

თეატრის და ცენტრების 2005



თეატრი

და ცხოვრება

შეცდომის
გასწორება

ჟურნალის

მე-10 გვერდზე

მოთავსებული სტატია

„დღეს ნაკითხული
მარადიულობა“

ეკუთვნის რუსუდან

ქუთათელაძეს

რედაქტორი

ბურამ ბათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

ენო მახავარიანი

1

2005

თბილისი

„საბჭო“

1910-1926

„თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990

„თეატრალური მოამბე“

შინაარსი

ქართული თეატრის დღე 3

სამეცთაკლები

რუსულან ლორთქიფანიძე – დღეს ნაკითხული მარადიულობა 10
 ნინო მაჭავარიანი – „იადონას თეატრი“ 16
 კოტე ნინიაშვილი, გიორგი ცმიტიშვილი, ზაზა სოფროშაძე – საუბარი
 ზუგდიდის თეატრის სპექტაკლებზე 18
 მასა ვასაძე – შეჩერდი, მიმოიხედე და დაფიქრდი 24

ახალგაზრდობა – იმედი ხვალის

თაფუნა შუძირია – „დებიუტი“ 2004 27
 ლუბა ჩხარტიშვილი – თუ არგოსს ეშველა, იქნებ, ჩვენც... 29
 ნერონ აბულაძე – „გუმინდელის“ დღევანდლობა 31

თეორია

დალი ვუმლაძე – პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში 34
 მანანა მაჭავარიანი – კათარზისი და ემპათია 39
 აკოპი ურუშაძე – შექსპირის „რიჩარდ III“ მარჯანიშვილის თეატრში . . . 43
 ირმა დოლიძე – სანახაობით ნაგებობათა თავისებურებები შუა საუკუნეების
 საქართველოში 48
 გურამ ხუციშვილი – ევგენი მიქელაძე და თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი . . . 53
 ლევან ხმთაძე – თანამედროვე ცეკვა დიდ ბრიტანეთში 56

მემუარები

ნოდარ გურგენიძე – ჩემი ცხოვრების თეატრი 60
 აკოპი ურუშაძე – შეხვედრები აკაკი ხორავასთან 72

იუბილე

მანანა დოლიძე – დიდი მომღერალი 82
 რობერტ სტურუა, გოგი ქავთარაძე – მილოცვა ლილი ფოფხაძეს 83

გამოთხოვება

ედიშერ მალალაშვილი 84
 გიგა ლორთქიფანიძე – ედიშერის სსოვნას 85
 გოგი ქავთარაძე – დაგვიანებული პატარა ბარათი ედიშერ მალალაშვილს . . . 85
 ეთერ გუგუშვილი 86
 ვასილ კიკნაძე – მეგობრის სსოვნას 87
 ნატო დავითიანი – თეატრმცოდნეობის რაინდი 88
 იანა ბაბიაძე – შეა მელაძე 89

რეკლიკა

გულიკო მამულაშვილი – ირანი თეატრის მიღმა არ დარჩენილა 90
 მეგობრის სსოვნას 90

ქართული თეატრის დღე



წელს ქართული თეატრის დღეს ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრი მასპინძლობდა, რომელსაც 125 წელი შეუსრულდა...

ქართული თეატრი ისეთივე უძველესია, როგორც თავად ქართველი ერი. მისი სათავე ქართულ ხალხურ სანახაობათა წიაღში დევს და მრავალსაუკუნოვანი ისტორიით მოდის დღემდე – სხვა რა შეიძლება ეწოდოს ბერეკობას, ყვენობას, სახიობას, თუ არა დიდი სახალხო თეატრალური წარმოდგენა. ქართულმა თეატრმა ხალხური სანახაობებიდან დიდი გზა გამოიარა სახეცვლილებით, მაგრამ იგი ყოველთვის იყო თავისი დროის სარკე და მემატიანე, რომელსაც „ლაბირინთიდან დღის სინათლეზე გამოიჭონდა ტყუილი და სიყალბე და მის საშინელ სახეს გვაჩვენებდა“. ის, რისი თქმაც შეუძლებელი იყო ცხოვრებაში, სცენიდან ისმოდა ხმამაღლა, ზოგჯერ შეფარვით, ქარაგმულადაც. ასე იარა ქართულმა პროფესიულმა თეატრმა 155 წელი და ამ გზაზე მისი განუყრელი ნაწილი ყოველთვის იყო ბათუმის თეატრი.

ბათუმში დიდი თეატრალური ტრადიციების მქონე ქალაქია. ბათუმის თეატრი

არსებობის 125 წელს ითვლის, თუმცა, მისი ფესვები უფრო შორეული წარსულიდან იღებს სათავეს. ბათუმიდან 10 კმ დაშორებით, აფსაროსის ციხეში, საუკუნეებით ადრე იმართებოდა თეატრალური სანახაობანი. V საუკუნეში ბიზანტიელ ისტორიკოსს პროკოფი კესარიელს აქ უკვე თეატრონის ნანგრევებილა დახვედრია. ბოლო პერიოდის არქეოლოგიური გამოკვლევების საფუძველზე თვლიან, რომ გონიოს თეატრონი ტიპური რომაული თეატრონია, რომელიც ჰიპოდრომთან ერთად რომაული ახალშენების აუცილებელი ატრიბუტი იყო. იგი ნაშენი ყოფილა ქვისა და ხის მასალისაგან ციხის გარეუბანზე. გონიო-აფსაროსში თეატრონის არსებობის ფაქტი მიუთითებს აჭარაში დიდ თეატრალურ ტრადიციებზე.

დრამატული ხელოვნების განვითარება ბათუმში უშუალოდაა დაკავშირებული აჭარის დედასამშობლო საქართველოსთან დაბრუნების უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ ფაქტთან. ილია ჭავჭავაძის და მისი თანამებრძოლების მიზანი იყო ახლადშემოერთებული მუსლიმი ქართველების შერწყმა დანარჩენ საქართველოსთან და ეს

საქართველოს
პარლამენტის
ქართული
ბიბლიოთეკა

სწორედ ქართული სიტყვის მადლით, მისი ძალით უნდა განხორციელებულიყო. ამიტომაც იყო, რომ „მუდმივი დასის“ გასტროლოები სწორედ ბათუმიდან დაიწყო. ამ კონკრეტულ ფაქტს დიდი ეროვნული მნიშვნელობა ჰქონდა, რომელმაც ბიძგი მისცა ადგილობრივ სცენისმოყვარეებს გაემართათ ქართული თეატრალური წარმოდგენები. 1879 წლის ივლისში აჭარაში პირველი ქართული სკოლის შენობაში გაიმართა პირველი წარმოდგენა ბათუმის პოლიცემისტერის დურმიშხან ჟურულის მეუღლის ქეთევან ჟურულის ხელმძღვანელობითა და მეცენატობით. წარმოდგენილი იყო ზურაბ ანტონოვის კომედია „განა ბიძიმ ცოლი შეერთო?!“

XX საუკუნის დასაწყისში, როცა ბათუმი პორტო-ფრანკოდ გამოცხადდა, გაჩაღდა კულტურული ბაზრობა, სისტემატიურად ხდებოდა კულტურათა გაცვლა, ამას ხელს უწყობდა თავისუფალი ეკონომიკური ზონის არსებობა ბათუმის პორტში. ბათუმში ჩამოდიოდა იტალიური, ფრანგული, ინგლისური დრამატული და საოპერო დასები, ბათუმი იმთავითვე იქცა ინტერნაციონალურ ქალაქად. 1922 წლისათვის ბათუმში ერთდროულად ცხრა თეატრი ფუნქციონირებდა. მათ შორის, ქართული და რუსული დრამა, სომხური, სპარსული, ბერძნული დრამატული თეატრები, სპექტაკლებს მართავდა ქართული და რუსული საოპერო დასები.

აჭარის მოსახლეობაში დაიწყო თეატრალური კულტურის სწრაფი გაცნობიერების პროცესი. თეატრი შეიჭრა ადამიანთა ყოფაში, გახდა მისი სულიერი ცხოვრების ნაწილი. ბათუმს ხშირად სტუმრობდნენ თავისი დასებით (ხშირ შემთხვევაში ბათუმში მოღვაწეობდნენ) შალვა დადიანი, ვალერიან შალიკაშვილი, ვასო ფრუშაძე, მიხეილ ქორელი, ალექსანდრე ნუნუნავა, კოტე მარჯანიშვილი, ალექსანდრე ახმეტელი, უფრო მოგვიანებით არჩილ ჩხარტიშვილი, ვახტანგ ტაბლიაშვილი, გიზო ჟორდანიას, გიგა ლორთქიფანიძე, გოგი ქავთარაძე და სხვები. მტკიცე იყო მათი სურვილი ადგილობრივი მოსახლეობის კულტურული აღზრდისათვის.

ბათუმის თეატრის ისტორიის სრულყოფილად ახალი ეტაპი იწყება, როცა, სანდრო ახმეტელის და მემედ აბაშიძის ინიციატივით რუსთაველის თეატრის სტუდიაში მომზადდა კადრები ბათუმის დრამატული თეატრისთვის. 1937 წლის 18 მარტს საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა ბათუმში პროფესიული თეატრი, მთავარ რეჟისორად დაინიშნა არჩილ ჩხარტიშვილი, რომელმაც განუმტკიცა თეატრს ავტორიტეტი, ამაღლდა მსახიობის ხელოვნების დონე. მის მიერ ბათუმის სცენაზე დადგმული სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ დღესაც იქცევს თეატრმცოდნეთა ყურადღებას. ამ წარმატებამ იმ პერიოდის თეატრს გაუღვიძა ნატიკური დრამატურგიისადმი ინტერესი. წლებთან ერთად იხვეწებოდა და მრავალფეროვანი ხდებოდა რეპერტუარი, იდგებოდა ბათუმელ დრამატურგთა პიესები, თეატრის ბიოგრაფია ივსებოდა ახალი სახელებით. ბათუმში მოღვაწე სახელოვან რეჟისორებს თამამად ამოუდგინ მხარში ნიჭიერი ახალგაზრდები. ახალმა თაობამ გაბედული, პროგრესული სიტყვა მოიტანა თეატრში. ბათუმი ცხოვრობდა ქეშმარიტი თეატრალური ქალაქის ცხოვრებით...

აღმასვლის თუ ჩავარდნის წლები ყველა თეატრს აქვს, მაგრამ ბათუმში ეს პერიოდი დიდხანს გაგრძელდა — თეატრალური ცხოვრება ჩაკვდა. განვილიშმა „აღმშენებლობის“ ათწლეულმა თავისი დალი დაასვა დრამატული თეატრის ცხოვრებას, სადაც შემოქმედებითი კრიზისი დაიწყო. აჭარის მაშინდელი ხელისუფლების ინიციატივით შექმნილმა „კულტურულმა კოლექტივებმა“ ბათუმის დრამატული თეატრის შენობაში მოიყარა თავი. პომპეზურმა სანახაობებმა შეცვალა პროფესიული წარმოდგენები. მართალია, ახალი სპექტაკლები იდგებოდა, მაგრამ იგი მრავალი ხელისშემშლელი პირობების გამო დიდხანს ვერ ცოცხლობდა. „სი-ახლის“ ძიებაში დაიკარგა ტრადიციულიც, კვალიციურიც და... მაყურებელიც. დრამატული თეატრი თითქმის მიავიწყდა. სცენას მოენატრა პროფესიონალი მსახიობი, მსახიობს — სცენა, მაყურებელს

– საყვარელი აქტიორი.

საქართველოში ბოლო დროს განვითარებულმა პოლიტიკურმა პროცესებმა თავისი გამომხაურება აჭარაშიც ჰპოვა, რომელიც საბოლოოდ „ვარდების რევოლუციით“ დასრულდა. გაჩნდა უკეთესი მომავლის იმედი. ბათუმის თეატრს მიეცა უნიკალური შანსი, რათა აღედგინა ძველი დიდება, მაგრამ წლების განმავლობაში დამკვიდრებული უმუშევრობის სინდრომის ფესვები არც ისე იოლი აღმოსაფხვრელი აღმოჩნდა. საჭიროა დახის ფსიქოლოგიური გარდატეხა და განახლება, რათა აღდგეს თეატრის ყოველდღიური ცხოვრების რიტმი. თეატრში არის შემოქმედებითი პოტენცია, მაგრამ იგი თვისობრივად ახალ ხარისხში უნდა გამოვლინდეს. ახლანდელ ბათუმის თეატრში მთავარ რეჟისორად მოვიდა მერაბ ლებანიძე, რომელმაც წლების წინ დატოვა ბათუმის თეატრი, რადგან საკუთარი სიტყვის თქმის საშუალება არ მისცეს. მერაბ ლებანიძეს კარგად იცნობენ ბათუმში, როგორც ორიგინალური ხედვის რეჟისორს, რომელსაც არც სითამამე ავლია და არც გამოცდილება, იმედია იგი ნამდვილად შეძლებს ბათუმის თეატრის შემოქმედებითი კრიზისიდან გამოყვანას, თეატრალებს მისი იმედი აქვთ.

და კიდევ, ბათუმის თეატრს ახალი სამხატვრო კონსულტანტი ჰყავს – ბატონი რობერტ სტურუა. ამით უკვე ბევრი რამ არის ნათქვამი. ბათუმის თეატრის ზვალი-ნდელი დღე ლოდინისაგან დაღლილი მსახიობებისა და ახალი ხელმძღვანელობის ხელშია.

დღეს თეატრალური ბათუმი წარმოდგენილია ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატული, თოჯინებისა და მოზარდმაცურებელთა სახელმწიფო თეატრებითა და პანტომიმის თეატრ-სტუდიით. ახლანდელი მმართველობის დროს ბათუმიდან ფაქტობრივად გაძევებული თითების თეატრი არც ახალი ხელისუფლების ინტერესისა და მზრუნველობის ქვეშ მოექცა. თითების თეატრმა ზაფხულში არაერთი სპექტაკლი გამართა საკუთარი შენობის წინ – ეს იყო ერთ-

გვარი აქცია თითების თეატრის ბათუმში დასაბრუნებლად, მაგრამ უშედეგოდ. თების თეატრის შენობა, რომელიც წინა ხელისუფლების დროს თოჯინებისა და მოზარდმაცურებელთა სახელმწიფო თეატრს გადაეცა, ახლა არც ერთი თეატრის კუთვნილება აღარაა...

მაშინ, როცა ბათუმის დრამატულ თეატრს ფაქტობრივად შეწყვეტილი ჰქონდა ფუნქციონირება, ერთი ნუთითაც არ შეუჩერებია მუშაობა ბათუმის თოჯინებისა და მოზარდმაცურებელთა სახელმწიფო თეატრს, უფრო მეტიც, სმირად იმართებოდა პრემიერები, შემოქმედებითი საღამოები. ქართული თეატრის დღეც არაერთხელ აღუნიშნავთ სწორედ ამ თეატრში. თოჯინებისა და მოზარდმაცურებელთა თეატრი ცდილობდა უთეატროდ დარჩენილი ვაკუუმის შევსებას. ეს ის თეატრია, რომელიც არასდროს მოქცეულა ხელისუფლების განსაკუთრებული მზრუნველობისა და ყურადღების ქვეშ. თეატრი თავისი ძალებით აღწევდა მიზანს, ჰყავდა ერთგული მაცურებელი, დადიოდა გასტროლებზე, მონაწილეობას იღებდა საერთაშორისო ფესტივალებზე და წარმატებებსაც აღწევდა. თეატრის მთავარი რეჟისორია ენო თეატრთქილაძე, რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღვის ბათუმში მოზარდმაცურებელთა თეატრის ჩამოყალიბების კეთილშობილურ საქმეში. თეატრი დროდადრო იცვება ახალი კადრებით, რომლის წყაროც ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტია.

ბათუმის თეატრალურ სივრცეში კიდევ ერთი პატარა თეატრალური კერა არსებობს – „პანტომიმის თეატრ-სტუდია“, რაც ახალგაზრდების ენთუზიზმის შედეგია. საქართველოში პანტომიმის ჟანრის ფუძემდებლის ამირან შალიკაშვილის ინიციატივით და ხელმძღვანელობით ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტში მომზადდა პანტომიმის მსახიობთა და რეჟისორთა პირველი ჯგუფი აჭარაში, რომელთაც არაერთი სპექტაკლი დადგეს და ფართო საზოგადოების მოწონება დაიმსახურეს. ჯერ კიდევ სტუდენტები აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდნენ სხვადასხვა

კულტურულ ღონისძიებაში, მართავდნენ საქველმოქმედო სპექტაკლებს. ამ ახალგაზრდების წყალობით პანტომიმის ჟანრი ბათუმში პოპულარული გახდა, მაგრამ ენთუზიაზმი ახალგაზრდებს დიდხანს არ გაჰყვა, თუმცა აღმოჩნდნენ ისეთებიც, რომლებიც მზად იყვნენ დაწყებული საქმე ბოლომდე მიეყვანათ, უფრო სწორად, მათ აღმოაჩნდათ სული ხელოვანისა, რომელთაც საყვარელი საქმიანობის გარეშე ცხოვრება არ შეუძლიათ. ახალგაზრდებს შორის გამოიკვეთა ლიდერი მალხაზ ირემაძე, რომელიც ბათუმის პანტომიმის თეატრ-სტუდიის ჩამოყალიბებას ჩაუდგა სათავეში. მან გვერდით შემოიკრიბა ახალგაზრდა მსახიობები და მათთან ერთად ცდილობს დაწყებული საქმის გაგრძელებას...

ბათუმში ეტაპობრივად იწყება თეატრალური ცხოვრების გამოღვივება, თეატრალური ბათუმი ბევრ პრემიერას და შემოქმედებით ნარმატებებს ელის...

ქართული თეატრის დღისაღმის მიძღვნილი საღამო ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში დაიწყო ეკრანზე საქართველოს სხვადასხვა თეატრის სპექტაკლებიდან ნაწყვეტების ჩვენებით ვიდეოპროექტორის მეშვეობით. აჩვენეს უნიკალური კადრები ბათუმის თეატრის სპექტაკლიდან „ოიდიპოს მეფე“, ასევე რუსთაველის, მ. თუმანიშვილის სახელობის კინომსახიობთა, ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური, სოხუმის კ. გამსახურდიას სახელობის სახელმწიფო დრამატული, თეატრი „ვერიკოს“ და თავისუფალი თეატრების სპექტაკლებიდან.

ქართული თეატრი ბედკრული საქართველოს ღვიძლი შვილი რომ არის, შემანიშნავად ჩანდა ქართული თეატრის დღის აღსანიშნავ საზეიმო საღამოს პირველ ნაწილში, რომელიც შესავალი სიტყვით გახსნა შემოქმედებითი კავშირის „საქართველოს თეატრალური საზოგადოების“ თავმჯდომარემ გიგა ლორთქიფანიძემ, რომელმაც ახალი წელი და ჩვენთვის სათაყვანებელი თარიღი — ქართული თეატრის დღე მიულოცა დარბაზში და-

მსწრეთ (და არა მარტო მათ). „ჩემი მხრით, ეს არის ქართველი ხალხის დღესასწაული. ალბათ შემთხვევით არის ისიც, რომ ამ დღეს ზეიმობდა ქართველი ერი, რადგან თეატრი ერთადერთი ადგილია, სადაც ისმის ქართული სიტყვა, ტრიალებს ქართული სული“ — განაცხადა ბატონმა გიგამ. ყველა უურხალისტი, რომელიც ჩემთან მოდის თითქმის ერთი და იგივე კითხვას მისმევს — რატომ გადაწყვიტეთ ქართული თეატრის დღის აღნიშვნა მაინც და მაინც ბათუმში? — ეს გადაწყვეტილება მივიღეთ იმიტომ, რომ განახლებულ აჭარას სჭირდება განახლებული და აღორძინებული ქართული დრამატული თეატრი, ილია ჭავჭავაძის სახელს რომ ატარებს, იმიტომ, რომ ყველანაშენებელად აჭარაში ქართული თეატრი ახერხებდა ქართული სულის აღორძინებას, მას 125 წელი შეუსრულდა და გილოცავთ ყველას!“ — გიგა ლორთქიფანიძის ემოციურად ნათქვამ ამ სიტყვებს დარბაზში მქუხარე აპლოდისმენტები მოჰყვა.

ქართული თეატრის მოღვაწეებს პროფესიული თარიღი მიულოცა აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის უზენაესი საბჭოს თავმჯდომარემ მიხეილ მახარაძემ (რომელსაც გიგა ლორთქიფანიძემ ამავე საღამოზე სახელმწიფო პრემია მიულოცა). „ჩემთვის სასიამოვნო განცდაა, როცა ვესალმები ქართული თეატრის მოღვაწეებს. 14 იანვარი ქართველი ხალხისათვის საზეიმო და ეროვნული დღესასწაულია. დიდი ინტერესით ველოდი განეთს „ქართული თეატრის დღე“, რომელმაც ჩემს ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. მადლობა მის ავტორს ბატონ კოტე ნინიკაშვილს. არაჩვეულებრივი წერილებია, რომელთაგან დიდი ადგილი ეთმობა ბათუმის თეატრს. მე პირადად არაერთხელ ვთქვი, რომ თერ ვიცხოვრებდი ისეთ ქალაქში, სადაც ვერ თეატრი არ არის. ამ თეატრში შედგა ჩემი შესვენდა ქართულ თეატრთან, როცა 60-იან წლებში მალალმთიანი ხულოდან ჩამოვედი და ვნახე „ოიდიპოს მეფე“ იუსუფ კობალაძის ბრწყინვალე შესრულებით“.

ცნობილმა კრიტიკოსმა ვასილ კიკნაძემ,



რომელიც უკვე რამდენიმე ათეული წელია ქართული თეატრის დღეზე მომსხენებელია, მისთვის ჩვეული, გამორჩეული გულმშურვალეობით გააანალიზა ქართული თეატრის საჭირობოროლო საკითხები. ბატონმა ვასომ შეგნებულად გაუგვა ხაზი მემედ აბაშიძის ღვანლს ბათუმის თეატრის განვითარებაში. ცნობილია, რომ სწორედ ამ უკანასკნელის წამოწყებით მოხდა აჭარიდან წარგზავნილ მსახიობთა პირველი ჯგუფის მომზადება თბილისში, რომლის შედეგადაც ბათუმის თეატრმა მიიღო ბრწყინვალე მსახიობების იუსუფ კობალაძის, მერაბ ხინკაძის, ნუნუ თეთრაძის, აკაკი მგელაძის თაობა. არ შეიძლება არ დაეთანხმო ბატონი ვასოს შენიშვნას ქართველთა რადიკალიზმის — ერთი უკიდურესობიდან მეორეში გადავარდნის შესახებ. „ხანდახან, როცა მცონარობა გვძლეეს, ჩვენში მთვლემარე ლუარსაბ თათქარიძე იღვიძებს, მან გაიღვიძა თეატრშიც“ — თქვა მან და რას ნიშნავს სულიერების ისეთი მესაჭის თათქარიძეობა, როგორც თეატრი, აშვარა ერთადერთი „პროდუქცია“, რითაც საქართველოს შეუძლია მსოფლიოში თავისი სიტყვა თქვას და არ შეენიროს ყოვლისშთაწმთქმელ გლობალიზაციის პროცესს, არის ქართული კულტურა — თეატრი, კინო, ფოლკლორი... მაგრამ დღევანდელ სახელმწიფოში თეატრმა ვერ ნახა თავისი ადგილი — თვლის ვასილ კიკნაძე. მისი აზრით, „ქართულ თეატრს უარესი პერიოდიც ჰქონია, მაგრამ არ ნაქცეულა, დღეს თითო-ოროლა თეატრი მუშაობს თავდაუზოგავად“, მაგრამ მან არ ჩამოთვალა ის თეატრები, რადგანაც, მისი თქმით, საქართველოში უფრო იოლია ლანძლო, ვიდრე შეაქო. ერთი რომ შეაქო, ყველა დანარჩენი გაგინანწყნდება, ხოლო თუ ერის გააკრიტიკებ — დანარჩენები კმაყოფილები დარჩებიან. საზოგადოდ ხალხს, მართლაც არა აქვს უფლება მისი შრომით დაფინანსებულ თეატრში იპოვოს სულიერი ნავსაყუდელი. „ახლა სახელმწი-

ფოს თეატრის მხრიდან გინება კი არა, შეძახილი უფრო სჭირდება. ქვეყანას, თუ თეატრი უნდა ამოუდგეს მხარში და... მორჩით... ისე არ მინდა მოვკვდე, რომ ბათუმის თეატრში კვლავ არ შემედლოს სეზონზე 7-8 პრემიერის ნახვა“ — თქვა ბატონმა ვასომ. გამოსვლის ბოლოს, რომელსაც მქუხარე ტაშის გამო სწირად აწყვეტინებდნენ, ქართული თეატრის მამის გიორგი ერისთავის სოფელ იკორთიდან მთანმინდანე გადასვენების აუცილებლობის შესახებ განაცხადა, რომლის გადაჭრასაც ბატონი ვასო ქვეყნის სათავეში მოსულ ნაციონალურ პარტიის წარმომადგენლებისათვის აუცილებლად მიიჩნევს, დარბაზში მსდომთა ტაშის გრიალში ჩაიძირა.

ვასილ კიკნაძის ემოციური გამოსვლის შემდეგ თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე გიგა ლორთქიფანიძე შეუდგა საპატიო მისიის შესრულებას, ყოველწლიური კონკურსის „სეზონის საუკეთესო სცენური ნაწარმოები“ შედეგების გამოცხადებას.

ქართული თეატრის დღისადმი მიძღვნილი საღამოს მეორე ნაწილი მთლიანად წარმოდგენილი იყო მხატვრული განყოფილებით, გარდა საკონცერტო ნომრებისა, რომელიც შესარულეს ვოკალურმა ანსამბლმა „ბათუმი“, აჭარის სახელმწიფო კაპელამ, ბათუმის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტებმა და აჭარის მუსიკალური ცენტრის სოლისტებმა, წარმოდგენილი იყო ნაწყვეტები, როგორც ბათუმის თეატრის, ისე საქართველოს სხვადასხვა თეატრების საუკეთესო სპექტაკლებიდან. საღამო, რომელიც მიჰყავდა ბათუმის თეატრის მსახიობს ავთო ქარჩავას და რომლის დამდგმელი რეჟისორები იყვნენ ლევან ღლონტი და ლევან მირცხულავა, დასრულდა იუსუფ კობალაძის მიერ მხატვრულად თქმული ფრაზით „ახალგაზრდებო, ან კი თქვენ, გამოდით თქვენი ჭირიმიქ!“

ლავა ჩხარტიშვილი

„თაყენი და სხაუნა“ № 1



შემოქმედებითი კავშირი — „საქართველოს თეატრალური საზოგადოების“ ყიურის გადაწყვეტილებით (2005 წლის 5 იანვარი) კოტე მარჯანიშვილის სახელობის პრემია (2003-2004 წლების სეზონი) მიენიჭათ:

ორი პრემია თითოეული 500 ლარის ოდენობით:

იური ცანავას — აბიბოს როლის განსახიერებისთვის ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახე-

ლობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლში „მზიანი ღამე“, მთელი მისი შემოქმედების გათვალისწინებით.

ვანო იანტბელიძეს — სერგოს როლის განსახიერებისთვის თელავის ვაჟა-ფშაველას სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში „ძველი სახლი“, მთელი მისი შემოქმედების გათვალისწინებით.

სანდრო ახმეტაშვილის სახელობის პრემია

შემოქმედებითი კავშირი — „საქართველოს თეატრალური საზოგადოების“ ყიურის გადაწყვეტილებით (2005 წლის 5 იანვარი) სანდრო ახმეტაშვილის სახელობის პრემია (2003-2004 წლების სეზონი) მიენიჭათ:

ორი პრემია თითოეული 500 ლარის ოდენობით:

ოთარ ბალათურიას — სპექტაკლის „მეფე ლირი თავშესაფარში“ დადგმისთვის მესხეთის (ახალციხე) სახელმწიფო დრამატულ თეატრში.

გიორგი თავაძეს — სპექტაკლის „ნუგზარი და მეფისტყველი“ დადგმისთვის თბილისის სამეფო უზნის თეატრში.

საუკეთესონი სეზონში

შემოქმედებითი კავშირი — „საქართველოს თეატრალური საზოგადოების“ ყიურის გადაწყვეტილებით ყოველწლიური კონკურსის „სეზონის საუკეთესო სცენური ნაწარმოები“ (2003-2004 წლების სეზონი) პრემიები (თითოეული 100 ლარის ოდენობით) მიენიჭათ:

საუკეთესო ქართული პიესისთვის

1. ლაშა ბულაძეს — პიესისთვის „ნუგზარი და მეფისტყველი“, განხორციელებული თბილისის სამეფო უზნის თეატრში.

2. ირაკლი სამსონაძეს — პიესისთვის „აბე-

შურა — ფარნავაზიანთა უკანასკნელი დედოფალი“. განხორციელებული ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრში.

საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევრისთვის

3. ლევან წულაძეს — თბილისის თეატრალურ სარდაფში განხორციელებული სპექტაკლისთვის „ხანუმა“.

4. ეთერ თავართქილაძეს — ბათუმის თოჯინებისა და მოზარდმაყურებელთა სახელმწიფო თეატრში განხორციელებული სპექტაკლისთვის „ბუდე მეცხრე სართულზე“.

საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევრისთვის (ახალგაზრდა)

5. დავით შალიკაშვილს — თბილისის პანტომიმის სახელმწიფო თეატრში განხორციელებული სპექტაკლისთვის „ტიტუსი“.

ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის

6. გურანდა გაბუნიას — მარიამის როლის განსახიერებისთვის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში „მიტყეების დღე“.

7. ქეთევან ცხაკაიას — სირანო ბაბოს როლის განსახიერებისთვის თბილისის თეატრალური სარდაფის სპექტაკლში „ხანუმა“.

8. ნანა შონიას — ხანუმას როლის განსახიერებისთვის თბილისის თეატრალური სარდაფის სპექტაკლში „ხანუმა“.

9. ბაია დვალისკვილი — ქაბატოს როლის განსახიერებისთვის თბილისის თეატრალური სარდაფის სპექტაკლში „ხანუმა“.

მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის

- 10. ნუგზარ ყურაშვილს – სანდროს როლის განსახიერებისთვის მესხეთის (ახალციხე) სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლში „მეფე ლირი თავმესაფარში“.
- 11. ნიკა თავაძეს – ნუგზარის როლის განსახიერებისთვის თბილისის სამეფო უბნის

- თეატრის სპექტაკლში „ნუგზარი და მეფისტოფელი“.
- 12. ზაალ ჩიქობავას – მეფისტოფელის როლის განსახიერებისთვის თბილისის სამეფო უბნის თეატრის სპექტაკლში „ნუგზარი და მეფისტოფელი“.

ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის (ახალგაზრდა)

- 13. ქეთევან ხიტრის – კატოს როლის განსახიერებისთვის თბილისის თეატრალური სარდაფის სპექტაკლში „პრემიერა“.

მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისთვის (ახალგაზრდა)

- 14. აბელ სოსელიას – მირიანის როლის განსახიერებისთვის ქუთაისის ლადო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლში „აბეშურა – ფარნავაზიანთა უკანასკნელი დედოფალი“.

- 15. ვახტანგ ჩხარტიშვილს – მეფე ბერაწყეს როლის განსახიერებისთვის ოზურგეთის ალექსანდრე ნუნუნიავას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლში „მეფე კვდება“.

საუკეთესო სცენოგრაფიული ნამუშევრისთვის

- 16. მურაზ მურვანიძეს – თბილისის სამეფო უბნის თეატრში სპექტაკლის „ნუგზარი და მეფისტოფელი“ სცენოგრაფიისთვის.
- 17. შოთა გლურჯიძეს – თბილისის თეატრალური სარდაფის სპექტაკლის „ხანუმა“ სცენოგრაფიისთვის.

საუკეთესო მუსიკალური გაფორმებისთვის

- 18. ვახტანგ კახიძეს – თბილისის თეატრალური სარდაფის სპექტაკლის „ხანუმა“ მუსიკალური გაფორმებისთვის.

საუკეთესო ქორეოგრაფიული ნამუშევრისთვის

- 19. გია მარღანიას – თბილისის თეატრალურ სარდაფში განხორციელებული სპექტაკლებისთვის: „ხანუმა“, „ბოლერო“, „კაფე როსინი“.

ახალგაზრდა თეატრმცოდნეს საუკეთესო რეცენზიისთვის

- 20. ნერონ აბულაძეს – ბათუმის თეატრალური ცხოვრების (ისტორია და თანამედროვეობა) ამსახველი წერილებისთვის, გამოქვეყნებული ცენტრალურ პრესაში.
- 21. ლაშა ჩხარტიშვილს – ბათუმის თეატრალური ცხოვრების (ისტორია და თანამედროვეობა) ამსახველი წერილებისთვის, გამოქვეყნებული ცენტრალურ პრესაში.

პრემია

ბათუმის ილია ჭავჭავაძის სახელობის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში ნაყოფიერი შემოქმედებითი მოღვაწეობისთვის მიენიჭათ: თამარ სულხანიშვილს,

მანუჩარ შერვაშიძეს, ავთანდილ ქარჩავას, ნოდარ ძიძიგურს, ლევან მირცხულავას.

სპექტაკლები

რუსუდან
ლორთქიფანიძე

დღეს ნაკითხული მარადიულობა

თბილისში საოპერო თეატრი დღიდან დაარსებისა ქართული კულტურის, საზოგადოებრივი ცხოვრების განუყოფელი ნაწილია. იგი არც ახლა დარჩენილა ქვეყანაში მიმდინარე პროცესების მიღმა. რეფორმები, ცხოვრების ყველა სფეროში რომ ტარდება, საოპერო თეატრსაც შეეხო: ძირფესვიანად შეიცვალა ხელმძღვანელობა, განაშლდა დასი, მოვიდა ახალი დირიჟორი, ახალი რეჟისორი. ხილული შედეგი ამ რადიკალური ცვლილებებისა პირველი საპრემიერო სპექტაკლია — ვერდის სწორუპოვარი „აიდა“.

„აიდას“ ახალი ძალებით დადგმის თაობაზე პრემიერამდე დიდი ხნით ადრე ლაპარაკობდნენ, იყო მოუთმენელი ლოდინი. და აი, დადგა საპრემიერო დღე, 2005 წლის 11 თებერვალი. რა ემოცია, რა ფიქრები დატოვა ნანახმა და მოსმენილმა?

დასაწყისშივე ვიტყვი, ხელოვნების ნიმუშს, გენიალურისაც კი, ერთნიშნა შეფასება არ არსებობს. მაგალითისათვის ერთი, დღეისათვის პარადოქსულ ნიმუშს მოვიყვან: 1862 წ. კრიტიკოსი ბრენდელი წერდა: „ახალი დროის იტალიურ ოპერას როსინის სახით თუ შევხედავთ, ჩვენ, ამჟამად, ამ ფანრის დაცემის მოწმენი ვართ... ისიც ცნობილია, თუ რაიგად განაგრძობს ეს რეგრესი განვითარებას როსინის მეკვიდრეთა — ბელნისის, დონიცეტისა და ვერდის შემოქმედებაში.“

ეს სიტყვები იწერება მაშინ, როცა მთელს ევროპაში ქუხს „ნორმა“, „ლუჩია დი ლამერმური“, „რიგოლეტო“, „ტრავეიატა“... ამიგადა,

მხატვრული ნაწარმოების შეფასებაში სხვაობა გასაკვირი არაა!

იმასაც ვიტყვი, რომ თბილისელთა ზღაპრის მოგება ფრიად და ფრიად მწელია. მათთვის არაფერს ნიშნავს ქართველ ხელოვანთა აღიარება არც „ლა სკალასა“ და „კოვენტ გარდენში“, არც პარიზში, ლონდონსა თუ მადრიდში. თბილისელებს საკუთარი გემოვნებისა სვერათ, საკუთარი კრიტიკიუმით ზომავენ შემოქმედებას. ამჟერადაც, „აიდას“ დადგმის შეფასებისას მწირ ორად გაიყო — ზოგს მოეწონა, ზოგმა ხელალებით უარპყო. თითოეულ მხარეს საკუთარი არგუმენტები აქვს, ნონადი, მტკიცე.

ვრცელი და ხანგრძლივი იყო ამ პრემიერისკენ მომავალი „აიდას“ გზა — ვერდის ამ უბადლო მუსიკას საზოგადოება ვერ კიდევ 1876-77 წ.წ. სეზონში ეზიარა და სამუდამოდ შეიყვარა. თავდაპირველად პარტიტურა იტალიელთა ძალებით აჟღერდა. მას აქვთ კიდევ რვაჯერ მიუბრუნდა „აიდას“ ქართული სადადგმო ვჯგუფი. უთუოდ ღირს გავისხენით ის შემოქმედნი, რომელთაც „აიდას“ უშეწინერესი სამყაროს კარი გახსნეს ქართველი მუსიკოსებისა და მსმენელებისათვის. 1922 წ. დირიჟორი ივანე ფალიაშვილი, 1929 წ. — დირიჟორი ი. ფალიაშვილი, რეჟისორი — ს. ინაშვილი; 1933 წელს — დირიჟორი ი. ფალიაშვილი, რეჟისორი სმოლიჩი; 1938 წ. — დირიჟორი შ. ამმაიფარაშვილი, რეჟისორი — ალ. ნუწუნავა. პრემიერა საიუბილეო — ვერდის დაბადების 125 წლისთავს მიეძღვნა; 1968 წ. — დირიჟორი დიმიტრიადი, გივი ამმაიფარაშვილი, რეჟისორი — ჯ. ანჯაფარიძე; 1976 წელს — დირიჟორი გ. ამმაიფარაშვილი, რეჟისორი — ჯ. ანჯაფარიძე; 1985 წელს — დირიჟორი ზ. ხუროძე, რეჟისორი — ჯ. ანჯაფარიძე; 1994 წელს „აიდას“ პანგმა გაიჟღერა ბათუმში — დირიჟორი — დ. მუქერია, რეჟისორი — გ. ლორთქიფანიძე. ვერდის სხვა ოპერებზე, რომელთა საპრემიერო დადგმები ექსპერტ, შეიდეჯერ გამართულა, ამჟერად სიტყვას აღარ გავაგმრებლავ, იმას კი ვიტყვი „აიდას“ საპრემიერო დადგმების სარეკორდო რიცხვი „აბესალომს“ თუ ჩამოუყვარდება მხოლოდ.

ეს მცირედი ექსკურსი ჩვენი ხელოვნების ისტორიაში იმისთვის მოვიხმე, განმეგრატა, თუ რარიგი ტრადიცია აქვს ქართულ საოპერო სცენას „აიდასთან“ მიმართებაში და რომ თბილისელთა ესთეტიკური გემოვნებას, ჭირვეულს, უშეღავათოს, მომთხოვნს, ღრმად გადატული ფესვები ასაზრდოებს.

ქალაქის კულტურის დონის მაუწყებელია ის, რომ საპრემიერო სპექტაკლები ყოველ სეზონს მსმენელით გაჭედულ დარბაზში მიმდინარეობდა. მხედველობაშია მისაღები მსმენელთა ასაკობრივი ფართო სპექტრიც.

უეჭველად გასათვალისწინებელია, თუ როგორი დრო უძღვოდა „აიდას“ ამ დადგმას — 10-

„თუკენი და სხვა“ № 1

ნ წლიან საღათას ძილმიცემულმა საოპერო თეატრმა შეძლო ძალების მოკრება და ღირებული სპექტაკლის გამართვა, ვერდის მუსიკისთვის თვალის გასწორება — ესეც, ვფიქრობ, თავისთავად ბევრს ნიშნავს. კიდევ უფრო მრავლისმომცემი ბელი კი ისაა, რომ დადგმა დასის სამი-ოთხი შემადგენლობითაა უზარმაზარად შეწყობილი. სოლო-სტია ასეთ მაღალსარისხოვან ანსამბლს დიდი ვოკალური ტრადიციის ბევრი ევროპული თეატრი სანატრელად მიიწვევდა. ამგვარი ერთ-ერთი პოეტისადი — უდიდესი ღირსებაა!

საოპერო სპექტაკლი უზარმაზარი სინთეტური ორგანიზმია. მისი სიცოცხლე ასეულობით ადამიანის — სცენის მუსიკის, თერძითა, თუ მენდილი დაწყებული, მუსიკოს-შემსრულებლებითა და სადადგმო ვეფუხის ხელმძღვანელობით დამთავრებული — ხანგრძლივი გარეჯის შედეგია, დიდ სულიერსა და მატერიალურ ხარჯს ითხოვს. მაგრამ მხოლოდ შემოქმედებითი ინიციატივა, შრომა და უნარი არ კმარა — ვებებრთელა ხომალდის, პრემიერა რომ ჰქვია, ამოქმედებას სწორი გეზი სჭირდება.

აი, ეს გეზი იქნა დასახული ახალი ხელმძღვანელობის მიერ. ძელი სათქმელია, თუ რამ განაპირობა ეროვნული ოპერისა და ბალეტის თეატრის ხელმძღვანელთა არჩევანის შექმნა „აიდაზე“. და არა, ვთქვათ, „აბესალომზე“ (რომლის უკანასკნელი დადგმიდან მალე 20 წელი გასრულდება), „დაისზე“, „ქეთი და კოტეზე“, „მინდისას“, ან „ლოლაზე“, ჩვენი ეროვნული კულტურის ამ დიდებულ ნიშანსებებზე, რომელთაც საპრემიერო დადგმა რახანია არ ღირსებათ.

მაგრამ შემოქმედთა ნება შეუვალია. „აიდასთან“ შებამაც იოლი რომ არაა, ცხადია. ამ სამართლსო ქმნილების სცენური განხორციელება, მარტოს, ლაქმუსის ქადაგლია დასისა და მთლიანად, თეატრის უნარის წარმოსაჩვენად.

უდიდესია, ღომის ნილს უდრის საოპერო საპრემიერო სპექტაკლში დირიჟორის შემოქმედებითი წვლილი. აი, რას მოითხოვს დიდი ვერდი სპექტაკლის ხელმძღვანელისაგან: „მუსტაკალურ ნაწარმოებში უპირველესად, საჭიროა მუსიკალური შესრულება; ცუცხლი, სულიერება, ნერვი, ენთუზიაზმი. ამისთვის კი საჭიროა ყველაფერის სათავეში იდგას მუსიკოსი, მუსიკოსი — ძლიერი, მძლავრი (...)“. შეესაბამებოდა ვერდისულ მოთხოვნას სპექტაკლის მეთაური?

დირიჟორი ზნაზ მამიფარაშვილის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ყველაზე ერთსულოვანი დადგმის მუსიკალური მხარის შეფასება გახლდათ. ნაყენებულ მოთხოვნათა მაღალ კრიტერიუმს მიანიშნებს ვერ მარტოს ის, რომ საუბარი იყო გუნდისა და ორკესტრის ნამუშევრის ხარისხოვნებაზე, ორკესტრის ინტონაციურ სინქრონიზაცია და საგუნდო მხათა პარაზონული შეხმატებულებაზე, წონასწორობაზე, ნიუანსთა სიდაქ-

ზესა და მთლიანად მუსიკის ინტერპრეტაციის კონცეპტუალურ დამაჯერებლობაზე.

ფაქტში კულტურის მუსიკოსი, ინტელექტუალური ხელოვანი ზნაზ მამიფარაშვილი ესწრაფვის იღმად ჩანვდეს პარტიტურის არსს, მუსიკის იღმებლი მზრი ამოკითხოს, ამოკითხოს ის, რაც გენიოს შემოქმედს ნოტსა და ნოტს შორის აქვს ნაგულსხმევი. მან ორკესტრი პრემიერის ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟად აქცია. ეს მომენტი მით უფრო ხანჯასმელია, რომ თავად კომპოზიტორის ძაღვე აინტერესებდა: „რა შთაბეჭდილებას ახდენს ორკესტრი?“ ამასთანავე, დირიჟორი — მამიფარაშვილი მოკრძალებულიცაა, არასოდეს ცდილობს საკუთარი პერსონისკენ მიმართოს აუდიტორიის ყურადღებას, მისი ვესტი მოზომილია, ლაკონური, ხელები, ვიტყვიდი, მელოდიის პლასტიკას მისდევს, და კულმინაციებში მენებარე ტემპერამენტით იმსჯელებიან. დირიჟორის ღვანის სპექტაკლის მუსიკალური ნიშანის თითოეულ ელემენტში გამოსჭვივის და, ამდენად, ქვემოთ აღნიშნულ მონაპოვებებშიც იგულსხმება. ვფიქრობ, „აიდა“ თვალსაჩინო ადგმა დაიჭერს ზნაზ მამიფარაშვილის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში და, ამასთანავე, იქნება საწინდარი დასის შემდგომი წინსვლისა. ეს სპექტაკლი საოპერო თეატრის ახალი ხელმძღვანელის წინუწელოვანი გახაცხადია!

საპრემიერო დადგმის კიდევ ერთი გმირია დამდგმელი რეჟისორი დავით საყვარელიძე. ცნობილია, რომ საოპერო რეჟისურა თავისი მრავალკომპონენტური სარბიელით ბევრად ალემატება დრამატული რეჟისორის ფუნქციას, იმას, თუ რაოდენ რთული ამოცანის პირისპირ იდგა დავით საყვარელიძე „აიდას“ დადგმისას, შეგავსებენებს ვერდის სიტყვები: „ამ ოპერისთვის ვისურვებდი მხოლოდ და მხოლოდ ერთს — კარგ, უწინარესად, გაზრებულ შესრულებას, როგორც ვოკალურსა და ინსტრუმენტულ, ისე სადადგმო ნაწილში“. ე.ი. კომპოზიტორი ვოკალურ, ინსტრუმენტულსა და სადადგმო პრობლემებს ერთ სიბრტყეზე აყენებდა, თანაბარ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ეს მაჩინდა წარმატების აუცილებელ პირობად.

ვერდის საოპერო პარტიტურები, მათგან ერთ-ერთი პირველთაგანია „აიდა“, შეიძლება ითქვას, სრულყოფილი, ხილვად რეჟისორულ პარტიტურას, მკაფიო სამოქმედო პროგრამას წარმოადგენს. ამდენად, თითქოს დადგმის განხორციელება იოლიც უნდა იყოს, ცხოვრებისულ სიმაღლეებს ითხოვს ოდენ. მაგრამ ეს შეხედულება მოქმედებითაა, რამეთუ მონასწვნიან რა სათქმელია, კომპოზიტორი არტისტულ ვესტს და მიმკასაც უთანადებს თითოეულ მერვედ ნოტს, დინამიკურ ნიშანსა და ტემპს, ალოგეკურ ნიუანსსა და ნოტებს შორის ნაგულსხმევი შინაარსს. დავით საყვარელიძემ საოპერო პარტიტურის საკუ-



სული ოპერების იმ ეპიზოდთა ასოციაცია დაბადა, ბოიართა ქეჩეს რომ ასახავს, ვიქტო, „რუსლან და ლულუმინა“ ქორნილის სცენისა.

მართალია, დარბაზის ტაში დიმიხურა სახეიმო სცენაში ავიზგვებულმა ფიგურევერმა, მაგრამ ეს ისტორიულად გაუმართლებელია — ეგვიპტელთათვის დენთი უცნობი იყო, შემშენა ჩინელების მონაპოვარია. ისტორიულ რეალიზმზე დაყრდნობილი სპექტაკლი ბოლომდე მართალი უნდა იყოს, ხოლო ფანტაზიის სხვა მიმართულებით უნდა გაეშალოს ფრთა.

დარბაზში ასევე ტაშმა იფეთქა, როცა სცენის ორმოიდან „ამოიზარდა“ გუნდი. ეს, მართლაც, ეფექტური ეპიზოდია, მაგრამ რითია გამართლებული? არც ისაა გასაგები, თუ საიდან (მინისკეშეითიდან?) „აღმოცნდება“ ხალხის ეს მასა, ან რატომ ამაღლება და თავს დაადგება უზუნაეს არსებებს — ქურუმებსა და ფარაონს, ან კვლავ რად „ჩამობრძანდება“ ამ ზეციური სიმაღლიდან და ახლა იგივე უზუნაეს პირებთან ერთად ჩამწვრივდება. მიზანსცენა, ეფექტურიც, ლოგიკით უნდა იყოს ნაკარნახევი.

ყური მიუფადოთ კომპოზიტორის კიდევ ერთ სურვილს: „...მინისკეშეითის სცენა, ვისურვებდი, დასრულებული იყოს ამაღლებული სიყვარულით, თავიდან იყოს არიდებული ჩვეულებრივი აგონია... მე ვინდომებდი რაღაც წაშს, პაეროვანს, სიცოცხლესთან განშორებას; ვინდომებდი, რომ აიდა ჩუმად ჩასვენებულიყო რადამესის მკვლავებში, რადამესის მკვლავებში დაელია სული...“ რეჟისორის წარმოდგენით, ავლანამში ცოცხლად დასამარება არ კმარა. თბილისურ სპექტაკლში მიჯნურთა ტრაგედიის შესასმუბუქებლად გაურკვეველი პირის მიერ სამარხში შეტანილია სანამაღვი, რათა გაუნელოს ასევე ნებაყოფლობით, სრული შეგნებით თავს აღებული ტანჯვა, სულითან ხორცის განშორების ტკივილი, რომელსაც სიყვარული სიტკობებად აქცევს. ასევე გაუგებარია, ავლანამში თუ რანაირად აღმოჩნდება „ორადგილიანი“ სარკოფაგი, ხოლო შემდეგ რანაირად „გამოსავენებენ“ ამ ჩამანული ადგილიდან სარკოფაგს (გაეცხნით რადამესის სიტყვები არ ძალიმის და ქვის დაძვება), ან სადღა მისავენებენ ცხედრებს, ისედაც დასამარებულნი რომ იყვნენ. მოკლედ რომ მოვჭრა, იბადება უამრავი კითხვა, რომელიც უპასუხოდ რჩება. ხოლო სიმბოლო, მეტაფორა, მინიშნება, ქარაგმა, სიტყვიერ განმარტებას თუკი თხოულობს, კარგავს ზემოქმედების ძალას, კარგავს ცხოველმყოფელობას. მეტიც, უარყოფით დაღს ასეაშხედლისენების ნიმუშს. ეს მომენტები, უჭქველია, გადასწავლას ითხოვს. სხვა ნვროლმანენზე კი აღარ შეეჭრადები.

თარ ნაყითხვამი ტრადიციულობა სიხლეს შეურწყა. სიხლეთა შორის პირველი საორკესტრო შესავლის ინტერპრეტაციაა. გენიალურმა საოპერო ოსტატმა პარტიტურის ამ ნაწილში ოპერის დედაბერი, საყვანძო მომენტები და მთავარი მხატვრული სახეები ინსტრუმენტული ხერხებით გაიზარა. ასე მიიჩნია საჭიროდ. რეჟისორმა კი საორკესტრო შესავალს სცენური მოქმედება შემატა. ასევე მოიქცა, მაგალითად, ბ-ნი მიხეილ თუმანიშვილი, მოცარტის „დონ ჟუანის“ დადგომასს, როცა საორკესტრო შესავალი „გაასცენიურა“. მან მთავარი მოქმედი პირები წარუდგინა აუდიტორიას. აქ ეი აიდას, ამერიისისა და ქურუმთა ნაცვლად, სცენაზე, ასე ვთქვათ, მუშისის დამკრძალავი კომისია ფუსფუსებს, ვილასის ნეშტს სადღაც მისავენებენ. დადგმის საფინალო სცენა, შეიძლება გავეფერა, გადაეჭობოდა ამ შესავალს და ამით, თითქოს, გამოიჩინებოდა სპექტაკლი, მაგრამ ეს ასე არ მოხდა. საფინალო სცენაში სხვა სარკოფაგს „კრძალავენ“, მაგრამ ეს უკვე სხვა საკითხია.

ამ, და სპექტაკლითან დაავაშორებულ სხვა მოსაზრებებს წუნის დასადებად როდი გამოვქვამ. მინდა იმ მონაპოვრებს, სპექტაკლში რომაა გაბნეული, ჩრდილი არ მიადგეს, პირიქით, ცაუკულ ხარეზთა არიდებით კიდევ უფრო უკეთესად წარმოჩინდნენ და სპექტაკლის გაუმჯობესებას მოემსახურონ. ავი გენერალური რეპერტორით დაწყებული, სპექტაკლიდან სპექტაკლისკენ ღირსება თვალდათვალ იზრდება, უფრობესდება. სპექტაკლი რომ ცოცხალი ორგანიზმია, იგი ვეუება კორექტივებს, ცვლილებებს.

ორიოდ სხვა, თვალმისაცემ, მომენტსაც შეეხები — ამერიისის საბრძანებლის სცენას. ეგვიპტე მაცარად იერარქიული ქვეყანა იყო, ფარაონი, ქურუმები, ლამის ღმერთებს უტოლდებოდნენ. ამდენად, საეჭვოა, რომ ფარაონის ასული აგრერიგ „გადემოკრატებულოყო“ და არა თუ მოახლეთა, საეჭვოა, როგორც ტოლამანაგათა შორის ჩამდდარიყო. ისიც გაუგებარია, რას აკეთებენ ეს, ერთ გრძელ სუფრასთან გამწვრივებული ქალები — ტილოს ქელავენ, წყალში ავლენ, თუ რითი ერთობიან? პირადღა ჩემბ რუ-

„თეატრი და სცენა“ № 1

სექტაქლის ერთ-ერთი თანავეტორია მხატვარი, მასზე დაკისრებული პასუხისმგებლობა ასევე უაღრესად დიდია. სადადგმო გამოცდილებაქს მქონე ახალგაზრდა თეატრალური მხატვრის - პოლისა რუდნიკოს საევიზიტო ბარათად გამოდგება რუსთაველის თეატრში დადგმული „ქალიგველი“, რომლის სცენოგრაფია ჩინებული იყო. თეატრალური მხატვრობის დიდოსტატის, გიორგი ალექსი - მესხიშვილის შემოქმედების სამჭეტლოდ გამოზრდილი ნიჭიერი მხატვრისგან, ცხადია, ბევრს უნდა ველოდით. მოლოდინს არც გაუწონილებივართ, თუმცა, სცენოგრაფიასაც აქვს შუქჩრდილები. უსსოვარ ისტორიულ წარსულში, ეგვიპტის თვალწარმეტყ საბყაროში მოაზრებული თეატრის მოქმედება უმდიდრესი, ეგზოტიკური სახანაბის შექმნის ფართო სარბილს უქმნის მხატვარს. მაგრამ კვლავინდებურად დაიდა კომპოზიტორის მოთხოვნებს უუსმინო, საესკებით კონკრეტულ პირობას რომ აყენებს: „თუკი მოქმედება მიმდინარეობს ეგვიპტეში, კოსტუმებიც, თავისთავად ცხადია, ეგვიპტური უნდა იყოს“. ავტორი დაყენებით ითხოვს ზუსტ პასუხს: „სად ვითარდება სექტაქლის მოქმედება, რომელ ეპოქას განეკუთვნება იგი?“

თეატრის თბილისური დადგმის მხატვარი, ვეიქრო, აიგვიებს ძველ ეგვიპტესა და დღევანდელ არაბეთს, მაგრამ ტერიტორიული დამთხვევა აქ არაფერ შუაშია - ძველეგვიპტური სინამდილე სხვაა, დღევანდელი ეგვიპტისა - სხვა! თუმცადა, თბილისური „აიდას“ ხანახაბორივი მხარე თვალწარმეტყა, მხატვარი ჩინებულად გრძნობს ფერს, კოლორიტს. მისი პალიტრა, ერთსა და იმავე დროს, მომჭირნეცაა, ლაკონურიც და შთამბეჭდავიც, ამაში თავის ოსტატს, გ. მესხიშვილს უდგას კვლამი. ცალკეული სცენა სულ 2-3 ფერის გამომსახველი უნართათა წარმოდგენილი და ეს ფერები - თეთრი, მწვანული, ქვიშისფერი, ტყვითი, ძალზე მეტყველია, რადგან ისტორიკულსა და გეოგრაფიულ რეალობაში ამოკითხული. ფერის სტრუქტურა უმეტესწინი მზახსცენას, გუნდის სმათა განლაგებასაც ითვალისწინებს, რაც რუდნიკოს ალღოსა და გემოვნებაზე მეტყველებს. დასანაინა მხოლოდ, რომ ეგვიპტური და არაბული, აღმოსავლური და ევროპული კოსტუმერია მხატვრის ძირითად პრინციპს - ისტორიულ რეალიტებს, დაფუძნებას - ეწინააღმდეგება. შემთხვევითი როდია, რომ სცენოგრაფიათი დუკორაციებისა და კოსტუმების მხატვარი გაიმიჯნულია ხოლმე. შემთხვევითი როდია, რომ სცენოგრაფიაში დუკორაციებისა და კოსტუმების მხატვარის ფუნქციები გაიმიჯნულია ხოლმე. უეჭველად გასათვალისწინებელია ის გარემობაც, რომ ცალკეული კოსტუმი ვოკალისტს მოჭყავს, ხელს უშლის თავისი ძირითადი ფუნქციის განხორციელებაში, სიმღერის პროცესში, ისე იბლანდება სამოსის კალთებში, რომ ბორძი-

კობს და ამით ტრაგიკულ სიტუაციაში კომიკური ელემენტი შეაქვს. ეს გამოსასწორებელი ხარვეზია. გაუგებარია რად დასჭირდა მხატვარს, რომელი სურვილი სცენიკის შემჭიდროებას აქვს ეგვიპტის უზარმაზარი იმპერია, არც ქვეყნის თვალწინდელი გეოგრაფიული სივრცე, არც პირამიდათა გრანდიოზულობა, ამას არ ითხოვდა. მაგრამ მაყურებლის ეს შეზღუდულება მხატვრისათვის უთუოდ, მსუფებლობაში არ იყო მისალები. ნილოსის სანაპიროს სცენოგრაფია კი, მართლაც, რომ აღმოსავლური, კუნაპტევიტი შავი ცის ტანბომზე ამოცურებული უზარმაზარი მთავრის დისკოთი, ნაზად მოკაფე ვარსკვლავებით, მეტად შთამბეჭდავია. ავლადამპირამიდებიც, თავისთავად, თავისი ლაკონურობით, სინამდილეისთან მჭიდრო კავშირით, სცენოგრაფიის მონაპოვართა რიგს განეკუთვნება.

ვერი მდგა ითქვას პრემიერის მთავარ - ვოკალურ ნაწილზე. აქ პირველ ადგილზე საგუნდო ანსამბლს დავაყენებ, იგი პირველხარისხოვანი იყო! ნი ნელს მიტანებული, ცრკული შემოქმედებითი გამოცდილებით აღჭურვილი დიდი კომპოზიტორი, საოცარი მრავალფეროვნებით იყენებს გუნდის გამომსახველ უნარს და მის ათასგვარ ფორმას მოიხმობს - შერეულს, ქლათა და მამაკაცთა, a Cippella-სა და ინსტრუმენტულ თანხლებიანს, კამერულ-ლირიკულსა და გრანდიოზულს, მასშტაბურს. ეს ლოტბარისა და მისი მრავალხმიანი ინსტრუმენტის - გუნდის წინაშე უამრავ თვისატეს ამოჯანას ნამოჭრის. ავთანდილ ჩხევეცილსა და შალვა შაორაშის შემოქმედებით ტანდემს სწორად გაუხარებია მსმენელი თავისი მხატვრული მონაპოვრებით - 2005 წლის „აიდას“ დადგმა მათი კოდვე ერთი უტყუარი მიღწევაა.

კიდევ ერთმა შემოქმედებებმა ნაღვანმა და იმსახურა ტმათი გამოხატული მონონება - სექტაქლის ქორეოგრაფიამ. დადგმელი - ქორეოგრაფი ირაკლი შენგელია ესწრაფვის ისტორიული მონაცემებიდან ამოკითხული ფესტი თანამედროვეს შეუსველილს და ამ გზით საკუთარი ქორეოგრაფიული ლექსიკა შესთავაზოს მაყურებელს. გენერალურ რეპეტიციასა და საპრემიერი საღამოს შორის შენიშნული ცვლილებები, კუთრელ კვალად რომ დააჩნდნენ საბალეტო ნორებს, მმავალში კიდევ უფრო ორგანულად შეუთავსებს სექტაქლის ამ ნაწილს მის დაწარჩენ ვინუალურ კომპონენტებს.

ახლა კი სექტაქლის ძირითად მაირების, - სოლისტ ვოკალისტების შესახებ. „აიდას“ დადგმის აუცილებელ პირობად ავტორს მიაჩნდა: „...ორი მაღალი კლასის მომღერალ-სოპრანო და მეცნოსოპრანო; საჭიროა ერთი ძლიერი ტენორი, ერთი ბორიტონი, ორი ბანი“. ვფიქრობ, საოპერო ხელოვნების დიდოსტატის, ვერდის, ეს მოთხოვნა თბილისურმა დასამა ზედმიწევნით აღასრულა. ზემოთ ნათქვამს გაემიჯნობ, ქართუ-

ღმა ვოკალურმა სკოლამ საპრემიერო სექციალი რამდენიმე საშემსრულებლო ანსამბლით უზრუნველყო, ახალგაზრდა სოლისტთა ბრწყინვალე კოპორტა წამოსწია, სოლისტებისა, ვისი ხმებიც ევროპის მონინავე საოპერო სცენებზე იმსახურებდა ტაშმა და საყოველთაო აღიარებას. სპექტაკლის ღირსებად ესეც კმარა! თუმცა, თბილისელთათვის ეს რა გასაკვირია, „აიდას“ უზადლო შემსრულებულთაგან კმარა ზურაბ ანჯაფარიძისეული ლეგენდარული რადიოში მედია ამირანაშვილის აიდას, ცისანა ტატიშვილის ანგერისის დასახელება, სამარადისოდ რომ აღბეჭდილა ჩვენს სსოვნაში.

აიდას პარტიის ოთხ, ერთიმეორზე უკეთეს, შემსრულებლის შორის პირველი სალამოსთვის არჩევენი ევროპაში წარმატებით მოღვაწე ნანა ქავთარაშვილზე შეურდა. ისეც მოვიხზობ ვერდის გამონათქვამს. კომპოზიტორი არამც და არამც არ ჯერდებოდა კარგ ვოკალურ მონაცემებს და შემსრულებლებისგან მსახიობურ უნარსაც დაბეჯითებით ითხოვდა. ერთგან იგი სწერს: „ფრანკელის კი აქვს ჩინებული ხმა, მაგრამ რად გინდა, ნამდვილი რეგენია“. ამრიგად, თბილისური სადადგამო ჯგუფიც არჩევენისას მხოლოდ ვოკალურ მონაცემებს არ დაყრდნობია. ნანა ქავთარაშვილი საუცხოოდ აცოცხლებდა თავის გმირს სცენაზე. მაგრამ ხმა, ძლიერი, მოუღვარე, საოცრად საესე და ყველა რეგისტრში თანბარი, მაინც სცენური მოქმედების ხარისხს აჭარბებდა. მომღერალმა უმალ მოხიბლა მსმენელი. აიდას სახით მომღერალს მდიდარ რეპერტუარს კიდევ ერთი მშვენიერი ვოკალური პარტია შეემატა.

ანჟერისი, ისევე როგორც აიდა, ოპერის ცენტრალური გმირია. ამ ძლიერი პიროვნების პორტრეტის შესაქმნელად უზადლო მხატვარს — ვერდის საჭიროდ მიაჩნდა: „... დიდი დრამატული ნიჭით დაჯილდოებული მსახიობი, სცენაზე სრულიად თავისუფლად რომ გრძნობს თავს, მხოლოდ ხმა, თუნდაც ლამაზი ამ პარტიისთვის არ კმარა“ — წერს კომპოზიტორი და თითქოს რუსეთის ქ. პერმიდან თბილისურ დასში ჩარიცხულ ახალგაზრდა მეცო-სოპრანოს, ელენა პოტილოვას გულისხმობს. ვოკალური პარტიის მომდომებულმა გახმაინებამ არ იკმარა იჭქნული თბილისელი მელომანების გულის მოსანადირებლად. პუტილოვას-ანჟერისი კი არ იწვიდა, კი არ ითანგებოდა სიყვარულისა და ეჭვიანობის მხურვალე გრძნობით, არამედ კარგად ასრულებდა მეცო-სოპრანოს რთულ პარტიას.

ვერც ჩინებული ტენორის, ვალერიანო (ნუგვარი) გამგებლის რადამეს მთავრებდა ამ მშვენიერი ვოკალისტის საუკეთესო მონაბოვართა რიცხვს. ჯერაც არ დაბინდულა მისი „ბალ-მასკარადში“ ბრწყინვალე დებიუტის სსოვნა. ახლა კი მისი რადამესის პირველი არიას აცლდა სხივი, ელვარება, ხოლო საფინალი დუეტში, რომელშიც განწირულება, ბედს შეგუება და სევდანარევი

სიყვარულის გრძობა უნდა გამოსჭვივდეს, მინიერი იყო, უფრო ჰგავდა თხრობას განცდილის შესახებ, ვიდრე თავად წმინდა წმინდა განცდას. რადამესი კი ის პარტიაა, რომლითაც ანჟერისიველმა მომღერალმა იტალიელებიც კი აღაფრთოვანა!

უსათუოდ უნდა აღინიშნოს სულხან გველესიანის (ამონასროს) შემოქმედებითი ნაღვანი. ჩემს თაობისთვის ნარუხიცილია პეტრე ამირანაშვილისეული ამონასროს სახე, სცენაზე გამორჩეულად მგზნებარე გრძობათა კოცონს რომ ანგზინებდა. ახალგაზრდა გველესიანი, ცხადია, ამ დიდებულ მომღერალს არც მოსწონებია. გველესიანს აქვს არა მარტო მშვენიერი ხმა, არამედ ოსტატობაც ყოფინს, რათა ბევრთა ემოციის შესატყვისი ფერთი შეღებოს, ვოკალური გამოხატვის „საოქმელი“.

სანაქებო შთაბეჭდილება დატოვა კახაბერ თეთვაძისეულმა რამდენიმე. მსუყე, ძლიერი, გამოშახველი ხმა, ტემპერამენტული ინტერპრეტაციის მხატვრული სახისა, დასამასხვრებელ პორტრეტს ქმნიდა.

