

Երևանի Ջոն Ֆրանկուզյան

2

2005

თეატრი და ცხოვრება

რედაქტორი

გურამ გათიაშვილი

პასუხისმგებელი მდივანი

ენო მაჭავარიანი

2

2005

ქ.ბ.ტ.

ს.ბ.ი.

1910-1926

„თეატრი და ცხოვრება“

1950-1990

„თეატრალური მოამბე“



შინაარსი

სამატაკლები

ზურაბ ვახანიანი — მეორედ მოსვლა ანუ ვიზიტი	3
ლავროს ჩხეიძე — სპექტაკლის მონატრება	12

პორტრეტი

ნათია ყავლაშვილი — მისი ცხოვრების გზა თეატრია	14
ნანა მღვიმეიშვილი — ბაია დვალისეილი	17
მარინე გუნიანი — ბადრი კვაბაძე	20

იუბილე

კოტე ნინიკაშვილი — არჩილ ჩხარტიშვილი	23
ლარისა ნადარეიშვილი — ვახტანგ ჭაბუკიანი — ნოვატორი	33
გურამ ბათიაშვილი — „ის კაცი იყო...“	36

თეატრის სოციოლოგია

გულიკო ვახაშვილი — თეატრი და მაცურებელი	41
---	----

თეორია

მანანა პერიკაშვილი — მეტყველების კულტურის საკითხისათვის	46
ლელა ოჩიაური — დროისა და ეპოქის ადგილი ხელოვნების ნაწარმოების შექმნის პროცესში	51
გვანცა ღვინჯილიანი — გმირთა ტიპოლოგიის პრობლემა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებში „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“	55

უცხოური თეატრი

ირინე სხირტლაძე — იაპონური თეატრის საწყისები	58
--	----

ისტორია

პაოლ შრუშაძე — შექსპირის „რიჩარდ III“ მარჯანიშვილის თეატრში	61
ქეთევან ტრაპაძე — ელდარ შენგელაიას „შერეკილები“ 70-იანი წლების ქართული კინოს თემატურ ტენდენციათა ფონზე	65

გოგარლის არქივიდან

ბაბი ბაძრაძე — ნინო ჭავჭავაძის უკანასკნელი ლამე (მონოპიესა)	69
---	----

მემუარები

ნოდარ გურაბანიძე — ჩემი ცხოვრების თეატრი	75
ამირან შალიკაშვილი — ახალი ლექსები	86

გამოთხოვება

გვამლ ლღანიძე — ძმავ, ზაუტ!	88
გიორგი ცმიტიშვილი — გოგი გაბილიანი	88

სპექტაკლები

ზურაბ ვახანია

მეცნიერებათა აკადემიის დ. უზნაძის სახ. ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის ლაბორატორიის გამგე, პედაგოგის მეცნიერებათა დოქტორი

მეორად მოსვლა ანუ ვიზიტი

F 9595

30 წელიწადია, თეატრში დავდივარ და მრავალი სპექტაკლიც მოწონებია. ახმეტელის თეატრის „მეორედ მოსვლა“ მიამაჩნია ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლად მათგან, რომლებიც კი მინახავს. სპექტაკლი დადგმულია რეჟისორ დავით ანდლუღაძის მიერ, ფრ. დიურენმატის „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“-ს მიხედვით.

ფრიდრიკ დიურენმატი XX საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი მწერალი, დრამატურგი და მოაზროვნე იყო (შვეიცარიელი, წერდა გერმანულად). „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“ დაწერილია 1916-18 წლებში.

სპექტაკლის პირველივე სცენა შთაბეჭდავია: წყვილად მიხანგრძლივად მდგარი ხალხი, სადაც მიყრუებულ პატარა ქალაქში, ერთფეროვანი თეთრი საშოსით, ხელგანვიდლები (თითქმის მათხოვრულად), ფეხშიშველები. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ტანსაცმლის ფერები და ფესხაცმელი მნიშვნელოვანი ნიშანხატია. თეთრი ფერი, არსებითად, ნაცრისფერია: უსახური, შწირი ერთფეროვნება, ნაცრისფერობა - ამ სიტყვის ფართო გადართებით მნიშვნელობით. ნაბლისფერი სამოსი მხოლოდ ორ ყოფილ მანანაშალას აცვია (ამჟამად მონურ ქვირილ-დღელიაში მყოფი), ფერფლისფერი - მხოლოდ „მაღალი ცხოვრებიდან“ მოსულ უცხოელ ჟურნალისტებს. და კიდევ მხოლოდ ერთი ფერია სამოსისა, შავი ფერი, სიმდიდრის ნიშანი: მდიდარნი მხოლოდ შავებში გამოწყობილან, გამდიდრებული ღარიბნი

მანინვე პენიან შავ ტანსაცმელში შეიშოსებიან ანდა, ტანთ ისევ თეთრი აცვიით, მაგრამ ფერად-ფერად ფესხაცმელებს ჩაივებენ. თავიდან კარგად ხსაცმელი მხოლოდ ქალაქის ბურგომისტრს (შთაბეჭდავი კოსტიუმების შემქმნელია მხატვარი თემურ ნინუა).

მხოლოდ ესაა სამოსის ფერები: სულ თეთრი, სულ ნაბლისფერი, სულ ფერფლისფერი, სულ შავი (ფერად-ფერად ფესხაცმელთან ერთად).

სილარიმიდან - „კაი ცხოვრებისაკენ“ (ოთარ ჭილაძის გამოთქმა).

ძირითადი სოუფეტური ქარგა:

პატარა მივარდნილ ქალაქში ცხოვრობდა ლამაზი ღარიბი გოგონა კლარა, რომელსაც სული ესუთებოდა მის გარშემო გამეფებული მეშინაობით, უსულგულობითა და სიბრჯვეთით. მისი უცნაური, გამომხვევი საქციელი მცირე, უმწეო ამბოხებასავით იყო. ერთი რამ ჰქონდა კლარას სანუგეშოდ: რომანტიკული ოცნება დიად და წრფელ სიყვარულზე, რომელიც წარმოსადგე ახალგაზრდა კაცს, ალფრედ ილს მიუძღვნა. ალფრედიც გატაცებული იყო სანდომიანი და გრძნობებით სავე ნორჩი ქალით, ერთმანეთს ხან ბოსელში ხედებოდნენ და ხან - ტყეში, ხან კი ერთ დედაბერს მისცემდნენ კარტოფილს, რათა მათთვის ოთახში საწალი ეთხოვებინა ხოლმე. ეს ყოველივე მწარედ დაიმხვრა: კლარა დაფეხმძიმადა, ალფრედმა ის მიატოვა, მამობა უარყო, უფრო უარესიც - რამდენიმე ბოთლი სასმელის ფასად მოისყიდა ორი მანანაშალა, რომლებმაც სასამართლოს ცრუ ჩვენება მისცეს: ვითომ კლარა მათთან ერთად იწეა და ბავშვიც მათგან უნდა ჰყოლოდა. კლარა სამშაგად განადგურდა: მისი საყვარელი ალფრედი არაკაცი აღმოჩნდა - კლარა ჯერ მიატოვა, შემდეგ მთელი ქალაქის გასაგონად სასტიკად შეარტყინა - ამან ვიციდ ორ მანანაშალას მიჰყიდა სხეულიო. თვითონ კი სავაჭრო ფისურის მფლობელის ქალიშვილ მათილდამზე დაქორწინდა (როგორც შემდეგში კლარა ეტყვის: „შენ სავაჭრო ფისურზე დაქორწინდი!“).

არავინ მოისურვა სიმართლის გარკვევა, მიეღმა ქალაქმა ზურგი შეაქცია მუცელგაბერულ გოგონას და, არსებითად, თვითმკვლელობისკენ უბიძგა. უბედურებისაგან გაოგნებული კლარა უზაროდ ჩაჯდა რომელიღაც მატარებელში, რომელმაც პამბურგში ჩაიყვანა. იქ კლარამ იშპობიარა, თუმცა, უგროზოდ და უტანასაკებოდ დარჩენილმა, ბავშვის მოვლა ვეღარ შეძლო. ბავშვი გარდაიცვალა, კლარა კი საროსკიპობში მოხვდა. ასე „აუხდა“ დიდ რომანტიკულ სიყვარულზე ოცნება.

რიაღვით გ. ლენინისიული მარიტა მომაგონდა. სასწაული ძალიან იშვიათია, მაგრამ ზოგჯერ მაინც ხდება. კლარა თავდავიწყებით შეუყვარდა ხანშიშესულ მილარიდერ ცახანასიანს, ცოლადაც კი შეირთო. ქმრის გარდაცვალების შემდეგ კლარა უშდიდერი ადამიანი გახდა. გათხოვდა ერთხელ, ორჯერ, სამჯერ, ოთხჯერ... თავის ნებაზე ირჩევდა და იცვლიდა ქმრებს. ცოტა ქველმოქმედებაც ენეოდა. მაგრამ ახალგაზრდობისდროინდელი

„თეატრი და სპექტაკლები“ № 2





ამგები მოსვენებას არ აძლევდა.

გადანწყობილი, მშობლიურ ქალაქში ჩასულიყო, რათა, 40 წლის შემდეგ, თავიდან გაემართა სასამართლო და სიმაართლე დემტკიცებინა. ამისათვის მოაქებინა ის მოსამართლე, რომელმაც პირველი სასამართლო ჩაატარა, მიხრწნილი ბებერი, წამლებით გამოაცოცხლა და ძალ-ღონე აიღო. გარდა ამისა, მოაქებინა ის ორი ცროფონზე მანანწალა. ერთი კანადაში მოქებინა, მეორე - ავსტრალიაში, ევროიდან ყველაზე დამორცხულ ორ საპირისპირო მხარეს; მომავცდავის გაცოცხლებაც და ვიღაც უსახელო მანანწალის დედაზინის ზურგზე მოქებნაც კი შესაძლებელი ყოფილა, თუკი საკმარისად გაქვს ფული! (ფულის ყოვლისშემძლეობა). დაქერილი მანანწალით ჩამოაყვანინა, აცემინა, გაუაბატოურებინა, მათთვის თვალები დაათრევირა (კვლე ფულის ყოვლისშემძლეობა), შემდეგ კი დაბანა, შემოსა და სასამართლოსთვის გაამზადა.

ფულის ყოვლისშემძლეობა მრავალჯერაა გამო-

კვეთილი. მაგალითად, ნანარმოების ძალიან თავისებური პერსონაჟი (მსახიობ გია ჯაფარიძის მიერაც საუკეთესოდ განსახიერებელი) ტომას კლარას პირადი მცველი, აღმოსავლური კორთაძის ძოლების ოსტატი (ესეც ფრიად თანამედროვე შტრისია). მის სადღაც სინგ-სინგში სივედილი ჰქონია მიხჯილი, მაგრამ კლარამ მილიონ დოლარად ცხიდან გამოისყიდა (ესე იგი, მართლმსაჯულება მოისყიდა) და ერთგულ მცველად შეიძინა.

...დგანან ქალაქის მცხოვრებლები წყვედადში, ფეხშიშველები და ხელგანვიძილები და ეციან კლარას მატარებელს. თან, გეგმავენ, როგორ მოთაფლონ კლარა, როგორ შეაცოდონ თავი, რათა ღარიბი ქალაქისათვის თანხა დასციხვდონ. მოთაფლაში მოთავარი როლი აღფრედ იღს დააკისრეს. ესეც საყურადღებოა: რამდენად განდევნილია მათი ცნობიერებიდან სიმაართლე და რამდენად მართალი შგონიათ თავი. მრავალ მათგანს თითქოს გულწრფელად სჯერა, რომ კლარა უყვარდა და კლარას სასიამოვნო მოგონებები აღეჭრება ქალაქში ყოფნისას. ეტყვიან კიდევ: - ქალბატონო კლარა, თქვენი მისწრაფება სამართლიანობისა და სიყვარულისავენ ჩვენს ქალაქში საყოველთაო აღტაცებას იწვევდა! (სინამდვილეში კი შურნარეგ ღვარძლსა და ქედმაღლურ ზრზს იწვევდა). თვით მატყლიდაც კი, აღფრედის ცოლი, ამბობს: - კლარა, ის ყოველთვის ჩვენი საყვარელი კლერჰენი იყო!

ქალაქის თავკაცები და მოქალაქეები აღფრედ იღს მომავალი არწიენების შემდეგ ქალაქის ბურგომისტრობასაც შეჰპირდნენ, თუკი მოახერხებდა კლარას „თანხების მოზიდვას“.

ძალიან კარგია თანამედროვე საქართველოსთან დავაშირებული ჩანართები რეჟისორისა. მაგალითად: კლარას მოთაფლის გეგმების დაწყობისას გამოკვეთილია ფრაზა: „ახლა დამპირსტრუქილი მოვიგონოთ!“. ანდა, ერთხელ ტობი რობი სასმელს ყიდულობს და ინგლისურად კითხულობს: ქემ? (ესე იგი - „ნალი ფულით?“), მას პასუხობენ: - ნოუ ქემ, ფემქემ! (ესე იგი, „ფული არ გვინდა, ფემქე-შეა“, ცხადია, ეს სიტყვა დიურენმატს არ ეწებოდა). კარგადაა გამაჩრებულ-გამარცხებული:

ქემ? - ნოუ ქემ, ფემქემ!

ასევე, დღევანდლობაზე მისანიშნებლად გამოკვეთილია მოქალაქთა სასოებით აღსავსე შეძახილი - დაუჯერებელია, (ესოდენ პრესტიჟული) მატარებელი „ენეცია - სტოკპოლი“ ჩვენს ქალაქში შეჩერდა! - თურმე, კლარას დაუფურუტებია მატარებელი, მატარებლის აღწვითებულ უფროსს კი დასაშოშინებლად რამდენიმე ათასი გადაუგდო „რკინიგზელთა ქერიეობლების დახმარების ფონდს“ დასაარსებლად. სახელდახლოდ დაარსებული ფონდი, მის ანგარიშზე გადარიცხული შემთხვევითი თანხა და მისი ახლადგამომცვარი პრეზიდენტი (მსახიობი ბადურ ჩიკვიძე) - დღევანდლობასაც მოგვაგონებს. და მოთავარი მინიშნება დღევანდელიობაზე: „მოხუცი მანდილოზის ვიზიტი“ (ნანარმოების სათაური) მთელი ქალაქისთვის მოთავარ სასოებად

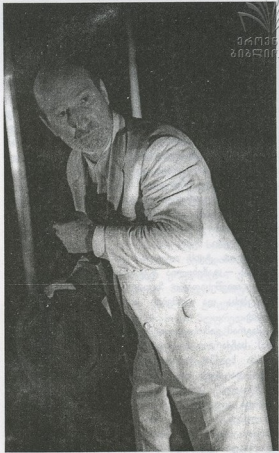


ქვეულა, მას ხელგანვიდონი ელოდებიან.
პენიან შავ სამოსში ჩაცმული (ესე იგი, სხვა სამყაროდან მოსულნი) მოველინენ ქალაქს სტუმრები. რეჟისორმა ისინი ზემოდან — ზენა სენილიდან, ზედა საზოგადოებიდან — ჩამოუსვა, ბრწყინვალე სცენაა. შთამბეჭდავი კონტრასტი: თეთრი — შავი, ქვემოთ — ზემოთ. ამას მეორე ბრწყინვალე სცენა მოსდევს: კლარასა და ალფრედის შეხვედრა. უღერს ამაღლებული მუსიკა, მაღალფარდოვანი შეძახილები „კლარა!“ და „ალფრედ!“, პათეტურად გაშლილი ხელებით ერთმანეთისკენ მირბიან, თითქოს, საცაა ერთმანეთს უნდა ჩაეკონონ — მაგრამ ასცდებიან ერთმანეთს, კლარა პოლიციებისტერის ხელებში აღმოჩნდება, ალფრედი — ტობი რობისა, სიყალბის ხილული განსახიერება...

მთავარ როლებს ბრწყინვალედ ასრულებენ ნანა ფაშაშვილი (კლარა) და ნუგზარ ყურაშვილი (ალფრედი), მათი დუეტიც მშვენიერია!

სპექტაკლს ტრაგიკომედია ეწოდება. შესაბამისად, მისი მთავარი მხატვრული საშუალებაა პაროდია. პაროდია — ბერძნული სიტყვაა და ნიშნავს: „გადამღერება“. ესაა სახუმარო, იუმორისტული ან უფრო მწვავე — სატირული დაცინვა მიბაძვის („გადამღერების“) საშუალებით. პაროდირება შეიძლება როგორც მხატვრული ნაწარმოებისა, ისე რაიმე მოძღვრებისა, აზრებისა და სხვა. მიბაძვა გარეგნულად ხდება, სინამდვილეში კი მდგომარეობა ან შინაარსი სრულიად შეუსაბამოა, რის გამოც წარმოიქმნება სასაცილო, კომიკური ვითარება. პაროდიაში მთავარია ამაღლებულისა და დამდაბლებულის განზრახ აღრევა; შესაბამისად, პაროდის ორი მთავარი სახეა: ბურლესკი — დამდაბლის გადმოცემა ამაღლებულ სტილში (მაგალითად, ა. ტასონის „ვედროს მოტაცება“ — თვით სათაურიც მიგვანიშნებს, რომ ვედროს მოტაცება აღწერილი მაღალფარდოვანი სტილით, თითქოს დედოფლის მოტაცება და მისი რაინდული გამოხსნა ხდებოდეს); და ტრავესტია — ამაღლებულის დამდაბლება (კლასიკური, დიდებული მაგალითია ფ. რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრული“).

სპექტაკლში მრავალი ბრწყინვალე პაროდია (ძირითადად, ტრავესტიები). მაგალითად: მოკლაქები კლარას პირველად ეუბნებიან: — თქვენი დედ-მამა დაუწინაყარია ჩვენთვის, მამათქვენის ღვაწლი დღემდე გვახსოვს და გვჭირდება! — ამ დროს კი კლარას მამას თურმე საზოგადოებრივი ტუალეტი აუშენებია (რომელიც, სხვათა შორის, ნამდვილად ძალიან საჭიროა) და მის სახურავზე მჯდომი კლარა ტუალეტში შემსვლელ-გამომსვლელ მამაკაცებს ზოგჯერ თავზე აფურთხებს. ანდა, მოკლაქებიც იხსენებენ: — პეტერის ბოსელში შეხვედრისას კლარა და ალფრედი ისე გაცისკროვნებულნი იყვნენ, თითქოს ეკლესიაში არიანო. ანდა: ამაღლებული პათეტიკა, ფურნალისტები, მუსიკა, კლარას სთხოვენ, რომ შეიბრალოს ქალაქი, თუნდაც პატრიოტიზმის გამო, თუნდაც კაცთმოყვარობის გამო. კლარა პასუხობს: — კაცთმოყვარეობა? კი, კაცები მართლაც მიყვარს! (სამივე ეს პაროდია



ძალიან ჰგავს ფ. რაბლესეულ პაროდებს). კლარამ ალფრედს ტობი რობი გააცნო, შემდეგ თანის ამჟამინდელი (მორიგი) ქმრის ფოტოსურათი უწვინა და უთხრა: — შეხე, რა უღვაშები აქვს, ვახ! ამას სახელი გამოეუცვალე, უღერო ჰქვია, მაგრამ შე რობი უფრო მოწონს, თანაც, ბოზის ერთიბება. ბოზი ჩემი მსახურთუხუცესია... — მსახურთუხუცესის სახელს უნდა ერთიბებოდეს ქმრის სახელი, რადგან მსახურთუხუცესს ისე ავღილად ვერ გამოიცვლი, როგორც ქმარსო.

პაროდული დამდაბლება: დედ-მამის სხოვნება, ეკლესიისა, კაცთმოყვარეობისა და მაღალი იდეალებისა, ცოლქმრობისა... XX საუკუნის ხელოვნებაში პაროდია ერთ-ერთ უმთავრეს საშუალებად იქცა სიყალბის საჩვენებლად (რენესანსისდროინდელ პაროდისას სხვა დანიშნულება ჰქონდა — მაღალფარდოვანი და მიქრქუმი სქოლასტიკური ყოფის განახლება, გამხიარულება, ბუნების სასიცოცხლო ძალებით მისი აღსება...). თეატრში პაროდისას ხშირად ფარსი ახლავს, დარსითაა განსახიერებული.

მსახიობები პაროდირებას ძალიან კარგად ასრულებენ თანმლები ცეკვისა და ცეკვისმაგვარ მორაობათა საშუალებით.

საზოგადოდ, ყველა მსახიობი ძალიან კარგად თამაშობს: გია ჯაფარიძე (ტობი რობი), ალექო ალაიძე (ბურგომისტრი), მზია ტალიაშვილი (მატილადა), ნუგზარ ხიდურელი (ვახმისტრი), მამუკა

მზავრიშვილი (მასწავლებელი)... კარგად ითამაშეს ახალგაზრდებმა. დასამახსოვრებელ „გაფურხალი-სტუმბულ“ სახეს ქენის ელი ბერძენიშვილი, რომელმაც შეძლო დაუნერელი როლიდან ფრიად გამოკვეთილი პერსონაჟის გამოქრწევა — ახალგაზრდა დაამწყვტი ქურნალისტისა, ყველა ხერხს რომ ხმარობს მიზნის მისაღწევად. მას ღირსეულ პარტნიორობას უწევენ ახალგაზრდა მსახიობები ზვიად მე-ბალიშვილი და გოგა მთიულეთისი. ადოლფი და ადოლფინა (ზვიადი და ელი) მრავალ სანატრეს ასოციაციას აღძრავენ. სანატრესაო მეძაგების დუეტტიც: ირინა ნიგარაძე და გიული მასათაძე.

საექტაგლის ერთ-ერთი საუკეთესო სცენა კლარასა და ალფრედის პაემანი „ბუნების ნიაში“. ახალგაზრდობის გასასხენებლად კლარამ მოისურვა ალფრედთან ერთად კონრადის ტყეში გასეირნება. მოქალაქეები შემოფთოდნენ: — კონრადის ტყე ხომ გაჩეხილია, ტყის აღდგენას კი ათწლეულები სჭირდება! — გაჩეხილია ტყე, შეყვარებულთა უკანასკნელი თავშესაფარი, ზღაპრის საუბდარი, ჭიჭიების, ნიმფებისა და ირმების საცხოვრისი, სიცოცხლის საგანე.

მაგრამ გამოსავალი მოიძებნა (რეჟისორმა მოძებნა): საჩქაროდ ხელოვნური ტყის შექმნა. მოქალაქეებმა ხელში ფერად-ფერადი გაფოთილი ტოტები დაღიავეს და, ვითომ ხეები არიან, ტოტები „ააშრიალეს“ (ერთ-ერთ ამ „ხეს“ ტობი-ობობი მი-აშარდა კიდევ!). დგანან მოქალაქეები, ტოტებს აშრიალენ, სოოსავით ხმინებენ, გოგონა შველით დარბის (და კინაღამ ტობი რობი არ მოინადირა), კლარა და ალფრედი ერთმანეთს ეტყობებიან (მას-კლარალისა და იდილის პაროდირება), ალფრედი კლარას მოსაფრებელ მეტსახელებს ისხებენ, თან ქალაქის ფინანსურ შესაჭირებზეც ჩაურთავს სიტყვას, თან მიზნზე ნაშინოილის მიეაღწერება — და უცებ ტივილისაგან ნაშინოიერებს: ხელი მოწყვეტია კლარას ფეხის პროთეზის სახსარში! თურმე, კლარას ერთი საავიაციო და ერთი საავტომობილო ავარია გადაუტანია, ქირურგებს სულ ნაწილ-ნაწილ აუნყვიათ, ცალი ფეხი და ცალი ხელი ხელოვნური აქვს. კარგად უკავშირდება ერთმანეთს: ტექნიკატული ცივილიზაციის მიერ ბუნებისა და ადამიანის სხეულის დასახიჩრება, გაჩეხილი ტყე, ხელოვნური ხეები, ხელოვნური ხელები, გაჩეხილი სიყვარული, ხელოვნური გრძნობები, დამჭანარი ახალგაზრდობა, დამჭანარი სიცოცხლე... და საყოველთაო სიყალბე: — კლარა, ის ხეც ისე მიყვარს! შენს შემდეგ ჩემი ცხოვრება ფოჯოცხვად იქცა. შენი პანია და ნაწი ხელი ისევ ისეთი თბილია! — სინამდვილეში კი თურმე ალფრედი ხელოვნური ხელს, პროთეზს ეფერებოდა.

და, რაც მთავარია, ხალხზე გათვლილი სიტყვები, ხალხის მოსაწონად დაგეგმილი მოქმედებანი, ხალხის შრით ცხოვრება. ალფრედი ყველაფერს ისე აკეთებს, რომ თანამოქალაქეებს მოაწონოს (კლარა სულ არ ენაღლებება). საოცრად კარგადაა სცენაზე: ხალხი ვითომ არსადა, ორნი ვითომ ტყეში არიან, მაგრამ სინამდვილეში ხალხი

ხომ ირგვლივია, ხეები ხალხი, ხალხი ყველგანაა! ყველგანსუფევი დმურთის თვალის ადგილი XX საუკუნეში ყველგანსუფევი ხალხის თვალზე დაიკავა: ვიცხოვრო და ვიპროვინო ისე, როგორც ხალხს მიყვარებდა, მსურდეს ის, რასაც საზოგადოებრივი აზრი, მოდა და რეკლამა ჩამაგონებს, რასაც მასმედია და ხელისუფლება მიკვირებს, ჩემი პიროვნელობა ჩემი თანამედროვე საზოგადოების წევრობას გაუთხარაბო (ჰაიდელბერგისული „მანი“, ოფიცისული „პერსონა“ — ნილადი, ფრომისული „გაქცევა თავისუფლებიდან“). თანამედროვე ვითომთავისუფალი ადამიანის ნებაყოფლობითი დამონება ბრბოსადმი.

ბოლოს, როცა ალფრედი მარტო დარჩება, მოქალაქეები დაყრინ ტოტებს და სიხარულით შეაქებენ ალფრედს, რომელმაც დაკონტროლი როლი თითქოს საუკეთესოდ გაითამაშა: ათქვეინა კლარას, რომ ქალაქს დაეხმარება. ამიტომ მოქალაქეები მას ტაშს უკრავენ, მომავალ ბურგომისტრად მოიხსენიებენ, გაბადრული ალფრედი კი მათ აქებს: — ბრავო, ბრავო, მოქალაქეში! — და ოჯგურ მაინც გაიმეორებს „შესანიშნავია!“, სახეიმო მუსიკის თანხლებით.

მართლაც შესანიშნავია — ოღონდ ამას უკვე ჩვენ ვამბობთ საექტაგლის დამდგმელი რეჟისორისა და მსახიობების მისამართით!

...არსად ჩანს პიროვნება და პიროვნელობა, მხოლოდ ხალხის აზრი და „ხალხი რის იტყვის“. და კიდევ, ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ალფრედის სიტყვები: — კლარა, ჩვენ წყულმა ცხოვრებამ დავგავშირა! — ესაა ერთ-ერთი მთავარი საშუალება სიმართლიდან გაქცევისა და მასუხისმგებლობის მოხსნისა: წყული ცხოვრების ბრალა. ჩვენც ხშირად გვესმის: — ისეთი მეგობრობა გვექონდა, ახლა კი დაშორდით, რადგან ეს ყოფა აღარ გავძლევს საშუალებას...

სინამდვილეში კი დაშორების მთავარი მიზეზი უფრო ხშირად შინაგანია: საერთო ინტერესების არქონა, გაუცხოება, გაზარდაცვა — როცა ადამიანს ტელევიზორის ეკრანი ურჩევნია მეგობარსა თუ ნათესავთან გულითად საუბარს.

ხალხის ზოგად მახასიათებელია: ყველაფერს გადაბარალბა გარემო პირობებზე, „ობიექტურ ფაქტორებზე“, მარქსისტულ „ობიექტურ-ეკონომიკურ სინამდვილეზე“, ამერიკულ „სოციალურ-ეკონომიკურ გარემოცვაზე“, ეკოპოლიტიკაზე, ბიოლოგიაზე, მეზობელზე, მტრებზე, მასონებზე, იელოვლებზე, მთავრობაზე, „ისტორიულ კანონზომიერებებზე“, „ღვთის ნებაზე“ და სხვა — ყველაფერზე, რაც გარეთაა და რომელთა ნინაშე პიროვნება თითქოს არარაობაა.

...მაგრამ ყველაფერი ჩაიშალა — კლარამ თავისი გადაწყვეტილება ბრძანა: ქალაქს მისცემს უზარმაზარ თონჯას, მილიარდს, რომლის ნახევარი ქალაქის ბიუჯეტს ჩაირიცხება, ნახევარს კი პირად დაინაწილებენ მოქალაქეები, ოღონდ სანაცვლოდ... (— რა უნდა მოგვთხოვოთ სანაცვლოდ, ჩვენ ყველაფერზე თანახმა ვართ! — ხითხითო მიუგეს) სა-

ნაცვლოდ — სიმართლე: უნდა გაიმართოს სასამართლო და დადგინდეს სიმართლე, კანონიერების სრული დაცვით (— რადგან ახლა მე მაქვს საკუთარი სიმართლის დამტკიცების ფინანსური შესაძლებლობა!). ესა თანამედროვე კაპიტალისტურ-საბაზრო დემოკრატიისა და ვითომ სამართლებრივი სახელმწიფოს ნამდვილი სახის მხილება: ყველაფერს პოლის მიწვდის ფულით სასურ ტომარა რომ გადასწონის; ქმრებიც იყიდება, მცველებიც, სიმართლაც იყიდება და მას შეიძენ, თუკი ფული გეყოფა, „ობიექტური“ საბაზრო კურსით.

გაიმართოს სასამართლო. ხელოვნურად სიცოცხლემუნარუნებული მოსამართლე რობოტის ნიღბით და რობოტის ხმით (მშვენიერი თეატრალური მიგნება), მონუმები — ნამუსახილ-თვალდებათორილი, თუმცა, კარგად ჩაქმული, გამაიმუნებული მანანალები; მოსარჩელე — კლარა (კახანასიანი; მოპასუხე — ალფრედ ილი. ის მთელი სასამართლოს განმავლობაში თავს იმართლებდა — ახლა რა მოსატანია ბავშვობისდროინდელი სისულელეებით და სხვა (განსაკუთრებით მისი ცოლი, მატყილად ცხარობდა).

მაგრამ სიმართლე მალე გაიკრვა, რის შემდეგაც მოსამართლემ რობოტის ნიღბი მოიძრო, კლარასგან სიკვდილის ნებართვა აიღო და იქვე განუტევა სული. მაშუკა მზახერიშვილმა ამ უცნაურ როლსაც მშვენივრად გაართვა თავი. სხვათა შორის, სხვა სპექტაკლებში მისი რამდენიმე სხვა როლიც გვინახავს — ყველაში იმდენად განსხვავებულ სახეებს ქნის, რომ ძველი წარმოსადგენია, რომ ეს ერთი-დაიგივე კაცი.

დადგინდა: ალფრედი დამაშავეა კლარას გაუბედურებასა და მისი ბავშვის სიკვდილში. ამიტომ კლარამ გამოაცხადა: — ქალას იმ შეპირებულ მილიარდს მხოლოდ იმ პირობით გადაეცემ, თუკი მოქალაქეები თავად აღასრულებენ განაჩენს: ალფრედ ილის სიკვდილით დასჯას.

ამას ბურგომისტრის აღშფოთებული შეპასილი მოპყვა: — ჩვენ ევროპაში ეცხოვრობთ და ქრისტეს რჯულს ვაღიარებთ! ჩვენი ქალაქის ჰუმანისტური ტრადიციები!.. ჯალათებად ვერ გადაიქცევიან! უარს ვაცხადებთ იმ მილიარდზე, ჰუმანურობის სადიდებლად, ჯობია ისევ მათხოვრულად ვიცხოვროთ! — ამ სიტყვებს მოქალაქეთა ტამი და ჰუმანიზმის პიწის, ბეთმოყუნის მეცხრე სიმფონიის ოდის წამლერება (უხალისო) მოპყვა. შეძრწუნებული ალფრედიც წელში გაიმართა.

მაგრამ კლარამ ჩაიციხა და თქვა: — მამ მე მოვიციდი, — რადგან იცოდა, რა ქვედამზიდველი ძალა აქვს მომხვეჭელობას.

პირველი მოქმედება დამთავრდა. პირველი მოქმედებაც და მეორე მოქმედებაც ხალხის რწვეით იწყება. დგანან და ერთად ირყევიან. რყევა, მატარებელი, მატარებლის გუგუნი, ციცილი-

ზაციის ნინსვლა, პროგრესი, ტექნიკრატია, გუგუნი, მატარებელით ჩამწერიებული ხალხი... მატარებელი, რომელიც ციცილიზაციის კრიზისსა და გადაგვარებისკენ, უფსკრულისკენ მიიწყევს. ხალხს რყევაც თანდათან ძლიერდება. ამ ყველაფრით და სცენის მთელი დეკორაციით წარმოჩენილია ავბედითი მატარებელი — ამ სიტყვის ფართო განატანითი მნიშვნელობით. საბოლოო მეორედ მოსვლისა და საყოველთაო წგრევის შებზადება მთელი სპექტაკლის განმავლობაში ხილულადაა განსახიერებული. დამდგმელი მბატკრის, აივენგო ტყელობის მიერ შექმნილი დეკორაციები აძლიერებს და აღამაზებს მსახიობების თამაშს და ყველაფერი ერთად პარმონიულ, დაგვნილ მთლიანობას ქნის.

მეორე მოქმედების დასაწყისში თითქმის ყველა მოქალაქეს ხელში ჩემოდანი უკავია — გასამდიდრებლად ემზადებიან, ფარულ სულიერ სიხარბესა და სინუწეს თვალსაჩინოდ ხილული ჩემოდანი განასახიერებს. იღებენ და იღებენ კრედიტებს, ვალებს, ნისიებს. ფერადი ფესსაცემი ჩაიცვს, სასურველი ნივთები შეიძინეს, ოქროს კბილები გაიკეთეს, ძვირფას სიგარეტებს აბოლებენ. თვით ალფრედისა და მატყილდას ფიხურიდანაც მრავალი რამ მიაქვთ, სულ ნისიად. ვერც ალფრედი ამბობს უარს, მას ხომ მთელი ქალაქი ამოუდგა გვერდში.

ჩემოდანი სპექტაკლში მნიშვნელოვანი ნიშანტვა, ქონებისა და მომხვეჭელობისა. და აგრეთვე იმ მატარებლისა, რომელიც უფსკრულისკენ მიიწყევა.

რაც დრო გადის, ქალაქში ვითარება უფრო იძებება. თანაც, კლარას შვიი ავანზა გაპქცევია გალიიდან. გარეთ ყოფნა საშიშია. ალფრედი შფოთავს: — ადენი ვალის გასტუმრებას რითი ამირებთ, ხალხი?! (ჩვენი დღევანდლობა!) — დამშვიდდი, ალფრედ, ჩვენ ხომ მრავალი გიდგავართ! — მაგრამ ვალები მაინც მატულობს.

როცა ალფრედმა ხალხს პირველად ჰვითბა, რით უნდა გადაიხადოთ ამდენი ვალიო, ავანზა პირველად სწორედ მაშინ აწრილად გალიაში. შუშფოთებული



აღფრედი ამბობს: — ამდენი ფული, ამდენი ვალი, ქალაქში კეთილდღეობის დონე მატულობს! — გიხაროდნენ! — პასუხობენ, — მოსახლეობის კეთილდღეობის ამაღლება, გიხაროდნენ! — კი მაგრამ, საიდან? — გრძელვადიანი კრდილები შევავათიანი პრობებით და თან შემდგომი რესტრუქტურზაციის პერსპექტივებით (ჩვენი დღევანდელია).

მრავალჯერ ხანგასმულია ეს „გიხაროდნენ“ (ჩვენი დღევანდელია), გიხაროდნენ, კეთილდღეობა მატულობს, სად იყო წინათ ამდენი მანქანა, ამდენი რესტორანი, ამდენი მაღაზია — მაგრამ რის ხარჯზე? — სამშაბლოს მოშავლისა და სინდისის გაყიდვის ხარჯზე...

ამასობაში კლარამ კიდევ ორი ქმრის გამოცვლა მოასწრო: ერთი ცნობილი მასხიბი იყო, მეორე — ნობელის პრემიის ლაურეატი მეცნიერი. მაგრამ ნიშნობისას და ხელისშეწყობისას ყოველთვის სევდა ეძალდა ხოლმე. მისი ბავშვობის აუზდენელი ოცნება მშობლიური ქალაქის პატარა ეკლესიაში ღარიბული ფურისნერა იყო...

კლარასთან მიღებზე მიდიან საერთაშორისო ბაწყის პრეზიდენტი, რომელიც მთავრობის მეთაური და სხვანი, სხვადასხვა საერთაშორისო პროექტით — და ამ დროს მოქალაქეები იქვე ბოვლთან ცდილობენ, რომ ძროხის ფუნაში არ დაესვართ ფეხი, ახალი ფესვაცმლებით შემოსილი (ისევე ტრავესტია). შემდეგ კლარასთან მოქალაქეები შევიდნენ ახალი პროექტებით: — ჩვენ ვთავაზობთ ურთიერთხელსაყრელ გარიგებას: მოახდინეთ ინვესტიციები, ჩვენ გვაქვს რკინიგზა, ქარხანა...

მაგრამ ამაოდ: კლარას მივლი ქალაქი უკვე ნაყიდი ჰქონია მთელი თავისი შიგთავსიანად! — თქვენი იმედები ფუფეა, ახლა მე ამ ქალაქს ერთ პროვინციულ საროსიპოდ ვაქციქ! (ჩვენი დღევანდელია). მაშინ მოქალაქეებმა უკანასკნელი ცდა ალუბა სცადეს — კლარას გულის მოღობვა. სკოლის მასწავლებელმა გამზადებული სიტყვით მიმართა: — ჩვენი ქალაქის უდიდესი ცხოვრებაში ძლივს ანტიკური ენებები ადულდა, თქვენ ანტიკური ტრადიციის გმირი ხართ... მაგრამ ამაოდ: კლარა სასამართლოს განჩინების აღსრულებას უღმობლად მოითხოვს.

ქალაქს მეტი გზა აღარ რჩება — ის მილიარდი უნდა მიიღოს. აღფრედს ეტყვიან, რომ ბურგომისტრობის იმედი აღარ უნდა ჰქონდეს, რადგან თურმე თავი ჰქონია გერცენილი (თურმე — ახლა მაორვეულა!). და პირველად გამოვლინდა აღფრედის ნამდვილი ძლიერი გრძობა — კინაღამ გული შეუღონდა.

გატყვეული ავანა კი ვერ დაუჭერიათ, ის შიშის ზარის სვექს ქალაქს. ქალაქში ადამიანთა ქვეცნობიერიდან აშეებული მხეცი დაპარაშუებს. ხალხი შესაძარბეული დადის, ვერ გაიგებს, ვინ ვის უსაფრდობს: ხალხი — ავანას, ავანა — ხალხს, ხალხი — აღფრედს, ავანა — აღფრედს? თუ ხალხი — ავანასა და აღფრედს ერთად? აღფრედი შეძრწუნებულია, ეკლესიაში მიდის, მამაოს ეძებს, მაგრამ მამაოს ნაცვლად იქ ავანა დახედება. აღფრედი სა-

სონარვეთილი უშობს: — მამაო! მამაო! სად ხარ, მამაო?! — მამაო არსადაა, ისმის ამაღლებული ტრავესტული მუსიკა. და ამ დროს კრისი კრისი ყოფილი მანანალა ნაუფრედებს: — მამაო, მამაო! მამაო ჩვენი, რომელი ხარ ცათა შინა (მხარე ტრავესტია).

გამოშვალენდა მატულებს ნამდვილი გრძობები ქრისი მიმართ: მხარში ამოფეგომისა და დაშვიდების ნაცვლად ძველ მექალთანეობას აყვედრის და ღვარძლიანად ეუზნება, ყელს რომ გამოგჭრიან, ღრისი იქნებოი. თან უკვე ახალი „საქმერ“ გამოუღრდა (სავაჭრო ფიზიურს), ხანდახან მიფეგომიან ერთმანეთს. ერთხელ, როცა ფურნალისტებმა „საოჯახო“ ფოტოსურათის გადაღება მოისურვეს, კდარში აღფრედის ცოლ-შვილთან ერთად თვით აღფრედის ნაცვლად უკვე ეს საქმერი აღმოჩნდა (მასხიბი — ვახო ადგიშვილი), თანაც, ნაჯახით ხელში. ფურნალისტმა კი ეს კადრი მოინონა, უფრო ბუნებრივია. დაბს, დაუფარავი ნაჯახი, მართლაც, უფრო ბუნებრივია, ვიდრე ჰუმანიზმის ქადაგება.

მატილდას შოლოდ აღფრედის მიერ ნაჩუქარმა ახალმა ქურქმა აუქროლა გული.

აღფრედი შეიღებავს მიაჭივებს, შეეძენასა და ნისიებს მათაც გაუცხს გემო. ტექნიკრატის კიდევ ერთი განსახიერება: აღფრედის ვაჭიშვილი ლამის სანახევროდ მანქანად იქვა (სვენებუ ეს პირდაპირაა განსახიერებელი), მამის სკვირდ-სკვირდზე მტყადა ამ მანქანისაგან აღტაცებას განიცდის. მანქანა რომ იყიდა და მას ეთავყვანა, კლარამ ამხე თვალებს: — აი, ესეც შენი ახალი იდეალები! ასევე: მრავალმა მოქალაქე შვილები კომპიუტერის შემსწავლელ კურსებზე შეიყვანა (ჩვენი დღევანდელია) — პიესის დაწერის დროს კომპიუტერი არც არსებობდა). აღფრედის ქალიშვილსაც კომპიუტერის კურსებზე დაუწყია სარაული, ცხადია, უკვე ნისიად (აღფრედის შვილებს ახალგაზრდა მასხიბები ამრიკო ბეჭუაშვილი და ვიკა ჭელიშვილი განსახიერებენ).

როცა კლარამ ქალაქში ჩასვლისას იკითხა: — ახალგაზრდებო, იდეალების საქმე როგორ გაქვთ? — ამას დღემილი მოჰყვა. მერე კი გაუნდათ ახალგაზრდებს „იდეალები“: კომპიუტერი, მანქანები, ტანისამოსი, ფურნალისტობა...

განწირული აღფრედი ხან პოლიციას სთხოვს დახმარებას, ხან ბურგომისტრს, მრავალჯერ იმეორებას, რომ ითხოვს კანონიერ დაცვას მთავრობისაგან. მას კი თავიდან იცილებენ: — გიხაროდნენ!

XX საუკუნის ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ერთ-ერთი უმთავრესი საკითხი იყო ადამიანთა გაუფხივება: ერთმანეთისაგან, ბუნებისაგან, საკუთარი გულისაგან, გრძობებისაგან, საკუთარი ახლობლებისაგან...

შემოსული ფულებით ქალაქის ორი ქრონიკულად დაავადებული განიკურნა: მუნჯი და სეიბარი. თურმე შესაძლებელი ყოფილა, შოლოდ ფული ყოფილა საჭირო. აქვს კარგად ჩანს საბარბო ვკონიკის ჰუმანიზმის სიყალბე.

სებათა შორის, სეიბარის პირველკურსელი სტუ-

დენტი, შალვა დევინაშვილი განასახიერებს. მოსთვის მართლაც დიდი ნარმატება ამ უსიტყვო როლის, თანაც, საკარძელზე მივატყული ხანშიშველსის ასეთი განსახიერება. მსახიობი ალბათ ბედსაც უნდა უმალოდეს, რომ მისი დებუტე სცენაზე ასეთი მაღალი დონის სპექტაკლში მოხდა.

ვალებში ჩავარდნილი მოქალაქეები ბურგომისტრის ეკითხებიან: — ახლა რაღა ვქნათ, რა გვეშველება? იღონეთ რამე! (სხვისი ხელით ნარის გლეჯა) — მოქალაქე, საკუთარ სინდისს მიუყვდით უფრო! — პასუხი ორზაროვანია, სინამდვილეში ეს პასუხისაგან თავის არიდებაა, შესაჭირის ჩაფარება, რადგან — ჰქონდა კი ვინმეს სინდისი?

სინდისი განდევნილი იყო (რაც მთავარი წყაროა აბეზარი შიშისა, ნევროზისა, სხვადასხვა ავჯიტიპისა, მაგალითად, ავადმყოფური სისუფთავისა და სხვა). მრავალ ხელოვანს უწევნებია, რომ ამგვარ განდევნილსინდისიან თვითმყოფელ „პატრიოსან“ ქალზე უკეთესია მესხი, ხოლო მამაკაცზე — ავაზი.

ერთადერთი ადამიანი ქალაქში, ვისაც სინდისი ქვეყნად, იყო მასწავლებელი. ნამდვილად, გულწრფელად წუხდა, ამ მიზეზით ერთხანს სასმეობაც მივალა. ახალგაზრდებს უსაყვედურა: — ბავშვები, განა ამას გასწავლიდით?! — მაგრამ როცა გაიგონა, შავი ავანა ქალაქში დარბისო, შიშისგან კინალამ გული წაუვიდა. ხოლო როცა ერთხელ უტეზდაც მოიშორეს და თავზე სურათი გადაახიეს, ისე შეუშინდა, რომ ხმის ამოღება ვეღარც გაბედა.

მისი სწავლება ფუჭი აღმოჩნდა სიტყვისა და საჭმის დეკლემის გამო. მასწავლებელმა რაღაცით თვითმურაზ ხევისთავი მომაგონა.

მთელ ამ ქალაქში ერთადერთი იყო ძლიერი, ცოცხალი და წრფელი გრძობა, ერთადერთი იყო ღირსეული და ნამდვილი რამ: კლარას სიყვარული ალფრედისადმი (არა პირიქით). საზოგადოდ, კლარა იყო ერთადერთი ნამდვილი პიროვნება, ნამდვილი ნებისა და გრძობების სისი.

როცა კლარას მოქალაქეები ეახლნენ „ალფრედის საჭმის გამო“ (პროუტები რომ მიუტანეს), კლარას უტებ მოეჩვენა, რომ ალფრედი უკვე მოკლული ჰყავთ და ამაზე ისე იმოქმედა, რომ კინალამ გული წაუვიდა. შეეადაროთ: ალფრედს ასევე კინალამ გული წაუვიდა, როცა ბურგომისტრობის იმედები გაუტრუვდა.

მაგრამ ბოლოს მაინც იქცა ალფრედი კაცად: სიკვდილისა და ღრმა ძროხლის შემდეგ ცოტა გაინიშინდა (კითარხისი), რადგან ცხოვრებისეულ წერილობრივებსა და სიყვარულებს მოსწონდა და რაღაც ნამდვილსა და შინაგულს შეეჯახა. ძლივს გააცნობიერა: — კლარა ასეთი ჩემს გამო გახდა... თქვენ მე უფოჯობითი გამომატარეთ, მარტო დამტოვებ შიშთან, მაგრამ მე ვსიღე შიშს! (ეგზესტენციალიზმში ამას ეწოდება „ძროხლა სასაზღვრო ვითარებაში“). ესაა პიროვნებად ჩამოყალიბებისა და ამაღლების გზა — ტანჯვასა და მიმეშ განსაცდელზე გამავალი, როგორც იყო, მაგალითად, ებრაელთა 40-წლიანი ხეტიალი უდაბნოში — იმ

გზის გავლას რამდენიმე თვე ეყოფოდა, მაგრამ განსწავლელის გავლა აუცილებელი იყო აღტყულ ქვეყანაში შესასვლელად... მითოლოგიაში ამას „ტრიკაკია“ ეწოდება, კ.გ. იუნგი უწოდებს „გადაბნელებას“, რასაც წინ სიკვდილი უძღვის.

ალფრედი პიროვნებად განვითარების გზაზე შედგა, სიცოცხლის ნამდვილი საზრისის შორეულ ცივალს მოპირა თვალად და შეიქცო იმ ფუტელო იფსეულობათა უზარობა, რომლებსაც მიელი ცხოვრება შეალია. ალფრედმა, რომელიც სულ კაპიკებს აგროვებდა და ბურგომისტრობის ტანს იმზადებდა, შავი — ესე იგი, მდიდროლი — ტანსაცმელი შეიძინა და ჩაიცვა. შემდეგ მოითხოვა, ჩემს ოჯახთან მარტო დამტოვეთო, მაგრამ ფუჭად: ოჯახის წევრებთან ვერ გამონა ვერავითარი საერთო ენა,

გარდა ახლადმუქნულ მანქანზე და კაბაზე ხანმოკლე საუბრისა, ისევე ისე გაუცხოებულნი დარჩნენ, სიკვდილის წინაც კი. ალფრედის შვილები სულ სხვა ფიქრებით იყვნენ დაფიქრებულნი: — სადაც ყველა, იქაც ჩვენ! ვისზე ნაკლებ ვართ?!

უცერად მიყოლებით სროლის ხმა გაისმა. ალფრედი მოუღეს თუ ავანა? — ავანა მოუკლავთ (რასაც კლარას კიული-ტიროლი მოჰყვდა). ალფრედს კი მოქალაქეები ღამის დაუფარავად სთავაზობენ, რომ გაუკაცობა გამოიჩინოს და, ქალაქის საკუთრდლეოდ, თვითონ მოკლას თავი, დატენილ თოფსაც აძლევინ.

მახლობდა კულმინაცია — დაინიშნა მოქალაქეთა დიდი უნება (რეფერენდუმი), რომელზეც საბოლოოდ უნდა გადაწყვიტონ ალფრედისა და მილიარდის ბუდი. კონონდებლობის სრული დაცვით, დემოკრატიულად, ფარული კენჭისყრით. მზადდება საოცარი, სენსაციური, ჯვარანახული ღონისძიება. ქალაქი — პირველად მისი არსებობის განმავლობაში — მთელი მსოფლიო საზოგადოებრიობის ყურადღების ცენტრში მოექცა, მსოფლიოს წამყვანი ტელეარხები პირდაპირი რეპორტაჟებით გადასცემენ ახალ ამბებს, მსოფლიო საზოგადოებრიობა ფრიად ქმყოფილი დარჩება ჩვენი პატარა ქალაქის დიდი პუმანისტური ტრადიციებით“ (ეს ყველაფერი — ჩვენი დღევანდლობაა). ჩამოვიდნენ უცხოელი ფურნალისტები ჯორჯი და ჯორჯინა (რევი-სორმა მათი სახელებიც ასე შეარჩია), დიდი ეკრანის წინ იღებენ ინტერვიუებს და მიკროფონებით გადასცემენ, თეატრის სცენა უზარმაზარ ტელესტუდიას დაეშვავას. მაია ზედგინიძისა და ვაჟა ციცილოშვილის შესრულებით ამ პურსონაჟებს სხვა პენი შემოაქვთ სპექტაკლში — ისინი ხომ დაიღვ ქვეყნის წარმომადგენლები არიან! „პროვინციაში“ კი მათ გაფურნალისტებული ადოლეგი და ადოლეგინა დახვდებიან, თუმცა ჯორჯი და ჯორჯინა მათ „სტაფიორებად“ მოიხსენიებენ. სხვათა შორის, „მაღალი“ ფურნალისტების ფეხებთან მაკინიშნის პარკი დევს! ეს სცენა ბრწყინვალეა, განსაკუთრებით — სპექტაკლში ჩართული ღრმანაშროვანი რეკლამა თვით ამბეცილის თეატრისა და სპექტაკლისა, იმეორებად მოსვლა, ფრიად გონებაშეხლეუნი ტექსტით, რომელიც ასე ბოლოვდება: „... მოდიო



ერთხელ (ჩვენს სექტაკლზე), რადგანაც მეორედ მოსვლა ისედაც გარდაუვალია!"

ამ სცენაში სიყალბისა და უსულგულობის კიდევ ერთი არსებობა გამოვლენება: ფორტოგადამღებებისა და ტელევიზორტაგების უმთავრესი მნიშვნელობა. ნამდვილი და ღირებულია მხოლოდ ის, რაც მასმედიაში გაშუქებული, ხოლო გაშუქებამდე თითქოს არც არსებობდა. თითქოს, მოვლენას მნიშვნელობას არ ანიჭებენ, არც კი სჯერათ — ხანამ მასმედიაში არ გადაიცემა!

ხოლო მასმედიისათვის ყველაფერი — მხოლოდ სენსაციური ამბებია, მხოლოდ შუი და ბიზნესი — ნამდვილ ცოცხალ დამაინათა ბედი კი არავის ანადვლებს. მასმედიას, რეკლამასა და მოდას უყვრიათ უზენაესი ძალაუფლება.

კრება ჩატარდა. მოქალაქეთა ერთსულოვანი გადმაცხეტილებით, ქალაქს მეტი გზა არა აქვს, გარდა მილიარდის ალებისა. ანუ, ალფრედი...

სანტრესთა, ალფრედ ილი რომ თავიდანვე გულწრფელი ყოფილიყო და ნამდვილი გრძობა გავლევებოდა, ჯერ სიყალბეებით, შემდეგ კი უშარო თავისმართლება არ დაეწყო და ყველაფერი „ახალგაზრდული შეცდომებისათვის“ არ დაებრალე ბინა, პირიქით, მონანიებას ცდილიყო — კლარას ისამადა? მაინც სიკვდილს მიუსჯიდა? თუ ბავშვობის ოცნების ასრულებას შეეცდებოდა?

ეს შეკითხვა ბუნებრივად ჩნდება, რადგან კრების გადმაცხეტილებას კლარამ სრულიად მოულოდნელი სიბაღ შეაგება: მას თურმე მხოლოდ სამართლის აღსრულება ენადა, და როცა ამას მი-

ლნი, ალფრედს აპატიო. გაუგონარი სენსაციით გადაეცა მთელ მსოფლიოს, გაუგონარი რეჟანტოკული სიყვარულის ამბავი.

მაგრამ როცა ეს ალფრედმა გაიტყუა მასმედიის სგან გული გაუსცა. მის გვაშს კრეზაცია ჩაუტარეს და ფერფლი კლარას მიართეს, რომელიც იმავე საღამოს გაემგზავრება ქალაქიდან.

დაირღვა კანონზომიერება — კლარა თეთრ სამოსში გამოეწყო. უზარმაზარი, ფართოდ გაშლილი მრგვალი თეთრი კაბა, აფუშვუშებული, ბინდუნდში იისფრად განათებული. ეს თეთრი ალბათ, სამგლოვიარო-სადღესასწაულო ფერია, ერთდროულად ჯვრისწერისა და დაკრძალვისა. კლარა ალფრედის ფერფლს იხუტებს, ხმელთაშუა ზღვის ერთ კუნძულზე აპირებს ალფრედის ნაშთთან ერთად გამგზავრებას. სვედიანი მელოდიური მუსიკის თანხლებით თანდათანობით მაღლა-მაღლა იწეებს და უწინარდება იქ, საიდანაც სექტაკლის დასაწყისში მოვევლინა ქალაქს. ძალიან ლამაზი სცენაა. მსახიობი ნანა ფაჩუაშვილი თავის მშვენიერ თამაშს აგვირგვინებს.

სექტაკლის ბოლოს განსაკუთრებით გამოჩნდა ნანა ფაჩუაშვილის მიერ როლის არამეველებრივი შესრულება. თავიდან კლარა ცინიკოსი შურისმაძიებელი იყო, თანდათან კი ის ფარული სიყვარულითა და სინაზით აღსაქვე ქალად იქცა. ამას კიდევ უფრო აძლიერებს მისი საოცარი კაბა (კიდევ ერთხელ ვახსენოთ კოსტიუმების მხატვარი თემურ ნინუა). დრამატურგიაში, ალბათ, იშვიათია კლარა ცხახანასიანის მაგვარი რთული როლი. ნანა ფაჩუაშვილი საოცრია!

გამგზავრებისას ტოზი რობი ქალაქს დაპირებული მილიარდი გადასცა, ბუნებრივია, ჩემოდნით. გადაცემა სცენის ზედა სართულზე, „ხიდზე“ მოხდა. მსხვილ-მსხვილი კუპირებით გატყინარი ჩემოდანი „ხიდზე“ დადო. ჩემოდანს ორივე მხრიდან ხალხი მიანყდა. ფულს ვერ იყოფენ. ახალგაზრდები (რომლებმაც უკანასკნელ მოვლენებში თავი უფრანო-სტობით გამოიჩინეს) უფროსებს უტყვენ: — ახლა ჩვენი დროა! ძირს კორუპირებული მთავრობა! (ჩვენი დღევანდლობა). ხმაური და ღრინაცვლია, ფულის ჩემოდანს მრავალი ხელი თავისკენ ექაჩება, ხმაური და ღრინაცვლია მატყულებს, ჩემოდანი გაიგლიჯა, ფული გადმოიყარა და აქეთ-იქით გაიფანტა, გარშემო კვაპალი, ხიდი ჩამოიგრა და ხალხი გადმოცივდა (ეს სცენაზე მართლა ხდება, ამ ყველაფერის ჯერ მოფიქრება და შემდეგ შესრულება — საოცარია!), გადმოცივიდა და უსულოდ დაეკიდა ჩამონგრეულ ხიდზე ბანრებით. ხმაური ჩამოშრება, ბანრებზე დაკიდებული დაღუპულ მოქალაქეთა გვაშები კვაპალი ოდნავ ქანაობს... ესქატოლოგიური დასასრული.

სექტაკლის ფინალი დიდებულია.

მეორედ მოსვლა: კლარას მეორედ მოსვლა ქალაქში, განდევნისა და ჯვარცმის შემდეგ დაბრუნება, თანაც, მსხენლის, მესის როლში (ტრავესტია — მესიად ყოფილი მებაჭო მოდის, რომელიც, როგორც აღმოჩნდება, მთელ ქალაქში ერთადერთი

ნამდვილი პიროვნება; ტრავესტია - მესიამ მილი-
არდით გატენილი ჩემოდნით უნდა იხსნას ქვეყანა).
მეორედ მოსვლა: საქართველოს ავტედიით მო-
ბეგალი.

მეორედ მოსვლა: საბოლოო განვითხვის ეპი-
საშინელი სამსჯავრო, ცოდვების ზღვევა, დაქო-
ქილი ცივილიზაციის საყოველთაო ნგრევა, მთელი
ქვეყნიერების აღსასრული.

„მეორედ მოსვლა“ - ეს სახელწოდება და ალუ-
ზიები (მინიშნებანი) რეჟისორის ბრწყინვალე მი-
გნებაა, რითაც მან დიურენმატიკული პარადი-
ული ტრავეგომედია უფრო მაღალ საფეხურზე აი-
ყვანა.

ბოლოს მხოლოდ ფერფლი დარჩა. რამ მოსპო
და დაფერფლა ადამიანი, სიყვარული?

რა მიზეზთა გამო დანიგნა ყოველივე?

ნანარმოებში მრავალჯერ გამოკვეთილია ფულის
ყოვლისშემძლეობა. სწორედ რომ ყოვლისშემძლე-
ობა და უზენაესი ღირებულება, თორემ ადამიანურ
მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებელი ფულის სა-
ჭიროება უდავოა. ფულის უზენაესობის აღიარებას
თუნდაც სიტყვა „საბაზრო“ გვიჩვენებს: მას გვეუ-
თრად დადებითი მნიშვნელობა აქვს შექმნილი, დე-
მოკრატიასთანაა შეწყვილებული და ლამის გადა-
რჩენის ერთადერთ გზადაა შერაცხული. ფულის
ყოვლისშემძლეობის გარეშე არც არაფერი მოხდე-
ბოდა: არც სასამართლო გაყალბდებოდა, არც ალ-
ფრედი დაქორწინდებოდა საეპიკო ვიზიურზე,
კლარა ვერც გამიდრდებოდა, ვერც ხელმეორე
სასამართლოს გამართვდა, ვერც ალფრედს მი-
უსჯელდა სიკვდილს, და, რაც მთავარია, არც სა-
ყოველთაო ნგრევა მოხდებოდა.

რა ანიჭებს ფულს ყოვლისშემძლეობას? ნანა-
რმოებიდან პასუხი ცხადია: ხალხის ქვედაში-
რველი სიხარულ და სულოვანი სიმწირე; ანგარები-
ანი გონებისა და მგრძობიარე გულის დაპირისპი-
რება და ურთიერთგაუცხოება; გაუცხოება გარე
ბუნებისგან და საყოთარი შიგა ბუნებისგან,
წრფელი გრძობებისგან. რამეთუ ფულს, ნივთებს,
თანამდებობასა თუ დროსტარებას მხოლოდ კეთი-
ლდღეობა, საყოთარი თავისგან დამალვა, ანუ მოჩ-
ვენებით ბედნიერება თუ მოაქვს. ვინც მართლა
ბედნიერია, მას არც დროსტარება სჭირდება, არც
კომპიოტრი, არც თანამდებობა და არც - ქონება.
ზოგადად: მას არ სჭირდება მოხვეჭა.

რით შეიძლება დაძლიოს ეს ბრჯეუ მომხვეჭე-
ლობა? მხოლოდ სულოვანი სიმდიდრით, განათლე-
ბით, წრფელი აღზრდით, და, რაც მთავარია, სი-
ყვარულით. ადამიანი უნდა დარწმუნდეს, რომ ფუ-
ჭია ჭუჭყიანი ქონება და თანამდებობა - სამა-
რთლის გამრუდებითა და სინდისის წაყრუებით
მომხვეჭილი, თუნდაც, საუკეთესო შემთხვევაში, პა-
ტიოსანი თავდაუზოგავი შრომით მოპოვებული, სი-
ხარულისა და სილამაზის ალკეცის ხარჯზე (მაქს
ფრინსეული Homo Faber - ადამიანი მშრო-
მელი, „რობოტი“). ფუჭია, რადგან მისივე საყუ-
თარი ბედნიერებისათვის მხოლოდ ხელისშემძლე-

ლია. ბედნიერების მთავარი საფუძველი კი სიყვა-
რულია - ოღონდ, ამ სიტყვის არა მხოლოდ სა-
რწმუნოებრივი აზრით (მოყვანის სიყვარული და
ღმერთის სიყვარული), არამედ, უპირველესად,
რომანტიკული აზრით: რომანტიკული ტრფობა
მიჯნურისადმი. თანაც, მხოლოდ სიყვარული არ
კმარა - კიდევ სამართლიანობა სჭირო. ხოლო
ცალკე არც სამართლიანობა კმარა. ამშასადამე,
მთავარი მცნებაა: სამართლიანობა (წრფელი გო-
ნება) და სიყვარული (წრფელი გრძობა) ერთად.

60-70-იანი წლების დასავლეთის კონტრკულტუ-
რის მოწოდებები იყო: „ნუ შეიძინ!“ (საპირისპი-
როდ მთავარი საბაზრო მოწოდებისა „შეიძინეთ!“ -
რაც ქონების, ფულისა და კომპიოტრის კულტის
მცნებაა); „ნუ მისდევ!“ (საპირისპიროდ თანამე-
დროვე ცივილიზაციის შეუნელებელი დაძაბული
სრბოლისა - საქეტკალში მატარებლის გეგუნთა
და მოხვეჭას გამოდევნებული ჩემოდნისი მოქალა-
ქეებით რომ განსახიერდა); „იყვი ის, ვინც ხარ!“
(საპირისპიროდ საზოგადოებრივი როლებისა და
პიზუებისა, თანამდებობის კულტისა, პიროვნების
შთანთქმისა ხალხის, ბრბოს მიერ); და მთავარი
მცნებაა: „ქვემ სიყვარული - და არა ომი!“

მსოფლიოს რწმენა გადაარჩენსო - უთქვამს
ეკლესიას, - ოღონდ, მხოლოდ იმქვეყნად, სიკვდი-
ლის შემდეგ. მსოფლიოს კომუნისტური რევოლუ-
ცია გადაარჩენსო - უთქვამთ მარქსისტებს. მსო-
ფლიოს მეცნიერება გადაარჩენსო - უთქვამთ პრო-
გრესისტებს. მსოფლიოს აშშ-ს დემოკრატია და სა-
ბაზრო ეკონომიკა გადაარჩენსო - უთქვამთ გლო-
ბალისტებს. მსოფლიოს რუსეთის სამკობილო
(დერეგულა) გადაარჩენსო - უთქვამთ რუსოფილ
დოსტოევსკის და მშათა მისთა. მსოფლიოს სილა-
მაზე გადაარჩენსო - უთქვამთ ხელოვან დოსტო-
ევსკის, ოსკარ უაილდს, ესთეტებსა და მოდერნი-
სტებს... არა, მსოფლიოს სიყალბისაგან გათავისუ-
ფლება, წრფელი სიყვარული და წრფელი სამა-
რთალი გადაარჩენსო - გვეუბნებიან ჰუმანისტები:
შოთა რუსთაველი, მიკო დელა მირანდოლა, თო-
მას მორი, გუეთე, ბეთოოვენი, ლეე ტოლსტოი,
ილია ჭავჭავაძე, დიმიტრი უზნაძე, ერიკ ერიკსონი,
ალბერტ შვაიციერი, ფრიდრიხ დიურენმატი...

სწორედ ის ორი სიტყვაა, მოქალაქეებმა რომ
უთხრეს კლარას ჩასვლისთანავე: „თქვენი მისწრა-
ფება სამართლიანობისა და სიყვარულისაკენ“.
უთხრეს ყალბად და მიღვეენულად, მაგრამ უნე-
ბურად, გუმანით სწორედ უღრმეს და უწრფელეს
მცნებას ჩასწვდნენ, იმ მცნებას, რომელიც, მა-
რთლაც, კლარას მთავარი სასოება იყო.

ვითომ ისედაც ცხადია? - მაგრამ „ადამიანი
ჯერ კიდევ ძალიან შორს არის იმის შეგნებისაგან,
რომ მომხვეჭელობასა თუ განდიდებას არ უნდა
შესწიროს მთავარი: სამართლიანობა და სიყვა-
რული!“ - გვეუბნება ახმეტელის თეატრი.
სამართლიანობა და სიყვარული!

„ოცნებები და სტანტის“ № 2

საქტაკლის მონატრება

„მეტხის ჩრდილში“

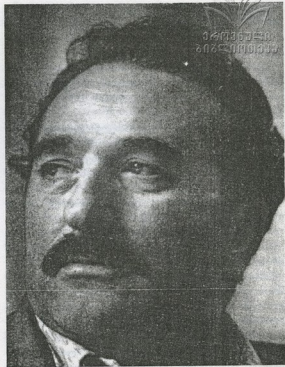
მე მიყვარდა ეს სპექტაკლი. მომწონდა პიესა. დიალოგები, კატალოგები, სიტუაციები, ავტორი გახლდათ ბ-ნი ოთარ მაჭფორია. დამდგმელი რეჟისორი — ბ-ნი გიგა ლორთქიფანიძე.

თეატრში გიგას სახით მოვიდა განსხვავებული ხედვის რეჟისორი, განსხვავებული პიროვნება. ბ-ნ გიგა ლორთქიფანიძეზე ბევრი თქმულა და კიდევ ითქმება, მე კი მინდა აღვნიშნო, რა თვისება დავინახე პირველად მასში: მსახიობის სიყვარული, მფარველობა, ზრუნვა, მოფერება და კიდევ და კიდევ მოფერება — განსაკუთრებით ოდნავ მსცოვანი და დიდად ნიჭიერი მსახიობებისადმი.

სცენაზე იდგა სამართლიანი სახლი, ერთი სართული კი სცენის ქვეშ ჩადიოდა, საიდანაც მსახიობები ვინრო კიბით ამოვდიოდით. ეს ყველაფერი მაყურებლის თვალი-სათვის მყარად ნაგების შთაბეჭდილებას ტოვებდა, ჩვენ კი, მონაწილე მსახიობები, ამ უამრავ კიდესა და სართულებს შორის ისე დავდიოდით, როგორც მებღავაურები ბანზე.

პირველ სართულზე, ვითომ სარდაფში, ბინა ჰქონდათ დადებული ბ-ნ სერგო ზაქარიძეს — თავისი ფესვსაქმელების საყვარელი ხელსაწყობით და პატარა ჯორჯოთი, მის მფულეს, ქ-ნ კატეშა ვაჩნაძეს და მათ სიძე — სტუმარს, ჩვენს საყვარელ მეგობარს ჯე-მალ ლაღანიძეს.

მეორე სართულზე ვცხოვრობდით: ჩემი ბატონებს — ემანუილ აფხაიძის, ქ-ნ თამარ თარხნიშვილის პერსონაჟები და მე, მათი შინამოსამსახურე გოგო ციცო (ლ. ჩხეიძე).



ეროვნული
ბიბლიოთეკა

დ. მაცაბერიძე).

მესამე სართულზე ბატონობდა საყვარელი, დაუვინყარი ბ-ნი იპოლიტე ხვიჩია.

ორკესტრის ადგილზე — გაშლილი ეზო, სანაგვე, მანქანის და სხვათა ადგილები, საიდანაც შემოდოდნენ სხვა მონაწილე მსახიობები — ფოსტალიონი — ილია კაპანაძე, ნუგზარ ჯულელი, სოსო ლაღიძე.

მე მიხედვოდა ყველაზე მეტი სირბილი. (შინამოსამსახურე აბა, რა იქნებოდა!) ხან ნაგვის ზარის ხმაზე, ხან — რაზე და ხან — რაზე, ჯერ აფოფება სცენის ქვეშედან მეორე სართულზე მეორე სართულიდან ეზოში, მერე იქით, მერე აქეთ — როლი კი ერთი ციცქნა მქონდა, მაგრამ მიყვარდა სპექტაკლი, როლი — მიხაროდა და დავრობდი — დალას მხოლოდ სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ვგრძნობდი.

პირველ სართულზე, ბატონობდა ბ-ნი სერგო — მისი ზღვა ენერგია. ქ-ნ კატეშას ისე უყვარდა ბ-ნი სერგო, რომ რეპლიკა კი არა, მისთვის სიცოცხლეს არ დაიშურებდა და მოედესაც ბ-ნი სერგო ბოზოქრობდა, კატეშა აქედან და ჯემალი იქიდან ცოცხალ ნაკადულებად ერთვოდნენ ამ ლელვას; ჯემალის ხმა დაბალი, მაგრამ ყელმოდერებული სიმღერა — დუეტით ბ-ნ სერგოსთან — აპლოდისმენტებს იმსახურებდა.

ბ-ნი სერგო საუკეთესო ფორმაში იყო და

„ოქტომბერი“ № 2

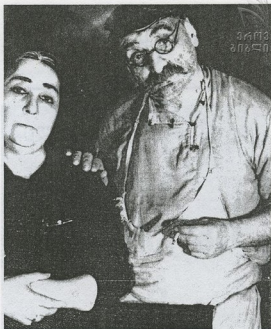
როცა ნეფე-დედოფლის (მერი ლომიძე, გულნაზ ბაქრაძე და სოსო ლალიძე) გაპარვის სცენა იყო, კიბეზე ჩამორბენილ მსახიობებს, კიბეზევე გვტაცებდა ხელს და პინგ-პონგის ბურთებით გვისროდა.

მეორე და მესამე სართულზე კი დემოკრატია სუფევდა. როცა გაისმოდა ბნი იპოლიტეს განუმეორებელი არია „სერცა კრასავიცა“ – დარბაზი ხარხარით და ოვაციებით ირყეოდა. ნიჭიერების, იუმორის, კოლორიტის კაცადი. ეს იყო ზემი სცენაზე – მსახიობებიც ხარობდნენ ამ ცხოვრებით და მაყურებელიც ხალისიანად ესმაურებოდა ყოველ რეპლიკას.

ცოცხლად, ნათლად ვხედავ ჩვენს სპექტაკლს; ძვირფასი სახეები აღარ არიან ჩვენთან; ნეტარება და ლხენა მათ საუფლოში. აქ კი არდავინყება და სიყვარული.

