



თეატრი

და

ცხორებებს

4

2004

თეატრი



და

ცხოვრება

კურატორი

გურამ ბათიაშვილი

ჯანსუღისძვერული ძეგლი

ნინო მაჭავარიანი

4

2004

ივლინი
პავლიშვილი

1910-1926 „თეატრი და ცხოვრება“
1950-1990 „თეატრალური მოამბე“

შემოქმედებითი კავშირი — საქართველოს თეატრალური საზოგადოება

შინაარსი

სამძიკაპლეზი

გიორგი ცქტიშვილი — „კაცნი ვართ ჩვენა...“	3
ლაშა ჩხარტიშვილი — განახლებული „ლამარა“ ბათუმის თეატრში	12
სოფო კირთაძე — თავისუფალი თეატრი ზუგდიდში	16
ფიქრია ყუშიტაშვილი — ფრანგული კულტურის დღეები კახეთში	18

პორტრეტი

მედეა ქელბაქანი — ვახტანგ ფალიაშვილი	20
--------------------------------------	----

ისტორია

ვახტანგ ქართველიშვილი — რუსთავის თეატრი: „ბერჟერაკიდან“ „ლამანჩელამდე“	26
გულიკო ჯავაშვილი — ვასო გოძიაშვილი - ლუარსაბი	34

რეცენზია

ვაჟა ძიგუა — ქართული თეატრის თავგადასავალი	39
---	----

იუბილე

თამაზ გოდერძიშვილი - 70	52
მერი ნაკაშიძე - 95	53

თეატრალური ლიტერატურა

ნოდარ გურაბანიძე — „Sex For Text?“	55
------------------------------------	----

მემუარები

ვასილ კიკნაძე — გამოთხოვება მოგონებებთან	62
--	----

ბამოთხოვება

ელენე ყიფშიძე	75
თათია ხაინდრავა	77
თამაზ ლორაია	79

სპექტაკლები

გიორგი კვიციანი

„...კაცნი

პართ ჩვენა...“

F9241

სიბნელეს ნახევრად დაუნთქავს ვეება, ღრმა სცენა. მარტოდმარტო დარჩენილი ადამიანები აჩრდილებივით დაეხეტებიან უკიდევანო, მთლიანად განძარცვულ-გაშიშვლებულ, ცარიელ სივრცეში. აქ არც ხეა, ძეხორციელმა თავი, რომ შეაფარო, არც კუნძია, რომ ჩამოჯდეს, არც კედელი, სხვათაგან მცირე ხნით მაინც თავის დასაღწევად, მყუდროებაში განმარტოებისათვის. ყველანი ერთად არიან ამ თვალუნვდენელ სამყაროში და მაინც მარტოობა სტანჯავთ. თითქოს, უხილავ კედლებს დაუშორებია ისინი ერთმანეთისაგან. ერთფეროვან სამოსში გახვეულნი, ურთიერთისგან არაფრით გამორჩეულნი, ერთ მთლიან, მორჩილ, უტყვე, დაბნეულ, დამფრთხალ მასად ქცეულან. მაგრამ ეს სულაც არაა თანასწორთა ჭეშმარიტი ერთიანობა, ერთ სულ და ერთ ხორც რომ აქცევს ადამიანთა საკრებულს. აქ საქმე თავის გადარჩენის ინსტინქტთან უფრო გვაქვს, ცხოველურ მიშში რომ იჩენს ხოლმე თავს, ხალხს კი ბრბოდ გადაასხვავებებს. პირუტყვის ჯოგად თუ ცხვრის ფარად ქცეულთ, საყრდენი ესაჭიროებათ უთუოდ. ასეთ დროს, ბრბო ანგარიშმიუცემლად ეძებს კერძს, სულიერსა თუ უსულოს, რათა ბრმად დაემონოს და საკუთარი ბედიც მას მიანდოს. ალბათ, ამიტომაცაა ასე

დამჯერი მასა (მაგდა გერაძე, ელისო ჯიმშელიაშვილი, მანუჩარ ბეგალიაშვილი, დავით გვეტაძე, გიორგი კაკაურიძე, მინდია კვიციანი, კოტე რობაქიძე, ლაშა ფოფხაძე, თენგიზ ფხაკაძე) აღისფერ კაბაში გამოკვართული კარას (ლელა ლომთაძე) წინაშე. კერპთმსახური ქალის პრისპირ, რომლის სამოსიც, თითქოს, არმაზის სამსხვერპლოზე შეწირული უთვალავი ზვარაკის სისხლითაა შეღებილი, მორჩილად გარინდულა ბრბო. შემდეგ, მასა მსწრაფლ აიტაცებს კარას მოძრაობებს, რიტუალურ ფერხულში უმაღ ჩაებმება, მექანიკურად, ამავე დროს დიდი გულმოდგინებით ასრულებს რა წარმართული მსვლელობის ყოველ ილეთს. თავისთავად, ეს მოძრაობები (კონსულტანტი პლასტიკაში — კირა მეტუკე) თანადროულადაა სტილიზებული.

ნუგზარ ლორთქიფანიძის მიერ ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში განხორციელებულ სპექტაკლში — ირაკლი სამსონაძის „აბეშურა — ფარნავაზიანთა უკანასკნელი დედოფალი“ — ბრბოს ერთ-ერთი თვალსაჩინო ადგილი უკავია. ბრბო, თითქმის მთელი წარმოდგენის მანძილზე სცენაზეა, უსიტყვოდ აკვირდება მომხდარს და უსმენს მოქმედ პირთა დიალოგს. ერთგვარად, სახიერ, პლასტიკურ ფონს უქმნის მთავარ გმირებს. აქაც, ისევე როგორც ცხოვრებაში, ხალხი სტატისტიკის როლშია. ერთი შეხედვით, იგი სულ ასპარეზზეა, ფიზიკურ მოძრაობებსაც ასრულებს, მართალია ყოველთვის სხვისას, წინამძღოლისას იმეორებს ერთგულად, მექანიკურად, მონდომებით, მაგრამ გადამწყვეტი სიტყვა კი არა, ერთი რეპლიკაც არა აქვს. არადა, ყველაფერი ხომ მისი სახელით, მის საკეთილდღეოდ და მისი უკეთესი ხვალისდელი დღისათვის ხდება?!

თანამედროვე ქართულ დრამატურგიაში ირაკლი სამსონაძე ერთ-ერთ თვალსაჩინო ფიგურად მესახება. მისი პიესები კარგა ხანია საქართველოს (როგორც დედაქალაქის, ისე პერიფერიის) არაერთ წამყვან თეატრში იდგმება. ძველი აღთქმის მოტივებზე შექმნილმა ტროპიქმა „აღდგომა გაუქმებულ სასაფლაოზე“, „იქ, სა-

საქართველოს
პარლამენტის
კულტურული
მემკვიდრეობის

დაც ღვარად მოედინება...“, „ტელეშოუ მინისტრის სინდრომით დაავადებულ-თათვის“) ავტორს აღიარება მოუტანა. „აბეშურა-ფარნავაზიანთა უკანასკნელი დედოფალი“ დრამატურგმა „ქართლის ცხოვრების“ მოტივებზე, უფრო სწორად, სულ მცირე, ძუნწი ინფორმაციის საფუძველზე შეთხზა. პიესაში მოქმედება ჩვენი წელთაღრიცხვის მესამე საუკუნის მინურულს, წარმართულ, წინაქრისტიანულ ქართლში ანუ იბერიაში ვითარდება. დიდი ფარნავაზ მეფის შთამომავალთ ძე აღარ შერჩათ, ნორჩი ასული აბეშურა სახელოვანი დინასტიის ერთადერთი გამგრძელებელი. სპარსეთიდან მას მცირეწლოვანი საქმრო, მიჰრან მოევლინება... საქართველოს ისტორიიდან ვიცით, რომ შემდეგ ეს სპარსი მიჰრან იბერიის მეფე მირიანად მოგვევლინება და თავის მეორე მეუღლე, ბიზანტიელ ნანასთან ერთად, მეოთხე საუკუნის 30-იან წლებში, ქართლში ქრისტიანობას სახელმწიფო რელიგიად გამოაცხადებს. მაგრამ, ეს სამი თუ ოთხი ათეული წლის შემდეგ მოხდება. პიესაში მიჰრანი სრულიად ჭაბუკია, არც ნანა დედოფალი ჩანს ასპარეზზე, არც წმინდა ნინო, ბუნებრივია. ჯერ აბეშურა ცოცხალია...

ირაკლი სამსონაძის ეს ნაწარმოები ხუთი თუ ექვსი წლის წინ შეიქმნა, მაგრამ დღემდე არსად დადგმულა. რეჟისორ ნ. ლორთქიფანიძის მიერ ქუთაისის თეატრში განხორციელებული სპექტაკლით იწყება ქართულ თეატრში ამ პიესის სცენური ცხოვრება. ქართველ რეჟისორთა მსგავსი გულგრილობა ნაწარმოების მიმართ, არა მგონია მისი ისტორიული ჟანრისათვის მიკუთვნებით იყოს გამოწვეული. ჩვენს დრამატურგიაში მრავლადაა ე.წ. ისტორიული ჟანრის პიესები. როგორც ხდება ხოლმე, მათ შორის ძალზე მცირეა ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნაწარმოები. სჭარბობს ცრუ პათეტიკა, ყალბი პათოსი, ხელოვნურობით დალდასმული გმირულ-ჰეროიკულობა. ი. სამსონაძემ, ვფიქრობ, წარმატებით შესძლო თავი დაეღწია ამგვარი მემკვიდრეობისათვის და შექმნა საკმაოდ საინტერესო, ორიგინალური პიესა, აღსავსე ფსიქოლოგიური ნიაღვრებით,

ღრმა ქვეტექსტებით, მოქმედ პრეტა სრულფასოვანი ხასიათებით. ამ ნაწარმოებში დასმული პრობლემატიკა მარადიულია, ამიტომ ძალზე აქტუალური, თანადროული. ეტყობა, ვერც ამან მიიზიდა თანამედროვე ქართული რეჟისურა, რომელიც ამ ბოლო წლებში ისეთ „პიესებს“ ირჩევს დასადგმელად, რომ განცვიფრებული რჩები. მართლაც, როგორ უნდა მოახერხო, შედეგებით აგრერიგად მდიდარ მსოფლიო დრამატურგიას სრულიად აუარო გვერდი და ილიას თუ დავესესხებით, „დრამისმკეთებელთა“ ნაცოდვილარი მოახვიო თავს თეატრს, მსახიობებს, მაყურებელს. ვფიქრობ, ი. სამსონაძის პიესის მიმართ მსგავსი გულგრილობა არც მისმა სპეციფიურმა სამეცყველო ენამ გამოიწვია. დრამატურგმა მოახერხა არქაულ-ისტორიულსა და თანამედროვე სასაუბრო ენას შორის, ერთგვარი შუალედური ზომიერება დაეცვა. ნაწარმოებში არც ე.წ. თეთრ ლექსს ვხვდებით, მაგრამ ავტორისეული პროზა უჩვეულო ხიბლს შეიცავს, იგი საოცრად მუსიკალურია.

მე მაინც მგონია, ამ პიესის ვერშემაჩნევის მიზეზი სულ სხვაა. „აბეშურა-ფარნავაზიანთა უკანასკნელი დედოფალი“, რომ დადგა, მასში გაცხადებული ტკივილის შეგრძნება უნდა შეძლო. თუ თავად არ განიცადე, სხვას ვერ განაცდევინებ. სულში სიცარიელე ჩაბუდებული ხელოვანი, ამ ნაწარმოებს, ბუნებრივია, გვერდით ჩაუვლის. ჯერ პირადად შენ უნდა გქონდეს სათქმელი, პიესაში არსებული რომ ამოიკითხო.

ერთადერთი, რაც უზარმაზარ, ცარიელ სცენაზე მოჩანს, ესაა სიღრმეში (იგივეს, ოღონდ სტატიურს ვხედავთ მარცხენა და მარჯვენა კულისთან) განთავსებული ძუნწი, ლაკონური, ტომრის მასალისგან (ბრბოსაც მსგავსი სამოსი აცვია) დამზადებული სცენოგრაფიული დეტალები (მხატვარი — ჯეირან ფაჩუაშვილი). ამ წარმოდგენის დეკორაციული გადანყვეტა, სუფთა ტილოზე, ოსტატის ნაცადი ხელით გამოყვანილ რამდენიმე მონასმს ჩამოჰგავს. ერთი შეხედვით, ყველაფერი მარტივი და გასაგებია, მაგრამ თანდათან, შენდაუნებლიედ, ყოვე-



პარა - ლელა ლომაძე,
სეფელია - დოდო ტაბატაძე.

ლივე ეს ცოცხლდება, ძლიერ მეტყველი, ძალზე ექსპრესიული ხდება. სცენაზე განვითარებულ მოვლენებთან ერთად, ლაკონური, ძუნწი სცენოგრაფიული შტრიხები მუდმივ მოძრაობაშია მოყვანილი. მათი მეშვეობით, სულ რამდენიმე წამში, ჩვენს თვალწინ ხან ყალყზე შემდგარი, მძაფრ ემოციებს აყოლილი, აზვირთებელი გარემოა, ხან ვნებათაღელვის შემდეგ ჩამცხრალ-დამშვიდებული, სიმეტრიულად მოწესრიგებული სამყარო. წარმოდგენის მსვლელობისას დეკორაცია მუდმივ სახეცვლილებას განიცდის. ამ ტრანსფორმაციას, დროის უმცირეს მონაკვეთში, ხან მცხეთის სასახლეში გადავყავართ, ხან სამშვილდეს სასახლის დარბაზში, ხან ტყეში და ხან კერძომსახურთა სადგომში. მოქმედების ადგილის სწრაფ ცვლასთან ერთად, ჯ. ფაჩუაშვილის მიერ შექმნილი დეკორაცია სცენაზე განვითარებულ მოვლენებზე უტყუარად რეაგირებს, ქმნის რა სათანადო ემოციურ განწყობას. ამას თან ერთვის გემოვნებით შერჩეული, ისტორიული ეპო-

ქალურობისა და ეთნოგრაფიული დეტალიზირებისაგან აბსოლუტურად თავისუფალი, სტილიზებული, ეფექტური სცენური კოსტუმები. ყოველივე ეს ორგანულია, ამავდროულად სახიერიც.

„...მარტოობასთან ბრძოლა არის თურმე მთავარი. შე მარტოობით გავიტანჯე, ლალატმა მომსპო. ყველა მლაღატობს, ყველა მტოვებს...“ — ეს აბეშურას გამდელის, სეფელიას (დოდო ტაბატაძე) სიტყვებია, ასე უტყუარად, რომ წარმოაჩენს სცენაზე (და არა მარტო სცენაზე) განვითარებული მოვლენების არსს. გათითოვაცებულან, საკუთარ ნაჭუჭში განმარტოებულან ადამიანები. მათ მხოლოდ პირადი სატკივარი ანუხებთ, თავიანთი კეთილდღეობის მისაღწევად იღწვიან დღენადაგ და ვერც კი ამჩნევენ ამ წუთისოფლის ამაოებას. ამიტომ, ერთმანეთის გვერდითაც ეულად გრძნობენ თავს. დამდგმელი რეჟისორი მოქმედ პირთა მარტოსულობას გამოჰკვეთს ნათლად. თან, მხატვართან ერთად, იმგვარ სცენურ გარემოს ქმნის, რომელშიც მსახიობს ვერ-

ანაირი ზედმეტი აქსესუარი თუ დეტალი ვერ გაუნევს დახმარებას. იგი სრულიად მარტოა მაყურებლის პრისსპორ, მხოლოდ საკუთარი ოსტატობისა და განცდის სინრფელის ამარა. ამგვარად, ამ მხატვრული ხერხის გამოყენებით, ნ. ლორთქიფანიძე რთულ, რისკიან გზას ირჩევს. სადადგმო ეფექტებით, თვალისმომჭრელი დეკორაციით არ ცდილობს მიზნის იოლად მიღწევას. იგი ყოველთვის გამოირჩეოდა მსახიობთან მუშაობის უნარით. მის წარმოდგენებში სწორედ არტისტია ის უმთავრესი ფიგურა, რომლის მეშვეობითაც ცხადდება რეჟისორის ჩანაფიქრი. სპექტაკლი „აბეშურა—ფარნავაზიანთა უკანასკნელი დედოფალი“ ნ. ლორთქიფანიძის მრწამსის ერთგულია და როგორც ყოველთვის მაღალი სცენური კულტურით გამოირჩევა.

ამგვარ გადანყვეტას ძლიერ კარგად ესადაგება დამდგმელის მიერ ალლოთი, გემოვნებით შერჩეული მუსიკალური გაფორმება. სცენოგრაფიის მსგავსად, გამოყენებული მუსიკალური თემა (ფრანგული მონობალეტიდან) სცენაზე გათამაშებულ მოვლენებს ორგანულად ერწყმის, აძლიერებს ემოციურ მუხტს, ქმნის სათანადო განწყობას.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ნ. ლორთქიფანიძეს წარმოდგენა სახიერ, პლასტიკურ ნახაზში აქვს გადანყვეტილი. მასობრივ სცენებში მონაწილე ახალგაზრდა მსახიობები უხვ პლასტიკურ ეტიუდებს ქმნიან. მათ, აზრობრივ დატვირთვასთან ერთად, ერთგვარი დინამიკა შემოაქვთ, ამძაფრებენ სპექტაკლის ტემპო-რიტმს. ამასთან, თითქოს, სახიერ ფონსაც კი უქმნიან მოქმედ პირებს. მიუხედავად ამისა, პირველი მოქმედება ერთობ გადატვირთულია მსგავსი სცენებით, ამიტომ ეს მხატვრული ხერხი, წარმოდგენის ამ ნაწილში ოდნავ თვითმიზნურად მეჩვენება.

„მე მგონი უკვდავებამ შეგვშალა...“ — აცხადებს ერთ-ერთი შეშლილი. ეს უცნაური პერსონაჟები დრამატურგს, თითქოს ირეალური სამყაროდან შემოჰყავს. პეტის თავფურცელში, მოქმედ პირთა ჩამონათვალში, მათ პირველ და მეორედ მოიხსენიებს, იქვე კი მცირე, მაგრამ

მრავალმნიშვნელოვან განმარტებას გვთავაზობს: „ორი შეშლილი, თავი ნოეს ყორანთა სულებად რომ წარმოუდგენიათ. ვინ იცის, იქნებ არიან კიდევ“. ისინი მთელი ნაწარმოების მანძილზე აქტიურად არიან ჩართულნი მოქმედებაში. ამ ორეულს ვერავინ ამჩნევს, აბეშურას გარდა. თავად ყოველივეს ჭკრეტენ, რაც მათ თვალწინ ხდება, საკუთარ შეფასებასაც კი აძლევენ ამა თუ იმ მოვლენას ან მოქმედ პირს. სპექტაკლშიც ორი შეშლილი თითქმის მუდამ სცენაზეა. თუ აქტიურად არ გამოხატავენ საკუთარ პოზიციას, შეხედულებებს, მაინც ყურადღებით უსმენენ სხვათა, ანუ ადამიანთა დიალოგებს, ფიზიკურად აკვირდებიან მოკვდავთა საქციელს. ასევე დაუფარავი და პირდაპირია ძებორციელთა მიმართ მათი სიმპათია — ანტიპათია. ზოგს ლანძღავენ, სხვას დასცინიან, ზოგიერთის სიტყვა, თუ ქცევა შეშლილთა აღშფოთებას იწვევს. მხოლოდ, აბეშურას დაჰფოფინებენ სიყვარულითა და მზრუნველობით, თანაუგრძობენ მას, ებრალებათ კიდევ ეს საოცარი არსება.

მაგდა ჩიხლაძისა და სპარტაკ ბენიძის ორი შეშლილი მოხეტიალე კომედიანტებსაც ჩამოჰგავს, რომლებსაც ჭრელაჭრულა, დაძონძილი სამოსი მოსავეთ. უკვდავებსაც, რომელიც გულისგამანწრილებელ, მოსაბეზრებელ ერთფეროვნებაში გადასულა, ლამის ჭკუიდან გადაუყვანია ორივე. რამდენი რამ, ძირითადად ავი (ლალატი, მკვლელობა, სიცრუე, ფარისევლობა, სილაჩრე, გაუტანლობა) უნახავთ თავიანთი დაუსრულებელი სიცოცხლის მანძილზე. ერთმანეთის მიმართაც მოყირჭებას, ვერ ატანას განიცდიან. ამიტომ, დღენადაგ, ყოველ სიტყვასა თუ წვრილმანზე გაცხარებით დაობენ. მსახიობები ნათლად გადმოსცემენ ორი მარტოსულის განცდებს. ამავე დროს, კომიკურ საღებავებსაც არ იშურებენ განსახიერებელი სცენური გმირების პორტრეტთა სრულყოფისათვის. ორ გამოჩენილებულ, მარად ახალგაზრდა მიხრწნილ მძორს, ისიც აღარ ახსოვს ერთმანეთის ტყუპი ძმები არიან თუ დები, იქნებ ცოლ-ქმარი?!. დროის უღმობელ სვლას, მათში სქესის შეგრძნებაც წარუხსოვავს. ამიტომ, ამაოდ ძაბავენ გამოთავყვანებულ

გონებას, გალუულ მესხიერებას, რათა ერთხელ და სამუდამოდ აღიდგინონ, თუ ვინ არიან ერთურთისათვის. იქნებ, უკვდავება სასჯელიცაა უფლის მიერ მოვლენილი?!.. ღვთაების მიერ სამარადჟამო ტანჯვისათვის განირვა...

აქვე, დრამატურგი კიდევ ერთ ხერხს გვთავაზობს. „უუსმენტ თუ ვყვებით?“ — კითხვას სვამს ერთ-ერთი მათგანი. მართლაც, იქნებ ეს ორი შემოღობილი გვიამბობს და თან ჩვენს თვალწინ გაითამაშებს ფარნავაზიანთა დინასტიის უკვალოდ გაქრობის სევდიან ამბავს. ვინ უწყის?.. მაყურებლის ნებაა, საკუთარ წარმოსახვაში ან ერთი ვერსია დაუშვას ან მეორე.

მსახიობები მ. ჩიხლაძე და ს. ბენიძე მრავალფეროვნად წარმოაჩინენ თავიანთ პერსონაჟებს, შინაგან სიმართლესა და დამაჯერებლობასთან ერთად, დახვეწილია მათი პლასტიკური ნახაზი. ირონია, თვითირონია სათანადოდ ერწყმის დრამატულ ეპიზოდებს. ვფიქრობ, ორი ახალგაზრდა არტისტის ზომიერების გრძნობით გაჯერებული ნამუშევარი, სხვა მრავალ კომპონენტთან ერთად, განსაზღვრავს სპექტაკლის მაღალ სცენურ კულტურას. ალბათ, ამ წარმოდგენაში განსახიერებელი როლები ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ადგილს დაიკავენ ორივე მსახიობის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

ორი შემოღობილი თავისუფლად ითვისებს მთელ სივრცეს. ისინი ხან სიღრმიდან, ხან მარჯვენა, ან მარცხენა კულისიდან, სცენის ქვემოდან, სპეციალური ჭრილებითაც კი ევლინებიან ადამიანებს. ძეხორციელთა ამო გარჯა, სარგებლის მოხვეჭის, კეთილდღეობისთვის ბრძოლის მათეული სწრაფვა, ორი უკვდავის ირონიულ ლიმილს, დაუნდობელ დაცინვას იწვევს. მხოლოდ მათ იციან, თუ რა უსუსურია ადამის ძე ბედისწერის წინაშე.

როგორც აღვნიშნე, შემოღობებს აბეშურას გარდა ვერავინ ამჩნევს. რაღაც წამით, თითქოს კერპთმსახური ქალი თვალს მოჰკრავს მათ ლანდს. როგორც ერთ-ერთი მათგანი ამბობს: „...ხომ გითხარი, დაახლოებით გვხვდავს-მეთქ, უფრო მეტს ცრუობს...“ ლ. ლომთაძის კარა სხვების მსგავსად ცდილობს ამ ცხოვრებას რაც

შეიძლება მეტს გამორჩეს. კერპთმსახურება სხვათა თვალის ახვევა და მოტყუებაა მხოლოდ. მისთვისაც ოქროვერცხლია მთავარი. ბრბოს გაცურებაც იოლად ეხერხება „ხილვების“ თუ „გამოცხადების“ მეშვეობით, რომელსაც „ასე ხშირად უგზავნის“ საკუთარ „რჩეულს“ არმაზ კერპი. უზომოა მისი გავლენა ხალხის მასაზე. მაგრამ, დედაო კარას, როგორც თაყვანისცემით უხმობენ ყველანი, ლესბოსელ ქალთა სენი სჭირს. თავისი სქესის არსებებს ეტრფის ფარულად. დახვეწილი კავალერივით, ყვავილების თაიგულობით ხელში, ეახლება თავდაპირველად შეცბუნებულ აბეშურას გამდელს. სეფელია ჯერ დამფრთხალი გაურბის კერპთმსახური ქალის დაუფარავ, აშკარა არშის. დ. ტაბატაძის სცენური გმირიც საკუთარი კეთილდღეობის ძიებაში, ანგარშშიუცემლად, ნიადაგ გამოცლილი აწყდება აქეთ-იქით. ბედისწერას, საყრდენის მოპოვების იმედით, კარასთან მიჰყავს იგი. სეფელია არმაზ კერპის რჩეულის მკლავებში, მის ალერსში პოვებს წამიერ სიმშვიდესა და ნეტარებას. დამდგმელი რეჟისორის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ამგვარი პიკანტური ეპიზოდი დიდი ტაქტით, ზომიერების გრძნობის დაცვითაა სცენაზე გადანიშნული. ნ. ლორთქიფანიძე ოდნავ მინიშნებას სჯერდება, რაც საესეებით საკმარისია, რათა დარბაზში მყოფმა სრულად მიიღოს საჭირო ინფორმაცია და ნათლად აღიქვას მის თვალწინ გათამაშებული მოვლენა.

აბეშურას გამდელი ასაკში შესული ქალია. დ. ტაბატაძე სიბერის ჟამს მარტო დარჩენის შიშით შეპყრობილ ადამიანს განასახიერებს. ამიტომ ებლაუჭება ჯერ კარას, შემდეგ კი ახალგაზრდა, ჯან-ლონით სავსე მალემსრბოლს (გოჩა რაზმაძე). კერპთმსახური ქალის ალერსის დათმობას ჯეელი, გაურკვეველი ხელობის მქონე სხადის მკლავებში თავის ამოყოფა მოჰყვება. რას იზამ, მთავარი ხომ მარტოობისგან თავის დაღწევას, ამიტომ სულ ერთია, პარტნიორი ვინ იქნება. მარტო დარჩენის ცხოველური შიში ადამიანს ყველაფერს ჩაადენინებს. სწორედ ეს ინსტინქტი ამოძრავებს დ. ტაბატაძის სეფელიას.

ამას მიჰყავს იგი ყოფილი მალემსრბოლის, ყოფილი მეთევზის, ყოფილი ქურდის, ყოფილი მინის მუშის, ყოფილი ბაჟის ამღების, ამჟამად მონყალებსთვის ხელგანწვდილი გლახაკის სარეცელში, რომელიც ერთ დროს მკვლელის ხელობასაც ფლობდა. აბეშურას ყოფილი გამდელი სასონარკვეთილი, წყალწალბეზულივით ებლაუჭება ოდესლაც ასფაგურ მეფის მალემსრბოლს, როგორც უკიდევანო, აბობოქრებულ ოკეანეში ერთადერთ ტივს.

ავთანდილ სახამბერიძის ხაზინადარი ანაკი გაქნილი, ფრთხილი, ცბიერი კარისკაცია. მუდამ სცენაზე მყოფთ აყურადებს, ცდილობს არა გამოეპაროს რა, რათა სარგებელს ეწიოს. მსახიობის პლასტიკაში შემპარავი, ფრთხილი მოძრაობები დომინირებს. ა. სახამბერიძის შესრულებით, ამგვარი ადამიანი სათუო საქმეზე არასოდეს წავა. მას აფთრის ყნოსვა აქვს და ცხოვრებისგან სობრძნედ ის შეუთვისებია, რომ, თუ საბოლოო წარმატება უცილობელი არაა, მაშინ ამ მიმართულებით ნაბიჯი არ უნდა გადადგა.

„არა მაქვს ოქრო... ოქრო სადა მაქვს... მაგრამ ვიშოვნ...“ — ეს ანაკის სიტყვებია. ასფაგურ მეფის ხაზინადარი მუდამ ოქრო-ვერცხლის არ ქონას მოთქვამდა.

მაგრამ, როგორც კი უმუშევარი დარჩა და კერპთმთავრის სიკვდილის ამბავი შეიტყო, მყის თავის დაუძინებელ მტერს მიეახლა. დედაო კარას ძვირფასი ბეჭედი წამოაცვა თითზე. შედეგმაც არ დააყოვნა. კერპთმსახურ ქალს არმან კერპმა „სასწრაფოდ ხილვა მოუვლინა“ — „მისი ნებასურვილით“ გარდაცვლილი კერპთმთავრის ადგილი თურმე ანაკმა უნდა დაიკავოს. ლ. ლომთაძის გმირმა ეს „სასწაული“ უმალ ამცნო ენაჩავარდნილ, მორჩილ ბრბოს. მათაც, დედაო კარას ნაბაძვით, თაყვანი სცეს ყოფილ ხაზინადარს, ამჟამად ახალ კერპთმთავარს. ა. სახამბერიძის ანაკმა საქმის მცოდნე კაცივით ჩაილიმა, ხელკავი გამოსდო კერპთმსახურ ქალს და გუშინდელი შეურიგებელი მტრები ამაყად, მედიდური ნაბიჯით გაუძღვნენ მრევლს. ერთერთი შეშლილის არ იყოს: „რა საოცრად დაწყვილდნენ!“

დედაო კარას როლის შემსრულებელი ლ. ლომთაძე დახვეწილად ქმნის თავისი სცენური გმირის პლასტიკურ ნახაზს, მაგრამ მის ინტონაციებში, განსაკუთრებით საკვანძო სცენებში, აქა-იქ გამოსჭვივის პათეტიური ჟღერადობა, რაც ემოციის თითქოსდა გაძლიერების მიზნით, ხმაზე ზედმეტი პედალირების შედეგია. თუმც, ამის აუცილებლობა უდავოდ არ არის.



მამუანი - ზვიად სვანიძე,
კარა - ლელა ლომთაძე.

კარასა და ანაკის მსგავსად, სცენაზე კიდევ ერთი უკომპრომისოდ დაპირი-სპირებული წყვილია. „...აი, საბერძნეთს სენატი აქვს!.. იცი, რა არის სენატი? გაგიგია? არ გაგიგია!“ — ეს სიტყვები აბეშურას ძუძუმტეს, საბერძნეთს ელჩად გაგზავნილ დიდებულს, ბაქარს ეკუთვნის. გიორგი ბენიძის შესრულებით, იგი დასავლეთზე ორიენტირებული პოლიტიკოსია, რომელიც იბერიის ხსნას ბიზანტიელთა ქვეშევრდომობაში ხედავს. თეთრ, სპეტაკ, ქათქათა ბერძნულ სამოსში გახვეული ახალგაზრდა კაცი იმდენად გაუტაცია თავის „შორსმჭვრეტელურ“, „საქვეყნო“ საქმეებს, რომ ვერც კი ამჩნევს სიყვარულით ათრთოლებულ ასულს. აბეშურა (ქეთა ლორთქიფანიძე) გრაციოზული მოძრაობით, ქურციკივით შემოიჭრება სცენაზე. დიდი ხნის უნახავი ძუძუმტის, რომელიც ახლადშეღერებული ქალიშვილისთვის უფრო მეტია, ნახვა სწყურია. მაგრამ, ბიზანტიურ სამოსში იმპოზანტურად გამოწყობილი ბაქარი სახელმწიფო საქმეებზე ფიქრითაა დაკავებული. ასულს, თითქოს ვერც ამჩნევს. საკუთარი პოლიტიკური გამჭრიახობით თავადვე აღფრთოვანებული და უსაზღვროდ ბედნიერი, ასფაგურ მეფის ასულს ამცნობს, რომ სასიძოდ ბიზანტიის კეისრის უმცროსი ვაჟი შეურჩია. თვალსა და ხელს შუა ქრება აბეშურას თრთოლვა. ამ სცენაში ქ. ლორთქიფანიძის სცენური გმირი, ერთდროულად შეურაცხყოფილი ქალიშვილიცაა და გაბუტული ბავშვიც. იგი პატარა გოგონას სინრფელით, უშუალო-ბით გამოსატავს თავის აღშფოთებას. გ. ბენიძის ბაქარი მუდამ ხალხის მასაშია გარეული. მისი სტიქია საკუთარი პერსონით ბრბოს მონუსხვია. „...უნდა გენახა... როგორ მიმიღეს საბერძნეთში. სენატშიც ვიყავ, იქ სიტყვა ვთქვი, ტაში დამიკრეს. კეისართან მიღებაზე უნდა გენახე...“ — თავმოშინონედ გაიძახის იგი. ქ. ლორთქიფანიძის აბეშურას კი ყველა ოცნება ემსხვრევა, იმედები ხელიდან ეცლება. მასა და ბაქარს შორის, შორეული, მიუწვდომელი ზმანებასავით ჰაერში ფრიალებს თეთრი, ჰაეროვანი გამჭვირვალე თავსაბურავი. ნ. ლორთქიფანიძის მიერ შეთხზული ეს მიზანსცენა, ასფაგურ მე-

ფის ასულის ოცნებათა არარეალურობის, არამინიერების სახიერი განსხეულებაა.

ბაქარის სრული ანტიპოდია მაეჟანი (ზვიად სვანაძე) — ჯემუნი, პირქუში, სიტყვაძვირი, საკუთარ თავში ჩაკეტილი, ასკეტურად, მეომრის დარად მოსილი. მსახიობის შესრულებით, მისი სცენური გმირი მრავალ ბრძოლაში ნაომარი სპას-პეტია. მეტოქის დარად ლამაზ-ლამაზი, ბრტყელ-ბრტყელი საუბარი არ ეხერხება. ვერც ორატორულ ხელოვნებას ფლობს თავისი ოპონენტის მსგავსად. „ერთპიროვნული არის სპარსეთს ქასრეს მეფობა... დღეს სპარსის ჯარი ყველას სჯობნის, შიშის ზარსა სცემს...“ — ეს სიტყვები მაეჟანს ეკუთვნის. მას იბერიის ხსნად აღმოსავლეთი მიაჩნია, გადარჩენის გარანტიად სპარსეთის ქვეშევრდომობა. მაეჟანი და ბაქარი საქართველოს ისტორიის, მისი საგარეო პოლიტიკის ორი მარად თანმდევი გზაა. ჩვენი ქვეყანა ხომ მუდამ გზაჯვარედინზე იდგა, ფიზიკური გადარჩენისთვის ხან ერთ, ხან მეორე გზას ირჩევდა მეტ-ნაკლები წარმატებით. ქვეყნის ხსნა ყველას თავისებურად წარმოუდგენია. ბუნებრივია, ასეთ დროს, არც პირადი ინტერესია მივიწყებული. ამიტომ, ასე შეურიგებლად დაპირისპირებული ორი სცენური გმირი, აღმოსავლეთ — დასავლეთის გზაგასაყარზე დაყუდებული სამუდამოდ.

სპასპეტს პრველივე ეპიზოდში რაღაც ჭმუნვა ეტყობა. მოსაუბრეს თვალს ვერ უსწორებს, ყველას გაურბის. „...სად არის ის დრო, როცა ძმობა ძმობას ნიშნავდა!..“ — აღმოსდება მაეჟანს. ზ. სვანაძე ჩადენილი ლალატის ცოდვით სულდამძიმებული ადამიანის დრამას გადმოსცემს. სწორედ მან უგანა მის ერთგულებაში სავსებით დარწმუნებულ ასფაგურ მეფეს, ვერაგულად მონამლა იგი და ამით სპარსელთ გზა გაუხსნა ქართლისაკენ. ამის გამო იტანჯება, ცდილობს საკუთარ თავს დაუმტკიცოს, რომ ყოველივე ეს იბერიის ხსნისათვის ჩაიბინა.

დინჯი ნაბიჯით, ამაყად, საკუთარ თავში დარწმუნებული შემოდის სცენაზე მირვანოზი (ანზორ ხერხაძე), სპარსთა მეფე ქასრეს მრჩეველი და აღმზრდელი

მისი ვაჟის მიჰრანისა. აუჩქარებლად მარცვლავს კრიალოსანს. სხვა მოქმედი ჰორნი, ბრბოსთან ერთად, რიდიო, შიშით, მოლოდინით შეჰყურებენ ახლადმოსულს. ა. ხერხაძის შესრულებით, მიჰრანის მამამძუძე ჭკვიანი, გამჭრიახი, სამეფო კარის ინტრიგებში კარგად გარკვეული აღმოსავლელი დიდებულია. მსახიობი წყნარად, ხმის აუნწეველად საუბრობს. არ მიმართავს მკვეთრ პლასტიკას, არ იყენებს ზედმეტად ხაზგასმულ მიმიკას. ძუნწი, თავშეკავებული, ლაკონური გამომსახველი საშუალებებით, არტისტი ჭეშმარიტი ოსტატობით, ფილიგრანულად ძერწავს სცენური გმირის შთამბეჭდავ, დასამახსოვრებელ პორტრეტს. ა. ხერხაძის მირვანოზი აღმოსავლურად ვერაგი, სასტიკი, გონიერი და გაქნილი დიპლომატია. მის მიერ ხმადაბლა ნათქვამი სიტყვა ბრძანების ტოლფასია, რომელიც მყის უნდა შესრულდეს. ხალხის მასა, ისევე როგორც ყველა მოქმედი პირი მისი გავლენის ქვეშ ექცევა. იგი ხდება რეალური მმართველი.

დიდი სიბრძნით, ცხოვრებისეული გამოცდილებით აღჭურვილი მირვანოზი, ქართლის მართვითა და ჭაბუკი მირიახის (აბელ სოსელია) აღზრდითაა დაკავებული. მამამძუძე კარგად გრძნობს, რომ მისი აღსაზრდელი ჯერ მეფე არაა. თანდათან, მოთმინებით წვრთნის მას. ა. სოსელიას მირიახი ბრბოს გამოეყოფა. თავიდან ჩაცმულობითაც კი არ გამოირჩევა მათგან, ჯერ კიდევ სრულიად ბავშვია. „...ვით ამხუბულ დედაკაცსა ძლიერი მამრი, მათაც ასე სურთ ახლა მეფე...“ — ხალხის მასისკენ უთითებს მირვანოზი ყმანვილს, რომელიც ჩვენს თვალწინ ნელ-ნელა ითვისებს აღმზრდელის სიბრძნეს. ბოლოს კი ნეტარებით აღმოსხდება: „...მეფე ვარ! რა მათრობელი გრძნობაა, ღმერთო...“ ბრბო უმაღ თაყვანს სცემს ახალ გვირგვინოსანს, ახალ კერპს. იქვე, ხის შუბებით სახელდახელო ტახტსაც შეუქმნიან რამდენიმე წამში და მასზე წამოსკუპებულ ნორჩ მეფეს მხარზე შეისვამენ.

„...ასე არის მეფეთა წესი... ძალიან მალე მოისურვებ ჩემს მოკვდინებას... მაგას ნუ იზამ... გაიხსენე ჩემი ამაგი... მითხარი მხოლოდ, თუკი წასვლა დამიგვი-

ანდა... ნიშანი მომეც, ჩემით წავალ, მე გაგეცლები...“ — მძიმედ, სვენებ-სვენებით წარმოთქვამს ამ სიტყვებს ა. ხერხაძის გმირი. უჭირს, თითქოს ჩვენს თვალწინ ბერდება კიდევ. მაგრამ, კარგად უწყის რასაც ამბობს. უკიდევანო სევდა, ღრმა ცხოვრებისეული გამოცდილება და სამყაროში მიმდინარე პროცესების შეუქცევადობა იკითხება მსახიობის მიერ წრფელი განცდით გაცხადებულ ამ სიბრძნეში.

ამ სასტიკ, დაუნდობელ, უღმობელ წუთისოფელში, აშკარად მიუსაფარია ასფაგურ მეფის ასული. მისი სიწრფელე, კაცთმოყვარეობა, მოყვასისადმი თანაგრძნობა, სხვისი ჭირის გაზიარების უნარი, თავიდანვე ტრაგიკული შეუსაბამობის განცდას ბადებს. პრაგმატულ გარემოში ამათი ადამიანები არა ამქვეყნიურად გამოიყურებიან. ისინი არავის სჭირდება, რადგან თამაშის საერთო წესებიდან არიან ამოვარდნილნი. ამიტომაცაა ასე საცნაური საზოგადოებისათვის მათი ზედმეტობა. ამგვარია ქ. ლორთქიფანიძის აბეშურა. მსახიობი უშუალოდ, დამაჯერებლად წარმოაჩენს სცენური გმირის სულიერ დრამას. ამავე დროს, იგი გრაციოზული და პლასტიკურია.

„...განა რა არის, რატომ ასე აწრისთვის ასე?! მიდი-მოვდივართ, ერთმანეთს ვკლავთ სიტყვით და საქმით... მკვლელობა და მოკვდინებულებიც ორივე ისე საბრალოა, ისე ტანჯული... თუკი არ სტკივა საბრალოა, აბა, რა არის?..“ — ამ მრწამისის აბეშურას არავინ ინდობს. ძია მაყუანმა, მამამისის ერთგულმა სპასეგმა, მეფის მონამლვა, ქართლში სპარსთა შემოყვანა არ იკმარა. ცოდვას ცოდვა მიუმატა. მიუსაფარი ასული დაიმარტოხელა და ბრბოს თვალწინ, მათი ხელშეწყობით გააუზატიურა. ცხოვრებამ შეუბრალებლად გათელა აბეშურა, დაუმახურებელი შეურაცხყოფა, დამცირება მიაყენა, ტკივილით დაუსერა გული. თითქოს, სულიერადაც გატეხა. შეიშალაო, ირწმუნა ყველამ, ხალხის მასამაც კი დაიჯერა ეს... „...რა საბრალოა ირგვლივ ყველა...“ — ყოველივე თავსგადამხდარის შემდეგ, ამ მრწამსით განაგრძო ცხოვრება მან, ვინც არცერთ ირგვ-

ლივ მყოფს არ ჰგავდა. ცოდვილთ მიუტე-
ვა, კვლავ ძველებურად განაგრძო არსე-
ბობა. „...ებლანდება ფეხებში ყველას...
სულ ტყუილია ეგ სიკეთე, ეგ სიბრა-
ლული. განუხებს მხოლოდ, ამას ფიქრობ
— დროზე გამშორდეს“ — ეს აბეშუ-
რას გამდელის, სეფელიას სიტყვებია.
თუ მან ვერ გაუგო საკუთარ აღზრდილს,
სხვას როგორ უნდა გაეგო მისთვის.
შეშლილი მეფის ასული ყველას თვალ-
ში ეჩხირება, ფეხებში ებლანდება, ყვე-
ლას აღიზიანებს, რადგან მისი ხილვა
ადამინებს ჩადენილ ცოდვებს ახსენებს.
თან დადგენილი წესით არ ცხოვრობს,
სხვებს არ ჰგავს. დედოფლის ქცევა
გაუგებარი და აუხსნელია. ამიტომაცაა
მიუღებელი, ზედმეტი.

„...რა საზარლად დანყვილდნენ!..“ —
იტყვის ერთ-ერთი შეშლილი თვალე-
დათხრილი ბაქარისა და მადეანის და-
ახვანზე. ორი უსინათლო კი ერთმანეთის
იმედად ერთურთს აკიდებია, უკუნში
ხელის ცეცებით მიიკვლევს გზას. შეუროგე-
ბელი ოპონენტები ბედისწერის ირონი-
ის წყალობით, ერთურთის ამარა დარ-
ჩენილან. ასეთ ვითარებაშიც აგრძელე-
ბენ დავას იმ საკითხზე, თუ რაშია
ქართლის ხსნა, დასავლეთსა თუ აღმო-
სავლეთში. ცხოვრება კი თავისი გზით
მიდის. „ქართლის გზებზე ორი ბრმა
დაძრწის; მათ ავედევნოთ, ყური ვუგ-
დოთ, თავი გავიროთ...“ — დამცინა-
ვად ქირქილებს ერთ-ერთი შეშლილი.

ჭაბუკი მირიანი ანაკის ქალიშვილს
(ელზა სულაძე) ეარშიყება. აბეშურა არავის
აღარ სჭირდება. მკვლელის საძებნელა-
დაც შორს წასვლა აღარაა საჭირო.
ასფაგურ მეფის ყოფილი მალემსრბოლი,
გზადაგზა უამრავი ხელობა რომ გამოუც-
ვლია, აქვეა. ყველას მისი გაცნობა სწა-
დია. „...დღეს ხარ, მერმე აღარა ხარ —
ჭემპარიტი მხოლოდ ესაა!“ — აი, ამ
კაცის მსოფლმხედველობა. სწორედ მას-
თან, მარტოდმარტო რჩება აბეშურა.
გრაზმაძის მალემსრბოლი უხერხულად იშ-
მუშნება. პირადად მას დედოფლის სანი-
ნააღმდეგო არაფერი აქვს. პირიქით, სიკე-
თის მეტი რა ახსოვს. „...მოდიოდნენ ჩემთან
ცალ-ცალკე, ერთს მთხოვდა ყველა, მავალე-
და, ოქროს მაძლედა. მოგვიკალიო აბეშურა,

გვანუხებს ძლიერ... აღარ არისო აბეშუ-
რა უკვე საჭირო...“ — გულწრფელად
უხსნის მკვლელი მსხვერპლს. უკლებლივ
ყველამ დაუკვეთა მას ეს მკვლელობა.
ყველას მიერ განწირული აბეშურა საკუ-
თარ ჯალათსაც უმსუბუქებს ცოდვას.
თავად დაეგება მამამისს, ასფაგურ მე-
ფის ნაქონ ხმაღზე. იგი, როგორც იქნა,
გაათვითცნობიერებს, რომ მისი ამქვეყნად
ყოფნა აღარავის სჭირდება.

ცივი, ირონიული ნოტები უნდა ის-
მოდეს გ. რაზმაძის მალემსრბოლის სი-
ტყვებში: „...სწორედ ეს არის სრულყო-
ფილება ჩვენი ხელობის, სათქმელი დაგრჩეს
— ბრაღი არა მაქვს, მე არ მო-
მიკლავს, მოიკვდინა მოკლულმა თავი!..“
მსახიობი ცდილობს დრამატიზმი ჩააქს-
ოვოს წარმოთქმულ ტექსტში, რაც სრული-
ად ზედმეტია. მისი გამირი ჩვეულებრივი,
პროფესიონალი მკვლელია, რომელსაც
ხელობაში გასამრჯელო გადაუხადეს.
ამიტომ, მსხვერპლის მიმართ მასში არც
სიბრალულია და არც სიძულვილი. ეს
უფრო მძაფრად გვაგრძობინებს ჩვენს
თვალწინ მომხდარის ტრაგიზმს.

კვლავ გამოჩნდებიან სცენაზე მარ-
ტოსულ ადამიანთა აჩრდილები. ძირს
არც კი დაიხედავენ, ისე გადაუვლიან,
გადააბიჯებენ დედოფლის ცხედარს. ყვე-
ლას ისევ თავისი საზრუნავი აფიქრებს,
სატკივარი ანუხებს. „...კაცნი ვართ ჩვე-
ნა, სიმხეცითა მხეცთაც ვჯობივართ!..“
— ამბობს მალემსრბოლი. ადამის მოდგმა
მიუსაფრად, მოჩვენებასავით დაეხეტება
ნახევრად ბნელში დანთქმულ უკიდეგა-
ნო, მთლიანად განძარცვულ-გამიშვლე-
ბულ, ცარიელ სივრცეში. ისეთი შეგ-
რძნება მეუფლება, თითქოს ყოველმა
მათგანმა, აბეშურას სახით, საკუთარ
თავში მოკლა, სულში ჩაიკლა ყველაზე
საუკეთესო ადამიანური თვისებები, რადგან
ხელი არ შეშლოდათ, უფრო იოლად,
სინდისის ქენჯნის გარეშე გაეგრძელებინათ
საკუთარი უბადრუკი არსებობა.

„იქნებ დღეს მოკვდა სიბრალული?..
ამ ქვეყანაზე შეწყდა სუნთქვა ადამიან-
ის?..“ — კითხვას სვამს ერთი შემ-
ლილი.

„ისევ მარტონი... კვლავ მარტონი...“
— თავისთვის ლულულულებს მეორე.

ლ. შ. ჩხარტიანი

განახლებული

„ლამარა“

ბათუმის

თეატრში

პირველი სპექტაკლი, რომელიც ლევან მირცხულავამ ბათუმის დრამატულ თეატრში 1994 წელს დადგა, გრ. რობაქიძის „ლამარა“ იყო... დიდი მწერლის ამ ცნობილი დრამის ხელახალი სიციხლე ბათუმის თეატრის სცენაზე რეჟისორის თვალსაზრისით, განპირობებული იყო სამი ფაქტორით: 1) თემატური აქტუალობით; 2) „ლამარას“ გარდატეხა უნდა მოეხდინა ბათუმის თეატრში და იგი შემოქმედებითი კრიზისიდან უნდა გამოეყვანა. 3) ეს იყო ერთგვარი დაფასება „ლამარას“ პირველი დამდგმელი რეჟისორის, სანდრო ახმეტელის ღვაწლისა, რომელიც მას ბათუმის თეატრის წინაშე მიუძღოდა.