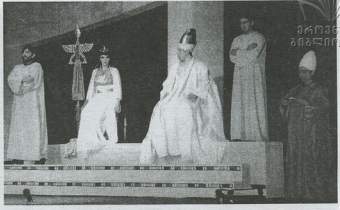
ვერდი, იმგვარი ოსტატობით ძერწავს თითოეული პერსონაჟის სახეს, იმგვარი მუსიკით აცოცხლებს მათ, რომ ძნელიც კია მთავარსა და მეორეხარისისოვან პერსონაჟებზე მათი დახარისხება. ამიტომაც, რომ უმართებულო იქნებოდა არა აღნიშნულიყო ნინო მაჩაიძისეული მლოცველი, ვახტანგ ლომიჭაშვილის მაცნე, ნიკოლოზ გულიაშვილის მეფე. მჯერა, თითოეულმა მათგანმა მთელი ძალით იღვანა, სიმღერას სულის სანილი ჩაასქოვა.

ხელი არ მომიბრუნებდა დავწერო, რომ თბილისურ საპრემიერო „აიდაში“ რომელიმე მონაწილე კრძალვარისდის გარეშე მიეხალა გენიალურ მუსიკას. მჯერა, დადგმის თითოეული კომპონენტი გამარტულიც იყო და განცდილიც. მაგრამ ხელოვნება, მუსიკალური ნაწარმოების შესრულება, უსასრულო პროცესია და მარად ითხოვს სრულყოფას. ამდენად რამდენიმე სურვილს გამოჟებამ, სამომავლოდ წინსვლის სინდარად რომ მესახება.

ისეც და ისეც საავტორო ნების აღსრულების აუცილებლობა ითხოვს: „გუნდში 120 მომღერალი, ხოლო ორკესტრში 90 პროფესიონალი ქვერადობა უნდა იყოს არაჩვეულებრივად მღალაური, საესე, ტრომბონთა დულოის გარეშე!“ — ბრძანებს ვერდი. მომავალში ეს პირობა, უთუოდ, შესრულებული იქნება. ქვერადობის შემეტატება სიკაჟიმე, მასშტაბი და გაქანება, განსაუფრებითი კი II მოქმედების საწვიმო სცენას, რომელიც grand opera-ს ჟანრთან ავაპირებს „აიდას“ და ამიტომაც უნდა იყოს ელვარე, გრანდიოზული, ფუფუნებითი დადგმული. ეს ყველაფერი უნდა გამოსჭვივდეს — სცენოგრაფიამაც, ყლერადობამაც, შესრულების ტემპერამენტში!

„აიდაზე“ მუშაობისას ვერდი გულმოდგინედ

დადიოდა მუზეუმებში, რათა ეგვიპტური იმდროინდელი ინსტრუმენტაროუმის სპეციფიკას გაცნობოდა. მან საგანგებოდ დავუყვინთა კიდევ ექვსი ისეთი საყვირი, მის დროს ხმარებაში რომ აღარ იყო, რათა სასურველი „ყურისნაძლები ხმოვანება“ მოეპოვებინა. ცხადია, საყვირები შეგნებულად განათავსა კიდევ დამატებითი სასულე ჯგუფი სცენაზე, საორკესტრო ორმოში საყვირებს არ დასჯერდა. იგი დაბეჭდილებით მოითხოვდა კიდევ დამდგმელებისგან: „იქნებინან თუ არა ორკესტრის საყრავები განლაგებული ისე, როგორც ეს მოვითხოვე ჩემს პანაი ნახატზე?“ გვერდებით, თბილისურ დადგმას გული-სხმოდა! არა, არ იყო „ორკესტრის საყრავები განლაგებული ისე“, როგორც ამას ავტორი მოითხოვდა!



უსათაურე გამოვყოფ სცენას სამლოცველოში. დიროჟომა ამ ეპიზოდის მოულოდნელი ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. ეს იყო წინდა ტაძარში აღელვებული იდეომალებით აღსავსე ლოცვა, მარჩილი ვედრება, თრთოლივითა და კრძალვით წარმოთქმული სათხოვარი. პირადად მე, ეს ინტერპრეტაცია გულის სიღრმეში რომ ჩანწვდა, ქართული უფაქჩნესი საგალობლის ტრადიციას დაფუნთავსებ. მაგრამ სხვა უამრავ შემთხვევაში („აიდა“ კი ვერ მარტო თბილისში, როგორც ზემოთ ითქვა, მეცხრედ იდგმება), ქურუშთა მოწოდებად, მოთხოვნად გაისმოდა, ელვარებით ყურსა სჭრდა მლოცველი ქალის გალობაც.

ასევე უნდა დავძირო: ჩვენში, ქვეყანაშიც საოპერო თეატრშიც, ორინტეტაცია ახალგაზრდობაზე აღებული. მაგრამ ხომ საყოველთაოდაა ცნობილი, თუ რა ძალა აქვს შემოქმედების გამოცდილებას. მჯერა, ბრწყინვალე ახალგაზრდულ შემადგენლობას ღირსებას კიდევ უფრო გაუმრავლებს გამოცდილ, ავტორიტეტულ ხელოვანთა გვერდიგვერდ მონაწილეობა. ჩვენს საოპერო თეატრს ამის მდიდარი, უხვი პოტენცია და ტრადიციაც აქვს, ახალი თაობა, მედამ, წინამავალის უშუალო მაგალითზე იზრდებოდა.

ჩვენს საოპერო თეატრში შემოჭრილ სიბოლოთა შორის თვალმისაცემია რამის თაზე გათვსებული ქართული სუბტიტრები, რამაც მსმენელს პირობა უნდა შეუქმნას გამღერებული თითოეული სიტყვის შინაარსს ჩანწვდეს. ვერდი-საც ხომ ეს ენადა: „აუცილებელია, რომ თითოეული ლექსი, მეტსაც ვიტყვი, თითოეული სიტყვა, მიზანს ხედებოდეს“.

ვინც „აიდა“ ლამის ზეპირად იცის, სუბტიტრები მხოლოდ და მხოლოდ ყურადღებას უფანტავს, მაგრამ თაობა, ჩვენს ქვეყანაში ბოლო ათწლეულებში დატრიალებულმა ისტორიულმა ბედუღდაპრობამ თეატრთან რომ გააუტოვო, ლამისა „აბესალომსაც“ სუბტიტრების გარეშე

ვერ ჩანწვდეს. ამიტომაც, რომ სუბტიტრები მიზანშეწონილიც შეიძლება იყოს, მაგრამ ეს სიახლე ტექნიკურ გამართვასაც მოითხოვს, ხოლო ტექსტი – შალაშინის ნავერას.

თეატრის ლიტერატურულ კონსულტანტს, ლაშა ბულაძეს, ჩემზე უკეთ უნდა მოესტენებოდეს, რომ: „მეგობრად ჩამთვალეს“ – „მეგობრად მიგულე“, „შემომხედე თვალბში“-ს „თვალბში ჩამხედე“, ხოლო „დრო დააცხრობს ქრილობს“ – „დრო ქრილობს მოგავიშებს“ ნამდვილად აჯობებდა. არც „ერთმანეთისთვის ვიცხოვრებთ“ და არც „ჩემი ტკივილების გამო“ ვარგა. ასეთი და „უკეთესი „მარგალიტები“ მირავლდადა სუბტიტრებში რომელთა ნაკითხვა მოვასწარი და რომელნიც გამღერებულ სიტყვას დაემთხვა, თორემ იყო შემთხვევა, როცა რადამესის სიყვარულით სავსე სიტყვები მეფის ან ქურუმების მიღერას ემთხვეოდა. ეს ის წერილობაა, მსხვილმან მიღწევებს რომ ავერმკრთალებს და წუნის დამდებ არგუმენტებს ნონას მატებს.

„აიდას“ თბილისურ ახალ დადგმასთან მიმართებაში ჩემის აზრით, უფრო საუკუნისსმოა ის, რაც საშაბტრო ხელმძღვანელობამ და მთლიანად დასმა მოიპოვა, ის, თუ როგორი ხარისხისაა მოპოვებული და არა ის, თუ რა ვერ იქნა მიღწეული... ისიც მნიშვნელოვანია, რომ ყოველი მომდევნო საღამო წინამავალს აღემატება.

ყველა დროის გენიალურმა ხელოვანმა და იმავდროულად მოკრძალებულმა პიროვნებამ, ჯუშუბე ვერდიმ ასეთი განაწინი გამოუტანა საკუთარ ნაღვანს: „აიდა“ მიკუთვნება ჩემს ყველზე ნაყლებად დავდ ოპერათა რიცხვს. დრო დააყენებს მას იმ ადგილას, სადაც იგი იმასხურებს“. დრო „აიდა“ დააყენა ისეთ მარადიულ ადგილას, მილონობით დაამინს მშვენიერებას რომ აზიარებს. „აიდა“ საჯოლათო ქვა ხელოვანთა თაობებისათვის. ქართველ მუსიკოსთა ახალი თაობა კიდევ ერთხელ, მეცხრედ შეეჭიდა ამ საჯილდო ქვას და დაამტკიცა, რომ გენიალური ოპერის, „აიდას“ 2005 წლის თბილისური დადგმა ქართული საოპერო სამემსრულებლო მატანეში დაიკავეს იმ ადგილს, რომელსაც იმასხურებს.

ნიმე მაჭაპარიანი

„იადონას თეატრი“

თეატრში „ვერიკო“ პრემიერაა. ამ მშვენიერი თეატრალური სახლის დიასახლისი სოფიკო ჭიაურელი მხცოვანი მსახიობი ქალის, იადონას სცენურ და ცხოვრებისეულ პერიპეტეიებს წარმოადგენს მსახიობ მიხეილ ჯოჯუასთან ერთად ძალზე პატარა ორსართულიან სცენაზე, რომლის მაცურებელიც ასევე ორი კუთხით განლაგებულია ორ მცირე დარბაზში. ამ თეატრის ერთგვარი ხიბლი მისი ორიგინალიბითა და მყუდრო ოჯახური ატმოსფეროთია განპირობებული.

პიესის პრემიერა პირველად მარჯანიშვილის თეატრში შედგა 1997 წელს. შემდეგ ის ახალციხის თეატრში განახორციელა ავთანდილ ვარსიმაშვილმა, ქუთაისში – ნუგზარ ლორთქიფანიძემ, შავგულიძის სახელობის თეატრში – გია კახელმა და აი, გოგი თოდაძემ თეატრში „ვერიკო“ მისი სავსაოდ შემცირებული და კომპაქტურად შეკრული ვარიანტი წარმოადგინა.

რას წარმოადგენს ეს პიესა, რომ იგი არა მხოლოდ აკადემიურმა და სახელმწიფო თეატრებმა, არამედ სახალხო და უნივერსიტეტის თეატრებმაც შეიტანეს თავიანთ რეპერტუარში? რწხო კლდიაშვილი განსაკუთრებული სითბოთი იხსენებს თერჯოლის თეატრის ნამუ-

შევარს, სიამაყით აღნიშნავს ტექნიკური უნივერსიტეტის თეატრის საზღვარგარეთულ გასტროლებს. ამჟამად ტექნიკური უნივერსიტეტის თეატრი ამ სპექტაკლით მინვერულია მანჰეტენზე. როგორც სამომავლო პერსპექტივა, გალინა ვოლჩევიც დაინტერესებულია ამ პიესით და ლია ახაფჯოვას მონაწილეობით აპირებს მის დადგმას...

რით არის საინტერესო და ახლობელი ეს თემა თქვენთვის, პროფესიით ქიმიკოსისათვის, რომელსაც ასევე პროფესიული ოსტატობით ხელწინებდა თეატრებთან თანამშრომლობა და ითავსებს ისეთ რთულ პროფესიას, როგორსაც დრამატურგობა წარმოადგენს? – ამ კითხვით მივმართე დრამატურგს.

– პიესა გამობატავს ჩემს სიყვარულს მსახიობისადმი. ასე განვიცდი მას. „ჩემი ჰიმნი მსახიობს“ – ასე მიპასუხა რწხო კლდიაშვილმა.

„იადონას თეატრი“ აგებულია „თეატრი თეატრში“ პრინციპით, თუმც აქ შეიძლება მცირეოდენი იუმორისტული შედარება გამოვიყენოთ „თეატრი ოჯახში“ ან „ოჯახი თეატრში“ კონკრეტული ვარიაციებით. რაიონის თეატრის ნამყვანი მსახიობი ქალი თავის იუბილზე იხსენებს წარსულ ცხოვრებას, რომელიც იმდენად მჭიდროდ იყო დაკავშირებული თეატრთან, რომ პირადი ცხოვრება ცალკე და განდგომილად მისთვის არ არსებობდა. სიყვარული გახდა მისი თეატრთან დავაშირების პირველი საბაბი და იგი მას ცხოვრების ბოლომდე გაჰყვა. მეუღლის გარდაცვალებამ ის უფრო დააკა-





ეშირა ძვირფასი ადამიანის საქმიანობასთან, რომელიც ასე გაითავისა და შეიყვარა.

სოფიკო ჭიაურელმა ამ პერსონაჟს ერთგვარი თეატრალური კოლაჟი მოუწყო კინემატოგრაფში ნათამაშები როლების აფიშებით. „ჩემი მშვენიერი ლედი“, „რომეო და ჯულიეტა“, „ოტელო“ — ამ სპექტაკლების ნაწიწები გათამაშდა ამ პატარა წარმოდგენაში. ჯულიეტას, ელიზა დულიტილისა და დეზდემონას როლები ძალზე ახალგაზრდულია. კიდევ უფრო რთული, ერთდროულად წარმოადგინო ჯულიეტასა და მისი გამდელის დიალოგი და ამ ორ როლთან ერთად მთხრობელის ამპლუაჟიც წარსდგე მაყურებლის წინაშე. მსახიობს ამ შემთხვევაში დაეხმარა ერთგვარი ირონიული დამოკიდებულება ამ როლების მიმართ. ის ჩვენთან ერთად იცინოდა გულუბრყვილო იადონას პირველი სასიყვარულო პაემანის წარმოდგენისას, რომელიც თეატრალიზირებულ სანახაობას უფრო ჰგავდა, ვიდრე რეალური ცხოვრების ეპიზოდს. ასევე იუმორით იყო განზავებული მისეული დეზდემონა-იადონასა და ოტელო-ვანიჩკას საყოფაცხოვრებო ჩსები „ოტელო“ საფინალო ეპიზოდში.

„ვერიკოს“ სშირად უწოდებენ პანია თეატრს „მსხვილი პლანიტი“. პიესა „იადონას თეატრი“ ორგანულად შეესატყვისა თეატრის შემოქმედებით პრინციპს.

მსახიობმა მიხეილ ჯოჯუამ ყოფითი დეტალების ღრმა წვდომით, შინაგანი იუმორით და პროვინციის

მსახიობისათვის დამახასიათებელი ფართო თეატრალური შესტებით დაახასიათა თავისი პერსონაჟი. ასეთი თეატრალური იყო ვანიჩკა — ჯოჯუა სიყვარულის ახსნისას, რომეოს, ჰიგინისა და ოტელოს წარმოდგენისას. მსახიობმა შეძლო ამავდროულად ორგანულად და ბუნებრივად ეჩვენებინა იადონასადმი დიდი სიყვარული და ვანიჩკას სიყვარულით სავსე ცხოვრება სცენაზე.

მაყურებელი სშირად აჯილდოებდა მსახიობებს აპლოდისმენტებით. პარიკმახერი ქალისა და ვანიჩკას კურკურისა თუ მეგობარი ქალის მეუღლის პანაშვილზე მისვლის სცენები პროფესიული ოსტატობით იქნა გათამაშებული ამ მსახიობური დუეტის მიერ.

სპექტაკლმა ოჯახური თეატრისა თუ ეთნოკულტურული ოჯახის ცხოვრების წარმოდგენით კიდევ ერთხელ დაგვანახა, რომ მთავარი და „უდიდესი გრძობათა შორის სიყვარულია, სიყვარული, როდესაც ყველანი ერთად ვართ“.

საქართველოს
პარლამენტის
მკვლევარული
ბიბლიოთეკა



კოტე ნინიკაშვილი
გიორგი ცაქტიშვილი
ზაზა სოფრომაძე

საუბარი
ზუგდიდის
თეატრის
საქტაკლუბზე

დიალოგი მეოთხე

კოტე ნინიკაშვილი: ალბათ, არა მარტო ჩვენ, არამედ მთელმა საქართველომ, სამსუხაროდ, ძალიან კარგად იცის ყოველივე ის, რაც ჩვენი ქვეყნის ამ ერთ-ერთ უღამანეს მხარეს გადახდა თავის ბოლო ათი-ცამეტი წლის მანძილზე. ბუნებრივია, ამ პროცესებს ვერც თეატრის თანამშრომლები გადაურჩებოდნენ. საქართველოს სხვა თეატრების პრობლემები, რაც ზოგადია და რა თქმა უნდა, აქაცაა, გადაუჭარბებლად შეიძლება ვთქვათ, სწორედ ეროვნული მნიშვნელობის ტრაგედიით კიდევ უფროა დამძიმებული თქვენიან. მაღალი ღმერთს, ყოველივე წარსულს ჩაბარდა. თუ დღეს არ გვიღიხნის, ხვალისდელი უკეთესი დღის იმედი მაინც ექონიოთ. არ მინდა პათეტური ვიყო, მაგრამ ჩემს თვალში თქვენ გმირები ხართ, რადგან გადაიტანეთ რა ყოველივე, სულის მხნეობა მაინც შეინარჩუნეთ, არ უღალატეთ საკუთარ თავს, თქვენს პროფესიას და მშობლიურ თეატრს. მე უპირველეს ყოვლისა, ვგულისხმობ: ბადრი ცომაიას, მზია ტოკონიძეს, მარინე დარსაყელას, თენგიზ ანდროიძეს, მერაბ კაკაბაძეს... ახალგაზრდებზე არაფერს ვიტყვი, რადგან ისინი ახალი მოსულები არიან და თქვენდენი არ გადაუტანიათ... აქვე მინდა უღრმესი მადლობა ვუთხრა ბატონ ენვერ ფაჯავას. შემოქმედების გარდა, თეატრის შენობა, მისი ქონება იყო შესანარჩუნებელი. ამიტომ ბატონ ენვერს, მასთან ერთად თეატრის ადმინისტრაციულ ნაწილს, ტექნერსონალს თავდადებისა და ერთგულებისთვის მსურს უღრმესი მადლობა ვუთხრა.

დლობა ვუთხრა.

გიორგი ცაქტიშვილი: კარგია, როგორ თეატრს უკვე მყავს სამხატვრო ხელმძღვანელი! ბატონი კანდიდ გურგენიძის სახით. არადა, სულ ახლო წარსულში, თქვენ არა თუ ხელმძღვანელი, დამდგმელი რეჟისორიც არ გყავდათ.

ბატონო კანდიდ, იქნებ თქვენი ინიციატივით, თუ საჭიროა, რა თქმა უნდა, შემოქმედებითი კავშირი — „საქართველოს თეატრალური საზოგადოება“ გვერდში დაგიდგებათ, მოხერხდეს სამხარეო ადმინისტრაციისა და საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს თავკაცთა საქმიანი შეხვედრა, რათა საბოლოოდ ეშველოს თეატრის შენობას. თუმცა, გარკვეული მოცულობის სამუშაოები, როგორც ვნახეთ, უკვე შესრულებულია.

ზაზა სოფრომაძე: ამ შეხვედრაზე ასევე განიხილვის საგანი უნდა იყოს 70 ლარიანი ანაზღაურება. არაა ეს მოუგვარებელი პრობლემა, მით უფრო, თუ რეგიონის მნიშვნელობას და დასის სიმცირეს (13 მსახიობი) გაითვალისწინებთ. ხელფასის გარკვეული ზრდა, ვეფერობ, შესაძლებელია. უთუოდ განსახილველია წლის მანძილზე თეატრის შედარებით გამრდილი ოდენობის სადადგმო ხარჯით დაფინანსება.

კ. ნინიკაშვილი: მართლაც, აღარ შეიძლება დღეს იმ ფარჩის სუფრით ფონს გასვლა, რომელიც დაახლოებით 50 წლის წინ შეკვრა ზუგდიდის თეატრმა რომელიღაც წარმოდგენისთვის და დღევანდელ სპექტაკლშიც ისაა მაგინაზე გადაფარებული. ამას გარდა, საზრუნავია ისიც, რომ ახალი თაობა მოვიდეს ზუგდიდის თეატრში. ახალ თაობაში მე პროფესიონალებს ვგულისხმობ და არა ქუჩიდან მოსულ სცენისმოყვარეებს.

კანდიდ, თქვენ უნდა იაქტიუროთ, რათა თბილისის შესაბამის უმაღლეს სასწავლებლებში შეიქმნას სპექტაკლური მიზნობრივი ჯგუფი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ორ-სამ წელიწადში დასი ახალგაზრდა პროფესიონალი მსახიობების გარეშე დარჩება.

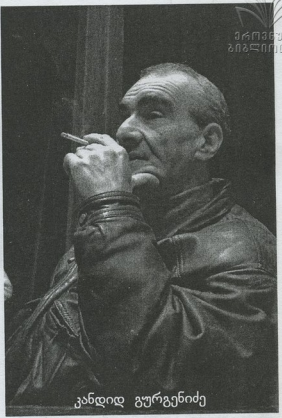
გ. ცაქტიშვილი: უდავოდ კარგი ფაქტია, რომ ზუგდიდის შალვა დადიანის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრი დღეს უკვე სტაბილურად მუშაობს. რეპერტუარში აქვს ოთხი საექსტრუდი, რომელთაგანაც ჩვენ ორი ვნახეთ. დავით კლიდაშვილის „დარისპანის გასაქირს“ სათანადო სცენური კულტურა ეტყობა. ამ პიესის უამრავი ვერსია გვინახავს ქართულ სცენაზე. რეჟისორებმა წლების მანძილზე მრავალი ვახტანგ ვიციანი შემოგვთავაზეს. ამიტომ, ძნელია რაღაც ახლის აღმოჩენა ამდენჯერ დადგმულ კლასიკურ ნაწარმოებში. მიუხედავად ამისა, კანდიდ გურგენიძის მიერ განხორციელებულ სპექტაკლში ჩემთვის მოულოდნელი სიახლე იყო ორისიმეს მხატვრული სახის გააზრება. ამ როლს მსახიობი თენგიზ ანდროიძე ასრულებს. ტრადიციულად

ონისიძე ერთი გაქნილი კაცია, რომელსაც საკუთარი პრობლემები მოგავრებული აქვს და არაფერი ანუხებებს. თქვენს წარმოდგენაში, რეჟისორული ჩანაფიქრით თუ აქტიორული შესრულებით, მასაც აქვს თავისი სატყეივარი. არც ისა დალბენილი. ამგვარი გამზრება უდავოდ ამდინდრებს პერსონაჟს. თ. ანდრიაძე, ისევე როგორც კ. გურგენიძე, არ ივიწყებენ დ. კლდიაშვილის ხელწერას. სწორედ, ცრემლიანი სიცილითაა გაუღუნითი ზუგდიდის თეატრის „დარისპანის გასაჭირი.“ ავტორისეული ორი პლანი, როგორც რეჟისორულად, ისე აქტიორულად სრულფასოვანადაა მოტანილი წარმოდგენაში.

ზ. სოფრომაძე: კლდიაშვილისეულ განწყობილებას, ამ სპექტაკლისათვის სასურველ ატმოსფეროს სათანადოდ ქმნის ლომგულ მურუსიძის სცენოგრაფია. ეს არაა მხოლოდ ავტორისეული ყოფის, კოლორიტის გაოცებუბა თუ გადმოცემა. დრამატურგის ნაწარმოების არსში წვდომა მთავარი, რაც დამდგმელ რეჟისორთან ერთად, მხატვარმაც მოახერხა. ავანსცენაზე იმერული სახლის ინტერიერია, ხოლო სიდრემში სოფლის ლობე, რომლის უკანაც თითქოს უკიდევანო სივრცეა, პერსპექტივაა, რომელიც ღრუბლებშია დანთქმული და უსასრულობის ასოციაციას იწვევს. რეჟისორული ჩანაფიქრით, მთელი სცენური გარემო ათვისებულია.

ჩემთვის მთავარი ისაა, რომ კლდიაშვილისეული სულიცუბეების მატარებელი სპექტაკლია. ადამიანური ღირსების შენარჩუნება უმთავრესი პრობლემა, რომლის წინაშეც დგანან მოქმედი პირნი. სწორედ, ზნეობრივ საკითხებზე დაგვაფორქებს ზუგდიდელთა წარმოდგენა. აქცენტები საჭირო ადგილასაა გამაფრებული. სათქმელი ნათლად მოდის მაყურებლამდე.

კ. ნინიაშვილი: არ შემიძლია არ დავეთანხმო ზნახს. რეჟისორულად, ისევე როგორც აქტიორულად, გამართული სპექტაკლია, ავტორისეული პირველწყაროს ერთგული. მეჩვენება, რომ წარმოდგენის საერთო ქარავს კარგად მოერგო დამდგმელის მიერ შემოყვანილი პერსონაჟი — ქალი (მზია ტოგონიძე), რომელიც პიესაში არ არსებობს. კ. გურგენიძის ჩანაფიქრით, იგი არაა მათხოვარი, თუმც მონყალებს ითხოვს, რასაც მისი ჩაცმულობაც ადასტურებს. იგი სულ ცოტა, ანაურთა წრიდან მინც უნდა იყოს. ეს კიდევ უფრო ამბავრებს სათქმელს. სპექტაკლის პროლოგსა თუ ეპილოგში ამ პერსონაჟის ჩავლა დობესთან, სცენის სიდრემში, სახიერი დეტალია. თუმც, მიმაჩნია, რომ იგი უფრო უნდა ღირნიებდეს, ერთგვარი რეჟიტატივი წარმოსთქვამდეს ტექსტს, ვიდრე მონდომებით მღეროდეს. ამ შემთვევაში, ტექსტია მთავარი და არა ვოკალური ოსტატობის დემონსტრირება. როგორც წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ მიიხრეს, ეს პერსონაჟი შუა სპექტაკლის დროსაც შემოდის მა-



კანდიდ გურგენიძე

ყურებელთა დარბაზში და შემდეგ ადის სცენაზე. გუმინ, როდესაც ვნახეთ „დარისპანის გასაჭირი,“ რაღაც ტენიკური ხარვეზის გამო, ეს ეპიზოდი საერთოდ ამოვარდა. ამიტომ, ძნელია უწასავდ, მხოლოდ ადამოცემით მისი შეფასება. მესმის, რომ ეს ხერხი რეჟისორის განზოგადოებისათვის დასჭირდა, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ შემთხვევაში საჭირო არაა. მსგავსი რამ მრავალჯერა გამოყენებული. ჩემთვის უფრო მისაღებაა პროლოგსა და ეპილოგში მ. ტოგონიძის სამონყალოდ გამოსული გმირის ღღინით ჩავლა და შემდეგ გამოვლა. ეს შეკრავს წარმოდგენის საერთო განწყვეტას. შენენის სახით მიღებული ერთი მუჭა ლობიო, რომელიც ქალს სასოებით მიაქვს, უფრო მრავლისმეტყველია.

გ. ცქიტიშვილი: ამ შემთხვევაში ვერ დავეთანხმები, ბატონ კოტეს. ვერანაირი აუცილებლობა წარმოდგენაში რეჟისორის მიერ შეთხზული პერსონაჟის არსებობისა ვერ დავინახე. აქ არაფერი ურეტენია არა მატეს მ. ტოგონიძის აქტიორულ შესრულებასთან. უბრალოდ, თავად ახალი პერსონაჟის შემოყვანის სასიცივლო მნიშვნელობა არ არსებობს. კლდიაშვილს ვინც ჰყავს პიესაში, იმათი მუშეობითაც ნათლადაა გაცხადებული სათქმელი. ტკივილი, გაჭირვება, არა მხოლოდ სოციალური, არამედ სულიერი, ზუგდიდელთა წარმოდგენაში ისედაც საცნაური და იოლად აღსაქმელია. ყოველივე ამის გასაძი-

„თქვენი და სხვების“ № 1

„დარისპანის გასაჭირი“. დარისპანი — მერაბ კაკელია,
ონისიშე — თენგიზ ანდრიაძე



ფრებლად, პირადად მე სრულიად არ მჭირდება ახალი პერსონაჟი, თავისი ღიღინით თუ ორღობეში სამონყალოდ აელაჩავლით ან კლდიაშვილისავე სხვა პიესიდან („უბედურება“) ნასესხები ორიოდ ფრანზით. ერთი სიტყვით, მ. ტოგონიძის ქალი არც არაფერს მატებს სექსუალს და არც არაფერს აკლებს. თუ მინცდამინც უნდა იყოს, მაშინ უმჯობესია როგორც ბატონმა კოტემ თქვა აქტიურად ნუ გამოჩნდება, ოდნავი მინიშნებით, სცენის სიღრმეში, პროლოგსა და ეპილოგში ჩაიაროს. დარბაზიდან მისი შემოსვლა სრულიად ზედმეტი გონია.

ზ. სოფრომაძე: ნინო ზარყუას კარონა ღირსებით აღესილი პერსონაჟია. იგი სრულიადც არაა კომიკური, ვოდვეილური, ერთგვარად არასრულფასოვნების კომპლექსით შეპყრობილი. ის ვითარების, არსებული გარემოს მსხვერპლია და არა პირადი ნაკლოვანებებისა. მსახიობი ზომიერად იყენებს გამომსახველობით საშუალებებს. ოდნავი მინიშნებით, შტრიხებით ძერწავს სცენური გმირის პორტრეტს.

კაროენასაგან განსხვავებით, ზედმეტად აქტიურია ნატალია (ელენე შენგელია). მართალია, პიესის მიხედვითაც ეს პერსონაჟი უფრო მეტად გამოსატყვევს საკუთარ პროტესტს განვითარებული მოვლენების მიმართ. ვიუტიკა, თავისებურად შეამბობს, მაგრამ ზუგანდელითა სექსუალში მსახიობი გარეგნულ გამომსახველობით საშუალებებს მეტ ყურადღებას უთმობს, ვიდრე შინაგანი განცდის, ემოციის მაყურებლამდე ნათლად მოტანას. შესრულების მანერის მხრივ ამგვარი ხაზგასმული სიმკვეთრე, ერთგვარი გადაჭარბების შთაბეჭდილებას ტოვებს. მთელი წარმოდგენა, ვგულისხმობ როგორც სცენოგრაფიას, ისე კოსტუმებს, კლდიაშვილის პიესისეული ყოფის, გარემოს ერთფეხლია. მაგრამ, ნატალიას თანამედროვედ შემოსვა (მსახიობი ჯინსებით გამოდის სცენაზე), აშკარად ამოვარდნილია საერთო გადა-

წყვეტიდან და მაყურებელთა დარბაზში მყოფთა თვალს ჭრის. გასაგებია, დამდგმელს სურს განზოგადოებას მიანიშნოს, მიგვანიშნოს, რომ ამგვარი ქალშვილები დღესაც არიან ჩვენს გვერდით. პრობლემა თავად მარადიული, ყველა ეპოქისათვის თანადროული. ეს ისედაც ნათელია და ზედმეტად პედანტიურულ, ხელოვნურ გათანამედროებას, ვეჭრობ, არ საჭიროებს.

კ. ნინიკაშვილი: მერაბ კაკელიას დარისპანი ქუმარიტად ტრაგიკომიკური პერსონაჟია. მსახიობი მსუბუქი იუ-

მორით აზავებს სცენური გმირის შინაგან დრამას, რის გამოც იბადება წრფელი ემოცია. ამიტომაცაა მისი დარისპანის დრამა აგრერიკად საცნაური მაყურებლისათვის. იგი დარბაზში მყოფთა გულწრფელ თანაგრძობას იწვევს.

შენიშნა მაქვს დარისპანის პირველ შემოსვლასთან დაკავშირებით. ამ დროს იგი ზედმეტად ეგზალტირებულია. მის მიერ წარმოთქმული პირველივე რეპლიკები იმდენად მკვეთრი და ხაზგასმულია, თითქოს რიტორიკული პეჭრობის მონანილეა ან საზოგადოების წინაშე საჯაროდ გამოდის სიტყვით. დარისპანი ტრაქტატით არსად არ გამოდის. ის დაღლილი, გატანჯული კაცია. ამიტომ, მისი საუბრის ტონი მართლაც აშკარად შესარბილებელია. სცენური გმირის ინტონაციებში შინაურთან გულის მოხება, საკუთარი გასაჭირის გზიარება, წუთისოფლის სამღურავი, უნდა ისმოდეს.

გ. ცეციტიშვილი: ძლიერი გროტესკული მეჩვენა ოსიკო (ირაკლი ჩუხუა). შესაძლოა ამით უფრო იკვეთება დრამატიზმი. ვინაიდან, ამგვარი რბილად რომ ვთქვათ, მოსულელი, განებრივად ჩამორჩენილი ყმაწვილი კაციც კი სანატრიული, სასურველი სასიძო გამხდარა სოციალურად თუ სულიერად შეჭირვებული ოჯახებისათვის ამგვარი, ვაზრებაც შესაძლოა მისაღები იყოს. მაგრამ, გერ ერთი, კლდიაშვილის პიესების გმირების შორს დგანან ვოდვეილების პერსონაჟთაგან. ავტორისეული ცრემლიანი სიცილი დასაბამივე გამორიცხავს რომელიმე მოქმედი პირის დაცინებას. შერიკი უთანაგრძობის მათ, იგი ამ დაძმინების ქირ-ვარამის გამზარებულად გვევლინება. მეორე და უმთავრესი კი ისაა, რომ ავტორისეული ოსიკო სულაც არაა ბრიყვი, გონებალუნგი ახალგაზრდა. მისი ზრახვები აშკარად შეღავნება ფრანზის: „აქვს რაზე“ რომლითაც იგი ონისიმეს მიმართავს ხოლმე განმარტობის ჭამს. რეჟისორული გადაწყვეტი და საშა-

ხიზოი შესრულებით, ოსიკო ვოდველიურად სასაცილო, კომიკური პერსონაჟია, რომელიც ძლიერ სწორსაზოვნად გამოიყოფება. ამგვარმა გაზარებამ მნიშვნელოვნად გააღარბა ეს მოქმედი პირი. არადა, სხვების მსგავსად, ოსიკოც სარგებელს ეძებს.

ზ. სოფრომაძე: აბსოლუტურად ვეთანხმები ოსიკოს მისამართით გამოთქმულ მოსაზრებას. ი. ჩუხუას სცენური გმირი არათუ სასაცილოა, ნაწინდელი, ზედმეტად გროტესკული გამოქმენველობითი საშუალებებით, მთლად მოდებული ადამიანია. ავტორისეული ტრაგიკომიკურობა, ამ შემთხვევაში სრულიად უსულებელყოფილია. ჩვენ თვალწინა შარგი, კარგატარა, რაც საფუძვლამდე არაკლდეაშვილისეულია.

კ. ნინიკაშვილი: კარონას როლის შემსრულებელს, მასიბო ნ. ზარქუას ძალზე მეტყველი თვალედი აქვს. ვინაიდან ამ მოქმედი პირს ძლიერ მკერე სასუბრო ტექსტი გააჩნია. ამავე დროს, რეჟისორული ჩანაფიქრით, იგი პროტესტის ნიშნად ამსხვრევს ფინჯანს და არა შოშისა თუ დიხნულების გამო; ვიდრე კაროენა მსგავს, მისი ბუნების ადამიანისათვის გაბედულ ნაბიჯს გადადგამს, ჩვენ მაყურებელთა დარბაზში მყოფებმა უნდა ვიგრძნობთ, როგორ თანდათან მზადდებდა ამ მორიდებული, ზრდილი ქალიშვილის მადანსაზღვარში ამბოხი. ყოველივე ეს ნ. ზარქუამ სწორედ თვალეებით უნდა გვაგრძნობინოს. ნაცვლად ამისა კო, რეჟისორული ჩანაფიქრით, ლამის ავანსცენაზე, სკამზე ჩამომჯდარი კაროენა თავისთვის ქსოვს. მის ირგვლივ განვითარებულ მოვლენებს, თითქოს აბსოლუტურად გამოითიშვია. საკუთარ თავში განმარტოებულია, თვალეზევე ესტრავაგანტული ფართოფარფლებიანი ქუდი კელუკად ჩამოუფხატავს. ერთი შეხედვით, იდუმალი იერი მიუღია, მაგრამ ამ დროს ჩვენ ნათლად უნდა ვხედავდეთ, ვგრძნობდეთ, რომ ნ. ზარქუას კაროენა მთელი არსებითა ჩართული მის ირგვლივ განვითარებულ მოვლენებში. მართალია, ვარეგნულად, თითქოსდა პასურად იქცევა, თუმც, ყურთასმენა მამის სიტყვებისკენ მიუყრია, დაძაბულად უსმენს. მის თვალეებში, ამისივე გაქცეულ უბოი, საყვედურით აღსავსე მზრობში, დაძაბულ, ზამბარასათნ დაჭიმულ სხეულში უნდა გამოჰქვიოდეს თანდათან დაგროვილი წყენა, თავმოყვარეობის შელახვა, დამცირება, რაც საბოლოოდ ქალიშვილის ამბოხით თუ პროტესტით დაგვირგვინდება. ნარმოადვენაში ამგვარი რამის მიინებავს კი არ არის. მეორე საკითხია, რამდენად ოსტატურად დაძლეეს ამ ურთულეს ეპიზოდს ახალგაზრდა მასიბოი. მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, რეჟისორმა ამის უფლება, საშუალება უნდა მისცეს.

გ. ციტიშვილი: ნ. ზარქუას კაროენასა და ე. შენგელაის ნატალიას კარგად აქვთ გატნობიერებული, რომ ერთ ბედქვეშ მყოფი ადამიანები

არიან. ამიტომაცაა ხანგასმით ნაწენები მათი ურთიერთთანაგრძნობა, ერთგვარი სოლიდრობა, ერთმანეთის მხარში დგომა. რეჟისორმა ნატალიას ტექსტის ნაწილი კაროენასაც უნაწილა. ისინი უფროსი თაობის, საკუთარი მშობლების მიმართ ერთიანი ძალით გამოთქვამენ პროტესტს. კ. გურგენიძის ჩანაფიქრით, ეს შეილებს ამბოხია. ეპიზოდ იმ სცენას მოსდევს, როდესაც ვგრთვ ნოდებულ აუქციონზე, დარი-სპანი და პელაგია თავანყვეტილ დოლს გამართავენ. გასათხოვარი ქალიშვილების ნაცვლად, ცუკვით არაერთხელ თავმოწონებ ჩამოვლიან მოდებელი პოტენციური სასიძოხა თუ მისი თანმხლები გაქნილი, ირონიული ღიმილისგან თვალეებმწურული ნათესავის ნინაშე. ამ დროს, ყველაზე მეტადაა საცნაური წენობრივი პრობლემა. ლირსების შელახვას ყველაზე მეტად ახალგაზრდები გრძობენ და მყის სათანადოდ რეაგირებენ. პიესისეული ნატალიას პროტესტი, სპექტაკლში კაროენაზეც თანბარადაა გადანიშნული. თავაქინდრულ, თითქოსდა დანამა-უღში მხილებულ მშობლებს ხმის ამოღება უჭირთ. კაროენასა და ნატალიასკენ ვერც იყურებია.

დამდგმელმა რეჟისორმა, მასიბოებთან ერთად, შეძლო ორივე მოქმედი პირის ინდივიდუალობის შენარჩუნება. მიუხედავად იმისა, რომ კაროენა და ნატალია ერთ ბედქვეშ მყოფნი არიან, ნ. ზარქუასა და ე. შენგელაის პერსონაჟები მაინც სხვადასხვა სასიათის მატარებელი ინდივიდებია.

კ. ნინიკაშვილი: დამდგმელისა და ნატალიას როლის შემსრულებელი მასიბოისადმი ერთი შენიშვნა მაქვს. დამკლად იმ წამის ეპიზოდის ხელეა, როცა ჩვენ, მაყურებელთა დარბაზში მყოფნი დავაფიქსირებთ მყისიერ გაუღებებს, როდესაც ე. შენგელაის ნატალია აღმოაჩენს კაროენას ბედით თანაზარობას. ეს უნდა გამოიკვეთოს, რათა ვგრძნობნოთ მათი ერთად ყოფნის სურვილი. თუ ყოველივე თავიდანვე გარკვეული, მაშინ აზრი ეკარგება ამ რეჟისორულ მიგნებას. მათ, აქ, მართლაც ოჯახში პირველად ხელე ერთმანეთი, შემთავს კი გაიზარეს ერთ ბედქვეშ ყოფნის ტრაგიკულთა. ამან დააახლოვა ისინი. მაგრამ, სადღაც, რომელიღაც ეპიზოდში გაჩნდა ეს თანაგანცდა. სწორედ ეს საკვანძო წამია მოსაძებნი და სათანადოდ გასათამაშებელი.

ჩემთვის ოსიკოც იგივე კაროენა თუ ნატალიაა. მერე რა, რომ ის კაცია, სასიძოხა, მასზე დიდი მოთხოვნაა. ისიც კარდკარ დაჰყავთ ბედის ან ბედზე უფრო მეტად სარგებლის საძებნელად. ასევე ნათლად გამოსავკვეთია, როგორც რეჟისორულად, ისე აქტიორულად, თ. ანდრი-აძის ონისიმი მამულობაში ექებს სარგებელს თუ ოსიკოს ბედით მართლაც დაინტერესებული. ამგვარი რამ, მკაფიოდ უნდა იყოს გაზარებული-

„თქვენ და სხვებს“ № 1

ჩამოყალიბებული. მოტივია განსასხლერი, ერთ-ერთი ვერსიია შესარჩევი, ის, რომელსაც საბოლოოდ დადგმული ჯგუფი აირჩევს და შემოგვთავაზებს.

ზ. სოფრომაძე: ძალიან მომწონს ოსკოს გაიგივება გასათხოვარი ქალიშვილებთან. მართლაც, ისიც გასასაღებელია, მიუხედავად ერთგვარი პრივილეგირებული მდგომარეობისა.

მაველა გელაშვილის მართა ერთობ მოხერხებული ქალბატონია. კანიდან ძვრება, რათა დასახულ მზანს მიაღწიოს. ზნად, არც დარისპანის მეტოქეობას ეუბება. მაგრამ, სამონყალოდ გამოოსული ქალის მიმართ გულჩვილია. ბევრი რამ არც მას აბადია, თუმც უშურველად, მაღლიანად უზიარებს ერთ პეშე ლობიოს, თან თანაგრძობობით გამსჭვალული მზერით აცილებს მიმავალს.

კ. ნინიკაშვილი: მეტი სიმძაფრეა საჭირო მართას როლის შემარულებლისაგან, როდესაც ირკვევა, რომ ოსიკო თურმე დანიშნული ყოფილა. მთელი მისი მცდელობა ამაო გამოდგა. თითქოს, ყველაფერი თავზე დაეწერა. ამ დროს კი ისეთი ფერმერთალია შეფასება, აქოდა დიდი არაფერი მომსდარაო. არადა, მართასთვის ეს ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე დარისპანთან კინკლაობა, სადაც ქეტირიძის ქალი აშვარად უფრო აქტიურია. ამდენად, მ. გელაშვილის შეფასება სწორედ აქ უნდა იყოს განსაჯოთრებით მძაფრი. მართას ჯერ არ სჯერა, მეტი ირწმუნებს, თავზარი დაეცემა და ბოლოს აღშფოთებოსაგან იფიქტებს.

გ. ცქტიშვილი: სახიერი, იუმორით შეზავებულია დარისპანისა და ონისიმეს შეხვედრა. ორივე მსახიობი გამოჰკვეთს იმერული კუდაბზიკობის, მეტისმეტი თავმონონების, ერთგვარი კეკლუკობისა თუ ტყუილ გაზავებულ ტრამპის განსაკუთრებულ ანდამატს, მიმზიდველობას. მ. კაკალიას და თ. ანდრიასის გამოშასველობითი საშუალებები ლაზათით, პენითაა აღბეჭდილი. გარეშე თვალისთვის განკუთვნილი „დადგმული რიტუალი“ მალე სრულდება. აზნაურები თითქოს ნილბას ჩამოისნინან, ორთავე გულწრფელი ხდება, ახლა უკვე დაუფარავად უზიარებენ ერთობის გულის ხეამადას...

ზ. სოფრომაძე: მარინე დარასელიას გიორი კომპოზიცია, მაგრამ მსახიობს ზომიერების გრძნობა არ ღალატობს. მასში ძალზედ იგრძნობა დრამატისმი. ძალზე ორიგინალურია დარისპანის და პელაგიას შეხვედრა. მ. კაკალიას სცენური პერსონაჟი თავმოწონენდ გაეცნობა ქალს. მ. დარასელიას პელაგია გასათხოვარი ქალიშვილივით დიმიორცხვებს, გაიპრანჭება. მათ შორის, ერთგვარი, მსუბუქი ფლირტი იწყება, რომელიც მყის შეწყდება, ვინაიდან ორთავე გრძნობს მოეგება. ახალაა აღმოაჩენ, რომ გასათხოვარი ქალიშვილები ჰყავთ. ამიტომ, პოტენციური მეტოქეები არიან.

კ. ნინიკაშვილი: პრინციპულად ვერ მივიღებ ფინალის სტატურ გადანყვეტას. ეს არაა გოგონის „რევიზორი“, სადაც პიესის ენსაჟის მუხვი სცენით“ ესმება წერტილი. დარისპანი, კაროენასთან ერთად, აუცილებლად უნდა წავიდეს. სწორედ კარდავარ ხეტიალი, ორლოებში წანწალია ის სნიხვის ტვიტორი, რომელიც დავით კლდამშვილმა დააკისრა თავის პერსონაჟებს. მარადული მგზავრია დარისპან ქარსიძე. სცენოგრაფიამიც უკიდევანო სივრცე დაწახული...

გ. ცქტიშვილი: გიორგი ჭაჭარავას პიესა „ვერიკა“, რომელიც ასევე კანდიდ გურგენიმე დადგა, დიდ დრამატურგიულ ღირსებებს არ ატარებს. როდესაც სამხატვრო ხელმძღვანელი თეატრის სარეჟისორი პოლიტკავას წარმართავს, კარგად მესმის, რომ ე.წ. „სალაროს სპექტაკლის“ აუცილებლობას არ გამოირიცხავს. ამგვარი გროტესკული წარმოდგენა იზიდავს მაყურებელს. თუ რამ დადებითი შეიძლება გამოიყვ, უღაფა ერთი რამ, მსახიობები თავს აღწევენ უდიდეს ცდუნებას, რაც მაყურებლის რეაქციანე ზედმეტად აყოლას გულისხმობს. მსგავს სპექტაკლებში არის ამის საშიშროება, მაგრამ დამდგმულმა რეჟისორმა, მსახიობებთან ერთად თავი დააღწია მსგავს ხიფათს. ნინაალმდგე შემთხვევაში, საქმე გვეყენებოდა იაფფასიან იუმორისტულ ცეცქთან.

დღევანდელი ზუგდიდის თეატრის პოტენციის შესაგრძნობად, ჩემთვის ისაა ღირებული, აქტიორულად თუ რეჟისორულად რაც „დარისპანის გასაქირშია“ მიღწეული. მახარებს ის ფაქტი, რომ „დარისპანის ვასაქირს“ მაყურებელი ჰყავს. შესაძლოა, ყველა ვერ სწვდება ყოველ ქვეტექსტს, სათანადოდ ვერ ამოიკითხავს სიღრმისეულ ჩანაფიქრსა თუ სათქმელს, მაგრამ მაინც სწორად რეაგირებს მის თვალწინ გათამაშებულ წარმოდგენებზე. თანაგრძნობა უდავოდ იბადება მაყურებელთა დარბაზში და ესაა სპექტაკლის წარმატება.

კ. ნინიკაშვილი: მე მაინც ჭეშმარიტი დრამატურგიის მოძრე ვარ, ამიტომ გირჩევთ, მსგავსი მხატვრული დონის პიესები, როგორცაა გ. კაჭარავას „ვერიკა“, არ შეიტანოთ თეატრის რეპერტუარში. ამას ეგზობო, მიუხედავად იმისა, რომ დღეს თავად ვნახე მაყურებლის ცოცხალი რეაქცია და წარმოდგენის მოწონებით გამოწვეული სიხარული. კარგად ვაცნობიერებ, საზოგადოებას გართობაც სურს, ერთგვარი შოუს ხილვის მოთხოვნა იბადება არსებობს მასში. თუმც, დარწმუნებული ვარ, პროფესიული სცენა არაა ფილარმონიის დიდი საკონცერტო დარბაზი, სადაც ხშირად იმართება ამგვარი მხატვრული დონის იუმორისტული. ისიც მესმის, თეატრის მაყურებლის მოზიდვა ესაქორთა, ე.წ. „სალაროს სპექტაკლებზე“ უარის თქმაც ძნელია. მაგრამ, ჩემი თხოვნაა, ნუ აყვებით ცდუნებას. ნუ მიაქვით

„თეატრი და სცენა“ № 1

ამგვარ რამეს მაყურებელს.

ანგლოტორ ამბავზე აცხადებულ პიესაში წარმო-
უდგენელია რაიმე მაღალმხატვრულის შექმნა. ეს
ესება, როგორც რეჟისორს, ისე მსახიობებს. ამი-
ტომ, ვერავის გამოყვანა. ბევრი არაფერი შეიცვ-
ლება, მაგრამ, იქნებ ვასიკო (ზურაბ ლაშვი) მა-
ინც იყოს განსხვავებული სხეულისაგან. სცადეთ,
ეს სცენური გმირი წარმოადგინეთ არაამქვე-
ყნოურ პერსონაჟად. ის აქცეთ იმ მეცნიერად,
რომელიც ამ ფარსულ გარემოში ყველაზე მეტად
ადაშიანურია. ზ. ლაშვი თავიდანვე საერთო თა-
მამის წესს გვთავაზობს. იქნებ, დასაწყისში იყოს
ყველაგან განსხვავებული და შემდგომ გარე-
შობ, ირგვლივ მყოფმა ადამიანებმა, მათმა ზეგა-
ვლენამ გადაასხვავებროს, სხეულის მსგავსი გაზა-
დოს.

ზ. სოფრომაძე: თეატრალური ხელოვნების
საფუძველი, რომ დრამატურგიაა, ეს აქსიომაა.
ბუნებრივია, არასრულფასოვანი პიესის მიხედვით
დადგმული სპექტაკლი, ვერაისდეს იქცევა ჭეშმარ-
იტი ხელოვნების ნიმუშად. არ მინდა ყველა-
ფერი დრამატურგს გადავებრალო, მაგრამ არც
გ. კაჭარავას პიესაში და არც კ. გურგენიძის
მეორე დადგმულ წარმოდგენაში ვერაიანი მი-
შენლოვანი, აქტუალური პრობლემა ვერ დავი-
ნახე. სათქმელის გარეშე კი თუნდაც ყაბადლე-
ბულ თანამედროვე თემზე დაწერილი ნაწარმო-
ებიც უძლეურია, რადგან დიდი ხნის სიცოცხლე
არ უჭერია. დღევანდელი ცხოვრებიდან ნაძალა-
დევად აღებული რამდენიმე მოტივი, საგულაჯი-
ურად გათამამებული ყველასათვის კარგად ნა-
ცნობი ვითარება, ჩემი აზრით, მაინც არ იძლე-
ოდა იმის საბაბს, რათა ეს პიესა დადგმულიყო.
ყოფილა შემთხვევები, როდესაც უმნიშვნელ პი-
ესაში რეჟისორს რაღაც ერთი ღირებული მო-
ტივი დაუნახავს და მთლიანად გადაუშუშავებია
პირველწყარო, რის შემდეგაც ოდნავ ღირებული
შედგენისთვის მიუღწევია. ამ შემთხვევაში, ესეც
არ იგრძნობა. ის კი არა და, ამბავიც არაა თა-
ვიდან ბოლომდე შეკრული. ფარდა რომ და-
იხურა, მეგონა პირველი მოქმედება დამთავრდა-
მეთქი. თურმე, სპექტაკლი დასრულებულია.

სცენოგრაფიაშიც (მატყარი - ლომდღე მუ-
რუსიძე) იმდენი რამაა გამოყენებული, თავება
აგებენ. მაგრამ, ეს აურაცხელი ავეჯი, ნივთები
ნა საჭიროა, ღმერთმა უწყის. სცენოგრაფიაც
ისევე ჰაერში გამოვიდებულ, როგორც თე-
თმფრინავის უამრავი მაკეტო, რომელიც სცენაზე
ჭკივია სრულიად უმჩინოდ და უფუნქციოდ.

კანდიდ გურგენიძე (თეატრის სამხატვრო ხე-
ლმძღვანელი): მინდა ერთ რამზე გავაძახებო
თქვენი ყურადღება. აქ დაისვა ნატალიას ჩაცმუ-
ლობის საკითხი. მიმაჩნია, რომ ყველაფერი მი-
საღებია, თუკი გაამართლებ. ცოდა გაზებული
სჯობია და ნატალიას სცენაზე ფრინველი გამო-
ყვანა, ნამდვილად არ ყოფილა ჩემი „ორიგინა-



სცენა სპექტაკლიდან „ვერიკა“

ლური“ ჩანაფიქრი. მთელ ზუგდიდში სათანადო
კაბა ვერ შეუკრძით. ამიტომ, პრემიერაზე თა-
ვისივე ტანსაცმლით გამოვიყვანე. სანამ რამეს
ვიშოვით, ეგ გეცვას-მეთქი, ვუთხარი. ისე, მომავ-
ლში, ბუნებრივია, კაბა ეცვება.

შობა ტოგონიძე (მსახიობი): მთავარი ეგ კი
არაა, მთავარი ისაა, რომ კარგა ხანია, ჩვენ
პროფესიული კრიტიკის აზრი აღარ მოგვისმენია.
გარეშე თვალს არ შეუფუფასებიათ. საკუთარი
ნამუშევრის მსაჯულნი ისევე ჩვენ ვიყავით. ასეთი
ვითარება დაახლოებით ათი-თორმეტი წელია.
ამიტომ, უღრმეს მადლობას მოგახსენებ ჩამო-
ბრძანებისთვის, სპექტაკლების განხილვისთვის.
გთხოვთ, ნუ იქნება ეს ეპიზოდური სასიათის შე-
ხვედრები. დაგეგვიდროთ, ტრადიციულად ვა-
ტკითთ. თუ ყოველი პრემიერის შემდეგ არა, სე-
ზონის ბოლოს ხომაა შესაძლებელი?!.. ეს აუცი-
ლებელია... როგორც მოსწავლეებს ისე გველაჭი-
როება დავკალიანება, გზის ჩვენება, შენიშვნები.
შედი წლის მანძილზე სპექტაკლს რომ არ ითა-
მამებ, ეს იგივეა, ხელახლა ისწავლო სიარული.
ჩვენ ახლა, ახლადგუზადგმული ბავშვებივით
ვართ!..

კ. გურგენიძე: ზუგდიდის თეატრის სახელით
უღრმესი მადლობა! იმდეს ვიტოვებ, რომ ურთი-
ერთ თანამშრომლობა მომავალშიც გაგრძე-
ლდება. ჩვენ ძალიან გვჭირდება პროფესიონა-
ლთა აზრის მოსმენა, ვინაიდან ამით არ ვართ
განებივრებულნი.

შეჩერდი, მიმოიხადა

და დაფიქრდი...

მოსკოვსა და ულიანოვსკში გამართულ თეატრის კრიტიკოსთა სემინარში მონაწილეობა ძალზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა. სემინარი ორგანიზებული იყო რუსეთის თეატრის მოღვაწეთა კავშირთან არსებული, საზღვარგარეთ რუსული თეატრების მხარდაჭერი ცენტრის მიერ. ცენტრი, თავად ვლადიმერ პუტინის მხარდაჭერით შეიქმნა და უკვე ერთი წელია არსებობს. ამ ერთი წლის განმავლობაში ცენტრმა განახორციელა სხვადასხვა პროგრამა: სემინარი საბჭოთა კავშირის ქვეყნიბიდან; რუსული დრამატული თეატრების გასტროლები რუსეთში ბიშეკიდან, ერევნიდან და თბილისიდან; ესტრენოში გაიხსნა რუსული თოჯინური თეატრი; ოდესაში მოენციო თეატრალურ მოღვაწეთა მრგვალი მაგიდა; ცენტრი მონაწილეობს რუსული თეატრების ფესტივალის — „ბალტიური სახლი“ — ორგანიზებაში და ა.შ.

სემინარს ხელმძღვანელობდა ცნობილი რუსი თეატრალური კრიტიკოსი ნატალია სტაროსელსკაია. მონაწილეობდნენ კრიტიკოსები რუსეთიდან და ყოფილი საბჭოთა ქვეყნიბიდან. სემინარის ორგანიზებაში მონაწილეობდნენ ელვიორა მაკაროვა (რუსეთის თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი) და ანა ხობოვა (კავშირთან არსებული ცენტრის წარმომადგენელი). რეპერტუარი, რომელიც ჩვენ ვნახეთ მოსკოვსა თუ ულიანოვსკში, სწორად იყო შერჩეული. ფომენკოს მიერ განხორციელებული ანტონ ჩეხოვის „სამი და“ ვიხილეთ მცირე თეატრის ფილიალის სცენაზე. ხოლო ულიანოვსკის სახელმწიფო დრამის თეატრი ჩემთვის აღმოჩნდა იქცა.

ენახეთ იური კოპილოვის (ულიანოვსკის დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი) ძ-

ლიან საინტერესო ხუთი სპექტაკლი. ჯეიმს გოლდმენის „ლომი ზამთარში“, ლუიჯი პერანდელის „პენის IV“, შექსპირის „ზაფხული“ დამის სინმარი, მოლიერის „ტარტიუფი“, ჟან პოლ სარტრის „ემშაკი და მამა ღმერთი“ — მთავარი თემა, რომელიც იური კოპილოვს აინტერესებს და ძირითად საზად გასდევს მის სპექტაკლებს — ადამიანი — როგორც მოვლენა, ადამიანის სულიერი და ინტელექტუალური განცდები. მის დამოკიდებულება ბუნებასა და ღმერთთან, სიკეთესა და ბოროტებასთან, მისი ვნებები. გარდა ამისა, რეჟისორს აინტერესებს ცხოვრებისა და თეატრის თემა: რა არის ცხოვრება და რა არის თეატრი, ცხოვრება სინმარია, ცხოვრება თეატრია, ცხოვრება რეალობაა, თუ პირიქით.

კრიტიკოსთა ჯგუფთან შეხვედრისას შეეხივებოდა, თუ რამდენ ხანს ანდომებს სპექტაკლზე მუშაობას, იური კოპილოვმა უპასუხა: — „დიდხანს გეშობა პიესაზე. ვდგამ პიესას, რომელსაც მრავალი წელია ეცივობ. უშუალოდ დადგმას დაახლოებით შვიდ თვეს, ხან მთელ წელსაც ვანდომებ. ქალაქ ულიანოვსკში არსებული პოლიტურული სიტუაცია გავლენას არ ახდენს პიესის არჩევანზე.“

იური კოპილოვმა შექმნა ანსამბლური თეატრი, რომელშიც გაერთიანებულია რეალისტური, გარდასახვის, განცდის, ფერითული სათეატრო ელემენტები. სათეატრო სანახაობის ყველა კომპონენტი: პიესა, სცენოგრაფია, მსახიობთა თამაში, მუსიკალური გაფორმება კოპილოვთან ერთ მთლიანობაში იკვრება და ემსახურება რეჟისორის კონცეფციის წარმოქმნას. კონცეფციისა, რომელიც მაცურებელზე ზემოქმედებს.

მინდა გამოვყო თეატრალური მხატვრის ს. შველოვსკის ნამუშევარი. სცენოგრაფიისა და კოსტუმების იგი ზუსტად ასახავს რეჟისორის ჩანათქერს. დეკორაციები ქმნიან ამ თუ იმ ეპოქის თანამედროვეობასთან შერწყმულ ატმოსფეროს.

ერთ წერილში შეუძლებელია იური კოპილოვის ყველა იმ სპექტაკლის განალოცობა, რომლებიც ჩვენ (სემინარის მონაწილეებმა) ულიანოვსკში ვიხილეთ. შევეცდები მჭიხველს გაეფიხარო ის შთაბეჭდილებანი, ემოციები თუ ფიქრები, რომლებიც ზემოხსენებული სპექტაკლების ნახვის შემდეგ დამეფულა.

ჯეიმს გოლდმენის „ლომი ზამთარში“ რეჟისორმა იური კოპილოვმა წარმოაჩინა როგორც გარდამავალ ეპოქათა ქრილიზი ორი ძლიერი პიროვნების დრამა. დასრულდა ძლიერ პიროვნებათა ეპოქა და იწყება ჩვეულებრივი, არაფრით გამოჩეული ადამიანის ეპოქა. პენი მგორისა და მისი მეუღლის ელინორის მიერ შექმნილი იმპერია იმსხვერვა. ეთი ყველაფერი ადამიანური, პირადული ამ იმპერიის შექმნას შესწირეს. შვილებშიც არ გაუმართლათ. ერთ-ერთი მათგანი

„თქვენ და სხვებს“ № 1

ჯონი (რუსეთის დამსახურებული არტისტი ვ. კუსტარნიკოვი) უბრალოდ გონებასუსტია; მეორე — რინარდო (ა. კირილინი) ჰენრის ჰავას სიჯიუტითა თუ ფიზიკური ძალით. იგი კარგი მე-ბრძოლია, მაგრამ მამამიამვალა; ხოლო მესამე — ჯეფრი (მ. პეტროვი) ინტრიგანი, უსიამოვნო ტიპაჟია. ჰენრი II (რუსეთის სახალხო არმისტოვი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ვ. შვიმანი) თავის შვილებს ეუბნება:

— თითქოს მეფე ლირი ვარ, მაგრამ მე არ მოგვცემ ნებას ჩემს მიერ შექმნილი სახელმწიფოს დაქუცმაცებისა. მე შეეჭმენი სამეფო, მე მიყვარდა ქალი, მაგრამ მან შვილებს მაგიერ ბავშვგაყვანილ ურჩხულზე გამოიჩინა. მე უარს ვამბობ თქვენზე. პიროვნება, სიყვარულის იმპერიის, მმართველობა. აი, საკითხები, რომლებიც რევესორმა ამ დადგმაში წარმოაჩინა.

მაყურებლის წინაშე ჰენრი II ინგლისის მეფის ციხესიმაგრეა (სცენოგრაფია და კოსტიუმები ს. შავლოცის). მხატვარი ძალიან ზუსტად გადმოცემს რევისორის ჩანაფიქრს, იმ ცხოვრებისეულ ამბოსფეროს, რომელშიც მოქმედება ვითარდება სცენაზე და რომელსაც თვალს ადევნებს მაყურებელი. ციხე-სიმაგრე სხვადასხვა ასოციაციას ბადებს; ასოციაციას სათაგურისა, ზარდახმისა (სხვადასხვა განაყოფილებებით), ციხისა, გოლიისა, რომელშიც დატყვევებული არიან მოქმედი გმირები და ა.შ. კოსტიუმებისა და დეკორაციის ფერთა გამა, რომელშიც დომინირებს მოყვანისფერი ოქროსფერი, შერჩეული იმგვარად, რომ მაყურებელზე ერთდროულად ზემოქმედებს როგორც დიდებული, ისე დამითრუნველი სანახაობა.

ჰენრისა და ელინორის მთავარი პრობლემა (რუსეთის დამსახურებული არტისტი ვ. სავო-სტანოვა) ის არის ჰენრის მექვიდრე ინგლისის მეფე. საფრანგეთის მეფე ფილიპი (ი. მორო-ზოვი) უკვე ჩამოსულია, რათა თავის დროზე ჰენრის მიერ წართმეული საფრანგეთის კუთვნილი მიწები დაიბრუნოს. ან უსასრულებელია ჰენრისა და ფილიპის მამას შორის დადებული პირობა. ელისი (ფილიპის უმცროსი და) ცოლად უნდა შეირთოს ჰენრისა და ელინორის ერთობაშია შვილმა და გახდეს ინგლისის დედოფალი, ან არადა, ჰენრიმ მიწები უნდა დააბრუნოს. პატარა ელისი უკვე ქალია, ჰენრიმ თავად აქცია ქალად, როდესაც თავის ლოგანში ჩაიწვინა. ჰენრის შეუცვლად ელისი; მაგრამ ელისი მზადად დასთმის იმპერიის შესანარჩუნებლად. პრობლემა ისაა, რომ ჰენრი და ელინორი ვერც ერთ შვილში ვერ ხედავენ ძლიერ ადამიანს, მმართველს, რომელიც სახელმწიფოს შენარჩუნებას შესძლებდა.

„ცხოვრება თამაშია“ — ეს XX საუკუნის გენიალური იტალიელი დრამატურგის, ენზიტენცი-ალისმის ერთ-ერთი ფუძემდებლის — ლუიჯი პი-

რანდელოს საყვარელი თემაა. იური კოპილოვმა „ლომი ზამთარში“ დანყებული თემის განსაყვარებლად პირანდელოს „ჰენრის IV“ აირჩია. პირანდელომ ტრადიციული იტალიური ნიღბების თეატრზე, ნიჭმეხულ მსოფლმხედველობასა თუ კლასიკური დრამატურგიის მექვიდრობაზე დაყრდნობით შექმნა თავისი, განსაკუთრებული სტილი. თეატრი თეატრში, თამაში თამაშში, ცხოვრება თეატრში, თეატრი ცხოვრებაში და ა.შ. მისი პესების მოქმედი გმირები — სახეება, პერსონაჟებია, მარიონეტებია.