თქვენ კი ჩემო მეგობრებო: კატუშა, ქ-ნო თამარ, ჯემალ ჩემო, სოსო, ნუგზარ ჯუღელი, გულნაზი, მერი, დალი, ლია – ჯანმრთელობა, და შემოქმედებითი ცხოვრება – სცენური ცხოვრება მინდა გისურვოთ. გამარჯვება ბ-ნო გიგა, ენერჯია და ნიჭიერება უღვევი გაქვთ, შექმენით თქვენბური სპექტაკლები და თუ თქვენს შესაძლებლობებში იქნება – უროლოდ დარჩენილი მსახიობი ხომ ხმელეთზე გადმოგდებულ თევზსა ჰგავს – უწყლოდ რომ ვერ სუნთქავს, შოდა, ისროლეთ წყალში ასეთი მსახიობები. დაუბრუნეთ სცენური ცხოვრება.

იცოცხლეთ ბ-ნო გიგა, გამარჯვება



თქვენ!

და ერთი ნამიერი გახსენება ჩემს თავსა და ჩემს როლზე – ციცოზე.

ერთხელ სპექტაკლის შემდეგ იზა გიგო-შვილმა მითხრა და გული გამითბო – „ლამზირა, ამას წინათ ერთმა თეატრალმა მაყურებელმა მითხრა – „ლამზირა ჩხეიძე – ოფელიას შემდეგ ამ როლში ვნახეო – მერე პაუზა – და გადაეცით ჩემი ღრმა პატივი-სცემა და მილოცვაო“.

მადლობა ჩემს ასეთ მაყურებელს; დიდი მადლობა.

პორტრეტი

ნათია ყავლაშვილი

მისი სსოპრანოს გზა თეატრია

თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის მესამე კურსის სტუდენტებს – ნათია ყავლაშვილს და ნანა მდიფინიშვილს – მკითხველი უკვე იცნობს, როგორც რეცენზიების ავტორებს. ამჯერად მათ წარმოადგინეს ბაია დვალისშვილისა და დუტა სხირტლაძის შემოქმედებითი პორტრეტები.

ფეიქრობ „თეატრი და ცხოვრების“ მკითხველისათვის საინტერესო იქნება ახალგაზრდა თეატრმცოდნეების ნააზრვეი დაწერილი უშუალო, ცოცხალი და ემოციური ენით, რომელშიც ჩანს მსახიობის ოსტატობის რთული პალიტრა: საშემსრულებლო ტექნიკა, ხერხები და ასევე მსახიობის ხიბლის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი „დეტალი“ – გამომსახველი გარეგნობა.

პროფესორი – მიხეილ კალანდარიშვილი

„ყველა მსახიობს ჰგონია, რომ მაცურებელი მისთვის მოდის თეატრში“ – ეს სიტყვები იმ ადამიანს ეკუთვნის, რომელიც განებივრებულია ხალხის სიყვარულით და პატივისცემით. მისი ყოველი გამოჩენა ტელეეკრანზე თუ თეატრში მაცურებელში დადებით ემოციას იწვევს. იგი საზოგადოებაში უფრო ტელევიზიის საშუალებით გაიცნო, მრავალი გადაცემის წამყვანი ყოველ საღამოს თითოეული ოჯახის წევრი გახდა. ამ პოპულარობის მიუხედავად, მისი საყვარელი საქმე მაინც თეატრია.

თუ სარდაფის სცენაზე გამოჩნდება სიმპათიური, თმახუჭუჭა მამაკაცი ლამაზი ჭკვიანი თვალებით, იმ საღამოს არ მოიხსენიებ, რადგან სცენაზე დუტა სხირტლაძეა, რომელსაც მთელი

სპექტაკლის განმავლობაში თან სდევს სიცილი. დუტა სხირტლაძე ბედის ნებიერაა, მან არა მარტო ტელევიზია დაიპყრო, არამედ დუტაშვილს რძიც შექმნა მრავალფეროვანი სახეობები. თათარ ეგაძის სპექტაკლში „ინსტინქტი“ ალბერ ლამარის სახე მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში, როგორც თვითონ აღნიშნა, „გარდაბვალი როლია“.

დუტა სხირტლაძე ზუსტად მიაგნო პოლიტიკოსის ცხოვრების დეტალებს, გააძვევრა და წინ წამოსწია ისინი.

ლამარი – შუახნის, ფრანგი პარლამენტარი რბილი ხასიათის მამაკაცია, იგი უცხო საზოგადოებაში მკაცრი ტონით გამოირჩევა – ნილაბა-ფარებულია ყველგან და ყველასთან, ოჯახში – შვილთან, საცოლესთან, მხოლოდ შოკის დროს ვეღარ მალავს ნამდვილ სახეს და აშხელა ამბიციების ადამიანი უსუსურ, მშობარა კაცად გვევლინება. სპექტაკლში ადამიანთა შორის ურთიერთობა ინსტინქტის დონეზეა დასული. შოკი მალე გადის და ერთ წამში ეჩვევი იმას, რომ შენი ცოლი შეიძლება ამერიკელი ვაჟკაცი, ჯარისკაცი აღმოჩნდეს, რომელიც დედური ინსტინქტების გამძაფრებამ ჩამოიყვანა შვილთან.

მერე რა, რომ შენი მომხიბლავი მოსამსახურე გოგონა ადრე ქუჩის ბიჭი იყო და ახლა გაცურებული დგას, რადგან ვერ გაუგია, როგორ არის ორსულად. აქ არაფერია გასაკვირი, ეს ხომ შენი შექმნილი სამყაროა. არც ლამარია გაუცხოებული და ყოფილ მეუღლესთან ერთად ტკბილად იხსენებს წარსულს. მათ თვინათი სიყვარულის ნაყოფზე საუბრის შემდეგ ასწენდებათ ახალგაზრდობაში დადებული ცეკვა.

დუტა სხირტლაძის თითოეულ მოძრაობაში თავისუფლება იგრძნობა. მის პლასტიკას თან ახლავს ღიმილი. მიმოკით და გამოიმეტყველებით ხედვები, თუ რა სასიამოვნო იყო განვილი წლები მისთვის.

„თეატრი და ცხოვრება“ № 2



არც მაცურებელია უემოციო ამ ორი „ვაჟკაცის“ ცეკვისას.

მსახიობი იმპროვიზაციის ნიჭით, მრავალფეროვნებით კიდევ უფრო სანტიერესოს და სასაცილოს ხდის თავის გმირს.

სპექტაკლში დინამიკა, ტემპო-რიტმი არ ვარდება. მღუმარე დუტა სხირტლაძე მინც ახერხებს მაცურებლის ყურადღების მიპყრობას მეტყველი თვალების წყალობით. მზერა თბილი, კეთილი, ღიმილნარევი აქვს, ხოლო თუ გაიციუნებს, „საყვარელ ეშმაკს“ ემსგავსება, თუმცა, ლამაზის თვლები გავირეებისა და აღმოფთებისგან ბუდეში ვერ ეტევა, როდესაც ვეღარ არკვევს, ვინ ქალია და ვინ — კაცი. ერთ ოჯახში ამდენი ტრანსქსუალური პერსონაჟისთვისაც ზედმეტია. სცენურ გაფორმებაში ადამისა და ევას სქესიც აღრეულია, თითქოს დასაბამიდან ქაოსი და არეულობაა.

ამ ქაოსში ეღვიძება კაბინეტში ჩაძინებულ ლამარს და ხედება, რომ ყოველივე სიზმარი იყო.

დუტა სხირტლაძემ თავისი იუმორის და ირონიის წყალობით ლამარის სახეში — მის ხასიათსა და ქცევებში მისი თაობის პოლიტიკოსთა ზნეჩულებები, მათი სისუსტეები გააძვეურა. იუმორი ხომ მსახიობისთვის საფიზიკო ბარათია არა მხოლოდ შემოქმედებაში, არამედ ყოველდღიურ ცხოვრებაშიც. მისივე სიტყვებით: „ადამიანი, რომელსაც არ აქვს იუმორის გრძობა, თვითირონია, დაღუპულია და რა უნდა მას

სცენაზე“. და მინც მსახიობ დუტა სხირტლაძის თვითირონია არ დასჭირვებია ძალზედ განსხვავებული და მნიშვნელოვანი როლისთვის, რომელმაც მისი ამპლუა დაარღვია.

ვაჟა-ფშაველას „გველის-მჭამელში“ მინდია მისთვის განსაკუთრებული, გამორჩეული სახეა. აფიშზე კინობითი სახელიც ვერ აყადრა და როგორც ხევესურეთს და ვაჟას შეეფერება „მინდია-დემეტრე სხირტლაძეთი“ წარსდგა მაცურებლის წინაშე, რთულია სრული კომედიების შემდეგ მინდიას სახე შექნა, მაგრამ რეჟისორი ლევან წულაძე ენდო დუტა სხირტლაძეს და გაუმართლა კიდევ.

მოქმედება მეტროპოლიტენში იწყება. ერთნაირ მკაცრ კოსტუმში გამოწყობილ მასას უბრალოდ ჩაცმული ადამიანი გამოეყოფა. ამ რობოტიკულ, უემოციო ადამიანთა სამყაროში ერთადერთი ეს კაცია ნათელი, კაცი, რომელსაც ვერ კიდევ შერჩენია ადამიანური სიბოძი, სიყვარული. სწორედ მასში პოულობს მთხრობელი მინდიას, იმ მინდიას, რომლის იმედი ჰქონდა მთელ ხევესურეთს.

სცენაზე ექსპერიმენტების მოყვარულმა რეჟისორმა პირველ წუთებშივე გააოცა მაცურებელი, რომელსაც აფიშზე სათაური რომ არ წაეკითხა, იფიქრებდა რომელიმე თანამედროვე დრამატურგის პეისააო.

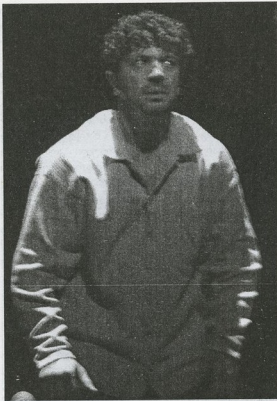
სპექტაკლში ტექსტი მინიმუმამდეა დაყვანილი, ხოლო მოქმედება და ქორეოგრაფია — მაქსიმუმამდე.

სცენაზე მინდია მღუმარეა, მაგრამ მსახიობი ხმის ამოუღებლად, მხოლოდ ფესტით და მიმოკით ახერხებს მაცურებელამდე თავისი გრძობების და სათქმელის მიტანას. გრძობები კი დადებითია. მისი თვალბუნიდან ბუნდინება ასხივებს და ხედები, რაოდენ ლაღად გრძობს მინდია თავს ამ სამყაროში, თუმცა, ისიც ერთვება ცხოვრების ორომტრიალში და კარგავს ღეთაბერიც ძალას.

ცეკვაში ხდება გარდასახვა, გადასვლა ამ უღრუბლო ცხოვრებიდან ბიძაქორ, დანაშაულურ ბრიც ყოფიბობაში. შენელებულ მოძრაობებს, ემოციურად დატივორთულ სცენას ახლავს ასევე არეული, გაურკვეველი მუსიკა, ისიც შენელებული და დამძიმებული.

ძალაგამოცლილი, სიყვარულისგან დაცლილი მინდია ცოლ-შვილს აბრალებს ბუნებრივი ძალის დაკარგვას და ეს ჩიტბებთან და მცენარებებთან მოსაუბრე კაცი მხეცად იქცევა. მიმე ხასიათის ადამიანების ოჯახური უთანხმოება მაცურებელში დიდ ემოციას იწვევს, ყველა დაძაბული, თვალბეგაფართოებული შესცქერის ამ საოცარ სცენას.

სანოზზე დანყებული ამბორი ცოლის ყელზე დანის მიბეუნით მთავრდება. მინდია ვნებებს



ვერ იმორჩილებს, გაურკვეველი და გაუცხოვე-
ბული ველარ ხედება, ცოლის სიკვდილი უნდა
თუ ალერსი. ვნებაშიორეული ხან მთელ სახეს
უკონცის, ხან დახრჩობას უპირებს.

მსახიობის მზერა შეყვარებული კაცის გამო-
ხედვიდან დაუნდობლობაში გადადის და პირი-
ქით. სახზე ყველა ძარღვი დაჭიმული აქვს და
ხმის ტემბრიც უმაღლესი. უჩვეულო ხდება დე-
მეტრე სხირტლაძე, რომელიც ღინამიკას არ გა-
რგავს და ამ ძლიერი ხევსური მამაკაცისგან სა-
ცოდავ, გაუბედურებულ არსებად იქცევა. ამ
სცენის ბოლოს იგი სასონარკვეთილი, საცოდავი
სანახავია, ცრემლმორეული, განადგურებული,
ყველასგან მიტოვებული, საუთარ ლოგინს უკო-
დებს ცეცხლს.

საომრად ნასულ ლაშქარს მინდია წინ მი-
უძღვება. გია მარლანიას ქორეოგრაფიულმა გა-
ფორმებამ სპექტაკლი კიდევ უფრო ლამაზი სა-
ნახავი გახადა.

ემოციით დატვირთული მუსიკა, ბრძოლის
ამსახველი შენელებული მოძრაობები, მეომრე-
ბის ერთიანი ყოინა სპექტაკლს კინოფექტს
სძენს.

ბოლო სცენაში დემეტრე-მინდია ძირს დავა-
რდება და დაჭრილი მარტოობაში კვდება.

ყოველი სპექტაკლის დასასრულს დემეტრე
თავანუელი, ბედნიერი შუბიჯებს კულისებში.
ეს მისთვის ყველანა სათაყვანებელი როლია და
დიდი სიამაყითაც საუბრობს მასზე. მაგრამ არა

მარტო ეს როლია მის შემოქმედებაში სიამაყე.
გოძიაშვილის და შავგულიძის შემდეგ მან და
კახა აბუაშვილმა სპექტაკლში „ხანუმა“ შექმნეს
განსხვავებული, კარგად შეწყვილებული სტილისა
და საქოს სახეები.

XXI საუკუნეში ძნელად წარმოსადგენია, რომ
ახალგაზრდა რეჟისორმა მოისურვა ეს გაცვე-
თილი და არააქტუალური თემა სცენაზე გა-
ეტანა.

ლევან ნულაძის ყოველი სპექტაკლის პრემი-
ერაზე ახლის მოლოდინში ხარ, ორიგინალურ
გადანწყევტას ელი. არც ეს სპექტაკლი იყო გა-
მონავლისი.

სცენაზე ცაგარელის პიესისათვის უცნაური
გარემო გვხვდება. სპექტაკლს აგენტი ქალი,
ჰელგა პოლაკი იწყებს.

ვახტანგ ტაბლიაშვილის ფილმის „ქეთო და
კოტეს“ ფერვერკული სანახაობის, უდიდესი
მსახიობების შემდეგ, არა მარტო რეჟისორი და
მსახიობები, არამედ მასურებელიც ამ ფილმის
გაგულენის ქვეშა და სპექტაკლზე შესვლის წინ
დარბაზში ჩურჩულიც გაისმა. „ახლა რას იტყ-
ყვის?“ თუმცა, იქიდან გამოსული ყველა დარ-
წმუნდა, რომ მთელმა შემოქმედებითმა ჯგუფმა
აჩვენა სულ სხვა, ახალი „ხანუმა“. როგორც
სხვა დანარჩენმა მსახიობებმა, დეტა სხირტლა-
ძემ შექმნა თავისი ინდივიდუალური სტილი მის-
თვის ჩვეულ იმპროვიზაციით და ეს კომედიური
პიესა კიდევ უფრო სასაცილო და სასიამოვნო
საყურებელი გახადა. თითოეულ მის გამოსვლას
თავის პარტნიორთან ერთად მასურებელი ლი-
მილით ეგებებოდა და სცენის დასასრულს მზუ-
რვალე აპლოდისმენტებით ასაუქურებდა.

მე-17 საუკუნის ბოლოს შექმნილი პიესის
მთავარი თემა იმ ყოფიდან გამომდინარე მა-
ჭანლობა, ასევე ამაყი, გაკოტრებული თავა-
დები, გამდიდრებული ვაჭრები, შიარული, გა-
ქექილი მსახურები — იუმორის გრძნობით, ცუ-
კვა თამაშით მოსაუბრე და, რაც მთავარია,
თავიანთ ბატონებზე ჭკვიანები.

დიდი ძიება არ დასჭირვებია დეტას ამ სა-
ხის გასათავისებლად, რადგან კომედიიაში, თა-
ნაც ასეთ სახასიათო როლში, იგი თავს ისე
გრძნობს, როგორც თევზი წყალში. უფრო თა-
ვისუფალი და ლალია.

მისი კოსტუმიც ძვირფასი და მოხდენილია —
კარგად მორგებული ფრაკი და მოკლე შარვალი
მას თავის მალა აწევის საშუალებას აძლევს
და სიამაყით პატარა უღვაშებში ელიმება კი-
დეც.

სიქოს ქვევრიც ამაზე მეტყველებს, იგი სა-
ერთოდაც არ თვლის თავს მსახურად და თა-
ვის მკაცრ ბატონთან კარგადაც არის შესუბრე-
ბული.

ძალზე სასაცილოა დეტა სხირტლაძე მომზიბ-

ვლელ ხანუმას ცეკვის მომენტში. სიქო გამტყურებული, თვალებგაფართოებული შესცქერის მისი ტანის რხევას.

ხანუმას ცეკვით მოხიბლული სიქო და საქო ერთ პოზაში გაირინდებიან.

ბოლოს მათ მიერ, ხანუმასთან ერთად ჩაფიქრებული და დაგეგმილი საქმე ბედნიერი ქორწილით მთავრდება.

სიქოს როლი დუტა სხირტლაძის თეატრალურ ცხოვრებაში ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო სახასიათო სახეა. მან ქართველ მაყურებელს დაანახა, რომ შეძლო და შექმნა ხალხისთვის საყვარელი, მრავალჯერ განსახიერებული

სიქო. მრავალფეროვნება, იმპროვიზაცია და დრულალავი შრომა გახდა წარმატების საწინდარი. მისი გარეგნობა, ნიჭი, უსუსტი, მიმიკა, ხმა ერწყმიან ერთმანეთს, ამოლიანებენ და აგვსებენ მის არტისტულ ბუნებას.

სწორედ ამიტომაც, რომ ქართული საზოგადოებრიობა დიდი სიამოვნებით ესწრება მის სპექტაკლებს.

მიუხედავად იმისა, რომ დუტა სხირტლაძემ თეატრალური ცხოვრების მცირე გზა განვლო, იგი დიდების ზენიტშია და უკვე ბევრი შეძლება დაინეროს და ითქვას მის შემოქმედებაზე.

ნანა მღვიმეშვილი

ბაია დვალისვილი

„ჩემს შვილში ვხედავ ჩემი სცენური ცხოვრების გაგრძელებას“, — ეს ფრაზა არც ისე დიდი ხნის წინათ თქვა მსახიობმა მარიანე თბილელმა. მისი სიტყვები, მართლაც, გამართლდა. ბაია დვალისვილი არა მარტო სამსახიობო მონაცემებით, გარეგნობითაც ჰგავს დედას.

რამდენი ადამიანიც ცხოვრობს დედამიწაზე, იმდენივე წყვილი თვალი არსებობს. არც ერთის თვალები ერთმანეთს არ ჰგავს. ბაია დვალისვილის ალუჩისფერ თვალებს ერთხელ ნახავ და არ გავიწყდება. შეუძლებელია შეუმჩნეველი დაგრჩეს მისი სახე, საშუალო სიმაღლის თხელი ტანი და ხუეული თმა.

განსაკუთრებულია მისი ხმის ტემბრი, რომელიც ყველასგან გამოარჩევს. მსახიობისათვის ასეთი ხმა ნამდვილი ღვთის ნყალობაა.

მსახიობები ყოველთვის მსჯელობენ იმის თაობაზე, თუ როგორ მოერგონ ამა თუ იმ როლს, როგორ გაითავისონ გმირის ხასიათი და ა.შ. ზოგჯერ მათ ეხმარებათ კოსტიუმი, გრიმი, ან რეჟისორის ესა თუ ის მითითება. ბაიამ ჟან-ჟაკ ბრიკერის და მორის ლესავის პიესაში „ინსტინქტი“ (რეჟ. ოთარ ევაძე) მართლდა ლასმარი განასახიერა. როგორც თა-



ვად მსახიობი ამბობს, იგი თავს ძალიან ცუდად გრძობდა იმის გამო, რომ ამ ქალს ვერ ხედავდა. მაგრამ ერთ დღეს, პრემიერამდე ცოტა წინათ ადრე, მსატვარმა მას პარიკი მიუტანა. „დავისურე თუ არა, ზუსტად მიცხვია ამ გმირის მუდმივად ნერვიულ მოქმედებას“.

იგი თამაშობს შუახნის ქალს, რომელსაც ძლივს ეღირსა ბედნიერება და დაახლოებით 55 წლის ასაკში თხოვდება. სცენაზე შემოდის შინაბერა. მას არ უნდა შეიძინოს, რომ გათხოვებისთვის ძალიან ბებერია. იგი ზედმეტად გადაპრანჭულია და ახალგაზრდობის დასამტკიცებლად პარიკიან თავს კეკლუცად იქნევს

FG595

„თეატრი და სხეობა“ № 2

ს. მ. მღვიმეშვილი
მ. მ. მღვიმეშვილი
ბიბლიოთეკა

აქეთ-იქით.

პიესის სიუჟეტით, პარლამენტარ ალბერ ლამარს (დუტა სხირტლაძე) უეცრად გამოეცხადება ამერიკელი ფრენკ პარდლორი (ზურა ინგოროყვა), რომელიც უშტიკცებს, რომ ის მისი გაგრძელებული ცოლია და რომ ოპერაცია გაიკეთა, რათა კაცი გამხდარიყო. ამ ამბის გამგონე მატლიდა ლამის გაგვიდეს, მაგრამ როდესაც ფრენკი უსხნის, როგორ ვერ სძლია ქალურ ინსტინქტებს, მატლიდა მზადაა დაეხმაროს მისი შვილის, ლუის გაბედნიერებაში.

მსახიობი ნონანსრობადაკარგულ ქალს თამაშობს. აქამდე თითქოს წყნარი და მშვიდი მატლიდა, უეცრად იგებს, რომ ეს კაცი თუ ქალი — ფრენკი აქ მისი ქორწილის ჩასაშლელად ჩამოვიდა. ეს შოკისმომგვრელი ამბავი, იმდენად მოქმედებს მასზე, რომ ნერვიულობისაგან მარცხენა თვალს ავადმყოფურად ათამაშებს, თვალებს აელმებს, სცენაზე კივილით დარბის და ხელებს ისე მანჭავს, ლამის კრუნჩხვამი ჩავარდეს. მატლიდა ამ მომენტში სიცილის ზღვარზეა მისული და ისე იტყვევს, თითქოს გარშემომყოფთ ვერც კი ამჩნევს. ეს არც არის გასაკვირი, რადგანაც მან ხომ 25 წლის ლოდინის შემდეგ ძლივს მიაღწია იმას, რომ მის საოცნებო ლამარს მიჰყვება ცოლად. მსახიობი საოცარი ოსტატობით გადადის მშვიდი მდგომარეობიდან აფექტურ მდგომარეობაში და პირიქით.

ბაია დვალიშვილის სცენაზე გამოსვლისთანავე ყურადღების ცენტრში ექცევა. გამორჩეულია მისი პლასტიკა. მატლიდა ფრენკთან ერთად ცეკვავს. ისინი ცეკვისას ისხენებენ ახალგაზრდობაში ჩადენილ ეშმაკობებს და მატლიდას სახეს ამ დროს ღიმილი არ შორდება. ბოლოს ირკვევა, რომ მატლიდაც ბისექსუალი ყოფილა.

ამ გაურკვეველ მდგომარეობაში ყველანი მეტად სასაცილოები ხდებიან. მთელი სპექტაკლის განმავლობაში მაყურებელი ნამდვილად არ იწყნებს და წარმოდგენა უფრო გასართობი ხასიათის ხდება.

ბაია დვალიშვილის შემოქმედებაში მატლიდა განსხვავებული სახეა. მან მართლაც, დამახსოვრა მაყურებელს თავი ამ როლით. როდესაც მას უყურებ, ხედები, თუ რა თავისუფლად და ლაღად გრძნობს სცენაზე თავს. იმასაც ხედები, თუ რამდენად შნიშნელოვანია მსახიობისათვის პლასტიკა. მისი თვითდაჯერებული მზერა ხაზს უსვამს ამ ვნებიანი და ენერგიული ქალის მტკიცე ხასიათს. მატლიდას ძნელად თუ ჩაუქრება ცეცხლი, რომელსაც

მისი თვალები აფრქვევენ. ეს არის ქალი, რომელიც მუდამ მოქმედებაშია, არასოდეს ჩერდება და არც შენ გაძლევს მოდუნების საშუალებას. შენც მასთან ერთად გინარია, გწყინს და შვოთავ. ბაია-მატილდას მოქმედებისას არასოდეს ნელდება ის ტემპორიტში, რომელიც მსახიობის სცენაზე გამოჩენისას ჩნდება. იშვიათი ოსტატობით ითამაშა მსახიობმა პრეტენზიული, ორიენტაციარეული და ისტერიული მატლიდა ლასმარი. ამ ყველაფერში კი მას, როგორც თავად ამბობს, დაეხმარა ხელობა, რომელიც პედაგოგმა მიმა თუმანიშვილმა შეასწავლა. „როდესაც იცი ხელობა, შენ იცი, როგორ გააკეთო როლი“.

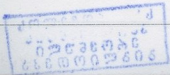
სწორედ ეს ხელობა დაეხმარა ბაია დვალიშვილს ქაბატოს სახასიათო როლის თამაშისას ავტ. ცაგარელის „ხანუშაში“ (რეჟ. ლევან წულაძე). ეს პერსონაჟი პიესაშიც და ყველასათვის საყვარელ ვახტანგ ტაბლიაშვილის ფილმ „ქეთო და კოტეშიც“ მებრძოლი ქალია. ლევან წულაძის „ხანუშაში“ კი ქაბატოს მიმართ სიბრაზილიც კი უჩნდება მაყურებელს. ქაბატოს სახე განსხვავებულია აქვს შეთხზული რეჟისორის. პერსონაჟის შეთხზვა ძალიან საინტერესო პროცესია, მაგრამ მსახიობისათვის ეს არ არის ადვილი სათამაშო, რადგანაც სცენარში არააფერია ხელმოსაკიდი, რასაც მსახიობი ჩაეჭიდება და ამავე აავებს გმირის სახეს.

ქაბატო სპექტაკლშიც მარტოსული ადაშიანია, რომელიც დამკვიდრებისათვის იბრძვის. მისთვის ლუკმა-პურის შოვნის ერთადერთი საშუალება მაქანკლობაა. როგორც ზემოთ ვთქვი, პიესის ეს თითქმის უმნიშვნელო პერსონაჟი სპექტაკლში მდაბიო წარმოშობის და ამავედროულად, ერთგვარად რომანტიკული ბუნების მქონე ქალიცაა.

ეს სახასიათო როლი ბაია დვალიშვილის კარგეგნობის ნამდვილად მოერგო — თავზე ქერა პაროკი ასურავს (ყველასავე განსხვავებით, მისი კაბა გრძელის მაგიერ შუა წვივამდე), ხელში მუდამ საკვირიაჟი უჭირავს, საქმიანი ქალივით სცენის ხან ერთ კუთხეს მიანყდება, ხან — მეორეს. როდესაც ქაბატოს თავისი ნაშრომები საქმე ეშვება, დიდრონ თვალებს სიბრაზისაგან ისე ქაჩავს, ლამის გადმოსცვივდეს. ქაბატო ნელში მოხრილი დადის, ხმაშაღლა ყვირის, ხელებს ასავსავებს, ყველას ეჭვის თვალით უყურებს.

პიესაში აღწერილი ქაბატოსგან განსხვავებით, სპექტაკლში ქაბატო ბევრად უსუსურია, ერთ-ერთ სცენაში, გიგო მას პაშიშს ასმევს. ქაბატოს, თითქოს სხვა ადამიანად გადაიქცაო, პალუცინაციები ემართება, და თავის რომა-

„თეატრი და სხვა“ № 2





ნტიკულ ოცნებებს ცხადად ხედავს და ჰყვება. გიგოს (გია გოგიშვილი) ზურგზე შემომჯდარი ხელებს გასაფრენად შლის. იგი უსაზღვროდ ბედნიერი და ლალია. აღწერს ლამაზ მინდორს, მშვენიერ ბუნებას, მოსიყვარულ ადამიანებს. თან თხრობისას ხმამაღლა კივის და იცინის, ფართოდ გახეილ თვალებს ერთ ნერტილს მიაპყრობს, თითქოსდა რაღაც ან ვიღაც უნდა ამოიცნოსო. მსახიობი თითოეული მოძრაობით, მიმიკით, პრიმიტიული მოქმედებებით. ამხეილებს ყურადღებას ქაბატოს მდაბიო წარმოშობაზე. როგორ ხარბად ჭამს იგი შოკოლადს, თითქოსდა ეშინია არავინ მომასწროსო და სათითაოდ შოკოლადის ალებს დროს ხმამაღლა წამოიყვირებს — „შოკოლად“, გვერდით მდგომებს გადახედავს და პირში ჩაიკვდებს. ქაბატო ასეთივე უნდილია და გამოუცდელი თავის პროფესიაშიც. ვერ გაუგია, „რას ხლართავს“ ხანუმა, თუმც რაღაცას რომ ხლართავს, ესმის. ის ყველას ეცოდება. მათ შორის, როგორც ჩანს, ხანუმასაც, რომელიც გიგოს სახით საქმროსაც კი გამოუქმენის ამ საკოდავ და მარტოხულ ქალს, რომელსაც ბრძოლა არ შეუძლია.

ბაია დვალიშვილის თბილი მზერა და სახე თითქოს კეთილს ხდის ამ პერსონაჟს. მან

მიუბერა სული ამ ყველასათვის უმნიშვნელო ქალს, რომელიც პატარა ბავშვებით მიამბიტია. ითხოვს ყურადღებას, უნდა, რომ ამჩნევდნენ და საზოგადოების სრულყოფილიანი ნევრი იყოს.

საზოგადოებაში ადგილის დამკვიდრებისათვის იბრძვის ბომარშეს გმირი როზინაც, („ფიგაროს ქორწინება“, რეჟ. ლ. ნულაძე). როზინა განონასწორებული, მშვიდი ბუნების, ამაყი ქალბატონია, რომელიც ცოტა რომანტიკულიცაა და შეყვარებულაც, მაგრამ ამას არ იმჩნევს და მხოლოდ თავის თავს უტყუდება. იგი თავისი სიდარბაისლითა და ქალური, ფარული კვლევებით ნაცნობებში პატივისცემას იმსახურებს.

როზინას კოსტიუმი მეტად სადა და დახვეწილია. თავზე ქერაკულებიანი პარიკი, ნელში გამოყვანილი გრძელი კაბა, ხელში მარაო და მუდამ ცნობისმოყვარე თვალები. ის ქალბატონია მთელი თავისი ბუნებით, რომელსაც არ ალელვებს წვრილმანი. თავისუფალი ადამიანია, უყვარს ზღვა, ბუნება, ადამიანები. მაგრამ ამავე დროს აქვს მოვალეობანი ქვეყნისა და ოჯახის მიმართ. სწორედ ეს მოვალეობა ზღუდავს მას, მაგრამ როგორც კი ცნობისმოყვარიება ძლევს, ბავშვებით მიამბიტ ხდება და ავიწყდება თავისი ადგილი საზოგადოებაში. ეს კი ძალზე იშვიათად და წამიერად ხდება ხოლმე.

როზინა — ბაია დვალიშვილს თუ დააკვირდები, შეიძლება შეგმურდეს კიდევ მისი ბუნების სიმტიცე და სიძლიერე. იგი დაძაბულ მომენტშიც საოცრად განონასწორებულია. მაშინ, როდესაც უნდა დარწმუნდეს ქმრის ლალატში და მსახურის ფორმაში გადაცმული მას ეარშიყება, საოცრად მშვიდია, თითქოს ეს ყველაფერი მას არ ეხებოდეს. ამას კი ვერც ისე ბევრი ქალი ახერხებს.

მსახიობმა შექმნა როზინას საინტერესო სახე. პერსონაჟი ცოტა დამაინტრიგებელი გახადა. მან თითქოს აიძულა როზინა ბაია დვალიშვილის შინაგან ბუნებას მორგებოდა და არა პირიქით.

უყურებ სცენაზე ბაია დვალიშვილს და ხედავ მეორე ადამიანსაც — დედას, რომელსაც იგი სულ უფრო და უფრო ემსგავსება. „მე მიყნა მისი სურვილი ღირსეულად შევასრულო, რომ ის ჩემთან ერთად იდგეს დიდხანს სცენაზე“.

ბადრი კაკაბაძე

ბადრი კაკაბაძეს ბავშვური მოგონებებიდან ყველაზე თბილად ვასო გოძიაშვილთან შეხვედრა და ამხსოვრდა, რომელსაც დიდი არტისტის მიერ შესრულებული როლების კოლაჟი წარმოუდგინა მონაწილეთა მხატვრული აღზრდის სახლში. ამ პატარა ბიჭმა ჩემი ახალგაზრდობა გამახსენაო — უთქვამს ბატონ ვასოს ამხას, ცეკვის მასწავლებლისა და ხელსტაკოვის სცენური სახეების ხილვისას. ბადრი კაკაბაძის არჩევანი ამ სიტყვებმა განსაზღვრა.

მიხეილ თუმანიშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლი „ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ სადიპლომო წარმოადგენა იყო.

ეს სადიპლომო წარმოადგენდა ფორმით დრამატულ მონოლოგს წარმოადგენდა — ბევრის მომცველ, განზოგადებულ, ერთ მთლიან მეტაფორას. ამაზე მონაწილეთა ჩაქმულობაც მეტყველებდა. თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტთა სარეპეტიციო სამოსი — შავი მისურები, შავი შარვლები და შავი ქვედაბოლოები. „შავოსანთა“ ერთი მთლიანი გვარდია საერთო ძალას, ბრძოლის საერთო ფისს გამოხატავდა. განსხვავებული შილოდ სერგეი ტიულენინი (ბადრი კაკაბაძე) იყო. ახალგაზრდა სტუდენტი ერთ-ერთ რეპეტიციანზე უკვე დადგენილი ჩაქმულობის ნაცვლად, თავზე კეპით, მეზღვაურის განიერი შარვლით და რამდენიმე, ზომით დიდი, უხეში ჩექმით გამოვიდა. ბატონი მიხეილ თუმანიშვილისთვის ეს მოულოდნელი „ურჩობა“, თქვენ წარმოიდგინეთ, მისაღები გახდა და სცენაზე გაიწა კონკრეტული პერსონაჟი, ინდივიდუალური სახით, სულით, ტემპერამენტით, პიროვნული ტრაგედიით, რომელიც ხაზს უსვამდა იმ ზოგად, ერთიან ტრაგედიას და უფრო მეტად ამბაფრებად.

ბატონი მიშა არ განეკუთვნებოდა რეჟისორთა იმ რიცხვს, რომელიც მიუღებულ და გაუმართლებელ წინადადებებს მოიწონებდა, მაგრამ მსახიობის ფანტაზიას და ორიგინალურ ხედვას დიდ პატივს სცემდა, ამაღამინებდა და სრულყოფილს ხდიდა... სწორედ ასე დაიბადა ბადრი კაკაბაძის სერგეი ტიულენინი, მსახიობის ნიჭის და დიდი პედაგოგის ნდობის წყალობით.

„მიხეილ თუმანიშვილმა, პროფესისთან ერთად,

ერთი დიდი რამ მასწავლა — მითხრა ბადრამ — მე სცენის არ მეშინია!...“

„ახალგაზრდა გვარდიის სახელით“ კინოსტუდიოთა თეატრის დაბადების მუსიკენტალი, ერთ-ერთი სარეპეტიციო სპექტაკლი იყო, მაგრამ რეჟისორის და მსახიობის შემოქმედებითი ტანდემი მაინც არ შედგა.

ბადრი კაკაბაძემ დაარსებიდან ექვსი თვის შემდეგ თეატრი დატოვა...

ბატონი ანზორ ქუთათელაძე, ანუ 25 მარტი რუსთავის თეატრში

— მთელი ჩემი შემოქმედება რუსთავის თეატრს და საოცარ პიროვნებას, ნამდვილ ინტელიგენტს და ზნეკეთილ კაცს — ბატონ ანზორ ქუთათელაძეს უკავშირდება. რუსთავის თეატრში მაშინ მივედი, როცა ის პრაქტიკულად დანგრეული იყო. მსახიობთა მთავარი ბირთვი, ბატონ გიგა ლორთქიფანიძის ხელმძღვანელობით, მარჯანიშვილის თეატრს დაუბრუნდა. რეპეტიციური აღარ არსებობდა (ბუნებრივია, რეპეტიციური მსახიობთა იმ ძირითად ბირთვზე იყო აგებული). თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ანზორ ქუთათელაძემ ახალგაზრდა მსახიობს მასუბლება მომცა ჩემი თავი გამოემეცადა. თუ რამე იდგებოდა, ყველა სპექტაკლში მთავარ როლს ვასრულებდი.

ასე ცხოვრობდნენ 25 წლის მაინძღვე რუსთავის თეატრის სცენაზე — ზურაბი (რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი“ რეჟ. ა. ქუთათელაძე), ხელსტაკოვი (გოგოლის „რევიზორი“, რეჟ. ა. ქუთათელაძე), შურიკელა (ნ. დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილიარი“, რეჟ. ა. ქუთათელაძე) რეჟმაძე (ა. ჩხაიძის „პერსონალური საქმე“, რეჟ. თ. მესხი), მე-ერთი (გ. ბათიაშვილის „ვალი“, რეჟ. თ. მესხი), ბელაგოზოვი (ნ. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“, რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე), ივანე (გ. ერისთავის „გაყრა“, რეჟ. ლ. მირცხულავა), აპოლონი (რ. ერისთავის „ჯერ დიხოსენენ, მერე იქორწინენ“, რეჟ. ნ. ლორთქიფანიძე), ზურაბი (რ. კლდიაშვილის „საპოვნელა“, რეჟ. ლ. სვანაძე), ყვარყვარე (პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“, რეჟ. თ. აბაშიძე) და სხვა... 25 სეზონი რუსთავის თეატრში და 25 მთავარი, თუ მეორეხარისხოვანი როლი.

თეატრმცოდნე მარკ ვალინსკი თავის რეცენზიაში — „რუსთავის თეატრი“ ანზორ ქუთათელაძის და ბადრი კაკაბაძის შემოქმედებას ერთად მოიპოვებდა. „ა. ქუთათელაძის სპექტაკლებში ჭარბდა მშვენიერი, ემოციური სცენები, რომლებშიც ზემოთხსენებულ გულბრუნველი თამაშის სტილი. რეჟისორის და მსახიობ ბადრი კაკაბაძის მონღოლურის წყალობით, ცხადად აღიქმება სპექტაკლების ეს გამამთლიანებელი, ხიბლიანი ინტონაცია“.

ალბათ, ნებისმიერი მსახიობისთვის საოცნებოა ასეთი სცენური მოგონაჟი. თუმარებში ამაზე იტყვიან, სულ „სათაურებს“ სამამოხსო, მაგრამ პერიფერიის თეატრის მსახიობი, ცოცხა უფრო „დაჩაგრულია“, ვიდრე მსახიობი თბილისის ნები-

„თქვენ და სხვების“ № 2

სმიერ თეატრში. ამ შემთხვევაში იმ, რთულ პირობებს არ ვგულისხმობთ, რომელიც პერიფერიულ თეატრებშია, თუმცა, არც ეს არის უმნიშვნელო ფაქტი...

„დაწავრულობა“ — უფრო შემოქმედების მასშტაბებში გამოიხატება. თბილისში მსახიობი ფართო მყურებლის წინაშეა, უფრო კარგადაა შეფასებული მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიაც და უფრო მეტადაა დაფასებული პროფესიონალების თუ რიგითი მყურებლის მხრიდან. პერიფერიაში სპექტაკლებს ხანმოკლე სიცოცხლე აქვს. პრემიერაზე თუ ენევეა თბილისელი მყურებელი სხვა ქალაქს და ალბათ, განსაკუთრებით უნდა უყვარდეს თეატრი, შორეული მოგზაურობისათვის სურვილი ან საშუალება რომ ჰქონდეს. განა რამდენჯერ უნდა ნახოს ერთი და იგივე სპექტაკლი პერიფერიის, ამ შემთხვევაში, რუსთაველმა მყურებელმა. არადა, თითოეულ სპექტაკლში ჩადებულია უდიდესი შრომა, უძილო ღამეები, ნერვიულობა — სცენაზე ყოველი გასვლის წინ, უზომო სიყვარული და... ოთხი-ხუთი სპექტაკლი შემდეგ თითქმის ცარიელ დარბაზში უნევთ მსახიობებს თამაში.

ერთი მყურებელიც, რომ იყოს დარბაზში, იმისთვის უნდა დიხარჯო ბოლომდე — მიხარა ბადრიმ — ის ხომ მოვიდა... ე.ი. უყვარხარ, ე.ი. შენთან შეხვედრა უნდა, რა უფლება გაქვს მოატყუო და უღალატო.

სამწუხაროა, რომ ბადრი რუსთავის თეატრში აღარ მოღვაწიობს. მისთვის მშობლიურ კერად ქვეული ეს თეატრი დღეს არსებობას ბადრის გარეშე განაგრძობს. არ ვიცი, ვინ უფრო მეტი დაჯარგა ამ დაშორებით... რუსთავის თეატრმა თუ ბადრიმ... ალბათ, ყველაზე მეტად მაინც რუსთაველმა მყურებელმა, რომელსაც დიდხანს უყვარს და ენატრება ნიჭიერი მსახიობი.

„ზურიკაშას“ პრემიერა ქუთაისის თეატრის სცენაზე

არაერთხელ თქმულა და არც მე ვიქნები ორიგინალური, ქუთაისის უდიდეს თეატრალურ ტრადიციებს თუ შეეხები. ალბათ, იმჟიათა ქალაქი, რომელსაც ამდენი შესანიშნავი ხელოვანი აღუზარდოს საქართველოსთვის...

...ჩვენი რესპოდენტის წვლილი თეატრალურ ხელოვნებაში გაცილებით უფრო მოკრძალებულია, ვიდრე იმ უდიდესი მსახიობებისა, რომელთა სახელი ქუთაისიდან მოდის და ქართული თეატრის ისტორიას ქმნის.

...მათ მსგავსად, მსახიობი ბადრი კაკაბაძე ქუთაისში დაიბადა. მიუხედავად იმისა, რომ უკვე 40 წელზე მეტია თბილისში ცხოვრობს, იგი თავს მაინც ქუთაისელად თვლის და მთელი მისი არსი, პიროვნება, კრედიო, სწორედ იმ ქუთაისის უკავშირდება, რომელიც ასე ძალიან გვიყვარს.

— მე, მამაჩემის თაობის ქუთაისსა და ქუთათურებმა მასწავლეს კაცობა, სუფრის მაღლი, მუსიკით ჩხუბი, პასუხისმგებლობა ნათქვამი სიტყვის შესრულებაზე... ასე ვცხოვრობდი და ამ პრინცი-



პებზე მინდა აღვზარდო ჩემი შვილები, თუ შევძლებ — ათჯერ უფრო კაცი ვიქნები...

ალბათ, ბადრის ერთ-ერთი საუკეთესო როლი — დუმბაძის ზურიკლა, პირველად სწორედ ქუთათურებმა იხილეს.

რუსთავის თეატრი მაშინ გასტროლებზე იმყოფებოდა ქუთაისში და „ზურიკლას“ პრემიერაც სწორედ ლ. მესხიშვილის სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე შედგა... იმ დღეს გადაუღებლად წვიმა, დარბაზი მაინც გაივსო ხალხით, მყურებელი გარინდული უცდიდა სპექტაკლის დაწყებას... მხოლოდ თუნუქის სახურავზე, წვიმის, გაბმული, მინორტორური ხმაური გაისმოდა... აი, მესამე ზარიც დაირეკა, დარბაზში შუქი ჩაქრა და ფარდაც წელ-წელა აიხადა.

— არ ვიცი, რა ძალა ჩაერია მაშინ — იხსენებს ბადრი — წვიმა მოულოდნელად, ერთ წამში შეწყდა, თითქოს ვიღაცამ ონკანი გადავეტაო და სახურავზე ატეხილი ხმაური სპექტაკლის მშვენიერმა მუსიკამ შეცვალა. არასოდეს მითამაშია ეს როლი ისე, როგორც მაშინ — ქუთაისში. სხვა მაგალი ჰქონდა ქუთაისელთა წინაშე გამოსვლას, სხვა ძალა მომცა ამ უღამაშესი თეატრის კედლებმა, სხვა სიტობი და სიყვარული მოდიოდა დარბაზიდან. ეს დღე არასოდეს დამავიწყდება!...

უამრავი თეატრის დასასაშრებელი არტილი

ერთხელ ბატონმა გიგა ლორთქიფანიძემ იხუმრა, რომელ უბანშიც მოუწევს ბადრის 7 საათი, იმ თეატრში შედის სპექტაკლის სათამაშოდი. ეს ლამაზი ხუმრობა მსახიობის დაუდგრომელი ბუნების, მუდმივი ძიების სურვილითაა გამოწვეული. ამიტომაცაა, რომ ბადრი კაკაბაძის სახელი, რამდენიმე ახლადგახსნილი თეატრის სახელს უკავშირდება:

„თეატრი და სპექტაკლი“ № 2



სცენა სპექტაკლიდან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“

— შინაგან საქმეთა სამინისტროს საუწყებო თეატრი;

— მცხეთის დრამატული თეატრი;

— მერაბ კოსტავას სახელობის თეატრი.

ამ უკანასკნელი თეატრის სცენაზე შექმნილმა როლებმა კიდევ უფრო გააღრმავა და გაამდიდრა მსახიობის შემოქმედებითი პიოგრაფია. ონისიმე (დ. კლიაშვილის „ირინეს ბედნიერება“. რეჟ. კ. სურმავე), შეთე (რ. მამულაშვილის და გ. ცოცავანიძის „ნურც მოვიშლია არნივი, ბუფი“. რეჟ. ზ. სიხარულიძე), კონია (შ. დადიანის „გუმინდელი“. რეჟ. ზ. სიხარულიძე). იოსებ სტალინი (გ. კოტეტიშვილის „ღამის ზარები“. რეჟ. კ. სურმავე).

საბავშვო თეატრალურ სტუდიაში „ონაერები“ იდგებოდა „მერი პოპინსი“. მსახიობ თამუნა ადამიასა და პატარა მსახიობებთან ერთად ბადრიმ რამდენიმე მნიშვნელოვანი როლი შესასრულა (ბიძია ალბერტი, პოლიცემისტიერი და მის ენდრიუ).

საოცარი პარტიზორები არიან ბავშვები, ანთუბული, მართალი თვლებით. მთვანი ბევრი რამის სწავლა შეუძლია უკვე გამოცდილ, პროფესიონალ მსახიობსაც კი. პირველ რიგში თავდადება, უსაზღვრო ფანტაზია და, რაც მთავარია, სიმართლე, ისეთი სიმართლე, რომელიც სცენაზე ზრდასრული ადამიანისათვის ძნელად მისაღწევია.

მსახიობის აღსარება

ფილმი ადამიანითაა, დაბადებისთანავე თავისი ბედი დაყვება ხოლმე. შეიყვარებს მაყურებელი, გაითავისებს და დიდხანს აღარ ივიწყებს საყვარელი ფილმის გმირებს. ასეთი ფილმების რიცხვს განეკუთვნება „რაჭა, ჩემი სიყვარული“ (რეჟ. თ. ფალავანდიშვილი).

ამ ფილმმა ძალიან დიდი პოპულარობა მოიტანა, მაყურებელს დღესაც ახსოვს სლოგანების სახით — ზაური, ახსოვს და უყვარს. მანდლომის მეტი რა მეთქმის, ამ ფილმის მერე რცდაათამდე როლი ვითამაშე კინოში არც თეატრში მაკლდა სა-მუშაო, მაგრამ სადღაც გული მწყდება, რომ მაყურებელს ძირითადად მაინც „რაჭიდან“ ვახსოვარ... ნუთუ ამოვწურე საკუთარი შესაძლებლობები? ხშირად მკითხავს ჩემი თავისთვის... რა თქმა უნდა, ეს პრობლემა ასე იოლად ამოსახსნელი არ არის. როდესაც ახალგაზრდა ხარ, გინდა უფრო მეტი იმუშავო, როლებით იყო განებივრებული. ალბათ, ეს ერთადერთი პროფესიაა, რომელიც მუშაობის დაუოკებელ სურვილზეა დაფუძნებული. შეიძლება ანაზღაურების გარეშეც კი... მსახიობს სხვაგვარად არ ძალუძს, სული აქვს ასეთი. მისთვის საქმეა მთავარი, მუდმივი ძიება...“

ბუნებრივია, ყველა მსახიობს აქვს საოცნებო როლი. ეს ოცნება ჩემთვის — ევაჭია. ყოველთვის მქონდა სურვილი ამ გმირთან შეხების, მაგრამ წლების მანძილზე, ოცნება ოცნებად რჩებოდა. შემდგომ, მუსიკალურ თეატრში მომეცა აკვების თამაშის საშუალება, მაგრამ ჩემს ოცნებაზე მევე ვთქვი უარი (ასაკობრივი მოსახრებით). მსახიობმა ყოველთვის უნდა იცოდეს, რა აკეთოს და როდის. უნდა გრძობდეს როლს, თავის შესაძლებლობებს. ამას მე „მსახიობურ პატიოსნებას“ ვუნდობ.

დღეს აღარცერთი თეატრში აღარ ვემუშაობ (იმედი მაქვს დროებით). ჩემი შემოქმედებითი პაუზა მრავალი ფაქტორითაა განპირობებული. დღეს ისე გადაფასდა ფასეულობები, ისე გაიციოთა სათქმელი, ისე გაშიშვლდა ყველაფერი, ამაღლებული სცენიდან ნამოსული სიტყვა ფუჭ გასროლას დაემსგავსა...

იმდენმა არაპროფესიონალმა ტელევიზიის ეკრანებიდან მსახიობობა დაიბრალა, რომ ჩემმა პროფესიამ ფუნქცია დაკარგა. თუ ყველას, ვისაც მოუსურვება, მსახიობი ჰქვია, მაშინ რატომ ვისწავლე ითხი წლის განმავლობაში თეატრალურ ინსტიტუტში, რატომ ვოსტატდებოდი დღენიადაე მთელი ჩემი ცხოვრების მანძილზე... და ყველაზე მთავარად და ალბათ, ჩემთვის, ყველაზე მტკივნეული... როცა მსახიობი, შემოქმედი, ხელოვანი როცა ქმნის, ის არ უნდა ფიქრობდეს მარტო, ყოფით პრობლემებზე... შეიძლება გამამტყუნოთ, მაგრამ მე სცენიდან მაღალ იდეალზე ვერ ვიქცევა, როცა ვიცი, რომ ჩემს პატარა, 7 წლის იაკობს დღეს შია... მაპატიეთ!...

P.S. ვიდრე ეს წერილი, დღის სინათლეს ელოდა, მსახიობ ბადრი კაკაბაძის ცხოვრებაში სასიამოვნო ცვლილება მოხდა — იგი კვლავ დაუბრუნდა რუსთავის თეატრს. ვნახოთ, რას მოუტანს მომავალში მსახიობს, თეატრს და პირველ რიგში, მაყურებელს ეს ხელახალი შეხვედრა წარუსულთან.

კოტე ნინიკაშვილი

არჩილ ჩხარტიშვილი

როცა არჩილ ჩხარტიშვილის, როგორც პიროვნებისა და ხელოვანის ფენომენზე ვფიქრობ, უმალ წარმომიდგება ნაღდი კაცური კაცი, გულკეთილი, გულუხვი და დიდსულოვანი. შემდეგ კი, მისი სპექტაკლებიდან მიღებულ ძლიერ ემოციურ და მღელვარე შთაბეჭდილებათა არეალში აღმოვჩნდები ხოლმე. მასხენდება არჩილ ჩხარტიშვილისეული მაღალმატკვრული რეჟისორული ქმნილებები, ოსტატის მიერ გამოქრნილი ბევრი სცენური სახე, უშრეტეი ფანტაზიით შექმნილი მეტყველი მიზანსცენები და მთელი დიდებულებით წარმოჩნდება დროუამისაგან ფერუცვლელი, არჩილ ჩხარტიშვილის იშვიათი სცენური სამყარო.

არჩილ ჩხარტიშვილი მეტად თავისებური მოვლენა იყო ქართული თეატრის ისტორიაში. მის სახელთან ვერ დააკავშირებთ რომელიმე ერთი თეატრის მთლიან შემოქმედებით გზას. ნახევარი საუკუნის მანძილზე, სხვადასხვა დროს საქართველოს თითქმის ყველა თეატრში მოღვაწეობდა (ჩეჩენ-ინგუშეთის და დაღესტანის ხალხთა თეატრების აღორძინებაც ხომ მისი თაოსნობით დაიწყო). დრამატული და საოპერო თეატრების სპექტაკლები, ოპერეტა, დიდი სახალხო დღესასწაულები – ასეთი მრავალფეროვანი იყო არჩილ ჩხარტიშვილის შემოქმედებითი ასპარეზი. ამიტომაც იყო მისი ცხოვრება ხელოვნებაში რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსე. ასეთივე იყო მისი შინაგანი ბუნებაც. ბატონ არჩილში ერთდროულად არსებობდა ენერჯის დიდი ხარჯვის უნარი, სულიერი ძალების განსაკუთრებული მობილენიანობა, სიფიცხე და ამავე დროს გა-

უგებარი სიმშვიდე. ეს ადამიანი, რომელსაც პატივმოყვარეობის ნატამალიც არ გააჩნდა, ყმაწვილივით ადივლად განაწყენდებოდა, ხოლომე. გულლიასა და კეთილშობილს, ზოგჯერ შეეძლო მწარე ირონიით „შეემკე“. დამოკლი ხასიათი და სიჯიუტე, უდიდესი პასუხისმგებლობის გრძნობა და ერთგვარი გულგრილობა მისთვის მიუღებელი მოვლენისადმი... ეს უკონფლიქტო და ინტელიგენტი პიროვნება თეატრის შიდა ინტრიგებში თითქმის არ მონაწილეობდა, მაგრამ ზოგჯერ უშნიშვნელო წვრილმანზე ნონასწორობას კარგავდა, ერთი გვარიანად შეიკურთხებდა და თეატრის კარს გაიჯახუნებდა, თუმცა წყენა მალე გაუვლიდა ხოლმე. ეს, ერთი შეხედვით, მშვიდი პიროვნება მოულოდნელი „აფეთქებით“ გაგაკვირვებდათ: ერთხელ მარჯანიშვილის თეატრში სამხატვრო საბჭოს სხდომა მიმდინარეობდა. მღელვარე ზღვარგადასული კამათი თეატრის რეპერტუარის სრულყოფას ეხებოდა. ყველა მონაწილე საკუთარ პოზიციას იცავდა თავამოდებით. სამხატვრო საბჭოს თავმჯდომარე, მთავარი რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი შინაგანად უსაზღვროდ აფორიაქებული, მდუმარედ და თითქოს მშვიდად ისმენდა საბჭოს წევრთა კატეგორიულ მოთხოვნებს. დაძაბულობამ კულმინაციას მიაღწია, მათი დამოშინება წარმოუდგენელი იყო. ამ დროს ბატონი არჩილი სწრაფი მოძრაობით ტელეფონის ყურმილს დასწვდა და ნერვიულად ნომრის აკრიფა დაიწყო. ყველა უმალ გაყურდა. წარმოიდგინეს, რომ მთავარი რეჟისორი ცენტრალურ კომიტეტში რეკავდა საშველად. ბატონმა არჩილმა ყურმილს ხმაძვლია ჩასახა – „მედეა, ძაღლს აჭამე?“

შესაძლოა არჩილ ჩხარტიშვილის ბუნება იყო საბაბი იმისა, რომ ხშირად სახელოვანი თეატრების ხელმძღვანელობიდან ანთავისუფლებდნენ და ხელოვნების სამმართველოს უფროსად, კონსერვატორიის საოპერო დასის და რადიოს რიგით რეჟისორად წინაავდნენ. მიუხედავად, მუსუბამო ხელოვანის ნატურისა, მისი მთლიანი არსი დამორჩილებული იყო ზეშთავგონების უხილავ ძალებს, უხვად გამოსცემდა მისი ტალანტის აქტიურ საწყისებს და მკაფიოდ ავლენდა არჩილ ჩხარტიშვილის რეჟისორულ პროფილს.

არჩილ ჩხარტიშვილს სპეციალური თეატრალური განათლება არ მიუღია. კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ამბეტლის სპექტაკლები იყო მისი რეჟისორული ჩამოყალიბების საფუძველი, პროფესიული სკოლა. აქ ხდებოდა მისი შემოქმედებითი დავაყკაცება, აქ შე-

„ოცნის და ტაქისა“ № 2



შემოქმედი. პრემიერის დღეს მან კოტე მარჯანიშვილის დეპუტატი მიიღო: „მიხარია, რომ შენ ჩემი გზით გადაინყვებოდა სიარული, დამოლოცნისარ“.

ქართული თეატრის ისტორიით დაინტერესებული მკითხველისათვის ცნობილია, რომ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრების მუზეუმებში დაცულია რეჟისორის თანამემშენთა სარეპერტიციო დღიურები. მათგან საუკეთესო ნიმუში არჩილ ჩხარტიშვილის მიერ რეპერტიციების პროცესის აღწუსება. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია ახმეტელისეული „ანზორი“ 1928-1929 წლების სეზონში. კოტე მარჯანიშვილი თვალყურს ადევნებდა სარეპერტიციო

დღიურებს და ყოველდღიურად აკონსტრუქციონებდა მას. მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში ინახება „ურთელ ავოსტას“, „ბაილის“ „მზეთა-მზეს“, „თეთრების“, „შუალამემ გადაიარა“ და დგმების, რეპერტიციების მსვლელობა, როგორც ტექნიკური, ასევე ცეკვების, სიმღერების ჩანაწერები, შესრულებული: დოდო ანთაძის, გიორგი სულაშვილის, ელენე ლოლობერიძის, დავით მაჭავარიანის მიერ. 1929 წლის 20 სექტემბრის საღამოს ორის ნახევრამდე (წარმოდგენის შემდეგ) „მზეთა-მზის“ რეპერტიციის მიმდინარეობა არჩილ ჩხარტიშვილის მიერ საგულდაგულოდ არის აღწერილი. მეორე დღეს კ. მარჯანიშვილი დღიურში პრაქტიკულ შენიშვნებს აკეთებდა, ყურადსაღებს ნითელი ფანქრით ხაზავდა. აღნიშნული რეპერტიციის ჩანაწერზე ასეთი წარწერა აქვს გაკეთებული: „ძალიან კარგად და დაწვრილებით წერის დღიურს ა. ჩხარტიშვილი. კარგი იქნება, თუ სხვებიც მიბაძვენ მას. გთხოვთ აცნობოთ ყველა რეჟისორსა და თანამემსეს“.

არჩილ ჩხარტიშვილი უპირველესად ეროვნული ბუნების რეჟისორი იყო, მისი ზემოხაზონების წყარო ყოველთვის ქართული კულტურის ღრმა ფესვებიდან მომდინარეობდა. იქნებოდა ძველი ქართული ფრესკული ხელოვნება ეს თუ უძველესი ხალხური სიმღერები, საგალობლები, რიტუალები ან კიდევ ხალხური პოეზია და საუკუნეთა მანძილზე შექმნილი ისტორიული ძეგლები.

თეატრმა მყურებელზე უნდა მოახდინოს ძლიერი ემოციური ზეგავლენა — ეს იყო ჩხარტიშვილის როგორც ხელოვანის პოზიცია და შემოქმედებითი მრწამსი, რასაც სათანადო რე-

იგრძნობ მან თეატრალური ხელოვნების ძნელად ამოსახსნელი კანონები. როდესაც დიდი ხელოვანი შემოქმედებითად იწვის, ქმნის მხატვრულ ნაწარმოებს — სპექტაკლს, ეს პროცესი მრავალ ადამიანთა თანდასწრებით ხდება. რეპერტიციანზე დამსწრე მაყურებლები განიცდიან დიდ სიამოვნებას, მათ ანცვიფრებთ რეჟისორის ოსტატობა, სწორედ, მხოლოდ ანცვიფრებთ, მაგრამ სწავლით ერთეულები სწავლობენ. ის, ვინც თავისთავში ატარებს განსაკუთრებულ, ლეითობიძებულ ნიჭს, მკვირვოდენ ბიძგს რომ ელის მხოლოდ. ძელი არ იყო კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის მიბაძვა თეატრში ისე კარგად გარკვეული ადამიანისათვის, როგორც არჩილ ჩხარტიშვილი იყო, მაგრამ მან იცოდა, რომ ხელოვნებაში განმეორება, ან ასლის გადაღება დიდ ღირებულებას არ წარმოადგენს. ახალგაზრდა რეჟისორს არც აურჩევი ეს გზა. ჩხარტიშვილის ინდივიდუალობა გამოიკვეთა გარკვეული შემოქმედებითი მსოფლმხედველობით, საკუთარი თეატრალური მრწამსით. ოღონდ, ამასთან ერთად, რეჟისორი მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემოქმედებითი ტრადიციების ერთგული დარჩა. მათგან შექმნილი თავისებურად გადატყდა, გარდაიქმნა მასში. ახმეტელის სპექტაკლების რიტმი და მარჯანიშვილისეული წარმოდგენების მხატვრული ფორმა ახალგაზრდა რეჟისორის ფანტაზიას აღვივებდა.

არჩილ ჩხარტიშვილის პირველსავე სპექტაკლში (1932 წელს ქუთაისის თეატრში ი. პაშკის „გულადი ჯარისკაცი შვეიცია“) იგრძნობოდა, რომ ქართულ თეატრში მოვიდა საკუთარი ხელთნერის, მკვეთრი ინდივიდუალობის

„თავისუფალი და სხატუნება“ № 2

პერტუარის შერჩევით ახორციელებდა. დღენი-
ადაგ იღვწოდა — ქართულ ლიტერატურასა
და დრამატურგიაში აღმოეჩინა საკუთარი რე-
ჟისორული კრედოს შესატყვისი თემატიკა და
ეროვნული სულის მატარებელი ყოფილიყო
ყოველი მისი ქმნილება. მისი ეროვნული თვი-
თმყოფადობა ძალუმად მაშინაც კი იგრძნო-
ბოდა, როცა ანტიკურ თუ კლასიკურ დრამა-
ტურგიას ახორციელებდა.

მნიშვნელოვანი როლი მიუძღვის, არჩილ
ჩხარტიშვილის ბათუმში პროფესიული თე-
ატრის აღორძინების საქმეში. 1937 წლიდან
მოყოლებული, როცა იგი ჩეჩენ-ინგუშეთიდან
ბათუმის თეატრის მთავარ რეჟისორად გა-
დმოიყვანეს. რუსთაველის თეატრის სტუდია-
ადამათავრებულ ახალგაზრდა მსახიობთა ძაღე-
ბით თეატრის კოლექტივი პირველ შემოქმედე-
ბით ნაბიჯებს დგამდა. ბათუმის თეატრში
არჩილ ჩხარტიშვილმა განახორციელა: სიმონ
მთვარაძის „თევრათი“, სანდრო შანშიაშვილის
„არსენა“, გიორგი მდივნის „სამშობლო“, გუგა
ნახუციურიშვილის და ბორის გამრეკელის
„ლადო კეცხოველი“, გიორგი თაქთაქიშვილის
„ხალხის რჩეული“, ავქსენტი ცაგარელის „რაც
გინახავს, ვეღარ ნახავ“, ვაჟა-ფშაველას „მო-
კუთხი“. ე.ი. რეპერტუარი მთლიანად ავე-
ბული იყო ეროვნულ დრამატურგიაზე. რეჟი-
სორში გროვდებოდა ძალა და შთაგონება,
პოტენციურ ენერგიას იკრებდა მაღალმატე-
ვრული დრამატურგიული მასალის დასაძღე-
ვად. არჩილ ჩხარტიშვილი ანტიკურ დრამატურ-
გიას შეეცადა. 1946 წელს გადაწყვიტა განე-
ხორციელებინა სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“.
თამაში ნაბიჯი დიდი გამარჯვებით დაგვი-
რგინდა. ამ სცენურ შედეგში გამოვლინდა
არჩილ ჩხარტიშვილის რეჟისორული ტალა-
ნტის მასშტაბი, მისი ინდივიდუალობის თი-
თქმის ყველა რაკურსი, მასობრივი სცენების
შეთხზვისა და გამოძერწვის, ძველბერძნული
ქორის სპეციფიკური სტილისტიკის ახლებუ-
რად გაცოცხლების უნარი. დამდგმელის პოზი-
ცია ასეთი იყო — ნანარმოებში ბედისწერისა-
დმი მორჩილება შეეცვალა ბედისწერისადმი
დაუმორჩილებლობით. მეფე ოიდიპოსის სახე
მეფე-მოქალაქის იდეის გამაფრების აუცილე-
ბლობაში უხახებოდა, ხოლო ანტიკური ტრა-
გედის ერთ-ერთი უმთავრესი ელემენტის ქო-
რის ფუნქცია გაცილებით მნიშვნელოვანი გა-
ხდა. ქოროში მონაწილე ადამიანთა ჯგუფი
დასაწყისში შავი ჭირით გამოწვეულ სამიწელ
უბედურებას ამცნობდა მაყურებელს, სპექტა-
კლის ფინალში — ბენეფიკური მომავლის რწმე-
ნას ქადაგებდა, — თანაგრძობით აცილებდა

რა თვალბდათხრილ ოიდიპოსს კითხვონის
მთებში მუდმივი ტანჯვისათვის განწირულს.
სიმბოლიკა მიზანსცენაშიც მტყვევლებდა. და-
ბრმავებული, მაგრამ გონებრივად გაბრწყინ-
ებული, ამაღლებული ოიდიპოსი ქვემოთ კი არ
ემგებოდა, არამედ უსასრულო კიბით ზემიე-
რთებოდა... ხოლო ბოროტებისგან განწმე-
ნდილი ხელაყრობილი ხალხის მოძრაობაში
ჭეშმარიტებისა და სამართლიანობისთვის
ბრძოლის იდეა იკითხებოდა.

დიდი სამამულო ომის წლების ტრაგედია
ქართულ რეალობაში მიხეილ მრეგელიშვილის
დრამა „ხარატიანთა კერა“, განხორციელებული
მარჯანიშვილის თეატრში 1949 წელს. ნახევარი
საუკუნის წინ გადაღებულ, ერთ-ერთ შემო-
რჩენილ ფოტოზე აღბეჭდილია სპექტაკლის
ასეთი მიზანსცენა: ძველი ქართული გლეხური
დარბაზი, შუაში ჩუქურთმან დედაბოძად პი-
რქუმ კედლებს შორის ჩატანებულ ბუხარში
ცეცხლი ღვისს. მიმდ დარდით შეპყრობილ
ხარატიანთ ოჯახის წევრების გაქეცებულ სა-
ხეებს ფანჯრიდან შემოსული მერთალი შუქი
ანათებს: შავითმოსილი, ხანშიშესული დიას-
ხლისი მართა (ე. დონაური) ჩაღამებული თვა-
ლებით გარინდულა, დიდ სვივრთან ჩამო-
მჯდარი სევდამოსილი ნატო (თ. თორაძე),
მომლოდინე რძალი კი სივრცეს გასცქერის,
წელში გაღუნული, ღრმად მოხუცებული პაპა
თორნიკე (ა. ოშიაძე) სამფეხაზე ჩამომჯდარი
იატაკს ჩაშტერებია, გაქალარავებული, მაგრამ
ბრგე ზურია ხარატელი (ვ. გოძიაშვილი)
ღრმა ფიქრებს მოუცავს; ბუხართან აბუშულა
მეზობლის გოგო, ენაჭარტალა და ჭორიკანა
წყეკია (ე. ყიფშიძე); ბუხრის რაფაზე შინმო-
უსვლელის გადიდებული სურათია. ამ მიზა-
ნსცენას რეჟისორულ ჩანაფიქრში ერქვა:
„ოჯახის ერთადერთი მეჭვიდრე ოშია და მი-
სგან არაფერი ისმის“. ამგვარი სცენური სუ-
რათით სპექტაკლის ექსპოზიციაში თავიდანვე
იქნებოდა სპექტაკლის ტემპო-რიტმი, მაყურე-
ბელში თანაგრძობის განწყობილება.

კომუნისტური წყობილების მუდმივ დი-
ქტატს — საზოგადოებისათვის წარმოეჩინათ
„იდეალური თანამედროვე გმირი“, ქართულმა
დრამატურგიაშიც და თეატრშიც გაუღო ხარკი.
ამ თემის ამსახველი მრავალი პიესა და სპე-
ქტაკლი ხორციელდებოდა იმ დროს. მხატვრუ-
ლად შედარებით წარმატებულს სხვადასხვა
ჯილდო თუ პრემია ენიჭებოდა. სტალინური
პრემია (შედეგში სახელმწიფო პრემიად მონა-
თლული) მიიღო 1952 წელს არჩილ ჩხარტიშვი-
ლის სპექტაკლშიც „მისი ვარსკვლავი“. ძირითა-
დად იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელმა თემის

აქტუალობამ განსაზღვრა ილიო მოსაშვილის პიესის გამარჯვება. გარეგნული ეფექტებისა და ზედმეტი პათეტიკური ეპიზოდების მიუხედავად, სპექტაკლი ბრწყინავდა აქტიორული ანსამბლით. საყოფიერ ინდივიდუალობა ახალი გამომსახველი საშუალებებით წარმოაჩინეს: სერგო ზაქარიაძემ (გიორგი გიგაური), ვერიკო ანჯაფარიძემ (დარეჯანი), გიორგი შაგვულიძემ (ნიკიფორე უკლება), ვასო გოძიაშვილმა (პროფესორი მანდუკელი), მედეა ჯაფარიძემ (ეთერი), მარინე თბილელმა (ტიასიკო), აკვი კვანტალიანი (სამსონ ნებიტიძე).

1957 წელს მოსკოვში ტარდებოდა ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადა. მასზე წარსადგენად აღდგენილ იქნა მარჯანიშვილის თეატრში ა. ჩხარტიშვილის მიერ დადგმული ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“.