კლასიკოსი მწერლის ეს პიესა პირველად სანდრო ახმეტელმა ტრიუმფალური წარმატებით დადგა რუსთაველის თეატრის სცენაზე. მასში ქართული სცენის დიდოსტატები: ა. ხორავა, თ. ნულუკიძე მონაწილეობდნენ. „ლამარა“ ოქროს ასოებით ჩაინერა ქართული თეატრის ისტორიაში, მაგრამ ბედუკუღმართმა დრომ დიდი ხნის სიციხლე არ არგუნა სპექტაკლს. მისი ავტორი უცხოეთში გადაიხვეწა, ხოლო რეჟისორი რეჟრესიებმა იმსხვერპლა. მათი სახელების ხსენებას კი ტაბუ დაედო და თითქმის 70 წლის შემდეგ, „ლამარამ“ ხელმეორე სიციხე-

ლე იზეიმა. სიმბოლური იყო, რომ ამ ზეიმის ავტორი ბათუმის თეატრი გახლდათ. ბათუმის თეატრი ხომ ვალში იყო ს. ახმეტელის წინაშე. სწორედ ახმეტელის ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა 1932 წელს რუსთაველის თეატრში ე.წ. „აჭარული სტუდია“ და „ლამარას“ მასობრივ სცენებში ბათუმელი ახალგაზრდა მსახიობები ი. კობალაძე, მ. ხინკაძე, ხ. მეგრელიძე და სხვები მონაწილეობდნენ. ამასთანავე, „ლამარას“ ბათუმის თეატრში გარდატეხაც უნდა მოეხდინა, არა მარტო მხატვრული თვალსაზრისით, არამედ რეჟისორი ამ მონუმენტური და ანსამბლური სპექტაკლით შეეცადა ერთხანს მაინც დაქსაქსული დასის კონცენტრირებას.

გრ. რობაქიძის დრამა „ლამარა“, რეჟისორის ინტერპრეტაციის მიხედვით ოპტიმისტური ტრაგედია, ზოგადსაკაცობრიო იდეებზე აგებული პიესა და ქართული დრამატული მწერლობის ერთ-ერთი კლასიკური ნიმუშია. ამიტომაც, ყოველთვის აქტუალური და საინტერესოა საზოგადოებისათვის. ეს არის კაცთმოყვარეობის, სიყვარულის, მეგობრობის, გმირობის ერთგვარი მემორანდუმი. 1944 წელს, როცა ლ. მირცხულავამ „ლამარას“ დადგმას მოჰკიდა ხელი, იქვე მოიპოვა საქართველოში შექმნილი ვითარება. ახალი დაცემულია სოხუმი, დავკარგეთ აფხაზეთი, ორ ნახევარძმას შორის გაჩენილი კონფლიქტი ინვესტრაგედიას და ახლა ყველაზე მნიშვნელოვანი და საჭიროა იჩოს სიბრძნე, მინდიას თავგანწირვა და ლამარას მსხვერპლად შეწირვა ძმათა შორის ვნებით, ემოციებით გამონვეული აშლილობის ჩაცხრობისათვის, მათი შერიგებისათვის. მაშინ და დღესაც როგორც არასდროს, ისე გვჭირდება ერთმანეთის გატანა, შერიგება, სიბო და სიყვარული. სწორედ ამ აზრობრივი დატვირთვითაა გადამყვეტილი ლ. მირცხულავას სპექტაკლი, რომელიც განახლებული შემადგენლობით 2004 წლის 15 აპრილს სიყვარულის დღეს დაიდგა ბათუმის თეატრში. მისი განახლება გამონვეული იყო იმიტაც, რომ უფრო ხაზგასმით წარმოეჩინა რეჟისორის ტრაგედიის მიზეზები.

ახლა საჭიროა გონება და არა მძაფრი ემოციები. თავშეკავებული, ანალიტიკური გააზრება იმისა, რასაც შეიძლება გამოუსწორებელი შედეგი მოჰყვეს. განახლებულ სპექტაკლში აქცენტი გაკეთდა ფრაზაზე — „შენ რო სხვა მაჰკლა, შენც მაგკლავენ“, რომელიც ლოგიკურ კავშირშია გრ. რობაქიძის პიესასთან. ამით თეატრს სურდა გამოეთქვა თავისი პოზიცია, შეეტანა წვლილი იმ პრობლემის გადაწყვეტაში, რომელიც ერს ტრაგიკულ დასასრულს უქადდა...

სპექტაკლის სიუჟეტური განვითარება თითქმის მთლიანად ეფუძნება პიესას, თუმცა, რეჟისორმა ლ. მირცხულავამ გრ. რობაქიძის პიესის ისეთი ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა, რომელიც არსებულ სიტუაციაში ყველაზე მეტად უპასუხებდა დროის მოთხოვნას. ლ. მირცხულავა თავის რეჟისორულ პარტიტურაში ეპიზოდებს პიესისაგან გადახვევის გარეშე აგებს, თუ არ ჩავთვლით საკმაოდ ხანგრძლივ საექსპოზიციო ნაწილს, რომელშიც ხევსური ბიჭები მღერიან და ცეკვავენ მინდიას გამოჩენამდე. რეჟისორმა სპექტაკლში, პიესისაგან განსხვავებით ვაჟა ფშაველას შემოქმედების ის ნიმუშები შეიტანა, რომელიც ყველაზე მეტად შეერწყებოდა გრ. რობაქიძის პიესის ექსპრესიონისტულ სტილს და ენობრივ ქარგას და ორგანულ კავშირში იქნებოდა როგორც სპექტაკლის სტილთან, ისე მის იდეურ კონცეფციასთან. ვაჟას პოეზიის ნიმუშების შეტანა სპექტაკლში და მისი ორგანულად შერწყმა გრ. რობაქიძის სტილთან თავისთავადი პროცესიც არის, რადგან თავად გრ. რობაქიძემ „ლამარა“ ვაჟას პოეზიის შთაგონებით დაწერა და ამიტომაც სამეცყველო ლექსიკა და მანერა დაუახლოვა მისი პოეზიის მანერას.

სპექტაკლში ვაჟა ფშაველა ცალკე აღებული პერსონაჟი არ არის, რომელიც ხევსურებს ნადიმზე ეწვევა, არამედ მას მოიხსენიებს რეჟისორი მინდიას მატებარ პოეტად — „ფშავის მოლექსენი სუ მინდიას უმღერიან, ერთი მათგანი მინდიას დიდად ჰსახავს, დიდი ვაჟაი ფშაველა“ — ეუბნება ქავთარი

მურთაზს. სხვა მხრივ, სპექტაკლში ვაჟას მისი პოეზიის სახით ვხვდებით. რეჟისორმა მურთაზისა და თორღვანის უკანასკნელი შეხვედრის ეპიზოდი ვაჟა ფშაველას „ალუდა ქეთელაურიდან“ ამოიღო და იმ ტექსტზე ააგო, როცა ალუდა და მუცალი ერთმანეთს ერკინებინან. ვაჟასეული დიალოგი ორგანული აღმოჩნდა გრ. რობაქიძის პერსონაჟთა საუბრის მანერასთან შესარწყმელად. ამასთანავე, რეჟისორს მურთაზის და თორღვანის გმირული ხასიათის უკვე გამოვლენისათვის, ვგონებ, ალუდასა და მუცალის ზნეობრივად ამაღლებული დიალოგი უკეთ წარმოაჩინდა მათ ვაჟაცობას. ეს სცენა საინტერესოა კონსტრუქციულად და ეფექტურიც არის. სამწუხაროდ, იგივეს ვერ ვიტყვი ხევსურ მამაკაცებზე, რომლებიც ვაჟას პოეზიას უღიმღამოდ კითხულობენ. რეჟისორულად კარგადაა გააზრებული ვაჟას ლექსების ჩართვა კონკრეტულ ეპიზოდებში, რომლებშიც ანტიკური ოქროს ფუნქციას ატარებს — აფასებს მოვლენებს, მაგრამ ეპიზოდური როლების შემსრულებელნი მსახიობების მიერ იმდენად სუსტადაა წარმოჩენილი, რომ თითქოს აფერხებს კიდეც სპექტაკლის სიუჟეტურ განვითარებას და დინამიკასაც. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ მსახიობებს, რომლებიც ხევსურებს ასახიერებენ, გააზრებული არა აქვთ ის ტექსტები, რომელიც ასე მნიშვნელოვანია აზრობრივად.

მიუხედავად იმისა, რომ „ლამარა“ პერსონაჟებით საკმაოდ მრავალფეროვანი და უხვი პიესაა, რეჟისორმა მხოლოდ რამდენიმე პერსონაჟი წამოსწია წინ მათგან. პრიორიტეტულის გამოკვეთა ერთიანი რეჟისორული სქემიდან (ჩანაფიქრიდან) მოდის. რაკი რეჟისორის მთავარი ამოცანა ძმათა შორის კონფლიქტის და ამ პრობლემის მოგვარების გზების ჩვენება იყო, ამიტომაც შესძინა იჩოს, მინდიას, თორღვანის და ლამარას გამოკვეთილი ფუნქცია.

მინდია (კ. კობალაძე) და თორღვაი (ს. მიქავა) ორი ურთიერთგანსხვავებული პოლუსია, მათი ბრძოლის ხერხებიც მკვეთრადაა გამიჯნული. ლამა-



რასთვის თორღვაის პირველყოფილი, ინსტინქტური და გაუაზრებელი ბრძოლა აგრესიას იწვევს. მსახიობი სესე მიქავა კარგად მოერგო თორღვაის მხატვრულ სახეს. აგრესიულობის გამონვების მიზეზი გამირის ახირებული ხასიათიდან მოდის, მას აინტერესებს მხოლოდ საკუთარი თავი, აქვს მიზანი და არ ფიქრობს, რა მოელის თემს. ასეთი კაცი, ბუნებრივია, უნდა იწვევდეს კიდეც აგრესიას. საინტერესო იქნებოდა, მსახიობს გამირის ხასიათის სხვა მხარეებიც ეჩვენებინა, ის ხომ გამირია და მაყურებელიც უნდა ორჭოფობდეს, — გამირის რომელ ტიპს მიაკუთვნოს თორღვაი.

მინდია კი უფრო ჰუმანური და განონასწორებული გამირია. სასურველი იყო კახა კობალაძის მინდიას უფრო მეტი შინაგანი ვნება და ემოცია გამოევლინა. მას აკლია მითიური გამირის განზოგადობა, იგი რალაც მომენტში საზოგადოებისაგან განყენებულია და ამიტომაც არ შეიძლება არ განსხვავდებოდეს სხვა პერსონაჟებისაგან. კახა კობალაძის მინდია კი უფრო ყოფითი გამირია და არა რომანტიკული. მსახიობის გარეგნული ნიშნები პირველად ახდენს ეფექტს, მაგრამ თანდათან ნელდება შთაბეჭდილება.

ღრმა და საინტერესო სახეა პიესაში ლამარა. ამ მხატვრულ სახეს პროტოტიპები რობაქიძის სხვა ნაწარმოებებშიც მოეპოვება ფალესტრასა და მატასის სახით. ისინიც ლამარასავით „ნითლა ცხენს აგელვებენ, სუ ტიტუელი, ვითამ ალქაჯი ქათქათა. თეთრ მკერდზე ბროწეულისფერი თმები რომ გადმოეშვა“. ერთი შეხედვით, ასეთი ქალია ლამარა, მაგრამ მასში აშკარად იბრძვის ცნობიერი და არაცნობიერი, რომელთა შორის ორივე მარცხდება, გამარჯვებული კი გონებაა და არა გრძნობა. პიესის მიხედვით ამ ქალში ხორციელი და ზეციური საწყისები ებრძვის ერთმანეთს, მას უყვარს გამირი თორღვაის მკლავი და მისანი მინდიას გული. ლამარაში გაუცნობიერებელია ხორციელი ლტოლვა თორღვაისადმი, ხოლო გაცნობიერებულია სიყვარული

მინდიასადმი, რომელიც ზეციური და ამაღლებულია. ლამარა არის ერთ-ერთი მიზეზი ხევსურებსა და ქისტებს და ამავედროულად ძმებს შორის ჩამოვარდნილი კონფლიქტისა, რომელიც გვიან აცნობიერებს მის როლს ჩამოვარდნილი შუღლის აღმოფხვრაში და ამიტომაც ეწირება მსხვერპლად.

სპექტაკლში ლამარას (ლ. აბულაძე) სიმპათიები აშკარად მინდიასაკენ იხრება, თუმცა რეჟისორი სპექტაკლში იმას კი არ ანიჭებს დიდ მნიშვნელობას, რომელი გამირი უფრო უყვარს ლამარას, არამედ მის როლს ძმათა შერიგებაში. ლამარას დამოკიდებულება მინდიასადმი მკვეთრად ჩანს იქაც, როცა თორღვაის მიერ მოტაცებულ ლამარას ჰგონია, რომ იგი მინდიამ მოიტაცა. თორღვაიზე დაქორწინება მას სულაც არ უხარია, მისი ფიქრი მიმართულია მინდიასაკენ, ამიტომაც კარგავს საქონინო თავსაბურავს. რეჟისორმა ნათლად განსაზღვრა ლამარას ფუნქცია სპექტაკლში — ის ძმათა შორის (ასევე ხევსურებსა და ქისტებს შორის) პრობლემების მოგვარების ერთადერთი გზაა, ისევე, როგორც კონფლიქტის გაჩენის მიზეზი. რეჟისორის უმთავრესი მიზანია გვიჩვენოს, რა შედეგი მოაქვს ძმათა აშლილობას და დაგვანახოს ტოლერანტი, კაცთმოყვარე იჩოს ბრძნული გადაწყვეტილება — შვილად მიიღოს მინდია. სპექტაკლში იჩოს (ამირან ტაკიძე) მოქმედება მიჰყავს შექმნილი ვითარების დარეგულირებისაკენ. აქედან იწყება სპექტაკლის კულმინაციური მომენტი. ამირან ტაკიძის მხატვრულად დამაჯერებელი თამაშის წყალობით იჩოს ეპიზოდები სპექტაკლის მნიშვნელოვან მომენტად იქცა, ყველაზე ამაღლებველ, ჟრუანტელისმომგვრელ და ამაღლებულ ეპიზოდად. ამირან ტაკიძის იჩოს მაყურებელი გულწრფელად თანაუგრძნობს, სუნთქვაშეკრული უსმენს მას და მის განაჩენს ელოდება. ამ როლს თავისი მინი დრამატურგია აქვს — თავისი ექსპოზიციით, განვითარებით, კულმინაციით, ფინალით. ხშირად იცვლება მსახიობის მეტყველების ინტონაცია, ტონი, ფორმა. ერთადერთი, რაც შეიძლება

ამირან ტაკიძის იროში ეჭვს ბადებდეს, არის ის სტილი, რომლითაც მსახიობი ხატავს თავის გმირს. იჩოს მხატვრული სახის გადანყვეტა გმირულ-რომანტიკულ სტილში პირველ რიგში დრამატურგიითაა გამოწვეული და აღსანიშნავია ისიც, რომ მსახიობი არც ფსიქოლოგიურ ნაკადს უგულვებელყოფს. ე.წ. „მივიწყებული თამაშის“ სტილი იმდენად მაღალპროფესიულ დონეზეა, რომ მაყურებელში ინტერესს იწვევს. ამ როლში ნათლად ჩანს მსახიობის დამოკიდებულება პროფესიისადმი, პასუხისმგებლობა, რასაც ვერ ვიტყვი ზოგიერთი, ავტორიტეტული უფროსი თაობის მსახიობზე, რომლებიც მაგალითის მიმცემი უნდა იყვნენ ახალგაზრდობისათვის, ასე მრავლად რომ არიან დაკავებულნი სპექტაკლში. დანებებით უნდა აღვნიშნო, რომ ნათლად ჩანს ზოგიერთი მსახიობის უპასუხისმგებლობა, არაპროფესიული დამოკიდებულება სპექტაკლისადმი. ხშირია შემთხვევა, როცა მსახიობების მიერ უემოციოდ წაკითხული ტექსტი არ იწვევს განცდას, თანაგრძნობას, საჭიროა უფრო მეტი შინაგანი ემოცია, ვნება, სითამამე იმ სიცივის გასაღღობად, რომელიც სცენიდან მოდის.

რეჟისორის პარტიტურის განუყოფელი ნაწილია მუსიკა. აქ მუსიკა იგულისხმება, როგორც პირდაპირი გაგებით, ისე სიტყვის მუსიკალურობის თვალსაზრისითაც. დიალოგები იმდენად

პოეტურადაა აგებული, რომ უნებლიედ და თავისთავად წარმოითქმის რეჩიტატიულად. საგუნდო ქორალები, რომელიც ი. კეჭაყმაძეს ეკუთვნის, დრამატურგიულად აქტიურია და დაკავშირებულია მიმტევებლობის და ჰუმანიზმის უნივერსალურ იდეასთან. მისი ოსტატური შესრულება კი განაპირობა აჭარის სახელმწიფო კაპელამ /ქორმაისტერები ა. ჩხენკელი, ქ. მანელიშვილი); ხევესურული სცენური გარემო შექმნა მხატვარმა გოგი გუნამ ირაკლი გამრეკელის „ლამარას“ ესკიზის გავლენითა და შთაგონებით, რომელიც ხან ქისტების, ხან კი ხევესურების საცხოვრისია, ის კლდეც არის, ტყეც და ქალაც. მოძრავი სცენის წყალობით კი ამის ილუზია ნამდვილად იქმნება.

ლ. მირცხულავას სპექტაკლი კომპოზიციურად კარგად აწყობილი სანახაობაა. სპექტაკლის ფინალი ბუნებრივი და დამაჯერებელია. მოვლენათა განვითარება ლოგიკას ექვემდებარება. მკვეთრად გამოკვეთილი რეჟისორის პოზიცია — მივუტევოთ ერთმანეთს და დავდგეთ ჩვენს სურვილებზე მაღლა — ის იდეაა, რომელზედაც აგებულია მთელი სპექტაკლი. ბათუმური „ლამარა“ არის ღრმად გააზრებული, მონუმენტური, მასიური სპექტაკლი, რომელსაც ასე მონატრებულია ქართველი მაყურებელი.

სიუთი კინოთაძე

თავისუფალი თეატრი ზუგდიდში



სცენა სპექტაკლიდან

„თეატრი ცხოვრების სარკეა“-ო, ამბობდა ჩვენი დიდი წინაპარი აკაკი წერეთელი, ცხოვრება თავად განსაზღვრავს თეატრის — თავისი ორეულის არსებობას და თუ დასჭირდა ამოშანთავს კიდეც არსებობიდან, თუმცა დროებით. ასე მოხდა ზუგდიდში, სადაც 10 წელია დაშვებულია ფარდა, რომლის მიღმა საოცარი სამყარო ბუდობს და დიდი თუ პატარა მიზეზად ცხოვრებისეულ სიღუბს იწვევს. ნამდვილი მიზეზის ძიება შორს წაგვიყვანდა. ჩვენი მიზანია დღეს მკითხველს წარვუდგინოთ ერთი შემოქმედი, რომელიც ცდილობს ამ პატარა, ლამაზ ქალაქში თეატრის „დაშვებული ფარდის“ გახსნას.

მაია ჯიქია ერთი პატარა ნატეხია იმ დიდი, საოცარი სამყაროს, რომელსაც თეატრალური კულტურა ჰქვია და თავისი ძალისხმევით აქანდაკებს თანამედროვე თეატრის კლასიკურ სკულპტურას.

„მონოსპექტაკლების ოსტატი“, ასე მონათლა იგი ზუგდიდელმა მაცურებელმა.

თავისი პირველი სპექტაკლი „კარმენი“ მაიამ 2000 წელს ითამაშა ზუგდიდის კულტურის სახლის სცენაზეც, რომელიც დიდი სიყვარულით მიიღო მაცურებელმა. სპექტაკლი „ნელი ტანგო“, გურამ რჩეულიშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით, 2002 წელს შეიქმნა. ულიამ შექსპირის სონეტე-

ბის მიხედვით შექმნილი მონოსპექტაკლი კი, რომელსაც მსახიობმა პირობით „ჩემი არტისტული ოდისეა“ უწოდა, 2003 წლის მაისში გამოვიდა.

სპექტაკლის „ჩემი არტისტული ოდისეა“-ს დაწყება ულიამ შექსპირის 66-ე სონეტით: „ყველაფრით დაღლილს სანატრელად სიკვდილი დამრჩა“... და ჭადრაკის დაფა, რომელიც მსახიობმა ცხოვრების კიბეზე მოკვდავთა ამაღლება-დამდაბლების სცენათა გასათამაშებლად, ამ თამაშში კი სიყვარულისათვის უმთავრესი ადგილის შენარჩუნების საჩვენებლად გამოიყენა, მართლაც რომ ოსტატურად არის გააზრებული. ჭადრაკის დაფა და იქიდან პარტიერში გადმოცვენილი ფიგურები მსახიობის თანამედროვე პოლიტიკოსთა დაბნეულ, უაზრო თამაშთან ასოცირდება, რომელთა მოღვაწეობას შეენირა ბევრი საზოგადო სიკეთე და სულ მალე ამ პოლიტიკოსთა კარიერის დასასრულსაც მოასწავებს, თუმცა, ვიდრე არიან, ქვეყნის მოქალაქეთა არსებობა გაუსაძლისია და მსახიობის მიერ ჭადრაკის



სცენა სპექტაკლიდან „ჩემი არტისტული კლიმა“ ჯანაპაძე - ბაია ჯიჯიაძე.

დაფის საშუალებით თავის ჩამოხრჩობის მცდელობა ამას აჩვენებს. შემდეგი სცენა კი თავის ჩამოხრჩობის გადაფიქრება სიტყვებთან ერთად — „მაგრამ არ მინდა ჩემი სატრფო ობლად რომ დარჩეს“, მაყურებელს შვებას მატებს, თითქოს სიტყვაც ძალაა, რომელიც სიცოცხლის ჩასახვას ემსახურება. მთელი სპექტაკლი ჭიდილია, ბრძოლაა მშვენიერებასა და სიმახინჯეს, სიყვარულსა და სიძულვილს შორის. და დასასრულ, როცა უკვე სხვანაირად, აუღერდება შექსპირის 66-ე სონეტი და ცხოვრების სიდუხჭირისაგან წელში მოხრილი, მათხოვრად ქცეული ნიჭიერი შემოქმედის სახეს მსახიობი დამაჯერებლად ძერწავს. ჩამოძონძილმა, ფეხზე, ამაყად მდგარმა, შეშრქმედმა თავის თავში იპოვა ძალა, გაეძლო სასიკვდილო ჭრილობისათვის, რათა ხელახალი ძალით, მტკიცედ, შეურყევლად გაემეორებინა შექსპირის მარად უკვდავი, ახლა თავისებურად გათავისებული სიტყვები:

„ასე დაღლილი ამქვეყნიდან გაქცევას ვარჩევ,

მაგრამ არ მინდა ჩემი სატრფო ობლად რომ დარჩეს“.

სპექტაკლისათვის წერტილის დასმაცაა და ამაღლებული დასასრულიც.

უნდა აღინიშნოს, რომ სპექტაკლი შეიქმნა 2003 წელს, შევარდნაძის კლანური მმართველობის დროს და მასში ასახულ განწყობილებას ეს პერიოდი უდევს საფუძვლად. დღეს მსახიობი მუშაობს სპექტაკლის სახეცვლილებაზეც

და „ვარდების რევოლუციის“ შემდგომ აუღერებული „ჩემი არტისტული ოდისეა“ უფრო საინტერესო სახით წარდგება ზუგდიდელი მაყურებლის თვალწინ.

ის კი უდავოა, რომ მაყურებელს მოსწონს მაიასეული „კარმენის“ თავანყვეტილი სრბოლა სიყვარულის სამსხვერპლოსაკენ. უყვარს „ნელი ტანგოს“ სევდიანი გმირის, კრავაის თავგანწირვა ზღვაში დასახრჩობად განწირული შვილის გადასარჩენად და აოცებს უილიამ შექსპირის სონეტების მისეული თეატრალური განსხეულება, სადაც მსახიობი ხმის, პლასტიკის და მუსიკის საშუალებით ლექსიდან ქმნის თავისი დროის ცხოვრებისეულ სურათ-ხატებს.

ამ სამი მონოსპექტაკლის გამოსვლის მერე გაჩნდა იდეა ზუგდიდში თავისუფალი თეატრის გახსნის შესახებ, რომლის ინიციატორი თავად მსახიობია. ჯერჯერობით გადაუწყვეტელია თეატრის შენობის პრობლემა, ფინანსური მდგომარეობაც არასახარბიელოა, მაგრამ თეატრი მაინც განაგრძობს არსებობას. სპექტაკლის „კარმენი“ მორიგ წარმოდგენაზე მყოფს მაგნიყდება ყველანაირი პრობლემა, მხოლოდ ესპანური ხალხური მუსიკის ძარღვიანი ფეთქვა ჩამესმის და კარმენის მშვენიერი სახე მიპყრობს, რომელიც ბედისწერასთან ჭიდილში კვდება. სპექტაკლის დასასრულს ჯვარზე გაკრული კარმენის ჯვარიდან გადმოსვლა (რეჟისორი: თ. კოშკაძე) თითქოს ერთგვარი სიმბოლოა ახალი სიცოცხლის დაწყებისა. დასასრულ დარბაზთან ერთად მეც ვუკრავ ტაშს, ვემშვიდობები მსახიობს და თან მიმყვება სიხარულის გრძნობა, რომელიც ენერგიას მმატებს და ხვალინდელ დღეს უფრო ნათელს მომახილვინებს.

ალბათ ესაა ხელოვნების დანიშნულება: შემატოს ადამიანს სიხარული, ჩაუნერგოს ძალა სიცოცხლისა.

მსახიობს კი უამრავი პრობლემა აქვს. პროვინციაში სპექტაკლის გასამართავად ყველა გზა მოჭრილია. არ არის შუქი, დაბჯღ დონეზეა ტექნიკური აღჭურვილობა. სანაწარმადციო მხარდაჭერას თეატრს ზუგდიდში არსებული ტელესტუდია „ოდისი“ უწევს.

F9241

საქართველოს
პარლამენტის
მდივნის
განყოფილება

ფართობი კულტურული

ფრანგული კულტურის დღეები კახეთში

2004 წლის 15 მაისიდან 29 მაისის ჩათვლით კახეთი მასშინძლობდა საფრანგეთის კულტურის დღეებს, რომელშიც მონაწილეობდა იონის დეპარტამენტის კულტურული დელეგაცია და წარმომადგენლობა საფრანგეთის იონის დეპარტამენტის გენერალური საბჭოს თავმჯდომარის, სენატორ ბატონ ანრი დერენკურისა და ასევე იონის დეპარტამენტის გენერალური საბჭოს კულტურის განყოფილების ხელმძღვანელის, ბატონ დანიელ ჰერუსას მეთაურობით.

ფრანგ ხელოვანთა შემოქმედებითი მარშრუტი მრავალფეროვანი და მეტად დატვირთული გახლდათ: მათ სრულიად მოიცვეს არა მარტო კახეთის რეგიონის ძირითადი რვა რაიონული ცენტრი, არამედ კახეთის სოფლების სხვადასხვა კულტურული კერა.

თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი — აქ თეატრის ულამაზეს ფოიეში 15-26 მაისს წარმოდგენილი იქნა ფრანგ ფერმწერთა, გრაფიკოსთა, სკულპტორთა და ფოტოხელოვანთა 200-ზე მეტი ნამუშევარი.

დილმასი, ტიბო, პრენი, ლორე, მეფრო, ყემა, ოტენიემერი, კოსტი, პულე, დერიერი, შანტალი, გოდერ ტორი, ფიო, სენ პოლი, შამინადი, გიენო, მოტრონი ფეი, პოიტი, ესტივალი, რენო, დანსი,

ლერატი, ტენდი, დე სპირი, გიშონი, იახბოტი, ვეტერი, ჰადზიკი, რენო, — ეს სახელები, ერთი შეხედვით, არაფრისმთქმელია ქართველი საზოგადოებისათვის და მით უფრო ინვეს ინტერესს მათი შემოქმედება, როგორც სახე თანამედროვე ფრანგული სახვითი ხელოვნების თვალსაჩინო ბომონდისა. განსხვავებული ხელწერა. ფერთა გამა, გრძობათა ბუნება, ტილოთა სახელწოდებებიც განსხვავებულია, თვითმყოფადი, ზოგჯერ უკიდურესად აბსტრაქტული: „ცისფერი პორტრეტი“, „დინება“, „თხევადობა“, „წითელი“, „ის ბოთლი“, ზოგჯერ ძალზე კონკრეტული და უანრული: „ოცი ამობრუნებული ჭიქა“, „გოგრა ბიდონის პირისპირ“, „სანაპირო“, „საცხენოსნო მინდორი“... ფერისა და ხაზის ჰარმონია, შუქჩრდილების თამაში ორიგინალურია და დახვეწილი, ისეთივე ტრადიციულად ფილიგრანული და გემოვნებიანი როგორც ფრანგული ღვინო და შამპანური. ფრანგი კოლეგების გვერდით თელავის თეატრის ფოიე თელაველ მხატვრებსა და კერამიკოსებსაც დაეთმო. ჩვენს თანამედროვეთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მათ ტოლი არ დაუდეს სტუმრებს და ღირსეული პარტნიორობა გაუწიეს უცხოელ მეგობრებს.

დამთვალეიერებელნი აღტაცებაში მოიყვანა ფრანგულმა ქანდაკებამ და კერამიკამ: მასალა, — მრავალფეროვანი და არცთუ იშვიათად მოულოდნელიც: ხე — ტირიფის კუნძი, მუხა, ჭადარი, წიფელი, ლითონი — სპილენძი, ბრინჯაო, თიხა და კერამიკა, ჭიქური, განსაკუთრებით შთამბეჭდავი აღმოჩნდა პუიზეს თიხის ჭურჭელი. უნდა აღინიშნოს, რომ ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის დასაწყისში იონის დეპარტამენტში დიდი განვითარება პოვა თიხის ჭურჭლის წარმოებამ. პუიზე მდებარეობს დეპარტამენტის დასავლეთ ნაწილში. სწორედ აქ ამზადებდნენ თიხის ჭურჭელს დიდი რაოდენობით, რომელიც გამოიყენებოდა საკვების შესანახად და სამზარეულო მოხმარებისათვის.

დღესდღეობით თიხის ჭურჭლის წარმოებამ დაკარგა თავისი პირველადი ხასიათი და უფრო გამოიყენება დეკო-



**გამოფენის გახსნის წინ.
ვანო იანტაელიძე ფრანგ სტუმრებთან ერთად.**

რატიული დანიშნულებით. მაგრამ პუიზეს თიხის ჭურჭელი დღესაც რჩება ცოცხალ პრაქტიკად კერამიკოსების წყალობით, რომლებმაც შემოინახეს ტრადიცია და ცდილობენ გააუმჯობესონ ფორმები და თიხის ჭურჭლის წარმოების ტექნოლოგიები... ლანგრები, ჩაიდნები, ღვინისა და ძმრის შესანახი სათავსები, დოქები და ხელადები — ყოველი ფორმა, დეკორი, ორნამენტი, სულ მცირე დეტალიც კი ორიგინალურია და განუმეორებელი.

გამოფენა ასეულობით დამთვალიერებელმა მოინახულა. მასპინძლებზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ფოტონამუშევრებმა — ფრანგი ხელოვანის სენოს თვალით დანახულმა დასავლეთ (ურევი) და აღმოსავლეთ საქართველოს (თელავი, სიღნაღი) კოლორიტმა, პორტრეტებმა, თვითმყოფადმა უანრულმა ჩანახატებმა და ფოტოგანწყობებმა.

ქართველი მაყურებელი მოიხიბლა ახალგაზრდა ფრანგი ილუზიონისტის სებასტიან ლადრუზის საშემსრულებლო ხელოვნებით: მრავალი საცირკო საოცრება — მფრინავი მაგიდა, მოჩვენება და გაუჩინარება, ბევრი სხვა ამოუხსნელი ფენომენი, ილუზია, — ქართველი ბავშვები და მისი უფროსი მეგობრები, მშობლები, უფროსები მოიხიბლნენ ახალგაზრდა ხალისიანი ჯადოქრის ოსტატობით, პლასტიკით, გამომგონებლობით, მოხერხებუ-

ლობითა და პროფესიონალიზმით, მაგრამ მთავარი საოცრება თელავლებს ჯერ კიდევ წინ ელოდათ: ფრანგულმა ჯაზ-კვარტეტმა ნამდვილი მუსიკალური საჩუქარი უძღვნა კახელ მსმენელს. ჟაკ ლინონი (აკორდეონი), ბენუა კელერი (კონტრაბასი), კროსტიან მილანგუა (დასარტყმელი ინსტრუმენტები), გრეგორი ტეისიე (გიტარა) — ჯაზის, ტრადიციული მუსიკისა და ფრანგული სიმღერების მოყვარულთა კვარტეტი... ერთმანეთს ენაცვლებოდა ნაცნობი თუ უცნობი მელო-

დიები, მუსიკალური რიტმები, საყვარელი თემები, რომლებიც საუკეთესო, სასიამოვნო ასოციაციებს ბადებდნენ მსმენელის წარმოსახვაში. და ბოლოს, კონცერტმა ჭეშმარიტ აპოთეოზს მიაღწია, როცა ფრანგმა მეგობრებმა ქართული „სულიკოს“ ორიგინალური ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზეს ჩვენვე მშობლიურ ენაზე.

არ ვიცი, რა შთაბეჭდილებებით დაბრუნდნენ სამშობლოში ფრანგები, მაგრამ მჯერა კახეთს კიდევ დიდხანს ემახსოვრება ის სიყვარულით გამთბარი დღეები, როცა თელავის, გურჯაანის, საგარეჯოს, ქვემო ალვანის, დედოფლისწყაროს, სიღნაღის, შილდის, ველისციხისა და ლაგოდეხის თეატრებსა თუ კულტურის სახლების სცენიდან დამტკრეული ქართულ-ფრანგულით ისმოდა წარმოთქმული: „ჟეტემ კახეთი!“

P.S. ფრანგი მეგობრები დაბრუნდნენ სამშობლოში, მაგრამ მათ მიერ საჩუქრად დამონტაჟებული განათებისა და გახმოვანების ულტრათანამედროვე აპარატურა თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ და ველისციხის თეატრებში კიდევ დიდხანს შეახსენებს საქართველოს, და კერძოდ კახეთს, მეგობრობის უდიდეს ძალასა და მადლს. ღმერთმა გვიმრავლოს ასეთი მეგობრები ჩვენი მრავალჭირნახული სამშობლოსათვის!

ბიოგრაფია

პეტრე ქვციანი

ვახტანგ

ფალიაშვილი



გამოჩენილი ღირსი
ვახტანგ ფალიაშვილი.

მიმდინარე წლის 2 ივლისს 85 წელი შეუსრულდებოდა გამოჩენილ ქართველ დირიჟორს, რესპუბლიკის სახალხო არტისტს, ზ. ფალიაშვილის პრემიის ლაურეატს, პროფესორ ვახტანგ ფალიაშვილს. ბატონი ვახტანგი პეტრე და მარიამ ფალიაშვილების ცნობილი მუსიკალური ოჯახის უმცროსი ვაჟის, კომპოზიტორისა და მკვლევარი-თეორეტიკოსის, პროფესორ ლევან ფალიაშვილის სიყრმის შვილი გახლდათ. ვახტანგ ფალიაშვილი სწორედ იმ წელს დაბადებულა, როცა ქართველი ხალხი და ფალიაშვილები ეროვნული ოპერის „აბესალომის“ პრემიერასა და დამკვიდრებას ზეიმობდნენ. ფალიაშვილების სიხარულს ვახტანგის დაბადებით გამოწვეული სიხარულიც დამატებია და თავისი გვარის მადლიც ზედ დაუნათლავთ. სახელის შერჩევის შესახებ თვით ბატონი ვახტანგი საოცარი სიტბოთი იგონებდა: „დიდი ბჭობა ყოფილა ჩემი სახელის შერჩევისათვის. ბოლოს არჩევანი სამზე შეჩერებულა, მაგრამ ის ერთი მაინც ვერ შეურჩევიათ, ამიტომ გადაწყვეტილების მიღება ჩემზე შეუჩერებიათ. სამივე სახელი დაუნეროათ ქალაქზე და ქუდში ჩაუყრიათ. მე დიდი ფიქრი არ დამჭირვებია, ჩამიყვია ხელი ქუდში და ორჯერვე ის ქალაქი ამომიღია,

რომელზედაც ვახტანგი ეწერა. აი, ასე შემრჩა ეს სახელი“, — ღიმილით დაამთავრა თხრობა ბატონმა ვახტანგმა.

დღევანდელი სტატია მინდა ავაგო იმ მასალაზე, რაც ღვანლმოსილი ხელოვანის ნაამბობიდან დამამახსოვრდა. რამდენიმე წლის წინ მუშაობა მომიხდა მონოგრაფიაზე „ვახტანგ ფალიაშვილი“, ზოგი რამ ნაშრომის მიღმა დარჩა. ძირითადად, სწორედ ეს მინდა გავისახელო. დირიჟორის მოგონებიდან: „მასხოვს, ბიძაჩემი მიშა (კვალიაშვილი. მ.ქ.), მამიდა უნასა ქმარი მეუბნებოდა: — ვერაფრით წარმოვიდგენდი შენს მუსიკოსობას. ბავშვობაში იმდენად გატაცებული იყავი ტექნიკით, რომ ჩვენ ყველანი ვფიქრობდით შენს მომავალ კონსტრუქტორებზე“. სხვათა შორის, ბატონი მიხეილი თავის წიგნში „ოპერის რეჟისორის მოგონებები“ ამ შემთხვევას ვრცლად ეხება.

„შესაძლოა, უცნაურად მოგეჩვენოთ, — აგრძელებს თხრობას ბატონი ვახტანგი, — მაგრამ როცა ჩვენები დარწმუნებულები იყვნენ ჩემს მომავალ კონსტრუქტორობაში, მე, ათი წლის ბიჭს, მტკიცედ მქონდა გადაწყვეტილი დირიჟორობა. ვალიარებ და ეს ასეც იყო, ჩემზე დიდ გავლენას ახდენდა ჩემი ბიძების ვანო და ზაქარია ფალიაშ-

ვილების სტუმრობა, მათი საუბრების მოსმენა. მახსოვს ჩემს პირველ კონცერტზე, მაშინ რვა წლისა ვიყავი, როგორ შემაქო ძია ზაქრომ და რა დიდი სიხარული იყო ეს ჩემთვის. და კიდევ — დედაჩემი (მარიამ ანტონაშვილი. მ.ქ.) ოპერის მომღერალი იყო. მარტოს ვერ მტოვებდა და მეც თან დავყავდი სპექტაკლებზე. მთელი დღის თამაშებით დაქანცულს მეძინებოდა, მაგრამ მუსიკას მაინც გატაცებით ვუსმენდი. ხან მამიდა უნას (უნა ფალიაშვილი, მუსიკოსი. წლების მანძილზე მოკარნახედ მუშაობდა ოპერისა და ბალეტის თეატრში. მ.ქ.) ჯიხურში მოვიკალათებდი და იქიდან ვისმენდი; ხან, როცა ძია ვანო დირიჟორობდა, მის გვერდით პატარა სკამზე ვჯდებოდი და სულგანბული ჩემს სტიქიაში ვიყავი. ისე ვერთობოდი ხელების ქნევით, რომ ზოგჯერ შენიშვნასაც ვიმსახურებდი. განსაკუთრებით მომწონდა, როცა „აი-დას“ II აქტის წარმოჩენისათვის ძია ვანო სპეციალურად შემოატანინებდა ხოლმე სკამს და მასზე შემდგარი დირიჟორობდა ორკესტრს, სოლისტებს, გაერთიანებულ გუნდს და კიდევ სცენაზე განლაგებულ სასულე ორკესტრს. მომავალში, როცა მე თვითონ მომიხდა ამ გენიალური ოპერის დირიჟორობა, ძია ვანოს ხატება ყოველთვის თვალწინ მედგა.

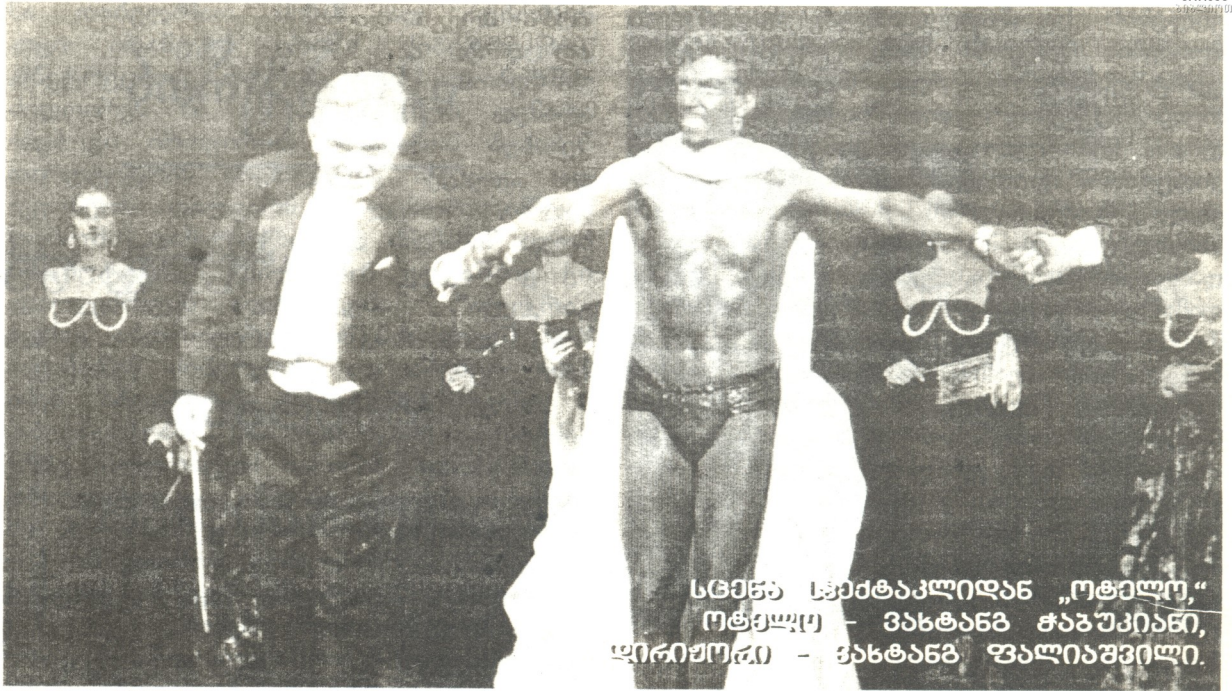
ზოგჯერ ალბათ დედაჩემის ხათრით, მეც მანდობდნენ პატარა როლებს. მაგალითად, ოპერებში „ქეთო და კოტე“, „ჯამბაზები“ და სხვ. ასეთ დროს „არტიტული შემართებით“ ვბრუნდებოდი სახლში დედის კალთას ჩაბლაუჭებული“.

ვახტანგ ფალიაშვილის ბავშვობას დაემთხვა ის პერიოდი, როდესაც ქალაქში ჩქეფდა მუსიკალური ცხოვრება. საგასტროლოდ ჩამოსულ რომელ ცნობილ მუსიკოსს არ შეხვდებოდით აქ. მათ შორის იყვნენ დირიჟორები: ფრიც (შტიდრი) ოსკარ ფრიდი, გეორგ სებასტიანი, ვალერიან ბერდიაევი, გუსტავ ბრესერი, პაულ ბრეიზახი, დეზორე დეფო, ეუგენ სენკარი, ალექსანდრე გაუკი და სხვები. სიმფონიური მუსიკის კონცერტები ყოფილ სტელას ბაღში იმართებოდა. ვახტანგი მაშინ იქვე, მახლობლად ცხოვრობდა და მამის თანხლებით ამ კონცერტების ხშირი სტუმარი იყო. ესწრებოდა არა მარტო კონცერტებს, არამედ რეპეტიციებსაც. ამ პერიოდის შესახებ მომავალი დირიჟორი იგონებდა: „ვიჯექი ყოველთვის პარტიტურით ხელში, რომელიც მრავლად მოეპოვებოდა მამაჩემს და ფაქტიურად, სწორედ იქ ვისწავლე პირველად პარტიტურაში გარკვევა“. ასე, მისდა შეუმჩნევლად, 11-12 წლის ასაკში დირიჟორობა გახდა მისი ოცნება და ცხოვრების მიზანიც.

ამავე პერიოდში ყალიბდება მისი ხასიათი: მოკრძალება, თავშეკავება, ცოდნისა და შრომის სიყვარული, გარეგნული ეფექტებისადმი გულგრილობა, ადამიანებისადმი პატივისცემა — ეს ის თვისებებია, რომლებიც მომავალში სადირიჟორო პულტთან მდგომ ვახტანგ ფალიაშვილში თავს იჩენენ.

„როდესაც I სასწავლებელში სადირიჟორო ფაკულტეტზე ჩავირიცხე, ჩემს სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. ჩემი პირველი მასწავლებელი შალვა აზმაიფარაშვილი გახლდათ. მასთან სიცოცხლის ბოლომდე ვმეგობრობდი. შემდეგ იყო თბილისის კონსერვატორია, მოსკოვი, სადაც სწავლა მომიხდა ისეთ ცნობილ მუსიკოსებთან, როგორებიც იყვნენ ლ. შტეინბერგი, გ. სტოლიაროვი და სხვები. მაგრამ ალექსანდრე გაუკი იყო ის ადამიანი და ხელოვანი, რომელმაც წარუშლელი ზეგავლენა მოახდინა ჩემზე. მე გამიტაცა გაუკის კონცერტებმა, რომლებიც გამოირჩეოდა პროგრამის მრავალფეროვნებითა და ახალი თხზულებებისადმი დიდი ინტერესით. როგორც პედაგოგს, თითოეულ ჩვენთაგანში აინტერესებდა ინდივიდუალობის წარმოჩენა და პროფესიონალიზმი“. იმავე პერიოდში ვ. ფალიაშვილთან ერთად სწავლობდნენ ჯემალ გოკიელი და ვერა როდე-ჩიჯავაძე.

ვახტანგ ფალიაშვილმა, ჩანს, დიდი მანეტროსაგან მემკვიდრეობით მიიღო მაღალი პროფესიონალიზმი, ავტორისეული არსის ღრმა წვდომის უნარი და განსაკუთრებული სწრაფვა ჯერ კიდევ ნაუკითხავი პარტიტურებისადმი. მოსკოვში, სწორედ გაუკების ოჯახში, პირვე-



სცენა სპექტაკლიდან „ოტელიუ“,
ოტელიუ - ვახტანგ ჭავჭავაძე,
ღირიჟოლი - ვახტანგ ფალიაშვილი.

ლად შეხვდა ვახტანგ ფალიაშვილს მაშინ სრულიად ბავშვი, მომავალში ცნობილი ბალერინა რაისა სტრუჩკოვა. ქალბატონი რაისას მონათხრობიდან (შემოკლებით): „ვახტანგი იმ ხელოვანთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელზედაც ბევრს უნდა წერდნენ, რადგან სათქმელი მართლაც ბევრია. ეს არის ძალზე მომხიბვლელი, საინტერესო ადამიანი. ვახტანგ ლევანის ძე გამოჩენილი მუსიკოსია, ერუდირებული, რომელსაც გავლილი აქვს კარგი სადირიჟორო სკოლა. ახასიათებს დიდი ადამიანური სითბო, კეთილია, ამ სიტყვის ღრმა გაგებით. ამ ჭეშმარიტებას განსაკუთრებით მინდა გავუსვა ხაზი. მასთან მუშაობა დიდი სიხარულის მომგვრელია. გულისხმიერია, უყვარს დიდხანს და დაუღალავად შრომა. ყველა ამ თვისებას დირიჟორი ყოველ რეპეტიციაზე ამტკიცებდა. სპექტაკლის სრულყოფისათვის ბევრს ფიქრობდა. მუშაობაში მისთვის მთავარია ნაწარმოების სიღრმეში წვდომა და მხატვრული სახის მკაფიოება მთლიანობის მისაღწევად. რეპეტიციაზე ყოველთვის ეძებდა არსებითს, მოითხოვდა, რომ ჩვენს მიერ გამოძერწილი მხატვრულ-ქორეოგრაფიული სახეები გაშლილიყო მუსიკალური

დრამატურგიის უწყვეტი განვითარების ფონზე, რომ ქორეოგრაფია და მუსიკა ყოფილიყო ერთიანი. მასთან მუშაობა ადვილია, ადვილია მასთან ცეკვაც. მუშაობის პროცესში გამოვლენილი გაუგებრობები, რომელიც ყოველთვის იჩენდა ხოლმე თავს, ვახტანგის მიერ ისეთი ტაქტით, მოთმინებითა და თავაზიანობით სწორდებოდა, რომ ჩემში ყოველთვის გაოცებას იწვევდა. მე ბევრჯერ ვყოფილვარ მისი სისხლსავე რეპეტიციების აპლოდისმენტების მომსწრე“. ასე იგონებდა ბალერინა მათ ერთობლივ გასტროლებს დიდი თეატრის სოლისტებთან ერთად იაპონიაში, ინგლისში, კანადაში, ირლანდიაში, ბრაზილიაში, სამხრეთ ამერიკაში და სხვ. ვახტანგ ფალიაშვილის ასეთი ტურნე განპირობებული იყო იმით, რომ დიდი იური ფაიერის შემდეგ, ვახტანგი კავშირის მასშტაბით უპირველესი საბალეტო დირიჟორი გახლდათ, რომელსაც შესწევდა უნარი სპექტაკლის მსვლელობის დროს მაყურებელში აღედრა მუსიკისა და ცეკვის ერთობლივი პოეტური აღქმა. ძალზე შორს ნაგვიყვანდა ვახტანგ ფალიაშვილის დახასიათება როგორც საბალეტო დირიჟორისა...

აქვე მინდა გავიხსენო მოსკოვში ჩემი

ვიზიტი ალ. გაუკის მეუღლესთან, ქალბატონ ლუდმილასთან. შეიტყო რა ჩემი მისვლის მიზეზი, ამ მომხიბვლელმა ადამიანმა უჩვეულო სიტბო შემომავება. თავაზიანად მიმინვია და ოჯახის ტრადიციისამებრ, ალექსანდრე გაუკის სავარძელი შემომთავაზა, თან დასძინა: „ამაზე ჩვენ მხოლოდ საპატიო სტუმრებს ესვამთ. ძალიან გამახარეთ, რომ ვახტანგის მონოგრაფიაზე გადაგინყვეტიათ მუშაობა. იგი ჩვენი ოჯახის უახლოესი ადამიანია. ალექსანდრე ვასილის ძე მას საკუთარ შვილად მიიჩნევდა“. შემდეგ ჭიქა ჩაიზე მოგონებათა დაუვიწყარი საღამო მომიწყო. სევდანარევი ღიმილით მიყვებოდა: „ჩემი მეუღლის გარდაცვალების შემდეგაც ვახტანგი არასდროს მტოვებდა. ბევრი, ძალიან ბევრი სიკეთე მახსოვს მისგან“. კედელზე ვახტანგის სურათი ეკიდა. მონოგრაფიაზე მუშაობის პერიოდში ხშირად შეხვედრები მიწევდა ქართული კულტურის ცნობილ მოღვაწეებთან. გავიხსენებ ზოგიერთ მათგანს.