სექტაკლში მოქმედება XX საუკუნის 20-იანი წლების იტალიელი ბარონის განმარტოებულ ველზე მიმდინარეობს. მხატვარი სცენოგრაფიაში ზუსტად გადმოცემს რევისორის ჩანაფიქრს — კაცობრიობის ისტორია სპირალისებურად ვითარდება, ამ ცოდევილ მინაზე ყველაფერი მუორდება. სცენაზე მიდროულად მორთული მისა-ღები ოთახია. ოთახის ინტერიერი შერწყმულია დნაინის თანამედროვე და ძველი სტილი. ს. შავლოცვი სიმდიდრის ილუზიას დეკორაციაში მუნაშული ფერის დომინირებით აღწევს. ჭერში რგოლი ჰყრია, რომელზეც დამაგრებულია ფარდა (ოთახის კედლები) ამ რგოლისა და ფარდის მეშვეობით, როდესაც მოქმედება ჰენრის IV-ის ეპოქაში გადადის, დეკორაცია იოლად იცვლება და გარდაიქმნება ხან ჰენრის IV-ის მისა-ღებ დარბაზად, ხან კი ფსიქიატრიული საავად-მყოფოს პალატად. ფარდა ერთი მხრიდან მუნა-შული ფერისაა, მეორე მხრიდან კი — ნაცრი-სფერი. დეკორაციის ავტოლიბიბის იცვლება ფე-რიც. ფარდა თითქოს ცვლიანებს და იმადრო-ულად განახლებებს იმ ორ ეპოქას, რომელშიც მოქმედება ვითარდება. თამაშდება ჰენრის IV-ის ტრაგედია. სცენის სიღრმეში ჰენრის IV-ის და მისი ცოლის პორტრეტებია. მოქმედების მსვლე-ლობისას პორტრეტები საიდუმლო კარებად გა-დაიქცევა. კედლების ზედა ნაწილში ვიტრიაზე ერთ-ერთი პერსონაჟი აბზობს: „ეს ანაქრონიზმია ამ ანტურაჟში“. სექტაკლის პირველსავე სცენე-ბში იხლართება ინტრიგა. ნახევრადგანათებულ სცენაზე, მაყურებლის წინაშე წარსდებიან პე-რსონაჟები იტალიური ნიღბების თეატრის კო-სტიუმებში გამოწყობილები. ისინი დაქორავე-ბული მსახურები არიან, რომლებიც ფსიქურად შეშლილ ადამიანს უფლიან. მას თავი გერმანიის მეფე ჰენრის IV-ედ წარმოუდგენია. ისინი მარი-ონეტები არიან და იმ თამაშის წესებს ემორჩი-ლებიან, რომელიც მათ გიჟმა შესთავაზა. ისინი თამაშობენ. მათ ყველას ნიღბი აქვთ მორგე-ბული. ისინი ემორჩილებიან იმ თამაშის წესს, რომელიც ჰენრისმა დაანება. მსახურთა ეპროდი მთავრდება ფრაზით: „შეჩრდიო, XX საუკუნის ადამიანი მოდის“.

ვინ არიან XX საუკუნის ადამიანები? რო-გორი ნიღბები აქვთ მორგებული? რა თვისებე-



ბის მატარებლები არიან? სცენაზე ჰენრიხის ძველი მეგობრები ჩნდებიან. მათ ჰენრიხთან ექიმი მოჰყავთ. ექიმი ავადმყოფის გამოჯანმრთელების გეგმავს, რასაც სრულიად ჯანმრთელი ჰენრიხს დასცინის. ექიმი კოხტევზე მეგობრების პასუხებიდან ირკვევა, რომ ჰენრიხი ცხენიდან გადმოვარდნამდე ძალიან ჭკვიანი და ამავე დროს კარგი მოთამაშე ყოფილა. მისი უმჩინოდათ კედეც. ამ შიშთან გამომდინარე ზურგს უჯან და-საცინობენ. ჭკუიდან შემოსის შემდეგ კიდევ უფრო უკეთესი მოთამაშე გახდა და თავისი როლის თამაში სერიოზულად დაიწყო. მოქმედების განვითარებისას ირკვევა, რომ ჰენრიხი (რუსეთის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ბ. ალექსანდროვი) ცხენიდან გადმოვარდნიდან რვა წლის გასვლის შემდეგ გონს მოიდა. იგი შეურაცხყოფილია საყვარელი ძალის მარკოზა მატყილდა სპინასა (რუსეთის დამსახურებული არტისტი ა. ბაბიჩევა) და მეგობრის ბარონ ტიტოს (რუსეთის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ვ. შეიშანი) საქციელით. ვინაიდან სწორედ ტიტომ (თავისივე მოგონილ და გამართულ მასკარადზე) უჩველტა მის ცხენს, ჰენრიხი გადმოვარდა ცხენიდან, ვარდნისას დაარტყა თავი და ტრავმის შედეგად რამდენიმე წლით აერია გონება. დრამატურგთანაც და რეჟისორთანაც სასიყვარულო სამკუთხედი დასაწყისშივე, მეორე ეპიზოდში იკვრება. ქალმა აირჩია მატყილდა სპინას როლი, კაცმა კი — ჰენრიხ IV-ის, ორივე კაცს ერთი ქალი უყვარდა. ჭკვიანა და ძლიერ მარკოზას მოსწონდა ჰენრიხი, მაგრამ არ ენდობოდა; „მაშინ რომ მისი თვალუბის გამომეტყველებისთვის დაიმეფებინა“ — არაერთხელ იმეორებს მატყილდა. ტიტო ხვდება, რომ ჰენრიხი ახლო გამარჯვებასთან და ვერავფრს ჭკვიანურს, გარდა იმისა, რომ მონინა აღმდეგე ფიზიკურად გაანადგუროს, ვერ მოიფიქრებს. იმ ტრაგიკული შემთხვევიდან ოცი წლის შემდეგ ხვდებიან ერთმანეთს ჰენრიხი, მატყილდა და ტიტო. ტიტო და მარკოზა, გადაძულელები ჰენრიხ IV-ის ეპოქის კოსტიუმებში, შედიან ჰენრიხთან.

რეჟისორმა დრამატურგიული კონცეფციის გამოსაყვანად ზუსტად განალაგა აქცენტები. ცხოვრება სიმბარია, თამაშია, ადამიანები კი მხოლოდ ცხოვრების ნიღბები არიან. ამ ჩანაფიქრს ემსახურება სცენოგრაფიაც, მუსიკალური გაფორმებაც ბ. ალექსანდროვისა და ვ. შეიშანის ბრწყინვალე მხატვრობით.

— ღმერთი არ არის, ღმერთი მოკვდა და ადამიანმა თავად უნდა გააკეთოს არჩევანი. ნიკუმეს ეს თემა აიტაცეს და ლიტერატურაში განავითარეს ეგზისტენციალისტებმა. ცნობილი ფრანგი მწერლისა და თეორეტიკოსის ჟან პოლ სარტრის „ემპიკი და მამა-ღმერთი“ ეგზისტენციალისტის ერთგვარ ფილოსოფიურ მანიფესტს წარმო-

ადგენს. ამიტომაც, ამ პიესის დადგმა ყოველთვის რთულ ამოცანად მიჩნეულა. ულდიკოვსკის თეატრის სცენაზე სამ მოქმედებამდე მისა თითქმის 4 საათის განმავლობაში მიმდინარეობს. მაყურებელი, მიუხედავად უზარმაზარი ინფორმაციისა, რომელიც პიესიდან და სცენიდან მომდინარეობს, არ იღლება. პირიქით, იგი დიდი ინტერესით უყურებს სპექტაკლს. რეჟისორი ამას შინაგანი რითმით აწყობს. მიზანსცენების თანამიმდევრობით, კომპოზიციურად შეკრული ეპიზოდების მეშვეობით აღწევს.

რა არის სიკეთე და რა არის ბოროტება, ვინ არის ღმერთი და ვინ არის ემპიკი, რას ნიშნავს იყო ადამიანი და გაკეთო სწორი არჩევანი სიკეთესა და ბოროტებას, ღმერთისა და ემპიკს შორის. და საერთოდ, ესმარება კი ღმერთი ადამიანს სწორი არჩევანის გაკეთებაში? აი, გლობალური საკითხები, რომელსაც რეჟისორი მაყურებლის წინაშე აყენებს.

ორი კომპოლივმა თითოეულ მოქმედებას დასათურება გაუკეთა. მოქმედება I — „ღვთისაგან დაწყველილი“. მოქმედება II — „სიკეთის მოთსავი, მოიძის მას“... მოქმედება III — „ძნელია იყო ადამიანი“. ეს დასათურებანი ზუსტად გამოხატავენ სცენაზე მიმდინარე პროცესს. პირველსავე მოქმედებაში ჩნდება ინტრიგა და ყალიბდება სამკუთხედი ღვთისაგან დაწყველილი ადამიანებისა. გიოცი — მხედართმთავარი, ჯარისკაცი (ვ. შეიშანი), ჰენრიხი — მღვდელი-გამყიდველი (ბ. ალექსანდროვი) და ნასტი — დაბალი ფენის წარმომადგენელი, რეჟისორი (ა. კირილინი). სამი ძლიერი პიროვნება, რომელთაც სურთ გარკვევა სიკეთესა და ბოროტებაში. მათ გახედეს საკუთარ თავზე ავლით ადამიანთა ბედის წარმოთვა. სამივე ერთ რამეში გვიან ერთმანეთს, სამივე — გამყიდველია. გიოცი მძას, კონრადს სწირავს. იგი მძის მკვლელია. ჰენრიხი მღვდელია, მაგრამ ვერ იტანს ღარიბებს და გიოცს სთავაზობს ალყაშემორტყმული ქალაქის გასაღებს მათი სიოცტლის სანაცვლოდ. ნასტი მღვდლებს ვერ იტანს და მღვდლების ამოუფიქრის სანაცვლოდ გიოცს ქალაქში საიდუმლო შესასვლელს ჩვენებს პირდება. გიოცი და ჰენრიხი წარმომავლობითაც გვიან ერთმანეთს, ორივენი არაკანონიერი შვილები არიან. ისინი მტკუნეულად განიცდიან ამ ფაქტს. ეს გრძობა მათში იმდენად უტრირებულა, რომ მათ მიერ სამყაროს აღქმაც კი დალი დასავა.

ს. შავლოვსკის მიერ შექმნილი დეკორაცია ამჯერადაც რეჟისორის ჩანაფიქრის აქცენტირებას ახდენს. ობობის ქსელი-გუმბათი ქვევით იწვევს და ცენტრში ვეარცმა ჩნდება. „ღმერთი მოკვდა, სამყარომ ეს ვერც კი შეამჩნია“.

გიოცი, ნასტისა და ჰენრიხი, ისევე როგორც ყოველ ჩვენებაში, არის კეთილი და ბოროტი სანისი. რეჟისორი, თითქოს დიღებს წინაშე აყ-

ნებს მაყურებელს, ყოველმა თავად უნდა გააკეთოს არჩევანი. გიოცმა თავიდან ბოროტება აირჩია. იგი ჯარიმდა და ვალდებული მოკლას.

— მე ავიღებ ამ ქალაქს ბოროტების სადიდებლად... დე, სიკეთეს მღვდელი ემსახურებოდას, მიტევაჯ მისი საქმეა — ამბობს გიოცი. შემდგომ გიოცი სიკეთის ქმნას გადანაცვებს და „შპს ქალაქს“ ქმნის, სადაც ყველა თანასწორი და ბედნიერი უნდა იყოს. პირველი სიტყვა, რომელსაც ამ ქალაქის მაცხოვრებლებს ასწავლიან, სიყვარულია. მაგრამ, მისი წამოწყება კრახით მთავრდება. „შპს ქალაქში“ მცხოვრებ ადამიანებს ხოცავენ. პირველ რიგში ნასწავლმა სიტყვად ისინი ვერ გადაარჩინა. სიკეთის ქმნა არ შეუძლია...

— „ჩვენს შორის ვინ აღმოჩნდა სათაგურში?“ — ეკითხება გიოცი პენრიხს და გამოუვალი სიტუაციიდან თავის დასაღწევ პასუხს თავადვე წარმოთქვამს:

— „ღმერთი არ არის, მე მინდა ყველაფერი თავიდან დაეიწყო. უდიდესი აფერისტობაა, ღმერთი არ არის, შენ მოკვდი, მსოფლიომ ეს ვერც კი შეამჩნია. კარგი დასაწყისია.“
ყველაფერი თავიდან იწყება. გიოცი ისევ ჯა-

რიმაცია. მან კვლავ გააცთა არჩევანი. სპექტაკლის შემდეგ მაყურებელს ათასი კითხვა ეპოება. ური კომპილაცი მაყურებელს ფილოსოფიური მზროვნებისათვის განაწყობს. შეჭერიდი, მიმოხივდი და დღეგრდი — რას ნიშნავს რწმენა, ღმერთი, ეშპიკი, შენი ცხოვრება... რეჟისორი ამ დადგმითა თუ სხვა სპექტაკლებით მაყურებელს ეუბნება: „შეიანი თავი შენი“.

ძალიან საინტერესო სპექტაკლებია „ტარტიუფი“ და „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. ეს უკანასკნელი, იური კომპილაცი და დგა როგორც მხიარული, ღამამი ზღაპარი-ფერია. ამ სპექტაკლებშიც რეჟისორმა ხანგამსულად წარმოაჩინა თავისი კონცეფცია, რომ ცხოვრება ეს თეატრია, სიზმარია, შენაცვლება, მაგრამ სამყაროს წარმმართველი ძალა მინც სიყვარულია. არის სპექტაკლები, რომლებიც წარმუღელ კვალს ტოვებენ. გადის დრო, წარმოდგენები აღარ ცოცხლობენ, აღარ ცხოვრობენ სცენაზე, მაგრამ ცხოვრობენ და ცოცხლობენ აღქმამი, წარმოსახვამი. ისინი ხშირად გახსენებენ თავს, ნამოტივტივებიან შენს ცნობიერებაში. სწორედ ამგვარი წარმუღელი, დაუწიყარი კვალი დგაოც ჩემს ცნობიერებაში იური კომპილაციის სპექტაკლებმა.

ახალგაზრდობა იქცა ხვალის...

თამუნა მუქარიანი

„დაბიუტი“ —

2004

წელს მესამედ ჩატარდა სტუდენტური სპექტაკლებისა და ფილმების კონკურს-ფესტივალი „დებიუტი“. მისასალმებელია ის ფაქტიც, რომ „დებიუტი“ წელ-წელა თავის ადგილს იკვიდრებს თეატრისა და კინოს სამყაროში. ძალიან ძნელია საყოთარი ხელებით შექმნა რაიმე, განსაკუთრებით მაშინ, როცა ამის არაწიარი გამოცდილება არ გაგაჩნია. თეატრალური უნივერსიტეტის სტუდენტების იდეა, ჩატარებინათ სტუდენტური ფესტივალი, წარმატებული აღმოჩნდა. დაულაღვი შრომისა და ნერვიულობის მიუხედავად

ორგანიზატორები უკვე მომავალი ფესტივალისთვის იწყებენ მზადებას. ახლა კი, კონკრეტულად 2004 წლის „დებიუტს“ შეუვსებენ. წინა ორი ფესტივალი ნახევრად დანგრეულ სასწავლო თეატრში გაიხსნა. 2004 წლის 10 დეკემბერს, ეს მისია გასართობმა ცენტრმა „ბერკოვმა“ იკისრა და გახსნას საზეიმო ელფერი მიეცა. ფესტივალის განხორციელებაში, ასევე, დიდი წვლილი მიუძღვის საქართველოს კულტურის, სპორტისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს და თბილისის მერიას.

სპექტაკლების ჩვენება გახსნის დღესვე მოეწყო. სულ ცამეტი ნამუშევარი იქნა წარმოდგენილი, აქედან ორი — სტუდენტურ-რეჟისორის მიერ დამდგული. თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის გარდა ფესტივალში მონაწილეობდნენ კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი; სომხეთის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი და აზერბაიჯანის ხელოვნებისა და კულტურის უნივერსიტეტი. თითოეულ საკონკურსო წარმოდგენას აფასებდა ჟიური: თეატრმცოდნე — თამარ ბოქუჩაია; რეჟისორი — სანდრო მრეველიშვილი; მასხობი — გოგა პიპინაშვილი; სცენოგრაფი — ნინო ჩიტაიშვილი; ჟიურის თავმჯდომარე (ასპირანტი — თეატრმცოდნე) — გახლდით მე (თამარ მუქარიანი), რაც ორგანიზატორების შემოთავაზების საფუძველზე მოხდა, რადგან ფესტივალის დებულებების თანახმად, ჟიურის თავმჯდომარე თეატრშიც და კინოშიც ასპირანტი უნდა იყოს.

დანსებულები იყო ექვსი ძირითადი ნომინაცია:

„თეატრი და სპორტი“ № 1

წლის საუკეთესო სცენოგრაფია, წლის საუკეთესო მუსიკალური გაფორმება, ქალის როლის საუკეთესო შემსრულებელი, მამაკაცის როლის საუკეთესო შემსრულებელი, წლის საუკეთესო რეჟისორი, წლის საუკეთესო სპექტაკლი, ანუ გრან-პრი.

ფესტივალის ისტორიაში წელს პირველად ჩატარდა კონკურსი სტუდენტ-კრიტიკოსთა შორის როგორც თეატრალურ, ასევე კინო-ხელოვნების დარგში. სტუდენტ-თეატრმცოდნეებს რეცენზიის დანერგა დევალთა. მათ თავიანთი ნაშრომები სპექტაკლის ნახვის მეორე დღესვე უნდა ჩაებარებინათ. კომპეტენტურმა ფიურომ, რომლის შემადგენლობაში გახლდნენ ნოდარ გურაბანიძე, მიხეილ კალანდარიშვილი, გიორგი ცქიტიშვილი, ორი გამარჯვებული გამოვლინა: ლაშა ჩხარტიშვილი – „თუ არგოსს ეშველა, იქნებ ჩვენც...“ (სპექტაკლი „ბუზები“), ნინო ხუციშვილი – „გუმინდელი“ (სპექტაკლი „გუმინდელი“).

სიმატილო ვითარათ, არ გახლავართ მსგავსი კონკურსების (თეატრალური, მუსიკალური, ქორეოგრაფიული და სხვა) დიდი მომხრე და მოყვარული. ზოგ შემთხვევაში ის შეიძლება სპორტულ შეჯიბრებასაც დაემსგავსოს, თუმცა არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ საქმე ცოცხალ, შემოქმედებით პროცესთან გვაქვს და მის უამრავი გაუთვალისწინებელი ნიუანსი ახლავს თან. მეორეს მხრივ, ყვეელი კონკურსანტი ცდილობს იყოს საუკეთესო, გამორჩეული და კონკურსის მიზანიც, ალბათ ეს გახლავთ, ამიტომ დიდად ვაფასებ „დებიუტის“ თითოეულ მონაწილეს.

ფესტივალის რეპერტუარს ძირითადად თეატრალური უნივერსიტეტის სპექტაკლები შეადგენდა. პროგრამაში შედიოდა როგორც საკურსო, ასევე სადიპლომო ნამუშევრებიც. ფესტივალის დახურვა-დაჯილდოების ცერემონიალი 17 დეკემბერს, კინოთეატრ „რუსთაველში“ მოეწყო. ფიურის გადანეციტლება ამ დღეს გახდა ცნობილი. შუხსამისი კანდიდატების არარსებობის გამო, ჩვენ თავი შევიკავეთ გავგეცა პრიზები საუკეთესო რეჟისორის, საუკეთესო სცენოგრაფის და საუკეთესო მუსიკალური გაფორმებისთვის. მამაკაცის როლის საუკეთესო შემსრულებლის კანდიდატები იყვნენ – ნიკა კუჭავა, გიორგი ზაწერაი, მამუკა მუმლაძე. ქალის როლის საუკეთესო შემსრულებლის კანდიდატები – სოფო ლომჯარია, ნინო შერმაძინი, თეკლა დათეაშვილი და ნათია ფანჭველაშვილი. დახურვის ცერემონიალზე ფიურის შემოხსენებული გადანეციტლება და კანდიდატები, სამწუხაროდ, არ დაფიქსირებულა, თუმცა, გამარჯვებულები სავარაუდოდ დასახელდნენ – მამაკაცის როლის საუკეთესო შემსრულებლის ნომინაცია ორად გაიყო

და დაჯილდოვდნენ: ნიკა კუჭავა („ბუზები“) და მამუკა მუმლაძე („ლია შუხსამანი“). ქალის როლის საუკეთესო შემსრულებელი – თეკლა დათეაშვილი („ლია შუხსამანი“). წლის საუკეთესო სპექტაკლი – „გუმინდელი“ (კულტურისა და ხელოვნების უნივერსიტეტი, რეჟისორი სოსო ნეშაძე). აგრეთვე, გავეცით დამატებითი ნომინაციები: მამაკაცის ეპიზოდური როლის საუკეთესო შემსრულებელი – ოთარ კოჭიჩიძე („ლია შუხსამანი“); ქალის ეპიზოდური როლის საუკეთესო შემსრულებელი – ნინო ციმაკურიძე („ბუზები“). ფიურის სპეციალური პრიზი ჰუმანურობის პროპაგანდისთვის მიენიჭა სპექტაკლს „კუკურაჩა“ (რეჟ. შ. კობიძე).

ძირითად ნომინაციებში გამარჯვებულებს დიპლომების და „დებიუტის“ ბრინჯაოს სიმბოლოების გარდა, ფულადი პრემიებიც გადაეცათ. ფესტივალის სარჩიზო ფონდი კი „ძველმა თიბისმა“ დააფინანსა.

2004 წელს არც ისე ბევრი დაჯილდოებული გამოვლინდა. ვერ ვიხსენებ ისეთ ფაქტს, რომ რაიმეზე ბევრი გვეკამათოს, რადგან ზოგიერთი სპექტაკლი, სამწუხაროდ, არაკონკურენტუნარიანი აღმოჩნდა. მართალია, უკეთესზე უკეთესი არ დაილვა, მაგრამ პირადად მე, არა როგორც ფიურის ნარეზმაგვენელს, არამედ როგორც თეატრალური უნივერსიტეტის ჩვეულებრივ ასპირანტს, ძალიან დამწყდა გული, რომ გრან-პრი თეატრალურში არ დარჩა, თან უკვე მეორედ. ეს ცრობა დამაფიქრებელია. ალბათ, ისე ინსტიტუტებმა და კათედრებმა უნდა იზრუნონ, რომ ფესტივალში მხოლოდ მათმა საუკეთესო სპექტაკლმა მიიღოს მონაწილეობა.

ძალიან დიდ მაღლობას მოვახსენებ ფიურის თითოეულ წევრს. ჩემთვის დიდი პატივი იყო მათთან ერთად მუშაობა. ასევე, დიდი მადლობა ფესტივალის ორგანიზატორებს. წინა ფესტივალთან შედარებით ნულვანდელი გაცილებით კარგად იყო ორგანიზებული.

„თეატრი და სცენა“ № 1

თუ არგოსს ეხველა, იქნებ, ჩვენც...

ამ ქალაქ-სახელმწიფოს მოსახლეობა შიშსა და იმ ცოდვითა მოწინიებით ცხოვრობს, რომელიც სინამდვილეში არც ჩაუდენია. ყველას გონება დახშული აქვს. თუ ვინმე უცხოს შემთხვევით მოჰქრეს თვალი, ქალაქის ქუჩებში კვიცლს იწყებენ და გარბიან...

ერთ დროს სტუმართმოყვარეობით განთქმული არგოსელები, ქალაქის სტუმრებს აღარც ესალმებიან, ასე გრძელდება ავგურ სპეე 18 წელია...

საუბარია ალექსანდრე ქანთარიას სპექტაკლზე ჟან პოლ სარტის „ბუზები“, რომელიც რეჟისორმა თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში დადგა სამასხიობო ფაულტეტის III კურსის სტუდენტებთან. ეს არის სარტის ამ ურთულესი, ფილოსოფიური პიესის პირველი სცენური ინტერპრეტაცია ქართულ თეატრში. ნიშანდობლივია, რომ რეჟისორი მას დგამს არა რომელიმე პროფესიულ დასთან, არამედ სტუდენტებთან. ამის მიზეზი გარდა იმისა, რომ კლასიკური დრამატურგიის ნიმუშებზე მუშაობით ახალგაზრდები სამასხიობო ოსტატობის საფუძვლებს უნდა დაეუფლონ არის ისიც, რომ პიესაში დასმული პრობლემა თანამედროვე ახალგაზრდობისთვის ძალზედ აქტუალურია. ამდენად, ალექსანდრე ქანთარია ერთგვარ რისკზეც წავიდა, როცა სტუდენტებს დააკისრა რთული ფსიქოლოგიური ხასიათების სცენური ხორცშესხმა და არცთუ უშუდეგოდ.

სარტის დრამატურგიის კონცეფცია ევზი-სტენციალური ფილოსოფიიდან იღებს სათავეს. იგი მიეკუთვნება ევზისტენციალთა ე.წ. „ათეისტურ ჯგუფს“ (პაიდეგერი, იასპერო, კამიუ, სარტრი). მის დრამატურგიაში პირო-

ვნება კი არ უპირისპირდება საზოგადოებას, არამედ „სუბიექტი-ობიექტს“, როგორც ევზისტენციალისტთა არაერთ თხზულებაში „სუბიექტი-ობიექტის“ სარტრი შეგნებულად მიმართავს ანტიკურ სიუჟეტს, რადგანაც მითოსურ სიუჟეტებში კონფლიქტი ვითარდება ადამიანსა და ღმერთებს შორის, ანუ იმასთან, ვინც წარმოადგენს სამყაროს – ამ შემთხვევაში სუბიექტს. ადამიანს სწორედ ამ ღმერთების მიერ მართული ობიექტი – სამყარო პოულობს და ამით ხაზს უსვამს ამ პრობლემის მარადიულობას. მითოსის ეს უნივერსალური იდეა ნებისმიერი ნიმუშის სხვადასხვა ეპოქალური ნიშნით ტრანსფორმაციის საშუალებას. სარტრი მასში თავისი თანამედროვეობის ერთ-ერთ ყველაზე მტკივნეულ – პიროვნების გაუცხოების დრამას წარმოაჩენს. პიესის ძირითადი თემა პიროვნების ადგილი თანამედროვე სამყაროში, რწმენა და ურწმუნოება, სიცოცხლის არსის შეცნობის სურვილი.

სპექტაკლი, პიესისგან განსხვავებით, იწყება იუპიტერის (გიორგი ზანგური) შემოსვლით სცენაზე, რომელიც მოლბერტთან მიდის და იწყებს ხატვას, მის უკან კი დგანან ფიგურები, რომლებიც იუპიტერის ფუნჯის მოსმის შედეგად გაცოცხლდებიან. იგი ხომ სამყაროს შემოქმედია, ის არის ღმერთთა და კაცთა მამა, იგი განანუხებს ქვეყნად კეთილსა და ბოროტს. ამ სიმბოლური დატვირთვით გადანაყვითა რეჟისორმა ეს სცენა, პლასტიკისა და მუსიკის საშუალებით, ყოველგვარი სიტყვის გარეშე. იგივე აზრია გამახატული იმ დეტალით, სადაც ველოსიპედი, რომლითაც იუპიტერი მოგზაურობს, საჭედ „გადაიტყვება“, მისი მმართველი კი სიკვდილის ღმერთია.

ამ ექსპოზიციას პირდაპირ მოსდევს ორესტესა (ნიკა კუჭავა) და სელენესას (ნინო ჭოლაძე) არგოსში ჩამოსვლის ეპიზოდი. სწორედ აქედან იწყება ამბავი.

სპექტაკლის ცენტრში ახალგაზრდები ორესტე და ელექტრა დგანან, რომლებიც თავისუფლების მოპოვების სურვილით შექმნილი ადამიანების სიმბოლოს წარმოადგენენ. თუ ორესტე საუნივერსიტეტო განათლებას იღებს და ფსიქოლოგიაც მეცნიერების სხვა დარგებთან ერთად კარგად აქვს შესწავლილი, ელექტრა სასახლეში იზრდებოდა და ყოველ დღე იმ იმედით იღვიძებდა, რომ გამორჩეული იქნებოდა ორესტე, რომელიც შურს იძიებს ეგოსტე და შეთქმულების მოწინავე კლიტემნესტრაზე – დვილ დედანზე.

ორესტე (ნიკა კუჭავა) მოქმედებს დევნილი – მთავარია იცოდე, რომ თავისუფალი ხარ.



იგი საკუთარ ქვეყანაში უცხოდ გრძნობს თავს, მან არ იცის, რა არის სიძულელი, რა არის სიყვარული. იგი ახლა სწავლობს სიძულვილს, ხოლო სიყვარულზე ელექტრასთან საუბრისას ამბობს: „მე გამომიცვლია მოჩვენებითი სიყვარული, წარმავალი და ნისლივით გაფანტული, მაგრამ არ ვიცი რა არის ცოცხალი ადამიანების მსურველი ვნება. კე მინდა ვიყო კაცი, ფესვგადგმული, კაცი კაცთა შორის.“ ამის მიხედვით კი ემშვიდობება სინწინდეს, არც იმას აქვს აზრი, თუ რა გზით იძიებს შურს, იგი მაინც მკვლელი გახდება. ნიკა კუჭყავას გმირს აქვს ამბიცია, მაგრამ არა მეფობის, მას ეშინია ამ პასუხისმგებლობის — რა ვუყო ხალხს? — ამბობს იგი. სტუდენტი მსახიობი სიმართლითა და დამაჯერებლობით ხატავს მის გმირს, მისი სასიამოვნო ხმა და სცენური მომხიბვლელობა სიმპატიით განაწყობს მასურებელს მის მიმართ.

ელექტრა (ნათია ფანქველავილი) პირველად „სამასხურეობრივი მოვალეობისას“ ჩნდება სცენაზე, კულისებიდან ჯერ თეთრეულს ყრის აბაზანასთან, შემდეგ კი სარეცხის ლავანით მიემართება აბაზანისკენ, რომელსაც მოჰყვება მისი მონოლოგი იუპიტერისადმი, რომელშიც იკვეთება მისი ხასიათის შტრიხები — უშიშრობა, სითამამე, გაბედულობა. იგი თავიდანვე ამუღანებს მეამბოხის სულიცვეთებას, ოღონდ მომბოძების ძალა არ ჰყვინის. მას სწყურია ადამიანთა ბედნიერებისა და სიცოცხლისათვის, ოცნებადქცეული მიზანი მიღწეულია, მაგრამ „აპა, ჩემი მტრები დაიხოცნენ, ვინ იცის რამდენი წელი ველოდი ამ სიკვდილს და ჩემი მოლოდინი სიხარულს მგვირიდა, ახლა კი ჩემი გული გათანგულია, ნუთუ, თხუთმეტი წელი თავს ვიტყუებდი?“

თავისუფლების მოპოვების გზა რთულია და წინააღმდეგობებით აღსავსე. ამ გზაზე ახალგაზრდებს (და არა მარტო მათ) ელობებათ უმაღლესი ქურუმი (ზაზა კავთაშავილი), რომელიც ქმნის იდეოლოგიას. მის გამოსვლაში მიცვალებულთა დღესასწაულზე ივითხება ეგოსთვის სახელმწიფო პოლიტიკა, რომელიც სისხლით მოვიდა სამეფო ტახტზე და გარდაუვალია, რომ ამავე გზით დაამხოვენ მის ხელი-სუფლებასაც. ეს კარგად იცის თავადაც. მიხედვით არაფერი დარჩა ცარიელი ნაჭუჭის გარდა. „სხვა რა ვარ მე, თუ არა ის შიში, რომელიც სხვებს აქვთ ჩემს მიმართ“ — ამბობს იგი, სწორედ ამ მონოლოგში იკვეთება მომავალი მსახიობის გიორგი სვანიძის შესაძლებლობები. იგი მეტყველებად ახერხებს დახატოს სურვილებისგან დაცლილი, უსიყვარულო

და იმედგაცრუებული კაცის სახე. მან კარგად იცის და დანაშაულიც ჩაიდინა. „საკუთარი სხეულით „მოკლა“ მისი სახელმწიფო.“ იგი უშუალოდ იმის გამოც, რომ ყოველთვის „ზემოდას“ იმართებოდა, მას ყოველთვის იუპიტერი ესმართებოდა, ბოლოს ისიც იწყებს ღმერთის წინააღმდეგ ახედრებას — სიკვდილის განაჩენი გამოუტანა თავის თავს. ხოლო, როცა ადამიანი თავისუფალი არჩევანის ძალა ამოხეთქავს, ღმერთებს აღარ ძალუძთ მისი შეჩერება.

საბერძნეთის ულამაზესი ქალი იყო კლიტემესტრა (თეა ჩუბინიძე), ახლა მისი სახე „სექსუალადილილ ყანას დაემსგავსა.“ მის ცოდვას ელექტრა „სახელმწიფოებრივი დონის ოფიციალურ დანაშაულად“ აფასებს. ეგოსთვის განსხვავებით, იგი არ ნანობს ჩადენილ დანაშაულს, მას გულწრფელად უყვარდა ეგოსი, იმან კი კლიტემესტრას სიყვარული საკუთარი ამბიციების დასაკმაყოფილებლად გამოიყენა. მოტყუებული კლიტემესტრა კი დაისაჯა, ევენო და ენამა...

იუპიტერის (გიორგი ზანგური) რაციონალიზმი ბოროტებისკენ არის მიმართული, მას არავინ უყვარს, იგი ახალი თაობის ამბოხს დანაშაულად მიიჩნევს და „სარეველა ბალახივით უნაყოფოს“ უწოდებს, რომელიც რაც არ უნდა თხარო, მაინც ამოვა. ახალგაზრდა მსახიობი ახერხებს შექმნას ბოროტი იუპიტერის მხატვრული სახე და უამრავი შტრიხით გაამდიდროს იგი, თუმცა, ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ მას ზოგიერთ ეპოზოდში არ დაჰკრავს სქემატიზმი. საინტერესო სახეებია სპექტაკლში ჯარისკაცები, (მიშა ამონაშვილი და ვაჟა როსტომაშვილი), იდიოტი (ვახტანგ კანდელიანი), მოხუცი (ნინო ციმაკურიძე), ერინიები (სოფო კერვალიშვილი, თეა ჩუბინიძე, ნინო ციმაკურიძე), მათ ხასიათები შემოაქვთ და განწყობას ქმნიან, რეჟისორმა სპექტაკლის კონცეფცია ძირითადად სამი პერსონაჟის: იუპიტერის, ორესტესა და ელექტრას დისკუსიაში ჩამოაყალიბა, ამიტომაც იქმნება შთაბეჭდილება, რომ სპექტაკლში სხვა მონაწილე სტუდენტ-მსახიობებს თავიანთი გმირების ხასიათების გამოკვეთის პროცესში მოკლდათ ყურადღება...

აღ. ქანთარიას სპექტაკლის მუსიკალური და მხატვრული გაფორმება რეჟისურის კონცეფციის შემადგენელია, სპექტაკლის კონსტრუქციის ორგანული და დრამატურგიულად საჭირო ნაყოფია და არა კოსმეტური დანამატი, რომელიც თვალსა და ყურს „ესიამოვნება“ მხოლოდ.

სივრცე, რომელშიც სპექტაკლის პერსონაჟებს უხდებოდა მოქმედება, საოცრად ტყვადია, ამავდროულად სიმბოლურიც. სცენაზე წარმოდგენილი პირობითი სახლების ფასადებზე (რომლებშიც საჭიროების შემთხვევაში ეგისოსის სამეფო ტახტადაც იქცევა) მიკრულია ადამიანთა გამოსახულებები, რომლებიც „დამარხული თავისუფლების“ სიმბოლოებია, ხოლო ამ სახლების სარკმლიდან, რომელიც ძალზე ფინროა, გადმოშვებულია სისხლიანი თეთრი „ბაირალები.“ — ჩანსობილი ამბოხის სიმბოლო, მოსაზრებას ამყარებს ფინალურ სცენაში ორესოსის მონოლოგის წარმოთქმისას ერინიებს: ტისიფონეს, ალექტიასა და მეგარას მიერ ორესოსის მუმიციფიკირების პროცესი. ორესოსიც ისეთივე ფიგურად იქცევა, როგორც არგოსის სახლების ფასადებზეა გამოსახული.

„საბრალო ბავშვებო! ეს გინდოდათ? სადა მდე მიყავხართ ამპარტუნეებს, თავქირინი ახალგაზრდობა! სანამდე მიიყვანეთ საქმე, რომ თავის მოიმედე და შეშლილო ახალგაზრდობა, რამდენი ბოროტება მიაცენეთ საკუთარ თავს!“ — ოუპიტერის ამ სიტყვებით, რომლითაც იგი ორესოსსა და ელექტრას მიმართავს ფინალში, თითქოს მათ მარცხზე მიგვაზრუნებს, მაგრამ რეალურად ეს არის ორესოსს ზნეობრივი გამარჯვება ოუპიტერზე. ორესოსს მოთხრობილი იგავისა არ იყოს, ბუნებს და ვირთხებს ფლიტის დამკვერელი გაიტყუებს და ხალხიც ნელ-ნელა დამშვიდდება და ამოისუნთქავს, ზნეობრივად ამაღლდება და ალსრულდება გმირის მიზანი. ამას დრო სჭირდება. თუ არგოსს ეშველა, იქნებ, ჩვენც...

წერილი აბულაძე

„გუმინდელის“ დღევანდლობა

თეატრალურ სამყაროში ყურადღება მიიქცია ახალგაზრდა რეჟისორის სოსო ნემსაძის მიერ შალვა დადიანის — „გუმინდელის“ თანამედროვე სცენურმა ინტერპრეტაციამ, რომელიც წარმოდგენილი იქნა ე. თაყაიშვილის სახელობის თბილისის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამსახიობო ფაკულტეტის სტუდენტების მიერ. ამ სტუდენტურ სპექტაკლს აქტიური შესრულების თვალსაზრისით, ავადმყოფი სიმაღლეებიდან ვერ განვიხილავთ, მაგრამ აშკარად ჩანს მათი შემოქმედებითი პოტენციალი. სწორედ ამან მისცა შესაძლებლობა სოსო ნემსაძეს განეხორციელებინა საკმაოდ სერიოზული რეჟისორული ჩანაფიქრი. იგი შალვა დადიანის პიესას კონცეპტუალურად იაზრებს, რომელსაც ლოკურად ემორჩილება სპექტაკლის ყველა კომპონენტი.

პიესის არსი შალვა დადიანმა უკვე სათაურში ასახა. „გუმინდელი“, ერთი შეხედვით, წარსულის მანიშნებელია, მაგრამ ეს უსასრულო წარსულია, მჭიდროდ რომ უკავშირდება აწმყოს. სწორედ ეს არის მიზეზი, რომ აგერ უკვე თითქმის ერთი საუკუნეა ქართველ რეჟისორთა სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლები მუდმივად მიმართავენ ამ წანარმოებს. ყველას ამ გუმინდელ დღეში თავისი თაობის სატიკივარის ასახვა სურს და იქნება ამ პიესის ინტერპრეტაციის შესანიშნავი უწყვეტი ჯაჭვი.

რეჟისორმა არ თქვა უარი დღეს ესოდენ მოდურ მეთოდზე, რომელიც პირველწყაროსთან მიმართებაში თავისუფალ, ერთგვარად ფამილარულ დამოკიდებულებას გულისხმობს, ანუ იგი იოლად შეელია შ. დადიანის პიესის არაერთ ეპიზოდს და ზოგიერთ მათგანს კი მკვეთრად უცვალა სახე. ეს ხერხი ექსპოზიცი-აშივე გამოჩნდა... შესაიბები მასურებელთა დარბაზიდან შემოდინა, ნელი ნაბიჯით მიმართებიან სცენისაკენ და ქმნიან ერთიან სტატიურ კომპოზიციას, სადაც შთამბეჭდავად იხატება მწუხარებისგან სიცივის ზღვარს მიწნულ ადამიანთა მდგომარეობა. ავისმომასწავებელი შში და გაურკვევლობა გამოსჭვივის მათი სახეებიდან. თითოეულ მათგანს აღარაფერი ადარდებს და საღათას ძილისათვის მიუცია თავი. რამდენიმე წუთის შემდეგ კომპოზიცია ნელ-ნელა ქმედებაში გადადის. ვილაც დოლის დავკრას იწყებს და ნელი რიტმების ფონზე იკვეთება ადიკოს ხმა — „გამოტყეილი მითხარით რა გინდათ?.. — რა უნდა უნდოდეს ახალგაზრდა ქალს? გათხოვება... — ეპა-



სუხება ფაციაც. დროდადრო გრენგოლმი და კნინა ჩიტუნიაც წამოიკნავლებენ ხოლმე. თავიდან ეს ხმები სადღაც შორეთიდან ჩაგვეწყვის. ამ სამყაროში დრო თითქოს დიდი ხნის წინათ გაიყინა. უცებ ვერ ერთი პერსონაჟი აიღებს ცარიელი სარკის ჩარჩოს, ჩახედავს და მეორეს გადაანოდებს, მეორე — მესამეს და პოლოს ფაცია სწორედ ამ ჩარჩოთი ამაყვრებს ადვილსთან დიალოგს, რომელიც პიესიდან სექტაკლში თითქმის უცვლელადაა გადმოტანილი. ეს კომპოზიცია ფინალშიც მეორდება და ამდენად ცხადი ხდება რეჟისორის სიმბოლური გაზრეობაც. ექსპოზიცია ლოგიკურად მეორდება ფინალში, რომელიც ქმნის თავისებურ თალს დასაწყისსა და დასასრულს შორის და განაპირობებს ზუსტ კომპოზიციურ სიმწყობრეს, რაც აქცევს მას ერთიან ცოცხალ ორგანიზმად. ექსპოზიცია პაპუნასა და კეკელას დიალოგით გრძელდება. პარალელური სცენების მონაცვლეობისას ვეცნობით სხვა პერსონაჟებსაც. მოქმედების განვითარების შესაბამისად დადიანისეული ინდივიდუალური ტიპები ვგუფურ პორტრეტებად გარდაიქმნებიან და საბოლოოდ სუფრასთან, როგორც ერთგვარ „კატალიზატორთან“ იყრიან თავს. სწორედ აქ ხდება მოქმედ გმირთა მიწური ფსიქოლოგიზმის უკიდურეს თვისებათა გამოვლენა. სუფრა სცენის სიღრმეშია გამართული და მთელი სექტაკლის უცვლელი აქსესუარის წარმოადგენს. ძირითადი მოქმედებაც მაგიადასთან მიმდინარეობს, თუმცა, პერიოდულადაც სუფრის სცენები ე.წ. „სტოკჰადრების“ პრიციპით სტატორი კომპოზიციებად გარდაიქმნება და პარალელური მოქმედება უკვე ავანსცენაზე გადადეს. ეს პარალელური დრამატურგია სრულყოფილად წარმოაჩენს სექტაკლის აზრობრივ სიღრმეებს, ზუსტად ავლენს ცალკეულ პერსონაჟთა უთიერთდამოკიდებულებას. მიზანსცენათა დინამიური და სტატორიური პარალელური განვითარება მოქმედების მკაცრ ლოგიკას ემორჩილება. აღსანიშნავია, რომ თითოეული სტატორი კომპოზიცია დასრულებულ ამბავს აღწერს.

ადიკო პიტირიშაძე (კახა ნაპირელი) თავიდან განათლებულ, ულტრათანამედროვე აზრების მქონე ახალგაზრდად წარმოგვიდგება, მაგრამ საბოლოოდ ისიც ზნედაცემული საზოგადოების დადასტურება ხდება. ეს დადასტურება ნათლადაა წარმოჩენილი გორგასლანიანთან (ზურაბ ბერიძე) დაპირისპირების სცენაში... ადიკოსთვის მოუღებელია წმინდად გრენგოლმის „დაკრულზე“ ცეკვა, ამიტომაც იგი საყელოში სწვდება ოფლში გახვითქულ გორგა-

სლანიანს, რომელიც საპასუხოდ სილას გაანისს, ადიკო მზრის უფროსის წინააღმდეგაც გაიწევს, თუმცა, აქ შშობლების მუდარაპაჩე რებს. გრენგოლმთან ქედმობრილი კვლავაც გორგასლანიანს დაეძვრება. ამ დროს სცენაზე შუქი ქრება და სიბნელეში გამაყრუებელი კვილი გაისმის. უცებ საყეველოთა ქაოსის მიღმა სინათლის მერთალი შუქი გამოანათებს, რომელსაც აგრაფინა (ხათუნა ჯიჯელავა) ანთებს. ის ხომ ფაქტურად ერთადერთი დადებითი გმირია, განიცდის ამ ყველაფერს, მაგრამ უძლურია მათ წინააღმდეგ ბრძოლაში. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თითქოს სანთლის შუქით ეტებს ადამიანს, რომელიც იმ საზოგადოებაზე მალა იდგება, რა საზოგადოებაშიც სიღარუ კეთილგონიერებად სალდება, მაგრამ ამ დროს სანთელს გრენგოლმი დაედატორინება... შუქი ნელ-ნელა ირთება, „საპატიო სტუმარი“ მაყურებლისკენ მოვრთება და გამოაქვს საბოლოო განაჩენი: — „თქვენ გგონიათ, მე არ ვიცი თქვენი ისტორია? ერთი ბატონიდან მეორე ბატონის ხელში გადადიოი... ყველა თქვენ გირტყამდათ: ერთი მხრივ — სპარსეთი, მეორე მხრივ — ოსმალეთი, ძველი ბზნანტია, მთიელები, ჩეჩნები, ლეკები, ოსები. ყველა თავში გიფაზუნებდათ. ვისაც კი არ ეზარებოდა. თქვენ კი ამბობთ — კულტურული ხალხი ვიყავით. რის კულტურა? რა კულტურა? რა გაგაჩნდათ, რა გქონდათ?... ჩვენ, რუსებმა მოგანიჭეთ ყოველივე. ახლა, ახლა მაინც უნდა მოევგოთ გონს... ახლა ჩვენ უნდა შეგვიერთდეთ სულით, სისხლით, სხეულით...“

ცხადია, რომ ძირითადი ყურადღების ობიექტი გრენგოლმი (პაატა ქვლივიძე). სწორედ გრენგოლმთან ურთიერთობაში მეღავენება თითოეული პერსონაჟის შინაგანი ფსიქოლოგიური სამყარო. ს. ნემსაძის მზრის უფროსის მხატვრული სახის რეჟისორულ ინტერპრეტაციაში პ. ქვლივიძე დამაჯერებლად გვიხატავს გაიძვერა მმართველის პორტრეტს. თუკი პიესაში გრენგოლმისთვის კონიას ვერცხლი და ბარიტი ნაკლებად ყურადსაღებია, სექტაკლში იგი საოკრად ინტერესდება ამ მადნეულით, სიმბოლურ სკივრში ათავსებს და წასაღებად სტრაჟნიკ ვეებე ქოლორდავას, როგორც სახედარს ისე გადავიდავს.

არტისტული მრავალფეროვნებით გვიხბლავს ნინო ფლერკავას — ფაცია. ეს პერსონაჟი ზომიერების დამაჯერებელი გრძნობით გამოირჩევა, თუმცა მასში აშკარად შესაშინევა საარსებო სახსარს მოკლებული ქალიშვილის სულიერი დრამა.

„თავისუფალი საქართველო“ № 1

სპექტაკლში არანაკლები ყურადღების ღირსია კეკელასა და თავადი კონიას კნინას შატერული სახეები, რომლებსაც ერთი მსახიობი (მადონა შუბითიძე) ასრულებს. თუკი ერთ შემთხვევაში მ. შუბითიძის კეკელა მეუღლის პოზიციებს იცავს და მისდამი მხარდაჭერას საოცრად მოქნილი პლასტიური ნიუანსებით გამოხატავს, მეორე შემთხვევაში მისი კნინა ფინია ლეკვის მსგავსად ყმულით მიემართება გრენგოლმისაკენ და საკუთარი სურვილების ასრულებას იხოვს. ახალბედა მსახიობის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან ერთდროულად შეძლო სხვადასხვა ტიპაჟის მკვეთრი ინდივიდუალური შტრიხებით გამოიყვანა და მათი თვისობრივად განსხვავებულ ხარისხში გამოვლენა. საინტერესო ხასიათებს ქმნიან: ნინო ალაძე — კნინა ჩიტუნია, პაატა ჩოხელი — მამასახლისი, ლევან საყანდელიძე — კონია, ომარ ბექაური — პაუუნა, ამირან ქაჩიბაია — ვევებე ქოლორდავა, გიორგი ჯიქია — ვიბო, ანა ოშიაძე — ფოფოღია, გენერალი ბერდოსანი — ლადო მექვაბინიშვილი... როგორც თავიდან აღვნიშნეთ, სპექტაკლი სტუდენტურია და მას ვერ განვიხილავთ ავადმწერი სიმალლის პოზიციიდან.

შატერული გაფორმება (სოფო ლვინიაშვილი) სპექტაკლის დასაწყისშივე გვაშინებს მოქმედების ადგილს. მიმოყრილი ჯამჭურჭელი, ბუხართან სამფეხზე შედგმული ჩახანა ქვაბი, სცივრები, კასრი, საგანგებოდ განწყობილი მაგიდა თავისი აქსესუარებით ქმნიან სოფლის რეალისტურ სცენურ გარემოს. შატერის თითოეულ რეკვიზიტს განსაკუთრებულ შატერულ ფუნქციას აკისრებს, რომლებიც პერიოდულად კონკრეტული მონაცემების მოქმედების ადგილს მიანიშნებენ. დეკორაცია ძირითადად შვიისა და თეთრის კონტრასტული შეპირისპირებით არის გადაწყვეტილი და ორგანულად ზის სპექტაკლის საერთო სტრუქტურულ ნწყობაში. აქედან მიმდინარეობს კოსტუმების ფერითი გამაც, სადაც თავდაპირველად ჭარბობს მუქი ტონები, რომლებიც თანდათან ფერადოვანი ხდება და ნაციონალური შტრიხებით ივსება, ფინალში კი მანაც შავი იმარჯვებს. კოსტუმებში არ კონკრეტდება მოქმე-

დების დრო და სივრცე. ყოველდღიური ყოფითი და ტრადიციული მოტივების სინთეზი „გუმინდლების“ დღესაც ცოცხალი არსებობის გამოხატულებაა.

რეჟისორის კონცეფციიდან ორგანულად მომდინარეობს მუსიკალური გაფორმებაც (მედეა ალთუნაშვილი), რომელიც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს სპექტაკლში დინამიკის სიმკვეთრეს, რეჟისორი იყენებს როგორც ფონოგრამებს, რომლებიც წარმოადგენს კლასიკურ საცეკვაო და სასიმღერო მელოდიებს, ისე ცოცხალ შესრულებას, რაც მეტ ეფექტურობას ანიჭებს სპექტაკლს. მართალია აქ ერთიან მუსიკალურ დრამატურგიულ მოდელთან არ გვაქვს საქმე, მაგრამ ცალკეული მელოდიური ფრაგმენტების მონაცვლეობა, სოუფეტიდან მომდინარე ხალხური სიმღერები მანაც წარმოქმნიან თავისებურ მთლიან კომპოზიციას. ცხადია, რომ „მუსიკალური გაფორმება“ ფართო ცნებაა და მარტო ცალკეული მუსიკალური ნაწყვეტებით, ან საერთო მუსიკალური ფონით არ შემოიფარგლება. აღსანიშნავია, რომ რეჟისორმა ზუსტად იგრძნო შ. დადიანის დრამატურგიისთვის დამახასიათებელი მეტყველების სტილისტური თავისებურება და თითოეული ბგერის მუსიკალურ-ინტონაციური გამოხატულებით იმ შინაგან მუსიკალურობას მიანიშნა, რომელმაც ნათლად განსაზღვრა სპექტაკლის შინაგანი რიტმი.

აღსანიშნავია ს. ნემსაძის, როგორც რეჟისორ-პედაგოგის მეთოდი სტუდენტებთან მუშაობისას. იგი საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლების დადგმისას ყოველთვის კლასიკურ დრამატურგიას მიმართავს. მიხეილ თუმანიშვილი შ. დადიანისა და კლდიაშვილის პიესებს სასწავლო პროცესში სტუდენტების სახარებად მიიჩნევდა. სოსო ნემსაძემაც გაიზიარა დიდი რეჟისორის ეს პოზიცია და შედეგად საინტერესო, მრავალფეროვანი ხასიათებით გაჯერებული სპექტაკლი ვიხილეთ, რომელიც სტუდენტური ფილმებისა და სპექტაკლების საერთაშორისო კონკურსის ფესტივალზე — „დებიუტი“ მთავარი პრიზით — გრან-პრით აღინიშნა.

დალი მუმლაძე

პოსტმოდერნული ეპოქა რუსთაველის თეატრში

ცხადია, ამ პერიოდის ხელოვნებაც ესწრაფვის უაღრესად მტრულად განწყობილ სამყაროში გზის გაგნებაში დაეხმაროს ადამიანს, მაგრამ მისთვის ახლა მთავარი ხდება შეურიგებელ ანტაგონიზმში მყოფ სისტემებს შეხების ნერტილები დააქებინოს, მიაღწიოს შეუთანხმებლის შეთანხმებას, დაიცვას უმცირესობის ინტერესები და იმ პოსტინდუსტრიული სავალალო სინამდვილის დაძლევა გახადოს შესაძლებელი, რომელიც „პოსტისტუარის“ სახელითაა ცნობილი. ცხადია, არ უნდა ვიფიქროთ, რომ პოსტმოდერნიზმი სამყაროს გარდაქმნის ილუზიითაა შეპყრობილი. მისი ტრაგიკომიკური თუ ტრაგიკომიკური „დევიტისმენტები“, მისი ირონიულ-პარადოქსული სულიცხვეთება სავსებით გამოირცხვას ამგვარ პრეტენზიას. პოსტმოდერნული ხელოვნებაც კრიზისის ხელოვნებაა, იმ კრიზისისა, რომელმაც სრულიად მოიცვა მთელი სამყარო და ვფიქრობ, თავის საუკეთესო გამოვლინებებში იგი სწორედ ამ კრიზისის დაძლევის დროებით შესაძლებლობად განიხილავს თავს.

ხელოვნება, რა მიმართულებისაც არ უნდა იყოს, სამყაროს იმ სურათის გაგება და გამოხატულებაა, რომელიც სრულიად სხვადასხვაგვარად ესმით სხვადასხვა ეპოქაში. სამყაროს

ამ ხატის მნიშვნელობისა და არსის განსაზღვრაში შემოქმედი ცნობიერად, თუ ქვეცნობიერად ეხმარება თავისი ეპოქის განსაზღვრულ მონაპოვარს. ზოგჯერ თვით ხელოვნების ნაწარმოებში განხორციელებული მიგნება განაპირობებს მეცნიერული ცოდნის განვითარებას და ა.შ.

უმეტრ ეკო, პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი თეორეტიკოსი და ამ მიმართულების ლიტერატურის უბრწყინვალესი წარმომადგენელი თელის, რომ ყველა დროში მსატრეული ფორმის შექმნის ხერხები აირეკლავენ იმ თვალსაზრისს, რომლითაც მეცნიერება და კულტურა ხსნის რეალობას. შუა საუკუნეების მსატრეობის ჩაკეტილი, მთლიანობაზე აგებული კონცეფცია აირეკლავდა კონცეფციას იმ კოსმოსისა, რომელიც იერარქიულ, მყარად განსაზღვრულ კანონებზე იყო დაფუძნებული. ბაროკოს ლიაობა და დინამიკობა კი ახალი მეცნიერული ცოდნის საფუძველზე გახლდათ აღმოცენებული. ბაროკოს ესთეტიკა სამყაროს კოპერნიკისეულ გაგებას გამოასხივებდა, სადაც უარი იყო ნათქვამი სამყაროს აგებულების გეოცენტრისტულ კონცეფციაზე.¹

რ. ნადო თავის ცნობილ წიგნში: „ფიზიკა და მათემატიკა თანამედროვე რომანში“ წერს: „ნიუტონისეული სამყარო განაპირობებს XVIII საუკუნის რომანის ფორმას... რომანისტიები, ისევე როგორც ნიუტონი, თვლიდნენ, რომ კოსმოსი არის სუბსტანციურობას მოკლებული ცარიელი კონტინენტი, ლოგიკურად აბსოლუტური იმასთან შედარებით, რაც მასშია მოცემული. ამ გაგების თანახმად, დრო არის „სადაცა“, ცნობიერების მიღმა არსებული „რა“.² აქ კი, სიცოცხლეში, დრო არის – საათი, კალენდარი. იგი საგნობრივია, აბსოლუტური და ერთმიმართულებადი. ერთმიმართულებადია XVIII საუკუნის რომანის სიუჟეტიც. იგი მოძრაობს წარსულიდან აწმყოში, აწმყოდან – მომავალში. გმირი და ავტორი ასევე აბსოლუტურები არიან: გმირი განუყოფელია როგორც ატომი ძველ გაგებაში. ავტორისთვის კი სიცოცხლის მთელი მექანიკაა ცნობილი.²

ვ. დიანოვა, ავტორი გამოკვლევისა „ხელოვნების პოსტმოდერნისტული ფილოსოფია: საფუძვლები და თანამედროვეობა“, წერს: „XIX საუკუნეში მაქსველის მიერ უარყოფილი ნიუტონისეული ინერციის კანონი თავისუფლად შეიძლება წარმოვიდგინოთ მიზნებად იმისა, რომ პოლ სენანმა პერსპექტივის პრინციპზე სთქვა უარი. თავად მსატრეები ძალიან ხში-

დასასრული. დასაწყისი იხ. „თ და ც“ №6, 2004 წ.

რად მიუთითებდნენ მეცნიერებაზე დამოკიდებულებას. ასე, პ. პიკასო „რაიტის ძმებზე“ რაცხდა თავსაცა და ჟ. ბრაჰსაც, რადგან კუბიზმმა, რომლის ფუძემდებლებიც ისინი იყვნენ, შესწოლო რაიტის მიგნების გათავისება და პერსპექტივის გრავიტაციული მიზიდულობის დაძლევა. ბ. კუნსეცოვი, ავტორი ნაშრომისა: „სამყაროს სურათის ევოლუცია“, მიუთითებს, რომ იგივე მაქსველის მიერ აღმოჩენილი თერმოდინამიკის II კანონი, რომელიც „ენტროპიის აღმავლობის კანონის“ სახელითაა ცნობილი, მხოლოდ 1951 წელს იქნა აღიარებული ისეთ კანონად, რომელიც განუზრგვლად ყველა სფეროზე მოქმედებდა და მან დიდად განსაზღვრა XX ს. II ნახევრის ხელოვნების არსი. „სამყაროს ახალი ხატი აქ ნარმოდგებოდა იმ ცოდნაზე დაყრდნობით, რომლის მიხედვითაც ყველა სისტემის სასრულობა იქნა აღიარებული და დაშლისა და დეკადანსის ტენდენციები გაცილებით უფრო მეტად შესაძლებელი, ვიდრე სტაბილიზაცია“. სამყაროს სწორედ ასეთმა გაგებამ და განცდამ დაუდო სათავე პოსტმოდერნიზმს, ისე როგორც „თერმოდინამიკის I მთავარმა კანონმა, რომელიც „შენახვის კანონის“ სახელითაა ცნობილი, განსაზღვრა ახალი დროის კულტურისა და ფილოსოფიის პრინციპები“.⁴

სწორედ პოსტმოდერნულმა ფილოსოფიამ და ხელოვნებამ გამოხატა უნდობლობა იმ დაბნულებულ, დახურულ, იზოლირებული სისტემებისადმი, რომლებიც ადეკვატურად ვერაზიწარმოხსნავდა სამყაროს მთელ სირთულესა და მრავალგვარობას. სწორედ მან დაიწყო ფუნდამენტური გადასინჯვა იმ შეხედულებებისა, რომელიც მარტოოდენ რაციონალური ანალიზის მეშვეობით ცდილობდა სამყაროს ხატის წარმოსახვას. სწორედ ამ მიმართულებისთვის გახდა ნიშანდობლივი არამეცნიერული ცოდნისადმი ინტერესის გამოვლიცება, მისი ჩართვა სამყაროს გაგების მხატვრულ სისტემებში. განსაკუთრებულ ინტერესი ინტუიციური ნდობის, მისტიკური გასხვივანებისა თუ ზოგადად მითოლოგიურისა და რელიგიურისადმი საყოველთაო გახდა და ძველთუძველესი, არამეცნიერული ცოდნის ამოტივტივება თვალშისაცემი შეიქნა.

ამავე დროს ჩამოყალიბდა ისეთი ახალი მიმართულება, როგორიცაა სინერგეტიკა, რომელიც მიზნად ისახავს მეცნიერული კვლევის დისციპლინათაშორისი მიმართებების დამკვიდრებას და სწორედ ასეთ მიდგომებს ანიჭებს უპირატესობას სამყაროს ახსნისა და გაგების მცდელობაში.

სინერგეტიკული მიდგომისას სამყაროს ხატი, როგორც ელემენტარული ნაწილაკებისგან — მატერიის პატარა-პატარა აგურებისაგან შემდგარი მთლიანობა, ადგილს უთმობს ამ ხატის ისეთ გაგებას, რომელიც არაღიარებულ კავშირზეა აღმოცენებული. ი. პრიგოჯინი, ავტორი ნაშრომის — „არასტაბილურობის ფილოსოფია“ შენიშნავს: კოსმოლოგია ახლა მთელ სამყაროს განიხილავს როგორც დიდ წილად უწესრიგობას — მე ვიტყვით არსებითად უწესრიგო — გარემოს, რომელშიც წესრიგი და უწესრიგობა შეიძლება გამოკრისტალდეს... ასე რომ, წესრიგი და უწესრიგობა თანაარსებობს როგორც მთელს ორი ასპექტი და ჩვენც მისი სხვადასხვაგვარი ხედვის შესაძლებლობა გვეძლევა“.⁵ პოსტმოდერნული ხელოვნებაც თავის საუკეთესო გამოვლენებაში ხედვის ამ მრავალგვარობის დამკვიდრებას მიეცემა. კამათი პოსტმოდერნიზმის რაობის შესახებ დიდდებდა, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, ამ მიმართულებამ უკვე ამოწურა თავისი შესაძლებლობები და დღეს პოსტ-პოსტმოდერნიზმის ეპოქაში ვცხოვრობთ. კვლავინდებურად აქტუალურია მოდერნისა და პოსტმოდერნის, ელიტარული და მასობრივი აუდიტორიების ურთიერთმიმართების კვლევა. მეცნიერები ცდილობენ გაარკვიონ, რა სახის მოვლენასთან გვაქვს საქმე. გვევლინება თუ არა იგი ახალ ეპოქად საზოგადოების ცხოვრებაში, თუ პოსტმოდერნიზმი თანამედროვე კულტურის მარტოოდენ ლოკალური სტილია.

ე. უსოვსკაია, ავტორი ნაშრომისა: „პოსტმოდერნიზმი XX საუკუნის კულტურაში“ მიიჩნევს, რომ უმჯობესია პოსტმოდერნიზმის ვერსიებზე საუბარი და იგი ორ რეგიონალურ პროექტს გამოარჩევს მისი ვარიაციებიდან, ეს არის: I — ანგლო-ამერიკული (ფ. ჯეიმსონი, ხ. ფოსტერი, ჩ. ჯენკსი), II — კონტინენტურ-ევროპული (ი. ხაბერმასი, ჟ. ლოტრარი, მ. ფუკო). პირველი ვერსია პოსტმოდერნიზმს განიხილავს როგორც კონკრეტულ მეთოდსა და მიდგომას ლიტერატურათმცოდნეობით პრაქტიკაში, როგორც ისტორიულ კულტურულ კატეგორიას, რომლის ფარგლებშიც ხდება სხვადასხვა მხატვრული მეთოდისა და ცდის ტოლფასოვნების აღიარება, ესოდენ დამახასიათებელი ახალი სიტუაციისათვის ხელოვნებაში.

მეორე ვერსია უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს პრობლემებს, დაკავშირებულს განსაკუთრებული ტიპის მგრძობელობასთან, ეგრეთ ნოდებულ „პოეტურ აზროვნებას“ (ვა-

იდეგერი). პოსტმოდერნიზმი აქ ლოგოცენტრი-სტული კულტურის კრიტიკით გამოდის და ინტერტიურ წვდომასა და წარმოადგენელის წარმოადგენაზეა ორიენტირებული.

ე. უსოვსკაია გამოყოფს პოსტმოდერნიზმის გაგებისა და ინტერპრეტირების უმთავრეს მიმართებებს და გვთავაზობს შემდეგ კლასიფიკაციას:

1. პოსტმოდერნიზმი გაცილებით უფრო ფართო მოვლენაა და ამიტომ მისი მკაცრად ქრონოლოგიზირება 1950-60-იანი და შემდგომი წლებით, მიუღებელია. იგი წარმოიშვა დასავლური კულტურის ფასეულობათა კრიტიკის სფეროში და ერთი ეპოქა შეცვალა მეორეი კულტურის ისტორიაში. ასეთი ჩანაცვლების მიზეზი შეიძლება იყოს სხვადასხვა: სოციალური, ეკონომიკური, პოლიტიკური, მსოფლმხედველობრივი, ყოველ დროს შეიძლება ჰქონდეს თავისი პოსტმოდერნიზმი, საკუთარი, სპეციფიკური რეფლექსია წარსულის შესახებ. (უ. ეკო, დ. ლოდეჟი).

2. პოსტმოდერნიზმი XX ს. მეორე ნახევრის კულტურის ზოგადი მახასიათებელია. ეს არის თავისებური და ბევრ შემთხვევაში უნიკალური პერიოდი, რომელსაც დაფუძვლად უდევს სპეციფიკური მენტალობა — „პოსტმოდერნული მგრძნელობა“. ს. სარის „დროის სული“, რომლითაც მოცულია მთელი სამყარო, ადამიანის მოქმედების ყველა სფერო. „პოეტური აზროვნების“ ქვეშ აქ მოიაზრება ლოგიკურისა და დეტერმინირებულის უპირატესობის უარყოფა ასოციაციურისა და ინტუიტიურის სასარგებლოდ, რომელიც გარე სამყაროს ალოგიკურობას ნათლად გამოხატავს (ე. ველში, ი. პასანი, დ. ფოკმა, ფ. ფ. ლიოტარი).

3. პოსტმოდერნიზმი როგორც დასრულებული მხატვრული მოვლენა არ არსებობს. შეიძლება ვილაპარაკოთ მოდერნიზმის პოსტულატების გადაფასებისა ან ინტერპრეტირების შესახებ, მის „გაშლანზე“ სივრცეში. პოსტმოდერნისტული რეაქცია აქ განიხილება როგორც მითი (ს. სულემანი, ხ. ლეტენი).

4. პოსტმოდერნიზმი დამოუკიდებელი მიმართულებაა, მხატვრული სტილია, რომელიც ცხადყოფს რადიკალურ განხეთქილებას მოდერნის პარადიგმასთან (გ. ჰოფმანი, ა. პორნუგი, რ. კუნოვი).

5. პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმის ერთ-ერთი ვარიანტია. უან ფრანსუა ლიოტორის თქმით, „პოსტმოდერნიზმი მოდერნიზმში დამალული მისი ნაწილია“.

6. პოსტმოდერნიზმი — ეპოქა, რომელიც

ევროპულ ახალ დროს ჩაენაცვლა. მის ამოსავალ წერტილად ითვლება XVII საუკუნეში აღმოჩენილი რწმენა პროგრესისა და გონების ყოველსაშემძლეობის შესახებ. ახალი დროის, მოდერნის სისტემებისა და ფასეულობათა ნგრევა პირველ მსოფლიო ომში დაიწყო. სამყაროს ევროპოცენტრისტულმა ხატმა დომინანტის ადგილი გლობალურ პოლიცენტრნიზმს დაუთმო. მოდერნული „პანონმდებელი“ გონება ინტერპრეტატული აზროვნების ჩრდილში ექცევა (რ. ტარანსი) ახლა პირველ პლანზე გამოდის პოსტმოდერნისტული პარადიგმის ფასეულობები და ქვევის ახალი ნორმები.