წინამორბედი სპექტაკლი პრესაში გავრცელებული იყო (ბ. ჟღენტი — „ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილის“ ახალი დადგმის გამო“. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“. 1957 წ.) მასობრივი სცენების, მთავარი გმირების სუსტი აქტიორული შესრულებისა და პიესაში ხალხური ლექსების, შაირებისა და ვაჟას პოემებიდან ამოღებული სტროფების ჩანართების გამო. ახალ ვარიანტზე მუშაობისას არჩილ ჩხარტიშვილს ამ უკანასკნელზე უარი არ უთქვამს, პირიქით, გააძლიერა. გენიალურმა პოეტმა ალბათ შეგნებულად მიმართა პიესაში უფრო ყოფით სამეტყველო ფორმებს. „მოკვეთილის“ სცენურ ინტერპრეტატორს კი სურდა სპექტაკლის ხატი ვაჟას პოემიის ტემპარიტად სადარი ყოფილიყო. დამდგმელმა მხოლოდ მასობრივი და ბატალური სცენები დახვეწა და ახალი შემსრულებლები შეიყვანა: ვერიკო ანჯაფარიძე (ჯავარა) და ოთარ მეღვინეთუხუცესი (ჩონთა)... სპექტაკლის პროლოგში კომპოზიტორ არჩილ ჩორგოლაშვილის მუსიკაობა წერდა ეფლერად ხალხური სიმღერა „სამსონის არვის წაწართმეტი, წურც წურვინ შეგვეცილება“... გუნდის მოძახილი თანდათან მძლავრად გადაეფინებოდა მთელ დარბაზს და ამალელებული განწყობილება გეუფლებოდათ. სცენის მბრუნავ წრეზე (მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი) თითქოს ფშავის ხევის მიუკარებელი, ამაყი მიები აღმართულიყვნენ. დრამის სხვადასხვა ეპიზოდის დინამიურ ცვალებადობას მიანიშნებდა დეკორაციის ოდნავი შემობრუნება. ხან კი სცენის სიღრმიდან დაშვებული საქუსარები: შავ ფონზე მოჩითული ხალიჩის მსგავსი ყვითლად შედგებულნი მინდვრის გვირგვინებითა და აფეთქებული ყაყაჩობით დახუნძლული. ასეთ გარემოში ზედმიწევნით იკ-

ვეთებოდა გმირთა რთული, წინააღმდეგობით აღსავსე ყოფა და უმძაფრესი კონფლიქტები.

... თემის შეკრების, ღრეობა-გართობის, დროშიონის გამოსვლის სცენები მგზნებარედ ვითარდებოდა. ხატობაზე გულდასტურება და ხმლის მოწვევაში შეჭიდებული ფშაველების ყოყინა მიყუნდა, როცა ხის ხონჩებზე ანთებული კლამპტრები ჩამოიღვენთა, თემის ყმათა თავანყვეტილმა ცეკვამ კულმინაციას მიაღწია, მღელვან სცენური რიტმი უყვრად შეწყდა... თემისგან მოკვეთილმა, შურისძიებით ანთებულმა ბახამ (იაკობ ტრიპოლსკი) სასიკვდილოდ დაჭრა ჩონთა (ოთარ მეღვინეთუხუცესი). სალი კლდის ქიმზე გადმოეკიდა ასხლეტილი ვაჟაკი. ზამბარასავით დაჭიმულ მის სხეულს ხალხი ჩაეჭიდა, თითქოს ჩონთას უფსკრულში გადაჩეხვა შეაჩერეს, სახიერმა მიზანსცენამ ანტიკური ტრაგედიისათვის დამახასიათებელი ქოროს გრაფიკული სახე მიიღო. ისედაც დაძაბული რიტმი ახალ ხარისში გადავიდა, მომკვდავი ჩონთა დიდი განცდით წარმოსთქვამდა რეჟისორის მიერ დრამაში შეტანილ ხალხურ ლექსს — „წუხელი სიზმარი ვნახე, ნეტავ, დედავ რაო?“ ბალადის მხატვრულ ფორმაში და რეჟიტატივის ხერხით ვითარდებოდა ძლიერი ემოციურობით გამსჭვალული მთელი ეს ეპიზოდი. ხალხი ხან იმეორებდა ჩონთას სიტყვებს, ხან გმინვით ეპასუხებოდა, ხან კი მღუმარედ ლაღებდა. აზრის სიციხველით, გრძნობათა სიმძაფრით ეს სცენა დრამატისმის მწვერვალს აღწევდა.

1957 წელს არჩილ ჩხარტიშვილმა რუსთაველის თეატრში ვაგვილდ ვიშნევსკის „ოპტიმისტური ტრაგედია“ დადგა. რევოლუციური კატაკლიზმების ამსახველ პიესაში რეჟისორმა მთავარ მოქმედ პირად ხალხის მასა გამოიყვანა. თვალმისაცემ პლაცატურობას ერთგვარად შენობული, სიმბოლური გადაწყვეტა მოუძებნა. დრამატურგიულად ლიზუნგურ მოწოდებას, პარადულობას ენაცვლებოდა მასაშივე წარმოქმნილი დაპირისპირების გამოყვითა. სიყაბლისკენ გადახრილ გმირულ-ემოკურ სტილს ეთვისებოდა ლეგენდატყვეული აბის შედარებით ბუნებრივი ტონით თხრობა. იმ დროს ხომ ქრესტიანობითულად კარგად ცნობილი იყო, ყველა თეატრალურ სასწავლებელში ისწავლებოდა გამოჩენილი რუსი რეჟისორების: ალექსანდრე თაიროვის და გიორგი ტოცესტრონოვოვის ამ პიესის აღიარებული ინტერპრეტაციები. თუმცა ამას არ დაუთრგუნავს ბატონი არჩილი.

მოკვე საუკუნის სამოქალაქო ომის ქარიშ-



ხლიანი დღეები. მძაფრი დრამატული კონფლიქტები სპექტაკლში ცხოველმყოფლად ვითარდებოდა... თანამებრძოლები ეთხოვებოდნენ რევოლუციურ იდეას გმირულად შენიშნულ კომისარს (ნინო ლაფაჩი). სცენის ლურჯი გარემო (მხატვარი იოსებ სუმბათაშვილი) უეცრად გადაეთურდებოდა, ხოლო გემბანი მკირე შტრისების შეცვლით უსასრულო გზად გადაიქცეოდა. სცენის სიღრმიდან ავანსცენისაკენ მწყობრი, ენერგიული ნაბიჯით, მარშის აკორდზე თეთრად მოსული მუზღავურთა რაზმი მოემართებოდა. თითქოს მძლავრ ბირთვად ქცეული, ეს აზვირთებული ტალღა ფარავდა კლასობრივი მტრების, თავზეხელაღებული ბრბოსა და ანარქისტული ლეგიონის ზრახვებს. მსვლელობის საზეიმო განწყობილება მოასწავებდა მასების შემობრუნებას რევოლუციონისაკენ, მათ გარდაქმნას. რეჟისორის ასეთი ჩანაფიქრი ფინალში მასშტაბური პლასტებით, ფართო მონაშებით ახდენდა განზოგადოებას. პირობითი საშუალებებით, სადა ლაკონური ხერხებით მონუმენტურ შთაბეჭდილებას აღწევდა.

წლების განმავლობაში ატარებდა არჩილ ჩხარტიშვილი ვერიპიდეს „მედეას“ დადგმის სურვილს. მთავარ როლში მხოლოდ და მხოლოდ ვერიკო ანჯაფარიძე წარმოედგინა. ქა-

ლბატონი ვერიკო კი ყოველთვის უარზე იყო — ამბობდა „შურისძიებით ანთებული შვილების მცველი დედა მაშინებსო“. შასახობი ტრაგედიის იმ ემოციურ დატვირთვას გული-სხმობდა, მაყურებელში კათარზისი რომ უნდა გამოეწვია.

იმდენად ძლიერი იყო არჩილ ჩხარტიშვილისათვის „მედეას“ ხორცშესხმის სურვილი, რომ რისკზე წავიდა. გამოიყენა რა მარჯანიშვილის თეატრის მთავარი რეჟისორის ნება-სურვილის შეუვალობა, ასეთ ხერხს მიმართა — იმ წელს ვერიკო ანჯაფარიძე რამდენიმე ხნით ჩეხოსლოვაკიაში იყო მიწვეული კინო ფილმ „შენყვეტილი სიმღერის“ გადაღებაზე. ამასობაში არჩილ ჩხარტიშვილმა „მედეა“ ძველბერძნული ენის შესანიშნავ სპეციალისტს პანტელეიმონ ბერაძეს ქართულად ათარგმნინა. თარგმანში ხაზგასმული იყო მედეას ქართველობის მოტივი და სამშობლომიტოვებული კოლხის ტრაგედია. შეურაცხოვილი, ამაყი ქალის ლექსიკონში ავი სიტყვები შემკირდა. მოთქმის დროს მეგრული „ვა-ნანას“ ინტონაციებიც კი გაჩნდა. ვერიპიდეს მიხედვით, ბარბაროსი მედეა უშუკერი სიტყვებით მიმართავს მოღალატე მეუღლეს. ჩხარტიშვილი-ბერაძის ერთგვარი „ადაპტაციათ“. მედეას თავდავიწყებით უყვარს იაზონი და სასონარკვეთილი სა-

მშობლოს მიწა-წყალს მონყევტილი გადასწყვეტს შურისძიებას. გამოიკვეთა აზრი, რომ მედეას შვილებს მტრის ხელით მოვლით სიკვდილი... „მტერი მომიკლავს, მივე დამიკონებს!“ „მე მივცემ ამის უფლებას?“ „მე ეძიებ, მევე დავოცავ!“ ტრაგიკის დედანში თავიდანვე ნათელია, რომ შურისძიებით დაბრმავებული მედეა შვილების დახოცვას აპირებს. ქართულ თარგმანში რეჟისორის ჩანაფიქრს დაყრდნობილი აქცენტების მახვილგონივრული გააღრმავლებით მედეა შურს კი არ იძიებდა, საკუთარ თავს სჯიდა ყველა იმ ცოდვისათვის, რაც იაზონის სიყვარულმა ჩაადენინა. სულერთია, მის შვილებს მეფის სახლობა დაუხოცავდა. ამგვარი ინტერპრეტაციით ჩამოყალიბდა ევროპიდეს „მედეას“ ქართული ვარიანტი. პარალელურად არჩილ ჩხარტიშვილმა შესანიშნავ მხატვარს ოსებს სუბათაშვილს სასწრაფოდ „მედეას“ დადგმის ესკიზების შექმნაც დაავალა. და რამდენიმე დღეში მარჯანიშვილის თეატრის მეოთხე სართულზე „მედეას“ სუბათაშვილისეული მაკეტის მიხედვით შექმნილი დეკორაცია დაიდგა. „სამეული (ო. ქოჩავიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაძე) მომავალი სპექტაკლის კოსტუმების შექმნას შეუდგა. თეატრის ფოიერი განცხადების დაფზე ოპერატორულად გამოიკრა როლების განანილება და დაინიშნა ქოროს მონაწილეთა პირველი რეპეტიცია. მუშაობის პროცესში საოცარ განწყობილებას ქმნიდა კომპოზიტორ არჩილ ჩიშკაძის უძველესი ქართული ხალხური ჰანგებით მდიდარი მუსიკა (აქა-იქ შეამჩნევით რეჟისორის მიერ ნაყარნახებ მელოდორ ინტონაციასაც. ეს რა თქმა უნდა, ოდნავ ღლინით იყო და არა წამლერებით).

სპექტაკლის დადგმის ეს უჩვეულო ხერხი ყველას აოცებდა (მე სპექტაკლის რეჟისორის თანამშემდეგ ვიყავი დანიშნული და ორგანიზაციული თუ შემოქმედებითი პროცესის ყოველდღიური აღნუსხვა მევალეობდა). პირველ ეტაპზე არჩილ ჩხარტიშვილი ქოროს პლასტიკური ხატის გამოქმენვანებ თავად მუშაობდა, ქორეოგრაფის გარეშე. მედეას როლის რეპლიკებს მონაწილეებს პირადად აწვდიდა.

როცა ვერიკო ანჯაფარიძე ჩეხოსლოვაკიიდან დაბრუნდა, ფაქტის ნინაშე აღმოჩნდა. სპექტაკლ „მედეას“ ძირითადი ჩონჩხი უკვე მზად იყო და ყველა საჭირო კომპონენტი მოვიჭრებული. ქალბატონ ვერიკოს სწორად უთქვამს: „არჩილ ჩხარტიშვილი მუშაობის პროცესში თვითგამოხატვის სრულ თავისუფლებას გვანიჭებდა, არ გვზღუდავდა და საკუთარი გზის ამორჩევის საშუალებას გვაძლევდა, მხოლოდ

საკუთარი თავი გვეჩვენებოდა როლის შექმნელად. ეს ბრწყინვალე შედეგს იძლეოდა. ჩვენგან შეთავაზებული ვარიანტებიდან იგი ორჯერ და მისთვის მისაღებს, პარალელურად კი ისეთ ზუსტ, უცნაურ გარემოს ქმნიდა, რომ ვერ გაეცქვიდი მის ჩარჩოებს და ძალუხებურად ემორჩილებოდი არსებულ მხატვრულ ფორმას. შეუმჩნეველად იქცეოდი იმ სცენური მთლიანობის ნაწილად, რომელიც რეჟისორის ჩანაფიქრით იყო გათვალისწინებული. იგი ისე წარმართავდა მსახიობის მოქმედებას, რომ უნებლიედ საერთო პლასტიკურ გადანწყვეტაში საოცრად ორგანულად ჩაიხატებოდა ხოლმე“...

სპექტაკლმა „მედეამ“ ფართო, საყოველთაო აღიარება მოიპოვა. დასტურად მოკლე გამოხატვებებს მოვიყვან: „ეს წარმოდგენა თითქოს ერთი მასალიდან ასხმულია და მაღალი გემოვნებით დახვეწილია“ (სიმონ ჩიქოვანი) „ეს მართლაც დიდებული მხატვრული ქმნილებაა, ნამდვილად მარჯანიშვილისეური სპექტაკლი, ალსაკვებ ფერადოვნებით, მოვიკით, მოვიხიო, სპექტაკლი-ზეიმი, სპექტაკლი-დღესასწაული“ (ბესარიონ ჟღენტი), „სპექტაკლი თავისი მთლიანობით, ზოგადი მიმართულებით, მიზანსწრაფვით, გრძობათა სიღრმითა და აზრის სიცხადით უნაკლო და სურდრაბეალები“ (ლატვიის სახალხო პოეტი იან სუდრაბეალები), „იგი დიდებულია თავისი სისადავით“ (კინორეჟისორი გრიგოლ რომაძი), „ის, რაც ვნახე „მედეაში“ სრულიად ახალი სამყაროა, ახალი ემოციებია, თეატრის განვითარების ახალი გზებია“ (ფრანგი კრიტიკოსი კირა ოპე), „მე მართალია თეატრალური რეცენზია არასოდეს დამინერია, მაგრამ არ შემძლია ახლა ჩემი აღფრთოვანება არ გამოვხატო“ (ბერძენი მსახიობი ასპასია პაპატანასიუ), „ფორმისა და შინაარსის სრული ჰარმონია, ევრიბიდეს თანამედროვე ენით ნავითხვა“. (ლატვიელი პოეტი გულნარ სელგა), „მედეა“ რეჟისორ ჩხარტიშვილის ჩანაფიქრით, ჭეშმარიტი ანტიკური, კლასიკური ძეგლია, იგი აღიქმება, როგორც ჯარჯი ცულაპტურული ნაწარმოები, უფრო ზუსტად, ამ სპექტაკლს შეიძლება გაცოცხლებული ცულაპტურა ეწოდოს... ცულაპტურა, რომელიც ამოძრავდა და ამეტყველდა“ (ლიტველი რეჟისორი ამტმან ბრედიტისი) „ორმოციან წლებში გერმანიაში მიხსავს „მედეა“. ჩემი აზრით, მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი გაცილებით მაღალ დონეზე დგას, როგორც საშემსრულებლო ოსტატობის მხრივ, ასევე რეჟისორული გააზრებით“ (ბერძენი ქორეოგრაფი ლუკია).

არჩილ ჩხარტიშვილის რეჟისორული ოსტატობა მხოლოდ მასობრივი სცენების შექმნისა

და კლასიკის თანამედროვე ინტერპრეტაციის დროს როდი ვლინდებოდა. იგი რეჟისორთან კატეგორიას მიეკუთვნებოდა, რომელთათვისაც საექსპლემენტო დღესასწაული კი არაა მხოლოდ, არამედ სახიფათო ექსპერიმენტი და ახალი ხერხების მუდმივი ძიება თავატრში, თუმცა ჩანტიმედიისთვის სცენური ფორმის ეს დაუცხრომელი ძიება არასოდეს ქვეულა თვითმიზნად.

1962 წელს არჩილ ჩხარტიშვილმა მარჯანიშვილის თეატრში „ნოველების საღამო“ განახორციელა. მან არჩილ სულავაურის, ოტია იოსელიანის, ოთარ გობრონიძის სხვადასხვა თემაზე დაწერილი ოთახი ნოველა გააერთიანა (ჩაფიქრებული იყო 10 ნოველის დადგმა, რომელსაც დროდადრო შეიცვლიდა). ნოველებს შორის კავშირი არ იყო ხელოვნური — სიყვარულის, მეგობრობის, ჰუმანიზმის მარადიული თემა აერთიანებდა ამ ნოველებს. „ყველაზე ლამაზი ცხოვრებაში ის არის, როდესაც ჩვენ, ადამიანებს გვიყვარს ერთმანეთი!“ მთხრობელის (ოთარ მეღვინეთუხუცესი) სიტყვებში ვლინდებოდა რეჟისორის მიზანდასახულება. ლიტერატურული პირველწყაროს ამოკითხვას დამდგემლი შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლის, კინემატოგრაფიული ხერხების, კონკრეტული დატვირთვის შემცველი სცენური დეტალების, პროექციის (რომელზედაც სცენური ატმოსფეროსა და განწყობილებათა ცვალებადობა ხდებოდა) და ტუნჩი მუსიკალური ფრაზების მეშვეობით აღწევდა.

სცენური ფორმისა და აქტიორული განსახიერების შრიც, განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ოტია იოსელიანის ნოველა „ცეცხლთან თამაში“... ავანსცენაზე ჩამოვიდეს მორიგი წარწერა — ო. იოსელიანი — „ცეცხლთან თამაში“, რომელსაც წვიმისაგან დასველებულმა ჯიბომ (მალხაზ გორგილაძე) შეაფარა თავი. კვირადღე იყო, დილიდანვე წვიმა. უცნობს ასანთი სთხოვა, სიგარეტს მოუკიდა, გასაუბრება სცადა, უცნობმა მხოლოდ გაუღიმა, მხარზე ხელი დაადო და ავანსცენიდან გაიყვანა. „წარწერა — ფარდა“ აინია. წვიმის ხმაური მიწეულდა. სცენაზე დაშვებულ ოთხი ეკრანიდან ერთზე პროექტიონი წვიმის შემდეგ გაფანტული ღრუბლიანი ცის ერთი ნაგლეჯი ჩანდა (შხატურები: ი. ჩიკვაძე, ო. ქოჩიაძე, ა. სლოვიცსკი), მეორეზე — ფერადი შტრიხით შესრულებული სახლის მაღალი აივანი, მესამეზე — ფოტოგრაფიული სიზუსტით თბილისის მშენებარე უბნები გამოსახებოდა. მეოთხეზე კი კონკრეტული იყო მინიშნებული ოთახის მოწყობილობა... ჯიბომ ფეხით მიაკაკუნა სცენურ

დაზგაზე და ოთახში შევიდა. მისი მეგობარი თავისი საქმით იყო გართული — წერილს წერდა (სცენური მოქმედების ასეთ დეტალურ აღწერას განზრახ მიემართავი, რადგან „ნოველების საღამოში“ „ცეცხლთან თამაში“ ნიშანდობლივი ცვლილებების იყო და დადგომის პრინციპსაც ღველაზე უკეთ მიანიშნებს). ჯიბოსაც მიანოდა ქაღალდი, შენც მისწერეო ვიმეს, თუგინდ უცნობ გოგონას. ჯიბომ ჯერ გვერდზე გადასოდა ქაღალდი, სხვა რამით გავერთობიო, მიმწერა არცთუ სვე უყვარდა, შემდეგ ისევ აიღო. უცნაურია... მაგრამ, დრო ხომ გაივლისო და ქაღალდზე უცნობი გოგონას სახელი დაწერა. ეს პირველი სიტყვა — „თეკა“ რამდენჯერმე გაიმორა, ჩაიღიმა და წერა განაგრძო. წერილის შინაარსი ფირის საშუალებით ხმამაღლა გვესმოდა, ერთ-ერთ ეკრანზე კი უცნობი გოგონას სილუეტი გამოისახა... დაასრულა ჯიბომ წერილი და გოგონას სილუეტიც გაქრა... მეგობარმა კონვერტზე მისამართი დაანერა და ჯიბოს გაუწოდა. მან წერილი ხელში მოქმუჭა, მართლაც ხომ არ გავაგზავნიო. მეგობარმა კი გამოართვა, გაასწორა, კონვერტი დაანება და თავის წერილთან ერთად მისცა. სთხოვა საფოსტო ყუთში ჩააგდეო. სცენა ჩაბნელდა, მხოლოდ აჩქარებული ნაბიჯით მომავალი ჯიბო მოჩანდა, ლამის დაეჯახა მის წინ ჩამოშვებულ საფოსტო ყუთს, მექანიკურად ჩაყარა შიგ წერილები და გზა განაგრძო. იმავე წუთს მობრუნდა, გამოერკვა, რომ თავისი წერილიც ჩააგდო ყუთში. უკან ამოღება განზრახა, მაგრამ გვიანდა იყო, საფოსტო ყუთი ხელიდან „გაუფრინდა“... თავგზაბნეული ჯიბო თავისი ოთახის კიბეს მიადგა. საფეხურზე მვეთირი სინათლის სხივი კონვერტს ანათებდა. მისი წერილის პასუხი მოსულიყო. ჯიბომ სასწრაფოდ გახსნა კონვერტი — ისევ გამოჩნდა ეკრანზე ქალიშვილის სილუეტი. ნაზი მუსიკის ფონზე წერილიდან ქალიშვილის გაუბედავი ხმა ისმოდა. ჯიბო საწოლზე ჩამოჯდა და ხარბად განაგრძო კითხვა, ქალიშვილის ხმა, რომელიც ჩვენ პირველად გვესმოდა, ჯიბოსათვის თითქოს დიდი ხნის ნაცნობი იყო. ფოსტალიონიცა და თეკლაც თვალნათლივ წარმოიდგინა, მასურებელმა კი ეკრანზე მათი სილუეტები შეამჩნია. წერილი დასრულდა. ჯიბომ სანერ მაგიდას ეცა, ფანქარი მოძებნა... ასე დაიწყო ცეცხლთან თამაში. სცენა ჩამოხნულდა მთხრობელმა გვითხრა: „დღეები დღეებს მიჰყვებოდა, თვეები თვეებს“ — ერთ-ერთ ეკრანზე ორი ფერის კონვერტები გამოჩნდა, რომელზედაც ერთმანეთს სვლიდნენ შტამპელები

წარწერით „თბილისი-ნაღვერი“, „ნაღვერი-თბილისი“. ჯიბომ უკვე იცოდა, როგორი გოგონა იყო თეკლა და ეკრანზე მის წარმოდგენაში გაელვებულმა ქალიშვილების სახეებმა გაირიბინეს თმის სხვადასხვა ვარცხნილობითა და სხვადასხვა გამომეტყველებით. თეკლა პასუხობდა „როგორი ვარ მე, ამას მნიშვნელობა არა აქვს, შენ როგორც გინდა ისეთი წარმოიმოდგინე, ეს ხომ ხუმრობაა და დაე, იყოს ის ლამაზი და მშვენიერი“... ჯიბოს ირეალური ცხოვრება აღარ შეეძლო და გადაწყვიტა ნამდვილად ენახა ეს „ლამაზი და მშვენიერი“. თეკლა აფორიაქებული წერდა უარს. ჯიბომ ყურით არ ათხოვა თეკლას მუდარას, გადაედო მათი შეხვედრა. მხოლოდ თბილ ყელსა-

ხვევს დაავლო ხელი და უკვე სადგურზე გაჩნდა. ის იყო მატარებლის ხმა მიჟუნდა და ეკრანი განათდა, მის უკან სადგურის ბაქანი გამოჩნდა, მგზავრები ირეოდნენ. ჯიბოც ჩამოვიდა და მაშინვე თვალებით თეკლას დაუწყო ძებნა. ბაქანი დაცარიელდა, დალონებული ჯიბო იქვე გრძელ კაშზე ჩამოჯდა, შორი-ახლოს ვიღაც ფერმერთალი ქალიშვილი (სოფიკო ჭიაურელი) იდგა. ჯიბომ ვერ შენიშნა როგორი ნელ-ნელა უახლოვდებოდა მას, არც კი შეხედა, ისე ჰკითხა, შორს არისო აქედან მზევრეთი. ქალიშვილი დამოკლებული პალტოს სახელურებს ნერვიულად ექაჩებოდა, მოიზუნღლა ხმის კანკალით ძლივს უპასუხა, ჯიბომ მადლობა გადაუხადა და ნასვლა დააპირა. დაბნეულმა ქალიშვილმა თითქმის ჩურჩულით ჰკითხა: თქვენ ჯიბო ხართო... „ჰო ჯიბო ვარ, შენ... შენ“ ხმა ჩაუნყდა და მესხიერებაში აირია ყველა წერილი ერთად, გაქრა ყოველგვარი წარმოსახვა. ორივე თვალე-ბგაფართოებული შეჰყურებდნენ ერთმანეთს. ჯიბოს ფიქრები ფირიდან ისმოდა. მოულოდნელად ჯიბომ წამოისროლა: „თეკლამ გამოგგზავნა? სადაა თეკლა, რატომ თვითონ არ მოვიდა?“ ქალიშვილს თითქოს ცივი წყალი გადაასხესო, გაოგნდა, მოიკუნტა, თავი ჩაქინდრა. ცრემლები რომ დაეშალა გაიქცა, მაგრამ შორს ვერ წავიდა. ჯიბო მარტო დარჩა აბურღულ ფიქრებში, ვერ მიხვდარიყო რა ხდებოდა... ისევ მოუახლოვდა ქალიშვილი და უხერხულად აწურული, მთლად ათრთოლებული ჯიბოს წინ გაჩერდა... ჯიბოს სიცილი წასვდა, თავში ხელი შემოირტყა, „შენა ხარ ჩემი თეკლა! შენა ხარ, შე უღმერთო...“ მათი აღტაცება მძლავრმა მუსიკალურმა აკორდმა აიტაცა.

...გარემო ფიროსმანისეული სამყაროს მი-ახლოვებას გულისხმობდა (მატყერები „სამე-ული“) სცენური გმირების ფიროსმანის პერსონაჟებთან შეგნებული მისადაგება გამოსატყვის მატყერული ხერხი იყო. ელგვიური ფორმით სცენიდან მოთხრობილი იყო მომავალ ცხოვრებაზე, სიბჭერზე, ხელოვნებაზე... თბილისის ძველ უბანზე, სისხამ დილით გამოფარვატდე-ბოდნენ ერთმანეთზე მიხუტებული ერთსართუ-ლიანი პანაწიციტელა სახლის ბინადარნი (ეკა-ტერინე ვაჩნაძე, თამარ თარხნიშვილი, ირინე იტრიაშვილი, ბუხუტი ზაქარიაძე, რამაზ ჩხი-კვაძე, კარლო სავანდელიძე). ეროვნულ საკრავებზე შემსრულებლები გარიჟრაჟზე დგებოდნენ, თითქოს უამრავ საქმეს ვერ დაიტყვდა დღე. მათ საერთო ეზო ჰქონდათ, დაფუსფუსებდნენ, პურის ჭამაშიც ერთად იყვნენ, ერთი



სცენა სპექტაკლიდან „მედეა“

ნაღველითა და სიამით არსებობდნენ... იღვეოდა ცხოვრების კიდევ ერთი დღე წარსულის მოგონებითა და ილუზიით, თუმცა არ სჯეროდათ, რომ მათი დრო წავიდა და აღარავის სჭირდებოდა ისინი. შეზინდებოდა თუ არა, ზვალნიდელი დღის იმედით შეიყუყუებოდნენ თავიანთ სახლებში. და ასე თანდათან, აკვარელის სიფაქრით, სცენური გამორების ქვეყების თითქოს რაღაც აწურული ქსოვილი იქსოვებოდა. ნახევარ ტონებით, გასაცარი უბრალოებით „უხილავ“ რეჟისორული ნიუანსებით სპექტაკლი იკლინებოდა ეროვნული სურნელით და ნამდვილი სცენური სიმართლით (მერაბ ელიოზიშვილი. „ბებერი მწეურნეები“, რუსთაველის თეატრი, 1966 წელი).

არჩილ ჩხარტიშვილს სავაძო დრო სჭირდებოდა სპექტაკლის მოსამზადებელი პერიოდისთვის. ეს დრო მანამდე გრძელდებოდა, ვიდრე მომავალ სპექტაკლს საბოლოო სახით არ დანახავდა, არ გაითვალისწინებდა ყოველგვარ წერილმან დაშმარე საშუალებას, რომელთა გამოყენება აუცილებელი გახდებოდა შემდგომში. მოსამზადებელ პერიოდში აზუსტებდა ხოლმე პიესის ტექსტს – ხეწნდა, ადგენდა, ამოკლებდა, გადაადგილებდა. ზოგჯერ კი მთელი სცენა შეენიერებოდა ჩხარტიშვილის რეჟისორულ ხელს, ისე რომ არ დაგრეულიყო ავტორის ჩანაფიქრი და როგორც კი გამოიკვეთებოდა სპექტაკლის ფორმა, ენერგიულად იწყებდა მუშაობას. პირველ რიგში დადგენილ ტექსტს გააცნობდა მსახიობებს, ფრაზა, რომელიც ხელს უშლიდა მსახიობს, სათანადოდ იკვლევდა. როცა პიესის კონცეპტულ მასალას, ემოქას, პერსონაჟთა სოციალურ და ისტორიულ გარემოს აანალიზებდა, არ უყვარდა ლექციის მსგავსი, უთავბოლო ლიტერატურული მსჯელობანი. მხოლოდ მთავარს გამოყოფდა, მიანიშნებდა ზოგიერთ აუცილებელ დეტალს. ესკიზურად მონახავდა სპექტაკლის ძირითად კონტურს და მოქმედ გამორებს. ჩამოაყალიბებდა სპექტაკლის გამჭოლ მოქმედებას და ზეამოქანას, საიდანაც ლოგიკურად უნდა წარმართულიყო სპექტაკლის ყველა კომპონენტი. ამგვარი თანამიმედვრობა ძირითადად რეჟისორული მუშაობის ნორმად ითვლება, მაგრამ არჩილ ჩხარტიშვილისთვის მუშაობის ასეთი პროცესი კანონი არ იყო. სპექტაკლის შექმნის ფორმას თვით პრესის თავისებურება და აღნაგობა კარნახობდა. ვერ გამოაპარებდი მსახიობის მიერ ყალბად წარმოთქმულ ფრაზას, ზუსტად გრძნობდა მსახიობის განცდის სიმართლეს – წრფელი იყო თუ ხელოვნური. არ უყვარდა მსახი-

ობისათვის ჩვენება – კონკრეტულ ეპიზოდისთვის წინასწარ მოფიქრებული მიზანსცენის მორგება. თითქოს მუდმივად ჩაესმოდა ხმები ტელის სიტყვები: „მსახიობმა ჯერ თვითონ უნდა შეიმუშაოს თავისი როლი, მიზანსცენა კი როლის კარგი შემუშავების შედეგია“. არც საჭირო ინტონაციის კარნახი უყვარდა. იშვიათად იქცეოდა ასე. ელენე ყიფშიძისგან გამოგონია: „პატონი არჩილი შეუმჩნევლად, ყოველგვარი ჩვენების გარეშე ნება-ნება მიგიყვანდა მიზანსცენისაკენ, ჩვენებური ენით – გარდასახვისაკენ. პარტიორისაგან დამალულად, რალაცას ჩამწურჩულებდა, მოულოდნელ პატარა სიმართლეს მოყვებოდა დიდი სიმართლე, თავისთავად მოზღვავედებოდა სწორი ფერები, ნიუანსები და შენ ვერც კი ხვდებოდი, ეს შენი მიგნებაა თუ რეჟისორისა“ არჩილ ჩხარტიშვილისთვის ძირითადი და მეტაფორული ხასიათის მიზანსცენების გარეგნული სახიერება წინასწარი ჩანაფიქრის დროს იბადებოდა, და არასოდეს იყო თვითმიზნური. იგი კარგად იცნობდა მსახიობს, რომელსაც ესა თუ ის მიზანსცენა უნდა განეხორციელებინა, იცოდა მისი პლასტიკური გამოსახვის საშუალებანი. ამიტომაც, ეგრეთწოდებული „მზა“ მიზანსცენა ჩამოყალიბებულ სახეს მუშაობის პროცესში იღებდა, რადგან დაკავშირებული იყო მსახიობის შინაგან სამყაროსთან და მსახიობის ინდივიდუალობასთან შერწყმის შემდეგ ცოცხლდებოდა. თუ მსახიობი რომელიმე მიზანსცენას ვერ გაამართლებდა, იქვე, სწრაფად უარყოფდა ძველ მონახაზს და ქმნიდა ახალს. ასე რეჟისორის ფანტაზიის მარაგადან იბადებოდა მსახიობის შინაგანი მეგობარეობის თანხმეირი და მოცემული სიტუაციის შესაფერი სხვა მიზანსცენა. ამ დროს რეჟისორი და მსახიობი ერთმანეთს ავსებდნენ. სცენურ სამოქმედო არეალს თითქმის არც კი აღწერდა, მაგრამ მოულოდნელად მიზანსცენის შეთხზვის პროცესის და კონკრეტული სიტუაციის ატმოსფეროს ისეთ გარეგნული ხერხებით შელამაზებულ გარემოს შექმნიდა, რომ ზუსტი ემოციური განწყობილება და ორგანული დინამიური ტონალობა იბადებოდა. ამ, ერთი შეხედვით, უხილავი პროცესის ოსტატად იყო ბატონი არჩილი. ზოგჯერ გენერალურ რეპეტიციზე შეიტანდა ისეთ დეტალს, რაც მთლიანად კრავდა წარმოდგენას.

სანიმუშო იყო არჩილ ჩხარტიშვილის სპექტაკლები რიტმული აგების თვალსაზრისით. ამას იგი აღწევდა პიესის თავისებური მონტაჟის საშუალებით, სცენური მოქმედების განვითარების ხასიათით, სცენების ქმედით ცვალებ-

ბადობით. პერსონაჟთა ცვენური ცხოვრების რიტმს არჩილ ჩხარტიშვილი სათანადო მუსიკალური თანხლებით აძლიერებდა. მცირედი ნოუანსებით სპექტაკლის ყველა კომპონენტს და ანსამბლის მთლიანობას აკავშირებდა. თითქოს პორველხარისხოვან ორკესტრს დირიჟორის მეტყველი ხელი წარმართავდა. მისი სპექტაკლის დინამიკა მეტწილად ქარბობდა დრამატურგიულ სიუჟეტში ჩაქსოვილ დინამიკურობას. ეს ალბათ ჩხარტიშვილის შინაგანი ემოციური ნატურიდანაც მომდინარეობდა.

კიდევ ერთი უნიკალური თვისება გააჩნდა არჩილ ჩხარტიშვილს, რეპეტიციების პროცესშივე, სანამ მომავალი სპექტაკლის კონტურები გამოიკვეთებოდა, ინტუიციით შეიგრძნობდა სპექტაკლის შედეგს. თუ მიხვდებოდა, რომ ამჯერად მისი ჩანაფიქრი წარმატებას არ მოასწავებდა, მუშაობას ბოლომდე კი მიიყვანდა, მაგრამ აღმაფრენა უწელებოდა, გულგრილად შეკურნებდა საკუთარი ქმნილების უმნიშვნელობას (ამ სპექტაკლებს მიეკუთვნება: „პამლეტი“ — ბათუმის თეატრში, „იოზეფოვ იაროვია“ — მარჯანიშვილის თეატრში, „არაგველები“ — რუსთაველის თეატრში. შეცდომა დაუშვა ბატონმა არჩილმა, როცა რუსთაველის თეატრში „მოკვეთილის“ მოდერნიზაცია მოახდინა. სპექტაკლის ახალი ვარიანტიდან ამოიღო ხალხური პოეზიის ნიმუშები ასე ორგანულად რომ ერწყმოდა და ამშვენებდა მარჯანიშვილელთა სპექტაკლს. ემოციურად გამოფიქტული სანახაობა აქტიორული შესრულების მხრივაც ახასრულყოფილი იყო). მარცხის მიზეზების სხისთვის გადაბრალდა არ სჩვეოდა, ყოველთვის თავის თავს ადანაშაულებდა, ზედმეტი ვიწვიში არ იცოდა; მშვიდად, საკუთარი ნებისყოფის ხარჯზე ახერხებდა სპექტაკლის „ჩაგარდნის“ უსიამოვნო განცდის მოგერიებას. ყოფილა ისეთ შემთხვევაც. პრემიერამდე რამდენიმე დღით ადრე მოულოდნელად გაუჩინარდებოდა, რეპეტიციები შეწყდებოდა. ყველამ იცოდა, რომ ბატონი არჩილი უკმაყოფილო იყო შედეგით. ერთი-ორი დღის შემდეგ ენერგიული ნაბიჯით შემოვიდა. თეატრში ქაბუკური შეპართებით შეუდგებოდა რეპეტიციას და სრულიად გადააკეთებდა მომავალი სპექტაკლის ძირითად სცენებს (ასეთი ექსტრემალური „ოპერაცია“ ხშირად სხვა რეჟისორის სპექტაკლებზეც უწევდა, როგორც თეატრის მთავარ რეჟისორს).

საქართველოში საუკუნეების მიღმა წარმოშობილი „ბერიკაობისა“ და „ყვენობის“ იმპროვიზაციულ-ნიღბოსნური სანახაობის ტრადიციის აღორძინება XX საუკუნეში კოტე მა-

რჯანიშვილმა წამოიწყო. მას სახალხო გრანდიოზული სანახაობის, თეატრალზეული დადგემების მრავალი ჩანაფიქრი ჰქონდა. მისმა მოწოდებამ არჩილ ჩხარტიშვილმა ამ მხრივაც გააგრძელა და გააფართოვა მოღვაწეობის ეს სფერო. დიდი თეატრია, დაუშრეტელი ფანტაზია ჩააქსოვა თბილისის 1500 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო თარიღის მოწყობას, გასული საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში. აქედან მოყოლებული შეუდარებელ ორგანიზატორ-შემოქმედელ ჩამოყალიბდა, სახალხო აღმუშების თუ რელიგიური დღესასწაულების, ლიტერატურული საღამოების თუ თემატური საზეიმო კონცერტების რეჟისურის წარმართვისას.

არჩილ ჩხარტიშვილის ფიციხე ხასიათი არააღდეს გამბარა თეატრის კოლექტივთან კონფლიქტის ან შემოქმედებითი უთანხმოების მიზეზი. ყოველთვის ზემდგომი ორგანოების ნება განსაზღვრავდა მისი მოღვაწეობის შემდგომ ბედს. ბედის ირონიათ თუ იმდროინდელი ბიუროკრატიული აპარატის ქმედებით არჩილ ჩხარტიშვილმა სიცოცხლის ბოლო წლები დიდი საკონცერტო დარბაზის მთავარი რეჟისორის პოსტზე გაატარა. ოცნებობდა გოეთეს „ფაუსტის“ ინტერპრეტაციანზე. მისი ჩანაფიქრით სპექტაკლი ორი საღამო უნდა გაგრძელებულიყო...

ბატონი არჩილი ნადირობის და თევზაობის თავგადაკვლული ტრფალი იყო. აქ ბუნების წიაღში მიეცემოდა ხოლმე სრულ ნებდრობას, თავს თავისუფლად და ლაღად გრძნობდა. მეორე დღეს იცოდა ბუნების საოცარი იდილიური სამყაროსაგან მიღებული შთაბეჭდილების მხატვრული მოყლა, რამდენი მწყერი მოკლა (ტრაბაზი არ უყვარდა, ზოგჯერ მცირე რაოდენობას „მსხვერპლის“ მომხიზველობას აბრალებდა... არ ესროდა). მისი პარტნიორი ამ გატაცებაში ხშირად ყოფილა რევან ლაიძე. მგონი ერთხელ ქალაქგარეთ სისხამდილით რევან ლაიძის განუთმორებელი სიმღერის „თბილისის“ დაბადების უნებელი მოწვევა კი შეიქნა, როცა მუშამაძალეული კომპოზიტორი გარეულ ფრინველს ჩასაფრებული რაღაც პანგს ლიღინებდა...

წელს, იანვარში არჩილ ჩხარტიშვილს დაბადების ასი წელი შეუსრულდა, ერთადერთი, რაც დღეს რეჟისორის სახელს უკვდავყოფი სათვის შეიძლება გაკეთდეს, ეს მისი შემოქმედების ერთ ნიგნად აკინძავა. ეს ყველა ჩვეუთაგანის ვალია!

ლარისა

ნადარეიშვილი

პახტანა ჭაბუკიანი - ნოვატორი

ქართველი ერი დამასხურებულად მიაგებს პატივს ჩვენი ეროვნული კულტურის უთვისასწიროეს ნარამომადგენელს, დადნის გვირგვინს ანგაშს საბალეტო ხელოვნების მეტრს - შემოქმედს, რომლის სახელი მოღვაწეობის დასაწყისშივე გასცდა საქართველოს საზღვრებს, ხოლო ღვაწლი ნარეშულად აღიბეჭდა მეოცე საუკუნის კლასიკური ქორეოგრაფიის ისტორიაში. დაახ. შეიქმნა მთელი ეპოქა ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაში. ამ ეპოქის შემქმნელი, თაობის ნოვატორი - ლიდერია ბატონი ვახტანგ ჭაბუკიანი.

მის სახელს იმთავითვე უკავშირდება შეფასებები: „ძიება“, „განახლება“, უფრო სწორად, რეფორმა. ეს არის 30-იანი წლები, პერიოდი, როდესაც მთელი სიმწვავეთი ჩნდება სამემსრულელო სტილის ცვლილების აუცილებლობა. კერძოდ, როგორი უნდა ყოფილიყო ეს ცვლილება, ფართო საზოგადოებას თვალნათლივ დაანახეს ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ ერთმანეთის მიყოლებით შექმნილმა გმირებმა - ვაჟკაცური ექსპრესიით აღსავსე, გმირული რომანტიკით ამალღებული, რაინდული სულით განათებული მისი პერსონაჟები გრიგალივით შემოიჭრნენ მანამდე დუნე ცხოვრებით დაყურსულ სცენაზე და ერთბაშად იქუხა ხალხით გაჭყდილმა დარბაზებმა.

საბალეტო ხელოვნების მოყვარულთა, სპეციალისტთა თაობები დღესაც ლეგენდად გადასცემენ ერთმანეთს ახალგაზრდა ჭაბუკიანის გამოხვედრებს ლენინგრადში, როდესაც თეატრთან მიზღვავებულ მაყურებელს ცხენოსანი მილიციაც კი ვერ აკავებდა, როდესაც მისი სცენაზე ყოველი გამოჩენა ხელოვნების ზეიმად იქცეოდა...

ეს აღმტაცი საზიემო განწყობილება ნიადვთან სდევდა ჭაბუკიანს - მსახიობსა და მოცეკვავეს, რომელიც ყოველთვის უშურველად უნანილიებდა მაყურებელს თავის მაგიურ შემოქმედებით ენერგიას და ამიტომაც საყოველთაო აღი-

არებად იქცა მისი მომწუსხველი მომხიბლალბა. სამემსრულელო მანერა იმდენად გადაძებდიყო, რომ მისი სცენაზე გამოჩენისთანავე იცვლებოდა, უფრო მობილიზებული, „რალაც სნვაგვარი“ ხდებოდა სპექტაკლის თითოეული მონანილე, ირგვლივ ყველაფერი რალაც უცნაური ენერგიით იესებოდა და მატულობდა მავისცემა სცენისა, სადაც ხან ნიავეით დაქროდა, ხანაც თავებრუდამხვევად ტრიალებდა ვახტანგ ჭაბუკიანი და პარტიორებთან ერთად ხელოვნების ამალღებულ, იდუმალ სამყაროში დაატარებდა სუთქევაშეკრულ დარბაზს.

ეს ცეკვის ჯადოქარი ჩვენს თვალწინ ძერწავდა ჭეშმარიტ ქართულ ხასიათს; უწინარესად ამის გამოა იგი ყველაზე მეტად ჩვენთვის ასეთი ძვირფასი, ასეთი საყვარელი. მისი ჯარჯი („მთების გული“, გორდა („გორდა“), ავთანდილი („სინათლე“) ლეგენდად დარჩა ქართული ბალეტის ისტორიაში; ახლა სხვები ჩამოეთვალთ: ოტელი („ოტელი“), ფრონდოზო („ლაურენსია“), ბაზილი („დონ კიხოტი“), რომელი ერთი ვთქვათ...

იშვიათი ხელოვანი, რომელშიც, როგორც ვ. ჭაბუკიანში, ასე თანაბრად ერწყმოდეს ერთმანეთს ნიჭი შემსრულებლისა და დამდგმელისა. სწორედ ამ იშვიათი ნიჭის წყალობით შეძლო ბატონმა ვახტანგმა ერთ-ერთი პირველობა იმ თაობაში, რომელსაც წილად ხვდა, გაედო ხიდი ძველსა და ახალს შორის, გულდაგულ, მკვიდრად ემუნებინა ახალი ბალეტის შერბა. აქ გამოჩნევიით არის აღსანიშნავი ვახტანგ ჭაბუკიანის როგორც დამდგმელის როლი - მან „პროლეტკულტის“ აყვავების პერიოდში, როდესაც მთლიანად უარყოფდნენ კლასიკას, თავის პირველსავე დამდგმებში („მთების გული“, „ლაურენსია“) ათლორძინა კლასიკის ტრადიციები, ჩააყენა ისინი ახალი დრამატურგიული ამოცანების სამსახურში. სხვაზე რომ აღარაფერი ვთქვათ, ბატონ ვახტანგის მოძღვრების სწორედ ამ პრინციპს დაეფუძნა ქართული კლასიკური ბალეტი. ხოლო ის კიდევ საკითხავია, რა გზით განვითარდებოდა, და საერთოდ, ექნებოდა თუ არა საბჭოთა ხალხებს თავიანთი ეროვნული ბალეტი, რომ არა ჭაბუკიანის პირველი ცდა ეროვნული კლასიკური ბალეტის შექმნისა - ეს იყო ანდრია ბალანჩივაძის „მთების გული“. აქ (და საერთოდ) ბალეტმაისტერის ძლიერება ნათლად მჟღავნდება უწარით უხვად გამოიყენოს პროფესიულ ქორეოგრაფიული ფოლკლორის პლასტიკური „ინტონაციები“. სწორედ ეს არის ერთ-ერთი წონადი წილი იმ ფასდაუდებელი წვლილისა, რაზეც ასეთი სიამავეთი ვამახვილებთ ყურადღებას, როდესაც ვსაუბრობთ ეროვნული საბალეტო თეატრის ფუძემდებლებზე. სწორედ ჩვენმა ხალხურმა „სამაიამ“, „ფერხულმა“, „ქართულმა“, „მხედროლმა“,

„თოკეში“ „სხაუგება“ № 2

„ხორუმმა“ და სხვა ცეკვებმა უკარნახა ბატონ ვახტანგ კლასიკური ბალეტის ენით ასე მწყობრად, ასეთი ექსპრესიით წარმოეჩინა ეროვნული სული; მანიჩეს, ჯარჯის, ირემას, ჯავარას, გორდას, მამიას, ავთანდილის და სხვათა ქორეოგრაფიის კლასიკურ ტექსტში ჩაქსოვილმა ფოლკლორის ინტონაციებმა შეაქმნევინა ბალეტმაისტერს ესოდენ ცხოვრებისეული, მართალი, ეროვნული სახეები.

მრავალსაუკუნოვანი კულტურის მქონე მშობელი ხალხის სულიერი პოტენციის თვალთახედვით განჭვრეტილი კლასიკური ტრადიციები მის ბალეტებში აჟღერდა, როგორც ჰიში ხალხის შემოქმედების გენიისა, როგორც ზეიმი ხალხის სულიერი ერთობისა, სიცოცხლის სიყვარულისა.

მის ბალეტებში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ბატალურ სცენებს. ვისაც უნახავს, ალბათ ახლაც სურათად უდგას თვალწინ ბრძოლის უინით აღსავსე „ხორუმი“ „მთების გულიდან“, „გორდადან“, ახლაც თითქოს ცხადად ხედავთ, თანდათანობით ზეალმაველ, ყოვლისდამპყრობ მკვეთრ რიტმში როგორ გამოიკვეთება თავისუფლებისათვის მებრძოლი ქართველის სახე. დავიკვირებული თვალი აქ უმალ გამოარჩევს ხალხური „მშვილდსაყრავის“, „ფარიკაობის“, „საიერიშოს“ და სხვათა ელემენტებს. ეს დიდებული სცენები თავისთავად აღიქმება სიმბოლოდ საქართველოს ძლიერებისა, მისი შეუვალობისა...

ამ დიდი ხელოვანის შემოქმედების მწვერვალია ალექსი მაჭავარიანის ბალეტი „ოტელი“. ბატონმა ვახტანგმა ეს სამექტაკლი 1956 წელს ორი ესთეტიკური სისტემის („ბალეტი — დრამა“ და თანამედროვე ბალეტი) შესაყარზე შექმნა. აქ მშვენივრად ჩანს, როგორია შედეგი, როდესაც ერთმანეთს ერწყმის ბალეტი — დრამის დამახასიათებელი თხრობითობა და თანამედროვე ქორეოგრაფიის მთავარი ნიშან-თვისება — საბალეტო სცენების „წმინდა საცეკვაო“ გადწყვეტა. ტყუილად როდი აღნიშნავენ იმ პერიოდის კრიტიკოსები შინაარსისა და ცეკვის საოცარ შერწყმას ამ ბალეტში. თანაც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ „ოტელი“ „ბალეტი-დრამის“ კრიზისულ პერიოდში შეიქმნა... სწორედ ამ დროს ბალეტის ქორეოგრაფიულ ქსოვილში მას თამამად შეაქვს თანამედროვე დრამატურგიული ხერხები (მეტაფორა, ორპლანდიანობა, იგავურობა...). შემდეგში ეს ცდა ფართოდ გამოიყენება თანამედროვე ქორეოგრაფიაში („სპარტაკი“, „ივანე მრისხანე“ — იური გრიგოროვიჩის დადგმით, ვლ. ვასილიევის „მაკბეტი“ და სხვა) და იქმნება საშუალება, ბალეტის ენით გაღრმავდეს ცხოვრებისეულ სიტუაციათა გადმოცემის ფსიქოლოგიური ასპექტი, გმირთა ხასიათები.



ეს ცდა არ იყო გამონაკლისი. ჭაბუკიანის ტრანსანტი ერთ-ერთი მთავარი თვისება ხომ სწორედ ახლის ძიება და ახლის აღმოჩენა იყო. მაგისთვის, რა ცნობისმოყვარეობით და უდიდესი ინტერესით აღსავსენი მიაშურებდნენ ხოლმე სსრკავშირის სხვადასხვა ქალაქის ბალეტის სპეცი-ალისტები ჩვენს ოპერისა და ბალეტის თეატრს, როგორც კი ხმა დაირხეოდა, ჭაბუკიანის ახალი სპექტაკლის პრემიერა იმართებოდა. არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ დიდ როლს, რომელიც მან შეასრულა საბალეტო ხელოვნების საბჭოთა სა-შემსრულებლო სკოლის განვითარებაში. მას ბა-ძავენდენ და იმეორებდნენ. მოცეკვავეები და ბა-ლეტისმსტერები უმალ იმეორებდნენ და ყვრდნო-ბოდნენ მის მიერ მიგნებულ სახლეს. ამ თვა-ლსაზრისით, ათწლეულების განმავლობაში (30-60-იანი წლები) ჭაბუკიანი საბჭოთა ქორეოგრა-ფიის ერთგვარი „კანონმდებლის“ როლს ასრუ-ლებდა.

მახსენდება, როგორ მორჩილი მონადევებივით ენდობოდნენ და უფერებდნენ ვახტანგის რჩევას ჩვენს ქალაქში საგასტროლოდ ჩამოსული საქვე-ყნოდ ცნობილი უცხოელი თუ საბჭოთა მოცე-კვავეები.

და, საერთოდ, ჭაბუკიანის ყოველი გაცე-თილი ხომ პატარა სპექტაკლი იყო. ასე აღზა-რდა მან ქართველ მოცეკვავეთა მიელი პლეადა, შექმნა თავისი სკოლა, რომლის შემწეობითაც ყოველთვის სხვათაგან გამოირჩევა ქართული ბა-ლეტის წარმომადგენელი.

სამოციან წლებში თბილისის საბალეტო და-სის მსახიობები დიდ ბატივად ვთვლიდით ვა-ხტანგ ჭაბუკიანის კლასში მეცადინეობას. იმაზე აღარ ვამბობ, რას ნიშნავდა მისი დამოძღვრით ახალი პარტიის მოშადება. მის ყოველ სიტყვას ჩვენზე მაგიური გავლენა ჰქონდა. მასთან მუშა-ობისას ყოველი ჩვენგანი განსაკუთრებული სი-მწეავით გრძნობდა ქართული ბალეტის გამო-რჩეულ მისიას ჩვენს ეროვნულ კულტურაში — იმ პერიოდში ჩვენი ბალეტის ფართო საზოგადო-ებრიობის ყურადღების ცენტრში იყო.

60-იან წლებში მკვეთრად შეიცვალა კეთილგა-ნწყობა ხელოვნებისადმი... ეს ის დრო იყო, რო-დესაც კულტურის მოღვაწეთა უფროსმა თაობამ საყოფარ მხრებზე გადაიტანა მკვეთრი ცილიუ-ბათა კურსის ზემოქმედება. ამ ორომტრიალში 30-იანი წლების რეფორმატორებად ცნობილი მოღვაწეებიც კონსერვატორება შირის მოაქციეს. კვლავ, როგორც იცინა წლებში, კონფლიქტური წინააღმდეგობები გაჩნდა ახალსა და ძველს შო-რის. აქ უძღვური აღმოჩნდა ტალანტი, ოსტა-ტობა, დამასაზურება.

ამ კონფლიქტებში ჩაბმული თავისი თაობის ბევრი ქორეოგრაფისაგან განსხვავებით, ჭაბუკი-ანმა უკან არ დაიხია, არ უარყო რეფორმები.



იგი ათ წელიწადს აწყობდა ექსპერიმენტებს, ეძე-ბდა შეხების ნერტილებს ძველსა და ახალს შო-რის. აქ მას ძალზე დაეხმარა „ოტელოზე“ მუშა-ობის გამოცდილება. ამ პერიოდში დადგა „დე-მონი“ (მუსიკა სულხან ცინცაძისა), „განთიადი“ (ფილიპე ლლორტი), „პამლეტი“ (რევზ გაბიჩვაძე) და სხვა. მაგრამ იმ წლების ცენტრალურმა პრე-სამ პაპოლოოდ აართვა დაფეხები „ბალეტ-დრა-მის“ ჟანრს და, ამგვარად, ამ მიმართულების ყველა ქორეოგრაფი, როგორც იტყვიან, „თამა-შვარე“ აღმოჩნდა... მაგრამ არა ვახტანგ ჭაბუ-კიანი, რადგან მის ბალეტებზე დიდი მოთხოვნე-ლება იყო იაპონიაში, ფილიპინებზე, ბულგარე-თში, ირანში, სადაც მის მიერ 70-80-იან წლებში განხორციელებულ იქნა „დონ კიხოტის“, „ბაიადე-რას“, „გედების ტიბს“, „ლაურენსიას“ და სხვათა დადგმები. 80-იან წლებში ფალიაშვილის სახე-ლობის თეატრში მან აღადგინა „გორდა“, „ბაი-ადერა“, „ლაურენსია“, აგრეთვე დადგა ერთაქტი-ანი თანამედროვე ბალეტი „აპასიონატა“.

გარდა ამისა, საქართველო თეატრალურმა სა-ზოგადოებამ, კერძოდ, თეატრის მოღვაწეთა კა-ვეშირმა ბატონ გიგა ლორთქიფანიძის მეთაურო-ბით ბატონ ვახტანგ ჭაბუკიანს კამერული საბა-ლეტო დასის შექმნა შესთავაზა. კლასიკისადმი უღალატობის პრინციპების ერთგულმა დიდმა ქორეოგრაფმა ახალი შემოქმედების მიმართუ-ლება თვით მის სახელწოდებაში ჩააქსოვა: „ქა-რთული კლასიკური ბალეტი“.

დიდი ხელოვანის ეს შემოქმედებითი კრედი-დღემდე ფუჭმდებლურია ქართული ბალეტისა-თვის.

„ის კაცი იყო...“

ქართული კულტურის ოთხი დიდებული მოღვაწე იყო ჩემი სამსახურებრივად ზემდგომი პირი — ასე ვთქვათ, უფროსი და ამას ჩემი ცხოვრების დიდ ილბლიანობად მივიჩნეე: „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოჩენილმა პოეტმა იოსებ ნონეშვილმა მიმინვია სამუშაოდ. შემდეგ თეატრალური საზოგადოება — ბატონი დოდო ანთაძე, ბატონი დოდო ალექსიძე, დღეს, აგერ უკვე ორი ათეული წელია ბატონი გიგა ლორთქიფანიძე. ყოველი მათგანი ხომ ქართული მწერლობის და თეატრის ისტორიის განუყრელი ნაწილია, ხოლო სამ შემოქმედთან თეატრალური ეპოქებია დაკავშირებული.

დიდებული ქართველი თეატრალური რეჟისორის დიმიტრი ალექსიძის შემოქმედებით, თუ ფინიკური პორტრეტის ხატვა ერთობ უმაღლური საქმეა — შესაძლოა, ამაოდ დამწერე, რადგან იგი არა მხოლოდ დიდი შემოქმედი და პიროვნება იყო, ბოლომდე შეუცნობელიც, ისევე, როგორც შეუცნობელია ოცენა: ფიქრინაც იყო და იმპულსურიც, ალამანივით აუჩქარებელიც და მოვლენებს ისე სწრაფად (ლამის დაწერე სხაპა-სხუპით-მეთქი) გადაეცელებოდა, ვითარ თურგი მის კალაპოტში მოქცეულ ლოდებს, ხან კი ისეთი აუჩქარებლობით ჭკრეტდა, ანალიზებდა, სწონიდა, გულწრფელ გაცივებას გვრიდა იმათ, ვისაც ეგონა ძალიან კარგად ვიცნობო. მათდა საცადალოდ, ასეთ შემთხვევაშიც კი არ რწმუნდებოდნენ, რომ მათი წარმოდგენა ამ შემოქმედსა და უაღრესად ღრმა პიროვნებაზე ერთობ ზედაპირული იყო.

მაგრამ მე მაინც ვწერ მასზე. ვწერ ერთი იმედი: იქნებ, იორიოდ შტრახი მაინც შევმატო ეპოქის, შემოქმედებითი პროცესის მიერ შექმნილ მის პორტრეტს. იქნებ, დასასრულიდან დანყებაც არ იყოს ესოდენ ურიგო, მით

უმეტეს, რომ დასასრულშიც ისეთივე იყო, როგორც ყოველთვის.

იქნებ...

1984 წლის ბოლოს ბუდაპეშტიდან მოსვრეს ჩავედი. ამ ქალაქში ერთი კვირა უნდა დავრჩენილიყავ, ამიტომ სასტუმროს ვავეშნის მისაღებად, რუსეთის თეატრალური საზოგადოებისაკენ ვავსნიე. იქ სასტუმრო „როსსიაში“ გამამწესეს თუ არა, უკან, ქუჩისაკენ გამოვბრუნდი. ვჭქარობდი — ტაქსი ისეთ ადგილას მელოდებოდა, სადაც დიდხანს დგომა არ იქნებოდა. ლიფტში საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილე შემოვიდა. დამინახა თუ არა, თავი უკმაყოფილოდ გააქნია და თქვა:

— რა მოუვიდა, ასე უცებ როგორ გარდაიცვალა, რა კაცი იყო, რა რეჟისორი, როგორი გონებაშავილი!

- ვის გულისხმობთ?
- დიმიტრი ალექსიძეს!

მოსკოვში რალა გამაჩერებს, ხვალვე უნდა ნავიდე თბილისს. გათენდება თუ არა, აეროპორტში გავალ, რალაცას მოვახერხებ. ბატონ ბორის გოლუბოვსკის დავურეკე — ნ. გოგოლის თეატრის მთავარ რეჟისორს — ამ ორისამი წლის წინათ ბატონმა დოდომ ამათ თეატრში დადგა ჟან ანუის „ჩიტები“. ბორის ჩირკოვის — მთელი საბჭოეთის საყვარელი და დიდებული მსახიობის საიუბილეო სპექტაკლი იყო, ბორის გოლუბოვსკი ამბობს მოსკოვი დიდ პატივს სცემდა დოდო ალექსიძეს, ჩვენ ორ საათზე მივფრინავთ.

მე ამათ უნდა ჩავასწრო თბილისში, კი, უსათუოდ, დილასვე!

მაინც ვავსენი ჩემოდანი. აბაზანაში შესასვლელად ვავებზადე. სულ რამოდენიმე წუთში, აბაზანიდან რომ გამოვდიოდო, რალაც მეცნო, ერთობ ახლობელი, ნაცნობი აურა დატრიალდა ოთანში. კი, ნაცნობია, ახლობელი.

და მესხიერებაში გაცოცხლდა სურათი: სააბაზანოდან გამოდის, ოთანში შემოდის პირსახოცებში შეფთვნილი დიდოსტატი ქართველი რეჟისორისა. ეტყობა, აბაზანა ეამა — კარგ გუნებაზეა, ლილინებს. მაგიდანვე მაცივრის ჭირხლმოდებულ ლუდის ბოთლს რომ დიანახავს (ვიცი, ძლიერ უყვარს — ვიდრე ბანაობდა, ამავე სართულზე, ბუფეტში ვიყიდე), სიხარულმორულმა ერთი ჟრიალული ატეხა:

— Ты гений Батиашвили, гений! — თან თვალს მიკრავს: ხომ კარგად, დამაჯერებლად გატყუებო. მეც — „მოტყუებულის“ და ისიც — „მომტყუებელიც“ გულიანად ვიცინით. 75 წლის კაცია, ამავდარი და ყურადღება სიამოვნებს.

კი, ამ ოთანში ცხოვრობდა ბატონი დოდო,

„თავისუფალი საქართველო“ № 2

სულ რაღაც 5-6 თვის წინათ, ჩემი ოთახიდან აქ შემოვდიოდი ხოლმე.

ამ წუთებში, როცა ბატონი დოდოს ცხედარი თბილისში, ქუჩიშვილის ქუჩაზე ასვენია, თვალწინ წარმოვიდგინე ქუჩი თამარი - ჭაღრა და დამამურალი მუღლუ დიდი ოსტატისა, ასული ნინიკო, ვაჟები - ალეკო და გოგი. მე ვხედავდი მათს დამწუხრებულ სახეებს. ბატონი დოდი კი ხონთქაროვით გაბადრული იდგა მაგიდასთან და ლუღს ბოთლიდან სვამდა, მერე რაღაცას ლაპარაკობდა, ხმა-მაღლა, გულანად იცინოდა, ისე ხმაძალდა, იფიქრებდით, „როსისას“ უზარმაზარი ფანჯრები კრემლს რომ გადაჰყურებდა, სადაცაა დამისხრევაო - მისი ხმა დაუნდობლად ეხლე-ბოდა ფანჯრის სველ შუშას, ოთახში იფანტებოდა, შუშასავით იმხვეროდა და ისევაც დამფრთხალ ძილს მართმევდა. მასთან ვიყავი, მას ვუსმენდი. მასთან ყოფნა კი განა მხოლოდ სასიამოვნო, საინტერესო გახლდათ. ეს იყო ადამიანი, რომლის სული მზეს გაეჩახჩახებინა. ეს მზე კი ყოვლად კურთხეული ნიჭი გახლდათ, არა „ნათხოვარი,“ გათამაშებული, ღვთის მიერ ბოძებული და ნაკურთხი ნიჭი. ბატონმა დოდომ თვალნათლივ დამანახა ნიჭიერების არსი - ნიჭიერი ადამიანი არასოდეს არის თავის თავში ჩაკეტილი, განცალკევებული. ნიჭიერი კაცი მუდამ გახსნილია, არ სდევს შიში, ვაითუ, ჩემმა გახსნილობამ ფასი დამიკარგოს, ზომიერება უნდა დავიცვაო. ბ-ნი დოდი, რომც არ გვგნობოდათ, პირველადაც რომ გენახათ, სუთიოდ წუთში მიხედვებოდით, რომ გამოჩრქულ პიროვნებასთან გქონდათ საქმე. პოზა უცხო იყო მისთვის, თუ რამ ეზიზღებოდა - ბრძენის პოზა, მასხრად იგდებდა ყოველგვარ პოზას, პირველ რიგში - ბრძენისას. ალბათ იმიტომ, რომ კარგად იცოდა სობრძნის არსი - მთელი სიცოცხლე ქუმშარიტ ბრძენთა სამყაროში ტრიალებდა - სოფოკლედან მოყოლებული ფან ანუიმიდე. მას ძალუქდა ბავშვივით აღფრთოვანებაც და გაბრაზებული კაცის თამბიკც, გარდასახვის უზარმაზარი ნიჭით გაგაოცებდათ, ფერთა უმდიდრესი პალიტრის პატრონი იყო. უზნეობას თუ წაანუგებოდა, თავს არ დაზოგავდა - შეიძლებოდა ადამიანს ყელშიც სწვდომოდა. ერთობ ემოციამორეული გვიამბობდა, თუ რა დღეში იხილა თეატრიდან გაძევებული სანდრო ამბეტელი, როგორ თხოვა ამბეტელმა სიარულში შემეშველო. ამ ამბავს თავისი ცხოვრების დრამატულ დღეებთან - როცა ამბეტელიდან 30 წლის შემდეგ თავადვე მოუწია რუსთაველის თეატრიდან წასვლა - იგონებდა. ეგ არის, რომ ბ-ნი დოდოს კონფლიქტს „შეიდაკა-

ცასთან“, ამბეტელისდარი ტრაგიკული დასასრული არ ჰქონია. მასზე უარი მისმა გამოზრდილმა, შემოქმედებითად დანინაურებულმა მის საქტველებში წარმოჩენილმა მსახიობებმა თქვეს არა, იგი ადამიანებს არ დაუწევიათ. დრომ გადაარჩინა - დროის პოლიტიკურმა ატმოსფერომ, ამიტომ არაერთხელ უთქვამს დიდ მსახიობ სერგო ზაქარიძეზე, რომელიც რუსთაველის თეატრის რეპერტუარში თავად დაამკვიდრა (ოიდიპოსი, ჭადაგი, ფიროსმანი) და რომელიც შემდეგ ბატონ დოდოს მოწინააღმდეგეთა ვეჯეთის ლიდერი გახდა.

- საწყალი სერგო, ჩემი სერგო, ჩემთვის გამზადებულ კუბოში ჩანვა.

როდესაც იგი ესოდენ სიბრალულით იხსენიებდა ბატონ სერგო ზაქარიძის წაადრევ წასვლას ამ ქვეყნიდან, საცხებით გულწრფელი გახლდათ, რადგან დაპირისპირება-მტრობა სულაც არ იყო მისი სტიქია - ადამიანებთან ურთიერთობის მთელი მისი საწყაო პატიების უნარში უჩანდა. მტრობა არ შეეძლო, თუმცა, უფლებელი, კუთილი გაქილიკების უფლებას კი იტოვებდა. ამაშიც ვხედავ მის პიროვნულ თავისებურებას.

და აი, რატომ: უამური ამის აღიარება, მაგრამ ჩემამდე ათასგზის უთქვამთ, ათასგზის გამოტყდომიან თავს - ბრძენთ, წინდახედულთ, წუთისოფლის ავ-კარგის მცოდნეთ დაუჩივლიათ ამათაო წუთისოფელი.

მუდამ ოპტიმისტურად განწყობილ მეჩანგეთ ირონიით შეეცქეროდით - ცხოვრებში ამდენი სატყვეარია და ამათ რა ამტკრებს, მიმდისომცემ სიმღერებს, სტრიქონებს როგორ თხზავენო. ესენი მეტად ცდილობდნენ სიხარული გადაედით ადამიანებისთვის, ვიდრე ისინი, ვინც წუთისოფლის ამაოებაზე, წარმავლობაზე ლაპარაკობდნენ. დღეს კი მგონია: მრავალმა მათგანმა, ვინც ოპტიმისტურად აუღერებდა ქნარს, ყველაფერი კარგად უწყოდა, წუთისოფლის ამაოებას კარგად სცნობდნენ, მაგრამ თავს იტყუებდნენ, თუ თავს შესძახებდნენ - წუთისოფლის მაცთურობაზე კი არ ლაპარაკობდნენ, პირიქით - იმედინაობაზე. ილუზიას იქმნიდნენ, რომ ადამიანი ყოვლისმძლეველია და შეძლე. აჰა, ილაპარაკე სიმართლე და ვნახოთ, რაც გენვა! თუ დღეში სამჯერ მიწაც ჩასახებ თავს, მავთურმა წუთისოფელი, მიწა ჭამს ყველავერსაო. არა იმეცვენად გარდასულს, ცოცხალს შეგჭამს ფანგი. რას ენევი? არაფერს, გარდა იმისა, რომ სიმართლის მონა, ტყვე უნდა ვდე და წუთისოფლის წარმავლობაზე გოდებდე. ამიტომაც მიჩანს დიდი სიბრძნე იმ სიცრუეში წუთისოფლის სიტკობს, კაცთა მოდგმის მარადფაშობას რომ ჩაგვძახის.

„თქვენსა და სხვებისა“ № 2

დღეს, ბატონ დოდოს გარდაცვალებიდან 20 წლის შემდეგ, უფრო მეტი დაბეჯითებით ვრწმუნდები, რომ ბრძენი ყოფილა. თურმე მთელი ათი წელი (უფრო მეტიც!) ბრძენაცთან ვკვირია სიახლოვე. მაშინ, ყოფის მონოტონურობაში, სპექტაკლიდან სპექტაკლზე სიბილში, თეატრალურ ალიაქოთში ამას ვერ ვაცნობიერებდით — მარადიულს ყოველდღიურობის ჩენჩოს ვერ ვაცვლიდით, ბრძენს წიგნებში, სპექტაკლებში, შორეულ ადამიანებში დავიქვლიდით, ჩვენ კი მის გვერდით ყოფილვართ. იმ ქალმა, ერთმა უბრალო გაქართველებულმა რუსის ქალმა, რომელსაც ბატონი დოდო შვილის სადღაც მონყობაში დაესმარა, იგრძნო, დინახა და მისადმი სამაგიეროს მიზღვა თავის მოვგელობად მიიჩნია: ყოველ ორშაბათ დილას, ბატონი დოდოს მოსვლამდე, მისი მდივნის თანხლებით მის კაბინეტში შედიოდა და მაგიდაზე ყვავილს ახვედრებდა. ბრძენაცისადმი მირთმეული ეს ყვავილი სიკეთის პატარა ქანდაკივით არის.

ოცი წელია (მეტიც!) იმ ქალს ის ყვავილი იმ კაბინეტში არ შეუტანია, ისიც არ ვიცი, ცოცხალია თუ არა, მაგრამ იგი — ეს ქანდაკი — დღესაც იქ დგას, მე ისევ ვხედავ მას, როგორც 20-25 წლის წინათ.

წუთისოფლის რაობის კარგად მცნობი იყო ბატონი დოდო ალექსიძე. თითქოს სოფოკლეს, ვაჟა ფშაველას, შექსპირის ჯერ გათავისებინას, შემდეგ კი დადგმისას მათს სტრიქონებში შეცნობილი, შესისხლბორცებული სიბრძნე მის ყოველდღიურობაში გადავიდა. ამიტომ მოიმაზრჯვა იარაღად სიცილი (კ. გამსახურდიამ ამაზე უფრო მოხდენილად ამბობს: ბრძენი უნდა იყო და შლეგად უნდა აჩვენებდეთ თავს) ირონიით, სიცილით დაუნდობელ ყოველდღიურობას გაუბრძოდა.

