანაფარდობის ტონალობები — FA, ხოლო ლუწ ნაწილებში - G და G. ეს აზრი სამართლიანად არის გატარებული თ. ინაშვილის სადიპლომო ნაშრომში „ოთარ თავთაქიშვილის საფორტეპიანო პიესების ფორმისა და მუსიკალური ენის საკითხისათვის“.

საფორტეპიანო პიესების კიდევ ერთ ციკლის (6 საბავშვო პიესა) ბოლო მინიატურა - „ბერიკაობა“ ტონალური განვითარების თვალსაზრისით არ არის ჩაკეტილი, რადგან შესავალი იწყება G მიქსოლიდიურში, ხოლო სრულდება C dur-ში.

ასევე ღია ტონალური გვემა აქვს „ოქტავას“ (ციკლიდან 3 პიესა ფორტეპიანოსთვის), რომელიც იწყება h დორიულში და მთავრდება e დორიულში.

ღია ტონალური გვემა სახეზეა „აკვარელების“ დასკვნით მინიატურაშიც, ის იწყება ტონალური ცენტრით g და მთავრდება fis.

რით შეიძლება აიხსნას ამგვარი ტონალური ჩაუკეტაობა? ვარაუდის დონეზე შეიძლება გამოითქვას აზრი, რომ კომპოზიტორს უფრო მეტად აინტერესებდა დასკვნითი ტონალობის ფონური მხარე, ვიდრე ის ტრადიციული ტენდენცია, რომელიც გულისხმობს მთელი პიესის დაბრუნებას საწყისი ტონალობისკენ. ამგვარი ტონალური ჩაუკეტაობა ზოგჯერ გვხვდება სხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაშიც და სწორედ ამგვარი მოსაზრებით

აიხსნება ტონალური ჩაუკვტობა, მაგალითად, ა. ხანატურიანის ცნობილი „ვალსი“ მუსიკიდან სპექტაკლისთვის „მასკარადი“ ლერმონტოვის მიხედვით იწყება a moll-ში, და სრულდება e moll-ში. ისევე, როგორც თავთაქიშვილის „პოემაში“, დიდი ექსპოზიციის ღია ტონალური გვემა გამეორებულია უცვლელად საერთო რეპრიზაში.

არცთუ იშვიათია ოთარ თავთაქიშვილის სტილისთვის რომანტიკული მუსიკისთვის ესოდენ დამახასიათებელი ტონალობათა ტერციული თანაფარდობა. ერთერთი ნიმუშია პიესა „სლამური“ (ციკლიდან 5 პიესა ფორტეპიანოსთვის). ამ პიესაში იქმნება ფერადოვანი კოლორიტი, რომლის მიღწევაში საკმაოდ დიდ როლს ასრულებს ტონალობათა ტერციული თანაფარდობა. ამ სამხაწილიანი პიესის პირველივე პერიოდში მოცემულია h მიქსოლიდიურისა და es მიქსოლიდიურ კილო-ტონალობათა თანაფარდობა.

ტერციული თანაფარდობა და მასთან დაკავშირებული ფერადოვნება მეტად იკვეთება პიესის შუა ნაწილში. აღსანიშნავია, რომ ის წარმოადგენს პირველი თემატური ელემენტის კილო-ტონალურ და ფაქტურულ ვარიანტულ განვითარებას. ფაქტურის თვალსაზრისით ადგილი აქვს მელიოდისა და თანმზლები ხმების ორმაგ კონტრაპუნქტს. გარდა ამისა, წარმოდგენილია კილო-ტონალური ვარირება. შუა ნაწილი (მოცულობით 19 ტაქტი) გამოირჩევა აქტიური ტონალური მოძრაობით, — იწყება რა B მიქსოლიდიურში, შემდეგ Des და F მიქსოლიდიურის გავლით გადადის d დორიულში და ბოლოს, აღწევს მთავარ ტონალობას h დორიულს. ამრიგად, მთელი პიესა, შეიძლება ითქვას, წარმოადგენს ტონალობათა ტერციულ თანაფარდობას, ზოგ შემთხვევაში კილოს

მონაცვლებით.

ტერციულ თანაფარდობას აქვს ადგილი „აფხაზურ ცეკვაში“ (ციკლიდან ექვსი საბუჟო პიესა ფორტეპიანოსთვის), რომელიც დაწერილია სამხაწილიან ფორმაში, სადაც პირველი ნაწილის ოთხტაქტიანი თემა გატარებული C dur-ში, მეორედება მეორე წინადადების სახით მელიოდის გადანაცვლებით ოქტავით ზემოთ შუა ნაწილი იწყება როგორც პირველი ნაწილის თემის ვარიაცია Es dur-ში, თანაც ფაქტურული შებრუნებით მელიოდა ვლერს ბანში, აკომპანემენტი კი ზედა შრეში. შემდგომ გრძელდება ამ თემის ინტონაციების დამუშავება, მხოლოდ უკვე G dur-ში, შედეგად ვიდებთ ასეთ სურათს: I ნაწილი იწყება და მთავრდება C dur-ში, მეორე ნაწილში კი ტონალური განვითარება მოცემულია აღმაველი ტერციული ნაბიჯებით C-Es-G.

პიესაში „გოგონების ცეკვა“ (ორნაწილიანი ფორმა ვრცელი კოდით) ყურადღებას იპყრობს ის ფაქტი, რომ ორივე ნაწილი დაწერილია ორმაგი პერიოდის ფორმაში. რთული პერიოდი მოითხოვს ორივე შემადგენელი მარტივი პერიოდის სხვადასხვა ტონალურ დაბოლოებას და ამ შემთხვევაში ეს პრინციპი დაცულია: რვატაქტიან პირველ მარტივ პერიოდში თავთაქიშვილი იძლევა ტერციულ ტონალობათა თანაფარდობას — D მიქსოლიდიური, H მიქსოლიდიური და fis ეოლიური. ამავე პერიოდის მეორე მარტივ წინადადებაში პერიოდის ვარირება სწორედ კილო-ტონალურ მხარეს ქება — აქ კი D dur-იდან მოძრაობაა h ეოლიურში და პირველი ნაწილი მთავრდება e ეოლიურში. გარდა წმინდა ტერციული მოძრაობისა საყურადღებოა ისიც, რომ ტონალობა h წარმოდგენილია ორივე წინადადებაში კილოებრივი ვარიანტით



პირველში ეს არის H მიქსოლიდიური, მეორეში კი ეოლიური. არატრადიციულია კოდის დაწყება არამთავარ ტონალობაში, მასში გაგრძელებულია მეორე ნაწილის H მიქსოლიდიური (ე. ი. კოდა ამოიზრდება მეორე ნაწილიდან) და შემდეგ კი ბრუნდება მთავარი ტონალობა კვლავ ტერციული ნაბიჯით — D მიქსოლიდიური. ე. ი. კოდა რეზიუმეს სახით კიდევ ახსენებს მსმენელს ტერციული თანაფარდობის ტონალობების დომინირებაზე პიესის პირველ ნახევარში.

ტონალობათა ტერციული თანაფარდობა ოთარ თავთაქიშვილის შემოქმედებაში ვლინდება სხვადასხვა დონეზე: ნაწარმოების შიდა მონაკვეთებში, ნაწილებს შორის და მთელი ციკლის პიესებს შორის. ამ ბოლოს ნიმუშია ციკლის „ხუთი პიესა ფორტეპიანოსათვის“ ტერციული თანაფარდობით აგებული ტონალური გეგმა: D-H-F-f-D.

საორგანო პუნქტი, ზოგადად პედალი, წარმოადგენს პარმონიული ენის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კომპონენტს, რომელსაც ეკისრება მრავალფეროვანი დატვირთვა, მნიშვნელობა, კერძოდ, ფორმაქმნადი, ფონური, ფუნქციური, გამომსახველობითი და ა. შ. თვით საორგანო პუნქტი შეიძლება წარმოადგენილი იყოს გაბმული, პულსირებული, რიტმულად ფიგურირებული სახით. ხსენებული სახისა და ფუნქციის საორგანო პუნქტები ფართოდაა მოცემული თავთაქიშვილის შემოქმედებაში.

ხშირ შემთხვევაში გაბმული, პულსირებული და ფიგურაციული საორგანო პუნქტი ასრულებს ოსტინატოს როლს. თვით ოსტინატო კი, წარმოადგენილია არამხოლოდ ერთ, არამედ ზოგჯერ ორ ან სამ ხმაში, შრეში. განსაკუთრებით საინტერესოა ის შემთხვევები, როდესაც საორგანო პუნქტი გადაიზრდება მკვეთრად მელოდ-

იზირებულ ოსტინატურ მონაკვეთებში და ამგვარი ოსტინატური ხაზები, შრეები კონტრაპუნქტულად შეხამებული არიან ერთმანეთთან. გარდა ამისა, ზოგჯერ სახეზეა ოსტინატური ფიგურების და საკმაოდ ვრცელი მელიოდიების ოსტინატური გამეორება (ამ საკითხს სპეციალურად იკვლევს ს. ხშიდაშვილი თავის სადიპლომო ნაშრომში „პოლიფონიის როლი ოთარ თავთაქიშვილის შემოქმედებაში“. ოპერა „მინდიას“ I მოქმედების ფინალში (ორმაგი ფუგის შემდეგ), წარმოდგენილია საკმაოდ დიდი პოლიოსტინატური მონაკვეთი, სადაც ბანში გაბმული ბურღონული ბგერის სახით მოცემულია თვით საორგანო პუნქტი, მასზე ტენორში დაშრეგებულია ხუთტაქტიანი მელიოდა, ალტში ორტაქტიანი კრიმანკული (ფაქტობრივად, ეს არის დაშლილი აკორდის ოსტინატო-პედალი), ხოლო ზედა ხმაში - ოთხტაქტიანი განმეორებითი მელიოდიური ფრაზა. ამრიგად, ხსენებულ ფრაგმენტში წარმოდგენილია ორი მელიოდიური ფრაზა (სოპრანოში და ტენორში), რომლებსაც ფონს უქმნიან ბანის გაბმული ბგერა — თვით საორგანო პუნქტი და ალტში მოთავსებული ფიგურირებული არასრული სეპტაკორდი და კორდული პედალის სახით. ამის შედეგად იქმნება გურული სიმღერისთვის ესოდენ დამახასიათებელი დიალექტური კოლორიტი.

კანტატაში „მიძღვნა შუშანიკსადმი“, განსაკუთრებით მის მეორე ნაწილში — „სამობაო ზარები“ თავთაქიშვილი იყენებს ოსტინატურად განვითარებული ხმების კონტრაპუნქტს, რომელიც მიმართულია ზარების რეკვის ბგერათმიმბაძველი ეფექტის გამოსახატად. სახეზეა საგუნდო ოთხხმიანობა, რომლის ქვედა ბანებში მოცემულია ყოველ ტაქტში ერთსა და იმავე დონეზე აღებული ბგერა (კონტრო-

ქტავის დო) საორგანო პუნქტის სახით, ოქტავით ზემოთ აღებულია ისევ ბგერა დო ორჯერ ტაქტში პედალის სახით, ხოლო რაც შეეხება დეიზი-ტენორების პარტიას — ქვედა ტენორებში აკორდული ბგერები (დო-სოლ) შემოდგომულია სეკუნდური მელოდირი ინტონაციებით, რის შედეგადაც ერთტაქტიანი მოტივი შემდეგ ოსტინატურად მეორდება და ამით ქმნის მოძრავი პედალის ეფექტს; რაც შეეხება ზედა ტენორს, — მასში გამოვლენილია თვით მელოდირი საწყისი, თუცა, აქაც ინტონაციური პროფილი ჩარიულია ბგერა-აბიმიბაძეული ჟღერადობის შექმნაში.

საორგანო პუნქტის გამოყენების კიდევ ერთი მაგალითი, მისი სხვადასხვა ფორმების ერთდროული შეხამების ვარიანტის სახით, ოპერის „მოვარის მოტაცების“ ბოლო მოქმედების ფინალში (ტარიელის სცენა) ტარიელის და თარაშის თემა წარმოადგენს ორხმიან კონტრაპუნქტს, ორკესტრში, წმინდა საორგანო პუნქტის სახით მოცემულია ბანი, ხოლო ოსტინატურად გამეორებული ორაკორდული ბრუნვა წარმოადგენს ფიგურირებულ პედალს.

თანაზომიერად პულსირებული საორგანო პუნქტი გვხვდება თაქთაქსივილის მთელ რიგ მინიატურებში. მაგალითად, „სალამური მღერის“, სადაც პულსირებული საორგანო პუნქტი აღიქმება, როგორც მელოდის თანხლები ფონი, „მთიელ გოგონებში“ („აკვარებელიდან“) მას ენიჭება ხალხური დასარტყამი საკრავის ჟღერადობის მხატვრული იმიტირების ფუნქცია, ხოლო მინიატურაში „წვიმა შეწყდა“ პულსირებული საორგანო პუნქტის ჩართვა-გამორთვა განასახიერებს აუტორის პროგრამულ ჩანაფიქრს, მის მიერ გამო-

ვლენებულს პიესის სათაურში.

ოთარ თაქთაქსივილის კილო-ტონალური ორგანიზაციის როლის გამოკვლევა სიმფონიური და საკონცერტო ციკლების ფორმაქმნალობაში გვარწმუნებს იმაში, რომ მისი მუსიკის ინდივიდუალური სტილი გამოირჩევა გასაოცარი ერთიანობით, მთლიანობით. მიუხედავად გარკვეული ევოლუციისა კომპოზიტორი ძირითადად განავითარებს იმ მხატვრულ პოზიციებს და სათანადოდ, მუსიკალურ ენას, რომელიც მან წარმოადგინა პირველივე მნიშვნელოვან ნაწარმოებებში. ამიტომ, მისი სტილის განვითარებას ახასიათებს თანმიმდევრობითი, ევოლუციური ხასიათი, ის მოკლებულია მკვეთრ, უეცარ, მოულოდნელ, ამოუცნობ მოვლენებს, გადახრებს. ამიტომ, ვიხილავთ რა, მის ტონალურ-ჰარმონიული განვითარების პროცესს, შეგვიძლია მთელი დამაჯერებლობით ვაღიაროთ, რომ ის სიახლე, რომელიც იგრძნობა კომპოზიტორის მოწიფულ ნაწარმოებებში, ძირითადად დაკავშირებულია დისონანტურობის ხარისხის გარკვეულ მატებასთან, რაც გარკვეულწილად უკავშირდება მის მუსიკაში ტონალობის ქრომატიზაციის იდეას, თორმეტტონიანი ქრომატული ტონალური სისტემის აქტიურ გამოყენებას როგორც ცალკე, დამოუკიდებელი სახით ასევე, განსაკუთრებით, ქართული ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელ დიატონურ კილოებთან ორგანულ სინთეზში. მის ჰარმონიულ ენაში ყველაზე ნათლად ვლინდება კომპოზიტორის მხატვრული კრედო — ორგანული კავშირი ეროვნულ ფოლკლორულ მუსიკალურ ტრადიციებთან.

ლელა იჩიაური

ქართული კულტურის პოეტური საწყისების ბიზაში

ანუ

აბრეჯანი, ბმულიც, ქართული სასიათის თავისიუმტრქემიდან გამომდინარეობს და
ბმულიც გზგვკრ ადამიანურ სურვილუმკ, უნიუმკკ მალა დგას

ყოველი ერის კულტურა, მისი თავისთავადობა და თვისებრიობა უპირველეს ყოვლისა, იმ მახასიათებელი ნიშნებით განისაზღვრება, რითაც ის არც ერთ კულტურას არ ჰგავს.

მიუხედავად იმისა, რომ ქართული კულტურა, მისი არსებობის ისტორიულ კულტურათა გზავჯარედინზე აღმოცენებული ფენომენია, შედგად მივიღეთ ის, რაც თავისთავადობით ხასიათდება, ისევე როგორ სხვა ქვეყნების ხელოვნება, რომელსაც სხვათა ზეგავლენა არ განუცდია.

ისტორიული გარემოება, თავისი ყოველი ეტაპითა და გამოვლინებით, ოღონდაც რომ ზემოქმედებდნენ ქართული ეროვნული კულტურის ჩამოყალიბების პროცესზე – ბევრსაც გვაძლევდნენ, რასაც ჩვენი წინაპრები ორგანულად გარდაქმნიდნენ და უთვისებდნენ საკუთარს და ბევრიც მიჰქონდათ ჩვენგან, როგორც „ოქროს საწმისი“ სულიერი სიმდიერისა და დახვეწილი აზროვნების სიმბოლო, ერის სიმდიერის ხატო.

ქართულმა კულტურამ, ისევე და ისევე, ისტორიულ გარემოებათა გამო, ვერო-

პულისგან (დასავლეთი იქნება ეს თუ ჩრდილოეთი) განსხვავებით, ხელოვნების (ისევე, როგორც კლასობრივი ფორმაციის) რამდენიმე ეტაპი გამოტოვა და იქნებ ეს აღმოჩნდა კიდევ, მისი თავისთავადობის, განუმეორებლობის, სწორუპოვრობის, მისი გადარჩენის უმთავრესი მიზეზი.

თანამედროვეობამ ეს ბარიერი წაშალა და ქართული კულტურა მსოფლიო ცივილიზაციათა ნაწილად აქცია, თუმცა, გლობალიზაციის პროცესმა თანამედროვე ხელოვნებას სერიოზული ზიანი მიაყენა – დაიკარგა ის უმთავრესი ეროვნული მახასიათებელი, რაც ქართულ მხატვრობას, თეატრს, სახვით ხელოვნებას, შემდგომ შემატებულ კინემატოგრაფთან ერთად, ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის შუა ხანებამდე, (70-80-იან წლებამდე) შემორჩა და შემდგომ, თანდათან მოწყდა თავის ძირებს და სამყაროში განიბნა.

ეს ვრცელი, რთული და შეიძლება ითქვას, საკამათო თემაა და მისი განალიზებაც დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. მთავარი ამჯერად სწორედ ისაა, თუ რა წარმოადგენს ქართული ეროვნული კულ-

ტურის მთავარ მახასიათებელს, მისი არსებობის მიზეზს, რა აპირობებს მას, რა არის ქართული კულტურის მამოძრავებელი ძალა? ვფიქრობ, ეს ყველაფერი ქართული ხასიათის ძირებში უნდა ვეძებოთ, ვეძებოთ იქ, საიდანაც ყველაფერი იწყება.

ეს დასაწყისი სათავეს იღებს არა იმდენად, თავად პოეზიაში, პოეტურ ქმნილებებში, არამედ ქართველი კაცის მსოფლმხედველობაში, მის მიერ სამყაროს პოეტურ აღქმაში, მის ყოველდღიურ კავშირში იმ სულიერ მდგომარეობასთან, რასაც თანამედროვენი პოეზიას უწოდებენ. ადამიანის ყოველდღიური შეჯახება რეალობასთან, მასში ახალ შეგრძნებებს ბადებს, წამიერად გაელვებული გრძნობა, ახალ, ღრმა და მრავლისმომცველ ემოციის საფუძვლად იქცევა, ქართველ კაცს ამის გარეშე არ შეუძლია, იგი გულდამშვიდებით, ვერ უყურებს გარემოს, შემდეგ მასში განსჯის, ფიქრის, განციდითან კვლავდაბრუნების სურვილი იბადება და იწყებს გარდაქმნას – ლექსად, ლექნად, მოთხრობად. პიესად, სპექტაკლად, ფილმად, მუსიკალურ ნაწარმოებად და სრულიად მოულოდნელ შეფერვილობას იძენს.

ადამიანი შემოქმედად იბადება, მხოლოდ, შემდეგ ამ თვისებას კარგავს და ის აღარ იქცევა პოეტად, ან მხატვრად, ხოლო ის, ვინც რჩეულთა რიცხვში აღმოჩნდება იწყებს შექმნას, მისი წარმოსახვა მუშაობს და სამყაროს, აწმყოს თუ წარსულს ეხმანება, ისე, როგორც წარმოუდგენია, ისეთად, როგორც არის.

ღანარჩენები კი, ვისაც ღმერთმა სხვა ხვედრი არგუნა, კვლავ აგრძელებენ ყურებას ცისკენ, მათ ბოლომდე ახარებთ

მზის ამოსვლა, ნაცნობ ვარსკვლავს მუდმივად ეძებენ, დილის ნამის დანახვა უხარიათ, აკვირდებიან მზის სხივებს, დაფერილს ქვიშიან ბორცვებზე, წვიმის ხმაური მათ ბავშვით ახარებს ან უსმენენ სიჩუმეს, როდესაც მხოლოდ ჭრიჭინობელის ხმა არღვევს მყუდროებას.

სულიერად განვითარებულ ყველა ერს აქვს მხატვრული თვითგამოხატვის თავისი, განსაკუთრებული ხერხი, ანუ ფორმა, რითაც განისაზღვრება არა მხოლოდ მისი მაღალი, მარადი, გარდუვალი ყოფიერების თავისებურება, არამედ ყოველდღიური ცხოვრების, ყოფის უწვრილმანესი თვისებაც.

თუმცა, მხოლოდ ქართულ, ეროვნულ ხასიათზე დაყრდნობაც და მისი განსაკუთრებულობაც არ იქნებოდა გამართლებული, რადგან საწყისთა საწყისი, ის, რაც ადამიანის არსებობას ყოველდღიური ბედნიერების წრეში აქცევს (როგორი ტრაგიზმით აღსაყვაც არ უნდა იყოს ეს ცხოვრება) შორეული ხანიდან დღემდე მოღწეული ძახილია, იქნებ საიდანაც ყველაფერი დაიწყო ანტიკურ საბერძნეთში, იქ, სადაც საფუძველი ჩაეყარა თეატრს და თუმცა მან საუკუნეების განმავლობაში მრავალი ცვლილება განიცადა, მაინც პირველი დარჩა ხელოვნების ყველა დარგთა შორის, როგორც ყველაფრის საფუძველი და გამაერთიანებელი.

ხელოვნება (მისი ახალი ფორმები), მიმდინარეობები, (საერთოდ, ახალი ხელოვნება) იქმნება მაშინ, როდესაც ქვეყანას რაიმე მძაფრი ქართველი გადაუკვლის ან პირიქით, როდესაც ქარიშხალი ჩადგება, ამინდი მშვიდდება და ერი იმის შედგეს იმკის, რაც სტიქიამ მოუტანა.

როგორც ამბობენ, ტრაგედია არ იწერება და არც წმინდა და არც დისტილირებული წყალით, ტრაგედია იწერება ცრემლით და სისხლით, მაგრამ ტრაგედია იმიტომ იწერება, რომ შემდგომში განმწმენდად იქცეს, რომ შემდეგ მოვიდეს კათარზისის ფაზი – ერთგვარი „დაპირება“ განვიღო ტანჯვათა საზღაურად, რის შემდეგაც მოდის შვება, მოდის ხსნა, ყოველი ადამიანის მიზანი ამქვეყნიურ ცხოვრებაში თუ იმქვეყნად, და იმ სამოთხის ბაღის ჭიშკარი, რომელიც ადამიანმა ოდესღაც დატოვა, კვლავ იღება მისთვის – იქ უმშვენიერესი ყვავილები ხარობენ, გალობენ ჩიტები და ცა ღრმავ, ისე, როგორც არასდროს.

ამ ნეტარი წამის დადგომამდე ადამიანმა ბევრი რამ უნდა გადაიტანოს, დიდი გზა აქვს მას გასაფლელი, თუნდაც საუკუნეები, მაგრამ ეს მოლოდინი აცოცხლებს და ბედნიერებას ანიჭებს მას, რადგან იცის, რომ ეს დღე უეჭველად მოვა, როდესაც რაღაც ნაბიჯს გადადგამს, როდესაც რაღაც ისეთს ჩაიდენს, რასაც მისგან არ ელიან.

როდესაც სოფოკლემ თეატრისკენ მიმართა მხერა, ეს მოხდა მაშინ, როდესაც ბერძნებმა სპარსელებზე გაიმარჯვეს და ერი ახალი გამარჯვებებისა და აღმოჩენებისათვის იყო მზად.

იყო თავისუფალი ადამიანის აღმზრდელი – ესაა პოეტის ძირითადი დანიშნულება ტრაგედიის სფეროში.

პოეტი თავის იდეას მაყურებლის წინაშე ბევრად უფრო ძლიერად გამოხატავს მოქმედების მსვლელობისას, ვიდრე, ქოროს სიმღერები, კორიფეს სიტყვები თუ მოქმედ გამირთა მონოლოგები.

ტრაგიკულია არა თავად გმირის სიკვდილი – ეს არაფერია, ერთ დღეს ჩვენ ყველა მოვკვდებით, იმ ვითარებაში, რომელსაც სოფოკლე და მისი თანამედროვენი აღიქვამდნენ, ტრაგიკულია თავად ღმერთის არსებობას, რომლის უწყვეი ნებით ხდება ეს სიკვდილი.

„ქართველისთვის ცხოვრება თავისთავად ზეიმია, დღესასწაულია, სანახაობაა, „სახიობაა“, მრავალსახოვნებაა, ანუ ის, რაც ბუნებრივ მშვენიერებას, ბუნებისმიერ სილადეს და გამონაგონს, ბუნების განმასხვავებელ ღმილს მოასწავებს. რაც ბუნებრივია, ნათელია და ფერადოვანია, როგორც ჩვენი ცა და ხმელეთის ფერები („ცა-ფერუხ-ხმელეთ-ზურმუხტო“) ანუ უფრო მეტად შეიდფერი სასწაული, რომელიც ქართულ პოეზიაში ჩვენი ეროვნული თავისთავადობის სიმბოლოდ იქცა“ (გურამ ასათიანი).

ანტიკური ბერძნების მსგავსად, ქართველი ხალხი თითქოს საწამებლად და სათმენად მოაუღინა ქვეყნად განგებამ, მაგრამ უნდა ვაღიაროთ, რომ ამ ხალხს არასოდეს ჰყვარებია თავისი ტანჯვა, უბრალოდ, მან ისწავლა ამ ტანჯვასთან ბრძოლა, ამ ტანჯვასთან საუბარი არა მოთმენა, არამედ მასთან შეუგუებლობა.

თუ ანტიკური გმირი – ოიდიპოსი, ჰერაკლე – გარკვეულ დრომდე ემორჩილებოდა ღმერთების ნებას და როგორც ითქვა, ესაა ტრაგედიის ერთ-ერთი მიზეზი, გმირი კი ხდება მაშინ, როდესაც ოიდიპოსის მსგავსად, აღთქმას დაარღვევს და ბედისწერის წინააღმდეგ წავა. იწყებს ბრძოლას, რომელშიც მარცხდება, მაგრამ არ შეიძლება დამარცხებული იყოს. ქართველი კაცი, იმთავითვე შეურიგებელია ღმერთის ნებასთან. მისი ეს

თანდაყოლილი სილადე, თუმცა კი საკუთარი ღირსების შეგრძნების სიამაყე მუდამ ბეწვზე ეკიდა.

ანდრე ბონარი ტრაგედიის გმირს იმ მამაც მფრინავს ადარებს, რომელი ხმოვანი კედლის გარღვევას ცდილობს, ხშირად იგი ილუპება მაშინ, როდესაც ეს კედელი გადალახულია, მაგრამ იმის იქით შეიძლება მხურვალების ან რომელიმე სხვა კედელი აღმოჩნდეს, მაგრამ ამ თანმიმდევრული ცდების შედეგად, ადამიანური ყოფიერების ვიწრო ჯურღმული მაინც უნდა გაიხსნას, რის გარანტიასაც გმირის გამარჯვება და სიკვდილი იძლევა.

სწორედ ასეთი გაუბედავი აზრს, შიშსა და იმედს შორის მერყეობის პროცესით მთავრდება ტრაგედია, ან მთავრდება კი ის? არც ერთი დიდი ტრაგედია ბოლომდე დასრულებული არ არის, მისი ფინალი ყოველთვის გახსნილია, გახსნილია უზარმაზარ ცაში ახალი მნათობებით რომ მოჭვდილა; დასერილი დაპირებებით, როგორც მეტეორებით, ნებისმიერი დაპირებით, ნებისმიერი იმედგაცრუებით, მაგრამ იმედი შეიძლება კარგა ხნის შემდეგ, იმ დროში ასრულდეს, რომელშიც ჩვენ ვცხოვრობთ.

„ანტიგონე“ ტრაგედიათა შორის უდიდესია, რომელიც ყოველთვის იძლევა იმედს. მომავლის ყველაზე დიდ იმედს, და ალბათ ამიტომაც, ეს დიდი, ძლიერი და პირქუში სამყარო, რომელიც ისეა მოჭვდილი იმედებით, როგორც ვარსკვლავებით ზაფხულის ღამე, თანამედროვე რეჟისორებისთვის სამყაროს უსაზღვრო ტრაგიზმისა და ამავე დროს, ადამიანის ამქვეყნიური არსებობის პოეტური აღქმის, შევებისმომგვრელი დაპირებე-

ბითა აღსაესე.

„ანტიგონე“ ჩვენ გვაძლევს ქართული სულის გასაღებს – მაშინაც, როდესაც არჩევანი უნდა გააკეთო და თქვა – არა, და მაშინაც, როდესაც, უნდა გააკეთო არჩევანი და თქვა – დიახ! რადგან ეს არაც და დიახაც – სხვადასხვა დროში არსებული პიროვნებების მიერ გაკეთებული არჩევანია. ეს დიდი ტრაგედია – ორი დიდი რეჟისორის მიერ, ორ სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი „ანტიგონე“ თანაბრად ათრთოლებს ადამიანების სულებში არსებულ უხილავ სიმებს და პასუხსაც ჩუმად დებულობს – არა! ან დიახ!

ერთიცა და მეორე პასუხიც, მნიშვნელოვანი და უმნიშვნელო, პირველადი და მეორადი შეიძლება გახდეს, მაგრამ ორივე შემთხვევაში ეს გამოწვევაა – ბედისწერის, სახელმწიფოს, ხელისუფლების თუ საკუთარი თავის წინაშე. ესაა ნაბიჯი ბედისწერისკენ, რომლის გადადგმაც მხოლოდ მას შეუძლია, ვის სულში ბავშვი ცხოვრობს, ვისი თვალებიდანაც – თემურ ჩხეიძისა და მიხეილ თუმანიშვილის მსგავსად, ბავშვი იყურება და რომელთაგან ორივემ კარგად უწყის – როდის უნდა იყოს გმირი – ანტიგონე და როდის – კრეონი.

და მათი ეს მზერა, მათი ეს ნაბიჯი მიზანში ხვდება, ურტყამს იქ, საითაც ისარი მიმართულია და მაშინ ღმერთები, იძულებულნი ხდებიან დადუმდნენ – ხმოვანი კედელი გარღვეულია და მფრინავს დაღუპვა უკვე აღარ ემუქრება.

როდესაც ჩვენ ვუყურებთ, როგორ მიდის ბრძოლა კავკასიური წრის გარშემო და როგორ სჯის აზნაქის სამართალი, ჩვენ კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, რომ რობერტ სტურუამ სამყაროს (გენბაეთ,

კავკასიურის, გნებავთ, ქართულის) განახლება, კატასტროფა იწინასწარმეტყველა, ჩვენ იმასაც ვგრძნობთ, ვის ხელში აღმოჩნდება პატარა მიშიკო აბაშვილი, 21-ე საუკუნეში.

21-ე საუკუნის პირველ წლებში რობერტ სტურუამ „სტიქის“ დადგა და სულეთისკენ მიმავალი, მიწისქვეშა მდინარის წყლებში ჩაუშვა სამყარო, დიდი წარღვნის შემდეგ გადარჩენილს რომ ჰგავს, მაგრამ იგივე სტურუამ, ამ საოცარმა ბავშვმა, სპექტაკლი სიყვარულის ოდით დააგვირგვინა, ჭუჭყსა და უკეთურებაში ორი სუფთა, უღამაზესი არსება აღმოაცენა და ფარდა კი არ მიაფარა უკეთურების ჯურღმულებს, არამედ სწორედ ამ უკეთურებაზე იხეიამ.

„ყველაზე მნიშვნელოვან სახედ, სამყაროს ორმაგი კანონზომიერების განჭვრეტისა და გაცნობიერების თვალსაზრისით, ქართველი ხალხის პოეტურ შემოქმედებაში უთუოდ მინდია მოჩანს და ამ სახეშივე ბუნების ნამდვილი (ფარული, იღუმალი) არსის გაგება სიკეთის აღმსარებლობით გვირგვინდება, – წერს გურამ ასათიანი, – მართალია, გველის-მჭამელის ზვედრი ტრაგიკულია, მაგრამ დიდი ანგარიშით, მისი მარცხი სრულ კაპიტულაციას არ მოასწავებს. „ახლად თვალახელილი“ მინდიას სიბრძნე ყოველი ქართველი („ნამდვილი ქართველი“) ადამიანის სულში აგრძელებს თავის უწყვეტ არსებობას, უწყვეტ ღვიძილს, უწყვეტ ორთაბრძოლას, როგორც სიბრძნისა და უმეცრების, ასევე უკუნეთისა და მწუხარების ძალებთან.

ჩვენი ეროვნული სულისკვთების

ბალავარი არც მიაბიტი ოპტიმიზმმა, არც ტანჯვით დაბინდული მშვერა და არც სამყაროს ამაზრუნენ ჯურღმულებზე ლამაზი ფარდის გადაკვრის სურვილი.

მისი ფუძე სხვაგვარია:

ეს არის ადამიანის სულის ტრაგიკული გაბრძოლება – მისი გმირული ცდა უკუნეთიდან სინათლის გამოსაგლეჯად“.

ეს არის იმ დიდი ტრაგედიების მოლოდინი, იმის იმედი, რომ ოდესმე, დასრულდება პაუზა მეფე ლირის პირველ შემოსვლას რომ უძღვის წინ, იმის იმედი, რომ „კიდევაც ვნახავთ გაზაფხულს“, ან, აწყო თუ არა გეწყვალობს, მომავალი ჩვენია“.

„ამიტომაც ისწავლა ასე კარგად ქართველმა კაცმა „ბინდისფერი სოფლის“ ყოველდღიური უღიმღამობიდან სიხარულის ფერადოვანი წვეთების გამოწურვა. ეს მისი დიდი ბრძოლის, მთავარი ბრძოლის, გადამწყვეტი ბრძოლის წინა ვარჯიშია, ყოველდღიური, შეგნებულად გაიოლებული რეპეტიცია“ (გურამ ასათიანი).

გაუძლო, გადალახა, დასძლია, მოიგო ქართველმა კაცმა უთანასწორო ბრძოლას ბედისწერასთან, ხომ არ გამოტოვა მან ის დრო, როდესაც შეეძლო ყველა კარი შეეღო, რომელიც არ იღებოდა, ხომ არ წააგო ის უწყვეტი ორთაბრძოლა და ხომ არ გაუფერმკრთალდა მას ყველაზე დიდი წადილის – საბოლოო გამარჯვების რწმენა. ხომ არ მოსწყდა იმ საწყისს, რომელიც მასში ყოველდღიურად ახალ პოეტურ იმპულსებს ბადებდა? იქნებ ჯერ მხოლოდ პაუზაა, შესვენება, დიდი და მთავარი ბრძოლის წინ?

ქანა თიხი ახალი სცენა - ახალი სიცხეა

ვეტები ოპერეტებიდან, დუეტები მუსიკალური სპექტაკლებიდან და სოლო გამოსვლები შეკრული იყო ერთ შესანიშნავ ქმედით სანახაობად. კონცერტს ესწრებოდა მუსიკალური და თეატრალური საზოგადოება, თეატრალური ინსტიტუტის პროფესორა. ყველას უნდოდა ეხილა ის ყოფილი სტუდენტები, რომლებიც უკვე მომღერალი - მსახიობები არიან და ამშვენებენ თეატრს.

საინტერესო იყო ის მოვლენაც, რომ თეატრის მცირე სცენის გახსნა (რომელსაც ასე დიდხანს ყველა ველოდით) ბატონმა გიგა ლორთქიფანიძემ - თეატრის ხელმძღვანელმა უძღვნა დიდი მოამაგის და ბრწყინვალე მსახიობის - ვახტანგ სალარიძის ხსოვნას, რომელიც გახლდათ მუსიკალური თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებელი. მაყურებელმა საჩუქრად მიიღო წიგნი მასზე, „70 წელი ქართულ სცენაზე“.

მახსოვს ბატონ ვახტანგის გვერდით სცენაზე გამოდიოდნენ: შესანიშნავი ხმისა და გარეგნობის მქონე დიზი ხელაშვილი, ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი, გამოჩენილი მომღერლის პაატა ბურჭულაძის პედაგოგი თინათინ გურაშვილი. დღესაც მახსოვს მისი ლამაზი ტემბრის სოპრანო, მაღალი სამემსრულებლო კულტურა. იმავე ჟანრში მახსოვს ბრწყინვალე პერიკოლა - ნადეჟდა ხარაძე საკონცერტო შესრულებით და ბათუ კრავეიშვილი. მათი გამოსვლები დიდი სკოლა იყო მომავალი ვოკალისტებისათვის როგორც საოპერო,

ემოციურად და შემოქმედებითად მეტად დატვირთული აღმოჩნდა თეატრალური სეზონის „ტემპო რიტმი“ ვ. აბაშიძის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალური თეატრისათვის.

მინდა მკითხველს გაეუზიარო ჩემი შთაბეჭდილება ერთი კონცერტის თაობაზე.

20 ოქტომბერი ნამდვილ ზეიმად გადაიქცა - გაიხსნა მუსიკალური თეატრის მცირე დარბაზი.

ერთმანეთს ცვლიდნენ ყველა თაობის მსახიობები - აქლერდა შტრაუსის, ოფენბახის, კალმანის, გერშვინის, მოცარტის, ცაბადის, აბარაშვილის მუსიკა.

კონცერტი რეჟისორულად საინტერესოდ იყო გადაწყვეტილი: ნაწყ-

ასევე საოპერეტო თუ კამერულ
ჟანრში.

დღეს სანიმუშო პედაგოგია ბადრი
ბეგალიშვილი არა მარტო იმიტომ,
რომ მისი შვილები „პატარა“ ბადრი
და ანზორ ბეგალიშვილები მსახიობე-
ბი არიან, არამედ თავისი მრავალ-
წლიანი შესანიშნავი მოღვაწეობით
მუსიკალურ თეატრში.

საყურადღებოა, რომ ამავე კონ-
ცერტში ასევე დიდი წარმატება ხვდა
თინათინ მერკვილაძეს. ქ-ნ თინას
ლამაზი ტემბრის, ძლიერი სოპრანო
მრავალი წელი იყო თეატრის საყრ-
დენი ძალა. ახლაც კვლავ ახალ-
გაზრდულად ჟღერს მისი ხმა.

დღესაც გვაოცებს მომღერლის
მაღალი რეგისტრი, შესანიშნავი პლას-
ტიკა, მეტყველება.

მის გვერდით სცენაზე მდგომი მი-
სივე თეატრალური უნივერსიტეტის
სტუდენტები უკვე სწავლობენ დიდი
მომღერალი-პედაგოგისაგან რთულ
ვოკალურ ხელოვნებას და ხმის ჟღე-
რადობის შენარჩუნებას, რაც უმთა-
ვრესია პროფესიული ვოკალური სკ-
ოლის განვითარებისათვის.

მეტად საინტერესოდ იყო გადაწყ-
ვეტილი სამი თაობის მომღერალი –
მსახიობების ერთდროულად ჩვენება.
საშუალო თაობის მომღერლებში მაც-
ურებლის მოწონება, როგორც ყოფ-
ელთვის, დაიმსახურა შესანიშნავმა
ტენორმა ანზორ გოგორიშვილმა.
მისი ხმა ამ კონცერტებზედაც გამოირ-
ჩეოდა სიძლიერით – მჭკეპარე და ამავე
დროს თავისუფალი მაღალ რეგის-
ტრში. მომღერალს მრავალი წლის
მანძილზე შესრულებული აქვს თით-

ქმის ყველა წამყვანი ტენორის
პარტია, რომლებიც გამოირჩეოდნენ
შესრულების კულტურითა და მუსიკა-
ლურობით. შესანიშნავმა ვოკალურმა
სკოლამ, რომელიც მან მიიღო თეატ-
რალურ ინსტიტუტში, პროფ. ნი-
კოლოზ ბოკუჩავას კლასში, განა-
პირობა მომღერლის ხანგრძლივი
საინტერესო სასცენო შემოქმედებითი
ცხოვრება.

აღსანიშნავია მსახიობ ოთარ
ბაზლაძის შემოქმედება თეატრში. მისი
გამოსვლა სცენაზე მუდამ იყვრობს
მაცურებლის ყურადღებას. ჩემთვის,
როგორც ვოკალის პედაგოგისათვის
ამ კონცერტზე გამოიკვეთა მეტად
საინტერესო „ახალი“ მიმართულების
შტრიხები – სასიძვერო მანერა, პლას-
ტიკა და რეპერტუარის შერჩევა. ეს კი
შედგება იმ შემოქმედებითი ძიებისა,
რომელიც მიმდინარეობს თეატრალუ-
რი ინსტიტუტის – უნივერსიტეტის
სახელოსნოებში – შედეგი ვოკა-
ლისტების, რეჟისორების, მეტყველებ-
ის, პლასტიკის, მუსიკალური დისცი-
პლინების ერთობლივი ინტენსიური
მუშაობისა. ბუნებრივია, ჩნდება მრავ-
ალი ახალი პრობლემა, ვინაიდან იცვ-
ლება საკომპოზიციო სკოლა, მასთან
ერთად იცვლება საშემსრულებლო
მანერა და აქედან გამომდინარე, იცვ-
ლება, უფრო სწორად, უნდა შეიცვა-
ლოს ვოკალური სკოლა ძველი კლასი-
კური სკოლის ტრადიციებზე დაყრდ-
ნობით მომღერალი – მსახიობი უნდა
„აჰყვეს“ დროს – XXI საუკუნეს, მის
რიტმს, ტემპს, დაეუფლოს ახალ ვოკა-
ლურ-ტექნიკურ სირთულეებს, რაც
დაკავშირებულია ინტონაციურ და

ტესტირულ სირთულეებთან.