7. პოსტმოდერნიზმი გაგებულია როგორც ერთგვარი შედეგი ნეოკონსერვატული პოლიტიკისა და იდეოლოგიისა, რომლის უმთავრეს თვისებებს წარმოადგენს ტოტალური კონფორმიზმი, „ისტორიის დასასრულის“ იდეები, ესთეტიკური ეკლექტიზმი, მოხმარების საგანთა ფეტიშირება და პოსტინდუსტრიული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი სხვა სიმპტომები. (იუ. ბაუმანი, დ. ბელდი).

აქ წარმოდგენილი მოსაზრებები ცხადია, გაგებულ უნდა იქნას როგორც სხვადასხვა რაკონსერვაციული დანახული მოვლენა. ეს ვერსიები ავსებენ პოსტმოდერნიზმის, როგორც ასეთის გაგებას. თვით ის ფაქტი, რომ ისინი ხშირად წარმოადგენენ ურთიერთგამომრიცხავ თვალსაზრისს, მეტყველებს მიმართულების უაღრეს სირთულეზე. მისი მახასიათებლების ეს მრავალგვარობა წარმოაჩენს კიდევ პოსტმოდერნიზმის რომელიმე ერთ ფორმულაში მოქცევის შეუძლებლობას. ამ ვითარების გამომხატველ კიდევ ერთ თვალსაჩინო მაგალითს წარმოგვიდგენს პოსტმოდერნიზმის გაგებისა თუ კრიტიკის იმპა პასანისეული კლასიფიკაცია. აი ისიც:

1. განუსაზღვრელობა, სიცხადის უქონლობა, შეცდომისა და გამოტოვების კულტი.

2. ფრაგმენტულობა და მონტაჟის პრინციპი.

3. „დეკანონიზირება“. ბრძოლა ტრადიციულ ღირებულებებთან: საკრალური ხელოვნებაში, ადამიანი, ეთნოსი, ლოგოსი, ავტორის პრიორიტეტი.

4. „ყველაფერი ხდება ზედაპირზე“ — ფსიქოლოგიური და სიმბოლური სიღრმეების გარეშე. ჩვენ ვრჩებით ენობრივი თამაშების სფეროში ეგოს გარეშე.

5. დუმილი. მზეზისა და საწყისის უარყოფა.

6. ირონია, თუმცა დადებითი, რომელიც პლურალისტურ სამყაროს აშკვადრებს.

7. ჟანრების აღრევა — მაღალისა და მდაბლის. სტილური სინკრეტინიზმი.

8. თანამედროვე კულტურის თეატრალიზაცია, მუშაობა პუბლიკაზე, აუდიტორიის აუცილებელი გათვალისწინება.

9. კარნავალურობა (ბახტინის ზეგავლენა პოსტმოდერნიზმზე).

10. იმპენტურობა — ცნობიერების შერწყმა კომუნიკაციის საშუალებებთან. უნარი შეეფუო მათ განახლებას და რეფლექსირება მათზე მოასდგა?

შველვარები სამართლიანად მიიჩნევენ, რომ პოსტმოდერნიზმის კანონების შემუშავება დიდად იყო განპირობებული პოსტსტრუქტურალიზმისა და დეკონსტრუქციის იდეებით. და თუმცა ეს იდეები კარგა ხანს შემორჩება ამ მიმართულებას, ითვლება, რომ 1970-80-იანი წლების პოსტმოდერნიზმი თვისობრივად ახალ საფეხურზე აღის. იგი ასრულებს მიმართულენათვის დამახასიათებელი კანონების ჩამოყალიბებას და მისი ეს ავტონომიურობა ნათელიყოფს „მოდერნის“ „მოხსნას“ პოსტმოდერნიზმით.⁶

განსხვავებას პოსტმოდერნიზმსა და პოსტსტრუქტურალიზმს შორის ხედავენ იმ გარემოებაში, რომ პოსტსტრუქტურალიზმი უმთავრესად ფილოსოფიურ და ლიტერატურათმკვლევებით სფეროებს მოიცავდა. მისმა შეხვედრებებმა სხვა მიმართულებაშიც იჩინა თავი, მაგრამ პოსტმოდერნიზმის გავლენამდე იგი მაინც ვერ ამაღლდა. ამ უკანასკნელმა შესძლო ცხოვრების ყველა სფეროში შეღწევა და გამსჭვალვა, როგორც ხელოვნების ყველა დარგისა, ისე ფილოსოფიის, მეცნიერების, პოლიტიკის, ეკონომიკის, სოციოლოგიისა. მოდის სამყაროში ის უბრალოდ თვითმპყრობელი გახდა. უკვე კარგა ხანია არავის ეუცხოვება მძიმეძირიანი „ბათონკეები“ შამამბე არშიამოყოლებულ, მოკლე, თხელ წინდასთან, თუ ჯინსის ტარება ულამაზეს მაქსიანთ განწყობილ ან გამჭვირვალე, მბრწყინავ პერანგებთან. უძვირფასესი ბენეფიული, ფარჩა, ატლასი და აბრეშუმები თანამედროვე კულტურის ხელში დეკორირებულია უხედად დამუშავებული ქსოვილით. თანამედროვე ადამიანის საცხოვრებელი სახლის ინტერიერი კი გაჯერებულია როგორც მაღალი ტექნოლოგიების საყოფაცხოვრებო ნიმუშებით, ისე ბაროკოს, როკოკოს, ამპირის, ბულისა თუ ბიდერმაიერის სტილში შესრულებულ ნაკეთობათა სიუხვით, სადაც წითელი ხის, სანდალოზის, ვარდის თუ ალუბლის ხის დგამი მშვენივრად ესადაგება მეტალისა თუ მინის უმსუბუქეს კონსტრუქციებს და ელისა-

ბედისა თუ ეკატერინეს ეპოქის ქალის სიმძიმე სრულებით არ ანუხებს თანამედროვე მომხმარებელს. პირიქით, უკმაყოფილება მას სწავრივი ნივთის უქონლობამ უფრო შეიძლება მოგვაროს.

პოსტმოდერნიზმი, რა თქმა უნდა, პოსტინდუსტრიული საზოგადოების პირმშობა, რომელიც ინდუსტრიულ, ტრადიციულად ბურჟუაზიულ საზოგადოებას ჩაენაცვლა. რუსეთსა და ამოხასვლეთ ევროპაში კი მას ასაზრდოვება პროტესტის მძაფრი გრძნობა, მიუღებელ სამყაროსთან დაპირისპირებისა და მისი გარდაუვალი დაშლის, დეკონსტრუქციის პათოსი, რომელიც ასე ნათლად გამოიხატა დისიდენტურ მოძრაობაში.

პოსტსტრუქტურალიზმი — ფილოსოფიასა და სოციოკულტურულ მეცნიერებებში წარმოქმნილი მიმდინარეობაა. იგი 1970-80-იანი წლებში ჩამოყალიბდა როგორც უკვე აღვნიშნე, მისი შემქმნელები არიან პოსტმოდერნიზმის თეორიის შემქმნელები: ჟ.ფ.ლიოტარი, რ.ბარტი, მ.ფუკო, ჟ.დერიდა, ჟ.ბოდრიარი, ი.კრიტიკევა და სხვები.

სტრუქტურალიზმისა და პოსტსტრუქტურალიზმის გაზგასაყარად მიჩნეულია 1968 წლის განაფხულზე პრაღაში განვითარებული მოვლენები, როდესაც საბჭოთა კავშირის ჯარებმა ჩაახშეს ჩეხოსლოვაკიის დამოუკიდებლობის მისაღწევად გამართული გამოსვლები და საბავშვო ბაღის ქუჩაზე გამწვრივებულ, ხელი-ხელ ჩაკიდებულ ბავშვებსაც კი ტანკებით გადაუარეს. ამ შემზარავი ტრადიციისგან ვერც თანამედროვე, თითქოს დემოკრატიულ ფასეულობებზე ორიენტირებული რუსეთი განთავსულდა და ჩვენ სულ ახლახან გაგვხდით მონენი ჩრდილოეთ ოსეთის ქალაქ ბესლანის №1 სკოლაში დატრიალებული ტრაგედიისა, რომელიც თავისი მასშტაბითა და სისასტიკით მარტოოდენ ბიბლიური ჰეროდეს მიერ განხორციელებულ ყრმათა მოსრას ან ფაშისტურ თუ საბჭოურ საკონცენტრაციო ბანაკებში განანამები ბავშვების ტრაგედიას თუ შეიძლება შევადაროთ. ამდენად მნიშვნელობა აღარც აქვს სახელდობრ რომელი მხარე უფრო დამამავე იყო წარმოქმნილ კონფლიქტში — ეგრეთ ნოდებული ტერორისტები, რომლებიც მართლაც აღამაფოთებლად იქცეოდნენ, თუ თავად სახელმწიფო სტრუქტურები, რადგან ყველა შემთხვევაში ეს იყო ლოგიკური შედეგი რუსეთის სრულიად უსისტემო, გაუზარებელი და უპასუხისმგებლო პოლიტიკისა როგორც საკუთრივ ჩვენეთში, ისე ზოგადად კავკასიაში. ამ მოვლენის მნიშვნელობისა და არის გასა-

ანალიზებლად, ცხადია, ბევრი რამ დაინერგება მომავალშიც და თავად რუსეთის მონიხვევ საზოგადოების წარმომადგენლებიც უფრო მეტად აღიმალებენ ხმას, მით უფრო, რომ აზრის გამოთქმა დღეს აღარ არის ისე ძნელი, როგორც მაშინ, პრალის გამოსვლების დროს. ამ მოვლენების გამო ნ. ანტონოშოვა, პოსტსტრუქტურალიზმისა და პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი ავტორიტეტული მკვლევარი, წერდა: „სტრუქტურები ქუჩაში არ გამოდიან და თუ ვინმე აშენებს ბარკადებს და უარყოფს არსებულ წესრიგს, მაშინ მთავარი სტრუქტურაში თავად სტრუქტურა კი არ ყოფილა, არამედ ის, რაც სცილდება მის საზღვრებს. სტრუქტურის როგორც ურთიერთმიმართების კანონის საზღვრებს სცილდება: შემთხვევა, შანსი, მოვლენა, თავისუფლება. სტრუქტურის როგორც ლოგიკური აგებულების ჩარჩოებს გამოეყოფა: აფექტი, სხეული, უსტი. სტრუქტურის, როგორც ნეიტრალური, ობიექტური, შემეცნებითი ღირებულების მქონე გაგებას, სცილდება: ძალაუფლება, მწაგვრელისა და ჩაგრულის ურთიერთობები და სხვა... (9). ყველაფერ ამას ინტენსიურად იკვლევს პოსტმოდერნიზმი. ამ ახალი მიმართულების წარმომადგენელთა ნაზრევში თვალმისაცემი ხდება გაუცხოება მანამდე აღიარებული ფასეულობებისაგან, დაეჭვება იმ შეხედულებათა სისწორეში, რომლებმაც ვერც იწინასწარმეტყველეს და სათანადოდ ვერც ახსნეს გათამაშებული მოვლენები. დრომ ცხადყო, რომ როგორც დიდი სოციალური კატაკლიზმები, ისე ორი დიდი სახელმწიფოს გაუთავებელი დაპირისპირება, „ცივი ომი“ და სხვა მრავალი უბედურება მხოლოდ იმ მეთოდებით ვერ დაიძლეოდა, რომელსაც უპირატესობას ანიჭებდნენ „ბოროტების იმპერიასთან“ იდეოლოგიური თუ სხვა სახის ბრძოლის მეთოდებმა, რომელსაც ამერიკის შეერთებული შტატები და მისი მოკავშირეები აწარმოებდნენ, ცხადია, გამოიღო რამდენადმე პოზიტიური შედეგი, მაგრამ სულ მალე ნათელი გახდა, რომ რუსეთის იმპერიის დაშლა და დეკონსტრუქცია შედეგი იყო არა იმდენად აშშ-ს მცდელობისა

დაეზო სსრკ, რამდენადც იმისა, რომ რუსეთის ეს გრანდიოზული იმპერია თავის თავზევე მოიცავდა კვდომისა და გარდაუვალი გადაგვარების მიზნებს. ასე რომ, მილიარდები, რომელიც „ცივი ომის“ წარმოებას მოხმარდა ერთმანეთთან დაპირისპირებულ ორივე ბანაკში, არამიზნობრივად იქნა დახარჯული. ამ თანხების შემიღარდელი ნაწილიც კი შიმშილისა და ავადმყოფობებისაგან დაუძლურებული ბავშვების თვალზე ცრემლის შემშრობას რომ მოხმარებოდა, სამყარო აშკარად გახდებოდა უკეთესი და თავისი განვითარების ახალ საფეხურზე ამაღლდებოდა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Эко У., Заметки на полях „Имени розы“, М., Иностранная литература, 1998г., №10, С.32;
2. Дианова В., Постмодернистская философия искусства, 10 С.6, 7; <http://antropology.ru/ru/texts/ppa/>
3. Кузнецов Б., Эволюция картины мира, М., АНСССР, 1971г., С.18;
4. დიანოვა ვ., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 7;
5. Пригожин И., Философия нестабильности, Вопросы философии, 1991г., №6, С.49;
6. Усовская Э., Постмодернизм в культуре XX века <http://kulturolog.n10.ru/monog/postmod.htm>, С.2;
7. უსოვსკაია ე., დასახელებული ნაშრომი, გვ. 43;
8. უსოვსკაია ე., იქვე;
9. Автономова Н., Возвращаясь к азам, Деконструктивизм и культурная традиция, Вопросы литературы, 1989г., №12, С.164;
10. Деррида Ж., Грамматология, Французская философия сегодня, Ин-т философии, М., Наука, 1989г., С.89

კატარზისი

და

ეპათია

თავდაპირველად უღრმეს მადლობას მოვახსენებ მსახიობთა კოპორტას, რომელმაც დრო დამითმო და ნღების განმავლობაში სათეატრო და ფსიქოლოგიური ცოდნის პრაქტიკულად შემონახვის უფლება დამართო. ჩემი მოღვაწეობა, როგორც ფსიქოლოგისა, უფრო პრაქტიკული მოღვაწეობაა, მსახიობებთან ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა თუ სათეატრო ხელოვნების კორიფეების მოსაზრებათა პრაქტიკული შემონახვა სწორედ მათ შემოქმედებით თავისებურებებთან მიმართებაში.

თეატრის სიყვარულის „გენეტიკურ უნართან“ ერთად (დედა — ეკატერინე კედი, მამა — ზაზა მაჩაბელი) სათეატრო ხელოვნების ღრმა ცოდნაც შევიძინე შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში ისეთ პედაგოგებთან სწავლისას, როგორებიც იყვნენ აკაკი ხორავა, ბაბუღია ნიკოლაიშვილი, აკაკი ფალავა, საშა მიქელაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ანტონ თავზარაშვილი, ნადეჟდა შალუტაშვილი, ნათელა ურუშაძე, ვლენტინა გამასახურდია, კონო ბადრიძე... თეატრში სამსახიობო პრაქტიკული ცხოვრებაც განვვლე: სან-კულტურის თეატრი და ქნილილი იოსელიანი, სოხუმის თეატრი — რეზო მირიქსულავა, მარჯანიშვილის თეატრი — გიგა ლორთქიფანიძე, ლილი იოსელიანი, მედეა კუჭუხიძე, იური კაკულია. რუსთავეის სახელმწიფო თეატრის შექმნა — კვლავ და კვლავ გიგა ლორთქიფანიძე, ნუგზარ გაჩავა, გიზო სიხარულაძე... მხვდა უღიდესი ბედნიერება ერთ ფიციარნაგზე ვმდგარიყავი სესილია თაყაიშვილთან, ვასო გოძიაშვილთან, ვერვიკოსთან, მედეა ჯაფარიძესთან, მარინე თბილელთან, ელენე ყიფშიძესთან, ალექსანდრესთან ერთად... ჩემი სცენური პარტნიორები იყვნენ: აკაკი

ვასაძე, ოთარ მეღვინეთუხუცესი, ნოდარ მგალობლიშვილი, თენგიზ არჩვაძე, თამარ სხერტლაძე, ლეილა შოთაძე, ია და რეზო ხუციშვილები, გრიშა ნიტიიშვილი, სოსო გოგიჩაიშვილი, მალხაზ გორგილაძე, მედეა ბიბლიეიშვილი... ხანგრძლივი ავადმყოფობის შემდეგ თსუ ფსიქოლოგიის ფაკულტეტი. აქ: რევან ნათაძე, ციციხოველი ადამაშვილი, გოგი კეჩუაშვილი, აკაკი ბინდურაშვილი, რეზო ქვარცხავა, ჯემალ ყვავილაშვილი, გივი ქირია, დალი ფარჯანაძე...

ჩვენს ცნობიერებაში ფესვებგადგმულია ადამიანის მოღვაწეობის ორი განსხვავებული სფერო და ორივე — თეატრი და ფსიქოლოგია ერთმანეთთან ახლოსაა. ამიტომაც ვარჩიე ფსიქოლოგიურ მეცნიერებათა ცოდნა სათეატრო ხელოვნების სამსახურში ჩამყენებინა. ნანამდებარე წერილი „კატარზისი და ეპათია“ მკირე ნაწილია შრომისა, რომლის სახელწოდებაა „ეპათიის როლი სამსახიობო ხელოვნებაში“. შრომის ექსპერიმენტული ნაწილი დაიბეჭდა ქართულ ფსიქოლოგთა ჟურნალის ბოლო ნომერში.

სიტყვა კატარზისი ბერძნული სიტყვაა და განწმენდას ნიშნავს. ეს ცნება გამოიყენებოდა ანტიკურ ფილოსოფიაში, ესთეტიკასა და მედიცინაში. ამ ტერმინმა ალროძინებიდან დაწყებული ჩვენს დრომდე მრავალრიცხოვანი და ურთიერთგამორიცხავი მნიშვნელობა შეიძინა. მაგ.: რაციონალისტური — ენებათაგან ინტელექტის გავლენით სულის განწმენდა, ეთიკური — პიროვნებაში თანაგრძობის უნარის აღზრდა და ჩამოყალიბება, მედიცინაში — ფსიქოლოგიური განტვირთვის მიღწევა და * * *

საყოველთაოდაა ცნობილი კატარზისის არისტოტელესული განმარტება, რომელიც ამ ტერმინს ისეთ ლიტერატურულ უანართან მიმართებაში იყენებს, როგორიცაა ტრაგედია. არისტოტელე ამბობს: „ტრაგედია არის ნაბაძვა ქმედებისა, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს და დასრულებულ სახისათს ატარებს... რომელიც მსგავსი აფექტებისაგან თანაგრძობისა და შიშის განწმენდით მიმდინარეობს“ (1).

კატარზისის ეს განმარტება ღიად ტოვებს მრავალ კითხვას, მაგალითად, თუ ვინ ექვემდებარება განწმენდას — ტრაგედიის გმირი თუ ამ გმირთან თანაგრძობაში შესული მყურებელი.

შემდგომი პერიოდის ესთეტიკამ ამ ცნებას მიაჩნია ბევრად ფართო ახსნა, დაუკავშირა რა კატარზისი საერთოდ ყოველ ტრაგიკულს

„თეატრისი და სცენისი“ № 1

ხელოვნებაში. თანამედროვე ფილოლოგიაში კათარზისი ესმით როგორც განსაკუთრებული ტრაგიზმის უმაღლესი ფორმა, რომლის დროსაც ტრაგიკული კონფლიქტი და მასთან დაკავშირებული შეძრწუნება მაყურებელსა თუ მკითხველს თავისი გამოუვალობით კი არ თრგუნავს, არამედ ახდენს განათებას და პრობლემის გადაწყვეტის ეფექტს (2).

ესთეტიკის ფილოსოფიის ნარმოზადგენლის თეოდორ ლიპსის (1851-1914) აზრით, მხატვრული ნაწარმოები არ აღძრავს ჩვენში მის შესატყვის გრძობებს, როგორც როიალის კლავიშთან შეხებით აუღერებელი ნოტი. მხატვრული ნაწარმოების ჭეჭრეტისას მასში ჩვენნი პიროვნების სიღრმეებიდან ამოტივტივებულ გრძობებს შთავაგრძობთ. შთავგრძობის მექანიზმი ლიფსმა შესანიშნავად აღწერა ხაზობრივ და სივრცულ ფორმებში. გვაჩვენა, თუ როგორ მივისწრაფვით ზევით, ავდივართ მაღლა, როდესაც ჭეჭრეტთ ხაზს, რომელიც ზევითაა მიმართული და საპირისპიროდ, როდესაც ხაზი ქვევით მიემართება, ჩვენ ამ ხაზთან ერთად ჩამოვდივართ ქვევით, ვიღუნებით წრესთან ერთად და ვგრძობთ საყრდენს სამყობედთან ერთად (3).

შთავგრძობა, ობიექტური თვალთახედვით, არის გაღიზიანებაზე რეაქციაც და თუ ლიფსი ამტკიცებს, რომ ჩვენ ხელოვნების ობიექტში ჩვენნი რეაქციები შეგვაქვს, ვეთანხმებით მას, მაგრამ ამავე დროს ვიზიარებთ მის სანინა-ალმდეგოდ გავრცელებულ მოსაზრებასაც, რომლის მიხედვით, ესთეტიკურ ობიექტს, თავისი შინაარსით თუ ფორმით, შემოაქვს ჩვენში თავისი ემოციური თვისებები, რაც კათარზისს ედება საფუძვლად.

სექტაჟლის ცქერისას მაყურებელს ორმაგი აფექტი აღუძვრის. მაგ. თუ მაყურებელი ოტელოსთან ერთად განიცდის მის ტკივილს — ეს თანააფექტია, მაგრამ მაყურებელს ამავე დროს აღძვრება იმის შიშიც, თუ რა ბედი ეწება უდანაშაულო დენდემონას, რომელმაც არ იცის, რა სამშობროების ნინაშე დგას. ამ შემთხვევაში მაყურებელში აღძრული აფექტი არ არის თანააფექტი, რადგანაც ის ამ დროს დენდემონასთან ერთად არ განიცდის შიშს, რადგანაც დენდემონა სულაც არაა შიშით შეპყრობილი. ამ დროს მაყურებელში აღძრული აფექტი, რა თქმა უნდა, არ გახლავთ თანა-აფექტი დენდემონასთან. ეს აფექტი მაყურებლის პირად აფექტად ყალიბდება, რომელსაც დენდემონას ბედით გამოწვეული შიში ედება საფუძვლად.

მაყურებელი თეატრში მხოლოდ ნანილო-

ბრივ განიცდის იმ გრძობებსა და აფექტებს, რასაც და როგორადაც სცენაზე მოქმედებენ გმირები განიცდიან. უფრო სწორად მაყურებელი განიცდის არა მასთან (გმირთან) ერთად, არამედ მოქმედ პირთა განცდის გამო.

არ უნდა გვაგინებოდეს, რომ ნებისმიერი მხატვრული ნაწარმოები ასახავს იმას, რაც პასუხობს გონებასა და გრძობას. როდესაც არისტოტელეს კათარზისის არსის გაგება გვსურს, მხოლოდ და მხოლოდ შიშისა და თანავგრძობის განცდა ბევრს არაფერს გვეტყვის. აუცილებელია მხატვრული ნაწარმოების იმ შინაარსის გათვალისწინება, რომლის მონოდებაა ჯერ გამოინვიოს ეს გრძობები (შიში და თანავგრძობა) და შემდეგ განწმინდოს ისინი. ადამიანი შესაძლოა განიცდიდეს შიშის გრძობას გარე, რეალურად არსებული მტრული ძალების წინაშე. მეორეს მხრივ, შიშის გამოწვევი შესაძლოა შეიქმნეს თვით პიროვნებაში არსებული გამოუცნობი და გაუცნობიერებელი ძალები, მაგრამ ყველაზე მეტად ადამიანს უნდა ეშინოდეს ზნეობრივი ძალისა, რომელიც ფაქტობრივად მისი თავისუფალი გონის განმსაზღვრელია და ამავე დროს მარადიული და დაურღვეველი და თუ ადამიანი საკუთარი ზნეობის საწინააღმდეგოდ მოქმედებს, საპასუხოდ პიროვნებას საკუთარი ზნეობა აუჯანყდება და დასჯის.

სოფოკლეს ტრაგედიაში „ოიდიპოს მეფე“, როგორც ბ-ნი გიორგი ხომერიკი, მთარგმნელი ამ ტრაგედიას, აღნიშნავს (ტრაგედიას ორიგინალში ეწოდებოდა „ოიდიპოსი ტირანი“), მკითხველთა და მაყურებელთა წინაშე წარმოდგება რელიგიური, ფილოსოფიური და ფსიქოლოგიური საკითხების დრამატული, მხატვრული დამუშავება. ტრაგედია აგებულია მითო-რელიგიური პრობლემის „შეცნობის“ პრინციპზე. ოიდიპოსი ტრაგედიაში განვითარებული მოვლენების ფონზე შეიცნობს არა მარტო თავის ვინაობას, არამედ იმ უღიდეს ადამიანურ ცოდვებს, რომელიც უწმინდი ბედისწერის განგებით ჩაიდინა. ჩვენ ვერ შევიგრძობდით „ოიდიპოს მეფე“-ს ტრაგიკულ ეფექტს, ტრაგედიის გმირი სხვანაირი რომ იყოს, არა მეფური და არა ძლიერი და მხოლოდ გონით არსებობდეს. სამართლიანობის აღდგენის თავის ტრაგიკულ სწრაფვაში „შეიმეცნება“ რა თვის ვინაობასა და თვის უშიშეს ცოდვებს, ქალაქის განმგებელი და ხალხის ბრძენი მმართველი საკუთარი თავის მსაჯულად და ამავე დროს ჯალათად გვევლინება.

რამ აღძრა ოიდიპოსში საკუთარი თავის დასჯის იმპულსი? — დანაშაულის გაშინავ-

ბამ. ინსაიტმა დანაშაულისა, რომელიც მისი ზნეობისთვის, მისი თავისუფალი გონისთვის მიუღებელია. ოიდიპოსისათვის დაირღვა მიკრო და მაკროკოსმოსის მეტამორფოზული განხილავების სტრუქტურა: ქაოსი-კოსმოსი-ლოგოსი. ღმერთების ნებით ეს სტრუქტურა ოიდიპოსისათვის უკუღმა დატრიალდა — ლოგოსიდან იგი ქაოსში აღმოჩნდა. მან დაკარგა ცხოვრებისეული ყველა ფუნქცია: იგი აღარც შეილა, აღარც მამა, აღარც მუუღლე, აღარც მეუღლე და სამართლიანი მსაჯული თავისი ხალხისა. მან დაარღვია თავისი ჩადენილი ცოდვით მარადიული, მტკიცე, თავისუფალი გონის ადამიანური და ლეთოური კანონები. სოფოკლე ოიდიპოსის ამბავს ამ ტრაგედიით არ ასრულებს. ავტორს ანუხებებს ოიდიპოსის ქაოსში ყოფნა. 90 წლის სოფოკლე ბრძენკაცის დამწმენდილი გონებით ქმნის ტრაგედიას „ოიდიპოსი კოლონოსში“. რატომ? იმისათვის, რომ აღსდგეს ოიდიპოსის მთელი დრამატული მითოსის მიკრო და მაკროსამყაროს განვითარების უზოგადესი სტრუქტურა: ქაოსი-კოსმოსი-ლოგოსი. „ამ ტრაგედიაში სორციელდება მისტერიათა განმწმენდილი რიტუალი, ინმინდება თვით კაცობრიობის უდიდესი იდეები — მამის მკვლელობა, ღმერთის დაუპირისპირებელი ოიდიპოსი უბრუნდება თავის ზეციურ მამას და ტრაგედიის სიმბოლოთა ენაზე ცხადი ხდება ადამიანის ღმერთთან შერიგების საკრავური აქტი“ (4).

ტრაგედია იწვევს ადამიანთა ფარული ვნებების გაღვივებას (საუბარია ტრაგედიის მიზნულსა და მაცურებელზე), მაგრამ ამავე დროს ადამიანთა ეს ვნებები თითქოს სანინა-ალმდეგო გრძობათა მარნუხებშია მოქცეული და ადამიანის ურთიერთსანინაღმდეგო ვნებათა ჭიდილში, ვნებათა ამ ბრძოლის დასასრულს ხდება კათარზისი.

კათარზისის წარმოქმნის, ანუ ესთეტიკური რეაქციის საფუძვლად შეიძლება მივიჩნიოთ ფორმულა, როგორცადაც ამას ლ. ვიგოტსკი აყალიბებს: „გრძობები დაპირისპირებული გზებით მიემართებიან და ამ ბრძოლის გადაწყვეტა კათარზისით მთავრდება. ტრაგედია იწვევს ადამიანთა ყველაზე უფრო ფარულ ვნებებს, მაგრამ ეს ვნებები მიემართებიან განსხვავებული გრძობების განსხვავებული მიმართულებით და ყველაფერი მთავრდება კათარზისით“ (5).

ნებისმიერ დრამას, როგორც ლიტერატურის განსხვავებულ ფარსს, საფუძვლად ბრძოლა უდევს, ტრაგედია იგი თუ ფარსი, მათი ფორმალური სტრუქტურა იდენტურია.

ყველგან სახეზეა ცნობილი ხერხები, ცნობილი კანონები, ცნობილი ძალები, რომლითაც გმირი იბრძვის და მხოლოდ ამ ხერხთა მიწვევითობაზეა დამოკიდებული დრამის სხვადასხვა სახეობის არსებობა. ტრაგედული გმირი მაქსიმალური ძალით იბრძვის აბსოლუტური და შეურყეველი კანონების წინააღმდეგ. კომედიის გმირი იბრძვის სოციალური კანონების წინააღმდეგ, ხოლო ფარსისა — ფიზიოლოგიური კანონების წინააღმდეგ. ლ. ვიგოტსკი კათარზისის ფორმულას კომედიასაც უდებს საფუძვლად: კომედიის გაორება ახასიათებს. ცალკეა მაცურებელი, ცალკე — კომედიის გმირი. კომედიის გმირი ტრისს, მაცურებელი კი მის ტირილზე იცინის. გაორება სახეზეა. დრამის ხელოვნება იყენებს ტრაგედულს თუ კომიკურს, ყველაფერი ემორჩილება მაინც კათარზისის ფორმულას.

რა მიმართებაშია კათარზისი შთაგრძობასთან? გავიხსენოთ ლიპსის მიერ აღწერილი შთაგრძობის მექანიზმის მოქმედება საზოგადოებრივ და სივრცულ ფორმებში. სახეების და გეომეტრიული ფიგურების მჭკრეტელი შინაგანად როგორ მიყვება ზევისთა აღმართულ ხაზს, როგორ იღუნება წრესთან ერთად და როგორ გრძობს საყრდენს სამუთხედთან ერთად. დღესდღეობით ტერმინი შთაგრძობის, რომელიც ესთეტიკაში პირველად ლიპსმა გამოიყენა, ადგილი დაიკავა მეორე ტერმინმა — ემპათიამ, რომელიც არის შექმნილი, ემოციური და მოტორული კომპონენტების ურთიერთქმედების აქტი, თავისი ბუნებით განწყობილი მთლიანი და ემსახურება ადამიანთა შორის სოციალური და ფსიქიკური კონტაქტების დამყარებას. მაშასადამე, ემპათიის მექანიზმის მეშვეობით ხდება, ერთის მხრივ, სხვა პიროვნების შინაგან სამყაროში შეღწევა, იქნება ეს ემოცია, პიროვნული თვისება, მოთხოვნილება, მისწრაფება თუ შეფასებითი მიჯვლეობა და, მეორეს მხრივ, ემპათია ამავე დროს რეაქციაცაა სუბიექტის მიერ გარეგნულად გამოვლენილ შინაგან ცხოვრებაზე.

საექტაკლის აღქმისას მაცურებელი სწორედ ემპათიის მექანიზმით მიჰყვება ნაწარმოების შინაარსსაც და ფორმასაც. ემპათია, როგორც აღვნიშნეთ, არის გაღვივანებაზე რეაქცია. მაცურებელი გაღვივანებულზე (საექტაკლზე) რეაგირებს და თუ რეაქცია განსხვავებულია მის მიხედვით, თუ რა პიროვნება აღიქვამს იმას.

როგორ ასორციელებს მაცურებელი წვდომას საექტაკლის შინაარსსა და ფორმამ? თითოეულ ადამიანს აქვს წარსული გამოცდილება. ადამიანმა იცის, თუ რა შინაარსის ემო-

ციებს რა გარეგნული გამოხატულებანი ახლავს თან, იქნება ეს მიმიკური, სხეულბრძვი, ფესტების ენა თუ სხვა ამგვარი ნიშნები. ამ ცოდნას ადამიანები თვითდაკვირვების და სხვათა დაკვირვების შედეგად იღებენ. ამასთანავე პიროვნებისთვის იმთავითვეა მოცემული ის განსხვავებებიც, რომელიც არსებობს საკუთარ „მე“-ს და სხვა პიროვნებას შორის. სპექტაკლის ცქერისას ხდება ამ დაგროვილი გამოცდილების კონცენტრაცია. ნარმოსახული განცდა საპასუხო შეფასების თემად იქცევა. მართალია, ემპათია მსჯელობითი პროცესია, ცნობიერი თავისი ბუნებით, მაგრამ ამავე დროს ის მოიცავს ისეთ მახასიათებლებსაც, როგორცაა პიროვნული გამოვლინებების სტანდარტები, პროფესიული პრესტიჟი და სოციალური სტატუსი, ეთიკისა და ესთეტიკის შინაარსი, პიროვნების არტისტული უპირატესობის ინტერესები და სწრაფვა სილამაზისაკენ, ყოველი ის შინაარსი, რაც საფუძვლად უდევს სუპერეგოს გავლენას (6).

ესთეტიკის ახლებურ კონტექსტში ტერმინი ემპათია, ესთეზიური (გრძნობადი) გაგებით, შედგება ხელოვნების ნიმუშის მოქმედებით გამოწვეული ნარმოსახული გრძნობებისაგან. ესთეზიური შეფასება ამავე დროს გული-სხმობს არაცნობიერ გრძნობათა არსებობასაც, რომელნიც მონანილეობენ ხელოვნების ნაწარმოების შექმნაში. ამავე დროს ემპათიაში ჩართულია რეაგირებითი თუ შეფასებითი კომპონენტი, რომელიც აფასებს შემოქმედის

მიერ გამოვლენილ გრძნობებს. მსჯელობითი აფასებს სპექტაკლს.

ფსიქოლოგი კარლ როჯერსი ასე განმარტავს ემპათიის არსს: „იმყოფებოდე ემპათიის მდგომარეობაში, ნიშნავს ალიქვა სხვა ადამიანის შინაგანი სამყარო აბსოლუტურად ზუსტად, ემოციური და აზრობრივი ნიუანსების შენარჩუნებით“ (7).

გამოყენებული ლიტერატურა

1. Аристотель. Поэтика. гл. IV
2. Лосев А.Ф. Шестаков В.П. История эстетических категории М. 1965. с 85-98
3. Выготский Л.С. Психология искусства. Изд. „Искусство“. М. 1968. С. 261.
4. სოფოკლე. თებეს ტრაგედია. თბილისის უნივერსიტეტის ბერძნულ-ლათინური ბიბლიოთეკა, 1988 წ, თარგმანი გ. ზომერის. გვ. 13-14.
5. Выготский Л.С. „Психология искусства“. ВЕ. 296
6. Unconscious Wisdom. A Superego function in dreams, conscience, and inspiration. Dan Merkur. State University of New York. 2001. p.69
7. Rogers C.R. „A theory of therapy, personality and interpersonal relationships as developed in the clientcentred framework. /Koch S(ed) Psychology; A study of a science. V3ny 1959. источник http (flogiston.ru (library) rogers 2

ვაოლა ურუბაძე

შექსირის

„რიჩარდ III“

მარჯანიშვილის

თეატრში

„სცენას კუბოსთან“ ვ. ყუშიტაშვილი, ისევე როგორც კ. მარჯანიშვილი, კლარენსის გამოცხადების სცენით აგრძელებდა¹ (შექსპირთან დაპატიმრებული კლარენსი | მოქმედების | სურათში გამოჩნდება).

სცენების ასეთი თანმიმდევრობა ხელს უწყობდა შსახიობს თვალნათლივ წარმოეჩინა თავისი გმირის უკიდევანო სამსახიობო შესაძლებლობანი: „წრფელი შეყვარებული“ წამსვე ძმის ბედით გულაუწყებულ, ღრმად დამწუხრებულ ადამიანად გადაიქცეოდა... რიჩარდის ახალ გარდასახვასთან ერთად „ადგილის გარემოებაც“ იცვლებოდა. ისმოდა ბრეკენბერის ბრძანება: „ჩამოშოშოთ ხიდი.“ სცენის უკანა კედელზე მოაჯირის ჩრდილი გაჩნდებოდა — ტაუერის კოშკის სიმბოლო. მასიურ ჯაჭვებზე დამაგრებული ბაქანი ხიდივით დაედებოდა სასცენო ფიკარნავს. (აქ, ისევე როგორც სპექტაკლის რიგ სხვა სცენაში, ეს ბაქანი „ცხოვრების ხიდის,“ „ბედის ხოდის“ სიმბოლოც იყო, სწორედ მასზე გაივილიდნენ შემდგომში სიკვდილისჯილი რიჩარდის მონინაღმდეგეები, ხოლო ფინალში მასზე წყდებოდა თავად რიჩარდის ბედიც...). კლარენსთან (ტარნიელ საყვარელიც) განშორების შემდეგ და არა პასტინგთან საუბრის დასასრულს, როგორც ეს პეისანია, გოძიაშვილის რიჩარდი მაყურებელს აუწყებდა თავისი ინტრიგის ზე-ამოცანას: „მეგრამ რას ვმხახავ, ურემს ხარებს უკან რად ვუბამ! კლარენს ჯერ სუნთქავს, ედვარდ მეფეც ჯერ ცოცხალი არის, როს გაევისტუმრებ, მინაგები მაშინ აღწუნუსი.“²

ამ სცენის გასაგრძელებლად ვ. ყუშიტაშვილი ისევ კ. მარჯანიშვილის მონტაჟს მოიშველიებს:

პირველი აქტის III სცენის ბოლო ეპიზოდს — რიჩარდის მცველებთან მოლაპარაკებას — კლარენსთან ხიდზე შეხვედრას მიაყოლებს ამით „რიჩარდ-კლარენსის“ თემა სპექტაკლში უწყვეტად განვითარების საშუალებას იძენდა და სრულდებოდა რიჩარდის „სიტყვისა და საქმის“ განუყოფლობის სრული მტკიცებით, პირველი ხილული სისხლიანი აქტით: კლარენსის მცველებით.

მოძრავი ხიდი ისევ ზევით იწეოდა და კლარენსის საკანს „ჭერივით“ ეხურებოდა. იქ, სადაც პირველ სცენაში კუბო იდგა, ახლა კლარენსის უკანასკნელი სარეველი იყო მოთავსებული. კლარენსის მცველობის შემდეგ მცველები (ვ. ნინუა და დ. ოქროსცვარიძე) მის გეგმს სცენის მიღმა ნაგულისხმევ „სარდაფში“ მიათრევენ. ერთ-ერთი მცველი მას სახეზე თავის მოსასხამს აფარებდა, მეორე კი, სცენიდან წუმბად გაპარვისას, ამავე მოსასხამის კალთით საყუთარ სახეს მალავდა — არავინ მიცნოსო... (საგნით ამგვარ თამაშს ყუშიტაშვილი კიდევ არაერთხელ მიმართავს თავის სპექტაკლში. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ სამეფო გეორგიევიცი, რომელიც მოსწდებდა რა გარდაცვლილი მეფის თავს, პირდაპირ რიჩარდს ჩაუგორებდა ხელებში. იგივე გეორგიევიცი სპექტაკლის ფინალში რიჩარდის თავიდან ჩამოვარდება, იმ წამსვე რიჩარდის თავზე რომ გაბრწყინდეს).

კ. მარჯანიშვილის მონტაჟში პირველი აქტი კლარენსის მცველობის სცენით უნდა დასრულდებულყო. ვ. ყუშიტაშვილმა იგი „შერიგების სცენით“ გააგრძელა და მეფე ედუარდის სიკვდილით დაასრულა. ამით მან მკვეთრად გამოჰყო რიჩარდის პოლიტიკური კარიერის პირველი, „მოსამზადებელი“ ეტაპი, რომლის შედეგებს იგი უხვად მოიყვის უკვე უახლოეს მომავალში.

„შერიგების სცენა“ ვ. ყუშიტაშვილის სპექტაკლის I აქტის ბოლო IV სურათს წარმოადგენდა. მისი გაფორმების ყველაზე თვალსაჩინო საგანი სამეფო ტახტი იყო. მეფე ედუარდი (გიორგი ტარნიშვილი) ზიარებისთვის ემზადებოდა. ტახტის გარშემო იგივე კარიკატურის ვუნდი იდგა, სპექტაკლის პირველ სცენაში პენრი VI გეგმს რომ დასტიროდნენ.

სარეპეტციო დღიური, რომელსაც რეჟისორის თანაშემწე ანდრო იმნაძე აწარმოებდა, გვაუწყებს, თუ რა მონდომებით ამუშავებდა ვ. ყუშიტაშვილი სპექტაკლის ამ ერთ-ერთ, კულმინაციურ სცენას: წინა სცენებმა უკვე ცხადყო რაოდენი საშობი და უღამობელი მტკაცებელი მოეცინა სასახლეს რიჩარდის სახით, ამიტომ სცენაზე უნდა სუფევდეს შიშის, დაბნეულობის, სრული უიმედობის ატმოსფერო, ყველაზე აშკარად,

¹ Д. Джанелидзе. История советского театра, т. 6, гл. 257

² „რიჩარდ III“-ის სასუფლორო ვებმპლარი, გვ. 12 კოტე მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმის ბიბლიოთეკა.

„თეატრი და სტატიკა“ № 1



რეესისორის მხრით, ეს უნდა გამოხატულიყო დედოფალ ელისაბედის ქვეყანაში იგი მოუთხოვდა ამ როლის შემსრულებელს — ნათელა ავაკიძეს, რომ მისი მთავარი ამოცანაა უწინარესად დედის განცდების ჩვენება, რომელიც ავი გრანობებითაა შეპყრობილი, რომელსაც ესლა, ყველაზე მეტად მისი შვილების ბედი ადევნებს.³

მეფე ელუარდის როლის შემსრულებლის — გორგი ტატიშვილის ამოცანაც უნდა ყოფილიყო: „განსახიერებინა არა მეფე, არამედ უბრალო მოკვდავი, რომელსაც, ისევე, როგორც სხვებს, ემინია სიკვდილის და მის პირის მისული სულის გადარჩენაზე ფიქრობს... ამიტომაც მოუწოდებს მთავრებს შერიგებისკენ, თუმცა, კარგად ესმის, რომ მისი სიკვდილის შემდეგ მის ანდრეას აღსრულება არ უწყვირია. რეპეტიციის დანარჩენ მონაწილეებსაც ავალბებდა: უნდა იგრანობოდეს, რომ თქვენ დათრგუნული ხართ თქვენი წარსულით, გრძობთ, თუ რა საშინელი შედეგი მოყვება თქვენს ურთიერთმტრობასა და შულს.“⁴ სპექტაკლში „შერიგების სცენა“ აღიქმებოდა, როგორც რიჩარდის მიერ წინასწარ, ღრმად გაზრებული და ბრწყინვალე გათამაშებული „საქაფარაკო პარტია“, რომელიც დედოფლისათვის გარდაუვალი „შამაითი“ უნდა და მთავრებულიყო. თუ შექსპირთან რიჩარდი ავაკიძის მიერ მისი სარეცელთან შილოდ მოჩვენებით მორჩილებას იჩენს, სრულ მზადყოფნას, დანებდეს მეფის სურვილს, აქ მის მზაკვრობას უფრო ფართო ასპარეზი და გასაქანი ეძლევა. ისევე, როგორც კ. მარჯანიშვილმა, ვ. ყუმიტაშვილმაც გადმოიტანა ამ სცენაში I აქტის დასაწყისის ის ეპიზოდი, სადაც რიჩარდი ბრალს დებს დედოფალსა და მის მომხრეებს კლარენსის წინააღმდეგ ხრიკებში. ამით მან კიდევ უფრო გაამძლავრა სცენის ისედაც დაძაბული სიტუაცია და უფრო კონკრეტული გახადა რიჩარდის სატახტო დარბაზში მოულოდნელი გამოცხადების მოზეცი: სარგებლობს რა საერთო დაბნეულობითა და შიშით იგი პირდაპირ, მეფის თანდასრებით, ადანაშაულებს ელისაბედს კლარენსის დატყუალებას, რაც ამ ახალ ვითარებაში დედოფლის კლარენსის მკვლელად გამოცხადების ტოლფასია. ამით ვ. ყუმიტაშვილის რიჩარდი მეფე ელუარდის სიკვდილსაც აჩქარებდა (მეფე აქვე, სცენაზე კვდებოდა), და თავის მტრებსაც საქვეყნოდ უტყებდა სახელს. უნდა აღინიშნოს, რომ „რიჩარდი III“ განხილვისას პავლე მარკოვმა დიდი ქებით მოიხსენია „სპექტაკლის ღრმად გააზრებული კომპოზიცია“ მისი მხრით, მასში ძალზედ ორგანულად ხდებოდა სცენებისა და ეპიზოდების ერთობა-

ნეთში „გადადენა“ და ამით იქმნებოდა „ბრწყინვალე ფონი“ იმისათვის, რომ მაყურებლის ყურადღება რიჩარდის მიმართ ერთმანეთს შეხვედრილიყო.⁵

ვ. ყუმიტაშვილის სპექტაკლში II მოქმედება მეფე ელუარდისა და კლარენსის დატყუარების სცენით იწყებოდა (შექსპირი — II აქტის II სცენა). განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა „მოქალაქეთა სცენას.“ ისევე, როგორც კ. მარჯანიშვილი, ვ. ყუმიტაშვილიც მასში მოქმედების „ძირითად საყრდენ წერტილს“ ხედავდა. ტექსტუალურად იგი მცირეა, — უხსნიდა რეპეტიციან რეესისორი მსახიობებს, — მაგრამ მასში ღრმა შინაარსის ჩაბეჭდილი. ის, რომ მთელი ინგლისი განიცდის დიდ უბედურებას — მეფის სიკვდილს — სწორედ ამ მოქალაქეთა სიტყვებსა და მოქმედებაში უნდა იყოს გამოხატული. ისინი აქ მოსახლეობის ყველაზე დაბალ ფენას წარმოადგენენ... თქვენი შესვენება შემთხვევით არ მოხდარა. თქვენ მოხვედით, რომ გაუზიაროთ ერთმანეთს თქვენი წინასწარგრანობები.“⁶

კ. მარჯანიშვილის მონტაჟში განსაკუთრებით იყო აქცენტირებული ამ სცენის სოციალური არსი. მან ტექსტში დამატებაც კი შეიტანა: სიტყვები „О первенстве они теперь заспорят и отзовутся споры те на нас“ არა ერთხელ, არამედ რამოდენიმეჯერ რეფერენციით უნდა გამოეხატულიყო სპექტაკლში.

ამ სცენის სოციალური არსი, როგორც დავინახეთ, ვ. ყუმიტაშვილისათვისაც ძალზე მნიშვნელოვანი იყო, მაგრამ პირველ პლანზე მან აქაც ისევე რიჩარდს გლოსტერის ფიგურა წამოიწია... მართალია, რიჩარდი აქ არ ჩანს, მაგრამ მოქალაქეთა თითოეული სიტყვა, ყესტი, გამოხედვა მისდამი შიშით უნდა იყოს გამსჭვალული. „გლოსტერზე ლაპარაკის დროს, უნდა ჩანდეს, რომ იგი, მართლაც, საშინელი რამ არის.“ დეკადაზე ეს სცენა არ იყო ნაჩვენები. შეიძლება რაიმე ტექნიკური მიზეზის გამო... შესაძლებელია, სხვა მიზეზის დაშვებაც: მისი უიმედობითა და ახალი მმართველობის მიმართ უიმედობით გამსჭვალული ატმოსფერო მართლაც არ შესაბამებოდა შექსპირის, როგორც „სინათლისა და აისის“ მანუქებლის ოფიციალურ კონცეფციას, თუმცა, „დათბობით“ გათამაშებულმა ზოგიერთმა კრიტიკოსმა რეცენზიებსა და გარჩევებზე მაინც უსაყვედურა რეესისორს ამ სცენის შექცევა.⁷

სპექტაკლის სრულ, თბილისურ ვარიანტში ამ სცენის მთავარი ემოციურ განწყობას სრულიად საწინააღმდეგო ატმოსფერო სცვილიდა — მყუდრო და იდილიური. ელისაბედი — ნათელა ავაკიძე

³ სარეპეტიციო დღიური, კ. მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმის ბიბლიოთეკა.

⁴ Декада... გვ. 220

⁵ სარეპეტიციო დღიური...

⁶ იქვე

⁷ Декада... გვ. 196, 200, 202

იორკის მთავრის მეუღლე — სესილია თაყიშვილი, პრინცი იორკისა — ლეო ანთაქე და არქი-ეპისკოპოსი — მ. სულთანიშვილი. უელსის პრინცი ჩამოსვლას ელიან. სარეჟიტეიო ჟურნალში კვითხულობთ: „უნდა იგრძნობოდეც ოჯახური სითო და სიმყუდროვე. ყველა მზიარულია, პრინცს ელოდებიან და სჯერათ, რომ მიზანს მი-აღწიეს.“⁸ სხიარულს წამსვე ასობობა შემაცბუნე-ბელი ამბავი: ელისაბედის მომხრე ლორდები შე-იპყრეს და კვლავ სხიარული: პრინცი ედუარდი სასახლეში ბრუნდება ხალი და უვნებელი. „შემო-დიან კარისკაცნი, — ვკო-თხოვლობთ ვ. ყუმბიტა-შვილის მონტაჟში, — დიდებულთა ქალები მღერიან ჰიმნებს, პრინცს ფეხებზე ყვავილებს უყრიან... გლოსტერი მათ სთელავს...“⁹ თავად სპექტაკლში რიჩარდის სახეზე ამ მომენტში უღრმესი ტკბობა და ბედნიერება იხატებოდა: იგი წინასწარ წარმო-იდგენდა, თუ რა ტკივი-ლსა და ტანჯვას აგეშე-ბდა ამ, ერთმანეთის ხი-ლვით ბედნიერ ადამი-ანებს. ნაცრისფერი ფა-რდები ქარიშხლის ღრუ-ბლებივით თანდათანო-ბით მუქდებოდა სცენის უკან პლანზე. უკვე ჩა-შვებულ ხავერდზე ხი-ნათლის სხივები იწყე-ბდნენ თამაშს — ხან ელვასავით იგრისებო-დნენ, ხან კი ივლავებო-დნენ სისხლის ზოლებივით. მხოლოდ ერთ, ნა-მევილ მონინაღმდეგეს მიუჩინეს ვ. ყუმბიტა-შვილი ამ სცენაში რიჩარდს — უმწეო ბავშვს, იორკის პრინცს. კ. მარჯანიშვილის მონტაჟში აქ-ცენტრირებულია პრინციის შიში გლოსტერიისადმი. მისი ყველაზე მცვატე რეჟიკები ამოშლილია ტე-ჭიტადან. ვ. ყუმბიტაშვილის დადგმაში კი იგი თამაშა და უშიშარი. ხელში სათამაშო — ბი-ლბოკე — უჭირავს და დრეკად მათზე დამავრე-ბულ ბურთს დროდადრო რიჩარდისკენ ისერის — თითქოს აქეთ სურს დაბნისო. მისი დამე-ნავი სიტყვებიც მოულოდნელ გასროლასავით ხედება რიჩარდის გულს. ამ სცენაში რიჩარდი — გოძიამევილი მთელ თავის სამსახიობო ოსტატაო-



ბას მოიშველიებს, რათა დროზე ადრე არ გა-სცეს თავისი ჭეშმარიტი ზრახვები, არ დაბედოს ეჭვი „კეთილი ძია გლოსტერის“ გულწრფელობის მიმართ.

ცნობილმა შექპიროლოგმა ალექსანდრე ანი-ქსტამ სპექტაკლის განხილვაზე განსაკუთრებით გამოჰყო ლეო ანთაქის გმირი: „მე ძალიან მომე-წონა პატარა იორკის პრინცი, რომლის ერთ ეპიზოდში იმდენი სიცოცხლე იყო, ისეთი გუ-ლწრფელობა და ექსპრესია, რომ ეს ფიგურა, ეს ხასიათი მაშინვე ჩაიბეჭდა ჩემს მეხსიერებაში.“¹⁰

II მოქმედება სრუ-ლდებოდა სიკვდილის-ჯილი ლორდების — რი-ვერსის, გრეისა და ვო-განის — ახლობლებთან გამოშვებობების სცე-ნაში. (შექსპირთან ეს III მოქმედებაში ხდება). ამით აღინიშნებოდა რი-ჩარდის ტახტისათვის ბრძოლის ერთ-ერთი უმ-ნიშვნელოვანესი ეტაპის დასასრული და მისი სა-ბოლოო გამარჯვება დე-დოფალსა და მის მო-მხრეებზე.

სპექტაკლის III მოქმე-დების დასაწყისში კი გა-საქანს იღებს რიჩარდის ახალი ინტრიგა — მის მიერ უკვე წინასწარ შე-კონინებული „ჰასტინგის საქმე“. პირველი სცენა სასახლის სხდომათა და-რბანში იმართებოდა. ბა-ქანი ახლა ლოდივით მიმე მავიდად გადაიტე-ოდა. მის უკან კედესთან მთავრები იდგნენ, მა-გიადს მაშალბის შუქი ეცემოდა. ფერთა ძირი-თად გამას მავიდის მწვანე მუდის საფარი და შავ ფარდაზე აღბეჭდილი პერალდიკური ნიშნე-ბისა და გვირგვინის მქრქალი ოქრო განსაზღვრა-ვდა.

შექპირთან ლორდ ჰასტინგის სხდომათა და-რბანში სხვებთან ერთად ელოდებოდა რიჩარდის შემოსვალს. აქ კი იგი სხვებზე გვიან შემოდი-ოდა.

ყუმბიტაშვილი თავიდანვე აშკარას ხდისა ჰა-სტინგის — გიორგი შავგულიძის — იმ თვისე-ბებს, რომლებმაც საგრძობლოდ გაუადვილეს რიჩარდს მისი თავიდან მოშორება. ჰასტინგის

⁸ სარეჟიტეიო დღიური
⁹ ინახება კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მუზეუმის ბიბლიოთეკაში
¹⁰ Дневник... გვ. 217

პოლიტიკური სიბრძნე და უკიდურესი თავდა-
ჯერებულობა — აი, ის „სიმები“, რომლებზედაც
„აანყოს“ გოძიაშვილის რიჩარდი თავის მორიგ
სასცენო „იმპროვიზაციას“. უგებს რა პასტინგის
სიტყვიერ „მახეს“, იგი უკვე წინასწარ დარწმუნ-
ებულია იმაში, რომ გვა რამდენიმე წელი და
ეს ძლიერი, იმედით სავსე ადამიანი უშეიძველ
მოდულულ მსხვერპლად გადაიქცევა. თავის „მა-
ყურებელშიც“ დარწმუნებულია: რაც არ უნდა
თქვას, ყველაფერს დაიჯერებენ და მასრაც აუ-
ბამენ, და იგი იწყებს თამაშს. ხელის დაძვალას
იჩემებს. ამ, თითქოსდა უღონო ხელს, მეორე ხე-
ლით გაამაგრებს და ლორდებს სახეში უშევრს:
აი, რა მიქნის... ხან კი ვითომდა ძალაგამოლე-
ულს მაგივრად დაანარცხებს. როდესაც პასტი-
ნგს, უნებლიედ, წასცდება მისთვის საბედისწერი
პასუხი, რიჩარდის „უსიცოცხლო“ ხელი, ყოველ-
გვარი დახმარების გარეშე, მძლავრად ავარდება
და მცველებს მისკენ მიუთითებს — გაიყვანეთ და
დასაჯეთო.

თუ შექსპირთან რიჩარდს პასტინგის თავს III
აქტის V სურათში მიაართვინ, ყუმბიტაშვილის
სპექტაკლი ეს ეპოზოდს სხდომათა დარბაზშია
გადატანილი. „რიჩარდის თეატრი“ გრძელდება...
თავს შუგ ტომარაში მოუტანენ. ჯერ გაოგდება,
შერე გმინვას დაიწყებს, გმინვა მწარე გოდებით
შეიცვლება. გეგონებოდათ, სიმწრისაგან ქვუთაზე
აღარ არისო... იქნებ დაეჭვიდებოდე, ხარბად სვა-
მდა მსახურების მიერ მოტანილ წყალს, შემდეგ
ისევ ტორიას იწყებს, უგულწრფელად სინანუ-
ლით აღსავსე სიტყვებს წარმოთქვამდა და თან
მკვდარ თავს ხელს უთათუნებდა, თითქოს სურ-
და დარწმუნებულიყო, რომ მართლაც მკვდარია,
რომ სიცოცხლის ერთი ნაპურწვალიც არ შერჩა...
ბოლოს კი, მარტოდ დარჩენილი, ტომარას ხელს
სტაცებდა, ბურთივით დაატრიალებდა და, ყოველ-
ლხარაში მოწინების გარეშე, მიუვდებდა მსახურს.

სპექტაკლის გარჩევანზე მცირე თეატრის მსახი-
ობმა ოღვა პიოვამ აღნიშნა: „ერთ-ერთმა მაყუ-
რებელმა სთქვა — „იგი (რიჩარდი) სტკებდა თავ-
ისი თამაში...“ მე კი გეონია, მას ტკობიხა-
თვის დროც კი არ რჩება, ისეთი სისწრაფით
იცივლის იგი ხერხებსა და ხრიკებს. განსაკუთრე-
ბით — ხალხის წინაშე გამოსვლის სცენაში. აქ
გაეოსტყირი მიმართავს ისეთ ბრწყინვალე სასა-
ხიობო ხერხებს, რომლებმაც არ შეიძლება არ
უზრუნველყოფნ მისი გამარჯვება.“ პიოვას მიერ
აღნიშნული სცენა რეჟისორმა სალოცველოში
გადართანა (შექსპირთან მოქმედების ადგილი —
ბენარდის ციხე). ხალხის წინაშე გამოცხადება-
მდე რიჩარდი — გოძიაშვილი ლეთისმშობლის ხა-
ტის წინაშე ლოცულობდა, თან ბეკინგემთან
(აკაი დაუშვილი) მომავალი ცერემონიისათვის

მზადების დეტალებს ახუსტებდა. კარზე კაცენი
ამცნობდა, რომ ხალხი და ლორდ-მეგრე უკვე
ელოდებიან... „ავე მარიას“ თანსლებდა: რიჩარდი
ხალხის წინაშე გამოდიოდა წელში მოხრილი,
თვითგვერთა და ეჭვით „დაძმებულ“...

რეჟისორისა და მსახიობის ბორის ზახავას
მონობით: „მევის გვირგვინზე თვალთმაქცური
უარის სცენაში რიჩარდი — გოძიაშვილი ქვემ-
რიტი სამსახიობო შთაგონების მწვერვალს
აღწევდა.“ შექსპირის მიხედვით, ხალხი აქ სდუმ-
და და მის მავიერად ლორდ-მეგრე სოსხოს რი-
ჩარდს დათანხმდეს მეფობაზე ე. ყუმბიტაშვილთან
ამ სცენის ყველა მოწანილე, წინასწარ უკვე და-
შინებული, მორჩილად უერთდებდა თავის ხმას
ლორდ-მეგრის თხოვნას... და რიჩარდი თანდათა-
ნობით იმართებოდა წელში და სცენის დასა-
სრულს მისი სახე, მთელი მისი იერი გამარჯვე-
ბული პრემიერის ზეიშა და სისარულს გამოხა-
ტავდა.

ამ სცენის სახიერი გადანყევტის ზოგიერთი
დეტალი უკვე არა მარჯანიშვილისეულ წარსულ-
ში გადაგვახდებდეს, არამედ რობერტ სტურუას
70-ანი წლების ბოლოს დადგმულ სპექტაკლს გა-
გვასხენებს, რომელშიც რიჩარდ-რამაზ ჩხვიკაძის
ცინიზმი და ფარისევლობა ასევე განსაკუთრე-
ბული სიტყვადით ვლინდებოდა მის მიერ ხალხის
წინაშე გათამაშებულ „სპექტაკლში“. რიჩარდი და
მისი მონავე რიჩარდი — ბესო ხიდაშული
ცხერის ტყავში გამოწყობილი მგლებივით მონა-
ზენის თეთრ ტანსაცმელში გამოეცხადებოდნენ
თავიანთ „ამორჩილებს“. ტრაგიფარის განზო-
მილებში აუღერებულ ეს „ცოტაბა“ ყუმბიტაშვი-
ლის მიგნებას „კლასიკური ნიმუშის“ მნიშვნელო-
ბას ანიჭებდა და ამასთანავე გვაბუთლებდა
ახალი თვალსაწიერიდან აღგვევა მასში ჩადე-
ბული აზრის სიღრმე და მასშტაბურობა.

რიჩარდის მეფედ არჩევის სცენას აგრძელებდა
სასახლში გამართული მეფლისი — გიორგი და-
ვითაშვილის მიერ დადგმული კარისკაცთა და ქა-
ლითა ცეკვა, საერთო უთქმელობისა და მორჩი-
ლების ამსახველი პანტომიმა. მიმიკურ სცენას
სცვლიდა ემოციურად და შინაარსობრივად გან-
სხვავებული სურათი. ელისაბედი და მისი ახლო-
ბლები მოუთმენლად ელიან პრინციბის ტაუერის
და დაბრუნებას და ამის სანაცვლად რიჩარდის
გამეფებისა და პრინციბის დატყვევების ამბავს
შეიტყობენ. მამალების შუქი ისევ სისხლოსურად
ლეპავდა ხავერდის ფარდებს. ქალების გლოვა
ქვეა-ქუხუნებას გრგვინავდა იქმალბობდა, და
სწორედ ამ დროს იორკის მთავრის მეუღლე —
სესილია თავაიშვილი დორსეტს (ა. კობალაძე)
რიჩარდთან გაქცევისა და რიჩარდის წინა-
აღმდეგ ჯარის ამხედრებისკენ მოუწოდებდა.

* Декада... 33 212

• 1989, 33-177

სცენაზე ატეხილი ქვა-ქუხილი და ფარდაზე სისხლიანი ნიშნების გამოცხადება არა მარტო რიჩარდის მორიგ სისხლიან ბოროტმოქმედებს მოასწავებდა, არამედ მიგვანიშნებდა იმაზეც, რომ მის ბედში უკვე მოხდა საბედისწერო გარდატეხა. IV მოქმედების დასაწყისში იგი ჯერ კიდევ სისხლიანი სპექტაკლების სრულყოფილი „დამგმელები“ გვევლინებოდა, მაგრამ ზოგიერთი დეტალი უკვე სანინაალმდგომე მტყველებდა. დეკორაციები „შერიგების სცენის“ გაფორმებას იმეორებდა. სცენის შუაგულში ისევ ტახტი იდგა. მაგრამ მის გარშემო აღარ ჩანდა საგარდლო... რიჩარდი მარჯვლად... მან თავისივე ხელით განაადგურა მომხრეები, ეხლა მას მხოლოდ რატკლიფისა (თ. არჩაიქე)²⁸ და კეთისბის (შ. კონაძე) მავგარი ყურმოჭირი ყმები, მისი ბრძანების უსიტყვო შემსრულებლებიღა შერჩა. სწორედ კეთისბის და არა პაქს, როგორც ეს შექაპირთანაა, ევალება ედუარდის შვილებისთვის მველლის მოძებნა. ძალზედ მალე ტირელი (რ. ბარაბიქე) „უპატაკებს“ (მისი ტექსტი აქ რამდენიმე ფრაზამდეა დაყვანილი), რომ საქმე მოთავეებულია. და აი, პირველი დამარცხება: რიჩარდი ელისაბედს მისი ქალიშვილის ხელს სთხოვს და აღმოაჩენს, რომ მას უკვე აღარ ემორჩილებიან. თუ ლედი ანას მოვადოების სცენაში გოძიაშვილის რიჩარდი სრულიად თავისუფალი იყო თავის ქვევაში და ზუსტად იცოდა, რომ სანადელს მიადნევედა, აქ მას უკვე აღარ გააჩნია, ძველი თავდაჯერებულობა. ელისაბედის უარმა აგრძობინა, რომ მისი მოქმედების არეს ახლა განსაზღვრავდნ მისთვის უკვე უხილავი ძალეი, და მათთან ბრძოლაში მას ვეღარ უშველის ვერც მისი არტისტული ნიჭი და ვერც სხვისი გრძობებიითა და სისუსტეებით სარგებლობის აქამდე უტყუარი უნარი. ამ მომენტიდან გოძიაშვილის რიჩარდს მხოლოდ საკუთარი სიცოცხლის გადარჩენის ინსტინქტი ამოქმედებს და არა ის ბუმბერაზი შემართება, რომელსაც სპექტაკლის ფინალიში ხაზგასმით ავლენდნენ რომანტიკული სა-

მსახიობო სკოლის წარმომადგენლები. გოძიაშვილის რიჩარდისათვის უცხო იყო სინდისის ქუნჯნაც. აზრდლების ხილვის სცენაში მასში მხოლოდ შეცბუნება იგრძობიდა — ვაითუ ეს მომავალ ბრძოლაში დამარცხების მომასწავებელი ნიშანია! რიჩარდის მიზნობრივი დერომატრავია ყველაზე მათიოდ სპექტაკლის ბილი სცენაში გამოვლინდა. კ. ყუშიტაშვილი თავის მონტაჟში ხელუსლებული დატოვა რიჩარდის სცენები, რათა მაყურებელს დაენახა, რომ იგი რიჩარდის ღირსეული მტრეცა, არანალებ გაბედული და მამაცი ადამიანი. ასეთ ადამიანთან შერკინება ხომ რიჩარდისაც აამალებდა მაყურებელთა თვალში. კ. ყუშიტაშვილმა კი რიჩარდის ტექსტი საგრძობლად შეამცირა და, ამის გამო, იგი მის სპექტაკლში კეთილი ძალის აბსტრაქტული განახიერება იყო მხოლოდ. კრიტიკოსი იური შვედოვი წერდა: „ამ სახეს საგრძობლად აღარებებს კარავში სცენის ამოღება, არ არის ნაჩვენები, თუ როგორ ეშაადება იგი ბრძოლისათვის... კუმპურებმა შეუშალეს ხელი იმას, რომ რიჩარდი ამ სპექტაკლში გამზადრიყო რიჩარდის ძირითადი ანტაგონისტი.“²⁹ კ. ყუშიტაშვილის სპექტაკლში რიჩარდს არ ელირსა კეთილშობილურ ორთაბრძოლაში სივლელი. ბრძოლის ველზე იგი ძალზედ „ცივილურად“ გამოიყურებოდა, სრულიადაც არ ჰგავდა იმ ტრადიციულ რიჩარდს, რომელსაც საბრძოლო სამოსში გამოწყობილს „ლომური სიმამციტ“ უნდა ებრძოლა მრზლავებული მოწინააღმდეგეების მოსაგერიებლად. როგორც სამშო, შაშაით აღსავსე ქვენარმავალს, ისე კლავდნენ მას რიჩარდის მოზრეები. სასიკვდილო დარტყმა კი ყოფილა თანამოზრემ, ლორდ სტენლიმ მიაყენა... მერე კი ყველანი ერთად დაშნებით ძიქნიდნენ მის ხედულს და „წუთის შემდეგ იგი უკვე ქალაქის ხიდზე იწვა სამეფო გვირგვინისაყენ განვდილი — გაქვაებული ხელით.“

გაგრძელება იქნება

²⁸ არ შეიძლება არ მოვიყვანათ აქ ა. ანქსტის ზარი ამ სახის შესახებ: „თითქმის უსიტყვო რატკლიფი თენჯნე არჩაიქე ახდენს ძალზედ ძლიერ შთაბეჭდილებას, მის ყოველ ნაბიჯში იგრძობა ამ ადამიანის სახითი, ეს ქმნაბრიტად შექაპირული სახე.“

²⁹ Декада... გვ. 210

³⁰ Декада... გვ. 210



სანახაობით ნაგებობათა თავისებურებები შუა საუკუნეების საქართველოში

ქრისტიანობის გავრცელებამ სამყაროს ახლებური ხედვა განაპირობა. ერთ ღმერთში შენივთდა მანამდე მრავალღვთიანი სამყაროს დანაწევრებული აზროვნება. წარმართობა იდეურად არა მხოლოდ დროის, არამედ ახალი სწავლებისა და მისი მიმდევრების მიერაც. ეს პროცესი ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ უკვე სრულიად უფლებამოსილი და შეუქცევადი გახდა.