ვახტანგ ჭაბუკიანი: „სასწავლებლის გამოსაშვები საღამოებისათვის მე ყოველთვის ვახტანგ ფალიაშვილს ვინვევდი. საქმე იმაშია, რომ ბავშვებთან, ახალგაზრდებთან მუშაობა განსაკუთრებულ გულისყურსა და თავისებურ მიდგომას საჭიროებს. იმისათვის, რათა სწორად წარმართო ახალგაზრდის ჯერ კიდევ გამოუვლინებელი ნიჭი, მომავალი არტისტის ინდივიდუალური სახე, დიდი სიფრთხილეა საჭირო, აუცილებელია მიაგნო იმ ნაირფეროვან პალიტრას, რომელიც უხვადაა გაბნეული მის არსებაში, მთავარია, სწორად შეურჩიო რეპერტუარი, აჩვენო მთელი სეზონის მუშაობა ტექნიკურად და ემოციურად მომგებიან პირობებში. ამ რთული საქმის დაძლევაში ვახტანგი დიდ დახმარებას გვინვევდა და, რაც მთავარია, ეს კეთდებოდა უბრალოდ, მსუბუქად. იგი დიდი შემოქმედებითი გატაცებით მუშაობდა, მისთვის არ არსებობდა მთავარი და არამთავარი სამუშაო. ბავშვებთან მუშაობის დროს დირიჟორი არ ანელებდა თავის შრომისუნარიანობას. ამდენად, ძალიან ნაყოფიერი იყო მასთან კონტაქტი“. და კიდევ რევაზ გაბიჩვაძის ბალეტ „ჰამ-

ლეტზე“ მუშაობის პერიოდიდან: „მე და ვახტანგ ფალიაშვილს ბევრი წელი გვიმუშავია ერთად, დაგვიდგამს მრავალი სპექტაკლი. დიდ დახმარებას გვინვევდა მთელ საბალეტო დასს და არა მარტო როგორც დირიჟორი, არამედ ხშირად გვინვევდა დახმარებას სრულიად გულწრფელად, როგორც ადამიანი, კოლეგა, მეგობარი. ბევრს და საინტერესოდ გვირჩევდა მასალას, გვაძლევდა მეგობრულ რჩევა-დარიგებებს, ბევრჯერ გაუორკვესტრებია კიდევ ჩვენთვის საჭირო ესა თუ ის მუსიკალური მასალა. ფალიაშვილი დიდი მუსიკოსი და კარგი პროფესიონალია, მუშაობაში სასიამოვნო და ძალზე ოპერატიული. უმოკლეს დროში შეუძლია გვიხსნას რთული მდგომარეობიდან და ამას ახერხებს თავისი დიდი და საერთო ერუდიციით. ყოველივე ამაში ვახტანგს ხელს უწყობს მისი ხასიათი — ძალზე მშვიდი და რბილი, თუმცა, მიუხედავად ამისა, საჭიროების შემთხვევაში, დიდ პრინციპულობასა და მტკიცე ნებისყოფას ავლენს. აქვს მდიდარი რეპერტუარი. ამჯერად „ჰამლეტზე“ ვმუშაობთ. ვფიქრობ, ეს კიდევ ერთი გამარჯვება იქნება მისი სადირიჟორო ხელოვნებისა“.

სულხან ცინცაძე: „დირიჟორის მაღალი პროფესიული ოსტატობის გამო, მასთან მუშაობა საინტერესო და ადვილია. იგი თვითონ არის მრავალი ორკესტრირების ავტორი და პარტიტურაზე მუშაობის პროცესში ეს ყოველთვის იგრძნობა. მას შესწევს უნარი, ცოცხალი ფერების პოვნის, ნაწარმოების შეკვრისა და გაერთიანების. მის მიერ შეტანილი შენიშვნები და რჩევები ყოველთვის სასურველი შედეგით მთავრდება. იგი ნამდვილი პროფესიონალი მუსიკოსია, რომელსაც მე ყოველთვის ვენდობი და ვაფასებ“.

რევაზ გაბიჩვაძე: „ჩვენს სინამდვილეში, თანამედროვე ეტაპზე, ვახტანგ ფალიაშვილი არის მაღალი პროფესიული დონის მატარებელი ხელოვანი. ამ სიტყვებში მე ვგულისხმობ მაღალ ნიჭიერებას, ფართო შემოქმედებით დიაპაზონს, ორკესტრთან მუშაობის შესანიშნავ თავისებებს, რაშიც ხელს უწყობს მისი დიდი

გამოცდილება და სადირიჟორო ტექნიკა როგორც საოპერო, ისე საბალეტო და სიმფონიური მუსიკის დარგში. მასთან მუშაობა მე ყოველთვის მახარებს, რადგან იგი დიდ ანგარიშს უწევს ავტორის ჩანაფიქრს და, ამავე დროს, არ კარგავს თავის ინდივიდუალობას. მე ყოველთვის ვესწრები მის რეპეტიციებს და ვხედავ, რა თავგამოდებით მუშაობს იგი ორკესტრთან. შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის დირიჟორის ორკესტრთან მუშაობის საუკეთესო ნიმუში. დროის მაქსიმალური ეკონომიით აღწევს შესაძლებლობის მაქსიმუმს, ამიტომ უმოკლეს ვადაში სძლევს ურთულეს პარტიტურებს. ეს ის იშვიათი თვისებაა, რომელიც აუცილებლად უნდა გააჩნდეს დირიჟორს. მე მახარებს მასთან მუშაობა იმდენად, რომ დარწმუნებული ვარ, ჩემი პარტიტურა პროფესიონალის ხელშია“.

მახსენდება ერთ-ერთი სპექტაკლის გენიალური რეპეტიცია. ჩემს გვერდით იჯდა კომპოზიტორი და ქართული ფოლკლორის დიდი მოამბე, ბატონი გრიგოლ კოკელაძე. ჩვენ ერთად ვადევნებდით თვალს დასის მუშაობას. იყო გარკვეული შენიშვნები მსახიობების, რეჟისორის მხრიდან. ბატონი ვახტანგი ჩვეული სიდინჯითა და ოპერატიულობით თავაზიანად ასწორებდა ყოველივეს. მისი მოქნილი ინტუიცია ყველაფერს ადგილზე სვამდა. მოულოდნელად მომიბრუნდა ბატონი გრიგოლი და გულისტკივილით მეუბნება: „ვახტანგის ფასს თეატრი მაშინ მიხვდება, როცა იგი აღარ იქნება“-ო. მე მაშინ ვერ ჩავნვდი ამ სიტყვების მნიშვნელობას. მხოლოდ წლების შემდეგ, როცა მუშაობის პერიოდში წავანყდი უამრავ დანერჩლ და დაუნერელ ფაქტს, გამახსენდა ძია გრიშა (ასე ვეძახდით მას). იგი მართალი აღმოჩნდა. ბატონი კონსტანტინეს ბრძანებისა არ იყოს, ნიჭიერ კაცს ვკორტინით, თუმცა, უამრავი, გამორჩეულად კარგი თვისებებიც გვაქვს ქართველებს.

მუსიკის რომელ სფეროშიც არ უნდა ვლინდებოდეს ვახტანგ ფალიაშვილის შინაარსიანი და მრავალმხრივი ცხოვრება, იგი ყოველთვის მისი სადირიჟორო მოღვაწეობის ფონზე იშლება, რადგან

დირიჟორობა მისი ძირითადი პროფესია იყო. სიცოცხლის სამოციოდე წლიდან, ორმოცი დირიჟორობაში გალია. მახსოვს, მისი გზნებით ანთებული თვალებით წარმოთქმული სიტყვები: „დირიჟორობა ერთადერთი სპეციალობა იყო ჩემს შემეცნებაში, რომელზედაც ბავშვობიდანვე ვოცნებობდი. და ისევ რომ შეიძლებოდა არჩევანის ძიება, აუცილებლად კვლავ დირიჟორობას ავირჩევდი“-ო. დირიჟორის პირად არქივში ინახებოდა მომცრო ზომის რვეულები, სადაც უჩვეულო პუნქტუალობით ჰქონდა აღნიშნული მის მიერ ჩატარებული ყოველი სპექტაკლი თუ კონცერტი. ეს გახლდათ სამი ათასი ექვსასი საჯარო გამოსვლა, რომლის მომზადებისათვის კი, ვინ იცის, რამდენჯერ მდგარა სადირიჟორო პულტთან მომქანცველი რეპეტიციებითა და უფრო შრომატევადი სამუშაოებით რეპეტიციის მომზადების წინ. გაოცებული ვეკითხებოდი, საიდან ამდენი ენერჯია?! ის კი ღიმილით მპასუხობდა — „მე ქმედითი ადამიანი ვარ, შრომისა და ძიების გარეშე ჩემი ცხოვრება დაკარგავდა აზრს. დახმარებისთვის ვერავის ვეტყვი უარს, ვცდილობ, ყოველი საქმე ბოლომდე მივიყვანო და ლამაზი წერტილი დავუსვა ყოველივეს“. სწორედ ეს „ლამაზი წერტილი“ იყო მისი უკანასკნელი გამოჩაბება.

მიუხედავად მისი გარეგნული სიმხნევისა, დაძაბული შრომის შედეგად, საგრძნობლად შეერყა ჯანმრთელობა. საკუთარ განცდებს საგულდაგულოდ მალავდა. არ უყვარდა პირად ტკივილებზე საუბარი, მაგრამ მოახლოებული სიკვდილის შემზარავი წინათგრძნობა ტანჯავდა. შემკრთალი და ოდნავ დაბნეული იყო. ჩაფიქრებული, ზოგჯერ, თავისთავში იღვწებებოდა. შეკითხვაზე წამში გამოერკვეოდა და თავის განუყრელ იუმორს ამოეფარებოდა. „სიკვდილს ფეხზე უნდა შევხვდე, ექიმი ქალი კი ალბათ დაწოლას მაიძულებს“.

მართლაც, ზეზეური სიკვდილი არგუნა უფალმა. იგი უკანასკნელ სანუკვარ ოცნებას ემსხვერპლა.

საქმე იმაში გახლდათ, რომ ბატონ ვახტანგს ხშირად ინვედნენ ჟიურის



**გაგიჩანილი დირიჟორი
ვანტანგ ფაქიაშვილი.**

წევრად ბალტიისპირეთში სიმღერის დიდ სახალხო დღესასწაულზე. აღტაცებული ჩამოდიოდა, ოცნებობდა მის ქვეყანაშიც ენახა ამღერებული ხალხი. გულისტკივილით ამბობდა: „ქართველი ხალხი დაბადებიდან სიკვდილამდე მღერის, მღერის ყველა, მღერის ურთულეს პოლიფონიას, აბა, წარმოიდგინე, აკვნიდან „იანანას“ ისმენს, იზრდება, შრომობს, იბრძვის, იმარჯვებს, იღბენს, ავადმყოფობს თუ ბოლოს „ზარით ტირილს“ მოსთქვამს, სულ მღერის. ჩვენ რატომ არ უნდა ვანყობდეთ სიმღერის ესოდენ დიდ ზეიმს ჩვენს ქვეყანაში“. მიზნის მისაღწევად, დაიწყო კიდეც მიზანმიმართული მუშაობა. კონსერვატორიის საგუნდო-სადირიჟორო კათედრის თაოსნობით (კათედრის გამგე თვით ვახტანგი გახლდათ), ტელევიზიისა და მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული საზოგადოების ხელშეწყობით, თბილისში ინვესტდნენ საგუნდო-სადირიჟორო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულებს, რომელთაც ჩამოყავდათ ანსამბლები, სადაც თითოეული მათგანი მუშაობდა. გადაწყდა, ყოველი წლის დეკემბრის პირველ შაბათ-კვირას განმართულიყო საგუნდო მუსიკის ზეიმი. პირველი ასეთი ზეიმი გაიმართა 1974 წელს. ანსამბლთა რაოდენობა ყოველწლიურად მატულობდა. ბატონ ვახტანგს ბავშვური გულწრფელობით ახარებდა ყოველი კეთილი საქმე. იგი იმდენად მოკრძალებული იყო, რომ

ვერ წარმოადგენდა, თუ ამდენად აფასებდნენ მის პროფინებასა და საქმიანობას. 1980 წლის, ფაქტიურად, ბოლო ზეიმზე ბევრი ანსამბლი ჩამოვიდა. „შეგიძლია, წარმოიდგინო? — მიყვებოდა გახარებული, — მე კი ვერასდროს წარმოვიდგენდი, რომ ჩემს თხოვნასა და უბრალო ხელმოწერას ამხელა ძალა ექნებოდა“. — აღარ მახსოვს, რომელიღაცა რაიონის თავკაცზე მიყვებოდა, — „80-კაციანი ანსამბლი მონყვიტა სამუშაოს და ჩემი თხოვნით გამოაგზავნა ზეიმისათვის“. მართლაც, უამრავი ხალხი ჩამოვიდა იმ წელს. ტრადიციად დამკვიდრდა — ზეიმის დასასრულს, სცენაზე ყველა მონაწილე იყრია და თავს და დიდებული „აბესალომიდან“ მღეროდნენ. აბიო მეფის სადიდებელი გუნდის ინსტრუმენტული შესავლის შემდეგ, ბატონი ვახტანგი მოულოდნელად შეიჭრებოდა ხოლმე სცენაზე და გუნდი ჭექქდა „აბიო მეფეე...“ ასე იყო ამჯერადაც, 1980 წლის 7 დეკემბერს. პულტთან ამღერებული არავის უნახავს ვახტანგ ფაქიაშვილი. ამ დღეს კი მღეროდა... დირიჟორმა ხელის უკანასკნელი მონახაზით უკანასკნელი ბგერა მოსწყვიტა გუნდს და, მისი სიტყვებით რომ ვისარგებლოთ, „ლამაზი წერტილი“ დაუსვა ყოველივეს. დარბაზში ტაშმა იქუხა. პროფესიონალმა, ბატონმა პავლე ხუჭუამ ერთხელ კიდეც აღნიშნა ვახტანგ ფაქიაშვილის დიდი წვლილი საგუნდო ხელოვნების ეროვნული კადრების მომზადების საქმეში. „მადლობელი ვარ, — ბრძანა ვახტანგმა, — მადლობთ“ სიტყვა ვერ დაამთავრა. ტაშმა იქუხა... რაინდული შემართებით იდგა ვახტანგი სცენაზე, სახეზე ჭეშმარიტი ხელოვანის ნათელი გადაჰფენოდა...

იმვიანთად თუ ვინმეს უნახავს ესოდენ ძლიერი კონტრასტი — ფიზიკური ტკივილით დაუძღურებული და შემოქმედებითი სიხარულით გაბრწყინებული თვალები... და ეს იყო მისი თვალების უკანასკნელი გამოსხივება.

ხელოვნების ტრფიალი და ქურუმი, ყველას თვალწინ, რჩეულთა ხვედრის ლამაზი სიკვდილით დაეცა სცენაზე. სწორედ ისე, როგორც მას ჰქონდა ჩაფიქრებული!

ისტორია

კატანო ქართული

რუსთავის თეატრი:

„ბერჟერაკიდან“

„ლაგანჩელაზე“

„შეეძინა ენოქს ყირადი, ყირადმა შვა მეხუაელი, მეხუაელმა შვა მეთუშაელი, მეთუშაელმა შვა ლამეჩა“... და ასე უსასრულოდ. ბიბლიური ჭეშმარიტებაა: ერთი სიცოცხლე მეორე სიცოცხლეს აძლევს დასაბამს, ერთი ორგანიზმი მეორე ორგანიზმს ბადებს. ბიბლიაში ამაზე არაფერია ნათქვამი, მაგრამ ქართული თეატრის მატეანე იტყვის: ჩვენი წელთაღრიცხვით მე-20 საუკუნის ოციანი წლების ბოლოს რუსთაველის თეატრმა შვა მარჯანიშვილის თეატრი, ჩვენი წელთაღრიცხვით მე-20 საუკუნის სამოციანი წლების ბოლოს მარჯანიშვილის თეატრმა შვა რუსთაველის თეატრი. და ესეც ჭეშმარიტებაა. თეატრის დაბადება კი ერთბაშად არ ხდება. დაბადება რთული პროცესის შედეგია. ისე რომ ხმები ერთ ხანობას მარჯანიშვილის თეატრის მიძინების შესახებ ერთობ გადაჭარბებულია. ნებისმიერი თეატრი ხომ შფოთიანი ორგანიზმია. გამონაკლისს არც მარჯანიშვილის თეატრი წარმოადგენს. და თუ ერთმა შემოსწრებულმა, თუმცა, ვითარებაში კარგად გარკვეულმა, თეატრის კაცმა თავის „ქართულ მოტივებში“ მაინც ჩამოაგდო სიტყვა მარჯანიშვილელთა საძი-

ლეთზე, ეს მხოლოდ რუსთაველის თეატრთან მიმართებაში, სადაც შინაგანი განახლების პროცესი უფრო ადრე, ორმოცდაათიანი წლებიდან დაიწყო. მარჯანიშვილის თეატრს ამ მხრივ მართლაც, დააგვიანდა.

ხშირად აღფრთოვანებით იხსენებენ იმ პერიოდს, როცა მარჯანიშვილის თეატრში ერთდროულად მოღვაწეობდა უფროსი თუ ახალი თაობის მრავალი გამოჩენილი რეჟისორი, როცა თეატრში იყო მთელი პლეადა სხივმოსილი, ხიბლიანი მსახიობებისა. იმდენად ხიბლიანი, რომ მათი ავტორიტეტი წარმოშობდა ავტორიტარიზმს, თანაც, საჭეთმპყრობელი მსახიობები ითავსებდნენ დამდგმელის ფუნქციებსაც, ვერა და ვერ ელეოდნენ ე.წ. „აქტივორთა რეჟისურის“ პრაქტიკას. ყველა ერთად კი ტრადიციებისადმი ერთგულებაზე დებდა თავს, ვიყოსთ გულახდილი, ყოველი რიგიანი რეჟისორის სანუკვარი ოცნებაა არა ტრადიციისადმი ერთგულება (თანაც საკითხავია, ვის როგორ ესმის გინდ ტრადიცია და გინდ ერთგულება), არამედ თავისი თეატრის შექმნა. ტრადიციებისადმი ერთგულების დეკლარირებით უბრალოდ იმაგრებენ პოზიციას, სპექტაკლის დადგმისას კი ყველა თავის ვარსკვლავს მიჰყვება, თავის იდეალს მიეღვინებს. გამომდინარე აქედან, თუ კარგად ჩავუვკვირდებით, გამოჩენილ „სცენოსანთა“ თავისთავად აღფრთოვანების მომგვრელი სიმრავლე თეატრისათვის პრობლემად იქცევა. მარჯანიშვილელთა სცენაზე ცხადია იდგმებოდა მნიშვნელოვანი სპექტაკლები, მაგრამ ასევე ცხადია, რომ ეს სპექტაკლები განსხვავებულ თეატრალურ პრინციპებზე იყო დაფუძნებული. იყო შეჯიბრი, გაჯიბრებაც და არ იკვეთებოდა მთლიანი სახე თეატრისა, არ იგრძნობოდა მთელი თეატრის გამაერთიანებელი თანამოაზრეობა. პრობლემა დროულ დაძლევას მოითხოვს. გადაუჭრელი პრობლემა დროთა ვითარებაში აუცილებლად წარმოშობს კონფლიქტს და კონფლიქტიც მოხდა. ახლა იოლი სათქმელია, თორემ ყველას კარგად მოეხსენება, რამდენი ვნება იფრქვევა, რამდენი ენერგია იხარჯება

კონფლიქტის, მით უმეტეს, შემოქმედებითი კონფლიქტის დროს. გიგა ლორთქიფანიძე, რომელიც მაშინ ხელმძღვანელობდა მარჯანიშვილის თეატრს, პოსტ ფაქტუმ იტყვის: „კონფლიქტი ინტრიგებით როდი იყო განპირობებული. ნათელი გახდა: მარჯანიშვილის თეატრში ნიჭიერი ახალგაზრდების ჯგუფი შეიქმნა, რომელსაც არსებული პირობები აღარ აკმაყოფილებდა. მათი სათქმელი დიდი აკადემიური თეატრის მასშტაბებში (თავს ნებას მივცემ დავაზუსტო: ისეთი თეატრისა, რომელიც არაა გაერთიანებული ერთი ნარმმართველი თეატრალური იდეის ირგვლივ — ვ.ქ.) ვეღარ აჟღერდა სათანადო სიძლიერით და საჭირო გახდა გამოყოფა, გამოცალკევება. ისევე როგორც სამხატვრო თეატრში იშვა „სოფრემენნიკი“, რუსთავის თეატრიც მარჯანიშვილის თეატრში დაიბადა — როგორც დამკვიდრებული შემოქმედებითი პრინციპების ახალ ხარისხში გადააზრება. აქ სიომბა: დროთა განმავლობაში არსებული პრინციპები ცვდება, ჩლუნგდება და საჭიროა მათი პერიოდული გადახარისხება“. თეატრში თანამოაზრეების მნიშვნელობაზე ყურადღების გამახვილებით, გიგა ლორთქიფანიძე ასევე პოსტ ფაქტუმ აღიარებს: „თანამოაზრეთა ჯგუფი! სწორედ ეს იყო გადამწყვეტი, რომ ჩვენ შევიკრიბეთ ერთმორწმუნე შემოქმედთა კავშირად. ჩვენი თეატრი (იგულისხმება რუსთავის თეატრი — ვ.ქ.) არსებითად მაშინ დაიბადა, როდესაც მარჯანიშვილელთა დასის ახალგაზრდა თაობამ იგრძნო თეატრის ცხოვრებაში პრინციპული ცვლილებების აუცილებლობა... უფროსმა თაობამ მხარი არ დაგვიჭირა და ჩვენ წამოვედით თეატრიდან“.

ასეთია მარჯანიშვილს თეატრში მომხდარი კონფლიქტი! შედეგი, რაც სრულიად საპირისპიროა, რუსთაველის თეატრში „შვიდკაცას“ დროს მომხდარი კონფლიქტის შედეგისა: იქ — არსებული უკმაყოფილო ჯგუფმა ტრადიციული ხაზის ადებტები „ნაიყვანეს“ თეატრიდან და ასპარეზი წაართვეს მათ, აქ — არსებული უკმაყოფილო ჯგუფი თვითონ წავიდა და ასპარეზი არავისთვის წაურთმევია. მე თუ მკითხავთ, კონ-

ფლიქტის ასეთი გადანყვეტა უფრო კეთილშობილურიცაა და ზნეობრივად გამართლებულიც. მთავარი კი ისაა, რომ ამით ქართულმა სცენამ იმრავლა. თანაც, საქართველოში გაჩნდა არა უბრალოდ კიდევ ერთი ახალი, არამედ ხარისხობრივად ახალი თეატრი თავისი მრწამსით, აზროვნების დონითა და მხატვრული პოზიციით — თანამედროვე თეატრი.

ეს თეატრი, მისი მსახიობების ასაკიდან გამომდინარე, „ახალგაზრდულის“ ეპითეტით შეამკეს, რაც მე არცთუ მართებულად მესახება: ახალგაზრდა და „ახალგაზრდული“ სხვადასხვაა. როდის აქეთაა ნიჭის ნაცვლად შეფასების კრიტერიუმად ხელოვნებაში ასაკი იქცა? განა ახალგაზრდა მოცარტს, ბაირონს ან ბარათაშვილს „ახალგაზრდულ ამპლუაში“ აღვიქვამთ? ამ ახალ თეატრთან დაკავშირებით „ახალგაზრდულს“ უფრო იმიტომ ვუარობ, რომ აღნიშნულ ტერმინს თეატრის სფეროში, ჩვეულებრივ, ლოკალური მნიშვნელობით ხმარობენ „ახალგაზრდული ცოდვებისა“ და პროფესიული სინედლის გასამართლებლად. ამ ახლად შექმნილ თეატრს კი „ახალგაზრდულით“ ნაწყალობევი შეღავათები სულაც არ ესაჭიროებოდა. დასის ძირითად ბირთვის ხომ სცენურად გამოუცდელი კი არა, უკვე ოსტატობაშეძენილი, სახელმოპოვებული, თეატრალურ ბატალიებში კარგად ნაწრთობი მსახიობები შეადგენდნენ.

მარჯანიშვილის თეატრში მომხდარი კონფლიქტიდან გამოსულეებს უსათუოდ ამოძრავებდათ და აღიზიანებდათ თავიანთი სიმართლის დამტკიცების სურვილი. მათ „მარჯანიშვილურ ნარმომავლობაზე“ კი ისიც მეტყველებს, რომ აკადემიური თეატრის სცენიდან გამოიყოლეს მედეა კუჭუხიძის მიერ დადგმული გიგლა ხუხაშვილის „მთანმინდის მთვარე“ და, რაც მთავარია, გიგა ლორთქიფანიძის უმნიშვნელოვანესი, ქართული ხალხური ნიღბებით გაცოცხლებული სპექტაკლი „კახაბერის ხმალი“ — ქმნილება, რომელმაც დაამსხვრია მითი პოლიკარპე კაკაბაძის ამ პიესის არასცენურობის შესახებ (ახალი თეატ-

რის რეპერტუარში იგი ახალი წარ-
მოდგენების გაშვების შემდეგ ჩაჯდა).
მართალია „კახაბერმა“ გარკვეული ცე-
ლილება განიცადა თუნდაც იმიტომ, რომ
დარჩენილთა ნაცვლად როლებზე დაინ-
იშნენ ახალი შემსრულებლები (მალხაზ
გორგილაძე — მეფე, გივი ბერიკაშ-
ვილი — გოსტაშაბი, ლეო ანთაძე —
ლიპარიტე, ქეთევან კიკნაძე — გულქა-
ნა, ნოდარ მგალობლიშვილი — ქონდ-
არა, შოთა სხირტლაძე — შანშე, ოთარ
სეთურიძე — გვანგვა), მაგრამ, საბ-
ოლოოდ, მადლიანმა ურემმა (სექტაკლ-
ისეული რეკვიზიტის გახსენებით ვამ-
ბობ) მშვიდობით ჩააღწია რუსთავს.

მაშ ასე: ოცდაშვიდმა „მარჯანოსან-
მა“ გიგა ლორთქიფანიძის თაოსნობით
ახალი ბინა დაიდო ქალაქში, სადაც
ადრე არც თეატრი იყო და არც ეკლე-
სია, გაჩნდა სულიერების ტაძარი. ტაძრის
ერთმონაწილენი მსახურთ კი, რაკი ჰქონ-
დათ სულთან და ნებისყოფასთან შეზა-
ვებული თეატრალური კრედო, ჩამოყ-
ალიბებული თეატრალური ესთეტიკა, არ
გაძნელებიათ თეატრის სახის გამოკვეთა.

რუსთავის თეატრმა თავიდანვე მი-
აკვლია საკუთარ თემას და მისი ყოვე-
ლი სექტაკლი შეგულებული თემის
სიღრმისეულ შრეებში წიაღსვლად იქცა.
ყოველი ახალი წარმოდგენა ამ თემის
ახალი კუთხით ხილვა, მოულოდნელი
რაკურსით დანახვა გახდა. ესაა ადამი-
ანის მშვენიერებისა და მისი დამკვი-
დრებისათვის ბრძოლის მშვენიერების თემა.
თითქოს ზოგადი, მაგრამ რუსთაველთათვის
ძალზე ინტიმური და კონკრეტული.

რა თქმა უნდა, „შეეძინა ენოქს ყირადი,
ყირადმა შვა მესუაელი, მესუაელმა შვა
მეთუშაელი, მეთუშაელმა შვა ლამექი“.
თუმცა, ვიდრე ეს შთამბეჭდავი რიგი
გაენწყობოდა, ჯერ თავად ადამიანი უნდა
მოვლენოდა სამყაროს. და დემიურგმაც
მოავლინა კიდეც შესაქმეს მეექვსე დღეს
— შექმნა კაცი, შექმნა იგი თავის
ხატად და მსგავსად. მაშასადამე, მშვენი-
ერ არსებად. და თეატრს, რომელიც
უზენაესის უზენაეს ქმნილებას სწორედ
ამ ნიშნით აფასებს და „ბერჟერაკიდან“
ვიდრე „ლამანჩელამდე“ (და „ლამანჩე-
ლის“ ჩათვლით) ადამიანის მშვენიერების

სცენურ გააზრებას ისახავს მიზნად,
დღევანდელი გადასახედიდან მინდა ვუ-
ნოდო „მეექვსე დღის თეატრი!“

2. მშვენიერების თემა რუსთაველთა
პირველსავე სექტაკლში — ედმონ
როსტანის „სირანო დე ბერჟერაკში“
აჟღერდა პოეტური მგზნებარებით. ამ
ჰეროიკულმა კომედიამ სცენა პირვე-
ლად იხილა პარიზის ტამპლის ბულვარ-
ზე პორტ-სენ-მანტენის თეატრში. სხ-
ვათა შორის, პირველი წარმოდგენის
მასობრივ სცენებში მუშვეტერის კოს-
ტუმში გადაცმული თავად პიესის ავ-
ტორი მონაწილეობდა. ეს იყო 1897
წლის 28 დეკემბერს. ფრანსისკ სარსემ
„სირანო დე ბერჟერაკი“ მაშინ შეადარა
„თვალისმომჭრელად შუქზე აელვარე-
ბულ ბრილიანტს“. და აი ახლა, ამ
„ბრილიანტის ელვარება“ ჩვენ დავინახ-
ეთ რუსთაველის თეატრის სცენაზე 1967
წლის 30 ნოემბერს — პრემიერის დღეს.

არაფერი იმის მსგავსი, რაც თავის
დროზე „დურუჯის“ მანიფესტის ნაკითხ-
ვას მოჰყვა ხასინტე ბენავენტეს „ინტერ-
ესთა თამაშის“ წარმოდგენისას რუსთავე-
ლის თეატრში, აქ არ მომხდარა. აქ
არც „ბებერი კამეჩები“ გაულალავთ და
არც „კეთროვან ბალდაჩინზე პანთეონისაკენ“
გაუსტუმრებიათ ვინმე. არავითარი მანი-
ფესტი აქ საერთოდ არც ნაუკითხავთ.
მაგრამ „სირანო“ გარკვეულწილად მაინც
ალიქმებოდა, როგორც ახალი თეატრის
მანიფესტი — სექტაკლის ექსპოზიციის
კარის პოეტის ბაროსა (მისი პიესის
„ქლორიზას“ წარმოდგენა ჩაშალა სირა-
ნომ) და „ბურგუნდის ოტელის“ ფალ-
სტაფისეული გარეგნობის პროტოგონის-
ტის მონფლერის (იგი განასახიერა ჯე-
მალ მაზიაშვილმა) მისამართით მჭახედ
ნასროლი ფრაზები გვამცნობდა, რომ
თავის სცენაზე უკანდაუხევად შებრძოლე-
ბოდა ყალბ პათეტიკასა და ბუტაფო-
რულ ვნებებს. ხოლო როცა გაიხსნა
ფარდა და გამოჩნდა მთელი სცენური
სივრცის მომცველი ლურჯი ცა, სადაც
გალაქტიონისეული ხილვის უნარით და-
ჯილდოებული „მოდარაჯე კაცის თვა-
ლი ანგელოზსაც დაინახავდა“, შეუძლე-
ბელია არ გაგჩენოდა აზრი იმის შესახ-
ებ, რომ ასეთი ღვთითკურთხეული მშ-

ვენერების წინაშე ყოველგვარი სიყალბე მკრეხელობა და სიმახინჯე იქნებოდა. ეს საოცარი ცა გვაჩუქა სპექტაკლის მხატვარმა მამია მალაზონიამ, რომლის როლიც რუსთავის თეატრის სახის გამოკვეთაში სრულიად განსაკუთრებულია. აქ გადმოტანილი „კახაბერის ხმლის“ მხატვრობაც ხომ მასვე ეკუთვნის — ქართული ბარელიეფის საუკუნოვან ნიაღვან დაკავშირებული ამ სპექტაკლის თემატური ფარდაცა და ის მაღლიანი ურემიც, ადრე უკვე რომ ვახსენე სპექტაკლის რეკვიზიტთან კავშირში. თავად მამია მალაზონია იხსენებს: „მაკეტი გავაკეთე და თეატრში მივიტანე. მაგიდაზე ავუნყე და ვაჩვენე (გიგა ლორთქიფანიძეს — ვ.ქ.). ჩუმად თვალს ადევნებდა „ურმის განვითარებას“ (ჩემით დაგუმატებ, თამამად შეიძლება ითქვას, ურემი ნიმუშია ეგრეთწოდებული „მოთამაშე დეკორაციისა“ — ვ.ქ.) „...მორჩა! სპექტაკლი გამოსულია!“ სრული გადანყვეტილებით წამოიძახა ბატონმა გიგამ“. მართალიცაა, სპექტაკლის „გამოსვლა“ უკვე ურემით დაიწყო. და თუ „კახაბერის ხმალში“ ამ ურემმა განაპირობა სპექტაკლის „თამაშის წესი“, ახლა ასევე დიდი მნიშვნელობა მიეცა ცას, რომელმაც სპექტაკლის დასაწყისიდანვე განსაზღვრა „გრძნობათა რეგისტრი“ „სირანო დე ბერჟერაკისა“.

რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ სპექტაკლი ამალღებულისა და ქვენას, პოეტურისა და პროზაულის, უანგაროსა და მერკანტილურის რომანტიკულ ანტი-თეზაში გაიაზრა. აქ მკაცრადაა შეპირისპირებული სირანოსა და დე გიშის ორი განსხვავებული სამყარო. კაცთმოყვარეობისა და პატივმოყვარეობის, პირუთვნელობისა და პირმოთნეობის, სულმადლობისა და სულმდაბლობის იმპულსები აქ ქმნიან ერთ უწყვეტ დრამატულ კონტრაპუნქტს.

თეატრის პოზიციიდან გამომდინარე, ნიშნეულია, თუ როგორ იქნა გააზრებული რაგნო, ვისი დუქანიც „მსახიობთათვის და პოეტთათვის მუდამ ღიაა“. რეზო ხობუას შესრულებით პოეზიისადმი მიდრეკილ მედუქნეში პოეზიისკენ მისი ლტოლვაა წამოწეული. და ამ კომედიური პერსონაჟის მიმართ, ვისაც ებოძა

სიყვარული პოეზიისა და არ ებოძა ნიჭი პოეტის, თანაღმობა. იმძლავრებს. განსაკუთრებით (par excellence) მაშინ, როცა მის დუქანში დაპურებული ენაკვიმატი პოეტები ალბათ, მოფერებით, მაგრამ ალბათ მაინც ირონიულად, მას უწოდებენ „მწვადების დანტეს“ და „ხაჭაპურების ლუკრეციუსს“. და par excellence იმ-იტომ, რომ ხობუასეული დუქანმისჯილი კაცი თავადაც მშვენივრად გრძნობს, დაფნის გვირგვინს ვერასოდეს რომ ვერ მოირგებს და მაინც „დაფნის ფოთლით გართმავს“ კერძებს.

ძალზე ძნელი ამოცანა იდგა ქეთევან კიკნაძის წინაშე. მსახიობს, სცენაზე ყოფნის არც ისე ხანგრძლივი დროის პირობებში, უნდა მოესწრო ეჩვენებინა (და უჩვენა კიდეც!), თუ რა „მარათონს გაირბენს“ მისი გმირი — მაღლენ დე რობენი, ვიდრე პირმშვენიერ როქსანადან სულმშვენიერ როქსანად იქცევა.

მშვენიერი როქსანას გვერდით, სცენაზე იყო ნოდარ მაგალობლიშვილის მშვენიერი ლებრე, მალხაზ გორგილაძის მშვენიერი კრისტინა დე ნევილტიე, კოტე თოლორაიას მიერ მშვენივრად განსხეულებული რიშელიეს ფავორიტი დე გიში... და ამ საოცრად მთლიან, იმპროვიზაციული სილალით გამართულ, მკვეთრი აქტიორული სახეებით დასახლებულ სპექტაკლს გვირგვინად დაედგა თითქოს ვან-დეიკის ტილოდან გამოსული, არტისტიზმითა და პლასტიკით მჩქეფარე ოთარ მეღვინეთუხუცესის სირანო იმდენად ელევანტური და ჯიშინია, რომ მის მოზრდილ ცხვირს ნაკლად ველარც ჩათვლიდი. მით უმეტეს, მეღვინეთუხუცესის სირანო თვითონვე ენაწყლიანობს თავისი ცხვირის გამო. ხან „კონცხს“ დაარქმევს, ხან „უცნობ მთას“, ხან „ზღვაში მცურავ აისბერგს“, ხანაც „საომარ ველზე დადგმულ ობელისკს“. ირონიზების წყალობით კი ნაკლი იძენს გამორჩეულობის სტატუსს. ამიტომ, გვიკვირს კიდეც, რატომ უჩნდება მას „ცხვირის კომპლექსი“ როქსანასთან კავშირში. მაგრამ რას იზამ, ასეთია თურმე ბუნება ამ „გამორჩეული სახის რაინდისა“: სხვა დროს შეუმკრთალს, გრძნობა შეაკრთობს. ცხვირი რას მიქვია და

სპექტაკლში გაუნელებლად ძგერს აზრი იმისა, რომ „კაცით იწყება დრო და ეპოქა“ და „კაცი იყო — აი მთავარი!“ თანაც, „არა ზოგადად ადამიანი, არამედ შენი სახელი გერქვას: ქრისტე, ესტლე, დემოსტენე თუ ბერჟერაკი!“ (ასეთი სიტყვები ორიგინალში როსტანთან არ არის, — მიხეილ ქვლივიძის შესანიშნავ პოეტურ თარგმანში ეს და კიდევ რამდენიმე სხვა პასაჟი, პიესის ჩვენს თანამედროვეობასთან დაახლოების მიზნით, დიდი ტაქტიკითაა ტექსტში საგანგებოდ შეტანილი). სპექტაკლი არაა დამძიმებული სირანოს „ვითომ ნაკლოვან“ გარეგნობასა და მის უეჭველად უნაკლო სულიერ სამყაროს შეუსაბამობით გამოწვეული განცდებით. კონფლიქტი აქ სოციალურ სფეროშია განფენილი, — ესაა მთლიანი, სახელდებული პროვენების გლობალური დაპირისპირება გრაფებისა და მარკიზების გარემოცვასთან, დახუჭუჭებული პარიკებით ერთმანეთს დამსგავსებულ, სახელ და სახედაკარგულ „ზოგადად ადამიანებთან“. და პარიკიც, მოდაზე მიმნიშნებელი უბრალო დეტალი, სპექტაკლში შეიძენს სიმბოლურ მნიშვნელობას.

და თუ ასი წლის წინათ, როსტანის შედეგრიტა და სირანოს პირველი შემსრულებლის — კონსტან კოკლერის თამაშით აღფრთოვანებულთ, გაუჩნდათ განცდა, რომ ნატურალიზმით, სიმბოლიზმით და სხვა მაშინდელი ახალი მიმდინარეობებით გაჯერებულ სიტუაციაში, „ხანგრძლივი ღამის შემდეგ კვლავ გამოჩნდა ბრდღვიალა მზე“ და შედგა გარდაცვლილად მიჩნეული რომანტიკული თეატრის საოცარი რენესანსი, ახლა, როცა ოთარ მეღვინეთუხუცესი, რომლის სირანომ ჩაშალა ბაროს ლექსად დაწერილი ჰეროიკული პიესის წარმოდგენა მისი სიყალბის გამო, თვითონაა გმირი ასევე გაღეესილი, თუმცა ყალბი პათეტიკისაგან სრულიად განთავისუფლებული ჰეროიკული წარმოდგენისა და პიესის რომანტიკული ბუნების შესაბამისად განასახიერებს მართლაც სახელდებულ, სრულიად არაჩვეულებრივ, განსაკუთრებულ პროვენებას, სრულიად ბუნებრივად მე დამებადა აზრი, რომ თუ მსგავსი მოვლენა სცენაზე შეიძლე-

ბა იყოს ყალბიც და სიყალბისგან დაცლილიც, მაშინ, თავის დროზე, ქართულ თეატრში ყალბ პათეტიკაზე სამართლიანად ამხედრებულებმა, ეს სიყალბე უსამართლოდ ხომ არ მიანერეს-მეთქი მაინცდამაინც თეატრის ერთ განსაზღვრულ სახეობას, ჩათვალეს მის აუცილებელ ატრიბუტად და, გამომდინარე აქედან, როგორც იტყვიან, წყალს ბავშვიც გადააყოლეს?!

რუსთაველთა სპექტაკლი განამტკიცებს აზრს, რომ ადამიანი მშვენიერია, როცა უკომპრომისოდ იბრძვის სიყალბის, სიცრუის, სიფლიდის, პირფერობის, შურიანობის, ანგარების, გაუმადლოების, დიდკაცური გაბლენძილობის, ყოველივე დახავსებულის წინააღმდეგ მაშინაც კი, თუ იგი ბერჟერაკით გამოუხსნორებელი მეოცნებეა. თუმცა არა, მეღვინეთუხუცესის სირანო უფრო მოაზროვნეა და მებრძოლი (მას ხომ ჭკუაც უჭრის და დაშნაც), ვიდრე ფუჭი მეოცნებე. შემოდგომის უკანასკნელ თბილ დღეს კარმელიტების მონასტერში კიკნადის როქსანასთან დასამშვიდობებლად მისული, სასიკვდილოდ დაჭრილი გასკონელი დაშნას არც აქ დაემშვიდობა — სხარტი მოქნევებით „განგმირავს“ სიცარიელეში დაღანდულ ანტიპოდს. თავად სირანო კი... სარტრის პიესაში „დახურულ კარს მიღმა“ გამხელილ სიბრძნეს თუ დაუჯერებთ, მანამდე ხარ ცოცხალი, ვიდრე სააქაოს ერთი კაცი მაინც რჩება, ვისაც ახსოვხარ. სირანო ვერ მოკვდება თუნდაც იმიტომ, რომ სიბლიან სიტყვათა დამფასებელ როქსანას ყოველთვის მოუნდება „წკრიალა ნამგლით ვარსკვლავებს მკიდეს, ან მზის ნათელი დალიოს პეშვით“. მეღვინეთუხუცესის მართალ სირანოს თავისუფლად შექმლო გაემეორებინა ნეტარი ავგუსტინეს სიტყვები: „სიკვდილი არაფერია — მე მხოლოდ გაღმა მხარეს გავედი“. მარადისობაში წასული კაცი არ ეცემა, არ თავდება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ადამიანის მშვენიერების თემა თეატრს არ ამოუწურავს და მას მომდევნო სპექტაკლში განავითარებს.

„ასი წლის შემდეგ“... როცა გიგა ლორთქიფანიძე ვადიმ კოროსტილევის

„იდეათა დრამასთან“ დაახლოებულ ამ დრამატულ პოემაზე ფიქრობდა, მის რეჟისორულ ხილვებში პრობლემების მთელი კომპლექსი გადაიხსნა. ისტორიული მომენტი და მარადისი ისტორიაში, ძალაუფლება და თავისუფლება, „შევარდენი“ და „გედი“ და, ბოლოს, თავად მშვენიერება. დაწყვილებული კატეგორიებისა თუ ცნებების რომელ კიდებზეა? რაში მდგომარეობს? პასუხი აქ პოეტურ შემართებასთან ერთად ფილოსოფიურ წვდომასაც მოითხოვს. ეს აქ თითქმის ალტერნატიულია. და თეატრი უსწორებს თვალს დრამატურგის გაბედულებას, — აჩაღებს მსჯელობას — უკომპრომისოს, „სიმართლის მალაღლი ძაბვის დენით“ დამუხტულს. იგი აქტიურად მიჰყვება პიესის ფილოსოფიას, მეტიც, ამ ფილოსოფიას გამოიხსნის პიესაში ალაგ-ალაგ შესამჩნევი პრეტენზიული თეორიისაგან და მას, პიესის ფინალის დახვეწით, მეტ სიღინჯესა და წონასწორობას მატებს. სპექტაკლი ამიტომაც გამოირჩა კომპაქტურობით, მართლაც რომ სპარტანული სიმკაცრით.

...ქვეტექსტის სიღრმეებიდან დეკაბრიზმის სული! ნათელი ამოიწურა და სანთელივით დაენტო სცენაზე. სანთლის სიმბოლიკა, რაზედაც დაჟინებით მიგვანიშნებს პარტიტურა, სპექტაკლში გასაგნდა არა მხოლოდ დეკორატიული ან რეკვიზიტული მოტივის სახით (მხატვარი მამია მალაზონია), არა მარტო კონკრეტული ნიშნადობით დაიტვირთა ნიკოლოზ მეფის მიერ წინაპართა ლანდების (ივანე მრისხანეს, პეტრე პირველის, ბორის გოდუნოვის) გამოხმობისას და მონაზონთა ტრაგიკულ ინტერმეცოში, სადაც ზაზა ლებანიძის შაოსანი მოხუცი ქალი გროტესკულ „მატერ დოლოროზად“ წარმოგვიდგა, არამედ ყოვლისმომცველ სცენურ მეტაფორადაც იქცა — დეკაბრისტები ხომ სანთლებივით აენტენენ, რათა „გაბატონებული თვითნებობის წყვდიადი გაეფანტათ“. წარმოდგენა, ყველაფერთან ერთად, ამ აზრის მოტანითაცაა ძლიერი. თანაც, როცა სანთლის სიმბოლიკას ვახსენებ, დრამატურგისა და რეჟისორის პრინციპული ურთიერთთანხმობის გარდა, მათი შემო-

ქმედებითი განცდის თავად პროცესის სხვაობაცაა შესამჩნევი. დრამატურგმა თავის წარმოსახვაში, როგორც იგი პიესის პირველსავე სტრიქონში გვამცნობს, „ვერ სანთლები დაინახა, შემდეგ კი — ადამიანთა სახეები“. სპექტაკლში კი პირიქით — „სანთელთ ხილვა“ რეჟისორის მეტაფორული აზროვნებისა და ემოციურ განზომილებათა შედეგია. აქ ვერ „დავინახავთ ადამიანთა სახეებს“.

ყურადღების ცენტრში სამი დეკაბრისტის ფიგურაა — ირაკლი უჩანეიშვილის მტკიცე და რეალისტურად მჭვრეტე ლეიბგვარდიის ჰუსართა პოლკის პოდპოლკოვნიკი მიხეილ გორინი, მალხაზ გორგილაძის ჭაბუკურად მეოცნებე თავადი პეტრე ოლენსკი, რომელსაც, გორინის თქმით, „აჯანყება თეატრში დადგმული ტრადიციის სახით წარმოუდგენია“ და ნოდარ მგალობლიშვილის რომანტიკოსი კონდრატ რილევი, ვის სუსტ სხეულში მძლავრი სული დაბუდებულია. ეს სამი ეროვნება, თითქოს მარტივი ხასიათი მთლიანობაში პოლიფონიურ ხმოვანებას იძენს და აღადგენს დეკაბრიზმის რთულ, წინააღმდეგობრივ სურათს. ისევე რთულს, რა რთული და წინააღმდეგობრივიცაა ნიკოლოზ პირველის სულიერი შესტისა და უღმობელი ქცევის შეჯერებით და ამთავრებს უკვე გმირის სულში გაბედულებისა და კრთომის, თავდაჯერებისა და შიშის (შიშისაგან ხომ გმირის არც ზემოთ ჩამოთვლილი დიდი წინაპრები იყვნენ თავისუფალი და იმ სანთლების ციალში გამართული თავისებური „სპირიტული სენსის“ ბოლოს ამიტომაც ერთხმად ურჩევენ ტახტზე ასულ ნიკოლოზს „ჭკვიან კაცს უმაღვე მოჰკვეთოს თავი“ და „საკუთარ თავს ენდოს ოდენ, სხვა ყველას წინაშე კი შიშისგან ძრწოდეს!“) სინკოპური მონაცვლეობით. ასე წარმოგვიდგება, მე ვიტყვოდი, სახე „რაფინირებული მენახირისა“, რომელიც ცდილობს „წუმპეში ამოთხვაროს“ ამბოხებული და ასე, სახრით, „ღორებივით შერეკოს ისინი ისტორიაში“ თეატრი მართებულად მოერიდა ამ სახის განმარტებას. რაც უფრო რთული და ძალუმიან თვითმპყრობელი, მით უფრო შემადრწუნებლად შთამბეჭდავია იგი.

სპექტაკლით მოხიბლული დრამატურგი

აღნიშნავს: „ასი წლის შემდეგ“ შეიძლე-
ბოდა დადგმულიყო (იდგმებოდა კიდევ)
როგორც დეკაბრისტების მოქალაქეო-
ბრივი გამირობის, მათი მალალი ზნეო-
ბრივი პროზიციის ამსახველი პიესა,
რუსთავის თეატრმა კი... დადგა სპექტაკლი
თავისი დროის ჭეშმარიტ მამაკაცებზე“.
„ჭეშმარიტ მამაკაცთა შორის კი, ვფიქრობ,
თვით მეფეცაა ნაგულისხმევი.