მინდა შეეჩერდე იმ შესანიშნავი ახალგაზრდა მომღერლების გამოსვლაზე კონცერტებზე, რომლებმაც თავისი ნიჭით, ტემპერამენტით, მუსიკალობით, ლამაზი ხმებით, გარეგნობით, პლასტიკით, სამსახიობო ოსტატობით, დასძლიეს ის სირთულეები და მაღალი შეფასება მიიღეს საზოგადოებისაგან. მეტად საინტერესო მომღერალ-მუსიკოსად თეატრს მოვევლინა სრულიად ახალგაზრდა თამთა ცქვიტავა პროფ. ვ. კანდელაკის კლასი, ღირიჟორი – ვოკალისტი თავისუფლად ფლობს ლამაზ კოლორატურულ ხმას, უკიდურესად მაღალ რეგისტრში. დიდი წარმატება ხვდა წილად მის მიერ შესრულებულ ი. შტრაუსის ვალსს, ასევე გერშვინის კლარას არიას, რომელიც მან შეასრულა დუეტში ნიჭიერ მომღერალ – მსახიობ ლაშა რამიშვილთან ერთად (პრ. გ. წულუკიძის კლასი). ლ. რამიშვილმა სულ მოკლე ხანში დაიმსახურა მაყურებლის „სიმპათია“.

კვლავ დუეტი. კონცერტზე მაია წითლიძე გიორგი ყველაშვილთან ერთად ასრულებს ურთულეს დუეტს კალმანის ოპერეტიდან „რობ მარი“.

მაია წითლიძემ კვლავ დაამტკიცა შესრულების მაღალი ოსტატობა, კულტურა, მუსიკალობა, ხმის ტემბრის სიძლიერე და სილამაზე, ფართო დიაპაზონი, გემოვნება (პრ. ჟ. თოიძის კლასი).

მაყურებელი მოიხიბლა აგრეთვე მათი შესანიშნავი სცენური გარეგნობით.

მინდა აღვნიშნო, რომ გადასაწყ-

ვეტია მიკროფონის პრობლემაც ვოკალისტების შემოქმედებაში, განსაკუთრებით ხმის განვითარების და ჩამოყალიბების პროცესში, ვინაიდან მიკროფონის ხმარება ხელს უშლის სტუდენტს დიაპაზონის გაფართოების, ხმის გაძლიერების, სუნთქვაზე დაყრდნობილ ბგერაზე მუშაობის პროცესში. ვფიქრობ, შემდგომ, როდესაც სტუდენტი შედარებით დაეუფლება ამ ურთულესი ვოკალის ტექნიკის ელემენტებს, გამოჩნდება ხმის სიძლიერე და დიაპაზონის მოცულობა და მაშინ, მეტად ფრთხილად დადგინდება ვოკალის პედაგოგების მიერ, ესაჭიროება თუ არა ახალგაზრდა მომღერალს სცენაზე მიკროფონი.

სცენის აკუსტიკის, რეზონანსის და მოცულობის გათვალისწინებით, ზოგ შემთხვევაში, მიკროფონი, მით უმეტეს თუ ის არ არის ძალიან კარგი ხარისხის, უარყოფითად მოქმედებს მომღერლის ბუნებრივი ხმის ტემბრის აღქმაზე, მის საშემსრულებლო მუსიკალურ შესაძლებლობაზე, რაც გამოიხატება ხშირად ხმის დაძაბვაში და პირიქით. თუ ხმა არ არის ძლიერი, მის გასაძლიერებლად, ნიუანსირების გამოსახატავად ნიჭიერ მომღერალს ეხმარება მიკროფონი (კარგი ხარისხის). საესტრადო ფაკულტეტს მიკროფონის ხმარების კულტურა უნდა გამოუმუშავდეს მხოლოდ ხმის „დაყენების“ პროცესის შემდგომ – ბოლო კურსზე. ეს აზრი ჩამოყალიბდა მრავალი წლის პედაგოგიური მოღვაწეობის შემდგომ თითქმის ყველა იმ ვოკალის პედაგოგების მიერ, რომლებიც ვმუშაობთ ვოკალისტებთან ხმის „დაყენების“,

მისი გაძლიერების, დიპაზონის გაფართოების პროცესზე, ვინაიდან სტუდენტმა უნდა დასძლიოს რთული კლასიკური რეპერტუარი როგორც საოპერო, ისე საოპერეტო ჟანრში.

რაც შეეხება საესტრადო ჟანრს, სწავლების პროცესში, ვფიქრობ, მიკროფონის ხმარება გაუაადვილებს შესრულებას, მაგრამ სასიმღერო ხმის განვითარების პროცესს შეუშლის ან საერთოდ ჩაშლის.

მინდა აღვნიშნო, რომ დასავლეთის გამოჩენილი საესტრადო მომღერლების ვოკალის სწავლების პროცესი ძალზე მოკლეა. სულ ერთი წელი გრძელდება ან ექვსი თვე, მაგრამ ისინი ეუფლებიან სხვადასხვა ინსტრუმენტზე დაკვრას.

დიდი სიამოვნებით მინდა აღვნიშნო ახალგაზრდა თაობიდან მეტად ნიჭიერი, პლასტიკური, სასიამოვნო ტემბრის ხმის მქონე მომღერალი – მსახიობი სალომე ყიფიანი. მომღერალი შესანიშნავად შეიგრძნობს საოპერეტო და მიუზიკლის ჟანრს. ლალი, სიხალისით და სიხარულით საესე იყო მისი გამოჩენა სცენაზე, მასაც ასევე ხელს უწყობდა შესანიშნავი სცენური გარეგნობა. საოპერეტო რეპერტუარით გამობრწყინდა ახალგაზრდა მომღერალი მარინა ცაგარელი. შესანიშნავი მუსიკალური მონაცემები, ხმის სიძლიერე, გარეგნობა, პლასტიკა.

ცნობილია, რომ ყოველი დიდი რეჟისორი, მუსიკალური თუ დრამის, მოითხოვს მომღერალი-მსახიობისაგან და დრამის მსახიობისაგანაც პლასტიკას ბალეტის მსახიობის შესრულების დონეზე. მაყურებლის მოწონება

დაიმსახურა ნიჭიერმა ახალგაზრდმა მსახიობმა თამარ ჩიქურიძემ. მისი ლამაზი ტემბრის ძლიერი კოლორატურა ხიბლავს მსმენელს – ნ. ტუღუშის კლასი. მის მიერ იყო შესრულებული ჯილდას არია ჯ. ვერდის ოპერიდან „რიგოლეტო“.

მეტად ლამაზად გაუღერდა მანანა მელაძის შესანიშნავი ტემბრის დაბალი ხმა გერშვინის ნაწარმოების შესრულებისას. ახალი შტრიხები მოძრაობასა და პლასტიკაში და ახალი ტემპო-რიტმი თეატრში შემოიტანა ახალგაზრდა ნიჭიერმა თეატრის მთავარმა ქორეოგრაფმა და თეატრალური უნივერსიტეტის დოცენტმა – პელაგოგმა კონსტანტინე (კოტე) ფურცელაძემ, რომელსაც აქვს შესანიშნავი ვოკალური მონაცემები.

სწორედ მის მიერ დადგმულმა ცეკვებმა და ასევე სცენურმა ნაწევრებმა განაპირობეს ამ შესანიშნავი კონცერტ-სანახაობის ესოდენ დიდი წარმატება. უდიდესი წვლილი მიუძღვის აგრეთვე გუნდის დირიჟორს ავთანდილ (ავთო) განუგრავეს. სიმფონიური ორკესტრის დირიჟორს მალხაზ კობახიძეს და ორკესტრის მთავარ დირიჟორს ნუკრი დავითაშვილს, რომელსაც მიყვება კონცერტი უჩვეულოდ – ზურგით შემსრულებლებთან.

ორკესტრი განლაგებული იყო სცენის

უკანა პლანზე. ასე საინტერესოდ იყო ჩაფიქრებული ეს რეჟისორ ბატონ გიგა ლორთქიფანიძის მიერ, ვინაიდან ამ შესანიშნავ პატარა სცენას არა აქვს საორკესტრო ორმო. ბრწყინვალედ გაართვეს თავი სოლისტებმა და გუნდმა. მსახიობები ზურგით გრძობდნენ

დირიჟორს.

კონცერტის წარმატება განაპირობა რეჟისორების მაღალმა მუსიკალურმა განათლებამ. ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური თეატრის დამდგმელი რეჟისორები, უკლებლივ ყველა შ. რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორები არიან. ბატონი გიგა ლორთქიფანიძე უნივერსიტეტის რექტორი, მუსიკალური კათედრის გამგე, პროფესორები: ბატონი ნუგზარ გაჩავა, ბატონი თემო აბაშიძე, დოცენტი ბატონი თენგიზ ავალიშვილი. დიდი როლი სასცენო მეტყველების პედაგოგებისა – დოცენტების, ნატო ჩიტაიას, ცისანა კაკაბაძის, იური ფოფხაძის და სხვა ახალგაზრდა პედაგოგების.

არ შემიძლია არ აღვნიშნო შესანიშნავი განათება. ფერების საინტერესო ცვლა, მუსიკიდან გამომდინარე, რაც ამდიდრებდა ყოველ მუსიკალურ თუ დრამატულ ნაწყვეტს და მთლიანად კონცერტ – სანახაობას.

ჩემი შთაბეჭდილებები მინდა დაეასრულო ბატონ გიგას სიტყვებით: „თეატრი ზრდის მაყურებელს, მაყურებელი კი თეატრს და თეატრში მხოლოდ რჩეულნი განიცდიან შეუჩერებელ ზრდას და მომავალშიც ბრწყინვალე არტისტებად გვეკვლინებიან“. ამ სიტყვების აღსრულების აუცილებელ პირობად კი მიმაჩნია ახალი დიდი სცენა, რომელსაც დიდხანს ელის მუსიკალური საზოგადოება და თეატრის ყველა მუშაკი.

აქედან გამომდინარე, ვინატრებდი ახალ დიდ სცენაზე ახალ საინტერ-

ესო რეპერტუარს ძველის შენარჩუნებით.

მინდა, რომ დასავლეთის და ქართულ ოპერეტებს ცვლიდნენ მცირე მოცულობის ოპერები და მიუზიკლები.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ თითქმის ერთდროულად აკაკი ხორავას სახლში ბატონ კოტე ნინიკაშვილის ხელმძღვანელობით იმართება ფესტივალი.

ამ ფესტივალშიც მონაწილეობს თითქმის ყველა ახალგაზრდა წმყვანი მომღერალი – მსახიობი.

კვლავ დიდი წარმატება უკვე სრულიად სხვა მაყურებელთან. გამოდიან თამარ ჩიქურიძე, მაია წითლიძე, თამთა ცქვიტავა, ლაშა რამიშვილი, გიორგი ყველაშვილი, სალომე ყიფიანი, მარინა ცაგარელი, ფილიპე დაჭავა, ანზორ ზიდაშელი, ზურაბიშვილი. მათ გვერდით მღერიან სრულიად ახალგაზრდა თაობის შესანიშნავი ნიჭიერი მსახიობები: შორენა კურტანიძე პრ. ემა ებრაელიძის კლასი, ნატო ჩხეიძე, ქეთი გორგაძე დრამატული სოპრანო (პრ. ჟ. თოიძის კლასი) ამ ახალგაზრდებმაც გამოავლინეს კლასი) ნიჭიერება, კარგი სცენური გარეგნობა, მუსიკალობა, კარგი ხმები.

ვფიქრობ, ყველა მათი წარმატება სცენაზე დიდ სტიმულს გადალევს ჩვენ, ვოკალის პედაგოგებს და კონცერტმანისტერებს – პედაგოგებს პროფ. რუსუდან ელიავას, უფროს მასწავლებლებს, შესანიშნავ მუსიკოსებს, ვანდა კუტალაძეს, ცისანა როსტიაშვილს, ირინა ფარცხალაძეს, თამარ ჩიქოვანს.

ისტორია

ნათ ჩხეიძე

ჩვენი

ცხოვრების

თანამდევნი...

კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სცენაზე მიხეილ ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“ თეატრ ჩხეიძემ 1984 წელს დადგა. ეს სპექტაკლი დღესაც განსაკუთრებულია იმ საუბრით დადგმებს შორის, რომელთაც განსაზღვრეს ამ თეატრის სახე.

მაინც რატომ ითვლება ამდენი ხნის წინათ განხორციელებული დადგმა რომანის თანამედროვე წაკითხვად და რად აღიქმება ჩხეიძისეული „ჯაყოს ხიზნები“ სადღეისოდ ერთ-ერთ ყველაზე აქტუალურ სპექტაკლად?

ალბათ, ბევრს ახსოვს: რეჟისორმა ეს რომანი თავდაპირველად ტელევიზიაში განახორციელა. მაშინდელი ქართველი საზოგადოება ცალსახად არ შეხვედრია ამ ტელესპექტაკლს.

ერთგვარი სამსჯავროც კი მოუწვევს ტელევიზიით „ჯაყოს ხიზნების“ რეჟისორს, მთლიანად შემოქმედებით ვჯგუფს.

— „ჯაყოს ხიზნები“ მალევე განიღვენება, როგორც უმსგავსი მოვლენა ჩვენს მწერლობაში“-ო. ჯერ კიდევ სიცოცხლეშივე გააგონეს მწერალს, — ასე იყო მე-20 საუკუნის 30-იან წლებში, ასე გაგრძელდა 80-იანშიც, თითქმის დღემდე... და როცა როსტომ ჩხეიძემ ერთგან თეიმურაზ ხვეისთავთან დაკავშირებით შენიშნა — „პერსონაჟებსაც რეალური ადამიანებისეული სჭირდებათ რეაბილიტაციაო“, — მესხიერებაში მაშინვე ამომიტივტივდა ამ ტიპაჟის თეატრ ჩხეიძისა და ნოდარ მგალობლიშვილისეული გააზრება.

შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას — სპექტაკლში ზუსტად ისევეა ხვეისთავი წარმოჩენილი, როგორც ეს რომანისტიმ ჩაიფიქრა. და თუ, თავის დროზე, ცოტა არ იყოს საჩოთიროდ აღიქმებოდა თქმა იმისა, რომ თეიმურაზ ხვეისთავი, გამძაფრებული, გროტესკული შტრიხებით დახატული, ეს თვითონ მიხეილ ჯავახიშვილიაო, ახლა ამის გაცხადება თავისუფლად და შესაძლებელი და იქნება აუცილებელიც?!

გმინვაა ჩემი სულისაო — ამბობს მიხეილ ჯავახიშვილი და სწორედ ეს განცდა გასდევს სპექტაკლს ბოლომდე. ალბათ, ამიტომაც, როცა ნოდარ მგალობლიშვილის თეიმურაზ ხვეისთავს უყურებ, რწმუნდები — მსახიობმა მხოლოდ მოცემული ტექსტის კვალდაკვალ კი არ განახ-



ორციელა ეს პერსონაჟი, არამედ, ამ ნიღბის შექმნისთვის ორგზის მოუხდა გარდასახვა – ჯერ თითქოს მწერლად გარდაიქმნა, თვითონ გამოცადა მძიმე სულიერი, მორალური ტრაგედია, სრულიად გაიარა ის შემოქმედებითი ტკივილები, რაც მიხეილ ჯავახიშვილმა განვლო „ჯაყოს ხიზნების“ შექმნისას და მხოლოდ ამის შემდეგ მივიდა მსახიობი თეიმურაზ ხვეისთავის ანუ მიხეილ ჯავახიშვილის ტრაგედიაში.

თუმცა, სპექტაკლში, გარდა ნოდარ მგალობლიშვილისა, ყველა მთავარი როლის შემსრულებელი, რაღაც განსაკუთრებულ, გამორჩეულ მუხტს ატარებს და როგორც თემურ ჩხეიძისეული ხელწერისთვისაა დამახასიათებელი, სპექტაკლი სათქმელით ისეა შეკრული (და ეს მთავარი სათქმელი გახლავთ ადამიანური ღირსება და განგების ნება), ცალკეული მსახიობის შესრულებაზე კი არა, მთლიანად სამსახიობო ანსამბლზე უნდა ვისაუბროთ, ამიტომაც დავიწყოთ თავიდან, სცენოგრაფიდან (მხატვარი გოგი მესხიშვილი).

რაზე მიგვანიშნებს სცენოგრაფია?

ერთი შეხედვით, სასცენო სივრცეში „ახლო ხედვით“ გამოკვეთილია საყდრის გახუნებული, დაბზარული, ფერმიღებული კედლები, როგორც უტყვი მოწმენი წარსული დიდებისა. მათზე ყინვისის ანგელოზის სილუეტებიც მოჩანს. უფრო დაბლა მამაკაცის უხეში სახის ნაკვთები იკითხება. ამ სახეს თეატრმცოდნე ნათელა ურუშაძე გვიჩვენებს

3. „თეატრი და ცხოვრება“ №1

ჯაყოს ადარებდა – „კედლის მეორე ნახევარზე, ქვემო კუთხეში, მუქად მონიშნული მამაკაცი კი გ. ჩუგუაშვილის ჯაყოს ჩამოჰგავს“-ო, აღნიშნავდა და, ვფიქრობ, ამ მსგავსებით უნდა ამოვიცნოთ ის მეტაფორაც, რომლის სპექტაკლის დამდგმელმა რეჟისორმა, მხატვარმა და მსახიობმა ჩადო მთავარ სათქმელში.

ასეთი პანორამა თვალის ერთი შევლელით აღიქმება, მაგრამ უფრო კარგად თუ დავაკვირდებით, შევამჩნევთ – ამაღლებული სამყარო როგორ დაამიწა ერთბაშად სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო ნივთმა (ხალმებმა, უბრალოდ გათლილმა ხის მაგიდამ ტაბურეტებით, ძველებურმა ხალიჩამ, მუთაქამ, საქანელამ), მათ შორის საქანელამ, რომელიც სულ მალე, სპექტაკლის მსვლელობისას, ცხოვრების ერთგვარ სიმბოლოდ იქცევა და კიდევ უფრო მძაფრ მეტაფორას ამოვიკითხავთ მასში. ხოლო, როდის და როგორ, ამაზე შემდგომ, ახლა კი მივყვეთ წარმოდგენის მსვლელობას:

სცენაზე პირველი თეიმურაზ ხვეისთავი გამოჩნდება, შემდეგ ივანე (დავით დვალისეული), რომელიც მოქმედების დაწყებამდე კითხულობს ვერუწოდებულ ავტორისეულ ტექსტს, ანუ გვიამბობს იმას, რაც უკვე მოხდა, გვამცნობს თეიმურაზის უშუალო წინაპრებს, სოფელ ნაშინდარში პაპისეული ციხე-დარბაზის, მემკვიდრეობით მიღებული ადგილ-მამულის ისტორიას და ასე შემდეგ.

საერთოდ, ასეთი ჩართული ეპიზოდები სპექტაკლში ხშირია და თუკი



სპექტაკლის ჩაბარების 1984 წლის 3 და 11 თებერვლის ოქმებს ჩავხედავთ, გავიგებთ, რომ რეჟისორს სამხატვრო საბჭოს წარმომადგენელთაგან ბევრი, მათ შორის აკაკი ბაქრაძეც კი ურჩევს შეამციროს ლიტერატურული ექსპოზიცია.

წარმოდგენის გასინჯვის დროს ავტორისეული ტექსტები, იქნებ, ბევრს მართლაც ზედმეტი ეგონა, იქნებ, რეჟისორმა ზოგი მათგანი შემდგომ ამოიღო კიდეც, მაგრამ ის, რაც სპექტაკლში დარჩა, ნამდვილად არ არის ზედმეტი და კომპოზიციურადაც გამართლებულია. ამ რეჟისორული ზერხით, მოქმედებაც უფრო დინამიკურად მიმდინარეობს.

მოდით, პირველ სცენას პირობითად ვუწოდოთ ჯაყოს პირველი გამოჩენა.

ნაწარმოების მიხედვით, ხევის-

თავი და ჯაყო ქუჩაში ხვდებიან ერთმანეთს, გამგლელები ღიმილით აცოლებენ თვალს ჯაყოსა და თეიმურაზს, ამ ნიუანსით მწერალი მკითხველს მიანიშნებს რომ ორი, ერთმანეთისგან გამიჯნული სამყაროს დაპირისპირების (რაც, საერთოდ, მიხვილ ჯავახიშვილის შემოქმედებისთვის მეტად ნიშანდობლივია) მომსწრე გახდება.

ასეა რომანში, სცენაზე კი მათი შეხვედრის ადგილი, ვთქვათ, ქუჩა, ერთობ პირობითია და მოქმედება უშუალოდ თეიმურაზის ოჯახშიც ხდება, მაგრამ ამ შემთხვევაში, შეხვედრის ადგილის დაკონკრეტება კი არა, მთავარი სხვა გახლავთ, იმავე კონტრასტის ჩვენება რაც რომანში იკითხება, უნდა ითქვას, რომ ეს კონტრასტი სცენაზე თვალნათლივი და გამძაფრებელია.

„ჯაყო ჯვარშვილი ქალაქში შემოვარდნილ დათვს ჰკავდაო“, – ასე იწყებს მიხვილ ჯავახიშვილი ჯაყოს პორტრეტის ხატვას და გვიჩუგუაშვილის ცხვრის ჯუბაში გახვეული ჯაყოც რაღაცით, ალბათ, რომ უფრო მზერით, მტაცებელ ცხოველს გავგონებს; მის ფონზე უმზეო ყვავილივით ნაზი და ლამაზი, „გაფუფქულ ქათმის მინამგვანი“ ნოდარ მგალობლიშვილის თეიმურაზი მართლაც თვალშისაცემ მძაფრ კონტრასტს ჰქმნის, მაგრამ რეჟისორი და მსახიობი, ისევე, როგორც ჯაყოს პორტრეტულ მსგავსებაში, თეიმურაზის შემთხვევაშიც, ბოლომდე არ იმეორებს მწერლისეულ ხატს, მაგრამ ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ჯავა-

ხიშვილისეულ ჩანაფიქრს არღვევენ და რაღაც სხვა, ნაწარმოებისგან განსხვავებულ რეალობას სთავაზობენ (რაც ასე მოდური გახდა დღევანდელ თეატრში) მაყურებელს.

„გარეგნულად ბრეიგელის ფუნჯით შექმნილს ჩამოგაეს მისი თეიმურაზი, სულიერად კი დაბეჩავებული, არარად ქმნილი ძონძია და ამიტომაც ნაკაცარია იგი“, – წერდა ნათელა არველაძე ერთ-ერთ რეცენზიაში და ეს მართლაც ზუსტი შეფასება გახლდათ თეიმურაზ ხვეისთავისა, თუმცა... აი, ახლა, როცა ახლებურად კკითხულობთ „ჯაყოს ხიზნებს“ და ამ სპექტაკლსაც სულ სხვა თვალთ შევცქერით, ნოდარ მგალობლიშვილის თეიმურაზ ხვეისთავი (იგივე მიხეილ ჯავახიშვილი), იქნებ მართლაც არარად ქმნილი ძონძი, შინაგანად რწმენით აღვსილი კაცია და ის სულიერი ძალა, სიკრბე, რაც თეიმურაზმა (მიხეილ ჯავახიშვილმა) გამოიჩინა – მე ბავშვს იმას ვერ ვასწავლი, რაც არა მწამსო! – ახლაც მისაბამია...

აქ შეიძლება კიდევ ერთი მაგალითი გავიხსენოთ თვითონ მწერლის უკანასკნელი დღეებიდან – საკანში სასიკვდილოდ ნაწამები, იმედგადაწურული, თურმე გაუგონარ სიმხნევებს იჩენდა და გარშემო მყოფთაც ანუგეშებდა...

თუმცა, ამგვარი ეპიზოდების წერილში ჩართვა, ალბათ, მას გეზს შეუცვლის და ჯობს ისევ სპექტაკლის მსვლელობას დავუბრუნდეთ

ჯაყო კი არ შემოვა, შემოიჭრება თეიმურაზის სამყოფელში (მის საარსებო სივრცეში), როგორც



ქვესკნელიდან (ჯოჯოხეთიდან) ამომძვრალი სატანა და აქედან იწყება კიდევ ხვეისთავის ოჯახის რღვევა. ჯაყოს საშინელი როზროზი, არამართო ოჯახურ ინტიმს, გარშემო სივრცესაც არღვევს და ის ნაპრალი წედან ტაძრის კედელზე რომ შევნიშნეთ, ახლა თითქოს უფრო მკაფიო ხდება.

ჯაყო მოძალადეა, თვითმპყრობელი. ამ სცენაში უფრო მეტად გამძაფრებულია თეიმურაზის უსუსურობაცა და მარგოს (ნანი ჩიქვინიძის) უმწეოდ დარჩენილი ქალის ტრაგედია, ასე ძალიან რომ ცდილობს მის დაფარვას, კიდევ უფრო მეტად შესამჩნევია.

მარგოს ქალური ღირსების გათელვაც ჯაყოს პირველივე სტუმრობიდანვე იწყება. ამის დასტური ის ეპიზოდი, როცა ცოლ-ქმარს შორის

ჩამჯდარი ჯაყო ისე უტიფრად მოხვევს მხარზე ხელს (ტორს), თითქოს კუთილშობილ მანდილოსანს კი არა, თანატოლსა და სწორს ესაუბრებოდეს. ესეც, როგორც აღვნიშნე, აშკარა მეტაფორაა იმ ძალადობის დასაწყისისა, რომელიც თანდათან, შემდგომ ეპიზოდებში განვითარდება და კულმინაციას ჯვრისწერის სცენაში მიაღწევს, მაშინ, როცა თეიმურაზი თავის ჭეშმარიტ სახეს გამოაჩენს და ღირსების დაცვასაც გადაწყვეტს, მაგრამ ნუ აფჩქარდებით, მივყვით თანმიმდევრობით.

ძალიან ძალე, მოძალადის გამოჩენასთან ერთად, სცენაზე ენერგიული მარში გაისმის, დრო იცვლება, კომუნისტები მოდიან ქვეყნის სათავეში. გახსოვთ, ალბათ, აქ ივანე კვლავ ავტორისეულ ტექსტს კითხულობს:

„თეიმურაზი სიხარულით ცას დაწვია, სიცოცხლის ნატურა შეუსრულდა. სამოთხის კარი გაეღო. დღე და ღამე ქუდმოგლეჯილი დარბოდა, წითელ ბაირაღს იქნედა და ჩახლეჩილი ხმით კიოდა“-ო, - ამბობს და ამ ტექსტის ფონზე თეიმურაზი წითელ ალამს დაწვდება, სახეც გაციისკროუნებული აქვს, მაგრამ ჯაყო ამ ალამსაც, როგორც უკანასკნელ იმედს, გამოგლეჯს ხელიდან, თვითონვე ააფრიალებს, და ახალ მთავრობასაც მიესალმება.

ახლა ნათავადარი მხოლოდდა ხელს იქნევს, მგონი ოცნებით წარმოიდგენს კიდეც, რომ ახალ მთავრობაში ადგილი იპოვნა, მაგრამ შინაგანად მაინც მარტოა... და ამ სიმარ-

ტოვეს „თამაშობს“ ნოდარ მგალობლიშვილი ყოველგვარი ტექსტის გარეშე, პაუზითა და მეტყველი გამომსახველობითი შესტიკულაციით, შხერით.

ამ ეპიზოდებს მოსდევს მარგოსა და თეიმურაზის დიალოგი, უფრო ზუსტად, ცხარე კამათის ეპიზოდი, სადაც მარგო უფრო აქტიურია და ქალური ალღოთი მოახლოებულ უბედურებასაც უფრო ცხადლევ შეიგრძნობს, ვიდრე თეიმურაზი, რადგან ხვეისთავს ახალ მთავრობასთან შეგუებას ისევე ჯაყოს ხიზნობა ურჩევნია! - ასეთია მწერლის არჩევანი, უფრო ზუსტად, მიხეილ ჯავახიშვილს ცხოვრებამ (თუ ბედისწერამ) არჩევანის უფლება აღარ დაუტოვა. ახალ დროებას ვერ შეეთვისა, ძველიც ვერ დაიფიცა.

ნუთუ, მართლაც ჯაყოს ხიზნობაა მისი ერთადერთი არჩევანი და გამოსავალი?!

...და რად უღირს ამგვარი არჩევანი?! - ეს ტკივილი გადმოსცა თემურ ჩხეიძემ ამ სპექტაკლით.

მარგო მიხვდა რომ ჯაყო არა როგორც მოკეთე, არამედ მათ ოჯახში მოსულია როგორც მოძალადე. ამიტომაც ცდილობს დააჯეროს მეუღლე, რომ ახალ ხელისუფლებას შეურიგდეს. მეტიც, მათ სამსახურში ჩადგეს. თუ არადა, მთელი პასუხისმგებლობა თეიმურაზს გადააბაროს, ანუ მათ მომავალ უბედურებაში მხოლოდ მეუღლე დაადანაშაულოს. გაიხსენეთ, მარგოს სიტყვები - „შენი ერთგული მეუღლე და მეგობარი ვარო!“ - რა თქმა უნდა, სხვათა

შორის, არც ეს ფრაზებია ნათქვამი. სულ მალე სწორედ ამ ერთგულებას გამოეცლება საფუძველი და საბოლოოდ გაქრება მეუღლეებს შორის ცოლქმრული მოვალეობა, ერთგულება და მეგობრობაც. — ასე თანდათან ნაწილდება და იშლება მარგოს ცნობიერება, ეს კი მოქმედებაში, მარგოს ცეკვითაა გამოხატული, მაგრამ ამაზე ცოტათი მოგვიანებით.

ზემოთ ნახსენებ ამ ექსპრესიულ დიალოგს ერთგვარ უვერტურას თუ ვუწოდებთ, რომელსაც მოსდევს ურმის სცენა.

ურმის ეპიზოდი პირობითად ხალხიანზე თამაშდება და კონტრასტის გასამძაფრებლად ლირიკული მუსიკა დაერთვის. აქ მარგოს როლის შემსრულებელს — ნანი ჩიქვინიძეს შემდეგ ამოცანას სთავაზობს რეჟისორი — ბოლომდე უნდა ამოხსნას ვინ არის ჯაყო... და მიუხედავად იმისა, პასუხი მარგოს კითხვაზე — შენი ცოლი რომ ვიყო, როგორ მომივლიდიო, წინდაწინ განსაზღვრულია, მარგომ მაინც უნდა გაითამაშოს გულუბრყვილო ქალი, რადგან რეალურად შეუძლებელია მარგომ ჯაყოს დამარცხება შეძლოს.

ამ ეპიზოდის, ურმის სცენის დასასრულს, სპექტაკლში პირველად გაისმის ოსური „ცერულის“ ჰანგები ჩაბნელებულ სცენაზე და მხოლოდ კარის ის ჭრილი ნათდება, სადაც „მოცეკვვე“ კაცი (ზურაბ სტურუა) მტაცებელი ფრინველის სიმბოლოდ გვევლინება.

ზურაბ სტურუას შესრულებით ყველა ამ ეპიზოდს ოსური საცეკვაოს ჰანგზე (ქორეოგრაფი იური ზა-

რეცკი), ძალადობის მეტაფორად რომ გასდევს მთელ სპექტაკლს, დღემდე არ განელდება განსაკუთრებული ემოციური დატვირთვა, შემდგომ უკვე „მოცეკვავის“ ყველა მოძრაობას მარგოც იმეორებს და აქ ნანი ჩიქვინიძე სამსახიობო ოსტატობის შესაშურ მწვერვალს აღწევს.

ამ შემთხვევაში მსახიობს ბეწვის ხიდზე უწევს გავლა, საკმარისია, ოდნავდაც გადაამლაშოს, რომ რეჟისორის გენიალური მიგნება არათუ გაფერმკრთალდეს, შეიძლება, საერთოდაც დაიკარგოს და... ნანი ჩიქვინიძეც ბეწვის ხიდზე გადის — მასში თითქოს ერთდროულად იღვიძებს ქალი, მოღალატე და მონაც.

მანამდე კი ურმის ეპიზოდს მოსდევს მარგოსა და ჯაყოს დაბრუნება ნაშინდარში, თეიმურაზისა და მარგოს შეხვედრა, მათი საუბარი; ესეც მარგოს მხრიდან კიდევ ერთი პროტესტი, დავარქვათ ასე, პასიური პროტესტის გამოხატვის თავისებური მცდელობაა. თუმცა, ქალს თან სდევს დანაშაულის განცდაც, ყველაფერი, რაც უკვე მოხდა, უნდა დაფაროს, ამიტომაც თეიმურაზს თვალს ვერ უსწორებს, გული მისდის, და ამ შემთხვევაში ჯაყოს დაბეჩავებული ცოლის — ნინას გამოჩენა სიმბოლურად აღიქმება: მარგო უნდა მიხვდეს (ყოველ შემთხვევაში მაყურებელი მაინც) ყაფლანიშვილის ქალი ბოლომდე თუ დაჰყვება ჯაყოს ნებას (და მას რეალურად სხვა გზა არცა აქვს), ნინას ბედს გაიზიარებს, თუმცა, ეს ცოტათი მოგვიანებით მოხდება.

მანამდე კი, ამ ეპიზოდში კიდევ

ერთ დეტალზე ამახვილებს ყურადღებას რეჟისორი. ეს არის თანასოფელელთა სტუმრობის სცენა თეიმურაზის (თუ უკვე ჯაყოს) ოჯახში, იგი პანაშვიდს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე ჩვეულებრივ სტუმრობას: ძლიერ მოსულიერებული მარგო სკაშზე ზის, მის გვერდით თეიმურაზი დგას და მათ, როგორც ჭირისუფალს, ისე ესალმებიან თანასოფელელები, რადგან იგრძნობა თეიმურაზიცა და მარგოც, უკვე უნუგეშო ცხოვრებას იწყებენ... მათ ფონზე ჯაყო უფრო აქტიურდება. ცდილობს თეიმურაზის ადგილი დაიკავოს, ყველას დასანახად გვერდით გასწევს და მის ნაცვლად გამოიჭიმება. თეიმურაზი კი თითქოს ვერაფერს ამჩნევს, ისევ განაგრძობს მაღალ იდეალებზე ქადაგებას და ამ ყოფაში ჩაჯარდნილი, უფრო მეტად სასაცილო მოსჩანს.

ჯაყომ უკვე დაიმორჩილა მარგო, ხვეისთავების სიმდიდრესაც დაეპატრონა, ახლა გარეგნული იერის შეცვლასაც შეეცდება: გაიხსენეთ, საკუთარ ბოხოხს თეიმურაზს გაუცვლის, თეიმურაზის „შლიაპას“ თვითონ მოირგებს და... როცა ჰგონია, საწადელს მიწვდა, იქედან იწყება ჯაყოს დაცემა-დაკნინება.

ეს ეპიზოდები სცენაზე, ვფიქრობ, უფრო მეტადაა გამძაფრებული, ვიდრე რომანში, მაგრამ ამაზე შემდგომ. ახლა კი, რაკი წვლან ტანსაცმელი და სხვა აქსესუარები ვახსენეთ, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს: პერსონაჟთა კოსტუმებს მხატვარი და რეჟისორი დიდ დატვირთვას ანიჭებს. ამდენად, მარგოს, ჯაყოსა თუ თეიმურაზის ჩაც-

მულობაში თავისებური სიმბოლოზა ჩადებული.

თუნდაც მარგოს სამოსი, ჯაყოს სტუმრობის ეპიზოდში, პირველად რომ გამოჩნდება სცენაზე. მარგო, ისევე როგორც თეიმურაზი, თავიანთი წოდებრივი ცენზისთვის დამახასიათებელ ტანსაცმელში არიან გამოწყობილნი: მარგოს ძველებური ნაქსოვი მოსახვევი აქვს მოსხმული გალეულ მხრებზე, თეიმურაზს გახამებული თეთრი პერანგი მოუჩანს პალტოს ქვემოდან. თითქოს, ერთიცა და მეორეც, ჯერ კიდევ ღირსეულად ატარებენ ამ სამოსს, მაგრამ საკმარისია, მათ ყოფაში შემოიჭრას მოძალადე, რომ... ისინი გარეგნულადაც იცვლებიან, იცვლება მათი სამოსიც.

რა ხდება, მორჩილებას აცხადებენ და ნებდებიან?! ნებდება კი თეიმურაზი ბოლომდე არსებულ რეალობას!?

„როცა იქნება მე ჩემს ნამდვილ სათქმელს ვიტყვი, ის დრო მოვა, მოვა მეთქი!“

წერილის დასაწყისში მწერლისა და რომანის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის იდენტიფიკაციის საჩვენებლად მარგოსა და თეიმურაზის დიალოგიდან ერთი ეპიზოდი მოვიტანე, ახლაც, იმავე აზრის დასადასტურებლად ივანესა და თეიმურაზის საუბრიდან მომეყვს ეს ციტატა და ვფიქრობ: მიხეილ ჯავახიშვილმა წინდაწინ, ჯერ კიდევ 24 წელს, იწინასწარმეტყველა თავისი მომავალიცა და შესაძლო აღსასრულიც. ეს კი ყველაზე ნათლად და გაბედულად გვამცნო სცენიდან თემურ ჩხეიძემ, თან როდის, საბჭოთა

ცენზურის პირობებში!..

ზემოთ სპექტაკლის ერთ-ერთი ყველაზე მძაფრი – მარგოს ცეკვის სცენა ვახსენეთ, აღვნიშნეთ, რომ ამ დროს მასში ერთდროულად იღვიძებს – ქალი, მოღალატეცა და მონაც; ახლაც ამ ცეკვის მიზანსცენას შევახსენებთ და დავძენ – მსახიობი ისეთი ოსტატობითა და დამაჯერებლობით ანვითარებს სპექტაკლის შემდგომ ეპიზოდებში ხასიათის ამ თვისებებს, რომ შეუძლებელია, არ ენდოს მაყურებელი და ბოლომდე არ გაკვევს მას.

ცეკვის სცენას საქანელას ეპიზოდი ცვლის, აქაც კვლავ მთელი სცენა ბნელდება და ისევ კარის ის ჭრილი ნათდება, სადაც ზურაბ სტურუა „ცეკავს“. ამ ფონზე ვნებააშლილი

მარგო გაქანებული საქანელიდან გადა-
მოეშვება, რათა ჯაყოს სხეულს დაე-
წაფოს, ანუ ბოლომდე გაითავისოს
მონობის სიტკობება. ეს მიზანსცენაც
კიდევ ერთი საინტერესო მეტაფორაა.

საერთოდაც, მთელი სპექტაკლი
მეტაფორული სისტემითაა აგებული
და ამ სისტემაში ჯაყოსა და მარგოს
ჯვრისწერას, როგორც ემოციურად,
ასევე აზრობრივად, გამორჩეული
დატვირთვა ენიჭება.

გაიხსენეთ, გადააბიჯებს თუ არა
წაქცეულ თეიმურაზს მარგო, ან გა-
დათელავს თუ არა ჯაყო?!

ამ სცენაში მუდამ დახვეწილი,
მოზომილი, ცხოვრების არისტოკრა-
ტიული წესისადმი ერთგული თეიმუ-
რაზი, მეუღლისადმი მოკრძალებული,
მოსიყვარულე ქმარიც კი (გაიხსენეთ,



როგორ გაუწვდის ვარდს ჯაყოს წინაშე ასე უტიფრად მჯდომ მარგოს და როგორ მოისურვის ქალი ვარდს და ჩაკბენს ვაშლს), მარგოს გაცნობის პირველი დღეები ჯერ კიდევ ასე მძაფრად რომ აფორიაქებს, ჯვრისწერისას ერთბაშად ამოაფრქვევს სულსა და სხეულში ჩაბრუნებულ ძალას; ძალას, რომელსაც თითქოს ასე საგანგებოდ მალავდა ამ ხნის მანძილზე. თეიმურაზი აქ საკუთარ პრინციპებს ააშკარავებს.

ვინ იცის, იქნებ, ამ პროტესტმარაღაც შეცვალოს კიდევ, მაგრამ ამოდ...

ამ ეპიზოდში სიმბოლურად ცნაურდება – მიხეილ ჯავახიშვილის პიროვნული ტრაგედია: ჯაყოსთან, ძალადობასთან (წითელ დიქტატურასთან) მსგავსი პროტესტით მხოლოდ და მხოლოდ სასოწარკვეთასა და უსასოობის განცდას თუ გაამძაფრებ... და თეიმურაზიც თვითმკვლელობას გადაწყვეტს. თოკს დაწვდება, მაგრამ ისიც უმტყუნებს – თოკიც დამპალი და გამოუსადეგარი აღმოჩნდება!

რაღა დარჩენია თეიმურაზს, ბედისწერასღა მიენდოს?!

თუ უფლის განაჩენს დაელოდოს და ჯაყოს დაცემა იხილოს?!