საქართველო მაცხოვრის ქადაგების ჟამიდან ეწიარა ახალ სწავლებას, IV საუკუნიდან კი ცხადად განსაზღვრა თავისი მომავალი — იგი ქრისტიანული სახელმწიფოა. საკულტო არქიტექტურა, მაგიორგრაფიული მწერლობა, მონუმენტური ფერწერა, ქანდაკება — ყველა და ყველაფერი ახალი შინაარსით გაჯერდა. თეატრი კი... ოფიციალური ეკლესია თეატრს დევნიდა. უკვე VII საუკუნეში მეექვსე საეკლესიო კრებამ საგანგებო დადგენილებაც გამოიტანა, რომლის საფუძველზეც „თეატრონი“ „სანარმართოთა წესთა“ თანრიგში განაწესა. „ესწყევდეთ მას, რომელმან თეატრონი აღაშენა ქალაქთა შინა და სახიობანი შეამზადანა“ — ბრძანებს იოანე ოქროპირი, მაგრამ სანახაობისადმი ინტერესის გაქრობა შეუძლებელი იყო დადგენილებებით, კრიტიკითა და დევნით.

თეატრებისა და იპოდრომების არსებობის კვალი ქრისტიანული სამყაროს მრავალ ქვეყანაში დასტურდება. იგი მოიცავს არა მარტო

ბიზანტიას, არამედ მისი კულტურის ორბიტაში შემავალი ქვეყნების ქალაქებსაც. ასეთია: ალექსანდრია (IV-V სს.); პალესტინის ღმება, ემესა, დამასკო, თესალონიკი, ანტიოქია და სხვ. „იმპერიის სხვა ქალაქებშიც არსებობდა დამოუკიდებელი თეატრალური შენობები, რომლებიც განსხვავდებოდნენ იპოდრომებისა და ცირკებისაგან. კონსტანტინეპოლში სულ ცოტა, ოთხი ასეთი თეატრი მაინც იყო“². მაგრამ ეს საუკუნეთა მეცვიდრობისაგან გათავისუფლების შედეგი უფრო იყო, ვიდრე სათეატრო ხელოვნების ახალ ნიადაგზე დამკვიდრებისა და განვითარების სურვილი. ქრისტიანობა, მართალია, მტრულად შეხვდა ძველ ბერძნულ თეატრს, მაგრამ გვერდი მაინც არ აუბარა, თავისებურად გაიზარა მისი ფორმა, რაღაც მიიღო, გაითავისა და ახლებურად გააცოცხლა.

სასახლის კარის თეატრი, ანუ „სახიობა“, რომელიც განვითარებული და გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში სათეატრო ცხოვრების წარმართველ ძალად გვევლინება, მრავალსაუკუნოვან ისტორიას ითვლის. მის გვერდით არსებობს საეკლესიო „სახიობაც“. ცხადია, საკუთარი რეპერტუარით. „ღმერთშემოსილთა ერთა კრებულნი და საღმრთოისა ებნისა სახიობითა დიდებას ვმეტყველებდეთ ღმერთსა“³; მაგრამ სად იმართებოდა „სახიობის“ თეატრის წარმოდგენები? ასეთი ადგი-

ლის განსაზღვრისთვის ძველ ქართულ ლიტერატურაში არა ერთი ტერმინი იქცევს ყურადღებას, მაგალითად, სახილველი, რომელიც თეატრის შესატყვისად მიიჩნევა და რომლის თავიებურებასაც მრავალსამეურლიანობა ანუ მრავალსკინიანობა (ორი სცენა) შეადგენს, უბანი, ცენსაცხრომელი, ურაკუარაკი და სხვ. რაც შეეხება, მეფთა და მაღალ ფეოდალთა წრისთვის განკუთვნილ წარმოდგენებს, ამაზე თავად სახელწოდება „სასახლისკარის თეატრი“ მიგვანიშნებს. მაგრამ არსებობდა თუ არა კონკრეტულად „სახიობის“ წარმოდგენებისთვის გამიზნული სპეციალური ნაგებობები?

შუა საუკუნეების საქართველოში სათეატრო არქიტექტურა, როგორც საერო სურთომოდღერების ცალკე განმტკობა, არ არსებობს; მაგრამ რამდენიმე ისტორიული და ლიტერატურული წყარო ნათლად მიგვანიშნებს საგანგებო შენობათა არსებობაზე. კერძოდ, XI-XII საუკუნეების სანახაობით ნაგებობათაგან მოხსენიებულია სახლი სათამაშო, ნანუღეთი ანუ დარბაზი, სახლი საღინო...

ანისზე მამანდინათა შემოსევის ფაქტის აღწერისას ისტორიკოსი „ქართლის ცხოვრებაში“ აღნიშნავს, რომ „ცნა ესე მეფემან მეფეთაგან გიორგი ნაჭარმაგვესა სახლსა სათამაშოსა შინა“⁴. საუბარია მეფე გიორგი მესამეზე (1156-1184წწ). ვახუშტი ბატონიშვილი ნაშრომში „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“ ნაჭარმაგვეს მეფეთა სადგურად და „კოილისანადირო“ ადიღლად მიიჩნევს. კომპლექსის მშენებლობა აქ ქვეყნის პოლიტიკური და ეკონომიკური აღმავლობის ხანაში - XII საუკუნეში ნაგარაუდვეი. ნაჭარმაგვეი თამარის დროსაც მოიხსენიება, როგორც სამეფო სასახლე. ცხადია, განვითარებული შუა საუკუნეების ეპოქაში ნაჭარმაგვეში (ქართლი, ლიხვის ხეობა) საფულეებელთა სხვადასხვა დანიშნულების საერო ნაგებობათა კომპლექსი, რომლის შემადგენლობაშიც უნდა არსებულიყო ისტორიკოსის მიერ „სახლი სათამაშოდ“ წოდებული ნაგებობა.

რა არის სახლი სათამაშო? სახლი საღინო? თავისთავად ტერმინოლოგია უკვე მატარებელია გარკვეული ინფორმაციისა ამა თუ იმ საგნის, მოვლენის შესახებ და მისი შინაარსის გამოიმატველადაც გვევლინება. სახელწოდებაში „სახლი სათამაშო“ უკვე თავისთავად დევს განსვავებულია საერო დანიშნულების სხვა ნაგებობათაგან; მაგრამ რაში მდგომარეობს იგი? რა გამოარჩევს სათამაშო ან საღინო სახლს სხვათაგან და ერთმანეთისგან. ამაზე მიმანიშნებელი ისტორიული, არქეოლოგიური (დღეისთვის ცნობილი) მასალები

არ არსებობს. მსატერულ ლიტერატურაში კი არაერთგზის გვხვდება სანახაობათა აღწერა ლობა და თითქმის ყველგან ისინი ნადიმთან, წვეულებასთან ან უბრალოდ, დასვენება-გართობასთან კონტექსტში მოიხსენიება. XII საუკუნის ავტორი, მოსე ხონელის ნაწარმოებში, „ამირანდარეგანიანი“, ამ თვალსაზრისით არა ერთ საინტერესო მონაცემთს ვხვდებით. ასე მაგალითად, „ეგრევე სამეფოსა სახლამდის ზღუდე შექმნილი იყო სადგომი მებუკე-მედაბდაბეთა, მოსითათა. ზე მაღლედ იდგეს შევიდოდე, წარმოდგინა მებუკე-მედაბდაბენი და უცემდინა ბუკსა და დაბდაბსა..... მოვიდეს ევიზნი და ანვივეს პურად. ნავედით მას სახლსა, სადა პური ეგო..... იმღერდეს მგოსანნი. ჩვენ ვერა ვხვდავით, მაგრამ ხმა ესე გვესმოდა, ვითამცა ახლოს დგომილიყვნეს. კედელთა გარედ სადგომი იყო, მგოსანი მუნ იმღერდეს..... გაიყარა ნადიმი და მოჰვიდეს ბუკსა. და მასვე სახლსა შინა მოიხსენეს სხვისი ჭქინი და მოშითინი მოვიდეს და გააგრძელეს ნადიმი..... მეორესა დღესა სხვასა სახლსა შევედით ნადიმად..... მრგვლივ მგოსანნი დგეს და იმღერდეს“⁵. ამ მკერე მონაკვეთში სანახაობათა გამართვის ვარიაციებია მოცემული. კერძოდ, ოთახში, სადაც ნადიმი იყო გამართული, მგოსანნი ანუ მომღერალნი არ დგანან, თუმცა ხმა ინტერიერში თავისუფლად ისმინება; ამ მიზნით მათთვის საგანგებო სივრცეა გამოყოფილი დარბაზის გვერდით. ასევე საინტერესოა, რომ იმავე ნაგებობაში, მხოლოდ სხვა არქიტექტურულ სივრცეში გრძელდება წვეულება და აქ მოშითინი ანუ აკრობატები, როგორც სულსან-საბა ორბელიანი განმარტავს „საბელზედ მოთამაშენი“, მართავენ სანახაობას. ცხადია, ინტერიერის ეს ნაწილი აღნიშნულ სანახაობათა გამართვისათვის მორგებული სივრცე უნდა ყოფილიყო. შემდეგი ვარიაცია უკვე სხვა სახლის ანუ ნაგებობის ინტერიერში ინაცვლებს, სადაც მომღერალნი წრულად დგანან; აღარ არიან იზოლირებული მონადიმეთა დარბაზისაგან.

მართალია, მსატერულ ნაწარმოებს ისტორიული წყაროს სიზუსტისა და დამაჯერებლობის პრეტენზია არ შეიძლება ჰქონდეს, მაგრამ თავისი ეპოქის სინამდვილეს ამა თუ იმ სახით ის უდავოდ ინარჩუნებს. ბუნებრივია, რომ მოსე ხონელი მსვავსი სურათების აღწერისას მისი გარემომცველი რეალობიდან ისარგებლებდა. შესაძლოა, სწორედ ზემოთ აღწერილი ან მსვავსი ტიპის ნაგებობა იწოდება ისტორიკოსის მიერ „სახლი სათამაშოდ“. წვეულებისა და სანახაობათა გამართვის გარდა „ამირანდა-

რეჟანიანი“ ავტორი მას იმ დროისათვის მეტად პოპულარულ საქმიანობას – ნადირობა-სად უკავშირებს. „იციოდის ყოველმან კაცმან იგი ჟამი, ვისაც კარგი ავაზა ჰყვის და ანუ კარგი ქორი და ანუ რაცა ვის კარგი სანადირო, მის სახლისა მისვლის ჟამისთვის შეინახიან. სადაც კარგი მგოსანი იყო და ანუ მუშაითი და რაც ხელის უფალი, ყველა მუნ მოვიდის. განსვენება და სიხარული იყვის და ნადირობა..... სახლნი იყენის სანადირონი, მშენიერნი, მოკაზმულნი..... ნადიმი დაიდვის და იმღერდიან მუშაითნი და იქმოდინ ავაზთა, მხედნიდიან რაინდნი ცხენთა, და ზოგნი ჭადრავთა იმღერდიან“⁶. არსებითად ეს არის ადგილი, შენობა, სადაც თავმოყრილია გართობა – სანახაობათა მთელი კომპლექსი. ნაჭარმაგვეი კი ვახუშტის ცნობით „იყო სადგური მდევთა და კეთილსანადირო... ადგილი ტურფა, ჭალანი-მინდვრიანი, ნადირიანი, ფრინველიანი“⁷. ნაჭარმაგვეის სახლი სათამაშო შინაარსობრივად რომ ზემოთ აღნიშნულ კომპლექსურ ნაგებობას წარმოადგენს ისტორიკოსის სიტყვებიდანაც დასტურდება. კერძოდ, ანისზე გამარჯვების შემდეგ გიორგი მესამემ ავტორის თქმით „მოკმართა თვისთავე სანადიროთა სათამაშოთა და გასახარებელთა“⁸.

ტერმინები „სათამაშო“, „სალხინო“ – გამოდინარე თავად ნაგებობათა (სახლი სათამაშო, სახლი სალხინო) დანიშნულებიდან, ენათსავება ერთმანეთს. დ. ჯანელიძე რუსთაველის ეპოქის სანახაობით ნაგებობათა კვლევისას, ემყარება რა იგი. ჯავახიშვილის თვალსაზრისს. აცხენის: „ჩვეულებრივი საძეფო და სადეფოფლო სახლებს გარდა, ნადირობა-სანახაობათათვის არსებობდა აგრეთვე სახლი სალხინო. ამ სახლს საცხოვრებელი სახლისაგან განსხვავებული აგებულება უნდა ჰქონოდა“⁹. შინიშენლოვანია, რომ სახლი სალხინოს გარდა საქართველოში არსებობდა კოჭი სალხინოც, რომელიც სახლი სალხინოს შინაარსის საილუსტრაციოდ, თუნდაც ტერმინოლოგიური თვალსაზრისით, მართლაც, რომ საინტერესო მაისალას ვითავაზობს.

„შეიღისა მსგავსად აღმზარდა მეფემ ირაკლიმ სვიანმა, ლენერალ მაიორად მყო რუსეთმა ნათელ დღიანმა, კოჭი ავაგე სალხინოდ მე თამაზ ორბელიანმა“, - ასეთი წარწერა აქვს ქვემო ქართლში, ვაშლივანში, 1811 წელს აგებულ კოჭს (1950 წელს იგი შეისწავლა ლ. რჩელაშვილმა). „თავისი ზომით ის აღმატება ყველა სხვა მრგვალ კოჭს (მისი დიამეტრი შეუანელზე 11,50 მეტრზე მეტია)... რო-

გორც ძველი ფოტოსურათები მოწმობს, წინაით კოჭი თაღოვანი გადასასვლელით უკავშირდებოდა სასახლეს“¹⁰. მთავარი დარბაზი კოჭის მეორე სართულზეა. იგი კედელ-კამარო ანად აგურითაა ნაშენი და განსხვავებული დეკორატიული გადაწყვეტა აქვს. „აქ წრე შეცვლილია ოქტოგონით, ხოლო სფერული გადახურვა საგანგებოდაა გაფორმებული... ამ სადგომიდან გასასვლელია ლოჯიაში, რომლიდანაც წარმატცი სურათი იშლება კუმისის ტბის მიდამოებისკენ. ლოჯიის კარის მალა ჩასმულია წარწერიანი ქვა, რომელიც დეკორირებულია სერობინებით და ორბელიანების საცხოვრებელი გერბით; უკვე ასეთი დეტალი, როგორიცაა ახდელი ლოჯია და აივანი, სრულიად უადგილოა საბრძოლო ანდა თავდაცვითი ნაგებობისთვის... ეს მხარეები უფრო საცხოვრებელი და დასასვენებელი შიხარული გახარების“ დანიშნულებს შენობისთვის არის მიზანშეწონილი“¹¹. ამდენად, ტერმინ სალხინოს საბასეული მრავალფუნქციური დატვირთვა (სიტყვას „სალხინო“ ავტორი განმარტავს, როგორც ლხინის საქელი“¹². ლხინი კი, მისივე თქმით, ნიშნავს მხიარულად გახარებას სმაჭამით და მღერით) სალხინოდ ნაგები კოჭის არქიტექტურაშიც ვლინდება.

შუა საუკუნეების საერო ნაგებობათაგან, თავისი არქიტექტურული გადაწყვეტით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს, ასევე, ცნობილი გეგუთის სასახლეც. ნაჭარმაგვეის მსგავსად, ისიც საქართველოს მეფეთა ერთ-ერთი რეზიდენციაა. გეგუთის უზარმაზარი კომპლექსის ნანგრევები XIX საუკუნიდან მოყოლებული წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე. სასახლე ქუთაისის სამხრეთ მისადგომების სიმაგრე და ქალაქის სათავდაცვო სისტემის ნაწილი იყო. განსაკუთრებული შავა და ხელსაყრელი პირობები გეგუთს საქართველოს მეფეთა ზამთრის დასასვენებელ რეზიდენციად აქცევს. სავარაუდოა, რომ სწორედ ამ ორი ფაქტორით (თავდაცვითი-სტრატეგიული და დასასვენებელი ფუნქცია) იქნა განპირობებული ისეთი კომპოზიციის აღმოცენება სამეფო სასახლის აღსანიშნავად, როგორიცაა ციხე-დარბაზი. ამავე სახელწოდებით იხსენიებს გეგუთის სასახლეს ვახუშტი ბატონიშვილიც. მისი ადგილმდებარეობის აღწერისას იგი წერს, რომ გეგუთი არის „სადგური ზამთარს მეფეთა“¹². არქიტექტურული კომპლექსის შესახებ კი აღნიშნავს, რომ აქ არის სასახლე „მრავალბალტიანი, დიდნი და მცირენი, თლიის ქვისა, უწოდებენ ციხე-დარბაზს“^[13] (საბასეული განმარტებით პალატი სანადიმოდ და შესაყრებად

გამიზნული დიდი და ვრცელი სახლი).

თავდაპირველად, გეგუთის კომპლექსში შედოდა ერთადერთი ბუხრბანი ოთახი, რომელსაც მცირე სამეფო „სანადირო სახლს“ უწოდებენ. XII საუკუნეში გიორგი III-ის დროს აიგო უზარმაზარი გუმბათით გადახურული დიდი დარბაზი. ცხადია, ასეთი გრანდიოზული და საზომო იურსახის მიტარებელი სივრცე ნებისმიერი სანახაობის გამართვის შესაძლებლობას შექმნიდა მომხიბვლელ ანუ „საბელმედ მოთამაშეთა“ წარმოდგენის ჩათვლით.

წარმოდგენა-ნადიმი, წვეულების ურთიერთგავეშირე და განუყოფლობა უდავოა შუა საუკუნეების საქართველოს სამეფო კარზე. „სახიობის წარმოდგენები იმართებოდა უცხოელი საპატიო სტუმრების მიღების დროსაც. „ისტორიანი და ამაზანი შარვანდელთაის“ ავტორი მოგვითხრობს, რომ როდესაც თამარის სასახლის კარზე მიღებული იქნა მოზაფერ ედინა, მას შეხვდნენ ისე „ვითა მართებს ნადიმსა და წყლიანობას ამაჲს სახლისა დიდებულთა მოყმეთა უკლებლობასა მრავალგვართა სახიობთა, მუტრინთა და მოთამაშეთა განწყობილობათა“¹⁴.

ვახუშტი ბატონიშვილი სამეფო კარზე ახალი წლის დღესასწაულის აღწერისას დასძევს: „შემდგომად სრულიად სპათა მოლოცვისა შექმნიან პურობა დიდი განცხრომითა და სახიობითა“¹⁵. რამდენადე ქვემოთ, აღდგომის ტრადიციული ზემის დამაგვირგვინებელ ავორდად წირვისა და ასპარეზობის შემდგომ მველგვარი ნადიმსა და სანახაობათა გამართვის წესზეც მოგვითხრობს: „მერე შემოვიდნენ მეფისა თანა და შექმნიან ნადიმი და პურობანი დიდნი მგოსან-სახიობითა. არამედ კათალიკონნი და ეპისკოპოსნი ვიდრემდის იყვნენ მუნ, არა იყო მწყობრთა ძალთა ცემანი, არამედ გალობანი. ხოლო შემდგომად წარსვლისა მათისა იყო მგოსანთა მომღერალთა და ყოველთა სახიობთა ცემანი“¹⁶.

მასიობითა, ავრობატთა, მომღერალთა წვეულებამე მოწვევა, მათი ხელოვნების აუდიტორიისდმი წარმოსაჩვენად, ამ პერიოდის საქართველოსთვის ჩვეული მოვლენაა. შესაბამისად, არსებობს ნაგებობათა გარკვეული სახეტიპი, რომელიც მსგავს ღონისძიებათა განხორციელების შესაძლებლობას ქმნის და რომელიც ისტორიულ და ლიტერატურულ წყაროებში კონკრეტული სახელწოდებებით გვხვდება: სახლი სათამაშო, სახლი სალხინო, დარბაზი, რაც დიდი სახლის, სამეფო სახლის მნიშვნელობით მოიაზრება. გასათვალისწინებელია, რომ ყოველივე ეს სანახაობათა გამა-

რთვის მხოლოდ ერთ-ერთი ფორმა და არა ერთადერთი. ვინაიდან შუა საუკუნეების ქართული სათავაჭრო ცხოვრების ექვეყნებში მაინც ხალხური სანახაობებია. სახალხო თეატრებად სახელდებული ეს პოპულარული სანახაობები (ბერიკობა, ეყენობა) სხვადასხვა დროს, უწყვეტი სახით, თანაარსებობდა ე. წ. „ოფიციალური“, „სახელმწიფო“ თეატრების პარალელურად, რომლებიც შუა საუკუნეების ვრცელ და არაერთგვაროვან ხანაში სასახლესკარის თეატრის ანუ „სახიობის“ სახელით დამკვიდრდა. მისი არსებობა გვიანი შუა საუკუნეების მიწურულს, ერეკლე II-ის კარზეც დასტურდება. 1795 წელს „ვიდრე აღა-მამამდა-ზამა არ გადასწვა თბილისი და არ გაანადგურა „კომედიანტთა დასი“, თბილისში ეწყობოდა თეატრალური წარმოდგენები“¹⁷.

ერეკლე II-ის ხანის თეატრალურ მოღვაწეთა შორის (მამაბელი, სათათნოვა, იარალი შანშიაშვილი), განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა გაბრიელ მაიორს, ვის სახელსაც უკავშირდება წარმოდგენების გამართვა თბილისსა და თელავში. მაიორის სამხედრო ჩინით რუსეთიდან დაბრუნებულ გაბრიელ არემშვილს მეფის სასახლის ახლოს გაუმართავს თეატრი, სადაც მაყურებელი ორმუროიანი ბილეთებით შედიოდა. თუ რა კავშირია სასახლესკარის თეატრსა და გაბრიელ მაიორის მიერ მოწყობილ თეატრს შორის – ეს საკითხი დღესაც არ არის ბოლომდე გარკვეული. სავარაუდოა, რომ საქმე გვაქვს სათავაჭრო ცხოვრების ორ სხვადასხვა განშტოებასთან. „იმ დროის ქართული არისტოკრატის განცხრომა-ტკობითა სადმი დამოკიდებულების საუკეთესო დასტურად, – წერს ნ. ბერძენიძე – გვევლინება ირავლი მეორის დროს თბილისში სცენური წარმოდგენების გამართვა“¹⁸. ის, რომ საგანგებოდაა გამოყოფილი „სცენური წარმოდგენები“ („ძველი დროის საქართველოს ყოფა“ განუთი „კავკაზი“, 1858წ), მეგანიშნებს გარკვეულად ახალ ფორმამე წარმოდგენების გამართვისა. სხვა შემთხვევაში, ცხადია, მისი აღნიშვნის აუცილებლობა აღარ იქნებოდა. ასევე ახალი უნდა ყოფილიყო ბილეთებიც წარმოდგენაში: „მაური ორი გაბრიელ მაიორი“. ფაქტია, რომ „მოაწყო სასახლის ახლოს თეატრი“ აშენებას თუ არა საგანგებოდ ამ მიზნით გამოყოფილ ნაგებობას მაინც ნიშნავს. თავად გაბრიელ მაიორი, მსგავსად „მუსიკთა, მესანადრეთა და კომედიანტთა მეთაურ მამაბელა“-სი 1795 წლის ბრძოლებში დაიღუპა. რაც შეეხება გაბრიელ მაიორის თეატრის სავარაუდო ადგილ-სამყოფელს, მისი განსაზღვრის მცდელობა ზოგად-

მინიშნებითი ხასიათისა და ემყარება XVII საუკუნის თბილისის განაშენიანების შესწავლას. ამ დროისათვის ქალაქი სამი უმთავრესი ნაწილისაგან შედგება. მისი უძველესი რაიონი ანუ საკუთრივ ტფილისი (ახლანდელი აბანოების რაიონი), ქალაქის ცენტრალური ნაწილი — კალა, რომელიც XVII საუკუნეში ცალკე კუდლითაც მოუხლუდადეთ და მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე მდებარე იხანი, ავლბაბარი.

კალა ყველაზე დიდი და მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო დედაქალაქისა. მის მნიშვნელოვნებას სამეფო სასახლეთა კომპლექსების სწორედ ამ რაიონში განლაგება ქმნის. ასეა იგი წარმოდგენილი ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ შედგენილ გეგმაზე, ალექსანდრე პიშჩევიჩის 1785 წლით დათარიღებულ გეგმაზე ანუ იმ პერიოდის დოკუმენტურ მასალაზე, რასაც ქრონოლოგიურად ემთხვევა გაბრიელ მაიორის თეატრის არსებობა. სამწუხაროდ, წყაროში დაკონკრეტებული არ არის, თუ რომელი სასახლის მახლობლად გამართა გაბრიელმა თეატრი, მით უფრო, რომ მთლიანად ქალაქის ეს ნაწილი XVII საუკუნიდან სამეფო ოჯახისა და დიდგვაროვანთა საცხოვრებლად იქცა, რის გამოც კალას არისტოკრატიკა უზნად იხსენიებდნენ (დღევანდელი ლესელიძის ქუჩა და მისი მიმდებარე ტერიტორია). აქ იყო მოთავსებული მეფის სასახლე, სამეფო ოჯახის აპა-

რტამენტები, ეკლესიები, ბაზრები და სხვ. სასახლეთა ასეთი სიმრავლის ფონზე, ცხადია, შეუძლებელია თეატრის შენობის განსაზღვრა. თუკი მართლაც არსებობდა ასეთი ნაგებობა, ის უსათუოდ თბილისის ამ უძველეს რაიონში — კალაში — უნდა ყოფილიყო.

სასახლისკარის თეატრის გვერდით ამ დროისათვის, კერძოდ კი 1791 წელს, საქართველოში ავღომცენდა კლასიციზტური თეატრი გიორგი ავალიშვილის ხელმძღვანელობით. თეატრმა მხოლოდ ოთხი წელი იარსება. წარმოდგენები მეფისა და დიდგვაროვანთა (მელიქიშვილები, ორბელიანები, მესხიშვილები) სასახლეებში იმართებოდა. ავალიშვილის თეატრი XVIII საუკუნის უკანასკნელი თეატრი იყო.

ალა-მამაძე-ხანის შემოსევამ არა მარტო „მინისაგან პირისა“ აღგავა საქართველოს დედაქალაქი, არამედ ფიზიკურად გაანადგურა ქართული თეატრი. მის გაცოცხლებასა და ხელახალ დაბადებას ათწლეულების ისტორია უძღვის წინ. შუა საუკუნეების მიწურული ქართული თეატრისთვის კრიტიკული აღმოჩნდა. პოლიტიკური კრიზისი XIX საუკუნეშიც ინაცვლებს, ვიდრე პროფესიული თეატრის დაარსებამდე ანუ იმ დრომდე, როცა ახალი ათვლის წერტილი გაჩნდება ქართული თეატრის და სათეატრო არქიტექტურის ისტორიაში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ტ.რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბილისი, ხელოვნება, 1949 წ. გვ.47;
2. დ.ჯანელიძე, ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე, თბილისი, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1965 წ. გვ.176;
3. დ.ჯანელიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ.300;
4. ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. II, თბილისი, 1959 წ. გვ.6;
5. მოსე ხონელი, ამირანდარეჯანიანი, ქართული პროზა, ტ. II, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1982 წ. გვ.121-122;
6. იგივე, გვ.133-134;
7. ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თ.ლომოურის და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, ტ. II, თბილისი, 1941 წ. გვ.75;
8. იგივე, გვ.6;
9. დ.ჯანელიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ.489;

10. ვ. ბერიძე, XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება, ტ. I, თბილისი, ხელოვნება, 1983 წ. გვ.202;
11. ლ.ჩუელიშვილი, კოში სალხინოდ ნაგები, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბილისი, მეცნიერება, 1994 წ. გვ.238;
12. ვ. ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ტექსტი დადგენილი ყველა ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, გვ.76;
13. იქვე;
14. დ. ჯანელიძე, რუსთაველი და სახიობა, თბილისი, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1967 წ. გვ.203-204;
15. ვ. ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართული პროზა, ტ. V, თბილისი, საბჭოთა საქართველო, 1983 წ. გვ.395;
16. იგივე, გვ.396;
17. ტ. რუხაძე, ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბილისი, ხელოვნება, 1949 წ. გვ.76;
18. ტ. რუხაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ.105.

„თავისუფალი საქართველო“ № 1

ევგენი მიქელაძე და თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი

გასული საუკუნის 60-იან წლებში თბილისს ეწვია ამერიკელი კომპოზიტორი ა. შესენსი, რომელმაც თვითმფრინვიდან გადამოსვლისთანავე, მისალმების შემდეგ მასპინძლებს ასეთი შეკითხვით მიმართა: „როგორ შეიძლება მოვხვედეთ თქვენი საოპერო თეატრის სექციალზე, ან რეპეტიციამდე მივინც? ... როგორც ჩემი მეგობარი შტუდტი მეუბნებოდა, თბილისში პირველი კლასის საოპერო თეატრი და სიმფონიური ორკესტრი.

რა თქმა უნდა, სტუმართმოყვარე ქართველი მასპინძლები ამ თხოვნის შესრულებაზე უარს არ იტყოდნენ.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ ცნობილი ავსტრიელი დირიჟორი ფრიც შტიდრი თბილისში, ალბათ, 30-იან წლებში იმყოფებოდა, როცა აღნიშნულ თეატრს ბრწყინვალე ახალგაზრდა დირიჟორი — ევგენი მიქელაძე ედგა სათავეში. გასაგები ხდება, თუ როდის მიაღწია მან ესოდენ დიდ წარმატებასა და საყოველთაო აღიარებას.

როგორც ცნობილია, ქართველი საზოგადოებრიობა საოპერო ხელოვნებას XIX საუკუნის მეორე ნახევარში გაეცნო, როცა თბილისში იტალიური საოპერო დასის მიერ წარმოდგენილი იქნა გ. დონიცეტის ოპერა „ლეონა დი ლამერმური“. მას შემდეგ კი მრავალი იტალიური, ფრანგული და რუსული ოპერის დადგმა განხორციელდა.

ქართული ეროვნული საოპერო ხელოვნების აღორძინება 1919 წლიდან დაიწყო. ამ წელს თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე სამი ქართული ოპერა დაიდგა: ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“. ამდენად ეს წელი უბედნიერესი იყო ქართული

მუსიკის ისტორიაში, რამეთუ ასეთი ნაყოფიერი, შემოქმედებითი პერიოდი არ გამოირეზება.

1923 წელს თბილისში დიდი წარმატებით დაიდგა ზ. ფალიაშვილის ახალი ოპერა „დაისი“, რომელსაც „პირველ ქართველ მსროლელთა პოეტიკის მესაყვირე“ — ოციოდ წლის ევგენი მიქელაძე ესწრებოდა. მასზე ოპერის მუსიკამ, კომპოზიტორის ძმის — ივანე ფალიაშვილის დირიჟორობაში წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა. სწორედ ამის შემდეგ მიუღია მტკიცე გადაწყვეტილება — გამდარიყო დირიჟორი!

თბილისისა და ლენინგრადის (სანტ-პეტერბურგის) კონსერვატორიებში სხვადასხვა ფაკულტეტის გამოცვლის შემდეგ მან საბოლოოდ დაამთავრა მისთვის ევგენი საყრდენი სპეციალობის — სადირიჟორო ფაკულტეტი, 1931 წელს თბილისი დაუბრუნდა და მაშინვე საოპერო თეატრის დირიჟორად დაინიშნა. აქ მას საკმაოდ ჩამოყალიბებული ტრადიციები და ღირსეული წინამორბედი — პირველი ქართველი პროფესიული დირიჟორი დაუხვდა ივანე ფალიაშვილის სახით, რომლის გარდაცვალების შემდეგ იმართება მიქელაძის „კორონაცია“ თეატრის მთავარი დირიჟორის თანამდებობაზე და ცოტა მოგვიანებით საზნაბრო ხელმძღვანელადაც ინიშნება. ასე დაიწყო მისი ტრიუმფალური სელა საოპერო ხელოვნების ძეგლ და წარმატაც საბრძოლვე.

მიქელაძის უმთავრეს მიზანს თბილისის საოპერო თეატრის სადემონსტრაციო და მხატვრული დონის შემდგომი აღმაშენებელი წარმოადგენდა, რისთვისაც გარდა სრულყოფილი სადირიჟორო ოსტატობისა, ძლიერი საორგანიზაციო ხელოვნებისა და სტილი. კარგად ასხივდა, როგორი ოსტატულიყო მათთვის მის ერთ-ერთ წინამორბედს (ვ. მიზანდარს) ორკესტრის „მოხუცი მუსიკოსებმა“.

მიქელაძეს კი, როგორც ორკესტრანტებთან, ისევე სოლისტებსა და ვუნდის მომწოდებლებთან ინდივიდუალური მიდგომისა და ურთიერთობის იმეათი უნარი ჰქონდა. მან სტუდენტობის დროიდანვე მოიპოვა სათანადო ავტორიტეტი, რაც არცთუ იოლი საქმე იყო. მისი მეგობარი, ცნობილი მუსიკოსი და მიქელაძეზე პირველი მინორავი ავტორი — გიორგი თაქთაქიშვილი აგვიჩვენებს ლენინგრადის კონსერვატორიის საოპერო სტუდიაში სტუდენტური სექციალის რეპეტიციის დროს მომხდარ შემთხვევას: კონსერვატორიის პროფესორმა და რეჟისორმა ი. ერსოვმა სცადა სადირიჟორო პულტთან მდგომი მიქელაძის შეჩერება შენიშვნების მისაცემად.

- ერთი ეს მიბრძანეთ, ვინ არის აქ უფროსი?
- მიმართა მიქელაძეს.
- აქამდე მე გახლდით.
- ახლა კი მე გახლავართ — მიუგო ევგენიმ და რეპეტიცია განაგრძო.

ეს ამბავი მთელს კონსერვატორიას მოედო, ყველა აღტაცებული იყო მისი გაბედული ქმედებით.

„თბილისი და სტუდენტები“ № 1

დირიჟორის ქალიშვილის — თინათინ მიქელაძის გადმოცემით: „ერთხელაც რუს მომღერალ ქალს, უკვე ხანშიშესულ ა. ნეფდანოვას (სსრკ სახალხო არტისტს, მოსკოვის დიდი თეატრის სოლისტს), რომელსაც ხმა ძველებურად აღარ ემო-რჩილებოდა, მის მიერ ნათქვამი ფრაზის — „აქ ამ ადგილას ასე ვმღერო“ — პასუხად მიუღო: „მე კი ისე ვუკრავ როგორც პარტიტურაშია“. შედეგად ნეფდანოვა შესწორებულ რიტმს ვერ აყვა და დაუსტივინეს“.

გონიობდა რა საკუთარ ღირსებებს, მას ყოველთვის ამაყად და დამოუკიდებლად ეჭირა თავი, არ ექცეოდა არავის ზეგავლენის ქვეშ. „დირიჟორი ყოველთვის მართალია“ — ეს იყო მისი მოღვაწეობისა და დისციპლინიზებულიობის უმთავრესი კრედიო. ამიტომაც თეატრის მართვალრიცხოვანი კოლექტივი მისადმი ღრმა პატივისცემითა და ნდობით იყო გამსჭვალული.

ასაღვანრდა დირიჟორის ასეთი მაღალი ავტორიტეტი, უპირველეს ყოვლისა, მისივე, თითქოსდა, ზებუნებრივი ნიჭიერებითა და ბუნებრივი მუსიკალური მონაცემებით იყო განპირობებული. ნათქვამია „დირიჟორის ხმა — მისი ხელია“ და სწორედ მას ჰქონდა ასეთი „შესანიშნავი ხმა“. არაჩვეულებრივად მგრძობიარე და „მეტყველი“ ხელის მტყუნების შეშინებით ის ბგერათა უღერადობის საიცარ სამყაროს წარმოქმნიდა და მისი ერთ-ერთი მასწავლებლის თქმით, სადირიჟორო ვოხივ მის ხელში — „ცოცხლად წყვლად იქცეოდა“.

ე. მიქელაძის ერთ-ერთი თანდაყოლილ თვისებას გარეგნული მოშინებულობა წარმოადგენდა, რაც მუსიკათმცოდნე ანატონ წულუკიძის განხატონებით ასე წარმოგვესახება: „ქედშეპართული იდგა იგი სადირიჟორო პულტთან. ჭკუშპარტიკილიამაზითა და პლასტიკით იყო აღბეჭდილი მისი სადირიჟორო ფესტი. სპორტულად ჩამოქნილ ელასტიკურ სხეულს ხატონანად დაეღვარებდა თითქოსდა საგანგებოდ მოფრიალუ ქერა თმა... იშვიათად თუ შეენოდა ასე დირიჟორს სადირიჟორობა!“

მაგრამ მიქელაძე არასოდეს ცდილობდა გარეგნული, ვიზუალური ეფექტურობით მსმენელებზე ზემოქმედებას. მისთვის მთავარი იყო ხეულის დინამიკით მუსიკის შინაარსის ასახვა, რაც აუდიტორიას კომპოზიტორის ჩანაფიქრის სწორ აღქმაში ეხმარებოდა. სადირიჟორო ფესტებით ის ძერწავდა იმას, რაც მუსიკის ხასიათში იყო ჩაქოვილი.

მოსკოვის დიდი თეატრის სოლისტის, სსრკ სახალხო არტისტის ივანე კოზლოვსკის გადმოცემით, გამოჩენილი მუსიკოსები და მომღერლები „აღფრთოვანებულები იყვნენ მიქელაძის მიერ მუსიკალური აზრის, შინაარსის შეგრძნების უნარით, ხელების არაჩვეულებრივი გამოხასხველობით, რომლებიც არა თუ მარტო ტაქტს გამოკვეთდნენ, არამედ მღეროდნენ კიდევ“.

მრავალ ცნობილ მუსიკოსს აოცებდა მისი ფე-



ნომენალური, აბსოლუტური მუსიკალური სმენა და იშვიათი მესსიერება, რის მეშვეობითაც იოლად იმასსოვრებდა ურთულეს ნაწარმოებებს და თითქმის ყველაფერს ზემირად დირიჟორობდა. როგორც ი. კოზლოვსკი ამბობდა: „პარტიტურა მას ყოველთვის თავში ჰქონდა“ და არა პირიქით: თავი — პარტიტურაში.

ერთხელ თბილისის თეატრში მუშაობისას რომელიღაც სექტაკლზე მან ზუსტად განსაზღვრა გუნდის ის მომღერლები, რომლებიც პირს ტყუილად აღებდნენ და არ მღეროდნენ, რაც თურმე მათივე აღიარებთ. ასაღვანრდა მასტრის გაუმოსაცდელად მოილაპარაკეს... ბოდიშის მოხდის შემდეგ მიქელაძემ მათ დიდსულოვნად აპატია.

იშვიათი მესსიერების მეშვეობით მეტად ვრცელად იყო მისი საშემსრულებლო რეპერტუარი. მას მხოლოდ შვიდი წელი დასცალდა თავისი მრავალმხრივი მოღვაწეობისთვის და ამ მკირე დროში ოცზე მეტი ოპერა, ბალეტი და სიმფონიური ნაწარმოების შესრულება მოასწრო. მაგრამ გასაოცარია არა ნაწარმოებთა რიცხოვნობა, არამედ მათი სტილისტური დიაპაზონის ნაირფეროვნება.

თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე მისი დირიჟორობით განხორციელებულ სექტაკლებს შორის მას განსაკუთრებით უყვარდა: ჟ. ბიზის „კარმენი“, ვ. ვერდის „ოტელი“ და „აიდა“, პ. ჩაიკოვსკის „ევეგენი ონეგინი“ და „პიკის ქალი“ და სხვა. მაგრამ მის შემოქმედებით მიღწევას ზ. ფა-ლანაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ წარმოადგენდნენ, რომელთა შეუდარებელ, საუკეთესო ინტერპრეტატორად იქნა აღიარებული. ორივე ოპერას მეტად გონივრული და დამაჯერებელი რედაქტირება ჩაუტარა, რითაც უკეთ

იქნა წარმოჩენილი მათი მხატვრულ-მუსიკალური ღირსებები.

„აბესალომისადმი“ მისმა თავისებურმა მიდგომამ, მუსიკის უშუალო აღქმამ მიქელაძემ ინტუიციით მიიყვანა ოპერის ლეგენდარული უმანკოების, ამაღლებულობისა და ქალწულური გიჟი მინის სურნელის იშვიათ შერწყმებამდე, რითაც ასე აღბეჭდილი იყო მისი სპექტაკლი“ – აღნიშნავდა ა. ნულუკიძე.

მაგრამ ასეთ კორექტივებს ის ერთპიროვნულად არასოდეს ახორციელებდა, რამდენადაც მტკიცე შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებდა თეატრის ყველა სფეროს მოღვაწეებთან, რეჟისორებთან: ა. ნუნუაგასა და შ. აღსაბაძესთან, მხატვარ ს. ვირსალაძესთან, სოლისტ-მომღერლებთან: (ნ. ქუშიაშვილი, ლ. ისეცი, მ. ნაჭიძე, ე. სოხაძე, ნ. ცომაია, ნ. ხარაძე, ე. გოსტენინა, დ. ანდლუაძე, პ. ამირანაშვილი, დ. გამრეკელი, ე. გრიშაშვილი, ს. ინაშვილი), ბალეტმეისტრებთან (ვ. ქაბუჯიანი და დ. ჯაფარიშვილი და სხვ.).

ასე რომ, თბილისის საოპერო თეატრის შემოქმედებითი ძალები მიქელაძემ ერთი საერთო მიზნით შეადუღადა, რაც მალე დიდი წილი მიუღწევს მხატვრულ ღონეს. ამის შესახებ წერდა სსრკ სახალხო არტისტი დავით ანდლუაძე: „ახალგაზრდა დირიჟორმა ჩვენი თეატრის მუსიკალური დონე ერთბაშად იმდროინდელი სხვა მონინავე თეატრების დონეს გაუთანაბრა“.

ასეთი იყო მიქელაძის წარმატება აღმასკოების გენქმისი, რომლის ზენიტსაც 1937 წელს მოსკოვში ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადანზე არსებული ტრიუმფი წარმოადგენდა. თბილისელთა ხელოვნებამ აღაფრთოვანა მოსკოვის მრავლის მომხსნე სამოგადოებრობა: „დაიხს“ და „აბესალომ და ეთერი“ ქუმპარტი სახალხო ზემის ვითარებაში ტარდებოდა. დეკადანზე ე. მიქელაძის დირიჟორობით კიდევ ორი ოპერა იყო წარმოდგენილი შ. ანაბაგადიანის ხელმძღვანელობით: მ. ბალანჩიავის „დარეჯან ცბიერი“ და ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“. თბილისის წარმატებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. მეტად მაღალფარდოვანი შეფასებით შეაჩვენა მთელი კოლექტივი რუსული საშუსოკო და თეატრალური ხელოვნების გამოჩენილმა მოღვაწეებმა. განსაკუთრებული აღტაცება „აბესალომ და ეთერში“ გამოიწვია, რომელიც გენიალურ ქმნილებად იქნა აღიარებული.

განთავსებული „შეცხვით“ წერდა: „ამ ოპერის დადგმა ევროპის საუკეთესო საუცხოო ოპერის თეატრთა დონემდე აწინაურებს თბილისის თეატრს, რომელმაც საბედნიეროდ, დააღწია თავი იმ რუტინასა და დაყაყუბას, რომლებიც ხანგრძლივად ფლობდნენ დიდი თეატრის სცენას...“.

რუსეთის პრესამ თბილისის თეატრი იმდროისთვის მოსკოვის დიდ თეატრზე უფრო მაღლა დააყენა!

მიქელაძისავე დამასხურება იყო დიდი თეატრის რეპერტუარში „აბესალომის“ ჩართვა, რისთვისაც მიმდინარეობდა მოლაპარაკება გამორჩეული ქართველ რეჟისორთან – სანდრო აბმეტელიანთან, მაგრამ...
დავკადის შემდეგ დიდების კვარცხლბეკზე ასული ახალგაზრდა მესტრო, საქართველოს ხელოვნების დამასხურებელი მოღვაწე, შრომის ნითვის დროში ორდენით მკერდდამსვენებული ხელოვანი, რომელიც უკვე ახალი შემოქმედებით გვემხმობთ იყო გამსჭვალული, უცნაოდ ხალხის მტრად გამოაცხადეს და 1937 წლის 22 დეკემბერს დახოციეს...

იგივე ბედი ეწია სანდრო აბმეტელს და ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების მრავალ გამოჩენილ მოღვაწეს.
როგორ ჩამოგავს ეს ამბავი ვ. პუგოს რომანში – „93 წელი“ აღწერილ სცენას – მამაკაცი მებარბანის ჯერ ნმინდა ლუის ჯვრი დაფოლდოვანს და შემდეგ სიკვდილთ დასვას.

თითქოს მსოფლიოს რევოლუციური ეთიკაში არაფერი შეცვლილა 1793 წლიდან 1937 წლამდე, გარდა ამ თარიღებში ციფრების გადაადგილებისა.
... და თბილისის საოპერო თეატრს „დიდხანს ეტყობადა უმიქელაძეობა“ (ა. ნულუკიძე), მის სსრკ-ის კი უღმობელი ტაბუ დაედო.

1955 წელს გამოცემული შ. კაშმაძის ორტომიანი მონოგრაფიაში თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის შესახებ მოყვანილია სია დასაბამიდან თეატრში მოღვაწე ძირითადი და დროებით მოწვეული დირიჟორებისა დაწყებული ავერტისოვით და დამთავრებული პავლეკოვით. (სულ 62 გვარი) და მათ შორის არაა მოხსენიებული ევგენი მიქელაძე?! კაცი, რომელმაც ეს თეატრი „ევროპის საუცხოო თეატრების დონემ დაინაწარა“!..

არადა, სწორედ იმავე წელს იქნა რეაბილიტირებული, დიდი რუსი კომპოზიტორის დ. შოსტაკოვიჩის თქმით, „საბჭოთა სადირიჟორო სკოლის სიამავე“ ე. მიქელაძე.

დღეს თეატრის იმ „სამოსამსახურო“ კართან, საიდანაც იმ საბედისწერო დღეს გაიყვანეს სახელოვანი მესტრო და საიდანაც დაიწყო მისი დაცემისა და ტრაგედიის, ანავე დროს უკვდავებაში გადასვლის ეტაპი, დგას სულპატორ გიორგი შავცაბაიას შესანიშნავი ბიუსტი მონამეობრივად აღსრულებული ხელოვნისა, როგორც ქვემოთ მოკვეთილი რეკვიემი... კვარცხლბეკის ძირში კი გამოსახულია ომში დაღუპული ჯარისკაცის ფარჯასავით მტვერში დაღვლებული საყონცერტო ფრაკი...

ე. მიქელაძის სახელობის სიმფონიური ორკესტრის მთავარი რეჟისორის – ვ. მაჭავარიანის ხატოვანი თქმით: „მისი შემოქმედების ხანმოკლე ისტორია ლამაზ, მაგრამ სევდიან ლეგენდად გადაეცემა თაობიდან თაობას“.

„თქვენი და სხვების“ № 1

საკმაოდ დიდია საზოგადოებრიობის ინტერესი თანამედროვე სათეატრო ფორმებისადმი, გარდა იმისა, რომ სრულიად ლოგიკურია მისი სურვილი გაერკვეს იმაში, თუ რა ხდება ამ ჟანრში, რა ადგილი უკავია სხვადასხვა ფორმას

ბრიტანული ცეკვის შემდგომ განვითარებაში დიდი წვლილი შეიტანა ნაცისტური გერმანიიდან ორმა ლტოლვილმა კურტი იოსი და რუდოლფ ლაბენიმი. კურტი იოსი — გერმანული ექსპრესიონიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენელი, ცნო-

თანამედროვე ცეკვა დიდ ბრიტანეთში

ლევან ხეთაბური

სათეატრო კულტურაში. ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო სახეობაა თანამედროვე ცეკვა, რომელიც ბოლო ათწლეულის განმავლობაში დამკვიდრებული საკმაოდ ახალი ფორმა გახლავთ. იგი თავისი ფესვებით კლასიკურ ბალეტთანაა დაკავშირებული, დღეს დამოუკიდებელ ფორმად არსებობს და ბალეტსა და მის შუა დიდი ზღვარია.

ამჟამად მთელს მსოფლიოში საკმაოდ დიდია მაყურებლის ინტერესი თანამედროვე ცეკვისადმი. გამონაკლისს არც დიდი ბრიტანეთი წარმოადგენს, სადაც თანამედროვე ცეკვა და თანამედროვე ქორეოგრაფია საკმაოდ მაღალ დონეზე განვითარებული. თუნდაც 1977 წლის „გედების ტბის“ მეთუი ბერნისიყული ახალი ვერსია რად ღირს, რომელმაც მაც ეკის ირონიულ-გროტესკული ვერსიის შემდეგ თავისი დრამატიზმით დიდი სენსაცია მოახდინა და გაერთიანებულ სამეფოში წლის საუკეთესო წარმოდგენადაც კი იყო აღიარებული.

თანამედროვე საბალეტო თეატრის შექმნა დიდ ბრიტანეთში პირდაპირ არის დაკავშირებული ლონდონში 1911 წელს სერგეი დიაგილევის „რუსული ბალეტის“ გამოსვლებთან. მეოცე საუკუნის ცეკვის ისტორიაში „რუსული ბალეტის“ სამმა პიროვნებამ შეასრულა უდიდესი როლი: ჯორჯ ბალანჩინმა, რომელიც ამერიკაში გადავიდა საცხოვრებლად და შექმნა ნიუ-იორკის ბალეტი; ნინეტ დე ვალმა (ნამდვილი სახელი და გვარი ედრის სტა-ნუხი), მან 1926 წელს ლონდონში შექმნა საბალეტო სკოლა, მოგვიანებით კი დასი, რომელიც 1956 წელს სამეფო ბალეტად გადაიქცა; და მარი რამბერტი. ამ უკანასკნელმა 1920 წელს ლონდონში შეიქმნა საკუთარი სტუდია, ხოლო 1926 წელს — საკუთარი დასი Mary Rambert Dancers, რომელიც 1940 წელს გარკვეული ცვლილებების შემდეგ გარდაიქმნა Ballet Rambert-ად. სწორედ ამ ორმა დასმა შექმნა ბრიტანული საცეკვაო სტილი.

ბილი ანტისაომარი ბალეტის 1933 წელს „მწვანე მაგიდის“ ქორეოგრაფი, რომელიც დამკვიდრდა დარტინგტონ-ჰოლში და იქ შემოიკრიბა საკუთარი დასი. სწორედ მასთან ერთად მოგვახურება მთელს ბრიტანეთში გასტროლებით 1947 წლამდე.

რუდოლფ ლაბანი იოსს შეუერთდა 1938 წელს, ჩაიტანა რა თან რეგელოციური საგანმანათლებლო თეორიები, რომელზეც იგი მუშაობდა ომამდე გერმანიაში. თუკი იოსმა პირველად აჩვენა ინგლისელი მაყურებლის ექსპრესიონისტული ცეკვა, ლაბანმა მოახერხა დაერწმუნებინა პროფესიონალები განათლების სფეროში, იმაში, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ცეკვა „ერის ინტელექტუალური და ფიზიკური ჯანმრთელობის შესანარჩუნებლად“. მოგვიანებით იოსი დაბრუნდა გერმანიაში, ლაბანი კი დარჩა ბრიტანეთში და 1943 წელს მან ჩეტსტერი საკუთარი „მოდრაობის ხელოვნების“ სტუდია გახსნა. მოგვიანებით სტუდია გადავიდა უებრიჯში (სურეი), ხოლო 1976 წელს — ლონდონში და მოგვიანებით იქცა ლაბანის ცენტრად, რომელიც აღიარებული იყო ქორეოგრაფთა, მოცეკვავეთა და პედაგოგთა მომზადების საერთაშორისო ცენტრად.

50-60-იან წლები ბრიტანული ბალეტისთვის განვითარების აქტიურ წლებად გადაიქცა. მაშინ გაჩნდა London Festival Ballet (ამჟამად ინგლისური ნაციონალური ბალეტი) და Western Theatre Ballet (ამჟამად შოტლანდიური ბალეტი). მარი რამბერის მოსწავლე ფრედერიკ აშტონი გახდა საერთაშორისო დონის ქორეოგრაფი, ასევე აქტიურად დამკვიდრდნენ ახალგაზრდა ქორეოგრაფები: კენეტ მაკმილანი და ჯონ კრაკო. არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო ამერიკული მოდერნ (თანამედროვე) ცეკვის — მარტა გრეჰემის, მერსი კანინჰემის, ალბინა ეილის, თვითლ ტარპის და სხვების გასტროლები ბრიტანეთში.

ინტერესმა ამერიკელების შემოქმედებისა-



დმი, ლაბანისა და იოსის მეგვიდროების გა-
ვლენამ, მსხვილი დასების ბატონობამ განაპი-
რობა 60-იანი წლების დასაწყისში მიელი
რიგი მცირერიცხოვანი ნახევრად პროფესიული
დასების წარმოქმნა ბრიტანეთში. მაგრამ თვი-
თმყოფადი ბრიტანული თანამედროვე ცეკვის
წარმოქმნა ბრიტანეთში განპირობებული იყო
ორი გადაწყვეტი მოვლენით, რაც 1966 წელს
მოხდა.

რესტორნის მფლობელმა რობინ ჰაუერდმა,
რომელიც დიდი შთაბეჭდილების ქვეშ იმყო-
ვებოდა მარტა გრეპემის დასის გასტროლოგის
შემდეგ, მოახიო მისი „რევოლუციური ტექნი-
კის“ გავრცელებები, ხოლო 1966 წელს შექმნა
ლონდონის თანამედროვე ცეკვის სკოლა. მო-
გვიანებით მან შეძლო დაერწმუნებინა გრეპე-
მის დასის სოლისტი რობერტ ქოენი, შე-
ეკრება საკუთარი დასი სკოლის კურსდამთა-
ვრებულთაგან, რომლის საფუძველზეც 1969
წელს წარმოიქმნა ლონდონის თანამედროვე
ცეკვის თეატრი, რომლის ესთეტიკაც ამერი-
კული იდეის გავლენის ქვეშ ჩამოყალიბდა და
გამეფებული იყო ბრიტანეთში მთელი 20
წლის განმავლობაში. 1966 წელს ცვლილებები
მოხდა ასევე Balett Rambert-ში, რეფორმის
შედეგად თეატრი გადაიქცა თანამედროვე ცე-
კვის მრავალრიცხოვან დასად. სწორედ Ballet
Rambert-ი და ლონდონის თანამედროვე ცე-
კვის თეატრი იმზანად ახალგაზრდა ქორე-
ოგრაფების ზრდისთვის ქმნიდნენ პირობებს,
ანეითარებდნენ საგასტროლო მარშრუტების
ქსელს და გზას უსწინდნენ სკოლებსა და კო-
ლეჯებში საგანმანათლებლო საცეკვაო პრო-
ექტების დაქვევადებას. კრიტიკოს სტეფან
ჯორდანის აზრით, საბოლოო ჯამში, სწორედ
ამ ორმა დასმა „შექმნა მოძრაობა“ და მათი
მოღვაწეობის შედეგად „თანამედროვე ცეკვა
ისეთ პროფესიულ სიმაღლეზე ავიდა, რომე-
ლსაც შეეძლო კლასიკურ ბალეტთან დაპირი-
პირების გაძლება და ამ ახალმა საცეკვაო ფე-
ნრმა კრიტიკოსებისა და მაყურებლის აღი-
არება მოიპოვა.

1966-1972 წლების განმავლობაში ლონდონის
თანამედროვე ცეკვის სკოლა ერთ-ერთ სასწა-
ვლო დანესებულებად რჩებოდა დიდ ბრიტა-
ნეთში, რომელიც თავაზობდა თანამედროვე
ცეკვაში პროფესიულ მომზადებას. ნოვატორ-
ობასა და ქორეოგრაფიულ ექსპერიმენტებზე
აქცენტები მრავალ სტუდენტს იზიდავდა სკო-
ლაში, რომელნიც მანამდე ვიზუალური ხელო-
ვნებით, კინოთი და თეატრით იყვნენ დაკავე-
ბულნი. საბოლოოდ იდეათა და კურსდამთა-
ვრებულთა რიცხვი იმდენად გაიზარდა, რომ

მას კოენის დასი ვეღარ იტევდა. ზოგიერთი
კურსდამთავრებული უკვე ქმნიდა დასარტან
ეძებდა საკუთარ გზას. რინარდ ოლსტანნი
ერთ-ერთი მათგანი იყო. დაკარგა რა ინტე-
რესი ბალეტთან ახლოს მდგომი გრეპემის ტე-
ქნიკისადმი და მისი ემოციურ-ექსპრესიონი-
სტული სტილისადმი, რაც გადაიქცა სკოლის
გარკვეულ კლიშედ, სტანდარტად, ოლსტანნი
გაემგზავრა ნოუ-იორკში, რათა ესწავლა მერსი
კანინშემთან და მის თანამოაზრე კომპოზიტორ
ჯონ კეიჯთან. დაბრუნდა რა დიდ ბრიტანე-
თში 1972 წელს, მან შექმნა დასი Strider-ი,
რომელიც იქცა პირველ დამოუკიდებელ და-
სად ლონდონის თანამედროვე ცეკვის სკოლის
ბაზაზე. და მოუხდავად იმისა, რომ მან მხო-
ლოდ სამი წელი იარსება, ამ მოკლე დროის
განმავლობაში განხორციელებული იყო 60-მდე
დადეგა. უდიდესია მისი ღვაწლი ორგანიზული
თანამედროვე ცეკვის განვითარებაში, სწორედ
მან შექმნა განსაკუთრებული ატმოსფერო და
საზოგადოების დიდი დანტერესება.

Strider-ის დაშლის წლისთავზე დასის მო-
ცეკვავეთა ჯგუფი გაერთიანდა სხვა დამოუკი-
დებელ ხელოვანებთან ერთად, რის შედეგადაც
შეიქმნა X6 Collective-ი. მუშაობის იმ მეთო-
დებმა და ფორმებმა, რომელსაც იკვლევდნენ
და ამვიდრებდნენ X6-ის წევრები (უპირველეს
ყოვლისა, ეს გათავალა ექსპერიმენტებზე), მი-
იღო განზოგადებული სახელწოდება new
dance (ახალი ცეკვა). მთლიანობაში 70-იანი
წლები იყო უჩვეულო და განსაკუთრებული
დრო, როდესაც უმეტესწილად ჩაყვარა საფუ-
ძელი დღემდე არსებულ საცეკვაო კულტურას
დიდ ბრიტანეთში. იზრდებოდა მცირერიცხო-
ვანი სარეპერტუარო დასების რიცხვი, რომე-
ლთა შორის დიდ პოპულარობას ლონდონში
მიაღწია Extempory Dance Theatre (მო-
უმზადებელი ცეკვის თეატრი, დასი, რომე-
ლშიც ფეხი აიდგას: ლოიდ ნიუსონმა, ნაიჯელ
ჩერნოვმა, იოლანდა სნეიტმა, ქორინ ბოუპა-
რდმა), დედაქალაქის გარეთ ერთ-ერთ პირველ
დასს Cycles Dance Company (წირული
ცეკვის დასი) ფეხდაფეხ მიყვნი მცირე საგ-
ასტროლო ჯგუფები ინგლისის თორმეტივე რე-
გიონში, შოტლანდიასა და უელსში.

სამოცდაათიანი წლების ბოლოს საცეკვაო
აქტივობის ამ აფეთქებამ გამოიწვია ბრიტა-
ნული ცეკვის ფესტივალების შექმნა. მათ შო-
რის პირველი ორგანიზებული იყო მოცეკვა-
ვეთა და იმ მსახიობთა ასოციაციის (ADMA)
მიერ 1977 წელს, ხოლო მთელი რიგი გარდა-
ქმნების შემდეგ მიიღო თანამედროვე ორგანი-
ზაციული ფორმა, რომელიც დღეს ცნობილია,

„თექვსი და სხვა“ № 1

როგორც **Dance UK** (გაერთიანებული სამეფოს ცეკვა).

თუ ასოციაციის **ADMA** ფესტივალი აჩვენებდა ძირითადად ბრიტანულ ნამუშევრებს, დარტინგტონის ცეკვის ფესტივალმა ბრიტანეთისთვის აღმოაჩინა ადრეიკულ ქორეოგრაფ პოსტმოდერნისტთა რადიკალური კონცეფციები, რომელთა შორის იყვნენ სტივ პაკსტონი და მისი პარტნიორი ნენსი, სტარკ-სმიტი, რომელთაც ბრიტანეთს გააცნეს კონტაქტური იმპროვიზაცია.

ლონდონში ბრიტანულმა ხელოვნების საბჭომ დაიწყო იმის გაცნობიერება, რომ აუცილებელი იყო გარკვეული პირობების შექმნა — ახალგაზრდა ქორეოგრაფებისთვის — კერძოდ მათთვის, ვისაც იგი აფინანსებდა — ეჩვენებოდათ საკუთარი ნამუშევრები. ამის შედეგად 1978 წელს შეიქმნა ფესტივალი **Dance Umbrella** (ცეკვის ქოლგა), რომელიც ამჟამად მსოფლიოში თანამედროვე ცეკვის ერთ-ერთი ყველაზე მსხვილი და ცნობილი, ყოველწლიური ფესტივალია.

1978 წელს ბრიტანეთის ხელოვნების საბჭოში შეიქმნა ცეკვის და მიმეების განყოფილება, რომლის ძირითად პოლიტიკად 80-იან წლებში იქცა თანამედროვე ცეკვაში სამოყვარულო მოძრაობის განვითარება. 80-იანის შუა წლებში ცეკვის სფეროში მოყვარულთათვის და ახალგაზრდებისათვის დიდი ბრიტანეთი გადაიქცა მსოფლიო ლიდრად. გარდა ამისა ხორციელდებოდა პირველი პროექტები, რომლის ფარგლებშიც, ცეკვის ურთიდებოდნენ ადამიანთა ჯგუფებიც, რომელნიც ადრე ამისათვის გამოუსადეხრად ითვლებოდნენ — ინვალიდები, შეზღუდულნი მოძრაობებსა და ინტელექტუალურ განვითარებაში. თანამედროვე ცეკვის ასეთი დემოკრატიზაციის ერთ-ერთ თანმდევ პროცესად იქცა თავისებური ეჭვი პროფესიული ცეკვის მომხრეთათვის, მათთვის, ვისაც მიაჩნდათ, რომ ცეკვა განუთენილია ელიტისათვის და მიუწვდომელია მასურებელთა ფართო წრისათვის. ეს ნიშნავდა სასიკვდილო განაჩენს მცირერიცხოვანი სარეპრეზენტაციო სარეპრეზენტაციო თეატრებისთვის, რომელთა ადგილზეც მოვიდნენ მცირე ბიუჯეტისანი დამოუკიდებელი დასები. ალბათ აქვე შეიძლება აღინიშნოს, რომ ბოლო წლებში ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი დასი **Canido Company**, რომელიც თითქმის ყველა მოცეკვავე უნარშეზღუდულია, ერთ-ერთი საუკეთესოა როგორც არტისტული ხარისხით, ასევე შემოქმედებითი ძიებითა და ქორეოგრაფიული გადანწყვეტით, თუმცაღა, ამ პროცესში იყო დადებითი შედე-

გებიც, რომელთა შორის ერთ-ერთი იყო 1982 წელს **Second Sride**-ის (მეორე ნაბიჯი) ჯგუფის შექმნა, სადაც ახორციელებდნენ საკუთარ დადგმებს რიჩარდ ოსტონი, შივონ დეივისი, იან სპინჯი. მრავალთათვის ოლსტონი და დეივისი იქცა ბრიტანული თანამედროვე ცეკვის სიმბოლოდ, ხოლო მწერალ ქრის დე მარტინის აზრით, სწორედ **Second Sride**-ის მოღვაწეობა „უმტკიცებდა მთელს მსოფლიოს იმას, რომ ბრიტანულმა ცეკვამ შეიძინა საკუთარი სახე, გამოჩნდნენ ამერიკელებისაგან“.