თავის ყველა ნამონაფარს შეუნდო გადაცდომბა (თუმცა ისინი იმ შემოქმედებით განახლებას ესწრაფვოდნენ, ურომლისოდაც თეატრი კვდება), მაგრამ ჭრილობა მაინც შეუხორცებელი დარჩა. სერგო ზაქარაიძის სიკვდილმა ისიც კი აფიქრებინა, რომ ღმერთმა განსაცდელს მოარჩინა — კიევს სიცოცხლისათვის გადახვეწა და არა მხოლოდ იმისათვის, რომ შემოქმედებითი ცხოვრება არ შეენწყვიტა, განეგრძო, მაგრამ ჭრილობა მაინც ჭრილობად დარჩა.

თავის ნამონაფართა, რუსთაველის თეატრში მის მიერ გამოვლენილ იმ მსახიობთა, რომლებიც შემდეგ მის მონინაალმდეგეთა ბანაკში აღმოჩნდნენ, ოთახიდან გაცილების შემდეგ ღრმად ამოიხსრებდა:

— Ой шапояка, шапочка — ჩაილაპარაკე-

ბდა; მერე მოგიბრუნდებოდა და იტყვოდა — ხედავ, მაიკო?!

დღეს გული მწყდება ერთი გარემოების გამო: 70-იან წლებში ძალიან ენადა რუსთაველის თეატრში არისტოფანეს „ჩიტოს“ დადგმა. სწორედ იმ წლებში, როცა ეროსი მანჯგალაძეს შემოქმედებითი უფმურობის ფაში ედგა, იგი კი სწორედ ეროსი მანჯგალაძეს ხედვდა ამ სპექტაკლში, ენადა მისთვის დაედგეს ნაწარმოები, მაგრამ ამ დიდებულ ნამონყებას გამარჯვება არ ეწერა. ვგონებ, ე. მანჯგალაძეც არ ისურვა ამ პიესაში ეროსის თამაში — მაშინ სულ სხვა თეატრალური ესთეტიკის ფაში იდგა. დარწმუნებული ვარ: ამ როლის თამაში ეროსის სიცოცხლეს შეუნარჩუნებდა, მაგრამ ბედისწერას ვინ გაქცევია, ეროსი რომ გაქცეოდა.

დიდი ვნებების დრამატურგია იზიდავდა, მისი სტიქია ვნებათა დიდი, სცენური ჭიდილი იყო. დღეს ფანტასტიკურ შემოქმედებით პროექტად აღიქმება მისი „ოიდიპოს მეფე“. თუ სპექტაკლი არ გინახავთ, სავმარისა ფოტოსურათებზე აღბეჭდილ მიზანსკერებს შეავლოთ თვალი და უმაღლ დაინახავთ, რა ვნებები ტრიალებდა სცენაზე, მიხედვით, თუ რანი იყვნენ ის ადამიანები, რომლებიც ქართულ საბჭოთა თეატრს ქმნიდნენ, რა მასშტაბის შემოქმედნი. 50-70-იანი წლების ქართული თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების გახსენება იძულებულს მყოფს კონიუქტურად მივიჩნიო საუბარი იმაზე, თუ როგორ ითრგუნებოდა ქართული საბჭოთა რეჟისურის ნება, სტიქია. მაშინ, საბჭოთა ხელისუფლების წლებში, მოდამი იყო საუბარი იმაზე, რაოდენ ჩაგრავდა ცარიზმი და მენშვეზიმი შემოქმედთ, დღეს კი იმაზე უყვართ საუბარი, თუ როგორ ჩაგრავდა საბჭოთა იდეოლოგია ქართულ რეჟისურას, ან თუნდაც შევარდანიძის ხელისუფლება. რა გაენყოზა, თურმე, ადამიანებს ახასიათებთ ხელისუფლები გულის მოგებისკენ სწრაფვა, მიუხედავად იმისა, უსამენს ხელისუფლება ამ მლიქვნელობას თუ არა.

არადა, დადგა დრო გავანალიზოთ რით, როგორ, რა ძალებით მიაღწია ასეთ შემოქმედებით, მსოფლიო მასშტაბის სიმალლეს ქართულმა კულტურამ. ა. ალექსიძე კი ერთ იმათგანი იყო (პირველ რიგში მდგარი), ვინც იმ დიდ ქართულ კულტურას ქმნიდა.

თეატრალური მოსკოვი დღესაც იხსენებს და ალექსიძის „ოიდიპოს მეფეს“. იხსენებს რუსთაველის თეატრმა დილიდან საღამომდე როგორ ითამაშა „ოიდიპოსი“ სამჯერ და აჩვენა სამი უბრწყინვალესი მსახიობი ოიდიპოსის როლში:

აკაცი ხორავა, სერგო ზაქარიაძე და ეროსი მანჯგალაძე. ეს ხომ გრანდიოზული თეატრალური დღესასწაული გახლდათ, რომლის შემოქმედიც დ. ალექსიძე იყო.

სოფოკლე, შექსპირი, ლოპე დე ვეგა, გოლდონი, ვაჟა, პოლიკარპე კაკაბაძე, გოგოლი, ანუი, ოსტროვსკი – აი, დ. ალექსიძის თეატრალური სამყარო. პრობლემათა ის წრე, რომელიც ამ დრამატურგთა ნაწარმოებებში ვლინდება, საკაცობრიოა. იგი კაცობრიობისათვის მნიშვნელოვან პრობლემებს შეეხო.

ჰუმანიზმის, ტოლერანტობის დღესასწაული გახლდათ ბატონი დოდოს ბოლო სპექტაკლი „ვენეციელი ვაჭარი“.

მომინიწივს დასაწყისს, მას შემდეგ, რაც სოხუმის კ. გამსახურდიას სახ. სახელმწიფო თეატრს გოგი ქავთარაძე ჩაუდგა სათავეში, ბნ დოდოს ძლიერ იზიდავდა ეს თეატრი – მონსონდა მისი ინტენსიური შემოქმედებითი ცხოვრება, მსახიობები, განსაკუთრებით გოგი ქავთარაძე. ამ თეატრს უკვე კარგად იცნობდა: „მარადისობის კანონი“, „დიდოსტატის მარჯვენა“, „1832 წელი“. ამ სპექტაკლებით აკვირდებოდა სოხუმის თეატრს და აღაფრთოვანებდა გ. ქავთარაძის სამსახიობო ნიჭი. დიდხანს არჩევდა ისეთ პიესას, რომელიც გოგი ქავთარაძის ნიჭს კიდევ უფრო ღირსეულად გამოავლენდა და მის სათქმელსაც მასშტაბურობას ანიჭებდა. არჩევანი მოულოდნელად „ვენეციელი ვაჭარზე“ შეაჩერა – შექსპირის ნაწლები სცენური ბიოგრაფიის მქონე პიესაზე. ამას ალბათ, პიესის თავისებურებაც განაპირობებს. ამიტომ ბატონი დოდოს არჩევანი კითხვას ბადებდა: რატომ მინცდამინც ეს პიესა?

მას თურმე თავისი გეგმა ჰქონია. ვშიშობ მიკერძოებაში არ ჩამომერთვას, არც შეცდომას გამოვირცხავ, მაგრამ იმით დაიმედებული, რომ ადამიანები შეცდომებსაც უშვებენ, თავს უფლებას მივცემ დღეს გავაცხადო ფიქრი, რომელიც ოცი წელია ამ სპექტაკლთან დაკავშირებით თან მდევს:

„ვენეციელი ვაჭრის“, შაილოვის სახის დ. ალექსიძისეული გაზრება ერთობ ნოვატორულია: რეჟისორმა სპექტაკლი დადგა არა თამამ ვენეციელ ვაჭარ ანტონიოზე, რომლის ქმედებათა მოტივირება დღეს მრავალ კითხვის ნიშანს მისვამს, არამედ მდიდარ, შურისმაძიებელ შაილოვზე – ადამიანზე, რომელიც მტრულ გარემოში ცხოვრობს. არატოლერანტულ, დაპირისპირებულ საზოგადოებაში ცხოვრებას, რაოდენ მდიდარიც არ უნდა იყო, მოვლენათა დრამატოზიაცია მოსდევს. დ. ალექსიძე შურიისძიების მიზნებს დაეძებდა, პიროვნული ღირსე-



ბის შებღავით გამოწვეულ შურისმაძიებელ ადამიანზე დგამდა სექტაკლს. ერთობ დრამატულია შილოკის ყოფა და დ. ალექსიძე — მეოცე საუკუნეში მოღვაწე ხელოვანი — განიხილავს რა ადამიანის შურისძიებისათვის გადადგმული ნაბიჯის რობას, დაექებს მიზებს: რატომ, საიდან, სად იღებს სათავეს, რით არის განპირობებული შურისძიება? მისთვის შილოკის ტრაგედია აი, აქ, ამ მონოლოგში იღებს სათავეს.

„ჩემო ბატონო ანტონიო, ძალიან ხშირად გაგიღანძვივარ რეალტოზე ვახშს რად იღებო, მეც მხრებს ვინჩედი მოთმინებით ვიჭნადი მუდამ. მოთმინება ხომ ნიშნა ჩვენი მოდგმისა აბა, შილოკი, ფული გვინდა, აბას თქვენ ამბობთ, თქვენ, ვინც წვერებში მათურთებდით, ვინც ნიხლს მკრავდით, თითქოს ძალლი გამოგვდით თქვენი ეზოდან“.

ამიტომ შილოკის მონოლოგი და გამძვინვარებულ, ლამის ეგზალტირებული გ. ქავთარაძე-შილოკის შესვლა სინაგოგაში ერთგვარი ფსიქოლოგიური ეტაპი გახლდათ: „წავაგებდი — იცინოდა, მოვიგებდი — დამცინოდა, ჩემი რეული ეზიზღებოდა“, აი, სათავე შურისძიებისა.

შურისმაძიებელი განწირულია, შილოკი მარცხდება, მაგრამ რევისორი ცხადყოფს, რომ იგი მარცხდება თაღლითური ხერხებით მეზობლ საზოგადოებასთან. დ. ალექსიძის შილოკი დამარცხებულია, თუმცა, სამართლიანობის დამკვიდრების ძალაც შესწევს — იგი გამარჯვებულთ დანახებს, რომ მთელი მათი ზნეობრიობა ვერცხლზეა დამყარებული. მევახშეობა რასაკვირველია მანიკერებაა, მაგრამ იქნებ, ერთმანეთს შეუფარდით მევახშეობისა და შურისძიების ის სოციალური სათავე, რომელსაც ანტონიო და მისი ამქარი ამკვიდრებს: დაცინვა, თაღლითობა, კონფესიური შეუწყნარებლობა. ასეთ ვითარებაში დ. ალექსიძე, როგორც ნამდვილი შემოქმედი, შილოკის მხარეს დგებოდა, იგი დამარცხებული შილოკის დამცველი იყო და არა გამარჯვებული ანტონიოსი (მაგრადება 70-იანი წლების დამდეგს მექრთამეობასთან ბრძოლის აღზევებისას „ცკუპევირის“ თავმჯდომარე დააპატიმრეს. მთავრობამ, პროცესისათვის რომ დიდი რეზონანსი მიეცა, იგი მსახიობის სახლში დანიშნა. როგორც საჩვენებელი, საზოგადოებრივ მხრალდებლად ბატონი დოდო შეარჩია. თავის საბრალდებო სიტყვაში დ. ალექსიძემ ბრალდებული თითქმის გაამართლა. იგი დანაშაულის არსს ჩასწვდა. ეს ამბები ქალაქში ძლიერ გახმაურდა).

მევახშეობა იმ ეპოქის ცხოვრების წესი იყო,

რომელშიც თუ არ გასურდა, მონაწილეობას არ მიიღებდი, მაგრამ თაღლითობა, დაცინვა, შეუწყნარებლობა, მოტყუება ხომ თავმჯდომარეული გარემოებებია, რომელიც მდიდარნი, სასამართლო-სამართლო ადამიანისათვის შურისძიებისათვის ნორციერ ნიადაგს ქმნის.

ყოველ თაობას თავისი თეატრალური განაფხული აქვს, თეატრალური კერპებიც იმ განაფხულიდან მოდიან.

მე კარგად ვხედავ იმ თაობის თეატრალურ განაფხულს, რომელსაც კოტე მარჯანიშვილი სცენის ვადალქოდა მიანწდათ. მიანწდათ სასყუბით სამართლიანად, კოტე მარჯანიშვილი მამის სულიერებას ქმნიდა. მან დახვეწა ამ თაობის გემოვნება, ალექსანდრე ახმეტელმა რევოლუციური რომანტიზმის სული შაბბერა 20-30-იანი წლების ახალგაზრდობას — „რღვევაში“ გადმოვხვენილი საბჭოთა კავშირის დროშა რევოლუციური ალტკინების მომგვრელი ბანგი იყო.

ჩვენი თაობის თეატრალური განაფხულიც არ იყო ურიგო — ჩვენ ბედნიერს გვეყოფდა დ. ალექსიძისა და მის. თუმანიშვილის სექტაკლები, პ. კავაბაძის თუ ნ. დუმბაძის გ. ლორთქიფანიძისეული სცენური სიცოცხლე, რუსთავის თეატრის დაბადება, მოგვიანებით რ. სტურუასა და თ. ჩხეიძის ტანდემი რუსთაველის თეატრში.

ადამიანის სიცოცხლე შეზღუდულია. ადამიანი ბევრ რამეს ვერ ასწრებს, მხოლოდ ბედნიერთ, განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებულთ ძალუთ შექმნან ისეთი რამ, რაც მათ ადგილის დაუწყვიდრებს მომდევნო თაობაში.

ბატონი დოდოს გარდაცვალებიდან 20 წელი გავიდა. მას შემდეგ თბილისსა, თუ მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში მრავალგვარი თეატრი, სექტაკლები მინახავს, ამათგან ბევრი დიდებული, დიდ ხელოვანთა, თანამედროვე თეატრალური კულტურის დონის განმსაზღვრელ რევისორთა სექტაკლები, მაგრამ დიმიტრი ალექსიძის „ოიდიპოსი“, „ბახტრიონი“ (სამწუხაროდ, ვერც „სასტუმროს დიასახლისი“ მოვეხსნარი, ვერც „ორი ბატონის მსახურს“, ამათხე მხოლოდ ნამიკითხავს, მსმენია) ისევე იქ არიან, იმ სიმაღლეზე, რომელზეც მაშინ, პირველად ხილისას დაიკავეს ადგილი — ვერც დრომ გააფერმკრთალა, ვერც თანამედროვეობის ვირტუოზთა სექტაკლებმა ავნო. ყოველ ნამდვილ ქმნილებას ხომ თავისი ადგილი უჭირავს ადამიანის სულში.

ასევეა ბატონი დოდოს პიროვნება — იგი თავად იყო დიდებული თეატრი, მზით გაჩახჩახებული პიროვნება-თეატრი.



გულიკო ჯავახვილი

თეატრი და მეყურებელი

90-იანი წლების დასაწყისში საქართველოში მიმდინარე სოციალურ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა ძირფესვიანად შეცვალა საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფერო. კრიზისის, რა თქმა უნდა, ვერც თეატრი გადაურჩა. დამოუკიდებლობის მოპოვებამ იგი უამრავი პრობლემის წინაშე დააყენა. აღარ იყო საჭირო დაფინანსება, მაყურებელს თეატრისთვის აღარ ეცალა; არ იყო ელემენტარული პირობები ნორმალური მუშაობისათვის და, რაც ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანია, თეატრებს არ გააჩნდათ საკუთარი პოზიცია, არ ჰქონდათ ჩამოყალიბებული (სამწესბაროდ, ზოგჯერ ახლაც არ გააჩნია) საკუთარი იდეურ-ესთეტიკური მრწამსი, მათ ვერ აუღეს ალღო მაყურებლის ახალ მოთხოვნილებებს. ეს, ალბათ, კანონზომიერი პროცესი იყო. ახალი რეალობის, ახალი ცხოვრების წესის დადგენას და მასთან შეგუებას დრო სჭირდება. თეატრებმა დამოუკიდებლობა მოიპოვეს, მაგრამ ეს მათთვის მძიმე ტვირთად იქცა.

სწორედ ამ პერიოდში, თითქმის სრულიად დაჩუქურთმად მოშლილ ალ. ახმეტელის სახ. თეატრში მოვიდა ახალი ხელმძღვანელი დავით ანდლუაძე.

ახალი სამხატვრო ხელმძღვანელი შესანიშნავი ორგანიზატორი აღმოჩნდა. მისი ხელი უპირველესად, თეატრის შენობას დაეცყო. დ. ანდლუაძემ იმ ძნელბედობისა და უსახსრობის ფაშს მოახერხა თეატრის რეკონსტრუქცია – შეაკეთა სკენა და მაყურებელთა დარბაზი, გააფართოვა ფოიე, კეთილმოაწყო საამქროები, შეძლებისდა-

გვარად ეკონომიურად უზრუნველყო დასი და ტექნიკური პერსონალი, გამოიყენა ინდივიდუალური ხელშეკრულების სისტემა და დასაქმებული მცირეების გარეშე შეინარჩუნა.

ახალი პერიოდი თეატრში 1999წ. დაიწყო. დასი შეივსო ახალი მსახიობებით, შეიქმნა სტუდია, რომლის მოსწავლეებიც მონაწილეობენ თეატრის სპექტაკლებში. ასე რომ, პოზიტიური ძვრები თეატრის ცხოვრებაში ნამდვილად არის. მაგრამ როგორ ნარმობათება თეატრის შემოქმედებითი პროცესი, რა პოზიცია უკავია თეატრის დღეს არსებული მეტად რთული სოციალ-პოლიტიკური მოვლენების მიმართ, რა სარეპერტუარო პოლიტიკას ატარებს იგი მაყურებელთა მოზიდვისა და შენარჩუნებისათვის, ვინ არიან ის ადამიანები, რომლებიც ქმნიან თეატრს, როგორ აფასებს მათ ნამუშევრებს საზოგადოება – ეს იმ პრობლემებმა მხოლოდ ნაწილია, რომლის შესწავლა განიზრახა საქართველოს შოთა რუსთაველის სახ. თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის დ. ჯანელიძის სახ. სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრის სოციოლოგიური კვლევის ლაბორატორიამ.

მაგაცხი გამოკვლევები ჩატარდა რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახ. თეატრებში. ჩვენი მიზანია შევისწავლოთ თითოეული თეატრის მუშაობის ყველა მხარე და შედეგად მივიღოთ თბილისის თეატრალური ცხოვრების სრული სურათი.

თეატრის სოციოლოგიური კვლევისას ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია რეპერტუარის შესწავლა, ვინაიდან რეპერტუარია სწორედ თეატრის სახე. მისი შედგენა, სპექტაკლების ტირაჟირება, მაყურებლის დასწრება განაპირობებს თეატრის წარმატებას თუ წარუმატებლობას. რეპერტუარში მკაფიოდ ჩანს თეატრის მხატვრული და იდეური კონცეფცია, მისი ესთეტიკური მრწამსი.

ალ. ახმეტელის სახ. თეატრის რეპერტუარის კვლევისას სამი სახის ინფორმაცია გამოვიყენეთ:

1. თეატრის წლიური ანგარიში სპექტაკლების ტირაჟირებისა და მაყურებელთა დასწრების თაობაზე.
2. ექსპერტთა ჯგუფის მიერ მიმდინარე რეპერტუარის ანალიზი.
3. მაყურებელთა კვლევის შედეგები.

ალ. ახმეტელის სახ. თეატრის რეპერტუარში 1999-2004 წ.წ. სულ ოთხი სპექტაკლია. ახალმა ხელმძღვანელობამ ვერ ან არ შეინარჩუნა თეატრის ძველი წარმოდგენები. რეპერტუარიდან მოხსნილია ყველა უწინდელი დადგმა – წარმატებულად და წარუმატებელიც. თეატრის სახე, მისი ინდივიდუალობა სწორედ ისტორიაში წარმოჩინდება, ახმეტელის თეატრსაც აქვს ეს ისტორია, მართალია, შედარებით ხანმოკლე, მაგრამ მისი დაფიქრება, იგნორირება კარგს არა-

ფერს უქადის თეატრს. ამ 5 წლის მანძილზე სულ დაიდგა ოთხი წარმოდგენა - ე.ი. წელიწადში 1 ახალი სპექტაკლი (2003-2004 წ. წ. სეზონში ახალი დადგმა არ განხორციელებულა), რომელსაც თვით თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი ანხორციელებს.

ეს სპექტაკლები: ავა მორჩილიძის „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ (1999 წ.), პ. პინტოსი - „ლალატი“ (2006 წ.), დიურენანტის - „მოხუცი მანდილოსნის ვიზიტი“ (2001 წ.), ო. იოსელიანის - „ზამთრის ღამის სიზმარი“ - 2003-2004 წ.

ამ პერიოდში დაიდგა აგრეთვე საბავშვო წარმოდგენა - ო. ბალათურისა - „ზღაპარ იყო“, რომელსაც კვირის დღის წარმოდგენებზე უჩვენებდნენ მაყურებელს, დღის წარმოდგენები კი, სხვა თეატრებში აღარ იმართება.

სამწუხაროდ, ალ. ახმეტელის თეატრი ამ მხრივ გამოვალისი არ არის. ყველა სახელმწიფო თეატრში მნიშვნელოვნად შემცირდა ახალი წარმოდგენების რიცხვი. ცხადია, ეს მატერიალური მდგომარეობითაცაა განპირობებული, მაგრამ ალბათ მხოლოდ ეს არ არის მიზეზი. შეუძლებელია დღეს თეატრმა 9-10 თვე ერთ პიესაზე იმუშაოს ალ. ახმეტელის სახ. თეატრშიც მხოლოდ ფინანსების ნაკლებობასთან უნდა გვექონდეს საქმე, რადგან მათი სპექტაკლები, დეკორაციებისა და კოსტუმების მრავალფეროვნებით თუ ვიზუალებით, საკმაოდ ძვირადღირებულია (თეატრის სოციოლოგიური შესწავლისას ჩვენ არ ვებებით ეკონომიკურ მხარეს, არ შევისწავლით მათ ბიუჯეტსა, თუ მის განვარტებას. ეს ჩვენი ამოცანა არ არის). შეუძლებელია დასი მიეღი წლის მანძილზე ერთ სპექტაკლზე მუშაობდეს. ეს იწვევს მსახიობთა დისკალიფიკაციას და მაყურებელთა მკვითრ შეტყობებას. თეატრში არ არის მეორე რეჟისორი (თუმცა სამხატვრო ერთეულით იგი გათვალისწინებულია), რომელიც პარალელურად სხვა პიესაზე იმუშავებდა.

ხუთი წლის განმავლობაში 1999-2004 წ. სპექტაკლები ასეთი რაოდენობით იქნა წარმოდგენილი:

1. „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ - 184;
2. „მეორედ მოსულა ანუ ვიზიტი“ - 82;
3. „ლალატი“ - 73;
4. „ზამთრის ღამის სიზმარი“ - 21.

სამწუხაროდ, კლებულობს წლის განმავლობაში ნათამაშები წარმოდგენების რაოდენობა, თუ 1999 წ. გაიმართა 69 წარმოდგენა, 2003 წ. მხოლოდ - 48. ცხადია, ოთხი სპექტაკლი რეპერტუარში, ისიც მხოლოდ შაბათ-კვირას ნათამაშები, თეატრის აქტიურ შემოქმედებით პროცესზე უარყოფით გავლენას ახდენს. თუ გავითვალისწინებთ (თითქმის ყველგან და მათ შორის ჩვენს მიერ წინა წლებში ჩატარებულმა გამოკვლევებამაც გავანვანა) იმას, რომ თეატრის აქტიური მაყურებელი მოსახლეობის 12-14%-ია, და

სავარაუდოდ, გლდანში მათი რიცხვი კიდევ უფრო ნაკლები, მაყურებელთა რაოდენობა თანდათან მცირდება. ერთსა და იმავე წარმოდგენას, რაც არ უნდა მაღალმხატვრული იყოს, მაყურებელი უსასრულოდ ვერ დაესწრება.

ახმეტელის სახ. თეატრის მაყურებელთა გამოკითხვის შედეგად გაირკვა, რომ მხოლოდ 29,5% დადის ხშირად თეატრში, 37,5% აცხადებს, რომ არცერთ ხშირად დადის თეატრში. რეალური ვითარება ადასტურებს, რომ თეატრმა თავისი რეპერტუარითა და საშემსრულებლო, თუ სადავგამო კულტურით მიეღის ძალით ვერ მოიზიდა მოსახლეობის უმრავლესობა, ბოლომდე ვერ შეასრულა უპირველესი მისია - აქტიურ მაყურებლად აქციოს ამ უზნის მოსახლეობა, მეტი ინტერესი გამოიწვიოს ქალაქში.

გამოკვლევა ჩატარდა ოთხივე სპექტაკლზე. მაყურებლის შემადგენლობა ასეთია - როგორც ყველგან, აქაც სჭარბობენ ქალები - 62%, ხოლო მამაკაცები 38%-ს შეადგენენ. ასაკის მიხედვით, მივიღეთ შემდეგ სურათი: მაყურებლის უმეტესობა 20 წლამდე ასაკგანზრდები არიან, სტუდენტები და მოსწავლეები 40%, შემდეგ ჯარბობს 356. გადაცილებული მაყურებელი - 32%, 206.-35 წ.-მდე - 32%, როგორც ირკვევა, მაყურებელთა ძირითად ნაწილს ახალგაზრდები შეადგენენ, იშვიათად ესხდებიან 40 წ. გადაცილებულ მაყურებელს (სამწუხაროდ, იგივე ტენდენციაა დღეს სხვა თეატრებშიც).

დამაფიქრებელია ის გარემოება, რომ გამოკითხულთა მხოლოდ 32,5% აქვს ნანახი ამ თეატრის ყველა წარმოდგენა, ხოლო 51,5% ე.ი. ნახევარზე მეტი პასუხობს, რომ ეს სპექტაკლები არა აქვთ ნანახი. ეს იმ დროს, როცა რეპერტუარში სულ ოთხი წარმოდგენაა. ე.ი. არ არის თეატრის აქტიური მაყურებელი.

გამოკითხული მაყურებლის 39% თბილისის თეატრებიდან უპირატესობას ანიჭებს რუსთაველის თეატრს. ახმეტელის თეატრს ასახელებს 30%, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ თეატრს უყავს მცირერიცხოვანი, მაგრამ აქტიური მაყურებელი. მესამე ადგილზეა მარჯანიშვილის თეატრი, მეოთხეზე - სარდაფის, მესხთა-მეჭველეს ადგილი უკავიათ თავისუფალ და ოპერისა და ბალეტის თეატრებს. საყვარელ სპექტაკლებად ასახელებენ ჯინსების თაობაზე 12,5% (თავისუფალი თეატრი), „მერე რა, რომ სველია სველი ისამანი“ 11,5% (რუსთაველის თეატრი), „კავკასიური ცარცის წრე“ 6,5%. მაყურებელი ახმეტელის თეატრის სპექტაკლებიდან უპირატესობას ანიჭებს „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებს“ - 17,5%, „მილიონერის ვიზიტს“ - 16%, „ლალატი“ - 4%. მოწონების კრიტერიუმად ასახელებენ სპექტაკლის თემას, თანადროულობას, სანახაობრიობას, რეჟისორისა და მსახიობთა ოსტატობას. თეატრის სპექტაკლების შეფასება ვიზუალურ

„თეატრი და სპექტაკლი“ № 2

კრიტიკოს-ექსპერტებსაც (გამოკვლევაში მონაწილეობდა 10 კრიტიკოსი). სამწუხაროდ, კრიტიკოს-თეატრმცოდნეთა დიდ ნაწილს ახმეტელის თეატრის წარმოდგენები არა აქვთ ნანახი. იგივე ტენდენციაა სხვა თეატრების მიმართაც. როგორც ჩანს, კრიტიკოსები ნაკლებად არიან ჩართულნი დღევანდელ თეატრალურ ცხოვრებაში და ეს საქმე არაპროფესიონალ ჟურნალისტებს გადააბარეს. კრიტიკოსთა დიდ ნაწილს არა აქვს ნანახი „ფალიატი“, მხოლოდ ორმა ექსპერტმა შეაფასა 3 ქულით, „ზამთრის ღამის სიზმარი“ 2 ქულით, მაღალი შეფასება — სამუალოდ 4 ქულა მიიღო „მილიონერის ვიზიტმა“, ხოლო 3 ქულა — „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლებმა“.

კითხვას „რატომ მოხვედრის დღეს თეატრში?“ — 31,5% ასახელებს წარმოდგენის თემისადმი ინტერესს. მაყურებელთა საყოველთაოდ მიღებული პირობითი კლასიფიკაციის მიხედვით, ისინი განვითარდებიან მაყურებელს, რომელიც, არ არის გარკვეული თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკაში, მაგრამ აქტიურ დინტერესებას ამყარებს თეატრისადმი. ისინი ყველა თეატრის მაყურებლის უმრავლესობას წარმოადგენენ. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ახმეტელის თეატრის მაყურებელთა უმრავლესობა ახალგაზრდაა, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მათი სახით თეატრს აქტიური მაყურებელი ყოვლად. ამავე დროს ჩვენს ყურადღება მიიპყრო მაყურებელთა იმ 20%-მა, რომელთაც თეატრში უმეტესად რეჟისორის ნამუშევარი აინტერესებთ. თეატრის სპეციფიკაში გარკვევა, რეჟისორული გადაწყვეტის ამოცანბა, მხატვრული მეთოდების შემუშავება მოითხოვს გაცნობიერებულ მაყურებელს. ახმეტელის თეატრში ასეთი მაყურებლის დიდი პროცენტი თეატრის დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს. მაყურებელი კარგად იცნობს სხვა თეატრის რეჟისორებს და მათ წარმოდგენებს. რეჟისორებს შორის ყველაზე პოპულარულია რობერტ სტურუა 31%, მეორე ადგილზეა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი დავით ანდლოლაძე — 12%, მესამეზე თემურ ჩხეიძე — 10%, დავით დონაშვილი — 3,5% და ა.შ. თითქმის დღეს მოღვაწე ყველა რეჟისორია დასახელებული.

აქ 14,5% რეჟისორის ნამუშევარი უფრო აინტერესებთ, ვიდრე მსახიობებს. ეს კი სავსაოდ იშვიათი შემთხვევაა. როგორც შედგომი გამოკითხვიდან ირკვევა, სამწუხაროდ, ახმეტელის თეატრის მსახიობები მაყურებელში ნაკლები პოპულარობით სარგებლობენ. საყვარელ მსახიობებად მაყურებელი ასახელებს სხვადასხვა თეატრის ცნობილ თუ ნაკლებად ცნობილ მსახიობებს. აქ ლიდერებად დუტა სხირტლაძე — 11,5%, რამაზ ჩხიკვაძე — 9,5%, ზანა პაპუაშვილი და ზურა ყიფშიძე — 5,5%, ოთარ მელიქიანეთუხუცესი — 4,65%, გივი ბერეკაშვილი — 4%, ახმეტელის თეატრიდან კი მისივე მაყურებელი ასახელებს მხო-

ლოდ რამდენიმე მსახიობს — ნანა ფაჩუაშვილი — 7%, მ. ჯაფარიძე და ნ. ყურაშვილს 2,2%. შეკითხვამ — „რა თემატიკის სპექტაკლები გასურთ იხილოთ სცენაზე?“ მაყურებელთა 59% პრიორიტეტს ანიჭებს თანამედროვე ქართული სინამდვილის ამსახველ წარმოდგენებს, კლასიკას ხმა მისცა 27%, ისტორიულ-პატრიოტულ თემას 14%, ხოლო თანამედროვე საზღვარგარეთულ პიესებს — 1%.

მიმდინარე საზოგადოებრივი ცხოვრების ასახველი რეპერტუარისადმი ინტერესი სრულიად კანონზომიერია. სწორედ ამიტომაც ყველა თეატრის მაყურებელში ყველაზე პოპულარული სპექტაკლები „მეორე რა, რომ სველია სველი იასამანი“, „ჯინსების თაობა“ და „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“. ამ გამოკითხვამ აშკარად დადასტურა, რომ მაყურებელს მოთხოვნილება აქვს სცენაზე იხილოს თანამედროვე მოვლენების თეატრისეული შეფასება. „იგი სცენას მიიწინებს ერთგვარ ინსტანციად და მასზე ამონებებს საკუთარ შეფასებებს, აზრებს, ემოციებს“. ცხადია, თანამედროვე პრობლემების ასახვა, მით უფრო დღევანდელ მძაფრ სოციალურ-პოლიტიკურ სიტუაციაში, ყველაზე აქტუალური უნდა იყოს თეატრისათვის. ახმეტელის სახ. თეატრს რეპერტუარში აქვს თანამედროვე პიესები: — ა. მორჩილაძის — „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ და ო. იოსელიანის „ზამთრის ღამის სიზმარი“. თუ „ფალიაშვილის ქუჩის ძაღლები“ დიდი პოპულარობით სარგებლობს მაყურებელში, „ზამთრის ღამის სიზმარმა“ თავის რეჟისორული ინტერპრეტაციით, მხატვრული გადაწყვეტის ხერხებით, მსახიობთა შესრულებით ნაკლებად დააინტერესა იგი.

აღსანიშნავია და მისასაღმებელია ის ფაქტი, რომ თბილისის სხვა თეატრებისაგან განსხვავებით, ახმეტელის თეატრის მაყურებელმა დიდი ინტერესი გამოიჩინა კლასიკური რეპერტუარისადმი — 27,5% და ისტორიულ-პატრიოტული თემატიკის სპექტაკლებისადმი — 14%. ამას მრავალი მიზეზი აქვს, მაგრამ უპირველესი ალბათ, ისაა, რომ ახმეტელის თეატრი წლების მანძილზე სწორედ ქართული კლასიკური რეპერტუარის სიუჟეტი გამოირჩეოდა. ამაში იყო სწორედ მისი ინდივიდუალობა, თეატრალური მრწამსი. როგორც ჩანს, თეატრმა აღზარდა თავის მაყურებელი, გაუვლევინა ინტერესი კლასიკის მიმართ და იგი კვლავ მოელოდა ამავე წარმოდგენებს.

შეკითხვამ — „რა თანრის სპექტაკლები გასურთ იხილოთ სცენაზე?“ — მაყურებლის უმრავლესობამ 46% ხმა მისცა კომედიას (ეს ინტერესი ნებისმიერი ქვეყნის ნებისმიერი თეატრის მაყურებლისათვის არის დამახასიათებელი). დრამა — 23%, მელიოდრამა — 16,5%, ვოდევილი — 11,5%, ტრაგიკომედია და ფსიქოლოგიური დრამა — 9%, ხოლო ბოლო ადგილზეა ტრაგედია — 6,5%.

საქართველოს თეატრალური ცხოვრებისათვის № 2

იმისათვის, რომ შევინახოთ მთელი საქართველოს თეატრის მუშაობისა, აუცილებელია თვით მსახიობთა კვლევა. ჩვენი მიზანი იყო შეგვესწავლა თეატრის კოლექტივი, როგორც გარკვეული სოციალური ფენები, გაგვეჩვენა, რა ხდება დღეს თეატრის კოლექტებში. შესწევს კი ძალა თეატრის კოლექტივს დავამყოფოთ საზოგადოების ინტერესს, გამოხატოთ თეატრის პოლიტიკური თუ იდეურ-ესთეტიკური მრწამსი მაყურებლის მოთხოვნებებს, ან არის თუ არა თეატრში სათანადო პირობები მუშაობისათვის? რას ეჭრობენ ყოველივე ამის შესახებ ისინი, ვინც ქვემოთ წარმოადგენს, გაგვეჩვენა იქ მოღვაწე შემოქმედთა ინტერესები და მოთხოვნები, რა ადლებები და როგორ ესაზღვრებათ თეატრის ხელოვნული დღე. ყოველივე ამის განაღობების გარეშე შეუძლებელია თეატრის მთლიანი მოთხოვნები ნაწუყყნო.

სპეციალურად შედგენილი ანკეტის მიხედვით, გამოკითხულ იქნა ახმეტელის სახ. თეატრის 25 მსახიობი. გამოკვლევაში მონაწილეობდა ყველა თათბის მსახიობი, რაც აუცილებელი პირობაა პრობლემის სრულად წარმოსაჩვენად. 48% თეატრში მუშაობის ათ წელზე ნაკლები სტაჟი აქვთ, 12% 10-20წ.-მდე, ხოლო 40% – 20 წელი და მეტი. როგორც აღვნიშნეთ, დასის უმრავლესობა დეკავებულია მიმდინარე რეპერტუარში, ანუ 3 ან 4 წარმოდგენაში. მაგრამ ახალი სპექტაკლების სიმცირე შეუძლებელს ხდის მსახიობის პროფესიულ ზრდას. წლიდან წლამდე ერთი და იგივე როლის თამაში დაღს ასევე მსახიობის ოსტატობას, თუმც, მიუხედავად ამისა, კითხვამ – „აქეთ თუ არა დღეს თეატრში მუშაობის შესაძლებლობა?“ – 95% დადებითი პასუხი გასცა (ეს ყველაზე დიდი მაჩვენებელია თბილისის თეატრის მსახიობთა შორის. ამ თეატრის მსახიობები მიმდინარე რეპერტუარში არიან დეკავებულნი, მაშინ როდესაც სხვა თეატრებში ბევრს რამდენიმე წელია როლი არ შეესრულება), მხოლოდ 2% იძლევა უარყოფით პასუხს და 3% აღნიშნავს, რომ არა აქვს მუშაობის შესაძლებლობა, ვინაიდან მთლიანად ყოფითი პრობლემებით არის დეკავებული.

მსახიობები, როგორც ჩანს, სრულად გაურკვეველი არიან ხელშეკრულების სისტემის არსში. მათ არა იციან თავიანთი უფლება-მოვალეობანი, ამიტომ უფროსნი მას. უმეტესობა მიიჩნევს, რომ ხელშეკრულების გაფორმება არაობიექტურად ხდება და მსახიობის დაცვის სისტემა არ არსებობს. მხოლოდ 32% აღნიშნავს, რომ ეს ერთადერთი გამოსავალია და ხელს შეუნყოფს ნიჭიერი მსახიობების გამოვლენას. ჩანს, საქართველო ხელშეკრულების სისტემის დასვენა, მსახიობთა უფლებების გაძლიერება.

მსახიობები სოციალურად დაუცველთა კატეგორიას განეკუთვნებიან, თუმც, ახმეტელის თე-

ატრის სამხატვრო ხელმძღვანელის დიდი ძალისხმევით შედეგად მათ მოემატათ ხელფასები. მაგრამ ეს მაინც მზერული თანხაა. როგორც ირკვევა, უმეტეს მათგანს არა აქვს არავიფიარირებადობის შემოსავალი (კინო, ტელევიზია, რეკლამა), მხოლოდ რამდენიმე მათგანს აქვს შესაძლებლობა იშვიათად მიიღოს დამატებითი შემოსავალი. შესწევთ კი ძალა უამრავი ყოფითი პრობლემით შეჭირვებულ მსახიობებს, რომელთაც თავის შემოქმედებას მთელი ენერჯია, სული, გრძობა, გონება უნდა შესწირონ და ამისთვის სიმბოლურ ანაღმარებას ეღებულებინ, შექმნან სცენაზე ნაღამზატურული სახე?! ეს მსახიობებისაგან ერთგვარ ფანატრზმს მოითხოვს.

ბოლო წლებში საქართველოში დატრიალებულმა მრავალმა უბედურებამ, სოციალურ-პოლიტიკურმა კატაკლიზმებმა სულიერად შეარყია ყველა, მათ შორის ხელოვნების მოღვაწეები და, შესაძლოა, გამოიწვია უკურეაქცია – შემოქმედებაში პოვნა გამოსავალი, ცხოვრების საზრისი.

ეს დასვენა თვით მსახიობთა პასუხებმა გვიკარნახა. თბილისის ყველა თეატრის კვლევისას რესპოდენტთა 92%-ს ყველაზე მეტად ადლებებს საკუთარ შემოქმედებასთან დეკავირებული პრობლემები, თუმც 90% აქვე მიიჩნევს, რომ მუშაობაში ძალიან უშლის ხელს ყოფითი საკითხები მოუგვარებლობა. და რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, ყველგან და ახმეტელის თეატრშიც ძალიან დაბალია მსახიობთა სოციალურ-პოლიტიკური აქტივობა. მხოლოდ 11% აღნიშნავს, რომ მას ადლებებს დღევანდელ პოლიტიკაში არსებული პრობლემები. უმრავლესობას, როგორც აღვნიშნეთ, შემოქმედებით და ყოფითი პრობლემები ანუხებთ. რა თქმა უნდა, შეუძლებელია ნებისმიერ მოქალაქეს არ ადლებდეს ის, რაც ხდება დღეს ქვეყანაში, მაგრამ ხელოვნის და მით უფრო მსახიობის ინდიფერენტულობა აისახება თეატრის მუშაობაში. მსახიობთა პასუხობა, აქტიური პოზიციის არქონაა მიზეზი იმისა, რომ თეატრი ვერ ასახავს, ვერ გამოხატავს თავის პოზიციას. იქნებ ესეცაა ერთ-ერთი მიზეზი თეატრის სოციალური, საზოგადოებრივი ფუნქციის დაქვეითებისა, რითაც ასე გამოირჩევა ყოველთვის ქართული თეატრი.

იკვრება ვადონსური წრე – მაყურებელი, როგორც ყოველთვის, თეატრისაგან მოითხოვს აქტიურ პოზიციას, უამრავი საქართველოში პრობლემის წარმოჩენასა და მასზე პასუხს, თეატრი კი, მიუხედავად სურვილისა, ვერ ახერხებს ამას ელემენტარული ყოფით-ეკონომიური და, აქედან გამომდინარე, შემოქმედებითი პრობლემის მოუნქსრიგებლობის გამო.

მსახიობი, სამწუხაროდ, აღარ არის საზოგადო მოღვაწე. იგი პასიური გახდა, რაშიც, ცხადია, დიდი როლი რეჟისორის დეტრატს მიუძღვის. რეჟისორული თეატრის დაკვიდრებამ მსახი-

№ 2
„აუცილებელია თეატრის კვლევა“



ობები შეაჩვია მორჩილებას, ხშირად საკუთარი პოზიციის არქონას. ამიტომაცაა, ალბათ, რომ შეკითხვაზე — თქვენზე რომ იყოს დამოკიდებული თეატრის ბედი, რას მოიმეფებდით? — სამწუხაროდ, უმრავლესობამ საერთოდ არ გავგვა პასუხი. იმ მცირე სურვილებში სჭარბობს შემდეგი: „ბევრი ახალი სპექტაკლი და მსახიობთა დაკავება, სამუშაო ატმოსფეროს შექმნა, ხელფასის გაზრდა და სოციალური პრობლემების მოგვარება“. განსაკუთრებით მინდა გამოვიყო ერთ-ერთი მსახიობის პასუხი — „გაეაერთიანებდი თეატრისათვის თავადებულ ხალხს და ვიმუშავებდი, ვიმუშავებდი, ვიმუშავებდი“.

ასევე რესპოდენტთა მხოლოდ მცირე ნაწილმა დაასახელა ავტორი ან პიესა, რომლის დადგმა საჭიროდ მიაჩნია. ეს მით უფრო გასაკვირია, რომ მსახიობი ძალიან კარგად გრძნობს მაყურებლის განწყობას. მსახიობთა დიდმა ნაწილმა არ დაასახელა ავტორი ან პიესა, რომელსაც თერთონ ისურვებდა თამაშს (მხოლოდ ერთმა მოუთითა კონკრეტული პიესა — „ყვარულები“). ნაწილმა კი განწყებულად მოუთითა — შექაპირი, კლიაშვილი, ჩხევი, ვაჟა, ან კომედი, ეროვნულ-პატრიოტული პიესები და ა.შ. ეს ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო დეტალი, მსახიობთა მოქალაქეობრივი პოზიციის დევიციტზე მეტყველებს და ალბათ, თეატრში არსებული ბევრი სირთულის საფუძვლად უნდა მივიჩნიოთ.

თუმც, მსახიობებმა კარგად იციან, რას მოითხოვს მაყურებელი თეატრისაგან. მათი აზრით, მაყურებელს აინტერესებს თანამედროვე ქართული პიესა 53%, კომედია 48% და კლასიკური რეპერტუარი — 42%. ეს სრულად შეესაბამება თვით მაყურებლის მიერ ნამოყენებულ მოთხოვნებს. ე.ი. მსახიობი კარგად იცნობს თავის აუდიტორიას, იცის, რას მოითხოვს იგი თეატრისაგან, მაგრამ იგი პასიურია, შეეგუა ან პასიურ როლს და ყველა პრობლემის გადაჭრას რეჟისორისა, თუ საერთოდ თეატრის ხელმძღვანელობისაგან მოითხოვს.

ყოველ მათგანს, თითქმის 100% მიაჩნია, რომ თეატრში აუცილებელია იყოს მეორე რეჟისორი. ისინი თვლიან, რომ ეს გაამდიდრებს თეატრის რეპერტუარს, მსახიობებს მისცემს მუშაობის შესაძლებლობას, ხელს შეუწყობს მაყურებლის მოზიდვას. მსახიობთა უმრავლესობას სურს მუშაობა რ. სტურუასთან, თ. ჩხეიძესთან დ. დოიაშვილთან, გ. ჟორდანიასთან და თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელ დ. ანდლუაძესთან? ზოგი მათგანი კი აცხადებს, რომ ითანამშრომლებდა

ყველა რეჟისორთან, ვინც მას მუშაობის შესაძლებლობას მისცემდა.

ანკეტაში ჩამოთვლილი იყო თეატრის ცხოვრების ყველა მხარე, როგორც შემოქმედებითი, ასევე ყოფითი და ეთიკური მსახიობებს დადებითი ან უარყოფითი პასუხი გაცვალ მასზე.

შედაერთი დადებითად შეფასდა რეჟისორის 52%, დასის სამოქმედოთი შესაძლებლობანი 48%, რეჟისორისა და დასის დამოკიდებულება 62%, მაყურებლის დამოკიდებულება თეატრის მიმართ 54%, მსახიობთა დიდი ნაწილი უკმაყოფილოა თეატრის რეპერტუარით 64%, დისციპლინით 52%, ადმინისტრაციასთან დამოკიდებულებით, მსახიობთა გულსტიკვილს იწვევს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის უყურადღებობა. 68% მიაჩნია, რომ კავშირი არავითარ დახმარებას არ უწევს მათ, 12% ნეიტრალურად არის განწყობილი, 10% კი დადებითად. მსახიობები უკმაყოფილონი არიან კრიტიკის დამოკიდებულებით თეატრის მიმართ. და ეს საყვედური სრულიად სამართლიანია. როგორც აღვნიშნეთ, კრიტიკოსთა დიდ ნაწილს არა აქვს ნანახი თეატრის რეპერტუარის არც ერთი ნარმოდგენა. სპექტაკლების პროფესიული შეფასება ძალზე იშვიათად ხდება, თუმც, დ. ანდლუაძეს ყოველთვის აქვს სურვილი კრიტიკოსები მიიწვიოს თეატრში, მსახიობები განსაკუთრებით უჩივიან ყოფით პრობლემების მოუნერგებლობას 95%. ეს პროცენტი ამბეტელოს თეატრში ყველაზე მაღალია.

სავალალოა აგრეთვე მსახიობთა მატერიალური ანაზღაურება. ჩვენს მიერ გამოკითხულ მსახიობთაგან მხოლოდ ერთია კმაყოფილი, დანარჩენი კი — არა. დამატებით შემოსავალი (კინო, ტელევიზია), ისიც იშვიათად, აქვს 30%, ხოლო 70% სხვა შემოსავალი საერთოდ არ გააჩნია.

ქვეყნის საერთო ეკონომიური კრიზისის დროს იქნებ, არც ღირს მსახიობთა გაჭირვებაზე საუბარი. მაგრამ მსახიობი ხომ ყოველთვის ყურადღების ცენტრშია, მაყურებელი მას გმირის თიანსებას მიაწერს. ხალხში ის პატიოსნებას უნდა იმსახურებდეს და არა სიბრაღეს. მსახიობმა ხომ სცენაზე ახალი სახე უნდა შექმნას, მაღალ ადამიანურ ღირსებაზე ესაუბროს მაყურებელს. ამისათვის თავადაც ღირსეულ ადამიანად უნდა იგრძნოს თავი და არ იყოს ყოველმხრივ დამოკიდებული ელემენტარულ ცხოვრებისეულ წერილმანეზე. ეს მხოლოდ მსახიობთა პრესტიჟს კი არა, თეატრის სოციალურ ფუნქციას აყენებს ზიანს.

მანანა ბერიკაშვილი მეტყველების კულტურის საკითხისათვის

მეტყველების კულტურა ფართო ცნებაა. იგი არა მარტო უშუალოდ მეტყველების საკითხებს მოიცავს, არამედ ბევრად უფრო ვრცელ — ადამიანის ფსიქოფიზიკური მდგომარეობისა და აზროვნების სისტემასთან დაკავშირებულ მიუღწევად პრობლემებს. ადამიანის მეტყველების ჩამოყალიბებაზე ზემოქმედებს ახდენს სოციალური, ბიოლოგიური, გეოგრაფიული და სხვა ფაქტორები, რომლებიც პირდაპირ ან არაპირდაპირ გავლენას ახდენენ პროცესზე.

რადგაც მეტყველების კულტურის თეორიისა და პრაქტიკის საკითხებზე ვსაუბრობთ, ყურადღება უნდა მივაქციოთ მის გენეზისს. რატომ არის, რომ პრობლემა თითქმის თანამდევია კაცობრიობის განვითარებისა. ყოველ დროში თავისებურად აძლელობდათ მეტყველების კულტურის საკითხები. მისი განვითარების მასშტაბები დამოკიდებული იყო მსმენელის ხასიათზე, საზოგადოების სოციალურ სტრუქტურაზე. ანტიკურ თეატრში ღია ცის ქვეშ გამართულ წარმოდგენებში თუმცა მსახიობს ნიღაბი ჰქონდა გაკეთებული, სათეატრო სივრცე საუკეთესო აკუსტიკით უნდა გამორჩეულიყო, რათა მსახიობს მაყურებელამდე მიეტანა აზრი. თანაც არა უბრალოდ აზრი, არამედ ემოციონა და მუსიკა.

„მჭერმეტყველება არის ზეპირი მეტყველების უმაღლესი სახე“ — ნერს 6. კანდელაკი თავის მრავალხრივ საინტერესო შრომაში „ქართული კლასიკური მჭერმეტყველება“. საქართველოში ოდითგანვე იყო განვითარებული ორატორული ხელოვნება. როდესაც ბერძნული ანტიკური პერიოდის ორატორული ხელოვნების განვითარებაზე ვსაუბრობთ, ბუნებრივია, დიდი იყო მისი გავლენის სფერო. IV საუკუნის ბერძენი ფილოსოფოსი და ორატორი თე მისტოისი ერთი ახალგაზრდისადმი გაგზავნილ წე-

რილში სიამაყით წერს, რომ მან რიტორიკული განათლება მიიღო არა საბერძნეთში, არამედ შორს, კოლხიდაში, სადაც ფაზისი ერთგის პრეტორს ზღვას, ანუ ფოთის მახლობლად. დიდ მეცნიერს — ს. ყაუხჩიშვილს, რომელმაც გამოაქვეყნა თემისტოისის წერილი შრომაში „რიტორიკული განათლების ცენტრი ძველ კოლხეთში“, მიაჩნია, რომ ამ სკოლაში ქართველი ახალგაზრდებაც სწავლობდნენ ორივე ენაზე. სკოლა სახელგანთქმული ყოფილა, რადგან თურმე საბერძნეთიდანაც მოდიოდნენ სასწავლებლად. რიტორიკული განათლების მაღალი კულტურის შედეგია არა ერთი ბრწყინვალე სიტყვა, რომელიც საქართველოში წარმოითქვა. საილუსტრაციოდ შეიძლება დავასახელოთ აიეტისა და ფარტაზის სიტყვები გუბაზ მეფის სიკვდილთან დაკავშირებით, სადაც დიდი პოლიტიკური საკითხებია განხილული. საქმე ესება საქართველოს ორიენტაციის პრობლემას. სიტყვები აგებულია არა მარტო მაცერლოგიკურ თანმიმდევრობასა და დასაბუთებაზე, არამედ მახვილებზე, მოულოდნელ სველებზე, დასვენებზე, ორატორულ ისტატობასა და ემოციურ ზემოქმედებაზე. გუბაზის მველელობის ერთი და იგივე ფაქტს, ორივე ორატორი სულ სხვადასხვა ინტერპრეტაციით განიხილავს.

აიეტი წარჩინებული კოლხი იყო. იგი ისტატურად ფლობდა და იცნებდა ორატორობის მაღალ ხელოვნებას. „ის მშვენიერად ლაპარაკობდა“, — ამბობს VI საუკუნის ბიზანტიელი ისტორიკოსი აგათა სქოლასტიკოსი და დასძენს: „მის აზრებს შეელოდა მისი ბუნებრივი მოქნილობაც“.

აიეტის ეს სიტყვა აღიარებულია ქართული მჭერმეტყველების ბრწყინვალე ნიმუშად. ორატორის აზრები დიდი სიღრმითა და ნათელი სიმარტივით არის წარმოდგენილი. სიტყვის აზრისა და ფორმის ბუნებრივი ერთობის საშუალებით იგი იპყრობს ხალხის ყურადღებას და საკუთარი შეგველენის ქვეშ აქცევს მასებს, ის მსმენელის ემოციებს ეუფლება, თუმცა, ორატორი ძლიერია მხოლოდ სიტყვის წარმოთქმის პროცესში. „როცა წინა პლანზე ცივი განსჯის ძალა წამოიწევს და თანდათან მერთაღდება ზემოქმედების ცეცხლი, მაშინ ორატორის მიმართ ჩნდება გულგრილობა და ქმედით უნარს კარგავს მისი სიტყვის აზრი. აიეტის შემოქმედების სახით მსმენელის წინაშეა დიდი ორატორული გზებით ანთებული, მაგრამ ვითარების მაცერი ლოკური მიუღებელი აზროვნება, რომელიც უშთაფრესად მიგრბრთება გრძნობებს და არსებითად მათი საზომი განისაზღვრება“ — ნერს 6. კანდელაკი.

ცნობილია, დაეთი აღმაშენებლის ორატორული ხელოვნებით გაბრწყინებული სიტყვა. დიდი მეფე, რომლის ჭკუა, განათლება, სიბრძნე საქვეყნოდ იყო ცნობილი, ერთ-ერთ თავის სიტყვას ასე იწყებს: „მე შორს ვარ სწავლულებასა და მეცნიერებას“. მორიდებისა და თავმდაბლობის ამ კლასიკურ მაგალითში ჩანს, რომ იგი ორატორული ხერხია მაყურებელზე ზემოქმედებისათვის. ამის შემდეგ თანდათან უნებს ხმას, იმველებს იგავეებს, მეტაფორებს და უნდადეს ზემოქმედებას აღწევს.

იოანე ბატონიშვილის „კალმასობაში“ განმარტე-

ბულია რიტორიკის მნიშვნელობა და არის. რიტორიკა აქ მოიაზრება, როგორც კომპლექსური სისტემა. „რიტორიკა არს სწავლა“ - ნერს იგი. სწავლება რისა? მისი მიზანია „სწორი, მდიდარი, ემოციური და დამარწმუნებელი მეტყველების გამოუმუშავება“ (ნ. კანდელიძე). როგორც ჩანს, ჩვენი წინაპრები უდრდეს მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მეტყველების კულტურას. არ არსებობდა არც ერთი საშუალო თუ უმაღლესი განათლების რგოლი, სადაც „რიტორიკა“ და „ლოგიკა“ ნამეყნი საგნები არ იყო. მათ ესმოდნენ, რომ განათლებული, დარბაისელი კაცი უნდა განათლებული იყოს - მწყობრად, ლაყონურად და გამომსახველად გადმოსცემდეს საჭირო აზრს. ასევე კარგად ესმოდათ სიტყვის ძალა და მნიშვნელობა: რელიგიურმა და განათლებულმა ადამიანებმა იციოდნენ, რომ „პირველად იყო სიტყვა“ და ეს სიტყვა კულტის დონეზე ასკავდათ. ისტორიულმა და სოციალურ-პოლიტიკურმა კატაკლიზმებმა ბევრი ღირებულება გააუფასურა და განათლებისა და კულტურის მნიშვნელობა დაკარგა.

თანამედროვე პირობებში ადვილად მოიკიდა ფეხი კონსტრუქციურმა ქაოსმა, გაუბრალებამ და ცრუ მეტყველებამ. ბაბილონის გოლოგოფით აირია თანამედროვე თბილისის მეტყველება. თბილისი კუთხურ კოლოკაებს, „მდაბიურ ენას“, როგორც ირონიულად შეინიშნავდა ილია, კი არ გაარდებენს ერთი სალიტერატურო ენად, არამედ თავად ექცევა მისი ზემოქმედების ქვეშ. ცრუ ინტონაციური ყოფითი მეტყველება, რასაც სტინისლავსკი „გაუბრალობას“ უწოდებდა, იჭრება ტელევიზიაში, პრესაში, პარტიულ აზროვნებაში. გაუბრალობის ტენდენცია, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ნამდვილ, სახალხო დემოკრატიულ სამეტყველო კულტურასთან, შედეგია ღირებულებათა გაუფასურებისა. ყველაფერი ნიველირებულია, თითქოს ყველაფერს ერთი ფასი აქვს. მაგალითად, ვარსკვლავები იყენებ უზანგი ჩხეიძე და ვერცხო ანავაზარძე, მთელი ქვეყანა იცნობდა მათ. დღეს, ვარსკვლავთა მაგანი და მაგანი, რომელსაც ხალხი არ იცნობს. ლექსს ნერად გალაკტიონი, ლექსს ნერს მაგანიც და ორივეს პოეტად ჰქვია. სხვა ბევრი მაგალითი დასახელება შეიძლება, თუ რა საგალალო შედეგები მოაქვს მასობრივ კულტურას. მთავარი და საწინააღმდეგარო არის, რომ სულ უფრო და უფრო ეცემა მეტყველების კულტურის დონე, ქვეითდება ორატორული ხელოვნება. სტეჟურ ხასიათს იძენს საზოგადოების განვითარების, აზროვნებისა და გემოვნების ჩამოყალიბების პროცესები.

რატომ არ უნდა ისწავლებოდეს სკოლებში, უმაღლეს სწავლებლებში რიტორიკა, როგორც ორატორული ხელოვნების საფუძველი და მეტყველების კულტურის ამაღლების საშუალება! სხვათა შორის, როცა თეატრალური ინსტიტუტი შეიქმნა, სტუდენტებს ასწავლიდნენ ანატომიას, თეატრალურ საზოგადოებაში არსებობდა სასცენო მეტყველების საშუალო-მაღალი დონის სტეჟური, რომელსაც ცნობილი ენათმეცნიერი, ადამიანთა გ. ახლუდანი თავეჯდომარობდა. საბჭოში შედიოდნენ თეატრალური

მეცნიერები: ვ. თოფურია, შ. ძიძიგური, ბ. ნიკოლაიშვილი, ი. მეგრელიძე, ზ. ჭუმბურიძე და სხვები. თანამედროვე ტელე-ურნალისტიკა ვერ განვითარდება და მასობრივი კულტურის ძლიერი ტალღების ზედაპირზე იტიტეცებს, თუ ყველა სოციალისტურად არ განცანთიერა მეტყველების მაღალი კულტურის აუცილებლობა. თუ არ დაეუფლა ტექნიკოლოგიას, რომელიც პროფესიულად ამაღლებს და სამოყვარულო დონისაგან გამოარჩევს მის საქმიანობას, ისევე როგორც პროფესიონალი მასობრივი გამოჩენილი სცენისმოყვარისაგან. ნამდვილი პროფესიონალიზმი არასოდეს მიიღწევა იოლად. იგი მოითხოვს დიდ და სისტემურ შრომას. ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ვარიანტები და საყოფარო თავზე მუშაობის სისტემა კომპლექსურია. იგი საფუძველი გახდება პროფესიული დაისტატირებისა, არა მხოლოდ ტელე-ურნალისტიკისათვის, არამედ სხვა პროფესიის ადამიანებისთვისაც, რომლებსაც საქმე აქვთ მსმენელთან და მაყურებელთან.

ურთულესია სიმართლის დაცვისა და სხვაზე შემოქმედების პროცესი, განსაკუთრებით იურიპარადენციკაში. ორატორული ხელოვნება, ლოგიკური აზროვნება და სიმართლე მოიაზრება, როგორც მთლიანი კომპლექსი. ისინი ცალ-ცალკე ვერ მიანღწევენ ეფექტს.

ცნობილია, რომ ორატორული ხელოვნების განვითარება მხოლოდ დემოკრატიული აზროვნების პირობებშია შესაძლებელი. დიქტატორის დროს, როდესაც ყველაფერი ემორჩილება ერთიან იდეოლოგიურ დოგმებს და ნომენკლატურულ სქემებს, თავისუფალი აზროვნება ვერ ვითარდება. არსებობდა, ასეთსად სქემების ნორმებში იყო მოქცეული ურნალისტიკის პროფესიაც. შემთხვევითი არც ის იყო, რომ მთელი პარტიული იგარანცია და უმაღლესი სწავლებლებში ტექნიკური მეტრულად დაწერილი ფორმით იკითხებოდა. ეს იყო გამოძახილი შიშისა, რომელიც 1937 წლის მასობრივი რეპრესიების შემდეგ დამკვიდრდა ხალხში. თანამედროვე პირობებში კი, როცა ოფიციალური ცენზურა აღარ მოქმედებს, არ არის იდეოლოგიური ზემოქმედება, თავისუფალი არიან ტელე-ურნალისტიკა და სხვა პროფესიის ადამიანებიც, რომელთაც მოითხოვებათ ჰქონდეთ მეტყველების მაღალი კულტურა. მაგრამ არ არსებობს „წინაპირი თავისუფლება“, იგი კონსტრუქციურულია მინაგანი კულტურის მჭიდრო მსმენელისა და მაყურებლისაგან. ამიტომ ტელე და რადიოურნალისტიკის განვითარებული უნდა ჰქონდეს თვითცენზურა, რათა პირმოქმედება არ ილახა-კოს ყველაფერზე, არ დაუშვას გაუბრალობა, საუბრისას (ვითომდა ცხოვრებისეულ მეტყველებასთან დაახლოებისათვის) უადგილო და არასწორი მახელობები, ცრუ ინტონაცია. ყველაფერი უნდა დამკვიდრდეს თვითცენზურას, როგორც ინტელიგენტურობისა და აღზრდის აუცილებელ პირობას. დღეს თანამედროვე ახალგაზრდობისათვის და საერთოდ ადამიანისათვის ბევრი რამ ადვილად ხელმისაწვდომი გახდა. ბევრი რამ შეიცვალა, მაგრამ არსებობს ბიოლოგიური მარადიულობა, რომელიც ყოველ ახალ თაობაში, ყოველი თაობის ახალგაზრდო-

ბაზი იჩენს თავს. ეს არის მისი გაბედულება, სი-
ახლის ძიება, თავისუფალი ქცევა, გამომწვევი,
უფროსებისთვის გამაღმამებელი მოქმედება, ნა-
რსულის კრიტიკული განცხადება, მაგრამ ნარსულ სა-
უკუნებში რომ იგვე ხტებიან? ძველი წელთა-
ღრიცხვის მეხუთე საუკუნის ფილოსოფოს სოკრა-
ტეს უთქვამს: ჩვენს ახალგაზრდაობას ფუფუნება
უყვარს, ცუდად არის აღზრდილი, დასცინის უფ-
როსებს და ოდნავდაც ხტობს არ სცემს მოხსენს.
ჩვენი ახლანდელი ბავშვები ტირანებად იქნენ. ფე-
ხზე არ დგებიან, როცა თიანში ხანდაზმული ადამ-
იანი უშვობის. უურჩებან მშობლებს". თითქოს
დღეს არის დაწერილი, მაგრამ ამჯერად „მარადიულ
აუდიტორიასთან“ მუშაობის ფორმები და თვით აუ-
დიტორიის მასშტაბებიც ხომ სულ სხვადასხვაა?
დღეს ტელე და რადიო ჟურნალისტიკის გავლენის
სფერო ერთბაშად მოიცავს მრავალ თაობას – სრუ-
ლიად განსხვავებულს და სპეციფიკურს. ამიტომ გა-
ნასკუთრებით პასუხსაკებია ჟურნალისტიკის პროფე-
სიაც და სამუშაოც. სწორედ აქ არის საქმეო თე-
ოცენზურა და მალაპროფესიული ოსტატობა.
ერთი დამახინჯებული ინტონაციაც კი, რომელიც
ტელე-ეკრანიდან წარმოითქმება, მიბაძვის საგანი
ხდება, განსაკუთრებით სწორედ იმ „აგრესიული
ასაკის“ აუდიტორიისთვის ზემოთ რომ აღვნიშნეთ.
დღეს ყველაზე მეტად არსებობს პასუხისმგებლობის,
თვითცენზურისა და პროფესიონალიზმის დეფიციტი.
პირველ რიგში, იგი მოუთხოვება სწორედ ტელეჟურ-
ნალისტიკებს, იურისტიკებს, პოლიტიკოსებს, მასწა-
ლებლებს. მისი დაძლევა შესაძლებელია. ერთ-ერთ
მნიშვნელოვანი სფერო კი სწორედ მეტყველე-
ბის პროფესიული კულტურის ამაღლებაა.

ჩვენს მიერ ჩატარებული იქნა სოციოლოგიური
გამოკვლევა. კითხვებზე გაცემულმა პასუხებმა (ჩვენი
საზოგადოების სხვადასხვა პროფესიის ადამიანებისა
დააყენა დღის წესრიგში სამეცნიერო კულტურის
პრობლემები. საეკლავო ისიც, რომ გამოკითხულ
რესპოდენტთა მიერ ვერ დასახელდა თითქმის ვერც
ერთი პოლიტიკური მოღვაწე და თუნდაც ტელეჟურ-
ნალისტიკა, რომელთა მეტყველების კულტურაც სა-
ნიმუშოდ იქნებოდა მიჩნეული.

წარმოგიდგინთ ბოლო 5 წლის მანძილზე, სხვა-
დასხვა დროს ჩატარებული გამოკითხვის ერთ ნა-
წილს. გამოკითხვის შედეგების ანალიზი გვიჩვენებს
მეტყველების კულტურის პრობლემები არამეტო არ
გადაჭრილა, არამედ კიდევ უფრო მეტი სიმაფრე
შეიძინა. გაფართოვდა სატელევიზიო სივრცის არე-
ალი, მოვიდნენ ახალი ჟურნალისტიკები, პოლიტიკო-
სები, მაგრამ პრობლემა პრობლემად რჩება.

ამატიმაც შეიძლება მივჩნიოთ, რომ მეტყველე-
ბის კულტურის ამაღლება უსათუოდ საშუაო და
გადაუდებელი საჭეა და მისი სწავლების დანერგვას
დღესვე უნდა ჩაეყაროს საფუძველი ცვალებსა და
შესაბამის უმაღლეს სასწავლებლებში.

სოციოლოგიური გამოკითხვა

1) თქვენი აზრით, რომელ პროფესიაში მოღვაწე
ადამიანთათვისაა აუცილებელი მეტყველების კუ-
ლტურის ფლობა?

2) რა როლს თამაშობს საქართველოს ტელე
და რადიომაუწყებლობა ქართული ლიტერატურ-
ული მეტყველების კულტურის პოპულარიზაციის
საქმეში?

3) რომელი ქართველი ტელეწამყვანისა თუ ტე-
ლეჟურნალისტის მეტყველების კულტურა მიგა-
ჩნიათ საინტერესოდ და რატომ?

4) რა მიგაჩნიათ ტელეჟურნალისტის, წამყვა-
ნის მთავარ გამომსახველებსა და საშუალებად?

5) არსებობს თუ არა საქართველოს სხვადასხვა
ტელეკომპანიის მეტყველების სპეციფიური
სტილი?

6) თვლით თუ არა, რომ მეტყველების კუ-
ლტურა ტელეჟურნალისტის პროფესიისათვის
ერთ-ერთი მთავარი აუცილებელი პირობაა?

7) ეთანამებთ თუ არა აზრს იმის შესახებ,
რომ დღეს თბილისში თავი იჩინა კუთხურ-პრო-
ვინციული მეტყველების სამწუხარო აღორძინე-
ბამ?

8) თვლით თუ არა, რომ ქალაქ თბილისს აქვს
დამახასიათებელი მანერული სტილი და რაში გა-
მომიხატება იგი?

9) რომელი ქართველი პოლიტიკური მოღვაწის
მეტყველების კულტურა მიგაჩნიათ საინტერესოდ და
რატომ?

10) მიგაჩნიათ თუ არა საქართველო საორატორიო
ხელოვნების სავანად ჩამოყალიბება:

ა) ზოგადსაგანმანათლებლო ცვალებში,

ბ) უმაღლეს სასწავლებლებში (ზოგიერთ ფაკულ-
ტეტებზე),

გ) ყველა ტიპის სასწავლო დაწესებულებაში.

ირაკლი მაისურაძე (ჟურნალისტი)

1) საქართველოს ყველა მოქალაქისათვის, ჩინო-
ვიკოსათვის, პოლიტიკოსისათვის რა თქმა უნდა,
მედიის წარმომადგენლებისათვის.

2) ჟურნალისტი.

3) სოფო მოსიძე, ზაალ უდუმაშვილი.

4) მიმიკა, მოსმენის, ლოგიკურად საუბრის წა-
რმართვა, პროფესიონალიზმი.

5) დიას.

6) განსაკუთრებით აუცილებელია.

7) არა მარტო იჩინა, წალეკა.

8) დიას, ეს იყო სუფთა ლიტერატურული
სტილი.

9) ნინო ბურჯანაძე.

10) (ა) ყველა ტიპის სასწავლო დაწესებულებე-
ბში.

შაპო ავალიანი (ჟურნალისტი)

1) თეატრი, კინო, ტელევიზია, პოლიტიკა.

2) ჟურნალისტი.

3) არც ერთი.

4) მეტყველება, აზროვნება, გარეგნობა.

5) არა.

6) დიას.

7) სამწუხაროდ, ასეა. ხშირად ისმის რბილი
„ლ“.

8) თბილისის ზოგიერთ უბანში.

- 9) არც ერთი.
- 10) ა)

მიხილეთ მიწინააპი (კომპოზიტორი, 26 წლის)

- 1) ამგვარი კულტურის აუცილებლობა, ვფიქრობ, ნებისმიერ სოციალური თუ პროფესიული სტატუსის დროსაა საჭირო და აუცილებელი.
- 2) რადიკალურად უარყოფითი.
- 3) ასეთები არ არიან.
- 4) მეტყველების სრულფასოვნება, სასაუბრო ლექსიკის სიმდიდრე, ხმა და ვიზუალური მხარე.
- 5) კი და ძალიან ცუდი.
- 6) ეს ასეა.
- 7) ვეთანხმები.
- 8) სამწუხაროდ, ე.წ. „თბილისური“ სასაუბრო მანერა კიდევ უფრო ამპრუნენია, ვიდრე კუთხურ-პროვინციული კილო-კავები.
- 9) ქვეყნის საუბედუროდ ასეთი პოლიტიკოსი არ მახსენდება.
- 10) ბ)

დათო ქობრაშვილი (დრამატურგი)

- 1) თითქმის ყველა პროფესიამი.
- 2) უმრავლეს შემთხვევაში ძალიან ცუდს თამაშობს, რადგან ტელე-რადიო არხებიდან გაუმართავი წინადადებები ისმის, რასაც ერთვის დიქტორების დაბალი სამეტყველო კულტურა.
- 3) ვერ დავისახელებთ.
- 4) მეტყველება აქ ისეთივე მნიშვნელოვანია, როგორც პროფესიონალიზმი და ობიექტურობა.
- 5) ალბათ არსებობს, სამწუხაროდ, თბილისური არხები პროვინციალიზმისკენ რომ ისწრაფვიან. პროვინციული არხები კი (მაგ. „აჭარა“) თბილისურ აქცენტს სანიშნოდ თვლიან.
- 6. დიხს.
- 7. დიხს. „ლ“ - ეს რბილი „ლ“ დალუპავს საქართველოს. (მეგრულ „ლ“-ს არ ვგულისხმობ).
- 8) სტილი აქვს, რაც ცოტა ძნელი ასახსენელია - ფრანზის გაუმართაობა, პლუს აქცენტში და უცხო ტერმინების ბრაზა-ბრუსი.
- 9) ამის თქმა მიჭირს. თუმცა სინტერესია - ფურნალისტები?
- 10) პრობლემა ძალიან აქტუალურია. იყო დრო, როცა ქართველმა თანამშობის წინაშე „იამში“-ს მერე „სოროში“ ისწავლა, ახლა „ოქვი“-ს ამბობს. ანუ ენა მუდმივად იცვლება. ახლა ძალიან ამღვრეულია.