ამ დროს სცენაზე საგალობელი გაისმის, რომელიც ძველი სამეაროს საბოლოო განადგურებას გვამცნობს.

მალე ხვეისთავი ჯაყოს ზეობის დასასრულსაც შეესწრება, როცა გაწბილებული ისევ ნაშინდარში, კვლავ თავის ძველ სამოსახლოს დაუბრუნდება და ჯაყო ძველებურად

ცხერის ტყეში გახვეული დაუბრუნდება. მარგოსაც, როგორც ვხედავთ, ჯაყოს ერთ-ერთი ცოლის – ნინას ხვედრი რგებია.

დაბეჭდებული ჯაყო ლამის დანოქილი შესტირის საქანელას მიყრდნობილ თეიმურაზს (და ამ კონტექსტშიც საქანელა კვლავ ცხოვრების მეტაფორად აღიქმება) – ყველაფერი დავკარგე, ჩამომართვესო! – და ეს სცენა რაღაცით „მებაღურისა და ოქროს თევზის“ ზღაპრის ალფორიასაც კი მოგვაგონებს. ბევრი ინატრა, ბევრიც მიითვისა, მაგრამ ბოლოს მაინც გაკოტრებული აღმოჩნდა. თუმცა თვითგადარჩენის ველური ინსტინქტი მაინც არ ასვენებს – თეიმურაზს, გვარსა სთხოვს... და თუ ხვეისთავის გვარიც ხელში ჩაიგდო, მაშინ ცრუ წარმომავლობის მოძალადეები გადაწყვეტენ ქვეყნისა და კაცის ბედს.

ამ პრობლემას ნაწარმოებში მწერალი შეფარულად გვაწვდის, სათქმელს პირდაპირ არ ამბობს: თანახმაცაა ხვეისთავი, თან ყოყმანობს კიდევ, თუმცა, ასეთი საქციელი ლოგიკურად ავითარებს ამ პერსონაჟის მერყევ ხასიათს: ჯერ დაწერს თანხმობის არხას, შემდგომ, ეტყობა, გადაიფიქრებს, დახვეს და ბუხარში შეყრის, ჩაიბუტბუტებს: არ ვარგა, მერე დაწვერო!

– კი ბატონო, მერე დაწვეროთო! – თავისას არ იშლის ჯაყოც. ასე რომ, იმის დადგენა, მისცემს თუ არა სინამდვილეში ხვეისთავის გვარს მარგოსა და ჯაყოს შვილს თეიმურაზი, მწერალმა მკითხველს მიაწვდო.

სამაგიეროდ, თემურ ჩხეიძემ ეს

სცენა გადაწყვიტა ყოველგვარი მინ-
იშნებების გარეშე და თუ რომანში
თეიმურაზი აკვანში ჩაკრულ ჩვილს,
მართალია, ჩამომხრჩვალის, მაგრამ
მანც ღმილით ჩახედავს და ეტყვის
– „აღუუ!.. აღუუ!.. აღუუ, პაწაწინა
ჯაყოსა“-ო, სცენაზე ჩერებში
გამოხვეულ არსებას გულციფად, მხ-
ოლოდ ერთხელ გახედავს კუშტად და
ჯაყოს ამ კითხვას (თუ უფრო თხოვ-
ნას) ბავშვს გვარი მისცეს, უპასუხოდ
დატოვებს, რადგან შერყენილი შთა-
მომავლობის გაგრძელება შეუძლებე-
ლია, სულერთია, ის კეთილ ნაყოფს
მანც არ გამოიღებს!

მაშ ასე, მორჩა!.. თითქოს ყვე-
ლაფერი გადაწყვეტილია. რვეოლუ-
ციური ჰანგები ახლა უკვე მთელ სცე-
ნას „გადაფარავს“ და თეიმურაზი კვ-
ლავ არჩევანის წინაშე დგება, რაც
რეალურად მისი ფიზიკური არსებო-
ბის განმსაზღვრელია.

ჯაყოს მონობა თუ სისტემისა?

სკოლა თუ კოოპერატივი?

იგი კოოპერატივს ირჩევს, ანუ
სისტემას ეგუება?!

ეს არის სპექტაკლის ვერეთწოდე-
ბული პირველი ფინალი, მაგრამ აქვე
მეორე ფინალსაც გვთავაზობს რე-
ჟისორი, სადაც, ვფიქრობ, არამხ-
ოლოდ ინსცენირების, არამედ მწერ-
ლის მთავარი სათქმელიც იკითხება.
ასეთია რეჟისორის – თეიმურ ჩხეიძის,

საერთოდ მთლიანად შემოქმედებით
ჯგუფის პოზიცია.

ბოლო სცენაში თეიმურაზ ხევის-
თავი (ძველი ანტიკური თეატრის
მსგავსად) მიმართავს მაყურებელს
(თან მსახიობი იხსნის გრიმს).

„მაგრამ კიდევ არის ვიღაც ამ
ქვეყნად ღმერთის გარდა. ის „ვიღაც“
ურმით დასდევს ფეხმარდ მგლებს...

ჰო, ურმით დასდევს. ბოლოს, რაც
უნდა მარდად ირბინოს მგელმა, სა-
დაც უნდა დაიკარგოს, ურმით მდგვარი
ვიღაც მგელს მანც დაეწევა და
კბილებს დააგლეჯს“.

ამგვარია სპექტაკლის ფინალი,
მართლაც ორიგინალური და საინ-
ტერესო, არამხოლოდ თავისი მხ-
ატვრული გადაწყვეტით, არამედ
იმით, რომ რეჟისორმა თავისი მო-
ქალაქეობრივი პოზიცია გამოხატა
და მწერლის მთავარ სათქმელს
მიაგნო...თეიმურ ჩხეიძემ ამ სპექტაკ-
ლით ის რწმენა დაგვიბრუნა, რომლ-
ითაც დაიწერა 1924 წელს ეს რომა-
ნი, რომელი რწმენითაც აღესრულა
1937-ში მიხეილ ჯავახიშვილი და ამ-
იტომაცაა დღესაც ასე ძალიან რომ
მოვისაკლისებთ სპექტაკლ „ჯაყოს
ხიზნებს“ – ასე საჭიროსა და თან-
ადროულს.

ასეა, კლასიკა მუდამ ჩვენი ცხ-
ოურების თანამდევია.

მიხეილ ჩხევიძე

მსახიობის ცეცნიერების

შესახებ

*ვუძღვნი ჩემი მასწავლებლის
 გიორგი სიმონის ძე
 ვდანოვის ხსოვნას*

წინასიტყვა

წინამდებარე წიგნი ჩემს მიერ შემოქმედებითი პროცესების „თვალთვალის“ შედეგია, რომელიც დიდი ხნის წინათ, ჯერ კიდევ რუსეთში დაიწყო და გაგრძელდა: ლატვიაში, ლიტვაში, პოლონეთში, ჩეხოსლოვაკიაში, ავსტრიაში, გერმანიაში, საფრანგეთში, ინგლისსა და ამერიკის შეერთებულ შტატებში. ჩემს თვალწინ ჩაიარეს სხვადასხვა ტიპის, მიმართულებისა და სკოლის მსახიობებმა და რეჟისორებმა. ისინი ერთმანეთისაგან ხასიათითა და შესაძლებლობებით განსხვავდებოდნენ. ამ გამოცდილების სისტემაში მოყვანას დიდი დრო დასჭირდა.

1936 წელს მის ბეატრის შტრეკტმა ინგლისში გახსნა სათეატრო სკოლა, რომელიც, მისი აზრით, შექმდებოდა თეატრად უნდა ჩამოყალიბებულიყო. ამ სკოლაში მე, როგორც ხელმძღვანელს და მსახიობის ოსტატობის პედაგოგს, სამუშაო მომეცა რამდენიმე საინტერესო ექსპერიმენტი ჩამეტარებინა. სამაძულო ომის დაწყებამდე სკოლა გადაიტანეს ამერიკაში, სადაც ის პროფესიულ თეატრად გადაკეთდა.

ბროდვეიზე რამდენიმე სპექტაკლის გათამაშების შემდეგ, თეატრმა „გავსვითი სპექტაკლებით“ მოიარა ამერიკის რამდენიმე შტატი და საგასტროლო თეატრების პიონერად იქნა აღიარებული. თეატრის ასეთი

მთარგმნელისაგან

1967 წელს მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში დაკვდი კონსტანტინე გამსახურდიას „მოვარის მოტაცება“. პრემიერის შემდეგ რომანის ავტორმა სახსოვრად გადმომცა მიხეილ ჩხევიძის ორი ნაშრომი: 1. „თექვსმეტი გაკვეთილი ლიტვის სახელმწიფო თეატრში“ და 2. „მსახიობის ტექნიკის შესახებ“.

თარგმანი შესრულდა ქ. ბათუმის მექედ აბაშიძის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტის, მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისურის კათედრის დაკვეთით.

პროფესორი ლემპან მირცხულავა

*ინსტიტუტის მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისურის კათედრის გამგე,
 საქართველოს სახალხო არტისტი.*

ბათუმი, 27.09.2003 წელი.

შემოქმედება ხანმოკლე აღმოჩნდა, ვინაიდან ომის დაწყებისთანავე დასის ძირითადი ნაწილი ომში გაიწვიეს. ექსპერიმენტებს განვაგრძობდით ბროდვიცზე, მაგრამ თანდათან ქვეშეების ვრიალმა დააფრთხო შემოქმედება და მუზებიც დადუმდნენ.

აღნიშნული წიგნის პირველი ვერსია ინგლისურ ენაზე გამოიცა, რომლის შედგენაშიც ფასდაუდებელი ღვაწლი მიუძღვის ყველა იმას, ვინც გაიზიარა სწავლების ჩემული მეთოდი და ვინც ირწმუნა იგი.

ყოველი მათგანის მიმართ გამოვთქვამ ჩემს დიდ პატივისცემას. მინდა მადლიერების გრძობით აღვნიშნო ჩემდამი ის ყურადღება, რომელიც გამოავლინა ბატონმა ს. ლ. ბერტენსონმა ჩემი წიგნის რედაქტირებისას.

რუდოლფ შტაინერის მეცნიერულმა შრომებმა „ანტროპოლოგიის“ დარგში, რომლის შესწავლასაც მრავალი წელი მოვანდომე, წამყვანი როლი შეასრულეს ჩემი წიგნის შექმნაში.

განსაკუთრებულ სიხარულს მანიჭებს ის გრძობა, რომელიც მკვლელებს გულწრფელი მადლობა გამოვუცხადო ჩემს მასწავლებელს გ.ს. უდანოვს იმ ღვაწლისათვის, რომელიც მან გაიღო ჩემი სრულქმნისა და დაოსტატებისათვის. ყოველი მისი ექსპერიმენტი გაკვითილი იყო ჩემთვის, გაკვითილი, რომელიც ამდიდრებდა და ხვეწდა ჩემს ცოდნასა და გამოცდილებას. მისი იდეები, შეკითხვები და ჩვევები ყოველთვის ძვირფასი იყო ჩემთვის.

მისი ვულითადი და უნაგრო დახმარების გამო ვუძღვნი ჩემს ამ წიგნს მის სსოვანს.

*პოლიუდი, 1945 წელი.
ომის დამთავრების დღე.*

„ხელოვნებაში ტექნიკის განვითარება ზოგიერთ შემთხვევაში აქრობს შემოქმედებითი შთაგონების ნაპერწკალს. ასე ხდება საშუალო ნიჭიერებასთან შეხვედრისას, ხოლო ქვეშარიტ ხელოვანს უღვივებს ამ ნაპერწკალს და მარად ჩაუქრობელ კოცონად გადააქცევს“.

იოსებ იასსერი

წარმოსახვა და ჩურაღლება

(რეპეტიციის პირველი
საშუალება)

„არა ის აღაგრძნებს შემოქმედს რაც არის, არამედ ის, რაც შესაძლოა იყოს; არა სინამდვილე, არამედ შესაძლებელი“.

რუდოლფ შტაინერი.

„დროთა მანძილზე სულ ახალგაზრდავდება ის, ვინც წარმოსახვის სამყაროში ცოცხლობს. ახლა მან იცის: გონება აბერებდა მას და ასეთ მოუხეშავს ხდიდა“.

რ. შეიერი.

ფანტაზიით წარმოსახული სახეები დამოუკიდებელი სიცოცხლით ცხოვრობენ..

სალამოა. ხანგრძლივი და დამღლელი დღის მანძილზე უამრავი შთაბეჭდილებისა და განცდის, საქმისა და სიტყვის შემდეგ – თქვენ აძლევთ თქვენს გადაღლილ ნერვებს დასვენების უფლებას. თქვენ ჩაჯდებით სავარ-

ძელში, დახუჭავთ თვალებს ან ჩააქრობთ ოთახში სანთელს და მიეცემით სრულ სიმშვიდეს. რა წარმოსახება სიბნელიდან თქვენს შინაგან ხილვაში? იმ ადამიანების სახეები, რომლებსაც დღეს შებვლით, მათი ხმები, მათი ლაპარაკი, ქცევები, მოძრაობები მათი, მათთვის დამახასიათებელი ან სახასიათო ან სასაციოლო ქცევები. თქვენ კვლავ უბრუნდებით გავლილ ქუჩას, გვერდს უვლით ნაცნობ სახლებს, კითხულობთ ქუჩის აბრებს... თქვენ პასიურად აღევნებთ თვალს იმ მოგონებების მრავალფეროვან სახეებს, რომლებმაც დღეს თქვენს თვალწინ გაიელვეს.

მაგრამ, უეცრად, სრულიად შეუმჩნეველად თქვენ გამოდიხართ დღევანდელი შთაბეჭდილებებიდან და თქვენს ყურადღებას იპყრობს ახლო ან უფრო შორეული წარსულის სურათები. თქვენი მივიწყებული ან ნახვვრად მივიწყებული სურვილები, ოცნებები, მიზნები, მიღწევები და დამარცხებები წამოიშლებიან თქვენს თვალწინ. მართალია, ისინი ისეთივე ზუსტნი არ არიან, როგორც დღევანდელი დღის მოგონებები, ვინაიდან ისინი „შეცვალა“ ვიღაცამ, ვინც მასხვედ ოცნებობდა მაშინ, როცა თქვენ „დაივიწყეთ“ მათი არსებობა, მაგრამ მაინც გაგონდებთ და შეიცნობთ მათ. და აი, წარსულისა და აწმყოს შინაგანი ხედვის დროს, თქვენ შეამჩნევთ, რომ ხან აქ, ხან იქ გამოჩნდებიან და გაქრებიან თქვენთვის სრულიად უცნობი სახეები, რომლებიც შემდგომ, სხვა უცნობებსაც მოიყვანენ თქვენთან. ისინი ურთიერთ-

დამოკიდებულებებს ამყარებენ, იწყებენ თქვენთან თამაშს. თქვენ თვალყურს ადევნებთ თქვენთვის გათამაშებულ სრულიად ახალ მოვლენებსა და ამბებს. თქვენდა უნებლიეთ ჩაერთვებით მოქმედების ორომტრიალში, გებადებთ უშუალო გრძობები და განწყობილებები. უცნობი სახეები მათი ცხოვრების ინტერესებში ჩაგრევენ და თქვენც იწყებთ მონაწილეობას მათ ბრძოლაში, ხდებით მათი მეგობარი ჭირსა თუ ლხინში, ბედნიერებასა თუ უბედურებაში. მოგონებები უკანა პლანზე აღმოჩნდებიან. ისინი გვაძილებენ ვიტიროთ ან ვიცინოთ, მწუხარედ ვიყოთ ან ვიმხიარულოთ ისეთი ძალით, რომ გადაგვაიწყდეს უბრალო მოგონებები. თქვენ აღელვებით შესცქერით ამ საიდანღაც მოსულ თვითმყოფად სახეებს, რომლებიც საკუთარი – დამოუკიდებელი სიცოცხლით ცხოვრობენ და რომლებიც თქვენში აღძრავენ გრძობათა მთელ გამას. თავად თქვენ ხდებით ერთ-ერთი იმათგანი. თქვენი დაქანცულობა ქრება, სიზმარიც დასრულდა, თქვენ ზეაწეული შემოქმედებითი განწყობილება გეუფლებათ!

მსახიობისა და რეჟისორისათვის, ისევე როგორც ყოველი შემოქმედისათვის, ნაცნობია ასეთი წუთები. „მე ყოველთვის გარს მახვევიან სახეები“ – ამბობდა მაქს რეინჰარტი. „ყოველ დილით ვზივარ და ვუცდი ოლივერ ტვისტს – ის კი არ მოდის“ – წერდა დიკენსი. გოეთემ სთქვა: „ჩვენი შემოქმედების შთამაგონებელი სახეები თავად გვევლინებიან და მოგვმარ-

თავენ: „ჩვენ აქა ვართ!“ რაფაელმა თავის სახელოსნოში იხილა მოსიარულე სახე – „ეს სიქსტის მადონა იყო“. მიქელანჯელომ სასოწარკვეთით წამოიძახა: „სახეები მოსვენებას არ მძღვევენ. მაძულევენ მათი ფორმები კლდეში გამოვთალო!“

თანამედროვე მსახიობს რომ მოსდომებოდა, ძველი თაობის სცენის ოსტატისათვის ეთქვა, რომ მას, ძველ ოსტატს არა სჯერა მხატვრული სახის თვითმყოფადობისა: და რომ ეს შეხედულება მცდარია, ის უპასუხებდა: „შენ ცდები, ყმაწვილო, როცა გგონია, რომ შენ შესძლებ შენი საკუთარი შესაძლებლობებიდან შექმნა ჭეშმარიტი მხატვრული სახე. შენმა მატერიალურმა საუკუნემ მიგიყვანა იმ დასკვნამდე, თითქოს შენი შემოქმედება შენივე ტვინის მოღვაწეობის პროდუქტი იყოს და ამას შენ აღმაფრენას უწოდებ. სად მიყვხარ ასეთ აზრს? – არაფრისკენ! ჩვენს აღმაფრენას ჩვენი მგრძნობელობის სამყაროს ფარგლებიდან გაეყავდით შორს თვალუხილაუი სიფრცევისაკენ. იგი გვაშორებდა პირადულის ვიწრო ჩარჩოებს. შენ კი მთელი გულისყურით მიმართული ხარ საკუთარი შესაძლებლობებისკენ, შენ ზუსტად იმეორებ შენს საკუთარ ემოციებს და ფოტოგრაფიული სიზუსტით წარმოადგენ შენს გარემომცველ მოუღვენებსა და ფაქტებს. ჩვენ მივდევდით რა ჩვენს მხატვრულ სახეებს, ვღრმავდებოდით ჩვენთვის უცნობ და საიდუმლოებით მოცულ შემოქმედების სფეროებში. ვქმნიდით და შევიცნობდით.

სახეების დაუფლება

თუკი თქვენ საკმაო გამბედაობა გაქვთ, მხატვრული სახეების დამოუკიდებლად არსებობის პრინციპი აღიაროთ მით უფრო უნდა გახსოვდეთ ერთი მთავარი და აუცილებელი პირობა: ნუ გაერთობით მათი ქაოტური და თვითნებური ქმედებით, რაოდენ სიამოვნებაც არ უნდა მოგვგვაროთ მათმა თამაშმა, გახსოვდეთ თქვენი შემოქმედებითი ამოცანა – თქვენ უნდა შეისწავლოთ სახის დამორჩილების წესი, რათა მოუყაროთ მათ თავი და წარმართოთ თქვენი ნებასურვილის თანახმად იმ მიმართულებით, რომელსაც თქვენი მიზანი მოითხოვს (ამ ამოცანის განხორციელებაში ყურადღების სავარჯიშოები დაგეხმარებათ). მაშინ თქვენდამი მორჩილი სახეები გამოგვცხადებიან არა მარტო საღამოს მყუდრო ატმოსფეროში, არამედ დღისით – შხისით, ქუჩაში, ხალხმრავალ საზოგადოებაში და ყოველდღიური შრომისა და გარჯის დროსაც. ისინი თქვენს ნებასურვილს დაემორჩილებიან.

აქტიური მოლოდინი

ნუ გგონიათ, თითქოს მხატვრული სახეები სრულყოფილი და უნაკლონი წარმოდგებიან თქვენს წინაშე. სრულიადაც არა, ისინი ხანგრძლივ დროს მოითხოვენ, რათა შეიცვალონ და სრულქმნან საკუთარი სახე, რომ შესძლონ შემდგომში თქვენი მოთხოვნილების დაკმაყოფილება. თქვენ უნდა ისწავლოთ მოთმინებით ცდა. ლეონარდო და ვინჩი წლების მან-

ძილზე ელოდა, სანამ მიაგნო ქრისტეს „თავის“ გამოხატვას „საიდუმლო სერობის“ ხატვისას. მოლოდინი სრულიადაც არ ნიშნავს პასიურ ცდას, აქტიური მოლოდინი შემოქმედებითი ძიებების პროცესია.

პრაქტიკულად რას აკეთებთ თქვენ ლოდინის დროს, მარტო შეჭურვით სახეს? არა თქვენ აძლევთ კითხვებს, რაც გაინტერესებთ და მთგანაც დებულობთ პასუხებს, ისე თითქოს თქვენს მეგობარს ესაუბრებოდეთ.

როლზე მუშაობის პირველი პერიოდი, თუ თქვენ მას სისტემატიურად ატარებთ, გადის „კითხვა-პასუხის“ პროცესში. თქვენ ეკითხებით, თქვენი პასუხის მოლოდინი განსაზღვრავს თქვენს აქტიურობას. სახეები თანდათან იცვლებიან და ყალიბდებიან მხატვრულ სახეებად თქვენი შეკითხვების საფუძველზე, ამ პროცესში ისინი სათანადო პასუხებით გაპასუხობენ, რომლებსაც თქვენ აღიქვამთ შინაგანი ხილვით.

მაგრამ არსებობს შეკითხვების მიცემის ორი წესი. ერთ შემთხვევაში თქვენ მიმართავთ თქვენს შფერძნებას. თქვენ აანალიზებთ სახის მგრძნობელობას (გრძნობებს) და ცდილობთ, მის შესახებ რაც შეიძლება მეტი შეიცნოთ (გაიგოთ), მაგრამ რაც მეტს გაიგებთ თქვენი სახის განცდების შესახებ, იმდენად ნაკლებად შეიგრძნობთ ამას თქვენს საკუთარ თავზე.

მეორე წესი ეწინააღმდეგება პირველს. მისი საფუძველი თქვენი წარმოსახვაა. აძლევთ რა შეკითხვას,

გსურთ პასუხი დაინახოთ, აღიქვამთ თქვენ უყურებთ და მოელით. თქვენს თვალწინ სახე სახეს იცვლის და გველინებათ სახეშეცვლილი ხილული პასუხი. ამ შემთხვევაში ის (ხილული სახე) თქვენი შემოქმედებითი ინტუიციის პროდუქტია. ამჯერად არსებობს თქვენი შეკითხვა, რომელზედაც პასუხი არ მიგედოთ. ყოველივე, რაც შესაძლოა, გაღელვებდეთ თქვენი მუშაობის პირველ სტადიაში: ავტორის სტილი მოცემულ პიესაში, მისი კომპოზიცია, მთავარი იდეა, მოქმედ პირთა დამახასიათებელი ნიშნები, მოცემულ გარემოებებში თქვენი როლის ადგილი და მნიშვნელობა, მისი ძირითადი განმასხვავებელი ნიშნების დეტალური შესწავლა და შეცნობა – ყოველივე ეს, თქვენ შფიძლიათ კითხვების სახით დაუსვათ თქვენს სახეს. უდავოა, რომ ყველა შეკითხვაზე პასუხს მაშინვე ვერ მიიღებთ. სახეები ხშირად დიდ როლს მითხვოვს მათი გარდაქმნისათვის. თუ ჰკითხავთ თქვენს გმირს, როგორ შედის ის სცენაზე პირველად, იმ მოცემულ გარემოებებში, რომლებსაც პიესის ავტორი გვთავაზობს, თქვენ სასწრაფოდ მიიღებთ პასუხს – სახე „გაითამაშებს“ თავის პირველ გამოსვლას, თქვენ ასევე შფიძლიათ ჰკითხვით სახეს – როგორია მისი დამოკიდებულება იმ სახისადმი, რომელთანაც ურთიერთობის დამყარება დასჭირდება მას. ამის პასუხი შესაძლოა უცებ ვერ მიიღოთ. შესაძლოა დასჭირდეს საათები, დღეებიც კი. მოთმინებითა და გულისყურით უნდა აღვენოთ თვალყური თქვენი გმირის

ქცევებსა და ურთიერთობებს თავის პარტნიორთან მიუღი რიგი სცენების გათამაშების მანძილზე. ის თანდათან, ნაბიჯ-ნაბიჯ დაგანახებთ თავის დამოკიდებულებას სხვა მეორე მოქმედ პირთან, რაც თქვენზე შინაგანი ხილვის ნიადაგზე მოხდება. ამისათვის თქვენ დრო გჭირდებათ – საკმაოდ დიდი დრო.

პასუხი შეკითხვაზე: რა არის პიესის ძირითადი იდეა? – ასეთ შემთხვევაში ყოველი სახე, განსაკუთრებით ძირითადი სახეები უნდა გარდაიქმნან და ერთად „გაითამაშონ“ სცენარი თქვენს წინაშე ერთი მეორეზე მიყოლებით. ამ შემთხვევაში თქვენი მომთხონელი მხერა აიძულებთ მათ გაითამაშონ ორი ან სამი (შესაძლოა ერთიც) სცენა და თქვენ თვალწინ აელვარდება ნაწარმოების ძირითადი იდეა, რომელიც გამოიხატება სცენების „გათამაშების“ დროს. ასე და ამგვარად, შეკითხვებისა და პასუხების გზით განხორციელდება თქვენი შემოქმედებითი მიზანი, რაც მოამწიფებს თქვენს მიერ ჩაფიქრებულ ნაწარმოებს.

სახის შინაგანი

სიცოცხლის „ხედავა“

იმის მიხედვით, თუ როგორ შესძლებთ დაამუშაოთ და განამტკიცოთ თქვენი წარმოსახვა, აღმოცენდება თქვენში გრძნობა, რომელიც მოგცემთ უფლებას წარმოსთქვათ სიტყვები: რასაც მე ვხედავ ჩემი შინაგა-

ნი ხედვით, არიან ირგვლივ მყოფი სახეები, რომლებსაც აქვთ ისეთივე შინაგანი – ფსიქოლოგიური ცხოვრება და ცხოვრების გარეგნული გამოხატულება, როგორც ჩვეულებრივ ადამიანებს, რომელთა გარემოცვაშიც მე ვიმყოფები, მხოლოდ ერთის განსხვავებით: ყოველდღიურ ცხოვრებაში შესაძლოა მოპირდაპირედ მდგომი ადამიანის გარეგნული ქმედების შედეგად ვერ ამოვიცნოთ მისი შინაგანი ბუნება, მაგრამ მხატვრული სახე, რომელიც ჩემი შინაგანი წვდომისა და „თვალთვალის“ საგანს წარმოადგენს, ბოლომდე ნათელია ჩემთვის მთელი თავისი ემოციებით, გრძნობებითა და ვნებებით, ყოველი ჩანაფიქრით, მიზნით, ფარული სურვილებით. ჩემი შინაგანი თვალთხედვით, მე „ვხედავ“ მისი გარეგანი საფარველის ქვეშ მყოფ შინაგან ცხოვრებას. მიქელ ანჯელო მოსეს ქანდაკების შექმნისას „ხედავდა“ არა მარტო მის კუნთებს, წვეგრების ტალღებსა და ტანსაცმლის ხვეულებს – ის ხედავდა, მოსეს შინაგან ძლიერებას, როგორც ყოველი მისი გარეგნული გამოხატულების აზრსა და საფუძველს. ლეონარდო და ვინჩის აწამებდნენ მისი ფანტაზიის მიერ შექმნილი სახეები მათი აღმოდებუ-ლი შინაგანი ცხოვრებით, არ აძლევდნენ მოსვენებას გენიალურ მხატვარსა და ხუროთმოძღვარს. ის ამბობდა: „სადაც უზომოა ძალა შემოქმედების, იქ წამებაც უზომოდ დიდია“-ო.

დიალოგი

აუ ჩვეყნი აუასწოებთ
რეჩენცყური ამ ამის ეროვნული,
ამ ჩვეყნი აუასწო მკვდარი.

(რეჟისორ დათო საყვარელიძეს ესაუბრება თეატრმცოდნე ნინო მაჭავარიანი)

— პირველი კითხვა, რომელიც ბუნებრივად იბადება, ალბათ, რატომ კავკასიური და რატომ აუცილებლად ლაბორატორია? რა მიზნებს ისახავს მიზნად ახალგაზრდა შემოქმედთა ეს გაერთიანება? მასზე პასუხის გასაცემად მივმართეთ ამ პროექტის ერთ-ერთ ავტორს, დათო საყვარელიძეს.

დ. საყვარელიძე: 1998 წელს საქართველში ჩამოვიდა სამი ინგლისელი დრამატურგი — შარლოტა კიტლი, პოლ გოდფრი და მარკ იენი. ისინი დღევანდელი ლონდონის ცნობილი ახალგაზრდა დრამატურგები არიან. მათ საქართველოში კონტაქტი დაამყარეს დრამატურგთა 15 კაციან ჯგუფთან. მათ შორის ლაშა ბუღაძესთან, დათო ტურაშვილთან, ბასა ჯანიკაშვილთან, მანანა დოიაშვილთან, შემდეგ ამ ჯგუფს შეუერთდნენ დრამატურგები საფრანგეთიდან, ამერიკიდან, ლიტვიდან, ლატვიიდან, სომხეთიდან, აზერბაიჯანიდან, შეიქმნა საერთაშორისო ჯგუფი, რომელთა

წევრებიც შემოქმედებითად გაეცნენ ერთმანეთს. ქართულმა ჯგუფმა, განსაკუთრებით თბილი ურთიერთობის დამყარება შეძლო სომხეთთან და აზერბაიჯანთან. ამ შეხვედრებისას ჩაისახა იდეა, რომ შექმნილიყო არასამთავრობო ორგანიზაცია, რომელიც თანამედროვე დრამატურგიაში ახალი ტენდენციების აღმოჩენის ურთულეს პრობლემას დაისახავდა მიზნად, რადგანაც ყველანი ვთვლით, რომ ახალი თეატრი იბადება, უპირველესად, დრამატურგიიდან. მწერალი ქმნის თეატრის ახალ ფორმას, ახალ მხატვრულ ენას ამიტომ გადავწყვიტეთ ჯერ ამიერკავკასიის სივრცეში მყოფი რესპუბლიკების თეატრებისა და ახალგაზრდა დრამატურგებისათვის მიგვეხედა. ამ ორგანიზაციას „კავკასიური თეატრალური ლაბორატორია“ ვუწოდეთ.

ეს სიტყვა ახალი არ არის თეატრის ისტორიაში. დღეს მსოფლიოში უამრავ თეატრალურ ორგანიზაციას

წოდება ლაბორატორია. ამ სიტყვით ჩვენ გვინდოდა მიგვეწოდებინა ინფორმაცია თეატრის მოყვარულებისათვის, რომ ჩვენ ვწარმოებთ ექსპერიმენტულ, საცდელ სამუშაოებს. კონკრეტულად, გვაქვს რამდენიმე მიმართულება. შარშან ეს იყო პროექტი, რომელიც მიზნად ისახავდა ქართულ დრამატურგიაში ისტორიულ მოტივებზე შექმნილი პიესების შეგროვებას, ასევე ცალკე გვექნება თანამედროვე პოლიტიკური პროცესების ამსახველი დრამატურგია, კლასიკური ლიტერატურის მოტივებზე (მაგ.: ფაუსტი) აღმოცენებული პიესები.

— გადაიღვა თუ არა კონკრეტული ნაბიჯები ამ მიმართულებით?

დ. საყვარელიძე: მივიღეთ დაფინანსება. არასამთავრობო გრანტის საფუძველზე გამოვეცით უკვე ოთხი წიგნი: ლაშა ბუღაძის „ის სკამი და ეს საწოლი“, კრებული „შვიდი თანამედროვე ქართული პიესა“, ბასა ჯანიკაშვილის „თითოთ საჩვენებელი“ (რუსულად, ინგლისურად, ქართულად) და „სამი პიესა“. დავდგით სპექტაკლები: „ის სკამი და ეს საწოლი“, ჰოლანდიელი დრამატურგის იოკე ვან ლეუვენის „პიპ“, ნატალი საროტის პიესა „ის აქ არის“, ჯარჯი აქიმიძის და დათო ტურაშვილის „ქალი ხეზე“, ამჟამად ვდგამ „ტარტიუსს“, მინდა ამ კლასიკური პიესის მაგალითზე დავანახო მაყურებელს, რა გამოცდილება დაგაგროვებ „კაკასიურ თეატრალურ ლაბორატორიაში“.

ორგანიზაცია უკვე ოცდაათამდე თეატრალურ მოღვაწეს აერთიანებს. ესენი არიან მსახიობები, მხატვრები,

მუსიკოსები, დრამატურგები, თეატრალური მენეჯერები, ვიყავით გასტროლებზე მოსკოვში, სანკტ-პეტერბურგში, პარიზში, ბარსელონაში. მაყურებლები ეცნობოდნენ ახალგაზრდა დრამატურგთა ნამუშევრებს. დღეს საზღვარგარეთის თეატრალურ მოღვაწეებს სოციალისტურ ეპოქაში შექმნილ პიესებსა და სპექტაკლებზე მეტად 2000-იანელთა შემოქმედება აინტერესებთ.

გვაქვს ახალი პროექტები – „რადიკალური ტექსტები ქართულ თეატრში“, რომელიც განხორციელდება ახლადგარემონტებულ კინომსახიობთა თეატრში. 2004 წლის თებერვალში საქართველოს თითქმის ყველა კუთხიდან და, რა თქმა უნდა, დედაქალაქიდან, კინომსახიობთა თეატრში წარმოუდგენთ ათ საუკეთესო ნამუშევარს, რომელიც შექმნილია 30 წლამდე ასაკის დრამატურგთა მიერ. ამ პიესებს მივცემთ დასადგმელად ახალგაზრდა რეჟისორებს, რომლებიც წარმოადგენის გასაფორმებლად მოიწვევენ 30 წლამდე ასაკის ახალგაზრდა მხატვრებს, რომლებიც გააკეთებენ მაკეტს. რეჟისორები ამ პიესებს დადგამენ მხატვრული კითხვის და არა სპექტაკლის ფორმით.

მაყურებელი, რომელიც შემოვა კინომსახიობის თეატრში, ნახავს ჯერ პიესების მიხედვით შექმნილი სპექტაკლების მაკეტებისა და ესკიზების გამოფენას და შემდეგ დაესწრება ამ პიესების მხატვრულ კითხვას. ეს არც ლიტერატურული თეატრია და არც სალონური. ეს არის სპექტაკლის დადგმის პირველი ეტაპი – „პიესის კითხვა“, რომელიც პერსპექტივაში

დაანახებს მაყურებელს, გამოვა თუ არა ეს სპექტაკლი. ისიც მინდა ვთქვა, რომ ქართველ რეჟისორებს ძალიან ეზარებათ კითხვა. ვეცდებით, რომ აკადემიური თეატრების ყველა სამხატვრო ხელმძღვანელი მოვიწვიოთ და მოვასმენინოთ პიესები. იქნებ გადაიფიქრონ კლასიკური პიესების დადგმა და თანამედროვე ქართული დრამატურგიითაც დაინტერესდნენ. აქ მინდა გავიხსენო ჰაროლდ პინტერის მოსაზრება, რომელიც პრესაში განაცხადა: თუ ქვეყნის თეატრის რეპერტუარის 90% არ არის თანამედროვე დრამატურგია, იმ ქვეყნის თეატრი მკვდარია.

რეჟისორები რატომღაც აძაგებენ ქართულ დრამატურგიას. ამბობენ, რომ ქართული დრამატურგია არ არსებობს.

ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მათი სპექტაკლები არ არის საინტერესო, მაგრამ ისინი ხომ ქართულ ენაზე იდგმება. ქართველი მსახიობები სცენაზე თანამედროვე ქართულ ენაზე მეტყველებენ. ქართულ ტექსტებში არის რაღაც ფორმა. დრამატურგია მხოლოდ სიუჟეტის მოგონება ხომ არ არის? დრამატურგია არის ქართული ენა წარმოდგენილი სცენაზე. და თუ დგამ შექსპირს ქართულად, ეს იმას ნიშნავს, რომ ქართული ენის თეატრალური ფორმის ძიება უკვე მიმდინარეობს. თარგმნა უკვე ლიტერატურული პროცესია. მაჩაბლისა და ჭელიძის თარგმანები სცენაზე დღეს აღარ გამოდგება. ამჟამად თაობათა შორის არსებული ინფორმაცია გროვდება და ის უკვე სხვადასხვა ფორმით საჭი-

როებს გადმოცემას.

ჩვენი ლაბორატორია ემსახურება იმ ძიებებს, რომლებსაც ქართველი დრამატურგები მიმართავენ ახალი მხატვრული საშუალებებისა და ახალი მხატვრული ლექსიკის ჩამოყალიბებაში. ყოველივე ამას მაყურებელმა უნდა შეხედოს პერსპექტივაში, თუ როგორ დაეკარგება იგი ლაბორატორიას აკადემიურ სცენაზე მუშაობისას, რა სიახლეს მოგვიტანს ეს ძიებები და აღმოჩენები. ვფიქრობ, რამდენიმეწლიანი მუშაობა ამ მხრივ აუცილებლად გამოიღებს სასურველ შედეგს და დაგეხმარება მთლიანად, ახალი ქართული თეატრის ჩამოყალიბებაში.

თუ ჩემი არგუმენტები არ არის საკმარისი ჩვენი საქმიანობის ოპონენტებისათვის, მაშინ ერთს კიდევ დავამატებდი: ეკონომიურმა და სოციალურმა მხარემ ისე გაყინა და დაამუხრუჭა თეატრალური ძიებანი, რომელიც წარმატებით მიმდინარეობდა ქართულ თეატრში ადრე, რომ სჯობს ადგილიდან დროზე დავიძრაოთ პრინციპით – „ცუდად ჯდომას ცუდად შრომა სჯობია“. იმისათვის, რომ ჩვენმა თაობამ იპოვოს უზარმაზარ თეატრალურ დიდ სამყაროში ადგილი, რომ ხელის შეშლა აღარ გვკვირდება, იქნებ, პირიქით, დაგვეხმარონ. განსაკუთრებით მივმართავ უფროსი თაობის წარმომადგენლებს – თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელებს, ვთხოვ, ვურჩევთ, დადგან თანამედროვე ქართული პიესები. თითოეულმა თეატრმა ერთი პიესაც რომ დადგას წელიწადში, ჰაროლდ პინტერის სიტყვები რომ მოვიშველი-



ოთ, ქართული თეატრი ცოცხალი დარჩება.

— როგორი სახით, როგორი ფორმით წარმართება ლაბორატორიის მუშაობა უახლოეს მომავალში?

დ. საყვარელიძე: ორგანიზაცია „კავკასიური თეატრალური ლაბორატორია“ მუშაობს პროექტებზე. აფინანსებს მათ, ხელშეკრულებას უდებს თეატრებს და მათთან სეზონურად მუშაობს. არ უშლის რა ხელს მათ შემოქმედებით მუშაობას. პირიქით, ეხმარება ხალხის მოზიდვაში, განსაკუთრებით, ახალგაზრდობის მოზიდვასა და მსახიობების დასაქმებაში.

ლაბორატორიაში ისწავლება და ანალიზი უკეთდება თანამედროვე სამენეჯერო საქმიანობასა და თეატრის ორგანიზაციულ საკითხებს თანამედროვე საბაზრო ეკონომიკის ფონზე. ასე მაგალითად, პროდუქციის ანუ სპექტაკლის შექმნის პროცესის ორგანიზაცია-დაგეგმარება და უკვე შექმნილი პროდუქტის ანუ სპექტაკლის გაყიდვა ანუ მარკეტინგი, მისი რეკლამა, საზოგადოებრივი აზრის შექმნა მასზე. ამ საკითხებს ჩვენ პრაქტიკულად ვახორციელებთ საერთაშორისო ორგანიზაციებთან ურთიერთობის გზით. ესეც არის ჩვენი ლაბორატორიის მუშაობის ერთ-ერთი მიმართულება, რომელიც ასევე, ჯერჯერობით, ექსპერიმენტის დონეზეა.

განვსხვავდებით სხვა თეატრალური ანუ კერძო თეატრებისაგან იმით, რომ ჩვენ ვართ თეატრალური კომპანია, რომელსაც შენობა არ გააჩნია.

ჩვენ თვითონ ვთქვით უარი შენობაზე რადგან სხვა პრინციპით ვმუშაობთ — ჩვენ გვაქვს კონკრეტული შემოქმედებითი პროექტი, რომელსაც ვუძებნით ორგანიზაციას, რომელიც თავის ბაზაზე ანხორციელებს მას. ხშირად გვიხდება მუშაობა აკადემიურ თეატრებში, ვფიქრობ, რომ თეატრებისათვის სასურველი ვართ, ყოველთვის გვეპატიჟებიან, ვართ სასურველი მათთვის და ეს გვახარებს, მაგრამ კარგად ვგრძნობთ იმ პრობლემათა სიმძიმეს, რომელიც უახლოეს ხანში დადგება ქართული თეატრის წინაშე.