სენტ ეგზიუპერი შეგვაგონებდა: „თუ
ცხოვრებას ქმნი, ამით შენ წესრიგსაც
თავისთავად ამყარებ. თუ წესრიგის
დამყარებას ცდილობ — თესავ სიკვდილს“.
ისაა, რომ იგი წესრიგის დამყარებას
ლამობს. იგი უსათუოდ ტრაგიკული
განცდის სიმალღებუა (ისევე როგორც
გიზო სიხარულიძის სახელმწიფო საბ-
ჭოსა და საგამომძიებლო კომისიის წევრი
სერანსკი). ამას მოითხოვდა მთელი სტილ-
ისტიკა სპექტაკლისა, რომელიც კონ-
ფლიქტის შეურიგებლობით, რიტმითა და
შუქჩრდილებით ტრაგიკული სიმფონიის
ტონალობაში უღერს. ესეც არ იყო, ამ
გამძაფრების პირისპირ თვით დეკაბრის-
ტების ტრაგედიაც უფრო გამოიკვეთა.
თეატრმა გვაგრძნობინა დეკაბრისტული
ფენომენის ძლიერი და სუსტი მხარეები,
მისი აუცილებელი და თანაც ნადრევი
ხასიათი, საბედისწერო გათიშვა სულის
მშვენიერ მისწრაფებათა და მიზნის
ბუნდოვნებას შორის, როცა შეთქმულებმა
კარგად არც იცოდნენ, რომელი ღმერ-
თის გამო იდგნენ სენატის მოედანზე,
მაგრამ კარგად იცოდნენ, რომ მათი
შეთქმულება, თუნდაც შეთქმულების
მონაწილეთა მიზანდასახულების სხვაო-
ბიდან გამომდინარე, განწირულთა „ლა-
მის შეთქმულება“ იყო და, სულ ცოტა
სახელმწიფო სამცხენიანი ეფენებიანი
მარხილით მათ მოუწევდათ ციმბირისკენ
„გასეირნება“.

თვით თეატრი კი ჟამთასვლის ხიდეზე
შედგა. ამიტომაც შეძლო მოვლენების
ასეთი სიმალლიდან წვდომა, ისტორიუ-
ლი ფაქტი ამიტომაც შეაჯერა ისტორი-
ულ პერსპექტივასთან და აღმოჩენასავით
განგვაცდევინა. მართალია დეკაბრისტები
ანუხს უანა დარკის მსგავსად, აქ სუ-
ლაც არ ჰგვანან „ბეჯით მოსწავლეთა
ნიგნებიდან გადმოსულ ჩვენებას“ და

ნაწილობრივ კიდევ არღვევენ მათზე
გამყარებული წარმოდგენების იდილიას,
მაგრამ, განა სწორედ აზროვნების აქ-
ტიურობა არაა თანამედროვე თეატრი-
სათვის სიმპტომატური? განა, თუნდაც
„ბერლინერ ანსამბლის“ გალილეი, ან
რიშელიე პლანშონის თეატრში, არ
სცილდებოდა ისტორიული პროტოტიპის
ფარგლებს? რუსთაველთა სპექტაკლშიც
ამოქმედდა თავისებური „გაუცხოების
ეფექტი“, რომელმაც აქ „მოულოდნელი
ინფორმაციის ეფექტი“ მოგვცა და წარ-
მოსახვის ჭეშმარიტებამ დოკუმენტის
„სიმშრალე“ დაჯაბნა. კოროსტილევი კი
გვეტყვის, დოკუმენტები ზოგჯერ სცო-
დავენო. და როსტანიც (რომელსაც სრუ-
ლად არ ჰქონია მიზნად თავის პიესაში
დოკუმენტური სიზუსტით წარმოედგინა
ისტორიული სავინენ დე სირანო) ხომ
გვარწმუნებდა, რომ „ოცნება ხშირად
დოკუმენტზე ნაკლებ მაცდუნებელია“. ამ
პოზიციის გაზიარებით, რუსთაველთა „ასი
წლის შემდეგ“ ბუნებრივად დაუახლოვ-
და „სირანოს“ და თეატრის ორივე სპექტაკ-
ლმა ერთი პოეტური წრე მოხაზა. თე-
ატრი ამარცხებს თვითმპყრობელურ რე-
ჟიმის წიაღში შექმნილ პარადულ დო-
კუმენტს, მისი სპექტაკლი თავად იქცა
ნამდვილ დოკუმენტად და ეს „თეა-
ტრალური დოკუმენტი“ თავისი იდეალებით
დროსგასწრებულთა ტრაგიკულ მშვენიერე-
ბაზე მოგვითხრობს. მომავლისაკენ გაჭრილი
აღამიანი მართლაც მშვენიერია.

მაგრამ ადამიანი მაშინაცაა მშვე-
ნიერი, როცა იგი თანამედროვეობის
იდეალებით სუნთქავს და მასში რწმენა
დაისადგურებს, — რწმენა მიზნის მილ-
წევისა. ეს უკვე ოტია იოსელიანის „მო-
ჯადოებული მწვერვალის“ თემაა (ჩემით
დავუმატებ: მიზნის მილწევის იმედი კი
კაცს ყოველთვის უნდა ჰქონდეს, თუ,
რასაკვირველია, ჯადო არ „გაუკეთეს“
და მაინცდამაინც ბნელ ოთახში არ
დაუნყო ძებნა მაინცდამაინც შავ კატას).

რეჟისორი გია ზნთაძე, უწინარეს,
რწმენის დამკვიდრების თავად პროცეს-
მა დააინტერესა. მართალია, ეს პროცე-
სი სპექტაკლში წყვეტილად, მხოლოდ
პუნქტირითაა მინიშნებული, მოვლენათა
ლოგიკური განვითარების ხაზი მაინც

შენარჩუნდა და ამიტომაც „ლილეთი“ აფეთქებული ფინალი სათანადო შთაბეჭდილებას ახდენდა.

სვეტაკლში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა ზაზა ლებანიძის გმირს. დრამატურგის მიერ დალის სახე მარად ქალური სანწყისის, ეგრეთ წოდებული „ევიგე ვაიბლიჰის“ სიმბოლოდაა ნავარაუდები და შთამაგონებლის ფუნქციას იტვირთავს. ეს განსაკუთრებით მეორე მოქმედების დროს გამოვლავლდა, როცა მოქუფრული ბუნებისა და ჩამოქცეული ცის შემყურე, ოთახში გამოკეცილი ირაკლი უჩანეიშვილის როსტომი, მალხაზ გორგილაძის ავთო და გივი ბერიკაშვილის ბონდო შეჭირვებას გაუთანგავს, უიმედობას მოუცავს. თითქოს შავმა კატამ გაირბინაო მათ შორის, ისე ექიშპებიან ერთურთს, ჯავრს ერთურთზე იყრიან, ნერვებს ველარ იოკებენ. ლებანიძის დალი ამ მდგომარეობიდან მათ გამოყვანას ცდილობს და გამოჯავრებით ეუბნება: „იქ, მწვერვალზე რომ ახვიდეთ, რა დაგხვდებათ? წამება, ჯოჯოხეთი, თოვლი, ქარი“... მაგრამ სინამდვილეში ამ სიტყვებს ისეთი ისტორიაც ახლავს, რომ წამება ტკბობის, ხოლო ჯოჯოხეთი — „აღთქმული მინის“ მნიშვნელობას შეიძენს. შექმნილი სიტუაციის შინაგან ატიმოსფეროს მხატვარი კოკა იგნატივი ზუსტად გაასაგნებს სვანურ, დარბაზის ჭერის „დამხუთველობას“ და რუხ ფერებში, როცა იშედად დარჩენილი ერთადერთი სარკმლიდან შემოპარული ნათელი მართლაც იმედის შემოპარვასთან აღიქმება.

ზაზა ლებანიძის შესრულებით სულ უფრო ნათლად გამოიკვეთება თვისებები შთაგონებული და შთამაგონებელი ქალისა, ახალგაზრდებს ცხოვრების მიზნის — „მწვერვალის“ დასაპყრობად რომ აღაფრთოვანებს.

შთამსვლელები ამის შემდეგ ბექნუს ელოდებიან. და ეს არ არის „გოდოს“ ამაო ლოდინი. ბექნუ კი მაშინ მოდის, როდესაც ახალგაზრდებმა დათრგუნეს დაეჭვება, საკუთარი თავი და ერთურთი ინამეს, ამიტომაც მშვენიერია ბექნუს მოსვლა... და აი, სცენაზე კოტე თოლორაიას ბექნუც შემოდის. შემოდის დინჯად. შემოდის თივით თავდაცული დოქთ

ხელში. სვანური ქუდი, ტანისამოსი და ბანდულები მორგებია. სცენაზე ნელდება შუტ, სვანურ დარბაზს ბინდი ეკიდება, თითქოს მის მოსვლას მთების სილურჯე მოეცნოს. დამხვდურებთან ერთად ტაბლას მიუჯდება, დოქს შეანჯღრევს, სასმისებს ავსებს და იწყება თავისებური სვანური „საიდუმლო სერობა“, სადაც დამლაღებელი არავინაა. „თეთრ ჯივზე ნადირობა როგორ იქნება!“ „კარგ მონადირეებს გაუმარჯოს!“ „დალის გაუმარჯოს!“ „ხვალინდელ დღეს გაუმარჯოს!“ თოლორაიას ბექნუს ყოველი სიტყვა, მოძრაობა „ბუნების კაცის“ პირველქმნილ, დარბაისლურ სიდინჯეს, სულის ეპიკურ სიმშვიდეს ამხელს. ასეთი ბექნუს შემხედვარეს, გჯერა, ასეთს და მხოლოდ ასეთს ფეხი არ დაუცდება და მათ გაანდობს თავის ხვაშიადს. ასეთს ზღაპარში კი არა, სინამდვილეში მართლაც შეიძლო ღამე დათვის ბუნაგში გაეთია. ბექნუს სიმშვიდე სხვებსაც გადაედება, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ხვალისთვის აუცილებლად გამოიდარებს და „მწვერვალზეც“ ავლენ. ასეც შეიძლება ითქვას: „ბექნუ“ რწმენიან სიმშვიდეს ნიშნავს. ცხოვრების უმაღლეს სიკეთეს, — სულიერ სიმშვიდეს, რასაც ელინები „ატარაქსიას“ არქმევდნენ, ამიერიდან ჩვენ შეიძლება „ბექნუ“ დავარქვათ. მაშასადამე, ტერმინის უფლება მივცეთ. „გოდო არასოდეს არ მივა და „ბექნუ“ ყოველთვის მოვა, როცა მამაპაპურად ცეცხლი გინთია ბუხარში, როცა მამაპაპურად ფეხი გიდგას შენს მინაზე და მამაპაპურ ფესვებს გრძნობ.

„სიმართლის მაღალი ძაბვის დენით დამუხტულ“ და მწვერვალზე ატყორცნილ სვეტაკლს (მხედველობაში მაქვს „ასი წლის შემდეგ“) თეატრმა მოაყოლა კიდევ ერთი „სიმართლის მაღალი ძაბვის დენით დამუხტული“ სვეტაკლი (მხედველობაში მაქვს „ფსკერზე“). ეს კი შესაძლებელი გახდა იმიტომ, რომ თეატრმა ახლებურად დაინახა გორკის ცნობილი პიესა და მისი დადგმისას გამოიყენა „იდეათა შეტაკებებში“ მის მიერვე უკვე ნალესი იარაღი.

(გაგრძელება იქნება)

ვასო გოძიაშვილი - ლუარსაბი

ქართული თეატრის ისტორიას არაერთი ბრწყინვალე სცენური სახე შემორჩა, მაგრამ მათ შორისაც გამორჩეულად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ვასო გოძიაშვილის ლუარსაბი. ეს იყო მსახიობის ოსტატობის უდიდესი ზეიმი, მსახიობის გამირობა.

„კაცია-ადამიანის“ დადგმის იდეა რეჟისორ ვასო ყუშიტაშვილს ჯერ კიდევ 1935 წელს ილიას „ჩატეხილი ხიდის“ დადგმის შემდგომ დაებადა. საფრანგეთიდან სამშობლოში დაბრუნებულ რეჟისორს განხორციელებული ჰქონდა რამდენიმე უცხოური პიესა ქუთაისისა და მარჯანიშვილის სახ. თეატრებში, მაგრამ პირველი დიდი წარმატება მას სწორედ „ჩატეხილმა ხიდმა“ მოუტანა. სპექტაკლი თეატრის გამარჯვებად იქნა მიჩნეული.

„ჩატეხილი ხიდი“, ისევე როგორც ყუშიტაშვილის ყველა შემდგომი სპექტაკლი, უპირველესად შესანიშნავი აქტიორული შესრულებით გამოირჩეოდა. რეჟისორი, რომელიც კარგად იცნობდა 20-იანი წლების ევროპის თეატრალურ ცხოვრებას და დგამდა იქ მოდერნისტულ წარმოდგენებს, საქართველოში ცდილობდა ყოფილიყო ზედმინევენით რეალისტური. მისთვის ყოველთვის უცხო იყო ყალბი პათეტიკა, რეჟისორული ტრიუკები. ვასო ყუშიტაშვილის სპექტაკლები ყოველთვის გამოირჩეოდა პიესის არსის ზედმინევენით გადმოცემით, გამართა ფსიქოლოგიის ზუსტი ანალიზით,

რაც უდიდეს შესაძლებლობას აძლევდა მსახიობს სრულად გამოეცვინა შესაძლებლობანი. ამ პერიოდის მარჯანიშვილის თეატრში მოღვაწეობდა მთელი პლეადა დიდებული მსახიობებისა, კოტე მარჯანიშვილის მონაფეები და თანამოაზრენი. სწორედ ამ მსახიობების სანახავად დადიოდა მაყურებელი თეატრში. არც „ჩატეხილი ხიდი“ იყო გამონაკლისი, მით უფრო, რომ წარმოდგენას მაღალპროფესიონალი რეჟისორის ხელი ეტყობოდა. სპექტაკლში შესანიშნავი სახეები შექმნეს თ.ჭავჭავაძემ — კესო, შ.ღამბაშიძემ — არჩილი, ელ. დონაურმა — ოთარაანთ ქვრივი... მაგრამ მათ შორის მაინც გამორჩეული იყო ვასო გოძიაშვილი — ლუარსაბი, რომელსაც ღირსეულ პარტნიორობას უწევდა ცეცილია წუნუნავა — დარეჯანი.

„ჩატეხილ ხიდში“ ლუარსაბი არ იყო მთავარი მოქმედი პირი. იგი იყო მხოლოდ ერთ-ერთი იმ ქართველ თავადთაგანი, რომლის მხილება და სააშკარაოზე გამოტანა განიზრახა თეატრმა. მაგრამ, ვასო გოძიაშვილმა შექმნა იმდენად სისხლხორცეული, შთამბეჭდავი სახე ილიასეული ლუარსაბისა, რომ იგი ერთგვარად ჩრდილში აქცევდა სხვა გამირებს. ეს უკვე მზა როლი დიდი გამარჯვება იყო.

სწორედ მაშინ დაებადა ვასო ყუშიტაშვილს სურვილი ცალკე სპექტაკლად განხორციელებინა ილიას უბრწყინვალესი ნაწარმოები „კაცია-ადამიანი?!“ ლუარსაბი და დარეჯანი მას უკვე ჰყავდა.

ამ სურვილის განხორციელება რეჟისორმა მხოლოდ 1946 წ. შესძლო. სპექტაკლს იმდენად დიდი წარმატება ხვდა წილად, რომ იგი აღადგინეს ორჯერ — 1955 წ. თვით ვასო ყუშიტაშვილმა და 1970 წ. — ვასო გოძიაშვილმა. შეიცვალნენ მსახიობები, მხატვარი, კომპოზიტორი — უცვლელი იყო მხოლოდ ერთი — ვასო გოძიაშვილი - ლუარსაბი.

ინსცენირების ავტორები იყვნენ შალვა დადიანი და ვასო ყუშიტაშვილი, მხატვარი — იოსებ სუმბათაშვილი, კომპოზიტორი — არჩილ კერესელიძე. 70-იან წლებში აღდგენილ წარმოდგენაში

ვასო გოძიაშვილმა, რომელიც აქ უკვე რეჟისორადაც მოგვევლინა, საჭიროდ ჩათვალა გაეთანამედროვეებინა სპექტაკლი. სცენოგრაფად ახალგაზრდა მხატვარი მამია მალაზონია მიიწვია, კომპოზიტორად კი — გია ყანჩელი, მაშინ ჯერ კიდევ ახალბედა მუსიკოსი.

ცხადია, დიდი მსახიობი გუმანთი გრძნობდა, რომ დრო შეიცვალა, მაყურებელს რაღაც სხვა, თანამედროვე გადანწყვეტა სჭირდებოდა როგორც სპექტაკლის, ასევე ლუარსაბის სახისაც. სამწუხაროდ, ახლა ძნელია იმის თქმა, რა შეიცვალა თვით გოძიაშვილის გმირში, მაგრამ სპექტაკლის სცენოგრაფიისა და მუსიკალური გაფორმების გათანამედროვეობა, ცხადია, ლუარსაბის სახის გადანწყვეტის თუ არა, გამომსახველობითი ხერხების ცვლილებით იყო გამოწვეული.

სპექტაკლის ძირითადი მიზანი იყო ეჩვენებინა ქართველ თავადაზნაურთა გადაგვარებული სახე, მათი ცხოვრების უაზრობა და წარმავლობა. ლუარსაბის სახის სხვაგვარი ინტერპრეტაცია მაშინ ალბათ წარმოუდგენელი იყო. თვით ვასო გოძიაშვილი წერდა: „თეატრი და მასთან ერთად მეც დაუზოგველი და სასტიკი აღმოვჩნდით მუქთახორათა დახასიათებისას. ამ საქმეში უთუოდ გვიშველა დიდი ილიას რეალიზმმა, ამ რეალიზმის მამხილებელმა პათოსმა. მეც მამხილებელ ელემენტებს ჩაგჭიდე ხელი და მისი გამოყენებით შევეცადე გამანადგურებელი დახასიათება მიმეცა მუქთახორათა წოდებისათვის. სხვაგვარად ვერ მოვიქცეოდი, მე ხომ საბჭოთა მსახიობი ვარ“. მხოლოდ შემდგომ გაჩნდა მოსაზრებანი თათქარიძის ზოგადქართული და საერთოდ ზოგადკაცობრიული ფენომენის შესახებ, თუმცა წარმოდგენისა და კერძოდ ლუარსაბის სახის მასშტაბურობა გვაფიქრებინებს, რომ რეჟისორიცა და მსახიობიც გაცილებით მეტ ფუნქციას ანიჭებდნენ წარმოდგენას. თვით ლუარსაბის სახის გადანწყვეტა ერთგვარ ასოციაციას წარმოშობს რაბლეს გარგანტუასთან. ცხადია, რეჟისორიცა და მსახიობიც კარგად იცნობდნენ ამ დიდებულ ნაწარმოებს და უნდა ვივარაუდოთ, რომ



სცენა სპექტაკლიდან
„კანია-აღამიანი“
ლუარსაბი - ვასო გოძიაშვილი.

პარალელები, მუშაობის პროცესში მაინც, აუცილებელად იქნებოდა. ამ მსგავსებაში, ზოგადკაცობრიული ხასიათის ზუსტმა ამოცნობამ, მათი მსგავსებისა და განსხვავებულობის არსში წვდომამ შეაძლებინა მსახიობს ამ მართლაცდა დიდებული სახის შექმნა. „ვასო გოძიაშვილის ლუარსაბ თათქარიძე წარმოგვიდგება როგორც ერთ-ერთი ყველაზე უმაღლესი მწვერვალი, რისთვისაც კი ოდესმე მიუღწევია ქართულ აქტიორულ შემართებას. გარეგნული და შინაგანი გარდასახვის დახვეწილ ხერხებთან, სატირიკულ სიმახვილესა და ცხოვრებისეულ რეალიზმთან ერთად გვხიბლავს მისი ბრწყინვალე ოსტატობით განხორციელებული შერწყმა მოქალაქეობრივი პათოსისა და თეატრალური ჰირობითობისა,

გროტესკული სახიერებისა და დღესასწაულებრივი ქმედობისა“.¹

სპექტაკლი იყო რეალისტური და ამავე დროს მასშტაბური და ამ მასშტაბურობას მას სწორედ ვასო გოდიაშვილის გმირი სძენდა. ლუარსაბი სამართლიანადაა მიჩნეული მის აღმოჩენად, მის მსახიობურ გმირობად. რა თქმა უნდა, ლუარსაბი არ იყო გმირი, მაგრამ ის მამხილებელი ძალა, მოქალაქეობრივი პათოსი, მონუმენტალურობამდე ამაღლებული კომიზმი, უდიდესი ტემპერამენტი ლუარსაბის სახეს ეპიკურ მნიშვნელობას სძენდა, განზოგადებული სიმბოლოს ხარისხში აპყავდა.

გოდიაშვილმა შექმნა ლუარსაბის მასშტაბური გროტესკული სახე, რომელშიც ყველა დეტალი იყო უკიდურესად გამძაფრებული. იგი მიმართავდა ჰიპერბოლის ხერხს და ამავე დროს ყველაფერი იყო შინაგანად გამართლებული.

მსახიობი სხვა როლებშიც ხშირად იყენებდა გროტესკის (ავეტიკა, ხლესტაკოვი...), მაგრამ ის ყოველთვის იყო შინაგანად გამართლებული, იგი თამამად და უშეცდომოდ გადიოდა ბენვის ხილზე, სადაც უმნიშვნელო შეცდომაც კი საბედისწერო შეიძლება აღმოჩნდეს.

ვასო გოდიაშვილი ერთ-ერთ ინტერვიუში წერდა — „ლუარსაბის როლის მომზადებისას მუდამ თვალწინ მედგა ჩაპლინი, მსოფლიოს უდიდეს მსახიობად რომ მიმაჩნია დღესაც. აი, აქ შეიძლებოდა ჩაპლინისეული გაქანება მიგვეცა როლისათვის. მასალა ხომ მართლაც იძლეოდა დიდი ფანტაზიის გაშლის საშუალებას. მაგრამ მთავარია, როცა შენი ინტუიციითა და რეჟისორის დახმარებით სწორ გზას დაადგები, როცა ისეთი ოსტატის თვალი გიყურებს, როგორც ყუშიტაშვილი იყო, უნებურად ვერ გასცდები ზომიერების საზღვარს. აქ ყუშიტაშვილის გემოვნება იდგა საიმედო დარაჯად. მისი დიდი ღვაწლია, რომ დღეს ოსტატურად ჩამოყალიბებული სცენური გროტესკი უბრალო შარჟად არ იქცა. მისთვის მიუღებელი

იყო სიცილი სიცილის გულისთვის, გროტესკი გროტესკის გულისთვის. მაყურებელი უბრალოდ კი არ უნდა გავაცინოთ, არამედ დავაფიქროთ მოვლენის საზოგადოებრივ ფესვებზე, როგორც ამას აკეთებს ჩაპლინი“.²

მიუხედავად სპექტაკლის ავტორების სურვილისა ემხილათ გადაგვარებული თავადაზნაურობა, თვით მსახიობს ეცოდებოდა და უყვარდა კიდეც ლუარსაბი. ამით იგი მართლაც გვაგონებდა ჩაპლინისეულ პატარა კაცუნებს. მაყურებელსაც არ სძულდა თათქარიძე, მისი სიცილიც ნაღვლიანი იყო. სწორედ ამგვარი დამოკიდებულებით გამოხატავდნენ სრულად ილიას ნააზრევს.

ლუარსაბის გარეგნობაშიც მკვეთრად იკითხებოდა მისი შინაგანი ბუნება. გოდიაშვილის გმირი არ იყო უბრალოდ სქელი და მოუქნელი. ის იყო უსაზღვროდ სქელი, ერთი კი არა, რამდენიმე მუცლითა და რამდენიმე ღაბაბით, ღაჟღაჟა წითელი ლოყებით, მოზვერივით მოუქნელი კისრით, ჩლუნგი და უაზრო თვალებით. სიმსუქნისაგან ნორმალურად ვერც მოძრაობდა, ფეხებს რაღაცნაირად მიათრევდა, დაბაჯბაჯებდა. ხმაც კი თითქოს გაქონილი ყელიდან ამოსდიოდა.

ვ. გოდიაშვილი იხსენებდა, რომ თავად გაუკვირდა, რატომ შეარჩია ის ყუშიტაშვილმა ლუარსაბის როლზე. მაშინ ჯერ კიდეც ძალზე ახალგაზრდა იყო და არც გარეგნობითა და არც შინაგანი ბუნებით ან გნებავთ, სმა-ჭამის დიდი სიყვარულით არ შეეფერებოდა ამ სახეს. ამიტომ ძალიან გაუჭირდა როლის მომზადება. განსაკუთრებით ახალგაზრდა ლუარსაბს გაუწამებია. ახალგაზრდა ლუარსაბს ხომ სპექტაკლში უნდა ემღერა და ეცეკვა კიდეც. მსახიობი აღწერს როლზე მუშაობის ერთ ეპიზოდს — რეპეტიციაზე წასვლის წინ მის ოთახში ფანჯრიდან პატარა კატა შემოსულა. ბ-ნი ვასო კატების დიდი მოყვარული არ ყოფილა, მაგრამ ეტყობა როლზე ფიქრისას რაღაც აზრი მოუვიდა და კატას ვალერიანის

¹ დ. ჯანელიძე. „სახიობა“. ნაწ. II, თბილისი, 1972, გვ. 73.

² ვასო გოდიაშვილი - ლუარსაბი. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 24 ნოემბერი, 1962 წელი.

წვეთები დააღვინა. „მე სულგანაბული მივაჩერდი. უნდა გენახათ, თვალები რომ მინაბა, სასაცილო კრუტუნნი მორთო, ტახტზე ვნებიანად გადატრიალ-გადმოტრიალდა. უნებურად ავეყვი მის მოძრაობას. და აი, ახალგაზრდა ლუარსაბიც, თავის სიცოცხლეში პირველად რომ დაათვრეს, ელამი, მიბნედილი თვალებით, ხან უაზროდ იცინის, ხან საცოდავად ლულულულებს და ეშხზე მოსულს სიმღერას მიმსგავსებული ოლოლოო — საცოდავად აღმოსდება!“¹

სპექტაკლი ლუარსაბის ამ დათრობის სცენით იწყებოდა. ქორნილია. ისმის ზურნა-დუდუკის ხმა. ლუარსაბს მოქეიფენი ღვინოს აძალებენ. ლუარსაბიც სვამს, წაბარბაცდება — „ოლოლო, ოლოლოო, ჰოდა ეს ჩემი პირველი სმა იყო“ — წაიბურტყუნებს, საერთო მხიარულებას აყვება, კოტიტა ხელებს უკან შემოიწყობს, სქელ კისერს მოიღერებს და ერთი-ორჯერ საცოდავად შეკუნტრუშდება, მაგრამ თავს ვერ იკავებს, მინაზე გაგორდება. წამოდგომის თავიც აღარ აქვს, ჯიბიდან დიდ ცხვირსახოცს ამოიღებს, სახეზე წაიფარებს და ხვრინვას ამოუშვებს.

სწორედ ამ დროს გამოჩნდება ხორეშანი (მსახ. მ.დავითაშვილი) და აქ გადანწყდება მისი დაქორწინების ამბავი. ძალით გაღვიძებული ლუარსაბი ერთხანს უნტერესოდ და ეჭვით უყურებს მაჭანკალს, მაგრამ გაიგებს რა, რომ ქალს ორასი თუმანი ოქრო აქვს მზითვად და თავადაც კალმით ნახატიანო, ბრიყვული კმაყოფილებით იღიმება და გახარებული ერთს კიდევ საცოდავად შეიკუნტრუშებს.

მაგრამ ლუარსაბი მოატყუეს, ჯვრისწერისას ქალი შეუცვალეს. „ეს რა მიყავ, დავით, აკი მზეთუნახავიანო“ — საცოდავი, გაბუტული ბავშვივით შესჩივის ძმას, დაბნეულია, არ იცის, რა ქნას. დავითის სიტყვებზე — „შენ მაგრად დადექო“, გული მოეცემა, სცენის შუაში ჩადგება, დოინჯით და გაჯიუტებული გაუთავებლად იმეორებს — „მაგრად დავდგები, მაგრად დავდგები, მაშ!“ თუმცა, მალევე მოღებება დავითის შეგონებაზე — ცოლად უნდა შეირთო,

ქვეყანა ყბად აგვილებსო, სახე სიხარულით გაუნათდება და სულ ხტუნვა-ხტუნვით მიძუნძულებს საყდარში.

მეორე მოქმედებამდე „ბედნიერმა ცოლ-ქმარმა“ ლუარსაბმა და დარეჯანმა ცხოვრების გრძელი გზა განვლეს. ცხოვრობდნენ ისე, როგორც უნდოდათ. საჭმელ-სასმელი მუდამ ჰქონდათ, მეტის სურვილი კი არ გააჩნდათ. სულითაც და ხორცილთაც ცხოველებს დამსგავსებთან და სრულ ნეტარებაში არიან. მხოლოდ იმაზე კამათობენ, — ვახშმად ჩიხირთმა სჯობს თუ ბოზბაში. ლუარსაბი - გოძიაშვილი და დარეჯანი - ნუნუნავა ყვეყჩური სიჯიუტით ამტკიცებენ თავის საყვარელი კერძის უპირატესობას და ორივე ისეთი ექსტაზით, ისეთი სიამოვნებით იხსენებენ საჭმელებს, თითქოს ეს-ეს არის გემო გაუსინჯეს მათ. გულმოსული დარეჯანის არგუმენტებმა არ გაჭრა, ლუარსაბი „ვაჟკაცია“ და თავის სიტყვას არ გადავა. ურყევი ლოგიკით ამტკიცებს — „შენ ხომ ჩიხირთმა მშიერს მოგგვრის პირში ნერწყვსა, მე კი ბოზბაში მაჭლარსაცა...“ და ბოზბაშის სადიდებულ მთელ მონოლოგს საოცარი სერიოზულობით, ნეტარებით წარმოთქვამდა.

ლუარსაბის საყვარელი საქმიანობა ტახტზე კოტრიალი და ძილი იყო, რა თქმა უნდა, კარგი სმა-ჭამის შემდეგ. აი, ახლაც, როგორც იქნა, გამოფხიზლდა, ტახტზე რამდენიმეჯერ გადაკოტრიალდ-გადმოკოტრიალდა, ხვნეშით წამოჯდა. ადგომა დააპირა, მაგრამ გადაიფიქრა. დარეჯანმა ყურადღება არ მიაქცია, ხელსაქმით იყო გართული. რა ქნას ლუარსაბმა?! და გასართობად ბუზების თვლას შეუდგა. საოცარი ოსტატობით, უსიტყვოდ ატარებდა გოძიაშვილი ამ სცენას. თავის მოუბრუნებლად თვალებს აქეთ-იქეთ აცეცებდა, თანდათან სახე ეძაბებოდა, ჩაფიქრდებოდა, ეტყობა თვლავ ეშლებოდა... შემდეგ კი ნიშნისმოგებით ეტყოდა დარეჯანს — „დარეჯან, აბა თუ ჭკვიანი დედაკაცი ხარ, გამოიცან აიმ ფიცარზე რამდენი ბუზი ზის?“ დარეჯანიც უმალ ჩაერთვებოდა „თამაშში“ ლუარსაბი ამაყი სახით უყურებდა,

¹ „კაცია ადამიანი?“, უ. „თეატრალური მოამბე“, №6. 1970.

დარწმუნებული იყო ნიძლავს მოიგებდა... მაგრამ როცა გაირკვა, რომ ნააგო, გაგულისებულს ნამოცდა — „გაფრენილან, თორემ ორმოცი იყო“ — უმაღვე მიხვდა თავის სისულელეს, — შერცხვა, აინურა, თავი ჩაქნდრა, მერე კი სირცხვილის გამოსასწორებლად დაუტკბა თავის „ტურფა“ დარეჯანს. „შენ იცი ჩემი რა ხარ? სულის წინმატი, გულის ტარხუნა, გონების აბა რა ვთქვა? — თუნდა მარლი იყოს“. ნამოროშავდა თავის „სობრძნითა“ და „მჭერმეტყველებით“ ამაყი ლუარსაბი. დარეჯანის შემორიგებას ცდილობდა ყველა ხერხით და ბოლოს შესთხოვდა — „მოდი, იცი რა ვქნათ, დარეჯან! ერთი შენებური „დიდაური!“ მე კი „განდიდურს“ დაგიძახებ“. დარეჯანი ყოყმანობს, მორცხვობს, ლუარსაბი კი საბრალო სახით ევედრება — „თუ გიყვარდე, მითომ ჩვენი შვილის ქორწილიაო“. დარეჯანი მორცხვად გაშლიდა ხელებს, ლუარსაბი კი დაძუნძულებდა ბედნიერი და ამაყი. ამ სცენაში გოძიაშვილისა და ნუნუნავა-თბილელის ფანტაზია უსაზღვრო იყო. მსახიობთა საოცარი პლასტიკა იგრძნობოდა ამ მოუქნელ, თითქოს ყოველგვარ დინამიზმს მოკლებულ ცეკვაში, უფრო სწორად ძუნძულში.

ლუარსაბის სახე ინსცენირებაშიც და თვით ნაწარმოებშიც სტატიურია, იგი არ ვითარდება, იცვლება მხოლოდ ასაკის მიხედვით. იგი ახალგაზრდობაშიც ისეთივეა, როგორც შემდგომ — უზომოდ სქელი, მოუქნელი, ჩლუნგი. არაფერი არ იცვლება მის ხასიათში, ცხოვრებისეულ წესში. თუ ნაწარმოებში ეს გამიზნულადაა გაკეთებული, სექტაკლში იქმნებოდა საშიშროება, რომ სახე გამოვიდოდა სქემატური, მაყურებელს მობეზრდებოდა სცენური ხერხების ერთფეროვნება. მაგრამ ვასო გოძიაშვილმა შესძლო ამ სქემატურობის დაძლევა გმირის სამყაროს ზედმიწევნით სრული გადმოცემით, რომელიც ეფუძნებოდა გროტესკუ-

ლი გაზვიადების შინაგან გამართლებას. ვასო გოძიაშვილი უკიდურესობამდე ამძაფრებდა ლუარსაბის ხასიათს, მის სიჩლუნგეს, ცხოველურ სანყისს, მაგრამ მაინც ნათლად იგრძნობოდა, რომ მსახიობს ეცოდებოდა, უყვარდა კიდეც თავისი გმირი. ეს სისასტიკეც ამ სიყვარულისგან მომდინარეობდა.

განსაკუთრებით შესაბრალისი იყო ლუარსაბი, როცა ღმერთს შვილს შესთხოვდა. უშვილობა იყო მისი და დარეჯანის ერთადერთი სადარდებელი, სხვა „ღვთის წყალობით“ არაფერი აკლდათ. და გულნატკენი ლუარსაბი ღმერთს ევედრება ერთი შვილი მაინც აჩუქოს. აქ უხილავ პარტნიორთან ურთულეს სცენას ვირტუოზულად ატარებდა მსახიობი. ჯერ ჩუმად ევედრებოდა ღმერთს, თანდათან ექსტაზში შედიოდა, ესაუბრებოდა, ხან ეხვეწებოდა, ხან თავს აბრალებდა. ბოლოს ლოცვას იწყებდა საოცარი სიჯიუტით, თითქოს ამაზე იყო დამოკიდებული მისი შვილის მომავალი. ბოლოს გულს მოიჯერებდა ღმერთთან საუბრით, შვებით ამოისუნთქებდა — თავისი უდიდესი მოვალეობა პირნათლად შეასრულა, გულწრფელად ილოცა. კმაყოფილი, დაღლილი გადაკოტრიალდებოდა ტახტზე და ძილს მისცემდა თავს.

მხოლოდ გენიალურ მსახიობებს შესწევთ ძალა ასეთი ბედნიერი ნუთები მიანიჭონ მაყურებელს. ასეთი ნუთებისთვის არსებობს ალბათ თეატრი.

შემდგომშიც არაერთხელ დადგმულა „კაცია-ადამიანი?!“ ქართულ სცენაზე. მსახიობებმა შექმნეს ლუარსაბის შესანიშნავი სახეები, სრულიად სხვადასხვა ინტერპრეტაციით, თანამედროვე, დღევანდელი თვალთახედვით გააზრებული. მაგრამ თითოეულ მათგანს მაინც აჩრდილივით სდევს ვასო გოძიაშვილის ლუარსაბი. იგი შემორჩება ქართული თეატრის ისტორიას როგორც ქართული გენის, ნიჭის, ტემპერამენტის უდიდესი გამოვლინება.

რეკენზია

კახა ბიჭუჭაძე

ქართული

თეატრის

თავგადასავალი

ქართული თეატრის მსოფლიოში გაბრწყინების, საერთაშორისო ასპარეზზე სავსებით გამორჩეული ადგილის დამკვიდრების მიუხედავად, დღემდე არ გაგვაჩნია ამ ფენომენის შესატყვისი მეცნიერულად გაანალიზებული ნაშრომი — ქართული თეატრის ისტორია. დამეთანხმებით, არცთუ იოლი საქმე გახლდათ ამ ამოცანის გადაჭრა. ეს მისია იტვირთა ცნობილმა თეატრმცოდნემ, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, პროფესორმა ვასილ კიკნაძემ და მკითხველს შესთავაზა ქართული დრამატული თეატრის ისტორიის ორტომეული (რედაქტორი — ნოდარ გურაბანიძე).

ვასილ კიკნაძის ფუნდამენტურ შრომას მრავალმხრივი დანიშნულება აქვს. გარდა იმისა, რომ აქ ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, ფაქტობრივ მასალაზე დაყრდნობით, საზოგადოებისათვის ნაკლებ მისაწვდომი მაგალითების მოხმობით, ფართო მკითხველის თვალწინ იშლება მრავალსაუკუნოვანი ქართული თეატრალური ხელოვნების ფრცვლი პანორამა, სადღეისოდ სტუდენტთათვის იგი ერთადერთ სახელმძღვანელოდ შეიძლება მივიჩნიოთ. ამით, რა თქმა უნდა, სრულები-

თაც არ ვაკნინებ ამ სფეროში ჩვენი სახელოვანი მეცნიერების: დიმიტრი ჯანელიძის, კორნელი კეკელიძის, ტრიფონ რუხაძის, ზაქარია ჭიჭინაძის, შალვა მაჭავარიანის, ნათელა ურუშაძის, ეთერ გუგუშვილის, ნოდარ გურაბანიძის და სხვათა კოლოსალურ შრომას, კვლევა-ძიებათა ეფექტურობასა და განუსაზღვრელ ღვაწლს.

ნიგნი თავებად, მონაკვეთებადაა დაყოფილი. შესავალ ნაწილში აღნიშნულია ანტიკური ეპოქის ზეგავლენა ქართულ თეატრალურ-სანახაობით კულტურაზე, ქართულ სამყაროსთან დიონისეს აშკარა კავშირის, ევროპულ და აზიურ კულტურათა შენივთების ორგანული პროცესების შესახებ. ავტორი სავსებით სამართლიანად დაასკვნის: „ქართული თეატრი ისეთივე თავისებური იყო, როგორც მისი შემქმნელი ხალხის ბუნება“. ასევე უნდა დავეთანხმოთ მას, როდესაც წერს: „ქართული თეატრის ისტორიაში, მიუხედავად იმისა, რომ იგი მოიცავს თემების, პრობლემებისა და ფორმების მრავალსახეობას, მაინც გამოირჩევა თავისუფლებისათვის ბრძოლის თემა. ამირანის მითი აქ ზოგადდება და წარმოგვიდგება ერთ დიდ მხატვრულ მეტაფორულ სახედ“. შემდგომ ვ. კიკნაძე მიგვანიშნებს ფრიად საგულისხმო ვერსიაზე, რომ „პრომეთეს მითის პირველწყაროდ ამირანის მითს მიიჩნევენ“, რისი თქმის საფუძველს მას ესტილეს ტრაგედია „მიჯაჭვული პრომეთე“ აძლევს. ქართული თეატრის უძველესი წარმომავლობის დასტურად ნიგნში მოყვანილია სხვადასხვა მეცნიერთა მოსაზრებანი, მათ შორის, ბიზანტიელი ისტორიკოსის პროკოფი კესარიელის VI საუკუნის ახ. წ. ცნობა, რომ ქალაქი აფსურტე „ძველად მრავალრიცხოვანი ყოფილა, მას გარშემო უვლიდა მრავალი კედელი და შემკული იყო თეატრითა და იპოდრომით...“.

მდიდარ ფაქტობრივ მასალაზე დაყრდნობით და მათი გაანალიზებით, სოციალურ-პოლიტიკური პროცესების სანახაობით კულტურაზე აშკარა ზეგავლენის გათვალისწინებით, ვ. კიკნაძე მართლზომიერად და ობიექტურად შენიშნავს, რომ ოდითგანვე საქართველოში „მეფეთა და ფეოდალთა გამუდმებული ბრძოლე-

ბი, განკერძოებულობისა და განდგომი-
ლობის ტენდენციები, გარკვეულწილად
აფერხებდა ეროვნული ცნობიერების გან-
ვითარებას. ვერც მწერლობა, ვერც თე-
ატრალურ-სანახაობითი კულტურა და
სულიერების ვერც სხვა ფორმები ვერ
ახდენდნენ ხალხზე ძლიერ ზემოქმედე-
ბას... მძიმე აღმოჩნდა ქართველთა სულიერი
გამთლიანების პროცესი, რომელიც ყვე-
ლაზე უკეთ საერთო მტრის წინააღმდეგ
ბრძოლაში ვლინდებოდა ხოლმე“. ამავ
მონაკვეთში ავტორი XI-XVII საუკუნეებს
ქართული თეატრისათვის ურთულეს პე-
რიოდად მიიჩნევს. განუწყვეტელი ომები,
შინაური აშლილობა ქვეყანას გადაგვარების
გზისკენ მიაქანებდა, ზნეობრივი კრიზისი
გამოკვეთილი იყო. რა თქმა უნდა, ეს
ასახვას პოვნებდა ქართული კულტურის
განვითარების საერთო ტენდენციებზე.

XVIII საუკუნის ქართულ თეატრს ვასილ
კიკნაძე ტრაგიკული ბედის თეატრს
უნოდებს. ამ შემთხვევაშიც ავტორი
მიმოიხილავს იმდროინდელ სოციალურ-
პოლიტიკურ ვითარებას გარესამყაროსთან
მიმართებაში, აანალიზებს და ცდილობს
ობიექტურად განჭვრიტოს გლობალური
კონცეფციის სიღრმისეული ნიუანსები.
საერთოდ, ნაშრომს მთლიანად, გამჭოლ
ხაზად გასდევს ავტორის მოქალაქეო-
ბრივი პოზიცია, საკუთარი დამოკიდე-
ბულება მოვლენებისადმი. ხალხური თე-
ატრალური სანახაობანი, საიმპროვიზა-
ციო თეატრი და მსახიობის სხვა ფორმების
არსებობა XVIII საუკუნის თეატრალურ
ცხოვრებას ინტენსიურს ხდიდა. ამასთანავე,
ტრადიციების ერთგულების მხარდამხარ,
იკვეთება სიახლეები — სანახაობანი იმა-
რთება ღია ცის ქვეშ, ყალიბდება პრო-
ფესიული თეატრი რეპერტუარით, და-
სით, ხელმძღვანელით. ამ კონტექსტში ვ.
კიკნაძე მნიშვნელოვან მოვლენად მიიჩ-
ნევს ერეკლე მეორის სასახლის კარის
თეატრის წარმოქმნას და თვლის, რომ
იგი „არა მარტო თეატრალურ-სანახაო-
ბითი კულტურის დიდი ტრადიციის
შედეგია, არამედ XVIII საუკუნის მნიშ-
ვნელოვანი სამწერლო, ფილოსოფიური
და საგანმანათლებლო ტენდენციების ზემო-
ქმედებითაც აიხსნება“. XVIII საუკუნის
თეატრის შექმნაში დიდი როლი აქვთ
განკუთვნილი გაბრიელ მაიორსა და

გიორგი ავალიშვილს.

მთლიანად უნდა დავეთანხმოთ ავ-
ტორს, როდესაც წერს: „იტალია XIV-XVI
საუკუნეებში პირველი იძლევა ალორძინების
სიგნალს მთელს ევროპაში“ და იქვე
დასძენს — „...ჰუმანიზმისა და დემოკრა-
ტიზმის იდეები, ალორძინების ეპოქას
რომ ანათებენ, ქართული ალორძინები-
სათვის ერთგვარად უკვე განვლილი
შორეული ეტაპი იყო, მაგრამ არა თე-
ატრისათვის“. რა თქმა უნდა, მას მხედ-
ველობაში ჰყავს რუსთაველი და მისი
ეპოქა. ვ. კიკნაძე ყურადღების მიღმა
არ ტოვებს ავბედითი საუკუნის იმ ქართვე-
ლ მოღვაწეებს, რომელთაც დიდი წვ-
ლილი შეჰქონდათ ერის სულიერ განახ-
ლებაში. მათ შორის, თეიმურაზ I-ის
წაწარმოებებთან ერთად, უპირველეს
ადგილს მიუჩენს როსტომ მეფის მეუღლეს
ოდიშის მთაწრის, ლევან დადიანის დას
მარიამ დედოფალს; ქეშიშ დარდიმანდს
(იოსებ ამირიძე), ოთარ ნორიელს, იოა-
ნა-ბუჟანას, თამაზ ანდრონიკაშვილს, დავით
და მირიან ბატონიშვილებს, ანტონ ბაგრა-
ტიონს, ალექსანდრე ამილახვარს, დავით
ჩოლოყაშვილს და სხვებს.

ურთიერთგამომრიცხავს და პარადოქ-
სულს უწოდებს ავტორი XVIII საუკუნე-
ში განვითარებულ მოვლენებს: ერთდროუ-
ლად თანაარსებობდა მიმტევებლობა და
დაუნდობლობა, რაინდული სულგრძელობა
და გულბოროტება, ერთგულება და
ღალატი...“ შემდეგ უფრო მეტი სიცხა-
დით განმარტავს — „ზოგჯერ აუხსენე-
ლი წინააღმდეგობანი ეროვნული ხასია-
თისა, რომელიც თავისი ისტორიული
ბედით იყო განპირობებული, ხშირად
სწორედ ქართულისავე წინააღმდეგ ბრძო-
ლაში ვლინდებოდა. იგი არ იყო ტოლ-
ერანტული თავისი სისხლისა და ხორ-
ცის, თავისი გენის მიმართ, სხვებთან კი
საოცარ გულარხეინობასა და მიმტევე-
ბლობას იჩენდა“. სამწუხაროდ, ეს ხომ
ქართული ხასიათია!..

ქართველი ერის ხასიათის პარადოქ-
სულობას ვ. კიკნაძე მისი გამოვლინების
კონტრასტულობაში ხედავს. მე-18 საუკუ-
ნეში ქართველმა კაცმა დაკარგა ყვე-
ლაზე სანუკვარი რამ — საქართველოს
დამოუკიდებლობა. საერთოდ, მრავალ-
ტანჯული ქართველი ხალხის ცხოვრება-

ში ოდიტგანვე მწუხარება და ტანჯვა მეტი იყო, ვიდრე სიხარული, მაგრამ „მან ჩინებული ფორმა მოძებნა მწუხარების გასაქარველად და რაც უფრო სტიკოდა, მით უფრო მეტად ეძალებოდა სიხარულს“. აქ ავტორს მოყავს სანდრო ახმეტელის მოსაზრება, რომ ქართველ ხალხში ძლიერია გაორების ფაქტორი, რასაც იგი ხშირად ტრაგიკომიკურ ფორმაში ავლენს — „სწორედ ტრაგიკომედიაა ქართველის ცხოვრების, მისი ხასიათის გამოვლენის ყველაზე ბუნებრივი ფორმა“.

საქართველოს ყველაზე მძიმე განსაცდელი რუსეთთან კავშირმა არგუნა. წიგნში თანამიმდევრულად, რეალური ვითარების, ფაქტების ურთიერთშეჯერებით XIX საუკუნის I ნახევრის საქართველოს საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების პირქუში სურათია დახატული. ვასილ კიკნაძე თავის პოზიციას აყალიბებს ივანე ჯავახიშვილის, იაკობ გოგებაშვილის, ილია ჭავჭავაძის შეხედულებებზე დაყრდნობით და დამოუკიდებლობის დაკარგვის ტრაგიკულ ბედისწერას „უსაქართველო ქართველი კაცის“ წარმოქმნას უკავშირებს: „აი, სადამდე მიიყვანა ქართველი „საქართველოს იდეის სიკვდილმა“, - დაასკვნის ავტორი, - რადგან ქვეყანა მისთვის „უსაზღვრო სივრცედ გადაიქცა“, „ნებადაკარგულ ქართველს“ აღარ სურს მერანის სრბოლის შეჩერება. „შავი ყორანი თავს არ ანებებს“ და საზარელი ხმით დასჩხავის“.

საქართველოს არასოდეს არ აკლდა მამულიშვილები. სამშობლოს კეთილდღეობის სამსხვერპლოზე ზვარაკად შეწირვა მათი მონადეობა, სულის ყვირილი იყო. ქართული ხასიათის რადიკალიზმი კრიტიკულ მომენტში მთელი ძალით იჩენდა თავს. ქვეყნის პატრიოტთა თავგანწირვისათვის მზადყოფნის სახიერი მაგალითია 1832 წლის ცნობილი შეთქმულება, რომელიც მჭიდროდ უკავშირდება იმ პერიოდის თეატრალურ პროცესებს. თვით ის ფაქტი, რომ შეთქმულების ყველაზე აქტიური წევრები გიორგი ერისთავი და ალექსანდრე ორბელიანი იყვნენ, რომლებიც შეთქმულების დამარცხების შემდეგ გადაასახლეს საქართველოდან, თავისთავად ხაზს უსვამს იმ გარემოე-

ბას, რომ ეროვნულ-განმანთავისუფლებელი იდეების ფორმირების ცენტრი თეატრი იყო. ამასთან დაკავშირებით ავტორი ზუსტად მიუთითებს: „ეროვნული მოძრაობისა და თეატრის ურთიერთკავშირი არ უნდა მოვაცქიოთ მხოლოდ პატრიოტული თემატიკის რკალში. იგი უფრო ფართოა, რადგან ყოფის მანკიერებათა მხილებაც სულიერი ამაღლებისა და ზნეობრივი განწმენდის იდეას ემსახურება. აქედან პირდაპირ გზა მიდის ეროვნული თვითშეგნების ამაღლებისაკენ“.