განანა შიურბაიძე (ფილოლოგი)

- 1) ყველა სფეროში მოღვაწე ადამიანისათვის განსაკუთრებით: პედაგოგებს, ჟურნალისტებს, პოლიტიკოსებს, ხელოვნების სფეროს მუშაკებს.
- 2) შეიძლება ითქვას, მინიმალურს.
- 3) გიორგი თარგამაძე მეტყველებს გამართულად.
- 4) ინტელექტუალური გარეგნობა და ხმა,
- 5) დიხს.
- 6) ეს უმთავრესი თვისებაა.
- 7) დიხს.
- 8) აქვს.

- 9) ნინო ბურჯანაძე.
- 10. ბ).

ვასილ ჰიპანაძე (თეატრმცოდნე, 69 წლის)

- 1) განათლების, კულტურის, იურისპრუდენციის, პოლიტიკის დარგში.
- 2) არავითარ როლს არ თამაშობს.
- 3) უფლები ვაშაყმაძე, ნიკა ტაბატაძე.
- 4) მომხიბვლელობა, მხროვნება, ლაკონურობა, თავშეკავებული მანერები.
- 5) არა, არ არსებობს.
- 6) მეტყველების კულტურა პროფესიის აუცილებელი თვისებაა.
- 7) ვეთანხმები, სრული ქოსია.
- 8) წარსულში ჰქონდა, ახლა არა. ბაბილონის გოდოლა მეტყველების მხრივაც.
- 9) სანიშნოდ არა ერთის.
- 10) აუცილებელია ისწავებოდეს, როგორც საგანი:
 - ა) ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლის მე-9-10 კლასებშია.
 - ბ) ხელოვნების ყველა უმაღლესი სასწავლებლის შემდეგ ფაკულტეტებზე: სამსახიბო, სარეჟისორო, თეატრმცოდნეობა, კინომცოდნეობა, ხელოვნება, მუსიკისმცოდნეობა, ტურიზმი და ა.შ.
 - გ) ყველა ტიპის სასწავლებლის იურიდიულ სპეციალობებზე, მასწავლებელთა მოსამზადებელზე, ჰუმანიტარული დარგის ასპირანტებისათვის. ფურნალისტცა, ისტორიული.

ნოდარ გურაბანიძე (თეატრმცოდნე, 68 წლის)

- 1) მეტყველების კულტურა საერთო კულტურული დონის უტყუარი მაჩვენებელია. ამდენად იგი აუცილებელია ნებისმიერი პროფესიის ადამიანისათვის. მაგრამ არის მოღვაწეობის ისეთი სფეროები, სადაც აუცილებელია მეტყველების მაღალი კულტურა. ასეთებია - პედაგოგიური მოღვაწეობა (მასწავლებელი, ლექტორი), რასაკვირველია, სასცენო მოღვაწეობა და ტელეჟურნალისტცა. ასევე რადიოდირექტორისა და ტელედირექტორის პროფესია.
- 2) ადრე უფრო თვალსაჩინო იყო საქართველოს ტელე ან რადიომუშენებლობის როლი. ბოლო ხანეში კვლავ შეიმჩნევა ყურადღება ამ დიდად მნიშვნელოვანი საკითხებისადმი.
- 3) არც ერთის. ახლო წარსულიდან შეიძლება დავასახელოთ ჟ. არჩვაძე, ლ. მიქაძე, ჯ. ვაშაყმაძე, დ. საკოლოჯი...
- 4) პირველ რიგში, ისევე და ისევე, მეტყველების მაღალი კულტურა. აქ ვგულისხმობ არა მხოლოდ სწორ მეტყველებას, არამედ გამომსახველობათა მთელ არსენალს (ინტონაცია, დამოკიდებულება ტექსტისადმი, სახის გამომეტყველება, ქვეტექსტის გრძნობა).
- 5) დიხს, არსებობს. ყველა ეს „სპეციფიური სტილი“ პირადად ჩემთვის მიუღებელია. შემზარავია ფრიკულურ-ფაშილარიული სტილი, ენითაუნერელი მრავალსიტყვიანობა, ტერმინოლოგიით გადატვირთული ე.წ. „ვეფერისტული“ სტილი.



6) დიას, ვთვლი, მხოლოდ, ერთ-ერთი მთავარი კი არა, უმთავრესია.

7) ეს საშინელი ტენდენცია თუ განვითარდა, პროფინციალზმის ღრმა ქაობში ჩავეშვებით.

8) ყოველგვარი მანერულობა, თბილისური იქნება იგი თუ ქუთაისური, ჩემთვის მიუღებელია. „მეტყველებს თბილისური სტილი“ დაეკვიდრებას საწინააღმდეგო, თეატრმა შეუწყო ხელი. ძირშივე აღმოსაფხვრელია ეს ე.წ. „სტილი“.

9) სანიმუშოდ არც ერთი პოლიტიკური მოღვაწის მეტყველება არ მიმაჩნია. რაც შეეხება აზრის ცხადად და ლოკუტურად ჩამოყალიბებას, ამ შრივ, გამოირჩევიან ზ. ჟვანია, ე. შევარდნაძე, ლ. ლოლობერიძე.

10. საირატორო ხელოვნების სწავლება სასურველია თქვენს მიერ სასწავლო დაწესებულებაში.

თბა თბაშვილი (ფურნალისტი, 23 წლის)

1) მსახიობისთვის, ლექტორისთვის, ფურნალისტისთვის, მოკლედ ყველა ადამიანისთვის, რომელსაც ხშირად უნებს აუდიტორიის წინაშე გამოცლა, ვგულისხმობ პოლიტიკოსებსაც, უწყებების პრეს-მდივნებსაც.

2) რადიოზე - ვერაფერს ვიტყვი, რადგან ვერ ვისმენ გადაცემებს. ტელევიზორი კი არაფერცტურად მიმაჩნია, რადგან მეტყვება, რომ თავად გამომსვლელს უფარგოდეს მეტყველების კულტურა.

3) ყველაფერი შედარებითია, მაგრამ მაინც... მომწონს ნიკა ტაბატაძე, ნათია ლაზაშვილი, რადგან ისინი გასცდნენ დექტორის ჩარჩოებს და მათ მიერ წაყვანილი პროგრამების დროს მაყურებელსა და მათ შორის ყოველგვარი ბარიერი ისაობა.

4) უფულობა, ადამიანური ენა, გამართული მეტყველება. აზროვნება.

5) ეგ. ნოდებელი ტელეკომპანიები ცდილობენ იმ სტილით ისაუბრონ, როგორც „კურიერი“. I არხზე აბსოლუტური ქაოსია. მე-III არხზე კი პროვინციული სტილია დაეკვიდრებულ.

6) აუცილებლად. ეს მარტო ბგერათა სუფთა წარმოთქმას არ გულისხმობს. აუცილებელია იმ კო მპონენტების დახვეწაც, რაც ფურნალისტს რეპორტორად აყალიბებს.

7) ვეთანხმები. ამაზე მე-ნ პასუხში დავწერე.

8) გამოხატება მეტყველების ტრანლობაში-ზომიერებაში, წარმოთქმის მანერაში. მაგრამ თინეჯერებში ახლა ინგლისური ენის ცუდი გავლენა იგრწონება. კერძოდ ბგერათა ზოგჯერ დარბილებული, ზოგჯერ მავარი წარმოთქმა.

9) ვასტანგ რჩეულიშვილი, შლვა ნათელაშვილი, ზვიად გამსახურდია.

10) (გ) ყველა ტიპის სასწავლო დაწესებულებაში!!!
გამადლობთ!

ბიორბი ახვლედიანი (ფურნალისტი, 25 წლის)

1) ფურნალისტი, პედაგოგი, ადვოკატი, ექიმი.

2) იგი ასრულებს ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს როლს ამ საქმეში, მაგრამ საწინააღმდეგო, - უარყოფ

ვითს.

3) თენგიზ ნათაძე.

4) მენტალიტეტი, ოპორი, პლასტურზმამა...

5) არსებობს და სავაოდ მრავალფეროვნარც...

6) ერთ-ერთი მთავარი, მაგრამ არა უმთავრესი.

7) პროფინციულმა მეტყველებამ არა მარტო თავი იჩინა, ხშირ შემთხვევაში ნორმადაც კი იქცა (საწინააღმდეგო).

8) ოდესღაც თბილისს მართლაც ახასიათებდა თავისი მეტყველების სტილი, რაც ნამდვილ ქართულ (დაილექტების გარეშე) საუბარში გამოიხატებოდა.

9) სუფთა ქართულით მოლაპარაკე პოლიტიკოსი დღეს საქართველოში არ არსებობს და თუ არსებობს, მე მას არ ვიცნობ.

10) უმაღლეს სასწავლებლებში (ზოგიერთ ფაქულტეტზე).

დარეჟან გომეზაძე (ფსიქოლოგი, 52 წლის)

1) ტელე-რადიოკომენტატორი, მასწავლებელი, იურისტი, მსახიობი. სასურველია ყველა კულტურული ადამიანისათვის.

2) ძალიან მნიშვნელოვან როლს და სწორედ ამიტომაც აუცილებელი ეთერიდან სწორი მეტყველება ისმაღებს.

3) სანიმუშოდ ყველა შორსაც, მეტყველებისა და თვითდაჯერების მანერით რუსთაყი-2-ის წამყვანებს გამოყოფილი.

4) სწორი მეტყველება, ფესტი-მიმიკა, თავის დაჭერის თავისუფალი მანერა.

5) ალბათ ასეა. ტელევიზიის I-ლი არხი ოფიცინალური მანერით გამოირჩევა. რუსთაყი-2 - მეტი ბუნებრივობით. ეს უკანასკნელი უფრო ახლოს არის მაყურებელთან.

6) უფველად.

7) საწინააღმდეგო, ეს მართლაც ასეა.

8) აქცს. ქალებთან გამოიხატება ემანურობაში. კაცები დამოღარულ, მოშვებულ სტილს ირჩევენ. ამასობაში აზრი ზარალდება.

9) კარგად მეტყველებს ქალბატონი რუსუდან ბერიძე, არასოდეს ურევს მეტყველების დამჭყყინებულ უცხო სიტყვებს საუბარში და აზრსაც ყოველთვის სადად და გასაგებად აყალიბებს.

10) ყველა ტიპის სასწავლო დაწესებულებაში.

აპირან ბრიშვლიანი (ფსიქოლოგი, 52 წლის)

1) გლეხის და მუშის გარდა ყველა პროფესიაში.

2) მინიმალურს.

3) არც ერთის არ არის სანიმუშო.

4) გარეგნობა და ექსპრესიული ენები.

5) არ არსებობს.

6) დიას.

7) დიას, სავაოდ იჩინა.

8) აქცს, მაგრამ ვერ ვიტყვი ზუსტად რაში გამოიხატება.

9) არც ერთს, განსაკუთრებით არ მომწონს სავაშვილის მეტყველება.

10) ძველი ბერძნები ცკვიანი ხალხი იყი, ალბათ ყველგან რომ იყოს, კარგია.

საქრებულო № 2

მიმართულებას, ახალ იდეალს დაუთმობს ადგილს.

ჭეშმარიტი ხელოვნება მარადიულ პრობლემებს რომ წამოჭრის, არასდროს სრულ განწყობას არ ახდენს ეპოქისგან, ეპოქალური პრობლემებისგან და ცხადია, რომ ის, ამ გზით, ყოველთვის ისტორიულ-ეპოქალური ხასიათისაა. სანტერესო ისაა, რამდენად აყენებს თანამედროვე ქართული ხელოვნება მარადიულ პრობლემებს და რამდენად ასახავს იმ ეპოქას, რომელშიც ხელოვანი ცხოვრობს და კონკრეტულ ნამუშევარს ქმნის.

ცხადია, სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგიიდან გათავისუფლებულ ხელოვანს (სოციალისტური რეალიზმის ექო კიდევ დიდხანს ისმოდა ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკების კულტურებში, იმდენად რთული იყო მისი ზეგავლენისგან აზროვნების გამოყვანა) შანსი მიეცა, ხელოვნება თავისი ჭეშმარიტი არსისთვის დაებრუნებინა — ცხოვრებისეული სიმაართის ასახვისა და ახალი მათეზურული ფორმებით ამტკიცებულისკენ. ხელოვნების ყოველ ახალ საფეხურზე გადასვლა ყოველთვის გამოშვასველი ხერხების განახლებას, სატექნიკოებს მოითხოვს, რადგან სათქმელთან ერთად ფორმაც იცვლება, მით უფრო, რომ ეს სათქმელი ამბოხების ხასიათისაა და ცხოვრების გარდაქმნილსაა მიმართული.

ქართულ კულტურას მისი ხანისის — ლიტერატურული საფუძვლის მთავარი ნიშნის — ადამიანის სულის მოძრაობათა არაერთგვაროვნება ედო საფუძვლად და შემდეგ ეს არაერთგვაროვნება აისახებოდა — ხელოვნებაში, სიმღერაში, აისახებოდა თეატრში. კინემატოგრაფის გაჩენამდე კი, მას შეეძლო, რაც პირველად ადამიანმა თხის მოზილა და მისგან ცხოველის ფიგურა გამოქვირნა, დიდი დრო გავა.

სად ვეჭვობთ დღეს ეს ძირები? საიდან იწყება ათვლა და როგორ ერწყმის, ითავისებს და უკუაგდება გარეკულტურების ზეგავლენას, როგორ გარდაქმნის უცხო კულტურას ეროვნულად და ამავე დროს, როგორ ინარჩუნებს ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებსა და მნიშვნელობას ქართული კულტურა?

როდესაც საუბარია სხვა ქვეყნების გამოცდილების, კულტურის ზეგავლენაზე, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ქართული კულტურა კარნაქული არასოდეს ყოფილა და მუდამ თავისუფლად (უფრო სწორად, იძულებით) იღებდა სხვა ქვეყნების კულტურის შენაგადებს. მაგრამ საქმე ისაა, რომ უშეტყნისლად ხდებოდა ორგანული შეთავსება, გამოლიანება, „სრულად მუდმივ ქვეყნის“ გათავისება და სამყაროს უკიდევანო სიგრძესთან ზიარება. მაგრამ ეს მხოლოდ მაშინაა შესაძლებელი, როდესაც ერი (ხელოვანი) მომწივებულა, ჩამოყალიბებულია სიახლის „ინფორმაციის“ მისაღებად.

ლელა ორიაშვილი დროისა და ეპოქის ადგილი ხელოვნების ნაწარმოების შეჯამების პროცესში

როგორ აღიქვამს თანამედროვე ხელოვანი სამყაროს, ხომ არ გახუნდა, გაფერმკრთალდა ის ფერები, როგორშიც ის გარემოს ხედავდა, რაც განაწყობდა მას, შეექმნა ის, რაც „უთვალავითა ფერითა გვექონდა“ და თვით ბანალურ ისტორიებშიც კი, მიეგნო სასწაულისთვის, ხელოვნების ნაწარმოებად რომ აქცევდა მის ქმნილებას. როგორ ხედავს ხელოვანი (რეჟისორი, მწერალი, მხატვარი) დროს, საიდან სადამდე ისახურება ის შემოქმედებაში — არის ეს კონკრეტული ნლები, ეპოქა, დღე, რიცხვი, თუ მოიცავს ისეთ პერიოდს, რომელიც მითიურად — ოდესღაც არსებულად ამ უკიდურესად განზოგადებულად ნარჩოსდაგება? რა იყო და შეიცვალა თუ არა ხელოვანის მიერ სამყაროს ფილოსოფიური ქვრტის კრიტიკოებები, რა იქცევა ხოლმე კულტურის მთავარ მახასიათებელ ნიშნად, დროის მსვლელობასთან ერთად?

ზურაბ კაკაბაძის აზრით: „ცხოვრების ისტორიად გაგება დამატებით ნათელს ჰქენს ხელოვნების კრიტიკულობას, სინამდვილისადმი მის კრიტიკულ მიმართებას — სინამდვილე ამ გაგებით, ყოველთვის ძველისა და ახალ იდეალს შორის ბრძოლა და, მამასადამე, ძველი, დრომოჭმული იდეალისა და შესაბამისი ტენდენციების შორე განხილული, უარყოფასა და კრიტიკას იმსახურებს.

ცხოვრების ისტორიად გაგება ნათელს ჰქენს აგრეთვე ხელოვნების შინაარსისა და ფორმების ცვლილებების ფაქტს. ხელოვნება, როგორც ცნობილია, ცხოვრებას გამოსახავს, ამიტომაც მისი თავისებურების გაგებისთვის სწორად ცხოვრების თავისებურების გათვალისწინება გვეჭირდება. ამასთან, ცხოვრება ისტორიაა, რაც იმას მოახვევს, რომ მისი გზები და მიმართულება, მისი ნარმმართველი ყოველი იდეალი მხოლოდ დროებითია, რომ იგი ოდესმე ამოწურავს თავის შესაძლებლობებს, ანუ, როგორც იტყვიან ხოლმე, თავის დროს მოსჭამს და ახალ გუნსა და

„ოქტომბერი და სტალინი“ № 2

ამავე დროს, როგორც გახსნილიც უნდა იყოს ჩვენი სული შეხვედრისათვის, მან, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი თავის განზრახვებზე, საკუთარი სულიერების გადარჩენაზე უნდა იზრუნოს. თუ ეს გენერალური გადარჩენა არ მოხდა, არ მოხდება ახალი ხელოვნების დაბადებაც, რომელიც თან ჰგავს და თანაც არ ჰგავს იმას, რაც სამყაროში ხდება. ასეთ შემთხვევაში, იმის გაანზრახვაც გაგვიჭირდება, თუ სად ვდგავართ ჩვენ ამ სამყაროში, რა ადგილი გვიკავია და რა ადგილის დაკავება გვსურს.

რა თქმა უნდა, საბჭოთა სისტემამ, იდეოლოგიამ ადამიანის ყოფას, მის ცნობიერებას მნიშვნელოვანი კვალი დააჩნია, შემოქმედი ამ იდეოლოგიის კანონებს დაემორჩილა და თავადვე გამოიგონა — ფსევდორეალისტობა და იდეათა ფსევდორეალისტობა. ცხოვრება, რომელიც არცთუ მშვენიერი იყო, იდეალურ გარესში შექმნის და მშვენივრად წარმოგვიდგინა.

თუმცა, ნამდვილი ხელოვანი მაინც ახერხებდა, თავისთავადობა არ დაეკარგა და თუ მას აძულდებდნენ, კოლმეურნიერისთვის ემღერა, ეს კოლმეურნიერება „ნარინჯის ველად“ გარდაიქმნებოდა, ხოლო 26 ბოლშევიკი კომისარის დრამა, ანტიკური ტრაგედიის რანგში ადიოდა. განვლო დრომ და ქართული კინოს, ქართული ხელოვნების ისტორიაში ახალი ეპოქა დაიწყო, 50-იანი წლების მიწურულიდან სტარტი აიღო და 60-70-იან წლებში სრული სისასხით გამოვლინდა მხროვნების ახალი წესი, სათქმელის გამოხატვის ახალი ფორმები, ახალი ისტორიული სინამდვილე მხატვრულ სინამდვილედ გარდაიქმნა.

სწორედ სოცრეალისტულ და 70-წლიანი საბჭოთა დიქტატის წყალობით, საბჭოთა რესპუბლიკების საერთო ევროპულ კულტურასთან მცირეოდენი, ზედაპირული შეხების გამოისობით გამოტოვებულმა ისეთმა მიმდინარეობებმა, მაგალითად, როგორცაა, ექსპრესიონიზმი, ავანგარდი, კონცეპტუალიზმი და სხვა და სხვა, ერთი მხრივ, დადი დასავა ქართული ხელოვნების საერთო ევროპული კულტურული განვითარების პროცესებში ჩართვას და მეორე მხრივ, ქართულ თუ ვითქვამთ, უკრაინულ კინოს, ლიტერატურას, თეატრს ინდივიდუალბა მაინც შეუნარჩუნა.

სამაგიეროდ, გამოტოვებულმა ეტაპებმა (გაცდენილი გაცვეთილები შემდგომ აღდგენის არ იყოს), ქართული კულტურის თანამედროვე პროცესებში ნაგვიანებდ იჩინა თავი და რადგან ნოადაგს იყო მონაცეტილი, არსებულის, სხვათა მიგნებულის გამოკრება დაიწყო. უსაფუძვლოდ, გენერალური მიმხედვის არქონის გამო კ, ყველაფერი არაბუნებრივ, ხელოვნურ პროცესად იქცა, სქემის სახე მიიღო, სიღრმე დაკარგა, მხოლოდ ზედაპირზე აირიკლა და განლაგდა.

იყო დრო, როდესაც თეორიული მანიფესტები წინ უსწრებდა ფაქტობრივად, ყველა კინემატო-

გრაფიულ თუ სახელოვნებო ნოვაციას. უკვე საკმარისი ხანი გავიდა მას შემდეგ, რაც შემოქმედი ძიებებს წინასწარი დეკლარაციების გარეშე ახორციელებს.

ნებისმიერი მიმდინარეობა თუ ხელოვნების ნებისმიერი აქტი არსებობს დროში და მათ არსებობას კონკრეტული მიმხედვები აპირობებს. უცხო მიმდინარეობათა არაორგანული ზეგავლენა ქართულმა ხელოვნებამ ადრეც, მართალია, იშვიათ შემთხვევაში, მაგრამ მაინც განიცადა, თუმცა ეს ზეგავლენა ისევ და ისევ ზედაპირზე დარჩა, ეპატაურობის გამოვლინებად, თანაც არ განვითარებულა.

ისეთი „ექსტრავაგანტური“ მიმდინარეობა, როგორც ავანგარდია, ან მიმდებარე, მოდერნიზმი თუ, რომელიმე სხვა, უაღრესად „თანამედროვე“ (ვთქვათ, პოსტმოდერნიზმი) მიმართულება, თანამედროვე ქართველ ხელოვნათვის თვითგამოვლენის მეტად მოსახებულ გზად ითვლება და თან მათი შეხედულებით, მოდურობისა და თანამედროვეობის მიმანინშებელია.

ბუნებრივია, სათქმელის გაბუნდოვნება, გართულება სრულებით არ ნიშნავს მის ღირსებას, რაშიც ჩვენი თანამედროვე ხელოვანები ხშირად სკოდავენ. პარამონია არსსა და ფორმას, გამოხატვის გზებსა და შემოქმედის შინაგან სამყაროს შორის, ბუნდოვანებას გამოირიცხებს და ნათელს ხდის, გამოიკვეთს მხროვნების ნებისმიერ მხარეს. ცხადია, თუკი ასეთი რამ საერთოდ არსებობს.

ცხადია, ბუნდოვანში მრავალმხროვნება არ იგულისხმება. ბუნდოვანში იგულისხმება ის, როდესაც განარმოებში აზრი საერთოდ არაა და თუ არის, სჯობს, საერთოდ არ იყოს. სათქმელის (ცხადია, საკუთარი და არა წესად, მოდურად, საყოველთაოდ აღიარებულად მიჩნეულის, როდესაც ცნობილია, რომ არსებობს „სარგებლობის მომტანი“ თემები, მაგრამ მათი მნიშვნელობა არ ვიცით!) არქონა, ქმნის აუტანელი სიყვარულის შეგრძნებას. როდესაც სათქმელი არ გაქვს, ცხადია, არც ის იცი, როგორ თქვა. როდესაც იცი, მისი გამოთქმის, გამოხატვის ფორმებს ბუნებრივად ეძებ. ზოგჯერ პოულობ. ჩვენი დროის მისანი — სათქმელის არქონა, მისი არარსებობაა.

ხელოვნური ბუნდოვანება არასოდეს გამოხატავდა ნიჭს და მით უმეტეს, დროს, თუ ამ მოვლენას სხვა კუთხით არ შეხედავთ და ორიგინალობას სათქმელის ხელოვნური (და არა მხატვრული) შეფარვის, ბუნდოვანების, გაურკვევლობის, ექსტრავაგანტური ხერხების გამოყენებას თანამედროვეობისთვის დამახასიათებელ ნიშნად არ მივიღებთ. თუმცა, რამდენიც უნდა ვეცადოთ, ეს ყველაფერი მაინც გარეგნულ ნიშნად დარჩება და არ გამოხატავს იმას, რაც ხელოვნების მთავარ ნიშნულს წარმოადგენს.

80-იანი წლების მიწურულს, გურამ ასათიანი წერდა (ხანდახან, როგორ შეეცდებოდა ხოლმე მო-

„თეატრი და სტუდენტები“ № 2



აზროვნე): ჩვენი დრო გლობალური პროცესების დროა. არაფერი „ადგილობრივი“ აღარ არსებობს – არც ომები, არც სახელმწიფო გადატრიალებები, აღარც სოციალური ძვრები. სიტყვა „ლოკალურმა“ დაკარგა აბსოლუტური მნიშვნელობა“.

მას შემდეგ დრო გავიდა, გლობალური პროცესები გლობალურ პროცესებად დარჩა (შეიძლება, კიდევ უფრო აქტიური და მასშტაბურიც კი გახდა), ჩვენს ქვეყანაში კი სახელმწიფო გადატრიალებაც მოხდა, შიდა ომებიც, ტერიტორიული მთლიანობის დარღვევაც და სოციალური ძვრებიც.

ყველაფერი მოხდა და საინტერესოა, რამდენად აისახა ის ხელოვნება და ხელოვნებაზე. შეცვალა თუ არა რაიმე შეცვლილმა დრომ, განვითარებულმა პროცესებმა, აირჩია თუ არა ხელოვნება რაიმე ახალი გზა, ფორმა დროსა და დროის მიმართ საკუთარი დამოკიდებულების გამოსახატად?!

90-იან წლებში შექმნილი ქართული ფილმების უმეტესობის „აქტუალობა“ ჩვენი შერყეული ფუნქციონების ფონზე, არსებული მდგომარეობის საკმაოდ ძლიერ სურათს ხატავს და ამ პროცესში თანაბრად მოქმედებს, როგორც ხარისხი, ასევე მათი გარეგნული გამოვლინება, არა შინა-არსობრივად, არა მხატვრული ამოცანების დაყენება-გადაჭრის მხრივ, არამედ მოვლენათა მიმართ დამოკიდებულების თვალსაზრისით.

ხელოვნების ერთ-ერთი, თუ ერთადერთი არა, დაერკ, რომელიც ტრადიციული (კარგი, ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით) მიმართულებას ინარჩუნებს და სადაც ჯერ კიდევ (მართალია, იშვიათად), მაგრამ მაინც აწყობს „დედსასწაულს“ თეატრია.

ხელოვნებაში მარადიულ პრობლემებთან ერთად ყოველთვის არსებობს კონკრეტული დროისთვის, ერისთვის, თუნდაც თაობისთვის მახასიათებელი ნიშნები და მთავარი მათი „სწორად“ გამოყენება და არა მათით „უჩინებლობა“ თავმოწონება და ამდენად, უშედეგობა.

„თეორიული აზრი დრამატურგიის, კომპოზიციის, სიუჟეტის აწყობის, ეკრანის „ენის“ თაობაზე კამათის, კამათის კინოგამოსახულების „სახისა“ და „ნიშნის“, „მნიშვნელობისა“ და „აზრის“ შესახებ ისწავლის აღმოაჩინოს განსაზღვრული ფილოსოფიური პრინციპები და ფორმალური ხერხების მიღმა ცხოვრებასა და ხელოვნებაზე ფილოსოფიური შეხედულებები გამოავლინოს“ (ვეგნი ვეიცმანი).

საკუთრებლად ცნობილი იგავის ფორმა, რის საფუძველზეც ქართული კინო „ფუნქციონად“ აღიარეს და რაც, ფაქტობრივად, ჩემი კვლევის ერთ-ერთ საგანს წარმოადგენს, არ იყო, ჩემი აზრით, შოლოდ სათქმელის შეფარვისთვის „გამოვლილი“ ხერხი. ეს იყო საგნების, აზროვნების

გამოხატვის, მოვლენების ლოგიკური განლაგება, რამაც დროსთან კონტექსტში სწორედ აშკარა მხატვრული ფორმა მიიღო. ეს გახლდათ მხატვრული ფორმა, რის ჩამოყალიბებასაც გარკვეულმა ისტორიულ-დროითმა პირობებმა შეუწყო ხელი.

ამ მნიშვნელოვან პერიოდში (რომელმაც ქართული კინოსთვის ორ ათწლეულს გასტანა, რაც ხელოვნებისთვის საკმაოდ დიდი დროა, ისტორიისთვის კი, არაფერს ნიშნავს), როდესაც არსებობდა სათქმელიცა და ფორმაც, როდესაც არსებობდა ადამიანის (როგორც კონკრეტულად, რეჟისორის, ასევე, საზოგადოდ, პროვინციის) ნუხილზე, პრობლემებზე, განცდებზე, ცხოვრებაზე, საერთოდ, ადამიანზე, მის შინაგან სამყაროზე, ფსიქოლოგიაზე, სამყაროს მიმართ დამოკიდებულებაზე საუბრის სურვილი, ავტორები იმ გზებსაც ეძებდნენ, რომელთა წყალობითაც უფრო საინტერესოდ იტყავდნენ სათქმელს. მაშინ საქმე სულ სხვაგვარად იყო.

„ეკრანის ხელოვნების ფილოსოფიური ბუნება, აღმოჩენილი მისი ჩამოყალიბების პერიოდში, გარკვეული დროის განმავლობაში მეორე პლანზე გადასული და მოდიფიცირებული, ამიერიდან კონსტრუქციონის ორგანულ მახასიათებლად იქცა. თანამედროვე ეკრანული ხელოვნების ზოგიერთი თავისებურება ქმნის მას, როგორც „ფილოსოფოსობის“ თავისებურ ფორმას“ (ვეგნი ვეიცმანი).

ჩემი აზრით, ქართველ რეჟისორთაგან, ვინც არად დაგადევს კონკრეტულ დროს და ამავე დროს, მისი ძალიან ზუსტი გამოხატველია, შეგვიძლია აღვსაინტერესოვით, ათორიდან იოსელიანი და ვასახელით. თეატრალური რეჟისორებიდან – რომბერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძე, მწერლებიდან – თორა ქილაძე, თამაზ ჭილაძე და გურამ დონაძე. ხეულისხმო მათ, არა, როგორც საუკეთესო ხელოვანი (თუმცა არც ამ ფაქტორის გამოჩენაც შეიძლება, რამდენადაც ნიშანდობლივია, ურთიერთგამომდინარეა), არამედ, როგორც ხელოვანი, რომლებიც საერთო დროში ცხოვრობენ, როგორცაა განსაზღვრავენ კიდევ მის მიმდინარეობას (არა მარტო ხელოვნებაში) და კონკრეტულისა და ზოგადის ზღვარზე თვით სივრცით-დროით კატეგორიებს მყარად აყვიდრებენ.

ნამდვილ ხელოვანს დროის შეგრძნება სჭირდება. არსებობა დროში, შემდეგ მისი განვინა, გაშლა, სხვა დროებთან, ეპოქებთან, სხვა ისტორიებთან (თუნდაც შინაგანი) დაკავშირება.

და სწორედ იმიტომ, რომ გავიგოთ, რა შემთხვევა თანამედროვე ადამიანს, რატომ დაკარგა მან ბუნების სიმშვენიერი ტკბობისა და სიცოცხლის სიყვარულით სიხარულის უნარი, რატომ დაკარგა მან ადამიანის სიყვარულის გრძობა და შექმნარებლობა, ქართველი კაცის ერთ-ერთ გამოჩენულ თვისებას რკინის ფარად მიაფარა, უნდა კარგად დავეუკვრიდეთ, თუ, რა იყო მთა-

„თეორიული აზროვნება“ № 2

ვარი მოტივი, მთავარი მამოძრავებელი ძალა, რამაც ქართული პოეტური, ფილოსოფიური თუ მეტაფორული კინოს არსებობა განსაზღვრა. კინემატოგრაფის ბუნების გამოკვლევა პირველ ყოვლისა, თვით საზოგადოებრივ პროცესებზე - მატერიალურსა და სულიერზე დაყრდნობას ნიშნავს.

ჩემთვის კინო ზნეობრივი საქმიანობა და არა პროფესიული. ჩემთვის აუცილებელია, შევიწარმოო შესვლენა ხელოვნებაზე, როგორც რაღაც განსაკუთრებულ, სერიოზულ საპასუხი-სმებლო მოვლენაზე, რაც ისეთ ცნებებში არ ექცევა, როგორცაა თემა, ჟანრი, ფორმა და ა.შ. ხელოვნება მხოლოდ იმისთვის კი არ არსებობს, რომ სინამდვილეს ასახავს, იგი ადამიანს ცხოვრების წინაშე უნდა აიარაღებდეს, ანიჭებდეს ძალას წინააღმდეგობა გაუწიოს ცხოვრებას...

ხელოვნება ჩვენ რწმენას გვაძლევს და გვაძლევს საკუთარი ღირსების შეგრძნებით. მას ადამიანის, საზოგადოების სისხლში შეჰყავს წინააღმდეგობის განწყობის უნარის, არდანებების ერთგვარი რეაქტივი. ადამიანს სჭირდება სინათლე. ხელოვნება მას სინათლეს, მომავლის რწმენას, პერსპექტივას აძლევს.

გენიოსი ჩემთვის პერსპექტივასთან, სინათლესთანა დაკავშირებული. ადამიანი დრამატულ, ტრაგიკულ სიტუაციებში უნდა გამოცადო და სიხარულში სიმშვიდე, სიმყუდროვე და იმედი მიანიჭო" (ანდრე ტარკოვსკი).

როდესაც ჩვენ ვსაუბრობთ ფილოსოფიის ტრადიციული საზღვრებიდან გასვლაზე, შედეგობაში გვაქვს ჩვენი დროის სულიერი განვითარების ერთი თავისებურება - ფილოსოფიისა და ხელოვნების დაახლოება. ეს პროცესი შეიმჩნევა, როგორც ფილოსოფიის მხრიდან ხელოვნების მიმართულებით, ასევე, ფილოსოფიის მიმართულებით ხელოვნების მხრიდან და ბუნებრივი ხდება, ხელოვნების სპეციფიკური ხასიათის შექმნა საზოგადოებრივი პირობებიდან გამომდინარე.

საუბარია არა მხოლოდ ხელოვნების ერთგვარ ინტელექტუალურაციაზე, არა მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოების შინაარსის ფილოსოფიური პრობლემატურობის გაგებაზე ან ფორმის გართულებაზე (რომ არა ვთქვამ, გაბუნდოვნებაზე) და არც ფილოსოფიური კონცეფციების მარტივ ილუსტრაციაზე მხატვრული ხერხებით. საუბარია რთულ დაილექტიურ პროცესზე, რომელიც არსს, საზოგადოებრივი ცნობიერების ფორმების სპეციფიკას ეხება, საუბარია საზოგადოებრივი მხრის ღრმა კანონზომიერებების განვითარებაზე, რომლის ძირები თავად ცნობიერების განვითარების ფორმებშია, რაც მრავალსახეობრივი ბუნებრივი და სოციალური სინამდვილის მთელ სისტემაში აისახება.

ცხადია, მხატვრული შემოქმედება; სოციალოგიისა და ფილოსოფიისგან განსხვავებით, ჩვენს წინაშე ადამიანური არსებობის უშუალოდ მრავალსახეობას გადმოსცემს. მხატვრული ანალიზი იგივე ისტორიზმში ჩაღრმავების გზით მიდის, დროის დინამიზმს, წარსულის, აწმყოსა და მომავლის დაილექტიკას, როგორც სინამდვილის მასალიდან მაქსიმალურად განზოგადებული არის მოძიებისკენ სწრაფვა. არსი თითქოს მკვეთრად შემოვლება, მხატვრული სინამდვილის ისტორიული ბუნება პირდაპირ გადმოიკვება. შემდეგ კი, დაფარული არსიდან გამომდინარე, ხდება მოვლენის, ახალი ხედვის რეკონსტრუირება. ძალიან ხშირად, მხატვრული სინამდვილე ბევრად უფრო დამაჯერებელია, ვიდრე, თავად რეალობა.

ასეთ შემთხვევაში, ჩვენს წინაშე რეალური და უშაღლეს ხარისხში აყვანილი სულიერი განვითარების პროცესი.

„კინემატოგრაფის მიმართ ფილოსოფიური მიდგომა თავის თავში მოიცავს, ყოველ შემთხვევაში, ორ ურთიერთდაკავშირებულ ასპექტს - ისტორიულ-გნოსოლოგიურსა და კულტურულ-სოციოლოგიურს.

...ასეთ თეორიას დიდი მნიშვნელობა აქვს თვით უმნიშვნელოვანესი ფილოსოფიური (და ისტორიული-ფილოსოფიური) პრობლემატურობისთვის: სინამდვილის პრაქტიკულ-თეორიულ ათვისებაში სასიკეთობისა და გაგების, ვიზუალურიობისა და ვერბალულობის, ინტუიციისა და ლოგიკის საკითხებში. რამდენადაც ეკრანის გამოქმნა (აუდიოვიზუალური) შესაძლებლობები აახლოებს მას თვით სინამდვილის აღქმასთან, ეკრანული სახე საჭიროა განხილულ იქნას გნოსოლოგიურად". (ვევანი ვეიკმანი).

კინოს ფილოსოფიაში ჩვენ გვევსის, კინომოძიების ის დონე, რომელზეც ხდება ეკრანული ხელოვნების მეთოდოლოგიური, თეორეტიკულ-შემქმნებითი და სოციოლოგიური (ისევე, როგორც სოციოლოგიურ-ფსიქოლოგიური) პრობლემების კვლევა; კეთდება ეკრანული სახის სინტეტიკური ხასიათის ანალიზი, მისი კავშირი მხროვნებასა და მის ფორმებთან, ხდება ეკრანული „რეალობის“ კვლევა იბექტურ რეალობასთან კავშირში და თავად ეკრანული სახის „არსი“ „სოციუმის“ სფეროში, მისი ფუნქციური როლი არსებულ სოციალური სისტემის საერთო კულტურაში.

თუმცა, გასათვალისწინებელია სხვა მოსაზრებებიც ხელოვნების ბუნების, თვისებრიობის შესახებ. როგორც ვოლტერი ამბობდა, „დროა, მოვეშვათ ცხოვრებაზე ფილოსოფიურ მსჯელობას და საქმე ვაკეთოთ“.

„თოქენი და სტოკის“ № 2

ბჰანცა ღვინჯილია

გმირთა ტიპოლოგიის პრობლემა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებში „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“

ზ. ფალიაშვილის ოპერების („აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“) მოქმედ პირთა ტიპოლოგიის საკითხი, ერთი მხრივ, მოიპოვებს ევროპული მუსიკალური რომანტიზმის საოპერო ესთეტიკის ჩრილში, მეორე მხრივ კი — ქართულ ეროვნულ ცნობიერებასთან კავშირში.

საგულისხმოა, რომ დასმული პრობლემის თვალსაზრისით, ფალიაშვილის შემოქმედება, პირველ რიგში, გერმანული რომანტიკული ოპერის ტრადიციასთან, კერძოდ, ვებერის „Freischutz“-თან შეიძლება დაეკავშიროთ, შედეგობაში გვაქვს ოპერების კონტრასტული და, გარკვეულწილად, კონფლიქტური ტიპაჟი. ნაღვლიან ეთერს და მაროს მზიარული მარეხი და ნანო უპირისპირდებიან, რაც გვაგონებს ვებერის გმირებს, ავატას და ანხენს. პასიურ აბესალომს, მეოცნებე მალხაზს — უფრო ქმედითი და ბოროტი, თუმცა ვაგაკური და ნებისყოფით სავსე მურმანი უპირისპირდება, რომელიც ასოცირდება, შესაბამისად, კასპართან. მიზანშეწონილია, პირველ რიგში, მიიწი კონფლიქტური სანყისის საკითხი გამოვყოთ, რადგან ვფიქრობთ, რომ ფალიაშვილის ოპერებში იგი ლირიკულთან შედარებით, ეროვნული მხატვრული ცნობიერების თვალსაზრისით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს; ეს აიხსნება იმით, რომ ქართული კომპოზიტორის ოპერებში „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ კონფლიქტური პერსონაჟების მუსიკალური დახასიათების პრობლემა მეტად თავივნურად არის გადაწყვეტილი. თუკი მუსიკოსმცოდნე ქ. ბაქრაძე საკანდიდატო დისერტაციოში — „კონფლიქტების პრობლემა ადრე რომანტიკულ ოპერაში“, გერმანულ რომანტიკულ ოპერებში თვით ინტონაციურ დონეზე ასახულ, პერსონაჟების კონფლიქტურ დამოკიდებულებებზე მო-

უთითებს (რომელიც, საბოლოოდ, მკვეთრად აპოლარიზებული), ფალიაშვილის ოპერების მოქმედების განვითარების პროცესში პერსონაჟების მუსიკალური დახასიათების მკვეთრი პოლარიზება არ ხდება, რაც სწორედ კონფლიქტური გმირების თავისებური ბუნებით აიხსნება. ეს, პირველ რიგში, „დაისის“ მიმართ ითქმის, სადაც კიანო ძალზე ორგანულად არის დაკავშირებული ოპერის ლირიკულ ხაზთან და უნებლიედ ხდება სასიყვარულო სამუთხედის გმირი. იგი თავისი არსით დადებითი პერსონაჟია. კონფლიქტური ხაზების ურთიერთდამოკიდებულებას ეს თავისებურება უფრო სინტერესოდა გამოვლენილი „აბესალომ და ეთერი“, სადაც მურმანი, როგორც კონფლიქტური სახე, ერთის მხრივ, ტრადიციული გერმანული ოპერის ტრადიციულ ნიშან-თვისებებსაც შეიცავს და, ამავე დროს, ეროვნული ცნობიერების კონტექსტშიც აღიქმება. ფალიაშვილის პერსონაჟები ერთმანეთთან „აბესალომ და ეთერი“ სიყვარულის და „დაისი“ სიყვარულისა და პატრიოტიზმის მაღალეთიკური გრძნობებით არიან დაკავშირებულნი, რაც კონფლიქტის პრობლემას ზოგადად, კონკრეტულად კი — პერსონაჟების მეტოქეობას თავისებურ ხასიათს ანიჭებს. ზემოთქმულთან კავშირში, ინტერესს მოკლებული არ უნდა იყოს უარყოფითი პერსონაჟის პრობლემაზე უფრო დეტალურად „აბესალომ და ეთერი“ შევსწავლით. უარყოფითის, ბოროტის, ეშმაკისუფლის საკითხის ნაშთიკა ოპერაში, ერთი მხრივ, მუსიკალური რომანტიზმის საოპერო ესთეტიკასთან, მეორე მხრივ კი — ეროვნულ ცნობიერებასთან გვაკავშირებს. მოვიგონოთ, რომ მუსიკალური რომანტიზმის ესთეტიკაში ერთმნიშვნელოვანად გაძლიერდა ინტერესი ბოროტების, როგორც ერთგვარი ფენომენის მიმართ, რამაც ბუნებრივად წამოსწია წინა პლანზე ლუციფერული სანყისის მნიშვნელობა თავისი ორივე ასპექტით. ერთი მხრივ, — „ბოროტება“ გმირის არსში, მის ბუნებაში ობიექტურად არსებობს (სამიელი, კასპარი, მეფისტოველი), მეორე მხრივ კი პერსონაჟი ბოროტ ძალასთან გარიგების ობიექტი ხდება (მაქსი, ფაუსტი). რომანტიზმის მიმართულდამ „განპანათლებლური“ საუკუნის მონების კულტს „ირაციონალურის“, „მიღმურის“, „ფანტასტიკურის“ სანყისები დაუპირისპირა, რაშიც ლუციფერული სანყისის წინ ნაშინევაც იგულისხმება. ამასთან დაკავშირებით, საგულისხმოა, რომ ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“ ხალხურ ეპოსთან შედარებით, ზოგადად რეალური და ფანტასტიკური სანყისების ასეთი მკვეთრი დაპირისპირება არ ხდება. თვით მურმანის, როგორც „ბოროტების“ განსახიერების მუსიკალური დახასიათებაც მეტად თავისებურია, რაც, პირველ რიგში, ეროვნული მხატვრული ცნობიერებით უნდა იყოს განპირობებული.

„ოცნება და სხვა“ № 2

გერმანული რომანტიკული ოპერის ტრადიციის მსგავსად, მურმანის, როგორც უარყოფითი პერსონაჟის სახე მკაფიო და დინამიკულია (მოქმედების მანძილზე მისი სახე, ინტერული თვალსაზრისით, ფსიქოლოგიურად მხატვრულ-ალბიზებულია). აქ კომპოზიტორმა ფაქტობრივად გერმანული რომანტიკული ოპერის ამ ტიპის პერსონაჟების დამახასიათებელ სპეციფიკურ ხერხებს მიმართა, მათ შორის — მუსიკის მკაცრი პირქუში ხასიათი, რიტმული სანწყის გამახვილება, დეკლამაციური მელოსი, დისონანსული, ალტერირებული პარმონიები, გადაადებული სამხმოვანების მიმდევრობა, მთელტონინაჟი გავა. ამ ტრადიციულ სახეებთან მას აგრეთვე ორსახივანი ბუნება აკავშირებს, რომელიც, ერთი მხრივ, ისწრაფვის იდეალურისაკენ და ამავე დროს, „ცოდვისაკენ“ და ზნეობრივი კომპრომისისკენაა მიმართული, რაც ამ სახის შინაგან პარმონიულობას არღვევს და უნებლიედ გვაგონებს ბაირონის „კაენს“, გოეთეს „მეფისტოფელს“, ვებერის სამიელის თვით კასპარის, ცნობის ფავსტურ და მეინსტოფელურ კარგად ცნობილ მხატვრულ სახეებს. მიუხედავად ზემოთქმულისა, ზ. ფალიაშვილის ოპერაში მურმანი, როგორც ბოროტების სანწყის განსახიერება, ფიქრობთ, მეტად სანტერესოდ და არაორდინალურადაა გახსნილი სწორედ ეროვნული ცნობიერების წყალობით. კერძოდ — „აბესალომ და ეთერში“ დასაფლეთვერობული რომანტიკული ოპერებისაგან განსხვავებით, სახეთა მკვეთრი პოლარობაცია და კონფლიქტური დამოკიდებულება არ გვხვდება, რაც, მნიშვნელოვანწილად, სწორედ მურმანის სახის თავისებური ინტერპრეტაციის უკავშირდება. ამ პერსონაჟისათვის ინტონაციური კონფლიქტურობა დამახასიათებელი არაა, რადგან სიყვარულის გრძნობა ამ გმირსაც აკეთილშობილებს. ოპერის IV მოქმედებამდე იგი არა კონფლიქტურ სახეებთან შეჯახების გზით, არამედ მონოლოგური თვითგამოხატვის ფორმით იხსნება. IV მოქმედების აბესალომისა და მურმანის დუეტში ინტონაციური კონფლიქტის წარმოქმნის სანაცვლოდ მურმანისა და აბესალომის პარტიების თანდათანობით ინტონაციური დახლოებაც კი ხდება — ტაქტის ძლიერ დროებზე თანხვედრა, მერვედების სწრაფი მოძრაობები, წყვეტილი ფრაზები, საბოლოო ჯაშში, მურმანი მაინც არ აღიქმება ერთმნიშვნელოვნად ბოროტების განსახიერებად, რადგან სიყვარულის გრძნობა მასაც აკეთილშობილებს. ეს მომენტები დგება დუეტში, იგი თავს იჩენს წინასწარგანწირული მურმანის სულიერ განცდებში (უფრო გაშლილი ჟღერადობა, მინორული კილი). ამგვარად, სწორედ მურმანის სახის ინტერპრეტაციის თავისებურებით არის განპირობებული ის, რომ ევროპული რომანტიკული ოპერებისთვის დამახასიათებელი მკვეთრი პოლარობაცია ზ. ფალიაშვილის ოპე-

რაში არ გვხვდება. აქ ორი სხვადასხვა სახეობრივი-ინტონაციური სფერო გარკვეულად შერიზილებულია, მეტიც, IV მოქმედების დუეტში ამ სახეების ერთგვარი ურთიერთგადაცვლაც ხდება. ამგვარად, ჩვენი შრომა, ის, რაც მურმანის, როგორც კონფლიქტურ პერსონაჟს, ასე გამპარჩევს ევროპულ მუსიკალურ რომანტიკაში ბოროტი სანწყის მქონე გმირებისაგან, დასაყრდენს მოკვებს სწორედ ეროვნულ ცნობიერებაში, განსაკუთრებით, ეროვნულ საზღაპრო ფოლკლორში, სადაც პრაქტიკულად არ ვხვდებით პერსონიფიკირებულ ლუციფერულ სანწყის, აბოლოტური ბოროტების ფენომენს; სხვადა შორის, ეს ძალზე საგულისხმო თავისებურებაა ჩვენი ეროვნული პოეტური ფოლკლორისა.

თუ უფრო განზოგადებულ, ფილოსოფიურ პლანში შევხედავთ საკითხს, საზგამოთ უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ პოეტურ ფოლკლორში ასახული, ქართველი ერის მიერ აღქმული სამყაროს სურათი, მისი კოსმოგონია თავისი ბუნებით მეტად პარმონიულია და გამთლიანებული, რაც კონფლიქტური სახეების პოლარობაცით და შეტაკებით კი არ იქმნება, არამედ მათი ურთიერთდახლოებით.

ამგვარად, ქართული ცნობიერების და მსოფლანქმის ეს თავისებურება დასაყრდენს სწორედ ეროვნულ წიაღში მოკვებს. განსაკუთრებით საინტერესო ამ მხრივ ქართული საზღაპრო ფოლკლორი აღმოჩნდა; ბოროტი სანწყის მატარებელ პერსონაჟებში რომელიც დადებითი თვისება აუცილებლად ხდება შინაგანი სულიერი წინააღმდეგობის საფუძველი. პერსონიფიკირებული ბოროტების სიმბოლო, ეშმაკისებელი სანწყის, რომელიც თავად ეშმაკის ან დევის სახეშია გამოვლენილი, დადებით თვისებებსაც მოიცავს. მეტწილად ისინი კეთილი გმირების მეკავშირებადაც გვევლინებიან და, საბოლოოდ, თვით სიმპათიასაც იმსახურებენ. ასე მაგ.: ქართულ ხალხურ ზღაპარში „ეშმაკის ლაგამი“ ეშმაკი ტუნენს მანკიერი თვისებებისაგან განკურნავს, ზღაპრის „ხუთკუნჭულას“ მომთმენი და შემნდობი დევი მუდამ იცავს თავს ხუთკუნჭულასაგან, ზღაპრის „გაუტყნარი ხელმწიფის“ დევი ეხმარება კიდევ ზღაპრის მთავარ გმირს — მეფის უმცროს ვაჟს, ზღაპარ „ფაშაუნდის“ დევი სტუმართმოყვარე, ბრიყვი და მომნდობია, ამის გამო, მას სხვა გმირები ერეკენ კიდევ. საგულისხმოა, რომ ამ ზღაპრის დასაწყისში მხატვრული პერსონაჟები შეპყრობილი არიან ბოროტების ჩადენის სურვილით, ფინალისაკენ კი მათ ბუნებაში გარკვეული დადებითი თვისებებიც გამოიკვეთება და ეშმაკების თუ დევების ერთგვარი გაკეთილშობილება ხდება.

ეროვნული ცნობიერება განსაზღვრავს, ჩვენი აზრით, ზ. ფალიაშვილის ოპერების ლირიკული (დადებითი) სახეების გარკვეულ თავისებურე-

ბებს. ლირიკული მუსიკალური სახეები, რომლებიც სტილურად მთლიანად რომანსიდანაა ამოზრდილი, უდავოდ ასოცირდებიან ეროვნულ მხატვრულ ლიტერატურაში, პირველ რიგში, ლირიკულ რომანტიკულ სახეებთან. ამაღლებული სიყვარულის გრძნობა, რომელიც ეროვნულ პოეტურ ფილელორში — „ეთერიანი“, „თავფარავნულ ქაბუკში“ იჩენს თავს — ზ. ფალიაშვილის გმირებსაც გამოარჩევს. აბესალომის სახესთან დაკავშირებით კი ასოციაციურად ნ. ბარათაშვილის პოეზია შეიძლება გავისინოთ, რადგან ქართველი რომანტიკოსის ლექსებში სატრფილი სიშორით გამოაფრებული სიყვარულის გრძნობა ტრაგიკულ განცდამდეა ამაღლებული. ქართულ მხატვრულ ლიტერატურაში დაკვიდრებული სიყვარულის ბუნების შესახებ მეტად საგულისხმოა კ. კაპანელის ნაშრომები: „სიყვარულის ყოველთვის უნდა იყოს სასვე ექსტაზის გრძნობით, სიყვარულის ობიექტი ხშირად არ უნდა იცვლებოდეს. ეს ორი დებულება სიყვარულის ფსიქოლოგიისა, მოთხოვის შორეულ ტრავლებს: „შორით ბნედა, შორით კვდომა, შორით დაგვა, შორით ალვა“ — აი, მიჯნურობის რეალური პროცესი“ (1).

ამჯერად შევხებით ქალთა ტიპებს და, უფრო ზოგადად, ქალურ სანყის, რომელიც ფილოსოფიურად განზოგადოებულ კატეგორიად აღიქმება და ევბერიანდ მოყოლებული, მუსიკალური რომანტიზმის ესთეტიკაში უდიდეს მნიშვნელობას იძენს, იგი უმთავრესად სწორედ ოპერების ლირიკულ ხაზს აერთიანებს და ლირიკული ინტონაციურიობის გაძლიერებას განაპირობებს. ევროპული მუსიკალური რომანტიზმის ეს ტენდენცია უდავოდ აისახა ზ. ფალიაშვილის ოპერებში. ქალური სანყის, რომელიც მის ოპერებში, ცხადია, ლირიკულ ხაზთანაა დაკავშირებული, მაქსიმალად ავატას მსგავსად, აბესალომ და ეთერს, მალხაზსა და მაროს აერთიანებთ. ეს სანყისი ამ გმირების ზემოთ დასახელებული პერსონაჟების გრძნობებში იდეალურიობისაგან, სრულყოფისაგან, მშვენიერებისაგან სწრაფვას გამოხატავს. ამ კუთხით ზ. ფალიაშვილის ოპერები არა მარტო ევროპული მუსიკალური რომანტიზმის ესთეტიკას, არამედ ეროვნულ ცნობიერებას უკავშირდება. ვეფქრობთ, ეს თავისთავად ნაცნობი პრობლემა მეტად საინტერესოდ და დამაჯერებლად არის გახსნილი ლიტერატურათმცოდნე გ. მურულუას ნაშრომში „ქართული მსოფლმხედველობა და განათლების სისტემა“. იგი მსჯელობს როგორც ქალის ფენომენზე, ასევე ქალურ სანყისზე, როგორც მშვენიერების სიმბოლოზე: — „ქალის პატივისცემა, ქართული სულის ეს გამოხატულება, ასევე საგანგებოდ გამოსარჩევია: — სრული საფუძველი ჰქონდათ (და აქვთ) ელაპარაკათ ქალის კულტის არსებობაზე საქართველოში... მაგრამ სხვაგვარადაც შეიძლება შევხე-

დით ამ ფენომენს: თავად ქართველი უკაცის სული „ისტორიულად“ და „გენეტიკურად“ ატარებდა ქალის, ვითარცა სიცოცხლის, შემართებისა და მშვენიერების სანყისის ძლიერ განცდას და ყოველთვის არაა იგი მიღლი სიწმინდა მაღლი, რასაც ზემოთ ჩამოთვლილი სახელები გამოხატავენ“ (2).

ქალთა ტიპებთან დაკავშირებით, ფალიაშვილის განახილველ ოპერასთან, კერძოდ, „დაისთან“ დაკავშირებით, შევეხებით მუსიკალური რომანტიზმის ისეთ მყარ ტენდენციას, როგორცაა ბუნების სიმბოლიკით გმირების ფსიქოლოგიური მდგომარეობის ხაზგასმა. „დაისში“ იგი ღამის რომანტიკასთან დაკავშირებული განცდის საერთო კონტექსტში უნდა იყოს აღქმული. ოპერის „ღამის რომანტიკა“ (რომელიც კონკრეტულად ბუნების სიმბოლიკით გმირების სულიერი განცდების გადმოცემის თავისებურებებს ქართულ ლიტერატურაში. კვლავ გავისინოთ „მუშანიკის ნაშბა“, ასევე რუსთაველის უკვე აღნიშნული პოემა — ავთანდილის სატრფილთან დაშორების სცენა სიმბოლურად ზამთრის პეიზაჟით არის გადმოცემული, საბოლოო გამარჯვებით გამოწვეული სისარული კი — განახლებული ბუნების აღწერით.

ამგვარად, ფალიაშვილის ოპერებში „აბესალომ და ეთერი“ და „დაისი“ შენარჩუნებულია რომანტიკული ოპერის ტიპოლოგია, ხშირს განანიშნავს ტენორული და ბარიტონული ტრადიციული ამპლუა (აბესალომი და მალხაზი — ტენორები, მურმანი და კიპო — ბარიტონები), ქალთა პერსონაჟები კი — უმთავრესად სოპრანოსათვის არიან განკუთვნილი (გამონაკლისია ნანო — მეცო-სოპრანო).

გმირთა ტიპოლოგიის პრობლემა ზაქარია ფალიაშვილის ოპერებში მეტად საინტერესოდ არის გადამწყვეტილი და როგორც ანალიზმა ცხადყო, გათვალისწინებულია ევროპული საოპერო ტრადიცია და ასევე მასში აღბეჭდილი ეროვნული ცნობიერება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კ. კაპანელი. „ქართული სული ესთეტიკურ სახეებში“, თბილისი, 1996, გვ. 79.
2. გ. მურულუა. „ქართული მსოფლმხედველობა და განათლების სისტემა“, თურნალი „რანი ვართ ქართველი“, 1998, №5, გვ. 7-9.

ირინე
სხირტლაძე

იაპონური თეატრის საწყისები

ძნელად თუ მოიძებნება ამჟვეყნად ადამიანი, რომელსაც სულ მცირე წარმოდგენა მაინც არ ჰქონდეს იაპონიასა და მის უძველეს კულტურაზე, ვიქრობ, არ არსებობს კულტურის სფერო, სადაც იაპონელებს არ ეთქვათ თავისი სიტყვა. სილამაზისა და დაბეწილობისკენ ლტოლვა, იაპონელს სისხლსა და ხორცში აქვს გამჟღავნებული. სამაგალითოა ის სათუთი დამოკიდებულება ტრადიციებისადმი, რითაც სამართლიანად ამაყოფნენ. ყველაფრის ჩამოთვლა ძალიან შორს წაგვიყვანდა, ამიტომ მოკლედ შევხებები იმ საწყისებს, რომლის საფუძველზეც აღმოცენდა საყოველთაოდ ცნობილი და ეროვნული თვითმყოფადობის ბრწყინვალე ნიმუში — იაპონური კლასიკური თეატრი, რომელიც წარმოგვიდგება „ნოს“, „ჯიორურის“ და „კაბუკის“ თეატრების სახით და რომელთა წარმოშობის ფორმებს ძალიან ღრმა წარსულში გადავყავართ. ცხადია, რომ ჩამოთვლილი თეატრალური ფორმები თავიდანვე ამ სახით არ მოგვევლინებოდა და ყოველივე ამას წინ უძღოდა ხანგრძლივი და მეტად საინტერესო, პერიპეტუებით აღსავსე გზა. მამ საიდან იღებს სათავეს კლასიკური იაპონური თეატრი?

თვალის ერთი გადავლებაც საკმარისია იმისთვის, რომ დაბეჭდვით ვთქვათ: იაპონური თეატრის ისტორია სათავეს ლეგენდებსა და ეპოსში იღებს, რომლის ფესვებაც ფართოდ იყო გადაგებული უბრალო ხალხის ნიაღში და

რომელთაც ეკუთვნის პირველი, ასე ვთქვათ, თეატრალური ფორმების აღორძინება, რამაც შემდგომში არისტოკრატიულ საზოგადოებაშიც შეაღწია: ითვლება, რომ ეს პერიოდი წარმოადგინა ის პერიოდი უკავშირდება (ჩ.წ.აღ. VII-XIII სს.) — რომელიც ადრეული ფეოდალიზმის ეპოქას მიეკუთვნება. ამ ეპოქის თეატრალური წარმოდგენები მეტად პრიმიტიული იყო და მუსიკის თანხლებს საცეკვაო თეატრალური ნარმოდგენის და პანტომიმის ფორმას ატარებდა.

ყოველივე სათავეს მითოლოგიიდან იღებს. სწორედ მითებში შეგვიძლია ვეძებოთ თეატრალური ხელოვნების პირველი ჩანახაზი, რომელიც შინტოისტური მითებიდან წარმოიშვა. მითის თანახმად, ქალღმერთი ამატერასუს თავის ძმასთან — სუსიროსთან მოუვიდა უთანხმოება და ცის მღვიმეს შეაფარა თავი. მასთან ერთად გაუჩინარდა მზეც! ღმერთებმა გადაწყვიტეს გამოეკვებულს წინ მოენყობა წარმოდგენა, რომელიც ამატერასუს ყურადღებას მიიპყრობდა და გარეთ გამოიტყუებდა, ქალღმერთმა ამე-ნო იძულებულად ამობრუნებულ როფზე ცეკვა შეასრულა. ხელში შუბი და ბამბუკის ღერო ეჭირა. საცეკვაო ადგილი ყვავილებით და ჩირაღდნებით მოირთო, გამოეკვებულს გარშემო კოცონი გაჩაღდა, წარმოდგენა დიდებულნი და მეტად მთაბებქდავი გამოვიდა. როდესაც ექსტაზში შესულმა ამე-ნო იძულებულად ტანსაცმლის გახდა დაიწყო, მაყურებელს ღმერთების აღტაცების შეხებილები და სიცილი აღმოხდათ. ამატერასუს ყურადღება, მართლაც, მიიპყრო გარედან შემოსულმა მხიარულების ხმა და მღვიმედან გამოიხდა. ეს საკმარისი აღმოჩნდა ღმერთ ტაჯიკაროსთვის, რათა მისთვის ხელი ჩაეცვლო და გარეთ გამოეყვანა. უფრო გვიანდელი დროის აღწერისას ნახსენებია სასახლის — კარის დღესასწაული „სულის სიმშვიდე“, სადაც „სარუმეს“ შემსრულებელი ქალი ხელში შუბითა და ბამბუკის რტოთი ამოტრიალებულ როფზე ასრულებს თეატრალურ ცეკვას. ამრიგად, შესაძლებელი ხდება, გამოიყოს იაპონური თეატრალური წარმოდგენების საყოველთაო ფესვი. ამ დასკვნის გასამყარებლად გავეცნოთ კიდევ ერთ მითს ღმერთებზე — ჰოჰოსურისა და ჰოჰოედომზე — რომლებიც ძმები იყვნენ.

ერთი მეტად მარჯვე მეთევე იყო, მეორე კი — ასევე მარჯვე მონადირე, მათი სიძარჯვე ჯადოსნურ აწყესსა და ჯადოსნურ მშვილდ-ისარში მდგომარეობდა. ერთხელ ძმებმა ჯადოსნური ნივთების გაცვლა გადაწყვიტეს, მაგრამ ჰოჰოდემი ცუდი მეთევე გამოდგა და აწყესი წყალში ჩაუვარდა. ჰოჰოსური განრისხდა და მხა აწყესის მოსაძებნად ზღვის ფსკერზე გაგზავნა,

„თეატრი და სხვა“ № 2

თან გააფრთხილა, რომ მის გარეშე უკან არ დაბრუნებულიყო. ზღვის მბრძანებელმა ჰოპოდეში თავისთან სამი წლით დაიტოვა სტუმრად, თან ალუთქვა, რამე წასვლისას აუცილებლად დაბრუნებად ვადოსნურ ანექს ზღვის ფსევრზე სტუმრობისას ჰოპოდეში მბრძანებლის ასულს შეუყვარდა და როცა მისი წასვლის დრო დადგა, ქალმა მას საჩუქარი უბოძა: „ზღვის მიქცევის სული“ და „ზღვის მიქცევის სული“. ჰოპოდეშის ძმა მეტად ცბიერი გამოდგა და ანექსის სანაცვლოდ მშვილდ-ისარი აღარ დაბრუნა. უსამართლობით აღშფოთებულმა ჰოპოდეშიმ ზე აღაპყრო „ზღვის მიქცევის სული“. დახრბობის შიშით შეპყრობილი ჰოპოსორი ძმას ნითების დაბრუნებას შეპირდა. ჰოპოდეშიმ ახლა „ზღვის მიქცევის სულს“ აღმართავს ზვიეთ და წყალი უსუქიცვავ. ვერაგამ ჰოპოსორიმ ამჟერადაც გაანზილა მონადირე, უბო მსახურებს და ძალით დაიმორჩილა ძმა, მაგრამ ჰოპოდეშიმ ამჟერადაც გამოიყენა საჩუქარი. წყალი ნელ-ნელა ნთქავდა ჰოპოსორის და მაშინ მან გადაარჩინის სანაცვლოდ ძმას პირობა მისცა, რომ მისი მცველი და მსახური გახდებოდა, სახეზე ნითელ თიხას წინსვამდა და ცეკვით განასახიერებდა, როგორ იხრჩობოდა ზღვაში ადამიანი. VII ს. სასახლის კარზე არსებობდნენ მასხარა მცველები „ჰაიტო“, რომელთაც ევალუბოდათ სამსახიობო ოსტატობის გამოყენებით ადამიანის დახრჩობა განესახიერებინათ. ისინი შიშვლდებოდნენ და თეძოებზე წინსაფრის ამარა რჩებოდნენ, სახეზე ნითელ თიხას იხვამდნენ და ჟესტებით და მიმიკით გადმოსცემდნენ, როგორ ცდილობს ადამიანი დაუშლტეს აბობოქრებულ ტალღებს. ამენო იძუროს მიერ შესრულებული ცეკვა და ჰაიტოს პანტომიმმა უკვე შესაძლებელი განვიხილოთ, როგორც თეატრალური წარმოდგენა, რადგან მასში პლასტიკასა და ჟესტთან ერთად არის სიუჟეტი, მოქმედების განვითარება და კულმინაცია.

ზემოთ ხსენებული ამენო იძუროს ცეკვა ასევე გვხვდება კავურაში (ძველი მისტრიები, რომელიც შინტოს კულტთან არის დაკავშირებული). აღსანიშნავია, რომ კავურამ თითქმის უწყველად მოაღწია ჩვენს დრომდე და უშუალო კავშირი აქვს ნოს თეატრთან, რომელიც ხშირად გამოიყენება კავურას სცენებში.

კავურაში თხრობით ხერხად გამოიყენება ორი ნახევარგუნდი ან ერთი მთლიანი გუნდი და სოლისტა — რაც მომავალში იაპონური თეატრისთვის ტრადიციული ხდება: კავურაში სიუჟეტი უშუალოდ მუსიკითა და ცეკვით გადმოიცემა. მომავალში ნოს თეატრი გამოიყენებს კავურას ქორეოგრაფიას და ნაწილობრივ, მუსი-

კას. თუკი გავითვალისწინებთ იმას, რომ ნოს თეატრში ძალიან ბევრ პიესას საფუძვლად შინტოსტური ლეგენდები უდევს და ძალიან ბევრი მისტრიოლი პიესა აქვს, სადაც მთავარ გმირებად ლეოტები გვევლინება, მაშინ აშკარად ბევრ საერთოს დავინახავთ ამ თეატრსა და კავურას წარმოდგენას შორის.

კავურას პარალელურად იაპონიაში შინტოსტური „ცერემონიალური წარმოდგენის“ უანრი ვითარდებოდა — ეს იყო გიგაკუ. ეს უანრი VI ს-ში შეიქმნა და იაპონიაში ინდოეთიდან შემოვიდა. თავდაპირველად ის რიტუალურ ცეკვას წარმოადგენდა, რომელიც რომელიმე ლეოტების წინ სრულდებოდა. ეს წარმოდგენები, განსაკუთრებით იმითაა საინტერესო, რომ მათ იაპონიაში ნიღბები შემოიტანეს. ეს ნიღბები ძვირფასი ხისგან მზადდებოდა და სიმბოლური ფერებით იღებებოდა. სავანაულთა, რომ VIII ს-ში განვითარებული გიგაკუს ნიღბების დამზადების ხელოვნება კავურას ნიღბების დამზადების ტრადიციას ეყრდნობოდა. ეს ნიღბები იაპონელელებისთვის გასაგებ შტრიხებს ატარებდა. ნოს თეატრის განზოგადებული ნიღბებისაგან განსხვავებით, გიგაკუს ნიღბები ძალიან დეტალურია, ყველა წვრილმანი და მიმიკა საგულდაგულთადაა დამუშავებული.

გიგაკუს ზოგიერთი პერსონაჟი, მოგვიანებით გადადის იაპონურ კლასიკურ თეატრებში. მათში, აგრეთვე, გამოიყენება გიგაკუს ცალკეული ნომრები და სცენები. იგი იმ წარმოდგენად გვევლინება, რომელიც თავდაპირველად მხოლოდ საკულტო წარმოდგენის სახეს ატარებს, მაგრამ იაპონურ ნიადაგზე მოხვედრისას მაღალი საზოგადოების თეატრად იქცა.

გიგაკუსთან ერთად იაპონიაში ბუგაკუს („მუსიკალურ-საცეკვაო დრამა“) უანრიც ყვარდა, გიგაკუსგან განსხვავებით ბუგაკუს წარმოდგენა წმინდა ქორეოგრაფიულ ხასიათს ატარებდა და ერთ-ერთ ადრეულ და ევბოტიკურ უანრს მიეკუთვნება იაპონურ თეატრალურ ხელოვნებაში.

ტექნიკურად ძალიან რთული და საგულდაგულად დამუშავებული ცეკვის სქემა, შესრულებისას სხეულის ვირტუოზულ პლასტიკას და ტექნიკის სრულყოფილებას მოითხოვდა. ბუგაკუს წარმოდგენებში, მსახიობები, ნიღბებით გამოდიოდნენ, მაგრამ ეს აუცილებელი არ იყო.

მუსიკა და ცეკვა, ნეს-ჩვეულებების და რიტუალების აუცილებლად ატრობუტს წარმოადგენდა და მთელს იაპონიაში ჯერ კიდევ უძველესი დროიდან იყო გავრცელებული. იაპონიის სხვადასხვა რაიონების ცეკვა და მუსიკა ბუგაკუში ერთ მთლიან ელემენტად გაერთიანდა.