ვფიქრობ, საქართველოში სულ რაღაც ერთ წელიწადში შეიძლება არსებობდეს უამრავი, კარგად გარემონტებული თეატრი რამდენიმე სცენით, მაგრამ მათი ხელმძღვანელები ვერ შეძლებენ ყველა მათგანის სრულყოფილად ათვისებას, რაც ერთგვარ მხატვრულ ვაკუუმს შექმნის ამ თეატრებში. დედაქალაქის გარემონტებულ თეატრებს ახალი პროექტები, ძიებები, ექსპერიმენტები სჭირდებათ, რათა გაგრძელდეს ის თეატრალური პროცესები, რომელთა განვითარება ყოველთვის მიმდინარეობდა ქართულ თეატრში და რომლებიც ამჟამად შეწყვეტილია.

იმედი მაქვს, რომ „კავკასიური თეატრალური ლაბორატორია“ იდეების კატალიზატორის როლს შეასრულებს და მიეხმარება თეატრებს იმ შემოქმედებითი ვაკუუმის დაძლევაში, რომელიც აუცილებლად შეიქმნება საყოველთაო რემონტებისა და განახლებების შემდეგ.

ადამიანი
შემოქმედების
კვირკვირი
ხელოვნება

სახალხო არტისტის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის, პროფესორ ნ. ანდლულაძის უდიდესი ღვაწლის ერთ-ერთი გამოვლენა მისი მოწაფეები და ვოკალური სკოლაა, რომლის აღზრდილები დღეს ჩვენი ქვეყნისა და მის საზღვრებს გარეთ მოღვაწე შესანიშნავი ხელოვანები არიან. ნ. ანდლულაძის ბრწყინვალე შემოქმედებით ბიოგრაფიას ერთი ფურცელიც მიემატა – ეს არის მისი სამეცნიერო ნაშრომი „ჰომო კანტორ“, რომელშიც მომღერალმა მრავალი საგულისხმო თეორიული და პრაქტიკული მოსაზრება გამოხატა.

საქართველოს სახალხო არტისტის, რუსეთის ეროვნული თეატრალური პრემიის „ოქროს ნიღაბი“ ლაურეატი, პროფესორი ანზორ შომახია, მისი აღზრდილი, საქართველოში დაბრუნდა. ის შშობლიურ კონსერვატორიას დაუბრუნდა და დიდი პედაგოგის მსგავსად, კიდევ ერთი თეორიული ნაშრომით გაამდიდრა ქართული ვოკალური კულტურა.

წერილის მიზანი ამ წიგნების განხილვა არ გახლავთ, თუმცა მათი გაცნობის გარეშე საოპერო ხელოვნების მოყვარულთ

მართლაც რომ დიდი სიამოვნება დააკლდებათ თავის წიგნში „ადამიანის შემოქმედების გვირგვინი“, რომელიც პერმში გამოიცა რუსულ ენაზე. ანზორ შომახია არა ერთხელ იხსენებს თავის აღმზრდელის, უსაყვარლეს პედაგოგს, რომლის სწორი სწავლების მეთოდიკამაც აქცია ის ხალხი არტისტად და მნიშვნელოვან მოღვაწედ. წიგნის პირველი სტრიქონებიდანვე ა. შომახია ყველაზე დიდ პრობლემას აანალიზებს. ეს არის სტუდენტის ხმის არასწორი დაყენება. „მოკა დრო, როცა პედაგოგებს გაასამართლებენ მათი სტუდენტების ხმებში შემჩნეული დეფექტების გამო“ – აღნიშნავს ანზორ შომახია და მაღლიერებით იხსენებს ნ. ანდლულაძეს, რომლის წიგნიდან ამოწერილი სტრიქონები, მისი სწავლების მეთოდიკა ცხოვრების კრეოდ გაუხვია. „დიდი ადამიანის აზრების გაზიარება ყველაზე საჭირო მეცნიერებაა“ – ამბობდა პუშკინი. ღრმა პროფესიული ცოდნით და საკუთარი შემოქმედებითი გამოცდილების შუქზე არის გაანალიზებული ა. შომახიას სამეცნიერო შრომა, რომლის შესავალი გზიბლავთ უშუალოდით კომუნიკაბელურობით, აზრის სიღრმით აქ დიდი ადამიანების გამონათქვამებს ავტორის არანაკლებ მნიშვნელოვანი გამონათქვამები და აზრები ცვლის. ის საუბრობს იმაზე, რომ ადამიანის ფიზიოლოგიური კვლევის – ფილტვების, დიაფრაგმის, ხმის რეზონატორებისა და ა.შ. მიღმა არსებობს კიდევ რაღაც, ღვთიური ნაკერწკალი, რომლის გარეშე შეუძლებელია სიმღერა. წიგნის ერთ-ერთ თავს ა. შომახია ნ. ანდლულაძის

„პომო კანტორის“ ერთ-ერთ ამონარაიდს ეპიგრაფად უმძღვარებს: „პომპეროსი მომღერლებს უწოდებდა „ლეთაებრივს“, „შთაგონებულს“, მათი ხმებით ღმერთები ლაპარაკობდნენ...

ღმერთები აღარ არსებობენ. მომღერლები დაობლდნენ. ღმერთები ჯერ დირიჟორებმა შეცვალეს, შემდეგ – რეჟისორებმა, რომელთა მოქმედება



ანზორ შომახიას ულოცავს მიხეილ გახაჯოვი

გამოსასწორებელი კოლონიის ზედამხედველთა ქმედებას მოგვაგონებს, აყვავდა ძალადობა და თვითნებობა, მიმდინარეობს არტისტული ინდივიდუალობის განადგურების პროცესი. შემოქმედებითი დიალოგი, ურთიერთგაგება გამორიცხულია. ამიტომაც ჩვენი თეატრები უპატრონო ბავშვთა თავშესაფარს დაემსგავსნენ“. ნ. ანდელულაძეს ეს მოსაზრება საოპერო თეატრის დღევანდელ მდგომარეობას ასახავს, რაც არა ერთი პროტესტით თუ პლენარული სახით გამოხატეს მისმა წამყვანმა მსახიობებმა.

ა. შომახია ვოკალზე საუბრისას არა სუნთქვაზე, არამედ სუნთქვის პროცესის ინვერსიულობაზე ამახვილებს ყურადღებას. იგი იხსენებს იერიქონის საყვირის მოქმედებას, ორფეოსის ღირას, რომელმაც ცერბერი დააძინა, სიმღერის არსისა და მნიშვნელობის დამადასტურებელ მრავალ გამონათქვამს იშველიებს. მაგ.: „არ იცოდე სიმღერა ისეთივე სირცხვილია, როგორც არ იცოდე კითხვა“ (თომა აქვინელი), „აზრი იღებს ფორ-

მას სიმღერის, მითის, ხატის მეშვეობით, შემოქმედებითი პროცესი სიცოცხლეს ნიშნავს და განიცდება, როგორც გმირის შემოქმედებითი სიმღერა (ა. ბელი) და ასკენის, რომ სიმღერა ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოვლენის აქტია.

უკვე ერთი წელია, რაც ანზორ შომახია პერმის პ. ჩაიკოვსკის სახელმწიფო საოპერო თეატრიდან მშობლიურ კვრას დაუბრუნდა. ჟურნალმა „თეატრი და ცხოვრებამ“ მოიწვია გამომჩენილი მომღერალი და რამდენიმე კითხვით მიმართა მას.

ნინო მაჭავარიანი: დღეს თუ გაქვთ სურვილი იმუშაოთ საოპერო თეატრში?

ა. შომახია: სამწუხაროდ არა და არა იმიტომ, რომ პროფესიულად ნაკლებ ფორმაში ვარ. თორმეტი წელია, რაც საზღვარგარეთ ვმოღვაწეობ და ვერ ვიცანი ჩემი თეატრი. ამაში დამნაშავე კი არა მხოლოდ თეატრალური კოლექტივია.

მე განმაცვიფრა იმ ხელშეწყობამ და პირობებმა, როგორც რუსეთის საოპერო თეატრებს აქვთ. მათ ეხმარებათ სახელმწიფო, სხვადასხვა კომპანია, ცალკეული პიროვნება. იქ ბევრი რამ

მოიშალა ადმინისტრაციული თვალსაზრისით, მაგრამ ხალხი მათ გვერდით დგას. ჩვენთან აბსოლუტურად საწინააღმდეგო პროცესები მიმდინარეობს. ქართველმა ბიზნესმენებმა, რომლებმაც ფული იშოვეს, არ იციან, რას უნდა დაახარჯონ ის. უბრალო, არაფრის მომცემ შოუბიზნესში მილიონებს ყრიან და ნამდვილ ხელოვნებას უყურადღებოდ ტოვებენ. ქართველმა კაცმა მრავალეპიური რომ იმღეროს და კარგად იცეკვოს ხალხური ცეკვები, რა თქმა უნდა, ეს ჩვენი ერის გენიალობაა – მსოფლიო მღერის ჩვენ სიმღერებს, მაგრამ ნუთუ იოტისოდენი დაფასება არ ეკუთვნის იმ ხელოვანს, რომელიც უმაღლეს დონეზე ასრულებს მსოფლიო კლასიკის ნიმუშებს? როდესაც ლიანა ისაკაძე სარასატეს მსოფლიოში ყველაზე უკეთ უკრავს, პაატა ბურჭულაძე მეფისტოფელს იტალიელებზე უკეთ მღერის, განა ეს არ არის ჩვენი ერის უდიდესი ინტელექტისა და შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოხატულება? ვფიქრობ, ეს არის ჩვენი შემოქმედების სიდიადე. ამას უნდა ხელისშეწყობა. საქართველო ჩვენი ხმებით მსოფლიოს კვებავს“. ნოდარ ანდლულაძის ვოკალური სკოლა მსოფლიოშია ცნობილი და მას კი სათანადო ხელშეწყობა არ აქვს. ჩვენ კი ამით ვკაქვს საამაყო.

ჩვენი საოპერო თეატრის მდგომარეობას ალბათ საუკლავო უნდა დაერქვას. ეს ეხება როგორც ორკესტრს, ასევე საოპერო დასს, ბალეტს, ძნელია ილაპარაკო ხელოვნებაზე, როდესაც თეატრს უმცირესი ანაზღაურება აქვს. ჩვენ ჯერჯერობით ვერ შევიძენეთ, რომ აღარ შეიძლება თეატრი ეკუთვნოდეს რეჟისორს, დირიჟორს ან დირექტორს.

არადა, დღეს, ვინც ძლიერია, თეატრში მისი ხდება. ეს საშინელებაა. თეატრში უნდა დომინირებდეს მსახიობი და არა რომელიმე სხვა. რაც უნდა დიდი დირიჟორი დააყენოთ პულტან, თუ მომღერალი არ გყავთ, საქეტაკლს ვერ მიიღებთ. დირიჟორისა და რეჟისორის ნამუშევარი არტისტში უნდა გამოვლენდეს და არა მათ უფლებებში. სხვაგვარად თეატრში მსახიობები ვერ გაიზრდებიან. ჩემს ახალგაზრდობაში გვემაკვდნენ ხოლმე, ახალგაზრდებს ჯერ რა პარტიებით უნდა დაწყეთ შემოქმედებითი ბიოგრაფია და რით უნდა გავერძელებინათ, მათ ხმას რა უფრო შეეფერებოდა ასაკისა და ხმის ფლობის გათვალისწინებით და ა.შ.

ჩვენი თეატრი არ შეიძლება იყოს ევროპული ყაიდის. ის შემოქმედებითად წმინდად ეროვნულია, რადგან ჩვენ ვერასდროს ვიყიდი პაუროტის ან სხვა მსახიობებს. ჩვენ უნდა გავზარდოთ ეროვნული კადრები და ეს არის ჩვენი ყველაზე დიდი პრობლემა.

ნიუ-იორკში პაუროტის ღია გაკვეთილს დავესწარი, სადაც მან აღნიშნა, რომ დონიცეტის „სიყვარულის ნექტარის“ წარმოდგენაზე ის ჯუზეპე დი სტეფანომ მოიხმინა. დი სტეფანოს მოწონებია ახალგაზრდა პაუროტი და უკითხავს, რას მღერით ამის შემდგომო. ერთი წლის მერე კავარადოსი უნდა ვიმღერო – უთქვამს პაუროტის. ღმერთმა დაგიფაროთ, ნუ იზამთ ამას, ჯერ ადრეა ეს პარტია. მე ვიმღერე ადრე და ხმა დაგკარგეო. თქვენ ხმა არ დაგიკარგეთო – გაოცებულს უთქვამს პაუროტის. სამაგიეროდ, ხმის სირბილე და მისი სათანადოდ მართვის უნარი დაგკარგეო – აღუნიშნავს დი სტეფანოს. ეს არის კიდევ ერთი მაგალითი

იმისა, რომ მომდერალი
სისტემური მუშაობით
უნდა გაიზარდოს.

ოპერის თეატრის
რეპერტუარიც ძალიან
მწირია. თანაც მე ძველ
დროს მახსოვს, რა ხში-
რად იმართებოდა სპექ-
ტაკლები. ყოველ ღამე იყო
წარმოდგენა და ცალკე
კიდევ დილის წარ-
მოდგენებიც იმართე-
ბოდა.



ანზორ შიმახია, ბ. პოკროვსკი, ს. ბულზა

ალარაფერს ვამბობ კულტურის
სამინისტროზე, რომელიც ოპერას არა-
ფრით დახმარებია. ერთი წლით ადრე
გაუფრთხილე კულტურის მინისტრი, რომ
ვაპირებდი გადმოსვლას, მაგრამ,
სამწუხაროდ, არაფრითაა ყურადღება არ
მოუქცევიათ და როდესაც ჩამოვედი და
მოცარტის „დონ ჟუანში“ დონ ჟუანის
პარტია შევასრულე გასული სეზონის ბო-
ლოს, კულტურის სამინისტროს არც
ერთი წარმომადგენელი სპექტაკლს არ
დასწრებია. ამჟამად კი კონსერვატორია-
ში ვმოღვაწეობ.

— როგორ მოხვდით პერმის თე-
ატრში ან რამ განაპირობა თქვენი წასვლა
საქართველოდან?

— 1990-იანი წლები იყო. მე უკვე იმ
ხნის გახლდით, როდესაც რამდენიმე
წლით მომდერლის შეჩერება მის შემო-
ქმედებით სიკვდილს ედრება. ომი იყო.
თეატრი დაიხურა. გასტროლებზე ხშირად
მიწვევა წასვლა და ამ პერიოდში მე მი-
ვიღე პერმის თეატრის მიწვევა და დღე-
ღეული გადასახედიდან რომ ვუყურებ,
სწორი გადაწყვეტილება მივიღე. რუსეთ-
ში მე იმ სპექტაკლებში ვიმღერე მთავარი

პარტიები, რომლებიც საქართველოში
ალბათ კარგა ხანს არ დაიდგება. ესენი
იყო: პ. ჩაიკოვსკის „ორლეანელი ქალწუ-
ლი“, „პიკის ქალი“, „იოლანტა“, რიმ-
სკი-კორსაკოვის „მეფის საცოლე“, „მო-
ცარტი და სალიერი“, „ოქროს მამალი“,
კიუის „ნადიმის ჭირის შემდეგ“, ბოროდ-
ინის „თავადი იგორი“, მუსორგსკის
„ბორის გოდუნოვი“. პუშკინის 200 წლის
საიუბილეო თარიღთან დაკავშირებით
ოპერის თეატრმა ხუთი სპექტაკლი დადგა,
რომელთაგან ოთხ წარმოდგენაში ვიმღერე
და დამაჯილდოვეს პრემიით (პუშკინის
საიუბილეო გამოცემის ხუთტომეული),
ასევე მთავარი პარტიები შევასრულე რიმ-
სკი-კორსაკოვის „ხოვენშინაში“, მოცარ-
ტის „შვეფარებულთა სკოლაში“, „დონ-
ჟუანში“, რ. შტრაუსის „სალიმეაში“, სენ-
სანსის „სამსონ და დალილაში“ (უმაღ-
ლესი ქურუმი). როდესაც გადიარებენ,
რომ შენ, ქართველი მომდერალი, სალი-
ერის ან ტომსკის („პიკის ქალი“) პარ-
ტიებში საუკეთესო ხარ და უპირატესო-
ბას განიჭებენ რუსულ რეპერტუარში, ეს
სამაყეა.

1996 წელს ღონიციტის ოპერაში

„ღონ პასკუალე“ მთავარი როლის შესრულებისათვის მომანიჭეს ეროვნული პრემია „ოქროს ნიღაბი“. ამ პრემიას რუსეთის ოსკარსაც უწოდებენ. მისი გადაცემისას ლაურეატებს მოგვმართეს თხოვნით, ორიოდ სიტყვით გამოხატეთ თქვენი შემოქმედებითი კრედიტი და შედეგად დაწერეთ:

Рожден служить и быть

Я счастлив и я не один

Венец творения человека

Искусство – оно мой

Господин.

— თქვენი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ასრულებდით როგორც ბარიტონის, ასევე ბანის პარტიებს. როგორ მიიღეთ ბანის პარტია პირველად?

— პირველი ცდა ამ მხრე თბილისში იყო. ვიმღერე მენდელსონის პარტია პროკოფიევის ოპერაში „სამი ფორთოხლის სიყვარული“. წარმოდგენას ჯანსუღ კახიძე დირიჟორობდა. დადგა მედიამ. ესენსა და დიუსბურგში გასტროლებზე ყოფნის დროს ესენის თეატრის მთავარმა დირიჟორმა შემომთავაზა კონტრაქტი, რომ შემუშავა მის თეატრში, მაგრამ საქართველოში ომის გამო ერთი თვით უფაში ჩაერჩი, სადაც გასტროლებზე ვიმყოფებოდი და ვერ შევძელი გერმანიაში ჩასვლა.

— მანამდე თუ გქონიათ შემოქმედებითი კონტაქტები საზღვარგარეთის სხვა საოპერო თეატრებთან?

— საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა ქალაქში მიმღერია. ქ.უფაში ყოველწლიურად ვმონაწილეობდი თშალიაპინის

ფესტივალში. ერთხელ, მახსოვს, „ლასკა“ სოლისტი მაურიციო ფრუზონი არ ჩამოვიდა და დირიჟორმა პლატონოვმა ჩემი რჩევით თემურ გუგუშვილი მიიწვია ვერდის „აიდაში“ რადამესის პარტიის სამღერად. მე ამონასროს ვმღეროდი. პრესამ იმდენად მაღალი შეფასება მისცა გუგუშვილის რადამესს, რომ ისიც კი ითქვა, კიდევ კარგი, ფრუზონი რომ არ ჩამოვიდა, თორემ ასეთ ბრწყინვალე მომღერალს ვერ გაუცნობდითო.

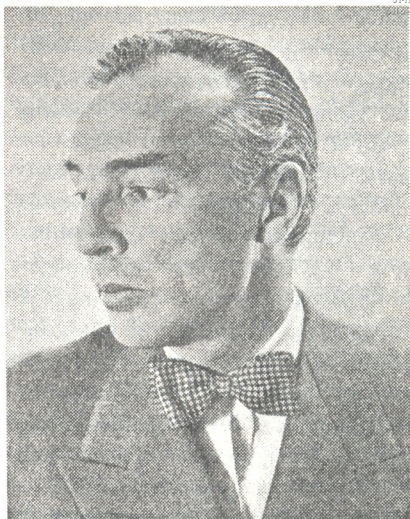
მიწვევით ვმღეროდი ვარშავის, ბუქარესტის, ბუსეტოს (იტალია), ნიუ-ჯერსის (აშშ), ესენის, დუისბერგის (გერმანია) და სხვა ქალაქებში.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ანზორ შომახია უკანასკნელი 10 წლის მანძილზე პერმის თეატრში მოღვაწეობდა და პრესამ სათანადოდ გააშუქა მისი ღვაწლი. რუსეთმა დააფასა ქართველი ხელოვანი, რომელსაც არაერთი სტატია, ჯილდო და მყურებლის გულთბილი სიყვარული აჩუქა. ერთ-ერთ წიგნში „პერმის სეზონები“ იგი ასე იყო შეფასებული. მან შეითვისა ყველაფერი საუკეთესო, რაც ახასიათებს ქართველ სათეატრო სკოლას – მკვეთრი ტემპერამენტი, ემოციურობა, ხასიათი, როლის გარეგნული სურათის სიზუსტე და გროტესკის უნარი.

მოსკოვის პრესამ შეადარა ის მსახიობ-პისტრიონს, რომელიც თეატრის უძველეს საწყისებს მიმართავს, როდესაც თეატრალური ხელოვნების საფუძველს გარდასახვავ წარმოდგენდა და მთავარი სცენაზე მსახიობი, მსახიობის პიროვნება იყო.

კადმ გუგუსო ვარიაციები ქა სტოშილის თემაზე

(ჯორჯ ბალანჩინის 100
წლისთავისათვის)



ბარიშნიკოვი და ბალანჩინი აღზრდისა და ბედის მსგავსებამ დააახლოვა ერთმანეთს: ორივენი როსის ქუჩაზე მდებარე სასწავლებლიდან გამოვიდნენ და ორივემ გაწვიტა კავშირი რუსეთთან, თუმც ბოლომდე არა. ასე რომ, ბარიშნიკოვისთვისაც და ბალანჩინისთვისაც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა უცნაურ სიტყვათშეხამებას: როსსია – როსი/თუმც ბალანჩინის ახალგაზრდობის წლებში ამ ქუჩას ოფიციალურად ასე არ ეწოდებოდა – ვ.გ./. ცნება „როსსია“ ორივე მათგანისთვის იკუმშებოდა „როსის“ ცნებამდე, ხოლო ცნება „როსი“ ფართოდებოდა „როსსიას“ ცნებამდე. მათი სამშობლო იქ იყო, ამ, თავისებური გაგებით ერთადერთ ქუჩაზე, რომლის ჩანაფიქრშიც იოლად იკითხებოდა მისწრაფება, გამიჯვროდნენ ქალაქს, სახელმწიფოს და დანარჩენ

სამყაროს. ამ მიზნით იყო აღსავსე მათი ცხოვრებაც და ხელოვნებაც. ეს იყო ის, რაც მათ თან წაიღეს, რაზეც არასდროს ამბობდნენ უარს და არ უარყოფდნენ.

პროფესიული თვალსაზრისით, ისინი დააახლოვა შეხედულებათა მსგავსებამ ცეკვის ტექნიკაზე, რომელიც როგორც ერთმა, ისე მეორემ გააღმერთა ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით. ცხოვრების თითქმის უმეტეს ნაწილს ბალანჩინი მოსწავლე ახალგაზრდობასთან ატარებდა საკუთარი სკოლის საკლასო დარბაზებში. უშუალოდ საკლასო მეცადინეობებიდან, გაკვეთილებიდან აღმოცენდა საიდუმლო „სერენადა“ – ნათელი ილუსტრაცია იმისა, თუ როგორ შეიძლება ქორეოგრაფიული მისტერია და ტექნიკური ექსერსისი თანხედებოდნენ ერთმანეთს, როგორ გადაკვეთენ ოსტატობის საიდუმლო-

ბები ქალის გულის საიდუმლოებებს. ზუსტად ასე, ასეთივე მიზნებით ბარიშნიკოვი იკეტებოდა კლასში და დაუოკებელი სიჯიუტით, როგორც ლოცვად შემდგარი ბერი, ხვეწდა და ხვეწდა ტექნიკურ ილეთებს, რათა მიეღწია აბსოლუტური სიწმინდისა და მიულწყვადი სრულყოფილებისათვის. ის არ იყო ახალი მოძრაობების შემქმნელი, როგორებიც იყვნენ ერმოლაევი, ზუბკოვსკი ან ასაფ მესერერი ის პერფექციონისტი იყო. ლათინური ფუძის მქონე ამ სიტყვით ამერიკელები ახასიათებენ მათ, ვისაც შეუძლია სრულყოფილად დაინახოს /perfection/ საბოლოო მიზანი – დამოუკიდებლად იმისა, ორკესტრს დირიჟორობს თუ ავტომობილების დიზაინით არის დაკავებული. ბარიშნიკოვი, ისევე როგორც ბალანჩინი, პერფექციონისტია ცეკვის სფეროში, მაგრამ უმაღლეს მიზანს ისინი ეძებდნენ სხვაგან – მასში, რაც იგულისხმება სიტყვაში „უმაღლესი“. ტექნიკის სრულყოფილი სისუფთავე მათთვის არა მხოლოდ ესთეტიკური ან ღრმად პროფესიული, არამედ ეთიკური ცნებაა. „სუფთა“ ტექნიკას ისინი არიდებენ ყოველგვარ უსუფთაობას – უპირველესად, ყალბ იდეოლოგიას და საერთოდ, ყოველგვარ იდეოლოგიას. ასე შეიძლება ჩამოვყალიბოთ ბალეტმეისტერისა და არტისტის საბოლოო აზრი. მათი განსხვავება მხოლოდ ასაკშია, რომელიც დაახლოებით ორმოცდახუთი წელია, თუმც ამათ არც უფროსს და არც უმცროსს არ შეუშალა ხელი, რომ ერთნაირად ეაზროვნათ. და ბოლოს,

ისინი „ძე ცდომილმა“ დაახლოვა.

ეს ბალეტი ბალანჩინმა 1929 წელს შექმნა. იგი დაიდგა დიაგილევის დაჟინებული მოთხოვნით და არა ბალანჩინის ინიციატივით. ოცდახუთი წლის ბალეტმეისტერი, როგორც ჩანს, ბიბლიური იგავის პერსონაჟის ბედთან საკუთარი ბედის ასოცირებას ვერ ახდენდა. თავისი პოეტიკითაც „ძე ცდომილი“ მცირედ განსხვავდება ბალანჩინის სხვა, თუნდაც ადრინდელი ბალეტებისაგან: ბევრია დრამატული თამაში, ცოტაა ცეკვები. მიუხედავად ამისა, ბალანჩინმა იგი მთელი სიცოცხლის მანძილზე შეინარჩუნა რეპერტუარში. იცვლებოდნენ შემსრულებელნი, იცვლებოდა კოსტუმები, უცვლელი რჩებოდა მთავარი როლი, რომელიც 1978 წელს ბარიშნიკოვმა ითამაშა. ამ მოვლენას წინ უძღოდა მნიშვნელოვანი მომენტები მის ცხოვრებაში.

მთავარი მოვლენა რუსეთიდან გაქცევა გახდა.

გაქცევის გარემოებები უკვე ცნობილია, მაგრამ მისი მოტივები ბოლომდე არ არის გარკვეული. ბარიშნიკოვმა ბოლომდე არ თქვა ყველაფერი და ჩვენც უნდა შემოვიფარგლოთ ყველაზე აუცილებლით. როგორც ჩანს, ალბათ მას, არაჩვეულებრივი ტალანტის, ნათელი, ცივი გონების მქონე მოცეკვავეს იოლად არ ეცხოვრებოდა საბჭოთა კავშირში, იოლი არ იყო მისთვის მუშაობა იმდროინდელი, წარღვნამდელი, პირველყოფილ-გვაროვნული ატმოსფეროთი დამძიმებულ „მარინკაში“ – მისი ძველმოდური რეპერტუარით, რომელ-

იც ახალი რეპერტუარის მიღების უმცირეს შანსსაც არ ტოვებდა. ეს ატმოსფერო შენარჩუნებული იყო საბალეტო დასის ხელმძღვანელის, კონსტანტინე მიხეილის ძე სერგეევის წყალობით, რომელიც დიდსულოვანი პიროვნება იყო, მაგრამ ფრიად ცალმხრეად ესმოდა თავისი, როგორც მარადიული მასწავლებლის მდგომარეობა. მას გარს ეხვია საპატიო და დასაფასებელი, მაგრამ ასევე მარადიული მოსწავლეები. ძველი, ტრადიციული ოჯახიდან გამოსული სერგეევი აღზრდილი იყო ხანდაზმულთა აბსოლუტური პატივისცემის სულისკვეთებით და ამასვე ითხოვდა თავისი მოსწავლეებისაგან. აი, როგორც ჩანს, რის წინააღმდეგ აღდგა ბარიშნიკოვი. მას არ სურდა ეთამაშა ახალგაზრდა არტისტებსა თუ ქვეყნის ახალგაზრდა მოქალაქეებზე თავსმოხვეული „შვილის როლი – მან მოინდომა საკუთარი როლის თამაში. ამიტომ მოატყუა თავისი დარაჯები და დარჩა კანადაში.

ოთხი წლის შემდეგ იგი ბალანჩინთან გადავიდა.

მისტერ ბი (ასე ეძახდნენ ბალეტის სამყაროში ბალანჩინს) არ იყო სენტიმენტალური ადამიანი. მართალია, იწონებდა რუსეთიდან მოცეკვავეთა გაქცევებს, მაგრამ საკმარისად არ მიაჩნდა იმისათვის, რომ მათთვის თავისი სახლის კარები გაეღო, მის კარებთან მოსული ნურიევი სასეირნოდ გაუმვა. ნურიევის მისამართით გამოთქმული ბალანჩინის სიტყვები „ჯერჯერობით თავისი პრინციები იცეკვოსო“ – ცხადყოფდა,

რომ იგი არ წყალობდა მას. ბალანჩინისათვის, ამ მკაცრი ოლიმპიელისათვის, ნურიევი მეტისმეტი აზიური სიმკვეთრითა და მკვეთრი, ველურისათვის დამახასიათებელი მდიდრული ასოციაციებით იყო გარემოსილი: ხან სინდბად-მოგზაური თავისი აურაცხელი სიმდიდრით, ხან - ბაირონის კორსარი, ან ლერმონტოვის დემონი. ბალანჩინს სუფთა მოცეკვავე ერჩია, მოცეკვავე ტაბულა რასა, მოცეკვავე ყოველგვარი ასოციაციის გარეშე. საბოლოოდ ცინიკოსმა მისტერ ბი ნურიევი მოიწვია მთავარ როლში სპეციალურად მისთვის გათვალისწინებულ საბალეტო წარმოდგენაში „გაახნაურებული მდაბიო“ და მიუხედავად იმისა, რომ მიწვევა ორაზროვნად ჟღერდა და სწორედ ამ როლის არჩევა საწყენიც კი იყო, ნურიევმა მაინც ვერ შეძლო უარის თქმა: ძალიან ბევრს ნიშნავდა მისთვის ბალანჩინთან ცეკვა, მით უფრო, ახალ ბალეტში.

ბარიშნიკოვი სხვაგვარად იქნა მიღებული, თითქმის როგორც გზააბნეული შვილი, რომელიც მშობლიურ კერას დაუბრუნდა (XX საუკუნის ისტორიამ ძველ მითებს სრულიად მოულოდნელი აზრები შესძინა), ბალანჩინმა იგი დაიახლოვა, ბევრს საუბრობდა მასთან (ამასთან, როგორც დამსწრენი იხსენებდნენ, საუბრები ყველაზე ნაკლებად შეეხებოდა ბალეტს) და ის, როგორც ჩანს, მემკვიდრის როლში მოიაზრებოდა, რომელიც მის შემდგომ დარჩებოდა და შეძლებდა საქმის გაგრძელებას. ისე, ბალანჩინი არასდროს მალავდა იმ აზრს, რომ მას სჯეროდა თავისი წარმოდგენებისა და

თავისი დასის მომავალი. რა თქმა უნდა, ისინი არ გაქრებიან და წარმოდგენებიც ავტორთან ერთად არ მოისპობიან, მაგრამ ეს იქნება სხვა დასი და ეს იქნება სხვაგვარი ბალეტები. ამიტომ შეიძლება ვიგულისხმოთ, რომ ბარიშნიკოვთან პირად შეხვედრებში ხელოვნებაზე საუბარი თითქმის არ იმართებოდა. ბალანჩინის არ მიაჩნდა თავი დიაგილევად, განმანათლებლად, დიდ მცოდნედ და უფიცის გალერეისა თუ ლუკრის ექსკურსიამძღოლად. ისინი საუბრობდნენ ცხოვრებაზე, ქალებზე, რუსეთსა და, შესაძლოა, ღმერთზეც. ამ დროის განმავლობაში ბარიშნიკოვი ფენომენალური სისწრაფით ითვისებდა ბალანჩინის სპეციფიკურ ტექნიკას, რომელიც განსხვავდებოდა იმისგან, რომლის ანა-ბანასა და საიდუმლოებებს იგი ალექსანდრე პუშკინისგან უზიარა როსის ქუჩაზე. ასე ჩქარა ითვისებდა იგი „ნიუ-იორკ სიტი ბალე“-ს რეპერტუარს და ასევე იოლად გახდა დასის ერთ-ერთი პრემიერი. არა უპირველესი პირველთაგან, მაგრამ, სამაგიეროდ, ლეგენდების შარავანდვით გარშემორტყმული, ერთ-ერთი ვისაც გააჩნდა პირადი ბიოგრაფია, ვისაც არა მხოლოდ ნახტომის, არამედ სერიოზული საქციელის ჩადენაც ძალუძდა.

ეს საქციელი, ანუ ქმედება იყო ბალანჩინთან მოსვლა მოკრძალებულ პონორარზე, რომელიც არ შეედრებოდა იმას, რასაც ბარიშნიკოვი, როგორც ეპოქის უდიდესი ვირტუოზი, უკვე გამოიმუშაებდა. ეს ქმედება იყო ბალანჩინისგან წასვლაც, მართალია,

არსაით კი არა, არამედ აბტ-ს პირველ მოცეკვავედ და მხატვრულ ხელმძღვანელად, რომელიც თავისი მნიშვნელობით მეორე იყო ამერიკულ საბალეტო დასში. კონკურენტ დასში? კიდევ კო, და კიდევ არა, უფრო სწორად რომ ვთქვათ, დასში, რომელიც ოცნებობდა ყოფილიყო მისი კონკურენტი, ვინაიდან კონკურენცია „ნიუ-იორკ სიტი ბალე“-სთან შეიძლო, ალბათ, მხოლოდ პარიზულ ბალეტს და ნაწილობრივ, ბარიშნიკოვის მიერ მიტოვებულ მარინის ბალეტს; მაგრამ ახლა მდგომარეობა იცვლებოდა და უკვე შესაძლებელი იყო ამერიკული აზარტითა და ამერიკული ბრძოლის უნით დაკვირვებოდნენ ორი ვირტუოზის: ბალეტმეისტერ მისტერ ბისა და მოცეკვავე მიშას შეჯობებას.

მაინც რა მოხდა და რატომ წავიდა იგი? თუმცა, რა თქმა უნდა, მსგავს წინადადებას – სათავეში ჩაუდგე ნიუ-იორკის ცნობილ თეატრს, ცხოვრებაში ერთხელ გაძღვევ. მასზე უარს არ ამბობენ, მით უფრო, ოცდათორმეტი წლის ასაკში. თვითონ ბალანჩინი თვლიდა, რომ უარი არ უნდა თქმულიყო. როგორც ბერნარ ტაიპერი – ბალანჩინის ბიოგრაფი – იხსენებს, ბარიშნიკოვი მაინც დიდხანს ყოყმანობდა და ეს მიწვევა უცბად არ მიუღია. მაგრამ ბარიშნიკოვის წასვლის ჭეშმარიტი მიზეზი ტაიპერმა, როგორც ჩანს, მაინც ვერ ამოიცნო. როგორ შეიძლება ვიგულისხმოთ, ის მდგომარეობდა უძლიერეს შემოქმედებით განხიზვლაში, რომელიც ბარიშნიკოვმა „აპოლოში“ გამოსვლისას მიიღო.

1928 წელს ჯერ კიდევ დიაგილე-თან დადგმული „აპოლო“ (ჩვენს აფიშებზე „აპოლონი“, სტრავინსკის პარტიტურაში კი – „აპოლონ მუსაგეტი“) - ბალანჩინის ყველაზე მნიშვნელოვანი თუ არა, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი შედეგია, რომელმაც ახალი და ჯერაც შეუცნობელი შესაძლებლობები წარმოშვა ყველასაგან უარყოფილ და როგორც ჩანდა, ისტორიის მიერაც უარყოფილ კლასიკურ ბალეტში: ბალანჩინი-ოსტატი, რომელმაც დაიკავა ოსტატი მარიუს პეტიაპას ადგილი, დაიბადა „აპოლოს“ პრემიერის დღეს. მაშინ იგი მხოლოდ ოცდაოთხი წლის იყო. პრემიერაზე მყოფი გორდონ კრეგი ისეთი განცვიფრებული დარჩა, რომ დანარჩენი პროგრამის ნახვა აღარ ისურვა და თეატრიდან წავიდა. როგორც ჩანს, კრეგის ოცნებებმა წმინდა თეატრალობის, წმინდა ოსტატობის, ფიზიოლოგიისაგან თავისუფალი მსახიობის, ყოველგვარი საეჭვო ქალური თუ მამაკაცური ემანაციების შესახებ – მთელმა ამ ბუნდოვანმა ლონდონურმა ოცნებებმა – ბალანჩინის კვარტეტში მკვეთრად გამოხატული გრაფიკული და თითქმის კალიგრაფიული ფორმა მიიღო. მოკლე თეთრ ქვედაწილებში – ტუნიკებში ჩაცმული სამი მოცეკვავე – მუზა და შავით მოსილი მოცეკვავე აპოლონი /ბალანჩინის უსაყვარლესი შავ-თეთრი და შავით მოსილი მოცეკვავე ემბლემა/ უწყვეტი ცეკვისას გამწვრივდებოდნენ ხოლმე პოზირებებში, ერთმანეთზე დაყრდნობილი თუ ჯგუფურად ისე, რომ აღფრ-

თოვანებას იწვევდნენ თავიანთი უჩვეულო მშვენიერებით, რომელთაც გასული საუკუნის წარმოდგენებთან მშვენიერების შესახებ არაფერი ჰქონდათ საერთო და მით უფრო არაფერი ჰქონდათ საერთო „მოდერნის“ სტილის პლასტიკურ ფანტაზიებთან ნაწილობრივ კუბისტური, ნაწილობრივ კი კონსტრუქტივისტული ელემენტების უჩვეულო კომბინაციებით. ეს კონსტრუქტორის თამაშს ჰკავდა. კონსტრუქტორის დეტალებს ნატიფი, გრძელკანკება მუზათა სხეულები წარმოადგენდნენ. თამაშს კი ჟინიანი და მეტისმეტად ნორჩი აპოლონის თვითნებობა წარმართავდა. გვიანდელ ამერიკულ რედაქციებში აპოლონიც თეთრ კოსტუმში იყო გამოწყობილი. და როგორც კრიტიკოსები წერდნენ, ასე მიიღებოდა ბალეტი „თეთრი თეთრზე“, კონსტრუქციული ეფექტი არ იკარგებოდა, სამაგიეროდ მთელი კომპოზიციის ხაზობრივი ხედვა, უფრო თვალსაჩინო ხდებოდა. თავად მთავარმა პერსონაჟმა კი ამ ფერიცვალებით მხოლოდ მოიგო.

„აპოლო“ – ერთადერთია ბალანჩინის მრავალრიცხოვან ბალეტთაგან, სადაც მამაკაცის პარტიაა წამყვანი და რომელიც მოცეკვავე მამაკაცს ეძღვნება. ბალანჩინი მოცეკვავე მამაკაცის იდეალურ სახეს ქმნის ცეკვის, ქართა კლდოვან მწვერვალთა, წყალქვეშა სამეფოს ტრადიციულ ღმერთთა სახეებთან აშკარა პოლემიკის მიზნით. აპოლონი სრულებითაც არ წარმოადგენს კლასიკური ცეკვის ვირტუოზს. ის არ ტრიალებს დიდ პირუეტში, არ ას-

რულებს დიდ ნახტომებს და არ ფრინავს. აკადემიური პას მთელი სკოლა, დაწყებული უმარტივესი ანტრაშებიდან და დამთავრებული ურთულესი რევოლტებით, იგნორირებულია ბალანჩინის მიერ და შეიძლება ითქვას, უარყოფილი მისი აპოლონით. სანაცვლოდ კი რის დემონსტრირებას ახდენს იგი თავის ორ მონოლოგში? გამომსახველი შესტიისა და რიტმის ვირტუოზული გრძობისას. ეს არის „რიტმის გენიოსი“ და არა „წყლების გენიოსი“ – მთელი მითოლოგიური სახიერება ლიტერატურული სიუჟეტების სფეროდან ღრმად პროფესიულ, მუსიკისა და უპირველესად, უმთავრეს ფორმალქმნად კომპონენტთა სფეროებშია გადატანილი. ამასთან, ბალანჩინის აპოლონი მკვეთრად პლასტიკურად და ფსიქოლოგიურად ხასიათდება. ის ათლეტურია, ძლიერი, ბავშვური და ღვთაებრივად უბრალო. ორი თავისი მონოლოგიდან ერთ-ერთში ის ენერგიულად კუმშავს და ხსნის ზევით აღმართულ მუშტს, თითქოს მოწინააღმდეგეს ეძებს და შეტაკებას ელოდება მასთან. მოწინააღმდეგის ნაცვლად სამი მაცდუნებელი მუზა ეცხადება, შეტაკების ნაცვლად კი თამაში იწყება. აპოლონი გამომგონებელია და შეიძლება ითქვას, საკმაოდ მოურიდებელიც: ის მუზებს ისე განაგებს, როგორც სურს, მათგან ხან ურიკას აკეთებს, ხან ბორბალს, ცხენობანასაც ეთამაშება. თავის რჩეულს, ტერპსიქორას უფლებას აძლევს გარეკოს, ამისათვის ზურგსაც მიუმკერს და აღმართავს მას წელს ზევით.