XIX საუკუნის ქართული მწერლობის აღმავლობასა და რომანტიზმის ძირითად მიმდინარეობად გამოკვეთას, ბუნებრივია, მოყვა რომანტიკული თეატრის განვითარებისთვის ზრუნვა, მაგრამ პარალელი ამ პერიოდის მწერლობასა და თეატრს შორის აშკარად წამგებიანია თეატრისათვის; თავისი დონით იგი ჩამორჩებოდა შემოქმედებით ზენიტში მყოფ რომანტიკოსებს, რომელთაც გაუნელებული სურვილი ამოძრავებდათ — მომძლავრებული თეატრი ერის ტკივილების საღებუნად, სამოქმედოდ, გზის გამკვავლავად, ხალხის გულისთქმის ტრიბუნად ქცეულიყო. თეატრის დიდ მისიაზე ლაღადებს გრიგოლ ორბელიანის სიტყვები: „სადაცა თეატრი არ არის, მუნ არცა არს განათლება ხალხისა“.

ფრიად საინტერესო მოსაზრებებია გამოთქმული წიგნის ამ მონაკვეთში ნიკოლოზ ბარათაშვილისა და ქართული თეატრის შესახებ. ვ. კიკნაძე მიიჩნევს, რომ დიდი პოეტი, „რომელსაც თეატრზე დაწერილი არც ერთი ნერილი არ დაუტოვებია და არც პესა დაუნერია“, მთელი თავისი შემოქმედებით ყველაზე ახლოს დგას იმდროინდელ თეატრალურ პრობლემებთან. აქვე ვკითხულობთ: „ბარათაშვილის ლექსები ტრაგიკულ მონოლოგებაჲ ჰგავს. მასში არის შექსპირისეული ვნებათაღელვა და გაქანება. ალბათ, არც ის იყო შემთხვევითი, რომ მაჩაბელმა შექსპირის პესები ბარათაშვილის თოთხმეტმარცვლოვანი ლექსით თარგმნა“. თავისი შეხედულებების გასამყარებლად ავტორი კვლავ უხმობს ს. ახმეტელს, ვინც „პირველმა გაიზარა „მერანის“ თავისუფლების ეროვნული იდეა, რომელიც შემდგომში ახალი ეროვნული თეატრის საფუძველი გახდა“.

ისიც საცნაურია და ყურადსაღები, რომ „ბედი ქართლისა“ ახლოს დგას კლასიკურ ტრაგედიასთან. გურამ ასათიანის დაკვირვებით „შემთხვევითი არ არის, რომ „ბედი ქართლისა“ თავისი პოეტიკით დიალოგური ნაწარმოებია... მსგავსად ბეთჰოვენის „პათეტიკური სონატისა“, ბარათაშვილის ამ პოემასაც ორი ძირითადი თემა უდევს — ბედისწერისა და ბედნიერების აუცილებლობისა და თავისუფლების ორთაბრძოლა“. მკვლევარის ღრმა რწმენით, ნ. ბარათაშვილი გამუდმებით ფიქრობდა თეატრზე, რაც სარწმუნოა თუნდაც იმიტომ, რომ პოეტმა თარგმნა ლაიზევის „იულიუს ტარანტელი“. „სუმბულსა და მწირს“ ავტორი „ვარდბულბულიანის“ თეატრალური ტრადიციების განახლებად მიიჩნევს, ხოლო მთლიანობაში, ჩვენს მიერ შემოხსენებულ ორ ქმნილებასა და თარგმანს ერთმანეთთან აკავშირებს, როგორც „ბარათაშვილის თეატრალური სამყაროს ერთიანობას“.

ვასილ კიკნაძე ღირსეულ ადგილს მიუჩენს ქართულ დრამატურგიაში რომანტიკული დრამატურგიული ტენდენციების დამამკვიდრებელს, 1832 წლის შეთქმულების აქტიურ მონაწილეს ალექსანდრე ორბელიანს. მისი პიესები: „ბატონიშვილი ირაკლის პირველი დრო“, „დავით აღმაშენებელი ანუ უკანასკნელი ჟამი საქართველოსი“, „კეთილი ბერიკაცი“, „ჟამნი მეფობენ“ — საქართველოს წარსულის დიდებას, ეროვნული გმირების გაიდებას ეხმიანება. ა. ორბელიანის გარდა, ამ პერიოდში სხვადასხვა ჟანრისა და ფორმის დრამატურგიულ ნაწარმოებებს ქმნიან: გ. ფირალიშვილი, ო. წერეთელი, ო. ბაგრატიონი, ა. თუმანიშვილი, დ. მეღვინეთუხუცესი და სხვები. მკვლევარის აზრით, მათი ქმნილებათა უმრავლესობა მხატვრულ ღირსებებს მოკლებულია და მიუხედავად ამისა „ეს არის არა მხოლოდ გარკვეული ეტაპი ქართული დრამატურგიის ისტორიისა, არამედ მნიშვნელოვანი კულტურული ფონი“.

XIX საუკუნის I ნახევრის სოციალურ-პოლიტიკური, ისტორიული პრობები განაპრობებენ, უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, მთლიანად განსაზღვრავენ ქართული თეატრის განვითარების ნელ ტემპებს. იგი საგრძნობლად ჩამორჩება

ევროპული კულტურის, თეატრალური აზროვნების მაღალ დონეს, მაგრამ ევოლუციური კანონზომიერების ბუნებრივი პროცესების შეჩერება შეუძლებელია და „თანდათან შეიქმნება საფუძვლები პროფესიული თეატრის ჩამოსაყალიბებლად“.

განახლებული ქართული პროფესიული თეატრის მამამთავრად გვევლინება გამოჩენილი მოღვაწე გიორგი ერისთავი, რომლის წვლილი განუსაზღვრელია არა მხოლოდ იმ პერიოდის, არამედ საერთოდ ქართული თეატრალური კულტურისა და დრამატურგიის ისტორიისათვის. საქართველოში პირველად გაჩნდა სააგტორო თეატრი, რომელსაც გიორგი ერისთავის თეატრი ეწოდება. ვ. კიკნაძე მართებულ შეფასებას აძლევს იმხანად საქართველოში რუსეთის მეფისნაცვლის მიხეილ ვორონცოვის მოქნილ პოლიტიკას, რომლის ხელშეწყობითაც შესაძლებელი გახდა განახლებულიყო პროფესიული ქართული თეატრი. რა თქმა უნდა, ლიბერალი ვორონცოვის გარკვეულწილად შენიღბულ, რუსეთის იმპერიის ინტერესებიდან გამომდინარე პოლიტიკური კურსის მიზანმიმართულ გატარებას საკმაო მონინაალმდეგეები გააჩნდა და დღესაც გააჩნია, მაგრამ ავტორი მეტად გონებამახვილურად პასუხობს საქართველოში ყველაზე პოპულარული მეფისნაცვლის სტრატეგიის მონინაალმდეგე პირებს: „ხომ არ შეიძლება ვორონცოვს მოვთხოვოთ, თუ რატომ არ იყო ქართული ეროვნული მოძრაობის აქტივისტი. განა ცოტაა, რაც ობიექტურად გააკეთა?“ და იქვე კიდევ უფრო აკონკრეტებს საკუთარ მოსაზრებას: „რომელ ხალხს არ სურს თავის სამფლობელოში მცხოვრები სხვა ეროვნებების ასიმილირება?.. მხოლოდ იშვიათი გამონაკლისია, როცა უმცირესობებს უქმნიან ეროვნული მეობის შენარჩუნების პრობებს“. საქართველოსთვის ვორონცოვის მმართველობის ათწლეული სწორედ ასეთი გამონაკლისი იყო. მისი წასვლის შემდეგ რადიკალურად შეიცვალა ქართული თეატრისადმი დამოკიდებულება. ვორონცოვის პოლიტიკით უკმაყოფილო გენერალი მურავიოვი მკვეთრ ზომებს მიმართავს, რაც სულ მალე რუსული თეატრის ხელშეწყობითა და ქართული თეატრის დახურვით დაგვირ-

გვინდება. შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ ნიგნში მოყვანილ ფაქტს: „გ. ერისთავის თეატრი დაიხურა 1856 წლის ივნისში. დახურვიდან 140 წლის შემდეგ, ივნისში, საქართველოში შეიქმნა რუსული თეატრის დაარსების 150 წლისთავის საიუბილეო კომისია!.. ესეც ისტორიაა!...“ ეს ხომ სულ ახლახანს, ჩვენს თვალწინ, დამოუკიდებელ საქართველოში მოხდა. ვფიქრობ, კომენტარები ზედმეტია.

შემდგომ პერიოდს (1856-1867 წ.წ.) ვ. კიკნაძე თეატრის დაცემის ხანას უწოდებს. გულგატეხილმა გიორგი ერისთავმა ზურგი შეაქცია მის მიერვე რუდუნებით შეკონინებულ და აღორძინებულ თეატრს. აქ მრავალი ფაქტორი მოქმედებდა. მორალურად დაუძლურებელი საქართველო თითქოს შეეგუა თავის კოლონიურ მდგომარეობას. ეროვნული ცნობიერების გამთლიანება შეუძლებელი გახდა ერთიანი კონცეფციის არქონის გამო და, რაც ყველაზე მთავარია, ქვეყანას არ ჰყავდა ეროვნულ-გამათავისუფლებელი მოძრაობის ლიდერი. ილია და აკაკი ნაკლებად წერენ თეატრის შესახებ. თითქოს ჯერ კონცეპტუალურად გააზრებული არ არის თეატრის როლი ეროვნულ-გამათავისუფლებელ მოძრაობაში. საკითხი ეხება პოზიციას და არა იმ ფაქტს, რომ ამ დროს თეატრი არ არსებობს“. გარდა ამისა, თბილისის ახლადფესხადგმულ სავაჭრო ბურჟუაზიას, რომელიც ძირითადად არაქართველებისაგან შედგებოდა, უნდოდა კი გ. ერისთავის მსგავსი ტრიბუნა? ქართველ თავადაზნაურობას უნდოდა მისი მამხილებელი თეატრი?..“ ყველაფერი ეს განაპირობებდა ქართული თეატრის არსებობის ისტორიაში წარმოქმნილ სავალალო სურათს. საბედნიეროდ, ეს პერიოდი დიდხანს არ გაგრძელებულა. ლოგიკურად მზადდებოდა ნიადაგი პროფესიული მუდმივი თეატრის კვლავ დასაფუძნებლად. ამ პროცესის დაჩქარებას ხელი შეუწყო თვალსაჩინო საზოგადო მოღვაწემ ნიკო ავალიშვილმა, რომელიც სათავეში ჩაუდგა სცენისმოყვარეთა მუდმივ წრეს. ამ წრის მუშაობა განსაკუთრებით ცხოველმყოფელი გახდა 70-იან წლებში, როდესაც გაჩნდა ახალი პიესები, საგრძნობლად იმატა სცენისმოყვარეთა რიცხვმა. ამავე

პერიოდს უკავშირდება პირველი ქართველი კრიტიკოსის მიხეილ ბირთველის ძე თუმანიშვილის ასპარეზზე გამოსვლა: „მ. თუმანიშვილის ისტორიული დამსახურებაა — წერს ვ. კიკნაძე — გ. ერისთავისა და შემდგომი პერიოდის სპექტაკლების ანალიზი, თეატრის დრამატურგიისა და სამსახიობო ხელოვნების განხილვა, თეატრის, როგორც ეროვნული ფენომენის საზოგადოებრივი აზროვნების განვითარების ჭონტექსტში.

თანდათანობით, მთელს საქართველოში იმძლავრა თეატრისადმი საზოგადოების ინტერესმა. ხალხმა იგრძნო, რომ თეატრი არა მხოლოდ გართობის, არამედ სულიერი ცხოვრების დანერგვისა და მისი გამოსხატვის საშუალებაა. მეტად რთულ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში მომნიჭდა ნიადაგი მუდმივი თეატრის შესაქმნელად. 1979 წლის 5 სექტემბერი ქართული თეატრის ისტორიაში შევიდა, როგორც „მუდმივი სცენის“ დაბადების თარიღი. ამ თარიღს ვ. კიკნაძე მიიჩნევს, აგრეთვე, რუსთაველის თეატრის ისტორიის სათავედ.

ილია ჭავჭავაძე, რომელიც ერის მამადაა შერაცხული, ასეთსავე მამობას უწევდა ქართულ თეატრს. ცარიზმის რუსიფიკატორული პოლიტიკის წინააღმდეგ მებრძოლმა ილიამ შესანიშნავად იცოდა, რომ ეროვნული ცნობიერების ამაღლების ყველაზე გულმხურვალე ტრიბუნა სცენა გახლდათ: „ქართული სამუდამო სცენა სწორედ ცის ნამია დამჭკნარის ყვავილისათვის“. საქართველოს სულიერი გამთლიანების იდეას ექვემდებარებოდა ილიასეული თეატრის კონცეფცია. ამის საბიერი ნიშნია ნიგნში მოყვანილი ფრიად საგულისხმო ფრაგმენტი ი. ჭავჭავაძის მიერ ილია ოქრომჭედლიშვილისადმი გაგზავნილი ბარათიდან: „ხომ იცი თეატრი რა დიდი რამ არის ჩვენსთანა დაცემული ხალხისათვის, მაგის მეტი ნაციონალიზმის ნიშანწყალი ჯერ-ჯერობით ჩვენ არა გვაქვს რა. ეგ ერთი ადგილია, როცა ჩვენი ენა საჯაროდ ისმის და საჯაროდ მოქმედებს“. ამ დროს ი. ჭავჭავაძე საქართველოს ახლადშექმნილი თეატრალური საზოგადოების პირველ თავმჯდომარედაა არჩეული. ნაშრომის ამ მონაკვეთში სა-

თანადოდაა წარმოჩენილი ილია ჭავჭავაძის, როგორც თეატრის თეორეტიკოსის, რეცენზენტის როლი იმ პერიოდის თეატრალურ ცხოვრებაში. ილია იყო პირუთვნელი და ობიექტური შემფასებელი: „ქართულ თეატრში არ არის სფერო, ილიას ხელი რომ არ შეხებოდეს. თავისი ენციკლოპედიური მრავალმხრივობით იხილავდა ყოველ სათეატრო მოვლენას... ილიას ისტორიული დამსახურება იყო ბრძოლა ქართული თეატრის პროფესიული დონის ასამაღლებლად“. ვერაფერს დავამატებთ! ნაშრომში სათანადოდაა შეფასებული აკაკი წერეთლის არანაკლები დამსახურება ქართული თეატრის წინაშე. განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს ავტორი ა. წერეთელზე, როგორც რეჟისორსა და თეატრის ხელმძღვანელზე: „მისი თეატრი ქართული ეროვნული მწერლობის რეალისტური აზროვნების თეატრი იყო“ — წერს ვ. კიკნაძე და თვით აკაკის პიესებთან („პატარა კახი“, „თამარ ცბიერი“) ერთად ჩამოთვლის იმ ნაწარმოებებს, რომელთა რეპერტუარში არსებობა თეატრის ხელმძღვანელის პოზიციას გამოკვეთდა.

XIX საუკუნის II ნახევრის ქართული თეატრის წინააღმდეგობრივი, რთული პერიოდის საფუძვლიანი ანალიზის ფონზე ვასილ კიკნაძე ჯეროვან ადგილს უთმობს იმდროინდელ სცენის ვარსკვლავებს: ნატო გაბუნias, მაკო საფაროვა-აბაშიძეს, ვასო აბაშიძეს, ლადო მესხიშვილს. მათზე საუბრისას ავტორი ვერ ფარავს სიამაყის გრძნობას: „დიდი აქტიორული ტალანტები ვერ ეტეოდნენ თეატრის არსებულ სისტემაში“. ქართული თეატრის ამ ჭეშმარიტ კორიფთა შემოქმედებით პორტრეტებში სრულყოფილად იკვეთება თითოეული მათგანის განუმეორებელი აქტიორული ინდივიდუალობა, სინთეზური მსახიობის განუსაზღვრელი შესაძლებლობანი, თავშენირვა სანუკვარი საქმისადმი, ქველმოქმედებით განვლილი ტრიუმფით მოსილი ნარ-ეკლიანი გზა, რაც მათი სახელის უკვდავებასთანაა წილნაყარი. ვ. კიკნაძე შარავანდედით ამკობს, აგრეთვე, იმ პერიოდის თეატრის სხვა სახელოვან მოღვაწეებს: კოტე ყიფიანს, კოტე მესხს, ვალერიან გუნიას, რაფიელ ერისთავს, აქვსენტი ცაგარელს,

ივანე მაჩაბელს, პეტრე უმიკაშვილს...

მოცე საუკუნის დასაწყისმა, რევოლუციური ქართველების აღზევებამ და დამარცხებამ საზოგადოების მკვეთრი დიფერენციაცია წარმოშვა. თავი იჩინა განსხვავებულმა თეატრალურმა ტენდენციებმა. ყველგან და ყველაფერში იგრძნობოდა განახლებისაკენ სწრაფვა, რასაც ქართული თეატრი გვერდს ვერ აუვლიდა. პირველ ყოვლისა, გაიზარდა რეჟისორის ავტორიტეტი. თანდათანობით ამაღლდა მაყურებლის მოთხოვნების კრიტერიუმი. ქართული მწერლობა გამდიდრდა მიხეილ ჯავახიშვილის, ნიკოლოზ თეთრაძის, გალაკტიონ ტაბიძის, გრიგოლ რობაქიძის და სხვათა სახელებით. ახალგაზრდობას აღარ აკმაყოფილებს ძველი თეატრი. ამ პოზიციის გამოსაკვეთად ვ. კიკნაძე ეყრდნობა მ. ჯავახიშვილის სტატიას „ჩვენ და ჩვენი თეატრი“ და სავსებით იზიარებს დიდი მწერლის კრიტიკულ გამონათქვამებს. მ. ჯავახიშვილის წერილის პათოსი ქართული დრამატურგიის ჩამორჩენილობას, შტამპებს, თანამედროვეობისაგან ზურგშექცევას მოიცავს, რაც თავისთავად ამუხრუჭებდა თეატრის წინსვლას.

წიგნის ავტორის ნააზრევში მნიშვნელოვან ადგილს იმკვიდრებენ ტრაგიკული, რომანტიკულ-ფსიქოლოგიური პლანის როლების უზადლო შემსრულებლები — ნუცა ჩხეიძე და ალექსანდრე იმედაშვილი, რომლებიც ლადო მესხიშვილის სკოლის ღირსეულ მემკვიდრეებად გვევლინებიან. ვასო აბაშიძის სკოლის ტრადიციების გამგრძელებლად კი ნიკო გოცირიძეა მიჩნეული. მათთან ერთად, ვ. კიკნაძე XX საუკუნის დასაწყისის „ახალი ტალღის“ წარმომადგენელთა შორის მოიხსენიებს — გიორგი არადელ-იშხნელს, ელისაბედ ჩერქეზიშვილს, ვასო ბალანჩივაძეს, ვალერიან შალიკაშვილს...

გიორგი ერისთავის შემდეგ, ქართულ დრამატურგიაში მხოლოდ 90-იან წლებში გამოჩნდა გამორჩეული სახელი დავით კლდიაშვილის სახით. ქართველ სერვანტესად მონათლული მწერლის შემოქმედების შესწავლას ღრმა კვალი გააულო წინამდებარე წიგნის ავტორმა, რომელმაც მეცნიერული ანალიზით გაჯერებული ნაშრომი მიუძღვნა მწერლის

დრამატურგიულ მემკვიდრეობას. მან დაამკვიდრა მცნება „დავით კლდიაშვილის თეატრი“; ამჯერად, მკითხველის ყურადღებას აღარ გადავლელით დ. კლდიაშვილის სასცენო მარგალიტების ფენომენზე საუბრით, ვიტყვით მხოლოდ, რომ „დავით კლდიაშვილის თეატრმა დიდი როლი შეასრულა ახალი სათეატრო ესთეტიკის ფორმირებაში“.

შეუძლებელია მღელვარების გარეშე ნაიკითხო სტრიქონები: „ქართულ თეატრს თავისი გაჩენის დღიდან თან სდევს ენის პრობლემა. ქართველი მუდამ იყო ორენოვანი. ერთ-ერთი დამპყრობის ენა იყო, რომელიც მუდამ ზენოლას ახდენდა ქართულ ენაზე. ამიტომ თეატრის უპირველესი საზრუნავი ყოველთვის იყო ქართული ენის მოვლა-პატრონობა“. ამ კონტექსტში განსაკუთრებული როლი განეკუთვნებათ ჩვენს დიდ მამულიშვილებს, რომელთა შორის უპირველესია იაკობ გოგებაშვილი.

ნიგნის ავტორის ყურადღების მიღმა რჩება ქართული მწერლობის ორი ნიშანსვეტი — ალექსანდრე ყაზბეგი და ვაჟაფშაველა. ა. ყაზბეგი უფრო სისხლხორცეულად და მტიკივნეულად იყო დაკავშირებული თეატრთან: „არავის ისე სიგიჟემდე, ისე ღრმად და სულის შემძვრელად არ ყვარებია სცენა, როგორც ყაზბეგს“ — ვკითხულობთ ნიგნში და ჩვენთვის ნათელია, თუ სულიერი მღელვარების როგორ მასშტაბებთან გვაქვს საქმე. ვაჟას დამსახურება, როგორც ავტორი აღნიშნავს, სავსებით განცალკევებით დგას. მისმა პიესებმა - „მოკვეთილმა“ და „ტყის კომედია“ დროს გაუძლეს და დღესაც თეატრების გაუნელებელი ინტერესით სარგებლობენ.

ახალი სათეატრო ესთეტიკისათვის ბრძოლის ეტაპის დასაწყისად ნიგნში სავსებით სამართლიანადაა მიჩნეული 1918 წელი, როდესაც საქართველომ დამოუკიდებლობა მოიპოვა. ნაშრომში ახსნილია სამწლიანი დამოუკიდებელი საქართველოს მღელვარე პროცესების კანონზომიერებანი, რომ ამ მოკლე დროში თეატრს არ შეეძლო რადიკალური გარდატეხა შეეტანა თავის ცხოვრებაში, თუმცა მომავლის იმედი აშკარად ჩაისახა. პირველი სიმპტომი თეატრზე ზრუნვისა,

გამოიხატა სასცენო ხელოვნების სტუდიის დაარსებით, რომელსაც სათავეში დიდი ფრანგი რეჟისორის ა. ანტუანის მონაფე გიორგი ჯაბადარი ჩაუდგა. ამ სტუდიის არსებობამ დიდად განსაზღვრა თეატრის ახალი გამომსახველობითი საშუალებების დაწესების აუცილებლობისაკენ სწრაფვა. ნიგნში მოყვანილია საგულისხმო ფაქტი, როდესაც მთავრობამ ნება დართო „თბილისის უნივერსიტეტისა და თეატრის სასარგებლო პირველი ქართული ლატარიის“ ამოქმედებას. ლატარიის საბჭოს თავმჯდომარე ივანე ჯავახიშვილი იყო. ავტორი აქვე განმარტავს, რომ მიუხედავად ამგვარი გამოწვევებისა, თავი იჩინა ქართულმა ხასიათმა — იმძლავრა დაპირისპირებებმა, შინაგანმა ქიშპმა და დაუნდობლობამ, რამაც თავისი შედეგი გამოიღო. ქვეყანა მოუშზადებელი აღმოჩნდა დამოუკიდებლობისათვის. ნანატრმა სამმა წელმა მაინც ბევრი რამ სასიკეთო შესძინა ქართულ კულტურას, მარტო ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ დადგმა რად ღირს!.. წლების მანძილზე გაყალბებული შეფასება, თითქოს მენშევიკური მთავრობის მმართველობის ხანა დამღუპველი იყო საქართველოსთვის, ნიგნში მთლიანადაა რეაბილიტირებული. ავტორი ამ პერიოდის თვალსაჩინო მიღწევებთან ერთად ობიექტურად მიუთითებს ნაკლოვანებებზეც. ბუნებრივია, რომ ნაშრომში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა სანდრო ახმეტელის პირველ ნაბიჯებს რეჟისურაში, მისი უჩვეულო ტალანტის ცხოველმყოფელ გავლენას მიმდინარე სათეატრო პროცესებზე. ს. ახმეტელის ტრავგიკული ცხოვრებისა და შემოქმედების კვლევას ვასილ კიკნაძემ არაერთი ფუნდამენტური შრომა მიუძღვნა, სადაც ჯეროვნადაა შეფასებული დიდი ხელოვანის როლი ქართული თეატრის განვითარებაში.

ქართული თეატრის აღზევება, მისი ტრიუმფი კოტე მარჯანიშვილის სახელს უკავშირდება, როდესაც იგი სათავეში ჩაუდგა ქართული დრამის (ახლანდელი რუსთაველის) თეატრს და პირველივე დადგმამ — ლოპე და ვეგას „ცხვის წყარომ“ სენსაციური გამარჯვება მოუტანა. „ქართული სულის გაღვიძება და ახალი სათეატრო ეპოქის დაწყება“ —

ამგვარად მოიაზრება წიგნში მარჯანიშვილის ქართული დებიუტი. თავი იჩინა პროფესიული წრეების პრობლემებმა. ამ რთულ გზაზე მარჯანიშვილმა გვერდით ახმეტელი ამოიყენა, რომელიც თავის თანამოაზრედ მიაჩნდა. ასეც იყო, მაგრამ წინასწარ მოვლენათა განვითარების განჭვრეტა შეუძლებელია და წლების შემდეგ ქართული სცენის ეს ორი ტიტანი ერთმანეთს სამუდამოდ დასცილდა. კონფლიქტის საფუძველი „დურუჯის“ შექმნას უკავშირდება, რომელსაც სათავეში ს. ახმეტელი ჩაუდგა: „ცხვის წყაროდან“ „დურუჯამდე“ საოცარი გზა გაიარა თეატრმა. ტრაგიკული მოვლენების ფონზე ფორმირდება ახალი თეატრი. ამ წლებში გამოიკვეთა ძველი თაობის რეჟისორის თეატრიდან წასვლის კანონზომიერებაც და „დურუჯის“ ჩამოყალიბების აუცილებლობაც“. ვ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ურთიერთობათა მწვავე ხასიათს, ორი ძლიერი პიროვნების შეჯახების ფონზე წარმოქმნილ ვნებათაღელვის კულმინაციურ ეპიზოდებს ვ. კიკნაძე მოგვითხრობს ექსპრესიით, შინაგანი მღელვარებით და, რაც მთავარია, მის ხელთ არსებული ოქმების, სტენოგრაფიული ჩანაწერების, მკვლევართა თუ თვითმხილველთა ურიცხვი მასალის ურთიერთშეჯერებით. ლაკონური და არსებითია ავტორისეული დასკვნა: „კოტე მარჯანიშვილმა და სანდრო ახმეტელმა შექმნეს დიდი თეატრალური გალაქტიკები“.

რა თქმა უნდა, ქართული თეატრის ისტორია მხოლოდ დედაქალაქის სათეატრო ცხოვრებით არ შემოიფარგლება. მისი არეალი გაფართოვდა მთელი რესპუბლიკის მასშტაბით, საიდანაც ვ. კიკნაძე თავისი მნიშვნელობით ქუთაისს გამოარჩევს, როგორც საქართველოს მეორე კულტურულ ცენტრს. კოტე მესხის, ლადო მესხიშვილისა და მის მიერ შეკრებილი დასის მოღვაწეობას 1928-1930 წლებში. ასევე მაღალ შეფასებას იმსახურებს ახალგაზრდა ვასო ყუშიტაშვილის მოღვაწეობა ქუთაისის თეატრში: „ვ. ყუშიტაშვილმა თეატრში მოიტანა მაღალი კულტურა, გემოვნება, სცენური სიმართლის გრძნობა“.

ვასილ კიკნაძე უყურადღებოდ არ

ტოვებს იმ პერიოდის საქართველოს სხვა თეატრების ღვაწლს. მათ შორის გამოარჩევს თელავის უძველეს თეატრს, რომელიც ერეკლე მეორის სახელთანაა დაკავშირებული. 1900-იანი წლების თელავის თეატრალური ცხოვრების გააქტიურებაში სათანადოდ აფასებს დავით აწყურელის როლს, რომელიც არა მხოლოდ მსახიობი, არამედ ნიჭიერი დრამატურგიც იყო, განსაკუთრებით ვოდევილის ჟანრში. ავტორი არ ივიწყებს დავით და ვიქტორ გამყრელიძეების წვლილს. მადლობის ღირსია მკვლევარი, როდესაც დღის შუქზე გამოჰყავს მივიწყებული სახელები. ერთ-ერთი მათგანია ჩვენგან უდროოდ წასული, მოსკოვის ვ. მჭედლიშვილის სტუდიის კურსდამთავრებული გალაქტიონ რობაქიძე, რომელმაც ერთ სეზონში შვიდი ახალი დადგმა განახორციელა, რითაც უთუოდ გაამდიდრა თელავის თეატრის შემოქმედებითი თვალსაწიერი.

წიგნში განხილულია სოხუმის, გორის, ჭიათურის, ფოთის, ცხინვალის, ზუგდიდის, ოზურგეთის, მესხეთის თეატრების მიერ განვლილი ზიგზაგობრივი გზა. პასუხისმგებლობისა და მოვალეობის გამახვილებული გრძნობა, სასცენო ხელოვნების განვითარებაზე გაუნელებელი ფიქრი, მხატვრული დონის ამაღლებისაკენ განუხრელი სწრაფვა, ეროვნული მუსტიკისა და თვითმყოფადობის შენარჩუნება გახლდათ ის მუდმივი საზრუნავი, რაც ასულდგმულებდათ საქართველოს თეატრების მესვეურთ — მსახიობებს, რეჟისორებს, მწერლებს, საზოგადო მოღვაწეებს...

ქართული კულტურა საქართველოს საზღვრებს გარეთაც იყო წარმოდგენილი: პეტერბურგში, მოსკოვში, ყარსში, ართვინში; მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი თავისი არსებობით ბაქოს ქართული თეატრია: „ეს იყო ერთადერთი ქართული თეატრი, რომელიც საქართველოს საზღვრებს გარეთ ფუნქციონირებდა“.

ავტორი ყურადღებას ამახვილებს ამ პერიოდში შექმნილ საბავშვო თეატრზე: „1928 წლის 11 ნოემბერი ქართული თეატრის ისტორიაში შევიდა როგორც მოზარდ მაყურებელთა თეატრის შექმ-

ნის, მისი პირველი ყველაზე დიდი წარმატებისა და საზოგადოებრივი აღიარების მაუწყებელი დღე“. წარმატების განმსაზღვრელი იყო თეატრის ერთ-ერთი დამფუძნებელი, რეჟისორი ალექსანდრე თაყაიშვილი, რომლის სპექტაკლებმა: პ. საციის „ფრიც ბაუერი“, დ. ჭონქაძის „სურამის ციხე“, ა. წერეთლის „პატარა კახი“ — დასაბამი მისცა საინტერესო, რომანტიკული, პროფესიულ ნიადაგზე აღმოცენებული საბავშვო თეატრის სამომავლო პერსპექტივას.

ვასილ კიკნაძე ცალკე თავს უძღვნის აჭარის დედასამშობლოსთან შეერთებისა და ბათუმის თეატრის მაღალპროფესიულ ეტაპზე გადასვლის პერიოდს. ამ საშური საქმის სულისჩამდგმელად მემედ აბაშიძეა მიჩნეული, რომელსაც ავტორი დიდი ილიას ნამდვილ მონაფედ თვლის. ბათუმთან ბევრი რამ აკავშირებთ ჩვენს სახელოვან მოღვაწეებს: ნატო გაბუნias, მაკო საფაროვას, ვასო აბაშიძეს, ლადო მესხიშვილს, შალვა დადიანს... შ. დადიანმა 1912 წელს ბათუმში შექმნა „მოგზაური დასი“, ხოლო 1913 წელს მისივე ხელმძღვანელობით დაარსდა დრამატული საზოგადოება. თეატრი ადგილობრივი მოსახლეობის სულიერი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილი გახდა. თვით ის ფაქტი, რომ კ. მარჯანიშვილმა შექმნა თავისი ცნობილი ქუთაის-ბათუმის თეატრი, მიგვანიშნებს აჭარაში თეატრალური პროცესების განვითარების ორგანულობაზე.

ახლებური დრამატურგიული აზროვნების სათავეებთან ნიგნის ავტორი აკავშირებს შალვა დადიანის, პოლიკარპე კაკაბაძის, გრიგოლ რობაქიძის სახელებს. მათი მაღალმხატვრული, მრავალპლანური სცენური ნაწარმოებების გარეშე ძნელია ჩვენს წარმოსახვაში გავამთლიანოთ არა მხოლოდ იმ პერიოდის, არამედ საერთოდ ქართული თეატრის განვითარების გზა.

გულწრფელია თავის აღიარებაში ბატონი ვასილ კიკნაძე: „ქართულ თეატრმცოდნეობას არ შეეძლო თავისუფალი ყოფილიყო იმ იდეოლოგიური ზენოლისაგან, რომელიც საბჭოთა სისტემის დროს ხდებოდა. ეს პროცესი მეტნაკლებად ყველას შეგვეხო. ჩვენ შევეცადეთ ისტორიზმის პრინციპის დაცვით,

მაგრამ თანადროულად გაგვეაზრებინათ თეატრის 150 წლის ისტორია“. წინამდებარე შრომის მონაპოვარი და ღირსება მის თანამედროვე თვალთახედვაშია.

ქართული თეატრის და, საერთოდ, საქართველოს ცხოვრებაში ყველაზე შავზნელ პერიოდს (1936-1938 წ.წ.) ვ. კიკნაძე ტრაგიკულ ფარსს უწოდებს. შეთითხნილი ბრალდებების „შთამბეჭდავი“ ვერსიები, წაღვის მტრის ხატის შექმნა, სუკის ჩვეულებრივ სამოქმედო პროგრამად იქცა. საბჭოთა იდეოლოგიური მანქანის ეფექტური ამუშავებისათვის ყველა ხერხი და მეთოდი იყო გამოყენებული. განუკითხაობა და შიშის სინდრომი უკიდურესი ფორმით ინერგებოდა და ადეკვატურ გამოძახილსაც პოულობდა. ძირითადი სამიზნე, რა თქმა უნდა, თეატრების ხელმძღვანელობა იყო, მათი განადგურებით დასის წევრები საბოლოოდ რომ გაეტეხათ. კოტე მარჯანიშვილმა ბუნებრივი სიკვდილით დააღწია თავი რეჟისურებს, ს. ახმეტელის ირგვლივ კი, როგორც ნაშრომში ვკითხულობთ, ოსტატურად იქსოვებოდა მზაკვრული ბადე. მოარული ხმები, თითქოს ს. ახმეტელის დახვრეტაში ლომის წილი უდევთ ა. ხორავასა და ა. ვასაძეს, ნიგნის ავტორის ვარაუდით და სარწმუნო წყაროების მიხედვით, გაბათილებულია.

კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის, ამ ორი გენიალური რეჟისორის შემდეგ, ქართული თეატრი აგრძელებს ცხოვრებას. დროს ვერ შეაჩერებ და პროცესების განვითარებას ხელოვნურად ვერ შეზღუდავ. რთული, დახლართული, კალეიდოსკოპური პერიოდები მუდამ თანმდევი იყო ახლის მაძიებელი ქართული თეატრისათვის. ნიგნში პროფესიულადაა განაწილებული შემდგომი პერიოდის თეატრალური მიღწევები, თუმცა ავტორი მხოლოდ პანეგირიკით როდია გატაცებული; იგი ობიექტურად, მოვლენათა არსში ღრმა წვდომითა და მსოფლიო თეატრალურ სარბიელზე აღმოცენებულ მიმდინარეობათა გათვალისწინებით მიგვანიშნებს ჩვენს თეატრებში არსებულ ნაკლოვანებებზე, იმ დანაკარგებზე, რაც ეპოქალურმა დამანგრეველმა ძვრებმა განაპირობეს.

ნაშრომში ძირითადი ყურადღება გადა-

ტანილია რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების შემოქმედებაზე. გრცლადაა განხილული და შეფასებული მათი საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლები, აქტიორული ნამუშევრები. 30-იანი წლების მეორე ნახევარში, როდესაც ქართულ თეატრს კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის სახით აღარ ჰყავთ ლიდერები, გზა გაეხსნა „მსახიობთა რეჟისურის“ განახლების ტენდენციას. აქ ვ. კიკნაძე შესატყვის ტერმინს პოულობს, როდესაც ამბობს, რომ მოხდა უკუსვლა, განვლილი ეტაპისაკენ ერთგვარი მიბრუნება. ამ ნაბიჯის გადადგმა იმანაც განაპირობა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორები ჯერ კიდევ ჩრდილში იდგნენ, ცნობილი მსახიობების რეჟისურაში მოსვლას კი მათი ავტორიტეტი და სასცენო გამოცდილება ამართლებდა. ახმეტელის შემდეგ პირველივე სეზონს (1935-36 წ.წ.) პრესა გადაჭარბებით აქებს. რა თქმა უნდა, ამას იდეოლოგიური სარჩული ედო საფუძვლად, რათა, როგორც ნიგნის ავტორი დაასკვნის, გაემართლებინათ ს. ახმეტელის ჩამოცილება თეატრიდან. აშკარად გამოიკვეთა აკაკი ხორავას და აკაკი ვასაძის სახელები. აკაკი ვასაძე აქტიორულ მოღვაწეობას თეატრის ხელმძღვანელისა და რეჟისორის საპასუხისმგებლო მოვალეობას უხამებს. ა. ხორავას დიდი ნიჭი სრული ძალით გამოვლინდა პლატონ კრეჩეტისა და არსენას როლებში. „პლატონ კრეჩეტის“ დადგმა ეკუთვნოდა ს. ახმეტელის მონაფეს, შოთა აღსაბაძეს, ხოლო „არსენა“ აკაკი ვასაძემ დადგა. ორივე სპექტაკლი დიდხანს შემორჩა რეპერტუარს. ეს წარმატებული ხაზი ს. ახმეტელის შემოქმედებითი პრინციპების ერთგვარი გაგრძელება და გაღრმავება იყო. ნაშრომში გატარებული კონცეფცია — თეატრის შემდგომ წარმატებათა დაკავშირება ახმეტელის სახელთან, ლოგიკურია და რეალობაზეა დაფუძნებული.

ნიგნში საგანგებო ადგილი ეთმობა აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძის მიღწევას „ოტელოში“ (რეჟისორი შ. აღსაბაძე). ოტელო და იაგო მათი შესრულებით ისეთ მწვერვალთან მიახლოება იყო, რომლის დაღაშქვრა მხოლოდ ღვთიური ტალანტით მაღლცხებულ ხე-

ლოვანთ ძალუძთ. ტიტანთა შერკინება შეიძლება ვუნოდოთ ამ ძლევამოსილ დუეტს, რომელიც მრავალი წლის მანძილზე აოცებდა და აღაფრთოვანებდა სხვადასხვა ქვეყნის მაყურებელთა აუდიტორიას. მსოფლიო შექსპირიანას სამართლიანად ამშვენებს ორი ქართველი მსახიობის მიერ ხელთუქმნელ ძეგლებად აღმართული სცენური სახეები. განსაკუთრებული მასშტაბები შეიძინა ა. ხორავას ოტელომ. მისი განუყრელი პარტნიორი ა. ვასაძე წერს: „აკაკი ხორავას სიყვარული, მისი პოპულარობა სცილდებოდა მსახიობის სიყვარულსა და პოპულარობას. ეს იყო კაცი - ლეგენდა, რომელმაც მსახიობის ხელოვნება უდიდეს სიმაღლეზე აიყვანა“. სამართლიანია და ობიექტური ვ. კიკნაძე თავის შეფასებაში როდესაც ამბობს, რომ მიუხედავად ცალკეული თვალსაჩინო წარმატებებისა, ა. ხორავასა და ა. ვასაძის დიდ აქტიორულ ხელოვნებას ვერც ერთი მსახიობი ვერ უტოლდებოდა — „ყველაფერი მოექცა აქტიორული მონოსისტემის ფარგლებში, ჩამოყალიბდა ორი დიდი მსახიობის თეატრად, სადაც შენარჩუნებული იქნა სპექტაკლების ახმეტელისეული მაღალი სადადგმო კულტურა“.

მეორე მსოფლიო ომის წლები ეპოქა კაცობრიობის ისტორიაში. შეუძლებელია თეატრის ცხოვრებაში მას ღრმა კვალი არ გაევილო; ხელოვნების მსახურთა უზირველესი მისია ხომ თავისი დროისა და ხალხის სულისკვეთების გამოსატყავია. შემთხვევით არ წამოჭრის ავტორი რიტორიკულ შეკითხვებს: „რა იყო საქართველოსათვის სამამულო ომი? მართლა სამამულო ომი? პატივი უნდა მივაგოთ მეტრეპოლებს თუ არა? იქნებ ომში მათი მონაწილეობა ისე უნდა შეფასდეს, როგორც მამელუკების როლი?“ პასუხი ერთმნიშვნელოვანი და კონკრეტულია: „ომის წლების თეატრზე საუბარი არ შეიძლება მხოლოდ დღევანდელი დღის პოზიციიდან შეფასდეს“.

ომის თემამკაცა ყველა თეატრის რეპერტუარში დამკვიდრდა. რუსთაველის თეატრს ამ დროისათვის უკვე ჰქონდა დადგმული შ. დადიანის „ნაპერწკლიდან“ და ნ. პოგოდინის „თოფიანი კაცი“. ომის დაწყების შემდეგ კი ვ. დარასელის

„კიკვიძემ“ აკაკი ვასაძის რეჟისურით და მის მიერვე კიკვიძის როლის შესრულებით, ფართო რეზონანსი გამოიწვია. თეატრის ამ პერიოდის რეპერტუარი რიცხოვნად არ იყო მწირი, მაგრამ საერთო მხატვრული დონე არათანაბარი იყო. რამდენიმე აქტიორული გამონათება ამინდს ვერ შექმნიდა: „იქ, სადაც არ იყო დიდი არტისტული შემოქმედება, თეატრი ეშვებოდა ყალბ თეატრალიზაციას“.

ა. ვასაძის ხელმძღვანელობის დროს, 1930-იანი წლების ბოლოს, სარეჟისორო სარბიელზე გამოჩნდა მოსკოვის ა. ლუნჩარსკის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებული დიმიტრი ალექსიძე, რომელმაც პირველივე ნამუშევარში (კ. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“) გამოავლინა კომედიური უანრის შესანიშნავი გაგება, მუსიკალურ-პლასტიკური აზროვნების სინატიფე და გემოვნება. თანდათანობით დ. ალექსიძის რეჟისორული პალიტრა მდიდრდებოდა დრამისა და კომედიის მუდმივი მონაცვლეობით. მისი დადგმები: გ. მდივნის „ალკაზარი“, კ. გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“, ე. სკრიბის „ჭიქა წყალი“, ს. შანშიაშვილის „კრწანისის გმირები“, ლოპე და ვეგას „სხვისთვის სულელი, თავისთვის ჭკვიანი“, გ. სუნდუკიანის „პეპო“ — მაყურებლისა და კრიტიკის ყურადღების ცენტრში მოექცა. ცხადი შეიქნა, რომ დ. ალექსიძის სახით ქართულ თეატრს მრავალმხრივი ნიჭის რეჟისორი შეემატა. ეს დრომ დაადასტურა. ნაშრომში ვკითხულობთ: „დ. ალექსიძემ შექმნა ნამდვილი ანსამბლური სპექტაკლები, სადაც გაერთიანდა სხვადასხვა თაობის მსახიობთა ნიჭი და გამოცდილება“.

წარუმატებელი სპექტაკლებისა და უფერული აქტიორული ნამუშევრების გვერდით, ვ. კიკნაძე 40-იანი წლების ქართული თეატრის მნიშვნელოვან მოვლენად მიიჩნევს ვ. სოლოვიოვის „დიდ ხელმწიფეს“. მკვლევარის აზრით: „რუსთაველის თეატრში ნეოკლასიციკლური ტენდენციები, მისი საშემსრულებლო საშუალება და იდეოლოგიური საფუძვლიანობა ყველაზე სრულყოფილად აკაკი ხორავას მიერ დიდი ტრაგიკული გზნებითა და ტემპერამენტით ხორცშესხმული ივანე მრისხანე. მას მხარს უმშვენებდა

ორსახოვანი, ცბიერი და ჭკვიანი დიპლომატი ვასილი შუისკი — აკაკი ვასაძის ვირტუოზული შესრულებით. ორი ძლიერი კონტრასტული ხასიათის დაპირისპირებამ განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოკვეთა კონფლიქტი. რეჟისურაც ა. ვასაძეს ეკუთვნოდა: „სცენაზე მიღწეული იყო ცოცხალი პროცესების ჩვენება“. სპექტაკლის წარმატებას დიდად განაპირობებდა სოლიკო ვირსალაძის მხატვრობა: „სცენოგრაფიას მეტი დრამატული სიმძაფრე შეჰქონდა წარმოდგენაში. რეალისტური საზეების მონუმენტურ წარმოსახვაში მიღწეული იყო ეპოქის დინამიზმის ჩვენება“.

რუსთაველის თეატრი მდიდრდება მსახიობთა და რეჟისორთა ახალი ნაკადით. რეპერტუარში მკვიდრდება მიხეილ თუმანიშვილისა და აკაკი დვალიშვილის ახალი სუნთქვით გაჯერებული სპექტაკლები: ი. ფუჩიკის „ადამიანებო, იყავით ფხიზლად“, ჯ. ფლეტჩერის „ესპანელი მღვდელი“, პ. კოპოუტის „როცა ასეთი სიყვარულია“, კ. ბუაჩიძის „ამბავი სიყვარულისა“, გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა — მ. თუმანიშვილის დადგმით; გ. ქელბაქიანის „ახალგაზრდა მასწავლებელი“, მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ — აკაკი დვალიშვილის დადგმით. უმაღლესი მიიპყრეს ყურადღება: მედეა ჩახავამ, ეროსი მანჯგალაძემ, გიორგი გეგეჭორმა, გურამ სალარაძემ, რამაზ ჩხიკვაძემ, სალომე ყანჩელმა, ზინა კვერენჩილაძემ, კოტე მახარაძემ, კარლო საკანდელიძემ, ჯემალ ლალანიძემ... ახალი თაობის მხარდამხარ და მათი უშუალო მონაწილეობით დოდო ალექსიძე ქმნის შესანიშნავ ნამუშევრებს — „ოიდიპოს მეფეს“ და „ბახტრიონს“.

დრო ულმოებელია. დროსთან ერთად კარუსელივით ბრუნავს ძიებათა, სიახლეთა მთელი კასკადი. ბევრი რამ იძირება, დავინწყების ბურუსში ეხვევა, ხოლო რაც მარადიულ ფასეულობებს უკავშირდება, უძლებს გამოცდას. ერთგვარ შეგონებად, გნებავთ, გაფრთხილებადაც უღერს ვ. კიკნაძის სიტყვები: „სცენური ეფექტებისა და მეტაფორული სახეების სიმრავლე ზოგჯერ თვითმიზნად იქცევა ხოლმე, იკარგება ზომიერება, რაც იწვევს ერთგვროვნებას, ზოგჯერ როცა ბუნდოვანია მეტაფორა, მაყურებელს ეკარგება

სიხარულის განცდა. საერთოდ, მეტაფორების მოძრაობას მაშინ აქვს ფასი, თუ იგი უკეთ ავლენს მსახიობის ხელოვნებას, რეჟისორულ მეტაფორაში მსახიობის ხელოვნება მინიმუმამდეა დაყვანილი. ერთობ საშიშია ასეთი მეტაფორა! (საშიშიც და ლამაზიც ერთსა და იმავე დროს!). ვერაფერს დავამატებთ, გარდა იმისა, რომ ამგვარმა საშიშროებამ ბოლო დროს განსაკუთრებით იჩინა თავი.

„მსახიობთა რეჟისურის“ დანერგვის მცდელობის ტენდენციამ უფრო გამოკვეთილი სახე მიიღო მარჯანიშვილის თეატრში, რომელიც მუდამ სარგებლობდა აქტიორული თეატრის რეპუტაციით. კოტეს შემდეგ სამხატვრო ხელმძღვანელი უშანგი ჩხეიძე იყო, მოგვიანებით — შალვა ლამბაშიძე, კიდევ უფრო გვიან კი ვერიკო ანჯაფარიძე; სპექტაკლებს დგამდნენ: შალვა ლამბაშიძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, ვასო გოძიაშვილი, პერ კობახიძე, აკაკი კვანტალიანი... ნიგნში გაანალიზებულია წარმატებული სპექტაკლები, ცალკეული აქტიორული მიღწევები. ავტორი გამოყოფს შ. დადიანის მიერ ინსცენირებულ „ნიწოშვილის გურას“ დოდო ანთაძის დადგმით. სცენაზე „არტისტიზმის ზეიმი“ სუფევდა: ვერიკო ანჯაფარიძის გინატრე, თამარ ჭავჭავაძის დარეკო, სესილია თაყაიშვილის ქრისტინე, ცეცილია წუნუნავას მაჭანკალი სუსანა, პერ კობახიძის სიმონა, სანდრო ჟორჟოლიანის მოსე მწერალი, აკაკი კვანტალიანის მაქსიმელა, შალვა ლამბაშიძის ტარიელ მკლავაძე — ამათ თუ დავუმატებთ ვასო გოძიაშვილს, სერგო ზაქარიაძეს და გიორგი შავგულიძეს, ერთ თეატრში ამდენი ვარსკვლავი მართლაც საოცარი მოვლენა იყო!

თეატრის შემოქმედებითს წინსვლასა და ფორმირებაში დიდი წვლილი შეიტანეს რეჟისორებმა — ვასო ყუშიტაშვილმა და ვახტანგ ტაბლიაშვილმა. მათ მთელი ეპოქა შექმნეს თეატრში, მოიზიდეს მაყურებელი, განავითარეს კ. მარჯანიშვილის მიღწევები და ახალ საფეხურზე აიყვანეს აქტიორული სკოლა. საეტაპო მნიშვნელობის მათი ნამუშევრები: შ. დადიანის „ჩატეხილი ხიდი“, მოგვიანებით კი ი. ჭავჭავაძის „კაცია - ადამიანი?!“, მ. მრეველიშვილის „ზვავი“,

ბომარშეს „ფიგაროს ქორწინება“, ვ. ჰიუგოს „რუი ბლაზი“, ფ. შილერის „მარია სტიუარტი“ (ვ. ყუშიტაშვილის დადგმით); ლ. არდაზიანის „სოლომონ ისაკიჩ მეჯღანუაშვილი“, ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“, ვ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“, შექსპირის „რომეო და ჯულიეტა“, „ანტონიოს და კლეოპატრა“ (ვ. ტაბლიაშვილის დადგმით) — ქართული თეატრის ისტორიის მონაპოვარია.