ბუგაკუს ცეკვები ძირითადად, ღია ცის ქვეშ, ტაძრებისა და სასახლის ტერიტორიაზე აშენ-

ბულ სპეციალურ ხის ფიკარნაგებზე სრულდებოდა. ფიკარნაგს გარს, დაბალი ხის ბარიერი ერტყა, რომელიც ხასხასა ნითელი ლაქით იყო დაფარული, ხოლო მის ქვედა ნაწილს ცისფერი ქსოვილი ეკრა. ბუგაკუს ცეკვებში ძალიან ფერადოვანი ტანსაცმელი და ნიღბები გამოიყენებოდა, რასაც დღევანდელ კლასიკურ თეატრშიც ვხვდებით.

თეატრალური სანწყების ყველაზე გვიანდელ ფანრად სარუგაკუ მოიხსენიება. ის პირველი კლასიკური თეატრის ყველაზე მთავარი წინამორბედი. ტერმინი „სარუგაკუ“ წმირად, როგორც „მაიმუნობა“, „მაიმუნების თამაში“ ისე ითარგმნება. VIII ს-ის დასაწყისში იაპონიაში შეიქმნა სახელმწიფო უწყება სარუგაკუ-ტო ჩინური ცეკვის, მუსიკისა და აკრობატის დახურული სკოლის მიზაძეთ.

ზემოთ ჩამოთვლილ ყველაზე სიცოცხლისუნარიან სახეობათა შორის მინც სარუგაკუ აღმოჩნდა. სხვა თეატრალური ფანრებისგან აქუსუ-არებით, ნიღბებით, გუნდით, გამდიდრებულმა სარუგაკუმ კლასიკური იაპონური თეატრის ფორმები მიიღო და ამ ფაქტს, უპირველეს ყოვლისა, იმას უნდა უმაძღოდეს, რომ იმდროინდელი თეატრალური ფანრებისგან განსხვავებით, რომელიც გამომხატველობის საშუალებად ქორეოგრაფიას მიიჩნევდა, სიტყვას მიანიჭა უპირატესობა, როგორც წარმოდგენის უმთავრეს ელემენტს.

სარუგაკუს პირველი აღწერილობა, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია გვხვდება XI საუკუნის ჩანაწერებში. პისეების თემატიკის საფუძვლებს იმდროინდელი საყოფაცხოვრებო სცენები წარმოადგენს. ეს არის ფარსული სცენები, რომლებსაც მსახიობები იმპროვიზაციით ასრულებდნენ და მათ მოკლე კომიკური დიალოგები ან მონოლოგები ახლდა. ამრიგად, ჩვენ უკვე შეგვიძლია აღვიქვათ სიტყვა, როგორც დრამატული გამომსახველობის ხერხი. სწორედ ამით განსხვავდებოდა სარუგაკუ სხვა ფანრებისგან, სადაც ცეკვა, უესტე, პოზა და მიმიკა კვლავ უმთავრეს დეტალებად რჩებოდა. გარდა ამ სცენებისა სარუგაკუს წარმოდგენებში შეტანილ

იქნა აკრობატული ნორმები, კლოუნადე, ყოწგლიორობა, ბაგირზე სიარული, ფოკუსები და სხვა... სარუგაკუს წარმოდგენებში ძალიან მალე მოიპოვა უზრალე ხალხის და არისტოკრატის სიყვარული. დინახეს რა მონასტრების და ტაძრების მსახურებმა ხალხის ასეთი ინტერესი წარმოდგენებისადმი, სარუგაკუს მსახიობები თავიანთი მფარველობის ქვეშ მოაქციეს. ამ დროიდან სარუგაკუს წარმოდგენები საზოგადოებრივ-რელიგიურ დღესასწაულებში შეიტანეს, რათა ამით მრევლი მიეზიდათ. ტაძრების ტერიტორიაზე რიტუალებთან თანაარსეობა სარუგაკუს მსახიობებს საშუალებას აძლევდა გაცნობოდნენ რელიგიურ ტექსტებს და ლიტურატურას. სწორედ ამ ცოდნის მიღებამ განაპირობა სარუგაკუს ხასიათის შეცვლა — სატირული და საყოფაცხოვრებო სცენები რელიგიურ-ფილოსოფიურმა პისეებმა შეცვალა. ყოველივე ამის საფუძველზე სარუგაკუ XII ს-ში უწარმაშარ პოპულარობას იქნეს. ადრეული სარუგაკუს ფარსული ელემენტები კოიგენში გადაიხარდა; ეს იყო კომიკური ხასიათის იმპროვიზაციები, რომლებიც ანტრატის დროს იმართებოდა. დროთა განმავლობაში კი კოიგენი დამოუკიდებელ პისეებად იქცა, რომელიც დიალოგის ხასიათს ატარებდა და მთავარი როლი იმპროვიზაციებს ეთმობოდა.

სარუგაკუ ითვლება კლასიკური იაპონური თეატრის წინამორბედად — წინაპრად იმ თეატრისა, რომლის ანალოგი მსოფლიოს თეატრალურ სამყაროში არ მოიძებნება. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი რამ ნასესხებია ინდოეთიდან, ჩინეთიდან და კორეიდან, ხელოვნების ამ სვერომ შეიძინა თვითმყოფადობა, რომელიც მკვეთრად გამოყოფს მას სხვა თეატრებისგან თავისი სინატიფით, ფერადოვნებით და განუმეორებელი მომხიბველობით, რომელიც გულგრილს არ დატოვებს არცერთ მაყურებელს, რომელსაც ბედნიერება ხვდება წილად, — იხილოს წის, ჯიორურის ან კაბუკის თეატრის წარმოდგენა და წარუშლელ კავალს დატოვებს მის სულში.

გამომავალი ლიტერატურა

- V.A. Аюстон. „История Японской Литературы“. Владивасток. 1904 г.
Л.Д. Гришелова. „Театр современной Японии“. Москва, „Искусство“, 1977 г.
Кеган „Японский средневековый фарс“. Издательства восточной литературы. Москва. 1985 г.
ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ №3, 1986 წ.
Театр „Драматургия Японии“ – сборник статей под редакцией Конрада. Москва. 1965 г.

ვაკლა ურუშაძე

შექსიერის „რიჩარდ III“ მარჯანიშვილის თეატრში

„მაგრამ ვასო გოძიაშვილი — სამართლიანად სვამს კითხვას ეთერ გუგუშვილი, — არ არის ტრაგიკოსი მსახიობი ტრაგედიის ეპიკური ნედიმის, გმირულად ახალგაზრდა მონუმენტურობის ტრაგიკული ხარისხით გადმოცემის თვალსაზრისით და მან მაინც ითამაშა რიჩარდი?“ ეძებს რა პასუხს ამ კითხვებზე იგი გამოპყვავს მსახიობის შემოქმედების უფრო ადრეული პერიოდის სატრიკულ სახეებს — ლუარსაბს, რასულევს, ხელსტაჟოვს... სწორედ ამ სახეებზე მუშაობამ, მისი მხრივ, შეაგანძობინა ვასო გოძიაშვილს ხელოვნებაში მამოიღებელი საწყისის ძალა და მნიშვნელობა, ასწავლა ყოფილიყო დაუნდობელი, უკომპრომისო, ძლიერი თავის სოციალურ დასკვნებში, მწვავედ კრიტიკული მხატვრული სახის მიმართ დამოკიდებულება... „მისი სცენური გროტესკი იყო არა მხოლოდ სცილის მომგვრელი, არამედ დაუნდობლად მახვილი, გამზიადებულად შუშის მომგვრელი და, აქედან გამომდინარე — ეპიკური“.

„გენიალური მსახიობი“, სუბორბი, მასხარა... კრიტიკოსების უმრავლესობა სწორედ ასეთად ხედავდა გოძიაშვილის რიჩარდს. სცენდლის წინ მისთვის უფრო ბუნებრივი იქნებოდა არა ნახევარი სამეფოს შუპირება ერთი ცხენის სანაცვლოდ, არამედ ნერონის, სინანულით აღსავსე, შეძახილი: „ო, რა მსახიობი კვდებაო!..“ ათასგვარი გარდასახვა, ნიღბების ელვისებური ცვლა, ფარდის ნაოჭებიდან მოულოდნელი გამოცხადება, სიბნელეში უყვარი გაუჩინარება, ზუსტად გამოთვლილი და გამიზნული დარტყმები და იერონში — ყველაფერი ეს მართლაც რომ „დემონურ ძალას“ ანიჭებდა ვასო გოძიაშვილის გმირს, მართლაც გამზიადებულად საშოშა და შემზა-

რავს ხდიდა სცენაზე ამ, ისედაც ყველა ადამიანური მანერებებით შექმულ შექპირულ პერსონაჟს...

მაგრამ არსებობდა ამ როლის მეორე მხარეც: „ვასო გოძიაშვილს, — წერს ნ. კრიმოვა, — ახასიათებს განსაკუთრებული ოუმორი, რომელიც არ აძლევს მას შესაძლებლობას შექმნას ერთნიშნადი, სწორმართიანი სცენური ხასიათები“...

რიჩარდის შემთხვევაში სწორედ ეს თვისება ეხმარებოდა მსახიობს იშვიათი სიმკვეთრით წარმოეჩინა თავისი გმირის სულიერი სიმპონიუ და ამა-სთანავე ეგრძობინებინა მაყურებლისათვის თავისი პირადი დამოკიდებულებაც რიჩარდის მაგვარი „მო-როტი გენიას“ მიმართ.

ერთი ნაშთაც არ უტვია ყოფილიყო თავისი გმირის „ადეკვატი“, არ ეძებდა ბიროტში კეთილს, არ ცდილობდა მოეხასა მისი ადამიანებზე გაბოროტების რაიმე ფსიქოლოგიური მოტივი. ვასო გოძიაშვილი მკაცრად სჯიდა თავის რიჩარდს, სჯიდა დაცინვით, ირონიით, სარკაზმით, ამხელდა მის სრულ სულიერ სიცარიელეს, მის ადამიანურ არა-რაობას...

იმ სცენებშიც კი, სადაც რიჩარდი გამარჯვებას გამარჯვებზე ზეიმობდა, იგი მოკლე, მაგრამ მრავლისმთქმელი „შტრიხებით“ მიანიშნებდა მაყურებელს, რომ ტახტის ყოვლისშემძლე მძიებლისა და „გენიალური მსახიობის“ ნიღბს მიღმა იმალება სხვების შიშზე მოთამაშე თვითმარტყვია, აღვირა-ხსნილი და უსამსი ფიგლიარი.

„მივყარა, — იგონებს ვასო გოძიაშვილი, — ის სცენა, როცა ჩვენს დადგმაში რიჩარდი საკუთარ ჩრდილს, რომელიც თეატრალური პროექტორის მეოხებით სცენაზე ეცემოდა, დაცინვით უყურებდა და აფურთხებდა კიდევაც, ანდა, როცა მეუბნებოდა არდს სამეფო გვირგვინი თავიდან უყარებოდა და ჩემს კალთაში ჩაგორდებოდა. რიჩარდი განცვიფრებდა და გაოგნებული ბიჭივით დადიოდა და თითქოს ამბობდა: როგორ, ასე ჩქარა, ასე სწრაფად, ასე უმტკიუნელოდ? ანდა, როცა რიჩარდი გაიგებს ლორდ მასტინგის მკვლელობას, თითოშა დასტორის მას, მაგრამ როცა იფიქრებს თვალთმაქცობა საჭირო არ არის, მასტინგის მოკვითილ თავს ბურთითივი ესერის თავის მსლებლებს.“

ადამიანის ადამიანზე ძალადობის, ამ მოვლენის თვით არსის გამოშატველ, ჰოფმანისეულ გროტესკამედ აყვანილ სცენურ სახედ მოსჩანს ვასო გოძიაშვილის რიჩარდ III. ამ სახის ვანრული თავისებურება კიდევ უფრო ნათლად ისახება საქეტკალის დანარჩენი მოქმედი პირების ფონზე. ეს ფონი ზედმიწევნით კონტრასტული იყო. რიჩარდის გარშემო იყვნენ ტუშპირტი ადამიანური გრძობებივითა და გაცდებით აღსავსე პიროვნებები. ნიკოლოზ გორჩაკოვი წერდა ამის შესახებ: „ძნელია აღადგინო მორეული ნარსულის ადამიანთა ცოცხალი ნაკვთები, მით უმეტეს, რომ თვით შექპირმა ისინი ძალზედ სქემატურად აგვისახა. ეს ძნელი ამოცანაა ისეთი ძლიერი კოლექტივისთვისაც კი, როგორიცაა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი. და მოუხდავად ამისა, თეატრმა მაინც მიაღწია წარმატებას, ჩვენ ვხედავთ პერკოვ ბეკინგვის (კოტე დაუშვილი) თა-



სცენა სპექტაკლიდან

ნოს და გადანაცვითის ახალი ამოცანები". ეს სიტყვები ხომ შარლ დოლენს ეკუთვნოდა, რომელთანაც ერთად იგო-თეატრ „სპექტაკლ“-ს ქმნიდა: „მისი შემოქმედება მარტო პარიზით არ შემოიზღუდა ბოდა. წლების განმავლობაში იგი „სოფლიოს მოქალაქე“ იყო. დგამდა სპექტაკლებს ინგლისში, ფრენკში, ბელგიაში... 1929 წელს ნიუ-იორკს გაემგზავრა კომიკური ოპერის სცენაზე კლასიკური ოპერეტების დასადგმელად, შემდეგ ექსპერიმენტულ თეატრს ჩაუდგა სათავეში. ნიუ-იორკში მოუხდა მუშაობა.⁵ 30 წლების დასაწყისში კი სამშობლოში დაბრუნდა და პირდაპირ გაგანია კულექტივზაციის და პოლიტიკური პროცესების „მეჯლისზე“ მოხდა. სულ სხვა სამყაროს ცხოვრებას ნაზიარები ადამიანისთვის ძნელად დასაჯერებელი იქნებოდა, რომ ყველაფერი ეს ხალხის საკეთილდღეოდ... მარამ საერთო ცხოვრების ფერხულს მაინც უნდა აყოლოდა, სხვაგვარად ვინ მისცემდა უფლებას ემუშავა საბჭოთა აკადემიურ თეატრში. კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში მუშაობისას, მას არა ერთხელ მოუხდა თავისი ლიბრეტოს მტკიცება თანამედროვე ავტორების პიესების დადგმით. სავარაუდოა, რომ იგი დიდ შემოქმედებით სისარული განიცდიდა კარლო კალაძის „ლალის“ ან მიხეილ ჭიაურელისა და ლალო ასათიანის პიესის „1917 წელი“-ის გასცენიერების პროცესში. თანაც მისი შემოქმედების სწორედ ეს მხარე აღმოჩნდა ყველაზე დაუცველი. არა ერთხელ გამოიხატა მის მიმართ საყვედური პიესების არსის არასწორ გაგებასთან დაკავშირებით. ჭკუასაც არაგებდნენ, ზოგჯერ კი შეუძლებლსაც ითხოვდნენ მისგან, როგორც ეს იყო მ. პრევილიშვილის „ზავის“ დადგმის შემთხვევაში. დიდი სიწინაღობით აღინიშნა, რომ რეჟისორმა, მოუხედავად მისი დიდი სურვილისა, ვერ შესძლო მკაცრი გამოვლენა სპექტაკლში დადგმითი გიორის – ამირანის (კოტე დაუშვილი) ხასიათი და ამის გამო, იგი, მხატვრული ფერადობის თვალსაზრისით, ვერ გაუტოლდა სურგო ზაქარიასის მიერ, პრევილიშვილს შესრულებულ, ქვეყნის ფარული მტერის, თინიბუგის სახესი“.

რაც შეეხება კლასიკური დრამატურგიის დადგმებს, აქ მას ბადალი არ ჰყავდა კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში. აქ იგი ნამდვილად ითქვამდა სულს და ყველა ღონეს ხმარობდა იმისათვის, რომ სადადგმო და სამშურთულელო პრაქტიკიდან აღმოგზვრილიყო უკვე მოძველებული, დრო-მოჭმული სურნები და პრინციპები. ვასო გოძიაშვილის მოგონებებიდან ჩანს, თუ რა ბაღდაძე დულდა დროდადრო მის გულში, როდესაც იგი ხედავდა, თუ რაოდენ დაძლუშველია მსახიობისათვის, და აქედან გამოიძინა — სპექტაკლისათვისაც, უკვე სიხსლსა და ხორცში გამაჯდარი „ტრადიციული“ მტამები.

„ყოველგვარი“ რეპეტიციონე — იგონებს ვასო გოძიაშვილი — მან, მისთვის სრულიად უჩვეული, გამაყრებელი ყვირილით შეზანზარა მარჯანიშვი-

ვიმონონე სიყვერეს, გეორგ კლარენის (ტარიელ საყვარელიძე) კეთილშობილურ გულწრფელობას, მეფე ედუარდის (გიორგი ტატიშვილი) სახის ღრმა ფსიქოლოგიურ გაანერებას... ჩვენთვის ახლი და გასაგებია ლორდ სტენლის (დავით ქუთათელაძე) და ლორდ პასტინგის ფურცები და გრძობები... მედეა ვაფარიძემ ულდი ანას როლში შექმნა ბრწყინვალე სახე — სახე ქალისა და დედოფლისა, რომელმაც ნებაყოფლობით აიღო თავის თავზე რიჩარდის მიერ ჩადენილი ბოროტების დიდი ნაწილი. ფსიქოლოგიურად სრულიად გამართლებულია დედოფალ ელიო საბედის (ნათელა ავაქიძე) ღრმა განცდებით აღსავსე თამაში. არ შეიძლება გულთან ახლოს არ მივიტანოთ იორკის მთავრის მეუღლის როლის შემსრულებლის სესილია თაყაიშვილის ცხოვრებისეული სიმართლით გამჭვალული სამშურთულელო ოსტატობა. დედოფალი მარგარიტას ღრმა ტრაგიკულ სახეს ჰქმნის ე. ვაჩაძე...“ მათგან არც ერთი არ იყო რიჩარდ-გოძიაშვილის მეტოქე, მხოლოდ მსხვერპლი. რიჩარდი ამ სპექტაკლში იბრძოდა ტახტისათვის, მაგრამ მისი არსებობის მთავარ მიზანს ადამიანთა სულზე ბატონობა წარმოადგენდა და, საბოლოო ფაქტში, იგი თვითონაც იძირებოდა საკუთარი ბოროტების, მისთვისაც უკვე დაუოკებელ, ნაკადში. ბოროტს აქ მისივე ბოროტება სძლედა და არა ფარდის დაშვებამდე რამდენიმე წუთით ადრე გამოჩენილი რიჩარდი. სპექტაკლის ერთ-ერთი შემქმნელი, მხატვარი ოსტე სუმბათაშვილი წერს თავის მოგონებებში:

„რიჩარდი უნდა ეცხოვრა და ემოქმედა მისი დაუმორჩილებელი ბოროტი გენიის სრული სიმძლავრით და იგი უნდა დაძლუშულიყო არა ტაურის ლიდებს შორის, არამედ სასუთარ ბოროტმოქმედებში ჩამონსვლი და გაგულული.“

20-იანი წლების თეატრალური ავენგარდის მექაში — პარიზში — ნამყოფ და ნამუშევარ ვასო ყუხიძეაშვილს სხეებზე უკეთ გავეცოდა, თუ რა იყო მჭიმარიტი შემოქმედებითი თავისუფლება. „თუ თეატრს სურს შეინარჩუნოს თავისი ადგილი სამოგადობის სტრუქტურაში, მან თვითონ უნდა ნამოაყ-

„თეატრალი“ და „სტუდენტები“ № 2

ლის თეატრის კედლები ე.წ. „ყანყარატოს რომანტი-ზმი“ წინააღმდეგ გალაშქრებით: „სცენაზე დიდი დამიანებზე აზრებით ცხოვრება, ყოველგვარი სახე-ცულობისადმი დიდი სიძულვილი და დიდი გრძნო-ბები, — აი არა არის რომანტიზმი, და არა უზნოვანი ხელების ქნევა და „ყანყარატოდან“ გადმოსული მშრალი, მიშველი და უგრძობი დეკლამაცია.“

ახალი დროით ნაბოძებ „დათმობებს“ იგი, ისევე როგორც ამ პერიოდში მოღვაწე სხვა ნიჭიერი რეჟისორები, იყენებდა არა თავისი პოლტიკური შეხედულებების დასამტკიცებლად (რაც ამ დროს შეუძლებელი იყო), არამედ მწიბნი შეოქმედებითი, თეატრალური ხელოვნების განახლებას და დახვეწილად მიმართული ანოცენების გადასაჭრელად. და განსაკუთრებით მჭაფიოდ ეს მისი მისწრაფება გამოვლინდა სწორედ „როჩარდ III“-ზე მუშაობის დროს. და აქ არ შეიძლება ისევე არ აღინიშნოს ის როლი, რომელიც ითაბა მის ამ პიესისადმი მიდგომაში კოტე მარჯანიშვილის მეგვიდრობამ. ახლა მე მხეველივალში მაქვს არა მარჯანიშვილისეული „მონტაჟი“, რაზეც უკვე საუბარია ითქვა, არამედ ის შეოქმედებითი თავისუფლება და სითამაშე, რომელიც გამოიჩინა დიდმა რეჟისორმა შექსპირის პიესის სცენური ვერსიის შემუშავების პროცესში.

განა სითამაშე არ იყო ვასო ყუმბიტაშვილის მხრიდანაც როჩარდის როლის მიწინააღმდეგ მსახიობისათვის, რომელიც აქამდე არც ერთი დიდი შექსპირული როლი არ უთამაშია. და რომლის მიწინააღმდეგადად შექსპირულ რეპერტუარში ამოიწურებოდა როდრიგოს როლით „ოტელიოში“, ტრანისი — „ქორეულის მორჯულებაში“ და პოლინიოსის „კოკალური პარტიით“, რომელიც მან შეასრულა კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ ოპერეტაში.

რამდენად დამოუკიდებელი იყო ვასო ყუმბიტაშვილი შემოქმედებითი გზების არჩევანში, მოიშობის ის ფაქტიც, რომ მან არ მოისურვა ყოფილიყო მხოლოდ და მხოლოდ კოტე მარჯანიშვილის განუზო-რციელებელი ჩანაფიქრის აღმდგომელი, რაოდენ საამაყო არ უნდა ყოფილიყო მისთვის ეს მისია. თავდაპირველად ხომ სწორედ ასე გაიზარებოდა თეატრის ხელმძღვანელობის მიერ ამ პიესის დადგმის ძირითადი მიზანი, რის გამოც სპექტაკლის კომპოზიტორი და კონსულტანტი თამარ ვახვახიშვილი უნდა ყოფილიყო. თეატრის დირექტორის ივანე გვინძიისადმი მოსყვივან მიწერილი წერილში ი. ვახვახიშვილი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ „მას დიდი მუშაობის ჩატარება მოუხდებდა, რათა რეჟისორისთვის ნათელი და გასატყობი გახადოს მარჯანიშვილის ჩანაფიქრის „ძირითადი იდეა.“

როგორც დაინახეთ, ვასო ყუმბიტაშვილმა მრავალმხრივ გაიზარა მისი დიდი წინაპორედის მიგნებები და ამავე დროს მან შექმნა საკუთარი სპექტაკლი, რომლის სიახლე და ორიგინალობა მხოლოდ მისი ნაწარვის, დაბაბული ძიებებისა და ტექსტარტი შოაგონებების შედეგს წარმოადგენდა... და ამაშიც იგი კოტე მარჯანიშვილის მეგვიდრო იყო. ისევე, როგორც მსახიობის მიმართ დამოკიდებულებაში... მისთვისაც მხოლოდ „მსახიობი იყო თეატრის ცენტრი, მისი გული, მისი სიცოცხლე“. ეს სიტყვები ვერკო ანჯაფარიძეზე გაიხსენა, როდესაც დეკადის

სცენების წინაშე მოუხდა გამოსვლა და დაუმატა: „ყველა ახალ, მჭაფიო ფორმისა და ღრმა შინაგანი სიმაართლით გამსჭვალულ სპექტაკლს თეატრში მარჯანიშვილისეულს“ ვუნდავებთ, მიუხედავად იმისა, რომ იგი სხვა მხატვრის მიერაა შექმნილი სრულიად სხვა დროში... (დეკადის მასალები...).

ვასო ყუმბიტაშვილი, ისევე როგორც კოტე მარჯანიშვილი, ცდილობდა, რაც შეიძლება მეტი თავისუფლება მიეცა მისი სპექტაკლები ყველა შემქმნელისათვის. ყველაზე მეტად ეს მის მაღლივრ მსმენელსა და თინაავტორს — ვასო გომიაშვილს ეტებოდა. გავისწინოთ, რა რუდუნებით ეპყრობოდა მარჯანიშვილი უშანგი ჩხეიძის ნიქს, როგორც უწყობდა ხელს მის სრულ და მრავალფეროვან გამოვლინებას... ვასო ყუმბიტაშვილს, ხედავდა არა ვასო გომიაშვილის საცენო მონაცემებს მრავალმხრივობა, უხედა ჩუქნადა მას მსოფლიო დრამატურგიული კლასიკის საუკეთესო როლებს — ფიგაროს, დონ სეზარ დე ბაშანს, ლუარსაბს და ბოლოს, ყოველგვარი ექვისა და ყოყმანის გარეშე რიჩარდს ათამაშა და მისცა სრული უფლება თავისებურად გადაეწყვიტა ეს როლი, მთლიანად ჩაეღო მასში თავისი მრავალი წლის ნაცადი და ნაუქრალი.

არაჩუქნებრივად ნაყოფიერი, ტექსტარტივად „მარჯანიშვილისეული“ აღმოჩნდა ამ სპექტაკლში რეჟისორისა და მხატვრის თანამშრომლობაც. „ძნელია განსაზღვრო სხვა თავდავად რეჟისორი და იწყება მხატვარი, შეიძლება ითქვას, რომ იგი მთლიანად შერწყმულია რეჟისორთან“ — აღნიშნა გარეგნულ ცნობილმა მხატვარმა ა.პ. ვასილიევმა.

ხელოვნებაშიცოდნეები შედგომიშოც არა ერთხელ დაუბრუნდებიან ამ სპექტაკლს და დროის დისტანციიდან მიუჩენენ მას განსაკუთრებულ ადგილს არა მარტო შექსპირული რეჟისორისა და მსახიობის ხელოვნების განვითარების საქმეში, არამედ, რაც არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია — შექსპირული სპექტაკლის ესთეტიკის ევოლუციის პროცესშიც.

1985 წელს ხელოვნებაშიცოდნე ელენე მელნიკოვა სტატიაში „როჩარდ III-ის თეატრალური პარადოქსები“ უყოყმანოდ მიანიჭებს მას პირველობას საცენო სივრცის ნოვატორული გადანწყვის სფეროში.

„წი-იანი წლების სპექტაკლებში, — წერს იგი, — სცენაზე ჭარბობდნენ ციხე-სიმაგრეები, კოშკები, ცივი და უსკოცხლო ნაგებობები. მათ ფონზე ივარგებოდა მსახიობი. და, აი — პირველი ცდა. „როჩარდ III-ის (მხ. ი. სუბინაშვილი) დეკორაციებში მოულოდნელად იჩინა თავი უბრალო და მჭაფიო ფუნქციონალიზმმა. კონსტრუქციამ შეინარჩუნა შეასაუკუნეების ეპოქის ყველა სტილური თავისებურება, და, ამავე დროს, შეიძინა ზოგადდროული ხასიათი. იგი ეშასაბურებოდა სამყაროს მუდმივი ცვალებადობის, მისი სიმყფის, მერყეობის მხატვრულ ასახვას, იმ სამყაროს, რომელშიაც უკვე დიდი ხანია აღარ არსებობს სტაბილურობა. სცენური სივრცის პრობლემის გადანწყვაში მოხდა რადიკალური ცვლილება, რომელმაც დასახა ახალი ეტაპი, როგორც შექსპირული სპექტაკლის სცენოგრაფიაში, ასევე მთლიანად მის ესთეტიკაში.“

უფრო ადრე, 60-იან წლებში დაახლოებით იგივე

„ყოყმანი და სტაბილურობა“ № 2

დასვენა ქართული სცენოგრაფიის განვითარების კონტექსტში გამოიტანა ხელოვნებათმცოდნე გაიანე ალიბეგაშვილმა. მან აღნიშნა, რომ „რიჩარდ III“-ის დეკორაციების შექმნა დაემსხვა გარდატეხის მომენტს მხატვრული გამოშავების დიების ვაზზე“. და წარმოადგინა თავისებურ რეჟისორ დეკორაციო-ში წმინდა ნატურალისტური სიზუსტით გადმოცემული ინტერიერებისა და პერსაჟების ძალზე მოსაწყენი გამოვლენების მიმართ. (მითითებული წყარო, გვ. 126)

საინტერესოა, რომ 50-იანი წლების ბოლოს ქართულ სცენოგრაფიაში მოხდარი ძვრები დაემსხვა იმ ძიებებს, რომლებიც მიმდინარეობდა ამ მიმართულებით დასავლურ თეატრალურ ხელოვნებაში.

„50-იანი წლების ცხარე დებატებში, — წერს პ. ზინგერმანი თავის ნიგნში „ვან ვილარი და სხვები“ ერთმანეთს უპირისპირდებოდა ცენტური გაფორმების ორი პრინციპი: ტრადიციულ-დეტალიზირებული და ასექტურ-პრობოითი... პ. ბრუკმა შესთავაზა მოკამათებს ამ პრობლემის ახალი ინტერპრეტაცია და ამასთანვე — ორივე პრინციპის გამაერთიანებელი იდეა“.

ამ იდეის ხორცშესხმის თვალსაჩინო ნიმუშს შეკვლეარა ხედავდა ჟოზე ვავეიჩის მიერ პ. ბრუკის „პალოტისათვის“ შექმნილ დეკორაციებში (ეს სპექტაკლი მოსკოვის მასურებელმა იხილა 1955 წელს „ტენენტის დასის“ გასტროლების დროს).

„პალოტში“, — წერდა ზინგერმანი — გამოყენებულია რამოდენიმე ცვალებადი დეტალის შემკველი ერთიანი დანადგარი (გაფორმების ეს პრინციპი საფრანგეთში ამ დროისათვის უკვე ანერგა ვან ვილარმა. მალე იგი ინგლისშიც გავრცელდა). ჟოზე ვავეიჩის დეკორაციები არ ინვეს მხოლოდ მისი მზერით დატეხობის სურვილს. იგი მოქმედების კონცენტრირებას ახდენს და ფოუტად სცენის შუაგულისაკენ უბიძგებს მას“.

ასეთივე მძლავრი „ცენტრიკული“ დინამიკა ახასიათებდა ი. სუმბათაშვილის მიერ ვ. ყუმბათაშვილის „რიჩარდ III“-სათვის აკებულ დეკორაციებსაც. მან თავიდანვე უარი სთქვა „ანამდვილი კომპებისა და ბასტიონების“ ამსახველ ბუტაფორიაზე, ყველა იმ „შვედარ საგანზე“, რომლებსაც შეეძლოთ ჩაეშვით სცენური ცხოვრების სიმათლე. რიჩარდის ბოროტმოქმედებებს მან რიჩარდის სულივით შავი ხავერდოვანი ფონი მოუჩინა, რომელიც, ამავე დროს, თავისებური „ემოციური კამერტონი“ უნდა გამხდარიყო მასურებისათვის. დეკორაციის ძირითად ელემენტს კი წარმოადგენდა მხოლოდ ერთი „კონსტრუქციული ელემენტა“ — მოძრავი ბაქანი, სხვადასხვაგვარად ტრანსფორმირებული და გამოყენებული სპექტაკლის შემქმნელის მიერ: ტაუერი-სკენ მიმავალი ხიდი, სხდომათა დარბაზის შუაგულში აღმართული მავიდა, ტახტის ბაღდახანი, კლარენის საგანზე მიძიდულ ჩაომოლილი ქერი...

შეუძლებელი იყო ამ დეკორაციებში მსახიობის „დავარგვა“. მათი „ცენტრიკული“ ძალა მასურების ყურადღებას უპირველეს ყოვლისა მსახიობებს კენ მიმართავდა და, როგორც ყოველი ზუსტად ნაპოინი ფონი, უფრო მკაფიოდ, უფრო რელიეფურად წარმოაჩენდა მისი საშემსრულებლო ხელოვნების

ყოველივე ნიუანსს. უდავოდ დიდია ი. სუმბათაშვილის ლეანლიც იმაში, რომ დღესაც — ამ სპექტაკლის მხასველებს თითქმის დეტალურად ახსოვთ ვასო გოძიაშვილის რიჩარდის თითოეული მოძრაობა, უსტი, მისი განსაკუთრებული პლასტიკა, წმინ დაბასასათუბელი ინტონაციები...

ერთ-ერთი მათგანი, ცნობილი შექმპირლოგი ალექსეი ბარტაშვილი „რიჩარდ III“-ის სასცენო ისტორიისადმი მიძღვნილ ერთ-ერთ სტატიაში საუბარს სწორედ ვასო გოძიაშვილის რიჩარდით იწყებს: „როგორ დაევიწყო, როგორ გამოდიდი სცენაზე 20 წლის წინ რიჩარდი — გოძიაშვილი. ვერ შავი კულისის ფონზე ჩნდებოდა მოკრუნული ხელი, იგი მოცოცავდა, გველივით იკლავებოდა, შემდეგ მასურებლის წინაშე რიჩარდი წარსდგებოდა: შავი ხავერდი, ვეფხვის უხმო ნაბიჯები, მკრიალი სახე შუბლზე მიკრული შავი კულულო...“

რიჩარდ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე მეორე შემსრულებელიც ჰყავდა — პიერ კობახიძე. მისი ამ სახისადმი მიძღვმა პრინციპიალურად განსხვავებდა რიჩარდის გოძიაშვილისეული ინტერპრეტაციისაგან. ეს უფრო „რომანტიკული შექმპირის“ ტრადიციულ დაყრდნობით შექმნილი სახე იყო. პაველ მაკოვმა, ნახა რა მარჯანიშვილის თეატრის ეს სპექტაკლი მისი მონაწილეობით, გამოთქვა აზრი რომ „იქნება საცხებით რეალური შესაძლებლობა ვილაპარაკოთ ორ სრულიად განსხვავებულ სპექტაკლზე“...

ბანმარტუბანი:

¹ ვასო გოძიაშვილის დაბადებიდან 60 წლისთავისადმი მიძღვნილი სახილბლო კრებულ, თბილისი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1965 წ., გვ.67.

² ვასო გოძიაშვილის არქივიდან. მითითებული წყარო.

³ Декада. გვ. 196.

⁴ И. Сумбаташвили — марджановская заветы художико театр 1958 №4 84.

⁵ ე. შავათაგა, რეჟისორის გზა, — დროშა, 1964; №6
⁶ Э. Гугушвили, Д. Джанелидзе. Грузинский госуд. драм. театр им Коте Марджанишвили, стр. 77.

⁷ ვასო გოძიაშვილის არქივიდან. მითითებული წყარო, გვ. 87.

⁸ წერილი ინახება კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მუზეუმის ბიბლიოთეკაში; ვ. ყუმბათაშვილის სპექტაკლის კომპოზიტორი გახდა კ. მელვინეთუხუცესი.

⁹ Декада... გვ. 215.

¹⁰ Е. Мелникова, Театральные парадоксы Ричарда III — Шелспировские чтения, 1985; М., 1987, стр. 176.

¹¹ Б. Эингерман. Шан Вилар и другие., М., 1964.

¹² А Барташевич. Диалоги с Шекспиром. — Театр, 1976, М., стр. 53.

„თეატრი და სცენა“ № 2

ქეთევან ტრაპანიძე

ელდარ შენგელიას „შერეკილები“ 70-იანი წლების ქართული კინოს თემატურ ტანდენსიათა ფონზე

ცხოვრებასა და ეკრანს შორის შუამავლის ფუნქცია თავიდანვე სცენარმა იკისრა, თუმცა ეს მოსაზრება მრავალი ათწლეულის მანძილზე განიცდიდა ზენოლას საესეებით ობიექტური მიზნების გამო: ყოფილ საბჭოთა ქვეყანაში იდეოლოგიური მოთხოვნები გარკვეულ ბარიერებს უჭინებდა თემატიკას. 70-იანი წ.წ. ის ხანაა, რომელსაც განსაკუთრებული თემატური მრავალფეროვნება ახასიათებს. ქართულ კინოში სწორედ ამ პერიოდში აღინიშნება პირობითი რგოლი ეკრანულ და ცხოვრებისეულ სინამდვილეს შორის. ხელოვნება და სინამდვილე ხშირად ეძებს პირობით ფორმებს მაყურებელთან დიალოგისთვის. ამ დროს უკავშირდება შედარებით ახალი ჟანრიც, სახელწოდებით „იგავი“, რომელიც თავის მხრივ, განვითარებას პოულობს სხვადასხვა მხატვრულ სერხთან მიმართებაში.

ელდარ და გიორგი შენგელიების, მიხეილ კობახიძის, მერაბ კოკოჩაშვილის, ალ. რეზვი-აშვილის, ლანა ლოლობერიძის და სხვათა მკვეთრად ურთიერთგანსხვავებული კინოსამყარო ზღაპრულ, პოეტურ, ნოველისტურ თხრობას იყენებს იგავის შესაქმნელად.

ელდარ შენგელია სხენებულ პროცესში ერთ-ერთი ყველაზე თვითყოფადი კინემატოგრაფიული ენით მოგვითხრობს იგავურ სიბრძნეს, რომელიც უამრავ გვერდით თემატურ მოტივსა და, რაც მთავარია, ირეალური სამყაროს ნიშნებს მოიცავს. „შერეკილებსა“ და „არაჩვეულებრივ გამოფენაში“ კინოდრამატურგისა

და რეჟისორის შემოქმედებითი კომბინაცია, გზა, რომელიც სცენარიდან ფილმამდე განხორციელდა, სწორედ ზღაპრულ-იგავურ აზრქვეყნაში გამოიხატა. ქართულმა კინომ, ელდარ-შენგელიას და რევაზ გაბრიაძის შემოქმედების წყალობით, არა მხოლოდ საეტაპო ფილმები შეიძინა, არამედ პირობითი თხრობის სრულყოფილ საშუალებებს მიაგნო. თემატური საფუძველი მთლიანობაში განასხვავებს ამ ნამუშევრებს როგორც საბჭოური კინემატოგრაფის ზოგადი თემატური ერთფეროვნებისაგან, ასევე იგავის საერთო სტრუქტურისაგან. სინამდვილე ყოველგვარი დროითი მოთხოვნების გაუთვალისწინებლად დაიბადა. ზოგადად, იგავის სპეციფიკის თანახმად, ამ ფილმებში უარყოფილია დროისა და ადგილის ერთიანობა, კონკრეტულობა (განსაკუთრებით „შერეკილებში“). მხატვრული სახეები ექვემდებარებიან ნებონსმიერ განზოგადებას, თუმცა განსაკუთრებული იუმორის, მაგრამ არა ცინიზმის გამოყენებით არ გააჩნიათ დაქსაქსულობის და თემატური გაფანტულობის არასასიამოვნო ნიშნები.

70-იანი წ.წ. კინოსათვის დამახასიათებელი პროცესები ხანდახან მეტად ინტენსიურად მის კომედიურ თავისებურებებში ვლინდებოდა. 30-იანი წ.წ. საბჭოთა კინოში კომედია და კომედიური ელემენტები აგიტაციით, პლაკატურ-ფელეტონური გამოაშქარავებით იწყებოდა. სხვა ჟანრობრივი ელემენტებისაგან განსხვავებით კომედიური ფილმები კარგად და პრიმიტიულად იყენებდნენ თანამედროვე ყოფით მასალას. ეს ის საფუძველია, რომელიც სატირულ, ექსცენტრულ, ყოფით სინთესს წარმოადგენს (ალექსანდროვისეული ტრადიციები). მოგვიანებით, ომისა და ათწლეულების შემდეგ, ქართულ კინოში ლირიული, იოლი სიუჟეტური ინტრიგით გამორჩეულმა მიმართულებამ შეცვალა იდეოლოგიის ეს აუცილებელი პირობაც. კომედიური სიტუაციების თავისებურებები ბევრად უფრო გახსნილ და იოლ სახეს იღებს, ვიდრე აქამდე. 60-იანი წ.წ. რევაზ ჩხეიძის ფილმების კომიში, კერძოდ „ჩენი ეზო“ ხასიათის და სიტუაციის შეუსაბამისობაში ვლინდებოდა. კომედიური ელემენტები, რომლებიც ელდარ შენგელიას „შერეკილებს“ ახასიათებს, პირველქმნილს ჩამოჰვავს, ე. ი. არა შეუსაბამობა, არამედ თანდაყოლილი ბუნებრივი კომიზმი, რომელიც შეუძლებელია იყოს აგიტაციური ან პლაკატური. ერთაზს ბრევგავი (დავით ულენსტი), ქრისტეფორე (ვასილ ჩხაიძე), მარგალიტა (არიანდა შენგელია) და ტრიფონი (მერაბ ელიოზიშვილი) არ ხასიათდებიან შექმნილი კომიკური თვისებებით. უკვე ჩვენს ყოფაში დამკვიდრებული სხარტი რეპლიკები, გარეგნობა,

ქვევა რევზა გაბრიადის მიერ შექმნილი სამყაროს ორგანული ნაწილია.

ლიტერატურულ პირველწყაროსა და ფილმში არ მოიხილება პერსონაჟი, ინტერიერი ან ექსტერიერი, რომელიც პირდაპირ არ არის ჩართული მოქმედებაში და ე. წ. „გვერდით“ ფუნქციას ასრულებს. ეს თავისებურება ხელს უწყობს როგორც თემატური მთლიანობის და სრულყოფილების შენარჩუნებას, ასევე სხეებზე ბული კომედიური ნიშნების ძალდაუტანებელ, თავისუფალ გამოვლინებას. მაგ. ფსიქიატრიული საავადმყოფოს გარემო თავისუფალია ყოველგვარი გროტესკული დეტალებისაგან, რაც მაყურებლის ყურადღებას არასწორი მიმართულებით წარმოათავდა. ლალი ტონის შესანარჩუნებლად ავტორებმა ამფობინეს კვლავ და კვლავ ელემენტარული მინიშნებები გამოეყენებინათ-თუნდაც ჩვეულებრივი ყაყაღი, რომელიც რიგით პაციენტს ხან საყრდენის მაგივრობას უწევს, ხან სასტიკი იარაღის, რომლის საშუალებითაც ოსტატური იაგრიებს გასაფრენად გამზადებული მეგობრების ციხეში დასაბრუნებლად მოვარდნილ პოლიციელებს. იგივე შვილება ითქვას კანონის დამცველთა ფენომენზე ფილმში. მათი მარადიული სიბრძნევე ავტორებმა არარსებულ სამხრებში, გაურკვეველი წარმოშობის აქცენტსა და ცნობილ რეპლიკაში გამოხატეს: „უფროსო! ამ ხვერლშიც ვიყავით, იმ ხვერლშიც ვიყავით!“

კინოდრამატურგიასა და სინამდვილის ურთიერთობა მთელი სქემა თავის მხრივ დაკავშირებულია ლიტერატურასთან, ხოლო ეს, უკვე შემდგარი ურთიერთობა ეძებს თავისუფალ დიალოგს ეკრანთან. აქედან გამომდინარე, მხატვრული გამოხატვისელობის ძიებაში ავტორი ყურადღებას აქცევს იმ გარემობასაც, რომ თემატურ არჩევანს ახასიათებდეს სინამდვილის უტყუარი ნიშნები. ვინაიდან არ შეიძლება თხრობის სტილის ყველა ნიუანსის გაანალიზება, უნდა გამოირჩეს მთავარი. ამ შემთხვევაში ელდარ შენგელაის ფილმებმა შეინარჩუნა კინოდრამატურგიისათვის დამახასიათებელი რამდენიმე მთავარი თვისება: არა ექსპურსი, არამედ მხატვრულად დასრულებული პორტრეტები, პირობითი მოქმედების ადგილი, რომელიც აგრეთვე მინიშნებითა და ამავე დროს ნებოსმიერ არსებულ სინამდვილეს უკავშირდება, და ამ სივრცეში ადამიანთა მეტყველების თუ მოქმედების ბუნებრივ-პარამორფიული სახე.

„სურვილები“ 1974 წელს გამოვიდა ეკრანებზე. მას საფუძვლად დაედო რევზა გაბრიადის ლიტერატურული ნაწარმოები სახელწოდებით „უცხო ჩიტი“. მოქმედება ფილმშიც და მოთხრობაშიც გამოგონილ ქალაქში ვითარდება,

თუმცა, ბუნებრივია სცენარშიც და ფილმშიც იგნორირებულია ეპიზოდები, რომლებიც ზღაპრულ ნიშნებს წამოსწევდნენ იგავს. წინა ხედზე. მაგ. ტრიფონის და მარგალიტას შეუღლები პრესიტორია - ტრიფონის მარგალიტამდე მკავდა ცოლი, სახელად ჩიტი. მარგალიტა ტრიფონის ჩამოტანილი ორი ნესვიდან ერთერთმა შვა და აღვირახსნილ ჩიტოლიას თანამეცხედრე წაართვა. ის, რაც ლალად და პარმონიულად იკითხება ზღაპარში, შეიძლება ჩაკარგულიყო ფილმის ბუნებრივ ქსოვილში და დარღვეულიყო ეკრანსა და სინამდვილეს შორის არსებული პირობა. კინოიგავის პირობის თანახმად, ზღაპრული ელემენტები მხოლოდ მინიშნებითი ხასიათის მატარებელია და ამ გზით ინარჩუნებს სინამდვილის განცდას. ეს სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ ფილმის ავტორებმა საერთოდ თქვეს უარი ფილმის თემატურ ქარგაში რომანტიკულ-ირეალური ხაზი გამოეყენებინათ. თავად ფილმის დასაწყისი იცავს სხეებულ პირობას: იყო და არა იყო რა, იყო მოხუცი კაცი, რომელიც დროსტარებაში გარდაიცვალა და შვილს ვალებსა და უხეიროდ ნასწავლი კუნტრუმის გარდა არაფერი დაუტოვა. ბიჭმა ვალების ნაწილი სახლკარის გაცემით გაისტუმრა და თავგადასავლების საძებნელად გაურკვეველი მიმართულებით გაემურა. ამ რამდენიმე ეპიზოდში ეკრანზე ვერ ვხედავთ ვერცერთ დეტალს, რომელიც თუნდაც შეფარვით მიგვანიშნებს მოქმედების დროზე ან კონკრეტული ოქმედების ადგილზე. სოფელიც და დაბაც ზოგადი ნიშნებით ხასიათდება. რაც ყველაზე საინტერესოა, ეროვნული ყოფის ნიშნებს ატარებს, ანუ ფილმის და სცენარის ავტორები ახერხებენ საფუძვლი, ეროვნული მახასიათებლებიდან გამომდინარე, შექმნან გარემო, რომელიც არავითარ დროით კანონებს არ სცნობს. აქ მარადიული მხოლოდ ადამიანთა ვნებები და სურვილებია.

ორი „სურვილი“ ცათმფრენის აგებას და გარენას ცდილობს. ეს სურვილი შეგვიძლია ერთ მთლიან მეტაფორად აღვიქვათ. სხვათა შორის, უცხოელი მაყურებლის ნაწილი სწორედ ასე აღიქვამს გაფრენის იდეას. მეტაფორა, რომელიც ზოგადად გაფრენის, მიუღწევლის დაძლევის ადამიანურ სურვილს ნიშნავს საზოგადოებრივ თუ პირად ინტერესებში. შენგელაის და გაბრიადის ზღაპრული სამყარო თითქმის განუღდა ადამიანებისა და სინამდვილის გაიდევლების ვებას, სამაგიეროდ შეინარჩუნა მთავარი, რაც პოზიტიურ გრძნობებს აღძრავს მაყურებელში. ეს ჭრელ, კომიკურ გარემოში წინსწრაფვის, სიკეთის ძიების სურვილია. 70-იანი წ.წ. ეკრანზე გამობრძმედილი და მრავალ-

„თავისუფალი და სხვაობა“ № 2

ჭირნახული კინემატოგრაფიული სამყაროც არსებობს. „შერეკლები“ ერთგვარ რომანტიკულ გადახვევას წააგავს ამ თემატურ კალენდროსკოპში: ძირითადად ჩამოთვლილი ფილმები აქტიურ კონფლიქტს განიხილავენ საკუთარ თავთან ან გარემოსთან მიმართებაში. თუ „შერეკლებს“ დაუბრუნდებით, სურათი სხვა საწყისის ასოციაციას აღძრავს — ეს თავისუფლები-სატი მუდმივი, ხანდახან კი გაუცნობიერებელი, ინსტრუქტორი სწრაფვია. „უცხო ჩიტი“ ფილმისაგან განსხვავებულ ნოტიან მთავრდება — ქრისტეფორე და ერთაოზი უკვე მრავალი წელია ღრუბლებში მოგზაურობენ. ორივემ მოიწყინა და ვერც ხვდებიან, მიწა ენატრებათ თუ არა. მათი „საბავრო ხომალდი“ ცაში უკვალდოვრდება. ამგვარი თემატური შემობრუნება სეფიანი და „კომპრომისულია“. ის არც თავისუფლების გადგეალებისაყენა მიმართული და არც თვითმინად ქველ სურვილებს აფეტიშებს მკითხველისათვის. ფილმში ერთგვარი ღია ფინალის მომსწრენი ვართ — ერთაოზი და ქრისტეფორე თავიანთი ხომალდით დაფრინავენ ულამაზესი პენსაყების თავზე. მაყურებელი არჩევანში თავისუფალია — მას შეუძლია ეს მარადიული თავისუფლების და მინიერისაგან ამაღლების სიმბოლოდ აღიქვას, შეუძლია თავისთვის სასურველი ნებისმიერი სახის ახსნა მოუძებნოს. რაც მთავარია, თხრობა არ ხდება დაკონტრირებული და ბოლომდე ზღაპრული-იგაპურ ელემენტებს შეიცავს.

მხატვრული სიტყვა მწერლის მიერ მეორე ადამიანზე ზემოქმედებისთვისაა შეთხზული. ამ სიტყვის გაცოცხლება განსაკუთრებულ ნიჭიერებას მოითხოვს, რადგან მწერლის ინდივიდუალური, ენობრივი სტიქიის დამორჩილება არ არის ადვილი. დრამატურგის სიტყვა, მოქმედი პირის სიტყვა — ამ პრობლემასთან ჭიდილი სცენარისტის და შემდეგ რეჟისორის შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი სფეროა. პერსონაჟების ეკრანული ცხოვრება გარკვეული აგებულებისაა, საკუთარი სტრუქტურა აქვს. რწხო გაბრიადე და ელდარ შენგელიაი ამ სტრუქტურის თავისებურებებს მოქმედი პირის მეტყველებამაც ეძებენ. ავტორთა სტილისტიკა ინდივიდუალურ სიტყვიერ ჭაოვილშიც იგრძნობა. თავისებურია მათი სიტყვის ხმოვანება. რაც მთავარია, არ იკარგება მოძრავი გამოსახულების, როგორც დომინანტის ფუნქცია. რამდენდაც მნიშვნელოვანი არ უნდა იყოს სიტყვა ხელოვნების სხვა დარგებში, ეკრანზე მას კინემატოგრაფისათვის დამახასიათებელი ტრანსფორმაცია სჭირდება. ლიტერატურულ პირველწყაროში აღმოჩენილი სახე ვერ იცოცხლებს ეკრანზე, თუ დაწერილი მისაღებ არ ამოიყვანა ადა-

მიანთა მოქმედების მთავარ მოტივებს. ნები-სმიერ ჟანრში მისი აუცილებლობა თემატური სრულყოფილების, დრამატურგიული მილოზარბის წინაპირობაა. „შერეკლები“ ამის წათელი მაგალითია.

რა თვლით უცქერის დრამატურგი სამყაროს, როგორია მისი დამოკიდებულება ცხოვრებისა და ადამიანებისადმი, ეს თვალთახედვა განპირობებს როგორც მოქმედ პირობა ურთიერთობებს, ისე შეთხზულ სინამდვილეში მომხდარი თავგადასავლების განვითარებას. ამ რთულ გზაზე არ არის აუცილებელი დრამატურგის მხატვრული და მსოფლმხედველური პოზიციის რეჟისორის კატეგორიულად იდენტური პოზიციის ნიშნავდეს. პირიქით, ეკრანზე გაცოცხლებული ამბავი ხანდახან განსხვავებულ იერს სწორედ იმის გამო იძენს, რომ ფილმის ავტორს შეუძლია უკვე არსებული სამყაროს ახალი შრეების აღმოჩენა. „შერეკლები“ პოეტური კინოს ნიმუშად მიჩნევა. ალბათ, არ არის მართებული მხოლოდ მისი რომანტიული ხიბლის მოხსენიება პოეტურ კინემატოგრაფთან დაკავშირებით. ლირიკულ-პოეტური თხრობის ხიბლი შენგელიას და გაბრიადის შემოქმედებით ტანდემს „არაჩვეულებრივ გამოყენამაც“ ახასიათებს, თუმცა „შერეკლები“ როგორც ადრე ითქვა, ზღაპრის პირობით ხერხებს ეყრდნობა. ამბის სახიფათოდ წარმოქმნისათვის მოქმედების არეული გემოვნებით (მხატვრული თ. და რ. მირზაშვილები), დეტალური მინიშნებებით გამოირჩევა. საერთოდ „განძარცვულია“ დატვირთული ფერწერული შტრიხებისაგან. თითქოს ყველაფერი, რაც აღინიშნა, იგავის ზღაპრული სტილი, რომანტიკული მოტივები, ალგორითის პოეტური ხასიათი ამ სამყაროს შექმნისას ფართომასშტაბიან მხატვრულ ხედვას მოითხოვდა. გაშლილი პანორამები, ყოფის ელემენტარული დეტალები არაფერ საკმარისი, ძალზე თვითმყოფადი აღმოჩნდა „შერეკლები-სათვის“.

ქართული კინოს ისტორიის მანძილზე თემატურმა თავისებურებამ საკუთარ თავზე განიცადა ეპოქის თავისებურებანი, ხარისხობრივად და იდეოლოგიურად განსხვავებული პერიოდები. — ფაბულის ელემენტარული, ნაკარნახევი გადმოცემიდან (იგულისხმება სოცრეალისმის მიერ დამკვიდრებული მოთხრობები) დამოუკიდებელ ფორმამდე, სინამდვილესთან ინდივიდუალურ დამოკიდებულებამდე. კინოდრამატურგიის თავისებურებანი, რა თქმა უნდა, ისტორიის ყველა ეტაპზე განსაზღვრავდა ფილმების თემატიკაში შემწეულ საერთო ტენდენციებს, მაგრამ შენგელიას და გაბრიადის ერთობლივი ნამუშევრები, ამ მხრივ, შეიძლება ითქვას, თავი-

„თემატური კინო“ № 2

სუფლდება ზოგადი ტენდენციურობისაგან, თუკი იგავის ცვალებად სახეს ქართულ კინოში გლობალურ ტენდენციად არ ჩავთვლით.

„არაჩვეულებრივი გამოფენა“ იგაფური თხრობის კანონებს ექვემდებარება, თუმცა, რა თქმა უნდა, სინამდვილე ამჯერად სულ სხვა მიმართულებით გაიშალა და ყოფითი დრამაც კონკრეტულ მინიშნებით სახიათს ატარებს. განთავისუფლების, სხვა განზომილებით გადატანის სურვილი მოამზადა „არაჩვეულებრივი გამოფენის“ საერთო განწყობამ. რა თქმა უნდა, დაუშვებელია იმის მტკიცება, თითქოს სიუჟეტურ თემატური ნათესაობა შეიძლება ავავშირებდეს ამ ორ ფილმს, მაგრამ 70-იანი წ.წ. ზოგადი სურათი საშუალებას აძლევს დრამატურგს და რეჟისორს, განავითაროს პირობითი ნიშნების ერთობლიობა.

საგულისხმოა, რომ „შერეკილები“ საფუძველში ვერსად მივაგნებთ „დაძველებული“, „არასწორი“ სამყაროს აგრესიულ დაპირისპირებას გმირების რომანტიკულ სწრაფვასთან. რა თქმა უნდა, პოლიციელებიც, ფსიქიატრიც, სატრფოც, ზოგადი სიბრციის განსხეულება-მემანქანე ტრიფონიც გავფენის იდგის ბარიერებად გვევლინებიან, მაგრამ ყოველივე ეს უფრო ბუნებრივად არსებულ მინიერი სამყაროს პრაგმატულ მოდელს ქნის და არა მოსისხლე მტრის ხატს. უცნაურია, მაგრამ სცენარის ავტორის და რეჟისორმა სწორედ ამ კეთილგანწყობით იგაფე კონფლიქტის ახალი, აგრეთვე პირობითი და მინიშნებითი ფორმა შექმნეს, რომელსაც, თავის მხრივ, არ ამოძრავებს მტაცებლის ინსტინქტი.

კინოდრამატურგიაში ნოვატორობა არ რეალურდება რეჟისორ-თანამოაზრესთან სრულფასოვანი ურთიერთობის გარეშე. რევან გაბრიადის სასცენარო მოღვაწეობის ძირითადი მხატვრული პრინციპები მარტივად და ბუნებრივად დაუკავშირდა შენგელაიას ხედვით-ხმოვან განწყობას. ამ სახის პოეტკა განსაკუთრებით გამოიკვეთა ზოგად კინემატოგრაფიულ ფონზე. შეიქმნა მძლავრი და საინტერესო თემატური საყრდენი, რომელიც თავის მხრივ გაუქცა როგორც კამერულობის, ასევე ეფემორული თეოტეკობის საშიშროებას. გაჩნდა პატარა მოცულობის თემატურად და მხატვრულად დასრულებული ეპიზოდების ერთიანად შეკვრის ტენდენცია, რომელიც შეიძლება არ განვითარდეს შემდგომი პერიოდის ქართულ კინემატოგრაფში, მაგრამ საინტერესო სახით წარმოჩნდა თავად ელდარ შენგელაიას ფილმში „ცისფერი მთები“. 70-იან წ.წ. სრულყოფილი ეს ტენდენცია დღემდე ტოვებს დეტალური კვლევის და გაანალიზების სურვილს.

70-იან წ.წ.-ში შედარებით ასაკოვანი „ტრადიციული“ ხელოვნების დარგებშიც ცდილობენ ახალი მხატვრული სინთეზის დამკვიდრებას. ალბათ, სწორედ ამგვარი „სინთეზის“ მიზნით-ნიშნებით გაიხსნა ხელოვნებისა და ყოველდღიურობის ურთიერთობის ახალი პრინციპები, რაც თავის მხრივ, თემატურ ტენდენციებში აიხსნა. თემატკა შემდეგი ნიშნებითაც ხასიათდება: ის სოციალური სიხალის მატარებელია, მუდმივად ისწარფვის ყოფითი რეალზმის და ალეგორიზმის სინთეზისაკენ, და, რა თქმა უნდა, მაქსიმალურად უარყოფს იდეოლოგიას. აქედან გამომდინარე, ხშირად იგრძნობა მარადიული ფასულობების მოტივები. 70-იანი წლები ქართულ კინემატოგრაფს არ ახასიათებს აგრესია — ეს საინტერესო თავისებურებაა, თუმცა, მეორე მხრივ მცდარი იქნება მოსაზრება, თითქოს თემატურ ტენდენციებს ბუნებრივი პროტესტიც არ ახასიათებთ. ამის გამო გაჩნდა ეკრანზე „შეუთავსებელი გარემო“ (რეჟიაშვილის და იოსელიანის ფილმები).

მხადრი, თანადროული პრობლემატკა, ყოფითი სინამდვილე, რომელიც არ გულისხმობს ნატურალიზმს, თემატკა, რომელიც ავტორთა მხატვრულ პოზიციას განსაზღვრავს — ამ და სხვა ნიშნებით გამოიკვეთა 70-იანელთა შემოქმედების ერთი ნაწილი.

ელდარ შენგელაიას, რეზო გაბრიადის „შერეკილებმა“ თითქოს ინფორმაციაც კი შექმნა 70-იანი წლების ქართული კინოსათვის დამახასიათებელი პირობითობის შესახებ, რომელიც საერთო ცნობიერების კრიზისი რომ არა, საინტერესო განვითარებისა და ინტერპრეტაციის საწინდარი გახდებოდა. რეჟისორი მაყურებელთან სასაუბრო თემებს ეძებდა, „გამოსავლის ძიებაში“ ხდებოდა დაფარულის, ნახევრად ნათქვამი სიმაართის გაორაზროვნება. თავისუფალი სიტყვა არ გახლდათ დეკლარირებული, ამიტომ ელდარ შენგელაია, მიხეილ კობახიძე, მერაბ კოკოჩაშვილი, ალ. რეჟიაშვილი და მრავალი სხვა რეჟისორი შორს იდგნენ სწორხაზოვანი მეტაფორულობისაგან. საკმაოთა, ბოლომდე გაივიცა თუ არა ძირითადი თემატური საფუძვლები 70-იანი წლების კინემატოგრაფისტთა სხვადასხვა თაობის სათქმელთან და სატკივართან. როდესაც სხვადასხვა ხელნერის მქონე ხელოვანთა შექმნილი ფილმების ანალიზი ხდება, არა ერთ, არამედ რამდენიმე ტენდენციას ვხვებით. ამ ფონზე „შერეკილები“ ახალ დრამატურგიულ-თემატურ მიგნებას წარმოადგენდა.

აკაკი ბაქრაძე

ნიწო ჭავჭავაძის უკანასკნელი ღამე

მონობიესა

შენს სიღამაზის იქით ბნელდება,
ღაიბურება ცისკრის კარები.
შენ მოგაყარეს მიწა ბელტებზე,
მკერდზე რომ ვარდსაც ქლივს იყარებდი.
ასი წლის შემდეგ მე შენ გივარობ
ათას წელს გასძლებს შენი მშვენიება;
შენ – სიღამაზის ნაზო გრივალო,
შენგან აროდეს მომესვენება.

ნიწო ჭავჭავაძის სული: რამდენი ასეთი ლექსი მოგიძღვნეს, რამდენი ნარკვევი, რომნიც კი, რამდენმა მხატვარმა დაგხატა და სულ მაინტერესებს – რატომ? შოლოდ იმიტომ, რომ ღამაში ქალი იყავი? კი, მაგრამ რამდენი ღამაში ქალი იყო საქართველოში, დღესაც ბევრია, მაგრამ არავინ არაფერს უძღვნის, არავინ იხსენებს. შენ რა გამონაკლისი იყავი? თუ იმან გიმშველა, დიდი ოჯახის წარმომადგენელი რომ ბრძანდებოდი? პაპაშენი გარსევან ჭავჭავაძე ხომ ერეკლე მეორის ელჩი გახლდათ რუსეთის იმპერატორების კარზე. თუმცა, რა დასაძალია და ისიც გემახსოვრება, ხალხი მას მეფისა და ქვეყნის გამყიდველს რომ ეძახდა. არა, მე ასე არ ვფიქრობ. ან როგორ ვიფიქრებ. უცხო ხომ არ ვარ. შენი მეორე მე ვარ და საკუთარ თავს როგორ უნდა ვყავდრო და მიღალატის შვილიშვილი ვუნოლო. ამგვარი გულახდილობა საქართველოში არავის გამოუჩენია და გამონაკლისი რაღა ჩვენ უნდა ვიყოთ? – შენ, ახლა

მომავლადი წეხარ სარეცელზე და მე, შენმა უკვდავმა სულმა, რომელსაც მოსვენება არ უნერია, ქართველია ყველა თაობას უნდა გავუცხავსუხი – ვინ ვიყავით, რა ვიყავით და რით დავიშასურეთ საქართველოს ცნობიერებაში უკვდავება და მარადიული ხსოვნა? პაპაჩემს, გარსევან ჭავჭავაძეს, არავითარ მუნათს არ ვძებ. იმ ეპოქაში, ალბათ, მას თავისი გამართლება ჰქონდა, თავისი სიმართლე, თუმცა, არც ის ვიცი დაბეჭუთებით – სხვადასხვა ეპოქას სხვადასხვა სიმართლე აქვს თუ სიმართლე ერთია და ეპოქათა შესაბამისად მისი დანაწევრება, დაჭრა-დაჭუცმაცება არ შეიძლება? გულახდილად რომ ვთქვა, იმას კი ვფიქრობ: თუ სული უკვდავია, მაშინ სიმართლეც ერთია და დრო და ჟამის შესაფერისად არ იცვლება. თუ ასეა, მაშინ პაპაჩემის საქმე მთლად კარგად ვერ ყოფილა და ერთ მშვენიერ დღეს მასაც მოუწევს პირუთენელი სიმართლის მოსმენა. ჩვენც უნდა გავზიაროთ ამ სიმართლის სიმწარე. ასეა, მამათა ჭამეს კანახი და შვილთა კბილი მოკვეთეს.

ნიწო: ჩვენ არ გვაქვს მამათა და პაპათა განცოთხვის უფლება. ჩვენ გვირჩევნია ის განცხადოთ – თავად როგორ მოვიხადეთ პიროვნებისა და მოქალაქის ვალი. სადაცაა ჩემი მინიერი ყოფნის უკანასკნელი საათი დარეკავს. ხორცი შეუერთდება ჩემი მამულის მინა-წყალს. შენ კი, სული ჩემო, მარადიულად მოგიწევს ღმრთის ნიაღში სიცოცხლე და ყველაფერ იმაზე პასუხისცემა, რაც ჩემს ცოდვილ ხორცს ჩაუდენია. სიმართლე რომ გითხრა, არ მშურს შენი, რადგანაც ბევრს თუ არა, ცოტას მაინც ეშმაკობ. როგორ, მართლა არ იცი, რისთვის შეიძნა ქართულმა მესხიერებამ ჩემი სახელი? არა იმისათვის, რომ სახელგანთქმული ოჯახის შვილი ვიყავი. არა იმისათვის, რომ ღამაში ქალის სახელი მქონდა გავარდნილი. მართო იმისათვის, რომ ჩემი ქმარი რუსი სახელმწიფო მოღვაწე და პოეტი იყო. მართალია, ჩვენ ერთად შობილად 5 თვე და რამდენიმე დღე ვიცხოვრეთ, მაგრამ ეს საკმარისი აღმოჩნდა, რუსთა მოტრფილად ქართველებს მე სიმბოლოდ გავუხადე. ამას სრულიად არ მოელოდი და ვერც ვიფიქრებდი. მე მართლა მიყვარდა ალექსანდრე გრიბოედოვი. ჩემთვის შნიშვნელობა არ ჰქონდა იმას, რომ იგი მდიდარი მემამულე იყო, სახელგანთქმული დიპლომატი, ნიჭიერი პოეტი. რომელი 16 წლის გოგო აქცევს ყურადღებას ამას, შენ ხომ კარგად გახსოვს – რა უცბად მოხდა ჩვენი დაახლოვება. 17 წლით იყო გრიბოედოვი ჩემზე უფროსი. ვინდა დამძრახე, ვინდა არა, მაგრამ მომიბიბლა განათლებულმა, დინჯმა და საქმიანმა მამაკაცმა. ისინი, ვინც გარს მებევიდნენ, ქართველები თუ არაქართველები, ცვირმოუხიციელები, უწვერულაშო ლლაპები იყვნენ, ქარიფანტია და შარახვეტიები, მართალია, მერე ზოგიერთი დიდი და სახელგანთქმული მოღვაწე გახდა, მაგრამ მე, პატარა გოგო, როგორ მივმხდარიყავი წინასწარ – ვინ რა იქნე-

„იოაკიმე და სტეფანე“ № 2

ბოდა? გრიბოედოვი კი უკვე სატყვენი ასპარეზზე გამოსული კაცი იყო პეტერბურგშიაც და თბილისშიც. პატივცემული და დაფასებული თავს ისე ეკატუნებ, თითქოს არ გახსოვს, როგორი ალტკებული იყო მთელი ქართველობა, როცა დამარცხებული სპარსეთი მოექცნებოდა ელატუცებოდა რუსეთის ელჩს და მონინებით უჩრავდა თავს. ჩვენ ეს ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი ბოღმის დამამკაყოფილებლად მივიჩნით. თბილისში მობრუნებულ გრიბოედოვს ყველა თვალეზში შესციონებდა, ფიანდნად ეცემოდა. განსაკუთრებით ქალები. ვინ ეტყობა მაშინ ალექსანდრე სერგაევიჩს უარს? უარს ეტყოდნენ კი არა და ძალიად ეკიდებოდნენ კისერზე. მე შენ გეტყვი და მოდამი არ იყო რუსზე გათხოვება. ხომ არ დაგაეციწყადა, რომ ორბელიანი, ბარათიანი, ამილახვრიათ და სხვა ქალები გაგარინების, მირსკების, ოგლობოვების, ბარიატინსკებისა და სხვათა ცოლები გახდნენ. ქალი ვიყავი და მეც ისევე ვფიქრობდი, როგორც ისინი. თუ, რაკი ალექსანდრე ჭაჭაძეაძის ასული ვარ, სხვაგვარად უნდა მოექცეულყვი?

ნიმე: მე რა უფლება მაქვს საყვედური გითხრა, მაგრამ ახლა რომ ვფიქრობ — აშკარად სხვაგვარად უნდა გეტყვიყრა. შენ ხომ იცი, რა დღემც იყო ჩაგარდნილი ჩვენი ქვეყანა.

ნიმე: ეე, ჩემო კარგო, რა ადვილია წყნარი მსჯელობა და რა ძნელია საქმე. როგორ ფიქრობ, მამამე, ალექსანდრე ჭაჭაძეაძეს, ვაჟკაცობა, გამბედაობა, სიამაყე აყლდა? მაგრამ ქვედი მოიდრიკა და ვითარებას დამორჩილდა.

18 წლისაც არ იყო, სახლიდან რომ გაიპარა და ფრანგთა ბატონიშვილს ეახლა მითუღუმით. ისიც მემამოხე გახდა და საქართველოს დახსნა უნდოდა რუსთა ბატონობისგან. არაფერი გამოვიდა. ჯანყი დამარცხდა. მაშინ შეკრიბა ქართველი თავდაზნაურთა გარუსებულმა პავლე ციციანოვიმ და გააფრთხილა — ნუ ოცნებობთ ტყუილად, ვითომ რუსები საქართველოში დროებით არიან და მალე წაივლინო. რუსები, რაკი რომელსამე ქვეყანას თავის გუბერნიად დაამსახვენ, ფებს თავის დღემც აღარ მოიცვლიან იქიდან. ზოგმა დაიჯერა პავლე ციციანოვის გაფრთხილება, ზოგმა — არა. მამაჩვენი ალექსანდრე იმით შორის იყო, ვინც დაუფერა პავლეს და როცა 1812 წელს ქართველები ისევ აჯანყდნენ კახეთში, ალექსანდრე ჭაჭაძეაძე მემობლების, ახლობლებისა და მოყვრების რიგსა და რანგში კი არ იდგა, არამედ — რუსთა ვაზრში. ცხელი ტყვიანი უშპასინძელებიდა იმით, ვისთანაც სულ რამდენიმე დღის წინ წინანდალში სუფრას უყდა, პურობდა და ხუმრობდა. ფაქტი ასეთია, მაგრამ მარტო ფაქტით მოვლენას ხომ ვერ ახსნი. ფაქტის უკან აზრია და მოვლენაც აზრით უნდა ახსნა.