ამასთან, რაც განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს, იგი ლამაზმანებთან ურთიერთობისას არავითარ კომპლექსს არ განიცდის ნიჟინსკის ფავნუსით, რომელიც მითოლოგიური ბალეტის უახლეს ისტორიაში ბალანჩინის „აპოლოს“ პირდაპირი წინამორბედი. ბალანჩინის იდეალური გმირი არ იცნობს კომპლექსებს – მეოცე საუკუნის ამ სისაძაგლესა და სატანჯველს. ის ნამდვილად იმ ლგენდარულ დროში დაიბადა, როცა ჯერ კიდევ არ არსებობდა ზიგმუნდ ფროიდი.

პლასტიკურად ეს გამოიხატებოდა კრუნჩხვითი მოძრაობების არქონით, პოზათა სრული სიმეტრიით, მოძრაობათა წმინდა ხაზობრიობით.

და აი, ასეთ როლში 1979 წელს გამოვიდა ბარიშნიკოვი – კრისტალური სინჯისა და წმინდა წყლის მოცეკვავე. მაგრამ, რა თქმა უნდა, არა ათლეტური და რა თქმა უნდა, ჯერ კიდევ არა დრომოჭმული, არა ყავლგასული, ძლიერ ვეროპული და ძლიერ რუსული კომპლექსებით საესე. არაფერი კარგი აქედან არ გამოვიდოდა. ჯერ ერთი, ის მეტისმეტად სუსტად და ნაზად გამოიყურებოდა. სუსტი აპოლონ-მუსაგეტი, მუზების წინამძღოლი არ შეიძლებოდა ყოფილიყო. და არ იყო მასში ის ღვთაებრივი უბრალოებაც, რომელიც მის მეგობარს, მეტოქესა და კონკურენტს პიტერ მარტენსს – ჩვენს დღევანდელობის იდეალურ აპოლონს, ამ ურთულესი როლის პირველი შემსრულებლის, სერჟ ლიფარის შემდგომ საუკეთესოს, გააჩნდა. ბარიშნიკოვი

მეტად რაფინირებული და ნატიფი იყო ამ როლისთვის და საერთოდ, ბალანჩინის მამაკაცის პარტიებისათვის და ბალანჩინის თეატრისათვისაც მეტისმეტად რაფინირებული.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ასეთი მწვავე განხილვა განიცადა თავად ბალანჩინმაც და არა „აპოლოს“ გამო. იგი მსწრაფლ მიხვდა, რომ ბარიშნიკოვი თავისი ნატურით ინდივიდუალისტია და არც ერთ „სახლს“ არ შეიძლება ეკუთვნოდეს. რამდენიც არ უნდა კვებო მგელი, მაინც ტყისაკენ ექნება თვალი. ბარიშნიკოვი მაინც გაიქცეოდა, ვინაიდან საუაღლებულო გარემოებები და თავისუფლების შეზღუდვა არ იზიდავდა. ამდენად, უკეთესო იყო კეთილად გაეშვა იგი სხვა თეატრში, მით უფრო, რომ მისი ცხოვრება იქ იყო – ძველ, კლასიკურ და არა განახლებულ, ბალანჩინისეულ ნეოკლასიკურ რეპერტუარში, „დონ კიხოტში“, „ჟიზელში“ და არა „აგონში“ და თუნდაც „პა-დე-დე“-ში, და ეს, თანამედროვედ მოაზროვნე და ჭეშმარიტად თანამედროვე საქციელების მქონე ახალგაზრდა კაცი მაინც მოცეკვავე ტრადიციონალისტის იყო /განათლებული ტრადიციონალისტის/ იმიტომ, რომ მისი გენიალური სხეული – ტრადიციული ცეკვის დმერთის სხეული იყო.

ეს იყო ზუსტად ასე, ხოლო ფენომენალურ მიღწევებს ბარიშნიკოვმა სწორედ აბტ-ში და სწორედ „დონ კიხოტსა“ და „ჟიზელში“ მიაღწია.

„დონ კიხოტი“ მან წარმოადგინა თავისი რედაქციით – ერთადერთი ნატიფი, გონებამახვილური, წარ-

მატებული ცდით, განეახლებინა მოძველებული ბალეტი /თუ არ ჩავთვლით იმ რადიკალურ ცვლილებებს, დიდი წარმატებით რომ განხორციელდა შვეიცარელი გერმანელის სპოერლის დადგმით/. რა თქმა უნდა, მან ბალეტი თავისთვის დადგა, კიტრისა და ბაზილის ხაზი მეორე პლანზე ჰქონდა გადატანილი მით უფრო, რომ მკვეთრად გამოხატული კიტრი დასში არ ჰყავდა. გამჭოლ ხაზად იქცა ბაზილისა /ანუ თავად ბარიშნიკოვის/ და ტორეადორის მეტოქეობა. ტორეადორი მაღალი და ქედმაღალი იყო, ბაზილი – არცთუ მაღალი, მაგრამ მარჯვე და მოხერხებული. ტორეადორს მამაკაცური ძალა გააჩნდა, ბაზილს – არტისტული საცეკვაო ტალანტი და მთელი ბალეტი იქცა ბრწყინვალე ტალანტის დემონსტრაციად, რომელიც ამარცხებდა ყველა მამაკაცურ პრეტენზიას, გაეპოთ ქალთა გულები და ცხოვრებაში ებატონათ. დავითისა და გოლიათის თემა, საზეიმო კომედიური გასაღებით გახსნილი, ბარიშნიკოვისათვის არცთუ შემთხვევითი გახლდათ /ისევე, როგორც თავის დროზე ბაროსა ან მარსოსათვის/. მეორე აქტში, ტავერნაში, ბარიშნიკოვი ცეკვავდა თავისივე შექმნილ ვარიაციას ბოკალებით – თესატუბი ცეკვა – ტრიუკი გამომდინარე ძველბასკური ცეკვიდან მიწაზე დაწყობილი ჭიქებით, დიდი კლასიკური პა-დე ბასკის წარმატაც თამაშზე იყო აგებული.

„ჟიზელში“ ყველაფერი სხვაგვარად იყო, თუმცა ბარიშნიკოვმა ისევ საკუთარ ნებას დაუქვემდებარა ეს ბალეტიც /არ შეუცვლია ერთი ტაქ-

ტიც კი კლასიკურ ტექსტში და მაინც შესძინა მას გარკვეული ინდივიდუალობა. ბარიშნიკოვის „ჟიზელი“ – ეს ნამდვილად საუკუნის შვილის აღსარება იყო. მიუსეს ამ სათაურის მქონე ცნობილი რომანი პარიზში პარიზული „ჟიზელის“ გამოჩენამდე ხუთი წლით ადრე გამოვიდა/, ჩვენი საუკუნის შვილის აღსარება. ბარიშნიკოვმა აქ ორი პლანი, ორი, ერთმანეთში გადახლართული ისტორია წარმოადგინა. პირველი ისტორია უფრო ლირიკულია, უფრო კონკრეტული და ისევ მიუსეს პიესების სულისკვეთებისაა, განსაკუთრებით პიესისა „სიყვარულს არ ეხუმრებიან“. ბარიშნიკოვი თამაშობს უნდობლობას სიყვარულში, რომელიც იხჯება და იხჯება სასტიკად. მეორე აქტში იცეკვებს დაგვიანებულ მიხედვრას, გამოფხიზლებას, რათა როგორმე შეცვალოს ბედისწერის განჩინება თუნდაც უიღბლო ცდით. სასოწარკვეთილი იმედს, დაიჭიროს ხელიდან გასხლეტილი ჟიზელის ჩრდილი. მაგრამ აქ არსებობს, მეორე, ნაწილობრივ მეტაფიზიკური პლანი /რომელიც სულაც არ არის უცხო „თეთრი ბალეტისათვის“. ცეკვავენ გამქრალი სიცოცხლის საშინელების ცეკვას საფლავებს შორის. აქტის კულმინაცია ხდება დიაგონალ კოდაში: მარცხენა შორი კულისიდან ბარიშნიკოვი მოექანება მარჯვნივ და ქვევით გაუგონარი და შეუძლებელი ტემპით, პატარა „პა“-თა იმ ურთულესი კომბინაციებით, რომელსაც ოდესღაც ნელ ტემპში ასრულებდნენ ცეკვის ღმერთები, გასული ეპოქის ლეგენ-

დარული ვირტუოზები. გამოგნებელი ბრიზე, გამოგნებელი ანტრასა, გამოგნებელი სირბილი – სიგიჟის თუმა ბრუნდება საექტაკლში. გაგიჟების სცენა, რომლითაც მთავრდება პირველი აქტი, არ არის ერთადერთი და უკანასკნელი სცენა სიგიჟისა „ჟიზელში“. ასეთი იყო ბარიშნიკოვი თავის საუკეთესო წლებში, თავის საუკეთესო როლებსა და საუკეთესო ბალეტებში. გაციისკრონებული, მფრინავი ვირტუოზი სულში უკუნით, გულზე – ლოდით. ჰაეროვანი ადამიანი, რომელიც მძიმე ტვირთს ატარებს სადღაც შიგნით, წესრიგისმოყვარე, შმაგ და არაკეთილშობილურ ვნებებს დამორჩილებული, წმინდა, ნათელი ყმაწვილი, „ცარსკოსელსკოე“-ს ლიცეუმის მოსწავლის მსგავსი, რომელიც კარგავს სიწმინდეს და შენარჩუნებული აქვს მხოლოდ „ცარსკოსელსკოესეული“ გარეგნული ხატი. მისი ფრენა მოცეკვავე-ლირიკოსის, ცის ბინადრის, მოცეკვავე პოეტის ღვთაებრივი ნიჭის გამოვლინება იყო, დაცემა – მისი პერსონაჟების სცენური ბედისწერა. რა თქმა უნდა, ეს ყველაფერი არც ბალანჩინისათვის და არც მხოლოდ კლასიკური ბალეტისთვის იყო განკუთვნილი. არ არის გასაკვირი, რომ დაამთავრა რა კლასიკური მოცეკვავის კარიერა აბტში, ბარიშნიკოვი კვლავ დაბრუნდა სცენაზე სხვა – თავისუფალი ცეკვის ჭეშმარიტი ოსტატის სახით.

მაგრამ ეს უკვე სხვა სიუჟეტია, ჩვენ კი დავბრუნდებით ოცი წლის უკან, როდესაც ბალანჩინი უჩვენებდა ბარიშნიკოს „ძე ცდომილის“ მი-

ზანსცენებს. რას ფიქრობდა თითოეული მათგანი, ოჯახიდან წასული, ყველაზე ფაქიზი და სისხლისმიერი ბორკილების მოხსნისას? ოციან წლებში შემოქმედების ინსტინქტი /რომელშიც ფროიდი და შემდგომ მისი მიმდევრები ხელაფდნენ მხოლოდ გაცილებით ძლიერი სექსუალური ინსტინქტის სუბლიმაციას/ იძენდა ისეთ უძლეველ ძალას ხალხზე – რა თქმა უნდა, მხატვრული ნიჭით დაჯილდოებულზე – რომ ეს გზააბნეული შვილები, ძე ცდომილები წყვეტდნენ კავშირს წარსულთან, აღზრდის სისტემასთან, ევროპულ გარემოსთან, მშობლებთან. ამ ქცევით ისინი ხდებოდნენ დამდეგი ეპოქის ერთგვარი სიმბოლოები და აღსანიშნავია, რომ საგანგებო სიმბოლოები. დიაგილეკმა არცთუ შემთხვევით იპოვა ეს სიუჟეტი და შეუკვეთა მასზე პარტიტურა ემიგრანტ პროკოფიევს. ნახევარი საუკუნის შემდეგ ისტორია განმეორ-

და. შემოქმედების ინსტინქტმა კვლავაც იმპლაურა ოჯახის ინსტინქტზე. შორმა გზებმა კვლავ მოუწოდა ნიჭიერ ახალგაზრდობას, რომელთაც სისასტიკეც დაურთო თავიანთი ტალანტის განუყოფელ ნაწილად და ისინი, სხვათა მსგავსად, უკან არ ბრუნდებოდნენ. საუკუნის მიწურულს შვილები არც ბრუნდებოდნენ და არც იხედებოდნენ უკან. ისინი სხვა მიზნისაკენ ისწრაფვოდნენ: დანგრეული სახლის ნარჩენებზე აეშენებინათ საკუთარი სახლი, დამსხვრეული ბორკილებისაგან კი აეგოთ ახალი სახომალდო მოწყობილობა თავიანთი მარადიული ნაოსნობისათვის.

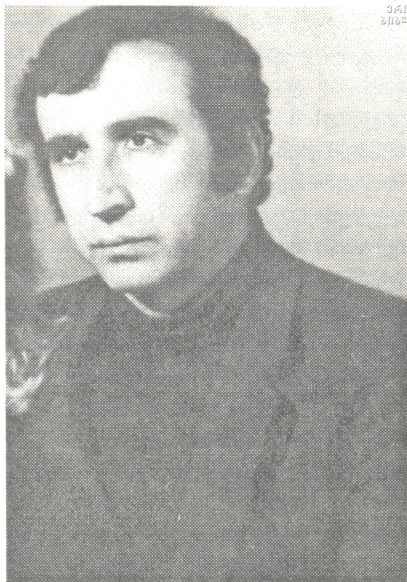
*„მოსკოვსკი ნაბლიუდატელ“
1998 წ. №2.*

*თარგმნა
ნინო მაჭაპარიანმა.*

ომარ

ელერდაშვილი

- 60



უამრავი სიწონისათვის შეინირა ომარ აფხაზეთში, გვერ ოჯახში დატრიალდა სამხრელი უმბედურება. ქართულმა თეატრალურმა ოჯახმა არა ერთი შესანიშნავი ნევრი დაკარგა. მათ შორის განსაკუთრებულია მსახიობ ომარ ელერდაშვილის ტრავედიული შედი. ვასული ნლის ნოემბერში მას სსი ნელი შეუსრულოდებოდა. მართალია, დაგვიანებით, მაგრამ მაინც გვინდა შევახსენოთ ეს თარიღი ქართულ თეატრალურ საზოგადოებას და, რაჯ მთავარია, მოვიგონოთ ჩინებული მსახიობი და არაჩვეულებრივი პიროვნება – ომარ ელერდაშვილი.

ლორინა პაპუაშვილი-ელერდაშვილი (ომარ ელერდაშვილის მეუღლე): ერთმანეთი კულტსაგანმანათლებლო სასწავლებელში გაცივანით, თანაკურსელები ვიყავით. მეტყველებას გურამ საღარაძე გვასწავლიდა, სასცენო მოძრაობას – ბატონი კოწო ბადრიძე. პლასტიკურ ეტიუდებსა და სავარჯიშოებს წყვილად ვასრულებდით. ბატონი კოწო

იმდენად კმაყოფილი იყო ჩემი და ომარის ერთობლივი მუშაობით, რომ „საჩვენებელი გამოსვლები“ თეატრალურ ინსტიტუტშიც გვქონდა. ომარი ძალიან მოქნილი იყო, პლასტიური, ნავარჯიშევი; ათლექტური ტანი ჰქონდა. მასსოვს, ერთხელ, სასცენო მოძრაობის გაკვეთილზე დაინახა, რომ ჩემს გვერდით სხვა ყმაწვილი იდგა. ეს ამბავი არ მოწონა, გვერ-



დზე გაწია იგი და თვითონ ამომიდა. სტუდენტები დაჰქორწინდით. ჩვენი მეჯვარე ბატონი კოწო იყო.

თავიდანვე გვინდოდა ყველაფერში დამოუკიდებელნი ვყოფილიყავით. სასწავლებლის დამთავრებისთანავე შეგვეძლო სამუშაოდ სოხუმში წასვლა, მაგრამ ისე მოხდა, რომ ზუგდიდის თეატრში აღმოჩნდით. იქ მაღალი პროფესიული დონე და მკაცრი დისციპლინა დაგვხვდა, რაც, უპირველეს ყოვლისა, შესანიშნავი პიროვნების, თეატრის დირექტორის, ბატონ საშა ეგუტიას დამსახურება იყო. ზუგდიდში 4 წელი ვიმუშავეთ. ბევრ სპექტაკლში ერთად ვთამაშობდით

რეჟისორ დათო კობახიძის „ჩარლის დეიდაში“, ცნობილ ქორეოგრაფ, ბატონ დავით მაჭავარიანთან ვიმუშავეთ ცეკვებზე. იმავე რეჟისორთან ტიგრან გულოიანიც ითამაშა ომარმა „საბრალდებო დასკვნაში“. 1974 წლიდან სოხუმის თეატრში გადავედით სამუშაოდ. იქაც დ. კობახიძემ მიგვიწვია. სოხუმში ომარის სამსახიობო რეპერტუარი უფრო მეტად სახასიათო იყო, კომედიური. მესაათურუბენა ითამაშა ნოდარ ღუმბაძის პიესაში „ნუ გეშინია, დედა“, ტიგრან გულოიანი „საბრალდებო დასკვნაში“, ბულიკა „მარადისობის კანონში“, „ყვარყვარეში“ ოთხ განსხვავებულ როლს თამაშობდა.

საერთოდ, უშიშარი კაცი იყო, ფიზიკურად ძლიერი, თავშეკავებული, ყოველგვარი აგრესიისაგან თავისუფალი, ერთადერთი, ვის გამოც მუდმივად შფოთავდა, ჩვენი შვილი იყო –

არაფერი დაუშავდა, არაფერი ეტკინოს, არაფერი დააკლდეს. ასე მგონია, ომარის ტრაგიკულ აღსასრულს იმნაც მისცა ბიძგი, რომ აფხაზეთის ომის დაწყებისას ჩვენი ვაჟი სოხუმში არ იყო. იგი მამამ ჩამოიყვანა. მისი მეგობრები ომში იბრძოდნენ. ვახოც მათ შეუერთდა. ომმა იმსხვერპლა ჩემი მეუღლეც და შვილიც.

რეჟისორი დავით კობახიძე:
 ომართან თავდაპირველად ზუგდიდის თეატრში ვიმუშავე. შემდეგ სოხუმის თეატრში გადამიყვანეს მთავარ რეჟისორად. ერთ მშვენიერ დღეს, მახსოვს, შუა სეზონში ლორინა და ომარი ჩამოვიდნენ და თეატრში მიღება მთხოვეს. გამიკვირდა, რომ ამ თხონით ასეთ დროს მომმართეს, ვიცოდი რა, როგორი მოწესრიგებული და პასუხისმგებლობის გრძნობით აღსავსე ადამიანები იყვნენ ორივე. უცებ ბატონი საშა ეგუტიას წერილი გადმომცეს, სადაც იგი ამ ორ წამყვან მსახიობს შუა სეზონში თეატრის დატოვების უფლებას აძლევდა, მეტიც, მთხოვდა, ისინი სოხუმის თეატრში მიმეღო, თუ იქ თავს უკეთ იგრძნობდნენ. მოგეხსენებათ, თეატრში მოსულ მსახიობს ბევრი კოლეგა კონკურენტად აღიქვამს, ამიტომ ახალმოსულისთვის იქ ადგილის უცებ დამკვიდრება ძალზე ძნელია. ომარმა ამის გაკეთება უმოკლეს ვადაში, დაახლოებით ერთ თვეში მოახერხა. სულ მალე იგი ზუგდიდში შინაურ კაცად იქცა იშვიათი ადამიანური თვისებების წყალობით. მცირე ხნის შემდეგ აღმოვაჩინე, რომ თეატრს გარეთაც გაიჩინა ბევრი ახლო-



ბელი, დიდად მოქეიფე და დარდიმან-
დი არ იყო, პირიქით — მოკრძალებუ-
ლი კაცი გახლდათ, მაგრამ ადამი-
ანებთან კარგი ურთიერთობის
დამყარება მის ბუნებაში იყო
გამჯდარი.

ერთხელ მითხრა, ერთი მეგობარი
მყავს, ფეხსაცმელების მწმენდავი.
ქუჩაში ჯიხურის დადგმის უფლება
არ მისცეს, იქნებ ნება დამართო, რომ
თუატრში ამ კაცისათვის საჭირო ფეხ-
საცმლის მწმენდავის მთელი დან-
ადგარი გავაკეთებინო. დავეთანხმე.
მხატვარს ესკიზი დაახატინა, ხელოს-
ნებს გააკეთებინა, შემდეგ დარაჯებს
მოელაპარაკა, ღამით გაიტანეს ეს
დანადგარი ქუჩაში და ხეზე ჯაჭვით
მიაბეს, რომ არ მოეპარათ, რაც მთა-
ვარია, მთელი ამ „ოპერაციის“ ჩატ-
არებაში ომარს არანაირი წინააღმ-
დეგობა არ შეხვედრია. ვერავინ ეუბ-
ნებოდა უარს, იმდენად სუფთა, მარ-
თალი და კეთილშობილი კაცი იყო.

„საბრალდებო დასკვნაში“ ტი-
გრანას თამაშობდა. ერთ დღეს, ვხე-
დავ, წრიალებს, აფორიაქებულია.
მეუბნება, დღევანდელ სპექტაკლში
რაღაც ახალი მინდა გავაკეთო, არ
მეჩხუბო, პირდაპირ წარმოდგენაზე
გაჩვენებო. მართლაც, ნუნუ ექიმისა
და დევიდარიანის დრამატული სცენის
დასასრულს, მას შემდეგ, რაც ნუნუ
გაიყვანეს და კარი დახურეს, უცებ
საკნის კარი კვლავ გაიღო და არეუ-
ლობის დროს გაქცეული ტიგრანა
შემოიყვანეს.

„საბრალდებო დასკვნაში“ ბატონ-
ნი გოგი გეგეჭკორი მოვიწვიეთ გუ-
ლიანიანის როლზე. ერთ სცენაში გამ-

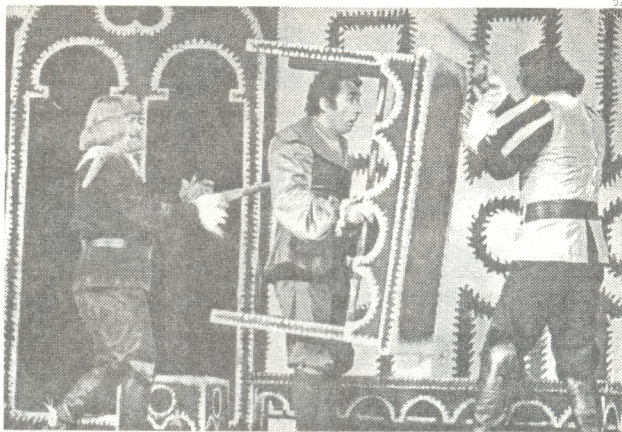
ცემლიძეს წერილი უნდა ჩაედო უკ-
ნა ჯიბეში, შემდეგ მას ტიგრანა გარს
შემოუვლიდა და შეუმჩნევლად
მოპარაუდა ამ ქაღალდს. სპექტაკლის
მსვლელობის დროს, გამცემლიძის
როლის შემსრულებელს დაუიწყდა და
წერილი წინა ჯიბეში ჩაიდო. მისი
მოპარვა უკვე წარმოუდგენელია. არ
ვიცი, როგორ განჭვრიტა ყოველივე ეს
ომარმა, მაგრამ იგი ქაღალდით ხელ-
ში იდგა სწორედ იმ კულისაში, რომ-
ლის მახლობლად გამცემლიძე იდგა
და სადაც გ. გეგეჭკორის გულოიანს
უნდა გაეგლო. მან სასწრაფოდ და
შეუმჩნევლად გადასცა ტიგრანის
ქაღალდი. სცენაც ეფექტური გამოვ-
იდა.

ასეთი იყო ომარ ელერდაშვილი
— ყურადღებიანი, მოსიყვარული,
საქმის ერთგული, უადრესად ნიჭიერი
სახასიათო არტისტი.

მსახიობი დიმა ჯაიანი: ომარის
სამსახიობო მონაცემები განსა-
კუთრებული სიძლიერით სახასიათო
რეპერტუარში გამომყვანდა, მა-
გრამ უპირველეს ყოვლისა, იგი
არაჩვეულებრივი ფანტასტიკური
მამა იყო. საკუთარი შვილი ყველა
მშობელს უყვარს, მაგრამ ასეთი გან-
საკუთრებული დამოკიდებულება ნამ-
დვილად არ მინახავს. როდესაც ვახ-
ოს დაღუპვის ამბავი გავიგე, პირვე-
ლი, რაც ვიკითხე — ომარი ცოცხალია
თუ არა. თავი მოიკლაო, მითხრა ჩემ-
მა კოლეგამ და მეგობარმა, აჟ სამწუ-
ხაროდ, უკვე გარდაცვლილმა გიზო
სირაძემ. მიცვალებული მომღიძარი
იყო. ფანჯრიდან რომ გადახტა,
თურმე ჰაერში რაღაც დაუძახია.

თითქოს მიწაზე კი
აი ვარდებოდა, არ-
ამედ ცაში მი-
ფრინავდა, რომ
თავის უსაყვარლეს
არსებას შეერთე-
ბოდა.

რეჟისორი გო-
გი ქავთარაძე:
სიკეთით აღსავსე,
მოკრძალებული,
თუ შეიძლება ასე
ითქვას, „ჩრდილ-
ში“ მყოფი კაცი



იყო, ამავე დროს – დიდი იუმორის
მქონე, არაჩვეულებრივად კარგი, მარ-
თალი, სახასიათო მსახიობი. მისი
ტიგრან გულოიანი ერთ-ერთი საუკე-
თესო იყო იმ ჩინებულ ტიგრანთა შო-
რის, რომლებიც ქართულ სცენაზე
მინახავს. „მარადისობის კანონში“
პარტნიორები ვიყავით, ომარი ბული-
კას თამაშობდა, მე – ბაჩანას.
მშვენიერად თამაშობდა ჩინჩახელს
სპექტაკლში „ეზოში ავი ძაღლი“,
თავისებური თბილისური კოლორი-
ტი შემოჰქონდა წარმოდგენაში, ძა-
ლიან კარგი ეპიზოდი ჰქონდა „ყვარ-
ყვარეში“. როლის ყველა დეტალი
გააზრებული ჰქონდა – ჩაცმულობა,
პლასტიკა, გრიმი. ძალიან მუსიკალუ-
რი იყო, „ბოშებში“ აკორდეონზე
ჩინებულად უკრავდა.

ომარი მსახიობობას რეჟისორის
თანაშემწეობასაც უთავსებდა. იგი
სპექტაკლის თავისებური ორგანიზა-
ტორი იყო. არაჩვეულებრივად
მოწესრიგებული, დისციპლინირებუ-
ლი, პასუხისმგებლობის გრძნობით

აღსავსე, თეატრის უერთგულესი მუ-
შაკი იყო. მიუხედავად ამისა, ოჯახი,
განსაკუთრებით კი შვილი მისთვის
ყველაფერი იყო. მახსოვს, ერთ წარ-
მოდგენაზე რეჟისორის ასისტენტად
მუშაობდა, 3 დღეში პრემიერა იყო
დანიშნული. ვახო მაშინ ნიკოლაევში
გადიოდა სამხედრო სამსახურს.
ომარი მოვიდა და მითხრა: „შემატეო-
ბინეს, რომ ჩემი შვილი ავადა. აუ-
ცილებლად უნდა წავიდე. შეგიძლია
სამსახურიდან გამანთავისუფლო, მა-
გრამ დარჩენა არ შემიძლია.“

შვილის დაღუპვის შემდეგ მისმა
ცხოვრებამ თითქოს აზრი დაკარგა და
ომარიც სიკვდილისათვის მოემზადა.
საშინელი ტრაგედიაა, მიჭირს ამაზე
ლაპარაკი.

ვფიქრობ, რომ ომარ ელერდამ-
ვილს ქართულ თეატრში თავისი, გან-
საკუთრებული ადგილი უკავია, პირა-
დად მე მან დიდი სიყვარული დამი-
ტოვა, ძალიან ხშირად ვიხსენებ.

მანანა გვამჭავრობი

თეატრალური
ლიტერატურა

ნოდარ ცუბაძის

პიტერ
ბრუკის
სიზრძნე

და

პარადოქსები

თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი რეჟისორის, „თეატრალური კვლევის საერთაშორისო ცენტრის“ დამაარსებლის (1971 წ. პარიზი) პიტერ ბრუკის სახელი კარგადაა ცნობილი ქართულ თეატრალურ სამყაროშიც.

იგი ეკუთვნის რეჟისორთა იმ იშვიათ გამოჩენილებს, რომლებიც ისევე კარგად წერენ, როგორც ქმნიან თეატრალურ შედეგებს და ყოველივე ამას უთავსებენ ფართო მასშტაბის საზოგადოებრივ თუ პედაგოგიურ მოღვაწეობას. „ერების თეატრში“ (სადაც იგი ჟან ლუი ბარომ მიიწვია) იგი ახლაც ხელმძღვანელობს მსახიობის, რეჟისორის და დრამატურგის სახელოსნოს, სადაც სხვადასხვა კულ-

ტურაზე გაზრდილი ხელოვანი არიან გაერთიანებულნი. „ცენტრის“ პირველი სპექტაკლით „ორგასტი“ (შირაზის საერთაშორისო ხელოვნების ფესტივალი. პერსე-პოლისი, ირანი, 1971), რომელშიც 30 მსახიობი იყო დაკავებული, იგი სამი თვით გაემგზავრა აფრიკაში (ალჟირი, ნიგერია, დაგომეა, მალი) და იმპროვიზირებული სცენები გათამაშდა ტაძრებში, პატარა ქალაქების მოედანზე, გზებზე, სოფლებში. შემდეგ იგივე გააკეთა ევროპის ქვეყნებში.

1974 წელს „ცენტრს“ მისცეს „ბიუფ დიუნორ“-ის დარბაზი (სადაც ბრუკი დღემდე განაგრძობს მოღვაწეობას).

ყოველივე ამის შესახებ იგი დაწერილებით მოგვითხრობს თავის წიგნში „მოხეტიალე წერტილი“ (პეტერბურგი-მოსკოვი, 1996წ.).

თავისი ხანგრძლივი თეატრალური ცხოვრების მანძილზე, ევროპასა და ამერიკის სცენებზე მას ორმოცდაათი დრამატული და საოპერო სპექტაკლი აქვს დადგმული და ათამდე კინოფილმი გადაღებული.

მხოლოდ 17 წლისა იყო, როცა მოყვარულთა თეატრში დადგა მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთი ურთულესი პიესა-ქრისტოფერ მარლოს „დოქტორი ფაუსტი“, 19 წლისამ გადაადო „სენტიმენტალური მოგზაურობა“ ლოურენს სტერნის რომანის მიხედვით, 20 წლისამ პროფესიულ სცენაზე შედგა ფეხი და ბირმინგემის რეპერტუარულ თეატრში ბერნარდ შოუს „კაცი და ზეკაცი“ განახორციელა (სადაც მთავარ როლს ასევე ახ-

თეატრალური
 ლიტერატურა

ნოდარ ცუბაძის იდე

პიტერ
 ბრუკის
 სიზრძნე

და

პარადოქსები

თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი რეჟისორის, „თეატრალური კვლევის საერთაშორისო ცენტრის“ დამაარსებლის (1971 წ. პარიზი) პიტერ ბრუკის სახელი კარგადაა ცნობილი ქართულ თეატრალურ სამყაროშიც.

იგი ეკუთვნის რეჟისორთა იმ იშვიათ გამოჩაჩისებს, რომლებიც ისევე კარგად წერენ, როგორც ქმნიან თეატრალურ შედეგებს და ყოველივე ამას უთავსებენ ფართო მასშტაბის საზოგადოებრივ თუ პედაგოგიურ მოღვაწეობას. „ერების თეატრში“ (სადაც იგი ჟან ლუი ბარომ მიიწვია) იგი ახლაც ხელმძღვანელობს მსახიობის, რეჟისორის და დრამატურგის სახელოსნოს, სადაც სხვადასხვა კულ-

ტურაზე გაზრდილი ხელოვანი არიან გაერთიანებულნი. „ცენტრის“ პირველი სპექტაკლით „ორგასტი“ (შირაზის საერთაშორისო ხელოვნების ფესტივალი. პერსე-პოლისი, ირანი, 1971), რომელშიც 30 მსახიობი იყო დაკავებული, იგი სამი თვით გაემგზავრა აფრიკაში (ალჟირი, ნიგერია, დაგომეა, მალი) და იმპროვიზირებული სცენები გათამაშდა ტაძრებში, პატარა ქალაქების მოედანზე, გზებზე, სოფლებში. შემდეგ იგივე გააკეთა ევროპის ქვეყნებში.

1974 წელს „ცენტრს“ მისცეს „ბიუფ დიუნორ“-ის დარბაზი (სადაც ბრუკი დღემდე განაგრძობს მოღვაწეობას).

ყოველივე ამის შესახებ იგი დაწერილებით მოგვითხრობს თავის წიგნში „მოხეტიალე წერტილი“ (პეტერბურგი-მოსკოვი, 1996წ.).

თავისი ხანგრძლივი თეატრალური ცხოვრების მანძილზე, ევროპასა და ამერიკის სცენებზე მას ორმოცდაათი დრამატული და საოპერო სპექტაკლი აქვს დადგმული და ათამდე კინოფილმი გადაღებული.

მხოლოდ 17 წლისა იყო, როცა მოყვარულთა თეატრში დადგა მსოფლიო დრამატურგიის ერთ-ერთი ურთულესი პიესა-ქრისტოფერ მარლოს „დოქტორი ფაუსტი“, 19 წლისამ გადაადლო „სენტიმენტალური მოგზაურობა“ ლოურენს სტერნის რომანის მიხედვით, 20 წლისამ პროფესიულ სცენაზე შედგა ფეხი და ბირმინგემის რეპერტუარულ თეატრში ბერნარდ შოუს „კაცი და ზეკაცი“ განახორციელა (სადაც მთავარ როლს ასევე ახ-

ალგაზრდა პოლ
სკოფილდი, შემ-
დგომში შექსპი-
რული თეატრის
მშვენიება და ბრუკის
თეატრის პროტაგ-
ონისტი, ასრუ-
ლებდა). ეს იყო
1945 წელს. ამ ერთ
სეზონში მან სხ-
ვადასხვა თეატრში
ცხრა სპექტაკლი
დადგა. მათ შორის
ისეთი ღრმა ფსი-
ქოლოგიურ-ფილო-
სოფიური პლას-
ტების შემცველი



პიტერ ბრუკი და ნოდარ გურაბანიძე ინტერვიუს აძლევენ საკა-
შირო რადიოს კორესპონდენტს.

ლონდონი, „რაუნდ ჰაუზი“, 1980წ.

ნაწარმოებები, როგორცაა შექსპი-
რის „მეფე ჯონი“ და „სიყვარულის
ამაო ცდანი“, ფ. დოსტოევსკის
რომანი „ძმები კარამაზოვები“, სარ-
ტრის „დახურულ კარს მიღმა“, პ.
იბსენის „ქალი ზღვიდან“, ჟან კოკტოს
„ჯოჯოხეთის მანქანა“, ბ. შოუს „პიგ-
მალიონი“ და სხვა.

„შექსპირის მემორიალური თეა-
ტრის“ (აივონის სტრატფორდი) სცენ-
ნას არ ახსოვს ესოდენ ახალგაზრდა
რეჟისორის მსგავსი „თავხედური“ შე-
მოჭრა, თან რეჟისორული კარიერის
ასეთ „შმაგ“ დასაწყისს შექსპირის
კომედიით ხელში, ვგონებ, არც ევრო-
პელი თეატრის ისტორია იცნობს
რეჟისორული კარიერის ასეთ „შმაგ“
დასაწყისს.

თუ ბრუკის რეჟისორული ცხ-
ოვრების ამ მგზნებარე ექსპოზიციას
გავითვალისწინებთ, ორმოცდაათი
სპექტაკლი ბევრი არ უნდა იყოს

თითქმის ოთხმოც წელს მიღწეული
მსოფლიო რეჟისორის პატრიარქისა-
თვის (დაბადება არ განაპირობებს
ზარისხს — ამ ორმოცდაათი სპექტაკ-
ლიდან რამდენიმე მსოფლიო თეატ-
რალური ხელოვნების შედეგადაა
მიჩნეული (უ. შექსპირის „ჰამლეტი“,
„მეფე ლირი“, „ქარიშხალი“, „ზაფხ-
ულის ღამის სიზმარი“, ა. ჩეხოვის
„ალუბლის ბაღი“, პ. ვაისის „მარატი-
საღი“...)

ამ ბრწყინვალე სპექტაკლებიდან
მინახავს, მის მიერ დადგმული 1962
წელს და 1964 წელს მოსკოვში წარ-
მოდგენილი „მეფე ლირი“ პოლ სკო-
ფილდის შესრულებით და 1989 წელს
თბილისში, რუსთაველის თეატრის
ცარიელ სცენაზე, უდეკორაციოდ გა-
თამაშებული ა. ჩეხოვის „ალუბლის
ბაღი“ (ინგლისური ტრაილერების
ძრავებმა ვერ გაუძლო „მხურვალე“
რუსულ ბენზინს და როსტოვის მახ-

ლობლად აფეთქდნენ, რუსეთის ტრამალეების ცივ სივრცეში კი ახლად აყვავებული ალუბლის რტოები გაიყინენ). სანახევროდ მაქვს ნანახი მოსკოვის ჩეხოვის საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე მისი სპექტაკლი — ბეკეტის „ო, ეს მშვენიერი დღეები“, სადაც მთავარ როლში გამოდიოდა მისი მეუღლე ნატაშა პარი, რომელიც სამხატვრო თეატრის სცენაზე, სილაში ყელამდე ჩამჯდარი, ფრანგულ ენაზე თამაშობდა ამ აბსურდს. ეს მოსაწყენი და საშინლად მონოტონური სპექტაკლი შუა გზაზე მიატოვე. პროფესიონალისათვის ჩემს ამ შეუფერებელ საქციელს მხოლოდ ის თუ გაამართლებდა, რომ ჩემს წამოსასვლამდე ხუთი წუთით ადრე დარბაზი უკვე თითქმის ცარიელი იყო.

თავისი სიმპათიები ქართული თეატრის მიმართ (ცნობილია, თუ რა მაღალი აზრის იყო იგი მიხეილ თუმანიშვილის „ღონ ჟუანზე“ და მის სხვა სპექტაკლებზე) მან იმითაც გამოხატა, რომ რუსთაველის თეატრი მიიწვია საგასტროლოდ („მეფე ლირით“) ბრუკლინის (ნიუ-იორკი) მუსიკალურ აკადემიაში, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელი იმ პერიოდში იყო.

ბრუკი ბევრს მოგზაურობს, კითხულობს ლექციებს, ატარებს კოლოკიუმებს თეატრალურ დასებთან, ბეჭდავს სტატიებსა და წიგნებს. გამოცემული აქვს წიგნები: „ცარიელი სივრცე“ (1968 წ.), „სატანა — ესაა მოწყენილობა“ (1991 წ.), „არ არის საიდუმლო“ (1993 წ.), „დროის ძაფები“ (1998 წ.).

ამჟამად ხელთ მაქვს გამოცემული ლობა „არტ“-ის მიერ 2003 წელს მოსკოვში გამოცემული მოზრდილი ტომი, რომელიც პ. ბრუკის ორ წიგნს („ცარიელ სივრცეს“ და „არ არის საიდუმლო“) აერთიანებს.

თუ პირველი წიგნი „ცარიელი სივრცე“, ერთ-ერთი საუკეთესო (თუ ყველაზე უკეთესი არა) ბრუკის თხზულებათა შორის, თეატრალთა თითქმის სამაგიდო წიგნად იქცა და ახლა მეორედ გამოიცა რუსულ ენაზე (პირველად რუსულ ენაზე გამოიცა 1976 წელს, ქართულ ენაზე-ზაზა ჭილაძის თარგმანით, 1984 წელს), მეორე წიგნი, რომელიც არსებითად აგრძელებს „ცარიელი სივრცის“ თემას, ახალია და მას ბუნებრივია, ჯერ არ იცნობს ქართველი მკითხველი. ამიტომაც ჩვენ ყურადღებას გავამახვილებთ უპირატესად წიგნზე „არ არის საიდუმლო“, თუმცა, მანამდე საჭიროდ მიმაჩნია მაინც შეეჩერდე „ცარიელ სივრცეზე“ და მკითხველს (განსაკუთრებით კი თეატრალურ ახალგაზრდობას) მის არსებით მხარეებზე ვუთხრა ორიოდ სიტყვა.

როგორც ხელმეორედ გამოცემული „ცარიელი სივრცის“ რედაქტორები გვაუწყებენ, ამ წიგნს, რომელიც გამოსვლისთანავე, მართლაც, ბიბლიოგრაფიულ იშვიათობად იქცა, პირველ გამოცემაში, პოლიტიკური კონიუნქტურული მოსაზრებებით, იყო კუპიურები, ავტორის ზოგიერთი მძაფრი მოსაზრება კი შერბილებული. ახალ რედაქციაში ყველა ეს ხარვეზი გასწორებულია.

მართალია, თავისი წიგნის ბოლო აბზაცში ბრუკი გვაფრთხილებს, „როცა თქვენ ამ წიგნს კითხულობთ, ის უკვე თანდათანობით ძველდება. ჩვენთვის ეს წიგნი ფურცლებზე გაყინული ვარჯიშები“აო“, მაგრამ იმდენი ცოცხალი და ორიგინალური აზრია აქ გამოთქმული, თეატრისადმი ისეთი ღრმა სიყვარული ანათებს მის ყოველ სტრიქონს, რომ იგი არათუ „თანდათან ძველდება“, არამედ თანდათან ახლდება (დღევანდელი თეატრალური სივრცის გათვალისწინებითაც კი).