ნიგნში საზგასმითაა აღნიშნული არჩილ ჩხარტიშვილის განსხვავებული ხედვა და აზროვნების მასშტაბები. იგი მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემოქმედებითი ტრადიციების ერთგული გამგრძელებელი იყო: „მასობრივი სცენების მონუმენტური გააზრება, წარმოდგენის შეკვრა, პიესის ეფექტური მონტაჟი და „რიტმის ნერვის“ გრძნობა განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებდა მის რეჟისურას“. ა. ჩხარტიშვილის საუკეთესო სპექტაკლები — ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ და ევრიპიდეს „მედეა“ მარჯანიშვილის თეატრში, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ ბათუმის თეატრში, ახალი საფეხური იყო არა მხოლოდ მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში, არამედ საერთოდ, ქართული თეატრის მიღწევათა ფონზე. პიროვნების სულიერი გაორებისა და წინააღმდეგობათა ლაბირინთების უწყვეტი საზიტრაგიკული სიმძაფრით იყო განსხვავებული ვერიკო ანჯაფარიძის მედეას, იუსუფ კობალაძის ოიდიპოსის და ოთარ მეღვინეთუხუცესის ჩონთას სახეებში.

მნიშვნელოვან ფაქტად იქცა 1950-იანი წლების დასაწყისში ახალგაზრდა რეჟისორების ლილი იოსელიანისა და გიგა ლორთქიფანიძის მისვლა მარჯანიშვილის თეატრში. მათს დადგმებში გაბედულება და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ სფეროში იმხანად არსებულ მანკიერებათა წინააღმდეგ გალაშქრების ტენდენციები გამოიკვეთა. ამ თვალსაზრისით ავტორი გამოყოფს ვ. გაბესკირიას „უფსკრულთან“ (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე) და რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანს“ (რეჟ. ლ. იოსელიანი). ორივე დადგმა გამოირჩეოდა არა მხოლოდ მხილების ძალით, არამედ მხატვრული ღირსებებით. საერთოდ, ამ ორ რეჟისორს დიდი წვლილი მიუძღვის

მარჯანიშვილის თეატრის საფეხურებრივი წინსვლის, გემოვნების დახვეწისა და ოსტატობის ამალღების გზაზე. ლ. იოსელიანის სპექტაკლები: „გაზაფხულის დილა“, „სიყვარული გარიჟრაჟზე“, „პიგმალიონი“, „ფსკერზე“ ... ამკვიდრებენ ლირიზმსა და პოეტურობას, სულიერ სიფაქიზესა და ქეშმარიტ ცხოვრებისეულ განცდას: „ლ. იოსელიანს შეუძლია სცენაზე სახეთა დაპირისპირებაში დაინახოს „ოქროს მარცვალი“, რომელიც შიგნიდან ანათებს სპექტაკლს“. ზუსტადაა ნათქვამი.

მარჯანიშვილის თეატრის ისტორიაში ვ. კიკნაძე სავსებით სამართლიანად მიიჩნევს დიდ მოვლენად ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონს“. გ. ლორთქიფანიძემ, შეიძლება გადაუჭარბებლად ითქვას, სენსაციურ გამარჯვებას მიაღწია: „გ. ლორთქიფანიძემ და ნ. დუმბაძემ თეატრში გამოხატეს სიკეთის მარადიული ღირებულების იდეა“. წარმატებას განაპირობებდა დიდებული აქტიორული ანსამბლი — ს. ყორყოლიანის ილიკო, გ. კოსტავას ილარიონი, ლ. ანთაძის ზურიკელა... რაც შეეხება სესილია თაყაიშვილის ბებიას, ალბათ ძნელი წარმოსადგენია მიაღწიო აქტიორული ხელოვნების უფრო მაღალ ბჭეს. შემდგომმა ნამუშევარმა ნათელყო, რომ ქართულ თეატრში დამკვიდრდა ნ. დუმბაძე — გ. ლორთქიფანიძის ახალი სამყარო.

ნაშრომში ცალკე თავი ეძღვნება საბავშვო თეატრების შემოქმედებას. „სიმართლე, მხოლოდ სიმართლე“ — ასე დაუსათაურებია ავტორს ეს მონაკვეთი და აუცილებელ კრიტიკიუმზე დაყრდნობით განიხილავს საქართველოს მოზარდთა და თოჯინების თეატრების მიერ შეტანილ წვლილს. ნიგნში ყურადღება გამახვილებულია იმ სირთულეებზე, რაც ყველა ეტაპზე იჩენს თავს სკოლისა და თეატრის ურთიერთმიმართებაში: „ფრცეულია საბავშვო თეატრების პრობლემების რკალი. მრავალპლანიანია თეატრისა და ესთეტიური აღზრდის საკითხები“ — ვკითხულობთ ნაშრომში და ვუერთდებით ავტორის პოზიციას.

„ქართული თეატრის ისტორიაში დიდი წყალწყვის გემებს — რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებს გვერდით

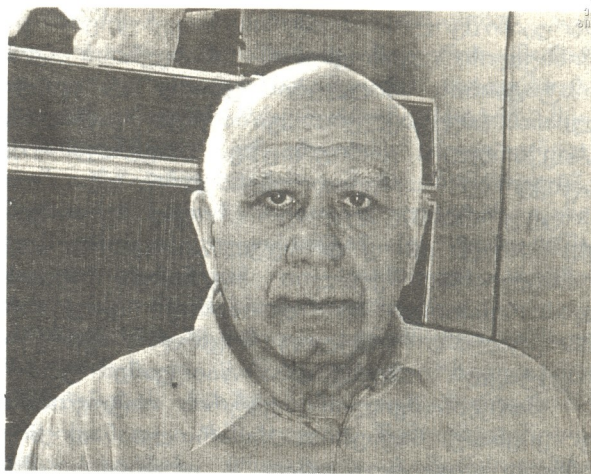
მიჰყვებოდნენ პატარა ნავეები. ისინი მრავალფეროვან სახეს სძენდნენ ფართო პორიზონტებს“. ეს ნავეები — საქართველოს სხვადასხვა რეგიონებში განლაგებული თეატრები კრავენ ქართული თეატრის ერთიან ჯაჭვს, რომელიც დღეს მსოფლიო თეატრალური კულტურის ორგანულ ნაწილადაა მიჩნეული.

დარწმუნებული ვარ, ბატონი ვასო უთუოდ ფიქრობს, ან უკვე მუშაობს ქართული დრამატული თეატრის ისტორიის გაგრძელებაზე — 1960-იანი წლების შემდგომი პერიოდიდან დღემდე ვეჭვობ, რომ იგი ერთ ტომში მოთავსდეს, იმდენად მრავლისმომცველია და შთამბეჭდავი ქართული თეატრის ბოლო წლების მიღწევები. თანამედროვე ქართული თეატრალური ხელოვნების ფენომენად აღიარება სხვადასხვა თაობის რეჟისორებთან ერთად, დღევანდელი რეჟისურის ლიდერების — რობერტ სტურუასა და თემურ ჩხეიძის სახელებთანაა დაკავშირებული. ამ პერიოდის მოვლენების ობიექტური და მეცნიერული ანალიზიც უნდა დავუტოვოთ შთამომავლობას.

იმდენად თვალსაჩინოა ბატონ ვასილ კიკნაძის მიერ განეული კოლოსალური შრომის ნაყოფი, რომ შეიძლება ყურადღების გადატანა არც ღირდა ორტომეულში არსებულ კორექტურულ შეცდომებზე, ვინაიდან სამწუხაროდ, ასეთი რამ ყველა გამოცემის თანმდევი „სენია“, მაგრამ შეცდომებსაც გააჩნია! ჩვენს მიერ ფიქსირებული უზუსტობანი სცილდება ტექნიკურ ლაფსუსთა ჩარჩოებს, რაც ხშირ შემთხვევაში აზრსაც აბუნდოვანებს და, ბუნებრივია, შთაბეჭდილებასაც გარკვეულწილად ანელებს.

„თეატრი ერთადერთი ადგილია, სადაც სამოთხე და ჯოჯოხეთი ერთდროულად არსებობს!“ ჩვენი ყოფაც ხომ თეატრსა ჰგავს. ალბათ ამიტომ, „ქართული დრამატული თეატრის ისტორიის“ ორტომეულს აღვიქვამთ არა მხოლოდ როგორც ისტორიას, მშრალი ფაქტებითა და მოვლენებით გადატვირთულს, არამედ რომანტიკული, ზეანეული, ამალღებული ამბის მრავალსაუკუნოვან სასცენო თავგადასავალს.

თამაზ პოდგეიშვილი - 70



— ბატონო თემურ, თქვენ ნაყოფიერი შემოქმედებითი ურთიერთობა გაკავშირებთ მწერალ თამაზ გოდერძიშვილთან, რომელსაც 70 წელი შეუსრულდა. ხომ არ გვეტყოდით, რით აიხსნება ასეთი ურთიერთობა? — ამ კითხვით მიმართა თეატრმცოდნე ნინო მაჭავარიანმა გამოჩენილ ქართველ რეჟისორს **თამურ ჩხეიძეს**.

— არც კი მახსოვს, როდის გავიცანი, იმდენად დიდი ხანია ვიცნობ თამაზ გოდერძიშვილს. ამ ოცდაათი წლის წინ სატელევიზიო თეატრში თანამშრომლობისას დავუახლოვდი, სადაც მთავარი რედაქტორი იყო. გარდა იმისა, რასაც თავად წერდა თუ რედაქტირებას უკეთებდა თეატრში შემოსულ მასალებს, თამაზისგან ბევრი იდეაც მოდიოდა. „ჯაყოს ხიზნების“ დადგმა რომ მინდოდა, პირველად უარი მითხრეს. ალბათ, მას ხელს აღარც კი მოვკიდებდი, თამაზის პრინციპულობა რომ არა. ისე იბრძოდა და მეც ისე ჩამაცვივდა, რომ თავისი გაიტანა და მიაღწია ამ ნაწარმოების დადგმას.

„ჯაყოს ხიზნების“ დადგმისას მინიმალურად ჩაერია ნაწარმოების ტექსტის დამუშავებაში, უბრალოდ, ერთად ავანყეთ სტრუქტურა და თემა და ძირითადად ჯავახიშვილის ტექსტი გამოვიყენეთ. სხვაგვარად წარმართა მუშაობა სპექტაკლზე „ბედი მდევარი“. აქ უკვე თამაზმა პროფესიული რესტავრაციით დახვეწა ტექსტი.

თამაზს აქვს ერთი განსაკუთრებული თვისება — ძალიან კარგად ეხერხება ავტორის სტილის გათავისება და ინსცენირების ისეთ ტექსტს წერს, რომ

იმავე ავტორის დაწერილად შეიძლება მიიჩნიო. ასე იყო, როცა ილიას მკვლევლობასთან დაკავშირებული ოქმებისაგან შევქმენით სპექტაკლი „ილია ვარ“. მან სრული იდენტურობით დაწერა მთელი სცენები. ცალკე გამოვყოფდი „მარად ქმარს“. ამ ნაწარმოების ავტორი დოსტოვესკია, მთარგმნელი — ცხადია, სხვა და თამაზ გოდერძიშვილი წერს სცენებს, რომელიც დოსტოვესკისთან ფიქრების სახით არის მოცემული და ეს სცენები დოსტოვესკის ნაწარმოების ძირითად ქარგას შეესაბამება. რასაც გენიალური ავტორი მესამე პირში წერს, თამაზი სცენებად გვთავაზობს და ავტორისეულ სტილს შეესატყვისება. ფრანგი დრამატურგის რეზას პიესა „არტი“ ისე გადმოაქართულა, ვერაფრით გაარჩევ, რომ ეს ქართული ნაწარმოები არ არის, თანაც ბევრი სცენა თუ ეპიზოდი არის ქართულ პიესაში და არ არის ორიგინალში. თამაზმა თეატრი იცის შიგნიდან — ამოცანას რომ მისცემ, სრულყოფილად და ავტორის სტილით ასრულებს. ეს იგივეა, ცნობილ სიმფონიას ახალი ნაწილი მიამატო და ავტორისაგან ვერ განასხვავონ. ესეც ხელოვნებაა.

თამაზი ფართო გაგებით თეატრალია, ისეთ თეატრებს მისახელებს და ისეთ ახალგაზრდა მსახიობებს მოიხსენიებს ხოლმე, მიკვირს, როდის ასწრებს ამდენის ნახვას და დამახსოვრებას. თეატრის გარეშე სიცოცხლე ვერ წარმოუდგენია. დღემდე დადის თეატრალურ ინსტიტუტში და ესწრება საკურსო თუ

სადიპლომო სპექტაკლებს.

პირდაპირი ადამიანია. ის არის პიროვნება, რომლის აზრსაც ვაფასებ, რომელიც მიყვარს, მაგრამ ეს არ უშლის ხელს პირუთვნელად მითხრას აზრი ჩემს სპექტაკლზე, რომელიც არ მოეწონა. მეც ისევე შემოიძლია დავუწუნო რომელიმე ნამუშევარი და ჩვენ მაინც მეგობრებად ვრჩებით.

რალაც უცნაური გრძნობა მეუფლება:

შეგი ნაკაშიძე - 95

საქართველოს სახალხო არტისტის მერი ნაკაშიძის საღამომ, რომელიც გაიმართა ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში ცოტა ხნის წინ, სიამოვნება მოჰგვარა იქ მყოფთ და გაახსენა მომღერლის ულამაზესი ტემბრის ხმა, გარეგნობა, მის მიერ შექმნილი სახეები სცენასა თუ ეკრანზე.

დიდი ქართველი მომღერალი — „ბუღბული“, როგორც მას უწოდებდნენ, მიეკუთვნება ქართული საოპერო ხელოვნების იმ ბრწყინვალე თაობას, რომლის წარმომადგენლები იყვნენ: დავით გამრეკელი, დავით ანდლულაძე, ნადეჟდა ცომაია, ნადეჟდა ხარაძე, გიორგი გოგიჩაძე, დიმიტრი მჭედლიძე, მოგვიანებით ზურაბ ანჯაფარიძე.

მერი ნაკაშიძე გამოირჩეოდა ჩინებული ტემბრის კოლორატურული სოპრანოთი, იმ ვოკალურ-ტექნიკური თუ მუსიკალური მონაცემებით, რაც ყველა გამოჩენილი, მსოფლიო რანგის მომღერლისთვისაა დამახასიათებელი.

მერი ნაკაშიძის გასხვივონებული, ხან ნაღვლიანი, ხან ხალისიანი ხმა ღრმად შემოიჭრა ჩემს მენსიერებაში სამამულო ომის დროიდან, როდესაც ბავშვები

თან მიხარია, რომ თამაზი 70 წლის გახდა და თან გული მწყდება, რომ ამდენი წელი გავიდა.

თამაზს, უპირველეს ყოვლისა, ჯანმრთელობას ვუსურვებ. შემდეგ ვუსურვებ, რომ ნაყოფიერი და წარმატებული იყოს მომავალი წლები მისთვის და დიდხანს იყოს საჭირო ქართული თეატრისათვის.



მიჯაჭვულნი რეპროდუქტორებთან, ძილის წინ სულგანაბულნი ვუსმენდით უკანასკნელ შემზარავ ცნობებს — დაბობვებზე, დაჭრილებზე, იმის მოლოდინში, რომ გამოაცხადებდნენ: მღერის მერი ნაკაშიძე. მასსოვს მისი ყოველი ნიჟანსირება, განსაკუთრებით, როდესაც ნამდვილი ბუღბულივით მღეროდა სიმღერას — „ორი მერცხალი“.

ომის დამთავრების შემდეგ სკოლელები დავესწარით მის ბოლო გამოსვლას საოპერო სცენაზე. გადიოდა „დაისი“. მაროს პარტიას ასრულებდა მერი ნაკაშიძე. გაოგნებული ვიყავი მისი სილამაზით და უჩვეულო მიზანსცენით. მაროს ტირილს იგი ასრულებდა მინაზე დამხობილი, რაც მოითხოვს მაღალ ვოკალურ-ტექნიკურ ოსტატობას და მეტად

რთულია განსაკუთრებით სასიმღერო სუნთქვის პროცესში.

იშვიათი მოვლენაა ნაკაშიძის შესრულებაში ენ. „შინაგანი“ სიმღერა. უზადო მუსიკალობით და ფაქიზი ინტონაციით მომღერალი აღწევდა განცდის მსმენელამდე მიტანას. მდიდარი იყო მომღერლის პალიტრა განსაკუთრებით სასიმღერო მაღალ რეგისტრში. მერი ნაკაშიძის ყოველდღიური მაღალი ბგერები განსხვავდებოდა მრავალ გამოჩენილ კოლორატურულ სოპრანოსაგან თავისი თბილი, „ადამიანური“, მაღალი, ლამაზი სტოკატოებითა თუ ფილირებით. მომღერლის ყველაზე მაღალი ბგერაც კი შეიცავდა საკმარის ობერტონებს, კომპაქტურობას, სიღრმეს, ზომიერ ვიბრატოს, მაღალ „სასიმღერო ფორმანტას“, რაც მთავარია — სიტბოს ტემბრში. ძნელად თუ შევხვდებით კოლორატურას უზომოდ თბილი მაღლებით. ესეც მერი ნაკაშიძის ხმის იშვიათობაზე მიგვანიშნებს.

რაც შეეხება სამსახიობო ოსტატობას, მის მიერ შესრულებულ პარტიებში თითქმის ყველა სახე გამომდინარეობს მისი ბუნებიდან, მეტად უშუალო, მგრძობიარე ჯილდა, ასევე გულწრფელი ლირიული მარო, მხიარული კეკლუცი მარეხი.

მერი ნაკაშიძის ხმის შესწავლისას, ვ. სარაჯიშვილის სახელმწიფო კონსერვატორიის არქივში, ვკითხულობთ დახასიათებას: „მერი ნაკაშიძე. მეტად ლამაზი კოლორატურული სოპრანო ფართო დიაპაზონით, (ორ ოქტავაზე მეტი) სუფთა ინტონაცია, შესანიშნავი გარეგნობა, ვოკალური და მუსიკალური მონაცემები. მეტად პერსპექტიულია. ნაკლი ხმაში არ აქვს“. ხელს აწერს მისი ვოკალის პედაგოგი პროფესორი ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინა.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ თავად ოლღა ბახუტაშვილის ვოკალის პედაგოგები იყვნენ გამოჩენილი იტალიელი და რუსი ვოკალისტები — რონცი, ტეკი, ბროჯი, მატკოვსკი.

დიდმა ქართველმა მომღერალმა და მანქანად აღზარდა და ბრწყინვალე ვოკალური სკოლა მისცა თავის უნიჭიერეს სტუდენტებს — მომავალში დიდ

მომღერალს მერი ნაკაშიძეს.

ჩემთვის, როგორც ვოკალის პედაგოგისათვის, დაუფინყარია მერი ნაკაშიძის გაკვეთილები გამოჩენილ მუსიკოსებთან პროფესორ დიმიტრი შვედოვთან და მის მეუღლესთან ვოკალისტ — ანა შვედოვასთან. მახსოვს, მათი აღტაცება ყოველი მაღალი, ლამაზი ბგერის „აღებისას“. სუფთა ტექნიკური დაუფლება გადადიოდა ნამდვილ შემოქმედებით პასაჟებში, ფიორიტურებში, ტრელებში. დიმიტრი შვედოვს ჰქონდა დიდი იმპროვიზაციის ნიჭი, მეცადინეობის დროს თვითონ ქმნიდა ქ-ნ მერისთვის სავარჯიშოებს, ვოკალიზებს.

დაუფინყარია ასევე უაღრესად მაღალ აკადემიურ დონეზე ჩატარებული მერი ნაკაშიძის და იტალიიდან ჩამოსულ ბრწყინვალე კოლორიტულ სოპრანო გოჰარ გასპარიანის ერთობლივი კონცერტი. პირველ განყოფილებაში მსმენელთა აღტაცება გამოიწვია მომღერალთა არაჩვეულებრივმა ვოკალურ-ტექნიკურმა ოსტატობამ და ინსტრუმენტალობამ ბგერის წარმართვაში.

მოგვიანებით, როდესაც თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი-ვოკალისტი ვიყავი, მქონდა ბედნიერება პირადად გამეცნო ჩემი ბავშვობის ზღაპრული გმირი მერი ნაკაშიძე მისი გასტროლების დროს სოხუმში. სასტუმრო „აფხაზეთში“, სადაც დამსვენებლები თითქმის ყოველდღე დიდი სიამოვნებით ვუსმენდით მის რეპეტიციებს კონცერტის წინ, ხოლო კონცერტის შემდეგ ქ-ნ მერი გვიანობამდე გვიყვებოდა მხიარულად თავის ლამაზ სიყვარულზე, რომელზედაც, როგორც თვითონ ამბობდა, რომანი შეიძლებოდა დანერლიყო.

წარმატებით გამოდიოდა იგი კამერული რეპერტუარით რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, მეტად დახვეწილ მუსიკოს რახილ გლებერთან ერთად როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

დასანანია, რომ ასეთი ვოკალური მონაცემების მომღერალმა ვერ დაამშვენა მსოფლიო საოპერო თეატრები.

ჰანა თოიბა

თეატრალური ლიტერატურა

ნოდარ გუგუშვილი

„SEX FOR TEXT?“

როგორც ირკვევა, პარადოქსული და პარაბოლური პიესების სახელგანთქმული ავტორი ბერტოლტ ბრეხტი თავისებური წინასწარმეტყველიც ყოფილა. თუ გახსოვთ (თუ არ გახსოვთ, გაგახსენებთ), „სამგროშიანი ოპერის“ ფინალში მთავარი გმირის, მეკი-დანას, მოსალოდნელი ჩამოხრჩობის სცენაში, სამგლოვიარო კორტეჟის წინა რიგში ამ ავანტიურისტისა და ბანდიტის ორი მომავალი ქვრივი (რომლებსაც, მეტოქეობის მიუხედავად, დამეგობრებაც კი მოუსწრიათ) დგას შავებში ჩაცმული და ტკბილად საუბრობს... მსგავსი სიტუაცია, მხოლოდ უფრო შთამბეჭდავი, ამ პიესის პრემიერიდან კარგა ხნის შემდეგ გათამაშდა რეალურ ცხოვრებაში... ბრეხტის გარდაცვალების მეორე დღეს, მისი მეუღლის, დიდი მსახიობის ჰელენ ვაიგელის, „ბერლინერ ანსამბლის“ გენერალინტენდანტის, კაბინეტში ბრეხტის ხუთი, — თვით ვაიგელის ჩათვლით კი — ექვსი, დაქვრივებული ქალი ბჭობდა „დიდი ბ.ბ.“-ს დაკრძალვის დეტალებზე...

ამ ექვს ქალს შორის არ იყო მწერლის უახლოესი და შეუცვლელი თანამშრომელი მრავალი წლის მანძილზე გრეტა შტიფანი, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის კვირაძალს გარდაიცვალა მოსკოვის ერთ-ერთ საავადმყოფოში ტუბერკულოზის მწვავე შეტევის შედეგად.

თეატრის გენერალინტენდანტის კაბინეტი კი არა, ბრეხტის ბერლინური ბინის ვრცელი ოთახებიც კი ვერ

დაიტევდა იმ უამრავ ჭირისუფალ ქალს, რომელთანაც „ბ.ბ.“-ს გაბმული ჰქონდა — (ზოგთან ხანგრძლივი, ზოგთან მეყსეული) სატრფიალო კავშირები, რომელთა საფინანსო სცენები, როგორც წესი, ლოგინში იმართებოდა.

ბრეხტის ამ მრავალრიცხოვან სატრფიალო თავგადასავლებზე, რაც დემოკრატიული გერმანიის და სოციალისტური სსრკ-ს სივრცეში მკაცრად იყო ტაბუირებული, პირველი ცნობები რუსულმა პრესამ — „იზვესტია“, „ლიტერატურნაია გაზეტა“, — მხოლოდ გორბაჩოვის პერესტროიკის პერიოდში გამოაქვეყნა. ეს იყო გამოძახილი ამერიკისა (განსაკუთრებით!) და ევროპის მასმედიის მიერ ფართოდ რეკლამირებული ისტორიისა იმის შესახებ, რომ ბრეხტის თანამშრომელი ქალები (წაიკითხეთ-საყვარლები!) ბრეხტის ყველაზე პოპულარული პიესების თანაავტორებად, მეტიც, თითქმის სულაც, ავტორებად იყვნენ გამოცხადებულნი. ეს იყო ერთ-ერთი უდიდესი სკანდალი, რომლის მსგავსს თეატრისა და დრამატურგიის ისტორია არ იცნობს, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ შექსპირის ავტორობასთან დაკავშირებულ ისტორიებს.

ამ ისტორიის პერიპეტებში ერთმანეთში იყო არეული ტყუილი და მართალი, მითი და სინამდვილე, რეალური და მისტიკური კავშირები, სექსი და პათოლოგია, შემოქმედება და თანამშრომლობა — ანუ, ისედაც ბევრი რამ, გაურკვეველი ბრეხტისა და „მისი ქალების“ ისტორიაში, კიდევ უფრო იყო გარემოცული ბურუსით, ორაზროვანი მინიშნებებით თუ უსიამოვნო ქვეტექსტებით.

ჭეშმარიტების დადგენას (თუკი შესაძლებელია ჭეშმარიტების დადგენა მამაკაცისა და ქალის სასიყვარულო ურთიერთობაში) ისიც უშლიდა ხელს, რომ ნახევრად სახელმწიფოებრივი და ნახევრად კერძო ორგანიზაცია „ბრეხტის მემკვიდრეები“, სადაც ყველაფერს განაგებდნენ ბრეხტის ქალიშვილი (ჰელენ ვაიგელისაგან) ბარბარა ბრეხტი და მისი მეუღლე, უბრწყინვალესი მსახიობი ეკეჰარტ შალი (60-იანი წლების თბილისელ მაყურებელს ემახსოვრება მისი შედეგო, კოროლანოსი,

ამავე სახელწოდების შექსპირ-ბრეტის პიესაში), რომლებიც არგუსის სიფიზლით იდგნენ ბრეტის „უმნიკვლო“ სახელის სადარაჯოზე.

რამდენადაც ბრეტის მეუღლე (კანონიერი!) ვაიგელი მაინცდამაინც დიდ ყურადღებას არ აქცევდა თავისი ქმრის დაუსრულებელ კურკურს სხვადასხვა ტიპის მანდილოსნებთან, იმდენად გააფთრებული პურიტანობით გამოირჩეოდნენ მწერლის ქალიშვილების ოჯახების სხვა წევრები. ამ „მემკვიდრეებს“ გაგონებაც კი არ სურდათ ბრეტის რომანული გატაცებების ისტორიის დეტალების შესახებ.

დროისა და სხვადასხვა ჯურის მკვლევარების მიერ (ერთ-ერთ მათგანზე ქვემოთ ვილაპარაკებთ) შექმნილი ამ სენტიმენტალურ-რომანტიკული კოქტეილის გარკვევაში თავისი წვლილის შეტანა განიზრახა ცნობილმა გერმანისტმა, მწერალმა, ისტორიკოსმა იური ოკლიანსკიმ და დაწერა ნიგნი „ბერტოლტ ბრეტის ჰარამხანა“. ეს ავტორი ცნობილია, როგორც სერიოზული მეცნიერული გამოკვლევებით (შესანიშნავად, ღრმად აქვს შესწავლილი ბრეტის მთელი შემოქმედება — დრამატურგია, პროზა, პოეზია, პუბლიცისტიკა, ესეისტიკა და მისი ნოვატორული თეატრალური რეჟისურა), ასევე საინტერესო ბიოგრაფიების ავტორობით.

„ბერტოლტ ბრეტის ჰარამხანა“ ორგზის გამოიცა (1997 და 2004 წ.წ.) გამოცემლობა „სოვერშენო სეკრეტნო“-ს მიერ. თვით გამოცემლობის სახელწოდება გვაფიქრებინებს, რომ მის მიერ დასტამბულ ნიგნიში სათავგადასავლო-დეტექტიური და ფრიად საიდუმლო ამბები იქნებოდა გადმოცემული.

ვის არ უყვარს სატრფიალო თავგადასავლების მოსმენა და კითხვა და მეც, გამოგიტყდებით, სწორედ ამიტომაც დავინტერესდი ამ ნიგნით. ის კი, ვინც მოუთმენლად მოელის იმას, რომ ბრეტის ცხოვრების პიკანტურ ამბებს აღმოაჩინეს ამ „ჰარამხანაში“ და მისი სექსუალური ცხოვრების ვირტუალური მოწმე გახდება, შეიძლება ერთგვარად

იმედგაცრუებულიც კი დარჩეს, რადგან ნიგნი უფრო მეცნიერული კვლევის ჟანრს განეკუთვნება, „რომანი-გამოძიება“ და უმაღლეს შემოქმედის სულიერი და ფიზიკური ცხოვრების ისტორიაა.

რასაკვირველია, ი.ოკლიანსკი ბრეტის ყველა სასიყვარულო ისტორიას დაწვრილებით მოგვითხრობს, მამაკაცისა და ქალის ურთიერთტოლგვის მრავალ ფსიქოლოგიურ დეტალს გვამცნობს, მშვენივრად ხატავს ბრეტის საყვარლების პორტრეტებს, მათ უცნაურსა და დაუოკებელ ვნებებს, მაგრამ მწერლის ინტერესების სფერო უფრო ფართოა, ვიდრე მამაკაცისა და ქალის ინტიმური ურთიერთობანი. იგი მოიცავს არა მხოლოდ ბუდუარის, არამედ შემოქმედებითი პროცესის იმ იდუმალებას, რომელიც თავისი უნიკალურობის გამო ასე იზიდავს ყოველ ჩვენგანს. ცნობილი გამოთქმა „Sex for text“ („სექსი ტექსტისთვის“) ბრეტის მაგალითზე სულ სხვა აზრს შეიცავს, ვიდრე სენსაციურ-სკანდალური ისტორიები გმირების ცხოვრებაში. მიუხედავად ამისა, სწორედ ბრეტის მოექცა სენსაციური მოვლენების ეპიცენტრში, რამაც კიდევ უფრო გააცხოველა ინტერესი მისი ფარული ცხოვრების დეტალებისადმი. ამ საყოველთაო გაფაცვიცებამ თავის აპოგეას უწინა ძალზე გახმაურებულ სასამართლო პროცესზე (ჰარიზი), სადაც ამ გენიალურ დრამატურგს (კარგა ხნის წინ გარდაცვლილს) ბრალი ედებოდა ერთდროულად რამდენიმე ცოლისა და უთვალავი საყვარლის ლიტერატურული შრომის ექსპლუატაციაში. იური ოკლიანსკიმ უამრავი უნიკალური დოკუმენტური მასალის მოპოვება შესძლო და ამის საფუძველზე აღადგინა დრამატურგის (რომელიც მართლაც იყო სექსუალური რევოლუციის ერთ-ერთი წინამორბედი და „თავისუფალი სექსის“ ადვოკატი) ცხოვრების ჭეშმარიტი სურათები.

ამ ნიგნის ნაკითხვამდე ცოტა რამ კი ვიცოდი ბრეტის სასიყვარულო ისტორიების შესახებ,¹ მიუხედავად ამისა, სულ მიკვირდა და გადაჭარბებული მეჩვე-

1. გაზ. „იზვესტია“ 30.05.1995 „ვინ დაწერა „სამგროშინი ოპერა?“. გაზ. „ლიტერატურნაია გაზეტა“ 22.10.1995 „სექსუალური მანიაკი? ანტისემიტი? კვბ-ს აგენტი?“

ნებოდა ქალებში მისი საოცარი პოპულარობის ამბავი, ყველაფერი ეს უმალ სექსუალურად აღგზნებული წარმოსახვის ნაყოფი მეგონა, ვიდრე რეალობა. განა არ არის საოცარი, რომ ეს შეუხედავი, უცნაური ცხვირ-პირის (კაუჭა, ბოლოში ბრტყელი ცხვირი და თხელი, „არასექსუალური ტუჩები“) პატრონი, წელში მოხრილი, ასთენიკური აღნაგობის, ოდნავ წინ წამოწეული მუცლით, ახლოს მხედველი თვალებით, სუსტი მკლავებით, მიმზიდველობის ესოდენ დიდი შინაგანი ძალის მფლობელი იყო? სხვათა შორის, ამ კითხვას სვამს წიგნის ავტორიცა და ამავე კითხვას უსვამენ საკუთარ თავს ბრეტის საყვარლები თავიანთ დღიურებში, სადაც გაოცებას აღსარებანი ენაცვლებიან.

ახალგაზრდობაში მარკუზიანელი (შემდგომში კომუნისტური იდეებისადმი თანაგრძნობით გამსჭვალული) ბრეტის, სექსუალური რევოლუციის ერთ-ერთი წინამორბედი, შემდგომში მის წინასწარმეტყველად იქცა. ცხოვრების ყველა სიამეთაგან — წიგნის ავტორის აზრით, — ბრეტისათვის მთავარი იყო „Два сладострастия _ сладострастие новой мысли и сладострастие любви“.

ჯერ კიდევ ბავარიის სამეფო რეალური გიმნაზიის მოსწავლე უკვე პოპულარული იყო „გიმნაზისტებში“ თავისი ლექსებით და სიმღერებით, მას ეთაყვანებოდნენ როგორც ქალაქური ცივილიზაციის ბარდს. ოდნავ ხრინწიანი, გაბზარული ხმით მღეროდა და ამ დროს ვერავინ აღუდგებოდა მის მომხიბვლელობას.

სიმწიფის ატესტატის მიღებისას უკვე ბავშვის მამა იყო: მეგობარმა გოგონამ აუსბურგიდან მოშორებით, პატარა, შორეულ სოფელს თავშეფარებულმა, გაუჩინა ბიჭი, რომელსაც ფრანკი დაარქვეს, გერმანელი ექსპრესიონისტი დრამატურგის ფრანკ ვედეკინდის საპატივცემულოდ. ჭაბუკ ბარდს თავისი თავი ხან შუა საუკუნეების მენესტრელად წარმოედგინა, ხან თავზხელალებულ, გაღალღებულ ფრანსუა ვიიონად, ხან კი მემამბოხე ტილ ულენშპიგელად, რომელიც განსაკუთრებით უყვარდა, თუმც, შემდგომ კი ამბობდა: „უბედურია ქვეყანა, რომელ-

საც გმირები სჭირდება“. მისი მიდრეკილება პოლიგამიისადმი მისსავე ცხოვრების წესში იყო გამოხატული. მრავალრიცხოვან საყვარელთაგან იგი ირჩევდა რამოდენიმეს, რომლებიც მისი ფაქტიური ცოლები იყვნენ, ცხოვრობდნენ ერთ ოჯახად და ერთად იყოფდნენ ყოველდღიურ ღვინვას თუ ჭირ-ვარამს, ერთად შრომობდნენ, ერთად ქმნიდნენ, მოგვიანებით, ერთად იტანდნენ ემიგრაციის და ლტოლვილობის სიძნელეებს.

„ბრეტის ირგვლივ — წერს იური ოკლიანსკი — თუ მხედველობაში არ მივიღებთ შემთხვევით კავშირებს, რომელნიც, რასაკვირველია, მრავლად იყო, უიშვიათესი გამონაკლისის გარდა, თავს იყრიდნენ არაჩვეულებრივი, ჭკვიანი, თანამოაზრე ქალები, მეგობრები, თვითმყოფადი პროვინციები, ზოგჯერ ერთობ გამორჩეული პროვინციები“.

ქალები მას ფულის ან გამორჩენის გამო როდი ჰყვარობდნენ. ზოგჯერ საქმე პირიქითაც იყო, მაგალითად, დანიელი მზეთუნახავი, მწერალი და სახელმწიფო მოხელის აქტრისა რუთ ბერლაუ ან ფინელი მემამულე ქალი, ცნობილი მწერალი, ფაშფაშა ჰელი ვუოლიაკი, რომელმაც „ბატონი პუნტილა და მისი მსახური მატის“ სიუჟეტი მიანოდა, აქეთ ეხმარებოდნენ მატერიალურად ემიგრაციაში სიდუხჭირეში მყოფს.

კვლავ ვიკითხოთ, რა იყო ის მომწიფე დღის ძალა, რომელიც ასე იმორჩილებდა ლამაზ, სახელგანთქმულ და ჭკვიან ქალებს? რასაკვირველია, პროვინული მომხიბვლელობა, განსაკვირვებელი ნიჭიერება, ერთ-ერთი ყველაზე ჭკვიანი გერმანელის მახვილი გონება, განსაკუთრებული მამაკაცური ძალმოსილება, რომელიც არც მას და არც ქალებს მოსვენებას არ აძლევდა.

ძნელი აღმოჩნდა ერთდროულად ამდენი ფაშატის ხედნა და მისი მეგობრის, კომპოზიტორ პაულ დესაუს თქმით, ძალაგამოცლილი ბრეტის, 58 წლის ასაკში, ინფარქტით, სწორედ ამიტომ გარდაიცვალა. ზემოთქმულის გარდა, ქალებს იზიდავდა (რა პარადოქსულიც არ უნდა გეჩვენოთ ეს) მისი შინაგანი სისუფთავე (თუმცა, მისი ოფიციალური მეუღლე ჰელენ ვაიგელი, რომელთანაც

ბრეხტი, რუთ ბერლაუს თქმით, ნელინადში მხოლოდ ერთხელ, შობის წინა დღეს წვებოდა, ამბობდა: „ამ აზრით, იგი უბრალოდ ბინძური ცხოველი იყო“ და სანდოობა. როგორც ჩანს, წლების განმავლობაში ამ დაუცხრომელმა სექსუალურმა მამაკაცმა თავისი სასიყვარულო ეთიკა გამოიმუშავა და თუ ადრე ქალს მონადირის ნადავლად აღიქვამდა, მერე და მერე ყურადღებით, გრძნობით და პატივისცემით ეპყრობოდა მათ, არ აკლებდა ზრუნვას, სიმბოლურ საჩუქრებს, ერთი სიტყვით, შესანიშნავად უთავსებდა ერთმანეთს სექსსა და გულისხმიერებას, სიყვარულსა და მეგობრობას. ამის გამო იყო, ალბათ, რომ ეს ქალები სიცოცხლის ბოლომდე ინარჩუნებდნენ მისადმი სიყვარულსა და თავყვანსცემას.

იური ოკლიანსკი არ იქეჩება შეყვარებულთა საცვლებში, არ იძიებს ბუდუარული დრამის (გავისხენოთ ლევ ტოლსტოის გამოთქმა, რომ ყველაზე დიდი ტრაგედია სანოლი ოთახის ტრაგედიააო) წვრილმან დეტალებს. იგი ინტიმური ურთიერთობის ფაქტების აღნიშვნითა და გაშუქებით იფარგლება და ერთიან შემოქმედებით პროცესში (რომელიც, პაუზებში, სატრფიალო-სექსუალურ აქტში გადაიზრდებოდა ხოლმე) თავისი პერსონაჟების ფსიქოლოგიას იკვლევს. ბრეხტის ეს მრავალრიცხოვანი „სახიფათო კავშირები“ — შადერლო დე ლაკლოს წიგნის სათაურით რომ ვისარგებლო — სინამდვილეში სრულიადაც არ ყოფილა სახიფათო. ეს ისტორიები არ არის აღსავსე თავგადასავლებით, ფათერაკებით, თავგანწირვით, დანების ტრიალით, შურისძიებით — რაც ასე წარმტაცს ხდის ბენვენუტო ჩელინისა და ჯაკომო კაზანოვას მიერ მოთხრობილ სატრფიალო თავგადასავლებს თუ ესპანური ლეგენდებიდან ამოზრდილი დონ ხუანის მიერ (შემდგომში დონ ჟუანის) გადახდილ, „დაშინსა და მოსახსნამის“ ეპოქისათვის დამახასიათებელ ორთაბრძოლებს. ერთი სიტყვით, ბრეხტი, მისი სატრფიოების რაოდენობით თუ ვიმსჯელებთ, არცერთ სახელგანთქმულ მექალთანეს არ ჩამოუვარდებოდა, თუ არ აჭარბებდა კიდევ, მაგრამ მის

სიყვარულსა და ტრფიალს აკლდა ინტრიგა, ცეცხლი, კონფლიქტი, რომანტიკული აღმაფრენა. იგი უფრო „ყოფითი“ იყო, ვიდრე „ჭერიკული“, თუმცა ახალგაზრდობაში, როგორც ვთქვით, ფრანსუა ვიიონსა და ტილ ულენშპიგელს სახავდა თავის საოცნებო გმირებად. ყველაფერი ხდებოდა წყნარად, ვიტყვოდი, ბიურგერული სიმშვიდითაც კი, რაც რასაკვირველია, მოულოდნელი იყო ასეთი ბუნტარული ბუნების შემოქმედისაგან, ადამიანისაგან, რომელმაც გადაატრიალა თეატრალური სამყარო.

როგორც ჩანს, იგი დაჯილდოებული იყო ქალებთან ურთიერთობაში წონასწორობის განსაკუთრებული ნიჭით, თუმცა, სენტიმენტალური იდილიები ჭირის დღესავით სძაგდა. არავინ, თვით მიტოვებული ქალები თუ უკანონო ბავშვთა დედები, უკმაყოფილო არ ჰყავდა, მეტიც, მას შეეძლო მეტოქეობითა და შურით აღძრული გამძვინვარებული ქალების დანყნარება, შერიგება და დამეგობრებაც კი.

ერთსაც დავსძენ, ცნობილია „ცისფერთა“ ექვიანობა, ისტერიკები და გაკაპასება. ბრეხტის მეგობრები, პოპულარული ახალგაზრდა დრამატურგი არნოლტ ბრონენი (რომლის პიესაში, „მამის მკვლელი“, წარმატებული დებიუტი ჰქონდა ბრეხტის „მეორე მთავარ ცოლს“ ჰელენ ვაიგელს. აქვე ვთქვათ ბარემ — ბრეხტის — „პირველი მთავარი ცოლი“ იყო მასზე ხუთი წლით უფროსი, ოპერის მომღერალი მარიაანა ცოფი, რომელთანაც ჰყავდა ქალიშვილი ჰანა) და სიყრმის მეგობარი კასპარ ნეერი, დრამატურგის თითქმის ყველა პიესის სცენოგრაფი, მხურვალედ და თავდავინყებით ჰყვარობდნენ „ქალაქის ჯუნგლების ვეფხვს“ — ბერტოლტ ბრეხტს. თავის მხრივ, არც ეს „ვეფხვი“ ყოფილა გულგრილი ამ ყმანვილების მიმართ. ერთხელ ლიონ ფოიხტვანგერთან სტუმრობისას, ექვიანობითა და ალკოჰოლით შეზარხოშებული კასპარი ეძგერა ბრონენს და შამპანურის ბოთლით ცდილობდა მის მოკვლას... მძაფრი მტრობა დიდხანს არ გაგრძელბულა, შემდგომში ბრეხტმა არა თუ შეარიგა, არამედ დაამეგობრა კიდევ ეს ფიცხელი რაყიფნი. ბრეხტის ინტიმური

ცხოვრების წვრილმანების ყველაზე გულმოდგინე მაძიებელი იმასაც ამტკიცებენ, რომ ბრეხტის ჰომოსექსუალურმა მიდრეკილებამ მოგვიანებითაც იჩინა თავი. ასახელებენ ვინმე მარტინ პოლს, სახელგანთქმულ შვეიცარიელ რეჟისორს ბენო ბენსონს (რომლის „ჰამლეტი“, იუგოსლავიის „ბიტეფი 12“-ის ფესტივალზე წარმოდგენილმა, ჩემზე ძალიან ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა). ერთადერთი უსიამოვნო ინციდენტი მას მშვენიერმა კაროლინა ნეერმა შეამთხვია: როცა ამ ბრწყინვალე და რაფინირებულმა მსახიობმა შეიტყო, რომ ბრეხტმა ოფიციალურ ცოლად დაისვა შეუხედავი ჰელენ ვაიგელი, ამ მოულოდნელი ღალატით აღშფოთებულმა (რა იცოდა, რომ მგზნებარე სცენური ტემპერამენტისა და ცივი გონების ავსტრიელმა ებრაელმა ვაიგელმა, უბრალოდ, „გამოიჭირა“ ბრეხტი) ხალხმრავალ ვაგხალზე შეხვედრისას წითელი ვარდების თაიგული შემოუტყლაშუნა ბრეხტს ორივე ლოყაზე. იური ოკლიანსკის წიგნის ინტრიგა, „გამოძიება“, რაც ძალზე საინტერესოს ხდის თხრობას, ბრეხტის ე.წ. სატრფო-თანამშრომელთა ცხოვრების ფონზე მიმდინარეობს.

ვინ არიან ბოლოს და ბოლოს ეს ქალები? ბრეხტის შემოქმედების პირველ ეტაპზე ყველაზე გამორჩეული იყო ნიჭიერი მწერალი ელისაბედ ჰაუპტმანი. რომელიც წარმოუდგენელი შრომის-მოყვარეობით, ბეჯითობით, აკურატულობით და შემოქმედებითი მგზნებარებით ყველას აოცებდა... შემდეგ, მარი-ლუიზა ფლაისლერი, რომლის შემოქმედებამ დიდი აღმავლობა განიცადა ბრეხტთან სიახლოვის ხუთი წლის (კინალამ დავწერე — ხუთი სეზონის) მანძილზე. ავტობიოგრაფიულ წიგნში „ავანგარდი“ მარი-ლუიზა თავის ურთიერთობას ბრეხტთან ასე ახასიათებდა: „ძალიან ძნელი იყო ზღვარის გავლება, — ვინ იყო ეს ქალი, — მისი თანამშრომელი, მეგობარი, შეყვარებული თუ მეუღლე?“ — ეს ნათქვამი თანაბრად ეხებოდა რუთ ბერლაუს, კაროლინა ნეერს და სხვებს. ამ დროისათვის მას ფაქტიურად სამი ცოლი (ვაიგელი, ელისაბედ ჰაუპტმანი, მარი-ლუიზა ფელისლერი) და

სამი შვილი (ფრანკი, ჰანა და სტეფანი) ჰყავდა... ბოლოს ყველაზე ხანგრძლივი და ნაყოფიერი (რასაკვირველია, შემოქმედებითი თვალსაზრისით) ურთიერთობა ჰქონდა უნიჭიერეს მარგარეტ შტიფანისთან.

სწორედ ელისაბედ ჰაუპტმანის და მარგარეტ შტიფანის სახელებთანაა დაკავშირებული ის გრანდიოზული სკანდალი, რომელიც ამერიკისა და ევროპის ქვეყნების თეატრალურ სამყაროს მოედო.

საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ ბრეხტი ე.წ. „კოლექტიური შემოქმედების“ ენთუზიასტი იყო: ჯერ კიდევ ჭაბუკობის წლებში ეს ბარდი თავისი მრავალრიცხოვანი მეგობრების, ახალგაზრდა მემარცხენე მემამბოხეებისა და თავყანისმცემლების წრეში თხზავდა თავის მუსიკას და ლექსებს, იქვე, მათი შენიშვნების საფუძველზე, ამუშავებდა, ხვეწდა და სრულყოფილ ფორმას ანიჭებდა მათ. შემდგომ მან ეს ტრადიცია კიდევ უფრო გაზარდა, გააღრმავა და თავისი შემოქმედების მეთოდადაც კი აქცია. იგი იყო ახალი იდეების გენერატორი, გენიალური პროვოკატორი, რომელიც შადრევანივით აფრქვევდა იდეებს, თხზავდა სცენებს, იგონებდა ინტრიგას, ავითარებდა დრამატულ კონფლიქტს. ეს იყო თავისებური დისკუსია, ცოცხალი შემოქმედება, ახალი, ნოვატორული ფორმების ძიება. ყველაზე ნიჭიერი თანამშრომელი ქალები ყველაფერს ამას ინერდნენ. „იგი არა მარტო მშვენიერი ბარდი იყო, რომელიც თავისი ბალადებისათვის თხზავდა მუსიკას, არამედ, დაბადებით დრამატურგი და რეჟისორი. მას ჰქონდა უჩვეულო ნიჭი რეალური პერსონაჟებისათვის ტრიუკების მოფიქრებისა, სახელდახელოდ, მეყსეულად ალაგებდა სცენებს და იქვე წარმოადგენდა მთელ სპექტაკლს“. (გვ.33). სულით ხორცამდე თეატრის კაცი, შადრევანივით ისროდა იდეებს, სცენებს, რეპლიკებს, იქვე ასწორებდა დრამატურგიულ სვლებს, ყოველივეს აცხოველებდა „კოლექტიური გონის“ ამოქმედებით. თამაშისა და შემოქმედების ამგვარ ხერხს იგი განსაზღვრავდა, როგორც „ეშმაკობით ჭეშმარიტების დაუფლებას“.

მასზე გაცილებით უფროსი ლიონ ფოიხტვანგერი აღიარებდა, ბრესტის მონაფე ვარო დრამატურგიაში. ბრწყინვალე რომანების ავტორი, კოლოსალურად ერუდირებული, უამრავი ძველი ენის მცოდნე ფოიხტვანგერი გრძნობდა ბრესტის უპირატესობას და შექსპირის, მოლიერის, სოკრატეს გვერდით აყენებდა მას. „ენის მრავალი დიდი ოსტატი ჰყავდა გერმანიას წარსულში, მაგრამ მეოცე საუკუნეში, იგი იცნობს ენის მხოლოდ ერთადერთ შემოქმედს — ბრესტს“ — წერდა იგი.