ნიმე: რას ამბობ, ნუთუ სიკვდილი სულ არ გემშინა, გაუმართლებლის გამართლების რომ ცდილობ? ამქვეყნად სამართალი რომ იყოს, მაშინ მთელი საქართველო უნდა ამოსდგომოდა

მხარში კახეთს. ყველაფრის ატანა არ შეიძლება. არის რალაც, რაც მოთმინების ფილას ავსებს და მერე უკვე თავის შეკავება შეუძლებელია. ქრთმა მღმრთმა იცის, რა სისაბაგლეს არ აყვებდნენ მამშინ ჩვენში რუსები. სოფელ-სოფელ დაძრინოდნენ; ქალებს აუპატიურებდნენ მამებისა და ქმრების თვალწინ; ოჯახები უფარდებოდნენ, ძარცვავდნენ; ქვეყნებს თავს ხლიდნენ, ღვინით რომ გამოკლავებოდნენ, მერე ბილწავდნენ. ასეთი რამ არცერთ თურქს და არცერთ სპარსს არ ჩაუდენია. ეს შენ კარგად იცი. ბავშვობაში ხელწაწერ მატკინებოდა რომ ეძექებოდა. რა სამინელმა არ ამოგვიკითხავს, მაგრამ მშავესი რამ — არასოდეს. სამართლიანი და აუცილებელი იყო ის 1812 წლის ამბოხება, იმას ვერ გამართლებ, ვინც მის წინააღმდეგ იბრძოდა. მაგრამ რა? მაშინ კახეთს არც ქართლი დაეხმარა, არც გურია-სამეგრელო და არც იმერეთი. ეს ჩვენი ძველი, მოურჩენელი სენია. მერეც ხომ ასე მოხდა. 1820 წელს იმერეთი რომ აჯანყდა, არც მას გაუწოდეს მშველელის ხელი ქართლმა და კახეთმა. 1841 წელს კი გურია დარჩა მარტო. ასე იყო სულ, ერთმანეთს მარტო სუფრამე ვიცნობთ. სამიძიარის დროსაც შეიძლება ერთად მოვიყაროთ თავი, მაგრამ ბრძოლაში არამც და არამც. ალექსანდრე ჭაჭაძეაძეც ასე მოექცა. ეს ძალიან დამაფიქრებელია. იგი ხომ ძველებურად აღზრდილი კაცი არ იყო. იგი შეიძლება ერთაჯერად კაცი იყო მაშინ, ვისმეც თამამად და სრული სამართლიანობით იტყოდნი: ევროპულად აღზრდილი და განათლებული ადამიანიაო. და ეს ევროპელი ქართველი, გარეგნობით, აღზრდილი, საქციელით, ცოდნით, სულით ისევე იქცევა, როგორც ძველი ფეოდალი, „რუსუდანიანსა“ და „ყარამანიანზე“ აღზრდილი და ჩამოყალიბებული. ეს მე მაშინებს და არ მინდა ვიფიქრო, ხომ არ არის ჩვენი დაწლილობა, დანაწინგება, დაქუცმაცებულობა ჩვენი ბიოლოგიური ნიშანი? ღმერთმა ნუ ქნას ეს, ღმერთმა ნუ ქნას!..

ნიმე: შეილება მამების მადლით ხარობენ და მამების ცოდვით იტანჯებიან. ეს არსებობის კანონია და მას, როგორც უნდა ვეცადოთ, ვერსად გავექცევით. არც ჩვენ ვინებთ ამონივალისი. ჩვენ მალე გავყრებით ერთმანეთს, მე — წარმავალი ხორცი და შენ — წარუღებელი სული. მაცალ მშვიდად გამოვეთხოვო ნუთისთველს. ნუ მოქითხავ ყველა ცოდვის პასუხს. ცხოვრება ცხოვრება და ამქვეყნად უცოდველი ხორციელი ადამიანი არ დაბობებს. მეც ასეთი ვარ, მაგრამ ნუთუ შთამომავლობისათვის არაფერს იტყვის ჩემი ერთგულება? მე ხომ 16 წლის დაექვრიდი. ახლა 45 წლის ქალი ვეთხოვებ მინიერ არსებობას... ბოლომდე დავრჩი ალექსანდრე გრიბოედოვის სიყვარულის ერთგული. შენ ისიც იცი, როგორ ვეხმარებოდა ჩემს დას, ეკატერინეს შეილების აღზრდაში, როგორ ეუმსუბუქებდი ყველანაირ გასაჭირს. ხომ იცი — რა მიმიღ და რთულ ვითარებაში მოუწია მას სამეგრელოს სამთავროს მა-

№ 2
„თოცნა და სხოქნა“



რთვა. დავით დადიანი ადრე გარდაიცვალა და ამ მარტხელა ქალს მოუხდა უზარმაზარი, მზაკვარი იმპერიის წინააღმდეგ ბრძოლა, ფორმალური დამოუკიდებლობის შენარჩუნება. ვის სჭირდებოდა სამეგრელოს ეს დამოუკიდებლობა, მაგრამ პატრიოტული ადამიანი და არ უნდა იოლად დამორჩილდეს ბედისწერას. არც ეკატერინე ემორჩილებოდა, თუმცა, არაფერი გამოსდიოდა. მთელი სიცოცხლე ზუგდიდ-თბილის-პეტერბურგს შორის სირბილი გაატარა. ვინ დაეხმარებოდა, შეეველებოდა, თუ არა მე... ვინ აღზრდიდა მის შვილებს თუ არა მე? მე ხომ საკუთარი შვილი არ მყოლობა. ჩემი შვილი იმ დღეს დაიღუპა, რა დღესაც გრიბოედოსის სიკვდილი შემავსებინეს. მაშინ ფეხბმოდ ვიყავი, როცა ჩემი ქმრის საზარელი ბედი შევიტყვე, აღარც კი მახსოვს, რა დამემართა. მაშინვე გული წაშლია. როცა გონს მომიყვანეს, ჩემი უბედურება გაორკვევული იყო, მუცელი მომეშალა და, ქმართან ერთად, შვილიც დაეკარგა. რა გასაკვირა, რომ ამის მერე გათხოვებანე აღარ მიფიქვია. მიუხედავად იმ უბედურებისა, რაც მე დამატყდა თავს, ჩემს დებს შორის, მაინც მე ვიყავი ბედნიერი: მე ვიყავი ერთადერთი, ვინც სიყვარულით გათხოვდა. ეკატერინეც ანგარიშით გაატანეს დავით დადიანს და სოვიოც — დანიელ ბარანს-ნიკოლაის. არაფერ იფიქროს, ეს ანგარიში მაშინვეს, ალექსანდრე ჭავჭავაძეს სჭირდებოდა. არა. ეს დროის მოთხოვნა იყო. ამ გზით ცდილობდნენ ქვეყნის ბედის მოწესრიგებას. შეიძლება გულმურყვნილობა, მაგრამ ასე კი ეგონათ: თუ ბარონი ნიკოლაი ქართველ ქალს შეირთავდა, მაშინ იგი უფრო მეტად და უფრო გულით იფიქრებდა საქართველოზე. ჩვენი ქვეყნის ბედ-იღბალს არაპირთველები განაგებდნენ — რუსები ანდა რუსეთის იმპერატორის სამსახურში ჩამდგარი უცხოელები — გერმანელები, დანიელები, შვედები, იტალიელები... მათ არ სტკოდათ საქართველო. ისინი ჩინოვნიკები იყვნენ და ჩინოფიურადვე პატრონობდნენ ქვეყანას. მაგრამ, თუ მათ ოჯახში ქართველი ქალი შევიდოდა, მაშინ მათი დამოკიდებულება შეიცვლებოდა. საქართველოს ჭირ-ვარამს გულთან უფრო ახლოს მიიტანდნენ.

ნიონ სული: მე შენზე ნაკლებად ვიცი, რა ხდებოდა? ერთადერთი, რაც სურდათ, კეთილი, მსუყვე, დაღებელი ცხოვრება იყო. თუ ასე არ იყო, თითქმის ყველა რატომ გარუსდა? მათი შვილები ქართულად ვეღარ ლაპარაკობდნენ. თუ ზოგიერთს ორიოდე სიტყვის თავმოყრა შეეძლო, ესეც ისე სასაცილოდ, რომ სირცხვილით თავი სად წაგველო, არც კი ვიციოდით. ახლა ჩვენ მარტონი ვართ და ერთმანეთს მაინც ნუ მოვატყუებთ. დავით დადიანი? დავით დადიანი რომელი რუსი იყო, ეკატერინე რომ უსიყვარულოდ გააყოლეს?.. რა, ალექსანდრე ჭავჭავაძემ არ იცოდა, როგორ უყვარდა ეკატერინე ივანე მუხრანბატონს? არც კატინა ყოფილა გულგრილი. დავით დადიანსაც სხვა უყვარდა — ლუარსაბ ორბელი-

ანის ქალი. ორი ადამიანი, რომელთაც არ უყვარდათ ერთმანეთი, ანგარიშით დააქორწინეს, არაფერი პოლიტიკა არ ყოფილა ეს. უზარალედ ამ უფრო სასარგებლოდ მიიჩნია გენერალმა ალექსანდრე ჭავჭავაძემ.

ნიონ: ახლა მართლა ისე იქცევი, თითქოს არაფერი იცოდე. უნდა გრცხვენოდეს, ასე უდიერად რომ იხსენიებ მამაჩვენს. ვიდრე ჩემსას ვიტყოდი, ერთი კითხვა მინდა დაგვა: ის ხელშეკრულებანი თუ გახსოვს კარგად, რუსეთის იმპერატორებსა და ქართველ მეფე-მთავრებს შორის რომ დაიდო თავის დროზე?

ნიონ სული: ისევე მახსოვს, როგორც შენ.
ნიონ: მერედა, იმ ხელშეკრულებათა თანახმად, საქართველოს სამეფო-სამთავროები რუსეთის თანდათანობით უერთდებოდა, მაგრამ რუსეთმა აფხაზეთის, სამეგრელოს, სვანეთის სამთავროების მიერთება ძალიან დაავიანა. თუ ხვდები რატომ გააკეთა ეს? როცა 1810 წელს, იმერეთის სამეფო დაიპყრეს, რატომ მაშინვე არ გაათქმეს სხვა სამთავროებიც? იმიტომ, რომ მათი ცალ-ცალკე მიერთებით რუსეთი მათ საქართველოსაგან თიხვდა და გვეუბნებოდა, რომ — აფხაზეთის, სამეგრელოს, სვანეთის სამთავროები საქართველოს ნაწილები არ არის, ისინი დამოუკიდებელი ერთეულებია და მათთან სხვა ხელშეკრულებანი უნდა დავდოო. ამით იგი საქართველოს სულიერად შიდა და ჩვენს ტომობრივ გათიხვობას ინარჩუნებდა. დავითისა და ეკატერინეს ქორწინებით ეს უბედურება იქნა თავიდან აცილებული. ეს ჩანაფიქრი დავითმაც იცოდა და ეკატერინემაც. მერე, როცა რუსეთი ყველანაირად ცდილობდა ეკატერინესათვის სამეგრელო გამოეერთებინა, როგორც დამოუკიდებელი ერთეული, ჩემი და არც ერთ ხელშეკრულებას არ სცნობდა, გარდა ერთ-კლე მეორესთან დადებული ხელშეკრულებისა. მხოლოდ ამ საფუძველზე იყო თანახმა გაუქმებინათ სამეგრელოს სამთავრო. ამიტომ შევიდა სამეგრელო ქუთაისის გუბერნიამი, თორემ მასაც ზუგდიდის სამხედრო ოლქად გამოაცხადებდნენ, როგორც მერე აფხაზეთი გამოაცხადეს სოხუმის სამხედრო ოლქად, აფხაზეთის მოსახლეობის უმეტესი ნაწილი თურქეთში გადაასახლეს და იქ ნაირნაირი უპურის, რწმუნისა და ეროვნების ხალხი დაასახლეს.

ნიონ სული: ეს ამბები შენი სიკვდილის მერე მოხდა და შენ საიდან იცი?

ნიონ: როგორ გგონია, ეს ყოველივე წინასწარ არ იყო გამიზნული? როგორ ფიქრობ, როდის გადაწყდა საქართველოს ბედი? ეკატერინე მეორის დროს, როცა გრავმა პანინმა დაწერილით დაგვემა ყოველივე ის, რაც მერე უნდა მომდარეყო. ერეკლემაც იცოდა ეს, მაგრამ ისე ჰყავდა უკვე რუსეთის აგენტურას შებოჭილი, რომ თავის დაღწევა აღარ შეეძლო. იგი სიცოცხლის ბოლო ხანებში კარგად ხედვდა რა საფანგში გაება, მაგრამ თავდასხმა შეუძლებელი იყო, შენ იცი ყველგაფერი

"საქრებულო" № 2

ეს, მაგრამ ახლა სხვაგვარ გუნებაზე ხარ და რატომაც გირჩენია, მეც გამაღრიზიანო და თავისთავიც. გრიბოდოვისა და მამაჩვენის საუბარი არ მოგისწამა? გრიბოდოვი ხომ არ მალავდა რუსეთის მამდელი მიზნებს კავკასიაში.

ნიწოს სული: მე ის უფრო მახსოვს, რა სწრაფად დაიპყრო შენი გული და როგორ იკვებინდა ამას კავკასიის მთავარმართებლის, გრად სასვეიჩინსადმი გაგზავნილ წერილში, „თქვენი ბრწყინვალეობა, უძვირფასესო გრად ივანე თევდორეს ძეგ, თქვენ მე მომიცით სასიამოვნო დავალება მეკონცა ჩემი ცოლისათვის, და მე, მიჩვეულმა თქვენდამი მორჩილებას, დაუყოვნებლივ შევასრულე ეს დაავლება. თქვენ ამბობთ, რომ მე მტისმტევი საზრუნავი გავიჩინე ჩემი ქორწინებით. მომიტყვევთ დიდსულვონად, ნინა, ჩემი ყარის და ახალციხეა და მე დავეშურე დამეყრო იგი ისევე სწრაფად, როგორც თქვენმა ბრწყინვალეობამ დაიპყრო ამდენი ციხე-სიმაგრე.“

ნიწო: გრიბოდოვს მე გულწრფელი, ჭეშმარიტი სიყვარულით ვუყვარდი. ხომ გახსოვს — მუროლის მადონას მეძახდა.

ნიწოს სული: არა, არ გამტყუნებ, მაგრამ მაინც უნდა გითხრა — შენც და შენი მშობლებიც ძალიან მალე დათანხმდით ქორწინებას. თითონ კი უკვირდა ეს. არ გჯერა? გაგახსენებ, რას წერდა ფადეი ბულგარინს, ძველ მეგობარს. „ამ დღეს მე /1828 წლის 16 ივლისს/ ლაპარაკი / ვსაძილობდი ჩემს ძველ მეგობარ ქალთან ახერდოვასთან. მაცი დასთან ვიჯექი ნინა ჭაჭაძესთან პირდაპირ. სულ მას შეეყურებდი. ჩავფიქრდი, გული მიძვრდა. არ ვიცი, რამ მომეცა გამბედაობა — მაგიდიდან აღდგომისას ხელზე ხელი მოვიკიდე და ვითხარი: „ნამოდით ჩემთან, რაღაც მინდა გითხრა: იგი დამთანხმდა როგორც ყოველთვის. ალბათ, ეგონა ფორტეპიანოსთან დავსვამდი. სხვა რამ კი გამოვიდა. ჩვენ გავეშურეთ დედამისთან, შევედით ოთახში. ლოყები გამბეზრდა, სუნთქვა შემკრა, აღარ მახსოვს რაზე დავუნწყებუტებუტი. ის ატორდა. მე მას ვაკოცე. შემდეგ ვნახეთ დედა და ბებია. მათ დავგლოცე. მე არ ვშორდებოდი მის ბაგებს მთელ ღამეს და მთელ დღეს. გაგზავნე შვირიკი წერილებით მამამისთან ერევანში. ამასობაში ჩავალაგე ჩემოდნები. მეორე ღამეს უფროსო ყოველგვარი იმისაგან, რაც დამეშინებდა, უკან მოუხდევად გავემართე რაშში. ვეშინოდე დამენია თავად ჭაჭაძეს-მამისა პასუხი გერეინად. ის გლოცავდა მე და ნინას და გახარებული იყო ჩვენი სიყვარული.“

ნიწო: ო, ო, ო, რა ბედნიერი დღეები იყო, როგორი აღტაცებული, გახარებული და ემაყოფილი ვიყავით ყველა. როგორი სუბილენდენე შურით ორბელიანთ, ბარათაანთ, მუხრან-ბატონიანთ ქალები!.. თითქოს რუსეთის დედოფალი გავხდით და არა ერთი რიგითი პოეტისა და დიპლომატის ცოლი. ყველაზე მეტად პრასკოვია ახერდოვა იჭაჭებოდა — ჩემი მოწყობილიაო. რა იყო მისი მოწყობილი?.. რაც ჩვენსას ფეხი დაადგა, იმის მერე

სულ თვალბში შემოგვიცინებდა გრიბოდოვი. მაშინვე მიხვდი, რა ცეცხლიც სწავდა. პრასკოვია ჩვენი ახლობელიც იყო და გრიბოდოვის ნათესავიც. ალბათ, საშამ სთხოვა დამეჭარებო, იმიტომ იყო, ყოველდღე რომ გვეპატებებოდა, თავს გვევლებოდა და თქვენი „მეორე დედა ვარო,“ გვიმტკიცებდა. შენ არ გეგონის, რომ მის საყვედურს ვამბობ. რას ვერჩი, მართლა გულთბილი, უფლოთაი, გულისმბიერი ქალი იყო. გულით გულად ჩვენი ოჯახის სიკეთე. გრიბოდოვისაც. ჯერ ერთი, ნათესავი იყო და უყვარდა. მეორეც, გრიბოდოვი უკვე 33 წლის იყო. ბურბოჭა. მაშინ რომ არ შეერთო ცოლი, მერე უკვე ვეღარ მოახერხებდა ამას. ხომ იცი, მამაკაცს რაც ასაკი ემატება, მით უფრო ეშინია ცოლის შერთვა, საერთოდ ქალის ეშინია.

ნიწოს სული: რა კარგი ვინმე ხარ, ბევრი ლაპარაკი რომ არ გიყვარდეს. როდის ეშინოდა ალექსანდრეს ან მამაკაცების ან ქალების? ნახევარი ცხოვრება ფრინტზე გაატარა. 23 წლის იყო, დაწერილი რომ ჰქონდა იაკუბოჩინთან. ბუნებრივად მამონ. ტყეში ნეკი მოსწყვიტა. მთელმა პეტერბურგმა და თბილისმა იცოდა, რა თავზე ხელაღებული ტიპი იყო იაკუბოვიჩი. ღრძო და დაუნდობელი, მაინც გააკვია ბრძოლაში. არც დაფიქრებულა, ბუცი რომ იყო და ძლივს ხედავდა. როგორ უნდა ესროლა? დარწმუნებული ვარ, სროლისას არც კი იცოდა, ზუსტად სად იდგა იაკუბოვიჩი, მაგრამ თავმოყვარეობამ პირდაპირ მისცა უარი ეთქვა დაუნდობელი.

ნიწო: ბედი ჰქონია. დულში ნეკი რომ არ მოწყვიტა, ვინლა იცნობდა თერანში მის დაქვნილ-დაუქვნილ სესულს? ძალიან მეცოდება, მაგრამ რომ გამახსენდა, რა უბედურებაც ჩვენს სახლში შემოიტანა, ხანდახან წყველის გუნებაზე ვდგები. ჯერ მისი საზარელი სიკვდილი. ყველაფერი აირდა ირია მაშინ ჩვენს ოჯახში. კინალამ გადაყვეით. რაც პუშკინმა დანერა, რომ გამახსენდება, ტანში ყრუანტელი მივლის. იმ მეორეებმა გრიბოდოვის ნეშტი რომ მოჰქონდათ, ისე უპასუხეს პუშკინს, თითქოს გვაძიო არ ეს ქვენათ ურემზე, არამედ შემა ნეშთი ან ქვები.

ჯერ გრიბოდოვის სიკვდილი არ გეგონდა მოუშეშებული, რომ 1832 წლის შეთქმულების მონაწილენი დააპატიმრეს, მათ შორის, მამაჩვენიც.

დაიწყო ყინვა-მთხვა. მთელი ქალაქი მცვლადარ დაემსგავსა. ვინც კი ღირსეული იყო თბილისში, ციხეში იჯდა. ყველა გლოვობდა და ძაძებში ჩაქვნილი დადიოდა. არ ვიცი, რას იტყვობა, გრიბოდოვი ცოცხალი რომ ყოფილიყო. ყველა მისი ნაცნობი, მეგობარი და ახლობელი ციხეში იჯდა. არ ვიცი, ეს უფრო შეაწუხებდა თუ ის, ქართველები რუსების წინააღმდეგ რომ გამოვიდნენ. მას სჯეროდა, რომ რუსებმა საქართველოში ბედნიერება მოიტანეს და უცხად ასეთი უმადურობა.

ნიწოს სული: რაღაც იდუმალი სიხარული ეფლუბოდა ყველას იმ დღეებში, როცა შეთქმულება

„ყოველწლიურ სხვაგვარად“ № 2

მზადდებოდა. უცნაურისა და გაუგონარის მოლო-
დინში იყო ხალხი. ყველა იმეპირებდა და ერთმა-
ნეთს უკითხავდა გროგოლ ორბელიანის ლექსს —
„გვი აბილავების აღსარება“. მართალია, თა-
რგმნილი იყო, მაგრამ ქართულად კარგად ვეფ-
რდა. თავდაპირველად არც ვიცოდით, თარგმნილი
რომ იყო, მერე გამოძიებისას გაირკვა, თურმე კო-
ნსტანტინე რილევიც „ნალივაიკოს აღსარება“ გა-
დმოუქართულებია.

ენო: უცნაურია კაცის ბედი. ასეთი ლექსის
ავტორი მერე რუსეთის მეფის სამსახურში ჩადგა
და გენერალი გახდა. თავგამეტებული ემსახურა იმ
ქვეყანას, რომელსაც მტრად თვლიდა და მოუწო-
დებდა — „ვამი არს მტერი მამულის მისცეთ მა-
ხვილსა ლუსულას“. ეს ლუსული მახვილი შემდგომ
შპილის წინააღმდეგ წარმართა და კვეხნით ავიკო-
რა — საქართველოს სისხლს ვიღებო. ნაირ-ნა-
ირი ჯილდოებით მიიქარგა გულმკერდი.

ენო: სული: გაჟღერდი. მაშინ ყველა ასე იქცე-
ოდა. ალბათ სულსწრაფობის გამო გვეგონა —
რუსეთს იოლად დავამარცხებდით. ემოცია შეგვი-
პყრო. როგორც კი მარცხი განიცადეთ, მოვიბუ-
ნეთ, შევშინდით და თავის გადარჩენაზე დაიწყეთ
ფიქრი. მარტო გრიგოლს დაეძმარა ეს? ყველას,
მერე ყველა იმპერატორის ერთგული მახური გა-
ხდა და ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ, ვინც მეტ თა-
რდადებდას, ერთგულებასა და სიყვარულს გაუმეა-
ნებდა ნიკოლოზ პირველსა თუ ალექსანდრე მე-
ორეს.

ენო: — ყველას არ რგებია ის ბედნიერება,
რაც გრიგოლ ორბელიანს ან მამაჩვენს ერგო. და-
გვიწყნა, უბედურ სოლომონ რანჭაძეს რა დედმა-
რია? საბარალო, ერთ უბრალო იგავარაჯს გადა-
ჰყვა. რას ნიშნავს, უბედურ ვარსკვლავზე რომ
იქნები კაცი დაბადებული!..

ენო: სული: თუ ქალი ხარ, ახლა ის უსაშვე-
ლოდ გრძობი იგავარაკი არ წამიკითხო. იმის მო-
სმენის თავი აღარ მაქვს.

ენო: რატომ, რატომ? მარტო იმ ლექსების
მოსმენა გსიამოვნებს, შენ რომ გიძღვნიდნენ? კუ-
რკა გრიგოლიც ხომ განებთებოდა!... „საამო არის
საცქერლად ოდეს ვარდი ნინას ეყვრას. მაგრამ
ვინ სცნას — ვინ ვის მსუხავს: ნინა ვარდს თუ ვა-
რდი ნინას... ეს გსიამოვნებს, რაკი შენ ვიგალო-
ბენ. სოლომონის იგავი კი გვლის, რაკი სამშო-
ბლოს უბედურებას ჩივის. ისე გულახდილად
თქვი, გამოტყდი: არასოდეს ვიფიქრია გრიგოლ
ორბელიანს გამყოლოდი ცოლად? რა იყო, არ
მომზინდა, თუ ალექსანდრე სერგეიჩიზე ნაკლები
ბიჭი იყო?

ენო: სული: მართლა „ხაზვის ფრანტიბი“
იყვნენ... ცხოვრება იმეხსა და ორთაქალის ბაღე-
ბში ქიფის გადააყოლეს. შენ გგონია ვუყვარდი?
არ დაიფერო.

ენო: „ახ რა უგემურად ვატარებთ დროს.
აღარ არის სიცოცხლე. ამ ორიოდ დღეში ისევ
წავალიტ ჩვენ დედით მონასტერში. რაღაფიქრე მო-

გრონებ ხოლმე... შენ კი, არ ვიცი, გახსოვარ თუ
არა, მშვიდობით, საყვარლო ძაბო, ვთხოვ შენის
ლაშაის ლაბარაკით ხშირად გესიამოვნო ჭრუღე
ყველას სასიამოვნოთ გავქვს შენის ნიგნისა...
სგლა, მაგრამ ის უფრო უმჯობესი იქნება, რომ
პირისპირ მალე გვეღირსოს შენი ნახვა.

შენი ყოველივე ბედნიერების მოსურნე ნინა
გრობოდოვია.“

სიყვარულით როგორ არ უყვარდი, მაგრამ
უფრო იმ დანაშაულის გამოსყიდვამ ფიქრობდა,
1832 წელს რომ ჩაიდინა. მოუსმინე, როგორ იმა-
რითლბდა თავს გამოძიებულთან „აღსარების“ და-
წერის გამო.

„ლექსი სათაურით „აღსარება“ წარმოადგენს
თარგმანს რუსული ლექსისა სათაურით „ნალივა-
იკოს აღსარება“. მაგრამ, რადგანაც შემდგომში
ჩემი რუსეთში ყოფნის დროს, ზოგი ადგილი გა-
დასხვავებულა, ზოგი სტრიქონი კი ჩემს მიერ
არის შეთხზული, ამიტომ, მე გგონია, რომ ის შე-
იძლება ჩაითვალოს თარგმანადაც და მიბაძვადაც.

თარგმანისათვის სტიმული მომცა ლექსის გასა-
ოცარმა მსგავსებამ საქართველოს იმ მდგომარეობა-
სთან, როდესაც მას აოხრებდნენ და სძარცვავდნენ
სპარსელები, თურქები და ლეკები, ამიტომ, მე ვე-
ცადე მიმეყენებინა ლექსი საქართველოს მაშინდელი
მდგომარეობისათვის, ამის გამო, დედანსა და თა-
რგმანს შორის უთუოდ იქნებოდა განსხვავება.

საქართველოს აწინდელი მდგომარეობა არის
ზავი და მშვიდობიანობა, რითაც იგი უწინ არა-
სოდეს დამტკბარა. ამასე უკუღმართი წარმოდგე-
ნის გულში ჩადება ნიშნავს უფურცლებას. ამიტომ
საქართველოს უბედურებათა აღწერა ვუთხრების
არა ამჟამინდელი, არამედ წარსულ საშინელ დროს,
საიდანაც მხოლოდ აოხრებულ სოფელთა ნანგრე-
ვებია გადაჩრდი.

ღმერთია მოწმე, რომ მარად ვიყავი მლოცველი
იმ ძლიერი ხელისა, რომელმაც შეიფარა საქა-
რთველი და იხსნა იგი დაღუპვის საშინელი
უფსკრულიდან. თვით ეს სიტყვები: „ვამ მას მზა-
რეს, სად მხოლოდ ძალა რამ მსაჯულოვნებდეს...
სად მსჯულზედ მჯდომი ხანჯალი კანონთა აღა-
სრულებდეს“ — მე მამართლებს იმით, რომ საქა-
რთველის მზაგროვლთა და ბოროტმოქმედთ მე
უწონოდ მსარსელებდა და თორქებს, რადგანაც
მათი კანონის და რწმენის მიხედვით, ქრისტიანო-
ბისათვის მამულის წარმოვევა და მისი მოკვლა სა-
მართლიან საქმედ ითვლება. და განა შეიძლება ეს
მივანერო რუსებს, რომელთა კანონიც იცავენ
ყოველი ადამიანის საყვარლებას. საქართველო არა-
სოდეს ყოფილა დამოუკიდებელი სახელმწიფო.
იგი იყო მოხარკე ან სპარსეთისა და ან თურქე-
თისა, მათ მიერ მორიგებით მოხორციელი და ამო-
ტომ, მე ვერასოდეს ვუსურვებდი საქართველოს
განთავისუფლებას რუსეთის მფარველობისაგან.
ვიცოდი რა, რომ ასეთი რამ მისთვის მოასწავ-
ბდა იმ კეთილდღეობის დაკარგვას, რომლითაც
იგი ახლა ტკბება; ეს ნიშნავდა იმას, რომ იგი

„თბილისი და ქსეფანა“ № 2

კვლავ ჩავარდნილიყო ახსრებათა იმ ჯურღმულში, საიდანაც იგი იხსნა რუსეთის მფარველობამ და ძლიერებამ...

* * *

6067: მე არასოდეს მომსვლია აზრად, რომ მე მომესურვებინა საქართველოს განთავისუფლება რუსეთის მფარველობისაგან, არამედ ციცი და ამაში დარწმუნებული, რომ უბედნიერესი დრო საქართველოსათვის შობილი მაშინ დადგა, როდესაც ის შევიდა რუსეთის სულგრძელ მფარველობის ქვეშ და ვლოცავ მის სხვისგან, ვინც პირველად განახორციელა ეს აზრი, რითაც იხსნა საქართველო საბოლოო განადგურებისაგან."

6068 სპლი: ალბათ, ქართველთა არც ერთი თაობა არ ყოფილა ჩვენსათვის დაბნეული. ჩვენც და ჩვენი მამებიც დიდი სიხარულით შევხვდით რუსთა საქართველოში მოსვლას. დიდება მიაბოზდა, როცა სიონის ტაძარში რუსეთის იმპერატორის 1801 წლის მანიფესტი უნდა წაეკითხათ, რუსებს უფეროა, როგორც კი საქართველოში მათი სამეფოს გაუქმების ამბავს შეიტყობენ, მაშინვე ხმლებს დაავლებენ ხელს და თავდაუშობენ სიცვა-ქლუბს გამართავენო. სიონს, თურმე, რუსის ვაზრა ალყა შემოარტყა. ვინიცივსა არეულობა დაინყოს, მაშინვე უნდა ჩავახშოთო. ქალაქის ქუჩებშიც ჯარი ჩაუყენებიათ. რუსები გაბითურებულნი დარჩნენ. მანიფესტი რომ მოისმინეს, პროტესტის ნაცვლად ქართველები ისეთ აღტაცებას შეუპყრია, რომ ქუჩაში გამოცვივებულან, ზურნა-დუღუკით, ცეკვა-თამაშით. სიმღერა გაუმართავთ. ღვინით, პური-მარილით უმასპინძლებოდნენ რუსებს, კონცინდენ და ესევოდნენ. გაოგნებული რუსი სალდათები პირდაჭრინილი მისჩერებოდნენ ქართველებს და ვერ მიხვდარიყვნენ — რა უზაროდათ, რას ზეიშობდნენ.

შობილი 33 წლის შემდეგ გამოვთქვით ნერილობით პროტესტი, როცა დიმიტრი ერისთავმა განიხილა მანიფესტი. Спрашиваю благодеиствует ли теперь Грузия как обещались? нет, вот теперь то стоит она перед бездной, еще путь больше только и погибли на веки; вопрос — от кого? Перечеть всех причин ни к чему; Грузию взяла Россия под свой железный скипетр еще юную, которой можно было дать наилучшее. Напротив они сделали Грузию сыпного всех развратных людей, завели школу где учили разврату всевозможным; убивали способности всех молодых людей, начали одного подкупать для убийения другого, во в каком положении находится и до ныне Грузия...

6069: როცა კმაყოფილების დღეებმა ჩაიარა და მივხვდით — რა დღემაც ჩავევრდით, აჯანყება მივმოვანყვით, მაგრამ არაფერი გამოგვიცადა. რომელიმაც ქართველ დიდებულ გიორგი მეტა-მეტისათვის უკითხავს — დარიალის კარებს რომ ალებთ, შესძლებთ კი მერე მის დაკეტვასო? მეუფე

გიორგის უკასპხია: დარიალის კარს ღმერთის ნებართვით ვალებ და, როცა საქრო იცნება, ღმერთივე დაკეტავსო. ახლა აღარ ვიცი, რომლის მოსურვებს ღმერთი დარიალის დაკეტვას. დაკეტვა რომ ძალიან დაგვიანდა, შეთქმულების მოწყობა გადაწყვიტეთ. ესეც რომ ჩავეშვალა, ბოდიშები დავნივეთ: როგორ გუკადრებთ, რუსეთის სანაალმდეგო განზრახვა გულში სულ არ გავივლიათ. შეთქმულებას თურქეთისა და სპარსეთის სანაალმდეგ ვანყობდით, იმ თურქეთისა და სპარსეთის, რომელთაც საკუთარი თავი გასჭირვებიათ და საქართველოსკენ, რუსეთის შიშით, აღარც კი იყურებიან. ჩემი ქმარი თვითონ მონაწილეობდა 1828 წლის თურქენჩაის ხელშეკრულების დადებამი სპარსეთთან. მაშინ სპარსეთმა უარი თქვა საქართველოზე და შეეგუა მის დაკარგვას. ეს სულ გრიბოედოვის დამახსურებაა...

6069 სპლი: ეს კარგი გამახსენე. ის შენი ზრმადა პატივცემული თანამეცხედრე, თუ ასე ღმერთივე და უყვარდა საქართველო, რატომ არ დაინტერესდა 1555 წლის ამასის ზავით ირანსა და თურქეთს შორის? მაშინ ხომ ირანმა და თურქეთმა საქართველო გაიყვეს: აღმოსავლეთ საქართველო ირანს ერგო, დასავლეთი — თურქეთს. რა დაუფებდებოდა ალექსანდრ სერგევიჩის ეთქვა: ამასის ხელშეკრულება გაუქმებულიაო?..

6069: რა შინაშენილება აქვს მე-18 საუკუნეში დადებულ ხელშეკრულებას. ნეტავ, ვილას ახსოვს იგი? გინდა გააუქმე და გინდა — არა. სადღაც არქივის მტკერში აგდია ალბათ და თავები ტაქენ.

6069 სპლი: ნურას უსცრაზად. არც ასე მარტვად არის საქმე. სულ იმითი გვაშინებენ: რუსეთის სანაალმდეგ ხმა არ ამოიღოთ, თორემ წაგა იგი კაკასიოდან. მაშინ სპარსელები და თურქები ამოიღებენ ნავტილინიდან ამასის 1555 წლის ხელშეკრულებას და ერთი აღმოსავლეთ საქართველოს დაიკავებს და მეორე — დასავლეთსო. მაშინ კი აღარაფერი გვეშველება და სამუდამოდ დავილუბებითო, ეწა კაცური საქმე იმ ოჯახაშენებულ სიძეს საქართველოსას და გაუქმებინა ეს ყბადღებული ზავი. ერთხელ და სამუდამოდ მოვისვენებდით. ჩვენ, მართალი რომ ვთქვა, მაინცდამაინც ვერ ვერცვევით საერთაშორისო სამართლის საკითხებში და ამასის ხელშეკრულების გახსენებისას გული გვისცდება. გადავეჩინეთ ამ გულისხეთქვისაგან იმ შესს პოეტ-დიპლომატს, რა მოხდებოდა? თუ ისიც კარგი გაიძვერა იყო და საგანგებოდ დატრევა 1555 წლის ხელშეკრულება ხელსულებლად? დროდადრო შეამინებდნენ ქართველებს და რუსეთს იოლად შეეძლება მისი შენარჩუნებაო?..

6069: რა გინდა ახლა? გინდა ვთქვა, რომ გრიბოედოვის საქართველო უყვარდა, როგორც რუსეთის ნაწილი და არა, როგორც დამოუკიდებელი ქვეყანა? ა, ბატონო, ვთქვი, რა გვეშველება ვითომ ამით?

6069 სპლი: შევლებით არაფერი გვეშველება, მაგრამ თავს მაინც არ მოვიტყუებთ. ესეც საქმე.

დასასრული მომდევნო ნომერში

№ 2
„თავისთავი და სხვათა“

მეკუარები

ნის კედელი გადაპყურებდა. ამ კედლიდან პირდაპირ მტკვარის ნაპირზე ჩავდიოდით ტრუსების აპარა (ტანსაცმელი აუზის გარედით)ში გვეყვებოდა შენახული), უმაღლე ბორანს მივაშურებდით ხოლმე

მე მინცდამაინც არ მზივდებოდა მტკვარში ბანაობა, მაგრამ იყვნენ ისეთები, რომელთაც შეეძლოთ მდინარის მთელ გაყოლებზე მინდობდნენ ტალღების დენას, სატვიტო მანქანის ბორანის კამერაში ფეხებალაკულნი. პრობლემა მხოლოდ უკან დასვინთან ამობრუნება იყო. სამწუხაროდ, ყოველ შემთხვევა, როცა ასეთი სარისყო მოგზაურობა წაულზე ტრავადიით დამთავრებულა. ერთი ასეთი არშემდგარი ტრავადიის მოწმეც ვარ. ბორანზე გადასვლა ერთი შური ღირდა. ქალაქის პატარა ნაგლევი, რომელსაც ვხსოვნი გაძვედნენ, ბილეთის მაგივრებას სწევდა. თავად მეორენ ჩამოივლიდა ხოლმე ბილეთების შესამინებლად. ეს იმდენად იშვიათად ხდებოდა, რომ მისი ამგვარი საქციელი ყოველთვის გვეკვირვებას იწვევდა. ერთი ასეთი მაგივრების დროს, ორი შემინებული, როგორც ჩანს, ახალბედა, უბილეთო „კლიენტი“ დაძრული ბორნიდან პირდაპირ მტკვარში გადახტა. ერთმა მარჯვედ გატყრა, მეორე კი ექვე გაფართხალდა და შემინებული, ენაჩავრდნილი ხელებს უშენოდ იქნევა. მეორენაც იყარადა, უმაღლესად გახტა და გონწაღში და გონწაღში

სწორედ ამ ძველ საცურაო აუზთან, რომელსაც თბილისელი ბიჭები „კუპალნიას“ ეძახდნენ, ახლოს, გაჭიმულ ბაგირზე მოძრაობდა ბორანი, როგორც უკანასკნელი მოიკიანი, შემოლანძღული რელიქტი იმ ბორნებისა, რომლებიც ძველად ე.წ. „პეკეშენი“ იყო ჩამწვრივებული და თბილისის ამ უბანს განსაკუთრებულ კოლორიტს ანიჭებდნენ. ერმაკოვის ფოტოების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ეს ბორნები მრავლად ყოფილა ძველ ნიუსქვილთან და თბილისელთა მჭეფარე ცხოვრების ნაწილს წარმოადგენდნენ. არჩილ სულაკაურის ბრწყინვალე მოთხრობების ამბავი სწორედ ამ უბანში ვითარდება. მეორედვე მახსოვს ჩელუსკინელების მალალი (დღევანდელი ბარათაშვილის ხიდი), თალოვანი რკინის ხიდის ახლოს მტკვარდან ამოზრდილი მადათოვის კუნძული, დღისით მობანავე ბიჭები თავსაც, ხოლო საღამოობით, როგორც ამბობდნენ, საეჭვო ხა-

ჩაიი სხოვრების თეატრი

ნოდარ გურაბანიძე

გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „თ და ც“ №1

ლხის თავშესაყარი ადგილი... ბიჭები ჩელუსკინელთა ხიდის მოაჯირიდან ხტებოდნენ წყალში, ხოლო ყველაზე მაშაყნი — ხიდის ძალიან მალალი თაიდან. ექსი თუ შვიდი წლის ბავშვი გაოცებული შევეცქეროდი მალლიდან „ლასტოჩკის“ გადმოფრენილ წყალში მტომელებს, რომელთა სხეულები ძალიან დიდხანს მოფრინავდნენ პაერში. შიშისაგან სული მეყინებოდა, რადგან ხიდის ძირში, დიდი სიციხებისა და გვალების დროს, ორი კოლოსალური ქვის ზედაპირი ნიანჭის ზურგივით იყო ამოზრდილი და ყოველ წუთს იყო მოსალოდნელი ვინმე დასცდომოდა მას. ეს შიში სამუდამოდ გამყვა და მიუხედავად იმისა, რომ მთელი ცხოვრება საცურაო აუზსა და ზღვანე მაქეს გატარებული, სულ პატარა შემადლებიდანაც კი წყალში გადახტომა ჩემთვის დიდი პრობლემა იყო ყოველთვის, მაშინაც კი, როცა უკვე შევიბრებებულე გამოვდიოდი ბრასისტეს შორის.

სული ყმანვილი ბორნის ნიანჭთან მავლო. ბიჭებმა ციმციმ ამოიყვანეს ბორანზე ეს უიღბლო მოცურავე და აშარა დახჩრობას გადაარჩინეს. ეს ყმანვილი ადამონდა მუშუმა განერელია, შემდგომში ყველა თეატრალისათვის ცნობილი ბატონი შალვა განერელია — ერთ-ერთი ბრწყინვალე რეჟისორი და პედაგოგი.

ამ ისტორიამ ერთი ამბავი მომაგონა. გავრამი, სანატორიუმ „ჩელუსკინელში“ ტარდებოდა საქართველოს პირველობა ჭადრავში, როგორც ქალთა, ისე ვაჟთა შორისაც, ეს იყო 50-იანი წლების დასაწყისი. ჩემს მეგობრებთან ერთად ნაპირზე ვიყავი, ზღვა ცოტათი ღელავდა. „ჩელუსკინელიდან“ ჩვენსკენ ზღვის პატარა ტალღებმა საშუალონე ოდენე მეტი სიდიდის ნავი თამაშ-თამაშით წამოიღო. ნავში ოთხი ბიჭი და ერთი ქალიშვილი იჯდა. არავერი ეშუქრებოდათ და არხეინად იყვნენ. ბიჭები ნიჩბებსაც კი არ უსვამდნენ. ამასობაში, ზღვის ტალღებმა ნავი ისეთნაირად შემოაბრუნეს, რომ წყალი მის ცხვირს კი არ ეხებოდა, არამედ ბრტყელ ბოლოს და კორპუსში ჩადიოდა. სულ მალე ბიჭებს შემუვითება დაეტყობა, აწრიალდნენ, ფეხზე წამოდგნენ. ნავი ატორტმანდა და ახლა ტალღები უკვე დაუბრკოლებლად ფარავდნენ მის ძირს. ბიჭებს პანიკურმა შიშმა თავება აუბნია, მატრევის ქალიშვილი ნავში და ფართთა-ფუთხით გა-

„კუპალნიას“ ბორანი კი იმიტომ გამახსენდა, რომ მტკვარზე ერთი ნაპირიდან მეორეზე გადმოსვლა დიდ ეგზოტიკურ გართობად მიგვაჩნდა. ჩვენს შორის ყველაზე ლინიერს და მოქნილს ნაცნობი მეორენე ხანდახან ნიჩბებსაც კი ანდიობდა ხოლმე. მაშინ მტკვარი იქ ჩამოდიოდა, სადაც დღეს რესტორანი „არავგია“ და წყალს აუზის მალალი, ბეტო-

„თეატრი და სხოვრება“ № 2

დაცვივდნენ წყალში. ერთი ისე უშნოდ გადმოხტა, რომ ნავი ამოტრიალდა და ქალოშვილი წყალში მოისროლა. პირველად ეს ყველაფერი ქალიშვილის შესასწინებლად მოგონილი ზუმრობა გვეგონა და არც გაუნძრეულვართ, მაგრამ ვეხედვ ნაპირიდან, რომ არც ერთმა ბიჭმა ცურვა არ იცის და ხელფეხს ფეხიანებივით იქნევენ. მიტოვებული ქალიშვილი კი ბედს მინებად, შიშისაგან აზროვნებისა და მოძრაობის უნარი წაერთვა, ალბათ ცოტაც და, დაიხრჩობოდა. თვალის დახამამებამი შევარდი ზღვაში, სწრაფად მივცურე განწირულთან, წელზე შემოვაჭიდე ხელები და გადაბრუნებულ ნაწევ შევადდე მუცლით. ამასობაში სხვებიც ნამომეშველნენ, მოაწინეს ნახს და ნაპირზე გაგვიყვანეს. ეს ქალიშვილი აღმოჩნდა მოჭადრაკე ლილია ნაჭყებია, შემდგომში ცნობილი ოსტატი, რომელიც თუ არ ვცდები, ერთხელ თბილისის თუ საქართველოს ჩემპიონიც კი გახდა.

ბარემ ერთ ამბავსაც გავიხსენებ და ამით დავამთავრებ „წყლის თემს“. 1958 წლის ზაფხულში, ჩემი მეგობრები ბაადურ კვანჭახაძე და ნოდარ ხალდასტანიშვილი, ამ უკანასკნელის ახალდაბული „მოსკვიჩით“, ხოსტაში წავედი დასასვენებლად. შესანიშნავი დრო გავატარეთ, თითქმის ყოველ საღამოს ახუნის მთაზე ნამომართულ რესტორანში ვვახშობდით, ვთამაშობდით ფეხბურთს და ბევრს ვცურავდით. იმთავითვე გათამაებული ვიყავით ზღვასთან. ჯერ კიდევ მეათე კლასის მოსწავლეები ვიყავით, როცა მე და ჩემი უახლოესი მეგობარი გურამ ტატიშვილი, შესანიშნავი მოცურავე, ათლეტი, გაგრაში ისე შერასხვედით, რომ ივერიის მთის წვერი ძლიერ მოჩანდა. გურამის ბიძა, ვახტანგ ტატიშვილი (ცნობილი სპორტული მოღვაწე, ფრენბურთის შესანიშნავი მწვრთნელი) ხშირად ინიშნებოდა საზაფხულო სპორტული პიონერთა-ბანაკების ხელმძღვანელად. ეს შეკრებები ზღვის კურორტებზე ეწყობოდა და მე და გურამი ბოთხურ ვიყავით ასეთ შეკრებებზე — ორჯერ გაგრაში, ორჯერ გუდაუთაში. ხოსტა სხვა რამ ყოფილა... ერთ დღეს, სამიწლად ღელავდა ზღვა, სანაპიროზე წითელი დროშები აფრიალეს. მღვრიე და ბობოქარ ზღვაში არავინ შედიოდა. უამრავ ხალხს მოეყარა თავი სანაპიროზე. დღე კი საოცრად მშვიდი და მზიანი იყო. ზღვა — გაავებული ბობოქრობდა. ყველა თითქოს რაღაც სიერის მოლოდინში იყო, აბა, ვინ გაბედავსო შესვლას. ტემპერატურაზე, თავის გამოჩენის სურვილმა თუ უბრაოდ ქართულმა „ტრიპაზობამ“ და თავქარიანობამ, თითქოს მიბიძგესო, სწრაფად გავიხადე და შევვარდი ტალღებში. შესვლა არ გამჭირვებია, ტალღების რიტმულმა მოძრაობამ ამიბაცა და შორს გამიყვანა. უკან მალე გამოვბრუნდი, წყლიდან დავიხახე, რომ სანაპიროზე ხალხი შემოფოთებსა შევბურთო. ვერ გავიგე, რაში იყო საქმე. როგორც კი ნაპირს მივუსვლოვდი, ხელით მაინშეს, უკან გაბრუნდი, სიღრმეში შედიო. ასე რამდენჯერმე განმეორდა, მიხვდი, რომ ვერ იყო ჩემი საქმე მთლად კარგად. შემდეგ შევიტყვე, თორმე ხოსტის ნაპირი ყველანა საშიში ადგილი ყოფილა მთელი

ზავი ზღვის გაყოლებაზე. დიდი სიღრმის გამო ნაპირთან ნარმოქმნილი მორევი უზარმაზარ ტყებს კეჭებივით ატრიალებს და ვაი მას, ვინც ამ მორევში მოხვდება — მას გარდაუვალი სიკვდილი ელის. მოკლედ, ვედარ გამოვიდითარ ნაპირზე, ასე ვინაველ კარგა ხანს და ბოლოს, მამულთა მიერ გამოძახებულმა ვერტმფრენმა გადაამარჩინა. ნამოყვანის მილოცვაში და გამასახლეს ხოსტიდან... თუმცა, მილოცვის კაპიტანმა მერე 50 მანეთად შემინაწლა, იმ პირობით, რომ ზღვაში საერთოდ არ შევსული ყავი...

ამ ამბავმა ჭკუა მაინც ვერ მასწავლა. უკვე ცოლ-შვილიანი ვიყავი, როცა გაგრაში, მწერალთა სახლთან მიბეჭდილი ნაპირიდან შორს შევცურე. დიდხანს დავავი წყნარ და მოალერეს ზღვაში. წყლიდან რომ ამოვდი, უკვე საღამოვდებოდა, ნაპირზე არავინ ჩანდა. ბოლოს შევინძე, ერთი კაცი გამოემართა ჩემკენ, მომიხლოვდა, გაჩერდა, მოყურა, მიყურა და მითხრა: „შენც კარგი სულელი ყოფილხარო“, ეს კაცი აღმოჩნდა ჩემთვის ძვირფასი პიროვნება, შესანიშნავი მწვრთნელი და ბრწყინვალე მთარგმნელი ვახტანგ ტატიშვილი.

ეს იყო და ეს. არც წყალში დახრჩობის შიშს, არც ასაკს, არც დედაჩემის შეგონებას: „შელო, ზღვამ სთქვა, ვინც ცურვა არ იცის, იმას ეწირიდეს ჩემი, ვინც ცურვა იცის, ის ხომ ისედაც ჩემი მსხვერპლიაო“, ჩემზე ისეთი ძლიერი ზეგავლენა არ მოუხდენია, როგორც ბ-ნი ვახტანგის ამ უბრალო სიტყვებმა მოახდინეს.

ის კვი არ ვიცი, ჩემს გარდა კიდევ ვის გულს სხმობდა ბ-ნი ვახტანგი: „შენც კარგი სულელი ყოფილხარო“, მაგრამ მე რომ სულელი აღმოვჩნდი, ეს აშკარა. ამის შემდეგ წყალში ძალზე ღრმად აღარ შეუსულავარ...

შესანიშნავი მწვრთნელები გვყავდა: ლუკა იოკაშიდი, ტარხანოვი, კრილოვი (სად იყვნენ ქართველი მწვრთნელები მაშინ!). ერთხელ, უკვე პრიზორი ვარ და მოსკოვიდან ახლახან ჩამოსული წყალბურთელი როსტომ ჩაჩავა (მისი უმცროსი ძმა, ულამაზესი ვაჟკაცი ზურაბ ჩაჩავა, უმაღლესი კლასის წყალბურთელი იყო) ერთი დღით გვეპარევიშებად. თითქმის გაოცებული იყო და ცურვის დროს, სულ მიყვიროდა: „Не подымай голову Голову не подымай!“-ო. მაშინ ბრასის სტილი მოითხოვდა, რაც შეიძლება პატივანზე ამოვიგანა წყლიდან თავი. წლების მანძილზე გამომუშავებულ სტილს ერთ ვარჯიშზე როგორ შეეცვლიდი და გაბრუნებულმა როსტომმა გასაღებების თელი ასმა მესროლა თავში, მთელი გამეჭვბით. რომ მომხვედროდა, იქვე გამაცხებიანებად ალბათ სულს. ასეთ რამეს მიჩვეული არ ვიყავი ჩემი რუსი მწვრთნელებისაგან და დიდხანს ჩამჩა წყნა გულში. მოგვიანებით მიხვდი: როსტომი არ იყო პროფესიონალი მწვრთნელი ცურვაში. იგი სპორტსმენი იყო და ნერვები ადვილად მოეშალა, თავისებურად კი დაისახა. ამ ვასალებების გამო მთელი აუზის ცულა გახდა საჭირო, რადგან პასეინის ფსერტი კოჭებამდე იყო დაფარული ზღამით და ჩაყინებით ვერაფერს მიავნებდა კაცი.

დიდი ხნის შემდეგ „ბრასის“ სტილით ცურვამ ცვლილება განიცადა. დააკვირდით, რამხელაზე ამოაქეთ თავი ახლა ბრასისტიტს. ერთი სიტყვით, ნოვატორი ვყოფილვარ ამ სტილში. ორმასდათუ-ქვსმეტე ნლის წინაა ვავეთებდი იმას, რომაც „ბრასისტიტი“ დღეს ავეთებენ.

სად იყო მაშინ ისეთი დატვირთვები, დღეს რომაა. ვიცურავებდით ორ კილომეტრს, მერე მძიმე, უხეში ხისაგან გამოთლილ ფიცარს გადმოგივადუ ბდენენ, რომელსაც ან ლავეუბში ამოვიდებდით „გადვანტიტიბულ“ ფეხებს უთა, ან წინ გამართულ ხელეწინაში დავიჭერდით და ერთ კილომეტრს გავცურავდით. მხოლოდ პეტრესა და ნოდარის ძალის სპორტსმენები ვარჯიშობდნენ თავდავიწყებით, აუზი მტკვრის მღვრიე წყლით ივსებოდა, არ თბობდა, სასურნელადა იყო ამ წყლის ყლაპვა (არადა, წყალბურთელები შეეჯიბრისას, როგორც წესი, ორ ლიტრ წყალს მაინც ყლაპავენ ხოლმე). მტკვრის ამ მღვრიე წყალთან და მძიმე საცურაო ფიცართანაა დავაწირებული საშინელი, თავზარდამცემი ამავეი, რომელიც შემეხიბვია. ერთხელ ვარჯიშისას, ფეხზე რაღაც გულევი, ცივი, სლიბინა სხეული შემეხია, ყურადღება არ მიმიქცევია, მეორე წრეზე, ჩემს ბოლიცზე, გულჭყრდითი დავეჯახე რაღაც სხეულს და შოშინადა როგორ არ დავკარგე გონება ან გული არ გაამჩრდა, დღესაც მიკვოს. დავჯახებამ წყალზე ამოატივტივა დამხრჩვალი სხეული...

როგორც შემდეგ გაირკვა. ამ საცოდავს წყლიდან დაუძახია მეგობრისთვის, ფიცარი გადმოიგდევ. მისაც ისე უშნოდ გადაუვადია ეს მძიმე ფიცარი, რომ პირდაპირ საფეთქელში მოურტყია. ბავშვი წყალში უშალ ჩაიძროლა, ხოლო შიშით გადარეულ მის მეგობარს ენა ჩაერინდა. მიუტოვებია ბასენი და სახლში გაქცეულა მშობლებთან... ვინ იცის, რომ ეყვირა, ეგებ ბავშვი გადარჩენილიყო კიდევ.

შემოთ, ვთქვი, რომ პეტრე მშვენიერად მაღალი ზნეობის კაცი იყო. მისგან აუგს ვერავისზე ვერ გავიგონებდი, მით უმეტეს ბილწსიტყვაობას, მის გვერდით ქალს „სხეანაირად“ ვერ შეხედავდი, ჭეშმარიტი რაინდი იყო. და აი, ეს ვაყვაცო, თვითონ გახდა ერთხელ დიდი შურავადაცოფის სპორტიტი. ეს მოხდა საბჭოთა კავშირის ხალხთა ოპერატივით. უკანასკნელი მატჩი იყო მოსკოვისა და საქართველოს წყალბურთელთა ნაკრებ გუნდებს შორის. მოსკოველებს დრეც ჰყოფნიდა პირველი ადგილის დასაჯავებლად, საყაიმო ანგარიში ჩვენც გვაწყობდა, რადგან ასეთი შედეგით მეორე ადგილზე გადავიდოდით ანუ ვუსწრებდით რსფსრს და უკრაინის ნაკრებს. ყველანი ფრც ველოდით. აქეთკენ მიდიოდა სწორედ საქმეც. მოსკოვლითა გუნდში სამი თუ ოთხი ქართველი წყალბურთელი თამაშობდა. თამაშის მიწურულს მოსკოველებმა გაითამაშეს სწრაფი კომბინატი, ბურთი მთანდეს პეტრე მშვენიერადეს და მან წყლიდან დიდ სიმაღლეზე ამომართულმა, უძლიერესი დარტყმით გაიტანა გოლი. ასე მოუტანა გუნდურება მან მოსკოველ წყალბურთელთა ნაკრებ გუნდს, რომელიც ამ გამარჯვებას სრულიად არ საჭიროებდა. „ლიენიკების“ ღია საცუ-

რათა აუზის ტრიბუნები შეეჯიბრისას თავისუფალი ქართველი სპორტსმენებითა და გულშემატკვირებით იყო სასვე. გატანილი გოლის შედეგად სიჭმუჭე ჩამოვარდა, ყველანი გაოგნებული ვიყავით. ამ წრეში შემე მვეთორად გაისმა ვილაცის ხმა: „კაკო, შენი დედა მო...ნო“. გაცოფებული პეტრე მშვენიერად კასლოტივით ამოინდა წყლიდან, ხელებით დაეჭრებოდა ბასენის კედლს და ტრიბუნებიდან იყვირა: „ვინ შემაგინა?“, მაშინ წამოდგა დიდი მოჭიდავე გვივი კარტონია და მშვიდად უთხრა: „მე შეგავაგინე... პეტრემ ერთი კი შეხედა გვივის, მერე წყალში ჩავშე და ამპირადპირ მზარეს, ნელა, ნელა გაცურა. რა იყო, რა მოხდა მაინც? პეტრე რასაკვირვებდა, მიხვდა, რომ ვივი კარტონია არ იყო მისი შემგინებელი კაცი და ამან უფრო გაუმძაფრა (ჩემი ვარაუდით) სინანულის გრძობა. უუჭველია, მხოლოდ იმ წამს გაიანრა თავისი სახედისწერო შედეგმა. პეტრე ყოველწლიურად ჩამოდიოდა აფხაზეთში, კონდაში (ზურბა სოტკილავაც ასე იქცეოდა, აქაური ჰევა არამველურრივად უხდებოა ჩემს ხმას). ჩემი მშობლები ხშირად ისვენებდნენ აქ, მათ სანახავად ჩასული, ბუნებრივია ვხვდებოდი პეტრეს, ისეთი ამაყი და შინაგანი ღირსებით იყო სასვე, რომ ამ სამწუხარო ამავეზე არასოდეს მიუთხარეს რამე. მოუხედავად იმისა, რომ დიდი ხნის ნაცნობობა გეტყონდა და ასაკითაც ტოლები ვიყავით. მხოლოდ ჩემმა უახლოესმა მეგობარმა პადურ კვაჭახაძემ, რომელიც პეტრეს უცვლელი პარტნიორი იყო ქაღრავის თამაშში, შესაშური გულბურყყილობით, უბრალოდ, სხვათა შორის ჰკითხა ერთხელ: „რა იყო, ბატონო პეტრე, რა მოხდა სპარტაკიადამეო მაშინ?“ პეტრემ ხარის თვალები ერთი კი დააბრიალა, მაგრამ მერე სინანული გრძობდა გაკრთა მათში... აბ ვიცი, ვერ გეტყვით, დიდ სპორტში ზოგჯერ ხდება ასეთი რამ. ბოროლის მზარტში შესულს აღარაფერი გასაკოს... ამ დროს მხოლოდ გამარჯვების უინი გამოძრავებს“. უნდა ვირწმუნეთ პეტრეს სიტყვები, რადგან იგი არა მხოლოდ დიდი სპორტსმენი, არამედ დიდი ქართველი იყო: ამ ნათელ პიროვნებას მიუღტევით ეს ნამიერი გამოთიშვა... ერთხელ ბაკურიანიდან ერთად მოვიდოდით „კუკუში“ ბორის პაიჭაძე, მე და პოეტე ნოდარ გურუშვიტი (სპორტში, განსაკუთრებით კი ფეხბურთში, კარგად გათვითცნობიერებული კაცი). ბატონი ბორია, მართლაც „ფეხბურთის კარუსო“, ფიცვი კაცი იყო და შედარებებით უფერად ლაპარაკი. მაგალითად, დიდ წრეს ფეხბურთელზე ესევილოდ ბობროვზე ასეთი რამ თქვა მაშინ: ბობროვი ბურთით კარისაგან რომ გამოიბრძოდა, ასე მეგანა მიედი დეამინა იწყებდა. საუბარში ვკითხე პეტრე მშვენიერადის მიერ გატანილ გოლზე. წამოენითი (გაბრანებულს ენა ოდნავ ებორცებოდა) და მვეთორად თქვა: „ეგ, ძაო, კაცი არ ყოფილა: რატომ უნდა ნავიდეს ქართველი სპორტსმენი მოსკოვში, ეს სამშობლოს ღალატია. შეხედე მოსკოვის „დინამოს“ წყალბურთელთა გუნდს, სუთი ძირითადი მოთამაშეები ოთხი ქართველია, სახლია ახლა ეგენი? მე არ შეშეძლო მოსკოვში წასვლა? „სპარტაკი“ ოქროს მიტებს მპირდე-

ბოდა, მაგრამ არ წავედი. ბასა ლოლობერიძეს შეეძლო წასვლა თუ არა? არ წავიდა! ის გატანილი გოლი კი დიდი გოთვერნობა იყო". ამას ამბობდა გენიალური ბორია, რომელმაც შესანიშნავად იცოდა საპროტესტების ფსიქოლოგია და მისცა არ პატიობდა პეტრეს იმ, ჩვენთვის საბედისწერო, დარტყმას.

საორტული კურიოზებიდან ერთი ამბავი უნდა გავიხსენო: ომი ახალი დამთარგებული იყო. ხალხს სანახაობა და ზეიმი ენატრებოდა... და აი, ვაკეში გაიმართა გრანდიოზული შეჯიბრი ცხენოსნობაში.

დღევანდელი პარკიდან მოყოლებული ახლანდელი „ლოკომოტივის“ სტადიონის ტერიტორიის ჩათვლით — ტრიალ მინდორზე, რომლის ირგვლივ სივრცეზე გადაჭიმული ბეჭობები ბუნებრივ ამფითეატრს ქმნიდა, მთელი თბილისი, მეტეც, ვკონებ, მთელი საქართველო მოვიდა. ამდენი ერთად თავშეყრილი ქართველობა მერე მე აღარასოდეს მინახავს და არც ამგვარ ზეიმი შევსწრებოვარ. ჯერ იყო და კუს ტბის მიდამოებიდან ბუჩქებსა და ხორივ ხე-ხუვებს შორის (მაშინ ეს ფერდობები არ იყო გამწვანებული) თავბრუდამხვევი სისწრაფით დაეშვენე პატარა, უბელო ცხენებზე ამხედრებული ხეცურები. ქვევიდან მაცქერალოთ გვეგონა, რომ რაღაც უცხო რამ არსებანი მოჰქროდნენ დაბლა, იმდენად შენივთებული იყო ცხენისა და ადამიანის სხეულები. ეს უცნაური სილუიტი ხან გამორიდებოდნენ, ხან ხეცების სიღრმეებში ივარგებოდნენ. მთის ფერდობებზე დაქანებულნი მხოლოდ მაშინ დავინახეთ გარკვევით, როცა ბუჩქებს გამოსცდნენ. ალტაეცებელი ხალხი ხმამაღალი ყოყინით შეეგება მოედანზე შემოჭრილ მხედრებს და ალტაცება მაშინ გენახათ, როცა მხედრებს შორის ქალები აღმოჩნდნენ. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევდა გუნდური შეჯიბრებები — ისინდში, ცხენბურთში, მუხედოსნობაში (მაღლა, ხის ფიცარზე შემოდებული თასი უნდა ჩამოეგდოთ) დოღში. დიდი პირველად სულ პატარა ვიყავი, რომ ენახე. მამაჩემს დავყავდი დიდუბის იმდრომზე, სადაც ყოველ შაბათ-კვირას იმართებოდა ეს წარმტაცი სანახაობა. ჩემმა მესიერებამ დღემდე შემოინახა პათეტური შეძახილი რადიოში — „მხედარი ხანიდრავა!!!“

აქ სხვა რამ იყო. ომით განწამებუი ხალხი პირველად გამოვივნა ასე სასიამოოდ საპროტული სანახაობაზე და მთელი არსებული გატაცებული ეძლეოდა ზეიმი. სანახაობას ამბადრებდა საქართველოს სხვადასხვა რაიონებიდან ჩამოსული ცხენოსნების ტრადიციული პაქეობა (ჭიბისხველს გაეახსენებ კ. გამაბურდიას „მთვარის მოტაცებაში“ აღწერილი მარულის დრამატინობით და აზარტით სავეს სცენებს). აქ ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ ზუგდიდელი (მათი ლიდერი იყო ფიცარივით თელი და მსუბუქი დარასელი), ცხაკაიელი (სენაკი) გუდაუთელი, გულრიფშელი, სამტრედიელი მხედრები. ყველაზე ძლიერი გუნდი ზუგდიდელებსა და ცხაკაიელებს ჰყავდათ. მთელ ამ გრანდიოზულ სანახაობას ხელმძღვანელობდა მილიციის გენერალი კაპიტონ ჩაქყებია, ულამაზესი ვეჯაკი, რომელსაც ვა-

ნსაკუთრებით შეენიდა მილიციელის ლურჯი, ოქროსფრად მოვარაყებული მუნდირი. ხის ტრიბუნაზე ე. წ. პარტიული და სახელმწიფოს სკლამდეწაწაწა იდგა, ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის, კანდიდ ჩარკვიანის მეთაურობით. მას გვერდს უშვებებდა კ. ჩაქყებია, რომელიც ტრიბუნაზე შეკრებილთაგან განსაკუთრებით გამოირჩეოდა თავისი ათლეტური შემართებით. მთელი ეს „პარადი“ სწორედ კაპიტონს მიჰყავდა, რომელიც მიკროფონით იძლეოდა განმარტებებს. აი, მან მოახსინადა ჩასახვა მიკროფონს: „გამოდის ცხაკაიელი მხედარი ივანიძე“. მისი ხმის ექო მოედონ მიხედრებს და კუს ტბის ფერდობებს. კი გამოაცხადა, მაგრამ ეს ივანიძე არ გამოდის. გავიდა ერთი წუთი, ორი, სამი... წონასწორობა დაკარგულა, უკიდურესად განრისხებულმა კაპიტონმა თავისთვის ჩაილაპარაკა: „ივანიძე, გამოდი შენი დედა მო...ნ, ჩარკვიანი გელოდება“. თავისთვის კი ჩაილაპარაკა, მაგრამ მიკროფონი დარტყნისა ჩარკვიანი. მოულოდნელად ბოძი რომ გამსდარიყო ჩვენს თავზე, ის არ მოახდენდა ამგვარ ეფექტს. წამიერი ლაშქა. წარმოიდგინეთ რა დაემართებოდა ამ ჩვენს ლაშქა გენერალს, მით უმეტეს, რომ ყველა იცოდა ჩარკვიანის სპეტაკი ბუნების ამბავი... ამ სიჩუმეში შლეგიანვით გამოქრია შავ ცხენზე ამხედრებული, მოკლე, შავ ჩოხაში გამოწყობილი მხედარი ივანიძე და ხანჯალამოქლებულმა პირდაპირ ტრიბუნისაკენ აიღო გეზი, მაგრამ აქ არია მონასტერი, გაამაყრეული ხარხარი, სტეფანა, ტაში გაისმა, ხალხი და მილიცია გადავიცედა მოედანზე, ზოგი სად გარბოდა და ზოგი სად. ხალხის მორევში დაინთქა შმაგი მხედარიც. ჩვენი ხელმძღვანელი ამხანაგებზე სიცოლით იხოცებოდნენ... მოკლედ, ეს გრანდიოზული სანახაობა ასევე გრანდიოზული ფარსით დამთავრდა...

„იპოლიტეს გინაზიაში“ შესანიშნავი პედაგოგები იყვნენ. მათ შორის ყველაზე კოლორიტული ფიგურა იყო ქიბის მასწავლებელი ემელიან გიორგაძე (მწერლისა და მთარგმნელის ენემურ გიორგაძის მამა). მელანქოლიური და პირქუში გამომეტყველება ნილაბივით აჰკვიროდა მის სახეს, გაკრძებული არასოდეს გვინახავს. ახლა რომ ვფიქრობ, მგონი რაღაც მოუნელებელი მწუხარება ღრუნდა მის სულს. უკიდურესად მკაცრი, მომთხოვნი და სარკასტული იყო. ქიბია იცოდა ბრწყინვალედ, უყვარდა მოულოდნელი შედარებით. მბავალიად, ატროგულიასა და ელექტრონის კუთრი წონის შეფარდებამე ასეთ რამეს ამბობდა: „ხარი, აწიოილი ზუბით რქაზე და ბუბის გაფრების შემდეგ“. სწავლის თავისებური მეთოდი ჰქონდა პირველ დღეს შემოვიდა, გვიჩვენა მენდელეევის სისტემის სქემა და გაგვაფრთხილა, შედეგე გაკვეთილზე ქიმური ელემენტების ეს სისტემა, ყველა ელემენტი თავისი ვალენტობით, ზეპირად უნდა იცოდეთო“, — თქვა ეს და გავიდა. მეორე გაკვეთილზე, რასაკვირველია, ეს სისტემა არაკენ იცოდა, გარდა ბადურ კვანჭახიძისა (რომელიც შემოთავაზოვსხენი), რომელმაც ფენომენალური მესხიერება და სიბეჯითე ახასიათებდა. განრისხებულმა ემანუელმა გვითხრა: „თუ ადამიანს

„თავისთავად სტატიები“ № 2

საკუთარი გვარისა და სახელის დამახსოვრება შეუძლია, მაშინ ის იდიოტი არ არის. რადგან თქვენ გახსოვთ საკუთარი გვარი და სახელი, მაშასადამე, იდიოტი არ ყოფილხართ. ამიტომ მენდელეევის სისტემა უნდა დაგემახსოვრებინათ. ან რა უნდა ამის დამახსოვრება, გაიმეორეთ, ასეურ, ათასჯერ, ათათასჯერ და დაგამახსოვრდებათ". შემდეგ აიღო სახაზავი და ჩვენი გვარების გასწვრივ ჟურნალში ერთი უფროსი გამოტოვებულ სწორი ნახი ჩამოუსვა. ყველას ერთიანებს გინერით, — გამოგვიცხადე, როგორც უმძებვე გამოიკვავა, ეს ერთიანი კარგი ნიშანი ყოფილა, რადგან, თუ არ ავამყოფილხდა პასუხი, მოსწავლეთ თავიანი ხელით აწერებოდა ჟურნალში ასო „ა“-ს. როცა ვკითხეთ, თუ რას ნიშნავდა ეს „ა“ — გვიპასუხა, — ეს ნიშნავს „არარაობას“-ო. მოკლედ, შიშის ზარს გვეცემდა. გამოხედვაც უცნაური, ძლიერი და იდუმალი ჰქონდა. მის ლურჯ თვალებში გამოუცნობ რისხვას დაესადგურებინა, მე იგი კინოვილმ „ბაღდადეგი ქურდის“ ერთ-ერთ მთავარი გმირი, ყოფილიშემშველ ჯადოქრის როლის შემსრულებელ კონრად ვინდის სახეს და გამოხედვას მაგონებდა, რომელსაც თვალის ერთი შევლებით შეძლო ადამიანი ძალად ექცია, ხოლო ოცენებზე ქარიშხალი გამოეწვია და გემები ნაფოტებით მიმოეყარა აბობოქრებულ ტალღებზე. ცხადია, არ გვიყვარდა, მისი პირქუში გამომეტყველების, მიძე ხასიათისა და ზოგჯერ ცინიზში გადმარდილი სარკამბის გამო, მაგრამ ქიმია ისე გვასწავლა, რომ ზოგი რამ მეც კი მასსოვს დღემდე... გამოკითხვის თავისებური მეთოდი ჰქონდა: მთელ კედელზე გადაჭიმულ დაფასთან 7-8 მისწავლეს გამოიხატებდა და ორ-სამ წუთში საქმე მოთავებული ჰქონდა. რამოდენიმე წუთში მთელ კლასს გამოკითხავდა. ახსნიდა გაცვეთილს მანძილად და ეფექტურად. დარჩენილი დროის მანძილზე თავის ფიქრებში დანთქმული იჯდა განმარტოებით და არაფერს აღარ აქცევდა ყურადღებას, მე მგონი საბჭოთა ხელისუფლებასთან მწყრალად იყო, როგორც ჩანს, უზინლებოდა კომუნისტები. არც მასწავლებლებს სწყალობდა მაინცდამაინც, არ დამინახავს, რომ რომელიმე მათგანს გამოლაპარაკებოდა. რამდენადაც ვიცო, შეკვი არხულებდა და ზამთრობით ატარებდა წარებამდე ჩამოფხატულ კრაველის ბოხოსს, რომელსაც გაცვეთილების დროსაც არ იხილდა.