ამ წიგნის ერთი უცნაური პარადოქსი ისაა, რომ მისი ავტორი ცოცხალ ორგანიზმზე მსჯელობას მიცვალებულის ანალიზით იწყებს. ჩვენ ვიწყებთ თეატრალური პათანატომიის პირველ გაკვეთილს. თითქოს პიტერ ბრუკს წარმოსახულ გრანდიოზულ მაგიდაზე უდევს „მკვდარი თეატრი“ და მისი სიკვდილის მიზეზების გამოკვლევას იწყებს ჩვენთან ერთად (წიგნის პირველ თავს „მკვდარი თეატრი“ ჰქვია).

კირკეგორის ცნობილი ფრაზა „ერთადერთი, რასაც მე ვხედავ — სიცარიელეა, ერთადერთი — რითაც მე ვცხოვრობ — სიცარიელეა, ერთადერთი, სადაც მე ვმომარაობ — სიცარიელეა“ — თავის ანტითეზას პოულობს პიტერ ბრუკის „ცარიელ სივრცეში“, რომელიც უნდა შეივსოს ცხოვრების მოძრაობითა და ხმებით.

მაგრამ როგორ მიეხვედეთ, თუ როდის არის ჩვენს წინ „მკვდარი თეატრი“, თუკი მას განუხორციელებია „სეზონის მოვლენად“ მიჩნეული და

„გახმაურებული“ (ქართული ტელევიზიის მიერ შემოდებული ტერმინია-ნ.გ.) სპექტაკლები? უცნაურია, მაგრამ ეს „მოვლენად“ მიჩნეული სპექტაკლი სხვა არაფერია, თუ არა თამაში ისე, „როგორცაა დაწერილი, თამაში ჩასმული მდიდრული, მოოქროვილ და მოჩუქურთმებულ ჩარჩოში. აი, რატომ ჭირს „მკვდარი თეატრის“ — ამ შემთხვევაში უმჯობესი იქნებოდა გვეხმარა „უსიცოცხლო თეატრის“ ცნება — გარჩევა ცოცხალი თეატრისაგან.

„მკვდარი თეატრი“ ტრადიციების ციტადელია, კულტურის ფენომენია, ზუსტი პროპორციების ხელოვნებაა, კულტურის გარეგნული ატრიბუტების ერთიანობაა, „სადაც ცოცხალი ჭეშმარიტება შეცვლილია წარსულისადმი მოწიწებით. იგი უკვდავია და ყველგან არსებობს, მაშინ როცა „ცოცხალი თეატრი“ შესაძლოა უფრო მალე დაიღუპოს, რადგან მუდმივ, დინამიურ ცვლილებას განიცდის. ყოველი ახალი თეატრალური ფორმა, ბოლოს და ბოლოს, კვდება, „ნებისმიერი თეატრალური ფორმა ხელახლა გააზრებას საჭიროებს, მისი ახლებური წაკითხვა აუცილებლად თავისი დროის გუგუნით იქნება დაღდასმული“. „მკვდარი თეატრი“ მაყურებელს ამშვიდებს, თვითკმაყოფილს ხდის, ჰარმონიულ ილუზიებში ხედავს. პიტერ ბრუკის თეატრი (თუნდაც ამ ორი წიგნის მიხედვით) მომთხონი თეატრია, მაყურებელს ჭკუას კი არ ასწავლის, აზროვნებას აჩვევს. სწორედ ამ მიზნით მიმართავს იგი ბრეტის „გაუცხოების ეფექტს“ და

ანტონენ არტოს „სისასტიკის თეატრის“ თუ „შავი ჭირის ეპიდემიას“, ბეკეტის აბსურდს, კოლაქს სძენს პერფორმანს, გროტოვსკის რიტუალურ თეატრს, ჰეფენინგს, კ. სტანისლავსკის სისტემას და ვს. შეიერჰოლდის ბიომექანიკას.

ამ წიგნების მიხედვით ნათელია, რომ პიტერ ბრუკისათვის მთავარია თეატრის შეზღუდული სამყაროს გარღვევა, ამ სამყაროს ესთეტიკური საზღვრების წაშლა. აქ მისი მოკავშირეები (შეიძლება ითქვას, მისი კერპები არიან) უ. შექსპირი და ა. ჩეხოვი, თეატრალურ ესთეტიკაში — ბერთოლდ ბრეხტი და ანტონენ არტო. თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, აღიარებას და ცნობას კ. სტანისლავსკის, ვს. მიერჰოლდს, ეჟი გროტოვსკის და ბეკეტის იდეათა სიღრმეს და ორიგინალობას, რადგან სრულიად სამართლიანად მიაჩნია, რომ თითოეული მათგანი ერთსა და იმავე სამყაროს სრულიად განსხვავებულად წვდება.

საკითხავია, თუ ეს ასეა, მამრატომ ანიჭებს იგი ასეთ უპირატესობას თეატრის ორ ცნობილ რეფორმატორს, რომელთაგან ერთი — ბრეხტი — საყოველთაოდ აღიარებული, ახალი თეატრალური სინამდვილის სიმბოლოა, საკუთარი თეატრის შემქმნელი („ბერლინერ ანსამბლი“), ხოლო მეორე — არტო — მხოლოდ ვიწრო თეატრალურ ხილვათა პანოპტიკუმშია მოქცეული, საკუთარი თეატრი არ შეუქმნია და რომლის წიგნი „თეატრის ორეული“ სპეციალისტთა წრეს ვერ გასცდა...

ბრუკის იდეალი ისეთი თეატრია, რომელიც ასახავს მოძრა, ცვალებად, დისპარმონიულ, წინააღმდეგობით აღსავსე ცხოვრებას. „შექსპირით ბრუკის აღტაცება — შენიშნავს ამ წიგნის წინასიტყვაობის ავტორი ი. კაგარლიცი, — უპირველესად იმით არის გამოწვეული, რომ დიდ დრამატურგს, ისე როგორც არავის, შეეძლო შეერთებინა გარე სამყაროს ობიექტური სიმართლე და ადამიანის სულის სიმართლე. სწორედ აზროვნების მასშტაბი ანათესავებს ბრუკის თეატრს შექსპირის თეატრთან“. შექსპირული კონტრასტები, მისი „ტონალური შეუთავსებლობანი“, მისი ამაღლებული და გროტესკული „შემობრუნებებია“ ბრუკის იდეალი. როგორც შექსპირის სამყაროს ერთი თეატრალური სისტემის ჩარჩოებში ვერ ეტყვა, ასევე არ ემორჩილება ბრუკი არცერთ თეატრალურ სისტემას, თუმცა მის სპექტაკლებში (ისევე როგორც მის თეატრალურ ნააზრევში) მრავალი სტილის, თუ სკოლის განსაცვიფრებელი სინთეზია მიღწეული, ეს არის პიტერ ბრუკის „ტოტალური თეატრი“ (ამ ცნებას იგი ხშირად ხმარობს, როგორც შექსპირული თეატრის სინონიმს). ბრუკის შემოქმედების მკვლევარს ტრევენის თავის წიგნში მოჰყავს ამ რეჟისორის შემდეგი სიტყვები: „ყოველი ელემენტი განპირობებულია მოსაზღვრე ელემენტით: სერიოზული-კომიკური, ამაღლებული-დამდაბლებულით, ნატიფი-უხეშით, ინტელექტუალური-ხორციელით, აბსტრაქტული გაცოცხლებულია თეა-

ტრალური სახიერებით, სისასტიკე შერბილებულია აზრის ცივი ნაკადით“. იმისათვის, რომ უკან დაუბრუნდეთ შექსპირს, წინ უნდა წვიოდეთ, ეს წინ წასვლა კი ნიშნავს ყველა იმ სისხლის ორგანულ გამოყენებას, რაც ჩვენმა თანამედროვეობამ მოიტანა, ხოლო შექსპირთან „უკან დასაბრუნებლად“ მან უპირატესად სწორედ ბრეხტსა და არტოს თეატრალურ იდეებს მიმართა. იგი ამბობს, რომ შექსპირი მოდელია იმ თეატრისა, რომელიც ბრეხტსაც შეიცავს და ბეკეტსაც, თუმცა, ორივეს კი ალექსატება“.

ამგვარად, შექსპირი ბრუკის სამყაროს ცენტრია. კულტურისა და თეატრის ისტორიის შრეებში ჩაღრმავებისა და მოძაგლის განჭვრეტისაკენ მიმართული მისი გონება ისევ და ისევ შექსპირს უბრუნდება, რადგან მასში ბრუკი ხედავს არა მარტო უდიდეს პოეტსა და მოაზროვნეს, არამედ თავისი თეატრის იდეალს, მთლიანად თეატრს. ამ „მთლიანის“ გამო ცნობილი შექსპიროლოგი ალექსანდრე ანიკსტი შენიშნავდა: „მთლიანობაზე თუ ვილაპარაკებთ, შექსპირი არ არის კლასიკოსი“, არ არის რომანტიკოსი, არაა მენერისტი, არაა ბაროკოს მხატვარი, არ შეიძლება მისი დაყვანა რომელიმე სტილურ კატეგორიამდე. ხალხური-კომანიტარული თეატრის გაბატონებული დრამატული ფორმის დროს შექსპირის ხელოვნებამ შეიწოვა გარდამავალი ეპოქის განსხვავებული იდეური და მხატვრული ტენდენციები და მოახდინა მათი სინთეზი“ (ჟურნალი „ტეატრ“, №7, 1984).

როცა პიტერ ბრუკის სტრიქონებს ვკითხულობდი ბეკეტის შესახებ: „აი, რატომაა ბეკეტის პირქუში პიესები ნათელი პიესები, სადაც სასოწარკვეთილება მხოლოდ სიძარტლის თქმის დაუოკებელ ჟინს მოწმობს“ — ბეკეტი „არას“ კმაყოფილებით როდი წარმოსთქვამს: მისი დაუნდობელი „არა“ თანხმობის წყურვილიდანაა გამოჭედილი და ამდენად, მისი სასოწარკვეთილება ის ნეგატივია, საიდანაც ნორმალური გამოსახულება უნდა იქნას მიღებული“ — მომაგონდა გრიგორი კოზინცევის შესანიშნავი წიგნის („ტრაგედიის სივრცე“)-ის ადგილი, სადაც იგი ბრუკის „მეფე ლირზე“ ლაპარაკობს: „თითქოსდა, ძნელი არ უნდა იყოს ამ სპექტაკლის ჩანაფიქრის განსაზღვრა: არსებობს უაზრობის ტრაგედია, ისტორიის აბსურდი შემთხვევითი არ არის, რომ თვით ბრუკი და ყველა ის, ვინც მასზე წერს, ხშირად და სიამოვნებით იხსენებს სამუელ ბეკეტს.

ყველაფერი ეს ასეა. მაგრამ თეატრიდან მე სრულიადაც არ წამოვსულვარ დათრგუნული. სულში სულ სხვა გრძნობები გაღვივდნენ. დადგმა, რომელიც უიმედობას ქადაგებდა, აღსაყვამ იყო იმედებით“.

თითქოს უცნაურია, რომ ამ წიგნებში (და თავის შემოქმედებაშიც) პიტერ ბრუკი ერთდროულად გამოედის ბრეხტისა და ანტონენ არტოს თეატრალური იდეების დამცველის როლში. ერთის მხრივ, გონიერებაზე, დიალექტურ დაპირისპირებაზე აგებული „ეპიკური თეატრი“ (ბრეხტი) და მეორეს მხრივ, იმპულსური, ამწუ-

თიერი, „შმაგი, ნაკლებგონივრული“ (პიტერ ბრუკის გამოთქმა. ნ. გ.) თეატრი (არტო). ამ დაპირისპირებათა გამო ჯერ კიდევ 1965 წელს წერდა პიტერ ბრუკი (მისი ციტატა მოჰყავს ტრევენს თავის წიგნში „პიტერ ბრუკი“) ბრექტისეული „გაუცხოება“ ჩვეულებრივ განიხილება როგორც უშუალო, ძლიერი, სუბიექტური შთაბეჭდილებებით სავსე არტოდიანული, თეატრისადმი მკვეთრად დაპირისპირებული რამ. მე არასოდეს არ ვიზიარებდი ამ აზრს, მე მიმაჩნია, რომ თეატრი, ცხოვრების მსგავსად არის შთაბეჭდილებათა და ნათელჭვრეტის განუწყვეტელი კონფლიქტი. ისინი მუდამ მტრობენ ერთმანეთს, მაგრამ, ამავედროს განუყოფელი არიან“.

ბრექტთან მას აახლოებს ანტი-ითუხის იდეა დაპირისპირებათა გზით ახალი რაკურსით განათება ნაცნობი სამყაროსი, მაყურებელში ზუსტი რეაქციის გამოწვევა, გაუცხოების წმინდა თეატრალური ეფექტი — „გაუცხოება“ დღეს ჩვენთვის ყველაზე ხელმისაწვდომი ენაა, ისევე მდიდარი პოტენციურად, როგორც პოეზია: ეს ერთადერთი ხერხია, ცვალებადი სამყაროს დინამიური თეატრისა და გაუცხოების მეშვეობით ზოგიერთ ისეთ სფეროშიც შეგვიძლია მოღვაწეობა, რომელთაც თავის დროზე, შექსპირი აღწევდა ენის დინამიურობით“.

მაგრამ, ბრუკის აზრით, ბრექტის თეატრს ერთგვარი შეზღუდულობა მაინც ახასიათებს დიალექტიკური ადამიანის ჩვენების დროს. იგი „თამ-

აშით“ წარმოგვიდგენს ადამიანის სოციალური ბუნების კონფლიქტურობას, ხასიათის წინააღმდეგობებს, და ამ დროს, აკლია ყურადღება „ადამიანის პიროვნების ვერუთ წოდებული ბნელი მხარეების მიმართ“. „...ჩვენი მხერა ახლა სპექტაკლის ბნელი ნაწილისკენაა მიმართული. დღეს შფოთვის, წუხილისა და განგამის თეატრი უფრო მართალი გვეგონია, ვიდრე ის თეატრი, რომელსაც კეთილშობილური მიზანი აქვს“. სპექტაკლის ბნელი მხარეების წვდომისათვის მას დასჭირდა ა. არტო. მსახიობური ტექნიკაც ერთგვარ გადახედვას საჭიროებდა. ბრუკმა აუცილებლად მიიჩნია გამოსახვის პალიტრის გამდიდრება ახალი ფორმით, რომელიც მსახიობის იმპულსების შემცველი და ამსახველი იქნებოდა, სადაც მეტი თავისუფლება მიეცემოდა მსახიობის ინტუიტურ აზროვნებას. მან აქაც ა. არტოს თეატრალურ იდეებს მიმართა.

პიტერ ბრუკს ღრმად აქვს გაცნობიერებული, თუ სამყაროს რა ნაწილში ცხოვრობს, რა საზოგადოებრივ ატმოსფეროში ქმნის. მან იცის, რომ ყოველი საზოგადოება არამყარი და დისპარმონიულია, აქედან წარმოსდგება პიროვნების მძაფრი სულიერი კრიზისი, მისი ტრაგიკული გაორება.

მერყევი და ქაოტური მსოფლიოს ორი თეატრიდან — ერთი, რომელიც ყალბ თანხმობას გვთავაზობს, ხოლო მეორე, რომელიც აღიზიანებს, თიშავს და მძაფრი პროტესტის გამოსახატავად განაწყოებს მაყურებელს — ბრუკი უკანასკნელს ანიჭებს უპირატესო-

ბას. თავისთვის საგულისხმო აზრი პოვა მან ა. არტოს სიტყვებში — თეატრი შავ ჭირსა ჰკავს, მასავით შეუძლია ათასობით ადამიანის მოწამვლა... თეატრი — ისევე როგორც შავი ჭირი — კრიზისია, რომელიც შეიძლება ან სიკვდილით ან გამოჯანმრთელებით დამთავრდეს. თავის მანიფესტში „წერილები სისასტიკეზე“, არტო ამბობდა: „ეს სისასტიკე არ არის დამოკიდებული არც სადღიშზე არც სისხლისღვრაზე. მე არ ვქადაგებ საშინელებებს. სიტყვა „სისასტიკე“ ფართო აზრით უნდა გავიგოთ“. სწორედ ამგვარად გაიგო იგი პიტერ ბრუკმა, მაგრამ თვით არტოს სხვა სიტყვებიც ეკუთვნის. მისი აზრით, ადამიანის ყოფიერება თავისთავად უკვე სისასტიკეა: გარეშე სისასტიკის ელემენტებისა, რომელიც ყველა სპექტაკლს საფუძვლად აქვს, თეატრის არსებობა შეუძლებელია (იხ. ჟურნალი „Иностранная литература“ გვ. 51. №5. 1974). ოცდაათიან წლებში, გამოთქმული ეს აზრები გახდა საფუძველი სისხლიანი ორგანოების, შოკისმომგვრელი სანახაობების ქვეცნობიერების ყველა ბნელი ნაკადების, ეროტიული ბაკქანალიების თეატრის იდეური საყრდენი, თეატრისა, რომელიც მართლა შავი ჭირივით მოედო მთელი ევროპისა და ამერიკის თეატრებს 60-70-იან წლებში, თეატრისა, რომლის შეურიგებელი მტერია პიტერ ბრუკი.

მართალია, თვით პიტერ ბრუკი ამბობს, რომ „არტოს იდეების ხორცშესხმა არტოს ღალატია: ღალატია, რადგან მისი ნააზრევი ყოველთვის

ნაწილობრივ გამოიყენება... მიუხედავად იმისა, წარმოუდგენელ ეფექტს მიაღწია მან „ულმობელი თეატრის“ ელემენტების გამოყენებით „მეფე ლორში“ (ვისაც ეს სპექტაკლი უნახავს, მას გლოსტერის თვალების დათხრის სცენას შევახსენებ) და განსაკუთრებით პიტერ (მე იგი ვნახე თვით ბრუკის მიერ გადაღებულ ვიდეო-კასეტებზე) ვაისის „მარატ-სადში“. ამგვარად, როგორც მის შემოქმედებაში, ისევე ამ საუბარში, ნათელია, რომ პიტერ ბრუკი ერთიანი, მონოლითური სისტემებისაკენ არ მიისწრაფვის. მის „თეატრში“ თავისუფლად არსებობენ სხვადასხვა სახის ელემენტები, რომლებიც ერთმანეთს კი არ ავსებენ, არამედ ერთმანეთთან „განლაგებულნი“ არიან როგორც კონტრასტული ფერები. ეს „თეატრი“ თავისი არსით ცვალებადია, აქ შეიძლება ძველი ელემენტი გაძველებულ იქნას და მის ნაცვლად ახალი შემოვიდეს, რადგან ნებისმიერი თეატრალური ფორმა ხელახლა გააზრებას საჭიროებს და „მისი ახლებური წაკითხვა“ აუცილებლად, თავისი დროის გავლენით იქნება დაღდასმული... და მაინც, „ჭეშმარიტი თეატრი მოდელების სახლი არ არის, თეატრში არსებობს უცვლელი პრინციპი“. პიტერ ბრუკისათვის ეს უცვლელი პრინციპია (პრინციპებთაგან ერთ-ერთი, ყოველ შემთხვევაში): „დღეს ცოცხალი და აუცილებელი თეატრი ვერ წარმომიდგენია სხვაგვარად, თუ არა საზოგადოებასთან დაპირისპირებული — არა მიღებულ ფასეულობათა მქობებე, არამედ ამ ფასეულობათა

წინააღმდეგ ამხედრებული. თუმცა ხელოვანის მოწოდება არც ბრალდების წაყენებაა, არც ჭკუის დარიგება, არც ბრტყელ-ბრტყელი ლაპარაკი და, მით უმეტეს, არც სწავლება, ხელოვანიც ხომ ერთი „იმათგანია“? ის მხოლოდ მაშინ უპირისპირდება აუდიტორიას, როცა აუდიტორიაც მზადაა თვითონ დაუპირისპირდეს საკუთარ თავს“.

განსაკუთრებული სიღრმით სწავლება პ. ბრუკი ჩეხოვის შემოქმედებას (მკითხველს შევახსენებ, რომ ბრუკი ოდესიდან ვეროპაში გაქცეული ებრაელი ემიგრანტის შვილია, შესანიშნავად იცნობს რუსულ კულტურას და რუსულადაც კარგად მეტყველებს).

მართალია „ახალი დრამის“ ამ გიგანტის პიესებიდან მას მხოლოდ „ალუბლის ბაღი“ აქვს დადგმული (ერთხელ, 1981 წელს, პარიზის „ბუფ დიუ ნორ“-ის თეატრში და მეორედ, 1988 წელს ბრუკლინის მუსიკალურ აკადემიაში (ნიუ-იორკი) ინგლისურენოვანი ვერსია. სწორედ ეს სპექტაკლი ვნახეთ თბილისში). მაგრამ ჩეხოვის მთელ შემოქმედებას ზედმიწევნით კარგად იცნობს და მისი დრამატურგია შექსპირის დრამატურგიის სიმაღლემდეც კი აჰყავს. მისი აზრით, მხოლოდ ჩეხოვმა და შექსპირმა შესძლეს თავიდან ბოლომდე შეეისისხლხორცებინათ გმირების ბედი და ამავე დროს შეენარჩუნებინათ დისტანცია და „მატერიაზე“ მაღლა დამდგარიყვნენ, თუმცა ისინი ამ

დროს განსხვავებულ დრამატურგიულ-ლიტერატურულ ხერხებს იყენებენ...

ბრუკი, უეჭველად XX საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო შემოქმედია, რომლის ხელოვნება მრავალი კულტურის ტრადიციებს აერთიანებს. ამიტომაცაა იგი მიჩნეული თანამედროვე კულტურის ერთ-ერთ სულიერ ლიდერად.

ასეთი დიდი შემოქმედის, მოახზროვნის, მოღვაწის წიგნები ამდიდრებენ ჩვენს წარმოდგენებს ახალი ცოდნით, ახალი იდეებით და გვაზიარებენ თეატრალური ხელოვნების საკრალურ სამყაროს.

ამ თითქმის ოთხასგვერდიან წიგნს კიდევ უფრო ამდიდრებს პიტერ ბრუკის მიერ 1986 წლის მაისში მოსკოვის სამხატვრო თეატრში წაკითხული ლექციები, აგრეთვე ლექციები პარიზში, 1994 წელს — „დაივიწყეთ, რომ ეს შექსპირია“ და ბერლინში, 1996 წელს — „შექსპირის ძიებაში“, ჟურნალ „თეატრი ვეროპაში“ გამოქვეყნებული და რუსულ „თეატრში“ (1989, №3) გადმობეჭდილი — „პ. ბრუკი ჩეხოვის შესახებ“. აქვეა ცნობილი შექსპიროლოგის ა. ბარტოშევიჩის ბრწყინვალე წერილი „ჰამლეტის ღიმილი“, სადაც გაანალიზებულია პიტერ ბრუკის მიერ 2000 წელს დადგმული „ჰამლეტის ტრაგედია“. თეატრი „ბუფ დიუ ნორ“-ი პარიზი (ჰამლეტის როლში შაკანინანი ინგლისელი მსახიობი ადრიან ლესტერი)

მეშუალებები

ვასილ კეკელიძე

გამოთხოვნა მობონებებთან

„ანი, ისტორია“

თეატრში მძიმე ატმოსფეროა. დღე-ღღეზე ელოდებიან აკაკი ხორავას და აკაკი ვასაძის თანამდებობიდან განთავისუფლებას. ძველი თაობის მსახიობებიდან ზოგიერთს მაინც სჯერა, რომ მათ ვერ განთავისუფლებენ. ამბობენ, საბჭოთა კავშირში დიდ რეზონანსს გამოიწვევსო. თეატრში აფორიაქებულნი დადიან ბატონი აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძე. თითქოს ერთ ადგილზე ვერ ჩერდებიან, წრიალებენ. თანამდგომებს ეძებენ. თანამოაზრეები კი თითქმის არ ჩანან. ვინც მათ მოიყვანეს თეატრში (დ. ალექსიძე, მ. თუმანიშვილი, ა. დვალის-შვილი), დ. თავაძე, ფ. ლაპიაშვილი და სხვები ოპოზიციაში არიან. ასევე ოპოზიციაშია მსახიობთა ახალი თაობა. ბობოქრობს თეატრალური კულისები.

— ეყოფათ, რაც იბატონეს, — ამბობდნენ ოპოზიციონერები.

უკვე ახმეტელის შესახებ ჩურჩულეობდნენ კულისებში. რას არ ამბობდნენ — მაგათ ახმეტელი გააგდეს და მოსპესო.

სინამდვილე კი მაშინ თითქმის არ ვიცოდით. ვერავინ ვერ გვეუბნებოდა, თუ რა მოხდა ზუსტად ოცი წლის წინათ 1935 წელს ახმეტელსა და ხორავა-ვასაძეს შორის.

ტყუილი და მართალი ერთ ჭერ-ქვეშ იყრიდა თავს. ბევრჯერ მითქვამს, — თეატრი ერთადერთი ადგილია, სადაც სამოთხე და ჯოჯოხეთი ერთდროულად არსებობს.

ნამდვილად სევდის მომგვრელი იყო გიგანტების ასეთი მდგომარეობა. როგორც ცხოვრებას, თეატრსაც განახლება უნდოდა. თანამოაზრე ახალგაზრდობას საღაუვების ხელში აღება სურდა. ჩემს კაბინეტში ხშირად ვსაუბრობდით ამ თემებზე.

თეატრში რაღაც შვიდი თუ რვა თვის მისული ვიყავი და სამხატვრო საბჭოს სხდომებზე უკვე რიხიანად ვლაპარაკობდი ცვლილებების აუცილებლობაზე. მოვითხოვდი რეპერტუარის გაწმენდას. 1955 წლის 25 აპრილის საბჭოს სხდომაზე განვაცხადე, რომ თავისი სასცენო ესთეტიკით მოძველებული, ბუტაფორული სპექტაკლები უნდა ამოღებულიყო რეპერტუარიდან. მაგ. ი. მოსაშვილის „მისი ვარსკვლავი“, დიუმას „ჰაიტი“, დ. ერისთავის „სამშობლო“, ა. სუმბათაშვილის „ღალატი“, ასევე რუსთაველის თეატრისათვის შეუფერებელი ვ. კანდელაკის „სარეველა“, ს. კლდიაშვილის „დღესასწაული საკრალაში“. ამ სპექტაკლებმა უკვე მოჭამეს თავისი დრო. საჭიროდ მივიჩნეე განახლებული სახით აღდგენილიყო: მ. მრევლიშვილის „ბარათაშვილი“, გ. სუნდუკიანის „პეპო“, კ. გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“, ს. შანშიაშვილის „არსენა“, ვ. დარასელის „კიკვიძე“, ს.



შანშიაშვილის „ანზორი“, ბ. ლავრენევის „რღვევა“, ბოლო ორი სპექტაკლის ახმეტელის სახელის დაბრუნების ერთგვარ სიმბოლოდ მივიჩნევ. ამავე დროს მოვითხოვე დადგენილიყო ი. ჭავჭავაძის „გლახის ნაამბობი“.

საბჭოთა მხარი დაუჭირა ჩემს წინადადებებს.

უფრო მეტიც, 27 აპრილს აკაკი ვასაძის სპექტაკლის ა. ალაძის „წარსულის ფურცლებს“ გასინჯვაზე ასეთი დიალოგი გაიმართა ჩემსა და ბატონ აკაკი ვასაძეს შორის:

„ა. ვასაძე – აქტიორებს არ ეყოთ დრამატურგიული მასალა, ამიტომ სპექტაკლი გამოვიდა სუსტი...“

ვ. კიკნაძე – და საერთოდ, უნდა შეწყდეს ეს უნაყოფო მუშაობა...

ა. ვასაძე – დიახ, არ გამოვიდა ისეთი სპექტაკლი, როგორც რუსთაველის თეატრს ეკადრება...

ვ. კიკნაძე – ესოდენ ხანგრძლივმა შრომამ ნაყოფი არ გამოიღო“...

არ ვიცი, ეს ახალგაზრდული მაქსიმალიზმის ბრალი იყო თუ ზედმეტი სითამამისა, მაგრამ ერთი კი ფაქტია: ამკარად იგრძნობოდა, რომ ყველანი შევესიეთ თეატრის ლომებს. მაშინ აკაკი ხორავა 60 წლის იყო, – აკაკი ვასაძე – 55 წლისა.

ღრმა მოხუცები გვეგონა...

მაშინ თაობის ლიდერი – ეროსი მანჯგალაძე 30 წლის იყო!

მე – 25 წლისაა...

...ერთ დღეს, ხუთი თუ ექვსი საათი იქნებოდა, ჩემს კაბინეტში შემოვიდა ბატონი აკაკი ხორავა. იმდენად მოულოდნელი იყო, რომ უცებ წამოვხტი ადგილიდან.

– რამ შეგაწუხათ, ბატონო აკაკი?!...

– არაფერი. ისე შემოვიარე, თუ ატრში ჯერ არავინ არის, შენი ოთახის კარები ღია დავინახე...

მოულოდნელად უცნაური რამ იკითხა, თითქოს – სხვათა შორის:

– რაო, რას ამბობებ, ბერიას მონილი არტისტები არიანო?...“

სევდიანად შემომხედა.

– რას ბრძანებთ, მაგას ვინ იტყვის, ბერიას როგორ უნდა შეექმნა თქვენი ოტელო?... არა, ასეთი სისულელე მე არ გამივია...

ბატონი აკაკი ეჭვიანი კაცი იყო. რატომღაც გამახსენდა კრიტიკოს გია მარგველაშვილის ხუმრობა: ხორავამ ოტელო იმიტომ ითამაშა გენიალურად, რომ ეჭვიანი და ნამდვილი ქართველი მსახიობი იყო. რუსებს კი არა აქვთ ეჭვიანობის ფენომენი და არც გამოსდითო ოტელო...

– ვიცი, არ გინდა გული მატკინო. მე უკვე გამაგონეს, რომ ბერიას კაცები ვართ, მის მიერ შეთხზული მსახიობები... რას მერჩიან, ვინც ახლა მებრძვის. მათ ხომ ყველაფერი გაუკეთე. რომელ ახალგაზრდას შეეუშაღე ხელი?... ეტყობა, ჩვენი წასვლის დროც მოვიდა... არა უშავს, დადგება დრო და ყველაფერი გაირკვევა. საშა /ახმეტელი/ ჩემი მასწავლებელიც იყო და მეგობარიც. რა გვქონდა ჩვენ საჩხუბარი. ყველაფერი გააკეთეს, რომ ერთმანეთს დაეპირისპირებოდით...

– ბატონო აკაკი! ვინ იყო თქვენი კონფლიქტით დაინტერესებული?...“

– ოო.. ეგ დიდი ამბავია, ქალმა ცუდი როლი ითამაშა, მაგრამ არც სხვებს დაუკლიათ ხელი...

ჩემთვის თითქმის ყველაფერი უცნობი და საინტერესო იყო. რომელ ქალს გულისხმობდა, მივხვდი. თე-

ატრში ჭორადაც ბევრი რამ მქონდა გაგონილი ა. ხორავასა და ვასაძესთან თამარ წულუკიძის ცუდი ურთიერთობის შესახებ.

იმ დღეს ბევრი რამ მიაშობო ბატონმა აკაკიმ. საუბარში 1935 წლის კონფლიქტი ახსენა. ბაქოში თეატრის გასტროლების დროს „ლამარას“ წარმოდგენაზე ნასვამი მივიდა /იხოს როლს თამაშობდა/, თ. წულუკიძე ლამარას როლს ასრულებდა. ვითომ კინალამ ხელიდან გამივარდა. ასეთი ინფორმაცია მიუტანეს საშას. როგორი ნასვამი უნდა ვყოფილიყავი, რომ თამარა ხელიდან გამვარდნოდა? ეს ხომ ტყუილია! ამის გამო ახმეტელმა თეატრიდან მომხსნა, თუმცა, ეს უფრო საბაბი იყო! თეატრში დაძაბული სიტუაცია იყო. ასე რომ არ ყოფილიყო, ალბათ ახმეტელი რადიკალურ გადაწყვეტილებას არ მიიღებდა. „ყაჩაღების“ ტრიუმფალური წარმატების /1933/ შემდეგ თეატრმა მნიშვნელოვანი ვეღარაფერი შექმნა. კრიზისის ნიშნები აშკარა იყო. დასში გაჩნდა უკმაყოფილება. თეატრში ასეთ დროს ხომ ყველაფერი რეჟისორს ბრალდება!...

ა. ხორავას ნამბობიდან გულში ჩამრჩა 1935 წელს ბერიასთან ჩატარებული თათბირის ამბავი. ბატონმა აკაკიმ მხოლოდ ის მითხრა, რომ ბერიამ ჩვენ დაგვიცვაო /ე.ი. ხორავა და ვასაძე/. ამ თემაზე მეტი აღარაფერი უთქვამს.

გავიდა ოც წელზე მეტი დრო. ხელში ჩამივარდა 1935 წლის 25 ივლისის თათბირის სტენოგრამა. თათბირი ცეკაში ჩატარდა. საშინელი დოკუმენტი. მრავალმხრივ საშინელი, თუმცა, ქართველებისთვის საესე-6. „თეატრი და ცხოვრება“ №1

ბით „ჩვეულებრივი“. ერთმანეთს უპირისპირდება ის ხალხი, რომელიც ერთად ქმნიდა თეატრს, იყვნენ თანამოაზრეები არა მხოლოდ შემოქმედებაში. მათ ერთნაირი შეხედულებები ჰქონდათ პოლიტიკურ და ნაციონალურ საკითხებშიც. ერთ მუშტად შეკრული რუსთაველის თეატრი იშლებოდა.

ლ. ბერია თათბირს ასე იწყებს:
 – ჩვენამდე მოვიდა ცნობა, რომ სახალხო არტისტები ხორავა და ვასაძე მოხსნეს თეატრიდან. ამ ორ მსახიობს იცნობს პარტია, მთავრობა და ქართველი საზოგადოება. ჩვენ არ შეგვიძლია მომხდარ ფაქტს გვერდი ავუაროთ!

ლ. ბერიამ ახმეტელის, ხორავასა და ვასაძის ყოველი ნაბიჯი იცოდა. სუკ-ში მუშაობის დროს ხომ გულმოდგინედ აგროვებდა მასალებს მათ შესახებ.

მკითხველს უნდა შეეახსენო, რომ ხორავას მოხსნის გამო პროტესტის ნიშნად ა. ვასაძემ დაწერა განცხადება თეატრიდან წასვლის შესახებ. ახმეტელმა პროტესტი არ მიიღო, მაგრამ ვასაძეს შეუზღუდა უფლებები, გაანთავისუფლა სარეჟისორო კოლეგიიდან და სტუდიის ხელმძღვანელის მოადგილის თანამდებობიდან. ა. ვასაძემ თეატრიდან წასვლაზე დაწერა მეორე განცხადება. ამის შემდეგ ახმეტელმა ვასაძე გაანთავისუფლა.

ა. ხორავამ ისიც მითხრა, რომ ახმეტელთან შეთანხმებული ვიყავი, რამდენიმე თვის შემდეგ აღმადგენდა თეატრშიო. სხვათა შორის, თეატრის ისტორიაში არაერთი ანალოგიური შემთხვევა ყოფილა, როდესაც დისცი-

პლინის დარღვევის გამო გამოჩენილი მსახიობი სხვის დასანახად თეატრის საერთო დისციპლინისათვის მოუხსნიათ და მერე მალე აღუდგენიათ.

ლ. ბერიამ თავის შესავალ სიტყვაში განაცხადა: „რუსთაველის თეატრი ჩვენთვის ძალიან ძვირფასია“, ამიტომ აზრი გამოთქვითო.

სხდომაზე პირველი გამოვიდა ს. ახმეტელი. მისი სიტყვა არ იყო სტენოგრაფირებული. სტენოგრაფიაში პირდაპირ წერია: „/სტენოგრაფირება არ ხდება/“, რატომ? სხდომა რუსულად მიდიოდა, ახმეტელი რუსულად შესანიშნავად ლაპარაკობდა. რატომ არ ჩაწერეს მისი გამოსვლა? ასეთ სხდომაზე ხომ შემთხვევით არაფერი ხდებოდა?!...

შემდეგ სიტყვას ამბობს ა. ხორავა: „ჩემს ირგვლო ბევრი არასწორი ინფორმაცია ტრიალებს. რაც შეეხება ჩემს სიმთვრალეს, მე ვფიქრობ, რომ თუ მსახიობი სცენაზე მთვრალი გამოდის, ეს კოლოსალური დანაშაულია. ამისათვის მკაცრად უნდა დავისაჯო. რაც ახმეტელმა მე გამიკეთა როგორც მსახიობს, ამისათვის დიდება და პატივი მას, მაგრამ ამხ. სანდრო! თქვენს ირგვლო არიან ადამიანები, რომლებიც ერევიან თქვენს ფუნქციაში!... თეატრის დისკრედიტირებას ახდენენ... ალექსანდრე ვასილის ძე არის დიდი ოსტატი, მის გარეშე თეატრი 80%-ით დაიწვეა დაბლა“...

ა. ვასაძემ განაცხადა: „მე პირველად მოვისმინე ახმეტელისაგან ასეთი ბრალდებები. თეატრი ბოლო ორი წელია ჭაობშია, მაგრამ ამაში მართო ერთი ახმეტელი არ არის დამნა-

შავე. ჩვენ ყველანი დამნაშავენი ვართ. შეიძლება მე ყველაზე მეტად, მაგრამ მე გავიცნობიერე ჩემი შეცდომა“...

ა. ვასაძეს მიაჩნია, რომ ახმეტელი ადმინისტრირების მეთოდით მუშაობს და ამას მოჰყვა სავალალო შედეგო. გ. დავითაშვილი აღნიშნავს, რომ ხორავას მიმართ სასჯელი დროებითი ღონისძიება იყო. ახმეტელს უნდოდა ეჩვენებინა, რომ დისციპლინობისათვის დაისჯებიან არა მარტო პატარა მსახიობები, არამედ დიდებიც. ბერიამ გ. დავითაშვილს რამდენჯერმე შეაწყვეტინა სიტყვა.

თავის გამოსვლაში ცკ-ის განყოფილების უფროსმა ბედიამ /რომელიც შემდეგ დახვრიტა ბერიამ/ განაცხადა: „ახმეტელმა თითქმის არ მიიღო ახალი საბჭოთა მეთოდი, რომლითაც უნდა ამაყობდეს საბჭოთა თეატრი. 1930 წლის შემდეგ ახმეტელი, თქვენი თავი წარმოიდგინეთ გენიოსად. თქვენ გგონიათ, რომ ყველაფერს მხოლოდ თქვენ აკეთებთ. არადა, ხალხი მუშაობს. თქვენ ამბობთ – ჩემს გარეშე არარაობა ხართო. ახმეტელის გარეშე თქვენ ვერაფერს გააკეთებთ“. ამ დროს ახმეტელმა ისროლა რეპლიკა – „ვინ თქვა ეე?“.

ბედიამ ახმეტელი პირდაპირ განადაგურა. „საჭიროა ახმეტელი ძირფესვიანად მოტრიალდეს საბჭოთა მხარეზე. ბოლო ხუთი წლის მანძილზე თეატრმა დიდი ნაბიჯი გადადგა უკან. თეატრი ცუდად მუშაობს“. (ხაზი ჩემია – ვკ.)

კაცს სინდისი არ უნდა გქონდეს, რომ ასეთი რამ განაცხადო. ახმეტელმა სწორედ ბოლო ხუთი წლის მანძილზე შექმნა შ. დადიანის „ოეთ-

ნულდი“, ფ. შილერის „ყაჩაღები“... მარტო „ყაჩაღები“ არ კმაროდა?!...

ამხ. თათარაშვილის აზრით, თეატრი ბოლო ორი წლის მანძილზე განიცდიდა კრიზისს. ამ უძრაობის წინააღმდეგ იბრძვის ცეკაო.

ა. ახმეტელმა თავის საბოლოო სიტყვაში განაცხადა: „მე დავლუპე ადამიანები? ყველა ისინი წამებულები არიან? სამარცხვინოა! როგორ უნდა შევქმნა დიდი თეატრი, თუ ყველა დამილუპია? მე არ შემძლია ყოველ წელს შევქმნა „ინ ტირანოსი“, ... მაღლობელი ვარ იმისათვის, რომ ჩემი შეცდომები დავინახე, მე ვაღიარებ შეცდომებს“...

ა. ახმეტელის გამოსვლის შემდეგ მკაცრად გამოვიდა ცეკას ერთ-ერთი ხელმძღვანელი გ. მგალობლიშვილი: „თქვენს რეპეტიციებზე მსახიობები ზიან როგორც მანეკენები“...

ახმეტელი – ეს ტყუილია!

მგალობლიშვილი – ეს ძალიან ჰგავს ფაშისტურ მეთოდს. ხალხს ეშინა რამე თქვას. ახმეტელი არის საბჭოთა თეატრის დირექტორი. ის მოვალეა ყველას მოუსმინოს... თქვენ გგონიათ, რომ ჩვენ ახმეტელს თქვენზე ნაკლებად ვიცნობთ? მე ახმეტელს პირში ვუთხარი თავისი ნაკლი. თქვენ, – მიმართა ახმეტელს, – არა ხართ კოლეგიალური კაცი.