1986 წელს რიჩარდ ოლსტონი გახდა **Ballet Rambert**-ის დასის დირექტორი, ხოლო 1988 წელს შივონ დეივისმა შექმნა საკუთარი დასი, რომელიც დღემდე არსებობს. დასისთვის ოლსტონის სამხატვრო ხელმძღვანელობის პერიოდი იყო ერთ-ერთი საინტერესო, შემოქმედებითი თვალსაზრისით. სწორედ ამ დროს გააცნო მან ბრიტანელ მასურებელს ამერიკელ პოსტ-მოდერნისტების მერსი კანიზპეის და თომში ბრაუნის ნამუშევრები. ოლსტონის ხელმძღვანელობით არაერთი ნიჭიერი ქორეოგრაფი გაიზარდა, მათ შორის მერი ივლინი და მარკ ბოლდუნი. 80-იანი წლების დასაწყისში იდეათა გენერატორად იქცა ლაბანის ცენტრი. მისმა დირექტორმა მარიონ ნორტმა გადაწყვიტა გაეერთიანებინა ლაბანის შემოქმედებითი პრინციპები და ამერიკელთა გამოცდილება, რის საფუძველზეც შექმნა საგანმანათლებლო ცენტრი. ამ სტრატეგიამ თავისი დადებითი შედეგი გამოიღო და 80-იანი წლების დასაწყისში ლაბანის ცენტრიდან გამოვიდა მრავალი ცნობილი ქორეოგრაფი: მეთუ ბერნი, ლი ანდერსონი, მარისა ზანოთი, დევიდ მასინჰემი, როზმარი ლი და მრავალი სხვა.

კლასიკური ბალეტი 80-იან წლებში ვერ უძლებდა განვითარების იმ ტემპს, რომელიც შეინიშნებოდა თანამედროვე ცეკვაში და არცთუ ისე ბევრი ქორეოგრაფი გამოჩნდა ასპარეზზე, რომელიც იმსახურებს მოსწენიებს. ერთ-ერთი გამონაკლისი გახლავთ როზმარი ბუტჩერი, რომელმაც მნიშვნელოვანი გავლენა იქონია ბრიტანელ ქორეოგრაფთა მთელს თაობაზე. გარდა ამისა, რამდენადაც პარადოქსული არ უნდა იყოს, სწორედ სამეფო ბალეტისგან გამოვიდა ოთხი ყველაზე გამოჩნეული და თამამი თანამედროვე ცეკვის ბრიტანელი ქორეოგრაფი: ჯონათან ბაროუზი, რასელ მალიფანთი, მეთუ ჰოკინსი და მავლ კლარკი.

1986 წელს დაიწყო ლოდ ნიუსონისა და ნაიველ ჩერნოვის თანამშრომლობა, რომელმაც მოგვიანებით მიიყვანა ისინი **DV8**

№ 1
„აიკონი და სტატიკა“



Physical Theatre-ის (DV8 ფიზიკური თეატრი) შექმნამდე, ყველაზე მკვეთრი და ალბათ ყველაზე არაერთმინიშნელოვანი კოლექტივისა დღევანდელ საცეკვაო სცენაზე დიდ ბრიტანეთში. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ დასის რამდენიმე სპექტაკლის ვიდეოჩანაწერის ხილვის საშუალება ქართველ მაყურებელს ჰქონდა 1998 და 2000 წლებში ყოველწლიური ფესტივალი „თეატრი+ვიდეოს“ ფარგლებში. დასი გამოირჩევა განსაკუთრებული გამომგონებლობით როგორც დრამატურგული თხრობის, ასევე გამომსახველობითი საშუალებების მხრივ. ისინი ხშირად იყენებენ ბუნებრივი ადგილმდებარეობის შესაძლებლობებს ქორეოგრაფიული ფანტაზიების რეალიზაციისათვის. მათთვის არც ობიექტის თეატრისათვის დამახასიათებელი ხერხებია უცხო, მოცეკვავისათვის ჩვეულებრივი საგნები – ობიექტები იქცევიან ხოლმე პარტნიორებად, ტრადიციულ უსულო საგნებს ისინი საკუთარი პლასტიკითა და ქორეოგრაფიული გამომგონებლობით შთაბერავენ ხოლმე სულს. მათთვის არ არსებობს დახურული თემები: სიყვარული, გენდერული პრობლემები, ყოველდღიური სოციალური თუ ასაკობრივი კრიზისი. ეს კოლექტივი მართლაც ერთ-ერთი ლიდერია ცეკვის დასებს შორის. განთავისუფლდა რა 1993 წელს ოლსტონი Rambert-ის სამხატვრო ხელმძღვანელობისა-დან, შექმნა საკუთარი დასი Richard Alston Dance Company, რომელიც განთავსდა The Place-ის კედლებში, რომელიც 1994 წელს გადაიქცა თანამედროვე ცეკვის ნაციონალურ ცენტრად, რომლის შემადგენლობაშიც შევიდნენ ლონდონის თანამედროვე ცეკვის სკოლა და თეატრი The Place (დამოუკიდებელი საცეკვაო ჯგუფების ძირითადი სცენა).

ბრიტანული ცეკვის ახალი თაობა გახლავთ

უნის მაკრეგორი, ჯონზი დი, შარლოტა ვინსენტი, აურამ პანი (ჩვენს მაყურებელს შეეძლება ახსოვდეს ახალგაზრდა ყმაწვილი პოეტრი ბრუკის „მაპაბჰარატაში“, რომელიც სულ თან სდევდა მთხრობელს), ქეროლ ბრაუნი, ლონდონის თანამედროვე ცეკვის სკოლის შემოქმედებითი ძალისხმევით ბოლო წლებში გამოჩნდნენ ისეთი სახელები როგორცაა: ჩარლზ ლინეპანი, ისრაელ ფლექერი, ქსავიერ დე ფრუტოსი, ქეთი ჰოუორი და კარინ პოტინსკი (ჰოუორმა და პოტინსკიმ 1990 წელს შექმნეს დასი Ricochet).

80-იანი და 90-იანი წლების წარმატებებმა თანამედროვე ბრიტანულ ქორეოგრაფებს თავდაჯერებულობა შესძინა და შემოქმედებითი აქტივობაც თანამედროვე ცეკვის სფეროში დღესდღეობით საკმაოდ მაღალ დონეზე რჩება. შესაძლებელია, რომ ბრიტანული ცეკვის უნიკალურობის საიდუმლოება თავმოყრილია, მზაობაში მიიღოს და შეისისხლხორცოს ყოველივე ახალი და პროგრესული. ამის მაგალითად ისიც კი შეიძლება გამოდგეს, თუ როგორ იკრებს ძალებს თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენება ქორეოგრაფულ პროექტებში, თუ რა ადგილი უკავია მულტიმედიას გამომსახველობითი საშუალებების გამდიდრებაში. ბრიტანელი ხელოვანი აქტიურად თანამშრომლობენ თავიანთ კოლეგებთან აფრიკიდან, ინდოეთიდან, ევროპიდან, სამხრეთ ამერიკიდან, ავსტრალიიდან, სამხრეთ-აღმოსავლეთი აზიიდან. ამგვარი თანამშრომლობის შედეგია უჩვეულო გაერთიანება და განვითარება ყველაზე მრავალფეროვანი იდეებისა და გამომსახველობითი საშუალებებისა, რომლებიც გაერთიანებული, ერთიან მხატვრულ ფორმაში სხვადასხვა პროექტისა და სპექტაკლის სახით.

მეკუარები

„მოგესხენებათ, რა ძნელია პოემის წერა“ — ასე იწყება მუხრან მაჭავარიანის პოემა მეფე ვახტანგ გორგასალზე.

არანაკლებ ძნელია მოგონებების წერა და მრავალი გამოჩენილი მწერალი თუ ხელოვანი განრიდებია ამ დიდად საჩოთირო საქმეს, რადგან კარგად ჰქონდათ გაზარებული ის სიმწეუნეები, რომელიც წინ ელოდება ხოლმე გარდასულ ამბავთა გაცოცხლებას. მიუხედავად ამისა, უამრავი ბრწყინვალე მოგონება ამშვენებს ჩვენი წიგნის თაროს, რაც კიდევ უფრო ამძაფრებს ჩვენს შიშს მოსალოდნელი მარცხის პირისპირ, და მხოლოდ ამ უანრის პოპულარობა მატებს სითამამეს ავტორს, — მკითხველს უყვარს სხვისი ცხოვრების დეტალების ჭკერტა და ხალისით ეცნობა მისთვის უცნობ ამბებს, ხოლო ეს ხალისი მით

დაუძლეველი, გამხდარი იწავა ხანოლზე და ძლივს გასაგონი ხმით ლაპარაკობდა. საუბრის დასასრულს ვუთხარი: ბატონო ვასო, რამდენი რამ გახსოვთ — შესანიშნავი მოხრობელი იყო, — რამდენ ვინმეს შეხვედრიხართ და კარგი იქნება, თუ მოგონებებს დანერთ-მეთქი.

უცებ ნამოენითო, ნამოინია და ხამალაა მოთხრა: ვაჰ, ნოდარ, უკვე ვკვდები, რო?

... სხვათა შორის, ჩვენი გამოჩენილი კინორეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი (აი, ვინ იყო გასაგაიებული მოხრობელი, უამრავი რამ ახსოვდა, თვით უმცირესი დეტალებიც კი) დავითანხმე მეშუარების წერაზე მხოლოდ იმ პირობით, რომ მისი მონათხრობი მაინცდამაინც მეუნდა ჩამეწერა. (მაშინ გამომცემლობა „ხელოვნებას“ ველმძღვანელებდი) რამდენიმეჯერ შევხვედი კიდევაც, მაგრამ ამაოდ. რასაც ბანი მიხეილი ჰყვებოდა, იმის ქალაღზე გადატანა შეუძლებელი იყო. ეს ფანტასტიკური რამ იყო, უფრო ტელეფილმისთვის გამოსადეგი. მე კი არა, თვით სიტყვის სწორუპოვარი ოსტატიც ვერ შეძლებდა გადმოეცა მისი ხმის ტემბრის ცვალებადობა, არტისტული ვესტები, მეტყველი

ჩაიი სხოვრების თეატრი

ნოდარ გურაბანიძე

უფრო მძაფრდება, როცა თხრობა პიკანტური თავგადასავლებით არის შეზავებული.

ერთიც სათქმელია, როგორი ფზიზელი გონებაც არ უნდა შეინარჩუნოს მეშუარების ავტორმა (მოგონებები კი მაშინ იწერება, როცა ჩვენი მესხიერება და ემოციები ფერმერთაღლებიან) თავს მაინც ვერ აარიდებს ერთგვარ კეკლუცობას, რადგან ისეთ სარკეში იზიირება, სადაც წამოილია ჩვენი ფზიზიონომის უსიამოვნო შტრიხები. ბოლოს და ბოლოს, ეს გამოთხოვება წარსულთან (ჩემმა მეგობარმა ვასილ კიკნაძემ თავისი მეშუარული ეტიუდების მშვენიერ კრებულს „გამოთხოვება მოგონებებთან“ უწოდა) და ყველას სურს შთამომავლობას არტისტული მომზიბველობით აღბეჭდილი ავტოპორტრეტი დაუტოვოს.

ამას გარდა, არსებობს ერთგვარი ცრურწმენა და თუ შიში იმისა, რომ თავს გადახდილი ამბების თხრობის გასრულებიდან დიდი დრო აღარ რჩება ამ ქვეყნიდან წასვლაზე...

... საავადმყოფოში მძიმედ დაავადებული ვასო გოძიაშვილი, ეს უნიჭიერესი და ფვიურვერკული პიროვნება მოვინახულე. მიმქრალი,

გამოხედა, იმპროვიზაცია, რომანსები, ბაიათები, როიალი, გიტარა, თარი, ფანქრის ერთი მოსმით შექმნილი კარიკატურები, თითებში საგულდაგულოდ მოხელილი თიხით გაცოცხლებული ესკიზები, იმიტაციები... ჩემს თვალწინ გაცოცხლებული, შეუდარებელი, მოიფიფჩიფე ელისაბედ ჩერქეზიშვილი (რომელიც კარგად მახსოვდა მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლიდან „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“)... ცვირწანვეტებული, წელში მოხრილი ვასო აბაშიძე (რომლის სულებტურული პორტრეტი იქვე იდგა სტელაქზე), კეკლუცი ნატო გაბუნია (დაირით ხელში), ნიკო გოცირიძე (ვასო აბაშიძის ორეული), მომზიბველი ვაჟაკი ვანო სარაჯიშვილი (ბანი მიხეილი უკვე რომ იალთანაა), პოეტი იოსებ გრიშაშვილი (წამლურებით რომ კითხულობდა თავის სატრფიალო ლექსებს)... მოკლედ, ეს იყო გაცოცხლებული ძველი და ახალი თბილისი. ორივენი მივხვდით, რომ ამ საქმიდან არაფერი გამოვიდოდა და თვითონ მითხრა, მაგნიტოფონზე ჩაწერო ჩემს მოგონებებს... მაგრამ, გგონებ, არც აქედან გამოვიდა რამე.

„თოკენი და სხოვრება“ № 1

მიხილ ქაიურელი ამ ამბის შემდეგ მალე გარდაიცვალა და სანყენია, რომ „არსენას“, (რომელსაც გენიალური სერგეი ეიზენშტეინი კინოს შედევრად მიიჩნევდა) შემქმნელი, განუყოფელი კოლორიტით სასყე შემოქმედის მინათობით შთამომავლობას არ შემორჩა.

მე კი არ მეგრანა, თუ ოდესმე დამიდგებოდა მემუარების წერის დრო (არასდროს არაფერი ჩამინიშნავს ბლოკნოტში, რომელიც არც არასოდეს მქონია, რადგან ყოველთვის მომწონდა ჯორჯ ბალანჩინის გამოთქმა: „Скаковые лошади не ведут дневники“). სიმართლე რომ ვთქვა, არც მიფიქრია ამაზე, რადგან მიმჩნადა, რომ ჩემს წიგნში „სამყარო თეატრალის თვალთ“ ბევრი რამ ჩემი ბიოგრაფიიდანაა და რაც არის, ესეც საკმარისია.

მაგრამ შემინდა ჩემი მეგობარი გურამ ბათიაშვილი და მანამდე არ მოისვენა, სანამ კალამი არ ამაღებინა ხელში და აი, დავიწყე მემუარების წერა, მიუხედავად იმისა, რომ არც ბენვენუტო ჩილინის დარად საბედისწერო ფაფურაკებით სასყე ცხოვრება გამივლია, არც კაზანოვას თავბრუდამხვევი ინტრიგებით სასყე რომანტიული ისტორიები გადაშდენია თავს (თუმც ძალიან ვიკატუნებ თავს ამ საქმეში) და არც განსაკუთრებულ ეპოქალურ ქარტეხილებაში მოვხვედრილვარ. ესაა მხოლოდ, მრავალ საინტერესო ადამიანს შევხვედრივარ და მრავლის მომსწრე ვარ.

ჩემი ცხოვრება ისე წარმართა, რომ ქაბუკობიდან მოყოლებული, სულ არტისტულ წრეებში ვტრიალებ. ბევრი მეგობარი მყავდა და მზავს თეატრალთა, მწერალთა, მხატვართა, მუსიკოსთა, მეცნიერთა, საორტსმენტა შორის, მრავალ საინტერესო ამბავს შევხსწრებივარ და შეიძლება, მართლაც ღირდეს ზოგი რამის მოგონება.

* * *

ორი უკიდურესი სოციალური ფენის წარმომადგენელთა შეუღლების ნაყოფი ვარ. დედაჩემი, მარიამ ცაავა, უმდიდრესი ოჯახის შვილი იყო, მამა — უღარიბესი გლეხის შვილი — სარიდონ გურაბანიძე (თერთმეტი დაშანი იყენ). დედა დიდი ფუფუნებაში იზრდებოდა, მისი უფროსი ძმა გიორგი ცაავა მამის კვალს გაჰყვა და დიდფაჭარი მოქონა, მალაზიები ჰქონდა პეტერბურგში, მოსკოვსა და რასაკვირველია, სენაში. აწინდელი სენაკის სახელმწიფო თეატრის მიმდებარე ტერიტორიაზე რომ დიდი პარკია (აქ აკვი ხორავას ბიუსტი და მოქაბდავე ვაჟა მელიქიშვილის მიერ შესრულებული უაღრესად ორიგინალური მემორიალია აღმართული), აი, ამ პარკში დამა ბელეტაუის

დიდი შენობა, რომელიც კომუნისტების დროს ხან პოლიკლინიკა იყო, ხან საბავშვო ეზო (ერთხანს, ვგონებ, კლუბის მოვალეობასაც ასრულებდა). ასე რომ, სხვადასხვა უწყებათა ხელში ამორტიზაცია განიცადა, თუმცა, ძველბური სადა სილამაზე და ერთგავრი იმპროვანტურობა დღემდე მაინც შეინარჩუნა. აი, ეს სახლი იყო ჩემი დედუღეთის საცხოვრებელი. დედამ ფოთის კეთილშობილ ქალთა პანსიონი დაამთავრა, შესანიშნავად უყრავდა და მუსიკა უყვარდა თავდავინებით. სწორედ მუსიკის სიყვარულის გამო შეიძულა ბოლშევიკებმა და, რაც თავი მახსოვს, სულ მათ გინებაში იყო. ამ მდიდარ ოჯახს, რომელსაც ძალიან ახლო მეგობრობა აკავშირებდა ალექსი ხორავას (დიდი აკვი ხორავას მამა) ასევე ძალზე შეძლებულ ოჯახთან, თითქმის ყველაფერი ჩამოართვა. დედას განსაკუთრებით განუცდია თურმე პეტერბურგიდან სპეციალურად მისთვის მისი მიერ ჩამოტანილი ორი, სხვადასხვა ფორმის როიალის კონფისკაცია. გულბრწყვილი ამბობდა, ერთი მაინც დაეტოვებინათ, ანდა სანაცვლოდ პიანინო მოეცათო. ასე მოწყვეტეს შოპენის (განსაკუთრებით უყვარდა), შუმანისა და მოცარტის სამყაროს და ფუფუნებაში გაზრდილი ქალი უცებ საშინელი სიღატაკის პირისპირ დადგა. გასაოცარი მესსიერება ჰქონდა, სიბერეზე ზეპირად ახსოვდა (თუმცა რა სიბერეზეა ლაპარაკი, როცა 64 წლის ასაკში გარდაიცვალა) „ვერცხლის საუკუნის“ პოეტების ლექსები, განსაკუთრებით უყვარდა შუქინის ლირიკა და პოემები. დღემდე მიკვირს, რა სასწავლებელი იყო ამისთანა მაშინდელ პროვინციულ ფოთში, რომ ასე საგულდაგულოდ ასწავლიდნენ რუსულ პოეზიას. დედას ძვალსა და რბილში ჰქონდა გამჭვრადი რუსული ლირიკის უამრავი შედევრი.

ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან, რომ ოცნება ვერ აისრულა — შვილები უეჭველად მუსიკოსები უნდოდა გამოსულიყვნენ. სამწუხაროდ, არც მე და არც ჩემს დას — ნათელას, არ აღმოგვაჩნდა მუსიკალური ნიჭი. (თუმცა, ჩემმა დამ მუსიკალური შეიძნელები მაინც დაამთავრა). ამ პუხდენელმა ოცნებამ კიდევ უფრო გაუმძაფრა სიძულელი ბოლშევიკებისადმი, თითქოს მათი ბრალი იყო, მე მუსიკალური ნიჭი რომ არ აღმომაჩნდა. არც მის მკერდ ოცნებას ეწერა ასრულება — ექიმი ვერ გამოვიდი და ამ ამბავს ისე განიცდიდა, რომ ჩემი სტატიები აღარაფრად ეპიტიზებოდა.

ოჯახური გადმოცემის თანახმად, სენაკის სახლის ოთხივე კუთხეში ოქროს თუშინანებით სასყე ქოთნები ჩაუფლავს ბაბუაჩემს — ალექსი

„თოქცის და სხაუკება“ № 1

ცაავას. ჩემი ბიძაშვილი, სულ ახლახანს გარდაცვლილი ცნობილი ვენეროლოგი, ულამაზესი ვაჟაკი, განსაკუთრებული მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული ვახტანგ ცაავა, როგორც პირდაპირი მეგობარი, ცდილობდა ამ სასუკეარი ქოთნების ხელში ჩაგდებას, ილიფისა და პეტროვივის რომანის „იორმეტი სკამის“ გმირის ოსტაპ ბენდერის საკადრისი გონებაბმავილობით და შუუპოვრობით. მაგრამ ახელა სახლი სკამი ხომ არ იყო, დანით რომ გაეფატება. ბოლოს ასეთ რისკზე წავიდა. მამინდელ ცხაკაის რაიკომის პირველ მდივანს (გვარიც ვიცი, მაგრამ არ ღირს დასახელებად) საიდუმლოდ გაანდო და სახლის, როგორც ამორტიზებული, დანგრევა შესთავაზა. დაითანხმა კიდეც, მაგრამ ეს მდივანი მოხსნა თუ სხვაგან გადაიყვანეს, მის ნაცვლად მოსულთან კი ვეღარ გებოდა ამ საქმეზე მისვლა.

ბიძაჩემი გიორგი ცაავა, როგორც ჩანს, მოწილი და გონებაგახსნილი კაცი იყო. მან ღირსეულად გაუძლო ბოლშევიკების ეგზეკუციებს, საკმაო ოქრო შემოინახა (დედაჩემს შემორჩა ოქროს მრავალი სამკაული: ბეჭდები, გულსაკიდები, ე. წ. „ბროშები“ და სხვა) და თბილისში, ვაგეში, მრგვალ ბაღთან იყიდა მშვენიერი ერთსართულიანი სახლი, უზარმაზარი ხეხილიანი ბაღით და ამ სახლის სარდაფში არააღგალური საქსოვი ფაბრიკა გამართა, რუსეთში ძველი ნაცნობები მოწახა და ვაჭრობა გააჩადა, მაგრამ მალე გაუგეს და ციხეში უკრეს თავი. ის კი მოასწრო, რომ თავისი ბაღის ტერიტორიაზე სამსართულიანი ამხანაგობის სახლი ჩაგდა და ერთი სართული თავის საყვარელ დას – დედაჩემს, აჩუქა, ახლა ამ სართულის ნახევარში (რაფიელ ერისთავის ქ. №16) რუსული რესტორანი „არბატია“ გახსნილი და ამას წინათ ამ რესტორანის აივანზე სურათის გადაღების უფლებაც კი არ მომცეს.

ომის დროს ძალიან გაგვიჭირდა, ჯერ პიანინო გავყიდე, მერე ჩვენი სართულის ნახევარი. კარგად მახსოვს, თუ როგორ დაატარებდა ჩემს დას დედაჩემი ნოტებით ხელში კარდვარ, უფრო სწორად კი ჩემი მეგობრის და თანაკლასელის ნოდარ ზალდასტანიშვილის (ბენილუქსის ქვეყნებში საქართველოს ელჩის, კოტე ზალდასტანიშვილის, ჩემი ნათულის, მამა) ოჯახში და ასე საცოდაობით მაინც მიადებინა შვიდწლიანი მუსიკალური განათლება. უაღრესად რბილი ხასიათის ქალი იყო, მოსიყვარულე, სტუმართმოყვარე, რაჭიდან სასწავლებლად ჩამოსული ჩემი ბიძაშვილები და მამიდაშვილები თევობით, ზოგი წლობითაც, რჩებოდნენ ჩვენთან. ერთი საყვედური არ და-

სცდენია დედაჩემს („ჩვენს სარდლონს, ბოშო, სახლები აქვს თბილისში“, ამბობდნენ ჩვენი რაჭველი ნათესავები), ზოგჯერ მამაჩემს იცოდა გადაკრულად თქმა: დღეს სანიტარული დღეა, ყველა ვიბანთ ფეხებსო...

დედა ყველას ყურადღებით ექცეოდა. ბავშვობაში სწორად დადვილით სენავში, სოფელ შხეფში, ულამაზეს ლებარდებში და დღემდე ჩამრჩა მესხიერებაში მეგრული ქალების სააღერსო სიტყვები. მათი „სკანი გოლუფირ“, მათი სინაზე და კდემამოსილება, მამაკაცების შეცხადება „ოჰ, ჯიმა ლურელი“!

დღეს კი გულს მიკლავს ჩვენი ყოფის ტრაგიკული კოლიზიები, რომელსაც ქართული ტელევიზია ასეთი მახოხისტური ტკობით უჩვენებს. სახენაშლილი, თითქმის შუმილი სახეები გარეთ მოვაჭყე თუ სიდუხჭირისაგან შეჭირვებული ქალებისა, რომლებიც არაფერს ეპუებიან და შემადრწუნებლად აგრესიულები არიან. სიცოცხლე არ მინდოდა, როცა ვიხლე ტელევიზორში, თუ როგორ წამოისხადა კაბა ერთმა მეგრულმა ქალმა და შიშველი უკანალი უჩვენა სამეგრელოში ჩასულ ეღუარდ შევარდნაძეს და მის კამარილიას.

სადამდე უნდა მიიყვანო, როგორ უნდა გამწარო ადამიანი, რომ მას ადამიანური სახე დააკარგვირო?

სწორად მიფიქრია, ნუთუ დედაჩემი, თუნდაც შვილი რომ მოკლათ მისთვის, ასე საჯაროდ გამოაჩენდა გაბოროტებისგან დამახინვებულ თავის მშვენიერ სახეს?

ამის წარმოებგენაც კი მზარავს.

არა, ეს შეუღლებელია!!!

მამაჩემი სარდიონი, ოთხი თუ ხუთი წლის ასაკში სენავში ჩასახლებულ უფროს ძმას ათანავ გურაბანიძეს წამოუყვანია. რეგოლუციამდე რაჭველები ყოველ ზამთარს „სამოვარზე“ წამოსულნი მოედებოდნენ მთელს სამეგრელოს, ზოგი კალატონი იყო, ზოგი დურგალი, ზოგი მებუზრე და მთელი წლის სამყოფი ფულით ისევ სოფელს უბრუნდებოდნენ. ეს ათანავი, ბიძაჩემი, მთელ სამეგრელოში განთქმული დურგალი იყო. მის მიერ გავითებული კარფანჯრები, განსაკუთრებით კარები, ზღაპრული სილამაზით და ორნამენტების სიმდიდრით გამოირჩეოდა. თვალს შეავლეთ რუსთაველის თეატრის ხის კარებს და მერე გეტყვი, რომ ბიძაჩემის მიერ მოწუჭურთმებული მრავალი კარი არანაკლებ მშვენიერია.

კარგად მახსოვს ათანასე ბიძია, რომელსაც განსაკუთრებით ვუყვარდი, როგორც გურაბანიძეების პირველი ბიჭი (თვითონ ერთადერთი ქალიშვილი ჰყავდა) ახოვანი ვაჟაკი იყო,

მთელ სამეგრელოში განთქმული, სწორუპოვარი თამადა და დიდი მსმელი. ძალიან უხდებოდა შავი ჩოხა, თიური ახალუხი, უძირიები, მდიდრულად მოსაგადებელი ქამარ-ხანჯალი (განსაკუთრებულ შემთხვევაში ხმალსაც კი იკიხებდა), კრაველის ბოხისი, კობჭად გადაგრეული შავი ულვაშები. ეს უბრალო დურგალი კაცი, საზეიმოდ გამოწყობილი, ქეშმარიტი არისტოკრატი იყო, ბრძენი, დინჯად მოსაუბრე, გინებამახვილი, კეთილგანწყობილი, უტკბილესი მეგრულით მოლაპარაკე. თავისი ხელობით კარგა გვარიანი ფული იმოვა, მოიყვანა გვარამაძეების მშვენიერი ქალიშვილი, სენაკის ცენტრში სახლი აიშენა და რაჭიდან თავისი უმცროსი ძმა — ანუ მამაჩემი, ჩამოიყვანა, რათა ხელობა ესწავლებინა მისთვის. როგორც ჩანს, მამაჩემს მინცდამაინც დიდი მუყაითობა არ გამოუჩენია. იმათითვე ჰყვარებია კითხვა, სწეწრდა სწავლა და ბოლოს სენაკში ოთხელასანი რეალური სასწავლებელი დაუმთავრებია. ცოცხალი, ცნობისმოყვარე ყმაწვილი (რომელიც უკვე კარგად ლაპარაკობდა მეგრულს) თვალში მოსვლია დედაჩემის ძმას გიორგის, თბილისში გაუგზავნია სასწავლებლად (გვონებ, ეკონომიურ ტექნიკუმში) და როცა მამაჩემი სენაკში დაბრუნებულა, ერთი დიდი მადანია ჩაუბარებია. მოკლედ, ისე მოსწონებია მამაჩემი გიორგი ცაყავს, ლამის შვილად მიიღია და ბოლოს დედაჩემზე, მარიამ ცაყაბე დაუქორწინებიათ. ასე აღმოჩნდა უღარიბესი გლეხის შვილი (რომელსაც ადრეულ ასაკში ე. წ. „სახადამ“ მამა და ოთხი და-ძმა დაუხოცა), მდიდარი ვაჭრის ოჯახში. თუ შე-მორჩენილი ძველი ფოტოსურათებით (სქელ კარდონზე დაკრული მოშავო, მოყავისფრო გამოსახულებანი) ვიშჯვლებთ, მამაჩემს ახალგაზრდობიდანვე კარგი ჩაცმა-დახურვა ჰყვარებია და დახვეწილი გემოვნება ჰქონია. ფული რომ უშოვია, რაჭაში(სოფელი ქვემო თოღლი) უღამაშესი ორსართულიანი სახლი აუშენებია და ე. წ. მარსელის ნითელი კრამიტით გადაუხურავს. სახლის აივნიდან კარგად მოჩანს ნიკორწმინდის ტაძარი, განსაკუთრებით წარმეტყუი სანახავია იგი დილას, შუის სხივებში გახეცული.

რაც თავი მასსოვს, მამა სულ კითხულობდა საღამოობით. კითხულობდა მხოლოდ ქართულ ლიტერატურას და საბარებს (სახარების მშვენიერი გამოცემები დელსაც ვეპაქს სახლში). რალაც საოცარი სიყვარულით უყვარდა „ვეფხისტყაოსანი“ თითქმის ყოველ საღამოს კითხულობდა, დავკვირვებით და ნეტარებით, პოემის ბოლოში რომ გავიდოდა, მერე ხელახლა იწყებდა თავიდან კითხვას. ეს ჩვევა სიკვდილ-

მდე არ მოუშლია. სიკვდილი კი მოულოდნელად ეწვია. იმ დილით რომ დაეტოვე სასწავლო ვარჯიშობდა, თავდაყირა იდგა... სახლში რომ მივედი, უკვე ტახტზე ესვენა, თავხარი დამცა მისმა სიკვდილმა. ცალკე ოთახში გავედი და მწარედ ავტირდი. ახლა მრცხვინია იმის გასხვვნება, თუ რა ვუთხარი ჩემს თავს — „კარგი ნოდარ, რა გატირებს, ცაცმა სამოცდაათი წელი იცხოვრა, ბევრი რამ ნახა და განიცადა, რა გატირებს“... და უცებ დაუნწარდი. როცა ამ მოგონებებს ვწერ მასზე, ოთხი წლით უფროსი ვარ...

ადრე, ვიდრე ვაყვმი გადმოვიდოდით, ავლაბარში პატარა ბინაში ვცხოვრობდით, კიბა-ლიჩის ხეში, სადაც დღეს მოქანდაკე ბორის ცაბაძის მიერ შექმნილი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ძეგლი დგას. ოთახში ერთადერთი რამ საყურადღებო, ნიგნების კარადა იყო, ქართული ნიგნებით გამოტენილი. ამ ბინაში მთელი ათი წელი ვიცხოვრეთ. ერთი ამბავი დამამასხოვრდა განსაკუთრებით. კარადის ზემო თაროზე, რომელსაც ცალკე გასაღები ჰქონდა, ეწყო: „სტალინი, ლენინიზმის საფუძვლები“, კარგა მოზრდილი ტომი, ლენინის „იმპერიალიზმი, როგორც კაპიტალიზმის უკანასკნელი სტადია“, მარქსისი, ენგელსის თხზულებანი. მამა ამ კარადას რატომღაც არასოდეს აღებდა და გასაღებს საგანგებოდ მალავდა, თუმცა, ვიცოდით, სადაც ინახავდა. ძალიან მიინტერესებდა, რატომ იყო ასე საგულდაგულად ჩაეკტილი ეს თარო და ერთხელ გავებედე და გავაღე იგი. ასე 9-10 წლის ვიქნებოდი მაშინ, უკვე ნაკითხული მქონდა ფ. ვერნის „აიდიუმლო კუნძული“ და მ. ტვენის „ტომ სოიერის თავგადასავალი“, წარმოიდგონეთ კონსტანტინე გამსახურდიას „დიონისეს ლიმილი“ (სათაურმა მომხიბლა, თორემ ვერაფერი გავიგე, გადმოვიღე ეს „ლენინიზმის საფუძვლები“ და ხელში შემჩნა ცარიელი ყდა. შიგ იდო მიხეილ ვეფხისტყაილის „ვეფხისტყაოსანი“. ასე როგორცობით აღმოვაჩინე „ვეფხი კვაჭანტირაძე“, „არსენა“, ტიცინანის, პოლოს ლექსები. ვინაიდან სიტყვა „ხიზნების“ მნიშვნელობა არ ვიცოდი, „ვეფხისტყაოსანი“ გვერდზე გადავდე და პირველად „ვეფხი კვაჭანტირაძე“ ნავიკითხე. მერე სხვა ნიგნებსაც მივყვი. ვკითხულობდი „არალეგალურად“. სხვათა შორის, ეს მალეველი კითხვა (ვკითხულობდი ბევრს და განურჩევლად) ჩვევად მექცა. დავიჭირდი ხელში ფრეიხის ან ქიმიის სახელმძღვანელოს და დედაჩემს რომ ეგონა, გულმოდგინედ მოსწავლე შვილი მყავს, ვკითხულობდი პავლე საყვარელიძის ფოლიანტებს, სიყალობით სავსე (მერე

მიხვები ამას) რომანებს — „დაფანტული ფურცლები“, „ქვა და რკინა“, პ. ლორიას „მეკლუდი“ და სხვა ათას სისულელეს. განგებას ვუბადლი, რომ ადრეულ ასაკში წავიკითხე ჩვენი აკრძალული კლასიკოსები, მაგრამ დღემდე მიკვირს, მიხვილ ჯვახიშვილისა და კ. გამსახურდიას შემდეგ როგორ ვკითხულობდი პ. საყვარელიძის მონაწილას. ეტყობა, ეს „მონაწილასი“ უფრო მიტაცებდა, ვიდრე ნამდვილი ლიტერატურა. პირველი ჩემი უძლიერესი თეატრალური შთაბეჭდილება რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „ღალატი“ იყო. წარმოიდგინეთ, ავღაბარში, ხევში, პატარა ოთახში, გარემოცვაში გაზრდილი 5-6 წლის ბავშვის გაოცება (ამ დროისათვის სომხურად თავისუფლად ვლაპარაკობდი), რუსთაველის თეატრის გაჩირადნებული დარბაზების ხოლგისა. სად არ ვყოფილვარ ამის შემდეგ, მეტროპოლიტენ-ოპერადან და კონვენტ-გარდნიდან მოყოლებული ლა-სკალათი და სიღნეის საოპერო თეატრით დათავრებული, მაგრამ ვერც მათმა ბრწყინვალეობამ, ვერც რომისა და ვენეციის, დიუსელდორფისა და მიუნხენის, თით პარიზის ოპერის საზეიმო პომპეზურობამ ვერ წაშალა ჩემში რუსთაველის თეატრის ბრწყინვალეობიდან მიღებული შთაბეჭდილებები. დღესაც გულბრყვივლოდ მწანას, ამ თეატრისათნა და რბაზში მყოფ მსოფლიოში არ არის. როგორც ვთქვი, ჩემი ცხოვრების პირველი სპექტაკლი ა. სუმბათაშვილი-ოუიინის „ღალატი“ იყო. რასაკვირველია, ამ სპექტაკლის პათოსი, მისი პატრიოტული სულისკვეთება ჩემთვის აბსოლუტურად გაუგებარი დარჩებდა, სამაგიეროდ, დამამახსოვრდა მდიდრული დეკორაციები და კოსტიუმები, გამშვილებული ხმლების ელვარება და ბოლოს, განსაკვირვებელი სცენური ეფექტი: სცენის სიღრმეში, მალა წამომართული მეტეხის ციხისა და ეკლესიის ოქროსფრად გააშაშვებული მაკეტის აფეთქება. ჯერ თვალისმომჭრელი წითელი შუქი ამოვარდა სცენის სიღრმიდან, მერე კვამლი და პაერში ავარდა ციხისა თუ ტაძრის ნაშენებულები. მსგავსად პოლ კლოდელისა, რომელიც ამბობდა, დღესაც ჩაშვსმის ჰიუგოს „ერნანის“ საყვირების ხმაო, მეც შემიძლია გავიმეორო — დღემდე მესმის მეტეხის ზარების რკვიისა და აფეთქების ხმა, რომელსაც წინ უსწრებდა სასონარკვეითლებით სავეს შეძახილი „არ დარეკო, გოგია!“

სცენის შორეულ სივრცეში ყვითლად განათებული მეტეხის ციხის მაკეტის აფეთქება წარმოუდგენელ სასწაულად მივიჩნიე მაშინ და იმ დღიდან მოყოლებული ვირწმუნე, რომ თე-

ატრი მისწური სამყაროა, სადაც ყველაფერი შეიძლება მოხდეს და რომლის საეფემლოების ამოხსნა მინცდამინც საველდებულად არის.

ელა ფიცვერალი ამბობდა: „მე მინდოდა პესიმისტიკა ოპტიმისტიკად მექცია, ხოლო ოპტიმისტიკები გამეფრთხილებინა, რომ ცხოვრებაში ყველაფერი რიგზე როდია“.

მოუხედავად იმისა, რომ ილუზიებს ადვილად არ ვეძლევი და ვეკუთვნი იმ ადამიანებს, რომლებიც ბუნებით ოპტიმისტიკები არიან, მანც ვფიქრობ, უსათუოდ განგების ხელა ჩარეული იმამო, რომ ჩემი ცხოვრება დავუკავშირე თეატრს, ამ ყველაზე ოპტიმისტურ ხელოვნებას. თეატრს აქვს ცხოვრების ჯოჯოხეთური ზონების იგერდის აქცევის იმიით უნარი და ამიტომ იგი მუდამ გამარჯვებული, მაშინაც კი, როცა ინვეზიციის კოცონებში, როგორც უპირველესი ერეტიკოსები, თეატრის მსახურნი ინვინდნენ, ხოლო მშვიდობიან დროს, პროფესიათა რესტრში არც კი მოიხსენიებოდნენ.

მართალია, სიბერემოსალებული პიტერ ბრუკი ამბობს, კიდეც კარგი, რომ ჩვენი ხელოვნება ეფემურულია — დღევანდელი სპექტაკლი ხვალ აღარ არსებობს და ისტორიის „ხელაში“ ჩვენ ახალ „ხელაში“ არ ვუმატებთო, მაგრამ თუ ისტორიაში არა, ჩვენს მესხიერებაში ხომ მანც რჩება მოგონება, რომელიც განსაკუთრებული სიმძაფრით მაშინ ცოცხლდება, როცა მწუნურის ზარების ხმები ჩვენს რეკვიემს უერთდებიან!

უფრო მოგვიანებით ნანახმა დავით ერისთავის „სამშობლომ“ საბოლოოდ ჩანერგა ჩემში პათოსური, ახალღებული პატრიოტული სპექტაკლებისა და რუსთაველის თეატრის სიყვარული. მაგრამ, ომის დროს, უკვე ყმანვილმა, ერთხანს ვულალატე ჩემს საყვარელ რუსთაველის თეატრს და ჩემს თანატოლებთან ერთად, ე. წ. „იპოლიტეს გინანბის“ (ანინდელი 5წ-იკოლა) მონსვლეობთან, მარჯანიშვილის თეატრის ხშირი სტუმარი გავხდი. აღარ გვზიბდვდა იმპოზანტურობა, პათოსურობა, ნამეტანი ზეიშურობა რუსთაველის თეატრისა და გვზიბდვდა უფრო დემოკრატიული, ნამდვილი, რაღეული ცხოვრების სურათები, რომელსაც ასეთი ბრწყინვალეობით წარმოგვიდგენდნენ მარჯანიშვილის თეატრის ვარსკვლავები. აქ ჩვენი დარიბული ჩაცმულობაც არ „გვაკომპლექსებდა“. თეატრის ადმინისტრაცია ძალზე კეთილგანწყობილი იყო ჩვენს მიმართ. ზამთარში, ანტრაქტების დროს, ჩავდიოდიოთ ქვევით, სადაც კიბის ქვეშ ღია იყო კარი და მოვადიო-

ნლებში თბილისის საოპერო თეატრი დიდ კულტურულ ცენტრად გადაიქცა. გამორჩეული ახალგაზრდები, ძალიან ღამაში ქალიშვილები, რომლებიც პირდაპირ მონუსხულნი იყვნენ ვახტანგ ჭაბუკიანის ფენომენალური ცრეციით და არანაკლებ ფენომენალური სხეულით, (თითქოს ფიდაისის ან პრაქსისტელეს საჭრეთელით გამოქანდაკებული მარმარილოში), მთავარ პარტიკებში გამოდიოდნენ მოსკოვის, ლენინგრადის და კიევის გამორჩენილი მომღერლები, რომელთაც ტოლს არ უღებდნენ ქართველი სოლისტები. ომისდროინდელი ჩაბნელებული თბილისი (შუქი შეუფერხებლად იყო, მაგრამ ფაფურები შვიდი საჭრებით გახლდათ შეუზღოური) შიშშილი, ხელმოკლეობა, პოსაპიტალიონიდან გამომართული მთვრალი მატროსების და ჯარისკაცების ღრინაცვლი და თავხედური სუბნადალები, ოშიმ ნასული მშობლებისგან მიღებული მწირი ცნობები, პურის ნივთავები, ღამისთვის ნავთის რიგში, დანობრილი ბიძონებით, ერთი სიტყვით, მთელი ეს ამქვეყნიური ჯოჯოხეთი გვაგონდებოდა ოპერის განახნახებულ დარბაზებში მოხვედრილებს და ბრწყინვალე, მდიდრული დეკორაციების შემყურეთ (საბჭოთა ხელისუფლება, ომის ნლებში განსაკუთრებით ზრუნავდა თეატრალურ ხელოვნებაზე, დღეს ეს, რაოდენ საოცრად არ უნდა მოგვეჩვენოს, ფაქტია), მაგრამ ოპერის თეატრში მოხვედრა არ გინდოდათ? თეატრის ადმინისტრატორი იყო ძია გაბო (გაბრიელ ლვინიაშვილი, ჩვენი ცნობილი მოქანდაკის, თენგიზ ლვინიაშვილის მამა), ეს „კეთილი ცურბერი“. თითქოსდა უბილეთოდ ვერავინ გაჭაჭანდებოდა, მაგრამ მესამე ზარის ხმაზე ძია გაბო სადღაც გაქრებოდა და ახალგაზრდები ეღვის სისწრაფით გადავეყვებოდით თავს ბარიერებს და პირდაპირ მესამე იარუსისაკენ გავრბოდით. აქ თითქმის ყველა უბილეთო იყროდა თავს. ცხადია, უპირატესად ახალგაზრდები. ჩემი მდგომარეობა იმით იყო გართულებული, რომ მეგობრების გვერდით ძალიან პატარა მოვეჩინდი და ანტრაქტებში ძია გაბო იძულელებული იყო თეატრიდან გამოეყვადე. მერე ვითომ ხერხს მივმართე — მამაჩემის პიჯაკს ვიცვამდი. ალბათ, ისე გამოვიყურებოდი, როგორც ბელურა გრენადერის ფარავაში (კ. სტანისლავსკის გამოქმედა). მაშინდელი კოსტიუმი ძალიან იმპოზანტურ გამოიქვეყნებას აძლევდა კაცს. მხრებზე და მკერდის არეში ბამბის ვეება „ბალინები“ იყო ჩაყვრებული (ე. წ. „ლოპა პლენები“) და ჩვეულებრივ მოკვდავს ათლეტის გარეგნობას აძლევდა. მე — გაზხადარი, ჩემი მეგობრების ჯუმბურ ლომინაძის,

პაპუნა მინდელის, გურამ ტატიშვილის (შემდეგ სამიგენი აკადემიკოსები გახდნენ, ერთი — ფოზიკაში, მეორე — გეოფიზიკაში, მესამე — თეოლოგიაში), რომლებიც 13-14 წლის ასაკში უკვე დაკავებული იყვნენ, ფორნე სასაცილოდ გამოვიყურებოდი, მაგრამ მათ შორის ჩამგდარს, ძია გაბო ვერ მამჩნევდა ხოლმე. ამისეულ კონსტიუმში სამხილად მცხვლოდა, სული მესუთებოდა და სექტაცილის სვლელობისას ხშირად გამოვდიოდი ზემო, ვინორ ფოიეში, რომელიც ყოველთვის სავეს იყო ახალგაზრდებით, აქ იყო „საქმის გარჩევები“, უპირატესად რომანტიკულ ნიდაცხე. აქ გავიცანი და დავუახლოვდი ელგუჯა ამასუკელს, რომელიც ათი-თხუთმეტი წლის შემდეგ სახელგანთქმული მოქანდაკე გახდა, გივი ორჯონიძის ძეს, რომელიც ბავშვობიდანვე უკვე ფილოსოფოსი იყო, მაგრამ სახელი მოიხვეჭა მთელს მსოფლიოში, როგორც მუსიკალთმცოდნე. გივი ჩვენს სკოლაში სწავლობდა, ორი წლით იყო ჩემზე უფროსი, მეექვსე ვაფთა სკოლის ეს მთავარი იდეოლოგი, რომელსაც სულის ფიბრებით სძაგდა კომუნისტები, ყველა მათი სივლახე იცოდა უკვე და თითქმის არაფერი — გადასახლებული დედის შესახებ. არ მასოსვს, რომ ოპერის ფოიეში გაჩაღებული ყველაზე ცხარე კამათიც კი ჩუხტში გადაზრდილიყოს. თუ ამის საშპროება გამომჩნდებოდა, მოკამათებებს ფიზიკურად ძლიერი ბუქები გართე გაპბრძანებდნენ. ოპერის ინტრიგრიდან განსაკუთრებით დამამასოსვრდა მთავარი ადამინისტრატორი თუ დირექტორის მოადგილე აპოლონ (გუგუნი) ყიფიანი — ნარმოხადეგი, კარგი აღნაგობის, მუდამ დახვეწილი, გემოვნებით ჩაცმული, საუკეთესო პალსტუხით და ოქროს დიდი ბუქვით ხელზე. გარეთ გამოსული ისურავდა ე. წ. „შლიაპს“, და ალბათ, ამ „შლიაპების“ საუკეთესო კოლექცია ჰქონდა მთელს მსოფლიოში, განსაკუთრებით შვენოდა ფართომინდვრიანი შლიაპა, რომელიც პრამოლიელი პლანტატორის იერს ანიჭებდა. დინჯად მოხეიწრე ოპერის სოლისტებთან თუ თბილისელ ღამაზმანებთან, თითქოს ოლიმპოს მთის სიმალიდან გადმოსცქეროდა ფოიეში მიჩიმიჩიმი ხალხს. მე ეს კაცი ღირდი მეგრანა, და სასტად დავჩიმი, როცა მისი ლაპარაკი გავიგინე — ეს დენდი, ზემო იმერული გულვის სამხიელი აქცენტით ლაპარაკობდა და რუსულსაც გვარიანად ამახინჯებდა. შემდეგ ახლოს გავიცანი. ეს იყო დიდი ადმინისტრაციული ნიჭით დაჯილდოებული კაცი, მიხვედრილი, ალღოიანი, გურამანი, ქართული სუფრის, უფრო სწორად, ქართული სამზარეულოს მეხოტბე,

„ყოველწილი“ და „სტატიკა“ № 1



ინდათურის ჯიშების და ხაჭაპურების სახეობათა საუკეთესო მცოდნე. გუგული ყფიანთან კარგა ხანს მომინა მუშაობა, როცა იგი ფილარმონიის დირექტორი იყო. იგი აქ ჩამოყალიბდა როგორც თვალსაჩინო იმპრესარიო. ხელმძღვანელი დიდად მნიშვნელოვანი კულტურული აქციებისა, ძალიან ადვილად იასოლებდა ადამიანებს და ურთულესი საქმეების „გამისაყნება“ შეეძლო. ბოლოს, როცა ამერიკისა და ევროპის მრავალი ქვეყანა მოიარა „სუსიშვილებთან“ თუ ანზორ კავსადის ანსამბლთან ერთად, საუბარში უცხო სიტყვების ხმარება შეუფერდა და კურიოზებს ამბობდა: მაგ „ნიუ-იორკში, ბოშო, მე და ილიკო სუსიშვილი უზარმაზარ დეპარტამენტში ვცხოვრობდით... (ნაცვლად აპარტამენტებისა - ნ. გ.), ...სუფრახე მხოლოდ დელეგატები (ე. ი. დელეგატები, ნ.გ.) ენყო...“

როგორც ვთქვი, ბავშვობაში ჩემზე უძლიერესი შთაბეჭდილება რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებმა „ლალატმა“ და „სამშობლომ“ მოახდინეს.

კარგა ხნის მერე, უკვე ჭაბუკს, პირდაპირ თავს დამატყდა და გამაოგნა გენიალური სანდრო ამბეტელის სპექტაკლმა „ყაჩაღები“ („ინტინაროსისა“ და „ფიკუსი შეთქმულების“ მიხედვით დადგემულმა). სპექტაკლი აღადგინა აკაკი ვასაძემ, რომელიც სწორად ს. ამბეტელის თანადამდგემელი იყო...

1955 წლის 15 მაისი. რუსთაველის თეატრის დარბაზი გადაჭედილია. ლოდინი აუტანელი ხდება, გაისხნა ფარდა და ის, რაც ადრე ფოტო-სურათებში მენახა, მთელი სიდიადით გადაიშალა ჩემს თვალწინ - ირაკლი გამრეკელი კონგენიალური მხატვარი აღმოჩნდა გენიალური ამბეტელისა.

აკაკი ხორავა (კარლი) და აკაკი ვასაძე (ფრანცი) უკვე ასაკოვანი იყვნენ და შორეულად თუ შგავდნენ ფოტოზე გამოსახულ გმირებს - ხელშემათულ, მჭკერი, ათლტური სხეულის კარლს - რომელიც ენერგისა და ტემპერამენტს აფრქვედა ფოტოზეც კი, და, ასევე დახვნილ, ელვანტურ ფრანცს, რომლის ცბიერი მზურა ფრუანტელის მომგვრელია და შიშით გამთანაველი.

მაგრამ, როგორც კი დაიწყო სპექტაკლი, ყველას დაავიწყდა მსახიობთა ასაკი. ისინი იმ სალაღონს განსაკუთრებული ბრწყინვალებით თამაშობდნენ. თითქოსდა, აკაკი ხორავა, რომელიც საზოგადოებრივი მოღვაწეობის დიდ ასპარეზზე იყო გასული და სცენაზე იშვითად გამოდიოდა (უპირატესად ოტელოს როლში) ფორმაში არ უნდა ყოფილიყო, მაგრამ, რო-

გორც ჩანს, დიდი არტისტი მაინც სხვა რანგის მოვლენაა. ეს იყო სპექტაკლი - გუმონევა, შევიბრი საკუთარ თავთან. სცენაზე თავი მაშმონყურებულ აკაკი ხორავას და მის პარტნიორებს. პირველ რიგში აკაკი ვასაძეს (რომლისთვისაც არ არსებობდა ფორმიდან „ამოვადნის“ სამშობოება), სურდათ ახალი თაობის მაყურებლისთვის ექვენებინათ ს. ამბეტელის რეჟისურის გენიალობა და რომანტიკული თეატრის ბრწყინვალება. მათი ყოველი სიტყვა, პოეტური და მწველი, ერთგვარი ამაღლებული ინტონაციით ნარმოქმეული, გამაოგნებელი იყო. ტემპერამენტი და პლასტიკა - პარმონიულად შერწყმული, მასობრივი სცენები, თავისი დინამიკით და სინქრონულობით - თავბრუდამხვევი. ირაკლი გამრეკლის მოცულობითი დეკორაციები, თავისი მრავალრანგისიანობით და სიბრტყეთა რიტმით, ზედმიწევნით შეესაბამებოდა, უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვით, ნარმოქმნდა პლასტიკურ სახეებს, ყოველი მოძრაობა იყო ზუსტი, მრავალსმეტყველი - ფრიდრიხ შილერის პოეზიის, იონა ტუსკიას მუსიკის და სცენოგრაფის სტრუქტურის, საბოლოო ფაშში კი, სანდრო ამბეტელის „სულის“ გამომხატვალი.

რომანტიკული თეატრის ყველაზე რადიკალურად უარისმყოფელნიც კი იმ საღამოს აღიარებდნენ ამბეტელის ხელოვნების ზემოქმედების მოუგერიებელ ძალას.

დაუფინყარი შთაბეჭდილებისა და მისფრი ზემოქმედების თვალსაზრისით, ჩემთვის ასეთივე რანგის მოვლენა იყო მოსკოვის დიდ თეატრში ნანახი სერგეი პროკოფიევის ბალეტი „რომიო და ჯულიეტა“, ლენინდ ლავროვსკის ქორეოგრაფიით და გენიალური გალინა ულანოვას მონაწილეობით.

ეს სპექტაკლი კურიოზული შემთხვევის წყალობით დასა. ამ ბალეტზე მოხვედრა 50-იანი წლების ვანსანკისში თითქმის შეუძლებელი იყო. რესპექტაბელური ტურისტები, დიპლომატიური კორპუსის ნარმომადგენლები, განსაკუთრებით საპატიო სტუმრები აესებდნენ დიდი თეატრის გრანდიოზულ დარბაზს. აქ უნდა გავისვენოთ ერთი ამბავი: მოსკოვში ჩამოსული ყველა რუსისთვის ოცნება იყო დიდ თეატრში მოხვედრა (არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, თუ რა სპექტაკლი მიდიოდა), ცხადია, მას შემდეგ, რაც მოიხდია თავის წმიდათა წმიდა მოვალეობას - მონივნებით აირთოლებული შემოუღლიდა მაგზოლუშში დასვენებულ ვლადიმერ ილიჩ ლენინის ცხედარს. ერთი სიტყვით, დიდ თეატრში მოხვედრა ჩემთვის, ხელმოკლე ასაღმარდა თეატრმცოდნისთვის, თითქმის წა-

ჩინეთის სახალხო დემოკრატიული რესპუბლიკის ელჩი ალმოჩნდა ვილც უცნობი ყმაწვილის გამო მკაცრად რეგამენტირებული დიპლომატიური ეტიკეტი. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ ჩინელმა, მაინც ქართველი ამოცნო ჩემში და სტალინის პატივსაცემად (მაი ძე ლუნი კატეორიულად არ ეთანხმებოდა სტალინის კულტის გამოცხადებას) და რუსეთის ჯიბრზე, ამ ყველაზე ტაბუირებულ ლოკაში შემიყვანა.

გრანდიოზული პირველი მოქმედების შემდეგ რაღას უნდა გავყოცებინე, მაგრამ საკმარისი იყო გაღიზიანება ულანოვს, ამ ნიავეით მსუბუქი და თითქმის, უხორცო არსების ერთი გაყვება, რომ ვიგრძენი: — სასნაული ახლა იწყებოდა. ასეთი მიჯნური და ასეთი პეროვანი ქალი საერთოდ არ მინახავს სცენაზე. მისი ყოველი მოძრაობა რაღაც ირაციონალურს შეიცავდა, თვალისთვისაც კი თითქმის მოუხელთებელი იყო მისი არაბესებები, ხოლო თუ წამით შეჩერდებოდა მკერდზე ხელუბდაწყობილი (14-15 წლის ჯულიეტას ახლა ეკვირტობდა ძუძუები) და ფეხებგადაჭობილი, მაშინ მადონას გამოცხადებას მიაგავდა. ამ დროისთვის ულანოვა, ალბათ, ორმოც წელს იყო მიღწეული. მაგრამ წარმოუდგენლად ღამაში პლასტიკურობით გვაჩვენებდა ყმაწვილი ქალის გამოლევიძებას, რაც ამავე დროს, სიყვარულის მიშლის პირველი აფეთქების ნიშანი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ 60-იანი წლების დასაწყისში იგორჯ ბალანჩინის „ნიუ-იორკ სიტის ბალე“-ს დასის გასტროლებმა მოსკოვსა და თბილისში ჩემს თვალში საბოლოოდ დაამხროს რუსული „დრამატული“ ანუ ე. წ. „სიუჟეტიანი ბალეტები“, მაინც, გაღიზიანება ულანოვს ცუკვდა და ლეონიდ ლავროვსკის ქორეოგრაფია სამუდამოდ შემორჩა ჩემს მესხიერებას. მე კი საბოლოოდ გავხდი ბალანჩინის „მუსიკალური ბალეტების“ ანუ მხოლოდ მუსიკაზე აგებული ე. წ. „უსიუჟეტო ბალეტები“ თავყენისმცემელი და კარგა ხანს ამ თხრობითი ქორეოგრაფიისაკენ განხედვაც კი არ მინდოდა.

* * *

40-იანი წლების თბილისი ერთ მხარეს, საბურთალოს ბაზართან, ე. წ. „სპეციალისტების სახლიდან“ მთავრდებოდა. მეორე მხარე, ვაკეში, მეცხრე საავადმყოფოსთან, სადაც №5 ტრამვაი უხვევდა. ორივე მხარეს სიმინდის ყანები ჰქონდათ თბილისელებს (იქ, სადაც დღეს ვაკის პარკია). შემდეგ კი ველური მინდვრები მოსდევდნენ ერთმანეთს. ომის დროს ამ მინდვრებზე ჩვენი სკოლის მოსწავლეთა თავდაცვითი ე.

წ. „ოსოვიკაქმის“ ლონსიძეებანი ტარდებოდა, რაც იმაში გამოიხატებოდა, რომ ბრძოლის ველზე „დაჭრილ“ ბავშვებს უფროსკლასელები პირველ სამედიცინო დახმარებას აღმოგვიჩვენდნენ ხოლმე. პატარა ბიჭებს დაგვეჭერებოდნენ, უხუმ, მწვანე ბრუნენტგადაფარებული საკაცზე ნამოგვაქცევდნენ, შემდეგ ოთხი-ხუთი მკლავემგარი უფროსკლასელი წამოავლებდა ხელს ამ საკაცეს და რაც ძალა და ღონე ჰქონდათ, ერთი კუთხიდან მეორე შორეული კუთხისაკენ მიგვარბინებდნენ. სადაც გველოდებოდნენ მშენიერი მედდები — ნითლი ვერის გამოსახულებიანი სამკლაურები. ეს გადარბენა საშინელება იყო, ჩვენი პატარა, სმირი უჭმელობისგან დასუსტებული, გაძვლყვებული სხეული გაჭიმულ ბრუნენტზე სტოდა და მისი სახელწოდებები ვფახებოდა, რის გამოც გვერდები სულ დაღურჯებული გვექონდა (გადარჩენის ეს ოპერაცია — მრავალგზის მეორედებოდა) და მართლა მოსავლელად გვექონდა საკმე. ომის შემდეგ ვაკის მინდვრებზე აღარ თუ სავდნენ სიმინდის და ჩვენ, 14-15 წლის ბიჭები, სკოლის შემდეგ აქ მოვდიოდით ფეხბურთის სათამაშოდ. როგორც იქნა, გავილადით, რადგან მანამდე ვთამაშობდით, უფრო სწორად ერთმანეთს ვევიბრებოდით ხან ბარნოვს, ხან ფანაშვილის ქუჩაზე, სადაც ასფალტი არ იყო დაგებული, და იქ მაცხოვრებელთა სახლის ფანჯრებს ცუდ დღეს ვაყენებდით, რის გამოც ერთი ვაი-უშვალელი იყო ამტიყდარი. საკმარისი იყო თუნდაც ერთ მანქანას გაველო ამ ქუჩებზე, რომ მტერის ბული დამდაბრნიყო. თამაში იწყებოდა და მთავრდებოდა მაშინ, როცა ამას მოისურვებდა ტყავის ბურთის პატრონი, რომელიც განუსაზღვრელი უპირატესობით სარგებლობდა, ვისაც უნდოდა იმას აიჩეევდა თავის გუნდში, თვითონ მსაჯობდა და განკარგულებებსაც თვითონვე იძლეოდა.

ვაკის მინდვრებზე ფეხბურთის თამაში უკვე ნამდვილ თამაშს დაემსგავსა და შემთხვევითი არ იყო, რომ ჩვენი სკოლის გუნდი ფეხბურთის სპეციალიზებული სკოლების გუნდებს უგებდა, მათ შორის სახელგანთქმულ ოცდამეცხეთმეტე სკოლის (როგორც მაშინ ვამბობდით — „ტრიდცადაპატის“) ფეხბურთელთა გუნდაც. მაშინ გაითქვეს სახელი თბილისში ვოვა ივანოვმა (ფეხბურთის ფანატკოსმა, რომელსაც სპორტული ლიტერატურის უმდიდრესი ბიბლიოთეკა ჰქონდა), რემო სულაძველიძემ (მეგამო ავადმყოფი, სონხოის ატომური ფიზიკის ინსტიტუტის დირექტორი), გურამ ქვეანიშვილმა (ტექნიკურ მეცნიერებათა დოქტორი), კოტე კოტარიამ, რომელიც თბილისის „დინა-



მოს" შემადგენლობაში მოხვდა, თემიურად აღ-
დურაშეილება (პარტიულმა და სახელმწიფო
მოღვაწემ), ფეროპენალური მონაცემების ცე-
ნტრდამცველმა ჯუნა ჯანგაძემ (ჭლექით გა-
რდაიცვალა), ხოლო ჩვენი კლასიდან ათლეტურ-
მა გოლიადორმა პაპუნა მინდელმა (რომელიც
მოსკოვში სწავლისას იქაური უნივერსიტეტის
გუნდის ლიდერი გახდა და პარალელურად თავ-
ისუფალი სტილის მოჭიდავეთა ჩემპიონი იყო
მძიმე წონაში), ყოველივე ამით იმის თქმა მი-
ნდა, რომ ჩვენი სკოლა, ახლოს მდებარე მი-
ნდრეთის გამო, თითქმის სპორტულ სკოლად
გადაიქცა, თუმცა, ამ სკოლის მრავალი კურ-
სდამთავრებული დიდად ცნობილი მეცნიერი
და მოღვაწე გახდა. ჩვენი სპორტული ცხოვრე-
ბის სულისჩამდგმელი იყო ფიზულტურის მა-
სწავლებელი თენგიზ სისორდია. თვითონ,
თუმც ბევრს ლაპარაკობდა თავის წარსულ
სპორტულ მიღწევებზე, როგორც ჩანს, მა-
ინცდამაინც არ ჰქონდა საქებრად საქმე. მა-
გრამ ისტორიას არ იტყვდა და იგონებდა ათა-
წანი წარმტაც ისტორიებს, რომელთა მთავარი
გმირი, რასაკვირველია, თავად იყო. სულ-
ში მუდამ ოთხად გაცეცილი გაზეთი „კრასნი
სპორტი“ ეჭირა („სოვეტსკი სპორტის“ წინამო-
რბედი) და ლაპარაკისას მუხლის თავებზე
იტყაუნებდა. რაც მართალია მართალია, ვი-
რგი მოლაპარაკე იყო. მის საგმირო სპორტულ
ამბებში არასოდეს შეგვიტანა ეჭვი, ენთუზია-
სტი იყო, უცებ შეგვინთებდა ხოლმე ცეცხლს.
რადაცნობარად „მანსიანი“ იყო, ყოველთვის კარ-
გად ეცვა, ჰქონდა ფული და სპორტული ტა-
ნსაცმელი, რაც მაშინ დიდი იშვიათობა გა-
ხლდათ. მინახავს სკოლის სპორტულ დარბა-
ზში, სადაც გიმნასტიკის უბრალო ილიეთებს
აკეთებდა სერიოზული სახით, თითქოს ლერძზე
„სოლცეს“ (ანუ აღმატირალს გამართულ სე-
ლებზე) შესრულებას აპირებდა. იმდენი ავტო-
ტია გაგვიანია, რომ თითქმის მთელმა ჯგუფმა
ტანვარჯიშზე სიარული დაიწყო ბესიკის ქუ-
ჩაზე მდებარე „დინამოს“ სპორტულ დარბაზში,
სადაც ჯერ ყველასათვის საყვარელი ვართან
ივანჩი (ვგონებ, მისი ვვარი ივანჩი იყოდა),
ეს უკეთილშობილესი და ხალისით სავსე სო-
მეხი, მამასავით ზრუნავდა ჩვენზე, ხოლო შე-
მდეგ ორი – სახელგანთქმული გიმნასტი: ალ-
ქსანდრე ჯორჯაძე და ნიკოლოზ (კოკა) თაყა-
იშვილი, სამჭოთა კავშირის ჩემპიონები ცა-
ლევულ იარაღებზე. თანდათან ტანვარჯი-
შეთა ჩვენი გუნდი შეთხელდა (ძალიან აიყარეს
ტანი ჩემმა მეგობრებმა) და ორნი შემოვირჩით,
მე და დემურ ხარაძე (შემდგომ ცნობილი მე-
ტალურგი, სახელმწიფო პრემიის ორგენის ლა-

ურეატი). პატარა ტანის, ცქვიტო, პროპორცი-
ული, მსუბუქი ვართან ივანჩი, რუმულად
ორმოც წელს იყო გადაცილებულნი. მთელი
დღე დარბაზში იყო და ყველა ჯგუფს უწვენი-
ბდა ვარჯიშებს. სად ჰქონდა ამ პატარა კაცს
ასეთი ენერჯია, ძალ-ღონე და ენთუზიაზმი –
პირდაპირ საოცარია. ამ დარბაზში გაცივანი
გიული ქოხონელიძე, ჩემზე ორი-სამი წლით
უფროსი, რომელიც უკვე ოსტატის პროგრამ-
ით ვარჯიშობდა და მონინებით შეეცივნიე-
ბდით თვალეზში. თეატრალურ ინსტიტუტში კი
ჩვენი ურთიერთობა უფრო მჭიდრო გახდა და
მეგობრობაში გადაინარადა. მწირად იმართე-
ბოდა შეჯიბრებები და საზოგადოება „დინა-
მოს“ მე და დ. ხარაძეს სპორტული ფორმის
სრული კომპლექტი მოგვცა. ეს დიდი და მო-
ულოდნელი საჩუქარი იყო. ამ დროს გავიგო,
რომ პირინეთა სასახლეში ამზადდებდნენ გუნდს
მოსწავლე-ახალგაზრობის საკავშირო პირვე-
ლობისთვის და ვინც შეირჩეოდა, იმას ასეთივე
სპორტულ ტანსაცმელს აძლევდნენ. ჩვენც,
ახალი ფორმის ეშხით, პარალელურად დავი-
წყეთ ვარჯიში სასახლეში. შედგებულ მოგვი-
ვიდა, ცხადია, არ გექონდა სათანადო კვება,
არ ვიკოდით რა იყო სპორტული რეჟიმი,
ორივენი ჩამოვხმობთ და ნელში მოვიხარეთ, ნა-
ცვლად იმისა, რომ ნამდვილ ათლეტებს და-
ვმსგავსებოდით. დაკომპლექტდა პირინეთა სა-
სახლის ტანვარჯიშეთა გუნდი და დარჩა
ერთი ვაკანტური ადგილი, რომელზეც პრეტე-
ნზიას მე და ჩემი მეგობარი ვაცხადებდით. გა-
მოვიცხმეს დარბაზში და ცალ-ცალკე დავინყეთ
ვარჯიში სხვადასხვა იარაღებზე. ჩემი ვარჯი-
შის დროს მესმოდა გუნდის მწვრთნელის ხმა,
რომელიც განუწყვეტლივ აძლევდა შენიშვნებს
დემურ ხარაძეს. ჩვენს შორის ჯანსაღი კონფუ-
რენცია არსებობდა და მის მიმართ გამო-
თქმულ შენიშვნებს რომ ვისმენდი, გულში ვიზე-
იმობდი. უკვე ცხადი იყო ახალი ფორმის
სრული კომპლექტის მფლობელი გავხდებოდი
მაღე. დავამთავრეთ ვარჯიში. დაბალ, გრძელ
მერხზე ვნივართ დალილეტი. ცოტა ხნის შემ-
დეგ ჩვენთან მოვიდა მწვრთნელი და ეს ფორ-
მა დემურ ხარაძეს არ გადასცა? სასტად და-
ვჩქი. თურმე ისე ცუდად ვვარჯიშობდი, რომ
შენიშვნების ლირსად არ მიუწვნივივარ. გახა-
რებულმა და ხარაძემ კინო „სპარტაკში“ (ახლა
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის სასწა-
ვლო თეატრია იქ) დამპატივა. იმ დროს
ყველა კინოთეატრში სეანსების წინ ესტრადაზე
პატარა ორკესტრი უკრავდა. დავხსენიდა მო-
გრო ფოიეში ჩამწერივებულ სკამებზე. დ. ხა-
რაძემ თავისი ეს ახალი ფორმა წინა სკამზე



დალა და მათავრდა მუსიკალური ნომერი და სადღაა ეს ფორმა: ვილაცამ თვალსა და ხელს შუა აგვაცალა ეს სასუფეარი ნადავლი. ისე დაგვწყვიტა გული ამ ამბავმა, რომ ორივემ თავი დეანებეთ ტანვარჯიშს. მე უფრო ის განვიცადე, რომ ტანვარჯიშის გამო თავი დაავაწყებ ცურვას, სადაც გარკვეული წარმატებები მქონდა. მკვარე ხნის შემდეგ ცოტა მოლონ-ერებულმა კვლავ საცურაო აუზს მივაშურე. რომელიც ახლანდელი რესტორან „არაგვის“ ტერიტორიაზე მდებარეობდა. აუზის ირგვლივ დიდი ტყე და მწვანე მდელო იყო. ზაფხულობით აქ ხელმოკლე ბავშვების პიონრთა ბანაკს აწყობდნენ ხოლმე. ერთ ზაფხულს, ჩემმა მშობლებმა ვერ შესძლეს აგარავზე ჩემი გაგზავნა და ჩაერჩი თბილისში. მერე ყური მოვკარი, ასეთი სპორტული ბანაკის არსებობას და იქ მომანწყევს. გვარიანად გვეკვებოდნენ და თან ცურვას გვასწავლიდნენ, სხვადასხვა სტილის აგვუფებში („ბრასი“, „კროლი“, ანუ თავისუფალი სტილი, ზურგზე ცურვა და „ბატერფლი“, რომელსაც შემდგომ „დეღღინი“ ეწოდა). აქ მოხდა ერთი ამბავი, რომელიც სამუდამოდ დამამახსოვრდა. მე, როგორც ფიზიკურად შედარებით სუსტი, ბრასის აგვუფში გამამსწესეს, ნოდარ გვახარია (შემდეგ დიდი წყალბურთელი, საბჭოთა კავშირის, ევროპისა და მსოფლიოს ჩემპიონი) „კროლის“ აგვუფში, ხოლო პეტრე (კაკო) მშენიერაძე საერთოდ არ მიიღეს მოკურავითა არც ერთ ნრეში, ძალიან გამხდარი იყო, აწონილი, უპროპორციო, დიდი თავით, ერთი სიტყვით, „რახიტინი“. ვინაიდან წყალბურთელთა გუნდში ბავშვები აკლდათ, იქ გაუშვეს, ისე, სხვათა შორის, ერთი წლის ვარჯიშის შემდეგ განსაკვირვებელი მეტამორფოზა მოხდა... კაკო მშენიერაძე შესანიშნავი ათლეტი დადგა, წელში გაიმართა, კუნთები დაბერდა, მხრები გაშალა. ვინ წარმოიდგენდა მაშინ, რომ პეტრე ოდესმე ასეთი მასშტაბის სპორტსმენი დადგებოდა, მოსკოვის „დინამოსა“ და საბჭოთა ნაკრების უცვლელი კაპიტანი, ცენტრის გენიალური მოთამაშე, რომელიც გოლიათური ძალით ურტყამდა ბურთს კარში და შიშის ზარს სცემდა მეკარეებს. უსაყვარლესი კაცი იყო, ზნეობრივად უსამეტყვესი, ცუდი სიტყვა არასოდეს წამოსცდებოდა. ყველაფერში მოწინავე იყო და მოსკოვში თვალსაჩინო მეცნიერ-იურისტი გახდა.