და აი, ასეთ გენიალურ შემოქმედს, რომელმაც უკვე ოცდაოთხი წლის ასაკში თავისი ერთ-ერთი პირველივე პიესით „ბარაბნები ღამეში“ შეცვალა „გერმანიის პოეტური სახე“ (ციტატა ბერლინური გაზეთიდან), გარდაცვალების შემდეგ უკიჟინეს სხვისი დანერვილიაო ყველაზე დიდი ქმნილებანი — „სამგროშიანი ოპერა“ (ელისაბედ ჰაუპტმანი), „გალილეის ცხოვრება“, „არტურო უის კარიერა“ და „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“. (მარგარეტ შტეფინი)

ამ სკანდალის სათავედ იქცა „კოლექტიური შემოქმედების“ ზოგიერთი თავისებურებანი. მაგალითად, ბრესტი თავის პიესებს ხშირად აწერდა: „ელისაბედ ჰაუპტმანთან თანამშრომლობით“, ან „მარგარეტ შტეფინისთან თანამშრომლობით“, რითაც საშუალება მისცა სენსაციების მაძიებლებს ავტორის იდენტიფიცირება ზემოხსენებული ქალების სასარგებლოდ მოეხდინათ. ამგვარად, თვით ბრესტმა შექმნა დაეჭვების ერთგვარი საბაბი, ეჭვებისა, რომელიც შემდგომში ჭეშმარიტებად სალდებოდა.

1928 წელს „სამგროშიანი ოპერის“ დადგამა ბრესტს მსოფლიო სახელი მოუხვეჭა. ამ პიესის შექმნის ისტორია ასეთია: ელისაბედ ჰაუპტმანმა მოიპოვა ვონ გეის „მათხოვართა ოპერის“ ტექსტი. ჯერ კიდევ სვიფტის ეპოქაში ძალზე პოპულარული ამ „ოპერის“ პირველი დადგმიდან 200 წლისთავის აღსანიშნავად, ლონდონში გაიმართა ამ ახლად სულშთაბერილი მუსიკალური სატირის პრემიერა. ბრესტის მტრების მიერ გაფრცელებული ხმები, თითქოს ე.ჰაუპტმანმა აღმოაჩინა სრულიად მივიწყებული

ტექსტი, თარგმნა და დრამატურგს მაგიდაზე დაუდო ეს ოპუსიო (ამიტომ ეს ქალი „სამგროშიანის“ ავტორია სამი მეოთხედით მაინცო), სრული ნონსენსია. სინამდვილეში, ჰაუპტმანმა პიესის სიტყვა-სიტყვითი თარგმანი შეასრულა, რისგანაც ბრესტმა აიღო მხოლოდ ფაბულა, რომელმაც იმთავითვე ააღლევა, და რომელიც მის შემოქმედებით ნერვს მძაფრად შეეხო. რვა თვის განმავლობაში დაძაბულად შრომობდა ბრესტი, რათა უბრალო ფაბულაზე ჭეშმარიტი შედეგრი აღმოეცენებინა. ამ ხნის მანძილზე მასთან ერთად შრომობდნენ კომპოზიტორი კურტ ვაილი და ელისაბედ ჰაუპტმანი. ძველი ინგლისური პიესიდან თითქმის ნასახი აღარ დარჩა. ხელახლა დაიწერა მუსიკა, არიების, ზონგების და კუბლეტების სალექსო ტექსტები. ძველი პიესიდან შემორჩენილ პროზაულ რეპლიკებსაც იგივე ბედი ეწიათ. ახალი სათაური — „სამგროშიანი ოპერა“ — მიანოდა ლიონ ფოიხტვანგერმა, რომელიც დიდი ხალისით მონაწილეობდა პიესის კოლექტიურ განახლებაში. სატირიკული ფარსი, კომიკური ოპერა, ბრესტის წყალობით, დიდი სოციალური და ზნეობრივი შინაარსით აივსო, რამაც განაპირობა მისი საარაკო პოპულარობა (მით უმეტეს, რომ პიესის ყველა როლი ბრწყინვალე მასალაა სცენური თამაშისათვის).

„სამგროშიანი ოპერის“ ისტორია ფერმკრთალდება ამერიკელი ფილოლოგის ჯონ ფიულდჯის „შტუდიების“ ფონზე. ამ ამერიკელმა მიზნად დაისახა დაემტკიცებინა, რომ „დედილო კურაჟის“, „სეჩუანელი კეთილი ადამიანის“, „არტურო უის კარიერის“, „გალილეო გალილეის ცხოვრების“ ავტორი სინამდვილეში იყო არა ბრესტი, არამედ მისი უახლოესი თანამშრომელი, მისი საყვარელი, უნიჭიერესი მარგარეტ შტეფინი. ამ მიზნით ფიულდჯიმ მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში შექმნა „მარგარეტ შტეფინის ფონდი“, სადაც უნდა გადარიცხულიყო ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი პიესის გამოცემისა და დადგმის ჰონორარი, რაც ბოლოს და ბოლოს, მილიონებს შეადგენდა. გასაგებია, თუ რა დიდი ფულის ხელში ჩაგდება სურდა ფიულდჯის (გერმა-

წულად-ჯონ ფუეგის) და დაუნდობელი ბრძოლა გამოუცხადა საზოგადოება „ბრეხტის მემკვიდრეებს“, რათა უკვე აღებულ ჰონორარებსაც წაპოტინებოდა. წმინდა ამერიკული გაქანებით და პოლიტიკისათვის საკადროსი გამომგონებლობით შეუდგა საქმეს ფიულდჯი. საქმეში ჩართო პირველხარისხოვანი ადვოკატები, მასმედია, გამოუშვა ბრწყინვალედ ილუსტრირებული, უმაღლეს პოლიგრაფიულ დონეზე შესრულებული წიგნი „ბრეხტი და კომპანია“ (ამ „კომპანიაში“, სხვა ტანჯულ და ექსპლუატირებულ ადამიანთა ფონზე, გამოკვეთილი იყო ელისაბედ ჰაუბტმანის, მარგარეტ შტეფინისა და რუთ ბერლაუს ფიგურები). უფრო შორს წავიდა ეს გენიალური კომერსანტი — გამოუშვა მარგარეტ შტეფინის თხზულებათა კრებული, სადაც ბრეხტის უკვე ნახსენები პიესებიც შეიტანა.

იური ოკლიანსკის რომანი-გამოძიების უდიდესი ნაწილი სწორედ შტეფინის ცხოვრებისა და შემოქმედების აღწერას ეძღვნება.

ეს ღრმადმორწმუნე ქალი, კათოლიკე, ამავე დროს ფანატიკოსი კომუნისტი იყო (ბრეხტის თითქმის ყველა თანამშრომელი, მემარცხენე მემამბოხე, კომუნისტი იყო), რომელსაც რუსული ჩეკა ფხიზლად ადევნებდა თვალს. ლარიბი მუშის ოჯახიდან გამოსულმა იცოდა შვიდი ენა, შესანიშნავად შეისწავლა რუსული, წერდა ლექსებს და მოთხრობებს, ბრეხტი სიგიჟემდე უყვარდა და მზად იყო თავი გაენირა მისთვის. იგი იყო დრამატურგის პირველი მრჩეველი, კრიტიკოსი, თანაშემწე, მდივანი, წარმომადგენელი. ბუნებამ უხვად დააჯილდოვა შემოქმედებითი ნიჭით და წარმოსახვით, რასაც უშურველად ახმარდა თავის სათაყვანებელ სატრფოს. ი.ოკლიანსკიმ ასევე გულდასმით შეისწავლა არქივები, ამერიკული ფს-ის, გდრ-ის „შტაზის“ და სსრკ-ს კგბ-ს სადაზვერვო მასალები, უამრავ ადამიანს ჩამოართვა ინტერვიუ, მოინახულა ყველა ის ადგილი გერმანიაში, დანიაში, შვეციაში, რუსეთში, სადაც ამ ქალს უცხოვრია, გაეცნო ბრეხტის პიესების ყველა შავ ვარიანტს და ამ უმდიდრესი დოკუმენტური მასალის საფუძველზე შექმნა თითქმის დამო-

უკიდებელი, ძალიან საინტერესო „რომანი-ესე“, რომელიც ორგანულად ჩართო თავის „რომანი-გამოძიებაში“ — „ბერტოლტ ბრეხტის ჰარამხანა“, საიდანაც ნათლად ჩანს, თუ რა მანიპულაციებს, მონტაჟს, ფალსიფიკაციას მიმართავდა ჯონ ფუეგი, რათა ბრეხტის დიდების დემონტაჟი მოეხდინა და მისი ყველაზე დიადი პიესების ავტორად შტეფინი გამოეცხადებინა, მაშინ როცა ამ ქალის კალამს უეჭველად ეკუთვნოდა ერთი, მართლაც სრულყოფილი პიესა „მფარველი ანგელოზი“, ორიოდე პიესა ბავშვებისათვის და მშვენიერი ლექსები, რომლებზეც მუსიკას ჰანს ეისლერი წერდა.

მაგრამ პარადოქსი ის იყო, რომ ლიტერატურის ეს ავანტიურისტი ამერიკიდან, თუმცა დაჯარიმდა სოლიდური თანხით ბარბარა ბრეხტის შეურაცხყოფისათვის (ეს ქალი ბრეხტის ბუშიაო, აცხადებდა), მაგრამ ფრანგულმა მართლმსაჯულებამ „სიტყვის თავისუფლება“ უფრო მაღლა დააყენა და ფალსიფიკაციების ავტორი მხოლოდ გაკიცხა. ჯონ ფუეგსაც სწორედ ეს უნდოდა, მისი სახელი უფრო პოპულარული გახდა და მისი მეორე წიგნიც „ბერტოლტ ბრეხტის ცხოვრება და სიცრუე“ მოგვიანებით მართლაც დიდი ტირაჟით გამოიცა. მხოლოდ ბარბარა ბრეხტის ვულკანური ენერჯის სრული ამოქმედებით და ევროპელ ბრეხტოლოგთა ძალისხმევით გახდა შესაძლებელი ბრეხტის ავტორობის უპირობო აღდგენა, თუმცა, ამისათვის მოპაექრებეს, პირველ ეტაპზე მრავალი ვერაგული სვლის გაკეთებაც კი მოუხდათ.

თითქოს აქ უნდა დამთავრდეს ისტორია და მართლაც, ამბავი, სიუჟეტი, მთავრდება, კომპოზიცია იკვრება, მაგრამ იური ოკლიანსკი თავისი წიგნის ბოლო ნაწილში საინტერესო ფსიქოლოგიურ ნიაღვრეებს მიმართავს — იგი იკვლევს შემოქმედების პროცესს, თანამშრომლობის, თანაავტორობის ბუნებას, მის ეთიკურ მხარეს და თუმცა აქ მისი სიმპათიები, ცოტა არ იყოს, მარგარეტ შტეფანისაკენ იხრება, მაგრამ მაინც ბრეხტის გენიისადმი მისი მონივნება ყოველ სტრიქონში გამოსჭვივის.

* * *

მეჭურჭლე

ეს იყო კანატი

გამოთხოვა მოგონებათა

* * *

„დაღლილი, ნერვებდანწყვეტილი დავბრუნდი სოფლიდან. გუშინ დედა დავასაფლავე. გამოვიტირე ჩემი ბავშვობის ყველა მოგონება. ცოცხალს ვერ ჩავუსწარი. მელოდა თურმე. რამდენი წელია სოფელში აღარ ვყოფილვარ. ბევრი ველარ ვიცანი. შეიცვალნენ, ხსოვნაც გაფერმკრთალებულა სოფლური პეიზაჟებისა. არც ბავშვობის, არც სიჭაბუკის ნაფხურები აღარ ემჩნევა. რა უცნაურად უცხოვდება ხოლმე ყველაზე ახლობელი სამყაროც კი. გასვენებაში პირველად შეხვდნენ ერთმანეთს ჩემი სკოლისა და ინსტიტუტის მეგობრები. ნოდარ გურაბანიძე მეუბნება:

- რა მსუბუქად მიაქანებენ კუბოს!...

პატარა ქალი იყო დედა, ღრმად მოხუცდა და სულ დაპატარავდა თურმე.

ყველა დარდისაგან განთავისუფლდა.

დარდიანი ქალი იყო დედაჩემი.

მუსიკა უკრავდა განუწყვეტლივ, ცოცხლებისათვის არის მუსიკა, მკვდარს აღარაფერი ესმის.

მინდა სულ ვიძინო. სხვა აღარაფერი მინდა...

ქობულეთი. 1980 წ. 4 მაისი.

სცენიდან პარტიერში მისი აბესალომის სიმღერით მიაცილებდნენ ზურაბ ანჯაფარიძის კუბოს. სცენაზე საშინელი სიცარიელე იყო. ზურაბის სიმღერა ემოციით მავსებდა. ვტიროდი და საშინლად მსიამოვნებდა ზურაბის ხმის გაგონება. თითქოს მის უკანასკნელ სპექტაკლს ვესწრებოდი. რა უცებ დასრულდა ყველაფერი. თითქოს ახლახანს იყო, ზურაბი რომ გაბრაზდა და ინსტიტუტიდან წავიდა. ეთერ გუგუშვილს ძალიან უყვარდა ზურაბი, მეგობრობდნენ, მაგრამ ერთხელ ეთერმა კანონი დაიცვა და ზურაბს ხელფასი შეუჩერა, რაკი „სამეცნიერო დატვირთვის ნაწილი არ ჰქონდა შესრულებული“. გადაირია ზურაბი, ეს როგორ გამიბედეთო. ეთეროს რა ექნა — კანონი. ყველასათვის ერთიაო. ეგონა, ზურა გაუგებდა. ზურაბმა მეგობარს არ აპატია ასეთი რამ და წავიდა. ჩემი ამბულა ხომ მუდამ „მომრიგებელი მოსამართლეობა“ იყო და დავინწყე მათი შერიგებისათვის ბრძოლა. რას არ ვიგონებდი, ვთხზავდი, თითქოს ეთერმა მე დამავალა, რომ ბრძანება ზურაბთან წინასწარ შემეთანხმებინა, გამეფრთხილებინა, რომ სხვების დასაშინებლად ინერებოდა ბრძანება, ორი-სამი დღის შემდეგ ბრძანება გაუქმდებოდა, რადგან „სიაფანდი“ ბრძანება იყო, თითქოს ვერ მოვასწარი ზურაბის გაფრთხილება და ამიტომ მოხდა გაუგებრობა. ზურაბმა ერთხანს არ დამიჯერა, მაგრამ მაინც ჩემი გავიტანე და ზურაბი დაბრუნდა ინსტიტუტში.

რამდენი გაფრთხილება გვინდა ხოლმე. მუდამ უნდა გვახსოვდეს ავრელიუსის შეგონება: როცა ადამიანზე გაბრაზდები, წარმოიდგინე ის კუბოში და ყველაფერს მიუტევებ.

ადამიანებს სისულელე უფრო იზიდავს, ვიდრე სიბრძნე.

სიბრძნეს მუდამ ნაკლები მუშტარი ჰყავს...

* * *

„პენსიონერები მოხრილი მხრებით

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თეატრი და ცხოვრება“ 2003-2004წ.

მძიმედ დაატარებენ სიკვდილს. ვინც მუდამ ფუსფუსებს, შრომობს, სიკვდილის სიმძიმეს ვერ გრძნობს. თუ მას შრომის უფლებას წაართმევთ — სასიკვდილოდ იმეტებთ უთუოდ.

აკი სიკვდილით დასჯა გაუქმდაო?!...

„ჩიტ კორესპონდენტი“

ერთხელ, სრულიად შემთხვევით, პატარა წერილი დავბეჭდე გაზეთ „სოფლის ცხოვრებაში“, თვის ბოლოს მაინც შევიარე „კომუნისტის“ გამომცემლობაში, სადაც ყველა გაზეთის ჰონორარს იძლეოდნენ. სალაროსთან ორი-სამი ჩემთვის უცნობი კაცი იდგა. როცა ჰონორარი ავიღე, ერთ-ერთმა უცნობმა მკითხა:

- რომელი გაზეთის ჰონორარი მიიღეთ?

- „სოფლის ცხოვრების“ — ვუბასუხე და თან ისე შევხედე, თითქოს ვეუბნებოდი, - რა შენი საქმეა?!...

- ცოტაა, არა?!...

- წერილიც პატარა იყო!...

- დიდი წერილი უნდა დაწეროთ და მეტს მიიღებთ...

- პატარა გაზეთია!...

- არ მოგწონთ?

- როგორ არა!

- მე გთხოვთ დამინეროთ მოზრდილი წერილი, რა თემაზეც გნებავთ...

- თქვენ ვინ ბრძანდებით?

- მე მიშა დავითაშვილი ვარ, რედაქტორი, გელოდებით ორ-სამ დღეში. ხომ დანერთ?

- ვნახოთ!...

- არა, არა შევთანხმდით, უკვე გელოდებით.

მომერიდა უარის თქმა და მარტლაც, მივუტანე წერილი.

ჰონორარი ხაზგასმით კარგად იყო გამოწერილი. კვლავ დამიკვეთა ახალი წერილი. კვლავ კარგი ჰონორარი გამოიმწერა. ასე გაგრძელდა რამდენიმე თვე. როცა ერთხელ წერილი მივიტანე, ბატონმა მიშამ ჩემი სურათი მთხოვა.

- სურათი რაღად გინდათ? — ვკითხე ბატონ მიშას.

- ისე, მინდა, გაზეთის მეგობრების

სურათებს ვაგროვებ.

სურათი მივუტანე.

გავიდა ორიოდე კვირა. ბატონმა მიშამ დამირეკა და მთხოვა მივსულიყავი რედაქციაში. შევედი კაბინეტში და რას ვხედავ, - ჩემი დიდი ფოტოსურათი კიდია კედელზე, ქვეშ წარწერაა: „ვინ ამზადებს ჩვენს გაზეთს“.

ამის შემდეგ ინტენსიური გახდა რედაქტორთან ჩემი ურთიერთობა.

ნოდარ გურაბანიძემ კი „სოფლის ცხოვრების“ ჩიტ-კორესპონდენტი შემარქვა...

ასთავი მინისტრი...

არტისტული კაცი იყო გიორგი ჯიბლაძე.

ნამდვილი ესთეტი.

მისთვის კოლეგიის სხდომების ჩატარება ერთგვარი რიტუალი იყო, უმაღლესი ორგანიზატორული ნიჭიერებით გამოირჩეოდა. მუდამ გრძნობდა მსმენელზე თავის უპირატესობას და ასე მეჩვენებოდა, თითქოს ტკბებოდა თავისი საუბრით. მისი განვლილი რთული ბავშვობისა და ახალგაზრდობის შესახებ ბევრი რამ მსმენოდა და რაღაც განსაკუთრებული პატივისცემით ვიყავი გამსჭვალული. შინაგან სიახლოვეს ვგრძნობდი. მაღალი თანამდებობა ეჭირა და ვერიდებოდი მიახლოებას. ერთმანეთს უშუალოდ არც ვიცნობდით. პირისპირ არც არასოდეს შევხვედროდით 1971 წლამდე. დიდი გულმოდგინებით ვკითხულობდი მის ყოველ ნიგნს, სტატიას და ასე მეგონა, რომ ბატონი გიორგის ყოველი წარმატება რაღაცით თითქოს ჩემი წარმატებაც კი იყო. მასში ჩემი რთული ცხოვრების გამოძახილს ვხედავდი. არ ვიცი, რატომ ხდებოდა ასე, მაგრამ ალბათ ჩემთვის მის გზას მაგალითის მნიშვნელობა ჰქონდა. ასე მე ვფიქრობდი, თორემ ბატონმა გიორგიმ ამის შესახებ, ცნაწლია, არაფერი იცოდა, ან საიდან უნდა სცოდნოდა!

დოდო ანთაძე იყო უპირველესი ინფორმატორი. გიორგი ჯიბლაძის მეგობარი იყო, გამორჩეულად პატივს

სცემდა და დოდო მიყვებოდა ხოლმე გიორგის შესახებ.

1971 წლის 8 აგვისტოს ბატონმა დოდომ თეატრალურ საზოგადოებაში (სადაც იგი თავმჯდომარე იყო) მისვლა მთხოვა. მაშინ მე კულტურის სამინისტროს თეატრების განყოფილებას ვხელმძღვანელობდი.

მივედი.

- რა ხდება? — ვკითხე ბატონ დოდოს.

- არაფერი, ცხელა, ჩეხური ლუდი ჩავაცვიბინე, ჩავიდეთ „დურუჯში“ და ერთად ვისაუბროთ.

ჩავედით რესტორანში. დავინყეთ ლუდის სმა. გიორგი ჯიბლაძემ, რომელიც ცალკე კაბინეტში იყო, დაგვინახა და სუფრასთან მიგვინვია. გიორგის მოსკოველი სტუმარი ჰყავდა, ვილაც დოქტორი, სოციალისტური შრომის გმირი, რომელიც უკვე ისეთი მთვრალი იყო, რომ ენას ვერ აბრუნებდა, მხოლოდ ერთსა და იმავეს იმეორებდა:

- გიორგი, შენ გენიოსი ხარ, შენი მსგავსი მინისტრი მთელს საბჭოთა კავშირში არ არის.

შემთვრალი იყო ბატონი გიორგიც. დოდო ანთაძემ ჩემზე უთხრა:

- ეს ვასო კიკნაძეა!

ბატონმა გიორგიმ სიტყვის დამთავრება არ აცალა, ფეხზე წამოდგა და გადამეხვია. მაკოცა და გვერდით დამისვა. რამდენი ხანია, ამ კაცის გაცნობა მინდოდა, ეს რა კარგი საქმე გააკეთე დოდო, ვასოს რომ შემახვედრე, იცი, ეს ვინ არის? — ეკითხებოდა დოდოს და მაქებდა. ისეთი კომპლიმენტები მითხრა, ნასვამი რომ ვყოფილიყავი, უთუოდ ვიტირებდი. ქებისაგან აღტაცებულმა ბატონ გიორგის ნახევარსაათიანი „რეჩი“ ვუთხარი, მთელი მისი შემოქმედება განვიხილე.

- დოდო, ეს რა მესმის, ეს ვინ მომიყვანე, მეგონა ჩემს წიგნებს არავინ კითხულობდა, - თქვა და კვლავ გადამკოცნა. ჩემს დღიურში ეს წუთები ასე ჩამინერია: „ბატონმა გიორგიმ ბევრი მკოცნა, შენ ისე მიყვარხარ, როგორც ლადო ასათიანი (ლადო მისი მეგობარი იყო). ჩემი მიმწუხრის ჟამის სიყვარული

ხარო, მთვრალი იყო და ემოციურად აღტაცებული. რალაც დიდი შინაგანი უკმაყოფილების გრძნობა ჰქონდა, - რისთვის ვწერ, არავინ კითხულობსო. გალაკტიონის შემდეგ ლადო ყველაზე მართალი პოეტიყო. დოდოს უთხრა, მარტო იმიტომ შეიძლება მიყვარდე, რომ ვასოს შემახვედრეო. მინდოდა დამეღია, რათა ემოციურად ავყოლოდი გიორგის. მივეძალე ღვინოს, შევთვერი და გადავხვებო, გიორგის ვაკოცე, დავინყეთ ერთმანეთის ქება და დიდება. სულ დაგვაგინყდა დოდო. გიორგის მანქანით წამოვედით. მოიკლა თავი, სახლში უნდა წამომყევო. შევედით. მოიტანა ფრანგული კონიაკი, ქლიავი, დავლიეთ თითო ჭიქა. ოციოდე წუთი ვიყავი. გამოვეთხოვე. გადავკოცნეთ ერთმანეთი. მისივე მანქანით მივედი შინ. შინ კი მარტო ვარ. გიორგიმ სუფრაზე მითხრა: — ჩვენ ყველანი მარტონი ვართ!...

მეორე დღეს დოდოსთვის დაერეკა და ეთქვა: ვასო არ დამიკარგო, შემახვედრე ხოლმეო.

მას შემდეგ, მიუხედავად დიდი დაკავებულობისა, არაერთხელ შევხვდით.

როდესაც ცეკაში თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორად ჩემი დანიშვნის საკითხი იხილებოდა, თურმე სხვა კანდიდატურაც ყოფილა, მაგრამ ბატონ გიორგის უთქვამს, ვასოს გვერდით მე არც ერთ კანდიდატურას არ განვიხილავო. ასე გადმომცა ეთერ გუგუშვილმა, რომელიც ამ საუბარს ესწრებოდა.

წავიდა ნაღდი ინტელიგენტი, მეცნიერი, მოღვაწე.

ჭუმანიზმის კრიზისია საქართველოში!...

ალბათ, სხვა ქვეყნებშიც!...

სხვებს რას დავუქებ, „ვეფხისა და მოყმის“ დამწერ ქვეყანაში ასე არ უნდა ხდებოდეს.

მარტოობის დროს ვგრძნობ, რომ სიბერე სიკვდილის მეორე მხარეა.

არაფრის შეცვლა არ შემიძლია.

თანდათან კვდებიან მოგონებები...

კვებიან ოდესღაც ხილული პეიზაჟები...

ისე განვიცდი სევდიანი მუსიკის ხმებს, თითქოს ჩემს პანაშვიდს ვესწრებოდე... მუდამ ახალგაზრდობა იყო ჩემი სულიერი განახლების იმპულსი.

ვგრძნობ, რომ ძალიან ცოტა დრო დამრჩა.

დრო კი არ ბერდება!...

მაყურებელმაც იცის, რომ სცენაზე მოგონილი ამბები ხდება, მაგრამ მას რეალობად აღიქვამს.

ადამიანმაც იცის, რომ უსათუოდ მოკვდება, მაგრამ მას რეალურად ვერ აღიქვამს...

პარადოქსია, არა?!...

„ასირიელი მიხო“

სოფელში, ერთი ასირიელი მიხო ცხოვრობდა. ასირიელს ეძახდნენ, თორემ ქართულის მეტი სხვა ენა არ იცოდა და არც არაფრით გამოირჩეოდა სხვა ქართველებისაგან. ეტყობოდა, ეშხიანი, ლამაზი, ტანადი ვაჟკაცი იქნებოდა თავის დროზე. ცალ თვალში კარგად ვერ იხედებოდა, თვალის რალაც უცნაური დაზიანება ჰქონდა, თუ კარგად არ დააკვირდებოდი, ვერც შეამჩნევდი. ლაპარაკის დროს თვალეში არ გიყურებდა, აქეთ-იქით აცეცებდა, მაგრამ მაინც იგრძნობოდა რალაც ამოუხსნელი და გაუგებარი სევდა. ერთი ჯაგლაგი ცხენი ჰყავდა, ოდესღაც პატრონით ლამაზი ცხენი უნდა ყოფილიყო, სოფელში თითქმის სულ ერთად დადიოდნენ მიხო და მისი ცხენი. ხშირად არც ჯდებოდა ცხენზე, ხელში აღვირი ეჭირა და ვინმესთან სამეზობლოდაც რომ მისულიყო, უთუოდ ცხენით მივიდოდა, ღობეზე მიაბამდა, შუბლზე მოფერებით ხელს გადაუსვამდა და საათობით მიატოვებდა. თავად იჯდა მეზობელ გლეხებში და დიდხანს ბაასობდა.

საუბარი კი, მართლაც, კარგი იცოდა.

საუბრით გულს რომ იჯერებდა, თავის ცხენს შუბლზე მოფერებით გადაუსვამდა ხელს, თუ გვიანი ღამე იყო შეჯდებოდა, თუ არადა გვერდით გა-

დაიყოლებდა და თავჩაქნდრული გაუდგებოდა გზას. მთელი სოფელი სულ რალაც ორ კილომეტრზე იყო გაშლილი, მაგრამ ბავშვობაში ნახევარი კილომეტრიც კი შორეთად მეჩვენებოდა. შეიძლება გზაზე ჭინკებსაც შეხვედროდი, სასაფლაოდან მოუნათლავი ადამიანების შემზარავი ყმულოც მოგესმინა, როგორც ამას გვარნმუნებდნენ ხოლმე მოხუცები. თუ სასაფლაოს გამოგნებელ სიჩუმეს კარგად ყურს მიუგდებდი, შეიძლება გარდაცვლილი ახლობლების იდუმალი ხმებიც მოგესმინა. მთავარი იყო რწმენა იმისა, რასაც მოხუცები გვიყვებოდნენ. იდუმალსა და შეუცნობელ სამყაროში წამიერი ჩაღრმავება არაჩვეულებრივ სიამოვნებას მანიჭებდა. ეს იყო ნეტარი წუთები, რომელსაც შემდეგ იშვიათად ვზიარებივარ. როცა ეჭვის ჭია ჩაისახა იქაური სამყაროს რეალურ არსებობაზე, შეუცნობელი მოჩვენებებიც გაქრა.

მიხო კი ბოლომდე მისტიკოსად დარჩა. მას საოცარი გულწრფელობით სჯეროდა ბედისაც, საიქიო ცხოვრებისაც და ათასგვარი თქმულებებისაც. ტყის განაპირას ცხოვრობდა და ისეთი დაბეჯითებით ჰყვებოდა ტყის ღამეულ ცხოვრებაზე, რომ ძნელი იყო ეჭვი შეგეტანა. თურმე ალქაჯებსაც, ფრინველებსა და სხვა ცხოველებსაც ისეთივე ურთიერთობები ჰქონდათ ერთმანეთთან, როგორც ადამიანებს. ჩვენ დღისით, იმათ — ღამით.

- ღმერთმა ყველას თავისი ადგილი მიუჩინა ამ ქვეყანაზე! — დაბეჯითებით იტყოდა მიხო.

- ყველას თავისი ენაც აქვს და ტკივილიც — დაამატებდა ნათქვამს, თუ შეგატყობდა, რომ ეჭვი გეპარებოდა მის სიმართლეში.

ხშირად იმასაც ამბობდნენ, რომ მიხომ რალაც წამლების დამზადება იცოდა, თუმცა ბავშვებს გვიკრძალავდნენ მასზე საუბარს, არავინ იცოდა, რატომ ხდებოდა ასე. ხალხური მედიცინისადმი ხელისუფლების მტრული დამოკიდებულების გამო, თუ სხვა მიზეზით, მაგრამ აკრძალული თემა უფრო აცხოველებდა ჩვენს ინტერესს.

ერთ საღამოს ჩემი სოფლის მდინარე კუხიზე ჩავედი „ფიქრთ გასართველად“. ეს პატარა მდინარე ჩვენი ეზოს ბოლოსაც ჩაედინებოდა. მდინარის გაღმა მხარეს დიდი პანტის ხე იდგა. უცებ ყვირილი მომესმა, ვიცანი ჩვენი მეველის ხმა. მდინარე გავტოვე და მივირბინე პანტასთან. მეველე მინდორზე წამოწოლილიყო, ხელები ლაჯებში ამოედო, სიმწრისაგან იკლაკნებოდა და მევედრებოდა:

- ბიჭო, გაიქეცი მიხოსთან და უთხარო, ოხრახუშით რომ წამალს აკეთებს, მომაშველოს, კაცი ვკვდები ტკივილისაგან...

გავიქეცი სოფელში და მიხოს ვუამბე დანაბარები.

- ახია მაგაზე, რას დანანნალებს ბოზ ქალებში, მეურნეობის რუსის ქალებმა უშველონ ახლა!..

- ასე ვუთხრა?! ...გულუბრყვილოდ შევეკითხე მიხოს. გაიღიმა. გამიკვირდა, რადგან გაღიმებული არასოდეს მენახა, რაღაც საოცრად ვაჟკაცური და სევდიანი ღიმილი ჰქონდა.

- წამოდი, მაჩვენე, სად გდია ეგ მამაძაღლი...

წავედით, მივედით პანტასთან, მეველისათვის ტკივილს გაველო და კარგ ხასიათზე შეგვხვდა. მიხო რომ დაინახა, პატივისცემით მიეგება.

- ჩემი ამბავი ხომ იცი, ძალიან შემომიტია, გამტანჯა ამ ოხერმა...

მიხო და მეველე განზე გადგნენ და თითქმის ჩურჩულით დაიწყეს ლაპარაკი, არ მესმოდა რაზე ლაპარაკობდნენ, მაგრამ ვგრძნობდი, რომ რაღაც კაცურ თემაზე იყო ლაპარაკი...

მეველე გამოგვემზიდოდა და წავიდა.

პანტის ძირას ჩამოვჯექით მე და მიხო.

- ძია მიხო, რატომ გეძახიან ასირიელს? მართლა ასირიიდან ხარ? სად არის ეს ასირია?...

- არა, ვასო, რაღაც შემემთხვა და ასირიელი შემარქვეს... იყო ერთი ამბავი...

- რა ამბავი?... მომიყევით, რა?...

არ მოვეშვი, სანამ არ მოვაყოლე.

წინასწარ გამაფრთხილა, ჯერ პატარა ხარ, ბევრ რამეს მაინც ვერ გაიგებო, მაგრამ როგორც ჩანს, შინაგანი მოთხოვნილება გაუჩნდა, ეამბნა, სულ ერთი იყო, ვის მოუყვებოდა. თითქოს ხელახლად უნდოდა განეცადა მისი სიტუბუკის ამბავი. ისე გატაცებით მიყვებოდა, თითქოს მისი ტოლი ვიყავი, თითქოს მეც შემეძლო თანაგრძნობა გამომეხატა, შემეძლო განცდა, თანაზიარობა, სულ დაავინყდა ჩემი ასაკი — ათიოდეწელი. მიყვებოდა როგორც მოწიფულ კაცს, რომელსაც ყველაფრის გაგება შეეძლო.

...თბილისში, ჩუღურეთის უბანში ვცხოვრობდი, საოცრად კოლორიტული უბანი იყო, ათასი ეროვნების ხალხი ტრიალებდა, ყველას კი ერთმანეთთან რაღაც საერთო ჰქონდა. ალბათ იმიტომ, რომ ყველა ქართულად ლაპარაკობდა, მაგრამ მაინც რაღაც განსხვავებული ინტონაციები ისმოდა და უბანს თავისებურ იერს ანიჭებდა. უბანში ერთი გამორჩეული გოგო ცხოვრობდა, გულგრილად არავინ უყურებდა. ვისაც გაულიმებდა, ბედნიერი ბიჭი ის იყო. მეც მქონდა ეს ბედნიერი წუთი, ქუჩის მოსახვევში სრულიად მოულოდნელად შევეჩხეთ ერთმანეთს. პირდაპირ მკლავებში ჩამვივარდა.

- ვა, ეს რა ჩიტი მომაფრინდა! — წამოვიძახე უნებლიედ და გოგოს მაჯაში მოვკიდე ხელი, გამიღიმა, ხელი ფრთხილად გაითავისუფლა და წავიდა. მოულოდნელობისგან გავშეშდი, მომხედა, ისევ გამიღიმა და ხელი დამიქნია.

მას შემდეგ ორჯერ შევხვდით ერთმანეთს, მეორე შეხვედრაზე შევაჩერე და პირდაპირ ვუთხარი:

- მომწონხარ, ძალიან მომწონხარ...

- მართლა? დაკავებული ვარ! — თქვა და ისე წავიდა, თითქოს გაფრინდა. წავიდა და წავიდა. მას შემდეგ გავიდა თითქმის ერთი წელი. ამბობდნენ, ძალიან კარგ ვაჟკაცს გაჰყვა ცოლად.

ერთხელ ნასვამ მდგომარეობაში ჩუღურეთის ერთ-ერთ მივარდნილ უბანში გავისეირნე. რატომღაც მომინდა ქალაქის ხმაურიდან მოშორებული, სოფლური

ხეებით დაჩრდილული ადგილის მონახულება, სმაური შემომესმა, გავნიე იმ ადგილისკენ საიდანაც ხმები ისმოდა. მივედი და რას ვხედავ, ხალხი შეჯგუფულიყო და ისეთი ექსტაზით უკრავდნენ და მღეროდნენ, ისე ცეკვავდნენ, რომ თითქოს ყველაფერი მოძრაობდა, ცახცახებდა, ყველაფერი მღეროდა. ამ დროს შუა მოედანზე გამოვარდა ჩემი ნაცნობი ასირიელი გოგონა და დაიწყო ცეკვა. ნაღდად ნასვამი იყო, წრეს უვლიდა და ყვიროდა, ცეკვავდა და გახელებული ცასა და ქვეყანას წყევლიდა:

- ღმერთო! დაიქცა შენი სამართალი!...

- დაიქცა! დაიქცა! ...თქვით და დამიკარით ტაში... ყვიროდა და ტაშის დაკვრას მოითხოვდა.

- ტაში! ...ტაში!... ისმოდა ხმები.

- ხალხო, ჩემი გიორგი მინდა... ვინვები, ხალხო... გიორგი მომინდა, გიორგი... ისე ყვიროდა, თითქოს ხმას მიანვდენდა, თავისკენ იხმოებდა და თან ცეკვავდა, მთლად ცეკვასაც არ ჰგავდა, რაღაც ტრაგიკული როლის თამაშსა ჰგავდა, მერე ცისკენ აღაპრო ხელი და კვლავ დაიძახა:

- ღმერთო! დაინვა შენი სამართალი! რად წამართვი ჩემი ვაჟკაცი! ახლა რა უნდა ვქნა, ჩემი გიორგი მინდა, ჩემი ვაჟკაცი...

- რას ბოდავ, ქალო, გაგიჟდი თუ მთვრალი ხარ?...

ვილაცამ ესროლა რეპლიკა.

რეპლიკამ უფრო გაახელა ქალი: თქვენ რა იცით ჩემი ტანჯვა, სამი თვეა მინაში წევს ოცდაორი წლის ვაჟკაცი... ჩემი გიორგი... გიორგი მშია, გიორგი მწყურია... გიორგი... შე უღმერთო! — იყვირა მთელი ხმით და ცეკვით წრე ჩამოუარა...

გაოგნებული ვუყურებდი ჩვენი უბნის თვალს, ლამაზს, მოქნილს, საოცარი ტემპერამენტის ქალს, რომელსაც მოზღვავებული ვნებისაგან გონება დაეკარგა, სირცხვილის ზღვარი გადაელახა და თავის დაკარგულ ძლიერ მამრს უხმობდა. ის უკვე აღარავის უსმენდა, მისი სხეულის სურვილები ბატონობდნენ გონებაზე. ამ საოცარმა სურათმა,

ცეკვისა და შეძახილების რიტმმა უცებ ჩემში გააღვიძა დაფარული გრძნობა, რაღაცამ მიბიძგა, შევეარდი მოედანზე, ჯერ ქალს გავუცეკვე, მერე უცებ წელზე მოვხვიე ხელი და ხელში აყვანილი წრიდან გამოვიყვანე. ასე ხელში აყვანილი ქალით გავიქეცი. წინააღმდეგობას არ მიწევდა, ყელზე მომხვია ხელი. ისეთი მსუბუქი იყო, ისეთი ნაზი, რომ თითქოს ძვირფასი ნადავლით ხელში მივქროდი. ერთ-ერთ მიყრუებულ ეზოში შევედი. ფეხით შევანგრიე რაღაც ფაცხას მაგვარი ოთახის კარი და ქალი ძირს დავსვი. აღარ მახსოვს რამდენ ხანს ვიყავი მასთან. მსგავსი სიხარულის განცდა არ მქონია, ვეხვეოდით ერთმანეთს, ყველაზე ძვირფას სიტყვებს ვეუბნებოდით ერთმანეთს, ვჩუქნიდით ცას და ვარსკვლავებს, მთებს და მთელ სამყაროს, - თითქოს ყველაფერი ჩვენი საკუთრება იყო...

უცებ ჩვენი ოთახის ახლოს გაისმა ახალგაზრდა ბიჭების ყვირილი, ისინი იმუქრებოდნენ, იგინებოდნენ, ჩვენსკენ მოიწვედნენ... ქალმა იგრძნო საფრთხე, მაგრამ მომკიდა ხელი და მითხრა: ჩვენები არიან, შენ გაიმეორებ ამ სიტყვას... რაღაც უცხოური სიტყვა მითხრა, ახლა აღარ მახსოვს, მაგრამ ქართულად ნიშნავდა — ასირიელი ვარ!...

გამოვედით სახლიდან, ჩვენსკენ წამოვიდა სამი, ოთხი აგრესიულად განწყობილი ბოჭი. მე მათ შევძახე სიტყვა, როგორც ქალმა მასწავლა. ბიჭები უცებ დანყნარდნენ, ხელიხელჩაკიდებულებმა გვერდით ჩაუთარეთ, ბიჭები ხელის აწევით მოგვესალმნენ...

როცა თბილისი მივატოვე და აქ დავსახლდი, ეს ამბავი მოგყევი სოფელში და მას შემდეგ ასირიელს მეძახიან!...

სიკვდილთან რაინდი!..

ერთხანს შეთავსებით „ქართული ფილმის“ სასცენარო განყოფილების რედაქტორად ვმუშაობდი. ბატონმა რეზო ჩხეიძემ მიმიღო. ბატონი რეზო ყველას უწევდა დახმარების ხელს და მეც დამეხმარა. მუშაობას სემინარული ხასიათი ჰქონდა. არაჩვეულებრივად კარგი

ატმოსფერო იყო. რეზო თაბუკაშვილი ქმნიდა ამ ატმოსფეროს. ის იყო სარედაქციო კოლეგიის ხელმძღვანელი. მწერლები კითხულობდნენ სცენარებს, საუბრობდნენ. ყველანი კეთილგანწყობილნი იყვნენ ერთმანეთის მიმართ. ახლა მიკვირს, ასე რამ შეცვალა ხალხი, ვინ გააღვიძა ხალხში ამდენი უარყოფითი ენერგია? თურმე, რა უცებ შეიძლება კეთილი ქართველი ადამიანი აქციო გაავეზულ ბრბოდ, რა ადვილად იძირება ფანატიზმის წყვილიაღში, რა უცებ იღვიძებს მასში წარმართული კერპთაყვანისმცემლობა („...ისტობა“), ალტაცება, აზვირთება, შექმნის კერპს, რათა შემდეგ ასეთივე ენერგიულობითა და გატაცებით დაამსხვრიოს იგი.

პარადოქსია, არა?!
რა თქმა უნდა!..

სარედაქციო კოლეგიის წევრებს შორის კი საოცარი ჰარმონია იყო, თუმცა, ეს ხელს არ უშლიდა აზრთა სხვაობას.

მაგონდება ერთ-ერთი ყველაზე მძიმე დღე „ქართულ ფილმში“: შევიკრიბეთ კოლეგიის წევრები, რეზო თაბუკაშვილს ველოდებით, საფრანგეთიდან ახალი ჩამოსული იყო და პირველი შეხვედრა გვქონდა. ვიცოდით, რომ ექიმებმა ავთვისებიანი სიმსივნე დაუდგინეს.

გაილო მისი კაბინეტის კარი და ღიმილით შემოვიდა ბატონი რეზო თაბუკაშვილი. ყველას მოგვესალმა, ხელი ჩამოგვართვა, არ გადაგვკოცნა.

- როგორ ხართ, რა არის ახალი?
— იკითხა უბრალოდ.

- ვართ, რა გვიშავს, თქვენ როგორ ბრძანდებით? — იყო საერთო პასუხი.

- მე სიმსივნე დამიდგინეს, ისიც მითხრეს, რამდენ თვეს ვიცოცხლებ, პაუზა გააკეთა და დაუმატა — ცოტა დრო დამრჩა!..

და დაიწყო დეტალურად მოყოლა, თუ სადა აქვს სიმსივნე, რომელ სტადიაშია, ისე ჰყვებოდა, თითქოს ეს ამბავი ვილაც სხვას ეხებოდა — ჰყვებოდა საოცარი, პირდაპირ გამაოგნებელი სიმშვიდით. ჩვენ გვიჭირდა თვალის გასწორება, ვერც შეპასუხებას ვბედავდით, რადგან გვაგრძნობინა, რომ ნუგეშის

მიცემა და მისთანა ლათაიები ვეღარ იმოქმედებდა მასზე. მე გუნებაში ვაგინებდი იმ ექიმს, რომელმაც ბატონ რეზოს უთხრა, რომ კიბო ჰქონდა. უცხოეთში ასე იცინაო თურმე, გულიანად შევუკურთხე „დამპალ კაპიტალიზმს“ ასეთი ანტიჰუმანური საქციელის გამო/ კაცის მკვლელობის ტოლფას საქციელად ვთვლი, როცა ადამიანს ეუბნები, თუ რამდენ თვეში მოკვდება. ყველა სიკვდილის შვილები ვართ, მაგრამ სიცოცხლის გენიალურობა სწორედ იმაშია, რომ არ ვიცით, როდის გავეყრებით მას...

მაგრამ გამაოცა ბატონი რეზოს ღვთაებრივმა სიმშვიდემ. ამ ამბის შემდეგ გავიდა რამდენიმე თვე. ქუჩაში შევხვდი ბატონ რეზოს. მისალმება და ნაძალადევი მხიარულებით კითხვა ერთი იყო:

- რა კარგად გამოიყურებით, ხომ ხედავთ, ტყუილი აღმოჩნდა ექიმების მკითხაობა.

- არა ვასო, სამი-ოთხი თვე დამრჩა...

- ასეთი ჭკვიანი კაცი როგორ უჯერებ, რა გეტყობა სამაგისო! ბატონი რეზო მილიმის.

- დაიმახსოვრე, თუ ასე არ იქნება...

- არც იქნება და არც დავიმახსოვრებ!..

ბატონმა რეზომ მხარზე ხელი მომიტათუნა და წავიდა. მას შემდეგ მართლაც ცოტა დრო გავიდა. რეზო თაბუკაშვილი „ლეჩკომბინატში“ დანვა. ჩემს დღიურში ჩამინერია: „1990 წ. 17 თებერვალი, შაბათი, 7 საათი. რეზო თაბუკაშვილი ლუქსში, პირველ ოთახში ინვა. ოთახში ორი ექთანა იყო. ლაშა ეტყობა ღამენათევი იყო და სანოლზე იყო წამოწოლილი. ფეხზე იდგა ჯაბა იოსელიანი და ერთი კაცი, რომელიც ვერ ვიცანი. მედია ჯაფარიძე ტელევიზორთან, რეზოს ხელმარჯვნივ იჯდა. მივესალმე. გავუღიმე, მედემ გამიღიმა. მაინც რა ლამაზია მედია! რეზომ წარბი ასწია, თითქოს გაიღიმა:

- როგორ ხარ, ვასო?-მკითხა.
- მაღლობა...
რეზოს ცერა თითით ვაჩვენე, ხომ

კარგად ხარო.

- არაო! — მიპასუხა მან.

- რაზე ვილაპარაკო?!...

მედეა შევაქე. საოცარი დეპუტატი ხარ, სულ ხალხზე ფიქრობ, ზრუნავ... გაზეთში დავწერე კიდეც...

ჯაბა და ის კაცი წავიდნენ, გაჰყვა ლაშაც. რეზო შევაქე, როცა ბრწყინვალედ გამოვიდა ტელევიზიით.

- საპროგრამო სიტყვა თქვი - ვუთხარი მე.

- რას მშველის... — მიპასუხა მოკლედ

- მალე მოვა ჩვენი თავისუფლება... ბევრი რამ 1918-21 წლის ამბებს ჰგავს, დაჯგუფებები, სულწასულობა, პროვინციალიზმი... რეზო სიტყვას მანყვეტინებს:

- განსხვავება მაინც დიდია. მაშინ ძველი გლეხი მაინც იყო, უყვარდა მიწა, რაღაც კაპიტალიზმის ყლორტებიც იყო... გვყავდა კარგი ინტელიგენცია... ახლა, არც ერთი აღარ არის... ძალიან გაუჭირდება საქართველოს...

თქვა და თვალები მილულა. გაეწმიდა, ბოდინი მოვუხადა შენუხებისათვის. ნახვამდის ბატონო რეზო-ვუთხარი. თვალები გაახილა და თავი დამიქნია, გამოსამშვიდობებლად. მედეა კარებამდე გამომყვა, — პარკინსონის ავადმყოფობა დამემართათ — მითხრა. ხვალ გერმანიიდან პროფესორი ჩამოდის, რეზო ცუდადაა, შეშუპება დაეწყოს...

რა ოჯახი ინგრევას!...

მოულოდნელი შეხვედრა

სანდრო ახმეტელის ცხოვრებისა და შემოქმედების კვლევა-ძიებამ ჩემს წინ მრავალი ადამიანის ბედი წარმოაჩინა. მათ შორის ქვლივიძისა. ოპერის თეატრის მომღერალმა, თეატრალური ინსტიტუტის პედაგოგმა მ. ყვარელაშვილმა მითხრა, რომ საგარეჯოში არის რეჟისორებული კაცი, რომელიც ახმეტელს ციხეში შეხვდაო. ბატონმა მიმა ყვარელაშვილმა უზრუნველყო ჩვენი შეხვედრა. მე და ნინო შვანგირაძე ჩავედით საგარეჯოში, ქვლივიძის ოჯახში მისი მეუღლე და შვილები დაგვხვდნენ. ქვ-

ლივიძე ძალიან საინტერესო მოსაუბრე აღმოჩნდა. გვიამბო თავისი თავგადასავალი რისთვის დაიჭირეს, სად გადასახლეს და როგორ ცხოვრობდა შორეული ციხიბრის ბანაკში. მისი ამბავი მოთხრობის თემა იყო, მაგრამ ერთი სული მქონდა, სანამ ახმეტელის შესახებ მიაბობოდა. მხოლოდ ერთი ლამე გაუტარებია საკანში, სადაც ახმეტელი და ლეონიძე იყვნენ დამწყვედეულნი.

ქვლივიძემ მიაბო:

- წამების შემდეგ ჩამიყვანეს ჯურღმულში და შემადგეს საკანში. ოდნავ ანათებდა სინათლე, კარებთან გაეჩერდი. საკანის ბოლოს, კუთხეში ორი პატიმარი იჯდა ცემენტზე. ერთი წამოდგა და ჩემსკენ წამოვიდა, თვალები უელავდა, პირდაპირ შემომანათა, წვერი მოშვებული ჰქონდა, ბრგე, მხარბეჭიანი და ძლიერი კაცი ჩანდა, ჯერ ვერ ვიცანი, ახლოს მოვიდა და მაჯაზე ხელი მომკიდა.

- ვინა ხარ? — მკითხა და თვალებში მომაშტერდა.

ვიცანი, ბატონი სანდრო ახმეტელი იყო, მის შვილთან, შალვასთან ერთად ვსწავლობდი პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში. არ ველოდი, თუ ახმეტელს ციხეში შევხვდებოდი, მოულოდნელობისგან გავოგნდი. კითხვაზე პასუხის თქმაც არ მაცალა, ისე მითხრა: თუ ჩვენს დასაბეზლებლად შემოგიშვეს, ერთ კვირას მაინც დაგტოვებენ, მაგრამ იცოდე, არაფერი არ გამოგივა, თუ შთაბეჭდილების მოსახდენად შემოგიყვანეს, მალე გაგიყვანენ...