თქვენი მეთოდი მთლად საბჭოური არ არის.

ახმეტელი – ეგ მართალია!...

მგალობლიშვილი – მე ვფიქრობ, რომ ახმეტელი მიხვდა თავის შეცდომებს. არ უნდა მოეხსნა ეს ორი მსახიობი.

ლ. ბერია – თეატრში აღდგენილი უნდა იქნან ხორავა და ვასაძე.

სანდრო! როგორ დაუშვით მთვრალი მსახიობი სცენაზე? რომ წაქცეულიყო, ხომ უფრო დიდი სკანდალი იქნებოდა?

ახმეტელი – ეს ჩემი შეცდომაა.

ბერია – პროფკავშირმა უნდა განიხილოს ხორავას საკითხი. ა. ვასაძეს ხელი უკრავს რომელიღაც მსახიობისათვის, რატომ არ იჩივლა პროფკავშირში?

ადგილკომი – არ ვიცი.

ბერია – „იმიტომ, რომ თქვენ არაფერს აკეთებთ. ალბათ ახმეტელმა აიღო პროფკავშირის ფუნქცია. ჩვენ გვინდა საბჭოთა დისციპლინა, პროფკავშირული დისციპლინა და არა „დურუჯისებური“. თქვენ მისგან განთავისუფლდით მხოლოდ ფორმალურად. სად არის პროფკავშირი? საბჭოთა ხელისუფლება? ახმეტელი სარგებლობს დირექტორის უფლებით, რადგან იგი დანიშნა საბჭოთა ხელისუფლებამ, მაგრამ ამას იყენებს როგორც უნდა, ლეგალურად თუ არალეგალურად. რა უნდა ვქნათ? თეატრის ქება არ მინდა, ჩვენ ვიცით, რომ თქვენ კარგი არტისტები ხართ, მაგრამ რას აკეთებთ მომავლისათვის? რას აკეთებთ თანამედროვეობისათვის? კითხულობთ გაზეთებს? – რა მოთხოვნილებებს უყენებს თეატრს საბჭოთა ხელისუფლება?... არ შეიძლება ცხოვრობდეთ ძველებურად. ახმეტელს ჩემთან თქვენი დახმარება არ სჭირდება. ჩვენ გთხოვეთ სიმართლე გეთქვათ. ეს საჭირო იყო არა იმისათვის, რომ ახმეტელი დაეზვირებოდა, ჩვენ მას ზედმეტად პატივს ვცემთ /ხაზი ჩემია – ვ.კ./, თუ ის მართალია, რომ ახმეტელის გარეშე თეატრი ნოლია, სჯობს ახალი დასი

შექმნათ. რაკი თქვენ ასე ლაპარაკობთ, გამოდის, რომ არც ახმეტელს არ სცემთ პატივს და პირველ რიგში არც საკუთარ თავს. არაფერი თქვენ არ გეხმობს. არ იცით საბჭოთა ხელისუფლების არსი. ბოდიშს ვინძი ამ უხეშობისათვის, მაგრამ ეს უნდა მეთქვა. თქვენ არ გჯერათ თქვენი ძალებისა. თქვენ არ გჯერათ თეატრის წინსვლისა. თქვენ ხომ მსახიობები ხართ. ნუთუ მარტო თქვენი როლების განხილვა შეგიძლიათ? ცოტას ნიშნავს სცენაზე შეასრულო როლი, საჭიროა არსებითად ღრმად იცოდეთ არსი პიესისა. როგორ არსებობს 15 წელი თეატრი, თუ ერთი კაცის წასვლით დაინგრუვა?...

თეატრში ცოტაა საბჭოთა დისციპლინა...

ახმეტელი – ფაშისტური დისციპლინა!...

ბერია – თქვენ გაქვთ ფაშისტური წესრიგის ნიშნები, მასში არაფერი ცუდი არ არის. ყოველ ჩვენთაგანში არის რომელიღაც ელემენტი ფაშისტურისა, მაგრამ სხვა საქმეა რა მოცულობით. ფაშისტებსაც აქვთ ზოგიერთი კარგი, მაგრამ იგი შეადგენს 20%-ს. 80% კი უნდა მოიშოროთ. თქვენთან დისციპლინა უნდა იყოს მხოლოდ საბჭოური. ერთ-ერთმა თქვენთაგანმა თქვა: ყველა ერთისათვის, ერთი ყველასათვისო. ეს ძალიან ცუდი ლოზუნგია!...

ახმეტელი – ეს ასე არ არის. ეს არასწორია.

ბერია – გენიალურმა ადამიანმა სტალინმა შეიმუშავა კოლმეურნობის მშენებლობის გეგმა. ყოველ საქმეს თავისი რეჟისორი ჰყავს. ამხ. გ. ღავთიაშვილი სოლიდური მსახიო-

ბია, მაგრამ გამოვიდა უფერულად არა თქვა სიმართლე. ახმეტელი შეუცვლელი არ არის. რატომ სდუმდით? უნდა გქონდეთ საბჭოთა მსახიობის ვაჟკაცობა. არ იქნებით საბჭოთა მსახიობები, თუ დუმილს არჩევთ. მე ვიცი თქვენი საუბრები. ტყუილად ფიქრობთ, რომ ჩვენ არ ვიცნობთ თქვენს საიდუმლო საუბრებს, რასაც ლაპარაკობთ ჩვენამდე მოდის. პირველ რიგში თქვენ საბჭოთა მოქალაქეები ხართ, შემდეგ მსახიობები, როცა თქვენ ამბობთ, რომ თეატრი შექმნა ერთმა კაცმა, არ არის სწორი. თეატრი შექმნა საბჭოთა ხელისუფლებამ!...

მკითხველი შეამჩნევს, რომ მსახიობებს მთლად არ გაუწირავთ ახმეტელი. არსებითად დაუცავთ კიდეც. ხორავას ფრაზა, რომ თეატრი 80 %-ს დაკარგავსო, ვაჟკაცური ფრაზაა. თეატრიდან მოხსნილი მსახიობი ამბობს ამას. ბერია გაღიზიანდა. მან თქვა საშინელი ფრაზა ახმეტელის დახვერტის შესახებ. ეს შემთხვევით წამოცდენილი ფრაზა არ იყო. ორი წლის შემდეგ ადასრულა იგი. ახმეტელი დახვერიტა. მიუხედავად იმისა, რომ სტალინმა იცოდა ახმეტელის ფასი, ვერ დაიცვა იგი, რადგან ბერიამ სტალინის სუსტ წერტილს დაუმიზნა. ახმეტელი „ბურჟუაზიულ ნაციონალისტად“ გამოცხადდა. აქ კი სტალინი დაუნდობელი ანტიქართველი იყო.

ვკითხულობ სტენოგრაფიულ ჩანაწერს და მიკვირს, მსახიობები როგორ გადაურჩნენ ჯოჯოხეთს. თუძცა, ბევრი შეეწირა...

... ა. ხორავა ჩემს კაბინეტში დიდხანს იჯდა. საუბარში უთუოდ ჩაურთავ-

და ხოლმე ახმეტელის სახელს, ის-სენებდა კარგ კონტექსტში. ვგრძნობდი, რომ რაღაც დიდი ტკივილი აწუხებდა. ჩვენი საუბრის ბოლოს მსახიობი ალ. აფხაიძე შემოვიდა. ა. ხორავას გამორჩეული პატივით შეხვდა.

– მაგრად უნდა იყოთ, ბატონო აკაკი, თქვენი წამქცვევი ჯერ არ დაბადებულა!... უთხრა დიდის რიხით. ასე მომეჩვენა, რომ ხორავას მაინცდამაინც არ ესია მოუნა კომპლიმენტი. რატომ, არ ვიცი, მაგრამ შთაბეჭდილება კი ასეთი დამრჩა. ალიოშამ იგრძნო რაღაც და მალე წავიდა. რამდენიმე დღის შემდეგ თეატრში ხმა დაირხა, – ხორავასა და ვასაძეს ხსნიანო.

ა. აფხაიძე აღელვებული მეკითხება:

– ვასო, მართალია, ხორავასა და ვასაძეს ხსნიანო?...

– შეუძლებელია!...

– შენ ვერ ფიქრობ?...

– თუმცა, ყველაფერი ხდება!...

– მართლა?...

– მე მგონი!...

– არა, ისე, ძმაო, ნამეტანი ჩააოხრეს თეატრი... დიქტატურის დრო წავიდა...

– ალიოშა, რა შუაშია დიქტატურა?...

– ვასო, მაგას შენ მეკითხები? ახალგაზრდები სულ შენს კაბინეტში არ იკრიბებიან? რა, ამის შესახებ არ ლაპარაკობთ?...

ალიოშა ოთახიდან გავიდა თუ არა, მეორე მსახიობი შემოვიდა.

– რაო, რას გელაპარაკებოდა? – მკითხა ღიმილით.

– ისეთს არაფერს!...

– თუ ძმა ხარ, მაგას არ ენდო, ევ

ხორავას პალტოს უკოცნიდა...

– არ მაინტერესებს!...

ერთი კვირის შემდეგ მართლაც გამოგვიძახეს ცეკას ბიუროზე ა. ხორავასა და ა. ვასაძის საკითხის განხილვაზე.

აკაკი დვალიშვილმა საგანგებოდ გამაფრთხილა: შენ სიტყვაში არ გამოხვიდე, ახალი მოსული ხარ, ჯერ ყველაფერი არ იცი, რაც აქ ხდება. თანაც ხორავას მოყვანილი ხარ. მთელი ცხოვრება მადლიერი ვარ ბატონი აკაკი დვალიშვილის, რომ გადამარჩინა მოსალოდნელ უსიამოვნებებს.

წავედით ცეკაში.

გზაში.

– ვასო, დარწმუნებული ხარ, რომ მოხსნიან?...

– შეიძლება!...

– ჰოდა, ძალიანაც კარგი, ახია მაგაზე... თავზე დაგვასვეს ახალგაზრდები...

– ამბობს უფროსი თაობის მსახიობი.

ახალგაზრდა მსახიობი:

– მართლა ხსნიან, თუ იცი?

– შეიძლება!...

– ეგენი რომ წავლენ, უფროსი თაობის მსახიობები ცოტას მოკეტავენ!...

– რას გიშლიან?...

– ისე, მაინც!...

ნელ-ნელა თავი მოიყარა რამდენიმე უფროსმა და ახალგაზრდა მსახიობმა. ყველა არ არის დაბარებული, მაგრამ მოდიან, ვითომ გვაცილებენ კიდევ და თითქოს თავიანთ საქმეებზე მიდიან. რომელიღაცამ ხმამაღლა დაიძახა:

– არაფერიც არ მოხდება, ყვე-



ლაფერი ისე დარჩება, როგორც არის.
 - ძალიანაც კარგი! - გამოეხმაურა მერე.

- ჰოდა, ეგრე იყოს, თავი დაგვანებონ - თქვა მესამემ.

მიველით ცეკაში.

სხლომა მიჰყავდა პირველ მღვანეს ვ. მჟავანაძეს.

- ამხანაგებო! ჩვენს საამაყო თეატრში ცუდი მდგომარეობაა. შეცდომებია რეპერტუარის საკითხში. დასში არ არის ერთსულოვნება. ამხანაგები ხორავა და ვასაძე ვეღარ ხელმძღვანელობენ თეატრს. დრო შეიცვალა. საჭიროა სიახლე.

ვ. მჟავანაძემ დაახლოებით ამ სტილში ილაპარაკა. გამოვიდნენ დ. ალექსიძე, ა. დვალიშვილი, ფ. ლაპიაშვილი, დ. თავაძე, მ. თუმანიშვილი. მათ გააკრიტიკეს ხორავასა და ვასაძის სარეპერტუარო პოლიტიკა. გააკრიტიკეს ადმინისტრირების მეთოდები.

ხორავამ თქვა:

- „მე რაც შემქმლო გავაკეთე. ჩემგან დახმარება არავის დაგკლებიათ, - მიმართა დოდოს, აკაკის, ფარნას, დიმიტრის, მიშას. ლაპარაკობდა გულიწკვივით, თითქოს სურდა, რომ მათში თანაგრძნობა გამოეწვია. ჩანს, ჩვენი წასვლის დრო მოვიდა. პარტია როგორც მიბრძანებს, ისე მოვიქცევი. შემიძლია დღესვე დავწერო განცხადება გადადგომის შესახებ, - თქვა და დაჯდა. საოცარი დუმილი ჩამოვარდა.

ერთხანს მჟავანაძეც შეფიქრიანდა.

მძიმე პაუზის შემდეგ გამოვიდა ა. ვასაძე.

- ჩემო აკაკი, არ ივარგებს გაქცე-

ვა. ჩვენი ვალია, დაუძლიოთ შეცდომები. გამოუსწორებელი არაფერია, თუ მხარში ამოგვიდგებიან ამხანაგები. ისე, თეატრში საქმე კრებებითა და მიტინგებით არ კეთდება...

ილაპარაკა საკმაოდ რიზიანად, პირდაპირ და უკომპრომისოდ. ბიუროს აშკარად აგრძნობინა, რომ არ აპირებდა სამხატვრო ხელმძღვანელის პოსტის დატოვებას.

ბოლოს მჟავანაძემ გამოაცხადა:

- თქვენ თავისუფალი ხართ, დარჩებიან ხორავა და ვასაძე.

ა. ხორავამ, მართლაც, დაწერა განცხადება. ა. ვასაძემ უარი განაცხადა გადადგომაზე, მაგრამ ხორავამ დაჟინებით ურჩია გადადგომა. შეკამათდნენ. ვასაძე აიძულეს დაწერა განცხადება. იმ დღიდან ა. ხორავა და ა. ვასაძე ერთხანს ხმას არ სცემდნენ ერთმანეთს.

ცეკადან რომ გამოვედით, თეატრის წინ მსახიობები გველოდებოდნენ.

- ა.ა. - ძე მოხსნეს, ხომ?

- გაანთავისუფლეს!...

- წავიდეთ, ეხლა, ვიქეიფოთ, დღევანდელი დღე აღვნიშნოთ!...

ს.ჯ. - ძე - ჯერ რა იცი, რა მოხდება?..

ა.ა. - რაც მოხდა, საკმარისია!...

ე. აფხაიძე - თეატრში დამთავრდა დიქტატურის ეპოქა! არ ვიცი, ეს კარგია თუ ცუდი, მაგრამ ვასაძე მსახიობი იყო. ახლა რეჟისორები რას გვიზამენ, - არ ვიცი, მაგენს რა მოეპრიანებათ, რას გაიგებ...

ვ. კიკნაძე - ბატონო ემანუელ, თქვენ რეჟისორების ხელში არ მიალწიეთ წარმატებებს? - ვეუბნები გაღიზიანებული.

- ისე ვიზუმრე, მარა, სიმართლე-



საც ვამბობ...

ასე მგონია, იმ დამეს თეატრს არ უძინია. ყველანი აფორიაქებულნი ვიყავით. შეიქმნა კოლეგია. თავმჯდომარედ პ. კანდელაკი დაინიშნა. საოცარი ორგანიზატორი და სამართლიანი კაცი, უდიდესი ნდობა გამომიცხადა.

ამბავი, რომელიც ამ წერილში მოგიყვით, დრამატულია. აქ კი მართლაც შეიძლება გავიმეორო სულმნათი ილიას სიტყვები: „აი, ისტორია“...

როცა ა. ახმეტელი თავისი საყვარელი რუსთაველის თეატრიდან მოხსნეს, ცოტა ხანს კიდევ დარჩა თბილისში. დღოდ ალექსიმე დაინახა ახმეტელი თეატრის მოპირდაპირე მხარეს, დიდი ჭადრის ხეს მიყრდნობოდა და უსაზღვრო სევდით გასცქეროდა თავის თეატრს.

- ალექსანდრე ვასილიჩ! რა მოგივიდათ, ცუდად ხომ არა ხართ? - ჰკითხა დოდომ.

- ცუდად ვარ, წამიყვანე სახლში!...

1977 წლის 24 დეკემბერს დაბადების დღეს პრესტიჟულ საავადმყოფოში /ე.წ. „ლენკომბინატი“/ შეეხვდი. გული მაწუხებს. ორი თვე ვწევარ. ჩემი მკურნალი ექიმი ბატონი ვახტანგ ქავთარაძეა. საოცრად განათლებული ინტელიგენტი. გამოჩენილი ექიმი. თეატრის შესახებ ისე ლაპარაკობს, თეატრმცოდნე გეგონებათ. ზოგჯერ მეშინია კიდევ არ ჩავიჭრა, იმდენი იცის თეატრზე. ურთიერთობაში ლაღი

და უბრალოა. ერთ დღეს ვკითხე, თომ ნახევრად ხუმრობით

- ბატონო ვახტანგ, საავადმყოფოში ხომ არ მოგკვდები?

შემომხედა ღიმილით:

- საავადმყოფოში არა!..

- როდის გამოიშვებთ სახლში?

- ვინმე გაკავებს?

- მაშინ ზვალ წავალ!...

- რა გეჩქარება, ერთი კვირა დაცადე კიდევ...

- მერე კიდევ ერთი კვირა რომ დაამატო?...
- სულ გამოჯანმრთელდი და მერე წადი.

- ვერ წავსულვარ და ის არის!...

- ბატონო ვასო, რამდენს წუწუნებთ? მე ინფარქტი მაქვს გადატანილი, თქვენ რა გაქვთ სათქმელი...

- ბატონო ვახტანგ, ეგ იმასა ჰგავს, რევისორმა საშა მიქელაძემ რომ თავის ძმას გიორგის უთხრა.

- ეგ ამბავი არ ვიცი, რა უთხრა, მითხარი, საინტერესოა.

- საშა მიქელაძე ციხეში იჯდა, სანახავად მივიდა მისი ძმა.

- როგორ ხარ საშა? - ჰკითხა ძმამ.

- შენზე უკეთესად! - უპასუხა საშამ.

- ეგ როგორ, შენ ციხეში ხარ - მე გარეთ!

- ჩემო ძმაო, მე ციხიდან გამოსვლას ველოდები, - შენ დაჭერას. რომელი ვართ უკეთესად?

ძმებს აუტყვდათ სიცილი. ასე, რომ ბატონო ვახტანგ, მე ინფარქტს ველოდები, თქვენ - განკურნებას. ვინ უფრო კარგად არის?

ბატონ ვახტანგს სიცილი აუტყდა.

- ეგ ის მიქელაძეა, ილიას მკე-

ლულობის გამოძიების მასალები ყას-
 აბთან რომ იპოვა?

– ეგ არის. სხვათა შორის, ბერ-
 ბიჭაშვილსაც იცნობდა. თურმე ერთხ-
 ანს დუშეთში მუშაობდა. საშაც იქ
 იყო. პირადად შესწრებია, როცა სას-
 ადილოში ხალხში იდგა ბერბიჭაშვი-
 ლი და ტრაბახობდა – ილია მე მოვკა-
 ლიო. თითს ვერაფერს დამაკარებს, ზე-
 მოთ ფილიპე მახარაძე მყავსო...

საშას ერთი ამბავი აუტყბია. მე-
 ორე დღეს საშა გამოუძახებიათ დუ-
 შეთიდან. საშამ ისიც მიაპბოო, მე-
 ორედ დაჭერის დროს რა უთხრა
 გამოძიებელს:

გამომძიებელი – თქვენ ბრალი
 გედებათ ანტისაბჭოთა პროპაგანდა-
 ში, გაიმეორეთ რა თქვით?

საშა – ციხეში არ გვაჭმევდნენ
 არც ხიზილაღას, არც კარაქს...

გამომძიებელი – თქვენ კი არა, ეგ
 არც ჩვენ გვაქვს...

საშა – რასაც ახლა თქვენ ამ-
 ბობთ, მაგის თქმისთვის დამიჭირეს...

გავიდა წლები. საშუალება მომე-
 ცა მენახა საშა მიქელაძის დაკითხვის
 მასალები. როცა ციხიდან გაანთავის-
 უფლეს, გამოსვლის დროს ეზოს
 მორიგეს უთხრა – რა აზრი აქვს ჩემს
 გათავისუფლებას, ერთი ციხიდან გამ-
 ოვდი, მეორეში მივდივარო.

– რა თქვით ამხანაგო? –
 ჩაკეითხა მორიგე

– გარეთაც იგივე ციხე არ არის?...
 ნახევარ საათში სტაცეს ხელი
 საშას და ისევ ციხეში მიაბრუნეს.

ბატონი ვახტანგი ბავშვივით
 აღტაცებული მისმენდა და იცინოდა.

– მომიყვები კიდევ ასეთი ამბები.
 რა გეჩქარება წასვლა, ვისაუბროთ,
 დაისვენე, შენ გული არც ისე ცუდად

გაქვს, საქმე სხვაშია...

– კიდევ რა მჭირს?

– არაფერი, „კლიმაქსი“...

საავადმყოფოში დღიურებს
 თითქმის არ ვწერდი. მხოლოდ ცოტა
 ჩამიწერია. „რა არის ეს ოხერი დაღ-
 ლა? რა უცებ დაიცალა ჩემი ენერგია?
 თურმე რა ცოტა უნდა ადამიანს, ერთი
 ხელის აქნევა და მოცლილი ხარ. პირ-
 ველად აღმოვაჩინე, რომ ყოველ სიტ-
 ყვაში დიდი ენერგია ძვეს. ლაპარაკს
 დიდი ენერგია უნდა. ღმერთო!
 როგორ მომენატრნენ სტუდენტები.
 ხმაურიანი აუდიტორიები. ახალ-
 გაზრდობის გარეშე სიცოცხლე ვერ
 წარმომიდგენია. არ ვიცი, რატომ მი-
 ყვარან ასე გაგიჟებით. იქნებ იმიტომ,
 რომ ახალგაზრდული ენერგია
 გაზაფხულია, რომელსაც ყველაფრის
 განახლება და აღორძინება მოაქვს?...

... ბატონ ვახტანგთან ერთად ვის-
 ვენებ ქობულეთში. ერთი სიამოვნებაა
 მასთან საუბარი.

ერთ დღეს რესტორანში
 დაგვპატიჟეს. კარგად მოვიღხინეთ.
 მე მშას ვერიდები.

– დალიე, ბატონო ვასო, ნუ გემ-
 ინია, მე აქა ვარ, – მეუბნება ბატონი
 ვახტანგი. მართლაც შევთამამდი.
 მოვუმატე მშას. ბატონი ვახტანგი
 მალე წავიდა. მიატოვა სუფრა. მე სუ-
 ფრაზე გამოვაცხადე, რომ ექიმმა მი-
 ატოვა პაციენტი და ამისათვის ხვალ
 დამსვენებლებმა უნდა გავკიცხოთ
 მისი საქციელი. მეორე დღეს სანატო-
 რიუმ „საქართველოს“ დამსვენე-
 ბლები, ასე ათიოდე კაცი ერთად ვართ
 თავმოყრილნი. მალე შემოგვიერთდა
 ბატონი ვახტანგი, მოლაპარაკების
 თანახმად მე წამოვიწყე სიტყვა: ბა-
 ტონებო! ჩვენ სანატორიუმში ცუდი

ფაქტი მოხდა: ერთ-ერთმა დამსვენებელმა, პროფესორმა, ექიმმა თავის გულთ ავადმყოფი პაციენტი წააქეზა, რომ მის იმედად დაელია ღვინო. პაციენტმა დაუჯერა და დალია. ექიმმა კი მიატოვა იგი!...

ყველანი გამოქმბაურენ ჩემს სიტყვას. ზოგმა თქვა, რომ ასეთი ექიმი უნდა მოიკვეთოს სანატორიუმიდან, ზოგმა მოითხოვა, რომ „ჩვენს შესარიგებლად“ ექიმს პურმარილი უნდა ეკისრა. ზოგმა რა თქვა და ზოგმა — რა. ერთი სიტყვით, უსაქმო ხალხმა მოუნახეთ გასართობი. საბოლოო სიტყვა მივეცით ბრალდებულ ბატონ ვახტანგს.

ბატონმა ვახტანგმა წარმოსთქვა სიტყვა:

— მე დიდი ყურადღებით მოვიმინეთ, მაგრამ „შეთქმულება“ ძალიან უნიჭოდ არის დადგმული. რაც ბატონმა ვასომ თქვა, მართალია, — მართალია ისიც, რომ ვასო შეთვრა. როცა დავინახე ჩემი პაციენტის სიმთვრალე, ექიმის მოვალეობის მაღალპროფესიულად შესრულებისათვის შევწყვიტე სმა, წამოვედი სანატორიუმში. გაგაფრთხილე მედაუნქტის ექიმები. მოვაშადაე ყველაფერი, რათა ჩემი პაციენტის ავადმყოფობის შესაძლო გართულების შემთხვევაში მზად ვყოფილიყავით მე აღარ დავლიე ვასოს გამო, რათა ფხიზელს შემესრულებინა ჩემი მოვალეობა. თქვენ კი წყალში ჩამიყარეთ მთელი მუშაობა. არასერიოზული შეთქმულებაა ამხანაგებო...

ბატონი ვახტანგის სიტყვას დამსვენებლები ტაშით შევხვდით.

— არა, არა, ამით არ დამთავრდება ეს საქმე! — გვითხრა ბატონმა ვახ-

ტანგმა.

— რაშია საქმე? — იკითხეს აქეთიქიდან.

— საქმე იმაშია, რომ მოვითხოვ მორალურ კომპენსაციას, ჩემი პროფესიული ღირსების შელახვისათვის...

— რას და ვისგან მოითხოვთ ბატონო ვახტანგ?

— პურმარილს. შეთქმულებმა ყველამ ერთად შეაგროვეთ ფული და დამპატიჟეთ მხოლოდ იმავე რესტორანში, სხვაგან არავითარ შემთხვევაში არ წამოგყვებით...

ატყდა აჟიოტაჟი. ბოლოს ვაღიარეთ, რომ მოგვიგო ბატონმა ვახტანგმა და მერე მართლაც კარგად ვიქეიფეთ.

ასე ვეძებდით საბაბს მოსალხენად და დასასვენებლად. ბატონი ვახტანგი მის მშვენიერ, ნამდვილ ინტელიგენტსა და უაღრესად კეთილ მეუღლესთან ქალბატონ რუსუდანთან ერთად მოვლენების ცენტრში იყო. მაგნიტივით იზიდავდა თავის ირგვლივ ხალხს.

როგორ აღსდგა მისხმთი თვატარი

აწყურის ციხეს რომ გასცდებით, ისეთი სანახაობა გადაიშლება თქვენს თვალწინ, თითქოს ძველ საქართველოში ხართ. მისი ისტორიის ტრაგიკულ ფურცლებს ეხებით. რაღაც გულჩათხრობილი, მკაცრი და მონუმენტურად ამაღლებულია აქაური პეიზაჟი. იგი კიდევ უფრო დრამატულ იერს იძენს, როცა ახალციხიდან ვარძიისაკენ მიმავალ გზას შეუყვებით. ბუმბერაზი კლდეები აღმართულან ორსავე მხარეს. მთები მოშიშვე-

ლებულია და მრისხანედ გამოიყურება. ოდესღაც ტყეები ამშვენებდა მას. მტერმა უმოწყალოდ გააკაფა იგი. ხალხიც აიყარა და საქართველოს სხვადასხვა მხარეში მიმოიფანტა. დარჩა გაჩანაგებული მხარე. ახალმა დრომ კვლავ დაუბრუნა სიცოცხლე მესხეთის მიწას, კვლავ აღორძინდა სწავლა-განათლება, კულტურა და სხვა სიკეთე. მაგრამ აქ წარსულის მძიმე კვალი მაინც იგრძნობა, მის პეიზაჟებსაც ატყვია იგი. მერედა რა გამორჯე ხალხს უცხოვრია აქ. მთების კალთებზე გამოკვეთილი ტერასები უტყუარი მოწმეა ქართველი კაცის დიდი შრომისმოყვარეობისა. პირდაპირ საოცარ შთაბეჭდილებას ტოვებს ეს ტერასები. რამდენი ქვა და ღორღისაგან უშენებიათ ყოველი მტკაველი, რომ სიცოცხლე გაქვარებინათ. სისხლით მორწყულ მიწაზე როგორ მუჭა-მუჭა უზიდათ ნოყიერი მიწა, ვაზი და ხეხილი რომ დაერგოთ. ვარძიის, ხერთვისისა და თმოგვის მშენებელი ხალხისაგან ეს არც არის გასაკვირი. იყო დრო, როცა სამხრეთ საქართველო განსაზღვრავდა საქართველოს სულიერი და მატერიალური ცხოვრების ხასიათს. დიდი ილია წერდა: „ჩვენი ყოფილი ცხოვრება იქ აყვავებულა, ჩვენ სიცოცხლეს იქ უჩქევთა, ჩვენი სულის ძლიერებას იქ აღმართავს თავისი სახელგანთქმული დროშა. თითქმის ივია ჩვენი სულის აღმატებულების აკვანი, სწავლა, განათლება, მამულისათვის თავგამოდებული სიყვარული თითქმის იქიდან ეფინებოდა ჩვენს ქვეყანას“.

1874 წელს გაზეთი „დროება“ ახალციხიდან იტყობინებოდა: „ჩვენს უთაურ ქართველებში ერთი იმისთანა

კაცი მოინახა, რომ ქართულ ტრუპის შედგენას ცდილობდეს“.

ეს კაცი გიორგი ერისთავის თეატრის მსახიობი ი. ელიოზიშვილი იყო.

მას შემდეგ მესხეთში თანდათან ვითარდებოდა თეატრალური ცხოვრება.

საბჭოთა პერიოდში კი ერთხანს სტაბილური გახდა თეატრის საქმიანობა. შეიქმნა სახელმწიფო თეატრი, მაგრამ 1946 წელს დაიხურა.

ახალციხეში ქართულ თეატრთან ერთად ფუნქციონირებდა სომხური თეატრიც.

ისიც დაიხურა...

გავიდა წლები. 60-იან წლებში კულტურის სამინისტროში ჩემი მუშაობის დროს წერილი შემოვიდა. ავტორი სომხური თეატრის აღდგენას მოითხოვდა. ეს თითქოს იმპულსი იყო, რომ მესხეთში ძირითადი თეატრის გახსნის საკითხი თანდათან აქტიური ხდებოდა.

მაგრამ ათასი ხელისშემშლელი პრობლემა იყო მოსაგვარებელი, რის გარეშეც ქართული თეატრი ვერ გაიხსნებოდა.

კულტურის მინისტრს, ბატონოთარ თაქთაქიშვილს წინადადებით მივმართე ქართული თეატრის აღდგენის შესახებ. შემოსული წერილის შესახებაც ვუთხარი. ბატონი ოთარი პატრიოტი და ძალიან ჭკვიანი კაცი იყო, უმაღაიაზრა ფაქტის ისტორიული მნიშვნელობა და დამავალა კარგად მომეზადებინა საკითხი. მინისტრის მოადგილე აკაკი დვალიშვილი ყოველთვის გამოირჩეოდა ეროვნულ საკითხებში თავკაცობით, მანაც აქტიურად დამიჭირა მხარი. დავიწყეთ ვერ ფსიქოლოგიური სამზადისი.



ჟურნალის რედაქტორ ბატონ ო. ეგაძეს ვთხოვეთ, რომ სადმე ეხსენებინა აღნიშნული თემის აქტიურობა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“, ო. ეგაძის სტატიასი მართლაც გაჩნდა ინფორმაცია თეატრის გახსნის მნიშვნელობის შესახებ.

საჭირო იყო სამი ძირითადი პრაქტიკული საკითხის გადაწყვეტა, რის გარეშეც თეატრი ვერ გაიხსნებოდა.

პირველი: სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტთა ჯგუფის მიზნობრივი მომზადება.

მეორე: ენთუზიასტი რეჟისორის მოძებნა, რომელიც სათავეში ჩაუდგებოდა თეატრს.

მესამე: თბილისიდან ჩასულათვის საყოფაცხოვრებო პირობების შექმნა.

თითოეული საკითხი ერთმანეთზე იყო გადაჯაჭვული. ერთი რგოლის ამოვარდნა მთელ გეგმას დაანგრევდა.

რუსთაველის თეატრში მომხდარი კონფლიქტის შემდეგ /ლაპარაკია დ. ალექსიძის თეატრიდან წასვლაზე/ თეატრალური ინსტიტუტის რექტორმა ი. თავაძემ და პრორექტორმა ე. გუგუშვილმა ხელი გამოიწოდეს და ლექციები მომცეს ინსტიტუტში. ჩემმა მასწავლებელმა ბატონმა დ. ჯანელიძემ, როგორც კათედრის გამგემ, მხარი დაუჭირა ჩემს მოწვევას ქართული თეატრის ისტორიის კურსის წასაკითხად.

და აი, ბედმა მარჯუნა ლექციები წამეკითხა სამსახიობო ფაკულტეტზე. ჯგუფში თორმეტი სტუდენტი იყო, ძალიან კარგი ახალგაზრდები. დავიწყე მათი ფსიქოლოგიური მომზადება. გულწრფელად მჯეროდა

და ახალგაზრდებიც დავარწმუნე, რომ დიდი ეროვნული, ისტორიული საქმე გაკეთებოდა, თუ ისინი ახალციხეში ახალ თეატრს ჩაუყრიდნენ საფუძველს. ყოველ ლექციაზე ახალციხეში თეატრის შექმნაზე ვსაუბრობდით. იყო კამათი, ეჭვებიც, ადვილი არ იყო თბილისელი ახალგაზრდების ახალციხეში წასვლა. საქმეს ისიც ართულებდა, რომ ორ სტუდენტს – გალინა პატარიძეს და სოსო ბაკურაძეს ოჯახი ჰქონდათ შექმნილი. მცირეწლოვანი ბავშვით ქალაქიდან წასვლა მართლაც სარისკო საქმე იყო, მაგრამ ორივე ახალგაზრდას აღმოაჩნდა საოცარი მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობა და პატრიოტული ენთუზიასში. ისინი დაგეთანხმდნენ ახალციხეში წასვლაზე, ჯგუფის რომანტიკულმა გატაცებამ და ნიჭიერებამ ბევრი სიმძლეე გადაგალახინა. ჯგუფში იყვნენ: მ. აბაშიძე, მ. თუშიშვილი, ნ. მაჭავარიანი, ნ. მწარიაშვილი, თ. რეხვიაშვილი, გ. ხვიჩია, ი. ბაკურაძე, თ. გამყრელიძე, რ. ილურიძე, გ. პატარიძე, პ. ქადაგიშვილი, თ. ყიფიანი. მათ შეუერთდნენ კულტურულ-საგანმანათლებლო სასწავლებლიდან: ნ. სულუაშვილი, ვ. ნიკოლაიშვილი, ლ. თევზაძე, მ. აბაშიძე, ო. ყურაშვილი.

სტუდენტები ხშირად მეკითხებოდნენ, თუ ვინ იქნებოდა მათი რეჟისორი. ერთხანს გარკვეულ პასუხს ვერ ვაძლევდი, რადგან ვისაც არ შევთავაზე, უარი მითხრა. ბოლოს არჩევანი შევაჩერეთ გორის თეატრის ახალგაზრდა რეჟისორზე ნანა დემეტრაშვილზე.

ჩავედი გორში. გავესაუბრე ნანას. ის გაიტაცა თეატრის შექმნის იდეამ.



თეატრის სათავეში ჩაუდგა ნანა დემეტრაშვილი. სტუდენტები დიდი ინტერესით შეხვდნენ გადაწყვეტილებას. მე-6 აუდიტორიაში მოხდა მათი გაცნობა. კარგად მახსოვს ნანას პირველი სიტყვა. სტუდენტებს განუცხადა, რომ არავის ეხვეწება, არავის აძილებს წავიდეს ახალციხეში. ხოლო ვინც ჩემთან ერთად წამოვა, მე მათი მგობარი ვიქნები და ერთად შევქმნით თეატრსო.

სტუდენტებისა და რეჟისორის ახალციხეში წასვლის საკითხის დადებითად გადაწყვეტამ ხელი შეუწყო ადგილზე სოციალური პრობლემების მოგვარებას. უნდა ითქვას, რომ, ამ მხრივ, პირდაპირ გვასახელა რაიკომის მაშინდელმა მდივანმა, გულთან მიიტანა ეროვნული საქმე. ჯარასავით დატრიალდა. ქალაქში და საერთოდ მესხეთში შეიქმნა არაჩვეულებრივი კულტურული კლიმატი. ყველა რაიონი /ადიგენი, ასპინძა/ პირდაპირ ვალდებული გახდა, რომ თეატრზე ეზრუნა. მახსოვს რაიკომის მდივანმა ერთ-ერთ თათბირზე გამოაცხადა: ამიერიდან ქალაქში ყველაზე საპატიო და საჭირო ადამიანები თეატრის მოღვაწეები არიანო. კულტურულმა, ფსიქოლოგიურმა და სოციალურმა კლიმატმა გაამხნევა ახალგაზრდა დასი, თუმცა ახალგაზრდულ დასს ძველი თეატრის რამდენიმე მსახიობიც შეემატა. მესხეთში სადიპლომო სპეციალობის დასადგენად ჩავიდნენ: ა. მიქელაძე და ნ. გაჩავა. დირექტორად მოვიწვიეთ გამოცდილი დირექტორი მ. მეძმარიაშვილი, რომელიც ადრე მესხეთის თეატრში მუშაობდა. ნ. დემეტრაშვილს აღმოაჩნდა ორგანიზატორის საოცარი

უნარი, შექმნა ერთმორწმუნე კოლექტივი. ო. ჩხეიძის „თევდორე“ მათი მოქალაქეობრივი განაცხადი იყო. თეატრის ფარდა გაიხსნა 1967 წ. 23 სექტემბერს.

მესხეთისაკენ დაიძრნენ მწერლები, კრიტიკოსები, მოსკოველი სტუმრები ახალციხეში მიგვყავდა... ახალგაზრდულმა თეატრმა დიდი რეზონანსი გამოიწვია.

დიდი საქმეს დიდი ტკივილიც თან ახლავს ხოლმე. თეატრს მოულოდნელად გამოაკლდა შესანიშნავი ახალგაზრდა მსახიობი ნუგზარ მაჭავარიანი. თავზარდამცემი იყო ამ ლამაზი და ნიჭიერი ჭაბუკის დაღუპვა. თეატრმა რაღაც დიდ და წმინდა რიტუალამდე აიყვანა გლოვა...

რა საოცარი პარადოქსია. ნუთუ მაშინ უფრო დიდი პატრიოტები ვიყავით ეროვნული საქმეების კეთებაში, ვიდრე დღესა ვართ?!

საბჭოთა კავშირი მაინც რუსეთის სახელმწიფოდ, რუსულ იმპერიად იაზრებოდა. ამიტომ ყოველი ქართული ეროვნული საქმე თავისებური რეაქცია იყო იმპერიის ზეწოლაზე.

მტანჯველი კითხვაა, მაგრამ იქნებ მართლა სწორედ გარეშე „მტრის ჯინაზე“ ვერთიანდებით ხოლმე?!...

იზაროვიზაციები...

აკაკი ვასაძე უმაღლესი კლასის პროფესიონალი მსახიობი იყო. მე ვფიქრობ, რომ ქართულ თეატრში სამაგალითო პროფესიონალიზმით გამოირჩეოდნენ აკაკი ვასაძე და სერგო ზაქარიაძე. ისინი თეატრისათვის შეწირული მსახიობები იყვნენ. მათთვის თეატრი ყველაფერი იყო. ვერ

წარმოედგინათ სპექტაკლზე ან რეპეტიციასზე დაგვიანება. არ იცოდნენ, რა იყო სცენაზე ხალტურა, რა იყო მოშვებულობა ან უპასუხისმგებლობა. იყვნენ მაქსიმალისტები, როგორც საკუთარი თავის, ასევე სხვების მიმართაც. ოცდაოთხი საათი მუშაობდნენ. თითქოს არ არსებობდა დაღლა. თითქოს საოცარია, მაგრამ ქართველისათვის გასაგებია, ბევრს რატომ აღიზიანებდა მათი პროფესიული მაქსიმალიზმი.

დროც მკაცრი იყო. თეატრში სულ სხვა დისციპლინა იყო მაშინ. მაგალითისათვის გავიხსენებ ასეთ შემთხვევას:

1955 წელს 15 მაისს სამხატვრო საბჭოზე განხილული იქნა ახალგაზრდა მსახიობის მ. მიქელაძის მიერ დისციპლინის დარღვევის საკითხი. მიქელაძემ რეპეტიციასზე დაიგვიანა 15 წუთი. საბჭომ განიხილა მიქელაძის სამსახურიდან მოხსნის საკითხი. საბჭოს წევრთა დიდმა უმრავლესობამ მხარი დაუჭირა თეატრიდან მის მოხსნას. საბჭოზე მეც გამოვედი. ოქმში ასე წერია: „სავსებით ვეთანხმები, რომ მ. მიქელაძე უდისციპლინოდ მოიქცა. რეპეტიციასზე დაიგვიანა, მაგრამ არ ვეთანხმები მის თეატრიდან მოხსნას. ბრძანების დაწერა ადვილია. მთავარია ადამიანის აღზრდა, გამოსწორება. მის დანაშაულში თეატრსაც მიუძღვის ბრალი. არ არის ჯეროვნად დატვირთული“ .