თავისი სახელგანთქმული შვილები გიორგი და ნუგზარი, უბრწყინვალესი წყალბურთელები. ნოდარ გვახარიათ თავი დაანება „კროლს“ და ისიც ფენომენალური წყალბურთელი გახდა, ვერავინ ურტყამდა მასავით, წყალში შემოტრიალებით, ბურთს კარში. განსაკუთრებული იყო მისი ფარული ტყორცნა, როცა წყალში იყო საგანგებოდ ჩაყვითული, ტანი არ მოუჩანდა, ხელის მტევანში ეჭირა ბურთი და უცებ წყლიდან, თითქოს კატაპულტიდან ისროლესო, მოუხელთებელი მოძრაობით „დააქუხებდა“ ბურთს – თითქმის ყოველთვის შედეგანად. ყველამ იცოდა მისი ეს განუმეორებელი მოძრაობა, მაგრამ ვერავინ ახერხებდა მისი დარტყმის მოგერიებას. ნოდარმაც შესანიშნავი ოჯახი შექმნა, მისი მეუღლე ალისა ასიტაშვილი (რუსთაველის თეატრის მასხიობის გიორგი ასიტაშვილის ქალიშვილი) ბრწყინვალე კალათბურთელი იყო – ევროპის ჩემპიონი სსრკ-ს ნაკრების შემადგენლობაში, ხოლო ნოდარის ვაჟიშვილებიდან ერთი – დევი გვახარია ასევე შესანიშნავი წყალბურთელი იყო, ხოლო მეორე, გიორგი – ცნობილი კარდიოლოგია.

აი, ამ გიგანტებს, წყალბურთის ამ ასებს ვვლიდ პირველ წელს ცურვაში, მერე კი ისინი რანი გახდნენ და მე რა ვარ?! ჩემი ყველაზე დიდი მიღწევა სპორტში იყო 1949 წელს საქართველოს მოსწავლეთა შეჯიბრებაში მოპოვებული გამარჯვება ას მეტრზე ბრასის სტილით ცურვაში, სხვათა შორის, 200 მეტრზე შემდგომ გამარჯვების მოპოვება, მაგრამ ერთმა კურიოზულმა შემთხვევამ შემიშალა ხელი: ცირკთან, ტრამვების გაჩერებაზე, ვაგონის უჯან კარიდან ჩამოვდი (რაც აკრძალული იყო), დამიჭირა მილიციონერმა და მთელი ღამე მილიციაში გამათენებინა. ცალკე ჩემს მშობლებს ეცათ ელდა (მეორე დღეს გამომიშვეს), ცალკე – მე ვიტანჯებოდი. შეჯიბრის გაცდენას არ ვნადვლობდი, სხვა რამ მანუხებდა: ტრუსების ქვეშ მეცვა მჭიდროდ შემოტყევილი, სახლში შეკერილი ბანდაჟი ე. წ. „პლაკები“ და ამან გამანამა. მომერიდა მორიგე მილიციონის თვალწინ შარვლის გახდა... ასე ნადვლიანად და მათავრად ჩემი პროფესიული სპორტული კარიერა.

(გაგრძელება იქნება)

„კავკასი და სხვა“ № 1

მიხეილ თუმანიშვილი, მუშელ ბაბლოიანი და მე, მეოთხე კურსის სტუდენტები (1948წ.) სანარმოო პრაქტიკაზე რუსთაველის თეატრში შექსპირის „მეფე ლირის“ რეპეტიციებს ვესწრებით. სპექტაკლის — დამდგმელი რეჟისორი აკაკი ვასაძე, მხატვარი სერგო ქობულაძე, კომპოზიტორები — ანდრია ბალანჩივაძე და ალექსი მაჭავარიანი. აკაკი ვასაძემ გაგვამწესა რეჟისორ შალვა ნერეთლის თანაშე-

ლრი. ნემიროვიჩი-დანჩენკო ეკითხება აკაკი ვასაძეს, მსახიობ აკაკი ხორავას თეატრულ აქტივორული ბუნებით შეუძლია თუ არა — ცრემლო, სიბრაღული, თანაგრძნობა გამოიწვიოს მაყურებელში. პასუხის შემდეგ მან გადაწყვიტა აკაკი ვასაძესთან ერთად შექსპირის „ანტონიოს და კლეოპატრას“ დადგმა ანტონიოსის როლში აკაკი ხორავას მონაწილეობით.

„მეფე ლირის“ რეპეტიციებზე კი რეჟისორ

შეხვედრები აკაკი ხორავასთან

აკაკი დვალისვილი

მწეებად. სახელმწიფო თეატრში სპექტაკლის შექმნის პროცესს პირველად ვესწრებით.

სარეპეტიციო დარბაზში შემოქმედებითი პროცესი რთულად მიმდინარეობდა: როლის კონცეფციის საკითხში იგრძნობოდა წინააღმდეგობა რეჟისორ აკაკი ვასაძესა და მეფე ლირის შემსრულებელ მსახიობ აკაკი ხორავას შორის.

თეატრალურ ინსტიტუტში მსახიობის ოსტატობას რეჟისორი ბატონი სერგო ჭელიძე გვასწავლიდა, რომელიც იმ პერიოდში რუსთაველის თეატრშიც მუშაობდა. „მეფე ლირის“ რეპეტიციების მიმდინარეობის შესახებ შთაბეჭდილების გაზიარების დროს, ბატონმა სერგომ გაიხსენა კოტე მარჯანიშვილის მიერ რუსთაველის თეატრში „მეფე ლირის“ რეპეტიციები. ლირის როლზე დანიშნული იყო ახალგაზრდა აკაკი ხორავა. რეპეტიციები მიმედ მიმდინარეობდა. კოტე მარჯანიშვილმა ვერ დაიმორჩილა აკაკი ხორავა და ერთ რეპეტიციაზე გატყვევებული აიჭრა სცენაზე, მსახიობს მხრებში ხელი ჩაავლო და მკაცრად მიმართა. რეპეტიციები შეერდა, შემდეგ კი საერთოდ მოიხსნა. მოგეხსენებათ, კოტე მარჯანიშვილი მსახიობთან მუშაობის დიდოსტატი გახლდათ და მოუხედავად ამისა, როგორც ჩანს, ოსტატმა ვერ შეძლო ჩაფიქრებული ხატის მორგება აკაკი ხორავას აქტიურულ ბუნებაზე.

საგულისხმოა აკაკი ვასაძის წიგნში „მოგონებები, ფიქრები“ ის ადგილი, სადაც აკაკი ვასაძე იხსენებს სამამულო ომის წლებში თბილისში ჩამოსული ვლადიმირ ნემიროვიჩი-დანჩენკოსთან საუბარს იმასთან დაკავშირებით, რუსთაველის თეატრში ვის შეეძლო ეთამაშა მეფე

აკაკი ვასაძეს, და მსახიობ აკაკი ხორავას შორის დაუსრულებელი შემოქმედებითი ჭიდილი მიმდინარეობდა. რეჟისორი აკაკი ვასაძე ცდილობდა აკაკი ხორავას მიერ გახზორცილებული მეფე ლირი ყოფილიყო ცხოვრებით დალილი, სულიერად გატყვილი, ჯიუტი, თანება, ახირებული მოხუცი, რომელიც სიბრაღულსა და ცრემლს გამოიწვევდა მაყურებელში. მსახიობი აკაკი ხორავა კი ზეიარ, თანება და ყოვლისშემძლე მეფე ლირს ქმნიდა.

სცენაზე რეპეტიციებისას, დაპირისპირება რეჟისორსა და მსახიობს შორის კიდევ უფრო გაღრმავდა. და, ერთ მშვენიერ დღეს ნათელი გახდა, რომ რეჟისორი აკაკი ვასაძე დანებდა მსახიობ აკაკი ხორავას ჩანაფიქრს.

ბედნიერება მქონდა გამეცნო ბატონი სერგო ქობულაძე, რომელიც სპექტაკლის დამდგმელი მხატვარი იყო. როგორი ოსტატობით არგებდა სპექტაკლის დაზგებს და ფერწერულ ფარდებს, როგორ ანათებდა ყოველ სურათს. როდესაც სასურველ შედეგს მიაღწევდა — ფოტოფორზე აფიქსირებდა. სცენის მემანქანესთან ერთად რეპეტიციებს გადიოდა, ყურადღებით აზუსტებდა სურათიდან გადასვლას. მის მუშაობაში მათემატიკური სიზუსტით ხდებოდა დროში სცენური სივრცის მხატვრული ორგანიზაცია.

სპექტაკლის მხატვრობა, პერსონაჟების კოსტიუმების მონუმენტურ სტილში იყო გადამწყვეტილი. საერთო შთაბეჭდილება გრანდიოზული იყო. და, როდესაც მსახიობი აკაკი ხორავა მეფე ლირის კოსტუმითა და გრძობით შემოვიდა სცენაზე, ეს იყო ზღაპრული სილამაზის ძლიერი მეფე.

მსახიობისა და მხატვრის ასეთმა ტანდემმა



რეჟისორ აკაკი ვასაძის სპექტაკლის ჩანაფიქრი თავდაყირა დააყენა.

პრემიერას დიდი ინტერესით ელოდა თეატრალური თბილისი. მასსოვს ფარდის გასსინსა და სპექტაკლის მუსიკალურად მაჟორულ დანებებას დარბაზი ტაშით შეხვდა, მაგრამ ეს მაჟორული განწყობილება თანდათან ჩაქრა და მაჟორებული სპექტაკლისადმი გულგრილი დარჩა. გამონაკლისი იყო სცენა, როდესაც ლირი — გონებაწართმეული თეთრი პერანგის ამარა, ყვავილების გვირგვინით შემოდის სცენაზე.

სპექტაკლის მსვლელობის მიხედვით მსახიობი აკაკი ხორავა გრძნობდა, რომ ლირის ტრაგედია არ შედგა და ეს მას აბნევდა. როდესაც იგი გლოსტერს მიმართავდა:

ლირი — ჭკვიდან შემლიღხარ თუ? ქვეყნის უკულმართობა უთვალდაც დაინახება. თუ თვალი არ გაქვს, ყურით უყურე. აბა, უყურე — მსაჯული საცოდავ ქურდს როგორ სტუქსავს ჩვენში კი დარჩეს და აბა, ერთი მეორის ადგილას დასვი, მაშინ თუ კაცი ხარ, გამოიცან — რომელია მათში მსაჯული და რომელი ქურდი (დარბაზში თავშეკავებული სიცილი გახსმა).

— გინახავს, გლექვაცის ძაღლი როგორ მივიღებდა ხოლმე მათხოვარს? გლოსტერი — მინახავს, ბატონო.

ლირი — ისიც გენახება, — ძაღლს როგორ გაექცევა ხოლმე ის საცოდავი. მაშ, შენ გინახავს დიდი მაგალითი უფლებისა.

ძაღლი თავის ადგილას უფლებად და უფლებას კაცი უნდა ემორჩილებოდეს.

ამის შემდეგ ლირი კრეფდა ყვავილებს და გაუგებარ სიტყვებს გაიძახოდა! ასე გავიდა სცენიდან. დარბაზში მსურველ ტაშს გაისმა და თითქმის გაღდა ყინული. ამ დროს მე კულისებში, სრულ სიბნელებაში სცენის ბრუნვისას ლირის სკამოგინთან მიყვანა მევალებოდა. სცენიდან გამოსულმა ბატონმა აკაკიმ ხელი ჩამავლო, ვიგრძენი, რომ მთელი სხეულით ცახცახებდა. დაბნეული ვცდილობ ფარდის უკან გავიყვანო, ის კი ზღუქუნით მეუბნება: „რა დაფუშავე ამ ხალხს, რატომ არ ვუყვარვარ? — Хорошо! Мне предлагает Вахтанговский театр сыграть Антония, я соглашусь и докажу, что я артист“.

შეცბუნებული ვცდილობ დავამშვიდო ბატონი აკაკი, მსნელად მომევიღინა ქალბატონი ტოსია — ჩამქეცილი, რომელმაც დაამშვიდა ბატონი აკაკი და თან კოსტიუმი გამოუცვალა.

ბატონი აკაკი სკამოგინზე დანვა და მეც

იქვე ჩამოვუფეკი. მისი დიდი, ლამაზი ხელი მეაღრსებოდა და თან გაურკვევლად ბუტბუტებდა. სცენამ დაიწყო ბრუნვა, იწყებოდა შემდეგი სურათი. სცენა დაეტოვე და კულისებიდან გაოგნებული ვადევნებდი თვალს სპექტაკლს.

შექსპირის „მეფე ლირის“ პრემიერა 1948 წლის 30 დეკემბერს გაიმართა, საზოგადოება და პრესა თავშეკავებულად გამოეხმაურა სპექტაკლს.

„მეფე ლირის“ რეპეტიციებმა ღრმად ჩამახედა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. თითქმის სამი თვე თვალყურს ვადევნებდი დამდგმელი რეჟისორის, აკაკი ვასაძის, მხატვრის — სერგო ქობულაძისა და მსახიობების თავდაუზოგავ შრომას. რეპეტიციებზე ნათლად იკითხებოდა რუსთაველის თეატრის ცხოვრების ავ-კარგი. რომ გითხრათ, მოხიბლული ვიყავი თეატრის პროფესიონალიზმით-მეთქი, არ იქნება სწორი. აუხსნელი სევდა შემომეპარა, რომლის გაცნობიერება მიჭირდა. ერთ რამეს კი მივხვდი, რომ ბრწყინვალე სპექტაკლები და აქტიორული წარმატებები ყვრდნობოდა ქართველი კაცის არტიკული ნიჭიერების ფენომენს. ეს აზრი კიდევ უფრო განმობტვიცდა, როდესაც სოკრატეს მონაფის, ქაქიფონტეს გავეცანი. „ქართველი ცეკვას იწყებდნენ, სადაც არ უნდა ყოფილიყვნენ, თითქოს სხვებისთვის უნდოდათ ეჩვენებინათ თავიანთი ხელოვნება“. როგორც ჩანს, ქართველი კაცის გენეტიკა იმთავითვე მოიცავდა თვითგამოხატვის ამგვარ ფორმას.

ჩემთვის სრულად ნათელი გახდა, რომ რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას ეროვნული, მხატვრული კონცეფცია არ გააჩნდა. ჩემი პროფესიული განათლება, რომელიც შეწყდა გიორგი ტრესტორნოვის წასვლის შემდეგ, საკმარისი არ აღმოჩნდა საიმისოდ, რომ პროფესიული თვალსაზრისით გამეზნაღრებინა რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრება და შეფასება მიეცა მისთვის. ეს ის პერიოდი გახლავთ, როდესაც აკაკი ხორავა გრძნობს თეატრის განახლების აუცილებლობას და თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებული ნიჭიერი ახალგაზრდობით განახლებს თეატრს.

1949 წლის 9 ივნისს რუსთაველის თეატრის შენობა ხანძარმა ფრულად აქცია, დაიწვა თეატრის ქვერქვეშ განთავსებული თეატრალური ინსტიტუტიც.

არასოდეს დამავინყვებდა თვალცრემლიანი რუსთაველის პროსპექტი და თეატრის წინ აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძის თავზარდაცუ-

„თქვენ და სხვებს“ № 1



მული სახები.

ხანძრიდან მესამე დღეს ავაკი ხორავა და-
ინიშნა რუსთაველის თეატრის დირექტორად.
საქართველოს ხელისუფლებამ მიიღო გადა-
წყვეტილება ერთ წელიწადში, ე.ი. 1950-51
წლის თეატრალური სეზონი გახსნილიყო
აღდგენილ შენობაში — და ამ ზღაპრის მთა-
ვარი პერსონაჟი იყო ავაკი ხორავა.

თეატრმა მუშაობა კონსერვატორიის დიდ
დარბაზში გააგრძელა.

თეატრალური ინსტიტუტი განთავსდა პლე-
ხანოვის პროსპექტზე ქორეოგრაფიული სასწა-
ვლების ფოში ერთსართულიანი, 7-წლიანი
სკოლის შენობაში.

ერთ-ერთი უკანასკნელი ბრძანება, რომელ-
საც ავაკი ხორავამ მოაწერა ხელი, როგორც
თეატრალური ინსტიტუტის დირექტორმა, იყო
ბრძანება: „რუსთაველის სახელობის თეატრა-
ლური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტე-
ტის კურსდამთავრებულები მიხეილ თუმანი-
შვილი და ავაკი დვალისვილი დაინიშნონ უმ-
ცროს პედაგოგებად მსახიობის და რეჟისურის
კათედრაზე“.

რუსთაველის თეატრის ერთ-ერთ პირველ
ბრძანებას ავაკი ხორავამვე მოაწერა ხელი:
„მიხეილ თუმანიშვილი და ავაკი დვალისვილი
დაინიშნონ რუსთაველის თეატრის რეჟისორის
ასისტენტის თანამდებობაზე“. მიხეილ თუმანი-
შვილი და ავაკი დვალისვილი კეთილი ზღა-
პრის პერსონაჟები ვიყავით.

* * *

მოსკოვიდან ჩამოსულმა რუსთაველის თე-
ატრის ხელმძღვანელმა, ბატონმა ავაკი ხორა-
ვამ სამხატვრო საბჭოზე განაცხადა, რომ ჩა-
მოიტანა რუსი ავტორის ვ. კატანიანის პიესა
ვლადიმირ მაიაკოვსკზე, რომელსაც დადგამს
მიხეილ თუმანიშვილი. გადასცა მას პიესა და
რამდენიმე ეგზემპლარი სამხატვრო საბჭოს წე-
ვრებს დაგვირიგა. პიესა ხუთ დღეში უნდა წა-
გვეკითხა. ბატონი ავაკი ხორავა პიესით
აღერთოვანებული იყო, მაიაკოვსკის როლის
შეარულება თვითონ უნდოდა.

გარდა იმისა, რომ ბატონი ავაკი იყო თე-
ატრის ხელმძღვანელი და ჩვენ, ყველანი მისი
ხელდასმით ვიყავით თეატრში ჩარიცხულები,
მორალურ ვალდებულებას ვგრძობდით ამ
დიდებული კაცის წინაშე. ამიტომ არ გვექონ-
და უფლება, მისი სურვილისთვის ანგარიში
არ გავგენიო.

ეს ის დროა, როცა „კ“ (ბ) ისტორიის მო-
კლე კურსი“ გამოცხადებულია სახარებად და
მთელი იდეოლოგიური საქმიანობა მიმდინარე-

ობს პარტიის ისტორიის მოკლე კურსის ორი
ენტორით. ბატონი ავაკი პარტიის ერთგული
ჯარიმსადაც იყო, მოუხედავად მისგანაღმა
რდული გატაცებისა, როცა იგი ეროვნულ-დე-
მოკრატიულ პარტიას თანაუგრძნობდა და ია-
რალით ხელში იცავდა ქვეყნის დამოუკიდებ-
ლობას, მას ჩემთვის პირადად ნაჩვენებია აქვს
იმ პერიოდის შავი, ლიკვილოებიან ხალათში
იარაღსმებული მეომრის ფოტო. ფოტოსურა-
თზე ნამდვილი რაინდი იყო ალბეჭდილი...

მან ერთ-ერთ რიგით სამხატვრო საბჭოზე
გამოაცხადა, რომ ჩვენ, რუსთაველის თეატრის
კომუნისტები, ვალდებული ვართ პარტიის
ისტორიის მოკლე კურსის ყველა თავს (თორ-
მეტი თავი იყო) მივუძღვნათ სპექტაკლი. დღეს
ეს მოწოდება ღიმილს იწვევს, მაგრამ სწორედ
ასეთმა რწმენამ და იდეისადმი ერთგულებამ
გაახანგრძლივა კომუნისტური სისტემის არსე-
ბობა. ეს კი ახალგაზრდობაში, მოუხედავად
ჩვენი კომუნისტური რწმენისა, ოპორტიუნი-
განწყობას ბადებდა. მაიაკოვსკზე დაწერილი
პიესა სწორედ ამ რეგისტრში იქნა აღქმული.

რუსთაველის თეატრის თელავში გასტრო-
ლებისას იყალითომი, არსენ იყალითოელის სა-
ფლაგზე, ნახევრადხუმრობით, ხალხით შე-
თქმული ახალგაზრდა რეჟისორების ჯგუფი:
(მისა თუმანიშვილი, ამ სტრატეგონების ავტორი,
შოთა მესხი, დიმიტრი თავაძე) მიშა თუმანი-
შვილმა სარეჟისორო ოთახში, საიდუმლოდ
შეგვირიბა და გვთხოვა, პიესის შესახებ ჩვენი
ზარი ფულწრფელად გამოგვეთქვა. ყველამ უა-
რყოფითი ზარი გამოვთქვით. მიშაც უკიდურე-
სად უარყოფითი ზარისა იყო. გვთხოვა, სამ-
ხატვრო საბჭოზე პიესა არ მიგველო. „იყა-
ლთოს აკადემიის იმ სხდომაზე პრეზიდენტ ღო-
დო ალექსიძის ხელმძღვანელობით ფიცი დად-
დეთ, რომ პიესას „ჩაგვადგებდით“.

დაინიშნა სამხატვრო საბჭოს სხდომა. მი-
უხედავად იმისა, რომ პიესა ყველას წაყო-
თხული ჰქონდა, ბატონმა ავაკიმ დიდი აღმა-
ვლობით წაიკითხა პიესა (დედანი) და კო-
თხვის დამთავრების შემდეგ შესვენება გამო-
აცხადა.

უფროსი თაობის წარმომადგენლებს ანტი-
რესტრუქციონის ჩვენი ზარი, მაგრამ ჩვენ ვერუძდი.
ნათელი იყო, არც უფროსი თაობა გახლდათ
აღერთოვანებული პიესით. ემანუელ აფხაძე
იგავეთი გველაპარაკებოდა. ზარი დაირეკა,
ყველანი შევიკრიბეთ. ბატონმა ავაკიმ რომ
დაგვინახა „იყალითოს აკადემიის წევრები“ ერთ
მხარეს ვისხედით, გვთხოვა, ადგილები შეგვე-
ცვალა. მიშა ავაკის მაგიდასთან იჯდა, რო-
გორც დამდგელი რეჟისორი. დაიწყო პიესის

გახილვა, პირველი სიტყვა ითხოვა დიმიტრი ალექსიძემ და პიესა მაცურად გააკრიტიკა. მერე სიტყვა შოთა მესხმა წარმოთქვა — კრიტიკული, მხატვრულად და იდეოლოგიურად დასაბუთებული სიტყვა. შემდეგ გამოვიდა დიმიტრი ერთი თავადი, რომელმაც სუბტილიზმ-სუბტილობით გააკრიტიკა პიესა და აღნიშნა, რომ პიესა არასცენურია. ამას მოჰყვა ფარნაოზ ლაპიაშვილის იდეოლოგიური სენტიმენტები და ესთეტიკური კრიტიკიუმი პიესის მხატვრული ღირსების შესახებ, რომელიც ელემენტარულ კრიტიკას ვერ უძლებდა. ბოლო აკორდები მე უნდა ამეღო. მეც პიესის მხატვრული ღირსება და მისი იდეოლოგიური კონცეფცია მიუღებლად და საეჭვოდ გამოვაცხადე და დავიხინე, რომ ბატონი ავაკი ხორავას შემოქმედებით ბიოგრაფიას ნამდვილად წრდილს მიაყენებს-მეთქი. ატმოსფერო უკიდურესად დაიძაბა. იმდენს ვეწოდით, პაპიროსის ბოლისაგან ერთმანეთის სახეებს თითქმის ვეღარ ვარჩევით. უფროსი თაობა დღემდ, უხერხულობის ვასაფანტავად ემანუელ აფხაძემ რომელიღაც ანეკდოტი გაისენა, რამაც თავშეუკავებელი სიცხელი გამოიწვია, ბატონმა ავაკიმ სიტყვა შეანეგუტინა და ბატონ ავაკი ვსაძეს თხოვა, აწრი გამოეთქვა. ბატონმა ავაკი ვსაძემაც მიკიპ-მოკიპა, მაგრამ საბოლოოდ მაინც მხარი დაუჭირა პიესის დადგმას. ბატონი ავაკი ხორავა, როგორც მხსნელს, ისე მიუბრუნდა მიშა თუმანიშვილს:

— „Миша, скажи пожалуйста своё слово!“

— მიშა გაფითრებული წამოგდა და სუსტი ხმით წარმოთქვა: — „Дорогой Акакий Алексеевич!“ და უეცრად გულწასული იატაკზე გაიშლართა.

— Убийцы, меглелეზო, ეს რა ქენით — იყვირა ავაკი ხორავამ — კაცი მოკალით, ჩქარა, სასწრაფო!

ქალები მიცვიდნენ და მიშას მოსულიერება დაუნყეს, მაგრამ შენც არ მომიკვდე, მიშა თვალს არ ახელს. შეგვემინდა. მოვიდა სასწრაფო, ნიშნული აწიოსეს მიშას, შემდეგ ნემსი გაუკეთეს. მიშამ, როგორც იქნა, თვალი გაახილა, გახარებულმა ავაკიმ აღურსით მიმართა:

— Ничего, Мишинка, Мы всё-же поставим пьесу назло врагам, ამის გამგონე მიშას ისევ ნაუფიდა გული. საზღაბრო საბჭოს ესწრებოდა ნინო ალექსი-მესხიშვილი (ავაკი ხორავას მუხლზე), ჭკვიანი და კეთილი ქალი. იგი ყველაფერს ხვდებოდა და ავაკის მიმართა — оставь человека, вызови машину и

отправь домой. ჩვენ ალექსიშვილი ეწონო ვიდეკით, პაპიროსს ვეჩანავდით და ერთმანეთს ჩუმად ვამწნევდით.

წამუშაღამეც ბატონი დიმიტრი ალექსიძე, ფარნაოზ ლაპიაშვილი და მე სახლსკენ რომ გავუდევით გზას, ცხარედ ვმჯავლობდით მომხდარზე. სასტიკად ვკიცხავდით ბატონ ავაკი ხორავას, მის დიქტატს. დაგვათენდა, შინ წასვლა არ გვინდოდა, საქართველოს ისტორიის მუზეუმის კიბზე ვსხდებოდით და ვაგრძელებდით კამათს, წარმოუთქვამთ გრძელ მონოლოგებს თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის არასწორ აქცენტებსა და იმ იდეოლოგიურ წნეხზე, რომელსაც მაშინდელი თეატრი განიცდიდა. როგორ ვგთრუნუნავდა ბატონი ავაკი ხორავას ადამიანური ავტორიტეტი და მისი დიქტატი. ემოციამ კულმინაციას მიაღწია. ერთი მონოლოგის დროს გაუზრუნებლად წამოვრომე:

— ავაკი ხორავაზე გამოვაცხადით ტერორი! ჩამოვარდა სიჩუმე, რუსთაველის პროსპექტზე მხოლოდ მეჩხუვის ცოცხლის ხმა ისმის. ემოციური აღგზნებით მხარი დამიჭირა ფარნაოზმა, შემდეგ დოდომ შესძახა:

— Нет другого пути, стрелять.

დოდოს ყოველთვის კეპი ეხურა. ვთხოვე, მოეცა, მეკითხება — რისთვისო, ძალით გამოვართვი და გამოვაცხადე, წინადადებას კენჭი უნდა ვუყაროთ-მეთქი. ფარნაოზმა ქალაქი სამ ნაჭრად დააქუცმაცა და ერთს დაანერა — „ვისაც ეს შეხვდეს, იმან ესროლოს“. ქალაქლები კეპში ჩაყვარე და ფარნაოზს გავუწოდე, შემდეგ მე ამოვიღე, ბოლოს დოდომ. ფარნაოზს გადავხედე და მივხვდი, რომ მას კენჭი არ შეხვედრია. ამ დროს გაისმა დოდოს ცრემლიანი ხმა:

— Ребята, у меня семья, дети! Что мне делать!

ამ სცენას თურმე თვალყურს ადევნებდა მე-ეზოვე, არც აცივა, არც აცხელა, დაუსტვინა და მთელი ხმით აღრიალდა: „მილიცია!“ ჩვენ მოგკურნალებთ, ბერისას სახელობის მოედანს რომ გავცდით, ისტორიული სიცილი აგვიტყდა და ასე ნახევრად სიცილსა და გინებაში მივაცილებთ ბატონი დოდო სახლამდე. მე და ფარნაოზი კი სახლში წავიდით. დიდხანს არ დავგვიძინა, გვიან გავიღვიძეთ. დედამ საუზმე გავგვინო, არაყიც გადავკარით და ქალაქში გავვდით.

ორივენი ვღუძმდით, სინდისი გვექნენიდა, დარცხვენილები ვიყავით. ბერისას სახელობის მოედანზე ლუღხანა იყო, შვედით, თითო კათხა დავლიეთ, მხმას არ ვიღებთ, ფარნაოზი კოლმეურნეობის მოედანზე ჩავაცილე, ტრამავე-

იში ჩაჯდა და ნაყიდა, არც კი დამემშვიდობა. ვიდექი მანამ, სანამ ტრამვაი თვალს არ მიეფარა. უცრად თითქოს ერთ წამში გამოივსო გონებაში მთელმა ჩემმა ხანმოკლე შემოქმედებითმა ცხოვრებამ, რომლის მფარველი ანგელოზი იყო ბატონი აკაკი ხორავა. იგი ჩემი მშობლების შემდეგ გახლდათ ის ადამიანი, რომელმაც ცხოვრებაში დამავალიანა. ინსტიტუტიდან გარიცხვას გადამარჩინა, მოსკოვში პირველად მისი წყალობით მოხსვედი და ვეზირი დიდ რუსულ თეატრალურ ხელოვნებას. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ მისი მითითებით დამტოვეს თეატრალური ინსტიტუტში პედაგოგად, რუსთაველის თეატრში მისი ხელდასმით აღმოჩნდი რეჟისორად. მამ, რა მოხდა გუშინ, ასეთი ცოდვილი აზრი როგორ მომივიდა; წუთუ, ასეთი სულმოკლე და ასეთი ცოდვილი ვარ?! თვალზე ცრემლი მომადგა, თავებრუ დამეხვა და რომ არ წავეცეულიყავი, ჩავვექი. მახსოვს, ვიღაც ქალი მომიახლოვდა, თავზე ხელი დამადო და მკითხა: ცუდად ხომ არა ხარ? მძიმედ ნამოვდექი და შინსაცენ ნავლასადი.

სალამოს თეატრში შევიკრიბეთ. ჩვენ, სამხი, როგორც შეთქმულები, ისე ვიყავით განმარტოვებულნი და ხმას არ ვიღებდით. დუმილი ბატონმა დოდიშ დარღვიან: „Ребята, хорошо что жреби вытянул я, а то бог знает, что произойшло-ны!“ და ხმაბალა, როგორც იცოდა ხოლმე, გემრიელად გადაიხარხარა, ჩვენც მხიარულ ხასიათზე დაგვაყენა.

ფიცი დავეთო, რომ ამ სამარცხვინო ამბავს ბატონ აკაკი ხორავას სიცოცხლეში არ გავაძლავდით, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი ცოდვილანი განზრახვა წუთიერი აღელვების შედეგი იყო.

„არშემდგარი ტერაქტი“ 50 წლის მანძილზე დამოკლეს მახვილივით თავს დამტრიალებდა, რომელსაც ასხანა-გამართლება ვერ მოვუძებნე. ჩვენ ქვეცნობიერად ტყეაი ქვეყნის იდეოლოგიურ რეჟიმს ვესროლებთ, მაგრამ სამხიზე აღმოჩნდა ამაგდარი ადამიანი. კაცი, რომელიც ახალგაზრდობაში პირველ რესპუბლიკას, მის დამოუკიდებლობას, იარაღით ხელში იცავდა. შემდგომ კი ქართულ თეატრში გმირულ-რომანტიკულ სულს ამკვიდრებდა.

P.S.

ბატონი აკაკი, დიმიტრი და ფარნაოზი იმქვეყნად უკვე შესხვდნენ ერთმანეთს, დოდიშ ბატონ აკაკი ხორავას მისთვის ჩვეულ ოუმორში უამბო „არშემდგარი ტერაქტის“ შესახებ. მან, როგორც სულგრძელ პიროვნებას შევხვერის, ცოდაც შეუნდო. ალბათ, ბევრი იცინის

კიდეც. მე კი, „ტერაქტის“ ავტორს, მტანჯავს და მოსვენებას არ მძლევს ჩადენილი ცოდაც.

ამიტომ გადავწყვიტე საჯაროდ დაგვხვება მეთქვა.

* * *

დილის 11 საათი იქნებოდა. რუსთაველის თეატრის შიკრიკი მოვიდა და გადმოძვა, ბატონი აკაკი ხორავა სახსნარაოდ გიბარებდსო. სწრაფი ნაბიჯით გავემართე თეატრისაკენ.

ბატონი აკაკი კაბინეტში მყოფა. მცირე პაუსის შემდეგ მეკითხება; „რა მოხდა თეატრში ჩემი აქ არკოუნის დროს (ბატონი აკაკი, როგორც საქართველოს მშვიდობის დაცვის კომიტეტის თავმჯდომარე, მივლინებაში იყო პარიზში, საერთაშორისო ფორუმზე). გეკითხები როგორც თეატრის პარტიული ბიუროს მდივანს! რამდენადაც ჩემი აქტიური ნიჭი ამის საშუალებას მძლევდა, უტახად ვუთხარი: „არაფერი არ მომხდარა, ბატონო აკაკი!“ „ნამდვილად მეუბნები?“ „არაფერი მომხდარა, ბატონო აკაკი“, ვცრუე. ნამოდაც კაბინეტში დაინყო სიარული ჩაფიქრებულმა. მე უტიფრად ვცრუე, არ მინდოდა, მას სცოდნოდა, რომ ჩემს რეპეტიციანზე (ვალერიან კანდელაკის პიესა „სარველა“) ემანუელ აფხაიძის მიერ ნათქვამი ანეკდოტის გამო შინსაკვამში გამომიძახეს და დამკითხეს. ვერაფერი რომ ვერ მაიქმევიხეს, ხელწერილი დამანერინეს, რომ შინსაკვამში გამომძახების ფაქტს არ გავანსაზრებდი. მახსოვს, ტანდაბალი პოლკოვნიკი ისე მისვამდა კითხვებს, არც შემოუხედავს. „დანოსში“ ზუსტად იყო მოთხრობილი, თუ როგორ ყვებოდა ემანუელ აფხაიძე ანეკდოტს და როგორ იცინოდნენ რეპეტიციის მონაწილენი და მე, რეჟისორი აკაკი დვალიშვილი – პარტიურის მდივანი, სიცილისაგან ლამის ცყამიდან გადმოვვარდი.

აფორიაექტული ბატონი აკაკი კაბინეტში ბოლოსაც სცემდა. საათს დახებდა და მითხრა „ნავედიო!“ სად მივდიოდით, არ უთქვამს. მაქანა ცუკას სადარბაზოსთან გაჩერდა. ახალგაზრდა კაცი შეგვეგება. მესამე სართულზე მოსაცდელში ავედიო, იქ მყოფნი საოცარი სიყვარულით და პატივისცემით შეგებდნენ ბატონ აკაკის. ახალგაზრდამ, რომელიც თან ვეახლდა, ოთახში შეგვიყვანა, ბატონ აკაკის მოუბოდიშა და გვთხოვა დაგვესდარიყავით. ორი-სამი წუთის შემდეგ საშუალო ტანის სანდომიანი კაცი გამოვიდა, რომელიც ასევე დიდი პატივისცემით შეგება ბატონ აკაკის; მოკითხა და საერთაშორისო ფორუმის ამბები გამოკითხა. ამ დროს იმავე ოთახიდან გამოვიდა ის ახალგა-

№ 1
„თეატრი და ცხოვრება“

ზრდა და მიმართა ბატონ ავკისს — „გელოდუ-ბათ“. ბატონმა ავკისი, ხალათი გაისწორა და კარი შეაღო. მეც, როგორც დასაკლავი თხა, ისე გავეყვი.

კაბინეტი პატარა იყო, დიდი საწერი მა-გიად ორი დიდი ტყავის საკარძლით და ოთხ-ხის კედელზე მიდგმული ტყავედაკრული სკა-მებით. კედელზე მხოლოდ ლენინის სურათი ეკიდა. მაგიდასთან ცუკას პირველი მდივნი ვა-სილ მუჟანაძე იდგა: „დაბრძანდით“, ოფიცია-ლურად მოგვმართა. მივხედი, საქმე ცუდად იყო. დავდომა ვერ მოვასწარი, რომ ვასილ მუჟანაძემ მაცრად მითხრა: „**Ваша фамилия — Двалишвили, кем вы работаете в театре? режиссером, еще! — секретарь партбюро и в вашем присутствии рассказы-вают антипартийные анекдоты и вместо того, чтобы в корне присечь, от смеха подаешь со стула, это безобразье!**“ ვი, შენს კაკოს! მივხედი, რომ საქმე ცუდად არის, მაგრამ ისტორიას არ ვიტყვხ და უტიფრად ვა-ცხადებ — „კილისანაძეა“. ამას არ მოელოდა ამხანაგი ვასილ მუჟანაძე და მხარდაჭერისა-თვის ბატონ ავკი ხორავას მიმართა:

— „ხედავ, როგორ ტყუის! რა ხდება, ამხა-ნაგო ავკი, თეატრში? როგორც ჩანს, სახე-ლმწიფო და პარტიული დისციპლინა მოშლი-ლია“. ბატონმა ავკისი რაღაცის თქმა დააპირა, მაგრამ მუჟანაძემ „დანოსის“ ქაღალდების შე-კვრას დაავლო ხელი და მაცარად მომმართა:

— **Здесь зафиксированы все подробно-сти... скажи, как этот анекдот** — ქაღალდში ჩაისხედა და ნარმოთქვა: „ლენინის დროში, ხრუშოვის ხოში“... დარწმუნებული, რომ მე გაეგარძელებ, მივხალე, მსგავსი არაფერი მსმენია-მეთქი. ეს კი ველარ მოითმინა და უცებ სამხედროსავით შეჰყვირა: „**Встать!**“ და მუტი მავიდის მიწას დაარტყა. მინა და-იმიხსვრა. თვალები ამიჭერდა და რატომღაც ორთქმავლის საყვირის ხმა გავიგონე... „ნეტა-ვი, ვალიკო ბიძისთან მაინც მოვხედებოდე ვორკუტაში“, გამილევა ფიქრმა. თანდათან და-მენშინდა გონება. ეხდავ, ბატონი ავკი ფესზე დგას... პოდიშს მიდის ჩემი და ანეკდოტის მთქმელის ჰეგერ... შვად არის მაცირი ზო-მები მიიღოს. პირადად შეეცდება ყველაფერს თავისი შეფასება მისცეს... „დაჯექი“. დატუ-ქული ბაღლივით მომმართა.

— ჩემო ავკი, ჩემგან არ გეწანავლება, მიძიე დროა. დიდი სიფრთხილე და ყურადღებაა სა-ჭირო კოლექტივის მიმართ, თორემ შეიძლება გამოუსწორებელი შეცდომა მოხდეს და ამას მე და შენ ვეღარ ვუშველით.

„უსიამოვნო დუმლი ჩამოვარდა. უცებ მო-მიბრუნდა ამხანაგი ვასილ მუჟანაძე...“

— „მანველას გადაეცი, ანეკდოტების მოყვარულნი დას-ლას თავი დაანებოს, თორემ ციმბირი უკან დარჩება...“ ამის თქმა და წამოდგა, ავკის ხე-ლი ჩამოართვა და გეზინშია, შეგვედრა დამთა-ვრებულთაო. მე აღარაფერი მესმოდა... ბა-ტონი ავკი მოკრძალებით თხოვდა, თეატრის კოლექტივისთვის ემატებინა რაც მოხდა და პირობას დებდა, მომავალში მსგავსი არაფერი განმეორებდნენ.

კაბინეტიდან გამოვედი, დაცვის ოთახში არაფერი იყო, მისაღებ ოთახში კი მდივანი იჯდა და მოკრძალებით იღიმებოდა. მესამე და მეორე სართულზე შორის კიბის მოედანზე ავკი შეჩერდა, თვალი მოავლო იქაურობას, ღრმად ამოისუნთქა და წამოურჩულა:

— მადლობა ღმერთს!
ვესტიბულში ის ახალგაზრდა იდგა... ლი-მილით გაგაცვიდა. ქუჩაში გამოვედი... რა-მდენიმე ნაბიჯი რომ გადავდედი, ავკი შეჩე-რდა, გარემოს არწინისებური მზერა მოავლო და ჩაილაპარაკა:

— კიდევ კარგი, სხვა დროა!
მაქნანაში არ ჩავსხლადრვართ, ვეხით გაუ-ყვეით გზას! მივედვარ და ვფიქრობ, ყველა-ფერი ეს ასე არ დამთავრდება-მეთქი. — კა-კული, შენ ყმანელი აღარა ხარ და უფრო ღრმად, პასუხისმგებლობით უნდა მოიკიდე შენს საქმიანობას. რაც მოხდა, იმდენი, ჩვენს შორის დარჩება. რაც შეეხება მანაველს, მას მე მოველაპარაკებ. დუმლით გაგიარეთ გზა თეატრამდე... ბატონ ავკის ხალხი ღმილით და მოწინებით ესალმებოდა. „დეკასთან“ (წი-თელი არმიის სახლი) კი რუსმა გენერლებმა და ოფიცრებმა სამხედრო სალაში მისცეს (როგორც ჩანს, შეკრება ჰქონდათ).

სავაგროდ დღეს პირველად ვყვები ამ ახმაცს. მხოლოდ ჩემმა მეგობარმა, რეჟისორის ასისტენტმა გივი ძნელაძემ იცოდა, რაც იმ დღეს მოხდა. თუმცა, თეატრში ხმა კი დდი-ოდა ჩემი ჩეკაში გამოძახებისა და დავითის შესახებ, მაგრამ ამაზე აშვარად არავინ ლაპა-რაყოფდა. ბევრი თავს მარიდებდა, რათა ჩე-მთან ურთიერთობით საკუთარი ავტორიტეტი-სათვის ჩრდილი არ მიეყენებინა. სამაგიეროდ, ძმები მერბ და გიორგი გეგეჭკორები უსი-ტყვიად, მაგრამ ახლო დგომით მამხნევებდნენ.

ვალიკო კანდელაკის პუისის „სარვევლას“ პრემიერა შედგა. საქეტაკლის დამთავრების შემდეგ მე და ვალიკო კანდელაკი დირექტო-რის კაბინეტში შევედით. ბატონმა ავკი ხო-რავამ მოველიოცა პრემიერა და წარგვადგინა

თქვენს კაბინეტს № 1

სტუმრთან — პოლკოვნიკთან. იგი სპექტაკლს ესწრებოდა. შევხედე და ვიცანი პოლკოვნიკი — მისი თვალებიდან ეშვავი იმზირებოდა.

ასე დასრულდა ენაშუილ აფხაიძის პოლიტიკური შოუ, ბატონ აკაკი ხორავას და „და-თობის“ წყალობით.

1957 წლის 20 აპრილს რუსთაველის თეატრის სცენაზე დ. ალექსიძემ აღადგინა თავისი სპექტაკლი ი. პოპოვის „ოჯახი“ (მხატვარი ფარნაოზ ლაპიაშვილი). სპექტაკლი ვლადიმერ ლენინის ბავშვობასა და ყრობას ასახავდა.

სპექტაკლი იმით გახლდათ ღირსშესანიშნავი, რომ ვალოდია ულიანოვის დედის, მარია ალექსანდროვნას როლს ასრულებდა (ბედის ირონია), გადასახლებიდან ახალდაბრუნებული, 1936 წელს რეპრესირებული თამარ წულუკიძე, ახმეტელის თეატრის პრიმა-შასხიობი, ალექსანდრე ახმეტელის მეუღლე.

მაყურებლებს შორის მრავლად იყვნენ რეპრესირებულითა ახლო ნათესავები და მსახიობ თამარ წულუკიძის თაყვანისმცემლები. სპექტაკლზე მოსული პუბლიკის, რომელთა შორის პარტიული და კომპაგმორული აქტივიც იყო, გულწრფელი ინტერესის საგანი გახლდათ დიდი ბელადის ჭაბუკობის პერიოდი — ჭაბუკ ლენინის წარმატებით განასახიერებდა მსახიობი კოტე მახარაძე.

სპექტაკლის დაწყების წინ, პარტიერის შესასვლელში (დირექტორის კაბინეტის პორდაპორ) იდგნენ აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, რამდენიმე მსახიობი, მათ შორის, მეც.

გაიხსნა ფარდა... კულისებში გაისმა ვალოდია ულიანოვის დედის, მარია ალექსანდროვნას ძახილი: „საშა!... საშა!“... სცენაზე შემოვიდა თმაშვერცხლილი მომხიბვლელი მარია ალექსანდროვნა — მსახიობი თამარ წულუკიძე. იგი თავის უფროს ვაჟიშვილს, საშას უხმოზდა. დარბაზში გაისმა თავშეკავებული ტანი. მსახიობი ჯეჭურ გაემართა ბელეტაჟის ლოჟიკენ, შეჭერდა... და მოწინებით თავი დახარა (თეატრის ხელმძღვანელი ალექსანდრე ახმეტელი ამ ლოჟიდან ადვენებდა ხოლმე თვალს სპექტაკლს). პაუზა... კვლავ გაისმის ძახილი „საშა!... საშა!...“ სრულიად სხვა ქვეტექსტით და ინტონაცით... არსაიდან პასუხი (ეს ხდება ნამებში), ქალბატონი თამარი სწრაფად მობრუნდა და სცენის სიღრმისკენ გაემართა „საშას“ ძახლით.

მაყურებელი, რომელიც ამ წუთებში ეზიარა საოცარ მისტერიას, დიდი არტიზმით რომ წარმოადგინა თამარ წულუკიძემ, თვალცრე-

მლიანი წამოდგა ფეხზე და მესუხარ ტანით მიესალმა თამარ წულუკიძეს — პატივი მკვაგო საშა ახმეტელის ხსოვნას. თამარი წულუკიძე სცენის სიღრმეში მოკრძალებით იდგა, მაყურებელი კი ტანს უკრავდა ბელეტაჟის ლოჟას, რომელსაც დაბნეულმა განათებულმა პროექტორი მიანათა. დიას, ეს წუთები იყო დიდებული რეჟივები, მიძღვნილი ალექსანდრე ახმეტელის ხსოვნისადმი.

აკაკი ხორავა, რომელსაც თვალები ცრემლით ჰქონდა სავე, პარტიერიდან ფრთხილად გავიდა. მას მიჰყვა აკაკი ვასაძეც, რომელმაც ფაქცვით ჩიალაპარავა: „Талантливая, но стерва!“

უნდა მოგახსენოთ, რომ იმ დროისათვის ამ მისტერიის წარმოდგენა იყო გმირობა, თავგანწირვა. სასებით შესაძლებელი იყო, ქალბატონი თამარ წულუკიძე ამისთვის ციმიირში დაებრუნებინათ. ეს ელვანტური, მომხიბვლელი ქალი ღვთისაგან დაჯილდოებული იყო დიდი ნებისყოფით და მაღალი სულიერებით. თამარ წულუკიძე ვერ გატეხა ოჯახის ტრაგედიამ. ერთადერთი ვაჟიშვილი სანდრო, სკოლის ასაკში დაიღუპა ტრაგიკულად თბილისში, თამარის გადასახლების პერიოდში; მეუღლე ალექსანდრე ახმეტელი, როგორც ხალხის მტერი, 1936 წელს დახვრიტეს, თამარ წულუკიძის ბრწყინვალე კარიერა, როგორც მსახიობისა, შეწყდა, ათი წელი მკაცრი რეჟიმის გადასახლებაში გაატარა და იგი კვლავ მზად არის ბრძოლისათვის.

აფერუმ, შენს დედავაცობას, წულუკიძის ქალი!

ერთ დღეს კულტურის სამინისტროში მუშაობისას, მდივანმა მომასხენა მიღებაზე თამარ წულუკიძე მოვიდაო. კართან შევეგებე და ხელკავით მაგედიკენ წამოვიყვანე. საოცარია, ჩემი გვერდით მოდის მეტად მომხიბლავი 55 წლის ქალი, მსუბუქი ნაბიჯით და ღიმოლით. ქალბატონი თამარი გატაცებით მიაბოზს, როგორ ჩავიდა სიღნაღში და რაიონის ხელმძღვანელობას თხოვა, ზემდგომ ინსტანციებში საკითხი დაეყენებინათ ალექსანდრე ახმეტელის სახლ-მუზეუმის დაარსების შესახებ. მთხოვა, კულტურის სამინისტროს მხარი დაეჭირა ამ კეთილშობილური საქმისათვის. მეც დახმარება აღუთქვი. სიღნაღის რაიონის ხელმძღვანელობით მუზეუმი, მართლაც, გაიხსნა.

რუსთაველის თეატრში ჩემი მუშაობის პერიოდში ხშირად ისმოდა საშა ახმეტელისა და თამარ წულუკიძის სახელები, მაგრამ ტრაგედიის რეალურ, სიღრმისეულ მიზეზებს ვერაწინ ასახელებდა. დაბეჯითებით შემოძლია

ეთქვა, რომ ერთადერთი პიროვნება იყო აკაკი ხორავა, რომელიც მთელი არსებით განიცდიდა იმ ტრაგედიას, თეატრში რომ დატრიალდა და რომელსაც არა მარტო ფიზიკურად შეენირა ალექსანდრე ახმეტელი და ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობი, არამედ სიღრმეები მხატვრული მონაპოვარი, რომელიც ქართული ეროვნული თეატრის ხორცშესხმული ხატი იყო. ჩემთვის დღესაც ნათელია, რომ აკაკი ხორავა, რომელიც პირადად იყო საბედისწერო ტრაგედიის მიზეზი, მთელი არსებით განიცდიდა ამ ფაქტს და ღირსეულად ატარებდა ამ ტვივილს. ეს ლიტონი სიტყვები არ გახლავთ, რადგან ჩემი თეატრში მუშაობის რვა წლის განმავლობაში (იგი, ფაქტობრივად თეატრის მხატვრული და ადმინისტრაციული ხელმძღვანელი იყო), მისი მოღვაწეობის ზეამოცანა იყო თითოეულ შემოქმედში მოეძებნა ნიჭიერების მარცვალი, რომელიც კვლავ ააღორძინებდა საშა ახმეტელის შემოქმედებით პრინციპებს. აკაკი ხორავა სიკვდილის ბოლომდე დარჩა ახმეტელის შემოქმედებითი იდეების ერთგული. აკაკი ხორავას მოქალაქეობრივი პოზიცია და მხატვრული კრედიტო გახლდათ ახმეტელის თეატრის ეროვნული სულიერება. როდესაც გონების თვალთ გადავხედავ აკაკი ხორავას შემოქმედებას, ცხადი ხდება, რომ იგი ყოველთვის იყო და დარჩა ალექსანდრე ახმეტელის თეატრის არტისტად. გამთავალისი გახლდათ უ. შექსპირის ოტელოს როლი, რომელიც იყო მისი ნიჭიერების ფართო სპექტრის გენიალური გამოჩნობა და რომლის რეჟისორი გახლდათ შოთა აღსაბაძე, მეტორივით რომ ჩაიქროლა და დღეს არავის ახსოვს.

აკაკი ხორავას ურთიერთობა ალექსანდრე ახმეტელთან იყო რაინდული სულიერებით განდობილი ძმობა, რომლისთვისაც მას არასოდეს უღალატნია. თეატრში მუშაობის დროს და შემდეგაც, სწორად მქონია მასთან საუბარი, მაგრამ მომხდარი ტრაგედიის შესახებ არასოდეს არაფერს ამბობდა, ამ თემაზე საუბარს თავს არიდებდა. არა მგონია, ტრაგედიის ნამდვილი მიზეზი დღესაც სიღრმისეულად გაცნობიერებული იყოს.

წლების განმავლობაში, თამარ წულუკიძის სახელის გაგონებისას, ჩემს მესხერებაში ამოტივტივდებოდა აკაკი ვასაძის სიტყვები: „Талантливая, но стерва!“. მოგესხებათ, აკაკი ვასაძეს უყვარდა წარსული ამბების გასწავლა, მაგრამ როცა საკითხი ალექსანდრე ახმეტელს შეეხებოდა, საუბარი სხვა თემაზე გადაჰქონდა.

ბატონი აკაკი ვასაძე ავადმყოფობს... ერთი ერთი ვინიტიხის დროს შევხვდეთ და შევასწავლო ფრაზა „Талантливая, но стерва!“ გაქვთ მძვინვარე თვალთ შემოშვება და პაუზის შემდეგ გაიმეორა „Да, Талантливая, но стерва!“... დიდი ხნის დუმილის შემდეგ კი განაგრძობ:

— ჩანს, დიდი ხნის სიცოცხლე არ მიწერია. საფლავში არ ჩავიტიან ამბავს, რომელმაც ვფიქრობ, დიდი როლი ითამაშა თითოეული ჩვენთვის ცხოვრებაში... შეიძლება ვყოფიდე და ვაზივადებ... ღმერთო, მაპატიე, ჩემი შეცოდება... — ბატონმა აკაკიმ პირფარეზი გადაინერა და განაგრძო — თამარ წულუკიძე მე უღელეს — სერგო ამილღობელს გაეყარა. რამდენიმე ხნის შემდეგ თეატრში ჭორი გავრცელდა თამარ წულუკიძისა და საშა ახმეტელის რომანის შესახებ. ისეთი მომხიბვლელი და მაცდური ქალი იყო თამარ წულუკიძე, საშა ახმეტელს კი არა, ეშვას შეაცდენდა.

მე და აკაკი ამის გამო შევეშუთოდი, განსაკუთრებით აკაკი ხორავა, რომელსაც საამისო მიზეზი ჰქონდა. არ გვინდოდა საშა ახმეტელის სახელს ჩრდილი მისდგომოდა. საშა ახმეტელი მხოლოდ თეატრის ხელმძღვანელი და რეჟისორი კი არ იყო, იგი იყო უზადო რაინდი, უმაღლესი პრინციპების კაცი, ქალებთან ურთიერთობაში — თავდაჭერილი, მით უფრო, თეატრში. კოლექტივი საშა ახმეტელს სულიერ მოძღვრად ვაღიარებდით, ამიტომ საგონებელში ჩავვარდით. აკაკიმ და მე გადავწყვიტეთ, მივსულიყავით საშასთან, გაგვეზიარებინა ჩვენი შემოფოთება. აკაკი ხორავას კი კაცური აღსარება ეთქვა და საშა გვეყვარება ჯადოქრისგან. აკაკი ხორავა იმ დროს 33 წლისაა, მე კი — ოცდაათის.

მივედით ბატონ ალექსანდრე ახმეტელთან. კაბინეტში შესულთ ღიმილით შემოგვეგება... აკაკი მივიდა, მხარზე ეამბორა, დაემუქუნა: „ჩვენ სისხლით ნაფიცი ძმები ვართ, გთხოვ, საშა, თამარ წულუკიძესთან...“ საშა დაიბნა და გაღიმებულმა შემომხედა. მეც იგივე გავუმეორე. საშამ აკაკი ფეხზე წამოაყენა და დაინებულმა სხვა თემაზე გადაიტანა საუბარი. კაბინეტთან გაოცებული გამოვედით. ეს მოხდა 1928 წელს...

მას შემდეგ რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაში ბევრმა წყალმა ჩაიარა.

ბრწყინვალე სპექტაკლები და მსახიობთა წარმატებები ამშვენებს რუსთაველის თეატრის რეპერტუარს. მოსკოვში 1930 წლის საკავშირო თეატრალურ ფესტივალზე თეატრალური მო-



სკოვი უცნობ რუსთაველის თეატრის ხელოვნებას აღტაცებით მივხალმობა. შეხვედრა სტალინთან, ალექსანდრე ახმეტელის საპატიო ადგილს იკავებს საბჭოთა რეჟისორთა რიგებში. მიუხედავად პროფესიული კრიტიკის თავბრუდამხვევი შეფასებისა, რომლის გვირგვინი იყო ა. ლუნარსკის უმაღლესი შეფასება „K представшим гастроям театра Руставели в Париже“, გასტროლები სანღვარგარეთ მანც არ შედგა.

1933 წლის გასტროლები მოსკოვსა და ლენინგრადში. რუსთაველის თეატრის და ალექსანდრე ახმეტელის აღიარება, როგორც ნაციონალური თეატრალური ხელოვნების მედროშისა. თეატრალურმა მოსკოვმა აკვი ხორავასა და აკვი ვასაძის შემოქმედება სამახიობო ხელოვნების უდავო გამარჯვებად აღიარა.

საგასტროლო-სარეპერტუარო აფიშა: „ანზორი“, „ლამარა“, „რღვევა“, „ყაჩაღები“. „თეთნულდი“.

და, 1934 წელს ბაქოში გასტროლებისას, სპექტაკლ „ლამარაში“ აკვი ხორავას სიმთვრალის გამო არნახული სკანდალი... სამა ახმეტელისთვის ეს იყო თეატრის სარწმუნოების ხელყოფა. რუსთაველის თეატრის ცხოვრებაში გაჩნდა მზარი! აკვი ხორავა მოიკვითა რუსთაველის თეატრის კოლექტივისგან. ბაქოდან დაბრუნებული რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული ცხოვრების ატმოსფერო აიჭრა!

მოვლენების შემდგომი განვითარება ექვს ინვესს, რომ ვირტუალური ძალა ახდენს ზენოლას ალექსანდრე ახმეტელსა და თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრებაზე.

1953 წლის შემოდგომა. თეატრის დირექტორმა აკვი ხორავამ გამოიძახა. მდივანმა ქალმა შემფოთებულმა მითხრა, ბატონი აკვი ძლიერ აღელვებულიაო! შევედი კაბინეტში, თავი არ აუღია, რაღაცას კითხულობს, უხმოდ გამომიჩინდა საკავშირო ცენტრალური კომიტეტის დახურული წერილი.

წერილის კითხვად ვამთავრე, თავი ავნიე და აკვის სასონარკვეთილ მზერას შევეფეთე. ბატონმა აკვიმ წყნარი ხმით მკითხა:

— რას იტყვი?... ამ ღორმა (ნ. ხრუშჩოვი) საბჭოთა ქვეყნის დაქვევა გადაწყვიტა. არ მჯერა, რომ ლავრენტი ბერია კომუნისტური პარტიისა და ქვეყნის მოღალატეა — ბატონი აკვი სყამიდან წამოდგა და ჩემსვე გამოემართა. წამოვდექი, ხელები მკლავებში ჩამავლო, თვალებში ჩამხედა და კიდევე უფრო წყნარი და მტკიცე ხმით მითხრა — ნამდვილი სახე-

ლმწიფო კაცი იყო და თუ არ ვცდები, საქართველოს უწინარი პატრიოტი. მრავალმოცოდვა აქვს ჩადენილი, მაგრამ მე ერთ გოფვს ვერ ვაპატებ: სამა ახმეტელის დახვერტს. ლავრენტი ბერია ახმეტელს პირადი ანგარიში გაუსწორა დაუშორჩილებლობის გამო და ამით ეროვნული თეატრის ხატი დაამსხვრია. კაკული, მერწმუნე, ორი ძლიერი ქართული ხანიათი დაუპირისპირდა ერთმანეთს (ეს ლუპავს საქართველოს), ქიზიყური და კოლხური.

კულტურის მინისტრის მოადგილედ რომ მიწმავდნენ, ბატონმა აკვი ხორავამ დამიბარა და მკითხა:

— მართალია, რომ თეატრს ტოვებ და კულტურის მინისტრის მოადგილედ გინწმავენ?

მე დამანაშვესავით დაეხარე თავი. ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ მეუბნება: — კაკული, მგონი, სერიოზულ შეცდომას უშვებ, არა მართო პირად შენს ცხოვრებაში, არამედ თეატრის მიმართაც. ამ წლების მანძილზე იმიტომ ვზრუნავდი მიმა თუმანიშვილსა და შენზე, რომ მჯეროდა, თქვენ იქნებოდით რუსთაველის თეატრის ერთგული მსახურები. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ეს დაღატია იმ რწმენისა, რამაც შენ თეატრში მოგიყენა და სადაც შენ ადგილი დაიმიკვიდე. — მე ვდუმდი. — „კაკული, შემოხვედ და მითხარი, რა ხდება?!“ ბატონი აკვის მზერას ვერ გავუძელი და აღსარებასავით გავანდე მოსაზრება ჩემი შემოქმედებისა და მისი უპერსპექტივობის შესახებ:

— ბატონო აკვი, ჩემი მშობლების შემდეგ თქვენ ხართ ის ადამიანი, რომელმაც განუზომელი ამაგი დაბედეთ, რომ ჩემი ადგილი მეპოვა ხელოვნებაში. ალბათ, დიდი უმაღურობაა ჩემგან ასეთი გადაწყვეტილების მიღება, მაგრამ დღეს ვნაჯვარდინზე ვდგავარ და განაწყვეტილება, რომელიც მივიღე, ალბათ, ჩემი სისუსტეა, როგორც პიროვნებისა და ამას თავისი საფუძველიც აქვს. ბატონო აკვი! ინსტიტუტში სწავლისა და თეატრში ექვსი წლის მუშაობის მანძილზე, ჩემში, როგორც მოქალაქესა და შემოქმედში, ჩამოყალიბდა მხატვრული და მოქალაქეობრივი კრედი, რომელიც განფენილია რეალისტური ხელოვნების სფეროში და ეს არის, როგორც ჩანს, ჩემი შემოქმედებითი არეალი.