- ბატონო საშა, მე შალვას ამხანაგი ვარ!

გაეხარდა, მხარზე მოფერებით დამადო ხელი.

- მოდი აქეთ, ნუ გეშინია — მომკიდა ხელი და წამიყვანა საკნის კუთხისაკენ, სადაც მეორე პატიმარი იჯდა. ის პატიმარი ფეხზე ვერ წამოდგა, ბატონი სანდრო მის გვერდით დაჯდა.

- აბა, მოგიყევი, რაზე დაგიჭირეს, ვინა ხარ?

- ბრალად მედება, ვითომ ჩემს პროფესორს ვეხმარებოდი, საგარეჯოში რომ წყალი მოგვენამლა, არა ვარ

დამნაშავე...

დავჯექი და ჩემი თავგადასავალი დანჯრილებით ვუამბე. მეორე პატიმარმა მკითხა:

- ცოლ-შვილიანი ხარ?
- კი, ორი შვილი მყავს...
- საცოდავები! — ჩაილაპარაკა თავისთვის.

ახმეტელმა ჯერ არაფერი არ მკითხა, მხოლოდ მისმენდა. ბოლოს მითხრა:

- აი, ეს კაცი, ფეხზე რომ ვერ დგება, ნანამებია, ჩვენი პოეტის გოგლა ლეონიძის ძმაა, ლევანი, მართალი კაცია, მაგრამ არ დაუჯერეს, ხედავ, რა დღეშია?!...

შევხედე ბატონ ლევანს, მომეჩვენა რომ ცალი ფეხი მოტეხილი ჰქონდა, მოძრაობა უჭირდა, გული მომიკვდა, მერე ახმეტელს დავაკვირდი, წვერებზე სისხლის ნაკვალევი ეტყობოდა, ორივენი საშინლად იყვნენ ნანამები. როცა მათ ვუყურებდი, ცრემლები მახრჩობდა, მაგრამ შემრცხვა, თავი შევიკავე. ლევანმა შემატყო, რა დღეშიც ვიყავი, მხარზე ხელით მომეფერა. ახალგაზრდა ვიყავი და რალაც მშობლიური ვიგრძენი. ტირილი მომიხდა, თავი ჩავლუნე, ხმა ველარ ამოვიღე.

- კარგი ლაპარაკი გცოდნია, — მითხრა ახმეტელმა. შენ თუ ასე ილაპარაკე, ვერ გადარჩები, ახლა ჭკვიანი ხალხის განადგურების დროა, მოისულელე თავი, ისე მოიქეცი, რომ არაფრად ჩაგთვალონ, იქნებ გადარჩე...

მეორე დღეს ჩემს წასაყვანად მოვიდნენ, ლევანმა მითხრა:

- არ დაგავინყდეს, რაც საშამ გითხრა, ეგრე მოიქეცი...

ჯურღმულიდან გამომიყვანეს, ბატონმა სანდრომ კარებამდე მიმაცილა.

ბატონმა ლევანმა ხელი დამიქნია და დამემშვიდობა, ფეხზე ვერ წამოდგა!...

აპაკის ღიმილი

მონყენილი ლომი გინახავთ?!

ასეთი იყო აკაკი ხორავა იმ დღეს!

რუსთაველის თეატრის ფოიეში, განმარტოებით იჯდა მშვიდად და სევდიანად ეწეოდა პაპიროსს. შუბლი არ

ჰქონდა შეკრული, როგორც იცოდა ხოლმე მწუხარების ჟამს: რალაც დიდსა და ამაღლებულ სევდას შეეპყრო. ვინ იცის, იქნებ, გარდაცვლილ შვილს იხსენებდა, სხვა ძე არ ჰყავდა. ერთადერთი შვილი ჰყავდა და მოუკვდა. იქნებ, თავის „გარდაცვლილ“ როლებს იხსენებდა?!

იხსენებდა ჭაბუკ ლაერტს, ვნებიან იოქანაანს, ახმას, კარლ მოორს, დიდ ხელმწიფეს, ოტელოს...

ალარც ერთ გმირს არ თამაშობდა, მასთან ერთად დაბერებულ იყვნენ მისი გმირებიც.

იჯდა ფოიეში მოყავისფრო ტახტზე და ტკბებოდა თავისი სევდით.

ცუდ დროს შევანყვეტინე ფიქრი.

- დავჯექი! რა ხდება ახალი? — მითხრა რალაც მბრძანებლური კილოთი.

- არაფერი, ცივად ვუპასუხე მე.

- შენ რა, ისევ ნანყენი ხარ? ნუ ჩქარობ, დასკვნები ადრეა...

მე, მართლაც, ცოტა ნანყენი ვიყავი, მაგრამ მაინცდამაინც არ ვიმჩნევდი. ცნობილ კონფლიქტში აკაკი რადიკალური არ იყო დოდო ალექსიძის დასაცავად.

ქართველები ხომ ავად ვართ რადიკალიზმის სენით.

მეც ავად ვიყავი მაშინ.

ახლოვდებოდა ხორავას საიუბილეო საღამო. დოდო ალექსიძე უკვე კიევში იყო. ჩემს დღიურში ასე ჩამიწერია: „4 ნოემბერი. 1965 წელი. 1 ნოემბერს ხორავას იუბილე გაიმართა. ხალხის ტევა არ იყო. მე პრეზიდენტში ვიჯექი. ბესო ჟღენტმა წაიკითხა მოხსენება: დოდო ალექსიძის დეპუტატი რომ წაიკითხეს, დიდი ოვაცია გაიმართა. ხალხი დიდხანს არ გაჩერდა. ეს იყო, მართლაც, მქუხარე და ხანგრძლივი ტაში. ე. აფხაიძემ სატირული ლექსი წაიკითხა. კბილი გაჰკრა ოპოზიციონერებს, ქვემოდან რომ გვებრძვიან, ზემოდან უჭერენ მხარსო. ა. ვასაძემ უთხრა: ჩემო აკაკი, მუმილი გესევა, მაგრამ მიხასავით იდექო. თ. ჭავჭავაძემ სოხუმში წამოდიო. გრიბოედოვის თეატრიდან გამოვიდნენ და თეატრის კარების ჩამოხსნაზე იხუმრეს — რუსთაველის თეატრი მალაზია გვეგონაო. დანალმული იყო მთელი საღა-

მო. ხორავას დიდი სიყვარული გამოხატა ხალხმა. კონცერტი იყო პროვინციული, დღეს დოდოს მივწერე წერილი“.

მას შემდეგ გავიდა ერთი თვე. ხორავას სალამო გაუმართეს სენაკში. წინა დღის დღიურიდან: „2 დეკემბერი. ა. ხორავამ დამირეკა. მოსაწვევი მოგივიდა სენაკიდან, ჩემი სალამოა, წამოდო. მე არ მივდივარ, იქნებ, ვცდები?“.

ვცდებოდი, რა თქმა უნდა. აკაკი ხორავამ მთხოვა მის გვერდით ვყოფილიყავი და არ წავედი. დოდო ალექსიდის გამო არ წავედი. ხორავამ უარი არ თქვა თეატრის სამხატვრო საბჭოს წევრობაზე (მოგვიანებით კი თქვა უარი) პროტესტის ნიშნად.

პროტესტისა თეატრიდან დოდოს იძულებითი წასვლის გამო...

ისევ ჩვენი დამქანცველი რადიკალიზმი!..

როცა 1928 წელს კონფლიქტის გამო რუსთაველის თეატრიდან წავიდნენ უშანგი, შალვა ღამბაშიძე, ალექსანდრე ყორჟოლიანი და თამარ ჭავჭავაძე, დიდხანს სიახლოვეს არ ეკარებოდნენ რუსთაველის თეატრს. შალვა ღამბაშიძე მხოლოდ 1954 წელს შევიდა რუსთაველის თეატრში, ანუ ოცდაექვსი წლის შემდეგ! მარჯანიშვილისა და ახმეტელის კონფლიქტის (1926) შემდეგ ერთმანეთის წარმოდგენაში აღარ უნახავთ. ეტყობა ადამიანში არსებობს დაუნდობლობის გენი.

4 დეკემბერს აკაკი ხორავას იუბილე სენაკში გაიმართა. ერთი კვირის შემდეგ ვხვდები ბატონ აკაკის. ვგრძნობ, რომ ნაწყენია (რაკი არ ჩავედი სენაკში).

- ვიცი, რატომაც არ წამოხვედი! ვდუმვარ.

- ჰო, ვიცი, ვიცი, არ არის ისე საქმე, როგორც შენ ფიქრობ. ჩემს სიტყვას კიდევ ვიტყვი, მაცალეთ!..

- შევწუხდი. კინალამ საბოდიშოდ გამიხდა საქმე. როგორც ჩანს, ზედმეტად შევუთამამდი ლომს. შემატყო, რომ შევცბი, თითქოს ახლა გავიაზრე სენაკში ჩემი წაუსვლელობის ფაქტის მნიშვნელობა. ბატონ აკაკის გაეღიმა.

- შეიძლება ასეთი ღვთაებრივი

ლიმილის კაცს გაეუტო? — გავიფიქრე მე და ლიმილითვე შევხედე ბატონ აკაკის. უსიტყვოდ გავუგეთ ერთმანეთს. ბატონმა აკაკიმ მოულოდნელად გადაამკოცნა.

დიდი ბავშვის გული ჰქონია ამ გენიალურ მსახიობს.

ეროვნული სირცხვილის ბრძნობა

ხშირად დავდივარ ბათუმში. რას არ მოისმენ მატარებელში, რას არ დაინახავ, მატარებელში ყველაფერი ხდება!...

ერთი შუა ხნის კაცი ამოვიდა, მგონი კასპის გაჩერებაზე, დამინახა, რომ კუბეში მარტო ვიყავი.

- შეიძლება ჩამოვჯდე? — მკითხა მგზავრმა

- დაბრძანდით, - ვუთხარი მე.

კუბეში ადამიანებს შორის უცებ მყარდება კონტაქტი, ვშინაურდებით, ვხვდებით გულახდილები. მგზავრი საკმაოდ განათლებული და საქართველოს ისტორიაში ჩახედული კაცი აღმოჩნდა. სასიამოვნო მოსაუბრეც. ხან რაზე ვისაუბრეთ და ხან რაზე. ქართული გენის უცნაურ გამძლეობაზე და ნიჭიერებაზე დავინწყე საუბარი. არ შემეშასუხა. მოვიხმე მაგალითები ისტორიიდან. ვთქვი, რომ ერაყში თითქმის ერთი საუკუნე ბატონობდნენ ქართველები (მამლუქები). სპარსეთში საკვანძო პოსტი სულ ქართველებს ეჭირათ. აგრე იყო თურქეთშიც. რუსეთზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია — მარტო სტალინის სახელიც კმარა. მის გარდა, პატარა ხალხი არ იყვნენ ორჯონიკიძე, ბერია, ენუქიძე, კ. ჩხაიძეც და სხვებიც. რას იზამთ, საქართველო არ გვეყოფნის საასპარეზოდ, დიდი სივრცეები, დიდი პორიზონტები უნდა გასაშლელად ქართულ გენს. ისე შევტოვე საუბარში, რომ რაღაც ლექციასავით გამომივიდა.

მგზავრი კი დუმდა. ასე მომეჩვენა, რომ რაღაც სევდიანად მისმენდა. მისი დუმილი სულაც არ ნიშნავდა თანხმობას. ნეტავ რატომ მოიღუშა? — ჩემთვის გავიფიქრე და კითხვაც ვერ

მოვასწარო, მან მკითხა: საქართველოსთვის რა მნიშვნელობა აქვს ბატონო რაც თქვენ ბრძანეთ? არც ერთი ქართული ჯილაგისა რომ არ ყოფილიყო, რა დააკლდებოდა საქართველოს?!...

მგზავრი ფეხზე წამოდგა, მოულოდნელად მხარზე დამადო ხელი. ასეთ უეცარ გაშინაურებას არ ველოდი და შეეცბი, მაგრამ ადგილიდან არ დავძრულვარ. მგზავრმა თვალებში შემომხედდა, მიყურა, მიყურა, გიჟნოზიორივით დაუჩინებით მიყურა, მაგრამ არაფერი არ მითხრა, რალაც უცნაურად მიყურებდა, თითქოს სახეც შეეცვალა. ხმა არ ამოუღია, მოცელილივით დაჯდა. თავი ჩალუნა. საშინელი დუმილი ჩამოვარდა. ვერ მივხვდი, რა დაემართა. ისე ავიბენი, ვერც ვერაფერი ვკითხე. არ ვიცი, რამდენ ხანს გაგრძელდა დუმილი, შეიძლება ერთი, შეიძლება ორი წუთი, შეიძლება მეტიც, მე კი საუკუნოდ მეჩვენა. ალბათ, მეჩვენა, თორემ არც ისე დიდი დრო უნდა გასულიყო, თავი ასნია და რა დავიახე, ცრემლიანი თვალები ჰქონდა! საშინელი რამ მითხრა:

- ქართველის ქება არ გამაგონო!...

- ქართველი არა ხარ? — ვკითხე მე.

- ვარ, მაგრამ არ მინდა!...

სიტუაციის გასამუხტად ირონიულად წავიხუმრე: არ გინდა და ვინ გაძალეებს, გახდი რუსი, სომეხი, გერმანელი, თუ გინდა კორეელი...

ჩემმა ირონიამ არ გასჭრა, მან მთელი სერიოზულობით მიპასუხა:

- აი, ხომ ხედავთ, ჩემო ბატონო, თქვენ ისე მეუბნებით, თითქოს რომელიმე მათგანი ქართველზე ნაკლები იყოს, თუმცა, ადრე მეც თქვენსავით ვფიქრობდი...

- ასე რამ გაგიტეხათ გული... ცუდი ყველა ერშია! — ვუთხარი მგზავრს, უკვე სერიოზულად, მაგრამ მივხვდი, რომ ჩემს არგუმენტს მისთვის არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა.

- მაინც, რამ აგიყარა გული ქართველებზე?

- ჰო... იყო შემთხვევა, რომელმაც ჩემში მოკლა ქართველი. ახლა მე თვითონ არ ვიცი, ვინ ვარ, რა ვარ...

ჩვენთან სოფელში, აგერ ქართლში, რამდენიმე წლის წინ სარწმუნოება შეცვლილი ძველთა ძველი, ძირის ძირა ქართველები დასახლდნენ. რალაც სულელური სახელი — „თურქი მესხები“ შეარქვეს. ასეთი ტომი არ არსებობს. ასე მაინც ეთქვათ-თურქები მესხეთიდანო. თუმცა, მათ შორის ბევრი ქართველიც იყო, ჩვენი ქართული გენის უძველესი მესხების შთამომავალი. გვარებიც ქართული ჰქონდათ. ქართულ სკოლაში დადიოდნენ. ამბობდნენ, ახალი თაობები ნელ-ნელა თავიანთი წინაპრების სარწმუნოებას უბრუნდებიან, აი, ისე როგორც აჭარაში მოხდა მოთმინება იყო საჭირო, მაგრამ ქართველები ხომ ძალიან სულსწრაფი ხალხია, ყველაფერი ერთდროულად უნდათ, ქართველს საერთოდ მოთმინების უნარი არა აქვს.

- რატომ ბატონო, რამდენ რამეს ითმენს?!...

- ბატონო, თქვენ მკითხეთ მიზეზი, თუ რატომ ავიყარე გული ჩემს ხალხზე, გეტყვით...

- საინტერესოა...

მატარებლის მგზავრების საუბარს არ ჰგავდა ჩვენი დიალოგი, მაგრამ ერთი სული მქონდა გამეგო, მაინც რა მოხდა ამ კაცის თავს...

- იცით, რა მშრომელი ხალხი იყო? როგორ დატრიალდნენ. დღე და ღამეს ასწორებდნენ, ძლივს მოიწყეს ცხოვრება. სოფელში ერთი ცხრამეტი წლის გამორჩეული ახალგაზრდა ჭაბუკი იყო, ტანადი, ღამაზი, ვაჟკაცური, მართლაც კარგი ქართული ჯიშის ჭაბუკი, როგორ ამაცობდა, რომ ქართველი იყო. ჩვენ დავმეგობრდით, ვამარაგებდი წიგნებით, საოცრად ხარბად ეტანებოდა სწავლა-განათლებას, ყველაფრის მოსწრება უნდოდა. ჩვენ თითქმის ყოველდღე ვხვდებოდით ერთმანეთს. ერთ დღეს საუბარში შევაპარე იქნებ მონათლულიყავი-მეთქი.

- აგრე მაქვს გადანყვეტილი, ნათლია შენ უნდა იყო, მაგრამ ცოტა მაცალე, ხომ იცით, მამა ძველი კაცია, მინდა მოველაპარაკო, ნელ-ნელა შევაჩვიო...

- ამ თემაზე ერთი თვე აღარ გვილაპარაკია, არ მინდოდა, დაძალეუბასავით გამომსვლოდა.

- მართალია, ხომ გახსოვთ, ილია როგორ ფაქზად ექცეოდა მუსლიმან აჭარლებს. ერთი საუკუნის წინ თითქმის ყველა აჭარელი მუსლიმანი იყო, მაგრამ ახლა ხომ ხედავთ, ყველაფერი თავისი გზით წავიდა...

- დიახ. ასე იყო, ჩემი ახალგაზრდა მეგობარი თურმე ფარულად თავის ტოლებსაც აგულიანებდა, რომ მონათლულიყვნენ. მოულოდნელად ბიჭს რაღაც სენი შეეყარა, ლოგინად ჩავარდა. მშობლები საცოდავად მიყურებდნენ, თითქოს მარტო მე ვიყავი მათი იმედი, მე უნდა მესხნა, მე უნდა გადაემერჩინა მათი შვილი. მე რა შემეძლო, ექიმი მოვუყვანეთ, ვერაფერი გაანყო, გული გახეთქვაზე მქონდა, ვხედავდი, ბიჭი გვეღუპებოდა. უცებ სოფელში ატყდა ერთი წივილ-კივილი, ერთბაშად გაისმა მანქანების სიგნალების შემზარავი ხმა. თითქოს მთელ სოფელს, ყველა სახლს ხანძარი გაუჩნდაო. ეგ შენი ნაქები ქართველები დაერივნენ საცოდავ ხალხს, ჭაბუკის ეზოშიც მანქანით შემოვიდნენ.

- აბა, თათრებო! გაეთრიეთ აქედან! — ყვიროდნენ კაცები, ქალები. ასე მეგონა, რომ მთელი საქართველო აღსდგა დევნილი, ათასჯერ ნატანჯი ქართველების წინააღმდეგ. რისთვის, რატომ?! — გამკითხავი არავინ არ ჩანდა. რა დააშავა მთელმა სოფელმა, სამოცმა ოჯახმა. ბიჭის დედამ თავში წაიშინა ხელები, აივანზე გავიდა და სასონარკვეთილმა მორთო ყვირილი: ბიჭი მიკვდება, მაცალეთ, ცოტა ხანი გვაცალეთ!..

- ახლავე წაეთრიეთ, ახლავე! ერთ საათში წადით აქედან! — ყვიროდნენ ეზოში. გამოვვარდი აივანზე და ვიყვირე: რას ჩადიხართ, თქვე უღმერთოებო, ბიჭს სიკვდილსაც არ აცლით თავის სახლში, გაეთრიეთ აქედან!..

არაფერმა არ გაჭრა, ვერ შევაჩერე, ასეთი ამბავი ხდებოდა ყოველ ეზოში, ყოველ სახლში. შემოცვივდნენ სახლში, ავადმყოფს ჩვენ ჩავიყვანთო — გამოაცხადეს დიდი ამბით, ჩავდექი კარებში. ცოცხალი თავით არ დაგანებებთ, — ვუთხარი მე, მაგრამ არაფერმა არ გაჭრა, შევედი ავადმყოფის ოთახში:

- ნათლია, მომნათლე, იქნებ არ

გამაგდონ! — მითხრა ბიჭმა და ატირდა. რაღაც სიკვდილზე მეტი უბედურება დავინახე.

მაინც როგორ გავუძელი, როგორ არავინ არ მოვკალი...

- აივნიდან ყველაფერი მესმოდა... კვკვდები, არა?!

- რას ამბობ, ბიჭო! არ გრცხვენია?.. ჩავალ, მოველაპარაკები, იქნებ, თბილისში წაგიყვანოთ ექიმთან.

- რაღა აზრი აქვს ჩემს სიცოცხლეს!..

გამხეცებულ ჩავვარდი ეზოში. ვთხოვე, ის მაინც ეთქვათ, რომ ვითომ თბილისში მივდიოდით ექიმთან.

ავადმყოფი აივანზე გამოიყვანეს. სოფელი უკვე იცლებოდა. ბიჭმა ყველაფერი დაინახა, არაადამიანური, ენით აუნერგელი სევდით გახედა სოფელს, ხმა აღარ ამოუღია, დაანვინეს საკაცზე, მშობლები და მე გვერდით მივუჯექით და მანქანა დაიძრა. ბიჭი გზაში ცუდად გახდა. სიკვდილის წინ ხმა არ ამოუღია, თვალებიდან ცრემლები გადმოსცვივდა, გზაში გარდაიცვალა. ამ დღიდან მრცხვენია, რომ ქართველი მქვია... მე არ შემიძლია ჩემს ხალხს ის ცრემლები ვაპატიო!..

ენა ჩამივარდა. გაგონილი მქონდა ჩვენი უგუნურობის ამბავი, რაც მაშინ მოხდა ქართლში სამოცი ოჯახის აყრის შესახებ, მაგრამ ასე დეტალურად არ ვიცოდი. საშინელ ხასიათზე დავდექი. მთელი ღამე არ მეძინა. შემძრა მგზავრის ნაამბობმა. მგზავრი ხაშურში ჩავიდა. წასვლის წინ ბოდიში მომიხადა, რომ ცუდი ამბავი მიამბო.

-არ უნდა მეთქვა, მაგრამ რაღაც გულზე მომეშვა. ახლა მე რა შემცვლის, ბატონო, მართლა სისხლს ხომ ვერ გამოვიცვლი, ქართულია, ეს ოხერი. სხვა რა გზაა, სიკვდილამდე მძიმე ტვირთად უნდა ვატარო...

P. S. სშირად ვფიქრობ ჩვენს აუხსნელ, პირდაპირ გაუგებარ ფანატიზმზე. მაინც რა ძლიერი ყოფილა კერპთაყვანისმცემლობის სინდრომი. რა უცებ ვიქცევით ბრბოდ. საზღვარი არა აქვს ჩვენს მძულვარებას. იმ ბიჭის ისტორია

მაშინ გამახსენდა, ამას წინათ, როცა ბათუმში ბრბოდ ქცეული მასიდან ერთ-ერთი სახელოვან მამულიშვილზე მემედ აბაშიძეზე მის ძეგლთან ყვიროდა: „მოაშორეთ, ეს თათარი იყო!“... რაც გერმანელმა ფაშისტებმა ებრაელების წინააღმდეგ ჩაიდინეს, გერმანელები ვერასოდეს გამოისყიდიან დანაშაულს, მაგრამ გერმანელ ერს აქვს მონაწილეობა და სირცხვილის გრძნობაც. ცდილობენ, როგორმე ებრაელებს ტკივილი შეუმსუბუქონ. ჩვენ დავკარგეთ ეროვნული სირცხვილის გრძნობა, არავინ არაფერზე არ აგებს პასუხს. ყოველთვის ყველაფერი ვიღაც სხვისი ბრალია...

* * *

მოსკოვმა სერგო ზაქარიაძე 1958 წელს გაიცილა, ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე, როცა ოიდიპოს მეფე ითამაშა. მანამდე მოსკოვი კარგად მხოლოდ ხორავას, ვასაძესა და ვერიკო ანჯაფარიძეს იცნობდა. ლაპარაკია ფართო აუდიტორიაზე, თორემ სპეციალისტებმა კარგად იცოდნენ ქართული არტისტიკის გენის სიდიადე და მისი მრავალსახეობა.

დეკადის შემდეგ, 1960 წელს რუსთაველის თეატრი კიევში წავიდა გასტროლებზე (მოსკოვის შემდეგ). კიევში პირდაპირ აღმერთებდნენ აკაკი ხორავას. როცა კიევის თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებს შევხვდით, ახალგაზრდები გვთხოვდნენ, მათთვის ხელი ჩამოერთმია ხორავას, რადგან დიდ პატივად მიაჩნდათ. ერთ საღამოს სერგო ზაქარიაძემ ითამაშა ოიდიპოს მეფე. ითამაშა უდიდესი წარმატებით. დარბაზმა მქუხარე ოვაცია გაუმართა. მოულოდნელად გაისმა სკანდირებული შეძახილი:

- ხორავა! ხორავა! ხორავა!...

პირდაპირ გადავირიე. ვიცოდი, სკანდალი არ ამცდებოდა. როგორც წესი, ეს ინციდენტი მე დამბრალდებოდა. ალბათ, პროგრამაში არ იყო ხაზგასმული ზაქარიაძის გვარი. უთუოდ მე მეტყ-

ოდნენ, კონტროლი უნდა გაგენია. (არადა, რა შუაში ვიყავი მე?), ნამდვილად ვერ გადავურჩებოდი სერგო ზაქარიაძეს. თეატრიდან სასტუმროში წავიდი სერგოს თვალი ავარიდე, მაგრამ არ ვიცოდი რა უნდა მეთქვა, როცა შევხვდებოდი? ვნახე აკაკი ხორავა და მოვუყევი, რაც მოხდა სპექტაკლზე. ბატონმა აკაკიმ კმაყოფილება ვერ დამალა და ღიმილით მითხრა:

- მაფასებს ხალხი, მართლა ისე კი არაა საქმე, როგორც ზოგიერთებს ჰგონია, ზაქარიაძეს აქ არავინ არ იცნობს.

უკვე მივხვდი, რაც უნდა მეთქვა ზაქარიაძისთვის. სასტუმროში მოვიდა ბატონი სერგოც. დამინახა თუ არა, საყვედურის ტონით მკითხა:

- სად არის პროგრამა, მანახეთ ერთი!

- პროგრამაში თქვენ წერიხართ ბატონო სერგო!

- აბა, რაშია საქმე?..

- აკაკი ხორავა კიევში სწავლობდა, თქვენ აქ არ გიცნობენ. მაყურებლებს ძალიან მოეწონეთ, ჰოდა ამიტომ ხორავა ეგონეთ... დამშვიდდა ბატონი სერგო.

- შეიძლება, მართლაც, აგრე იყო — თქვა. ინციდენტიც ამით დამთავრდა.

კიევში დიდი ბანკეტი გაგვიმართეს, ენ. „ალა ფურშეტის“ სახით. რესტორნის დარბაზში რომ შევედით, დასაჯდომი სკამები კედლებთან იყო მიწყობილი. ხორავამ განკარგულება გასცა სკამები სუფრასთან მოეტანათ. მანსპინძლებს მაინცდამაინც არ ეჭაშნიკათ „დამჯდარი ქართული ქეიფი“, მაგრამ რას იზამდნენ. ხორავა სამზარეულოში შევიდა და მწვადები შეუკვთა. გაჩაღდა ქეიფი. კარგად მოვილხინეთ.

მთელი ხარჯი აკაკი ხორავამ გადაიხადა. იშვიათად მინახავს ხორავასავით ხელგაშლილი მსახიობი. ვერ იტანდა ძუნწ ადამიანებს. ეგენი „ფულის პედერასტები“ არიანო - იტყოდა ხოლმე.

(გაგრძელება იქნება)

გამოთხოვება

ელენე ყიფშიძე

არიან ადამიანები, რომელთა ნიჭიერება სხვადასხვა ასპარეზზე ერთნაირ წარმატებას აღწევს, მაგრამ ისეთებიც არიან, სხვა სარბიელზე მათი წარმოდგენა გაგიჭირდება; ზოგისა კი — შეუძლებელი ხდება. ასეთი იყო ლენა ყიფშიძე. ის იყო მსახიობი და მხოლოდ მსახიობი. გაცვეთილი ფრაზები — „ნამდვილი მსახიობი“, „სცენისათვის დაბადებული“ არა მგონია, ვინმეს ისე შეეფერებოდეს, როგორც ლენას — ჩვენი ბერიკების, ყველა სახის და ჭკუის მასხარების, ხუმარების, ჯამბაზების, ჰისტრიონების სულიერ თუ გენეტიკურ შთამომავლობას.

ყველაზე უჩვეულო და უცნაური ის არის, რომ მეტად კონცენტრირებული და ლოკალიზებული ნიჭი ამავე დროს არაჩვეულებრივად მდიდარი და გულუხვი იყო, როგორც ძვირფასი ქვა, რომლის განსაკუთრებულობაც ალბათ, აგრეთვე ძლიერი კონცენტრირებით არის განპირობებული. ბუნებამ ლენას ძალიან უხვად ჩააქსოვა ძალიან მდიდარი ტალანტი. სავსებით კანონზომიერი იყო მისი მხრიდან ასევე გულუხვი გაცემის სურვილი. მის მიერ შესრულებული ყველა როლი, ყოველი სპექტაკლი, სცენაზე ყოფნის ყოველი წუთი — იმ ბედნიერების შეგრძნება იყო, როცა ადამიანი თავის თავს მთლიანად სხვებს სჩუქნის, თავისთვის აღარაფერს იტოვებს. ზოგჯერ გულუხვობა იმდენად უსაზღვრო იყო, რომ დადგენილ და დასაშვებ ჯებირებსაც ანგრევდა. ასეთი იყო ელენე ყიფშიძე მუშაობის დროს.

ზოგჯერ გული მწყდება, რომ მაყურებელს (რა თქმა უნდა, ნამდვილ, ე.ი.



იმას, ვისაც უყვარს თეატრი) საშუალება არა აქვს დაესწროს მთელ პროცესს თუ არა, როლის შემოქმედებითი ხორც-შესხმის ანუ რეპეტიციების მომენტებს მაინც. ლენა იმ მსახიობთა მეტად მცირე რიცხვს ეკუთვნოდა, რომლებსაც რეპეტიციებზე სასწაულების მოხდენა შეუძლიათ. რეპეტიცია კი მსახიობისათვის — ჩვეულებრივი, ყოველდღიური სამუშაოა. მე მგონი, ლენასათვის საერთოდ არ არსებობდა უფერული ყოველდღიურობა. შემოქმედებითი პროცესი არასოდეს წყდებოდა მასში, გრძელდებოდა განუწყვეტლივ, სადაც უნდა ყოფილიყო და რაც უნდა ეკეთებინა. „თამაშის“ მომენტი მისი მუდმივი თანამგზავრი იყო. ერთხელ ერთ როლზე ვმუშაობდით. როლი გამოცდილი დიასახლისის სიმარჯვეს მოითხოვდა. ერთ-ერთ სცენას ვუსხნიდი და, როგორც ჩანს, მისი შესაძლებლობები ვერ გაერთვალისწინე, რადგან ლენას ეწყინა და მითხრა, — ძალიან ცუდი წარმოდგენა გქონია ჩემზე, მე ყველაფრის გაკეთება

ვიციო. ლენა, მართლაც ჩინებული დიასახლისი იყო — ნიჭიერი ადამიანი ყველაფერში ნიჭიერია. მაგრამ, ისევე როგორც მისი მარგო ლ. როსებას „პრემიერიდან“, ლენაც თან „თამაშობდა“ და ზოგჯერ გადაამეტებდა კიდეც, აკეთებდა სადილს თუ სახლს ალაგებდა. მასში იმდენად ჭარბად არსებობდა ნამდვილი აქტიორული და ისე ისე აქტიურად მოითხოვდა მუდმივ თვითგამოხატვას და დახარჯვას, რომ ლენა გარდაისახებოდა და თამაშობდა ნებისმიერი ურთიერთობის დროს. ადამიანთან ურთიერთობა, მასთან საუბარი — მისთვის უკვე აქტიორული შემოქმედებითი აქტი იყო.

როცა ლენას თვალყურს ვადევნებდი, ძალაუნებურად ვეთანხმებოდი იმ აზრს, რომ ადამიანები სამყაროს თავის თავზე და სხვა დანარჩენებზე ყოფენ, რომ გარემო მოქმედ პირებად და შემსრულებლად, ხოლო საკუთარი ცხოვრება კი პიესად ესახებათ.

„მთავარი ის კი არ არის, რომ სცენაზე სიცოცხლე მოიტანო, არამედ რომ სცენა გააცოცხლო“, — ამბობდა ჟან კოკტო. სცენური ცხოვრება გაცილებით უფრო მეტ დატვირთვას მოითხოვს, ვიდრე ნამდვილი. სცენაზე გაცილებით მეტი უნდა დახარჯო, მეტი მოიტანო, თუნდაც იმისათვის, რომ სულ უკან მჯდომმა მაყურებელმაც გაიგოს და დაინახოს. გარდა ამისა, სცენური დრო მეტად კონცენტრირებულია და დროის მცირე მონაკვეთში მეტის თქმის შესაძლებლობას გაძლევს. მაგრამ ლენა ამ მასშტაბებშიც ვერ თავსდებოდა. შესაძლოა, იგი ყოველთვის ნაკლებად იყო დატვირთული სამუშაოთი, ვიდრე ამას მისი ტემპერამენტი და მჩქეფარე აქტიორული ბუნება მოითხოვდა. ამიტომ ასეთივე აქტიური მოქმედების და თვითგამოხატვის სურვილი ზოგჯერ მას ცხოვრებაშიც უზიძვებდა საკმაოდ ექსცენტრიკულ საქციელს.

ლენა პრაქტიკულად არასოდეს ისვენებდა: ზაფხულობით, თეატრის შვებულების დროს თავის მცირერიცხოვან „მოხეტიალე დასთან“ ერთად მოგზაურობდა მთელ საქართველოში, ყველგან

დიდი სიამოვნებით გამოდიოდა. მაგრამ მისთვის ესეც არ იყო საკმარისი. მისი აქტიორული არსი, როგორც ჩანს, მთლიანად ვერ თავსდებოდა და ლენა „თამაშობდა“ მუდამ. ან იქნებ, ასეთი დაიბადა? ან იქნებ, იმ ბავშვის მივინყება არ უნდოდა, დედამ რომ წინდა ჩამოაცვა და შვილის ნუკრად აქცია.

და კიდეც ერთი იშვიათი თვისება: ეს არის თავდავიწყება მაყურებლის როლში. უნდა გენახათ, როგორ უყურებდა ლენა სპექტაკლს თავის ან სხვა თეატრში. მასზე უფრო კეთილმოსურნე და უშუალო მაყურებლის წარმოდგენა ძნელია. მე არასოდეს მინახავს, რომ ასე არ დანანებოდეთ ამ სიხარულის გაზიარება, ეგზომ გულწრფელები ყოფილიყვნენ კოლეგიალობის განცდაში. რა თქმა უნდა, ესეც მისი მაღალნიჭიერების გამოვლენა იყო: აქაც, ისევე როგორც ყველაფერში, სავსებით გამორიცხული იყო რაციონალური გაზომვანონის მომენტი. პირიქით, დაუნანებლად იმეტებდა ზედმეტს, გადაამეტებდა, გადაითამაშებდა. თეატრში კიდეც ამბობდნენ, — ლენას ნდობა არ შეიძლება, მაგას ყველაფერი მოსწონსო. მაგრამ ეს ასე არ იყო. მას დიდი სურვილი ჰქონდა, რომ მოსწონებოდა, მას სიხარული შეეძლო. მის არსენალში არ არსებობდა ნახევარზომები. ზოგჯერ მასთან მუშაობა ჭირდა, მაგრამ ყოველთვის საინტერესო იყო.

სიძნელეს მადლიანი მასალის გამოუღვევლობასთან დაკავშირებული არჩევანის პრობლემები ქმნიდნენ. სამაგიეროდ, იმედის გაცრუება თითქმის არასოდეს არსებობდა, მარცხის და წარუმატებლობის დროსაც, — თეატრში ხომ ასეც ხშირად ხდება. ლენას სცენური ხელოვნების ძირითადი არსი ჰქონდა ჩავლებული — გრძნობითი ხატოვნება, ხოლო მისი ე.წ. ფსიქოფიზიკური აპარატი ყოველთვის სრულ მზადყოფნაში იყო ყველაზე მოულოდნელი მხატვრული ფორმების შესაქმნელად, რომლებიც ემოციურად უხვად იყო ნაჯერი.

ერთმა ადამიანმა მას „მარადმწვანე

ლენა“ უნოდა, რა თქმა უნდა, ხუმრობით. მაგრამ ლენას უჭკნობი ნიჭი, ენერჯია, გარეგნობა ხუმრობის გარეშეც უდავოდ ფენომენალური იყო. ლენა იყო ქალი, რომელიც არასოდეს მალავდა ასაკს, მსახიობი — რომელსაც „ჩავარდნების“ არ ეშინოდა და რომლისთვისაც რეჟულტატი არ იყო თვითმიზანი. ლენა ყოველთვის დიდი სიამოვნებით თამაშობდა ბებიებს, ბებრუცუნებს, ბიჭებს, გოგოებს, გონჯებს, ლამაზებს, ბოროტსა თუ კეთილ ადამიანებს და საერთოდ, ყველანაირ როლს, დიდი იქნებოდა თუ პატარა, მთავარი

თუ ეპიზოდური, ან თუნდაც, უსიტყვო. გამორჩეული იყო წინდახედული ანგარიშიანობა. სამაგიეროდ, არსებობდა ნამდვილი მსახიობის უცნობ სამყაროში ჩაყვინთვის დაუოკებელი სწრაფვა; მხატვრული სახის ჩამოცმა და საკუთარ თავზე მორგება კი არა, მასში შესვლა და მთლიანად გაზაფხობა. ეს ის იდემალებაა, რომელიც საფუძვლად უდევს თეატრალურ ხელოვნებას, ლენა ყიფშიძე კი მისი ერთ-ერთი ქურუმი იყო.

მედეა კუჭუნიძე

... **ძალბატონი** ლენა! ჩემთვის ძალიან ძნელია თქვენზე წარსულში საუბარი. ჩემი თაობისთვის თქვენ ყოველთვის დარჩებით ერთ-ერთ დიდ ვარსკვლავად ქართული სცენისა. ყველასთვის და მათ შორის ჩემთვისაც ყოველთვის იქნებით კომედიის დედოფალი ვიდრე იარსებებს ქართული თეატრი, იცოცხლებს დიდი ქართველი მსახიობი ქალბატონი ელენე ყიფშიძე.

გორა კაპანაძე

თათია ხაინდრავა

პირველ კურსზე რომ ვიყავი, ფოლკლორის ტაძარში ვნახე „მზეო თიბათვისა“ — პოეზიისა და პროზის საღამო. თათია ხაინდრავა გრძელი ცისფერი კაბით, შავ თმაზე ვერცხლისფერი თავსამკაულოთ შორენას სიკვდილის ეპიზოდს კითხულობდა კ.გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენადან“. ტექსტს თან უთავსებდა პოეზიის შესატყვის ნიმუშებს და ეს ყველაფერი ორგანულად ერწყმოდა ერთმანეთს და საოცარ ეფექტს ახდენდა.

მეორე კურსზე გავიცანი. ფილარმონიის დიდ დარბაზში ხუტა ბერულავას პოეზიის საღამოზე მოწვეულები იყვნენ ცნობილი მსახიობები: ტარიელ საყვარელიძე, გურამ საღარაძე, ზინა კვერენჩხილაძე. ერთადერთი სტუდენტი მე ვიყავი და ამიტომ ძალიან ვლელავდი. ჩემს გვერდით ქ-ნი თათია იჯდა. ჩემი ღელვა რომ დაინახა, დამანწყნარა. ამ მხარდაჭერამ, მართლაც, გამამხნევა. მოგვიანებით მეც ჩავერთე ქ-ნი თათიას მიერ

ჩაფიქრებულ პოეზიის საღამოს მოწყობაში, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრულ კითხვასა და მის სცენაზე წარმოდგენას ისახავდა მიზნად. მის მომზადებას რამდენიმე თვე მოვუწიდი. ისე მოხდა, რომ ამ პერიოდში ჯარში გამინვიეს.



გორში ვმსახურობდი. ტელევიზიის პირველმა არხმა გადაწყვიტა „ვეფხისტყაოსნის“ საღამოს ჩანერა და მე თბილისში არ ვიყავი. თათიამ ცნობები გააკეთა, ჯარის ნაწილის უფროსს დაურეკა და ერთი კვირით გამანთავისუფლა. ასე ჩავწერე „ვეფხისტყაოსანი“. განსხვავებით ჩვეულებრივი სპექტაკლისაგან, ეს იყო პოეზიის საღამო თეატრალიზებული სახით.

მისი სული პოეზიით იყო შთაგონებული. პოეზიით ცხოვრობდა. მისი ოცნე-

ბა სიკვდილამდე იყო შოთა რუსთაველის სახლის გახსნა, სადაც ყველა ქართველი ძველ გამოცემებს, მასთან დაკავშირებულ შრომებს თუ სხვადასხვა ნიმუშებს მიიტანდა. მუზეუმი და სახლი, სადაც შეიკრიბებოდა რუსთაველის მოყვარული საზოგადოება და მოიხსენიებდა იმ დაკარგულ პოეტს, რომლის საფლავიც კი დღემდე არ იცის სამშობლომ.

ამ რამდენიმე წლის წინათ თათია ხაინდრავას ინიციატივით მოეწყო ვაჟა ფშაველას სალამო. ნატო არჩვაძე, ნანა ანდრონიკაშვილი, ზურაბ ცინცქლაძე, თამრიკო დათუაშვილი, ან გარდაცვლილი საშა იოსელიანი, მოგვიანებით კი თინა ელბაძე, გივი ჩუგუაშვილი... ყველას ვერ ჩამოვთვლი ალბათ, მის

გვერდით ვიდექით ამ სალამოებზე. ვაჟას პოეზია რუსთაველის თეატრში, ფილარმონიის დიდ დარბაზში, გრიბოედოვის თეატრში წარმოვადგინეთ, გადაიღო ტელევიზიამაც.

უნდოდა ლადო ასათიანის პოეზიის სალამოს მონყოლა. სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებშიც კი ფიქრობდა და მუშაობდა ამაზე.

ჩვენ — მისი უმცროსი მეგობრები და კოლეგები, ალბათ, შევძლებთ მოვანყოთ ეს სალამო ქ-ნი თათიას ხსოვნის პატივსაცემად. იქნებ, ამ მცირედით მაინც გამოვხატოთ დიდი სიყვარული მისი ნათელი ხსოვნისადმი.

გოზა გორგასანიძე

მსახიოვანი ხშირად საუბრობენ შემოქმედებითი თუ პიროვნული აღფრთოვანების შესახებ სცენასა და ცხოვრებაში. მასხოვს მიხეილ ულიანოვის ცნობილი სიტყვები მედია ჯაფარიძის მისამართით და ახლა უკვე ვაცნობიერებ, რომ სრულიად პატარამ არა ეკრანზე ან სცენაზე, არამედ ცხადად, ერთ ჩვეულებრივ დღეს, გასაოცრად ლამაზი ქალი ვნახე.

ერთ ზაფხულს გიზო სიხარულიძის ოჯახთან ერთად დუშეთში ვისვენებდით. მოულოდნელად ჩვენი ეზოს წინ მანქანა გაჩერდა და იქიდან თეთრი აბრეშუმის ინგლისურ კოსტუმში გამონყობილი შავთმიანი ქალი გადმოვიდა. განიერფარფლიანი თეთრი შლიაპა ეხურა. ის მომაჯადოებელი ღიმილით გაცისკროვნებული გაემართა მამასა და გიზოსაკენ და თბილად მოიკითხა.

პანია გოგონამ ფისომ „ვეფხისტყაოსნის“ რამდენიმე თავის ზეპირად თქმა მოასწრო ჩვენს ამწვანებულ ეზოში, რომელიც უცბად თითქოს სცენად გადაიქცა და მაყურებლებით აივსო.

იმ სალამოს, როცა თათია წავიდა, ყველამ ერთხმად აღნიშნა, რომ კონსტანტინე გამსახურდიას მიერ აღწერილი თამარ შერვაშიძის პორტრეტი „მთვარის მოტაცებაში“ ზედმინევით იმეორებდა თათიას უზადო გარეგნობას. მე კი, როდესაც მოგვიანებით წავიკითხე ეს რომანი, თვალწინ დუშეთში ნანახი თათია წარმომიდგა, რომელსაც იქაურები ნაძვისხესავით უვლიდნენ გარს და თვალს არ აშორებდნენ.

ქ-ნი თათიას ცხოვრების ტრაგიკულმა ეპიზოდებმა გარკვეული კვალი დააჩინეს მის გარეგნობას, მაგრამ არა იმ ლამაზ არტისტულ სულს, რომლითაც ის ორმაგად მშვენიერი იყო. მისი პოეზიის სალამოები და განსაკუთრებით „მზეო თიბათვისა“, რომელიც ბ-ნი რობერტ სტურუას მიერ იქნა წარმოდგენილი რუსთაველის თეატრში, მაყურებელს ჭეშმარიტ ხელოვნებასთან შეხვედრის ზეიმს განაცდევინებდნენ. მისი უზადო თხრობისას ქართული პოეზიისა და პროზის კლასიკური ნიმუშები მხატვრულ სახეებად იკვეთებოდნენ ჩვენს თვალწინ. შორენას სიკვდილის ეპიზოდი, „ვეფხისტყაოსნის“, გალაკტიონის, ვაჟას დაუვინყარი სტრიქონები ემოციების ღრმა ტალღებად იღვრებოდნენ მსახიობის ბაგეებიდან მათ მთხრობელისეული ქალური სინატიფე და ღრმა სულიერება ევლებოდა ვარაყად.

თათია ხაინდრავას არტისტული სამყარო ჩვენი თაობისათვის პოეზიით გაცხადდა.

ნინო მაჭავარიანი

თაზო თოლორაია

თაზო იყო ფანატიკურად შეყვარებული თავის პროფესიაზე, საოცრად ყურადღებიანი და კორექტული პარტნიორი სცენაზე. იგი მსახიობთა იმ ტიპს მიეკუთვნებოდა, რომელზეც ამბობენ, რომ ის ბირთვი, საყრდენი ნაწილია თეატრისა, რომლის გარეშეც თეატრი წარმოუდგენელია.

თუკი ახსენებდნენ თუმანიშვილის თეატრს, პირველ რიგში ის ახსენებოდათ თაზო თოლორაიათი — მისი ერთ-ერთი პირველი მსახიობით, რომელიც თავისი თეატრის დიდი პატრიოტი იყო.



პიორგი მარგველაშვილი

არიან მსახიობები, რომლებიც თეატრს იყენებენ, თავისთვის ირგებენ. თაზო კი იყო კაცი, რომელიც თეატრისათვის ცხოვრობდა. ცხოვრობდა ისე, როგორც თეატრს სჭირდებოდა, როგორც თეატრი ითხოვდა. იცოდა კოლეგის გატანა, მისი შეფასება, დაფასება, გვერდით დადგომა. სხვისი სიხარულით ხარობდა, სხვის პრემიერებზე დადიოდა. ეს დღევანდელი მსახიობისათვის, რბილად რომ ვთქვათ, მაგალითი უნდა იყოს. არასდროს საკუთარ ტკივილს თავს არ მოგვახვევდა, თუმცა ისეთი მეტყველი თვალები ჰქონდა, ეს სევდა სულ თან სდევდა.

ორი წელი შენდებოდა ჩვენი თეატრი. ის ყოველდღე მოდიოდა და ეფერებოდა თითოეულ კუთხე-კუნჭულს.

მის გასვენებაში მსახიობები ჭირისუფლებად რომ ვიდექით, ვხედავდით, მასთან გამოსამშვიდობებლად ყველა ჯურის, ყველა ფენის წარმომადგენელი მოდიოდა, აკადემიკოსიდან დაწყებული გამყიდველამდე, მძღოლამდე. ყოველთვის ვიცოდი, რომ თაზო ხალხის უსაყვარლესი მსახიობი იყო, მაგრამ მისმა დაკარგვამ ეს აზრი თვალნათლივ დააფიქსირა. მივხვდი, რომ წოდებას მსახიობს მთავრობა კი არა, ხალხი ანიჭებს.

„ალუბლის ბაღში“ თაზოს ფირსი უნდა ეთამაშა. როლების განაწილებისას ბატონ მიშასაც და გოგასაც ასე ჰქონდათ ჩაფიქრებული. ორივე რეჟისორის აზრი დაემთხვა და ალბათ, იმიტომ, რომ თაზო ფირსით მცველი და მსახური იყო იმ ალუბლის ბაღისა, რომელსაც თუმანიშვილის თეატრი ჰქვია.

ზია როინიშვილი

თაზო, ჩემო ძალიან საყვარელო, კარგო; ძვირფასო, ჩემო ერთგულო მეგობარო, ძმაო, ძმაკაცო, ნიჭიერო, იუმორით და სიცოცხლით სავსე, ვაჟკაცი და თეატრისათვის თავდადებული! უსაზღვროდ მაღლიერი ვარ შენი ყველაფერ ამისათვის. არ გემშვიდობები. შენ, ალბათ, ჩვენი უკვე ხნიერი თეატრის კეთილ, მფარველ სულად გადაიქცევი და სულ შეგხვდები... კიდევ კარგი, რომ მოვასწარი და გითხარი უკვე მიმავალს, რომ მიყვარხარ...

შენ დაია რუსიკო პოლძვამე

გარეგანი პირულ და მეოთხე გვერდზე:

სცენები ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო
აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან
„აბეშურა – ფარნავაზიანთა უკანასკნელი დედოფალი“

აბეშურა – ქეთა ლორთქიფანიძე,
ბაქარი – გიორგი ბენიძე.

„თეატრი და სოფრება“
“ТЕАТР И ЖИЗНЬ”
“THEATRE AND LIFE”
№ 4, 2004.

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

გასწორება: ჟურნალის წინა ნომერში გარეგანის მეოთხე გვერდზე ნაცვლად
თბილისის თეატრების რუკისა, დაბეჭდილია სცენა თელავის სახელმწიფო
აკადემიური თეატრის სპექტაკლიდან „ძველი სახლი“.

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

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

თეატრი და ცნობიერება
4
2004

გვ. 223/4



F567
2004