მისი სრული ანტიპოდი იყო ჩვენი კლასის დამრიგებელი, ისტორიკოსი ივანე ფანჯვიციძე (მწერალ გურამ ფანჯვიციძის მამა. გურამმა ჩვენი სკოლა დაამთავრა) წყნარი, განიხანსნორებული, მოსიყვარულე, ლიბინიანი კაცი. მე იგი გაბრძნებული არასოდეს მინახავს. გავკვილეს გამოგვეცხადა სადად, ხატოვანდ, ისტორიული ფაქტის განცდით. მისი თაშუაშეკვებული ემოციურობა, ძლიერად მოქმედებდა ჩვენზე (განსაკუთრებით საქართველოს ისტორიის კურსის კითხვისას) და ყველაფერს ადვილად ვიმახსოვრებდით. მიუხედავად რაჭველი სიღრმისა და კეთილგანწყობისა, „რილი“ დატუქსავც (უფრო „შურცხვენას“) უწონდებდა მე ახას) იცოდა. როცა სსრკ-ს ისტორიაზე გადავიდით, კატეგორი-

ულად გამოგვიცხადა, „ჩემგან კარგ ნიშნს წე ულოდებით, პარისტორიას „სახჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის მოკლედ კურსის“ მიხედვით ჩამაბარებთო. ეს იმ დროს გმირობის ტალღებს, ნახსენებდა იყო და მიკვირს, როგორ გადაურჩა ბატონი ვანი ხელისუფლათა რისხვას, მით უმეტეს, რომ ეს „მოკლედ კურსი“ იოსებ სტალინის მიერ იყო რედაქტირებულ-ჩასწორებული, ხოლო მეოთხე თვეს („მატერიალისტური და ისტორიული დილაქტიკის შესახებ“) სულაც მისი დანერგული იყო. შემონახული მაქვს ბატონ ვანოსთან ერთად ჩვენს კლასსებთან გადაღებული სურათი. ჩვენს შორის ზის ახალგაზრდა, ჯან-ლინით სავსე მამაკაცი, კეთილი ლიბინით განათებული სახით.

რა მიხუცებული მეგონა ეს საყვარელი ადამიანი მაშინ!

ქართულ გრამატიკას გვასწავლიდა ყოფილი სასულიერო პირი ივანე რუხაძე, რომელიც ავადმყოფის კორნელი კეკელიძესთან მეგობრობდა და ზედმიწევნით ჰგავდა გარვენობით. კარგი ამბების მოყოლა უყვარდა, ლამაზობდა დახვეწილი ქართულით, რომელშიც ისეთ ძველ ქართულს გამოურევდა, რომელიც ყველას როდი გვესმოდა, გამორჩეული სიტოთი მეპყრობოდა („გურამბანოვ, გამოვი დაფასოთ“). ძალიან შეგავყავრა პაგიოგრაფიული თხზულებანი, უზარმაზარი პასაჟები ზეპირად იცოდა და ეს მოხუცი კაცი, თითქოს რომელიმე მარტვილის როლიმე გარდაიხატებოდა, ისეთი განცდით ყვებოდა „ცხოვრებას“. პაგიოგრაფია კი შემაყვარა, მაგრამ ქართული გრამატიკა — ვერა. უზარმაზარი პორტფელით დადიოდა, სადაც ჩვენი ნიშნების რვეული ჰქონდა. რამდენჯერ მინატრია — ნეტავ, ერთი ბოში ჩამოვიდეს (ომის დროს თბილისში ერთი-ორი ბოში მართლაც ჩამოვარდა — ერთი — შეივერსიტეტის უკან, მდინარე ვერეს ხეობაში, მაგრამ არ აფეთქებულა) და ეს რვეული გაუვარდეს ხელიდან და განადგურდეს-მეთქი.

ათი წლის ვიყავი, მეორე მხოფლიო ომი რომ დაიწყო. ეს ამავე შევიტყვეთ ტყიბულემ, სადაც მამამეჩის უმცროსმა მამ, პროკოფი გურაბანიძემ ურმით ჩამოგვაციოხა, რათა ნაქერალის ქვედი გადაგვევლო და ულამაზესი შაორის ველის გველი მამისეულ სოფელს, ქვემო თოღლემ მივსულიყავით.

დღეს შაორის ველი, სადაც უწინ ათობით სოფელს სათიბები ჰქონდა და საძოვრებიც ბლომად იყო, წყლითა და ფერხული და პირმინდადაა გაქრალი ის თვალისმოქრელი სილამაზე, რომელიც მწახველს უზალ აფადობდა. ეს ველი, წყმარილად ბუნების უნიკალური მოვლენა იყო. წარმოიდგინეთ თვალუნებელი, მწვანე ხასხასა მინდვრები, რომელსაც ერთი მხრივ ნაქერალს ქედის პირქუში კლდეანი მასივი დაჰყურებს, მეორეს მხრივ სანაღიკის მთის დაბურული ტყეები. ამ მწვანე ველს კი ლურჯად მოვაჭამე, კალმახებით მდიდარი შაორი სერავს.

მაგრამ მთელი ამ ლანდშაფტის მშვენივად იყო პატარა საოცრება — გამჭვრელები, ყინულოვით ცივი ტბა, — „ხარისთვალა“, რომელშიც მაღალი მთების მწვანე მასივი და მორუხო-მოყავისფრო (ალაგ-

თქვენს და სტეფანს № 2

ალგა სპილენძის ფერი რომ დაჰყარვდა) პირქუში კლდოვანი კბილები ირველებოდა და ყველაფერი წლის ჩარჩოში ჩასმულ პეიზაჟს ჰგავდა. ეს, მართლაც, ბუნების შედევრი იყო. ახლა ეს ყველაფერი შაორის წყალსაცავს დაღუფარავს. მე ძალიან მიყვარს წყალი, საათობით შემოიღო ვუქტირო საზრუნავით მოელვარე ზედაპირზე გაიწეული ზოლების ლივლავს, მაგრამ ტკივილისგან გული მეკუშმება იმის გამო, თუ რა მშვენიერება დაემარხეთ წყალქვეშ. შეუძლებელია იმის უარყოფაც, რომ შაორის წყალსაცავი თავისებურად ლამაზი და მიმზიდველია, (განსაკუთრებით მისთვის, ვინც პირველად ნახავს მას), ცხადია, არსად არ გამოქალაწა წყარალას ქედი და სანალიკეს მთა, რომელთა შორის განალოლა მწვანეაპირებიანი შაორის წყალსაცავი, მაგრამ უამრავია აქვეყნად მსგავსი წყალსაცავები, ხოლო სადაღა ის ხელთუქმელი სიღამაზე ბუნებისა?!...

ოამდე რაჭველი გლეხები, ნარმოიდგინეთ, შეძლებულად ცხოვრობდნენ და ხშირად მართავდნენ ე. წ. „ოჩხარს“ (სუფრაზე ყველა სტუმარს მოაქვს „შესანიარავი“ — ზოგს ხაჭაპური და ლობიანი, ზოგს შემწვარი წინლა ან მოხარშული ქათამი, ბოლმი გამოყვანილი ლორი და ა. შ.) და იყო ერთი ქეივი და სიმღერები.

იმის გამოცხადების შემდეგ ერთ კვირაში, ჩვენი სოფლიდან უკვე დაიწყეს წითელ არმიამ განწევები. მესხისტებაში მვერთად აღმებეჭდა იმდროინდელი სურათები: ჯარში ყველა ნაწმველს ზარნიმითა და პურ-მარლით აცილებდნენ, ახლად წვეულნი უწვეული ერთუზიამითა და ხალისიანობით გამოირჩეოდნენ, ზუმრობდნენ, იქადნიდნენ — ორ-სამ კვირაში აქ ვიქნებით, დედას ვუტყვრებთ პიტლერს. ახლა, რასაკვირველია, ჩემთვის სათელია, რაშიც იყო საქმე: ისე ძლიერი იყო საბჭოთა პროპაგანდა, იმდენად სწამდა ხალხს „საყვარელი წითელი არმიის“ უძველელი მითი და „სტალინის გენია“ (გაიხსენეთ: არადგან ძმლავრობს ხალხის ხმა და სტალინის გენია, გვეყრა, რომ საბოლოო გამარჯვება ჩვენია“), რომ ამ გულუბრყვილო რაჭველ ბიჭებს (რომელთაგან ერთ-ორს თუ ჰქონდა გასროლილი სანადირო თოფიდან, ისიც ერთლულიანი ე. წ. „ცენტრალკადან“ —) თამაშად, გართობად მიარნდათ ომში წასვლა, თუმცა, როგორც ჩანს, ქალები უფრო გულთამილავები აღმოჩნდნენ: ისინი მალი-მალ, ჩემ-ჩემად იმენდნენ ცრემლებს თეთრი თავსაფრის ბოლოებით.

შესაძლოა, აქ სხვა ფაქტორიც მოქმედებდა: ქვემო რაჭის ამ განაპირა სოფლს, ვგონებ, სტალინის რეპრესიული რეჟიმის (მოუხედავად მისი ტოტალური ხასიათისა) სუსტი არ ჰქონდა ისე ნაგრძობი, როგორც დაწარჩენ საქართველოს.

იმავ წელს მამაქემიც წაიყვანეს ჯარში და მე ჩავრბი სოფელში მეორე ზაფხულამდე. უზრუნველი ცხოვრება ძალიან მალე გაქრა. სოფელი დაცარიულდა, ცხენები ჩამოართვეს გლეხებს, გადასახადები უცებ გაიზარდა. დოვლათითა და ქირნახულით სავსე ბეღელი დაიცალა, აღარ იყო ყველა ხალაში და სიმინდი — კოდში. 1941 წლის ზამთარი საშინე-

ლება იყო. მოვიდა უსარამზარი თოვლი და სახლები თითქმის მთლიანად დაფარა. საქონელ-ველარ გამოჰყავდათ დასარწყულბლად, უსარამზარი ხის ნიჩბებით გამოყავდათ ბილკები — სოფელში შემოჩნენილ ჰაჭრამც კაცებს (ორი წლის შემდეგ მათაც წაიყვანენ წითელ არმიამ), თოვლადნენ სახლის სახურავებს. უკვე გაჩნდნენ შოისანი ქალები, სახლებიდან ხშირად ისმოდა მოთქმა-გოდება დაღულუბული საგო. რამოდენიმე თვეში ბედნიერი და მდიდარი სოფელი სიტატავემ და მწუხარებამ მოიცვა, აქა-იქ იმართებოდა ღარიბული „ოჩხარი“ — ნს წლის ყმანელების მონაწილეობით. უფროსულა-სულების მიმაძვით, ჩვენც დავიწყეთ პარტიზანული რაზმების შექმნა. ჩვენი იარაღი თვინავით დაწნენ იყო, კალმასის საჭერი სამითიები, ორკაპები, შურდულები, მშვილდ-ისრები, რითაც ვაპირებდით მუსრი გაგვევლო გერმანელებისთვის, თუკი ისინი გაბედდნენ რაჭაში შემოქრას.

თბილისში დაბრუნებულს მთელი გარემო გაუცხოებული მეჩვენა. ირველიც ყველაფერს პირქუში, ნაცრისფერი სახე მიელო. ხალხს ცუდად ეცვა, ჩემი მეგობრების თვლებიდან შიშოლი იშორებოდა, მაგრამ ხალხს ოპტიმიზმი არ ჰქონდა დაყარული. თვით ბიძაქემიც კი, გიორგი ცაავა, ეს იატაკქვეშელი მილიონერი, ქართველი კორეიკო, ბოლშევიცების სასტიკი მოძულე, სტალინის მარტის გადასული დამიხება და ამბობდა, მალე სტალინი ცხვირ-პირს დაუღუნავსო პიტლერს. მაგრამ, სამწუხაროა, ამ „ჩაღუნვას“ ვერ მოესწრო, გაცივდა, ფოტღვიების ანთება დაემართა და გარდაიცვალა. თუმცა, მისმა ცოლისმამამ, შუქრი ჯოჯუამ, დიდი თანამდებობის ჩეკისტმა, ყველაფერი იღონა მის გადასარჩენად, „სულფინილი“ კი იშოვა (დღეს ეს სრულად უწინარი ნაწილი, მაშინ დიდი დფოციტი იყო), მაგრამ ვერაფერი უშველა თავის სიძეს.

ეს შუქრი ჯოჯუა დიდი ცოდვიანი კაცი იყო. ცხოვრობდა უნივერსიტეტის პირდაპირ, ნომერ ორ სახლში, იქ, სადაც ნოდარ დუმბაძე ცხოვრობდა. ლამაზი სახე ჰქონდა, თუმცა, მუდამ ქარხალივით წითელი. მაღალი იყო, ჩეკისტის საუკეთესო მუნდრეტებას თუ ფარავას იცვამდა, მალაყელიან ქრომის ჩექმებს და ზემოთ წაწვეტებულ, კრაველის მოთეთრო-მორუხო ბობოხს ატარებდა. ამ ბობოხის ცენტრში ჩეკისტების ემბლემა იყო მიმპარებული. ძალიან ძვირფასი ქუდი იყო. მაღალწინისანი სატრაპების საფირმო წიშანი (საოცარია, სად იყო ანდენი ერთიანი ფერის და მოყვანილობის ქუდი), იმდენად ძვირფასი, რომ გადამდგარი ჩეკისტები თუ „ჩეკადან“ გამოგდებული ხალხი შემდგომში ვერ ელეოდნენ მას. თითქმის სულ რუსულად ლაპარაკობდა. ხშირად სტუმრობდა თავის სიძეს, ბიძაქემს, გიორგი ცაავას, უყვარდა პარტი სმამა და ძვირფასი სასმელები. როცა შუთვრებოდა, ხშირად ხმამალა იცინოდა და ოქროს კბილების მწვრივი უღლავდა ზრში, ბიცოლანები — წინა ჯოჯუა, საშინლად ავი ქალი იყო, თავისებურად ლამაზი, მაგრამ კუმჭი, დაუნდობელი. ნამდვილი ჩეკისტის სული მჭინვარებდა მასში და საშუალება რომ ჰქონ-

„თქვენ და სტალინი“ № 2

ნოდა, მიელ თავის ტემპერამენტს „ჩეკას“ სამსახურში დახარჯავდა. დედაჩემი, ეს შვიდი, წყნარი, მომთმენი, მოსიყვარულე ქალი ძალიან დაჩაგრული ჰყავდა. რომ გაბრუნდებოდა, რაღაც უცნაურ არსებას, — ბუსა და არნივის ნაყვარს მაგონებდა, წაოწნებოდა სახეზე, გაიფხორებოდა და მტაცებელი ფრნივლივით აბრალებდა თვალს. ამ დროს ხორხიდან საშინელი ხავი ხმა ამოსდიოდა.

რატომ ვახსენებ აქ სახარელი შუქრი ვოჯუასა და უსაყვარლესი ნოდარ დუმბაძის მეზობლობა? საქმე ისაა, რომ ამ ჩეკისტმა საშინელი როლი ითამაშა ნოდარის ცხოვრებაში... თუმცა, შემდეგ ნოდარმა წირვა გამოუყვანა ამ კაცს თავის რომანში „მზიანი ღამე“, სადაც იგი ჩეკისტ აბიბოს სახით ჰყავს გამოყვანილი. ამ ამბონზენი პროვოცების გარეგნობის ზოგადი იდეოლოგიური შეცვალა ნოდარმა, მაგრამ მისი ქვეგამხედვარე და იქედნური ბუნება სრულყოფილად დავიწყებდა.

როგორც ყოველ დანინაოებულ ჩეკისტს, შუქრი ვოჯუასაც უყვარდა ღამანი ქალები, ხშირად იცვლიდა მათ. მისი პირველი ცოლი იყო სილამაზით განთქმული, არაჩვეულებრივი ტან-ფეხით გაბორჩული, დღევანდელი ტრამირით რომ ვიძებთ „აქვს ზომბა“ ბებე ჯაიანი, რომელმაც ერთი ვაჟი-შვილი გაუჩინა მუღულეს — ნუნეკო ვოჯუა და მალე მიატოვა ოჯახი. ბებე ჯაიანი პირველად ენახე ჩემი სტუდენტობისას თეატრალური ინსტიტუტში, სადაც იგი ინგლისურს ასწავლიდა. მოუხედავად იმისა, რომ ამ დროს იგი ბალზაყის ქალების ასაკს კარგა გვარიანად გადაცილებული იყო, მაინც მშვენივრად და ეფექტურად გამოიყურებოდა. დედისაგან მიტოვებული ნუნეკო ვოჯუა მამამისმა გაზარდა და აქ ბუნებამ კიდევ ერთი საოცრება ჩაიდინა — რამდენადაც ნადირალა იყო მამამისი, იმდენად კეთილშობილი, მოსიყვარულე და თბილი ყმაწვილი იყო ნუნეკო. ახლოს ვიყავი მასთან, ხშირად ვთამაშობდით ჭადრებს, გაგიჟებით უყვარდა კონსტანტინე გამსახურდიას რომანები და ასეთივე ენებით სძულდა მამა. მეცხრე თუ მეათე კლასში იყო, როცა მამამისის „ვალტერით“ სცადა თავის მოკვლა. ტყვიამ ფილტვი გაუგლოჯა და სამუდამოდ დაავადდა. ამ „ვალტერის“ გამო კი ჩეკას ბელმძღვანელობა შემოსწარა მამამისს და ეს ასე რიგად დამსახურებული კაცი „ორგანოებიდან“ გამოაგდეს. ამაჲ კი ვეღარ გაუღო და სისხლის ჩაქციით გარდაიცვალა ჯერ კიდევ ჭარბად კაცი. ძველმა ცოდებებმა უწიეს, ალბათ. მისმა ყოფილმა მეუღლემ ბებე ჯაიანმა კი დიდხანს იცოცხლა. თუმცა, როგორც ვიცი, არც მას ჰქონია სვეტიცდნობის ცხოვრება. კოტე მახარაძისგან მაქვს გაგონილი: ერთხელ, რუსთაველის თეატრის წინ, რეპეტიციის შემდეგ ახალგაზრდა მსახიობები შალვა დადიანის ირგვლივ იყვნენ შეკრებილები, ამ დროს ჩამოიარა ბებე ჯაიანმა. ახალგაზრდები სიყვარულით მიესალმნენ თავიანთ ყოფილ პედაგოგს — ხოლო შალვა დადიანი უღრმესი მონივნებით, მისთვის ჩვეული ფესტით: ტურქულე ორივე ხელის მოთებით და პაეროვანი კოცნით. ვილაცას უკითხავს: „ცნობთ, ბატონო შალვა, ამ ქალს?“ „ღრმად, ყმწველივით, ღრმად“

— ღიმილით უპასუხია ჩვენს მოხუც დონ ჟენს, რომელსაც ხანში შესული ქალების დაუცხრომელი ვნებიანობა შესანიშნავად აქვს აღწერილი მათგან მშვენივრად რომანში „გვირგვინიანების ოჯახი“.

ჩვენს სასკოლო რუტინას სპორტისა და ხელოვნების სიყვარული არცევედა. ერთი უცნაური, სპორტული თამაში, უფრო სწორად, ყოველდღე უაზრო აზარტი დამკვიდრდა ერთხანს ვაკულ და ვერელ ბიჭებში — გაქანებულ ტრამაჟზე შეტვობა და შემდეგ ჩამოხტობა. მამის ვაკეში ხუთი და ათი ნომერი ტრამაჟი დადიოდა.

დიდი სისწრაფით დაარიხინებდნენ ვატმანები დანჯღრეულ ვაგონებს, რომლებიც მაღალი სიჩქარის გამო, აქეთ-იქით ქანაობდნენ და ერთმანეთს ესლებოდნენ. რაღაც ვოჯოხობური სისწრაფით მიჰქროდა ტრამაჟი ინვალაძის ქუჩის (დღევანდელი თაბუკაშვილის სახელობისა) თავდაღმართში: იქ სპეციალურად მივიღოდი ჩვენი ძალისა და სისწრაფის შესამოწმებლად. ყველაზე სახიფათოდ ითვლებოდა ჩამოხტობა უკან შეტრიალებულით, ანუ როგორც მამის ამბობდნენ, „ზადნით“. არანაკლებ რთული იყო კიბებზე შეტვობა კი არა (კიბეს სახელებზე მივინჯე ჰქონდა), არამედ ვაგონის ღია ფანჯარაზე ხელებით დავიდება და მერე ფეხებით საყრდენის ძებნა. ბევრი დამიტვრა, დასახიჩრდა. მე ერთხელ ბენწზე გადავურჩი სიკვდილი: ჩვენი ცოლის წინ, სადაც განთქმული საკონდიტრო „ფრანცია“ იყო, გაქანებული ტრამაჟი პირდაპირ დამეჯახა, მაგრამ სიჩქარე იმდენად დიდი ჰქონდა ამ ტრამაჟის, ხოლო დარტყმა იმდენად ძლიერი იყო, რომ ბორბლებში არ მომავტია, არამედ შორს გადამატყორცნა. გონს რომ მოვედი, დავინახე ჩემს ირგვლივ შემოჯარული ხალხი და გულნასული ვატმანი, რომელსაც საკაცებზე აწევდნენ. ერთხელ ჩემი მეგობარი პაპუნა მინდელი ტრამაჟი ას მეტრზე მინც ათრია, იგი ცალი ხელით შეესტა ტრამაჟის, მეორე ხელში ცოლაში დარიგებული ფურთოშები გვიორა, პაპუნას არც სახელოცისთვის გაუშვია ხელი და არც ფურთოშები დაუგდია ძირს. ამის შემდეგ იგი პირველ მტოვებლად ალიარეს. ამ ყოველდღე უაზრო ტყვეობას მხოლოდ მამის მივლი ბოლო, როცა ტრამაჟის ვაგონებს სახელოცები მოხსნეს, ხოლო საფეხურები პნევატორი კარების შიგნით მოაყოლეს — (როგორც დღეს აქვე ტროლეი იბუსება).

ჩვენი გიჟიული ეპოქა სპორტში ამით არ დამთავრებულა. როგორც კი განახლდა საყავშირო პირველობა ფეხბურთში, ყველანი თავხეცვალეზულ გულშემატკვრებლად ვიქცით. თუმცა მე, ჩემს მეგობრებთან შედარებით, გაცილებით მეტი სტაჟი მქონდა: ფეხბურთის მატჩებზე სიარული ეკვხი წლის ასაკში დავიწნე. „საქმე ჩემი მოპოვებულ“ მითხვლი (როგორც ყვარჯიარე ამბობს) შემდეგში იყო: ჩვენს მეზობლად, აელაბარში, პატარა ოთახში ცხოვრობდა ერთი ახალგაზრდა მილიციონერი შალვა, რომელსაც მამიდამეტი, სასოფლო სამეურნეო ინსტიტუტის პირველი კურსის სტუდენტი ქრისტინე გურაბანიძე უყვარდა (მამიდაჩემი, შემდგომ ჩაის ცნობილი სპეციალისტი, ტიტუტისტი

„თქვენი და სხვანების“ № 2

გახდა, სამი წელი კალკუტაში იყო მიწვეული ინდოელი კოლეგების მიერ, მე ვიყავი ამ მილიციონერის მალეშნობილი, მისი განდობილი პირი. ჩემი გულის მოსაგებად პირდაპირ ტყვეში ძვრებოდა. სწორედ ამ მილიციონერმა, რომელიც სტადიონზე წესრიგის დასამყარებელი რაზმის უფროსი იყო, პირველად წამიყვანა ლ. პ. ბერიას სახელობის სტადიონზე. ჩრდილოეთის კარის უკან დამსვა და ასე ვნახე თბილისის „დინამოსა“ და ბაკეების ორივე მატჩი და შემდგომ, ვიდრე ვაკეში არ გამოვედი, ეს კი 1940 წელს მოხდა, როცა უკვე ათი წლის ვიყავი, თითქმის არც ერთი მატჩი არ გამომიტივებია. ჩემს ირგვლივ ისმოდა: „აი, ლანგარა, აგურ ბორის პიჭაძე, შურა დოროხოვი, შოთა შავგულიძე“. პირველად ამდენ ფეხბურთელში მხოლოდ მეკარე შურა დოროხოვის ვიცნობდი, ესეც იმიტომ, რომ კარში იდგა და მწვანე შალის მოქსოვილი ჯემური ეცვა. გაფაციცებით ვეძებდი ბორის პიჭაძეს, რომელსაც ჩემი ცნობებით, მარჯვენა ფეხზე, მუხლის ზემოთ, ნითელი ნაჭერი ჰქონდა შემოხვეული, ნიშნად იმისა, რომ ამ ფეხით მას დარტყმა აურსალული ჰქონდა, რადგან ერთხელ კარებში, მეკარის ნაცვლად მაიზონი შიმშანზე ჩაუფენებიათ, ბორიას მიღწერად დაურტყამს, შიმშანზეს აუღია ბურთი, მაგრამ ვაი, ასეთ ალებას, მუცელგაფაჩრული, ნანალავებგამოყრილი და მკერდშეღწეული შიმშანზე ბურთიანად მკვდარი შევარდნილა კარებში. აი, ამის შემდეგ აუკრძალავთ მისთვის მარჯვენა ფეხით დარტყმა (თუმცა, ბორის პიჭაძე ცუცია იყო) და ნითელი ნაჭერით „დაუღუჭეთ“ იგი.

ომის შემდგომ ფეხბურთი უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა თბილისში და სტადიონზე მოხვედრა ჩვენისთანა 15-16 წლის ბიჭებისთვის თითქმის შეუძლებელი იყო. პირველ ხანს, სტადიონზე ირგვლივ შემოვლებულ რკინის წვეტიან მქერზე ვჭერებოდით (რაც ძალიან სასიყვარლო იყო), მერე დავცა გააძლიერეს და მილიცია ბაჭიბოვით იჭერდა წესრიგის დამრღვევთ. ერთხელ მეც დამიჭირეს მილიციელებმა, ერთმა ისეთი სილა მტკიცა, თვალებიდან ჯერ ნაპერწკლები გადმომცვივდა, მერე ცრემლები, დამამწვედეს რკინის მესერში ჩაჭანებული ბილეთების გაუქმებულ, ბეტონის სალაროში, სადაც ეყარა ქვა და ღორღი, დამტყვეულო აფურები და ბეტონის ფილები, სინათლე პატარა საჩქელიდან შემოდიოდა და შინაგონი სამხრელი სურს იდგა. მეორეცხუოვილს, დამცირებულს, გალახულს, უნებურად ცრემლი მიდიდა. ამას კიდევ გაუძღვდა კაცი, მაგრამ ის მაგივრდა, რომ ფეხბურთის მატჩს ვერ ვუყურებდი. ამ ვაი უშველბელში რომ ვარ, კოთხები შევინშნე ქალაქის და მტკვრილი, კარგა მაგრად შელანძული ლენინის პორტრეტი. უკვე გადმოვანთიო დაგროვილი ბოლბა, ვეკი პორტრეტს და სულ ნაკურნაკუნ დავგლიჯე. პირველი ტაიმის შემდეგ მოვიდა ჩემი გამლახველი მილიციონერი და გამომიშვა. შეხვედი და ჩემი ძველი მეზობელი შლავა არ შემირჩა ხელში?! — „ძია შლავა, გამარჯობა, როგორ ხარ, კიდევ სტადიონზე მუშაობ?“ — მილიციონერმა შა-

ლვამ ერთი კუჭტად გადმოიშედა, ხელი მსუბუქად მერა და — „მიდი, შედი უყურე მეორე ტიმი“. ჩემი ძველი მფარველის ესოდენ ცივის/შეხვედრა/არ გაემვირებია — მაშიდაჩემმა მას ცხლობს/საყარ უთხრა.

სხვათა შორის ჩემი „შეხვედრა“ ლენინთან, ამით არ ამოწურულა. ვასო კენაძე, რუსთაველის თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგედ მუშაობისას, ერთხანს ეროსი მანჯგალაძის — თეატრის პარტიკომის კაბინეტში იჯდა. ეს კაბინეტი თეატრის მეორე იარუსზე იყო, რომლის ფანჯრები თეატრალური ინსტიტუტის მხარეს გაეჭრა. თოახი იყო შედარებით ვიწრო, მაგრამ გრძელი. საწერი მაგიდის გვერდით მიდგებულ პატარა მაგიდაზე იდგა თამაშიში ჩამოსხმული ლენინის დიდი თავი. ვასო შეწუხებული იყო იმით, რომ ცენზურამ თეატრს რომელიღაც პიესა აუკრძალა დასადგმელად. „სულ ამის ბრალია ყველაფერი“ — მეთქი და კარგა მაგარი სილა გვებანაი ლენინს. დარტყმა ყრუდ გახიანდა — (თამაშირის თავი შიგნიდან ფულური იყო) შექანდა ილიჩის თავი და იატყვზე ხმაური, დიდ ნამსხვრევებად ქცეული, დაგვარდა. ვასო გაფთვრდა, მეც ჩემი დამეგმართა. ამ ამბის გამგლავნების შემთხვევაში ორივეს უეჭველად დაგვაპატრებდნენ. მოვიტანეთ დიდი ჩანთები, წერილად დაენაყთ ლენინის თავი და იმავე საღამოს გამოვიტანეთ თეატრიდან. განგებამ გვიფელა, რომ ეს სასყანდალო ამბავი არ გამგლავნდა. მთელი ეს ისტორია აღწერილი აქვს ვასო კენაძეს თავის მოგონებათა ეტლუდებში.

დღიად დატყვევრდი, როცა მსგავსი ამბავი ამოვიკითხე ზაირა არსენიშვილის შესანიშნავ ნაწარმოებში „ვა, სოფლო!“

აქ აღწერილია ისტორია იმისა, თუ რა უშაფრესი განცდები, შიში და სასოწარკვეთა განიცადა რომანის მთავარმა გმირმა ქალმა, როცა ერთ დღეს უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში დასახიჩრებული სტალინის ბრუსტის აღმოაჩინა. „ხალხთა მამას“ სახის სახევიარი მომხსენრული ჰქონდა, ხოლო მერდში დიდი სიძი ქვა ჰქონდა შეჭედული. ეს ამბავი იმიტომაც იყო თავზარდამცემი, რომ ელენის სახელოვანი მეტყვერი ქმარი რეპრესირებული იყო და ამ დანაშაულით სასიკვდილო საფრთხე ემუქრებოდა მრავალ ადამიანს. ეს არის ცენტრალური ეპიზოდი, რომლის ირგვლივ ისე ოსტატურადაა აგებული დანარჩენი მოქმედება, რომ რომანი შეუნებლებელი ინტერესით იკითხება, როგორც ფსიქოლოგიური დეტექტივი.

როგორც ხედავთ, ლენინმა და სტალინმა მოგწყვიტეს ლ. პ. ბერიას სახ. სტადიონთან დაკავშირებულ ამბებს. მოკლედ, ვიმეორებ, ფეხბურთის მატჩზე მოხვედრა ჩვენისთანა ხალხისთვის ძალიან დიდი პრობლემა იყო. ერთი პირობა ბილეთების დახატვა ეცადეთ, მაგრამ ძალიან სპეციაფორ, ხანის ფოთოლივით თხელ ქალაღღზე დაბეჭდილი ბილეთის ასლის გაკეთება შეუძლებელი აღმოჩნდა. მაშინ სხვა გზას დავადგეით. თამაშის შემდეგ ვკრუფდით ვეზლ ბილეთებს, ხოლო საღაროდან ვიღებდით გაყიდული ბილეთების ყუებს, დანარჩენი ტე-

ჩივის საქმე იყო, კარგი ნებო და ტუმის კალამი ყველაფერს ავარებდა. არც ერთხელ არ ჩავვარდნილვართ, აბლაბთ იმიტომაც, რომ ხუთ ბილეთზე მეტს არ ვავეთებდით. ამ საქმეს ოთხი ყმა-წილი ვავარებდით და ჩვენს გაერთიანებას ვუნოდეთ „არტილი გზა სტადიონისაკენ“. მერე ოპერისაკენ ვდღავინავლეული... სამხატვრო აკადემიაში ასწავლიდა შესანიშნავი გრაფიკოსი შოთა კუპრა-შვილი (მშა თეატრისა და კინოს ცნობილი მხახი-ობისა ს. კუპრაშვილის და ბიძა ჩვენი მეგობრის გურამ დოლიძის, რომელიც ახლა ავადების პროფესორია). ამ შოთამ ოპერის თეატრის ბილეთების უზრუნველესი ასლები გაგვიყვანა, მხოლოდ ერთი პირობით, მეორეჯერ აღარ მთხოვიათ. მოგეტყვებოდა ეს ცოლგვა: ოპერის თეატრში გაიმართა ჩვენი კინოვარსკვლავის ნატო ვანსაძის საოუბილეო საღამო, რომლის დამდგმელი რეჟისორი იყო სერგო ზაქარიანი. წარმოდგენილი ათიოტაჟი ატყდა ქალაქში. მაშინ ოუბილეები ძალზე იშვიათად იმართებოდა და ეს ინტერესი ასების ვაცხოველებული იყო, რაკი საღამოს დედოფლის ნატო ვანსაძე გახლდათ. ამის შემდეგ რა ოუბილეს არ შესწრებოვარ, მაგრამ სერგო ზაქარიანის რეჟისორობით გამართული საღამო განუთერებელი დარჩა. კარგად მასსოვს, დასაწყისი... გუნდის სიმღერის „ვისია ვი-სია, ქალი ლამაზი“-ის ფონზე იხსნებოდა ფარდა. სცენის მთელ პლანშეტზე დაბლიდან მალლა კიბის საფეხურები მიემართებოდნენ პირამიდისებურად. გრძელ, თეთრ კაბაში გამოწყობილი, თეთრი ვარდებით ხელში, მოუგერიებელი სილამაზის ნატო ვანსაძე ნელა ეშვებოდა ავანსცენისაკენ. კიბეების ორივე მხარეს იდგნენ ულამაზესი ქალები, რომლებიც წარიდგნენ არადგნენ კინოვარსკვლავის ფერხითი. არა, ასეთი საღამოს ნახვისათვის ნამდვილად ღირდა პატარა სიყვალის ჩადენა... გავაგრძელებ ბილეთების თემას. როცა კულტურის მინისტრის პირველ მოადგილედ დავინიშნე, რასაკვირველია, მეც მომცეს სტალინის მთავარ ლოჟაში შესვლის საშვი. ამ ლოჟაში შესასვლელს მილიციონერთა მრავალრიცხოვანი კორდონი კეტავდა. და აი, პირველად მივდივარ ამ საშვი სტადიონზე. მიუჭველობის გამო — ეს ჩემთვის, ქაბუკობაში ბილეთების ცნობილი გამყალბელისათვის, დიდი პატივი იყო და ცოტა უხერხულად გვრძნობდი თავს. ძალიან ახალგაზრულად გამოვიყრებოდი მაშინ, მეცვა ჯისნის შარვალი და ქურთუკი, — რაც, როგორც ჩანს, კიდევ უფრო მახალგაზრდადებდა. მიუახლოვდი მილიციელთა კორდონს და ლიონის ბარიერთა შორის დატოვებულ გასასვლელში მდგარ ხანში შესულ მილიციის მაიორს გაუწოდებ საშვი. მან ჯერ საშვს ჩასება, მერე მე ამხედდა-მხედა და ეს საშვი ჯიბეში ჩაიღო, მკაცრად მეთხა: „ვისია ეს საშვი, ვინ მოგცა?“, „როგორ თუ ვინ მომცა, ჩემია!“, „სეი რას ვეტყვი, ბიძიო, ნაიდა ახლა შენ და მოიყვანე მამაშენი, საშვს იმს დაფუბრებ“. სხვა არავითარი საბუთი არ მქონდა თან და ვიდრე სხვები არ წამომეშველნენ, არაფრით არ მიშვებდა ლოჟაში. სტადიონის ლოჟა საერთოდ, ცუდად მაქვს დაჯდლიო. ერთხელ, მოსკო-

ვში, ლუწისკვების სტადიონზე, ცნობილი კომენტატორმა ნიკოლოზ ოზეროვმა და ჩვენმა კოტე მახარაძემ ჟურნალისტთა ლოჟაში დამსვეს. ჩვენი დინამო ეთამაშებოდა მოსკოვის „ტორპედოს“ წაღობ განვიცდი ხოლმე თამაშის პერიპეტეიკებს და ემოციურად, ტემპერამენტით გამოვხატავ ჩემს დამოკიდებულებას ამა თუ იმ ეპიზოდის მიმართ. ვტყუობ, იმ დღეს ზედმეტი მომივიდა, მეორე დღეს განხეთ „სოცდესკი საორტში“ დაიბეჭდა სტატია, დიდი ასოებით აწყობილი სათაული: „Пара навести порядок в ложе прессы“.

ერთხელ რეჟისორმა ასიკო გამახურდამ (მაშინ იგი მოსკოვის ერთ-ერთი თოჯინების თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო) დიდ სკანდალს დამამარჩინა. სტუდენტობისას და მერეც ხშირად მიწვედა მოსკოვში ყოფნა და თუ ჩვენები თამაშობდნენ, თამაშს როგორ გავაცდენდი. არ მასსოვს არც ერთი ისეთი მატჩი, რომ არ მომსვლოდეს ჩხუბი ან სკანდალი იმ რუს მაცურებელთან, რომელიც საზნობარ, შურარაცემყოფელ რეპლიკებს შესძახებდნენ ქართველ ფეხბურთელებს.

ხოდა, ესხედგენ მე და ასიკო ლუწისკვების სტადიონზე. თავი რაც შეიძლება სოლიდურად მიჭირავს. კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე ვარ უკვე; მეორე დილით რუსთაველის თეატრის დასთან ერთად მეხვკომი მიგფინავს სერვანტესის სახელობის დიდ საერთაშორისო თეატრალურ ფესტივალზე. ერთიანი სავიზო საბუთი ჯიბეში მიდევს, როგორც გასტროლების ხელმძღვანელს. აშანაგური თამაშია, საჭკოთა კავშირის ფეხბურთელთა ნაკრები გუნდი ეთამაშება პოლნოეთის ნაკრებს. ეს არის ბოლო მატჩი ჩემპიონატზე გამგზავრების წინ. სრუეს ნაკრებში ხუთი ქართველი თამაშობს. მთელი გუნდი საზნობრად გამოიყურება და ქართველი ფეხბურთელებიც ცუდად თამაშობენ. შემომინდა ერთი რუსი, საშველს არ მადლავს, ხან ერთ ყურში ჩამასხებს სიბინძურეებს, ხან მეორეში, თან არყის სუნითაა აქითებული. ლანძღავს მარა, რას ლანძღავს ქართველებს, ჩვენს ფეხბურთს, შეზარბოშებული მეგობრები კიდევ უფრო აქეზებდნენ. ნერვების საოცარი მთოიკვით ჯერჯერობით ვუძლებ ამ საშინელებას, მაგრამ ყველაფერს აქვს საზღვარი და ასიკომაც შემატყო, რომ მეტის მოთმენა აღარ შეუძლებ და ამ თავებდ რუსს ხმა-მალლა უყვირა: „Слушай, что ты пристал к этому человеку, он полковник КГБ“.

რუსებს არაფერი ამ ქვეყანაზე ისე არ აშინებდათ, და საესებო სამართლიანად, როგორც სუკის სხენება. ეს თქვა ასიკომ და იწამავე ჯიბიდან ამოვიღე ჩემი პირადობის მოწმობა. ნითელი ფეროს ყვამი ჩასხული და მოვეცე მარა რა მოვეცე ამ რუსს ცხვირის წვერზე (ისე როგორც „დურაჩკაში“ ნაგებულს მოსცებენ ხოლმე). ხალხი იმ წამსვე გაირონდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, ნამეტანი მომივიდა და უკანა რიგებიდან უწყაოფილოთა ხმები გაისმა.

მოსკოვში დიდხანს ნაცხოვრები და რუსული ხასიათის კარგად მცნობი ასიკო მიხვდა, რომ სიტუაცია ძალზე იძაბებოდა, წამოხტა ფეხზე და ამ

„თავიწი და სხივებს“ № 2

რუსს უყვირა: „Мы вам сейчас покажем... идете с нами в отделение“. და ჩქარი ნაბიჯით გაემურა გასასვლელისაკენ. მეც უკანმოუხედავად მიყვიე მას... ასე გადაარჩინა ასაკო გამასახურდიამ რუსთაველის თეატრი მექსიკაში გასტროლოების ჩაშლისაგან და თამამად შეიძლება ვთქვათ, რომ ამ ფუსტიკალზე ჩვენი გამარჯვების დიდი ნილი, უნებურად, მისი დამასახურებაა.

50-იანი წლების მინორულს განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა ახლად გახსნილი ფაკულტეტი — ფიზიკო-ტექნიკური და ჟურნალი-ფიზიკა — უნივერსიტეტი და მეტალურგიული — პოლიტექნიკური ინსტიტუტში. თუმც, გუნებაში მტკიცედ მქონდა გადამწყვეტილი ჟურნალისტობა, ავეციე ფეხის ხმას და ჩემს მეგობართან ერთად, საღამომით კომპაროვის მათემატიკურ სკოლაში დავინყე სიარული. საუკეთესო ქართველი მათემატიკოსები კიხიულობდნენ კურსს. სამი თვის შემდეგ, ისე ნაწილდნენ ჩემი კლასელები და ისე ჩამოვრჩი მე, რომ ჩემს სიარულს აზრი აღარ ჰქონდა. მაგრამ, როგორც ჩანს, ამ სკოლაში სწავლას უკავალოდ არ ჩაუვლია და სულ მალე კარგა გეარინანად გამომადგა.

ჟურნალისტის ფაკულტეტზე წარმოუდგენელი კონკურსი გაიმართა. თუ არ ვცდები, ერთ ადგილზე ოცდახუთი კაცი მოდიოდა (პირველი მიღება იყო). ჯარგამოვლილებს უკონკურსოდ ღებულობდნენ, ისევე როგორც ოქროს მედალოსნებს. ბევრი უკვე ჟურნალისტიაში ასე თუ ისე გაძაფული ახალგაზრდა აბარებდა. ვაბარებდით ექვს საგანს. ხუთ საგანში (ქართული ზეპირი, რუსული წერა, უცხო ენა, ისტორია, გეოგრაფია) უმაღლესი ნიშანი მივიღე და ცხადია, ვერ მოვხვდი. აქ ერთი კურიოზი შემემთხვა — პირველსავე გამოცდაზე ქართველ წერაში საშუალო შეფასება მივიღე, ანუ მოულოდნელად დაგვარგე მთელი ორი ქულა. სხვა თემებთან ერთად უნდა დაგვეწერა „სტალინის სახე ქართულ პოეზიაში“. ქართულის ზეპირ გამოცდაზე დაგვირიგეს ჩვენი ნამუშაოები, გადავამლე და ელდა მეცა. პირველივე აზნაცი მსხვილი, ნითელ ხაზით იყო გადახაზული, კიდევ დასმული უზარმაზარი კითხვის ნიშანი გამომწვევად მიზურდა. ქვეშ ეწერა „3“ (საშუალო) ლ. კიკნაძე. ეტყობა, განსწორებლობის საქმარისი იყო პირველსავე აზნაში უხეში შეცდომის შემწინვა და მომდევნო ტესტები ან აღარ ნაუკითხავს, ან შეცდომა არ მქონდა დამეხუტული.

ბუნებრივია, ჩემი თემა გიორგი ლეონიძის პოეზიის გარჩევით დავინყე და აქ შემემალა, ნაცვლად პოეზის სათაურისა, „ბეღლადი, ბავშვობა და ყრმობა“, მენერა „სტალინი, ბავშვობა და ყრმობა“. 1949 წელს ეს კალმის ლაფსუსი მოუტყეველ შეცდომად ჩამითვალეს. უშიოდ ავიღე ჩემი საგამოცდო ფურცელი და ნაშოსვლა დავაპირე.

გამომცდელმა დამიყვავა, დამამშვიდა და ჩემი უშნეო ნამოკნალების — „უკვე აღარაფერს აქვს აზრი“ — საპასუხოდ მიითარა: „დაჯექი, ნუ ცხარობ, კონკურსია, რა იცი, რა ხდება... მართლაც, დავუყურე და ბოლომდე მიყვიე გამოცდებს, ტყუილად ვინვალე, ერთი ქულა დამაკლდა ჩარიცხვი-

სათვის. ამ დროს უნივერსიტეტში გამოავრეს განცხადება, რომ ტარდებოდა მიღება მისკოვის ბათუმის სახელობის ინსტიტუტში (კვების მრეწველობის ტექნოლოგიები) მივედი უნივერსიტეტის რექტორთან, ავადმეიკოს ნიკო კვებუველთან, რომელიც თავისი სიზავკრით და სამართლიანობით იყო ცნობილი. ბატონი ნიკო მრგვალი ბაღის მახლობლად ცხოვრობდა. კარგად ვიცნობდი არა მარტო მის, არამედ მისი ძმის შავარია (მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე იყო ერისხანს) შევიღებსაც. ბბმა ნიკომ ძალზე თილად მიმიღა და მიჩნია — ნუ გაიტან საბუთებს, ვერ დავპირდები, მაგრამ შეიძლება ჩაირიცხო. ამ „შეიძლებას“ რეალობა ვარჩიე და შევიტანე საბუთები ბაუმანის ინსტიტუტში. აქ სასტიკ გამოცდა გვიტარებდა ავადმეიკოსი ვავან მამასახლისოვი (ჩვენი ცნობილი ჟურნალისტის და ფოტოხელოვანის სანდრო მამასახლისის მამა) — ალგებრაში, გეომეტრიაში და ტრიგონომეტრიაში. ახლა კი გამომადგა კომპაროვის მათემატიკური სკოლაში სწავლა და სამივე საგანში „კარგი“ მივიღე, რაც ძალიან მაღალ მაჩვენებლად ითვლებოდა. ასე გავხდი მოსკოვული სტუდენტი. შევედგეტი მზადებას რუსეთში გასამგზავრებლად და რა არის ბედი? — შემთხვევით შევიარე უნივერსიტეტის ბაღში, სადაც უზნელი ბიჭები გარს შემოხეოდნენ ნოდარ დუმბაძეს და სოცილით იხიებოდნენ. ამ ბიჭებს შორის ვიყანი გვი ბარამიძე (შემდგომში კარგი ხელოვნებათმცოდნე გახდა და მშენიერი ნიგინი გამოსცა იმპრესიონისტებზე), რომელიც ჩემსავით ვერ მოხვდა ჟურნალისტის ფაკულტეტზე. რატომღაც ძალიან კარგ ხასიათზე იყო. მიითარა: „ბიჭო, ნოდარ, თეატრალური ინსტიტუტში ყოფილა რაღაც ფაკულტეტი, რომელიც იგივე ჟურნალისტია, დაანეე თავი ამ მოსკოვად და თეატრალურზე შეიტანე განცხადება“. გამოუცტყედი, რომ მაშინ პირველად გავიგე ამგვარი ფაკულტეტის არსებობა. უმაღ შევიტყირი უნივერსიტეტში ჩემი საბუთების გამოსატანად, მაგრამ ვინ გაძლევს? იქნებ, ვავან მამასახლისმა გიშეულოსო. ვეახლუ ბ-ნ ვავანს, ქვა ააგდო და თავი შუუშვირა, — რას ლაპარაკობ, შენ უკვე ბაუმანის სტუდენტი ხარ, მოსკოვის ძლივს წავართვით ოთხი ვავანტური ადგილი და გამოიღის, რომ შენ ერთ ადგოლს ვაკარგვინებო. ისევე ბატონმა ნიკომ მიშეულა. ნამოვიღე ჩემი საბუთები, გამოვიცეცი თეატრალური ინსტიტუტში და მიმღები კომისიის მდივანი, ბატონ ლადო ადამაძეს წარვუდგინე. ბ-ნი ლადო ჩია ბანის კაცი იყო, გამბდარი, მაგრამ ღიპიანი. დიდი ყურები და ფუტკრის ნაგებებით წინ შესვივული ტუჩები ჰქონდა. დისნების მულტელელების გნომს ჰგავდა, არა, კეთილ გნომს, კი არა, მძინვარე ვუჯას. რაკი შეუვული კაცის ნიღაბს ატარებდა. ეტყობა, არასრულფასოვნების კომპლექსი ანუხუბდა, მართლაც შეუვული აღმოჩნდა, ცივად გამომაბრუნა უკან, საბუთების მიღება დამთავრებულთაო (რამდენიმე წლის მერე მე იგი ვნახე სანდრო ახმეტელის სახელებითქულ სექტაკლაში „კაიალენი“, სადაც მამქაშილიან მოიორის მსახურში, ყოფილი გულთბილი ადამიანის როლს ასრულებდა). ასე და-

„თქვენმა და სხვებმა“ № 2

ვრჩი პირში ჩალაგამოვლელი. მოკლედ, საითაც გაიქცევი, იქით წაიქცევი. ჩემი აჩქარებისა და დაუფრთხილობის გამო მოსკოვიც დავკარგე და თეატრალური ინსტიტუტიც. უკიდურესად გულგახტე ხილს სახლიდან გაქცევა და შორს გადახვეწა მსურდა. მრცხვენოდა მშობლების, მეგობრების, თანაკლასელების, რომლებიც, ყველა უკლებლივ მიუწყე უშაბლენში. მხოლოდ მე აღმოჩნდი ასე გაროყლი. მაშინ მე ამას ტრაგედიადა აღვიქვამდი.

მაგრამ რის ქართველზე ვართ, თუ გამოსავალი ვერ გამოვიხატეთ? ერთმა ნათესავმა დედამეშს ურჩია, ინსტიტუტის რექტორთან, აკაკი ხორავასთან მიხვალა. ჩაიკვია დედაჩემმა რაც რამ საუკეთესო გეხდა, გაიკეთა იურის საბჭოლები, იპყრო მაშინ ძალზე პოპულარული სუნამო „კრასანია მოსკოვი“ (შზარავს ამ სუნამოს და „შპირის“ სუნის გახსენება) და ვენეჩით აკაკი ხორავას. უშალ გაჩაღდა მეგრულ-რუსული ლაპარაკი, ძველი ჩვეულებების გახსენება და წითელი ვეება ფანჩრით ასევე უშალ გამოჩნდა რეზონანსი ჩემს განცხადებებზე, მაშინ პირველად ვნახე „კოვხალი“ აკაკი ხორავა – მისმა ხმამ, საოცრად მეტყველმა სახემ და ხელის მტყვენებმა, მისმა მონუმენტურობამ ჩემზე ნარწულელი შთაბეჭდილება დატოვა. მის გვირდით თავი არა-რაობად, ჰიგმეად მიმანხდა და ეს გრძობა დიდხანს, დიდხანს გამყავ, ვიდრე არ დამიახლოვდა და თავისი გულის სითბო არ მგზრონებოდა.

აი, ასეთი „გზანი ტანჯვისანი“ გავიარე და მთელი ეს ეპოპეა იმით დამთავრდა, რომ თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის სტუდენტტი გახვდი. უშაბლი ბედისწერას, რომ მიინდამინც გივი ბარამიძეს შემახვედრა, ვუშაბლი ჩემს ნინაპრებს, რომლებიც აკაკი ხორავას ოჯახთან მეგობრობდნენ. თუმე რაც ხდება, ყველაფერი კაცის სასიკეთოდ ხდება... თეატრი ჩემი ცხოვრება და ბედისწერა ყოფილა. სწორედ თეატრმა მომიცა იმის საშუალება, რომ მომეცლო თითქმის მთელი მსოფლიო, მენახა ხელოვნების უამრავი შედეგური, შევხედროდი და მეცხოვრა უნიჭიერესი ადამიანების გვერდით, რომელთაგან ზოგი გენოოსიც კია.

მხოლოდ ერთი გამოცდილი ჩავირცხე თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტზე: ჩაებაბრე სპეცი-ალბა (რეკენზია სპექტაკლზე), ჩამითვალეს უნივერსიტეტში მიღებული ნიშნები და საქმეც ამით დასრულდა.

ამგვარად, გივი ბარამიძეს და აკაკი ხორავას უნდა ვუშაბლოდე, ჩემი ბედის ამგვარ შემოპარუნებას. საოცარია, ხალხი ასე ნატრობდა მოსკოვის ერთ-ერთი ყველაზე პრესტიჟულ ინსტიტუტში მოხვედრას (რომელსაც სტუდენტთა საუკეთესო საერთო საცხოვრებელი ჰქონდა და ისეთი სტიპენდია, რომ თუმცა გაჭირვებით, მაგრამ მაინც შეიძლებოდა თავის გატანა), მე კი უყოყმანოდ ვაქციე მას ზურგი და თეატრალური ინსტიტუტს ვაძაბურე. გადაწყვეტილების მეყსეულობაში, როგორც ჩანს, განგების ხელიც ერია (სხვათა შორის, რობერტ სტურუასაც ასე დაემართა, საბუთები შეჰქონდა უნივერსიტეტში, მათმატკივის ფაკულტეტზე და შემთხვევით შეხვედრილი მეგობრის სიტყვამ

შეაცვლევინა გადაწყვეტილება).

სწავლა დაიწყო თეატრალური პროსპექტზე მდებარე სკოლის შენობის პირველ სართულზე, მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი ინსტიტუტი პატარას იყო, მაინც ვერ ვეტყვადით იქ და ძირითადად სკოლის ვრცელ ეზოში ვიყავით გამოფენილი. ე. წ. „საპროფესორის“ პატარა ითახს მხოლოდ ჟურნალი-სათვის თუ ავითხადნენ პროფესორ-მასწავლებლები და შესვენებზე ჩვენთან იყვნენ ბაღში. ამით გარემო ბერძნულ კონსანონებს ემგანებოდა, სადაც პლატონი და მისი მოწაფენი ბაღში სვირობდნენ და თან ეთიკისა და ესთეტიკის საკითხებზე მსჯელობდნენ.

ჩემი შესახლება სკოლის ამ შენობაში იმით იყო გამოწვეული, რომ რუსთაველის თეატრის შენობა ხანძარმა გაანადგურა. ჩემი სიცოცხლის მანძილზე იური საშინელი ხანძარი ვნახე – რუსთაველისა და საოპერო თეატრის. ჩემს თვალწინ მჭვივარე სტიქიაში იფრფვებოდა ჩემი ბავშვობისა და სიტახუკის ნარმტაკი და დაუვიწყარი განცდები თუ მოუკონსტრუირე. ორივე შემთხვევაში საოცარი თავგანწირვის მაგალითებს შევესწარი. ვნახე, თუ როგორ გამოაქონდათ სტუდენტებსა და პედაგოგებს თეატრალური ინსტიტუტის სახელგანთქმული ბიბლიოთეკიდან უძვირფასესი გამოცემები, ნიგნები, ალბომები, ოპერიდან კი – ნოტები, ინსტრუმენტები და სხვა უნიკალური რელიკვიები. ვნახე თავზარდაცემული ხალხი, უამრავი ატირებული ადამიანი, ბევრს გული მისდიოდა და მოსასულიერებელი ხდებოდა, ზოგი მუხლმოყრილი განცებას შესთხოვდა შევლას. რუსთაველის თეატრი და მასა-სადამე, თეატრალური ინსტიტუტიც, ერთ წელწინა დღე შესანიშნავად აღადგინეს. ამ საქმეში გადაწყვეტილი რილი შესრულა აკაკი ხორავას უდიდესმა ავტორიტეტმა. შემდეგ, როცა აკაკი ხორავას დაეუახლოვდი, ერთი საგულბისხმო ამბავი შევიტყვე. აკაკი ხორავას რუსთაველის თეატრის აღდგენის ფონდში შეუტინა ასი ათასი მანეთი (რითაც თეატრის სავარძლები იყიდეს). ეს მთლიანად ის თანხა იყო, რომელიც მან მიიღო სტალინური პრემიის (I ხარისხის) სახით. კარგა ხნის მერე, როცა ბატონი აკაკი თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე იყო, კონცერტში მოუვიდა ჟურნალი „სახჭოთა ხელოვნების“ პირველ რედაქტორთან ოთარ ევაქსთან, რომელიც დაემუქრა, კომუნი-სტური პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში გიჩი-ვლებ, რომ თავის დროზე იმ ასი ათასი მანეთი-ად პარტოული სანაწყო არ გადაგიხდიაო. აკაკი ხორავა ყოფილი იმენშვივი იყო, იარაღითაც კი უბრძოლია ბოლშევიკების წინააღმდეგ და ცხადია, ამგვარი სასათის „დანოსი“ მისთვის მომავლენი-ბელი იქნებოდა. უშალ დათმო თავისი პოზიციები... ასე სანაწებლად გაუხდა ბ-ნ აკაკის ქველმოქმედება. შემდეგმ, არაურთხის გაეშდარვარ მოწმე მისი ზღაპარული ხელგამალოლობისა და ქველმოქმედების, რომელსაც თავის ადგაღელ მოგიობთათ კიდევ.

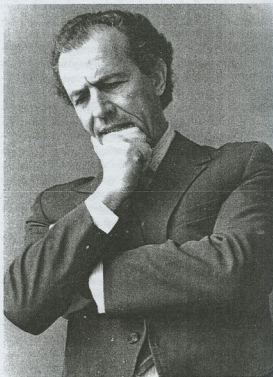
(გაგრძელება იქნება)

„კოცნა და სხვა“ № 2

ამირან უალიკაშვილი

ჩანახატი

ის სულელი ვისა ჰგავს,
 ეს ჰკვიანი რასა ჰგავს,
 სამი ძმანი გურულები
 დასტირიან ბოლო ხარს.
 ის გურული ღობეს წნავს,
 ეს გურული დასდევს ვაცს,
 რას ჰგავს, რას ჰგავს, ეს რას ჰგავს –
 ჰამენ გაციებულ მჟაღს!
 უყურებენ მომავალს,
 უცინიან ბაღანას,
 რას ჰგავს, რას ჰგავს, ეს რას ჰგავს –
 დოუფსია მსხალზე ძაღლს!
 ველოდებით ცით ვარსკვლავს
 რწყილი, ტილი ბევრი გვყავს,
 რას ჰგავს, რას ჰგავს, ეს რას ჰგავს –
 კაცი ქათამს ველარ კლავს!
 ვსვამ ამღვრეულ წყაროს წყალს
 ვთბრით მიწას და ვეძებთ ნავთს
 რას ჰგავს, რას ჰგავს, ეს რას ჰგავს –
 ველოდებით ღმერთის მადლს!
 ის გოგონა გურულს ჰგავს,
 ყოველ დილით მაყვალს ჰამს,
 რას ჰგავს, რას ჰგავს, ეს რას ჰგავს –
 ელოდება კაცურ კაცს.
 ის გოგონა მე მიყვარს,
 ეს გოგონა სხვას უყვარს,
 რას ჰგავს, რას ჰგავს, ეს რას ჰგავს –
 დაემსგავსა დედაყვას!
 მე ვერ ვიტან ჩემს სახლ-კარს,
 მოყრანტალე ბებერ ყვავს,
 მე ვერ ვიტან დილის ცვარს –
 მონაცვარს და მინაცვარს!
 ის გოგონა გურულს ჰგავს,
 ყოველ დილით მაყვალს ჰამს,
 რას ჰგავს, რას ჰგავს, ეს რას ჰგავს –
 ყოველ დილით მაყვალს ჰამს.
 ვზივარ, ველი პატარძალს,
 პატარძალი არა სჩანს,
 რას ჰგავს, რას ჰგავს, ეს რას ჰგავს –
 ოლიფანტე ეძებს ნავთს.



ცის ტკივილი ციდან გოდის

ფოთლებს წვიმა ასველებს
 დღე შემოდის შემოდგომის
 ცა მზით ველარ მახარებს
 ნისლში სულის ნისლი ჩივის
 წვიმა მრეცხავს, მასველებს.
 ღრუბლებს იქით ვილაც იცდის
 მზე დაეძებს შენა ფერს
 წვიმა ღრუბლებს ველარ იცლის
 ეცრემლება მზის სხივებს
 უცდის ყველა, ყველა უცდის
 უღრუბლო ცას მისაფერს.



ის ერთი დღე, ის ერთი მზე
შენ შემოგწირე მზისად.
ის ერთი ხე, ის ერთი ტყე
ჩვენ გავიარეთ სიზმრად.
იქ იყო ცა, იქ იყო ზღვა
ზღვა ცისფრად ფერთა ცვლას ცვლიდა
უღრუბლო ცა, უძირო ზღვა
ფიქრებში ოცნებად იწვა.
იქ იყო ხმა, ტალღების ხმა
ტალღები ოცნებას შლიდა
იქ იყო თმა, თმაში თმის წვნა,
ტალღები სივრცის ხმას მიწვდა
რა იყო რა, ფრთის ერთი ფრთა

ნიაგი ქროლვის ქარს მიჰყვა
რა იყო რა რომ აფრინდა
უფრთებოდ მთებს გადუფრინდა
აქ იყო ზღვა, აქ იყო ცა
და კონცის ცრემლუმი წვიმა
მზე ჩავიდა, ზღვა მინავდა
ზღვა სივრცის ფერთა ცვლას მიჰყვა
ის ერთი დღე, ის ერთი მზე
შენ შემოგწირე მზისად
ის ერთი ხე, ის ერთი ტყე
ჩვენ გავიარეთ სიზმრად.

1/ VIII. 01

სიყვარული

გაიქარება ქარი ქარისად,
ქარი იქცევა ნიაგ-ქარისად,
ნიაგ ქარისად ნიაგ-თვალისად,
გაიქარება ქარი ქარისად,
თვალი სათვალისად შენათვალისად.
შენა თვალისად წამწამთ თვალისად,
თვალი იქცევა ფერსათვალისად,
ვერ სათვალისად მინათვალისად,
მინა თვალისად შენათვალისად,
შენათვალისად ალუა ტანისად,
ალუა ტანისად მინაქარისად,
მინაქარისად ლურწამ ტანისად.
ლურწამტანისად შესათვალისად,

შესათვალისად დღის და ღამისად
დღის და ღამისად ქარი ქარისად
ქარი ქარისად ლოცვა სანთლისად
ლოცვა სანთლისად ჩემად დარდისად
ჩემად დარდისად, შლილი ვარდისად
შლილი ვარდისად სიყვარულისად,
სიყვარულისად გული გულისად,
გული გულისად გაზაფხულისად
გაზაფხულისად სიყვარულისად
სულის ასული სულთა სულისა
ოცნების ქარო სიყვარულისა.

17/1.05

ამოცახილი...

სამშობლოს მწვანე ველები
გადავინათლე საბანდა
მთები ცად აზიდულუები
შემოვინებურე ნაბდადა.
თავგანწირული გმირები
ღმერთმა მიწრაველა ყანდა
ცახე ცად შეწირულები
სისხლ-დანთხეული ღვარადა
მათი გმირული გულუები
სამშობლოს მუდამ ფარავდა
სულუები გარდასულუები
მთა-ველებს მიავენახავდა,
აბჯარ-ფარ-ხმალ ასხმულუები
მტერს, ხმები მათი ზარავდა
ერთმანეთს შევაჭულუები
თვალი მომავალს კვალავდა.
იებად ამოსულუები
ხეზე ასხმული კაკლავდა
თაფლის ცად მოთაფლულუები
მოფენილია კარავდა.
გმირები არ ნახულუები

„სამშობლო დედის ძუძუი,
არ გაიცვლების სებაზედა“
რაფიშვილ ერისთავი

ნახვიდეთ ყველგან, სად არა
შემორჩენილი მუბები
აწყვია მასანხმარადა,
გმირები შემართულუები
ველაგაც დამდგარან ფარადა,
მიშის ზარს სცემენ ბიჭები
მავანთ და მავანთ მავანთა
მტერი, მტრის სისხლით უძღები,
მტრობას მტრად ვერა ფარავდა,
ბიჭები ქართლის ბიჭები
ღვანან რისხვად კლდედ კარადა
მთავ, გადიყარე ნისლუები,
ცაჲ ნუ მიყურებ ავად,
ფიქრები, ავი ფიქრები
მტერს შეუხაზე მავად,
მთისთვის მთა შეუფერები
ვერ ფერობს ვერ სათვალად
მთას შემომჯდარი არწივი
დავსვი მტრის მოსაკლავდა.

11/1-05

„ოცნება და სიყვარული“ № 2

გამოთხოვება

ქაო, ზაუზ!

შენ უფალმა ამქვეყნად სიკეთისმთესველ ადამიანად მოგავლინა. შენი დიდი ნიჭისა და ადამიანური თვისებების მეშვეობით, ქვეშარიტად აღასრულე უფლის ნება. შენ ხომ ის კაცი ხარ, რომელიც თვითონ ეძებდა ადამიანებს, რომლებსაც გაჭირვების ჟამს სჭიროდი. შენს კოლეგებს, მეგობრებს შორის არ მეგულებუდა ადამიანი შენი მზრუნველობის გარეშე რომ დარჩენილიყოს. ისე უეცრად ნახვედი ამქვეყნიდან, რომ მადლობის გადახდაც ვერ მოვასწარი, ვერ გითხარი მადლობა შენი კეთილი საქმეების გამო.



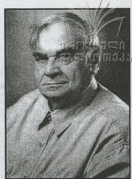
თვით ტერფამდე ინტელიგენტი, დახვეწილი, განათლებული და ადამიანებთან ურთიერთობაში რბილი, სხვისი ჭირის გამზიარებელი, მოყვასისადმი თანაგრძნობით გა-

სქვალული — აი, ასეთი მასსოვს გოგი, ვერ კიდევ ინსტიტუტიდან. ზემოაღნიშნულთან ერთად მას იუმორის თავისებური გრძნობა ჰქონდა მომადლებული. ხუმრობდა გონებაშეხვედურად, მაგრამ არა ღვარძლით, ბოღმით. არც შურის ასე ფართოდ გავრცელებული ბაცია შეუნიშნავით მასში. ინტელიგენტურობასა და სირბილესთან ერთად, პრინციპულ საკითხებზე მსჯელობისას, უკომპრომისო ხდებოდა. საკუთარი პოზიციის მართებულობაში დარწმუნებული გოგი დაეასა თუ ეპათის მანამ განავარძობდა, სანამ გამარჯვებას არ მიიღწევდა.

ყველასთვის ცნობილი, ფართოდ ეროდირებული შოთა გაბილაის ვაჟი, რომ თავადაც განათლებული და მწიგნობარი იყო, ეს არც არავის გაოცებას იწვევდა. თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის (ხელმძღვანელი მ. თუმანიშვილი) დამთავრების შემდეგ, ქუთაისის ლაო მესხიშვილი სახ. დრამატულ თეატრში დანიყო დამდგმელ რეჟისორად მუშაობა. თავისი პედაგოგის, ბნ მიშას შემდეგ, უდიდესი მადლიერების გრძნობით იხსენიებდა იმხანად ქუთაისის თეატრის საშაბატრო ხელმძღვანელს ედ-

ველა სამუდამო ვალში დაგვტოვე.

ჩემო ოთარ, მე მეგურა: როგორი ფაისახი ნაბიჯებითაც დადიოდი ამქვეყნაზე, უფლის ნებით, ასევე ფაისახი ნაბიჯებით შეხვალ იმქვეყნად, სადაც პირნათელი წარდგები მშობლებისა და მეგობრების წინაშე, რამეთუ ამ ქვეყანაზე დატოვე ბრწყინვალე ოჯახი, ბრწყინვალე შემოქმედება და რაც მთავარია, სიკეთე, სიკეთე, სიკეთე სთესე!



ჩემო ოთარ, სანამ ქვეყნად მადლიერი და კეთილი ხალხი იარსებებს, შენი სახელიც უკვდავი იქნება. ოთარ, შენ ჩემთვის არავრთი თხოვნა შეგისრულებია, იმედია, არც ახლა მეტყვი უარს: ზაუზ, გთხოვ, არ მოინჯირო, შენს ლიმიტი გიხდება.

ჯეგალ ლაღანიძე

გოგი გაბილაია

გარ ეგაძეს. რამდენიმე წლის შემდეგ, გოგი, ქიათურის აკაცი წერეთლის სახ. დრამატული თეატრის მთავარი რეჟისორი ხდება. ურთულეს წლებში, ცხინვალის ივანე მაჩაბლის სახ. ქართული დრამატული თეატრის თავკაცია. ამ დასთან ერთად, ახლა უკვე ლტოლვილის სტატუსით უბრუნდება მშობლიურ თბილისს. შემდეგ მესხეთის (ახალციხე) დრამატული თეატრის საშაბატრო ხელმძღვანელობა ითავა. ბოლოს კი გორის გიორგი ერისთავის სახ. დრამატულ თეატრს ედგა სათავეში...

პარალელურად თბილისში არსებულ იტალიურენოვან კოლეჯში მოღვაწეობდა, როგორც პედაგოგი. ბევრჯერ თეატრალურ ხელოვნების ანბანს უხსნიდა, განუმარტავდა, ძალდაუტანლად აყვარებდა ამ ჯადოსნურ სამყაროს. მათთან ერთად, სპექტაკლით, საგასტროლოდაც იყო იტალიაში...

გაჭირვებულს ქვა აღმართში მოეწევაო, ნათქვამია. ოთხ ათეულ წელს მცირედით გადამრეგებული გოგის ათასი პრობლემა ერთად შეეკნა... ამას გარდა, უმუშევარიც დარჩა... ბოლოს კი, ბედისწერის ნებით, ოპერის წინ გადაწყვიტა რუსთაველის პროსპექტის გადაჭრა და...

აიიან ადამიანები, რომელთა გახსენებაც ნათელით გავსებს — სევდიანი ლიმიტით ვისხენებ გოგის და გული მწყდება, ასეთები ძალზე ადრე რომ მიდიან ამქვეყნიდან.

გიორგი ციციშვილი

„თავისი და სხვისი“ № 2

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 ღიურენიატის ვეუღლე ...

„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.ლენინძის ქ. №11.
ტელ.: 99-90-96

აიწყო, დაკაბადონდა და დაიბეჭდა გამომცემლობა „კოლორში“



ამონარიდი მაღამ კირი დიურანვათის წარმოდგენა რაიონის დათო ანდელუაქინსადგი თბილისში გატარებული დღეები ჩემთვის არა მხოლოდ მშვენიერი იყო, არამედ ამადლორი აქებელი და დამაფიქრებელიც, რადგან შენ სულ სხვა თვალთ დაამანახე ფრიცის ეს პიესა, რობულიც მსოფლიოს მრავალ სცენაზე მინახავს და მუდამ ჰგონია, რომ კარგად ვიცნობდი (თუმცა, არც იმდენად კარგად, როგორც შენ).

ამ პიესას მრავალგვარი ინტერპრეტაცია მინახავს, მაგრამ მხოლოდ შენმა ვერსიამ წარმოაჩინა და დამანახა მასში ის სრულიად ახალი და მნიშვნელოვანი ასპექტები, რომლებიც აქამდე არც კი შემიინახავს. რა საოცარია!...