რეალისტური ხელწერის რეჟისორის მაღალ ხელოვნებას ვერ ვგლობ. ფაქტობრივად არ არსებობს თანამედროვე ქართული დრამატურგია (პოლიკარპე კაკაბაძის გარდა), რომელსაც დავყვრდნობი და განვამტკიცებ ჩემს პოზიციას თეატრში. მე არ წარმოვადგენ ისეთ



ავტორიტეტს, რომელიც შეძლებს დავეშოს ქართული მწერლობის ის ნაწილი, რომელსაც შეუძლია მაღალპროფესიული დრამატურგიის შექმნა. ქართველი რეჟისორის უპირველესი მოვალეობა კი ქართული დრამატურგიის დამყვიდრებაა, მხოლოდ ამ გზით შეიქმნება ქართული თეატრის ეროვნული ხატი. თეატრი ამ ეტაპზე ეკლექტურია და მას თავისი ნიჭიერი რეჟისორები ჰყავს დიმიტრი ალექსიძისა და მიხეილ თუმანიშვილის სახით. ჩემი ეგრეთ წოდებული რეალიზმი ამ ფონზე საკმაოდ უსახურად გამოიყურება. ჩემი მოქალაქეობრივი და პროფესიული იდეალია ილია ჭავჭავაძის კრედო — თეატრი ერის სულიერების კათედრად უნდა იქცეს. როგორც მოგახსენეთ, მის დამყვიდრებას თვისებრივად ახალი დრამატურგია და დიდი მასშტაბის ნიჭიერი რეჟისორი სჭირდება — ასეთი მაღალი ნიჭიერება და პროფესიონალიზმი მე არ გამაჩნია. ამიტომ თავს ვგრძნობ ნაცსაყუდელის გარეშე და აფრები დაშვებული მატყს. ასეთია ჩემი შემოქმედების პროფესიული შეფასება.

ვიცი, რომ თქვენ სანდრო აბმეტელის თეატრის ერთგული ხართ. დღეს რეალურად არ ჩანს რეჟისორი, რომელიც ნაწილობრივ შეავსებს ამ სივრცეს, დღევანდელი დღის მოთხოვნათა გათვალისწინებით. ალბათ, დრო მოიყვანს ნიჭიერ რეჟისორს ეროვნული მიხედვით, რომელიც ამ რთულ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ გარემოში შექმნის თეატრის ახალ მხატვრულ კონცეფციას, რომელიც კოტე მარჯანიშვილის და სანდრო აბმეტელის ხელოვნების შემდგომი ახალი ეტაპი იქნება ქართული თეატრის ისტორიაში („გოდო“ არ დაიგვიანა და რობერტ სტურუას სახით რუსთაველის თეატრს მოველინა მაღალნიჭიერებით დაღდასმული რეჟისორი).

ბატონო აკაკი! ბოდიში უნდა მოგიხადოთ გრძელი მონოლოგისთვის, მაგრამ თქვენი სულგრძელობის მჯერა და იმედია, შემინდობთ. ნება მომეცით, კიდევ ერთხელ მადლობა მოგახსენოთ თქვენი ამაგისათვის, შევეცდები ჩემი მომავალი მოღვაწეობით არ შეგარცხვინოთ.

ბატონი აკაკი ნამოდგა, ხელი მომხვია, გულისში ჩამიკრა. მისი სიტბო დღემდე მომყვება.

ვამთავრებ თხრობას ბატონ აკაკი ხორავას შესახებ როგორც პიროვნებაზე, მსახიობაზე და მოღვაწეზე. გული მწყდება, რომ მისი ბუღი, მაღალი სულიერებით დამშვენებულ პორტრეტს ვერაფერი შევმატე. დასაწანია, რომ არ არსებობს მისი ისეთი ფერწერული პორტრეტი, რომელიც სრულად ასახავდა ამ დიდებული ქართველი კაცის ტრავგიკულ სულს.

მაგრამ არსებობს ბატონი აკაკის ფოტო, რომელიც ჩემს სანერ მაგიდაზე, მინის ქვეშ დევს და როდესაც სულიერად ძალიან მიჭირს, შემომხებხებს: „აკაკული! მაგრად იდეე!“

მდივანი მეუბნება, აკაკი ხორავას ოჯახიდან რეკავენო, ყურმილი ავიღე: „აკაკი გარდაიცვალა“, მესმის ქალბატონი ნინო მესხიშვილის ხმა. ლამის ენა ჩამივარდა, როგორც იქნა, მოვახერხე და მივუსამძიმრე. ბატონ ვასილ მგავანაძეს დაფურეკე, მოგახსენე, რომ აკაკი ხორავა გარდაიცვალა... დუშს. „როდის?“ „დღეს, გამთენიისას...“, „როგორ ფიქრობთ, სად უნდა დაიკრძალოს?“ „ქვეყნისთვის განუღიოს სამსახურისა და სახელის მიხედვით, ალბათ, მთანმინდაზე... პაუზა... ყურმილში ზუმერი გაისმა.“

იმის გამო, რომ მინისტრი ოთარ თაქთაქიშვილი საზღვარგარეთ იმყოფებოდა, დამკრძალავი კომისიის თავმჯდომარეობა მე, აკაკი დვალისძისთვის, დამეცალა. ალბათ, სხვა დროს ცეკას მდივანი, ან მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის პირველ მოადგილე იქნებოდა.

ასეა: დრონი მეფობენ და არა მეფენი! რუსთაველის თეატრში დავასვენეთ, მისი ნიჭისა და ღვაწლის პატივისცემელი უამრავი ხალხი მოვიდა. ქართველმა საზოგადოებრიობამ ქართული თეატრის პირველი არტისტი დიდი პატივისცემით მიაცილა განსასვენებლად. აკაკი ხორავა დაიკრძალა მთანმინდის პანთეონში, გამოსამშვიდობებელი სიტყვა მე უნდა მეთქვა. ეს ჩემთვის დიდი პატივი იყო, ვლელავდი, მემშინოდა, ტირილი არ დამენყო.

სიტყვის ბოლოს, მის ნათელ სულს ყველაფრისთვის, ყოველი ჩვენგანის სახელით, პატიება ვთხოვე და მომეჩვენა, რომ მის ნათელ სახეს ღიმილმა გადაუარა.

დიდი მომღერალი



პაატა ბურჭულაძე ჩვენი საამაყო თანამემამულეა, რომელმაც მსოფლიოს სცენები დაიპყრო. მასზე აღფრთოვანებით ლაპარაკობენ ჩვენი დროის ყველაზე გამოჩენილი მუსიკოსები. მის აღმზრდელ კონსერვატორიას ეამაყება, რომ დღეს პაატა სათავეში უდგას ქართული ვოკალური სკოლის წარმომადგენლების ტრიუმფულ სვლას ევროპისა და ამერიკის ყველაზე პრესტიჟულ საოპერო სცენებზე. პაატას ხელოვნებაში, ხმის ბუნებრივ სილამაზესა და დიდ ვოკალურ ოსტატობასთან ერთად, მე განსაკუთრებით ის მხიბლავს, რომ მის საოპერო გმირებს ყოველთვის დრამატული და მუსიკალური სანყისების განსაცვიფრებელი პარმონია ახასიათებთ. სწორედ ამიტომ ახდენენ ეს ცოცხალი, ემოციურად სავსე სახეები ასეთ დიდ ზემოქმედებას პაატას თაყვანისმცემლებზე, რომლებიც მისი შემოქმედების მოყვარულთა კლუბებსაც კი აარსებენ სხვადასხვა ქვეყანაში.

ქართული საზოგადოებრიობისათვის პაატა თავისი ქვეყნის ერთგული შვილი და ამავდროულად მოღვაწეა, რომელიც მეგო-

ბრებთან – მსოფლიოში აღიარებულ მომღერლებთან ერთად მას საჩუქრად უძღვნის შესანიშნავ საღამოებს. პაატამ არც მშობლიური კონსერვატორია დაივიწყა და თავისი სახელობის სტიპენდია დააარსა, რაც ნიჭიერი ახალგაზრდისათვის შესანიშნავი სტიმულიცაა და მნიშვნელოვანი ეკონომიკური მხარდაჭერაც. მაგრამ, ჩემი აზრით, განსაკუთრებით მისასაღმებელია მისი თაოსნობით დაარსებული საქველმოქმედო ფონდი, რომელიც მზრუნველობამოკლებულ ბავშვთა დახმარების კეთილშობილურ მიზანს ისახავს.

ვულოცავ პაატას საიუბილეო თარიღს და ვუსურვებ შემოქმედებითი წარმატებებით სავსე ხანგრძლივ სიცოცხლეს თავისი ქვეყნის სასახელოდ.

მანანა ღოიჯაშვილი

თეატრი ადამიანივითაა. იგი მთელი ცხოვრების მანძილზე ეუფლება მშობლიურ ენას და ეს პროცესი დაუსრულებელია.

ღილი ფოფხამის არსებობა ისეთივე ორგანული და აუცილებელია თეატრში, როგორც მსახიობის, დრამატურგისა და რეჟისორის. უფრო მეტიც, მისი მაღლიანი ხელის გარეშე წარმოდგენილია ჩვენი ნებისმიერი სექტაკლის გამარჯვება. ღილის ასეთი აქტიური მონაწილეობა ყოველი წარმოდგენის დაბადებაში აღსრულებდა მისი არა მარტო როგორც თეატრის ლიტერატურული ნაწილის გამგის მოვალეობისა, არამედ მისი ადამიანური თვისებაც, უწინარეს ფილოლოგიის პროფესიონალიზმი, რომელიც არ აძლევს იმის უფლებას, რომ ქართულ ენას, სცენიდან რომ ისმის, რაიმე დააკლდეს, დარაჯობს მას და აღწევს კიდევ მიზანს. მას გათავისებულო აქვს ჩვენი კლასიკოსების შეგონება, რომ თეატრში მთავარია ჟღერდეს მშობლიური ენა. ამ რთულ და საშურ საქმეს — ჩვენი ენის სინშინდის დაცვას — იგი რუსთაველის თეატრში მოსვლისთანავე შეუდგა. ყველა პიესას ჩვენთან რომ იდგმება, ჩვენი დრამატურგების საწყენად არ ვამბობ, იგი ასწორებს და რედაქტირებას უკეთებს.

ერთხელ, ქალაქში კარგა ხნის არყოფნის შემდეგ, ქუჩაში მიმავალს ერთი ლამაზი ქალის გარეგნობამ ისე მომხიბლა, რომ მიასხოებისას ქათიანაურის თქმაც კი მომინდა. ეს ქალბატონი ღილი ფოფხამე აღმოჩნდა.

მთელი ჩვენი ეულოცავთ ამ მარად ახალგაზრდა და ლამაზ ქალბატონს საიუბილეო თარიღს და ვუსურვებთ ჯანმრთელობას, ხანგრძლივ სიცოცხლეს, რათა მისი მაღლიანი ხელი დიდხანს არ მოკლებოდეს რუსთაველის თეატრს.



რობერტ სტურუა

ღილი ჩემი მეგობარია. ეს ჩვენი მეგობრობა 35 წელზე მეტს ითვლის. პირადად მე ძალიან ვუფრთხილდები ამ მეგობრობას, ვინაიდან იგი ურთიერთობაში უკომპრომისოა. სწორად მიფიქრია, რომ განგებამ ღილი ორ შემოქმედებით სამყაროში მოახვედრა. ეს ბედნიერება!

ქართული მწერლობა — აქ მას გალავტიონიდან მოყოლებული დამწყებ მწერლებამდე თითქმის ყველასთან ჰქონია ურთიერთობა: ზოგთან მჭიდრო, ახალგაზრდული, ზოგთან შორეული ნაცნობობა აკავშირებდა. ის სწორად ყოფილა პოეტების შთაგონების წყარო. ქართული თეატრი — ამ საოცარ, რეალურ სამყაროშიც მან თავისი ადგილი დაიძვივრა. რუსთაველის თეატრის, რობერტ სტურუას

სექტაკლები, რომლებიც შემდგომ საიტაპო გახდა ღილი ფოფხამის ქურაშიც არის გამომწვარი. მინდა ვთხოვო ღილის (თუ მიიღებს, რასაკვირველია!) ამ ყველაფერზე დაწეროს, რათა შთამომავლობას დარჩეს ქართული მწერლობისა და ქართულ თეატრის უცნობი სურათები.

შენ ყველას სჭირდება, ჩემო ღილი, პირველ რიგში შენ შვილებს და შვილიშვილებს შემდეგ — ჩვენ...

თავში მეგობრობა ვახსენე, არა, ჩვენი ურთიერთობა უფრო მეტია. მე შენ ძმობას გთავაზობ და შევეცდები გავამართლო.

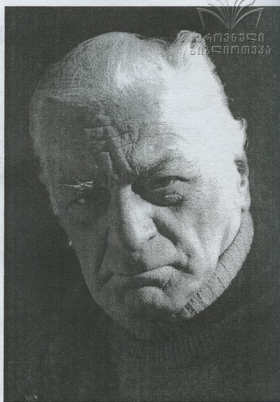
შენი ბოვი ქაშთარაამ

გამოთხოვება

ედიშერ მაღალაშვილი

2005 წლის 26 იანვარს 80 წლის ასაკში გარდაიცვალა რუსთაველის თეატრის მსახიობი, ქართული თეატრისა და კინოს თვალსაჩინო მოღვაწე, არაჩვეულებრივი ბუნების ადამიანი და ბრწყინვალე პროფესიონალი ბატონი ედიშერ მაღალაშვილი. ბატონი ედიშერი იმ მსახიობთა რიცხვს ეკუთვნოდა, რომელთა შემოქმედებითი ბიოგრაფია ტრიუმფატორის სვლას ჰგავს. იგი მსხვილი პლასტიკური ფორმების ოსტატი იყო, მძაფრი, ძლიერი, პერიოკული თუ ფსიქოლოგიური მხატვრული პორტრეტების ავტორი. ამასთან, მის გმირებს თავისებური შინაგანი სირბილე, იუმორი და ლირიზმიც გამოარჩევდა, რაც მათ კიდევ უფრო მეტ მიმზიდველობასა და ხიბლს სძენდა. ბრწყინვალე აქტიორული ინდივიდუალობებით აღსავსე ეპოქაში ედიშერ მაღალაშვილს თავისი საპატიო თვალსაჩინო ადგილი ეკავა — ღირსეულს ღირსეულთა გვერდით. როცა ასეთი ადამიანები მიდიან, დანაკლისი განსაკუთრებული სიმძაფრით განიცდება, რადგან მათთან ერთად თითქოს მთელი მშვენიერი ეპოქა გვტოვებს — ძლიერი, კეთილშობილი, ლამაზი.

ჯონ პროტკორი — ამერიკელი ფერმერი, პატიოსანი, ოდნავ პირქუში, პრინციპული, უკომპრომისო, გაუტყეხელი ნებისა და მოუდრეკელი ღირსების კაცი. ეს ახალი სამოქალაქო აზროვნების ნიმუში გახლდათ. ასეთი იყო ედიშერ მაღალაშვილის პირველი როლი რუსთაველის თეატრში. მას მოჰყვა კრეონტი, კიკვიძე, თეფცხი, გუჩა კალანდარია, ლენინი და ციურუბა, სიმონ გოდაბრელიძე, ეფრემ ქებოტი, ბაგრატ გურიელი, სალარიძე, უილესი — ეს მცირე ჩამონათვალია იმ როლებისა, რომლებიც მსახიობმა



ედიშერ მაღალაშვილი

რუსთაველის თეატრში განასახიერა. მანამდე იყო მარჯანიშვილის თეატრი, ხოლო კიდევ უფრო ადრე — 1946 წლიდან — დაიწყო მისი გზა ქართულ კინოში. კინოფილმმა „ქეთო და კოტე“ ედიშერ მაღალაშვილის ადრეული ახალგაზრდობის სურათი შეგვიწარმოა — ცოცხალი, მზიარული და მშვენიერი ყმანვილი თავადის სახე. კინოშიც ისეთივე წარმატებები იყო, როგორც თეატრში. მსახიობი ჭეშმარიტად სახალხო სიყვარულით სარგებლობდა — არა მხოლოდ საქართველოს, სომხეთის სახალხო არტისტიც გახლდათ. ეს ნოდება მას პატრიოტულ ფილმში სომეხთა საყვარელი მეფისა და მხედართმთავრის — დავიდ ბეგის როლის განსახიერებისათვის მიანიჭეს. ასეთივე საყოველთაო სიყვარული და პატივისცემა მოიხვეჭა მსახიობმა თავის მეგობართა და კოლეგათა შორისაც. რუსთაველის თეატრი და საქართველოს კულტურის სამინისტრო დიდი გულისტკივილით ეთხოვება დაუწყყარ მსახიობსა და ადამიანს — ბატონ ედიშერ მაღალაშვილს.

შოთა რუსთაველის სახელობის
აკადემიური თეატრი

„თეატრი და სხვა“ № 1

ედიშერ მაღალაშვილს ბავშვობიდანვე ვიცნობდი, უფრო ახლოს კი არანაკლებ ნიჭიერ კაცს — თენგიზ მაღალაშვილს. პირველი შთაბეჭდილება იყო განსაკუთრებული — მერკუციოს როლი ვ. ტაბლიაშვილის სპექტაკლში „რომეო და ჯულიეტა“. უამრავი მერკუციო მინახავს როგორც სცენაზე, ასევე ეკრანზე. ასეთი დონის მერკუციო არსად, არასოდეს მინახავს.

ასეთი შესანიშნავი ფეთქებადი როლით დაინიყო ედიშერ მაღალაშვილის შემოქმედებით ბიოგრაფია.

მერკუციოს შესრულებაში ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ის იყო, რომ ედიშერმა შეძლო ეჩვენებინა ისეთ ტრაგიკულ სიტუაციაში როგორცაა, რომელსა და ტიბალტის დაპირისპირება, პირველ რიგში ნამდვილი ვაჟკაცები იღუპებიან. ეს იყო საოცარი ტემპერამენტით, გარეგნული მოშიბველეობით დაჯილდოებული მერკუციო. ედიშერმა მარჯანიშვილის თეატრში იმდენი კარგი როლი შესასრულა, მე არ შემიძლია მასზე საუბარი, როგორც მხოლოდ რუსთაველის თეატრის მსახიობზე. იგი ორივე თეატრს ერთნაირად ეკუთვნოდა.

ედიშერმა შესანიშნავი სკოლა გაიარა მარჯანიშვილის თეატრის კორიფეების გვერდით ვახტანგ ტაბლიაშვილის, ვასო ყუშიტაშვილის, არჩილ ჩხარტიშვილის ხელმძღვანელობით. იგი

ჩემი საყვარელი მსახიობი იყო. სანამ რუსთაველის თეატრში გადავიდოდა, არ დამიდგამს სპექტაკლი, რომელშიც მას მთავარი როლი არ ეთამაშა. „სასტუმროს დიასახლისი“, „აფროდიტეს კუნჭული“, „კოლხეთის ციყვარი“, „ამერიკული ტრაგედია“ და სხვ. ჩემი აზრით, ედიშერი მარჯანიშვილის თეატრისთვის დიდი დანაკარგი იყო, მიუხედავად იმისა, რომ ეს თეატრი კარგი არტისტების დეფიციტს არ ნიციდდა.

მის დასაფლავებაზე ვთქვი, რომ სცენაზე მერკუციო იყო, ხოლო ცხოვრებაში რომელს სიყვარულით იცხოვრა — სამგალითო სიყვარულით უყვარდა სიცოცხლის უკანასკნელ წუთამდე უდროოდ გარდაცვლილი ულამაზესი და უნიჭიერესი ქალბატონი ნატა — მეუღლე.

ედიშერი თავისი ქვეყნის ნამდვილი პატრიოტი იყო, მსაფრად განიცდიდა ყველაფერს, რაც ჩვენს ქვეყანაში ხდებოდა და მთელი თავისი დიდი ცხოვრება სამშობლოზე ფიქრში გაატარა.

გული მტკიოდა, თუ ვხედავდი, რომ ისე არ იყო გამოყენებული თეატრში, როგორც მის დიდ ტალანტს შეეფერებოდა, ედიშერის ცხოვრება მაგალითია მაღალი პროფესიონალიზმისა და პატრიოტიზმის.

გიგა ლორთქიფანიძე

დაგვიანებული პატარა გარათი ედიშერ მაღალაშვილს

„რომეო და ჯულიეტა“ მარჯანიშვილის თეატრში, ალბათ, 40-ჯერ მაქვს ნახაბი და ვერასდროს ხარმოდებდენდი, რომ ეს საუცხოო ლამაზი ანაღმარადა, რომელიც მერკუციოს თამაშობდით, ჩემი უფროსი მეგობარი გახდებოდა. ჩემი შეგნებული ცხოვრების მანძილზე მე თქვენი ყურადღება არ მომკლებია.

1967 წელი... ჩემი, როგორც რეჟისორის პირველი რეპეტიცია. წარმოიდგინეთ ჩემი მღელვარება, დამთავრდა პირველი რეპეტიცია. ყველა წავიდა ბატონი სერგოს თამაშობით. დარჩით ორად ორი ადამიანი — ბადრი კობახიძე და თქვენ. თურმე ჩემზე არანაკლებ დელავადით. ასე გრძელდებოდა მთელი ცხოვრების მანძილზე. მე ბედნიერი ვიყავი ამით ჩემს სამ სპექტაკლში იყავით დაკავებული. იყო

თავდადებული შრომა, დაუღალავი ფიქრი როლზე და უდიდესი ნდობა რეჟისორისადმი. მაშინაც კი, როცა წასული ვიყავი თბილისიდან საგასტროლო სპექტაკლებით, თქვენ არ ტოვებდით არცერთ ჩემს სპექტაკლს და შემდეგ მე საუბრებოდათ მათზე.

ყურადღება, ყურადღება და უზომო სითბო, რომელიც მე თქვენგან მიმიღია, მმატებდა რწმენას. თქვენ იყავით ჩემი უფროსი მეგობარი.

თქვენი წასვლა ამ ქვეყნიდან გვიტოვებს დიდ ტკივილს, მაგრამ ჩემს მესხიერებაში თქვენი სხოვნა არასოდეს წაიშლება, იქნებით ჩემთან, იქნებით ჩემში.

თქვენი გოგნი ქაშთარაძე

„თქვენი და ცხოვრება“ № 1



ეთერ გუგუშვილი

გარდაიცვალა გამოჩენილი თეატრმცოდნე და საზოგადო მოღვაწე – საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ყოფილი რექტორი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ე. მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი, პროფესორი ეთერ ნიკოლოზის ასული გუგუშვილი.

ეთერ გუგუშვილი დაიბადა 1925 წლის 2 სექტემბერს. 1949 წელს დაამთავრა მოსკოვის ა. ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი, იქვე დაამთავრა ასპირანტურა.

1945-55 წლებში მუშაობდა საქართველოს კულტურის სამინისტროში ხელოვნების მთავარი სამმართველოს უფროსის მოადგილედ. მალე გადაყვანილი იქნა თეატრალური ინსტიტუტის პროორექტორის თანამდებობაზე, სადაც მუშაობდა 18 წელი.

1973-1991 წლებში იყო ამ ინსტიტუტის რექტორი.

ეთერ გუგუშვილმა მთელი თავისი ორგანიზატორული ნიჭიერება მოახმარა თეატრალური ინსტიტუტის წარმატებებს. მან დიდი როლი შეასრულა ინსტიტუტის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის განმტკიცებაში, შეუპოვარი ბრძოლით მიანია სასწავლო თეატრის შექმნას.

ე. გუგუშვილი იყო ფართო, მასშტაბური აზროვნების რექტორი, გაბედულად უჭერდა მხარს ყოველ სიახლეს, იბრძოდა ინსტიტუტში ახალი ფაკულტეტებისა და სპეციალობების შექმნისთვის. სწორედ მისმა თავდადებამ და პრინციპულობამ გახადა შესაძლებელი ინსტიტუტში შექმნილიყო კინოფაკულტეტი.

ეთერ გუგუშვილი იყო ინიციატივანი და სიახლის მიძიებელი რექტორი. ორგანიზატორულ მუშაობასთან ერთად ეწეოდა ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას. ზრდიდა თეატრმცოდნეთა კადრებს.

ე. გუგუშვილი იყო ხალასი ნიჭის კრიტიკოსი და მკვლევარი. მისი წერილები გამოირჩეოდა პრინციპულობით, წერდა ცოცხლად, ხატვანად, ხოლო გამოკვლევებს – მეცნიერული სიღრმით. ე. გუგუშვილმა დაწერა ფუნდამენტური მონოგრაფია კოტე მარჯანიშვილზე, რისთვისაც მიენიჭა მარჯანიშვილის სახელობის პრემია. ე. გუგუშვილმა არაერთი შრომა უძღვნა მარჯანიშვილის შემოქმედებას. ეთერ გუგუშვილი იყო ოცდახუთი წიგნის ავტორი, სადაც განხილულია ქართული თეატრის ისტორიისა და თანამედროვეობის პრობლემები.

ე. გუგუშვილს ეკუთვნის ა. ხორავას, ს. ზაქარიასი, ვ. ანჯაფარიძის, ა. ვასაძისა და სხვა დიდ მსახიობთა შემოქმედებითი პორტრეტები.

ე. გუგუშვილი დიდი გატაცებით მუშაობდა ბალეტის გამოჩენილი მოღვაწეების შემოქმედებაზე. მაღალი პროფესიული ოსტატობით განიხილა ვ. ქაბუკიანის, ულანოვას, წიგნაძისა და სხვათა შემოქმედება. წლების მანძილზე იყო ქაბუკიანის საზოგადოების პრეზიდენტი.

ეთერ გუგუშვილი მრავალი წლის მანძილზე იყო საქართველოს მშვიდობის კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილე, მის აზრს ყოველთვის ანგარიშს უწევდნენ ფართო საზოგადოებრივ წრეებში, პატივს სცემდნენ, როგორც სპეცკადამიანს. იგი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა კავკასიის ხალხებისათვის კადრების მომზადებას.

ეთერ გუგუშვილის ღვაწლი და ამაგი მუდამ დარჩება ქართული თეატრისა და უმაღლესი სახელოვნებო განათლების ისტორიაში.

საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირი, საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს საზოგადოებრივი უნივერსიტეტი, საქართველოს კულტურის სამინისტრო

№ 1
„თეატრი და სხვა“



ძალიან მიჭირს საუბარი ეთერ გუგუშვილზე, როგორც გარდაცვლილზე. თვრამეტი წელი ერთად ვიმუშავეთ. ის 18 წელი რექტორი იყო, მე — მისი პირველი მოადგილე — პრორექტორი.

ჩვენ ერთად გავაერთეთ პატარა ინსტიტუტის დიდ საუნივერსიტეტო სასწავლო-სამეცნიერო სახელოვნო სასწავლებლად ფორმირების ურთულესი გზა. ბევრი სიხარული განვიცადეთ, ბევრი ტკივილით სასვე დღეებიც, მაგრამ გვექონდა რწმენა და გატაცება, სტუდენტების სიყვარული და თანამოაზრობა.

ეთერი ბუნებით ნიჭიერი ადამიანი იყო, ჰქონდა ალღო, უცებ ითვისებდა სიახლეს, თუ რამეს გადაწყვეტდა, უთუოდ გაიტანდა თავისას. მას შეეძლო მეგობრობის თავდავინიყებთ, გატაცებით სიყვარული. ხმალაბობული იდგა მეგობრის გვერდით. ზოგჯერ უკიდურესობამდეც კი მიდიოდა მისი მზარდაჭერა.

ინსტიტუტში ბევრი სახელოვანი ხელოვანი და მეცნიერი მუშაობდა. ურთულესი ხასიათი ჰქონდა ყოველ მათგანს, ამიტომ ეთერის იმპულსურ აფეთქებულ ვანეიტრალუბად ხოლმე. ამისთვის ის ყოველთვის მაქებდა, რადგან თავად გულით იყო ეკეთილი და გრძნობდა, რომ ურთიერთობებს გაერთიანებდა სჭირდებოდა.

სრული ნდობა გამოიქვამდა და მეც მუდამ ეცდილობდი ნდობის გამართლებას. ინსტიტუტშიც მან მომიყვანა პრორექტორად. ცოტა უსწარი კი იყო პრორექტორად ჩემი დანიშვნა. მანამდე უკულტურის სამინისტროში ვმუშაობდი თეატრალური განყოფილების უფროსად. ერთხელ, როდესაც ავად გავხდი და სამსახურში ვერ დავდიოდი, ეთერმა სახლში დამირეცა:

- ვასო, რატომ არ მოდიხარ სამსახურში? — მითხრა სიცილით და საყვედურით. გავლიზიანიდი, ვიფიქრე, რა მისი საქმეა, როდის მივალ სამსახურში. ამიტომ გალიზიანებულმა ვუპასუხე:
- შენ რა, ახლა ჩემი კონტროლიორი გახდი?
- დიას, როდის გამოიხვალ სამსახურში?!
- ეთერი, მითხარი რა გინდა?
- მინდა, რომ სამსახურში დროზე მოხვიდე!..
- შენ რა, სამინისტროში დაინიყე მუშაობა?
- არა, ისევ ინსტიტუტის რექტორი ვარ!
- ეგ ვიცო, ახლახან არ დაგნიშნეს?
- ჰოდა, შენ ჩემს მოადგილედ გადმოგიყვანეს!

მელაპარაკებოდა და თან გულიანად იციხინდა! თურმე ცენტრალურ კომიტეტში მდივანთან, ქ-ნ ვ. სირაძესთან საუბარი გამართულა პრორექტორის თანამდებობაზე კანდიდატურის შერჩევის შესახებ. იქ ყოფილა განათლების მინისტრი ბატონი გ. ჯობლაძე. საუბარი ყოფილა სხვადასხვა კანდიდატურაზე, ეთერს ჩემი კანდიდატურა დაუსახელებია. ვ. სირაძემ და გ. ჯობლაძემ თურმე ერთხმად და-მიჭირეს მხარი. მე კი ამის შესახებ არაფერი ვიცდიდი.

აქდამ დაინყო ჩემი და ეთერის მეგობრობა. ეთერს დიდი ავტორიტეტი ჰქონდა მთავრობასა და საზოგადოებაში. ყველა უწევდა ანგარიშს მის

სიტყვას. დღეს რომ ჩვენი უნივერსიტეტი რუსთაველის თეატრიდან ლამის ოპერისა და ბალეტის თეატრად გადაქცემული, სწორედ ეთერის და მსახურებაა. მან დიდი ბრძოლით მოიპოვა სასწავლო თეატრი. რამდენი ბრძოლა გადაიტანა კონფაქტუტის შექმნისთვის. ყველაფერი ეს ადვილად მისაღწევი არ იყო.

ეთერი გუგუშვილი ხალხის ნიჭის კრიტიკოსი იყო. ნერდა ცოცხლად, მხატვრული სახიერებით, ტემპერამენტით, ჰქონდა პოეტური ხედვა. შე მოხვევითი არ არის, რომ მან შესანიშნავად თარგმნა რუსულად გალაცტიონის ლექსები, ნაწილი დაიბეჭდა კიდევ. მისი წერილები გამოირჩეოდა მსაფრთე შეგრძნებით და ფართო საზოგადოებრივი ხედვით. ნერდა სწრაფად. სტატიის დანერა შეუძლო ყოველგვარ პირობებში, თვითმფრინავში, მატარებელში, თვით სხდომებზეც კი. „საჯარო განმარტების“ უცნაური ჟურნალისტური უნარი ჰქონდა.

ეთერი გუგუშვილი ცნობილი კრიტიკოსისა და ტრიბუნის ბესო ეფენტის მეუღლე იყო და მასზე უფროდ იქონია გავლენა, როცა კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებამ გაიტაცა. არაერთი შრომა უძღვნა გენიალურ რეჟისორს, მათ შორის ფუნდამენტური მონოგრაფია, რისთვისაც მარჯანიშვილის პრემია მიენიჭა (ეს იყო მისი პირველი შრომაც).

ეთერი გუგუშვილმა შესანიშნავი პრაქტიკული განათლება მიიღო მოსკოვში ა. ლუნინარსკის სახ. თეატრალურ ინსტიტუტში. მისი მასწავლებელი იყო გამოჩენილი თეატრმცოდნე გ. მარკოვი. საერთოდ, მოსკოვში მაშინ თეატრმცოდნეობით მეცნიერების მაღალი დონე იყო. თეატრმცოდნეობის რუსული სკოლა მიეღეს მსოფლოში გამოირჩეოდა. ამ ატმოსფეროდ დიდი გავლენა მოახდინა ე. გუგუშვილზე.

ეთერი გუგუშვილმა არაერთი ნიგნი დანერა. მათ შორის გამოჩენილ მსახიობთა პორტრეტები. მეტის გაცეთება შეეძლო თავის პროფესიაში, მაგრამ უდიდესი დრო მოახზარა ინსტიტუტისა და საზოგადოებრივ მოღვაწეობას.

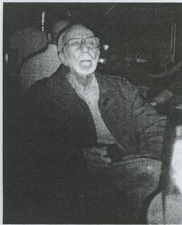
ძალიან განიცადა რექტორის თანამდებობიდან განთავისუფლება. უსამართლოდ მოექცნენ. თანდათან გაუცხოვდა მისთვის ინსტიტუტიც და მეელი ცხოვრებაც. ბოლო წლებში უსახლოსად და ინდიფერენტულად უყურებდა ყველაფერს, რაც ადრე მისთვის შთაგონების წყარო იყო. მის ხსოვნაში თანდათან გაქრნენ ნაცნობი სახეები, ცხოვრების სურათები და შთაბეჭდილებები. ნელ-ნელა „წრეელი გული — ცხელი გული“ გაცივდა.

ამქვეყნიური სიხარულისგან სრულიად დაცლილმა ექვს თებერვალს დაიძინა და ძილშივე ნავიდა იმქვეყნიურ სამყაროში. მას არ განუცდია სიკვდილის შიში, რომელიც ასე ტანჯავს კაცობრიობას.

აქ კი მას მართლაც გაუღიმა ბედა!...

პასილ მიხანაძე

„თაყვანი და უხარბეს“ № 1



თავტრფოსოდნოვის რაინდი

საქართველო — სამშობლო
ქართველი — დაბადებით
ქართველშვილი — გვარად
ერისა და არჩეული საქმის პატრიოტი. მო-
აზროვნე, უაღრესად ემოციური, შესანიშნავი
ორატორი, რომლის ლექციები, სამეცნიერო
მოსხენებები, სატელევიზიო გადაცემები პრო-
ფესიული ზეიმი იყო.

ასეთად ვიცნობდი 1968 წლიდან, ახლა უკვე
ასეთს გავისხენებ ჩემს პედაგოგსა და შემდგომ
უფროს კოლეგას, აღიარებით უაღრესად გა-
ნებიერებულს, მრავალი კონფერენციისა და
ფესტივალის მონაწილეს, რომელიც ღირსე-
ულად წარმოადგენდა ყველგან ქართულ თე-
ატრმცოდნეობით სკოლას, პრინციპულობისა
და სიჯიუტის ნაზავით ხასიათში, რომელსაც
რეალობისაგან გამიჯვნის და ცხოვრების მიერ
შემოთავაზებული კომპრომისების უარყოფის
მტკიცე უნარიც ჰქონდა.

ყველასთვის საჭირო კოლორიტული პირო-
ვნება არც კინემატოგრაფს დარჩენია შეუმჩნე-
ველი. რეჟისორ გელა კანდელაკის მიწვევით
მისსავე ფილმში „უბედურება“ შეასრულა ნი-
კოს როლი, ზ. მექვაბიშვილის „ექსპედიციაში“
(მაკრონი) — რისმაგი. გადაღებულია ო. შაბა-
თავას „ტურანდოტსა“ და „ატრაქციონში“,
ხოლო გ. კანდელაკის დოკუმენტურმა ფილმმა
„იმერეთი“ კადრს მიღმა სასაიამოვნოდ აღმო-
გვაჩენინა მისი, როგორც ტექსტის თანაავტო-
რისა და დიქტორის ხმა.

არაერთგვაროვან რეალობაში, რალა თქმა
უნდა, პატრონი ვახტანგის მაქსიმალიზმიც შე-
იცვალა, მაგრამ უფრო გამოიკვეთა მისი, რო-
გორც პროფესიონალის უშურველობა — მნი-

შენელოვანი რჩევის, დასცენისა თუ მოსაზრე-
ბის გაზიარება — გაჩუქება, რაც მხოლოდ ნი-
ჭიერთა თვისებაა, რადგან არ ეშინიათ აზრო-
ბრივად გალატაკების. და რადგან მოკლედ უნ-
და მოეჭრა სათქმელი, არ შეიძლება არ აღ-
ვნიშნო მრწამსის ერთგულება, მოდიდან გარ-
დასული თვისება, რაც პრინციპული მოვლენის
დროს მის პოზიციას ქმედების რანგში აამაღ-
ლებდა.

თვისებათა მრავალფეროვნება, რომელიც
ადამიანსა და პროფესიონალს გარკვეულ ფსი-
ქოტიპად აყალიბებს საზოგადოების თვალში,
მას ინდივიდად წარმოაჩენს. მკვეთრი ინდივი-
დუალობა წუთისოფლის ცოდევა-მაღლიან გზა-
ზე შეცდომის დაშვების უამრავ საფრთხეს
ქმნის, რომლის გარეშეც შეუძლებელია განვ-
ლო ცხოვრება, მაგრამ აუცილებელია ერთიან
განზომილებაში მოქცეული შედეგით, ღირსე-
ულად მკვიდრდებოდე იმ სარბიელზე, რომე-
ლიც შენი შეგნებული სიცოცხლის საზრისად
იქცა.

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელო-
ბის სახელმწიფო თეატრის და კინოს უნივე-
რსიტეტის სამეცნიერო კვლევით სექტორში
წარმოდგენილი და დაცული ნაშრომები ზემო-
აღნიშნულს უტყუარი დასტურია.

ყოველივე ქართული ჭეშმარიტად მძიმე
ხედრის შესატყვისია. არც ამ მხრივ იყო გა-
მონაკლისი, საბედნიეროდ, როგორც მას ბა-
ტონი დიმიტრი ჯანელიძე უსწოდებდა, „თე-
ატრმცოდნეობის ნამდვილი რაინდი“ ვახტანგ
ქართველშვილი.

ნატა დვინია

„თუკმა და სხვა“ № 1

მეა მელაქე



ვლელავ და მიჭირს წერა, რადგან მეა მელაქე ერთი ჩვეულებრივი, სხვებისგან არაფრით გამოჩენილი პიროვნება როდი გახლდათ. ფაქტია, რომ მისი ძირითადი ფართო განათლების, ინტელექტისა და ერუდიციის მქონე ადამიანს, ერთი შეხედვით, გაცილებით მეტი უნდა გაეკეთებინა და დღეს ჩამოვთვლიდით იმ ნაშრომებს, თარგმანებს, გამოსვლებსა თუ სტატიებს, როგორც ამგვარ შემთხვევებში ჩამოთვლიან ხოლმე, მაგრამ... მეა უშურველად ფანტავდა და გასცემდა თავის შესაძლებლობებს ისე, რომ არასოდეს აღბეჭდავდა საკუთარ გვარ-სახელს, მაგრამ მეგობრებმა და კოლეგებმა კარგად ვიცოდით მისი ფასი. ამიტომაც სწორად, ამა თუ იმ ვითარებაში, საკუთარ მოსაზრებებს მასთან გადავამოწმებდით ხოლმე – გვესაჭიროებოდა მოვლენის მრავალი ასპექტითა და რაკურსით მისეული ხედვა, რადგან დარწმუნებული ვიყავით მის განსწავლულობასა და გემოვნებაში, სათანადო პარალელუბსა და ასოციაციების სწრაფად და შეუმცდარად მიგნების უნარში. ამიტომაც ცხადდებოდა ხოლმე დავგვიანების მოყვარულ მეა მელაქეზე სასწრაფო ძიება, რათა მისთვის ორგანულ, მისმიერვე შექმნილ სალონურ ატმოსფეროში მოგვეზონება პოზიციები. მის ფენომენალურ მესხიერებას რამდენჯერ ვუხსნივართ სასწრაფო მასალის ოპერატიულად მომზადებაში. ჩვენ ხომ ცანებივრებულები არ ვიყავით კომპიუტერით, ინტერნეტით და ა.შ. ჩართავდა მეა მელაქე თავის „კომპიუტერს“ და მყისვე ხელთ გვექონდა საქირო ციტატა წყაროს ზუსტი მონაცემებით. „ეს პათიოლოგია!“ – მივამახლებდით გახარებულები, რასაც მისი სიცილი მოყვებოდა.

საოცრად კომუნიკაბელური ადამიანი იყო. სწორმნიშვნელობა, პროვინციალიზმისა და მეშინაობისგან თავისუფალი. არაფრად აცდებდა თანამედროებრივ იერარქიასა და რაოდენ მაღალი რანგის შესხვედრავც არ უნდა ყოფილიყო, თავისი რეპლიკებითა და საქციელით ამა თუ იმ ჩინონიკს მყისვე მინაზე აბრუნებდა, უშუალო, ადამიანურ, მეგობრულ ენაზე აამტყვევებდა.

რად ღირდა თუნდაც თბილისის ქუჩებში მასთან ერთად სიარული! დანიშნულების ადგილზე იმგვარი მარშრუტით იცოდა მისვლა, რომელსაც

კაციშვილი ვერ მოიფიქრებდა – მოძრაობდა ნესების დარღვევით, უცნობი ქუჩებითა და ბილიკებით, რათა ულამაზესი ხედი ან ნაგებობა ეჩვენებინა, რომლის ისტორიასაც გზადაგზა ზედმონენებით დანვრილებით ჰყვებოდა. უმოკლეს გზას კი ირჩევდა, მაგრამ რა ხანგრძლივი იყო მისი გავლა! იმიტომ, რომ უთვალავ ნაცნობს უნდა შეხმანებოდა – მეზოვესა თუ მენაყინეს, უბნის ბიჭებს თუ მალაზიაში მოვაჭრეებს, კულტურის მოღვაწეებსა თუ სხვა ნაცნობ-მეგობრებს. მართალია, უმოკლესი გზით ნახულები მუდამ ვაგვიანებდით ადგილზე მისვლას, მაგრამ სიცოცხლით, კონტაქტებით, ინფორმაციებით რა მდიდარი იყო ეს ხალისიანი გზა...

ქემშირიტი სიყვარული და თანადგომა იცოდა, სიყვითეს არასოდეს იგინებდა. იმ განსაცდელების გადატანა ხედა წილად, რაც ჩვენმა ქვეყანამ გამოიარა დამოუკიდებლობის პირველ წლებში. ფრონტის მონაწილე ხაზზე მდგარი შვილების გამო, თავად ორ ცეცხლს შუა მყოფი სხვებს აწუგებდა და თავს დაფარვატებდა ზუგდიდსა თუ სვანეთის გზისკენ სასიუხით თვალმიპყრობილი.

ერთი შესხედვით, ქარაფშუტა ქალბატონი ბრძანდებოდა, მუდამ მოუსვენარი, გაუთავებელი მოლაპარაკე ან პერმანენტულ წიგნში თაფარგული, მაგრამ სინამდვილეში მასავით ცოტამ თუ იცოდა თავისი ფესვების ისტორია, ტრადიციები და სიყვარული. ცხოვრებაში პირველქმნილი მშენიერების მოტრფილავ ქალბატონი ბრძანდებოდა, რომელმაც ვერაფერი გაუფო საწუთროში ადამიანების მიერ დადგენილ, ზედაპირულ და ეფემერულ წესრებს.

მეამაყება, რომ მეა მელაქესთან, ამ განუმეორებელ, არაირდინალურ პიროვნებასთან მეგობრობა მავკვირებდა. ალბათ, იგივე გრძნობები ეუფლებრა ყველას, ვისაც კი მასთან ჰქონია ურთიერთობა საქართველოს კულტურის სამინისტროში, თეატრის მოღვაწეთა კავშირსა თუ თეატრის, მუსიკის, კინოსა და ქორეოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმში.

იაფხე გვათუა

რეპლიკა

გულიკო მამულაშვილი

ირანი თეატრის მიღმა არ დარჩენილა!

ფურნალ „თეატრი და ცხოვრება“-ს 2004 წლის №8-ში დაიბეჭდა ნათია სოხაძის „ირანი – თეატრალური ცხოვრების მიღმა“. ვესმუარებით ამ მკირე მოცულობის, მაგრამ მრავალგვარი ინფორმაციის შემცველ წერილს.

ატორი სათაურშივე გვაცნობს თავის დამოკიდებულებას ირანის თეატრის მიმართ და დასაწყის-დებუ აცხადებს: „რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ასეთ ქვეყანას არ აქვს ნაციონალური თეატრი – ირანში თეატრალური კულტურა ვერ განვითარდა“.

თანამედროვე ირანული დრამატურგის ფესვები XIX საუკუნის დასაწყისის დასავლურ დრამატულ მწერლობასთანაა დაკავშირებული (თანამედროვე სპარსული თეატრის ფუძემდებელია მირზა აკბარ-

ხან ნავაშაში, რომლის ხელმძღვანელობითაც 1890 წელს სახელმწიფო თეატრი შეიქმნა), რაც გამოიხატება სტილის ტენიკის, ფორმის, მოდელბისა და ირსახეობის გამოყენებაში, თუმცა შინაარსობრივად იგი კვლავ ირანულად დარჩა. როგორც ჩანს, ყაჯარები (თურქული წარმოშობის დინასტია 1796-1925, რომლის დამარსებელია ალა-შაჰმად-ხან ყაჯარი) ხელს უწყობდნენ ევროპული კულტურის განვითარებას, მაგრამ არც ირანულ ტრადიციებს ახშობდნენ. (იხ. „თაშ იე“, ანჯავი შირაზი, „თეატრალური ხალხური თამაშობები – პიესები“, თეირანი, 1973წ., სპარსულ ენაზე. ფაქტურად ეს ხალხური თეატრია, აბულ ყასიმ ჯენათი ათი „ირანის თეატრის დაარსების ისტორია“, თეირანი, 1955 წ., სპარსულ ენაზე, ბაბრამ ბიზანი, „თეატრი ირანში“, თეირანი, სპარსულ ენაზე). ამ პერიოდში ირანში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მირზაფათალი ახუნოვი. მისმა პოლიტიკურ და სოციალურ თემაზე შექმნილმა პიესებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ეროვნული თვითშეგნების გაღვიძებასა და თეატრის განვითარების საქმეში.

1917 წელს თეირანში ნაციონალური თეატრი შეიქმნა, რომელმაც პირველი მსახიობი ქალები მოამზადა.

30-იან წლებში სადევ პედაიათმა, ბოზორჯ ალავი, პეჯეშიმ, სეიდ ნაფისმა და სხვებმა რელინგისტური ლიტერატურა შექმნეს. დასავლური (ინგლისური, რუსული, ფრანგული), აღმოსავლური (არაბული, სანსკრიტი, ფალარი, ავსტა) ენების მცოდნე და განსწავლულმა, მწრომელი ადამიანების ჭირ-ვარამზე მოფიქრალმა მწერალმა სადევ პედაიათმა მეტად პატრიოტული სულისკვეთებით გამსჭვალული შემოქმედებით ხელი შეუწყო ნაციონალური თეატრის განვითარებას.

ამავე პერიოდში 1926 წელს შექმნილი თეატრალური მუსიკალური კლუბი „ჯამეიე ბარბად“ ეროვნულ თეატრად გადავითა, სადაც სპარსული ფოლკლორიდან ნასაზრდოებ პიესებს დგამდნენ. ამ

მეოცის სოხვას

ძალიან ხშირად ახალგაზრდობის მომავალ პროფესიას ოჯახი განსაზღვრავს. თბილისში, შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო-სარეჟისორო ჯგუფში ჩარიცხულმა ალექო ჯანელიძემ უკვე იცოდა, რომ მისი ცხოვრება სწორედ ე. ვუჩიას სახელობის ფოთის დიდი ტრადიციების მქონე თეატრთან იქნებოდა დაკავშირებული.

წარმოსადგება გარეგნობამ, ტემპერამენტმა, იუმორის გრძობამ მეტი ხიბლი მიანიჭა მის პიროვნებას. ყველგან მყოფი, ყველა წამოწყებაში ჩარეული თითქოს თავის რიტმზე ირგებდა გარემოს. ასეთი იყო არა მხოლოდ ინსტიტუტში სწავლის პერიოდში, არამედ თეატრშიც მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე, რომელიც ასე ხანმოკლე აღმოჩნდა...

მსახიობი, რეჟისორი, თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ბოლო წლებში განსაკუთრებული თავდადებით იღწვოდა თეატრის ინტერესების გადსარჩენად და სიცოცხლის ბოლო წუთებამდე იდგა თავისი კოლეგების გვერდით. ალბათ ამის გამოძახილი იყო ის დიდი მწუხარება, რომლითაც მისმა საყვარელმა კუთხემ დაიტვირა იგი. მაგრამ არავის ეგონოს, რომ მხოლოდ მათ დააკლდათ ალექო ჯანელიძე, ის ჩვენი თანამედროვე ქართული თეატრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი გახლდათ და არანაკლებ ტკივილი დაუტოვა თავის თბილისელ მეგობრებსა და კოლეგებს.

მეოცის ჯგუფი

„თეატრი და ცხოვრება“ № 1

წლებს მოწაპოვარია მბრუნავი სენა, რაც პირველი თეატრალური მხატვრის ს. ქერმანშაძის მიერ შექმნილი თეატრ-სტუდიამი (1932წ.) გამოიყენეს. სხვათა შორის, ეს თეატრ-სტუდია ქვეყნის თეატრალური ხელოვნების, აქტიურილი სრულყოფის და ოსტატობის სკოლად იქცა. ყოველივე ამან ხელი შეუწყო ეროვნული თეატრალური ხელოვნების განვითარებას თეიარნის გარდა სხვა ქალაქებშიც: ისპაანში, მემშეთში, რეშიში, შამადანში და სხვა. ეროვნული თეატრის განვითარებამ ასევე ეროვნული დრამატურგიის საჭიროება წარმოშვა, რამაც სტიმილი მისცა თანამედროვე ირანული დრამატურგიის განვითარებას. შესაბამისად შეიქმნა ისტორიული ნარსულის ამსახველი პატრიოტული პიესები. პოპულარული გახდა სოციალურ-ყოფით თემატიკაზე შექმნილი პიესები: საინტერესოა, რომ თეატრალთა ყურადღება მიიპყრო სამარული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშებმა (ალეილმაჯნუნიანამა, „იოსებზილიანანამა“, „სოსნოშირინანამა“, „ხულიანიანამა“ და ბელგისმა“ და სხვა), რომელთა ინსცენირებამ გაამდიდრა ნაციონალური თეატრი.

ეროვნული თეატრის განვითარების საქმეში დოდა ცნობილი მასიობის, დრამატურგის, რეჟისორისა და თეატრალური მოღვაწის აბდოლ მოსეინ ნუშინის დამსახურება. ამის დასტურია მის მიერ თეიარნში დაარსებული თეატრები: „ფარმაანა“ (კულუხრა), მერე „ფარდოუსი“ და ბოლოს „საადი“. საინტერესო იყო მუშათა ყოფის ამსახველი პიესები, მათ ანდირებდა სოციალურ-პოლიტიკური, ისტორიული და ღრმა პატრიოტული დრამატურგია. თუ გათვალისწინებთ, რომ ყოველივე რეაქციისა და რეპრესიების პერიოდში ხდებოდა, კიდევ უფრო ნათელი გახდება ნუშინისა და სხვათა დანალი პროგრესული ტენდენციის და მკვიდრებში. 40-50-იანი წლების კრიზისის შემდეგ კვლავ წარმატებით ფუნქციონირებდა ეროვნული თეატრები როგორც თეიარნში ასევე, ისპაანში, სპაანში, მემშეთში, ისპაანში, ზუალიანაპადანში, შირანში, თავიანში და სხვა. სულ ქვეყანაში იმ დროს 17 თეატრი იყო, რომელთა სექტყალბეს წელიწადში მილიონამდე მაყურებელი ნახულობდა (იხ. 5. საწყებია, ირანი, 1972წ. თბილისი; ო. კიკნაძე, ირანი, 1796, თბილისი, გვ. 221-238. ეს ცოფრები დღეს ერთი ორად გაზრდილია.

მესამე ამზაცში ვკითხულობ: „ვერა და ვერ გაურისყათ მამაკაცებსა და ქალებს დასხდნენ ერთად და დატკნენ ამა თუ იმ სექტყალის ხილეთ.“

მართალია, ამ მხრივ ვერ კიდევ არის შეზღუდვები, მაგალითად, საზოგადოებრივ ტრანსპორტში, მაგრამ მოუხედედა ამისა, თეატრებში, ისევე როგორც ლექციებზე, უმაღლეს სასწავლებლებში, პარკებში, სკვერებში ვხედებთ ორივე სქესის წარმომადგენლებს გვერდში ერთად, ნაციონალური რესტორნებში კი, სადაც საღამოობით დიდი ხალხმრევლობაა, შეყვარებული წყვილები, ცოლქმარნი ოჯახები ერთად სხდნენ სპარსული, ულამაზესი ჭრილი ხალონებით დაშვევებულ ტახტებზე ფეხბირთხით და ჩილიმ მონაცულობით აბოლებენ.

თეიარნის ტელევიზიის ნებისმიერ არხზე სისტემატურად ვხედვთ თეატრალური წარმოდგენებს, სადაც ფინიური თანმშვეველები, მაგრამ ერთმანეთთან წარმატებით თამაშობენ მამაკაცი და ქალები. აღარაფერს ვამბობთ, კინოსტელევიზიაზე, რომელმაც ბოლო ხანებში მხოლოდ ავიარება მონიოვა. საქმარისა დავასახელით რეჟისორები — მამა-შვილი მახმად ბაყევი და სატელევიზიო მრავალსერიანი ფილმი, რომელთა დადგმებში და თამაშში საქმარისი დონითაა წარმოდგენილი ევროპული გაგების თავისუფლება.

მეოთხე ამზაცი ასე იწყება: „ირანში დღესდღეობით ტარდება მარტივი კონცერტები“.

დღესდღეობით ირანში მარტივ კონცერტებთან ერთად იმართება დიდი კონცერტები, სექტყალბის ჩვენება და საერიაშიორისო თეატრალური ფესტივალური ტარდება.

ამგაზად თეიარნში ყოველწლიურად განახულის დადგომის აღსანიშნავი მამშტაბური კონცერტები იმართება (იგი გრძელდება ერთი თვე — 21 დეკემბერიდან 21 იანვრამდე), სადაც ხალხური სიმღერის ამსახველი მონანილობს. იქ მუსიკოს-შემსრულებელთა შორის მამაკაცებთან ერთად სანემო კოსტუმებში ქალებიც ვხედვთ, რომელთაც მხრებზე თეორი ლამაზად მოქარაგული ოპანბატურავები აქვთ ჩამოშვევული. ისინი მუხლებზე დადგული საყარევილი (უმეტესად სიმებიანი) მძლავრ და მოზავადობელ პანგებს აუღერებენ, რომლებიც ევნიება და ატკობს დარბაზს. ეს არის თვის დასაწყისი, უფრო სწორად დღის მატების დასაწყისი ანუ მზის დაბადება, როგორც ირანში უწოდებენ და მთარას კულტი უკავშირებენ. სხვათა შორის, მითრას ინდოევროპული წარმოშობისა და ინდო-ირანელთა სოკეთისა და სინათლის (მოვანიებთ მზის) უმაღლესი ლევაბაა. პირველ საუწყუნებში მითრასიში რომში, შემდეგ კი ევროპაში გავრცელდა. მითრას კულტი საქართველოც არსებობდა და საუბრობენ ქრისტიანობაზე, მის გავლენაზე. მაგალითად, 25 დეკემბერი, როცა დღე მატების იწყება, მითრას დაბადების დღედ იყო მიჩნეული, რაც თითქოს ქრისტიანობაზე ქრისტეს დაბადების დღედ გამოაცხადა. ახალსაპრსულში მითრას ანუ მითრ მზის ერთ-ერთი სახელწოდებაა. ეს დღესასწაული ნიშნავს, რომ სინათლე იმარჯვებს სინებელზე. ეს არის მზისა და მთარას ციკლის ბრძოლა, რომელსევე პერსეპოლისის გამოსახულებებშიც ჩანს. საყურადღებოა, რომ ქრისტეობასაც იმავე ციკლს მიყუთებენ. ქრისტეს შობაც ირანში მზისა და სინათლის შემსახვას, განახულების დადგომას ნიშნავს. ამ დროს სცენაზე (ნოურუზის — ახალი წლის მსგავსად) პატარა სუფრება, ანთია სათელი და აწყვია ხილი (მათ შორის მთავარია მზის, მითრას ფერი ლაყდაჯა ნითელი ბრონელი). ყველა-

„თეიარნი და სტატუსი“ № 1

ფერი ამის ფონზე ხდება.

ავტორი თოჯინო თეატრზეც საუბრობს: „ირანში ძველთაგანვე იმართებოდა თოჯინების თეატრების სპექტაკლები, მაგრამ ეს წარმოდგენები სისტემატური ხასიათის არ იყო. ეს ხდებოდა გამსაკუთრებულ დროს, მაგალითად, იგივე ქორნოლოში. ამ ფაქტს ადასტურებს ირანელი მწერალი სადეყე შედაიათი ნაწარმოებში „აბუჯ ხაწუმი“.


თოჯინების თეატრს ირანში აღმოსავლეთის რიგი ქვეყნების მგავლად მრავალსაუკუნოვანი და მდიდარი ისტორია აქვს. ძველ სპარსეთში ძალზედ პოპულარული იყო – პეტროლუმის ტიპის („გაბლავან კაჩლის“), მარიონეტების – („ხეივ შაბაზი“) და წრდილების თეატრი. იგი მოხსალეობის უდიდესი სიყვარულით სარგებლობდა, ამასთან საკმაოდ ხშირად იმართებოდა და არა მარტო განსაკუთრებული შემთხვასა და ქორწილში (იხ. P. გალუოვა, Хэимэ шаб бази – Персидский театр марионеток, тегеран, 1927, P. გალუოვა, Пахлаван Качаль – Персидский театр Петрушки, Тегеран, 1927г.), ახულ ყასიმ ჯენათი ათაი „ირანის თეატრის დაარსების ისტორია“, თიერანი, სპარსულ ენაზე და სხვა).

რეზა შაჰ-ფეჰლვის (იგივე რეზა ხანი) დიქტატორის (1925-1941) წლებში (სწორედ ამ პერიოდში დააბამირეს დიდი თეატრალური მოღვაწე აბდოლ-პოიენ ნუშინი), როცა რიგ ქალაქებში თეატრალური ხელოვნების მრავალი სახეობა აიკრძალა, თოჯინების თეატრი აგრძელებდა არსებობას, მით უფრო, რომ მათ რეპერტუარში – ყოფით და პოლიტიკურ თემებზე შექმნილ ნარმოდგენებში, ჭარბად იყო სატირა, ხელისუფლების წაცერი კრიტიკა. რეპრესიების შესუსტების (1942-49წწ.) შემდეგ თოჯინების თეატრი კიდევ უფრო ვითარდება და ძლიერდება.

თანამედროვე ირანის თოჯინების თეატრი ღირსეულად აგრძელებს სპარსული თოჯინების თეატრის მდიდარ ტრადიციებს. ავერ თხოთმეტ წელზე მეტია თიერანში ყოველწლიურად თოჯინების თეატრის საერთაშორისო ფესტივალზე იმართება, სადაც სპარსული თოჯინების თეატრი ერთ-ერთი საუკეთესოა. სხვათა შორის, ოთხი წლის წინ ამ ფესტივალში მონაწილეობა მიიღო რუსთავეის თოჯინების თეატრმა (იხ. ვაჟა ძაგუა, იხ. „საქართველოს რესპუბლიკა“, სახინაო, 1998წ. 10.X).

ციტატა წერილიდან: „ირანში არ არსებობს დრამატული, კოსტუმირებული, სილამაზის მქადაგებელი დასი. აქ არის მასები, რომლებიც ალაზს სიყვარულს სისხლის ღვრით თვითგვემითა და გოჯებით უმტკიცებენ“.

უპირველესად გაუგებარია, რას ნიშნავს „სილამაზის და სიყვარულის მქადაგებელი დასი“ აბა, როგორ? ირანში არსებული თეატრალური დასები სიმამირვეს ეტრფიან და სიძულვილს ქადაგებენ? ხოლო, მეორეს მხრივ, „თან იგ“-ზე (ალბათ, ამას გულისხმობს ავტორი) საუბრისას ალაზსადმი სიყვარულის დამტკიცება ნამდვილად არაფერ შუაშია, რამეთუ ეს მისტიკრა სინანულია და გლოვა მუჰამედის მეგვიდრეების მონამებრივი სიკვდი-



ლის (680) გამო. საყოველთაოდ ცნობილია ისიც, რომ ლევისმასებურება ირანში, ისევე როგორც მთელს აღმოსავლეთში, დრამასთან არის „გადაჯდურ“ ქვეული. სპარსული თეატრის ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი ვ. ბურტენოსის ხელოვნების ამ დარგის უძველეს ფორმას სწორედ „თანეგ“-ს უწოდებს.

დღეს თიერანში ერთ-ერთ საუკეთესოდაა მიჩნეული – „თატრე შაპრ“ – „ქალაქური თეატრი“. რამდენიმე წლის წინ იქ ყოფნისას სწორედ ამ თეატრის სპექტაკლს „ნარხეივათაშ“-ს („ცეცხლის ტრიალი“ – „ქარში“) დავესწარი. ავტორი – ფარვან შაჰელი, რეჟისორი – სიავუშ თაბაშუანი. ნარმოდგენაში ნათლად გამოიკვეთა ძირითადი საფერიანი; როგორ განახლდეს მეგვიდრეობა, ნამდვილი ფსევდოობები, სიყვარულის და სიძულვილის, სიცოცხლისა და სიკვდილის, ღალატის, შურის, ეჭვის, შიშის, ტყუილის, პატივმოყვარეობის, ვერაგობის, ენებათაღელვის, რწმენის, მოწამეობრივი ცხოვრების, თავგანწირვის და ა.შ. თანაარსებობისას. „ცეცხლის ტრიალი“-ს („ცეცხლოვანი ჩარხი“) დვრიტა, გლოვა, ტირილი მოქმედა. ზარი და მოთქმა ავადმყოფობა, ტრიალის საფუძველი... ტკივილი, სევდა, გაჭირვება, რომელიც ადამიანის არსებს ეუფლება, ემზავსული ნარმობობისაა (ჯინი). მისი ელემენტების საფუძველი ცეცხლია (ლაპარაკია ზუთ ელემენტზე და ერთი ცეცხლია – გ.მ.), რაც ბევრ ტანჯვას და წუხილს იწვევს. ამ ვადამყოფის მყურნალი – სიყვარულია – დაბ, ეს არის სპექტაკლის ძირითადი ლაიტმოტივი, სათქმელი.

სიხამე წერს: „ქვეყანაში ფუნდამენტური რელიგია მჭინვარებს, რომელიც არ სწყალობს თეატრს“.

ავტორი იქნებ 80-იანი წლების ირანის გული-სხმობს, თორემ მოჰამედ ხათემის ხელისუფლებაში მოსვლის შემდეგ სასიკეთო ცვლილებები დღითი და დღე საგრძნობია, ხალხმა დიდი შეგნ იგრძნო და ამისიყვარება. სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, რევოლუციის უშბიტესი წლების შემდეგ დღეს ქალი რომ კვლავ სცენაზე დგას, (თუნდაც ჩადრით) მამაკაცის გვერდით და თამაშობს, ბოლო წლების მონამოვარია. დღეს ირანში ქალი სამოვადოების ყველა წყურში ატკიურად მონაწილეობს. ამასწინათ ირანის პარლამენტის მიერ მიღებული კანონი, რომლითაც ქალს სამრედიტორი არჩევნები მონაწილეობის უფლება აქვს, განა ეს წინგადდადგმული ნაბიჯი არ არის?!

და ბოლოს, როგორც რედაქციის თანამშრომლებისაგან შევიტყვე, წერილის ავტორი ახალგაზრდაა. მისი სითამამე, გარკვეულწილად ამას მიწინა მიგანერო, თუმცა ავტორი როცა წერს (ისიც პროფესორული ფურნალში), მეტი პასუხისმგებლობა მართებს. იგი მინიმალურად მაინც უნდა იცნობდეს საკვლევ თუ საშუალო საკითხზე არსებულ ლიტერატურას, და საერთოდ, ვადამიწმის ფორმებში უნდა მოექცეს ავტორის მოსაზრებები, რაც დაფუნებული უნდა იყოს წინეირ ცოდნაზე და არა ერთი თვალისშეველებით შექმნილ შთაბეჭდილებებზე.

გაკვეთის პირველ გვერდზე:

სცენა თბილისის ს. ახმეტელის სახელობის
სახელმწიფო დრამატული თეატრის სკამტაკლიდან
„მეორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი“

მეორე გვერდზე:

სცენა თბილისის ს. ახმეტელის სახელობის
სახელმწიფო დრამატული თეატრის სკამტაკლიდან
„მეორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი“
თეატრის მთავარი რეჟისორი დავით ანდლულაძე და
დრამატურგ ღიურენმატის მეუღლე ...

„თეატრი და ცხოვრება“

„ТЕАТР И ЖИЗНЬ“

“THEATRE AND LIFE“

№ 2, 2005

ტექნიკური რედაქტორი
ნელი თვაური

კორექტორი
მარინე ვასაძე

ფასი სახელშეკრულებო
რედაქციის მისამართი: თბილისი-380007, გ.ლენინიძის ქ. №11.
ტელ.: 99-90-96

აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობა „კოლორში“

12/19/05
10:09
F-567
2005

hp 340



out of pscott's world



out of pscott's world