მ. მიქელაძე სასტიკი საყვედურით გადავარჩინე, მაგრამ მთავარი ეს არ არის. მთავარია 15 წუთის დაგვიანებისათვის თეატრიდან მსახიობის მოხსნის საკითხის საბჭოზე განხილვის

ფაქტი. მოხდა ისე, რომ ერთ-ერთ რეპეტიციასზე დაიგვიანა ბატონმა აკაკი ვასაძემ. მგონი ათი წუთი. ეს სენსაცია იყო. როგორ? – ვასაძე და დაგვიანება? – წარმოუდგენელი იყო. ყველანი შევშოთღლით ვიფიქრეთ, რომ ბატონ აკაკის რაღაც დამეძარტა.

კაბინეტში გამომიძახა დირექტორმა, ბატონმა პავლე კანდელაკმა.

– ვასო! მოამზადე ბრძანების პროექტი – აკაკი ვასაძეს სასტიკი საყვედური უნდა გამოვუცხადოთ.

– რას ბრძანებთ?!... უხერხულია... თავის სიცოცხლეში ერთხელ დაიგვიანა...

– აკაკის მე შენზე კარგად ვიცნობ, მაგრამ უდისციპლინობისათვის მარტო ახალგაზრდები ხომ არ უნდა დაისაჯონ?... არა, უნდა დაესაჯოთ...

– ბატონო პავლე!... გთხოვთ... ოცი წელი თეატრის ხელმძღვანელი იყო... ახლა ტრამპირებულია...

– შენ თავი დაანებე აკაკის აპეკუნობას... კარგი, წადი, შენ საქმეს მიხედ, მე ვიცი, რასაც გავაკეთებ...

კაბინეტიდან ცუდ ხასიათზე გამოვედი. მეორე დღეს თეატრში ერთი ამბავი ატყდა, იცოდნენ, ჩურჩულებდნენ, თურმე მსახიობთა ფოიეში გამოეკრათ დირექტორის პ. კანდელაკის „ბრძანება“. მივედი წასაკითხად. გამოკრული იყო უცნაური „ბრძანება“:

„სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა, სტალინური პრემიის ოთხგზის ლაურეატმა, ორდენოსანმა, პროფესორმა აკაკი ვასაძემ სპექტაკლზე დაიგვიანა ათი წუთი“ .

არც საყვედური, არც სხვა არაფერი. ამ ტექსტის გვერდით იყო გამოკრული რუსეთის ერთ-ერთი

დიდი მსახიობის ვ. კაჩალოვის წერი-
 ლი, რომელშიც მან რეპეტიციასზე
 ხუთი წუთის დაგვიანებისათვის
 ბოდიში მოუხადა დასს. ჩვენ გვიან-
 ტერესებდა ბატონი აკაკის რეაქცია
 ამ საოცრად ორიგინალურ, და
 უცნაურ „ბრძანებაზე“.

ფოიეში შემოვიდა ბატონი აკაკი.
 მივიდა განცხადებების დაფასთან,
 წაიკითხა, ხელები გაასავსა, მე რომ
 დამინახა, გაიცინა და თქვა:

– ერთობით?!

მეც გავუღიმე, რა შემქმლო მეთქვა.
 უცნაური ამბავი შეემთხვა სერ-
 გო ზაქარიაძესაც.

პ. კანდელაკი ატარებდა დასის
 კრებას. ს. ზაქარიაძე ახალი მოსული
 იყო რუსთაველის თეატრში. რატომ-
 ღაც კრებაზე დაიგვიანა. მგონი 15-20
 წუთი. კრების დროს შემოაღო კარე-
 ბი, ბოდიში მოიხადა დაგვიანებისა-
 თვის.

პ. კანდელაკმა უთხრა: სერგო,
 თუ კიდევ დაიგვიანებ, როგორც მი-
 გიღე თეატრში, ისე გაგიშვებ თეატ-
 რიდან...

ყველამ კარგად ვიცოდით პ. კან-
 დელაკის დისციპლინისა და პირდა-
 პირობის შესახებ, მაგრამ მაინც გა-
 ვოგნდით, ასეთი მკაცრი გაფრთხ-
 ილების გამო.

...როცა ადამიანი კვდება, სიკვდი-
 ლის ათას მიზეზს ასახელებენ ხოლ-
 მე. ხან გულია მიზეზი, ხან კიბო, ინ-
 სულტი თუ სხვა კონკრეტული
 შემთხვევა, მაგრამ არასოდეს ამ-
 ბობენ, თვით ადამიანების როლს ად-
 ამიანის სიკვდილში. ზოგჯერ თითქოს
 არც არაფერია კონკრეტულად
 ხელშესახები რამ, მაგრამ სწორედ ამ
 შეუძინველი მიზეზების ბრალია ყვე-

ლაფერი. ადამიანები, – უცებ კი არა
 – თანდათან კვდებიან.

მახსოვს, აკაკი ხორავას სანახა-
 ვად მივედით მის სახლში.

– როგორ ბრძანდებით, ბატონო
 აკაკი? – ვკითხე მე.

– ვასო, რაღა როგორ ვარ.
 მიჭერებულვარ აი, ამ ტელეფონს და
 ვარ ასე მოლოდინში მთელი დღე.

გამაოგნა ნათქვამმა. კარგად
 ვერც კი გავიაზრე, რა მითხრა. მოუ-
 ლოდნელობისაგან დავიბენი.

– რატომ, ბატონო აკაკი? – რა-
 ღაც გულუბრყვილოდ ვკითხე.

– ჰო, გიკვირს, არა? ჰო, ვასო, მე,
 აკაკი ხორავა მიჭერებულვარ ტელ-
 ეფონს, იქნებ ვინმემ დამირეკოს...

თვალეში ცრემლები მოადგა. იმ
 წუთას მინდოდა მეც მეტირა, მეყვი-
 რა, ადამიანთა უმადურობისა თუ ცხ-
 თოვების დაუნდობლობის გამო, მა-
 გრამ შემრცხვა, ვერ გავბედე ხმის
 ამოღება, რადგან მეც ვერიე მათ შო-
 რის, მეც ხომ ვურეკავდი ხშირად, მეც
 ხომ შემქმლო ორ თვეში ერთხელ კი
 არა, ხშირად მივსულიყავი სანახავად,
 გვერდით ვყოლოდი, მაგრამ დიდი
 ადამიანების გვერდით ყოფნას დიდი
 გაბედულებაც უნდოდა. შემატყო ბა-
 ტონმა აკაკიმ, რომ მეც მომერია ცრემ-
 ლი და უცებ თავი ხელში აიყვანა.

– არა უშავს, მთლად აგრეც არ
 არის, ჩვენი ბიჭები ხანდახან შე-
 მოიბრუნენ ხოლმე. რა ქნან, მათაც
 თავიანთი საქმე აქვთ...

– რა გენატრებათ ბატონო აკაკი?
 რით შემიძლია გემსახუროთ?

– ეე, ვასო... კაცი მენატრება სახ-
 ლში, სულ ქალები მახვევიან, კაცებთ-
 ან მინდა საუბარი...

ისევ მოეძალა ნაღველი.

— ვასო, გაგიკვირდება რასაც ახლა გეტყვი. რა მენატრება, იცი? — ჩვენი თეატრის დარბაზის თეთრი სორცე. ის დრო, როცა დარბაზი დაიცლება მაყურებლისაგან და სკამებს გადააფარებენ თეთრ გადასაფარებლებს. ოქროსფრად მოვარაყებული თეატრი მთლად თეთრ სამოსელში გაქვვევა. რა საოცარი სიმშვიდე დგება. ამ დროს ყველაფერი კეთილია, სუფთაა, თეატრიც ასეთი უნდა იყოს. სცენიდან სიკეთე უნდა მოდიოდეს... რამდენჯერ გავჩერებულვარ დარბაზში, მიყურებია თეთრი სივრცისათვის... ეხ, რაც არის, არის. სენტიმენტალურ ხასიათზე დავდექი. არა უშავს, სულ ასე ხომ არ ვიქნები?!...

ბოლო სიტყვაზე პირდაპირ შემომხედა და თითქოს ჩაფიქრდა, რაღაც მეტის გაგება უნდოდა ჩემგან. მე ვიცოდი, რომ უკურნებელი სენი სჭირდა, მაგრამ ვძლიე თავს, თვალი გავუსწორე და თამამად, მგონი დამაჯერებლადაც ვუპასუხე:

— რა თქმა უნდა, ბატონო აკაკი, ორ-სამ კვირაში ყველაფერი ისევ ისე იქნება...

გულდამძიმებული წამოვედი შინ. რატომღაც გამახსენდა ჩემი ქორწილის დღე, გაგრაში რომ მივდიოდი ჩემს მეუღლესთან თინასთან ერთად. ბატონმა აკაკიმ ქორწილის შემდეგ მატარებლამდე მიგვაცილა. უკვე სიარული უჭირდა, მანქანიდან ვერ გადმოვიდა, ბოლიში მოიხადა.

ეს იყო 1966 წელი...

დღიურიდან:

„1961 წ. 11 სექტემბერი. გემი „ბერჟინსკი“ ეგეოსის ზღვაში შევიდა. ეგეოსის ზღვა ლევანდებით არის

სავსე. ღამეა. უსაზღვრო სივრცეში ელავენ თეთრი ტალღები. გემზე კაიროელი სომხები არიან. თბილისელ სომხებს ეუბნებიან, როდის იქნება, ერთად რომ ვიყოთ. გემზე მამელუკია, პატარა ბიჭი ჰყავს. მამელუკები ქალს მხოლოდ მამელუკის ოჯახიდან თხოულობენ ცოლად. ასეთი ტრადიცია გვაქვს. მამელუკები ბევრი არიან ბაღდადშიო. ასი წელი მეფობდნენ ერაცშიო. გავლენ წლები და მამელუკ ბიჭს ნეტავი კიდევ თუ ეცოდინება ჩვენგან ნასწავლი სიტყვები — „დაიხ, მე ქართველი მამელუკი ვარ!“...

ალექსანდრია კონტრასტების ქალაქია. ერთად არის საოცარი სიმდიდრე და საშინელი სიღარიბე. ბაღში სკამების ქვეშ ბავშვები წვანან ღამის გასათევად. ამაზრზენი სურათია. ქუჩებში დადიან ღამაში ქალები და ჭაბუკები, ევროპულად ჩაცმულები. ბევრნი კი ამოვანგლულები და უტიფარნი...

... იგრძნობა საჰარის სუნთქვა. მზე აცხუნებს, ასი მეტრის იქით კი გადაშლილია ნილოსის ველი. მწვანე და დიდებული. გრძელი გაფრენილი ქუჩები, ღამაში სახლები. მერე გიზა და მერე საოცარი პირამიდები — ხეოფისის, სეფრენისა და მიკერენისა. ძალიან გრილი ქარი ქრის საჰარაში. პირამიდების ირგვლივ კი მიწა გადატრუსულია. ხეოფისის პირამიდის ნახევარზე ავედით, აქ მკაცრი, საოცრად მკაცრი სამყაროა: თითოეული ქვა ორ ტონაზე მეტია, თურმე ათი წელი აშენებდა ორიათს სამასი მონა.

ქაიროს მუზეუმში ერთი საოცარი სურათია: სურათს ჰქვია „ღარიბები სოფლად“, ხეობარ კაცს უსაზღვრო სვედით აღუპყრია თვალები ზეცისკენ,

ხელში ყვარჯენი უჭირავს, ცალფეხ-აა. ყვარჯენის თავზე პატარა ანგელოზია მიხატული, ძირს ხელგაწვდილი მოხუცი მათხოვარი წევს. ყელგაწვდილი ძაღლი დგას. ქალს ხელი ცისკენ გაუშვერია, ღმერთსა სთხოვს მოწყალებას, ძაღლი კი — ადამიანს. კაცის ფეხთან თავის ქალა დევს. ამ პატარა სურათში მთელი ცხოვრებაა მოქცეული“.

მეხუთე კლასის მოწაფე ვიყავი, როცა მარტო აღმოვჩნდი ცხოვრების პირისპირ. ჩემს სოფელში მხოლოდ ოთხწლელი იყო და მეხუთე კლასიდან მეზობელ სოფელში გუბისწყალზე რვაწლიან სკოლაში დავდიოდი. სოფლებს მდინარე გუბისწყალი ყოფდა. მდინარეს ხიდი არ ჰქონდა. მოსწავლეები წყალში ფეხშიშველა გავდიოდით და გამოვდიოდით. თუ წყალი მოდიდებოდა არ იყო — ერთხანს ხის ოჩოფეხებზე შევდგებოდით და ფეხგაუხდელად მშრალად გავდიოდით ნაპირზე, მაგრამ ნოემბრიდან უკვე ცივდებოდა და შეუძლებელი იყო ცივ მდინარეში გასვლა-გამოსვლა, ამიტომ მშობლებმა ბინა მიქირავეს. ჩემთან ერთად ნაქირავებ ბინაში ორმ ახლობელი გოგონა ცხოვრობდა. კვირაში ერთხელ დავდიოდით სახლში, ერთი კვირის საჭმელი მოგვქონდა. ჩვენი ძირითადი საკვები იყო: მჭადი, ყველი, მჭავე, ლობიო ქოთნით ან ქილით და ღორის სალა.

ჰო, მართლა, ჩაისაც მივირთმევდით ხოლმე, თუ „კრიპუსტად“ შაქარს ვიშოვნოდით.

ერთ დღეს მასწავლებელმა გამოგვიცხადა, რომ ჩვენს ოთახს დათვალიერებდა, აინტერესებდა, თუ როგორ ვცხოვრობდით. დამრიგებლის

ფუნქციაში შედიოდა ასეთი ზედამხედველობა. ომი იყო. ორი ძმა ჯარში იყო წასული. ყველას უჭირდა და გვიჭირდა ჩვენც. მაგრამ ეს „ყველა“ საოცარ სოციალურ თანასწორობას ქმნიდა...

ოთახი საგანგებოდ დავასუფთავეთ. შევაგროვეთ შემორჩენილი საჭმელი, რათა მასპინძლობა გაგვეწია მასწავლებლისათვის. გავაცხელეთ მჭადები, ლობიო, დაგჭვრით პრასის მჭავე, დაგჭვრით ყველი. ერთ-ერთ ამხანაგს პატარა ქილაში მურაბაც კი შემორჩენოდა.

მურაბა?!...

ეს ზომ მთელი სიმდიდრე იყო...

მოვიდა მასწავლებელი. აივანზე შევეგებეთ. ბინის პატრონის, უგულავას სახლი მთლიანად ხისა იყო. სიცოვე ძბალსა და რბილში ატანდა. შემას ეკონომიურად ვხარჯავდით, მაგრამ სტუმრისათვის კარგად გავათბეთ ოთახი.

— როგორა ხართ, ბავშვებო? — მოგვესალმა მასწავლებელი.

— კარგად, მასწ...

მასწავლებელმა საგულდაგულოდ დაათვალიერა ოთახი.

— კარგია — სუფთად ხართ. ეს ალბათ, გოგოების დამსახურებაა.

— არა, მასწ, ვასოც გვეხმარება...

გოგოებმა წამოსწიეს ჩემი როლი, მაგიდა წინასწარ გაწყობილი გვექონდა. ზედ ფაქიზად გადაფარებული დოლბანდი.

— მობრძანდით, მასწ... მივიწვიეთ სუფრასთან.

— ოოო, თქვენ მდიდარიც ყოფილხართ, ამდენი საჭმელი?... —

— ბოდიშს გიხდით მასწ, მეტი არაფერი გვაქვს...



მასწავლებელი მიუჯდა სუფრას და ჩვენც მიგვიწვია. გვრცხვენოდა მასწავლებელთან ერთად ჭამა, ყველაზე მეტად კი გვიანტერესებდა, როგორი ჭამა იცოდა მასწავლებელმა...

შშენივრად შეექცა საჭმელს.

ჩვენ ზრდილობისათვის გადავიდეთ თითო ნაკერი.

– რატომ არ ჭამთ, ბავშვებო?...

– ჩვენ უკვე ვჭამეთ, მასწ...

მოულოდნელად თითქოს რაღაც საშინელი, თავზარდამცემი უბედურება დატრიალდა ოთახში. ერთ-ერთმა ამხანაგმა შენიშნა, რომ მაგიდის თავზე, კედელზე ჩამოკიდებული იყო კალათა, რომლის ჩამოღებაც ყველას დაგვაკვიწყდა და ახლა შევნიშნეთ. გაფითრებულებმა ერთმანეთს გადაეხედეთ.

– ბოღიშს გიხდით, მასწ, კალათა დაგვრჩენია კედელზე, – წამოვიძახეთ სამთავემ.

– მერე რა მოხდა?

– ეს უკულტურობა არ არის?...

– რატომ ბავშვებო?... რატომ?...

რა გაქვთ კალათაში?...

– საჭმელები, მასწ...

– რა საჭმელები?,,,

– ის, რაც სუფრაზეა, ოღონდ ცივი...

– ჰო... იყოს... ეკიდოს... რას გიშლით...

ნასადილევი მასწავლებელი კმაყოფილი წავიდა. ჩვენ ერთმანეთს დავერიეთ. ვარკვევდით, თუ ვისი უყურადღებობით დარჩა კედელზე უშნოდ ჩამოკიდებული კალათა, რომელმაც ვითომ ოთახს კულტურული სახე დაუკარგა...

მაშინ ბავშვებისათვის მასწავლებელი იდეალი იყო, თითქოს რაღაც

არაამქვეყნიური. კარგადაც გვემოდა როცა მასწავლებელს ვმასპინძლობდით, მაგრამ ვერც ერთმა ვერ გაგებდეთ მისი თანდასწრებით ჭამა. რა საოცრად გულუბრყვილონი ვიყავით. დიდხანს გამოძვავა ბავშვური გულუბრყვილობა, თითქოს დაუჯერებელი მიმდობლობა და გულახდილობა. მადლობა თეატრს, რუსთაველის თეატრს, რომელმაც, თუმცა მუშაობიდან ხუთი წლის შემდეგ, მაგრამ მაინც დროულად ჩამიტარა შოკური თერაპია.

უცნაურია და მეტად საინტერესო თეატრის ფარდის მიღმა სამყარო. რა არ ხდება იქ. ბევრი რამ მსმენია, ბევრიც მინახავს.

... დოღო ანთაძე კოტე მარჯანიშვილის მარჯვენა ხელი იყო ორგანიზაციულ საკითხებში. ბევრი რამ იცოდა ბატონი კოტეს შესახებ. ასეთი რამ მითხრა: კოტე მარჯანიშვილის ერთ-ერთ რეპეტიცივაზე თურმე საგანგებოდ დაუგვიანია მსახიობ ქალს. იგი ამაყად შესულა რეპეტიცივაზე. პირდაპირ მისულა კოტეს მაგიდასთან და ხმამაღლა უთქვამს: ბატონო კოტე, წუხელ დამე ჩემთან დაგვრჩათ საათი...

საათი მაგიდაზე დაუღო და დაჯდა.

– თუ მეორედ დაიგვიანებთ, ბოზობა ვერ გიშველით!... უთხრა კოტემ.

... დოღო ანთაძე ლევან სანიკიძის „ქუთათურების“ რეპეტიციებს გადიოდა. რეპეტიციიდან მაინცა და მაინც კარგი ხმები არ გამოდიოდა. პიესაში

ი. ხეიწიაც მონაწილეობდა. შვეხვდი ბატონ იპოლიტეს და ვკითხე რეპეტიციების ამბავი.

– დიდი წარმატება ექნება – მითხრა მან.

– რა იცით, ასე დაბეჯითებით რომ ამბობთ?...

– ვიცო, სპექტაკლი თეატრს პურს აჭმევს...

– აკი, რაღაც კარგად ვერ მიდის რეპეტიციებით... ასე ამბობენ...

– ვასო, რას ამბობენ, მე არ ვიცო, მაგრამ ვიცო, რომ სულ ანშლაგები იქნება...

დამინტერესა იპოლიტეს ასეთ-მა თავდაჯერებამ, ჩავეძიე:

– მაინც, რის საფუძველზე ამბობთ?...

– რეპეტიციებზე ყურის ბიბილოები მიწითლდება, დაცდილი მაქვს, როცა ბიბილოები მიხურს, მიწითლდება, წარმატება გარანტირებულია.

მსახიობის ახირებად ჩავთვალე იპოლიტეს ნათქვამი.

დაიღდა „ქუთათურები“ და მაყურებელი მოაწყდა თეატრს. ას ანშლაგზე მეტი ჰქონდა. იპოლიტე ხეიწიას თამაში ნამდვილი ფეიერვერკი იყო იმპროვიზაციებისა.

ნოდარ დუმბაძე მეუბნება: ვასო, საოცარი ნათქვამი არ არის? – „მოვიდა თოვლი, წავიდა მიწა“, ეს იაპონური პოეზიიდანაა. მთელი ზამთრის პეიზაჟია დახატული. თანაც იაპონელი პოეტის თვალთ დანახული პეიზაჟი. თითქოს სევდაც არის, მიწა რომ წავიდა, მიწა ხომ იაპონელისათვის ყველაფერია, მაგრამ მიწა მაინც სის-

უფთავემ და სილამაზემ შეცვალა, საოცარია, არა?!...

ნოდარ დუმბაძე ერთხანს კულტურის სამინისტროში სარუპერტუარო კოლეგიის მთავარ რედაქტორად მუშაობდა. მე მისი რედაქტორი ვიყავი. ნამდვილი შემოქმედი ატმოსფერო სუფევდა. პიესების განხილვებს და სხდომებს ხშირად ვმართავდით, მაგრამ რატომღაც ოქმებს არ ვწერდით. მაშინ სამინისტროში ხელოვნების სამმართველოს ვახტანგ ჭველიძე ხელმძღვანელობდა. აქ მუშაობდნენ ბრწყინვალე მუსიკათმცოდნე, ყოფილი პოლიტპატიმარი ა. წულუკიძე, მინისტრის მოადგილე იყო რუჟისორი ა. დვალისვილი, ცალკე ოთახი ჰქონდა გამოყოფილი ბატონ პავლე ინგოროყვას. იჯდა და გატაცებით მუშაობდა. ერთ-ერთი მოადგილე იყო გერმანისტი ინტელიგენტი ვ. კუპრავა. ყოველდღე ვხვდებოდით ერთმანეთს. იყო საუბრები, ნამდვილი კულტურის სამინისტრო იყო.

ასე რომ, კომუნისტების დროს ზოგიერთი სამინისტრო არ ყოფილა ბიუროკრატიული დაწესებულება. ჰქონდა ნამდვილი ეროვნული ინტერესები, რომელიც უცნაურად თავსდებოდა /ხან კი ერწყმოდა/ იდეოლოგიური კონიუნქტურის გვერდით. ამიტომ შემთხვევითი არ არის, რომ 1990 წელს, კომუნისტების დროს, ასი ათასობით ადამიანს პარტიისა და ალკკის მანდატი ედო ჯიბეში, მაგრამ ხმა მისცა გამსახურდიას, ანუ ეროვნულ მოძრაობას.

– ნოდარ! გლახათაა ჩვენი საქმე, მგონი შემოწმებას გვიპირებენ, ჩვენ კი ერთი ოქმიც არა გვაქვს დაწერილი – ვუთხარი ერთხელ.



- თუ იცი, რას გვიზამენ?...

- დაგვიჭერენ! - გააზვიადე სას-
ჯელი.

- მაი არაფერია!...

- რაჟა არაფერია! - ვითომ შე-
ვიცხადე მე.

- შენ იკითხე, თორემ მე კი ვიცი,
რაც არის ციხე...

- არა, მართლა, მოდი რაღაც
მოვიგონოთ...

- რა მოგონება უნდა, წერის მეტი
რა იცი, შეადგინე ორი-სამი ოქმი
ერთბაშად...

- ისე ხომ არა, რამაზ ჩხიკვაძემ
რომ გააკეთა. რამაზი რუსთაველის
თეატრში ერთხანს კომკავშირის მდი-
ვანიც კი იყო. ერთხელ უთხრეს,
რაიკომიდან მოდიან შესამოწმე-
ბლადო. არც ერთი ოქმი არ ჰქონდა
დაწერილი. აიღო და ერთი ოქმი დაწ-
ერა და მერე შემანქანეს ამოაბეჭდი-
ნა ხუთ თუ ექვს ცალად. ოქმებს სხ-
ვადასხვა ნომერი დაუსვა. როცა
რაიკომის წარმომადგენლებმა
მოითხოვეს კომკავშირის სხდომის
ოქმები, რამაზმა დიდი დამაჯერე-
ბლობით წარუდგინა. წაიკითხეს,
ერთი-მეორე-მესამე და აუტყდათ სი-
ცილი. ყველა ოქმი ერთი და იგივე იყო.
მიხვდნენ რაშიც იყო საქმე, მართლა
არტისტები ხართო - თქვეს და ბევ-
რი იცინეს რამაზთან ერთად.

ა. სუმბათაშვილის აზრით, მე-19
საუკუნეში საქართველო გააღატაკა
სამმა გარემოებამ:

1. ქართულმა ხასიათმა,
 2. სომხურმა კაპიტალმა,
 3. რუსეთის მმართველობამ.
- მართლაც უცნაურზე უცნაური

ჩვენი ამბავი. პირველ მსოფლიო ომში
სუმბათაშვილის ცნობით, ფრონტზე
პროცენტულად თურმე უფრო მეტი
ქართველი იბრძოდა, ვიდრე რუსი.
ქართველი - 14%, ხოლო რუსი - 7%.
იგივე გამეორდა მეორე მსოფლიო
ომშიც.

პროცენტულად საქართველოდან
მეტი იბრძოდა.

30-იანი წლების რეპრესიების
დროს საქართველოში უფრო მეტი
აღამიანი განადგურდა, ვიდრე ინკვი-
ზიციის დროს მთელს ევროპაში.

ბედი გვღვევის თუ ერთმანეთს
ვღვევით?!...

ასეთ ტრაგიკულ ქვეყანაში ნეტავ
რატომ არ შეიქმნა დიდი დრამატურ-
გია? რაც არის, ისიც ხომ მე-19 საუკუ-
ნის მეორე ნახევრიდან იწყება?

რატომ ასე გვიან?...

დრამატურგია დიალოგია ადამ-
იანთა შორის.

ქართველებს კი დიალოგი ძალ-
იან გვიჭირს!...

1962 წლის 28 ნოემბერს, რუსთა-
ველის თეატრში ჩემს კაბინეტში შე-
მობრძანდა ბატონი პოლიკარპე
კაკაბაძე, ვისაუბრეთ, მიხაროდა დიდ
მწერალთან შეხვედრა, მის ყოველ სი-
ტყვას ყურადღებით ვუსმენდი. აფორ-
იზმებით იცოდა თქმა. დიდხანს კი
ფიქრობდა. მე სამასი სახე შევექმენი,
დამისახელეთ, ამისი ფასი რა გააკე-
თა მთელმა ქართულმა მწერლობამო.

- რომელ პერიოდს გულისხ-
მობთ? - ვკითხე მე.
- მეოცე საუკუნეს.
- ბევრი რამ შეიქმნა ღირსეუ-
ლი...



- მომეცი ფურცელი და ჩამოგიწერ დაწერილსაც და მთელ ქართულ ლიტერატურასაც.

მივაწოდე ფურცელი.

ბატონმა პოლიკარპემ ჩამოწერა თავისი ნაწარმოები. მომყავს მის მიერ დაწერილი თანმიმდევრობით: 1. „კახაბერის ხმალი“, 2. „ყვარყვარე“, 3. „კოლმეურნის ქორწინება“, 4. „ქარიშხალი“, 5. „ცხოვრების ჯარა“, 6. „ვახტანგი“ - I დასამთ, 7. დიმიტრი II - დასამთ, 8. „თეიმურაზ“ - დასამთ. გამიკვირდა, რომ პირველი პერიოდის ძალიან საინტერესო მცირე პიესები („სამი ასული“, „გზაჯვარედინზე“, „გათენების წინ“) არ დაასახელა, მაგრამ რაც ჩამოწერა იმას დაუპირისპირა შემდეგი ნაწარმოები: 1. „გვადი ბიგვა“, 2. „რუხაძე“, 3. „ბერშოულა“, 4. „ფორთოხალი“, 5. „კვაჭი“, 6. „კონსტანტინეს მარჯვენა“.

ეს რა თქმა უნდა, მთელი ქართული ლიტერატურა არ იყო, მაგრამ იმდენად დიდი და მნიშვნელოვანი იყო, რასაც თავად ქმნიდა, რომ ამგვარი პარადოქსები ღიმილს იწვევდა მხოლოდ...

ასე მგონია, რომ შალვა გაწერულია შინაგანად მუდამ აწრიალებულია. როცა დუმს, მაშინაც იგრძნობა, რომ მისი სული ზამბარასავით არის დაჭიმული, თვალთავან მოუხილველსა და შეუღწვეველ სამყაროში განუწყვეტლევ მიმდინარეობს რაღაც პროცესი, ეს ნაღდი შემოქმედებითი იმპულსებია, რომლებიც ციციანთალებივით ანათებენ ქვეცნობიერი სამყაროს წყვიდადში.

გარეგნულად თითქოს არაფერი ხდება. სწორედ ისეა, მგზნებარე ბელინსკი რომ ამბობდა: „ვაზროვნებ - ესე იგი ვმოქმედებ“...

მუდმივი მოქმედების შეგრძნება არ შორდება მას და ვერც ვერასოდეს ისვენებს, სულ ერთია მსახიობებთან იქნება, სტუდენტებთან თუ მეგობარ-ახლობელთა წრეში, ხან სკკპტიციზმი შეიპყრობს, ხან უცნაური სევდა, როცა მაქსიმალიზმის ჭინი დაეღვღეპება, შემფოთებული მისწერებთან ხოლმე მსახიობები თუ სტუდენტები...

ამ წუთებში ძალიან მაგონებს იგი მიხეილ თუმანიშვილის ასკეტურ სახეს, თუმცა, შალვა ბევრად უფრო გახსნილი ეპიკურულია. მისი მოღუშული სახე უცებ განათდება ხოლმე და შვეებით ამოისუნთქავენ ჯარისკაცებივით მორჩილი მსახიობები და სტუდენტები.

მის მოუსვენარ ბუნებას შვენიის შემოქმედებითი ექსტაზით შთაგონებული ხელგამლილობა...

სრულიად გამორჩეულ პედაგოგსა და რეჟისორს, თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტში თაობები რომ აღზარდა, თავისი მიკროსამყარო აქვს შექმნილი, მეორე სართულზე, რომელსაც მე „შალვა სტრიტს“ ვეძახხ.

შალვას განსაკუთრებულ ხიბლსა სძენს მეგრული სირბილე ურთიერთობაში.

ერთხელ ბახუსის ფონზე ერთმანეთს შუხვდა იმერული და შალვას მეგრული სტუმარ-მასპინძლობა. ვაკეში, ერთ ოჯახში გვარიანად გამოვთვრით. გამოვედით ჭავჭავაძის პროსპექტზე, შალვა ყიფშიძეზე ცხვორობს, მე - თამარაშვილზე. გაეჩ-

ერდით გზასაყარზე.

– ვასო, – მითხრა შალვამ, – სახლში რომ არ მიგაცილო, ვერ მოვისვენებ.

– ვერც მე მოვისვენებ, შენ რომ არ მიგაცილო, – ვუპასუხე მე.

– არა, ჯერ მე უნდა მიგაცილო...

– არა, შენ უფრო ახლოს ხარ – ვუთხარი და მკლავი მკლავში გაგუყარე, წავედით ყიფშიძის ქუჩისაკენ. მიუახლოვდით შალვას სახლს.

– არა, არა, ასე არ შემიძლია, ვერ დავიძინებ, უნდა გაგაცილო – დიდი ექსტაზით თქვა შალვამ და წამოვედით თამარაშვილის ქუჩისაკენ (ანუ ვაკე-საბურთალოს გზისაკენ/. ვიარეთ ერთხანს, ერთმანეთს ვაჩუქეთ ცა და მიწა.

– ახლა მე წავალ სახლში, – მითხრა შალვამ და გაბრუნება დააპირა. ასე მომეჩვენა, რომ მე უფრო ფხიზელი ვიყავი და შეუწყვერი:

– ასეთ ნასვამს მარტო ვერ გაგვიშვებ – ავედვენ შალვას.

ისევ გაუყვევით ყიფშიძისაკენ გზას. შუა გზაზე რომ მივედით, შალვამ აიტეხა:

– ვასო, შენ გული გაწუხებს, თანაც ბევრი მოგივიდა, უნდა მიგაცილო.

ბევრი ვიუარე, მაგრამ შალვა მაინც არ მომეშვა და გაუყვევით თამარაშვილის ქუჩას. გავიარეთ ორასი თუ სამასი მეტრი.

– მე ახლა წავალ – ვუთხარი შალვას.

– როგორ შეიძლება შენი მარტო სიარული ამ ღამეში.

– თუ ასეა, არც შენი სიარული შეიძლება.

ისევ გაუყვევით ყიფშიძისაკენ...

მერე ისევ თამარაშვილისაკენ...

ამასობაში წვიმამაც დაუშვა, წვიმამ ცოტა გამოგვაფხიზლა, გონზე მოგვიყვანა. გაწუწულები გაუყვევით ჩვენ ჩვენს ქუჩებს.

მისი საღლებრაქლო იყო!

რუსთაველის თეატრის მსახიობებს ალიოშა აფხაიძეს და დიმიტრი მჭავიას შევხვდი, ნასვამები იყვნენ.

– მოდი, აქ, ჩამოჯექი ვასო, სალაპარაკო გვაქვს, – მითხრა ალიოშამ.

ფოიეში ყავისფერ ხავერდგადაფარებული ტახტი იდგა, ჩამოვჯექით.

– არ გეწყინოს ვასო, მაგრამ ძალიან გულუბრველო ბიჭი ხარ, უნდა შეგეუო, რომ ანმეტელის პოლიტიკური რეაბილიტაცია არ მოხდება, მართლა ისე კი არაა საქმე, ძმაო. დამნაშავე იყო. არ უყვარდა საბჭოთა ხელისუფლება. მეგობრულად გირჩევთ, მაინცა და მაინც თავს ნუ გამოიდებ, ახალგაზრდა ხარ... მომივალს გაუფრთხილდი...

– თქვენც ასე ფიქრობთ, ბატონო დიმიტრი?

– ალიოშას რჩევას დაუჯერე, – მოკლედ მიპასუხა მჭავიამ.

– თქვენი აზრით, სწორი ყოფილა მისი დახვრეუტა...

– არა, დახვრეუტა ზედმეტი იყო, მაგრამ დანაშაული ხომ ჰქონდა? – ჩამაცვივდა ალიოშა.

შევეყვით კამათს. მე ფხიზელი ვიყავი, ისინი – ნასვამი. საშინლად გავლიზიანდი. ხმას აუწვიე, იმათაც აუწიეს ხმას. გაიმართა შეხლა-შემოხლა. უცებ წამოხვტი, მივატოვე ისინი და მივაძახე:

– თხუთმეტ წუთში დავბრუნდები... არ ვიცი, რა ჭია შემიჯდა, რა ძალამ წამომახტუნა. გავედი ქუჩაში, შევედი რესტორან „თბილისის“ მცირე დარბაზში, მოვითხოვე ერთი ბოთლი ღვინო, პური და ყველი. სასწრაფოდ გადავკარი. შემოგბრუნდი თეატრში, ვხედავ მსახიობები ისევ იქ არიან. ერთი-ორი შემატუბიათ. უკვე მეც შეზარხოშებული ვარ და ჯიქურ მივაძახე: ვინც ახმეტელზე ცუდს იტყვის, მე იმისი დედა!... აი, ასე, იცოდეს ყველამ!...

მოულოდნელობისაგან შეკრთდნენ. ალიოშა უცებ გაცოფდა, თითქმის ყვირილით დამეტაკა:

– რა ამბავში ხარ? სად გგონია შენი თავი? ეს რუსთაველის თეატრია, რაებს მიჰქარავ...

– არ მჭირდება შენი ჭკუის დარიგება, გირჩევთ, შეწყვიტოთ ახმეტელზე ჭორაობა!

– გვემუქრები თუ რაშია საქმე? ხმაურზე საიდანღაც გამოჩნდა შალვა აფხაიძე. ახმეტელის შემოქმედების კარგად მცოდნე.

– ბატონო შალვა, აღარ უნდა დამთავრდეს დახვრეტილი კაცის დენა?! – შეჴიფლე.

– რაშია საქმე?!

– ვუთხარი არა მარტო ის, რაც მოხდა, არამედ საერთოდ, ახმეტელის ირგვლივ შექმნილი ატმოსფეროს შესახებ.

– რა უნდათ, ყველა ებრძვის, ვერიკო, ბესო, გოიანი, ფვერალსკი, ხორავა და ვასაძე,

ხმას არ იღებენ, რა ხდება, გამაგებინეთ?!...

– ვინც ახმეტელს ებრძვის, პატიოსნები არ არიან მის წინაშე. არ

გაუნელდათ პირადი წყენა... – თქვა შალვამ. გაიმართა ცხარე კამათი ძმებს შორის.

დავიშალეთ. სპექტაკლი დამთავრდა. საშინელ ხასიათზე შევედი ცარიელ დარბაზში. დარბაზის სავარძლები ისათვის თეთრი გადასაფარებლები გადაეფარებინათ. სიჩუმე იდგა. მეოთხე რიგში გასასველელთან სავარძელს გადავხადე საბურველი და დავჯექი. წარმოვიდგინე ის დრო, როცა ასე პარტერიდან უცქეროდა ახმეტელი თავის სპექტაკლებს, არ ვიცი, რამდენ ხანს ვიჯექი. სენტიმენტალურ ხასიათზე დავდექი. წარმოვიდგინე ციხეში ახმეტელი. მერე გამახსენდა ვიღაცის ნათქვამი, ციხეში ამბობდნენ, თითქოს როცა ახმეტელი დასახვრეტად გაიყვანეს, ჯალათებისათვის უთხოვია, გავიქცევი და ისე მესროლეთ, არ მინდა პირდაპირ სახეში ვუყურო ქართველებს, რომლებიც მესვრიან ტყეებისო...

ცრემლები მომერია. თითქოს ღვინოც უფრო მომეძალა. ემოციამ ამიყოლია. დავიწყე ტირილი. ცრემლები დაჰალუპით მომდიოდა. არავინ არ მიყურებდა და გულს ვიჯერებდი ტირილით... უცებ ვიღაცამ მხარზე ხელი ჩამომადო. თითქოს რეაქციაც კი არ მქონია, რატომღაც მიხაროდა, მეამაყებოდა კიდევ, რომ ბედისაგან დაჩაგრულ ადამიანზე ვტიროდი.

მხარზე დადებულ ფართო და დიდ ხელს დაეცქერდი, მერე ავხედე, აკაკი ხორავა მადგა თავზე. ცრემლიანი რომ დამინახა, გადასწია სავარძლის გადასაფარებელი და გვერდით დამიჯდა.

– რა მოგივიდა?!

– არაფერი!...

- სხვათა შორის, საშას ამ სკამზე უყვარდა ხოლმე ჯდომა.

სულ გადავირიე. ცრემლები შვეიშ-შრაღე.

- ახმეტელს ვტირი!...

ბატონო აკაკი, მთასავით კაცი თითქოს როგორღაც უცებ მოტყედა, დაბერდა, მხარზე ხელი მომითათუნა, მომეფერა. თვალები გაუწყლიანდა. ერთხანს ორივე მღუმარედ ვიჯექით, მაგრამ მალე ჩვეულებრივი ინტონაციით მკითხა: მარტო რას უზიხარ, გვიან არის, სახლში მიგიყვან მანქანით, წამოდი.

- არა, ბატონო აკაკი, ცოტა ხანს კიდევ მინდა აქ ვიჯდე... სცენის მუშებიც მალე მოვლენ. ხვალის სპექტაკლის დეკორაციების დადგმას დაიწყებენ... რა მეჩქარება სახლში...

- ჰო, უცოლო კაცი ხარ... - მითხრა ღიმილით და წამოდგა, წასვლა დააპირა, მერე უცებ გადაიფიქრა.

- მოდი, შევიდეთ რესტორანში,

თითო ჭიქა დავლიოთ, რას იტყვი?...

- დიდი მადლობა, ბატონო აკაკი, მე უკვე ვიყავი...

- წამოდი, წამოდი, საშას ხსოვნისა დავლიოთ...

შვედით რესტორან „თბილისში“. გაიშალა სუფრა. ბატონი აკაკი თამადალობდა. მარტო საშას სადღეგრძელოები დაილია. ყველა სადღეგრძელო არა, მაგრამ მახსოვს ზოგიერთი.

- საშას ხსოვნისა იყოს!...

- საშას სპექტაკლებს გაუმარჯოს!...

- საშას დაღუპული ბიჭის ხსოვნისა იყოს!...

- საშას დაკარგული საფლავესა!...

და კიდევ რა სადღეგრძელოებს არ ვიგონებდით არც აკაკის და არც ჩემი სადღეგრძელო არ დალეულა.

(გაგრძელება იქნება)

გარეგანი პირველ გვერდზე:

პოლაში მიხეილ თუფანიშვილის სახელობის
სახელმწიფო თეატრის განახლებასთან დაკავშირებით

„თეატრი და ცხოვრება“

“ТЕАТРИ ЖИЗНЬ” “Theatre and life”

№1

2004 წ.

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

გადაეცა წარმოებას 10. II. 2004წ.

სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 8.5

ნაბეჭდ თაბახთა რაოდენობა - 6.5

ფასი სახელშეკრულებო

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

აიწყო და დაკაბადონდა გამომცემლობა „გლობალ პრინტში“
დაიბეჭდა გამომცემლობა „საარში“

hp 353/1 1-


FS67
2002